پژوهش های نوین ادبی

پژوهش های نوین ادبی
ISSN-P: 2821-1421

دو فصل نامه علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال دوم شماره دوم (پیاپی ۴) پاییز و زمستان ۱۴۰۲

* تجلی فرهنگ باستان ایران در اندیشه و بیان هنری شاهنامه فردوسی
ایوب آچاک- مسعود ناروئی
* عبدالقهار عاصی شاعر دردها و فریادهای محزون
بریالی احمدی
* چارانکسرایی- انواع بدعتها و بدایع در ژانر رباعی
آرش آذرپیک- نیلوفر مسیح
* نمود جنسیتگرایی، ناجنسیتگرایی و فراجنسیتگرایی در شعر فروغ فرخزاد
علیرضا آذرپیک- پروین احمدی
* داوری شیرازی » پایان کتابت شاهنامه « بررسی کردار و خصوصیات چهلوشش پادشاه شاهنامه در مثنوی
صادق آرشی- ایوب مرادی
* رقص اصوات موسیقی در واژگان شعر با کشش و کاهش صامتها و مصوتها
علی آسمند جونقانی
* واکاوی ریشههای میترائیسم در اسطورهشناسی رومانی)بررسی موردی زالموکسیس(بر اساس تحلیل
لایهای علتها از منظر سهیل عنایت الله
رهام امیرپور امرائی- محمدرضا شریفزاده- ابوالفضل داودی رکنآبادی- پژمان دادخواه- سمانه غدیری
* بررسی اهمیت و جایگاه زن در خانواده با تأکید بر دیوان پروین اعتصامی
حدیث باقرینیا- فرزانه دشتی
* سروده سیاوش کسرایی » آرش کمانگیر « بررسی الگوی کنشگر گرماس در منظومه
مرتضی عباسپور
* انگیختارهای اسطوره گرایی رمان غرب
بهروز عباسی فریدنی
* بازتاب پدیده اعتیاد در شعر معاصر
کاظم هاشمی
* فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبتنامه و منطقالطیر عطار
فاطمه ملاشاهی

پژوهش‌های نوین ادبی
(شیرین و شکر سابق)
دوفصلنامهٔ علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی
دورهٔ دوم، شمارهٔ چهارم، پاییز و زمستان ۱۴۰۲
ISSN-P: ۲۸۲۱-۱٤۱۳

صاحب امتیاز و مدیر مسئول: دکتر زینب نوروزعلی
سردبیر: دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

دو فصل‌نامهٔ پژوهش‌های نوین ادبی به شماره مجوز ۹۰۲۵۲ در تاریخ ۱۴۰۰/۰۹/۱۷
معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

این نشریه در مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی«SID»، مرکز منطقه‌ای اطلاع رسانی علوم و فناوری «RICeST»، بانک اطلاعات نشریات کشور «magiran»، پایگاه مجلات تخصصی نور «noormags»، مرجع دانش «CIVILICA»، پرتال جامع علوم انسانی، «LinkedIn»، «Mendeley» و پایگاه تخصصی مجله پژوهش‌های نوین ادبی «jpll.ir» نمایه می‌شود.

رایانامهٔ اصلی: sjpll.ir@gmail.com رایانامهٔ پشتیبان: Sjpll.ir@yahoo.com
تارنما: jpll.ir

ویراستار علمی: دکتر نادر مسلمی- دکتر الهام قنواتی
ویراستار فنی و ادبی: شبنم باقری - صدیقه یونسیان
مترجم: فرزانه سادات علوی- ویراستار انگلیسی: مهندس مریم نوروزعلی
طراح جلد: مهندس مریم نوروزعلی

ناشر: آسو اوستا
چاپخانه: عطا
تیراژ: ۱۰۰۰
بها: ۲۶۸ هزار تومان

هیئت دبیران داخلی نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی
(سردبیر)
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
ریاست اسبق دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه خوارزمی

دکتر احمد تمیم‌داری
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد و ریاست سابق دانشکدهٔ ادبیات دانشگاه
علامه طباطبایی

دکتر مریم خلیلی جهانتیغ
دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه فردوسی مشهد
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر مرتضی محسنی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه مازندران

دکتر سیدجواد میری منیق

دکتری جامعه‌شناسی

دانشگاه بریستول انگلستان

مدیر روابط بین‌الملل و همکاری‌های علمی

نمایندۀ بنیاد مطالعات اسلامی روسیه در ایران

دانشیار و عضو هیات علمی پژوهشکده

مطالعات اجتماعی پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی

دکتر غلامرضا پیروز

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه مازندران

دکتر سیروس نصرا...زاده

دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی

دانشگاه تهران

دانشیار پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی پژوهشگاه علوم

انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر ایوب مرادی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه علامه طباطبائی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی و سرپرست

دانشگاه پیام نور مرکز تهران غرب

دکتر هادی وکیلی

دکتری عرفان اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی

واحد علوم و تحقیقات

دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و

مطالعات فرهنگی

دکتر بخشعلی قنبری

دانشیار فلسفه، ادیان و عرفان

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر مهران زنده بودی

دکتری زبان و ادبیات فرانسه

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر محمد ایرانی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه رازی کرمانشاه

دکتر آذر دانشگر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد کرج

دکتر محمد رضا فلاحتی قدیمی فومنی

دانشیار زبانشناسی رایانشی

مرکز منطقه‌ای اطلاع رسانی

علم و فناوری

دکتر علی‌اکبر سام خانیانی

دکترای زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند

دکتر غلامرضا سالمیان

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه رازی کرمانشاه

دکتر محسن پیشوایی علوی

دکتری زبان و ادبیات عربی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه کردستان

دکتر عبدالله ولی پور

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه پیام نور مرند

دکتر خلیل بیگ زاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه رازی کرمانشاه

دکتـر علـی تسلیـمی

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه گیلان

دکتر محمدعلی محمودی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر فرزاد بالو

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه ادبیات و زبان‌های خارجی

دانشگاه مازندران

دکتر هوشنگ خوش‌سیما

دکتری آموزش زبان انگلیسی

دانشیار گروه زبان انگلیسی

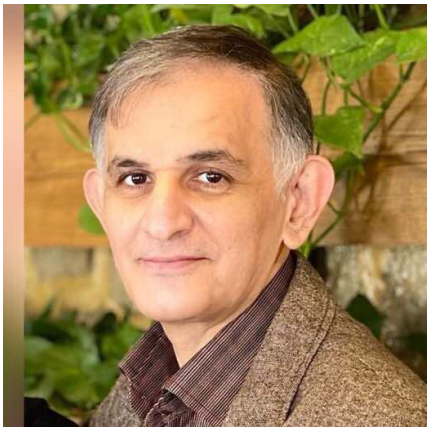
دانشگاه علوم دریایی و دریانوردی چابهار

دکتر معصومه صادقی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار



دکتر مهیار علوی مقدم

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه حکیم سبزواری

دکتر حسن بساک

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

پیام نور مرکز مشهد

دکتر آسیه ذبیح نیا آل عمران

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

دانشیار دانشگاه پیام نور

هیئت دبیران برون مرزی نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

پروفسور سیدعارف نوشاهی

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشکدهٔ گوردن راولپندی پاکستان،

فهرست نویس و نسخه شناس مطرح جهان اسلام

مشاور امور فرهنگی شبه قاره

پروفسور آذر میدخت صفوی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه علیگر هندوستان

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اسلامی علیگر هند، رئیس و بنیان‌گذار مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر، رئیس انجمن استادان فارسی سراسر هندوستان

دکتر تورج دریایی

دکتری تاریخ

استاد دانشگاه ایرانی و عضو هیئت مدیرهٔ مرکز مطالعات ایرانی دکتر سموئل،

دانشگاه کالیفرن،یا آمریکا

پروفسور سیدحسن عباس

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

تهران

استاد و رئیس گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه هندوبنارس هندوستان

پروفسور عصمت درّانی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و رئیس گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه بهاولپور پاکستان

پروفسور بدرالدین مقصودزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

ملی تاجیکستان

پروفسور محمد سلیم اختر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادگروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه لاهور پاکستان

پروفسور مصباح‌الدین نرزیقول محمودزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فلولوزی تاجیکستان

دکتر علی تمیز ال

مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه سلجوق قونیه

و رئیس انستیتو تحقیقاتی مولانا وابسته به دانشگاه سلجوق قونیه، ترکیه

دکتر محمد ناصر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه پنجاب لاهور پاکستان

دکتر جیهاد شکری رشید

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه تهران

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه اربیل، عراق

دکتر انور عباس مجید حیدر

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه بغداد، عراق

مشاوران علمی نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

دکتر احمدخیالی خطیبی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی

واحد تهران مرکزی

دکتر سید حسین حسینی

دکتری فلسفه و کلام اسلامی

دانشگاه معارف

استادیار پژوهشکدهٔ مطالعات اجتماعی

پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی

دکتر حوریه احدی

دکتری زبانشناسی همگانی دانشگاه پیام‌نور

استادیار پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی

و مدیر روابط عمومی پژوهشگاه علوم

انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر محمدجواد زینلی
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه پیام نور مرکز سمنان

دکتر آتوسا رستم بیک تفرشی
دکتری زبانشناسی همگانی
استادیار پژوهشکده زبانشناسی پژوهشگاه
علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر محمد مهدی اسماعیلی
دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی
استادیار و مدیرگروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزا داسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر عالیه یوسف فام

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر تراب جنگی قهرمان

دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم تحقیقات

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر مریم محمدزاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه شهید مدنی آذربایجان

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر

دکتر علی آسمند

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه بوعلی سینا همدان

مدیر مرکز مطالعات و برنامه ریزی زبان‌های سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی

واحد اسلامشهر

دکتر فرشته ناصری

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی

واحد یادگار امام خمینی(ره)

دکتر محمدکاظم رضازاده جودی

دکتری فلسفه و کلام اسلامی دانشگاه تهران

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

دکتر شهین اوجاق علیزاده

دکتر زبان و ادبیات فارسی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن

دکتر اکرم خطیبی

ایران شناس و خیام پژوه معاصر و تنها دارندهٔ

نشان هزار سال شاهنامهٔ فردوسی

(جایزهٔ جهانی یونسکو)

دکتر طاهره سید رضایی

دکتری زبان و ادبیات فارسی عضو هیات

علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه پیام

نور مرکز لرستان

فیروز اسماعیل‌زاده

دکتری زبان و ادبیات فارسی عضو هیات

علمی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه

آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر زینب نوروزعلی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول

نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

و موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلامی

«حکمت کلمه»

داوران این شماره

- **دکتر شهین اوجاق علیزاده**

دکتر زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر احمد خیالی خطیبی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر بهزاد عباسی فریدنی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر الهام قنواتی محمدقاسمی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر نادر مسلمی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر زینب نوروزعلی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ارسال مقاله در مجله «پژوهش‌های نوین ادبی» به دو زبان فارسی و انگلیسی و طبق دستوالعمل ذیل ممکن خواهد بود.

الف - ویژگی‌های کلی مقاله

- مقالهٔ ارائه شده به نشریه باید حاصل مطالعه و تجربهٔ نویسنده/ نویسندگان بوده و دارای یافته‌های نو و جدید باشد.
- پذیرش اولیهٔ مقاله، منوط به تأیید سردبیر و هیأت تحریریه است.
- مکاتبات در خصوص مقاله صرفا با نویسندهٔ مسئول انجام خواهد شد.
- تحریریه در تلخیص، اصلاح، ویرایش علمی و ادبی مقاله‌ها آزاد است.
- مسئولیت مطالب مندرج در مقاله‌ها از جهت علمی و حقوقی، بر عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است.
- حجم مقالهٔ ارسالی از ۲۰ صفحه بیشتر نباشد.
- نام کامل نویسنده/ نویسندگان، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس/ تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، پست الکترونیکی معتبر و شماره تلفن در صفحه‌ای جداگانه با نام «مشخصات نویسندگان» ضمیمه شود.
- ارسال مقاله فقط از طریق سامانهٔ دو فصلنامهٔ علمی تخصصی «پژوهش‌های نوین ادبی» به آدرس JPLL.IR امکان‌پذیر است و مقاله‌های دریافتی در صورت رد شدن پس از گذشت ۲ ماه از آرشیو نشریه حذف می‌گردد.
- در صورت پذیرفته شدن مقاله، گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام داوری، ویراستاری و تصویب نهایی هیأت تحریریه صادر و از طریق ایمیل برای نویسندهٔ مسئول ارسال خواهد شد.

ب- ساختار و اجزای مقاله

- عنوان مقاله: کوتاه و گویای محتوای مقاله بوده باشد. (حداکثر۱۵ کلمه)

نام نویسنده/ نویسندگان: به فارسی، همراه با درجهٔ علمی و وابستگی سازمانی و تعیین نویسندهٔ مسئول درج شود.

- چکیده: بین ۱۵۰-۲۵۰ کلمه و شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیت پژوهش و روش کار و یافته‌های تحقیق باشد. (چکیدهٔ انگلیسی توسط مترجم مجله انجام می‌شود.)

- واژه‌های کلیدی: بین ۳-۷ واژه که با علامت ویرگول (،) از هم جدا می‌شوند.
- مقدمه
- بیان مسأله و سؤالات پژوهش
- ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش
- پیشینهٔ پژوهش
- پردازش تحلیلی موضوع

- عنوان‌های اصلی
- عنوان‌های فرعی
- نتیجه‌گیری
- کتاب‌شناسی

ج- شیوه نامهٔ کلی نگارش

- مقاله در محیط WORD ۲۰۰۷ و بالاتر نوشته شود.

فونت‌های مورد نیاز:

- عنوان: (B Titr- اندازهٔ قلم ۱۴- پررنگ)
- نام نویسنده: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- وابستگی سازمانی: (B Nazanin-۱۰ اندازهٔ قلم - معمولی)
- آدرس الکترونیکی: (Times New Roman۹)
- چکیده: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- متن چکیده: (B Nazanin-۱۱ اندازهٔ قلم - معمولی)
- واژه‌های کلیدی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۱- معمولی)
- متن اصلی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - معمولی)
- مقدمه: (B Nazanin-۱۳ اندازهٔ قلم - پررنگ)
- بیان مساله و سوالات پژوهش: (B Nazanin-۱۳ اندازهٔ قلم - پررنگ)
- ضرورت، اهمّیّت و هدف: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- پیشینهٔ پژوهش: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- پردازش تحلیلی موضوع: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- عنوان‌های اصلی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)

- عنوان‌های فرعی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۲ - پررنگ)
- تصریح مدل: (در صورت نیاز- تیتر مناسب موضوع مقالهٔ خود و بسته به نوع مقاله) (B Nazanin-۱۲ اندازهٔ قلم - پررنگ)
- نتیجه‌گیری: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۳ - پررنگ)
- کتاب‌شناسی: (B Nazanin-۱۲ اندازهٔ قلم - معمولی)
- زیرنویس فارسی: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۰- معمولی)
- زیرنویس انگلیسی: (Times New Roman۱۰)
- عنوان جدول ها، شکل ها و نمودارها: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۱ - پررنگ)
- متن فارسی جدول‌ها، شکل‌ها و نمودارها: (B Nazanin- اندازهٔ قلم ۱۱ - پررنگ)

- متن لاتین درون جدول‌ها: (Times New Roman۱۰)
- منابع و مراجع فارسی: (B Nazanin- اندازۀ قلم ۱۲ - معمولی)
- منابع و مراجع لاتین: (Times New Roman۱۱)

- تنظیم فهرست منابع
- کتاب: نام خانوادگی، نام (سال)، عنوان ایتالیک، مترجم، جلد، شهر: ناشر، چاپ

آذرپیک، آرش (۱۴۰۰)، جنس سوم، کرمانشاه،: کرمانشاه.

آذرپیک، آرش (۱۴۰۱)، بوطیقای هزارۀ عریانیسم، مترجم: آسو اوستا، سمنان: اوستا.

آذرپیک، آرش؛ اوستا، آسو و دیگران (۱۴۰۰)، عنوان مقاله، پژوهش‌های نوین ادبی، ۵ (۱)، ۱۰-۲۰.

- مقاله: نام خانوادگی، نام (سال)، عنوان مقاله، عنوان مجله ایتالیک، دوره (شماره)، صفحه.

اوستا، آسو (۱۴۰۰)، عنوان مقاله، پژوهش‌های نوین ادبی، ۹ (۱)، ۲۰-۳۰.

«پژوهشگران گرامی می‌توانند از قالب آماده استفاده کنند.»

نوع و اندازه قلم‌های مورد نیاز برای تدوین مقالات فارسی

عنوان	قلم (فونت)	اندازه	نوع قلم
عنوان مقاله	B titr	۱٤	پررنگ
نام و نام خانوادگی	B Nazanin	۱۳	پررنگ
مشخصات نویسندگان	B Nazanin	۱۰	معمولی
پست الکترونیکی	Times New Roman	۱۰	معمولی
عنوان چکیده	B Nazanin	۱۳	پررنگ
متن چکیده	B Nazanin	۱۱	معمولی
عنوان واژگان کلیدی	B Nazanin	۱۳	پررنگ
واژگان کلیدی	B Nazanin	۱۱	معمولی
عنوان اصلی	B Nazanin	۱۳	پررنگ
عنوان فرعی	B Nazanin	۱۲	پررنگ
متن اصلی	B Nazanin	۱۳	معمولی
زیر نویس فارسی	B Nazanin	۱۰	معمولی
زیر نویس لاتین	Times New Roman	۱۰	معمولی
عنوان جدول، شکل و نمودار	B Nazanin	۱۱	پررنگ
متن فارسی درون جدول	B Nazanin	۱۱	معمولی
متن لاتین درون جدول	Times New Roman	.۱	معمولی
منابع و مراجع فارسی	B Nazanin	۱۲	معمولی
منابع و مراجع لاتین	Times New Roman	۱۱	معمولی

English writing style

TEMPLATE FOR ENGLISH ABSTRACT (TIMES NEW ROMAN SIZE ١٤, BOLD)

First Author Times New Roman ١١pt bold (centered)١, Second Author Times New Roman ١١pt bold (centered).... , ٢

-١Affiliation, info@allhamayesh.ir Times New Roman ١١pt
-٢Affiliation, info@allhamayesh.ir Times New Roman ١١pt

Abstract

The abstract appears before the keywords. Abstract must be about ٢٥٠ words. However, it must be limited between ١٥٠to ٢٥٠words. The abstract should clearly state, the objective, results and the conclusion of the work.

Keywords: maximum of eight keywords seperated by.",“

Introduction

The paper must not exceed ١٢pages. Please use the following guidelines in preparing your full papers .

Elements of a Paper

The basic elements of a paper are listed below in the order in which they should appear:

•Paper title
•Author names and affiliations
•Abstract
•Keywords
•Introduction
•Main body of paper, including figures and tables, page numbers and footer, headings, enumerations, etc.

•Conclusions
•Nomenclature(Not-necessary for two-page summary paper)
•References

•Appendices

Paper Preparation

All papers must be written in either English or Persian (Farsi). Paper will be presented in the language that it is written .

Paper must send by uploading in the Journal websit. Don't use Email for sending papers .

For English papers; the fonts for the different parts of a paper are in Times New Roman as follows:

- •Title: ١٤pt bold (centered)
- •Author(s): ١١pt bold (centered)
- •Affiliations: ١١pt (centered, italic)
- •Keywords: ١١pt
- •Section Headings: ١١pt bold
- •Subsection Headings: ١١pt -Others: ١١pt

Each A ٤page is prepared in one columns with ١٠mm space between the columns and ٢٠mm margin all-round. The Abstract starts ٩٠mm from the top of the page on the first page.

Papers must be prepared using Word ٢٠٠٧or higher. They must be submitted in both PDF format and a word file.

The headings will start from the far left.

Use single spacing with no space between the section headings and the paragraph following it. Put one space between the texts of main sections.

Paper must have page numbers.

System of Units

SI system of units is deemed to be used. If necessary use the equivalent value in the other system of units in brackets after the SI system of units.

Equations

Equations start from the far left of the column and numbered consecutively. The equation numbers must be bracketed and placed opposite to the equation on the far right of the line in that column.

Tables, Figures and Photographs

Tables must be numbered and the title of the table must be placed on the top of the table with the footnotes on the bottom. Tables must appear where (or as close as to) they are first mentioned in the text. They must be referred in the text as "Table ."١

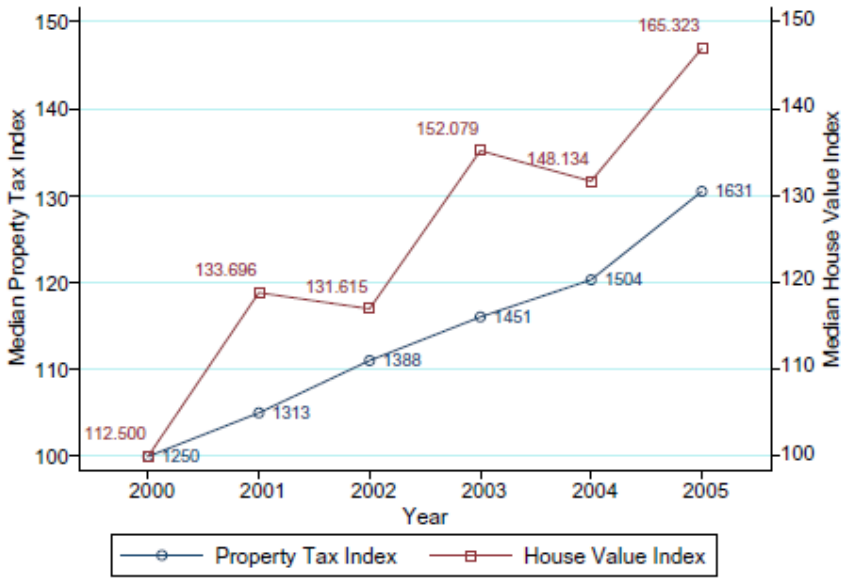
Figures must be numbered and the caption of the figure must come at the bottom of the figure. All the legends and the numerical values on the axes of the curves must be clear and readable. Figures must appear where (or

as close as to) they are first mentioned in the text. They must be referred in the text as "Figure ."١
Photographs must original and follow ٢above for numbering and captions.
Leave one space between the Table/Figure and the text following it.

Table ١-major cities on the ٢١routes to london

Route number	City 1	City 2	City 3	City 4	City 5	City 6
1	Halifax	Sheffield	Nottingham	Bedford		
2	Plymouth	Exeter	Salisbury			
3	Tiverton	Taunton	Frome			
4	Bristol	Bath	Reading			
5	Southampton	Winchester				
6	Portsmouth	Chichester				
7	Canterbury	Rochester				
8	Yarmouth	Ipswich	Colchester			
9	Norwich	Bury				
10	King's Lynn	Ely	Cambridge			
11	Berwick	Newcastle	South Shields	Sunderland	Durham	
12	Bradford	Leeds				
13	Whitby	Scarborough	York			
14	Manchester	Derby	Northampton	Leicester		
15	Hereford	Gloucester	Circenster			
16	Beverley	Hull	Lincoln	Boston		
17	Whitehaven	Liverpool	Macclesfield	Lancaster	Carlisle	Kendal
18	Shrewsbury	Birmingham	Wolverhampton	Coventry	Dudley	
19	Worcester	Oxford				
20	Kidderminster	Warwick	Banbury			
21	Chester	Lichfield	Coventry			

Figure (١) median property taxes and house valuse in the united states, ٢٠٠٥-٢٠٠٠



Results Discussion

All the obtained results should be carefully investigated and compared with the other works. Two page summary papers must include results and discussion sections.

Conclusions

Main conclusions of the paper must be put here.

List of Symbols

The list of symbols comes after the acknowledgment and before references. The English symbols come first followed by the Greek symbols. Both must be typed in alphabetical order and separated.

References

References must be numbered and be listed in the list of references in the order that they are referred to in the text.
Their number must be put in squared bracket, i.e.[١] .
The complete details of the references will appear in the list of references .

For journal papers, books and conferences papers use the following formats:

[۱] Assembly Jobs, Economic Development, and the Economy Committee, ۲۰۰٦. ۲۰,Years of California Enterprise Zones: A Review and Prospectus, Sacramento,California, April ۱۲, .۲۰۰٦
[۲]Timoshenko, S.P. and Woinowsky-Krieger, S., ۱۹٥۹, Theory of Plates and Shells, New York: McGraw-Hill Book Company.
[۳]Billings, Stephen, ۲۰۰۹. Do enterprise zones work? An analysis at the borders.Public Finance Review ۳۷(۱), ٦۸–.۹۳

آدرس دفتر مجله: سمنان. شاهرود. خیابان شهدا. نبش پیشوا. پلاک ۳۲۹

کدپستی: ۳٦۱۳۷۹۷٦۹۷
تلفن و نمابر: ۰۹۳٥۲۷۳۱۳۸۲ -۰۲۳۳۲۲۰۳۷٥۴
پست الکترونیکی اصلی: sjpll.ir@gmail.com
پست الکترونیکی پشتیبان: Sjpll.ir@yahoo.com

تارنما: WWW. jpll.ir

این شماره از نشریه پیشکش می‌شود

به روح بلند دوست گرامی و هم‌دانشگاهی ارجمند

شهید والامقدار

«مصطفی صدرزاده»

۱۳۶۵-۱۳۹۴

(شوشتر خوزستان-حلب سوریه)

دانشجوی رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

یادداشت سردبیر

با یاری خداوند متعال چهارمین شماره از نشریهٔ «پژوهش‌های نوین ادبی» در مهرماه ۱۴۰۲ خورشیدی به چاپ رسید.

مفتخریم که این مهم با تلاش مجدانه و همراهی مشفقانهٔ هیات تحریریه‌ای برجسته و فعال متشکل از اعضای محترم هیتت علمی دانشگاه‌های داخلی و بین‌المللی، اساتید محترم، دانشجویان و پژوهشگران ارجمند، محقق گردیده و توانستیم گام دیگری در راستای ترویج فرهنگ پژوهش و نوآوری در حوزهٔ زبان و ادبیات ایران و جهان برداریم.

این نشریه در راستای اهداف علمی و فرهنگی خود در مردادماه ۱۴۰۲ خورشیدی با موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلامی «حکمت کلمه» و انتشارات «آسو اوستا» تفاهم‌نامهٔ همکاری امضا کرده و درصدد است با تشکیل دپارتمانی کارآمد به تولید محتوای علمی و بروز در حوزهٔ علوم انسانی به ویژه زبان و ادبیات فارسی همت گمارد.

با احترام

احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

سردبیر مجلهٔ «پژوهش‌های نوین ادبی»

فهرست مطالب

تجلی فرهنگ باستان ایران در اندیشه و بیان هنری شاهنامه فردوسی ۱
عبدالقهارعاصی شاعر دردها و فریادهای محزون ۲۱
چارانک‌سرایی- انواع بدعت‌ها و بدایع در ژانر رباعی ۴۳
نمود جنسیت‌گرایی، ناجنسیت‌گرایی و فراجنسیت‌گرایی در شعر فروغ فرخزاد ۶۵
بررسی کردار و خصوصیات چهل‌وشش پادشاه شاهنامه در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» داوریِ شیرازی.....۸۷
رقص اصوات موسیقی در واژگان شعر با کشش و کاهش صامت‌ها و مصوت‌ها ...۱۱۵
واکاوی ریشه‌های میترائیسم در اسطوره‌شناسی رومانی (بررسی موردی زالموکسیس) بر اساس تحلیل لایه‌ای علت‌ها از منظر سهیل عنایت الله ۱۳۷
بررسی اهمیت و جایگاه زن در خانواده با تأکید بر دیوان پروین اعتصامی ۱۶۳
بررسی الگوی کنشگر گرماس در منظومۀ «آرش کمانگیر» سروده سیاوش کسرایی ۱۸۳
انگیختارهای اسطوره گرایی رمان غرب ۲۰۳
بازتاب پدیدۀ اعتیاد در شعر معاصر ۲۳۱
فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار ۲۵۵

تجلی فرهنگ باستان ایران در اندیشه و بیان هنری شاهنامه فردوسی

*** ایوب آچاک[۱]- مسعود ناروئی[۲]**

۱. دانشجو معلم کارشناسی زبان و ادبیات فارسی، پردیس شهید مطهری زاهدان، زاهدان، سیستان و بلوچستان. **رایانامه:** ayobachack@gmail.com

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، هیئت علمی دانشگاه فرهنگیان زاهدان، زاهدان، سیستان و بلوچستان، ایران.

اطلاعات مقاله (۱۹- ۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۰/۰۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۳/۱۶

واژه‌های کلیدی:
فرهنگ
فردوسی
بازتاب هنری
شاهنامه
مبانی اندیشه

چکیده

آموزه های فکری و مبانی اندیشگی شاهنامه بهترین نمونه و الگو برای بنیاد جامعه‌ای مطلوب و آراسته به اصول انسانی است؛ چنان‌که برخی از محققان، جهان‌بینی فردوسی را بهترین الگو برای پی‌ریزی جهانی متعادل همراه با سعادت نسبی دانسته‌اند. «خرد»، «داد» و «دهش» سه رکن اصلی اندیشهٔ فردوسی را در شاهنامه تشکیل می‌دهند و در کنار آنها مفاهیمی هم‌چون شاد زیستن، عبرت آموزی و تأمل در دنیای فانی، معمای مرگ و تقدیر، آزادی و آزادگی و بسیاری مفاهیم دیگر... در بیان هنرمندانهٔ سرایندهٔ کاخ بلند نظم، مجال بروز یافته‌اند.

این مقاله که به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای گردآوری شده؛ کارکردهای زبانی شاهنامه و دامنهٔ ظرفیت‌سازی‌های زبانی و دغدغه‌های ارزندهٔ چهرهٔ ماندگار فرهنگ و ادب ایران برای پی‌ریزی بستری از عناصر و امکانات زبان فارسی و نام‌ها و واژه‌های اصیل فارسی، ازدیگر وجوه اهمیت حماسهٔ ملی ایران است که در این مقاله به صورت کلی به آن اشاره شده است. هم‌چنین بیان هنری فردوسی در سه محور «سادگی زبان»، «لحن و موسیقی» و «اصول بلاغی و بدیعی» تحلیل و بررسی شده است.

۱. مقدمه

امروزه در سال های آغازین هزارهٔ دوم سرایش شاهنامه، این نامهٔ سترگ همچنان در مقام بهین‌نامهٔ ایران، ارج و شکوه خویش را حفظ نموده و در حکم نسب‌نامهٔ قوم ایرانی، مایهٔ افتخار و اعتبار فارسی زبانان قلمداد می‌گردد. «تعیین میزان تأثیر شاهنامه در حفظ و بقای هویت ایران، از زبان و ادبیات گرفته تا روحیهٔ احساس هویّت ایرانی و غرور قومی دشوار است. ولی جای کمترین شکی نیست که این اثر بزرگ و منحصر به فرد یکی از عمده‌ترین عوامل و مهم‌ترین عناصر در هر دو زمینه بوده است.» (مرتضوی، ۱۳۸۱: ۶۵)

در قیاس شاهنامه با دیگر آثار ادب فارسی، کمتر اثری را می‌توان یافت که دامنهٔ تأثیرگذاری آن بر بنیان‌های فکری و منش قومی مردمان این سرزمین چنین برجسته و خاص بوده و تا بدین پایه و درجه توانسته باشد با تمام طبقات اجتماعی ارتباط برقرار کند و در دنیای فکر و اندیشهٔ مخاطبانش رد پایی از خود بر جای گذارد. «در این دوران دراز، شاهنامه زندگی صبور خود را در میان مردم عادی این سرزمین ادامه داده و هنوز هم صدای گرمش گاه‌گاه این‌جا و آن‌جا در خانه‌ای و قهوه‌خانه‌ای شنیده می‌شود و در هر حال این زندگی خواهد بود و این صدا خاموش نخواهد شد و هر زمان به آوایی و نوایی سازگارِ مردمِ همان روزگار، فراگوش می‌رسد.» (مسکوب، ۱۳۶۹: ۱)

آنچه در زمینهٔ تهذیب اخلاق، توحید و ستایش خداوند، نعت و ستایش رسول اکرم(ص) و خاندان عترت و طهارت(ع)، اهمیت دانش، خرد و سخنوری، آداب معاشرت، آیین کشورداری، عدل و داد، جبر و اختیار، بی‌اعتباری دنیا و... از این کتاب استخراج شده؛ بالغ بر پنج هزار بیت است که خود کتابی قطور و نشان‌گر آن است که فردوسی در لابه‌لای اشعار حماسی با توجه به مسائل اسلامی، نیک و بد را مطرح فرموده است.» (رنجبر، ۱۳۶۹: ۱۰)

این رستمِ بی‌همتا و این مردِ مردستان تاریخِ فرهنگ ما، به حق شایستهٔ بزرگداشت و تکریم است هر چند غباری که به واسطهٔ خاموشی و فراموشیِ نسل بازمانده بر چهره‌اش نشسته، حکایتی است دیگر و فریادگر غربت و مظلومیت بی‌مانند وی.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در پژوهش حاضر، فرضیهٔ نگارنده بر آن است که با کنکاش و در مهم‌ترین منظومهٔ حماسی از بزرگترین حماسه سرای ایران زمین؛ حکیم ابوالقاسم فردوسی، امکان استخراج یک نظام و ساحت فرهنگ شناختی بزرگ، بومی و اصیل وجود دارد. از همین جهت نگارنده سعی داشته تا با تکیه بر روش توصیفی تحلیلی و بعضا هرمنوتیکی، از میان دریایی از اندیشه‌های متجلی

در بیانات این بزرگوار، چند ساحت مورد هدف و شاخص را به صورت گزینشی استخراج نموده و پس از تحلیل و توصیف شواهد شعری، در معرض دید، قضاوت و تحلیل خوانندگان قرار دهد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

تأثیر ماندگار شاهنامه بر نسل‌های متعدد در طول ده قرن که از زمان سرایش آن می‌گذرد و نقش انکارناپذیر آن در ایجاد وحدت ملی، همبستگی قومی، تثبیت زبان فارسی، هویت بخشی، انتقال مضامین انسانی، احیای میراث فرهنگ و تمدنی کهن و القای مفاهیم وطن‌دوستی و غیرت ملی، فردوسی و حماسه ملی ایران را وجهه‌ای برتر بخشیده است. در کنار همهٔ اینها توجه ویژه آن «شیر آهن کوه مرد» (به تعبیر احمد شاملو) به طرح مفاهیم و تعالیم اسلامی و نگرش حکیمانه و آزادمنشانه‌اش به اصول و مبانی دین اسلام -که نمونه‌های مشابه‌اش را در بین شاعران فارسی زبان کمتر می‌توان سراغ گرفت- شایستهٔ مداقه و تمرکزی جدی است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

از جمله پژوهش‌هایی که در این زمینه صورت گرفته و به نیکی می‌توان از آنان یاد کرد؛ مقالهٔ هویت و فرهنگ ایرانی در شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۹۵) از ناصر کاظم خانلو و نسرین بیرانوند، مقالهٔ فرهنگ و فرهنگیان در شاهنامه فردوسی (۱۴۰۱) اثر ابراهیم الطافی و همچنین بازتابِ فرهنگ ایران باستان در دورهٔ غوریان بر اساس شاهنامهٔ فردوسی (۱۳۹۸) از نجم الدین گیلانی هستند. از همین جهت و در ادامهٔ راه، در این جستار برآنیم تا در حد توان و کفایت علمی خویش، از دو دریچه، به شاهنامه، منظومهٔ بزرگ حماسه سرای بی‌بدیل پارسی، حکیم ابولقاسم فردوسی، بنگریم: مبانی اندیشه فردوسی و بیان هنری و شاخص‌های زبانی شاهنامه.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی اندیشه فردوسی

شاهنامه از آن رو «نامهٔ فرهنگ ایران» نامیده شده که جلوه‌های ناب و نجیب فکر و فرهنگ ایرانی را در گستره‌ای چند هزار ساله متبلور ساخته است. زندگی و مرگ پهلوانان در شاهنامه بازنمود تفکر قومی و منش و شخصیت انسان ایرانی است و نوع نگرش و نحوهٔ مواجههٔ آنان با رخدادها و پدیده‌های بیرونی و همنوعان، الگوی عملی رفتار پسندیده و مرام عالی در روابط

بین انسان‌هاست. از این رو، آموزه‌های فکری و مبانی اندیشگی فردوسی در شاهنامه بهترین نمونه و الگو برای پی‌ریزی جامعه‌ای آرمانی و آراسته به اصول انسانی است. «در میان همهٔ گویندگان بزرگ ایران اگر می‌خواستیم جهان بینی کسی را مو به مو به اجرا درآوریم به امید آن که جهانی آراسته‌تر، متعادل‌تر و همراه با سعادت نسبی پدید آید؛ تنها جهان‌بینی فردوسی به کارمان می‌آمد.» (اسلامی‌ندوشن، ۱۳۷۳: ۷۱)

۲-۱-۱. خرد و داد؛ بنیاد اندیشهٔ فردوسی

دلی کز خرد گردد آراسته چو گنجی بود پر زر و خواسته

شاهنامه از جهاتی نیز «حماسهٔ خرد و داد» نام گرفته است. توصیف شکوهمندانهٔ فردوسی از خرد در دیباچهٔ شاهنامه، فصلی بی‌بدیل در تاریخ هنر و ادب فارسی و متون شعری از آغاز تا امروز به شمار می‌رود. «دیباچهٔ شاهنامه به عبارتی دیباچهٔ ۱۱۰۰ساله شعر فارسی و دیباچهٔ تاریخ و فرهنگ چندین هزار سالهٔ ایران نیز هست و معنی کردارِ آن می‌تواند این باشد که هر کس بخواهد به شاهنامه یا به فضای فرهنگ و ادب ایران وارد شود؛ ابتدا باید از حوضچهٔ خرد بگذرد و طیب و طاهر از همهٔ نادانی‌ها و بی‌دانشی‌ها به این سرزمین مقدس گام بگذارد.» (یاحقی، ۱۳۷۹: ۱۲)

فردوسی در نخستین بیت شاهنامه، خرد را همسنگ جان آدمی دانسته و کلامش را با آن آغاز می‌کند:

به نام خداوند جان و خرد کزین برتر اندیشه بر نگذرد

(۱۶/۲-۱)

سپس در ابیات بعد، پس از ثنای خداوند، به ستایش خرد می‌پردازد. آنچه از زبان او در ستایش خرد در این قسمت بیان شده؛ چکیده و نقاوهٔ اندیشهٔ خردورز و نگاه خردمدار اوست چنان‌که در قسمت‌های مختلف شاهنامه، چه با بیان مستقیم و چه غیرمستقیم، در لابه‌لای گفته‌های بزرگان یا از زبان پهلوانان، به بازگفت این ابیات و به نوعی گزارش دوبارهٔ آنها می‌پردازد. از این رو، تحلیل و فهم دقیق ابیات دیباچه در ستایش خرد، تا حد زیادی نگرش جامع و نگاه جدی فردوسی را باز می‌تاباند.

خرد، مایهٔ پیوند انسان و خداست. انسان جانشین خدا در زمین است و به یاری خرد وظیفهٔ خویش را به انجام می‌رساند و سپهر بی آن‌که پایبند خردمندی باشد؛ از سوی خدا بر سرنوشت انسان فرمان می‌راند و بدین ترتیب انسان اگر چه در توانش فروتر از سپهر است؛ در روانش از آن برتر است.» (سرامی، ۱۳۶۹: ۱۱۳)

ـ در بیت یازدهم، در تعبیری بسیار هنرمندانه و ماندگار، خرد «چشم جان» و مایهٔ بینایی و بصیرت انسان شناخته و در مصراع دوم، لازمهٔ شادزیستن نیل به سعادت زندگی، شمرده شده است:

خرد چشـــم جان اســـت چون بنگری　　تو بی چشـــم شـــادان جهان نســـپری

در ابیات دوازدهم و سیزدهم، خرد آفرینش نخستین هستی از جانب پروردگار قلمداد شده و از دیگر سو، نگهبان جانِ آدمی است که به مدد چشم و گوش و زبان، معیار نیک و بد و سود و زیان مادی و معنوی در زندگی به شمار می‌آید؛ چنان که نیکی و روشنی، سود و سعادت دین و دنیا و شکوه معنوی آدمی با وجود آن تحقق می‌یابد و در نقطهٔ مقابل، تیرگی و ظلمت، خُسران مادی و معنوی و خفت و دون‌مایگی در فقدان خرد، عاید انسان می‌گردد:

نخست آفرینش خرد را شناس نگه کرد　　نگهبان جان اســـت و آنِ ســـه پاس
سه پاس تو چشم است و گوش و زبان　　کزین ســـه رســـد نیک و بد گمان
(همان)

و سرانجام در بیت چهاردهم، جایگاه خرد را چنان بالا می‌برد که زبان از توصیف و ستایش آن باز می‌ماند و کسی را یارای آن نیست که پیرامون آن گردد و اگر هم به حد کمال شرح آن باز گفته شود؛ گوشی برای شنیدن و درک عظمت و اعتبار آن وجود ندارد:

خرد را و جـان را کـه یـارد ســـتود　　وگـــــر من ســـتایم که یارد شـــنود؟
(همان)

«داد» نیز همچون «خرد» از مبانی اندیشهٔ فردوسی در شاهنامه و گوهری گران‌بها و زینت‌بخش جان آدمی است. گویا اوضاع نامناسب سیاسی عصر حکومت ترکان و ظلم و ستمی که بر مردم روا داشته می‌شده است؛ فردوسی را بر آن داشته تا به موضوع عدالت و دادگری توجه جدی نشان دهد. در نظام فکری فردوسی، «داد» رکن سعادت و جاودانگی نام آدمی است و او را از غم و اندوه می‌رهاند:

مگردان زبـان زین ســـپس جز بـه داد　　کـه از داد باشـــی تو پیروز و شـــاد
تو اکنون همی کوش و بـا داد بـاش　　چـو داد آوری، از غـم آزاد بـاش
اگـر کشـــور آبـاد داری بـه داد　　بـمـانـی تـو آبـاد و زو داد شـــاد
اگـر دادگـر بـاشـــی و ســـرافـراز　　نـمـانـی و نـامـت بـمـانـد دراز
(همان)

حکیم توس در مقام مسلمانی پاک اعتقاد، دادگری را یکی از راه‌های رسیدن به خشنودی پروردگار می‌داند و به تأسی از آموزه‌های اسلامی، بر آن تأکید بسیار دارد:

نگر تا نیازی به بیداد دست — نگردانی ایوان آباد پست
به هر کار با هر کسی داد کن — ز یزدان نیکی دهش یاد کن
همه داد ده باش و پرودگار — خنک مرده بخشنده و بردبار
که نپسندد از ما بدی دادگر — سپنج است گیتی و بر ما گذر

فردوسی «خرد» و «داد» را محور و بنیان اندیشهٔ خود قرار داده و در جای جای شاهنامه، از دیباچه شروع داستان‌ها تا گفت‌وگوهای پهلوانان و لایه‌های زیرین متن، بر این دو موضوع تأکید دارد و آنها را زیرساخت مبانی فکری خود می‌سازد. «اجزا و ابعاد هستی‌شناسی فردوسی از همین دو (خرد و داد) ریشه می‌گیرد. مثلا عقل است که آدمی را فرمان می‌دهد که اندوه دنیا را نخورد و آنچه را که دارد به شادی و نیکی بخورد و جهل و ظلم و ننگ را بر رفتار خویش نپسندد و دانایی و داد و نام را بجوید و از دیگر رو، «داد» است که معیار رفتار پادشاهان و پهلوانان می‌گردد و به آنان فرّه می‌بخشد و یا فرّه می‌ستاند و حکومت‌ها و شاهان و پهلوانان و دیوانیات و طبقات دیگر را شایستگی ماندگاری یا فنا می‌بخشد.» (محبتی، ۱۳۷۹: ۱۹)

«داد» با «دهش» نیز در بیان فردوسی هم‌بسته است. سخاوت و بخشندگی در کنار دادورزی، خوی و خصلتی نیکو و اسباب جاودانگی آدمی است:

فریدون فرخ فرشته نبود — ز مُشک و ز عنبر سِرشته نبود
به داد و دهش یافت آن نیکویی — تو داد و دهش کن، فریدون تویی
(۱۲۴/۲)

در قسمتی از شاهنامه، پیوند مفهومی «خرد»، «داد» و «دهش» بیان فردوسی را ارج و احترامی خاص بخشیده است:

ستون خرد، داد و بخشایش است — درِ بخشش او را چو آرایش است
زبان چرب و گویندگی فرّ اوست — دلیری و مردانگی پرّ اوست
هر آن نامور کاو ندارد خرد — ز تخت بزرگی کجا برخورد؟
(۱۸۱/۵)

۲-۱-۲. شاد زیستی

شادزیستن و غم و اندوه دنیا را بیهوده به دل راه ندادن، جزئی از فرهنگ ایران به ویژه در سده‌های چهارم و پنجم هجری بوده است؛ گویا اقوام ایرانی را در روزگار کهن سختی‌های

روزگار سبب نمی‌شده که اندوه را به جای خرمی و غم را به جای شادمانی برگزینند؛ بلکه بر آن بوده‌اند تا آنات و لحظه‌های زودگذر زندگی را با نشاط و سرزندگیِ حاصل از شادمانی، سپری کنند.

رودکی پیش‌رو و طلیعه‌دار فلسفهٔ خوش باشی و شاد زیستن در ادب فارسی است. می‌گوید:

شاد زی با سیه چشمان شاد — که جهان نیست جز فسانه و باد

فردوسی نیز خواننده‌اش را توصیه می‌کند به شادی بگراید و اندوه از دل بیرون کند:

اگر دل توان داشتن شادمان — به شادی چرا نگذرانی زمان؟
به خوشیّ بناز و به خوبی ببخش — مکن روز را بر دل خویش دخش

(۹۱/۲)

این حکیم بینادل، زوال شادی را کاهندهٔ خرد و روان آدمی می‌شمارد و خواننده‌اش را به پرهیز از آن دعوت می‌کند:

چو شادی بکاهد، بکاهد روان — خرد گردد اندر میان ناتوان
مده دل به غم تا نکاهد روان — به شادی همی دار دل را جوان

(۱۱۷/۷)

۲-۱-۳. آزادی و آزادگی

یکی از اساسی‌ترین مفاهیم مطرح شده در شاهنامه، آزادی و آزادگی است. اصولا حماسه با مفهوم آزادی انسان گره خورده و به عنوان اثری حماسی، فریادگر سرود آزادگی است:

مرا مرگ بهتر از این زندگی — که سالار باشم کنم بندگی

(۱۰۴/۳)

در لابه لای داستان‌ها و گفت‌وگوهای میان پهلوانان شاهنامه و در رفتار و کردار قهرمان حماسه، آزادگی تفسیر می‌شود و معنایی خاص به خود می‌گیرد. گاه نیز تمثیل‌هایی خواندنی و تأمل برانگیز به شکلی نمادین و رمزگونه، بیان‌گر اصالت آزادگی و رهایی انسان از زنجیر بندگی و بردگی است:

یکی داستان زد بر او بر پلنگ — چو با شیر جنگاورش خاست جنگ
به نام ار بریزی مرا گفت خون — به از زندگی به ننگ اندرون

(۱۰۴/۳)

شاخص‌ترین مفهوم آزادگی در «داستان داستان‌ها»ی شاهنامه یعنی رستم و اسفندیار، نمود یافته است. کشمکش‌های درونی قهرمان حماسهٔ ملی ایران در تقابل با خواستهٔ نابه‌جای

شاهزاده‌ای روئین تن به نام اسفندیار، جدی‌ترین درگیری روحی پهلوان میان دو رویّه در زندگی است؛ یک سو بندگی است و راحتی و برخورداری و دیگر سو، آزادگی است و مرگ و نیستی. پاسخ رستم به اسفندیار که از او خواسته است دست و پای به بند و زنجیر نهد و راهی دربار گشتاسب شود؛ ستیز روانی انسانِ آزاد با موضوع اسارت و بندگی است:

سخن های ناخوش ز من دور دار — به بدها دلِ دیو رنجور دار
مگوی آنچه هرگز نگفته‌ست کس — به مردی مکن باد را در قفس
بزرگان به آتش نیابند راه — ز دریا گذر نیست بی‌آشنا
همان تابش مهر نتوان نهفت — نه روبه توان کرد با شیر جفت
تو بر راهِ من بر ستیزه مریز — که من خود یکی مایه‌ام در ستیز
ندیده‌ست کس بند بر پای من — نه بگرفت پیل ژیان جای من
تو آن کن که از پادشاهان سزاست — مگرد از پی آن که آن نارواست
به مردی ز دل دور کن خشم و کین — جهان را به چشم جوانی مبین

(۱۶۶/۵)

افزون بر داستان رستم و اسفندیار، در خلال داستان‌های شاهنامه به پاسداشت آزادگی بسیار اشاره شده است و چنان‌که گفته شد؛ یکی از مفاهیم محوری این اثر گرانسنگ، دفاع از مفهوم آزادی و آزادگی است:

به نام نکو گر بمیرم رواست — مرا نام باید که تن مرگ راست

انسان آزاده در نگاه فردوسی، در پی آزار دیگران بر نمی‌آید و مردم از دست و زبان او در امان هستند:

میازار کس را که آزاد مرد — سر اندر نیارد به آزار و درد

(۴۶/۴)

۲-۱-۴. عبرت آموزی و تأمل در کار جهان

شاهنامه، گنجینه‌ای گران‌قدر و پر بها از حکمت‌ها و معارف بشری است. پیدا نبودن راز سپهر و آمیختگی خشم و رنج آن با نرمی و مهر، آن را آیینهٔ عبرت انسان‌ها قرار داده است:

خرد نیست با گِرد گردان سپهر — نه پیدا بود رنج و خشمش ز مهر
همان به که گیتی نبینی به چشم — نداری ز کردار او مهر و خشم

(۲۱۱/۴)

حسرت فردوسی از غفلت و فراموشی مردمان تا آنجا پیش می‌رود که او مسؤلانه اندیشه‌های حکمت آمیز و عبرت آموز خویش را جامهٔ شعر می‌پوشاند و به خوانندگانش عرضه می‌کند. «فردوسی جهان را سر به سر حکمت و عبرت می‌داند و دریغ می‌خورد که چرا بهرهٔ آدمی از آن تنها غفلت و خویشتن گریزی است. این عبرت شاهنامه، وانهادگی روح و سرخوردگی جان نیست. از نوع تصوف منفی نیز نیست که عبرت و تأمل را سرمایهٔ خلوت‌های خود سازد. خود این عبرت هم مایهٔ زندگی و نیک‌نامی است و چون متکی بر بسیاری از معارف و اندیشه‌های پیش یافته انسانی است؛ از ارج و ارزشی والا بهره ور است.» (محبتی، ۱۳۷۹: ۲۶۳)

سرانجام بستر جز از خاک نیست ازو بهر زهر است و تریاک نیست
چو دانی که آید زمانی دراز به تارک چرا بر نهی تاج آز؟
(۱۶۵/۵)

۲-۱-۵. مرگ و تقدیر

شکاریم یکسر همه پیش مرگ سری زیر تاج و سری زیر ترگ

تحلیل و تفسیر مرگ و تقدیر، از محورهای کلیدی و اساسی زندگی و شاید بتوان گفت بزرگ‌ترین دغدغهٔ بشر از ازمنهٔ تاریخی کهن تا به امروز بوده است. این دغدغه پنجه در جان حکیم آزاده‌خوی دیار توس نیز افکنده و ذهن و اندیشهٔ او را متوجه آن نموده است:

رها نیست از چنگ و منقار مرگ پی پشّه و مور با پیل و کرگ
زمین گر گشاده کند راز خویش بپیماید آغاز و انجام خویش
کنارش پر از تاجداران بود برش پر ز خون سواران بود
پر از مرد دانا بود دامنش پر از خوب رخ جیب پیراهنش
چه افسر نهی بر سرت بر چه ترگ بدو بگذرد زخم پیکانِ مرگ
(۱۱۵/۴)

در بیان فردوسی، مرگ سرنوشت محتوم آدمی است و باید آن را پذیرفت:

ز مادر همه مرگ را زاده‌ایم به بی کام گردن بدو داده‌ایم
(۱۹۰/۴)

یکی دیگر از مقاطعی که سُراینده کاخ بلند نظم به بیان موضوع مرگ پرداخته، داستان رستم و سهراب است. این داستان اوج درماندگی و پریشانی شاعر را دربارهٔ حکمت مرگ و تقدیر در

خود نهفته دارد؛ به ویژه مقدمهٔ آن، گویا این مقدمه مانیفست فکری او دربارهٔ مرگ و راز و رمزهای آن است:

اگر تندبادی بر آید ز کُنج — به خاک افکند نارسیده تُرُنج
ستمکاره خوانیمش ار دادگر — هنرمند دانیمش ار بی‌هنر
اگر مرگ داد است بیداد چیست — ز داد این همه بانگ و فریاد چیست
از این راز جان تو آگاه نیست — بدین پرده اندر تو را راه نیست
همه تا درِ آز رفته فراز — به کس بر، نشد این درِ راز باز
به رفتن مگر بهتر آیدش جای — چون آرام باید به دیگر سرای
دمِ مرگ چون آتش هولناک — ندارد ز بُرنا و فرتوت باک
در این جای رفتن نه جای درنگ — بر اسب فنا گر کشد مرگ «تنگ»
چنان دان که داد است و بیداد نیست — چو داد آمدش، جای فریاد نیست
جوانی و پیری به نزدیک مرگ — یکی دان چو ایدر بُدن نیست مرگ...

(۹۶/۵)

مفاهیم دیگر

جدا از آنچه گفته شد مفاهیم گستردهٔ دیگری نیز در شاهنامه وجود دارد که هر یک، عناصر سازندهٔ اندیشهٔ والای فردوسی را تشکیل می‌دهند و شایستهٔ توجه‌ای جدی‌اند. عشق و مفاهیم غنایی مندرج در شاهنامه، جایگاه برجستهٔ دانش و دانایی، نیکی در حق یک‌دیگر، گزیده گفتاری، پرهیز از دروغ‌گویی، توحید و خداپرستی، ورزش و توانایی بدنی و بسیاری مفاهیم دیگر هر یک در خور نگارش رساله‌ای مستقل هستند و می‌توانند زوایای فکر و اندیشهٔ این دانشی مردِ وارسته را بازتابانند.

۲-۲. بیان هنری فردوسی و کارکردهای زبانی شاهنامه

فردوسی در گسترش واژگان، گسترده‌سازی، ژرفابخشی و نیرودهی زبان فارسی در تاریخ ادب فارسی نقش بسیار برجسته و انکار ناپذیری ایفا نموده است. به جرأت می‌توان گفت، در پهنهٔ ادب فارسی هیچ شاعری به اندازهٔ حکیم پرآوازهٔ توس در تقویت بنیان‌های زبان فارسی و استحکام بخشی به مبانی ساختاری زبان سهم نداشته است. این موضوع تا به آنجا پیش رفته که امروزه بسیاری دوام و بقای زبان فارسی را در گِروِ رشادتها و تلاش‌های ارجمند سُرایند شاهنامه می‌دانند و برآنند که بی‌وجود او، چه بسا ممکن بود زبان گفتار و نوشتارهٔ امروز

ایرانیان غیر فارسی بود و به تَبَع آن در فرهنگ اقوام مهاجم (ترک‌ها و اعراب) حل و به استحالهٔ فرهنگی دچار می‌شدیم.

«ظاهرا خود فردوسی از همه جهات به اهمیت کار و هنر و کوشش خود واقف بوده و می‌دانسته است که با سرودن این حماسهٔ بزرگ نه تنها تاریخِ و داستان‌های کهن و ملی ایران را از خطر محو و نسیان و اندراس و فقدان دور می‌سازد؛ بلکه با نظم بلند و با شکوه خود به پارسی، عمده‌ترین سهم را در تثبیت زبان ملی ایران و قرار دادن آن در مسیری از ثبات و تکامل که ظرفیت ایجاد و توانایی انتقال یکی از پهناورترین و باشکوه‌ترین مواریث ذوق و اندیشهٔ بشری یعنی فرهنگ ایرانی و ادبیات فارسی را داشته باشد؛ به خود تخصیص می‌دهد.» (مرتضوی، ۱۳۸۱: ۹۵)

به نظر می‌رسد فردوسی با بینش آگاهانه خود، نیک می‌دانسته که فرهنگ در بستر اصالت زبان، دوام و قوام می‌یابد و در بحبوحهٔ غلبهٔ فرهنگ اقوام مهاجم، بنیاد حفظ فرهنگ و استقلال اندیشه، زبان و امکانات بالقوه و بالفعل آن است. بی‌جهت نبوده است که ۳۰ تا ۳۵ سال از زمان حیات شاعر صرف سرویش ۵۴ تا ۶۰ هزار بیت شاهنامه شده است. بی‌گمان، بخش عمده‌ای از این زمان را دغدغه‌های زبانی و کوشش‌های شاعر صرف پی‌ریزی بستری لبریز از عناصر و امکانات زبان فارسی و نام‌ها و واژه‌های اصیل فارسی گردیده است. «همین دقت علمی و وسواس هنری و ذوق سرشار ادبی او بوده که شاهنامه‌اش را به کارگاه عظیم تولید واژه و ترکیب رسا و خوش آهنگ و درست و قوی در زبان فارسی تبدیل کرده است.» (محبتی، ۱۳۸۱: ۳۷)

شاهنامه از حیث مسائل زبانی و بلاغی در ردیف بهترین و برجسته‌ترین متون ادبی و آثار فاخر هنری در ادبیات ایران وجهان است چنان‌که برخی منتقدان معاصر از جمله دکتر زرین کوب، سخن فردوسی را مصداق «نمط عالی» (شیوهٔ برتر) دانسته‌اند.

در مقاله حاضر، از سه زاویه به تحلیل و گزارش ویژگیهای زبانی شاهنامه پرداخته شده است:

- سادگی زبان
- موسیقی کلام و لحن آهنگ سخن
- اصول بلاغی و بدیعی

۲-۲-۱. سادگی زبان

فردوسی با رعایت سادگی زبان، اوج هنری کار خود را تضمین نموده و اندیشه‌هایش را در دل خواص و عوام نشانده است. در نگاهی کلی، زبان شاهنامه زبانی است که عوام آن را می‌فهمند

و خواص می‌پسندند. پیام عام انسانی شاهنامه و استقبال مردمی از آن می‌طلبیده است که شیوهٔ سهل و ممتنع در آن به کار گرفته شود و فردوسی از عهدهٔ این کار به خوبی بر آمده است. «بیان مقصود در شاهنامه اغلب به سادگی و بدون توجه به صنایع لفظی صورت می‌گیرد... در کلام فردوسی صنایع لفظی کمتر آشکار است، زیرا علّو طبع و کمال مهارت او به درجه‌ای است که تصنع را مغلوب روانی و انسجام می‌کند... اشعار او در نهایت سادگی و روانی مطلق کلام و معنای آشکار است.» (صفا، ۱۳۸۷: ۲۷۲)

فردوسی در جای جای اثر گرانسنگ خویش، آنجا که ممکن است زبان شعرش را از حشو و اضافات و پیچیدگی‌های بازدارنده دور می‌سازد و جامهٔ سادگی، شیوایی و سلاست بر آن می‌پوشاند. او زبان داستان‌هایش را طوری برمی‌گزیند که بتواند بیشترین و بهترین نفوذ و تأثیر را بر خوانندگان خود بگذارد. از این دریچه، سادگی زبان شاهنامه را شاید بتوان مهم‌ترین نشانهٔ خلاقیت و نبوغ هنری فردوسی در جریان آفرینش اثر عظیم او به شمار آورد. بهره‌گیری از واژه‌های روشن و شفاف که حدود ۹۰٪ واژه‌های شاهنامه را شامل است و کاربرد ترکیب‌های تازه و قوی، ترکیب سازی‌های استادانه و بی‌سابقه و بسیاری از شِگردهای هنری دیگر، برجستگی خاص به زبان شعری فردوسی بخشیده است.

دشواری کار فردوسی در رعایت سادگی زبان وقتی است که مجبور است به تناسب فضای داستان، روحیات پیچیدهٔ شخصیت‌های داستانی و درگیری‌های درونی و گاه ستیزهای روانی آنان را به تصویر بکشد و چالش‌های فکری و روحی‌شان را باز نماید.

