University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Rereading the Poem "Al-ʿĀral-Ladhī Nattaqīhi" by Amal Dunqul based on Pierre Giraud's theory of Codes and Jung's Theory of Archetypes

Abolhassan Amin Moqaddasi,[1]✉ | Kosar Bahmanabadi[2]

1. Corresponding Author, Professor of Arabic Language and Literature Department, University of Tehran, Tehran, Iran.
Email:abamin@ut.ac.ir
2. Master's degree in Arabic Language and Literature, University of Tehran, Tehran. Iran.
Email:kosarbahmanabadi@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
20 February 2025
Received in revised form:
28 May 2025
Accepted:
02 June 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
"Al-ʿĀral-Ladhī Nattaqīhi" by Amal Dunqul, Theories of Pierre Guiraud and Jung, Death/Life, Betrayal/Loyalt

ABSTRACT

This study analyzes Amal Dunqul's poem "Al-ʿĀr al-Ladhī Nattaqīhi" through a semiotic approach, using Pierre Guiraud's theory of aesthetic codes and Jung's archetypal theory. The research aims to explore the system of signs shaping the poem and to examine how it conveys concepts such as national identity, betrayal, and the reconstruction of collective relations. Using a descriptive-analytical method, the study offers a close reading of the poem in light of Guiraud's code theory. The analysis shows that Dunqul's poem is not merely a literary text but a reflection of social struggles, aspirations, and collective ideals in modern Arab poetry. Through symbolic and linguistic elements, the poet invites reflection on both personal and national responsibility. The poem also serves as a powerful document of identity crisis and national concern in the Arab world. Dunqul's use of linguistic codes, binary oppositions (e.g., death/life, betrayal/loyalty), and archetypes such as the "Mother" (as the nation) and the "Wise Old Man" (as collective wisdom) creates a layered depiction of Egypt's psychological and social condition after the 1967 defeat. These archetypes play a central role in shaping the poem's meaning and emotional depth.

Cite this article: Amin Moqaddasi, Abolhassan, Bahmanabadi, Kosar. (2026). Rereading the Poem "Al-ʿĀral-Ladhī Nattaqīhi" by Amal Dunqul based on Pierre Giraud's theory of Codes and Jung's theory of Archetypes. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 5-20.
http//doi.org/10.22111/jllr.2025.51042.3317

© Amin Moqaddasi, Abolhassan & Bahmanabadi, Kosar.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

Lyric poetry is one of the oldest literary forms, with roots tracing back to ancient civilizations such as Egypt, Greece, and the Arab world. It has traditionally been intertwined with music and personal emotion (Al-Ekhtiar, 1955: 3–6). Unlike epic or dramatic poetry, the lyric form reflects the direct feelings and thoughts of the speaker, with a clear presence of the poet's "I" (Kouhestanian, 2023: 219). Although personal experiences in lyric poetry are transformed through artistic language and structural elements, the connection between poet and audience—whether listener or reader—has always played a fundamental role. With the advent of Romanticism and the rise of modern poetry, this connection evolved from overt expression to more introspective and internalized tones (Anani, 2023: 51–52).

Despite their strong social and political undertones, the poems of Amal Dunqul often resonate with lyricism due to their emotive and personal language. Through symbolic expression, he transforms individual emotions—such as sorrow, hope, and pain—into shared artistic experiences. This transformation is a core feature of lyric literature and grants his poetry a lasting human and emotional depth. Dunqul, as a committed and critical voice, employs a symbolic language to portray complex issues and fundamental challenges within Arab society, thereby earning a distinctive and influential place in contemporary Arabic poetry.

His poem "Al-ʿĀr al-Ladhī Nattaqīhi" (The Shame We Avoid), from the collection Maqtal al-Qamar, exemplifies his ability to craft multilayered poetic structures rich in semantic signs. Through the use of symbols, poetic imagery, and cultural references, the poem offers fertile ground for interpretive and semiotic analysis. Dunqul's blending of the personal with the collective reflects not only his lyrical sensibility but also his broader engagement with national and existential questions in the modern Arab world.

In order to reach scientific results, the present study raises the following questions:

1. How is the significance of the aesthetic codes of the poem manifested?
2.Which codes play a more prominent role in the poet's poem and how can this prominence be interpreted?

2. Research Methodology

The present study, which was conducted using a descriptive-analytical method and citing library sources, attempts to analyze and examine the hidden semantic layers of the poem "Al-ʿĀr al-Ladhī Nattaqīhi" by Amal Dunqul, using the theory of aesthetic codes of Pierre Giraud's three codes (logical, aesthetic, and social). This study attempts to identify and interpret the appearance of social and aesthetic signifiers in the text of the poem through a careful reading of the semantic and semiotic structures.

3. Discussion and Results

The poem "Al-ʿĀr al-Ladhī Nattaqīhi" by Amal Dunqul is one of the prominent works in contemporary Arabic literature, raising profound and intricate questions about national identity, betrayal of the homeland, and the reconstruction of collective relationships. This poem, grounded in aesthetic codes—particularly archetypes and semantic oppositions—mirrors the socio-political crises of the poet's nation. According to Pierre Guiraud, imagination plays a crucial role in activating archetypes within aesthetic codes. That is, the archetype flows unconsciously through the poet's imaginative process into the poetic text, and it is through these aesthetic codes that readers perceive and interpret the embedded archetypal structures (Guiraud, 2020: 132). The central concern of this study is to analyze the structural and thematic dimensions of Dunqul's poem with a particular focus on its aesthetic coding and symbolism, in order to uncover its latent semantic layers and psychological resonance. The research seeks to explore how the poet employs archetypes such as the "Mother" and the "Wise Old Man," as well as core binary oppositions—life/death, loyalty/betrayal, insider/outsider—to articulate emotional and national transformations. The necessity of this research arises from the idea that aesthetic codes in Dunqul's poetry are not only expressive tools for personal

emotion but also representational mechanisms for collective and historical experiences. Adopting a qualitative approach and textual content analysis, this study draws its data from the poem itself and interprets its conceptual structure based on Pierre Guiraud's theory of aesthetic codes.

Findings reveal that Dunqul portrays the deep socio-political contradictions of his society through the "Mother" archetype as a symbol of the nation, and the "Wise Old Man" as an embodiment of national wisdom (Jung, 1989: 112). In addition, the poem's semantic contrasts establish a system of semiotic dualities that highlight key concepts such as identity, betrayal, and the renewal of the homeland. Ultimately, the poem serves as a notable example of social romanticism, artistically reflecting the psychological and emotional experiences of a people confronting national crisis.

4. Conclusion

This study analyzed Amal Dunqul's poem "Al-ʿĀr al-Ladhī Nattaqīhi" using Pierre Guiraud's theory of aesthetic codes, with a focus on symbolic structures and archetypes. The findings revealed that the poem's core meaning emerges through layered aesthetic codes, particularly via archetypal figures and semantic oppositions. The "Mother" archetype serves as the central symbolic axis in the poem, representing the nation in both its vulnerable and transformative states. Initially, the mother symbolizes abandonment and betrayal—suggesting a failure in national responsibility. However, the poem later reframes this image by invoking potential restoration and protective agency, as seen in lines that evoke both despair and renewed duty. This shift reflects a movement from loss toward collective awakening and responsibility.

The "Wise Old Man" archetype also appears as a guiding figure, representing political wisdom and the possibility of returning to shared cultural values. Together, these archetypes construct a dynamic code system that bridges personal emotion and historical consciousness. Additionally, semantic binaries such as life/death, betrayal/loyalty, and insider/outsider amplify the tension within the poem, reinforcing themes of identity, exile, and moral choice. Among the aesthetic codes analyzed, the "Mother" archetype was found to play the most prominent role. Its emotional depth, cultural resonance, and symbolic flexibility make it an especially potent code for expressing national trauma and the hope for regeneration. Dunqul's strategic use of this archetype activates both collective memory and individual sentiment, engaging readers at multiple psychological levels.

The poem exemplifies social romanticism, combining emotional lyricism with political critique. Dunqul's symbolic language and aesthetic structure transform personal anguish into a collective call for renewal. His poetry thus transcends mere individual expression, offering a vision of national introspection and future reconstruction. By decoding the aesthetic systems within Dunqul's work, this study highlights how symbolic archetypes and oppositions serve as powerful tools for representing complex socio-political realities. The findings contribute to a deeper understanding of contemporary Arabic literature and demonstrate the value of semiotic-literary analysis in interpreting modern poetic texts.

5. References

Al-Ekhtiar, N. (1955). The Art of Singing Among the Arabs, Beirut: Dar Beirut.

Anani, M. (2023). Literature and Art, United Arab Emirates: Al-Hindawi Foundation.

Barthes, R. (2023). An Introduction to the Structural Analysis of Narratives and Wrestling with the Angel, translated by Mohammad Ragheb, second edition, Tehran: Qoqnoos.

Bahar, M. (2002). From Myth to History, Tehran: Cheshme.

Campbell, J. (1998). The Power of Myth, translated by Abbas Mokhbar, Tehran: Markaz.

Chandler, D. (2023). Fundamentals of Semiotics, translated by Mehdi Parsa, 8th edition, Tehran: Soure Mehr.

Cuddon, J. A. (2013). A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. Wiley-blackwell Publication.

Danesi, M. (2013). Understanding Media Semiotics. Second Edition, Bloomsbury Publishing.

Dekhia, F. (2022). "Ashkal al-Almaz and its aesthetics in the poetry of Amal Danqul", Journal of Arabic Language and Literature, Volume 14, Number 2, 649-637.

Guiraud, P. (2020). Semiotics, translated by Mohammad Nabavi, Tehran: Aghah.

Jawari, M. H. (1995). Myth in Comparative Literature, Myth and Literature, Tehran: Samt.

Jung, C. G. (1989**).** Four Exemplary Forms, translated by Parvin Faramarzi, Mashhad: Astan Quds Razavi.

Kohistanian, A. (2023). The Origins of Lyrical Themes in the Poetry of Khaghani, Research on Lyrical Literature, Volume 21, Issue 40, pp. 228-211.

Kulit, A. (2012). The Legend of Oedib, translated by: Ziad Al-Awda, Damascus: Al-Hiyah Al-Aaa'e Al-Suriyeh Book List.

Makaryk, I. R. (2014). Encyclopedia of Contemporary Literary Theories, translated by Mehran Mohajer and Mohammad Nabavi. Tehran: Agah.

Mirzaei, H. Arman, S. E. (2013), "The mythic interpretation of Amal Dangul's poetry", Al-dirasato almoaaserah, Year 3, Issue 9, pp: 153-171.

Najafi Ayyoki, A., Saeedi, F. (2015), "The Legend of Oedib in Contemporary Iraqi Poetry", Journal of Arabic Language and Literature, Year 11, pp: 109-124.

Propp, V. (1989). Morphology of Fairy Tales, translated by Fereydoun Badrei, Tehran: Toos.

Schultz, D., Schultz, S. (2008). Theories of Personality, translated by Yahya Seyyed Mohammadi, Tehran: Wirayesh Publication.

Sebeok, T. (2012). Signs: An Introduction to Semiotics, translated by Mohsen Nobakht, Tehran: Elmi Publishing.

Sojoodi, F. (2008). Applied Semiotics, Tehran: Elmi Publication.

Tanha, F., Hajizadeh, M., Moghaddisi, A. A., Ghaibi, A. A. (2023). Semiotic analysis of the poem “Al-Mutanabbi” by Jawad al-Hattab based on the semiotic theory of Michael Rifater’s poetry, Journal of Lyrical Literature Researches, Volume 21, Issue 40, pp. 5-22.

Vogler, C. (2007). Mythical Structure in Story and Screenplay, Translated by: Abbas Akbari, Tehran: Niloufar Publications.

پژوهشنامه ادب غنایی
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بازخوانی سرودۀ «العار الّذی نتقیه» از أمل دنقل بر پایۀ نظریۀ «رمزگان زیبایی‌شناختی» پی‌یر گیرو و نظریۀ «کهن الگوی یونگ»

ابوالحسن امین مقدسی[۱]✉ | کوثربهمن‌آبادی[۲]

۱. نویسنده مسئول، استاد گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: abamin@ut.ac.ir

۲. دانش‌آموختۀ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات عربی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: kosarbahmanabadi@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالۀ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۲/۰۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
«العار الذی نتقیه» از امل دنقل، نظریۀ پی‌یر گیرو و یونگ، مرگ/زندگی، خیانت/وفاداری.

چکیده

این پژوهش، به بررسی سرودۀ «العار الّذی نتقیه» از أمل دنقل، شاعر برجستۀ معاصر عرب، با رویکردی نشانه‌شناختی و براساس نظریۀ «رمزگان زیبایی‌شناختی» پی‌یر گیرو و نظریۀ «کهن الگوی یونگ» می‌پردازد. هدف اصلی آن، کشف نظام رمزگانی حاکم بر شعر و تبیین بازنمایی مفاهیمی چون: هویت ملی، خیانت به وطن و بازسازی روابط جمعی است. روش تحقیق مقاله، توصیفی-تحلیلی بوده و با تحلیل دقیق متن شعر و انطباق آن با نظریۀ رمزگانی گیرو انجام شده-است. تحلیل نشانه‌شناختی سروده نشان‌می‌دهد که شعر دنقل را نمی‌توان صرفاً یک اثر ادبی به‌شمارآورد، بلکه بازتابی از رنج‌ها، آرزوها و آرمان‌های رمانتیک اجتماعی در شعر معاصر عرب است. شاعر با ترکیب هنرمندانۀ عناصر زبانی و نمادین، مخاطب را به تفکر دربارۀ مسئولیت فردی و جمعی در برابر میهن و تاریخ سوق‌می‌دهد. این سروده، علاوه بر ارزش ادبی، سندی گویا از بحران هویت و دغدغه‌های ملی در جهان عرب محسوب می‌شود. نتایج پژوهش نشان-می‌دهد که دنقل با بهره‌گیری از رمزگان‌های زبانی، تقابل‌های معنایی (مانند مرگ/زندگی، خیانت/وفاداری) و کهن الگوهای نمادین (مادر، پیرفرزانه)، تصویری چندلایه از وضعیت اجتماعی و روانی مصر پس از شکست ۱۹۶۷ ارائه‌می‌دهد. کهن الگوی «مادر»، به‌عنوان نماد ملت و «پیر فرزانه» به‌عنوان خرد جمعی، نقشی محوری در ساختار معنایی شعر دارند.

استناد: امین مقدسی، ابوالحسن، بهمن‌آبادی، کوثر. (۱۴۰۵). بازخوانی سرودۀ «العار الّذی نتقیه» از أمل دنقل بر پایۀ نظریۀ «رمزگان زیبایی‌شناختی» پی‌یر گیرو و نظریۀ «کهن الگوی یونگ». *پژوهشنامۀ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۲۰-۵ .

http//doi.org/10.22111/jllr.2025.51042.3317

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© امین مقدسی، ابوالحسن، بهمن‌آبادی، کوثر.

۱- مقدمه

ادبیات غنایی، از کهن‌ترین انواع ادبی است که ریشه در تمدن‌های باستانی مانند: مصر، یونان و عرب دارد و همواره با موسیقی و احساسات فردی درآمیخته بوده‌است (الاختیار، ۱۹۵۵: ۳-٦). این نوع شعر، برخلاف شعر حماسی یا نمایشی، بازتاب مستقیم عواطف و افکار گوینده است و حضور «منِ شاعر» در آن آشکار است (کوهستانیان، ۱٤۰۲: ۲۱۹). اگرچه تجربه‌های شخصی در شعر غنایی به زبان هنری و ساختاری تبدیل‌می‌شوند، اما ارتباط شاعر با مخاطب، چه شنونده و چه خواننده، همیشه نقشی بنیادین داشته است. با ورود به دوران رمانتیسم و پیدایش شعر نو، این ارتباط از شکل مستقیم به زمزمه‌های درونی و نجواهای فردی بدل‌شد (العنانی، ۲۰۲۳: ۵۲-۵۱).

شعر أمل دنقل با وجود درون‌مایه‌های اجتماعی و سیاسی، به‌دلیل بیان پرعاطفه و شخصی، به ادبیات غنایی نزدیک می‌شود. او با زبان نمادین، احساسات فردی چون: اندوه، امید و رنج را به تجربه‌ای هنری و جمعی تبدیل‌می‌کند؛ ویژگی‌ای که از مؤلفه‌های اصلی ادبیات غنایی است و به شعر او بُعدی انسانی و ماندگار می‌بخشد. دنقل به‌عنوان شاعری متعهد و منتقد، با بهره‌گیری از زبانی نمادین، به بازنمایی مسائل پیچیده و چالش‌های بنیادین جامعهٔ عرب پرداخته و از این‌طریق، جایگاهی متمایز و اثرگذار در شعر معاصر عرب به‌خود اختصاص داده‌است.

سرودهٔ «العار الّذی نتقیه» از مجموعهٔ شعری «مقتل القمر»، توانایی شاعر در آفرینش شعری چندلایه از نشانه‌های معنایی را به‌نمایش گذاشته و با استفاده از نمادها، تصویرسازی‌های شاعرانه و ارجاعات فرهنگی، بستری مناسب برای تحلیل‌های متنوع فراهم آورده‌است.

۱-۱- سؤالات تحقیق

۱- دلالت رمزگان‌های زیبایی‌شناختی سروده چگونه نمود پیدا کرده است؟

۲- کدام رمزگان در سرودهٔ شاعر نقش برجسته‌تری دارد و چگونه می‌توان این برجستگی را تفسیر کرد؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر با بهره‌گیری از چارچوب نظری تلفیقی، به‌دنبال دستیابی به اهداف زیر است:

۱. شناسایی و تحلیل رمزگان‌های منطقی، زیبایی‌شناختی و اجتماعی در شعر «العار الّذی نتقیه» بر اساس نظریهٔ پی‌یر گیرو.

۲. شناسایی و تحلیل کهن الگوهای مادر، پیر فرزانه و قربانی در شعر «العار الّذی نتقیه» بر اساس نظریهٔ کارل گوستاو یونگ.

۳. تبیین چگونگی تجلی رمزگان‌ها و کهن الگوها در ساختار، تصاویر و مضامین شعر دنقل.

٤. کمک به درک بهتر شعر أمل دنقل و غنای مطالعات ادبیات معاصر عرب.

تحلیل شعر «العار الّذی نتقیه» بر اساس چارچوب نظری تلفیقی، به‌دلایل زیر ضروری است:

۱. درک عمیق‌تر شعر دنقل: شعر دنقل به‌دلیل چندلایه‌بودن و ارتباط عمیق با مسائل اجتماعی و فرهنگی، نیازمند تحلیل‌های عمیق و چندوجهی است. چارچوب نظری تلفیقی این امکان را فراهم‌می‌آورد.

۲. کاربرد نظریه‌های نشانه‌شناسی و کهن الگوها: استفاده از نظریهٔ رمزگان گیرو و نظریهٔ کهن الگوهای یونگ، ابزارهای کارآمدی برای تحلیل متون ادبی پیچیده ارائه‌می‌دهد و به کشف لایه‌های معنایی پنهان و آشکار شعر کمک می‌کند.

پاسخ به کمبود پژوهش‌های پیشین: با وجود اهمیت شعر دنقل و نظریه‌های مذکور، پژوهش‌های جامعی که به تلفیق این نظریه‌ها در تحلیل شعر دنقل پرداخته‌باشند، محدود است. این پژوهش تلاشی برای رفع این کمبود و ارائهٔ تحلیلی جامع و نظام‌مند است.

۳-۱- روش تحقیق

پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی انجام‌می‌شود. داده‌های پژوهش شامل متن شعر «العار الّذی نتقیه» است. تحلیل داده‌ها بر اساس چارچوب نظری تلفیقی (رمزگان گیرو و کهن الگوهای یونگ) صورت می‌گیرد.

٤-۱- پیشینهٔ تحقیق

پیشینهٔ پژوهش حاضر به دو بخش اصلی تقسیم‌می‌شود: نخست، پژوهش‌هایی که به بررسی آثار أمل دنقل پرداخته و جایگاه ادبی، مضامین اجتماعی و ویژگی‌های زبانی و تصویری او را تحلیل‌کرده‌اند؛ دوم، مطالعاتی که به نظریهٔ رمزگان‌های پی‌یر گیرو اختصاص‌دارند و به کاربست این چارچوب نظری در تحلیل متون ادبی پرداخته‌اند:

الف) پژوهش‌های مرتبط با آثار أمل دنقل:

مرادی و عبدرویانی در پژوهش *«میراث‌گرایی در شعر مهدی اخوان ثالث و أمل دنقل»* (۱۳۹۰)، با روش تطبیق تاریخی و فرهنگی به مقایسهٔ استفاده از عناصر فرهنگی و میراث تاریخی در اشعار دنقل و اخوان ثالث پرداخته‌اند و شباهت‌ها و تفاوت‌های آنان را در بازآفرینی این عناصر بررسی‌کرده‌اند. طالبی قره‌قشلاقی در مقالهٔ *«دراسة الرؤیة الجدلیة مع المدینة فی تجربة الشاعر أمل دنقل»* (۲۰۱۷م) موضوع دوگانهٔ شهر و روستا با استفاده از روش تحلیل متنی و محتوایی به بررسی نقش محیط شهری در اشعار دنقل پرداخته و نشان داده است که شاعر در تقابل با ارزش‌های مدرنیته و شهری، دیدگاهی انتقادی ارائه‌می‌دهد.

حاجی‌زاده و تنها در مقالهٔ *«ثنائیة المدینة القریة؛ دراسة بنیویة فی قصیدة مقتل القمر»* (۲۰۱۹م)، دوگانگی شهر و روستا را مبنای تحلیل خویش قرارداده‌اند و از رهگذر بررسی ساختارگرایانه کوشیده‌اند تا ساختارهای صوتی، واژگانی، جمله‌ای و اسطوره‌ای را در سروده پیدا کرده و در جهت محتوای قصیده به‌کارگیرند. نویسندگان به این نتیجه رسیده‌اند که گزینش‌های زبانی شاعر با غم‌واندوه درونی ناشی از حسِ رمانتیکِ سیطره‌یافته بر سروده، همخوانی‌دارد.

قادری و سیّدی در پژوهشی با عنوان: *«خوانشی نشانه‌شناختی با رویکردی لایه‌ای از زبان شعری أمل دنقل؛ مطالعهٔ موردی قصیدهٔ «البکاء بین یدی زرقاءالیمامه»* (۱۳۹۹)، سروده «البکاء بین یدی زرقاء الیمامة» را از رهگذر نشانه‌شناسی لایه‌ای بررسی کرده‌اند. این مقاله با بهره‌گیری از روش تحلیل نشانه‌شناختی و تأکید بر ساختارهای زبانی کاربرد نشانه‌ها را در انتقال مفاهیم مختلف، مورد بررسی قرار داده است.

ب) پژوهش‌های مرتبط با نظریهٔ رمزگان‌های پی‌یر گیرو

احمدی و ناجی در مقالهٔ *«نشانه‌شناسی اجتماعی رمانِ کولی کنار آتش با تکیه بر نظریهٔ پی‌یر گیرو»* (۱٤۰۰)، چهارچوب رمزگان اجتماعی پی‌یر گیرو را بر متن مورد بررسی پیاده‌کرده‌اند. این مطالعه با روش تحلیل نشانه‌شناسی و بر پایهٔ نظریهٔ گیرو نشان داده است که این چارچوب می‌تواند ارتباط متون با زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی را تحلیل‌کرده و به لایه‌های پنهان معنایی آن‌ها دست‌یابد. صیادانی و همکاران در مقالهٔ *«کاربست الگوی نشانه‌شناسی کارکردی، دلالتی و منطقی پی‌یر گیرو در تحلیل شعر بشری البستانی؛ مطالعهٔ موردی قصیدهٔ «قصیده العراق»* (۱٤۰۱)، با استفاده از نظریهٔ پی‌یر گیرو به تحلیل عناصر معنایی و کارکردی شعر کلاسیک عرب پرداخته‌اند.

رحمانی و همکاران نیز در مقالهٔ *«تحلیل اشعار عزالدین میهوبی و احمد شاملو بر پایهٔ نظریهٔ سطوح معنایی کارکردی پی‌یر گیرو»* (۱٤۰۳)، با کاربست نظریهٔ گیرو اشعار احمد شاملو و عزالدین میهوبی به بررسی گذاشته‌اند و نشان‌داده‌اند که چارچوب تحلیلی گیرو می‌تواند لایه‌های معنایی و دلالتی شعر معاصر را به‌خوبی آشکارکند.

۲- *چهارچوب نظری*

پژوهش حاضر برای تحلیل شعر «العار الّذی نتقیه» اثر أمل دنقل، از چارچوب نظری رمزگان پی‌یر گیرو بهره‌می‌برد که در آن نظریهٔ کهن الگوهای یونگ، به‌عنوان بخشی از رمزگان زیبایی‌شناختی استفاده شده است؛ از این‌رو، نظریهٔ گیرو و کهن الگوی یونگ در مبانی نظری به‌صورت تلفیقی بررسی‌می‌شود. نظریهٔ رمزگان به درک ساختار نشانه‌شناختی شعر و لایه‌های آشکار معنا کمک می‌کند، درحالی‌که نظریهٔ کهن الگوها به کشف لایه‌های پنهان و ناخودآگاه جمعی متن یاری‌می‌رساند.

۲-۱- نظریهٔ «رمزگان» پی‌یر گیرو

رمزگان‌ها، ابزار مهمی در تحلیل نشانه‌شناختی متون به‌شمارمی‌روند. رولان بارت معتقد است معنای متن نه‌تنها حاصل یک نوع رمزگان، بلکه نتیجهٔ کنش متقابل رمزگان‌های مختلف است (مکاریک، ۱۳۹۳: ۱۳۲). از دیدگاه بارت، این رمزگان‌ها دارای سلسله‌مراتب نیستند و از نظر ارزشی با یکدیگر برابرند (Cuddon, 2013: 7). نظریهٔ «رمزگان پی‌یر گیرو»، چارچوبی نظام‌مند برای تحلیل متون ادبی از منظر نشانه‌شناسی ارائه‌می‌دهد. این نظریه بر این اصل استوار است که زبان و به تبع آن شعر، نظامی از نشانه‌ها و رمزگان‌ها است که معانی را منتقل‌می‌کنند(Danesi, 2019: 51). گیرو رمزگان‌ها را به سه‌دستهٔ اصلی تقسیم‌می‌کند که هر کدام جنبه‌ای از معناسازی در متن را روشن می‌سازند:

۲-۱-۱- رمزگان منطقی

- **تعریف:** رمزگان منطقی به ساختار زبانی و نحوی متن، روابط دستوری جملات و ارتباط منطقی بین اجزای کلامی می‌پردازد. این رمزگان به درک معنای ظاهری و مستقیم متن کمک می‌کند(گیرو، ۱۳۹۹: ۱۰۱).
- **کاربرد در پژوهش:** در تحلیل شعر، رمزگان منطقی به بررسی ساختار جملات، روابط علّت‌ومعلولی، تضادها و توازن‌های معنایی در سطح زبان می‌پردازد؛ به‌عنوان مثال، بررسی ساختار نحوی جملاتی که مفاهیم «زندگی» و «مرگ» یا «پذیرش» و «خیانت» را بیان‌می‌کنند، در این بخش انجام‌می‌شود.
- **هدف:** کشف الگوهای زبانی و نحوی که به شکل‌گیری معانی اولیه و آشکار شعر کمک می‌کنند.

۲-۱-۲- رمزگان زیبایی‌شناختی

- **تعریف:** رمزگان زیبایی‌شناختی به عناصر هنری، تصاویر شاعرانه، استعاره‌ها، نمادها و دیگر تکنیک‌های ادبی به‌کاررفته در متن توجه‌دارد(گیرو، ۱۳۹۹: ۱۲۵-۱۲۷). شعر به‌عنوان یک نظام متشکل از خردنظام‌های واژگانی، نحوی، عروضی، ریخت‌شناسی و آواشناسی، با استفاده از رمزگان‌های زیبایی‌شناختی، تأثیری هنری و ماندگار بر مخاطب می‌گذارد (چندلر، ۱۳۸٦: ۲٤۸-۲۲۱). این رمزگان به درک جنبه‌های احساسی، عاطفی و تخیلی متن کمک می‌کند.
- **کاربرد در پژوهش:** در تحلیل شعر دنقل، رمزگان زیبایی‌شناختی به شناسایی و تحلیل تصاویر شاعرانه، استعاره‌های خلاق، آرایه‌های ادبی و نمادهای به‌کاررفته در شعر می‌پردازد؛ به‌عنوان مثال، تحلیل نمادهایی مانند: «مادر»، «کودک»، «کوه» و بررسی بار معنایی و احساسی آن‌ها در شعر در این بخش انجام‌می‌شود.

⊇ **هدف:** فهم چگونگی استفاده شاعر از عناصر زیبایی‌شناختی برای انتقال احساسات، خلق تصاویر ذهنی و القای مفاهیم عمیق‌تر.

۲-۱-۳- رمزگان اجتماعی

- **تعریف:** رمزگان اجتماعی به ارتباط متن با زمینهٔ اجتماعی، فرهنگی، تاریخی و سیاسی زمانه شاعر و مخاطبان آن توجه‌دارد. این رمزگان به درک ابعاد اجتماعی، فرهنگی و ایدئولوژیک متن کمک می‌کند(گیرو، ۱۳۹۹: ۱٤۵-۱٤٦).

- **کاربرد در پژوهش:** در تحلیل شعر رمزگان اجتماعی به بررسی ارتباط شعر با مسائل اجتماعی و سیاسی جامعه، تجربه‌های تاریخی و جمعی، هویت ملی، خیانت به وطن و احساسات جمعی می‌پردازد.
- **هدف:** درک چگونگی بازتاب مسائل و چالش‌های اجتماعی، فرهنگی و سیاسی در شعر و تأثیر متقابل شعر و جامعه بر یکدیگر.

۲-۲. نظریهٔ «کهن الگوهای یونگ»

نظریهٔ «کهن الگوهای کارل گوستاو یونگ»، روان‌شناس سوئیسی، به لایه‌های ناخودآگاه جمعی انسان‌ها و نقش «کهن الگوها» به‌عنوان الگوهای ازلی و جهانی در شکل‌دهی به تجربه‌ها، رفتارها و تخیلات انسان‌ها می‌پردازد. «کهن الگوها»، تصاویر و الگوهای بنیادینی هستند که در ناخودآگاه جمعی همهٔ انسان‌ها در طول تاریخ وجود داشته و در اسطوره‌ها، افسانه‌ها، رؤیاها و آثار هنری تجلی‌می‌یابند (شولتز، ۱۳۸۷: ۱۱٤). در این پژوهش، سه کهن الگوی اصلی مورد توجه قرارمی‌گیرند:

۲-۲-۱. کهن الگوی «مادر»

- **تعریف:** کهن الگوی «مادر»، نمایانگر جنبه‌های مادری، پرورش‌دهندگی، حمایت‌کنندگی، تغذیه‌کنندگی و همچنین جنبه‌های منفی و نابودگر مادرانه است. این کهن الگو در ناخودآگاه جمعی با تصاویر مادر، زمین، طبیعت، رحم و مکان‌های امن پیوند دارد (یونگ، ۱۳٦۸: ٥٤).
- **کاربرد در پژوهش:** در شعر «العار الّذی نتقیه»، کهن الگوی «مادر» در تصویر «مردم» که به‌عنوان «مادر» وطن معرّفی‌می‌شوند، تجلی‌می‌یابد. تحلیل ابعاد مثبت و منفی این کهن الگو در شعر، مانند جنبه‌های خیانت، رهاکردن، بی‌توجهی و همچنین جنبه‌های بالقوهٔ حمایت، بازسازی و عشق مادرانه به وطن، در این بخش انجام‌می‌شود.
- **هدف:** درک نقش و تجلی کهن الگوی «مادر» در شعر و ارتباط آن با مفاهیم وطن، مردم، خیانت و بازگشت.

۲-۲-۲. کهن الگوی «پیر فرزانه»

- **تعریف:** کهن «الگوی پیر فرزانه»، نمایانگر خرد، حکمت، دانش، راهنمایی، بلوغ فکری و معنوی است. این کهن الگو در ناخودآگاه جمعی با تصاویر پیرمرد حکیم، مرشد، راهنما و شخصیت‌های خردمند پیوند دارد (همان: ۱۱۲).
- **کاربرد در پژوهش:** در شعر «العار الّذی نتقیه»، کهن الگوی «پیر فرزانه» در تصویر «پدر» یا «سیاستمداران» که ابتدا نقش خود را در راهنمایی و حمایت از وطن به‌درستی ایفا نکرده‌اند، اما در نهایت به خودآگاهی رسیده و مسئولیت خود را می‌پذیرند، تجلی‌می‌یابد. تحلیل نقش و تحول این کهن الگو در شعر، از بی‌مسئولیتی به پذیرش نقش راهنمایی و خردمندی، در این بخش انجام‌می‌شود.
- **هدف:** درک نقش و تجلی کهن الگوی «پیر فرزانه» در شعر و ارتباط آن با مفاهیم رهبری، مسئولیت‌پذیری، حکمت و راهنمایی.

۲-۲-۳. کهن الگوی «قربانی»

- **تعریف:** کهن الگوی «قربانی»، نمایانگر فداکاری، از خودگذشتگی، تحمل رنج و قربانی‌شدن برای هدفی والاتر یا نجات دیگران است. این‌کهن الگو در ناخودآگاه جمعی با تصاویر قربانیان، شهدا، منجیان و فداکاران پیوند دارد (کمبل، ۱۳۷۷: ۱٦۹).
- **کاربرد در پژوهش:** در شعر «العار الّذی نتقیه»، کهن الگوی «قربانی» در تصویر «ادیپ» که به‌دلیل بی‌توجهی و خیانت مردم و سیاستمداران قربانی شده‌است، تجلی‌می‌یابد. تحلیل مفهوم قربانی‌شدن وطن، انتقاد از عوامل قربانی‌کننده و دعوت به نجات و بازسازی وطن در این بخش انجام‌می‌شود.
- **هدف:** درک نقش و تجلی کهن الگوی «قربانی» در شعر و ارتباط آن با مفاهیم فداکاری، رنج، نجات و بازسازی.

۳- تجزیه‌وتحلیل داده‌ها

در این بخش، سرودهٔ «العار الّذی نتقیه» را بر پایهٔ رمزگان زیبایی‌شناختی پی‌یر گیرو به بحث و بررسی می‌گذاریم.

۱-۳- نگاهی کوتاه به سرودهٔ «العار الّذی نتقیه»

سرودهٔ «العار الذی نتقیه» با ۱٤۰ واژه در سه بخش اصلی ساختاربندی شده است و محدوده‌های جهان رمانتیکی امل دنقل را نمایان می‌کند. این جهان نه‌صرفاً رمانتیسم فردگرایانه، بلکه نوعی رمانتیسم اجتماعی است که به‌جای تمرکز بر عواطف شخصی شاعر، به درون و ذهن جمعی مردم ارجاع دارد. فضای کلی سروده، ترکیبی از حسرت، عذاب وجدان، و امید به بازسازی رابطه میان میهن و مردم است. شاعر با صدایی همزمان عاطفی و انتقادی، خیانت به میهن و بیگانگی ایجادشده را به‌تصویر می‌کشد، اما در نهایت روحیه‌ای پذیرنده و بازسازی‌گر را بر سروده حاکم می‌کند. این سه بخش، نمایانگر تضادهای مفهومی و تحولات عاطفی هستند: رهاکردن و بازگشت به میهن، احساس گناه و طلب آمرزش و تصمیم به بازسازی و آشتی. در این راستا، دنقل فضایی را می‌آفریند که در آن، سرنوشت جمعی مردم و میهن به‌طور دراماتیک درگیر است. وی در این سروده با بهره‌گیری از اسطورهٔ «اودیپ»، به‌مانند دیگر شاعران معاصر برای استناد به این اسطوره و به‌کارگیری آن در متن شعر خود جهت بیان مواضع خود تلاش‌می‌کند (نجفی ایوکی و دیگران، ۲۰۱۵: ۱۱۱) و از این رهگذر به نقد وضعیت سیاسی و اجتماعی مصر پس از شکست در جنگ ۱۹٦۷ می‌پردازد. ذکر این نکته ضروری است که رمزگان زیبایی‌شناختی در این سروده از رهگذر فراخوانی اسطورهٔ «اودیپ» صورت گرفته‌است؛ لذا خواننده باید از سطح ارجاعی مبتنی بر محاکات موجود در متن سروده به سطح عمیق و مبتنی بر تأویل تمرکزکند که وی را به خارج از متن از جمله محیط زندگی و اجتماعی سوق‌می‌دهد (تنها و دیگران، ۱٤۰۲: ۱۰).

۲-۳- امر نمادین: کهن الگوها

گیرو معتقد است در رمزگان زیبایی‌شناختی، تخیل یکی از منابع فعال سازی کهن الگوها به‌شمارمی‌رود (گیرو، ۱۳۹۹: ۱۳۲). به این معنی که کهن الگو به‌شکلی ناخودآگاه از رهگذر خیال‌پردازی شاعرانهٔ شاعر بر روی سروده‌های وی جریان می‌یابد و این‌گونه ما از رهگذر رمزگان زیبایی‌شناختی به ادراک و تفسیر این کهن الگوها می‌پردازیم. به عبارتی دقیق‌تر تفسیر سروده‌ها، مبتنی بر شناخت رمزگان کهن الگو محور است. در چارچوب نظریهٔ یونگ، کهن الگوها، ساختارهای ذهنی و ناخودآگاه هستند که از طریق تخیل، رؤیا و فرآیندهای خلاقانه مانند شعر و ادبیات به سطح آگاهانه می‌آیند (شولتز و سیدنی شولتز، ۱۳۸۷: ۱۱٤). در واقع، اسطوره «ماجرایی زنده است و هر بار که به آن رجوع شود، از نو فعّال می‌شود و تخیل ادبی را تغذیه می‌کند» (جواری، ۱۳۸٤: ٤۵)؛ از این‌رو، تخیل به‌عنوان پلی میان ناخودآگاه جمعی و دنیای آگاهانه، نقشی کلیدی در فعال‌سازی این کهن الگوها ایفا می‌کند.

۱-۲-۳- کهن الگوی «مادر»

کهن الگوی «مادر»، بر اساس نظریهٔ کارل گوستاو یونگ، نمایانگر تصویر جمعی از مادر در ناخودآگاه انسان‌هاست. این کهن الگو دو وجه اصلی دارد: الف؛ وجه حمایتگری و مهرگستری: مادر به‌عنوان منبع تغذیه، عشق و امنیت شناخته‌می‌شود. این جنبه، نمادی از پرورش‌دهندگی، مراقبت و حمایت است. ب؛ وجه نابودگری و تهدیدکنندگی: در این جنبه، مادر می‌تواند نقش مخرب ایفا کند و نیرویی مهارناپذیر برای مانع‌تراشی، کنترل یا حتی نابودی باشد.

در این سروده، دنقل با تغییر عامدانه و هنجارگریزانه در اصل روایت اسطوره اودیپ، هموطنان را به‌عنوان «مادر» معرفی می‌کند. مادر که باید نقش حمایت‌گری و گرمابخشیدن به کانون خانواده را به‌عهده داشته باشد، از نگاه شاعر، وارونه نمایانده شده‌است؛ از این‌رو از نگاه شاعر، مردم در ابتدا کشور را رها کرده و به آن خیانت کرده‌اند. این خیانت در قالب ترک وطن، نادیده‌گرفتن نیازهای آن و پذیرش بیگانگی نمایان‌می‌شود؛ اما در بخش‌های پایانی، شاعر به تغییر این نگرش و بازگشت مردم

به نقش حمایتگر اشاره‌می‌کند. در این سروده، برخلاف نظریهٔ یونگ که زن را مادر زمین می‌داند (یونگ، ۱۳٦۸: ٥٤)، «مادر» نماد مردمانی است که مسئولیت حفاظت و پرورش کشور در نماد «اودیپ» را برعهده دارند. شاعر با بازنمایی هر دو وجه حمایتگری و نابودگری این کهن الگو، جامعه‌ای را به‌تصویرمی‌کشد که هم به کشور خیانت کرده و هم در تلاش برای پذیرش آن است. وجه نابودگری کهن الگو را می‌توان در موارد زیر تحلیل‌کرد:

«ألقیناه فوق قمم الجبال کی یموت... ها طفلنا أمامنا غریب... ترشقه العیون والظنون بازدرائها ونحن لا نجیب... ضنت علیه بالدفء والبسمهٔ والحلیب» (دنقل، ۱۹۸۷: ۸۵)

عبارت «**ألقیناه فوق قمم الجبال کی یموت**»، نشان‌دهندهٔ خیانت مردم به کشور است. در اسطورهٔ یونانی، اودیپ توسط والدینش به‌دلیل پیش‌گویی نابودی، در کوه‌ها رها می‌شود تا بمیرد (شابیرو و دیگران، ۲۰۰۸: ۱۹۲). در این شعر، اودیپ نمادی از کشور مصر است که پس از شکست در جنگ، توسط فرزندانش (مردم و مسئولان) رها شده و به سرنوشت خود واگذار شده‌است. رها کردن اودیپ بر قله‌های کوه، نمادی از ترک وطن در مواجهه با چالش‌ها و مشکلات است. این عمل، جلوه‌ای از جنبهٔ نابودگری کهن الگوی مادر را نشان می‌دهد که به‌جای حمایت، به حذف و انکار روی آورده است. عبارت «ها طفلنا أمامنا غریب» بیانگر بازگشت اودیپ (جهان عرب) به شکل یک موجود غریبه، نتیجهٔ بی‌توجهی مردم به وظایفشان است. در این عبارت، کشور (اودیپ) به‌عنوان فرزند مردمی که از او دوری کرده‌اند، به‌تصویر کشیده شده است. مردم (مادر) دیگر او را نمی‌شناسند و از او بیگانه شده‌اند. این نشان‌دهندهٔ وجه نابودگری کهن الگوی «مادر» است، زیرا این بیگانگی به‌معنای عدم مسئولیت‌پذیری و انکار پیوند با کشور است. این بیگانگی، نمایانگر نقش مخرب مادر (مردم) در شکل‌گیری این وضعیت است. عبارت «ترشقه العیون والظنون بازدرائها ونحن لا نجیب» نگاه‌های تحقیرآمیز به کشور و سکوت مردم در برابر آن، نمادی از بی‌تفاوتی و عدم پذیرش مسئولیت است. این عبارت نیز به وجه نابودگری کهن الگوی «مادر» اشاره‌دارد. عبارت «ضنت علیه بالدفء والبسمهٔ والحلیب» بخش دیگری از مسئولیت‌های مادری را در کهن الگوی مادر نشان می‌دهد که وجهه نابودگری مادر است. این محرومیت‌ها نشان‌دهندهٔ کوتاهی مردم در تأمین نیازهای اساسی کشور است. یونگ نیز معتقد است که «سه وجه اساسی مادر عبارتند از: مراقبت‌کننده، پرورش‌دهنده و احساسات تند و اعماق تاریک او» (یونگ، ۱۳٦۸: ۲۷). «گرما»، «لبخند» و «شیر» نماد نیازهای اولیهٔ کشور برای بقا و توسعه هستند که مردم از ارائهٔ آن‌ها خودداری کرده‌اند.

علاوه بر وجه نابودگری مادر، وجه حمایتگری آن نیز در سروده بازتاب داده شده است. در طول سروده، تغییر و تحول در نقش مادر (مردم) قابل مشاهده است. در ابتدا، مادر در نقش نابودگر ظاهرمی‌شود که کشور را به‌حال خود رها کرده و آن‌را به نابودی نزدیک کرده است؛ اما در انتهای سروده، شاعر از «مادر» (مردم) می‌خواهد که نقش حمایتگر خود را بازیابد و مسئولیتش را در قبال کشور بپذیرد:

«قولی إنّک أمّه التی ضنت علیه بالدفء/و بالبسمهٔ و الحلیب/قولی له أنّی أبوه» (دنقل، ۱۹۸۷: ۸٦)

کلمات «الدفء/البسمهٔ/الحلیب» به نیازهای اولیه کشور اشاره‌دارند که باید از سوی مردم تأمین شود. با وجود خیانت‌ها، ذکر این موارد نشان می‌دهد که هنوز امکان بازگشت به نقش حمایتگر وجود دارد. عبارت «قولی إنّک أمه» نقطه مقابل بیگانگی است و بازتاب وجه حمایتگری و مهرگستری کهن الگوی «مادر» است. این عبارت، تأکیدی بر لزوم مواجهه مردم با حقیقت و پذیرش کشور به‌عنوان سرزمین خود است که نیاز به آبادسازی دارد. مسئولیت‌پذیری مردم در قبال وطن که در قالب پذیرش نقش مادرانه بیان شده است، تنها راه برای جبران خیانت گذشته و ساختن آینده‌ای بهتر برای کشور است. می‌توان این نکته را در تحلیل کهن الگوی مادر اضافه‌کرد که مادر (نماد مردم) به‌عنوان واسط میان پدر (سیاست‌مداران) و اودیپ (کشور) عمل-می‌کند. زبان شاعر در این‌جا مردم را به‌مثابه پلی معرّفی‌می‌کند که زمامداران می‌توانند از رهگذر آن، اشتباه خود را بپذیرند و با

کشور از در آشتی وارد شوند. این ویژگی با عباراتی مثل «قولی له إنک أمه» تقویت می‌شود، زیرا مادر زبان ارتباطی اصلی میان اودیپ و والدین است.

۲-۲-۳- کهن الگوی «پیر فرزانه»

کهن الگوی «پیر فرزانه» یکی از مهم‌ترین کهن الگوهای یونگی است که نمایانگر خرد، بلوغ فکری و قدرت راهنمایی است. این کهن الگو در ناخودآگاه جمعی انسان‌ها به شکل‌های مختلفی از جمله پیامبران، مشاوران، یا شخصیت‌هایی که راهنمای مسیر هستند، نمود پیدا می‌کند (یونگ، ۱۳٦۸: ۱۱۲). در این سروده، «پیر فرزانه» در صدای شاعر و نقش پدر (نماد سیاستمداران) نمود یافته است. این کهن الگو در تعامل با کهن الگوی مادر (مردم) و اودیپ (کشور) عمل‌می‌کند. به عبارتی، سیاستمداران به‌عنوان پدر، ابتدا خیانت کرده و کشور را رها کرده‌اند؛ اما اکنون، در مواجهه با بازگشت کشور، نقش خردمندانه و راهنمایانه‌ای را ایفا می‌کنند:

«قولی لهم من أمه، و من أبوه/ أنا و أنت... لم نجترىء أن نرفع العیون نحوه/لم نجترىء أن نرفع العیون/نحو عارنا المیمت... هذه المرة لن نضیعه و لن نترکه یتوه... قولی له انک أمه قولی له إنی أبوه/(هل یقتلنی؟)... العار: أن نموت دون ضمة من طفلنا الحبیب» (همان: ۸٦-۸۵)

عبارت «**قولی لهم من أمه، و من أبوه**»: نشان‌دهندهٔ لحظه خودآگاهی پیر فرزانه است. سیاستمداران و مردم (پدر و مادر) که در گذشته کشور را ترک کرده بودند، اکنون به اشتباه خود پی‌برده‌اند و از طریق اقرار به والد بودن، به پذیرش مسئولیت در قبال کشور می‌رسند. این لحظه، نماد خرد و پذیرش خطاهای گذشته است. «أنا و أنت»: این عبارت، اتحاد مردم و سیاستمداران را در راستای حمایت از کشور نشان می‌دهد. پیر فرزانه (سیاستمداران) که پیش‌تر نقشی مخرب ایفا کرده بودند، اکنون تصمیم گرفته‌اند در کنار مردم، نقش خود را بازسازی کنند. جمله، نماد تعهد خردمندانه و آگاهانه برای جبران اشتباهات است. سیاستمداران که در گذشته کشور را رها کرده بودند، اکنون تصمیم‌گرفته‌اند به کمک مردم، مسیر بازسازی را طی‌کنند و کشور را از نابودی نجات دهند.

«**قولی له انک أمه قولی له انی أبوه**»:این عبارت تأکیدی بر پذیرش مسئولیت است. پیر فرزانه (سیاستمداران) نقش پدر را به‌عهده گرفته و مردم (مادر) نیز با پذیرش نقش خود، همراهی‌می‌کنند. این اقرار به والد بودن، بازتابی از تعهد به بازسازی کشور است. جمله «العار: أن نموت دون ضمة من طفلنا الحبیب» اوج بازگشت به خرد و آگاهی است. پیر فرزانه با درک این حقیقت که بزرگ‌ترین ننگ، ترک کشور و عدم حمایت از آن است، مردم و سیاستمداران را به اتحاد و بازگشت به وطن دعوت می‌کند؛ بنابراین، پیر فرزانه در این سروده، نماینده سیاستمدارانی است که به‌دلیل خیانت به کشور، خود را از آن جدا کرده بودند، اما با بازگشت کشور (اودیپ)، آنان نیز نقش راهنما و خردمندانه خود را بازمی‌یابند و تلاش‌می‌کنند اشتباهات گذشته را جبران‌کنند. صدای‌شاعربه‌عنوان‌نمادآگاهی‌جمعی،این نقش را تقویت‌کرده و مردم را به‌پذیرش‌مسئولیت‌دعوت می‌کند.

در تحلیل کهن الگوی «پدر»، می‌توان این مفهوم را از سروده دریافت که شاعر با استفاده از عبارت «هل یقتلنی؟» نه‌تنها بر احساس گناه پدر تأکید می‌کند، بلکه‌به مسئولیت سنگین سیاستمداران‌وزمامداران در رها کردن کشور (نماد اودیپ) اشاره دارد.

۳-۲-۳- کهن الگوی «قربانی»

کهن الگوی «قربانی» یکی از مهم‌ترین مفاهیم در نظریهٔ کهن الگوهای یونگ است. این کهن الگو نمایانگر فرد، پدیده، یا ایده‌ای است که برای تحقق یک هدف بالاتر یا نجات دیگران از سختی‌ها، قربانی‌می‌شود. بنابر دیدگاه کمبل: «برای آن‌که زندگی ادامه‌یابد و نشو و نما کند، ناگزیر باید کسی قربانی شود» (کمبل، ۱۳۷۷: ۱٦۹) این مفهوم در بسیاری از اساطیر، ادیان و ادبیات جهانی ظهورمی‌کند. هر چند در تعریف قربانی آمده‌است: «قربانی، گیاه، حیوان و یا انسانی است که برای جلب حمایت خدا یا خدایان آسمانی در برابر نیروهای شر انتخاب شده» (بهار، :۱۳۸۱ ۳۰۷)؛ اما در این سروده، کهن الگوی

«قربانی» در کاربرد اسطورهٔ «اودیپ» تجلی یافته است که نماد کشور و یا جهان عرب به‌شمارمی‌رود و این کشور است کـه نـه برای رضایت خدایان، بلکه به‌دلیل بی‌توجهی زمامداران قربانی می‌شود. این سروده به‌شدت به سیاست‌مداران و مردمـی کـه در قربانی‌شدن کشور نقش‌داشتند انتقاد می‌کند و آن‌ها را به بازنگری در رفتار خود فرامی‌خواند:

«ألقیناه فوق قمم الجبال کی یموت/.../طفلنا أمامنا غریب/.../ضنت علیه بالدفء والبسمهٔ والحلیب» (دنقل، ۱۹۸۷: ۸۶-۸۵)

اودیپ در این‌جا به‌عنوان قربانی به قله‌های کوه، رها شده است تا بمیرد. این عمل بازتـاب ازخودبیگـانگی جامعـه نسـبت بـه آرمان‌های ملی و خیانت به هویت جمعی است. «طفلنا أمامنا غریب»: این عبارت نشان می‌دهـد کـه اودیـپ (کشـور) بـه‌دلیـل رهاشدن، با رنجی دوگانه مواجه شده‌است: بیگانگی از طرف مردم و زخم‌های ناشی از خیانت. این رنـج، عنصـر اصـلی کهـن الگوی قربانی است که او را در مسیر بازگشت و تغییر قرارمی‌دهد. «عاد إلینا عنفوان ذکریات»: این کهن الگو تأکید می‌کنـد کـه کشور، علی‌رغم تمام خیانت‌ها، زنده مانده است و حالا زمان جبران گذشته است. بازگشت اودیپ نمـاد تولـد دوبـارهٔ قربـانی است که اکنون مردم را به رویارویی با حقیقت فرامی‌خواند.

۳-۳- امر نمادین: تقابل‌ها

پیرگیرو در بخش رمزگان زیبایی‌شناختی، تقابل‌های دوگانه در ادبیات و هنر را یکی دیگر از ویژگی‌های رمزگان‌هـای زیبـایی-شناختی به‌شمارمی‌آورد که از منشی نمادین برخوردار هستند (گیـرو، ۱۳۹۹: ۱۳۳) بـه گفتـهٔ وی نشـانه‌های ادبیـات، بـه‌مثابـه «نظامی از تقابل‌ها دیده می‌شود که این نشانه‌ها معنای خود را از آن‌ها می‌گیرند. همین نظام‌ها هستند که نقد امروز می‌خواهد با وام‌گرفتن الگوها و تعاریف خود از زبان‌شناسی، بازسازی‌شان کند» (همان: ۱۳۲)

۱-۳-۳- تقابل مرگ و زندگی

مرگ و زندگی به‌عنوان دو مفهوم بنیادین در ادبیات، معمولاً برای بازنمایی تحولات وجودی یا اجتماعی استفاده می‌شـوند. در این سروده، مرگ و زندگی تقابلی برای نشان‌دادن سرنوشت میهن است. شاعر با عبارت «کی یموت» می‌خواهد بر تلاش‌هـای بی‌ثمر برای نابودی میهن تأکیدکند، اما با عبارت «ما مات»، جاودانگی و بقای آن‌را با وجـود خیانت‌هـا و رهاشـدگی تصـدیق-می‌کند. این تضاد، یادآور نظریه‌های اسطوره‌ای دربارهٔ بازگشت قهرمان است که مرگ و زندگی دو مرحله از یک چرخهٔ احیا و تحول به‌شمارمی‌روند (کمبل، ۱۳۷۷: ۲۱۳). در سرودهٔ تقابل مرگ و زندگی در شخصیت اسطوره‌ای اودیپ نشان داده می‌شود: «**ألقیناه فوق قمم الجبال کی یموت/لکنه ما مات؛ نحن اللذان ألقیناه للردی/عاد باحثا عن اللذین ألقیاه للردی**». در ایـن‌جـا، شاعر به مخاطب یادآوری‌می‌کند که میهن به‌رغم تمام تلاش‌ها برای نابودی آن، همچنـان زنـده اسـت. ایـن بقـای مـیهن، بـار اخلاقی سنگینی بر دوش مردمی می‌گذارد که آن‌را رها کرده‌اند.

شاعر از تصویری استفاده می‌کند که در آن مفاهیم مرگ و زندگی در تقابل مستقیم با یکـدیگر قراردارنـد. «مـا کـودک را روی قله‌های کوه می‌اندازیم تا بمیرد»، اما «کودک نمی‌میرد» و «بازمی‌گردد». این تضاد میان مرگ و زندگی نمادی از مقاومـت مـیهن در برابر خیانت، بی‌توجهی و ناتوانی مردمانش است. در واقع «شاعر احساسات خود را با اندوه و پشیمانی دربارهٔ کوتاهی‌هایی که ملت مرتکب شده است، سرشار می‌سازد. چرا که ننگی شرم‌آور در تاریخ آن ثبت شده که ناشی از سستی و خیانت بـوده و باعث شده است که اعراب خوار و ذلیل شوند، به‌طوری‌که نمی‌توانند سرهای خود را بالا بگیرند» (دخیه، ۲۰۲۲: ٦٤٣).

۲-۳-۳- تقابل پذیرش و عدم پذیرش

عدم پذیرش (خیانت) و پـذیرش **(القیناه فوق قمم الجبال / قولی إنک أمه؛ قولی له إنی أبوه؛ العَار أن نموت دون ضمهٔ من طفلنا الحبیب)**.

تقابل خیانت و پذیرش در سروده، بازتاب یک دگرگونی اخلاقی است. در ابتدا، میهن به‌عنوان یک «طفل» رها می‌شود، نمـادی از خیانت به وظایف جمعی؛ اما در پایان، شاعر به پذیرش مسئولیت و تلاش برای اصلاح این خیانت فرامی‌خواند: «قولی إنک

أمه»: اعتراف به نقش مادرانه (مردم). «قولی له إنی أبوه»: تأیید مسئولیت پدرانه (سیاستمداران). این تقابل نشان می‌دهد که خیانت و رها کردن میهن، نه‌تنها یک شکست سیاسی، بلکه یک گناه اخلاقی است که با پذیرش و بازسازی رابطه می‌توان آن‌را اصلاح‌کرد. در این‌جا، از نظریهٔ روان‌شناسی یونگ نیز می‌توان بهره‌گرفت؛ خیانت به میهن نشان‌دهندهٔ سایه‌ای است که در ناخودآگاه جمعی باقی‌مانده و پذیرش آن، فرآیندی برای بازسازی هویت جمعی است. (وگلر، ۱۳۸٦: ۹۳) دنقل از رهگذر تقابل پذیرش و عدم پذیرش، با زبانی عاطفی و در عین حال خودانتقادی به مسألهٔ هویت می‌پردازد. هویت فرزند گمشده‌ای که حاصل تصمیم جمعی والدین است که هم‌زمان به هویت جامعه نیز ارجاع‌می‌دهد. در این‌جا کودک (أودیپ) نمایندهٔ کشور رهاشده و طردشده‌ای است که جامعه هویتش را از آن گرفته‌است.

٤-۳- ریخت‌شناسی سروده

در نظریهٔ گیرو، ریخت‌شناسی روایت به‌معنای تحلیل ساختارهای داستانی و درون‌مایه‌های تکراری در آن‌ها است. نظریهٔ ریخت‌شناسی ولادیمیر پراپ بر تحلیل ساختاری قصه‌های عامیانه روسی مبتنی است و ۳۱ خویشکاری (Function) را برای شخصیت‌ها در این قصه‌ها معرّفی‌می‌کند. این خویشکاری‌ها توالی مشخصی دارند و به تحلیل ساختار روایت کمک می‌کنند (بارت، ۱٤۰۲: ۱۵ و ۲٤). پراپ خویشکاری را «عمل شخصیتی از اشخاص قصه می‌داند که از نقطه‌نظر اهمیتی که در جریان عملیات قصه دارد تعریف می‌شود» (پراپ، ۱۳٦۸: ۵۳). در سرودهٔ «العار الذی نتّقیه» از امل دنقل، شاعر با بهره‌گیری از اسطورهٔ اودیپ، به نقد وضعیت سیاسی و اجتماعی مصر می‌پردازد. با توجه به این‌که نظریهٔ پراپ برای تحلیل قصه‌های عامیانه طراحی شده‌است، تطبیق کامل آن با یک شعر مدرن ممکن است چالش‌برانگیز باشد. با این‌حال، می‌توان برخی از خویشکاری‌های پراپ را در ساختار روایت این شعر شناسایی‌کرد:

۱-٤-۳- خویشکاری «تخلّی» (Abandonment):

در اسطورهٔ اودیپ، او توسط والدینش در کوه‌ها رهامی‌شود، اما در شعر دنقل، این رهاشدن نمادی از رهاکردن کشور (مصر) پس از شکست در جنگ است. این‌گونه دنقل از اسطورهٔ اودیپ در بیان مفاهیم عمیق و پیچیده مخالف آن‌چه در اسطورهٔ تاریخی آمده، استفاده می‌کند (میرزائی و دیگران، ۱۳۹۰: ۱٦۸). «تخلی» نه‌تنها گسست سیاسی و اجتماعی را نشان می‌دهد، بلکه به بیگانگی ملت از هویت و مسئولیت جمعی نیز اشاره‌دارد. این خویشکاری، در چارچوب رمزگان زیبایی‌شناختی، از تقابل‌های کلیدی سروده مانند: تقابل «خودی و بیگانه» و «زندگی و مرگ» برای تأکید بر بحران ارزش‌ها استفاده می‌کند. حس گناه، ریشه در عواطف جمعی جامعه دارد و از رهگذر تخیل شاعرانه به شکل استعاره‌های بلاغی بازنمایی می‌شود.

۲-٤-۳- خویشکاری «بازگشت» (Return):

اودیپ پس از سال‌ها به سرزمین خود بازمی‌گردد. در سروده، بازگشت نمادی از حضور دوبارهٔ کشور در صحنه سیاسی و اجتماعی و در نتیجه بازگشت وطن به وجدان عمومی جامعه است. عبارت «**هذه المرة لن نضیعه ولن نترکه یتوه**» نشان‌دهندهٔ عزم ملت برای بازسازی پیوند با هویت ملی و بازگشت به مسیر پیشرفت است. بازگشت در این‌جا بازگشتی جغرافیایی نیست؛ بلکه بازگشتی به ارزش‌ها، مسئولیت‌پذیری و تلاش برای اصلاح اشتباهات گذشته است. این خویشکاری، حس امیدواری و بازسازی را القا می‌کند و با نشانه‌های شمایلی در متن، مانند «**دفء**»، «**بسمة**» و «**طفلنا الحبیب**» پیوند دارد. این نشانه‌ها از طریق شباهت‌های معنایی، بازگشت وطن به جایگاه واقعی و ارزشمند را ترسیم‌می‌کنند.

۳-٤-۳- خویشکاری «شناخت» (Recognition):

در اسطورهٔ، اودیپ در نهایت هویت واقعی خود را می‌شناسد (نجفی ایوکی و دیگران، ۲۰۱۵: ۱۱۱). در شعر، این شناخت به‌معنای درک واقعیت‌های گذشته و پذیرش مسئولیت‌ها توسط جامعه است. در شعر، شناخت از طریق عبارات «**قولی له إنک أمه، قولی له إنی أبوه**» و «**هل یقتلنی؟**» برجسته‌می‌شود. این عبارات نشان‌دهندهٔ لحظه‌ای است که جامعه و زمامداران به

اشتباهات خود پی‌می‌برند و برای جبران تلاش‌می‌کنند. شناخت در این شعر، علاوه بر بُعد فردی، بُعد جمعی دارد؛ به این معنا که جامعهٔ مصر به مسئولیت خود در خیانت به وطن اعتراف می‌کند و پذیرش این مسئولیت، گامی اساسی در مسیر بازسازی است و این بیانگر تحول و بازآفرینی شخصیت خود اجتماعی است. رمزگان زیبایی‌شناختی این خویشکاری را از طریق تقابل میان پذیرش و خیانت تقویت می‌کند. عبارت‌هایی نظیر «**العار أن نموت دون ضمهٔ من طفلنا الحبیب**» گناه تاریخی جامعه را برجسته‌می‌کند و به نیاز به شناخت و تغییر وضعیت اشاره‌دارد.

٤-٤-٣- خویشکاری «مجازات» (Punishment):

در ساختار اصلی اسطوره، اودیپ پس از شناخت حقیقت، خود را مجازات می‌کند (شابیرو و دیگران، ۲۰۰۸: ۱۹۲)؛ اما در سرودهٔ دنقل، شاهد تغییر در کارکرد اسطوره هستیم، چنان‌که به‌جای مجازات فردی، مجازات به‌معنای احساس گناه جمعی و تلاش برای جبران اشتباهات گذشته انجام‌می‌شود. مجازات در شعر به شکل نمادین و استعاری بازنمایی می‌شود. جامعه، زمامداران و حتی اودیپ (وطن) همگی در این چرخه گناه و پشیمانی دچار مجازات‌های روانی می‌شوند. عبارت «**هل یقتلنی؟**» نمادی از این خودتنبیهی است که در وجدان جمعی جامعه رخ‌می‌دهد. این خویشکاری، نتیجهٔ منطقی شناخت و پذیرش است و شاعر آن‌را راهی برای پالایش گناه جمعی و حرکت به‌سوی آینده‌ای روشن‌تر می‌داند. نشانه‌هایی همچون: «**موت**» و «**ضمهٔ طفل**» دلالت بر رنج و مجازات دارند و در تقابل با نشانه‌های امیدبخش مانند: «**دفء**» و «**بسمهٔ**»، ساختار معنایی متن را تقویت می‌کنند. این خویشکاری در رمزگان زیبایی‌شناختی، هم‌زمان پیامد و راه‌حل بحران اجتماعی را نشان می‌دهد. پس درحالی‌که در اسطورهٔ یونانی، پایان اودیپ تراژیک و همراه با خودآزاری است (کولیت، ۲۰۱۲: ۲۵)، در این سروده، دنقل به‌دنبال پذیرش و بخشش است.

٤- نتیجه

بررسی سرودهٔ «العار الّذی نتقیه» اثر أمل دنقل بر پایهٔ نظریهٔ «رمزگان‌های پی‌یر گیرو» و «کهن الگوی یونگ» نشان‌داد که رمزگان‌های زیبایی‌شناختی از رهگذر به‌کارگیری کهن الگوهای اصلی به‌وضوح نمود یافته‌اند. کهن الگوی «مادر» به‌عنوان نمادی از ملت، در شعر دنقل ابتدا تصویرگر خیانت و غفلت از وطن است، اما در ادامه، قدرت مسئولیت‌پذیری و احیا را نیز به‌نمایش می‌گذارد. کهن الگوی «پیر فرزانه» نیز به‌عنوان نمادی از سیاستمداران، نشان‌دهندهٔ خودآگاهی و بازگشت به خرد جمعی برای رهبری جامعه است. علاوه بر کهن الگوها، تقابل‌های معنایی میان مفاهیمی چون: زندگی و مرگ، پذیرش و خیانت، خودی و بیگانه نیز به دلالت رمزگان‌ها کمک کرده و بر مفهوم هویت و مسئولیت جمعی تأکید می‌ورزند.

همچنین، نتایج تحلیل نشان‌داد رمزگان «زیبایی‌شناختی» با تأکید بر کهن الگوی «مادر»، نقش برجسته‌تری ایفا می‌کند. این برجستگی را می‌توان با چند دلیل توجیه‌کرد:

- نمادپردازی از ملت: کهن الگوی «مادر» به‌عنوان نمادی قدرتمند از ملت، با تمام پیچیدگی‌ها و تناقضاتش، در مرکز شعر قرار گرفته‌است. ملت هم به‌عنوان منشأ قدرت و هم آسیب‌پذیری، در این نماد تجسم یافته‌است.
- بار عاطفی و هویتی: «مادر» به‌عنوان یک کهن الگوی عمیقاً ریشه‌دار در ناخودآگاه جمعی، بار عاطفی و هویتی بسیار قوی‌ای دارد. استفاده از این نماد، شعر را به احساسات و دغدغه‌های عمیق مخاطبان پیوند می‌زند.
- قدرت تحول و بازسازی: برجستگی کهن الگوی «مادر» نه‌تنها به‌دلیل نمایش وضعیت کنونی، بلکه به‌دلیل تأکید بر قدرت تحول و بازسازی‌است. شعردنقل‌با نشان‌دادن‌امکان تغییرنگرش‌و رفتار «مادر»،امید به‌آینده و بازسازی وطن را القا می‌کند.

در کنار کهن الگوی «مادر»، کهن الگوی «پیر فرزانه» نیز نقش مهمی دارد، اما برجستگی «مادر» به‌دلیل جامعیت و بار عاطفی بیشتر، قابل‌توجه‌تر است. تفسیر این برجستگی نشان می‌دهد که دنقل برای بیان دغدغه‌های جمعی و هویتی ملت عرب، به سراغ‌نمادهایی رفته‌است که‌هم ریشه در ناخودآگاه‌جمعی‌دارند و هم‌قابلیت‌انعکاس‌پیچیدگی‌های وضعیت معاصر را دارا هستند. سروده «العار الّذی نتقیه» به‌عنوان نمونه‌ای برجسته از رمانتیسم اجتماعی، با بهره‌گیری از رمزگان‌های زیبایی‌شناختی و به‌ویژه کهن الگوها، تجربیات ذهنی و عاطفی مردم را به شکلی هنری و تأثیرگذار به‌تصویرمی‌کشد. دنقل با استفاده از زبان نمادین و نشانه‌ها، به معنای عمیق‌تری از هویت، خیانت، مسئولیت و بازسازی وطن دست یافته است.

۵- منابع

الاختیار، نسیب. (۱۹۵۵). *الفن الغنائی عند العرب*، بیروت: دار بیروت.

بارت، رولان. (۱٤۰۲). *درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها و کشتی با فرشته*، ترجمه: محمد راغب، چاپ دوم، تهران: نشر ققنوس.

بهار، مهرداد. (۱۳۸۱). *از اسطوره تا تاریخ*، تهران: نشر چشمه.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳٦۸). *ریخت‌شناسی قصه‌های پریان*، ترجمه: فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

تنها، فاطمه؛ حاجی‌زاده، مهین؛ امین‌مقدسی، ابوالحسن و عبدالأحد غیبی. (۱٤۰۲). تحلیل نشانه‌شناسی قصیدهٔ «المتنبّی» جواد الحطّاب با تکیه بر نظریهٔ نشانه‌شناسیِ شعرِ مایکل ریفاتر، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دوره۲۱، شماره٤۰، صص ۵-۲۲.

جواری، محمدحسین. (۱۳۷٤). *اسطوره در ادبیات تطبیقی، اسطوره و ادبیات*، تهران: انتشارات سمت.

چندلر، دانیل. (۱٤۰۲). *مبانی نشانه‌شناسی*، ترجمه: مهدی پارسا، چاپ هشتم، تهران: سوره مهر.

دخیهٔ، فاطمهٔ. (۲۰۲۲). «أشکال الرمز وجمالیاته فی شعر أمل دنقل»، *مجلهٔ علوم اللغهٔ العربیهٔ وآدابها*، المجلد ۱٤، العدد۲، ٦٤۹-٦۳۷.

سجودی، فرزان. (۱۳۸۷). *نشانه‌شناسی کاربردی*، تهران: نشر علمی.

سیبیاک، توماس. (۱۳۹۱). *نشانه‌ها: درآمدی بر نشانه‌شناسی*، ترجمه: محسن نوبخت، تهران: نشر علمی.

شولتز، دوان و سیدنی شولتز. (۱۳۸۷). *نظریه‌های شخصیت*، ترجمه: یحیی سیدمحمدی، تهران: نشر ویرایش.

عنانی، محمد. (۲۰۲۳). الأدب و فنونه، المملکهٔ المتحدهٔ: مؤسسهٔ الهنداوی.

کمبل، جوزف. (۱۳۷۷). *قدرت اسطوره*، ترجمه: عباس مخبر، تهران: مرکز.

کولیت، أستییه. (۲۰۱۲). *أسطورهٔ أودیب*، ترجمهٔ: زیاد العودهٔ، دمشق: منشورات الهیئهٔ العامهٔ السوریهٔ للکتاب.

کوهستانیان، آرمان. (۱٤۰۲). بن‌مایه‌های‌غنایی‌در تازی‌سروده‌های‌خاقانی،*پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، دوره ۲۱، شماره٤۰، صص ۲۲۸-۲۱۱.

گیرو، پی‌یر. (۱۳۹۹). *نشانه‌شناسی*، ترجمهٔ محمد نبوی، تهران: آگاه.

مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۹۳). *دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه: مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

میرزائی، حسین و سیدابراهیم آرمن. (۱۳۹۰). «التناص الأسطوری فی شعر أمل دنقل»، *فصلیهٔ الدراسات المعاصرهٔ*، السنهٔ ۳، العدد ۹، صص: ۱۷۱-۱۵۳.

نجفی ایوکی، علی و فاطمهٔ سعیدی. (۲۰۱۵). «أسطورهٔ أودیب فی الشعر العراقی المعاصر»، *مجلهٔ اللغهٔ العربیهٔ و آدابها*، السنهٔ ۱۱، صص: ۱۲٤-۱۰۹.

وگلر، کریستوفر. (۱۳۸٦). *ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلمنامه*، ترجمه: عباس اکبری، تهران: انتشارات نیلوفر.

یونگ، کارل گوستاو. (۱۳٦۸). *چهار صورت مثالی*، ترجمه: پروین فرامرزی، مشهد: نشر معاونت فرهنگی آستان قدس رضوی.

Cuddon, J. A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. Wiley-blackwell Publication.

Danesi, M. (2013). *Understanding Media Semiotics*. Second Edition, Bloomsbury Publishing.

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 New look at Hilālī Jaghata'ī-ye Esterābādi's Qasides

Vahid Barzegar ghahfarokhi [1] | Asghar Rezapurian [2]✉ | Mohammad Hakimazar [3]

1. Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran.
Email: v.barzegar@iau.ac.ir
2. Corresponding author, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran.
Email: rezporian@iau.ac.ir
3. Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran.
Email: hakimazar@iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
02 August 2025
Received in revised form:
07 December 2025
Accepted:
16 December 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Hilālī Jaghata'ī; Tenth-Century Persian Poetry; Jung-e Sharaf; Apologetic Poetry; ʿUbaydullāh Khān Uzbek.

ABSTRACT

Hilālī Jaghata'ī is one of the poets of tenth century AH,
One of Hilālī's few known qasidas—frequently mentioned in the tazkeras—is the qasida he composed in praise of ʿUbaydullāh Khān Uzbek.
Two different views regarding this qasida have thus far been proposed in the tazkeras.
This study aims to critique both existing viewpoints and presents new verses—found in the Jung-e Sharaf and the tazkera Nafāʾis al-Maʾāthir—to reassess the first group's claim that the qasida was composed on the arrival of ʿUbaydullāh Khān. It further proposes the possibility that the poem was in fact composed in the mode of iʿtidhār (poetic apology), intended as a plea for forgiveness and a means for escaping from death.
Accordingly, this study tries to address two key questions: How can the newly found verses of the qasida in praise of ʿUbaydullāh Khān Uzbek contribute to a clearer understanding of the poet's intent? And how does this qasida relate to the tradition of apologetic poetry? Employing a descriptive–analytical method and relying on library sources and documents, the study then introduces the rhetorical technique of iʿtidhār and offers a brief overview of its background in Persian literature.

Cite this article: Barzegar ghahfarokhi, Vahid; Rezapurian, Asghar; Hakimazar; (2026). A New look at Hilālī Jaghata'ī-ye Esterābādi's Qasides. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 21-38.
http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52819.3354

© Barzegar ghahfarokhi, Vahid; Rezapurian, Asghar; Hakimazar Mohammad. Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

The collected works of many poets have been published across different periods; however, with the discovery of manuscripts closer to the poet's lifetime, new critical editions may emerge, resulting in the addition or removal of verses from their divans. During the Timurid era (771–911 AH), the sheer number of poets and their works is particularly noteworthy. In this period, which spans the eighth and ninth centuries AH, not only were many poets added to the history of Persian literature, but numerous biographical anthologies (tazkeras), miscellanies (safīnas), and poetic anthologies (jungs) were also produced in manuscript form by poets and writers, enriching the repository of written works. Among these, jungs and safīnas have played an important role both in identifying the works of poets whose divans had never been compiled and in remedying deficiencies in the divans of poets whose collected works had become incomplete or lost. These manuscripts have also been instrumental in shedding light on many historical events previously shrouded in ambiguity.

Since many manuscript sources—such as safīnas and jungs—survive as unique, standalone copies, and since their scribes seem to have prioritized the tastes and preferences of the audience of their own time, these works are valuable for understanding the literary inclinations of the period in which they were compiled. On the other hand, certain flaws are also evident in such materials. In some jungs and safīnas, scribes, either to present a greater variety of poems by a single poet or to include samples from more poets in the collection, attempted to shorten poems by removing some verses, producing abbreviated versions of ghazals and qasidas. This issue can be resolved by collating multiple manuscript witnesses, thereby allowing the reconstruction of a more complete form of the poems.

Among the notable poets of the tenth century whose poetry has suffered from such complications is Hilālī Jughātāyī Astarābādī. Although Hilālī's divan was printed several times in India and later edited and published in Iran by Professor Saeed Nafisi, limited access to additional manuscripts introduced weaknesses into that edition. Aside from Hilālī's Laylī u Majnūn mathnavi, which has not yet been critically edited or published, his qasidas also appear to warrant serious scholarly attention. Research on Hilālī's qasidas has not been conducted as thoroughly as it should, and since only four qasidas are present in the manuscripts examined by Nafisi, safīnas and jungs can serve as valuable resources in advancing this line of study.

2- Research methodology

The present study has been conducted using an analytical–descriptive method based on library research. Since part of the findings derives from manuscript sources, a portion of this research has been carried out on the basis of editing a handwritten manuscript.

3- Discussion

Most biographical compilers who have mentioned the account of Hilālī's murder at the hands of ʿUbaydullāh Khān have believed that, after the Uzbek ruler seized control of Khurasan, he first brought Hilālī into his service, but the intrigues of envious rivals led him to have the poet killed in the Chahārsūq of Herat. Ḥasan Beg Rūmlū, while noting the treachery of the envious toward Hilālī and their efforts to erase him from the pages of history, considers Hilālī's Shianess to have been the pretext by which ʿUbaydullāh Khān and his associates sent him to his death (see Rūmlū, 1957: 291). Riżāqolī Khān Hedāyat in Riyāż al-ʿĀrifīn, Shaykh Abū'l-Qāsem Anṣārī in Salm al-Samāwāt, and Sām Mīrzā in Tuhfat-e Sāmī likewise maintain that Hilālī was executed for being a Shiite. (see Hedāyat, 1926: 238; Anṣārī, 1961: 398; Sām Mīrzā, 1935: 94). Ẓabīhullāh Ṣafā, in his History of Persian Literature, echoes the view of Sām Mīrzā and repeats the same account (see Ṣafā, 1984, vol. 4: 433).

Others, such as Eskandar Beg Monshī in Tārīkh-e ʿĀlam-ārā-ye ʿAbbāsī, recount that a satirical poem Hilālī composed against ʿUbaydullāh Khān—and which eventually reached the Uzbek ruler—was the cause of the poet's death (Rūmlū, 1957: 294). Upon seeing this poem, ʿUbaydullāh Khān ordered Hilālī's arrest and imprisonment, and in the end had him executed in the Chahārsūq of Herat (Eskandar Monshī, 1935: 43). The splendid qasida Hilālī had earlier composed in praise of ʿUbaydullāh (the very qasida examined in this study) was of no avail, and the ruler nevertheless commanded the poet's execution.

Hilālī's well-known qasida in praise of ʿUbaydullāh Khān Uzbek contains thirteen verses in Hilālī's printed divan. However, in the Jung-e Sharaf it appears in nineteen verses (Sharaf, n.d.: 55), and in the biographical anthology Nafāyes al-Maʾāther it is recorded in twenty verses (Kāmī Qazvīnī, 2016: 608). By combining the verses found in these two sources, the qasida consists of a total of twenty-three verses.

4- Conclusion

Regarding Hilālī's well-known qasida composed in praise of his own killer, ʿUbaydullāh Khān Uzbek, two general views have been proposed. Some scholars hold that the poem was written in honor of ʿUbaydullāh Khān upon his arrival in Khurasan after its conquest. Others believe that Hilālī composed it in an attempt to appease ʿUbaydullāh Khān after having angered him with satirical verses, though the effort ultimately proved futile. Several biographical compilers likewise attribute the poet's execution at the order of ʿUbaydullāh Khān to Hilālī's adherence to Shiʿism.

An examination of the newly identified verses of Hilālī's celebrated qasida in praise of ʿUbaydullāh Khān Uzbek—preserved in Jung-e Sharaf and Nafāyes al-Maʾāther—greatly strengthens the likelihood that the poem was not composed to welcome ʿUbaydullāh Khān to Khurasan, but is instead an example of poetic apology (shiʿr-e eʿtezār)—a qasida written to seek forgiveness and escape the ruler's anger and punishment. This issue, which had long remained a point of disagreement in historical and biographical sources, becomes considerably clearer with the addition of these newly found verses and the evidence presented above, increasing the probability that the poem was composed as an attempt to avert the wrath of the Uzbek khan.

Since the version of this qasida printed in Hilālī's divan edited by Saeed Nafisi contains far fewer verses—and given that we identified one verse present in the divan but absent from Jung-e Sharaf and Nafāyes al-Maʾāther, as well as verses appearing in Jung-e Sharaf but not in Nafāyes al-Maʾāther, and vice versa—it is highly probable that the verses presented here as "new findings" do not constitute the complete text of the qasida. Moreover, a review of Hilālī's newly discovered qasidas indicates that most of his qasidas contain more than thirty-five verses, and thus it seems unlikely that a "splendid" qasida—especially one composed in a desperate bid to save his own life—would consist of only twenty-one verses.

A systematic examination of jungs and biographical anthologies, particularly those dating from or close to the tenth century AH, will likely yield additional verses of this qasida in the future. Finally, it should be noted that the possibility of later interpolation must also be considered, and the authenticity of the newly found verses cannot be affirmed with absolute certainty.

5. References

Azad Belgrami, Gholamʿ Ali. (n.d.). Khazāna-ye ʿĀmera. [Place of publication not specified].

Eskandar Monshi. (1935). Tārīkh-e ʿĀlam-Ārā-ye ʿAbbāsī, Vol. 1. Tehran: Dār al-Ṭabāʿa-ye Āqā Seyyed Mortażā.

Anvari, Owḥad al-Dīn. (1958). Dīvān-e Anvarī, ed. Mohammad-Taqī Modarres Rażavī, Vol. 1. Tehran: Bongāh-e Tarjomeh va Nashr-e Ketāb.

Pournamdarian, Taqi. (2007). "Genres in Persian Poetry," Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Qom, 1(3), 7–22.

al-Jundi, ʿAlī. (1991). Fī Tārīkh al-Adab al-Jāhilī. Cairo: Maktabat Dār al-Turāth.

Ḥasan Beg Rumlū. (1978). Aḥsan al-Tavārīkh, ed. ʿAbd al-Ḥossein Navāʾī, Vol. 1. Tehran: Bābak.

Ḥosseini Khātunābādī, Seyyed ʿAbd al-Ḥossein. (1973). Vaqāyeʿ al-Senīn wa'l-Aʿlām, ed. Mohammad-Bāqer Behbudī. Tehran: Ketābfrooshi-ye Eslāmiyeh.

Khāqānī Shervānī, Afżal al-Dīn. (2012). Dīvān-e Khāqānī Shervānī, ed. Żiāʾ al-Dīn Sajādī. Tehran: Zavvār.

Khalili Afghān. (1930). Āsār-e Herāt, ed. ʿAbd al-ʿAlīm Jān, Vol. 2. Herat: Maṭbaʿa-ye Fakhrīya-ye Saljuqī.

Khvandamīr, Ghiyāth al-Dīn. (2001). Tārīkh-e Ḥabīb al-Siyar, ed. under supervision of Mohammad Dabīr Siyāqī, Vol. 4, 4th ed. Tehran: Khayyām.

Dovost Sambahli, Mir-Hossein. (n.d.). Tazkera-ye Ḥosseinī. [Place of publication not specified].

Rāzī, Amīn Ahmad. (1999). Tazkera-ye Haft Eqlīm, ed. Seyyed Mohammad-Reżā Tāherī, Vol. 2. Tehran: Soroush.

Yusefi, Mohammad-Reza, & Rafiei, Davoud. (2023). "Yek Nazar Jāneb-e Hilālī Kon: Hilālī Jughātāyī in Light of Twelve Newly Found Qasidas," University of Tehran, Persian Literature, 13(2), 151–168.

Zorqānī, Seyyed Mehdi. (2009). "A Proposal for Classifying Literary Genres in the Classical Period," Persian Literary Studies Quarterly, 6(24), 81–106.

Sharaf, ʿAbd al-Raḥmān. (n.d.). Jang-e Nazm – Muntakhab-e Ashʿār-e Shoʿarā – Part of the Dīvān of Jāmī – Yūsuf o Zoleykhā-ye Jāmī, Manuscript No. 86720. Tehran: Library, Museum, and Document Center of the Islamic Consultative Assembly.

Ṣafā, Ẕabīḥullāh. (1984). Tārīkh-e Adabīyāt dar Īrān, Vol. 4. Tehran: Ferdows.

Ḍayf, Shawqī. (2014). Tārīkh al-Adab al-ʿArabī (al-ʿAṣr al-Jāhilī), trans. Alireza Zakāvatī Qorāqzlū. Tehran: Amīr Kabīr.

ʿOnṣor al-Maʿālī, Keykāvus b. Eskandar. (1933). Qābus-nāmeh, ed. and introduction by Saeed Nafisi. Tehran: Maṭbaʿa-ye Majles.

Kāmi Qazvīnī, ʿAlāʾ al-Dowleh. (2016). Tazkera-ye Nafāyes al-Maʾāther, ed. and critical edition by Saeed Shafīʿīyūn. Tehran: Library, Museum, and Document Center of the Islamic Consultative Assembly & Islamic Azad University Press.

Kamāl al-Dīn Esmāʿīl, Abū'l-Fażl. (1969). Dīvān-e Kamāl al-Dīn Esmāʿīl, ed. Hossein Bahrolʿ Olūmī. Tehran: Ketābfrooshi-ye Dehkhodā.

Golchin Maʿānī, Ahmad. (1963). "A Document Concerning Hilālī and His Grave, Published for the First Time," Yaghmā, No. 180, July 1963, 157–160.

Gopāmoy, Mohammad Qodrat-Allah. (2008). Tazkera-ye Natāyej al-Afkār, ed. Yusef Beyg Bābāpūr. Qom: Majmaʿ al-Żakhāyer al-Eslāmī.

Mohammad Ṣeddīq Khān Bahādur. (2007). Tazkera-ye Shamʿ al-Anjoman, ed. Mohammad-Kāẓem Kahdūʾī. Yazd: University of Yazd Press.

Modarres, Mirza Mohammad-Ali. (1995). Reyḥānat al-Adab, Vol. 6, 4th ed. Tehran: Khayyām.

Vāleh Dāghestānī, ʿAliqolī b. Mohammad-ʿAli. (2005). Tazkera-ye Riyāż al-ʿĀrefīn, introduction, critical edition, and research by Mohsen Nāji Naṣrābādī, Vol. 4. Tehran: Asātīr.

Hedāyat, Reżāqolī Khān. (1926). Riyāż al-ʿĀrefīn, with the efforts of Mollā ʿAbd al-Ḥossein and Mollā Mahmūd Khvānsārī. Tehran: [Place of publication not specified].

Hilālī Jughātāyī, Badr al-Dīn. (1996). Dīvān-e Hilālī Jughātāyī, ed. Saeed Nafisi, 3rd ed. Tehran: Sanāʾī.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

نگاهی تازه به قصیده‌ای از هلالی جغتایی استرآبادی

وحید برزگرقهفرخی [۱] | اصغر رضاپوریان [۲]✉ | محمد حکیم‌آذر [۳]

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. رایانامه: v.barzegar@ iau.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. رایانامه: rezporian@iau.ac.ir

۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران. رایانامه: hakimazar@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۹/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۹/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
هلالی جغتایی، شعر قرن دهم، جُنگ شرف، شعر اعتذار، عبیدالله‌خان ازبک.

چکیده

هلالی جغتایی، از شاعران قرن دهم است. در دیوان تصحیح‌شدهٔ وی، تنها چهار قصیده می‌بینیم که برخی از آن‌ها کامل هم نیستند. یکی از این قصاید، قصیده‌ای است که در مدح عبیدالله‌خان ازبک سروده است. در مورد این قصیده، تاکنون دو نظر در کتب تذکره مطرح شده‌است. در این پژوهش، سعی بر آن است که ضمن نقد نظر دو گروه و ارائهٔ ابیات نویافته که به مدد جُنگ شرف و تذکرهٔ نفایس‌المآثر حاصل‌شده، نظر گروه نخست مبنی بر سرایش قصیده در مقدم عبیدالله‌خان نقد شود و این احتمال پیش‌کشیده شود که این قصیده به‌شیوهٔ اعتذار و برای عذرخواهی و رهایی هلالی از مرگ سروده شده است. بدین‌منظور، در پی پاسخ‌دادن به این دو پرسش هستیم که ابیات نویافتهٔ قصیدهٔ مدح عبیدالله‌خان ازبک چگونه می‌تواند به درک بهتری از قصد شاعر از سرودن قصیده کمک کند؟ و نسبت قصیدهٔ مدح عبیدالله‌خان با شعر اعتذاری چگونه است؟ در ادامه به‌روش توصیفی-تحلیلی و با تکیه بر منابع و اسناد کتابخانه‌ای، به‌معرّفی فن اعتذار می‌پردازیم و به سابقهٔ آن در ادب فارسی اشاراتی می‌کنیم.

استناد: برزگرقهفرخی، وحید، رضاپوریان، اصغر، حکیم‌آذر، محمد. (۱۴۰۵). نگاهی تازه به قصیده‌ای از هلالی جغتایی استرآبادی. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۳۸-۲۱.

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52819.3354

CC BY NC

© برزگرقهفرخی، وحید، رضاپوریان، اصغر، حکیم‌آذر، محمد.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱ -مقدمه

دیوان بسیاری از شاعران، در ادوار مختلف به چاپ می‌رسد، اما ممکن است با یافتن نسخه‌های نزدیک‌تر به زمان زندگی شاعر، تصحیحات تازه‌ای از اشعار آن‌ها به‌دست‌آید و ابیاتی بر دیوان افزوده یا کاسته شود. در دورهٔ حکومت تیموریان (۹۱۱-۷۷۱ ه.ق) تعدد شاعران و آثار ایشان به‌لحاظ کمّی بسیار قابل‌توجه است. در این دوره که قرن هشتم و نهم هجری را دربرمی‌گیرد، نه‌تنها شاعران متعددی به تاریخ ادبیات فارسی افزوده شد، بلکه تذکره‌ها، سفینه‌ها و جُنگ‌های زیادی در قالب دست‌نوشته به قلم شاعران و نویسندگان به گنجینهٔ آثار مکتوب اضافه‌گردید. در این میان جُنگ‌ها و سفینه‌ها، هم در پیداکردن آثار شاعران بی‌دیوان، مؤثر واقع‌شده‌اند و هم در رفع نقایص دیوان‌های شاعرانی که دیوان ایشان ناقص یا مفقود شده بود، بسیار مفید واقع‌شدند. همچنین این آثار توانسته‌اند از بسیاری از وقایع تاریخی که در هاله‌ای از ابهام بودند، پرده بردارند. از آن‌جا که شمار زیادی از نسخ خطی همچون سفینه‌ها و جُنگ‌ها به‌شکل منفرد موجودند و کاتبان این نسخ ترجیح‌داده‌اند، سلیقهٔ مخاطبان روزگار خود را مورد توجه قراردهند، این آثار در معرّفی پسند عامهٔ زمان تدوین و تصنیف، حائز اهمیت هستند. از سوی دیگر، عیوبی در این‌گونه آثار نیز به‌چشم می‌خورد. در برخی از این جُنگ‌ها و سفینه‌ها، کاتب برای آن‌که بتواند نمونه‌های بیشتری از شعر یک شاعر ارائه‌دهد یا از شاعران بیشتری در مجموعه‌ای که جمع‌آوری‌کرده، نمونه بیاورد، سعی‌کرده برخی ابیات را حذف کند و غزل‌ها و قصاید را به‌شکل کوتاه‌تری بنویسد. این مشکل با مقابلهٔ نسخ مختلف قابل حل بوده و شکل کاملی از اشعار را می‌توان از این‌طریق به‌دست آورد. ازجمله شاعران قابل‌توجه قرن دهم که شعر او به این بلایا گرفتارآمده می‌توان هلالی جغتایی استرآبادی را نام‌برد. اگرچه دیوان هلالی چندین‌بار در هند چاپ شده و در ایران نیز استاد سعید نفیسی آن‌را تصحیح‌کرده و به چاپ رسانیده است، محدودیت دسترسی به دست‌نویس‌های دیگر، ضعف‌هایی را در این تصحیح پدید آورده‌است. بجز مثنوی «لیلی‌ومجنون» هلالی که هنوز تصحیح نشده و به چاپ نرسیده است، به‌نظرمی‌رسد در باب قصاید وی نیز جای پژوهش‌های جدّی وجود دارد. بحث در مورد قصاید هلالی هنوز آن‌گونه که باید صورت نگرفته است و از آن‌جا که در نسخه‌های مورد بررسی سعید نفیسی فقط چهار قصیده از نظر استاد گذشته است، سفینه‌ها و جُنگ‌ها می‌توانند راهگشای خوبی در این مسیر باشند.

۱-۱ پرسش‌های پژوهش

۱-۱-۱- ابیات نویافتهٔ قصیدهٔ «مدح عبیدالله‌خان ازبک» چگونه می‌تواند به درک بهتری از قصد شاعر از سرودن قصیده کمک کند؟

۱-۱-۲ نسبت قصیدهٔ «مدح عبیدالله‌خان» با شعر اعتذاری چگونه است؟

۱-۲ پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ هلالی پژوهش‌هایی به‌ویژه در سال‌های اخیر صورت‌گرفته که اغلب آن‌ها حول محور زندگی و آثار و احوال این شاعر هستند. در برخی موارد نیز بررسی‌های سبک‌شناسانهٔ شعر وی مورد توجه پژوهشگران قرار گرفته است. از میان این پژوهش‌ها می‌توان به تصحیح دیوان هلالی توسط سعید نفیسی اشاره‌کرد که در سال ۱۳۳۷ توسط انتشارات سنایی به چاپ رسیده است. این اثر را درواقع می‌توان جزء نخستین پژوهش‌های جدی دربارهٔ شعر هلالی به‌شمارآورد.

از دیگر پژوهش‌های صورت‌گرفته دراین‌باره، مقاله‌ای است از احمد گلچین معانی با عنوان: «سندی در باب قتل هلالی و قبر او که برای نخستین‌بار انتشارمی‌یابد» که در مجلهٔ یغما شمارهٔ ۱۸۰ در تابستان سال ۱۳٤۲ انتشار یافته است. «دل حزین هلالی، دربارهٔ زندگی، آثار و شعر هلالی جغتایی استرآبادی» به قلم کامیار عابدی در سال ۱۳۷۱ در شمارهٔ ۳۳ مجلهٔ فرهنگستان ادب و هنر به چاپ رسیده است از دیگر نمونه‌هایی است که پیشینهٔ این پژوهش محسوب می‌شود. «نگاهی به زندگی و آثار بدرالدین هلالی جغتایی استرآبادی» نوشتهٔ مریم طغیانی و دیگران است که در سال ۱۳۹٤ و شمارهٔ ۳۷ مجلهٔ نثرپژوهی ادب

فارسی چاپ شده است. از دیگر پژوهش‌های مرتبط، مقاله‌ای است با عنوان: «یک نظر جانب هلالی کن» تألیف محمدرضا یوسفی و داوود رفیعی که عنوان دیگر این مقاله؛ «هلالی جغتایی در آیینهٔ ۱۲ قصیدهٔ نویافته» است. این مقاله نیز در سال ۱۴۰۲ و در شمارهٔ ۳۲ مجلهٔ ادب فارسی به چاپ رسیده است. چنان‌که مشاهده می‌شود، این پژوهش به‌صورتی ویژه به بررسی قصاید نویافتهٔ هلالی که در جُنگ‌های مختلف یافت شده‌است، می‌پردازد؛ ضمن این‌که اشاره‌ای مختصر به قصیدهٔ مورد بحث ما نیز داشته‌است. مباحث طرح‌شده در این مقاله، حاوی نکات مفیدی برای مقالهٔ حاضر است که در بخش‌های بعدی به آن خواهیم‌پرداخت. چنان‌که پیداست و پیش‌ازاین نیز اشاره‌شد، بیشتر پژوهش‌های صورت‌گرفته پیرامون آثار و زندگی هلالی و بررسی ساخت و محتوای شعر او می‌باشد.

۱-۱ اهمیت و ضرورت پژوهش

پژوهش حاضر با ارائهٔ ابیاتی نویافته از قصیدهٔ هلالی در مدح عبیدالله‌خان ازبک، ابهام موجود دربارهٔ این‌که قصیده‌ای اعتذاری است یا فقط برای خوش‌آمدگویی سروده شده‌است را تا حد زیادی روشن‌می‌کند.

۱-۲ روش پژوهش

پژوهش حاضر، به‌روش تحلیلی–توصیفی مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای صورت پذیرفته است و از آن‌جا که بخشی از یافته‌ها در نسخه‌های خطی است، قسمتی از این تحقیق بر بنیاد تصحیح نسخهٔ خطی انجام گرفته است.

۲- مبانی و ادبیات پژوهش

۱-۲- سنت ادبی «اعتذار»

تقسیم‌بندی انواع ادبی در ادبیات کلاسیک فارسی سابقه‌ای دیرینه دارد. در اکثر متون ادب و سایر نوشته‌هایی که به شعر و انواع آن اشاره شده‌است، این تقسیم‌بندی از دو جنبه صورت می‌گرفت. یکی از منظر فرم و قالب شعری، مانند: غزل، قصیده، رباعی و ... و دیگری از منظر محتوا که طبق آن شعر به انواعی مانند: مدح، غزل، رثا، هجا، خمریه، وصف، رزم، بزم، شکوی تقسیم می‌شد (نک. پورنامداریان، ۱۳۸٦: ۸). تعداد این انواع محتوایی، مشخص‌نبوده و در متون مختلف اشارات متفاوتی بدان‌ها شده‌است؛ برای مثال، صاحب قابوس‌نامه به مدح، غزل، هجا، مرثیه و زهد به‌عنوان انواع شعر اشاره‌می‌کند (عنصرالمعالی، ۱۳۱۲: ۱۳۸ و ۱۳۹). این تقسیم‌بندی‌ها در متون دیگر، به‌صورت‌های دیگر بوده و تعداد آن نیز متفاوت بوده است؛ برای نمونه در تاریخ ادبیات فارسی محاکات خاقانی با یکی از مخالفان (که در جدال لفظی با شاعر شروان، عنصری را برتر از همهٔ شاعران می‌دانسته) چشمگیر شده است. خاقانی در آن قطعهٔ معروف می‌گوید:

جز از طرز مدح و طراز غزل — نکردی ز طبع امتحان عنصری
ز ده شیوه کان حلیت شاعری است — به یک شیوه شد داستان عنصری
نه تحقیق گفت و نه وعظ و نه زهد — که حرفی ندانست از آن عنصری

(خاقانی شروانی، ۱۳۹۱: ۹۲٦)

از این ابیات می‌توان برداشت کرد که خاقانی معتقد بوده که شعر فارسی از نظر محتوا به ده موضوع خاص تقسیم می‌شده است. وی از این اقسام، به مدح، غزل، تحقیق، وعظ و زهد اشاره‌کرده و از سایر انواع آن نامی نبرده است. این تقسیم‌بندی در ادبیات عرب نیز با تفاوت‌هایی وجود داشته است، جاحظ این تقسیم‌بندی را کلی‌تر درنظرگرفته و شعر را شامل: انواع مدح، هجا، بزمی و حکمی دانسته‌است (زرقانی، ۱۳۸۸: ۸۲). شوقی ضیف در تاریخ ادبی عرب، به تقسیم‌بندی ابوهلال عسکری از انواع شعر جاهلی از منظر محتوا اشاره‌می‌کند که شامل: مدح، هجو، توصیف، تشبیه و مرثیه است. ابوهلال عسکری همچنین می‌گوید که نابغه ذبیانی شاعر بزرگ عرب، قسم ششمی بر این انواع افزوده که «اعتذار» نام‌دارد (ضیف، ۱۳۹۳: ۱۸۹). در شعر

جاهلی عذرخواهی نادر بود و معمولاً برای نشان‌دادن پشیمانی از عمل یا موقعیتی که رخ داده بود، به‌کارمی‌رفت. هیچ‌یک از شاعران پیش از اسلام در عذرخواهی تجربه‌ای نداشتند، جز نابغه ذبیانی که به تفصیل به آن پرداخت و به‌خاطر آن مشهور شد تا جایی‌که در مورد او گفته شده‌است که او هنر جدیدی را به شعر اضافه‌کرد. منظور از این هنر، هنر عذرخواهی است. گویی این هنر در میان شاعران عرب قبل از نابغه ذبیانی وجود نداشته‌است. در واقع، نابغه معانی شگفت‌انگیز و تصاویر شاعرانهٔ زیبایی را به آن بخشیده است. نابغه به دیدار لخمی‌ها در حیره و غسانی‌ها در شام می‌رفت و آن‌ها را می‌ستود، کسانی که با آغوش باز از او استقبال‌می‌کردند و او را گرامی می‌داشتند. او به دیدار نعمان‌بن‌منذر، پادشاه حیره، می‌رفت که بیشتر آن‌ها از نزدیکان او بودند و حتی او را همراه خود کرده بودند. مدتی به‌دلیل دشمنی بین غسانی‌ها و لخمی‌ها، به دیدار آن‌ها نرفت تا این‌که برخی از خبرچینان او را به نعمان گزارش‌دادند که نعمان خشمگین‌شد و او را تهدیدکرد. نابغه به نزد قوم خود در نجد گریخت، سپس به نزد غسانی‌ها در شام رفت و آن‌ها را ستود. او نزد آن‌ها ماند و قصد داشت نعمان را آرام کند و به حیره بازگردد تا این‌که با کمک دو مرد از بنی‌فزاره توانست این‌کار را انجام‌دهد. سپس به نزد نعمان بازگشت و عذرخواهی معروف خود را به او ارائه‌داد. (نک. الجندی، ۱۹۹۱ م: ٤۰۵) از میان انواع ذکرشده توسط ابوهلال عسکری- که به‌نظر شوقی ضیف باید حماسه را نیز به آن اضافه‌کرد- در متون ادبیات فارسی موضوع «اعتذار» چندان مطرح نشده‌است. اعتذار همچنان‌که از معنای آن مشخص‌است به نوعی از شعر اشاره‌دارد که موضوع آن عذرخواهی از انجام عملی بوده که ممدوح یا مخاطب شعر را ناراحت و خشمگین کرده است. در شعر فارسی نمونه‌های فراوانی از شعر اعتذار می‌توان پیدا کرد؛ برای مثال، انوری قصیده‌ای در عذر کم‌خدمتی خطاب به امیر مودود احمد عصمی سروده و در ابیاتی از آن می‌گوید:

دی در آن‌وقت که بر رأی رفیعت بگذشت — که فلان باز حدیث حرکت کرد آغاز
گرهی گشت بر ابروی شریفت پیدا — از سیاست شده با عقدهٔ گردون انباز
نه مرا زهرهٔ آن کز تو بپرسم کان چیست — نه گمانی که کند گرد ضمیرت پرواز
ساعتی بودم و واقف نشدم رفتم و دل — در کف غم چو تذروی شده در چنگل باز
گر به تشریف جوابم نکنی آگه از آن — دهر بر جامهٔ عمرم کشد از مرگ طراز

(انوری، ۱۳۳۷: ۲۵۹)

زمانی‌که راوی شعر کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی شعر او را در محضر ممدوح نادرست و زشت ادا کرد، کمال به سنت اعتذار در قصیده‌ای عذرخواه ممدوح شده و کوتاهی را از جانب راوی دانست. این قصیده یکی از نمونه‌های عالی شعر اعتذار به‌حساب‌می‌آید:

بگویم و نکند رخنه در مسلمانی — تویی که نیست ترا در همه جهان ثانی
کدام پایه در اندیشه نصب شاید کرد — که در مدارج رفعت نه برتر از آنی؟
به روزگار تو نزدیک شد که برخیزد — ز زلف ماه‌رخان وصمت پریشانی
هنوز نیستم ایمن ز عورتی مکشوف — مگر که دامن اعضا بدو بپوشانی
اگرچه شعر همان است لیک راوی بد — تبه کند سخن نیک را به نادانی...

(کمال‌الدین اسماعیل، ۱۳٤۸: ۲٤۵)

نمونه‌های دیگر، در دیوان شاعران قرون مختلف ادبیات فارسی فراوان است و احتمالاً می‌توان با یک جست‌وجوی ساده در دیوان شاعران قصیده‌سرا، نمونه‌هایی از این نوع پیدا کرد. قصیدهٔ مورد بحث در این مقاله را نیز می‌توان نمونه‌ای از همین نوع

شعر دانست. قصیده‌ای که اگرچه با مدح عبیدالله‌خان آغازمی‌شود، اما در واقع این مدح مقدمه‌ای برای عذرخواهی است و به‌نوعی در ذیل عنوان شعر اعتذار قرارمی‌گیرد. جدا از این‌که به این نوع تقسیم‌بندی محتوایی که معمولاً با مرز ظریفی از یک‌دیگر جدا می‌شوند و گاه با هم درمی‌آمیزند، معتقد باشیم یا نه. بر اساس آن‌چه گفته‌شد می‌توان دانست که مقصود اصلی شاعر از سرودن این قصیده، عذرخواهی از ممدوح و کاستن از خشم او نسبت به خود بوده است، در واقع آن‌چه در این زمینه اهمیت بیشتری دارد، عامل اصلی سرودن شعر است که ارتباط مشخصی با خشم‌گرفتن عبیدالله‌خان و احتمال کینه‌کشی او از شاعر به‌خاطر هجو خان بوده است.

۲-۲- زندگی و آثار هلالی

بدرالدّین هلالی جغتایی استرآبادی (و ۹۳۶ه.ق)، ازجمله شاعران اواخر قرن نهم و اوایل قرن دهم است که در میان هم‌روزگاران خویش آوازه‌ای پیدا کرده و مورد توجه شاعران و تذکره‌نویسان هم‌دوره و دوره‌های بعد از خود قرارگرفته‌است؛ البته در برخی منابع همچون حبیب‌السیر، نام کوچکش را «نورالدین» هم گفته‌اند (نک. خواندمیر، ۱۳۸۰، ج ٤: ۳٦۲). از سال تولدش در منابع موجود سخنی به‌میان نیامده است. آن‌چه در تذکره‌ها و منابع مختلف دربارهٔ زندگی و احوال وی آمده است- فارغ از سجع‌سازی‌های معمول و فضل‌فروشی‌های مرسوم آن ادوار- چیزی نیست مگر آن‌چه در نخستین منابع ذکر شده است و منابع بعدی معمولاً به تکرار آن‌ها پرداخته‌اند؛ البته در مواردی دخل و تصرف‌هایی نیز در ارائهٔ اطلاعات می‌بینیم که حکایتی جدید در مورد شاعرِ مورد بحث ماست. در اغلب موارد چنان‌که از سنت تذکره‌نویسی فارسی انتظارمی‌رود، نوشته‌های تذکره‌نویسان جز رونوشتی از پیشینیان خود نیست. این نکته در مقدمهٔ سعید نفیسی بر دیوان هلالی گزارش شده است (نک. هلالی، ۱۳۷۵: مقدمه).

اغلب تذکره‌نویسان دربارهٔ وی می‌نویسند که اگرچه اجدادش از ترکان ماوراءالنهر بوده‌اند، اما هلالی خود متولد و بزرگ‌شدهٔ استرآباد و هرات است و به‌همین دلیل است که برخی به‌جای پسوند جغتایی، استرآبادی را پس از نام وی گذاشته‌اند و برخی دیگر هردو را همراه کرده‌اند، به‌قول میرزا محمدعلی مدرس تبریزی، مؤلّف ریحانه‌الادب، هلالی «استرآبادی‌الولاده، هراتی نشأه و ترکی جغتایی‌الاصل» بوده است (مدرس، ۱۳۷٤: ۳٦۸). مدرس تبریزی دربارهٔ تخلص هلالی می‌نویسد: «هلالی منسوب به هلال است که از اعلام و اسامی متداوله می‌باشد و هلالی در اصطلاح رجالی لقب احمدبن‌هلال و جمعی دیگر است که به جهت انتساب به شخصی هلال‌نام، بدین عنوان شهرت یافته و شاید در بعضی موارد مناسبت دیگری داشته‌باشد» (همان).

زندگی هلالی را تذکره‌نویسانی همچون: سام میرزا صفوی، واله داغستانی، نثاری بخارایی، شیخ‌ابوالقاسم انصاری کازرونی،امیرعلی‌شیر نوایی، کامی قزوینی، نواب صدیق حسن‌خان، رضاقلی‌خان هدایت،امین‌احمد رازی، محمد قدرت‌الله گوپاموی و غلامعلی آزاد بلگرای، در چند فصل خلاصه‌کرده‌اند؛ ۱- دیدار با امیرعلی‌شیر نوایی و توجه امیر به وی ۲- دیدار با شاه اسماعیل اول ۳- اشتهار او در دو جامعهٔ مذهبی شیعه و سنی به‌عنوان سنی متشیع و شیعه متسنن ٤- توجه و علاقهٔ بدیع‌الزمان میرزا بن سلطان حسین‌میرزا به مثنوی «شاه و درویش» هلالی و ارزانی‌داشتن غلامی زیبا به او ۵- تحدّی ملا هاتفی (خواهرزادهٔ جامی) به ناتوانی هلالی در فن مثنوی و خلق سه مجموعهٔ مثنوی از سوی هلالی برای پاسخ به هاتفی ٦- کشته‌شدن هلالی به‌دست عبیدالله‌خان ازبک.

آثار هلالی شامل: دیوان اشعار و مثنوی‌هایی به نام «شاه و درویش»، «صفات‌العاشقین» و مثنوی «لیلی‌ومجنون»[1]است. مثنوی‌های «شاه و درویش» و «صفات‌العاشقین» در دیوان وی که به کوشش سعید نفیسی چاپ شده، آمده‌است، اما هنوز مثنوی «لیلی‌ومجنون» وی تصحیح نشده و به چاپ نرسیده است. بخش عمدهٔ دیوان هلالی را فارغ از مثنوی‌ها که برای خود مجموعه‌ای جداگانه‌اند، غزلیاتش در بر گرفته‌است. جز غزلیات و مثنوی‌ها، چهار قصیده و تعداد انگشت‌شماری قطعه و سی‌وپنج رباعی نیز در دیوان وی به‌چشم‌می‌خورد.

[1] واله می‌نویسد از کسی نشنیده که هلالی مثنوی لیلی‌ومجنون داشته باشد (همان)

۳-۲- عبیدالله‌خان ازبک

عبیدالله‌خان ازبک یا عبیدالله شیبانی (۹٤٦-۸۹۱ ه.ق) از نوادگان چنگیز بود که پس از مرگ ابوسعیدخان در ماوراءالنهر به حکومت رسید و دایره امور در خانات آسیای میانه را به‌دست‌گرفت. نسب عبیدالله‌خان با هفت واسطه به جوجی فرزند چنگیز می‌رسد (نک. خاتون‌آبادی، ۱۳۵۲: ٤٦٤). وی در سی‌سال حکومت خود در ماوراءالنهر، بارها به خراسان هجوم‌آورد و ویرانی‌هایی در این سرزمین به‌جای‌گذاشت. عبیدالله‌خان از نظر اعتقادی اهل سنت بود و به تحریک شاه عثمانی با شاه-طهماسب جنگی در «جام» و نبردی با بابرشاه در بخارا داشت که به شکست بابرشاه انجامید. عبیدالله‌خان به ترکی، فارسی و عربی با نام مستعار ادبی عبیدی شعر سروده و مجموعه‌ای از اشعار او به‌دست ما رسیده‌است. عبیدالله‌خان سروده‌های تعلیمی ترکی چون: «سیرنامه»، «شوق نامه» و «غیرت‌نامه» را سروده است. او تفسیری بر قرآن به زبان ترکی نوشت. نسخه‌ای از شعر او به زبان ترکی آسیای مرکزی به نام: «دیوان عبیدی» در لندن، در موزهٔ سلطنتی بریتانیا نگهداری‌می‌شود. دیوان عبیدی به دستور او توسط خوشنویس معروف، سلطانعلی مشهدی بازنویسی شده است (نک. صفا، ۱۳٦۳: ۱٤۵).

به گواه برخی تذکره‌نویسان همچون: قاضی احمدبن‌شرف حسین ابراهیمی، حسن بیگ روملو، واله داغستانی و رضاقلی‌خان هدایت، عبیدالله‌خان شیبانی با چیرگی بر خراسان بسیاری از شیعیان را از دم تیغ گذراند؛ از جمله بزرگانی که به دستور عبیدالله‌خان در خراسان به قتل رسیدند، هلالی جغتایی بوده که در بسیاری از منابع تاریخی به واقعهٔ قتل او اشاره شده است. در مورد وفات خان ازبک چند تاریخ ذکر کرده‌اند که ۹٤٦ هجری به‌نظر درست‌تر می‌آید.

٤-۲- جُنگ نظم و نثر عبدالرحمان شرف

«جُنگ شرف» نسخه‌ای است خطی که در کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس با شمارهٔ ۸٦۷۳۰ ثبت شده و قابل‌دسترسی است. اگرچه در صفحهٔ نخست این مجموعه، توضیحاتی آمده که نگارش آن‌را سال ۹۱۰ هجری دانسته‌اند، اما باید گفت: بر اساس شواهدی که در ماده‌تاریخ‌های این نسخه وجود دارد و یکی از شواهد آن همین قصیدهٔ مدح عبیدالله‌خان (در ۹۳٦) است، تاریخ کتابت آن نمی‌تواند سال ۹۱۰ باشد و چیزی نزدیک به ۹۹۰ هجری به‌نظرمی‌رسد؛ یعنی در اواخر قرن دهم نوشته شده‌است. این جُنگ توسط شخصی به نام «عبدالرحمن شرف» جمع‌آوری و کتابت شده است و از آن‌جایی که عنوان ندارد و در هیچ بخشی از متن هم به نام یا عنوان برگزیده از سوی مؤلف اشاره‌ای نشده نام «جنگ شرف» را بر آن گذاشته‌ایم. بخش عمده‌ی این جنگ را اشعار نورالدین عبدالرحمن جامی دربرمی‌گیرد که شامل غزلیات وی و بخش‌هایی از مثنوی «یوسف و زلیخا» است. این مجموعه فارغ از افتادگی‌ها شامل اشعار و نکات بسیار مفیدی در مورد شعرای قرن نهم و دهم است. از مزایای این جنگ می‌توان به یافتن اشعاری تازه از شعرای دوره‌های مختلف به‌ویژه شعرای دورهٔ تیموری اشاره‌کرد؛ برای نمونه، هجده غزل از قاسم کاهی، بخشی از مجموعهٔ نقش بدیع غزالی مشهدی، اشعاری از حسن دهلوی، امیرخسرو دهلوی، احمد جام، اهلی ترشیزی، بنایی، حیدر کلوچ و تعدادی دیگر از شعرای قرن نهم و دهم در این جنگ پیدا شد. از هلالی در این جُنگ شش غزل و یک قصیده که همان قصیدهٔ معروف وی در مدح عبیدالله‌خان است، آمده است. دراین‌بین غزلیات با دیوان مطابقت دارند، فقط در برخی مواضع تعداد ابیات غزلیات کمتر است که جزء ویژگی‌های این نسخه به‌حساب‌می‌آید؛ اما چیزی که توجه ما را در بررسی قصیدهٔ مدح عبیدالله‌خان جلب کرد، کامل‌تر بودن آن نسبت به چیزی است که در دیوان مصحّح استاد نفیسی آمده است. در دیوان هلالی این قصیده سیزده بیت دارد و در «جُنگ شرف» شش بیت مازاد بر این مشاهده می‌کنیم و چنان‌چه پس از این به بررسی این ابیات خواهیم پرداخت، به‌لحاظ سبکی و محتوایی نیز با این قصیده مطابق هستند.

۳- بحث و بررسی

۳-۱- آیا هلالی را می‌توان قصیده‌سرا خواند؟

در حوزهٔ قصیده‌سرایی، از هلالی جز چهار قصیده باقی نمانده است. به‌گواه برخی تذکره‌نویسان هلالی قصیده‌سرای توانایی است، اما بنا به‌دلایلی نامعلوم قصاید زیادی در دیوانش به‌چشم‌نمی‌خورد؛ یعنی ظاهراً او علی‌رغم توانایی در قصیده‌گویی چندان به این قالب توجهی نکرده است. در میان کسانی که از آثار هلالی سخن به میان آورده‌اند، برخی به قصیده‌سرا بودن وی اشاره‌دارند؛ به‌عنوان مثال، مؤلف «احسن‌التواریخ» می‌نویسد: «**قصاید** و غزلیات و مثنوی را در کمال سلامت و بلاغت نظم می‌فرمود» (حسن‌بیگ روملو، ۱۳۵۷: ۲۹۳) یا خواندمیر در حبیب‌السیر می‌نویسد: «... و **قصاید** و غزلیات و مثنویاتش اکثر اوقات در کمال سلامت و بلاغت بر صفحهٔ ظهور می‌آید» (خواندمیر، ۱۳۸۰، ج ٤: ٣٦٢) و در ادامه می‌نویسد: «دیوان **قصاید** و غزلیاتش مشهور است» (همان). همچنین واله داغستانی نیز در ریاض‌الشعرا آورده: «در غزل و **قصیده** و غیره نیز قدرت دارد» (واله، ۱۳۸٤، ج ٤: ۱۲۹۳). با این اوصاف مشخص‌می‌شود، آن‌چه مرحوم نفیسی از قصاید هلالی در دیوان وی آورده همهٔ قصاید این شاعر نیست. نکته‌ای که در این‌جا آوردن آن خالی از لطف نیست، این است که ذبیح‌الله صفا اهمیت هلالی را بیشتر مرهون غزلیاتش می‌داند و در باب قصایدش می‌نویسد: «قصایدش کم و کم‌ارزش است، یکی از آن‌ها در مدح عبیدالله‌خان ازبک است که گویا از راه ترس و اضطراب ساخته شده باشد و یکی در مدح حسنین علیهم‌السلام و دیگر قصیده‌ای به التزام شتر و حجره در هر مصراع. این التزام اخیر، مسلماً از نوع اشعاری است که معمولاً در امتحان شاعران معمول بوده» (صفا، ۱۳٦۳، ج ٤: ٤٣٤). به‌نظرمی‌رسد صفا تحت‌تأثیر چهار قصیدهٔ موجود در دیوان تصحیح نفیسی، این توضیحات را در تاریخ ادبیات آورده است. با احترام به نظر استاد ذبیح‌الله صفا، نگارندگان براین عقیده هستند که هلالی در قصیده‌سرایی نیز توانمند بوده و قصاید قابل‌توجهی داشته‌است. پژوهشی که به معرّفی دوازده قصیدهٔ نویافتهٔ هلالی در جُنگ‌های مختلف پرداخته و پیش‌ازاین در بخش پیشینهٔ پژوهش از آن سخن‌رفت، مهر تأییدی است بر آن‌چه خواندمیر و حسن‌بیگ روملو و واله گزارش‌کرده‌اند. ضمن این‌که برخی قصاید که در دیوان هلالی آمده است، ابیات کمی دارند ازجمله قصیدهٔ معروفی که در مدح عبیدالله‌خان گفته است. این قصیده در دیوان هلالی به‌عنوان اولین قصیده آمده است و سیزده بیت دارد، این درحالی‌است که برخی تذکره‌نویسان از آن با عنوان قصیده‌ای غرّا یادکرده‌اند (نک. نواب صدیق، ۱۳۸٦: ۸۱۱). این سؤال تا پیش‌ازاین مطرح‌می‌شد که چگونه شاعری می‌تواند قصیده‌ای غرّا آن‌هم یا برای رهایی از مرگ یا در مقدم شاهی فاتح فقط در سیزده بیت سروده باشد؟ نگارندگان در حین تصحیح «جُنگ شرف» شکل کامل‌تری از این قصیده را یافتند که برخی ابیات آن در تذکرهٔ نفایس‌المآثر نیز وجود داشت و در دیگر منابع یافت نشد. با این حساب قصیده‌ای که در دیوان هلالی با سیزده بیت آمده بود، پس از اضافه‌شدن ابیات نویافته بیست‌وسه بیت شد، ضمن این‌که این ابیات به‌لحاظ سبکی در راستای قصیدهٔ مذکور نیز بودند.

۲-۳- مرگ هلالی به دستور عبیدالله‌خان ازبک

با نگاه به برخی روایت‌ها دربارهٔ هلالی، می‌توان دریافت که وی شاعری بوده که حتی در مواضعی که روی سخنش با حکّام زمانهٔ خود بوده، جانب احتیاط را در سرودن شعر و پرداختن به انتقادهای اجتماعی رعایت نمی‌کرده است. تذکرهٔ حسینی در ذکر این خصیصهٔ هلالی اشاره دارد به این که شاه اسماعیل دستور داده بود هر جا نام عبدالرحمن جامی را دیدند، نقطه را از زیر نام او پاک‌کرده و روی آن بگذارند. این امر شاهانه به‌گوش هلالی رسید و در زمان دیدار شاعر با پادشاه، زمانی که شاه اسماعیل «به مطالعهٔ دیوان مولانا [هلالی] پرداخت چون به این قطعه رسید تبسم‌کرد:

بس عجب دارم ز ادراک شه کشورگشا — آن‌که بر درگاه او گردون غلامی کرده است

کز برای خاطر جمع تو، نزد ما تراش — لفظ جامی را تراشیده است، خامی کرده است»

(حسینی، بی‌تا: ۳٦۹)

با توجه به ایهامی که در واژهٔ خامی وجود دارد، کنایهٔ هلالی به شاه کاملاً مشخص‌است و جالب است که شاه با تبسمی از آن می‌گذرد. چه‌بسا که همین ماجرا می‌توانست با غضب شاه و پایان کار وی همراه‌باشد.

اغلب تذکره‌نویسانی که به ماجرای قتل هلالی توسط عبیدالله‌خان اشاره‌کرده‌اند، بر این باور بوده‌اند که عبیدالله‌خان ازبک با چیرگی بر خراسان ابتدا هلالی را به ملازمت خود آورد و فریب حاسدان باعث‌شد تا او را در چهارسوق هرات بکشد. حسن بیگ روملو با اشاره به کید حاسدان در حق هلالی و تلاشی که برای حذف هلالی از صفحهٔ روزگار داشته‌اند «شیعه‌بودن» هلالی را دستاویزی دانسته که بدان سبب عبیدالله‌خان و اطرافیان او هلالی را به دیار نیستی فرستادند (نک. حسن‌بیگ روملو، ۱۳۵۷: ۲۹۱). رضاقلی‌خان هدایت در ریاض‌العارفین و شیخ ابوالقاسم انصاری در سلم‌السماوات و سام‌میرزا در تحفهٔ سامی بر این عقیده‌اند که هلالی به جرم تشیع شهید گردید» (نک. هدایت، ۱۳۰۵: ۲۳۸ و انصاری، ۱۳٤۰: ۳۹۸ و سام‌میرزا، ۱۳۱٤: ۹٤). ذبیح‌الله صفا در تاریخ ادبیات، به نظر سام‌میرزا توجه‌داشته و از قول وی همین موضوع را مطرح‌می‌کند (نک. صفا، ۱۳٦۳، ج ٤: ٤۳۳). برخی نیز همچون اسکندربیک منشی در تاریخ عالم‌آرای عباسی آورده‌اند که شعری که هلالی در هجو عبیدالله‌خان سروده و به‌دست خان ازبک رسید، سبب کشته‌شدن هلالی شد؛ چنان‌که می‌نویسد: « مولانا هلالی جغتایی از جمله کسانی است که اشعاری در مذمّت خونریزی عبیدالله‌خان سروده است:

تا چند عبید از پی تالان باشی　　تاراج‌گر ملک خراسان باشی
غارت کنی و مال یتیمان ببری　　کافر باشم اگر مسلمان باشی

(هلالی، ۱۳۷۵: ۱۳و روملو، ۱۳۵۷: ۲۹٤)

با رؤیت این رباعی، عبیدالله‌خان دستور داد که شاعر را دستگیر و زندانی کنند و سرانجام او را در چهارسوق هرات به قتل رساند» (اسکندر منشی،۱۳۱٤: ٤۳). هلالی را آن قصیدهٔ غرّا (قصیدهٔ مورد بحث ما) که پیش‌تر در مدح عبیدالله سروده بود، سودی نکرد و ممدوح، حکم قتل شاعر را صادر کرد. سال‌ها همین حکایت در باب قتل هلالی مطرح‌بوده تا این که احمد گلچین معانی در مقاله‌ای با عنوان: «سندی در باب قتل هلالی و قبر او» در مجلهٔ یغما، نظری جدید در این باب ارائه‌کرد. احمد گلچین معانی در این مقاله با ارائهٔ آن‌چه در کتاب خلاصه‌التواریخ اثر قاضی احمدبن‌شرف‌الدین حسین ابراهیمی حسینی قمی آمده است، مدعی‌شد که خلاصه‌التواریخ هم‌زمان با احسن‌التواریخ نوشته‌شده، اما بسیار کامل‌تر و دقیق‌تر از آن است. وی در ادامه، بخشی از این کتاب را که ماجرای کشته‌شدن هلالی به دستور عبیدالله‌خان است، آورده و گفته است که هلالی دو رباعی عبیدالله‌خان را به شیوهٔ هجا پاسخ‌گفت و پس از تقرّب به وی، حاسدان این رباعی‌ها را به خان رسانده و شرایط را برای هلالی سخت کردند تا جایی‌که دستور به زندانی‌کردن وی داد و پس از آزار شدید در چهارسوق هرات او را به قتل رساند. این‌که هلالی در هجو عبیدالله رباعی گفته، مسئلهٔ تازه‌ای نیست، اما در خلاصه‌التواریخ به دو رباعی اشاره‌دارد که یکی رباعی مستزاد است و جوابیه‌های آن به شکل کامل آمده است تا جایی‌که نگارندگان در منابع عصر تیموری و صفوی بررسی نموده‌اند، این بحث در هیچ منبع دیگری به تفصیل نیامده است. این موضوع به‌واقع صحّه‌ای است بر آن‌چه گلچین معانی دربارهٔ خلاصه‌التواریخ گفته‌است؛ اما اغلب منابع به‌اتفاق بر این عقیده‌اند که هلالی زمانی که مورد غضب عبیدالله‌خان قرارگرفت، قصیده‌ای در مدح وی نوشت که مؤثر هم نیفتاد (ر.ک. روملو، ۱۳۵۷: ۲۹٤ و آزاد بلگرامی، بی‌تا: ۳۵٦ و نواب صدیق، ۱۳۸٦: ۸۸۱). این همان قصیده‌ای است که در دیوان وی به‌صورت ناقص آمده است و در «جُنگ شرف» و «تذکرهٔ نفایس‌المآثر» به شکلی کامل‌تر گزارش شده است.

در تاریخ کشته‌شدن هلالی، ماده‌تاریخی وجود دارد که هم نام قاتل و هم تاریخ مرگش را مشخص‌می‌کند. بر اساس این ماده‌تاریخ که «سیف‌الله کشت» ذکرشده، قاتل هلالی شخصی به نام سیف‌الله است. البته واله داغستانی نامش را سیف‌الدوله می‌داند و اشاره‌می‌کند که هلالی خود خواسته که قاتلش سیف‌الدوله باشد (ر.ک.واله، ۱۳۸٤، ج ٤: ۲٤۹۳).

تاریخ مرگش در ۹۳٦ هجری اتفاق افتاده است. خلیلی در آثار هرات دربارهٔ نوع کشته‌شدن هلالی، بحث سنگسار را مطرح-کرده که در جایی دیگر مشاهده نشد و به‌نظر بی‌اساس می‌آید (نک. خلیلی، ۱۳۰۹: ٤۷۲).