این‌جاست که به سطحی از اعجاز کلام می‌رسد و ظرفیت‌های هنری‌اش را چنان استادانه آشکار می‌سازد که از عهدهٔ هر کس بر نمی‌آید. گفت‌وگوی رستم با جنگ افزارهایش پس از ناامیدی پهلوان در قانع کردن اسفندیار به پرهیز از نبرد و پذیرش صلح و گفت‌وگو، نمونه‌ای است از همین تنگناهای زبانی و خلاقیت و توانایی فردوسی در استفاده از زبانی روشن و شیوا:

چو رستم بیامد به ایوان خویش — نگه کرد چندی به دیوان خویش
زواره بیامد به نزدیک اوی — ورا دید پژمرده و زرد روی
بدو گفت: رو تیغِ هندی بیار — یکی جوشن مغفری نامدار
کمان آر و بر گستوان آر و ببر — کمد آر و گرزِ گران آر و گبر
زواره بفرمود تا هر چه گفت — بیاورد گنجور او از نهفت
چنین گفت: کای جوشن کارزار — بر آسودی از جنگ یک روزگار
کنون کار پیش آمدت سخت باش — به هر جای پیراهن بخت باش

چنین رزمگـاهی کـه عرّان دو شـــیر | بـه جنـگ انـدر آینـد هر دو دلیر
کنون تـا چـه پیش آرد اســفنـدیـار | چـه بـازی کـنـد در دمِ کـارزار
(۱۱۸/۶)

۲-۲-۲. موسیقی کلام (لحن و آهنگ شعر)

فردوسی در انتخاب کلام، مرزهای آهنگی، موسیقیایی، معنایی و عاطفی آنها را می‌سنجد و کارکردشان را در فضاهای مختلف داستانی می‌سنجد و با آگاهی، آنها را در دهان شخصیت‌های گوناگون خویش می‌گذارد تا تأثیر لازم و فضای معنایی کافی را به وجود آورد. او به شکلی آگاهانه و هدف‌مند، به لحن و موسیقی شعرش توجه نشان می‌دهد و با تسلط و تبحری که در استخدام و به کارگیری عناصر زبان دارد؛ نقش موسیقیایی کلام را تشخص می‌بخشد. توجه به آهنگ واژه‌ها، نوع ادا و لحن آنها، بار عاطفی و تأثیرگذاری‌شان، استادی فردوسی را در مسألهٔ زبان بهتر نشان می‌دهد.

«در شاهنامه، هماهنگی موسیقی کلام با معنی و مفهوم سخن و اقتضای مقام، بسیار هنرمندانه و چشمگیر است...، برای مثال، در داستان رستم و اسفندیار، وقتی اسفندیار دربارهٔ نتیجهٔ جنگ سخن می‌گوید؛ طرز تعبیر در بیت اول و دوم، با هم فرق دارد؛ همچنین، آهنگ کلام:

ببینیم تـا کـه اســـب اســفنـدیـار | ســـوی آخور آیـد همی بی ســـوار
و یـا بـارهٔ رســـــتـم جـنـگـجـوی | بـه ایـوان نـهـد بـی خـداونـد روی

هر گوش آهنگ شناسی، شکوه و هیمنهٔ بیشتر مضمون و آهنگ را در بیت دوم احساس می‌کند.» (یوسفی، ۱۳۸۶: ۹۷)

«فردوسی با ایجاد تکیه و تأکید بر اجزای سخن، به برخی از کلمات در بافت شعرش برجستگی صوتی خاصی بخشیده و آن کلمه و مفهوم آن را اهمیت و درخشندگی بیشتری داده است. موسیقی کلام او طوری تنظیم شده که ناگزیریم آن را چنان‌که شاعر خواسته تلفظ کنیم و همان برجستگی و امتیاز خاص را برای آنها در نظر آوریم.» (همان، ۱۸۳)

با وجود وزن و مضمون حماسی شاهنامه که می‌طلبد شاعر از زبانی خشن و کوبنده در القای مفاهیم و صحنه‌های داستان‌ها بهره بگیرد؛ واژه‌های بد آوا، ترکیبات ناهماهنگ و ناهم‌ساز و عبارت‌های دارای ستیز آوایی و تنافر حروف، در آن دیده نمی‌شود.

در به کارگیری قافیه و تأثیر موسیقیایی آن نیز استاد توس دقت نظر به خرج داده است. استفادهٔ مناسب از قافیه و دادن نقش موسیقیایی به آن و القای مفهوم، خیال‌انگیزی و حُسن

تأثیر سخن، در شعر او شایستهٔ توجه است. شاعر با قراردادن کلمه در قافیه، تأکید و تکیهٔ خویش را بر آن قرار می‌دهد و به نوعی به آن تشخّص صوتی می‌بخشد:

اگر هم نبردش بود ژنده «پیل» بر افشان تو بر تارک پیل «نیل»

یکی از توصیف‌های ماندگار در شاهنامه، صحنهٔ رزم نهایی رستم و اشکبوس است که ابیات در آن از حیث عوامل موسیقیایی، برجستگی خاصی دارد:

کمان را بمالید رستم به چنگ به شست اندر آورد تیر خدنگ
بر او راست خم کرد و چپ کرد راست خروش از خمّ چرخ چاچی بخاست
چو سوفارش آمد به پهنای گوش ز شاخ گوزنان بر آمد خروش
چو بوسید پیکان سرانگشت او گذر کرد بر مهرهٔ پشت او
بزد بر بر و سینهٔ اشکبوس سپهر آن زمان دست او داد بوس
قضا گفت گیر و قدر گفت دِه فلک گفت احسنت و مه گفت زِه

۲-۲-۳. اصول بلاغی و بدیعی

بهره‌گیری بجا و استفادهٔ منطقی از اصول بلاغی و صنایع بدیعی، یکی از جنبه‌های برجسته هنری در شاهنامه است. شمّ بلاغی و هوش سرشار هنری فردوسی سبب گردیده اثر ستُرگ او جلوه‌گاه هنرنمایی‌های بلاغی قرار گیرد. در شاهنامه تقریباً تمامی هنرمندی‌های بلاغی و بدیعی به صورت متعادل مورد استفاده قرار گرفته و هر آرایه متناسب با زمینهٔ موضوع داستان، در بافت زبان جای گرفته است. نکتهٔ قابل توجه آن که فردوسی هیچ‌گاه اسیر این صنایع و آرایه‌ها نمی‌شود و آنها را هدف نمی‌شمارد بلکه ابزاری می‌داند برای تفهیم آرمانهای والایی که در ذهن دارد و هدفی که از سرایش شاهنامه برگزیده است. «فردوسی هیچ گاه نخواسته سرگرم بازی‌های بلاغی و آرایه‌های بدیعی شود بلکه همواره این صنایع را به مثابهٔ ابزار کاری برای نفوذ کلام و قدرت اندیشه و تأثیر قصه به خدمت گرفته است... او سادگی و تأثیرگذاری زبانش را قربانی پیرایه‌بندی و دکوربندی زبان نمی‌کند و به مقتضای سخن از آرایه‌های بلاغی و بدیعی استفاده می‌کند.» (محبتی، ۱۳۸۱: ۹۴)

کاربرد بجا و نگاه معتدلانهٔ حکیم دیار توس به صور خیال و تصویر سازی‌های فوق‌العاده‌اش، وجهه‌ای برتر در قیاس با آثار حماسی دیگر به شاهنامه بخشیده است. تشبیهات و استعاره‌هایی که به کار می‌گیرد تا حد زیادی در ارتباط با طبیعت و مفاهیم حسی و عینی است و تصاویر ذهنی و خیالی را کمتر وارد فضای شعر می‌کند. «یکی از جهات تأثیر کلام در شاهنامه همین

سادگی و عاری بودن آن از پیرایه‌ها و زیادات است. تشبیهات و استعارات فردوسی نیز در عین آن که قوت خیال در آنها اثر دارد؛ مقرون به کمال سادگی و سازش با طبیعت و ذوق اهل زبان است.» (صفا، ۱۳۸۷: ۲۹۵)

«ایجاز»، «اطناب» و «مساوات» نیز به شیوه‌ای ماهرانه و هنرمندانه در شاهنامه مجال بروز یافته است. در توصیف، بویژه صحنه‌های رزم و رفتار و گفتار مبارزان و پهلوانان از صنعت «اطناب» به خوبی بهره می‌گیرد و خواننده‌اش را با درگیری‌ها و حوادث داستان همراه می‌سازد. در مواردی با نهایت قدرت، تناسب میان الفاظ و معانی را نگاه داشته و از این طریق سادگی و صراحت فکر و لفظ را حفظ می‌کند و راه «مساوات» را پیش می‌گیرد. اما قدرت اصلی‌اش را در «ایجاز» ظاهر می‌سازد و به تعبیر دکتر زرین‌کوب ایجاز را به حد اعجاز می‌رساند.

۲-۲-۴. صور خیال یا جنبه‌های تصویری شعر

«فردوسی در جنبه‌های تصویری شعر (صور خیال) به رمز و رازهایی پی برده که بسیاری از آن بی‌خبر مانده‌اند. او در تصویرسازی‌هایش، با شاعران دیگر تفاوت‌هایی دارد که باعث تشخّص سبک شاعری‌اش شده و شاهنامه را به حماسه‌ای بی‌مانند بدل کرده است.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۲: ۴۴۰)

تصویرسازی در شاهنامه هدف اصلی نیست. فردوسی در نقطهٔ مقابل شاعران هم عصر خود، شعرش را بستر زایش تصویرهای مختلف ساخته است و تصویر را به خاطر تصویر، نمی‌آورد؛ بلکه آن را وسیله‌ای برای پیشبرد داستان، القای حالت‌ها، نمایش لحظه‌ها، جنبه‌های گوناگون طبیعت و زندگی می‌داند. بدین سبب، پیچیدگی‌های معنایی حاصل از تصویرسازی‌های ذهنی و افراطی و به تعبیری تزاحم و ترافیک تصویرها که به گفتهٔ دکتر شفیعی از بیماری‌های رایج شعر در این دوره است؛ در شاهنامه دیده نمی‌شود.

تصویرهای شاهنامه اغلب رنگ حماسی دارند تا آن‌جا که صحنه‌های طلوع و غروب خورشید و دیگر عناصر طبیعت از زاویه‌ای کاملا حماسی به تصویر کشیده می‌شوند:

چو بگذشت شب گِرد کرده عنان بر آورد خورشید رخشان سنان

(۶:۱۱۵۲)

«فردوسی شناخت هنرمندانه‌ای از عناصر صور خیال و نقش هر یک در بافت زبان دارد. به خوبی می‌داند که جای تشبیه کجاست؛ جای استعاره کجا و جای انواع تصویر درکجاست. از این رو، استعاره که مناسب‌ترین نوع تصویر است؛ در وصف‌های غنایی او بیشتر به چشم

می‌خورد و خاص زمینه‌های غیر حماسی است... تشبیه را نیز در جریان عادی کارها و لحظه‌ها به کار می‌گیرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲، ۴۴۵)

درک هنری صحیح فردوسی در استفاده از تشبیه و استعاره و رعایت اعتدال در بهره‌گیری از این عناصر اصلی خیال، ارزش هنری شاهنامه را در مقایسه با آثار حماسی پس از قرن پنجم پیش چشم می‌آورد. «فردوسی با شمّ بلاغی خاصی که داشته این نکته را به خوبی دریافته ولی دیگر حماسه سرایان اغلب متوجه آن نشده‌اند و با لبریز کردن شعر خود از تشبیه و استعاره، زمینهٔ حماسی را از آن گرفته‌اند و بهترین شاهد این کار، دو حماسه سرای بزرگ بعد از فردوسی یعنی اسدی و نظامی است.» (همان، ۴۴۷)

تنوع تصاویر نیز از دیگر شِگردها و ویژگی‌های صور خیال در شاهنامه است. فردوسی تنها به استعاره و تشبیه بسنده نمی‌کند و خود را در آن دو محدود نمی‌سازد بلکه با استخدام و به کارگیری ترفندهای متنوع تصویرسازی، نمایشگاهی از تابلوهای زیبا و جاویدان رزمی و بزمی را خلق می‌کند و در برابر دیدگان خواننده شعرش قرار می‌دهد. از این حیث، شاهنامه یکی از شاهکارهای خیال شاعرانه در میان سرایندگان ادب پارسی است و تنوع حوزهٔ تصاویر، وجهه‌ای برتر و بی‌مثال، به آن بخشیده است.

«تنوع در تصاویر شعری فردوسی بسیار است و این تنوع حاصل گسترشی است که در قلمرو وصف‌های شاهنامه وجود دارد. از میدان‌های نبرد تا بزم‌ها و آلات جنگ و حالات و حوادث تا وصف انسان و جانور و طبیعت که به تناوب، جای جای شاهنامه تکرار می‌شود و او به تناسب، از هر کدام تصویری تازه می‌سازد.» (شفیعی کدکنی،۱۳۷۶:۴۶۷)

«عناصر تصویری شاهنامه از طبیعت گرفته شده و هیچ نشانی از امور قراردادی از قبیل علوم و فلسفه در آن نیست و از تشبیهات حروفی که رایج‌ترین تشبیهات عصر فردوسی است؛ در شعرش خبری نیست.» (همان، ۱۳۷۶: ۴۵۶)

نکتهٔ دیگر که در زمینهٔ خیال‌پردازی‌های شاعرانه و صور خیال شاهنامه شایان توجه است؛ رنگ ویژهٔ ایرانی تصویرهای آن است.

۳. نتیجه گیری

کنکاش در دنیای بی‌حد و مرز شاهنامه و در لایه‌های ژرف آن فرو رفتن و کرانه‌های دور و ناپیدای آن را بازجستن، لحظه‌هایی شیرین و شکوهمند را در ژرفای وجود جست‌وجوگران و غواصان این دریای حکمت و معانی جاری می‌سازد. با وجود این، درک و شناخت کامل نامهٔ

فرهنگ ایران و زوایای پیدا و پنهان آن را کمال و تمام دریافتن، همتی به بلندای همت سرایندهٔ شاهنامه را می‌طلبد.

شاعران هم عصر فردوسی اغلب به عناصر غیر ایرانی و بویژه عربی در تصویر سازی‌های خود توجه دارند و از فضای ادبی و جغرافیایی عربی تأثیر می‌پذیرند. اما فردوسی در سوی دیگر میدان، هیچ‌گونه اثرپذیری از فرهنگ عربی و اسلامی در صورخیال شعری‌اش ندارد. این در شرایطی است که او دیوان‌های شاعران عرب را به طور کامل از نظر گذرانده و با زبان و ادبیات عربی به خوبی آشناست اما به شکلی کاملا هدفمند و آگاهانه، به تصویرهایش رنگ و لعاب کاملا ایرانی می‌زند؛ چنان‌که بزرگان می‌فرمایند؛ «در سراسر شاهنامه یک تشبیه یا استعاره که زمینه‌ای غیر ایرانی داشته باشد وجود ندارد مگر چند مورد بسیار اندک». در ادب فارسی هیچ اثری به اندازهٔ شاهنامه در تقویت بنیان‌های فکری و ارتقای منش قومی ونیز استحکام و نیرو بخشی به زبان فارسی تأثیرگذار نبوده است و از همین جهت است که این منظومهٔ ارزشمند، در طی سالیان، مورد توجه فرهنگ شناسان، ادب دوستان و میهن دوستان واقع شده است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۶۹)، داستان داستان‌ها، چاپ سوم، تهران: توس

۲. اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۷۱)، نوشته‌های بی‌سرنوشت، چاپ سوم، تهران: یزدان

۳. اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۷۲)، آواها و ایماها، چاپ چهارم، تهران: یزدان

٤. اسلامی ندوشن، محمد علی (۱۳۷۳)، سروِ سایه فکن، تهران: یزدان

٥. اشرف زاده، رضا (۱۳۸۹)، محرمان سراپردهٔ وصال، مشهد: سخن گستر

٦. خالقی مطلق، (۱۳۹۵)، شاهنامه و فرهنگ ایران(مجموعه مقالات). چاپ دوم، تهران: سخن

۷. دهباشی، علی (۱۳۷۰)، فردوسی و شاهنامه (مجموعه مقالات)، مدبر: تهران

۸. راشد محصل، محمدرضا (۱۳۸۵)، شاهنامه پژوهی، دفتر نخست، مشهد: فردوسی

۹. رنجبر، احمد (۱۳۶۹)، جاذبه‌های فکری فردوسی، چاپ دوم، تهران: امیر کبیر

۱۰. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۰)، با کاروان حلّه، چاپ ششم، تهران: علمی فرهنگی

۱۱. سرامی، قدمعلی (۱۳۶۹)، از رنگ گل تا رنج خار، تهران: علمی فرهنگی

۱۲. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۸)، شاهنامه، بر اساس نسخهٔ ۹ جلدی مسکو، تهران: ققنوس

۱۳. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، موسیقی شعر، چاپ سوم، تهران: آگاه

۱٤. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، صور خیال در شعر فارسی، چاپ پنجم، تهران: آگاه

۱٥. صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷)، حماسه سرایی در ایران، چاپ هشتم، تهران: امیر کبیر

۱٦. قزوینی، محمد (۱۳۲۷)، چهار مقاله نظامی عروضی، چاپ دوم، قم: اشراقی

۱۷. مسکوب، شاهرخ (۱۳۶۹)، مقدمه‌ای بر رستم و اسفندیار، چاپ ششم، تهران: امیرکبیر

۱۸. مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۱)، چند گفتار در فرهنگ ایران، تهران: زنده رود

۱۹. محبتی، مهدی (۱۳۷۹)، سیمرغ در جستجوی قاف، تهران: سخن

۲۰. مجتبی، مهدی (۱۳۸۱)، پهلوان در بن بست، تهران: سخن

۲۱. مرتضوی، منوچهر (۱۳۷۲)، فردوسی و شاهنامه، چاپ دوم، تهران: مطالعات و تحقیقات فرهنگی

۲۲. یاحقی، محمد جعفر (۱۳۷۳)، ز دفتر نبشته گهِ باستان، مشهد: خراسان شناسی

۲۳. یوسفی، غلامحسین (۱۳۵۴)، برگ هایی در آغوش باد، تهران: توس

۲٤. یوسفی، غلامحسین (۱۳۷۱)، چشمهٔ روشن، چاپ سوم، تهران: علمی فرهنگی

۲٥. یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۶)، کاغذ زر، چاپ دوم، تهران: سخن

The Manifestation of Ancient Iranian Culture in the Thought and Artistic Expression of Ferdowsi's Shahnameh

***Ayoub Achak[۱]- Masoud Naroui[۲]**

۱. Bachelor's student of Persian Language and Literature, Pardis Shahid Motahari University, Zahedan, Sistan and Baluchestan. Email: Eveyhuang۱۹۹۹@hotmail.com

۲. PhD in Persian Language and Literature, Faculty Member at Farhangian University, Zahedan, Sistan and Baluchestan.

Article Info (۱-۱۹)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۴ December ۲۰۲۲

Accepted:
۰۶ June ۲۰۲۳

Keywords:
Culture
Ferdowsi
Artistic Reflection
Shahnameh
Philosophical Foundations

ABSTRACT

The intellectual teachings and philosophical foundations of Shahnameh (Book of Kings) serve as the best example and model for constructing a desirable and refined society based on human principles. Some researchers have considered Ferdowsi's worldview the best model for creating a globally balanced world with relative happiness. "Wisdom," "Justice," and "Wonder" are the three main pillars of Ferdowsi's thought in Shahnameh. Alongside these principles, concepts such as joyful living, moral lessons, contemplation of the ephemeral world, the mystery of death and fate, freedom and liberty, and many other concepts find expression in the artistic expression of the grand palace of literature.

This article, collected through a descriptive-analytical method and library sources, explores the linguistic functions of Shahnameh and the range of linguistic capacities and concerns of the enduring face of Iranian culture and literature in creating a foundation of Persian language elements, unique Persian names, and authentic Persian vocabulary, which are essential aspects of the national epic of Iran. The article also analyzes and examines Ferdowsi's artistic expression in three axes: "simplicity of language," "tone and music," and "rhetorical and innovative principles."

عبدالقهارعاصی شاعر دردها و فریادهای محزون[1]

* بریالی احمدی

۱. دانشجوی کارشناسی ارشد ادبیات فارسی، دانشگاه بین المللی اهل بیت (ع)، تهران، ایران. رایانامه: Ahmadi.baryalai٦٤٧@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۱-۴۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۱/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۵/۳۱

واژه‌های کلیدی:
شعر افغانستان
عبدالقهار عاصی
دردها
استعمار
آوارگی

چکیده

عبدالقهار عاصی از شاعران نسل نوی افغانستان در دهۀ شصت و هفتاد، شاعری دردمند، اهل موضع‌گیری و صراحت بیان است. به همین لحاظ، اغلب با مسایل افغانستان درگیر بوده و در کشورش کمتر اتفاقی افتاده که عاصی از کنارش با سکوت گذشته باشد. عاصی به سبب همین روحیه در سال‌های حاکمیت رژیم کمونیستی در افغانستان، گاه در لفافه و گاه با صراحتی شاعرانه، شعرهایی در تعارض با حاکمیت سرود. او نسبت به وضعیت کشورش در دوران حکومت مجاهدین و جنگ‌های داخلی بعد از ثور (اردیبهشت) ۱۳۷۱ خورشیدی معترض و پیوسته در تلاش برای نشان دادن مشکلات و رنج‌های بی‌درمان مردمش بود و تفسیر برخوردها و رفتاری‌های حاکمان و کشورش را در انبوهی از کلمات و بیانات مورد بازتاب قرار داد. زمان زیست این شاعر دردمند و فریادگر، انواع ناملایمت‌ها و دشواری‌ها در کشور او قد کشیده بود. از یک‌سو استعمار قوای شوروی و از سوی‌دیگر فقر و مهاجرت‌های مردم، او را به سرودن اشعار اجتماعی سوق داد. هدف از این پژوهش که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته شناسایی و نشان دادن برجستگی‌های ذهنی و فکری عبدالقهار عاصی بر پایۀ دردها و احساس‌های او برای کشور و مردم کشورش بوده و دیدگاه‌های او نسبت به آوارگی‌ها، مشکلات، بیگانه‌ستیزی، وطن دوستی و وطن‌فروشی مورد بررسی قرار گرفته است.

[1] مقالۀ پیش رو توسط هم‌وطن و هم‌زبان، پژوهش‌گری از کشور افغانستان نوشته شده و بنا به تصمیم مسئولین نشریه تا حد امکان شیوه‌نامۀ نگارش ایشان رعایت گردید. البته که خوانش پژوهشی به زبان ایشان خالی از لطف نخواهد بود.

۱. مقدمه

عبدالقهار عاصی شاعر افغانستانی در عصر خفقان و اختناق می‌زیست. بعد از سقوط سلطنت ظاهرشاه به وسیلهٔ داودخان، هم استبداد بر افغانستان سایه افکنده و هم در اثر کم‌توجهی‌های داودخان، افغانستان مستقیما به دام استخبارات قوای شوروی افتاده بود. در سال۱۳۵۷ خورشیدی با کودتای دردناک، زمینهٔ اشغال کشور به دست قوای شوری فراهم می‌گردد و کشور عاصی در چنگال استعمار و استبداد فرو می‌رود. (طغیانی، فایز، ۱۳۹۷: ۸) عاصی در چنین شرایطی که از یک طرف استعمار و استبداد قوای متهاجم شوروی و از طرف دیگر هجوم فقر، گرسنگی و مشکلات جدی و هجوم ویران‌گر و تضعیف‌کننده؛ مردم کشورش را غمگین و دردمند کرده و با چندین هجوم ویران‌گر و تضعیف‌کننده دست و پنجه نرم می‌کنند؛ دادخواه و تصویرگر فریادهای مردم خود شد. از کشور فرار نکرد و در کنار هم‌وطن‌های گیرمانده‌اش ایستاد و مشکلات و مظالمی که از طرف قوای شوروی به مردم تحمیل شد را فریاد زد و انعکاس داد. تاریخ نشان داده چنان‌چه این محبوبِ ارزشمند «موطن» در اثر جنگ و درگیری، آسیب ببیند و یا نخبگان، افراد برجسته و نویسندگان هر کشور، استقلال و شکوه وطن خویش را در معرض خطر ببینند با تمام توان و امکانات خود در کنار مردم و کشورشان برمی‌خیزند و دفاع را واجب می‌دانند. (شمس آبادی؛ کارآمد، ۱۳۹۷: ۳) نشان دادن این دیدگاه به شعرای معاصر مفید و ضروری می‌نماید.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

شاعران زیادی کوشیده‌اند با انعکاس درد و رنج مردم افغان، در مبارزه با بیگانگان و ظلم استبداد و کسب آزادی نقش اجتماعی خود را ایفا کنند. قهار عاصی یکی از آن شاعران مبارزی است که آرمانش آزادی افغانستان است. به‌طوری که اشعار زیادی در وصف این موضوع سروده و از آنجا که افغان‌ها در سرزمین خود تحت سلطه‌اند؛ هدف شاعر، آزادی در مردم در سرزمین مادری است. در این پژوهش به ذکر جلوه‌هایی از فریادها و دردهای مردم افغانستان در اشعار عاصی پرداخته شده است.

در واقع پرکاربردترین اشعار عبدالقهار عاصی، بعد از مسایل سیاسی، مسائل اجتماعی است. شاعر دردمندی که ادبیات و شعر را با دردهای مردم و جامعهٔ خود درآمیخت. او تا آخرین لحظهٔ زندگی خود، بر این رسالت ماند و آثار زیادی را به این شیوه به یادگار گذاشت. در برخورد با اشعار و سروده‌های عبدالقهار عاصی، می‌توان نتیجه گرفت که او با نمایش آوارگی، وطن‌دوستی، ستیزه‌جوی با استعمار و استبداد، نکوهش وطن‌فروشان و خاک‌فروشان و انواع

بروز مشکلات مردم، به شاعری بدل شده که در عمق رگ‌های مردم لانه کرده و احساس و عاطفهٔ آن‌ها را دقیقا می‌شناخته و برای به‌رخ کشیدن لایحه‌های موثر و مثمر آن در دل تاریخ و سروده‌هایش جاودانه به ثبت رسانده است. او در دوره‌های مختلف دشواری‌ها و ناملایمات کشورش حضور فعال و همه‌جانبه داشت. در این پژوهش به دنبال تحلیل سروده‌های هستیم که از دردها و فریادهای مردم سخن گفته است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

دردها و فریادها در سروده‌های شاعران می‌تواند به موضوعات متعددی اشاره داشته باشد. دردهایی از سر عشق، ناکامی، ناملایمات و سختی‌های روزگار و ... . رویکرد عاصی در بیان رنج و درد، اشاره به بازتاب دردها و فریادهای مردم مظلوم افغانستان داشته و از اهداف مهم او در استفاده از شعر و ادبیات است.

عاصی از جمله محدود و معدود سخن‌ورانی است که جایگاه ویژه‌ای در شعر معاصر افغانستان دارد و این جایگاه را در خدمت مردم و کشور خود قرار داده است. وی در سروده‌هایش درد، اندوه، مقاومت و شجاعت را بازتاب داده و جایگاهش در ادبیات معاصر از این جهت برجسته است که بعد از موضوعات سیاسی، به موضوعات اجتماعی نظیر بیزاری از فتنه و خون‌ریزی و جنگ اشاره می‌کند. در روزگاری که مردم گرفتار نان و معیشت شده‌اند کمتر کسی در افغانستان می‌بینید که عاصی را نشناسد. این موضوع مرهون دیدگاه انسانی او به هم‌نوع خود است و نیازمند شناساندن بیش از پیش به انسان‌های دغدغه‌مند. بررسی ویژگی مهم شعری او می‌تواند مشوقی برای شاعران نو جو و جوان آینده باشد تا هنر خود را در خدمت بشریت قرار دهند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

روزنامهٔ ماندگار افغانستان (۲۵ ثور ۱۴۰۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «تحلیل مسایل اجتماعی در اشعار عبدالقهار عاصی» به تحلیل مختصری در باب ناگفته‌های اجتماعی اشعار او پرداخته است. قاسم صحرایی و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی جلوه‌های ادبیات پایداری در دیوان قهار عاصی شاعر افغان» به جنگ و نمود آن در اشعار عاصی پرداخته‌اند. اسحاق طغیانی و محمدطاهر فایز (۱۳۹۷) در «تبلور آزادی در اشعار قهار عاصی» به یکی دیگر از وجوه مهم اشعار عاصی یعنی آرمان آزادی‌خواهی پرداخته‌اند. محمدحسین کرمی و نصیر احمد آرین فقیری (۱۳۹۴) درمقاله‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل جلوه‌های

مقاومت و پایداری در شعر عبدالقهار عاصی شاعر معاصر افغانستان» به بررسی دیدگاه عاصی به مقاومت در برابر سلطهٔ دشمن و آزادی خواهی و نفرت از خون‌ریزی اشاره کرده‌اند. در خصوص وجود این ویژگی‌ها در اشعار شاعران دیگر از جمله شاعران افغانستانی، پژوهش‌های دیگری نیز انجام گرفته از جمله «ادبیات اعتراض (ادبیات اجتماعی) و بازتاب آن در شعر شاعر مقاومت و پایداری» (۱۳۹۴) توسط سید حسن حسینی؛ «دردهای نهفته (بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار محمدکاظم کاظمی شاعر افغان)» (۱۳۸۸) از مصطفی گرجی و افسانه امیری؛ «گفتگو با استاد واصف باختری، شاعر و پژوهشگر افغان: بیدل گرایی در افغانستان» (۱۳۸۰) و مواردی جز آن.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. عبدالقهار عاصی و جایگاه او در ادبیات افغانستان

عبدالقهارعاصی در سال ۱۳۳۵ خورشیدی در خانواده‌ای متوسط در روستای ملیمه از توابع استان پنجشیر- افغانستان بر بساط هستی پا نهاد. پدرش عبدالمنان از کارگرهای سادهٔ روستا بود. دبیرستان را در استان پنجشیر و کابل به اتمام رسانید و دانشگاه را از دانشکده زراعت دانشگاه کابل فارغ التحصیل گردید. (عاصی، ۱۳۹۹: س)

آثار او تعلق دارد به مردم و اجتماع و بیان‌گر واضح دردها و فریادهای مردم می‌باشد. مقامهٔ گل سوری، لالایی برای ملیمه، ازجزیرهٔ خون، غزل من و غم من و دیگر آثارهای او نشان‌دهندهٔ دردها و مظلومیت مردم در موقعیت‌های مختلفی می‌باشد.او شاعر بی‌باک، جسور و مقاوم در برابر بیگانگان بود و تا شهادت در کنار مردمش ایستاد.

عاصی در کنار شخصیت‌های خوب و ارزشمند کشور تربیت شده بود و این شخصیت‌ها عاصی را چهره‌ی جسور و در شعر پناه‌گاهی مردم می‌خواندند. عاصی در سن جوانی بیگرد مشکلات مردم می‌شود، تفکر استبداد را نکوهش می‌کند و با شجاعت تمام در میدان می‌براید و کنار مردم مظلوم بی‌دفاع در برابر هر استکبار و استعمار می‌ایستد و فریاد را سر می‌دهد.

۲-۲. تجلی درد و حسرت تاریخ در شعر عاصی

در کنار آن‌که برافرازی پرچم و آزادی مردم آرزوی همیشگی او بود؛ از آزادمنشی و جوان‌مردی ملتش نیز با افتخار یاد می‌کرد. عاصی در آگاهی رسانی به مردم و کمک به

دشمن شناسی و نگاه به ارادهٔ جمعی مردم همت کرد و تا حد توان مردم را با سروده‌ها و برنامه‌های مهم و ارزشمند از نتیجهٔ شوم و اسفناک سکوت در برابر دشمن هشدار می‌داد.
در اشعار او به بی‌قراری و آزادمنشی مردم فراوان اشاره شده و با وجود تاثیر استبداد و دشوارهای آن در کشورش، فراخ قامتی او را ضعیف و پژمرده نشد بلکه او را در امتحان جسارت و انگیزه به مراتب قوی و قوی‌تر ساخته و ملتش را برای برافراختن پرچم عیاری و آزادمنشی ستایش کرده و بیان می‌کند که این ملت از گلوله‌بار دردها و فریادها به ساحل آرامش و آسایش دست پیدا می‌کند و اشاره می‌نماید:

ملتم پرچمش افراخته یک بار دگر چرخ پیشش سپر انداخته یک بار دیگر
پیش این قوم سرافراز، عدو بعد هزار دست لرزانده دل انداخته یک بار دگر
پهلوان سر و پا عشق، شهید تاریخ زین چمن رو به فلک تاخته یک بار دگر
(عاصی، ۱۳۹۹: ۲۸۵)

او تفکیک مسایل اجتماعی و سیاست‌های فریب‌گونه‌ای که مردم و کشورش را قربانی کرده بودند به خوبی می‌شناخت و برای نوجوانان از پیش‌زمینه‌هایی که بازتاب دهندهٔ موارد و مشکلات شدید و جدی بود و از درون‌مایه‌های گذشت تاریخی ملت و کشور و آیندهٔ تاریک زمان خودش حکایت می‌کرد.
این پیام او به نوجوانان از سر شکوه و میمنت مردم گذشته و توجه به آزمون آینده می‌باشد و از طرف دیگر راه دشوار و به‌یغما رفتهٔ گذشته را به‌نحوی یادآور شده و اشاره می‌نماید:

جنبه افسانه‌ای دارد ولی این حقیقت بر سر ما رفته است
باغ و راغی داشتیم از زندگی حال از یکسر به یغما رفته است
(همان، ۱۳۹۹: ۲۳۱)

عاصی از اشک‌ها و سوگ‌های مردمِ به خاک و خون فتادهٔ کشور می‌گوید و می‌نالد. با فرو بردن خنجرهای برنده و بدون اراده که در گلوهای مردم به‌حرکت درمی‌آمد و از انسان‌های پاک و مظلوم کشتزاری از قربان‌گاه ساخته بودند؛ فریاد می‌زند. از خون‌های بدون جرم و بازخواست اداره و محاکمه، از زخم‌های شدید فوران و تالاب‌های خونی بی‌دفاع مظلومان جوشان بود به سخت‌ترین لحن و عاطفه‌ترین مظلومیت از دل حسرت یادآوری می‌کند:

خنجر، گلوله، خار، ویرانه، اشک، سوگ
چندان که لب ز لب بگشایی
زخم، تالاب خون، محاکمه و گورستان
با این همه برای خود آشفتیم.
(همان، ۱۳۹۹: ۲۵۶)

عاصی سردمدار آگاهی و نیروی عاطفه در کشورش بود. از هر بلایی که امید مردم را به یاس و ناامیدی تبدیل کرده بود؛ تنفر و بیزاری می‌جوید. عاصی آیینه‌داری فریادها و رنج مردمش بود. اکثرا سروده‌هایش در مورد مشکلات مردم که در کشورشان دامن‌گیر و روزگار تاریکی را نمود می‌دادند؛ بازتاب داده است.

بیان عاصی در شعر و عاطفهٔ بسیار عالی او نسبت به مردمش، عاصی را در میان شاعران هم‌عصرش از جایگاه ارزشمند و مرتبهٔ عالی برخوردار ساخت و چون او فراق‌های مردم را با حادثات پیش آمده در حضور انبوهی از ناملایمت روزگار و هیولای آدم‌کش جار می‌زد و سردمدار فریادها و دردهای مردم بود. با هر شکستگی‌ها و حادثات متضرر که مردمش را می‌گریاند؛ او بیش‌تر از مردمش گریه می‌کرد و سوز دل بی‌قرارش را در کلمات و سروده‌هایش خالی می‌نمود:

شب را گریستم سحر را گریستم ما گام‌گام راه سفر را گریستم
دست و دهان بسته به فریاد آمدیم یعنی تمام خون جگر را گریستم
باری ز مرگ و میر چو فارغ شدیم ما ده و دیار خاک به سر را گریستم
مضمون گریه کـ نشد از دور و پیش ما هر چند که بلا و بتر را گریستم

(همان، ۱۳۹۹: ۷۰)

او ارادهٔ مستحکم مردمش را می‌فهمید و از برای حادثاتی به‌چنین بزرگی که بالای شانه‌های مردم اموار می‌شد و مقیاس این مشکلات را بی‌اندازه بزرگ و کلان می‌دانست.

مردم از چند طرف مورد هجوم بلای‌های ضعیف‌کننده قرار گرفته بودند. از یک طرف هجوم بیگانگان و مداخلات آشکار آن‌ها در امور کشور و مردم، از طرف‌دیگر فقر و گرسنگی در سراتاسر کشور و سیاست‌های مردود و متنفر حاکمین بالای مردم مظلوم؛ زندگی مردم را بدتر روزگار قیامت کرده بود.

عاصی حکایت از سرنوشت ابلیس می‌کند که خداوند متعال او را رانده است و مستوجب دوزخ می‌باشد. مردمان کشور عاصی نیز درگیری روزهای بدتر از قیامت را به‌گفتهٔ عاصی دیده‌اند و تجربه کرده‌اند و تبیین می‌کند:

در قیامت بر سر ابلیس هم خواهد نرفت آن‌چه اینجا بر سر اولاد آدم می‌رود

(همان، ۱۳۹۹: ۷۸)

عاصی از نهایت صبر مردم و روزگاران سنگ‌دل می‌گوید و با عطش‌های روزگاران که فراروی مردم قرار داشت و دل‌های نرم آن‌ها را سخت و سنگین کرده بود می‌نالد. از انتظار نافرجام و چشم انتظار آرزوها و امیدهای مردم شهر بودند که در تپش چنین درد هر طرف به تکاپو

و به دنبال علاج درمان می‌گشتند. با اشاره به این سروده او، از شهرداران یعنی سردمداران حکومت نیز به‌نحوی شکایت می‌کند و ایجاد شدت درد و فریادهای مردم را از این سردمداران می‌داند و تبیین می‌کند:

ما آتش صبر و روزگاران همه سنگ ماپای شکسته رهگذاران همه سنگ
نقشی همه انتظار و چشمی همه آب شهری همه درد و شهرداران همه سنگ
(همان، ۱۳۹۹: ۱۰۲)

جنگ یکی دیگر از مواردی بود که مردم را با مشکلات جدی مواجه کرده بود. عاصی با درد از ریختن خون‌های مردم می‌گوید و بیان می‌کند:

شکوفیدن در این ویرانهٔ شور
چه دردآور، چه خونین بوده، ای دوست.
(نیکخواه، ۱۳۸۸: ۱۲)

عاصی را چهرهٔ نمادین و واقعی‌ترین مرد در بروز مشکلات جامعه و مردمش دریافت می‌شود. او با چیره‌دستی تمام به ماندگارترین و خیال‌انگیزترین پرداخته‌های مردمی و اجتماعی تبدیل شد که سرایش‌های او نمایان‌گر هنر و ایمان او به مردمش بود. او شور و گداز تپش‌های مردم و فریادهای دردمندان کشورش بود که در سروده‌هایش مرور گردید و بازتاب گسترده‌ی را شاهد بودیم.

۲-۳. تجلی اشغال ستیزی در شعر عاصی و درد آن از مداخله بیگانگان

ستیزه‌جویی و پرخاش‌گری عاصی در برابر هجوم بیگانگان یکی از مواردی بود که او را بیش‌تر از هر چیز دیگری می‌آزارید و دردمند ساخته بود. عاصی شخصیتی بود که با متانت و صلابت در حضور و تحت حاکمیت بیگانگان و سردمداران ظالم می‌ایستاد و از عملکرد ظالمانه‌شان انتقاد می‌نمود و مظلومیت مردم را داد می‌زد و آدم‌هایی را که چنین وضعیتی را زمینه‌سازی کرده بودند؛ با لحن تند نکوهش می‌کرد.

هجوم در کتاب‌های مختلفی مورد بحث قرار گرفته است و در دفاع از فرهنگ، حمایت دین و باورها همیشه مردم، مقاوم بودند و در برابر متجاوزان ایستادند. در میان داستان‌ها و شعر «از یادگار زریران» اشاره کرد که داستانی است حماسی و پرشور دربارهٔ مقاومت و دفاع از آیین مزداپرستی. (ترابی، ۱۳۸۹: ۹)

عاصی دردهای مردم و بادیه‌اش را که در هجوم مداخلات بیگانگان در خون می‌تپید با حسرت یاد می‌کرد و از لشکر طاعون که در کشورش حضور داشت و پای منهوس‌شان هر روز وضعیت را بدتر و پرآشوب‌تر می‌کرد؛ احساس غم و دردمندی می‌نمود و بیان می‌کند:

تـا داغ تو به سیـنهٔ مـجـنون نشـسته است　　سر تا به پای بـادیه در خـون نشسـته است
گـفـتنـد شـاهـدخـت پـریـیـان کـشیـده قـد　　گفتم شهید ماست که در خون نشسـته است
دسـت کـدام کفـر بیـالـودت آسـمـان!　　بر روی سفره لشـکر طاعـون نشـسته است
(همان، ۱۳۹۹: ۸۷)

آزادی یکی از ضرورت‌های مبرم و انکشاف یک کشور را در پی دارد. فقدان آزادی و زیر چکمه‌های استعمار، روند رشد و خود مختاری یک ملت را مختل کرده و بنیاد حیثیت و هویت یک ملت را برباد می‌سازد. کشور عاصی در روزگاران بود که مداخلهٔ علنی کشورهای استعمارگر بنیادهای رشد و شکوفایی او را گرفته بود و سلول‌های جریان آرامش و امنیت را از کشور عاصی ربوده بود. عاصی دردمند آزادی بود. بارها و بارها در سروده‌هایش از وحشت و بربریت کشور استعمارگر فریاد و کشتارهای مظلومانهٔ مردم را با ارادهٔ قوی و بدون هراس و با صدای بلند کرده است.

بحث کلی بیان عاصی در بروز مظلومیت مردم و بازتاب چهره‌های خشن قوای استعمارگر و مداخله‌گر بود که او انگیزه برای استقلال و آزادی مردم را از هرچیز بهتر و بیش‌تر می‌دانست و تبیین می‌کند:

بـوی گـل زمـزمـهٔ بـاد بـهـار آزادی　　عشـق مـن آیینـه قـامـت یـار آزادی
نـام کـوتـاه خـدا شـعـر بـلنـد آدم　　کفـر ابـلیـس و کـتـاب سـر دار آزادی
بـوسهٔ درد بـرانـگیـز سـحر از لـب رود　　کـورهٔ نـور وچـراغ شـب تـار آزادی
خشـم قـومـی به سـرافرازی صـدها رسـتم　　ارث آبـایـی مـن دار و نـدار آزادی
(همان، ۱۳۹۹: ۹۰)

او از گرفتاری‌های شدید مردم با موجودیت استعمارگران می‌گفت و آزادی را راهی برای تبسم و خنده‌های مردم می‌دانست. وقتی از آزادی خبری نباشد هر چیز در کشور خموش و بی‌قرار می‌باشد و با غصه‌های گلوگیر در این موارد اشاره می‌کند:

گر چه در هر جایی
وقتی از آزادی خبری نیست
تبسم شعر است
گریه شعر است
شعر خموش است.
(همان، ۱۳۹۹: ۲۰۴)

کمی از تاریخ و عبور فرزندان کشورش را که با خون‌خوران کمربسته بودند و از هیچ تفکر به جز آزادی اندیشه نمی‌کردند؛ می‌گوید و افتخار یادآور می‌شود:

فرزندهای نیزه و شمشیر
بر رهگذار سرخ مداوم
از استخوان سخت کمرهاشان
پل ساختند
تاریخ را عبور نمودند
ای خون‌بهای ملت افغان!
آزادی!.
(همان، ۱۳۹۹: ۲۰۷)

عاصی بحث آزادی را بیش‌تر دنبال کرده که نیاز و ارجحیت مردم می‌باشد. مردم آزاد فکر می‌کند و آزاد در رشد و شکوفای سرزمین می‌اندیشند. برخورد او با استعمارگران، برخوردی جدی و هشدار آمیز بود. هرگز از نکوهش و انتقادهای سریع نسبت به استعمار تفکر عوض نکرد؛ با عیاری تمام در حضورشان نکوهش‌شان می‌کرد و فریادهای مردم را که در ظلم و استبداد شان قرار داشت بازتاب می‌داد.

او از قتال خون‌خوار که در شهر و کشورش جوی خون را فواره نموده بود و از کشتن و کشتار لذت می‌برد یاد می‌کند. این قتال شهر عاصی کی بود؟ قتال شهر عاصی بیگانگان بود که با استعمار وارد خاک کشورعاصی افغانستان شده بود و مردم مظلوم را در مکان‌های مختلف و با دسیسه‌های متناوبی به قتل می‌رساندند. عاصی از این قاتل بی‌رحم و بی‌فرهنگ که رفتارها و رواج‌های‌شان جز کشتن و کشته شدن چیزی دیگری نبود با لحن تند هم نکوهش‌شان می‌کند وهم از استبداد آن‌ها که بالای ملتش آورده بودند در دل تاریخ و ادبیات به ثبت می‌رساند.

قاتل شهر عاصی مجموعۀ سیاهی خون‌خوار می‌باشد که دیوانه‌وار در پی زخم‌ها و خون‌های مردم مظلوم و بی‌دفاع کشور او بودند و تبیین می‌کنند:

قتال شهر من!
قتال شهر من
مجموعه سیاهی و سرنیزه‌ست
خون‌خواره هزار دم کشتن
دیوانه هزار سرمرگ است
از انفجار طرح لبانش را لبخند بسته‌اند
تابوت باغ جغرافیای تنگ دماغ اوست
آیینه‌خانه‌ای که در آن خود را آرام می‌کند

کشتارگاه اوست
بیماری‌اش لجاجت آبایی
در خوار و زار کشتن و بسیار کشتن است.
(همان، ۱۳۹۹: ۴۲۵)

عاصی بی‌نهایت از قاتل‌های شهرش و تفکر بیگانگان در امر خیال‌های وحدت و انسجام متنفر بود؛ چون سرشت بیگانگان که در دروه‌های مختلف با حضور عاصی دیده شده بود. از عملکرد و رویکردهای بیگانه با دقت تمام با خبر بود و حضور بیگانه را به خیر و فلاحی مردم نمی‌دانست. با این عملکرد عاصی بارها و بارها بر نزدیک شدن مردمش به فریب‌ها و تبلیغات بیگانه هشدار داده بود و در سروده‌هایش بی‌شمار دیده می‌شود.

از دیدگاه عاصی، بیگانه با همهٔ لطف و مهربانی که از خود نشان می‌دهد؛ جز فعالیت بازار سود و منافع خود در پی چیز دیگری نیست. در این خاک بسیار بیگانه رفت و آمد کردند؛ ولی با فشاندن تخم جدال و جفا به‌عنوان یاری و هم‌نوا بودند تا امروز که امروز است تاوانی آن را مردم مظلوم پرداخت دارند. عاصی به مردم گوش‌زد می‌کند که بیگانه در ادوار مختلف باعث فرو بردن خنجر در حلقوم‌های شما بوده و چهره‌اش را به‌معرفی بگیرید و بشناسید.

با تمرکز به رویکرد بیگانه‌ها یعنی مهاجمین، او چهرهٔ بیگانه را آشکارا می‌کند و مردمش را برای شناخت آنها آگاهی داده و از دوستی با آنها هشدار می‌دهد:

به جز بیع و بازار کاریش نیست به جز ناروا روزگاریش نیست
به جز رفعت خود شماریش نیست به جز رنگ بازی شعاریش نیست
گرفتم که جان است و جانانه است خبردار بیگانه بیگانه است!
(همان، ۱۳۹۹: ۴۳۰)

صداقت و مهربانی از بیگانه به مانند دوستی با مار زهرالود می‌باشد که هر زمانی فرصت پیدا بکند؛ زهرش را وسیلهٔ کشتن و مردن قرار می‌دهد:

همه آشنا روی الفت مدار همه آستین‌های‌شان پر ز مار
همه دوست چهره همه دوست‌وار همه کینه‌پرور همه کینه بار
صداقت ز بیگانه افسانه است خبردار بیگانه بیگانه است!
(همان، ۱۳۹۹: ۴۳۱)

عاصی را استبداد و تظلم بیگانگان دردمند کرده بود. با یادآوری از کشتگان که از قوم او بودند و توسط بی‌رحمی و فقدان رفتارهای انسانی بیگانه؛ کشته و به‌قتل رسیده بودند؛ می‌گوید و از ویرانی و بی‌سر و سامانی کشور و مردمش شکایت می‌کند و دردمند بود:

تو دیدی که مزدور و بیگانه‌ای چه کردند با قوم فرزانه‌ای

تـــو دیـدی کـــه چـــون در وطـــن خـــانه‌ای نـه‌ســـر مـــانده بر جـــا به ســـامـــانـــه‌ای
(همان، ۱۳۹۹: ۴۳۴)

با آن‌که کلمات شعرش در برابر بیگانگان زننده و نکوهش‌کننده بود؛ روند مشروعیت ایستادگی مردم را مقدس می‌دانست و گام‌به‌گام در حضور این ایستادگی قدم می‌زد. او مردم و کشورش را بی‌اندازه دوست داشت و تظلم و استبداد استعمارگران را با مستوجب توانایی و سرودن کلمات کوبنده در برابر این گروه، عقده‌گشایی می‌کند و با صلابت تمام فریاد بلند می‌نمود.

۲-۴. تجلی فریاد یک سرزمین زخمی در شعرعاصی

عاصی در تمام سروده‌هایش سرزمینش را اصل قرار داده و از کوچه و دیارش بیش‌تر از موضوعات دیگر یادآوری کرده است. خشم او از حادثات خونین کابل طغیانی‌ست. مجموعه شعرهایی را که به‌عنوان «جزیرۀ خون» در سال ۱۳۷۱ خورشیدی به چاپ رساند بیان‌گر برخورد غضبناک و قهرآگین عاصی با وقایع ویران‌گر و خونبار کابل بود که در نتیجۀ رگبار راکت‌ها، کابل و مردم آن را خاک و خون می‌کشانید؛ چنان‌که ذکر جنایت‌های آن، پشت تاریخ را خم می‌سازد.

قتل عام مردم کابل و ویرانی‌های کشور عاصی را دردمند کرده بود و در شعرهایش، از ده، دره، کوه، باغ، باغچه و کوه و کوه‌مرد ... و دیگر مکان‌های کشور به‌خوبی یاد کرده و از ویرانی و جنگ‌های مخرب که توانای و مردم را سلب کرده و زیبایی‌های کشور را به ویرانه مبدل نموده بود، با پریشانی و دردانگیز در شعرهای سوزناک سروده است.

مقبولیت‌ها و ارزشمندی کشورش را با کلمات ارزشمند نعره می‌کشد و از گلوی سرزمین شرافت جبینش را با نیکوی و سرفرازی فریاد می‌زند و بیان می‌کند:

خیال من یقین من
جناب کفر و دین من
بهشت هفتمین من
دیار نازنین من
(همان، ۱۳۹۹: ۲۴۵)

عاصی را درد و رنج کشورش که در شانه‌هایش بود؛ زار و پژمرده نموده بود. با آن‌که قبلا در مورد استبداد و استکبار مظالیم کشورهای استعمارگر به افغانستان صحبت کردیم؛ او از رنج روزگارانی که بنابه هر دلیلی بالای مردم حاکم بود رنج‌بر و آزرده ساخته بود.

کشور عاصی در ادوار تاریخ دست‌گیر تحولات و تبادلات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی بوده است و چندین بار توسط کشورهای مختلفی با روندهای استعمارگرانه مورد هجوم قرار گرفته بود. عاصی از درد حضور و فقدان محوریت مردم در حاکمیت کشور، عدم احساس و عاطفه قوای استعمارگر و زیر چکمه قرار دادن تن و بدن‌های مردم مظلوم که هیچ نوع ترحم و الفت صورت نمی‌گرفت. برعکس مورد استبداد و تظلم وحشتناکی مواجه می‌شدند. او در این سروده از رنج‌ها دردهای وطنش می‌گوید:

من درد بدوش شام تار وطنم دل‌پخته رنج روزگار وطنم
آهم همه انتظار، اشکم همه صبر من خاطره‌دار حال زار وطنم
(همان، ۱۳۹۹: ۱۰۹)

عاصی از سرزمینی فریاد می‌زند که قلعه‌های استوار و مستحکمش به مخروبه‌های بدون سکنه تبدیل شده بود. او از دهکده‌های خموش، درختانی تشنه از آب و عدم همسفری همراه و هم‌دم می‌گوید که توسط وزش‌های طوفانی انسان‌های قدرت‌طلب و استعمارگر به فرسوده‌گی و دردمندی رسیده بود، یادآور می‌شود:

خطه‌ی دردمندی!
آنگاه که از شکستن دیواری
آنگاه که از ریختن قلعچه‌ای
آنگاه که از خموش دهکده‌ای
وز تشنگی لب درخت و علفش با همسفری سر سخن وا کردی
از یاد مبر
آنگاه که از گورستانی
غمنامه‌ی روزهای بارانی را
یادآور فصل بی‌بری می‌کردی
از تشنه لبی‌های زمینی که تنش فرسوده‌ی انفجار و باروت و بم است.
(همان، ۱۳۹۹: ۷۵۶)

عاصی از سرزمین در خون افتاده می‌گوید که زمین به‌جای رویدن سبزه‌های بهاری از خون و ویرانی در تنور آتش‌های دود و باروت می‌سوخت. او سرزمینش را از مدوامت غم‌ها و غصه‌های که پایان ندارد با خاک و خاکستر مدارا کرده می‌گوید و اشاره می‌نماید:

نسیم خاوران اشک است و آه است هوای باختر سرد و سیاه است
تو پنداری شهیدی نامرادی به نام سرزمینم رو به راه است
مدامش غصه و غم در کمین است تمامش خاک و خاکستر نشین است

کبوتر گویمش یا مار زخمی دیار من همان است و هم این است
(همان، ۱۳۹۹: ۴۲۹)

عاصی در توصیف‌ها و اقتدار کشورش بیان‌های فراوانی دارد. با آن‌که از خستگی و ورشکستگی سرزمینش بارها در هجوم متجاوزین شکایت کرده و آنها را نکوهش نموده؛ ولی برای اقتدار و پایه‌های مستحکم کشورش روی به شگوه، تاریخ و پناه‌گاهی قوی در سروده‌هایش یادآور شده است.

سرزمین عاصی در دورهٔ او با مشکلات فراوانی دست وپنجه نرم می‌کرد. از بادهای نرم و ملایم که در شادی شعر و داستان‌ها مفید تمام شود و یادواره‌های خوشبختی مردم باشد؛ خبری نبود. آن‌چه صدای شعر و نویسندگان را بلند و به فریاد وا می‌داشت؛ قامت بلند و اقتدار سرزمین در برابر تهاجم بیگانه بود که امید و آرزوهای مردم را به‌نحوی حیات ببخشد و یادآور غرور و موقیعت کشورشان باشند، بیان می‌کند:

سرزمینم مردی‌ست
که به بام همه آتشکده‌ها
خسته و خشم‌آلود/ قامت افراخته است
گل سرخ از بر و دوش عزیزش جاری‌ست
وز جبینش خورشید برگ برگ می‌ریزد
سرزمینم کوهی‌ست
مرد شایسته به هم خوابگی عرش و هم‌آوازی عشق.
(همان، ۱۳۹۹: ۳۷)

او از سرزمینش که ترانه‌سرایان و شعرپردازانش پیام‌هایی از خون و سوگواری دارند و عاصی از عمق این اندیشه آگاه است و برای پیام‌رسان‌های این سرزمین که عاصی سرزمینش را به باغ تشبیه کرده بود و ترانه‌سرایان را به بلبلان این باغ؛ می‌گوید که در این برههٔ خون و آتش، از زبان درد و حماسه برای پیش‌واز از بهار نعره بلند بکند و فریاد بکشد:

اگر به باغ رسیدی
وگر ترانه‌سریان باغ را دیدی
پیام خاطر از خون سوگوار مرا به بلبلان برساند
و عشق را به زبان دری/ زبان درد، زبان حماسه زمزه کن
بگو که نعره‌ی زنجیری گلوی مرا
که آفتاب ازش پاره‌پاره می‌گردد
به پیشواز بهار، به نام سروستان به نام جنده‌ی مولاعلی برافرازند.

(همان، ۱۳۹۹: ۳۹)

عاصی را از هر طرف مورد ارزیابی و بررسی بگیریم از خستگی و دردهای کشور و مردمش بیرون می‌شود. او دهاتی بچه‌ای بود که قدر و ارزش کشور و مردمش را به‌خوبی درک می‌نمود. با درگیری‌های سخت و جنگ‌های هجوم بیگانه یعنی قوای روس‌ها در افغانستان که مردم این کشور همه دار و ندار خود را در این جنگ از دست داده بودند و هر روز انبوهی از مردم عادی، نویسندگان و فرهنگیان از کشور مهاجرت می‌کردند و مقیم کشورهای دیگر می‌شدند؛ ولی عاصی با این‌که در بین این جنگ و باروت‌ها دست و پنجه نرم می‌نمود و مشکلات جدی داشت کشور و مردمش را رها نکرد و تا توان داشت علیهٔ این گروه مهاجم نوشت و با لحن تند نکوهش‌شان می‌کرد و از مظالم و استبداد شان یادآوری می‌نمود.

او از محبت و دوستی بیش‌تر به مملکت و کشورش و دردی که از این چمن در جان دارد می‌گوید که اگر چه فضا کشور ناامید کننده است ولی تا این درد در رگ‌هایم شعله‌ور باشد من زنده و علایق‌ام نمایان می‌باشد و بیان می‌کند:

نـی بـه بـوی گـل نـه بـا بـاد بـهـاران زنـده‌ام زین چمن دردی به جان دارم که با آن زنده‌ام
مـشـعـلـی از دوردسـتـی‌هـا نـویـدم مـی‌دهـد تـا کـه او در دیـده‌ام باشـد نمـایـان زنـده‌ام
گـاه دیـوارم گـهـی ویـرانـه گـاهی هـم درخت پشت بر کوه، دل به دریا، رخ به طوفان زنده‌ام
(همان، ۱۳۹۹: ۸۸)

او با ان‌که آتش در دل دارد و وجد در گفتار و بیانش از دره‌ها و کوه‌پایه‌های سرزمینش به عنوان دره‌های قوت و ایستادگی در برابر هجوم و تفکر استبداد و تضعیف فرهنگ‌ها و باروهای مردم و اجتماع. این دره را درهٔ فرهنگ، شهامت، اساطیر، ننگ و ناموس می‌خواند و آغازگر شکستاندن زنجیرهای پیوسته از ظلم و استکبار می‌داند.

شگوه و شهامت قهار عاصی در سرزمین نهفته بود که به گفتهٔ او: دیار اساطیر عشق و جنگ می‌باشد. بحث جنگ عاصی از این دیار، تفکر ابهت کشتارها و جنگ‌های غیر اخلاقی که منجر به رویکردهای ویرانی و تظلم باشد نیست؛ بلکی ارادهٔ مستحکم و دفاع مشروع ازسرزمین و کشور شان می‌باشد و عاصی این رویکرد را پدیدهٔ نیک در امری حفظ و ارزش‌های مردم و کشور دانسته بود و از این دره توصیف می‌کند:

یـکـی دره از دره‌هـای بـهـشـت به بـر صـخره برسـر هـوای بـهـشـت
زمـیـن را نـه مـانـنـد آن گـوشـه‌ای فـلـک را نـه هـمـخوان آن تـوشـه‌ای
شـکـوه از بـر دوشـش انـگـیـخـتـه شـهـامـت بـه بـالاش آویـخـتـه
بـه فـرهـنـگ فـردوسـی و مـولـوی به اعـجـاز شـهـنـامـه و مـثـنـوی
ز خـورشـیـد و شـمـشـیـر بـگـداخـتـه عـلـم بـر فـرازی سـر افـراخـتـه

(همان، ۱۳۹۹: ۲۱۰-۲۱۱)

عاصی کوه درد و انبوه بارهای مشکلات مردم و کشور را در سروده‌هایش بر شانه کرده و از داغ‌های ویرانی و به خاکستر کشیدن آبادی‌ها و زیبایی‌های کشور را با آه و فریادهای محزون از عمق دل حسرت بازگو و بازتاب داده است.

۴-۲-تجلی درد غربت، مهاجرت و آوارگی در شعرعاصی

غربت مفهوم و موضوع انسانی است که با زندگی و وجود آدمی در آمیخته است. همه ما در درازنای عمر خویش بارها با غربت و جلوه‌های آن دست و پنجه نرم کرده‌ایم و از آن رنجیده یا بدان خوگر شده‌ایم. (زهره‌وندی، ۱۳۹۲: ۲)

عاصی را غم غربت، مهاجرت و آوارگی مردمش در کشورهای مختلفی، پریشان و اندوه‌گین کرده بود. او درد از جنگ و صدای شیون‌های تباه‌کنندۀ پمباردها و شلیک‌های قوای متجاوز روس‌ها را در کشورش دلیلی می‌دانست که مردم با سختی مهاجرت و غربت مواجه شوند. او اندوه مهاجرت شاعران و ترانه‌سریان را از این باغ و کشور می‌گوید و با بیان این قصه از کوچ و سفرهای بی‌بازگشت حرف می‌زند و می‌سراید:

مگو که باغ کجا رفت و آشیانه چه شد مگو ترانه‌سرایان چه ترانه چه شد
مگو که مردم عاشق چرا سفر کردند مگو که زمزمه‌های تر شبانه چه شد
مپرس از سخن کوچ کوچ شام سفر مگو عروس شفق‌های این کرانه چه شد
(عاصی، ۱۳۹۹: ۹۶)

او از عزیزها و هم‌یارانش که از وطن‌شان فراری و متواری شده بودند، از آتش‌های دهکده و خون‌های که ریخته می‌شد و فضای زندگی به ماتم و آه تبدیل گردیده بود می‌گوید که مردم را چنین وضعیت از وطن و مزرعه‌های‌شان متواری و فراری می‌کرد و موقعیت‌های آن‌ها در معرض آشفتگی و پریشانی قرار داشت و بیان می‌کند:

یار از وطن خودش فراری شد و رفت از ده و دیارش متواری شده و رفت
بر مزرعه و دهکده و باغچه‌اش از آتش و خون گلوله باری شده و رفت
(همان، ۱۳۹۹: ۱۱۱)

با این همه تلخ‌گامی‌ها و غم‌خواره‌گی‌هایی که در هجرت و آوارگی فراروی مردم کشورش وجود داشت؛ اثرات قابل توجهی در تضعیف روان نیز مردم را اذیت می‌کرد. عاصی از بیچاره‌گی غربت و آوارگی می‌گوید که خطاب به یار و عزیزش، پس از تو دیگران هم از تلخی آوارگی چشیدن و سایۀ غربت و مهاجرت بر سرشان سایبان گردید و اشاره می‌کند:

رفتی و کسی نکرد غمخواره‌گی‌ات رفتی و کسی ندید بیچاره‌گی‌ات

ای یار پس از تو دیگران هم رفتند من مانده و درد تلخ آوارگی‌ات
(همان، ۱۳۹۹: ۱۰۸)

در جای دیگر از یاد و خاطرات مسافری می‌گوید که اثر و مشاهدهٔ عشق با او ظاهر می‌باشد و از نیامدن اثر و شواهدی حال وخاطر او می‌سراید؛ ولی در عمق سرشک‌های فریاد و ناله:

بر راه تو بنشسته جنون گریه کنم دریا دریا سرشک خون گریه کنم
از هیچ مسافری نیامد اثرت بر کوتل عشق بیستون گریه کنم
(همان، ۱۳۹۹: ۱۰۹)

عاصی به سبب روحیهٔ عالی و صراحت بیان در خصوص کشور و ملتش از جایگاه خوبی برخوردار بود. عاصی از مهاجرت‌ها و غربت‌های مردمش با دردمندی یاد می‌کند و دلیل این همه هجرت را جنگ‌های ویران‌گر می‌داند. شاعران و نویسندگان و فرهنگیان در کشورهای مختلفی در غربت به‌سر می‌برند با آن‌که عاصی در سخت‌ترین شرایط و استبداد قوای متهاجم روس‌ها کشور را رها نکرد و در کنار مردمش ایستاد؛ ولی در سال‌های ۱۳۷۳ که ادامهٔ جنگ‌های داخلی در کشور، عاصی همچون بسیار دیگر از مردمی دیگر به مهاجرت وادار شد و از میان کشورهای دور و نزدیک، ایران را برگزید. شاید می‌خواست حال که از میان هموطنان بیرون رفته؛ از میان هم‌زبانان نرود.

عاصی در مدت اقامت خویش در ایران، ایجاد ارتباط میان شاعران مهاجر و مقیم آن کشور کوشید و هم آثاری تالیف کرد. اما مدت کوتاهی پس از اقامت عاصی در ایران و مشکلات اقامتی‌اش به کشور باز می‌گردد و این بیت را می‌خواند:

غم غریبی و غربت چو برنمی‌تابم به شهر خود روم و شهریار خود باشم
(کاظمی، ۱۳۹۳: ۱۲)

عشق به وطن، محرومیت‌های حوزه‌های فرهنگی و ادبی در کشور عاصی را از رفتن به کشورهای دیگر و مهاجرت باز می‌داشت. او از نویسندگان و شاعران دیگر نیز خواهش می‌کرد که در کشورشان بازگردند و ایجاد انجمن‌های فرهنگی و ادبی که باعث رشد و تکاپوی ادبیات یک ملت می‌شود؛ تلاش نمایند. مشکلات و ناگواری‌های که در کشور وجود داشت و همچنان جنگ‌های مخرب و ویران‌گر که سیل از مهاجرت‌ها و آوارگی‌ها را فراهم کرده بود، عاصی را شدیدا پریشان و آشفته نموده بود و در این مورد می‌سرود.قسمی‌که محمود درویش شاعر فلسطینی در بارهٔ وطن و آوارگی می‌گوید:

«وطن من چمدان نیست
و من مسافر نیستم
من عاشقم و سرزمین من محبوبهٔ من است»

(شمس آبادی و کارآمد، ۱۳۹۷: ۶)

۵-۲- درد و شکوه ازخیانت و وطن‌فروشی درشعر عاصی

وطن برای همهٔ صاحبان آن معظم و گرامی‌است. هر کسی تلاش می‌کند که وطنش در آرامش و آسایش باشد و هر صاحب کشوری در توجه جلب وطن‌داری از مجرای خدمت کردن به کشور و وطنش راهی در میان توده‌هایی از مردم پیدا کرده است. عاصی را قبلا هم اشاره صورت گرفت که در رابطهٔ کشورش خیلی توجه داشت و ارزشمندترین برایش بود. او با این همه علایق و ستایش‌های که در بیانش بود؛ از معامله‌گران و خاک‌فروشان سرزمین متنفر و مردود می‌پنداشت‌شان. به آنها می‌فهماند که دست از سر این خاک و فروشان این سرزمین شهیدپرور و آزادی‌طلب بردارید:

بگو به خاک‌فروش
که دست از سر این خاک توده بردارید
که پای مرکب بیگانه‌پرور خود را
به این قلمرو بسیار کشته نگذارید
و هر معاملتی را که طرح می‌ریزد
به ارتباط خود وخانواده‌اش ریزد
نه با دیار شهیدان و ملک جانبازان.
(عاصی، ۱۳۹۹: ۴۶۶)

این سرزمین دیار قیام، شهادت، شمشیر و نسخ پرچم‌های مزدوران است. نمی‌شود که با معاملهٔ ننگین و مضحک اختیار این سرزمین با وقار و غرور را در دست بیگانه قرار بدهی. او اشاره به خاک‌فروشان در رابطهٔ به سرزمین می‌گوید: سرزمین را دکان از معاملات و منفعت‌های خویش قرار ندهید و هچنان اشاره می‌کند که حضور خیانت‌های شما را همهٔ کسان که در کشور هستند می‌دانند و دیگر بازار سود و منفعت‌های شما از رونق افتاده است و بیان می‌کند:

بگو به خاک‌فروش
معاملات دکانداریش در این بازار
ز رونق افتاده است
دگر حضور گدایانه جهنمی‌اش
کلاه بر سر این سرزمین نخواهد بود
دگر پیاز فریبش نه برگ می‌آرد

نه بیخ می‌گیرد.
(همان، ۱۳۹۹: ۴۶۷)

و از خاک‌فروشان می‌خواهد که دیگر دست‌های به ظاهر وطن دوستانه و در باطن خائنانه و حسودانهٔ خویش را در سینه نگذارد و از عشق و وحدت دیگر فریبانه سخن نگوید:

بگو به خاک‌فروش
که سنگ درد وطن را به سینه کم کوبد
که گل به کاکل نامردها نمی‌زیبد
و حرف عشق به لب‌های خایین مزدور
صفا نمی‌یابد.
(همان، ۱۳۹۹: ۴۶۹)

وطن‌فروش و خاک‌فروش در سروده‌های اکثر شاعران مورد توجه بوده است. استاد خلیلی نیز در مورد وطن‌فروش می‌گوید و نکوهش‌شان می‌نماید:

گلگون شـراب‌ها کـه کشی سـر، بـه بزم غـیر هان، ای وطـن‌فـروش! بگـو خون‌بهای کسیت؟
(خلیلی، ۱۳۸۵: ۲۵۳)

عاصی، خائن و وطن‌فروش را نکوهش کرده است و از پلیدی حضور آنها می‌گوید که کشورش در ویرانی و جنگ‌های خانمان‌سوز به‌سر می‌برد؛ چون زمینه‌ساز حضور بیگانگان همین وطن‌فروشان بودند که فراهم کردند.

۳. نتیجه گیری

دردها و فریادها دو کلمهٔ بسیار با هم نزدیک ولی گریزپذیر، آدم‌ها از این دو کلمه بسیار می‌خواهد که فاصله داشته باشند؛ چون عملکردی شدید به این‌ها روحیه و ایده را تضعیف می‌کند. شاعران کوشش کردند که در سروده‌های‌شان از این دو کلمه با هنجارهای زمان و دوره‌ها استفاده بکنند. عبدالقهار عاصی شاعر افغانستانی بود که در روزگاری می‌زیست؛ جنگ، ناملایمت‌های گرسنگی و فقر و هجوم قوای روس‌ها در کشورش او را واداشت که بسیاری از سروده‌هایش را اختصاص بدهد به این دوره‌های پرآشوب و دشوار. او را شاعران دیگر؛ شاعر درد و فریادهای محزون قلمداد می‌کنند. احساس و عاطفه او برای بازتاب رنج و مشکلات مردم و کشورش قابل ستایش می‌باشد؛ چون روند اعمال و رفتارهای او نشان دهندهٔ چنین تفکر و اندیشه نیک و قابل توجه بوده است. او یک شاعر دردمند بود؛ از مشکلات مردم می‌گفت؛ از آوارگی‌ها و مهاجرت‌های سخت و بی‌بازگشت می‌گفت؛ از رفتارهای هجوم بیگانگان که در کشورش بودند و کشورش را استعمار کرده بودند می‌گفت؛

از هم‌شهری‌های وطن‌فروش و خاک‌فروش کشورش می‌گفت و به خاک و خون‌فتادهٔ سرزمین و ویرانی کشور می‌گفت و نهایت دردها و فریادها را در سروده‌هایش از این کلمات و ارزش‌ها سر داده و دردمندی خویش را اظهار کرده بود.

عاصی از یک طرف با هجوم بیگانگان مبارزه می‌کرد و درمیان انبوهی از آنها مردم را به آزادی و قیام تشویق می‌نمود و فریاد می‌زد؛ از سوی دیگر مشکلات، رنج، شهادت، ویرانی، آوارگی، ناامیدی، استبداد و استعمار او را محزون و پریشان کرده بود. بنابراین ملحوظ در کلام عاصی دیدیم که قیام در برابر این هیولاهای استبدادگر بیش‌تر بیان شده و همچنان درد و فریادهای مردم و مشکلات کشورش بیش‌تر از هرچیزی دیگر تبیین و بازتاب یافته است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. ترابی، ضیاءالدین (۱۳۸۹)، آشنایی با ادبیات مقاومت جهان، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدس
۲. خلیلی، خلیل الله (۱۳۸۵)، دیوان خلیلی، به کوشش کاظم کاظمی، تهران: عرفان
۳. قویم، عبدالقیوم (۱۳۸۷)، مروری بر ادبیات معاصر دری، کابل: سعید
٤. عاصی، عبدالقهار (۱۳۹۹)، کلیات اشعار قهار عاصی، به کوشش و تدوین نیلاب رحیمی. تهران: خیام
٥. جبران، کاوه (۱۳۹۷)، خدا حافظ گل سوری، تهران: آمو

مقاله‌ها

۱. شمس آبادی، حسین، کارآمد، راضیه (۱۳۹۷)، «باز تاب تصویر انسان آواره و کودک جنگ‌زده در اشعار محمود درویش و قیصر امین‌پور»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱۸، صص ۲۸۶-۲۶۷
۲. زهره‌وندی، سعید (۱۳۹۲)، «غربت اندیشی صوفیانه و تازتاب آن در شعر فارسی»، نشریهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲، صص ۱۴۰-۱۰۵
۳. نیکخواه، عبدالرحیم (۱۳۸۸)، «تحلیل و بررسی عناصر ادبیات مقاومت در شعر معاصر افغانستان»، مرکز جهاد دانشگاهی، شمارهٔ ۲، صص ۱۵۵-۱۳۷
٤. گرجی، مصطفی کویا، فاطمه، کهندانی، محمدرضا، (۱۳۸۸)، مفهوم «درد و رنج» در نگاه شاعران زن معاصر (با تاکید بر اشعار فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی)، نشریه نقد ادبی، شمارهٔ ۹، صص ۱۶۲-۱۴۱
٥. طغیانی، اسحاق، فایز، محمد ظاهر (۱۳۹۷)، «تبلور آزادی در اشعار قهار عاصی»، نشریهٔ ادبیات پایداری، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۷۶-۱۵۷
٦. علم، محمدرضا، صاحب، میثم، (۱۳۸۸)، «مولفه‌ها و عناصر بیدارگر شعر بهار در مقابله با سیطرهٔ استبداد»، نشریهٔ تاریخ نگری و تاریخ نگاری، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۳، صص ۱۴۰-۱۱۷

سایت‌ها

۱. کاظمی، محمد کاظم (۱۳۹۳)، شهید «عبدالقهار عاصی» به روایت «محمد کاظم کاظمی»، سایت شهرستان ادب

Abdulqahar Aasi: The Poet of Sorrows and Sorrowful Cries

[*]Berialy Ahmadi

۱. Master's student in Persian Literature, AhlulBayt International University, Tehran, Iran. Email: Ahmadi.baryalai٦٤٧@gmail.com

Article Info (۲۱-٤۱)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۰۳ Aprill ۲۰۲۳

Accepted:
۲۲ August ۲۰۲۳

Keywords:
Afghan poetry
Abdulqahar Aasi
sorrows
colonization
displacement

ABSTRACT

Abdulqahar Aasi is a poet of the new generation in Afghanistan. He is known for his poignant poetry, firm stance, and openly expressing himself. Consequently, he has often been involved with the issues of Afghanistan, rarely passing by silently amidst events in his country. Due to this spirit, Aasi wrote poems opposing the Communist regime's rule in Afghanistan, sometimes veiled and sometimes poetically direct. During the years of the Communist regime, he consistently protested and strived to depict the unresolved problems and sufferings of his people, reflecting his interpretations of the actions and behaviors of the rulers and his country through many words and expressions. The poet's life was marked by various hardships and difficulties in his country. On the one hand, the colonization by Soviet forces, and on the other, poverty and people's migration compelled him to compose socially-oriented poems. The aim of this research, conducted through a descriptive-analytical method and utilizing library sources, is to identify and demonstrate the intellectual and philosophical prominences of Abdulqahar Aasi based on his sorrows and emotions towards his country and its people. His perspectives on displacement, problems, xenophobia, patriotism, and treachery have been examined.

چارانک‌سرایی– انواع بدعت‌ها و بدایع در ژانر رباعی

* آرش آذرپیک[۱]- نیلوفر مسیح[۲]

۱. دبیر اندیشکدهٔ کلمه گرایان، تهران، ایران. رایانامه: arashazarpeik۵۸۵۸@gmail.com
۲. پژوهشگر اندیشکدهٔ کلمه گرایان، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله (۶۴ – ۴۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۲/۰۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۲۲

واژه‌های کلیدی:
رباعی
چارانک
نورباعی

چکیده

پس از نوآوری‌هایی که در غزل معاصر موسوم به غزل دههٔ هفتاد رخ داد؛ رباعی نیز تن به بدعت و تازگی حاصل از فضای ادبی معاصر داد و نوع تازه‌ای از آن پدید آمد. چارانک یا مینی‌رباعی مجموعهٔ رباعی است که از تعداد مشخص مصرع‌ها در رباعی فراروی کرده و با حفظ و همراهی اصل فشردگی درونی و فرم ذهنی درصدد نوآوری در ژانر رباعی برآمده است. این نوشتار که به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای تدوین شده، بر آن است ضمن بررسی نوآوری‌ها در ژانر رباعی، انواع چارانک را در آثار منتشره مورد مورد توجه قرار دهد و با تحلیل و بررسی انواع اشکال نوشتاری چارانک دو مؤلفهٔ فشردگی درونی و فرم ذهنی را بررسی و مشخص نماید. نتیجه اینکه این تحولات در ساحت رباعی تا زمان ارائهٔ چارانک در رباعی بی‌سابقه و نوعی بدعت‌گرایی به شمار می‌آید.

۱. مقدمه

رباعی را می‌توان شعر وحدت نامید چرا که هر چهار مصراع آن در خدمت یک مضمون است. شعر لحظه‌ها و نگاه‌ها هم نام مناسبی برای این قالب است به دلیل ساخت خاص آن که یک مورد طبیعی را وصف و نقاشی می‌کند و معمولاً با فعل دیدن و مترادف آن همراه است. رباعی به لحاظ کوتاهی و نقاشی یک مورد خاص- مثلاً یک قطره باران- شباهت بسیار به هایکو دارد و همین شباهت، گمان منشاء آسیای شرقی داشتن آن را تقویت می‌نماید. (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۴)

محمد عوفی در تذکرهٔ لباب‌الالباب از یکی از معاریف بلخ به نام ابومحمدعبدالله‌بن محمد یاد می‌کند که در دورهٔ غزنویان (سدهٔ چهارم و پنجم هجری) می‌زیست و تک‌بیت‌هایی در وزن رباعی می‌گفت: «او را یک بیت فرد است که در نفس خود تمام است و اگر تمام کند. (یعنی آن را به رباعی تبدیل کند) از ذوق دور افتد و از لطف بی‌بهره ماند» عوفی پنج بیت از ابیات منفرد این شخص را نقل کرده که از لحاظ شعری چیز چشم‌گیری نیست اما از لحاظ نوع نگاه گوینده به یک قالب سنتی مثل رباعی در خور تأمل است. در دوره‌های بعد نیز شاعران در دیوان خود تک بیت‌هایی را نیز می‌گنجاندند... از جملهٔ این اشعار که از لحاظ اقلیمی با زادگاه ابومحمد بلخی نزدیکی بسیار دارد؛ ترانک‌هایی است به اسم «لَندَی» که در پشتو به معنای کوتاهک است. لندی ترانه‌های مردمی قبایل پشتون (افغان) است که دو پاره یا دو مصراع (سطر) دارد. ... مشابه چنین فرمی را مردم بلوچستان هم دارند که لیکو نام دارد. لیکو شعری دو مصراعی و مقفا با وزن هجایی است. (میرافضلی،۱۳۸۵: ۱) میرافضلی در ادامهٔ تحلیل اشعار صادق رحمانی اشاره می‌کند که در بین اشعار این شاعر با شعرهای کوتاهی که بر وزن رباعی سروده شده مواجه می‌شود که: «شاعر بدون آنکه لازم باشد در قواعد دست و پاگیر تدارک چهار مصراع هم‌وزن و هم‌قافیه خودش را محصور کند، می‌تواند شعرش را در دو یا سه سطر سامان دهد و قافیه را اگر بدان نیازی افتاد، در محل مناسب خود (نه آنجا که قالب از پیش تعیین می‌کند) تعبیه سازد. در چنین ترکیب و ترتیبی معضل مصراع‌های اضافی و تحمیلی که رباعی امروز گرفتار آن است، از میان می‌رود و ضرورتی ندارد که شاعر برای یک مصراع برجسته و پرتپش، سه مصراع متوسط و بی‌رمق بر جریان شعر تحمیل کند.» (همان:۳) در تجربه‌ای دیگر جلیل صفربیگی نیز تحت عنوان نورباعی اشعار تک بیتی (دو مصرعی) سروده است. وی ضمن نامیدن تجربیات و نوآوری‌های پیشینیان تحت عنوان رباعی نیمایی، ویژگی‌هایی برای تک بیت‌هایی که بر وزن رباعی

سروده ذکر می‌کند که: برگرفته از رباعی/ دارای وزن رباعی/ تنها یک بیت از رباعی/ تقطیع و سطربندی‌اش آزاد / قافیه اختیاری و... از آن جمله است. (صفربیگی، ۱۴۰۲: balout.ir)

برخلاف تجربیات رحمانی و صفربیگی، چارانک مصرع‌محور نبوده بلکه واحد شعر کلمه است زیرا ممکن است رباعی در یک مصرع و یک کلمه فرم ذهنی رباعی را شکل دهد و ضربه و کوبش نهایی نواخته شود و پایان یابد؛ لذا چارانک با فراروی از ساختار چهار مصراعی سعی دارد با تکیه بر مینی‌مالیسم مضمون را موجزتر و فرم درونی رباعی را فشرده‌تر و حتی گاهی اوقات با کاهش قافیه در تعداد مصرع‌ها نوآوری ایجاد کند. این در حالی است که فرم ذهنی زمینه-ضربه همچنان حفظ خواهد شد. بر این اساس «مینی‌رباعی، اصل را بر فشردگی درونی محتوای مینی‌مالیسم و فرم ذهنی رباعی گذاشته یعنی رباعی دارای فرم بیرونی مشخص و متعین است به نام قالب رباعی که شامل دو بیت (چهار مصراع) می‌شود و وزن اصلی و مادری آن «مستفعل مستفعل مستفعل فع» و هم وزن لاحول و لا قوه لا بالله است. قافیه نیز در مصراع‌های اول، دوم، و چهارم واجب و در مصراع سوم اختیاری بوده که همهٔ این موارد ظاهر و فرم بیرونی قالب را را تشکیل می‌دهد.» (ر.ک. مقدمه آذرپیک، همتی و همکاران، ۱۴۰۰: ۱۲۰)

در واقع می‌توان گفت چارانک‌سرایان کسانی هستند که رباعی را: به عنوان یک قالب شعری پذیرفته و در آن دست به نگارش زده‌اند./ به فرم ذهنی رباعی یا همان زمینه-ضربه و وزن عروضی پایبند هستند./ به ساختار متعین همه‌پذیری قالبیک آن که رباعی را تنها در چهار مصرع به رسمیت می‌شناسند وفادار نیستند./ به صورت تعمدی به یک مصرع یا دو مصرع‌سرایی و ... دست یازیده‌اند لذا چارانک‌سرایی کوتاهه نویسی رباعی در کمتر از چهار مصراع، به صورت تعمدی است. رباعی شکسته نیز نوعی دیگر از تحولات در ساحت رباعی است که فرم بیرونی رباعی به صورت تقطیعی و سطر به سطر نوشته می‌شود. این نوع نوشتار در آثار حسن نیکو فرید، ایرج زبردست و ... یافت می‌شود. رباعی شکسته به وزن رباعی و ساختار (الف، الف، الف، ب، الف) و فرم ذهنی رباعی متعهد است و تنها در شکل نوشتاری رباعی دست به هنجارگریزی نوشتاری زده است لذا نمی‌توان رباعی شکسته را ذیل نام چارانک دسته‌بندی کرد.

این نوشتار بر آن است تا ضمن معرفی چارانک و انواع آن در مجموعهٔ «به چشمان فرازن دل باخت» فرح تکیه، انواع مفاهیم و فشردگی و فرم درونی ذهنی را در این آثار بررسی و در برخی موارد مؤلفه‌های چارانک را بیان کند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

یکی از قالب‌های ادبیات کلاسیک که تا زمان اکنون توانسته همراه با غزل در تاریخ ادبیات ایران زمین ساحتی را به خود اختصاص دهد رباعی است. رباعی قالبی چهار مصراعی که آن را برساختهٔ فکر ایرانی می‌دانند؛ توانسته راه بیان خود را با مناجات‌های صوفیه باز کرده و در واقع شهرت خود را مدیون فلسفه و عرفان است. رباعی در همهٔ مقاطع، تاریخ طولانی دارد که بیانگر احساسات، افکار، جهان‌بینی‌ها و جهت‌گیری‌های ملت ایران در زمان‌ها و مکان‌های به خصوصی بوده است.

قافیه در رباعی به دو صورت است: شکل چهار قافیه‌ای (الف، الف، الف، الف) و شکل سه قافیه‌ای (الف، الف، الف، ب، الف). در قرن‌های سوم و چهارم شکل چهار قافیه‌ای نسبت به سه قافیه‌ای رواج بیشتری داشته است. از نگاه شمیسا، رباعیات چهار قافیه‌ای در متون قرن چهارم نسبت به سه قافیه‌ای بیشتر بوده و در قرن پنجم نیز ادامه داشته است. (همان: ۲۱) در این باره جلال‌الدین همایی بر این عقیده است: «قدما در گفتن رباعی اغلب ملتزم بودند که هر چهار مصراعش قافیه داشته باشد و در میان متأخران آن قید برخاسته و آن رسم چندان مراعات نشده است». (ر.ک. شمیسا، ۱۳۷۴ :۲۳)

با توجه به آنچه بیان شد می‌توان گفت تا به حال در قالب رباعی، نوآوری‌های فرمی در طرز نوشتار ابیات در رباعی و بازی‌های زبانی مورد توجه واقع شده بود اما در هیچ یک از این نوآوری‌ها تعداد ابیات و قالب (الف، الف، الف،ب، الف) دچار تحول و دگرگونی نشده بود. در این نوشتار به دنبال پاسخ مناسبی برای این پرسش‌ها هستیم که آیا با مینی‌مال‌تر شدن تعداد مصرع‌ها در رباعی همچنان فرم ذهنی آن حفظ خواهد شد؟ آیا فرم ذهنی تابع فرم بیرونی است؟ آیا تحول در شکل نوشتار رباعی سبب ایجاد نوآوری می‌شود یا خیر؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

با توجه به این که در ادبیات معاصر مقالات فراوانی دربارهٔ رباعی به رشتهٔ تحریر در آمده اما هیچ یک در مورد چارانک و انواع رباعی‌های کمتر از چهار مصرع، کامل نیست و نتوانسته‌اند تمامی این نوآوری‌ها را در خود بگنجاند لذا ضرورت داشت ضمن معرفی انواع رباعی و چارانک که نگاهی نو به رباعی دارد چندین نمونه از آن‌ها بررسی و تحلیل شود. اهمیت این موضوع در آن است که مخاطبان رباعی با انواع نوآوری‌ها آشنا خواهند شد و پژوهشگران به صورت منسجم و همه‌جانبه به این سبک آگاهی می‌یابند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تا به حال در مورد رباعی انواع کتب پر محتوایی، چون سیر رباعی (سیروس شمیسا) رباعی امروز (محمدرضا عبدالملکیان) رباعی نامه از رودکی تا نیما یوشیج (احمد بهشتی) و مقالات بی‌شماری که رباعی، رباعی‌سرایان را از لحاظ زبانی، سبکی فرم و... مورد تحلیل قرار داده‌اند نوشته شده است. مهسا مؤمن‌نسب و اکبر صیادکوه (۱۳۹۵) در مقالهٔ «بررسی جلوه‌های زیبایی زبان در رباعیات ابوسعید ابوالخیر»، محمدرضا نجاریان (۱۳۹۵) در پژوهش «تحلیل سبک‌شناسی رباعیات مهستی گنجوی»؛ علی‌رضا نبی‌لو و فرشته دادخواه، (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل رباعیات خیام بر مبنای نظریهٔ هیجانی پلاچیک» و... به بررسی رباعی و رباعی سرایان پرداخته‌اند. همچنین فرح تکیه (۱۴۰۰) در «خورشید به چشمان فرازن دل‌باخت»، نیلوفر مسیح (۱۴۰۰) در «جنس سوم»، زینب نوروزعلی (۱۴۰۰) در «آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران»، آریو همتی و علی رشیدی (۱۴۰۰) در «جنبش ادبی۱۴۰۰»، مهرانگیز اکبری (۱۴۰۲) در «سارای»، مهوش سلیمانپور (۱۴۰۲) در «آن سوی پرده‌ها»، زرتشت محمدی (۱۴۰۲) در «مبانی ادبی فرائیسم»، سایت زخم انار و سایت رسمی مکتب اصالت کلمه و... در مورد چارانک که از ابداعات و نوآوری‌های آرش آذرپیک است مطالبی آورده‌اند. در بررسی آثار فوق به این نتیجه می‌رسیم که آذرپیک ضمن ارائهٔ غزل مینی‌مال، مؤلفه‌های چارانک یا مینی‌رباعی را در سال ۱۴۰۰ در کتاب جنبش ادبی ۱۴۰۰ برای نخستین بار ارائه داده و نمونه‌های فراوانی از آن را معرفی نموده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. فرم ذهنی رباعی

آنچه هایکو را قالبی جهانی کرد فرم بیرونی (قالبیک) آن در زبان ژاپنی نبود بلکه فرم ذهنیِ عکس‌بنیانِ هایکو باعث جهانی‌شدن این سبک ایماژیستی در ادبیات جهان شد. کوتاهه‌سراییِ شعر کلاسیک ایران دو قالب برتر و ویژه دارد؛ یعنی دوبیتی و رباعی که فقط فرم درونی-ذهنیِ رباعی که بر بنیان «زمینه-ضربه» شکل گرفته می‌تواند به عنوان یکی از اصلی‌ترین صادرات فرهنگی ایران و زبان پارسی به جهانِ شعر و شعرِ جهان پیشنهاد شود. فرم زمینه-ضربه در رباعی کشفی است هنرورزانه که بنا بر معتبرترین نقلِ تاریخ در طلیعهٔ مکتب خراسانی و توسط طلایه‌دار نخستین شعر پارسی یعنی رودکی بزرگ ابداع شد و با بزرگانی چون حکیم عمر خیام و مهستِی گنجوی به اوج تعالی خود رسید. فرم درونی-

ذهنی در ادبیات معاصر نیز مورد توجه سرایشگران پارسی در دیگر قوالب شعری قرار گرفت. تمام اشعار مجموعهٔ «لیلا زانا دختر اسطوره‌های سرزمین من» (۱۳۸۳) که غزل مینی‌مال‌های آرش آذرپیک از سال ۷۶ تا ۸۰ را در بر می‌گیرد؛ در قالب غزل بدون استثنا بر بنیان فرم ذهنیِ زمینه-ضربه خلق شده‌اند. (ر.ک. مقدمه آذرپیک؛ تکیه، ۱۴۰۰: ۶۶)
علیرضا فولادی در خرداد ۱۳۸۹ بر بنیاد این فرم طرحی جدید را در قالب نوخسروانیِ اخوان با نام سه‌گانی پیشنهاد کرد و سیروس نوذری اکثر اشعار آزاد اما نه چندان بلندِ بیژن جلالی را به علت پیروی از همین فرم درونی-ذهنی «نورباعی» نامید. (ر.ک. مقدمه، مسیح، ۱۴۰۰:۱۱۷)
به هر روی برخی از شبه‌نوپردازان حیطهٔ رباعی امروز اوج هنرورزی خود را این می‌دانند که به فرم درونی رباعی مقید نبوده و تنها به فرم بیرونی یعنی قالب آن وفادار مانده‌اند و این وجه تمایز شدید دو گونهٔ پیشنهادی رباعی یعنی چارانک و به ویژه رباعی بسیط است که اساس نوآوری خود را بر دو پایه قرار داده‌اند:
الف- مقدم دانستن فرم ذهنیِ رباعی بر فرم بیرونی (قالبیک) آن.
ب- وفاداری به وزن رباعی (مستفعل مستفعل مستفعل فع) به عنوان کامل‌ترین تجلی خنیاگرایانهٔ فرمِ زمینه-ضربه در تمام اوزان شعر پارسی.
برای فهم جایگاه موسیقاییِ وزن رباعی به این مصراع معروف از باباطاهر عریان -سرآمدِ دوبیتی‌سرایان ایران- که بر وزن دوبیتی سرایش یافته توجه کنید: «ز دست دیده و دل هر دو فریاد» برای فهم جایگاه خنیاگرایانهٔ وزن رباعی به عنوان تجلیِ زمینه-ضربه‌بودگی، همان مصراع را تنها با جابه‌جایی یکی از کلمات بر وزن رباعی قرار می‌دهیم تا تکانش، صلابت و شکوه موجز و کوبندهٔ خنیاگرانهٔ این وزن را دریابیم و تشخیص و قضاوت را به خوانشگران نخبه می‌سپاریم: «فریاد ز دست دیده و دل هر دو.» (ر.ک. مقدمه، اکبری، ۱۴۰۲)
در واقع فرم ذهنی رباعی یعنی سطرهای نخستینه تمهیداتی شوند برای ضربهٔ معنایی یا زبانی در سطر آخر.

۲-۲. وزن رباعی

از وزن اصلی رباعی با در نظر گرفتن برخی اختیارات و قواعد، یازده وزن اصلی حاصل می‌شود که عبارتند از: «مفعول، مفاعلن، مفاعیلن فع»، «مفعول مفاعلن مفاعیلن فعل»، «مفعول مفاعیل مفاعیل فع»، «مفعول مفاعیل مفاعیل فعل»، «مفعول مفاعیلن مفعولن فع»، «مفعول مفاعیلن مفعول فعل»، «مفعولن فاعلن مفاعیلن فع»، «مفعولن فاعلن مفاعیلن

فع»، «مفعولن مفعول مفاعیل فع»، «مفعولن مفعول مفاعیل فعل»، «مفعولن مفعولن مفعولن فع» و در نهایت «مفعولن مفعولن مفعول فعل» و این دوازده وزن اغلب در سه موضوع عاشقانه، صوفیانه و فلسفی بیان شده‌اند اما از نگاه آذرپیک: «رباعی به عنوان یک قالب بر وزن «مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، فع» است که به ۱۲ یا ۲۴ شیوهٔ ظحی است و بعضی به اشتباه آن را ۲۴ وزن می‌دانند؛ البته در ۸ رباعی دارای یک ساحت ثابت وزنی که همان وزن «مستفعلن، مستفعلن، مستفعلن، فع» است که جوهرهٔ وزنی را تشکیل می‌دهد به دلیل انعطاف و ظحی‌پذیری عروضی شگفت این قالب با حفظ آن بعد ثابت تا ۲۴ وزن متغییر می‌تواند داشته باشد. که این ۲۴ وزن از یکدیگر جدا نیستند بلکه از لحاظ بعد ثابت مشترک هستند؛ یعنی آن موسیقی لا حول و لا قوه الا بالله سماع می‌شود و در ساحت متغیر تشکیل اوزان اندکی متفاوت‌تر داده است.» (آذرپیک، orianism.com) نکتهٔ دیگر آن که در عروض عربی با این دو وزن مواجه نیستیم لذا در باب منشاء رباعی شبهاتی وجود دارد. برخی نیز با توجه به سطرهایی از اوستا رگه‌ها و ریشه‌های رباعی را به این کتب نسبت می‌دهند دو بیتی را فهلویات، پهلویات یا ترانه نیز می‌نامند که کزازی نام چارانه را برای آن پیشنهاد داده است.

۲-۳. انواع نوآوری‌ها در رباعی معاصر

اولین تحولات نیما در شعر با قالب رباعی آغاز شد و یکی از شاگردان نیما به نام منصور اوجی مجموعه رباعی منتشر کرد اما تبدیل به گفتمان نشد. بعدها شاعران حلقهٔ حوزهٔ هنری مانند قیصر امین‌پور، سید حسن حسینی و محمدرضا عبدالملکیان رباعیات پایداری ایدئولوژیک را سرودند که رباعیاتی با موضوع و مضمون جنگ بودند، هر چند با افول جنگ این شاعران از رباعیات ایدئولوژیک فراروی کرده و رباعیات با مضمون و موضوع تئولوژیک سرودند و جریان رباعی را سمت عرفان و مسائل وجودی سوق دادند. رباعی انتقادی از دیگر جریان‌های رباعی است که «هدف از انتشار آن اعتراض نسبت به چیزی، معمولاً اعتراض به اوضاع سیاسی است.» (پور ممتاز، ۱۳۷۲: ۳۵۹) رباعی کارگری نیز زیر مجموعهٔ شعر متعهد است که به دغدغهٔ کارگران در شعر فارسی از دوران مشروطه به بعد می‌پردازد. در دورهٔ مدرنیسم ایران نیز رباعی با تحولات بی‌شماری مواجه شد که سبب شد، فرم، تصویر، زبان و ساختار مورد توجه واقع شود. و رباعی فرم‌گرا، تصویرگرا، زبان‌گرا و ساختارگرا شکل گیرد. چارانک زیرمجموعه مینی‌رباعی در مکتب ادبی اصالت کلمه است که از فرم بیرونی و کمیت مصراع‌ها فراروی کرده است و مینی‌رباعی شامل رباعی‌واژه، رباعی‌بسیط و چارانک است:

کلاسیک	رباعی فلسفی، رباعی عرفانی، رباعی شهرآشوب، رباعی عاشقانه، رباعی تفننی و...
پساکلاسیک	رباعیات نیما، رباعی اعتراضی چپ، رباعیات منصور اوجی
نئوکلاسیک	رباعی کارگری، رباعی اعتراضی، رباعی جنگ، رباعی ضد جنگ
مدرن	رباعی زبان‌گرا، رباعی تصویرگرا، رباعی فرم‌گرا، رباعی ساختارگرا، رباعی نیمایی
فراگرایان	(مینی‌رباعی: چارانک، رباعی‌واژه، رباعی بسیط و...)

۲-۳-۱. مینی‌رباعی

نوع نگرش خاصی که با نام غزل مینی‌مال در غزل به عنوان قالب ملی شعر ایران اتفاق افتاده فقط خاص قالب غزل نیست و می‌تواند در همهٔ قوالب شعر فارسی مانند مثنوی مینی‌مال، قصیده مینی‌مال، قطعه مینی‌مال، مسمط مینی‌مال رباعی مینی‌مال، دو بیتی مینی‌مال و ... اتفاق افتد. (ر.ک. مقدمه، آذرپیک، ۱۳۹۷ :۸۷)

رباعی مینی‌مال اصل را بر فشردگی درونیِ محتوای مینی‌مالیسم و فرم ذهنی رباعی گذاشته است. (نوروزعلی، ۱۴۰۲: ۲۷۲)

در معنایی دیگر سه مصرع اول سبب تکوین تشریح و توضیح رباعی است اما در چارانک، زمینه در یک یا دو مصرع هضم می‌شود و نباید هضم شدن مصراع‌ها را به معنای حذف آن‌ها دانست. چیزی که در نورباعی با آن مواجه هستیم حذف دو مصراع نخست رباعی است. در چارانک چون زمینه حاصل هضم و فشردگی درونی مصراع‌ها است با ایجاز مخل و حذف عاطفگی شعر روبه‌رو نیستیم. چارانک چون برخاسته از تغزل مشرقی است ایجاز در آن همانند مینی‌مالیسم مغربی خشک، سرد و بی عاطفه نیست بلکه هضم سبب شده ساحت عاطفگی شعر نمود یابد. بنابراین در چارانک عصارهٔ شاعرانه، تن به تکوین، توضیح و تشریح نداده است. چارانک قالبی جدا از رباعی تعریف نکرده بلکه قالبی جدید در رباعی تعریف کرده است. (آذرپیک، ۱۴۰۰: orianism.com)

اصل رباعی مینی‌مال را بر مبنای فرم ذهنی می‌گذارد و در این راستا حتی اگر شمار ابیاتش از چهار بیت کم‌تر و یا حتی بیشتر هم باشد اما فشردگی درونی و فرم ذهنیِ آن که زمینه‌سازی اولیه برای کوبش نهایی است رعایت شود رباعی مینی‌مال شکل می‌گیرد. (ر.ک. مقدمه: سلیمانپور،۱۴۰۱: ۸۹) بنابراین چارانک (مینی‌رباعی) از یک تا سه و نیم مصراع تشکیل می‌یابد. در رباعی مینی‌مال داشتن وزن عروضی واجب و حتمی است اما قافیه در صورتی که جنبهٔ زیبایی‌شناسیک شعر لحاظ شود می‌تواند اختیاری باشد و بر اساس اصالت فرمِ درونی یعنی زمینه برای رسیدن به کوبشِ مصراع پایانی، مصراع‌ها می‌توانند دو یا سه مصراع

باشند و قافیه هر جا بیاید یا نیاید. رباعی مینی‌مال بر پایه و مایهٔ «کم غنی‌تر است» می‌تواند بر اساس بی‌پیرایگیِ ایجازمندِ درونی-ذهنی از مینی‌رباعی (چارانک) که از یک مصراع آغاز می‌شود تا رباعی بسیط که در چندین مصراع می‌تواند سامان یابد در نوسان بوده و بر این بنیان قافیه و تعداد مصراع‌ها اختیاری است. (محمدی،۱۴۰۳: ۲۴۱)

۲-۳-۲. چارانک

چارانک شکل جدیدی از رباعی در راستای تحول ذهنی-قالبیک و همزاد غزل است. (همزاد از آن جهت که پا به پای غزل در تاریخ ادبیات ایران ققنوس‌واره توانسته نقش‌آفرینی و دگردیسی کند.) این قالب از ابداعات آذرپیک در رباعی مینی‌مال است که شاعر با حفظ اصول فشردگی درونی و فرم ذهنی (زمینه و ضربه)، حفظ وزن رباعی و اختیار در قافیه و شیوهٔ نوشتار می‌تواند رباعی خود را معمولاً در یک مصراع تا سه و نیم مصراع ارائه دهد البته چارانک در صورت چهار مصرعی بودن به چهار صورت رخ خواهد داد:

الف- مصرع چهارم بدون قافیه یا دارای دو قافیه (چون رکنی از رباعی را کاهش داده پس چارانک است.)

ب- مصرع اول بدون قافیه و سه مصرع بعدی قافیه‌منداند در این صورت زمینه-ضربهٔ معکوس رخ خواهد داد.

پ- در نوع دیگر سه مصرع اول قافیه‌مند و مصرع چهارم بدون قافیه است.

ت- در نوع چهارم هر چهار مصرع بدون قافیه‌اند.

ث- در نوع دیگر رعایت وزن در مصرع پایانی اختیاری است. اختیار شاعر در شیوهٔ نوشتاری چارانک به گونه‌ای‌ست که هم می‌تواند تقطیعی باشد و هم کلاسیک. (اهورا، ۱۳۸۹: zakhmeanar.blogfa.com) اما اگر در ساختار رباعی تنها تقطیع صورت گرفته باشد در ساحت چارانک قرار نمی‌گیرد. از جمله انواع چارانک می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

- چارانک نیم مصرعی:

«بی‌حضرت گرگ بیشه‌ها می‌میرند»

- چارانک یک و نیم مصرعی:

«من تا تو فقط فاصله‌مان یک تن شد

وقت من شد.»

یا

«من وارث آفتاب در این چاهم
یعنی ماهم.»

- چارانک دو مصرعی:
«تو داخل ماشین زمان شو و برو
من چند هزاره بعد خواهم آمد.»

یا
«هم‌بال جت وحشی جنگنده شدم
من یک پشه‌ام که بال شاهین دارد.»

- چارانک دو نیم مصرعی (دارای فضای انیمیشن)
«پرواز نکن کمی کنارم بنشین
من عاشق چشم‌های تیزت هستم
لاکم خالی‌ست»

- چارانک سه مصرعی:
«از گیسوی یار تا سر کودک کار
حتی گل و گربه را نوازش کردیم
ما وارث دست خالی بابائیم»

- چارانک سه و نیم مصرعی:
من آخر غمنامهٔ شهرم هستم
یک قصهٔ قهرمان‌کش بیراوی
ای شکر خمسهٔ نظامی برگرد
من تلخم.»

یا
«بگذار که خورشید ببارد بر ما
شاید که گلی سرخ بکارد در ما
با نور که دشمنی ندارد هرگز

آدم برفی.»

یا
«یک بطری لامذهب و یک تیغ عجول
ای کاش به دست من بیفتی یک شب
آن قدر سیاه مست باید بشوی
من را بکشی.»
نیم مصرع ترتیب خاصی ندارد و می‌تواند در وسط مصراع‌ها نیز بیاید مانند:
«ارباب رجوع! می‌شود دق نکنی؟
من چشم تو را که بستم آن‌گاه کمی
لبخند بزن
ما عاشق کشته‌های شاداب خودیم.»

- چارانک ۴ مصرعی بدون قافیه:
«از تیغهٔ ساطور اگر رد بشوم
با تیزی چنگال تو جان خواهم داد
ای کاش پری مهربان خوب نبود
تا آدمک چوبی تو می‌ماندم.»

- چارانک دو مصرعی و دو سطری
نوروز برای من فقط یعنی تو
یعنی تو معنی عاشقانهٔ من هستی
یک شعر بلند
آغوش پسند

- چارانک چهار مصرعی: (مصرع اول بی‌قافیه و سه مصرع بعدی قافیه‌مند دارای زمینه ضربهٔ معکوس)
آنگاه که عشق را تعصب سر زد
شب بود، من و تو ناشناسانِ هم
صبح آمد و ما شدیم مهمانِ هم

شب پشت دو رنگ، دشمنِ جانِ هم (همان)

- چارانک چهار مصرعی: (دو مصرع اختیاری دارای قافیه و دو مصرع بدون قافیه)
من گمشده در کویر، تشنه، خم شد
خورشید و مرا گذاشت در کورهٔ خویش
من آمده بودم پدرش را بکشم
این ماه بلوچ، زندگی بخشم شد

- چارانک چهار مصرعی: (سه مصرع اول قافیه‌مند و مصرع چهارم بدون قافیه)
یک روز مرا دو هندوی مستت کشت
یک روز مرا گرفتن دستت کشت
امروز ولی برادر پستت کشت
من سندرم جان اضافی دارم (آذرپیک، ۱۴۰۰: orianism.com)

- چارانک‌ی که از لحاظ قافیه مثنوی‌وار است (یعنی دو بیت با دو قوافی مجزا که در درونهٔ خود دارای فرم ذهنی رباعی و فشردگی و یکپارچگی محتوایی آن، و با زبانی غیر علمی‌تر شعر زبان است.)
من کیستمت، چیستمت ناهمدم؟!
چون هستمت و نیستمت پیش هم
فریایادم اگر فراموشت نیست
آن فتنهٔ ناشناس هم‌دوشت نیست.

- سه مصراع ناقص نامساوی با یک مصراع کامل:
آنگونه بهار
افتاده درون نفسم
بادیدن ماه
انگار کویر غسل دریا کردست

- مصرع دوم کامل، مصرع‌های اول سوم و چهارم ناقص:
در نیمه‌شبان

با حضرت خورشید قراری دارم
در بستر ماه
آن سوی خودم

- مصرع‌های اول و سوم کامل مصرع‌های دوم و چهارم ناقص:
نه گوش به قصه‌های باران داری
نه شعر بهار
آزادتر از روح بلند شعری
بی‌یک کلمه
- مصرع اول کامل مصرع‌های دوم، سوم و چهارم ناقص:
دیر است مرا باز صدا زد سهراب
باید بروم
تا هشت بهشت
تا خانه‌ی دوست. (همان)

با توجه به تحولات صورت گرفته در قالب رباعی می‌توان انواع چارانک سرایان را به چند دسته تقسسیم کرد:
الف- چارانک کلاسیک
ب- چارانک نئوکلاسیک
ج- چارانک جامع‌گرا

تحلیل و بررسی چارانک‌ها:

چارانک زیر یک چارانک تک مصرعی است که در قسمت اول «خاموشی هر ستاره» فضاهای توضیحی، تشریحی و توصیفی‌های که در رباعی موجود است تا به مصرع آخر برسیم و ضربه احساسی-عاطفی نواخته شود؛ هضم شده است زیرا با خاموش شدن هر ستاره یک تکه شب به آسمان افزوده می‌شود و می‌توان گفت زمینهٔ چارانک را تشکیل داده است که در نهایت به ضربهٔ «یک تکهٔ شب» ختم شده است؛ در چارانک تک مصرعی فرم درونی رباعی حفظ شده است و مصراع‌های نخست در چند کلمه هضم شده‌اند و حذف نشده‌اند زیرا عاطفه در این تک مصرع نهفته است که با خاموش شدن هر ستاره تکه تکه به ساحت شب افزوده می‌شود.

ضمن آن که یکی از شاخصه‌های مینی‌رباعی، رباعی‌واژه است که خصلت کمینه‌گرایی را در عدم دستورگرایی نمود بخشیده و یک تصویر که دارای جوهرهٔ شعری است با به حداقل رساندن آرایه‌های ادبی و زیبایی‌شناسانه نمود بخشیده است. در این اثر خاموشی، ستاره و شب با یکدیگر رابطهٔ مراعات‌النظیر دارد.

چارانک تک مصرعی:

خاموشیِ هر ستاره

یک تکهٔ شب (حسینی تکیه،۱۴۰۰: ۱۴۲)

چارانک دو مصرعی:

من، اسب، سگ و گربه سر یک سفره

این سفره به مادرش زمین رفته و زن. (همان: ۱۳۳)

در این چارانک نیز به تبعیت از فرم ذهنی رباعی یعنی کمینه‌گرایی در زمینه و کمینه‌گرایی در ضربه که توأمان در اثر صورت پذیرفته؛ هرچند زمینه و ضربه نسبت به اثر پیشین از لحاظ کمیت افزایش یافته است اما همچنان زمینه و ضربه تشریح، توضیح و تکوین و توصیفات را در خود هضم کرده و فرم ذهنی رباعی بر فرم بیرونی و قالبیک آن مقدم است. زیرا زمینه و ضربه در یک بیت اتفاق افتاده است. از لحاظ محتوایی این اثر یک مینی‌رباعی سبز یا طبیعی به شمار می‌رود که به زمین‌سوژگی و حالت مادری زمین نسبت به تمام پدیدارها اشاره می‌کند لذا نگرش ایدئولوژیک آن پرداختن به مادرانگی زمین است که در این خصلت مادرانگی زن را نیز شریک دانسته است زیرا زن نیز مانند زمین کشتزاری است که انسان‌ها در آن پرورش می‌یابند و زن نیز مانند زمین میان فرزندانش تفاوتی قائل نیست. همه به یکسان از دامن پر مهر زمین برخوردارند و لذا زمین دیگر ابژه و موجودی بی‌جان و تحت فرمان بشر نیست بلکه سوژه‌ای توانا و مادری حامی بشریت نیز هست. «آذرپیک معتقد است رباعی طبیعت‌گرا به دو دسته تقسیم می‌شود. رباعی دربارهٔ طبیعت، در این نوع اشعار سوژه انسان طبیعت دوست و طرفدار طبیعت است که با ایجاد تقابل‌های زشت و زیبا و ... در طبیعت ایجاد ثنویت و دوگانگی می‌کند و دیگر رباعی طبیعی یا (شعر سبز) که سوژه زمین است» (ر.ک. مقدمه، آذرپیک، همتی و همکاران، ۱۴۰۰ :۱۱۷)

آن‌قدر که من نام شما را بردم

مرغ مینا فقط تو را می‌خوانَد. (حسینی تکیه،۱۴۰۰: ۱۳۴)

دامنهٔ چارانک‌های تک بیتی در آثار فرح تکیه گسترده‌تر از سایر انواع چارانک‌های معرفی شده لذا می‌توان گفت شاعر توانسته است کلام خود را در یک بیت به پایان رساند. با توجه به این اثر یکی از آرایه‌های ادبی مورد استفاده در چارانک اسلوب معادله است زیرا شاعر در یک مصرع موضوع و مثالش را به صورت جداگانه جای داده و در مصرع دوم به کمک معادل‌سازی سخن خود را برای مخاطب روشن و محسوس می نماید؛ بدین صورت مقصود و هدف خود را به صورت واضح و روشن بیان می‌کند. در این چارانک در مصرع نخست به علت تکرار نام شخص، مرغ مینا که پرنده‌ای مقلد است تنها این نام را تکرار می‌کند. در واقع چارانک با استفاده از اسلوب معادله و معادل‌سازی دو مصرع مفهوم مورد نظر خود را عینیت می‌بخشد و به گونه‌ای آن را تفسیر می‌کند.

ننویس که بحران مخاطب شده است

در شعر سپید محتوا شب شده است. (همان:۱۳۵)

در این چارانک نیز با بهره‌گیری از اسلوب معادله شاعر بحران مخاطب را با بی‌محتواشدن شعر سپید معادل‌سازی کرده است در این چارانک‌ها با جابه‌جایی مصراع‌ها خللی در وزن و سخن ایجاد نمی‌شود. در واقع اسلوب معادله یک نوع تشبیه پنهان و گسترده در اثر است. همانطور که در شعر سپید محتوا به تیرگی گراییده است در شعر نیز بحران مخاطب به وجود آمده است. پس این مصرع نقش زمینه را برای مصرع دومم ایفا می‌کند. هر چند در این چارانک اسلوب معادله در هر دو مصرع می‌توانند همزمان نقش زمینه و ضربه را توأمان ایفا کنند. علاوه بر اسلوب معادله در چارانک فوق میان کلمات، ننویس، مخاطب، شعر سپید و محتوا مراعات‌النظیر برقرار است.

معنای پرنده: زندگی، آزادی‌ست

پرواز خودش فراتر از بال و پرست. (همان)

پرواز، پرنده، بال و پر و آزادی، کلماتی هستند که در چارانک فوق از لحاظ مفهوم با یکدیگر تناسب دارند و همبستگی ایجاد کرده‌اند. در این اثر نیز میان هر دو مصرع اسلوب معادله برقرار است و هر دو مصرع توأمان می‌توانند نقش زمینه و ضربه را ایفا کنند. در واقع زمینه و ضربه با اسلوب معادله به یگانگی می‌رسند لذا فرم ذهنی رباعی در یک تک بیت توانسته است به صورت کامل نمود یابد. «معنای پرنده: زندگی، آزادی‌ست» نقش زمینه را ایفا کرده و «پرواز خودش فراتر از بال و پرست» ضربه است. از لحاظ فشردگی درونی نیز تصویرسازی

به حداقل رسیده است؛ اگر چه می‌توانست به تبعیت از چارانک‌های «یک مصرع و یک کلمه‌ای» و یا بیشتر ایجازمندتر این فضا و تصاویر را به رخ بکشد.

پرنده
زندگی
آزادی
پرواز خودش فراتر از بال و پرست.

در چارانک‌های کمتر از یک بیت فرم ذهنی زمینه- ضربه در مینی‌مال‌ترین شکل ممکن می‌تواند هر جا از رباعی تمام شود و این ممکن است در یک مصراع، یک مصراع یک کلمه و یا سه مصراع و یک کلمه سه مصراع و نیم و یک کلمه و ... اتفاق افتد؛ لذا مینی‌رباعی حتی تابع فرم بیرونی رباعی و وزن آن نیست بلکه می‌تواند از لحاظ عروض کامل اما بدون قافیه ارائه شود و یا حتی می‌تواند در یک مصرع وزن رعایت نشود.

نکتهٔ دیگر آن که شاه‌بیت گزینی در نزد شاعران کلاسیک رواج داشته است بدین گونه که شاعر کلاسیک‌سرا از هر قالبی بیت یا ابیاتی را که بیشتر دارای تکانهٔ عاطفی-تصویری بوده و کشف قوی‌تری در ساحت شعر داشته؛ مجزا از آن قالب، غالباً به صورت تک بیتی ارائه می‌دادند. این شیوه در شاعران مکتب هندی نمود داشته است بیتی از یک غزل، بیتی از یک رباعی، بیتی از یک منظومه و... لذا مقایسه چارانک‌های تک بیتی که دارای فرم ذهنی و فشردگی درونی قالب رباعی است با تک بیت‌های شاعران کلاسیک قیاس مع الفارق است. زیرا آن تک بیت‌ها از یک قالب گسترده‌تر خارج شده‌اند و چارانک تک‌بیتی تمام آن توضیحات و تشریحات و توصیفات در یک مصرع یا چند کلمه با حفظ فرم ذهنی رباعی فشرده شده است. می‌توان گفت تک بیت‌سرایی قطره‌ای از دریا است و چارانک تک بیتی بحر را در کوزه ریختن است.

نکتهٔ دیگر آنکه شاه‌بیت محصول استرس شاعران در خودآگاه و ناخوداگاه جمعی-فردی خاص خودشان در دربار پادشاهان، و شرایط سیاسی و استرس حاکم بر مکتب و نگرش مربوط به آن اتمسفر سیاسی-فرهنگی بوده است زیرا هر گفتمانی دارای استرس خاص خود است و گفتمان چارانک نیز مخصوص جهان مینی‌مال‌طلب و کمینه‌گرای عصر امروز است. در واقع استرس هر زمان و مکانی برابر است با آنتی‌تزهایی که جهان پر از تضادها را شکل داده و نگرش و فلسفهٔ شکل‌گیری چارانک مینی‌مالیسم با عاطفهٔ مشرقی است. در عاطفهٔ مشرقی کمیت بر کیفیت مقدم است لذا همانطور که «در غزل مینی‌مال فرم و محتوای درونی مقدم بر فرم و قالب بیرونی است و آنجا که ادبیت اقتضا می‌کند می‌توان به

شیوه‌ای هنرمندانه از قالب و وزن غزل نیز فراروی کرد» (ر.ک. مقدمه، آذرپیک، ۱۳۹۷: ۹۱)
چارانک (مینی‌رباعی) نیز به تبعیت از این نگرش فرم ذهنی بر فرم بیرونی مقدم است.
از جمله رباعی‌سراهایی که تمرکز و توجه بیش از حد به چارانک دو مصرعی نشان داده‌اند می‌توان به جلیل صفربیگی اشاره کرد که این شاخه از چارانک را تحت عنوان «نورباعی» گسترش داده و یکی از مطرح‌ترین چهره‌های چارانک‌سرایی است که به پیروی از این سبک جدید که مبتکر آن آرش آذرپیک است آثاری در خور خلق کرده است.

رفتن، رفتن
رفتن، رفتن، رفتن...
من رفتنم
از نیامدن آمده‌ام (صفربیگی، ۱۴۰۲:؟)

چارانک سه مصرعی:
پاییز که می‌رود زمستان یعنی
برف و شب و سرما و بیابان یعنی
چشم تو به مرگ نیز عادت کرده‌ست... (حسینی تکیه، ۱۴۰۰: ۱۳۴)

چارانک فوق از سه مصرع تشکیل یافته که مصرع اول و دوم فضای زمینه را برای مخاطب آماده می‌کند و مصرع سوم ضربهٔ نهایی اثر است. در واقع چارانک سه مصرعی به مخاطب یادآوری می‌کند که فرم ذهنی رباعی مقدم بر فرم بیرونی آن بوده؛ گاهی اوقات فشردگی درونی در قسمت زمینه و گاهی در قسمت ضربه اتفاق می‌افتد. در این چارانک نیز کلماتی نظیر «زمستان، برف، شب، بیابان» با یکدیگر تناسب معنایی و مفهومی دارند و مراعات‌انظیر دارد. شاعر رفتن پاییز و آمدن زمستان را به تمثیلی و نشانی از مرگ می‌داند؛ زیرا در زمستان مظاهر زندگی طبیعت از بین رفته و طبیعت به صورت موقت دچار مرگ می‌شود. کسی که نظاره‌گر آمد و رفت فصل‌ها است در واقع به مرگ پدیدارهایی از طبیعت عادت می‌کند.

- پرواز نکن پرنده! توفان شده است
بنشین لب بام من کمی دانه بخور
این گربه چه قدر دوست دارد من را! (تکیه، ۱۳۳:۱۴۰۰)

فضای این چارانک سه مصرعی اندکی از دیگر چارانک‌های فرح تکیه متفاوت‌تر است زیرا با یک دیالوگ آغاز شده است و نشان می‌دهد که شاعر از سوژه‌محوری در رباعی فراروی کرده

است و درصدد رسیدن به دگرسوژه‌گرایی است. بدین ترتیب که عناصر شعرش در رابطه با او تبدیل به دگرسوژه‌هایی اندیشنده شده‌اند که خود از طریق خود، سیر روایت مینی‌مال اثر را به پیش می‌برند. در این چارانک خود راوی نیز از قصد و نیت گربه‌ها در مصرع سوم غافل است و تنها اظهار محبت گربه نسب به دیگر کارکترها به تصویر کشیده شده است. در فضای ارائه شده کلماتی نظیر «پرنده، لب بام، دانه و گربه» دارای تناسب معنایی‌اند و با یکدیگر همبسته هستند.