۳-۳- صورت کامل قصیدهٔ اعتذاری هلالی

قصیدهٔ معروف هلالی در مدح عبیدالله‌خان ازبک، در دیوان هلالی سیزده بیت دارد، این در حالی است که این قصیده در «جُنگ شرف»، در نوزده بیت (شرف، بی‌تا: ۵۵) و در تذکرهٔ نفایس‌المآثر در بیست بیت آمده است (کامی قزوینی، ۱۳۹۵: ٦۰۸) که با تجمیع ابیات این دو منبع، قصیدهٔ مذکور شامل بیست‌وسه بیت می‌شود. در این‌جا ابیاتی که در دیوان وجود ندارند را با قلم درشت و سیاه نشان‌داده‌ایم:

خراسان سینهٔ روی زمین از بهر آن آمد — که جان آمد در او؛ یعنی عبیدالله‌خان آمد
زهی خان همایون‌فر که بر فرق همایونش — پروبال همای دولت او سایه‌بان آمد
شهنشاه فلک مسند که بهر خواب امن او — فلک بر گوشهٔ ایوان کیوان پاسبان آمد
قوی‌دستی که در میدان مردی پنجهٔ رستم — به‌پیش دست او فرسوده مشتی استخوان آمد
سمند تند زرین نعل او خورشید را ماند — که از مشرق به مغرب رفت و یک‌شب در میان آمد
مگر از سنگ رعد است آهنین پیکان خون‌ریزش — که چون از جا سبک برجست و بر دشمن گران آمد
فلک از مطبخ او گرد خوانی گشت و ماه نو — **لب نانی ز گرد گردهٔ آن گرد خوان آمد**
قران کردند ماه و مشتری در طالع سعدش — به این طالع چو خورشید فلک صاحب‌قران آمد
براق برق سیر فکر من در جست‌وجوی او — **برون از عرصهٔ آفاق رفت و لامکان آمد**
درون کشور ما چون درآمد زنده شد خلقی — **تو پنداری که دیگر در درون خسته‌جان آمد**
امان داد از کرم تا هرکسی گردد به امن دل — **بحمدالله که لطفش باعث امن‌وامان آمد**
زمین را و زمان را داد و عدل و او گرفت آخر[۲] — **که در روی زمین چون مهدی [آخر زمان]**[۳]**آمد**
همه سر سبزی خصمت بدل با روی زردی شد — **بلی آخر بهار دولت او را خزان آمد**
نزد[٤]مار سپهر ار[٥]فرق دشمن بر زمین یکسان — تفاوت[٦]بین که مابین زمین و آسمان آمد[۷]
چو آمد آفتاب و بر زمین شد پست پیش او — **بلندی یافت گویا از زمین بر آسمان آمد**
ایا ماه فلک قدری که بهر پای‌بوس او[۸] — همه روز آفتاب از آسمان بر آستان آمد
صفاتت[۹]ظاهر و اظهار آن کردم خطا کردم — بیان‌کردم حدیثی را که بر مردم عیان آمد

---

[۲] در نفایس‌المآثر این‌گونه است: زمین را و زمان را داد و عدلش گرد رفت آخر

[۳] این قسمت در «جُنگ شرف» افتاده است

[٤] جنگ شرف: تو را

[٥] جنگ شرف: و

[٦] دیوان: بغاوت

[۷] در دیوان این بیت به این شکل آمده است که: نزد مار سپهر ار فرق دشمن بر زمین یکسان/بغاوت بین که مابین زمین و آسمان آمد

[۸] نفایس‌المآثر: پای بوس تو

[۹] جنگ شرف: صفات ظاهر و اظهار آن کردم خطا بود آن

خطا در شعر می‌باشد بکش خط بر خطای من[۱۰] **که هم سهوالقلم افتاد و هم سبق‌اللسان آمد**[۱۱]

نکات حکمت‌آمیزت نگنجد در بیان من بدیع است این معانی، برتر از حد بیان آمد

قلم گر در سخن گستاخ شد معذور فرمایش که مسکین را به ضرب تیغ حرفی بر زبان آمد

زبان را هیچ نقصانی نباشد غیر پُر گفتن[۱۲] بلی چون بر زبان یک نقطه افزون‌شد زیان آمد

هلالی گرچه عمری دربه‌در می‌شد به هر کویی[۱۳] بحمدالله که آخر بندهٔ این خاندان[٤]آمد

الهی تا جهان باشد، جهان در حکم خان باشد که او خان جهان و حکم او جان جهان آمد

بیت سیزدهم، فقط در «جُنگ شرف» و بیت‌های هفتم، نوزدهم و بیست‌وسوم فقط در «نفایس‌المآثر» آمده‌اند. نکتهٔ جالب آن‌که بیت هشتم فقط در دیوان وجود دارد و در «جنگ شرف» و «نفایس‌المآثر» نیست و بیت سیزدهم و چهاردهم در دیوان و «جُنگ شرف» آمده، اما در «نفایس‌المآثر» نیست. این نکته بیان‌گر این است که به احتمال قوی این قصیده ابیات دیگری نیز دارد که در حال‌حاضر و با منابع موجود، دسترسی به آن‌ها میسّر نشده است. شکل قرارگیری ابیات در اول قصیده تا بیت ششم به همان ترتیبی است که در دیوان آمده و در ادامه بیت‌های جدید را در میان ابیات دیگر می‌یابیم. در مقاله‌ای که توسط محمدرضا یوسفی و داوود رفیعی در سال ۱٤۰۲ نوشته‌شده و تحت‌عنوان: «یک نظر جانب هلالی کن» در مجلهٔ دانشگاه تهران به چاپ رسیده است، دوازده قصیدهٔ نویافته از هلالی در چند جُنگ معرّفی شده است. در میان این دوازده قصیده، کم‌ترین تعداد ابیات را در دو قصیدهٔ بیست‌وشش‌بیتی می‌بینیم و بیشترین ابیات را قصیده‌ای پنجاه‌وهفت‌بیتی دربر گرفته‌است. این امر نشان می‌دهد که قصاید هلالی کمتر از بیست‌وشش بیت نبوده‌اند و از میان این دوازده قصیده، هشت قصیده؛ یعنی چیزی بیشتر از شصت‌وشش درصد این قصاید بیشتر از سی‌وپنج بیت دارند.

در دیوان هلالی، چهار قصیده وجود دارد که یکی قصیدهٔ مدح عبیدالله‌خان است و سیزده بیت دارد، دیگری یازده بیت، قصیدهٔ سوم که در مدح حسنین است و در برخی از تذکره‌ها به آن اشاره‌شده سی‌وسه بیت دارد و درنهایت قصیده‌ای که به التزام شتر و حجره سروده‌شده بیست‌ودو بیت دارد. در بخشی از مقالهٔ یوسفی و رفیعی قصاید نویافته آمده: «در تصحیحی که نفیسی از دیوان هلالی به‌دست داده، فقط چهارقصیده از هلالی (**سه قصیدهٔ کامل و یک قصیدهٔ ناقص**) را ثبت کرده است» (رفیعی و یوسفی، ۱٤۰۲: ۱۵۵). ظاهراً نویسندگان مقاله، قصیدهٔ مدح عبیدالله‌خان را با سیزده بیت، به‌عنوان قصیده‌ای کامل به‌حساب‌آورده‌اند و قصیدهٔ دیگر را که یازده بیت دارد، ناقص دانسته‌اند؛ چرا که در ادامه و در ارائهٔ قصیدهٔ دهم از شکل کامل این قصیده با سی‌ونه بیت بحث می‌شود. پس با عنایت به آن‌چه آمد، بدون تردید یوسفی و رفیعی قصیدهٔ مدح عبیدالله‌خان را به‌عنوان قصیده‌ای کامل با همان سیزده بیت پذیرفته‌اند، حال آن‌که می‌دانیم در سنت شعر فارسی تعداد ابیات قصیده عموماً بیش از این عدد است. یوسفی و رفیعی اگر به «جنگ شرف» یا «نفایس‌المآثر» دسترسی پیدا کرده بودند، این قصیده را می‌توانستند جزو نویافته‌های هلالی به‌شمارآورند.

---

[۱۰] جنگ شرف: خط خطا بر من

[۱۱] جنگ شرف: که هم سوءالقلم افتاد و هم سهوالسان آمد

[۱۲] جنگ شرف: همچو بد گفتن

[۱۳] جنگ شرف: گردید و [آواره]

[۱٤] جنگ شرف: آستان

٤-۳- نقد دیدگاه‌ها

در میان کسانی که به شرح احوال هلالی پرداخته‌اند، برخی اشاره‌ای به قصیدهٔ مذکور نداشته‌اند؛ اما در کل دو نظر متفاوت دربارهٔ این قصیده می‌توان مشاهده کرد؛ گروه نخست نویسندگانی هستند که علت سرایش این قصیده را فتح خراسان به‌دست عبیدالله‌خان می‌دانند و معتقدند با تقدیم این قصیده هلالی مورد توجه خان ازبک قرارگرفت و وی را جزو ملازمان خویش قرارداد. از این گروه می‌توان به موارد زیر اشاره‌کرد:

امین‌احمد رازی در تذکرهٔ هفت‌اقلیم می‌نویسد: «و در حینی که هرات به تحت تصرف عبیدالله‌خان اوزبک درآمد مولانا هلالی شرف ملازمت یافته قصیده‌ای بگذرانید که مطلعش این است: خراسان سینهٔ روی زمین از بهر آن آمد/که جان آمد در او یعنی عبیدالله‌خان آمد؛ و خان را آن قصیده خوش افتاده وی را ملازم رکاب خود گردانید» (رازی، ج ۲، ۱۳۷۸: ۱۲۵۹). نثاری بخارایی در مذکراحباب آورده: «مولانا هلالی در مدح حضرت اعلی قصیده‌ای به تقریب آن فتح گفته و مطلعش این است...» (نثاری، ۱۳۷۷: ۱۹). واله داغستانی در ریاض‌الشعرا می‌نویسد: «گویند در حینی که عبیدالله‌خان اوزبک فتح هرات کرد، وی قصیده‌ای که این دو بیت از آنجاست گفته به او گذرانید و نوازش بسیار یافت: ...» (واله، ۱۳۸٤:۲٤۹۳).

گروه دیگر بر این عقیده‌اند که هلالی هجویه‌هایی در حق عبیدالله‌خان سروده بود که پس از این که به وی نزدیک شد به‌سبب رشک، اطرافیان به گوش خان ازبک رسانیدند و این امر در نهایت موجب خشم عبیدالله شد و هلالی برای رهایی از خشم وی این قصیده را به شیوهٔ اعتذار سرود و تقدیم خان نمود، که مؤثر واقع‌نشد. دراین‌باره حسن‌بیک روملو در احسن‌التواریخ می‌نویسد: «... زمره‌ای از اهل حسد فِی جِیدِهَا حَبْلٌ مِنْ مَسَدٍ به عبید خان گفتند که مولانا رباعی‌ای در هجو گفته که بیت آخرش این است؛ غارت‌کنی و مال مسلمان ببری/ کافر باشم اگر مسلمان باشی؛ و مع‌ذلک او را جهات بسیار است و به‌واسطهٔ بسیاری جهات، خان قبیح حرکات به حبس وی حکم کرد. پس از ایذای بسیار و آزار بیرون از شمار، آن نادرهٔ روزگار را در چهارسوق هرات به قتل آوردند و با وجود آن که این ابیات در مدح عبید خان گفته‌بود» (روملو، ۱۳۵۷: ۲۹٤) و در ادامهٔ این توضیحات، چهار بیت از قصیده را آورده است. مؤلف کتاب خزانهٔ عامره نیز دراین‌باره می‌نویسد: «چون عبیدالله‌خان بر خراسان استیلا یافت، او [هلالی] را ملازم خود ساخت. رسانیدند که او رافضی است و هجو خان نیز گفته، فرمان قتل او صادر شد او در عذرخواهی قصیده‌ای غرّا موزون کرد که این دو بیت از آن است...» (آزاد بلگرامی، بی‌تا: ۳٥٦). محمد قدرت‌الله گوپاموی در تذکرهٔ نتایج‌الافکار و نواب صدیق در تذکرهٔ شمع انجمن تقریباً از ادبیات غلامعلی آزاد بلگرامی در خزانهٔ عامره استفاده کردند و همین توضیحات را آورده‌اند. (نک. گوپاموی، ۱۳۸۷: ۷۹۲ و نواب صدیق، ۱۳۸٦: ۸۸۱)؛ البته همان‌گونه که پیشتر گفته‌شد، برخی تذکره‌نویسان علت کشته‌شدن هلالی را انتساب او به مذهب تشیع دانسته‌اند. از این جمله رضاقلی‌خان هدایت در تذکرهٔ ریاض‌العارفین می‌نویسد: «... و عاقبت در سنهٔ ۹۳۹ به جرم **تشیع** شهید گردید» (هدایت، ۱۳۰۵: ۲۳۸). خلیلی افغان در کتاب آثار هرات به‌نقل آن‌چه در آتشکده آمده، دربارهٔ هلالی می‌پردازد و در ادامه می‌نویسد: «ملا یوسف در عین‌الوقایع به جملهٔ مزارات داخلهٔ شهر هرات می‌نگارد که هلالی سیّد است و او را به تهمت رفض در هرات سنگسار کرده میان چارسو دفن‌کردند» (خلیلی، ۱۳۰۹: ٤۷۲). همچنین شیخ ابوالقاسم انصاری در سلم‌السماوات و سام‌میرزا در تحفهٔ سامی بر این عقیده‌اند که به‌جرم تشیع شهید گردید (نک. هدایت، ۱۳۰۵: ۲۳۸ و انصاری، ۱۳٤۰: ۳۹۸ و سام‌میرزا، ۱۳۱٤: ۹٤). ذبیح‌الله صفا در تاریخ ادبیات به نظر سام‌میرزا توجه‌داشته و از قول وی همین امر را مطرح‌می‌کند (نک. صفا، ۱۳٦۳، ج ٤: ٤۳۳). به‌نظرمی‌رسد که اگر دلیل کشته‌شدن هلالی را شیعه‌بودن وی بدانیم، بحث باخبرشدن عبیدالله‌خان از هجویه‌ها، منتفی است مگر آن‌که بگوییم دلیل کشتن هلالی شیعه‌بودن او و بهانهٔ کشته‌شدن هجویه‌ها و یا بالعکس بوده است که احتمال کمی دارد. با نگاهی به ابیات نخستین که آمدن عبیدالله‌خان را به خراسان روایت می‌کند، نظر اول پذیرفتی است و از سوی دیگر، توجه به ابیات هفدهم، هجدهم و نوزدهم، پژوهنده را متقاعد می‌سازد که این ابیات برای عذرخواهی از خان سروده شده‌اند.

آن‌چه با نگاهی اجمالی به ابیات نویافته و دیگر ابیات می‌توان‌گفت این است که به نظر این قصیده برای رهایی از خشم خان ازبک و رهایی از عقوبت آن سروده شده است و در حقیقت یک قصیدهٔ اعتذاری است.

به لحاظ سیر و توالی ابیات، نمی‌توان مدعی‌شد که سیری که در «جنگ شرف» رعایت‌شده، سیر درستی است چرا که در این نسخه به‌کرات دیده‌شده که از شاعران مختلف شعری آمده که ابیات آن نسبت به شکل کنونی در دیوان‌ها تفاوت دارد؛ لذا در مورد شکل قرارگیری ابیات تا زمانی که چند نسخهٔ ترجیحاً نزدیک به زمان حیات شاعر پیدا نشود، نمی‌توان ادعایی داشت؛ البته در برخی ابیات، ردپایی از برخی واژگان و عبارت‌ها تردید را دربارهٔ محل قرارگیری ابیات بیشتر می‌کند؛ به‌عنوان‌مثال، در بیت شانزدهم از خطایی که از شاعر سرزده سخن به‌میان می‌آید و در بیت بعد شاعر مصراع را با «خطا در شعر می‌باشد» آغاز می‌کند و در ادامه به «سوءالقلم» یا «سهوالقلم» و «سهواللسان» یا «سبق‌اللسان» اشاره‌می‌کند که مشخص‌است ابیات نویافته کاملاً در جای خود قرارگرفته‌اند و یا در بیت بعدی که باز هم جزء نویافته‌هاست، عذرخواهی می‌کند که به‌نظر در جای خود قرارگرفته‌اند.

٤- نتیجه

همان‌طور که پیش‌ازاین مطرح‌شد، دربارهٔ قصیدهٔ معروف هلالی که در مدح قاتل خویش؛ یعنی عبیدالله‌خان ازبک سروده، دو نظر کلی مطرح شده‌است؛ عده‌ای بر آنند که این قصیده در مقدم عبیدالله‌خان هنگام فتح خراسان سروده شده است و گروهی دیگر، بر این باور هستند که این قصیده پس از ملازمت هلالی با عبیدالله‌خان و نزدیک‌شدن به او، زمانی سروده شد که حاسدان به رابطهٔ نزدیک عبیدالله‌خان با هلالی رشک برده و رباعی‌های پیشین هلالی را که در جواب عبیدالله‌خان ازبک به‌شیوهٔ هجو سروده، به‌گوش وی رساندند تا اسباب مجازات و در نتیجه قتل هلالی را فراهم‌سازند و هلالی برای رهایی از این ورطه، این قصیدهٔ معروف را نوشت، ولی راه به‌جایی نبرد. در میان برخی تذکره‌نویسان نیز علت قتل هلالی به دستور عبیدالله‌خان را مذهب تشیع هلالی می‌دانند. بررسی ابیات نویافتهٔ قصیدهٔ مشهور هلالی در مدح عبیدالله‌خان ازبک در «جنگ شرف» و «نفایس‌المآثر»، احتمال این موضوع را بسیار قوی‌تر می‌کند که این قصیده در مقدم عبیدالله‌خان به خراسان سروده نشده و نمونه‌ای از شعر اعتذار است و برای عذرخواهی و رهایی از خشم و تنبیه عبیدالله‌خان به‌نظم درآمده‌است. این موضوع بحثی بود که تا پیش‌ازاین در منابع تاریخی و تذکره‌ها محل اختلاف بود، اما با اضافه‌شدن ابیات نویافته و ارائهٔ ادله‌ای که پیش‌ازاین آمد، احتمال این‌که این قصیده برای رهایی از خشم خان ازبک به رشتهٔ تحریر درآمده است، بیشتر می‌شود. از آن‌جا که این قصیده در دیوان هلالی به‌تصحیح سعید نفیسی ابیات بسیار کمتری دارد و با توجه با این‌که بیتی را یافتیم که در دیوان هست و در «جنگ شرف» و تذکرهٔ «نفایس‌المآثر» یافت نشد و ابیاتی در «جنگ شرف» آمده که در «نفایس‌المآثر» نیست و بالعکس، به‌احتمال قریب‌به‌یقین، ابیاتی که در این‌جا با عنوان نویافته‌های قصیدهٔ مدح عبیدالله‌خان آوردیم، تمامی ابیات این قصیده نیست و چه‌بسا در آینده با بررسی جنگ‌ها و سفینه‌های دیگر، ابیات تازه‌ای از این قصیده یافت شود؛ البته با توجه به دورهٔ زیست هلالی، باید گفت گرچه او هم مثل تمام شاعران می‌توانسته در قالب‌های مختلف شعری طبع‌آزمایی کند، اما زمان او دورهٔ غزل بوده و قطعاً بیشترین اهتمام او در سرودن غزل بوده است. همچنین بررسی قصاید نویافتهٔ هلالی نشان می‌دهد که بیشتر قصاید وی بیش از سی‌وپنج بیت دارند وگفتن قصیده‌ای- به‌قول برخی تذکره‌نویسان- «غرّا» آن‌هم برای نجات از مرگ در بیست‌ویک بیت، به‌نظر دور از انتظار می‌نماید، احتمال می‌دهیم این قصیده ابیات بیشتری داشته باشد. با بررسی جُنگ‌ها و تذکره‌ها به‌ویژه جُنگ‌ها و تذکره‌های نزدیک به قرن دهم، به‌احتمال‌زیاد در آینده ابیات بیشتری از این قصیده یافت خواهدشد. در پایان ذکر این نکته خالی از لطف نمی‌نماید که امکان الحاقی‌بودن ابیات نویافته را نیز باید درنظرگرفت و نمی‌توان با قطع و یقین در مورد صحت انتساب آن‌ها به شاعر نظرداد. تصحیح انتقادی اشعار، شرایطی دارد که قطعاً از نظر نفیسی هم، دور نمانده است.

نه‌تنها در مورد هلالی که در مورد شاعرانی مانند: فردوسی، نظامی، خاقانی و ... هم کاتبان خوش‌ذوق، گاهی ابیاتی افـزوده‌انـد که هنوز اصالت آن‌ها محل تردید است، درحالی‌که از نظر وزن و قافیه و حتی ویژگی‌های سبکی نیز بـه اشـعار شـاعر نزدیـک بوده است. در شبه‌قاره هم خیلی از کاتبان نسخ خطی، دارای طبع و قریحهٔ شاعرانه بـوده‌انـد و در زمـان رونویسـی نسـخه‌ها، تراوشات طبع خود را بر نسخه افزوده‌اند.

منابع

آزاد بلگرامی، غلامعلی. (بی‌تا). خزانهٔ عامره، بی‌جا.

اسکندر منشی. (۱۳۱٤). تاریخ عالم‌آرای عباسی، ج ۱، تهران: دارالطباعهٔ آقا سیّدمرتضی.

انوری، اوحدالدین. (۱۳۳۷). دیوان انوری، تصحیح محمدتقی مدرّس رضوی، ج ۱، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸٦). انواع ادبی در شعر فارسی، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم، سال اول، شمارهٔ سوم، صص ۷ تا ۲۲.

الجندی، علی. (۱۹۹۱م). فی تاریخ الأدب‌الجاهلی، قاهره: مکتبهٔ دارالتراث.

حسن‌بیگ روملو. (۱۳۵۷). احسن‌التواریخ، به تصحیح دکتر عبدالحسین نوایی، ج ۱، تهران: بابک.

حسینی‌خاتون‌آبادی، سیدعبدالحسین. (۱۳۵۲). وقایع‌السنین و الاعلام. به تصحیح محمدباقر بهبودی، تهران: کتاب‌فروشی اسلامیه.

خاقانی‌شروانی، افضل‌الدین. (۱۳۹۱). دیوان خاقانی شروانی، تصحیح ضیاءالدین سجادی، تهران: زوار.

خلیلی، خلیل‌الله. (۱۳۰۹). آثار هرات، به اهتمام عبدالعلیم‌جان پسر نائب سالار صاحب موصوف، ج ۲، هرات: مطبعهٔ فخریه سلجوقی.

خواندمیر، غیاث‌الدین‌بن‌همام. (۱۳۸۰). تاریخ حبیب‌السیر، تصحیح متن زیر نظر دکتر محمد دبیرسیاقی، ج ٤، چ چهارم، تهران: خیام.

دوست سنبهلی، میرحسین. (بی‌تا). تذکرهٔ حسینی، بی‌جا.

رازی، امین‌احمد. (۱۳۷۸). تذکرهٔ هفت‌اقلیم، تصحیح تعلیقات و حواشی سید محمدرضا طاهری، ج دوم، تهران: سروش.

یوسفی، محمدرضا؛ رفیعی، داود. (۱٤۰۲). «یک نظر جانب هلالی کن» (هلالی جغتایی در آیینهٔ دوازده قصیدهٔ نویافته‌اش)، دانشگاه تهران، ادب فارسی، سال ۱۳، شماره‌ی ۲، پاییز و زمستان ۱٤۰۲، پیاپی ۳۲، صص ۱۵۱– ۱٦۸.

زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۸). طرحی برای طبقه‌بندی انواع ادبی در دورهٔ کلاسیک، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی، سال ٦، شـماره ۲٤، صـص ۸۱ تا ۱۰٦.

شرف، عبدالرحمن. (بی‌تا). جنگ نظم – منتخب اشعار شعرا – قسمتی از دیوان جامی- یوسـف‌وزلیخـای جـامی، شـماره ثبـت: ۸٦۷۲۰، تهران: کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳٦۳). تاریخ ادبیات در ایران، جلد چهارم، تهران: فردوس.

ضیف، شوقی. (۱۳۹۳). تاریخ ادبی عرب (العصرالجاهلی)، ترجمهٔ علیرضا ذکاوتی قراگزلو، تهران: امیرکبیر.

عنصرالمعالی، کیکاووس‌بن‌اسکندر. (۱۳۱۲). قابوس‌نامه، تصحیح و مقدمه سعید نفیسی، تهران: مطبعهٔ مجلس.

کامی قزوینی، علاءالدوله. (۱۳۹۵). تذکرهٔ نفایس‌المآثر، تحقیق و تصحیح سعید شفیعیون، تهران: کتابخانـه، مـوزه و مرکـز اسـناد مجلـس شورای اسلامی با همکاری سازمان چاپ و انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.

کمال‌الدین اسماعیل، ابوالفضل. (۱۳٤۸). دیوان کمال‌الدین اسماعیل، به اهتمام حسین بحرالعلومی، تهران: کتاب‌فروشی دهخدا.

گلچین‌معانی، احمد. (۱۳٤۲). سندی در باب هلالی و قبر او که برای نخستین‌بار انتشار می‌یابد، یغما تیر ۱۳٤۲، شمارهٔ ۱۸۰، صص ۱۵۷ تا ۱٦۰.

گوپاموی، محمد قدرت‌الله. (۱۳۸۷). تذکرهٔ نتایج‌الافکار، تصحیح یوسف بیگ باباپور، قم: مجمع ذخایر اسلامی.

محمدصدیق‌خان بهادر. (۱۳۸٦). تذکرهٔ شمع انجمن، تصحیح و تعلیقات دکتر محمدکاظم کهدویی، یزد: دانشگاه یزد.

مدرس، میرزا محمدعلی. (۱۳۷٤). ریحانه‌الادب، ج ٦، چ چهارم، تهران: خیام.

واله داغستانی، علیقلی بن محمدعلی. (۱۳۸٤). تذکرهٔ ریاض‌العارفین، مقدمه، تصحیح و تحقیق محسن ناجی نصرآبادی، ج ٤، تهران: اساطیر.

هدایت، رضاقلی‌خان. (۱۳۰۵). ریاض‌العارفین، با سعی و اهتمام ملا عبدالحسین و ملا محمود خوانساری، تهران: بی‌جا.

هلالی جغتایی، بدرالدین. (۱۳۷۵). دیوان هلالی جغتایی، تصحیح و مقدمه سعید نفیسی، چ سوم، تهران: سنایی.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Psychological Criticism of the Element of Love in the Novel "A Quiet Lover" by Nader Ebrahimi with Emphasis on Carl Rogers' Theory of the Fully Functioning Person

Zeynab Barzegar maher[✉1] | **Khodabakhsh Asadollahi**[2]

1.Corresponding author, PhD graduate in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili.
Email: z.barzegar@uma.ac.ir
2. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Mohaghegh Ardabili.
Email:asadollahi@uma.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
18 January 2025
Received in revised form:
15 April 2025
Accepted:
15 April 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Psychological Criticism, Carl Rogers, A Quiet Love, Nader Ebrahimi

ABSTRACT

Carl Rogers, a humanistic psychologist, proposed five distinct components to define the concept of the fully functioning person, emphasizing individuals' experiential field. This study, employing Rogers' model and using a descriptive-analytical approach, critiques Nader Ebrahimi's novel *A Quiet Love* and seeks to answer the fundamental question: What is the relationship between love in *A Quiet Love* and Rogers' model of the fully functioning person? The findings indicate that openness to experience plays a crucial role in maintaining the freshness and vitality of love in the novel. Love is directly connected to individuals' natural organism and represents the innate emotions of human beings. The novel highlights the tendency toward freedom, particularly in the actions of the beloved, emphasizing that love must unfold within a framework of respect for individual differences. The presence of a loving perspective toward simple and ordinary aspects of daily life, in accordance with Rogers' model, reflects a life-affirming approach within the romantic interaction of the Iranian couple in the novel. Furthermore, creativity, as the most mature behavioral characteristic in the model of the fully functioning person, is manifested in various forms within the romantic life of the couple. Ultimately, the study concludes that love in *A Quiet Love* has a meaningful connection with the humanistic framework, and the dominant romantic discourse in the text is fundamentally based on elements such as free will and self-awareness.

Cite this article: Barzegar maher, Zeynab & Asadollahi, Khodabakhsh; (2026). Psychological Criticism of the Element of Love in the Novel "A Quiet Lover" by Nader Ebrahimi with Emphasis on Carl Rogers' Theory of the Fully Functioning Person. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 39-54.
http//doi.org/10.22111/jllr.2025.50848.3304

© Barzegar maher, Zeynab & Asadollahi, Khodabakhsh.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

The element of love has long been a common and challenging issue in literature and psychology, and writers in both fields have presented distinct perspectives on this matter. Meanwhile, the literary genre of the novel, due to the presence of different and diverse types of fictional characters, is a favorable environment for the emergence of the element of love in interpersonal relationships of human beings. "A Quiet Lover" by Nader Ebrahimi is a realistic novel that deals with the element of love and its role in individual and social life and explores the hidden angles of this genuine human feeling to present a pristine and original image of love. A Quiet Lover narrates the life of an Iranian couple from the time they met and before marriage to middle age and old age. The present study seeks to answer this specific question: What are the characteristics of transcendent love in the novel A Quiet Lover, based on Rogers' theory?

2- Research Methodology

The present study, first of all, introduces Carl Rogers' theory and the branches of perfect action using an analytical-descriptive method and relying on primary psychological sources; then, it examines and psychologically criticizes the element of romantic discourse that dominates Aram Ibrahimi's novel A Quiet Lover, relying on Carl Rogers' views in the perfect action model.

3-Discussion

Love in the novel A Quiet Lover has a direct connection with the spirit of experience of the main characters of the novel (Honey and Gilehmard). Rogers writes about experience and its connection with the good life: “The process of living a good life is not a life for the timid; it involves further development and growth and the courage to be” (Rogers, 1961:96). Gilehmard emphasizes in explaining and describing the characteristics of love that the passage of time cannot diminish the luster of love; because if a new loving experience is added to life every day. Asal also considers the stability of love to be the continuity of emotional experience. He believes that if love remains in the form of a set of passive reminders and is separated from the living flow of experience; it loses its true nature. By emphasizing the fluid experience of love, he prevents feelings and emotions from being confined within a static framework. The romantic discourse of the novel observes the efforts of the main characters of the novel to maintain the freshness and freshness of love. Asal and Gilehmard, side by side, free themselves from everything that is outdated in their pursuit of “creating an inner order based on meaningful experiences” (Rogers, 2010: 39). Getting rid of old memories or old and outdated objects is an indication of the emotions experienced by the Iranian couple in the novel, a calm lover, and their conscious effort to continue the warmth of love: “A completely serious house-shaking, a house-shaking, to throw away everything that is outdated” (Ebrahimi, 2017: 71). According to the model of complete action, individual feelings and emotions are the greatest achievement of each person in his life; Emotions that differ from each other based on the experimental field of individuals and lead to a unique perspective of individuals towards life. Since the main theme in the novel is a quiet romance, the element of love, as one of the most important human emotions; it is obvious that the characters in the novel portray a coherent set of inner emotions throughout the text and have a specific emotional and emotional action towards the events of the novel. According to Rogers' model, those with complete action generally live in the moment and pay attention to all aspects of life. These individuals appreciate each and every moment of life and in order to feel happy or fortunate; a simple and natural look at the minor matters of life is also prominent in Asal's action. The phenomena of the universe, in Asal's view, are meaningful and linked to her authentic experience of life. She lives in the moment and makes the most of simple natural elements. Therefore, the emotion of love in the novel A Quiet Lover is connected and proportionate to very simple things in the lives of ordinary people. Ebrahimi reminds us from Gilehmard's words that moments that may seem simple and insignificant should not be underestimated; the desire for freedom from the behavioral characteristics of those who act completely corresponds to Rogers' model. Accordingly, the person must be free from dependence

to express their ideas freely (Lawrence, 1993: 215). In various cases of the novel A Quiet Lover, the desire for free and liberated action is observed. Asal and Gilehmard - whose love life narrative is the main theme in this novel - depict the desire for freedom, freedom and choice in most situations of the text; love in the novel A Quiet Lover is defined in a context of freedom, freedom and choice. Regarding creative power, Rogers believes that creativity causes a person to be unbiased about their own assets and, if necessary, to be flexible and use an appropriate method to achieve results (Rogers, 2010: 24). In the love life of Asal and Gilehmard, there are various cases of creative behavior, innovation, and positive change. Love in the novel A Quiet Lover is a creative element that stems from their inherent capabilities; not predetermined teachings and previous assumptions

4-Conclusion

Based on the results of this research, love in A Quiet Lover plays a central role in the formation of the novel's discourse and acts as a fundamental force in the narrative structure. Gilehmard and Asal, the main characters of the novel, experience love as a distinct psychological construct in line with individual evolution and growth with an active approach. According to Rogers' model, love in this novel is a phenomenon influenced by the organic nature of man and is formed in the context of emotions such as longing and shame. The natural emotions of the human species determine the path of internal development of the main characters of the novel. Gilehmard, by realizing his true self, and Asal, by expressing his feelings without embellishment, interpret love in connection with the natural life of man and depict it as a reflection of the process of self-knowledge and self-acceptance. Based on Rogers' model, the desire for freedom and autonomy is the characteristic feature of the beloved in this novel. Asal, while being affectionate towards Gilehmard, emphasizes principles such as maintaining individual independence in romantic relationships and tries to create a balance between emotional dependence and free will. In Gilehmard's thought, the connection between love and freedom is defined in a social and political concept and serves social ideals; something that takes love beyond a purely individual level and turns it into a platform for social activism. Experience is another behavioral characteristic of the Iranian couple in love in this novel, and it causes Asal and Gilehmard to protect the freshness and freshness of love over time by inventing and innovating in the conventional affairs of life. In this sense, love in the novel is depicted as a dynamic process that continues based on new and continuous romantic experiences in the interpersonal relationships of the Iranian couple. Creativity is a means of escaping from traditional and imposed molds in the lives of the main characters in the novel. Using their creative power, Asal and Gilehmard take steps towards personal and social transformation and find new ways to live in the face of external limitations. The results of the present study show that love in a quiet romance, as a possibility for social change, guides the main characters of the novel towards flourishing and realizing complete action; love in this novel has a meaningful connection with humanistic components such as freedom, human originality, and self-acceptance, and as a constructive force, it is influential in social and interpersonal relationships

5- Reference

Bruno, Franco (1991). Descriptive Dictionary of Psychological Terms, translated by Mahshid Yasaei, Farzaneh Taheri, Tehran: Nahid.

Ebrahimi, Nader (2017). A Quiet Love, Tehran: Roozbehan.

Feist, Jess; Feist, Gregory (2013). Theories of Personality, translated by Yahya Seyed Mohammadi, Tehran: Arasbaran.

Herbert, El Petri (2003). Abraham Maslow and Self-Actualization, translated by Jamshid Motahari, Scientific Journal of Ma'aref, 6/69.

Lawrence, Parvin (1993). Psychology of Personality, Theory and Research, translated by Mohammad Jafar Jafari, Parvin Kadiour, Tehran: Rasa.

Maddi, S.r. (1996). Personality Theories: A Comparative Analysis (6th Ed). California: Brookes Cole Publishing Company.

Mazidi, Parvin; Yousef Fam, Alieh; Hoseinaei, Ali (2023). "Analysis of Emotions in the Stories of Mahmoud Dowlatabadi (The Novel The Colonel's Vacancy and Short Stories)." Research Journal of Lyric Literature, Vol. 22 (42).

Prochaska, James; Norcross, John (2002). Psychotherapy Theories, translated by Yahya Seyed Mohammadi, Tehran: Roshd.

Rogers, Carl (1961). On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy, London: Constable. ISBN 978-1-84529-057-3.

Rogers, Carl (2000). The Art of Being Human, translated by Mihan Milani, Tehran: Asim.

Santrock, John. (2006). Educational Psychology, translated by Morteza Omidian, Yazd: Yazd University.

Schultz, Duane (2005). Psychology of Personality, translated by Giti Khorshidl, Tehran: Peykan.

Schultz, Sydney; Schultz, Duane (1996). History of Modern Psychology, translated by Ali Akbar Seif, Tehran: Roshd.

Shilling, Lewis (2005). Theories of Counseling (Counseling Perspectives), translated by Khadijeh Arian, Tehran: Ettelaat.

Siasi, Ali Akbar (1992). Personality Theories or Schools of Psychology, Tehran: University Press.

Siyasi, Ali Akbar (1992). Theories of Personality or Schools of Psychology, Tehran: Tehran University Press.

Taleghani, Narges; Hemmati, Fatemeh (2007). Carl Ransom Rogers: The Core of Personality Theory, Tehran: Danjeh

Zarei, Fakhri; Mousavi, Seyed Kazem; Mohammadi Asayabadi, Ali (2021). "Examining the Need for Love in the Characters of Rudabeh and Manijeh Based on Maslow's Psychological Theory." Research Journal of Lyric Literature, Vol. 21 (40).

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

نقد روان‌شناختی عنصر «عشق» در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» اثر نادر ابراهیمی با تأکید بر نظریهٔ «کنش کامل» کارل راجرز

زینب برزگرماهر[1]✉ | خدابخش اسداللهی[2]

۱. نویسندهٔ مسئول: دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی. اردبیل. ایران رایانامه: z.barzegar@uma.ac.ir

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی. اردبیل، ایران. رایانامه: asadollahi@uma.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۲۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۲۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
« نقد روان‌شناختی، کارل راجرز، یک عاشقانهٔ آرام، نادر ابراهیمی.

چکیده

کارل راجرز، روان‌شناس انسان‌گرا در نظریهٔ خویش با تأکید بر میدان تجربی افراد، پنج مولفهٔ مشخص جهت تعریف کنش کامل ارائه کرده است. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از الگوی راجرز، رمان «یک عاشقانهٔ آرام» نادر ابراهیمی را به‌شیوهٔ تحلیلی-توصیفی به بوتهٔ نقد نهاده و در پی پاسخگویی به این پرسش اصلی است که «عشق» در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» چه ارتباط و تناسبی با الگوی کنش کامل راجرز دارد؟ یافته‌های پژوهش نشان‌می‌دهد «تجربه‌پذیری»، عامل مؤثر در حفظ تازگی و طراوت عشق در این رمان است. «عشق»، ارتباط مستقیم با ارگانیزم طبیعی افراد دارد و نمایانگر عواطف ذاتی نوع آدمی است. در رمان حاضر، تمایل به آزادی به‌ویژه در کنش معشوق مشهود است و بر این نکته تأکیدمی‌کند که عشق‌ورزی باید در بستری از احترام به تفاوت‌های فردی رخ‌دهد. وجود نگاه عاشقانه نسبت به امور ساده و جزئی در زندگی روزمره مطابق با الگوی راجرز، حکایت از زندگیِ هستی‌بخش در کنش عاشقانهٔ زوج ایرانی در رمان دارد. همچنین «خلاقیت»، به‌عنوان بالغ‌ترین شاخصهٔ رفتاری در الگوی «کنش کامل»، در زندگی عاشقانهٔ زوج ایرانی به اشکال گوناگون نمود یافته است. نتیجه آن‌که عشق در رمان «یک *عاشقانهٔ آرام*» با نظام فکری انسان‌گرایی پیوندی معنادار دارد و گفتمان عاشقانهٔ حاکم بر متن، بر عناصری همچون «ارادهٔ آزاد» و «خودآگاهی» متکی است.

استناد: برزگرماهر، زینب، اسداللهی، خدابخش. (۱۴۰۵). نقد روان‌شناختی عنصر «عشق» در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» اثر نادر ابراهیمی با تأکید بر نظریهٔ «کنش کامل» کارل راجرز. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۵۴-۳۹.

http//doi.org/10.22111/jllr.2025.50848.3304

© برزگرماهر، زینب ، اسداللهی، خدابخش.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱- مقدمه

عنصر «عشق»، از دیرباز از مسائل مشترک و پُرچالش در ادبیات و دانش روان‌شناسی بوده است و اهالی قلم در هر دو حیطه، به ارائهٔ دیدگاه‌های متمایز در این رابطه پرداخته‌اند. همین امر، زمینهٔ نقد میان‌رشته‌ای، پیرامون مضامین عاشقانه را فراهم می‌آورد تا منتقد ادبی با تکیه بر نظریات روشمند و علمی، به کشف و استخراج لایه‌های روانی مؤثر بر کارکرد عشق در اثر ادبی نائل‌شود. در این میان، نوع ادبی «رمان» با توجه به حضور انواع متفاوت و متنوعی از اشخاص داستانی، بستری مساعد جهت ظهور عنصر عشق در روابط بین‌فردی نوع آدمی است. «یک عاشقانهٔ آرام» اثر نادر ابراهیمی، رمانی واقع‌گرایانه است که به عنصر عشق و نقش آن در حیات فردی و اجتماعی می‌پردازد و زوایای پنهان این احساس اصیل انسانی را می‌کاود تا تصویری بکر و بدیع از عشق ارائه‌کند. «یک عاشقانهٔ آرام»، زندگی زوج ایرانی را از زمان آشنایی و پیش از ازدواج تا میان-سالی و سالمندی روایت‌می‌کند و با تکیه بر عنصر گفت‌وگو میان «عسل» و «گیله‌مرد» (اشخاص اصلی رمان) ماجرای داستان را به‌پیش‌می‌برد؛ فضای داستان، در حوادث انقلاب ۵۷ و مبارزات خیابانی سیرمی‌کند و «گیله‌مرد» و «عسل»، گاه در خلال گفت‌وگوی پیرامون عشق و زندگی، به مسائل اجتماعی و سیاسی نیز گریزمی‌زنند و به اظهارنظر می‌پردازند. پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از الگوی روان‌شناختی، ابعادِ عنصر عشق در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» را تبیین‌می‌کند و تحلیلی علمی و روشمند از گفتمان عاشقانهٔ حاکم بر رمان، به‌دست‌می‌دهد.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

ابراهیمی در خلال گفت‌وگوهای یک عاشقانهٔ آرام از زبان گیله‌مرد و عسل، کنش عاطفی مطلوب را تعریف و ویژگی‌های عشق آرمانی را بیان‌می‌کند؛ از همین‌رو، عشق در یک عاشقانهٔ آرام، اشکال مختلفی به‌خود می‌گیرد و گاه به‌صورت عشق به خداوند، عشق به هم‌نوع، عشق به وطن و عشق به خانواده نمودارمی‌شود. پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از نظریهٔ «کنش کامل» کارل رانسوم راجرز در نظامِ «انسان‌گرا»، عنصر عشق را در رمان «یک عاشقانهٔ آرام»، مورد بررسی و نقد روان‌شناختی قرارداده و به واکاوی شاخصه‌های کنش کامل در گفتمان عاشقانهٔ حاکم بر رمان «یک عاشقانهٔ آرام» می‌پردازد. این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ راجرز، به‌صورت مشخص به این پرسش‌ها، پاسخ‌می‌دهد: شاخصه‌های عشق متعالی در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» کدام است؟ شاخصه‌های کنش کامل، چه تأثیری بر پرورش عنصر «عشق»، در این رمان داشته است؟ عنصر عشق در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» تا چه میزان با اصول فکری نظام انسان‌گرایی مطابقت دارد؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از پژوهش حاضر، ارائهٔ نقد روان‌شناختی و تحلیلی جامع از عنصر عشق، در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» بر مبنای نظریهٔ کارل راجرز است تا تأثیر شاخصه‌های کنش‌کامل را بر پرورش عنصر عشق و زندگی عاشقانهٔ اشخاص اول رمان «یک عاشقانهٔ آرام»، تبیین و ارائه‌کند.

۱-۳- روش تحقیق

پژوهش حاضر، در وهلهٔ نخست، به‌روش تحلیلی-توصیفی و با تکیه بر منابع دست اول روان‌شناختی، نظریهٔ کارل راجرز و شاخه‌های کنش کامل را معرفی‌می‌کند؛ سپس، عنصر گفتمان عاشقانهٔ حاکم بر رمان «یک عاشقانهٔ آرام» ابراهیمی را با تکیه بر آرای کارل راجرز در الگوی کنش کامل، مورد بررسی و نقد روان‌شناختی قرارمی‌دهد.

٤-١- پیشینهٔ تحقیق

بررسی و نقد روان‌شناختی رمان، امری مرسوم و متداول در نقد ادبی معاصر است و بسیاری از منتقدین ادبی با تکیه بر نظریات معتبر روان‌شناسی، به تحلیل انواع رمان پرداخته‌اند. بر اساس بررسی‌های پیشینه‌یابی، تاکنون هیچ مقاله‌ای به نقد و بررسی عنصر عشق در رمان «عاشقانهٔ آرام» بر مبنای الگوی «کنش کامل» راجرز، نپرداخته است. در ادامه به برخی از مقالاتی که در زمینهٔ نزدیک با پژوهش حاضر، به بررسی آثار نادر ابراهیمی، پرداخته‌اند، اشاره می‌شود: "بررسی هم‌سنج جایگاه زن در نامه‌های عاشقانهٔ یک پیامبر (جبران‌خلیل‌جبران) و چهل نامهٔ کوتاه به همسرم (نادر ابراهیمی)" (١٣٩٩) مقاله‌ای از هستی قادری‌سهی است که ضمن مطالعهٔ تطبیقی نامه‌های ابراهیمی به همسر خود، نشان‌می‌دهد دیدگاه ابراهیمی نسبت به جامعهٔ زنان، نگاهی واقع‌گرایانه و منطقی است. "بررسی تطبیقی مؤلفه‌های عشق در رمان «درتنگ» اثر آندره‌ژید و کتاب «چهل نامهٔ کوتاه به همسرم» نوشتهٔ نادر ابراهیمی"(١٤٠١) از مجید یوسفی بهزادی، عنصر عشق را به‌صورت تطبیقی در نوشتهٔ نادر ابراهیمی بررسی‌می‌کند و نشان‌می‌دهد ابراهیمی معتقد است پایداری عشق با تکریم و تقوای درونی ارتباط دارد. "شخصیت زنان در رمان «آتش بدون دود» با تأکید بر نظریات روان‌شناسی انسان‌گرا" (١٤٠٢) مقاله‌ای از زینب برزگرماهر است که نشان می‌دهد زنان در اندیشهٔ ابراهیمی، علاوه بر ایفای نقش عاطفی در کانون خانواده، کنشگرانی فعال و مؤثر در مسائل اجتماعی و فرهنگی هستند. "تحلیل روان‌شناختی رمان «آتش بدون دود» براساس نظریات انسان‌گرا (آبراهام مزلو، ویکتورفرانکل)" (١٤٠٢) عنوان مقالهٔ دیگری از زینب برزگرماهر است. نویسنده ابتدا، نیاز به عشق را در رمان ابراهیمی به‌عنوان یکی از طبقات الگوی مزلو بررسی‌کرده، سپس مطابق با الگوی فرانکل، عشق را مؤلفه‌ای جهت افزایش تاب‌آوری اشخاص رمان معرفی‌می‌کند.

٢- مبانی نظری

٢-١- نظریهٔ «کنش کامل» کارل راجرز

در نخستین دهه‌های سال ١٩٦٠، در کشور امریکا، روان‌شناسی انسان‌گرا در واکنش به دو جریان غالب روانکاوی و رفتاگرایی به‌عنوان نیروی سوم در روان‌شناسی اعلام وجود کرد (هربرت،١٣٨٢: ٩٤). انسان‌گرایان، تأکید بر اختیار و ارادهٔ آزاد، تأثیر مطلق محیط و وراثت را نمی‌پذیرفتند و برای نوع آدمی، حق آزادی و خودآگاهی قائل‌بودند؛ روان‌شناسان انسان‌گرا با رد جبر، عوامل بیرونی را در شکل‌گیری شخصیت (برونو، ١٣٧٠: ١٥٨) به کنش آدمی، به دیدهٔ معنا می‌نگریستند؛ به‌زعم ایشان، جهت تفسیر و ارزیابی صحیح کنش‌های آدمی، لازم است به معنای مختلف و نهفته در آن توجه‌کرد. بدین‌ترتیب، این دسته از روان‌شناسان بر خلاف جریان غالب، بیش‌ترین سهم را بر اندیشهٔ آزاد و ضمیر خودآگاه قراردادند(maddi, 1996:95). کارل رانسوم راجرز (١٩٠٢-١٩٨٧) از برجسته‌ترین روان‌شناسان انسانگرا است که تأثیر بسزایی بر مطالعات تجربی در رابطه با شخصیت و کنش‌های روانی فرد داشته‌است. راجرز معتقد بود هر شخص، جهان را بر اساس تجربهٔ فردی خویش درک می‌کند؛ بنابراین از آن‌جا که تجربهٔ هیچ‌کس کاملاً مشابه با دیگری نیست؛ پس افراد به‌شیوه‌های مختلف زندگی را درک می‌کنند (سیاسی، ١٣٧١: ٢١٨)؛ از همین‌رو، روان‌شناس برای بررسی شخصیت فرد، یا تشخیص بیماری‌های روحی، لازم است از منظر خودِ فرد به جهان بنگرد. راجرز مفهوم خودپنداره را در تحقیقات خویش مطرح‌ساخت و تأکیدمی‌کرد که آدمی باید بر اساس همان تصویری زندگی‌کند که در واقعیت وجود دارد و از ماسک‌های مصنوعی و نقاب‌های دروغین پرهیزکند (پروچسکا و نورکراس، ١٣٩٢: ١٨٣).

مطابق با اعتقاد راجرز، اگر فاصلهٔ کنش‌های فرد با خودپنداره کم‌تر باشد؛ در زندگی فرد، آرامش بیشتری حکم‌فرماست؛ در نقطهٔ مقابل اگر فرد با خودپنداره، فاصلهٔ بیش‌تری داشته باشد؛ از آن‌جا که از شخصیت واقعی خویش جدا افتاده و ناچار است اعمال و رفتاری را انجام‌دهد که متعلق به او نیست؛ دچار اضطراب و تنش‌های روحی می‌شود (شیلینگ، ١٣٨٤: ٢٨٣).

راجرز بر پایهٔ درک واقعی از خویشتن، نظریهٔ «کنش کامل» را مطرح و مؤلفه‌های مشخصی را جهت بررسی کنش کامل فرد، بیان‌نمود. وی در طرح نظریهٔ خویش به مقولهٔ پذیرش غیرمشروط توجه ویژه داشت و معتقد بود فرد اگر در دوران کودکی از پذیرش غیرمشروط مادر بهره‌مند نشود، در سنین بزرگ‌سالی دچار روان‌رنجوری خواهدشد (شولتز، ١٣٧٥: ٣٧٥-٣٧٦).

توجه به این نکته ضروری است که مؤلفه‌های مذکور در نظریهٔ راجرز، کاملاً جدا از یکدیگر نیستند، بلکه هر یک با دیگری در ارتباط است و این امر، به‌دلیل نگاه کل‌گرایانهٔ راجرز نسبت به مسئله است. دیدگاه «کل‌گرایانهٔ» راجرز از شیوهٔ خاص وی در نوع مطالعات روان‌شناسی ناشی‌می‌شود. وی بر اساس اصول مطالعهٔ گشتالت، اجزا را به‌صورت یک کل منسجم، بررسی می‌کرد؛ بنابراین، مؤلفه‌های کنش کامل به‌صورت وابسته به‌هم و از لحاظ مفهومی مکمل یکدیگر هستند (فیست و فیست، ١٣٩٢: ٥٥٥).

شاخصه‌های «کنش کامل» در نظریهٔ راجرز عبارت است از: میل به آزادی، تجربه‌پذیری، اعتماد به ارگانیزم طبیعی، زندگی هستی‌دار و خلاقیت.

٢-١-١- تجربه‌پذیری

راجرز معتقد بود صاحبان کنش کامل از تجربه‌های نو در زندگی استقبال‌می‌کنند. این اشخاص، نسبت به موقعیت‌های پیش‌آمده، واکنش تدافعی ندارند. «معیار سنجش اعتبار، همواره تجربهٔ "من" است. تجربه‌های نو، فرد را در فرآیند « من شدن» یاری‌می‌کنند (راجرز، ١٣٨٢ :٢٢٤).

٢-٢-٢- اعتماد به ارگانیزم درونی

راجرز فردی را دارای کنش کامل می‌داند که صرف‌نظر از قضاوت جامعه و عرف رایج، به خودآگاهی لازم جهت درک احساسات و عواطف خود رسیده است؛ او به ندای درون خویش گوش فرامی‌دهد و به آن‌چه در قلبش می‌گذرد، اعتماد دارد. احساسات و عواطف روشن از مشخصات صاحبان کنش کامل است (راجرز،١٣٩٩ :٢٦).

٢-٢-٣- زندگی هستی‌دار

طبق اعتقاد راجرز، صاحبان کنش کامل، با تمام وجود از جهان هستی لذت می‌برند. چنین اشخاصی در لحظه زندگی می‌کنند و ابعاد مختلف زندگی برایشان زیبا و قابل احترام است. از آن‌جا که این دسته از افراد خود را عمیقاً و واقعاً عضوی بی‌همتا در جامعهٔ بشری می‌دانند؛ معمولاً نگران وقوع اتفاقات هولناک نیستند. این شاخصهٔ رفتاری در الگوی «کنش کامل»، سبب افزایش تاب‌آوری و مقابله با رنج‌های بیرونی می‌شود؛ چرا که خودآگاهِ شخص، زندگی را آن‌گونه که هست پذیرفته و قادر است با وجود ناملایمات پیرامونی، از لحظات جاری حیات، لذت ببرد (همان).

٢-٢-٤- میل به آزادی

بر اساس دیدگاه راجرز، آدمی نباید در زندگی اجتماعی خویش هرگز از نقاب‌های ساختگی و مصنوعی استفاده کنند، بلکه لازم است کنش اجتماعی خود را با تکیه بر خویشتن‌پذیری و عزت نفس، تنظیم و ارائه‌نماید. بدین‌ترتیب، هر آن‌چه مانع از بروز و ظهور خود واقعی انسان باشد؛ با اصل آزادی در دیدگاه راجرز مغایر است (همان: ٣٧). بر این اساس، آدمی برای دست‌یابی به کنش کامل، لازم است « از وابستگی به آزادی و بیان آزادانهٔ عقاید برسد» (لارنس،١٣٧٢ :٢١٥).

۲-۲-۵- خلاقیت

خلاقیت به‌معنای درک و دریافت بهترین راه‌حل جهت دست‌یابی به هدفی معین است؛ اشخاص خلاق، معمولاً از نظم عادی و مرسوم، فراترمی‌روند و قادرند با تکیه بر توانمندی‌های خود، نوآوری و تغییرات مثبت در روال عادی زندگی، ایجادکنند. از نظر راجرز، لازمهٔ خلاقیت، انعطاف‌پذیری و پذیرش تغییر است؛ از همین‌رو، صاحبان کنش خلاق، نسبت به داشته‌های خود، تعصب و لجاجت ندارد؛ آن‌ها قادرند در صورت نیاز، با تغییر موقعیت و به‌شیوه‌ای مناسب، جهت حصول نتیجه تلاش‌کنند (راجرز،۱۳۹۹: ٢٤).

۳- بحث‌وبررسی

۳-۱- بررسی عنصر «عشق» در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» براساس نظریهٔ «کنش کامل» راجرز

در این جستار، ابتدا انواع گفت‌وگو میان اشخاص اصلی رمان «یک عاشقانهٔ آرام» (عسل و گیله‌مرد) را بر اساس شاخصه‌های «کنش کامل»، استخراج و طبقه‌بندی کرده، سپس عاطفهٔ عاشقانهٔ موجود در گفت‌وگوهای گردآمده را مطابق با آرای راجرز در نظریهٔ «کنش کامل»، نقد و بررسی می‌کنیم.

۳-۱-۱- تجربه‌پذیری

عشق در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» ارتباط مستقیم با روحیهٔ تجربه‌پذیری اشخاص اصلی رمان (عسل و گیله‌مرد) دارد. «عشق غنایی‌ترین و درعین‌حال انسانی‌ترین نیاز انسان است؛ عشق، مرز میان جسم و روان است» (زارعی،١٤٠٠: ١٠٤). گیله‌مرد، عشق را جست‌وجویی همیشگی می‌داند و مستلزم تکاپویی دائمی. بر این اساس، اشخاص اصلی رمان از تجربه‌های نو در زندگی عاشقانه‌شان استقبال‌می‌کنند و اصل و اساس حیات را بر پایهٔ تجربه‌های نوی عاشقانه بنا می‌نهند. راجرز دربارهٔ تجربه‌پذیری و ارتباط آن با زندگیِ خوب می‌نویسد: «فرآیند زندگی خوب، یک زندگی برای فرد ترسو نیست؛ بلکه در بردارندهٔ توسعه و رشد بیش‌تر و دربردارندهٔ شهامتِ بودن است» (Rogers,1961:96). گیله‌مرد در توضیح و تشریح ویژگی‌های عشق تأکیدمی‌کند؛ گذر زمان، نمی‌تواند از جلای عشق بکاهد؛ چرا که اگر هر روز تجربهٔ عاشقانهٔ جدیدی را بر زندگی بیفزایند. عاطفه و احساس، دچار تکرار و کدورت نمی‌شود و خلوص همیشگی خود را حفظ می‌کند: «سن مشکل عشق نیست. زمان نمی‌تواند بلور اصل را کدر کند. مگر آن‌که تو پیوسته برق‌انداختن آن‌را از یاد برده‌باشی» (همان: ١٥).

عشق در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» در نقطهٔ مقابل عادت قراردارد. اندیشهٔ حاکم بر رمان توصیه‌می‌کند نباید اجازه‌داد عشق تبدیل به عادت و عاشقان اسیر تکرارهای بی‌معنا شوند. «عشق یا علاقه، هیجانی است که میل به کاوش‌کردن، تحقیق‌کردن، دست‌کاری‌کردن و به‌دست‌آوردن اطلاعات از اطراف را ایجادمی‌کند» (مزیدی،١٤٠٢: ٢٠٨). گیله‌مرد تأکیدمی‌کند عشق‌ورزی را باید با شیوه‌های نو و متفاوت، تجربه‌کرد؛ چرا که ذات عشق، خود خواهان نوشدن و نوکردن زندگی است؛ «تجربه‌پذیری همواره آدمی را در مسیر خوشنودکننده به‌پیش‌می‌راند؛ مسیری که در آن انسان، زندگی را با دیدگان بازتری طی‌می‌کند» (راجرز، ١٣٩٩: ٣٦). بر همین اساس و در نگاهی نزدیک به دیدگاه راجرز، تن به عادت‌سپردن و دوست‌داشتن دیگری از سر عادت، در رمان «یک عاشقانهٔ آرام»، آفت و مانع بر سر عشق اصیل و واقعی قلمداد شده‌است:

«مگذار که عشق، به عادت دوست‌داشتن تبدیل‌شود! مگذار که حتی آب‌دادن گل‌های باغچه، به عادت آب‌دادن گل‌های باغچه تبدیل‌شود! عشق، عادت به دوست‌داشتن و سخت دوست‌داشتن دیگری نیست. پیوسته نوکردن خواستنی است که خود پیوسته خواهان نوشدن است و دیگرگونه‌شدن» (ابراهیمی،١٣٩٦: ٧٣).

عسل نیز، پایداری عشق را در تداوم تجربهٔ عاطفی می‌داند. او معتقد است اگر عشق در قالب مجموعه‌ای از یادآوری‌های منفعلانه باقی‌بماند و از جریان زندهٔ تجربه جدا شود؛ ماهیت واقعی خود را ازدست‌می‌دهد. او با تأکید بر تجربهٔ سیّال عشق،

مانع از آن می‌شود تا احساسات و عواطف در چارچوبی ایستا، محصور شوند. عسل در گفت‌وگو با گیله‌مرد، بر ارتباط تجربه‌پذیری و عشق اشاره‌کرده و می‌گوید:

«اگر دوست‌داشتن، به یک مجموعه خاطرهٔ مجرد تبدیل‌شود؛ دیگر این خاطرات، از جنس عشق و دوست‌داشتن نیستند و از آن‌جا که انسان، محتاجِ دوست‌داشتن است و دوست داشته‌شدن، در این‌حال، علی‌رغم زیبایی خاطرات، انسان محتاج به دوست‌داشتنی نو، به دوست داشتنی دیگر نیازمند می‌شود» (همان:۶۸).

عسل‌بانو با اشاره به نیاز انسان به «دوست‌داشتنی نو» بر اهمیت تجربه‌های زنده و تغییرپذیر تأکیدمی‌کند. وی تصریح‌می‌کند نوع آدمی به‌طور مستمر در جست‌وجوی تجربیات جدید عاطفی است تا از تکرار رهایی یابد. بر این اساس، فرد برای دستیابی به کنش کامل، لازم است توانایی پذیرش تجربیات جدید و تکامل مداوم در درون خود را داشته‌باشد.

گفتمان عاشقانهٔ رمان، ناظر بر تکاپوی اشخاص اصلی رمان بر حفظ تازگی و طراوت عشق است. عسل و گیله‌مرد، دوشادوش یکدیگر، در پی«ایجاد نظم درونی بر اساس تجربه‌های معنادار» (راجرز، ۱۳۹۹: ۳۹) خود را از هر آن چیزی که رنگ کهنگی بگیرد رها می‌سازند. رهایی از خاطرات یا وسایل کهنه و قدیمی، نشان از عواطف تجربه‌پذیرِ زوج ایرانی حاضر در رمان یک عاشقانهٔ آرام دارد و تلاش آگاهانهٔ ایشان برای تداوم حرارت عشق: «یک خانه‌تکانی کاملاً جدی، یک خانه‌تکانی، تا تمامی آن‌چه را که کهنگی‌پذیر است؛ دور بریزیم» (ابراهیمی، ۱۳۹۶: ۷۱).

۳-۱-۲-اعتماد به ارگانیزم طبیعی

مطابق با الگوی کنش کامل، احساسات و عواطف فردی، بزرگترین دستاورد هر شخص در زندگی اوست؛ عواطفی که بر اساس میدان تجربی افراد، با یکدیگر متفاوت است و زاویهٔ دید منحصربه‌فرد اشخاص را نسبت به زندگی در پی دارد. راجرز معتقد بود صاحبان کنش کامل، ابایی از ابراز احساسات طبیعی خویشن ندارند؛ آن‌ها به ندای قلبی خود گوش فرامی‌دهند و از کشف و اظهار عواطف‌شان لذت می‌برند. وی در این رابطه می‌نویسد: «تنها زمانی می‌توانم موجودی کارآ و مؤثر باشم که با حالتی پذیرا، به ندای درونی خود گوش فرا دهم و خویشتنِ خود باشم، تصورمی‌کنم در طول سال‌های متمادی، در گوش فرا دادن به نداهای درونی‌ام، شایستگی و کارآیی بیش‌تری یافته‌ام؛ بنابراین، بهتر از گذشته می‌دانم که در هر لحظه چه احساسی دارم» (راجرز، ۱۳۹۹: ۲۶).

از آن‌جا که موضوع اصلی در رمان «یک عاشقانهٔ آرام»، عنصر عشق، به‌عنوان یکی از مهم‌ترین عواطف بشری است؛ بدیهی است اشخاص رمان، مجموعه عواطف درونی منسجمی را در خلال متن، به‌تصویر بکشند و کنش عاطفی و هیجانی مشخصی نسبت به حوادث رمان داشته‌باشند. ابراهیمی در بیان احساسات ظریف عاشقانه در گفت‌وگوی جاری میان عسل و گیله‌مرد، به بیان احساسات جزیی، ظریف و عینی پرداخته و نشان می‌دهد عاشقان در متن این رمان، بی‌هراس از قوانین اجتماعی یا عرف و فرهنگ حاکم بر جامعه، مطابق با ارگانیزم طبیعی خود رفتارمی‌کنند: «و من از بزرگ‌ترها به‌خاطر آن‌که عاشقانه نگاه‌کردن را می‌دانم؛ خجل نخواهم بود. به من چه ربطی دارد که آن‌ها کارشان را نمی‌دانند؟» (ابراهیمی،۱۳۹۶: ۱۵)

اشک‌ریختن گیله‌مرد در فضای فرهنگی جامعه‌ای که گریه‌کردن را برای مردان عار و اشکال می‌داند؛ از دیگر نشانه‌های اعتماد به ارگانیزم طبیعی در متن یک عاشقانهٔ آرام است. گیله‌مرد مطابق با نیازِ طبیعیِ نهاد و سرشت خود رفتارمی‌کند و تن به تعاریفِ از پیش تعیین‌شده در فضای عرف جامعه نمی‌دهد:

عسل: «تو... تو گریه می‌کنی گیله‌مرد؟ باورت نمی‌شود که زمان، بیداد کرده باشد نه؟

گیله‌مرد: «این است آن‌چه که تو را از پَر هم سبک‌تر می‌کند گریه حجامت روح است» (همان: ۲۱۶).

اعتماد به عواطف زنده و جاری سبب شده است رفتار عاشقانهٔ گیله‌مرد به شکلی متمایز در جامعه نمود یابد. راجرز با تأکید بر این نکته که صاحبان کنش کامل، به قضاوت‌های بیرونی اهمیتی نمی‌دهند، بلکه مطیع و فرمانبردار صدای درونی خویش

هستند؛ بر اهمیت حیات طبیعی و رهای آدمی تأکیدمی‌ورزد (راجرز، ۱۳۹۹: ۲۸). چنان‌که گیله‌مرد نمونهٔ مشخصی از احساسات درونی یک کنشگر طبیعی را به نمایش می‌گذارد:

گیله‌مرد: «نگاه کن! بستنی را اینطور باید لیس‌زد. لیس... اینطور!»

عسل: «خجالت‌آور است واقعاً! مردی با موهای سپید!»

گیله‌مرد: «لیس‌زدن بستنی چه ربطی به رنگ مو دارد بانو؟»

عسل: «آخر خیلی‌ها ما را می شناسند.»

گیله‌مرد: «خب بشناسند؛ اصلاً شناخته‌شدن و موی سپید، چه ربطی به لیس‌زدن بستنی دارد؟ بله؟

من مطمئن هستم که حتی هیئت دولت هم می‌تواند، اگر دوست داشته‌باشد؛ بستنی را لیس‌بزند» (ابراهیمی، ۱۳۹٦: ۱۹۰).

و یا در بیان احساسات معشوق، مطابق با گفتمان عاشقانهٔ حاکم بر رمان، عشق عنصری است که در ارتباط مستقیم با ارگانیزم طبیعی افراد قراردارد؛ آن‌گونه که در معشوق حالتی از شرم، حیا و گل‌گونگی را ایجادمی‌کند:

«زیر لب می‌گویم دخترک باید آذری باشد. عجب گونه‌های گل‌انداخته‌ای دارد.

عسل می‌گوید: شرم، گونه‌هایش را این‌گونه کرده است» (همان: ١٦٤).

در بخش دیگری از رمان، عسل در گفت‌وگو با گیله‌مرد، در ستایشِ احساسات طبیعی و بی‌پیرایهٔ استادِ ادبیات خود، می‌گوید: «تضاد و تناقضی حس‌نمی‌کرد. بسیار آسوده و بی‌دغدغه بود. خوب گریه‌می‌کرد؛ خوب می‌خندید» (ابراهیمی،١٣٩٦: ٤٧).

عسل با اشاره به انسجام درونی و هماهنگی احساسات و رفتار استاد خویش، بر عدم گسست میان تجربهٔ درونی و کنش بیرونی تأکیدمی‌کند. آن‌چه در نظر عسل، مطلوب و آرمانی‌ست ابراز هیجان واقعی، فارغ از واسطه‌های تحمیلی و درنتیجه آرامش و ثبات روانی است که استاد ادبیات، تجربه‌می‌کند. واکنش‌هایی از این دست، نشانگر گشودگی هیجانی و عدم سرکوب عواطف است. اعتماد به ارگانیزم طبیعی و اظهار آن بدون ترس از قضاوت یا فشارهای هنجاری، الگوی رفتاری مطلوب و مورد تأیید عسل در این بخش از رمان است.

۳-۱-۳- زندگی هستی‌دار

مطابق با الگوی راجرز، صاحبان کنش کامل، عموماً در لحظه زندگی کند و به تمام ابعاد حیات، توجه می‌کنند. این اشخاص قدر تک‌تک لحظه‌های زندگی را می‌دانند و برای آن‌که احساس خوشحالی یا خوشبختی داشته‌باشند؛ نیاز به اتفاقات خاص و خارق‌العادهٔ بیرونی ندارند؛ بلکه زندگی را آن‌گونه که هست پذیرفته‌اند؛ زیبایی‌های آن‌را درک‌کرده‌اند و تلاش‌می‌کنند از جزییات زندگی روزمرهٔ جاری، نهایت لذت ببرند (راجرز،١٣٩٩ :١٤٢).

جزئی‌نگری و نگاه مثبت نسبت به تمام اجزای زندگی، از دیگر مشخصات زندگی عاشقانهٔ عسل و گیله‌مرد در این رمان است. زندگی در یک عاشقانهٔ آرام، در کوچکترین اشیا و ساده‌ترین وسایل پیرامونی جاری و زنده است؛ از همین‌رو، گیله‌مرد و عسل نسبت به وسایل خانه‌شان نیز عشق‌می‌ورزند؛ چرا که مطابق با اندیشهٔ حاکم بر رمان، زندگی مجموعه‌ای از همین جزییات ساده است و عشق در امور جزئی زندگی، نهفته و جریان دارد:

«یک گلدان، یک کوزه، یک کاسه... نه... زندگی به اجزای بی‌شماری قابل تقسیم است که هر جزء، به‌تنهایی، زندگی است. هر واحد کوچک زندگی، زندگی است .و کل زندگی باز هم زندگی. جایی نیست که زندگی باشد و عشق نباشد. در استکان چای، در گلدان، در انتظار گل» (همان: ۷۲ و ۱۰۰).

نگاه ساده و طبیعی به امور جزئی زندگی در کنش عسل نیز برجسته است. پدیده‌های جهان هستی، در نظر عسل، معنادار و در پیوند با تجربهٔ اصیل او از زندگی است. او در لحظه، زندگی می‌کند و از عناصر سادهٔ طبیعی، بیشترین بهره را می‌برد. عسل به گیله‌مرد می‌گوید: «نگاه کن! به بازی گنجشک‌ها روی برف، چه آسوده و بی‌خیال می‌خندند»(همان: ٤٦).

عسل، بر **لحظهٔ حال** متمرکزشده و شور زندگی و رهایی از دغدغه‌های ذهنی را تجربه‌می‌کند. توصیف وی از این عناصر، به هماهنگی طبیعی و بی‌تصنع دلالت دارد و در واقع، نمادی از رهایی درونی است. عسل با اشاره به بازی گنجشک‌ها، قدم در مسیر درک هستی‌بخش حیات می‌نهد؛ جایی‌که هیچ نوع تکلف یا پیچیدگی وجود ندارد و عشق به ساده‌ترین و طبیعی‌ترین شکل خود، تجربه‌می‌شود.

از همین‌رو، عاطفهٔ عشق، در رمان «یک عاشقانهٔ آرام»، با چیزهای بسیار ساده در زندگی آدم‌های معمولی پیوند و تناسب دارد. ابراهیمی از زبان گیله‌مرد یادآورمی‌شود لحظه‌هایی که شاید به‌نظر ساده و بی‌اهمیت بیاید، نباید دست‌کم گرفت؛ هستی در همین زندگی ساده، معنا پیدا می‌کند. اگر عشق بر امور روزمره، حاکم باشد؛ زندگی معنا، مفهوم و اصالت می‌یابد: «در روزمرگی سلامت، روزمرگی بدون فساد، زندگی را با چیزهای بسیار ساده، پُر باید کرد. ساده‌ها، سطحی نیستند. خرید چند سیب ترش، می‌تواند به عمق فلسفهٔ ملاصدرا باشد» (همان: ۱۱٤و ۱۰۱).

عسل نیز بر این باور است که زندگی را باید با تمام ابعاد آن، درک کرد و از آن بهره‌برد؛ او در گفت‌وگویی خطاب به گیله‌مرد می‌گوید: «تو در کوچه‌ها انسان خواهی شد؛ نه در لابه‌لای کتاب‌ها. تو در کوه‌ها، در جاده‌ها و در کنار ستمدیدگان واقعی، رسم زندگی را یاد خواهی‌گرفت نه با غوطه‌خوردن در آثاری که در اتاق‌های دربسته نوشته‌شده و نویسندگانش هرگز نسیمی را ندانسته‌اند و قایقی در تن طوفان را» (همان:٤٥).

سخنان عسل، نشانگر رویکردی هستی‌بخش به فرآیند زندگی است. عسل معتقد است عشق و عاطفه نه در کلمات و مفاهیم نظری، بلکه در تعامل واقعی، مجال ظهور می‌یابد. بر این اساس، شخص لازم است با تعهد به زندگی تجربی به‌جای تکیه بر مفاهیم انتزاعی، به رویارویی بی‌واسطه با واقعیت‌ها بپردازد؛ چرا که تنها تجربهٔ عمیق و ملموس، فرد را به درک صحیح از زندگی رهنمون‌می‌سازد.

۳-۱-٤- *میل به آزادی*

تمایل به آزادی، از ویژگی‌های رفتاری صاحبان «کنش کامل» مطابق با الگوی راجرز است. بر این اساس، فرد لازم است از وابستگی، به بیان آزاد عقاید برسد (لارنس،۱۳۷۲: ۲۱۵). چنین فردی قادر است هویت واقعی خود را بی‌واهمه از عوامل خارجی، آزادانه به‌نمایش بگذارد؛ عبور از عوامل استبدادی و خطوط قرمز حاصل از جبر محیطی، نشان از تمایل این اشخاص نسبت به اراده و اختیار آزاد دارد.

در موارد مختلف، در رمان «یک عاشقانهٔ آرام»، تمایل به کنش آزاد و رها مشاهده‌می‌شود. عسل و گیله‌مرد - که روایت زندگی عاشقانهٔ ایشان، موضوع اصلی در این رمان است- در بیشتر موقعیت‌های متن، تمایل به آزادی، اختیار و انتخاب را به‌تصویر می‌کشند؛ به‌عنوان نمونه، گیله‌مرد کتاب‌های ممنوعهٔ سیاسی می‌فروشد چرا که اساساً قادر به پذیرش زندگی به‌صورت محصور، منفعل و مجبور نیست:

گیله‌مرد: «دوست‌تر دارم که کتاب‌های سیاسی ممنوع بفروشم. تا عتیقه. هر ممنوعی از این‌گونه، به‌تدریج عتیقه خواهدشد و هر عتیقه‌ای سرشار از زندگی» (ابراهیمی، ۱۳۹٦: ۵۹).

عسل از آزادی‌های صوری و نمایشی انتقادمی‌کند. آزادی‌هایی که صرفاً اسم آزادی را یدک می‌کشند، اما در حقیقت به‌دنبال تسخیر و تباهی اختیار و حق انتخاب آدمی هستند. عسل با تأکید بر این مسئله، خاطرنشان می‌شود قفس هر اندازه فراخ، وسیع و زیبا باشد؛ به هرحال قفس است و حق آزادی و اراده را سلب‌می‌کند:

«اگر پرنده را به قفس بیندازی، مثل این است که پرنده را قاب گرفته‌باشی و پرندهٔ قاب‌گرفته، فقط تصور باطلی از پرنده است» (همان: ٦۷).

عسل در گفت‌وگویی دیگر با گیله‌مرد، آزادی را عنصری مثبت و مطلوب معرّفی‌می‌کند؛ از منظر قهرمان زن در رمان «یک عاشقانهٔ آرام»، آزادی، حق مسلّم یک انسان است؛ حقی که گاه، جامعه آن‌را نادیده‌می‌انگارد؛ حال آن‌که عسل مطالبهٔ این حق مشخص و قطعی را از زندگی دارد:

«دوست ندارم! قالیچه‌بافتن را دوست ندارم! این وقتی را که برایم ماند می‌خواهم آزاد باشم و راحت» (همان، ۱۵٤).

از همین‌رو، چارچوب تحمیلی و نظم قطعی، از نکات نکوهیده در زندگی عاشقانهٔ گیله‌مرد و عسل به‌شمارمی‌رود. راجرز در توضیح و تشریح اهمیت آزادی در روابط بین‌فردی می‌نویسد: آزادی علاوه بر اصالت‌بخشیدن به تجربیات شخصی، سبب می‌شود به دیگران نیز فرصت بدهیم تا آزادی درونی و درنتیجه تجربه‌شان را از زندگی گسترش‌دهند (راجرز،۱۳۹۹:۳۸).

نکته‌ای که عسل در گفت‌وگوهای مختلف از رابطهٔ عاشقانه‌شان با گیله‌مرد انتظار دارد:

عسل: «چارچوب، هرقدر چارچوبی که به‌کار می‌بری بزرگ باشد؛ به خیال خودت برای وسعت میدان عمل- بوم بودن‌مان را سخت‌تر و بی‌رحمانه‌تر به صلیب می‌کشد- از چارسو این، خویشتن را با بهترین دار دنیا به دار آویختن است. خوبشتن را به داری آهنین و استوار آویختن» (ابراهیمی، ۱۳۹٦: ۲۲۷).

از همین‌رو، عشق در رمان «یک عاشقانهٔ آرام» در بستری از آزادی، اختیار و انتخاب تعریف‌می‌شود. وجود آزادی در زندگی فرد، سبب‌می‌شود فرد، خود مسئولیت زندگی و تصمیمات مهم را به‌عهده بگیرد. (سانتراک،۱۳۸۵:۵۲) گیله‌مرد در تعریفی که از عشق ارائه‌می‌دهد آن‌را معادل و متناسب با آزادی فردی قرارمی‌دهد:

«عشق، اوج آزادی فردی است برای آن کس که خواهان شریفت‌ترین آزادی‌هاست. عشق، شکستن و پاره‌کردن حریم ممنوعیت‌های ناموجّه است» (ابراهیمی،۱۳۹٦: ۱۲۵).

گفتمان عاشقانهٔ گیله‌مرد و عسل نیز بر عنصر آزادی بنا نهاده شده است. عسل هر زمان که بیمِ ازدست‌رفتن حق آزادی و استقلال فردی می‌رود؛ هشدارمی‌دهد اگر الزام و اجبار به رعایتِ چارچوب‌های تحمیلی وجود داشته‌باشد؛ نه فقط عشق ازدست‌می‌رود که حاصلی جز اسارت و تباهی شخصیت نخواهد داشت؛ عسل خطاب به گیله‌مرد در این رابطه می‌گوید:

«چارچوب، زمانی خوف‌انگیز است که ناشکستنی باشد و من حس‌کردم که تو شیفتهٔ چارچوبت شده‌ای و استحکام آن» (همان: ۲۳۳).

در پاسخ به هشدارِ عسل، گیله‌مرد نیز بر اصل آزادی و حفظ تفاوت‌های فردی در رابطهٔ عاشقانه، تأکیدمی‌ورزد. بر اساس تفکر موجود در این گفتمان، عشق نباید منجر به احساس مالکیت و ازدست‌رفتن حق انتخاب و اختیار شخصی شود؛ چنان‌که گیله‌مرد در پاسخی که به عسل می‌دهد تأکیدمی‌کند آزادی حقِ عسل است و هیچکس، هرگز این حق را از او نخواهد ستاند:

«به التماس می‌گویم: عسل! عسل! مجبورت که نکرده‌ام. چرا اینطور هراسان شده‌ای؟ میخ کوبی‌ات که نکرده‌ام. تو، مثل همیشه آزادی. این تقدیر نیست که نتوانی از آن سرپیچی کنی»(همان: ۲۲۸).

تمایل به ارادهٔ آزاد در گفت‌وگوی گیله‌مرد و عسل، صرفاً به روابط بین فردی ایشان، محدود نمی‌شود؛ بلکه هر دو با نگاهی به آینده، تأکید به تربیت نسل آزادی‌خواه دارند؛ نسلی که در صورت لزوم، توان سرپیچی از دستورالعمل‌های حاکم را داشته باشند؛ از آن‌جا که وقایع رمان «یک عاشقانهٔ آرام» در جریان انقلاب سال ۵۷، روایت می‌شود؛ تربیت نسل مبارز و مستقل مورد توجه گفت‌وگوی گیله‌مرد و عسل بوده‌است:

گیله‌مرد: «ما به بچه‌هایمان هم یاد می‌دهیم که گهگاه، به شکلی کاملاً غیرموجّه غیبت کنند. آن‌ها را از مدرسهٔ دنیا که بیرون نمی‌کنند! می‌کنند؟

عسل: «اما این کار، آشکارا، تعلیم یاغی‌گری است».

گیله‌مرد: «تمرین یاغی‌گری برای روزهای مبادا! عدم اطاعت از فرمان نیز خود نوعی اطاعت است» (همان: ۲۳۸).

بدین‌ترتیب، عشق در بخشی از رمان «یک عاشقانهٔ آرام» بُعد اجتماعی به‌خود می‌گیرد و همپای آرمان‌های اجتماعی ایفای نقش می‌کند. آزادی‌خواهی اشخاص اصلی رمان فراتر از محدودهٔ فردی، بلکه سراسر وطن را در برگرفته است؛ بدین‌ترتیب، عشق به وطن، مبارزه و مقاومت، از دیگر وجوه عشق در متن مورد پژوهش است که در قرابت با شاخصهٔ ارادهٔ آزاد در الگوی کنش کامل، به نفی و طرد اجبار، خفقان و استبداد بیرونی منجر شده‌است:

«اگر پای آرمان یا وطن در میان باشد، البته فرقی نمی‌کنند که ایستاده بمیریم یا اره‌مان کنند یا با تبر» (همان: ۱۰۷).

۳-۱-۵- خلاقّیت

خلاقیّت در معنای مشخص، به نوآوری اطلاق‌می‌شود. در تعریف روان‌شناسی خلاقیت، درک و دریافت بهترین شیوه برای رسیدن به هدفی مشخص است. اشخاص خلاق، با تکیه بر توانمندی‌های ذاتی خویش، به تغییر و بهبود عملکرد فردی دست می‌یابند. این اشخاص اگرچه در جامعه و در کنار مردم زندگی می‌کنند، اما دنباله‌رو و مقلد رفتار آن‌ها نیستند(همتی، ۱۳۸٦: ٤۷). راجرز در رابطه با قوهٔ خلاقانه معتقد است؛ خلاقیت سبب می‌شود شخص نسبت به داشته‌های خود تعصبی نداشته و در صورت لزوم با انعطاف‌پذیری، به روشی مناسب جهت حصول نتیجه دست یابد (راجرز،۱۳۹۹: ۲٤).

در زندگی عاشقانهٔ عسل و گیله‌مرد موارد مختلفی از رفتار خلاق، نوآوری و تغییر مثبت وجود دارد. گیله‌مرد معتقد است در گفت‌وگوهای عاشقانه هم باید خلاقیت داشت و همیشه و فقط از واژه‌های تکراری برای بیان احساس و عاطفه، استفاده نکرد. او نسبت به مردانی که حرف عاشقانه‌زدن بلد نیستند و محفوظات ذهنی‌شان را صرفاً تکرارمی‌کنند نگاه انتقادی دارد:

«بیچاره زنانی که مجبورند از شوهران وفادارشان، در تمام عمر، همان جمله‌هایی را بشنوند که مردان، معمولاً در مدرسه یاد می‌گیرند» (ابراهیمی،۱۳۹٦: ۱۰۳).

حال آن‌که گیله‌مرد خود تلاش‌می‌کند فارغ از تقلید و تکرار، مفاهیم و زبان نوی عاشقانه را کشف کند و به‌کار ببندند؛ از همین‌رو، عشق در رمان «یک عاشقانهٔ آرام»، عنصری است خلاقانه که از توانمندی‌های ذاتی ایشان سرچشمه می‌گیرد؛ نه تعالیم از پیش تعیین‌شده و فرضیات قبلی؛ گیله‌مرد و عسل، حتی روزهای هفته را آن‌گونه که قاعدهٔ مرسوم است نمی‌پذیرند و سعی‌می‌کنند در مواجهه با ایام سال و ماه نیز خلاقیت خود را به‌نمایش بگذارند. آغاز ایامِ هفته از یکشنبه و پنج‌شنبه، به‌جای شنبه‌ها، از نشانه‌های تلاش خودآگاه ایشان برای ایجاد تحول و نوآوری در عرف عادی و مرسوم است:

«چرا باید با شنبه آغاز کنیم؟ هفته‌های نخستین سال را با یکشنبه آغازمی‌کنیم. شاید سال دیگر دلمان خواست که اولین روز هفته‌مان پنجشنبه باشد» (ابراهیمی،۱۳۹٦: ۹٦ و ۱۰۰).

عسل نیز در زندگی عاشقانهٔ خود با گیله‌مرد، با تکیه بر قوهٔ خلاق، در مسیر تحقق استعدادهای ذاتی گام برمی‌دارد. پیشنهاد او برای تأسیس دانشگاهی غیرمتمرکز ویژهٔ بانوان خانه‌دار، نشان‌دهندهٔ درک نوآورانهٔ وی از آموزش و توانمندسازی زنان است؛ عسل در گفت‌وگو با گیله‌مرد می‌گوید:

«خیال دارم پیشنهاد راه انداختن یک دانشگاه غیرمتمرکز فرش را هم بدهم. فقط برای بانوان خانه‌دار. فقط. جلسات آموزش سریع بافندگی و طراحی فرش و بعد دادن امکانات به تمام زنانی که دورهٔ نخستین را با پیروزی گذرانده‌اند. امکانات در خانه، هزاران هزار زن»(ابراهیمی،۱٦۰و۱٦۱).

ایدهٔ اعلامی توسط عسل، برخلاف ساختارهای سنتی آموزش، بر مدل‌های انعطاف‌پذیر و غیررسمی تأکید دارد و می‌کوشد زمینهٔ رشد فردی زنان خانه‌دار را فراهم‌آورد. چنین طرحی، برخلاف الگوهای رایج، مسیری تازه برای شکوفایی استعدادهای جمعی ارائه‌می‌دهد. بدین‌سان، عاطفهٔ عشق در زندگی عسل با گیله‌مرد، احساسی محدود و شخصی نیست؛ بلکه نیرویی محرک در جهتِ ایجاد تغییرات بنیادین در ساختار جامعه و نقش‌آفرینی زنان است. پیشنهاد خلاقانهٔ عسل مبنی بر آموزشِ زنان خانه‌دار، نشانگر نگرشی پویا به توانمندی‌های زنان است که بستر مساعد جهت رشد اجتماعی ایشان فراهم می‌آورد.

۵- منابع

ابراهیمی، نادر. (۱۳۹٦). یک عاشقانهٔ آرام، تهران: روزبهان.

برونو، فرانکو. (۱۳۷۰). فرهنگ توصیفی اصطلاحات روان‌شناسی، ترجمهٔ مهشید یاسایی، فرزانه طاهری، تهران: ناهید.

پروچاسکا، جیمز؛ نوراکس، جان. (۱۳۸۱). نظریه‌های روان‌درمانی، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران : رشد.

سانتراک، جان، دبلیو.(۱۳۸۵). روان‌شناسی تربیتی، ترجمهٔ مرتضی امیدیان، یزد: دانشگاه یزد.

سیاسی، علی‌اکبر. (۱۳۷۱) نظریه‌های شخصیت یا مکاتب روان‌شناسی، تهران: موسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

شیلینگ، لوییس. (۱۳۸٤). نظریه‌های مشاوره (دیدگاه‌های مشاوره) ترجمهٔ خدیجه آرین، تهران: اطلاعات.

شولتز، سیدنی؛ شولتز دوآن. (۱۳۷۵). تاریخ روان‌شناسی نوین، ترجمهٔ علی‌اکبر سیف تهران: رشد.

شولتز، دوآن. (۱۳۸٤). روان‌شناسی کمال، ترجمهٔ گیتی خوشدل، تهران: پیکان.

راجرز، کارل. (۱۳۸۲). مشاوره و درمان مراجع محوری، ترجمهٔ عبدالله احمدی قلعه، تهران: فراروان.

زارعی، فخری؛ موسوی، سید کاظم؛ محمدی آسیابادی، علی. (۱٤۰۰). بررسی نیاز عشق در شخصیت رودابه و منیژه بر اساس نظریهٔ روان‌شناختی مزلو، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ۲۱ (٤۰)

راجرز، کارل. (۱۳۹۹). هنر انسان‌شدن، ترجمهٔ میهن میلانی، تهران: آسیم.

فیست،جس؛ فیست، گرگوری. (۱۳۹۲). نظریه‌های شخصیت، ترجمهٔ یحیی سید محمدی، تهران: ارسباران.

لارنس، پروین. (۱۳۷۲). روان‌شناسی شخصیت، نظریه و تحقیق، ترجمهٔ محمدجعفر جوادی، پروین کدیور، تهران: رسا.

مزیدی، پروین؛ یوسف‌فام، عالیه؛ حسینایی، علی. (۱٤۰۲). تحلیل عواطف در داستان‌های محمود دولت‌آبادی، (رمان جای خالی سلوچ و داستان‌های کوتاه)، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ ۲۲ (٤۲)

هربرت، ال. پتری. (۱۳۸۲). آبراهام مزلو و خودشکوفایی، ترجمهٔ جمشید مطهری، ماهنامهٔ علمی معرفت، ٦۹/٦

همتی، فاطمه؛ طالقانی، نرگس. (۱۳۸٦). کارل رانسوم راجرز، خودهستهٔ نظری شخصیت، تهران: دانژه.

Rogers, Carl. (1961) On becoming a person: A therapist's view of psychotherapy. London: Constable. ISBN 978-1-84529-057-3.

Maddi, S. r. (1996) Personality theories: a comparative analysis. (6th Ed). California: Brookes Cole Publishing Company

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Analytical Comparison of the Concept of Love in the Perspectives of Geoffrey Chaucer and Mikhail Naimy, with Emphasis on Two Short Stories: “The Miller's Tale” and “The Cuckoo Clock”

Behzad Pourgharib [1]✉ | Sajad Arabi [2] | Abdolbaghi Rezaei Talarposhti[3]

1. Corresponding Author, Associate Professor of English Language and Literature, University of Mazandaran, Babolsar, Iran.
Email: b.pourgharib@umz.ac.ir.
2. PhD in Arabic Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.
Email: arabisajad@gmail.com
3. Assistant professor of English language and Literature, Department of English Literature, Faculty Humanities, Golestan University, Gorgan, Iran.
Email: a_rezaei_t@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
16 March 2025
Received in revised form:
16 May 2025
Accepted:
20 May 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Comparative Literature, Love,
Geoffrey Chaucer,
Mikhail Naimy,
The Miller's Tale,
The Cuckoo Clock.

ABSTRACT

Comparative literature is of utmost importance in understanding the various perspectives cultured by different societies and literatures on love. In this vein, using the content analysis method while building its basis on the American School of Comparative Literature, the present research studies and contrasts the concept of love in two short stories: The Miller's Tale, written by Geoffrey Chaucer (1343-1400), and The Cuckoo Clock, written by Mikhail Naimy (1889-1988). The research finds that love is transformative in both stories. In The Miller's Tale, that transformation may be best characterized by the ideas of deception and betrayal, influenced by class systems and social status. In contrast, in The Cuckoo Clock, this transformation results from the encounters brought in by modernity and cultural conflicts between the East and the West. Both authors symbolize the multiple dimensions of love: while the mill in The Miller's Tale symbolizes trickery and deceit, the cuckoo clock in The Cuckoo Clock symbolizes the seductive potential of modernity and a shift in traditional values. While love is traditionally viewed with a humorous, realistic tint in Western literature (as exemplified by Chaucer), Arabic literature (where Naimy shines) has maintained a traditionally idealistic, philosophical interpretation.

Cite this article: Pourgharib, Behzad, Arabi, Sajad, Rezaei Talarposhti, Abdolbaghi. (2026). Analytical Comparison of the Concept of Love in the Perspectives of Geoffrey Chaucer and Mikhail Naimy, with Emphasis on Two Short Stories: “The Miller's Tale” and “The Cuckoo Clock”. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 55-74.
http//doi.org/10.22111/jllr.2025.51343.3319

© Pourgharib, Behzad, Arabi, Sajad, Rezaei Talarposhti, Abdolbaghi.
Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

Comparative literature has gone through various schools since its emergence, including the French, American, German, Russian, and Eastern European schools. Among these, the French and American schools stand out as the two major approaches. In the French school, the primary focus is on influence and reception, where researchers provide documented evidence to prove how one writer has influenced another. In contrast, the American school examines the similarities and differences between two works, analyzing the factors and reasons behind these similarities and differences (Anushiravani, 2010: 13-14). Ultimately, the goal of such research is to achieve greater understanding and convergence by comparing one work with another. The American school of comparative literature emphasizes similarities and differences without seeking to prove direct influence.

Love is a profoundly significant human experience in all societies and is considered one of the strongest commonalities among all people. This concept has been explored since ancient times. Perhaps one of the most comprehensive definitions of love comes from Erich Fromm, whose definition is considered complete because it examines love from multiple perspectives. According to Fromm, "Love is an action, the practice of human powers that can only be exercised in complete freedom, not under coercion. Love is activity, not passivity; it is endurance, not submission. Generally, the active qualities of love can be described as follows: Love is primarily giving, not receiving." (Fromm, 1993: 33) Thus, Fromm, with his philosophical perspective, viewed love not merely as a personal phenomenon but as a social category with a philosophical foundation (Jafari Golnesa'i, Nikmanesh, 2018: 56). Love and its concepts have also permeated literature, both poetry and prose, and hold a prominent place in the literature of various nations. Poets and writers from different cultures have explored love and its dimensions in their own unique ways, often juxtaposing it with themes such as betrayal and loyalty.

The Canterbury Tales is a work by Geoffrey Chaucer, a prominent English writer. The tales in this collection are diverse, each delightful in its own way, but the most widely circulated ones include *The Miller's Tale, The Reeve's Tale, The Wife of Bath's Tale, The Pardoner's Tale, and The Nun's Priest's Tale* (Qeytanchi, 2000: 295). Mikhail Naimy, a Lebanese writer, poet, critic, and scholar, had a significant impact on contemporary Arabic literature through his works, including poetry, stories, and essays, leaving behind valuable contributions in each of these fields.

This study conducts a comparative analysis of the concept of love in *The Miller's Tale* by Geoffrey Chaucer from *The Canterbury Tales* and *The Cuckoo Clock* by Mikhail Naimy from Kan Ma Kan (Once Upon a Time), representing two different cultural contexts—Western and Eastern. The primary objective of this research stems from the goals of comparative literature, which seek deeper understanding. Additionally, it aims to clarify the role of love as a shared human theme in comparative literature and to uncover common and distinct aesthetic and intellectual patterns in Western and Eastern literature. The necessity of this research arises from the global importance of love and its prominent presence in the literature of various nations, warranting its examination from the perspective of comparative literature to gain a deeper understanding of cultural commonalities and distinctions. Thus, this study seeks to answer the following questions:

How is love represented in The Miller's Tale by Chaucer and The Cuckoo Clock by Naimy?

What similarities and differences exist in the portrayal of love in these two works?

What broader patterns about the representation of love in Western and Arabic literature can be extracted from this analysis?

2. Research Methodology

Comparative studies in literature, within the framework of the American school of comparative literature, constitute an important analytical method that examines similarities and differences between literary works across different cultures and languages. In this study, the theoretical framework is based on this school, which focuses on studying literary works without requiring direct influence and incorporates an interdisciplinary approach in its analysis. The American school of comparative literature emerged in the 1950s through the efforts of scholars such as René Wellek and Henry Remak.

Unlike the French school, which insisted on influence as a necessary condition for comparative studies, the American school, which developed after World War II, adopted a more flexible approach, allowing for comparisons based solely on similarities. Over time, this flexibility expanded to include the study of literature in relation to other arts, such as painting, architecture, dance, and music. Later, the relationship between literature and other empirical sciences also became part of comparative literary research. In this school, comparative literature is closely linked to modern literary criticism. Many scholars of the American school consider comparative literature a branch of literary criticism. Therefore, the focus is on the literariness of a work—the qualities that make it literary—rather than historical relationships or issues such as influence.

The research method in this study is analytical-descriptive, operating within the framework of the American school of comparative literature. Based on this approach, the study compares the theme of love in the two aforementioned stories, examining their representations and highlighting the similarities and differences in their perspectives on this theme. Numerous studies have explored Chaucer’s influence on later writers and the development of the English novel. These works often include comparative analyses of Chaucer’s narrative techniques with those of other major figures in English literature, demonstrating how his innovations shaped later writing styles and techniques. The same applies to Mikhail Naimy, where most research has focused on his writing style, his influence on subsequent writers, and his refinement of the Arabic language. However, no study has conducted a comparative analysis of the works of these two writers in general or *The Miller’s Tale* and *The Cuckoo Clock* in particular. This research fills that gap, opening the door for further studies on these prominent authors.

3. Discussion and Analysis

Mikhail Naimy, in writing his collection Kan Ma Kan (Once Upon a Time), was influenced by Western and Russian writers. "Naimy’s concept of literature and literary art was shaped by his engagement with Russian writers such as Alexander Pushkin, Mikhail Lermontov, Nikolai Nekrasov, Belinsky, Turgenev, Dostoevsky, Tolstoy, Gogol, and Chekhov, even before his exposure to other European writers." (Amanqoliyeva, 2003: 198) However, regarding English writers, there is a different perspective. Naimy was profoundly influenced by William Shakespeare, but there is no mention of Geoffrey Chaucer’s influence on him in available sources.

3.1. The Theme of Love in The Miller’s Tale and The Cuckoo Clock

In both stories, love is a determining force that changes the course of the characters’ lives. In *The Miller’s Tale*, love becomes a destructive force that leads to betrayal, deceit, and trickery. Nicholas, a clever young student, exploits his love for the miller’s wife and devises a plan to deceive her husband. A comparative study of these two stories in terms of the theme of love reveals how a shared concept like love can be represented differently depending on social, historical, and linguistic contexts. In *The Miller’s Tale*, love becomes a social game and a tool for betrayal, whereas in *The Cuckoo Clock*, love is initially idealized but fades when confronted with the temptations of modern life. These differences reflect the influence of cultural and social environments on the definition of love in literature. Ultimately, in both stories, love is a decisive force—but in one, it leads to ruin, while in the other, it alters the characters’ life paths.

3.2. Narrative Techniques in Representing Love

One of the fundamental differences between *The Miller’s Tale* and *The Cuckoo Clock* lies in their narrative styles and modes of expression. Chaucer employs a humorous and satirical tone, reflecting his critical view of romantic and social relationships. In contrast, Naimy uses a poetic and reflective language that focuses on psychological and philosophical analysis rather than mockery. In *The Miller’s Tale*, humor and satire serve as tools to critique human behavior. Conversely, in The Cuckoo Clock, the language is poetic and contemplative. Naimy uses emotional descriptions and beautiful metaphors to portray love as a powerful, metaphysical force.

Both authors employ symbolism to depict the nature of love and its impact on characters, though the types and functions of these symbols differ. In *The Cuckoo Clock*, the cuckoo clock symbolizes modernity and the temptation of change. This clock, brought from America, represents a new, dazzling world that ultimately separates Zamar from her pure love for Khitar. In contrast, in The Miller's Tale, the mill and its tools symbolize deceit and corruption. The mill, where the story unfolds, is a place where truth is distorted, and lust replaces loyalty. In conclusion, both stories use symbols to represent love and its effects, but their approaches differ. In *The Cuckoo Clock*, the clock symbolizes modernity and temptation, leading to the disintegration of love. In *The Miller's Tale*, the mill symbolizes deception, portraying love not as a sacred force but as a social and lust-driven game. These symbolic differences reflect the fundamental disparities in the two authors' perspectives on love.

3.3. Cultural and Social Contexts

Both stories were written in different cultural and social settings, necessitating their examination through comparative literature. This section explores these contexts in two frameworks: the reflection of cultural values and the impact of social conditions. In *The Miller's Tale*, betrayal and deceit are depicted as common elements in romantic relationships, reflecting the medieval attitude toward love and gender. During that period, women were often portrayed as objects of male pleasure or schemes, and romantic relationships were associated with trickery and exploitation.

In contrast, *The Cuckoo Clock* explores the conflict between tradition and modernity as the backdrop for character development. Unlike Chaucer's tale, where betrayal and deceit dominate, Naimy's story presents the pure love of Khitar and Zamar against the temptations of modernity. Zamar, initially a simple village girl, disregards her true love under the influence of modern life. Chaucer's tale is set in a medieval context where social status plays a crucial role. At that time, social classes were rigidly defined, and loyalty to the class system was essential. The miller, as a member of the working class, is portrayed as naïve and easily deceived, while Nicholas, relying on his intelligence, holds a superior position. This reflects a society where cunning often triumphed over honesty.

On the other hand, *The Cuckoo Clock* is set in a contemporary era, examining the challenges posed by modern changes. These include the clash between tradition and modernity and the struggle between old values and the allure of the new world. Khitar, representing traditional values, resists the wave of modernity but ultimately succumbs to it. In *The Miller's Tale*, romantic relationships unfold in a context of deceit, reflecting medieval attitudes toward love and gender. In contrast, *The Cuckoo Clock* depicts the challenges arising from the collision of tradition and modernity, where love is tested by the temptations of the new world. Both stories demonstrate how cultural and social conditions shape romantic relationships and their outcomes.

4. Conclusion

The findings of this study reveal that in The Miller's Tale by Geoffrey Chaucer, love is portrayed humorously, driven by lust and deceit. Characters use love as a tool for pleasure and trickery. In contrast, in The Cuckoo Clock by Mikhail Naimy, love initially appears as a pure, ideal, and transcendent force but is eroded by the temptations of modern life and materialism. This love is genuine and spiritual at first but becomes a victim of emerging values as the story progresses. In both stories, love is a transformative force—but in The Miller's Tale, this transformation is negative, rooted in deception and influenced by class structure and social status. In The Cuckoo Clock, the change results from the confrontation with modernity and cultural conflicts between East and West. Additionally, in Chaucer's tale, love is narrated within a comedic and critical framework, based on lust and deceit, while in Naimy's story, love is analyzed through a tragic and moralistic lens, clashing with modernity. The lovers in The Miller's Tale are self-serving and superficial, whereas in The Cuckoo Clock, they undergo emotional and internal transformations. Both texts regard love as a transformative agent. In Chaucer, this transformation is negative and deceit-based, while in Naimy, it stems from the clash between tradition and modernity. Moreover, both authors use symbols to represent love: the mill symbolizes deceit, while the cuckoo clock symbolizes temptation and the decline of traditional values.

5. References

Amānqoliyeva, A. (2003). Landmarks of Contemporary Arabic Literature (Ma'ālem al-Adab al-Arabi al-Mo'āser). Baku: No Publisher.

Anushiravani, A. (2010). Zarurat-e Adabiyāt-e Tatbiqi dar Irān (The Necessity of Comparative Literature in Iran). Journal of Comparative Literature, 1(1), 6-38.

Arabi, S., et al. (2023). Manifestations of Critical Realism in "Yeki Bud Yeki Nabud" by Jamālzādeh and "Kan Ma Kan" by Mikhail Naima (Jelvehā-ye Re'ālism-e Enteqādi dar "Yeki Bud Yeki Nabud" va "Kan Ma Kan"). Āfāq al-Hadāra al-Islāmiyya, 25 (2), 135-167.

Chaucer, G. (1983). The Canterbury Tales. Translated by David Wright. New York: Oxford University Press.

Chaucer, G. (1983). Hekāyāt-e Kānterberi (The Canterbury Tales), translated and edited by Majdi Wahba and Abdolhamid Yunes. Cairo: Al-Hay'a al-Masriyya al-'Āmma lil-Kitāb.

Fromm, E. (1993). Honar-e Eshq Varzidan (The Art of Loving). Tehran: Enteshārāt-e Morvārid.

Golnesā'i, T., & Nikmanesh, M. (2018). Moqāyeseh-ye Eshq-e Pedarāneh dar She'r-e Ahmad Shāmlu va Nizār Qabbāni (Comparison of Paternal Love in the Poetry of Ahmad Shāmlu and Nizār Qabbāni Based on Erich Fromm's Views). Lyrical Literature Research Journal of Sistan and Baluchestan University, 16(30), 53-70.

Khādemi-Kulāei, M., & Bozorgi-Qalehsari, H. (2015). Barresi-e Tatbiqi-e Mafhum-e Eshq nazd-e Flutin va Mowlānā (A Comparative Study of the Concept of Love in Plotinus and Mowlānā). Comparative Literature Research, 3(1), 143-164.

Mehdipour, A. (2016). Hekāyat-e Āsyābān az Jeffrey Chaucer: Farātar az Fāblio (The Miller's Tale by Geoffrey Chaucer: Beyond the Fabliau). Research in Contemporary World Literature, 21(1), 153-174.

Naima, M. (1949). Once Upon a Time (Kan Ma Kan). Beirut: Maktabat Sāder.

Plato. (1972). Five Treatises: Courage, Friendship, Ion, Protagoras, and Symposium (Panj Resaleh: Shojā'at, Doosti, Ion, Protāghorās va Mehmani, translated by Mohammad Sanā'ati). Tehran: Bongāh-e Tarjomeh va Nashr-e Ketāb.

Plotinus. (1987). The Complete Works of Plotinus (Dowreh Āsār-e Flutin, translated by Mohammad Hasan Lotfi). Tehran: Nashr-e Khārazmi.

Pourgharib, B., & Ahmadi, M. (2022). Tahlil-e Ravāyatshenāsi-e Tarkibi dar Dāstān-e "Parandeh-ye Man" az Didgāh-e Butiqā-ye Sākhtārgarā (Combined Narratology Analysis in the Story "My Bird" by Fariba Vafi from Structuralist Poetics Perspective). Interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts (Dehkhoda), 15(58), 226-249.

Qeytānchi, J. (2000). Jeffrey Chaucer va Qessehā-ye Kānterberi (Geoffrey Chaucer and The Canterbury Tales). Journal of Faculty of Literature and Humanities, 43(3), 289-306.

Rāhnavard-e Kohneh-Shahri, A., Hejāzi, A., & Mashfiqi, A. (2022). Sharh-e Eshq va Mahabbat az Manzar-e Emām Mohammad Ghazāli va Ahmad Ghazāli (Explanation of Love and Affection from the Perspective of Imam Mohammad Ghazāli and Ahmad Ghazāli). Lyrical Literature Research Journal of Sistan and Baluchestan University, 30(38), 5-30.

Remak, H. (2012). Ta'rif va 'Amalkard-e Tatbiqi, translated by Farzāneh Alavizādeh (Definition and Function of Comparative). Comparative Literature, 2(2), 54-73.

Sāheb-Jam'i, H. (2021). Hadith-e Eshq: az Soqrāt tā Sārtar (The Story of Love: From Socrates to Sartre). Iran Nameh, 6(3-4), 85-147.

Schimmel, A. (2001). The Glory of the Sun (Shokuh-e Shams, translated by Hasan Lāhuti). Tehran: Nashr-e Dāneshgāhi.

Wellek, R & Warren, Austin. (1949). Theory of Literature, Harcourt, Brace and Company: New York.
Wellek, R. (2012). Nām va Māhiyat-e Adabiyāt-e Tatbiqi, translated by Sa'id Rafi'i Khazari (The Name and Nature of Comparative Literature). Comparative Literature, 3(2), 1-20.

پژوهشنامه ادب غنایی
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

بررسی تطبیقی «عشق» در داستان کوتاه «آسیابان» از جفری چاوسر و «ساعت کوکو» از میخائیل‌نعیمه

بهزاد پورقریب[1]✉ | سجاد عربی[2] |عبدالباقی رضایی تالارپشتی[3]

۱. نویسنده مسئول، دانشیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه مازندران، بابلسر، ایران. رایانامه: b.pourgharib@umz.ac.ir

۲. دکترای زبان و ادبیات عربی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. رایانامه: arabisajad@gmail.com

۳. استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران. رایانامه: a_rezaei_t@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۱۲/۱۶

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۲۶

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۳۰

تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
« ادبیات تطبیقی، عشق، ساعت کوکو جفری چاوسر، آسیابان میخائیل نعیمه.

چکیده

پی‌بردن به نحوهٔ پرداختن به مفهوم «عشق»، در ادبیات و فرهنگ ملل گوناگون از اهمیت زیادی برخوردار است و از رهگذر ادبیات تطبیقی، باعث شناخت هرچه بیشتر می‌شود. این پژوهش به‌روش تحلیل محتوا و با استناد به مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، به تحلیل و مقایسهٔ مفهوم «عشق» در دو داستان کوتاه «آسیابان» جفری چاوسر(Geoffrey Chaucer۱۳۴۳-۱۴۰۰) و «ساعت کوکو» میخائیل‌نعیمه(۱۹۸۸-۱۸۸۹) می‌پردازد. نتایج تحقیق نشان‌داد که «عشق»، در هر دو داستان می‌تواند نیرویی دگرگون‌کننده باشد؛ در«آسیابان» این تغییر بیشتر در جهت فریب و خیانت است که تحت‌تأثیرنظام طبقاتی و موقعیت اجتماعی است، درحالی‌که در «ساعت کوکو»، تغییر در نتیجهٔ رویارویی با مدرنیته و تحت‌تأثیر تضادهای فرهنگی میان شرق و غرب رخ‌می‌دهد. هر دو نویسنده، از نمادها برای نشان‌دادن ماهیت عشق استفاده کرده‌اند؛ در «آسیابان»، «آسیاب» نماد فریب و حیله‌گری است، درحالی‌که در «ساعت کوکو»، ساعت کوکو نماد وسوسه مدرنیته و تغییر ارزش‌های سنتی است. در ادبیات غربی (نمونهٔ چاوسر)، عشق اغلب با نگاهی طنزآمیز و واقع‌گرایانه توصیف می‌شود درحالی‌که در ادبیات عربی (نمونهٔ نعیمه)، عشق اغلب با نگاهی آرمانی و فلسفی همراه است..

استناد: پورقریب، بهزاد، عربی، سجاد، رضایی تالارپشتی، عبدالباقی. (۱۴۰۵). بررسی تطبیقی «عشق» در داستان کوتاه «آسیابان» از جفری چاوسر و «ساعت کوکو» از میخائیل‌نعیمه. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۷۴-۵۵ .

http//doi.org/10.22111/jllr.2025.51343.3319

© پورقریب، بهزاد، عربی، سجاد، رضایی تالارپشتی، عبدالباقی.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

١- مقدمه

ادبیات تطبیقی از زمان ظهور، مکاتب مختلفی نظیر: مکاتب فرانسوی، آمریکایی، آلمانی، روسی و اروپای شرقی را از سرگذرانده است؛ در این میان، می‌توان از مکاتب فرانسوی و آمریکایی به‌عنوان دو مکتب عمدهٔ ادبیات تطبیقی نام‌برد. در مکتب فرانسوی، محور اصلی، تأثیروتأثر است و پژوهشگر از طریق ارائهٔ مستندات و وثائق مستحکم، به اثبات تأثیرپذیری یک نویسنده از نویسنده‌ای دیگر می‌پردازد؛ اما مکتب آمریکایی، به بررسی تشابهات و تفاوت‌های دو اثر و بررسی عوامل و دلایل این شباهت‌ها و تفاوت‌ها می‌پردازد (ر،ک. انوشیروانی، ١٣٨٩: ١٤و١٣). به‌هرحال، هدف چنین تحقیقاتی در نهایت، شناخت و هم‌گرایی بیشتر از طریق تطبیق یک اثر با اثر یا آثار دیگر است؛ بنابراین، مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، بر شباهت‌ها و تفاوت‌های آثار تأکید دارد، بدون این‌که به‌دنبال اثبات تأثیروتأثر باشد.

«عشق» در همهٔ جوامع جهانی، جزء امور انسانی بسیار مهم است و از قوی‌ترین وجوه مشترک تمامی انسان‌ها محسوب می‌شود. این مفهوم از دوران باستان مورد توجه بوده‌است(افلاطون، ١٣٥١: ٢٥٧). متفکران، نویسندگان و صاحب‌نظران «عشق» را به‌صورت‌های مختلفی تعریف نموده و هر کدام به زاویه‌ای خاص توجه داشته‌اند؛ چرا که وقتی به عشق پرداخته می‌شود، جوانب مختلفی از آن نظیر: فلسفی، روان‌شناسی، تاریخی، عرفانی، اجتماعی، ادبی و اسطوره‌ای مطرح‌می‌شود که هرکدام می‌توانند بُعدی از ابعاد عشق را شرح‌دهند. توجه به مفهوم «عشق» در فرهنگ غرب، از افلاطون آغازمی‌شود؛ افلاطونیان بر این باورند که حتی هدف انگیزه‌های جنسی، دستیابی به آرمان‌های والاتری فراسوی آمیزش جنسی است و عشق، اشتیاق به مالکیت ابدی نیکی و زیبایی توصیف می‌شود (نک، سینگر، ١٩٨٤: ٤٧). از نظر سقراط نیز انگیزهٔ عشق، آرزو و اشتیاق در طلب نیکی است(صاحب‌جمعی، ١٣٨٩: ٨٨). در متن سه دین بزرگ ابراهیمی- براساس پیشینگی تاریخی؛ یهودیت، مسیحیت و اسلام- بحث عشق به‌نحوی غالب در بازبرد به پیوند عاشقانه مابین خدا/آفریدگار و انسان/آفریده توصیف شده است(همان: ٩٥). ابوعلی‌سینا معتقد است که عشق خاستگاه همهٔ چیزها در عالم طبعیت است؛ عشق به‌معنی طلب نیکی. به‌نظر او، مراتب عشق انسانی دو گونه‌اند: وابسته به روح حیوانی و وابسته به روح عقلانی؛ بنابراین از دیدگاه ابوعلی سینا، هماهنگی روح حیوانی و عقلانی، رهنمون عروج انسان جهت کسب عشق ناب خواهدبود(نک، سینگر، ١٩٨٤: ٤٣-٤٥).

از دیگر فیلسوفانی که به مفهوم عشق پرداختند، هگل، فیلسوف آلمانی، است؛ او براین باور است که عشق در سه مرحله رخ‌می‌دهد: هماهنگی مابین جنس‌های مخالف، جدایی آن‌ها در عناصر متضاد و سرانجام وحدتی که هماهنگی آغازین را از نو برقرارمی‌کند؛ به‌نظر او، عشقی کیهانی است که همه‌گونه بی‌خویشتنی‌ها را به‌نحوی نظام‌مند ریشه‌کن می‌کند. وحدت حاصل از عشق به‌منزلهٔ تسلیم کامل هستی دو طرف در واقعیت تازه‌ای است که احساس بی‌خویشتنی را در کل اندام‌وار بزرگ‌تری فسخ‌می‌کند. عاشقان، خودآگاهی جداگانهٔ خود را از کف می‌دهند(نک، صاحب‌جمعی، ١٣٨٩: ١٢٢). صوفیان عشق را صفت حق‌تعالی و لطیفه‌ای عالی و روحانی می‌دانند و سلامت عقل و حس را به‌وسیلهٔ آن می‌سنجند و معتقدند که «عشق حقیقی باید راه به‌سوی خدایی برد که نمی‌میرد»(شیمل، ١٣٧٠: ٤٦٢). فلوطین- آخرین فیلسوف متأثر از تمدن یونان- عاشقان را به دو گروه تقسیم‌می‌کند و براین باور است که گروه اول، زیبایی زمینی را می‌پرستند و به آن قانع هستند درحالی‌که گروه دوم، با دیدن زیبایی زمینی به یاد زیبایی دیگر(مطلق) می‌افتند، به آن به دیدهٔ پرستش می‌نگرند و از زیبایی این جهانی نیز چشم‌نمی‌پوشند(نک، فلوطن، ١٣٦٦: ٣٦٣)؛ بنابراین، عشق حقیقی در نگاه فلوطین، عشقی است که در آن عاشق به ماورای زیبایی محسوس نظر داشته‌باشد.(همان:٧٦٧). بخش اول چنین رویکری در نگاه فلوطین، با نگاه عرفای اسلامی علی‌الخصوص مولانا، سازگار است؛ اما دربارهٔ بخش دوم، می‌توان‌گفت که از دیدگاه مولانا، دلدادگان زیبایی حقیقی چنان محو جمال محبوب ازلی می‌شوند که چشم از همهٔ زیبایی‌های این جهان فرومی‌بندند و کاملاً دل در گرو حسن معشوق ابدی می‌سپارند(خادمی‌کولایی، بزرگی‌قلعه‌سری، ١٣٩٤ش: ١٥٠). عشق واقعی از دیدگاه مولانا، عشقی است که انسان را از قید خود رهامی‌کند و به خدا می-

رساند(همان: ۱۵۵). امام محمد غزالی و احمد غزالی نیز از چهره‌های سرشناس تصوف هستند که به این موضوع پرداخته‌اند؛ نگاه و نگرش امام محمد غزالی نسبت به مضمون عشق، نگاهی دین‌دار و معطوف به مذهب است، با این‌حال، آن‌چه از سوانح احمد غزالی می‌توان استنباط‌کرد، این است که دیدگاه وی دربارهٔ عشق، نزدیکی و قرابت بیشتری با دیدگاه عارفان دارد. خواجه احمد، «عشق» را موضوعی می‌داند که روح و نه نفس، با آن روبه‌رو می‌شود؛ به بیانی دیگر، «عشق» کیفیتی روحانی است که در ازل صورت بسته است(کهنه‌شهری و همکاران، ۱٤۰۱: ۲۸).

روان‌شناسان نیز به مفهوم عشق اشاره‌کرده‌اند؛ برای نمونه به دیدگاه فروید در این زمینه اشاره‌می‌شود. «فروید» بین عشق زمینی- جنسی و عشق آسمانی- روحانی، تمایز قائل بود، اما تأکید داشت که این قیاس مانع هماهنگی بین این دو گونه عشق نیست. به‌نظر فروید در یک انتها، عشق به‌معنای گرایش در جهت ارضای غرایز جنسی است؛ نوعی تمرکز انرژی عاطفی که پس از رسیدن به هدف خاتمه‌می‌یابد. به بیان دیگر، سخن از عشقی است که هدف اصلی آن کامیابی جنسی نیست، بلکه پرعطوفت و خیراندیش است. چه بسا که انگیختارهای جنسی ناب و گذرا در قالب پیوند پایدار و عاطفی زناشویی تحکم و تثبیت شوند. در این گونه عشق، انگیختارهای گذرای حسی در قالب پیوندهای بادوام و ناب عاطفی دگرسان می‌شوند (نک، صاحب‌جمعی، ۱٤۰۰: ۱۳۵). با این‌حال، شاید تعریف «فروم» یکی از کامل‌ترین تعاریف عشق باشد و دلیل کامل‌بودن چنین تعریفی هم این است که از زوایای کامل به آن پرداخته است. از نظر او، «عشق یک عمل است؛ عمل به‌کار انداختن نیروهای انسانی است که تنها در شرایطی که شخص کاملاً آزاد باشد، نه تحت زور و اجبار، آن‌ها را به‌کارمی‌اندازد. عشق، فعال‌بودن است، نه فعل‌پذیری؛ پایداری است نه اسارت. به‌طور کلی خصیصه‌های فعال عشق را می‌توان چنین بیان‌کرد که عشق در درجهٔ اول نثارکردن است نه گرفتن»(فروم، ۱۳۷۲: ۳۳)؛ بنابراین، «فروم» برحسب نگاه فلسفی خود به عشق، آن‌را نه پدیده‌ای شخصی، بلکه مقوله‌ای اجتماعی با زیرساختی فلسفی می‌دانست(جعفری‌گلنسایی، نیک‌منش، ۱۳۹۷: ٥٦). عشق و مفاهیم آن در ادبیات اعم از شعر و نثر نیز وارد شده است و در ادبیات ملل مختلف نیز جایگاهی برجسته دارد. شاعران و نویسندگان ملل دیگر نیز هرکدام از نقطه‌نظر خود و از زوایای متفاوت به موضوع عشق پرداخته و در کنار مفاهیمی نظیر: «خیانت» و «وفاداری» از آن نام‌برده‌اند.

حکایت‌های «کنتربری» اثر جفری چاوسر نویسندهٔ مطرح انگلیسی است. قصه‌های این اثر گونه‌گونند و هر یک در نوع خود دلپذیر، اما قصه‌هایی که بیشتر دهان‌به‌دهان می‌گردد، قصه‌های *راهب*، *آسیابان*، *زنی از اهالی باث*، کشیش آمرزش‌دهنده و *افسانهٔ راهبهٔ دوم* است(قیطانچی، ۱۳۷۹: ۲۹۵). میخائیل‌نعمیه نویسنده، شاعر، ناقد و دانشمند لبنانی است که با نوشته‌های خود اعم از شعر، داستان و مقاله، تأثیر بسزایی در ادبیات معاصر عربی داشت و در هرکدام از حوزه‌های مذکور، آثار ارزشمندی از خود به‌جای گذاشت. مجموعه داستان «*کان ماکان(یکی بود یکی نبود)* یکی از این آثار است که نگارش آن باعث‌شد نعیمه را پیشوای داستان مدرن عربی بنامند(نک، عربی وهمکاران، ١٤٤٤ق: ١٤٧). در این پژوهش، مفهوم «عشق» در داستان «*آسیابان*» جفری چاوسر از مجموعه حکایت‌های «کانتربری» و «*ساعت کوکو*» میخائیل‌نعیمه از مجموعهٔ «*کان ماکان*»، به‌عنوان دو فرهنگ متفاوت غربی و شرقی، مورد بررسی تطبیقی قرارگرفته‌است.

۱-۱ بیان مسأله وسؤالات تحقیق

پژوهش حاضر سعی‌دارد پس از بررسی دقیق دو اثر از «چاوسر» و »میخائیل‌نعیمه»، به تبیین چگونگی بازنمایی «عشق» در این دو متن بپردازد و پاسخگوی پرسش‌های زیر باشد:

عشق در دو داستان *آسیابان* چاوسر و *ساعت کوکو* نعیمه چگونه بازنمایی شده است؟

چه شباهت‌ها و تفاوت‌هایی در نحوهٔ توصیف عشق در این دو اثر وجود دارد؟

چه الگوهای کلی‌تری دربارهٔ بازنمایی عشق در ادبیات غربی و عربی می‌توان از این تحلیل استخراج‌کرد؟

١-٢-اهداف و ضرورت تحقیق

بررسی تطبیقی مفهوم «عشق» در دو داستان «*آسیابان*» و «*ساعت کوکو*» به‌منظور شناخت نحوهٔ بازنمایی این مفهوم در دو بستر فرهنگی متفاوت است و تلاش‌می‌شود شباهت‌ها و تفاوت‌های نحوهٔ پرداختن به موضوع عشق در این دو اثر ادبی که از دو فرهنگ متفاوت هستند، شناسایی‌شود و تأثیر زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی و فلسفی بر این بازنمایی‌ها مورد واکاوی قرارگیرد؛ بنابراین، هدف اصلی تحقیق حاضر از ادبیات تطبیقی نشأت‌می‌گیرد که همان شناخت بیشتر است. همچنین تبیین جایگاه عشق، به‌عنوان یک مضمون مشترک انسانی در ادبیات تطبیقی و کشف الگوهای فکری و زیبایی‌شناختی مشترک و متمایز در ادبیات غربی و غربی از دیگر اهداف تحقیق است. ضرورت تحقیق نیز از موضوع اهمیت جهانی مفهوم عشق و حضور برجستهٔ آن در ادبیات ملل مختلف نشأت‌می‌گیرد که لزوم بررسی آن از منظر ادبیات تطبیقی را ایجاب‌می‌کند تا درک عمیق‌تری از وجوه مشترک و خاص فرهنگی به‌دست‌آید. اهمیت ارتباط میان فرهنگ‌ها که بیش‌ازپیش افزایش یافته‌است، ضرورت انجام چنین تحقیقاتی را نیز توجیه‌می‌کند. در نهایت، کمبود پژوهش‌های تطبیقی میان ادبیات غربی و عربی با تمرکز بر مفاهیمی نظیر «عشق» و «خیانت»، ضرورت بررسی این موضوع را برجسته‌تر می‌گرداند.

١-٣- روش تفصیلی تحقیق

مطالعات تطبیقی در حوزهٔ ادبیات و در چارچوب مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، یکی از روش‌های تحلیلی مهمی است که به بررسی شباهت‌ها وتفاوت‌های آثار ادبی در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف می‌پردازد. در این پژوهش، چارچوب نظری براساس این مکتب است که بر مطالعهٔ آثار ادبی بدون الزام به تأثیرپذیری مستقیم تمرکزدارد و نگاه میان‌رشته‌ای را نیز در تحلیل خود واردمی‌کند. مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی در دههٔ ١٩٥٠ با تلاش‌های محققانی مانند رنه ولک(Rene Wellek) و هنری رماک (Henry Remak) پا به عرصهٔ وجود گذاشت. این مکتب به‌دنبال انتقادهای شدید ولک بر رویکرد فرانسوی سربرآورد. در این مکتب، برخلاف مکتب فرانسه که به روابط میان ادبیات براساس اصل تأثیروتأثر می‌پرداخت، به اصل تشابه و همانندی اشاره‌دارد. «همین اصل تشابه و همانندی موجب‌شد که در این مکتب، ادبیات با دیگر معارف بشری از جمله هنرهای زیبا مثل: نگارگری، معماری، رقص، موسیقی و حتی بررسی رابطهٔ ادبیات با علوم تجربی نیز در حوزهٔ پژوهش‌های ادبی و نقدی قرارگرفت. ادبیات تطبیقی در این مکتب با نقد مدرن گره خورده است»(هنری به نقل از علوی‌زاده، ١٣٩١: ٥٥).

مکتب آمریکایی که پس از جنگ جهانی دوم شکل‌گرفت، با انعطاف بیشتری نسبت به مکتب فرانسوی، اصل تأثیروتأثر را به‌عنوان شرط لازم در پژوهش‌های تطبیقی ندانست، بلکه صرفاً مقایسهٔ ادبیات ملل گوناگون براساس شباهت‌ها را در حوزهٔ ادبیات تطبیقی جای‌داد. به‌مرور زمان این انعطاف اولیه بیشتر شد و همان‌طور که گفته‌شد، بررسی پیوند ادبیات با هنرهای زیبا مانند: نقاشی، معماری، رقص و موسیقی به وظایف ادبیات تطبیقی افزود. سپس بررسی رابطهٔ ادبیات با سایر علوم تجربی نیز در قلمرو پژوهش‌های تطبیقی ادبی و نقدی قرارگرفت. در این مکتب، ادبیات تطبیقی با نقد ادبی نوین پیوند نزدیکی دارد. به‌تبع این دیدگاه، ادبیات تطبیقی ماهیتی پیچیده‌تر و هویتی میان‌رشته‌ای مبهم پیدامی‌کند که تحقیق در آن‌را دشوارتر می‌سازد(نک، پروینی، ١٣٨٩: ٥٨). بسیاری از محققان مکتب تطبیقی آمریکایی، ادبیات تطبیقی را شاخه‌ای از نقد ادبی به‌شمارمی‌آورند؛ بنابراین، در این مکتب ادبیّت اثر ادبی در کانون توجه قرارگرفت و منظور از چنین ادبیاتی، ویژگی‌هایی است که آثار را به آثار ادبی تبدیل‌می‌کند؛ بنابراین، در بررسی‌های تطبیقی در حوزهٔ ادبیات، باید به میزان ادبیّت آن توجه داشت و نه روابط تاریخی و سایر مسائل پیرامونی نظیر تأثیروتأثر. از نگاه رنه ولک، «ادبیات تطبیقی بی‌توجه به منابع سیاسی، نژادی و زبانی به بررسی ادبیات می‌پردازد. نمی‌توان ادبیات تطبیقی را در شیوهٔ خاصی محدود کرد، زیرا پدیده‌های بسیار ارزشمند مشابهی در زبان‌ها یا انواع ادبی رایج جهان وجود دارد که با یکدیگر پیوند تاریخی ندارند(نک، ولک، ١٩٤٩: ١٨٥-٢٤٣).