برخی چارانک سه مصرعی و سه‌گانی را یکی می‌دانند اما میان این دو نوع نوشتار تفاوت‌هایی وجود دارد که آن‌ها را از یکدیگر متمایز می‌کند. «سه‌گانی نوعی شعر با فرم بیرونی-کلیِ «کوتاه»، و «سه لختی» و فرم درونی-کلی «بسته» و «کوبشی» است. (فولادی، ۱۳۹۴ :۱۷) در واقع سه‌گانی شعری کوتاه و سه لختی است که به سه شکل«کلاسیک، نیمایی و سپید» سروده شده است. (حکم‌آبادی و نسبی، ۱۴۰۰: ۸۳)

هر چند برخی از این خصوصیت‌ها نیز در چارانک سه مصرعی یافت می‌شود اما از لحاظ قالب بیرونی چارانک پیشاپیش وزن رباعی و فرم ذهنی زمینه-ضربه و فشردگی درونی را پایه و اساس قالب نوشتاری خود قرار داده است. نکتهٔ دیگر آن که سه لخت به معنای سه مصرع با وزن لاحول و لا قوه الا بالله نیست؛ بلکه می‌تواند هر وزنی را شامل شود. هر چند این دو نوع نوشتار (سه‌گانی و چارانک سه مصرعی) می‌توانند با یکدیگر هم‌پوشانی داشته باشند اما فشردگی درونی خاص چارانک است که مبتنی بر آن فضای توضیحی، تشریحی، توصیفی، و تکوینی به حداقل می‌رسد.

۳. نتیجه گیری

با توجه به تحلیل چارانک‌های فرح تکیه در مجموعه «به چشمان‌فرازن دل باخت» در یک نگاه کلی با تغییر و نوآوری در فرم بیرونی رباعی، فرم ذهنی و درونی و وزن آن همچنان حفظ شده است. لذا می‌توان گفت در چارانک توجه و تمرکز بر فشردگی درونی، فرم ذهنی و وزن رباعی است چنانچه در آثار فوق مشهود است تقسیم‌بندی انواع چارانک بر اساس نوآوری در فرم بیرونی است.

چارانک تک مصرعی	چارانک یک و نیم مصرعی	چارانک دو مصرعی	چارانک دو نیم مصرعی	چارانک سه مصرعی	چارانک سه و نیم مصرعی	چارانک چهار مصرعی با قافیهٔ اختیاری یا بدون قافیه	دو مصرع و دو سطری
+	+	+	+	+	−	−	−

با توجه به جدول فوق می‌توان گفت که بسامد چارانک‌های تک مصرعی، دو مصرعی و سه مصرعی در آثار فرح تکیه بیش از انواع دیگر است لذا می‌توان گفت این شاعر بر فشردگی درونی چارانک توجه بیشتری داشته است. می‌توان استنباط کرد که در چارانک فرم ذهنی و درونی چارانک تابع فرم و قالب بیرونی نیست بلکه هر جا فرم ذهنی تکمیل شد چارانک می‌توان پایان پذیرد، خواه وسط سطر باشد و خواه ابتدای سطر و خواه سطر شامل یک کلمه باشد بنابراین با مینی‌مال شدن و فشردگی درونی زمینه یا ضربه خللی در فرم ذهنی رباعی پیش نمی‌آید. نکتهٔ دیگر آن که تقطیع در چارانک تابع اتمسفر فضای حاکم بر اثر است و نوع چارانک است و در برخی موارد که در آثار تقطیع در رباعی صورت گرفته زیر سبک چارانک قرار نمی‌گیرد؛ زیرا چارانک کوتاه کردن تعمدی قالب رباعی از چهار مصراع است و لذا رباعی‌های صادق رحمانی در حیطهٔ رباعی نیمایی قرار نمی‌گیرد زیرا رباعی نیمایی غالباً بر تقطیع رباعی متکی است و رباعی صداق رحمانی مبتنی بر کوتاه کردن قالب رباعی است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. اکبری، مهرانگیز (۱۴۰۲)، سارای، تهران: امید سخن

۲. آذرپیک، آرش (۱۳۹۷)، دوشیزه به عشق باز می‌گردد، کرمانشاه: دیباچه

۳. پورممتاز، علیرضا (۱۳۷۲)، فرهنگ جامع چاپ و نشر، تهران: موسسهٔ نمایشگاه‌های فرهنگی

٤. حسینی تکیه، فرح (۱۴۰۰)، به چشمان فرازن دل باخت، تهران: مهر و دل

٥. سلیمانپور، مهوش (۱۴۰۲)، آن سوی پرده‌ها، لندن

٦. شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، سیررباعی، چاپ ۲، تهران: فردوس

۷. صفربیگی، جلیل (۱۴۰۲)، نورباعی، ایلام: باشور

۸. فولادی، علیرضا (۱۳۹۴)، بوطیقای سه‌گانی و مسائل آن، تهران، گفتمان اندیشهٔ معاصر، (نسخهٔ الکترونیکی)

۹. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، جنس سوم، کرمانشاه: دیباچه

۱۰. محمدی، زرتشت (۱۴۰۳)، مبانی ادبی فرائیسم، تهران: امید سخن

۱۱. میرافضلی، سیدعلی (۱۳۸۵)، تجربه‌ای نو در شعر کوتاه ایرانی/ نگاهی به مجموعهٔ رباعی‌های نیمایی صادق رحمانی در کتاب سبزه‌ها و قرمزها، تهران: سورهٔ مهر

۱۲. نوروزعلی، زینب (۱۴۰۲)، آنتولوژی زبانه‌نویسان ایران، تهران: شاپرک سرخ

۱۳. همتی، آریو، رشیدی، علی (۱۴۰۰)، جنبش ادبی ۱۴۰۰، تهران: مهر ودل

مقاله ها

۱. حکم‌آبادی، محمود، نسبی، راضیه (۱۴۰۰)؛ «سه‌گانی‌ها» قالبی نوظهور در کوته‌سرایی‌ها فصلنامهٔ بهارستان سخن، سال ۱۸، شمارهٔ ۵۴، صص۸۱-۱۰۴

سایت‌ها

۱. اهورا، هنگامه (۱۳۸۹)، چارانک و چارانک سرایی، www.zakhmeanar.blogfa.com

۲. آذرپیک، آرش (۱۴۰۰)، درس‌گفتارهای آنلاین اندیشکدهٔ کلمه‌گرایان ایران، www.orianism.com

۳. صفربیگی، جلیل (۱۴۰۲)، نورباعی، www.balout.ir

Charank-Saryi: Different Types of Innovations and Novelties in the Rubaʿi Genre

*Arash Azarpeyk[۱]- Niluofar Masih[۲]

۱. Manager of the Word-oriented Think Tank of Iran (Faraism) Email: arashazarpeik۵۸۵۸@gmail.com

۲. Researcher of the Word-oriented Think Tank of Iran (Faraism)

Article Info (٤٣-٦٤)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۵ February ۲۰۲۳

Accepted:
۲۴ August ۲۰۲۳

Keywords:
Rubaʿi
Charank
New- Rubaʿi

ABSTRACT

Following the innovations in contemporary ghazal known as the ghazal of the seventies, the Rubaʿi also found expression in novelty and freshness arising from the contemporary literary atmosphere, giving rise to a new form of Rubaʿi. Charank or mini-Rubaʿi is a collection of Rubaʿi s that deviates from the specified number of verses in a Rubaʿi while maintaining and accompanying the principle of internal compression and mental form, aiming to innovate in the Rubaʿi genre. This paper, formulated through a descriptive-analytical approach and utilizing library sources, aims to examine innovations in the Rubaʿi genre, focus on various types of Charank in published works, and analyze and investigate the different forms of Charank in terms of internal compression and mental form. The result is that these transformations in the realm of the Rubaʿi, up to the presentation of Charank in the Rubaʿi, are unprecedented and considered a form of innovation in the genre.

نمود جنسیت‌گرایی، ناجنسیت‌گرایی و فراجنسیت‌گرایی در شعر فروغ فرخزاد

* علیرضا آذرپیک[۱]- پروین احمدی [۲]

۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، گرایش ادبیات پایداری، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران. (نویسنده مسئول)
رایانامه: arashazarpeik۵۸۵۸@gmail.com

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبانشناسی، دانشگاه پیام نور، مرکز اسلام آباد غرب، کرمانشاه، ایران.

اطلاعات مقاله (۶۵-۸۶)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۲/۰۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۲۹

واژه‌های کلیدی:
فرافمینیسم
نوشتار جنسیتی
فراجنسیتی
غیرجنسیتی
فروغ فرخزاد

چکیده

زبان از عناصر بنیادین نوشتار به شمار می‌رود. بسیاری معتقدند میان زبان مردانه و زنانه در نوشتار تفاوت وجود دارد لذا در شاخهٔ رادیکال و پست‌مدرن جنبش زنان فمینیسم زبان و نوشتار زنانه مورد توجه بسیاری قرار گرفت؛ هر چند وجود چنین زبانی، با منطق شکل‌گیری خود زبان سازگار نیست و عنصر جنسیت نمی‌تواند عامل مؤثری برای ایجاد زبانی مستقل باشد. بنابراین از زبان و نوشتار زنانه به عنوان یک رویکرد به زبان و نوشتار یا نوعی شیوهٔ نگارش که در قید و بند جنسیت قرار گرفته می‌توان یاد کرد؛ لذا نگرش فرافمنیسم از شاخهٔ زبان‌شناسی فراساختارگرا با تمایزی که بین نوشتار زنانه (جنسیتی) نوشتار فراجنسیتی و غیرجنسیتی قائل است سعی دارد نمونه‌هایی را بررسی و نگرش‌های ذکر شده را تبیین و تشریح نماید. مقالهٔ حاضر ضمن بررسی انواع نوشتار اعم از جنسیتی، فراجنسیتی، غیرجنسیتی می‌کوشد نگاهی متفاوت به نسبتِ بین زبان و جنسیت و هر گونه الگوی پیشینی دارد که زبان نوشتار را به زنانه و مردانه تقسیم می‌کند؛ داشته باشد لذا با بررسی آثاری از فروغ فرخزاد نمونه‌هایی از انواع روابط بین زبان و نوشتار را ارائه می‌دهد تا نشان دهد تقسیم‌بندی نوع نوشتار به زنانه و مردانه نگرشی کاملاً جنسیت‌زده است. این پژوهش مفهوم نوشتار زنانه و مردانه و یافتن پاسخ‌هایی فراتر از آنچه گذشتگان ارائه کرده‌اند را به به روش توصیفی_تحلیلی با استفاده از منابع کتابخانه‌ای و تحلیل داده‌ها را به صورت کیفی گردآوری کرده است.

۱. مقدمه

تا به حال در مورد نوشتار زنانه و مردانه مباحث گوناگونی صورت گرفته که اغلب از اواخر دههٔ ۶۰ میلادی در یافته‌های جامعه‌شناسی زبان و نظریات فمنیست‌ها و آراء اندیشمندانی چون ژاک لاکان و ژاک دریدا و... به وجود آمده است. آن‌ها معتقدند زنان بیشتر از مردان نسبت به کاربرد واژگان حساسیت دارند. هر چند کریستوا و اغلب فمینیست‌ها معتقد هستند که زبان وجوه زنانه را نفی کرده و لازم است زبان به طور متعادل‌تری نسبت به زبان و نوشتار زنانه عمل کند. برخی نیز به غلط زبان زنانه در نوشتار را کاربرد عناصر اروتیک و تنانگی در نوشتار دانسته‌اند که امری سطحی و فاقد بنیان روایت است.

اما فرافمینیسم که نگرشی است ذیل مکتب زبان‌شناسی فراساختارگرایی، نوشتار زنانه را به ماهو زنانه نمی‌نگرد بلکه آن را به ماهو وجود می‌نگرد و فراتر از تمام سیستم‌ها و ساختارهایی که جنسیت را تعریف و برای آن چارچوبه تعیین می‌کنند به مسئلهٔ جنس، جنسیت و زبان نگاه فراجنسیتی و جنس سوم‌گرایانه دارد؛ لذا زبان و جنسیت سیستم‌ها و ساختارهایی هستند که تا به حال تک بعدگرایانه نگریسته شده‌اند و بی‌آنکه به خودآگاه‌ها و ناخوداگاه‌های جمعی- فردی روانی- جنسیتی پرداخته باشند برای زبان و جنسیت زبان حد و مرز تعیین کرده‌اند و به جای اینکه به زبان به ماهو زبان نگریسته شود به زبان به ماهو مردانه‌نگری پرداخته شده است. در زبان‌شناسی فراساختارگرا، فراتر از ساختارهایی که قدرت حاکم بر جامعه -مردان و زنان- تحمیل کرده درصدد است با فراروی از ساختارهای افراطی- انحطاطی- انحصاری به زبان به ماهو زبان و زبان به ماهو وجود (لوگوسیک) بنگرد؛ لذا در همین راستا با تقسیم‌بندی‌هایی نگرش و انواع نگارش به جنسیتی، فراجنسیتی و... جنسیتی مواجه هستیم که انواع سوگیری‌ها را نسبت به این موضوع نشان می‌دهد.

در این نوشتار به انواع نگاه‌های جنسیتی، غیرجنسیتی و فراجنسیتی به نوشتار در شعر فروغ خواهیم پرداخت.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

نوع نوشتار زنانه و مردانه پارادایمی برگرفته از دوالیته میان زن و مرد در بنیان روایت سنت است. در سنت با توجه به تقابل‌های ده‌گانه یونان باستان زن در مقابل مرد قرار می‌گرفت نه به عنوان مکمل بلکه به عنوان تضاد و تقابل و دویت و دیگری که توسط خود اندیشیده می‌شد. اصطلاح سبک شناسی فمینیستی را نخستین‌بار در نوشته‌های سارا میلز (۱۹۹۵) می‌بینیم. پژوهش‌های سبک بر اساس دیدگاه سبک‌شناسی فمینیستی، بنیاد ایدئولوژیک

دارد که در واقع عبارت است از خوانش اجتماعی متن و بررسی وضعیت یک ایدئولوژی در سخن. پس کار سبک شناسانهٔ زنانه عبارت است از بررسی سبک از چشم انداز باورها و عقاید مربوط به موقعیت اجتماعی و حقوق زن. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۵)

مسأله‌ای که فمینیست‌ها و غیرفمینیست‌ها با آن مواجه هستند آن است که آیا زبان دارای دو قطبیتی زنانه و مردانه است؟ اگر زبان دو قطبی است آیا اندیشه نیز دو قطبی است؟ چگونه است که با نوشتارهایی مواجه می‌شویم که توسط زن نگارش یافته اما دارای نوع نگاه و نگارش مردانه است و بالعکس چگونه یک مرد در نوشتار دارای نوع نگاه و نگارش زنانه است؟ زبان دوقطبی است یا نوع نگاه انسان‌ها به زبان آن را جنسیت زده کرده است؟ آیا اصولاً باید نوشتار زنانه و مردانه داشته باشیم؟ چه نگرش‌هایی ریشه‌گاه این دو قطبی را به وجود آورده‌اند؟

مسلم است که بر مبنای تفاوت در روحیات زنانه و مردانه تفاوت‌هایی در روان این دو جنس دیده می‌شود و شاعران مرد و زن نیز از این قاعده مستثنی نیستند؛ فمینیست‌ها در برخی موارد این تفاوت‌ها را لازم دانسته و آن را نوعی هویت جنسیّتی به شمار می‌آورند. در فرهنگ مردسالار همانطور که گفته شد مرد «مثبت» یا معیار و زن «منفی» یا به قول سیمون دوبوار «دیگری» تلقی می‌شود. دوبوار معتقد است دیگربودگی مقوله‌ای بنیادی در تفکر بشر است که تا حدودی ناشی از تقسیم کار که به خاطر زایمان و بچه‌داری به زنان تحمیل می‌شود؛ زنان باید عقلانیت و قدرت انتقالشان را تقویت کنند تا ارتقاء یابند. (هام مگی، به نقل از مهاجر، ۱۳۸۲: ۱۶۸)

این پژوهش درصدد است با تبیین انواع نوشتار در زبان، به تعریف خودآگاه و ناخودآگاه روان-جنسیتی از بین انواع خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی هفت‌گانه پرداخته و سپس با تحلیل اشعار فروغ فرخزاد انواع نگاه‌های فراجنسیتی و غیرجنسیت‌گرایانه و جنسیت‌گرایانه را با فراروی از ساختارها و مکتب فراساختارگرایی تحلیل و بررسی نماید. بنابراین این سوال مطرح است که آیا فروغ فرخزاد توانسته است از زنانه‌نویسی یا نوشتار مبتنی بر جنسیت فراروی کند یا خیر؟ شاخصه‌های فراجنسیت‌نویسی در اشعار فروغ فرخزاد چه عواملی است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

تا به حال شعر کلاسیک و مدرن زنان ایران از ساحت جنسیت‌گرایی مورد بررسی و تحلیل و تفسیر قرار گرفته لذا این نوشتار درصدد است تا با ارائه نمونه‌هایی از اشعار فروغ فرخزاد

سیر تحول نگرش این شاعر به جنسیت را مورد توجه قرار دهد. همچنین وجود برخی شبهات در مورد زبان زنانه و مردانه، پژوهشگران را بر آن داشت تا این موضوع را مورد تدقیق و تحقیق قرار داده، به دستاوردهایی در این زمینه دست یابند که راهگشای مقالات و نوشتارهای آینده خواهد بود.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

بحث نوشتار فراجنسیتی به عنوان یکی از شاخه‌های فرافمینیسم در ایران پیشینه‌ای طولانی ندارد و پژوهش‌های انجام شده از منظر انکار، رد و یا تضاد نگریسته شده و فاقد سیستم و نگرش فلسفی است. فرادستی و فرودستی در زبان، (۱۳۸۱) مریم پاک‌نهاد جبروتی؛ زبان زنان (۱۳۸۲) محبوبه خراسانی؛ زنان زبان خویش را باز یافتند، (۱۳۹۴) اثر شیما زارعی از جملهٔ این آثار هستند. مقالات و پایان نامه‌هایی نیز در این زمینه تدوین شده است: تجلی نوشتار زنانه در کتاب دا، (۱۳۹۲) مهدی نیک‌منش و منا برجی‌خانی، در این پژوهش آثار زنان از منظر واژگان، جمله‌ها و موضوعات مورد بررسی واقع می‌شود. نوشتار زنانه در ایران (۱۳۹۹) شبنم جعفرزاده و امانوئل بقژه، در این پژوهش دو رمان از زویاپیرزاد و محب علی از لحاظ شاخصه‌های نوشتار زنانه بر اساس نظریات آلن سیسکو بررسی و مشخص شد رمان زویا پیرزاد از لحاظ شاخصه‌های زنانه نویسی خصوصیات لازم را داراست و می‌تواند در عرصهٔ زنانه‌نویسی از آن یاد کرد. زبان و نوشتار زنانه توهم یا واقعیت؟ (۱۳۸۸) قدرت الله طاهری، این نوشتار زبان و نوشتار زنانه را امری موهوم دانسته و با ارائهٔ دلایلی می‌گوید نوع نوشتار وجود ندارد و لذا تفاوت نوشتار مردان از نوشتار زنان را به لحن و عناصر درون‌مایه‌ای فرو می‌کاهد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی نظری

۲-۱-۱. نوشتار زنانه

زبان‌شناسان برآنند که زنان نسبت به رفتارهای زبانی خود و دیگران حساس‌تر از مردان‌اند و در یک بافت رسمی، بسیار بیش از مردان به زبان معیار پایبند هستند؛ زیرا حساسیت ایشان نسبت به موقعیت اجتماعی‌شان سبب می‌شود که از الگوهای رسمی‌تر و گونه‌های معتبر زبان استفاده کنند. برخورد زنان با زبان به مثابهٔ رفتار اجتماعی بسیار متفاوت با

مردان است. زنان از آن جهت نسبت به درستی گفتار خود حساس‌اند که در هنگام گفتار، کمتر احساس امنیت می‌کنند. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۴۰۰-۴۰۱) لوس ایریگاری و ژولیا کریستوا، نظریه‌پردازان این رویکرد معتقدند؛ زبان به گونه‌ای نظام یافته است که وجود زنانه را نفی می‌کند. ایریگاری به شرایطی می‌نگرد که در آن وضع زن در قلمرو نمادین ممکن است دگرگون شود. او معتقد است مردان، زنانگی را تعریف کرده‌اند. این تعریف متأثر از تقسیم‌بندی دو وجهی حاکم بر اندیشهٔ غربی و فرض دوگانگی متضادی است که همیشه در مقابل همدیگر قرار می‌گیرند. (مکاریک،۱۳۸۴: ۳۹۲) «فمینیسم» اصطلاحی است که معرف نوشته‌های زنان است و توضیح می‌دهد که نوشته‌های زنان گفتمانی خاص، نزدیک‌تر با جنس، عواطف و ناشناخته‌های زنان است. (هام مگی، ۱۳۸۲: ۲۳۶) نوشتار زنانه نظریه‌ای بر پایهٔ این اعتقاد است که زنان و مردان در مقایسه با یکدیگر، روحیات و خلقیاتی متفاوت دارند و بر این اساس می‌توان تفاوت‌های نوشتاری این دو جنس را بررسی کرد. روبین لیکاف (۱۹۷۵) به عنوان یک جامعه شناس نخستین کسی است که مسألهٔ زبان زنانه را مطرح کرد. او معتقد است زبان زنان پست‌تر از زبان مردان است زیرا شامل انگاره‌های «ضعف» و «عدم قطعیت» است و بر مطالب بی‌اهمیت، غیرجدی و واکنش‌های عاطفی تأکید دارد. به نظر او گفتار مردان «نیرومندتر» است و چنانچه زنان خواهان کسب برابری‌های اجتماعی با مردان باشند باید زبان آن‌ها را بپذیرند. (سلدن، ۱۳۷۷: ۲۶۳)

یکی از مطرح‌ترین و جنجالی‌ترین نظریه‌ها در زمینهٔ نوع نوشتار، «نوشتار زنانه» الن سیسکو (۱۹۳۷) است که به علت خاستگاه جغرافیایی و فرهنگی‌اش، با استفاده از روش تفکر و نظام اندیشگانی دریدا و لکان، اصول بنیادی فمینیسم را باز تعریف کرد و برداشت نوینی از نوشتار زنانه ارائه کرد. سیسکو در «خنده مدوسا» از زنان می‌خواهد که بدون ترس، شرم، یا احساس گناه، بدن خود را بنویسند و با الهام گرفتن از جسمیت و سکسوالیتهٔ خود که به زعم او قرن‌ها سرکوب شده؛ روایت‌گری کنند. به بیان دیگر، سیسکو بدن زنان را منبع تکثر و چند صدایی می‌داند و معتقد است که موهبت‌هایی چون بارداری و مادرانگی می‌توانند نوعی ارتباط خاص با «دیگری» را تحقق بخشند که در نوشتار مابازای آن سیالیت و بی‌کرانگی است. (cixous,۱۹۷٦; ٤٨)

از دید سیسکو، مردان قلم به دست در نظام معناییِ قضیب محور «همواره با جوهر سیاه می‌نویسند و اندیشه‌های خود را به دقت در قالبی جای می‌دهند که ساختاری با مرزهای معین به شدت تحمیل شده دارد. (تانگ،۱۳۹۸:ک. نوروزی رشاوند، غفاری، ۱۴۰۰: ۲۶۹) بنابراین، نوشتار زنانه به دلیل نامتناهی بودن و تعین‌ناپذیری، مفهومی ایدآل و همواره در

روند محقق «شدن» است. فتوحی ویژگی‌های زبان زنانه را اینگونه بر می‌شمارد: تعبیرهای زنانه مانند ورپریده، ذلیل مرده، جوون مرگ شی و.../ کاربرد بیشتر جمله‌های ساده، جمله‌های هم‌پایه و جمله‌های مقطع، توأم با جزئی‌نگری و ریزبینی/ بسامد بیشتر جمله‌ها و عبارت‌های عاطفی و تعجبی/ غلبهٔ کناه و تعریض/ استعاره‌های زنانه/ رعایت ادب و کاربرد کمتر خشونت کلامی/ استفادهٔ بیشتر از گفت‌کنش‌های نفرین و دعا (فتوحی،۱۳۹۱: همان)
هر چند تا به حال آثار ادبی در حوزهٔ گفتار بررسی شده و متغییرهایی مانند میزان کلام، نوبت و رشتهٔ کلام، قطع کلام، پرسش‌های ضمیمه‌ای، تصدیق‌کننده‌ها، دشواژه‌ها، اصطلاحات تعجبی-ندایی، سوگندواژه‌ها و... مورد بررسی قرار گرفته است. (حسنی رنجبر و نجفی عرب، ۱۳۹۱: ۴) ویژگی‌های زیر را می‌توان به عنوان زبان جنسیت‌زده که مختص یک تابع‌شناسا یا دیگری است نام برد:
میزان کلام (کمیت گفتار در فاعل شناسا بیشتر و در تابع شناسا کمتر)
کاربرد زبان آمرانه و زبان محافظه کارانه (زبان آمرانه مختص فاعل شناسا و زبان محافظه کارانه مختص سوژهٔ تابع شناسا یا دیگری)
دستوری و زبان آمرانه (در سوژهٔ فاعل شناسا بیشتر و در سوژهٔ تابع شناسا کمتر)
قطع کلام (سوژهٔ فاعل شناسا بیشتر کلام سوژهٔ تابع شناسا را قطع می‌کند)
کلام رقابتی و مشارکتی (کلام رقبتی مختص سوژهٔ فاعل شناسا و کلام مشارکتی مختص سوژهٔ تابع شنا است)
قاطعیت و انقیاد (سوژهٔ فاعل‌شناسا دارای کلام قاطعانه، بزرگسالانه و مستقیم در حالی که سوژهٔ تابع شناسا نابالغ، رسمی و مؤدبانه است)
لذا زبان واقعیت تاریخی مشخصی است که حول نظام نمادین مردان شکل گرفته است. به این ترتیب، زنان در تلاش برای تحقق آزادی عمل نسبی‌شان، با ابزاری (زبانی) مواجه می‌شوند که فرصت چندانی برای این کار به آنها نمی‌دهدپسبه ناچار میل به واسازی زبان در آنها شکل می‌گیرد. (سیسکو، ۱۹۷۵: ۱۰) در این راستا نگرش فرافمینیسم سه رویکرد را نسبت به انواع نوشتار مطرح کرده است:
الف- نگرگاه‌های غیرجنسیتی جنس‌انکارانه: مبلغ شیوه‌های مختلف دنیاگریزی و تن‌ستیزی. این نوع که بنیادی رهبانی‌نگرانه دارد پیشنهاد می‌دهد که انسان‌ها از جهان سرشتمانیِ جنسی-جنسیتی خود بگریزند و به اشکال گونه‌گون سرکوب کنند.
ب- فراجنسیت‌گرایی: این شیوهٔ زیست بر این باور است که انسان‌ها دارای هفت خودآگاه و ناخودآگاه جمعی-فردی هفت‌گانه هستند که در ساختار مشکک تمام آن‌ها ظرفیت‌های

موجودی فراوانی در اختیار بشر قرار دارد که هر انسانی که در ساحتی از یک یا چند خودآگاه و ناخودآگاه جمعی-فردی خود را محدود سازد بی‌تردید امکانات وجودی (لوگوسیک) فراوانی را از دست خواهد داد. (ر.ک. مقدمه آذرپیک، عسگری، ۱۴۰۱: ۲۳)

پ- ناجنسیت‌گرایی: این شیوه نیز که در دو شاکله در فلسفه و ادبیات نوقلندرانه با تئورایز کردن جهان‌بینی قلندرانی چون حافظ شیرازی در فراگرایی برای نخستین بار مطرح شد و نوع نوشتار ناجنسیت‌گرا زیر مجموعهٔ آن است که بیان‌گر اثری است که تا حد امکان فراتر از هرگونه دغدغه و درنگ جنسی-جنسیتی است و اگر نام هنرمند و نویسنده ذکر نشود جنسیت نویسنده قابل تشخیص نخواهد بود زیرا دغدغهٔ نگارنده ساحات دیگر وجود انسانی است. (همان)

۲-۱-۲. فرافمینیسم

فرافمینیسم شاخه از فراساختارگرایی است که با ورود به مباحث وجودشناسی، تعاریف نوینی از فاعل‌شناسا، تابع‌شناسا، دگرسوژه، نوشتار زنانه و مردانه ارائه می‌دهد.. سوژه در فراساختارگرایی دو ساحت دارد: یکی فاعل‌شناسا که فراساختاری عمل می‌کند و یگری تابع‌شناسا.

تمام مردان و زنانی که رفتاری درون ساختاری دارند و خود را تابع و مقید به ساختار خاصی می‌دانند تابع بی‌قید و شرط ساختاری هستند که بنیان‌روایت‌ها برای آن‌ها تعریف کرده است. در واقع هستی ابژه نیست بلکه چون بر ما تأثیر می‌گذارد و سبب کنش و واکنش در انسان‌ها می‌شود دگرسوژهٔ ماست و جنسیت‌ها نیز نسبت به یکدیگر دگرسوژه‌اند و نسبت به تاریخ فراسوژه‌اند؛ زیرا اشراف بیشتری بر تاریخ دارند. (آذرپیک، ۱۳۹۸: orianism.com)

بنابر اصل تشکیک موجودی می‌توان گفت سوژهٔ تابع‌شناسا برای گسترش حیطهٔ ادراک می‌بایست از ساختارها فراروی کند تا بتواند امکانات وجودی گسترده‌تری را نمود ببخشد. پس هر سوژهٔ تابع‌شناسایی که بتواند با فراروی از ساختارها امکانات وجودی بیشتری را کشف و به ظرفیت‌های موجودی تبدیل کند تبدیل به سوژهٔ فاعل‌شناسا می‌شود اما چنانچه به تبعیت از ساختارها تن دهد یک سوژهٔ تابع‌شناساست. (مسیح، ۱۴۰۱: ۱۳)

در فراساختارگرایی دگرسوژه‌ها با یکدیگر به دیالکتیک ادراکی می‌پردازند. یعنی برای رسیدن به سهم وجودی- موجودی به درک یکدیگر می‌پردازند و درک فرایندی یک طرفه نیست بلکه هم‌افزایانه و دو طرفه است و دیالکتیک‌محور است نه گفتگویی.

در دیالکتیک ادراکی ارتباط بی‌واسطه بی‌وسیله نیست و این دیالکتیک میل به فراروی از جنسیت‌زده‌گی به سمت دریافت سهم وجودی-موجودی است؛ لذا در دگرسوژه خود و دیگری در ساحت وجود برابرند اما در موجودیت بنابر حضور در انواع خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی-فردی هفت‌گانه مشکک هستند. (همان) بنابراین:

خود= دگرسوژه/ دیگری= دگرسوژه/ هستی= دگرسوژه

۲-۱-۳. فرا (fara)

ultra سیستمی مافوق و بالاتر و فراتر از سیستم‌های پیشین، neo بیانگر سیستمی تازه و نوین و post به سیستم و ساختاری بعد و پس از سیستم‌های پیشین اشاره دارد meta ورای، درپس، ماورا، فرا، دگر و... و اغلب به معنای پس از و بعد از به کار می‌رود و هیچ یک در معنای فرا که از فراروی از چهارچوبه‌های بسته به منظور رسیدن به مقام جامعی فراآمده؛ به کار گرفته نشده‌اند.

بنابراین (fara) در فراساختارگرایی به معنای بالاتر و برتر و بعد از و ماورا و تازه و نو نیست بلکه به معنای یک نوع نگرگاه هستی‌شناختی است که با دریافت کشف لوگوسیک سیستم‌ها و ساختارهای متعدد خود را به چهارچوبهٔ افراطی-انحطاطی-انحصاری (ساختار) محدود نمی‌کند؛ لذا سیستمی فوق سیستم دیگر ایجاد نمی‌کند بلکه سیستم فراگرایی یک سیستم باز است که آغوش خود را بر تمام ساحات لوگوسیک گشوده و یک رویکرد انضمامی نسبت به لوگوس دارد و یک رویکرد کاهشی-افزایشی یا حذف و انکارگرا ندارد. همچنین یک رویکرد درون سیستمی ندارد تا خود را بعد و یا پس از ساختارهای پیشین معرفی کند بلکه مبتنی بر حرکت بسیط عمیق‌گرایانه به ساختارها می‌نگرد. ابعاد ثابت ساختارها را کشف لوگوسیک آن‌ها می‌داند و ساحات متغییر را چهارچوبهٔ آن‌ها در نظر می‌گیرد. فراساختار به معنای بعد از یا مافوق ساختارهای پیشین نیست؛ حتی به معنای ساختارزدایی نیز نیست. فرافمنیسیم به معنای بالاتر یا مافوق فمینیسم یا پس از فمینیسم نیست لذا فراجنسیت‌گرایی به معنای پس از جنسیت‌گرایی، ناجنسیت‌گرایی و... نیست. پس می‌توان گفت فرا (fara) یک پیشوند نوین در ساختار زبان فارسی است که بیانگر نگرگاه فراساختارگرایی است.

۲-۲. تحلیل اثر

این نوشتار برای نخستین بار در تاریخ تمدن بشری در شاکله‌ای اندیشگانی و سیستمی فراگرایانه مقوله‌های گونه‌گون فراجنسیتی و زبان فراجنسیتی را ارائه می‌دهد که به گونه‌ای کلی و گذرا می‌توان آن‌ها را به سه دستهٔ بنیادین تقسیم کرد:

۲-۲-۱. جنسیت‌گرایی

در مقولهٔ جنسیت‌گرایی می‌توان به انواع نگرش‌های فمنیستی و مردسالارانه اشاره کرد که در هر یک جنسیت موضوع محوری قرار گرفته است و انواع نگرش‌های زنانه‌محور و مردانه‌محور را در بر می‌گیرد و می‌توان از آن با عنوان «جنسیت‌سوژه‌گرایی» یاد کرد که عبارتند از: این نوع نگرزی چه در حیطهٔ جنسیت مذکر (مردسالاران) و چه در حیطهٔ جنسیت مؤنث (زن‌سالاران) اصل و بنیاد تمام تمایزات را در تفاوت‌های جنسیتی-روانی می‌پندارند. مثلاً در حیطهٔ فمینیسم می‌توان به دو دستهٔ کلی اشاره کرد:

یک- زنانه محوری: گروهی که بر پایهٔ زنانه‌محوری به برتری همه‌جانهٔ جنسیت خویش قائل‌اند.

دو- زنانه‌نگری: جماعتی که خارج از بحث بهتری یا کهتری قائل به نمود تعین یافتهٔ زنانه‌نگری در همه چیز است به باور آن‌ها تمام علوم انسانی، تجربی، ادیان و معارف بشری از آغاز تا امروز شدیداً بنیان مذکرنگری دارند و آنان می‌خواهند با اپوخه‌گذاری به مشاهدهٔ هستی در تمامی ساحات از دیدگاهی زنانه بپردازند. (آذرپیک و سوشیان، ۱۴۰۱ :۲۳-۲۴)

لذا انواع سیستم‌های مردانه‌نگری که فمینیسم با آن‌ها درگیر است عبارتند از: مردانه‌محور زن‌ستیز، مردانه‌محور زن‌گریز، مردانه‌محور زن‌ابزار، مردانه‌محور زن همسان‌بین، مردانه‌محور بی‌تفاوت، مردانه‌نگر زن حیطه‌گزین و... (همان)

بنابراین در مقوله‌بندی مباحث جنسیتی می‌توان تمامیت نگرگاه‌ها و نگرزی‌های بشری را در مقوله‌سازیِ جنسیتی به طورکلی در سه ساحت مجزا تقسیم کرد که هر کدام از این سه ساحت در مواجهه با این دو امر سامان یافته‌اند:۱_جنسیت‌گرایی، فراجنسیت‌گرایی و ناجنسیت‌گرایی. (ر.ک. مقدمه آذرپیک، عسگری، ۱۴۰۱ :۳۱) لذا در شعر این شاعر می‌توان مظاهر جنسیت‌گرایی را در موارد زیر یافت:

۲-۲-۱-۱. دفاع از حقوق زن‌ها

یکی از مظاهر جنسیت‌گرایی در اشعار فروغ دفاع از حقوق زن‌ها است. در این نوع نگرش فروغ زنانه‌محوری را مرکز نگرش خود قرار داده است و به هستی با محور قرار دادن جنسیت خود می‌نگرد لذا به دفاع از حقوق خود و سایر زن‌ها برخاسته می‌گوید:

شاید این را شنیده‌ای که زنان
در دل «آری» و «نه» بر لب دارند
ضعف خود را عیان نمی‌سازند
راز دار و خموش و مکارند. (فرخزاد، ۱۳۸۶ :۹۴)

به خصلت‌ها و ویژگی‌های جنسیت زن اشاره می‌کند. او هنوز از زن‌بودن (جنس زن) در شعرهایش فراروی نکرده اما به خوبی توانسته با ارتباط بی‌واسطه با هم‌جنسانش به دیالکتیک ادراکی با آن‌ها بپردازد و درک کند که «نه» همیشه به معنای منفی نیست بلکه گاهی اوقات حجابی است که جنس زن از آن به عنوان سلاح استفاده می‌کند تا ضعف خود را بپوشاند و در ادامه به خصلت‌هایی اشاره می‌کند که جهان سنت به زن نسبت داده است. بنابراین فروغ در این سطرها از روانگاه زنانهٔ یک زن سنتی به جنسیت‌اش و سایر زن‌ها می‌نگرد لذا می‌توان گفت که نوشخوارگاه روانی او ناخوداگاه جمعی-فردیِ روانشی-جنس-جنسیتی زن سنتی است.

در سطرهای فوق فروغ از فراروی به سمت سهم وجودی-موجودی خود دم می‌زند و ادعا می‌کند که می‌خواسته از ساختار سنت فراروی کند و امکانات وجودی خود را در ظرفیت‌های موجودی نمود بخشد اما به دلیل غلبهٔ محدودیت‌هایی که ساختارها بر جنسیت‌اش تحمیل کرده‌اند او نتوانسته از ساختار سنت که او را در زن بودن به عنوان یک جنس نازل تعریف کرده است فراروی کند.

آن داغ ننگ خورده که می‌خندید بر طعنه‌های بیهده من بودم
گفتم که بانگ هستی خود باشم
اما دریغ و درد که زن بود (همان: ۱۳۰)

۲-۲-۱-۲. بیان عشق و دلبستگی

یکی از مضامین جنسیت‌گرایانه در سه مجموعهٔ «اسیر، دیوار و عصیان» که به دفعات تکرار عاطفی بسیار فاصله دارد. عقل، آن گاه که به معراج می‌رود نامش«عشق» می‌شود. به عبارت دیگر عشق، عقلی است که دیگر در هیچ تعریف و چارچوبه‌ای که پیشاپیش برایش تعیین شده نمی‌ماند و بالاترین حد تکامل عقل است... عشق عقلی است که فراروی را آموخته و

انسان را به خود باز می‌گرداند.» (آذرپیک و همکاران، ۱۳۹۶،ج۲: ۲۹۲) و عشق در سه طیف متفاوت تجلی می‌یابد، «عشق به مثابهٔ جاذبه» که در کل در جزء و جزء در کل کائنات نفوذ کرده و قانون عمل و عکس العمل را به وجود می‌آورد، «عشق به مثابهٔ به کمال خود رسیدن» نوع دیگری از انرژی عشق است. درست مانند بذر گل که هدفش تبدیل شدن به بوتهٔ گل است. و « عشق به مثابهٔ فراروی از تعقل». در این مورد هوش انسان پس از استحاله یافتن به شعور به قدرتی دست یافت به نام تعقل که در آن از تمامی تعاریفی که باعث به وجود آمدن «خود» شده‌اند فراتر رفته و به اوج «فراخودشدگی می‌رسد.» (همان)

جویبار گیسوان خیس من
روی سینه‌اش روان شده
بوی بومی تنش
در تنم وزان شده (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۱۰)
دوست دارمش مثل دانه‌هایی که نوررا
مثل زورقی که موج را
مثل مزرعی که باد را
یا پرنده‌ای که اوج را دوست دارمش (همان: ۱۱)

در سطرهای فوق و سطرهای مشابه در سه مجموعهٔ دیوار، عصیان و اسیر می‌توان گفت عشق و دل‌بستگی در فروغ حاصل جاذبهٔ جنسی و غریزی و سرشتمانی است یعنی «عشق به مثابهٔ جاذبه» که در تمام کائنات وجود دارد و در انسان بیشتر از سایر موجودات است زیرا سبب هم‌بستگی و دل‌بستگی می‌شود. در اشعار فروغ کلمات و اصطلاحات جنس‌محورانه به دفعات برای بیان عشق و دل‌بستگی بیان شده که حاصل زبان جنسیت‌زدهٔ فروغ است و نوشتار او را در قید ساختار جنسیت او که یک زن است قرار داده است. از جمله بستر آغوش، داغ بوسهٔ پر حسرت، نازکنان، سرمه کشیدن، کنج لب، گیسوی افشان، حلقهٔ زر، حلقهٔ خوشبختی، شانه‌های لخت و... بنابراین عشق در سه مجموعهٔ گفته شده از نوع جنسیت‌گرایانه است که در آنها تن زن و خود زن به عنوان یک جنسیت محور و مرکز عاطفه و سرایش اشعار است.

۲-۲-۱-۳. بیان مشکلات زن‌ها

بنابر اصل تشکیک موجودی می‌توان گفت سوژهٔ تابع‌شناسا برای گسترش حیطهٔ ادراک می‌بایست از ساختارها فراروی کند تا بتواند امکانات وجودی گسترده‌تری را نمود ببخشد.

پس هر سوژهٔ تابع‌شناسایی که بتواند با فراروی از ساختارها امکانات وجودی بیشتری را کشف و به ظرفیت‌های موجودی تبدیل کند تبدیل به سوژهٔ فاعل‌شناسا می‌شود اما چنانچه به تبعیت از ساختارها تن دهد یک سوژهٔ تابع‌شناساست. (مسیح، ۱۴۰۱: ۱۰)

در تمامی اشعار، فروغ یک سوژهٔ تابع شناساست و نتوانسته از ساختارهایی که او را تعریف کرده‌اند فراروی کند. فروغ زن‌محورانه و از جایگاه یک سوژهٔ تابع شناسا به زن‌ها می‌نگرد و کماکان در این ساختارها نفس می‌کشد؛ مشکلات و محدودیت‌های آن‌ها را می نگرد اما نمی‌تواند از ساختارها فراروی کند، ساختارهایی مانند سنت، مذهب، باورهای عامیانه و... چنان او را در برگرفته‌اند که تنها راه حلی که برای برون رفت از این ساختارهای ارائه می‌دهد کوچ از شهر و دیار است؛ لذا فروغ نه از ساختارها فراروی می‌کند و نه به اصلاح و بازنگری ساختارها دست می‌زند. فروغ تنها به ساختارشکنی روی می‌آورد هنجارگریزانه از عشق به معشوق و محبوب زمینی دم می‌زند و در نهایت در سطرهای زیر همراه و همگام ساختارها می‌شود و برای خلاص شدن از گناهی که مرتکب شده است شستشو از رنگ گناه و لکهٔ عشق را پیشنهاد می‌دهد.

می‌روم خسته و افسرده و زار
سوی منزلگه ویرانهٔ خویش
به خدا می‌برم از شهر شما
دل شوریده و دیوانهٔ خویش
می‌برم تا که در ان نقطهٔ دور
شست‌وشویش دهم از رنگ گناه
شست‌وشویش دهم از لکهٔ عشق (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۱۸)

در سطرهای زیر اذعان می‌دارد که نمی‌بایست دست به هنجارشکنی می‌زد زیرا در این ساختار زن به عنوان یک ملعبه و شیء تعریف شده لذا در اشعار فروغ با هنجارشکنی‌های فراوان رو به رو می‌شویم اما هیچ یک از این هنجارشکنی ها نتوانسته اجتماع را با خود همراه کند.

زن بدبخت دل افسرده/ ببر از یاد دمی او را /این خطا بود که ره دادی/ به دل آن عاشق بدخور را/ آن کسی را که تو می‌جویی/ کی خیال تو به سر دارد/ بس کن این ناله و زاری را/ بس کن او یار دگر دارد. (همان:۳۵)

۲-۲-۱-۴. زبان جنسیت‌زده

رفتم که داغ بوسهٔ پر حسرت ترا/ با اشک‌های دیده ز لب شتشو دهم/ رفتم که ناتمام بمانم در این سرود/ رفتم که با نگفته به خود آبرو دهم (همان:۲۱)

در این سطرها کاربرد کلماتی چون بوسه، شستشو دادن، رفتن و آبرو دادن به خود نمونه‌هایی از کاربرد زبان جنسیت‌زده در شعر فروغ فرخزاد است. بوسهٔ پرحسرت را می‌توان در ساحت زنانه‌محوری تعبیر و تفیسیر کرد و از جملهٔ کاربرد افعال جنسی در شعر دانست. اما شستشو دادن، رفتن و با نگفته به خود آبرو دادن از نوع نگرش و نگاه زنانه نشات می‌گیرد. در نوع نگاه و نگرش زنانه به هستی هر چیزی با شستشو پاک و مطهر می‌شود. در این سطرها نیز فروغ گناه عشق را با شستشو توسط اشک پاک می‌کند زیرا در طول تاریخ و در خودآگاه و ناخودآگاه روانشی-جنس-جنسیتی شستشو فعلی زنانه است لذا رفتن را نیز می‌توان فعلی زنانه در نظر گرفت زیرا در فرهنگ سنتی زن از خانه و کاشانه شوی قهر می‌کند و می‌رود و یا این زن است که به محض ارتکاب به عشق باید سنگسار شود و یا از اجتماع کناره‌گیری کند. لذا نوع نگرش در این سطرها زنانه‌نگر مردانه محور است. چون رفتن زن‌ها و سنگسار و هر نوع برخوردی با زن ناشی از محوریت قواعد و قوانین مردانه است. در نمونهٔ بعدی «با نگفته به خود آبرو دهم» نوع دیگری از زنانه‌نگری مردانه محور است زیرا در اجتماع سنت‌زده و مردانه‌محور زنی که دچار عشق شده باشد بدون سؤال و جواب و هر دفاعی محکوم است. حتی زنی که مورد تجاوز قرار گرفته باشد.

ای زن که دلی پر از صفا داری/ از مرد وفا مجو، مجو هرگز/ او معنی عشق را نمی‌داند/ راز دل خود به او مگو هرگز (همان: ۴۱)

در این سطرها نیز نوع نگاه زنانه‌محور مردانه‌گریز است زیرا مردها را به عدم وفاداری و رازداری محکوم می‌کند و به نوعی از این نگرش مردانه دوری گزیده است و دیگران را نیز به پرهیز و دوری از مردان فرامی‌خواند.

آه بگذار که بر پنجره‌ها پرده را بکشم سرتاسر/ با دو صد چشم پر از آتش و خون/ می‌کشدم دمبدم از پنجره سر (همان:۲۵)

کشیدن پرده (خسته شدن از انتظار)، سرک کشیدن از پنجره (انتظار) و دمبدم مردن (در انتظار ماندن)، نوعی نگاه و نگرش زنانه به هستی و فعل انتظارکشیدن است که نوعی زنانه‌نگری است. در سنت و فرهنگ خوداگاه و ناخوداگاهٔ جمعی-فردی که فروغ زندگی می‌کرد. این زن است که باید انتخاب شود و در انتظار انتخاب شدن بماند. در واقع زن به گونه‌ای ابژکتیو، موجود فعال و انتخاب‌گری نبوده؛ تا همچون مردان در صحنهٔ رخدادها و

رویدادها باشد بلکه همیشه پس‌پرده در انتظار خبر و نتیجهٔ رخداد مانده است. این انتظار در روانگاه فروغ جانمایی شده و نوعی زنانه‌نگری را سامان داده است که در شعر فروغ بارها نمود یافته است.

بیا ای مرد، ای موجود خودخواه/ بیا بگشای درهای قفس را / اگر عمری به زندانم کشیدی/ رها کن دیگرم این یک نفس را (همان:۲۸)

همان‌طور که مشخص است فروغ انتظار آمدن مردی را می‌کشد که به انتظارش پایان دهد لذا می‌توان گفت زبان جنسیت‌زده در فروغ حاصل زنانه‌محوری است و در سه مجموعهٔ اول «دیوار، اسیر، و عصیان» از زنانه‌محوری مردستیز و زنانه‌محوری مردگریز و زنانه‌محوری مردانه‌نگر، به سمت زنانه‌نگری انسان‌محورانه (وجودگرایانه) فراروی نشده است.

زنی افسرده نظر کرد بر آن حلقهٔ زر/ دید در نقش فروزندهٔ او روزهایی که به امید وفای شوهر به هدر رفته، هدر/ زن پریشان شد و نالیدکه وای / وای، این حلقه که در چهرهٔ او / باز هم تابش و رخشندگی است/ حلقهٔ بردگی و بندگی است (همان: ۶۰)

زنانه‌محوری مردستیز و مردگریز، از دیگر انوع جنسیت‌گرایی‌هایی است که در شعر فروغ نمود یافته است. در سطرها نیز فروغ ازدواج که یک ساختار متعین پیشینی است را هنجارگریزانه علامت بردگی و بندگی می‌داند و زنانه‌محورانه و مردستیزانه حلقهٔ ازدواج را نشان بردگی و بندگی به شمار می‌آورد.

۲-۲-۱-۵. دغدغه‌های زنانه

دیروز به یاد تو و آن عشق دل‌انگیز/ بر پیکر خود پیرهن سبز نمودم/ در آیینه بر صورت خود خیره شدم باز/ بند از سر گیسویم آهسته گشودم/ عطر آوردم بر سر و بر سینه فشاندم/ افشان کردم زلفم را بر سر شانه/ در کنج لبم خالی آهسته نشاندم. (همان: ۳۷)

دغدغه‌های زنانه و بدنمندی در نگرش زنانه‌محور یکی از شاخصه‌هایی است که در آن زنان تن و بدن خود را و در واقع جنسیت خود را محور و مرکز افعال خود قرار می‌دهند و عشق زمینی امری تنانه است که فروغ بارها در اشعارش به این امر تأکید می‌کند. «بر پیکر خود پیرهن سبز نمودم/ بند ز سر گیسویم آهسته گشودم/ عطر آوردم بر سر و سینه فشاندم و..» از جمله مظاهر تن‌کامانه و زنانه‌محور در شعر فروغ است.

۲-۲-۲. فراجنسیت‌گرایی

این شیوهٔ زیست که حتی توانسته در پارادایم نقد عمیق‌گرای خود سیستم نقادانه‌ای را برای واکاوی آثار هنرمندان، شعرا و نویسندگان برسازد بر این باور است که انسان‌ها دارای

هفت خودآگاه و ناخودآگاه جمعی-فردی هفت‌گانه هستند که در ساختار مشکک تمام آن‌ها ظرفیت‌های موجودی فراوانی در اختیار بشر قرار دارد که هر انسانی که در ساحتی از یک یا چند خودآگاه و ناخودآگاه جمعی-فردی خود را محدود سازد بی‌تردید امکانات وجودی (لوگوسیک) فراوانی را از دست خواهد داد یعنی یک فراگرا فقط مثلاً نمی‌گوید من کرد یا ترک یا عرب یا فارس یا... هستم بلکه می‌گوید من کرد هم هستم یا من ترک هم هستم و... در همین وادی هر انسان، تمام سهم وجودیِ خود را از هستی در یکی از ساحات موجودیتش همانند زن یا مرد بودن نیز محدود نمی‌کند. (ر.ک. مقدمه آذرپیک، عسگری، ۱۴۰۱ :۲۷) پس تفاوت بنیادین ناجنسیت‌گرایی و فراجنسیت‌گرای در آن است که ناجنسیت‌گرایان، جنسیت را در جهان انسانی برای نمود امکانات وجودی مزاحم و حاشیه می‌دانند اما فراجنسیت‌گرایان جنس و جنسیت را ظرفیت‌هایی شگرف و بالقوه برای به فعلیت درآوردن امکانات وجودی می‌داند و نقطهٔ اشتراک هر دو باورمندی به امکانات وجودی و سهم‌مشترک زن و مرد از وجود انسانی فارغ از جنسیت است. یک ناجنسیت‌گرا غریزهٔ جنسی را با دوری از اجتماع، عدم عشق ورزیدن طبیعی و عدم تشکیل خانواده مذکر و مؤنث بودگی را در خود انکار می‌کنند اما فراجنسیت‌گرا در زندگی طبیعی عمل می‌کند. جهان مذکر و مؤنث‌بودگی را همان گونه که در چرخهٔ زیست و جان جامعه و جهان انسانی است تعین می‌بخشد و صرفاً در آن محدود و محصور نمی‌ماند و از آن به منظور دستیابی به سهم مشترک و جنس سوم خود، بدون انکار و نفی ساحات طبیعی خود فرا می‌رود. پس فراتر از ساختارهای طبیعی آن غرایز طبیعی را به ساحتی فرایی و بسیط گسترش می‌دهد. (همان)

۲-۲-۲-۱. نگاه مادرانه

یکی از مظاهر فراجنسیت‌گرایی در آثار فروغ فرخزاد نگاه مادرانه داشتن است. «نگاه مادرانه در ساحت وجودی با ساحت غریزی و سرشتمانی دو امر متفاوت‌اند یعنی مادر اگر فقط در ساحت به دنیا آوردن فرزند توسط جنس مؤنث تعبیر شود؛ جنبهٔ صرفاً غریزی دارد مانند به دنیا آوردن فرزند انسان یا بز یا خرگوش و... اما اگر از جنبهٔ غریزی و ساختار پیشینی که میان تمام موجودات که فرزندآوری دارند فراتر برود به یک نگاه برای نگریستن برای تمام هستی و موجودات دیگر و حتی انسان‌های دیگر تعین یابد آن نگاه مادرانه فراجنسیت‌گرایانه خواهد بود یعنی با حفظ و همراهی آن ساحت مؤنث‌بودگی به سمت

سهم مشترک و وجود انسانی فراتر می‌رود و به آن اصالت می‌دهد. (ر.ک. مقدمه آذرپیک، مسیح، ۱۴۰۰: ۸۶)

لای لای، ای پسر کوچک من/ دیده بر بند که شب آمده است/ دیده بر بند که این دیو سیاه/ خون به کف، خنده به لب آمده است...دیوم اما زمن دیوتری/ مادر و دامن ننگ‌الوده!آه، بردار سرش از دامن/ طفلک پاک کجا آسوده؟ (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۲۳۷)

در این ابیات، با نگاه مادرانه در ساحت غریزی و سرشتمانی مواجه هستیم که فروغ برای پسرش لالایی می‌خواند و از دغدغه‌ها و درنگ‌های یک زن که دامنش به گناه آلوده شده است حرف می‌زند. دیو سیاه را می‌توان تمام ساختارهای پیشینی و سنت‌زده‌ای در نظر گرفت که حق و حقوق مادری را به خاطر قواعد و قوانین زن‌ستیزانه از او سلب کرده و می‌توان نگاه فروغ در این سطرها را نوعی مردانه‌محوری زن‌ستیزانه نامید. با توجه به محتوای اثر «دیو سیاه» اثر بیانگر حس و حالات زنانه‌ای با زبانی داستانی است که یک مادر برای سرگرم کردن کودکش به کار می‌برد لذا فروغ در این اثر نتوانسته از ساحت غریزی مادر بودن فراروی کند و نسبت به هستی و سایر دگرسوژه‌ها حس و عواطف مادرانگی‌اش را بسط و گسترش دهد. بنابراین نگاه مادرانه در این اثر از نوع فراجنسیت‌گرایانه نیست بلکه غریزی است.

راه آب بود و قرقره آب/ علی کوچیکه و حوض پر آب/ « علی کوچیکه/ علی کوچیکه/ نکنه تو جات وول بخوری حرفای ننه قمر خانوم/ یادت بره گول بخوری تو خواب اگه ماهی دیدی خیر باشه/ خواب کجا حوض پر از آب کجا/ کاری نکنی که اسمتو / تو کتابا بنویسن (همان:۲۳۸)

این حرفا حرف اون کسی نیس که اگه/ یه بار تو عمرشون زد و یه خواب دیدن/ خواب پیاز و ترشی و چلوکباب دیدن/ ماهی چیکار به کار خیک شکم تغار داره/ ماهی سهله، سگشم از این تغارا عار داره/ ماهی تو آب می‌چرخه و ستاره دست‌چین می‌کنه/ اونوخ به خواب هر کی رفت/ خوابشو از ستاره رنگین می‌کنه/ می‌برتش، می‌برتشااز توی این دنیای دلمرده چاردیواریا/ نق نق نحس ساعت‌ها، خستگیا، بیکاریا، دنیای آش رشته و وراجی و شلختگی. درد قولنج و درد پرخوری و دردآختگی و... می‌برتش می‌برتش، از توی این همبونهٔ کرم و کثافت و مرضبه آبیای پاک و صاف آسمون میبرتش...

۲-۲-۲-۲. انتقاد از اجتماع

وقتی در آسمان، دروغ وزیدن می‌گیرد/ دیگر چگونه می‌شود به سوره‌های رسولان سرشکسته پناه آورد (همان: ۲۶۸)

دیگر خیالم از هر سو راحت است/ آغوش مهربان مام وطن/ پستانک سوابق پر افتخار تاریخی/ لالیی تمدن و فرهنگ/ و جق جق جقجقهٔ قانون (همان)

فروغ در مجموعهٔ آخرش جایی که به پختگی و تکامل اندیشگانی می‌رسد نگاهش را از من سوژه بر می‌گیرد و به جهان اطراف و امور مجود در اجتماع می‌نگرد لذا در مجموعهٔ آخر از تنانه‌نویسی دست می‌کشد و به امور فراجنسیتی می‌پردازد و آثار زیبای و ماندگاری خلق می‌کند.

۲-۲-۲-۳. دغدغه‌های وجودی موجودی

منم آن مرغ، آن مرغی که دیریست/ به سر اندیشهٔ پرواز درم/ سرودم ناله شد در سینهٔ تنگ/ به حسرت‌ها سر آمد روزگارم (همان: ۲۸)

فراروی از دغدغه‌ها و احساسات جنسیت‌گرایانه منجر به ایجاد نگرگاهی فراجنسیت‌گرایانه شده است که در آن فروغ به دنبال خویشتن خویش و امر والا می‌گردد. /به سر اندیشهٔ پرواز دارد/ پرواز در این سطرها پرواز به سمت یاد و نام و نشان و آغوش معشوق نیست.

چرا توقف کنم چرا؟/ پرنده‌ها به جستجوی جانب آبی رفته‌اند/ افق عمودی است.../ چرا توقف کنم؟/ راه از میان مویرگ‌های حیات می‌گذرد/کیفیت محیط کشتی زهدان ماه/ سلول‌های فاسد را خواهد کشت.../ من از سلالهٔ درختانم تنفس هوای مانده ملولم می‌کند./ ... نهایت تمامی نیروها پیوستن است/ به اصل روشن خورشید/ و ریختن به شعور نور...صدای ریزش نور ستاره بر جدار مادگی خاک/ صدای انعقاد نطفهٔ معنی/ و بسط ذهن مشترک عشق/ صدا، صدا، صدا، تنها صداست که می‌ماند. (همان: ۲۹۸-۲۹۹)

بلکه پرواز به سمت نور و روشنایی و آرامش روحی است و آرامش جسمی و صرفاً لذت‌طلبانه نیست بلکه معنی‌گرایانه، وجودی واندیشمندانه است که می‌تواند در هستی صدایی خلق کند لذا این نوع نگرش در اشعار فروغ مظاهر فراجنسیت‌گرایی است که توانسته است از ساختار جنسیت‌زده‌ای که روانگاه وجودی او را تحت تسلط داشت فراروی کند.

از آینه بپرس نام نجات‌دهنده‌ات را/ آیا زمین که زیر پای تو می‌لرزد/ تنها تر از تو نیست؟/... من شبدر چهارپری را می‌بویم/ که روی گور مفاهیم کهنه روئیده است... آیا دوباره من از پیلهٔ کنجکاوی خود بالا خواهم رفت/ تا به خدای خوب که در پشت بام خانه قدم می‌زند سلام بگویم؟ (همان:۲۸۵)

و در نهایت همانند سایر زن‌های مقهور ساختارها به دنبال کسی برای خارج شدن از وضع موجود نیست و منتظر یک ناجی نمی‌ماند بلکه خود را ناجی وضع موجود خود می‌یابد.

من از کجا می‌ایم/ من از کجا می‌آیم/ که اینچنین به بوی شب آغشته‌ام؟ (همان:۲۷۳)

۲-۲-۲-۴. طبیعت‌گرایی

من از میان ریشهٔ گیاهان گوشتخوار می‌آیم/ و مغز من هنوز/ لبریز از صدای وحشت پروانه‌ای‌ست که او را در دفتری به سنجاق / مصلوب کرده بودند. (همان:۲۸۳)

ارتباط بی‌واسطهٔ فروغ با طبیعت و عناصر طبیعی سبب شده که او خود را عنصری از طبیعت بداند تا جایی که با پروانه‌ای که بر دفتر سنجاق می‌شود هم‌ذات‌پنداری می‌کند.

بعد از تو ما صدای زنجره‌ها را کشتیم/ و بصدای زنگ که از روی حرف‌های الفبا بر می‌خواست/ و به صدای سوت کارخانه‌های اسلحه سازی، دل بستیم (همان:۲۷۹)

و به نهادهایی که دست به تخریب طبیعت می‌زنند سخت می‌تازد. و مظاهر صنعتی شدن را نکوهش می‌کند.

زبان گنجشکان یعنی: بهار، برگ، بهار/ زبان گنجشکان یعنی: نسیم، عطر نسیم/ زبان گنجشکان در کارخانه می‌میرد (همان:۲۷۵)

کسی به فکر گل ها نیست/ کسی به فکر ماهی‌ها نیست/ کسی نمی‌خواهد باور کند که باغچه دارد می‌میرد. (همان:۲۸۶)

۲-۲-۳. ناجنسیت‌گرایی

این شیوه در دو شاکله در فلسفه و ادبیات نوقلندرانه با تئورایز کردن جهان‌بینی قلندرانی چون حافظ شیرازی در فراگرایی برای نخستین بار مطرح شد و دارای ویژگی‌های ذیل است: الف- با ارائهٔ سوژه-ابژهٔ شناور، خواهان فرارَوی بی‌قید و شرط یک وجود در تمام ساحات موجودیتیِ خود و دیگری‌ها شده است.

ب- ناجنسیت‌نویسی یعنی اثری که تا حد امکان فراتر از هرگونه دغدغه و درنگ جنسی-جنسیتی است. (ر.ک. مقدمه آذرپیک، مسیح، ۸۹:۱۴۰۰) لذا در ناجنسیت‌گرایی خودآگاه و ناخوداگاه جمعی-فردی روانشی-جنس-جنسیتی حذف و نادیده گرفته می‌شود. اما ناجنسیت‌گرایی‌نویسی از این واقع‌گرایی فراروی می‌کند و از پتانسیل زنانه‌نویسی نیز فراروی می‌کند. (همان)

۲-۲-۳-۱. انتقاد از جنسیت زنانه

مادرم تمام زندگیش/ سجاده‌ایست گسترده/ در آستان وحشت دوزخ /مادر همیشه در ته هر چیزی/ دنبال جای پای معصیتی می‌گردد/ و فکر می‌کند که باغچه را کفر یک گیاه/ آلوده کرده است/ مادر تمام روز دعا می‌خواند/ مادر گناهکار طبیعی‌ست و فوت می‌کند به تمام گل‌ها/ و فوت می‌کند به

تمام ماهی‌ها/ و فوت می‌کند به خودش/ مادر در انتظار ظهور است و ببخششی که نازل خواهد شد. (فرخزاد، ۱۳۸۶: ۲۸۷-۲۸۸)

و خواهرم که دوست گل‌ها بود/ و حرف‌های سادهٔ قلبش را/ وقتی که مادر او را می‌زد/ به جمع مهربان و ساکت آن‌ها می‌برد/ و گاه گاه خانوادهٔ ماهی‌ها را به آفتاب و شیرینی مهمان می‌کرد. او خانه‌اش در آنسوی شهر است/ او در میان خانهٔ مصنوعیش/ و در پناه عشق همسر مصنوعیش/ با ماهیان قرمز مصنوعیش/ و زیر درختان سیب مصنوعی‌اش آوازهای مصنوعی می‌خواند و بچه‌های طبیعی می‌سازد. (همان:۲۸۰)

در سطرهای فوق فروغ با انتقاد از جنسیت زنانگی که تحت تسلط ساختارها است به رفتارهای ساختارزدهٔ مادر و خواهرش انتقاد دارد و اذعان می‌کند که خواهرش طبع لطیفی دارد و به طبیعت مهر می‌ورزد اما در یک جهان مصنوعی و ساخته و تحت تسلط ساختارها زندگی می‌کند، که در آن تنها کودکان امری طبیعی هستند. همهٔ مظاهر ساختارها تبدیل به نهاد شده‌اند و دیگر طبیعی نیستند تنها امر حیات طبیعی است. هر چند فروغ در ساحت غیرجنسیتی و من و تو شناور در شعرش آنچنانکه بایسته و شایسته است نتوانسته به دیدگاه ثابتی در این باره دست یابد.

۳. نتیجه گیری

با توجه به بررسی آثار فروغ فرخزاد می‌توان گفت در فلسفه و ادبیات دو نوع نگرگاه هستی‌شناسی زنانه‌نگر و مردانه‌نگر وجود دارد که در ساحت‌های مشکک انواع خودآگاه‌ها و ناخودآگاه های جمعی-فردی هفت‌گانه ساحات متعددی می‌پذیرد. فروغ در برخی اشعار زنانه‌نگرانه به طبیعت و وقایع اجتماع می‌نگرد و در پاره‌ای از اشعار زنانه‌محورانه به هستی می‌نگرد. در زنانه‌نگری و مردانه‌نگری مرکزیت نوع نگرگاه به هستی است و جنسیت محوریت ندارد اما در زنانه‌محوری و مردانه محوری که نگرش و نگارش بر محوریت جنسیت است انواع موج‌های فمینیستی و ماکیستی شکل گرفته است لذا دو قطبیتی در زبان به وجود می‌آید در حالی که در نگرگاه فرافمینیسم زبان به ماهو وجود و زنانگی و مردانگی نیز به ماهو وجود نگریسته می‌شوند و زبان نیز دچار دو قطبیتی زنانه و مردانه و جنگ بی‌سرانجام جنسیت‌ها در نوشتار نخواهد بود. پس می‌توان گفت تفاوت ذوجیتی دگرسوژگرایانه دارند اما تضاد دوقطبی جنسیت محورانه ندارد. فرخزاد در اشعار آخرش توانسته است از زنانه‌محوری به سمت زنانه‌نگری فراروی کند و به جای کلمات اروتیک یا احساسات زنانه، زنانه‌نگرانه به هستی و وقایع بنگرد. علاوه بر این در پاره‌ای از آثار با زنانه‌محوری مردانه‌نگر

مواجه هستیم که نشان از گسترش بنیان‌روایت مردسالارانه در روانگاه جنس- جنسیتی- روانشی دارد. لذا می‌توان اشعار فروغ را از منظر جنسیت به چهار دسته تقسیم کرد:

یک- تنانه‌نگرانه: جنسیت در ساحت ارگانیسم و بدنمندانه تعریف می‌شود و با المان‌هایی که به نوعی، شعر را در جستارهای اروتیکی آن محصور و محدود کرده است.

دو- جنسیت‌محورانه: در آن معیار و مکیال شاعر گفتن حق‌های حیاتی، ضروری و اجتماعی خود از جنس مخالف است

سه- زنانه‌نگری خودمرکزبینانه: در این نوع نگرش اگر چه شاعر به تحقیر و تصغیر جنس مخالف دست نمی‌زند اما ساحات جنسیت خود را مرکزهستی‌شناسی خود قرار می‌دهد و به آفرینش‌هایی دست می‌زند که در آن فقط زنانگی خارج از هرگونه وابستگی دستامدهای هستی‌شناسانهٔ جنس مخالف در تاریخ بنابر نگرگاه‌های زنانه‌نگری تمام تاریخ یک پیوستهٔ مردانه‌نگر است که باید زن‌ها از آن گذر کنند و جهانی صرفاً زنانه بیاورند.

چهار- زنانه‌نگری وجودمحورانه: به جنس‌همافزا اشاره دارد که در آن زن با تمام فراخنای عظیم خود تنها یکی از نمودهای هفتگانهٔ وجود انسانی یک زن است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. تانگ، ر (۱۳۹۸)، نقد و نظر: درآمدی جامع بر نظریه‌های فمنیستی، ترجمهٔ نجم عراقی، تهران: نی

۲. سلدن، راما (۱۳۷۷)، راهنمای نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: طرح نو

۳. عسگری، عاطفه (۱۴۰۱)، زبانه‌های عاشقانه، تهران: امید سخن

۴. فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی: نظریه‌ها و روش‌ها، تهران: امید سخن

۵. فرخزاد، فروغ (۱۳۸۶)، دیوان اشعار، تهران: سایهٔ نیما

۶. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۰)، جنس سوم، کرمانشاه: دیباچه

۷. مکاریک، ایرنا (۱۳۸۴)، دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی، ترجمهٔ مهران مهاجر و حمد نبوی، تهران: آگه

۸. هام مگی (۱۳۸۲)، فرهنگ نظریه‌های فمینیستی، ترجمهٔ فیروزه مهاجر و همکاران، تهران: توسعه

مقالات

۱. آذرپیک، آرش، مسیح، نیلوفر (۱۴۰۲) سوژه، دیگری، دگرسوژه از راسیونالیسم تا فرائیسم، دومین کنفرانس روانشناسی، علوم تربیتی، علوم اجتماعی و علوم انسانی

۲. آذرپیک، آرش، سوشیان، ستی‌سارا (۱۴۰۱)، اکوفمینیسم و فرافمینیسم در ادبیات طبیعت‌گرا، پژوهش‌های نوین ادبی، سال اول، شمارهٔ دوم، صص۳۲-۱

۳. مسیح، نیلوفر (۱۴۰۱)زبان به مثابهٔ فراسوژه، پژوهش‌های نوین ادبی، سال اول، شمارهٔ اول، صص۲۸-۱

۴. نجفی عرب، ملاحت، حسنی رنجبر، احمد (۱۳۹۲) زبان و جنسیت در رمان شوهر آهو خانم، تهران، مطالعات نقد ادبی، دورهٔ ۸، شمارهٔ ۳۰، صص ۱۷-۱

۵.Cixous,h. (۱۹۷۶)"the laugh of the medusa". Trans,k. cohen and p. cohen, signs: journal of wimen in cultrure and socity,۱(٤) :۸۷٥_۹۳

۶. robert(۱۹۸۳) dicitionnaire le petit Robert.paris

Gender, Non-Gender, and Fara-gender Expression in Forough Farrokhzad's Poetry

***Alireza Azarpeyk[۱]- Parvin Ahmadi[۲]**

۱. Master of Sustainability Literature, Razi University, Kermanshah, Iran. Email: hdaneshgah@yahoo.com

۲. Master's student in Linguistics, Payam Noor University Eslamabad-e-Gharb, Kermanshah, Iran.

Article Info (۶۵-۸۶)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۶ Aprill ۲۰۲۳

Accepted:
۲۰ September ۲۰۲۳

Keywords:
Fara-feminism
Gendered writing
Fara-gender writing
Non-gender writing
Forough Farrokhzad

ABSTRACT

Language is considered one of the fundamental elements of writing. Many believe that there are differences between masculine and feminine language in writing. Therefore, in the radical and postmodern branch of the feminist movement, language and feminine writing have received significant attention. However, the existence of such a language is not compatible with the logic of language formation, and gender cannot be an effective factor in creating an independent language. Therefore, feminist linguistics, as a branch of structuralism, with its distinction between feminine writing, Fara-gender writing, and non-gender writing, attempts to examine examples and clarify the mentioned perspectives. This article, while examining various types of writing, including gender, Fara-gender, and non-gender, seeks to provide a different perspective on the relationship between language and gender and any pre-existing patterns that divide written language into feminine and masculine. By analyzing works by Forough Farrokhzad, it presents examples of various relationships between language and writing to demonstrate that the categorization of writing into feminine and masculine is entirely gender-biased. This research has collected the concept of feminine and masculine writing and sought answers beyond what previous researchers have presented using a descriptive-analytical method, with qualitative data collection through library sources and data analysis.

بررسی کردار و خصوصیات چهل‌وشش پادشاه شاهنامه در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» داوریِ شیرازی

* صادق آرشی[۱]- ایوب مرادی[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان، همدان، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: s.arshia۱۳٦۱@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، مرکز تهران، ایران.

اطلاعات مقاله (۸۷-۱۱۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۲/۱۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۱۴

واژه‌های کلیدی:
داوری شیرازی
مثنوی پایان کتابت شاهنامه
شاهان و رویدادهای شاهنامه
کردار و خصوصیات

چکیده

میرزامحمد داوری برجسته‌ترین و شاید هنرمندترین پسر وصال شیرازی است. مهم‌ترین اثری که در حوزهٔ شاهنامه از وی باقی مانده، دست‌نویس شاهنامه‌ای به خط نستعلیق است که نام وی را برای همیشه با شاهنامه پیوند زده. داوری پس از اتمام کتابت دست‌نویس مذکور، یک مثنوی ۱۲۶ بیتی به سبک و سیاق شاهنامه سرود که در آن پس از نام و یاد خدا و مدح فردوسی، به مراحل کتابت شاهنامهٔ مذکور از آموختن خوشنویسی تا یادکرد از پادشاهان و مهم‌ترین رخدادهای شاهنامه، پرداخته است. آن‌چه در آن ابیات قابل ذکر به نظر می‌رسد، نه تنها اشاره به چهل‌وشش تن از چهل‌وهشت پادشاه شاهنامه (به استثنای هوشنگ و شاپور پسر شاپور ذوالاکتاف) بلکه اشاره‌ای بسیار مختصر و مفید به کردار و خصوصیات و مهم‌ترین مسائل مربوط به آنان است. در واقع اهمیت این منظومهٔ کوچک، در آن است که خلاصه‌ای گویا، مختصر و مفید از کل شاهنامه و تاریخ روایی ایران است. معرفی و تشویق به مطالعهٔ چنین منظومه‌ای علاوه بر به ارمغان آوردن زیبایی‌های ادبی، خواننده را با چکیده‌ای مختصر و مفید از کردار و خصوصیات پادشاهان شاهنامه و مهم‌ترین داستان‌های آنان آشنا می‌سازد. مقالهٔ حاضر درصدد آن است تا با روش تحلیلی و رویکرد توصیفی منظومهٔ مذکور را به منظور نشان دادن بهره‌برداری از شاهنامه و تاریخ پادشاهان ایران بررسی، تجزیه، تحلیل و طبقه‌بندی نماید. بررسی‌ها نشان می‌دهد در این مثنوی، داوری علاوه بر ذکر نام پادشاهان خلاصه‌ای از کردار و خصوصیات آنان یاد کرده که هر کدام از آن‌ها در جایگاه خود تأمل‌برانگیز است. مثنوی مذکور به دلیل احاطهٔ بسیار بالای شاعرِ آن با شاهنامه و اشارات ارزشمند و نادری که از پادشاهان شاهنامه و رویدادهای مهمِ حماسهٔ ملی آورده، در کل ادب فارسی منظومه‌ای منحصر به فرد، بی‌نظیر و قابل بررسی است.

۱. مقدمه

میرزامحمد داوری سومین پسر وصال شیرازی و شاید برجسته‌ترین آن‌هاست. او علاوه بر شاعری و خوشنویسی که تمام اولاد وصال وارث آن بودند، در نقاشی و تذهیب هم مهارت یافت و شاهنامه‌ای که با خط و تذهیب او باقی است از قدرت قریحهٔ او در انواع هنر حاکی است. (زرین‌کوب، ۱۳۸۲: ۴۸۰) شش پسر وصال در جو دانش کلاسیک پرورش یافتند، همگی استعداد شاعری و خوشنویسی را از پدرشان به ارث بردند اما مستعدترین ایشان محمد داوری است. (ریپکا، ۱۳۸۳: ۵۸۷) داوری با استعداد شگرف خویش در نقاشی و خوشنویسی، شاهنامه‌ای را طی مدت پنج سال کتابت، نقاشی و تذهیب کرد زیرا «علاوه بر هنر خط به هنر نقاشی و پیکرنگاری نیز آراسته بود و خط نسخ و شکسته را استادانه می‌نوشت» (خاتمی، ۱۳۷۳: ۱۸۵) او صرف زمان پنج‌سالهٔ کتابت شاهنامه را خود این‌چنین سروده است:

به‌سر بر مَهَم گشت دوبار سی به سر بردم این نامهٔ پارسی

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۰)

در دوران قاجار، شاهنامه تقریباً جنبهٔ مردمی پیدا کرده و دیگر تنها به دستور شاه آماده نمی‌شد بلکه به سفارش افراد دیگری نیز این مهم انجام می‌گرفت. (سامانیان، ۱۳۸۴: ۵) این استنساخ از شاهنامه، بنا به نوشتهٔ خوشنویس آن، برای هیچ حاکم و سلطانی تهیه نشده، بلکه علاقه و ذوق هنرمند، دلیل این اقدام ارزشمند بوده‌است و تنها پس از اتمام کتاب [i] است که وی به دنبال خریداری برای آن می‌گردد و در نهایت نیز یک ایلخان آن را خریداری می‌کند. (همان، ۲) آن‌چنان‌که آورده‌اند هنوز خطاطی شاهنامه تمام نشده بود که متقاضیان فراوانی برای خرید آن ابراز علاقه نموده و حتی مبالغی نیز پیشنهاد نمودند ولی هیچ کدام نتوانستند آن گنج گران‌بها را به دست آورند تا سرانجام محمدقلی‌خان قشقایی آن کتاب را به مبلغ هفتصدتومان پول نقد و دو طاقه شال کشمیری ممتاز و دو اسب خوب خریداری نمود. (همان، ۳) شاهنامهٔ کتابت شده توسط داوری، از آخرین شاهنامه‌های خطی که در ایران تهیه شده‌است به شمار می‌رود. از ۶۸ مجلس تصویر این شاهنامه، شمار یازده مجلس را داوری و دیگر مجالس را آقا لطفعلی صورتگر نگاشته است. (قلیچ خانی، ۱۳۸۹: ۲۰۵)

داوری شیرازی پس از کتابت شاهنامه به مدت پنج سال، یک مثنوی ۱۲۶ بیتی به سبک و سیاق شاهنامه سرود که در آن پس از نام و یاد خدا و مدح فردوسی، به مراحل کتابت شاهنامهٔ مذکور از آموختن خوشنویسی گرفته تا یادکرد از چهل و شش پادشاه و مهم‌ترین رخدادهای شاهنامه، پرداخته است. پس از آن چند بیتی نیز به منظور عبرت و تنبه سروده و مثنوی را با یاد از نیکی‌های حامی خویش محمدقلی‌خان ایلخانی در حمایت از کتابت شاهنامهٔ مذکور

و مدح ممدوح خویش به پایان برده است. لازم به ذکر است که داوری در ۱۲۸۳ ترک جهان گفته و در بقعه سیدمیراحمد در جوار پدرش وصال مدفون گشت. (خسروانی، ۱۳۰۹: ۲۰۱)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» مثنوی ۱۲۶ بیتی است که داوری شیرازی پس از کتابت شاهنامه، با همان حال و هوای حاکم در شاهنامه (با ایجازی اعجازگونه)، آن را سروده است. در این مثنوی داوری نام چهل و شش از چهل و هشت پادشاه شاهنامه را آورده و همچنین شمه‌ای از کردار یا خصوصیات پادشاهی آنان را نیز ذکر کرده است. مقالهٔ حاضر نام و یادکرد داوری از پادشاهان مذکور را از کیومرث تا یزدگرد به ترتیب زمانی در چهل و شش مورد بررسی، تجزیه و تحلیل کرده است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

شاهنامه اثری نیست که بتوان نقش آن را بر آثار شاعران و نویسندگان بعدی نادیده گرفت و بی‌گمان هر اثر حماسی لایه‌های عمیق فکری، محتوایی، شکلی و... از شاهنامه را در خود دارد. کتب و پژوهش‌های متعددی نیز در این زمینه تالیف و تدوین شده اما به لحاظ گستردگی دامنهٔ این تاثیر، همچنان فضای مطالعاتی پیرامون آن باز است. از آنجا که هیچ پژوهشی در زمینهٔ حضور پادشاهان شاهنامه و بروز کردارها و خصوصیات آنها در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» صورت نگرفته؛ این پژوهش دارای اهمیت و ضرورت است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در باب بررسی خصوصیات پادشاهی پادشاهان شاهنامه اثر مستقلی انجام نگرفته اما در باب تاثیر شاهنامه بر متون ادبی پس از آن پژوهش‌های گوناگونی انجام پذیرفته است که شرح آنان در این‌مقاله لزومی ندارد. تنها پژوهش مرتبط با بحث حاضر، رسالهٔ دکتری صادق آرشی (۱۳۹۹) است که تحت عنوان «بررسی تاثیر شاهنامه بر شعر مکتب بازگشت عصر قاجار براساس دیوان‌های صحبت لاری، فتحعلی‌خان صبا، قاآنی، سروش و داوری شیرازی» به راهنمایی سجاد آیدنلو و مشاورهٔ مصطفی گرجی و ایوب مرادی، در دانشگاه پیام نور تهران جنوب انجام پذیرفته که در آن رساله، دیوان داوری شیرازی و چهار دیوان دیگر از لحاظ تأثیرپذیری از شاهنامه مورد بررسی قرار گرفته است. تفاوت پژوهش حاضر با رسالهٔ مذکور در این است که در آن رساله اشارات کلی و گذرا به تاثیر شاهنامه بر دیوان پنج شاعر مذکور

صورت گرفته اما در پژوهش حاضر نه به تلمیحات شاهنامه‌ای بلکه تنها به پادشاهان شاهنامه و رفتار و خصوصیات آنان پرداخته شده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. شاهان شاهنامه و خلاصه‌ای از رفتار و کردار برخی از آنان

در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» داوری، نام چهل‌وشش تن از چهل‌وهشت پادشاه شاهنامه (به استثنای هوشنگ و شاپور پسر شاپور ذوالاکتاف) و اشاره‌ای کوتاه به مهم‌ترین یا یکی از مهم‌ترین کردارها و خصوصیات پادشاهی آنان آمده که به تفکیک تجزیه، تحلیل و بررسی شده است.

۲-۱-۱. کیومرث

به گزارش شاهنامه، کیومرث نخستین شاه جهان است که در کوه زندگی می‌کرد و پلنگینه می‌پوشید. دارای فرهٔ شاهی بود و در سایهٔ او ددودام آرامش یافتند. تنها دشمنانش اهریمن و بچهٔ او بودند پسر کیومرث، سیامک، به دست همان دشمنان کشته شد. (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۸۳۵، ذیل کیومرث) داوری برای شروع سیر داستانی کار خود نام کیومرث را در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» و در معنی اصلی آن به کار برده‌است. نکته‌ای که در این بیت نمی‌توان از آن غافل بود، وجود واژهٔ گاه است که علاوه بر معنی تخت پادشاهی، یادآور قید گاه‌گاهی نیز هست و اشارهٔ عبرت برانگیز بیت ذیل تداعی معنای بی‌وفایی تخت شاهی به طور اخص و کل جهان مادی به طور اعم نیز می‌باشد که سیرِ بی‌وفایی آن از کیومرث تا یزدگرد (سوم) به عنوان اوّلین و آخرین پادشاهان شاهنامه بدون استثنا جاری و ساری است:

ز گاهِ کیومرث تا یزدگرد همه داستان‌ها نمودیم گرد

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

داوری شیرازی شاعری آشنا با شاهنامه و تاریخ روایی ایران است. اگرچه از پادشاه پس از کیومرث یعنی هوشنگ، در مثنوی مورد بحث مقالهٔ حاضر خبری نیست اما نام هوشنگ یک‌بار در تلمیحات شاهنامه‌ایِ دیوان داوری و برای تشبیه در راستای جادوی مجاورت[ii] به کار رفته‌است:

به فرِّ نوذر و نیروی سام و هوشِ هوشنگی به حلم احنف و رای ایاس و زهد سلمانی

(داوری، ۱۳۷۰: ۵۶۱)

۲-۱-۲. تهمورث (طهمورث)

به گزارش شاهنامه، تهمورث، پسر هوشنگ و سومین پادشاهِ جهان[iii] است. او بریدن پشم میش و بره، رشتن و ساختن جامه را به مردم آموخت و... . دوری گزیدن طهمورث از بدی‌ها سبب شد تا بتواند اهریمن را با افسون ببندد... . (جیحونی، ۱۳۸۰: ۲۷۴، ذیل طهمورث) نام تهمورث در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» آمده و به مهم‌ترین کردار وی یعنی دیوبندی وی اشاره کرده است. فردوسی در شاهنامه گوید: «پُسر بُد مر او را یکی هوشمند/ گران‌مایه طهمورثِ دیوبند» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱/۱۷/۱) «تهمورث که جانشین هوشنگ در تاریخ افسانه‌ای ایران است، بر دیوان و آدمیان و جادوگران یکسان فرومان‌روایی می‌کند. او لقب دیوبند دارد چون در داستان‌های وابسته به او آمده است که او دیوان را به بند کشید و زمانی رضایت به رهایی آنان داد تا به زیر زمین روند که نوشتن بر او آموختند.» (آموزگار، ۱۳۷۱: ۱۹):

ز جمشید و طهمورث دیوبند ز ضحّاک تازی یل زورمند

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۳. جمشید

جم یا جمشید، چهارمین پادشاه اسطوره‌ای ایران و جهان که پس از مرگ پدرش، طهمورث بر تخت نشست. او نماد ایزد مهر و نخستین کسی است که خود را شاه و موبد خوانده[iv] (جیحونی، ۱۳۸۰: ۱۳۴، ذیل جمشید) است. جم از قهرمانان اساطیری هند و ایرانی (آموزگار، ۱۳۸۶: ۵۴۴) است. داوری نام جمشید را در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» آورده و با اشاره به نبودن نشان از وی، آن را دست‌مایهٔ عبرت و تنبّه مخاطب قرار داده که در شاهنامه هم همواره داستانی عبرت‌آموز است. استفاده از داستان‌های شاهنامه برای عبرت‌آموزی یکی از انواع تأثرات تلمیحی است که شاعران مختلف به در تلمیحات شاهنامه‌ای خویش از آن بهره‌ها برده‌اند. داوری مرگ افراسیاب را نیز دست‌مایهٔ عبرت کسانی که به زر و زورشان مفتخرند، قرار داده و نابودی وی را برای چنین کسانی مایهٔ تنبّه دانسته است: «بگشای خاک و پیکر افراسیاب بین/ چندین مخند بیهده بر جامه پاره‌ها» (آرشی و همکاران، ۱۴۰۰: ۲۴۵) در شاهد ذیل نیز از عدم وجود نشانه‌ای از جمشید با آن قدرت افسانه‌ای سخن رفته است:

به گیتی نشانی ز جمشید نیست برآن دخمه جز تابِ‌خورشید نیست

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۴. ضحاک

ضحاک تازی[v] پسر مرداس که نامش بیوراسب (دارندهٔ ده هزار اسب) بود، به فریب ابلیس پدرش را کشت و به گوشت خوردن عادت کرد. ابلیس کتف‌های شاه را بوسید و از جای

بوسه‌ها دو مار سربرآورد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۲۶۳، ذیل ضحاک) در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» در معنی اصلی خود آمده و داوری در این تلمیح به تازی بودن ضحاک اشاره کرده است. زیرا ضحاک که از تبار بیگانه (تازی) است در اوستا، اژدها-دیوی است با سه سر سه پوزه شش چشم و شش گوش که در شاهنامه به صورت انسانی با دو مار بر دوش نشان داده می شود. (آموزگار، ۱۳۷۱: ۱۹) و صفت زورمندی وی نیز در اوستا با همین عبارت ذکر شده است. «...آن دیو بسیار زورمند دروج را، آن دُروندِ آسیب‌رسانِ جهان را، آن زورمندترین دروجی را که اهریمن برای تباه کردن جهان اَشَه، به پتیارگی در جهانِ اَستومند بیافرید... (اوستا، ۱۳۸۵: ۱۳۸، هوم‌یشت ۱۱-۹):

ز جمشید و طهمورث دیوبند ز ضحاک تازی یل زورمند
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۵. فریدون

«فریدون» در شاهنامه پسر آبتین و فرانک، آخرین پادشاهی است که بر سراسر جهان فرمان می‌راند. هنگامی‌که چهل سال از پادشاهی هزارسالهٔ ضحاک، مانده بود در خواب [vi] دید که سه جوان به کاخ شاهی آمدند و... بعد از قیام کاوه، فریدون، سپاهی ترتیب داد و ضحاک را شکست داد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۲۹۶-۲۹۷، ذیل فریدون) در این تلمیح داوری ضمن این که تا پیش از فریدون هیچ‌کس را شاه نخوانده و اولین بار است که صفت شاه را (برای فریدون) به کار می‌برد، به پروردگان وی نیز اشاره کرده است. پروردگان فریدون می‌بایست پسران وی (سلم، تور و ایرج) باشند. زیرا در شاهنامه نیز فریدون پسران خود را «پروردهٔ پادشاه» خوانده است: ...ازیرا که پروردهٔ پادشا/ نباید که باشد مگر پارسا! (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۵۲/۵۷/۱)

ز شاه آفریدون و پروردگان نبیرهٔ منوچهر شاه جهان
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۶. منوچهر

نوادهٔ فریدون که نزدِ او هنرهای شاهی و پهلوانی را آموخته بود. انتقام ایرج را از سلم و تور گرفت و آن دو را از پای درآورد. بعد از آن بر تخت فریدون نشست و صدوبیست سال پادشاهی کرد. داستان‌های زال و رودابه و زادن رستم در روزگار پادشاهی وی روی داد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۱۱-۴۱۳، ذیل منوچهر) نام منوچهر یک‌بار در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» و در معنی اصلی آن آمده همچنین به صفت «شاهِ جهان» برای منوچهر نیز اشاره کرده است همان‌گونه

که در شاهنامه نیز منوچهر با این صفت معرفی شده است: «چنین گفت با سام، شاه جهان/ کز ایدر برو با گزیده‌مهان... . (فردوسی، ۱۳۹۴: ۹۲۳/۱۳۱/۱)

ز شاه آفریدون و پروردگان نبیره، منوچهر شاه جهان
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۷. نوذر

نوذر پسر منوچهر است. نخستین‌بار در شاهنامه، هنگامی از او یاد می‌شود که سام، زال را از نزد سیمرغ بازآورد. منوچهر، وی را نزد سام فرستاد تا او و زال را به بارگاه منوچهر، بخواند. نوذر، پس از درگذشت پدرش بر تخت ایران نشست ولی در جنگ با افراسیاب، گرفتار شد. زمانی که افراسیاب از کشته شدن پسران ویسه و دیگر پهلوانان توران آگاه شد، خود با شمشیر، سرِ نوذر را از تن جدا کرد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۳۱، ذیل نوذر) داوری نام نوذر را نیز در یک اشارهٔ کوتاه آورده و گویی به سلطنت هفت‌ساله و زودگذر وی نیز نظر داشته است:

ز سام نریمان و دستان گو ز نوذر همان باز تا گاه زو
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۸. زو

زو پسر طهماسب که پس از کشته شدن نوذر به دست افراسیاب با خواست زال به عنوان نهمین شاه اسطوره‌ای در هشتاد سالگی بر تخت نشست. پیش از آشتی زو و افراسیاب، ایران در خشک‌سالی به سر می‌برد و پس از آن درِ آسمان بر زمین گشوده شد. او پس از شش سال پادشاهی درگذشت. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۲۰۳، ذیل زو) در اشاره به پادشاهی زو نیز مانند پادشاهی کیومرث وجود واژهٔ گاه، علاوه بر معنی تخت پادشاهی، یادآور قید گاه‌گاهی و گذرا بودن منصب پادشاهی (پنج‌سالهٔ) وی نیز هست. داوری تنها یک‌بار نام زو را در مثنوی خود به کار برده‌است:

ز سام نریمان و دستان گو ز نوذر همان باز تا گاه زو
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۹. قَباد (کیقباد)

قباد پادشاه ایران پس از درگذشت زو است. او در البرزکوه زندگی می‌کرد و زال و دیگر پهلوانان ایران او را به شاهی برگزیدند و رستم برای آوردن او به البرزکوه رفت. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۳۰۷، ذیل قباد) پس‌ازاین‌که کیقباد تاج شاهی بر سر نهاد، لشکر را به جنگ افراسیاب برد، تورانیان گریختند. افراسیاب نزد پدرش پشنگ رفت و گفت که: بهتر است با ایرانیان در

پی آشتی باشد. سرانجام کار به آشتی دو کشور انجامید... (همان، ۳۴۷، ذیل کیقباد) همین آشتی و همین آسودگی است که داوری علاوه بر این که به آسودگی از رنج کتابت آن بخش از شاهنامه اشاره می‌کند، به آسودگی و آشتی بین ایرانیان و تورانیان که در زمان کیقباد روی داده نیز پرداخته است. گویی آسانی و آسایشی که فردوسی از آن یاد کرده در جان و زبان داوری هم نفوذ یافته است: بر این گونه سدسال آسان بزیست/ نگر تا چنین در جهان شاه کیست! (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۷۲/۱۹۸/۱)

بـــرآســـودم از شـــــاهـــی کیـــقـــباد ز کـــاوس‌کـــی شـد ســـــرم پـر ز بـاد

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۰. کاووس

مهترین پسر کیقباد که پس از پدر بر تخت شاهی نشست. گنج‌های فراوان پدر و اطاعت مردم او را سخت مغرور کرده بود. پس‌ازآن‌که کیخسرو به دست خویش افراسیاب را کشت، کاووس با آسودگی چشم از جهان بست. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۳۱۷-۳۲۲، ذیل کاووس) فردوسی کاووس را شاهی خوانده که «به گیتی ندانست خود را همال» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۴/۱۹۹/۱) حکایت بی‌خردی‌های کاووس در ماجراهای متعددی از قبیل پرواز او به آسمان‌ها و اسارت در مازندران، داستان رستم و سهراب و کوتاهی وی در تأمین نوشدارو، فریب خوردن از سودابهٔ فریبکار و باعث مرگ مظلومانهٔ سیاوش شدن در غربت و... در شاهنامه ذکر شده است. داوری نیز با توجه به سبک‌سری‌ها و بی‌خردی‌های کاووس در شاهنامه او را دارای «سری پر از باد» خوانده و اشاره کرده که خودش نیز تحت تأثیر صفات نامطلوب وی قرار گرفته است:

بـــرآســـودم از شـــــاهـــی کیـــقـــباد ز کـــاوس‌کـــی شـد ســـــرم پـر ز بـاد

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۱. کیخسرو

کیخسرو نامی است که سیاوش پیش از کشته‌شدنش بر پسر نازادهٔ خود گذاشت.[vi i] پس از کشته شدن سیاوش، پیران به یاری فریگیس آمد و او را به خانهٔ خود برد تا بزرگ شد. گیو به توران آمد و هفت سال در پی کیخسرو سرگردان بود تا آنان را یافت و به ایران بازگشت. کیخسرو پس از فراز و فرود فراوان در جنگ بزرگ، تورانیان را شکست داد و افراسیاب را کشت. سرانجام بعد از آن‌که با بزرگان مشورت کرد و شاهی را به لهراسب سپرد، در چشمه‌ای تن شست و عروج کرد تا رستخیز فرا رسد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۳۳۲-۳۴۶، ذیل کیخسرو) در طول داستان‌های مربوط به کیخسرو، به گفتهٔ سعید حمیدیان: سخن فردوسی، اوجی دارد که در

باب هیچ یک از شاهان نمی‌توان دید. (حمیدیان، ۱۳۸۳: ۳۱۰) داوری هم سخن از سوگ کیخسرو، این پادشاه آرمانی شاهنامه، به میان می‌آورد و خویش را سوگوار وی می‌خواند. داوری نیز به عنوان خوانندهٔ شاهنامه، هنوز از سوگ سیاوش رهایی نیافته که سوگ کیخسرو نیز به آن می‌پیوندد:

ز مـــرگ ســـیاوش دلـــم خـــسته شـــد به کیخـــسرو این ســـوگ پیوستـــه شـــد

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۲. لهراسب

بنابر وصیت کیخسرو، لهراسپ به عنوان پادشاه ایران برگزیده شد. لهراسپ دین‌دار و بی‌آزار بود و در پادشاهی به جای ادرارهٔ کشور، در ساختن آتشکده‌ها همّت به کار برد. سرانجام تاج و تخت را به پسر واگذاشت. لهراسپ در لشکرکشی ارجاسپ به دست تورانیان کشته شد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۳۹۷-۳۹۹، ذیل لهراسپ) نخستین‌بار است که در مثنوی مورد بحث، داوری در بارهٔ تاج سخن می‌گوید! اگرچه پیش از لهراسپ نیز در شاهنامه شاهان دیگر تاج بر سر می‌نهند اما در پایان سلطنت کیخسرو بیتی قابل تأمّل وجود دارد که تا حدی علّت سخن گفتن از تاج را در این‌جا روشن می‌سازد: در هنگام ناپدید شدن کیخسرو رستم به لهراسپ می‌گوید: «...چنین داد پاسخ ورا پورِ سام/ که خسرو تو را تاج برده‌ست نام» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۳۱۰۸/۹۱۴/۲) همچنین نمی‌توان نادیده گرفت که تلاش برای به دست آوردن همین تاج لهراسبی و همین فرّ و اورند گشتاسبی در خاندان آنان چه فجایعی به بار آورد:

بـــدیـــدم ســـــر تـــاج لهـــراســـبـــی هـــمـــان فـــرّ و اورنـــد گشـــتاســـبـــی

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۳. گشتاسب

گشتاسپ، پسر مهتر لهراسب که بنا بر شاهنامه شخصیت او ناستودنی و شگفت است. ظاهراً نخستین شاهزاده‌ای است که در زمان پادشاهی پدر به تاج و تخت او چشم داشته‌است و چون پدر او را جوان و بیدادگر خواند، به هندوستان رفت. پس از چندی به روم رفت. در آن‌جا با کتایون زناشویی کرد. پس از آمدن این دو به ایران، لهراسب به پرستش‌گاه نوبهار بلخ رفت و گشتاسب بر تخت ایران نشست... (جیحونی، ۱۳۸۰: ۳۶۲-۳۶۶، ذیل گشتاسب) داوری در این نمونه به فر و اورند گشتاسپ اشاره می‌کند. در شاهنامه نیز هنگامی که گشتاسپ بر تخت پدر می‌نشیند به تخت و فرِّ وی اشاره می‌شود: چو گشتاسپ را داد لهراسپ تخت/ فرود آمد

از تخت و بربست رخت/ ...چو گشتاسپ بر شد به تخت پدر/ که فرّ پدر داشت و بخت پدر... (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۴/۴۰/۳و۲۳)

بـــدیدم ســـر تاج لـــهراســـبـــی هـــمان فـــر و اورنـــد گـشتـــاســـبی
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۴. اردشیر اول (اردشیر درازدست یا بهمن)

اردشیر اول، بهمن پسر اسفندیار است که پس از گشتاسپ بر تخت سلطنت ایران نشست. فردوسی، توصیف درازدستی بهمن را این‌گونه آورده‌است: چو بر پای بودی سر انگشت او/ ز زانو فراتر بدی مشت او (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۶۶۰/۲۰۱/۳) اما ورای مشخصات ظاهری که فردوسی بیان کرده‌است، کریستن‌سن و خوارزمی بهمن را اردشیر یا کی‌اردشیر نامیده‌اند که به سبب جنگ‌های فاتحانه با ملل دوردست، او را درازدست خوانده‌اند. (خوارزمی، ۱۴۲۸: ۱۰۴؛ کریستن‌سن، ۱۳۴۳: ۱۸۱) داوری هم ذکر بهمن را با همان نام اردشیر آورده است. در مثال ذیل داوری از گردیدن گردون بر کامهٔ اردشیر سخن رانده است. گویی نظر داوری به انتقام‌جویی بهمن از خاندان رستم معطوف بوده که ذکر آن در شاهنامه آمده است. بهمن در آغاز پادشاهی نخستین کاری که می‌کند، تحریک انجمن برای انتقام‌جویی از خاندان رستم است. او در نطق پادشاهی خویش می‌گوید: «...منوچهر بر سلم و تور سترگ/ بیاورد از آمل سپاهی بزرگ/ به چین رفت و کین نیا باز خواست/ مرا هم چنان داستان‌ست راست» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۱۹/۳-۱۸/۲۱۸-۱۷) در نهایت هم کین پدر را از خاندان رستم می‌کشد.

چـــو چـــندی برآمـــد بر ایـــن روزگـار جهـــان شـــد پر از ســـوگ اســـفندیار
جـــوان از میـــان رفـــت و گـــردون پـــیر بـــگـــردیـــد بـــر کامـــهٔ اردشـــیـــر
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۵. همای

دختر بهمن اسفندیار که نام دیگر او چهرزاد است. پدر او را به همسری برگزید. هنگامی که شش‌ماهه آبستن بود، مرگ بهمن فرا رسید و او همای را جانشین خود کرد و گفت که چه دختر و چه پسری از وی زاده شود، شاه ایران خواهد بود. همای پس از درگذشت بهمن تاج بر سر نهاد و با مردم نیکوکاری کرد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۴۹، ذیل همای (۳)) داوری در نمونهٔ ذیل با استفاده از سنّت ادبی خوش‌یمنی پرندهٔ همای، روی کار آمدن همای چهرزاد را برای جهان اتفاقی خجسته توصیف کرده است. زیرا فردوسی نیز در باب همای گوید: «...به رای و به داد از پدر برگذشت/ همه گیتی از دادش آباد گشت» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۴/۲۲۵/۳)

داوری همچنین گذر همای از جهان را نیز به صورتی گذرا توصیف کرده و برای وی از ترکیب رخت بردن بهره گرفته و احتمالاً واژۀ «رخت» در کنار همای، انتخابی آگاهانه بوده تا فضایی زنانه نیز بر بیت حاکم کرده باشد:

چو بگذاشت بهمن جهان را به جای زمین رفت در زیر پَرّ همای
همای از جهان رخت شاهی ببرد جهان را به داراب و دارا سپرد
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۶. داراب

پسر بهمن و همای که پس از بهمن و به تخت نشستن همای، توسط مادر در صندوقی به آب فرات افکنده‌شد و به دست گازری فرزندمرده افتاد. پس از ماجراهای بسیار از نژاد خویش آگاه شد، مادرش را شناخت او را بخشید و ستایش گرفت. داراب پس از دوازده سال پادشاهی سلطنت را به دارا، پسرش، سپرد. (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۳۷۴-۳۷۹، ذیل داراب) داوری نام داراب را به همان کوتاهی سلطنت دوازده‌ساله‌اش توصیف کرده است:

همای از جهان رخت شاهی ببرد جهان را به داراب و دارا سپرد
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۷. دارا

دارا پسر «داراب» بود که در دوازده‌سالگی جانشین پدر شد. پس‌ازآن به شاهان کشورها نامه نوشت، باژ و ساو خواست و همه پذیرفتند. اسکندر خودداری کرد و به جنگ دارا رفت. دارا در چهار جنگ از اسکندر شکست خورد. جانوسیار و ماهیار، دو موبد و وزیر شاه ایران، به جان دارا دست یازیدند و با دشنه، وی را زخمی کردند. دارا سر در دامان اسکندر جان سپرد. اسکندر فرمان داد تا او را در دخمه نهادند و دو دار بر پای کردند و جانوسیار و ماهیار را بر دار کشیدند. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۱۵۵، ذیل دارای داراب) شخصیت داستانی دارای اصغر با شخصیت تاریخی و واقعی داریوش سوم نزدیک است. داریوشِ سوم از اسکندر شکست خورد و به دست سرداران خود به قتل آمد. دارای اصغر نیز بر وفق بعضی روایت‌ها ازجمله روایت شاهنامۀ فردوسی اسکندر برادر او دانسته شده‌است، از او شکست می‌خورد و به دست جانوسیار و ماهیار، کشته می‌شود. (محجوب، ۱۳۸۶: ۶۸۵-۶۸۶) داوری یاد دارا را نیز به کوتاهی پادشاهی چهارده‌سالۀ وی آورده است:

همای از جهان رخت شاهی ببرد جهان را به داراب و دارا سپرد
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۸. اسکندر

اسکندر شخصیتی تاریخی است که داستان وی در تاریخ، شاهنامه و اسکندرنامهٔ نظامی، آمده‌است. «در نظم فارسی داستان اسکندر حق تقدّم با فردوسی است و او مطالب خود را از یک اسکندرنامهٔ عربی یا ترجمه از عربی برداشته و قسمت‌هایی از آن را به شعر درآورده و در شاهنامه گنجانیده‌است.» (صفا، ۱۳۷۰: ۴۷۰؛ شکوهی، ۱۳۸۴: ۷۷) داوری هنگامی که لوای سکندر را افراخته توصیف می‌کند، اقتدار و جهان‌گیری او را نیز با بهترین شکل ممکن با عبارت «ز شاهان جهان گشت پرداخته» توصیف می‌کند:

لوای سکندر شد افراخته ز شاهان جهان گشت پرداخته

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۱۹. اردشیر دوم (اردشیر بابکان)

اردشیر پسر بابک و نوادهٔ ساسان و به روایتی دیگر پسر ساسان و نواده‌ی بابک که نسب او را به شاهان اسطوره‌ای کیانی می‌رسانند. (خطیبی، ۱۳۸۴: ۳۴۹) بنیان‌گذار سلسلهٔ ساسانی به روایت شاهنامه پسر ساسان، نوادهٔ پنجم بهمنِ اسفندیار و از دختر بابک (پاپک) فرمانروای پارس و اصطخر است. بابک در روزگار اردوان اشکانی می‌زیست و براثر خوابی، دختر خود را به همسری ساسان شبان درآورد. نوزاد آن دو به چهره مانند اردشیر (بهمن) پسر اسفندیار بود و پدر همین نام را برای او برگزید. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۱۱-۱۴، ذیل اردشیر (۵)) داوری ذکر پادشاهی اردشیر بابکان را با عبارت «جهان تازه شد» آورده است. از همین عبارت می‌توان نظر داوری را در باب طول سلطنت اردشیر بابکان دریافت. در شاهنامه، اردشیر پس از شکست اردوان اشکانی و... بر تخت سلطنت جلوس می‌کند و در نطق پادشاهی خویش می‌گوید: «که اندر جهان داد، گنج من است/ جهان زنده از بخت و رنج من است/ کس این گنج نتواند از من ستَد/ بد آید به مردم ز کردار بد (فردوسی، ۱۳۹۴: ۶/۳۷۳/۳-۵) پس «تازه شدن جهان» عبارتی مناسب برای پادشاهی اردشیر است:

جهان تازه شد از دوم اردشیر ز شاپور و از اورمزد دلیر

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۲۰. شاپور (پسر اردشیر بابکان)

شاپور پسر اردشیرِ بابکان و دختر اردوان است. اردشیر دختر اردوان را به زنی خواست. از وی فرزندی به نام شاپور به وجودآمد بخاطر خشمی که اردشیر بر مادر وی به خاطر سوء قصد به جانش داشت (همسر اردشیر با پیام برادران خود خواست تا به شوهر خویش زهر بخوراند)،

در خانهٔ وزیر و به‌صورت پنهانی به دنیا آمد. پس از هفت سال، اردشیر از نداشتن فرزند اندوهگین بود. وزیر راز را فاش کرد و شاپور را در میان صد کودک همسال به اردشیر نشان داد و شاه او را از میان صد کودک هم‌سال شناخت. اردشیر در هشتادودوسالگی پادشاهی را به شاپور سپرد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۲۴۰، ذیل شاپور (۴)) داوری از عبارت «جهان تازه شد» علاوه بر این‌که عبارتی مناسب برای پادشاهی اردشیر بهره برده با توجه به ساختار بیت و حروف «ز» و «و» در واقع این عبارت را برای شاپور و اورمزد -آنچنان‌که خواهد آمد- نیز به کار برده است.

جهان تازه شد از دوم اردشیر ز شاپور و از اورمزد دلیر
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۲۱. اورمزد

سومین پادشاه ساسانی، پسر شاپورِ اردشیر بود. هنگامی‌که اردشیر به شکارگاه رفته بود اورمزد از خانه بیرون رفت و با کودکان به گوی‌بازی پرداخت. هنگام بازگشت اردشیر، اورمزد گویی را با چوگان زد که پیش شاه افتاد هیچ‌کس یارای رفتن و برداشتن آن را نداشت. اورمزد پیش رفت و آن را برداشت و فریادی نیز کشید... . اردشیر آن کودک را در آغوش گرفت و نامش را پرسید. اورمزد نام خود، پدر و مهرک نوش‌زاد را به وی گفت و اردشیر از فرزندش شاپور شادمان شد و او را با خود به کاخ برد. پس از مرگ اردشیر پسرش شاپور بر تخت نشست و پس از درگذشت وی اورمزد پادشاه ایران شد. در زمان او آشتی و آرامش بر ایران حاکم بود و دادگستری وی در شاهنامه ستوده شده‌است. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۳-۴۴ ذیل اورمزد(۴)) طبق شاهنامه، اورمزد «همان رسم شاپورِ شاه‌اردشیر/ همی داشت آن شاه دانش‌پذیر (فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۵/۴۰۶/۳) پس «تازه شدن جهان» عبارتی مناسب برای پادشاهی اورمزد نیز هست علاوه بر این‌که داوری صفت دلیر را نیز برای وی مناسب دانسته است:

جهان تازه شد از دوم اردشیر ز شاپور و از اورمزد دلیر
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۲۲. بهرامِ اورمزد

بهرام چهارمین پادشاه ساسانی پسر اورمزد و نوهٔ شاپورِ اردشیر که پس از مرگ پدر بر تخت نشست. هنگام نزدیک شدن مرگ تاج شاهی را به فرزندش بهرامِ بهرام سپرد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۷۱ ذیل بهرام(۵)) داوری بهرامِ اورمزد و دو پادشاه پس از وی، یعنی: بهرامِ بهرام و بهرامِ بهرامیان را گو (پهلوان) خوانده است. با این که در شاهنامه در دورهٔ این سه پادشاه -که

دوره‌های پادشاهی کوتاهی داشتند-، اتفاق ویژه‌ای نیفتاد تا این سه تن مصداق‌های جنگی پهلوانی از خویش نشان دهند (و همین باعث شده تا داوری وصف این سه پادشاه را در یک مصراع کوتاه خلاصه کند) اما صفت «گو» برای آنان از این روست که پهلوانی مختص مصداق‌های جنگی نیست بلکه پادشاهانی چون این «سه بهرام» دارای صفاتی هستند که مصداق‌های اخلاقی و منشی پهلوانان را توصیف می‌کند. به عنوان نمونه همین بس که در شاهنامه از زبان بهرامِ اورمزد آمده است: «سراسر ببندید دستِ هوا/ هوا را مدارید فرمانروا» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۹/۴۰۹/۳)

سپردیم تخت سه بهرامِ گو همان تا به نرسی جهان گشت نو
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۲۳. بهرامِ بهرام

پنجمین پادشاه ساسانی که پس از پدرش بهرامِ اورمزد بر تخت شاهی نشست. در شاهنامه جُز چند پند از زبان او سخنی نیست. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۸۹ ذیل بهرامِ بهرام) داوری صفت «گو» را برای بهرامِ بهرام نیز به کار برده است. از او نیز همانند پدرش پندهای حکیمانه‌ای در شاهنامه آمده است. به عنوان نمونه: «به فرهنگ یازد کسی کش خرد/ بود روشن و مردمی پرورد. (فردوسی، ۱۳۹۴: ۸/۴۱۳/۳)

سپردیم تخت سه بهرامِ گو همان تا به نرسی جهان گشت نو
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۲۴. بهرامِ بهرامیان

ششمین پادشاه ساسانی که پس از پدرش بهرامِ بهرام بر تخت ایران نشست. زمان شاهی او کوتاه و بنا بر شاهنامه چهارماه بود و پیش از مرگ پسرش نرسی را به جانشینی خویش برگزید. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۸۹ ذیل بهرامِ بهرامیان) داوری در دیوان خود در مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» یک‌بار و در معنی اصلی به بهرامِ بهرامیان اشاره کرده‌است:

سپردیم تخت سه بهرامِ گو همان تا به نرسی جهان گشت نو
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۲۵. نرسی

پسر بهرام بهرامیان و براساس شاهنامه هفتمین شاه ساسانی که در این کتاب جز پندهایی از او مندرج نیست. نه‌سال کشور را با دادگری اداره کرد و هنگام مرگ، پادشاهی را به پسرش اورمزد سپرد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۲۷، ذیل نرسی (۲)) داوری عبارت «نو شدن جهان» را برای پادشاهی نرسی به کار برده است زیرا او نیز مانند پدرانش خرد، داد، شرم، جوانمردی، رای و

آوای نرم را سرلوحهٔ کار خویش قرار داد: «بدانید کز کردگار جهان/ چنین رفت کار، آشکار و نهان،/ که ما را خرد داد با داد و شرم/ جوانمردی و رای و آواز نرم» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۵/۴۱۷/۳-۴)

سپردیم تخت سه بهرام گو همان تا به نرسی جهان گشت نو
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۲۶. اورمزد دوم (اورمزد بزرگ، اورمزد نرسی)

پسر نرسی و هشتمین پادشاه ساسانی که مدت پادشاهی او نُه‌سال بود و هنگام مرگ فرزندی نداشت، یکی از همسران او آبستن بود و چهل‌روز پس از مرگ وی فرزندش پای به جهان گذاشت و موبد او را شاپور (شاپور ذوالاکتاف) نام نهاد (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۴ ذیل اورمزد(۵)) داوری عبارت « تخت یافت» را در کنار نام اورمزد بزرگ به کار برده‌است. به نظر می‌رسد که داوری نیز چونان شاهنامه که تنها سخنانی از وی را ذکر کرده و واقعه‌ای را در زندگی وی ذکر نکرده، تنها به تخت یافتن وی اشاره کرده است:

دوم اورمزد آمد و تخت یافت ز شاپور دیگر شهی تخت یافت
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۲۷. شاپور ذوالاکتاف

شاپور دوم (ذوالاکتاف) نهمین پادشاه ساسانی که در سال ۳۱۰ پس از میلاد به سلطنت رسید. چون در نوزادی به سلطنت رسید، هفتاد سال پادشاهی کرد. این پادشاه در مقابل هجوم بیگانگانی قدرتمند از قبیل روم و اعراب جنگید و پیروزی‌های بسیاری به دست آورد و از سوی اعراب به ذوالاکتاف (صاحب دوکتف) ملقب شد زیرا متجاوزین عرب را از دو کتف می‌آویخت. (رامتین، ۱۳۸۷: ۱مقدمه) داوری عبارت «شهی بخت یافت» را برای شاپور به کار برده‌است. عبارت «بخت یافتن پادشاهی» علاوه بر این که نشانگر تحول پادشاهی (قدرتمندتر شدن سلسلهٔ ساسانی) نسبت به چند پادشاه گذشته است؛ نشانگر علاقهٔ داوری به این پادشاه قدرتمند ساسانی نیز هست. به عنوان نمونه او در یکی از لشکرکشی‌هایش «بیاورد شاپور چندان سپاه/ که بر مور و بر پشّه بر بست راه» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۴۵/۴۲۳/۳)

دوم اورمزد آمد و تخت یافت ز شاپور دیگر شهی تخت یافت
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۲۸. اردشیر سوم (اردشیر نیکوکار)

برادر شاپور ذوالاکتاف که پس از او بر تخت پادشاهی نشست. با این شرط که تا شاپور فرزند خردسال شاپور ذوالاکتاف به مردی برسد و پادشاهی را به او واگذار کند و خود وزیر و مشاور شاپورِ شاپور باشد. او ده‌سال پادشاهی کرد و همه از کارهای او آسوده و شادمان بودند. پس از آن‌که شاپورِ شاپور به سنِّ شاهی رسید، تاج و تخت شاهی را بدو سپرد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۱۴-۱۵ ذیل اردشیر(۶)) داوری برای اردشیر نیکوکار عبارت «تابیدن تاج» را به کار برده و با همین عبارت، پادشاهی ده‌ساله و آرام وی را به درستی توصیف کرده است یکی از آن دلایل می‌تواند این باشد که اردشیر نیکوکار «نجست از کسی باژ و ساو و خراج/ همی رایگان داشت آن گاه و تاج» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۴/۴۴۹/۳)

بتابید تاج سوم اردشیر ز بهرام شد کار کشور چو تیر
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

به احتمال زیاد به دلیل هم‌نامی شاپور و پدرش شاپور ذوالاکتاف از وی به عنوان یازدهمین پادشاه ساسانی در مثنویِ داوری ذکری نیامده است.