به گفتهٔ ولک «در ادبیات تطبیقی، کل ادبیات از منظری جهانی با آگاهی از وحدت همهٔ تجارب و آفرینش‌های ادبی، مطالعه می‌شود. در این مفهوم، ادبیات تطبیقی با مطالعهٔ ادبیات، مستقل از مرزهای زبانی و قومی و سیاسی، برابر است»(ولک، ۱۳۹۱: ۳۳). در واقع رنه ولک بر این باور بود که ادبیات تطبیقی را نمی‌توان منهای نقد و ادبیات معاصر محدود کرد(همان: ٣٤). براساس دیدگاه‌های او، «در مطالعات ادبیات تطبیقی، بی‌تردید باید بر تعصبات ملی و نگرش‌های بسته غلبه‌کرد، اما این موضوع موجب نمی‌شود که حیات و سرزندگی سنت‌های گوناگون ملی را نادیده یا دست‌کم بگیریم»(همان: ٤٨)؛ بنابراین می‌توان نتیجه‌گرفت که براساس مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی، می‌توان یک موضوع و یک پدیدهٔ ادبی را در ادبیات ملل مختلف مورد بررسی تطبیقی قرارداد و از این‌طریق به شناخت هرچه بیشتر دست یافت. از نگاه نظریه‌پردازان مکتب آمریکایی، مطالعات تطبیقی نباید صرفاً بر ردیابی تأثیرات ادبی تمرکزکند، بلکه باید بر تحلیل شباهت‌ها و تفاوت‌های ساختاری، مضمونی و سبکی آثار از فرهنگ‌های مختلف تأکید ورزد. براساس دیدگاه‌های آن‌ها و بویژه رنه ولک، ادبیات تطبیقی در مفهوم وسیع‌تر همان‌چیزی را در بر می‌گیرد که وان تیگئم ادبیات عمومی می‌خواند. او ادبیات تطبیقی را به روابط «دوشقی» میان دو عامل محدود می‌کند، درحالی‌که ادبیات عمومی به پژوهش دربارهٔ واقعیت‌های مشترک میان آثار ادبی گوناگون مربوط می‌شود. با این وصف، نمی‌توان چنین استدلال‌کرد که جداکردن ادبیات تطبیقی از ادبیات عمومی غیرممکن است(ولک، ۱۳۹۱ :۲۱۲).

براساس آن‌چه گفته‌شد، مقایسهٔ بین داستان *«آسیابان»* جفری چاوسر و *«ساعت کوکو»* از میخائیل‌نعیمه، بدون فرض وجود تأثیرگذاری مستقیم میان این دو اثر، صورت‌می‌گیرد: تمرکز بر تحلیل مضمون عشق، شیوه‌های بازنمایی آن و زمینه‌های اجتماعی و فرهنگی‌ای که این دو اثر در آن‌ها شکل‌گرفته‌اند. از اصول این نوع از مطالعات تطبیقی است. مطالعات تطبیقی می‌تواند نشان‌دهد که چگونه یک مفهوم مشترک مانند «عشق» در فرهنگ‌های مختلف، بسته به شرایط اجتماعی، تاریخی و زبانی آن جامعه، به‌شیوه‌های متفاوتی ارائه‌می‌شود؛ بنابراین، روش تحقیق در این پژوهش تحلیلی–توصیفی و در چارچوب مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی است و براساس آن تلاش‌می‌شود، موضوع «عشق» در دو داستان مذکور و بازنمایی آن در این دو اثر تطبیق داده شود و به شباهت‌ها و تفاوت‌های نگاه آن‌ها به این موضوع اشاره‌شود.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

مطالعات متعددی به بررسی تأثیر چاوسر بر نویسندگان بعدی و به‌طور کلی، توسعهٔ رمان انگلیسی پرداخته‌اند؛ این آثار اغلب شامل: تحلیل‌های تطبیقی، روش‌های روایی چاوسر با سایر چهره‌های مهم در ادبیات انگلیسی است و نشان‌می‌دهد که چگونه نوآوری‌های او، سبک‌ها و تکنیک‌های نگارش بعد از وی را شکل داده است. این وضعیت در مورد میخائیل‌نعیمه نیز صدق‌می‌کند؛ به‌طوری که بیشتر تحقیقات دربارهٔ نعیمه در حوزهٔ موضوعی سبک نگارش، بررسی سبک‌های نویسندگی، تأثیرگذاری بر نویسندگان پس از خود و پالایش زبان عربی متمرکز بوده است. با این‌حال، تحقیقاتی هم هستند که به پژوهش حاضر نزدیکند که به مهمترین آن‌ها در این‌جا اشاره می‌شود:

قیطانچی (۱۳۷۹) در مقالهٔ «جفری چاوسر و قصه‌های کنتربری» به این نتیجه رسیده‌است که «قصّه‌های کنتربِری»، بهترین اثر چاوسر است؛ به‌ویژه پیشگفتار حکایت‌ها، بهترین اثر چاوسر است و بلوغ و نبوغ ذهنی او را نشان‌می‌دهد که نتیجه بیست‌وپنج سال خدمت و زندگی درباری و آشنایی نزدیک او با آداب و رسوم مردم در سطوح مختلف بوده‌است.

اسماعیل‌آذر(۱۳۸۸، مجلهٔادبیات‌تطبیقی) در مقاله‌ای‌باعنوان: «رودکی و چاوسر» به این‌مطلب‌دست‌یافته‌است که چاوسر توانست هم بر معاصران و هم بر آیندگان تأثیر زیادی بگذارد. او تحت‌تأثیرشخصیت‌های پیش‌ازخود چون پترارک، بوکاچیو و دانته بود.

مهدی‌پور (۱۳۹۵) در مقالهٔ «حکایت *آسیابان* اثر جفری چاوسر: فراتر از فابلیو» به این نتیجه رسیده‌است که گونهٔ روایی فابلیو از طریق جفری چاوسر در قرن چهاردهم به ادبیات انگلیسی معرفی‌شد. *حکایت‌های کنتربری* چنان تأثیری بر فضای سیاسی

و اجتماعی زمان خود گذاشته و چنان بین مردم محبوب بوده که در زمان حیات جفری چاوسر که هنوز صنعت چاپ اختراع نشده و یا وارد انگلستان نشده‌بود، دست‌نویس حکایت‌ها دست‌به‌دست می‌گشت.

گودرزی لمراسکی و خرمیان(۱۳۹۵) در مقالهٔ « أنماط التداعی الطّلیق فی قصّهٔ «ساعهٔ الکوکو» القصیرهٔ من مجموعهٔ «کان ما کان» اشاره‌کرده‌اند که تداعی، رابطهٔ نزدیکی با واقع‌گرایی دارد و نویسنده توانسته است از طریق آن، به مشکلات موجود در داخل جامعهٔ لبنان بپردازد و به‌دنبال کمک به برطرف‌کردن آن مشکلات باشد.

عربی و همکاران(١٤٤٤ق) در مقالهٔ «مظاهر الواقعیه النقدیه بین یکی بود یکی نبود لمحمدعلی جمالزاده و کان ماکان میخائیل-نعیمه «دراسه مقارنه» آورده‌اند که یکی از دغدغه‌های اصلی دو نویسنده و از جمله نعیمه در «کان ماکان»، انتقاد تند و واقع-گرایانه از اوضاع اجتماعی بوده است؛ نویسندگان اما به ساعه الکوکو در اثر خود اشاره‌ای نکرده‌اند.

اشرفی‌زاده و بصیری‌پور(١٤٠٢) در مقالهٔ «بررسی اثرپذیری داستان‌های کوتاه محمدعلی جمال‌زاده از *قصه‌های کنتربری* جفری چاوسر» به این نتیجه رسیده‌اند که جمال‌زاده چه از نظر محتوا و درونمایه و چه از نظر ساختار و روایت، متأثر از *قصه‌های کنتربری* بوده است.

بنابراین، می‌توان‌گفت تاکنون تحقیقی انجام نشده است که به بررسی تطبیقی و مقایسه‌ای آثار دو نویسنده به‌طور کلی و دو اثر *آسیابان* و *ساعت‌کوکو* به‌طور خاص پرداخته‌باشد؛ درحالی‌که در تحقیق حاضر، این موضوع برجسته شده‌است و راه را برای انجام تحقیقات بیشتر دربارهٔ این نویسندگان مطرح بازمی‌کند.

۱-۱ داستان‌های کوتاه «*آسیابان*» و «*ساعت کوکو*»

میخاییل‌نعیمه، در نگارش مجموعه‌داستان خود با عنوان «*کان ماکان*»(*یکی بود یکی نبود*) تحت‌تأثیرنویسندگان غربی و روس بوده است؛ به‌طوری که «مفهوم ادبیات و هنر ادبیات در نزد نعیمه پس از ارتباطش با نویسندگان روس نظیر: الکساندر پوشکین، میخائیل لرمانتوف، نیکولای نکراسوف، بیلنسکی، تورگنیف، داستایوفسکی، تولستوی، گوگول و چخوف و قبل از ارتباطش با سایر نویسندگان اروپایی شکل‌گرفت»(امانقولییفا، ۲۰۰۳: ۱۹۸)، اما درخصوص نویسندگان انگلیسی، دیدگاه متفاوتی در این زمینه وجود دارد؛ نعیمه در این‌خصوص به‌شدت تحت‌تأثیر ویلیام شکسپیر است. با این‌حال، تأثیر جفری چاوسر بر نعیمه در منابع مختلف نیامده است.

۱-۲ خلاصهٔ داستان «*آسیابان*»

داستان «*آسیابان*»، زندگی افرادی را به‌تصویرمی‌کشد که درگیر ظواهر هستند. این داستان، قصهٔ مردی است ساده‌دل و رئوف که شیفتهٔ یک زن جوان و زیبا می‌شود و با او ازدواج می‌کند، اما وفاداری زن به همسرش دیری نمی‌پاید و با جوانی که مدت‌ها پیش به‌کمک آسیابان از فلاکت رها شده است، به او خیانت می‌کند. در این داستان همچنین شاهد بی‌بندوباری کشیشان و فساد اخلاقی آن‌ها هستیم. پیرنگ داستان «*آسیابان*» از آن‌جا آغازمی‌شود که زندگی و ویژگی‌های مردی نجار به‌تصویر کشیده می‌شود. او افراد بی‌خانمان را که جا و مکانی برای گذران زندگی ندارند، به خانهٔ خود راه‌می‌دهد. پیرنگ به‌همین شیوه ادامه-دارد تا این‌که یک دانشجوی رشتهٔ هنر به خانه‌اش راه‌می‌یابد و داستان از این‌جا آغازمی‌شود. در ادامهٔ داستان، نجار که به تازگی با دختر جوانی ازدواج کرده است، برای کاری به خارج شهر می‌رود و خروج او از خانه باعث می‌شود که آلیسون و نیکولاس به‌هم نزدیک شوند و نقشهٔ خیانت به نجار را بریزند. در نهایت نیز دانشجو با نقشه‌های شوم خود به‌همراه زن موفق می‌شوند، نجار را بفریبند. نقطهٔ اوج داستان آسیابان زمانی است که مرد نجار با شنیدن سروصدای همسرش و مرد دانشجو تصورمی‌کند که طوفانی رخ داده‌است و با پاره‌کردن بند طناب از بالا به پایین پرت می‌شود و به او تهمت دیوانگی می-زنند(Chaucer,1983:122).

۲-۲- خلاصهٔ داستان *«ساعت کوکو»*

رخدادهای داستان «*ساعت کوکو*» اندکی قبل از سال ۱۹۲۲ میلادی دربارهٔ یک مرد آمریکایی به نام «مستر تامسون» است که در لبنان متولدشده و در جوانی به آمریکا رفته‌است و پس از بیست‌سال زندگی به یکی از روستاهای کوچک لبنان بازگشته است. دو سال در این روستا زندگی‌کرده و سپس در همان‌جا فوت کرده است. مردم روستا به‌دلیل کارهای خیرخواهانه، به او لقب «ابومعروف» داده‌اند. او در این داستان، ماجرای واقعی خود را حکایت کرده و آورده است که نامش «خطّار» بوده و پدر و مادرش کشاورز بوده‌اند و در همسایگی آن‌ها دختری به نام«زمرد» زندگی می‌کرده و بین روستا مشهور شده‌است که این دو نفر متعلق‌به همدیگر هستند و هنگامی که بزرگ شوند، ازدواج خواهندکرد و خانوادهٔ خطار و زمرّد نیز برای آن آماده می‌شوند.

در همین اثنا که دو خانواده در تدارک سوروسات عروسی هستند، یکی از اهالی متمکن روستا به نام فارس خیبر از آمریکا به روستا بازمی‌گردد و با خود هدایای عجیب‌وغریب و گران‌قیمت می‌آورد. یکی از این هدایا ساعت کوکو(فاخته) است که در داخل آن پرنده‌ای تعبیه شده‌است که هنگام اعلام ساعت خارج‌می‌شود و آوازخوانان ساعت را اعلام‌می‌کند. ساعت کوکو تا هفته‌ها به حدیث محفل اهالی روستا تبدیل‌می‌شود و زمرّد نیز آرزو می‌کند که کاش در خانه خیبر می‌ماند و از ساعت لذت-می‌برد. خطار و زمرد برای عروسی آماده می‌شوند که زمرد در شب عروسی ناپدید می‌شود و با فارس خیبر فرارمی‌کنند.

خطار پس از فرار خیبر و زمرد مدام خودش را سرزنش‌می‌کند و به خود می‌گوید که اگر فقیر نبود، فارس خیبر جرأت نمی-کرد نامزش زمرد را برباید به‌همین خاطر به آمریکا می‌رود و به تدریج ثروتمند می‌شود و اولین چیزی که می‌خرد، ساعت کوکو است که باعث جدایی زمرّد از او شد. خطار در آمریکا با دختری به نام «آلیس» ازدواج می‌کند. زندگی آلیس که به‌خاطر پول با خطار ازدواج کرده است، به جنهم تبدیل‌می‌شود و به فکر جدایی می‌افتد. روزی که خطار در یکی از رستوران‌ها با آلیس و دوست مردش در حال شام‌خوردن هستند، با زن خدمتکاری روبه‌رو می‌شود و آدرسش را به او می‌دهد. وقتی به خانه برمی‌گردند، آلیس که از این واقعه ناراحت است، درخواست طلاق می‌کند. در نهایت معلوم‌می‌شود که این زن فقیر همان زمرد بوده است که اکنون صاحب پنج فرزند است و همسرش دائم‌الخمر و قماربازشده و همه‌چیزش را از دست داده‌است (نعیمه، ۱۹٤۹: ۲٦-۲۳).

۲-۳-مضمون «عشق» در *«آسیابان»* و *«ساعت کوکو»*

در این بخش، به مضمون «عشق» در دو داستان «آسیابان» و «ساعت کوکو» پرداخته‌می‌شود و سپس شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها در این زمینه بررسی و واکاوی می‌گردد.

عشق به‌عنوان نیروی محرّک در هر دو داستان

در هر دو داستان، عشق نیرویی تعیین‌کننده است که مسیر زندگی شخصیت‌ها را تغییرمی‌دهد. در *آسیابان*، عشق به یک نیروی ویرانگر تبدیل‌می‌شود که باعث خیانت، فریب و نیرنگ می‌گردد. نیکولاس، دانشجوی جوان و زیرک، از عشق خود نسبت به همسر آسیابان سوءاستفاده می‌کند و نقشه‌ای برای فریب‌دادن شوهر او می‌چیند(ترجمه از نویسندگان است).

نیکولاس به همسر آسیابان گفت: «آیا می‌خواهی در آغوش من باشی، درحالی‌که شوهرت بی‌خبر در گوشه‌ای دیگر گمراه شده است؟ او که مجذوب وسوسهٔ نیکولاس شده‌بود، بی‌درنگ پذیرفت و نقشهٔ خیانتشان آغازشد»(Chaucer, 1983: 123).

در این‌جا، عشق چیزی فراتر از احساس پاک یا وفاداری نیست، بلکه به ابزاری برای فریب و بهره‌کشی از دیگران تبدیل شده است. همسر آسیابان نیز به‌جای مقاومت، به‌سرعت تسلیم نیکولاس می‌شود و خیانت را پذیرا می‌گردد. این نشان‌می‌دهد که در این داستان، عشق بیشتر به مفهوم هوس و نیرنگ شباهت دارد.

در مقابل، در *ساعت کوکو*، عشق نیرویی است که سرنوشت شخصیت‌ها را رقم‌می‌زند، اما در یک مسیر متفاوت. عشق میان خطّار و زمرّد در ابتدا خالص و آرمانی به‌نظرمی‌رسد:

«در میان آن‌ها و تمام اهالی ده مشهور بود که خطّار برای زمرّد است و زمرّد برای خطّار، همان‌طور که برای خود خطار و زمرد نیز این موضوع آشکار بود، چرا که هیچ‌یک نمی‌توانست از همبازی دوران کودکی و جوانی‌اش دور شود؛ روزگار با شیوه‌های جادویی و فراتر از فهم، روح‌شان را در هم آمیخته‌بود»(نعیمه، ١٩٤٩: ٢٢).

اما ورود شخصیت فارس خیبر و ساعت کوکو که نماد مدرنیته و وسوسهٔ دنیای جدید است، عشق میان خطّار و زمرد را از مسیر اصلی خود منحرف می‌کند. زمرد که در ابتدا به عشق خطّار وفادار بود، تحت‌تأثیر تجملات و زرق‌وبرق زندگی جدید قرارمی‌گیرد و او را ترک می‌کند: «به‌طور خلاصه، زمرد با فارس‌خیبر فرارکرد. هنوز خانوادهٔ عروس از شوک‌این فاجعه به خود نیامده‌بودند که این دو فراری سوار بر کشتی‌ای شده‌بودند که‌به‌سوی غرب خورشید (مغرب) در حرکت بود»(نعیمه، ١٩٤٩: ٢٣).

در ابتدای روایت، عشق، واقعی و آرمانی به‌نظرمی‌رسد، اما با ورود وسوسه‌های دنیوی، به‌تدریج رنگ‌می‌بازد و به عامل شکست و رنج تبدیل‌می‌شود و باعث تغییراتی بنیادی در مسیر زندگی شخصیت‌ها می‌گردد. در هر دو مورد عشق به خیانت و فریب می‌انجامد، اما علت خیانت در دو داستان متفاوت است.

٢-٣-٢- عشق ایده‌ئال و عشق مادی

در داستان چاوسر، عشق بیشتر به‌عنوان یک بازی اجتماعی دیده‌می‌شود که در آن خیانت و فریب نقش مهمی دارند. نیکولاس با حیله‌گری، عشق را به یک ابزار برای رسیدن به خواسته‌های خود تبدیل‌می‌کند. او با نقشه‌ای دقیق، همسر آسیابان را متقاعد می‌کند که شوهرش در خطر است و باید برای نجات جانش، در گوشه‌ای دیگر پنهان شود.

نیکولاس فریاد زد: «آسمان در حال فروریختن است. اگر می‌خواهی زنده بمانی، باید فوراً پنهان شوی! آسیابان ساده‌لوح با شتاب پنهان شد، درحالی‌که نیکولاس و همسرش شب را با یکدیگر گذراندند»(Chaucer, 1983:126).

این‌جا عشق نه‌تنها نیرویی خالص نیست، بلکه به ابزاری برای فریب و خیانت تبدیل شده‌است. در مقابل، در *«ساعت کوکو»*، عشق در ابتدا به‌صورت احساسی پاک و آرمانی میان خطّار و زمرد ترسیم شده‌است، اما با ورود مدرنیته و مادی‌گرایی، به‌سرعت تغییر ماهیت می‌دهد:

«تعجب زمرد از گذر زمان نه‌تنها کم‌نمی‌شد، بلکه بیشتر هم می‌شد و زمان عروسی نزدیک بود، دهکده غرق در همهمه و هیاهو شد و ورود مردی که از آن‌سوی دریاها آمده بود را به فراموشی سپردند»(نعیمه، ١٩٤٩: ٢٢).

زمرد در ابتدا دلبستهٔ عشق پاکی بود که با خطّار داشت، اما تحت‌تأثیر زرق‌وبرق مادی، دچار تحول شد و جذب چیزهایی شد که در ابتدا برایش اهمیت نداشتند. او که روزی تنها با حضور خطّار شاد بود، اکنون مجذوب دنیای جدید و نمادهای مدرنیته‌ای مانند ساعت کوکو و سبک زندگی جدید شده است. این مسئله باعث نابودی عشق میان آن دو می‌شود و در نهایت، خطّار به‌دلیل این تغییر، تصمیم به مهاجرت می‌گیرد.

مطالعهٔ تطبیقی این دو داستان در مضمون عشق نشان‌می‌دهد که چگونه یک مفهوم مشترک مانند «عشق»، بسته به شرایط اجتماعی، تاریخی و زبانی، به‌شیوه‌های متفاوتی بازنمایی می‌شود. در *آسیابان*، عشق به یک بازی اجتماعی و ابزاری برای خیانت و فریب تبدیل‌می‌شود، درحالی‌که در *ساعت کوکو*، عشق ابتدا آرمانی است، اما در برخورد با وسوسه‌های زندگی مدرن ازبین‌می‌رود. این تفاوت‌ها نشان‌دهندهٔ تأثیر محیط فرهنگی و اجتماعی بر تعریف عشق در ادبیات است. در نهایت، در هر دو داستان، عشق یک نیروی تعیین‌کننده است، اما در یک داستان به نابودی منجرمی‌شود و در داستان دیگر، باعث تغییر مسیر زندگی شخصیت‌ها می‌گردد.

٢-٤- شیوه‌های بازنمایی عشق در ساختار روایی

روایت، حاصل زنجیره‌ای از ادراک‌های بشری برای فهم جهان است و از این‌روی، روایت در زندگی انسان ساری و جاری است و هیچ‌گاه لحظه‌ای را بدون روایت‌سازی ذهن بشر نمی‌توان درک کرد (پورقریب، ١٤٠١: ٢٢٦). در ادامهٔ بررسی تطبیقی

دو داستان، شیوه‌های بازنمایی عشق در ساختار روایی دو داستان مورد بررسی قرارمی‌گیرد و در این زمینه به دو ویژگی زبانی و سبک روایی آن‌ها اشاره‌می‌شود.

۲-٤-۱- زبان و سبک روایت

یکی از تفاوت‌های اساسی میان دو داستان *«آسیابان»* و *«ساعت کوکو»*، سبک روایی و شیوهٔ بیان عشق است. چاوسر از زبانی طنزآمیز و هجوآلود استفاده می‌کند که نشان‌دهندهٔ نگرش انتقادی او به روابط عاشقانه و اجتماعی است. در مقابل، نعیمه از زبانی شاعرانه و تأملی بهره‌می‌برد که به‌جای تمسخر، بر تحلیل روانی و فلسفی عشق تمرکزدارد.

در *«آسیابان»*، طنز و هجو به‌عنوان ابزاری برای نقد رفتارهای انسانی به‌کارمی‌روند؛ به‌عنوان مثال، در صحنه‌ای که نیکولاس برای فریب آسیابان وانمود می‌کند که علم نجوم می‌داند و قرار است سیل بزرگی دنیا را نابود کند، خواننده با طنزی گزنده مواجه‌می‌شود:

نیکولاس گفت: «ای آسیابان نادان! اگر امشب در بشکه‌ای پنهان نشوی، صبحی باقی نخواهدماند که طلوع‌کند. آسیابان ساده‌لوح، از ترس جان، در بشکه‌ای پنهان شد، درحالی‌که نیکولاس و همسرش شب را در کنار یکدیگر گذراندند» (Chaucer, 1983: 133).

این‌جا، زبان هجوآمیز چاوسر عشق را نه به‌عنوان نیرویی مقدس، بلکه به‌عنوان بهانه‌ای برای فریب و خیانت نشان‌می‌دهد. او با اغراق در سادگی آسیابان و حیله‌گری نیکولاس، عشق را به یک بازی اجتماعی تقلیل‌می‌دهد که بیشتر بر محور فریبکاری و نیرنگ می‌چرخد.

در مقابل، در «ساعت کوکو»، زبان شاعرانه و تأملی است. نعیمه با استفاده از توصیف‌های احساسی و استعاره‌های زیبا، عشق را به‌عنوان نیرویی عظیم و متافیزیکی به‌تصویرمی‌کشد؛ به‌عنوان مثال، زمانی که خطّار به عشق خود به زمرد فکر می‌کند، نویسنده چنین می‌آورد:

«در میان آن‌ها و تمام اهالی ده مشهور بود که خطار برای زمرد است و زمرد برای خطار، چرا که هیچ‌یک نمی‌توانست از همبازی دوران کودکی و جوانی‌اش دور شود؛ روزگار با شیوه‌های جادویی و فراتر از فهم، روح‌شان را در هم آمیخته بود»(نعیمه، ۱۹٤۹: ۲۱).

در این‌جا، زبان کاملاً متفاوت از داستان *آسیابان* است. نعیمه با استفاده از عباراتی مانند «مزجت الأیام روحیهما بأسالیبها السحریة»(گذر ایام روح آن دو را با روش‌های جادویی خود در هم آمیخته‌بود) بر پیوند عمیق و جادویی میان دو عاشق تأکید می‌کند. او عشق را نیرویی روحانی و غیرقابل‌توضیح می‌داند، نه صرفاً یک بازی اجتماعی.

۲-٤-۲- استفاده از نمادها

در هر دو داستان، نویسندگان از نمادها برای نشان‌دادن ماهیت عشق و تأثیر آن بر شخصیت‌ها استفاده کرده‌اند. بااین‌حال، نوع نمادها و کارکرد آن‌ها در هر داستان متفاوت است.

در *«ساعت کوکو»*، «ساعت کوکو» نمادی از مدرنیته و وسوسهٔ تغییر است. این ساعت، که از آمریکا آورده شده، تجسمی از دنیایی جدید و پر زرق‌وبرق است که در نهایت زمرد را از عشق پاک خود به خطّار جدامی‌کند:

«شگفتی زمرد از گذر زمان نه‌تنها کم‌نمی‌شد بلکه بیشتر هم می‌شد. زمان عروسی نزدیک بود و دهکده پر از هیاهو و سروصدا شد و [مردم] مردی که از آن‌سوی دریاها آمده بود را فراموش کردند»(همان: ٢٤).

این‌جا، ساعت نمادی از دنیایی دیگر است که با فریبندگی خود عشق واقعی را ازبین‌می‌برد. زمرد که روزی به سادگی و عشق روستایی وفادار بود، اکنون شیفتهٔ دنیای مدرن شده است. او با دیدن ساعت کوکو، که پرنده‌ای مصنوعی از درون آن بیرون-

می‌آید و «کوکو» می‌گوید، تحت‌تأثیر وسوسهٔ تغییر قرارمی‌گیرد و در نهایت، این وسوسه او را به ترک خطّار وادار می‌کند. در واقع، ساعت نشان‌دهندهٔ فاصله‌ای است که میان سنت و مدرنیته ایجاد شده و عشق را به‌سوی سرنوشتی تراژیک سوق‌می‌دهد. در مقابل، در «*آسیابان*»، محیط آسیاب و ابزار آن نماد حیله‌گری، فریب و فساد هستند. آسیاب، جایی‌که داستان در آن رخ-می‌دهد، مکانی است که در آن حقیقت تحریف و هوس جایگزین وفاداری می‌شود. در یکی از صحنه‌های کلیدی داستان، نیکولاس و همسر آسیابان در داخل آسیاب طرح خیانت خود را اجرا می‌کنند:

«درحالی‌که سنگ آسیاب می‌چرخید و صدای آن همه‌جا را فراگرفته‌بود، نیکولاس و معشوقه‌اش در گوشه‌ای از آسیاب پنهان شدند، بی‌آن‌که کسی صدای خیانتشان را بشنود» (Chaucer, 1983: 129).

در این‌جا، خود «آسیاب» به نمادی از چرخش مداوم فریب و نیرنگ تبدیل شده‌است. صدای بلند سنگ آسیاب، که مانع از شنیده‌شدن حقیقت می‌شود، نشان‌می‌دهد که در این فضا، دروغ بر حقیقت غلبه‌دارد. همچنین، بشکه‌ای که آسیابان در آن مخفی می‌شود نیز می‌تواند نمادی از ساده‌لوحی باشد. او که به عشق و وفاداری همسرش باوردارد، در نهایت در مکانی مضحک و خفت‌آور پنهان می‌شود، درحالی‌که نیکولاس و همسرش از فرصت استفاده می‌کنند:

«آسیابان، بی‌آن‌که از خیانت آگاه باشد، شب را درون بشکه‌ای گذراند، درحالی‌که معشوقه‌اش در کنار نیکولاس خفته بود»(همان: ۱۳۰).

در این‌جا، بشکه تبدیل به نمادی از بلاهت و اعتماد بی‌جا می‌شود که عشق را به نابودی می‌کشاند. بنابر آن‌چه گذشت، در پایان این مبحث می‌توان‌گفت که هر دو داستان از نمادها برای بازنمایی عشق و تأثیرآن استفاده می‌کنند، اما رویکرد آن‌ها متفاوت است. در «*ساعت کوکو*»، «ساعت» نمادی از مدرنیته، وسوسه و تغییر است که در نهایت به ازهم‌پاشیدگی عشق منجرمی‌شود. در مقابل، در «*آسیابان*»، «آسیاب و ابزار آن» نماد فریب و خیانت هستند و عشق نه به‌عنوان نیرویی مقدس، بلکه به‌عنوان یک بازی اجتماعی و هوس‌آلود به‌تصویر کشیده شده‌است. این تفاوت‌های نمادین، تفاوت‌های بنیادی در نگرش دو نویسنده به مفهوم عشق را نشان‌می‌دهد.

۲-۵- زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی

هر دو داستان در بسترهای فرهنگی و اجتماعی متفاوتی نگاشته شده‌اند که لزوم بررسی آن‌ها براساس ادبیات تطبیقی را ایجاب می‌کند. تلاش‌می‌شود در این بخش در دو قالب بازتاب ارزش‌های فرهنگی و تأثیر شرایط اجتماعی واکاوی‌شود.

۲-۵-۱- بازتاب ارزش‌های اجتماعی

در داستان «*آسیابان*»، «خیانت» و «نیرنگ» به‌عنوان عناصر رایج در روابط عاشقانه نشان‌داده می‌شوند که بازتابی از نگرش خاص دورهٔ قرون وسطایی نسبت به عشق و جنسیت است. در آن دوران، زنان اغلب به‌عنوان اشیایی برای لذت یا دسیسه‌های مردانه به‌تصویر کشیده می‌شدند و روابط عاشقانه با حیله‌گری، فریب و بهره‌جویی همراه‌بود.

برای مثال، شخصیت نیکولاس در *آسیابان*، نمونه‌ای از مردی است که از زیرکی و فریب برای رسیدن به امیال شخصی استفاده‌می‌کند. او با ادعای دانستن علم‌نجوم و پیش‌بینی‌سیل، آسیابان ساده‌لوح را متقاعدمی‌کند که‌خود را در بشکه‌ای‌پنهان کند:

«نیکولاس با لحنی محکم گفت: ای آسیابان، اگر می‌خواهی زنده بمانی، باید امشب را در این بشکه سپری کنی وگرنه آب تو را خواهد برد! آسیابان که به گفته‌های او ایمان آورده بود، بی‌درنگ درون بشکه‌ای خزید»(همان: ۱۳۳).

همچنین، لحظه‌ای که ابسالون، مرد جوان دیگری که عاشق همسر آسیابان است، تلاش‌می‌کند تا او را ببوسد اما ندانسته به‌جای آن با نیکولاس مواجه‌می‌شود، یکی از مضحک‌ترین و طنزآمیزترین بخش‌های داستان است:

«ابسالون لب‌هایش را جلو آورد تا دهان معشوقه‌اش را ببوسد، اما به‌جای آن، به چیزی جز بینی نیکولاس دست نیافت! فریادی کشید و از ترس به عقب جهید»(همان: ۱۳٤).

این لحظه نشان‌دهندهٔ سبک روایی طنزآمیز چاوسر و نگاه او به عشق به‌عنوان بازی‌ای پر از فریبکاری است که در آن همهٔ شخصیت‌ها در پی رسیدن به خواسته‌ها و اهداف شخصی خود هستند، حتی به بهای فریب دیگران.

در مقابل، در «*ساعت کوکو*»، کشمکش بین سنت و مدرنیته به‌عنوان پس‌زمینه‌ای برای تحول شخصیت‌ها عمل‌می‌کند. برخلاف داستان چاوسر که در آن خیانت و فریب درون‌مایه غالب است، در داستان نعیمه، عشق پاک خطّار و زمرد در مقابل وسوسه‌های مدرنیته قرارمی‌گیرد. زمرد که در ابتدا دختری ساده و روستایی است، تحت‌تأثیر زندگی مدرن و جلوه‌های آن، عشق حقیقی خود را نادیده‌می‌گیرد:

«شیفتگی زمرد به ساعتش نه‌تنها کم‌نشد بلکه زیاد هم گشت و در آستانهٔ عروسی، دهکده پر از هیاهو شد و گذشته را از ورای دریاها فراموش کردند» (نعیمه، ۱۹٤۹: ۲۵).

نمونهٔ دیگری از تأثیراجتماع و سنت در داستان، زمانی است که والدین خطّار و زمرد بدون گفتگوی رسمی، از همان کودکی سرنوشت ازدواج این دو را رقم زده بودند:

«بدون این‌که ابو خطار و ام خطار حتی یک کلمه با همسایه‌شان دربارهٔ فرزندانشان رد و بدل کنند، در میان آن‌ها و تمام اهالی ده مشهور بود که خطار برای زمرد است و زمرد برای خطار»(همان: ۲۸).

در این‌جا، جامعهٔ سنتی روستا و نگاه آن به ازدواج به‌عنوان امری تعیین‌شده و غیرقابل تغییر به‌تصویر کشیده شده‌است، اما ظهور فارس‌خیبر، بانشانه‌های‌مدرنیته‌وتجمل، این چارچوب‌سنتی را به‌چالش‌می‌کشد و باعث تغییرمسیرسرنوشت‌زمرد می‌شود.

۲-۵-۲- تأثیر شرایط اجتماعی

چاوسر داستان خود را در فضایی قرون‌وسطایی روایت می‌کند که در آن جایگاه اجتماعی شخصیت‌ها نقش مهمی دارد. در آن دوره، طبقات اجتماعی به‌شدت مشخص‌بودند و وفاداری به نظام طبقاتی امری ضروری تلقی‌می‌شد. آسیابان، به‌عنوان عضوی از طبقهٔ کارگر، ساده‌لوح و فریب‌خورده به‌تصویر کشیده شده‌است، درحالی‌که نیکولاس که به دانش و زیرکی متکی است، در جایگاهی برتر قراردارد. این بازتابی از جامعه‌ای است که در آن هوش و حیله‌گری اغلب بر صداقت و سادگی غلبه‌دارد:

«آسیابان، بی‌آن‌که از خیانت آگاه باشد، شب را درون بشکه‌ای گذراند، درحالی‌که معشوقه‌اش در کنار نیکولاس خفته بود» (Chaucer, 1983: 141).

از دیگر سوی، داستان *آسیابان* نشان‌دهندهٔ روابط اجتماعی میان طبقات مختلف جامعه نیز هست. در آن دوره، مردان دانش‌آموخته (مانند نیکولاس) از موقعیت اجتماعی بالاتری نسبت به طبقات کارگری (مانند آسیابان) برخوردار بودند و این تفاوت در جایگاه اجتماعی در نحوهٔ تعامل شخصیت‌ها و میزان موفقیت آن‌ها در داستان نمایان است.

در مقابل، در *ساعت کوکو*، داستان در دوران معاصر روایت‌می‌شود و چالش‌های ناشی از تغییرات مدرن را بررسی می‌نماید. این تغییرات شامل شکاف میان سنت و مدرنیته، کشمکش بین ارزش‌های قدیمی و جذابیت‌های دنیای جدید است. خطّار که نماینده ارزش‌های سنتی است، در برابر موج تغییرات مدرنیته مقاومت می‌کند، اما درنهایت مجبور به پذیرش آن‌ها می‌شود:

«خطار! تاکی؟ تا کی؟ تو بیست سال از عمرت را در این‌خاک دفن‌کرده‌ای، چه چیزی برایت رویانده است؟»(نعیمه، ۱۹٤۹: ۲٦).

خطّار در این لحظه با شک‌وتردید عمیقی نسبت به گذشته و آیندهٔ خود مواجه‌است. تصمیم او برای ترک روستا و مهاجرت به آمریکا نتیجهٔ ناامیدی از عشق و تغییرات اجتماعی‌ای است که دیگر نمی‌تواند با آن‌ها کنار بیاید.

یکی دیگر از نشانه‌های تغییرات اجتماعی در *ساعت کوکو* در شخصیت الیس، همسر آمریکایی خطّار، دیده می‌شود. او نمایندهٔ دنیای غرب و نگرش مدرن به زندگی است و عشق را نه براساس احساسات، بلکه بر اساس منافع مادی ارزیابی می‌کند: «این شوک، شوک‌های بیشتری را به‌دنبال داشت. خطار خطاب به خود گفت: وای بر تو ای خطار، با خود چه کردی؟»(همان: ۳۲).

این تفاوت فرهنگی باعث ایجاد تضاد شدیدی میان خطّار و همسرش می‌شود و در نهایت، خطّار را به بازنگری در تصمیمات خود وادار می‌کند.

در «*آسیابان*»، روابط عاشقانه در بستری از فریب و خیانت شکل‌می‌گیرند که بازتابی از نگرش قرون‌وسطایی به عشق و جنسیت است. در مقابل، «*ساعت کوکو*» نشان‌دهندهٔ چالش‌های ناشی از برخورد سنت و مدرنیته است که در آن عشق در مقابل وسوسه‌های دنیای جدید قرارمی‌گیرد. هر دو داستان نشان‌می‌دهند که چگونه شرایط فرهنگی و اجتماعی بر شکل‌گیری و سرنوشت روابط عاشقانه تأثیرمی‌گذارند.

۳-*نتیجه*

نتایج تحقیق نشان‌داد که در «آسیابان» اثر جفری چاوسر، «عشق» تصویری طنزآمیز، هوس‌محور و فریبکارانه دارد؛ شخصیت‌ها از عشق به‌عنوان ابزاری برای لذت‌جویی و نیرنگ استفاده می‌کنند. در مقابل، در «ساعت کوکو» اثر میخائیل‌نعیمه، در ابتدا عشق نیرویی پاک، آرمانی و متعالی است که در اثر وسوسه‌های دنیای مدرن و تجمل‌گرایی ازبین‌می‌رود. این عشق ابتدا اصیل و معنوی است، اما در روند داستان قربانی ارزش‌های نوظهور می‌شود. عشق در هر دو داستان می‌تواند نیرویی دگرگون‌کننده باشد؛ در «*آسیابان*» این تغییر بیشتر در جهت فریب و خیانت است که تحت‌تأثیر نظام طبقاتی و موقعیت اجتماعی است، درحالی‌که در «*ساعت کوکو*»، تغییر در نتیجهٔ رویارویی با مدرنیته و تحت‌تأثیر تضادهای فرهنگی میان شرق‌وغرب رخ‌می‌دهد.

همچنین، در داستان «آسیابان»، عشق در بستری کمدی و انتقادی، مبتنی بر هوس و فریب روایت‌می‌شود، درحالی‌که در داستان «ساعت کوکو»، عشق با رویکردی تراژیک و اخلاق‌گرایانه، در تقابل با مدرنیته تحلیل‌می‌گردد. شخصیت‌های عاشق در آسیابان منفعت‌طلب و سطحی‌اند، اما در ساعت کوکو دچار تحولات درونی و عاطفی می‌شوند.

هر دو متن «عشق» را عاملی دگرگون‌ساز می‌دانند. در «آسیابان»، این دگرگونی منفی و مبتنی بر فریب است، درحالی‌که در «ساعت کوکو»، این تغییر ناشی از برخورد سنت با مدرنیته است. همچنین، هر دو نویسنده از نمادها برای نمایش مفهوم عشق بهره‌برده‌اند؛ «آسیاب» نماد «حیله‌گری» و «ساعت کوکو» نماد «وسوسه» و «زوال ارزش‌های سنتی» است.

٤- *منابع*

افلاطون. (۱۳۵۱ش). پنج رساله: شجاعت، دوستی، ایون، پروتاغوراس و مهمانی، مترجم محمد صناعتی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

امانقولوییفا، عائده. (۲۰۰۳ م). معالم الأدب العربی المعاصر، باکو: بی‌نا.

انوشیروانی، علی‌رضا. (۱۳۸۹). ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران، انجمن ایرانی زبان و ادبیات فارسی: نشریهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱، شمارهٔ۱، صص ۳۸-٦:. .

پورقریب، بهزاد؛ احمدی، مسعود. (١٤٠١ش). تحلیل روایت‌شناسی ترکیبی در داستان «پرندهٔ من» «فریبا وفی» از دیدگاه بوطیقای ساختارگرا، تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی(دهخدا)، دورهٔ۱، شمارهٔ ۵۸: صص ٢٢٦-٢٤٩، بهار .

تشوسر، جیفری. (۱۹۸۳م). حکایات کانتربری، مترجم و مصحح: مجدی وهبه و عبدالحمید یونس، القاهره: الهیئه المصریه العامه للکتاب.

خادمی‌کولایی، مهدی؛ بزرگی‌قلعه‌سری، هاجر. (١٣٩٤ش). بررسی تطبیقی مفهوم عشق نزد فلوطین و مولانا، پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، جلد ۳، شماره۱، صص ١٦٤-١٤٣، فروردین.

رماک، هنری. (۱۳۹۱ش). تعریف و عملکرد تطبیقی، ترجمهٔ فرزانه علوی‌زاده، ادبیات تطبیقی، سال ۲، شماره ۲، پیاپی٦، صفحات ۷۳-٥٤، پاییز و زمستان ۱۳۹۱.

شیمل، آن ماری. (۱۳۸۰ش). شکوه شمس، مترجم حسن لاهوتی، تهران: نشر دانشگاهی.

صاحب‌جمعی، حمید. (١٤٠٠ش). حدیث عشق: از سقراط تا سارتر، نشریهٔ ایران نامگ، سال٦، شماره ۳-٤، صفحات ١٤٧-۸۵، پاییز و زمستان .

عربی، سجاد و همکاران. (١٤٤٤ق). جلوه‌های رئالیسم انتقادی در یکی بود یکی نبود جمال‌زاده و کان ماکان میخائیل‌نعیمه، مجلهٔ آفاق الحضاره الاسلامیه، سال ۲۵، شماره ۲، صص١٦٧-١٣٥.

فروم، اریک. (۱۳۷۲ ش). هنر عشق ورزیدن، تهران: انتشارات مروارید.

فلوطین. (١٣٦٦ ش). دوره آثار فلوطین، مترجم محمدحسن لطفی، تهران: نشر خوارزمی.

قیطان‌چی، جاوید. (۱۳۷۹ ش). جفری چاوسر و قصه‌های کنتربری، نشریهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دوره ٤۳، شماره ۳، صص ۳۰٦-۲۸۹.

راهنورد کهنه‌شهری، آزیتا؛ حجاجی، عزیز؛ مشفقی، آرش. (١٤٠١ش). شرح عشق‌ومحبت از منظر امام محمد غزالی و احمد غزالی، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال۳۰، شمارهٔ ۳۸ ، صص۳۰-۵، بهار و تابستان.

گلنسایی، طیبه؛ نیک‌منش، مهدی. (۱۳۹۷). مقایسهٔ عشق پدرانه در شعر احمد شاملو و نزار قبانی با تکیه بر آراء اریک فروم، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال شانزدهم، شمارهٔ۳۰، صص۷۰-۵۳، بهار و تابستان.

مهدی‌پور، علیرضا. (۱۳۹۵). حکایت آسیابان اثر جفری چاوسر: فراتر از فابیلو، پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ۲۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۷٤-۱۵۳، بهار و تابستان.

نعیمه، میخائیل. (۱۹٤۹ م). کان ما کان، بیروت: مکتبه صادر.

ولک، رنه. (۱۳۹۱). نام و ماهیّت ادبیات تطبیقی، ترجمهٔ سعید رفیعی‌خضری، نشریهٔ ادبیات تطبیقی ۲/۳، پیاپی٦، پاییز و زمستان.

Chaucer, Geoffrey. (1983). The Canterbury Tales. Translated by David Wright. New York: Oxford University Press.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

A Deleuzian Reading of 'Wine' in Hafez's Ghazals: Unveiling New Horizons in Hafez Studies

Hossein Joudavi[1]✉ | **Mohammad Ali Mahmoodi** [2] | **Mohammad Amir Mashhadi** [3]

1. Corresponding Author, PhD Student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan.
Email: joudavi.h@gmail.com
2. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan.
Email: mahmoodi@usb.ac.ir
3. Professor of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Sistan and Baluchestan
Email: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
13 May 2025
Received in revised form:
14 October 2025
Accepted:
21 October 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Postmodern Philosophy, Deleuze, Hafez, wine, becoming.

ABSTRACT

Wine, as a central motif in Hafez's poetry, has been chosen as the focus of this research due to its fluid, multifaceted nature, which cannot be reduced to a single fixed meaning. Accordingly, concepts derived from the thought of Gilles Deleuze—such as difference and repetition, becoming, deterritorialization, and others—are examined in relation to the multifaceted concept of "wine" in Hafez's verses. In this article, the authors propose a novel reading of the position of "wine" in Hafez's ghazals by employing Deleuzian philosophical concepts, moving beyond the traditional vertical structure of the ghazal to analyze the verses horizontally based on the ideas of the "rhizome" and "multiplicity." This study demonstrates that a Deleuzian reading establishes a connection between classical Persian literature and postmodern philosophy, while also emphasizing the intertextual and polyphonic capacity of Hafez's poetry. The central issue of this research is the necessity of adopting a new approach, grounded in Deleuzian philosophy, for a multi-layered interpretation of "wine." The study adopts a descriptive-analytical approach, presenting Khwaja Hafez as a poet who employs rhizomatic thought to transcend the conventional dualities of traditional thought.

Cite this article: Joudavi, Hossein, Mahmoodi, Mohammad Ali, Mashhadi, Mohammad Amir. (2026). A Deleuzian Reading of 'Wine' in Hafez's Ghazals: Unveiling New Horizons in Hafez Studies. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 75-98.
http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52004.3341

© Joudavi, Hossein, Mahmoodi, Mohammad Ali, Mashhadi, Mohammad Amir. Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

Inspired by the philosophy of Gilles Deleuze, which proposes concepts such as the "rhizome," "becoming," and "deterritorialization" to escape hierarchical and fixed structures, the present study seeks to open new horizons in interpreting the symbol of "wine" (Badeh) in Hafez's ghazals. Deleuze, by criticizing binary logic and the search for an "ultimate meaning," emphasizes "becoming" over "being." Gilles Deleuze uses the term "Rhizome" to explain his philosophy and thought. The "rhizome" is one of the most important Deleuzian ideas and serves as a foundational structure in this research.

2. Research Method

This study has been conducted using a descriptive-analytical approach, presenting Khwaja Hafez as a poet who utilizes rhizomatic thought to transcend the conventional dualities of traditional thought. The rereading of "wine" in Hafez's ghazals in this research emphasizes the non-hierarchical nature of his verses over the structural unity of the ghazal. This represents a post-structuralist approach to classical Persian literature, which has often focused on conventional readings based on thematic coherence.

3. Discussion

Deleuze opposes the concepts of unity and identity, that is, the existence of a single, fixed principle from which everything originates. He believes that these concepts transform the world into a homogeneous and uniform space, ignoring its diversity and multiplicity (Deleuze, 1983: 190). "Becoming" is a process in which an object escapes fixed identities and enters a fluid and unstable state. Deleuze borrows the concept of "becoming" from Nietzsche, and this concept is profoundly anti-Hegelian (Jaarsma, 2005: 128). "Becoming refers to the passages through which a concept undergoes metamorphosis" (Payton, 2021: 152). By critiquing the concept of Oedipus and lack in Freudian psychoanalysis, Deleuze introduces desire not as a lack or deficiency, but as a productive and constructive force (Deleuze & Guattari, 1983: 1). Deleuze believes that real time is the time of Aion, in which differences and repetitions continuously create change and transformation. It is here that "time stops following movement; time appears as time itself" (Deleuze, 2016: 20).

Hafez repeatedly uses synonyms for "wine" (Badeh), but each time, by adding attributes or placing them in different contexts, he creates a difference in meaning. In his ghazals, he uses synonyms for "wine" – such as "Mey," "Sharāb," "Jām" (cup), and "Āb-e Zendegi" (water of life) – in a way that the repetition of these words is not monotonous.

The "safe haven" (Maqām-e Amn) in Hafez's poetry is not a fixed place but a fluid situation that invites the subject to "become." Here, security is redefined not through limitations but by opening up to unlimited possibilities. "Pure wine" (Mey-e bi-ghash) symbolizes pure desire that has not been contaminated by social codes (such as imposed moral precepts). This desire, following lines of flight, breaks hierarchical structures. Pure wine is precisely desire liberated from "organic organization," flowing in a smooth space.

Hafez alludes to humanity's inevitable fate: the decay of the body and its transformation into inanimate matter (the potter's clay, Gol-e Kuze-garān). This transformation, in Deleuzian terms, is not an end but another "becoming"; a passage from human identity to an inorganic identity (clay) situated within the cycle of life-death. Death here is interpreted as "becoming-earth/clay"; a process that transforms the subject into a fluid flow within the network of existence, not absolute annihilation. From a creative angle, one can approach this line; Hafez contemplates death and knows that one day his soul will depart from his body, which is death. He then chooses the "jug" (Sabo) as a symbol of the "body" and searches for wine (symbolizing the soul) to alleviate his anxiety about death through a symbolic revival (pouring wine into the jug: breathing spirit into the body).

The invitation to "bid farewell to repentance" (Vedā'-e Tobe) negates repressive morality and reopens the path of Deleuzian desire. For Deleuze, desire is not lack but a desiring-machine; a force that generates connections and recreates realities. Repentance symbolizes the repression of desire (the

prohibition of pleasure). Another point is that although Hafez, within the mystical tradition, uses wine as a metaphor for divine attraction, a Deleuzian reading reveals the tavern (Meykhāne) as the manifestation of the infinite within the material. Wine is a force that, within this perceptible world, reveals the depth of being.

Reason (`Aql), in the role of an advisor, decrees wine-drinking and consequently defies rational procedure. Here, reason exits the rigid territory of "the rule of logic." Instead of the binary of reason-madness, Deleuze emphasizes lines of flight; a movement that breaks hierarchical structures. Reason's advice to drink wine, through creative destruction, liberates reason from the cage of modern objectification (as an instrument of control).

"The wine of Alast" (Mey-e Alast, the eternal wine) refers to Aion time; where the drinker is freed from the constraints of linear time (Chronos) and attains a trans-temporal experience. With the phrase "a joyful heart" (Khormat Del), Hafez refers to a state where the heart, by partaking in the eternal wine, is freed from the concerns of Chronos time (such as death, decay, or anxiety about the future) and resides in Aion. The act of "taking the cup" (Jām gereftan) is not merely a moment in linear time but a point where the subject connects with eternity. The cup is a medium for experiencing Aion. By comparing himself "like Hafez" (Hamcho Hāfez), he portrays himself as a model of someone living in Aion time. From a Deleuzian perspective, such an individual dwells not in the past or future, but traverses the "infinite present."

4. Conclusion

Reading Hafez's ghazals through the lens of Deleuze's philosophy not only expands the semantic field of "wine" beyond the confines of mystical or earthly interpretations but also reveals the fluid, rhizomatic structure of his poetry. Wine, positioned as a "rhizome," has no fixed center and, in each line, connects with diverse concepts as a node in semantic networks. Furthermore, difference and repetition in Hafez's poetry appear not as identical reproduction but as the creation of new possibilities. Perfect puns (jenās-e tāmm) and the use of synonyms for wine demonstrate repetition *with* difference, which transforms semantic structures. This approach, aligned with Deleuzian theory, emphasizes a break from fixed patterns. This study demonstrates that the Deleuzian approach does not negate traditional interpretations but rather complements existing readings, enriching Hafez studies by revealing hidden layers of his poetry and building a bridge between Persian literature and contemporary philosophy.

5. References

Aghahosseini, Hossein and Fatemeh Jamali. (2005). “Beyond Imagination”, Journal of the Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, 2 (41): 121-142. (In Persian)

Ahmadi, Babak. (2006). Structure and Interpretation of the Text, 8th edition, Tehran: Markaz. (In Persian)

Alizadeh, Naser and Tahereh Nazari-Anamagh. (1396). “Postmodernist Elements in the Sonnets of Hafez of Shiraz” (2017), Persian Language and Literature, 70 (235): 180-153. (In Persian)

Bahr-ol-Olumi, Hossein. (2008). "Hafez's Potion", in articles on Hafez's poetry and life, with the help of Mansour Rastegar Fasaei (World Congress of Saadi and Hafez, 27-28 May 1971), fourth edition, Tehran: Jami. (In Persian)

Batani, Mohammad Reza. (2006). Language and Thought, 8th edition, Tehran: Agh. (In Persian)

Buchanan, I. (2008). Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: A Reader's Guide. Continuum.

Colebrook, Claire. (1997). Gilles Deleuze, translated by Reza Sirvan, 4th edition, Tehran: Markaz. (In Persian)

Deleuze, G, (1983), Nietzsche and Philosophy. (Hugh Tomanilson, Trans). London: Athlone Press.

Deleuze, G. (1994). Difference and Repetition (P. Patton, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1968).

Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia (R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1972)

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). What Is Philosophy?. (Hugh Tomanilson & Graham Burchell, Trans.). NewYork: Columbia University Press.

Deleuze, Gilles and Felix Guattari. (2003). Kafka: Towards a Minority Literature, translated by Hossein Namakin, 3rd edition, Tehran: Bidgol.. (In Persian)

Deleuze, Gilles. (2016). The Brain is a Screen, translated by Pooya Gholami, Tehran: Ban. (In Persian)

Deleuze, Gilles; Michel Lévy; Alain Badiou; Ernest Mendel and others. (2011). May 68 in France, translated by Samira Rashidpour and Mohammad Mehdi Ardebili, Tehran: Rakhdad No. (In Persian)

Eshaghi, Mohammad. (2002). "The Wine of Pride and the Wind of Presence in Hafez's Divan", Studies in Language and Lyrical Literature, 13 (46),: 30-48. (In Persian)

Eslami Nadushan, Mohammad Ali. (2009). Hafez's Endless Adventure, 3rd edition, Tehran: Yazdan.

Fazeli, Firouz and Hoda Pejhan. (2014). "Escape from Dual Opposites in Hafez's Divan", Journal of Singing Literature, 12 (23), 227-244. (In Persian)

Fotohi, Mahmoud. (2004). "Emotion, Attitude, Image", Literary Studies and Research, 1 (1): 93-112. (In Persian)

Hafez, Shams al-Din Mohammad. (139). Divan, edited by Abolghasem Anjou Shirazi, second edition, Tehran: Badrqa Javidan. (In Persian)

Hassan-Rezaei, Hossein. (2010). "A New Look at the Foundation of "Jam" in Hafez's Divan", Persian Language and Literature, 28 (89): 131-156. (In Persian)

Heydari, Ali. (2006). "Imagination in Hafez's Poetry", Kayhan Farhangi, 239 and 240: 32-38. (In Persian)

Jaarsma, Ada, (2005), Encountrring Hegel and Deleuze: Toward a Femeinist Pedagogy of Concept http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52004.3341.

Khorramshahi, Baha' al-Din. (2006). Hafez-nameh, 11th edition, Tehran: Elmi and Farhangi. (In Persian)

Khorramshahi, Baha-eddin. (2016). Hafez's Mind and Language, 10th edition, Tehran: Nahid. (In Persian)

Peyton, Paul. (2003). Deleuze and the Political Matter, translated by Mahmoud Rafe, 3rd edition, Tehran: Gam-No. (In Persian)

Pournamdarian, Taghi. (2003). Lost at the Seashore, Tehran: Sokhan. (In Persian)

Rastgo, Seyyed Mohammad. (1379). Iham in Persian Poetry, Tehran: Sorush. (In Persian)

Satin, Damien and David Martin-Jones. (1395). Deleuze in Another Frame, translated by Majid Parvanehpour, Tehran: "Metan" Institute for Compilation, Translation and Publishing of Artistic Works. (In Persian)

Shafiei-Kadkani, Mohammad Reza. (1397). This Chemistry of Being, 3 volumes, second edition, Tehran: Sokhan. (In Persian)

Shamisa, Sirous. (1390). Bayan, Tehran: Mitra. (In Persian)

Shoghi Nobar, Ahmad. (1373). "The Mystical Bag of Hafez", Kayhan Andisheh, 10 (53): 48-74. (In Persian)

Smith, Daniel and John Protovy. (2004), Gilles Deleuze, Tehran: Qoghnous. (In Persian)

Tadini, Mansoureh. (2009). Postmodernism in Iranian Fiction, Tehran: Alam. (In Persian)

Young, Eugene B., Gary Gnosco and Jenelle Watson. (1999). Dictionary of Deleuze and Guattari Terms, translated by Mehdi Rafi, Tehran: Nousheh. (In Persian)

Zarrinkoob, Abdolhossein. (1377). From Rendan Alley, 11th edition, Tehran: Sokhan. (In Persian)

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

خوانش دلوزی «باده» در غزلیات حافظ: گشایش افق‌های تازه در حافظ‌پژوهی

حسین جودوی [۱] ✉ | محمدعلی محمودی [۲] | محمدامیر مشهدی [۳]

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری،گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. رایانامه: joudavi.h@gmail.com

۲. استاد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. رایانامه: mahmoodi@usb.ac.ir

۳. استاد رشته زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سیستان و بلوچستان. رایانامه: mashhadi@lihu.usb.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۲۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
فلسفهٔ پست‌مدرن، دلوز، حافظ، باده، صیرورت.

چکیده

باده، به‌مثابه عنصری محوری در شعر حافظ، به‌دلیل ماهیت سیّال، چندوجهی و غیرقابل تقلیل به یک معنای ثابت، به‌عنوان کانون این پژوهش انتخاب شده‌است. در این راستا، مفاهیم برگرفته از اندیشهٔ «ژیل دلوز» همچون تفاوت و تکرار، صیرورت، قلمروزدایی و غیره، متناسب با مفهوم چندگانهٔ «باده» در ابیات حافظ بررسی شده‌اند. نویسندگان در این مقاله با بهره‌گیری از مفاهیم فلسفی دلوز، خوانشی نوین از جایگاه «باده» در غزلیات حافظ را پیشنهادمی‌کنند و با عبور از ساختار عمودیِ سنتیِ غزل، به تحلیل افقیِ ابیات بر پایهٔ ایده‌های «ریزوم» و «بس‌گانگی» می‌پردازند. این پژوهش نشان‌می‌دهد که خوانش دلوزی، پیوندی میان ادبیات کلاسیک فارسی و فلسفهٔ پست‌مدرن برقرارمی‌کند، ضمن آن‌که بر ظرفیت بینامتنی و چندصدایی شعر حافظ تأکید می‌ورزد؛ از این‌رو، مسألهٔ اصلی این پژوهش، خوانشی چندلایه از «باده» در شعر حافظ برپایهٔ فلسفهٔ دلوز است. این پژوهش با رویکردی توصیفی-تحلیلی انجام شده‌است که در آن حافظ، به‌عنوان شاعری که از اندیشهٔ ریزوماتیک بهره‌می‌برد، از دوگانگی‌های مرسومِ اندیشهٔ کهن، فراترمی‌رود.

استناد: جودوی، حسین، محمودی، محمدعلی، مشهدی، محمدامیر. (۱۴۰۵). خوانش دلوزی «باده» در غزلیات حافظ: گشایش افق‌های تازه در حافظ-پژوهی. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۹۸-۷۵.

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52004.3341

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© جودوی، حسین، محمودی، محمدعلی، مشهدی، محمدامیر.

۱- مقدمه

ژیل دلوز (Gilles Deleuze) (۱۹۲۵-۱۹۹۵)، فیلسوف و اندیشمند پساساختارگرا، فیلسوف محض نیست. فلسفهٔ دلوز با ریاضیات، هنر، ادبیات، تاریخ، سیاست و نظریهٔ تکامل پیوند خورده است (کولبروک، ۱٤۰۱: ۱۵). پساساختارگرایی در درون جریان کلی‌تری به‌نام پست‌مدرن بررسی می‌شود. در واقع، پست‌مدرنیسم، درک مدرنیسم است به اضافهٔ بحران‌هایش. مفهوم بحران، نقش مهمی در مباحث پسامدرن دارد (احمدی، ۱۳۸۵: ٤۷۵). پژوهش حاضر، با الهام از فلسفهٔ ژیل دلوز که مفاهیمی چون: «ریزوم»، «شدن» و «قلمروزدایی» را برای گریز از ساختارهای سلسله‌مراتبی و ثابت پیشنهاد می‌کند، می‌کوشد افق‌های نوینی در خوانشِ نماد «باده» در غزلیات حافظ بگشاید. دلوز با نقدِ منطقِ دوگانه‌انگار و جست‌وجوی «معنای نهایی»، به‌جای تمرکز بر «بودن»، بر «شدن» تأکیدمی‌کند. ژیل دلوز از اصطلاح «ریزوم» (Rhizome) برای تبیین فلسفه و تفکر خویش استفاده می‌کند. «ریزوم» از جملهٔ مهم‌ترین ایده‌های دلوزی است که در این پژوهش هم نقش یک ساختار بنیادین را ایفا می‌کند. «ریزوم» اصطلاحی است که از زیست‌شناسی گرفته شده‌است و در لغت به ساقهٔ گیاهانی گفته‌می‌شود که زیر زمین به‌صورت افقی رشدمی‌کنند (برخلاف رشد عمودی معمول اغلب ریشه‌ها)؛ اما مراد دلوز از به‌کارگیری این اصطلاح، شیوه‌ای خاص از اندیشیدن است که در تقابل با الگوی درختی (شیوهٔ تفکر سنتی که بر یک نظام سلسه‌مراتبی استوار است و چندین هزارسال در جوامع غربی رایج‌بوده) است. دلوز برای نمونه آثار کافکا را مصداقی از نمود یک جهان ریزوماتیک در اثری ادبی عنوان‌می‌کند (ر.ک. دلوز و گتاری، ۱٤۰۰: ۱۷-۱۸).

۱-۱ بیان مسأله وسؤالات تحقیق

در غزلیات حافظ، «باده» به‌مثابه نمادی چندلایه و رازآلود، در کانون تأملات ادبی و فلسفی قرار داشته‌است؛ مثلاً زرین‌کوب «تمام غزل» حافظ را بیش از هر چیز در «ستایش شراب» می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۱۰۷). از دیرباز، پژوهشگران در پی کشف «ماهیت نهایی» باده بوده‌اند که؛ آیا نماد عرفانیِ میِ وصال است؟ تجلیِ اعتراضی اجتماعی است؟ یا بازتابی از لذت‌های زمینی؟. با این‌حال، معدودتفاسیر صورت‌گرفته از نماد «باده»، نتیجه‌ای جز تکرارِ کلیشه‌ها و تقلیلِ پیچیدگی‌های شعر حافظ نداشته‌است.

«کم‌تر کلمه‌ای در دیوان حافظ می‌توان‌یافت که استعداد و ظرفیت ابهام و ابهام‌آفرینی معنایی داشته باشد و حافظ از آن استفاده نکرده‌باشد» (پورنامداریان، ۱۳۸۲: ۱۰٤). «باده» و مترادفات آن، از جملهٔ مهم‌ترین مصادیق چنین کلماتی است. بخش اعظم دیوان حافظ، «خمریات» اوست. بسیاری از مضامین دلنشین حافظ، به وصف صفات می و می‌خوارگی و آداب و اخلاق آن و نیز مقارنات و ملازمات آن اختصاص‌دارد (خرمشاهی، ۱۳۹۵: ۱٦۷). واژهٔ «می» و متفرعات آن، بیش از ۱۳۰۰ بار در دیوان حافظ به‌کاررفته‌است (بحرالعلومی، ۱۳٦۷: ۱۳۰-۱۲۹) و رایج‌ترین تکیه‌کلام حافظ در این خصوص، «باده» است که به اشکال گوناگون در اشعارش ظهور و نمود پیدا کرده‌است. این‌که چرا حافظ، آب انگور را بر چنین جایگاهی نشانده و آن‌را عروس اندیشه‌های خود قرار داده و بُعد شگرفی به این آب بخشیده، بسیار تأمل‌برانگیز است (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۸۸: ۱۵). از منظر دلوزی، «باده» هم‌زمان، هم می‌تواند «میلِ محض» باشد (شرابی که عقل را می‌شوید) و هم واسطه‌ای برای گذار از مرزهای وجود (رسیدن به «حیرت» عرفانی). برخلاف نمادهای نسبتاً ثابتِ دیگر (مثل گل یا بلبل)، باده در شعر حافظ غالباً به یک دالِ ثابت تقلیل نمی‌یابد و همواره در حال «شدن» و گذار از مرزهای معنایی است؛ از این‌رو، مسألهٔ اصلی این پژوهش، ناکارآمدی روش‌های سنتی، در مواجهه با چندصدایی نماد «باده» و ضرورت بهره‌گیری از رویکردی نو، بر پایهٔ فلسفهٔ دلوز، برای خوانشی سیّال و چندلایه از این نماد است. این پژوهش، در صدد پاسخ‌گویی به سؤالات زیر است:

۱) مفاهیم کلیدی فلسفهٔ «دلوز» (از قبیل: ریزوم، شدن، قلمروزدایی و ماشین‌های میل‌گر) چگونه می‌توانند در خوانش نماد «باده» در غزلیات حافظ به‌کارگرفته‌شوند و لایه‌های پنهان معنایی آن‌را آشکار سازند؟

۲) با کاربست این مفاهیم، چگونه می‌توان از محدودیت‌های رویکردهای تفسیری سنتی فراتر رفت؟

۳) خوانش دلوزی از «باده»، چگونه ظرفیت گفت‌وگومندی شعر حافظ با فلسفهٔ معاصر را نمایان می‌سازد؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، ارائهٔ «پاسخ نهایی» به پرسش ماهیت شراب حافظ نیست، بلکه امکان مواجهه‌ای خلّاقانه و چندصدایی با متن غزلیات است. از رهگذر کاربست مفاهیم دلوزی، می‌توان لایه‌های پنهان شعر حافظ را بازکاوی کرد و آن‌را به متنی زنده و گفت‌وگومند با فلسفهٔ معاصر تبدیل‌نمود.

ضرورت این تحقیق، در گشودن مسیری برای نقد ادبی است که شعر کلاسیک فارسی را نه میراثی موزه‌ای، که فضایی باز برای بازی بی‌پایان دلالت‌ها می‌خواند. این الگو، با عبور از تقلیل‌گرایی و دوگانه‌انگاری‌های متعارف، به خواننده امکان‌می‌دهد در نقش «نقشه‌کش»ی عمل کند که مسیرهای نوین معناسازی را در تعامل با متن می‌آفریند.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

بازخوانی «باده» در غزلیات حافظ در این پژوهش، با تأکید بر غیرسلسله‌مراتبی‌بودن ابیات او به‌جای وحدت ساختاری غزل است. این خود رویکردی پساساختارگرایانه به ادبیات کلاسیک فارسی است که همواره بر خوانش‌های متعارف که بر پایهٔ انسجام موضوعی است، اهتمام‌می‌ورزد. «ریزوم»، همان ساختار غیرمتمرکز و افقی است که هر گره و نقطه در آن می‌تواند به هر گره یا نقطهٔ دیگری در آن متصل‌شود. «ریزوم» مانند جنگل «نه آغازی دارد نه پایانی، بلکه همیشه دارای میانه‌ای است که از آن‌جا می‌روید و رشدمی‌کند» (ساتن و مارتین–جونز، ۱۳۹۵: ۲۵). پس هر بیت به‌مثابه یک گره در شبکه‌ای ریزوماتیک است. خوانش ریزوماتیک غزل‌های حافظ، به‌معنای انکار خوانش‌های کل‌نگر نیست، بلکه در تکمیل آن‌ها به آشکارسازی پیوندهای پنهان فراسویِ ساختارِ غزل مبادرت می‌ورزد.

همچنین تقسیم‌بندی این پژوهش اگرچه بر اساس یک نظام ساختارمند شکل گرفته‌است، اما این نظام تقسیم‌بندی، کاملاً سیّال و انعطاف‌پذیر است؛ بسیاری از توضیحات مرتبطِ زیرِ یک سرتیتر را می‌توان با مقداری تفاوت زیر سرتیتر دیگری هم عنوان-کرد. این خود به‌معنای درهم‌تنیدگی جهان فکریِ دلوز است که به‌تبع آن ترمینولوژی او هم در یک فرآیند پیچیدهٔ غیرقابل تفکیکِ محض فهم‌می‌شود؛ برای مثال، «ایهام» هم می‌تواند زیرمجموعهٔ «بس‌گانگی»، هم زیرمجموعهٔ «تفاوت و تکرار» و هم زیرمجموعهٔ «صیرورت» و حتی سایر موارد بحث شود. در این نظام ساختاری پژوهشی، موضوعات اگرچه بنا به ملزومات قواعد پژوهشی در یک نظام شمارشی قرارگرفته‌اند، اما هیچ‌کدام بر اساس بنیان دلوزی، بر دیگری نه از نظر تقدّم و تأخّر و نه از نظر اهم و مهم‌بودن، برتری ندارند.

٤-۱- پیشینهٔ تحقیق

علیزاده و نظری‌انامق (۱۳۹٦)، در مقاله‌ای با عنوان: «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز»، به مؤلفه‌های پست-مدرنیسم در اشعار حافظ، نظیر: عدم قطعیت، کارناوال، فروپاشی روایت‌های کلان و غیره پرداخته‌اند.

عزیزی‌هابیل و همکاران در مقالهٔ «بررسی شگردهای حافظ در چندمعنایی‌کردن متن» (۱۳۹۸)، به شگردهای مورد استفادهٔ حافظ در چندمعنایی‌کردن اشعارش پرداخته‌اند. ایهام و کنایه از جملهٔ مهم‌ترین ابزارهای مورد اشاره در این پژوهش هستند.

حسن‌رضایی در مقاله‌ای با نام «نگاهی تازه به بن‌مایهٔ «جام» در دیوان حافظ» (۱۳۹۹)، به جنبه‌های تازه‌ترِ کاربست شراب در اشعار حافظ و تبدیل آن به بن‌مایه‌ای نمادین و ابزاری برای مبارزهٔ سیاسی-اجتماعی پرداخته‌است و به «باده» به‌عنوان بستری مناسب برای تفسیرپذیری‌های چندگانه اشاره کرده‌است.

اسحاقی در مقالهٔ «شراب غرور و بادهٔ حضور در دیوان حافظ» (١٤٠٢)، در کنار بسط تقسیم‌بندی‌های سنتی انواع باده، با نگاهی جدیدتر به تشریح دو نوع باده پرداخته و در نام‌گذاری آن، از اشعار خود حافظ وام گرفته‌است.

در این پژوهش، سعی بر آن است تا برای نخستین‌بار، جهان‌بینی «دلوز»، برای تحلیل و تفسیر ابیات برگزیدهٔ حافظ به‌کارگرفته‌شود تا بدین‌گونه خوانشی دلوزی از ابیات حافظ شکل‌گیرد.

۲- *مبانی نظری دلوزی*

۲-۱- بس‌گانگی

اصطلاح «بس‌گانگی»، چندگانگی یا کثرت (Multiplicity) در اصل مفهومی از ریاضیات برنهارت ریمان (Bernhard Riemann) (١٨٢٦-١٨٦٦) است برای مفهوم‌سازی فضا به‌مثابه امری بس‌گانه و پویا. علاقهٔ دلوز به این موضوع، ناشی از این انگاره است که زمان، شرطِ تغییر یا «شدن» است (یانگ و دیگران، ١٤٠٠: ١١٣). دلوز با مفاهیم وحدت و هویت، یعنی وجود یک اصل واحد و ثابت که همه‌چیز از آن نشأت‌می‌گیرد، مخالف است. او معتقد است که این مفاهیم، جهان را به یک فضای همگن و یکنواخت تبدیل‌می‌کنند و تنوع و تکثّر آن‌را نادیده‌می‌گیرند (Deleuze, 1983: 190). دلوز به‌جای وحدت و هویت، مفهوم بس‌گانگی را مطرح‌می‌کند. او بر این باور است که جهان از بی‌نهایت تفاوت و تمایز تشکیل شده‌است و هیچ اصل واحدی وجود ندارد که همه‌چیز را توضیح‌دهد.

۲-۲- تفاوت و تکرار

برای دلوز، مفهوم تفاوت (Difference) بهترین پاسخ به قدرت تفکر در کلیّت حیات است. «حیات»، تفاوت است، قدرت متفاوت اندیشیدن است، متفاوت‌شدن و خلق تفاوت‌هاست (کولبروک، ١٤٠١: ٢٧). دلوز تفاوت را نه به‌عنوان یک نقص یا کمبود، بلکه به‌عنوان یک نیروی خلاق و مولد می‌داند. او معتقد است که تفاوت، منشأ تنوع و تکثّر در جهان است و به خلق چیزهای جدید و نوآورانه کمک می‌کند. «تکرار» (Repetition) نوعی تفاوت است. تنها، این تکراری است همواره خارج خود. مؤلفهٔ تکرار، با درهم‌فشردن خود، با خویش هم‌زیست می‌شود (یانگ و دیگران، ١٤٠٠: ١٦٤). او معتقد است که هر تکرار، تفاوتی را با خود به‌همراه دارد و هیچ تکراری عیناً مشابه تکرار قبلی نیست (Deleuze, 1994: 90)؛ برای نمونه، می‌توان به طوفان‌ها اشاره‌کرد؛ «تمام طوفان‌ها دارای ساختار نهفتهٔ مشترکی هستند در همان‌حال که فردیّت‌یابی‌ها یا فعلیّت-یابی‌ها تکینِ آن ساختارند» (اسمیت و پروتوی، ١٤٠٤: ٥٢).

۲-۳- صیرورت

«صیرورت» یا «شدن» (Becoming) یکی از مفاهیم کلیدی در فلسفهٔ «ژیل دلوز»، فیلسوف فرانسوی است. «پافشاری دلوز بر مفهوم صیرورت نشان‌گر گرایش عمومی پساساختارگرایی در اندیشهٔ اواخر قرن بیستم است» (کولبروک، ١٤٠١: ١١). «شدن»، امری فراتاریخی است و «نمی‌تواند بر حسب گذشته و آینده مفهوم‌پردازی شود» (Deleuze & Guattari, 1987: 292). این مفهوم به فرآیند مداوم و بی‌وقفهٔ تغییر و دگرگونی اشاره‌دارد، نه به یک حالت ثابت و پایدار. «شدن» فرآیندی است که در آن، ابژه از هویت‌های ثابت فرارمی‌کند و در حالتی سیّال و ناپایدار قرارمی‌گیرد. دلوز مفهوم «شدن» را از نیچه وام گرفته است و این مفهوم عمیقاً برخلاف فلسفهٔ هگل است (Jaarsma, 2005: 128). «مراد از شدن، گذرهایی است که یک مفهوم در

خلال آن‌ها دگردیسی می‌یابد» (پیتون، ۱٤۰۰: ۱۵۲). هدف هگل، آشتی‌دادن تضادها در یک کلیّت عقلانی و به‌ثمررساندن تاریخ است، اما هدف دلوز، رهایی‌بخشیدن به زندگی و اندیشه، از هرگونه کلیّت تحمیل‌گر، برای جشن‌گرفتن کثرت، تفاوت و شدنِ بی‌پایان می‌باشد.

٤-۲- ماشین‌های میل‌گر

میل، هرگز از ساختن ماشینی درون ماشین بازنمی‌ایستد و به‌شکلی نامحدود چرخ‌دنده‌ای جدید را در کنار چرخ‌دندهٔ پیشین می‌آفریند؛ حتی اگر چرخ‌دنده‌ها در تقابل با هم به‌نظررسند (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ٤۰٤ و ٤۰٦). دلوز با نقد مفهوم «ادیپ» و فقدان در روانکاوی فرویدی، میل را نه به‌عنوان کمبود یا فقدان، بلکه به‌عنوان نیرویی مولد و سازنده معرفی‌می‌کند (Deleuze & Guattari, 1983: 1). ماشین‌های میل‌گر (Desiring-machines)، سازوکارهایی هستند که میل را تولید می‌کنند. این ماشین‌ها نه‌تنها در انسان‌ها، بلکه در تمام سطوح واقعیت، از جمله طبیعت و جامعه فعال هستند. ماشین‌های میل‌گر، شبکه‌های پیچیده‌ای از ارتباطات هستند که دائماً در حال تغییر و تحول‌اند. این ماشین‌ها به‌جای تمرکز بر سوژه‌های فردی، بر ارتباطات و جریان‌های میل تأکیدمی‌کنند. آن‌ها با این مفهوم، در واقع به جنگ با مفهوم «ادیپ» فروید رفتند و میل را خارج از محدودیت‌های ادیپی تعریف کردند (Buchanan, 2008: 47).

۵-۲- بدن بدون اندام

مفهوم «بدن بدون اندم» (Body without Organs) در فلسفهٔ دلوز، به وضعیتی اشاره‌دارد که در آن، سوژه از ساختارهای ثابت رهاشده و در حالتی از امکان‌پذیری محض قرارمی‌گیرد. آن‌جا که در روان‌کاوی در بدو امر سخن از رابطهٔ دوگانهٔ خطی میان کودک و والد به‌میان‌آید، دلوز و گتاری، پرده از موضع سومی (تن بی‌اندام) برمی‌دارند. این همان تنی است که تبدیل به هویت می‌شود؛ تنی که منتظر است تا در طول زمان به‌شکل تنی آفریده شود. فرض بر آن است که تن بی‌اندام، پیش از اندام‌مندی وجود دارد و گرایش معمول آن است که تن بی‌اندام را در قالبی آشوب‌مند یا در قالب فضایی تهی تجسم‌کنند. باید این را هم اضافه‌کرد که تن بی‌اندام مملو از انرژی، نیرو و ماده است؛ بنابراین «تن بی‌اندام» هم میل است و هم بالقوگی (نوعی انتظار). افزون بر این، مقصد غایی و ازپیش‌تعیین‌شدهٔ تن بی‌اندام، اندام‌مندی است (ر.ک. ساتن و مارتین–جونز، ۱۳۹۵: ۱۷٤–۱۷۳). عملکرد اصلی بدن بی‌اندام، مقاومت در برابر ساختارهای ازپیش‌تعیین‌شده و سلسله‌مراتبی است که زندگی را به «اسارت» می‌کشند (Deleuze & Guattari, 1983: 246). ارگانیسم، منطق خاص خود را بر بدن تحمیل‌می‌کند و بدن بی‌اندام با «نه»گفتن به این ارگانیسم، امکان تجربه‌های جدید زیستی و متافیزیکی را فراهم‌می‌آورد.

٦-۲- خطوط گریز

«خطوط گریز» (Line of flight) در واقع امکان‌هایی است در یک جهان ریزوماتیک که اقسام قلمروزدایی‌ها را ممکن می‌سازد (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ۱۹۹). خطوط گریز، مسیرهایی هستند که از نظام‌های سخت و متصلب (مثل ساختارهای اجتماعی، سیاسی یا روانی) فراروی می‌کنند و امکان دگرگونی، خلاقیت و بازتعریف رابطه با واقعیت را فراهم‌می‌آورند (Deleuze & Guattari, 1983: 135). این خطوط نه برای تخریب، بلکه برای گسست از قالب‌های ازپیش‌تعیین‌شده و ساخت امکانات جدید عمل‌می‌کنند.

۷-۲- قلمرو زدایی

«قلمروزدایی» هنگامی اتفاق‌می‌افتد که یک رخداد صیرورت از قلمرو اصلی خود بگذرد یا جدا شود (کولبروک، ۱٤۰۱: ۱۰۰). این واژه «به‌هیچ‌روی مفهوم ساده و بسیطی نیست؛ برعکس، مفهومی بس‌گانه و مرکب است» (Deleuze & Guattari, 1987: 135). قلمروزدایی (Deterritorialization) به‌معنای خروج از مرزهای تعیین‌شده و شکستن الگوهای تثبیت‌شده است. این فرآیند، می‌تواند در سطوح مختلف، از فردی تا اجتماعی، رخ‌دهد. قلمروزدایی نه‌تنها به‌معنای گسستن از گذشته،

بلکه به‌معنای ایجاد ارتباطات جدید و نامتعارف است. این ارتباطات می‌توانند منجر به خلق چیزهای جدید و نوآورانه شوند. «دلوز» با مفهوم «قلمروزدایی»، به مقابله با هرگونه تثبیت و محدودیت می‌پردازد. او معتقد است که زندگی باید جریان داشته‌باشد و دائماً در حال تغییر و تحول باشد.

۸-۲- آیون

«آیون» (Aion) تفسیری از زمان است که در آن گذشته، حال و آینده به رویدادی مرتبط می‌شوند؛ زمانی است که تقسیم‌ناپذیر است، شکلی کیفی از درک زمان است و در تمایز با زمان کرونوس (Chronos) و زمان خطی است (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ۳۸-۳۷). تفسیر زمان آیونی دلوز تا حدود بسیاری متأثر از ایدهٔ «دیرند» (Duration) هانری برگسون، فیلسوف فرانسوی بود. «برگسون بر این باور بود که زمان کلیّتی بود ونبودی و همیشه در حال انبساط است؛ وی نام این پدیده را «دیرند» می‌نهاد» (ساتن، مارتین-جونز، ۱۳۹۵: ۱۳۹). دلوز بر این باور است که زمان واقعی، زمانِ آئون است که در آن تفاوت‌ها و تکرارها به‌طور مداوم در حال ایجاد تغییروتحول هستند. در این‌جاست که «زمان از دنبال‌کردن حرکت بازمی‌ایستد؛ زمان در مقام زمان ظاهرمی‌شود» (دلوز، ۱۳۹۵: ۲۰).

۹-۲- رخداد

رخداد (Event)ها به‌نوعی زیرمجموعهٔ آیون قرارمی‌گیرند و آیون، رخدادها را به‌شکلی پایان‌ناپذیر تقسیم‌می‌کند (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ۲٤۳). رخدادها، لحظاتی هستند که در آن‌ها تفاوت‌های جدید ایجاد می‌شوند. این تفاوت‌ها می‌توانند کوچک یا بزرگ باشند، اما همیشه باعث تغییر در وضعیت موجود می‌شوند. رخدادها معمولاً غیرقابل پیش‌بینی هستند و از دل یک سیستم یا موقعیت به‌طور خودجوش ظهورمی‌کنند. آن‌ها نتیجهٔ قوانین ازپیش‌تعیین‌شده نیستند، بلکه محصول نیروها و شدت‌های درونی سیستم هستند. رخدادها هم‌زمان در سطوح مختلف واقعیت (فیزیکی، اجتماعی، روانی، معنایی) رخ‌می‌دهند. آن‌ها تنها به یک بُعد محدود نمی‌شوند، بلکه چندبُعدی و پیچیده هستند؛ از این‌رو، رخ‌دادها «محض‌بودن خود را حفظ می‌کنند و ضامن آینده‌ای بازاند» (Deleuze & Guattari, 1994: 156).

۳- کاربست مبانی نظری دلوز در خوانش «باده»

۱-۳- بس‌گانگی در خوانش «باده»

۱-۱-۳- تأویل‌های چندگانهٔ توامان از «باده»

از قدیم‌الایام، همواره سعی‌کرده‌اند مرزهای ثابت و غیرقابل‌تغییری را میان تأویل‌های هم‌زمان از واژگان مورد بحث ایجاد کنند. این متدولوژی برخاسته از همان تفکر سنتی غربی است که ساختارمندی را در ایجاد سلسله‌مراتب و تفکیک‌سازی‌ها می‌دید. خرمشاهی به سه نوع شراب در اشعار حافظ معتقد است: «انگوری»، «عرفانی» و «ادبی». او عقیده دارد عمده‌مضامین به‌کاررفته در وصف شراب، از نوع سوم (ادبی) است (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۱۹٤). شوقی نوبر، ضمن نقد صحبت‌های خرمشاهی، دو نوع بادهٔ دیگر را نیز اضافه‌می‌کند: «حافظ از پنج نوع باده سخن‌گفته‌است: انگوری، عرفانی، الست، باده‌ای که همهٔ پدیده‌های عالم، مست از آن هستند که چون آن‌را به نامی نخوانده‌اند، ما آن‌را بادهٔ کیهانی نام‌می‌نهیم و بالاخره بادهٔ بهشتی» (شوقی نوبر، ۱۳۷۳: ۱٤-۱۳). اسحاقی در مقالهٔ «شراب غرور و بادهٔ حضور در دیوان حافظ» در باب تقسیم‌بندی‌های شوقی نوبر می‌گوید: «چنان‌که بر تقسیم‌بندی ایشان، با دقت نگریسته‌شود درمی‌یابیم که باده‌هایی که ایشان اضافه‌کرده‌اند، در یک دسته‌بندی قرارگرفته و بادهٔ الست و عرفانی و کیهانی، همگی یکسانند و نام دیگری بر آن‌ها نهادن، اطالهٔ کلام است» (اسحاقی، ۱٤۰۲: ٤۱). پژوهندگان این مقاله، ضمن تأیید تقسیم‌بندی‌های خرمشاهی، دو نوع دیگر را به آن اضافه‌کرده‌اند: شراب غرور و شراب حضور.

برای «شراب غرور» از این بیت حافظ و ابیات دیگری استمداد جسته‌اند:

غلام نرگس جمّاش آن سهی‌سروم که از شراب غرورش به کس نگاهی نیست

(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۰)

برای «شراب حضور» هم از این بیت حافظ و ابیات دیگر سود جسته‌اند:

وقت عزیز رفت بیا تا قضا کنیم عمری که بی‌حضور صراحی و جام رفت

(همان: ۳٤)

سپس برای اقسام «شراب حضور»، بادهٔ چشم، بادهٔ لب، بادهٔ وصل و بادهٔ کرشمه و بو ذکر شده‌است. «بادهٔ چشم» باده‌ای است که با عنایت به چشم معشوق درک می‌شود، «بادهٔ لب» هم با عنایت به لب معشوق و به همین منوال...

تنوع، تکثّر و خلّاقیت در تقسیم‌بندی‌های اسحاقی تا حدودی دیده‌می‌شود، اما او نیز نهایتاً در جهت تفکیک‌سازی و جداسازی تأویل‌های گوناگون از «می» در شعر حافظ سعی کرده‌است؛ در حالی‌که اساساً با رویکرد «دلوزی»، نیازی به تقسیم‌بندی‌های محدودکنندهٔ این‌چنینی نیست، بلکه باید در مسیری کاملاً وارونه، از محدویت‌ها کاست تا بتوان از ظرفیت‌های تأویل‌های هم-زمان سود برد. رضایی، در مقالهٔ «نگاهی تازه به بن‌مایهٔ «جام» در دیوان حافظ» پا را قدمی فراتر گذاشته و نگاه حافظ به «جام» را در اوج هنری می‌بیند، بدان‌گونه که در آن معانی زمینی و آسمانی جام درهم‌آمیخته‌اند (حسن‌رضایی، ۱۳۹۹: ۱۵٦-۱۳۱). هرچند ایشان هم برای تبیین و تحکیم این یافته، چندان روشمند و یا با اتکا به نظریه‌های کلان عمل نکرده‌است. اسلامی-ندوشن از کسانی است که به دوگانه‌بودن «شراب» حافظ معتقد است: «آن دسته از مفسران حافظ که معشوق او را در عالم معنی جست‌وجو کرده و شراب او را شراب غیبی دانسته‌اند، باید از این اشتباه سالخورده بیرون آیند، معشوق و شراب وی، دوگانه هستند» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۸۸: ۸۱-۸۲).

از نگاه «دلوز»، جهان نه مجموعه‌ای از دوگانگی‌ها(مثل زمینی-آسمانی)، بلکه شبکه‌ای از «بس‌گانگی‌ها» است که به‌صورت ریزوماتیک و غیرمتمرکز گسترش‌می‌یابند؛ برای مثال در بیت زیر:

می خور که شیخ و حافظ و مفتی و محتسب چون نیک بنگری همه تزویرمی‌کنند

(حافظ، ۱۳۹۰: ٦۸)

«می» می‌تواند هم نفی ریاکاری دینی (سطح اجتماعی)، هم طعن به ظاهرپرستی عالمان (سطح ادبی) و هم اشاره‌ای به نیاز روح به مستی عرفانی (سطح متافیزیکال) باشد.

و یا در بیت زیر:

هرگز به یُمن عاطفت پیر مِی‌فروش ساغر تهی‌نشد ز می صافِ روشنم

(همان: ۱۷۲)

در نگاه نخست، شاید همه‌چیز مهیاست تا مراد از «می» را در این بیت، می انگوری بدانیم. هرچند که پیر می‌فروش، می‌تواند فروشندهٔ پیری باشد که می می‌فروشد، اما ناگهان کلان‌واژهٔ «پیر»، مخاطب را به درنگ فرامی‌خواند؛ می‌تواند پیر طریقت یا مراد عرفانی مطمح‌نظر باشد که «می معرفت» می‌فروشد. ابهام در معنای «می» و «پیر می‌فروش» یک «خط فرار» دلوزی ایجاد می-کند؛ مسیری که از نظام‌های بستهٔ تفسیری فرارمی‌کند و به‌سوی تفاسیر نامحدود حرکت می‌نماید. این گریز، مخاطب را وادارمی‌کند تا از دامِ دوگانه‌انگاری‌ها (مثلاً مادی‌گرایی در مقابل معنویت‌گرایی) بپرهیزد و به‌جای انتخاب یکی از آن‌ها، همزیستی این معناها را بپذیرد. چندمعنایی، اختصاص به اندیشهٔ دلوز ندارد و برای مثال در اندیشهٔ رولان بارت در بسط متون باز و متون بسته هم مطرح‌می‌شود، اما دلوز از الگوی شیزوفرن صحبت می‌کند. بر این اساس، فرآیند شیزوفرنی، سوژه را از قید الگوهای ثابت تفسیر رهامی‌کند و آن‌را در موقعیتی قرارمی‌دهد که همواره در حال «شدن» است و هیچ معنای نهایی یا

تثبیت‌شده‌ای را نمی‌پذیرد. این دقیقاً همان تحقق عینی چندمعنایی در سطح سوژه و تجربهٔ زیسته در شدیدترین شکل ممکن است (Deleuze & Guattari, 1983: 5).

از منظر جهان‌بینی «دلوزی»، خوانش‌های مختلف از «می» در شعر حافظ نه‌تنها ناسازگار نیستند، بلکه هر یک وجهی از واقعیت چندلایهٔ اثر را آشکارمی‌کنند. یک عارف ممکن است «می» را به‌مثابه «تجربهٔ وحدت وجود» تفسیر کند، یک ادیب آن‌را صنعت استعاره بداند و یک مادی‌گرا آن‌را صرفاً شراب انگوری بپندارد. این تکثّر، نه ناشی از ضعف شعر، بلکه نشان‌دهندهٔ غنای آن است. با تطبیق بس‌گانگی دلوز بر شعر حافظ، روشن‌می‌شود که «می» نه در یک قلمروی انحصاری، بلکه در تقاطع قلمروهای مادی، ادبی و متافیزیکی معنا می‌یابد. این رویکرد، نه‌تنها از تناقضات ظاهری شعر حافظ می‌کاهد، بلکه آن‌را به‌مثابه متنی نشان‌می‌دهد که از هژمونی هرگونه تفسیر مسلط فرارمی‌کند؛ بنابراین، منطقی‌ترین پاسخ به پرسش قدیمیِ ماهیت «می» در شعر حافظ، پذیرش هم‌زمان همهٔ سطوح معنایی است. «اگر امکان چندمعنایی در زبان نبود، بار حافظ بسیار سنگین می‌شد؛ زیرا ما مجبور بودیم برای هر موضوع قابل درکی، واژهٔ جداگانه‌ای داشته‌باشیم و آن‌را در نظام واژگان خود واردکنیم» (باطنی، ۱۳۸۵: ۲۳۲).

۲-۱-۳- ایهام

ایهام در تعریف سنتی، آن است که شاعر لفظی به‌کاربرد که دارای دو معنی قریب و بعید باشد. ذهن متوجه معنی قریب می‌شود درحالی‌که منظور شاعر معنی بعید آن است (شمیسا، ۱۳۹۰: ۳۰۷)؛ اما در تعاریف جدیدتر و کامل‌تر دربارهٔ ایهام چنین آمده‌است: «چندمعنایی که می‌توان آن‌را ایهام توازی یا به‌صورت مطلق «چندمعنایی» نیز نامید، این است که سخن پذیرای دو یا چند معنی باشد، به‌گونه‌ای که با هر یک از آن معانی، سخنی درست و «یصح السکوت علیه» به‌شمارآید» (راستگو، ۱۳۷۹: ۱۵). «وهم» که ریشهٔ کلمهٔ «ایهام» است در این‌جا نقطهٔ گریزی است که سبب می‌شود بیت از تک‌معنایی رها شود. در ایهام، کلمهٔ مبهم، مانند یک گره ریزوماتیک عمل‌می‌کند که معانی مختلف را به‌هم متصل‌می‌کند. خواننده آزاد است در شبکه‌ای از معانی حرکت کند و هیچ تفسیر نهایی وجود ندارد.

ساقی ار باده از این دست به جام اندازد　　عارفان را همه در شرب مدام اندازد

(حافظ، ۱۳۹۰: ۸۵)

دلوز بر همزیستی تفاوت‌ها بدون تقلیل به وحدت تأکید دارد. واژهٔ «مدام» مانند یک گره در شبکه‌ای ریزوماتیک عمل‌می‌کند: از یک‌سو به عوالم عرفانی (شربِ مدام به‌مثابه وصال جاودانه) و از سوی دیگر، به جهان مادی (شرابی خاص در گردشِ دورِ می) مرتبط می‌شود. این اتصالاتِ چندگانه، امکانِ خوانش‌های ناسازگار را فراهم‌می‌کند بی‌آنکه هیچ‌یک را بر دیگری برتری بخشد. ایهامِ حافظ در این بیت، دقیقاً سازوکاری برای تکثیر تفاوت‌هاست.

۳-۱-۳- تشبیهات و استعارات

تشبیهات و استعارات گوناگون مبتنی بر می، نمونه‌های دیگری از بس‌گانگی‌هاست. تشبیه و استعاره با پیوند دادن دو مفهوم نامرتبط، شبکه‌های معنایی جدیدی می‌سازند. این شبکه‌ها، بستری است برای ایجاد یک جهان ریزوماتیک. تشبیه و استعاره، مانند ریزوم، امکان اتصال مفاهیم را فراهم می‌کنند.

آیینهٔ سکندر جام می است بنگر　　تا بر تو عرضه‌دارد احوال مُلک دارا

(همان: ٤)

تشبیه «جام می» به «آیینهٔ اسکندر» دو حوزهٔ مجزا (شراب و اسطوره) را به‌هم پیوندمی‌زند. این پیوند، نمونه‌ای از اتصال ریزوماتیک است که امکان ایجاد روابط معنایی جدید را فراهم‌می‌کند.

در بیتی دیگر تنِ در جامهٔ معشوق، به بادهٔ در جام تشبیه شده است. این تشبیهات مرزهای ثابت بین اجسام مادی و احوال انسانی را درهم می‌شکنند:

تنت در جامه چون در جام، باده　　دلت در سینه چون در سیم، آهن

(همان: ۲۱۰)

در بیت زیر نیز «دختر رز» استعارهٔ مصرحه از شراب است. استعارهٔ «دختر رز» برای شراب، یک خطّ گریز ایجاد می‌کند. این استعاره‌ها نشان‌می‌دهند چگونه معنا در میان حوزه‌های مختلف در جریان است.

دوستان دختر رز توبه ز مستوری کرد　　شد برِ محتسب و کار ز دستوری کرد

(همان: ۷٦)

۲-۳- تفاوت و تکرار در خوانش «باده»

۱-۲-۳- جناس تام

حافظ مرید جام می است ای صبا برو　　وز بنده بندگی برسان شیخ جام را

(همان: ۸)

حافظ با استفاده از جناس تام، مرزهای معنایی را درهم می‌شکند و فضایی برای تکثّر تفاسیر ایجاد می‌کند. جام اول (جام می): نمادِ می‌خواری، لذت زمینی و گسستن از قیدها در سنت رندی حافظ است. جام دوم (شیخ جام): نمادِ عرفان، بندگی و پیوستن به حقیقت در سنت صوفیانه. این تکرار، نه برای تأکید بر یگانگی، بلکه برای برجسته‌سازیِ شکاف میان دو جهانِ معنایی است. از این منظر، جناسِ جام، نه یک بازی زبانی که انقلابی کوچک در ساختارِ معنایی است که تفاوت را جشن می‌گیرد.

۲-۲-۳- مترادفات

حافظ بارها واژه‌های مترادفِ «باده» را تکرارمی‌کند، اما هر بار با افزودن صفات یا قراردادن آن‌ها در بافت‌های متفاوت، تفاوتی در معنا ایجاد می‌کند. او در غزلیات خود از واژه‌های مترادفِ «باده» مانند: «می»، «شراب»، «جام» و «آبِ زندگی» به‌گونه‌ای استفاده می‌کند که تکرار این واژگان یکنواخت نیست. «تلخ‌وش»، «دختر رز»، «بادهٔ شبگیر»، «می صافی»، «می باقی»، «می گلگون»، «کشتی باده»، «بادهٔ چون لعل»، «شراب دوساله»، «بط شراب»، «می مغانه»، «می سال‌خورده»، «خندهٔ می»، «می الست»، «می خوش‌گوار»، «می چون ارغوان»، «آب زندگانی»، «می صبوح» و بسیاری نمونه‌های هنری و ادبی دیگر، همگی مؤید این نکته است که مفهوم «باده» هرچند بار هم که تکرارشود، اما هر بار متفاوت از بار پیشین است. این همان «تکرارِ متفاوت» است؛ تکرار همان واژه، اما با خلق هربارهٔ هیأتی معنایی که پیش از این وجود نداشته‌است(Deleuze, 1994: 90). واژهٔ «باده» یک مفهوم کلی و یکسان نیست، بلکه در هر بافت شاعرانه، به یک رخداد تکین تبدیل‌می‌شود؛ برای مثال، بادهٔ شبگیر (بادهٔ سحرگاهان) با بافتی از راز و نور پیوندمی‌خورد و تکینگیِ «روشنایی‌بخش» دارد. می سالخورده در بافت کهنگی و اصالت، تکینگیِ «حکمت‌آمیز» می‌یابد. خندهٔ می که شادی را به یک کنش فعال و پویا از جانب خودِ می تبدیل‌می‌کند، یک تکینگیِ «جاندار» و «رابطه‌مند» خلق‌می‌کند. هر یک از این صفات، باده را از یک مفهوم کلی به یک رخداد بی‌همتا ارتقا می‌دهند.

۳-۳- صیرورت در خوانش «باده»

مقام امن و می بی‌غش و رفیق شفیق　　اگر مدام میسّر شود، زهی توفیق

(همان: ۱۵۸)

«مقام امن» در شعر حافظ نه مکانی ثابت، بلکه وضعیتی سیّال است که سوژه را به «شدن» دعوت می‌کند. در این‌جا، امنیت نه از طریق محدودیت‌ها، بلکه با گشودگی به‌روی امکانات نامحدود بازتعریف می‌شود. «می بی‌غش» نمادی از میلِ ناب است که توسط کدهای اجتماعی (نظیر مناسبات اخلاقیِ تحمیلی) آلوده نشده‌است. این میل، در راستای خطوط گریز، ساختارهای سلسله‌مراتبی را می‌شکند. شرابِ خالص، همان میلِ رها از «سازماندهی ارگانیک» است که در فضای هموار جاری‌می‌شود. «رفیق شفیق»، نمونه‌ای از ارتباطات ریزوماتیک است. او، همراهی است که در فرآیند قلمروزدایی مشارکت می‌کند و شبکه‌ای از بس‌گانگی‌ها را می‌سازد. این رابطه، یک مجموعه یا سرهم‌ساخت زنده است که دائماً بازتعریف می‌شود. به اعتقاد «دلوز» سرهم‌ساخت‌ها ممکن است دربردارندهٔ افراد، عملکردها و نظام‌های نشانیک گوناگون باشند (یانگ و دیگران، ۱٤۰۰: ٤۷٤). تأکید حافظ بر «مدام» (پیوستگی) به فرآیندهای دائمی در فلسفهٔ دلوز اشاره‌دارد. موفقیت (توفیق) نه یک نقطهٔ پایانی، بلکه چرخهٔ ابدیِ «شدن» است. دستیابی پیوسته به مقام امن، می بی‌غش و رفیق شفیق، بیانگرحرکتی است که هرگز متوقف نمی-شود.

حافظا می خور و رندی کن و خوش باش، ولی دام تزویر مکن چون دگران قرآن را

(حافظ، ۱۳۹۰: ۵)

حافظ با فراخوانِ «می‌خور! و رندی کن!»، میل را نه به‌مثابه گناه، بلکه به‌مثابه نیرویی رهایی‌بخش معرفی‌می‌کند که سوژه را از دام‌های ایدئولوژیک (مثل استفادهٔ ابزاری از قرآن) می‌رهاند. «رند» در ادبیات حافظ، موجودی است در حاشیه، بی‌قرار و نامطیع که از هنجارهای مسلط سرپیچی می‌کند. این دقیقاً منطقِ «شدن» در فلسفهٔ دلوز است: فرآیندی که سوژه را از هویت-های ثابت (مثل زاهدِ مُزَوِّر) به‌سمت تکثّر و سیالیت سوق‌می‌دهد.

آخرالامر گل کوزه‌گران خواهی‌شد حالیا فکر سبو کن که پر از باده کنی

(همان: ۲٤۳)

حافظ به سرنوشت محتوم انسان اشاره‌می‌کند: زوال جسم و تبدیل‌شدن به ماده‌ای بی‌جان (گل کوزه‌گران). این تبدیل، در دلوزیسم نه یک پایان، بلکه «شدنِ» دیگری است؛ گذار از هویت انسانی به هویتی معدومی (گل) که در چرخهٔ حیات–مرگ قراردارد. مرگ در این‌جا به‌مثابه «ماده (خاک رس)–شدن» تفسیرمی‌شود؛ فرآیندی که سوژه را به جریانی سیّال در شبکهٔ هستی تبدیل‌می‌کند، نه نابودی مطلق. از زاویهٔ خلاقانه‌ای می‌توان به این بیت پرداخت؛ حافظ به مرگ می‌اندیشد و می‌داند که روزی روح از بدن او جدا خواهد گشت و این یعنی مرگ. او سپس «سبو» را به‌عنوان نمادی از «بدن» اراده می‌کند و در پی باده (نماد روح) می‌گردد تا با احیایی نمادین (ریختن باده در سبو: روح را در جسم دمیدن)، از اضطراب مرگ خود بکاهد.

همچنین حافظ با تکرار موتیف‌های خیام (گل، کوزه‌گر، سبو)، نه‌صرفاً به تقلید از او می‌پردازد، بلکه با ورود به جریانِ «خیام-شدن»، مرزهای هویتی خود را می‌شکند. گل کوزه‌گران در خیام، نمادِ گذرابودن انسان و بازگشت به خاک است («این کوزه چو من عاشق زاری بوده است»). این «خیام‌شدن»، نوعی «بینابین‌شدن» است: حافظ در این بیت، هم خیام است (ازطریق موتیف‌ها) و هم نیست (از طریق تفاوتی که خلق‌می‌کند). به این‌ترتیب، حافظ نه میراث خیام را تکرارمی‌کند، نه آن‌را نفی می-کند؛ بلکه با «خیام‌شدن»، هم به او ادای احترام می‌کند و هم از او فراترمی‌رود. این همان منطق دلوزیِ «شدن» است.

رندی آموز و کرم کن که نه‌چندان هنر است حیوانی که ننوشد می و انسان نشود

(همان: ۱۰٤)

حیوانی که «می» ننوشد، در قلمروی «نیازِ زیستی» (حیوانیت) محبوس می‌ماند، اما انسان با نوشیدن می، از منطق سادهٔ بقا فراتر می‌رود و به قلمروی میلِ به‌مثابه خلاقیت قدم‌می‌گذارد. دلوز انسان را نه موجودی ثابت، بلکه فرآیندی از «شدن» می‌داند.

حافظ نیز با نسبت‌دادن انسانیت به «نوشیدن می»، آن‌را مشروط به فرآیندی دگرگون‌ساز می‌کند. «می» در این‌جا استعاره‌ای است از خطّ گریز که سوژه را از قلمروهای سختِ هویتی (حیوانیت، عقلانیت متصلب و اخلاقِ مبتنی بر بایدها) می‌رهاند.

٤-۳- ماشین‌های میل‌گر در خوانش «باده»

ترکیبات حافظ نیز با ایجاد تصاویر حسیِ شدید، مخاطب را درگیر تجربه‌ای چندحسی می‌کنند که مشابه عملکرد «ماشین‌های میل‌گر» دلوز است. این تصاویر، میل را نه به‌عنوان هدفی ایستا، بلکه به‌مثابه حرکت مداوم به‌سوی امکانات نامتعین بازنمایی می‌کنند. در این خوانش، حافظ نه یک عارف منفعل، بلکه مهندسی است که با ماشین‌های زبانی خود، واقعیت را بازآفرینی می‌کند.

ز زهد خشک ملولم، کجاست بادهٔ ناب؟ که بوی باده مدامم دماغ تر دارد

(همان: ۱۰۱)

زهد خشک، نمایندهٔ نظام‌های سلسله‌مراتبی، اخلاقِ مبتنی بر انکارِ میل و ساختارهای ثابتی است که دلوز آن‌ها را «درختی» می نامد. بوی باده در این بیت، نمادی از همین میلِ سیال است که «دماغ تر» (ذهنِ خیال‌پرداز و سیّال) را می‌سازد. «مدام» نمایانگر تداومِ میل است؛ میلِ دلوزی هرگز به پایان نمی‌رسد، بلکه در حرکتِ مداوم، سوژه را به «شدن» وامی‌دارد. این همان چیزی است که حافظ از آن به «دماغ تر» تعبیر می‌کند؛ ذهنی که در جریانِ بی‌پایانِ میل، همواره نو می‌شود و از جمود می‌گریزد.

بهای بادهٔ چون لعل چیست؟ جوهر عقل بیا که سود کسی برد کاین تجارت کرد

(همان: ۵۷)

واژه‌های اقتصادی مانند: «بها»، «سود» و «تجارت»، حافظ را در جایگاه تاجری قرارمی‌دهد که کالای او «جوهر عقل» است. البته اقتصاد مادی (سود ملموس) به اقتصادی وجودی (سود معنوی) تبدیل‌می‌شود. این‌جا، باده به‌عنوان خط گریز، ساختارهای بازاری را از کارکرد اصلیشان جدا کرده و آن‌ها را در خدمت گفتمان عرفانی قرارمی‌دهد. این «تاجرشدن» نمونه‌ای از «ماشین-های میل» دلوز است که در آن، میل شاعر به فراروی از مادیات، از طریق بازتعریف نمادین تجارت محقق می‌شود. «باده» در این بیت، همچون یک «ماشین جنگنده» (War Machine) است که به جنگ ساختارهای تثبیت‌شده می‌رود و امکان آفرینش سوژه‌های چندپاره و سیّال را فراهم‌می‌کند. «ابژهٔ واقعی ماشین جنگی دلوز و گتاری جنگ نیست بلکه شرایط تغییر دگرگونی خلّاق است» (پیتون، ۱٤۰۰: ۲۰۸).

شراب خانگیم بس، می مغانه بیار حریف باده رسید ای رفیق، توبه وداع

(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۵٦)

دعوت به «وداع توبه»، نفیِ اخلاقِ بازدارنده و بازگشودنِ مسیرِ میلِ دلوزی است. میل نزد دلوز، نه کمبود، بلکه ماشینِ تولید است؛ نیرویی که پیوندها می‌زاید و واقعیت‌ها را بازمی‌آفریند. توبه، نمادِ سرکوبِ میل (ممنوعیتِ لذت) است. نکتهٔ دیگر این-که اگرچه حافظ در سنتِ عرفانی، شراب را استعاره‌ای از جذبهٔ الهی می‌داند، اما با خوانش دلوزی، مغانه تجلیِ امرِ نامتناهی در امرِ مادی است. شراب، نیرویی است که در همین جهانِ محسوس، ژرفای هستی را آشکارمی‌کند؛ همان‌گونه که دلوز در تقلید از اسپینوزا، خدا را نه فراسو، بلکه درونِ ماده و روابطِ آن می‌جوید و مفهوم «درون‌ماندگاری» مطرح‌می‌شود که در تقابل با فلسفهٔ استعلایی کانتی است که خدا را جدا می‌بیند.

جمال دختر رز نور چشم ماست مگر که در نقاب زجاجی و پردهٔ عنبی است

(همان: ۱۲)

در نگاه قدیم، نور از چشم خارج‌می‌شود و به جسم می‌رسد (سوبژکتیویتهٔ فعّال). در نگاه جدید، نورِ بازتابی از جسم، وارد چشم می‌شود (ابژکتیویتهٔ منفعل)؛ اما حافظ در این بیت، هر دو را در هم می‌آمیزد. این تعبیر، نه نفی یکی و تأیید دیگری، بلکه خلق یک فضای سوم است که در آن، «دیدن» نه محصول سوبژه یا ابژه، بلکه نتیجهٔ اتصال سیّال بین چشم (میل) و جهان (ماده) است. «دختر رز» (شراب) واقعیتی نو می‌آفریند که در آن، «جمال» (زیبایی–حقیقت) نه در بیرون، بلکه در فرآیند نوشیدن–دیدن متولد می‌شود. شراب، چشم را به یک ابزار تولید تبدیل‌می‌کند. این نور، نه بازتاب جهان بیرون، بلکه پرتوِ میلِ عاشقانه است که جهان را از نو می‌سازد.

۵-۳- بدن بی‌اندام در خوانش «باده»

چون نقش غم ز دور ببینی شراب خواه　　تشخیص کرده‌ایم و مداوا مقرر است

(همان: ۱۵)

نقش غم به‌عنوان یک «سازماندهی ارگانیک» از احساسات، با نوشیدن شراب «تخریب» می‌شود. دلوز از «بدن بدون اندام» سخن‌می‌گوید؛ بدنی که از محدودیت‌های ازپیش‌تعیین‌شده رهاست. شراب در این‌جا، ابزاری برای زدودن لایه‌های سخت-افزاری غم (به‌عنوان یک ساختار تثبیت‌شده) است و شاعر را به‌سمت بدنی بی‌اندام سوق‌می‌دهد. نهایتاً «بدن بی‌اندام»، «اندام-مند» می‌شود؛ از سرهم‌ساخت واژه‌های «تشخیص» و «مداوا»، شراب در نقش یک ماشین درمانگر، ایفای‌نقش می‌کند.

در این زمانه رفیقی که خالی از خلل است　　صراحی می ناب و سفینهٔ غزل است

(همان: ۲۷)

«رفیق خالی از خلل»، تجسم یادآور مفهوم «بدن بدون اندام» در فلسفهٔ دلوز است: سطحی صاف و بدون سلسله‌مراتب که شدت‌ها مانند می ناب و غزل را بدون مسدودسازی جذب می‌کند. این بدن، مکانِ گذارِ بی‌وقفه است؛ جایی‌که می ناب (به-عنوان شدّتِ محض) و غزل (به‌عنوان زبانِ عاطفه) در هم می‌آمیزند؛ بنابراین، رفیقِ بی‌عیب نه یک موجودِ انسانی، بلکه سطحی سیّال است که هنر (غزل) و زندگی (می ناب) را در شبکه‌هایی نامتعارف به‌هم پیوندمی‌دهد.

٦-۳- خطوط گریز در خوانش «باده»

«قلمرو» به فضایی اشاره‌دارد که در آن، باورها، عادات، کدها و روابط اجتماعی به‌صورتی ثابت و متعیّن سازمان یافته‌اند. قدرت مسلط همواره می‌کوشد این قلمروها را حفظ و تقویت کند. در مقابل، خطوط گریز، جریاناتی هستند که از این قلمروهای متعین فرارمی‌کنند و آن‌ها را از درون دگرگون می‌سازند. این گریز، یک فرار منفعلانه نیست، بلکه یک کنش خلاقانه و مثبت است که به «بازقلمروسازی» (Reterritorialization) در وضعیتی جدید می‌انجامد. به بیان دلوز و گاتاری، خطوط گریز، موتورهای دگرگونی و آفرینشند (Deleuze & Guattari, 1987: 55). پارادوکس‌ها، به‌مثابه خطوط گریز در اندیشهٔ دلوز، ابزار قدرتمندی برای قلمروزدایی از گفتمان‌های انعطاف‌ناپذیر و سلسله‌مراتب ثابت فکری و اجتماعی عصر حافظ هستند. حافظ با قراردادن متضادها در کنار یک‌دیگر، نه‌تنها آن‌ها را نفی‌نمی‌کند، بلکه از برخورد آن‌ها، پهنهٔ سومی (یک فضای هموار) می‌آفریند که در آن، امکان‌های جدید معنایی و وجودی پدیدمی‌آید. متناقض‌نمایی هستی، درون‌مایهٔ مسلط غزل‌های حافظ و مشخصهٔ سبک اصلی اوست و سبب را می‌توان تابعی از نگرش او به معمّاگونگی هستی دانست (فتوحی، ۱۳۸۳: ۱۰۷). پارادوکس در هنر حافظ همه‌جا حضور دارد و اوج هنر او به‌حساب‌می‌آید (شفیعی‌کدکنی، ۱/۱۳۹۷: ۳۵۷).

به هرزه بی می و معشوق عمر می‌گذرد　　بِطالتم بس از امروز کار خواهم‌کرد

(حافظ، ۱۳۹۰: ٦۳)

در این بیت، شاعر خود را به‌دلیل انجام‌ندادنِ عملی که جامعه یا اخلاقِ مرسوم آن‌را «باطل» می‌داند (نوشیدن می و عشق‌بازی) سرزنش می‌کند، اما این سرزنش در واقع بیانگرِ مقاومتی است در برابرِ نظمِ سلسله‌مراتبیِ اخلاقی که بطالت را محکوم می‌کند.

حافظ با پذیرشِ بطالت (بطالتم بس از امروز کار خواهم‌کرد) در حال ترسیمِ یک «خط گریز» است: گریز از منطقِ سودمندگرایانه و اخلاقِ مبتنی بر بهره‌وری که زندگی را به «کار» تقلیل‌می‌دهد. واژهٔ «هرزه» در این‌جا نه به‌معنای بی‌ارزشی، بلکه به‌معنای رهاسازیِ میل از قیدِ هدفمندیِ تحمیلی است. دلوز به‌جای منطقِ دیالکتیکیِ هگلی (تضاد و سنتز)، به «تفاوت» به‌عنوان اصلِ بنیادینِ هستی باوردارد. پارادوکسِ حافظ‌وار در این بیت، نه یک تناقضِ منطقی، بلکه بیانِ هم‌زمانِ دو نیرویِ متضاد (سرزنشِ خود و پذیرشِ بطالت) به‌عنوانِ واقعیتی سیّال است. «هرزه»بودنِ عمر، نه نفیِ زندگی، بلکه تأییدِ شکلی از هستی است که در آن، میل از دال‌هایِ ثابت (می، معشوق) جدا شده و به‌سمتِ «بی‌قیدشدن» حرکت می‌کند.

پارادوکس‌ها امکاناتی رادیکال برای گریز از ساختارهای سخت‌گیرانه و خلق واقعیت‌های نو هستند. در بیت زیر:

به آبِ روشنِ می عارفی طهارت کرد عَلَی‌الصَّباح، که میخانه را زیارت کرد

(همان: ۵۲)

حافظ در این بیت پی‌درپی ساختارشکنی انجام داده‌است. این ساختارشکنی که به کمک مفاهیم پارادوکسیکال شکل گرفته‌است، لطفی دوچندان به این بیت بخشیده است. عارف می‌خوار، وضو با شراب می‌گیرد. «علی‌الصباح» ایهام تبادری است که با رندی خواجه، «علی‌الصلوه» را به ذهن متبادرمی‌کند و از آن «صبوح» (شراب صبحگاهی) را اراده کرده‌است. در نهایت همه‌چیز درهم‌آمیخته است؛ آیا رندی عافیت‌سوز، صبوحی خورده‌است در میکده یا عارفی به قصد نماز صبح، وضوی عشق گرفته‌است و در مسجد که میخانهٔ عاشقان الهی است نماز گزارده است؟ همچنین در این بیت، ترکیب می (نماد ممنوعیت و ناپاکی در گفتمان دینی) با طهارت (نماد پاکی و تقدس)، یک پارادوکس آشکار می‌سازد. زیارت میخانه، میل به تجربهٔ امر متعالی را از چارچوب‌های نهادی (مثل نماز در مسجد) خارج‌می‌کند و آن‌را به حرکتی سیّال و خودانگیخته تبدیل‌می‌نماید. عارف در این بیت، نه به‌مثابه فردی زاهد و منزوی، که به‌سان «ریزوم» عمل‌می‌کند: موجودی چندپاره و غیرمتمرکز که مرزهای ثابت بین «عارف» و «می‌خواره» را درمی‌نوردد. حافظ در این بیت، با تخریب قلمروهای معناییِ پیشین و خلق قلمروهای جدید، نشان‌می‌دهد که عرفانِ راستین نه در پیروی از انگاره‌های ثابت که در گریز از آن‌ها و ساختن واقعیت‌های نوین معنا می‌یابد. این همان سیاست مقاومت دلوزی است: نه رد کامل ساختارها، بلکه بازآفرینی آن‌ها از طریق حرکت‌های ریزوم‌وار و قلمروزدایانه. میخانه و می، به‌مثابه نشانه‌هایی پارادوکسیکال، فضایی بینابینی می‌سازند که در آن، امر قدسی و امر زمینی نه در تقابل که در هم‌تنیدگی دیالکتیکی قرارمی‌گیرند. این‌جا، طهارت نه با انکار بدن (مثل ریاضت‌کشی)، بلکه با پذیرش شدت‌های آن (مثل مستی) محقق‌می‌شود.

بده ساقی! می باقی که در جنّت نخواهی یافت کنار آب رکن‌آباد و گلگشت مصلی را

(همان: ۱)

«می باقی» در عین‌حال که ناممکن می‌نماید (چون باقی در جهانی فانی وجود ندارد)، در تجربهٔ شاعرانهٔ حافظ امکان‌پذیر می‌شود. دلوز در مقابل ایده‌های افلاطونیِ «مُثُل» یا سلسله‌مراتب متعالی، بر امکانِ تجربهٔ امر مطلق در امر نسبی تأکید دارد. «می باقی» در این بیت، نمادی از شدنِ بی‌پایان است.

مرا به کشتی باده در افکن ای ساقی که گفته‌اند نکویی کن و در آب انداز

(همان: ۱۳٤)

حافظ در این بیت، ضرب‌المثل معروف «تو نیکی می‌کن و در دجله انداز / که ایزد در بیابانت دهد باز» را در شکلی جدید به‌کارمی‌گیرد. از نگاه «دلوز»، هر تکرارْ تفاوتی ذاتی دارد و به‌جای تقلید صرف، خالق معنایی نو است. حافظ با جایگزینی «دجله» (نماد آبِ خنثی) با «کشتی باده» (نماد شراب و سرمستی)، ضرب‌المثل را از فضای اخلاقیِ ساده به جهانی چندلایه و پارادوکسیکال منتقل‌می‌کند. این تغییر، نه‌تنها یک بازی زبانی، بلکه بازتعریف مفهوم نیکی است: نیکیِ حافظ، نه در عملِ

متعارف، بلکه در تسلیم‌شدن به جریانِ شراب (به‌مثابه آبِ حیات معنوی) معنا می‌یابد. تصاویر پارادوکسیکال نقش مؤثری در این بیت ایفا می‌کنند: «کشتی باده» هم‌زمان هم جامی شبیه کشتی است و هم وسیله‌ای برای غرق‌شدن در دریای شراب. «آب» هم می‌تواند شراب باشد، هم عنصری برای غرق‌کردن و هم نمادی از رهایی. این پیوندهای چندوجهی، مرزهای ثابت بین واژگان را ازبین‌می‌برد و تفسیر را به‌سوی بی‌نهایتی از احتمالات سوق‌می‌دهد.

۳-۷- قلمروزدایی در خوانش «باده»

۱-۷-۳- قلمروزدایی از عقل

مشورت با عقل کردم گفت حافظ می بنوش ساقیا می ده به قول مستشار مؤتمن

(همان: ۲۰۸)

عقل در این بیت در مقام مشاوری است که حکم به می‌خواری و نتیجتاً روال عقل می‌دهد. عقل در این‌جا از قلمروی سفت-وسختِ «حکمرانی منطق» خارج‌می‌شود. «دلوز» به‌جای دوگانه‌انگاریِ عقل-جنون، بر خطوط گریز تأکید دارد؛ حرکتی که ساختارهای سلسله‌مراتبی را می‌شکند. توصیهٔ عقل به می‌خواری، ازطریق تخریب خلاق، عقل را از قفسِ ابژه‌شدگیِ مدرن (به‌عنوان ابزار کنترل) رها می‌کند.

۲-۷-۳- قلمروزدایی از مفاهیم دینی و عرفانی

به می سجاده رنگین کن گرت پیر مغان گوید که سالک بی‌خبر نبود ز راه و رسم منزل‌ها

(همان: ۱)

«سجاده» به‌مثابه قلمرویی است که توسط نظام‌های دینی (اسلامی) کدگذاری‌شده و کارکردی ارگانیک (سازمان‌یافته) دارد. رنگ‌آمیزی آن با می (شراب) که در عرفان نماد شورِ بی‌قید و گریز از قواعد است، عملی قلمروزدا محسوب می‌شود. شراب، قلمروی نماز (سجاده) را از معنای پیشینی خود جدا می‌کند و آن‌را به فضایی بین‌قلمرویی تبدیل‌می‌نماید. این عمل، نه‌تنها مرزهای مقدس-نامقدس را محومی‌کند، بلکه ساحت عبادت را به تجربه‌ای فرادینی تبدیل‌می‌کند که در آن، شورِ وجودی بر قواعد صوری غالب است. شراب به‌عنوان یک عامل قلمروزدا، سلسله‌مراتب دینی را به‌هم می‌ریزد و سجاده را از ابزاری برای اطاعتِ مبتنی بر قواعد، به مکانی برای شدت‌های عاطفی و امر نامتعین تبدیل‌می‌کند. «عاطفه یا تأثر، تخلیهٔ فعّال هیجان یا پاتک است» (یانگ و دیگران، ۱٤۰۱: ۳۲۳). «پیر مغان» نه به‌عنوان مرجع اقتدار مذهبی، بلکه چونان نیروی قلمروزدا عمل‌می-کند.

حافظ در این بیت با بازیابی مفاهیم دینی، حرام و حلال را در تقابلی پارادوکسیکال بازتعریف می‌کند:

در مذهب ما باده حرام است ولیکن بی روی تو ای سرو گل‌اندام حرام است

(حافظ، ۱۳۹۰: ٤۰)

شراب در شریعت اسلامی حرام است، اما در این بیت «حرام» نه به‌مثابه یک حکم ثابت، بلکه به‌عنوان امری سیّال و وابسته به شرایط وجودی عشق بازتعریف می‌شود. اساساً «جغرافیای شبه‌جامعهٔ حافظ محدودهٔ میخانه‌ها، کوی می‌فروشان، خرابات و ... است» (علیزاده و نظری‌انامق، ۱۳۹٦: ۱٦۵). در این بیت، حکم شرعیِ شراب به‌عنوان یک «قلمروی بسته» (مذهب) در هم شکسته می‌شود. حافظ با جابه‌جایی معنا، حرام را از حوزهٔ فقه به حوزهٔ عشق منتقل‌می‌کند، جایی‌که حضور معشوق شرط تعیین‌کنندهٔ ارزش‌هاست. «معیار ارزشی که ساختار معنای تقابلی را از شکل متعارف و معنای غالب خود خارج‌می‌کند، حضور دوست است» (فاضلی و پژهان، ۱۳۹۳: ۲۳۲).

۳-۷-۳- قلمروزدایی از اصل پزشکی کلاسیک

طبیب عشق منم باده ده که این معجون فراغت آرد و اندیشهٔ خطا ببرد

(حافظ، ۱۳۹۰: ۵۱)

حافظ با نسبت‌دادن نقش «طبیب» به خود، از طریق باده، خط گریزی از پزشکی نهادینه‌شده ایجاد می‌کند. از نگاه «دلوز»، این جایگزینی، یک قلمروزدایی است: پزشکی که نه با داروهای مادی، بلکه با «معجون» باده، بیماری‌های ذهن (اندیشهٔ خطا) را درمان می‌کند. در این‌جا، باده، شاعر را از نقش سنتی پزشک (سطح سخت‌افزاری دانش پزشکی) جدا کرده و به قلمرویی سیّال واردمی‌کند که درمان، نه بر پایهٔ علم، بلکه بر اساس تجربهٔ عرفانی و عشقی استوار است. این فرآیند، نمونهٔ بارزی از «ریزوم» است؛ ساختاری غیرسلسله‌مراتبی که در آن پزشک و شاعر، عشق و باده، در هم‌تنیده می‌شوند.

٤-۷-۳- قلمروزدایی از کارکرد متعارف اشیا

در مصرعی می‌گوید:

صفیر مرغ برآمد بط شراب کجاست؟

(همان: ۸۱)

و یا در مصرعی دیگر:

مرا به کشتی باده در افکن ای ساقی

(همان: ۱۳٤)

حافظ با تبدیل بط (مرغابی) به جام و کشتی (وسیلهٔ حمل‌ونقل) به ظرف شراب، کارکردهای متعارف اشیا را قلمروزدایی می‌کند:

مرغابی دیگر نه یک حیوان، بلکه ماشینی برای عبور از سطح آب (شراب) به عمقِ معنا است. کشتی دیگر نه برای نجات از غرق‌شدگی، بلکه ابزاری برای غرق‌شدن آگاهانه در شراب است. این دگرگونی‌ها، اشیا را از قلمروی «کاربرد عملی» به قلمروی «شاعرانه‌شدن» منتقل‌می‌کند.

۵-۷-۳- قلمروزدایی از هنجار

مهل که روز وفاتم به خاک بسپارند مرا به میکده بر در خم شراب انداز

(همانجا)

وصیت‌نامه، به‌عنوان سندی نهادینه، بازتاب‌دهندهٔ هنجارهای اجتماعی و دینی است که فرد را حتی پس از مرگ در قلمرویی مشخص (مثل گورستان) تثبیت می‌کند. حافظ با طنز تلخ، این سند را به ابزاری برای گریز از قلمرو تبدیل‌می‌کند. درخواست دفن در آستانهٔ میکده (نماد عرفان و شور هستی) به‌جای گورستان، قلمرویی که مرگ را در چارچوبی آیینی محدود می‌کند، ویران می‌سازد. این‌جا، وصیتنامه نه برای تأیید هنجارها، بلکه برای شکستن مرزهای آن‌ها به‌کارمی‌رود. میکده در شعر حافظ، هم‌زمان هم فضایی مادی (شرابخانه) و هم استعاره‌ای از سلوک عرفانی است. این فضا، برخلاف گورستان، قلمرویی سیّال و چندپهلوست که در آن، مرزهای میان جسمانیّت و روحانیّت، مرگ و زندگی و زمینی و آسمانی محومی‌شود.