۲-۱-۲۹. بهرامِ شاپور

بهرام پسر شاپور پسر شاپور ذوالاکتاف دوازدهمین پادشاه ساسانی است که پس از پدرش بر تخت سلطنت نشست. چهارده سال به نیکی پادشاهی کرد و پس از یک بیماری طولانی در جوانی بمرد و چون پسر نداشت پادشاهی را به برادر کهتر خود یزدگرد بزه‌گر سپرد (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۲۲۳ذیل بهرام (۴)) فردوسی او را «خردمند و شایسته بهرام‌شاه» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱/۴۵۳/۳) خوانده است. داوری نیز در باب وی که پادشاهی‌اش با نیکی سپری شد، جملهٔ «ز بهرام شد کار کشور چو تیر» را به کار برده است که گویی راه آبادانی کشور را راه مستقیم و سرراست خوانده است:

بتابید تاج سوم اردشیر ز بهرام شد کار کشور چو تیر
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۳۰. یزدگرد بزه‌گر

سیزدهمین پادشاه ساسانی پسر شاپور (یازدهمین پادشاه ساسانی) که پس از مرگ بهرام (که پسری نداشت) بر تخت نشست. چون هفت سال پادشاهی کرد و نیرومندی یافت، از مهربانی خود به مردم کاست، خردمندان را خوار داشت و داد و محبت را سبک‌سنگ گرفت و ستم

پیشه کرد. (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ج۲، ۱۱۳۷، ذیل یزدگرد(۱)) داوری در یادکرد از یزدگرد بزه‌گر «چرخیدن هفت گرد را» به کار می‌برد گویی در کار پادشاهی تغییری بزرگ ایجاد شده است. زیرا او پس از هفت سال پادشاهی رنگ عوض می‌کند و ستم پیشه می‌کند. به تعبیر فردوسی «چو شد بر جهان پادشاییش راست/ بزرگی فزون گشت و مهرش بکاست/ خردمند نزدیک او خوار گشت/ همه رسم شاییش بیکار گشت» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۶/۴۵۵/۳-۱۷)

یکی گشت دیگر زد این هفت گرد به گرد سراپردهٔ یزدگرد
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۳۱. بهرام گور

بهرام پنجم یا بهرام گور، چهاردهمین پادشاه ساسانی، فرزند یزدگرد اول است. پس از زاده شدن او ستاره‌شناسان پیش‌بینی کردند که پادشاه هفت کشور خواهد شد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۷۱، ذیل بهرام (۹)) زندگی وی سراسر بزم و رزم، سرور و خوشگذرانی همراه با نیروی جسمی بسیار بود. (منفرد، ۱۳۸۶: ۷۸۳) «داستان بهرام گور در بخش تاریخی شاهنامه و شمار بسیار ابیاتی که به سرگذشت او اختصاص یافته، نشان از علاقهٔ فردوسی به شخصیت او دارد» (همان، ۷۸۴) داوری با توجه به آن‌چه در شاهنامه آمده، نام بهرام گور را در کنار مردی، فر و زور در جهان آورده است. بهرام پادشاهی دلیر، پارسا و تواناست. فردوسی در شاهنامه گوید: «اَبَر هفت کشور بود پادشا/ گوی شاددل باشد و پارسا/... مر او را بود هفت کشور زمین/ گرانمایه‌شاهی بود بآفرین» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۴۰/۴۵۶-۴۵۷/۳و۴۴)

شد افراخته چتر بهرام گور جهان پر شد از مردی و فر و زور
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۳۲. یزدگرد دوم (یزدگردِ بهرامِ گور)

بهرامِ گور پس از شصت‌وسه سالگی که مرگ را به خود نزدیک می‌دید، تاج و تخت را به پسرش یزدگرد داد. بهرام گور به خواب ابدی فرو رفت. یزدگرد با داد و بخشش پادشاهی کرد و هنگام نزدیک شدن مرگ تاج و تخت را به پسر کهتر خود هرمز واگذاشت. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۵۵ ذیل یزدگرد(۲)) نام یزدگرد دوم پانزدهمین پادشاه ساسانی، در مثنوی داوری با عبارت «از جهان کام یافت» آمده است. یزدگرد نیز در شاهنامه می‌گوید: «...اگر بخت پیروز یاری دهد،/ مرا بر جهان کامگاری دهد،/ یکی دفتری سازم از راستی/ که نپذیرد او کژی و کاستی» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۱-۱۲/۵۸۷/۴)

دوم یزدگرد از جهان کام یافت ز هرمزد تخت شهی نام یافت
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۳۳. هرمزد (پسر یزدگرد دوم)

هرمز، شانزدهمین پادشاه ساسانی و پسر کوچک یزدگرد دوم است. پدر او را به جانشینی برگزید، چراکه در نظر او شایسته‌تر و خردمندتر از پیروز، برادر بزرگ‌تر بود (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۴۲، ذیل هرمز(۲)) فردوسی گوید: «اگر چند پیروز با فرّ و یال/ ز هرمز فزون است چندی به سال/ ز هرمز همی بینم آهستگی/ خردمندی و داد و شایستگی» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۲/۵۸۸/۴-۲۳) داوری نام هرمزدِ یزدگرد را با عبارت «تخت شهی نام یافت» همراه کرده است. گویی داوری پادشاهی کوتاه یک‌سالهٔ هرمزد را تنها یک نام دانسته است. تخت شاهی که تنها برای یک سال به نام هرمزد بوده است:

دوم یزدگرد از جهان کام یافت ز هرمزد تخت شهی نام یافت
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۲)

۲-۱-۳۴. پیروز

پیروز پسر یزدگرد هفدهمین پادشاه ساسانی که در مدّت پادشاهی وی خشک‌سالی هفت‌ساله‌ای به ایران روی می‌آورد. پیروز با تورانیان می‌جنگد امّا به چاهی می‌افتد و از پا در می‌آید. (رزمجو، ۱۳۸۱: ج۲، ۱۷۶) داوری جهان را پر از فرِّ فیروز توصیف می‌کند. فردوسی نیز در شاهنامه از زبان پیروز گوید: «ستون خرد، داد و بخشایش است/ درِ بخشش او را چُن آرایش است/ زوان چرب و گویندگی فرِّ اوست/ دلیری و مردانگی پرِّ اوست/ هر آن نامور کو ندارد خرد/ ز تخت بزرگی کجا بر خورد؟» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۸/۵۹۱/۴-۶) گویی اندیشه‌ای که پیروز بر زبان آورده همان چیزی است که داوری جهان را پر از آن دانسته است:

جهان پر شد از فر فیروزشاه درفش بلاش اندر آمد به ماه
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۳۵. بلاش

بلاش پسر پیروز هجدهمین پادشاه ساسانی که پنج سال و یک ماه و شش روز پادشاهی می‌کند. پس از این‌که او به امارت می‌رسد، سوفرای سپهبد سپاه ایران ، نامه‌ای در کین‌خواهی پیروز به خوشنواز می‌نویسد و با او جنگی پیروزمندانه می‌کند و خواستار بازگرداندن قباد پسر پیروز، می‌شود و قباد به ایران برمی‌گردد. (رزمجو، ۱۳۸۱:ج۲، ۱۷۶) به دلیل جنگ پیروزمندانهٔ بلاش و سپهبد دلیرش سوفرای با خوشنواز، داوری درفش بلاش را به ماه درآمده توصیف کرده است:

جهان پر شد از فر فیروزشاه درفش بلاش اندر آمد به ماه
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۳۶. قباد

قباد پسر پیروزِ یزدگرد، نوزدهمین پادشاه ساسانی است که پس از بلاش بر تخت می‌نشیند. پادشاهی چهل‌سالهٔ قباد پر از ماجراهای گوناگون است. یکی از اقدامات قباد کشتن سوفرای به سعایت بدخواهان است. قباد پس از چهل سال پادشاهی، تخت شاهی را به پسرش انوشیروان سپرد و در هشتاد سالگی درگذشت. «به هشتاد شد سالیانِ قباد/ نبد روز پیری هم از مرگ شاد/ بمرد و جهان مردری ماند از اوی/ شد آن گنج و آسانی و رنگ و بوی (فردوسی، ۱۳۹۴: ۳۶۸/۶۱۹/۴-۳۶۹) داوری در این نمونه به «تخت نشستن قباد» اشاره کرده است:

قباد از بر تخت شاهی نشست زمانه به نوشیروان داد دست
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۳۷. انوشیروان

خسرو انوشیروان بیستمین پادشاه ساسانی پادشاه پرآوازه‌ای بود که «پدرش قباد نام کسری بر او نهاد و پس از مرگ پدر بر تخت نشست و از آن زمان «نوشین‌روان» نام گرفت. او در روزگار پادشاهی قانون‌های دقیق و سخت گذاشت و ازاین‌روی دادگر به معنای قانون‌گذار خوانده شده‌است» (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۳۳، ذیل نوشین‌روان) فردوسی در باب عدل انوشیروان از زبان وی گوید: «اگر پادشا را بود پیشه داد/ بود بی‌گمان هر کس از داد شاد» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۶/۶۲۲/۴) داوری نیز در بیت ذیل به داد انوشیروان به عنوان مهمترین خصیصهٔ وی اشاره کرده است:

جهان پر شد از داد نوشیروان به هرمزد رو کرد بخت جوان
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۳۸. هُرمَزد (پسر انوشیروان)

هرمزد پسر نوشین‌روان از دختر خاقان چین و بیست و یکمین پادشاه ساسانی (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۴۳، ذیل هرمزد) هرمزد پس از انوشیروان دوازده سال پادشاهی کرد. در ابتدا بیدادگری کرد و سپس به داد گرایید. در نهایت توسّط گستهم و بندوی تاج از سرش برداشته و کور شد. «...چو تاج از سر شاه برداشتند/ ز تختش نگوسار برگاشتند/ نهادند پس داغ بر چشم شاه؛/ شد آنگاه چون شمع رخشان سیاه...» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱۸۸۷/۸۷۵/۴-۱۸۸۶) داوری پس از انوشیروانِ پیر بخت جوان را به روی هرمزد جوان می‌گشاید:

جهان پر شد از داد نوشیروان به هرمزد رو کرد بخت جوان
(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۳۹. خسروپرویز

خسروپرویز، بیست‌ودومین پادشاه ساسانی، فرزند «هرمزد» است که پدر او را به نامِ «خسرو» نیز می‌خواند. نخستین‌بار در شاهنامه از وی هنگامی نام برده شده که اسبش به کشتزار مردی آسیب رسانیده بود. صاحب کشتزار به موکّل شاه شکایت برد و او نیز شکایت مرد را به هرمزد گفت. شاه فرمان داد تا دم و گوش اسب را بریدند و از خسرو نیز تاوان ستاندند. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۱۰۱-۱۰۲، ذیل پرویز) «فردوسی بیش از چهارهزار و ششصد بیت یعنی تقریبا نه درصد شاهنامه را به معرّفی این آخرین پادشاه بزرگ ایران باستان (خسروپرویز) اختصاص داده‌است» (مؤید، ۱۳۷۰: ۵۲۶) داوری در کنار نام خسروپرویز علاوه بر «فرّه خسروانی» که به نام و بخت وی اشاره دارد، عبارت «گیتی جوانی گرفت» را آورده است. احتمالا نظر داوری از به کار بردن «جوانی» اشاره به داستان عاشقانهٔ خسروپرویز با شیرین در جوانی باشد. فردوسی در آغاز داستان گوید: «چو پرویز ناباک بود و جوان/ پدر زنده و پور چون پهلوان/ وُرا بر زمین دوست شیرین بُدی/ بر اوبر چو روشن جهان‌بین بُدی... (فردوسی، ۱۳۹۴: ۳۳۸۷/۱۰۱۲/۴-۳۳۸۸)

جهان فرّه خسروانی گرفت ز پرویز گیتی جوانی گرفت

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۴۰. شیرویه

در سال پنجم پادشاهی، خسروپرویز صاحب فرزندی شد. خسرو، نام قباد را در گوش وی خواند و نام آشکار وی را شیروی نهاد. ستاره‌شناسان پیش‌بینی کردند که از راه یزدان خواهد گشت. خسرو در بیست‌وسومین سال پادشاهی، از شیروی رنجید و وی را زندانی کرد. در زندان یاران و دوستان شیروی به دیدار وی می‌رفتند تا این‌که زادفرّخ و یارانش بر خسرو شوریدند و در سی‌وهشتمین سال پادشاهی خسروپرویز، شیروی بر تخت نشست (رستگار فسایی، ۱۳۷۹: ۶۴۳-۶۴۴، ذیل شیروی) بیست‌وسومین پادشاه ساسانی، شیرویه، سرانجام به اصرار بزرگان که از بازگشت پدرش خسروپرویز بیمناک‌اند، به کشتن وی رضا می‌دهد و آنان مهرهرمزدِ زشت‌روی و سیاه‌اندرون را با دشنه به سراغ وی می‌فرستند و بدین‌ترتیب خسروپرویز با هم‌داستانی شیروی تباه می‌شود. (سرّامی، ۱۳۶۸: ۴۴۹) داوری تعبیر «یک‌چند رام شدن بخت» را برای پادشاهی کوتاهِ هفت‌ماههٔ شیرویه به کار برده‌است:

به شیرویه شد رام یک‌چند بخت همان اردشیر اندر آمد به تخت

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۴۱. اردشیر شیرویه

بیست‌وچهارمین پادشاه ساسانی پسر شیروی، که پس از شیروی بر تخت نشست. سپاه‌سالاری را به پیروز خسرو سپرد. گراز، مرزبان غربی ایران، به پیروز نامه نوشت و از او خواست تا اردشیر را از تخت پایین کشد و ایران میان آن دو بخش شود. پیروز در مهمانی همه را مست کرد و چندان گلوی اردشیر را فشرد تا جان داد. پس از آن به گراز نامه نوشت و او را به پایتخت خواند. او نیز به پایتخت آمد و با نام فرآیین بر تخت نشست. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۱۵ ذیل اردشیر(۹)) داوری در ادامه اشاره به کوتاهی سلطنت شیرویه با واژهٔ «همان»، کوتاهی پادشاهی را برای پسر وی، اردشیر نیز ذکر می‌کند:

به شیرویه شد رام یک‌چند بخت همان اردشیر اندر آمد به تخت

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۴۲. فرایین گراز

بیست‌وپنجمین پادشاه ساسانی، یکی از مرزبانان ایران که بر خسروپرویز شورید و از مرز روم به خورّهٔ اردشیر سپاه برد. پس از کشته شدن پرویز و پادشاهی کوتاه شیروی هنگامی‌که اردشیر بر تخت نشست، گراز به پیروز نامه نوشت و او را به کشتن اردشیر واداشت. سپس به پایتخت رفت و تاج بر سر نهاد. فرآیین به دست هرمزدِ شهران گراز کشته شد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۲۸۲-۲۸۳، ذیل فرآیین(۲)) داوری پادشاهی کوتاه پنجاه روزهٔ فرآیین را نیز با عبارت «بر این بر نشد روزگاری دراز» ذکر کرده است:

بر این بر نشد روزگاری دراز که شد روزگار شهی با گراز

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۴۳. پوران‌دخت

پوران بیست‌وششمین پادشاه ساسانی است. پس از کشته شدن فرآیین به دست «هرمزد شهران گراز»، بزرگان در پی یافتن کسی از تخمهٔ ساسانی بودند تا بر تخت بنشانند؛ مردی نیافتند و «پوران» را به پادشاهی گزیدند. پادشاهی پوران شش‌ماه به درازا کشید. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۱۱۳، ذیل پوران) داوری به پادشاهی رسیدن زنانی چون پوران‌دخت و آزرمیدخت را «پختن اندیشه‌ای دیگر» خوانده و شاهیِ آنان را سوای شاهی مردان توصیف کرده است. در ابتدای پادشاهی او در شاهنامه آمده است: «یکی دختری بود بوران به نام/ -چو زن شاه شد، کارها گشت خام!» (فردوسی، ۱۳۹۴: ۱/۱۰۷۵/۴)

زمانه یکی دیگر اندیشه پخت جهان شد ز پوران و آزرم دخت

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۴۴. آزرم‌دخت

آزرمدخت بیست‌وهفتمین پادشاه ساسانی است. پس از مرگ پوران‌دخت بر تخت نشست و چهارماه پادشاهی کرد. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۶ ذیل آزرم) نام و پادشاهی کوتاه چهارماههٔ آزرمی‌دخت نیز در این مثنوی با «پختن اندیشهٔ دیگر» همراه است. در شاهنامه آمده است:

زمانه یکی دیگر اندیشه پخت جهان شد ز پوران و آزرم دخت

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۴۵. فرخزاد

فرخزاد بیست‌وهشتمین پادشاه ساسانی است. پس از مرگ آزرمی‌دخت، بزرگان فرخزاد را از جهرم به پایتخت خواندند و پادشاه نامیدند. بیش از یک‌ماه از پادشاهی او نگذشته بود که بدخواهان زهر در جامش ریختند؛ او پس از یک هفته بیماری درگذشت. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۲۸۶، ذیل فرخزاد (۴)) داوری نام فرخزاد را در کنار «نام نیک» به کار برده و در عین حال شاهی وی را «مرده‌ریگ زنان» نامیده است:

همان کز زنان مانده بد مرده ریگ فرخزاد را شد زهی نام نیک

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۲-۱-۴۶. یزدگرد سوم

یزدگرد بیست‌ونهمین و آخرین پادشاه ساسانی که پس از کشته شدن فرّخزاد بر اثر زهر، بر تخت شاهی نشست. پس از شانزده سال پادشاهی او، سعد وقّاص به فرمان خلیفهٔ دوم به ایران لشکر کشید. یزدگرد پس از جنگ بسیار از آنان شکست خورد و به آسیایی پناه برد و آسیابان او را کشت. (جیحونی، ۱۳۸۰: ۴۵۵-۴۵۶، ذیل یزدگرد(۴)) به گفتهٔ داوری نامهٔ خسروان که جهان آن را گرد کرده بود، توسط خود جهان به آب شسته شد و پادشاهان شاهنامه به پایان رسیدند:

جهان نامهٔ خسروان کرد گرد فروشست با نامهٔ یزدگرد

(داوری، ۱۳۷۰: ۷۴۳)

۳. نتیجه گیری

داوری یکی از آخرین کاتبان شاهنامه است و شاهنامه‌ای که توسط وی و دیگر هنرمندان هم‌عصرش کتابت، نگارگری و تذهیب شده، یکی از نفیس‌ترین دست‌نویس‌های موجود شاهنامه است. داوری به مناسبت پایان کتابت شاهنامهٔ مذکور یک مثنوی ۱۲۶بیتی به سبک و سیاق شاهنامه به نام مثنوی «پایان کتابت شاهنامه» سرود که در آن به چهل‌وشش تن از چهل‌وهشت پادشاه شاهنامه و برخی خصوصیات رفتاری و برخی مسائل مربوط به دوره‌های

پادشاهی آنان اشاره کرده است. داوری در کنار نام هر کدام از پادشاهان اشاره‌ای مختص به او در کار آورده است. این مثنوی کوتاه، خلاصه‌ای از کل شاهنامه و تاریخ روایی ایران است که مطالعهٔ چنین منظومه‌ای علاوه بر به ارمغان آوردن زیبایی‌های ادبی، خواننده را با چکیده‌ای مختصر و مفید از مهم‌ترین کردار و خصوصیات پادشاهان شاهنامه و داستان‌های آنان آشنا می‌سازد. اشارات داوری که در هر کدام قصدی وجود دارد عبارت است از: استفاده از واژهٔ گاه به معنی تخت و در عین حال گاهگاهی، دیوبندی تهمورث، عبرت و تنبّه مخاطب در توجّه به سرنوشت جمشید، اشاره به تازی و زورمند بودن ضحاک، آسودگی از شاهی کیقباد، سبکسری‌ها و بی‌خردی‌های کاووس، سوگ کیخسرو، فر و اورند گشتاسب، انتقام‌جویی بهمن از خاندان رستم، اتفاق خجستهٔ روی کار آمدن همای چهرزاد برای جهان، اقتدار و جهان‌گیری اسکندر، تازه شدن جهان از شاهی اردشیر بابکان، دلاوری اورمزد، پهلوانی سه بهرام، نوگشتن جهان از پادشاهی نرسی، بخت یافتن شاهی از شاهی شاپور ذوالاکتاف، تابش تاج اردشیر سوم، چون تیر، صاف و مستقیم شدن کار کشور از بهرام شاپور، چرخیدن هفت گرد یعنی تغییری بزرگ در کار پادشاهی یزدگرد بزه‌گر، مردی، فر و زور بهرام گور، نام یافتن تخت از شاهی هرمزد، فر فیروزشاه، درفش به ماه درآمده بلاش، داد انوشیروان، داستان جوانی و فرهٔ خسروانی خسروپرویز و فروشستن نامهٔ پادشاهی خسروان با نامهٔ یزدگرد سوم. در مجموع، مثنوی مذکور به دلیل اشارات ارزشمند و نادری که از پادشاهان شاهنامه آورده، در کل ادب فارسی منظومه‌ای منحصر به فرد، بی‌نظیر و قابل بررسی است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آیدنلو، سجاد (۱۳۹۰)، دفتر خسروان (برگزیدهٔ شاهنامهٔ فردوسی)، تهران: سخن

۲. آموزگار، ژاله (۱۳۸۶)، «جم»، دانش‌نامهٔ زبان‌وادب فارسی، جلد دوم، تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی

۳. اوستا (۱۳۸۵)، کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی، گزارش و پژوهش جلیل دوست‌خواه، جلد اول، چاپ دهم، تهران: مروارید

٤. جیحونی، مصطفی (۱۳۸۰)، حماسه آفرینان شاهنامه. اصفهان: شاهنامه‌پژوهی

٥. حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، چاپ دوم، تهران: ناهید

٦. خاتمی، احمد (۱۳۷۳)، تاریخ ادبیات ایران در دورهٔ بازگشت ادبی، تهران: پایا

۷. خوارزمی، ابی‌عبدالله محمدبن‌احمدبن یوسف‌الکاتب (۱۴۲۸ق)، مفاتیح‌العلوم، بیروت: دارالمناهل: الطبعه الاولی

۸. داوری شیرازی، محمد (۱۳۷۰)، دیوان داوری شیرازی، تهران: وصال

۹. رامتین، ایرج (۱۳۸۷)، شاپور دوم (ذوالاکتاف). تهران: سنبله

۱۰. رزمجو، حسین (۱۳۸۱)، قلمرو ادبیات حماسی ایران، جلددوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱۱. رستگارِفسایی، منصور (۱۳۷۹)، فرهنگ نام‌های شاهنامه، جلد دوم، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱۲. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۲)، نقد ادبی، جلد اول و دوم، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر

۱۳. سرّامی، قدم‌علی (۱۳۶۸)، از رنگ گل تا رنج خار، تهران: علمی و فرهنگی

۱٤. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، موسیقی شعر، چاپ سیزدهم، تهران: آگاه

۱٥. شکوهی، فریبا (۱۳۸۴)، «آیینهٔ اسکندری»، دانش‌نامهٔ زبان‌وادب فارسی، جلد اول، تهران: فرهنگستان زبان‌وادب فارسی، صص ۷۷-۷۸

۱٦. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۴)، شاهنامه، پیرایش جلال خالقی مطلق، ۴جلدی، تهران: سخن

۱۷. کریستن‌سن، آرتور (۱۳۴۳)، کیانیان. ترجمهٔ دکتر ذبیح الله صفا، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب

۱۸. محجوب، محمدجعفر (۱۳۸۶)، ادبیات عامیانه ایران، به کوشش دکتر حسن ذوالفقاری، جلد اول و دوم، چاپ سوم، تهران: چشمه
۱۹. منفرد، افسانه (۱۳۸۶)، «بهرام(۱)» دانش‌نامهٔ جهان اسلام، جلدچهارم، چاپ سوم، تهران: بنیاد دایره‌المعارف اسلامی
۲۰. یان ریپکا (۱۳۸۳) تاریخ ادبیات ایران، جلد اول، ترجمهٔ ابوالقاسم سری، تهران: سخن

مقاله‌ها

۱. آموزگار، ژاله (۱۳۷۱)، «دیوها در آغاز دیو نبودند»، کلک، شمارهٔ ۳۰، شهریور، صص ۱۶-۲۴.
۲. ارشی، صادق؛ گرجی، مصطفی؛ مرادی، ایوب (۱۴۰۰) «تأملی بر انواع تأثرات تلمیحیِ شاعرانِ دورهٔ بازگشت از شاهنامه»، دوفصلنامهٔ تاریخ ادبیات، دورهٔ۱۴، شمارهٔ۲ (پیاپی ۸۵/۲)، پاییز و زمستان، صص۲۵۱-۲۲۹
۳. خسروانی، نعمت‌الله (۱۳۰۹)، «داوری شیرازی»، ارمغان، شمارهٔ ۱۱۳، صص ۲۰۱-۲۰۶
٤. خطیبی، ابوالفضل (۱۳۸۴/ ب)، «اردشیر»، دانش‌نامهٔ زبان‌وادب فارسی، جلد ۱، تهران: فرهنگستان زبان‌وادب فارسی، صص ۳۴۹-۳۵۲
٥. سامانیان، ساسان (۱۳۸۴)، «شاهنامهٔ داوری (آخرین نسخه خطی شاهنامه فردوسی)» پیام بهارستان، شماره ۴۹، صص ۵-۲
٦. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷)، «جادوی مجاورت»، مجلهٔ بخارا، سال اول، شمارهٔ۲، مهر و آبان، صص۱۶-۲۶
۷. صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۰)، «ملاحظاتی دربارهٔ داستان اسکندر مقدونی و اسکندرنامه‌های فردوسی و نظامی»، مجلهٔ ایران‌شناسی، سال سوم، شمارهٔ ۱۱، ص ۴۶۹
۸. قلیچ‌خانی، حمیدرضا (۱۳۸۹)، «کاتبان شاهنامه»، آینهٔ میراث، دورهٔ جدید، سال هشتم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان ۱۳۸۹ (پیاپی ۴۷)، صص: ۱۸۵-۲۱۰
۹. مؤید، حشمت، (۱۳۷۰)، «مریم و شیرین در شعر فردوسی و نظامی»، ایران‌شناسی، پاییز، شمارهٔ ۱۱، صص ۵۲۶-۵۳۹

پایان‌نامه‌ها

۱. ارشی، صادق (۱۳۹۹)، بررسی تاثیر شاهنامه بر شعر مکتب بازگشت عصر قاجار براساس دیوان‌های صحبت لاری، فتحعلی‌خان صبا، قاآنی، سروش و داوری شیرازی، رسالهٔ دکتری به راهنمایی دکتر سجاد آیدنلو و مشاورهٔ دکتر مصطفی گرجی و دکتر ایوب مرادی، دانشگاه پیام نور تهران جنوب، تاریخ دفاع: مرداد ۱۳۹۹

پی نوشت

[۱] - داوری هم چونان فردوسی در پایان رنجِ چندسالهٔ خویش، امید دارد که مورد حمایت شاه یا امیری قرار گیرد هرچند حاصلِ چنین رنجی با هیچ ارز و بهایی قابل خریداری نیست. در باب فردوسی هم قابل ذکر است که «فردوسی نظم *شاهنامه* را در دورهٔ سامانیان به خواست و تصمیم خویش و با هدفی کاملاً ملّی، میهنی و فرهنگی آغاز کرده و ادامه داده ولی در سال‌های کهن‌سالی و پریشان‌حالی ناشی از پیری و پرداختن دیریاز به این کار سترگ و سنگین چنان که خود می‌گوید بر آن شده است با اهدای کتاب به پادشاه عصر از تشویق و حمایت او برخوردار شود و ادّعای این که در این کار انگیزهٔ مادّی نداشته دقیقاً مغایر نص گفتهٔ خود اوست» (آیدنلو، ۱۳۹۰: ۸۴) زیرا فردوسی خود در *شاهنامه* گوید: همی چشم دارم من از روزگار/ که دینار یابم من از شهریار (همان، ۸۳)

[۱] - جادوی مجاورت یکی از مهم‌ترین عوامل تعیین‌کننده در تأثیرات زبانی و شیوه‌های بلاغی است (شفیعی‌کدکنی،۱۳۷۷: ۱۷). داوری در کنار این نام شاهنامه‌ای، واژه‌ای به‌کاربرده که ازنظر ساختمان حروف و موسیقی بسیار نزدیک به هوشنگ باشد که در آن‌ها علاوه بر موسیقی ظاهری، «لذت تداعی، و نوعی موسیقی معنوی» (همان، ۱۳۹۱: ۳۱۰) نیز وجود دارد.

[۱] - «تهمورث که جانشین هوشنگ در تاریخ افسانه‌ای ایران است، بر دیوان و آدمیان و جادوگران یکسان فرومان‌روایی می‌کند. او لقب دیوبند دارد چون در داستان‌های وابسته به او آمده است که او دیوان را به بند کشید و زمانی رضایت به رهایی آنان داد تا به زیر زمین روند که نوشتن بر او آموختند» (آموزگار، ۱۳۷۱: ۱۹)

[۱] - منم گفت با فرّهٔ ایزدی/ همم شهریاری و هم موبدی (فردوسی، ۱۳۹۴: ۸/۲۱/۱)

[۱] - ضحّاک که از تبار بیگانه است در اوستا، اژدها-دیوی است با سه سر سه پوزه شش چشم و شش گوش که در شاهنامه به صورت انسانی با دو مار بر دوش نشان داده می شود (آموزگار، ۱۳۷۱: ۱۹)

[۱] - بسیاری از رویدادهای داستان‌های حماسی، پیش از آن که در عالم بیداری، اتّفاق بیفتند، در خواب رخ می‌دهند (سرّامی، ۱۳۶۸: ۵۵۴)

[۱] - درخت تو گر نرّ بار آورد/ یکی نامورشهریار آورد/ سرافراز کیخسروش نام کن/ به غم خوردن او را دلارام کن (فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۱۲۰/۳۸۶/۱)

An Examination of the Role and Characteristics of the Forty-Six Kings of the Shahnameh in the Mathnavi "The Conclusion of Shahnameh" by Davari Shirazi

***Sadegh Arshi -Ayoub Moradi**

۱.Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Hamedan, Iran. Email :s.arshia۱۳٦۱@gmail.com

۲.Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Payame Noor University, Tehran Center, Ira.

Article Info (۸۷-۱۱۳)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۰۷ May ۲۰۲۳

Accepted:
۰۵ November ۲۰۲۰۵

September ۲۰۲۳

Keywords:
Davari Shirazi
Mathnavi
"The Conclusion of Shahnameh"
Shahnameh kings and events
Charactersand characteristics

ABSTRACT

Mirzamohammad Davari is one of the most prominent and artistic offspring of Shiraz. His most significant work that remains in the realm of Shahnameh is a handwritten Shahnameh in Nastaliq script, forever associating his name with the Shahnameh. After completing the manuscript mentioned, Davari composed a ۱۲٦-verse mathnavi in the style and context of the Shahnameh. In this mathnavi, after invoking God's name, praising Ferdowsi, and addressing the stages of writing the Shahnameh, he briefly but informatively discussed the characters and characteristics of the forty-six kings of the Shahnameh, excluding Houshang and Shapour, the son of Shapour Zolaktaf. What is notable in these verses is not only the reference to the forty-six personalities among the forty-eight kings of the Shahnameh but also a very brief and helpful mention of their actions and critical issues related to them. The significance of this small poem lies in providing a concise, brief, and informative summary of the entire Shahnameh and the historical narrative of Iran. This article aims to examine, analyze, and classify this mathnavi using a descriptive and analytical approach to demonstrate the exploitation of the Shahnameh and the history of Iranian kings. The analyses show that in this mathnavi, Davari not only mentions the names of the kings but also provides a concise account of their actions and characteristics, each of which is thought-provoking in its own right. Due to the high level of familiarity of the poet with the Shahnameh and the valuable and rare references he makes to the Shahnameh's kings and significant events, this mathnavi is a unique, unparalleled, and study-worthy composition in Persian literature.

رقص اصوات موسیقی در واژگان شعر با کشش و کاهش صامت‌ها و مصوت‌ها

* علی آسمند جونقانی

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد اسلامشهر، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: ali.asmand@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله (۱۱۵-۱۳۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۲/۰۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۵/۱۵

واژه‌های کلیدی:
انواع موسیقی شعر
رقص واژگان
زیبایی‌شناسی
کشش یا کاهش صامت‌ها و مصوت‌ها

چکیده

موسیقی در شعر از مباحثی است که دارای اهمیت ویژه‌ای بوده و زبان نظم را از نثر متمایز می‌سازد. تاکنون در خصوص موسیقی شعر و شاخه‌های چهارگانهٔ آن اعم از بیرونی، کناری، درونی و معنوی تحقیقات مفصلی صورت‌گرفته است. یکی از مطلب ناگفته که تاکنون در خصوص موسیقی شعر به آن پرداخته نشده؛ رقص موسیقی در واژگان است. در این مقاله تلاش کرده‌ایم با معرفی این عامل مهم موسیقی ساز، نوع پنجمی از انواع موسیقی در شعر که سبب تلذذ و انفعال نفسانی می‌شود و تاکنون مغفول مانده را مطرح کنیم و شاخه‌ها و عوامل مؤثر در این زیبایی که سبب التذاذ بیشتر مخاطبان از شعر می‌شود بررسی کنیم. این پژوهش بنیادی و روش کشف آن بر اساس تحلیل و استدلال‌های منطقی در منابع اسنادی بوده است. مهم‌ترین عامل موسیقایی مطرح‌شده در این پژوهش رقص واژگان و موسیقی در اصوات و مصوت‌هاست که با کشش یا کاهش آگاهانه در ارکان و هجاها و مصوت‌های بلند و کوتاه یا رکن سازی آواها و کم‌وزیاد کردن آنها و تأثیر کششی و سکوت و وقفه بین واژگان، هجاها و مصوت‌ها و یا صامت‌ها، زیبایی و قابلیت موسیقایی را دوچندان کرده و سبب می‌شود با کشش یک هجا یا واژه انفعال نفسانی بیشتری نصیب خواننده شود.

۱. مقدمه

همان‌گونه که می‌دانیم فصل مشترک شعر و موسیقی، تحت‌تأثیر هم‌نشینی کلمات با یکدیگر، گفتار و لحن شاعرانه و مؤلفه‌های موسیقایی اعم از اصوات و نغمه‌ها است. این ترکیب متناسب بین موسیقی و کلمات به کمک هم شعر را می‌سازد و ما وقتی می‌شنویم آن را از نثر متمایز کرده و تشخیص می‌دهیم و سبب التذاذ ما می‌شود. این قلمرو شعر، با موسیقی از یک‌سو و با نثر از سوی دیگر متفاوت خواهد بود.

از عواملی که باعث تأثیر شعر بر مخاطب است تناسب موسیقی با انتخاب واژگان مناسب است که باعث ایجاد انفعال نفسانی می‌شود. این موسیقی گاه ناشی از وزن و گاه از هم‌نشینی کلمات اعم از تکرار و جناس و دیگر آرایه‌های لفظی و گاه از هم‌نشینی واج‌ها و یا از تناسب در انتخاب قوافی است. عوامل چهارگانهٔ موسیقی اعم از بیرونی (وزن و تناسب هجاها) کناری (قافیه و ردیف) درونی و معنوی به شکل‌های مختلف عامل موسیقیایی شعر هستند. حتی در شعر نو چون واحد شعر بند است و گاه آهنگ یکسانی بر کل شعر حاکم نیست باز عوامل موسیقی ساز حضور داشته و نقش مهمی در شعر ایفا می‌کنند؛ اما در شعر سنتی که وزن غنی‌تر است از ترکیب ارکان عروضی در یک بیت موسیقی بیرونی ایجادشده و از ترکیب واژگان و هم‌نشینی آن‌ها با یکدیگر و نوع آن‌ها موسیقی درونی به وجود می‌آید و با آوردن ردیف و قافیه (موسیقی کناری) ساختار موسیقی شکل می‌گیرد. به‌علاوه وقتی در شعر بین، صامت‌ها، مصوت‌ها و واژگان، نظم و هماهنگی به وجود آمد و بین اجزای سخن واژگان هم قرینه ترکیب یافت؛ این امر سبب آهنگ در آن‌ها شده و توازن حاصل از آن به انفعال نفسانی می‌انجامد.

علاوه بر موسیقی چهارگانه، عوامل موسیقی ساز دیگری نیز وجود دارد که سبب التذاذ نفسانی و زیبایی شعر می‌شود. یکی از این عوامل موسیقی و مهم‌تر از همه، رقص صامت‌ها و مصوت‌های بلند و کوتاه است که با ایجاد کشش و یا کاهش در آن‌ها حاصل می‌شود. این امر درنتیجهٔ خروج از هنجارهای زبانی اتفاق می‌افتد و ذهن ما با درگیرشدن با هماهنگی‌های اصوات و نغمات دچار لذت شنیداری می‌شود و با گریز از هنجارها به انفعال نفسانی می‌انجامد. گاه تقارن و هماهنگی‌های بین مصوت‌های بلند و گاه عدم تقارن، خود سبب التذاذ نفسانی شده و درنهایت به هدف موسیقی که انفعال نفسانی است منجر می‌شود.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در این تحقیق بر آنیم تا ضمن درک ضرورت دستیابی به جنبه‌های ناشناخته و متنوع موسیقی با ارائهٔ نوع پنجمی از موسیقی شعر، نقش اصوات و کشش مصوت‌های بلند و کوتاه را در شعر

که به موسیقی می‌انجامد و باعث التذاذ نفسانی می‌شود؛ تبیین نماییم و به این پرسش پاسخ دهیم که گونه‌های مختلف موسیقی به‌جز موارد شناخته شده کدام است؟ و آیا به‌جز جنبه‌های چهارگانهٔ موسیقی معرفی شده که سبب التذاذ نفسانی می‌شود، نوع موسیقی دیگری نیز وجود دارد یا خیر؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

منشأ پژوهش حاضر با قوهٔ تفرس و تأمل در موسیقی شعر و روش کشف و شهود بوده است. پس از آن ضمن مطالعهٔ پژوهش‌های گذشته و بررسی انواع موسیقی شعر با جمع‌آوری اطلاعات اسنادی به‌صورت کتابخانه‌ای با استدلال‌های منطقی و تفصیل آن بادقت در انواع مصوت‌ها و نوع کشش و وقفه در آنان بر مبنای توصیف و تحلیل، نتیجهٔ حاضر به‌دست‌آمده است. برای این امر ابتدا یک مصراع را تقطیع هجایی کردیم تا وزن عروضی آن بر اساس افاعیل عروضی به دست آید. سپس با ایجاد موسیقی و کشش یا کاهش در مصوت‌ها و صامت‌ها، تغییرات موسیقیایی در آن‌ها بررسی و آشکار شد. ملاک اصلی و اساسی در این تغییراتِ وزنی همواره خوانش شعر بوده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

اولین نظر در خصوص واردکردن رابطهٔ موسیقی و گفتار در شعر مربوط به جان لوتز در سال ۱۹۴۲ است. بر اساس طرح لوتز «موسیقی و شعر تابع یک تحلیل ساختاری‌اند؛ زیرا هر دو دارای ویژگی فرمال محدود خود هستند. مثلاً هر دو دربرگیرندهٔ عنصر صوتی‌اند. محدودیت آوا را که از جریان آرام صوت بهره می‌گیرد؛ می‌توان قاعدهٔ هنجارمند تلقی کرد و به مجرد اینکه چنین قاعدهٔ هنجارمندی به وجود می‌آید؛ فرصت مطالعهٔ همان قاعده‌های هنجارمند پدیدار می‌شود.» (جمالی و دیگران، ۱۳۹۸: ۳۵) سپس یاکوبسن (۱۹۸۰) این نظریه را کامل کرد. مطالعات او سبب شد دیگران به مطالعهٔ رابطهٔ موسیقی و مفاد نوشتاری و گفتاری توجه کنند. این دیدگاه بعداً از جانب اسپرینگر در سال ۱۹۵۶ مطرح شد. وی معتقد بود که «رابطه‌های معمولی بین الگوها در موسیقی، پرمحتواتر از ساختار عروضی کلام است؛ زیرا موسیقی دارای واریاسیون‌های گسترده‌تری است.» (لوتز، ۱۹۴۲: ۴۵) در ایران چند اثر مهم در خصوص موسیقی شعر تاکنون نوشته‌شده که مهم‌ترین آن اثر شفیعی کدکنی است که ارتباط موسیقایی کلمات را مطرح کرده است. به‌علاوه پرویز ناتل خانلری در کتاب «وزن شعر فارسی» به‌طور مفصل به این موضوع پرداخته است. تقی وحیدیان کامیار نیز کتاب وزن و قافیه شعر

فارسی را تألیف کرده‌اند. مقالهٔ دیگری از شفیعی کدکنی با عنوان «جادوی مجاورت» در مجلهٔ بخارا (۱۳۷۷) چاپ‌شده است. در خصوص تأثیر اصوات و مصوت‌های بلند و کوتاه در موسیقی، مقاله‌ای نوشته نشده است. محسن حجاریان نیز کتاب موسیقی و شعر، تفاوت و طبقه‌بندی، (۱۳۹۲) را با تحلیل ارتباط زبان فارسی با موسیقی، نگاه تازه‌ای به موضوع دارد؛ ولی در این تحقیق هم به موضوع این مقاله پرداخته نشده است.

۲. بحث و مبانی نظری

در خصوص شعر و تناسب آن با موسیقی مطالعات وسیعی انجام‌گرفته است. «شعر در حقیقت موسیقی کلمه‌ها و لفظ‌هاست و غنا، موسیقی الحان و آهنگ‌ها و جمع میان شعر و موسیقی، جمع میان موسیقی الفاظ و موسیقی الحان است.» (شفیعی کدکنی، ۴۴، ۱۳۸۶) در تعریف وزن، نظر خواجه‌نصیر بر این است که «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیآت، لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکنات اگر حروف باشد آن را شعر خوانند.» (طوسی، ۱۳۶۹:۲۲) «وزن نه‌تنها شامل اوزان عروضی و نیمایی می‌شود؛ بلکه هر تناسب و آهنگی را که ناشی از شیوه ترکیب کلمات، انتخاب قافیه‌ها و ردیف‌ها، هماهنگی و همسانی صامت‌ها و مصوت‌ها و جز آن باشد نیز در برمی‌گیرد.» (دستغیب، ۱۳۸۴: ۳۴) به همین دلیل است که از گذشته پیوسته موسیقی و شعر توأم با یکدیگر بوده است. در تعریف دیگر پرویز ناتل خانلری می‌گوید: «وزن نوعی از تناسب است. تناسب کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد.» (خانلری، ۱۳۸۶:۲۴)

از نظر او وزن به چهار نوع قابل‌تقسیم است:

۱. وزن ضربی (نظم اصوات به‌حسب شدت و ضعف)

۲. وزن کمّی یا عروضی (نظم اصوات به‌حسب امتداد زمانی)

۳. وزن آهنگی (نظم اصوات به‌حسب زیروبمی)

۴. وزن طنینی (نظم اصوات به‌حسب زنگ و طنین) (ن. ک. به: همان، ۲۶)

«موسیقی، یکی از هنرهای زیباست که در ابتدای خلقت در نهاد طبیعت مستور بوده؛ آهنگ مرغان خوش‌نوا، وزش باد، حرکت برگ درختان، ریزش آبشارها، موسیقی ابتدایی بشر و اولین آموزگار انسان در آموختن این هنر بوده است.» (خالقی، ۱۳۷۸: ۱) طبق این مبانی فلسفهٔ وجود شعر برای تغنّی کردن است؛ ازاین‌رو شعر بدون موسیقی قابل‌تصور نیست. برای آن که شعر بیشتر در مخاطب تأثیر بگذارد نیازمند به موسیقی است و موسیقی نیز با همراهی با

الفاظ است که التذاذ آفرین می‌شود؛ اما موسیقی بدون شعر نیز عموماً قابل‌درک و در بین عوام جایگاه بلندی دارد. بر خلاف شعر که بدون موسیقی قابل‌تصور نیست؛ ولی درک آن مختص خواص است. در فرایند کشف زیبایی موسیقی در یک متن عناصر متعدد وجود دارند که لحن یکی از آن‌ها است. لحن در اصطلاح موسیقی تعاریف مختلفی دارد. «طرز برخورد نویسنده یا شاعر با موضوع داستان به‌طوری‌که خواننده بتواند آن را متوجه شود.» (داد، ۱۳۸۵: ۴۱۳) لحن خوانده می‌شود. یا «اجتماع اصواتی مطبوع را که با زیروبمی خاص و ترتیبی معین در پی یکدیگر قرار گرفته باشند لحن گویند.» (ملاح، ۱۳۶۳:۱۸۴)

۳-۱. تأملی در تقسیم‌بندی موسیقی موجود

شعر خاستگاهی جز به موسیقی رساندن زبان ندارد. تصویر، معنی، بیان، همه‌وهمه جلوه‌های گوناگون این موسیقی‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۳۸۹) ابوعلی سینا در کتاب شفا ضمن تشریح موسیقی می‌گوید: «موسیقی یکی از علوم ریاضی است که منظور آن مطالعهٔ صداهای موسیقی و بحث در ملایمت و عدم ملایمت و همچنین کشش آن‌ها و قواعد ساختن قطعات آن است؛ بنابراین علم موسیقی شامل دو بخش است: علم ترکیب نغمات مربوط به صداهای موسیقی و علم اوزان مربوط به زمان‌هایی که صداهای یک نغمه را از یکدیگر جدا می‌نماید.» (برکشلی، ۲۴:۱۳۸۳) علاوه بر مؤلفه‌های اصلی موسیقی در شعر شامل وزن و تناسب هجاها، قافیه و ردیف که از آن به‌عنوان موسیقی کناری یاد کرده‌اند و هماهنگی‌های آوایی ناشی از صنایع لفظی و معنوی عوامل دیگری نیز وجود دارند که سبب افزایش موسیقی و درنهایت التذاذ نفسانی می‌شوند. دهخدا به نقل از خلاصه‌الافکار فی معرفه‌الادوار شهاب صیرفی آورده است: «موسیقی علمی است که بدان احوال نغمات و ازمنهٔ آن توان دانست. به‌عبارت‌دیگر، موسیقی دو فن است. فن اول از او ملایمت نغمات معلوم شود و آن را فن الحان گویند و از فن دویم اوزان ازمنه معلوم گردد و آن را فن ایقاع خوانند.» (دهخدا، ۱۹۲۵۷، ۱۳۷۳) طبق آخرین نظریه‌ها در خصوص موسیقی درمی‌یابیم موسیقی شعر شامل چهار دسته: موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی است.

۳-۱-۱. موسیقی بیرونی (وزن و تناسب هجاها)

مقصود از موسیقی بیرونی شعر توالی هجاهای کوتاه و بلند و تکرار آن‌ها در دو مصراع است که با ارکان عروضی مختلف و ترکیب صامت و مصوت‌ها نظم خاصی را به وجود می‌آورند که «بر کل پیکره شعر حاکم بوده و آن شعر در وزن خاص آهنگ و ریتم یکسانی بر کل شعر حاکم می‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۹۱) مثلاً در وزن سریع ارکان «مستفعلن مستفعلن» تا پایان شعر مبنا نهاده می‌شود و تکرار می‌شود. این اوزان حداقل در دو رکن و حداکثر در چهار رکن به‌صورت متفق‌الارکان یا متناوب‌الارکان به کار می‌روند و نزدیک به سیصد وزن را شامل می‌شوند.

۳-۱-۲. موسیقی کناری (قافیه و ردیف)

قافیه «هماوایی ناتمامی است که از تکرار یک یا چند صوت با توالی یکسان در پایان آخرین واژه‌های نامکرّر مصاریع یا ابیات یک شعر و گاه پیش از ردیف می‌آید.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰: ۴۴) ردیف نیز «همگونی کاملی است که از تکرار یک عنصر دستوری یگانه (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان و با نقش‌های صوتی، صرفی، نحوی و معنایی یکسان در پایان مصاریع یا ابیات یک شعر و بعد از واژه قافیه پدید می‌آید.» (همان: ۵۹) نظام موسیقایی کناری نیز به دلیل یکسانی آواها و تکرارهای متعدد در پایان شعر گاه با همراهی با رقص واژگان کلمه قافیه را به‌اندازه چند رکن دارای کشش می‌کند؛ این رقص در موسیقی کناری نیز تأثیر می‌گذارد و گر چه در ماهیت آن‌ها را تغییر نمی‌دهد؛ ولی کشش آن‌ها را کم‌وزیاد می‌کند. در کناره‌های هر بیت واژگان قافیه و ردیف قرار دارند. این قافیه و ردیف ممکن است در داخل مصراع‌ها واقع‌شده باشد که نقش برجسته‌ای در موسیقی شعر دارند. به‌خصوص اگر در این قافیه‌ها آرایه‌های ادبی به‌کاررفته باشد. قافیه در شعر سنتی معمولاً از یک تا سه هجا تشکیل می‌شود و شاعر آوردن آن را در شعر ضروری می‌داند؛ ولی در شعر نو آوردن آن بر اساس اختیار شاعر است ممکن آن را در شعر همانند شعر کهن بیاورد و یا هر جایی که لازم دانست، بیاورد و یا این که اصلاً از آوردن آن در شعر خودداری کند. حالت دیگر آن که قافیه را در یک شعر تغییر دهد.

۳-۱-۳. موسیقی درونی

«ناقدان شعر در تبیین جلوه‌های آن (موسیقی درونی) از اصطلاحاتی نظیر خوش‌نوایی (euphony) و تنالیتی (tonality) و موسیقائیت (musicality) که هرکدام در دانش موسیقی

مفهومی خاص دارد، استفاده می‌کنند و صورت‌گرایان روسی آن را ارکستراسیون (orchestration) می‌خوانند.» (شفیعی کدکنی، ۳۹۲، ۱۳۸۶) این موسیقی که از هرگونه تناسب بین واژگان، حروف و اصوات حاصل می‌شود عامل مهمی در موسیقایی شدن شعر است. در این نوع از موسیقی «هر شاعری، نظام آوایی خاص خود را داراست و هر شعر موسیقی ویژه خویش را دارد که با دیگر بخش‌ها متفاوت است و حتی هر مصراع در ایـن چشم‌انداز، نظام خاص خود را داراست.» (خانلری، ۱۳۳۲:۱۶۳) آرایه‌های لفظی همچون جناس و انواع آن اشتقاق، تکرار، اعم از حرف و مصوت و کلمه و واج‌آرایی‌ها یا نغمه حروف جزو موسیقی درونی به‌حساب می‌آیند. مهم‌ترین تأثیر رقص واژگان، در موسیقی درونی است که هم با حضور واژگان متناسب و هماوا همچون جناس و ترصیع و تکرار اتفاق می‌افتد و هم از طریق کشش موسیقایی آن‌ها. می‌توان گفت موسیقی درونی در دو مرحله اتفاق می‌افتد، موسیقی درونی لفظی و موسیقی درونی صوتی. عمده بحث ما در موسیقی در این مبحث است. البته آنچه در خصوص موسیقی درونی لفظی ناشی از صنایع بدیعی لازم بوده است گفته‌اند. اصل در این است که بیش از نیمی از موسیقی درونی، نه ناشی از صنایع لفظی که رقص مصوت‌هاست به‌طوری‌که گاهی یک مصوت جانشین دو یا پنج و گاه تا ده هجا می‌شود. در این جاست که ما می‌گوییم زیبایی ناشی از موسیقی صوتی است نه الزاماً تناسب بین تعداد واک‌ها یا حتی تناسب شکلی و لفظی بین واک‌ها.

۳-۱-۴. موسیقی معنوی

این موسیقی بر اساس تناسب معنایی که در مصراع یا بیت بین واژگان ازجمله تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تضاد، طباق، ایهام، مراعات‌النظیر و جلوه‌های آن و سایر صنایع معنوی به وجود می‌آید. نتیجهٔ این موسیقی زیبایی ادبی و ارتباط پنهانی کلمات است. «موسیقی معنوی جدا از این‌که به شعر زیبایی و لطافت می‌بخشد، از رهگذر بافت کلی و استحکام زبانی نیز آن را در مرحله عالی‌تری قرار می‌دهد.» (تاتارخانی، ۱۳۸۴، بی‌جا)

۳-۲. تحلیل رقص موسیقی در مصوت‌ها و صامت‌ها

علاوه بر موسیقی‌های چهارگانه موسیقی پنجمی را باید برای شعر قائل شد که آن موسیقی ناشی از کشش و رقص در اصوات و واک‌ها اعم از صامت‌ها یا مصوت‌ها است. این موسیقی که در تقطیع عروضی پنهان است؛ ولی به‌صورت سماعی و در خوانش ظاهر می‌شود؛ تاکنون معرفی نشده است. «با شناخت صحیح ارزش هجاهای مختلف می‌توان در برابر امتداد هر یک

از هجاهای شعر، ریتم مناسبی را در موسیقی آوازی (با علائم چنگ و دولاچنگ و سیاه) در نظر گرفت.» (دهلوی، ۱۳۸۵: ۷۰) ملاک ما در این پژوهش برای درک موسیقی شعر، خوانش شعر است و مبنای قضاوت خود را بر آن نهاده‌ایم؛ زیرا با مبانی عروضی و تقطیع هجایی امکان کشف تمام انواع موسیقی شعر ممکن نیست؛ چرا که بخشی از موسیقی در خوان‌دار شعر، ذات خود را نشان می‌دهد و ما با رقص و آهنگی که در کلمات با خوانش ایجاد می‌کنیم در زیبایی شعر تأثیر می‌گذاریم. مهم‌ترین نقش‌های رقص واژگان، نقش زیباشناختی رشته صوت‌هایی است که بنا بر ذوق، کشش در آن‌ها ایجاد می‌کنیم. این تغییرات کششی و کم‌وزیاد کردن هجاها در هیچ‌یک از مصراع‌ها و بافت عروضی یک بیت همگون نیست. به‌علاوه این‌که در مواقعی که هجاهای کوتاه در آغاز شعر داریم امکان رقص در آن‌ها فقط در برخی از مصوت‌ها ممکن است. این امر ساختاری را پدید می‌آورد که باعث زیبایی در شعر می‌شود. وقتی لفظ قابلیت کشش یافت؛ عناصر سازنده آن تأثیری زیباشناختی خواهد گرفت. چون هر یک از واژگان باید نقشی زیباشناختی در شعر ایفا کنند. به‌طورکلی موسیقی آوازی توأم با کلام به چهار روش ساخته می‌شود: ۱. موسیقی آوازی بر روی شعر ساخته می‌شود. ۲. آهنگ‌ساز نغمه‌ای برای موسیقی آوازی تصنیف می‌کند و سپس شاعر بر روی آن، شعر می‌سراید. ۳. آهنگ و شعر درآن‌واحد باهم ساخته می‌شوند. ۴. ترکیب روش اول و دوم که مستلزم همکاری نزدیک شاعر و آهنگ‌ساز است. از بین روش‌های یادشده؛ در روش اول، امکان بیشتری برای رعایت اصول و قواعد پیوند شعر و موسیقی آوازی وجود دارد؛ بنابراین تطابق شعر و موسیقی در موفقیت یک آهنگ بسیار مهم و مؤثر است و نخستین گام در پیوند شعر و موسیقی آوازی دستیابی به عوامل مشترک این دو هنر است. (دهلوی، ۱۳۸۵:۲۲)

«مهم‌ترین نکته‌ای که در خواندن درست شعر (مخصوصاً اشعار غیرکلاسیک) باید بدان توجه کرد، کشف موسیقی ذاتی هر شعر است. به دیگر سخن، کشف موسیقی ذاتی شعر، چگونه خواندن را به ما می‌آموزد و چگونگی رفتار زبانی و منازل بین‌راهی، این‌که کجا باید درنگ کرد و کجا باید شتاب افزود را نیز به ما می‌گوید.» (دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی، بی‌تا) علاوه بر این باید در کشف این نوع موسیقی به کشش‌های موجود در هجاها و واک‌ها و همچنین تغییر در هجاها - که گاه از آن به اختیار شاعری و سکته یاد می‌کنیم - و دیگر تغییرات در شعر که ناشی از اصوات و کم‌وزیاد کردن هجاها و همچنین افزودن یک یا دو صامت است اشاره کرد. آنچه سبب افزایش نقش زیبایی‌شناختی می‌شود تحقق شکل تازه‌ای از کنار هم قرارگرفتن اصوات و کشش آن‌هاست که بر اساس ذوق و حال و مقام توسط خواننده کنار هم قرار می‌گیرند و باهم آمیخته می‌شوند، نه صرفاً وزن عروضی که تاکنون

تصور می‌شد. این مجموعه عوامل، سبب زیبایی و سپس تأثیرگذاری بر شعر می‌شود و رقص حاصل از آن به تأثیرگذاری عاطفی در مخاطب منجر شده و در او تأثیر می‌گذارد و ایجاد غم و یا شادی و یا تنفر و یا ذوق می‌کند. این امر چنان در خواننده تأثیرگذار است که در گوش‌دادن به زبان خارجی که فهم و درک درستی از معنای آن نداریم و آن را نمی‌فهمیم آواها و اصوات آن باعث التذاذ ادبی می‌شود و در درک معنی هم تأثیر دارد. این رقص و اصوات خام که هنوز در قالب واژگان تجلی نیافته‌اند و به‌صورت صوت محض هستند در تعیین لحن برای شعر ما ایفای نقش می‌کنند. گر چه این لایه‌های صوتی مفهوم و لایه عمیق ذاتی شعر را آشکار نمی‌سازد؛ ولی نوع کلام را اعم از حماسی، غنائی، تحکمی، عاشقانه، عارفانه و... را بر ما آشکار می‌سازد. بنا به قول مالارمه «به‌محض آنکه طرز بیان با تکیه همراه شد شعر آغاز می‌گردد.» (هوف، ۱۳۶۵: ۱۱۱) و خواننده با دریافت این رقصِ اصوات، به نوع شعر آگاه می‌شود. بر همین اساس می‌توان از لایه‌های صوتی به اندیشه شاعر و گوینده آن دست‌یافت. اصوات به‌تنهایی ارزش زیباشناختی دارند و وقتی کشش پیدا می‌کنند این زیبایی در آن‌ها چندبرابر می‌شود و وقتی با همراهی چند واک و هجای همساز قرار می‌گیرند و هم‌نشینی باهم می‌یابند و یا تکرار شده و یا هم‌قافیه می‌شوند به نهایت زیبایی می‌رسند. بر اساس ساختمان الگوهای هجایی کمیت هجاها و بلندی و کوتاهی آن‌ها در رقص واژگان تأثیر دارد. معمولاً وقتی هجاها کوتاه است رقص در واژگان کم‌تر اتفاق می‌افتد؛ ولی وقتی هجاهای بلند داریم رقص درنهایت خود می‌رسد به‌خصوص در مصوت‌های "آ"و"ای" که کشش چندبرابری در هجاهای بلند اتفاق می‌افتد تفاوت بیشتری در الگوهای هجایی مشاهده می‌کنیم. نمونه‌های مختلف این کشش‌ها و تغییرات در صامت و مصوت‌ها که تاکنون کم‌تر مورد مداقه قرار گرفته به شرح زیر است:

۳-۲-۱. کشش در مصوت‌ها

در این نوع از موسیقی، به‌جز موسیقی‌های چهارگانه فوق‌الذکر، ملاک اصلی ایجاد موسیقی، خوانش است و درک آن پس از شنیدار، مشخص و آشکار می‌شود. کلمات اگر همنشینی به جا و مناسب انتخاب شوند خود عامل موسیقایی خواهند بود هر کلمه ارزش گنجانده شدن در جمله را ندارد. اذهان شاعرانه در انتخاب واژگان به عوامل موسیقی ساز نیز دقت می‌کنند که تک‌تک واژگان از خلاقیت هم آهنگی و هم نوایی سرچشمه گرفته باشد تا بتواند خلاقیت شاعر را به نمایش بگذارد. «وظیفه شاعر رسیدن به آهنگ یا آهنگ‌های اصلی هر واژه و استفاده از توان موسیقایی آن است. تا به بیانی فراگیر و مؤثر دست یابد.» (ادونیس، ۱۳۷۶:

۱۰۵-۱۰۴) در خوانش ناشی از کشش در مصوت‌ها ازآنجا که ملاک ما موسیقی ایجادشده ناشی از خوانش شعر بوده مصوت‌های بلند و کوتاه گاهی به‌اندازه دو یا چند مصوت کشش پیدا کرده و به‌اندازه یک تا چند رکن باعث افزایش موسیقائیت شعر می‌شوند. مثلاً در این بیت طبیب اصفهانی:

مرنجان دلم را که ایـن مـرغ وحشـی ز بـامی که بـرخـاسـت مشـکل نـشیـنـد

ma ran ǰân/de lam râ/ ke in mor/ qe vah ši/ ze bâ mi/ ke bar xâs/ to moš kel/ ne ši nad

باتوجه‌به مبانی عروضی، وزن این شعر را با چهار رکن فعولن، فعولن، فعولن، فعولن همسان و موازی هم آورده‌اند. پس از خوانش و اِعمال موسیقی و کشش در برخی از مصوت‌های بلند و کوتاه به‌ضرورت موسیقایی وزن این شعر، دیگر الزاماً تکرار فعولن نیست؛ چراکه کشش در مصوت‌های بلند بر اساس خوانش، اصوات را تحت‌تأثیر قرار داده و این کشش اصوات، وزن را هم تحت‌تأثیر قرار داده و کم‌وزیاد می‌کند. هر یک از آواها که ناشی از کشش مصوت‌ها یا هر نغمه دیگری سبب تغییر موسیقایی شده در وزن هم تأثیر می‌گذارد. گر چه این اصوات را نمی‌توان در ظاهر کلام دید؛ ولی آن‌ها را نمی‌توان نادیده گرفت. چراکه این نوع از موسیقی بخشی از خوانش محسوب می‌شود که بر زیبایی شعر افزوده است. ازاین‌رو ما دیگر تکرار فعولن را در این بیت نداریم. در بیت پس از اعمال موسیقی تغییرات ناشی از کشش مصوت‌ها دیده می‌شود.

Ma ran ǰâaaaan/ de lam râaaa/ ke in morrrrr/ qe vah šiiiii
ze bâ miii/ ke bar xâaas/ to moš keel/ ne ši naaaad

همان گونه که ملاحظه می‌کنیم طبق رقص اصوات در واژگان و موسیقی ناشی از خوانش، ارکان به علت کشش اصوات طبق خوانش کوتاه و بلند شده‌اند. یعنی در رکن اول مصراع اول به‌طور مثال ۵ کشش در مصوت بلند و در مصراع دوم رکن اول سه کشش صوتی در مصوت بلند ایجادشده است. همچنین در رکن دوم مصراع اول چهار کشش در مصوت بلند و در رکن دوم مصراع دوم سه کشش در مصوت بلند ایجادشده است و در رکن سوم، مصراع اول ۵ کشش در مصوت کوتاه و در مصراع دوم دو کشش در مصوت کوتاه پدیدآمده. در رکن چهارم مصراع اول نیز ۵ کشش در مصوت بلند و در مصراع دوم سه کشش در مصوت کوتاه به وجود آمده است.

این کشش‌ها بر اساس ضرورت موسیقیایی سبب ایجاد زیبایی و انفعال نفسانی شده و بر اساس خوانش ایجادشده، موسیقی ساز شده است. البته متغیر و سیال نیز هست؛ یعنی

خواننده دیگری می‌تواند تعداد کشش‌ها را کم و یا زیاد کند. این نوع تغییر در موسیقی مربوط به وزن خاصی نیست و بر اساس خوانش هر شعری موسیقی نیز تغییر می‌یابد.

۳-۲-۲. رکن سازی آواها

در وزن شعر عامل ناشناخته موسیقی ساز دیگری با ایجاد کشش در مصوت‌ها وزن را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد و با تغییر و افزایش هجاها گاه یک هجا در خوانش تبدیل به یک رکن می‌شود. هر هجای بلند و یا یک واژه با کشش خود، بار موسیقایی مخصوص به خود را دارد و بنا به مقام می‌تواند جای حتی یک رکن را هم پر کند. این رقص موسیقی تمامی تناسب هجاها و وزن عروضی را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد و بر غنای موسیقی می‌افزاید. مثلاً اگر در یک مصراع داشته باشیم:

«همی پر است از جوش»

بر وزن مفاعلن / فعلان

در خوانش مقابل این مصراع می‌توانیم بگوییم:

گـــــــــــــــــــــــــــــــوش Gouoooouoosh

همی پر است از جوش

برابر با (تَ تَن تَ تَن تَن تَن) که این واژه خود با کشش موسیقایی تبدیل به مفاعلن فعلن می‌شود.

در خوانش این بیت واژه "گوش" به‌واسطه رقصی که در هجای بلند اول (صامت و مصوت بلند اول) آن ایجادشده برابر مصراع دوم (تَ تن تَ تن تن تن) شده است؛ لذا این تناسب موسیقایی یک هجا را تبدیل به دو رکن (مفاعلن فعلان) کرده و مبنای وزن عروضی را در تمامی ابیات به‌هم‌ریخته است. بر اساس این قاعده ما در شعر، اصلی به نام توازن در مصراع‌ها نخواهیم داشت؛ زیرا وقتی شعر با موسیقی همره شد و چون شعر ایجاد شد؛ این شعر با رقص در مصوت‌ها سبب کشش در صامت‌ها و مصوت‌ها یا واژگان شده و خود، وزن تولید می‌کند این وزن بر اساس تناسب بین مصراع‌ها نخواهد بود. در موسیقی بیرونی شعر کهن که مبنای آن بر تساوی ارکان بوده باتوجه‌به رقص واژگان لزومی به آوردن واژگان متعدد نیست و یک مصوت بلند و یا یک واژه می‌تواند جایگزین چندین واژه شود و حتی جای یک مصراع را پر کند کما این‌که در خواندن یک بیت ما گاهی با رقص در واژگان و همراه‌کردن یک یا دو مصوت جای خالی واژگان را پر می‌کنیم؛ و این در تمامی بحرهای عروضی صدق می‌کند

به‌طوری‌که مصوت‌های بلند (آ، ای او) مهم‌ترین عامل ایجاد شادی و نشاط در شعر می‌شود. مثال:

یـاد ایامی که در گلـشـن فغانی داشتم در میـان لاله و گـل آشـیـانـی داشتـم

طبق ارکان عروضی این شعر از تکرار ارکان فاعلاتن / فاعلاتن / فاعلاتن/ فاعلن تشکیل‌شده و بحر رمل را ساخته است.

Ya de ay ya/ mi ke dar gol/ san fa ga nl/ da so tam
Dar me ya ne/ la le vo gol/aa se ya ni/ da so tam

همان‌گونه که خوانش این شعر را از نوع خوان‌دار استاد شجریان شنیده‌اید واژگان آغازین این شعر یعنی دو کلمهٔ «یاد ایامی» از جهت قابلیت کشش موسیقایی بیش از کشش کل مصراع دارای بار موسیقایی شده و وزن آن دیگر از حد «فاعلاتن فا» فراتر می‌رود؛ و در حقیقت کشش وزنی، آن را به این وزن تبدیل کرده است.

تَن تَ تَ تَن/ تَن تَ تَ تَن/ تَن تَ تَ تَن/ تَن تَ تَن/

اگر این قاعده صوتی را که سبب موسیقایی و التذاذ نیز شده نپذیریم باید تعریف دیگری از این تکرار و کشش در اصوات و مصوت‌های بلند و کوتاه در شعر داشته باشیم. چون این‌ها همانند دیگر صامت‌ها و مصوت‌های مصراع با این خوانش دچار تغییر شده‌اند پس باید برای آن‌ها جایگاهی قائل شویم و آن‌ها را جزو موسیقی به‌حساب بیاوریم؛ زیرا وقتی سخن از موسیقی به میان می‌آوریم مبنا خوانش است و در غیر این صورت برای هیچ شعری بدون خوانش نمی‌توانیم موسیقی تصور کنیم؛ بنابراین موسیقی این شعر سیال است و طبق خوانش خاصی این‌گونه می‌شود.

Yaaa de ay ya/ miiiiiiiiiiiiiiiiiiy ya de ay ya mii ke dar gol/ san fa ga nl/ daaaa so taam
Dar me ya ne/ la le vo gol/aaaaa she ya niii/ daaaaaaaaaaaa so tam

همان گونه که در بیت بالا مشاهده می‌کنیم در آغاز ضمن تکرار "یاد ایامی" یعنی یک رکن و یک مصوت بلند (فاعلاتن فا) مصوت‌های بلند "ای" و "آ" و مصوت کوتاه " تَ" در واژه داشتم نیز دارای کشش شده است و این کشش در مصوت بلند "می" در مصراع اول به‌تنهایی به‌اندازه سه رکن (تَن تَ تَن تَن / تَن تَ تَن تَن/ تَن تَ تَن تَن / تَن تَ تَن) کشش ایجاد کرده است و دیگر این کشش در خوانش را نمی‌توان یک رکن محسوب کرد.

۳-۲-۳. تبدیل مصوت کوتاه به بلند

یکی دیگر از تغییرات وزنی در موسیقی شعر تبدیل‌کردن مصوت کوتاه به مصوت بلند و بالعکس بر اساس ضرورت موسیقایی است در بیت:

یاد ایامی که در گلشن فـغـانی داشـتم در مـیـان لالـه و گـل آشـیـانـی داشـتـم

طبق ارکان عروضی در این شعر رکن فاعلاتن در مصراع اول با دوم تناسب ندارد؛ یعنی در رکن اول فاعلاتن را داریم و در رکن اول مصراع دوم فاعلان را داریم. ولی بر اساس ضرورت موسیقایی ما در مصراع دوم هجای کوتاه آخر رکن اول را به هجای بلند تبدیل می‌کنیم و به عبارتی با کشش در هجای کوتاه آن را به هجای بلند تبدیل می‌کنیم و آن را گویی "در میانی" تلفظ می‌کنیم تا با رکن اول همساز شود درحالی‌که طبق قاعده وزنی رکن فاعلاتن الزاماً باید یک هجای بلند یک هجای کوتاه و دو هجای بلند باشد (- U - -) درحالی‌که در تقطیع هجایی وزن عروضی هجای آخر آن‌ها باهم تناسب ندارد.

یاد ایا (_ U _ _)

در میان (_ U _ U) ولی ما آن را به هجای بلند تبدیل کرده و (_ U_ _) می‌خوانیم.

همچنین در رکن دوم مصراع دوم لاله و گل (_UU_) هجای کوتاه را برای موسیقایی شدن شعر به هجای بلند تبدیل کرده‌ایم و آن را "لاله وُو گل" خوانده‌ایم.

- U -/ - - U -/ - U U - /U - U- - U -/ - - U -/ - - U - /- - U-

ya de ay ya / mi ke dar gol/ san fa ga nl/ da so tam
dar me ya ne*/ la le vo* gol/aa se ya ni/ da so tam

۳-۲-۴. هم‌خوان خیشومی "ن"

همان گونه که می‌دانیم «عروضی دانان فارسی، عروضی بودن وزن‌های شعر فارسی را ناشی از تمایز واک‌های کوتاه و بلند آن‌ها می‌دانند و هجا را کوچک‌ترین واحد وزن شعر عروضی فارسی» (خانلری، ۱۳۴۵: ۱۷۶ تا ۲۵۴) معرفی کرده‌اند. کاهش و یا افزایش در واکه‌ها و صامت‌ها یا مصوت‌ها و نادیده‌گرفتن برخی صامت‌ها به‌ضرورت رعایت وزن عروضی اتفاق می‌افتد. طبق نظر عروض نویسان «مصوت‌های بلند به‌صورت کشیده تلفظ می‌شوند؛ اما اگر قبل از نون واقع شوند و بعد از نون سکوت یا مکث باشد (بعد از آن هیچ حرفی نباشد یا بعد از فاصله‌ای صامت باشد) کوتاه تلفظ می‌شوند.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۲۰) این در حالی است که به‌ضرورت موسیقایی "ن" تلفظ می‌شود و چون مبنای موسیقی شعرخوانش بوده بر اساس خوانش ما آن را ساقط

نمی‌کنیم و در تلفظ و اصوات ما جاری می‌شود در موسیقایی شدن شعر تأثیر می‌گذارد. در خوان‌دار این بیت هم‌خوان خیشومی n از پایان هجای کشیده "نان" در تقطیع برای رعایت وزن ساقط می‌شود درحالی‌که در خوان‌دار و موسیقی این هم‌خوان در پایان هجای کشیده، کاملاً تلفظ می‌شود و وزن موسیقی را هم زیباتر می‌کند؛ چراکه حذف آن ضمن این که معنا را تغییر می‌دهد صورت ملفوظ شعر را برای فارسی‌زبانان ناآشنا خواهد کرد. به‌طور مثال در بیت زیر زبان موسیقایی ما حذف هم‌خوان خیشومی "ن" را پس از مصوت‌های بلند "جا" ، "ای" و "آ" در مصراع اول و "زی" ، "رو" و "ای" و " آ" در مصراع دوم نمی‌پذیرد و همواره این هم‌خوان "ن" در موسیقی به گوش می‌رسد و اتفاقاً گاهی هم با تأکید خوانده شده و سبب زیبایی و واج‌آرایی نیز می‌شود ازاین‌روی از تقطیع ساقط کردن آن درست نمی‌نماید.

«مکن در جسم و جان منزل که این دون است و آن والا
قدم زین هر دو بیرون نه؛ نه این جا باش نه آن جا»

م /کن / در /جس/ م/ جان /من/ زل /ک/ این/ دو/ نس/ ت/ آن/ وا /لا
ق/ دم/ زین/ هر/ دو/ بی/ رون/ نه / نه/ این/ جا/ با/ ش/ نه/ آن/ جا
Ma kon dar jes/ mo ja* man zel/ ke ie* du nas/ to aa* va la
Ga dam zi* har / do bi ru* neh / na ie* ja ba / sho na aa* ja

در مصراع اول این بیت هجای بلند دوم در رکن دوم "جان" (–U) و هجای دوم رکن سوم "این" (– U) و رکن آخر "آن" (-U) و در مصراع دوم رکن اول" زین" (-U) و رکن دوم "رون" (-U) و در رکن سوم "این" (-U) و در رکن چهارم "آن" (_U) علی‌رغم این‌که در تقطیع برای رعایت وزن ساقط‌شده است؛ اما در موسیقی و خوانش شعر برای ضرورت حفظ موسیقایی تلفظ می‌شود.

۳-۲-۵. تبدیل هجای کوتاه به بلند

یکی دیگر از موارد موسیقی رقص در واژگان آن است که در قواعد عروضی هجای کوتاه باید کوتاه تلفظ شود؛ ولی وقتی همین هجا در پایان مصراع آمد برخلاف قاعده عروضی، موسیقی بر نظام وزن عروضی غلبه کرده و تلفظ آن به‌ضرورت موسیقایی به‌صورت هجای بلند است. مثل این بیت از خسرو و شیرین نظامی:

بهشتی دید در قصری نشسته بهشتی وار در بر خلق بسته
U – U/- - - U/ - - - U U – U/- - - U/ - - - U

وزن عروضی رکن پایانی (نِ شس تِ) برابر با (U - U) باید مفاعیلن، مفاعیلن فعول باشد؛ ولی به دلیل کشش موسیقایی ما هجای کوتاه آخر را به هجای بلند تبدیل می‌کنیم و فعولن

می‌آوریم و با بقیه ابیاتی که دارای هجای بلند هستند همسان می‌سازیم و همانند بیتی دیگر از همین شعر که رکن آخر را فعولن آورده فعول را هم فعولن در نظر می‌گیریم.

اگـر زیـــبـــارخـی رفـت از کـــنـــارت از و زیـبـاتـر ایـــنـک صـد هـزارت

۳-۲-۶. رقص پایان مصراعی

نه‌تنها در مصوت‌ها که در صامت‌ها رعایت ارکان عروضی در ترکیب هجاها مهم است و بدون توجه به اوزان نمی‌توانیم صامت یا مصوتی را اضافه کنیم؛ ولی بادقت در شعر شاعران می‌بینیم که تحت عنوان اختیارات شاعری به‌شدت این قاعده نادیده گرفته می‌شود و ما در پایان مصراع به‌ضرورت موسیقایی و رقص در موسیقی شعر یک یا دو صامت هرجایی که ضرورت بود اضافه می‌کنیم. مثال:

بیـا تـا گـل برافـــشـــانیـــم و مـــی در سـاغر اندازیم

فلـــک را ســـقـــف بشـــکافـیم و طرحی نو دراندازیم

U -- - U/- - - U/ - - - U/ - - - U U -- - U/- - - U/ - - - U/ - - - U

وزن شعر مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیل است؛ ولی همان گونه که ملاحظه می‌شود در رکن آخر شعر به مفاعیلان تبدیل شده حافظ برای زیبایی موسیقایی خارج از قواعد عروضی یک صامت زیادتر آورده است. مثالی دیگر:

ماهـــم این هفتـــه برون‌رفت و به چشمم سالی است

حال هجران تو چـه دانی که چه مشـکل حالی است

در بیت بالا وزن شعر را فاعلاتن / فعلاتن /فعلاتن/ فعلن می‌آورند و معتقدند حافظ " است" را زیاده بر وزن آورده است و آن را از اختیارات شاعری قلمداد می‌کنند. اما اتفاقاً این کلمه هم در نوشتار آمده و هم در خوان‌دار شعر به طور کامل تلفظ می‌شود. درحالی‌که در تقطیع عروضی کلمه "است" نادیده انگاشته شده است.

U - - - /- - UU/ - -U U / - - U - U- - - /- - UU/ - -U U / - - U –

۳-۲-۷. تبدیل صامت به هجای کوتاه

قاعده وزن عروضی بر هجاهای کوتاه و بلند نهاده شده است ولی «در صورت برخورد به صامت تنها در وسط شعر به‌اندازه یک مصوت کوتاه بدان می‌افزاییم تا دوحرفی شده تبدیل به هجای

کوتاه گردد.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۴۲) طبق این قاعده ما با غلبه موسیقی بر وزن برای التذاذ بیشتر و کامل‌شدن نغمه یک مصوت را بر سر صامت می‌آوریم تا تبدیل به هجای کوتاه شود و موسیقی شعر کامل شود. مثال:

توانا بود هر که دانا بود ز دانش دل پیر برنا بود
-U/ - - U/- - U /- - U -U/ - - U /- - U /- - U

در بیت فوق رکن سوم با صامت "ر" شروع می‌شود که برای رعایت تناسب موسیقیایی یک مصوت کوتاه بر آن اضافه می‌کنیم تا به "رُ " تغییر کند و تبدیل به یک هجای کوتاه شود و وزن آسیب نبیند. درحالی‌که ما در تلفظ همچنان "ر" را بدون مصوت کوتاه تلفظ می‌کنیم و در خوانش مبنا، خلاف نظر قواعد عروضی است.

۳-۲-۸. مصوت‌های بلند

از دیگر تغییراتی که به‌مقتضای وزن عروضی در شعر انجام می‌دهیم آن است که مصوت‌های بلند "ای" و "او" وقتی در آخر کلمه قرار گیرند به‌ضرورت آن‌ها را به‌اجبار کوتاه می‌آوریم در حالی است که بر مبنای موسیقی شعر به همان صورت هجای بلند تلفظ می‌شوند این امر و دیگر موارد بیانگر آن نیز هست که در تقابل وزن با موسیقی مبنا همان موسیقی است و ما نباید توجهی به‌ضرورت‌های وزنی کنیم. مثلاً در بیت:

حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح ور نه طوفان حوادث ببرد بنیادت

در رکن سوم مصراع اول کشتی نوح (--U-) در موسیقایی و تلفظ صحیح است لیکن به‌ضرورت وزن عروضی آن را به کش تِ یِ نوح (-U U-) تبدل می‌کنیم و این امر خلاف موسیقی شعر و خوانش است.

۳-۲-۹. مصوت کوتاه آخر کلمه

از دیگر موارد تأثیرگذار موسیقی در وزن عروضی آن است که مصوت کوتاه را در آخر کلمه به‌ضرورت حفظ وزن شعر آن‌ها را تبدیل به مصوت بلند می‌کنیم. به‌طور مثال در بیت:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین حائل کجا دانند و حال ما سبک‌باران ساحل‌ها
-- - U/- - - U/ - U- U/ - - - U -- - U/- - - U/ - U - U/ - - U U

در رکن اول بیت فوق (شَ بِ) طبق موازین عروضی در اصل دو هجای کوتاه است؛ ولی به‌واسطه تأثیر مشکلات وزنی این هجای کوتاه به هجای بلند تغییریافته و ما آن را (شَ بی) یعنی (U-) تلفظ می‌کنیم. درحالی‌که در خوانش و موسیقی این امر یعنی بلند آوردن هجای

کوتاه اتفاق نمی‌افتد و ضرورتی هم بر بلند آوردن آن نیست. همچنین است در رکن دوم (بی مِ) به‌ضرورت وزن عروضی (بی می) آورده شده و به هجای بلند تبدیل شده است و در مصراع دوم (حا لِ) که بر اساس ضرورت وزنی به (حا لِی) تبدیل شده درحالی‌که هم در موسیقی و هم در خوانش چنین ضرورتی احساس نمی‌شود.

۳-۲-۱۰. همراهی دو صامت

از موارد تأثیرگذاری تقطیع عروضی وزن شعر، آن است که وقتی دو صامت کنار هم قرار گرفتند صامت دوم از تقطیع ساقط و نادیده انگاشته می‌شود. درحالی‌که ما در موسیقی این دو صامت را با رقص در واژه نه‌تنها حذف نمی‌کنیم که با کشش هر دو صامت را تلفظ می‌کنیم. مثال در این بیت مولوی:

گفت زن این گربه خورد این گوشت را گوشت دیگر خر اگر باشد هلا

- U - / - - U - /- - U- - U - / - - U - / - - U-

وزن عروضی فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن است. در رکن آخر این شعر، بر اساس ضرورت حفظ وزن ما "گوشت" را معادل گُو - شُ (-U) گرفته و صامت آخر در واژه "گوشت" را حذف می‌کنیم تا وزن ما درست باشد. درصورتی‌که هم در خوان‌دار و هم در موسیقی شعر و رقص واژه، نیازی به این کار نیست و هر دو صامت "شت" در موسیقی تلفظ می‌شود.

۳. نتیجه گیری

شعر و موسیقی دارای وجوه اشتراک متعددی هستند. نه شعر بدون موسیقی به کمال می‌رسد و نه موسیقی بدون شعر. موسیقی در شعر دارای جنبه‌های گوناگونی است. شناخت موسیقی شعر همان گونه که از جهات بیرونی، درونی، کناری و معنوی دارای اهمیت است از منظر رقص در واژگان و کشش در اصوات نیز دارای اهمیت است و شناخت این نوع از موسیقی در ایجاد تلذذ ادبی بسیار مهم است. تفاوت این نوع از موسیقی در شعر با دیگر موضوعات ازجمله وزن عروضی متفاوت است طبق این نظریه واژگان، هجاها، صامت‌ها و مصوت‌ها قابلیت کشش و گسترش و تنوع دارند؛ و بدون محدودیت، قابلیت آفرینش گونه‌های موسیقی متنوع را دارند. رقص در واژگان شعر به علت بهره‌گیری از مصوت‌های بلند به موسیقایی شدن شعر و درنهایت ایجاد تلذذ ادبی کمک می‌کند و هراندازه این رقص در واژگان بیشتر باشد التذاذ بیشتری را باعث می‌شود. شعر با رقص واژگان مملو از موسیقی شده و چنان تأثیری را در مخاطب می‌گذارد که قابل تأویل و تحلیل نیست و شنونده بااحساس و ادراک خود این زیبایی را درک می‌کند؛ اما این اصوات با تأکید بر هجاها و مصوت‌ها و حتی صامت‌ها جز با خوان‌دار

دست‌نایافتنی نیست. در این پژوهش ما ده نمونه شگردهای موسیقایی را که خارج از وزن عروضی است و با آن در تعارض است را ارائه نمودیم و اثبات کردیم خارج از موارد چهارگانه موسیقی شعر که تاکنون ارائه‌شده شگردهای موسیقایی که باعث التذاذ نفسانی می‌شود بسیار متفاوت و گسترده‌تر از آن چیزی است که تاکنون عروضی داتان مطرح کرده‌اند.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. ابن‌سینا؛ ابوعبدالله حسین (۱۳۴۸)، مخارج الحروف، تصحیح و ترجمه پرویز ناتل خانلری، تهران: بنیاد فرهنگ ایران

۲. ادونیس، احمدعلی سعید (۱۳۷۶)، پیش درآمدی بر شعر عربی، ترجمه کاظم برگ نیسی، تهران: فکر روز

۳. براهنی، رضا (۱۳۵۸)، طلا در مس، جلد دوم، تهران: نویسنده

٤. پورنامداریان تقی (۱۳۸۱)، سفر در مه تأملی بر شعر احمد شاملو، تهران: زمستان و چشم‌وچراغ

٥. طوسی خواجه‌نصیر (۱۳۲۶)، اساس‌الاقتباس، تصحیح مدرس رضوی، تهران: دانشگاه تهران

٦. طوسی خواجه‌نصیر (۱۳۶۹)، معیار الاشعار، تصحیح و اهتمام جلیل تجلیل، تهران: جامی و ناهید

۷. حجاریان، محسن (۱۳۹۲)، موسیقی و شعر تفاوت و طبقه‌بندی، تهران: رشد آموزش

۸. حق‌شناس، محمدعلی (۱۳۷۰)، مقالات ادبی - زبان‌شناختی، تهران: نیلوفر

۹. خالقی، روح‌الله (۱۳۷۸)، نظری به موسیقی، چاپ پنجم، تهران: محور

۱۰. داد، سیما (۱۳۸۵) فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید

۱۱. دهخدا علی‌اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، تهران: امیرکبیر

۱۲. دهلوی، حسین (۱۳۸۵)، پیوند شعر و موسیقی آوازی، تهران: مؤسسه فرهنگی ماهور

۱۳. رازی، شمس‌الدین محمد بن قیس (۱۳۸۸)، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح علامه محمد بن عبدالوهاب قزوینی و تصحیح مجدد مدرس رضوی، تهران. انتشارات علمی

۱٤. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، موسیقی شعر، چاپ چهارم، تهران: آگاه

۱٥. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱)، رستاخیز کلمات، تهران: سخن

۱٦. شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، آشنایی با عروض و قافیه، تهران: فردوس

۱۷. دستغیب، محمدعلی (۱۳۴۸)، سایه‌روشن شعر نو فارسی، تهران: فرهنگ

۱۸. ملاح، حسینعلی (۱۳۶۳)، حافظ و موسیقی، تهران: هیرمند

۱۹. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۴۵)، وزن شعر فارسی، تهران: بنیاد فرهنگ ایران

۲۰. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۰)، بررسی منشأ وزن شعر فارسی، مشهد مؤسسه چاپ آستان قدس رضوی مشهد

۲۱. وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۶۲)، وزن و قافیه شعر فارسی، چاپ پنجم، تهران: نشر دانشگاهی

۲۲. هوف، گراهام (۱۳۶۵)، گفتاری دربارهٔ نقد، ترجمهٔ نسرین پروینی، تهران: امیرکبیر

۲۳. Lutz,J.(۱۹٤۲). Notes on Structural Analysis in Metrics Helicon ٤:۱۱۹٤٦

مقاله‌ها

۱. برکشلی، مهدی (۱۳۸۳)، ابداعات ابن‌سینا در موسیقی، ماهنامه هنر موسیقی، شمارهٔ۵۴، ص ۲۳- ص ۲۵

۲. تاتارخانی، م (۱۳۸۴)، موسیقی در شعر، وبگاه هفته‌نامهٔ مشارکت ملی،http://mosharekat.wahdat.net

۳. جمالی، بهرام؛ تمیم داری، احمد؛ حجاریان محسن (۱۳۹۸)، بحثی انتقادی - تحلیلی پیرامون موسیقایی بودن شعر، مجله هنر و نظر

٤. وبگاه دفتر برنامه‌ریزی و تألیف کتب درسی (بی تا)، نقد و تحلیل شعر «بابا آمد» http://literature،dept.talif.sch.ir/?id

٥. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۷)، جادوی مجاورت، مجلهٔ بخارا سال اول، شمارهٔ ۲ص ۱۶-۲۶

٦. عمران پور، محمدرضا (۱۳۸۴)، عوامل ایجاد، تغییر و تنوع و نقش لحن در شعر، فصلنامهٔ پژوهش‌های ادبی پاییز و زمستان شمارهٔ ۹ و ۱۰ صص ۱۲۷-۱۴۹

۷. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۳۲)، موسیقی الفاظ، سخن اسفند، دورهٔ ۵ شمارهٔ ۳

Dance of Musical Sounds in the Vocabulary of Poetry through the Expansion and Contraction of Consonants and Vowels

Ali Asmand Juneghani

۱. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamshahr Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email:ali.asmand@iau.ac.ir

Article Info (۱۱۵-۱۳۵)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۳ Aprill ۲۰۲۳

Accepted:
۰۶ August ۲۰۲۳

Keywords:
Types of musicality in poetry
Dance of vocabulary
Aesthetics
Expansion or contraction
Consonants and vowels

ABSTRACT

Music in poetry is a subject of particular importance that distinguishes the language of verse from prose. Extensive research has been conducted on various aspects of poetry and its four categories: external, peripheral, internal, and spiritual music. However, one overlooked aspect in the study of musicality in poetry is the dance of music in the vocabulary. This article aims to introduce this essential musical element, the fifth type of music in poetry, which elicits aesthetic pleasure and emotional response but has been neglected until now. We will explore the branches and influential factors of this beauty that enhance the enjoyment of poetry by examining the intentional expansion and contraction of elements such as syllables, vowels, and silences. This fundamental research is based on logical analysis and arguments drawn from documentary sources. The most prominent musical factor discussed in this study is the dance of vocabulary and music through the deliberate expansion or contraction of syllables, vowels, and consonants. These techniques amplify the musical beauty and evoke a more significant emotional response in the reader through the intentional expansion or contraction of a single syllable or word, along with manipulating pauses and silences between words, syllables, and consonants.

واکاوی ریشه‌های میترائیسم در اسطوره‌شناسی رومانی (بررسی موردی زالموکسیس) بر اساس تحلیل لایه‌ای علت‌ها از منظر سهیل عنایت الله

* رهام امیرپور امرائی[۱]- محمدرضا شریف‌زاده[۲]- ابوالفضل داودی رکن‌آبادی[۳]- پژمان دادخواه[۴]- سمانه غدیری[۵]

۱. دانشجوی دکتری تخصصی پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه: r.amirpouramraee.art@iauctb.ac.ir

۲. استاد تمام گروه پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

۳. استاد تمام گروه پژوهش هنر، واحد یزد، دانشگاه آزاد اسلامی، یزد، ایران.

۴. استادیار موسسهٔ آموزش عالی اقبال لاهوری، مشهد، ایران.

۵. کارشناسی ارشد پژوهش هنر، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله (۱۳۷-۱۶۲)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۳/۱۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۱۳

واژه‌های کلیدی:
میرچا الیاده
اسطوره
زالموکسیس
تحلیل لایه‌ای علت‌ها
روح هنر

چکیده

اسطورهٔ رومانیاییِ زالموکسیس یکی از اسرارآمیزترین اساطیر ملل است که چندان واکاوی خاصی بر ریشه شناسی نام وی در ادبیات الهی/هنری نشده (ولو نه از ضعف منبع که شاید عمدی هم باشد) این مَثَل که دغدغه برای هنرمند اکسیژن است! اساس کارمان گردید؛ ولی در هر حال ما با تکنیک تحلیل لایه‌ای علت‌ها -بداع سهیل عنایت الله-، متون میرچا الیاده و تجاربی شخصی کوشیده تا این اسم به تجلی دیگری که می‌بایست؛ برسد و نتیجه به این نام گره خورد: مِهر/میترا. همچنین در قسمت فرعی‌تر به اشتراکات فرهنگی ایران و رومانی نیز توجه کردیم؛ اما با دیدی تشویقی، نه تبلیغی محض. روش تحقیق: روش کار کیفی و کاربردی، توصیفی-تحلیلی است و منابعم هم از شیوهٔ کتابخانه‌ای و جوانبی میدانی-تجربی گردآوری شده است. پیشینهٔ مستقیمی نداشتیم؛ ولی ضمن چند بُعدی بودنمان، فرجام کار به تفکیک و اشتراکات فرهنگ‌ها با زبان روح هنر می‌پردازد؛ لیکن این نکته را که مسیر حرکت ارتشِ مِهری/میترائیسم از ایران به جهان؛ برای فتوحاتی مهم و مبهم واقع شده؛ برای اولین بار در تاریخ جهان معرفی کردیم.

۱. مقدمه

واژهٔ اسطوره -مدرن یا کلاسیک- همواره ذهن بشر را در میان روزمرگی‌ها به کرّات به کَلنجاری مداوم می‌کشد و همچو تخم زرینی در اندام ما فرصت به شکستن و زایش می‌طلبد. (از روحی اعظم) و از خاک وجودی که تجسمش خودِ ما هستیم (و سوبژه (X) عالمِ مُثُل افلاطونی است که ما را مشاهده می‌کند) تشکل می‌یابد.

یکی زمانی که ما تحت فشاری واقع می‌شویم آن را به نامی شاید کمتر فروزنده یعنی قهرمان! تقلیل می‌دهیم که گویی تحت الاجازه‌ایم در مرز ولی اگر عالممان را با محیطی بیرون‌تر از ذهن بِتَنیم و خود سوبژه باشیم! (با تفکری ارسطو پِی)؛ ممکنات امر سیالیت را بِه می‌دانیم و آن زمان فرصت‌هایی برای همزادپنداری با اساطیر زنده نیز هست.

با این تفاسیر تأکید ما به نام اسطورهٔ «زالموکسیس» است که در تاریخِ انگاشت این مهمِ مفروض کمتر شنیده شده؛ خصوصاً در ایران. در پژوهش پیش رو پِی خواهیم بُرد که این اسطوره نزدیکی خاصی با اسطورهٔ مهر/میترا دارد.

گرچه در اینجا اسطوره را از لحاظ علمی و کاربردی در موازنهٔ هستی خواهیم انداخت؛ اما تأکید داریم که بیشتر سوق‌گیری‌هایمان با چیستی هنر است و معتقدیم در هر هنری اسطوره‌ای نهفته و در هر اسطوره‌ای هنر و بَسا انسانِ نوعی مرزِ میان این‌ها باشد: اسطوره-هنر. چیزی از منظرِ تولستوی؛ اوکتاویو پاز، میل و... گرفته تا جهان معاصر نگارنده که بسیار کوشیده‌اند در وصف آن به جملاتی قصار بسنده کنند؛ اما حداقل اگر نگوئیم که درجا زده‌اند؛ نزد ما این مطرح به ثباتِ در فهم؛ رخ نداد. چرا که گستره‌ای همچو جهان اسطوره-هنر چیزی نیست که به افسارِ شعاربند در کاربست ما سهل در آید و چرخه‌اش اَبدی بچرخد و چرخد؛ مگر چیزی نظیر قیامت در وقوع.

و همین مباحث بود که ما را به همتی بُرد که سری مقالات خلاقانه به نام روح هنر را به تسلسل ساختیم. حال اذعان داریم که از میان بسی تکانیک در این بازسازی تاریخ؛ مورد نظرمان در واکاوی در اینجا تحلیل لایه‌ای علت‌ها است ابداعِ سهیل عنایت الله از پاکستان (نسبتاً معاصرِ ما) که گرچه شاید بتوان پیشینه‌ای هم برای اقدامش جُست؛ اما وی بود که این عمل که شرحش می‌دهیم... به انسجام رسانیده که عمدتاً چهار لایهٔ اصلی دارد (که در آن: بندِ اول دیدی سطحی به ما می‌دهد که اُبژه اکنون چیست؟ یک دمپایی است؟! کاربردش چیست-کجاست؟! بادمجان یا مجسمه ونوس است؟ ارفئوس با سر بریده (نماد شهید)؟ یا چه؟ سپس به گفتمانی با مخاطبان حقیقی، حقوقی یا مجازی می‌نشیند و بعد از این مرحله جسارتِ نقادی را به نمایشگاه عیون می‌برد که اندکی هم در آن قضاوت شخصی (خوب یا بد؟!)

جاری است؛ ولی نهایتاً به کهن الگوی (آرکیتایپ) آن شیء (جاندار-بی‌جان) وصول می‌کنیم و آخر بازگشت که مکتوب سازی است. (امیرپور و علومی،۱۴۰۰: ۱۲) که در بسیاری از اوقات دو بندِ ۲ و ۳ آن ناخودآگاه بایکدیگر هم‌پوشان شده؛ یکجا مورد بررسی و عمل واقع آیند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

حال سوال‌های فرعی گرچه در پیوست با این مقاله می‌توانند بَسی جای گیرند ولی مهم‌ترینش به اختصار اینکه تا ببینیم این اسطورهٔ معمولاً خیالی (از کشور رومانی) و هنرهای وابسته‌اش که بسیاری آن را فقط نوعی عمل کردن و حیف و مِیل منابع می‌دانند؛ چگونه در زندگی آنها (مردم) طمع برانگیز گشته و ببینیم زمانی که همین هنر؛ عضو چیزی؟ یا مادهٔ گستره‌ساز؟! التقاطی بی‌نظیر و لاسَوا با سبک زندگی ما بگیرید؛ چگونه می‌توان از صنایع مستظرفه به صنایع جَنگیِ نرم هم رسید؟ و دیگر بدانیم در جنگ افزارهای سخت نظیر نیزه و تفنگ؛ مثلاً چرا قبضهٔ شمشیرها، آن را به خطاطی و نقاشی آراسته و یا پیکان‌هایی تنظیم به کوک‌های موسیقایی برای حینِ پرتاب می‌ساختند و آیا این اِلمان‌ها، می‌توانند اگر منظم و حرکت جویی شوند به یک پِلانِ جنگی فرضاً در جلواتِ خواستهٔ ارتش زالموکسیس (مِهری) پیامی نو در این تحقیق ابراز کنند؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

از پایه نکاتی که در باب ادامه دادنِ اولین جرقه‌هایی از تشکّلِ این تحقیق که بر ما نقشی یادآور ایفا می‌کرد و به ضرورتِ تداوم وا داشت مبحث ثروت‌های فکر- فرهنگی ولو غیر ملموس بود که به آن غنا گوییم؛ یعنی اگر حس کردیم کاراکتری ایرانی با جوانبی حقیقی یا واقعی (الله اعلم) نزد ما ساخته شده تا با همزاد پنداریش ولو در خدمت کُلِ ملل حیات یافته؛ به کلمات، نمادها، رنگ و نُتِ تزریق شدهٔ هموارهٔ ایرانی و مشرقی بودنش را واشناسیم و حفظ، آری سپس به تبلیغ یا تشویقش بر اساس آن بنشینیم که اهمیت خلاق بودن به تاراج نرود و با این دید دیگر یک نامِ عجیب چو زالموکسیس یا آناهیتا، تیشتر و.. از ادبیات‌مان به مبحث اصالت هویت و ماهیت قالب ریخته‌گری‌اش را دیده! نمی‌توان سطحی عبور کرد که مایی که احساس خطر در عمد یا سهوِ یغمای آن رفتن کردیم؛ کوشیده در اینجا نمودی دیگر از اقتدار برتابیم که اصطلاحاً به عِرق ملی مشهور است؛ اما با اصل هنر وصلهٔ علم که به عبارتی خلاصه‌تر از بازی با همین لایه‌ها که گاه به سختی هم تیزند و می‌بُرند! چنانچه روژه باستیدها نقل از تعابیری یاکوب بورکهارتی-یونگی نقل داشته: هر اسطوره/استوره که یک مسطوره/مستوره

است که به رسوبات حافظه ماند! امری اصطلاحاً کیلویی نیست که باید هرچندگاهی پالایش شود؛ ولی نه به این معنی که پس رسوب هم همیشه چیزی بد و دور ریزی است که این رسوب هم مفادی دارد (سوای ظَرفش) که باید در انتقال یا تشدیدش سوای اتصالش به دیگر ماده، یک بار هم مُسوا نظر کرد اما آگاهانه؛ چرا که اینجا بحثِ حیاتِ جهانِ پُر بشر است و از رسوبِ روحی متعال تا گَنده‌های جسمانی همه و همه خودمانیم؛ مایی که اگر در آن به تعبیری ساده‌تر نیز مصداق بیاوریم گاهی با همین بی‌توجهی‌هایمان و دستکاریِ یک خالِ سطحی-پوستی‌اش که روزی منبع شِعری برای مصداق آوری از یار نزدِ فلان هنرمندی بوده (حافظ، سعدی و...) با دستکاری فور اش بدون توجه به چیستیِ خال (بیماری یا طبیعت؟) و بُعدهایی زیرین که به عَصَبْ معروف است؛ کسی دچار کوریِ اَبدی شود! و هنر هم اگر با مضمامینی از زالموکسیس یا اودین، اوزایریس.. روحی دارد پس جسمی هم در کار است و این وضع بر آن یحتمل. (باستید، ۱۳۷۰: ۶۸) و آیا اینها به جز آئین تشرف در تاریخ سیال می‌مانند؟ سلوکی که بلوغ روحی و درک جنسی در یک قبیله؛ اصطلاحی برای راز آموزی که فردِ دخیل با آن به فرمی متغیّر پس از یک انقطاع به جامعه‌ای نو با دیدی نو مشرَّف می‌شود که همواره با آزمایش‌هایی هم مواجه است ولی این کارها حکمت-فلسفه‌ای خاص دارد. (الیاده، ۱۳۹۴: ۸) که در آن خصوصاً اقشارِ پِرمُدرن بر جهان‌شان تاریخچه‌ای مقدس دیده که اول؛ آفرینشش به دست موجودات فوق طبیعی رخ داده که حال هرچیزی پس از آن رخ دهد به بحث قهرمانِ تمدن‌ساز باز گردد و سرانجام هنرمندانه باید ناپدید شد. (همان،۱۰) اما اگر دقت کنیم تاریخِ محفوظ با اساطیر ظاهراً به پایان رسیده (بسته شده) نه! زیرا که اگر انسان جوامع پِرمِتیوی فقط به آن بسنده داشتند و کَس با خودش اسطورهِ بروزرسانی را همراهی نمی‌کرد دیگر خبری از اختراعات نبود. (همان، ۱۱)

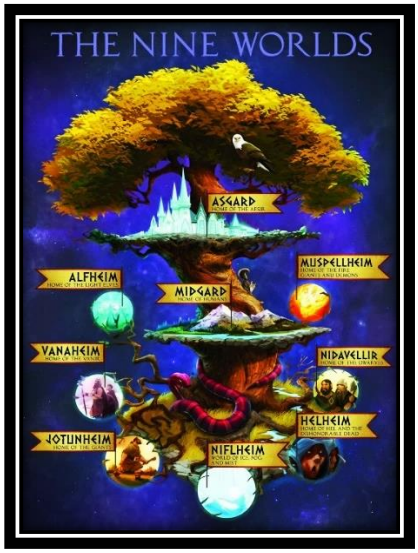
۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

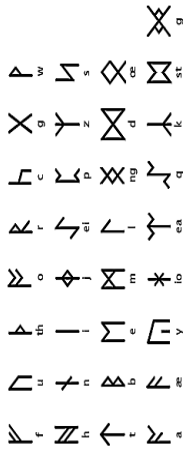
در این پژوهش نسبت به اساطیرِ هندو که از یک پارادایم (الگوی) مثلثی (هولوگرافیک/تمام نگار): برهما (آفرینشگر)، ویشنو (گردشگر) و شیوا (نابودگر) به یک خلاء پُر از ستاره می‌رسند و خدا پشتِ خدا، یا شجر عوالم نورث که گویی درختش هزار هزار دَستان است؛ اسطورهٔ مردمِ رومانی؛ زالموکسیس تنها یهٔک خدا (نیمه خداست) که با آیین تشرفی که دارد و تمامِ راز آمیزی‌اش به همین نام منتهی می‌گردد و گاه جسارتِ بی‌خود نباشد بیانش که به این همه گسترات البته می‌ارزد (پُر غرور است) اما ریشه شناسیش پس مهم و اینکه چه چیزی این قدرت را بر وی داده همین نقطه نظر، شروع راهِ ماست که ببینیم با بیشتر تکان دادنش میوهٔ

این تک درخت به چه انجامد؟ آیا این روندِ نسبیِ فراموشی که در ایران طی می‌کند؛ اینهم خوب یا منجر به شکست خال/شاخه و کوری ماست؟ در مورد پیشینهٔ این تحقیق واظحا چه غرب یا شرق بگوییم اشتراکی مستقیم به هیچ صورت نیافتیم ولی با غربال واریانت‌هایی که احساس کردیم متشابه‌اند با برپایی یک چارت منطقی پُلی میان دو کشور ایران-رومانی زده و به تقویت احتمالاتی پرداختیم که البته این دِگَره‌ها از تلاش این افراد مقبول آمد که در قِسمِ منابع هم به آن اشاره شده: عباس مُخبر (اسطوره‌های موازی)، ژاله آموزگار (تاریخ اساطیری ایران)، روژه باستید (دانش اساطیری)، ترجمهٔ مقالهٔ باگیو و رونی (لوسیان بلاگا و «زامولکسیس»: شورش طبیعت غیر لاتین ما (۲۰۱۰))، کهن‌الگوها (زینب نوروزعلی،۱۴۰۰) و مقالات متعدد کهن‌الگویی از همین نویسند و مقالهٔ سمبول‌های حیوان گونگی روح از علیرضا اسدی و چراغی زادگان، مقالهٔ مضامین اسطورهٔ گیاهان و حیوانات در اوستا و بندهشن از معصومه مهابادی، شایگان فر و همکاران، مقالهٔ میثم خسروی و طاهره میرعمادی (بررسی مبانی معرفتی روش تحلیل لایه‌ای عِلّی)، تاریخ هرودوت، شاهرخ مکسوب (درآمدی به اساطیر ایران)، کل تلاش‌های تطبیقی (منتشره) از مِهرداد بهار و متونی از میرچا الیاده خصوصاً «خدای ناپدید شونده» و مروری بر آثار الف. اسماعیل‌پور، اَحمد تفضُلی، رهام اَشه، ژرژ دومِزیل و... .

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. نمونه‌ای از عوالم اساطیری





* الفبای وایکینگی و درخت یگدِراسیل/ایگدرازیل را که ۹ عالمِ اساطیر اسکاندیناوی/نورث را به هم متصل و در رأسش سنجاب و پرنده‌ای پاسبانی می‌کنند و در آن گرگ و یا چهار اسب/گوزن و یک مار نیز ایفای نقش دارند؛ مشاهده می‌کنیم که این عوالم با یک رنگین‌کمان، به هم متصل؛ رویی دِگر از جهان ما را می‌تابد.

ما و جهان اسطوره

سُتره، کهن‌الگو-اسطوره (معربِ هیستوریا/استوری)-آرکی‌تایپ-آرخه؛ دُروج، اساسی را بیان می‌کنند که با کاوش، حکایت-خبر، تماسِ خدایان و نظایری بَر بشر معمولاً پیامی بر ما رسانیده که همان چیزی است که با او در جوامعِ آکادمیک از لوگوس و میتوس رشتهٔ میتولوژی/مایتولوگی را پدید آورده و این اسطوره گاهی گستره‌اش به وقایع مربوط به ادبیات قهرمانی و بیشاانسانی (یا پیشاانسانی؟) ملموس گاه تا مرز و فرامَرزهای خیال، افسانه و خرافه و انواعِ پیکرگردانی با حیوانات نیز جاری است. (مسکوب، ۱۴۰۰: ۱۹) ولی یکی از ارکانِ اصلی این سخن با تندیگیئی وافر به بحثِ هنر به دانشِ اختری و مینویک (متافیزیک) مربوط است و از پایگان مهمِ گیتیکش علومِ نمادشناسی و باستان‌شناسی را یادآوریم که اینها تماماً همواره در گِروی ساخت سُنّت و فرهنگ‌ها بوده که اگر جوانبش بیش از حد پویا، مستند و گسترده باشد؛ خاتم به واژهٔ تمدن می‌گردد! (همان، ۲۰) مثل تمدن مایا، میانرودان.... ولی اگر

انحصاری‌تر باشد چه که = یک باور با تاریخ مصرف همچنین لازم به ذکر است که این اسطوره بیشترین تنشش در بیان‌هایی که از خیر و شَر دارد معمولاً نمایانِ با نوسان عشقی خفی مطرح شده البته که این طبیعی است؛ ولی هر قدر هم جوانب الهیِ آن به تعاریفی امروزی از قُس و قداست؛ اشتراک یابد می‌توان آن را دین جلّی نامید و زمان در آن عاملی است که بتوان با بازی نامرئیات به او بُهت و جادو هم پیچاند وگرچه ندانیمش؟ که مُصرانی بر آن آمده با عرفان تا برابرِ رُخ کنند که می‌تواند منجر به زایش یک پارودی شود یا حل یا ادامه‌اش را به لذت از نادانی که اینها هرکدام ممکناتی شاید از اصول تشکیلِ اساطیر؟! چرا که در فُرمِ تکرُریِ اسطوره؛ دیگر این مهم خود به یک جامعه تبدیل شده پُر! و این کلیدواژه نه منحلِ به نابودی که حلِ به تغیّر می‌گردد و این گریز ناپذیر است؛ اما بی‌پاسخ این نکته که اسطوره بی بشر چیست؟ (منطقی یا غیر منطقی) اما به جای تاکید بر این پرسش چرا همّت بر وحی و معجزهٔ گوش و جسمی به تلاش و غور نبَریم که فرجامش اگر انسانی نبود قدرتش باشد (انرژی) به جای اینکه فقط از منجی ذوق کرده یا به دنبال این اسامی بود؟ جالوت، پوریای ولی. پس این شاهد که مدام در اینجا با او سر و کار داریم: «تاریخ» واژگانی اصلی دارد که قصد دوریش نشاید و آن زمان-مکان است؛ لیک قطعاً عده‌ای باورمندند که این موارد قابل پیشبینی و مشخص سازی است (جهان شمولی خواهند) و عده‌ای هم این را تقریباً محال می‌دانند و بیشتر به دنبالِ ملّی گرایی و انحصار سازی‌اند؛ ولی آنچه که با این واژگان و بحث اساطیر مشخص می‌باشد رابطهٔ این موجودات است با ما انسان‌هایی که هر روز معاصریته را زیر پایمان در تجربه داریم که سبب تفاوت کلمه‌های مُدرن و مدرنیته نیز می‌گردد. اسطوره شاید راهی برای مهار کردن خلاقیت‌ها باشد؛ تجسم احساسات با هنر یا بَسا واکنشی از ناتوانیِ بشر است خصوصاً مربوط به بحثِ واکاوایِ آرزو، امور جنسی، ثروت‌شناسی و ترس، یا غم و امثالی (آموزگار، ۱۳۷۴: ۴) که به سانسکریت، مصری یا خاوری از چیستیِ سکون، حیات و مرگ؛ جنسیت و بُعد صحبت رانده که جداً یک تخصص را اعلام کناد و با اعتباری تکمیلی بر سخنِ پیش ذکر: از پایه‌گذارانِ جامعه‌شناسی در قرن ۱۸ یعنی آگوست کنُت هم می‌توان این سه دسته را که در واقع تاریخ بشریت است (تاکنون) یادآور شد که هر کدام روح هنری دارند که با بشر در یک گشتالت و گشتآور است: ربانی «عصر تقدیر»، دورانِ فلسفی «الهام و منطق» و دوران اثباتی یا به زبانِ دیگر همان شرایطِ تجربی، اجتماعی و علمی را دیده‌ایم تا آتی چه خواهد. (www.mortezamotahari.com) علاوتاً باورمندیم همین پُر تکرار کلمهٔ «اسطوره» و خصوصاً با این: هنر! بَسا همچو روحی دوپاره‌اند که گرچه در عینه دو جسم یافته و از عالمِ تجسمی‌ها (و سمعات) تا عناصر لمسانی، کلمات و.. مسیری را می‌پیمایند؛ لیک دالی بر دشمنیِ

بِینابینی نداشته مگر دشمنیِ یک اسطوره با اسطورهٔ دیگر که صرفاً به اسطورهٔ هنر مثلاً مُعرف است و نه خودِ هنر که با ذهن و بدنِ ما ارتباط برقرار می‌کند که آخر به یک آبشخور رسند؛ چیزی شبیه به دیدگاهِ مونادولوژی لایبنیتس که در آن ما جوهری را داریم که نه زاده شود و نه مُرده و چون حاصلِ ترکیبی هم نیست؛ بنابراین انحلال‌ناپذیر و تجزیه نشدنی مانده؛ عناصر فیزیکی و روانی بسیط است که جهان و هستی از آنها ترکیب می‌شود و وی موناد را آینهٔ زندهٔ عالم می‌نامد و تأکید کرده که هر لحظه‌ای از تکاملِ آن دربردارندهٔ همهٔ گذشتهٔ آن و آبستن تمام آیندهٔ آن است؛ به گونه‌ای که می‌توان نتیجه بگیریم هر لحظه در زندگیِ مونادی؛ بالقوه نمایش دهندهٔ کل گذشته، حال و آینده است؛ اما نباید این پرسش هم فراموش شود که اگر این دو در روزگاری بسیار بسیار قدیم و نامعلوم با آینده‌ای بسیار بسیار دور و یک مای جنبشی؛ باز هم بهم بپیوندند؛ می‌توان به نامی دیگر سوای اسطوره-هنر دست یافت؟ یا که این نام را موجود داشته‌ایم و بنا به هر دلیلی که بوده؛ نه نابود که فراموشش کردیم؟؟ اما وصول به پاسخِ این پرسش از اسطوره به اسطوره می‌باشد یا هنر به هنر؟ که اگر در چیستی باوریِ این دو به فرمی وحدتی معتقدیم که اینک در اینجا بایستی بیشتر پویا گردد و این خود یک تحقیقِ کامل است (یک راه) وگر به نوعی غربالگری از میان لایه‌هایی بسیار زیاد معتقدیم (در مبانی انسان‌شناسی خود)، فکر می‌کنیم این راهکارِ پدیداری این تحقیقِ ماست به اکمال. (نوعی قیف ذهنی با امکان واژگونی بجا به مَددِ تجرید) که البته این هم از زئوسِ آواتاری در NFT ART را برگیرد تا اتفاقاً اصول مبانیِ کلاسیک و اگر اینجانب نگارنده قِسمی دیگر بتواند به این بندهای پیشین اضافه کند؛ معتقد بوده که اسطوره اولین نبرد روانی (جنگ نرم) نزدِ بشر می‌باشد به مثابه پدافند غیر عامل (البته پس از بحث انقباضِ نمودهای بدنی حین خشم نظیر اَخم کردن که از غریزه می‌آید و گویی غرایز مقدم بر تفکر هستند؟) که به نحوی به مددِ زبانِ هنر (باهم) توانسته‌اند تمدن‌هایی را پیش از کشیدنِ حتی یک شمشیرِ راستین ابتدا ذهنیتی، باوری و اعتقادی در فرهنگ‌های دیگر سُسْت کرده و یا تصرف کنند؛ سپس یادگارش را بر دسته‌های شمشیرشان با نمودِ صلح نقش، ولی از بَعدِ همین زیباشناسی‌ها چه که ضربات نداشته (با پیکانِ هنری پرتابی)؛ که نظیرش مثال به کَرّات و قابلِ تشریح و مصداق آوری است و نه صِرفِ بحث ایران زمین.

حالا که پاره‌ای اشاره کردیم که زالموکسیسِ رومانی‌ها همان مِهر ایرانیان است یا از پیروانِ مستخرج از آن به هر دلیل (X) که بسا کسی آن را نا لایق یا سرکش، منحرف از آن با باری منفی هم بخواند؟ اکنون با تحلیل لایه‌ای علت‌ها به مستحکم سازی این پیوند می‌نشینیم:

۲-۲. تحلیل لایه علت‌ها

مرحلهٔ اول: سالموکسیس/زالموخیس خدایِ مرموزِ گِتا (داسی‌ها) بوده که در ظاهر مربوط به قوم و مردمِ تراکیا می‌باشد که امروزه مربوط به حیطهٔ رومانی و مُلداوی نشین معروف شده! و ترکیه هم البته. معروف‌ترین داستانِ باقی مانده از وی مربوط به تاریخِ هرودوتِ یونانی است که ایشان را بَردهِ پیتاگوراث (فیثاغورس) یاد کرده که به سَروری می‌رسید؛ اما در پایان بر اندیشه‌اش شَک می‌کند و نهایتاً وی را فردی در کُل؛ صاحبِ فراست می‌خواند (بسا حیاتمندی پیش از پیتاگوراس!) که خوب شَک برانگیز است (الیاده، ۱۳۹۹: ۱۰۲ و ۱۰۳)/(هرودوت، ۱۳۹۹) و از این قِسم سریع عبور کرده... به پرورشِ بیشتر می‌نشینیم.

مرحلهٔ دوم و سوم: (گفتمان، فرایض (نظریات) و نقدها): اینجا باید مشخص کرد که داسی‌ها که اند؟ و دینِ زالموکسیس و احتمالا ریشهٔ نامش چه بوده؟ پس اولاً زالموکسیسه فرای نامِ مقتدرش که می‌تواند تکرار شود که شده؛ احتمالاً به این در تاریخ اشاره می‌کند که او هم یک فردِ معروف بوده با پیکره‌ای انسانی (با هر دینی (X)) و هم به فرمی عالم مُثُل‌وار (افلاطون پِی) کسانی رَبّ النوعی؛ زالمو نام را ستوده که اصطلاحاً دست نیافتنی است که با توجه به این بدیهه که هر آئینی نمادی دارد ولو مخفی، این مطرح باید که آیا این دو با هم ارتباطی داشته‌اند یا می‌توان به آنان چیزی را حدفاصل قلمداد کرد؛ چرا؟ که اگر همهٔ اینها را وانهیم در هر حال انشعابات = تنوع حذفش از تاریخ بحثی ناممکن است تا زمانی که اصطلاحاً حرکت داریم که اگر فرضاً با توانی نامعلوم روزی از پویایی نهلد؛ شاید به جای مرگ عذاب ابدی گردد... و اگر از تنوع گفتیم که شرط حیات زالموئیون است؛ پس در اینجا این مصداق را به صلابت نشانیده که حتی پیروانش هم در مناطق مختلف اسامی مختلفی گرفتند (پس از کجا معلوم که زالموکسیس فقط همین زالمو باشد) داکی/داسی/دانی‌های ما؛ ما را علاوه بر یونان و تراکیا و ترکیه، رومانی و حواشی یی، یادِ دانمارک هم می‌اندازد؛ در نروژ و فنلاند، استونی و ارمنستان و... نیز این نام غریبه نیست و اینها آیا بی ارتباط با ایران‌اند؟... پس چه قدرتی دارد این زالمو که این مرز را چنین سهمگین تنیده اما آیا به خودیِ خود است؟؟ که چرا حس می‌کنیم حتی رغیبی برای مسیحیت هم بوده! و یا این یادآورِ یک حلال است؟ و حال حلالِ چه دینی می‌تواند باشد؟ حامی‌اش کیست؟ زالمو؟؟ (که پاسخ خواهیم داد) به نماد باز می‌گردیم با نمادهایی بسیار از گرگ و گراز، اسب، کلاغ و غیره مهم.

حال دین زالمویی که هنوز نمی‌دانیم وجه اشتراک حامیانش قهرمان زمینی است یا اسطورهٔ کیهانی یا هر دو مروراً گرچه هنوز از گرگ و کلاغ و... شهودی چند (بصری) را وارد نکرده‌ایم دیگر شاید خوش بیان که به دینِ گتو داکیایی و داکو رومی هم معروف است؛ (پس عمدهٔ

مردمان متصل به این نام باید اروپا نشین باشند) و باتوجه به اینکه رومانی یادآورِ رومی مآبی و یونان باستان است؛ بدیع که ایزدی مستخرج، مبلغ یا تبعیدی از آنها (رومی/یونانی‌گری) باید داشته باشند؛ اما هرچه بیشتر پیش رفتیم جداً حس کردیم «رومانی کشوری اروپایی نیست! انشعاباتش هم حتی مهمند چرا که ما آن دم که کمی پیشتر از گتو/داکو صحبت کردیم؛ بگوییم که این دو؛ تکه‌هایی پاره از هم نیز نیستند و مشرقی مآب‌اند؛ حال فهم به اکمال بریم الا به درکِ این سخن: که گتو/گتا/گاتا نامی است که به منطقهٔ بالکانی هم اشاره دارد با جغرافیِ امروز ملموس و اگر جغرافیا را به روحی سیال متصل ببینیم؛ پس این اسطوره از فرضی به جایی حرکت داشته اگر گمان داریم که با مبحث انواع سلاح به زبانِ هنر از دیرباز تا کنون چیزی را می‌تابد اما نوع حرکت باید مشخص شود. گتو از گوتی، گواتی، جوتو، جاینت به معنیِ غول آسا نیز به دور نیست و ما در ایران زمین هم این عظمت را با جان» برابر می‌دانیم = گیانِ کُردی (گیانْتْ) یا همان کیانِ پارسی که در تعریبَکی به نرّه؛ نیّری، نیزا و میسیایی خواهیم رسید؛ (به معنی منور و تیز) اما در خِیلِ این همه جمال و جلال لقبِ زالمو را خدای ناپدید شونده نهادند که ما در ادیان ابراهیمی معمولاً یا خدایی را داریم که در آیات است یا گاهاً به واسطهِ حجابی مثلاً کلامِ در دهانِ ملائکه با ما سخن می‌گوید (مگر استثنایِ دیدار محمد و موسی درودشان باد با الله و یهوه) اما اینجا این ناپدید شوندگی نمی‌تواند دیمی باشد که نه ثنویتی با الله محسوب که شاید این هم نشانهای دیگر در شناخت شناسی وی باشد! که روزی نمودی چنان داشته و اینک فراموش (اتفاقاً بدون پیامبری) یعنی پس ایشان جایی می‌رود یا حتی ممکناً می‌میرد؟ که فعلاً می‌گوییم هیچکدام لیکن بیان داریم زمانی که دقیق‌تر شویم باید جوانبِ فکریِ عربی و عبرانیِ ابراهیمی را کنار نهاده و ناپدیدیش را به این هم پنداشت که نزد مردمِ رومانی پیش از بَسی ثنویت نگری شرقی‌ها یا تثلیث‌ها و دیگر تعددین، معنیِ مخفی‌تری دارد که برابر نمود همان صفتش می‌باشد نه همچو یک سایه که وی زمانی نوعی خداست یا نه و او کاملی است که نقص‌پذیر است! آنهم با این ملموسه که آن خدا خدایِ خستگی پذیر است که انتخابش در توانش می‌باشد یا به تعبیر لاتین همان God's weariness است که گاهاً نیز نه در نیکی یا خشم (ووتِ یونانی یا مَرَیِ ایرانی) که بهتر: زالمو یک ایزدِ خنثی است همان Deus otiosus لاتین یا نظیرِ زروانِ آریایی‌ها که البته به وقتش آفرینش‌هایی هم داشته و هر زمان که بخواهد در تصمیمِ تخریب است؛ (ولی ما همچنان زالمو را برابر مِهر می‌دانیم که نزدیکتر خواهیم شد) که در هر حال برای این منظور شعری رومانی باقی مانده به نامِ میوریتزا که در اصالت شناسی به اضافاتِ یک دال (دِ) می‌توان خویِ یونانی-لاتینِ این کلمه را هم احساس کرد؟ اما نباید به این بسنده داشت! چرا که اگر یونانیّتش برجسته

بود اکنون کارمان با چیز تکخدایی نبود. دمیورژ (Demiurge) اصطلاحی افلاطونی به معنای خدای صانع (هنرور/ماخوری) که از بی‌نظمی‌هایی (کیآس/خائوس) که موجود بوده چیزی را خلق می‌کند؛ اما بیشتر نزدیک به نظم دادن (هارمونی) و بازسازیِ پویا (کنترپوآن) که در هر حال ما در زمانی بی زمان به آرماگدون (قیامت) با وی خواهیم رسید؛ هرچند آفرینشِ افلاطونی با باور به عالم مُثُلیش (ایده) چنین است که وی نه از عَدمِ محض که از آزمون و خطاهایی وجودی خدایی می‌کند. آئین زالمویی در پلان‌هایی باز و دوار معمولاً برای عمومِ مراسمات و واجباتی در اجرا؛ ساخت داشته و سایر موارد تخصصی در تالارهای زیرزمینی (غار مانند) برپا که ادبیاتش از همان تشرّف است (نظیر حکمت میترائی/مِهری) و در کُل به عبادتگاه‌های زالمویی، طبقِ تحقیقاتِ میدانی، ما از راه دور دانستیم که آرگِس/آرجیش گویند که شباهتی به کلمه ایرانِ باستانیِ آخشیج یا همان عناصر اربعه-بنیادِ هستی شناسی کُهن دارد که از بنیادی ترین اصولِ آریائی است که بازهم پس خبر از جوانبی ایرانی است؛ البته نه به معنای وصل کردن هر چیز به چیز دیگر به فرمی که چون من دلم می‌خواهد؛ زیرا که اگر بطونِ این کلمات هم تشریح نشود (درونِ درون) مجدد بصری گونه اشتراکاتی واضح در کار است. (آ ر گ ی س :: آ خ ش ی ج) که البته در ادامه بیشتر هم خواهد شد. (دفاعیهٔ ما) حال این بند را در این قِسم نگه می‌داریم.