٦-۷-۳- قلمروزدایی از اصل کنایه

«نوعی ایهام، که بعدها در سبک هندی به اوج می‌رسد، در اشعار حافظ وجود دارد که از تیررس علمای علم بلاغت دور مانده‌است. این نوع ایهام که می‌شود آن‌را ایهام کنایی نامید، چنان است که شاعر کنایه یا ضرب‌المثلی را در یک مصرع می‌آورد که معنی کنایی آن مدّ نظر است، اما در مصرع دیگر، کلماتی وجود دارد که اگر معنی کنایه‌ای کنایه را لحاظ نکنیم و به‌معنی ظاهری آن (معنی قریب) توجه‌کنیم، نه‌تنها بی‌معنی نخواهد بود، بلکه ظرافت و زیبایی در آن دیده می‌شود» (حیدری، ۱۳۸۵:

۳۷). هرچند که در مقالهٔ «فراتر از ایهام» آمده است: «آن‌چه در سخن او آمده، فراتر از حد تعریف ایهام در کتاب‌های بلاغی است؛ بنابراین، باید برای آن نام‌های دیگری وضع‌کرد. ترکیب «فراتر از ایهام» تعریفی کلّی است و باید برای شاخه‌ها و انواع آن از سوی اهل فن تعریف‌هایی مناسب ارائه‌گردد» (آقاحسینی و جمالی، ۱۳۸٤: ۱٤۰). کنایه را در بدو امر می‌توان نوعی قلمروزدایی دانست؛ ترکیب یا جمله‌ای در غیرمعنای ظاهری خود به‌کارمی‌رود و از مفهوم ظاهری قلمروزدایی می‌کند. کنایه در معنای دور خود بازقلمروسازی می‌کند. حافظ در این‌جا متوقف نمی‌شود. او کنایه را با رندی تمام، مجدداً از معنای مطلق دور ساقط می‌کند و آن‌را به‌گونه‌ای به‌کارمی‌گیرد که بتوان معنای نزدیک را هم اراده کرد. در بیت:

ما را ز خیال تو چه پروای شراب است　　خُم گو سرِ خود گیر که خم‌خانه خراب است

(حافظ، ۱۳۹۰: ٤۰)

«سر خود گیر» در معنای کنایی؛ یعنی به کار خودت برس؛ اما حافظ آن‌را در ارتباط با «خم» به‌گونه‌ای به‌کاربرده که معنای نزدیک آن، اتفاقاً مطمح‌نظر است.

۸-۳- آیون در خوانش «باده»

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند　　گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

(همان: ۷۷)

«دوش» می‌تواند ناظر بر «شب گذشته» باشد، اما در بستر آیون، این واژه به لحظه‌ای بیرون از توالی خطی زمان تبدیل‌می‌شود. دلوز آیون را زمانی می‌داند که در آن گذشته و آینده در یک اکنون نامتناهی تلاقی‌می‌کنند.

اگر «دوش» را به روز الست (زمان پیش‌ازآفرینش) مرتبط بدانیم، این تقارن، زمان اسطوره‌ای را به رخدادی همیشه حاضر تبدیل‌می‌کند. آفرینش آدم نه یک‌بار در گذشته، بلکه هر لحظه در حال تکرارشدن است. حضور فرشتگان در میخانه (نماد مکانِ ناسوتی و زمینی)، مرزهای ثابت قدسی-ناسوتی را ازبین‌می‌برد. این تصویر، یک خط گریز است که زمان کرونوس (زمانِ قواعد ثابت و سلسله‌مراتبی) را می‌شکند و به زمان آیون (زمانِ رهایی و بی‌نظمی خلاقانه) واردمی‌شود. در آیون، رویدادها بر اساس منطقِ «شدن» و نه «بودن» تعریف می‌شوند؛ بنابراین، عمل فرشتگان («گل آدم بسرشتند») نه یک آفرینش تکمیل‌شده، بلکه فرآیندی نامتناهی است که هرگز به ثبات نمی‌رسد.

خرّم دل آن که همچو حافظ　　جامی ز می الست گیرد

(همان: ۱۲٤)

«می الست» (شراب ابدی) در این بیت، به زمان آیون اشاره‌دارد؛ جایی‌که نوشنده از قید زمان خطی (کرونوس) رهاشده و به تجربه‌ای فرازمانی دست‌می‌یابد. حافظ با عبارت «خرم دل»، به حالتی اشاره‌می‌کند که در آن قلب، با مشارکت در شراب ابدی، از دغدغه‌های زمان کرونوس (مانند مرگ، زوال، یا اضطراب آینده) رهاشده و در زمان آیون سکنی می‌گزینند. عمل «جام گرفتن» در این بیت، صرفاً یک لحظه در زمان خطی نیست، بلکه نقطه‌ای است که در آن سوژه با ابدیت پیوند می‌خورد. جام، واسطه‌ای است برای تجربهٔ آیون. حافظ با تشبیه «همچو حافظ»، خود را الگویی از کسی ترسیم‌می‌کند که در زمان آیون زندگی می‌کند. از نگاه دلوز، چنین فردی نه در گذشته یا آینده، بلکه در «اکنونِ نامتناهی» سیرمی‌کند.

۹-۳- رخداد در خوانش «باده»

۱-۹-۳- بیت‌الحرام به‌مثابه رخداد

گِرد بیت‌الحرامِ خُم حافظ　　گر نمیرد به سر بپوید باز

(همان: ۱۳۵)

«بیت‌الحرام» در زبان عربی، هم به‌معنای «خانهٔ حرام» (مکانی که چیزی حرام در آن نگهداری می‌شود) و هم به‌عنوان نام خاص کعبه (خانهٔ مقدس خداوند در اسلام) شناخته‌می‌شود. حافظ با بازی زبانیِ هوشمندانه، این دوگانگی را به‌گونه‌ای پارادوکسیکال درهم‌می‌تند. ازنظر دلوز، رخداد، گسستی در نظم نمادین است که واقعیت را از نو می‌سازد. «رخداد گشایش امر ممکن است» (دلوز و دیگران، ۱۳۹۰: ۲۷). در این بیت، هم‌زمانیِ دو معنای «خانهٔ حرام» (خمِ شراب) و «خانهٔ مقدس» (کعبه)، یک رویداد دلوزی خلق‌می‌کند: شراب (نماد امور ناپاک و ممنوعه) و کعبه (نماد پاکی و عبادت) در یک نقطهٔ واحد (بیت-الحرام) گردمی‌آیند.

این هم‌گرایی، ساختارهای ثابتِ «حلال و حرام» را از کار می‌اندازد و معنایی سیّال می‌آفرینند که در آن، قداست و ناپاکی نه در تقابل، بلکه در تبدیل‌پذیریِ دائمی قرارمی‌گیرند. «بیت‌الحرام» در شعر حافظ، همچنین یک بس‌گانگی است: هم‌زمان خانهٔ شراب (مادیتِ گناه) و خانهٔ خدا (تجردِ قداست) است.

۲-۹-۳- قیامت به‌مثابه رخداد

پیاله بر کفنم بند تا سحرگه حشر　　به می ز دل ببرم هول روز رستاخیز

(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۳٦)

حافظ با پیوندزدن «می» به «قیامت»، مرزهای بین گناه و رستگاری را محومی‌کند. قیامت در این بیت نه به‌مثابه لحظه‌ای از مجازات، بلکه به‌مثابه رویدادی بازتعریف می‌شود که در آن، سوژه با بازاندیشیِ ابژهٔ ممنوعه (می)، امکان گسست از نظام‌های معنابخشِ غالب را می‌یابد. از نگاه دلوز، این رخداد، «سکوی پرتابی» است که واقعیتِ تازه‌ای را از دل تضادهای موجود (گناه–رستگاری) تولیدمی‌کند. نوشیدن می در قیامت، نماد عبور از مرزهای هویتیِ تحمیلی و رسیدن به وضعیتی است که در آن، میل و رستگاری نه در تضاد، بلکه درهم‌تنیدگیِ دیالکتیکی قرارمی‌گیرند.

۳-۹-۳- خندهٔ می به‌مثابه رخداد

عکس روی تو چو در آینهٔ جام افتاد　　عارف از خندهٔ می در طمع خام افتاد

(همان: ۹۹)

«خندهٔ می» در این بیت، نه‌صرفاً یک صدای فیزیکی، بلکه نیرویی سیّال است که از حرکت شراب از صراحی به پیاله سرچشمه‌می‌گیرد. عکس رخ یار در پیاله، نه بازنمایی سادهٔ یک واقعیت بیرونی، بلکه «وانموده»‌ای است که خود به عاملی مولد تبدیل‌می‌شود. «وانموده» در اصطلاح بودریار؛ یعنی «تظاهر به وجود چیزی که در واقع ناموجود است و با این کار پنهان-ساختن این عدم وجود» (تدینی، ۱۳۸۸: ۱۲۰).

«خندهٔ می» یک رخداد دلوزی است؛ لحظه‌ای که نظم نمادین پیشین را می‌شکند و امکانی نو می‌گشاید. این خنده، نه یک صدای انسانی، بلکه نیرویی غیرشخصی است که از تلاقی جریان شراب، تصویر یار و ذهن عارف پدیدمی‌آید. همچنین رخداد خنده، عارف را از «طمع خام» (تمنای ساده و ناپخته) به‌سوی تجربه‌ای پیچیده‌تر (معرفتِ مستانه) سوق‌می‌دهد. این همان «تفاوت» و «تکرار» دلوزی است: تکرار ریزش شراب، هر بار تفاوتی نو می‌آفرینند.

٤- *نتیجه‌گیری*

خوانش غزلیات حافظ از منظر فلسفهٔ دلوز، نه‌تنها گسترهٔ معنایی «باده» را از محدودهٔ تفسیرهای عرفانی یا زمینی فراترمی‌برد، بلکه ساختار شناور و ریزوماتیک شعر او را نیز آشکارمی‌سازد. باده در جایگاه یک «ریزوم»، هیچ مرکز ثابتی ندارد و در هر بیت، به‌مثابه گرهی از شبکه‌های معنایی، با مفاهیم متنوع پیوندمی‌خورد. این چندگانگیِ ذاتی، با مفهوم بس‌گانگی دلوز همسو است؛ چنان‌که ایهام‌های حافظ و تشبیهات و استعاره‌های او بازتابی از سیّالیّت معنایی و امکانات تفسیری بی‌پایان هستند.

از سوی دیگر، تفاوت و تکرار در شعر حافظ، نه به‌مثابه بازتولید یکسان، بلکه به‌عنوان خلق امکانات جدید ظاهرمی‌شود. جناس تام و کاربرد مترادفات «باده» نشان‌دهندهٔ تکرارِ همراه با تفاوت است که ساختارهای معنایی را دگرگون می‌کند این رویکرد، همسو با نظریهٔ دلوز، بر گسست از الگوهای ثابت تأکید دارد. مفهوم صیرورت نیز در شعر حافظ، با تبدیل باده به نمودی از «شدن» و گذار از مرزهای ثابت، تجلی‌می‌یابد. این فرآیندهای دائمیِ «شدن»، انسان را از قید هویت‌های ازپیش-تعیین‌شده رها می‌سازد و به‌سوی امکانات نامحدود سوق‌می‌دهد.

ماشین‌های میل‌گر در شعر حافظ، به‌ویژه در غزل‌هایی که باده، جریان سیّال امیال را نمایندگی می‌کند به‌مثابه نیروهای تولیدکنندهٔ معنا عمل‌می‌کنند. این جریان‌ها، مرز بین عقل و جنون، زمین و آسمان و حلال و حرام را درمی‌نوردند و قلمروهای جدیدی از تجربه می‌آفرینند. در همین راستا، «بدن بدون اندام» دلوز در ابیاتی نمود می‌یابد که ساختارهای ثابتِ اندام‌وار (مانند تقابل‌های دوقطبی) را تخریب می‌کنند.

خطوط گریز در پارادوکس‌های حافظ آشکارند؛ گزاره‌هایی که از منطق متعارف فرارمی‌کنند و امکان گریز از قلمروهای معنایی مسلط را فراهم‌می‌سازند. این پارادوکس‌ها، هم‌زمان با قلمروزدایی، مرزهای بین مفاهیم را می‌شکنند و فضایی برای بازتعریف رابطهٔ بین انسان، خدا و جهان می‌گشایند. درنهایت، زمان آیونی و رخداد در شعر حافظ، در لحظه‌های انقلابیِ وصال یا شکست تجلی‌می‌یابند؛ لحظه‌هایی که نظم پیشین را برهم‌می‌زنند و امکاناتی نو می‌آفرینند.

این پژوهش ثابت می‌کند که رویکرد دلوزی، نه نفی تفسیرهای سنتی، بلکه مکملی برای خوانش‌های موجود است که با آشکارسازی لایه‌های پنهانِ شعر حافظ، به غنای حافظ‌پژوهی می‌افزاید و پلی میان ادبیات فارسی و فلسفهٔ معاصر می‌زند.

۵- منابع

احمدی، بابک. (۱۳۸۵). *ساختار و تأویل متن*، چاپ هشتم، تهران: مرکز.

اسمیت، دانیل و جان پروتوی. (۱٤۰٤)، *ژیل دولوز*، تهران: ققنوس.

آقاحسینی، حسین و فاطمه جمالی. (۱۳۸٤). «فراتر از ایهام»، *مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان*، ۲ (٤۱): ۱٤۲-۱۲۱.

اسحاقی، محمد. (۱٤۰۲). «شراب غرور و بادهٔ حضور در دیوان حافظ»، *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، ۱۳ (٤٦)،: ٤۸-۳۰.

اسلامی ندوشن، محمدعلی. (۱۳۸۸). *ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ*، چاپ سوم، تهران: یزدان.

باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). *زبان و تفکر*، چاپ هشتم، تهران: آگه.

بحرالعلومی، حسین. (۱۳٦۷). «نوشداروی حافظ»، در مقالاتی دربارهٔ شعر و زندگی حافظ، به‌کوشش منصور رستگار فسایی (کنگرهٔ جهانی سعدی و حافظ، ۷-۱۲ اردیبهشت ۱۳۵۰)، چاپ چهارم، تهران: جامی.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). *پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران*، تهران: علم.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹). *دیوان*، به اهتمام ابوالقاسم انجوی شیرازی، چاپ دوم، تهران: بدرقهٔ جاویدان.

حسن‌رضایی، حسین. (۱۳۹۹). «نگاهی تازه به بن‌مایهٔ «جام» در دیوان حافظ»، *زبان و ادبیات فارسی*، ۲۸ (۸۹): ۱٥٦-۱۳۱.

حیدری، علی. (۱۳۸۵). «ایهام در شعر حافظ»، *کیهان فرهنگی*، ۲۳۹ و ۲٤۰: ۳۲-۳۸.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۵). *حافظ‌نامه*، چاپ یازدهم، تهران: علمی و فرهنگی.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۹۵). *ذهن و زبان حافظ*، چاپ دهم، تهران: ناهید.

پیتون، پل. (۱٤۰۰). *دلوز و امر سیاسی*، ترجمهٔ محمود رافع، چاپ سوم، تهران: گام نو.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۲). *گمشدهٔ لب دریا*، تهران: سخن.

دلوز، ژیل؛ میشل لووی؛ الن بدیو؛ ارنست مندل و دیگران. (۱۳۹۰). *می ۶۸ در فرانسه*، ترجمهٔ سمیرا رشیدپور و محمدمهدی اردبیلی، تهران: رخ‌داد نو.

دلوز، ژیل. (۱۳۹۵). *مغز یک صفحهٔ نمایش است*، ترجمهٔ پویا غلامی، تهران: بان.

دلوز، ژیل و فلیکس گتاری. (۱٤۰۰). *کافکا: به‌سوی ادبیات اقلیت*، ترجمهٔ حسین نمکین، چاپ سوم، تهران: بیدگل.

راستگو، سیدمحمد. (۱۳۷۹). *ایهام در شعر فارسی*، تهران: سروش.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۷). *از کوچهٔ رندان*، چاپ یازدهم، تهران: سخن.

ساتن، دیمین و دیوید مارتین–جونز. (۱۳۹۵). *دلوز در قابی دیگر*، ترجمهٔ مجید پروانه‌پور، تهران: موسسهٔ تالیف، ترجمه و نشر آثار هنری «متن».

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۷). *این کیمیای هستی*، ۳ جلد، چاپ دوم، تهران: سخن.

شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). *بیان*، تهران: میترا.

شوقی نوبر، احمد. (۱۳۷۳). «بادهٔ عرفانی حافظ»، *کیهان اندیشه*، ۱۰ (۵۳): ۷٤–٤۸.

علیزاده، ناصر و طاهره نظری‌انامق. (۱۳۹٦). «مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در غزلیات حافظ شیراز» (۱۳۹٦)، *زبان و ادب فارسی*، ۷۰ (۲۳۵): ۱۵۳–۱۸۰.

فاضلی، فیروز و هدی پژهان. (۱۳۹۳). «فراروی از تقابل‌های دوگانه در دیوان حافظ»، *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۱۲ (۲۳)، ۲٤٤–۲۲۷.

فتوحی، محمود. (۱۳۸۳). «عاطفه، نگرش، تصویر»، *مطالعات و تحقیقات ادبی*، ۱ (۱) : ۹۳–۱۱۲.

کولبروک، کلر. (۱٤۰۱). *ژیل دولوز*، ترجمهٔ رضا سیروان، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

یانگ، یوجین ب، گری گنوسکو و جنل واتسن. (۱٤۰۰). *فرهنگ اصطلاحات دلوز و گتاری*، ترجمهٔ مهدی رفیع، تهران: نوشه.

Buchanan, I. (2008). Deleuze and Guattari's Anti-Oedipus: A Reader's Guide. Continuum.

Deleuze, G, (1983), Nietzsche and Philosophy. (Hugh Tomanilson, Trans). London: Athlone Press.

Deleuze, G. (1994). Difference and Repetition (P. Patton, Trans.). Columbia University Press. (Original work published 1968).

Deleuze, G., & Guattari, F. (1983). Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia (R. Hurley, M. Seem, & H. R. Lane, Trans.). University of Minnesota Press. (Original work published 1972)

Deleuze, G., & Guattari, F. (1987). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. (B. Massumi, Trans.). University of Minnesota Press.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1994). What Is Philosophy?. (Hugh Tomanilson & Graham Burchell, Trans.). NewYork: Columbia University Press.

Jaarsma, Ada, (2005), Encountrring Hegel and Deleuze: Toward a Femeinist Pedagogy of Concept.

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52004.3341

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Epistemic Tolerance in the Hermeneutic View of Ayn al-Quzat Hamedani

Somayeh Khademi[1]✉

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Religions and Mysticism, Faculty of Theology and Islamic Studies, Azarbaijan Shahid Madani University, Tabriz, Iran.
E-mail: s.khademi@azaruniv.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
8 September 2024
Received in revised form:
7 December 2024
Accepted:
6 April 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Epistemological Tolerance, Ayn al-Quzat Hamedani, Hermeneutics, Epistemological Humility, Astonishment.

ABSTRACT

In epistemology, human cognitions are accompanied by limitations and errors. The error possibility in understanding the truth is one of the cases that justify the truth of tolerance. This study examines tolerance from its epistemological aspect using an analytical method based on the traditional hermeneutic views of Ayn al-Quzat Hamedani. In this paper, we seek to answer the fundamental question of how Ayn al-Quzat Hamedani justified epistemic tolerance in his traditional hermeneutic perspective. The findings indicate that, in Ayn al-Quzat's thought, individuals are at different levels of epistemology. Even for a complete mystic in a state beyond reason knowing the truth is impossible, let alone for those stuck in the state of reason. On the other hand, the transmission of knowledge is also not possible, except through similar words; its understanding is also different due to lanuage limitations and restrictions in audience comprehension. Therefore, this possibility of error and the existence of limitations in knowing the truth can be considered the most important factor justifying tolerance; it results in "cognitive humility", which manifests itself for the mystic as "astonishment", and for the non-mystic, in "interpretation", which paves the way towards changeability, which is the product of admitting epistemic impotence.

Cite this article: Khademi, Somayeh. (2026). Epistemic Tolerance in the Hermeneutic View of Ayn al-Quzat Hamedani. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 99-114.
http//doi.org/10.22111/jllr.2025.49765.3283

© Khademi, Somayeh.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

"Tolerance" is translated as accepting the other and refraining from imposing values on others (Rajabi and Nasiri, 2015: 553-554). Often, when the discussion of tolerance in religion is raised, the first understanding of it is the affirmation of pluralism, which in religion results is the affirmation of all possible readings of religion and in ethics promotes relativism. However, such a superficial understanding of tolerance is incorrect; because tolerance is focused on openness and acceptance of the right of another to choose, even if the choice is wrong, for this reason it can open a third way against dogmatism and relativism. Although the concept of tolerance as defined above does not exist in Islam, and most of the discussions that have been raised under this issue in the Islamic tradition do not mean tolerance, but rather religious tolerance, in which a sense of rightness and superiority over opponents is seen. But one can find possibilities in the Islamic religion that have opened the way to tolerance, the most important of which is the tradition of Islamic mysticism. Ayn al-Quzat al-Hamadani is one of the mystics who has paid attention to the issue of epistemological tolerance in his opinions and thoughts. The basic question of the present study is how Ayn al-Quzat Hamadani justified epistemological tolerance in his traditional hermeneutic perspective. Therefore, the author of these lines has chosen Ayn al-Quzat's views as a research example from among the traditional hermeneutic perspectives in order to, in addition to describing and analyzing the views of this thinker, provide a model according to which to present the hermeneutic perspectives of Muslim mystics in an epistemological format regarding tolerance, and to provide a basis for tolerance in Islam from hermeneutic ethics - recognizing the possible legitimacy of the other.

2.Research method

This research was conducted in a descriptive-analytical manner using library resources. Initially, the relevant sources in the field of tolerance as well as the works of Ayn al-Quzat Hamedani in the field of epistemology were studied and important topics were extracted from them. Then, the justification of epistemic tolerance in Ayn al-Quzat Hamedani's perspective was explained and analyzed.

3.Discussion

Ayn-ul-Quzat Hamedani places the position of reason in the knowledge of truth in two areas: rational and beyond rational, the difference between these two areas being related to knowledge and the means of knowledge. Normally, humans have the possibility of gaining knowledge through sensory and rational perception, but this knowledge cannot be immune from error through its tools (the five senses and reason). In addition to its errors and the different capacities of individuals in utilizing it, reason has limitations that, according to Ayn-ul-Quzat, its ultimate ability is to reach the certain knowledge, and it is prevented from reaching higher levels, the ultimate of which (reason) is the beginning of knowledge. On the other hand, to reach the state beyond reason, another possibility and tool (the heart) is needed, which, as Ayn al-Quzat points out, is not provided for everyone to reach the same level of knowledge due to intrinsic and non-essential veils, and the number of those who reach the level of Haqq al-Iqin - immediate knowledge of truth - is scarce; because any intermediary, whether it is reason or heart, has limitations in reaching truth. This is where Ayn al-Quzat opens a window towards hermeneutics; because it is possible for the perfect mystic to convey what he has found about truth to those who have not, through language, and here again the role of reason as a means of translation through words and vocabulary becomes important. From the perspective of Ayn-al-Quzat, it is only through similar words that such a possibility for transmitting knowledge exists, because similar words are used in both the realms of reason and beyond reason; but the relationship between word and meaning is adjectival, not real, and these words also have different meanings in each realm (Mirbagheri Fard and Niazi, 2010: 273);

Now, we can turn the discussion from the realm of traditional Ayn-al-Quzat hermeneutics to the realm of epistemological tolerance. As mentioned, from the epistemological perspective, all the means that man has to attain knowledge are limited, inadequate, and subject to error, and the possibility of attaining knowledge is not possible except for a few due to the inherent and non-inherent obstacles to knowledge, and these people are also at different levels of knowledge. For this reason, he does not even consider absolute truth to be the last stage of knowledge, but rather introduces the ultimate knowledge as "astonishment" arising from ignorance (Ayn-ul-Quzat Hamedani, 1994: 109). According to Ayn-ul-Qudsat, it is not possible to know the truth even for a complete mystic, let alone for those who have remained stuck in the state of reason. On the other hand, the expression of knowledge is also diverse and inadequate due to language limitations and the different levels of understanding of individuals. For this reason, the possibility of error and the existence of limitations in knowing the truth can be considered the most important factor justifying tolerance, the result of which is "cognitive humility" that manifests itself as "astonishment" for the mystic and as "interpretation" for the non-mystic, paving the way for changeability resulting from epistemic impotence.

4.Result

Although Ayn al-Quzat, like other Muslim mystics, believes in a single truth or right, he considers the degrees of knowledge of this truth to be different due to the nature of this truth itself, as well as the differences in the level of understanding of the audience and the inherent and non-inherent obstacles, and even in the field of his traditional hermeneutics he points to language and conceptual limitations. And after pointing to the last degree of knowledge, namely ignorance and the astonishment that results from it, he forces us to a form of epistemic humility that can provide possibilities for tolerance in Islam that can be a third way that keeps us away from the epistemic exclusivism that tends to dogmatism and on the other hand, is different from the epistemic pluralism that leads to relativism; rather, it can unite all humans in their common epistemic impotence.

5.References

Almond, I. (2011). *Sufism and Deconstruction: Comparative Analysis of the Views of Derrida and Ibn Arabi*. translated by Fariduddin Radmehr. First Edition. Tehran: Parseh.

Abu Zaid, N. (2007). *Thus Spoke Ibn Arabi*. translated by Seyyed Mohammad Rastgoo. First Edition. Tehran: Nashr-e Ney.

Alavi Moqaddam, M. Sahar, S. (2010). "Critique and Analysis of Hermeneutical Views of Ayn al-Quzat Hamedani." *Literary Research Journal*. 27: pp. 59-76. DOI: 20.1001.1.17352932.1389.7.27.3. http://lire.modares.ac.ir/article-41-37898-fa.html.

Ayn al-Quzat Hamedani. (1983). *Letters of Ayn al-Quzat Hamadani*. edited by Ali Naqi Monzavi and Afif Asiran. Second Edition. Tehran: Manouchehri.

Ayn al-Quzat Hamedani. (1994). *Tamhidat*. edited by Afif Asiran. Fourth Edition.Tehran: Manouchehri.

Ayn al-Quzat Hamedeni. (1962). *Complaint of the Stranger to Scholars of the Land*. edited by Afif Asiran. First Edition. Paris: Bibliotheca Orientalis.

Chittick, W. (2011). *The Mystical Way of Knowing: Muhyiddin Ibn Arabi*. translated by Mahdi Najafi Afra. Second Edition. Tehran: Jami.

Corbin, H. (2010). *Realism of Colors and the Science of Balance*. translated by Ensha Allah Rahmati. First Edition. Tehran: Sophia.

Elahi Rad, S. (2016). *An Introduction to Hermeneutics*. First Edition. Tehran: Organization for the Study and Compilation of Humanities Textbooks for Universities.

Fadavi, S. (2020). *investigating the basis and assumptions of Ain al-Quzat Hamedani's Mystic views*. PhD Thesis, Semnan University.

Fadavi, S. (2021). *Ayn al-Quzat Hamedani*. First Edition. Tehran: Negahe Mo'aser.

Ferguson, D. (2010). *Rudolf Bultmann*. translated by Ensha Allah Rahmati. Fifth Edition. Tehran: Gam-e No.

Ghazali, A. M. (2006). *Collected Epistles of Imam Ghazali*. Fourth Edition. Beirut: Dar al-Kutub.

Ghoddusi, M. A. (2022). *Tolerance*. First Edition. Tehran: Negahe Mo'aser.

Hafiz Shirazi, Sh. M. (2013). *Divan of Ghazals*. 52th Edition. Tehran: Safi Alishah.

Hujwiri, Abu al-Hasan Ali Ibn Uthman. (1996). *Kashf al-Mahjub*. edited by Valtin Alexei Yurich Zhukovsky. Fourth Edition. Tehran: Tahoori.

Ibn Arabi, M. D. (1422 AH). *Tafsir Ibn Arabi (Interpretations of Abd al-Razzaq Kashani)*, edited by Samir Mustafa Rabab. First Edition. Beirut: Dar Ihya al-Turath al-Arabi.

Ibn Arabi, M. D. (n.d.). *Al-Futuhat al-Makkiyah*. First Edition. Beirut: Dar Sadir.

Jahangiri, M. (1996). *Muhyiddin Ibn Arabi: A Prominent Figure of Islamic Mysticism*. Fourth Edition. Tehran: Tehran University Press.

Maulavi, J. M. (2012). Masnavi-ye Ma'navi. based on Reynold Nicholson's edition, Second Edition. Tehran: Adineh Sabz.

Mirbagheri Fard, S. A. Niazi, Sh. (2010). "Study and Analysis of Mystical Language in the Works of Ayn al-Quzat Hamadani." *Philosophical-Theological Research Journal*. (1 & 2): PP: 267-286 DOI: 10.22091/pfk.2010.147. https://pfk.qom.ac.ir/article_147.html.

Nasafi, A. D. (2000). *Bayan al-Tanzil*, edited by Ali Asghar Mirbagheri Fard. First Edition. Tehran: Association of Cultural Heritage and Honours.

Nasafi, A. D. (2007). *Kashf al-Haqa'iq*, edited by Ahmad Mahdavi Damghani. First Edition. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Nikfar, M. (2000). "Tolerance," in *Toleration and Forbearance*. edited by Mohammad Taqi Fazel Meybodi. First Edition. Tehran: Afarineh.

Nikpanah, M. Noori, E. (2016). "Evaluation and compromise of mind, narrative, and love in Rumi's cognitive pyramid". *Journal of Lyrical Literature Researches (JLLR)*. 14: pp. 221-238. DOI:10.22111/jllr.2016.2579. https://jllr.usb.ac.ir/article_2579.html.

Nouri, E. Mehr Avaran, M. (2022). "Levels of Theology in Rumi's Masnavi". *Journal of Lyrical Literature Researches*. 20(39). pp. 227-242. DOI: 10.22111/jllr.2021.34912.2755. https://jllr.usb.ac.ir/article_7390.html.

Qasem Pour, M. (2013). *A Flow Study of Mystical Quranic Interpretation*. First Edition. Tehran: Sokhan.

Ragheb Esfahani, H. (2007). *Mufradat Alfaz al-Qur'an*, translated by Mostafa Rahimi-Nia. First Edition. Tehran: Sobhan Publications.

Rajabi, M. Nasiri, M. (2015). "The Conceptual Dilemma of Tolerance." *Journal of Philosophy of* Religion. 12(3): PP. 545-566. DOI: 10.22059/jpht.2015.5636. https://jpht.ut.ac.ir/article_56360.html.

Ramberg, B. Gjesdal, K. (2014). *Hermeneutics*. translated by Mehdi Mohammadi. First Edition. Tehran: Ghoghnoos Publications.

Shajari, M. (2012). "Knowledge from Ayn al-Quzat's Perspective" *Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature Studies*. 6 (20): PP. 85-112.https://journals.iau.ir/article_511807.html.

Vaezi, A. (2001). *An Introduction to Hermeneutics*. First Edition. Tehran: Institute of Contemporary Thought and Culture.

پژوهشنامه ادب غنایی
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

رواداریِ معرفتی در دیدگاه هرمنوتیکی عین‌القضات همدانی

سمیه خادمی [۱]✉

۱. نویسنده مسئول، استادیار، گروه ادیان و عرفان، دانشکدهٔ الهیات و معارف اسلامی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران.
رایانامه: s.khademi@azaruniv.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۸
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۰۹/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۱/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
رواداری معرفتی،
عین‌القضات همدانی،
هرمنوتیک،
فروتنی معرفتی، حیرت

چکیده

در حوزهٔ معرفت شناسی، شناخت‌های انسان با محدودیت و خطا همراه است. امکان خطا در درک حقیقت، یکی از مواردی است که صدق رواداری را توجیه‌می‌کند. هدف پژوهش حاضر، بررسی رواداری از وجه معرفت شناختی آن به‌روش تحلیلی و مبتنی بر آرای هرمنوتیک سنتی عین‌القضات همدانی است. در این نوشتار، در پی پاسخ به این سؤال اساسی هستیم که عین‌القضات همدانی در دیدگاه هرمنوتیک سنتی خویش، چگونه به توجیه رواداری معرفتی پرداخته‌است. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که در اندیشهٔ عین‌القضات، افراد در سطوح مختلف معرفتی قراردارند. حتّی برای عارف کامل در طور ورای عقل نیز، امکان شناخت حقیقت ممکن نیست، چه رسد به کسانی که در طور عقل متوقف مانده‌اند. از سوی دیگر انتقال معرفت نیز، جز به‌واسطهٔ الفاظ متشابه، ممکن نیست؛ زیرا فهم آن نیز، به‌واسطهٔ محدودیت‌های زبانی و فهم مخاطبان متفاوت است؛ بنابراین، همین امکان خطا و وجود محدودیت در شناخت حقیقت را می‌توان مهم‌ترین عامل توجیه رواداری به‌شمارآورد که نتیجهٔ آن «فروتنی معرفتی» است و برای عارف در مقام «حیرت» و برای غیرعارف، در «تأویل»، خود را نشان‌می‌دهد و راه را به‌سوی دگرپذیری، که محصول اقرار بر ناتوانی معرفتی است، هموارمی‌کند.

استناد: خادمی، سمیه. (۱۴۰۵). رواداریِ معرفتی در دیدگاه هرمنوتیکی عین‌القضات همدانی. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۱۱۴-۹۹ .
http//doi.org/10.22111/jllr.2025.49765.3283

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.
© خادمی، سمیه.

۱- مقدمه

«رواداری»، اصطلاحی پیچیده است که علت پیچیدگی آن، چرخش معنایی‌ای است که بسیاری از فارسی‌زبانان را دچار کج‌فهمی کرده است؛ زیرا بسیاری از پژوهشگران، آن‌را با مدارا و تسامح و تساهل، هم‌معنا فرض‌کرده و مدارا و رواداری را به‌صورت مترادف به‌کاربرده‌اند. این در حالی است که اصطلاح «Toleration»، به‌واسطهٔ جنگ‌های خونین مذهبی مسیحیان، در سدهٔ شانزدهم میلادی، با پایه‌گذاری سیاست‌های مبتنی بر پلورالیسم دینی در فرهنگ غرب معنایی تازه یافت و این معنای دگرگون‌شده، به ادبیات اخلاقی و دینی نیز ورود کرد که در زبان فارسی می‌توان آن‌را به‌صورت «رواداری»، به‌معنی پذیرش «دیگری» و خودداری از تحمیل ارزش‌ها بر دیگران ترجمه‌کرد (رجبی و نصیری، ۱۳۹٤: ٥٥٤-٥٥۳).

«رواداری»، دارای دو معنای خاص و عام است. در معنای خاص آن، به‌مباحثی مربوط می‌شود که ماهیت اخلاقی دارند و در این خوانش از رواداری، آزادی انتخاب دارای اولویت و در مقابل امور قابل تغییر معنادار است؛ اما در معنای عام آن، «رواداری» هر موضوعی را که موجب عدم تأیید و انزجار قرارگیرد شامل‌می‌شود، اما در هر دو مورد، رواداری به‌معنی رفتار بزرگوارانه و چشم‌پوشی نیست؛ زیرا کنارآمدن از روی بزرگواری به‌معنی به‌رسمیت‌شناختن حق منع مخاطب است، درحالی‌که از آن صرف‌نظر شده است؛ اما در رفتار روادارانه، فرد خود را ملزم می‌داند که برای دیگری، «حق برناحق بودن» قائل است و باورهای مخالف را به‌رسمیت‌می‌شناسد. یک علت نامناسب‌بودن واژهٔ مدارا همین است که در آن، تحمل و چشم‌پوشی منظور می‌شود، اما نباید رواداری را با تکثّرگرایی هم‌معنا فرض‌کرد؛ زیرا تکثّرگرایی با ستایش مشتاقانه همراه است؛ اما در رواداری، عدم موافقت وجود دارد (قدوسی، ۱٤۰۱: ٤۹).

به‌همین علت، غالباً زمانی که بحث رواداری در دین مطرح‌می‌شود، نخستین برداشت از آن تأیید تکثّرگرایی است که نتیجهٔ آن در دین، تأیید همهٔ قرائت‌های ممکن از دین و در اخلاق ترویج نسبی‌گرایی است؛ درحالی‌که چنین برداشت سطحی‌ای از رواداری نادرست است؛ زیرا رواداری معطوف به گشودگی و پذیرش حق دیگری برای انتخاب است، حتی اگر انتخابی نادرست است؛ به‌همین علت می‌تواند راه سومی در مقابل جزم‌اندیشی و نسبی‌گرایی بگشاید. اگرچه مفهوم رواداری به‌صورتی که در تعریف فوق آمده در اسلام موجود نیست و غالب مباحثی که در ذیل این مسئله در سنت اسلامی مطرح شده‌اند، نه به‌معنای رواداری، بلکه به‌معنای مدارای دینی‌اند که در آن نوعی حس برحقی و برتری نسبت به مخالفان دیده‌می‌شود، اما می‌توان امکان‌هایی در دین اسلام یافت که راه به‌سوی رواداری گشوده‌اند که از مهم‌ترین آن‌ها سنت عرفان اسلامی است.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

پژوهش حاضر، در پی پاسخ به این مسئلهٔ اصلی به نگارش در آمده است که در سنت عرفان اسلامی، به‌ویژه از اندیشه‌های هرمنوتیکی عین‌القضات همدانی، چگونه می‌توان به رواداری معرفتی راه یافت؟ از میان وجوه مختلف دینی، معرفتی، سیاسی و اخلاقی، سویهٔ معرفت شناختی رواداری می‌تواند مورد بهتری برای ورود به گفتمان عرفانی اسلام باشد؛ زیرا کاملاً با مباحث هستی‌شناختی (متافیزیکی) پیوند می‌یابد و می‌توان آن‌را به سایر حوزه‌های رواداری نیز تسرّی‌داد. به‌همین علت، پژوهش حاضر از میان مباحث معرفتی در عرفان اسلامی، مفهوم هرمنوتیک را انتخاب نموده است که دارای پتانسیل‌های بیشتری برای پیوند با رواداری در اسلام است، بی‌آن‌که در شکلی از تکثّرگرایی فروغلتد. عین‌القضات همدانی یکی از عارفانی است که در آراء و اندیشه‌های خویش، به موضوع رواداری معرفتی توجه داشته‌است؛ بنابراین نگارندهٔ این سطور، از این میان دیدگاه‌های هرمنوتیک سنتی، آرای عین‌القضات را به‌عنوان نمونهٔ پژوهش انتخاب کرده است تا افزون بر توصیف و تحلیل دیدگاه‌های این اندیشمند الگویی ارائه‌دهد که طبق آن، دیدگاه‌های هرمنوتیکی عرفای مسلمان را در قالبی معرفت‌شناختی درباب رواداری عرضه‌کند و از اخلاقِ هرمنوتیک - بازشناسی حقانیتِ ممکنِ دیگری- محملی برای رواداری در اسلام مهیا سازد. از جمله پرسش‌های مهم این تحقیق عبارتنداز:

۱. چه پیوندی میان رواداری و هرمنوتیک سنتی عرفای مسلمان می‌توان یافت؟

۲. رواداری چه امکان‌هایی را می‌تواند در حوزهٔ معرفتی اسلام بگشاید؟

۳. عین‌القضات همدانی در دیدگاه هرمنوتیک سنتی خویش، چگونه به توجیه رواداری معرفتی پرداخته‌است؟

۲-۱- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این تحقیق، تبیین رواداری معرفتی در دیدگاه سنتی هرمنوتیک عین‌القضات همدانی است که سبب توجیه صدق رواداری در عرفان اسلامی می‌شود. ضرورت انجام پژوهش حاضر، یافتن امکان‌هایی در دین اسلام در جهت راوداری است که مهم‌ترین مصادیق آن‌را می‌توان در اندیشه‌های هرمنوتیکی عین‌القضات همدانی یافت.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش، به صورت تو صیفی–تحلیلی و با ا ستفاده از منابع کتابخانه‌ای انجام شده ا ست. در ابتدا منابع مورد نظر در زمینهٔ رواداری و همچنین آثار عین‌القضات همدانی در حوزهٔ معرفت‌شناسی، مورد مطالعه قرارگرفت و مباحث مهم از آن استخراج‌شد. سپس توجیه رواداری معرفتی در دیدگاه عین‌القضات همدانی، مورد تبیین و تحلیل قرارگرفت.

٤-۱- پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌های مختلفی در قالب کتاب، مقاله و پایان‌نامه با موضوع رواداری در اسلام انجام‌شده که در آن‌ها رواداری به‌معنای مدارا، تساهل و تسامح به‌کار رفته‌است. از جمله این‌که احد قربانی در کتاب «رواداری در تاریخ فرهنگی ایران» (۱٤۰۰)، با وجود دقتی که در تعریف «رواداری» و تفاوت آن با بردباری داشته است، در بخش سنّت عرفانی ایرانی این اثر، آن‌را با اصطلاحاتی چون: مدارا، تسامح و تساهل، خلط کرده‌است. هم‌چنین ابوالفضل محمودی در بخش دوم کتاب «مدارا و رواداری دینی در اندیشه و عمل عارفان مسلمان» (۱٤۰۰)، رویکردهای مختلف فقهی، فلسفی و عرفانی را با محوریت رواداری به‌معنی مدارا بررسی کرده‌است. هاتف سیاه‌کوهیان نیز در مقالهٔ «قبض‌وبسط گفتمانی اندیشهٔ رواداری دینی در تصوف اسلامی (تا سده هشتم)» (۱٤۰۱)، با توجه به نظریهٔ فوکو و ارتباط دوسویه میان استراتژی‌های قدرت و ایدئولوژی‌های حاکم بر جامعه، به اندیشهٔ رواداری دینی نزد صوفیان مسلمان اشاره‌کرده و آن‌را دارای سرشتی گفتمانی و مرتبط با ارادهٔ سیاسی حاکمان فرض‌کرده و آن‌را در بستر تحولات سیاسی و اجتماعی دوره‌های تاریخی بررسی کرده‌است. محمّدرضا رجبی و محمّد نصیری در مقالهٔ «معضل مفهوم مدارا» (۱۳۹٤)، به تعریف لغوی و اصطلاحی مفهوم مدارا پرداخته‌اند و ریشهٔ آن‌را در بیرون از مرزهای زبان فارسی بررسی‌کرده‌اند و همچنین تفاوت گفتمان «مدارا» و «رواداری» را بیان‌کرده و نتایج این دو گفتمان در قلمرو معنا را تبیین‌نموده‌اند. محمدحسن موحدی ساوجی در مقالهٔ «رواداری از منظر قرآن کریم و سنت» (۱۳۸۷)، رواداری را به‌معنای تسامح عملی با مخالفان و احترام و به‌رسمیت‌شناختن حقوق اجتماعی آنان در این جهان، در قرآن کریم و سنت مورد بررسی قرار داده‌است. محسن گلپایگانی و همکاران در مقالهٔ «بررسی مبانی کنش‌های روادارانه ناظر بر بینش‌های عرفانی داراشکوه و بومه» (۱٤۰۰)، با استخراج مباحثی از جمله وحدت وجود، سریان عشق در هستی، توحید در مالکیت، توحید در عبادت، اشتراک در خلقت، موضوع رواداری را از دیدگاه عرفانی داراشکوه و بومه تحلیل و تفسیر نموده‌اند. احمد نوری‌صفا در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد «رواداری از منظر علاءالدوله سمنانی و امام‌خمینی (ره)» (۱۳۹۹)، رواداری را به‌معنی مدارا و تساهل، در اندیشهٔ عرفانی شیخ علاله‌الدوله و امام‌خمینی (ره)، مورد بررسی قرار داده‌است. همچنین پژوهش‌هایی در رابطه با مباحث معرفت شناسی عین‌القضات همدانی صورت گرفته است. از جمله اینکه صبا فدوی در پایان نامهٔ دکتری خویش تحت عنوان «بررسی مبانی و مفروضات آرای عرفانی عین‌القضات همدانی» (۱۳۹۹) و در کتاب «عین القضات همدانی» (۱٤۰۰)، به مبانی معرفتی و دیدگاه هرمنوتیکی عین القضات پرداخته است. علیرضا حاجیان‌نژاد در مقالهٔ «معرفت از نظر عین‌القضات همدانی» (۱۳۸۳)، به تبیین اندیشه‌های عین‌القضات همدانی در رابطه با معرفت‌شناسی پرداخته‌است. مرتضی شجاری در مقالهٔ «معرفت

از دیدگاه عین‌القضات» (۱۳۸۹)، مباحثی مانند معرفت و تفاوت آن با علم، ابزار کسب علم‌ومعرفت، نسبت عقل و طور ورای عقل، رابطهٔ معرفت و سعادت، رابطهٔ سعادت آدمی با شناخت خداوند و شناخت دل را از نظر عین‌القضات همدانی بیان کرده است. طاهره کمالی‌زاده در مقالهٔ «معرفت عرفانی در آرای عین‌القضات همدانی» (۱۳۹۰)، به مباحث معرفتی عین‌القضات توجه داشته است؛ اما تاکنون پژوهشی در زمینهٔ رواداریِ معرفتی در دیدگاه هرمنوتیکی عین‌القضات همدانی انجام نشده است.

۲- *مبانی نظری تحقیق: رواداری و هرمنوتیک*

واژهٔ «Toleration» از واژهٔ لاتین «Toleratia» مشتق شده‌است. این کلمه در آغاز به معنی تحمل و سرکردن با موارد مختلف بود. در زبان انگلیسی دو واژهٔ مهم «Toleranca» به معنی «صبوری» و «شکیبایی» و «Toleration» به معنی «رواداری» از «Toleratia» مشتق شده است. شاید بتوان‌گفت « شکیبایی» به معنی نوعی روش، میل و توانایی است که به «رواداری» به‌مثابه یک عمل منتهی‌می‌شود. بر این اساس، تعاریف متعددی برای رواداری ارائه شده‌است. از جمله این‌که؛

۱- رواداری، تصمیمی عمدی است برای خودداری از ممنوع‌کردن، مانع شدن یا دخالت قهرآمیز در رفتارهایی که فرد مخالف آنها است؛ اگرچه فرد قدرت ممنوع‌کردن، مانع‌شدن یا دخالت قهرآمیز را دارد.

۲- اقدام به رواداری، خودداری عمدی و اصولی یک فرد از منع اشخاص مخالف، در شرایط تنوع است. زمانی که فرد باور دارد که دارای قدرت منع است.

۳- رواداری یعنی تلاش‌نکردن برای تغییر رفتار دیگران، درحالی‌که رفتار دیگران برای ما عمیقاً ناپسند است (قدّوسی، ۱٤۰۱: ٤٦-٤۷).

می‌توانیم مدارا را به‌عنوان زَبَر مفهومی درنظربگیریم که تحمّل، تساهل، تسامح، بردباری و رواداری - و مفهوم‌های دیگری از این‌دست- زیرمفهوم‌های آن باشند. با استفاده از این تثبیتِ مفهومی می‌توانیم این نظر را تقریرکنیم که مفهوم مدارا بیانگر طیفی از شیوه‌های رفتار در برابر دگراندیش و دگرباش است که از تحمّل آغازمی‌شود و به رواداری می‌انجامد؛ پس تحمّل -که هنوز آمیخته با احترام به دگرباشی دگری نیست – شکل زیرین مدارا و رواداری – که احترام به دگرباشی است- شکل برین آن است؛ بنابرین میان رواداری و تحمّل تفاوت وجود دارد. خیلی چیزها را تحمّل می‌کنیم، بی‌آنکه آن‌ها را روا بدانیم. پس رواداری روا داشتن از موضعِ ناتوایی نیست، بلکه از موضعِ توانایی است (نیکفر، ۱۳۷۹: ۲۳۳ و ۲۳٦). رواداری، دارای دو معنای خاص و عام است. در معنای خاص آن، به مباحثی مربوط می‌شود که ماهیت اخلاقی دارند و در این خوانش از رواداری، آزادی انتخاب دارای اولویت و در مقابل امور قابل تغییر معنادار است؛ اما در معنای عام آن، رواداری هر موضوعی را که موجب عدم تأیید و انزجار قرارگیرد شامل‌می‌شود؛ اما در هر دو مورد، رواداری به‌معنی رفتار بزرگوارانه و چشم‌پوشی نیست؛ زیرا کنارآمدن از روی بزرگواری به معنی به‌رسمیت‌شناختن حق منع مخاطب است، درحالی‌که از آن صرف‌نظر شده‌است؛ اما در رفتار روادارانه، فرد خود را ملزم‌می‌داند که برای دیگری، «حق برناحق بودن» قایل است و باورهای مخالف را به‌رسمیت‌می‌شناسد. یک علت نامناسب‌بودن واژهٔ مدارا همین است که در آن، تحمل و چشم‌پوشی منظور می‌شود، اما نباید رواداری را با تکثرگرایی هم‌معنا فرض‌کرد؛ زیرا تکثرگرایی با ستایش مشتاقانه همراه است؛ اما در رواداری، عدم موافقت وجود دارد (قدوسی، ۱٤۰۱: ٤۹).

یکی از مباحثی که با موضوع رواداری ارتباط دارد، هرمنوتیک است. اصطلاح «Hermeneutics»، شکل لاتینی شدهٔ کلمهٔ یونانی «Hermeneutice»، از آغاز سدهٔ هفدهم، بخشی از زبان رایج بوده است. اما تاریخ آن به فلسفهٔ باستان می‌رسد. افلاطون هنگام بررسی فهم شهودهای دینی، این اصطلاح را در برخی از مکالمه‌هایش به‌کار برد و معرفت هرمنوتیکی را رویاروی معرفت مربوط به سوفیا نشاند (رَمبرگ و گسدال، ۱۳۹۳: ۱۳). ریشهٔ واژهٔ «Hermeneutics»، در فعل یونانی

«هرمینوییـن» (Hermeneuein) نهفته است، که عموماً به تأویل (یا تفسیر) کردن ترجمه‌می‌شود و صورت اسمی آن «هرمینیا» (Hermeneia) نیز به معنای تأویل (تفسـیر) اسـت. به‌همین دلیل اسـت که دانش هرمنوتیک با مباحث تفسـیری و تأویلی ارتباطی مستقیم دارد (الهی راد، ۱۳۹۵: ٦). هرمنوتیک در سیر تحول و تطوّرش از نوعی معرفت‌شناسی به گونه‌ای روش‌شناسی و سپس هستی‌شناسی یا نظریهٔ هرمنوتیکی، تحوّل یافته‌است. یافتن معانی تازه و متعدد و یا حتی بی‌شمار که برخی از صاحب نظران در هرمنوتیک مدرن برای تأویل متن قائل‌شده‌اند، از جمله نکات و ویژگی‌های هرمنوتیک جدید است (قاسم‌پور، ۱۳۹۲: ٦٤). در کتاب *درآمدی بر هرمنوتیک*، از اصـطلاح «هرمنوتیک بی‌نام» اسـتفاده شـده اسـت. منظور از این اصـطلاح، آراء و اندیشه‌هایی هرمنوتیکی است که با نام رسمی عرضه نشده است، اما درون‌مایه هرمنوتیک داشته است. آرای متفکرانی نظیر سـنت آگوسـتین (٤٥٤-٤۳۰م) و ویلهیم نیچه (۱۹۰۰-۱۸٤٤م)، از زمرهٔ این افراد محسـوب می‌شـوند (واعظی، ۱۳۸۰: ٤٦؛ قاسم‌پور، ۱۳۹۲: ٦٥).

در رابطه با بحث هرمنوتیک، ممکن است این مسئله مطرح شود که هرمنوتیک از اصطلاحات دورهٔ مدرن محسوب می‌شود و پیوند آن با سنت‌های پیشین، ناروا است. در پاسخ باید به این موضوع اشاره‌کرد که به‌طور کلی مباحث هرمنوتیکی، محدود به دورهٔ مدرن یا تنها برخاسته از سنت مسیحی نیست؛ بلکه در دیگر سنت‌های فکری و دینی نیز می‌توان شکل‌هایی از هرمنوتیک را یافت؛ به‌طور مثال، عین‌القضـات همدانی (٥۲٥- ٤۹۲ق)، در بحث «الفاظ متشـابه»، مولانا جلال‌الدین محمّد بلخی (٦۰٤-٦۷۲ ق)، در حکایت «پیل در تاریکی» و «منازعت چهارکس جهت انگور»، عزیزالدین نسـفی (قرن هفتم هجری) در حکایتی مشابه از «فیل و کوران» و ابن‌عربی (٦۳۸-٥٦۰ ق) در بحث تأویل و تفسیر متن مقدس قرآن، به این موضوع پرداخته‌اند.

۳- *رواداری معرفت‌شناختی*

در ادبیات فارسی، غالباً رواداری و مدارا را به یک معنا به‌کارمی‌برند؛ اما با وجود نتیجهٔ یکسانی که هر دو در پی دارند، از نظر خاستگاه و ارزش با هم تفاوت دارند و تعریف آن‌ها در طول تاریخ، به‌واسطه تحوّل‌های سیاسی، اخلاقی و اجتماعی و .. از هم جدا شد. بحث مدارا در پی نزاع‌های دینی و مذهبی برای حل معضلات تکثّر دینی شکل‌گرفت؛ اما این تکثّر موجب تنش و درگیری سیاسی شد و امکان رشد و پیشرفت افراد در جامعه را به‌مخاطره انداخت که نتیجهٔ این تکثرهای روزافزون، توسعه در معنای مدارا و جایگزینی آن با رواداری شد (قدوسی، ۱٤۰۱: ۱۱).

تفاوت اصلی رواداری با «مدارا» در این است که مدارا به معنی رفتار بردبارانه و تحمل باورها و رفتارهایی است که در تعارض با ارزش‌ها و منش‌های فرد قراردارند و در زبان عربی می‌توان آن‌را برابر نهادهای تساهل و تسامح قرارداد؛ هرچند که میان این واژگان نیز تفاوت معنایی وجود دارد. در مدارا، فرد سـعی در تاب‌آوری و آسـان‌گیری نسـبت به دیگری دارد، اخلاقی که در سنت اسلامی و ادبیات عرفانی نیز به آن تأکید شده است، چنان‌که حافظ شیرازی (متوفی ۷۹۲ ق) گفته است:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است　　با دوستان مروّت با دشمنان مدارا

(حافظ شیرازی، ۱۳۹۱: غزل٥)

اما در این تعریف از مدارا، «دیگری» بیگانه‌ای اسـت، که تنها می‌توان او را تحمل‌کرد: «بد یاری بود آن که با وی زندگانی به مدارا باید کرد» (هجویری، ۱۳۷٥: ٤۳۷). درحالی‌که «رواداری» شکلی خاص، والا و نو از «مدارا» است. در این رویکرد، فرد یا دیدگاه مخالف به‌رسمیت شناخته‌می‌شود و چیزی بیش از تحمل، تسامح و تساهل است و بیش از این‌که رفتاری بزرگ‌منشانه و بردبارانه باشد، رفتاری فروتنانه است و افزون بر تفاوت لفظی و معنایی آن با مدارا، کارکردی متفاوت دارد (رجبی و نصیری، ۱۳۹٤: ٥٦۱-٥٥٦).

رواداری، دارای وجوه و توجیه‌های متنوعی در حوزه‌های مختلف اخلاق، دین، سیاست و معرفت است. از منظر معرفتی، انسان جهان را از راه قوای ادراکی خود تجربه‌می‌کند و این قواهای ادراکی افزون بر احتمال خطا، دارای محدودیت بسیارند، چنان‌که مولانا معتقد است:

چنبره دید جهان ادراک تست　　پردهٔ پاکان، حس ناپاک تست

(مولوی، ۱۳۹۱: ٤/ ٥٤٣)

این امکان خطا در درک حقیقت، یکی از مواردی است که صدق رواداری را توجیه‌می‌کند و به «فروتنی معرفتی» می‌انجامد. عارفان مسلمان به این امر مهم توجه‌داشته‌اند و این مسئله بازتاب قابل‌توجه‌ای در آثار عرفانی داشته است، هر چند که در گذشته، مدارا هنوز به مرزهای رواداری نرسیده بود.

به‌طور کلی در حوزهٔ معرفت‌شناسی دو گروه تکثّرگرا و انحصارگرا رواداری را نمی‌پذیرند؛ زیرا معتقدان به پلورالیسم معرفتی، بر این نظرند که نزاعی میان حق و ناحق وجود ندارد؛ زیرا حقیقت متکثّر است؛ بنابراین باطلی وجود ندارد که بخواهیم نسبت به آن رواداری داشته باشیم. از سوی دیگر، در انحصارگرایی معرفت‌شناختی، حقیقت یکی است و هر چیزی غیر از آن، باطل است؛ پس رواداری با باطل، نکوهیده و غیرقابل دفاع است (قدوسی، ۱٤۰۱: ۷۲)؛ اما رواداری چه موضعی نسبت به این دو گروه دارد؟ می‌توان‌گفت رواداری با انحصارگرایی همسو است، با این تفاوت که برای دیگری، ناحق‌بودن را قائل‌می‌شود و به شکلی از فروتنی معرفتی می‌انجامد که بر این حقیقت اذعان‌دارد که در دنیای امروز، قوای معرفت‌شناختی انسان، حتی در اصول منطقی و فلسفی، راه بی‌مانع و بی‌حجابی به سوی حقیقت ندارد و چون گزاره‌های علمی ظنی و تا اطلاع ثانوی‌اند، فرد روادار از گفتن «این است و جز این نیست» پرهیز می‌کند تا در دام جزم‌اندیشی و قطعیت معرفت‌شناختی نیفتد؛ بنابراین شکلی از انحصارگرایی خالی‌از تعصب به‌همراه عقلانیت و فروتنی معرفتی‌است که با نسبی‌گرایی تفاوت دارد (همان: ۷۸-۷۹).

با توجه به آن‌چه گفته شد برای پذیرش رواداری از منظر معرفت شناختی، ابتدا نیاز است که به نقص ابزارهای کسب معرفت اشاره‌شود. به این‌منظور، در ادامه به قوای ادراکی از منظر عین‌القضات همدانی و محدودیت‌های آن پرداخته‌می‌شود.

۱-۳- درجات مختلف معرفتی از دیدگاه عین‌القضات همدانی

عارفان برای ادارک و معرفت انسان، مراتبی را ذکر کرده‌اند؛ چنان‌که در اندیشهٔ ابوحامد غزالی ادارک و معرفت انسان دارای چهار مرتبه است:

۱- طور محسوسات، انسان به‌واسطهٔ حواس مختلفی که دارد نسبت به عالم محسوسات آگاهی می‌یابد.

۲- طور تمییز، به معنی درک اولیات عقلی و فهم حسن و قبح افعال.

۳- طور عقل که در آن امور واجب و ممکن و محال و اموری که در اطوار قبلی قابل دسترسی نیستند، درک می‌شود.

٤- طور ورای طور عقل، به این صورت که انسان دارای چشمی غیب‌بین می شود و اموری را ادراک می‌کند که دست عقل از فهم آن‌ها کوتاه است. این مرتبه همان «طور نبوت» است که دارای دو متربه است. درجه اعلای آن مخصوص انبیاست که وحی را دریافت می‌کنند و درجهٔ ادنای آن، خاص ارباب مشاهده و اولیاست که به الهام دست می‌یابند (غزالی، ۲۰۰٦: ج۷، ٦٦-٦۷؛ شجاری، ۱۳۸۹: ۹۰-۹۱). همچنین با تحلیل فلسفی الهیات مثنوی مولانا در حوزهٔ معرفت دینی، سه مرتبهٔ؛ معرفت سطحی، معرفت کسبی و معرفت کشفی قابل استخراج است (نوری و مهرآوران، ۱٤۰۱: ۲۳۵).

بخش مهمی از دیدگاه‌های عین‌القضات همدانی، به بحث دربارهٔ معرفت اختصاص‌دارد. عین‌القضات در فصل ٦۱ زبده‌الحقایق تحت عنوان: «الفرق بین العلم و المعرفة»، به تبیین تفاوت علم و معرفت پرداخته است. بنابر نظر وی، هر معنایی که تعبیرکردن از آن با عبارتی مطابق با همان معانی به تصوّر دربیاید، علم محسوب می شود، مانند علمی که دانش‌آموز از معلم می‌آموزد. هر معنایی که تعبیرکردن از به تصوّر درنیاید، مگر از طریق واژه‌های متشابه، معرفت و شناخت است: «هر معنایی که به تصوّر

درمی‌آید، ممکن است از آن به عبارتی مطابق با آن معنی تعبیر شود تا وقتی که معلّم آن‌را برای متعلّم به همان عبارت، یک بار یا دو بار یا بیشتر شرح‌می‌دهد، متعلّم در علم، با معلّم برابر گردد، آن، از علوم است. و هر معنایی که اصلاً از آن تعبیر نشود مگر وقتی که الفاظ همانند شود، آن از معارف است» (عین‌القضات همدانی، ۱۹۶۲: ٦٧). عین‌القضات معتقد است که گاهی لفظ «علم» به‌کارمی‌رود و از آن «معرفت» اراده‌می شود؛ چنان‌که خداوند در آیهٔ ٤٩ سورهٔ عنکبوت فرموده است: «بَلْ هُوَ آیاتٌ بَیِّناتٌ فِی صُدُورِ الَّذِینَ أُوتُوا الْعِلْم»؛ به این معنی که «بلکه آن‌ها نشانه‌هایی روشن هستند در دل کسانی که به آن‌ها علم داده شده است». همچنین خداوند در آیهٔ ٦٥ سورهٔ کهف فرموده است: «وَعَلَّمْنَاهُ مِنْ لَدُنَّا عِلْمًا»؛ به این معنی که: «او را از پیش خود علم آموختیم» (همان). عین القضات علوم و دانش پیامبران را لدنی و از نوع معرفت دانسته است که از جانب خداوند به آن‌ها اعطا شده است: «علوم پیامبران، لدنّی است، کسی که علم را از کتاب‌ها و معلمان فراگرفته است، در آن علم از ورثهٔ پیامبران نیست، فقط از طریق گستردگی عبارت از لفظ "میراث" است و علوم پیامبران، از طرف خدای بزرگ است» (همان: ٦٨).

عین‌القضات راه‌های شناخت و معرفت را به دو دستهٔ طور عقل و طور ورای عقل، تقسیم‌می‌کند و «معرفت» را شکلی از علم می‌داند که برخلاف علم حصولی و اکتسابی، علمی یقینی و ذوقی است که کامل‌کنندهٔ علم اکتسابی است. عین‌القضات تفاوت این دو علم را به شیوهٔ ادراک و مُدرَک آن‌ها بازمی‌گرداند؛ برای نمونه معتقد است که در ادراک حسی، مدرکات متناهی‌اند، در حالی‌که در ادراک عقلی، بیشتر مدرکات نامتناهی‌اند، درحالی‌که در معرفت بیشتر مدرکات نامتناهی، اما در مقایسه با مدرکات عقلی متناهی‌اند که البته پس از آن، عوالم دیگری وجود دارد که امور نامتناهی این عالم در آن نامتناهی‌اند و این سیر ادامه‌دارد (فدوی، ۱۳۹۹: ۱۲۷): «آدمی تا در ادراک حسی بود، ادراکش خود متناهی صفت تواند بود. چون با درک عقلی رسد، آحاد مدرکات او نامتناهی گردد. چون به معرفت رسد، او را مدرکاتی بود که آحاد آن‌را نهایت نبود و نامتناهی عالم عقلی در ادراک او متناهی گردد. همچنین دیگر بار پای در عالم دیگر نهد که آحاد این عالم نو چون لاتناهی عالم گذشته بود» (عین‌القضات همدانی، ١٣٦٢: ج١، ٢١٣-٢١٥). عین‌القضات در نامهٔ چهارم مکتوبات، از دو علم سماعی و علم ایمانی به غیب نیز سخن گفته‌است. بنابر نظر او، علم سماعی، علمی است که از راه گوش و آموختن از دیگران کسب می‌شود و سبب معرفت و شناخت اندک برای انسان می‌شود، اما علم ایمانی (قلبی)، از سرچشمهٔ دل می‌زاید و سبب سرازیرشدن چشمه‌های حکمت از قلب انسان به‌سوی زبانش می‌گردد: «ظهرت ینابیع الحکمة من قلبه علی لسانه»(همان: ٢٧).

عین‌القضات در فصل ۹۵ *زبده الحقایق* تحت عنوان: «هل ینبغی لکل عاقل ان یصل فی الدنیا الی الطور الذی وراء العقل»، به این معنی که «آیا برای هر خردمندی ممکن است که در دنیا به «طوری» که ورای عقل است، برسد؟» معتقد است که برای هر انسانی امکان وصول به طور ورای عقل وجود دارد؛ اما به‌واسطهٔ حجاب‌های ذاتی و غیرذاتی، این امکان برای همه فراهم نمی‌شود تا به مراتب یکسانی از معرفت دست یابند، چنان‌که گفته‌است:

«فاعلم أن الأطوار کثیرة و لا بدّ و أن یصل کل واحد من الخلق الی طور ماوراء العقل، و إن کان بعد الموت؛ فأما أن یصل الکل الی اطوار ممکنهٔ فی حق البعض، فلا یجوز؛ لا بل الواجب الحق أن یصل واحد من الخلق الی اطوار کثیرة وراء العقل و هو بعد فی دنیاه غیر متجرّد عن جلباب قالبه، و لا یتصوّر لغیره الوصول الی اکثرها، لا فی الدنیا و لا فی الآخرة»؛ به این معنی که «بدان‌که طورها زیادند و ناچار هر یک از خلق، به طوری که ماوراء عقل است، می‌رسد، اگرچه بعد از مرگ باشد، امّا این‌که همگان به اطواری که فقط در حق برخی ممکن است، برسند، جائز نیست؛ بلکه واجب حق این است که یکی از آفریدگان به درجات فراوان ورای عقل برسد، درحالی‌که او در دنیای خود از جامه قالبش مجرد نباشد و برای غیر او، نه در دنیا و نه در آخرت، وصول به بیشتر آن اطوار ممکن نگردد» (همان، ١٩٦٢: ٩٦).

ابن‌عربی نیز برترین و بهترین معرفت خداوند را از راه فتوح مکاشفه ممکن می‌داند که معرفت ذوقی است، اما معتقد بود در چیزی که معرفت ذوقی آن ممکن نیست، خداوند از طریق تعلیم الهی، امکان معرفت خویش را برای اولیاء و صدیقین،

فراهم‌می‌سازد (ابن‌عربی، بی‌تا: ج۱، ۵۲۲-۵۲۳؛ همان: ج۳، ۱۳۹)؛ اما در این‌جا نیز درجات معرفت مختلف است و ابن‌عربی همهٔ این راه‌های دست‌یابی به معرفت (از نظر فقها، متکلمان و فلیسوفان مشاء) را خوب و مفید می‌دانست، در عین‌حال که به وجه حجاب‌بودن آن‌ها به‌ویژه عقل، برای نیل به بهترین و واقعی‌ترین شکل معرفت، که خود خدا آن‌را تعلیم می‌دهد، هشدارمی‌داد (چیتیک، ۱۳۹۰: ۲۹۰-۲۹۱)؛ زیرا او معتقد بود که نظر و برهان مستند به حس، یا ضرورت و یا تجربه است و خداوند با این اصول و مدارک که مستند برهان است، ادراک نمی‌شود. پس عقل از راه دلیل و برهان به معرفت خداوند نمی‌رسد (ابن‌عربی، بی‌تا: ج۱، ۹۲؛ جهانگیری، ۱۳۷۵: ۲۱۹). مولانا نیز بعداً برخورد دوگانه‌ای با عقل داشت و از عقل جزوی و عقل کلی نام‌برد (نیک‌پناه و نوری، ۱۳۹۵: ۲۲۵-۲۲۶). عقل جزوی در نظر مولانا کرکس و جیفه‌خوار است، برخلاف عقل ابدالان که مانند پرجبرئیل است و تا سدره می‌پرد:

عقل جزوی کرکس آمد ای مقل — پرّ او با جیفه خواری متصل
عقل ابدالان چو پرّ جبرئیل — می‌پرد تا ظلّ سدره میل، میل

(مولوی، ۱۳۹۱: ٦/ ۸۹۸)

عین‌القضات تفاوت در درجات معرفت را به مراتب مختلف یقین؛ یعنی علم‌الیقین، عین‌الیقین و حق‌الیقین، پیوند می‌دهد. بنابر نظر وی، در علم‌الیقین فرد از راه عقل و استدلال طور عقل به علم می‌رسد، درحالی‌که در مرحلهٔ عین‌الیقین از راه دل به باطن امور راه‌می‌یابد که این آغاز طور ورای عقل است که پس از آن مرحلهٔ حق‌الیقین و مشاهده بی‌واسطه قراردارد. چنان‌که در وصف حق‌الیقین گفته‌است: «حق‌الیقین کاری عظیم است و مرتبتی بلند. جملهٔ علم‌ها با حق‌الیقین همچنان باشد که خیال مرد متخیّل با عقل مخیّل، یا صورت‌ها که به‌واسطهٔ آیینه و غیره بیند» (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۳: ۷۲ -۷۱). می‌توان‌گفت همین اهمیت وجود موانع ذاتی و غیرذاتی و مراتب مختلف معرفتی افراد نزد عین‌القضات بود که موجب‌شد او بر بحث دیگری که لزوم هم‌ترازی میان گوینده و شنونده در فهم معارف است تأکید کند؛ به‌گونه‌ای که حتی فهم متن مقدس را مبتنی بر درجه معرفتی افراد متفاوت می‌دانست: «تو ای عزیز پنداری که قرآن مجید خطاب است با یک گروه یا با صد طایفه یا با صدهزار؟ بلکه هر آیتی و هر حرفی خطاب است با شخصی و مقصود شخصی دیگر بلکه عالمی دیگر و آن‌چه درین ورق‌ها نوشته‌شد، هر سطری مقامی و حالتی دیگر است و از هر کلمه‌ای مقصودی و مرادی دیگر و با هر طالبی خطابی دیگر که آن‌چه با زید گفته‌شود نه آن باشد که با عمرو بود و آن‌چه خالد بیند بوبکر مثلاً نبیند» (همان: ٦)؛ چنان‌که بعدها نیز، مولانا در قالب داستان‌های تمثیلی مانند "اختلاف‌کردن در چگونگی و شکل پیل" (مولانا، ۱۳۹۱: ۳/ ۳۳۲) و "منازعت چهار کس جهت خرید انگور" (همان: ۲/ ۲۷۹)، به اختلاف تعابیر و اصطلاحات، در مراتب مختلف معرفتی تأکید داشت.

براساس آن‌چه دربارهٔ موانع معرفتی از دیدگاه عین‌القضات گفته شد، عین‌القضات معتقد است افراد مختلف متناسب با درجهٔ معرفتی‌شان از عبارات یکسان، فهم‌های مختلفی خواهند داشت که این موضوع نیاز است در بحث مبانی هرمونتیکی‌اش بررسی‌شود تا مشخص‌گردد که آیا این دیدگاه او را به‌سوی پلورالیسم یا کثرت‌گرایی سوق‌می‌دهد یا خیر؟

۲-۳- چندمعنایی از دیدگاه عین‌القضات همدانی

دوگانهٔ عقل و ورای عقل، مبنای دیدگاه‌های هرمنوتیکی عین‌القضات را شکل‌می‌دهد. از دیدگاه او، عقل ابزاری است که معنای به‌دست‌آمده از طور ورای عقل را به لفظ تبدیل‌می‌کند تا بیان‌پذیر گردد؛ اما رابطهٔ میان این لفظ و آن معنا را، رابطه‌ای حقیقی نمی‌داند، بلکه معتقد است رابطهٔ میان لفظ و معنا از نوع اصطلاحی است و پیوند حقیقی ندارند (فدوی، ۱۳۹۹: ۱۵۸- ۱۵۷)، چنان‌که گفته است: «بدان ای دوست که معنی دیگر است و لفظ که دلالت کند بر معنی دیگر» (عین‌القضات همدانی، ۱۳٦۲، ج ۱: ۳۹۲). بنابر نظر وی، نه‌تنها هر لفظی دارای معانی متفاوت است، بلکه معنای یک لفظ درجات مختلفی دارند: «این الفاظ را

معانی بسیار بود و هر معنی که درجات متفاوت در او روا بود و یک لفظ بود که بر آن همه درجات دلالت کند؛ نشاید که تصرف کنند در آن‌همه درجات بر یک منهاج...» (همان: ٤٠٥).

او در تقسیم‌بندی‌ای که از الفاظ دارد به سه دسته از الفاظ اشاره‌می‌کند:

مشترک: لفظی که بر معانی زیادی دلالت دارد؛ مانند: کوکب به معنی ستاره و مشتری.

متواطی: در لفظ متفاوت اما در معنا مشترک‌اند؛ مانند: حیوان که برای انسان و اسب به‌کارمی‌رود.

متشابه: در لفظ مشترک اما در مفهوم متفاوت‌اند؛ مانند: سفیدبودن عاج و کاغذ (همان، ج۲: ۲۵۷)، هدف عین‌القضات در بیان این تقسیم‌بندی، نشان دادن درک افراد مختلف از اسما و صفات خداوند است (علوی‌مقدم و سعادتی، ۱۳۸۹: ٦٥)، اما آن‌چه این دسته‌بندی را با پژوهش حاضر پیوند می‌دهد، نقش محوری الفاظ متشابه در بیان‌پذیرکردن معرفت است. عین‌القضات در تفاوت میان علم حصولی و علم لدنی (معرفت) به تفاوت آن‌ها در روش انتقال و بیان‌پذیری تأکیدمی‌کند. از نظر او، هرگز نمی‌توان از معرفت تعبیری ارائه‌داد مگر به‌واسطهٔ الفاظ متشابه (فدوی، ۱۳۹۹: ۱۵۲)؛ زیرا برخلاف علم که آموزگار می‌تواند با الفاظ مطابق معانی علم را به او انتقال‌دهد، اما برای انتقال معرفت، تنها می‌توان الفاظی را به‌کار برد که اگرچه در ابتدا معنای ظاهری‌شان به ذهن متبادرمی‌شود، در پس این معانی ظاهری معانی حقیقی‌ای وجود دارد که لایه‌های مختلفی دارد و شرط آن رهایی از حجاب‌های معرفتی است (عین‌القضات همدانی، ۱۹٦۲: ٦٧).

بنابراین می‌توان‌گفت از نظر عین‌القضات «شاهد و مشهود، خود یکی باشد در حقیقت؛ امّا در عبارت و اشارت، تعدّد نماید» (همان: ۲۹۵)؛ به این معنی است که حقیقت یکی، اما تعابیر به نسبت سطح معرفتی افراد متعدد است و او از این تعابیر به نام «تأویل» یاد می‌کند که مادامی‌که چشم بصیرت فرد گشوده نشده است، تنها راه دست‌یابی او به معانی نهفته در الفاظ متشابه از راه تأویل امکان‌پذیر است (همان: ٤٣). واژهٔ «تأویل»، مصدر باب تفعیل و از مادّهٔ «أوْل»، به‌معنای رجوع به اصل است (راغب اصفهانی، ۱۳۸٦: ۳۵– ۳٦). تأویل‌هایی که عارفان و صوفیان، از قرآن به‌دست‌می‌دهند، برخاسته و برآمده از درک و دریافت آنان از اشارت‌های قرآن است؛ اشارت‌هایی که در عبارت‌های قرآن نهفته است (ابوزید، ۱۳۸٦: ۱۲۲). چنان‌که ابن‌عربی قرآن را «بحر لا ساحل له» توصیف می‌کند که اشاره‌ای به ابدیت متن است، به نقش مراتب معرفتی مختلف افراد در تأویل تأکید می‌ورزد و آن‌ها را در سه دسته جای‌می‌دهد:

الف) گروه صاحب علوم وهبی – راسخان در علم– که آن‌چه از معانی ظاهر آیات قرآن است، بدون اندیشه و مطابق با حقیقت بر آن‌ها وارد می‌شود؛

ب) گروه دارای علم اکتسابی که امکان دارد در آن‌چه که تأویل کرده‌اند، به حقیقت نزدیک شوند، ولی هیچ وقت به یقین دست‌نمی‌یابند؛

ج) گروهی که اکثریت را به‌خود اختصاص‌می‌دهد و متوجه نسبت میان لفظ و معنا نمی‌شوند (ابن‌عربی، بی‌تا: ج۲، ٥٩٤–٥٩٥)؛ ابن عربی، به تأویلی قائل است که مطابق با حقیقت است (تأویل وهبی) و تنها مخصوص افرادی است که عقل آن‌ها به نور هدایت روشن شده است و از هوی، هوس و عادات، منزّه گشته‌اند (همان، ۱٤۲۲: ج۱، ۹٦).

بنابراین اگرچه امکان بی‌نهایت تفسیر از متن (قرآن) وجود دارد و هر خوانشی از متن، شکلی از تفسیر است، اما برخی از این تفاسیر، بعید یا تصنعی هستند (آلموند، ۱۳۹۰: ۱٤۲)؛ از جمله تفسیر کسانی که به رابطهٔ میان لفظ و معنی را به‌درستی درک نکرده‌اند، یا در تأویل صرفاً به عقل متکی‌اند و به طور ورای آن بی‌توجه‌اند. به همین علت از نگاه عین‌القضات، تأویل از منظر هستی شناختی و معرفت شناختی، نوعی بالارفتن از مرتبهٔ محسوس مادی است برای فهم معانی مراتب بالاتر است (کربن، ۱۳۸۹: ۱۹). پس ممکن است در پاره‌ای از امور خلاف حکم عقل باشد و اگرچه در بعضی موارد با حکم عقل موافق است؛ زیرا تأویل به ساحتی ورای طور عقل اختصاص‌دارد، حکمی است که عقل در ادراکش مستقل نیست (ابن‌عربی، بی‌تا: ج۲،

٤۲۳-٥۲۲؛ جهانگیری، ۱۳۷٥: ۲۱۸). همان‌گونه که نسفی معتقد است فرد در مقام کثرت، قادر به فهم حقایق عالم وحدت نیست؛ زیرا به‌واسطهٔ اسامی و الفاظ در حجاب است، الفاظی که گویای حقیقت نیستند و راه به‌سوی معنی ندارند و این حجاب موجب شرک و سرگردانی او می‌شود. او از این اسامی و الفاظ با عنوان دربانان حرم وحدت نام‌می‌برد که نامحرمان را از این حرم دور نگه‌می‌دارد (نسفی، ۱۳۷۹: ۱٤۷ و همان، ۱۳۸٦: ٤۸-٤۹).

بنابراین می‌توان گفت، در نظام فکری عین‌القضات هنگامی‌که عارف از راه دل و تجربه شهودی به معانی معرفتی دست می‌یابد، این معانی را با الفاظ متشابه بیان می‌کند و تأویل، رسیدن به این معانی حقیقی از راه واژگان و الفاظ ظاهری است. پس باید گفت از نظر عین‌القضات الفاظ متشابه، کیفیت زبان معرفت و زبان گوینده است؛ ولی تأویل برداشتی متناسب با فهم مخاطب، و کیفیت تفسیر معرفت است (فدوی، ۱٤۰۰: ۱۹۱). به همین علت به‌نظرمی‌رسد که جایگاهی که ابن‌عربی برای تأویل قائل است در نگاه عین‌القضات به سطحی نازل‌تر وارد می‌شود و تأویل را نه بیانی مطابق با حقیقت، بلکه برداشتی متناسب با فهم مخاطب می‌داند. همان‌گونه که نسفی الفاظ را گویای حقیقت نمی‌داند و آن‌ها را نه راه‌های رسیدن به حقیقت بلکه حجاب‌های زبانی و لفظی معرّفی‌می‌کند.

۳-۳- رواداری در آرای هرمنوتیکی عین‌القضات همدانی

عین‌القضات همدانی جایگاه عقل در شناخت حقیقت را برخلاف بسیاری از عرفا نادیده بگیرد، آن‌را دو ساحت عقلی و ورای عقلی قرارمی‌دهد که تفاوت این دو ساحت در متعلَّق شناخت و ابزار شناخت است. به‌طور معمول، انسان از راه ادراک حسی و عقلی امکان علم یافتن را دارد، اما این علم به‌واسطهٔ ابزارهای آن (حواس پنج‌گانه و عقل) نمی‌تواند مصون از خطا باشد. عقل در کنار خطاهایش و نیز ظرفیت های مختلف افراد در بهره‌گیری از آن دارای محدودیت هایی است که از نظر عین‌القضات،نهایت‌قابلیت‌آن رسیدن به علم‌الیقین است‌و از رسیدن‌به‌مراتب بالاتر باز می‌ماند،نهایت‌آن(عقل)بدایت‌معرفت است. از سوی دیگر برای رسیدن به طور ورای عقل، امکان‌ها و ابزار دیگری (دل) نیاز است؛ همان‌گونه که عین‌القضات اشاره‌می‌کند به‌واسطهٔ حجاب‌های ذاتی و غیرذاتی این امکان برای همه فراهم نمی‌شود تا به مراتب یکسانی از معرفت دست یابند و تعداد کسانی که به مرتبهٔ حق‌الیقین –شناخت بی‌واسطه حقیقت- راه می‌یابند بسیار اندک است؛ زیرا هر واسطه‌ای چه عقل باشد، چه دل، برای رسیدن به حقیقت، دارای محدودیت است. در این‌جاست که عین‌القضات دریچه‌ای به سوی هرمنوتیک می‌گشاید؛ زیرا این امکان برای عارف کامل وجود دارد که از راه زبان، آن‌چه را دربارهٔ حقیقت یافته است به از راه ماندگان انتقال‌دهد و این‌جا باز هم نقش عقل به‌عنوان ابزار ترجمان از راه الفاظ و واژگان اهمیت می‌یابد.

از نگاه عین‌القضات، تنها از راه الفاظ متشابه است که چنین امکانی برای انتقال معرفت وجود دارد، زیرا الفاظ متشابه در هر دو ساحت‌های عقل و ورای عقل، کاربرد دارند؛ اما رابطهٔ میان لفظ و معنی، اعتباری است نه حقیقی و این الفاظ نیز در هر ساحتی معانی مختلفی دارند (میرباقری‌فرد و نیازی، ۱۳۸۹: ۲۷۳)؛ بنابراین نمی‌توان دیدگاه او را با چندمعنایی که لازمهٔ تکثرگرایی در دورهٔ نوین است، یکی دانست. از سوی دیگر، فهمِ حقیقتی که به‌واسطهٔ الفاظ متشابه بیان‌می‌شود، برای کسانی که به حقیقت (حق) شناخت نیافته‌اند، از راه تأویل ممکن می شود، این‌جاست که عین‌القضات در انتقال معرفت، شرط هم‌ترازی گوینده و شنونده را برجسته کرده‌است.

اکنون می‌توان بحث را در چرخشی، از حوزهٔ هرمنوتیک سنتی عین‌القضات به میدان رواداریِ معرفتی وارد کرد. همان‌گونه که گفته شد از نظر عین‌القضات از منظر معرفتی، تمام ابزارهایی که انسان برای رسیدن به علم دارد محدود، نابسنده و در معرض خطا قراردارند و امکان رسیدن به معرفت به‌واسطهٔ موانع ذاتی و غیرذاتی معرفت جز برای معدودی ممکن نیست و این افراد نیز در سطوح مختلفی معرفتی قرار دارند، به همین علت او حتی حق‌الیقین را نیز آخرین مرحلهٔ معرفت نمی‌داند، بلکه نهایت معرفت را «حیرت» برآمده از جهل معرفی‌می‌کند (عین‌القضات همدانی، ۱۳۷۳: ۱۰۹)؛ زیرا او بر این حقیقت واقف است که

«هیچ آفریده‌ای به کمال معرفت راه نمی‌یابد و آن‌چه از معرفت حق باقی‌مانده، بی‌نهایت اســـت، همان‌گونه که برای عوام نیز معرفتی که برایشان حاصل‌شده بی‌نهایت است و از این جهت فرقی میان این دو نیست؛ اما به‌ندرت کسی به این مقام در معرفت نائل‌می‌شود؛ به همین علّت عامی نباید خود را با عارف برابر بداند» (فدوی، ۱٤۰۰: ۲۱۷).

به‌عبارت دیگر از نظر عین‌القضات حتی برای عارف کامل نیز، امکان شناخت حقیقت ممکن نیست، چه رسد به کسانی که در طور عقل متوقف مانده‌اند. از سوی دیگر، بیان معرفت نیز به‌واسطهٔ محدودیت‌های زبانی و سطوح مختلف فهم افراد متکثر و ناکافی اســـت. به همین علت همین امکان خطا و وجود محدودیت در شـــناخت حقیقت را می‌توان مهم‌ترین عامل توجیه رواداری به‌شمارآورد زیرا نتیجهٔ آن «فروتنی معرفتی» است که برای عارف در مقام «حیرت» و برای غیرعارف در «تأویل» خود را نشان‌می‌دهد و راه را به‌سوی دگرپذیریِ ناشی از ناتوانی معرفتی هموارمی‌کند.

٤- نتیجه

از نظر نگارنده، مهم‌ترین کارکرد رواداری، در حوزهٔ زیستن؛ یعنی اخلاق است اما نمی‌توان بدون وجه معرفت شناختی‌اش به وجه کاربردی آن در زیســت فردی و اجتماعی راه یافت. رواداری اگرچه ســطح بالاتری از مدارا محســوب می‌شــود که در آن افزون بر بردباری و تحمل صـــدای مخالف، شـــکلی از «فروتنی معرفتی» و «دگرپذیری» نیز وجود دارد اما با کثرت‌گرایی و نسبی‌گرایی فاصله‌دارد و به منش و رفتاری اخلاقی در شرایط عدم قطعیت معرفتی نزدیک است. در این جاست که می‌توان از امکان‌هایی برای رواداری در عرفان اســـلامی ســـخن‌گفت که نقطه اوج آن‌را می‌توان در مباحث هرمنوتیکی عرفایی چون عین‌القضات همدانی یافت.

اگرچه عین‌القضـــات مانند ســـایر عرفای مســـلمان به حق یا حقیقتی واحد قائل اســـت؛ اما درجه‌های شـــناخت این حقیقت را به‌واســـطهٔ ذات خود این حقیقت و نیز تفاوت در ســـطح فهم مخاطبان و موانع ذاتی و غیرذاتی، مختلف می‌داند و حتی در ساحت هرمنوتیک سنتی‌اش نیز به محدودیت‌هایی زبانی و مفهومی اشاره‌می‌کند و پس از اشاره به آخرین درجهٔ معرفت؛ یعنی جهل و حیرت ناشـــی از آن، ما را به شـــکلی از فروتنی معرفتی وامی‌دارد که می‌تواند امکان‌هایی را برای رواداری در اســـلام فراهم‌آورد که می‌تواند راه ســـومی باشـــد که ما را از انحصـــارگرایی معرفتی که به جزم‌اندیشـــی می‌گراید، دور نگاه می‌دارد و از سوی دیگر، با کثرت‌گرایی معرفتی که به نسبی‌گرایی منجرمی شود، متفاوت است؛ بلکه می‌تواند همهٔ انسان‌ها را در ناتوانی معرفتی مشترک‌شان به هم پیوند دهد.

٥- منابع

آلموند، یان. (۱۳۹۰). *تصوّف و ساختارشکنی*. بررسی تطبیقی آراء دریدا و ابن‌عربی. ترجمهٔ فریدالدین رادمهر. چاپ اول. تهران: پارسه.

ابن‌عربی، محیی‌الدین. (۱٤۲۲). *تفسیر ابن عربی (تأویلات عبدارزاق کاشانی)*. تصحیح سمیر مصطفی رباب. چاپ اول. بیروت: دار احیاء التراث العربی.

ابن‌عربی، محیی‌الدین. (بی‌تا). *الفتوحات المکّیه*. چاپ اول. بیروت: دارصادر.

ابوزید، نصرحامد. (۱۳۸٦). *چنین گفت ابن‌عربی*. ترجمهٔ سید محمد راستگو. چاپ اول. تهران: نشر نی.

الهی‌راد، صفدر. (۱۳۹۵). *آشنایی با هرمنوتیک*. چاپ اول. تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.

جهانگیری، محسن. (۱۳۷۵). *محیی‌الدین ابن‌عربی چهرهٔ برجستهٔ عرفان اسلامی*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

چیتیک، ویلیام. (۱۳۹۰). *طریق عرفانی معرفت محیی‌الدین ابن‌عربی*. ترجمهٔ مهدی نجفی افرا. چاپ دوم. تهران: جامی.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۲). *دیوان غزلیات*. چاپ پنجاه‌ودوم. تهران: صفی‌علیشاه.

راغب اصفهانی، حسین‌ابن‌محمّد. (۱۳۸٦). *مفردات الفاظ القرآن*. ترجمهٔ مصطفی رحیمی‌نیا. چاپ اول. تهران: نشر سبحان.

رجبی، محمدرضا؛ نصیری، محمد. (۱۳۹٤). «معضل مفهومی مدارا». *مجلهٔ علمی پژوهشی فلسفهٔ دین*. دورهٔ دوازدهم، شمارهٔ ۳، صص ٥٤٥-٥٦٦.

DOI: 10.22059/jpht.2015.5636. https://jpht.ut.ac.ir/article_56360.html.

رَمبرگ، بیرون؛ گسدال، کریستین. (۱۳۹۳). *هرمنوتیک*. ترجمهٔ مهدی محمدی. چاپ اول. تهران: ققنوس.

شجاری، مرتضی. (۱۳۹۱). «معرفت از دیدگاه عین‌القضات». فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. سال ششم. شمارهٔ ۲۰. صص ۸۵-۱۱۲.

https://journals.iau.ir/article_511807.html.

علوی‌مقدم، مهیار؛ سعادتی، سحر. (۱۳۸۹). «نقد و تحلیل نگرش هرمنوتیکی عین‌القضات همدانی». *پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ ۲۷. صص ۵۹-۷٦.

DOI: 20.1001.1.17352932.1389.7.27.3.
http://lire.modares.ac.ir/article-41-37898-fa.html.

عین‌القضات همدانی. (۱۳٦۲). *نامه‌های عین‌القضات همدانی*. به اهتمام علینقی منزوی و عفیف عسیران. چاپ دوم. تهران: منوچهری.

عین‌القضات همدانی. (۱۳۷۳). *تمهیدات*. تصحیح عفیف عسیران. چاپ چهارم. تهران: منوچهری.

عین‌القضات همدانی. (۱۹٦۲م). *شکوی الغریب عن الأوطان إلی علماء البلدان*. تصحیح عفیف عسیران. چاپ اول. پاریس: دار بیبلیون.

غزّالی، ابوحامدمحمّد. (۱۳۸٦). *إحیاء علوم‌الدین*. ترجمهٔ مؤیدالدین خوارزمی. تصحیح خدیوجم. چاپ ششم. تهران: نشر علمی و فرهنگی.

غزّالی، ابوحامدمحمّد. (۲۰۰٦). *مجموعه رسائل الامام الغزالی*. چاپ چهارم. بیروت: دارالکتب.

فدوی، صبا. (۱۳۹۹). *بررسی مبانی و مفروضات آرای عرفانی عین‌القضات همدانی*. پایان نامه دکترا، دانشگاه سمنان.

فدوی، صبا. (۱٤۰۰). *عین‌القضات همدانی*. چاپ اول. تهران: نگاه معاصر.

فرگوسن، دیوید. (۱۳۸۹). *رودولف بولتمان*. ترجمهٔ انشالله رحمتی. چاپ پنجم. تهران: گام نو.

قاسم‌پور، محسن. (۱۳۹۲). *جریان‌شناسی تفسیر عرفانی قرآن*. چاپ اول. تهران: سخن.

قدّوسی، محمدامیر. (۱٤۰۱). *رواداری*. چاپ اول. تهران: نگاه معاصر.

کربن، هانری. (۱۳۸۹). *واقع‌انگاری رنگ‌ها و علم میزان*. ترجمهٔ انشالله رحمتی. چاپ اول. تهران: سوفیا.

مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۹۱). *مثنوی معنوی*. بر اساس نسخهٔ رینولد نیکلسن. چاپ دوم. تهران: آدینه سبز

میرباقری‌فرد، سیدعلی؛ نیازی، شهرزاد. (۱۳۸۹). «بررسی و تحلیل زبان عرفانی در آثار عین‌القضات همدانی». *پژوهش‌های فلسفی-کلامی*، شماره ۱و۲. صص ۲٦۷-۲۸٦.

DOI: 10.22091/pfk.2010.147. https://pfk.qom.ac.ir/article_147.html.

نسفی، عزیزالدین. (۱۳۷۹). *بیان‌التنزیل*. تصحیح علی‌اصغر میرباقری‌فرد. چاپ اول. تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

نسفی، عزیزالدین. (۱۳۸٦). *کشف‌الحقائق*. تصحیح احمد مهدوی دامغانی. چاپ اول. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

نوری، ابراهیم؛ مهرآوران، محمود. (۱٤۰۱). «مراتب خداشناسی در مثنوی مولوی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*. سال بیستم. شمارهٔ ۳۹. صص ۲۲۷-۲٤۲.

DOI: 10.22111/jllr.2021.34912.2755 . https://jllr.usb.ac.ir/article_7390.html.

نیک‌پناه، منصور؛ نوری، ابراهیم. (۱۳۹۵). « سنجش و سازش عقل، نقل‌وعشق در هرم معرفتی مولانا». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان*. سال چهاردهم. شمارهٔ ۲٦. صص ۲۲۱-۲۳۸.

DOI:10.22111/jllr.2016.2579. https://jllr.usb.ac.ir/article_2579.html.

نیکفر، محمّدرضا. (۱۳۷۹). *رواداری، تساهل و تسامح*. زیر نظر محمدتقی فاضل میبدی. چاپ اول. تهران: آفرینه.

واعظی، احمد. (۱۳۸۰). *درآمدی بر هرمنوتیک*. چاپ اول. تهران: موسسه فرهنگی دانش و اندیشه معاصر.

هجویری، علی‌بن‌عثمان. (۱۳۷۵). *کشف‌المحجوب*. تصحیح والنتین آلکسی یوریچ ژوکوفسکی. چاپ چهارم. تهران: طهوری.

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 Narrative Mechanisms of the Story of "Bahram-e- Gour in the black dome" from Nizami's Haft Peykar, based on Greimas's theories

Ebrahim Saravani [1] | Behrouz Romiyani [2]✉ | Mostafa Salari [3]

1. PhD student of Persian language and literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran. Email: e.saravani@iau.ac.ir

2. Corresponding Author, Assistant Professor, Depatrment of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran.
Email: 59899641990@iau.ir

3. Associate Professor, Depatrment of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islami Azad University, Zahedan, Iran.
Email: m.salari11@yahoo.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
5 April 2025
Received in revised form:
20 May 2025
Accepted:
2 June 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Nizami 's narration, Black dome, Greimas's theory

ABSTRACT

The study and analysis of literary works based on important and universal literary theories, in addition to helping to better understand the structure of stories, can be helpful in a different and deeper understanding of the text. One of the greatest structuralist theorists in the field of narrative is Algirdas Julien Greimas, a Lithuanian living in France. His views have been welcomed by many researchers due to their special divisions and the properties of flexibility and fluidity. Accordingly, the following essay attempts to evaluate and analyze, with a descriptive-analytical approach, the structure of the main plot of the narrative "Bahram-e-Gour in the black dome" from Haft Peikr of Nizami based on some of Grimas' most important ideas (binary oppositions, narrative chains, and the actantial model), and analyzes the actors and how the structures that constitute the events in it are formed. According to the research findings, in this narrative, the story begins with an initial balanced situation (the king's glory in the palace); with the king's curiosity to discover the secret of the people's black-clad clothing, it turns into an intermediate unbalanced situation, and finally reaches a final balanced situation with the king's discovery of the secret of the black-clad clothing. The main actors of Grimas's action model have also been recovered as follows: sender: the king's curiosity, receiver: the king, subject: the king, object, discovering the secret of the black-clad people, helper: the butcher and the stout chicken, deterrent: the drunken townspeople. The fundamental elements of the structure of the three narrative chains (contractual, executive, and disjunctive) can also (like other components) be explained and adapted to Greimas's ideas.

Cite this article: Saravani, Ebrahim, Romiyani, Behrouz, Salari, Mostafa. (2026). Analysis of the Narrative Mechanisms of the Story of "Bahram-e- Gour in the black dome" from Nizami's Haft Peykar, based on Greimas's theories. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 115-132.
http//doi.org/10.22111/jllr.2025.51559.3327

© Saravani, Ebrahim, Romiyani, Behrouz, Salari, Mostafa.
Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

In the contemporary era, the analysis of narratives based on new theories has enriched literature even more. Among the new theories on the understanding of literary works are the theories related to narratology and structuralism. These two sciences are among the sciences that answer the fundamental questions of humanity regarding the philosophy of literature. Structuralists have also drawn people's attention to the general rules of narratives and the analysis of meta-narrative (Payandeh, 2018: 236-234). Algirdas Julien Greimas, one of the greatest structuralist theorists of narratology, proposed new developments in the structural studies of narrative. He believes that in order to understand a narrative, one must understand the meanings of the developments and grammatical rules of the narrative; just as in order to understand a sentence, one must understand the grammatical and syntactic rules and the meanings of words (Green and Lebihan, 2004: 110). In the following essay, which was conducted using a descriptive-analytical method, the main idea is to examine and analyze the structure of the narrative "Bahram-e- Gour in the black dome" from Nizami's poetic collection "Haft Peikar" based on Greimas's ideas.

2. Research method

The research method in this study is descriptive-analytical and examines data and examples, based on library studies that have been discussed and examined by citing some of Greimas's most important ideas. In order to achieve the research objectives, the story of Bahram-e- Gour in Black Dome, from Haft Peikar of Nizami, was studied in full, and then an attempt was made to analyze and explain the narrative structure based on Greimas' ideas (binary oppositions, actantial model, narrative chains).

3. Discussion

Algirdas Julien Greimas, a famous linguist and semiotician, has discussed in his opinions such topics as: action pattern, binary oppositions, narrative chains, etc. He reduced Propp's theories on the existence of action/event in narrative to six situations (Greimas, 1986: 39). These six actors or actants, who are in three binary oppositions, consist of: sender/receiver, subject/object, and supporter/opponent (Toolan, 2007: 82). Greimas considers the structure of narrative plot as a result of binary oppositions. From his perspective, "these oppositions are related to plot in the following way: temporal oppositions, i.e. balanced or unbalanced initial conditions against the final conditions of the story, against thematic conditions, i.e. for the reversed and unbalanced theme, a solution is found and balance is regained. (Okhovvat, 2002: 65).

Another part of Greimas's ideas is related to narrative chains. From his perspective, each narrative has three chains to explain its different narrative sequences: The Contractual chain, the Performative chain, and the Disjunctional chain (Hawkes, 2003: 71). Many ancient Persian stories have the potential to be adapted and examined with modern literary theories. In the story "Black dome" of Nizami’s Haft Peikar, based on Greimas' ideas, the story begins with a balanced initial situation (the king's glory in the palace); with the king's curiosity to discover the secret of the black-clad man, it changes to an unbalanced middle situation, and with the king's discovery of the secret, it reaches a balanced final situation. The course of the story in this narrative is structurally from negative to positive.

In this narrative, the main actors are: the king (subject and receiver), the king's curiosity (sender), discovering the secret of wearing black clothing (object), the townspeople (opponent), the butcher and the burly chicken (supporters).

The narrative chains in the aforementioned narrative are also as follows: 1- Contractual: the king's internal pact to achieve the goal (discovering the secret of black-clad clothing); 2- Performative: abandoning the throne and traveling to the city of drunkenness/fighting difficulties and obstacles/testing self-control; 3- Disjunctional: the king's change of status in response to fulfilling his internal pact/discovering the secret/returning to the palace and wearing black.

4- Conclusion

Using up-to-date study patterns can have a significant impact on a deeper understanding of literary works and provide a new analysis of a narrative. Analyzing Bahram-e-Gour's narrative in "The Black Dome" from Nizami's "Haft Peikar" series using Greimas's theory opens a new window to the layers

of this work. In analyzing this story, it was determined that there is both a contrastive pattern, i.e. a balanced initial situation, an unbalanced middle situation, and a balanced final situation, as well as a syntactic structure or three chains: Contractual, Performative, and Disjunctional. Also, all six actors of the Greimas action model (sender, receiver, subject, object, supporter, and opponent) are present in this narrative.

In general, the elements that Greimas showed for the structural analysis of a narrative are explained in the narrative of The Black Dome. The results obtained demonstrate the adaptation of Greimas' narrative model in the analysis of the characters and structure of this narrative and show that Greimas's views are capable of adapting to lyrical texts.

5-References

Ahmadi, B. (1991). Structure and Interpretation of Text. Vol. 1. Tehran: Markaz.

Bertens, J. W. (1983). Literary Theory. Translated by Farzan Sojudi. Tehran: Ahang.

Dorpar, M; Yahaghi, M. J. (2010). "Analysis of Character Relationships in Nizami's Leili and Majnun Poem". Boostan-e- Adab Magazine. Volume 2, Issue 3, Serial 1/59. pp. 89-65.

Eighton, T. (1989). Introduction to Literary Theory. Translated by Abbas Mokhber. Tehran: Markaz.

Harland, R. (2007). A Historical Introduction to Literary Theory from Plato to Barthes. Translated by Behzad Barkat. Guilan: University of Guilan.

Hebert, L. (2005). Tools for Text and Image Analysis, Julie tabler, available at http://www.signisemio.com

Green, K; Labihan, J. (2004). Textbook of Literary Theory and Criticism. Translation: Translators' Group. Tehran: Ruznegar.

Greimas, A. J. (1983). Structural Semantics: An attempt at a method. University of Nebraska Press. Lincoln and London.

Greimas, A. J. (1986). Semantiqu. London: Penguin Press.

Mashhadi, M. A; Savab, F. (2014). "Analysis of the Narrative Structure of the Story of Bahram and Golandam based on the Greimas Theory". Literary Text Research (Persian Language and Literature), Vol. 18 (61): 83-105.

Najafi, N; Akbari, M. (2019). "The Structure of Sub-Narratives in the plot of Khosrownameh; based on the Greimas Actantial model". Journal of Comparative Literature Studies. 2012. 54. pp. 197-210.

Nizami-Ganjavi, E.Y. (1999). The Complete Works of Nizami-Ganjavi, with Introduction and biography of Hossein Vahidi, vol. 2. Tehran: Safi-Alishah.

Okhovvat, A. (1992). Grammar of Fiction. Tehran: Farda.Payandeh, Hossein. (1997). Literary Theory and Criticism, an Interdisciplinary Textbook. Tehran: Samt.

Propp, V. (1999). Morphology of The folktale. Translated by Fereydoun Badreh. Tehran: Toos.

Rahmani, M; Fouladi, M. (2019). "Investigating in the story of Nizami Ganjavi's "Sandalwood-colored dome" based on Greimas's structuralist theory". Bi-Quarterly Journal of Literary Sciences, Year 10. Issue 17. pp. 75-93.

Savab, F. (2015). A Study of the Narrative Structure of Lyrical Poems Based on Grimas's Theory (Veis and Ramin, Khosrow and Shirin, Jamshid and Khorshid, Homay and Homayoun, Leili and Majnun), PhD Thesis in Persian Language and Literature, University of Sistan and Baluchestan, Supervisor: Mohammad Ali Mahmoudi.

Selden, R; Widson, P. (2005). A Guide to Contemporary Literary Theory. Translated by Abbas Mokhber. 3rd Edition. Tehran: Tarh-e- no.

Shairi, H.R. (2002). Fundamentals of Modern Semantics. Tehran: Samt.

Shairi, H.R. (2006). Semiotic Analysis of Discourse. Tehran: Samt.

Shairi, H.R. (2006). Semiotics of Literature/Theory and Method of Literary Discourse Analysis. Tehran: Tarbiyat Modares University

Sojudi, F. (2005). Semiotics and Literature. Tehran: Farhang Kavosh.

Soleymanpour, M. (1998). "The Central Role of the Majnun Character Based on Greimas's actantial model ". New Literary Studies, Vol. 1, No. 2. pp. 1-12.

Tahmasbi-Sargholi, F; Malmali, O; Sohrab-Nejad, A. (1400). "Narrative mechanism in Leyli and Majnun Based on the Greimas Model". Literary Criticism and Stylistics Studies, 2012. Vol. 2 (44 in a row). pp. 47-66.

Toolan, M. J. (1987). Narrative Studies: A Linguistic-Critical Introduction, Translated by Seyyed Fatemeh Alavi and Fatemeh Nemati. Tehran: Samt.

Tyson, L. (1988). Theories of Contemporary Literary Criticism, Translated by Maziar Hosseinzadeh and Fatemeh Hosseini, Tehran: Negah-e- Emruz.

Zarrinkoub, A. (1993). Pir-e- Ganje dar jostojoye nakojaabad. Tehran: Sokhan.

پژوهشنامه ادب غنایی
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل سازوکارهای روایت «بهرام‌گور در گنبد سیاه» از هفت‌پیکر نظامی، بر پایهٔ آرای گریماس

ابراهیم سراوانی[۱] | بهروز رومیانی[۲] ✉ | مصطفی سالاری[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. رایانامه: e.saravani@iau.ac.ir
۲. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. رایانامه:59899641990@iau.ir
۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. رایانامه:m.salari11@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۶
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۱۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
روایت نظامی، گنبد سیاه، نظریهٔ گریماس.

چکیده

بررسی و تحلیل آثار ادبی بر مبنای نظریه‌های مهم و جهانی ادبی، علاوه بر کمک به درک بهتر ساختار داستان‌ها، می‌تواند در فهم متفاوت و عمیق‌تر متن مددرسان باشد. یکی از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان ساختارگرا در زمینهٔ روایت، آلژیرداس ژولین گریماس (A.J Greimas) لیتوانی، مقیم فرانسه است. آرای وی به‌سبب دارابودنِ تقسیم‌بندی‌های ویژه و خاصیتِ انعطاف‌پذیری و سیّالیّت، مورد استقبال بسیاری از پژوهشگران قرارگرفته‌است. براین اساس، جستار پیش‌رو می‌کوشد با رویکرد توصیفی-تحلیلی، ساختار طرح اصلی روایت «بهرام‌گور در گنبد سیاه» از هفت‌پیکر نظامی را برمبنای برخی از مهم‌ترین آرای گریماس (تقابل‌های دوگانه، زنجیره‌های روایی و الگوی کنشگر) مورد ارزیابی و تحلیل قراردهد و به تحلیل کنشگران و چگونگی شکل‌گیری سازه‌های تشکیل‌دهندهٔ رخدادها در آن بپردازد. طبق یافته‌های پژوهش، در این روایت، داستان با وضعیت متعادل آغازین (کامرانی پادشاه در قصر) شروع‌می‌شود؛ با کنجکاوی پادشاه برای کشف راز سیه‌پوشی مردم، به وضعیت نامتعادل میانی مبدل‌می‌شود و سرانجام با کشف راز سیه‌پوشی توسط پادشاه به وضعیت متعادل پایانی می‌رسد. کنشگران اصلی الگوی کنشی گریماس نیز چنین بازیابی‌شده‌اند: فرستنده: کنجکاوی پادشاه، گیرنده: پادشاه، فاعل: پادشاه، مفعول: کشف راز سیه‌پوشی، یاریگر: مرد قصاب و مرغ تنومند، بازدارنده: مردم شهر. عناصر بنیادی ساختار زنجیره‌های سه‌گانهٔ روایی (میثاقی، اجرایی و انفصالی) نیز (همانند دیگر مؤلفه‌ها) قابل تبیین و تطبیق با آرای گریماس هستند.

استناد: سراوانی، ابراهیم، رومیانی، بهروز، سالاری، مصطفی. (۱۴۰۵). تحلیل سازوکارهای روایت «بهرام‌گور در گنبد سیاه» از هفت‌پیکر نظامی، بر پایهٔ آرای گریماس. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۱۳۲-۱۱۵ .

http//doi.org/10.22111/jllr.2025.51559.3327

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.
© سراوانی، ابراهیم، رومیانی، بهروز، سالاری، مصطفی.

۱- مقدمه

در دوران معاصر، تحلیل و تشریح روایات و داستان‌های نو و کهن بر پایهٔ نظریات جدید و مختلف، باعث غنای هرچه بیشتر ادبیات و نمایان‌ساختن افق‌های جدید و دریچه‌های نوین بر روی مطالعه و شناخت آثار ادبی شده‌است. از نظریات نوین در باب شناخت آثار ادبی، نظریات مربوط به روایت‌شناسی و ساختارگرایی است. این دو علم، ازجمله علومی هستند که به سؤالات بنیادین بشر در باب فلسفهٔ ادبیات پاسخ‌می‌دهند. یکی از این سؤالات این است که: اگر به‌راستی همهٔ روایات و داستان‌ها از ساختارهای همشکل و تکراری برخوردارند، پس چه نیازی است که ما دوباره به خواندن آن‌ها بپردازیم؟! پاسخ روایت‌شناسان و ساختارگرایان این است که ما روایت‌های کهن را به هزاران شکل تکرارمی‌کنیم چون هنوز نتوانسته‌ایم راز و رمزهای زندگی و تناقضات آن‌را حل کنیم؛ مثلاً هزاران رمان در باب مرگ نوشته‌شده و این نشان می‌دهد که بشر همواره به مرگ اندیشیده و تلاش‌کرده آن‌را برای خود حلاجی‌کند، اما در این زمینه توفیقی نداشته است؛ بنابراین همچنان به روایت-سازی، خواندن و ساختن رمان و داستان دربارهٔ مرگ می‌پردازد؛ همچنین ساختارگرایان توجه افراد را به قواعد عام روایت‌ها و تحلیل فراداستان جلب کرده‌اند (پاینده، ۱۳۹۷: ۲۳٦-۲۳٤). گریماس(۱۹۱۷م) از بزرگ‌ترین نظریه‌پردازان ساختارگرای روایت-شناسی، تحولات نوینی در مطالعات ساختاری روایت مطرح‌کرد. او معتقد است جهت فهم یک روایت، باید معانی پیرفت‌ها و قواعد دستوریِ روایت را شناخت؛ همان‌طورکه جهت فهمِ یک جمله باید قواعد دستوری و نحوی و معانی واژه‌ها را شناخت (گرین و لِبیهان، ۱۳۸۳: ۱۱۰). در جستار پیش‌رو که به‌روش توصیفی-تحلیلی انجام‌شده، ایدهٔ اصلی، بررسی و تحلیل ساختار روایت «بهرام گور در گنبد سیاه» از مجموعهٔ منظومِ «هفت پیکر» نظامی بر اساس آرای گریماس است.

۱- ۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

مسأله اصلی این جستار، درک میزان انطباق و هم‌خوانی ساختار روایت غنایی «بهرام گور در گنبد سیاه» با رویکرد نوین و جهانی گریماس و آشناییِ هرچه بیشتر با ساختارگرایی به‌عنوان یک روش پژوهشی در تحلیل انواع روایت‌های کهن غنایی ایران است. پرسش اساسی این جستار آن است که ساختار روایی داستان «بهرام گور در گنبد سیاه» در چهارچوب آرای گریماس چطور تبیین‌می‌شود؟ و میزان انطباق این اثر با آرای گریماس به چه میزان است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

بازخوانی و تحلیل روایات کهن فارسی با کاربست نظریه‌های جدید و شناخت ساختارهای زبانی متنِ آن‌ها می‌تواند در شناساندن دقیق‌ترِ این آثار و همچنین تحلیل بنیادهای معنوی آن مفید باشد. همچنین بهره‌مندی از روش‌های نوینِ بررسیِ روایت (مانند الگوی کنشگر گریماس) در تحلیل داستان‌ها و شخصیت‌ها، موجب می‌شود نگاه به متن‌های ادبی (قدیم یا جدید)، ساختارمند و علمی‌تر شود. تشریح الگوهای جدید در روایات نظامی، علاوه بر ایجاد بینشی عمیق‌تر از افکار نظامی، درک غنی‌تری از مهارت هنری وی را نیز فراهم می‌سازد. هدف جستار حاضر، ضمن معرفی و شناساندن هرچه بیشتر آرای گریماس، تبیین انطباق نظریات جدید ادبی، به‌خصوص آرای ساختارگرایان بر نوع ادب غنایی است.

۱-۳- روش تحقیق

روش تحقیق در این جستار، از نوع توصیفی-تحلیلی و بررسی داده‌ها و مصادیق و برمبنای مطالعات کتابخانه‌ای است که با استناد به برخی از اصلی‌ترین آرای گریماس، به بحث و بررسی خواهدپرداخت. جهت دست‌یافتن به اهداف پژوهش، داستان «بهرام گور در گنبدسیاه»، از هفت گنبد نظامی، به‌طور کامل مطالعه و سپس تلاش‌شد تا ساختار روایت، بر اساس آرای گریماس (تقابل‌های دوگانه، الگوی کنشی، زنجیره‌های روایی) تحلیل‌گردد.

٤-١- پیشینهٔ تحقیق

مباحث نظری آرای گریماس، از طریق ترجمه و تألیف کتب نقد و نظریه ادبی، توسط برخی همچون: ایگتون (پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی، ١٣٦٨)، احمدی (ساختار و تأویل متن، ۱۳۷۰)، برتنز (نظریهٔ ادبی، ۱۳۸۲)، سلدن (راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ١٣٨٤)، تایسون (نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ۱۳۸۷)، سجودی (نشانه‌شناسی و ادبیات، ١٣٨٤) و ... شناخته شده‌است. شعیری نیز در کتب: «مبانی نشانهٔ معناشناسی نوین» (۱۳۸۱) و «تجزیه‌وتحلیل نشانه معناشناختی گفتمان» (۱۳۸۵) به معرّفی و شناخت کاملی از نشانه معناشناسی و عناصر آن در تولید معنا و گفتمان پرداخته‌است. برخی مقالات همسو با رویکردهای این مقاله عبارتند از:

دُرپر و یاحقی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی»، به تحلیل روابط و مناسبات شخصیت‌ها در لیلی و مجنون با استفاده از الگوی کنش‌گر گریماس پرداخته‌اند. شش نقش اصلی در این روایت بازیابی شده-اند و مقاله به این نتیجه رسیده‌است که الگوی گریماس در تحلیل شخصیت‌های منظومهٔ مذکور، کارآمد است و با این الگو خواننده می‌تواند روابط و مناسبات شخصیت‌ها را دنبال‌کند. همچنین برخی از ویژگی‌های گریماس برای حکایت‌های فولکوریک هم در روایت مذکور مشاهده می‌شود. مشهدی و ثواب (۱۳۹۳) در پژوهشی با عنوان: «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام برپایهٔ نظریهٔ گریماس» به مطالعهٔ ساختار روایتی داستان «بهرام و گل‌اندام» برمبنای نظریهٔ گریماس پرداخته‌اند. ساختار طرح اصلی روایتِ مذکور، با تغییر وضعیت‌ها براساس تقابل‌های دوگانه و زنجیره‌های روایی و الگوی کنشی را تحلیل‌نموده و به این نتیجه رسیده‌اند که الگوی کنشی گریماس در تحلیل روایت مفید و قابل‌تطبیق است و طرح داستان از ساختار و انسجام روایی برخوردار و از دو منظر (تقابل‌های دوگانه و قاعده‌های نحوی) قابل بررسی است و از لحاظ کنشی، شامل دو الگوی کنشی مجزا با کنشگران متمایز است. نجفی و اکبری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «ساختار خرده‌روایت‌ها در پیرنگ خسرونامه؛ با تکیه بر الگوی کنشگران گریماس» به تحلیل ساختار پیرنگ و جایگاه شیء ارزشی در داستان «خسرونامه» با الگوی کنشگران گریماس پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که وجود خرده‌روایت‌ها و پیرنگ‌های نهفته در دل کلان‌روایت «خسرونامه» علاوه بر ایجاد الگوهای سازه‌ای متعدد پیرنگ، باعث ایجاد تعلیق و اپیزودهای متنوع شده‌است. رحمانی و فولادی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی داستان «گنبد صندلی» نظامی‌گنجوی براساس نظریهٔ ساختارگرای گریماس»، با تحلیل داستان مذکور برمبنای نظریهٔ گریماس به این نتیجه‌رسیده‌اند که هیچ بخش از حکایت، در پیشبرد جریان روایت بی‌تأثیر نیست و در آن داستان با وضعیت متعادل آغازین (آغاز سفر)، با درخواست آب خیر از شر، به وضعیتی نامتعادل (کورشدن خیر) مبدل‌می‌شود تا این‌که این وضعیت با تأثیر نیروی یاری‌دهندهٔ دختر کُرد و چوپان، سیر صعودی خود را به‌سوی تعادل-پایانی به سرانجام می‌رساند. طهماسبی‌سرقلی و دیگران (١٤٠٠) در مقالهٔ «سازوکار روایت در لیلی‌ومجنون براساس الگوی گریماس» به بررسی الگوهای روایتی در حکایت مذکور پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که تقابل اصلیِ برخاسته در این روایت، ریشهٔ در عصبیت قومی و جامعهٔ عصر دارد. کنشِ کنشگران نیز براساس همین تقابل، معنادار می‌شود. کنشگر اصلی و گیرنده، مجنون است و اطرافیان او نقش یاری‌گر دارند. بازدارنده، پدر لیلی و شیء ارزشی نیز عشق است و به‌همین دلیل داستان، حالت عرفانی پیدا کرده‌است. سلیمان‌پور (١٤٠١) در مقالهٔ «نقش محوری شخصیت مجنون براساس نظریهٔ کنشگری گریماس» با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی ضمن تبیین و تحلیل سایر نقش‌ها و روابط لیلی‌ومجنون، به نقش محوری شخصیت مجنون پرداخته و به این نتیجه رسیده‌است که باتوجه به الگوی کنشگر گریماس در این روایت، مجنون بیش از هرکس و هرچیز نقش برجسته و کنشگر فاعل دارد. فاعلیت ابتدا با مجنون شکل‌می‌گیرد، اما در میانه‌های داستان، گاهی لیلی جای او را می‌گیرد.

بنابراین طبق بررسی‌های انجام‌شده – چنان‌که مشاهده‌می‌شود- پژوهشی که به‌طور خاص و مستقل و با ذکر جزئیات به بررسی و تحلیل داستان «بهرام گور در گنبد سیاه» از نظامی پرداخته‌باشد، مشاهده‌نشد. این موضوع و نیز لزوم بازخوانی و تحلیل‌روایت‌های کهن‌منظوم براساس نظریهٔ‌گریماس‌جهت شناساندن عمیق‌تر این آثار، ضرورت این پژوهش را نمایان‌می‌سازد.

۲- بحث

۲-۱- روایت‌شناسی

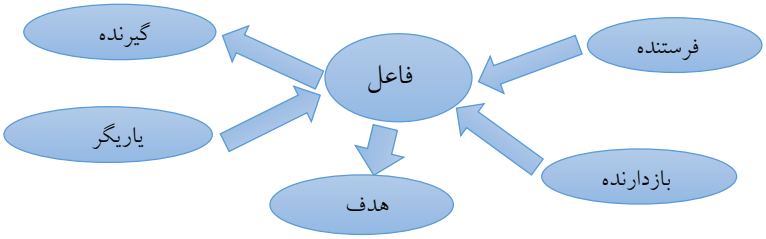
روایت‌شناسی (Narratology)، علمی است که به بررسی و تحلیل روایت‌های داستانی می‌پردازد و محصول ساختارگرایی است (ایگلتون، ۱۳٦۸: ۱٤۳). این علم جهت تحلیل و بررسی ساختارهای مختلف روایت و سازوکارهای درونی متون ادبی به‌کارمی‌رود تا بتواند ساختارهای بنیادین و یا عملکردهای موجود بر کارکرد روایی را نمایش‌دهد (ر.ک: اخوت، ۱۳۷۱: ۲). اساسِ علم روایت‌شناسی بر ولادیمیر پراپ(Vladimir Propp)، فرمالیست شهیر روسی و کتاب وی «بررسی قصه‌های عامیانه»(Morphology of the folktale) استوار است. او آثار فولکوریک را براساس قواعد صوری آن‌ها تقسیم‌بندی کرد و این کار خود را ریخت‌شناسی(Morphology) نامید. پراپ تمامی شخصیت‌های قصه را به هفت دستهٔ کلی تقسیم‌بندی کرد: «۱- قهرمان (hero)، ۲- خبیث یا شریر (villain)، ۳- یاری‌دهنده (helper)، ٤- بخشنده (donor)، ۵- اعزام‌کننده (dispatcher)، ٦- شخص مورد جستجو یا شاهزاده‌خانم (princess)، ۷- قهرمان دروغین (false hero)» (سلدن و ویدسون، ۱۳۸٤: ٤۲).

۲-۲- گریماس و آرای او

آلژیرداس ژولین گریماس(Algirdan Julien Greimas)، زبان‌شناس و نشانه‌شناس لیتوانی تبارِ مقیم فرانسه، از بنیان‌گذاران و دبیر کل انجمن بین‌المللی مطالعات نشانه‌شناسی بود. او با اصلاح ساختاری نظریهٔ ولادیمر پراپ و پیوند دو مقولهٔ روساخت و ژرف‌ساختِ روایت و انتشار کتاب «معناشناسی ساختاری»(Structural Semantics) (۱۹٦٦م.) و کتاب «دربارهٔ معنا»(On Meaning) (۱۹۷۰م.) به‌عنوان یکی از برجسته‌ترین چهره‌های روایت‌شناسی و نشانه معناشناسیِ روایی مکتب پاریس شناخته‌شد. وی به‌همراه تحلیل‌گران و متفکرانی همچون: ولادیمر پراپ، مارسل موس(Mauss Marcel)، کلد لوی استرس(Claude Levi-Strauss) و ... ازجمله کسانی بود که نظریه‌های مربوط به حوزهٔ روایت‌کنشی یا گفتمان کنش‌محور را تولید و بسط داد (ر.ک: شعیری، ۱۳۹۵: ۱۹).

۲-۲-۱ الگوی کنشی گریماس

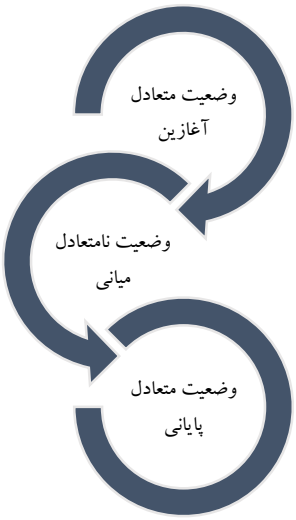
گریماس، نظریات پراپ مبنی بر وجود عملکرد/ حادثه در روایت را به شش موقعیت کاهش‌داد (Greimas, 1986: 39). این شش کنشگر یا عملگر(actant) که در سه تقابل دوسویه قراردارند، متشکل‌اند از: فرستنده/گیرنده، فاعل/مفعول، حمایت-کننده/بازدارنده (ر.ک: تولان، ۱۳۸٦: ۸۲). در این الگو، کنشگر فرستنده، کنشگر فاعل را به‌دنبال شیء ارزشی یا هدف روانه-می‌کند تا کنشگرِ گیرنده یا سودبرنده از آن بهره‌ببرد. در طیِ این روال، کنشگر یا کنشگران یاری‌دهنده او را حمایت می‌کنند و کنشگر یا کنشگران بازدارنده نیز مانعِ او می‌شوند (Greimas, 1983: 86). در شکل (۱) الگوی کنشی گریماس نشان داده-شده‌است. جهت پیکان‌ها در این شکل از اهمیت بسیار برخوردار است.



شکل ۱. الگوی کنشگر گریماس

۲-۲-۲- تقابل‌های دوگانه از منظر گریماس

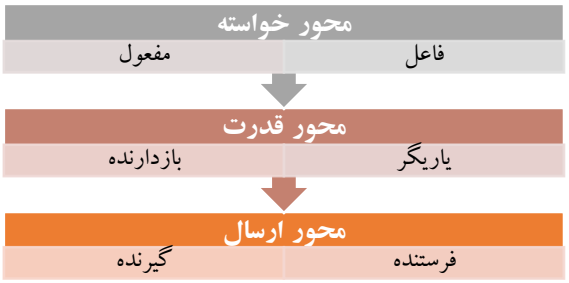
ولادیمر پراپ معتقد بود روایت؛ یعنی متنی که «تغییر وضعیت از حالت متعادل بـه غیرمتعـادل و دوبـاره بازگشـت بـه حالـت متعادل را بیان‌کند» (پراپ، ۱۳٦۸: ۵۳). گریماس نیز چنـین وضـعیتی را در سـاختار طـرح داسـتان باورداشـت (شـکل۲). وی ساختار طرح روایت را بر اثر تقابل‌های دوگانه برمی‌شمرد. از منظر او «این تقابل‌ها در ارتباط بـا طـرح بـه ایـن شـکل اسـت: تقابل‌های زمانی؛ یعنی شرایط آغازین متعادل و یا غیرمتعادل در مقابل شرایط پایانی قصه، در برابر شرایط مضمونی؛ یعنی برای مضمون معکوس و غیرمتعادل راه‌حلی پیدا می‌شود و دوباره تعادل‌می‌یابد. گریماس تمام آن کنش‌های قصه که شرایط آغـازین را پشت سرمی‌گذارند و به سرانجام می‌رسند و مضمون معکوس را تعادل‌می‌بخشند، جزء عناصر طرح قصه می‌داند» (اخـوت، ۱۳۷۱: ٦۵).



شکل ۲. ساختار تقابل‌های دوگانهٔ گریماس

۳-۲-۲- الگوی توضیحی محور کنش‌های شش‌گانه

گریماس توجه خاصی به ساختار درونی متن و روابط میان آن دارد. وی تقابل شش کنشگر که در هیأتی روایتی در سه قسمت شکل‌می‌گیرد را مورد تحلیل قرارداد. در این طرح، او با استفاده از ساختار دوتایی، موفق به کشف نوع تازه‌ای از جدل شد کـه به کمک آن می‌توان هرکدام از مفاهیم را به زایش مفاهیم دیگری وادارکرد(هارلنـد،۱۳۸٦: ٦٦). برمبنـای آرای گریمـاس، سـه دستهٔ تقابلی دوگانه وجود دارد که هریک از آن‌ها را می‌توان در یک محور کنشی توضیحی جای‌داد. درواقع شش‌کنشگر که بـا یکدیگر مناسبات نحوی و معنایی برقرارمی‌کنند، در سه محور دوگانه قرا می‌گیرند؛ این سه محور عبارتند از: خواسته، قـدرت، ارسال (Herbert, 2005: 71). (شکل۳).



شکل ۳. الگوی توضیحی محور کنش‌های شش‌گانه

٤-۲-۲- زنجیره‌های روایی

بخش دیگری از مطالعات و آرای گریماس، مربوط به زنجیره‌های روایی است. از منظر او، کنشگرها در سطح روبنایی این سه نوع زنجیرهٔ روایی را اجرا می‌کنند:

۱-٤-۲-۲- زنجیرهٔ پیمانی یا میثاقی

در این زنجیره، وضعیت داستان به‌سمت یک هدف خاص پی‌گیری می‌شود؛ این زنجیره شامل وظیفه‌ای است که به عهدهٔ روایت گذاشته‌می‌شود تا درنهایت به‌سرانجام‌برسد. عملکرد این زنجیره «بررسی وضعیت‌هاست که همان پذیرش یا ردّ پیمان است» (سلدن و ویدسون، ۱۳۸٤: ۱٦۳).

۲-٤-۲-۲- زنجیرهٔ اجرایی

این زنجیره، دال بر انجام مأموریتی است که باید انجام‌گیرد. از آن‌جا که طرح اصلی داستان بر عهدهٔ زنجیره اجرایی است؛ بنابراین ساختار روایت متکی به آن می‌باشد. (سلدن و ویدسون، ۱۳۸٤: ۱٦۲).

۳-٤-۲-۲- زنجیرهٔ انفصالی یا انتقالی

از منظر گریماس، زنجیرهٔ انتقالی یا انفصالی شامل تغییر وضعیت یا حالتی است که در داستان اتفاق‌می‌افتد. «این زنجیره شامل سفرها، رفت‌وبرگشت‌ها و تغییرات موقعیت قهرمان در طول داستان است» (اخوت، ۱۳۷۱: ٦٦).

۳-۲- هفت‌پیکر نظامی

«هفت‌پیکر یا هفت‌گنبد یا بهرام‌نامه»، حکایت بهرام پنجم ملقب به بهرام گور (٤۲۰-٤۳۹ میلادی) از آغاز تولد تا ناپدیدشدن اوست. این اثر، شامل هفت‌قصهٔ شگفت‌انگیز و پرماجراست که عروسان هفت‌گنبد برای پادشاه نقل‌می‌کنند و از خیال‌انگیزترین منظومه‌های پنج‌گنج نظامی به‌شمارمی‌رود (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۱٤٤). در داستان «هفت‌پیکر»، بهرام گور، هفت‌عروس از هفت-اقلیم را نزد خود می‌آورد که هریک در زیبایی و حسن، بی‌همتایند. هفت‌اقلیم، نماد عالم خاکی و هفت‌سیاره، نماد عالم افلاکی است و هفت‌روزی که عروسان هفت‌گنبد داستان‌هایی تعریف‌می‌کنند، نمادی از تمام زمان‌هاست. بدین ترتیب، نظامی در این مثنوی تمام داستان آفرینش را از آغاز تا پایان روایت‌کرده‌است. رنگ‌ها در هفت‌پیکر، دارای معانی ویژه‌ای هستند: رنگ سبز نماد باروری و حاصل‌خیزی، رنگ‌های آبی و سفید نشان‌دهندهٔ صلح‌وصفا، رنگ زرد نماد نفرت، رنگ سیاه نماد مرگ و رنگ سرخ نماد جنگ و خونریزی. در داستان هفت‌گنبد، بهرام‌شاه هر روز با توجه به اقلیم مربوط به هر بانو، لباسی به رنگ آن گنبد می‌پوشد و به دیدار شاهدخت آن گنبد می‌رود. هرکدام از بانوان با توجه به ویژگی‌های سرزمین خود، برای بهرام‌شاه داستان‌سرایی می‌کنند. این اقالیم هفتگانه هرکدام به سیاره‌ای منتسب هستند که با ایام هفته نیز هم‌خوانی دارند.

روزهای هفته	گنبد	داستان	اقلیم	شاهدخت	رنگ	سیاره
شنبه	گنبد سیاه	شاهزاده سیاهپوش	هند	فورک	سیاه	زحل/ Saturn
یکشنبه	گنبد زرد	شاهزاده زرین‌پوش	روم	همای	زرد	خورشید/Saturn
دوشنبه	گنبد سبز	شاهزاده سبزپوش	خوارزم	نازپری	سبز	ماه/Moon
سه‌شنبه	گنبد سرخ	شاهزاده سرخ‌پوش	روس	نسرین نوش	سرخ	مریخ/Mars
چهارشنبه	گنبدفیروزه‌ای	شاهزاده فیروزه‌پوش	مغرب	آذربون	فیروزه‌ای	عطارد/Mercury
پنجشنبه	گنبد صندلی	شاهزاده صندلی‌پوش	چین	یغما ناز	صندلی	مشتری/Jupiter
جمعه	گنبد سپید	شاهزاده سپیدپوش	ایران	بخت	سپید	زهره/Venus

جدول ۱. هفت‌روز هفته، هفت‌گنبد، هفت‌شاهدخت، هفت‌اقلیم و هفت‌سیاره

٤-۲- خلاصهٔ حکایت روز اوّل در گنبد سیاه

روز شنبه مربوط به شاهدخت هند با جامه‌ای سیاه، هم‌سرشت با سیارهٔ کیوان است. بانوی این اقلیم، داستانِ مربوط بـه پادشـاهِ شهر مدهوشان و راز سیه‌پوشی مردمان آن‌را برای بهرام‌شاه چنین تعریف‌می‌کند:

از یکی از خویشاوندانم شنیدم که زنی پرهیزگار در قصر ما زندگی‌می‌کرد که جامه‌ای سیاه بر تن داشت. علتش را پرسـیدند و او گفت: من قبلاً کنیز پادشاهی بزرگ بودم، او در قصر خویش، مهمان‌خانه‌ای ترتیب داده‌بود و مسافران غریب به آن‌جـا مـی-رفتند و برای پادشاه از شگفتی‌هایی که دیده‌بودند و از شهر و دیار خویش تعریف‌می‌کردند:

هر که آمد لگام‌گیر شدند — به خورش میهمان‌پذیر شدند
شاه پرسید ازو حکایت خویش — هم ز غربت هم از ولایت خویش

(نظامی، ۱۳۷۸: ۳۲-۳۱)

بعد از مدتی، شاه ناپدید شد و وقتی بعد از مدت‌ها به کاخ برگشت، جامه‌ای سیاه بر تن داشت و بعد از آن هم، او بدون هـیچ مصیبتی، همیشه سیاه‌پوش بود. کنیزک ادامه‌داد: روزی از پادشاه علت را پرسیدم و او چون مرا محـرم خـویش دیـد، رازش را چنین بیان‌کرد: روزی مسافرِ غریبه‌ای به قصر من آمد که تماماً سیاه‌پوش بود. من از او علت سیاه‌پوشـی‌اش را پرسـیدم. امـا او امتناع‌کرد و سخنی نگفت:

روزی آمد غریبی از سر راه — کفش و دستار و جامه، هرسه سیاه
خواندم و حشمتش بیفزودم — برگ او را به شرط فرمودم
گفتم ای من نخوانده نامهٔ تو — سیه از چیست جامهٔ تو؟

(نظامی، ۱۳۷۸: ٥٦-٥٤)

بالاخره با اصرار و التماس زیادِ من، چنین‌گفت که در سرزمین چین، شهر بسیار زیبایی وجود دارد به نام «شهر مدهوشـان» کـه مردمش همه سیاه‌پوش هستند:

گفت شهریست در ولایت چین — شهری آراسته چو خلد برین
نام آن شهر شهر مدهوشان — تعزیت‌نامهٔ سیه پوشان
مردمانی همه به‌صورت ماه — همه چون ماه در پرند سیاه

(همان: ٦٦-٦٤)

مسافر غریبه، دیگر هیچ سخنی نگفت و بلافاصله از قصر دورشد. من هم هرچقدر جستجو کردم، نشانی از او نیافتم. تا این‌کـه بالاخره از فرطِ کنجکاوی، سلطنت را رهاکردم و به سرزمین چین رفتم تا راز را کشـف‌کـنم. بعـد از مـدتی بـالاخره بـه شـهر مدهوشان رسیدم. تا یک‌سال هرچه کردم، نتوانستم به راز این مردم پی‌ببرم تا این‌که بالاخره با قصابی نیک‌سرشت آشـنا شـدم.

هر روز به تکریم او پرداختم و به او نزدیک‌تر شدم تا این‌که توانستم به دل او راه‌یابم. سرانجام یک‌روز، علت سیاه‌پوشی مردمان شهر را از او پرسیدم، اما با این‌که من به او طلا و ثروت زیادی داده‌بودم، باز هم حاضرنشد راز شهر را برایم فاش‌کند. من خیلی پافشاری کردم و در نهایت با اصرارِ من، شبی مرا به خرابه‌ای برد، در آن‌جا سبدی بود. از من خواست به داخلِ آن بروم:

چون در آن منزل خراب شدیم — چون پری هر دو در نقاب شدیم
سبدی بود در رسن بسته — رفت و آورد پیش آهسته

(نظامی، ۱۳۷۸: ۱۳۰-۱۲۹)

وقتی داخل سبد نشستم، سبد به‌خاطر طلسمی که در آن بود به آسمان پروازکرد، من خیلی ترسیدم، هرچقدر آه‌ونالـه کردم، هیچ سودی نداشت. ناگهان پرندۀ تنومندی، همچون کوه نمایان‌شد:

مرغی آمد نشست چون کوهی — کامدم زو به دل در اندوهی
از بزرگی که بود سر تا پای — میل گفتی در اوفتاده زجای

(همان: ۱۵۳-۱۵۲)

از سرِ ناچاری خودم را به پاهای آن مرغ آویزان‌کردم و با او مسیری طولانی را طی‌کردم تا این‌که به سرزمینی زیبا همچون بهشت رسیدیم. در آن‌جا من پای مرغ را رهاکردم و تا شب به استراحت و گردش پرداختم. وقتی شب شد، از دور، نوری دیدم و بعد زیبارویانی را دیدم که شمع به‌دست آمدند. بعد از اندکی، مرا به حضور بانوی خویش بردند. ملکۀ زیبارویان با مهربانی از من پذیرایی‌کرد. من که از زیبایی و مهربانی آن ملکه سرمست و عاشق شده‌بودم، به دست‌وپایش بوسه‌می‌زدم و خواهان وصال او بودم، ولی او مرا به صبوری فرامی‌خواند؛ در انتهای شب هم مرا با یکی از حوریان روانه‌کرد. چندین شب به همین منوال گذشت و هرگاه من از ملکه، تقاضای وصال می‌کردم، او حوریِ دیگری را با من روانه و خودش امتناع می‌کرد.

هیچ کامی نه کآن نبود مرا — بخت من بود کآن نمود مرا
چون در آن نعمتم نبود سپاس — حق نعمت زیاده شد ز قیاس
ورق از حرف خرّمی شستم — کز زیادت، زیادتی جستم
چون به سی‌شب رسید وعدۀ ماه — شب جهان بر ستاره کرد سیاه

(نظامی، ۱۳۷۸: ۳۹۵-۳۹۲)

یک شب با ناشکیبایی و اصرارِ زیاد از ملکه، وصالش را خواستار شدم و او چون بی‌قراریِ مرا دید، گفت: یک لحظه چشمانت را ببند، تا خودم را آماده کنم. بعد گفت: حالا چشمانت را بازکن! وقتی چشمانم را گشودم، خودم را دوباره در سبد یافتم و مرد قصاب هم در گوشه‌ای به انتظارم نشسته‌بود. من که ماجرا را دریافته‌بودم، پشیمان و ناراحت به مرد قصاب گفتم: ای رفیق دیرین! اکنون برای من جامه‌ای سیاه بیاور تا در این مصیبت بپوشم و بر حال خود عزادار باشم:

شو پرندی سیاه پیش من آر — رفت و آورد هم در آن شب تار
در سرافکندم آن پرند سیاه — هم در آن شب بسیج کردم راه
سوی شهر خود آمدم دلتنگ — برخود افکنده از سیاهی رنگ

(همان: ۵۰۸-۵۰٦)

بعد از این ماجرا من نیز سیاه‌پوشی و خاموشی اختیارکردم. وقتی پادشاه ماجرای خویش را برای کنیزک تعریف‌کرد، کنیزک نیز به سبب وفاداری و همدردی با پادشاه، سیاه‌پوش شد.

۵-۲- تحلیل حکایت

۱-۵-۲- تقابل‌های دوگانه در حکایت

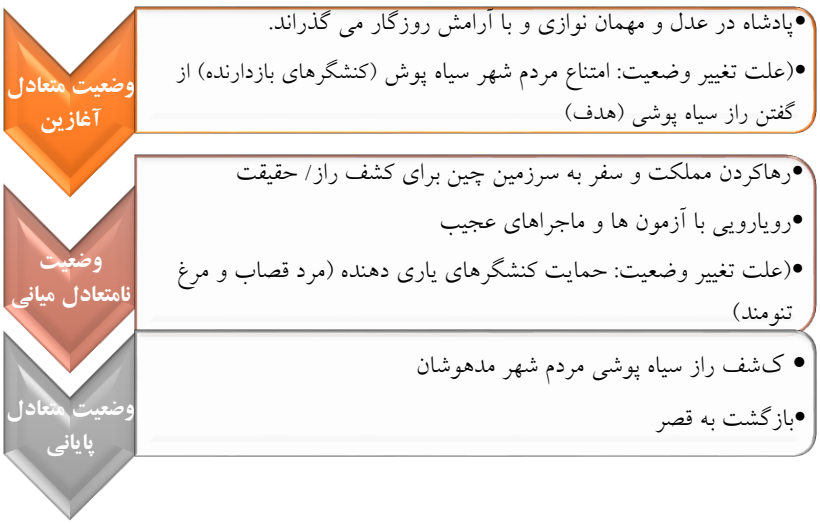
حکایت «گنبد سیاه»، در ابتدا با وضعیتی متعادل آغازمی‌شود. پادشاهی مهمان‌نواز و عادل، بـر سـرزمینی حکومـت مـی‌کنـد. او دستورمی‌دهد تا برای مسافران، مهمانخانه‌ای مهیا کنند. پادشاه از هر مسافر، سرگذشتش را می‌پرسد. (وضعیت متعادل آغازین):

ملکی بود کامکار و بزرگ — ایمنی داده میش را با گرگ

میهمانخانه‌ای مهیا داشت — کز ثری روی در ثریا داشت

(نظامی، ۱۳۷۸: ٦٦١-٦٦٢)

بعد از این وضعیت متعادلِ ابتدایی، نوبت به وضعیت نامتعادل میانی می‌رسد. در این بخش، پادشاه از مسافری سیاه‌پوش، علت سیاه‌پوشی‌اش را جویا می‌شود، اما مسافر از پاسخ طفره‌می‌رود. درنهایت با اصرار پادشاه، فقـط مـی‌گویـد کـه شـهری بـه نـام «مدهوشان» در چین هست که تمام مردمش سیاه‌پوشند و هرکس هم به آن شهر برود، سیاه‌پوش مـی‌شـود. نیـروی کنجکـاوی پادشاه، به‌قدری شدت می‌گیرد که زندگی متعادل وی را به‌وضعیتی بغرنج و نامتعادل مـی‌کشـاند. او مملکـت را رهـامی‌کنـد و برای یافتن رازِ بزرگ به‌سمت «شهر مدهوشان» می‌رود و در آن‌جا با آزمون‌ها و ماجراهایی عجیب روبه‌رو می‌شـود (وضـعیت نامتعادل میانی). در این مسیر، کنشگرهای یاریگر و حمایت‌کننده (مرد قصاب، مرغ تنومند)، در انجام آزمون‌ها، به یاری پادشاه می‌آیند درنهایت، همهٔ ماجراها تمام می‌شود و پادشاه به راز مردم سیاه‌پوش، پِی‌مـی‌بـرد و بـه قصـر و زنـدگی عـادی خـویش بازمی‌گردد (وضعیت متعادل پایانی). نکتهٔ مهم اینجاست که با این‌که پادشاه به هدف خود رسیده و راز را درک‌کرده، امـا خـود نیز سیاه‌پوش و اندوهگین می‌شود؛ چرا که نتوانسته‌است صبور و خویشتن‌دار باشد. از لحاظ ساختاری، وضعیت قصه از منفـی به مثبت پیش‌رفته و کنشگر فاعل به‌هدف خویش رسیده‌است. در این روایت، هرچند از نظر معنوی، پادشـاه غمگـین و سـیاه-پوش می‌شود و ظاهراً حرکت قصه از مثبت به منفی است (به‌دلیل عدم دستیابی پادشاه به عوالم و تجربه‌های باشـکوه‌تـر)، امـا باید درنظر داشت، پادشاه به این آگاهی و شناخت ضعف خویش پی‌برده‌است و همین امر، نوعی پیروزی و نقطهٔ مثبـت بـرای وی به‌شمارمی‌رود؛ بنابراین‌حرکت قصه از منفی‌به مثبت‌است. شکل (٤)، ساختار طرح‌اصلی روایت «گنبدسیاه» را نشان‌می‌دهد.

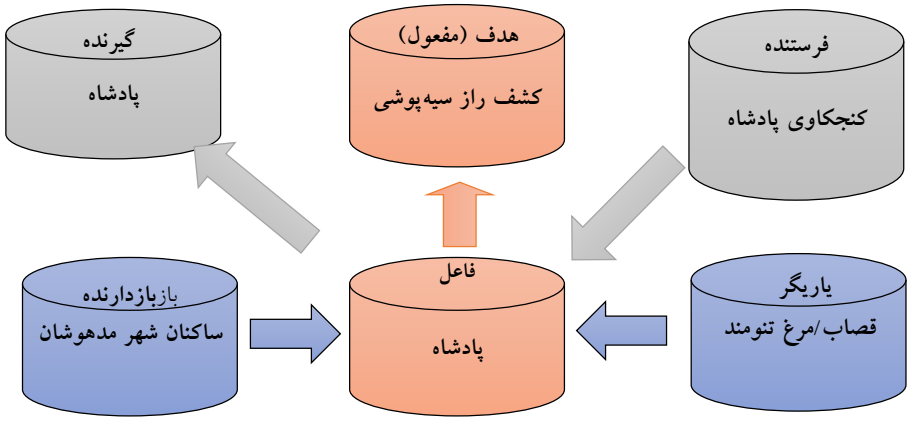


شکل ٤. ساختار طرح اصلی تقابل‌های دوگانه در حکایت «گنبدسیاه»

۲-۵-۲- الگوی کنشگر گریماس در حکایت

در این حکایت، پادشاه چندین الگوی کنشی شامل: کنشگر فاعل، کنشگر فرستنده و کنشگر گیرنده را عهده‌دار شده‌است. کنشگرِ فرستنده برای رسیدن به هدف، نیروی درونیِ میل و کنجکاوی پادشاه برای رسیدن به هدف است. کنشگر فاعل یا قهرمان داستان هم که اصلی‌ترین کنش‌های توسط او به انجام می‌رسد، باز هم پادشاه است. کنشگر گیرنده نیز که ذی‌نفع است و قرار است به شیء ارزشی دست‌یابد، همان فاعل (در این‌جا: پادشاه) است. کنشگرِ یاریگر، مردِ قصاب و مرغ تنومند هستند. این هردو، به پادشاه کمک می‌کنند تا به کشف راز سیه‌پوشی مردم شهر مدهوشان دست‌یابد. کنشگرِ بازدارنده (مانع) نیز مردمان شهر مدهوشان هستند. زمانی که پادشاه از این مردم درخواست می‌کند که وی را به هدف (راز سیه‌پوشی خود) برسانند، آنان امتناع می‌کنند. به‌طور خلاصه می‌توان کنشگران این حکایت را چنین برشمرد:

کنشگر فرستنده: کنجکاوی پادشاه، کنشگر گیرنده (ذی‌نفع): پادشاه، کنشگر فاعل (قهرمان): پادشاه، مفعول (هدف): کشف راز سیه‌پوشی مردمان، کنشگرانِ یاریگر: قصاب، مرغ تنومند،کنشگران بازدارنده (مانع): ساکنان شهر مدهوشان.



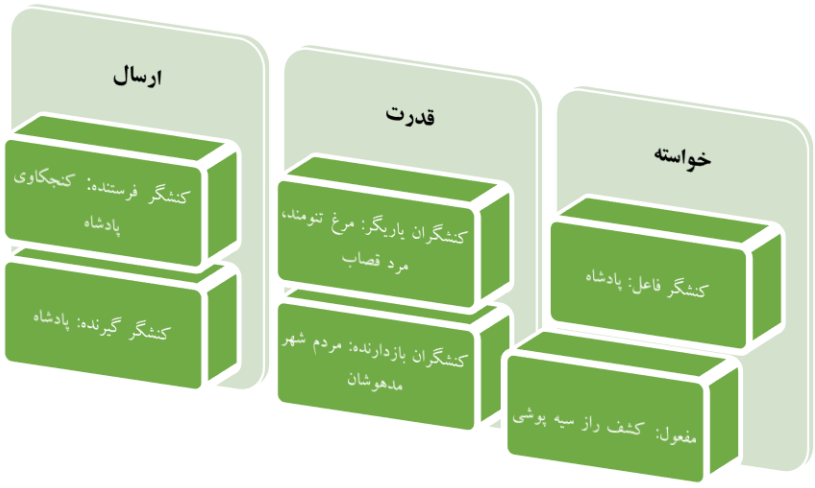
شکل۵. حکایت «گنبد سیاه» بر پایهٔ الگوی کنشگر گریماس

۳-۵-۲- الگوی توضیحی کنش‌های شش‌گانه در حکایت «گنبد سیاه»

محور خواسته: در این محور که کنشگر فاعل و مفعول، زوج تقابلی را دربرمی‌گیرند، فاعل؛ یعنی پادشاه، کنشگری است که به‌سوی مفعول یا شیءارزشی هدایت می‌شود. پادشاه (فاعل) برای کشف راز سیه‌پوشی و نیل به حقیقت (مفعول)، به‌سوی سفری دراز هدایت می‌شود تا کنش آزمودن از این‌طریق صورت‌گیرد.

محور قدرت: در این حکایت، در محور قدرت، دو کنشگر یاری‌رسان وجود دارد که هر دو عینی هستند؛ یکی انسان (مردِ قصاب) و دیگری حیوان (مرغ تنومندی) که در رساندن پادشاه (فاعل) به کشف راز و حقیقت (مفعول) به او کمک می‌کنند. کنشگر حریف نیز مردم سیاه‌پوشِ شهر مدهوشان هستند که از گفتن حقیقت و رسیدن فاعل یا قهرمان (پادشاه) به راز سیه-پوشی امتناع می‌کنند و درتقابل با مردِ قصاب و مرغ تنومند (کنشگران یاریگر) هستند.

محور ارسال: در این حکایت، بنابر قرینهٔ معنایی، «کنجکاوی پادشاه»، کنشگر فرستنده است که خواهان وصول فاعل (پادشاه) به مفعول (درک حقیقت و راز سیه‌پوشی) است. این فرستنده به دستهٔ مفاهیم تعلق‌دارد. گیرنده (پادشاه) هم کنشگری است که از کنش سود می‌برد و یا ممکن است سودی به او نرسد. پادشاه به‌عنوان گیرنده، در ظاهر امر، سودبرنده است؛ چراکه بالاخره راز سیه‌پوشی مردمان شهر مدهوشان را کشف‌می‌کند؛ ولی عملاً سودی نصیب پادشاه نمی‌شود؛ چراکه وی نتوانسته‌است شکیبایی کند و درنهایت عوالم و تجربه‌های باشکوه‌تر را دریابد. شکل (٦)



شکل ٦. الگوی توضیحی کنش‌های شش‌گانه در حکایت «گنبد سیاه»

٦-٢- زنجیره‌های روایی حکایت

٦-٢-١- زنجیرهٔ میثاقی

کشف راز سیه‌پوشی مردم «شهر مدهوشان» در ابتدای امر، وظیفه‌ای است که پادشاه باید بدان برسد. طفره‌روی مردم از جواب به این سؤال، کنجکاوی و انگیزهٔ پادشاه را برای رسیدن به هدف، دوچندان می‌کند. پادشاه این کار را وظیفه‌ای غیرقابل‌تغییر برای خویش می‌داند؛ بنابراین سلطنت را رهامی‌کند و با زندگی جدید در شهر مدهوشان، سعی در رسیدن به هدف دارد. بدین‌طریق، با پیمان یا عهدی درونی از سمت پادشاه روبه‌رو هستیم. پادشاه برای دستیابی به پاسخ سؤالی مهم، به‌سمت مقصد حرکت می‌کند و با خود پیمان‌می‌بندد تا وقتی به هدف دست‌نیافته، بازنگردد. مدت‌ها طول‌می‌کشد تا به هدف نزدیک شود. در این زنجیره یا پیرفت، پادشاه ابتدا از مهمان خویش سؤالی پرسیده‌است که پاسخ آن، باعث عهدبستن پادشاه با خود و تلاشِ وی می‌شود تا جواب را بیابد:

آن مسافر هر آن شگفت که دید — شاه را قصه‌کرد و شاه شنید
همه عمرش بر آن قرار گذشت — تا نشد عمرش از قرار نگشت

(نظامی، ١٣٧٨: ٤٥٧-٤٥٨)

٦-٢-٢- زنجیرهٔ اجرایی

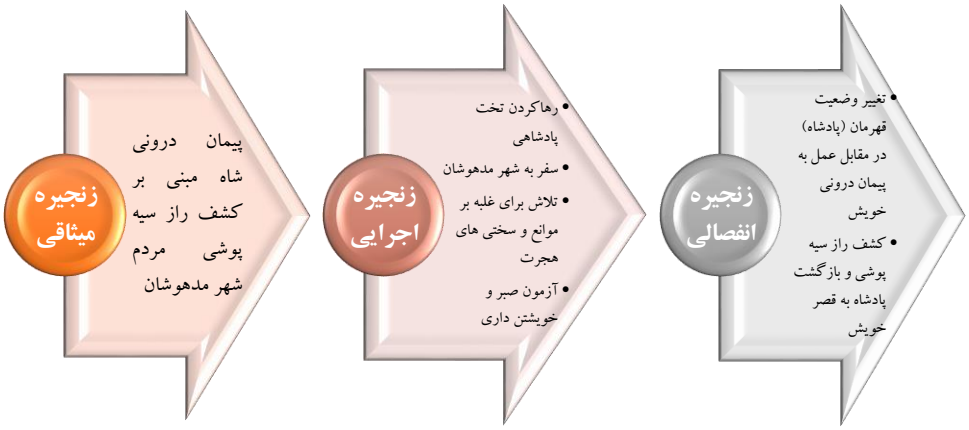
در این زنجیره که آزمون‌ها و مبارزه‌ها شکل‌می‌گیرند، پادشاه (کنشگر فاعل) با تلاش برای غلبه بر موانع و نزدیک‌شدن به مرد قصاب در مرحلهٔ اوّل، آزمون را با موفقیت به‌پایان‌می‌رساند؛ اما در آزمون بعدی که در معاشرت بانوی زیباروی، سی‌روز به‌طول می‌انجامد؛ ناکام می‌ماند. در این زنجیره، قرار است پادشاه مورد آزمون عظیمی قرارگیرد که دیگر مردمان شهر مدهوشان در آن شکست خورده و محکوم به سیاه‌پوشی شده‌اند. او باید با صبر و خویشتن‌داری و مهار نفس، خود را آمادهٔ تجربه‌ای عظیم و ورود به دنیایی باشکوه کند؛ دنیایی که در مقایسه با این دنیا همانند چشمه‌ای در برابر قطره است:

گر شبی زین خیال گردی دور — یابی از شمع جاودانی نور
چشمه‌ای را به قطره‌ای مفروش — کاین همه نیش داد آن همه نوش

(نظامی، ١٣٧٨: ٦٧٥-٦٧٦)

۳-٦-۲- زنجیرهٔ انفصالی

در زنجیرهٔ انفصالی این حکایت که به رفتن‌ها و بازگشتن‌ها اشاره‌دارد، پادشاه (کنشگر فاعل) که در راه رسیدن بـه کشـف راز سیه‌پوشی مردم (مفعول/هدف)، سختی‌های زیادی را تحمل کرده‌است، درنهایت موفق می‌شود به خواستهٔ خود برسـد و علـت سیه‌پوشی مردم را کشف‌کند و در نهایت به کاخ خویش بازگردد. در این زنجیره، حرکت داستان از منفی به مثبت است؛ چـون پادشاه به هدف اولیهٔ خود (کشف راز سیه‌پوشی مردم) رسیده‌است. در این روایت، هرچند پادشاه، ماننـد دیگـر مردمـان شـهر مدهوشان- علی‌رغم توصیه‌های ملکهٔ زیبارویان- نتوانسته‌است صبوری و خویشتن‌داری نشان‌دهد و به‌دلیل عـدم دسـتیابی بـه تجربه‌ها و عوالم والاتر غمگین و سیاه‌پوش است، اما این آزمونِ بزرگ، سـبب آگـاهی از نقـاط ضـعف و خویشـتن‌شناسـی و درنهایت تعالیِ روح پادشاه شده‌است؛ بنابراین حرکت داستان از منفی به مثبت است.



شکل۷. زنجیره‌های روایی در حکایت «گنبد سیاه»

۳- *نتیجه*

در روایت مورد تحلیل، هم الگوی تقابلی گریماس؛ یعنی وضعیت متعادل آغازین، وضعیت نامتعادل میـانی و وضـعیت پایـانیِ متعادل وجود دارد و هم ساختار نحوی؛ یا به عبارت دیگر زنجیره‌های سه‌گانه: پیمـانی، اجرایـی و انفصـالی. در ایـن روایـت، داستان با وضعیت متعادل آغازین (کامرانی پادشاه در قصر) شروع می‌شود؛ با کنجکاوی پادشـاه بـرای کشـف راز سـیه‌پوشـی مردمان، به وضعیت نامتعادل میانی مبدل‌می‌شود و سرانجام با کشف راز سیه‌پوشی توسط پادشاه به وضعیت متعادل پایانی می-رسد. سیر داستان در این روایت از لحاظ ساختاری از منفی به مثبت است؛ چراکه پادشاه در این داستان به هـدف خـود؛ یعنـی کشفِ راز دست‌می‌یابد؛ هرچند در این روایت، پادشاه در آزمون خویشتن‌داری و مهار نفس شکست می‌خورد و تا آخـر عمـر سیاه‌پوش و غمگین می‌شود، اما همین احساس پشیمانی و ندامتِ وی، نشان از آگاهیِ پادشاه بـه ضـعف‌هـای خـویش دارد و نوعی خویشتن‌شناسی و تعالی روحی برای وی محسوب می‌شود.

همچنین، بررسی روایت منتخب، مطابقت الگوی کنشی گریماس را با این روایت تأیید می‌کند و نشان می‌دهد در داستان «گنبد سیاه»، تمامی کنشگران مورد نظر گریماس حضور فعال دارند. در این روایت، کنشـگران اصـلی گریمـاس عبارتنـد از: پادشـاه (کنشگر فاعل و کنشگر گیرنده)، کنجکاوی پادشـاه (کنشـگر فرسـتنده)، کشـف راز سـیه‌پوشـی (مفعول/هـدف)، مـردم شـهر مدهوشان (کنشگران بازدارنده/حریف)، مردقصاب و مرغ تنومند (کنشگران یاریگر). از نظر نوع شخصیت، علاوه برشخصیت-های انسانی، شخصیت‌های حیوانی نیز حضور دارند؛ به‌عنوان مثال شخصیت پرندهٔ تنومند به‌عنوان کنشگر بازدارنـده در مسـیر دستیابی قهرمان به هدف یا شیء ارزشی.

زنجیره‌های روایی مورد نظر گریماس در روایت مذکور بدین‌قرار هستند: ۱- زنجیرهٔ میثاقی: عهدوپیمانِ درونی پادشاه مبنی بر رسیدن به هدف (کشف رازِ سیه‌پوشی)؛ ۲- زنجیرهٔ اجرایی: رهاکردن تخت پادشاهی توسط کنشگر فاعل (پادشاه) و سفر به شهر مدهوشان در سرزمین چین/ مبارزه با سختی‌ها و تلاش برای غلبه بر موانع زندگی/ آزمون صبر و خویشتن‌داری و مهارِنفس؛ ۳- زنجیرهٔ انفصالی: تغییر وضعیت قهرمان یا کنشگر فاعل (پادشاه) در مقابل عمل به پیمانِ درونیِ خویش/ کشف راز سیه‌پوشی مردم شهر مدهوشان/ بازگشت پادشاه به قصر و سوگواری و سیه‌پوشی.

به‌طورکلی عناصر و اجزایی که گریماس برای بررسی و تحلیل ساختاری یک روایت نشان‌داده، در روایت گنبد سیاه تبیین شده‌است. نتایج به‌دست‌آمده از این پژوهش، انطباق الگوی جهان‌شمول روایی گریماس را در تحلیل و تبیین شخصیت‌ها و ساختار این روایت به‌نمایش می‌گذارد و نشان می‌دهد آرای گریماس قابلیت تعمیم و انطباق با متون غنایی را داراست.

٤-منابع

احمدی، بابک. (۱۳۷۰). ساختار و تأویل متن. ج۱. تهران: مرکز.

اخوت، احمد. (۱۳۷۱). دستور زبان داستان. تهران: فردا.

ایگلتون، تری. (۱۳٦۸). پیش‌درآمدی بر نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: مرکز.

برتنز، یوهانس ویلم. (۱۳۸۲). نظریهٔ ادبی. ترجمهٔ فرزان سجودی. تهران: آهنگ.

پاینده، حسین. (۱۳۹۷). نظریه و نقد ادبی، درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای. تهران: سمت.

پراپ، ولادیمیر. (۱۳٦۸). ریخت‌شناسی‌قصه‌های پریان. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای. تهران: توس.

تایسون، لویس. (۱۳۸۷). نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز.

تولان، مایکل جی. (۱۳۸٦). روایت‌شناسی: درآمدی زبان شناختی-انتقادی، ترجمهٔ سیده‌فاطمه علوی و فاطمه نعمتی. تهران: سمت.

ثواب، فاطمه. (۱۳۹٤). بررسی ساختار روایی منظومه‌های غنایی بر پایهٔ نظریهٔ گریماس (ویس و رامین، خسرو و شیرین، جمشیدوخورشید، همای‌وهمایون، لیلی‌ومجنون)، رسالهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان‌وبلوچستان، استاد راهنما: محمدعلی محمودی.

دُرپر، مریم؛ یاحقی، محمدجعفر. (۱۳۸۹). «تحلیل روابط شخصیت‌ها در منظومهٔ لیلی‌ومجنون نظامی». *مجله بوستان ادب*. دوره۲، شماره۳، پیاپی۵۹/۱. صص ۸۹-٦۵.

رحمانی، مریم؛ فولادی، محمد. (۱۳۹۹). «بررسی داستان «گنبد صندلی» نظامی‌گنجوی براساس نظریهٔ ساختارگرای گریماس». *دوفصلنامهٔ علوم ادبی*، سال۱۰. شماره۱۷. صص۷۵-۹۳.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۲). *پیرگنجه در جستجوی ناکجاآباد*. تهران: سخن.

سجودی، فرزان. (۱۳۸٤). *نشانه‌شناسی و ادبیات*. تهران: فرهنگ کاوش.

سلدن، رامان؛ ویدسون، پیتر. (۱۳۸٤). *راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر*. ترجمه عباس مخبر. ویرایش۳. تهران: طرح نو.

سلیمان‌پور، مهوش. (۱٤۰۱).«نقش محوری شخصیت مجنون براساس نظریهٔ کنشگری گریماس). *پژوهش‌های نوین ادبی*، سال۱، ش۲. صص۱۲-۱.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۱). *مبانی معناشناسی نوین*. تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۸۵). *تجزیه‌وتحلیل نشانه - معناشناختی گفتمان*. تهران: سمت.

شعیری، حمیدرضا. (۱۳۹۵). *نشانه‌معناشناسی ادبیات/ نظریه و روش تحلیل گفتمان ادبی*. تهران: دانشگاه تربیت مدرس.

طهماسبی‌سرقلی، فریده؛ مالملی، امیدوار؛ سهراب‌نژاد، سیدعلی. (۱٤۰۰). «سازکار روایت در لیلی‌ومجنون براساس الگوی گریماس». *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، سال۱۲. ش۲(پی در پی ٤٤). صص ٦٦-٤۷.

گرین، کیت؛ لبیهان، جیل. (۱۳۸۳). *درسنامهٔ نظریه و نقد ادبی*. ترجمه: گروه مترجمان. تهران: روزنگار.

مشهدی، محمدامیر؛ ثواب، فاطمه. (۱۳۹۳). «تحلیل ساختار روایتی داستان بهرام و گل‌اندام برپایهٔ نظریهٔ گریماس». *متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)*، ش۱۸ (٦۱): ۱۰۵- ۸۳.

نجفی، ندا؛ اکبری، منوچهر. (۱۳۹۹). «ساختار خرده‌روایت‌ها در پیرنگ خسرونامه؛ با تکیه بر الگوی کنشگران گریماس». *مجلهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی*. سال۱٤. ش٥٤. صص۱۹۷-۲۱۰.

نظامی‌گنجوی، الیاس‌بن‌یوسف. (۱۳۷۸). *کلیات خمسهٔ نظامی‌گنجوی*، با مقدمه و شرح‌حال حسین وحیدی، چ۲. تهران: صفی‌علیشاه.

هارلند، ریچارد. (۱۳۸٦). *دیباچه‌ای تاریخی بر نظری ادبی از افلاطون تا بارت*. ترجمه بهزاد برکت. گیلان: دانشگاه گیلان.

Hebert, L. (2005). Tools for Text and Image Analysis, Julie tabler, available at http://www.signisemio.com

Greimas, Algirdan Julien (1983). Structural Semantics: An attempt at a method. University of nebreska press. Lincoln and London.

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 Debate with Musical Instruments in Fuzuli Baghdadi's Sāqīnāmah

Sahand Soltandoost[1] | Mehdi Keshavarz Afshar[2]✉ | Amir Hossein Davoodvandi[3]

1. PhD graduate, Department of Art Research, Tarbiat Modares University, Tehran., Iran.
E-mail: sahand.soltandoost@modares.ac.ir
2. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Art Research, Tarbiat Modares University, Tehran.
E-mail: m.afshar@modares.ac.ir
3. PhD Student, Department of History, University of Tehran, Tehran..
E-mail: amir.davoodvandi@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
8 April 2024
Received in revised form:
10 May 2025
Accepted:
16 November 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Fuzuli Baqdadi, *Saqinama*, Debate, Musical Instruments.

ABSTRACT

Muḥammad ibn Sulaymān, known by the pen name Fużūlī, was a Shi‘i poet of the 10th century AH (16th century CE) who composed poetry in Azerbaijani Turkish, Persian, and Arabic. A contemporary of Shah Ṭahmāsp Ṣafavī and the Ottoman ruler Sultan Murād, Fużūlī is primarily celebrated for his contributions to Turkish literature. His Sāqī-nāma, famously known as the “Sāqī-nāma of Seven Cups,” contains 320 verses and is structured into a preface and seven sections, each depicting a dialogue with a musical instrument—ney, daf, oūd, ṭanbūr, qānūn, and finally the minstrel himself. This article adopts a descriptive-analytical approach based on library sources to examine the Sāqī-nāma through religious, literary, and artistic views, particularly analyzing its musical terminology. The central research question is: how do the religious and social attitudes toward musical instruments in the Safavid era manifest in the personification of instruments in Fużūlī’s Sāqī-nāma? The poet’s ambivalence regarding musical instruments, and the religious overtones influencing his stance on music, emerge from the analysis. After over 300 verses of mystical praise for festivity and musical gatherings, Fużūlī ultimately speaks of the prohibition of instruments.

Cite this article: Soltandoost, Sahand; Keshavarz Afshar, Mehdi; Davoodvandi, Amir Hossein. (2026). Analysis of the Debate with Musical Instruments in Fuzuli Baghdadi's Sāqīnāmah. *Journal of Lyrical Literature Researches,* 24(46), 133-148.

http//doi.org/10.22111/jllr.2025.48406.3246

© Soltandoost, Sahand; Keshavarz Afshar, Mehdi; Davoodvandi, Amir Hossein. Publisher: University of Sistan and Baluchestan.

Extended abstract

1. Introduction

Maulana Muhammad ibn Sulayman, pen name Fuzuli, is one of the prominent poets of the tenth century of the Islamic calendar who has gained a special place in the history of regional literature by creating works in three languages: Azerbaijani, Persian, and Arabic. He should not only be considered an exceptional figure in the Turkish literary tradition, but also an important and influential figure in the field of Persian poetry in the Ottoman Empire. Fuzuli, who according to Masoudiyah (1391: 147) was born in Baghdad and died around 968 or 970 AH, created an artistic connection between the multilingual and multicultural traditions of his era in his poems and created works that are considered important sources for understanding the literary taste and artistic taste of the Ottoman period. Fuzuli Baghdadi's Persian Saqinama, known as the Saqinama of the Seven Cups, is one of the prominent examples of lyrical literature in Persian and a notable poetic work in connection with music and feasting. This poem is composed in 327 verses and is structured in seven sections or "cups" and has a debate-based structure. In each section, the poet engages in a symbolic, imaginative, and sometimes critical dialogue with one of the common instruments of the feasts of that time, such as the reed, the daf, the harp, the oud, the tambourine, and the qanun. These debates, in addition to the creative structure of the work, are also noteworthy in terms of content, because they contain most of the indicators of lyrical literature. Indicators of lyrical literature include being emotional and sentimental, being romantic and mystical, a sad atmosphere, a negative view of the world, precise descriptions, introspection, and reflection on human weaknesses and moral characteristics (Mushtaq Mehr, 2016: 183-184). On the other hand, mystical and moral themes such as advice to the singer, distrust of instruments, and reflection on the relationship between music and reality also have a central place in this work; as Mohammad Taqi Masoudieh (1391: 147) and Mohammad Taqi Daneshpajouh (1391: 219) have mentioned this work in their lists as an illustrative example of musical compositions with a mystical-literary perspective. Thus, the Saqinameh of the Seven Cups not only has a special place in the tradition of Saqinameh writing, but also plays a prominent role in the continuous discourses with lyrical, mystical, and musical literature. This article, titled "Analysis of the Debate with Festive Instruments in Fuzuli Baghdadi's Saqiname," attempts to examine the poet's view of instruments and the relationships between music, festivities, and religious approach by focusing on the debate structure of this work. In the meantime, it also recognizes the place of Fuzuli's Saqiname in the Persian tradition of Saqiname writing.

2. Research Methodology

The present study has examined Fuzuli Baghdadi's Saqinameh using a descriptive-analytical method. Despite several manuscripts of this work in different libraries, the revised version by Hasibeh Mazioglu in the book Divan Farsi Fuzuli was the basis of the researchers' work. The method of collecting information in this article was to write a list and take notes from library sources, which was ultimately accompanied by a qualitative analysis by the researchers.

.*3. Discussion and Results*

The Saqinameh of Fuzuli in the printed version we are examining contains 320 verses, and consists of an introduction, seven sections entitled "The Awakening of the Cup" from the first to the seventh, as well as a debate with the instruments of the ney, daf, harp, oud, tambour, qanun, and finally with the singer himself, which are placed as a dramatic interlude between the sections respectively designated as "The Awakening of the Cup...". Saqinameh of Fuzuli is a mystical-musical poem in which debates between various instruments are used as a means to express mystical and philosophical concepts. In this work, the poet explores themes such as love, asceticism, truth, and spirituality using instruments such as ney, daf, harp, tambour, and qanun. Each of these instruments has specific symbols, and through the dialogues between these instruments, different human characteristics and romantic and spiritual relationships are analyzed. At the beginning of the work, the ney instrument is introduced as a symbol of separation and connection to the beloved. In the debate with the ney, the poet speaks of separation and distance from the beloved and recognizes the ney as a tool for expressing sadness and loneliness. On the other hand, the daf, which reveals the complexities and contradictions of love by

playing it, is used in the debates as a sign of suffering and at the same time hope. In the debate with the harp, this instrument is introduced as a representative of emotional and introspective poetic feelings. In the following sections, the debate with the tambourine and the law discusses different levels of spirituality and truth. The tambourine is initially introduced by the poet as a symbol of error and error. The poet sees this instrument as the source of many mistakes and objects to it, arguing that it can somehow cause ignorance of spirituality and truth. But in the sequel, the tambourine itself speaks from other perspectives and defends its position. The tambourine emphasizes that truth is universally hidden in music, and in this regard, the negative view of this instrument changes. In the debate with the law, this instrument is introduced as a symbol of wisdom and silence in the face of the secrets of the world. By playing itself, the law tries to prevent man from endless thoughts and pride and to guide him to an inner truth. In this part, the instrument of the law is placed as a symbol of submission and satisfaction before God and time. Finally, in the debate with the singer, the poet severely criticizes the instruments and emphasizes that instruments cannot in fact represent the original truth. The singer, who is a kind of representative of wisdom and deep understanding, clearly states that instruments are only appearances and tools for expressing feelings and that the real truth is beyond them. The singer emphasizes that inner secrets should be preserved and that one should not easily reveal everything. This part of the work refers to a return to the inner self and the search for the truth hidden in the heart of man. Finally, the poet emphasizes using phrases that only someone who is pure from within can understand the truth and show it in action. In this part, the nosy implicitly recommends inner goodness and avoiding ostentation, and finally finds its way to the core of the law.

4. Conclusion

Fuzuli Baghdadi's Saqinama is a unique work in the Persian Saqinama tradition, which, with its structure centered on a debate between the poet and musical instruments, provides a symbolic and mystical space for a conversation about existence, love, and mystical conduct. By bringing instruments such as the reed, daf, harp, oud, and tambour to life, Fuzuli has made each one represent a human and vocal state to express existential philosophy and the path to liberation, thus transforming the language of music into a channel for explaining mystical concepts. At the climax of the work, the singer, as the last speaker, questions all previous conversations and characters, calling the instruments revealing and disloyal. This sudden tonal shift indicates the poet's internal conflict between the charms of music and religious considerations. This transformation not only surprises the reader, but also indicates the complexity of the poet's thought and the conflict between mystical and ethical traditions in his cultural context. In this poem, Fuzuli has used music not as an independent knowledge, but as an allegory for human states and the path to mystical truth. Symbolic language, literary devices, and multilayered allusions have shaped the rich and multidimensional linguistic structure of the work. His Saqinama is ultimately a thought-provoking work about man, love, mystery, and truth that, in a poetic oscillation between praise and denial, accompanies the reader in a mystical and aesthetic reflection.

5. References

Afshar, S. (1948). *Tazkareh-ye Majma' al-Khavas*. Tehran: Akhtar Shomal. [In Persian].

Browne, E. (1956). *A Literary History of Persia*. Tehran: Ibn Sina. [In Persian].

Danesh Pajouh, M.T. (2011). *Fehrest-e Asar Khati dar Moosighi* (Persian, Arabic, Turkish). Tehran: Markaz-e Nashr-e Daneshgahi. [In Persian].

Fuzuli Baqdadi, M. (1995). *Divan-e Farsi-e Fuzuli*. Tehran: Doostan. [In Persian].

Hafez, SH. (2020). *Divan-e Hafez*. Tehran: Safialishah. [In Persian].

Massoudieh, M. (2012). *Fehrest-e Noshakh-e Khati-e Moosighi-e Irani*. Tehran: Pajooheshkade-ye Honar. [In Persian].

Mehdipour, M., & Mirzayanfar, L. (2013). A comparative analysis of libertine, Qalandari, and Magian motifs in the ghazals of Hafez and Fuzuli. *Pajuheshname-ye Adab-e Ghanayi (Research Journal of Lyrical Literature)*. 11(21), 181–200. [In Persian].

Modarres Tabrizi, M.A. (1995). *Reihanat al-Adab*. Tehran: Khayyam. [In Persian].

Moshtaq-Mehr, R., & Bafkar, S. (2016). "Thematic and formal indicators of lyrical literature". *Pajuheshname-ye Adab-e Ghanayi (Research Journal of Lyrical Literature)*. 14(26), 183–302. [In Persian].

Nafissi, S. (1961). *Tarikh-e Nazm va Nasr dar Iran va Adabiyat-e Farsi*. Tehran: Foroughi. [In Persian].
Nasrabadi Isfahani, M.T. (1938). *Tazkareh-ye Nasrabadi*. Tehran: Armaghan. [In Persian].
Razi, A.A. (1999). *Tazkareh Haft Eghlim.* Tehran: Soroush. [In Persian].
Rypka et al. (2006). *History of Iranian Literature*. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian].
Saba, M. (1964). *Tazkareh-ye Ruz-e Roshan*. Tehran: Razi. [In Persian]
Safavi, S. (1935). *Tohfeh-ye Sami*. Tehran: Armaghan. [In Persian].
Valeh Daghestani, A. (2005). *Tazkareh-ye Riaz al-Sho'ara*. Tehran: Asatir. [In Persian].

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

تحلیل مناظره با آلات بزم در «ساقی‌نامه» فضولی بغدادی

سهند سلطاندوست[۱] | مهدی کشاورز افشار[۲]✉ | امیرحسین داودوندی[۳]

۱. دانش‌آموختهٔ دکتری، گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. رایانامه: sahand.soltandoost@modares.ac.ir
۲. نویسنده مسئول، استادیار، گروه پژوهش هنر، دانشگاه تربیت مدرس، تهران. رایانامه: m.afshar@modares.ac.ir
۳. دانشجوی دکتری، گروه تاریخ، دانشگاه تهران، تهران. رایانامه: amir.davoodvandi@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۲۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
فضولی بغدادی، *ساقی‌نامه*، مناظره، آلات موسیقی.

چکیده

محمدبن‌سلیمان متخلص به فضولی، شاعر شیعهٔ سدهٔ دهم هجری قمری است که اشعاری به زبان‌های ترکی آذربایجانی، فارسی و عربی سروده است. وی معاصر شاه‌طهماسب صفوی و سلطان‌مراد، حاکم عثمانی بوده‌است. اهمیت اصلی فضولی را در عرصهٔ ادبیات ترکی قلمداد کرده‌اند. ساقی‌نامهٔ وی مشهور به «ساقی‌نامهٔ هفت جام» دربردارندهٔ ۳۲۰ بیت و مشتمل است بر یک مقدمه و هفت‌بخش که مناظره با سازهای نی، دف، عود، طنبور، قانون و در آخر خودِ مطرب را دربرمی‌گیرد. این مقاله، به‌روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای، ساقی‌نامه را به‌لحاظ مذهبی، ادبی و هنری به‌ویژه بررسی اصطلاحات مرتبط با موسیقی بررسی‌می‌کند. پرسش اصلی پژوهش آن است که موضع‌گیری مذهبی و اجتماعی نسبت به ساز و موسیقی در عصر صفوی، چگونه در شخصیت‌بخشی به سازها در ساقی‌نامهٔ فضولی بازتاب یافته‌است؟ بلاتکلیفی شاعر در بیان رویکردش به آلات موسیقی و نحوهٔ تأثیر افکار مذهبی وی دربارهٔ موسیقی از نتایج تحلیل موضع کلی او در ساقی‌نامه است. شاعر پس از سیصد بیت در وصف مجلس عیش-وعشرت و محفل بزم‌وطرب و آن‌همه گفتارهای عارفانه با سازها که هریک آموزه‌ای از قبیل وارستگی و ازخودگذشتگی دارند، از حرمت آلات سخن‌می‌گوید.

استناد: سلطاندوست، سهند؛ کشاورز افشار، مهدی؛ داودوندی، امیرحسین. (۱۴۰۵). « تحلیل مناظره با آلات بزم در ساقی‌نامهٔ فضولی بغدادی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴(۴۶)، ۱۴۸-۱۳۳.

http//doi.org/10.22111/jllr.2025.48406.3246

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© سلطاندوست، سهند؛ کشاورز افشار، مهدی؛ داودوندی، امیرحسین.

۱- مقدمه

مولانا محمدبن‌سلیمان، متخلص به فضولی، از شاعران برجستهٔ سدهٔ دهم هجری قمری است که با آفرینش آثاری به سه زبان ترکی آذربایجانی، فارسی و عربی، جایگاه ویژه‌ای در تاریخ ادبیات منطقه یافته‌است. او را نه‌تنها باید چهره‌ای استثنایی در سنت ادبی ترکی دانست، بلکه باید در حوزهٔ شعر فارسیِ قلمرو عثمانی نیز شخصیتی مهم و اثرگذار به‌شمارآورد. فضولی-که به نوشتهٔ مسعودیه (۱۳۹۱: ۱٤۷) زادهٔ بغداد و درگذشتهٔ حدود سال ۹٦۸ یا ۹۷۰ هجری قمری است- در اشعارش میان سنت‌های چندزبانه و چندفرهنگی عصر خود پیوندی هنرمندانه پدید آورده و آثاری خلق‌کرده که در زمرهٔ منابع مهم برای شناخت ذوق ادبی و ذائقهٔ هنری دورهٔ عثمانی محسوب می‌شوند.

ساقی‌نامهٔ فارسی فضولی بغدادی، مشهور به «*ساقی‌نامهٔ هفت جام*»، از نمونه‌های برجستهٔ ادبیات غنایی در زبان فارسی و از آثار منظوم قابل‌توجه در پیوند با موسیقی و بزم به‌شمارمی‌آید. این منظومه در ۳۲۷ بیت و در قالب هفت بخش یا «جام» سروده شده و ساختاری مناظره‌محور دارد. شاعر در هر بخش با یکی از سازهای متداول مجالس بزم آن روزگار چون: نی، دف، چنگ، عود، طنبور و قانون به گفت‌وگویی نمادین، خیال‌پردازانه و گاه انتقادی می‌نشیند. این مناظره‌ها، در کنار ساختار خلاق اثر، از نظر محتوایی نیز درخور توجه‌اند؛ چرا که واجد اغلب شاخص‌های ادبیات غنایی‌اند. شاخص‌های ادبیات غنایی را می‌توان احساسی و عاطفی‌بودن، عاشقانه‌وعارفانه‌بودن، فضای غم‌آلود، دید منفی نسبت به جهان، وصف‌پردازی‌های دقیق، درون‌گرایی و تأمل در ناتوانی‌ها و ویژگی‌های اخلاقی انسان برشمرد (مشتاق‌مهر، ۱۳۹۵: ۱۸٤ـ۱۸۳).

از سوی دیگر، مضامین عرفانی و اخلاقی نظیر: اندرز به مطرب، بی‌اعتمادی به سازها و تأمل در نسبت میان طرب و حقیقت نیز در این اثر جایگاهی محوری دارند؛ چنان‌که محمدتقی مسعودیه (۱۳۹۱: ۱٤۷) و محمدتقی دانش‌پژوه (۱۳۹۰: ۲۱۹) در فهرست‌های خود از این اثر به‌عنوان نمونه‌ای گویا از منظومه‌های موسیقایی با نگاهی عرفانی-ادبی یاد کرده‌اند. بدین‌سان، *ساقی‌نامهٔ هفت جام* نه‌تنها در سنت ساقی‌نامه‌نویسی جایگاه ویژه‌ای دارد، بلکه در گفتمان‌های پیوسته با ادبیات غنایی، عرفانی و موسیقایی نیز نقش برجسته‌ای ایفا می‌کند.

این مقاله با عنوان: «تحلیل مناظره با آلات بزم در ساقی‌نامهٔ فضولی بغدادی» می‌کوشد تا با تمرکز بر ساختار مناظره‌ای این اثر، نوع نگاه شاعر به سازها و روابط میان موسیقی، بزم و رویکرد مذهبی را بررسی‌کند و در این میان، جایگاه *ساقی‌نامهٔ* فضولی را در سنت ساقی‌نامه‌نویسی فارسی نیز بازشناسی نماید.

۱-۱- بیان مسئله و سؤال تحقیق

مسئلهٔ ساز و موسیقی در عصر صفوی و رویکرد حاکمیت و مذهب به آن، از مسائل بحث‌برانگیز در تاریخ، هنر و ادبیات مکتوب آن دوره است. با توجه به این‌که فضولی بغدادی خود شیعه بوده، با پادشاه شیعه و متشرع صفوی؛ یعنی شاه‌طهماسب هم‌عصر بوده است، با تدقیق و غور در مناظرات *ساقی‌نامهٔ* او می‌توان تا حدی به پاسخ پرسش‌هایی نظیر چگونگی موضع دینی و اجتماعی غالب در این عصر نسبت به موسیقی و آلاتش پی‌برد. همچنین دیدگاه شاعر را به شخصیت و انسان‌انگاری هر ساز بررسی‌کرد. عدم رازداری سازها که از مضامین رایج در ادب فارسی است و نیز بررسی ابهام حول آلات موسیقی-که تحت‌تأثیر بلاتکلیفی و عقاید دینی شاعر بیان‌می‌شود و از طرب تا حرمت آلات را در خود جای‌می‌دهد- از موارد قابل بررسی در این مقاله است.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

با این‌که سال‌هاست *ساقی‌نامهٔ هفت جام* تصحیح و منتشرشده، اما بررسی انتقادی و تحلیلی این متن به‌لحاظ ادبی و هنری و برخورد با عناصر موسیقایی آن چندان طرف توجه نبوده است. از اهداف این تحقیق، مداقه در احوال شاعر در منابع مختلف و تفحص در آثار و زمانهٔ او است. همچنین پژوهندگان، بررسی مشخصات اثر و شرح و تحلیل آنرا به‌لحاظ ادبی و هنری

مدنظر قرارداده‌اند تا رویکرد شاعر را در خلال هر مناظره دریابند و جوانب فکری وی را نسبت به موسیقی و سازهایش واکاوی کنند.

۱-۳- روش تحقیق

پژوهش حاضر، به‌روش توصیفی-تحلیلی به بررسی *ساقی‌نامهٔ* فضولی بغدادی پرداخته‌است. با وجود چندین نسخهٔ خطی از این اثر در کتابخانه‌های مختلف، نسخهٔ تصحیح‌شدهٔ حسیبه مازی‌اوغلی در کتاب *دیوان فارسی فضولی* اساس کار پژوهندگان قرارگرفت. روش گردآوری اطلاعات در این مقاله، فیش‌نویسی و یادداشت‌برداری از منابع کتابخانه‌ای بود که درنهایت با تحلیل کیفی پژوهندگان همراه‌شد.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

ساقی‌نامه‌نویسی، یکی از گونه‌های مهم شعر عرفانی-غنایی در ادبیات فارسی است که در آن مفاهیمی چون: باده، طرب، عشق و رهایی در قالبی نمادین و گاه تمثیلی عرضه‌می‌شود. در این حوزه، پژوهش‌هایی به بررسی ساقی‌نامه‌های فارسی از منظر ساختار، درون‌مایه و مضامین مشترک پرداخته‌اند.

حسینی‌کازرونی (۱۳۸٦) در مقاله‌ای با عنوان: «تبیین حقایق عرفانی و معرفت‌شناسی در ساقی‌نامه‌های ادب فارسی»، با رویکردی کلی، به ماهیت و کارکرد این گونهٔ شعری، بر ویژگی‌های فلسفی، اخلاقی و عرفانی ساقی‌نامه‌ها تأکید کرده‌است. او ساقی‌نامه را مثنوی‌ای در بحر متقارب می‌داند که در آن خطاب به ساقی، مفاهیمی چون: ناپایداری جهان، مرگ، اندرز و معرفت ربّانی بازتاب می‌یابد و معتقد است این آثار جلوه‌گاه «تجلیات انوار حق» در صورت شعر هستند. همچنین، شیدا (۱۳۸۵) در مقالهٔ «ساقی‌نامه‌ها در ادب فارسی»، به بررسی تاریخی و گونه‌شناختی این قالب پرداخته و ضمن مرور نمونه‌های برجسته، به نقش ساقی‌نامه در پیوند میان شعر غنایی و عرفانی اشاره کرده‌است.

برزگرخالقی و نیساری‌تبریزی (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با عنوان: «بررسی مضامین مشترک ساقی‌نامه‌های ابن‌فارض و فضولی بغدادی»، با مقایسهٔ دو اثر خمریه‌گون، به تحلیل مضامین مشترک عرفانی پرداخته و نشان‌داده‌اند که هر دو اثر با زبانی رمزی و نمادین از تجربه‌های شهودی و سلوکی سخن‌گفته‌اند و مفاهیمی همچون» حیات‌بخشی، تهذیب نفس، فرح‌زایی و رهایی از رنج را در قالب باده و مجلس بیان‌کرده‌اند. همچنین می‌توان به مقالهٔ «هفت جام فضولی در وادی شریعت» نوشتهٔ طوسی (۱۳۷۷) اشاره‌کرد. طوسی در این مقاله با نگاهی عرفانی و فقهی به تحلیل مضامین ساقی‌نامهٔ فضولی می‌پردازد و تلاش‌می‌کند چگونگی تلفیق عناصر شرعی و طریقتی را در این اثر برجسته‌سازد. تمرکز اصلی او بر مواجههٔ شاعر با مفاهیم شرع، طرب و موسیقی است و نشان‌می‌دهد که چگونه فضولی درگیری درونی خود را با احکام شرعی بازمی‌تاباند.

با وجود تلاش‌های صورت‌گرفته در تحلیل مضامین عرفانی و غنایی ساقی‌نامه‌ها، تاکنون پژوهشی مستقل به بررسی ساختار مناظره‌محور *ساقی‌نامهٔ فضولی* و نقش شخصیت‌بخشی به سازهای موسیقی در انتقال مفاهیم عرفانی نپرداخته است. مقالهٔ حاضر در پی آن است تا این خلأ را با تمرکز بر مناظره با آلات بزم و تحلیل نحوهٔ ترسیم شخصیت سازها در بستر تحولات فکری شاعر در متن جبران‌کند.

۲- مؤلف اثر و شرح احوال، آثار و زمانهٔ او

محمدبن‌سلیمان فضولی، از شاعران برجستهٔ قرن دهم هجری، شاعری سه‌زبانه بود که به ترکی، فارسی و عربی شعر می‌سرود و بیشترین شهرت او در حوزهٔ ادب ترکی آذربایجانی است. نوشته‌اند دوران جوانی فضولی با تغییرات سیاسی مختلفی در عراق هم‌زمان بود (مهدی‌پور، ۱۳۹۲: ۱۸۵). او را معمولاً تبعه‌ای از دولت عثمانی می‌دانند، چراکه پس از تصرف بغداد به‌دست عثمانی‌ها در ۹٤۰ق، در قلمرو آنان زیست (براون، ۱۳۳۵، ٤: ۱۸۰). ریپکا تولد او را پیش از ۹۰۰ق در کربلا و وفاتش را در

۹٦۳ق دانسته و او را «بااحساس‌ترین غزل‌سرا و داستان‌سرا در زبان ترکی آذربایجانی» معرفی‌کرده که گرچه فعالیت‌های ادبی خود را در حوزهٔ ادبیات فارسی آغازکرد، اما از نظر تأثیرگذاری و اهمیت در شعر و ادب فارسی جایگاهی برجسته نیافت و آثارش در این زمینه نتواست به شکلی قابل توجه مطرح‌شود (ریپکا، ۱۳۸۵: ٤۲۰).

در منابع تذکره‌نویسی، فضولی به‌منزلهٔ فردی فاضل، شیعه‌مذهب و شاعر سه‌زبانه شناخته‌می‌شود. صادقی کتابدار در *مجمع‌الخواص* ضمن انتساب فضولی به ایل بیات و ذکر اقامتش در حله، او را در سه زبان بی‌مانند معرفی‌کرده و آثارش را به سه زبان ترکی، فارسی و عربی برشمرده است (افشار، ۱۳۲۷: ۱۰۳). امین احمد رازی نیز در *هفت‌اقلیم* از او با تحسین یاد کرده و «برهان فصاحتش» را دیوان ترکی‌اش دانسته است (رازی، ۱۳۷۸، ۱: ۱۰۱). سام میرزای صفوی در *تحفهٔ سامی* فضولی را شاعری اهل بغداد می‌خواند و از او به‌عنوان شاعری با گرایش‌های مذهبی و شیعی یاد می‌کند (صفوی، ۱۳۱٤: ۱۳٦).

محمدطاهر نصرآبادی در تذکرهٔ خود در به سال ۱۰۷۲ق او را شیعهٔ اثنی‌عشری و نویسندهٔ رسالهٔ *حسن و عشق* به نثر معرفی‌می‌کند و رباعی معروفی از او دربارهٔ امام علی (ع) نقل‌می‌کند (نصرآبادی، ۱۳۱۷: ۵۱۹). *حدیقة‌السعداء* نثری از فضولی به زبان ترکی است که در آن به تبیین‌واقعهٔ کربلا پرداخته و نشانگر دلبستگی عمیق وی به مکتب تشیع می‌باشد (براون، ۱۳۳۵، ٤: ۱۸۰).

والهٔ داغستانی شاعر قرن دوازدهم هجری و زادهٔ دوران شاه‌سلطان‌حسین صفوی در *ریاض‌الشعراء* با تحسین از دیوان ترکی و لیلی و مجنون فضولی یاد می‌کند و وفاتش را در ۹۷٦ق در کربلا ذکرمی‌کند (واله، ۱۳۸٤، ۳: ۱٦٤۲). در تذکرهٔ *روز روشن* اثر صبا نیز با تأکید بر سه‌زبانه‌بودن او، وی را از شاعران شیرین‌زبان می‌داند (صبا، ۱۳٤۳: ٦۳۳). مدرس تبریزی در *ریحانة‌الأدب* او را شاعری با بیان آتشین و گرایش‌های حکمی و شیعی معرفی‌می‌کند و آثار متعددی چون: *ساقی‌نامه*، *حدیقة‌السعداء*، *بنگ و باده*، *صحّت و مرض*، *مطلع‌الاعتقاد* و دیوان‌های سه‌گانهٔ او را می‌شمارد (مدرس تبریزی، ۱۳۷٤، ٤: ۵-۳٤۳).

نفیسی نیز ضمن تأکید بر جایگاه برجستهٔ فضولی در شعر ترکی آذربایجانی، او را از پس شاه‌اسماعیل صفوی، دومین چهرهٔ مهم این ادب می‌داند و معتقد است که فضولی به‌رغم وفاداری مذهبی‌اش به تشیع، عملاً خود را وابسته به هیچ دولت-ملتی نمی‌دانسته و برای سلاطین عثمانی نیز مدیحه می‌سروده است (نفیسی، ۱۳٤۰، ۱: ٤۳٦؛ همان، ۲: ۸۲۵).

۳- *مشخصات، محتوا و تحلیل اثر*

۳-۱- مشخصات کلی اثر

با توجه به این‌که *ساقی‌نامهٔ* فضولی در دیوان اشعار فارسی او به‌تصحیح خانم حسیبه مازی‌اوغلی به چاپ انتقادی رسیده است و نظر به حجم زیاد این منظومه که چیزی در حدود ۳۵ صفحهٔ دیوان فارسی فضولی را شامل‌می‌شود، ما در اینجا صرفاً به توضیح مشخصات کلی این اثر و شرح نکات و اشارات موسیقایی آن می‌پردازیم. خواننده برای مطالعهٔ کامل *ساقی‌نامه* می‌تواند به فضولی (۱۳۷٤: ۷۰۸-٦۷٤) مراجعه‌کند و از خواندن این مثنویِ خوشخوان و روان در بحر متقارب مستفیض شود.

ساقی‌نامهٔ فضولی در نسخهٔ چاپی مورد بررسی ما دربردارندهٔ ۳۲۰ بیت، و مشتمل است بر یک مقدمه، هفت بخش با عنوان: «نشئهٔ جام اول تا هفتم» و نیز مناظره با سازهای نی، دف، چنگ، عود، طنبور، قانون و درنهایت با خودِ مطرب که این بخش‌ها همچون میان‌پرده‌ای نمایشی به‌ترتیب در بین بخش‌هایی قرارگرفته‌اند که با عنوان: «نشئهٔ جام...» مشخص شده‌است.

۳-۲- مقدمه و آغاز ساقی‌نامهٔ فضولی: تحلیل مضامین عرفانی و موسیقایی

فضولی در آغاز *ساقی‌نامهٔ* خود از میکده و پیر مغان در مقام مرشد کامل سخن‌می‌گوید و بنای شکوه و شکایت از «جورِ دور» می‌گذارد؛ اما خردمندِ پیر چنین مشکل کارش را می‌گشاید: «که در رشتهٔ روزگارت گره/ ز عقل است؛ بر دوْر تهمت مَنه» (فضولی، ۱۳۷٤: ٦۷٤). به این ترتیب شاعر چارهٔ رستن از غم را در گرو رستن از عقل و روی‌آوردن به «دارالشفای مغان» می‌بیند و مداوای این مرض را به مدد باده می‌داند. همین‌جاست که سخن از هفت جام به میان می‌آید و شاعر می‌گوید هر

هفت روز هفته را باید به «زرّین قدح» طرب کرد. جالب این‌که از روز یکشنبه می‌آغازد و می‌سراید که «چو یکشنبه آید، چنان می بنوش/ که یکشنبهٔ دیگر آیی به هوش» (همان: ٦٧٥). این توصیه به میخواریِ مدام در ابیات بعدی و برای همهٔ دیگر روزهای هفته (هفت روز و هفت جام) نیز تکرار می‌شود. نخستین اشارهٔ موسیقایی در بیت ۲۵ آمده که «ورت ساز باید اشارت نمای/ که خنیاگری زهره آید بجای» (همان: ٦٧٦).

نکتهٔ مهم این است که فضولی در ابیات ۳۰ و ۳۱ به‌صراحت تمام بر این نکته تأکید دارد که مرادش از می، شراب مُسکِر که حرمت شرعی دارد نیست، بلکه مِی طهورِ حقیقت عرفانی را مطابق نظام شرع مدنظر دارد:

مـــی‌ای ده کـــه گیـــرد خـــرَد نـــور ازو　　نـــه آن مـــی کـــه گـــردد خـــرد دور ازو
مـــی‌ای ده کـــزو شـــرع گیـــرد نظـــام　　نـــه آن مـــی کـــه در شـــرع باشـــد حـــرام
(همان: ٦٧٧)

به این ترتیب و به ارشاد پیر مغان، جامی از ساقی می‌گیرد و نشئهٔ شوق و ذوق و فرح می‌یابد و درِ معرفت به رویش باز می‌شود. حال بند از زبان شاعر گشوده شده و می‌خواهد راز نهان را ظاهر سازد. دومین اشارهٔ موسیقایی در آخرین بیت پیش از عنوان «نشئهٔ جام اول» آمده که می‌گوید: «به سبع‌المثانی که تا هفت جام/ پیاپی بده جام و پُر کن تمام» (همان). شاعر به «سبع‌المثانی» سوگند می‌خورد و ساقی را قسم‌می‌دهد که هفت جام پی‌درپی به او بنوشاند. هرچند «سبع‌المثانی» به سورهٔ فاتحةالکتاب قرآن نیز می‌گویند که هفت آیه دارد، اما باید به یاد داشت که «مثانی» در عربی جمع «مَثنا» است و معنای موسیقی هم می‌دهد. همچنین تار دوم عود را «مَثنی» می‌گویند؛ بنابراین، می‌توان گمان‌کرد که شاعر «سبع‌المثانی» را با صنعت ایهام به‌کار برده و احتمالاً «هفت مقام» قدیم موسیقی و وجه نمادین سنّتی عدد هفت را هم درنظر داشته است.

۳-۳- نشئهٔ جام اول و مناظرهٔ نی: تأملی در بازتاب عناصر اربعه و ترک تعلّق

ابیات «نشئهٔ جام اول»، مطابق اسلوب ساقی‌نامه‌ها، چیزی جز طلب مکرر می از ساقی با ترکیبات زیبایی چون «آب آتش‌مزاج»، «آتش آب‌وش» و «راح راحت‌فزای» ندارد و به این بیت ختم می‌شود که «کنون بشنو از من که از گنج راز/ به روی تو خواهم دری کرد باز» (همان: ٦٧٨) و نوبت به مناظرهٔ نخست با ساز نی می‌رسد. شاعر می‌گوید که شبی ذوق مِی در سر داشته و مذاق می او را دمساز نی کرده است. او از نی که «همدم اهل درد» است می‌پرسد که چرا مثل خودش «زار و زرد» شده و «وجه زردی رخسار» و «موجب نالهٔ زار»ش چیست. نی هم شاعر را محرم رازِ نهان خود می‌سازد و حکایت می‌کند که پیش از این در فضای نیستی، دلی خالی از غم داشته، اما قضا بر آسایش وی رشک برده و او را به‌دست بلای حوادث سپرده است:

کـــه از بـــاد شـــد جنـــبش خلقـــتم　　بـــه آتـــش گهـــی گـــرم شـــد الفـــتم
کـــه از خـــاک نشـــو و نمـــا یـــافتم　　کـــه از آب ذوق و صـــفا یـــافتم
(فضولی، ١٣٧٤: ٦٧٩)

از این دو بیت که عناصر اربعه در آن‌ها ذکر شده پیداست که نی دارد از زمانی سخن می‌گوید که هنوز گیاهی بوده است که با باد تکان می‌خورده، به آتش گرم می‌شده، از خاک رشد می‌کرده و با آب صفا می‌یافته است؛ خلاصه هنوز ساز نبوده است. در ادامه استدلال‌می‌کند که چون سرسبزی و خرمی و خوشی، «رایت سرکشی» برافراخته و از برگ و نوایی که داشته مغرور شده، از «حادثات قضا» غفلت ورزیده و به‌ناگاه اسیر چشم‌زخم آن شده و زمانه با او از در نامهربانی درآمده است؛ یعنی دوستان و دوست‌دارانش، همان عناصر اربعه، بدل به دشمنان جانش شده‌اند: همان نسیمی که بر پیکرش می‌وزیده با وزش مخالف قدش را شکسته، آب «دامان الفت» از او برکشیده، از آتش صد ضرر به او رسیده و از دل خاک برکنده شده است. پس نی دلیل زردی رخساره‌اش را همین دردها می‌شمارد. در ادامه سراغ حدیث دیگری می‌رود و می‌گوید دیشب در بوستان رمز عجیبی را از تاک و باغبان دیده: «ز تاکی که بگرفت دهقان شراب/ همان دم به او در عوض داد آب» (همان: ٦٨٠). همان درخت

انگوری که باغبان آبیاری کرده، در عوض «شهد شیرین» به او سپرده است. نتیجتاً هیچ‌کس از انقلاب حوادث رهایی ندارد و دور فلک چنین است که «اگر می‌ستاند، دگر می‌دهد/ دگر می‌ستاند اگر می‌دهد» (همان: ٦٨١). این بیت بسیار استادانه سروده شده است و ناظر بر این‌که همه‌چیز در این ایام به «دادوستد» مرسوم است. جان کلام نی این است که اگر حیات گیاهی خود را از دست داده، حالا «هنگام عرض نیاز» می‌تواند در هر محلی سرودی به شکرانهٔ آرزوی رجعت سردهد و اگر هم چنین نشود دیگر هراسی ندارد. اشارهٔ نی به موضوع «ترک تعلّق» است. او دوباره از منشأ مادی‌اش؛ یعنی عناصر اربعه و «برگ‌ونوا»ی دو سه روزه‌اش یادمی‌کند و می‌گوید همهٔ این‌ها هرآن‌چه به او بخشیده بودند ربودند و درنهایت «همان مانْد با من که در اصل بود» (همان). نی دیگر از فقدان علایق غم نمی‌خورد و با وارستگی می‌گوید: «چه آورده بودم که با خود برم؟» (همان).

حال شاعر در پنج بیت پایانی این بخش نتیجهٔ مدنظرش را از مناظره با نی بیان‌می‌کند و خطاب به مغنّی می‌گوید «اقتضای زمان» را ببیند و دریابد؛ در نی بدمد و از آن آتش بستاند. آتشی که اول او را همچون خاشاک بسوزاند و بعد روانش را مثل شمع برافروزد: «به کار فضولی میفکن گره/ قراری کزو بُرده‌ای باز ده» (همان: ٦٨٢). کلام نهایی این بخش همین است که «رندِ بی‌قیدِ رسوای مست»، همچون همان نی که ترک تعلق کرده، از این خوش است که هرچه را هست وقف‌می‌کند و از غوغای «دادوستد» کناره می‌گیرد: «نه چیزی ستاند، نه چیزی دهد» (همان).

۳-٤- نشئهٔ جام دوم و مناظرهٔ دف: بازتاب اسطوره، فنا و رنجِ آفرینش در زبان موسیقایی *ساقی‌نامهٔ فضولی*

در ابیات «نشئهٔ جام دوم» درخواست چندبارهٔ «جام آیینه‌فام» از ساقی می‌آید و می با عباراتی چون: «راحت‌افزای روح»، «مظهر سرّ ذات» و «آب حیات» توصیف می‌شود. دومین مناظره با دف است که نسبتاً طولانی‌ست. شاعر می‌گوید که شبی در محفلی بنای طرب نهاده و بساط ساز و کتاب و ریاضِ شمع‌وشراب را فراهم کرده است. در این میانه، دف همچون دیوانه‌ای که کف بر لب آورده می‌رقصیده، شاعر او را با عنوان عجیب «پیر خم‌گشته قد» که نیک‌وبدِ جهان را بسیار دیده مخاطب قرارمی‌دهد و در چند بیت متوالی به توصیف این ساز، مثلاً پوست آن، می‌پردازد و می‌گوید: «به ما را ز عالم به گفتار نغز/ بیان کن برون آر از پوست مغز» (فضولی، ۱۳۷٤: ٦٨٤). در این‌جا تلمیحی به شخصیت‌های اساطیر ایرانی، فریدون و اسفندیار، دارد و دف را یادگار بزم آن دوران می‌داند و از او می‌خواهد راز درون سینه را بیرون بریزد و احوال شاهان دیرین را بازگوید «که چون شد فریدون؟ چه شد حالِ کی؟/ چرا رفت جم را ز کف جام می؟» (همان) و نیز از دف می‌پرسد که سواران میدان اکنون «در آن جای تنگ» (شاید منظور جهان دیگر) در صلح و اجتماع‌اند یا جنگ و نزاع و افتراق؟

دف در پاسخ می‌گوید که در آن «بارگاه کمال»، همه آسوده و از درد پالوده‌اند، نه بابت مال‌ومنال جفایی می‌کشند و نه از فوت‌وفنا تشویشی دارند؛ بلکه دل از هر هوا و هوسی بریده‌اند و اتفاقاً منتظر تو؛ یعنی شاعر، هستند که «کاخ فرسودهٔ» جهان و «خیالات بیهوده» را وابگذاری و با جان‌دادن از این حصار خارج‌شوی و آن جمع را هم از انتظار درآوری! دف خود را پیک همین پیغام معرفی‌می‌کند که شاعر به «مُلک جهان» مقیّد نماند. ابیاتی که در ادامه آمده توصیف ساخت ساز دف است که ابتدا شاخ بارآوری را با ارّه زده و بریده‌اند و به شکل چنبر (دایره) درآورده‌اند. بعد به جلاجل؛ یعنی حلقه‌های فلزی دور دف اشاره می‌کند که با آتش، دل سنگ (فلز) را گداخته و این حلقه‌ها را زیور او ساخته‌اند. سپس سر حیوان بی‌زبانی از تن جدا شده که پوست آن صرف ساخت دف شود. دف می‌گوید: «سه نوعِ شریف و سه جنسِ رشید»؛ یعنی جماد و نبات و حیوان، با تیغ و تیشه و ارّه آشنا شدند تا ترکیبش کامل‌شود. اما دف به‌نوعی شاکی است که حالا روز و شب از دست هر بی‌ادب «طپانچه» (سیلی) می‌خورد تا شنونده به صدای این سیلی مایل و لحظه‌ای از غم روزگار غافل شود. درواقع راحتِ شنونده در رنج ساز است. دف درنهایت تمنا دارد که شاعر به‌کلی دل از دهر برکند و بیش از این خودش و او را عذاب ندهد. حال دوباره نوبت به شاعر می‌رسد که از مغنّی بخواهد از زبان دف «کیفیت ماسَلَف» را بیان‌کند. او از سرنوشت دف در دست فلک و ضرب

طپانچه عبرت می‌گیرد و به خود نهیب می‌زند «فضولی که دارد به گیتی مآل/ خبر کن که دل برکند از محال» (همان: ٦٨٧) و باز به نتیجهٔ قبلی در مناظره با نی می‌رسد که خوش‌به‌حال آن رندی که از مستیِ جام می، روز و شب را نمی‌شناسد و مست در عالم افتاده، از آن بی‌خبر است.

۳-۵- مناظرهٔ چنگ در نشئهٔ سوم ساقی‌نامه: تداوم تمثیل فناء و وصال در آینهٔ اسطوره و موسیقی

شاعر در ابیات «نشئهٔ جام سوم» باز با عباراتی چون: «جوهر صاف و پاک»، «ساغر سینه‌سوز» و «راحِ ریحان‌شمیم» از ساقی طلب جام می‌کند و این بار اشارات و تلمیحات بیشتری به ایران باستان، از جمله جمشید و ملک او، جام جم و دین آتش‌پرستی به‌کارمی‌بندد. سومین سازی که شاعر به مناظره با او پرداخته، چنگ است. وی از شبی و محفلی پرسُرور سخن می‌گوید که «چراغ می» در آن بزم نورافکن و سرش از «میِ لاله‌رنگ» گرم بوده و همدم تارِ چنگ شده است. چنگِ «زار و زبون» را می‌پرسد که «چرا ناله‌ای داری از حد برون؟» (همان: ٦٨٨). چنگ بر خود می‌پیچد و رشتهٔ راز خود را چنین می‌گشاید که در ازل و وادی نیستی، ولی‌نعمتی داشته که به لطف او، «طول امل» بسته و عمری دست به دامانش و غرقِ بحر احسانش بوده است تا آن‌جا که «ذوق هستی» نداشته، اما لطف او راهنمای هستی‌اش شده‌است.

بعد از هست‌شدن و دوری از آن منبع فیض، «زمان وصال» بدل به غم دوری و هجران شده: «سرافراز بودم شدم پایمال» (همان: ٦٨٩) که این مصراع اشاره‌ای به خمیدگی قامت چنگ دارد. چنگ از کار و آزار چرخ که او را سرگشته و بی‌تاب کرده گله‌می‌کند و «چرخ دولابی واژگون» را مقصر «زار و زبون»بودنش معرفی‌می‌کند. این ساز هم حسرت «جمعیت سابق» را می‌خورد که از یاد رفته و «هواهای پیشینه» که بر باد رفته‌است. در این‌جا تصمیم‌گرفته که از این حال درآید و سررشتهٔ کار را بار دیگر به‌دست‌گیرد تا به‌همان مقصود اصلی متصل شود. پس با نومیدی می‌سازد و «قطع رجا» می‌کند و دل به «فوت و فنا» می‌بندد تا مقصود دور را حاصل‌کند؛ غافل از این‌که «عزیزی به صد خواری‌ام بُرد دوش/ که بندد به کاری، ز من رفت هوش» (فضولی، ١٣٧٤: ٦٩٠). باری، عزیز مذکور چنگِ بی‌خبر را به منزل می‌برد و برای تعلیم پیش دبیری می‌سپرد که وی را «جوان‌بختِ پیرِ پسندیده» و «خمیده‌قد و نیک‌وبد دیده» توصیف می‌کند. صاحب چنگ که به‌نوبهٔ خود در وادی حیرت اندیشناک است و همچون چنگ محنت روزگار و شب‌های تار را دیده، «حال ایام غم» را از چنگ می‌پرسد، پس از احوال هم مطلع می‌شوند و درمی‌یابند که این همان شخصی بوده که از روز نخست پیگیر و جست‌وجوگر چنگ بوده و صورت حال آن را هم دگرگون کرده است: «درین دور، غافل ز هم عمرها/ من او را طلب کرده‌ام او مرا» (همان: ٦٩١). چنگ چنین می‌پندارد ولی‌نعمت پیشین خویش را دوباره از راه دورودراز بازیافته و شُکر خدا می‌کند. چنگ در این‌جا آغاز موعظه می‌کند و می‌گوید:

مپندار بیهوده دم می‌زنیم — دم از پرسش حال هم می‌زنیم
چنین بوده آیین کون و فساد — یکی بوده هم منشأ و هم معاد
(همان)

به اعتقاد چنگ بر اهل حال چنین مقرر است که از فراق، وصال می‌خیزد و اگر فلک با ستم دو کس را از هم جدا می‌کند، درنهایت آن دو را به هم می‌رساند. در این‌جا خطاب به مغنّی آمده که «جدا چند مانی ز چنگ؟» (همان) و از او خواسته‌شده که چنگ را تنگ در بغل گیرد. و این اشاره‌ای به شیوهٔ واقعی نواختن چنگ است. فضولیِ ناکام در فراق تمنا می‌کند که به یک «مژدهٔ وصل» کام‌گیرد و در پایان این بخش هم، «خراباتی باده‌نوش» را که باده هوش از مغز او ربوده می‌ستاید؛ چرا که چنین کسی «نه از محنتِ وصل یابد اثر/ نه از راحتِ وصل پرسد خبر» (همان: ٦٩٢).

۳-٦- مناظرهٔ عود در نشئهٔ چهارم: تمثیل بیخودی و ظهور حقیقت در آینهٔ ساز و صانع

صحبت با ساقی در ابیات «نشئهٔ جام چهارم» از سر گرفته می‌شود و شاعر از او «لالهٔ بـاغ ذوق»، «صـیقلِ ژنـگِ [چروکیـدگی] غم» و «مرهم دل ریش» می‌خواهد تا بلکه پیش از مرگ، از دست غم و تشویشِ دل خلاص‌شود و در شیدایی اسرار را اظهـار کند. چهارمین مناظره با عود است. شاعر یاد شبی می‌کند که بزمی آراسته و سرودی برای طرب خواسته که ناگهان صدای عود به گوشش رسیده و دودِ عود از سرش برآمده است. شاعر عود را «خـازن گـنج راز» و «اهـل سـوز و سـاز» می‌خوانـد و از او می‌پرسد که این نوا را از که آموخته و چه سرّی در «مضمون گفتار» و «پردهٔ کار» او نهفتـه کـه بـا «نواهـای تـر» از خلاف‌آمـدِ عادت می‌سوزاند و با این که جان ندارد، اما از جان اثری دارد. شاعر اصل عود را «یک مشت چوب» می‌انگارد و بـر آن اسـت که اگر دردی در دل داشت، جز گردی از او باقی نمی‌ماند؛ از همین‌روست که عود چنین «فـارغ‌دل» اسـت و اگـر کسـی از او نخواهد که سخن‌بگوید، خاموش می‌ماند. ظاهراً عود در این‌جا نقش سازی بزمی و «مسرت‌اثر» و البته بی‌خبر را بازی‌می‌کند.

عود به شاعر پاسخ‌می‌دهد که از آن‌چه او می‌گوید بی‌خبر است؛ بلکه «مرا روز اول که می‌ساختند/ درون دلم ذوقـی انداختنـد» (همان: ٦٩٤). این ذوقِ ذاتی عود را از خود ربوده و درِ بیخودی را به‌رویش گشوده، درحالی‌که او اصلاً نمی‌داند که پیکرش را چه کسی و برای چه کار ساخته است. عود اعتراف می‌کند که این نالهٔ زار و حزین از او نیسـت، بلکـه از آنِ اسـتاد نوازنـده‌ای است که باید بر او آفرین گفت. استادی که این حال را نه فقط به او، بلکه در هرکه در این «محفل بیخودی» هست عطـا کـرده است، اما این استاد نوازنده هم درواقع از حال خود غافل و از «انجام اعمال» جاهل است:

ولـــــی هســـــت ســـــازنده‌ای در ازل — کـــه او نقش‌بنـــد اســـت در هـــر عمـــل
مـــن‌وتـــو در ایـــن کارگـــه آلتـــیم — نـــه صـــنعتگری، آلـــت صـــنعتیم

(فضولی، ۱۳۷٤: ٦۹۵)

باید گفت که میزان کاربرد اصطلاحات تخصصی موسیقی در *ساقی‌نامهٔ* فضولی ناچیز است و الفاظ «نقش» و «عمل» در ابیـات فوق از معدود شواهد این‌چنینی‌اند. در پایان این گفت‌وگو، شاعر دوباره مغنّی را خطاب می‌کند که عود را گوشمال دهد (یعنی کوک کند) و بنوازد تا به «بانگ بلند» بگوید که ذات آن استاد ازل چیست و صفاتش چنـد اسـت. فضـولی می‌خواهـد از ایـن داستان مجازی، ظهور حقیقت کند و باز به حالِ آن سرمستی غبطه‌می‌خورد که به پیر مغان ارادت دارد و از «مستیِ مـیِ مـدام» ساقی را از ساغر بازنمی‌شناسد.

۳-۷- مناظرهٔ طنبور در نشئهٔ پنجم: از انکار زاهدانه تا اقرار به طرب قدسی

ابیات «نشئهٔ جام پنجم» با استخدام عباراتی چون «آب کوثرسرشت» و «حور بهشت»، و بیـت «بـه مـن ده کـه مـدّاح پیغمبـرم/ نصیب است البتّه در کوثرم» رنگی دینی‌تر می‌گیرد (همان). شاعر از سـاقی می‌خواهـد آن «لعـل عـالی‌ثمن» را بـه بهـای عقـلِ رسوایی به او بدهد که دیوانه‌اش ساخته و دیگر تاب و پروای آن‌را نـدارد. منـاظرهٔ پـنجم بـا طنبـور صـورت‌می‌گیـرد و آغـاز متفاوتی دارد. شاعر می‌گوید شبی در نماز رقّتی داشته و در قیام و قعود و رکوع و سجود به معبود افشای راز می‌کـرده کـه در همین اثنا، از جایی صدایی را سه بار می‌شنود: «ز دل رفت اندیشهٔ طاعتم/ دریـد از هـوا پـردهٔ عصـمتم» (همـان: ٦۹۷). شـاعر صدای طنبور را «منشأ هر خطا» از جمله این حواس‌پرتی می‌داند و از این ساز می‌خواهد که «هیمهٔ آتش کفر» او نشود. خطاب او با این ساز عتاب‌آمیز است و به‌شدت بر او می‌تازد که چرا رسم و راه آن گمراهی و سرش از خیال قیامت خـالی اسـت؛ بـه باور او، طنبور «کلیدِ درِ گنجِ هر آفت» و سرمایهٔ حیلت ابلیس است. هر رشته‌ای در دست طنبور دامی است که مـدام دل خلـق را صید می‌کند و آثار طاعت و عبادت را از دل می‌زداید. دو بیت زیر گواهی بر نگاه منفی به این آلت موسیقی است:

اگـــر ســـینه‌ای را وطـــن ســـاختی ازو رســـــم تقـــــوا برانـــــداختی
ور انگشـــتی از تـــو بـــه جنـــبش رســـید ز تحریـــک تســـبیح رغبـــت بریـــد
(همان)

شاعر که در این مقال به‌یکباره خشکه‌مقدس شده به طنبور پیشنهادمی‌کند که بیاید و همچون او از آتش اندیشه‌کند و راه توبه گیرد و زهد پیشه سازد! اما «طنبورِ صاحب‌خبر» در مقام دفاع از خود برمی‌آید و به شاعر می‌گوید بر پرده‌داری چون او (اشاره به پرده‌های دستهٔ ساز) پرده‌دری نکند و اگر هم عیبی دارد به رویش نزند. طنبور می‌گوید از بیابان دور، از غیب، سوی ملک ظهور آمده و در این راه همنشین بسیاری کسان بوده و از اعتراض ایشان هم غمی نخورده است. پس از شاعر می‌خواهد که اگر مددی ندارد، لااقل دست رد به سینه‌اش نزند. درعین‌حال به او گوشزد می‌کند که از کارگاه جهان ناآگاه است و به‌واقع نمی‌داند مُقبِل و مُدبِر در آن کیست. وانگهی، در دریای احسان الهی، از خسی چون او غباری نمی‌نشیند: «در آن‌جا که دیوان عفو و عطاست/ غم معصیت لافِ طاعت خطاست» (همان: ٦٩٨). نظر شاعر برمی‌گردد و از مغنّی می‌خواهد به طنبور رغبت کند و با این کلید دری برگشاید. فضولی دیگر می‌خواهد «بیم عذاب» را ترک و در این بساط نشاطی کند. این بار او حتی به حال آن مستی حسرت می‌خورد که از گور برخاسته و بی‌شعور به دوزخ روانه شده؛ اما شرر آتش عذاب بر او همچون قطره‌های شراب می‌نماید. مناظرهٔ با طنبور را می‌توان از فرازهای مهم *ساقی‌نامه* دانست که شاعر به‌نوعی گناه غنا و طرب را می‌شوید.

۳-۸- بررسی وجوه جنسیتی، عرفانی و موسیقایی در مناظرهٔ قانون

ابیات «نشئهٔ جام ششم» هم تکرار همان مکرّرات قبلی است و برای پرهیز از اطناب کلام مستقیم به سراغ مناظره با آخرین ساز؛ یعنی «قانون»، می‌رویم. شاعر از شبی می‌گوید که مجلسی مثل باغ ارم برپا داشته که نه اندوه و نه غم بدان راه نداشته است: «پری‌چهره‌ای بود قانون به‌دست/ چو می نغمه‌اش خلق را کرده مست» (فضولی، ١٣٧٤: ٧٠٠). از واژهٔ پری‌چهره می‌توان حدس‌زد که نوازندهٔ قانون حتی در تخیل شاعرانه اغلب زن است. شاعر قانون را «طرفه صندوُقِ راز» توصیف می‌کند که خازن معرفت درش را باز کرده‌است. وقتی نوای حزین قانون را می‌شنود، او را با عبارت «لعبت نازنین» ـ که باز وصفی زنانه است ـ خطاب می‌کند و می‌گوید که شنیده او هم عاشق و در این شیوه بر دیگر عاشقان برتر است؛ ولی شاعر از کار قانون در حیرت می‌ماند و اطوار او را از عشق دور می‌بیند؛ چرا که طبق تجربهٔ او، همهٔ عاشقان شام و سحر اشک‌ریزند و از دست غم ستم می‌کشند و دل‌خسته‌اند؛ از شفا نصیب ندارند و رگ جان را به طبیب سپرده‌اند، ماه و سال در هجران گذاشته و به‌جز نامی از وصال نشنیده‌اند.

شاعر از قانون می‌پرسد تو که رتبهٔ برتری در میان عاشقان داری چرا شیوه‌ات چنین نیست، بل به‌خلاف، پسندیدهٔ طبع جانان و همراز و همخانهٔ اویی: «سرت راست بالین زانوی دوست/ تو را متصل روی بر روی دوست» (همان: ٧٠٢). این بیت اشارهٔ جالبی دارد به این‌که قانون را بر روی زانو می‌گذاشته و می‌نواخته‌اند. در بیت بعدی هم «آغوش یار» را مأوای این ساز می‌داند و تکرار می‌کند از «غایت قرب» او که شب و روز دست دلدار را می‌بوسد در عجب است. پس می‌پرسد:

چـه کـردی تـو را ایـن مقـام از کجاسـت؟ بگـــو راز خـــود را بـــه عشّـــاق راســـت
دلیـــلِ رهِ وصـــلِ جانانـــه بـــاش بـــه مـــا کـــاری آمـــوز و مردانـــه بـــاش
(همان: ٧٠٢)

هرچند پیش‌تر لفظ «نوا» به‌عنوان نام یکی از مقامات دوازده‌گانه آمده بود، ولی در این‌جا «عشّاق» و «راست» که در کنار هم آمده‌اند، به قرینهٔ «مقام» در مصراع قبلی، ایهام تناسب زیبایی می‌سازند. همچنین بعد از «نقش» و «عمل»، استفاده از «کار» به‌عنوان یکی از اقسام تصانیف در این‌جا ایهام‌آمیز است. نکتهٔ دیگر اینکه شاعر از قانون می‌خواهد «مردانه» باشد و این باز

مؤید شخصیت «زنانهٔ» این ساز در فرهنگ موسیقایی ماست. نوبت به پاسخ قانون می‌رسد که شاعر را سست‌رای می‌خواند و می‌گوید همهٔ آن‌چه گفتی را ادا کردم، اما حبیب به آن‌ها از من راضی نشد و فریب رنگ و زیور را نخورد. قانون هم راز را در از خود گذشتن می‌بینید: «ندادم سرِ خود به آزارِ خود» (همان). او می‌گوید طریق رضای همه را گزیده و سر خود را متواضعانه به پای همه نهاده است. سراپا گوش شده تا پند اهل هوش را بشنود و هرچند «چندین دهن» برای سخن داشته، یکی پیش کسی نگفته است: «به رویم کسی گر زد و کرد بد/ زدم بوسه بر دست آن کس که زد» (همان: ۷۰۳). پس قانون رضا و تسلیم را دلیل جایگاه خود می‌داند و می‌گوید حتی اگر کسی رگی (سیمی) را از جسمش بریده، نه آهی کشیده و نه خونی چکانده است. بدین‌ترتیب دست به دامن اهل دل و رضاجوی همهٔ دل‌ها، «مقبول جانان» و «سزاوارِ تشریف احسان» شده‌است. توصیهٔ قانون به شاعر این است که خودنمایی را کنار بگذارد تا دوست رام شود. شاعر رو به مغنّی می‌کند و می‌گوید قانون بگیرد و بنوازد. درعین‌حال، در بیت «کجا عاشقی و کجا جمع سیم/ بکش سر ز سیم و مکش هیچ بیم» (همان: ۷۰٤) با ایهامی که در لفظ «سیم»، یکی در معنای نقره و مجازاً مال و دیگری به‌معنای رشتهٔ ساز زهی، آفریده طعنهٔ خود را هم نثار قانون ساخته و تفاخر کرده که «فضولی‌صفت باش بی‌سیم، زار». کلام نهایی این بخش ترک جلوه‌گری و عزلت‌گزینی در جوار خم می است.

۳-۹- نقد نهایی مطرب بر سازها: گسست از مظاهر و بازگشت به باطن

پس از ابیات «نشئهٔ جام هفتم» سرانجام نوبت مناظره با مطرب می‌رسد که پردهٔ آخر این منظومه است. شاعر می‌گوید شبی در بزمی، همنشین مطربی بوده و از او خواسته سازی بگیرد و نشاطی برانگیزد. مطرب اما دست به ساز نمی‌زند ولیکن «کاری» را «با قوت نطق و تحریک دست» به زبان ادا می‌کند. شاعر از او رتبهٔ این فیض را می‌پرسد و پاسخ‌می‌گیرد که این فیض روحانی است و نسبتِ غیر به آن دادن از سرِ نادانی: «مشو مایلِ غیر، کاسرار دوست/ همیشه خود از خود شنیدن نکوست» (فضولی، ۱۳۷٤: ۷۰٦). منظور مطرب این است که همهٔ آن سازها که شاعر با آن‌ها از درِ درد دل و اظهارِ راز و نیاز درآمده آلتی بیش نیستند. پایان‌بندی *ساقی‌نامهٔ* فضولی بی‌تردید جالب‌ترین بخش آن است که خودِ مطرب همهٔ سازها را از دمِ تیغِ نقدی تند می‌گذراند:

به نی راز مگشا که آن سست‌رای — گشاده‌دهان است و هرزه‌درای
به دف مصلحت نیست اظهار درد — که خواهد به یک ضرب اقرار کرد
مکن چنگ را محرم هیچ راز — که می‌گوید آن‌را به هر گوش باز
ز عود ار تو را هست رازی، بپوش — که خالی‌ست او را سر از عقل و هوش
نهان کن ز طنبور راز درون — که از پرده رازت نیفتد برون
به قانون مکن راز دل را عیان — که دارد به اظهار آن صد زبان

(همان: ۷۰٦)

شاید به‌راستی خوانندهٔ *ساقی‌نامهٔ* فضولی انتظار چنین خاتمه‌ای را نداشته‌باشد که از قول مطرب بخواند: «ملاقات این فرقه زان شد حرام/ که غمّازِ رازند در هر مقام» (همان). جالب است که پس از سیصد بیت در وصف مجلس عیش و عشرت و محفل بزم و طرب و آن‌همه گفتارهای عارفانه با سازها که هریک آموزه‌ای از قبیل وارستگی و ازخودگذشتگی داشتند، به حرمت آلات برسد.

استدلال مطرب این است که تو از ماجرا واقف نیستی، وقتی قضا «عرضِ امانت» کرد (اشاره به آیهٔ إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمانَةَ)، جمادات مستعد حمل آن نبودند و این امانتِ عشق به‌دست تو افتاد تا آن‌را از نامحرمان مخفی نگه‌داری و به دست سپارنده‌اش بسپاری، پس تو نباید خلاف قضا بر هر جمادی، از جمله این سازها، رازی آشکارکنی. بعد از چند بیت، توصیه‌می‌کند: «چنان کن که گفتار تو سربه‌سر/ دهد از نکات شریعت خبر» (همان: ۷۰۷).

در نهایت شاعرِ نادمِ ما رو به مغنّی می‌گوید که وقتی «با ضرب نطق و اصول» مجلس اهل قبول را می‌آراید، وصف حال کسان دیگر را نخواند و صرفاً مختصری از حالش بگوید: «که هستم فضولی‌صفت مانده لال/ ز دستم نمی‌آید اظهار حال» (همان: ۷۰۸). دو بیت پایانی درواقع هرچه شاعر تا این‌جا سروده را با آب کُر می‌شوید و می‌برد:

خوشا آن‌که هر جا نشیند به من ز تقوا بگوید نه از می سخن
از آن وصف باده نه کار من است که کیفیتش بر همه روشن است
(همان)

۳-۱-۱۰- سخن‌گویی سازها در سنت شعر فارسی

در خاتمه باید گفت سخن‌گویی سازها در باب عشق و بعضاً افشای رازها از زبان آن‌ها از مضامین رایج در شعر و ادب فارسی است. مثلاً این ابیات از دیوان غزلیات حافظ همگی چنین مضمونی دارند:

حدیث عشق که از حرف و صوت مستغنی‌ست به نالهٔ دف و نی در خروش و ولوله بود
(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۹۱)

به صوت چنگ بگوییم آن حکایت‌ها که از نهفتن آن دیگ سینه می‌زد جوش
(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۸۳)

ز باده‌خوردنِ پنهان ملول شد حافظ به بانگ بربط و نی رازش آشکاره کنم
(حافظ، ۱۳۹۹: ٤٧٦)

مطرب کجاست تا همه محصول زهد و علم در کار چنگ و بربط و آواز نی کنم
(حافظ، ۱۳۹۹: ٤٧٦)

و معروف‌تر از همه این بیت حافظ است که می‌توان آن‌را چکیدهٔ سخن مطرب با شاعر در ساقی‌نامهٔ فضولی دانست:

راز سربستهٔ ما بین که به دستان گفتند هر زمان با دف و نی بر سر بازار دگر
(حافظ، ۱۳۹۹: ۳٤۱)

٤- نتیجه

ساقی‌نامهٔ فضولی بغدادی اثری منحصربه‌فرد در سنت ساقی‌نامه‌نویسی فارسی است که با ساختاری مناظره‌محور میان شاعر و سازهای موسیقی، فضایی نمادین و عرفانی برای گفت‌وگو دربارهٔ هستی، عشق و سلوک عرفانی فراهم‌می‌آورد. فضولی با جان‌بخشی به سازهایی چون: نی، دف، چنگ، عود و طنبور، هر یک را نمایندهٔ حالتی انسانی و صوتی برای بیان فلسفهٔ وجودی و مسیر رهایی قرار داده و بدین‌ترتیب، زبان موسیقی را به مجرایی برای تبیین مفاهیم عارفانه بدل ساخته‌است.

در نقطهٔ اوج اثر، مطرب به‌عنوان آخرین سخنگو، تمامی گفت‌وگوها و شخصیت‌های پیشین را زیر سؤال می‌برد و سازها را افشاگر و بی‌وفا می‌خواند. این چرخش لحنی ناگهانی، نشان‌دهندهٔ تضاد درونی شاعر میان جذابیت‌های طرب و ملاحظات دینی است. این دگرگونی، نه‌تنها خواننده را غافلگیر می‌کند، بلکه از پیچیدگی اندیشهٔ شاعر و تقابل سنت‌های عرفانی و اخلاقی در بافت فرهنگی او حکایت دارد.

فضولی در این منظومه، موسیقی را نه به‌مثابهٔ دانشی مستقل، بلکه به‌عنوان تمثیلی برای حالات انسانی و مسیر وصال حقیقت عرفانی به‌کار گرفته‌است. زبان نمادین، صنایع ادبی و ایهامات چندلایه، ساختار زبانی غنی و چندبُعدی اثر را شکل‌داده‌اند. ساقی‌نامهٔ او در نهایت، اثری تأمل‌برانگیز دربارهٔ انسان، عشق، راز و حقیقت است که در نوسانی شاعرانه میان ستایش و انکار، خواننده را در تأملی عرفانی و زیبایی‌شناسانه همراه‌می‌سازد.

۵- منابع

افشار، صادقی‌بیگ. (۱۳۲۷). *تذکرهٔ مجمع‌الخواص (به‌زبان ترکی چغتای)*. ترجمهٔ عبدالرسول خیام‌پور. تبریز: چاپخانهٔ اختر شمال.

براون، ادوارد. (۱۳۳۵). *تاریخ ادبی ایران*. چاپ دوم. تهران: کتابخانهٔ ابن‌سینا.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۹). *دیوان غزلیات حافظ*. به‌کوشش خلیل خطیب‌رهبر. تهران: صفی‌علیشاه.

دانش‌پژوه، محمدتقی. (۱۳۹۰). *فهرست آثار خطی در موسیقی (فارسی، عربی و ترکی)*. به‌کوشش قدرت‌الله پیشنماززاده. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

رازی، امین احمد. (۱۳۷۸). *تذکرهٔ هفت‌اقلیم*. تصحیح، تعلیقات و حواشی سیدمحمدرضا طاهری «حسرت». تهران: انتشارات سروش.

ریپکا، یان و دیگران. (۱۳۸۵). *تاریخ ادبیات ایران؛ از دوران باستان تا قاجاریه*. ترجمهٔ عیسی شهابی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

صبا، مولوی محمدمظفر حسین. (۱۳٤۳). *تذکرهٔ روز روشن*. تصحیح و تحشیه محمدحسین رکن‌زادهٔ آدمیّت. تهران: انتشارات کتابخانهٔ رازی.

صفوی، سام میرزا. (۱۳۱٤). *تحفهٔ سامی*. تصحیح و مقابله وحید دستگردی. تهران: مطبعهٔ ارمغان.

فضولی، محمدبن‌سلیمان. (۱۳۷٤). *دیوان فارسی فضولی (از شعراء و عرفاء قرن دهم هجری)*. تصحیح و حواشی حسیبه مازی‌اوغلی. تهران: انتشارات دوستان.

مدرس‌تبریزی، محمدعلی. (۱۳۷٤). *ریحانهٔ‌الادب*. چاپ چهارم. تهران: انتشارات خیّام.

مسعودیه، محمدتقی. (۱۳۹۱). *فهرست نسخ خطی موسیقی ایرانی*. به‌کوشش قدسیه مسعودیه، ویراستار محمدتقی حسینی. تهران: پژوهشکدهٔ هنر.

مشتاق‌مهر، رحمان؛ بافکر، سردار. (۱۳۹۵). «شاخص‌های محتوایی و صوری ادبیات غنایی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*. ۱٤(۲٦)، تابستان. صص ۲۰۳ـ۱۸۳.

مهدی‌پور، محمد؛ میرزایان‌فر، لیلا. (۱۳۹۲). «مقایسه و تحلیل مضامین رندانه و قلندرانه و مغانه در غزل‌های حافظ و فضولی». *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*. ۱۱(۲۱)، پاییز و زمستان. صص ۲۰۰ـ۱۸۱.

نصرآبادی اصفهانی، میرزامحمدطاهر. (۱۳۱۷). *تذکرهٔ نصرآبادی*. تهران: چاپخانهٔ ارمغان.

نفیسی، سعید. (۱۳٤۰). *تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی (تا پایان قرن دهم هجری)*. تهران: کتابفروشی فروغی.

والهٔ داغستانی، علی‌قلی‌خان. (۱۳۸٤). تذکرهٔ *ریاض‌الشعراء*. مقدمه، تصحیح و تحقیق محسن ناجی نصرآبادی. تهران: انتشارات اساطیر.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Investigating the Position of Humor in Attar Neyshaburi's Masnavis

Fateme Soltani[1]✉

1. Corresponding Author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, arak University, arak, Iran. Email: f-sultani@araku.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
3 October 2024
Received in revised form:
8 March 2025
Accepted:
10 March 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Attar Neyshaburi, satire of situation, Asrarname, Elahiname, Manteghotteir, and Mosibat name.

ABSTRACT

The basis of humor is the creation of a situation or a set of unexpected situations for the audience. Situational humor is a refined and profound form of humor that emerges through the depiction of people's situations, events, and actions. This type of humor is based on images, ideas and concepts and a mixture of behavior, situation, scene and speech, which can be achieved by understanding the space and architecture of the work. Atar Neyshabouri is one of the poets who reflected the sufferings and social anomalies of his era by creating humorous situations in his stories. The current research, which is written in a descriptive-analytical way, investigates the types of humorous situations in Attar's works and seeks to answer the question of what are the elements that caused the creation of humorous situations in Attar's masnavis, and what factors and situations in Attar's masnavis caused humor; Based on the investigations carried out in the Masnavis of Asrarname, Elahiname, Mosibatname and Logical Al-Tayr, it was revealed; The existence of factors such as characterization, speech and design in these works have often created humorous situations in Attar's poetry. Among the most important topics that the author has addressed in the form of humorous situations They are: corruption and injustice of the government system, stupid norms of the times, class and financial differences between different sections of the society, hypocrisy and false claims of the claimants

Cite this article: Soltani, Fateme. (2026). Investigating the Position of Humor in Attar Neyshaburi's Masnavis, *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 149-168.
http//doi.org/10.22111/jllr.2025.49962.3292

© Soltani, Fateme.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

The basis of humor is the creation of a situation or a set of unexpected situations for the audience. Situational humor is a refined and profound form of humor that emerges through the depiction of people's situations, events, and actions. This type of humor is based on images, ideas, and concepts, blending behavior, setting, scene, and dialogue, which can be understood by analyzing the spatial and structural elements of the work. Breaking norms and disrupting cause-and-effect relationships within the fundamental elements of a story or a performance—such as characterization, dialogue, time and place, plot, and action—provides an optimal framework for creating a humorous atmosphere and situation. (Soleimani, 2016: 44-49, 93) This form of humor is structured around a paradoxical combination of seriousness and amusement, built upon unexpected situations that engage the audience. In its deeper layers, it reflects the author's satirical perspective on the flawed and misleading social structures of human society. The language of mystics is inherently suggestive, paradoxical, imaginative, relative, and dual-layered. As such, it is particularly well-suited for the literary genres of humor and irony. Among the primary reasons mystics employ humorous and ironic language are the teaching of ethical virtues and mystical conduct, enhancing the audience's comprehension, and providing solace to troubled and suffering souls. (Foladi, 2006: 37) Some scholars argue that a Sufi humorist is both a reformer of individuals and a reformer of society. As a perfectionist, such a mystic opposes anything base and meaningless. Witnessing personal and social flaws, he blends the bitterness of shortcomings with the sweetness of humor, making them more palatable so that individuals and society may confront and remedy their defects. (Zarin Koob, 2009: 170-171) Attar Neishabouri is among the poets who frequently employed anecdotes and allegories to convey humorous messages. Humor constitutes one of his distinctive linguistic capabilities, which he utilized to express mystical concepts. Generally, the effect of situational humor is more prominent in stories and plays due to the inherent structure of dramatic logic. Stories, through the creation of diverse imagery and a space interwoven with both imagination and reality, establish a connection with the audience. In addition to addressing individual and social issues, they also provide entertainment for readers or listeners. (Fanny, R., Fazeli, F., & Ranjbar, 2017: 170) It is evident that Attar's humor, as a mystic, is closely linked to the emotions and perspectives of a particular social class in his era—namely, the sincere and pure-hearted Sufis. Thus, anything that contradicts these ideals is deemed worthy of satire and sarcasm.

2- Research methodology

In this essay, the author has collected the research data through a library-based approach, relying on library documents. Then, he has investigated and analyzed situational humor in Attar's Masnavis using a descriptive-analytical method. Humor is one of the main tools in mystical texts and one of the fundamental features of Attar's language, which is reflected in most of his works. Based on this, examining mystical anecdotes from the perspective of situational humor, and understanding their spatial and structural aspects, not only helps to familiarize readers with the concept of situational humor as a literary genre in poetic works but also unveils the secrets, meanings, and hidden layers of mystical literature. This essay explores situational humor in four of Attar's Masnavis: *Asrarnameh*, *Elahinameh*, *Mosibatnameh*, and *Manteq al-Tayr*. It seeks to answer the question of which factors and situations in Attar's Masnavis contribute to humor and what techniques the poet employed to create humorous situations.

3-Discussion

Humor is divided into two major categories based on verbal context and structure: phrasal humor and situational humor. Phrasal humor is formed through linguistic play, utilizing elements such as appropriateness, contrast, word similarity, and rhetorical devices like brevity, rhyme, pun, ambiguity, and paradox. In contrast, situational humor is based on imagery, imagination, and conceptual structures, where the spatial arrangement of characters and objects within the narrative and their interactions create humor. Situational humor in a story is essentially the creation of a humorous

atmosphere, shaped by key narrative elements such as characters, plot, behavior, events, time, and place. Based on this, it can be said that situational humor presents a depiction of human conditions, events, and actions in a way that involves analogy, juxtaposition, contrast, and comparison. This type of humor is derived from a combination of behavior, situation, setting, and speech, but its primary focus lies in the situation itself rather than verbal wordplay. Regarding how situational humor emerges, it is said: "The author creates a humorous atmosphere by displacing characters and placing them in disproportionate temporal and spatial conditions or altering their status. In this type of humor, the resulting conflict and confrontation generate humor, independent of linguistic expressions and phrases." (Qeysari & Sarfi, 2009: 7)

Situational humor can manifest even in serious works, typically arising from the development of an unexpected situation, event, or occurrence. The foundation of humor lies in the creation of unforeseen and unpredictable circumstances for the audience. The most conventional form of unexpected situations is "incongruity", wherein an actor presents a message or idea, situates it within a specific context, and then, through narrative techniques, dramatic actions, or performance, establishes a framework—only to abruptly disrupt or reframe it. The tension between the initial framing and the subsequent reframing results in the audience's amused reaction. The degree of humor in situational comedy depends on several factors, including the strength of the imagery crafted by the author and the depth of effort invested in shaping those images, as well as the audience's perceptual ability, which is closely linked to their mental visualization skills. (Karimian, 2009: 44) Characterization, dialogue, time, setting, plot, and behavior are the most essential elements in dramatic and fictional works. Nearly all prominent contemporary satirists agree that breaking conventional narrative structures, disrupting habitual cause-and-effect relationships, and introducing sudden and unexpected twists in plot, characterization, time, and setting are the most effective techniques for generating a humorous atmosphere.

4-Conclusion

Attar Neishabouri, who was suffering and tormented by seeing the deep difference between the existing life and the idea of a normal life, was able to achieve his high goal and instill his desired concepts with the tool of humor. In his Masnavis, Attar has used almost all situational possibilities for humor. The description of the behavioral, psychological, and social characteristics of the characters and the communication network between them has created a potential capacity for comedy in his works. The ways that Attar has used to create humorous situations in his Masnavis include: creating insane characters, creating contradictory characters against each other, creating incompatible characters together, creating characters with contradictory behaviors, and creating humorous situations using the names of the characters. Attar has also created humorous situations through behavioral surprises, unexpected turns in the story plot, displacement of values, inherently humorous designs, and finally, placing the characters in irrelevant and inappropriate times and places. The inconsistency between fictional characters, meaning the contrast between what is expected and what actually happens, has led to the creation of fear, anger, and other negative emotions in the satirical characters. The points and characteristics that Attar has targeted with humor are both his own mental concerns and a model of the actions and behaviors of people in society. In his works, features such as hypocrisy, greed, injustice, cruelty, pretentious and boastful people, insincere worshippers, cruel and unfair kings, etc., are always subjected to satire, mockery, and criticism. The last point is that Attar's humor does not only remind us of human flaws; rather, it also emphasizes human virtues and desirable qualities in contrast to vices. He laughs at people's faults to make them reflect, correct their faults, and not behave like the condemned characters. With his jokes and humorous language, he disgraces those who contribute to the abnormality of society. Attar's humor has a clear and exaggerated educational purpose, and its goal is to serve moral betterment and a better way of life.

5. References

Arianpour, Y. (2003). From Saba to Nima (2nd volume), 8th edition. Tehran: Zavar.
Arasto. (1978). The Art of Poetry, translated by Abdul Hossein Zarin Koob. Tehran: Amir Kabir.
Aslani, M. (2011). Dictionary of words and terms of humor, third edition. Tehran: Gatre.
Attar Neyshaburi. (1982). Asrarname, with correction and description of Seyyed Sadegh Goharin. Tehran: Zavar.
Attar Neyshaburi. (1980). Elahiname, correction and introduction by Helmut Ritter. Tehran: Tos.
Attar Neyshaburi. (2003). Manteghotteir, revised and completed by Seyyed Sadegh Goharin, 19th edition. Tehran: Elmi and Farhangi.
Attar Neyshaburi. (2007). Mosibatname, corrected by Mohammad Reza Shafiei Kadkani. Tehran: Sokhan.
Bergson, H. (2000). Khande, translated by Abbas Bagheri. Tehran: Shabaviz.
Dad, S. (2004). Dictionary of literary terms, second edition. Tehran: Morvarid.
Esmaili, F. (2008). "Conversation with the author of the Iranian soup book is a rumor of silence under words!" No. 128, consecutive, p. 9, Saturday 21 Tir.
Evans, D. (2011). The Seven Commandments of Humorous Writing, translated by Mohsen Fanny.
Fanny, R., Fazeli, F., & Ranjbar, M. (2017). "A look at the humor of the situation in Abbas Maroufi's fictional works based on the two stories 'The Year of Riot' and 'Symphony of the Dead'." Journal of Persian Language and Literature of Tabriz University, Year 71, No. 238, pp. 198-96.
Foladi, A. (2006). Humor in the language of mysticism. Qom: Afarineh, Faragoft.
Hamley, R. (2016). Freedom from the shackles of reason, translated by Mohsen Soleimani, second edition. Tehran: Sore Mehr.
Heydari, M. (1998). "An introduction to humor from the point of view of reason and narration." Research and Measurement Quarterly, No. 13, pp. 115-154.
Hori, A. (2008). About humor, new approaches to humor and humor. Tehran: Sore Mehr.
Jazini, M.J., & Others. (1999). Five theoretical essays in fiction literature. Tehran: Nahl. Karimian, M. (2010). Notes on humor and sarcasm. Tehran: Radio Research Office.
Mojabi, J. (2004). Nishkhand Irani. Tehran: Rozaneh. Moini, S. (2016). "Situation of Humor in Masnavi." The Third Literary Research Text Conference, pp. 136-157.
Naseri, N. (2008). "Effects of mystical humor in Attar's Masnavis." Religions and Mysticism, The Fifth Year, pp. 155-182.
Nayyeri, Y., & Mohammad, A. (2015). "Shabli's image in Manteghotteir and other works of Attar." A specialized quarterly of analysis and criticism of Persian language and literature texts, No. 28, pp. 9-41.
Poor Namdarian, T. (1995). In the shadow of the sun. Tehran: Ayat.
Qeysari, & Sarfi, M. (2009). "Humor in The Lovely War Book." Journal of Sustainability Literature, University of Kerman, pp. 113-125.
Ravanjo, M. (2008). Tears and Smiles. Cinema Review Magazine, pp. 26-28.
Ritter, H. (2009). Darya Jan, translated by Abbas Zaryab Khoei and Mehr Afaq Baybordi. Tehran: Hoda International Publications.
Safavi, K. (2005). "Advance on humor from the perspective of linguistics." Azma Monthly, vol. 36, p. 16.
Shafiei Kadkani, M.R. (2010). Mofles Kimiaforosh, 4th edition. Tehran: Sokhan.
Shafiei Kadkani, M.R. (1998). "Table Poem." Bukhara Magazine, pp. 46-59.
Shafiei Kadkani, M.R. (2012). The language of poetry in Sufiya's prose. Tehran: Sokhan.
Shiri, G. (2008). "The secret of humor." Research and Assessment Quarterly, No. 13-14, pp. 125-128.
Soleimani, M. (2016). Humor in simple language. Tehran: Soroush.
Soleimani, M. (2017). The secrets and tools of satirical writing, second edition. Tehran: Sore Mehr.
Vahidian Kamyar, T. (2000). Innovative from an aesthetic point of view. Tehran: Dostan.
Yathrebi, Ch. (1997). "Creating a situation comedy is not so easy." Cinema and Theater Magazine, No. 24, p. 28.
Zarin Koob, A. (2009). Poetry without lies, poetry without veil. Tehran: Elmi.
Ziyai, M. R. (1999). "Parviz Shapour cartoon space." Gul-Agha Monthly, Year 9, No. 6, pp. 10-13.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

بررسی طنزموقعیت در مثنوی‌های عطار نیشابوری

فاطمه سلطانی [۱]✉

۱. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک، اراک، ایران. رایانامه: f-sultani@araku.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۳/۱۲/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۱۲/۲۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
« عطار نیشابوری، طنزموقعیت، اسرارنامه، الهی‌نامه، منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه..

چکیده

اساس شوخ‌طبعی، خلق یک‌موقعیت یا مجموعه‌موقعیت‌های غیرمنتظره و غیرمترقبه برای مخاطب است. طنزموقعیت، نوعی طنز عالی و عمیق با تصویر وضعیت‌ها، وقایع و کردارهای آدم‌ها است. این نوع طنز مبتنی برتصویرها، تصورها و مفهوم‌ها و آمیزه‌ای از رفتار، موقعیت، صحنه و گفتار است که با درک فضا و معماری اثر می‌توان بدان رسید. عطار نیشابوری یکی از شاعرانی است که با ایجاد موقعیت‌های طنزآمیز در حکایت‌های خود، مصائب و نابهنجاری‌های اجتماعی عصر خود را بازتاب داده‌است. پژوهش حاضر که به‌روش توصیفی-تحلیلی نگاشته شده‌است، به بررسی انواع موقعیت‌های طنزآمیز در آثار عطار می‌پردازد و به‌دنبال پاسخ به این پرسش است که عناصری که سبب خلق موقعیت‌های طنزآمیز در مثنوی‌های عطار شده‌اند، کدامند و چه عوامل و موقعیت‌هایی در مثنوی‌های عطار سبب ایجاد طنز شده‌است؟ براساس بررسی‌های به‌عمل‌آمده در مثنوی‌های اسرارنامه، الهی‌نامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر آشکارشد؛ وجود عواملی نظیر: شخصیت‌پردازی، کلام و گفتار و طرح در این آثار، اغلب موقعیت‌های طنزآمیز را در شعر عطار ایجاد کرده‌است. ازجمله مهم‌ترین موضوعاتی که نویسنده در قالب موقعیت‌های طنزآمیز به آن پرداخته‌است عبارتند از: فساد و بی‌عدالتی دستگاه حکومت، هنجارهای سفیهانهٔ روزگار، اختلاف و شکاف طبقاتی و مالی بین اقشار مختلف جامعه، ریاکاری و ادعای دروغین مدعیان.

استناد: سلطانی، فاطمه. (۱۴۰۵). بررسی طنزموقعیت در مثنوی‌های عطار نیشابوری. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۱۶۸-۱۴۹ .

http//doi.org/10.22111/jllr.2025.49962.3292

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© سلطانی، فاطمه.

۱- مقدمه

طنز(satire) در لغت به‌معنی مسخره‌کردن، طعنه‌زدن، عیب‌کردن و به استهزاء از کسی سخن‌گفتن است و در اصطلاح ادبی به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته‌می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری فسادهای اجتماعی- سیاسی یا حتی تفکرات فلسفی را به‌شیوه‌ای خنده‌دار به‌چالش‌می‌کشد (اصلانی، ۱۳۹۰: ١٤٠). تعاریف محققان از طنز متفاوت است؛ چراکه این تعاریف ناظر به بخشی از کارکردهای طنز است؛ به‌همین دلیل گاهی جنبه‌های اجتماعی و تربیتی و گاهی جنبه‌های سیاسی و دینی آن‌را برجسته کرده‌اند (حیدری و رحیمی‌هرسینی، ۱۳۹۹: ۵۰). بسیاری از محققین ویژگی‌هایی نظیر: برخورداری از سادگی زبان، هنجارگریزبودن، عادت‌زدایی، غافگیری، موجز و اغراق‌آمیزبودن، عامیانه‌بودن و شکست انتظار را از جمله مختصات طنز دانسته، روی آن اتفاق‌نظر دارند. از نظر زبان‌شناسان، طنز به واقعیتی در جهان خارج ارجاع‌می‌دهد و در این ارجاع از ابزارهای بزرگ‌نمایی و کوچک‌نمایی واقعیت‌ها بهره‌می‌گیرد (صفوی، ١٣٨٤: ١٦). آرین‌پور ضمن این‌که طنز را وسیله‌ای برای بیان معایب و آگاه‌کردن اذهان نسبت به عمق رذالت‌ها و خباثت‌ها می‌داند معتقد است؛ طنز «با اغراق‌آمیز جلوه-دادن حقیقت‌های تلخ اجتماعی، تضاد عمیق وضع موجود با اندیشه عالی زندگی را آشکارمی‌کند» (۱۳۸۲: ج٣٦/٢). برخی نیز معتقدند؛ طنز اگرچه درظاهر می‌خنداند، اما در پس این خنده، واقعیتی تلخ و وحشتناک وجود دارد که انسان را غافگیرکرده، در عمق وجود او خنده را می‌خشکاند و او را به تفکر وامی‌دارد (اصلانی، ۱۳۹۰: ١٤١). به هر روی، وجه‌مشترک بسیاری از تعاریف طنز بر دو بُعد اجتماعی و اصلاح‌گری است (صفایی و ادهمی، ١٣٩٤: ٢١٢). یکی از عمده‌ترین مقولات سازندهٔ طنز، تضاد، تناقض و در یک کلمه ناهماهنگی است. مقولات دیگر مثل: اغراق، مبالغه، درشت‌نمایی، کوچک‌نمایی، عدم تجانس، گروتسک[1] (Grotesque) و مانند آن، همه براساس تضاد و تناقض ساخته‌می‌شود (ضیایی، ١٣٦٧: ١١). طنزپرداز کسی است که قدرت کشف، درک، ترکیب و نوشتن این ناهماهنگی‌ها را داشته‌باشد. براین اساس می‌توان‌گفت «طنز تصویر هنری اجتماع ضدین یا نقیضین است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۵۱). اغلب منتقدین طنز را زادهٔ غریزهٔ اعتراض و هدف غایی آن‌را اصلاح شرارت‌ها، اصلاح‌گری و بیدارکردن مردم از خواب غفلت و تغییرات اساسی می‌دانند (اصلانی، ۱۳۹۰: ١٤١)؛ ازاین‌روی، می-توان‌گفت؛ اموری نظیر: سرزنش، طعنه، عیب‌جویی، کوبیدن، تحقیر و مسخره‌کردن همگی در راستای درمان بیماری‌های فرد و جامعه به‌کار گرفته‌می‌شود (حیدری، ۱۳۷۷: ۱۲۱).

زبان عارفان زبانی اشاره‌ای، متناقض، خیال‌انگیز، نسبی و دووجهی است (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۷: ٦٩-١٠٠) و از این‌نظر برای نوع ادبی طنز و کنایه بسیار مستعد و متناسب است. ازجمله اهداف و دلایلی که عارفان برای بهره‌گیری از زبان طنزآمیز و کنایه‌آمیز خود دارند عبارتند از؛ آموزش ویژگی‌های پاک اخلاقی و سلوک عرفانی، افزایش میزان درک مخاطب و آرامش بخشیدن به روح آشفته و پردرد و رنج مردم (فولادی، ١٣٨٦: ٣٧). برخی محققان معتقداند، صوفی طناز از یک‌سو مصلح انسان است و از سوی دیگر مصلح جامعه. چنین عارفی چون کمال‌جوست با هرچیز پست و بی‌اساس می‌ستیزد. او با دیدن آفت‌ها و آسیب-های فردی و اجتماعی متأثرمی‌شود، زهر و تلخی کاستی‌ها را به شهد شوخی و طنز می‌آمیزد تا انسان و جامعهٔ بیمارش داروی درمان خود را بخورند (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۱۷۰- ۱۷۱).

عطار نیشابوری از جمله شاعرانی است که اغلب از قالب حکایت یا تمثیل برای بیان نکات طنزآمیز خود بهره گرفته‌است. طنز یکی از ظرفیت‌های ویژهٔ زبانی عطار است که از آن برای بیان مفاهیم عرفانی خود بهره گرفته‌است یا به تعبیر شفیعی‌کدکنی یکی از «قلمروهای وی در حوزهٔ هنری زبان» است (۱۳۹۲: ۳۹) اصولاً جلوهٔ طنز موقعیت در داستان‌ها و نمایش‌نامه‌ها به‌دلیل حاکمیت منطق دراماتیک در آن‌ها بیشتر است. داستان‌ها «اغلب با ایجاد تصاویر گوناگون و فضایی آمیخته از تخیل و واقعیت با مخاطب ارتباط برقرارمی‌کنند و علاوه بر نشان‌دادن مسایل فردی و اجتماعی، زمینه‌های سرگرمی و تفریح را برای خواننده یا شنونده فراهم‌می‌آورند» (فانی، ۱۳۹۷: ۱۷۰). قدر مسلّم آن‌که طنز این شاعر؛ به‌عنوان یک عارف به احساس و نظر طبقه‌ای

خاص از جامعه عصر شاعر؛ یعنی صوفیان باصفا و مخلص بستگی دارد؛ به‌طوری که آن‌چه مخالف با این معیارها باشد، شایسته است که مورد هدف تیر طنز و طعنه قرارگیرد.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

طنز، موقعیت نوعی طنز عالی و عمیق است که وضعیت‌ها، وقایع و کردارهای انسان‌ها را تصویرمی‌کند. هنجارشکنی و برهم-زدن روابط علّی و معلولی در مهم‌ترین عناصر داستان یا یک اثر نمایشی؛ یعنی شخصیت‌پردازی، دیالوگ، زمان و مکان، طرح و رفتار بهترین وضعیت و امکان برای خلق فضا و موقعیت طنزآمیز است. فضای این نوع طنز مبتنی بر ترکیب متناقض جدی-شوخی است، اساس آن بر موقعیت‌های غیرمنتظره و غیرمترقبه برای مخاطب رقم‌می‌خورد و در لایه‌های زیرین این نوع طنز، نگرش تسخرزن مؤلف متوجه روابط بی‌بنیاد و پراز سوءتفاهم جامعهٔ انسانی است. جستار حاضر، به بررسی شگردهای طنز موقعیت در چهار مثنوی اسرارنامه، الهی‌نامه، مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار می‌پردازد و به‌دنبال پاسخ این پرسش است که چه عوامل و موقعیت‌هایی در مثنوی‌های عطار سبب ایجاد طنز شده است و شاعر از چه شگردهایی برای خلق موقعیت‌های طنزآمیز بهره گرفته‌است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

طنز، یکی از ابزار اصلی متون عرفانی و یکی از ویژگی‌های اساسی زبان عطار است که بخش اعظم آثار او را شامل‌می‌شود؛ بر این اساس، بررسی حکایت‌های عرفانی از منظر طنز موقعیت و با درک فضا و معماری آن افزون برآن‌که به آشنایی با مفهوم طنز موقعیت‌به‌عنوان یک‌نوع ادبی در آثار منظوم‌یاری‌می‌رساند، می‌تواندرموز، معانی و لایه‌های‌پنهان‌آثار عرفانی را پدیدار سازد.

۱-۳- روش تفصیلی تحقیق

در این جستار، نویسنده به‌صورت کتابخانه‌ای و با اتکا بر اسناد کتابخانه‌ای داده‌های تحقیق را گردآوری کرده‌است؛ سپس، به-شیوهٔ توصیفی–تحلیلی به بررسی و تحلیل طنز موقعیت در مثنوی‌های عطار پرداخته‌است.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

کتاب‌ها و مقاله‌های زیادی در زمینهٔ طنز و انواع آن نگاشته شده است، ولی در زمینهٔ طنزموقعیت چندان کار نشده‌است، جز مقاله‌ها و کتاب‌هایی که اشاره‌هایی به این مقوله داشته‌اند ازجمله کتاب «نیشخند ایرانی» از مجابی (۱۳۸۳) و کتابی باعنوان: «دربارهٔ طنز» حری (۱۳۸۷) که در آن رویکردهای نوین طنز و شوخی طبعی را به‌طور مختصر معرفی کرده‌است. شیری (۱۳۸۷) نیز در مقاله‌ای با عنوان: «راز طنزآوری» ضمن معرفی انواع طنز، به طنزموقعیت پرداخته‌است؛ اما مقاله‌هایی که طنزموقعیت را به‌صورت عملی در داستان‌های معاصر مورد بررسی قرارداده‌اند؛ یکی مقاله‌ای است با عنوان: «نگاهی بر شگرد طنزموقعیت در آثار داستانی عباس معروفی با تکیه بر دو داستان سال بلوا و سمفونی مردگان» از فانی و همکاران(۱۳۹۷) و دیگر مقاله‌ای با عنوان: «بررسی شگردهای طنزموقعیت در داستان مدیر مدرسه از فانی» (۱۳۹۸). درمورد بررسی طنز در آثار عطار کتابی تحت عنوان: «جلوه‌های طنز عرفانی در مصیبت‌نامه و الهی‌نامه عطار نیشابوری» (۱۳۹۵) به‌وسیلهٔ علی ابوترابی نوشته شده‌است که نویسنده در آن به جایگاه و تقسیم‌بندی‌های طنز در مصیبت‌نامه و الهی‌نامه پرداخته‌است. مقاله‌ای با عنوان: «شگردهای طنزساز در اسرارنامه» از تاج‌بخش(۱۳۹٤) نوشته شده‌است. در این مقاله عواملی مانند: ترکیب‌های زبانی، استدلال اشتباه از مقدمات، تشبیه به حیوانات از جمله عوامل طنزآفرین در اسرارنامه معرّفی‌شدند. مقالهٔ «رد پای طنز در منظومه‌های عطار نیشابوری» توسط اعلابیگی(۱۳۹۲) نوشته شده‌است. مقاله‌ای نیز با عنوان: «جلوه‌های طنز عرفانی در مثنوی‌های عطار نیشابوری.» به‌وسیلهٔ ناصری (۱۳۸۷) نگاشته شده‌است که نویسنده در این مقاله حکایت‌های مربوط به دیوانگان را در سه مثنوی عطار از نظر محتوایی بررسی کرده است.

جستار حاضر از این‌نظر که برای نخستین‌بار به بررسی طنز موقعیت در آثار عطار می‌پردازد، تازگی دارد. همچنین این پژوهش به بررسی شگردهای طنز موقعیت در چهار مثنوی عطار می‌پردازد و سعی کرده‌است، موقعیت‌های مختلف طنز را براساس شکل‌گیری طنزهایی که در معماری و ساختار اثر پنهان است؛ موقعیت ایجادکنندهٔ آن، فضای قرارگرفتن اشخاص و چگونگی تعامل آن‌ها بایکدیگر بررسی‌کند.

۲- *بحث و بررسی*

۲-۱-طنزموقعیت: طنز از نظر چشم‌انداز بافت کلامی و ساختمان به دوگروه عمده؛ یعنی طنزهای عبارتی و طنزهای موقعیتی تقسیم‌می‌شود. طنزهای عبارتی براساس نوعی بازی زبانی شکل‌می‌گیرند که از طریق تناسب، تضاد، تشابه الفاظ و شکل آرایه-هایی نظیر: ایجاز، سجع، جناس، محتمل الضدین، ابهام و ... آفریده می‌شود، اما در طنزموقعیتی، طنز حاصل مبتنی بر تصاویر، تصورات و مفاهیم است و فضای قرارگرفتن اشخاص، اشیا در متن حکایت و چگونگی تعامل آن‌ها با یکدیگر طنز را به-وجودمی‌آورد. روح طنز در این نوع در اعماق معماری اثر پنهان است؛ وضعیتی گروتسک ترسیم‌می‌شود که خواننده به هنگام عبور از متن، ناگهان طنین قهقه‌ای توأم با هق‌هق را می‌شنود که نه از سطح عبارات و کنایات؛ بلکه از معماری و فضاسازی اثر برمی‌خیزد. این فضا، معماری خود را از دو سو بنا می‌کند؛ از یک‌سو هنرمند یا طنزپرداز در رمان یا فیلم، موقعیتی را شکل‌می-دهد که ظاهراً جدی است اما در لایه‌های زیرین اثر، نگرش تسخرزن مؤلف متوجه روابط بی‌بنیاد و پر از سوءتفاهم جامعهٔ انسانی است. این فضای مبتنی بر ترکیب متناقض جدی-شوخی به بی‌اعتباری آدم‌ها و مناسبات بشری اشاره‌دارد. بدین‌گونه داده‌ها، تصاویر عینی و ذهنی با کارکرد جادویی‌شان در اثر هنری به‌حرکت درمی‌آیند و آفریننده به ترسیم جهانی می‌پردازد که به‌رغم جدی بودنش، بی‌اعتبار و موهوم است. از سوی دیگر، ستاننده‌های خیالات ذهن مخاطب در واکنش به این جهان ناشناخته به‌سوی جهان آفریده شده به حرکت درمی‌آید. در تلفیق شگرف این دو دیدگاه متفاوت، طنز موقعیت از سطح زیرین اثر بالا می‌آید و فضای گروتسک را می‌سازد که عمیقاً خنده‌دار و اندوه‌زا است (مجابی، ۱۳۸۳: ۱۹-۲۱). طنزموقعیت در داستان درحقیقت همان خلق فضای طنزآمیز است که عناصر داستانی؛ نظیر: شخصیت‌ها، طرح، رفتار، رخداد، زمان و مکان زمینه‌ساز آن هستند. برهمین اساس می‌توان‌گفت؛ طنز موقعیت تصویر وضعیت‌ها، وقایع و کردارهای آدم‌هاست به‌گونه‌ای که جنبهٔ تمثّل، تطبیق، تقابل و مقایسه داشته‌باشد. این نوع طنز، برگرفته از آمیزه‌ای از رفتار، موقعیت، صحنه و گفتار است اما محوریت در این‌گونه طنز بر موقعیت ایجادکنندهٔ آن استوار است و متکی بر بازی‌های کلامی نیست.

دربارهٔ چگونگی پدیداری طنز موقعیت بایدگفت؛ در این نوع طنز «نویسنده با استفاده از جابه‌جایی شخصیت‌ها و قراردادن آن-ها در شرایط و موقعیت‌های نامتناسب زمانی و مکانی یا تغییر جایگاه آن‌ها، دست به آفرینش فضای طنزآمیز میزند. در این نوع طنز، ستیز و رویارویی پیش‌آمده ایجاد طنز می‌کند و این امر فارغ از عبارات و کلمات اتفاق‌می‌افتد» (قیصری و صرفی، ۱۳۸۸: ۷). طنزموقعیت حتی در یک اثر جدی بر اساس بسط و گسترش یک موقعیت یا رخداد یا حادثه‌ای غیرمنتظره پدیدمی-آید. اساس شوخ طبعی خلق یک موقعیت یا مجموعه موقعیت‌های غیرمنتظره و غیرمترقبه برای مخاطب است. متعارف‌ترین نوع موقعیت غیرمترقبه، «عدم تجانس» است؛ با این توضیح که یک بازیگر پیام یا مطلبی را ارائه‌می‌دهد، آن‌را در بطن موقعیت یا چهارچوبی زمینه‌مند می‌کند؛ سپس، با عمل روایت، اعمال نمایشی یا اجراکردن چارچوب را می‌سازد؛ سپس، به ناگاه چارچوب را به کناری می‌نهد و چارچوب‌های شناختی اضافه‌تری ارائه‌می‌دهد. تنش میان چارچوب‌بندی اولیه و نتایج نهایی چارچوب‌بندی دوبارهٔ هیجان شادی‌آور مخاطب را دربر دارد.(حری، ۱۳۸۷: ٤۰-٤۵) کیفیت فکاهه‌آمیزی طنزموقعیتی نیز به عواملی بستگی دارد. از جمله به توانمندی تصویرهایی که سازندگان آن‌ها در تصورات و تخیلات خود برای ساخت‌وپرداخت

آن‌ها صرف‌کرده‌اند و به کیفیت درک مخاطب که با تصورهای ذهنی و قدرت تجسم او ارتباط تنگاتنگی دارد، وابسته است (کریمیان، ۱۳۸۹: ٤٤).

۲-۲-عوامل ایجاد موقعیت طنزآمیز و خنده‌دار

در مورد عوامل ایجاد موقعیت طنزآمیز و خنده‌دار، آراء مختلفی وجود دارد؛ از نظر افلاطون آن‌چه موجب ریشخند می‌شود، امری است که در آن عیب و زشتی وجود دارد (ارسطو، ۱۳۵۷: ۱۲۰). از نظر راسکین آن‌چه موجب ایجاد موقعیت خنده‌دار می‌شود حس برتری‌جویی، موقعیت متضاد؛ تضاد میان آن‌چه مورد انتظار است و آن‌چه اتفاق‌می‌افتد، عدم تجانس و انجام کارهای بی‌تناسب است. فروید نیز شگرد دومعنایی را از جمله تکنیک‌های ایجاد خنده معرفی‌می‌کند، اما دلیل خنده از جانب خواننده یا مخاطب، شعفی ناگهانی است که از ادراک ناگهانی امری مهم در ضمیر جان خود به‌واسطهٔ قیاس با تزلزل دیگران یا خودمان احساس‌می‌کنیم (حری،۱۳۸۷: ۳۷-٤۰). تمامی این عوامل تنها زمانی که در مقام مقایسه قراربگیرند، ایجاد خنده می‌کند؛ به بیانی دیگر «در نتیجهٔ سنجیدن موقعیت خود با موقعیت کمدی است که شخص به خنده واداشته می‌شود» (حری، ۱۳۸۷: ٤۰). به‌طورکلی ایجاد یک موقعیت طنز و کمیک موارد بی‌شماری را شامل‌می‌شود. برخی از مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از:

۱-ترکیب عوامل نامتجانس با یکدیگر؛ مثل عروسی و عزا و یا ترکیب دو عاطفه یا احساس ناسازگار مثل دلاوری و ترس.

۲-عامل غافلگیری مخاطب با شکستن یک روند عادی.

۳- تجربه‌هایی از تنش یا فارغ‌شدن از فشار.

٤- مهم نشان‌دادن چیز کم‌اهمیت و غیرمهم نشان‌دادن آن‌چه مهم است.

۵- تجربه‌پذیربودن؛ یعنی انتخاب موقعیتی قابل‌باور که برای همگان قابل درک و تجربه باشد (یثربی، ۱۳۷٦: ۲۸).

شخصیت‌پردازی، دیالوگ، زمان‌ومکان، طرح و رفتار مهم‌ترین عناصر یک اثر نمایشی یا داستانی است. تقریباً تمام طنز نویسان برجسته معاصر اتفاق‌نظر دارند که ایجاد نوعی ساختارشکنی، برهم‌زدن عادت و روابط علّی و معلولی و چرخش ناگهانی و غیرمنظره در طرح، شخصیت‌پردازی و زمان‌ومکان، بهترین وضعیت و امکان برای خلق فضایی طنزآمیز است (سلیمانی، ۱۳۹٦: ٤۹-٤٤ و ۹۳). در ذیل به انواع شیوه‌هایی که عطار در مثنوی‌های خود برای خلق موقعیت‌های طنزآمیز از آن بهره‌برده است، اشاره‌می‌شود.

۲-۳- شیوه‌های ایجاد طنزموقعیت در مثنوی‌های عطار

با بررسی مثنوی‌های عطار آشکارشد، خلق موقعیت‌های طنزآمیز از طریق شخصیت‌پردازی، طرح روایت، زمان‌ومکان شکل گرفته‌است در ذیل هریک از این عناصر تحلیل و بررسی خواهدشد:

۲-۳-۱-شخصیت‌پردازی: طنز و تراژدی در یک داستان براساس شخصیت‌هایی که در آن نقش‌دارند شکل‌می‌گیرد. در کمدی‌های موقعیت موفق جهان، به شخصیت‌پردازی نگاه ویژه‌ای شده‌است. برخی معتقداند نودوهشت درصد یک اثر طنزآمیز شخصیت است (ایوانز،۱۳۹۱: ۱۲۵). توصیف خصوصیات رفتاری، روانی و اجتماعی شخصیت‌ها، شبکه ارتباط میان آن‌ها گنجایش بالقوه‌ای برای خلق کمدی دارند (معینی، ۱۳۹٦: ۳۳۰). در مثنوی‌های عطار برای خلق موقعیت طنزآمیز توسط شخصیت‌های حکایت‌ها از شگردهای متعددی استفاده شده است که در ذیل به آن‌ها اشاره‌می‌شود:

۲-۳-۱-۱-خلق شخصیت‌های دیوانه: یکی از شگردهای موفق در شخصیت‌پردازی آثار طنزآمیز، خلق شخصیت‌های خنده‌داری است که به‌طورطبیعی سکنات آن‌ها خنده‌دار است و حرف‌های خنده‌داری می‌زنند. این‌ها شخصیت‌هایی عجیب، غیرعادی، خاص و همیشه اغراق‌آمیز هستند. در مثنوی‌های عطار شخصیت‌های بامزه، فراموش‌نشدنی و تأثیرگذاری حضور دارند که با ابزارهایی چون: عتاب، تحقیر، نیش و کنایه... و با شیوهٔ بیان منحصربه‌فرد خود که همانا رک‌گویی و حاضرجوابی و تلخ و گزنده‌بودن زبان آن‌هاست، گستاخانه و بدون هیچ‌گونه پروا و واهمه‌ای با صاحبان قدرت و مکنت رو در رو می‌شوند،

به آن‌ها می‌تازند و حقایق را بازگو می‌کنند. این شخصیت‌ها دیوانگان یا مجانین و یا شخصیت‌های خاصی چون بهلول هستند. شخصیت‌هایی که هیچ‌کس حتی خداوند از آماج طعنه و انتقاد آن‌ها درامان نیست. آن‌چه ظاهر و رفتار و گفتار غیرعادی این شخصیت‌ها را توجیه‌می‌کند، همان برچسب «دیوانه»زدن به آن‌هاست؛ چراکه «چنین لحن آزادانه‌ای برای اولیاءالله که در حالت انس با خدا هستند جایز شمرده شده‌است و از سخنانی که بی‌هراس از زبان مردان مجنون بیان‌می‌شود، بوی شطح می‌آید و برخاسته از شور و وجد عارفانه و تجربه‌های ژرف‌ساخت عاشقانه آن‌هاست» (ناصری، ۱۳۸۷: ۱٦۲). با کنار هم قراردادن ویژگی‌های این شخصیت‌ها می‌توان سیمایی کاریکاتورگونه از آن‌ها ارائه‌داد. شخصیت‌هایی مرموز، تنها، تهیدست، ژنده‌پوش، بی‌موزه و دستار که غذایشان برگ گیاه، بالشت آن‌ها خشت و خوابگاه‌شان خاک است (عطار، ۱٤۰۳: ۳۱۲، ۲۱۹). این شخصیت های به‌ظاهرمجنون با ریاکاری زاهدان، ثروت‌اندوزی و سلطهٔ ناسزایان، بیدادگری پادشاهان، نادانی و جهل عوام، ظاهرپرستی و قشری‌نگری اهل مذهب و افکار کهنهٔ کوته‌نظران، انانیت و خرافات مخالف‌اند. نکتهٔ قابل تأمل آن که خود این افراد خنده‌دار نیستند؛ بلکه نوع تعامل آن‌ها با زندگی و طرف مقابلشان- که عموماً افراد مهمی هستند- خنده‌دار است و مخاطب را غافگیر می‌کند. گفتار و رفتار غیرمنتظره این شخصیت‌ها در مثنوی‌های عطار به‌شدت با ظاهر و کیفیت زندگی آن‌ها در تضاد است؛ به‌گونه‌ای که تمام احتمالات و فرضیاتی که از آن‌ها در ذهن خواننده است، عکس و غیرقابل پیش‌بینی جلوه‌می‌کند و حکایت با کلام یا کردار غافگیرانهٔ آن‌ها به‌پایان‌می‌رسد. این‌جاست که درمی‌یابیم مجانین مثنوی‌های عطار درحقیقت «مجذوبان حقّند» (پورنامداریان،۱۳۷٤: ۳۳۸). همان یاغیان مصلحت‌سوزی که علیه وضع موجود طغیان‌کرده‌اند و زبان آن‌ها زبان دل مردمان دردمند و تهی‌دستی است که از ترس صاحبان قدرت، قادر به انتقاد از ایشان نیستند (همان).

نمونهٔ ذیل، حکایت شخص دیوانه‌ای است که در راه نیشابور گلهٔ گاوها، اسب‌ها، گوسفندان، غلامان، قصر و اسباب و تجملات عمید شهر را می‌بیند، حرکت غیرقابل انتظار و خنده‌داری می‌کند و از رشک بیش‌ازحد، دستار ژنده خود را سمت آسمان پرت می‌کند و خطاب به خداوند می‌گوید، حالا که همه چیز را به عمید داده‌ای، این دستار را هم به او بده:

آتشی در جان آن مجنون فتاد — خشمگین گشت و دلش در خون فتاد

ژنده‌ای داشت او ز سر برکند زود — پس به‌سوی آسمان افکند زود

گفت گیر این ژنده دستار، اینت غم — تا عمیدت را دهی این نیز هم

چون همه چیزی عمیدت را سزاست — در سرم این ژنده گر نبود رواست

(عطار، ۱۳۸٦: ۳٤٦)

شخص مجنون زمانی که احوال خود و گرسنگان و تهیدستانی چون خود را با حال وروز عمید مقایسه‌می‌کند، خشمگین می‌شود و در یک موقعیت غیرمنطقی و خنده‌دار، از سر نارضایتی و به‌عنوان اعتراض، دستار خود را به‌سوی آسمان پرتاب می‌کند. عواملی که سبب ایجاد موقعیت خنده‌دار در این حکایت شده علاوه بر رفتار دیوانه، ژنده و بی‌ارزش‌بودن دستار و استفاده از واژهٔ «عمیدت» از سوی دیوانه است که عمید را محبوب خداوند تصور کرده‌است. عامل مهم دیگر لحن صریح و بی‌پردهٔ مجنون است که بدون هیچ واهمه‌ای نسبت به «عمیدشهر»، فضایی انتقادی ایجادکرده است. این حکایت، طنز تلخی دارد به اختلاف سطح زندگی رجال و صاحب منصبان نسبت به دیگر مردمان.

۲-۳-۱-۲-خلق شخصیت‌های متناقض در برابر هم: آن‌چه موقعیت حکایت را در این مقوله طنزآمیز می‌کند، آن است که شخصیت‌ها در تناقض باهم هستند؛ به بیان دیگر، آن‌چه سبب ناسازگاری این شخصیت‌ها در حکایت‌ها شده، اصل تلاقی پارادوکسیکال آن‌هاست. این تناقض می‌تواند از نظر هوش و استعداد، مقام و منصب، مال‌وثروت و دین‌ومذهب باشد. در شعر

عطار حکایت‌های زیادی وجود دارد که شخصیت‌های درویش، غلام، دیوانه، پیرزن یا پیرمرد فقیر، در برابر سلطان یا حاکم قرارمی‌گیرند. جمع‌شدن شخصیت‌های ناسازوار در یک موقعیت واحد از همان لحظهٔ نخست، ذهن مخاطب را به کنجکاوی وامی‌دارد و سبب ایجاد تعلیق در روایت می‌شود. نیش طعنهٔ شاعر در چنین موقعیتی، بیشتر متوجه پادشاهان است و انتقاد از خصلت‌های مذمومی چون: دنیاپرستی، مال اندوزی و غرور و تکبر. از دیگر شخصیت‌های متناقض که در حکایت‌ها در برابر هم قرارگرفتند می‌توان به شخصیت‌های ظالم و مظلوم (عطار، ۱۳۸٦: ۹۲)، مست لایعقل و شخص هوشیار(عطار، ۱۳۸۲: ۱٦۹)، مست و محتسب (همان:۱۷۰)، بوسعید و مست (همان: ۲۵۷) شهری و روستایی(عطار، ۱۳٦۱: ۱۱۲)، غافل و صوفی (عطار، ۱۳۸۲: ۱۱۳) و کناس و مؤذن (عطار، ۱۳۸٦: ۲٤۰) اشاره‌کرد. آن‌چه در حکایت‌های عطار، سیمای شخصیت‌های متناقض را می‌سازد، اغراق در توصیف خصلت آن‌هاست. برخی محققان یکی از سازوکارهای ایجاد طنز در شخصیت‌ها را بزرگ‌سازی یا کوچک‌سازی مبالغه‌آمیز یک خصیصهٔ مغزی مثل دانایی یا نادانی بیش از اندازه‌های معمولی می‌دانند (روانجو، ۱۳۸٦: ۲۸). همچنین خصیصه‌هایی چون: زیرکی یا نادانی بیش‌ازحد، رذالت بیش‌ازحد، خسیسی بیش‌ازحد، طمع بیش‌ازحد نیز چنین حکمی دارند؛ به‌عنوان نمونه، در حکایتی از اسرارنامه آمده است که غولی روستایی به شهر آمده‌بود. او که تا آن زمان مناره ندیده بود، باخود پنداشت که این درخت نیکویی است. مردم نیز وقتی حماقت او را دیدند، به تمسخر به او گفتند که بار این درخت طنگ (صدا و آواز) است و برای رفع دردسر مفید است. شخص نادان از روی حماقت بیش‌ازحد برای کندن طنگ بالای مناره می‌رود و از آن بالا می‌افتد و گردنش خرد می‌شود:

سلیم القلب بر روی مناره — روان شد، عالمی در وی نظاره
چو نیمی برشد آن بی‌پا و بی‌دست — فروافتاد و گردن خرد بشکست
به نادانی چنین پاکیزه استاد — ز بهر دردسر، سر داد بر باد

(عطار، ۱۳٦۱: ۱۱۲)

ورود مرد روستایی به شهر و برخورد ساده‌لوحانهٔ او با مظاهر تمدن، خود زمینه‌ساز طنز موجود در این ابیات است. فردی ناآشنا با دنیای شهری و پیچیدگی‌های آن، وارد شهر می‌شود و با برداشت سطحی، به اشتباه مناره را درخت می‌پندارد. منبع اصلی طنز در این بخش، تقابل میان سادگیِ روستایی و پیچیدگیِ شهری است. عدم درک فرد روستایی از محیط و اشیای پیرامونش در کنار پاسخ‌های اطرافیان به او و سرانجام سقوط او طنز را تقویت می‌کند. در حکایت ابوسعید ابوالخیر و قائم در حمام نیز شاعر بر نادانی بیش از حدّ قائم تأکید شده است (عطار، ۱۳۸۲: ۲۵۹).

۲-۳-۱-۳-خلق شخصیت‌ها با رفتارهای متناقض: در حکایت‌های طنزی عرفانی، جنس‌های مختلف پارادوکس گفتاری و رفتاری مشهود است. این قبیل حکایت‌های طنزآمیز باوجود شخصیت‌های متناقض و یا رفتارهای متناقض شخصیت‌هایش، زمینه‌های طنزآمیزی را در داستان ایجاد می‌کنند، در چنین حالتی، نقش شخصیت‌ها عوض‌می‌شود و گاهی نیز از شخصی که انتظار نداریم، عملی سرمی‌زند که سبب ایجاد موقعیت طنزآمیز می‌شود؛ برگسون می‌گوید: «صحنه‌ای که در آن متهم به قاضی درس اخلاق می‌دهد یا کودکی که می‌خواهد چیزی را به پدر و مادرش بیاموزد و به‌طورکلی هرآن‌چه مشمول دنیای وارونه باشد، ما را به خنده می‌اندازد (۱۳۷۹: ۷۲)؛ به‌عنوان مثال در حکایتی از الهی‌نامه، مرد عالمی به‌همراه یک مرد علوی و یک مرد حیز در کشور روم اسیر کافران می‌شوند، کافران به آن‌ها می‌گویند اگر در برابر بت سجده نکنند، خون آن‌ها را می‌ریزند. مخاطب از شخص حیز انتظار سجده‌کردن در برابر بت را دارد ولی از شخص عالم و علوی چنین انتظاری ندارد، اما سرانجام آن کسانی که حاضر به سجده‌کردن در مقابل بت می‌شوند، عالم و علوی هستند و در کمال شگفتی این شخص حیز است که حاضر به سجده‌کردن نمی‌شود. این داستان طنز کنایه‌ای است به انسان‌های سست اعتقاد و متزلزلی است که در ظاهر عابد و

مؤمن به‌نظرمی‌رسند ولی در عمل چنین نیستند. عطار در پایان حکایت می‌گوید؛ گاهی عشق حقیقی را باید از شخصی حیز آموخت:

چو جان آن هردو را در خورد آمد — چنین جایی مخنث مرد آمد...
ز حیزی گر کمی از عشق دلخواه — نه ای آخر ز موری کم درین راه

(عطار، ۱۳۵۹: ۷۲)

یا در حکایتی دیگر از منطق الطیر، بی‌تدبیری و کوته‌فکری بیش از اندازهٔ پادشاه و تناقض رفتار او در باب غلامی که بسیار دوستش می‌داشت، سبب ایجاد موقعیت طنزآمیز شده است؛ این پادشاه بر غلام زیباروی خود بی‌نهایت عشق‌می‌ورزید و بدون او دمی آرام‌وقرار نداشت و لحظه‌ای این غلام را از جلوی چشمانش دورنمی‌کرد، با این‌وجود، یکی از تفریحات شاه آن بود که هر از گاهی سیبی را بر فرق سر این غلام قرارداده، با تیری آن‌را هدف قرارمی‌داد و جان غلام را در خطر می‌انداخت. به‌همین دلیل غلام پیوسته از بیم مرگ، رویی زرد چون زریر داشت. در این میان یکی از غلام پرسید:

این همه حرمت که پیش شه تو راست — شرح‌ده کین زرد رویت از چه خاست
گفت بر سر می‌نهد سیبی مرا — گر رسد از تیرش آسیبی مرا
گوید انگارم غلامی خود نبود — در سپاهم ناتمامی خود نبود
ور چنان باشد که آید تیر راست — جمله گویندش ز بخت پادشاست
من میان این دو غم در پیچ پیچ — برچه‌م جان پرخطر، بر هیچ هیچ

(عطار، ۱۳۸۲: ٥٤)

این حکایت طنزآمیز، هشدار به کسانی است که بیش از اندازه به شاهان نزدیک می‌شوند. یا در حکایتی دیگر از همین کتاب استاد، شاگرد احولش را برای آوردن قرابهٔ روغن می‌فرستد. این موضوع به‌خودی‌خود متناقض است و منشأ تناقض آن است که شخص دوبین چون نمی‌تواند چیزی را فرد ببیند، اساساً چنین درخواستی از او منطقی نیست:

یکی شاگرد احول داشت استاد — مگر شاگرد را جایی فرستاد
که ما را یک قرابه روغن آن‌جاست — بیاور زود آن شاگرد برخاست
چو آن‌جا شد که گفت و دیده بگماشت — قرابه چون دو دید احول عجب داشت...
چو او در دیدن خود شک نمی‌دید — بشد این یک شکست آن یک نمی‌دید

(عطار، ۱۳٦۱: ۹۹)

۲-۳-۱-٤-خلق موقعیت طنزآمیز از طریق نام شخصیت‌ها: عطار در برخی از حکایت‌ها با استفاده از نام شخصیت‌ها، فضا و ساختاری طنزآمیز ایجاد کرده‌است. در مصیبت‌نامه مردی صاحب پسری شد و نام او را رستم گذاشت و ازقضا پسرش حیز از کار درآمد:

در وجود آمد بزرگی را پسر — نام حالی روستم کردش پدر
خود ز سستی سخت، ناچیز آمد او — نام بودش روستم، حیز آمد او
گرچه بسیاری نماید رستمی — نیست ممکن از مخنث محکمی

(عطار، ۱۳۸٦ :۲٦۱)

نوک پیکان طنز این حکایت متوجه کسانی است که فقط نام عاشق را با خود به یدک می‌کشند ولی در عمل، ظریفیت عشق معشوق را ندارند و بسیار ضعیف هستند. عطار در این حکایت برای پرده‌برداشتن از اظهار دروغین عاشقان مدعی از نام «رستم» استفاده کرده است؛ چراکه رستم نماد قدرت و دلاوری است. می‌گوید تنها صرف داشتن نام رستم دلیل بر زور و قدرتی همچون رستم داشتن نیست. در حکایت طنزآمیز دیگر، نام شخصی«خوش‌خوش» است که او از هیچ چیزی نمی‌رنجید و همیشه خوش بود تا این‌که روزی خانه‌اش فرومی‌ریزد و زن و فرزندش در زیر آوار می‌مانند و او درحالی‌که می‌گفت: «خوش‌خوش، اینت کارا!» ایستاده بود و نظاره‌می‌کرد (عطار، ۱۳۸٦: ۲۱٦). هدف از طرح این حکایت از سوی شاعر مرتبط با مقولهٔ «بی‌علّتی» حضرت حق است که هرچه از جانب حق می‌رسد، سالک آن‌را چون جان عزیزش خوش می‌شمارد.

۲-۳-۲-غافگیری رفتاری: غافگیری رفتاری یکی از موقعیت‌های طنزی موجود در حکایت‌های طنزآمیز عرفانی است. آن‌چه در این مؤلفه سبب ایجاد موقعیت طنزآمیز می‌شود، رفتارهای غافلگیرکنندهٔ شخصیت‌های اصلی داستان است. در چنین موقعیتی حرکت بدیع، اتفاق یا موقعیتی غیرقابل انتظار رخ‌دهد که تعجب ناگهانی ایجاد کند، شخصیت را غافلگیر می‌کند و برای خواننده خنده‌دار است. از نظر وحیدیان کامیار، ترفندهای ادبی که برمبنای غافلگیری استوار هستند، بیش‌ازهمه به زبان غرابت می‌بخشند (۱۳۷۹: ۹٤). اصل هفتم از اصول هشتگانهٔ برگسون دربارهٔ خنده نیز می‌گوید؛ هرحادثه‌ای که دارای عناصری چون: «ایجاد تعجب ناگهانی» و حرکات بدیع باشد، موقعیتی کمیک را به‌وجود خواهدآورد (برگسون، ۱۳۷۹: ۳۵). در این موقعیت مخاطب با توجه به شباهت موقعیت با امور مشابه، یک نتیجه‌گیری مشخص را در ذهن خود حدس‌می‌زند، غافل از آن‌که شخصیت حکایت، عمل دیگری را انجام‌می‌دهد. آن‌چه اغلب در این مؤلفه سبب ایجاد موقعیت طنزآمیز می‌شود، رفتارشخصیت‌ها و قیاس احوال خود و امثال خود با احوال شخص مطعون است. نکتهٔ قابل تأمل در این تکنیک، علت و چرایی انجام این حرکات و سکنات است که منظور شاعر را از بیان چنین حکایت‌هایی آشکارمی‌کند و همین امر، هدف غایی شاعر از خلق موقعیت طنزآمیز در چنین داستان‌هایی را شکل‌می‌دهد.

یکی از اعمال طنزآمیز و خنده‌دار در مثنوی‌های عطار، مربوط به حکایتی است در مورد رفتار و عکس‌العمل «شیخ بوبکر نیشابوری» که پس از آن‌که خرش بادی از شکم رهاکرد، شروع‌کرد به نعره‌زدن و جامه بر تن دریدن. این رفتار تا زمانی خنده-دار است که خواننده علت رفتار شیخ را درنیابد ولی آن‌گاه که یکی از مریدان، علت رفتار شیخ را جویا می‌شود، خنده بر لب می‌خشکد و مخاطب به تفکر و تأمل واداشته می‌شود. شیخ در پاسخ می‌گوید، لحظه‌ای اصحاب و مریدان خود را درنظرآوردم و در خیالاتم خود را در جایگاه بایزید تصورکردم:

بود هم از پیش و هم از پس مرید — گفتم الحق کم نیم از بایزید...
بی شکی فردا خوشی در عزّ و ناز — در روم در دشت محشر سرفراز
گفت چون این فکر کردم از قضا — کرد خر اینجایگه بادی رها
یعنی آن کو می‌زند این شیوه لاف — خر جوابش می‌دهد چند از گزاف

(عطار، ۱۳۸۲ :۱٦۳)

شیخ که با دیدن مریدان در اطرافش، غرق در خودستایی شده‌بود، خود را با عارفی بزرگ چون «بایزید» مقایسه‌می‌کند و دچار این توهم می‌شود که کمتر از از او نیست. در اثنای همین توهم و قیاس نادرست، اتفاقی مضحک؛ یعنی باد معدهٔ خر، خودبینی شیخ را به‌سخره‌می‌گیرد و به کسانی که لاف خودبزرگ‌بینی می‌زنند، پاسخی درخور می‌دهد که بی‌شک تأثیر این عمل ناخوشایند ازهر کلامی بیشتر است. از نظر«شیخ بوبکر» رهاشدن باد از شکم خر، درحالی‌که خود غرق عجب و غرور شده‌بود، طعنه و طنزی است جهت برهم‌زدن عجب وغرورش، همچنین به‌مثابه تلنگری بود که او را متوجه حقیقت کند.

در حکایت کناسی که در مقابل دکان عطاری بیهوش شد، درحالی‌که مخاطب منتظر به‌هوش‌آمدن او با مشک و گلاب است، کناس با کمال تعجب با بوی نجاست به‌هوش‌می‌آید؛ امری که برای مخاطب غیرمنتظره است، به‌هوش‌آمدن او به‌جای گلاب و عود به‌وسیلهٔ نجاست است که برای خواننده دور از انتظار است (عطار، ۱۳٦۱ :٦۱)؛ نمونهٔ دیگر، حکایت سواری است که نشانی آبادانی را از ابراهیم ادهم پرسید و او به گورستان اشارت کرد (عطار، ۱۳۸٦: ۲۸۵).

حکایت دیگری از الهی‌نامه در مورد رفتار عابدی است که در مسجد به‌خیال آن‌که مرد کاملی درحال گوش‌دادن به نماز و دعا و استغفار اوست، تا صبح به عبادت می‌پردازد و غافلگیری او زمانی است که می‌فهمد در تمام این مدت، سگی پشت در مسجد بود و او تا صبح برای جلب توجه سگی نماز خوانده‌است؛ از این‌رو، خجالت‌زده می‌شود. این حکایت نیز طنز و طعنه به ریاکاران و خودفروشان است:

دلش بر آتش خجلت چنان سوخت — که از آه دلش کام و زبان سوخت

زبان بگشاد گفت ای بی‌ادب مرد — تو را امشب بدین سگ حق ادب‌کرد

(عطار، ۱۳۵۹ :۱۱٤)

این حکایت در نکوهش ریاکاری و خودنمایی در عبادت است. عابدِ غافل از حقیقت، به‌جای نیت خالصانه به‌دنبال تحسین دیگران است. انتخاب سگ به‌عنوان مخاطب عبادت از سوی عطار، عملی خنده‌دار و تأمل‌برانگیز است که حقارت و پوچی عمل عابد ریاکار را تصویرمی‌کند.

رفتار غیرمنتظرهٔ دیگر مربوط است به حکایت پس‌گردنی‌زدن شخص سنگین‌دل به صوفی، رفتار طنزآمیز شخص سنگین‌دل برای نمایاندن چهرهٔ صوفیان مدعی و لاف‌زن است (عطار، ۱۳۸۲: ۲۲۳).

۲-۳-۳-طرح: طرح هر داستانی می‌تواند بیش از هر عامل دیگری نمایانگر طنز باشد. ایجاد پیچیدگی در خط معمول داستان یا ایجاد چرخش در وضعیت داستان می‌تواند زمینهٔ ایجاد موقعیت‌های طنزآمیز در طرح داستان باشد. گاهی نیز طرح داستان اساساً طنزآمیز است. در ذیل به برخی از زمینه‌های ایجاد طنز موقعیت در طرح حکایت‌های عطار اشاره‌می‌شود:

۲-۳-۳-۱-چرخش‌های غیرمنتظره در وضعیت داستان: این حالت زمانی ایجاد می‌شود که داستان از سیر منطقی خود ناگهان چرخشی پیدا می‌کند. در پاسخ به این سؤال که چگونه طرح یا پیرنگ می‌تواند امکان بالقوه‌ای برای ایجاد یک موقعیت طنزآمیز باشد بایدگفت؛ از طریق پیچ‌وخم‌دادن به طرح داستانی معمولی و با ایجاد چرخشی در وضعیت داستان، این امکان فراهم خواهدشد (قیصری، ۱۳۸۸: ۱۱۹)؛ به‌عنوان نمونه، در حکایت طنزآمیز بهلول و دنبه‌خواستن از سلطان، از مثنوی مصیبت-نامه، چرخشی در وضعیت داستان ایجاد می‌شود و داستان از سیر منطقی خود ناگهان به‌سمت دیگری می‌چرخد؛ ماجرا از این قرار است که بهلول برای رفع یبوست به قصر سلطان رفته، از او دنبه می‌خواهد. سلطان به‌جای دنبه به او شلغم می‌دهد. بهلول که متوجه ترفند شاه شده‌بود، بعد از خوردن شلغم با ناراحتی با زبانی نیشدار و گزنده خطاب به سلطان می‌گوید؛ از زمانی که تو پادشاه شده‌ای چربی از دنبه رفت و طعام حلاوت و شیرینی خود را از دست داده‌است؛ پس شهری که تو در آن حکومت می‌کنی دیگر جای‌ماندن نیست:

شاه را گفتا که تا گشتی تو شاه | چربی از دنبه برفت این جایگاه
بی‌حلاوت شد طعام از قهر تو | می‌بباید شد برون از شهر تو

(عطار، ۱۳۸٦: ۲۱۱)

عکس‌العمل رندانهٔ بهلول در برابر عمل پادشاه، سبب ایجاد موقعیت طنزآمیز شد، طنز و انتقاد از حکومت پادشاه و خست طبع او، بازتاب نارضایتی مردم از حکومت و نابسامانی اوضاع زندگی آن‌ها، هدف غایی شاعر از طرح این حکایت طنزآمیز است.
در یکی از حکایت‌های منطق‌الطیر ماجرای عاشق‌شدن شخص عالی‌همت بر صاحب‌جمال و ایجاد چرخش ناگهانی و غیرمنتظره در قبال معشوق بیمار و رو به‌موت از جمله دیگر شواهد این مؤلفه است (عطار، ۱۳۸۲: ۱۹۳). نکتهٔ قابل‌توجه و طنزآمیز در فرایند این چرخش در علت اقدام شخص عالی‌همت نهفته‌است.
حکایت عشق سلطان سنجر به دبیر و ساقی خود (عطار، ۱۳۵۹: ۲٦۸)، حکایت آن شبرو که به دزدی در خانه‌ای رفت (همان، ۱۳۸٦: ۳۹۱)، حکایت شهریاری که قصر زرنگار کرد (همان، ۱۳۸۲: ۱۲۰)، بوسیدن سلطان محمود پای ایاز را در هنگام مستی(همان، ۱۳۸٦: ۳۸۲) و پیچش داستانی حضرت عیسی و همراه او (همان :۲٦۳) از دیگر نمونه‌های چرخش ناگهانی در وضعیت داستان هستند.

۲-۳-۳-۲-جابه‌جایی ارزش‌ها: جابه‌جایی ارزش‌ها؛ یعنی مهم جلوه‌دادن چیز غیرمهم و بی‌ارزش‌شمردن چیز ارزشمند. یکی از منتقدینی که بر جابه‌جایی تأکید دارد، هنری برگسون است (هِملی، ۱۳۹٦: ۵۲) در حکایتی از اسرارنامه که هدف آن انکار و انتقاد باورهای خرافی عوام است، جماعتی نادان برای دورکردنِ چشم بد از مزرعهٔ خود، سر خر بر چوبی کرده، بر سردر پالیز خود نصب‌کردند. این انسان‌های کودن چیز بی‌قدر و ارزشی مثل سر خر را ارزشمند جلوه‌دادند و خر را که خود نماد حماقت و نادانی است، استخوان سرش را برای دفع چشم‌زخم استفاده‌کرده‌اند. همین رفتار آن‌ها سبب‌شد که دیوانه‌ای آن‌ها را مسخره‌کند:

بدیشان گفت چون خر شد لگدکوب | چراست این استخوانش بر سر چوب؟
چنین گفتند کای پرسندهٔ راز | برای آن‌که دارد چشم بد باز
چو شد دیوانه زان معنی خبردار | بدیشان گفت ای مشتی جگرخوار
گر آنستی که این خر زنده بودی | بسی زین کار خر را خنده بودی
شما را مغز خر دادست ایام | از آنید این سر خر بسته بردام
نداشت او زنده چوب از... خود باز | چگونه مرده دارد چشم بد باز
برو دم درکش و تن‌زن چه گویی | چو چیزی می‌ندانی می چه‌جویی

(عطار، ۱۳٦۱: ۱۳۷)

شاعر در این ابیات طنزآمیز که درحقیقت، انتقادی اجتماعی است، با استفاده از تصویرسازی مضحک؛ یعنی تصویر سرِ خری که بتواند چشم بد را دورکند و وارونه‌سازی منطق؛ یعنی «خندیدن خر از کار آن‌ها» حماقت این باور را برجسته‌می‌کند و سرانجام با بهره‌گیری از لحن تحقیرآمیزِ «شما را مغز خر دادست ایام» از جهل و خرافه‌پرستی مردم انتقادمی‌کند.

در نمونهٔ دیگر، زمانی که اسکندر با حکیمان و نگهبانان خود در غاری گرفتار می‌شود و وقتی هیچ‌کدام نتوانستند راه را پیدا کنند با هم متفق‌شدند که خری را به‌عنوان رهبر خود در پیش کنند تا آن‌ها را به لشکرگاه ببرد:

ای عجب ایشان حکیمان جهان　　باخبر از سرّ پیدا و نهان

در چنان ره رهبرشان شد خری　　تا به حکمت لاف نزند دیگری

(عطار، ۱۳۸٦: ٤۲۳)

در این حکایت، ناتوانی مدعیان دانش و حکمت به‌سخره گرفته‌می‌شود. وارونگی و جابه‌جایی نقش راهنما؛ یعنی انتخاب «خر» به‌عنوان رهبر به‌جای «حکیمانِ باخبر از سرّ پیدا و نهان» نیز طنزآمیز و خنده‌دار است.

گاهی داستان از اساس طنزآمیز است و پایهٔ همهٔ حوادث داستان بر وارونگی و یا رویدادهایی با برداشت‌های اشتباهی بنا شده‌است. در حکایتی از منطق‌الطیر، ابلهی که ریش درازی داشت در حال غرق‌شدن در دریا بود، مردی که از خشکی او را تماشا می‌کرد، ریش او را با توبره‌ای اشتباه‌گرفته، به شخصِ در حال غرق‌شدن می‌گوید؛ آن توبره را از سرت بردار تا نجات یابی (عطار، ۱۳۸۲: ۱٦٦).

۲-۳-٤-کلام

۲-۳-٤-۱-حاضرجوابی: حاضرجوابی و رک‌گویی یکی از زمینه‌های ایجاد موقعیت طنز است. این نوع کلام در مثنوی‌های عطار اغلب در قالب دیالوگ‌های طنزآمیز مشاهده می‌شود. این نوع کلام به‌ویژه اگر در موقعیتی گفته‌شود که مخاطب انتظار نداشته‌باشد، یا از زبان شخصی که شنیدن سخن از وی دور از انتظار باشد، خنده‌دارتر است. بوچیئر می‌گوید: برای ایجاد طنز کافی است که حُسن تعبیرها را کنارگذاشت و اجازه‌داد تا شخصیت اثر، رک صحبت کند (سلیمانی، ۱۳۹٦: ۸۱۷). در مثنوی‌های عطار مجانین، بهلول‌ها و شوریده‌احوال‌ها، افراد خردمند در جواب شاهان و بزرگان، نکته‌هایی را درکارمی‌کردند و با حاضرجوابی خود باعث تنبه می‌شدند و تأثیر زیادی در انصراف شاهان از تصمیمات نسنجیده‌شان داشتند. شخصیت‌های مجنون و دیوانهٔ اشعار عطار به‌طرز غیرمؤدبانه‌ای رک و صریح هستند؛ به‌گونه‌ای که مخاطب از کلام آن‌ها جا می‌خورد و خنده‌اش می‌گیرد؛ به‌عنوان مثال، یکی از موقعیت‌های طنزآمیز مثنوی‌های عطار، رفتار کلامی شخص دیوانه در برابر افعالی است که مستقیماً آن‌ها را به خداوند نسبت‌می‌دهد، شخص دیوانه صریحاً از خدا انتقاد می‌کند و نوعی غافلگیری در ارتباط کلام و موقعیت به‌وجود می‌آورد. در یکی از حکایت‌ها، شخص دیوانه‌ای که برهنه بود، از خداوند تقاضای جبه‌ای می‌کند و بعد ار ده روز انتظار، شخصی جبه‌ای وصله و پینه‌دار به او می‌بخشد. مجنون خطاب به خداوند می‌گوید؛ آیا در خزانهٔ تو جبه‌ها همه سوخته‌اند که این ژنده را برایم دوختی؟ و در بیت آخر می‌گوید:

صدهزاران ژنده برهم دوختی　　این چنین درزی ز که آموختی؟

(عطار، ۱۳۸۲: ۹۹)

در حکایتی دیگر، دیوانه‌ای برهنه و گرسنه در سرما به‌سمت ویرانه‌ای می‌رفت تا از برف و باران در امان باشد، به‌محض ورود او به داخل ویرانه، خشتی از بام بر سرش فرودآمد و سرش شکست. در همین‌حال، مرد روی سوی آسمان کرد و خطاب به خدا می‌گوید:

گفت تا کی کوس سلطانی زدن　　زین نکوتر خشت نتوانی زدن

(همان: ۱۵۵)

در حکایتی دیگر از مصیبت‌نامه، داستان دیوانه‌ای است که از ترس سنگ‌زدن کودکان به قصر عمید پناه‌می‌برد. دیوانه درحالی عمید را در صدر قصر می‌بیند که چندکس از رویش مگس می‌راندند. عمید با تندی بانگ بر دیوانه می‌زند و می‌گوید چه کسی این مدبر را به اینجا راه داده است؟ پاسخ صریح و کنایه‌آمیز دیوانه به عمید، طنز نیشدار و قابل‌تأملی را در این حکایت خلق کرده است:

آمدم کز کودکان بازم خری — خود تو صدباره زمن عاجزتری
چون تو را در پیش باید چند کس — تا ز رویت بازمیراند مگس
کودکان را چون ز من داری تو باز — سرنگونی تو به‌حق، نه سرفراز
تو نه‌ای میری، اسیری دایمی — زان‌که محکومی به‌حق، نه حاکمی

(عطار، ۱۳۸٦: ۳۲٦)

دیوانه بی‌درنگ می‌گوید: آمده بودم که مرا از دست کودکان خلاص‌کنی ولی اکنون می‌بینم تو خود آن‌قدر عاجزی که حتی نمی‌توانی مگس را از خودت برانی.

دیوانه که انتظار انجام کار ساده‌ای را از سوی عمید دارد، ناگهان با اغراق در ناتوان جلوه‌دادن عمید، او را تحقیر می‌کند. تضاد بین عمل ساده و اتهام سنگین، همچنین تقابل بین واژه‌های «امیر و اسیر» و «محکوم و حاکم» که نشان‌دهندهٔ عدم تطابق بین جایگاه ظاهری و وضعیت واقعی فرد است، سبب ایجاد موقعیت طنزآمیز در این نمونه شده‌است.

طنز تلخ این حکایت در کنایه‌ای است که دیوانه به عجز و ناتوانی عمید می‌زند. ضمن این‌که رفاه و نازپروردگی صاحبان قدرت و اختلاف طبقاتی جامعهٔ عصر شاعر را به‌تصویرمی‌کشد.

در حکایتی طنزآمیز دیگر از مصیبت‌نامه، شهریاری طعامی به بهلول می‌دهد و او بدون هیچ واهمه‌ای از شاه، بلافاصله غذا را به سگان می‌دهد. عمق طنز این حکایت در کنار کنش غیرمنتظرهٔ بهلول، در کلام غافلگیرکنندهٔ او «ننگ‌داشتن سگان از خوردن غذای شاه» است که در دو بیت آخر نهفته است و آن‌را در پاسخ کسی می‌گوید که خطاب به بهلول گفته‌بود چرا چنین بی‌حرمتی در حق شاه کرده‌است:

گفت بهلولش خموش! ای جمله پوست — گر بدانندی سگان کاین آنِ اوست
سر به‌سوی او نبردندی به سنگ — یعلم الله گر بخوردنی به ننگ

(همان: ۲۱۱)

بهلول با شجاعت، شاه را به بی‌عدالتی و فساد متهم می‌کند. برای مشاهدهٔ نمونه‌های بیشتر (ر.ک.عطار، ۱۳۸٦: ۳۲٦، ۳۰۱، ۳۲۳، ۲۱۱، عطار، ۱۳۸۲: ۱۲۳).

۲-۳-٤-۲-غافلگیری گفتاری: در این موقعیت مخاطب براساس ادراک خود، یک گفتار منطقی هماهنگ با موقعیت پیش‌آمده را حدس‌می‌زند، غافل از آن‌که شخصیت حکایت، چیزی دیگری می‌گوید. در نمونه‌های ذیل شاعر از طریق شگردهایی چون؛ قراردادن شخصیت‌ها در موقعیت‌های ویژه نظیر: پنهان‌کاری، رفتارهای اشتباه، بیچارگی و بداقبالی شخصیت‌ها، سبب شده‌است تا شخصیت‌ها سخن غافلگیرکننده بزنند و مخاطب را نیز با کلام خود متعجب کنند. در منطق‌الطیر حکایت مریدی آمده است که کیسه‌ای زر داشت و با خود فکرمی‌کرد که شیخ از این قضیه آگاه نیست. تا این‌که مرید و شیخ باهم همسفر می‌شوند و به دو راهی می‌رسند. مرید از شیخ می‌پرسد که اکنون باید در کدامین راه برویم؟ شیخ به‌طرز غافلگیرانه‌ای در پاسخ او می‌گوید:

گفت معلومت بیفکن کان خطاست　　پس به‌هر راهی که خواهی‌شد رواست

(عطار، ۱۳۸۲: ۱۱۷)

آن‌چه سبب ایجاد طنز در حکایت مرید و شیخ شده‌است «زر داشتن نومرید در خانقاه» است، خانقاه جای ریاضت و پشت-کردن به مادیّات است نه زر و سیم.

در حکایت ذیل نیز پاسخ غافگیرکنندهٔ روباه نر(بیت آخر) قابل‌تأمل و سبب ایجاد زمینهٔ طنز شده‌است:

آن دو روبه چون به‌هم همبر شدند　　پس به عشرت جفت یکدیگر شدند

خسروی در دشت شد با یوز و باز　　آن دو روبه را ز هم افکند باز

ماده، نر را گفت هان ای رخنه‌جوی　　ما کجا باهم رسیم آخر بگوی

گفت اگر ما را بود از عمر بهر　　در دکان پوستین دوزان شهر!

(همان: ۲۵۱)

در این ابیات، گفت‌وگوی بین روباه ماده و نر، لحنی طنزآمیز دارد. سؤال روباه ماده «ما کجا باهم رسیم آخر بگوی» نشان‌دهندهٔ نگرانی از جدایی است اما پاسخ روباه نر «در دکان پوستین‌دوزان شهر» که به مرگ و تبدیل‌شدن به پوستین اشاره‌دارد، غیرمنتظره و خنده‌دار است. خواننده انتظاردارد که روباه نر برای تداوم عشرت خود، راهی برای فرار یا پنهان‌شدن پیداکند، اما به‌شکل غافلگیرکننده و خنده‌داری، تنها راه رسیدن به وصال را مرگ (دکان پوستین دوزی) می‌داند.

۳- *نتیجه*

عطار نیشابوری که از مشاهدهٔ اختلاف عمیق زندگی موجود با اندیشهٔ یک زندگی مأمول در رنج‌وعذاب بود، توانست با ابزار طنز به هدف عالی خود و القای مفاهیم مطلوب خود نائل‌شود. عطار در مثنوی‌های خود، تقریباً از تمامی امکانات موقعیتی برای طنزپردازی بهره برده‌است. توصیف خصوصیات رفتاری، روانی و اجتماعی شخصیت‌ها و شبکه ارتباط میان آن‌ها، ظرفیت بالقوه‌ای برای خلق کمدی در آثار او ایجاد کرده‌است. شیوه‌هایی که عطار برای خلق موقعیت‌های طنزآمیز در مثنوی-های خود از آن بهره‌گرفته است عبارتند از: خلق شخصیت‌های دیوانه، خلق شخصیت‌های متناقض در برابر هم، خلق شخصیت‌های ناسازگار در کنار هم، خلق شخصیت‌ها با رفتارهای متناقض، خلق موقعیت طنزآمیز با استفاده از نام شخصیت-ها. عطار همچنین با ایجاد موقعیت طنزآمیز از طریق غافلگیری رفتاری، ایجاد موقعیت طنزآمیز در طرح داستان که شامل: چرخش‌های غیرمنتظره دروضعیت داستان، جابه‌جایی ارزش‌ها، طرح‌های اساساً طنزآمیز است و سرانجام قراردادن شخصیت‌ها در زمان‌ها و مکان‌های بی‌ربط و نامناسب موقعیت‌های طنزآمیز را ایجاد کرده‌است.

عدم تجانس میان شخصیت‌های داستانی؛ یعنی تضاد میان آن‌چه مورد انتظار است و آن‌چه در واقعیت اتفاق‌می‌افتد، منجر به ایجاد ترس، خشم و احساسات منفی دیگر در شخصیت‌های مطعون داستانی شده‌است. نکات و ویژگی‌هایی که عطار آماج طنز قرار داده‌است، هم دغدغهٔ ذهنی خود اوست و هم الگویی از اعمال و سکنات افراد جامعه است. در آثار او ویژگی‌هایی چون: ریاکاری، حرص‌وطمع، بی‌عدالتی و ظلم و انسان‌های پرمدعی و لاف‌زن، عابدان بی‌صفا، شاهان ظالم و بی‌انصاف و ... همواره مورد طنز، تمسخر و نکوهش هستند. نکتهٔ آخر آن‌که طنز عطار تنها معایب انسانی را فرایادمان نمی‌آورد؛ بلکه در برابر رذایل، بر فضایل و مناقب پسندیده بشری نیز تأکیدمی‌کند. او بر معایب افراد می‌خندد تا آن‌ها را به تأمل وادارد، معایب خود

را اصلاح‌کرده و همانند افراد مطعون رفتار نکنند. او با شوخی و زبان طنزآمیز خود، کسانی را که بـر نابهنجـاری جامعـه مـی-افزایند، رسوا می‌کند. طنز عطار قصد تعلیمی روشن و مبالغه‌آمیز دارد و هدف آن، در خدمت بهتربودن و بهتر زیستن است.

٤- منابع

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۸۲). از صبا تا نیما (جلد دوم)، چاپ هشتم، تهران: زوار.

ارسطو .(۱۳۵۷). فن شعر، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، تهران: امیرکبیر.

اسماعیلی، فرهاد. (۱۳۸۷). «گفتگو با نویسندهٔ کتاب شوربای ایرانی، شایعهٔ سکوت زیر سر کلمات است!». ش ۱۲۸،پیاپی، ص۹، شنبه ۲۱ تیرما.

ایوانز، دیوید. (۱۳۹۱). هفت فرمان طنزنویسی، ترجمهٔ محسن سلیمانی، ابزار و اسرار طنزنویسی، تهران: سوره مهر.

اصلانی، محمدرضا. (۱۳۹۰). فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، چاپ سوم، تهران: قطره.

برگسون، هانری‌لویی. (۱۳۷۹). خنده، ترجمهٔ عباس باقری، تهران: شباویز.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۷٤). در سایهٔ خورشید، تهران: انتشارات آیات.

جزینی، محمدجواد و دیگران. (۱۳۷۸). پنج مقالهٔ تئوری در ادبیات داستانی، تهران: نحل.

حری، ابوالفضل. (۱۳۸۷). دربارهٔ طنز، رویکردهای نوین به طنز و شوخی طبعی. تهران. سوره مهر.

حیدری، علی و رحیمی‌هرسینی، بهنوش. (۱۳۹۹). «بدل بلاغی، بستری برای آفرینش طنز در غزلیات حافظ». پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان. سال ۱۸، شمارهٔ ۳۵، صص ٦٤-٤۷.

حیدری، محمدباقر. (۱۳۷۷). «مقدمه‌ای بر طنز از دیدگاه عقل و نقل». فصلنامهٔ پژوهش و سنجش. شمارهٔ ۱۳-،صص ۱۱۵-۱۵٤.

داد، سیما. (۱۳۸۳). فرهنگ اصطلاحات ادبی، چاپ دوم، تهران: مروارید.

روانجو، مجید. (۱۳۸۷). اشک‌ها و لبخندها، مجلهٔ نقد سینما ش، صص ۲٦-۲۸.

ریتر، هلموت. (۱۳۸۸) دریای جان، ترجمهٔ عباس زریاب خویی و مهرآفاق بایبوردی، تهران. انتشارات بین‌المللی الهدی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۸). شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب، تهران: علمی.

سلیمانی، محسن. (۱۳۹٦). اسرار و ابزار طنزنویسی، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

سلیمانی، محسن. (۱۳۹٦). طنزپردازی به زبان ساده، تهران: سروش.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۹). مفلس کیمیافروش، چاپ چهارم، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۷). «شعر جدولی». مجلهٔ بخارا. شمارهٔ، صص ۵۹-٤٦.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۲). زبان شعر در نثر صوفیه، تهران: سخن.

شیری، قهرمان. (۱۳۸۷). «راز طنزآوری». فصلنامهٔ پژوهش و سنجش، شمارهٔ ۱٤-۱۳، صص ۱۲۵-۱۲۸.

صفوی، کوروش. (۱۳۸٤). «پیش‌درآمدی بر طنز از منظر زبان‌شناسی». ماهنامهٔ آزما، ش ۳٦، ص۱٦.

ضیایی، محمدرفیع. (۱۳۷۸). «پرویز شاپور فضای کاریکاتوری». ماهنامهٔ گل‌آقا. سال نهم، شمارهٔ ٦ (شهریورماه)، صص ۱۰-۱۳.

صفایی، علی و ادهمی، حسین. (۱۳۹٤). «نگاهی به مؤلفه‌های الگوهای طنز در آثار هوشنگ مرادی کرمانی». پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان. سال ۱۳، شمارهٔ ۲٤، صص ۲۳۲-۲۱۱.

فانی، راضیه؛ فاضلی، فیروز و محمود رنجبر. (۱۳۹۷). «نگاهی بر شگرد طنز موقعیت در آثار داستانی عباس معروفی با تکیه بر دو داستان سال بلوا و سمفونی مردگان». نشریهٔ زبان و ادب فارسی دانشگاه تبریز. سال ۷۱، شمارهٔ ۲۳۸، صص ۹٦-۱۹۸.

فولادی، علیرضا. (۱۳۸٦). طنز در زبان عرفان، قم: آفرینه، فراگفت.

قیصری، عبدالرضا و محمدرضا صرفی. (۱۳۸۸). «طنز در کتاب جنگ دوست‌داشتنی». نشریهٔ ادبیات پایداری. دانشگاه کرمان. صص ۱۱۳-۱۲۵.

کریمیان، منصور. (۱۳۸۹). نکته‌هایی در باب شوخ‌طبعی و طنزپرداری، تهران: دفتر پژوهش‌های رادیو.

عطار نیشابوری. (۱۳٦۱). اسرارنامه، با تصحیح و شرح سیدصادق گوهرین، تهران: زوار.

عطار نیشابوری. (۱۳۵۹). الهی‌نامه، تصحیح و مقدمه ار هلموت ریتر، تهران: توس.

عطار نیشابوری. (۱۳۸٦). مصیبت‌نامه، تصحیح محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

عطار نیشابوری. (۱۳۸۲). منطق‌الطیر، به‌تصحیح و اتمام سیدصادق گوهرین، چاپ نوزدهم، تهران: علمی و فرهنگی.

مجابی، جواد. (۱۳۸۳). نیشخند ایرانی، تهران: روزنه.

معینی، سولماز. (۱۳۹٦). «موقعیت طنز در مثنوی». سومین همایش متن‌پژوهی ادبی(نگاهی تازه به آثار مولانا. مقالهٔ کنفرانسی. صص ۱۵۷-۱۳٦.

ناصری، ناصر. (۱۳۸۷). «جلوه‌های طنز عرفانی در مثنوی‌های عطار». ادیان و عرفان. سال پنجم، شمارهٔ، صص ۱۵۵- ۱۸۲.

وحیدیان کامیار، تقی. (۱۳۷۹). بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران: دوستان.

نیری، یوسف و امیرمحمد اردشیرزاده. (۱۳۹۵). «سیمای شبلی در منطق‌الطیر و دیگر آثار عطار». فصلنامهٔ تخصصی تخلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی. شمارهٔ ۲۸، صص۹-٤۱.

هملی، رابین. (۱۳۹٦). آزادشدن از قید و بندهای عقل، ترجمهٔ محسن سلیمانی، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

یثربی، چیستا. (۱۳۷٦). «پدیدآوردن یک کمدی موقعیت چندان هم ساده نیست». مجلهٔ سینما تئاتر. شمارهٔ ۲٤. ص۲۸.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Discourse Encounter with Frankish Beloved in Persian Literature

Esmaeil Alipoor[1]✉

1. Corresponding Author, Assistant Professor, Department of Persian language and Literature, Faculty of Humanities, University of Bojnord, Bojnord, Iran.

Email: esmaeil.alipoor@ub.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
31 December 2024
Received in revised form:
20 April 2025
Accepted:
3 May 2023
Published online:
21 March 2026

Keywords:
romantic lyric,
Frankish beloved,
figure beauty,
discourse analysis

ABSTRACT

Beloved in Persian literature often has an Iranian identity and the signs of the figure beauty are derived from Iranian aesthetic. other types of beloveds in the geography of Persian literature are non-Iranian which may be Arabic, Indian, Turkish, or Frankish. these are interpreted as other. Part of the process of our understanding of the "other" in relation to "ourselves" is the result of body awareness and bodily perceptions whether a natural body or a cultural body. many researches whose subject is the examination of the image of the beloved in Persian literature none of them have addressed what and how it is a type of love. The main question was who is Frankish beloved? And how is it represented in Persian literature? This question brings other questions that we will address in the article. The findings show that the image of a Frankish beloved is not different from an Iranian beloved and the same codes and signs of body beauty that an Iranian beloved has are also used for a Persian Beloved. In addition, the most common form of love interest is in the branch of poetry and especially the sub-genre of the romantic lyric.

Cite this article: Alipoor, Esmaeil. (2026). Discourse Encounter with Frankish Beloved in Persian Literature. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 169-188.
http//doi.org/10.22111/jllr.2025.50676.3302

© Alipoor, Esmaeil.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

If we use nationality or ethnicity as the criterion for classifying the beloved in the history of Persian literature, the subject (regarding identification) of the beloved can be divided into five types: Iranian, Indian, Turkish, Arabic and Frankish. The terms Farak and Frankish have traces from the earliest periods of the history of Persian Dari literature (see Abu Sa'id Abu al-Khair, 1955: 54 and 75; Ferdowsi, 1989: 5/19-20 and 50; Sa'di, 1984: 331). The Western beloved in the Shahnameh is Roman against Iranian; in Khosrow and Shirin Roman and Armenian against Iranian and in the subgenre of the love Ghazal of the Safavid period especially in the poems of Sa'eb-e Tabrizi, Jouyay-e Tabrizi, Bidel-e Dehlavi, Qodsi-e Mashhadi and... is European, Armenian, Georgian and Russian. The Frankish beloved is first represented in the Ferdowsi's Shahnameh, Nezami's Khosrow and Shirin and then in Attar's Mantegh al-Tayr. After this the Frankish beloved entered Persian Ghazal based on the aforementioned works and had the same characteristics as those mentioned in these works. From the Safavid period onwards the aesthetic manifestations of the Frankish beloved in Persian Ghazal became more and more diverse. Despite the many examples and testimonials of this beloved in Persian literature no independent research has been conducted on this subject and the way in which it is represented in Persian literature is unknown. Therefore, the present article attempts to show after stating the characteristics of the figures of the Frankish beloved based on the collected testimonials whether these characteristics have only a descriptive and aesthetic aspect or whether they are a cultural and discursive issue?

2. Research Methodology

The research method of this article is qualitative research. This method analyzes the subject of the research based on the identification, collection and classification of non-quantitative (qualitative) data. Library resources on which the present study is based are a type of non-quantitative data on which the required information can be collected. In the present study from the third to the thirteenth century AH we searched for sources in which we thought we would find descriptions of the image of the Frankish beloved including sources of poetry and prose. The texts were selected randomly but in general the two pre-Safavid and Safavid periods were considered in terms of time. After this we tried to show how the image of the Frankish beloved was represented in the works of Persian poets and writers. Before this we first looked at research in which we thought we would find traces of the image of the Frankish beloved.

3. Discusstion

The body is associated with two interpretations: "natural body" and "cultural body" (see Zarghani et al.: 2019: 34). Each of these interpretations is an approach to how the body has been encountered in the history of literature. In the first approach the organs are merely represented such as the descriptions of the body in the "Sarapanameh". The natural body focuses on the beauty of the body which may have an erotic or aesthetic dimension but the second approach carries cultural codes and signs that constitute the identity and structure of the dominant discourse. In this way we have divided the structure of this article into two parts: "Characteristics of the body of the Frankish beloved" and "Discursive encounter with the Frankish beloved". In the first part what has been of most interest to Persian speakers is the face, eyes, eyelashes, height, skin color, coyness and modesty. The second part begins with this question: Is the image of these characters represented in Persian, Roman and Armenian Literature Frankish or Iranian? The coexistence of non-Iranian characters and Iranian aesthetic indicators has made the depictions indigenous. Here a set of Iranian symbolic systems of colors, clothing and makeup have been transferred to a non-Iranian body and have covered and adorned it. The function of these symbolic systems is to localize a non-Iranian element in the discourse of Iranian culture. In this way, imagery as a discursive element causes the dynamism and development of one's own culture, transforming it from a one-dimensional state to a multifaceted one; a space that also carries intercultural links and messages. Imagery as a discursive tool not only enhances the aesthetic quality of literature but also plays an important role in reshaping and

revitalizing cultural identity. By introducing new dimensions and perspectives it challenges stereotypical views and provides a more accurate understanding of one's own culture. This dynamic process shows how literature can both reflect the aesthetic standards and values of one's own (indigenous) culture and be a window to external dialogues.

4. Conclusion

The audience of Persian Ghazal poetry considers what they see in the cultural world around them beautiful and consequently projects and generalizes the desirable features of physical beauty. This is why we do not have a different image of Katayoun, Maryam, Shirin and Tarsa Girl who are the type of Frankish beloved in Persian literature compared to the image of the Iranian beloved. Before the Safavid period, the adjective "Frankish" was not used to describe the beauty of the body of the beloved. From the Safavid period onwards terms such as Frankish gaze/eyelash, Frankish eyelashes, Frankish face, Frankish color, Frankish modesty, agile height of the Frankish and the beauty of the Frankish idol were introduced into Persian lyric poetry. However, the aforementioned characteristics are not such as to create a distinction in the image of the Frankish beloved. Therefore, the Frankish beloved has the physical characteristics of the Iranian beloved and represents the aesthetic discourse of the Iranian beloved. The body of the Frankish beloved in Persian literature is not an imitation of his real body and face but a constructed body. The constructed body is a cultural, climatic, historical and discursive phenomenon. therefore, it is a relative category because its representation in different cultures, places, times and discourses is different. Representing the Frankish beloved in the physical characteristics and clothing of the Iranian beloved is a type of artistic transformation that helps enrich the native culture. The artistic adaptation of foreign elements within the framework of the native culture acts as a creative mechanism for cultural enrichment. By embodying the Frankish beloved in the physical characteristics of the Iranian beloved this type of representation strengthens the native identity and expresses the flexibility and adaptability of the native culture in the face of intercultural relations.

5. References

Abu Sa'id Abu al-Khair. (1955). Poetic Speeches of Abu Sa'id Abu al-Khair, edited by: Sa'id Nafisi, Tehran: Shams Library.

Aflaki, A. (1959). Managheb al-Arefin, 2 vols., Ankara: Np.

Agha-Babai Khouzani, Z. (2008). Signs of the Beauty of the Bodies in Persian Literature, Kohan-Nameh Adab Parsi, Vol. 1 and 2, Spring and Summer, pp. 1-19.

Ahmadi, B. (2005). Structure and Interpretation of the Text, Vol. 7, Tehran: Markaz.

Ajhand, Y. (2000). Innovation and Modernity in Safavid Art, Fine Arts, Vol. 7, pp. 4-10.

Ansari, M.B. (2005). Door to the House of the Sun, Collection of Articles of the Congress Honoring the Personality of Hazrat Fatima Masoumeh (AS) and Cultural Places, vol. 3, Qom: Za'er.

Arezo, S.A. (2020). Mothmer (The First Persian Book on Linguistics and Grammar), edited by: Mohammad Rastgou, Tehran: Markaz-e Pajhouheshi-e Miras-e Maktoub.

Asheghi Azimabadi, H. Gh. (2012). Tazkere Neshtar-e Eshgh, edited by: Kamal Haj-Seyyed Javadi, 2 vols., Tehran: Markaz-e Pajhouheshi-e Miras-e Maktoub.

Asir-e Shahrestani, J. (2005). Divan Ghazaliyat Asir-e Shahrestani, edited by: Gholam Hosein Sharifi Valadani, Tehran: Markaz-e Pajhouheshi-e Miras-e Maktoub.

Attar, M. (2002). Mantegh al-Tayr, edited by: Kazem Dezfoulian, vol. 2, ed. 2, Tehran: Talayeh.

Bidel-e Dehlavi, A. (2005). Divan Bidel-e Dehlavi, edited by: Khalil-Allah Khalili, with the care of Mokhtar Esmaeil-Nejhad, Tehran: Simaye Danesh.

Borgha'i, M. B. (1994). Famous Contemporary Iranian Orators, 12 vols, Qom: Khorram.

Charmagi Omrani, M. (2013). The Image of the Beloved and His Poetic Titles and Titles in the Poems Remaining from Roudaki, Journal of Lyrical Literature Researches, Vol. 21, pp. 65-82.

Eskander Beig Monshi. (1935). History of the Abbasid World of Thought, 3 vols. Tehran: Dar al-Taba'e Agha Seyyed Morteza.

Fayyaz-e Lahiji, A. A. (1990). Divan Fayyaz-e Lahiji, edited by: Abolhasan Parvin Parishanzadeh, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.
Fayyaz-e Lahiji, A. A. (1993). Divan Fayyaz-e Lahiji, edited by: Amirbanou Karimi, Tehran: University of Tehran.
Ferdowsi, A. (2010). Shahnameh, edited by: Jalal Khaleghi Motlagh, 8 vols., ch. 3, Tehran: Center for the Great Islamic Encyclopedia.
Fotouhi Roudma'jani, Mahmoud (2009). Rhetoric of Image. vol. 2. Tehran: Sokhan.
Gray, B. (1976). A Look at Painting in Iran, translated by: Firouz Shirvanlou, Vol. 2, Tehran: Toos.
Greno, N. and Howard, B. (director). (2010). Tangled [film]. Walt Disney Pictures.
Hazin-e Lahiji, M. (2005). Divan of Mohammad Ali Hazin-e Lahiji, edited by: Zabih-Allah Sahebkar, Tehran: Sayeh.
Iran-Manesh, M., Toghiani, E. and Mohammadi Fasharaki, M. (2014). Artistic Structures of Lover and Beloved in Two Military Works, Journal of Lyrical Literature Researches, Vol. 22, pp. 9-30.
Javani, A. A. and Aghajani Isfahani, H. (2006). Safavid Era Mural Painting in Isfahan, Tehran: Art Academy.
Jouya'i Tabrizi, M. D. (1958). Kolliat-e Jouya'i Tabrizi, edited by: Mohammad Baqir, Lahore: Panjab University.
Kermani, A. (2007). Haj Travel Diary of the Holy Shrines and the Nasserite Court, Qom: Movarrekh.
Khaleghi Motlagh, J. (1996). Tankameh-Sara'i in Persian Literature, Iranology, Vol. 8, pp. 15-54.
Khaleghi Motlagh, J. (1996). The Beauty of the Desired Perfection of Women in Iranian Culture, Iranology, Vol. 32, pp. 703-716.
Khalil Azima'badi, A. (2005). Sohof-e Ebrahim (Contemporary Section), edited by: Mir-Hashem Mohaddes, Tehran: Cultural Heritage and Honors Association.
Mir, M. and Kichi, Z. (2014). The Face of the Beloved in the Mirror of Vahshi Bafqi's Poetry, Journal of Lyrical Literature Researches, Vol. 23, pp. 245-261.
Mokhles-e Kashani, M. (1999). Divan Mokhles-e Kashani, edited by: Hasan A'tefi, Tehran: Markaz-e Pajhouheshi-e Miras-e Maktoub.
Nezami, E. (2022). Khosrow and Shirin, edited by: Hassan Vahid Dastgerdi, with the help of Sa'id Hamidian, Vol. 22, Tehran: Qatreh.
Ohadi Baliani, T. (2009). Arafat al-A'sheqin and Arasat al-A'refin, edited by: Zabih-Allah Sahebkar and A'meneh Fakhr-e Ahmad, 8 vols. Tehran: Markaz-e Pajhouheshi-e Miras-e Maktoub.
Pournamdarian, T. (2005). In the Shadow of the Sun, Vol. 2, Tehran: Sokhan.
Qaa'ni, H. (2001). Divan Hakim Qaa'ni-e Shirazi, edited by: Amir-Hosein Sanei Khansari and Mahmoud Khansari, Tehran: Negah.
Qassab-e Kashani, S. (1959). Divan Qassab-e Kashani, edited by: Hosein Partow Beyza'i, Tehran: Ibn-e Sina.
Qavam, A. (1997). The Image of the Beloved in Persian Ghazals from the Beginning to the Seventh Century, PhD Thesis in Persian Language and Literature, Supervisor: Mazaher Mosaffa, University of Tehran.
Qodsi Mashhadi, H. M. (1996). Divan Haji Mohammadjan Qodsi Mashhadi, edited by: Mohammad Ghahraman, Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad.
Rostam-Nameh (2008). Edited by: Sajjad A'ydenlou, Tehran: Markz-e Pajhouheshi-e Miras-e Maktoub.
Sa'di, M. (2004). Golestan, edited by: Mohammad Khaza'eli, Tehran: Javidan.
Sa'di, M. (2006). Sa'di's Kolliat, edited by: Mohammad-Ali Foroughi, Tehran: Hermes.
Sa'eb, M. A. (1987). Divan Sa'eb Tabrizi, edited by: Mohammad Ghahraman, 6 vols., Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.
Sayyeda Nasafi, M. A. (2003). Divan Sayyeda Nasafi, edited by: Hasan Rahbari, Tehran: Al-Hoda.
Shafi'youn, S. (2009). Sarapa: One of the Strange Persian Literary Types, Jostaarhay-e Adabi, Vol. 170, Autumn, pp. 147-174.
Tabari, M. (2003). Tarikh al-Rosol wa al-Molouk (Tarikh Bala'mi), translated by: Mohammad Ibn Mohammad Bala'mi, edited by: Mohammad-Taghi Bahar, with the help of Mohammad Parvin Gonabadi, Tehran: Hermes.
Tasouji Tabrizi, A. L. (2008). One Thousand and One Nights, 5 vols., Tehran: Donyaye Ketab.
Zarghani, S. M., Agha-Babai Khouzani, Z., Izanloo, O., Jahanpour, F., Khademi, H., Sharafai, M. and Farrokhfar, F. (2019). History of the Body in Literature, Tehran: Sokhan.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

مواجههٔ گفتمانی با معشوق فرنگی در ادبیات فارسی

اسماعیل علی‌پور[۱] ✉

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بجنورد، بجنورد، ایران. رایانامه: esmaeil.alipoor@ub.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۱۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۱/۳۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۱۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
غزل عاشقانه، معشوق فرنگی، زیبایی پیکرین، تحلیل گفتمان.

چکیده

معشوق، در ادبیات فارسی غالباً هویت ایرانی دارد و رمزگان و نشانه‌های زیبایی پیکرین او هم برگرفته از معیارهای زیبایی‌شناسی ایرانی است. با وجود این، گونه‌های دیگری از معشوق در جغرافیای خیال و ادبیات فارسی، غیرایرانی هستند که ممکن است عربی، هندی، ترکی یا فرنگی باشند. در گفتمان ملی‌گرایی، از این‌ها به «دیگری» تعبیرمی‌شود. بخشی از فرآیند شناخت ما از «دیگری» نسبت به «خود» برآیند بدن‌آگاهی و دریافت‌های بدن‌مند است؛ چه بدنِ طبیعی باشد و چه بدنِ فرهنگی. با وجود پژوهش‌های بسیاری که موضوع آن‌ها بررسی سیمای معشوق در ادبیات فارسی است، هیچ‌کدام آن‌ها به چیستی و چگونگی گونهٔ فرنگیِ آن نپرداخته‌اند. پرسشی که در آغاز این بحث قابل‌طرح است، این است که معشوق فرنگی کیست و در ادبیات فارسی چگونه بازنمایی شده‌است؟ این پرسش، پرسش‌های دیگری را هم به ذهن متبادرمی‌کند که در ضمن مقاله به آن‌ها می‌پردازیم. یافته‌های تحقیق نشان‌می‌دهد که تصویرِ معشوق فرنگی، تفاوتی با معشوق ایرانی ندارد و همان رمزگان و نشانه‌های زیبایی پیکرین که معشوق ایرانی دارد برای معشوق فرنگی هم به‌کاررفته‌است. افزون بر این، بیشترین نمود معشوق فرنگی در شاخهٔ شعر و به‌ویژه زیرگونهٔ غزل عاشقانه است.

استناد: علی‌پور، اسماعیل. (۱۴۰۵). مواجههٔ گفتمانی با معشوق فرنگی در ادبیات فارسی. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۱۸۸-۱۶۹.

http//doi.org/10.22111/jllr.2025.50676.3302

CC BY NC

© **علی‌پور، اسماعیل.**

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱- مقدمه

اگر ملیّت یا قومیّت را معیار رده‌بندی معشوق در تاریخ ادبیات فارسی قراردهیم، موضوع (متعلَّق شناسایی) معشوق را می‌توان به پنج گونه تقسیم‌کرد: ایرانی، هندی، ترکی، عربی و فرنگی. معشوق فرنگی در *شاهنامه*، رومی در برابر ایرانی، در *خسرو و شیرین* رومی و ارمنی در برابر ایرانی و در زیرگونهٔ غزل عاشقانهٔ دورهٔ صفویه به‌ویژه در سروده‌های صائب تبریزی، جویای تبریزی، بیدل دهلوی، قدسی مشهدی و ... اروپایی، ارمنی، گرجی و روسی است.

معشوق فرنگی، نخست در *شاه‌نامهٔ* فردوسی، *خسرو و شیرین* نظامی و سپس در *منطق الطیر* عطار، بازنمایی شده‌است. پس از این، معشوق فرنگی به تأسی از آثار مذکور به غزل فارسی واردشد و همان ویژگی‌هایی را داشت که در این آثار آمده‌بود. از دورهٔ صفویه به بعد، جلوه‌های زیبایی‌شناسی معشوق فرنگی در غزل فارسی بیشتر و متنوع‌تر می‌شود. اگر بخواهیم به مصداق-هایی از این معشوق در منظومه‌های حماسی، عاشقانه و عارفانه اشاره‌کنیم باید از کتایون، دختر قیصر روم؛ مریم، شاهزادهٔ رومی و همسر خسروپرویز؛ شیرین، برادرزادهٔ ملکهٔ ارمنستان، معشوق و همسر خسروپرویز و دختر ترسا در *منطق الطیر* عطار نام‌ببریم که ملیت غیرایرانی دارند و به‌صورت قراردادی آن‌ها را معشوق فرنگی می‌نامیم؛ «قراردادی» به این اعتبار که روسیه و ارمنستان سرزمین‌هایی کاملاً اروپایی نیستند و اطلاق صفت «فرنگ» بر آن‌ها از مقولهٔ تعمیم است. فیاض لاهیجی در قطعهٔ «عشق روحانی» به تفاوت ملیت‌های معشوق این‌گونه اشاره‌می‌کند:

عشق را از ماسوی غیر از خدا منظور نیست　　خواه معشوق تو هندی باش و خواهی روم و روس

(فیاض لاهیجی، ۱۳۷۲: ۱۸۸)

در مورد کلمهٔ «فرنگ»، نظر غالب این است که فارسی‌شدهٔ واژهٔ «فرنس» است. فِرانک‌ها نخستین حکم‌رانان محدودهٔ سرزمینی آلمان و فرانسهٔ کنونی در زمان امپراتوری روم بودند. اسم فرنگ و صفت نسبی فرنگی در تاریخ فرهنگی ایران دورهٔ اسلامی کاربرد بسیاری داشته‌است. گاهی این نام برای اشاره به اروپا به‌کارمی‌رفته و به هر شخص اروپایی، فرنگی می‌گفتند. نویسندگان و شاعران فارسی‌زبان از این اسم و صفت نسبی آن، تعابیری فرهنگی و هنری دارند که در کتاب‌ها و دیوان‌ها موجود است (نک. افلاکی، ۱۹۵۹: ۲/ ٦۹۵؛ اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ٤/ ۲٤٦٤؛ اسیر شهرستانی، ۱۳۸٤ :۲۸؛ صائب، ۱۳٦٦: ۲/ ۱۱۱۳؛ مخلص کاشانی، ۱۳۷۹: ۲۵۳). مراد از فرنگی در این جستار، کاربرد عام آن است. معشوق فرنگی در شعر فارسی نیز اصطلاحی عام‌تر از مصداقِ صفت فرنگی در معنای قاموسی دارد. فرنگی عموماً به اروپاییان و اختصاصاً به فرانسوی‌ها گفته-می‌شود، اما در پژوهش حاضر، مراد از این اصطلاح معشوقی است که به‌لحاظ جغرافیایی در شمال، شمال‌غرب و غرب امپراتوری‌های ایران از عهد هخامنشی به این‌سو حضور داشته‌است. به این‌ترتیب، معشوقِ رومی، یونانی، آلمانی، فرانسوی (فرانکی)، پرتغالی/ پرتگالی، حتی ارمنی، گرجی و روسی هم توسعاً معشوق فرنگی هستند.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

اصطلاح «فرنگ» و «فرنگی»، از نخستین دوره‌های تاریخ ادبیات فارسی دری نشانه‌هایی دارد (نک. ابوسعید ابوالخیر، ۱۳۳٤: ٥٤ و ۷۵؛ فردوسی، ۱۳۸۹: ۵/ ۱۹- ۲۰، ۵۰؛ سعدی، ۱۳٦۳: ۳۳۱). با وجود این از دورهٔ صفویه به بعد، بسامد آن در شعر فارسی فزونی‌می‌گیرد. مبنای پژوهش حاضر، چیستی معشوق فرنگی و چگونگیِ بازنمایی آن در ادبیات فارسی است. مراد از بازنمایی در پژوهش حاضر، انعکاس زبانی پدیده‌ها در متن است که ممکن است توصیفی یا برساخته باشد. در گونهٔ نخست، پدیده‌ها را آن‌گونه که هست نشان می‌دهند و در گونهٔ دوم آن‌گونه که باید باشد؛ این وجه، بستگی بسیار و ارتباط مستقیمی با نظام‌های ارزشی حاکم بر گفتمان‌های گوناگون دارد. بازنمایی نوع اخیر با ارائهٔ تصویر فرهنگی مشترکی از پدیده‌ها، تعبیر واحدی از آن عرضه‌می‌دارد که مقبولیت گفتمانی دارد. برای رسیدن به این مقصود، پرسش‌هایی مطرح شده‌است که ساختار مقاله را شکل‌می‌دهد:

- ویژگی‌های پیکرین (جمال‌شناسانهٔ) معشوق فرنگی چیست؟
- تصویر معشوق فرنگی، تنها وجههٔ هنری و زیبایی‌شناسانه دارد یا امری فرهنگی و گفتمانی است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

معشوق در ادبیات فارسی، گاهی هویّتِ قومی و ملّی مشخص و غیرایرانی دارد که ممکن است هندی، ترکی یا عربی باشد. این‌گونه معشوق‌ها برای مخاطب شعر تغزّلی، مأنوس و آشناست، اما گونهٔ دیگری از معشوق در ادبیات فارسی و به‌ویژه غزل هست که می‌توان آن‌را با عنوان: "معشوق فرنگی" معرّفی‌کرد. با وجود نمونه‌ها و شاهدمثال‌های بسیاری که از این معشوق در ادبیات فارسی وجوددارد، پژوهش مستقلی دراین‌باره انجام نشده‌است و چگونگیِ بازنمایی آن در ادبیات فارسی نامعلوم است؛ از این‌رو، مقالهٔ حاضر می‌کوشد پس از بیان ویژگی‌های پیکرین معشوق فرنگی بر اساس شاهدمثال‌های گردآوری‌شده، نشان‌دهد که این ویژگی‌ها تنها جنبهٔ توصیفی و زیبایی‌شناسانه دارد یا این‌که مسئله‌ای فرهنگی و گفتمانی است؟

۱-۳- روش تحقیق

شیوهٔ پژوهشی این مقاله، روش تحقیقِ کیفی است. این روش بر بنیادِ شناسایی، گردآوری و رده‌بندیِ داده‌های غیرِعددی (کیفی)، موضوعِ تحقیق را تحلیل‌می‌کند. منابع کتاب‌خانه‌ای- که پژوهش حاضر بر آن استوار است- از گونهٔ داده‌های غیرِعددی هستند که می‌توان بر بنیاد آن‌ها اطلاعات موردنیاز را گردآوری‌کرد. در پژوهش حاضر، از قرن سوم تا سیزدهم هجری قمری، منابعی را جست‌وجو کردیم که گمان‌می‌رفت توصیف‌هایی از سیمای معشوق فرنگی در آن‌ها بیابیم؛ اعم از منابع شعر و نثر. متن‌ها به‌صورت تصادفی گزینش شده‌است؛ اما به‌صورت کلی از نظر زمانی دو دورهٔ پیش از صفویه و دورهٔ صفویه مدّنظر بوده‌است. در این جست‌وجو هم، هر نشانه‌ای که از این گونهٔ معشوق می‌توانستیم در هر متنی بیابیم، درنظرداشتیم و از تاریخ تا حماسه، مثنوی عرفانی، قصیدهٔ ستایشی و غزل عاشقانه و دیگر گونه‌های ادبی را از سدهٔ چهارم قمری تا عصر قاجار کاویدیم. ادعای مقاله این نیست که توانسته‌است شاهدمثال‌ها را از تمام متن‌های موجود گردآوری کند، اما داده‌های تحقیق این مقدار هست که تصویر روشنی از مواجههٔ شاعران و نویسندگان فارسی با این معشوق ارائه‌دهد؛ زیرا در آثاری که آن‌ها را بررسی کرده‌ایم، بیش از آن‌چه در پیکرهٔ مقاله آمده‌است، نشان دیگری از معشوق فرنگی نیست. پس از این، کوشیدیم تا چگونگیِ بازنمایی تصویر معشوق فرنگی را در آثار شاعران و نویسندگان پارسی‌گو نشان‌دهیم. پیش‌ازاین‌ها، نخست به سراغ پژوهش‌هایی رفتیم که گمان‌می‌رفت اثری از سیمای معشوق فرنگی در آن‌ها بیابیم.

۱-٤- پیشینهٔ تحقیق

خالقی مطلق (۱۳۷۵ ب) در مقالهٔ «زیبایی، کمال مطلوب زن در فرهنگ ایران» دو سنّت زیبایی‌شناسی ایرانی‌هندی و ترکی را در فضای فرهنگی ایران از یک‌دیگر متمایزمی‌کند و معتقد است زیبایی‌شناسی ترکی مبتنی بر توصیف زیبایی کلی است و زیبایی‌شناسی ایرانی‌هندی بر توصیف جزئی و جداگانهٔ اندام معشوق استوار است. قوام (۱۳۷٦) در رسالهٔ *سیمای معشوق در غزل فارسی از آغاز تا قرن هفتم*، به بررسی هویّت، جنسیّت، ویژگی‌های جسمی و روحی، نژاد و تبار، توانایی‌ها و کاستی‌ها، موقعیت اجتماعی و اقتصادی و برخی تمهیدات بلاغی بازنمایی معشوق در ادبیات فارسی پرداخته‌است. مرادعلی‌زاده (۱۳۷۸) در فصل سوم *سیمای معشوق در آثار سعدی*، ویژگی‌های معشوق را همراه با شاهدمثال‌های شعری آورده‌است. فصل‌های دیگر این تحقیق، به معرفی سعدی، مسئلهٔ محبّت و سیمای عاشق اختصاص‌دارد. پورنامداریان (۱۳۸٤) ذیل بخش «عشق و غزل» ضمنِ تبارشناسی غزل عاشقانه، کوشیده‌است سیر تطوّر زیبایی پیکرین معشوق را نشان‌دهد. انصاری (۱۳۸٤) طرح "معشوق فرنگی" در شعر فارسی عصر صفویه را از مصادیق مضمون‌سازی‌های متأثر از ارتباط با اروپا می‌داند. نویسندهٔ مقاله، تنها به این مقدار بسنده کرده‌است که «آغاز ارتباطات اقتصادی و فرهنگی ایران عصر صفوی با دولت‌های اروپایی... به شکل‌گیری مضامین جدید در شعر، از جمله "معشوق فرنگی" و بیان اشعاری که به‌نحوی بازتاب مظاهر سرزمین فرنگ بود،

منجرشد». (انصاری، ١٣٨٤: ٣/ ٢٧). کرمی و مرادی (۱۳۸۹) سیمای معشوق را در غزل‌های انوری با تأکید بر اندام‌های ظاهری در هشت‌گروه دسته‌بندی و تحلیل کرده‌اند. یافته‌های مقاله نشان‌می‌دهد که چهرهٔ معشوق و متعلّقات آن مانند: زلف، لب و چشم بیشتر مورد توجه شاعر بوده‌است. آقابابایی خوزانی (۱۳۹۰) سیر تغییر و تحول نشانه‌های زیبایی پیکرینِ معشوق را در ادبیات فارسی بررسی کرده‌است. ایشان پس از بررسی زیبایی‌شناسی در میان قدما و معاصرین به بازیابی حلقه‌های مفقودهٔ زیبایی در فرهنگ ایرانِ پیشااسلامی و ادبیات عربی پرداخته‌است و سپس با بیان نمونه‌هایی کوشیده‌است، نشانه‌های زیبایی پیکرین معشوق را در ادبیات فارسی بیابد. چرمگی عمرانی (۱۳۹۲) سیمای معشوق را در سروده‌های رودکی پژوهیده‌است. نویسنده بر اساس توصیفاتی که در تغزّل قصیده‌های رودکی هست، چهرهٔ معشوق را ترسیم‌می‌کند و نشان‌می‌دهد که این معشوق کاملاً زمینی، صورتی سفید و سرخ، ابروهای کشیده، موهای سیاهِ تاب‌دار، دهانی کوچک، لب‌هایی سرخ و چشمان خمار دارد. موضوع مقالهٔ میر و کیچی (۱۳۹۳) «جلوهٔ معشوق در آیینهٔ شعر وحشی بافقی» است. مهم‌ترین یافتهٔ این پژوهش، بی‌پروایی شاعر در توصیف معشوق مذکر و درونمایه‌های شعر واسوخت است. ایران‌منش و دیگران (۱۳۹۳) نشان‌داده‌اند که نظامی در منظومه‌های *خسرو و شیرین* و *لیلی و مجنون* با تکیه بر سازه‌های هنری، چگونه تصویر معشوق را بازنمایی کرده‌است. زرقانی و دیگران (۱۳۹۸) با اشاره به دو کتاب *نزهه‌الاصحاب فی معاشره الاحباب* (نگارش ۵۵۸ ق) ابونصر سموئل بن یحیی مغربی و *لذات النساء* ضیاء نخشبی (ف ۷۵۱ ق) نشان‌می‌دهند که مرز مشخصی میان زیبایی‌شناسی هندی، ایرانی، عربی و یونانی نیست. خلفی و دیگران (۱۳۹۹) در جست‌وجوی مؤلفه‌هایی در غزل شاعران معاصر ایران هستند که سبب پیدایش سیمای هنری معشوق شده‌است.

پژوهش حاضر، از دو جهت با پژوهش‌های پیشین، متفاوت است. نخستین تفاوت آن در موضوع مقاله است. بجز مقالهٔ انصاری- که آن‌هم تنها به بیان شکل‌گیری مضمون معشوق فرنگی در شعر دورهٔ صفویه به‌صورت گذرا اشاره کرده‌است- در پژوهش‌های دیگر، اثری از این‌گونه معشوق پیدا نشد؛ بنابراین این تحقیق، نخستین اقدام در معرّفی گونهٔ دیگری از معشوق در ادبیات فارسی است. تفاوت دوم در ساختار مقاله است. بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده، تنها به بیان ویژگی‌های ظاهری و خصوصیات اخلاقی معشوق پرداخته‌اند؛ اما این نوشتار، پس از بیان ویژگی‌های پیکرین معشوق فرنگی، در بخش دوم نشان‌می‌دهد که برخورد شاعران و نویسندگان فارسی‌گو با معشوق فرنگی، نوعی مواجههٔ گفتمانی است.

۲- *بحث و بررسی*

در برداشت اولیّه به‌نظرمی‌رسد که تصویر معشوق فرنگی در ادبیات فارسی، تفاوتی بنیادین با تصویر معشوق شرقی و ایرانی داشته‌باشد؛ دلایل آن هم یکی ذخیرهٔ شناختی مخاطب از تکرار ویژگی‌های پیکرین معشوق در ادبیات سنّتی است و دیگر، تفاوت در تعریف و توصیف ویژگی‌های ظاهری فرنگی‌ها (اروپایی‌ها) مانند: رنگ پوست، مو، چشم و ... در دورهٔ معاصر، بخشی از این آگاهی از ره‌گذر آثار ادبی به‌ویژه رمان به ما منتقل شده‌است؛ همچنین رسانه‌هایی مانند: سینما، تلویزیون، پویانمایی و شبکه‌های ارتباط مجازی هم در این آگاهی‌بخشی اثرگذار بوده‌اند. نخستین تصویر از معشوق فرنگی، شخصی با پوست سفید، چشم‌وموی رنگی و مژه‌ها و ابروی طلایی است؛ مانند تصویر شخصیت "راپونزل" در *قصه‌های برادران گریم* (۱۸۱۲) که در پویانمایی‌های *راپونزل و قلم جادویی* (۲۰۰۲) و *گیسو کمند* (۲۰۱۰) ترسیم شده‌است.

بدن‌مندی با دو تعبیرِ «بدن طبیعی» و «بدن فرهنگی» (نک. زرقانی و دیگران: ۱۳۹۸: ٣٤) همراه است. هرکدام از این تعبیرها، رویکردی است به چگونگی مواجهه با بدن در تاریخ ادبیات. در رویکرد نخست، اندام‌ها صرفاً بازنمایی می‌شود؛ مانند توصیف‌هایی که از بدن در سراپانامه‌ها آمده‌است. «سراپاها نوعی از انواع ادبیّات فارسی هستند که گوینده در آن‌ها به نظم و یا نثر، به توصیف هنری از معشوق به‌ویژه اندام وی می‌پردازد» (شفیعیون، ۱۳۸۹: ١٦٣). بدنِ طبیعی، معطوف به زیبایی پیکرین

است که ممکن است بُعد اروتیک یا جمال‌شناسانه داشته‌باشد؛ اما رویکرد دوم، حامل رمزگان و نشانه‌های فرهنگی است که سازندهٔ هویّت و شاکلهٔ گفتمان مسلط می‌باشد.

۱- ۱- ویژگی‌های پیکرین معشوق فرنگی

با وجود این‌که زیبایی، امری نسبی است و این نسبیت تابعی از متغیرهای فرهنگی‌اجتماعی، اقلیمی، ذوق زیبایی‌شناسیِ فردی، گروهی و ... است، هم‌آهنگی حاصل از نظم، توازن و ظرافت طبیعی اندام‌ها به‌علاوهٔ آراستن و پیراستن که از هم‌آیندی این مجموعه به اعتدال و تناسب تعبیرمی‌شود، وجه‌مشترک نظام‌های زیبایی‌شناسی مختلف است؛ چنان‌که در جشنواره‌های موسوم به ملکه‌های زیبایی نیز شرکت‌کنندگان فارغ از شاخص‌های نژاد، ملیت و رنگ پوست ارزیابی‌می‌شوند. انتخاب ملکهٔ زیبایی (دوشیزهٔ دنیا) که در انگلیسی به Miss World معروف است، یک مسابقهٔ بین‌المللی است که افزون بر زیبایی ظاهری، شامل شاخص‌های دیگری مانند: هوش، روابط اجتماعی، توانش ورزشی، دانستنی‌های عمومی و مهارت‌ها و استعدادهای دیگر نیز می‌شود (https://www.missworld.com).

تصور اولیه این است که تصویر معشوق فرنگی نسبت به معشوق ایرانی، تشخّص و تمایز داشته‌باشد؛ چنان‌که معشوقِ هندی و ترکی سیمای متفاوتی دارند؛ این البته به‌معنای تفاوت بنیادین معیارهای زیبایی‌شناسی نزد ملّت‌ها نیست؛ چرا که اساساً نمی‌توان منکر وجود شباهت‌ها شد. درست است که زیبایی مقوله‌ای نسبی است، اما تناسب اجزای صورت و هماهنگی خطوط چهره و اندام‌ها از معیارهای مشترک تعریف زیبایی است. برای نمونه، تصویر معشوقی با چشم سبز و آبی یا موهای طلایی در جامعهٔ ایرانی دور از ذهن نیست؛ همان‌گونه که چشم و زلف سیاهِ معشوق فرنگی را نمی‌توان انکار کرد. با وجود این تصوّر آغازین از معشوق فرنگی، تصویری متفاوت با معشوق ایرانی است. شباهت‌های زیبایی‌شناسی معشوق در ادبیات‌های مختلف را می‌توان ناشی از احساسات جهانی انسانی و آرمان‌های زیبایی‌شناختی مشترکی دانست که از مرزهای فرهنگی فراتر می‌رود. عشق، به‌عنوان یک تجربهٔ انسانی، از طریق ویژگی‌های ظاهری مانند تقارن، تناسب و هماهنگی- که لازمهٔ زیبایی و برانگیختن تحسین است- تجلی‌می‌یابد. این ویژگی‌ها در ادبیات، به‌گونه‌ای ایده‌آل بیان‌می‌شوند، زیرا با سرشت کمال‌جویی انسان مرتبط است. افزون بر این، مبادلات تاریخی سنت‌های هنری و ادبی، تأثیرات بینافرهنگی را تسهیل‌کرده و منجر به پذیرش و بازتولیدِ کهن‌الگوهای زیبایی شده‌است که در سطح جهانی تکرارمی‌شود؛ از این‌رو، زیبایی‌شناسی معشوق، آمیزه‌ای از تفاوت‌های فرهنگ بومی و معیارهای جاودانه و جهانی زیبایی است.

آن‌گونه که در ترجمهٔ بلعمی از *تاریخ طبری* آمده‌است، چکیدهٔ ویژگی‌های پیکرین معشوق در فرهنگ ایرانی به این‌صورت است: «راست‌خلقت، تمام‌بالا، نه دراز و نه کوتاه، سفیدروی و بناگوش، همه تن تا به ناخن پا سفید، سفیدی گونهٔ او به سرخی زده و غالب به گونهٔ ماه و آفتاب، ابروان طاق چو کمان و میان دو ابرو گشاده و چشمی فراخ، سیاهی سیاه و سپیدی سپید، مژگان سیاه و دراز و کش، بینی بلند و باریک، روی نه دراز و نه سخت گرد، موی سیاه و دراز و کش، سرش میانه نه بزرگ و نه خرد، گردن نه دراز و نه کوتاه که گوشواره بر کتف زند. سر کتف‌ها و بازوان معتدل و جای دستاورنجن فربه، انگشتان دست باریک نه دراز و نه کوتاه و شکم با بر راست، در گونه از پس پشت بلندتر و میانه باریک، جای گردن‌بند بر گردن باریک، ران‌ها فربه و آکنده، زانوها گرد، ساق‌ها سطبر، شتالنگ‌های پای خرد و گرد» (طبری، ۱۳۸۲ : ۲/ ۱۱۰۵- ۱۱۰۸).

با آگاهی از معیارها و نشانه‌های زیبایی‌شناسی ایرانی، اکنون به سراغ نمونه‌هایی می‌رویم که ملیّت غیرایرانی دارند. از نخستین نمونه‌ها، تصویر کتایون، مریم و شیرین در *شاهنامهٔ* فردوسی و *خسرو و شیرین* نظامی است. تصویر فردوسی از کتایون، دختر قیصر روم، در عینِ کوتاهی، کلّی است؛ یعنی از نظر قامت و چهره شبیه توصیفی است که در ترجمهٔ بلعمی آمده‌بود. افزون بر این، آن‌چه دربارهٔ کتایون جلب توجه می‌کند، بیش از زیبایی پیکرین، ویژگی‌های اخلاقی است:

پسِ پردهٔ قیصر آن روزگار — سه دختر بُد، اندر جهان نام‌دار
به بالا و دیدار و آهستگی — به بایستگی، هم به شایستگی
یکی بود مهتر کتایون به نام — خردمند و روشن‌دل و شادکام
بدو گفت قیصر که ای ماه‌روی — گزیدی تو اندر خورِ خویش شوی
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۵/ ۱۹- ۲۰، ۵۰)

فردوسی هنگام توصیف مریم، دختر قیصر روم و همسر خسرو پرویز، نیز تنها بـه دو ویژگـی «خـوب‌رخ» و «مـاهِ قیصـرنژاد» (همان: ۸/ ۱۱۹، ۱٤٦) بسنده‌می‌کند. هنگام برشمردن جهاز مریم نیز از پرستندگان «ماه‌روی» و خادمان «پری‌چهرهٔ» رومی نام‌می‌برد (همان: ۱۱٦). با وجود این، بازنمودِ ویژگی‌های شخصیتی مـریم بـارزتر اسـت و فردوسـی «خِرَدیافتـه‌دختـرِ» قیصـر را بـه هوشیاری و اندرزگویی می‌نمایاند:

یکی دخترش بود مریم به نام — خردمند و باسنگ و با رای و کام...
همان نیز مریم زن هوشمند — که بودی همیشه لبانش به پند
(همان: ۱۱۵، ۱٦۱)

پس از این در *شاهنامه*، شیرین، محبوب خسرو پرویز، که به خورشید مانند شده‌است (همـان: ۲۳۱) بـا پیـراهن و دیبـا و تـاج ترسیم‌می‌شود که توصیفِ زیبایی‌های تزئینی است:

یکی زردپیراهنِ مشک‌بوی — بپوشید و گلنارگون کرد روی
یکی از برش سرخ‌دیبای روم — همه پیکرش گوهر و زرّ بوم
به سر بر نهاد افسر خسروی — نگارش همه پیکر پهلوی
(همان: ۲٦۳)

اما هنگامی که به *خسرو و شیرین* نظامی می‌رسیم، وصف زیبایی طبیعی و پیکرینِ شیرین با جزئیـات بیشـتری آمـده‌اسـت. بـا وجود این‌که شیرین، شهروند ارمنی است، اما تصویر او در منظومهٔ نظامی تفاوتی با نظام زیبایی‌شناسی ایرانی ندارد؛ به‌گونـه‌ای که گمان‌می‌رود شیرین، دختری با نشانه‌های زیبایی پیکرین ایرانـی اسـت: سفیدپوسـت، سـیه‌چشـم، کشـیده‌قامـت، سـیه‌مـو، سپیددندان، گیسوکمند، بینی سپید صاف، سپیدچهره، زنخدان مانند سیب، غبغب چون ترنج، پستان مانند انـار تـازه‌رسـته، لـب مانند لعل، گردن زیباتر از گردن آهو، چشمان زیباتر از چشم آهو، چشمان خمار و مست، ابروی هلالی، خال سیاه‌رنگ چهـره، گوش و گردن سفید، یاقوت‌لب، دندان مانند مروارید، روی چون ماه، نسرین‌رخ، نوش‌لـب (نـک. نظـامی، ۱٤۰۱: ۵۰- ۵۲). ایـن توصیف‌ها، مظهر زیبایی آرمانی ادبیات کلاسیک است که تصاویر طبیعی و آسمانی را درهم‌می‌آمیزد تـا کمـال را تـداعی‌کنـد. نقوش تکرارشوندهٔ سفید (پوست، دندان‌ها، صورت) و قرمز (لب‌های یاقوتی، سینه‌های انار ماننـد) تضـاد رنگـی چشـمگیری ایجاد می‌کند که نماد پاکی و سرزندگی است. خطوط منحنی ابروهای هلالی، بینی صاف و دندان‌های مرواریدگون، همـاهنگی و تعادل را که از اصول زیبایی‌شناسی کلاسیک است، منعکس‌می‌کند. انطباق ویژگـی‌هـای گـردن و چشـم معشـوق بـا آهـو و ترجیح آن به کمک تشبیه تفضیلی، همچنین کاربرد مشبهٌ‌به ترنج، سیب و انار، زیبایی معشوق را با ظرافـت‌هـای طبیعـت مـی‌آمیزد. تشبیه چهرهٔ معشوق به ماه بیانگر جذابیتی متعالی و میل به کمال‌گرایی است.

مشابه تصویرسازیِ نظامی از شیرین، تصویر دختر ترسا در *منطق الطیر* عطار است. توصیف عطار از دختر ترسا بـیش از آن‌کـه ناظر به ویژگی‌های اخلاقی باشد، ترسیم سیمای زیبای اوست؛ چهره‌ای سفید (سیمین) با ابروی هلالـی، چشـمان مسـت، مـژهٔ دشنه‌مانند، دهانی کوچک چون چشم سوزن، چال زنخدان و موهای بلندِ تاب‌دار و سیاه (نک. عطار، ۱۳۸۱: ۹۵- ۹٦).

دختر ترسا در شعر شاعران پس از عطار، تشخّص تصویری ندارد و در دیوان‌های شاعران سبک عراقی مانند: *دیوان جمال‌الدین عبدالرزاق اصفهانی*؛ *دیوان کمال‌الدین اسماعیل اصفهانی*؛ *غزلیات شمس*؛ *کلیات سعدی*، *دیوان ظهیرالدین فاریابی*؛ *دیوان ظهیری سمرقندی*؛ *دیوان فخرالدین عراقی*؛ *دیوان کمال خجندی*؛ *دیوان جهان‌ملک خاتون*؛ *ولدنامهٔ* سلطان ولد؛ *کلیات جامی* و *دیوان بابافغانی شیرازی*، اثری از معشوق فرنگی نبود. پس از عطار تا آغاز عصر صفوی، تصویری از حضور معشوق فرنگی در ادبیات فارسی نیست؛ دلیل اصلی آن هم یکی غلبهٔ ذوق زیبایی‌شناسی سبک خراسانی و عراقی است و دیگری، سلطهٔ متافیزیکی ادبیات عرفانی و پیوندی بود که با فراواقعیت داشت. ارتباط ضعیف شاعران با دنیای واقعی، مانعی جدّی برای ترسیم تصویر متفاوتی از معشوق در ادبیات فارسی بود؛ از این‌رو معیارهای زیبایی‌شناسی معشوق شعر عرفانی، همان معیارهایی است که معشوق شعر تغزّلی دارد. پس از این گسست و آغاز عصر نوزایی ایران در دورهٔ صفویه- که از پیامدهای ارتباط با دولت‌های اروپایی بود- دوباره معشوق فرنگی با شمایلی که گویای نشانه‌های آشکارتری از عنصر «دیگری» است در ادبیات فارسی جلوه می‌نماید.

عصر صفویه، نقطهٔ عطف مراودات سیاسی‌فرهنگی ایران و اروپاست؛ از این‌رو، مواجههٔ شاعران و نویسندگان ایرانی با معشوق فرنگی به دو دورهٔ پیش و پس از صفویه تقسیم‌می‌شود. پرسش مقدّری که ذهن جست‌وجوگر مخاطب را مشغول می‌دارد، این است که چرا تصویر معشوق فرنگی پیش از صفویه تفاوتی با ویژگی‌ها و شاخص‌های جمال‌شناسانهٔ معشوق ایرانی ندارد؟ یک پاسخ، پیروی از سنّت ادبی و تناسب با ذائقهٔ زیبایی‌شناسی ایرانی است. تا آن‌جا که به زیرگونهٔ غزل عاشقانه مربوط است «اقتدار و جبر سنت سبب می‌شد که شاعران که بیرون از جهان شعر احوال و عوالمی شخصی را تجربه کرده‌بودند، در جهان غزل‌های عاشقانهٔ خود، همان چشم‌اندازی را ببینند و بیان‌کنند که پیشینیان دیده‌بودند و تجربه‌کرده‌بودند» (پورنامداریان، ۱۳۸٤: ۷۲). مخاطب قصیده و غزل عاشقانهٔ فارسی، آن‌چه در جهان فرهنگی پیرامون خود می‌بیند، زیبا می‌پندارد و به‌تبعِ آن، ویژگی‌های مطلوب زیبایی پیکرین را فرافکنی می‌کند و تعمیم‌می‌دهد. به‌همین دلیل است که ما تصویر متفاوتی از «کتایون، مریم، شیرین و دختر ترسا» در مقایسه با تصویر معشوق ایرانی در شعر فارسی نداریم.

دولت صفویه بر بنیاد گفتمان ملی‌گرایی و تشیع، بنا نهاده‌شده‌بود. پشتیبانی از گفتمان ایران‌گرایی، ضرورت تشکیل ارتش یک‌پارچه‌ای را در پی داشت که ساختار منسجم و تجهیزاتی در اندازهٔ ارتش‌های روزِ اروپای آن زمان داشته‌باشد. در رنسانس صفوی از یک‌سو پیشه‌وران ارمنی و گرجی در دورهٔ شاه عباس اول صفوی به اصفهان آمدند و در منطقهٔ جلفا ساکن شدند و از سوی دیگر «ورود کالاهای اروپایی به ایران با افزایش فعالیت کمپانی‌های هند شرقی انگلیس، هلند و فرانسه فزونی می‌گیرد. مسیونرهای مذهبی بر فعالیت فرهنگی خود می‌افزایند. تعدادی از نقاشان اروپایی در پروژه‌های بناسازی صفویان، به‌خصوص در تزیین داخلی عمارات شرکت‌می‌کنند و دیوارنگاره‌ها کاملاً سبک و شیوهٔ اروپایی می‌یابد» (آژند، ۱۳۷۹: ۵).

ارتباط با اروپا افزون بر تغییر مناسبات سیاسی، اقتصادی و نظامی با بازنمایی معشوق فرنگی در غزل فارسی، یک دگرگونی معرفتی نیز در مبانی زیبایی‌شناسی معشوق شعر فارسی ایجادکرد. مسئلهٔ معشوق فرنگی به‌اندازه‌ای در دورهٔ صفویه پررنگ می‌شود که علی‌قلی جبادار، از ملازمان دربار شاه عباس دوم و شاه سلیمان، نقاشی معروفی با عنوان «زنی در جامه و آرایش اروپایی» (۱۱۲۹ ق) کشیده‌است. «از تلفیق شیوه‌های نقاشی ایرانی و اروپایی و نیز هندی شیوهٔ ویژه‌ای به نام فرنگی‌سازی ظاهرمی‌شود... این شیوه با این‌که در تقابل با سنت نگارگری کهن ایرانی ایجاد می‌شود و آن‌را به‌تدریج به انزوا می‌کشاند، ولی به‌هرحال، نوعی نوآوری و بداعت در روند نقاشی ایران برشمرده می‌شود. از این زمان، حجم‌نمایی، سایه‌روشن و بهره‌گیری از نور در حجم قابل‌ملاحظه‌ای وارد نقاشی ایران می‌شود» (همان: ۱۰).

پس از این، کم‌کم پای مستشاران نظامی، سفیران سیاسی و بازرگانان اروپایی به ایران بازشد. شخصیت‌های سیاسی هنگام تشرّف به دربار ایران هدایایی با خود می‌آوردند که حاملِ رمزگان و نشانه‌های فرهنگ اروپایی بود. «فیگوئروا می‌گوید که در

میان هدایای سفیر اسپانیا، دو تابلو بود که هر یک تصویر زنی را با لباس و کلاه اسپانیایی نشان می‌داد. یکی از این تابلوها، تصویر دختر بزرگ پادشاه اسپانیا و دیگری تصویر ملکهٔ فرانسه بود (همان: ٦). رفت‌وآمد اروپاییان به ایران تأثیر به‌سزایی بر روساختِ فرهنگ ایرانی داشت که یکی از آن‌ها تغییر آهستهٔ پوشش ایرانی بود. «نمایش ویژگی‌های ظاهری فرنگیان تنها در نقاشی‌ها باقی نماند، بلکه پیش از آن مستقیم وارد زندگی ایرانیان شد و همان لباس فرنگی که در نقاشی‌ها جای‌گزین لباس ایرانی می‌گشت، عملاً در دنیای واقعی نیز به تن ایرانیان می‌نشست؛ از این‌رو، برای نخستین‌بار در زمان شاه عباس ردای بلند ایرانی جای خود را به نیم‌تنهٔ کوتاه چین‌دار یا کمر چین‌دار اروپاییان داد که غالباً با پوست، لبه‌دوزی می‌شد» (گری، ۱۳۵۵: ۱۷۲). پی‌آمد این‌گونه تغییرات در روساخت فرهنگی جامعهٔ ایرانی، دگراندیشی در ذوق زیبایی‌شناسی هنری بود که در نقاشی‌ها و ادبیات نمایان است.

ضمن جست‌وجوی نمونه‌های متنی از معشوق فرنگی در ادبیات عصر صفوی و پس از آن، با ترکیب‌هایی مانند: "بت فرنگی، لعبت فرنگی، فرنگی‌شاهد، شاهد رومی، حُسن‌فرنگ، شوخ فرنگی" برخوردیم که توصیفِ کلی مشخصه‌ای زیباشناسانه بود. از این نمونه‌ها به‌خاطر کلیّت و ارجاع به شاخصهٔ زیباشناسانهٔ نامعلومی صرف‌نظر کردیم؛ مثلاً در اصطلاح «شاهد فرنگی» ویژگی زیبایی‌شناسانهٔ خاصی نیست که دلالت بر زیبایی یکی از اجزای چهرهٔ معشوق داشته‌باشد. مانند این نمونه‌ها از طالب آملی و مخلص کاشانی:

فرنگی‌شاهدانت ساقی بزمند، هان ای دل — صنم می‌گوی و می‌کش باده‌های پرتگالی را
(اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ٤/ ۲٤٦٤).

جذبهٔ شیرین به ارمن برد اگر پرویز را — من ز عشقت ای فرنگی‌زاده گشتم ارمنی
(مخلص کاشانی، ۱۳۷۹: ۲۵۳)
(همچنین نک. افلاکی، ۱۹۵۹: ۲/ ٦۹۵)

از دورهٔ صفویه به بعد، حضور معشوق فرنگی در ادبیات فارسی و به‌ویژه غزل عاشقانه بسامد بیشتری دارد (نک. انصاری، ۱۳۸٤: ۳/ ۲۷). آن‌چه بیشتر مورد توجه پارسی‌گویان بوده‌است، چهره، نگاه، مژگان، قد، ناز و حیا است که نمونه‌هایی از آن‌ها در ادامه می‌آید:

الف) نگاه/ چشم فرنگی

دشت را نالهٔ ناقوس دلم بتکده ساخت — چون نگاه تو فرنگی نکشد آهو را
(اسیر شهرستانی، ۱۳۸٤: ۲۸)

جز چشم سیاهش که فرنگی است نگاهش — در کعبه که دیده‌است که بتخانه زند موج
(صائب، ۱۳٦٦: ۲/ ۱۱۱۳)

به یک نظاره چشمش کشتگان را زنده می‌سازد — مگر دادند اعجاز مسیحا این فرنگی را
(صانع بلگرامی نقل از عاشقی عظیم‌آبادی، ۱۳۹۱: ۱/ ۸۹۷)

کشتگان را چشمت احیا می‌کند — این فرنگی کار عیسی می‌کند
(همان: ۹۰۰)

کرد احیای شهیدان تغافل نگهت — این فرنگی ز کجا یافت مسیحایی را
(نورالعین پتالوی، نقل از همان: ۲/ ۱۷۷٦)

فرنگی نرگسش چون می به جام طاقتم ریزد — کنم آب خمار او شراب پرتگالی را
(جویای تبریزی، ۱۳۳۷: ۳۰۱)

می‌کند با دل و دین چشم فرنگی نسبش — آن‌چه هرگز نپسندد به مسلمان کافر
(همان: ۳۲)

ما را بود ز خون جگر لاله رنگ چشم — بادا ترا ز باده بهار فرنگ چشم...
جویا به یاد نوگل رنگین کرشمه‌ام — ریزد ز اشک رنگ بهار فرنگ چشم
(همان: ۷۳۳)

از صلای ساغر چشم فرنگی‌مشربت — بر لب زاهد کند خمیازه تا محراب گل
(بیدل دهلوی، ۱۳۸٤: ۲/ ۹۵۲)

غیر از بت هندوی فرنگی‌نگهم — دیده‌است کسی کافرِ جنّت تنِ خود
(سعید اشرف، نقل از آرزو، ۱۳۹۹: ٤٥٥)

دارم دلی از چشم سیاه تو فرنگی — وحشی‌تر از آهوی نگاه تو فرنگی
(اسماعیل بن کمال قزوینی، نقل از خلیل عظیم‌آبادی، ۱۳۸٤: ۱۳٦)

ب) **فرنگی‌مژگان**

اسیرم کرده جادویی جهان زو کافرستانی — خرابم‌کرده ظالم‌مشربی صحبت‌گریزانی
فریبم می‌دهد صیادهوشی برق‌جولانی — ز من رم می‌کند آهونگاهی آفت جانی

به وحشت آشنا چشمی فرنگی‌زاده مژگانی
(سیدای نسفی، ۱۳۸۲: ٤۳٥)

ای دل مطیع آن بت مژگان‌فرنگ باش — با ساکنان کعبه مهیای جنگ باش
(همان: ۲۹٥)

پ) فرنگی‌چهره

نویسندهٔ *تاریخ عالم آرای عباسی* پس از شرح رویارویی شاه عباس با عثمانی‌ها در تبریز، از یک مجلس بزم یاد می‌کند که در آن غلامان زیبای فرنگی و روسی که غازیان به غنیمت آورده‌بودند، ساقی بزم بودند: «رومی‌نژادان صبیح‌الوجه و غلامان غلمان‌صورت فرنگی و روسی که غازیان اخترمه و غنیمت آورده‌بودند...» (اسکندربیگ منشی، ۱۳۱٤: ۲/ ٤۹۰).

سرایندهٔ *رستم‌نامه* ضمن بیان ماجرای دل‌دادگی شاه‌زادهٔ چین به دختری فرنگی، نشانه‌های زیبایی پیکرین او در چهره، زلف، لب و دندان را مشابه معیارهای زیبایی‌شناسی معشوق ایرانی در ادبیات فارسی توصیف‌می‌کند:

چه دختر گوهر درج وفا بود — چه دختر اختر برج صفا بود
رخی مانندهٔ قرص قمر داشت — دو زلفی بر مثال مشک تر داشت
لبی چون لعل و دندان گهر داشت — جمال از هرچه گویی بیشتر داشت...
فتاده گه در آتش گاه در آب — نگار گل‌عذار ماه‌رویی
پری‌صورت فرنگی جعدمویی — به هر جانب ز حسنش گفت‌وگویی
گل از گلزار حسنش برده بویی — از آن‌رو کرده شهرت در نکویی
به یک‌دم از کمند زلف مشکین — برآوردی فغان از جان شیرین
(*رستم‌نامه*، ۱۳۸۷: ۱۹- ۲۰)

درین چشمه نماید عکس زنگی — چو در آیینه‌ها عکس فرنگی
(قدسی مشهدی، ۱۳۷۵ :۷۹۷)

دین و ایمان را وداعی ای مسلمانان که باز — آن فرنگی‌شکل شوخ و شنگ پیدامی‌شود
(فیاض لاهیجی، ۱۳۷۲: ۲۵۱)

من که بودم کعبهٔ صدق و صفا صائب کنون — از فرنگی‌طلعتان بتخانه چون آیینه‌ام
(صائب، ۱۳٦٦: ۵/ ۲۵٦۹)

رخسار تو از خوش آب و رنگی — زد طعنه به قرمز فرنگی
(جویای تبریزی، ۱۳۳۷: ۸۷۵)

رخ فرنگ تو ایمان به رونما گیرد — شراب رنگ تو ناموس پارسا شکند...
خوش آن‌که غازه‌گر آیم رخ فرنگ تو را — زخون دیده فروزم چراغ رنگ تو را
(حزین لاهیجی، ۱۳۸٤: ۳۹۷، ۵۷۷)

چشم‌جادو غمزه‌ترسا خال‌هندو رخ‌فرنگ — در میان خطهٔ کفّار می‌گویم حدیث
(قصاب کاشانی، ۱۳۳۸ :٤۹)

ختنی‌خط حبشی‌خال و فرنگی‌رویی — به ختن روی‌نهم یا به حبش یا به فرنگ
غرّه غرّارتر از صورت خوبان فرنگ — طرّه طرارتر از طینت افغان فراه
(قاآنی، ۱۳۸۰: ۵۱۳، ۷٤۸)

ت) قد و قامت

چو سویم آن فرنگی با قد چالاک می‌آید — صدای یا مسیح از خفتگان خاک می‌آید
(میرزا محمدحسن قتیل، نقل از عاشقی عظیم‌آبادی، ۱۳۹۱: ۲/ ۱۳۰۷)

ث) فرنگ‌رنگ

تو چون برقع گشایی در چمن گل غنچه می‌گردد — فرنگ رنگت از بس می‌کند دل‌تنگش از شوخی
(جویای تبریزی، ۱۳۳۷: ۸۸۳)

ج) ناز بت فرنگ

فروغ جبههٔ اسلام را نقابی شد　　کلاه‌گوشهٔ ناز آن بت فرنگ شکست

(همان: ٤٣١)

چ) فرنگ‌حیا

چو شوخ چشمی خود را ز روی آینه دید　　از آن فرنگ‌حیا لاله لاله رنگ بچید

(همان: ٥٠٠)

آخرین نمونه از این‌دست توصیفات که در آن نیز معشوق فرنگی تشخّصی در اندام و چهره نـدارد، در *هـزار و یـک شب* آمده‌است؛ توصیفی از دختری فرنگی‌زاده به نام «مریم زناریه»: «کنیزکی مـاه‌روی و زهـره‌جبین و سـیمین‌تن در عقب او [= مردی عجمی] سوار بود و همانا شاعر در صفت زلف و رخسار و لعل شکربار آن گل‌عـذار، ایـن اشـعار گفته‌است:

آن نه روی است گل سرخ به بار است　　و آن زلف نه زلف است شب غالیه‌دار است

وان جعد نه جعدست همه حلقه و بندست　　وان چشم نه چشمست همه خواب و خمار است

پس از آن، عجمی از استر فرودآمده، کنیزک را فرود آورد و بانگ بـر دلال زد. دلال حاضـرآمد. عجمـی گفـت: ایـن کنیزک را بگیر و مشتریان بر وی بخوان. دلال، کنیزک گرفته، او را در میان بازار به کرسی از آبنوس و عاج بنشـاند و نقاب از روی او برکشید. از زیر نقاب، روئی چون آفتاب پدید شـد کـه چشـم نظارگیـان در او خیـره مانـد و زلـف گره‌گیرش بدان‌سان بود که شاعر گفته:

ای زلف یار من زرهی یا زرهگری　　یا پیش غمزهٔ جانان زره‌دری

نشنیده‌ام که هیچ زره زهر پرورد　　بر روی آن صنم زره زهره‌پروری

بالین و بستر تو ز نسرین و سوسن است　　در چین‌وتاب زینت بالین و بستری»

(طسوجی تبریزی، ۱۳۸۷: ۵/ ۱۷۷)

با وجود این‌که در نمونه‌های بالا، صفت فرنگ و فرنگی بارها تکرار شده‌است، اما بجز در بیت «رخسـار تـو در خـوش آب و رنگی/ زد طعنه به قرمز فرنگی» (جویای تبریزی، ۱۳۳۷: ۸۷۵)، مشخصاً ویژگی بـارزی از نشـانه‌هـای زیبـایی پیکـرین معشـوق فرنگی دیده‌نمی‌شود. ترکیباتی مانند: «نگاه فرنگی، فرنگی‌شکل، فرنگی‌مژگان و فرنگ‌رنگ» و نمونه‌های مشابه، توصیفاتی کلی و مبهم هستند که تصویر مشخصی از ویژگی یادشده در اختیار مخاطب نمی‌گذارد. به این‌ترتیب، می‌تـوان‌گفـت کـه بازنمـایی تصویر معشوق فرنگی، متأثر از «جبر سنّت ادبی» و گفتمان هویت ایرانی است.

۱- ۱- مواجههٔ گفتمانی با معشوق فرنگی

پرسشی که اکنون فراروی ماست، این است: تصویر این شخصیت‌های بازنمایی‌شده در ادبیات فارسی، رومی و ارمنی، فرنگـی است یا ایرانی؟ هم‌نشینی شخصیت‌های غیرایرانی و شاخص‌های زیبایی‌شناسی ایرانی، تصویرسازی‌ها را بومی کرده‌است. این-جا مجموعه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای رنگ‌ها، پوشش و آرایش ایرانی به پیکری غیرایرانی منتقل‌شده و آن‌را پوشـانده و آراسـته-اند. کارکرد این نظام‌های نشانه‌ای، بومی‌سازی عنصری غیرایرانی در گفتمان فرهنگ ایرانی است. به ایـن‌ترتیـب، تصویرسـازی به‌عنوان یک عنصر گفتمانی، موجب پویایی و بالندگیِ فرهنگ خودی است و آن‌را از حالتی تک‌بُعدی به وضعیتی چنـدوجهی تبدیل‌می‌کند؛ فضایی که حامل پیوندها و پیام‌های بینافرهنگی نیز می‌باشد. تصویرسازی به‌عنوان ابزاری گفتمانی، نه‌تنها کیفیـت

زیبایی‌شناختی ادبیات را ارتقا می‌بخشد، بلکه نقش مهمی در شکل‌دهی دوباره و احیای هویت فرهنگی دارد. با معرّفی ابعاد و دیدگاه‌های جدید، دیدگاه‌های کلیشه‌ای را به چالش می‌کشد و درک دقیق‌تری از فرهنگ خود ارائه‌می‌کند. این فرآیند پویا نشان‌می‌دهد که چگونه ادبیات می‌تواند هم معیارهای زیبایی‌شناسی و ارزش‌های فرهنگ خودی (بومی) را منعکس‌کند و هم دریچه‌ای رو به گفت‌وگوهای بیرونی باشد.

ارتباط‌های بینافرهنگی یک پیوستار است. برخی فرهنگ‌ها به‌دلیل ویژگی هم‌جواری، با یک‌دیگر در ارتباط بوده‌اند و برخی دیگر به‌خاطر مناسبات سیاسی، اقتصادی و اجتماعی مانند جنگ‌ها یا مهاجرت‌ها. به این‌ترتیب، پذیرش دیگری در فرهنگ خودی، امری گریزناپذیر است. این دیگری ممکن است هم از نظر ویژگی‌های پیکرین، تفاوت بنیادی با جامعهٔ فرهنگی مقصد داشته‌باشد و هم از منظر خصلت‌های اخلاقی‌اجتماعی. دلیل حضور عنصر بیگانه و راه ورود آن به گفتمانِ فرهنگ خودی هر چه که باشد- حتی اگر دلیل عینی نباشد و بینامتنیت آن‌را به این‌سو کشانده‌باشد- نمایندگان و عناصر فرهنگ خودی به دو گونه با آن مواجهه دارند: در گونهٔ نخست، عناصر بیگانه در فرهنگ خودی پذیرش و استحاله می‌شوند؛ مانند حضور زیبارویان چین و ختن در فرهنگ ایرانی که نمونه‌های بسیاری در ادبیات فارسی دارد. در گونهٔ دوم، آن‌را نفی و طرد می‌کنند؛ مانند آن‌چه عرب‌ها در سده‌های نخست هجری با ایرانیان کردند و از مصادیق بارز آن صفت «عجم» است که اشکالی از آن حتّی هنوز هم رایج است. از مصادیق گونهٔ اخیر- که با موضوع پژوهش حاضر در ارتباط است- بدنِ برساخته (بدن‌مندی فرهنگی) است؛ یعنی تصویری از بدن معشوق که محاکات امر واقع نیست و مسئله‌ای گفتمانی و برساخته است.

تصویرسازی سهم بسیاری در هویت‌یابی دارد. انسان در برابر مقولهٔ هویت با سه وضعیت مواجه است: پذیرش هویت خودی، پذیرش هویت دیگری و بی‌هویتی. از چشم‌انداز هویت‌یابی، تصویرسازی می‌تواند تنها محاکات تصویر دیگری در فرهنگ خودی باشد یا بازنمایی دیگری در فرهنگ خودی. مراد ما از نوع اخیر، ترسیم تصویر دیگری با معیارهای زیبایی‌شناسی بومی در فرهنگ خودی است. برای نمونه هنگامی که می‌خواهیم کتایون و مریم، دوشاه‌زادهٔ رومی، را توصیف کنیم، آن‌گونه به آن‌ها می‌نگریم که یک ایرانی می‌نگرد. به این‌ترتیب فردوسی و نظامی، استعاره‌ای از ذوق زیبایی‌شناسی ایرانی است که تصمیم گرفته‌اند تصویر دیگری تناسب بیشتری با هویت خودی (ایرانی) داشته‌باشد. به این‌ترتیب، تصویرسازی در خدمت هویت‌یابی خواهدبود. این «تفاوت جهان‌نگری و مبانی معرفتی در نگرش شاعرانه، موجب تفاوت در ساختار تصویر و ماهیت و نقش آن خواهدشد» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۲).

بازنمایی تصویر زنان در دورهٔ صفویه، نه‌تنها در ادبیات بلکه در نقاشی‌های این دوره نیز نمود چشم‌گیری دارد و انعکاس تصویر معشوق فرنگی در نقاشی، بی‌شباهت به بازتاب آن در ادبیات فارسی نیست. تصویرهای بازنمایی‌شده در فضای فرهنگِ خودی، ممکن است حاملِ نشانه‌های فرهنگ دیگری نیز باشد. کانون آمیختگیِ معیارهای زیبایی‌شناسی، تلاقی فرهنگ‌ها است. نشانه‌های این آمیختگی در نقاشی ایرانی، بازنمایی تصویرِ زن یا مرد شرقی با پوشش، آرایش، زینت، تصویر زمینه، فیگور (حالت بدن) و برخی جلوه‌های بصریِ دیگر است که نمونه‌های آن در نقاشی‌های رضا عباسی و شاگردان و پیروانش در نگارگریِ مکتب اصفهان هست.

شاخص‌های برون‌متنی سیاسی، نظامی، بازرگانی و فرهنگی در چگونگی تکوین و تداوم عناصر فرهنگ غربی‌اروپایی و بازنمایی تصویر معشوق فرنگی در فرهنگ ایرانی تأثیر به‌سزایی داشته‌است. گاهی ممکن است عکس این قضیه صادق باشد؛ یعنی معشوق ایرانی در هیئت فرنگی ظاهرشود. نمونهٔ آشکار این‌گونه بازنمایی، یکی از نقاشی‌های دیواری کاخ چهل‌ستون است که تصویر زنی ایرانی را در پوشش فرنگی نشان‌می‌دهد که در نقاشی‌های ایرانی با عنوان «فرنگی‌سازی» معروف است (نک. جوانی و آقاجانی اصفهانی، ۱۳۸٦). چنان‌که در کتاب *روزنامهٔ سفر* حج به پوشش فرنگی عروس ایرانی اشاره شده‌است:

«امروز که یک‌شنبه هشتم است، مهمان‌ها آمدند: خانواده سردار و امین‌الدوله. عروس هم رخت فرنگی پوشیده، سر [و] گردنش باز است. شاه آمد، این‌ها را تماشا کرد. با عروس قدری صحبت کردند، رفت» (کرمانی، ۱۳۸٦: ۱۹۳).

نقطهٔ مقابل فرنگی‌سازی، بومی‌سازی در مفهوم ایران‌گرایی است؛ به این‌ترتیب اگر معشوقِ فرنگی در ادبیات فارسی تشخّص تصویری ندارد و مؤلفه‌های زیبایی‌شناسی فرنگی در آن نیست، ریشه در ارائهٔ تصویر بومی از معشوق غیربومی دارد که از نشانه‌های حضور فرهنگ خودی است که معنای متن را می‌آفریند. تقابل بومی‌سازی در برابر فرنگی‌سازی، نشان‌می‌دهد که تصاویر شخصیت‌های غیربومیِ بازنمایی‌شده در ادبیات فارسی در تصویرسازی‌های فرهنگ بومی ریشه‌دارد تا زیبایی‌شناسی غربی. این کنشِ آگاهانه، نشان‌دهندهٔ تلاشی برای اثبات هویت فرهنگی بومی و مقاومت در برابر تأثیرات خارجی است که نهایتاً معنای متن را از طریق نمادگرایی خاص فرهنگی غنی می‌کند. فقدان ویژگی‌های بصری غربی در این بازنمایی‌ها به‌عنوان راهبردی روایی، هویّت ملی را در مناسبات بینافرهنگی در اولویت می‌نشاند.

۳- *نتیجه‌گیری*

مخاطب شعر تغزّلی فارسی، آن‌چه در جهان فرهنگی پیرامون خود می‌بیند، زیبا می‌پندارد و به‌تبعِ آن ویژگی‌های مطلوب زیبایی پیکرین را فرافکنی می‌کند و تعمیم‌می‌دهد. به‌همین دلیل است که ما تصویر متفاوتی از کتایون، مریم، شیرین و دختر ترسا- که از گونهٔ معشوق فرنگی در ادبیات فارسی هستند- در مقایسه با تصویر معشوق ایرانی نداریم. تا پیش از دورهٔ صفویه، صفت "فرنگی" در توصیف زیبایی پیکرین معشوق به‌کارنرفته‌است. از دورهٔ صفویه به بعد، اصطلاحاتی مانند: نگاه/ چشم فرنگی، فرنگی‌مژگان، فرنگی‌چهره، فرنگ‌رنگ، فرنگ‌حیا، قدِ چالاک فرنگی و نازِ بت فرنگ به شعر تغزّلی فارسی وارد شده‌است؛ با وجود این، ویژگی‌های یادشده به‌گونه‌ای نیست که تشخّص در تصویر معشوق فرنگی ایجاد کند؛ از این‌رو، معشوق فرنگی ویژگی‌های پیکرین معشوق ایرانی را دارد و گفتمانِ زیبایی‌شناسی معشوق ایرانی را نمایندگی‌می‌کند. بدنِ معشوق فرنگی در ادبیات فارسی، محاکات اندام و چهرهٔ حقیقی او نیست، بلکه بدنی برساخته است. بدنِ برساخته پدیده‌ای فرهنگی، اقلیمی، تاریخی و گفتمانی است؛ بنابراین مقوله‌ای نسبی است، زیرا بازنمایی آن در فرهنگ‌ها، مکان‌ها، زمان‌ها و گفتمان‌های متفاوت، دیگرگون است. بازنمایی معشوق فرنگی در ویژگی‌های پیکرین و پوشش معشوق ایرانی، گونه‌ای استحالهٔ هنری است که به غنای فرهنگ خودی کمک می‌کند. انطباق هنری عناصر خارجی در چارچوب فرهنگ بومی به‌عنوان سازوکاری خلاقانه برای غنی‌سازی فرهنگی عمل‌می‌کند. این‌گونه بازنمایی با تجسم معشوق فرنگی در قالب ویژگی‌های پیکرین معشوق ایرانی، هویت بومی را تقویت می‌کند و بیانگر انعطاف‌پذیری و سازگاری فرهنگ بومی در مواجهه با مناسبات بینافرهنگی است.

٤- *منابع*

آرزو، سراج‌الدین علی. (۱۳۹۹). *مُثمرِ (نخستین کتاب فارسی دربارهٔ زبان‌شناسی و علم اللّغه)*، تصحیح محمد راست‌گو، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

آژند، یعقوب. (۱۳۷۹). «نوآوری و تجدد در هنر صفوی»، *هنرهای زیبا*، ش ۷، ص ٤- ۱۰.

آقابابایی‌خوزانی، زهرا. (۱۳۸۷). «نشانه‌های زیبایی پیکرین در ادب فارسی»، *کهن‌نامهٔ ادب پارسی*، س۲، ش ۱، بهار و تابستان، ص ۱- ۱۹.

ابوسعید ابوالخیر. (۱۳۳٤). *سخنان منظوم ابوسعید ابوالخیر*، تصحیح سعید نفیسی، تهران: کتاب‌خانه شمس.

احمدی، بابک. (۱۳۸٤). *ساختار و تأویل متن*، چ ۷، تهران: مرکز.

اسکندر بیگ منشی. (۱۳۱٤). *تاریخ عالم آرای عباسی*، ۳ ج. تهران: دار الطباعهٔ آقا سیدمرتضی.

اسیر شهرستانی، جلال‌الدین محمدبن‌مؤمن. (۱۳۸٤). *دیوان غزلیات اسیر شهرستانی*، تصحیح غلام‌حسین شریفی ولدانی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

افلاکی، احمدبن‌اخی ناطور. (۱۹۵۹). *مناقب‌العارفین*، ۲ج، آنکارا: بی‌نا.

انصاری، محمدباقر. (۱۳۸٤). «دری به خانهٔ خورشید»، *مجموعه مقالات کنگرهٔ بزرگ‌داشت شخصیت حضرت فاطمه معصومه (ع) و مکانت فرهنگی*، ج ۳، قم: زائر.

اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمدبن‌محمد. (۱۳۸۹). *عرفات‌العاشقین و عرصات‌العارفین*، تصحیح ذبیح‌الله صاحب‌کار و آمنه فخراحمد، ۸ ج. تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

ایران‌منش، مریم؛ طغیانی، اسحاق و محمدی فشارکی، محسن. (۱۳۹۳). «سازه‌های هنری عاشق‌ومعشوق در دو اثر نظامی»، *پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی*، ش ۲۲، ص ۹- ۳۰.

برقعی، محمدباقر. (۱۳۷۳). *سخنوران نامی معاصر ایران*. ۱۲ ج. قم: خرّم.

بیدل دهلوی، عبدالقادر بن عبدالخالق. (۱۳۸٤). *دیوان بیدل دهلوی*، تصحیح خلیل‌الله خلیلی، به اهتمام مختار اسماعیل‌نژاد، تهران: سیمای دانش.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸٤). *در سایهٔ آفتاب*، چ ۲، تهران: سخن.

جوانی، علی‌اصغر و آقاجانی اصفهانی، حسین. (۱۳۸۵). دیوارنگاری عصر صفویه در اصفهان، تهران: فرهنگستان هنر.

جویای تبریزی، میرزا داراب. (۱۳۳۷). *کلیات جویای تبریزی*، تصحیح محمدباقر، لاهور: دانشگاه پنجاب.

چرمگی عمرانی، مرتضی. (۱۳۹۲). «سیمای معشوق و عناوین و القاب شاعرانهٔ او در اشعار به‌جامانده از رودکی»، *پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی*، ش ۲۱، ص ٦۵- ۸۲.

حزین لاهیجی، محمدعلی بن ابی‌طالب. (۱۳۸٤). *دیوان محمدعلی حزین لاهیجی*، تصحیح ذبیح‌الله صاحب‌کار، تهران: سایه.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۷۵ الف). «تن‌کامه‌سرایی در ادب فارسی»، *ایران‌شناسی*، ش ۸، ص ۱۵- ٥٤.

خالقی‌مطلق، جلال. (۱۳۷۵ ب). «زیبایی کمال مطلوب زن در فرهنگ ایران»، *ایران‌شناسی*، ش ۳۲، ص ۷۰۳- ۷۱٦.

خلیل عظیم‌آبادی، علی‌ابراهیم بن حسن‌رضا. (۱۳۸٤). *صحف ابراهیم (بخش معاصران)*، تصحیح میرهاشم محدث، تهران: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

رستم‌نامه. (۱۳۸۷). تصحیح سجاد آیدنلو، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

زرقانی، سیدمهدی و دیگران. (۱۳۹۸). *تاریخ بدن در ادبیات*، تهران: سخن.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۵). *کلّیات سعدی*، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: هرمس.

سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳٦۳). *گلستان*، تصحیح محمد خزائلی، تهران: جاویدان.

سیدای نسفی، میرعابد. (۱۳۸۲). *دیوان سیدای نسفی*، تصحیح حسن رهبری، تهران: الهدی.

شفیعیون، سعید. (۱۳۸۹). «سراپا: یکی از انواع ادبی غریب فارسی»، *جستارهای ادبی*، ش ۱۷۰، پاییز، ص ۱٤۷- ۱۷٤.

صائب، محمدعلی. (۱۳٦٦). *دیوان صائب تبریزی*، تصحیح محمد قهرمان، ٦ ج، تهران: علمی و فرهنگی.

طبری، محمدبن‌جریر. (۱۳۸۲). *تاریخ الرسل و الملوک (تاریخ بلعمی)*، ترجمهٔ محمدبن‌محمد بلعمی، تصحیح محمدتقی بهار، به کوشش محمدپروین گنابادی، تهران: هرمس.

طسوجی‌تبریزی، عبداللطیف. (۱۳۸۷). *هزارویک شب*، ۵ ج، تهران: دنیای کتاب.

عاشقی‌عظیم‌آبادی، حسین‌قلی‌خان‌بن‌علی‌خان. (۱۳۹۱). *تذکرهٔ نشتر عشق*، تصحیح کمال حاج‌سیدجوادی، ۲ ج، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

عطار، محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۸۱). *منطق‌الطیر*، تصحیح کاظم دزفولیان، چ۲، ویرایش ۲، تهران: طلایه.

فتوحی‌رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۹). *بلاغت تصویر*. چ ۲. تهران: سخن.

فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۹). *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی‌مطلق، ۸ ج، چ ۳، تهران: مرکز دائره‌المعارف بزرگ اسلامی.

فیاض لاهیجی، عبدالرزاق علی‌بن‌حسین. (۱۳۷۲). *دیوان فیاض لاهیجی*، تصحیح امیربانو کریمی، تهران: دانشگاه تهران.

فیاض لاهیجی، عبدالرزاق علی‌بن‌حسین. (۱۳٦۹). *دیوان فیاض لاهیجی*، تصحیح ابوالحسن پروین پریشان‌زاده، تهران: علمی و فرهنگی.

قاآنی، حبیب‌الله بن محمدعلی. (۱۳۸۰). *دیوان حکیم قاآنی شیرازی*، تصحیح امیرحسین صانعی خوانساری و محمود خوانساری، تهران: نگاه.

قدسی‌مشهدی، حاجی محمدجان. (۱۳۷۵). *دیوان حاجی محمدجان قدسی مشهدی*، تصحیح محمد قهرمان، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

قصاب کاشانی، سعید. (۱۳۳۸). *دیوان قصاب کاشانی*، تصحیح حسین پرتو بیضایی، تهران: ابن سینا.

قوام، ابوالقاسم. (۱۳۷٦). *سیمای معشوق در غزل فارسی از آغاز تا قرن هفتم*، رسالهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، استاد راهنما: مظاهر مصفّا، دانشگاه تهران.

کرمانی، علویه. (۱۳۸٦). *روزنامهٔ سفر حج عتبات عالیات و دربار ناصری*، قم: مورّخ.

گرنو، ناتان؛ هاوارد، بایرون. (کارگردان). (۲۰۱۰). *گیسوکمند* [فیلم]. والت دیزنی پیکچرز.

گری، بازل. (۱۳۵۵). *نگاهی به نگارگری در ایران*، ترجمهٔ فیروز شیروانلو، چ ۲، تهران: توس.

مخلص‌کاشانی، محمد. (۱۳۷۹). دیوان مخلص کاشانی، تصحیح حسن عاطفی، تهران: مرکز پژوهشی میراث مکتوب.

مرادعلی‌زاده، مطهره. (۱۳۷۸). *سیمای معشوق در آثار سعدی*، پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد زبان و ادبیات فارسی، استاد راهنما، احمد امیری خراسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

میر، محمد و کیچی، زهرا. (۱۳۹۳). «جلوهٔ معشوق در آیینهٔ شعر وحشی بافقی»، *پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی*، ش ۲۳، ص ۲٤۵– ۲٦۱.

نظامی، الیاس‌بن‌یوسف. (۱٤۰۱). *خسرو و شیرین*، تصحیح حسن وحید دستگردی، به‌کوشش سعید حمیدیان، چ ۲۲، تهران: قطره.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Analysis of the story of Homay and Homayun based on Sternberg's ideas

Azadeh Fallah [1] | Mohammad Reza Masoumi [2]✉ | Khadijeh Bahrami Rahnama [3]

1. PhD student of Department of Persian language and literature,Ma.C.,Islamic Azad University,Mashhad,Iran
Email: azadeh.fallah@iau.ac.ir
2. Corresponding Author, Associate Professor of Department of Persian language and literature, Is.C., Islamic Azad University, lsfahan,Iran..
Email: mohammadreza.masoumi@iau.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature , Yl.C., Islamic Azad University, Tehran, Iran
Email: kh.bahramirahnama@iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
4 June 2025
Received in revised form:
14 October 2025
Accepted:
25 October 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Love, Sternberg, Khajuye Kermani, Homay and Homayun.

ABSTRACT

The theory of the "love triangle" of Robert Sternberg (1949), a prominent American psychologist, analyzes the system of love and the relationships that govern it. In addition to introducing the elements of the love triangle (passion, intimacy, and commitment), it also explains the types of love and provides an efficient framework for analyzing emotional relationships in literary texts. The present study aims to answer the question of how the three components of Sternberg's love triangle theory are reflected in the romantic relationship of the characters in the story, and which of Sternberg's components and loves are more prominent in the poetic sistem, using a descriptive-analytical approach. The results of the research will show that the romantic relationship in the main story, that is, the story of Homay and Homayun, begins with the component of "passion" and develops with the components of "intimacy" and "commitment." But in the sub-stories, the story begins with "passion" and ends with "commitment" and the "intimacy" component is not observed. Among the components, the "passion" component has a higher frequency. Among the types of love, "infatuated", "romantic", "fatuous" and "cansummate" love are reflected and "infatuated" is more prominent. There is no mention of other types of love, namely: "liking", "non-love", "empty" and "companionate".

Cite this article: Fallah, Azadeh; Masoumi, Mohammad Reza; Bahrami Rahnama, Khadijeh. (2026). “Analysis of the story of Homay and Homayun based on Sternberg's ideas”. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 189-208.
http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52226.3347

© Fallah , Azadeh; Masoumi , Mohammad Reza; Bahrami Rahnama, Khadijeh. Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

One of the most challenging research areas regarding human emotions is the subject of “love”. The work “Homay and Homayun” by Kajuye Kermani (753-689) is a work that presents a rich picture of human experience by narrating a romantic bond in a context mixed with events.

In contemporary times, new psychological theories can provide a new perspective for understanding the emotional and semantic layers of classical texts. One of these theories is the “Triangular theory of love” of Robert J. Sternberg, a prominent American psychologist. In 1987, he presented the “Triangular theory of love” in which love is described as a triangle whose three sides are formed by the components: “intimacy”, “passion” and “commitment”, and the combination of these sides explains the types of love (Sternberg, 1987: 123). Since psychological analysis of literary works can help clarify the semantic layers of the story, the present study seeks to investigate the system of “Homay and Homayun” based on Sternberg's ideas and to understand the extent to which the poem conforms to the theory and to show how and to what extent each of the three components of love is present in the narrative and ultimately what patterns of love are formed in the text. Such a view not only helps to reread one of the important texts of Persian literature from a psychological perspective, but also provides a basis for the connection between literature and psychology.

2. Research method

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

3. Discussion

Sternberg's "Triangular theory of love" analyzes the system of love and the relationships that govern it. The elements of the love triangle are: passion, intimacy, and commitment. Sternberg recognizes the passion component as arising from psycho-physiological arousal; the intimacy component also oversees the emotional aspects of relationships and refers to closeness and feelings of dependence in friendly relationships; and the commitment component is "the cognitive component of love and indicates a stable relationship" (Sternberg, 1986: 119).

Sternberg identified eight types of love based on the combination of these three elements, which are: pretend, empathy, infatuation, emptiness, romantic, companionate, naive, and idealistic (Sternberg & Barnes, 1988: 69).Sternberg has identified eight types of love based on the combination of these three elements, which are: Non-love, liking, infatuated love, empty love, romantic love, companionate love, fatuous love, and consummate love (Sternberg & Barnes, 1988: 69).

In the poem "Homay and Homayun", the main pillars of Sternberg's love triangle, namely passion, intimacy and commitment, have been appeared in various ways in the story. The primary component of the loves that are observed in the characters of the story (both main and secondary) is initially "passion". In the main story, namely the love of Homay and Homayun, over the course of events and time, the components of "intimacy" and "commitment" are also added to the relationship; however, in the secondary stories, only the components of "passion" and "commitment" exist and the component of "intimacy" is not observed. In the aforementioned poetic system, among the eight types of love in Sternberg's system, the loves of: Infatuated love, romantic, fatuous love and consummate love are observed, and there is no sign of the loves of: liking, non-love, empty and companionate.

The type of love in the main story (the love of Homay and Homayun) is initially of the type of "infatuated love" and is actually an example of arousal by physical and bodily factors, but gradually, with the addition of the component of "intimacy", it becomes "romantic love", and finally, with the addition of the component of "commitment," it becomes " consummate love". The type of love in the sub-stories (Behzad and Azarafrouz's love; Fahrshah and Shamse Khavari's love; Farinoosh and Parizad's love) is initially of the type of "infatuated love" and then turns into "fatuous love."

Based on Sternberg's theory, through the narratives of the poem "Homay and Homayun", it can be seen that in Khajuye Kermani's ideological system, the components of "passion" and "commitment" are more prominent than the component of " Intimacy " for establishing emotional and romantic relationships. All the characters in the story, whether main or secondary, initially have great

enthusiasm for reaching their beloved, and their love is based on statements focused on the body, and in the end, after overcoming obstacles and difficulties, the relationship ends in marriage with the dominance of the component of "commitment".

4- Conclusion

The results of the research indicate that in the poet of "Homay and Homayun" by Kajuye Kermani, the romantic relationship in the main story, the story of Homay and Homayun, begins with the component of "passion" and develops with the components of "intimacy" and "commitment"; however, in the sub-stories, the story begins with "passion" and ends with "commitment" and the component of "intimacy" is not observed; this indicates the importance of the component of "commitment" and the desire for stability in romantic relationships from the perspective of Kajuye Kermani and in Iranian-Islamic culture. Among the components, the component of "passion" has a higher frequency in the aforementioned poet. Among the types of love, " infatuated ", "romantic", " fatuous " and " consummate " love are reflected, and "infatuated" is more prominent. There is no mention of other types of love, namely: "liking", "non-love", "empty", and "companionate".

5-References

Abedi, Mahmoud (2007). "Khajuye Kermani in His Works". Persian Language and Literature Research Journal (Gohare Gooya). Vol. 1, No. 2, pp. 46-31. [In Persian]

Ahmadi, Mona; Khatami, Ahmad (2018). "Reflection of some mythological elements in Homay and Homayun". Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature. Q14. No. 53. pp. 13-40. [In Persian]

Azizifar, Amir Abbas; Karamipour, Zeinab (2021). "Category and Analysis of Story-Making Themes in the Poetry of Homay and Homayun Khajuye Kermani." Journal of Literary Textual Studies. Allameh Tabatabaei University. Volume 25. Issue 87. pp. 8-32. [In Persian]

Balar, Morteza; Farzi, Hamid Reza; Amani, Rostam (2018). "The Process of Homay's Individuation in the Poem of Homay and Homayun Based on Jung's Individuation Theory". Quarterly Journal of Mystical and Mythological Literature. Q14. No. 51. pp. 49-82. [In Persian]

Brummer, Vincent (2016). The Pattern of Love, translated by Abdol Mohammad Delkhah. Tehran: Negahe Moaser. [In Persian]

Fereydouni, Parvaneh; Razaqpour, Morteza (2022). "A Study of the Components of Lyric Literature in the Poetry of Homay and Homayun Khajuye Kermani." Journal of Literary Textual Studies. Volume 26. Issue 94. pp. 261-292. [In Persian]

Fisher, Helen (2017), Why Do We Fall in Love? (The Nature and Process of Romantic Love). Translated by Soheil Sommi, Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Fromm, Eric (2023), The Art of Loving, translated by Pouri Soltani, Tehran: Morvarid.

Ghadamyari, Karamali (2013), "The Function of Fantasy Elements in the Lyrical Poetry of Homay and Homayun", Sistan and Baluchestan University's Lyrical Literature Research Journal, Vol. 11, Issue 20, pp. 238-217.[In Persian]

Gao, G (2001). "Intimacy passion and commitment in Chinese and us American romantic relationships". *International journal of Intercultural relation.* 25. 329-342. [In English]

Heydari-Gojani, Ahmad; Zolfaghari, Mohsen; Heydari, Hassan; Omidali, Hojjatollah (2015). "Analysis of the Novel "Love and Other Things" Based on Sternberg's Love Triangle", Sistan and Baluchestan University's Journal of Lyric Literature, 23 (44), 117-136. [In Persian]

Khajuye Kermani, Abul-Ata Kamal-eddin Mahmoud (1969), Homay and Homayun, edited by Kamal Aini, Tehran: Iranian Cultural Foundation. [In Persian]

Mahmoudi, Masoumeh (2019), "Sternberg's Theory of Love and Comparative Criticism of Contemporary Fiction", Journal of Interdisciplinary Literary Research, Vol. 3, pp. 291-260. [In Persian]

Mirhashemi, Seyed Morteza (2003). "Shadow of the Sun (A Reference to Homay and Homayun)", Literature and Languages Magazine, 42 and 43, pp. 75-108. [In Persian]

Moalemi, Mohammad Mehdi; Razaqpour, Morteza (2017). “A Look at the Correction of the Poems of Homay and Homayun with the Effort of Kamal Aini”. Journal of Poetry Studies (Bostane Adab) University of Shiraz. Vol. 9. Issue 2. Serial 32. pp. 182-167. [In Persian]

Nafisi, Saeed (1928). The Palm of Poets: The Life and Selected Poems of Khajuye Kermani. Tehran: Khavar Press.

Parsapour, Zahra (2015). “Investigating the Components of Love in the Heroes of Khosrow and Shirin Nezami’s Story Based on Sternberg’s Love Triangle Theory”. Collection of Papers of the 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, pp. 435-443. [In Persian]

Rahmani, Maryam (2019). "Analysis of the Story of Love in Khosrow and Shirin Nezami Ganjavi Based on Sternberg's Love Triangle". Persian Language and Literature Journal, Vol. 16, No. 3, pp. 40-47. [In Persian]

Safa, Zabihullah (1993). History of Iranian Literature. Vol. 3. Tehran: Ferdowsi. [In Persian]

Soroush, Vajiheh; Amiri, Jahangir; Salimi, Ali; Marouf, Yahya (1401), "Emotional Relationships in the Two Novels "I Am Reviving" and "We Get Used to It" Based on Sternberg's Theory of the Pyramid of Love", Arabic Language and Literature Journal - Vol. 30, pp. 84-99. [In Persian]

Sternberg, R. J. (1986). "A Triangular Theory of Love." *Psychological Review*. American Psychological Association, Inc. 93(2), 119-135. Doi: 10.1037/0033-295X.93.2.119. [In English]

Sternberg, R. J. & Barnes, Michel. (1988). "Psychology of love", *Yale University press*, p. 69. [In English]

Sternberg, Robert J. (2009), The Story of Love (A New Look at the Relationships of Men and Women), translated by Ali Asghar Bahrami, Tehran: Jawaneh Roshd. [In Persian]

Sternberg, Robert J. (2005), Sternberg’s Triangle Love Scale, translated and compiled by Hamzeh Ganji, Tehran: Psychometric Publishing Center. [In Persian]

Sternberg, Robert J. (2012), Love is a Story, translated by Farhad Shamloo, Tehran: Gol Shahr. [In Persian]

پژوهشنامه ادب غنایی
شاپا چاپی: ۵۷۳۷-۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۵۰۱۱-۲۵۳۸
Homepage: https://jllr.usb.ac.ir

تحلیل داستان «همای‌وهمایون» بر اساس آرای استرنبرگ

آزاده فلاح [۱] | محمدرضا معصومی✉ [۲] | خدیجه بهرامی رهنما [۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران. رایانامه: azadeh.fallah@iau.ac.ir

۲. نویسنده مسئول، دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اصفهان(خوراسگان)، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران. رایانامه: mohammadreza.masoumi@iau.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد یادگار امام خمینی (ره) شهر ری، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: kh.bahramirahnama@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۲۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۸/۰۳
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
عشق، استرنبرگ، خواجوی‌کرمانی، همای و همایون.

چکیده

نظریهٔ «مثلث عشق» رابرت استرنبرگ (Robert Sternberg;1949)، روان‌شناس مطرح آمریکایی، به تحلیل نظام عشق و روابط حاکم بر آن می‌پردازد و ضمن معرفی ارکان مثلث عشق (اشتیاق، صمیمت و تعهد)، انواع عشق را نیز تبیین‌می‌کند و چهارچوبی کارآمد برای تحلیل روابط عاطفی در متون ادبی فراهم‌می‌آورد. جستار حاضر بر آن است تا با رویکرد توصیفی–تحلیلی به این سؤال پاسخ‌گوید که مؤلفه‌های سه‌گانهٔ نظریهٔ «مثلث عشق» استرنبرگ، چگونه در رابطهٔ عاشقانهٔ شخصیت‌های داستان بازتاب یافته‌اند و کدامیک از مؤلفه‌ها و عشق‌های استرنبرگی در منظومه نمود بیشتری داشته‌اند. برآیند پژوهش نشان خواهد داد که رابطهٔ عاشقانه در داستان اصلی؛ یعنی داستان «همای‌وهمایون» با مؤلفهٔ «اشتیاق» آغازمی‌شود و با همراهی مؤلفه‌های «صمیمیت» و «تعهد» به تکامل می‌رسد؛ اما در داستان‌های فرعی، ماجرا با «اشتیاق» آغاز و با «تعهد» تمام می‌شود و مؤلفهٔ «صمیمیت» مشاهده‌نمی‌شود. در میان مؤلفه‌ها، مؤلفهٔ «اشتیاق» بسامد بیشتری دارد. از میان انواع عشق نیز، عشق از نوع «شیفتگی»، «رمانتیک»، «ساده‌لوحانه» و «آرمانی» بازتاب داشته و «شیفتگی» نمود بیشتری دارد. از انواع دیگر عشق؛ یعنی «همدلی»، «کذایی»، «تهی» و «رفاقتی» سخنی به میان نیامده‌است.

استناد: فلاح، آزاده؛ معصومی، محمدرضا؛ بهرامی رهنما، خدیجه. (۱۴۰۵). " تحلیل داستان همای و همایون براساس آرای استرنبرگ ". *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۲۰۸-۱۸۹ .

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52226.3347

© فلاح، آزاده؛ معصومی، محمدرضا؛ بهرامی رهنما، خدیجه.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱- مقدمه

یکی از بنیانی‌ترین و چالش‌برانگیزترین محورهای پژوهشی در باب احساسات انسانی، موضوع «عشق» است. ادبیات غنایی، همواره عشق را به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مضامین خود در آثار شاعران و نویسندگان گوناگون به‌تصویر کشیده‌است. از نخستین داستان‌های غنایی همچون «ویس و رامین» و «خسرو و شیرین» تا منظومه‌های عاشقانهٔ دورهٔ میانه، همواره عشق به‌عنوان نیروی محرک روایت و عامل پیونددهندهٔ شخصیت‌ها، مورد توجه شاعران و نویسندگان بوده‌است. در این میان، منظومهٔ «همای و همایون» اثر خواجوی کرمانی(۷۵۳-٦۸۹) جایگاهی ممتاز دارد؛ اثری که با روایت پیوندی عاشقانه در بستری آمیخته از حوادث، تصویری غنی از تجربهٔ انسانی ارائه‌می‌دهد. خواجو آثار دیگری مانند: کمال‌نامه، گوهرنامه و سام‌نامه نیز دارد (صفا، ۱۳۷۲: ٤۸). منظومهٔ همای‌وهمایون، برای نخستین‌بار توسط کمال عینی، محقق برجستهٔ تاجیک، به‌صورت انتقادی تصحیح و منتشرشد (معلمی و رزاق‌پور، ۱۳۹٦: ۱٦۷). این داستان، ریشه در افسانه‌های کهن ایرانی دارد و از قصه‌هایی است که در گذشته در مجالس و محافل بازگومی‌شد (عابدی، ۱۳۸٦: ۳۷). در این منظومه، خواجو تلاش‌کرده تا به مقتدای خویش، نظامی‌گنجوی، تقرب جوید (میرهاشمی، ۱۳۸۲: ۷٦). در میان تمامی شاعرانی که از نظامی تقلید کرده‌اند، هیچکس همانند خواجو به سبک و آیین نظامی نزدیک نشده‌است (نفیسی، ۱۳۰۷: ٦۸).

نظریه‌های جدید روان‌شناسی می‌توانند چشم‌اندازی تازه برای فهم لایه‌های عاطفی و معنایی متون کلاسیک فراهم‌آورند. یکی از این نظریه‌ها، نظریهٔ «مثلث عشق» رابرت جی. استرنبرگ (Robert J. Sternberg) روان‌شناس برجستهٔ آمریکایی است. او در سال ۱۹۸۷، نظریهٔ «مثلث عشق» را ارائه‌نمود که در آن عشق، همانند مثلثی توصیف‌می‌شود که مؤلفه‌های: «صمیمیت»، «اشتیاق» و «تعهد»، سه ضلع آن‌را تشکیل‌می‌دهند (استرنبرگ، ۱۳۳۱: ۱۲۳).

از آن‌جاکه تحلیل روان‌شناختی آثار ادبی می‌تواند به روشن‌شدن لایه‌های معنایی داستان کمک‌کند، جستار حاضر در پی آن است که منظومهٔ «همای‌وهمایون» را بر مبنای آرای استرنبرگ مورد پژوهش و بررسی قراردهد و میزان انطباق منظومه با نظریه را دریابد و نشان‌دهد که چگونه هریک از مؤلفه‌های سه‌گانهٔ عشق در روایت حضور می‌یابند و درنهایت چه الگویی از عشق در متن شکل‌می‌گیرد. چنین نگاهی نه‌تنها به بازخوانی یکی از متون مهم ادب فارسی از زاویه روان‌شناختی کمک می‌کند، بلکه زمینه‌ای برای پیوند میان ادبیات و روان‌شناسی و درک عمیق‌تری از تجربهٔ عشق را فراهم می‌آورد.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

در ادبیات فارسی، منظومهٔ عاشقانهٔ «همای‌وهمایون» خواجوی کرمانی، نمونه‌ای برجسته از تصویرسازی عشق زمینی است. نظریهٔ «مثلث عشق» رابرت استرنبرگ نیز الگویی علمی و مدلی تحلیلی برای درک ابعاد گوناگون عشق و روابط عاشقانه ارائه می‌دهد. پژوهش حاضر بر آنست تا با رویکردی تحلیلی، بازتاب مؤلفه‌های مثلث عشق و انواع عشق استرنبرگ را در منظومهٔ همای‌وهمایون بررسی و تبیین‌کند و به این سؤالات پاسخ گوید: ۱- مؤلفه‌های سه‌گانهٔ نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ چگونه در رابطهٔ عاشقانهٔ شخصیت‌های داستان بازتاب یافته‌اند؟ ۲-کدامیک از مؤلفه‌ها در منظومه بسامد بیشتری دارند؟ ۳- کدامین نوع از انواع عشق استرنبرگ در منظومهٔ همای‌وهمایون مشاهده‌می‌شود و کدامیک بیشتر تکرار شده‌است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

کاربست نظریهٔ روان‌شناختی «استرنبرگ» در تحلیل متون کلاسیک، امکان طبقه‌بندی و تبیین علمی روابط عاطفی را فراهم می‌کند و می‌تواند خوانش تازه‌ای از روایت را با زبانی علمی و میان‌رشته‌ای ارائه‌دهد. چنین مطالعاتی نشان‌می‌دهند که متون کلاسیک فارسی قابلیت تفسیر در چارچوب نظریه‌های نوین علوم انسانی را دارند و از این رهگذر می‌توان به گفت‌وگویی سازنده میان سنت ادبی و دانش معاصر دست‌یافت.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

این پژوهش با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی و با استناد به منابع کتابخانه‌ای و مقالات پژوهشی و با رویکرد میان رشته‌ای انجام شده‌است. در این جستار، ابتدا آرای استرنبرگ تبیین و توضیح داده‌شد و سپس با رویکردی ادبی-روانشناختی به واکاوی انواع مؤلفه‌های مثلث عشق و نوع رابطهٔ شخصیت‌های منظومه بر پایهٔ شواهد متنی پرداخته‌شد تا میزان حضور و نحوهٔ کارکرد هر مؤلفه در روند شکل‌گیری و تداوم رابطهٔ عاشقانه بررسی‌شود.

٤-۱-پیشینهٔ تحقیق

با جست‌وجو در کتابخانه‌ها و همچنین پایگاه‌های پژوهشی مشخص‌شد پژوهش‌های متعددی دربارهٔ منظومهٔ «همای‌وهمایون» خواجوی کرمانی انجام شده‌است که بیشتر آن‌ها بر جنبه‌های سبکی، زبانی، تاریخی و ساختار روایی متمرکز بوده‌اند که در ادامه به آن‌ها اشاره خواهدشد؛ از سوی دیگر در زمینهٔ کاربرد نظریهٔ «مثلث عشق» استرنبرگ در متون ادبی نیز، پژوهش‌هایی انجام شده‌است که به‌عنوان نمونه می‌توان به‌موارد زیر اشاره نمود:

پارساپور (۱۳۹٤) در مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های عشق‌ورزی قهرمانان داستان خسرو و شیرین نظامی (با تکیه بر نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ»، میزان برخورداری از سه مؤلفهٔ مثلث عشق را در رابطه‌های عاشقانه این منظومه بررسی کرده و به این نتیجه رسیده‌است که مؤلفهٔ «صمیمیت» در شخصیت شیرین پررنگ‌تر از سایر مؤلفه‌هاست؛ اما در نقد مقاله باید اذعان‌داشت در روایت نظامی، مؤلفهٔ «تعهد» در شخصیت شیرین بسیار برجسته‌تر است. همچنین در این مقاله به برخورداری خسرو از مؤلفهٔ تعهد اشاره شده‌است، درحالی‌که در شخصیت خسرو، مؤلفهٔ «صمیمیت» برجسته است و مؤلفهٔ «تعهد» به هیچ‌وجه در وی نمایان نیست. رحمانی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «تحلیل سازوکار عشق در خسرو و شیرین نظامی براساس مثلث عشق استرنبرگ» به این نتیجه رسیده‌است که در این داستان، پنج‌گونه عشق مجال بروز می‌یابد: عشق خسرو به شیرین و بالعکس عشق آرمانی، عشق خسرو به مریم عشق توخالی، عشق خسرو به شکر عشق رمانتیک، عشق فرهاد به شیرین عشق دوستانه و عشق شیرویه به شیرین عشق شهوانی. نویسنده معتقد است عشق خسرو به شیرین در ابتدا عشقی سودایی است و برپایهٔ هوس صورت می‌گیرد، اما با گذر زمان به عشقی آرمانی منجرمی‌شود (رحمانی، ۱۳۹۹: ٤٥). این برداشت نویسنده به‌دلیل عدم شناخت صحیح از مؤلفه‌های عشق و انواع عشق است. بنیان عشق آرمانی استرنبرگ مبنی بر مؤلفهٔ تعهد است؛ درحالی‌که ارتباط خسرو با شکر و مریم، او را فاقد مؤلفهٔ «تعهد» نشان‌می‌دهد. همچنین نویسنده در جایی دیگر اشاره‌کرده که عشق فرهاد نسبت به شیرین، عشقی دوستانه است و «تنها انگیزش فرهاد به‌سوی شیرین، صمیمیت و دوست‌داشتن اوست»(همان)؛ درحالی‌که این عشق بر اساس نظام استرنبرگ، به‌دلیل دارابودن تمامی عناصر سه گانهٔ عشق، در ردیف عشق آرمانی قرارمی‌گیرد. سروش و دیگران (۱٤۰۱) در مقالهٔ «روابط عاطفی در دو رمان «أنا احیا» و «عادت می‌کنیم» بر اساس نظریهٔ هرم عشق استرنبرگ» ساختار ارتباطات عاطفی در این دو رمان با نظریهٔ استرنبرگ را هماهنگ دانسته و نشان‌داده‌اند وجود ارکان سه‌گانهٔ عشق باعث بروز انواع مختلف عشق در این دو اثر شده است. نویسندگان استدلال‌می‌کنند که بعلبکی، به‌دلیل شرایط اجتماعی زمان خود، نتوانسته است تعادل مناسبی بین ارکان عشق ایجادکند و به‌همین دلیل، روابط عاشقانهٔ محدودتری را به‌تصویر کشیده است که نشان‌دهندهٔ دیدگاه منفی او به روابط زن و مرد و مردسالاری حاکم است. محمدی‌زاده و دیگران (۱٤۰۲) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی «عشق» در داستان «از خم چنبر» دولت‌آبادی و داستان «هرگز رهایم مکن» ایشیگورو بر اساس نظریهٔ «مثلث عشق استرنبرگ» با روش توصیفی-تحلیلی دیدگاه دو نویسنده را در چگونگی بیان عشق تبیین و مقایسه‌نموده‌اند. براساس نتایج این پژوهش، مؤلفه «صمیمیت» و «عشق دوستانه» در رمان «ایشیگورو» بیشتر نمایان‌است و در هیچ‌کدام از رمان‌ها عشق آرمانی وجود ندارد؛ بلکه عشق «پوچ و ابلهانه» دیده می‌شود. پژوهش‌های ذیل نیز ازجمله پژوهش‌هایی است که در باب منظومهٔ «همای‌وهمایون» خواجوی کرمانی صورت پذیرفته‌است:

قدمیاری (۱۳۹۲)، در مقالهٔ «کارکرد عناصر فانتزی در منظومهٔ غنایی همای‌وهمایون»، نوع داستان، نشانه‌شناسی عناصر داستان‌های فانتاستیک، طرح‌شناسی، تخیل‌شناسی شخصیت‌های واقعی و تخیلی و ... را در این منظومه بررسی‌کرده و برتری آن‌را نسبت به داستان‌های هم‌دوره بازنمایانده‌است. احمدی و خاتمی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بازتاب پاره‌ای از عناصر اساطیری در همای‌وهمایون»، با روش تحلیلی-تطبیقی به بررسی نکات اساطیری موجود در این اثر پرداخته و بدین نتیجه رسیده‌اند که در بین انواع گوناگون اسطوره‌ها، اساطیر مرتبط با نیروها و موجودات فراطبیعی، رسم‌ها و آیین‌های اسطوره‌ای، مکان‌های اسطوره‌ای، آفرینش کیهانی و آفرینش اهریمنی بیشترین بسامد را داشته‌اند. بالار و دیگران (۱۳۹۷) در مقالهٔ «فرآیند فردیت‌یابی همای در منظومهٔ همای و همایون براساس نظریهٔ تفرد یونگ» ضمن نقد کهن‌الگویی این داستان، بدین نتیجه رسیده‌اند که پس از طیّ مشکلات و ماجراها، همای فرآیند فردیّت و خودشناسی را با موفقیت به پایان می‌رساند و سفر همای به‌سوی چین با الگوی فرآیند فردیّت یونگ قابل‌تطبیق است. عزیزی‌فر و کرمی‌پور (۱٤۰۰) در مقالهٔ «دسته‌بندی و تحلیل بن‌مایه‌های قصه‌ساز در منظومهٔ همای‌وهمایون خواجوی کرمانی» به این نتیجه رسیده‌اند که نبود عناصر بنیادین اساطیری و حماسی و عناصری مثل گیاهان و نیز پیکرگردانی در این قصه، گیرایی آن‌را کاهش‌داده و پیرنگ قصه را سست کرده‌است. همچنین بن‌مایهٔ موضوعی بالاترین بسامد را داراست و ایستایی قصه را باعث شده‌است. فریدونی و رزاق‌پور (۱٤۰۱) در مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های ادب غنایی در منظومهٔ همای‌وهمایون خواجوی کرمانی» به بررسی شاخص‌های ادب غنایی در این اثر پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که خواجو در کنار بسیاری از مؤلفه‌های محتوایی و صوری همچون: بن‌مایه‌های عاشقانه و عارفانه، درون‌گرایی و ... از هنر نقاشی و موسیقی و مؤلفه‌های حماسی و تعلیمی نیز بهره برده‌است.

۲- چهارچوب نظری تحقیق

۲-۱- نظریهٔ «مثلث عشق» استرنبرگ

در سال ۱۹۸۷میلادی، رابرت. جی. استرنبرگ (Robert J. Sternberg)، دانشمند برجسته در حوزهٔ روان‌شناسی شناختی، نظریه‌ای ارائه‌داد که به نظریهٔ «مثلث عشق» (Triangular theory of love) معروف است. «استرنبرگ ازجمله متفکرانی است که با نگرشی متفاوت نسبت به عشق، به تحلیل ماهیت اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن پرداخته‌است» (حیدری‌گوجانی و دیگران، ۱٤۰٤: ۱۲۲). وی عشق را به‌شکل یک مثلث یا هرم تصورکرده که سه رکن اصلی آن عبارتند از: «اشتیاق»، «صمیمیت»، و «تعهد». هر ترکیبی از این ارکان، نوعی خاص از عشق را شکل‌می‌دهد (استرنبرگ، ۱۳۸۸: ۱٤).

۲-۱-۱-اشتیاق(Passion)

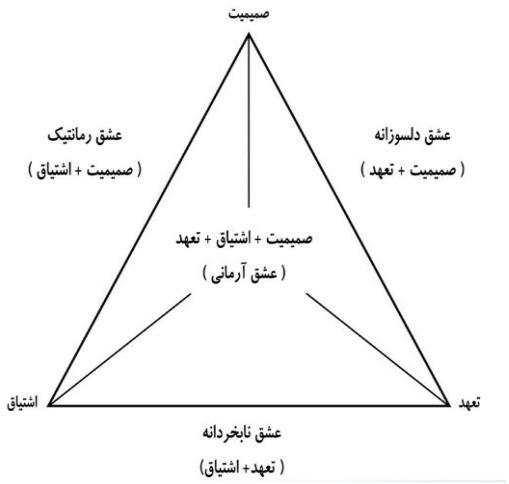
استرنبرگ مؤلفهٔ اشتیاق (شهوت) را برخاسته از تحریک روان-فیزیولوژیک می‌شناسد. از منظر او همنشینی یا دیدن فردی، قادراست مؤلفهٔ شور و شوق یا اشتیاق را در شخص به‌وجود بیاورد که از آن به «عشق در اولین نگاه» تعبیرمی‌شود. (استرنبرگ، ۱۳۸۸: ۱۷۰). از عناصر مؤلفهٔ اشتیاق می‌توان به این موارد اشاره کرد: دلبستگی شدید به معشوق، اشتغال ذهنی مثبت، پرستش معشوق، خیال‌پردازی با یاد معشوق، تپش قلب و بیقراری، سخت‌بودن دوری از معشوق و ... .

۲-۱-۲- صمیمیت (Intimacy)

این مؤلفه ناظر بر جوانب عاطفی رابطه‌هاست و به نزدیکی و احساس وابستگی در روابط دوستانه اشاره‌دارد. استرنبرگ ده ویژگی برای صمیمیت معرّفی کرده است، از جمله: تمایل به افزایش رفاه معشوق، تجربهٔ خوشحالی در کنار او، احساس مسئولیت، احترام به طرف مقابل، ارائهٔ حمایت عاطفی و احساسی، ارج نهادگی، توانایی اتکا به معشوق در مواقع نیاز، فهم متقابل، به اشتراک گذاشتن احساسات و دارایی‌ها، ایجاد ارتباطات صمیمانه (Sternberg, 1986: 120-121).

۲-۱-۳- تعهد (Commitment)

در نظام استرنبرگ مؤلفهٔ تعهد «جزء شناختی عشق و نشان‌دهندهٔ رابطهٔ پایدار است. تعهد در یک رابطه، به طولانی‌مدت‌بودن و تداوم آن اشاره‌دارد. این به‌معنای تصمیم به گذراندن زمان طولانی با یک فرد و وفاداری و پایبندی به عشق اوست. این پایبندی، حفظ و تقویت عشق میان دو نفر را به‌دنبال دارد» (Sternberg, 1986: 119).



تصویر ۱: مثلث عشق استرنبرگ

در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ، پایه و بنیان عشق براساس مؤلفهٔ شور و شوق یا اشتیاق بنا نهاده‌می‌شود؛ سپس با ظهور مؤلفه صمیمیت به مسیر خویش ادامه داده و درنهایت با ایجاد مؤلفهٔ تعهد به تکامل می‌رسد. هرگونه تغییر و دگرگونی در رابطه عاشقانه با این سه مؤلفه در ارتباط مستیقم خواهدبود (Gao, 2001: 329).



تصویر۲: سیر تکامل عشق براساس مؤلفه‌های مثلث استرنبرگ

۲-۲- انواع عشق در نظریهٔ استرنبرگ

استرنبرگ هشت نوع عشق را براساس ترکیب این سه عنصر شناسایی کرده‌است؛ یعنی مؤلفه‌های صمیمیت، اشتیاق و تعهد در ترکیب با یکدیگر، هشت نوع متفاوت از عشق را به‌وجود می‌آورند (جدول۱) که هر کدام، ویژگی‌ها، محاسن و معایب خود را دارند (Sternberg & Barnes, 1988: 69) و عبارتند از:

الف) عشق کذایی/ فقدان عشق یا رابطهٔ قراردادی (Non-love): این نوع عشق که بهتر است مطلقاً عشق نامیده نشود – چون رابطه‌ای بسیار ضعیف و شکننده براساس روابط قراردادی است– زمانی شکل‌می‌گیرد که ابعاد سه‌گانهٔ عشق در روابط افراد بسیار کمرنگ است یا اصلاً وجود ندارد (Sternberg, 1986: 123)؛ مثل بسیاری از روابط رسمی که افرادِ مرتبط با یکدیگر دارند. اگر احساس شخص نسبت به شریک زندگی از این نوع باشد، این رابطه در معرض خطر است.

ب) همدلی/دوستی(Liking/friendship): زمانی است که فقط عامل صمیمیت وجود داشته‌باشد و از دو بُعد دیگر خبری نیست یا بسیار کمرنگ است (Ibid). در این حالت احساس دلسوزی، رفاقت، گرمی، مهر و علاقه و هیجانات مثبت وجود دارد، اما احساس شور و شوق و تعهد وجود ندارد.

ج) شیفتگی(Infatuated love): در این نوع عشق، مؤلفهٔ اشتیاق بر روابط افراد یا احساس یک فرد نسبت به دیگری حاکم است. یک حالت شدید شور و شهوت است، درحالی‌که تعهد و صمیمیت واقعی وجود ندارد. در این نوع عشق درجهٔ بالایی از برانگیختگی فیزیولوژی و روانی وجود دارد (Ibid: 124).

د) عشق تهی(Empty love): در این نوع عشق، فقط مؤلفهٔ تعهد وجود دارد و سایر ابعاد، وجود ندارد یا بسیار کمرنگ است. به‌طور معمولی این نوع عشق در یک رابطهٔ بلندمدت راکد وجود دارد که در آن زوج‌ها رابطهٔ هیجانی و عاطفی متقابل را از دست داده‌اند و یا آن‌قدر با هم مانده‌اند که به‌همدیگر عادت کرده‌اند (Ibid: 128).

ه) عشق رمانتیک (Romantic love): این نوع عشق، ترکیبی از مؤلفه‌های صمیمیت و اشتیاق است که بر اساس دو جنبهٔ جذابیت فیزیکی و عاطفی استوار است. در این نوع عشق خود افشایی بسیار بالاست و شخص بدون ترس از طردشدن، عقاید و افکار خود را با همسرش درمیان می‌گذارد، با این‌حال به‌دلیل نداشتن بینش و تعهد، امکان تداوم این عشق اندک است (Ibid: 133).

و) عشق رفاقتی/ دلسوزانه (Companionate love): این نوع عشق، ترکیبی از صمیمیت و تعهد است. یک رابطهٔ دوستانهٔ پایدار، طولانی‌مدت و متعهدانه که همراه با مقدار زیادی صمیمیت است. این نوع عشق همراه با بهترین روابط دوستانه است که رفتار شهوانی در آن نیست یا خیلی کمرنگ است. این نوع عشق بین دو همکار که سال‌ها با یکدیگر کار کرده‌اند یا بین یک زوج که دارای فرزندانی هستند مشاهده‌می‌شود (Ibid: 134).

ز) عشق ساده‌لوحانه/ نابخردانه (Fatuous love): این نوع عشق، از ترکیب مؤلفه‌های اشتیاق و تعهد به‌وجود می‌آید و مؤلفهٔ صمیمیت درآن دیده‌نمی‌شود. زوجین صرفاً براساس حالت اشتیاق نسبت به‌هم متعهد هستند (Ibid).

ح) عشق آرمانی/کامل(Consummate love): این نوع عشق ترکیبی از سه مؤلفهٔ صمیمیت، اشتیاق و تعهد است. در این حالت فرد همسر خود را به‌عنوان یک انسان دوست می‌دارد و به او احترام می‌گذارد، به او متعهد است و از طریق برقراری ارتباط درست با او احساس نزدیکی می‌کند (Ibid). عشق کامل از هر سه مؤلفهٔ مثلث عشق استنبرگ برخوردار است. این نوع عشق، نمونهٔ یک عشق و رابطهٔ ایده‌آل است.

جدول ۱: انواع عشق و مؤلفه‌های آن از منظر استرنبرگ

رابطهٔ عاشقانه	مؤلفهٔ صمیمیت	مؤلفهٔ اشتیاق	مؤلفهٔ تعهد
عشق کذایی (فقدان عشق)	ضعیف	ضعیف	ضعیف
همدلی	قوی	ضعیف	ضعیف
شیفتگی	ضعیف	قوی	ضعیف
عشق تهی	ضعیف	ضعیف	قوی
عشق رمانتیک	قوی	قوی	ضعیف
عشق رفاقتی	قوی	ضعیف	قوی
عشق ساده‌لوحانه	ضعیف	قوی	قوی
عشق آرمانی/ کامل	قوی	قوی	قوی

خلاصهٔ داستان «همای‌وهمایون»

منظومهٔ «همای‌وهمایون»، روایت عشق شاهزاده‌ای است از دیار شام به نام «همای»، پسر منوشنگ قرطاس. روزی همای هنگام شکار، به کاخی می‌رسد و در آن‌جا با دیدن تصویر «همایون» دختر زیباروی فغفور چین، دلباختهٔ او می‌شود. بدین‌ترتیب برای رسیدن به وصال رهسپار سرزمین چین می‌شود. او در حین این سفرِ طولانی با مشکلات و ماجراهای بسیاری روبه‌رو می‌شود؛ اما درنهایت، با غلبه بر تمامی آن‌ها به مقصود خویش می‌رسد (ر.ک. خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۲٤۰-۱).

۳- تحلیل مؤلفه‌ها و انواع عشق استرنبرگ در منظومهٔ همای‌وهمایون

۳-۱- تحلیل مؤلفه‌های مثلث عشق در شخصیت همای

۳-۱-۱- مؤلفهٔ «اشتیاق»

در شخصیت همای، مؤلفهٔ «اشتیاق» نمود آغازین و آشکار دارد؛ چراکه او صرفاً با مشاهدهٔ نگارهٔ همایون در کاخ، شیفته و سرمست می‌شود:

همای اندران نقش حیران بماند　　برآن صورت از دیده گوهر فشاند
چنان از می عشق سرمست شد　　که از پا درافتاد و از دست شد

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۳۳)

در ادامه، همای به‌سوی چین حرکت می‌کند و پس از ماجراهای بسیار به قصر خاقان چین می‌رسد. خاقان چین مجلس باده‌گساری‌ای ترتیب می‌دهد. در راه بازگشت از مجلس، همای برای نخستین‌بار، همایون را می‌بیند و از مشاهدهٔ جمال او بی‌هوش می‌شود:

چو چشمش بر آن حور پیکر فتاد　　چو سیمین ستونی ز پا درفتاد
چو بگذشت یک ساعت آمد به‌هوش　　ز ماهی برآورد بر مه خروش

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۹۵)

در اشعار فوق، میزان «اشتیاق» همای به همایون بسیار واضح است. دیدار همایون و زیبایی‌های جسمی او، مؤلفه اشتیاق را در همایون به‌شکل پررنگ‌تر و برجسته‌تری نمایان‌می‌سازد و باعث سرگشتگی و دلباختگی عمیق همای می‌شود. «دلبستگی به معشوق» از عناصر مؤلفهٔ «اشتیاق» است که در همای به وفور دیده می‌شود. او تا حدی به معشوق دلبستگی دارد که حتی «دل از جان شیرین خود نیز برمی‌گیرد»:

ز سودای جانان فغان درگرفت　　دل از جان شیرین خود برگرفت

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۹۵)

شاهزاده همای که همایون را می‌پرستد، در باغ و بستان با یاد و خاطرهٔ او خیال‌پردازی می‌کند و با دیدن گل‌ها چهرهٔ معشوق برایش تداعی‌می‌شود. «به‌نظر استاندال عشق فقط تا زمانی زنده‌است که فرآیند تبلور، فعال و زنده نگه داشته‌شود. زمانی‌که عاشق دیگر نیازی به خیال‌پردازی در مورد معشوق ندارد، عشق هم می‌میرد» (برومر، ۱۳۹۵: ٦۱). عنصر «خیال‌پردازی» و «پرستش معشوق» از عناصر اصلی مؤلفهٔ «اشتیاق» به شمارمی‌روند که در این قسمت از داستان به‌روشنی نمایان است:

به شمشاد گفتی دلم را هواست　　که آن راست همچون قد یار ماست
از آن رو که چون روی آن مهوش است　　مرا با گل و یاسمن سر خوش است

(خواجوی کرمانی،۱۳٤۸: ٤۷)

در قسمتی دیگر از روایت، فغفور چین از همای دعوت می‌کند که برای شکار ده روزه همراه او باشد؛ همای در راه، موکب «همایون» را می‌بیند و دچار تپش قلب و بیقراری (از عناصر مؤلفهٔ اشتیاق) می‌شود:

دلش چون کبوتر طپیدن گرفت ز مژگان سرشکش چکیدن گرفت

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۱۰۵)

همای پس از جست‌وجو متوجه‌می‌شود که همایون را به قصرش می‌برند؛ لذا مخفیانه به قصر همایون می‌رود و با همـایون بـه معاشقه می‌پردازد. در این قسمت از داستان، عنصر «تحریک روان-فیزیولوژیک و ارتباط جسمی و جنسی» که از دیگر عناصر مؤلفهٔ اشتیاق محسوب می‌شود، نمود آشکار دارد:

گره برگشود از قمرسا شبش برآورد شور از شکرخا لبش

سر درج لولوش را برگرفت دو مرجانش در لولوی تر گرفت

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۱۱۵)

۳-۱-۲- مؤلفهٔ «صمیمیت»

بر اساس نظریهٔ استرنبرگ «صمیمیت در یک رابطه، بُعد عاطفی و هیجانی آنست. این بُعد، پایهٔ علاقـهٔ همدلانـه، محبـت‌آمیز و مسئولانه نسبت به طرف مقابل را شکل‌می‌دهد» (استرنبرگ، ۱۳۸۸: ۱۱۹). با توجه به نشـانه‌های متنـی، مؤلفـهٔ «صـمیمیت» در همای وجود دارد؛ همایون برای همای معنایی خاص یافته و تبدیل به موجـودی منحصـربه‌فرد و بـدیع شـده اسـت. «یکـی از اتفاقاتی که بعد از عاشق‌شدن رخ‌می‌دهد، تغییر شدید در خودآگاهی انسان است: «محبوب» شما به قول روان‌شناسـان «معنـایی خاص» پیدا می‌کند و به موجودی بدیع، منحصربه‌فرد و بسیار مهم بـدل‌می‌شـود» (فیشـر، ۱۳۹٦: ۱۸). در قسـمتی از داسـتان، همایون برای سنجیدن عشق همای، از او می‌خواهد که تاج‌وتخت و سـلطنت را رهـا کنـد و بـا لحنـی عتـاب‌آلـود بـه همـای می‌گوید:

اگر عاشقی ترک شاهی بده به خون دل خود گواهی بده

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۷۱)

از عناصر مؤلفهٔ «صمیمیت»، بخشندگی و به اشتراک‌گذاری مسائل شخصی و مایملک خود است. همای نیز به احترام خواسـتهٔ معشوق خود، پادشاهی و سرزمین خاور را ترک می‌کند و برای رسیدن به معشوق، به‌سوی چین رهسپارمی‌شود. همای حاضـر است برای وصال و رفاه همایون سختی‌های بسیاری را تحمل‌کند و حتی جان خود را برای همایون فدا کند که این امـر نیـز از عناصر مؤلفهٔ «صمیمیت» در نظام استرنبرگی به‌شمارمی‌آید:

بگفتا که گر جان دهم درخورست چو جانم همایون مه پیکرست

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۱٤۳)

از دیگر مصادیق بزرگداشت معشوق توسط همای این است که هرچند همای، محبت و عشق همایون نسبت به خود را کسـب می‌کند، اما با وجود مخالفت‌های بسیار، همایون را از پدرش خواستگاری می‌کند و در پی آن است تا وصـال برطبـق رسـوم و آیین‌ها انجام شود و «ارج نهادگی معشوق» (از عناصر صمیمیت) را در نظر دارد (Sternberg, 1986: 132).

۳-۱-۳- مؤلفهٔ «تعهد»

عشق همای در طول داستان با وجود موانع و سختی‌های فراوان، پایدار می‌ماند. وی هیچ‌گاه از عشق خود دست نمی‌کشد؛ این پایبندی همای به عشق همایون، نشانهٔ مؤلفهٔ «تعهد» است. در قسمتی از روایت، همای پس از سـختی‌های بسـیار در دریـا، بـه ساحل نجات و پادشاهی سرزمین خاور می‌رسد. پس از مدتی، دختر «ملک شاوران»، پادشاه درگذشتهٔ سـرزمین خـاور؛ یعنـی «شمسهٔ خاوری»، به همای اظهار عشق می‌کند؛ اما همای که تنها به همایون متعهد است، عشق شمسه را رد می‌کند:

مرا از ترنج تو دوری به است　　ز سیبت دلم را صبوری به است

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ٦۷)

همای در بخش دیگری از منظومه، با دختر زیبایی در قصر به نام «آذر افروز» آشنا می‌شود:

منم آذرافروز آتش عذار　　رخم آتش و آب ازو شرمسار

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۵۲)

زیبایی آذرافروز به‌حدی است که بسیاری از دلیرمردان را جذب خود کرده‌است؛ حتی «بهزاد» همراه و همزاد همایون، سخت شیفته و دلباختهٔ او می‌شود؛ اما همای از آن‌جاکه به عنصر تعهد آراسته است، حتی ذره‌ای از عشق آذرافروز را به دل راه‌نمی‌دهد (خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۵۵-۵۱). همای حتی زمانی که همایون با او عتاب و درشتی می‌کند، باز هم از عشق او دست نمی‌کشد (خواجوی‌کرمانی، ۱۳٤۸: ۱۳۷-۱۲۵). طبق آرای استرنبرگ عاشق هیچ‌گاه نباید حتی در برابر گفتار و کردار نامناسب معشوق اعتراض‌کند. او باید تحت هر شرایطی عشقش را حفظ نماید (see. Strenberg, 1986: 132). همای تمام سختی‌ها و موانع سفر از شام تا چین و حتی جنگ با فغفور چین را برای رسیدن به معشوق به جان می‌خرد؛ این رفتار او نیز دلیل بر «تعهد» و «مسئولیت‌داشتن» در راه عشق است؛ چراکه «ناملایمات اغلب بر شدت شعله‌ها می‌افزایند. موانع اجتماعی یا فیزیکی باعث تشدید عشق رمانتیک می‌شود. این موانع باعث می‌شوند شخص واقعیت‌ها را دور بیندازد و به ویژگی‌های فوق‌العادهٔ طرف مقابلش دقیق شود» (فیشر، ۱۳۹٦: ۳۱).

۳-۲- تحلیل انواع عشق در شخصیت همای

۳-۲-۱- عشق از نوع شیفتگی

برمبنای اصول استرنبرگ، در عشق از نوع شیفتگی، مؤلفهٔ «اشتیاق» بسیار پررنگ‌تر از مؤلفه‌های «تعهد» و «صمیمیت» است. این نوع عشق، بسیار جسمانی و فیزیکال است. هنگامی‌که همای، نگارهٔ همایون را برای نخستین‌بار می‌بیند، عاشق او می‌شود و عنصر «عشق در یک نگاه» که از عناصر مؤلفهٔ «اشتیاق» است، رخ‌می‌دهد(see. Sternberg,1986: 124)؛ بنابراین عشق همای به همایون، در ابتدا عشق از نوع «شیفتگی» است.

دلم فتنهٔ آن پری پیکر است　　که در عین معنی به چشمم درست

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۳٦)

۳-۲-۲- عشق رمانتیک

عشق رمانتیک، ترکیبی از دو وجه «اشتیاق» و «صمیمت» است و تعهد در آن کمرنگ است. در این نوع از عشق آنان حتی در نبود معشوق، با خیال او عشق‌ورزی می‌کنند. «یکی از علائم اولیهٔ عشق رمانتیک، تعمق و تفکر بیش‌ازحد در مورد معشوق است. روان‌شناسان از این موضوع به‌عنوان افکار مزاحم یاد می‌کنند که نمی‌توانید محبوبتان را لحظه‌ای از ذهنتان بیرون کنید» (فیشر، ۱۳۹٦ :۲۲). در عشق رمانتیک، عاشقان حتی حاضرند جان خود را در پیشگاه محبوب قربانی کنند. همای نیز بعد از آشنایی با همایون، به‌مرحلهٔ عشق رمانتیک می‌رسد. در مناظره‌ای که میان همای‌وهمایون درمی‌گیرد، همای خطاب به همایون می‌گوید:

ز دل دست شستم به خوناب چشم　　دواندم چو باد از پیت آب چشم

چو باد ار بیابم گذر بر درت　　کنم جان درین سر به جان و سرت

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۱۳۵)

همای در این مرحله از عشق، نسبت به همایون صمیمت و اشتیاق بسیاری دارد؛ او حتی گله‌گزاری‌ها و شکایات همایون را می‌پذیرد، اما مؤلفهٔ «تعهد» به هرحال هنوز در وی کمرنگ است (به‌دلیل همنشینی با سمن‌رخ، هرچند از روی اجبار بوده‌است)؛ بنابراین در این مرحله همای در حال گذر از «شیفتگی» و ورود به «عشق رمانتیک» است.

۳-۲-۳- عشق آرمانی

عشق همای به همایون، به‌مرور زمان تبدیل به عشقی آرمانی و کامل می‌شود که در نظام استرنبرگی والاترین نوع عشق به‌شمارمی‌آید. این عشق، در ابتدای داستان با «اشتیاق» همای نسبت به نگاره و اوصاف ظاهری همایون آغازمی‌شود و بعد با ارج‌نهادگی و احترام به معشوق «صمیمیت» نیز به آن اضافه می‌شود و درنهایت بااحساس نیاز به «تنها با معشوق بودن» و ازدواج، «تعهد» نیز در آن رشد می‌کند و با تجربهٔ دشواری‌های عشق، آبدیده و ساخته می‌شود. به‌طور کلی باید درنظر داشت «عشق کوشش می‌کند بفهمد، ایمان بدهد و جان بدمد. این است که عاشق خود نیز همواره در حال دگرگون شدن است. بهتر حس می‌کند، ژرف‌تر می‌بیند، سازنده‌تر است و با خود یگانه‌تر» (فروم، ۱٤۰۲ :۱۰). در انتهای داستان، همای، پس از پشت‌سرگذاشتن ماجراها و سختی‌های بسیار، با همایون ازدواج می‌کند:

ز بهر عروسی شه کامیاب　　بیاراست ایوان افراسیاب

(خواجوی کرمانی، ۱۳٦۹: ۲۱۵)

ازدواج، گونه‌ای از«تعهد» است که به وجه سوم مثلث عشق استرنبرگ بازمی‌گردد؛ بنابراین، عشق همای نسبت به همایون، در نهایت عشقی آرمانی است.

۳-۳- تحلیل مؤلفه‌های مثلث عشق در شخصیت همایون

۳-۳-۱- مؤلفهٔ «اشتیاق»

عشق همایون به همای نیز در ابتدا با مؤلفهٔ «اشتیاق» آغازمی‌شود. پس از رسیدن همای به چین، «پری‌زاد» (دختری از دربار که توسط همای از دست جادوگر نجات پیدا کرده‌بود)، به قصر می‌رود و آن‌قدر از دلاوری‌های همای برای همایون سخن می‌گوید که همایون – صرفاً از راه شنیدن- دلباختهٔ همای می‌شود. پری‌زاد، صبح روز بعد نیز همایون تنها با دیدن همای، بیش‌ازپیش دلباختهٔ او می‌شود:

همایون چو آن لاله‌رخ را بدید　　چو لاله دل خسته در خون کشید

خواجوی کرمانی، ۱۳٦۹: ۹۷)

در این مرحله در وجود همایون نیز عناصر مؤلفهٔ «اشتیاق» مثلث عشق استرنبرگ بروز پیدا می‌کند؛ تا جایی‌که در ادامهٔ داستان وقتی همای سرزده وارد قصر او می‌شود، با او به میگساری می‌پردازد؛ بنابراین احساسات همایون به همای نیز سرشار از تمایلات جمال‌پرستانه و شور جسمانی بوده‌است:

همایون چو بوی دلارام یافت　　دل خسته‌اش در بر آرام یافت

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۱۱۵)

۳-۳-۲- مؤلفهٔ «صمیمیت»

از منظر ذکر بی‌وفایی‌ها و نامهربانی‌های معشوق از عناصر مؤثر در مؤلفهٔ «صمیمیت» به‌شمارمی‌روند (see. Sternberg, 1986:125). در این منظومه، همای برای رسیدن به معشوق و رهایی از زندان، مجبورمی‌شود تا خواستهٔ سمن‌رخ را قبول کند و با او به معاشقه بپردازد؛ اما پس از رهایی، به‌سرعت به نزد همایون می‌رود. همایون، افسرده و خشمگین، همای را مورد عتاب و سرزنش قرارمی‌دهد و احساسات خویش را این‌گونه به اشتراک می‌گذارد:

برو با نگاری که داری بساز　　به زاری بسوز ار به خواری بساز
مگو کز تو دل برنشاید گرفت　　به یک دل دو دلبر نشاید گرفت

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۱۲۷)

بنابراین همای غمزده و حیران بازمی‌گردد؛ اما همایون به‌سرعت از گفتار و کردار خویش پشیمان می‌شود و به‌دنبال همـای راه می‌افتد:

چو مهجور ماند از وفادار خویش　　خجل شد ز گفتار و کردار خویش

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۱٤۱)

همایون در جست‌جوی همای، با لباس و نام مبدل به جنگ با همای می‌رود؛ اما سرانجام خود را معرفی‌می‌کند و دو دلداده بـه پای هم می‌افتند(ر.ک: خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۱٤٦-۱۲۲). تمامی ماجراهای ذکرشده: شکایت و گله‌گزاری، پشیمانی به‌دلیـل علاقهٔ زیاد، درک متقابل، میل به رفاه حال معشوق و ... از عناصر مؤلفهٔ «صمیمیت» در نظام استرنبرگی به‌شـمارمی‌روند کـه در شخصیت همایون جلوه‌گر است (see. Strenberg, 1986:120-121).

۳-۳-۳- مؤلفهٔ «تعهد»

استرنبرگ معتقد است در مؤلفهٔ «تعهد»، عاشق تحت هر شرایطی، عشـق خـویش را نسـبت بـه معشـوق حفـظ‌می‌کنـد (see. Sternberg, 1986:132). در این منظومه نیز تعهد و وفاداری پایدار همایون نسبت به همای بازتـاب یافته‌اسـت. همـایون حتی در بخشی از روایت که همای با سمن‌رخ، همنشین می‌شود، علی‌رغم دلخوری زیاد، بـاز هـم خیانـت نمـی‌کنـد و حتـی همرازی برای خود نمی‌گیرد:

نه کس همدمم جز دم صبحدم　　نه کس همزبانی برون از قلم

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۱۲۸)

در نهایت همایون، همای را می‌بخشد و تنها به او وفادار می‌ماند؛ زیرا بر این باور است که «به یک دل، دو دلبر نشاید گرفـت» (خواجوی کرمانی، ۱۳٦۹: ۱۲۷). در پایان داستان نیز همایون با همای ازدواج می‌کند و این امر نشانگر اوج تعهد وی به رابطـه با همای است.

۳-٤- تحلیل انواع عشق در شخصیت همایون

۳-٤-۱- عشق از نوع شیفتگی

با بررسی و تحلیل عشق در شخصیت همایون، درمی‌یابیم که در ابتدا عشق او صرفاً بر مبنای مؤلفهٔ اشتیاق بوده اسـت؛ چراکـه همایون در ابتدا فقط به‌واسطهٔ شنیدن اوصاف همای و بعد نیز تنها با مشاهدهٔ اوصاف ظاهری و خصوصـیات فیزیکـال همـای، دلباختهٔ او می‌شود:

دو ابروی مشکینش از دلبری　　کشیده کمان بر مه و مشتری
همایون چو آن لاله رخ را بدید　　چو لاله دل‌خسته در خون کشید

(خواجوی کرمانی، ۱۳٦۹: ۹۷)

بنابراین عشق از نوع «شیفتگی» در این مرحله برای همایون اتفاق‌می‌افتـد کـه صـرفاً مؤلفـهٔ «اشـتیاق» در آن برجسـته اسـت و مؤلفه‌های صمیمیت و تعهد ضعیف هستند.

۳-٤-۲- عشق آرمانی

با پیشرفت داستان، همایون به‌سمت عشق «آرمانی» می‌رود؛ او خطاهای همای را می‌بخشد و محبت خویش را با درک متقابل، مراقبت و توجه همراه می‌کند، به عشق همای پایبند باقی‌می‌ماند و درنهایت با او ازدواج می‌کند (خواجوی کرمانی، ۱۳٤۵: ۲۰۹-۲۱۲)؛ بنابراین عشق همایون به همای به «عشق آرمانی» تبدیل‌می‌شود.

۳-۵- تحلیل مؤلفه‌ها و انواع عشق در شخصیت‌های فرعی داستان

۳-۵-۱- عشق بهزاد به آذرافروز

یکی از ماجراهای عشقی فرعی در منظومه، عشق «بهزاد» (همزاد و همراهِ همای) به آذرافروز (دختری در قصر پادشاه خاور) است. همای بهزاد را در باغی می‌بیند که در پای آذرافروز، دل از دست‌داده و مدهوش شده‌است:

به‌خاک اندر افتاده چون پیل مست　　برون رفته هوش از دل و دل ز دست

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ٤۸)

با بررسی عشق بهزاد به آذرافروز بر اساس نظریهٔ استرنبرگ، مشاهده می‌شود که مؤلفهٔ «اشتیاق» در بهزاد به‌شدت جریان دارد و جاذبهٔ فیزیکی آذرافروز سبب اشتیاق بهزاد به او شده‌است:

دو زلفش دو گردنکش سرفراز　　دو چشمش دو آهوی روباه باز

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸ :۵۳)

از آن‌جاکه در شخصیت بهزاد، درجهٔ بالایی از برانگیختگی فیزیولوژی و روانی مشاهده‌می‌شود و وجه صمیمیت و تعهد وجود ندارد؛ بنابراین عشق بهزاد به آذرافروز در ابتدای داستان، طبق مؤلفه‌های استرنبرگ از نوع «شیفتگی» است (see. Strenberg,1986:124)؛ اما در انتهای داستان، همای آذرافروز را به عقد بهزاد درمی‌آورد (خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۲۲٤)؛ بنابراین بهزاد در کنار مؤلفهٔ «اشتیاق»، مؤلفه «تعهد» را نیز کسب می‌کند؛ اما خواجو دربارهٔ مؤلفهٔ «صمیمت» در رابطه میان بهزاد و شمسهٔ خاوری اشاره‌ای نکرده و لذا طبق آرای استرنبرگ شیفتگی او تبدیل به «عشق ساده‌لوحانه» می‌شود.

۳-۵-۲- عشق شمسهٔ خاوری به همای

از دیگر عشق‌هایی که در منظومهٔ همای و همایون وجود دارد، عشق «شمسهٔ خاوری»، دختر ملک شاوران، به همای است. عشق او به همای، دارای مؤلفهٔ «اشتیاق» و برمبنای شاخصه‌های فیزیکی و جسمانی همای است و بنابراین از نوع «شیفتگی» محسوب می‌شود:

مهی طالع از برج شاهنشهی　　به قد راست مانند سرو سهی

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ۵۸)

۳-۵-۳- عشق فهرشاه به شمسهٔ خاوری

از دیگر ماجراهای فرعی، ماجرای عشق «فهرشاه فیروزبخت»، پسرعموی پدر همای، به شمسهٔ خاوری است. فهرشاه با دیدن شمسه و زیبایی‌های او عاشق می‌شود. عشق فهرشاه به شمسه نیز از روی «اشتیاق» است و پر از جاذبه‌های جنسی و جسمی:

در آن نارپستان نظر کرد فهر　　ز مهرش چو آبی شد از ماه مهر

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ٦۵)

عشق فهرشاه در این مرحله که با بی‌قراری و تحریک روان-فیزیولوژیک (از عناصر مؤلفهٔ اشتیاق) همراه است، طبق آرای استرنبرگ، عشق از نوع «شیفتگی» محسوب می‌شود. فهرشاه به شمسه چنین اظهار عشق می‌کند:

دلم بستهٔ پستهٔ تنگ توست　　به‌دست آرش اکنون که در چنگ توست

(خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ٦٦)

شمسهٔ خاوری در ابتدا به فهرشاه عشقی ندارد؛ بنابراین طبق نظریهٔ استرنبرگ در مرحلهٔ «فقدان عشق» است. او به عشق خود نسبت به همای پایبند است و این امر نشان از مؤلفهٔ سوم استرنبرگ؛ یعنی «تعهد» در وی دارد (خواجوی کرمانی، ۱۳٤۸: ٦٦)، اما در انتهای داستان، شمسهٔ خاوری با وساطت همای با فهرشاه ازدواج می‌کند؛ همان‌طور که بهزاد و آذرافروز نیز با وساطت همای با یکدیگر ازدواج می‌کنند و همای فهرشاه را ولیعهد خود در خاور می‌سازد. در این مرحله که مؤلفهٔ «اشتیاق» با مؤلفه «تعهد» در فهرشاه جمع‌شده و از مؤلفهٔ «صمیمیت» خبری نیست، طبق آرای استرنبرگ عشق «ساده‌لوحانه» صورت پذیرفته‌است (see. Sternberg, 1986: 124).

چو اقبال را دید بر آستان　　به رسم کی و ملت باستان

به بهزاد داد آذرافروز را　　دگر شمسهٔ عالم افروز را

به شهزاده فهر جوانبخت داد　　پس آنگه بدو رایت و تخت داد

(خواجوی کرمانی، ۱۳٦۹: ۲۲٤)

۳-۵-٤- عشق فرینوش به پری‌زاد

آخرین ماجرای عشقی منظومه، عشق فرینوش (پسر وزیر چین) نسبت به پری‌زاد است. پری‌زاد، از رازِ زندانی شدن همایون در سردابهٔ قصر وزیرِ چین باخبر می‌شود و به دیدار او می‌رود؛ در همان لحظه فرینوش او را می‌بیند و دلباختهٔ او می‌شود:

ز جام محبت چنان مست شد　　که از پا درافتاد و از دست شد

(خواجوی کرمانی، ۱۳٦۹: ۱۸۳)

فرینوش تصمیم می‌گیرد برای رسیدن به پری‌زاد، با همای همکاری کند و همایون را به او برساند (خواجوی کرمانی، ۱۳٦۹: ۱۸۳). همای نیز پس از شکست پادشاه چین، پری‌زاد را به عقد فرینوش درمی‌آورد و او را ولیعهد خویش در چین می‌سازد. عشق فرینوش به پریزاد نیز در ابتدا با توجه به آرای استرنبرگ و غلبهٔ مؤلفهٔ «اشتیاق»، عشق از نوع «شیفتگی» است:

شدم بندهٔ سرو آزاده‌ای　　گرفتار زلف پری‌زاده‌ای

(خواجوی کرمانی، ۱۳٦۹: ۱۹۱)

و در پایان با همراهی مؤلفهٔ «تعهد» و ازدواج، به «عشق ساده‌لوحانه» تبدیل‌می‌شود.

٤- نتیجه

نتایج به‌دست‌آمده از پژوهش، حاکی از آن است که در منظومهٔ «همای‌وهمایون»، ارکان اصلی مثلث عشق استرنبرگ؛ یعنی «اشتیاق»، «صمیمیت» و «تعهد» به طرق مختلفِ داستان‌گونه نمود داشته‌اند. مؤلفهٔ اولیهٔ عشق‌هایی که در شخصیت‌های داستان مشاهده می‌شود (چه اصلی و چه فرعی)، در ابتدا «اشتیاق» است. در داستان اصلی؛ یعنی عشق همای‌وهمایون، طیّ گذشت حوادث و زمان، مؤلفه‌های «صمیمت» و «تعهد» نیز به رابطه افزوده می‌شود؛ اما در داستان‌های فرعی، فقط مؤلفهٔ «اشتیاق» و «تعهد» وجود دارد و مؤلفهٔ «صمیمت» مشاهده نمی‌شود (جدول۲ و نمودار۱)؛ از سویی دیگر، در خلال تحقیق عیان‌شد در منظومهٔ «همای‌وهمایون»، از میان هشت‌نوع عشق در نظام استرنبرگ که از ترکیب مؤلفه‌های مثلث عشق حاصل‌می‌شوند، عشق‌های: شیفتگی، رمانتیک، ساده‌لوحانه و آرمانی مشاهده می‌شود و از عشق‌های: همدلی، کذایی، تهی و رفاقتی نشانه‌ای یافت نمی‌شود (جدول۳ و نمودار۲).

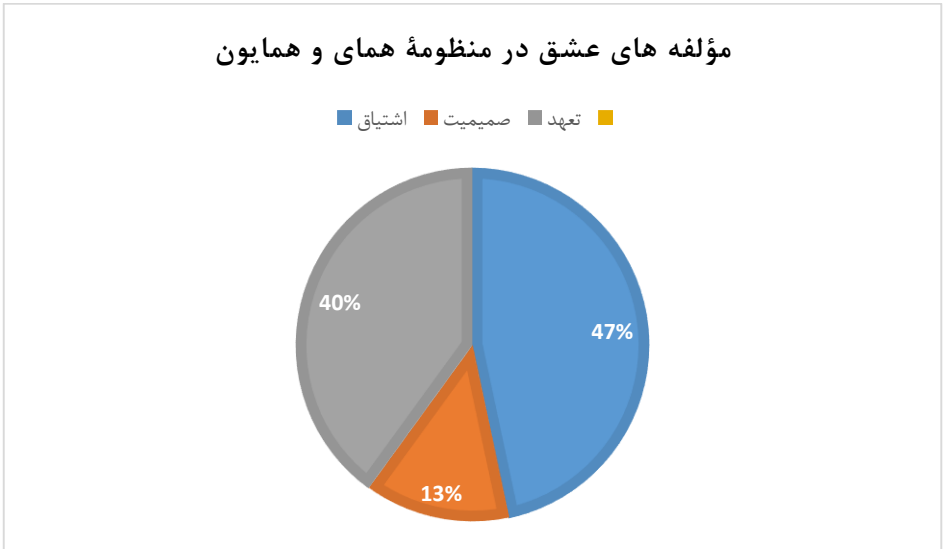
نوع عشق در داستان اصلی (عشق همای‌وهمایون) در ابتدا عشق از نوع «شیفتگی» و درواقع مصداق برانگیختگی عوامل فیزیکی و جسمانی است، اما به‌مرور با اضافه‌شدنِ مؤلفهٔ «صمیمیت» تبدیل به «عشق رمانتیک» می‌شود و درنهایت با همراهیِ مؤلفهٔ «تعهد» به «عشق آرمانی/کامل» تبدیل‌می‌شود. نوع عشق در داستان‌های فرعی (عشق بهزاد و آذرافروز؛ عشق فهرشاه و شمسهٔ خاوری؛ عشق فرینوش و پریزاد) در ابتدا عشق از نوع «شیفتگی» است و بعد به «عشق ساده‌لوحانه» تبدیل‌می‌شود.

بر مبنای نظریهٔ استرنبرگ از خلال روایت‌های منظومه «همای‌وهمایون» می‌توان دریافت در نظام اندیشگانی خواجوی کرمانی، برای برقراری روابط احساسی و عاشقانه، مؤلفه‌های «اشتیاق» و «تعهد» برجسته‌تر از مؤلفهٔ «صمیمت» هستند. تمام شخصیت‌های داستان، چه اصلی و چه فرعی، در ابتدا شوروشوق بسیاری برای رسیدن به معشوق دارند و عشق آن‌ها بر مبنای گزاره‌های معطوف به جسم بنا نهاده می‌شود و در انتها پس از طیّ موانع و مشکلات، با غلبهٔ مؤلفهٔ «تعهد» رابطه به ازدواج منتهی‌می‌شود که این امر نشانگر اهمیت مؤلفهٔ «تعهد» و تمایل به ثبات در روابط عاشقانه از منظر خواجوی کرمانی و در فرهنگ ایرانی–اسلامی است.

جدول۲: انواع مؤلفه‌های عشق در شخصیت‌های منظومهٔ «همای‌وهمایون»

شخصیت / مؤلفهٔ عشق	همای	همایون	بهزاد	شمسه (نسبت به بهزاد)	شمسه (نسبت به همای)	فهرشاه	فرینوش
اشتیاق	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
صمیمیت	✓	✓	–	–	–	–	–
تعهد	✓	✓	✓	✓	–	✓	✓

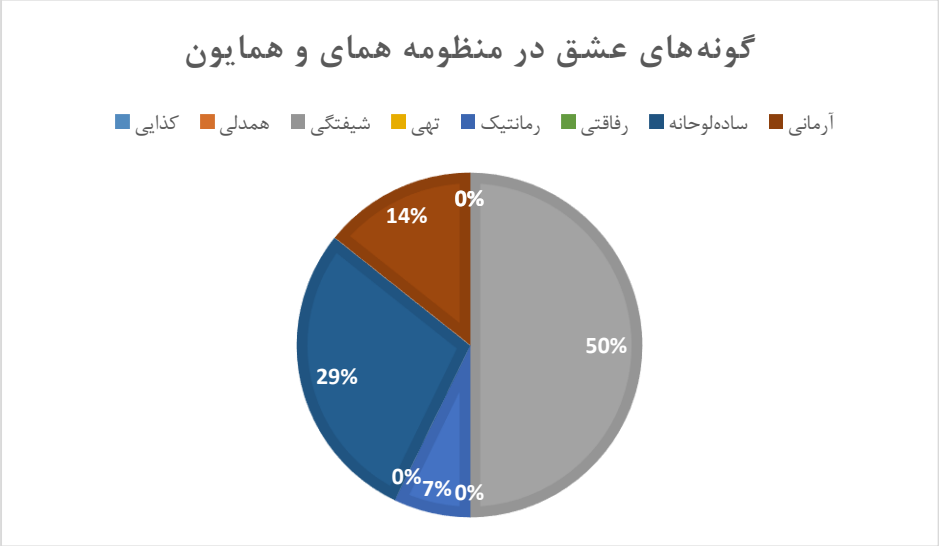
نمودار۱: بسامد مؤلفه‌های عشق در شخصیت‌های منظومهٔ «همای‌وهمایون»



جدول۳: گونه‌شناسی عشق در روابط شخصیت‌های منظومهٔ «همای‌وهمایون»

شخصیت / نوع عشق	همای	همایون	بهزاد	شمسه (نسبت به بهزاد)	شمسه (نسبت به همای)	فهرشاه	فرینوش
کذایی	–	–	–	–	–	–	–
همدلی	–	–	–	–	–	–	–
شیفتگی	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
تهی	–	–	–	–	–	–	–
رمانتیک	✓	–	–	–	–	–	–
رفاقتی	–	–	–	–	–	–	–
ساده‌لوحانه	–	–	✓	✓	–	✓	✓
آرمانی	✓	✓	–	–	–	–	–

نمودار۲: بسامد گونه‌های عشق در شخصیت‌های منظومهٔ «همای‌وهمایون»



۵- منابع

احمدی، منا؛ خاتمی، احمد. (۱۳۹۷). «بازتاب پاره‌ای از عناصر اساطیری در همای‌وهمایون». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی. س ۱٤. ش۵۳. صص ۱۳-٤۰.

استرنبرگ، رابرت. جی. (۱۳۸۸). قصهٔ عشق (نگاهی تازه به روابط زن و مرد)، ترجمهٔ علی‌اصغر بهرامی، تهران: جوانهٔ رشد.

استرنبرگ، رابرت. جی. (۱۳۸٤). مقیاس عشق مثلث استرنبرگ، ترجمه و گردآوری حمزه گنجی، تهران: مرکز نشر روان‌سنجی.

استرنبرگ، رابرت. جی. (۱۳۳۱). عشق داستان است، ترجمه فرهاد شاملو، تهران: گل شهر.

بالار، مرتضی؛ فرضی، حمیدرضا؛ امانی، رستم. (۱۳۹۷). «فرآیند فردیّت‌یابی همای در منظومهٔ همای‌وهمایون بر اساس نظریهٔ تفرد یونگ». فصلنامه ادبیات عرفانی و اسطوره شناختی. س۱٤. ش۵۱. صص ۸۲-٤۹.

برومر، وینسنت. (۱۳۹۵). الگوی عشق، ترجمهٔ عبدالمحمد دلخواه. تهران: نگاه معاصر.

پارساپور، زهرا. (۱۳۹٤). «بررسی مؤلفه‌های عشق‌ورزی قهرمانان داستان خسرو و شیرین نظامی با تکیه بر نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ». مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب‌فارسی ، دانشگاه محقق‌اردبیلی، صص٤۳۵-٤٤۳.

حیدری‌گوجانی، احمد؛ ذوالفقاری، محسن؛ حیدری، حسن؛ امیدعلی، حجت‌اله. (۱٤۰٤). «تحلیل رمان «عشق و چیزهای دیگر» براساس مثلث عشق استرنبرگ»، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، ۲۳ (٤٤)، ۱۱۷- ۱۳٦.

خواجوی کرمانی، ابوالعطا کمال‌الدین‌محمود. (۱۳٤۸). همای‌وهمایون، تصحیح کمال عینی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

رحمانی، مریم. (۱۳۹۹). «تحلیل داستان سازوکار عشق در خسرو و شیرین نظامی‌گنجه‌ای بر اساس مثلث عشق استرنبرگ». مجله زبان و ادبیات‌فارسی، س ۱٦. ش ۳. صص ٤۰-٤۷.

سروش، وجیهه؛ امیری، جهانگیر؛ سلیمی، علی؛ معروف، یحیی. (۱٤۰۱). «روابط عاطفی در دو رمان «أنا أحیا» و «عادت می‌کنیم» بر اساس نظریهٔ هرم عشق استرنبرگ»، مجلهٔ زبان و ادبیات عربی- ش۳۰، صص۸٤ -۹۹.

صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۲). تاریخ ادبیات ایران. ج۳. تهران: فردوسی.

عابدی، محمود. (۱۳۸٦). «خواجوی کرمانی در آثارش». پژوهشنامه زبان و ادبیات‌فارسی (گوهر گویا). س ۱. ش۲. صص ٤٦-۳۱.

عزیزی‌فر، امیرعباس؛ کرمی‌پور، زینب. (۱٤۰۰). «دسته‌بندی و تحلیل بن‌مایه‌های قصه‌ساز در منظومهٔ همای‌وهمایون خواجوی کرمانی». نشریهٔ متن‌پژوهی ادبی. دانشگاه علامه طباطبایی. دوره ۲۵. ش ۸۷. صص ۸-۳۲.

فروم، اریک. (۱٤۰۲). هنر عشق ورزیدن، ترجمهٔ پوری سلطانی، تهران: مروارید.۱٤.

فریدونی، پروانه؛ رزاق‌پور، مرتضی. (۱٤۰۱). «بررسی مؤلفه‌های ادب غنایی در منظومهٔ همای‌وهمایون خواجوی کرمانی» نشریهٔ متن‌پژوهی ادبی. دوره ۲٦. س ۹٤. صص ۲٦۱-۲۹۲.

فیشر، هلن. (۱۳۹٦). چرا عاشق می‌شویم؟ (ماهیت و فرایند عشق رمانتیک). ترجمهٔ سهیل سُمّی، تهران: ققنوس.

قدمیاری، کرمعلی. (۱۳۹۲). «کارکرد عناصر فانتزی در منظومهٔ غنایی همای‌وهمایون»، پژوهشنامهٔ ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، س۱۱،ش ۲۰، صص۲۳۸-۲۱۷)

محمودی، معصومه. (۱۳۹۹). «نظریهٔ عشق استرنبرگ و نقد تطبیقی داستان معاصر»، نشریهٔ پژوهش‌های بین‌رشته‌ای ادبی، ش ۳، صص ۲۹۱ــ ۲٦۰.

معلمی، محمدمهدی؛ رزاق‌پور، مرتضی. (۱۳۹٦). «نگاهی به تصحیح منظومهٔ همای‌وهمایون به اهتمام کمال عینی». مجله شعرپژوهی (بوستان ادب) دانشگاه شیراز. س ۹. ش ۲. پیاپی ۳۲. صص۱۸۲-۱٦۷.

میرهاشمی، سیدمرتضی. (۱۳۸۲). «سایهٔ آفتاب (اشاره‌ای به همای‌وهمایون)»، مجله ادبیات و زبان‌ها، ٤۲ و ٤۳، صص۷۵-۱۰۸.

نفیسی، سعید. (۱۳۰۷). نخلبند شاعران: احوال و منتخب اشعار خواجوی کرمانی. تهران: چاپخانهٔ خاور.

Gao, G (2001). "Intimacy passion and commitment in Chinese and us American romantic relationships". International journal of Intercultural relation. 25. 329-342.

Sternberg, R. J. (1986). "A Triangular Theory of Love." Psychological Review. American Psychological Association, Inc. 93(2), 119-135. Doi: 10.1037/0033-295X.93.2.119.

Sternberg, R. J. & Barnes, Michel. (1988). "Psychology of love", Yale University press, p. 69.

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 Psychoanalytic Analysis of Nima Yooshij's Poem *Afsaneh* Based on Jung's Theory of the Unconscious

Reza Ghanbari Abdolmaleki

1. Corresponding Author, Assistant Professor of Persian Language and Literature, Damghan University, Damghan, Iran.
Email: abdolmaleki@du.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
9 December 2024
Received in revised form:
06 May 2025
Accepted:
20 May 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Nima Yooshij ،Carl Gustav Jung ،Afsaneh ،Archetype ، Unconscious Mind.

ABSTRACT

Nima Yooshij's poem *Afsaneh*, as one of the early examples of transformation in modern Persian poetry, employs a symbolic and psychological structure to express the inner experiences of the human psyche. This study, drawing on Carl Gustav Jung's analytical psychology, explores the representation of the hero's psychological journey and inner transformation in the poem. The central research question examines how Jungian archetypes-such as the Hero and the Anima-reflect the stages of the hero's psychological journey and contribute to his path toward self-awareness. The research method is descriptive-analytical, with a focus on the concepts of the collective unconscious and Jungian symbolism. Findings indicate that the hero, through encounters with emotional and social challenges, moves toward the integration of opposing aspects of the psyche. Along this path, Jungian archetypes serve as guiding forces, and the poem's structure mirrors the phases of the hero's inner journey. By analyzing *Afsaneh* through the lens of Jungian theory, this study offers a fresh understanding of the psychological dimensions in the works of Nima Yooshij and highlights their role in articulating the evolution of modern Persian poetry.

Cite this article: Ghanbari Abdolmaleki, Reza. (2026). A Psychoanalytic Analysis of Nima Yooshij's Poem Afsaneh Based on Jung's Theory of the Unconscious. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 209-228.

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.50464.3301

© Ghanbari Abdolmaleki, Reza.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

Nima Yooshij's poem *Afsaneh* is one of the most prominent examples of modern Persian lyrical poetry. By exploring themes such as the search for meaning, self-discovery, and confrontation with the unconscious, it provides a rich ground for psychological analysis. This article employs Carl Gustav Jung's analytical psychology to examine the structure and meaning of the poem, aiming to reveal how archetypes such as the Hero, Anima, and Shadow are deployed in the narrative to represent the psychological transformations of the main character.

The protagonist of the poem, portrayed as an introverted hero, undergoes an identity crisis, experiences a sense of alienation, and longs for salvation. His dialogue with *Afsaneh*—an embodiment of the Anima archetype and the feminine force of the unconscious—constitutes a confrontation with the repressed aspects of the psyche and marks the beginning of the individuation process. According to Jung, this process signifies the journey from psychic fragmentation and dissociation toward integration and self-realization. In this poem, symbolic oppositions such as reason versus emotion, despair versus hope, and consciousness versus the unconscious create the conditions for the protagonist's inner transformation.

The main research questions are as follows: How are the Hero and Anima archetypes represented in the poem? What roles do the elements of the collective unconscious, the Shadow, and the Anima play in the semantic structure of the poem? And how does the process of individuation unfold in the narrative? The study hypothesizes that the psychological structure of the protagonist is depicted through his interactions with these archetypes and his internal and social struggles, and that the symbolic structure of the poem is fundamentally shaped by these concepts.

Ultimately, this study demonstrates that *Afsaneh* is not only a reflection of the poet's individual experience but also, through its symbolic language and shared archetypes, an expression of the collective unconscious of Iranian society during a historical period of transition. This analysis offers a novel interpretive approach to Nima Yooshij's poetry and opens new horizons for psychoanalytic criticism of contemporary Persian literature.

2. Research Method

This study employs a qualitative, text-based methodology grounded in the content analysis of Nima Yooshij's poem *Afsaneh* within the conceptual framework of Carl Gustav Jung's analytical psychology. Fundamental concepts such as the collective unconscious, archetypes, the individuation process, Anima, Animus, and the Shadow serve as the theoretical foundation for the analysis. Based on these concepts, the poem's symbolic signs, themes, and structures are identified and coded.

The analysis primarily focuses on the characterization of the narrator/hero and his psychological experiences through the lens of the individuation model, as well as the depiction of the beloved figure (*Afsaneh*) as a manifestation of the Anima archetype.

3. Discussion

In this article, Nima Yooshij's long poem *Afsaneh* is analyzed through the lens of Carl Gustav Jung's analytical psychology, with a focus on archetypal concepts. The analysis proceeds in three stages: first, Jung's core theoretical concepts—such as the collective unconscious, archetypes, the Shadow, the Anima, and the individuation process—are introduced and explained. Second, these concepts are identified within the text of the poem. Finally, the narrative structure, character relationships, and their psychological development are examined within the framework of individuation.

The poem's narrator, presented as a failed and introverted hero, is entangled in deep psychological tensions and experiences a profound sense of alienation from both himself and the external world. This figure embodies the Jungian "Shadow"—the unconscious part of both individual and collective psyche that harbors repressed and denied traits. The narrator's dialogue with *Afsaneh* can be interpreted as an attempt to recognize and confront these disowned aspects of the self.

The character *Afsaneh*, marked by traits such as mystery, compassion, contemplative silence, and emotional depth, symbolizes the archetype of the Anima in Jungian psychology—that is, the feminine

aspect within the male unconscious. The Anima serves both as a mediator between consciousness and the unconscious and as an inner guide on the path toward individuation. In the poem, *Afsaneh* simultaneously represents truth, beauty, and suffering—an element that urges the narrator toward inner exploration and psychological journeying.

The overall narrative of *Afsaneh* can be seen as an equivalent of the mythological hero's journey: an inner quest from suffering and doubt toward awareness, reconciliation of opposites, and discovery of the true self. According to Jung's theory, this journey reflects the psyche's effort to balance opposing internal forces and achieve the higher Self. Thus, the poem *Afsaneh* is not only a reflection of the modern individual's psychological crisis, but also a symbolic and archetypal roadmap for reclaiming psychic unity and meaning in the modern world.

4. Conclusion

This study, aimed at analyzing Jungian archetypes in Nima Yooshij's poem *Afsaneh*, demonstrates that key concepts from Carl Gustav Jung's analytical psychology—particularly archetypes, the collective unconscious, the Shadow, and the process of individuation—are deeply embedded in the poem's narrative and semantic structure.

In response to the first research question, the Hero archetype appears in the form of a solitary and vulnerable figure who grapples with intense inner conflict. Unlike the active heroes of classical mythology, this hero is portrayed as passive; yet, through his dialogue with the feminine character *Afsaneh*—a manifestation of the unconscious Anima—he is confronted with his psychological wounds. As the Anima, *Afsaneh* plays the role of guide and comforter, leading the hero toward introspection and self-confrontation.

Regarding the second question, concepts such as the collective unconscious and the Shadow are prominently reflected in the poem. The hero's psychological shadows manifest as emotional suffering, despair, and loneliness. His conversation with *Afsaneh* can be interpreted as a symbolic journey into the unconscious and an encounter with the darker aspects of the psyche. These elements elevate *Afsaneh* beyond a mere romantic narrative, transforming it into an inner, psychological, and existential journey.

As for the third question, the process of individuation begins with confusion and disorientation, during which the hero faces his inner fears and unrest. Although the journey appears unfinished, there are signs of awakening and the onset of psychological transformation in the protagonist.

In sum, *Afsaneh* can be interpreted as a symbolic narrative of the human inner quest for self-knowledge—a journey that moves through pain, duality, and the longing for wholeness, ultimately progressing toward psychic integration.

5. References

Abbasi Sardari, S., & Kardgar, Y. (2023). An analysis of the lyric characteristics in Nima Yooshij's Afsaneh. Lyric Literature Research Journal, 21(40), 135–152. [in Persian]

Akrami, M., & Dehghani, M. (2015). A critique and analysis of the influence of Musset's Les Nuits on Nima Yooshij's Afsaneh. Comparative Literature Research Quarterly, 3(5), 27–53. [in Persian]

Al-Buyeh Langroudi, A. (2010). From Yush to Jaikur: A study of Afsaneh by Nima Yooshij and Fi Al-Suq Al-Qadeem by Badr Shakir Al-Sayyab. Comparative Literature Quarterly, 1(2), 1–16. [in Persian]

Gheybipour Haji Var, N., Jahannakht Lili, O., & Rajabi, F. (2022). Surrealistic elements in Nima Yooshij's Afsaneh and Itha Kunnta Na'iman Fi Markab Nuh. Comparative Literature Research Journal, 12(48), 85–105. [in Persian]

Gholamhossein Zadeh, G., Taheri, G., & Karimi, F. (2010). Narratology of signs in Nima's Afsaneh. Persian Literature Textology, 2(2), 109–128. [in Persian]

Hillman, J. (1979). The myth of analysis: Three essays in archetypal psychology. Harper & Row.

Jung, C. G. (1959). The archetypes and the collective unconscious (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.

Jung, C. G. (1964). Man and his symbols. Aldus Books.

Jung, C. G. (1969). The archetypes and the collective unconscious (2nd ed., R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.

Jung, C. G. (1973). Psychological aspects of the persona. In Collected works of C. G. Jung (Vol. 7, pp. 147–159). Princeton University Press.

Neumann, E. (1954). The origins and history of consciousness (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.

Nowdehi, K., & Neshayi, M. R. (2018). Non-verbal communication as a stylistic feature in Nima Yooshij's Afsaneh. Persian Language and Literature Specialized Quarterly, 14(15), 89–108. [in Persian]

Shamdasani, S. (2003). Jung and the making of modern psychology: The dream of a science. Cambridge University Press.

Taher Ahmad, A. (2015). The theory of broken verse from Victor Hugo to Nima Yooshij. Comparative Literature Quarterly (Academy of Persian Language and Literature), 6(11), 36–65. [in Persian]

Tayefi, Sh., Ramazani, M., & Ghorbanpour, S. (2017). A reflection on Nima's Afsaneh and Shahriar's Heydar Babaya Salam from the perspective of romanticism. Literary History Quarterly, 80, 105–129. [in Persian]

Yushij, N. (2012). Complete collection of Nima Yushij's poems. Negah. [in Persian]

Zabihnia Omran, A. (2012). The influence of romanticism in Hugo, Musset, and Lamartine on Nima's Afsaneh. Lyric Literature Research Journal, 10(19), 55–76. [in Persian]

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

تحلیل روان‌شناسانهٔ منظومهٔ «افسانه» نیما یوشیج بر اساس نظریهٔ «ضمیر ناخودآگاه» یونگ

رضا قنبری عبدالملکی[1]✉

۱. نویسنده مسئول، استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه دامغان، دامغان، ایران. رایانامه: abdolmaleki@du.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۲/۳۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
نیما یوشیج، کارل گوستاو یونگ، افسانه، کهن‌الگو، ضمیر ناخودآگاه.

چکیده

شعر «افسانه» از نیما یوشیج، به‌عنوان یکی از نمونه‌های آغازین تحول در شعر معاصر فارسی، با ساختاری نمادین و روان‌شناختی به بیان تجربه‌های درونی انسان می‌پردازد. این پژوهش، با استفاده از نظریهٔ روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ، مسألهٔ بازنمایی سفر روانی قهرمان و تحول درونی او را در این شعر بررسی‌می‌کند. پرسش اصلی تحقیق این است که چگونه کهن‌الگوهای یونگی همچون «قهرمان» و «آنیما» در شعر «افسانه» به بازتاب مراحل سفر روانی قهرمان و دستیابی به خودشناسی کمک می‌کنند؟ روش پژوهش توصیفی-تحلیلی است و با تمرکز بر مفاهیم ناخودآگاه جمعی و نمادپردازی یونگی انجام شده‌است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که قهرمان شعر، از طریق مواجهه با چالش‌های عاطفی و اجتماعی، به‌سوی ادغام وجوه متضاد روان خود حرکت می‌کند. در این مسیر، کهن‌الگوهای یونگی نقش راهنما را ایفا کرده و ساختار شعر به‌عنوان بازتابی از مراحل سفر درونی قهرمان عمل‌می‌کند. این پژوهش با تمرکز بر تحلیل شعر «افسانه» بر مبنای نظریهٔ یونگ، سعی‌دارد درک تازه‌ای از کاربست مؤلفه‌های روان‌شناختی در نقد آثار نیما یوشیج ارائه‌دهد و سهم آن‌ها را در تبیین تحولات شعر معاصر فارسی نشان‌دهد.

استناد: قنبری عبدالملکی، رضا. (۱۴۰۵). تحلیل روان‌شناسانهٔ منظومهٔ «افسانه» نیما یوشیج بر اساس نظریهٔ «ضمیر ناخودآگاه» یونگ. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۲۲۸-۲۰۹ .

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.50464.3301

CC BY NC

© قنبری عبدالملکی، رضا.

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

۱- مقدمه

شعر «افسانه» از نیما یوشیج، یکی از آثار برجستهٔ ادبیات معاصر ایران، به‌عنوان نمونه‌ای شاخص از شعر تغزلی مدرن شناخته‌می‌شود که در آن مفاهیم جستجوی معنا، خودشناسی و رویارویی با ابعاد ناخودآگاه روان انسان به‌تصویر کشیده شده‌است. این شعر، با بهره‌گیری از کهن‌الگوهای یونگی، همچون: «قهرمان» و «آنیما» و مفاهیمی چون: «ناخودآگاه جمعی» و «فرآیند تفرّد»، زمینه‌ای برای تحلیل ساختار روانی شخصیت اصلی فراهم می‌آورد. هدف این مقاله، تحلیل انسجام ساختاری و معنایی روایت در شعر «افسانه»، با تمرکز بر نحوهٔ بازنمایی مفاهیم روان‌شناسی تحلیلی یونگ در شکل‌دهی به تحولات درونی شخصیت و پیشبرد روایت شاعرانه است.

۱-۱- بیان مسأله و سؤالات تحقیق

در ادامه، این مسئله بررسی‌می‌شود که شعر «افسانه» چگونه از طریق روایت قهرمانی درگیر با کشمکش‌های درونی و بیرونی، فرآیند شکل‌گیری هویت روانی را بازتاب می‌دهد. پرسش اصلی پژوهش این است که تضاد میان جنبه‌های آگاه و ناخودآگاه روان قهرمان –از جمله احساس ناامیدی، بیگانگی و میل به رستگاری– چگونه در ساختار روایت و کهن‌الگوهای شعر تجلی یافته‌است؟ پژوهش حاضر، با تمرکز بر نقش کهن‌الگوها در تحول روانی قهرمان، به بررسی نحوهٔ بازتاب این تضادهای درونی و بیرونی در روایت و زمینه‌های اجتماعی شعر می‌پردازد. در این چارچوب، مفاهیم ناخودآگاه جمعی و فرآیند تفرّد نیز برای تحلیل مسیر حرکت قهرمان به‌سوی خودشناسی به‌کار گرفته‌شده‌اند.

پرسش‌های این پژوهش به‌شرح ذیل است:

- کهن‌الگوهای «قهرمان» و «آنیما» در شعر «افسانه» چگونه بازنمایی شده‌اند و چه نقشی در تحول روانی شخصیت اصلی (قهرمان روایت) ایفا می‌کنند؟
- عناصر روان‌شناسی تحلیلی یونگ، از جمله «ناخودآگاه جمعی»، «سایه» و «آنیما»، چگونه در ساختار روایی و معنایی شعر تجلی یافته‌اند؟
- فرآیند تفرّد (فرآیند دستیابی به یکپارچگی شخصیت ازطریق ادغام جنبه‌های آگاه و ناخودآگاه روان، طبق نظریهٔ یونگ) در قهرمان شعر چگونه آغازمی‌شود و در طول روایت چه تحولاتی را طی‌می‌کند؟

با توجه به پرسش‌های مطرح‌شده، فرضیه‌های پژوهش بدین‌صورت تدوین شده‌اند که کهن‌الگوهای «قهرمان»، «آنیما» و «سایه» در شعر «افسانه» به‌عنوان نیروهای محرک اصلی در تحول روانی قهرمان نقش‌آفرینی می‌کنند و در شکل‌گیری هویت روانی او نقشی تعیین‌کننده دارند. همچنین، عناصر روان‌شناسی تحلیلی یونگ در ساختار روایی و معنایی شعر بازتاب یافته و موجب انسجام روایت و تبیین دقیق‌تر سیر تحولات درونی قهرمان شده‌اند. در نهایت، فرآیند تفرّد قهرمان در شعر «افسانه» با مواجههٔ او با کشمکش‌های عاطفی، اجتماعی و درونی آغازمی‌شود و ازطریق ادغام جنبه‌های متضاد شخصیت، به دستیابی به‌نوعی خودشناسی و یکپارچگی روانی می‌انجامد.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این تحقیق، تحلیل شعر «افسانه» از منظر روان‌شناسی تحلیلی یونگ است. این پژوهش قصد دارد به‌ویژه مفاهیمی چون: ناخودآگاه جمعی، کهن‌الگوها (آرکی‌تایپ‌ها) و فرآیند فردیّت‌یابی را در تحلیل این اثر به‌کارگیرد. شعر «افسانه» به‌عنوان یک اثر چندلایه و نمادین، دارای لایه‌های معنایی پنهان و رمزآلود است که می‌تواند زمینه‌ساز تحلیل روان‌شناختی گردد. این لایه‌ها شامل: نشانه‌هایی از تعارضات درونی، رؤیاپردازی‌های نمادین و کشمکش‌های میان خودآگاه و ناخودآگاه هستند که درک عمیق‌تری از تحول روانی شخصیت اصلی را ممکن می‌سازد. تحلیل این اثر از دیدگاه روان‌شناسی تحلیلی یونگ می‌تواند نشان‌دهد که چگونه این شعر نه‌تنها بازتاب فردی تجربهٔ شاعر است، بلکه با بهره‌گیری از کهن‌الگوها، ناخودآگاه جمعی جامعهٔ

ایرانی در دوره‌ای خاص را نیز منعکس‌می‌کند. پژوهش حاضر با ارائهٔ تحلیلی روان‌شناختی از ساختار و محتوای شعر «افسانه»، رویکردی جدید برای درک این اثر ارائه‌می‌دهد و شکاف‌های موجود در پژوهش‌های پیشین را تا حدی جبران‌می‌کند.

۱-۳- روش تحقیق

روش‌شناسی این پژوهش کیفی و مبتنی بر تحلیل متن است و بر تحلیل محتوای شعر «افسانه» نیما یوشیج در چارچوب مفهومی روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ استوار است. در این چارچوب، مفاهیم بنیادینی چون: ناخودآگاه جمعی، کهن‌الگوها، فرآیند تفرّد، آنیما، آنیموس و سایه به‌عنوان مبانی نظری تحلیل تعریف شده و بر این اساس نشانه‌ها، مضامین و ساختارهای نمادین موجود در شعر استخراج و کدگذاری می‌شوند. تحلیل شخصیت راوی/قهرمان و تجربیات روانی او با توجه به الگوی تفرّد و بررسی چهرهٔ معشوق (افسانه) به‌عنوان تجلی آنیما، محور اصلی مطالعه را تشکیل‌می‌دهد.

۱-٤- پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ بررسی شعر افسانه، مطالعات متعددی صورت گرفته است که هر یک از زوایای مختلف به تحلیل و تبیین این اثر پرداخته‌اند. آل بویه (۱۳۸۹) در پژوهش خود به بررسی شعر افسانه و شعر «فی‌السوق القدیم» از بدر شاکر سیاب پرداخته و ویژگی‌های مشترک این دو شاعر را از جمله پیوندهای فرهنگی و تأثیرات اجتماعی تحلیل کرده‌است. او به جنبه‌های نوآوری در شعر نیما و عناصر اسطوره‌ای در آن نیز اشاره‌دارد. غلامحسین‌زاده و همکاران (۱۳۸۹) در مقالهٔ خود به روایت‌شناسی نشانه‌ها در «افسانه» پرداخته و با تحلیل رمزگان موجود، وضعیت روایی شعر را بررسی کرده‌اند؛ هرچند تحلیل آن‌ها بیشتر معطوف به شناسایی سطوح روایی و نشانه‌ای اثر است و ابعاد روان‌شناختی مورد نظر این پژوهش را پوشش‌نمی‌دهد. همچنین، ذبیح‌نیا (۱۳۹۱) در مقاله‌ای به تأثیر رمانتیسم فرانسه بر شعر «افسانه» پرداخته و با تحلیل شباهت‌های میان این شعر و آثار شاعرانی چون: ویکتور هوگو، آلفرد دو موسه و آلفرد دو لامارتین، به شناسایی عناصر رمانتیک در «افسانه» می‌پردازد؛ اما این مطالعه نیز فاقد بررسی ساختارهای کهن‌الگویی و فرآیندهای روانی در چارچوب روان‌شناسی تحلیلی یونگ است.

اکرمی و دهقانی (۱۳۹٤) در یک مطالعهٔ تطبیقی به بررسی تأثیر آثار رمانتیک فرانسه بر شعر «افسانه» پرداخته و تصاویری را که نیما از شاعران فرنگی الهام‌گرفته، تحلیل‌کرده‌اند؛ هرچند این تحقیق عمدتاً معطوف به تأثیرات فرهنگی بوده و به تحلیل روان‌شناختی ساختار شخصیت در شعر توجهی نداشته است. طاهر احمد (۱۳۹٤) در مقاله‌ای به نظریهٔ بیت شکسته و تأثیر آن بر نگارش «افسانه» پرداخته و مفهوم «نمایش» را در این اثر بررسی کرده است؛ اما این مطالعه بیشتر به جنبه‌های صوری شعر پرداخته و ارتباطی با فرآیندهای روانی مورد نظر این پژوهش ندارد. طایفی و همکاران (۱۳۹٦) نیز با تکیه بر مکتب رمانتیسم، تشابه‌ها و تفاوت‌های میان «افسانه» و «حیدربابایه سلام» شهریار را تحلیل‌کرده‌اند؛ این رویکرد تطبیقی نیز بدون توجه به کهن‌الگوها یا سازوکارهای روانی روایت انجام شده است. نودهی و نشایی (۱۳۹۷) به تحلیل مؤلفه‌های ارتباط غیرکلامی در «افسانه» پرداخته و نقش این نشانه‌ها در فهم شعر را بررسی‌کرده‌اند، اما مطالعه آن‌ها فاقد پیوند مستقیم با ساختار کهن‌الگویی و روان‌شناختی اثر است. غیبی‌پور و همکاران (۱٤۰۱) نیز مؤلفه‌های سوررئالیستی در «افسانه» را بررسی‌کرده‌اند، با این حال تأکید اصلی آن‌ها بر سبک هنری بوده و تحولات روانی قهرمان شعر را تحلیل نکرده‌اند. در نهایت، عباسی سرداری و کاردگر (۱٤۰۲) ویژگی‌های غنایی و نوآوری‌های نیما در «افسانه» را کاویده‌اند؛ هرچند این پژوهش نیز عمدتاً به نوآوری‌های سبکی پرداخته و از تحلیل ساختار روانی روایت بر مبنای روان‌شناسی تحلیلی یونگ فاصله داشته‌است.

این پژوهش‌ها، با وجود ارائهٔ دیدگاه‌های متنوع دربارهٔ شعر «افسانه»، عمدتاً بر جنبه‌های ادبی، سبکی یا تطبیقی متمرکزبوده‌اند و جای خالی تحلیل کهن‌الگوها و فرآیندهای روانی بر مبنای نظریهٔ یونگ در آن‌ها مشهود است؛ امری که تحقیق حاضر درصدد پرداختن به آن است.

۲- *مبانی نظری*

۲-۱- روان‌شناسی تحلیلی

کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) (۱۹٦۱-۱۸۷۵م) که در ابتدا از شاگردان برجستهٔ زیگموند فروید (SigmundFreud) (۱۹۳۹-۱۸٦۵م) بود، به‌دلیل تفاوت‌های اساسی در دیدگاه‌ها با استاد خود، به‌ویژه در زمینهٔ نظریهٔ جنسیت، از مکتب فروید فاصله‌گرفت و رویکرد تازه‌ای را بنیان‌نهاد. یونگ به‌طور خاص نظریهٔ روان‌شناسی تحلیلی (Analytical Psychology) را توسعه‌داد که به‌عنوان یک مکتب مستقل شناخته‌می‌شود. پیش از یونگ، فروید با معرفی مفهوم ضمیر ناخودآگاه (Unconscious) در انسان، تحولی اساسی در مطالعه ابعاد مختلف شخصیت انسانی ایجاد کرد و این مفهوم نه‌تنها در روان‌شناسی، بلکه در کل علوم انسانی تأثیرگذار بود. این دو اندیشمند هرکدام با رویکردهای خاص خود به بررسی ساختار روان انسان پرداختند و مسیرهای متفاوتی را در علم روان‌شناسی دنبال‌کردند. یونگ برخلاف فروید که تأکید ویژه‌ای بر تمایلات جنسی و تأثیر آن‌ها بر رفتار انسان داشت، بیشتر به ابعاد معنوی و نمادین ناخودآگاه پرداخته و نظریات جدیدی مانند کهن‌الگوها (Archetype) و ناخودآگاه جمعی (Collective Unconscious) را معرفی‌کرد (Jun Jung, 1969: 24 &Neumann, 1954:131). یونگ بر این باور بود که ناخودآگاه انسان فقط به تجربیات فردی محدود نمی‌شود و دنیای گسترده‌تری از نمادها و مفاهیم جمعی را در بر می‌گیرد که به دوران گذشته و حتی آینده مربوط می‌شود.

یونگ، مفهوم «ناخودآگاه جمعی» را معرفی‌کرد و معتقد بود که این بُعد از ناخودآگاه انسان سرشار از نمادهایی است که فراتر از تجربه‌های فردی هستند و از نسل‌های پیشین به ارث رسیده‌اند. برخلاف فروید که نمادها را فقط محصول دوران کودکی می‌دانست، یونگ بر این باور بود که این نمادها نمایانگر یک گذشتهٔ مشترک فرهنگی و جمعی هستند که به تاریخ بشر تعلق-دارند (Jung, 1959: 89). به‌نظر یونگ، حتی اگر فرد به‌طور آگاهانه با اسطوره‌ها آشنا نشود، جنبه‌هایی از این اسطوره‌ها، مانند: اسطوره‌های یونانی، رومی و مصری، همچنان می‌توانند بر رفتار انسان تأثیر بگذارند (Shamdasani, 2003: 69). یونگ علاوه بر پذیرش مفهوم ناخودآگاه فردی، تأکید داشت که این تنها بُعد روان انسان نیست، بلکه ناخودآگاه جمعی نیز نقشی اساسی در ساختار روان ایفا می‌کند.

ناخودآگاه جمعی به‌طور خاص از نمادها و کهن‌الگوهایی تشکیل شده است که به تجربیات فرهنگی مشترک انسان‌ها برمی‌گردد و در رؤیاها، اسطوره‌ها، آیین‌ها و داستان‌ها تجلی‌می‌یابد. یونگ کهن‌الگوها را به‌عنوان تصاویری موروثی یا آمادگی‌های روانی پایدار تعریف می‌کند که توانایی بازآفرینی و خلق تصاویری مشابه را در سطح ناخودآگاه دارند (Jung, 1964: 73). این کهن‌الگوها نه‌تنها در سطوح خودآگاه انسان‌ها، بلکه در ناخودآگاه نیز ظهورمی‌کنند و عناصر اساسی هر تجلی روان را شکل‌می‌دهند. از جمله کهن‌الگوهای مشهور که در تجربه‌های روزمره، رؤیاها و آثار هنری دیده می‌شوند، می‌توان به «نقاب» (Persona)، «سایه» (Shadow)، «آنیما» (Anima)، «آنیموس» (Animus)، «پیر فرزانه» (Wise OldMan) و «نَفس» (Self)، اشاره کرد. این مفاهیم در تفسیر روان‌شناسی نمادین یونگ به‌ویژه در تحلیل‌های ادبی کاربرد زیادی دارند (Hillman, 1979: 58).

در نهایت، به‌نظر یونگ، برای درک عمیق‌تر و کامل‌تر ناخودآگاه و عناصر آن، تفسیر رؤیاها اهمیت زیادی دارد، چرا که رؤیاها نمادهایی را نمایان می‌سازند که به‌طور مستقیم با لایه‌های عمیق‌تر ناخودآگاه فرد و جمع مرتبط هستند (Jung, 1973: 104). این مفاهیم به‌ویژه در تحلیل‌های روان‌شناختی ادبیات و هنر نقش برجسته‌ای دارند و می‌توانند در تحلیل متون ادبی به‌طور مؤثر مورد استفاده قرارگیرند.

۳- بحث

برای تحلیل منسجم شعر *افسانه*، از نظریهٔ روان‌شناسی تحلیلی یونگ بهره گرفته شده‌است. بر اساس مبانی این نظریه، ساختار تحلیلی سه‌مرحله‌ای طراحی‌شده که در بخش روش‌شناسی و چارچوب نظری مقاله نیز به اختصار معرفی شده‌است. این ساختار شامل:

- شناسایی مفاهیم کلیدی یونگی مانند: ناخودآگاه جمعی، کهن‌الگوها و فرآیند فردیّت‌یابی در متن شعر؛
- تطبیق این مفاهیم با عناصر روایی، شخصیت‌ها و تصاویر نمادین موجود در شعر؛
- تحلیل ساختاری و روایی شعر با تأکید بر سیر درونی شخصیت اصلی در مسیر تحقق «خود» به‌عنوان کهن‌الگوی نهایی.

منظور از *تحلیل ساختاری و روایی* در این پژوهش، بررسی نحوهٔ تکوین و تحول ساختار نمادین و روایتی شعر در ارتباط با مراحل فردیّت‌یابی در روان‌شناسی تحلیلی یونگ است؛ به‌ویژه چگونگی حرکت شخصیت اصلی از وضعیت روانی اولیه به‌سوی تحقق خودآگاهی و پیوند با ناخودآگاه جمعی از طریق تقابل با کهن‌الگوهایی نظیر: آنیما، پیر فرزانه، و سایه.

۳-۱- بررسی کهن‌الگوها

برای تحلیل شعر افسانه با استفاده از نظریهٔ روان‌شناسی یونگ، در این بخش به بررسی کهن‌الگوهای موجود در شعر می‌پردازیم. این کهن‌الگوها شامل: قهرمان، آنیما، سایه و پیر فرزانه هستند که در ساختار شخصیت قهرمان و مسیر تحولی او نقش بسزایی دارند. هدف این بررسی، کشف چگونگی انعکاس ناخودآگاه جمعی و مفاهیم عمیق روان‌شناختی در شعر است که به شکلی نمادین، تجربیات درونی قهرمان را به‌تصویرمی‌کشد و نشان‌می‌دهد چگونه این شخصیت در مسیر تفرد و تکامل روانی حرکت می‌کند.

۳-۱-۱- کهن‌الگوی «قهرمان» (Hero)

در شعر «افسانه»، راویِ شعر در هیئت شخصیتی معرفی‌می‌شود که در تقابل با خود، جامعه و باورهای تثبیت‌شده قراردارد. این شخصیت که می‌توان او را قهرمانِ درون‌گرای شعر نامید، از ابتدای اثر در وضعیت روانی بحرانی تصویرمی‌شود. او شب‌نشین، خاموش و درون‌گراست:

«در شبِ تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده
در درْه‌ی سرد و خلوت نشسته
همچو ساقه‌یْ گیاهی فسرده» (نیما یوشیج، ۱۳۵۷: ۱۳)

در این تصویر، قهرمان به‌عنوان انسانی دل‌زده از جهان، با نوعی افسردگی و انزوا دست‌وپنجه نرم می‌کند. توصیف «دیوانه» و «دره‌ی سرد و خلوت» نشان‌دهندهٔ انقطاع او از دنیای بیرونی است؛ این شخصیت، نه در قامت قهرمان حماسی، بلکه در شکل قهرمانی تأمل‌گرا و شکست‌خورده ظاهرمی‌شود.

در روان‌شناسی تحلیلی یونگ، چنین وضعیتی می‌تواند با مرحله‌ای از فرآیند تفرد مرتبط باشد که در آن فرد، پس از مواجهه با ناکامی‌های بیرونی، به درون بازمی‌گردد و با بخش‌های سرکوب‌شدهٔ روان مواجه‌می‌شود. سطر «می‌کند داستانی غم‌آور» نمایانگر آغاز بازگویی درونی و تلاش برای معنا دادن به تجربه‌های دردناک است.

در ادامه، پرسش از «دل» در این بیت:

«آخر ـ ای بینوا دل! ـ چه دیدی
که رهِ رستگاری بریدی؟» (همان: ۱۳)

بیانگر تردید و سرزنشِ درونی قهرمان است. مخاطب قراردادن دل، علاوه بر آن‌که نشان‌دهندهٔ گفت‌وگوی درونی است، نـوعی بحران درونی میان امید به رهایی و یأس از رسیدن به آن‌را نیز بازتاب می‌دهد. در چارچوب یونگ، این وضـعیت می‌توانـد بـا مفهوم سایه (Shadow) متناظر باشد؛ بخشی تاریک و ناپذیرفتنی از روان که قهرمان با آن مواجه‌شده و هنوز توان ادغامش را ندارد.

در بیت دیگر:

«می‌توانستی ای دل، رهیدن

گر نخوردی فریب زمانه» (همان: ۱۳)

دلِ سرخورده، به‌عنوان نمایندهٔ وجدان یا آگاهیِ خُرد قهرمان، خود را قربانی فریب‌های اجتمـاعی می‌دانـد. ایـن مضـمون، بـر گسست میان فرد و جامعه تأکید می‌کند. بدین‌ترتیب، فریب «زمانه» اشاره‌ای به ساختارهای بیرونی محدودکننده دارد کـه مـانع تحقق خویشتن درونی شده‌اند.

در بخش پایانی، حضور «افسانه» به‌عنوان شخصیتی دیگرگونه و رازآلود مطرح‌می‌شود:

افسانه: مبتلایی که مانندهٔ او

کس در این راهِ لغزان ندیده» (همان: ۱۳)

افسانه، در این‌جا نه‌تنها شخصیتی ثانویه، بلکه بازتابی از بخش نادیده و سرکوب‌شدهٔ روان قهرمان اسـت؛ آن‌چـه در اصـطلاح یونگی با کهن‌الگوی «آنیما» قابل مقایسه است. «افسانه» با زبانی شاعرانه و دردآلـود، آینـه‌ای از غم‌هـا و زخم‌هـایی اسـت کـه قهرمان هنوز نتوانسته با آن‌ها کنار بیاید یا آن‌ها را درک کند.

به این‌ترتیب، سفر قهرمانِ شعر، بیشتر از آن‌که بیرونی باشد، درونی است؛ سفری که با انزوا، تردید و گسست آغـاز می‌شـود و به‌تدریج به‌سوی نوعی خودآگاهی سوق‌می‌یابد، هرچند پایان آن همچنان در هاله‌ای از ابهام باقی‌می‌ماند.

۳-۱-۱-۱- تحلیل شخصیت «قهرمان» در شعر *افسانه* بر اساس مفاهیم یونگی

شعر افسانه، با تکیه بر مفاهیم کلیدی روان‌شناسی تحلیلی یونگ، قهرمان را به‌عنوان شخصیتی تنها و آسیب‌پذیر ترسیم‌می‌کنـد. این قهرمان نمایانگر سفر روانی فرد به‌سوی "Self" یا خـودِ کامـل اسـت؛ سـفری کـه بـا چالش‌هـای درونـی و مواجهـه بـا ناخودآگاه همراه است. در چارچوب نظریهٔ یونگ، قهرمان شعر در جستجوی معنای عمیق‌تری از زندگی و عشق است، اما این جستجو او را به‌سمت رویارویی با جنبه‌های سرکوب‌شدهٔ روان، یا همان «سایه»، هدایت می‌کند.

تنهایی قهرمان و آسیب‌پذیری او نمایانگر فاصله‌گرفتن از "Ego" یا خودآگـاه اسـت. در طـول شـعر، قهرمـان بـا بخش‌هـای ناپذیرفته و تاریک روان خود (سایه) مواجه‌می‌شود که این تقابل، نمادی از کشمکش میان آگاه و ناخودآگاه است. این درگیری نه‌تنها به زخم‌های روانی ناشی از گذشتهٔ او اشاره‌دارد، بلکه به فشارهای اجتماعی نیز مرتبط است. زخم‌های اجتماعی قهرمان، بیانگر ناکامی او در مواجهه با نظم‌های اجتماعی و فرهنگی است که فرد را از خود واقعی‌اش دورمی‌کند.

از سوی دیگر، سفر قهرمان برای یافتن معنا و عشق نیز می‌تواند به‌عنوان تلاشی برای پیوند با کهن‌الگوی «آنیمـا» تحلیـل‌شـود. آنیما، که جنبهٔ زنانهٔ ناخودآگاه است، در شعر به‌شکل نیرویی الهام‌بخش و جسـتجوگر معنـوی ظاهرمی‌شـود. قهرمـان در تقـلا برای‌یافتن معنا از طریق عشق و تجربه‌های عاطفی، به‌سوی ادغام با آنیما و در نهایت رسیدن به وحدت درونی حرکت می‌کند. چالش‌های درونی قهرمان، از جمله مواجهه با زخم‌های روحی و اجتماعی، نمایانگر فرآیند تفرّد (Individuation) در نظریهٔ یونگ است. این فرآیند شامل ادغام تمام بخش‌های روان، از جمله «اگو»، «سایه» و «آنیما» است که در نهایت منجر به دستیابی به «خود» یا Self می‌شود. قهرمان افسانه نیما، با گذر از این چالش‌ها، به‌سوی کشف هویت حقیقی و معنای عمیـق‌تر زنـدگی گام‌برمی‌دارد.

۳-۱-۲- کهن‌الگوی «آنیما»

«افسانه» در شعر نیما یوشیج، شخصیتی زنانه و مرموز است که در کنار عاشق حضور دارد و با او گفت‌وگو می‌کند. در برخی از بندهای شعر، این شخصیت حالتی آرامش‌بخش، تسلّی‌دهنده و همراه دارد؛ برای نمونه در بند ۱۷، عاشق خطاب به افسانه می‌گوید: «تو مرا اشک‌ها می‌ستردی؟»

این جمله، نوعی دلجویی و همراهی را از جانب افسانه نشان‌می‌دهد و می‌تواند بازتابی از نقش آنیما در نظریهٔ یونگ باشد؛ یعنی عنصری زنانه در ناخودآگاه مرد که موجب ارتباط با احساسات و تجربه‌های درونی می‌شود. همچنین، در بند ۳۲، افسانه خود را چنین معرفی‌می‌کند:

«من وجودی کُهن‌کار هستم،
خوانده‌ی بی‌کسانِ گرفتار.» (همان: ۱۸)

در این‌جا افسانه به‌عنوان شخصیتی دیرآشنا، با تجربه و هم‌درد تصویر شده است که از رنج انسان‌ها آگاه است. این تصویر می‌تواند با کهن‌الگوی «آنیما» در روان‌شناسی یونگ مرتبط دانسته‌شود؛ آنیما به‌عنوان نیرویی درونی که مرد را با احساسات عمیق، اندوه و تجربهٔ فقدان آشنا می‌سازد.

در بند ۷ نیز چنین آمده‌است:

«آه! دیری است کاین قصه گویند:
از برِ شاخه مرغی پریده
مانده برجای از او آشیانه» (همان: ۱۳)

این ابیات یادآور فقدان، تنهایی و خاطره‌ای غایب‌اند که می‌تواند جنبهٔ غم‌انگیز آنیما را بازتاب دهد؛ یعنی آنیما به‌عنوان واسطهٔ تجربهٔ فقدان و خاطرهٔ پیوندهای گسسته.

۳-۱-۲-۱- زنانه‌بودن و جنبهٔ همدلانهٔ آنیما

شخصیت افسانه در شعر، زنانه و گفت‌وگومحور است و به عاشق کمک می‌کند تا احساسات خود را درک کند. ویژگی‌هایی همچون: تسلّی، همدلی و شناختِ رنج، در رفتار افسانه برجسته است. این ویژگی‌ها را می‌توان با مفهوم آنیما در نظریهٔ یونگ هم‌راستا دانست؛ هرچند نباید فراموش‌کرد که این تفسیر بر پایهٔ خوانش روان‌کاوانه است و خود متن شعر، چنین معانی را به‌صراحت طرح‌نمی‌کند.

۳-۱-۲-۲- نقش آنیما به‌عنوان راهنمای روانی و عشقی

در شعر، «افسانه» به‌عنوان نیرویی که عاشق را در مسیر عشق و درد همراهی‌می‌کند، معرّفی‌می‌شود:

«ای فسانه! تو آن بادِ سردی؟
ای بسا خنده‌ها که زدی تو
بر خوشیّ و بدیِّ گل من.» (همان: ۱۸)

این ابیات نشان‌می‌دهد که «افسانه» نه‌تنها به‌عنوان یک شخصیت بیرونی، بلکه به‌عنوان نیرویی درونی که عاشق را در تجربیاتش هدایت می‌کند، حضور دارد. باد سرد می‌تواند نماد احساسات سرد و غم‌انگیز باشد که عاشق با آن مواجه است، اما افسانه به او کمک می‌کند تا با این تجربیات کنار بیاید و آن‌ها را درک کند.

در ادامه، افسانه به‌عنوان نیرویی درک‌کننده و آگاه معرّفی‌می‌شود:

«عالمی دایم از وی گریزد،
با تو او را بُوَد سازگاری

مبتلایی نیابد به از تو» (همان: ۱۳)

این ابیات به این نکته اشاره‌دارد که آنیما به عاشق کمک می‌کند تا با خود و احساساتش سازگار شود و از تنهایی و آشفتگی‌اش فراتر برود. افسانه به او نشان‌می‌دهد که او تنها نیست و می‌تواند با این احساسات به‌شکل سالمی روبه‌رو شود.

در جایی دیگر، افسانه به‌عنوان نماینده‌ای از درد و رنج عاشق نیز نقش‌دارد:

«آه! دیری است کاین قصه گویند:

از برِ شاخه مرغی پریده

مانده برجای از او آشیانه.» (همان: ۱۳)

این اشعار، به تصویرِ کشیدن غم و از دست‌دادن اشاره‌دارند و نشان‌می‌دهند که افسانه به عاشق کمک می‌کند تا با این احساسات کنکاش کند. آنیما به او یادآوری می‌کند که این درد جزئی از سفر عاشقانه است و باید آن‌را تجربه‌کند.

افسانه همچنین به‌عنوان یک موجود رازآلود و نامشخص، به ابعاد ناخودآگاه عاشق اشاره‌دارد:

«چیستی؟ ای نهان از نظرها!

ای نشسته سرِ رهگذرها!» (همان: ١٤)

این ابیات نشان‌دهندهٔ این است که آنیما به عاشق اجازه‌می‌دهد تا به جنبه‌های ناشناخته و پنهان وجودش پی‌ببرد. افسانه به او کمک می‌کند تا به عمق وجودش دست‌یابد و با جنبه‌های ناخودآگاهش مواجه‌شود.

به‌طور کلی، «افسانه» در شعر نیما به عنوان نیرویی مرکزی و راهنما برای عاشق عمل‌می‌کند که او را در مسیر عشق و شناخت خود همراهی می‌کند. این تعاملات نشان‌دهندهٔ مفهوم آنیما در نظریات یونگ است که به عاشق کمک می‌کند تا به درک عمیق‌تری از خود و احساساتش برسد.

۳-۱-۲-۳- تلاش برای تکامل روانی

عاشق در جستجوی تعادل و هماهنگی میان جنبه‌های مردانه و زنانه خود است. افسانه به‌عنوان نمایندهٔ بخش زنانهٔ روان (آنیما) در این فرایند نقش کلیدی دارد:

«ای فسانه، فسانه، فسانه!

ای خدنگِ ترا من نشانه!

ای علاج دل، ای داروی درد

همرهِ گریه‌های شبانه،

با من سوخته در چه کاری؟» (همان: ١٤)

این دیالوگ نشان‌می‌دهد که عاشق به‌دنبال پاسخ به سؤالات عمیق روانی خود است و افسانه را به‌عنوان راهنمایی برای یافتن درمان و درک درونی می‌بیند. تلاش او برای برقراری ارتباط با افسانه نمایانگر جستجوی او برای کشف و پذیرش جنبه‌های زنانهٔ وجودش است.

عاشق، در این شعر با بخش‌های پنهان خود مواجه‌می‌شود که این امر به او کمک می‌کند تا خود را بهتر بشناسد و در این مسیر، افسانه او را به‌چالش‌می‌کشد:

«می‌توانستی ای دل، رهیدن

گر نخوردی فریب زمانه،

آن‌چه دیدی، ز خود دیدی و بس

هر دَمی یک ره و یک بهانه» (همان: ۱۳)

این ابیات به این نکته اشاره‌دارند که عاشق اگرچه در تلاش است تا از مشکلات فرارکند، اما در حقیقت باید با واقعیت‌های درونی و جنبه‌های تاریک وجودش مواجه‌شود. این مواجهه می‌تواند به رشد و تحول روانی او منجرشود.

«عشق»، در شعر زیر به‌عنوان یک عامل تحول و رشد روانی مطرح‌می‌شود. عاشق با افسانه رابطه‌ای عاطفی و عمیق برقرارمی‌کند که او را به‌سمت تکامل هدایت می‌کند:

«چون ز گهواره بیرونم آورد
مادرم، سرگذشت تو می‌گفت،
بر من از رنگ و روی تو می‌زد،
دیده از جذبه‌های تو می‌خفت
می‌شدم بیهُش و محو و مفتون» (همان: ١٤)

این ابیات نشان‌دهندهٔ تأثیر عمیق افسانه بر زندگی عاشق است. عشق به افسانه نه‌تنها احساسات عمیق را در او برمی‌انگیزد، بلکه او را به‌سمت رشد و تحول روانی سوق‌می‌دهد.

عاشق در این شعر به‌دنبال شناخت خود و حقیقت وجودش است. این جستجو باعث‌می‌شود تا او با سؤالات عمیق‌تری از خود مواجه‌شود:

«چیستی؟ ای نهان از نظرها!
ای نشسته سرِ رهگذرها!» (همان: ١٤)

این پرسش‌ها نشان‌دهندهٔ تلاش عاشق برای درک بهتر خود و جستجوی هویت واقعی‌اش است. افسانه به‌عنوان آینه‌ای برای عاشق عمل‌می‌کند و او را در مسیر کشف خود یاری‌می‌رساند.

تلاش عاشق برای تکامل روانی در شعر نیما به‌وضوح در تعامل او با افسانه نمایان است. افسانه به‌عنوان نماینده آنیما نه‌تنها او را به چالش می‌کشد، بلکه در مسیر رشد و شناخت خود به او کمک می‌کند. این تلاش برای تعادل و هماهنگی درونی، تجلی‌بخش تلاش‌های عاشق برای دست‌یابی به خودآگاهی و تحقق کامل‌تری از وجودش است.

۳-۱-۲-٤- ارتباط عاشق با آنیما از طریق رؤیا و خیال

شعر «افسانه»، نمادهای غنی از خیال و رؤیا را به‌تصویرمی‌کشد که نشان‌دهنده تأثیر عمیق آنیما بر ذهن عاشق است. آنیما به‌عنوان نماد زنانگی در ناخودآگاه مردان، از طریق تصورات و خیال‌پردازی‌ها خود را نشان‌می‌دهد. به‌ویژه، بندهای ۱۲ تا ١٤ نشان‌دهندهٔ این ارتباط خیالی هستند. در شعر، عاشق به‌وضوح تجربه‌ای خیالی و رؤیایی دارد:

«آه! من بوسه می‌دادم از دور
بر رخِ او به خوابی ـ چه خوابی ـ
با چه تصویرهای فسونگر» (همان: ١٤)

در این‌جا، عاشق در یک دنیای خیالی قراردارد که در آن به آنیما (افسانه) نزدیک می‌شود. این نزدیک‌شدن از طریق رؤیا و خیال، نشان‌دهندهٔ تأثیر عمیق آنیما بر اوست. این تأثیر، احساساتی از عشق و اشتیاق را در او بیدار می‌کند و به جست‌وجوی معنای عمیق‌تر از خود و عشق می‌پردازد.

در ادامه، شاعر به ناگفته‌های دل عاشق اشاره‌می‌کند: «از دلی رفته دارد پیامی.» این جمله نشان‌دهندهٔ این است که «آنیما» به‌عنوان نماد زنانگی و احساسات عمیق، پیامی را از دنیای ناخودآگاه به خودآگاه عاشق منتقل‌می‌کند. این پیام می‌تواند نشان‌دهندهٔ تنهایی و جست‌وجو برای یافتن معنا در زندگی باشد.

همچنین، در شعر به داستان‌های پریشان عاشق اشاره شده‌است: «داستان از خیالی پریشان: ... کـه رهِ رسـتگاری بریـدی؟» ایـن قسمت از شعر به جنبه‌های تیره و اندوه‌آور زندگی عاشـق اشـاره‌دارد. آنیمـا، بـه‌عنـوان میـانجی بـین ناخودآگـاه و خودآگـاه، احساسات عمیق و ناگفته عاشق را به نمایش می‌گذارد. این احساسات ممکن است ناشی از عدم توانـایی در برقـراری ارتبـاط واقعی با آنیما باشد که به احساس ناامیدی و پریشانی منجرمی‌شود.

شعر افسانه به‌وضوح رابطهٔ پیچیدهٔ عاشق با آنیما را که از طریق خیال و رؤیاهـای او شـکل می‌گیـرد، بـه‌تصویرمی‌کشـد. ایـن ارتباط عمیق نه‌تنها تأثیر آنیما بر زندگی عاشق را نمایان می‌سازد، بلکه جستجوی او برای شناخت بهتر خود و عشق را نیز بـه-نمایش می‌گذارد. شخصیت افسانه در این شعر نمادی از آنیما در نظریهٔ یونگ است که با ویژگی‌های زنانه، الهام‌بخش، معنوی و خیالی‌اش، عاشق را به‌سوی تکامل روانی و معنوی هدایت می‌کند. در این سفر درونی، عاشق به دنیای خیالی پا می‌گذارد تـا با احساسات و آرزوهای پنهان خود روبه‌رو شود. «افسانه» به‌عنوان نماد درونی، عاشق را به مواجهه با ناخودآگاه و ایجاد تعادل میان جنبه‌های مردانه و زنانه روان سوق‌می‌دهد.

۳-۱-۳. کهن‌الگوی «سایه»

در شعر افسانه، کهن‌الگوی سایه به‌عنوان یکی از عناصر کلیدی روان‌شناسـی یونـگ می‌توانـد در قالـب رویـارویی قهرمـان بـا بخش‌های تاریک و ناپذیرفتنی شخصیتش دیده شود. این سایه، در این شعر به‌عنوان سمبلی از جنبه‌های سرکوب‌شده، ترس‌ها، ناکامی‌ها و آسیب‌های روحی ظاهرمی‌شود. مثال‌هایی از مـتن شـعر نشـان‌دهندهٔ ایـن مواجهـه و بازنمـایی سـایه به‌شـکل‌های گوناگون است.

۳-۱-۳-۱- سایه به‌عنوان ترس‌ها و آسیب‌های درونی

یکی از بخش‌هایی که سایه به‌عنوان ترس‌ها و آسیب‌های روانی نمایان‌می‌شود، در بخش‌هـایی اسـت کـه شـاعر از موجـودات تاریک و وحشتناک یاد می‌کند:

«تو نبودی مگر آن هیولا،

آن سیاه مهیبِ شرر بار

که کشیدم ز بیمِ تو فریاد؟» (همان: ۱٦)

این هیولا نمایندهٔ سایه است که از ناخودآگاه به سطح آگاهی می‌آید و در قالب ترسی عظیم ظاهرمی‌شـود. ترس‌هـای درونـی شاعر در این تصویر زنده می‌شوند؛ ترس‌هایی که او قادر به فرار از آن‌ها نیست و در نهایت به نوعی مواجهه مجبور می‌شود.

۳-۱-۳-۲- سایه به‌عنوان بخشی ناپذیرفتنی از خود

در بخش دیگری، شاعر با حالتی از ندامت و حسرت به خود نگاه‌می‌کند و به اشتباهات گذشته‌اش اشاره‌می‌کند:

«آن‌چه دیدی، ز خود دیدی و بس

هر دَمی یک ره و یک بهانه

تا تو ـ ای مست! ـ با من ستیزی» (همان: ۱۳)

در این بخش، شاعر به این حقیقت اشاره می‌کند که اشتباهات و ناکامی‌هایش نتیجهٔ اعمال و انتخاب‌های خودش اسـت و ایـن نشانه‌ای از روبه‌رو شدن با سایه درونی اوست. او به فریب زمانه یا دیگران اشاره نمی‌کند، بلکه خود را مسئول می‌داند که ایـن نشانگر آگاهی از بخش‌های ناپذیرفتنی و مخرّب شخصیتش است.

۳-۱-۳-۳- سایه به‌عنوان نمایندهٔ رنج‌ها و ناکامی‌های روانی

کهن‌الگوی سایه همچنین در قالب نمادهایی چون «فسانه» ظاهرمی‌شود. فسانه، به‌عنوان شخصیتی اسـرارآمیز، بیـانگر رنج‌هـا و ناکامی‌هایی است که قهرمان (عاشق) در طول سفر زندگی‌اش تجربه‌می‌کند:

«ای فسانه، فسانه، فسانه!
ای خدنگِ ترا من نشانه!
ای علاج دل، ای داروی درد
همرهِ گریه‌های شبانه» (همان: ١٤)

فسانه به‌عنوان سایه‌ای است که همراه عاشق در تمام سفر او حضور دارد و او را با رنج‌هایش روبه‌رو می‌کند. این سایه به‌عنوان بخشی از وجود عاشق که از او جدا نیست، همیشه او را دنبال‌کرده و به‌عنوان نمایندهٔ غم و رنج‌های ناپذیرفتنی زندگی‌اش عمل‌می‌کند.

۳-۱-۳-٤- سایه به‌عنوان مرگ و فنا

در بخش‌هایی از شعر که به مرگ و فنا اشاره‌دارد، سایه به‌شکل نمادهای مرتبط با مرگ و زوال به‌تصویر کشیده‌می‌شود:

«رفتم و دیگرم تو ندیدی
ای بسا وحشت‌انگیز شب‌ها
کز پسِ ابرها شد پدیدار
قامتی که ندانستی‌اش کیست» (همان: ۲۰)

در این بخش، سایه به‌شکل یک حضور ناپیدا و ناشناس که به‌تدریج در شب‌های وحشتناک ظهورمی‌کند، نماد مرگ و فنا است. این حضور مرموز و ناپایدار، به یکی از جنبه‌های مهم سایه تبدیل‌می‌شود که شاعر را به مرگ و زوال می‌کشاند.

بنابراین، سایه در افسانه به‌عنوان نمادی از ترس‌ها، اشتباهات، رنج‌ها و نهایتاً مرگ و فنا -که قهرمان در طول سفر زندگی با آن‌ها مواجه‌می‌شود- حضور دارد. این سایه، نمایندهٔ بخش‌های ناخودآگاه و ناپذیرفتنی روان شاعر است که تنها از طریق آگاهی و روبه‌رو شدن با آن‌ها می‌توان به رهایی و رشد دست یافت.

۳-۱-٤- کهن‌الگوی «پیر فرزانه»

در تحلیل کهن‌الگوی «پیر فرزانه» بر اساس نظریات یونگ، این کهن‌الگو نماد خرد، بصیرت و راهنمایی است که در مسیر قهرمان یا فرد، به‌عنوان مشاور و راهنما ظاهرمی‌شود. در شعر افسانه، این پیر فرزانه در دو قالب کلیدی دیده می‌شود: باد سرد و خود فسانه.

در بندهای ٢٦ و ۲۷، باد سرد که بر کوه می‌وزد، نماد پیر فرزانه است که قهرمان (عاشق) را به تأمل دربارهٔ مسیری که درپیش-گرفته دعوت‌می‌کند. صدای باد در این بخش، نوعی گفت‌وگو و دعوت به بازگشت به خانه یا بازگشت به خویشتن و درون را مطرح‌می‌کند. این یکی از وظایف اساسی پیر فرزانه است؛ کمک به فرد برای آگاهی بیشتر از وضعیت خود و فهم عمیق‌تر از اهداف زندگی. صدای باد به نوعی نماد آگاهی ناخودآگاه است که عاشق را به‌سمت بازاندیشی سوق‌می‌دهد و این نشان‌دهندهٔ نقش حیاتی پیر فرزانه در سفر روانی فرد است:

«سرد بادی دمید از برِ کوه
گفت با من که ای طفل محزون!
از چه از خانهٔ خود جدایی؟
چیست گمگشتهٔ تو دراین‌جا؟» (همان: ١٦)

در بخش پایانی شعر (بندهای ۷۰ به بعد)، پیر فرزانه دوباره ظاهرمی‌شود، این بار در قالب فسانه که عاشق را به لذت‌بردن از زندگی و عبور از سختی‌های زمستان (نماد مشکلات و ناامیدی‌ها) دعوت می‌کند. پیام فسانه که بهاری دوباره خواهدآمد،

نشانگر امید، تجدید حیات و بازگشت به زندگی است. این توصیه که باید از نور آفتاب، ژاله‌های درخشان و زیبایی‌های طبیعت لذت برد، نشان از نقش پیر فرزانه به‌عنوان مشاوری است که فرد را از تاریکی به‌سوی روشنایی هدایت می‌کند.

«آفتاب طلایی بتابید

بر سر ژالهٔ صبحگاهی

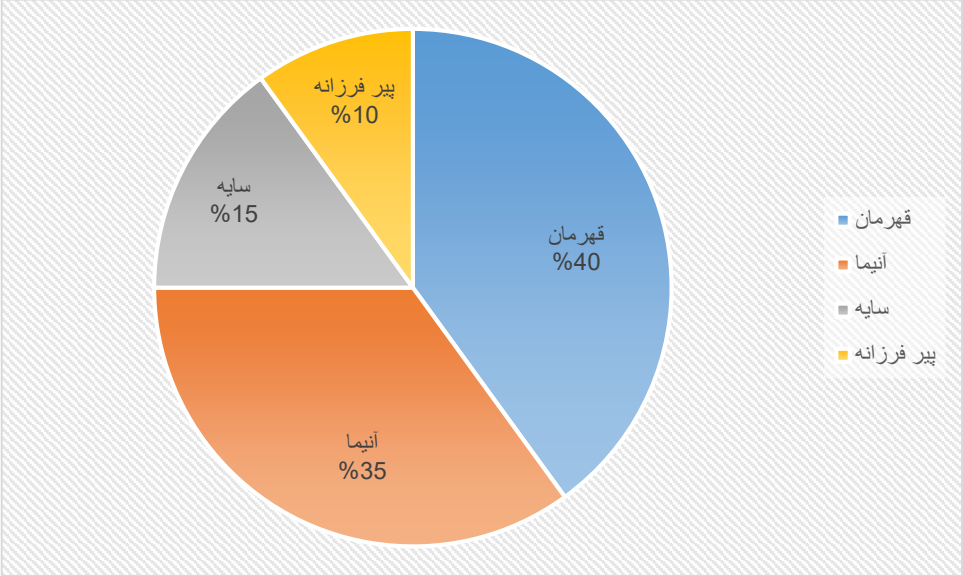
ژاله‌ها دانه‌دانه درخشند

همچو الماس و در آب، ماهی

بر سر موج‌ها زد معلّق». (همان: ۲٦)

در این‌جا، فسانه به‌عنوان تجسم خرد، نه‌تنها پیام‌آور پایان زمستان و دشواری‌هاست، بلکه همچون چراغی، راه را برای عاشق روشن می‌کند تا به‌سوی زندگی و امید بازگردد.

شکل ۱. میزان به‌کارگیری کهن‌الگوهای مختلف در شعر *افسانه*



۳-۲- ناخودآگاه جمعی و عناصر فرهنگی

در تحلیل ناخودآگاه جمعی و نمادهای آن در شعر افسانه، با تکیه بر نظریات یونگ، می‌توان به بررسی نمادهایی پرداخت که از ناخودآگاه جمعی نشأت‌گرفته‌اند. این نمادها شامل تصاویری از طبیعت مانند دریا، کوه و شب است که هر کدام به‌عنوان بازتابی از تجربیات مشترک انسان‌ها و کهن‌الگوهای ریشه‌دار در ناخودآگاه جمعی عمل‌می‌کنند. علاوه بر این، عناصر اسطوره‌ای و فرهنگی ایرانی نیز در این شعر حضوری پررنگ دارند و نشان‌دهندهٔ پیوند نیما با میراث فرهنگی و اساطیری ایران است. این نمادها نه‌تنها به شکل‌گیری ساختار روان‌شناختی شعر کمک می‌کنند، بلکه به خواننده امکان می‌دهند تا از خلال این نمادها به لایه‌های عمیق‌تری از ناخودآگاه جمعی و رابطهٔ انسان با جهان طبیعی و اساطیری پی‌ببرد.

۳-۲-۱- نمادهای ناخودآگاه جمعی

ناخودآگاه جمعی، طبق نظریهٔ یونگ، مجموعه‌ای از تجارب و تصورات مشترک انسانی است که در اعماق ذهن هر فرد وجود دارد و ازطریق کهن‌الگوها بروزمی‌کند. در شعر افسانه، نیما با استفاده از نمادهای طبیعت و تصاویر اسطوره‌ای، به این بخش از روان جمعی انسان‌ها متصل می‌شود. برخی از این نمادها عبارتند از:

۳-۲-۱-۱- «دریا»، «موج» و «کوه»

در بندهای مختلف شعر، نیما از عناصر طبیعت مانند «موج» و «کوه» استفاده می‌کند. این نمادها در ناخودآگاه جمعی به‌عنوان تصاویری از ناپایداری، عظمت و گذر زمان بروزمی‌کنند؛ برای مثال: «در برِ این خرابه مغاره، / وین بلند آسمان و ستاره، / سال‌ها با هم افسرده بودید». در این بخش، کوه و ستاره‌ها، نمادهایی از ثبات و هم‌زمان افسردگی و کهنگی‌اند که هم در ناخودآگاه فردی و هم جمعی انسان‌ها قراردارند.

۳-۲-۱-۲- شب

شب یکی از نمادهای اساسی در شعر نیماست که بارها در افسانه تکرار می‌شود. در ناخودآگاه جمعی، شب به‌عنوان نمادی از تاریکی، ناشناختگی و رازآلودگی زندگی و مرگ عمل‌می‌کند؛ برای نمونه: «در شبِ تیره، دیوانه‌ای کاو / دل به رنگی گریزان سپرده». این تصویر، شب را به‌عنوان نمادی از ناشناختگی‌وسردرگمی مطرح‌می‌کند که با ناخودآگاه جمعی انسان مرتبط است.

۳-۲-۱-۳- پرنده و آشیانه

در بندهایی مانند «از برِ شاخه مرغی پریده/ مانده برجای از او آشیانه»، پرنده و آشیانه نمادهایی از حرکت، جست‌وجو برای معنا و خانه‌ای گمشده در ناخودآگاه جمعی هستند. «پرنده» نماد روح و آزادی است، درحالی‌که «آشیانه» نماد خانه و پناهگاه روانی انسان است.

۳-۳- فرآیند فردیّت‌یابی (Individuation Process)

۳-۳-۱- تحول قهرمان

در شعر افسانه، فرآیند فردیّت‌یابی قهرمان که محور اصلی تحلیل یونگی است، به‌وضوح قابل مشاهده است. قهرمان شعر یا همان عاشق، از ابتدا تا انتهای شعر در یک سفر درونی و معنوی قراردارد که به شناخت خود و جهان اطراف می‌انجامد. این مسیر تدریجی و پر از آزمون و خطا، نشان‌دهندهٔ تحولات روانی و شخصیتی او است.

در ابتدای شعر، قهرمان سرگشته و پریشان است: «در شبِ تیره، دیوانه‌ای کاو / دل به رنگی گریزان سپرده،» (همان: ۱۳). این مرحله از سفر قهرمان، نمایانگر آغاز جستجوی او برای فهم هویت خویش است. در طی این سفر، قهرمان با شکست‌ها و ناکامی‌ها روبه‌رو می‌شود که باعث تحول او می‌گردد: مرغ هرزه‌درایی که بر هر / شاخی و شاخساری پریدی! / تا بماندی زبون و فتاده» (همان). قهرمان در این بخش از سفر خود به این درک می‌رسد که «آن‌چه دیدی، ز خود دیدی و بس» (همان) که نشان‌دهندهٔ نوعی بیداری روانی است. او به‌مرور به جایگاه و تأثیر اعمال و افکار خود در ایجاد شرایط اطرافش پی‌می‌برد. این نوع بازشناسی خویشتن، بخشی از فرآیند فردیّت‌یابی در روان‌شناسی یونگ است، جایی‌که فرد از خودآگاهی و پذیرش مسئولیت به تکامل و بلوغ دست‌می‌یابد.

۳-۳-۲- سایه و برخورد با تاریکی

یکی از مهم‌ترین مراحل در فرایند فردیّت‌یابی یونگی، مواجهه با «سایه» است؛ بخش تاریک و ناخودآگاه شخصیت که فرد باید با آن روبه‌رو شود تا به شناخت کامل‌تری از خود برسد. در شعر افسانه، این مواجهه به‌وضوح به‌تصویر کشیده شده‌است. قهرمان شعر با جنبه‌های تاریک شخصیت خود در صحنه‌هایی مواجه‌می‌شود که او را به درون سایهٔ خود هدایت می‌کند:

در برِ گوسفندان، شبی تار
بودم افتاده من، زرد و بیمار،
تو نبودی مگر آن هیولا،
– آن سیاه مهیبِ شرر بار
که کشیدم ز بیمِ تو فریاد؟» (همان: ۱۶)

این بخش از شعر نشان‌دهندهٔ مواجههٔ قهرمان با هیولای درونی‌اش است که نمادی از «سایه» در روان‌شناسی یونگ است. «سایه» به‌عنوان بخشی از شخصیت که فرد معمولاً از آن آگاه نیست، نمایان‌می‌شود و قهرمان باید با آن روبه‌رو شود تا بتواند آن‌را درک و در نهایت به‌سمت روشنایی و آگاهی هدایت کند.

در این مسیر، قهرمان از سایه‌های مختلف شخصیت خود پرده برمی‌دارد، از جمله احساسات سرکوب‌شده و ترس‌های عمیق:

ناشناسا! که هستی که هر جا

با من بینوا بوده‌ای تو؟» (همان: ۱۸)

این پرسش‌ها و مواجهات، نشانه‌هایی از پذیرش تدریجی این جنبه‌های تاریک توسط قهرمان است. او در نهایت درمی‌یابد که باید این تاریکی‌ها را بپذیرد تا بتواند به شناختی کامل‌تر از خود دست‌یابد.

۳-٤- ساختار و نمادگرایی شعر

۳-٤-۱- ساختار روایی شعر

شعر افسانه، یک روایت نمادین است که از دیالوگ‌های بین عاشق و افسانه تشکیل‌شده و به بیان داستانی اسطوره‌ای می‌پردازد. این دیالوگ‌ها علاوه بر ایجاد ساختاری دوصدایی، کهن‌الگوهای یونگی را در قالب نمادهای زبانی و شخصیتی نمایان می‌کنند. روایت اصلی حول گفت‌وگوی عاشق و افسانه می‌گردد. افسانه خود تجسم یک کهن‌الگوی اساطیری است که عاشق در جست‌وجوی اوست و او را همچون نمادی از عشق و سرنوشت می‌بیند. این روایت بازتاب‌دهندهٔ فرآیند «فردیّت» و «سفر قهرمان» در اندیشه یونگ است؛ عاشق به‌دنبال کشف خویش و معنای عشق است. گفت‌وگوهای عاشق با افسانه، به‌صورت پیوسته از حالت نمادین به توصیف‌های حسی و ذهنی می‌رسد. در بندهایی مانند بند ۳۳، افسانه از خود به‌عنوان «قصه‌ای عاشقانه و بی‌قرار» یاد می‌کند و می‌گوید: «تو یکی قصه‌ای؟ / افسانه: آری، آری. / قصهٔ عاشقِ بیقراری».

این ساختار نشان‌دهندهٔ تلاش عاشق برای کشف معانی ژرف‌تر وجود و عشق است و این سفر را نمادی از جست‌وجوی معنا و تجربه‌ای کهن‌الگویی از سفر روانی انسان می‌توان دانست. «افسانه» به‌عنوان نماد بخش‌های ناآگاه شخصیت عاشق، به بازنمایی کهن‌الگوهای یونگی مانند آنیمای پنهان و نیروهای درونی انسان کمک می‌کند.

۳-٤-۲- زبان و بلاغت شعر

نیما در شعر افسانه از زبان استعاری و بلاغی پیچیده‌ای استفاده می‌کند که به ساختار روانی شخصیت‌ها و کهن‌الگوهای یونگی پیوند خورده است. زبان شعر پر از نمادها و تصاویر اساطیری است که به بیان مفاهیم ناهشیار و ناپیدای روان کمک می‌کنند. استفاده از استعاره‌هایی مانند: «افسانه»، «عاشق» و «قصه» به‌صورت پیوسته در کل شعر، نمادهای عمیق روانی هستند که در فرآیند کشف و شناخت خود، با ناهشیار فردی و جمعی در پیوند هستند.

به‌عنوان مثال، در بند ۱٦، عاشق به بانگ پنهان افسانه اشاره‌می‌کند که شب‌هنگام شنیده‌می‌شود:

«هر زمانی که شب در رسیدی

بر لب چشمه و رودخانه،

در نهان، بانگ تو می شنیدم». (همان: ۱٤)

این بانگ پنهان، نمادی از صدای آنیما (نیمهٔ زنانهٔ روان مرد) است که عاشق در تلاش برای شناخت آن است. این استعارهٔ صدای نهانی، بیانگر ارتباط عمیق عاشق با بخش‌های ناآگاه و کهن‌الگویی روان خود است که بر اساس نظریات یونگ، نقش مهمی در فرآیند فردیّت و رسیدن به خودآگاهی ایفا می‌کند.

از سوی دیگر، زبان بلاغی و سرشار از تصاویر بومی و اسطوره‌ای نیما، به‌همراه تمهیدات زبانی همچون تشخیص و تمثیل، به عمق و پیچیدگی روانی شخصیت‌ها می‌افزاید؛ به‌عنوان نمونه در بند ۵۵، که عاشق از تجربه‌ای رویایی در شب مهتابی سخن-می‌گوید، نیما از ترکیبی‌ازتصاویرطبیعی و استعاری برای‌بیان احساسات‌عاشقانه‌استفاده می‌کند: «چه شبی، ماه‌خندان، چمن‌نرم».
در این بند، تصاویر طبیعی مانند ماه و چمن به استعاره‌هایی برای توصیف وضعیت روانی عاشق و تجربه‌های ناخودآگاه او بدل‌می‌شوند. این زبان استعاری، با استفاده از نمادهای یونگی چون: «ماه» (نماد ناخودآگاه) و «چمن» (نماد سرسبزی و زندگی)، به پیوندهای عمیق بین زبان شعر و روان‌شناسی کهن‌الگوها دامن‌می‌زند.

٤- نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف تحلیل کهن‌الگوهای یونگی در شعر «افسانه» نیما یوشیج، نشان‌داد که مفاهیم کلیدی روان‌شناسی تحلیلی کارل گوستاو یونگ در ساختار معنایی و روایی شعر بازتاب یافته‌اند.
در پاسخ به پرسش نخست، مشخص‌شد که کهن‌الگوی «**قهرمان**» در این شعر، در قالب شخصیتی تنها، آسیب‌پذیر و درگیر با تنش‌های درونی نمود یافته است. این «قهرمان»، اگرچه برخلاف الگوی کلاسیک، کنش‌گر نیست، اما ازطریق گفت‌وگو با شخصیت «افسانه» با زخم‌های روانی خود مواجه‌می‌شود و نوعی کشمکش روانی را تجربه‌می‌کند. کهن‌الگوی آنیما نیز در قالب شخصیت زنانه و رازآمیز «افسانه» تجسم یافته است؛ شخصیتی که همدلی، دلداری و هدایت روانی را در سطوحی نمادین بر عهده دارد و قهرمان را به تأمل درونی سوق‌می‌دهد. این دو کهن‌الگو از طریق تعامل‌شان، در شکل‌گیری و تحول تدریجی روان قهرمان نقش‌دارند.
در ارتباط با پرسش دوم، یافته‌ها حاکی از آن است که مفاهیمی چون ناخودآگاه جمعی و سایه، در لایه‌های زیرین شعر حضوری معنادار دارند. سایه‌های روانی قهرمان، در قالب شکست‌ها، دردهای اجتماعی و رنج‌های عاطفی ظهورمی‌یابند. گفت‌وگو با افسانه نیز می‌تواند نوعی بازنمایی از مکاشفه در ناخودآگاه تلقی‌شود. این عناصر در هم‌تنیدگی با کهن‌الگوها، ساختار شعر را از یک روایت صرفاً عاشقانه به سفری روانی و معرفتی ارتقا می‌دهند.
پاسخ به پرسش سوم نشان‌می‌دهد که فرآیند فردیّت‌یابی در شعر «افسانه» با سرگشتگی قهرمان آغازمی‌شود و در قالب سفری درونی برای خودشناسی تداوم‌می‌یابد. قهرمان با سایه‌های روانی خود، شامل ترس‌ها و هیولاهای درونی، مواجه‌می‌شود و به‌تدریج به آگاهی از ابعاد تاریک وجود خود دست می‌یابد. این رویارویی، زمینه‌ساز تحول روانی و گام‌نهادن به‌سوی بلوغ شخصیتی است. اگرچه پایان این مسیر در شعر قطعی نیست، اما نشانه‌هایی از آغاز روند تفرّد و حرکت به‌سوی یکپارچگی روانی در شخصیت قهرمان مشهود است.
در مجموع، شعر «افسانه» را می‌توان بازنمایی شاعرانه‌ای از سفر ناخودآگاه، مواجهه با سایه‌ها و تلاش برای رسیدن به «خود» در معنای یونگی آن دانست؛ سفری درونی، پر از تردید، اندوه و اشتیاق برای پیوندی عمیق‌تر با خویشتن.

٥- منابع

اکرمی و دهقانی. (۱۳۹٤). نقد و بررسی رد پای «شب‌ها»ی موسه در «افسانه» نیما، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۲۷-۵۳.
آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی. (۱۳۸۹). از یوش تا جیکور (بررسی دو شعر «افسانه» از نیما یوشیج و شعر «فی السوق القدیم» از بدر شاکر سیاب)، فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ۱-۱٦.

ذبیح‌نیا عمران، آسیه. (۱۳۹۱). تأثیر و نفوذ رمانتیک هوگو، موسه و لامارتین بر افسانهٔ نیما، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۵۵-۷٦.

طاهراحمد، آمر. (۱۳۹٤). نظریهٔ بیت شکسته از ویکتور هوگو تا نیما یوشیج، فصلنامهٔ ادبیات تطبیقی (فرهنگستان زبان و ادب فارسی)، دورهٔ ٦، شمارهٔ ۱۱، صص ۳٦-٦۵.

طایفی، شیرزاد؛ رمضانی، مهدی؛ قربانپور، سمیه. (۱۳۹٦). تأملی در منظومه‌های «افسانه» نیما و «حیدربابایه سلام» شهریار از منظر رمانتیسم، فصلنامهٔ تاریخ ادبیات، شمارهٔ ۸۰، صص ۱۰۵-۱۲۹.

عباسی‌سرداری، سوده؛ کاردگر، یحیی. (۱٤۰۲). بررسی ویژگی‌های غنایی در افسانهٔ نیما یوشیج، پژوهشنامهٔ ادب غنایی، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ ٤۰، صص ۱۳۵-۱۵۲.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین؛ طاهری، قدرت‌الله؛ کریمی، فرزاد. (۱۳۸۹). روایت‌شناسی نشانه‌ها در «افسانه» نیما، متن‌شناسی ادب فارسی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۹-۱۲۸.

غیبی‌پور حاجی‌ور، نجات؛ جهانبخت لیلی، امید؛ رجبی، فرهاد. (۱٤۰۱). مؤلفه‌های سورئالیستی در منظومهٔ افسانه و إذا کُنتَ نائماً فی مَرکب نوح، کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ٤۸، صص ۸۵-۱۰۵.

نودهی، کبری؛ نشایی، محمدرضا. (۱۳۹۷). ارتباط غیرکلامی، شاخصهٔ سبکی منظومهٔ افسانه نیما یوشیج، فصلنامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۱٤، شمارهٔ ۱۵، صص ۸۹-۱۰۸.

یوشیج، نیما. (۱۳۵۷). افسانه، به‌کوشش سیروس طاهباز، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

Hillman, J. (1979). The myth of analysis: Three essays in archetypal psychology. Harper & Row.

Jung, C. G. (1959). The archetypes and the collective unconscious (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.

Jung, C. G. (1964). Man and his symbols. Aldus Books.

Jung, C. G. (1969). The archetypes and the collective unconscious (2nd ed., R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.

Jung, C. G. (1973). Psychological aspects of the persona. In Collected works of C. G. Jung (Vol. 7, pp. 147–159). Princeton University Press.

Neumann, E. (1954). The origins and history of consciousness (R. F. C. Hull, Trans.). Princeton University Press.

Shamdasani, S. (2003). Jung and the making of modern psychology: The dream of a science. Cambridge University Press.

University of Sistan and Baluchestan

Journal of Lyrical Literature Researches

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

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

Investigating the Power Relationships in Vis and Ramin Story According to Michel Foucalt's View

Mohamad Hossein Nikdar Asl[1]✉ | Hossein Bagheri [2]

1. Corresponding Author, Associate Professor of Persian Language and Literature Dept, University of Yasouj.
Email: Mnikdarasl@yu.ac.ir
2. PhD Student of Persian Language and Literature Dept, University of Yasouj.
Email: hossein.ba62@gmail.com

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
21 May 2025
Received in revised form:
19 October 2025
Accepted:
19 October 2025
Published online:
21 March 2026

Keywords:
Michel Foucault, power relations, resistance, Vis and Ramin.

ABSTRACT

The present study describes and analyzes the manifestations and instances of power in the relationships of the characters in the epic poem Vis and Ramin, by Fakhreddin Asad Gorgani. The main issue of this research is to analyze and explore the question of how power is distributed in the context of social relations and relationships between individuals in the studied society and how the strategic strategy of individuals in resistance or demonstrating the degrees of enjoyment of freedom is manifested. The present study is formulated as follows using the method of qualitative content analysis based on documents, relying on the central components of Michel Foucault's perspective on the subject of power: power strategy, manifestations of the exercise and manifestation of power, the relationship of power to freedom, resistance and transgression, institutions and forces that direct or stabilize power. Based on the results of the discussion, it was argued that power in this system is not centralized and flows in a dispersed manner at all levels of society. As it was shown how the characters in this system, regardless of their hierarchical position, are in a wide network on the path of exercising power. In a way, power can be seen as a guiding element at all levels of the behavior and speech of the characters in this story. Resistance and transgression strategically display specific ways of responding and reacting, which themselves indicate the degrees of freedom of individuals in the face of power.

Cite this article: Nikdar Asl, Mohamad Hossein, Bagheri, Hossein. (2026). Investigating the Power Relationships in Vis and Ramin Story According to Michel Foucalt's View. *Journal of Lyrical Literature Researches*, 24(46), 229-246.
http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52098.3345

© Nikdar Asl, Mohamad Hossein, Bagheri, Hossein.

Publisher: University of Sistan and Baluchestan

Extended abstract

1. Introduction

Michel Foucault (1926-1984) rejects the hierarchical understanding of the concept of power and believes that power is not a simple concept communicated from top to bottom and in a commanding manner, but rather flows in a network of intricate relationships and different layers of social and linguistic interactions. (Deleuze, 2010: 59) Understanding power in Foucault's thought requires understanding the relationship between the exercise of power and the freedom of individuals, the strategy of power and the possibility of transgression, and the relationship between power and resistance. Each of these concepts sheds light on some of the dark corners of individual action and reaction in the social arena.

This study, stating that the evolution in recent theories has been able to expand the understanding and recognition of individuals in social and human spheres, considers it necessary to benefit from the capacity created in literary studies to revive the precious heritage of ancient Persian literature. One of the classic and thought-provoking works of Persian literature is the collection of poems Weiss and Ramin by Fakhreddin Asad Gorgani. In this study, a different reading and a new understanding of the intratextual relationships and relations of the Weiss and Ramin poetry system are the main goals of the authors. The main issue of this research is the way in which power is distributed and expanded in the context of social relations and the examination of its function in the relationships between individuals in the studied society. Therefore, it addresses the question of how the methods of exercising power and reacting to it are displayed at different levels of society and how the strategic strategy of individuals in resisting or displaying their degrees of enjoyment of freedom is manifested?

.2. Research methodology

This research was conducted using the qualitative content analysis method of documents. The data collection tool in this research is in the form of documents and library study. In this regard, after explaining Michel Foucault's theoretical foundations regarding power and formulating its main components, the relationship between the characters of the study subject was analyzed using the content analysis method.

3.Discussion

From the beginning of the story of Weiss and Ramin, the romantic and power-based challenge in the story begins with Shah Mobed's request. Although Shah Mobed has the highest political and social position, fulfilling his request can only be interpreted as a possibility, because Shahro can resist it. Shahro wants to emerge victorious from this game by delaying his response, suspecting her infertility. The tactic that Shah Mobed and Shahro use in this conversation is a strategy of struggle in which both try to win this game by advancing their own desires.

In this story, although the story takes a specific direction with Shah Mobed's request and Shahro's response, it expands and takes on different dimensions through the social life of the two. The game is displayed at different levels, and the entry of each actor changes the balance of power. In this arena, power is not simply a one-sided force from top to bottom. In this approach, power appears as a relational matter. Paying attention to the field of resistances against power helps us to better understand power relations. In a part of the story, with the plot of Ramin's love, Dayeh's mediation, and Weiss's stance, we see that the internal conflict of individuals and the conflict of will of the actors emerge. In this ups and downs dialogue, the main element of the story revolves around the exercise of force and power, with awareness of the possibility of transgression and resistance. The trinity of Ramin, Dayeh, and Weiss, who openly and freely play dice, and each thinks of his own victory in some way or trick, plays a role in this context. In this poem, Weiss is a symbol of defiance and rebellion. He never gives in to fear of threats and intimidation. He is not afraid of social norms and structures, nor of stigma and disgrace. His behavior is full of rebellion and resistance.

Culture and its constituent elements are sometimes used as a speeding machine to achieve the goal, sometimes as an obstacle to slow down the opponent. For example, after a campaign, Shah Mobad first turns to dialogue with his opponent. He tries to soften Shahro's heart with tempting words and

promises, and on the other hand, with the help of cultural norms and customs, he also makes him ashamed of his actions.

The social structure and context are considered one of the solid and practical bases in power relations in this system. Accordingly, before any action, even the king tries to justify accepting his action. In the debates and challenges in this text, one of the parties always refers the other to popular judgments about speech and action in order to convince him; or by raising the fear of God and the Hereafter, he tries to turn the rule to his advantage. Finally, Ramin's rebellion and the force of time bring an end to Omar Zard and Shah Mobad, so that fate can disrupt power relations and stamp them with instability.

4. Conclusion

This study attempts to study and analyze the internal relationships of the characters in this story from the perspective of power relations, relying on Michel Foucault's theory of power relations. Since Weiss and Ramin presents a romantic story of an ancient Persian royal family, according to the traditional and common view of government and the position of the king, it was expected that power would be concentrated in the hands of the king and that others would have no choice but to accept affairs and orders. However, as Foucault believes, power is deeply rooted in the network of society and can be observed in all areas of society and human relations. In this story, power flows in a plural and dispersed form in all classes of society, because all individuals in the field of power try to insist on their positions in order to confirm their possession of power.

The main characters in this poem always behave on the axis of power relations, openly or secretly. Each character, regardless of their hierarchical position, exerts power or resistance against the other depending on the situation and situation of the story, relying on cultural and linguistic elements. Power, resistance, and freedom, as the three main pillars of Foucault's thought, are fully visible from the beginning to the end of this story.

5. References

Ebrahimi, M., & Dehimi-Nejad, Sh. (2020). Discourse analysis of power in the story of Siyavash based on Michel Foucault's theory of power. *Persian Literature ScientificPromotional Quarterly*, 10(2), 191–212. https://doi.org/10.22059/jpl.2020.297557.1639.

Asʿad Gorgani, Fakhr al-Din. (1958). *Vis and Ramin* (M. J. Mahjoub, Ed.). Tehran: Andisheh. Eslami Nodoushan, M. A. (1970). Is *Vis and Ramin* an immoral epic? *Negin Magazine*, (64), 9–11.

Elhami, F., Jahandidah, A., & Raeisi, M. R. (2020). An analysis of Sufi teachings based on Michel Foucault's discourse theory of power. *Mystical Literature and Mythology Quarterly*, 16(60), 13–42.

Tajik, M. R. (2004). *Discourse, counter-discourse, and politics* (1st ed.). Tehran: Institute for Humanities Research and Development.

Jokar, M., & Hayat-Davoudi, F. (2021). Power relations of government, love, and capital in the story of *Vis and Ramin*. *Kahnnama-ye Adab-e Parsi*, 12(2), 185–207.

Khaleghi, A., Mozaffari, A., & Nazeryani, A. (2021). The function of narrative syntax in the actantial model and plot of *Vis and Ramin*. *Journal of Poetics*, Shiraz University, 13(1), ۱۲۷–۱٤۸. https://doi.org/10.22099/jba.2020/35333/3567

Davoudi, A. A. (2011). Analysis of power relations in Michel Foucault's thought. *Political Studies Quarterly*, 3(12), 93–116.

Dreyfus, H., & Rabinow, P. (1999). *Michel Foucault: Beyond structuralism and hermeneutics* (H. Bashirieh, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney.

Deleuze, G. (2010). *Foucault* (N. Sarkhosh & A. Jahandidah, Trans., 2nd ed.). Tehran: Nashr-e Ney.

Dehghan, A., & Yekhdansaz, N. (2015). Discourse in the story of "The Mosque of the Guest-Killer" in the *Masnavi*, based on Michel Foucault's ideas. *Research in Persian Language and Literature*, (36), 83–102.

Rafat-Khah, F., & Tasnimi, A. (2016). Analysis of *Vis and Ramin* based on narratology theories. *11th International Conference of the Association for the Promotion of Persian Language and Literature*, University of Gilan, 17–19 September, 1747–1775.

Soltani, A. A. (2004). *Power in discourse and language* (1st ed.). Tehran: Nashr-e Ney.

Shert, E. (2013). *Continental philosophy of social science* (H. Jalili, Trans., 3rd ed.). Tehran: Nashr-e Ney.

Shirkhoda, T., Khalil-Elahi, Sh., & Forouzanfar, A. (2019). Discourse analysis of power in the story of Rostam and Esfandiar from Foucault's perspective. *Sociology Quarterly*, 7(2).

Zimaran, M. (1999). *Michel Foucault: Knowledge and power* (1st ed.). Tehran: Hermes.

Toghiyani, E., & Poudeh, A. (2015). A psychological analysis of *Vis and Ramin* based on Freud's libido theory and Jung's individuation theory. *Specialized Scientific Quarterly*, Islamic Azad University, Najafabad Branch, 5(16), 77–90.

Foucault, M. (2002). *Nietzsche, genealogy, history* (N. Sarkhosh & A. Jahandidah, Trans.). Tehran: Nashr-e Ney.

Foucault, M. (2013). *The archaeology of knowledge* (N. Sarkhosh & A. Jahandidah, Trans., 2nd ed.). Tehran: Nashr-e Ney.

Foucault, M. (2021). *The theatre of philosophy* (N. Sarkhosh & A. Jahandidah, Trans., 5th ed.). Tehran: Nashr-e Ney.

Galbraith, J. K. (2002). *The anatomy of power* (M. Mohajer, Trans.). Tehran: Soroush.

Mashaikhi, A. (2022). *Genealogy is grey: Reflections on Foucault's method* (2nd ed.) Tehran: Nashr-e Ney.

McCarthy, E. D. (2009). *Knowledge as culture* (K. Khaleghpanah et al., Trans.). Tehran: Institute for Cultural and Social Studies.

Navabakhsh, M., & Karimi, F. (2012). An examination of the concept of power in Michel Foucault's theories. *Political Studies Quarterly*, 1(3), 49–64.

Honarmand, S. (2013). *An introduction to Foucault: An essay on power, discourse, consciousness, history, and space* (1st ed.). Tehran: Javan.

Foucault, M. (1985). *The use of pleasure* (Vol. 2 of *The history of sexuality*, R. Hurley, Trans.). New York: Pantheon Books.

پژوهشنامه ادب غنایی

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

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

تحلیل مناسبات قدرت در منظومهٔ «ویس و رامین» با تکیه بر آراء میشل فوکو

محمدحسین نیکدار اصل[۱] ✉| حسین باقری[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول: دانشیار رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج. رایانامه: Mnikdarasl@yu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج. رایانامه: hossein.ba62@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقالهٔ پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۳۱
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۷/۲۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۷/۲۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۵/۰۱/۰۱

واژه‌های کلیدی:
میشل فوکو، مناسبات قدرت، مقاومت، ویس و رامین.

چکیده

پژوهش حاضر، به توصیف‌وتحلیل نمودها و مصادیق قدرت در روابط شخصیت‌های منظومهٔ «ویس و رامین»، اثر فخرالدین اسعد گرگانی می‌پردازد. مسئلهٔ اصلی این تحقیق، تحلیل و واکاوی این پرسش است که نحوهٔ توزیع قدرت در بستر مناسبات اجتماعی و روابط میان افراد جامعهٔ مورد مطالعه به چه شکل بوده و استراتژی راهبردی افراد در مقاومت یا نمایش درجات بهره‌مندی از آزادی چگونه نمود یافته است؟ پژوهش پیش‌رو به‌شیوهٔ تحلیل کیفی محتوا بر پایهٔ اسناد، با تکیه بر مؤلفه‌های محوری دیدگاه «میشل فوکو» در موضوع قدرت، بدین‌شرح صورت‌بندی شده است: استراتژی قدرت، نمودهای اعمال و بروز قدرت، نسبت قدرت با آزادی، مقاومت و تخطی، نهادها و نیروهای جهت‌دهنده یا تثبیت‌کنندهٔ قدرت. براساس نتایج بحث، استدلال‌شد قدرت در این منظومه متمرکز نبوده و به‌صورت پراکنده در تمام سطوح جامعه جریان دارد. چنان‌که نشان داده شد چطور شخصیت‌های این منظومه فارغ از جایگاه سلسله‌مراتبی خود، در شبکه‌ای گسترده در مسیر اعمال قدرت هستند. به‌گونه‌ای که می‌توان قدرت را به‌عنوان مؤلفه‌ای جهت‌بخش، در تمام سطوح رفتار و گفتار افراد این داستان، شاهد بود. مقاومت و تخطی به شکل راهبردی، شیوه‌های خاصی از پاسخ‌ها و واکنش‌ها را به نمایش درآورده که خود حکایت‌گر درجات آزادی افراد در برابر قدرت می‌باشد.

استناد: نیکدار اصل، محمدحسین، باقری، حسین. (۱۴۰۵). تحلیل مناسبات قدرت در منظومهٔ «ویس و رامین» با تکیه بر آراء میشل فوکو. *پژوهشنامهٔ ادب غنایی*، ۲۴ (۴۶)، ۲۴۶-۲۲۹ .

http//doi.org/ 10.22111/jllr.2025.52098.3345

CC BY NC

ناشر: دانشگاه سیستان و بلوچستان.

© نیکدار اصل، محمدحسین، باقری، حسین.

۱- مقدمه

میشل فوکو (۱۹۸٤-۱۹۲٦) یکی از مهم‌ترین نظریه‌پردازان قرن بیستم شناخته‌می‌شود. تفکر و مباحث فوکو دربارهٔ ماهیت و عملکرد قدرت، زمینه‌ساز گفت‌وگوها و مجادله‌های زیادی شده است که خوانش ادبی نیز از آن متأثر بوده است. از نگاه فوکو، ردپای قدرت را نمی‌توان تنها در یک فرد، پادشاه یا حکومت جست‌وجو کرد. قدرت در همهٔ سطوح و زوایای اجتماعی پخش و گسترده است. فوکو درخصوص مفهوم قدرت، درک سلسله‌مراتبی را رد می‌کند و معتقد است قدرت یک مفهوم سادهٔ ابلاغی از بالا به پایین و دستوری نیست؛ بلکه در شبکه‌ای از روابط درهم‌پیچیده، جاری است. به نوعی قدرت ریشه در لایه‌های مختلف تعاملات اجتماعی و زبانی دارد (دلوز، ۱۳۸۹: ۵۹).

فهم قدرت در اندیشهٔ فوکو، نیازمند دریافت نسبت میان اعمال قدرت و آزادی افراد، استراتژی قدرت و امکان بروز تخطی و نسبت قدرت و مقاومت است. هر کدام از این مفاهیم، بخشی از زوایای تاریک کنش و واکنش افراد را در عرصهٔ اجتماع، روشن‌می‌سازد. از سویی، انطباق مناسبات قدرت فوکو با مناسبات درون متن و روابط انسانی درون داستان‌ها، می‌تواند به زبان و آثار ادبی کلاسیک، جلوه‌ای تازه ببخشد.

۱-۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

یکی از آثار کلاسیک و درخور تأمل ادبیات فارسی، منظومهٔ «ویس و رامین»، اثر مشهور فخرالدین اسعد گرگانی است که در حدود سال ٤٤٦ به رشتهٔ نظم درآمده است. به‌لحاظ ریشهٔ داستانی، دارای اصلی کهن‌تر از زمان تألیف خود بوده که بنا به روایت‌هایی، آن‌را متعلق به دورهٔ اشکانی دانسته‌اند (اسلامی‌ندوشن، ۱۳٤۹: ۱۰). این اثر، دارای جاذبه‌ها و دافعه‌هایی بنیادی بسیاری بوده که این امر موجب‌شده از دیدگاه‌های متفاوت و گاه متضادی واکاوی و ارزیابی شود. ضرورت انجام این پژوهش در ارتباط با منظومهٔ «ویس و رامین» را می‌توان این‌گونه بیان‌کرد: از آن‌جا که این داستان، به ماجرایی درون خانوادهٔ سلطنتی می‌پردازد، بلافاصله این ایده را به ذهن متبادرمی‌کند که قدرت در این جامعه به‌صورت متمرکز در اختیار طبقهٔ حاکم بوده و دیگر افراد داستان بر اساس سلسله‌مراتب، زیر سلطهٔ دایمِ حاکم، ایفای نقش می‌کنند. همان‌گونه که مطابق برداشت سنتی، قدرت با حکومت و دولت، یکی دانسته می‌شد و قدرت را تنها امری عمودی و از بالا به پایین تعریف می‌کردند. باید اذعان داشت این دیدگاه با انگاره‌های فوکو متفاوت است. فوکو بر این باور است که دولت صرفاً نهادی است که در آن، قدرت در شکل نهایی خود قابل‌مشاهده است؛ اما قدرت عمیقاً ریشه در شبکهٔ جامعه دارد و می‌توان آن‌را در تمامی عرصه‌های اجتماع و روابط انسانی مورد ملاحظه قرارداد. قدرت چیزی نیست که به تملک کسی درآید. «قدرت» نسبت است؛ نسبت نیروها، نسبت اثرپذیری و اثرگذاری. به‌همین دلیل است که فوکو معتقد بود باید به‌جای قدرت از «مناسبات قدرت» سخن‌گفت (فوکو، ۱٤۰۰: ۳۲-۲۷). چنین باوری می‌تواند عمیقاً خوانش مخاطب را دگرگون کند.

مسئلهٔ اصلی این تحقیق، نحوهٔ توزیع و گسترش قدرت در بستر مناسبات اجتماعی و بررسی کارکرد آن در روابط میان افراد جامعهٔ مورد مطالعه است؛ از این‌رو به این پرسش می‌پردازد که شیوه‌های اعمال قدرت و واکنش به آن در سطوح مختلف جامعه چگونه نمایش داده شده؟ و استراتژی راهبردی افراد در مقاومت‌ورزی یا نمایش درجات بهره‌مندی خود از آزادی به چه شکل نمود یافته است؟

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

این پژوهش با بیان این امر که تحول در نظریه‌های متأخر توانسته درک و شناخت افراد را در حوزه‌های اجتماعی و انسانی گسترش دهد؛ بهره‌مندی از ظرفیت ایجادشده در مطالعات ادبی را برای احیای میراث گران‌بهای ادبیات کهن فارسی، ضروری دانسته است.

پژوهش حاضر، خوانش متفاوت و دریافت تازه از روابط و مناسبات درون‌متنی منظومهٔ «ویس و رامین» را به‌عنوان هدف اصلی خود قرار داده است. به این‌منظور، سعی بر آن داشته به تمامی کنش و واکنش‌های شخصیت‌های داستانی توجه‌نماید و به عنصر روایت به‌عنوان شبکهٔ ارتباطی و نمودار پیونددهندهٔ مناسبات قدرت، نظر خاص داشته‌باشد؛ از این‌رو، بافت اجتماعی این داستان، میدان نیرویی درنظر گرفته شده که نمایشگر ابعاد مختلف اعمال قدرت بوده و اعمال همهٔ افراد، فارغ از موقعیت و طبقه، واکاوی گردیده است.

۳-۱- روش تفصیلی تحقیق

این تحقیق، از نوع تحقیقات نظری و یک پژوهش بنیادی محسوب می‌شود. روش انجام پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی است و ابزار گردآوری اطلاعات در این تحقیق به‌صورت اسنادی و مطالعات کتابخانه‌ای بوده که از طریق فیش‌نویسی صورت پذیرفته است. در این راستا، پس از تبیین مبانی نظری میشل فوکو پیرامون قدرت و صورت‌بندی مؤلفه‌های اصلی آن، با استفاده از شیوهٔ تحلیل محتوا به بررسی و تجزیه‌وتحلیل روابط شخصیت‌های موضوع مورد مطالعه، پرداخته شده است.

٤-۱- پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های مرتبط با موضوع تحقیق، به دو دستهٔ کلی قابل تقسیم هستند: دستهٔ اول شامل پژوهش‌هایی است که براساس نظریات فلسفی متأخر، منظومهٔ «ویس و رامین» را مورد مطالعه و مداقه قرارداده‌اند؛ دستهٔ دوم دربرگیرندهٔ تحقیقاتی است که با تکیه بر نظریات میشل فوکو به بررسی و تحلیل آثار کلاسیک فارسی پرداخته‌اند؛ در این‌جا به پاره‌ای از پژوهش‌های اخیر اشاره می‌شود:

الف) از جمله مطالعاتی که با محور «ویس و رامین» نگاشته‌شده می‌توان به این موارد اشاره‌کرد:

- طغیانی و پوده (۱۳۹٤) منظومهٔ «ویس و رامین» را براساس نظریهٔ «لیبیدوی» فروید و «فردیّت» یونگ تحلیل روان‌شناختی کرده‌اند. چنان‌که پژوهش استدلال‌می‌کند، در این منظومه یک عشق زمینی، بدل به عشقی متعالی می‌گردد و در این رهگذر عاشق به خودشناسی می‌رسد. زمینهٔ این تعالی و تکامل روانی، براساس کهن‌الگوهای موردنظر یونگ، پرسونا، سایه، آنیما و خود برشمرده شده‌اند.

- رفعت‌خواه و تسنیمی (۱۳۹۵) داستان «ویس و رامین» را براساس نظریه‌های روایت‌شناسی مورد تحلیل و واکاوی قرارداده‌اند و معتقدند این روایت در دو سطح داستان و گفتمان قابل بررسی است. بر همین اساس، ابتدا چگونگی شکل‌گیری بحران و فرآیند گذر از بحران را بررسی کرده، سپس نقش شخصیت‌ها را در پیشبرد داستان مدنظر قرارداده‌اند.

- خالقی و دیگران (۱٤۰۰) به کارکرد نحو روایی (مدل کنشگران) و پیرنگ در منظومهٔ «ویس و رامین» براساس نظریات روایت‌شناسی گریماس پرداخته‌اند. در این پژوهش، اذعان‌شده که منظومهٔ موردنظر از چهار نحو روایی برخوردارب‌وده که همگی در خدمت روایت هستند. همچنین در این داستان، با دو نوع پیرنگ روبه‌رو هستیم؛ پیرنگ خطی که در پی یکدیگر می‌آیند و پیرنگ‌های موازی که در دو گروه تقابلی و تعاملی جای‌می‌گیرند.

- جوکار و حیات‌داوودی (۱٤۰۰) به بررسی روابط قدرت حکومت، عشق و سرمایه در داستان «ویس و رامین» پرداخته‌اند. از آن‌جا که پژوهش یادشده، بیشترین قرابت موضوعی را با این تحقیق دارد، لازم است به وجوه افتراق این دو پژوهش پرداخته‌شود. چنان‌که در عنوان تحقیق جوکار و حیات داودی آمده، «قدرتِ حکومت» در مرکز دیده شده و دیگر ارکان جامعه به‌عنوان مؤلفه‌های پیرامونی در مواجهه با هستهٔ قدرت؛ یعنی حکومت، مورد بررسی قرارگرفته‌اند. برهمین اساس، به شکل‌های مختلف عکس‌العمل شخصیت‌ها در برابر قدرت حاکمه، پرداخته و در نتیجه آورده است: «شهرو تسلیم قدرت سرمایه می‌شود. ویرو که نخست در برابر قدرت ایستادگی می‌کرد، در نهایت تسلیم آن می‌شود. ویس با استفاده از قدرت عشق به جنگ سرنوشت و مقابله با گفتمان سلطه می‌رود». باید اذعان‌کرد این دیدگاه، با رویکرد میشل فوکو تفاوت دارد. فوکو باور دارد در

برداشت سنتی، قدرت با حکومت و حاکم، هم‌ردیف شناخته‌می‌شود و قدرت را امری مرکزی و جریانی عمودی و از بالا به پایین تعریف می‌کنند. قدرت امری مطلق نیست که آن‌را بشود تصاحب کرد و امتیازی در انحصار یک گروه یا طبقه دانست؛ بلکه صرفاً مجموعه‌ای از شبکه‌ها و مجموعه‌های درهم‌تنیده و متداخل است که در حوزهٔ امکان پدیدارمی‌شود؛ از این‌رو، چنان‌که در بخش مبانی نظری به آن پرداخته خواهدشد، در دستگاه فکری فوکو، همهٔ بازیگران عرصهٔ اجتماع، در میدان نیرو و در حال اعمال قدرت هستند و هر حرکت، رفتار و گفته‌ای به نوعی کنش قدرت به‌حساب‌می‌آید؛ حتی سکوت بازیگران یک کنش یا واکنش معنادار تلقی‌می‌شود. از سوی دیگر، بنابر انگارهٔ قدرت فوکو، آنگاه که مقاومت و آزادی شکسته می‌شود، قدرت معنای پیشین خود را از دست می‌دهد و با تعریفی از سلطه و یا خشونت هم‌عرض می‌شود. پس تسلیم شدگی، سرسپردگی و فرمانبرداری محض از دایره مفهومی قدرت فوکویی خارج است (دلوز، ۱۳۸۹: ۱۲۵). بر این مبنا، پرداخت مجدد به منظومهٔ «ویس و رامین» بر مبنای فکری فوکو، می‌تواند بیش‌ازپیش زوایای پنهان مفهوم قدرت و کارکرد آن در متن را آشکار کند.

ب) مروری بر مطالعاتی که با تکیه بر نظریات میشل فوکو به بررسی و تحلیل آثار کلاسیک فارسی پرداخته‌اند:

– شیرخدا و دیگران (۱۳۹۸) به واکاوی گفتمان قدرت در داستان رستم و اسفندیار از منظر فوکو پرداخته‌اند. نتایج بررسی حاصل از سخنان، مواضع و کنش‌های شخصیت‌های اصلی این داستان، نشان‌گر چند لایه‌بودن سطح گفتمان در این داستان بوده است.

– ابراهیمی و دهیمی‌نژاد (۱۳۹۹) براساس نظریهٔ قدرت میشل فوکو، گفتمان قدرت را در داستان سیاوش تحلیل کرده‌اند؛ استدلال‌می‌کنند این تحلیل توانسته تصویر روشن‌تری از مفهوم نظام قدرت در سویه‌های مادی و معنوی فرهنگ اساطیری ایران باستان و اندیشه‌های خسروانی نشان‌دهد.

– الهامی و همکاران (۱۳۹۹) بررسی و تحلیل تعالیم تصوف برمبنای نظریهٔ گفتمان قدرت میشل فوکو را مدنظر داشته و تشریح کرده‌اند، تصوف دارای کارکرد دوگانه بوده که هم توانسته موجب انضباط‌بخشی عمومی شود، هم به‌عنوان گفتمان رقیب در برابر قدرت حاکم ایفای نقش کند.

– همچنین، دهقان و یخدانساز (۱۳۹٤) در مقاله‌ای با تکیه بر آرای میشل فوکو، گفتمان قدرت در داستان مسجد مهمان‌کش مثنوی را مطالعه کرده و نتیجه‌گرفته‌اند در روابط شخصیت‌های این داستان، تکثّر قدرت وجود داشته و در این میان خرافه‌پرستی و خرافه‌بافی پررنگ‌ترین گفتمان و رمز اصلی داستان محسوب می‌شود.

۲- *چندوچون قدرت در اندیشهٔ فوکو*

ژیل دلوز در تبیین آرای فوکو، قدرت را مجموعه‌ای از کنش‌ها و اعمال می‌داند که بر روی کنش‌ها و اعمال دیگر اثرمی‌گذارد. قدرت، نه یک شکل واحد دارد و نه منفرد و یگانه است. از آن‌جا که تمام نیروها دارای نسبت با یکدیگرند؛ به‌طور هم‌زمان هم نیروهای دیگر را تحت‌تأثیر خود قرارمی‌دهد و هم از آن نیروها اثرمی‌پذیرد (دلوز، ۱۳۸۹: ۱۱۱).

قدرت، وضعیتی استراتژیک و پیچیده دارد. هرجا قدرت هست، مقاومت هم ایجاد می‌شود. شرط وجود قدرت، رابطهٔ مستمر آن با مبارزه، مقاومت و آزادی است؛ هرجا نافرمانی و مقاومت به پایان برسد، رابطهٔ قدرت هم پایان می‌یابد. فوکو میان اعمال قدرت و اعمال خشونت تمایز قائل است. خشونت مستقیماً بر بدن اعمال‌می‌شود ولی قدرت این‌گونه نیست. ممکن است برای اعمال قدرت، خشونت نیز مانند «اقناع» به‌منزلهٔ ابزار به‌کار گرفته‌شود. فوکو بیان‌می‌کند: فقط جایی با اعمال قدرت سروکار داریم که امکان تخطی وجود داشته باشد. در مناسبات قدرت، همیشه امکان سرپیچی وجود دارد. نسبت قدرت همیشه نسبتِ نیرو با نیرو است. نسبت «خواست» با «خواست» یا به بیان دقیق‌تر نسبتِ توان‌های خواهنده است (گالبرایت،

۱۳۸۱: ۲۸-۲۵). باید دید در اعمال قدرت چه اتفاقی می‌افتد؟ پاسخ به این پرسش می‌تواند به‌عنوان یک سنجه، شاخصی در اختیار ما قراردهد که بتوانیم نسبت نیروها را تشخیص‌دهیم. هر کرده و گفته‌ای به‌منزلهٔ حرکتی در میدان نیرو و به‌مثابه یک راهبرد تلقی‌می‌شود. پرسیدن، تعجب‌کردن، علاقه‌ورزی، قول‌دادن، تحقیرکردن، طردکردن، احترام گذاشتن و طفره‌رفتن، همه به‌عنوان کردارهای زبانی و بازی‌های کلامی درنظر گرفته‌می‌شوند (فوکو، ۱۳۸۱: ۱۰۸).

نقاط مقاومت، مرکز ثقل و نقطهٔ مرکزی ظهور و تجسم قدرت است؛ زیرا قدرت در حالت معمول، پنهان بوده و تنها زمانی آشکارمی‌شود که عمل و کنشی صورت بگیرد. این همان راه میان‌بری است که فوکو در مقالهٔ «سوژه و قدرت» به آن اشاره کرده‌است. هرجا که از قطعیت‌ها و تعین‌ها آکنده باشد، یک وضعیت استیلا نهادینه شده و رابطهٔ قدرت وجود ندارد؛ بنابراین در وضعیت استیلا، حوزه‌های امکان بسیار محدود می‌شود (مشایخی، ۱۴۰۱: ۷۱).

درون هر متن قابل بررسی، باید توجه داشت قدرت چگونه اعمال‌می‌شود؛ از این‌منظر، باید روابط میان افراد و گروه‌ها را تحلیل‌کرد. واژهٔ قدرت دلالت دارد بر روابط میان طرف‌ها؛ منظور مجموعه‌ای از کنش‌هایی است که یکدیگر را برمی‌انگیزند و به یکدیگر پاسخ‌می‌دهند. در این تحلیل، ابژهٔ مورد بررسی نه خود قدرت، بلکه روابط قدرت است.

به‌منظور مطالعهٔ چگونگی اعمال قدرت، مؤلفه‌های مورد اشارهٔ فوکو در این تحقیق، به این ترتیب صورت‌بندی شده‌اند: استراتژی قدرت، نمودهای اعمال و بروز قدرت، نسبت قدرت با آزادی، مقاومت و تخطی، نهادها و نیروهای جهت‌دهنده یا تثبیت‌کنندهٔ قدرت.

۱-۲- تحلیل مناسبات قدرت در منظومهٔ «ویس و رامین»

شخصیت‌های اصلی و قابل اعتنا در این داستان عبارتند از: شاه‌موبد، شهرو، ویس، رامین، دایه و ویرو که در این تحلیل، به روابط آن‌ها از منظر مناسبات قدرت، اعمال قدرت و مقاومت پرداخته شده است.

۱-۱-۲- نگاهی اجمالی بر داستان «ویس و رامین»

شاه‌موبد، شهریاری‌ست کامگار و بختیار که همهٔ شاهان بندهٔ اویند، و شاه شاهان شناخته‌می‌شود؛ در محفلی که به مناسبت بهاران با حضور شاهان مناطق ایران ترتیب داده‌شده و همهٔ اسباب شادخواری و کام‌روایی فراهم‌آمده، تقاضای کام‌رانی با شهرو، شاه ماه‌آباد می‌کند، چه در شمایل یک دوست، چه در نقش جفت و همسر.

شهرو، زنی است در کسوت شهربانوی ماه‌آباد؛ زیبارو و با صلابت و پرجاذبه که در میان آن همه خوبرویان، دل از شاه‌موبد برده است. ولی خواست شهرو با خواست شاه‌موبد هم‌سو نیست. او نمی‌خواهد به این میل، تن بدهد. از سویی، متوجه جایگاه موبد نیز هست. پس به تناسب موقعیت، پاسخی نرم با چاشنی ناز و دلبری می‌دهد: من آن نیستم که یار یا شوهر بجویم. دلیل می‌آورد که از او سن‌وسالی گذشته و اکنون فرزندان او هر کدام گرد و سپهسالاری شده‌اند. باری، گذشت روزگار گرد سفیدی و پیری بر موی او پاشیده است. موبد اگرچه با امتناع شهرو مواجه‌می‌شود، ولی اصرار دارد به هر طریقی از این باغ بهره‌ای ببرد و خواهشش روی زمین نماند، پس به وعدهٔ میوه‌ای نارسته دلخوش می‌ماند؛ که اگر دختری زادی، از آن من باشد. از طرفی شهرو نیز با نیت به تعویق‌انداختن اجابت و گمان ناباروری خود، قبول شرط می‌کند؛ اما زمانه و سرنوشت، بازی‌ای خلاف انتظار شهرو پدید می‌آورد. از قضا، شهرو دختری می‌زاید چون خورشید درخشنده و زیبا که ویس نامگذاری می‌شود. ویس به دایه سپرده می‌شود و برای تربیت به خوزان فرستاده می‌شود. درست همان‌جایی که رامین برادر شاه‌موبد نیز برای تربیت به دایه سپرده شده است. ویس تا ده سالگی نزد دایه می‌ماند و آن‌گاه به درخواست دایه، به زادگاهش بازگردانده می‌شود. شهرو که خود از جمال‌وکمال ویس درشگفت است، هرچه می‌اندیشد، در سراسر ایران‌زمین شویی درخور ویس نمی‌یابد. آشکارا پیمان خود با شاه‌موبد را نادیده می‌گیرد. بر آن می‌شود که ویس را به پیوند برادرش ویرو درآورد؛ از این‌رو مقدمات آن‌را فراهم می‌سازد. باری، خبر به شاه‌موبد می‌رسد. منازعات آغازمی‌شود و پس از کشمکش‌های فراوان، ویس به

شاه‌موبد سپرده می‌شود، اما این ختم ماجرا نیست، ویس و رامین دلباختهٔ یکدیگر می‌شوند و معادلات به‌هم می‌خورد؛ از پی آن، اعمال نیرو و بازی‌های قدرت در تمام سطوح روابط، نمایان‌می‌شود که این تحقیق، به‌دنبال تحلیل آن است.

۲-۲- استراتژی قدرت بازیگران در داستان «ویس و رامین»

استراتژی قدرت، هر نوع شیوه، ابزار و تاکتیکی است که افراد یا نهادها برای حفظ یا به‌کار انداختن یک سامانهٔ قدرت در خدمت می‌گیرند. استراتژی، انتخاب راه‌حل‌های برنده است. «هر رابطهٔ قدرتی دستکم به‌طور نهفته متضمن یک استراتژی مبارزه است. هر استراتژی، این رویا را در سر دارد که به رابطهٔ قدرت بدل‌شود» (دلوز، ۱۳۸۹: ٦٤). در این عرصه، آن کس که بازی را بداند، می‌تواند به قدرتی بلامنازع و بدون اعتنا به قوانین حاکم، ایفای نقش کند. هر چیزی، هر گفت یا سکوتی ذیل گفتمان قدرت قرارمی‌گیرد. تمامی چیزها و حرکات معمولی، جزئیات بی‌اهمیت، ابهام و تیرگی، روزهای بی‌شکوه نیز می‌تواند در مناسبات قدرت جلوه‌ای خاص بیابد. توزیع قدرت در مدارهای پیچیده و در کل بازی درخواست‌ها و پاسخ‌ها است که درخور توجه قرارمی‌گیرد (فوکو، ۱٤۰۰: ٤۳۳).

۱-۲-۲- خواست، درخواست و پاسخ

از همان ابتدای داستان «ویس و رامین»، پس از طرح مقدمه، ماجرا با درخواست موبد از وضعیت ثبات و تعادل منحرف می‌شود. شاه‌موبد اگرچه از نظر مقام و موقعیت اجتماعی و سیاسی از بالاترین جایگاه برخوردار است، اما درخواست وی تنها در حوزهٔ امکان و احتمال قابل تفسیر است زیرا شهرو، می‌تواند در مقابل آن مقاومت کند. شهرو با به‌تعویق‌انداختن اجابت و گمان ناباروری خود، می‌خواهد از این بازی برنده بیرون بیاید. تاکتیکی که شاه‌موبد و شهرو در این گفتگو به‌کارمی‌گیرند یک استراتژی مبارزه است که هر دو می‌کوشند با پیشبرد خواست خود، در این بازی برنده باشند. شاه‌موبد، به‌تبع موقعیت و جایگاهش از تمامی موهبات زر و زور و زن برخوردار است ولی تصاحب و تملک شهرو چنان‌که داستان نشان می‌دهد به نوعی ابژهٔ حرص‌وطمع بدل‌می‌شود. شاه‌موبد می‌کوشد از طریق تصاحب قلب شهرو، میل به قدرتش را اقناع بخشد و شهرو با پاسخ‌دادن از روی مهر و نَه گوییِ نرم، می‌خواهد موبد را اغوا کند. هیچکدام از این بازیگران نمی‌خواهند در این بازی ارتباطی شکست بخورند در نتیجه با تکیه بر قواعد گفتگو، تلاش‌می‌کنند راهکارهای جانشین ارائه‌کنند. موبد با طرح وعدهٔ دختری نازاده از شهرو امکان برنده‌شدنش را به آینده حواله‌می‌کند و شهرو با همین قول و خیال ناباروری خود، شانس برنده‌شدنش را گسترش می‌دهد.

۲-۲-۲- تغییر و تکثیر قدرت

نیرو، امری مستقل نیست؛ هر نیرو، همواره نیرویی در میدان است که با سایر نیروها نسبت برقرارمی‌کند. قدرت برآمده از استراتژی‌های راهبردی بازی در این میادین است. قدرت‌ها به‌صورت مولکولی در مناسبات نیروهای برسازنده، متکثّرمی‌شوند. «قدرت، همچون راهبرد پیچیده‌ای است که در سرتاسر نظام اجتماعی در حال اجراست، هرگز به‌صورت کامل و جامع آشکار نمی‌شود؛ از این‌رو، قدرت مجموعه‌ای از راهبردهای درهم‌تنیده و تودرتو بوده، که هرآینه ممکن است تغییر جهت دهد و یا اساساً وارونه شود؛ بنابراین ما با وجوه گوناگون قدرت در اشکال موضعی، موقت، متغیّر و متکثّر مواجه‌ایم» (مشایخی، ۱٤۰۱: ۱۹۰: فوکو، ۱۹۸۵: ۱۳۷). بر پایهٔ چنین تحلیلی، قدرت را باید به‌عنوان چیزی تلقی‌نمود که دوران می‌کند یا به تعبیری چیزی که فقط به شکل زنجیره‌ای عمل‌می‌کند؛ هرگز در جایی متمرکزنمی‌شود. در دست کس باقی‌نمی‌ماند و نمی‌توان آن‌را به تمامی تصاحب نمود (فوکو، ۱٤۰۰: ٤٤۱). این چرخه، با تفکر سنتی «بالا و پایین داشتن روزگار» تناسب دارد. همین‌طور که می‌خوانیم، گردش روزگار و بازی چرخ در این داستان تأثیر پررنگی دارد و از عناصر جهت‌بخش و گاه متداخل در بازی قدرت به‌حساب‌می‌آید. شهرو بر خلاف انتظار و تناسب سن‌وسال، باردار می‌شود و اتفاقاً دختری زیبارو به دنیا می‌آورد که ویس نام می‌گیرد. ویس به دایه سپرده‌می‌شود تا با بازی دیگر روزگار هم‌سو شود. برادر شاه‌موبد که کودکی هم‌سال ویس

است، نزد همان دایه گذاشته شده تا پرورده شود. این عوامل در بستر مناسبات قدرت دارای اهمیت هستند، زیرا موجب برهم خوردن معادلات قدرت و دوران نیرو می‌شود.

۳-۲-۲- روابط و شبکه‌های ارتباطی

قدرت در یک شبکهٔ ارتباطی تولید می‌شود. به‌نوعی ثمرهٔ تأثیر و نفوذ یک فرد یا افراد بر دیگری یا افراد دیگر است. قدرت تنها با میزان اثرپذیری و اثرگذاری قابل‌مشاهده و تشخیص است. «قدرت به‌مثابه امر ارتباطی، بر روابطی اشاره‌دارد که چندجانبه، منعطف، متحرک و یارای مقاومت است. قدرت، اغواگر است؛ برمی‌انگیزد، موجب تسهیل یا دشواری امور می‌شود، محدودیت ایجاد می‌کند یا موانع را فرومی‌ریزد. قدرت عمیقاً ریشه در شبکهٔ اجتماعی دارد» (فوکو، ۱٤۰۰: ۱۲۸) و می‌توان آن‌را در تمامی عرصه‌های اجتماع و روابط انسانی (ازجمله روابط خانوادگی یا روابط عاشقانه) ملاحظه‌کرد. تحلیل فوکو از قدرت، بر مطالعهٔ شیوه‌ها و تاکتیک‌های قدرت و نحوهٔ عملکرد آن در پیوند با بازی‌های حقیقت، استوار است. بازی‌های حقیقت، مجموعه‌ای از قواعد و رویه‌هایی که تعیین‌می‌کند، چه می‌توان‌گفت و گفتن چه چیزهایی مجاز نیست (نوابخش و کریمی، ۱۳۸۸: ۵۰).

در این داستان، اگرچه ماجرا با خواست شاه‌موبد و پاسخ شهرو جهتی مشخص می‌گیرد ولی به‌واسطهٔ زیست‌اجتماعی آن‌دو، گسترده شده و در ابعاد مختلفی به تقابل نیرو بدل‌می‌شود. بازی در سطوح مختلف به‌نمایش درمی‌آید و ورود هر یک از بازیگران، وزن قدرت را تغییرمی‌دهد. در این عرصه قدرت صرفاً نیروی یک‌سویه و از بالا به پایین نمود نمی‌یابد. در این رویکرد، قدرت به‌مثابه امری ارتباطی پدیدارمی‌شود. بر همین اساس در آن‌چه می‌خوانیم رامین و ویس و دایه و ویرو و زرد، هر کدام یک ضلع این بازی شناخته‌می‌شوند که مواجههٔ آن‌ها به میدان منازعه بدل‌می‌گردد؛ برای مثال، دایه به‌لحاظ موقعیت و طبقهٔ اجتماعی، قابل مقایسه با شاه‌موبد نیست، اما در مناسبات قدرت، نمی‌توان نقش وی را نادیده انگاشت. دایه سخندانی پرمایه است؛ از این‌رو، قدرتی درخورتوجه دارد که نقش پررنگی در ماجرا ایفا می‌کند. زبان دایه، التیام‌دهنده و نویدبخش ویس است. آن‌جا که ویس از پس درگیری‌ها و جنگ‌هایی که موجب کشتن پدرش شده، سرانجام به شاه‌موبد سپرده می‌شود، حضور دایه است که او را سر پا نگه‌می‌دارد. ویس برای در امان نگاه‌داشتن خود از میل و خواهش شاه‌موبد، از دایه می‌خواهد خدعه‌ای در کار گیرد که یک سال او را آسوده دارد.

یکی نیرنگ ساز از هوشمندی　　مگر مردیش را بر من ببندی
بهل تا کام موبد بر نیاید　　وگر جانم برآید نیز شاید

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۷۷).

۳-۲- *نمودهای اعمال قدرت در روابط بین افراد منظومهٔ «ویس و رامین»*

اعمال قدرت در دیدگاه فوکو، با کنش هم‌سو است. تفاوت جایگاه و موقعیت در روابط قدرت موجب پدیدارشدن شکل‌های متفاوت از اعمال قدرت است. به‌عبارتی، قدرت شکلی از کنش است که برخی علیه برخی دیگر به‌کارمی‌گیرند. «قدرت فقط در کنش وجود دارد، حتی اگر درون حوزه‌ای از امکان‌های پراکنده و موجود باشد؛ حوزه‌ای متکی بر ساختارهای پایدار» (فوکو، ۱۳۹۲: ۸٦). این بدان معنا است که قدرت لزوماً برآمده از توافق نمی‌باشد، اگرچه رابطهٔ آن می‌تواند اثر یک توافق قبلی باشد، اما ذاتاً نمود یک اجماع نیست. در واقع آن‌چه رابطهٔ قدرت را تعریف می‌کند، شیوهٔ کنشی است که مستقیماً و بی‌واسطه بر دیگران وارد نمی‌آید، بلکه در تقابل با کنشی خاص عمل‌می‌کند. در برابر رابطهٔ قدرت، حوزهٔ تمام‌عیاری از پاسخ‌ها، واکنش‌ها، اثرها و ابتکارات ممکن گشوده است. اعمال قدرت در حوزه‌ای از امکان‌ها عمل‌می‌کند که در آن حیطه، مجموعه‌ای از رفتارهای سوژهٔ کنش‌گر قابل تصور است (ضیمران، ۱۳۷۸: ۹٤)؛ از این‌منظر، واکنش و موضع‌گیری افراد در رویارویی با کنش دیگران در مرکز توجه قراردارد.

۱-۳-۲- واکنش غیرمستقیم

در همان شروع داستان، که نمایش میل و کشش شاه‌موبد به شهرو در مقابل کوشش و شرم شهرو برای رد و سردکردن تمایل شاه‌موبد واقع‌می‌گردد، می‌توان تشکیل میدان نیرو و اعمال قدرت بازیگران را لمس‌کرد. شهرو که به شکلی غافلگیرکننده با درخواست شاه‌موبد روبه‌رو شده و نمی‌خواهد در آن دام بیفتد، به تناسب موقعیت پاسخی هوشمندانه می‌دهد. می‌کوشد ضمن ردکردن نیاز موبد، با انگشت‌گذاشتن بر معایب خود، تأیید موبد را نیز بگیرد. باید اذعان‌داشت توجه به آن‌چه پنهان است و به‌صورت غیرمستقیم به‌تصویر در می‌آید، کلید شناخت و ردیابی جریان قدرت است.

نگویی چون کنم با شوی پیوند از آن پس کز من آمد چند فرزند.
کنون عمرم به پاییزان رسیدست بهار نیکویی از من رمیدست

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲٦).

۲-۳-۲- ابزار اعمال قدرت

تهدید و تشویق، دو ابزار اعمال قدرت هستند که در روابط ساختاری این داستان کارکرد پرتکراری دارند. با این‌که این دو عنصر به‌طور معمول ما را متوجه اختلاف پایگاه طرفین می‌سازد، ولی همزمان مؤید این امر است که امکان تخطی طرف مقابل نیز فرض‌گرفته شده‌است. جای‌جای این داستان، می‌بینیم تمام ارکان دستگاه حاکم در مواجهه با افرادی که پایگاه پایین‌تری نسبت به خود دارند، ناچارند به کمک ابزارهای زبانی تهدید یا تشویق برای نیل به هدف مجادله کنند؛ برای نمونه، شاه‌موبد که در مقابله با ویس و مکر دایه مستأصل‌شده، می‌کوشد یارگیری کند و ویرو را نیز بر نیروی خود بیافزاید. ناچار به ویرو پیام می‌دهد و او را از کرده و ناکردهٔ خواهرش مطلع‌می‌کند، مگر غیرتمندی ویرو و نهیب‌هایش ویس را بر سر عقل آورد. سپس قدرتی را که ویس به‌هیچ گرفته، به ویرو دیکته‌می‌کند.

اگر فرهنگشان من کرد بایم گزند افزون ز اندازه نمایم
دو چشم ویس با آتش بسوزم وزان پس دایه را بر دار دوزم

(همان، ۱۲۳).

مکر نیز از ابزارهای مبارزه در وجه ارتباطی و مبادلات قدرت محسوب می‌شود که در این منظومه به شکل نمادین و برجسته از آن دایه می‌باشد. چنان‌که در بخشی از داستان می‌خوانیم، رامین که گرفتار عشق ویس گشته، روز و شب را به زاری در باغی می‌گذراند. وقتی گذار دایه به او می‌افتد و شرح پریشانی‌اش را می‌شنود، از پس یک مجادلهٔ طولانی، سرانجام رامین دایه را قانع‌می‌کند که به کمک حیله و دستان، ویس را از عشق او آگاه و رام سازد.

تو نیز افسون ز هر کس بیش دانی همیدون چاره‌ها کردن توانی
ترا دستان هزاران بیش باشد همه رایت به‌جای خویش باشد

(همان، ۹۱).

پسِ هر گفت‌وگوی داستانی نیت و هدفی وجود دارد که طرفین در پیشبرد آن، از دانش و تجربه و خرد و دیگر وجوه مذاکره بهره می‌برند. رامین برای این‌که رای دایه را بزند و او را متقاعد کند که در آگاهی ویس از عشق رامین و جلب رضایتش، او را واسطه سازد، تمام ابزارهای گفتاری و کرداری را پیش‌می‌گیرد. رامین درمی‌یابد که پای استدلالش در رسیدن به هدف می‌لنگد، پس مسیر بازی را از عقل به احساس کج‌می‌کند و به یاری کام‌روایی و برآوردن خواهش تن دایه، دل او را با خود یکی می‌کند. سوژه به‌منظور اعمال قدرت و شکستن مقاومت رقیب، مدام تاکتیک خود را عوض‌می‌کند.

ز دایه زود کام خویش برداشت تو گفتی تخم مهر اندر دلش کاشت.
از این پس هرچه تو خواهی بفرمای که از فرمانت بیرون ناورم پای

(همان، ۹۱).

۳-۳-۲- تقابل و تبادل نیرو

در مناسبات قدرت درون این منظومه، یکی از میدان‌های تقابل نیرو، آوردگاه عشق است. آن‌که توجه معشوق را دارد، قدرت را در چنگال خود می‌بیند و برعکس، آن‌که از عنایت معشوق محروم است، حتی اگر شاه شاهان باشد، خود را خالی از نیرو می‌شمارد. چنان‌که موبد که تمام ابزار حکمرانی و سلطه را در ید خود دارد، چون از مهر معشوق بی‌نصیب است، خود را بیچاره‌ای مسکین می‌داند.

اگرچه من ز شیران جان ستانم همی بستاند از من عشق جانم.
اگر چه شاه شاهان جهانم ز خود بیچاره‌تر کس را ندانم

(همان،۱٦۲-۱۷۳).

عشق، میدانی است که در آن نیروها به‌هم گره می‌خورند و قدرتی درخور توجه ایجاد می‌کنند؛ اما، نیرو نمی‌خواهد متوقف شود و میل به گسترش دارد؛ از این‌رو است که شاهدیم عاشق، تمامیت‌خواه است؛ چنان‌که قدرت این چنین است. رامین با وجود آن‌که تمام عنایات معشوق با اوست، ولی چون نام ویس با نام شاه‌موبد گره‌خورده و به‌هر روی، همسرشاه محسوب می‌شود، باز نالان است و از بخت گله‌دارد.

تو دیگر دوست را در بر گرفته میان قاقم و سنجاب خفته
من اینجا بی‌کس و بی‌یار مانده دو پای اندر گل تیمار مانده

(همان، ۱۸٦).

٤-۳-۲- محرّک‌های قدرت و شیوهٔ کنش

در مناسبات قدرت، نسبت نیروها متأثر از بازی‌های استراتژیک تغییر جهت می‌دهد. از آن‌جا که در این بازی‌ها هیچ قطعیتی وجود ندارد، هرآینه ممکن است معادلات پیشین وارونه شود و آن‌که فرمان می‌داد، فرمان‌بردار شود. «روابط قدرت، شیوه‌های کنش و برهم کنش‌های ممکن، احتمالی و فرضی است. روابط قدرت و استراتژی مبارزه در یک محدوده، نقطه‌های واژگونی ممکن را شکل‌می‌دهند. تنبیه‌کردن، بخشیدن، تسلی‌دادن، آشتی‌کردن، سکوت و هر رفتاری که به نوعی مداخله در کنش دیگران باشد یک تاکتیک مبارزه محسوب می‌شود» (فوکو، ۱۳۸۱:۷۵). برهمین روال، می‌توان نگه‌داشت غرور و احترام به خود را به‌عنوان محرک‌های پنهان قدرت و شیوهٔ کنش بازشناخت. بازگشت رامین به مرو اگرچه جسم کم‌رمق ویس را جان دوباره می‌بخشد، اما رفتار ویس بر پایهٔ خودداری و مقاومت توأم با غرور است. گویی ویس می‌کوشد تا قدرت رفته را به‌خود بازگرداند. گفتگوی ویس و رامین در این بخش، نقطهٔ مخالف نامه‌های دهگانهٔ ویس است. در این جریان، یک جابه‌جایی جایگاه را شاهد هستیم که به‌طور یقین شاعر در این متن آگاهانه آن‌را نمایش داده است. این وضعیت در گفتگوی طولانی این بخش از داستان، چندین بار رخ‌می‌دهد. هربار دلدادگی منجر به سرخوردگی می‌شود و آن‌گاه آن که خود را در مرتبهٔ ضعف و نزدیک به شکست می‌بیند، با یک عقب‌نشینی استراتژیک و بازگشت به مرتبهٔ رهایی، قدرتِ رفته را به خود بازمی‌گرداند. سرانجام خواست آن دو به یگانگی بازمی‌گردد و قدرت به‌صورت متعادل در می‌آید.

چو بام آمد سخن‌ها گشت کوتاه دل گمراهشان آمد سوی راه
همان‌گه دست یکدیگر گرفتند ز بیم دشمنان در کوشک رفتند

(گرگانی،۱۳۳۷: ۳٤۹).

٤-۲- نمودهای آزادی، مقاومت و تخطی در «ویس و رامین»

قدرت همواره در حوزهٔ احتمال و قلمرو امکان گام برمی‌دارد. «قدرت و آزادی نه در تقابل هم، بلکه در ارتباط هم عمل می‌کنند» (فوکو، ۱۳۹۲، ۱۵۲). این تلقی از قدرت در مقابل تعاریف ارائه‌شده از سوی متفکرین مدرن قرارمی‌گیرد که براساس اندیشه‌های خود، قدرت به‌عنوان تقویت‌کنندهٔ توانایی‌های یکی از بازیگران، آن‌ها را در موضعی قرارمی‌دهد که در جهت تغییر رفتار تابعان، حدی بر آن‌ها می‌گذارد. افراد علی‌رغم تأثیرپذیری از قدرت، می‌توانند بر اعمال دیگران تأثیر بگذارند. به‌زعم فوکو، قدرت صرفاً بر افراد آزاد؛ یعنی کسانی که در موضع انتخاب قراردارند اعمال‌می‌شود، زیرا هدفش نفوذ بر گزینش انسان و شکل‌دهی به اعمال او می‌باشد (داودی، ۱۳۹۰: ٦۳).

۱-٤-۲- آزادی عمل بازیگران

قدرت صرفاً بر سوژه‌های آزاد و از آن حیث که آزادند، اعمال‌می‌شود. منظور از آزاد، سوژه‌هایی فردی یا جمعی است که حوزه‌ای از امکان را در برابر خود دارند که انواع متفاوت رفتار، واکنش‌های گوناگون و شیوه‌های متفاوت رفتار می‌تواند در آن نهفته باشد (فوکو، ۱٤۰۰: ۲۸۵).

پاسخ شهرو در مواجهه با درخواست اولیهٔ شاه‌موبد مبنی بر جفت و یار او شدن، به‌نوعی شکلی از مقاومت است. گفتنی است در این بخش، اصرار و پافشاری شاه‌موبد اگرچه از بالا به پایین است، اما از سنخ اجبار و خشونت نیست. این امر به‌نوعی نمود فرهنگی و عقلانیت نهادینه‌شده را بازتاب‌می‌دهد که دست‌وپای سراسر میلِ شاه را بسته‌است، لاجرم مسیر خواهش شاه‌موبد را تغییر می‌دهد و از شهرو وعدهٔ دختر نازاده‌اش را می‌گیرد.

کنون گر تو نباشی جفت و یارم نیارایی به شادی روزگارم
ز تخم خویش یک دختر به من ده به کام دل صنوبر یاسمن به

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۲۷).

همچنین، زمانی که زرد به‌عنوان رسولِ شاه‌موبد می‌آید تا ضمن یادآوری پیمان دیرین، با وعده و وعید شهرو و ویس را به وفای عهد ملزم‌کند، ویس، نامه و نامه‌رسان را به باد سخره می‌گیرد که در واقع می‌خواهد بر آزادی خود صحّه بگذارد.

به نامه بیش‌ازاین ما را مترسان که دارم این سخن با باد یکسان

(همان، ۳۹).

۲-٤-۲- مقاومت در برابر نیرو

توجه به حوزهٔ مقاومت‌های صورت‌گرفته در برابر قدرت، ما را در فهم هرچه بهتر روابط قدرت یاری‌می‌دهد. به اعتقاد فوکو «هیچ قدرت و یا اقتداری را نمی‌توان یافت که در برابر خود مقاومت نیافریند» (دریفوس و رابینو، ۱۳۷۸: ۲٤). در برابر هر رابطه‌ای از قدرت، حوزهٔ مختلفی از پاسخ‌ها، واکنش‌ها و تدابیر را مشاهده می‌کنیم. خواست‌ومیل افراد در میدانی از نیرو با خواست و میلی رو در رو می‌شود که گاه به تقابل منجرشده و گاه با تعامل موجب هم‌افزایی بیشتر نیرو می‌شود. هیچ تمامیتی را نمی‌توان به‌عنوان پیش‌فرضی متعین گرفت. همواره نیروها در میدان اجتماع، با سایر نیروها نسبت برقرارمی‌کنند. «مقاومت، ویژگی درونی قدرت است. در برابر هر رابطه‌ای از قدرت، حوزهٔ مختلفی از پاسخ‌ها، واکنش‌ها و تدابیر را می‌توان مشاهده نمود» (سلطانی، ۱۳۸۳: ۱۷). در بخشی از داستان، با طرح عشق رامین، واسطه‌گری دایه و موضع‌گیری ویس می‌بینیم که کشمکش درونی افراد و تعارض خواست بازیگران پدیدار می‌شود. در این گفتگوی پر فراز و نشیب، عنصر اصلی داستان حول‌محور اعمال نیرو و قدرت، با آگاهی به امکان تخطی و مقاومت می‌چرخد. تثلیث رامین، دایه و ویس که به‌طور آشکارا و آزادانه نرد می‌بازند و هرکس به طریقی و ترفندی به پیروزی خود می‌اندیشد، در همین بستر نقش می‌بندد.

نه من طفلم که بفریبم به رنگی و یا مرغم که بر پرّم به سگی

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۰٤).

۳-٤-۲- تخطی و تمرّد

تخطی و سرپیچی صرفاً متوجه طرف روبه‌روی معادله نیست، بلکه در سطح کلان‌تری نیز قابل بررسی می‌باشد. آن‌جا که ویس و رامین در پیدا و انظار عشق‌بازی می‌کنند و اتفاقاً در آشکارسازی عشق‌شان اصرار می‌ورزند، کنشی کاملاً هنجارشکنانه و ضد سنت را نمایش‌می‌دهند. این‌گونه کردار اگرچه در بستر فرهنگی و اجتماعی خلاف عرف و قاعده محسوب می‌شود ولی در بستر مناسبات قدرت فوکویی تفسیرپذیر و معنی‌دار بوده و می‌توان اذعان‌داشت با درجهٔ آزادی افراد در پیوند است (مشایخی، ۱٤۰۱: ۳۷۱).

در این منظومه، «ویس» نماد سرپیچی و سرکشی است. هیچ‌گاه از نهیب و تهدید، هراسی به دل راه نمی‌دهد. نه از هنجارها و ساختارهای اجتماعی باک دارد، نه از انگ و ننگ. رفتارش سراسر سرشار از تخطی و تمرد و مقاومت است:

کنون خواهی بکش خواهی برانم　　وگـر خـواهـی برآور دیدگانم.
کـه رامینم گـزیـن دو جـهانست　　تنم را جان و جانم را روانست

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۲٤).

۵-۲- نهادها و نیروهای جهت‌دهنده یا تثبیت‌کنندهٔ قدرت

دانش و حقیقت در نظام فکری فوکو نسبت به قدرت معنی می‌شود و از وجوه تثبیت‌کننده و جهت‌دهندهٔ نیرو و قدرت به‌حساب‌می‌آید. دانش، دلالت بر تمامی اندیشه و اعمال پذیرفته‌شده برای هر گروه اجتماعی یا جامعه‌ای دارد که به‌عنوان واقعیت پذیرفته شده است (مک کارتی، ۱۳۸۸: ۲۱-۵٦). پذیرش این تعریف از دانش، زمینه‌ساز ارتباط تنگاتنگ کنش معرفتی و مناسبات قدرت می‌شود. از دیدگاه فوکو، حقیقت پدیده‌ای خارج از قدرت یا فاقد قدرت نیست، بلکه چیزی این جهانی و محصول گونه‌های مختلف اجبار و الزام است. به تعبیر فوکو، قدرت درونی حقیقت است. به این معنا که قدرت خودش را به‌مثابه یک‌نیروی چیره از بالا تحمیل‌نمی‌کند، بلکه‌از طریق‌تولیدحقیقت و از درون‌حقیقت‌عمل‌می‌کند (شرت، ۱۳۹۲: ۲۱۷-۲۲۱).

۱-۵-۲- میدان‌های اجتماعی نیرو

در ویس و رامین، کشمکش و تعارضات داستانی وقتی اوج‌می‌گیرد که خبر بدعهدی شهرو به شاه‌موبد می‌رسد. از این‌جا منازعات قدرت بیشتر نمود بیرونی می‌گیرد. شاه‌موبد، برادر و وزیر خود، زرد را به‌عنوان سفیر نزد شهرو می‌فرستد تا آن‌را بر سر پیمان بیاورد. ابزارها و نیروهای شاه‌موبد در این رویارویی قابل تأمل است. باید توجه‌داشت که شمشیر و لشکر و خشونت‌های متصور از اعمال سپاهیان شاه‌موبد را باید به‌عنوان آخرین مؤلفه‌های اعمال قدرت درشمار آورد که مطلقاً مدنظر فوکو نبوده است. اساساً توجه فوکو، به نهاد و نیروهایی است که در محوری بجز خشونت عمل‌می‌کنند. زرد نیز به این نکته‌ها آگاهی دارد پس به ریسمان‌های اخلاقی، فرهنگی و مذهبی چنگ می‌اندازد. «پس آن‌گه نامهٔ خسرو بدو داد» (گرگانی، ۱۳۳۷: ۳۵). شهرو نیز خود را از چندین‌سو در فشار می‌بیند. پیمانی که امضا کرده، سوگندی که به دادار یادکرده و شاهی که بر خواست خود پافشاری دارد. همچنین فرهنگ و رسوم از او انتظار دارد راه راستی و وفای به عهد پیشه‌کند.

کنون سوگند و پیمان را تو مفروش　　بجا آور وفا، در راستی کوش

(همان، ۳٦).

۲-۵-۲- ابزارهای اجتماعی

فرهنگ و عناصر سازندهٔ آن، گاه به‌عنوان ماشینی سرعت‌بخش برای نیل به‌هدف به‌کارگرفته‌می‌شود، گاه همچـون مـانعی بـرای کاستن سرعت رقیب؛ به‌طور مثال، شاه‌موبد پس از لشکرکشی، نخست به گفت‌وگو با رقیب روی می‌آورد. می‌کوشد به گفته‌ها و وعده‌هایی وسوسه‌انگیز، دل شهرو را نرم کند و از سویی به کمک هنجارهای فرهنگی و رسـوم نیـز او را از کـرده شـرمگین کند. همچنین، ویس پس از گفتگویی چند با زرد، برای رد کردن خواست شاه‌موبد، از هنجارهای اجتماعی و فرهنـگ تمسّـک

می‌جوید تا غلط‌بودن خواستهٔ شاه را یادآورشود. این یک بازی گفتاری است که نشان می‌دهد ویس نه از موضع ضعف که از موضع قدرت با زرد سخن‌می‌گوید. ویس طعنه‌می‌زند که آیا در سرزمین شما، یک زن می‌تواند دو شوهر داشته باشد؟ بعد اشاره به مجلس عروسی خود با ویرو می‌کند و از زرد می‌خواهد از خواست خود عقب‌نشینی کند و به سرزمینش بازگردد.

به‌مرو اندر شما را باشد آیین که یک زن را دو کس آرد به کابین!
که زن خواهد از آنجا کش بود شو؟ ز پاکی شو و زن هر دو بی‌آهو

(همان، ۳۹).

۳-۵-۲- مناسبات اجتماعی و گفتمان قدرت

نشانه‌های فرهنگی در مناسبات و گفتمان قدرت نهادینه شده‌اند. گفتمان فرهنگی به نظام‌های فکری و قواعد آگاهی و مفاهیم، شکل‌می‌بخشد. گفتمان قدرت، تعیین‌کنندهٔ بسیاری از قواعد و آداب سخن‌گفتن، حوزهٔ معناسازی، مشخص‌کردن هنجار و نابهنجار و خوب و بد است (فوکو، ۱۳۹۲: ۱۲۵). یکی از صحنه‌های داستانی در این منظومه، نمایش چوگان‌بازی بزرگان در مرو است که ویرو و رامین نقش‌بازان اصلی آنند. این صحنه تجلی قدرت است که در مناسبات فرهنگی و نشانه‌های نمایشی معنا می‌پذیرد:

هنر آن روز ویرو کرد و رامین گه این زان گوی برد و گاه آن زین

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۱۲٦).

ساختار و بافت اجتماعی، یکی از پایگاه‌های استوار و کاربردی در مناسبات قدرت در این منظومه به‌حساب‌می‌آید. بر همین اساس، حتی شاه پیش از هر اقدامی، تلاش‌می‌کند توجیهات پذیرش عمل خود را مهیا سازد. در مناظرات و چالش‌ها، همواره در خلال این متن می‌بینیم یکی از طرفین برای اقناع دیگری، او را به داوری‌های عامه در باب گفتار و کردار ارجاع‌می‌دهد؛ یا با طرح ترس از خدا و آخرت، سعی‌می‌کند قاعده را به‌نفع خود بگرداند.

برای نمونه، شاه‌موبد که خود شوی ویس است و البته شاه و حکمران، اما برای تأدیب ویس از جایگاه و نقش فرهنگی برادر او ویرو استفاده می‌کند. این نشانهٔ فرهنگی جایگاه و قدرت اجتماعی است که در این داستان ذکر شده‌است. یادآوری این نکته خالی از لطف نیست که شاه‌موبد و ویرو دو دشمن و رقیب هم بوده‌اند که هنوز بین‌شان کینه و کدورت پابرجای است، اما جایگاه ویرو در مناسبات فرهنگی قدرت محفوظ است.

نه از مردم بترسی نه ز یزدان نه نیز از بند بشکوهی و زندان

(همان، ۱۵۹).

٤-۵-۲- نقش دانش و نظام فکری

هر جامعه‌ای برای خود رژیم خاصی از حقیقت و باورهای عام و انگاره‌های کلی مختص خود را در مورد حقیقت دارد. این نظام فکری و ایدئولوژیک، عبارت است از نوع گفتمانی که به آن جامعه اجازه‌می‌دهد به‌عنوان مصداق حقیقت، رواج پیدا کند. مکانیسم‌هایی که فرد را قادرمی‌سازد اتفاقات و رخدادها را تفسیرکند (تاجیک، ۱۳۸۳: ۱۵۲). باور به سرنوشت و بخت، یکی از عناصر کلیدی نظام فکری جوامع کهن و ادبیات کلاسیک به تبعیت از آن می‌باشد. در این منظومه می‌خوانیم، زمینه‌ساز پیدایش عشق رامین به ویس، بخت است، شانس بود که پرده از عماری کنار زد تا چشم رامین به روی ویس بیفتد؛ چنان که فوکو استدلال می‌کرد: باورها و پندارهای یک نظام فکری، ذیل گفتمان قدرت و *دانش قرارمی‌گیرند که به شیوه‌های مواجهه با رخدادها و حوادث روزمره شکل‌می‌بخشد (هنرمند، ۱۳۹۲: ۱۲۸).*

نمونهٔ دیگر، آن‌جا که دایه به خواست ویس گردن‌می‌نهد، جادویی می‌کند و طلسم شاه‌موبد را زیر خاک نهان‌می‌سازد. چنان که اشاره‌شد، سرنوشت باز میدان‌داری می‌کند؛ بارانی سخت می‌بارد و آب، زمین را شخم‌می‌زند و طلسم را با خود می‌برد تا ناکامی موبد جاودانه گردد.

قضا کـرد آن زمـیـن را رودخـانـه　　بماند آن بـنـد بـر شه جـاودانه.
هنوز او زنده بود از بخت خودکام　　فرو مرد از تنش گفتی یک اندام

(گرگانی، ۱۳۳۷: ۷۹).

سرانجام سرکشی رامین و نیروی روزگار، عمر زرد و شاه‌موبد را به پایان می‌رساند تا بازی چرخ، مناسبات قدرت را برهم‌زند و بر آن مُهر بی‌ثباتی بکوبد.

زنی پیرست پنداری نکو روی　　که در چاه افکند روزی دو صد شوی.
سپاهی بینی و شاهی ابر گاه　　پس آن‌گـه نـه سپه بـیـنی و نـه شـاه

(همان، ۳۷۲).

۳- نتیجه

در این پژوهش، تلاش‌شد با تکیه بر نظریهٔ میشل فوکو دربارهٔ روابط قدرت، به مطالعه و تحلیل روابـط درونـی شخصـیت‌های این داستان از دیدگاه مناسبات قدرت پرداخته‌شود. از آن‌جا که ویس و رامین داستانی عاشقانه از یـک خـانوادهٔ سـلطنتی کهـن فارسی را نمایش می‌دهد، بنا بر دیدگاه سنتی و رایج درخصوص حکومت و جایگاه پادشاه، انتظارمی‌رفـت قـدرت بـه شـکلی متمرکز در اختیار شاه باشد و دیگران جز پذیرش امور و دستورات، چاره‌ای نداشته‌باشند؛ لیکن چنان‌که فوکو باور دارد، قدرت عمیقاً ریشه در شبکهٔ جامعه دارد و می‌توان آن‌را در تمامی عرصه‌های اجتماع و روابط انسانی ملاحظـه‌کـرد. در ایـن داسـتان، قدرت به‌شکل متکثّر و پراکنده در تمام طبقات اجتماع جریان داشت. چنان‌که استدلال‌شد، تمامی افراد در میدان نیرو، تـلاش-می‌کنند بر سر مواضع خود پافشاری‌کنند و بر برخورداری‌شان از قدرت صحّه بگذارند.

شخصیت‌های اصلی این منظومه، به‌صورت آشکار یا پنهان، همواره بر محور مناسبات قدرت رفتارمی‌کنند. هر شخصیت، فارغ از جایگاه سلسله‌مراتبی خود، بسته به موقعیت و وضعیت داستانی با اتکـای بـه عناصـر فرهنگـی و زبـانی، اعمـال قـدرت یـا مقاومت در برابر دیگری دارد. قدرت، مقاومت و آزادی به‌عنوان سه رکن اصلی اندیشهٔ فوکو، به‌طور کامل از ابتدا تا انتهای این داستان قابل مشاهده است. می‌توان‌گفت عشق ویس و رامین و تداوم آن پررنگ‌ترین نمونـهٔ مقاومـت و تخطـی از هنجارهـای اجتماعی و اعمال قدرت شاه‌موبد است. همچنین با مطالعهٔ این داستان بیش‌ازپیش محـرز گردیـد، نقـش فرهنـگ، هنجارهـای حقیقت‌ساز اجتماعی در رفتار تک‌تک افراد نمود درونی و بیرونی دارد. فرهنگ به‌همـراه زیرشـاخه‌های خـود حقیقـت، بـاور، اخلاق و وجوه مذهبی، گاه به‌عنوان عنصری جهت‌بخش و گاه همچون مانع و دست‌انداز بر سر راه کنش و واکـنش بـازیگران نمایان‌می‌شود.

٤- منابع

ابراهیمی، مختار و دهیمی‌نژاد، شفا. (۱۳۹۹). تحلیل گفتمان قدرت در داستان سـیاوش براسـاس نظریـهٔ قـدرت میشـل فوکـو. فصـــلنامهٔ علمـــی-ترویجـــی ادب فارســـی. ســـال ۱۰. شـــمارهٔ ۲. پیـــاپی ۲٦. صـــص ۱۹۱-۲۱۲.
Doi:10.22059/jpl.2020.297557.1639

اسعد گرگانی، فخرالدین. (۱۳۳۷). ویس و رامین. به اهتمام محمدجعفر محجوب. تهران: اندیشه.

اسلامی‌ندوشن، محمدعلی. (۱۳٤۹). آیا «ویس و رامین» یک منظومهٔ ضداخلاقی است؟ مجلـهٔ نگـین، شـهریور ۱۳٤۹، شـمارهٔ ٦٤، صص ۱۱-۹.

الهامی، فاطمه؛ جهاندیده، عبدالغفور؛ رئیسی، محمدریاض. (۱۳۹۹). بررسی و تحلیل تعالیم تصوف بر مبنای نظریهٔ گفتمان قدرت میشل فوکو. فصلنامهٔ علمی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، س ۱٦، ش ٦۰، سال ۱۳۹۹، صص ٤۲- ۱۳.

تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۳). گفتمان، پادگفتمان و سیاست. چاپ اول، تهران: موسسهٔ تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.

جوکار، منوچهر و حیات‌داودی، فاطمه. (۱٤۰۰). بررسی روابط قدرت حکومت، عشق و سرمایه در داستان «ویس و رامین». کهن‌نامهٔ ادب پارسی، فصلنامهٔ علمی، سال ۱۲، شمارهٔ ۲. صص ۱۸۵- ۲۰۷.

خالقی، آنیتا؛ مظفری، علیرضا؛ نظریانی، عبدالناصر. (۱٤۰۰). کارکرد نحو روایی مدل کنشگران و پیرنگ در منظومهٔ «ویس و رامین». مجلهٔ شعرپژوهی بوستان ادب دانشگاه شیراز، مقالهٔ علمی-پژوهشی، سال ۱۳، شمارهٔ ۱، پیاپی ٤۷. صص ۱۲۷-۱٤۸. DOI: 10.22099/jba.2020.35333.3567

داودی، علی‌اصغر. (۱۳۹۰). تحلیل مناسبات قدرت در اندیشهٔ میشل فوکو. فصلنامهٔ مطالعات سیاسی. سال سوم، شمارهٔ ۱۲. صص ۹۳-۱۱٦.

دریفوس، هیوبرت و رابینو، پل. (۱۳۷۸). میشل فوکو فراسوی ساختارگرایی و هرمنوتیک. ترجمهٔ حسین بشیریه. چاپ اول، تهران: نشر نی.

دلوز، ژیل. (۱۳۸۹). فوکو. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده، چاپ دوم. تهران: نشر نی.

دهقان، علی و یخدانساز، نازیلا. (۱۳۹٤). گفتمان در داستان «مسجد مهمان‌کش» مثنوی با تکیه بر آرای میشل فوکو. فصلنامهٔ علمی-پژوهشی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره ۳٦. صص ۸۳-۱۰۲.

رفعت‌خواه، فاطمه؛ تسنیمی، علی. (۱۳۹۵). تحلیل داستان «ویس و رامین» براساس نظریه‌های روایت‌شناسی. یازدهمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی. دانشگان گیلان. دورهٔ ۱۱، ۱۷ و ۱۹ شهریور. صص ۱۷٤۷-۱۷۷۵.

سلطانی، علی‌اصغر. (۱۳۸۳). قدرت در گفتمان و زبان. چاپ اول، تهران: نشر نی.

شرت، ایون. (۱۳۹۲). فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای. ترجمهٔ هادی جلیلی. چاپ سوم، تهران: نشر نی.

شیرخدا، طاهره؛ خلیل‌الهی، شهلا؛ فروزانفر، احمد. (۱۳۹۸). واکاوی گفتمان قدرت در داستان رستم و اسفندیار از منظر فوکو. فصلنامهٔ علمی جامعه‌شناسی. دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲.

ضیمران، محمد. (۱۳۷۸). میشل فوکو: دانش و قدرت. چاپ اول. تهران: هرمس.

طغیانی، اسحاق؛ پوده، آزاده. (۱۳۹٤). تحلیل روان‌شناختی منظومهٔ «ویس و رامین» براساس نظریهٔ «لیبدوی» فروید و «فردیّت» یونگ. فصلنامهٔ علمی-تخصصی. دانشگاه آزاد اسلامی واحد نجف‌آباد. سال پنجم. ش ۱٦. ص ۹۰- ۷۷.

فوکو، میشل. (۱۳۸۱). نیچه، تبارشناسی و تاریخ. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. چاپ اول، تهران: نشر نی.

فوکو، میشل. (۱۳۹۲)؛ دیرینه‌شناسی دانش. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. چاپ دوم، تهران: نشر نی.

فوکو، میشل. (۱٤۰۰). تئاتر فلسفه. ترجمهٔ نیکو سرخوش و افشین جهاندیده. چاپ پنجم، تهران: نشر نی.

گالبرایت، جان کنت. (۱۳۸۱). آناتومی قدرت. ترجمهٔ محبوبه مهاجر. چاپ اول، تهران: سروش.

مشایخی، عادل. (۱٤۰۱). تبارشناسی خاکستری است: تأملاتی دربارهٔ روش فوکو. چاپ دوم، تهران: نشر نی.

مک‌کارتی، ای. دی. (۱۳۸۸). معرفت به‌مثابه فرهنگ. ترجمهٔ کمال خالق‌پناه و دیگران. چاپ اول، تهران: پژوهشکدهٔ مطالعات فرهنگی و اجتماعی.

نوابخش، مهرداد؛ کریمی، فاروق. (۱۳۹۱). واکاوی مفهوم قدرت در نظریات میشل فوکو. فصلنامهٔ مطالعات سیاسی. دورهٔ ۱، شمارهٔ ۳، ص ٤۹-٦٤.

هنرمند، سعید. (۱۳۹۲). درآمدی بر فوکو: جستاری دربارهٔ قدرت، گفتمان، آگاهی، تاریخ و فضا. چاپ اول، تهران: جوان.

Fouclt, Michel (1985), The use of pleasure; vol.2 of History Sexealty, Trans from the French by Robert Hurley, New York, Pantheon Books.