بپردازیم به اینکه ادبیات دینِ زالمویی به این کلماتِ مهم نیز تنیدگیِ خاصی دارد (چرا): سِحر و جادو، جذبه و خلسه، گیاهان دارویی؛ مِهرگیاه (حب دو لبه) ((mandragora / mitra ??)) و ورزا (برزو / گاو / برمایه / بُرنا) و غیره که به علاوهِ تأکید بر امر قربانی یا شکارهای آئینی با تقلیداتی از زندگیِ گرگ‌ها اما آیا اینها هم اتفاقی است که نام میترا (غربی شدهٔ مِهر پارسی) شبیه به اسم ماندار است mandra که گورا gora بر آن افزوده شده که خود گورا در ادبیات ماد-مُغیِ پیشا زرتشتی به معنیِ بزرگ می‌باشد؛ (اینجا هم نیز) که البته به خودِ گُل هم (گُرا) بی‌شَک بدونِ شباهت نیست و از طرفی گورا را میتوان با یک «ز» به گراز هم مبدلی نزدیک پنداشت که اینهم در ادبیات مِهری نمادِ شکوه، کیان و بزرگیست؟! و همه حضور دارند... خاطر نشان داریم که همین شمنی، گرگ و گاو نیز در ادبیات مهری و زرتشتی به اعتبار کتاب‌هایی نظیر دینکرت و بندهشن!، نقشِ لانکار دارند به علاوه حیواناتی دیگر چون کلاغ/زاغ که به این بند هم اشاره خواهیم داشت (به مددِ هنر). حال از یک جمع بندیِ تجربی در اینجا به یاری مطالعاتی پیرارشته‌ای و بینامتنی که داشتیم باید پس از کیستیِ این داسی/داکی‌ها و فوراً سخن برانیم بلکه روشن شود که اصلاً مردمان رومانی برای چه و از کجا در این منطقه به رومانی شُهره شدند؟ از منظر هسخیوس تا دانشمندانی متأخر بر ما چنین آمد که داکیا از

دائو و دائو از دائوس می‌آید (به معنای گرگ فریگی/فریژی) که توانایی خفه کردن دارد؛ نوعی اشاره به بحث فشار (اهمیت انرژی و حرکت) همچو صاعقه (زئوس) و چه بسا می‌توان از دائوس به دهائو هم رسید که داهائو به داهه می‌رسد و داهه/داه مساوی دا یا daai و دا نیز برابر «ما/بآ» یا همان ماماست که در ادبیات سکایی/ساکایی (سغدی) نزدیک ایرانِ فعلی که مردمانِ جنوبِ دریای خزر (کاسپیا) را گویند (مازنی‌ها/هیرکانینان) این کلمهٔ مهم اشاره به بحثِ زایندگی دارد و ما هستیمی ضمنِ احترام به غیر و این مازْندرانی‌ها همان مالاخیت‌ها/مالاگیت‌ها/مالاشیتس یا ماساژت‌های معروفند که به کیمرایی‌ها یا مهاجران (بَربَر : بابا) نیز شُهره شده که در سیمره و سیرجان نیز گویی مراکزی مهم داشته‌اند که اگر ولو قسمی از آریائیان هم که باشند! با ارادتی به رنگ‌های سرخ و سبز و طلائی (نور/سپیدی/رخشانی) که در زمان مادها قدرتِ خاصی داشته (نیمه بومی) اشاره کرد و همین که در فونوتیپِ واژهٔ «دا» سکون و حرکت را با هم دارد (جنبشی محور) می‌توانیم دور از بیان رنگ‌ها نیست تا به واژگانی امروزی‌تر و زنده در ایران زمین هم اشاره کرد. (خصوصاً محیط غربی ترش) که به میترائیسم و آناهیتا پرستی متصل بودند؛ اینان به مادران یک قوم: دایا، دایه، دایکه یا کیوانو یا آفره (که از فرّ می‌آید) نیز می‌گفتند و با گذر از جوانبی فولک، در سطحی ملی‌تر ما این نوع جنبش را که در بالا مطرح ساختیم در این کلمه نیز قابل رصد و مشاهده پذیر اعلام داریم: کلمهٔ فر + دا – فردا.

پس با این سیستم کلمات، مشابهاتی دیگر نیز باید در کار باشد که داریم (از تاتارستان و مغولیه تا ایتالیا و سرخپوستانِ آمریکا) که زیرِ درفشی نرفت مگر سیمبولی از حیوانی به نامِ گرگاس. گرگی که از دوران نوسنگی صنایع دستی مربوطه داشته تا لَختی که نمادِ روم می‌شود با اثر ماده گرگِ شهر کاپیتول که فرزندانِ ایزد مارس (مریخ) یعنی رموس و رومولوس را شیر داده و در جایی دیگر بر اساس شاهنامهٔ هفت لشگر؛ درفشِ برادرِ رهام (رئوهائوم) یعنی گیو از خاندانِ گودرزیان از کشوادِ زرین کلاه، همین کلهِ گرگ یاد شده است و این گرگ که از هند تا سیبری مردمان را همراهی می‌کرده پس در تاریخ بشر با ما زوزه می‌کشد؛ درست جایی که پرچمِ خاندانی پارتی نیز همین گرگ است که با نام اسپ‌هایی پا بَرجایند و دقیقاً اسب هم حیوانِ میتراست که حس می‌کنیم نزدیکی خاصی با زالموکسیس دارد؛ خصوصاً اگر چهار عدد از اینان کنار هم مهیا باشند. این سخنان دیرینگیِ بیشتری از فرهنگ رومانی که امروزه نام زالموکسیس را می‌تابد (کم یا زیاد)؛ دارند. حالا این پارتیزانیانِ ایرانی-سلوکی؛ خاندان اژدها را تشکل داده و به مدد نبردهایِ ساسانی خواهیم دید که در روم نیز دقیقاً این انجمن اخوت به رَهی دیگر برپاست. (انجمن دراکو) (Draco) و در جایی دیگر نظیرِ روسیه به نام محفل بِرسِرکِر هاست و خرس هم حیوانی نزدیک به گرگ، اکنون حیوانِ مهم مجموعه میگردد؛ به

علاوهٔ ژئوفیزیک کشور اوکراین با داشته‌هایش؛ اما چیزی که دیگر مهم جلوه‌گری می‌کند سایرِ سیمبول‌های دین زالموئی است که نیاز داریم ما را به نتیجه برساند که زالمو چیزی بیش از زالمو است یا خیر (قضاوت در بند چهارمِ تحلیل لایه‌ای علت‌ها)... یکی تیر و کمان است دیگری نشان؛ یک چماق خونی است که اتفاقاً این هم در ادبیاتِ مهر-میتراست! چرا که هرجا نقشی از مهر را ببنیم (در آتی یا گذشته) همواره خنجری- چوبی- بیرقی در دست دارد که در حالتِ فشردنِ (گِلوی) گاوِ ورزاست که البته بعداً به لطف زرتشت این دیدگاه در تکرر و اصرار به الطافی دیگر مزین و درخشان می‌شود. (چگونگیِ کسب اجازات در طی سلوکِ کمال). هر چه تا اینجا گفتیم مدیون نشست آرای میرچا الیاده در ذهنیت ماست با حیاتی که در ایران داشتیم و خود اصلِ تلاش آکادمیک‌مان از فهم (روح) هنر تا اجرا و اجرا.

سوال. آیا این داکو یا دیایو (dioi) که گفتیم به دایوْ و این به دایوو و دایو به دیو/دئوه یا دو نیز شباهت ندارد؛ بسا بهتر بپرسیم که این ما را به یاد ادبیات و زبان و نوشتاری سانسکریتی (هندو) می‌اندازد؟! این سانسکریته از کجاست؟ هرچه بگوییم گفته‌ایم اما نمی‌توان زدود که پایی باز در این پایگاه داریم؛ ایران! و همین ایران تا مِصر را هم فتح کرد. جایی که آنوبیس با سری گرگنما (گرگینه) خدای امواتش است و نگهبانِ روح/کا و اگر از انجمن اخوت و گرگ گفتیم که پیروانِ زالموکسیسه در آن حضور دارند؛ بگوییم که این انجمن ورژنی همطاق در ایران نیز با وضوح بیشتر دارد که اینک از ادبیات هخامنشیانی گفته که به گذشتگانشان بسیار اهمیت می‌دادند (مِهر پیش از مزدا): هخامنش مدخلی در آئینِ خلسه با مدد از خدایی گرگی داشته که در آنجا هر عضو با همزاد پنداری‌اش؛ یک گرگ (حیوانِ دوپاست) که با مصرف نوعی هووم/سووم که سُکرآور بوده به خلسه‌ای رسیده (به نامِ ورکه/وِلْکَ/ولیکو) که شاید آئینی انحرافی از مهرِ باستان هم باشد (خاور نزدیک) که در کُل به آن سکه هئوموروکه گویند. (نظیر تفکرات بارتولومه‌ای) حال بر این اساس ذوقاً کلماتی را دیگر نیز نزدیکِ مطلب دیدیم که می‌توانند حاوی پیامی غیر باشند نظیرِ لاکدمونیا (اسپارت)، لیکائونیا، اوراکا، کالای، لوکنسه، لوکرین، لوکرِس، کورو، پرو، هیرپی، وولف، اولفهندار. مجدداً به نام زالموکسیس (خدای بی مرگی و حامی در راه ماندگان، ایزد آذرخشِ کیهانی)

باز گردیم تا ببینیم که چه میزان این الفبا «ز الف ل م و» می‌تواند دیگر ایرانی باشد؟؟

پاسخ ما اینجاست: زالموکسیس در لیتوانی زالمول است یا زیاملُکس که به نوعی ایزدِ نگهدار زمینِ لیتوان می‌باشد؛ زالموس به تنهایی به معنیِ خَز هم آمده و می‌تواند با لوکس یک معنا باشد. (یعنی دارنده و پوشیده شده که چیزی-رمزی را نهان می‌کند و دیگری را رَخشَنده) و اگر زالمول مذکر/مَرد است؛ خودِ زملن/زلمن با تلطیفش به سَلْمِه یا سَلَمِ هم می‌رسد که یک نام

زنانه است برابر مادر دیونیسوسِ یونانی و زمینی هم که به آن اشاره شده زمش به زَمِ اوستایی باز می‌گردد (زمزم) که با تعریفِ خاک هم‌پوشانی دارد و اتفاقاً اگر اینجا زالمو با دو چهره مصداق یافته؛ مهر هم دقیقاً در ترسیماتِ شخصیتی؛ دو جنسه (بی‌جنسه) است؛ همچنین اسمِ زالمو با اتصالش به کسیاس! و شروعش/ختامش به X و Z ها به معنای خداوند و شاه هم اشاره می‌کند که اگر فرازمینی نباشد قطعاً بزرگی بوده در زمین، نظیرِ گرشاه یا گِلشاه که در ادبیاتِ زرتشتی نامِ نخستین انسان-نخستین شهریار است که (که مدتی میزِیَد) و در ادبیات مهری هم قابل مشاهده، چراکه از جایی این بشرِ فعلی که می‌بایستی ازدیاد نَسل کند و این مطلب هم قطعاً پیشا الگویی می‌خواهد (پروتوتایپ) به سانِ این نام‌های بالا دیگر سخنمان چیزی عجیب نیست ولو در داروینیسم باشد پس اگر زالموکسیس را بزرگساز، رستگار یا امیرِ مومنان هم بخوانیم (آبرانْس) چندان تهی نمی‌نماید و باز در ایران؛ پُر تطبیق است مثلاً به زالموکسیس؛ گبلیزیس هم می‌گویند که این واژه نیز بی‌ربط از غزلباش/قزلباش نیست که خویی ایرانی (شمالی و ترکی) دارد؟ زالموکسیس در ادبیات با آپولون، هلیوس (هلانیکوس) و هِرا (هوا/اتمسفر/جو)، کرونوس/کیرونوس و زرتشت نیز تطابیقی داشته و از جمله نام‌هایی دیگر که برای زالمو در نظر گرفته شده : آماریا، مایا، دیانا، دانا و زانا نیز مقبول است که زانا از آگاهیِ بی حد در ادبیات کُردی خوش معنایی امروزی می‌تابد در ایران که با توجه به آن فعلِ زانستن هم- دانستن است که در ادامه تذکر داشته هلانیکوسی که ذکر شد خودش نامِ فردی مورخ است؛ همچو هرودوت که او نیز از همین شناخت شناسیِ زالموکسیس در صفحاتی که به یادگار نهاده ذکرِ نام داشته. (الیاده، ۱۳۹۷، برداشتِ آزاد) و از جمله دیگر یادگارانی مکتوب که به فرهنگِ زالمویی باز میگردد شعری به نامِ استاد مانوله است با ترجیع‌بندی به همین نام «مانوله مانوله» و دیگری شعری باشد که به بَرّهِ غیب بین شهرت دارد و این اگر که به نقاشی‌هایی بر اساس این تفکر یا احجامی مربوطه نظرِ وصل بَریم یا فضاهایی از معماریِ ایشان؛ متون!! اصالتِ بیشتری دارند اما همانطور که به زالموکسیس خدای ناپدید شونده می‌گویند پس هنری نزدیک‌تر که ناپدید شونده هم باشد خواهیم که خوش تر نیافتیم مگر هنر موسیقی! (موسیقیِ ناپدید شونده) و برای اینکه این امر منحرف گردد و پوشیده شود اصلاً شاید زالموئیان خودشان بحثِ نقاش شدن و نگارگری را عَلَم کردند که در تطبیق با چیزی همچو مندائیان/صائبین/حُرانی که هنرشان در میناکاریِ طلا خلاصه شده و مانی آن را گسترده و متنوع کرد؛ اما اصلش غیر است... بپذیریم زالمو یک فردِ خارج و انحراف یافته همچو دیگرانی از مکتب مهری است (موفق/ناموفق) که البته برای اثباتش هنوز نیاز به منابع بیشتری داریم و یک وقفه بپذیریم هرچه کردند ولی دینِ بی هنر از زالمو تا هر کَس خشکه

مقدسه‌ای بیش نیست که با تشدیدِ ترس؛ مدتی حکمرانی بر فکرها می‌کند؛ حالا با هر واسطی که باشد؛ باشد ولی غیر آن پتانسیل‌هایش بیش.

در این مصادیق که سویی تطبیقی یافته دیگر به این اشاره که همان‌قدری که نردبان و پلکان در ادبیات عامهٔ مهری برای مناسکِ تشرفشان مهم است در روزگارِ زالمو پرستی یا زالمو دوستی نیز این مطرحِ جِد بوده به علاوه اِلمان تیر و کمان (پیکان اندازی که اشاره داشتیم). (الیاده، ۱۳۹۷: ۶۹ - ۸۴) و این مِهر خدای داور را (ایزد بی‌چشم و بی‌پلک)، یزدانِ سوگندها را چنانی دیدیم که زالموکسیس را خدای بدونِ خواب نیز شناسا یافته که گاهی در یک مِه؛ فقط آرام می‌گیرد و به امورِ درمانی اندیشه می‌کند به سخنی بجای مانده از یک کاهن زالموکسیستی: بدن را جدای از روح؛ درمان نکنید. (برگرفته از ادبیات سقراطی) (همان، ۸۷) که در آموزه‌های روان‌پزشکی مغان نیز قابل پیگری است. (رجوع شود به کتاب راسته از رهام اَشه). نکتهِ دیگر اینکه ما در تصاویری که از مردمان داکیایی به دستمان رسیده دیده‌ایم که این اقوام که گفتیم گویی مهاجرانی از خطه‌های شمال تا غربِ ایران به این ناحیه بوده (رومانی) (بنا به دلایلی مختلف از جنگ، نظرات سیاسی، احساسی و...) این مردم کلاهی نَمَدین و دوکی (قلابی) بر سر داشته که احتمالاً نمادی از تدیّنشان است و مراتبِ اجتماعیِ بالا اما! مایی که به دنبال لشکری مهری بودیم و نمودی نداشتیم؛ گشتیم تا رسیدیم به مجموعه آدم‌هایی که با این پوشاک زندگانی و زیست می‌کردند تا ما را بر این تافته که این کلاه که در میان اقوام ماد (لُر، کُرد و عیلامی) در این روزگار فعلی هم رایجِ ایران است؛ همان کلاه رایج دین میترائیسم-مهری پرستی است که به آن در رومانی: پیلوس می‌گویند (همان، ۹۷) و فراموشی برای هر دو در کمین است و حالا از محل آئین تشرف زالموکسیسی در رومانی بگوییم که دریافتمان با سمبول یا خود غارهای دوار بود که این مورد نیز دقیقاً با نقش برجسته‌هایی کهن که از فرم-ساختاریِ آناتومیِ حیات مِهری در جایگاهش روایت‌گریِ یک‌سان می‌کند. بَعدها در سایر ادیان هم این مهم شد همچو رَصَدِ غاری برای اصحاب کَهَف بر طبق روایاتِ قرآنی، کوه و غارِ طور/تور/سینا برای شناختشناسیِ ادبیات یهود با زندگیِ موسی(ع) ، غار حرا برای مسلمین (تشیع-تسنن) و بیت‌اللحم برای مسیحیان و... که در کُل اشتراکی در معنا نیافتیم مگر تأکید بر اهمیت خلوت گزینی (اعتبار غیبت) که در جایی دیگر غار با چاه هم همترازی کرد که در آن هبوط عینِ صعود است درست مانندِ ادبیاتِ داستانیئی که از زندگیِ حضرت یوسف(ع) می‌دانیم یا سعادتمندی عاشقی در محضر شاماران (شاهِ ماران) در ادبیات اسطوره‌ای کرمانشاهِ قدیم (غرمسین) که این سخنان در تعابیری علمی‌تر این‌را باید بتابند که فردی که درون‌سازی و درون نگری (نَفُسبینی) دارد با این فرودِ به فضایی دیگرش (هبوط)

نوعی رازآموزی از خود یا تحت نظارت و راهنمایی یا تحت کنترلِ محضِ دیگری را تجربه می‌کند که فرجامش یا مجدد برای خویش است یا دیگران (تغییر) که به این نوعِ نگرش و هبوطِ معرفتیِ یونانی‌ها واژهٔ کاتاباسیس را اختصاص داده که به مرور به کاتارسیس رسیده و آنهم برای اِپوخه (مساوی چیزی نظیرِ فرجام خواهی مکتب ذِن در ژاپن) می‌باشد که انسان با گذر از آسفاری به خودِ اصلیش؛ یک منِ بزرگِ بی‌منیّت می‌رسد!. حال کسی نظیر هرودوت، زالموکسیس را خدای تالارهایِ مخفی می‌داند؛ ممکن است دیگری نظیر هرمیپیوس؛ فیثاغورس را لایقِ این منسک گردانی‌های الهی بشناسد و دیگری مِهر را، بزرگانِ کابالا را و غیره که این تعدد نه برای گُنگی صِرف که به اعتقاد ما برای نوعی نبردِ پیش از نبرد است- همان روان جنگ‌هاست (پدافند غیرعامل) که امروزه به بخش هَک-سایبری‌ها نیز وارد شده و اشاره داشتیم و نمونهٔ دیگری که از ملزومات شناخت شناسی ما در تفکر زالموکسیستی اکنون مهم می‌باشد اعتبارِ جایگاه پرنده در این باورمندی است که معمولاً نوعِ آن یک عقاب/کلاغ است که این کلاغ نیز در تصاویری که میترا را یادآوری می‌کند؛ ما مشاهدهِ یکسان کرده و در سلوک مِهری قدیم که هفت مرتبهِ اصلی دارد اتفاقاً گامِ نخستش رسیدنِ به همین شمایل زاغ است! و تاریکی در اینجا خود سیاهنورِ ماست.

با کمی گسترده کردنِ دیدِ خود از ادبیاتی که باید از پیرامونِ زالمو (پیرازالموکسیستی) حاصل آید به این توجه کنیم که کلاغ پیکِ میتراست و اینجا که میترا و زالمو را لَختی کنار نهیم و اگر زالمو همان آپولو نیز باشد. (صاحب گردونه)، نامِ این پیک مبهم اینک آریستئاس شده که داستانی که مربوط به وی می‌باشد را گفتند: او هرچند گاهی همچو اربابش زالمو ناپدید می‌شده و گاهی بعد از حتی مثلاً چند صد سال غیبت؛ بدونِ آنکه اندکی پیر شده باشد ظهوری داشته؛ پیغامی را ارسال می‌کرده و دوباره از انظار محو می‌گردد که پس آنقدر هم همه چیز پوشیده نیست. (الیاده، ۱۳۹۷: ۶۰)

و تلطیف با شعری از نگارنده ر.الف برای زالموکسیسیس؛ تا وصول به قسمتِ دیگر:

«تو گَر مِهری، زَرو وانی؛ اهورایی، کِنِشتی... رَصَد زَلْموپرستی یاکه مَستی؟! هرچه هستی! کِی بهشتی؟؟ بهشـتت! روزو دیروزو نه فردا، که هر روز!! ببین اینو ببین آنو بِکُن زیست،... کنارِ جبرِ تو بی‌سرنوشتی! و از دو چهرگی مهر/زالمو گفتیم؛ دیگر بگوئیم که این مهر که دو چهره است، خُلقاً هم چاقویی دو لبه است و گاه بیش از حد مهربان گَه بیش از حد ظالم-ترسناک شناخته شده که حتی خورشید هم به زانو می‌زند، هرچند در جایی خودش خورشید است! (نوعی کظم غیظ) و اگر زالمو آپولون باشد با نامی کهنتر ولو ایشان (آپولو) زمانی که اصطلاحاً از دنده خوشش بلند می‌شود روشنایی را می‌تابد و فوئبوس است و هر آنکه جوانبی تاریک

دارد قُبوس (کابوس) نامیده شده؛ پس باز زالمو (با میترا) در تطبیق با مهر است اما اگر به زالمویی زمینی‌تر باز گردیم که وی کیست نیاز به دیدی داریم که یوهمروسی/ایوهمگرایی است Euhemerism لاتین که به ریشه‌شناسیِ رویدادهای اسطوره‌ای می‌پردازد؛ اما در آن اساطیر شرحِ احوالِ اشخاصی حقیقی است! یعنی اسطوره قهرمان می‌باشد (یا شاید بلعکس) که بازهم این نیز نوعی تفکر مونادولوژیستیک است؛ یعنی دیگر زالمویی که اَسورهٔ مبلغِ بی‌مرگی است با رعایت لحاظ‌هایی خاص رفته رفته اسطورهٔ گاو نَر کُشی را لزوماً به گاوکِشی می‌رساند. (با تاکید بر اهمیت صلح، کشاورزی، دامپروری و ازدواج، رواجی هنر، راه های منبع شناسی و استخراج) تا اینکه با نمایندهٔ این ادبیاتِ دوستی، از انتقال مهریسم به مزدیسنا (زرتشتی-سوشیانتگری) کیومرث با گاوش مطرح می‌شود و در داستانِ زالموکسیسها، راهکارهایِ زندگانی توسط کسی به نام دارگوش که می‌تواند هم همان دراز گوش باشد. (مساوی نوعی اِلف یا همان جِن/پَری)

ما دریافتیم که این دین یا شبه دین تا اویلِ مسیحیت هم پا برجا بوده است. (الیاده، ۱۳۹۷: ۸۶) ولی زمانی که چیزی به نام قرون وسطی به میان می‌آید و شروع جنگ‌های صلیبی را داریم؛ این همچو ادبیات میترائی دیگر چیزی نباشد؛ جز فقط یک نام که نامی از خداست؛ اما افزون داریم زالمو نسبتش و عظمتش در برابرِ میترائیسم (کیشِ مِهر پرستی محض) کم‌تر فروغ دارد و گرچه امروزه هم هر دو ناماً پا برجاست؛ درست مثل منسکِ مزدکیان، مانویان و... که معتقدیم این نام هم اگر زنده مانده و گر چه دیگر پیروانی واضح هم ندارد؛ اما تمامِ حیاتش اَبدی بوده! و مدیون یک چیز است: اینکه هنرِ انتقال یافته دارند. (یا هنر شده و انتقال یافتند) که همان فولک است که حذف آن مگر با حذف یک قشر که آنهم - جوک جوکِ فرداست ولی اگر بازهم از علت انحلالِ زالموکسیسیه (زالموکسیه) در (و با) مسیحیت سخن بگوییم. (به سان مشکلات مهری در ایران) تا بازی و بازگشت به رسوبِ اَسْوَرِه «مهر/میترا»؛ اضافه داریم برای این بوده که نمی‌توان انکار کرد که تعدادِ بسیاری زیاد نماد و عناصری داریم که فرضاً در همین باورهای مسیحی با آیین‌های خورشید پرستی و مهر پرستی یکسان‌اند و در ادیان سِری، فُرَقِ باطنی و زروانی که محققان را بر آن انداخته که این امر را با واقعیات تاریخی عیسی(ع) خطر آفرین دیده و سعی می‌کنند تا این ادیان را کنترل یا حذف کنند. (سیاسی) که آنهم اغلب به دست ارتش‌ها رخ داد که امروزه این مشکل پدیدار شده و... که ما یک اسطورهٔ اصلی اولیه داشته باشیم و یک اسطورهٔ اولیه- معما، که فکر می‌کنیم مرده است؛ اما هرچه، نه جدی (الیاده، ۱۳۹۳، ۷۶ و ۷۷) و معم هم شاید یعنی هنر، شبیه، صنعت، حرفه، خَفا، رمز، مسئله، مبهم، لغز، پازل، جدول، مَنْدَله، کور، غربال، ایما/ایماژ/تخیل، پرسش بی‌دیده، پوشیده،

عجیب جواب. دو نکته‌ای که در اینجا اضافه می‌کنیم اینکه اگر مانی (نبی) را کسی خارج از تدینِ مندایی بداند و آن را تک دینِ بِه دینِ ایرانی، شاید رومانی نیز با زالمویش تنها کشورِ بی‌اسطوره باشد؛ اگر بپذیریم که زالموکسیس هم یکی از خوارج است نسبت به مَنِشِ مِهری و وی فردی کاملاً فانی و با ماست و اگر این واژه رومانیایی را در تقابلِ این فانی پرستی بگذاریم؛ یعنی جاودانه خواهی و جاودانه مساویِ NEMURITORII لاتین است؛ اما در این خارج زِ خارج از خارج‌ها! شاید بتوان این تاریخ را با یک نَخ از جنسِ زمان ملموس تر چنین یافت که عِلماً حرکت دارد! اگر بدانیم انحرافِ انحرافِ زالموکسیسیان را می‌توان قشرِ کاپسائون‌ها نام داد! یا برابر هر تطبیق دیگر که نشان از توانمندی است ولو بر آن احمال شده باشد. پس جهان جهان پارادوکسهاست و آرت پاردوی هم که با آن حیات دارد حق حیات بهره‌اش.

بَعدِ مشاهدهٔ این بخش آلبوم (گالریِ عکس‌ها)، به بخش آخرِ یادگارمان می‌رسیم؛ تحلیل لایه‌ای علت‌ها.

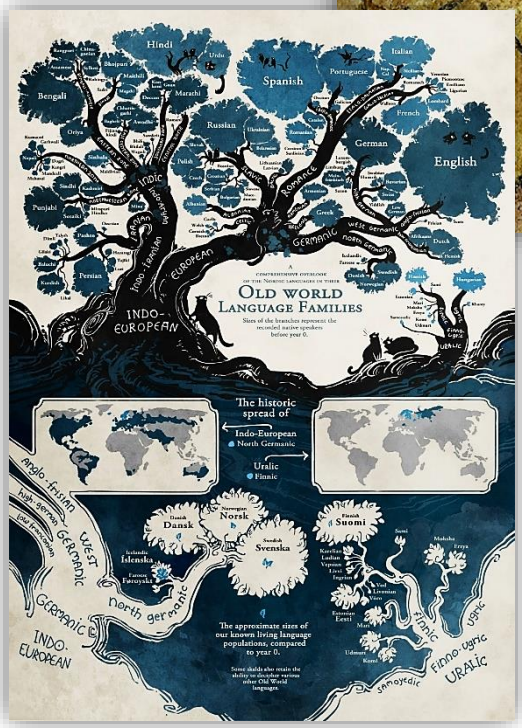
مِهرِ سُرخ
اسطوره-ایرانی
سالی p۳۳٤۹۷۱
https://onlysc.ir/post/

مجسمهٔ مرد محترم داسیایی (زالمو با کلاه مِهری؟) در طاقِ راویِ روم (سمت راست): pathtolight.net
نبرد زالموکسیستی با درفشِ گرگاژده (سمت چپ) : www.astrele.ro

مراسم قربانی برای ارتباط با زالمو که فردی که بر نیزه ها درست اُفتد حین موت وظیفه انتقالِ سخن را دارد : www.mixdecultura.ro و اثر زیر تمائیلی از زالموخسیس است: identitatea.ro با روح هنر.

روح هنر

فِرسْکی از زالمو/آپولو؟
با سر-پوستینی از
جنس گرگ-خرس
axismundi.blog



شجره زبان‌های ملل به طورکلی
www.sssscomic.com

To the sun god :
Where are you? Drunk, my mind becomes twilight after all your ecstasy. For I just saw how the enrapturing young god, tried from his journey, bathed his youthful hair in the golden clouds. & now my eyes follow after him, but he is gone away to reverent notions which still honor him.

به ایزد مهر :
کجایی تو، سرمست خاطرم از سرشادیِ وجد تو فروغی میگیرد؛ چون همین دم دیدم چگونه ایزدِ جوان فریبا، خسته از سفر هایش شکسته گیسوان با طراوتش را در ابر های طلایی. و اکنون چشمانم او را دنبال میکنند، اما رفته است دور به سوی ملتهای ارجمندی که هنوز او را ارج مینهند.

مرحلهٔ چهارم (تشخیص و اثبات کهن الگوها):

حال که به لایهٔ نهایی رسیدیم می‌توانیم قضاوتمان را علنی کنیم که آری زالمو همان مِهر-میتراست یا فردی خارج شده از این دینِ مهری است که تمامیتش را قطع نکرده! یعنی تشرفش را رها کرده ولی برای خود تعریفی دیگر از شرافت ابراز می‌کند و شاید خودش به احترام از نیایَش واقف-معترف بوده که این هم اسنادی داشته مفقود شده!! یا به عَمد پنهان! یا آنکه این بحث را خودش اصطلاحاً دلی در سکوتی وزین حل کرده که بعداً معلوم خواهد شد؛ اما هرقدر که این ماهِ رومانیایی بیشتر از خورشیدِ مهری اینجا تابید؛ خورشید نه خروشیده که هر آن نوبت بانگِ خروسِ زالموکسیس‌هاست و هر قدر به جوانبی دیگر تطبیق شود باز هم پر از راز است... که برازنده می‌کند حالاً وی را به نام موجود/وجودِ ناپدید شونده و اینک این زالمو می‌تواند با مستنداتِ هنری-هنر بیشتر آسیب شناسی (پاتولوژی) گشته؟! آری/خیر که بیشتر از عصارهٔ یادواره‌اش معتقدیم باید خلاقیتی-جبرانی کاشت یا اگر اسنادی ولو فقط حسی هم مربوط به او داریم؛ مستحکم‌تر به این شناخت شناسیِ اسطوره متصل شود؛ نه که بی‌تفاوت از تاریخمان عبور یا حتی دشنه در پاک کردنِ اوراقی داشت که اینجا ثابت کردیم ادبیات مهری از پیساگراز (فیثاغورث) تا حتی فراماسونری (میترایی-هرمسی) جاری است؛ بیش از آن است که می‌دانیم و اگر این دو نام زالمو-مهر نیز به چیزی کهن تر مربوط شود هم چه شگفت که این اتفاقاً از جذابیت عالم اسطوره‌هاست (رسوب، ظروف؛ خلاء...) تا بتوان ثابت کرد هنوز حرکتی (رو به جلو) داریم؛ یا به باوری ویتگنشتاینی: چه بسا اسطوره‌شناسی به جریان و بستری از اندیشه‌های تغییر یابنده باز گردد؛ لیکن من بین جریان آبِ بَر بستر رودخانه و سیر خودِ بستر رودخانه تمایز می‌گذارم؛ گرچه اختلاف ژرفی بین این دو وجود ندارد. (دیباج،۱۳۹۹: ۱۴۰)

نماز فرقهٔ مهری فیثاغورث
با نماد همزمانی ماه و خورشید
(سُلیوس/هِلیوس)،
رنگ سرخ، سپیدی
و نوا...
اثر نقاش روس در قرن ۱۹ میلادی:
Fyodor Andreyevich Bronnikov
برگرفته از سایت-موزه:
https://useum.org/artwork/Pythagoreans-Celebrate-Sunrise-Fyodor-Bronnikov-۱۸۶۹

۳. نتیجه گیری

و از زُبُر و بیّنات خوانیِ کوثر همدانی تا رویکردهای ترامتنیتیِ غربی و... هرچه (نگارندگان) می‌شناختیم استفاده کردیم و با تکنیک ابداعیِ سهیل عنایت الله پیش رفتیم و دریافتیم که اگر چه در بطن کشور رومانی است اما خوئی ایرانی دارد و به آن (اسطوره) زالموکسیس گفته‌اند. سپس با غوری کافی به این مطلب گره خورد که: مهر/میترائیسم با زالمو و مِهر یکی هستند و اگر بر آن تدقیق کافی گردد؛ می‌توان حتی برای اولین‌بار به این پِی بُرد که لشگرکِشی‌های مِهری چه پلان جغرافیایی را طی کرده و ایران زمین چه فرهنگ غنی‌ای داشته و دارد که نباید در غبار تاریخ با غفلتی به تاراج رَوَد. ضمن اینکه مصادیق را گرچه سعی نکردیم هنر و علم از هم سوا گردد ولی از بیشاهنری منتخب ساخته که به آن روح هنر گفتیم و نهایتا اینکه با تسلسلِ بیشتری به این امور، یکی اسطوره می‌تواند امری به واسطهٔ بحث قهرمانی چگونه کیفی و کاربردی‌تر باشد و دوم تاریخ نزدِ ما چیزی بیش از تاریخ باید اگر کمالینه خواهیم تا در حد اعلایش با توجه به تمامی سیالیت و نسیبت‌های جهان وطنی از ایران تا رومانی و.. امری در خودآگهی و بر حق مقبول اُفتد و نه صِرفِ سلیقگی.

تقدیم به:
میرچاه الیاده (۱۹۰۷-۱۹۸۶) بخارست

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. اسدی، علیرضا، چراغی زادگان، فاطمه (۱۳۹۹)، بررسی سمبول‌های حیوان گونگی روح در حکایت‌های تذکره الاولیاء عطار

۲. آموزگار، ژاله (۱۳۷۴)، تاریخ اساطیری ایران، تهران: سمت

۳. الیاده، میرچا (۱۳۹۹/ب) الگوهایی در دینشناسی تطبیقی، ترجمه عبدالرحیم گواهی، تهران: جامی

٤. الیاده، میرچا (۱۳۹۷)، خدای ناپدید شونده (زالموکسیس) ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران: نیلوفر

٥. الیاده، میرچا (۱۳۹۴)، آیین‌ها و نمادهای تشرف ترجمهٔ مانی صالحی علامه، تهران: نیلوفر

٦. الیاده، میرچا (۱۳۹۳)، نمادپردازی؛ امر قدسی و هنرها ترجمه مانی صالحی علامه، تهران: نیلوفر

۷. الیاده، میرچا (۱۳۹۹/الف) از جوامع ابتدایی تا ذِن، ترجمهٔ سجاد دهقان زاده، تهران: پارسه

۸. باستید، روژه (۱۳۷۰)، دانش اساطیر، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: توس

۹. دیباج، سید موسی (۱۳۹۹)، در بارهٔ یقین و کشف المطالب آن (لودویگ ویتگنشتاین)، تهران: مولی

۱۰. مسکوب، شاهرخ (۱۴۰۰)، درآمدی به اساطیر ایران، تهران: فرهنگ جاوید

۱۱. هرودوت (۱۳۹۹)، تاریخ هرودوت ترجمهٔ مرتضی ثاقب فر، تهران: اساطیر

مقاله‌ها

۱. امیرپور امرائی، رهام، علومی، مهدی (۱۴۰۰)، بررسی و تحلیل قطعه موسیقایی رقص دایره اثر حشمت الله سنجری و اهمیت خلاقیت در موسیقی، اولین همایش ملّی علوم انسانی و حکمت اسلامی، تهران

۲. خسروی، میثم، و میرعمادی، طاهره (۱۳۹۸)، لایه‌های آینده و مسئلهٔ صورت‌بندی کنش‌های انسانی: بررسی مبانی معرفتی روش تحلیل لایه‌ای علت‌ها، آینده پژوهی ایران، ۴ (۱)، ۱۰۱-۱۱۶

۳. محلوجی زاده مهابادی، معصومه، شایگان فر، حمیدرضا و مهرانگیز اوحدی (۱۴۰۱)، فصلنامهٔ جستارهای ادبی، تابستان-شماره ۵۲، ۱۹۷ تا ۲۱۹

۱. http://pathtolight.net/Zalmoxis/

۲. https://identitatea.ro/tag/zamolxis/

۳. https://mythus.fandom.com/wiki/Zamolxis

٤. http://www.sssscomic.com/comic.php?page=١٩٦

٥. https://symbolsage.com/nine-norse-realms-mythology

٦. https://www.astrele.ro/٢٠١٤/١١/٢٤/zalmoxis-si-stiinta-astrelor/

٧. https://axismundi.blog/en/٢٠٢٢/٠٣/٠٧/zalmoxis-apollo-soranus-le-mannerbunde/

٨. https://www.mixdecultura.ro/٢٠١٧/٠٤/cine-a-fost-zamolxis-misterioasa-divinitate-venerata-de-stramosii-nostri

٩. http://www.mortezamotahari.com/fa/bookview.html?BookId=٣٤٤&BookArticleID=١٢٦٨٩٧

١٠. Bagiu, L., & Plantus-runey, D. (٢٠١٠). Lucian Blaga & "Zalmoxis" : The revolt of Our Non-Latin Nature. In Proceeding of the International Confrence Language, Literature and Foreign Language Teaching: Interdisciplinarity and Transdisciplinarity in language, Literature and Foreign Language Teaching Methodology (pp.٣١١-٣٢٢). Editura Aeterenitas, universitatea "١ Decembrie ١٩١٨" Alba lulia.

Exploring the Roots of Mithraism in Roman Mythology (A Case Study of Zalmoxis) Based on the Layered Causality Analysis by Soheil Enayatollah

*** Roham Amirpour Amraei[۱]- Mohammad Reza Sharifzadeh[۲]- Abolfazl Davoodi Roknabadi[۳]- Pezhman Dadkhah[٤]- Samaneh Ghaderi[٥]**

۱. Ph.D. Student in Research in Art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: r.amirpouramraee.art@iauctb.ac.ir
۲. Full Professor, Department of Art Research, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
۳. Full Professor, Department of Art Research, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran.
٤. Assistant Professor, Iqbal Lahore Higher Education Institute, Mashhad, Iran.
٥. Master of Arts in Research in Art, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.

Article Info (۱۳۷-۱۶۲)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۳۱ May ۲۰۲۳

Accepted:
۰۴ September ۲۰۲۳

Keywords:
Mircea Eliade
Myth
Zalmoxis
Layered Causality Analysis
Artistic Spirit

ABSTRACT

The Roman myth of Zalmoxis is one of the most enigmatic myths in the world, with little specific research on its origins in divine/historical literature. This riddle became the focus of our work, and with Soheil Enayatollah's layered causality analysis, we have delved into the texts of Mircea Eliade and personal experiences. We aimed to unveil a different manifestation for this name that should have had another outcome: Mithra/Mithraism. We also explored the cultural interactions between Iran and Romania from an encouraging rather than promotional perspective.The research methodology employed is qualitative and applied, descriptive-analytical, and data collection is both library-based and field-based experimental. We had no direct precedent for this; however, due to the multi-dimensional nature of our work, it addresses the separation and cultural interactions with the language of the soul of art. We introduced the notion that the path of the Mithraic army from Iran to the world has become crucial and ambiguous for the first time in world history.

بررسی اهمیت و جایگاه زن در خانواده با تأکید بر دیوان پروین اعتصامی

حدیث باقری نیا[۱]- *فرزانه دشتی[۲]

۱.دانشجوی دکتری مطالعات سیاسی انقلاب اسلامی، دانشگاه شاهد، تهران، ایران.

۲.دکترای علوم سیاسی و مدرس مدعو دانشکدهٔ علوم انسانی، دانشگاه پیام نور، آبادان، ایران. رایانامه: farzanehdashti۳۰@yahoo.com

اطلاعات مقاله (۱۶۳-۱۸۱)

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۸/۰۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۴/۱۶

واژه‌های کلیدی:
زن
مادر
خانواده
دانش
پروین اعتصامی

چکیده

ادبیات معاصر منبع مطالعاتی غنی پیرامون موضوع زن به شمار آمده و اشعاری که زنان در این حوزه سروده‌اند مستلزم توجه بیشتری است. پروین اعتصامی یکی از آن شاعران برجسته‌ای است که در اشعار خود به بیان خواسته‌ها، کمبودها، نارسایی‌ها و لزوم توجه جامعه به جایگاه ارزشمند و مهم زن و خانواده پرداخته است. این پژوهش که به روش توصیفی - تحلیلی صورت گرفته به تعیین جایگاه زن در اشعار پروین اعتصامی پرداخته و نشان می‌دهد که از نظر پروین تنها سلاح مبارزه زنان علیه نارسایی‌ها و بازستاندن حقشان و دستیابی به جایگاه واقعی آنان در جامعه و ارتقا و رشد خانواده، تحصیل علم است. به دیگر سخن، با کسب علم و دانش و بالابردن سطح آگاهی، زنان توانمند شده و بااقتدار می‌توانند به ایفای نقش‌هایشان به شکلی مؤثرتر بپردازند. به‌طورکلی مقالهٔ حاضر در نظر دارد که به تبیین و بررسی جایگاه زن و خانواده در اشعار پروین اعتصامی شاعر برجستهٔ معاصر بپردازد.

۱. مقدمه

باید اذعان نمود که تنها تاریخ نیست که حوادث، رویدادها و جریان‌های مختلف جوامع بشری را ثبت و منتقل می‌کند؛ ادبیات نیز با انعکاس هنری مسائل فردی و اجتماعی مددکار تاریخ است، چه‌بسا راست‌گوتر و ریزبین‌تر؛ بنابراین یک راه مطمئن برای شناخت مسائل اجتماعی هر دوره رجوع به ادبیات آن دوره است. در جریان انقلاب مشروطه و پس از آن، موضوع زن و حقوق و مسائل او در ایران مورد توجه قرار گرفت و در شعر شاعرانی چون میرزادهٔ عشقی، ایرج میرزا، نسیم شمال و دیگران انعکاس یافت. در این میان طبیعی است که شاعران زن به اقتضای زن بودنشان نسبت به موضوع حساس‌تر بوده باشند؛ زیرا آنان تماشاگر نبوده‌اند؛ بلکه در متن ماجرا حضور داشته و با تمام وجود نیازها، مشکلات، دغدغه‌ها و رؤیاهای زنان را لمس کرده‌اند. ازاین‌رو آن چه از مسائل زنان در شعر آنان منعکس شده حاصل دریافت مستقیم، بی‌واسطه و در نتیجه واقعی‌تر است. (سیدرضایی، ۱۳۸۹: ۹۸)

۱-۱. بیان مساله

پروین اعتصامی شاعر عصر مشروطه است که با تفکر و تعمق بر مسائل اجتماعی روزگار خویش کوشش می‌نماید تا جامعه‌اش را از شهروند منفعل بودن بیرون آورده و با بیدارسازی وجدان‌های خفته در قالب اشعار پر محتوا، تلنگری بر مغزهای زنگ‌زده وارد کند. (شادی‌گو و همکاران، ۱۳۹۹: ۳۴۹) ضمن آنکه وی یکی از آن شاعرانی است که توجه خاص به حقوق زن و نقش محوری و بسیار مهم او در خانواده به‌ویژه تربیت نسل آینده دارد. وی با تأثیرپذیری از فرهنگ ایرانی - اسلامی، به‌نقد جایگاه زن در جامعهٔ عصر خود و پیش از آن برخاسته و با مخاطب قراردادن زنان، آنان را نسبت به قابلیت‌ها، شایستگی‌ها و ارزش‌هایشان آگاه کرده است. (صحرایی و خسروی شکیب، ۱۳۸۹: ۱۱۱) از دیدگاه پروین، زنان فقط از طریق آموزش و تربیت می‌توانند پیوندهای خانواده را استوارتر کرده؛ روابطی بر مبنای همدلی و همکاری شکل دهند و از این آگاهی برای تربیت بهتر فرزندان و ارتقا سطح جامعه، بهره گیرند. (صادقی گیوی و پرهیزکاری، ۱۳۹۰: ۲۰۹) پژوهش حاضر به دنبال پاسخگویی به این پرسش اصلی است؛ «راهکار پروین اعتصامی برای حضور مؤثر در خانواده و جامعه چیست؟» فرضیهٔ پژوهش آن است که با بالابردن سطح آگاهی زنان از طریق آموزش و تربیت به سبب تحصیل علم و دانش، زن می‌توانند ضمن دستیابی به منزلت و جایگاه خویش در جامعه، نقش مؤثری به‌عنوان مادر و همسر ایفا نماید. این مقاله به بررسی دیدگاه پروین اعتصامی درباره زنان پرداخته است.

پروین شاعری است که در دل سنت ایستاده و اشعارش غالباً یادآور باورهای سنتی ایرانی است. به دیگر سخن شخصیت زن سنتی ایران را ترسیم می‌کند؛ زنی مطیع و مظلوم و درون‌گرا. زن در شعر پروین نه عاشق می‌شود نه معشوق و هر چه را که جامعه برای او رقم زد می‌پذیرد. (سیدرضایی، ۱۳۸۹: ۱۲۲-۱۲۱) در این مقاله تلاش شده است تا با رویکردی توصیفی، جایگاه و نقش زن در خانواده از منظر پروین اعتصامی در مهم‌ترین و تنها اثر او یعنی دیوان اشعارش مورد بررسی قرار گیرد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

امروزه توجه به زنان به‌عنوان نیمی از پیکرهٔ جامعه از دغدغه‌های بسیاری از اندیشمندان علوم متعدد در حوزهٔ انسانی است. یکی از مهم‌ترین این علوم، زبان و ادبیات فارسی است. در این میان شعرا و ادیبان به سبب اثربخشی آثارشان در جامعه همواره بسیار موردتوجه و تأثیرگذار بوده‌اند. در عصر حاضر یکی از مؤثرترین این شعرا، پروین اعتصامی است که در دیوان خویش نقش و جایگاه زن را مورد بررسی قرار داده است. وی آگاهی‌بخشی به زنان را جزئی از رسالت خود می‌دانست. هدف این پژوهش، شناخت و تبیین جایگاه زن و بررسی نقش زن در خانواده از منظر پروین اعتصامی است. روش پژوهش حاضر مبتنی بر رویکردی توصیفی - تحلیلی از طریق بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای، اسنادی و اینترنتی است؛ لذا در این نوشتار که به شیوهٔ کیفی صورت پذیرفته، از کتاب‌ها، مقالات و منابع اینترنتی در جهت گردآوری اطلاعات و داده‌های پژوهش بهره جسته‌ایم.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

به‌طورکلی در خصوص موضوع مورد مطالعه در این مقاله، پژوهش‌های متعدد و مفیدی صورت پذیرفته و به چاپ شده است که اغلب آن‌ها هرکدام از منظر مختلفی به موضوع نگریسته‌اند که در ادامه به‌اختصار برخی از آن‌ها را بیان می‌کنیم: قاسم صحرایی و محمد خسروی شکیب (۱۳۸۹)، به «نقد اصالت زن در شعر پروین اعتصامی» پرداخته‌اند. طاهره سیدرضایی (۱۳۸۹)، به مطالعه دربارهٔ «زن در شعر پروین اعتصامی، سیمین بهبهانی و فروغ فرخزاد» پرداخته و ابوالفضل عیسی داراب‌پور (۱۳۹۰)، «جایگاه زن ایرانی در شعر معاصر» را بررسی کرده‌اند. صادقی گیوی و بهاره پرهیزکاری (۱۳۹۰)، نیز «تبیین مؤلفه‌های هویت سنتی و مدرن زن در شعر پروین اعتصامی» را مورد مطالعه قرار داده‌اند. مریم‌السادات اسعدی فیروزآبادی (۱۳۹۲)، «خانواده و مناسبات خانوادگی در دیوان پروین اعتصامی» را مورد توجه قرارداده؛

منیرالسادات میرهادی (۱۳۹۳)، به «تجدیدنظرطلبی در جایگاه زن: تجلی اندیشه مشروطه‌خواهانه اعتصام‌الملک در اشعار پروین اعتصامی» پرداخته است. الیاس نورایی و اسماعیل حسن‌زاده (۱۳۹۴)، «مفاهیم و درون‌مایه‌های زنانه در شعر پروین اعتصامی (جستاری در ردّ اتهامات علیه شاعری پروین)» را بررسی کرده‌اند. زهره جعفری و عبدالله نصرتی (۱۳۹۴)، به «مقایسهٔ ارزش‌ها در اشعار پروین اعتصامی، فروغ فرّخزاد و سیمین بهبهانی» پرداختند. همچنین مهناز سادات حسینی (۱۳۹۴)، «جنسیت در شعر پروین اعتصامی» را مورد توجه قرار داده و عبدالرضا مدرس‌زاده و صدیقه ارباب سلیمانی (۱۳۹۵)، «زنانگی ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر» را موضوع مطالعهٔ خود قرار دادع‌اند. زهرا قاسمی؛ محبوبه خراسانی و سید مهدی زرقانی (۱۳۹۶)، نیز به «بررسی شناخت سبکی و بنیادهای ایدئولوژیک شعر پروین با محوریت زن» پرداختند. لازم به ذکر است که در پژوهش پیش‌رو تلاش شده؛ برخی از کاستی‌های موجود در تحلیل‌های پیشین برطرف گردد. همچنین سعی شده به شکلی جامع‌تر با رویکردی جامعه‌شناسانه به موضوع پرداخته شود.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

پروین اعتصامی (۱۲۸۵-۱۳۲۰) دختر اعتصام‌الملک چند ماه پس از صدور فرمان مشروطیت، در تبریز چشم به جهان گشود. (میرهادی، ۱۳۹۳: ۲۰۲) وی تربیت‌شدهٔ آزادی‌خواهی چون یوسف اعتصام‌الملک بود و در مدرسهٔ دختران آمریکایی که هدفش تعلیم‌وتربیت دختران و زنان ایران بود؛ تحصیل کرد و در نتیجه صاحب ایده و عقاید آزادی‌طلبانه‌ای دربارهٔ وضعیت زنان ایران شد که نتیجهٔ هوشیاری، موشکافی و ذهن حساس خود پروین، تربیت روشن‌فکرانه پدر و آموزش‌های مدرسه بود. (حسینی، ۱۳۸۹: ۷) در سال ۱۲۹۱ ش، اعتصام‌الملک که مترجم و روزنامه‌نگاری روشن‌فکر بود؛ به سبب انتخاب‌شدن به‌عنوان نمایندهٔ دور دوم مجلس شورای ملی، عازم پایتخت شد و پروین که شش‌ساله بود؛ همراه با خانواده به تهران مهاجرت کرد. ازآن‌پس، پروین در مجالس ادبی که با حضور ملک‌الشعرای بهار، علامه دهخدا، نصرالله تقوی، اقبال آشتیانی و سعید نفیسی در خانهٔ پدرش تشکیل می‌شد، شرکت می‌جست و از دانش و معلومات آن‌ها بهره می‌برد. (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۶۵)

وی در دوم خرداد ۱۳۱۵ شمسی در کتابداری کتابخانهٔ دانش‌سرای عالی مشغول شد و در سال بعد، از آن شغل کناره‌گیری کرد. پروین اعتصامی در مدت خدمت، به‌عنوان کتابدار آرام و بدون تکبر به کار مشغول بود. (دانشور، ۱۳۷۴: ۷۹ به نقل از: میرهادی، ۱۳۹۳: ۲۰۴) در سال ۱۳۲۰ش، پروین به بیماری حصبه دچار و در اثر اهمال و اشتباه پزشکان، جان خود را از

دست داد. مقبرهٔ وی در صحن جدید حرم حضرت فاطمهٔ معصومه(س) در قم و در کنار مزار پدرش قرار دارد. (میرهادی، ۱۳۹۳: ۲۰۵)

به‌طورکلی، پروین به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران زن ایرانی که در بحبوحهٔ نهضت مشروطیت چشم به جهان گشود و شخصیت وی در فضای خون و فریاد بالید؛ از نخستین زنانی است که متأثر از مدرنیته، مظلومیت زن ایرانی را در تاریخ حیاتش به تصویر کشیده است. هرچند روح حاکم بر زمانه در عصر مشروطه، به دنبال برابری حقوق زنان و مردان بود، اما آن چه در جامعه حاکم بود، همان روحیهٔ متحجرانه‌ای بود که علاقه داشت همچنان از زن به‌عنوان ابزاری برای پیشبرد امور استفاده کند. (داراب‌پور، ۱۳۹۰: ۲۶)

۲-۱. شرایط و عوامل تأثیرگذار سیاسی - اجتماعی بر پروین اعتصامی

همواره در طول تاریخ، فرهنگ مردسالارانهٔ جامعه سنتی ایران و دیدگاه تحقیرآمیز نسبت به زنان، مجال هیچ‌گونه فعالیتی را برای زن باقی نمی‌گذاشت. تقید به سنت‌ها و آداب و رسوم جامعهٔ مردسالار، محدودیت فعالیت آنان به خانه‌داری و شوهرداری، از ویژگی‌های زنان در جامعه سنتی ایران بود. (بشیریه، ۱۳۷۴: ۲۹۱) با آنکه مردم ایران مردمی مسلمان بوده‌اند و قرآن با کمال صراحت در آیات متعددی می‌فرماید که زنان را از جنس مردان آفریدیم؛ ولی نگاه عمومی به زنان، نگاهی از سر تحقیر و توهین به آنان بوده است. (صحرایی و خسروی شکیب، ۱۳۸۹: ۱۱۳) به دیگر سخن، زنان در ایران از موقعیت والایی برخوردار نبودند. اگرچه با خانه‌داری، تربیت فرزندان و نیز در برخی نقاط کشور با شرکت فعال در تولید و یاری به درآمد خانواده، سهمی عمده در اداره زندگی به عهده داشتند؛ اما حقوقشان شناخته نشده بود. (رضوی، ۱۳۹۰: ۶۱)

زن در دورهٔ قاجاریه نیز همچون گذشته، دوران خوشی نداشت. سخت‌گیری در برخی قیود مذهبی و نیز شرایط اجتماعی، همچنان به زن اجازه نمی‌دادند که نه‌تنها در بیرون خانه، بلکه در چهاردیواری خانهٔ خود، از حقوق و آزادی برخوردار گردد. در آن اوقات، به تعلیم‌وتربیت زنان، چندان توجه نمی‌شد. «سرجان ملکم» در توصیف این دوران سخت برای زنان می‌نویسد: «فی‌الحقیقه وضعی که زنان در ایران دارند، غالباً خطاهایشان مقتضی سیاست زیاد نیست؛ لکن به همه جهت در معرض ظلم و تعدی خانگی هستند و مکرر شده است که زنان بی‌گناه در عقوبت پدران و شوهران گرفتار گشته‌اند و این بیشتر مخصوص است به زنان بزرگان. مکرر اتفاق افتاده است به خیال این که از پول مخفی خبر دارند زنان را شکنجه و عقوبت کرده‌اند و بسیار است که اگر امیری یا وزیری را کشته‌اند، زنان و دختران او را مانند کنیزان به دیگران

بخشیده‌اند و بعضی‌اوقات به پست‌ترین مردم داده‌اند.» (صحرایی و خسروی شکیب، ۱۳۸۹: ۱۱۴) لذا در آن دوران حضور زنان در اجتماع بیشتر به خواب و رؤیایی تعبیر ناشدنی شباهت داشت و تعلیم‌وتربیت منحصر به مکتب‌خانه‌های آن زمان و انحصاراً مخصوص جنس مذکر بود. (ر. ک: چاوش اکبری، ۱۳۷۸: ۱۹)

تا اینکه انقلاب مشروطه در ابعاد گوناگون حیات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی منشأ تحولات و تغییراتی در جامعه ایران گردید؛ از مهم‌ترین زمینه‌های بیداری و تغییرات می‌توان به این موارد اشاره کرد: «ارتباط با دنیای غرب، سفرنامه‌ها، تأسیس مدارس جدید، ترجمه آثار غربی، مطبوعات و روشنگری روشنفکران.» (اکبری بیدق، ۱۳۷۹: ۶۷ به نقل از: صادقی گیوی و پرهیزکاری، ۱۳۹۰: ۲۱۱)

ضمناً یکی از دستاوردها و به‌واقع مهم‌ترین ره‌آوردهای انقلاب مشروطه توجه به مسائل و حقوق زنان بود که در قرن اخیر به طور چشمگیری در ادبیات اعم از نظم و نثر نمود یافته است؛ لذا ادبیات معاصر یک منبع مطالعاتی غنی پیرامون مسائل زنان به‌حساب می‌آید و طبیعتاً اشعاری که زنان در این حوزه سروده‌اند مستلزم توجه و تعمیق بیشتری است. (سیدرضایی، ۱۳۸۹: ۹۷)

در نتیجه این گسترش نوگرایی و نوسازی در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی، به‌ویژه افزایش سطح تحصیلات و اشتغال، نقش‌های زنان نیز در اجتماع و خانواده دگرگون شد و آن‌ها را از چارچوب خانه به عرصه فعالیت‌های اجتماعی و اقتصادی وارد کرد. آنان با حضور در عرصه‌های فرهنگی و اجتماعی، از نقش منفعل و ناکارآمد خود در خانه بیرون‌آمده و برای رسیدن به آزادی و تساوی حقوق زن و مرد کوشش‌هایی را در دو بعد آغاز کردند: ابتدا از طریق تأسیس مدارس دخترانه و تأسیس روزنامه و چاپ مقالات، سپس از طریق حقوقی و سیاسی؛ یعنی تلاش در جهت تغییر قوانین از طریق تشکیل انجمن‌ها (زاهد و خواجه نوری، ۱۳۸۴: ۱۰۰-۹۹ به نقل از: صادقی گیوی و پرهیزکاری، ۱۳۹۰: ۲۱۱)

۲-۲. زن در اشعار پروین اعتصامی

جایگاه زن در باور مردم و وجود تبعیض‌ها و نابرابری‌های جنسی در هر دوره و مقطع تاریخی از لابه‌لای آثار و متون ادبی، قابل‌استخراج است؛ علاوه‌برآن، هنرمند به جهت داشتن طبع لطیف، نسبت به نابسامانی‌های اجتماعی حساس‌تر است و «هر اثر بیان نوعی آگاهی جمعی است که هنرمند با شدتی بیش از اکثر افراد در تدوین آن شرکت می‌ورزد.» (بهادری، ۱۳۹۴: ۱۷۶) زنان نیمی از پیکرهٔ اجتماع و شاهکار خلقت‌اند. بااین‌وجود، طبقه زنان از گذشته تا امروز

چه در جوامع غربی و چه جوامع شرقی به علت وجود برخی سنت‌ها و عادات حاکم بر جوامعشان، همیشه «جنس دوم» تلقی شده‌اند. در واقع، زن از گذشته‌های دور، در جوامع گوناگون، از حقوق فردی و اجتماعی شایسته خود، بی‌بهره بوده و مورد ستم و حقارت قرار می‌گرفته است. (بهادری، ۱۳۹۴: ۱۷۹)

به‌طورکلی زن در شعر فارسی یک سری نقش‌های فردی و اجتماعی دارد که سه نقش همسری، مادری و معشوقی برجسته‌ترین آنهاست. این نقش‌ها مانعه‌الجمع نیستند؛ اما هر شاعر باتوجه‌به نوع جهان‌بینی که دارد برخی از آن‌ها را بر دیگری برتری می‌دهد و برخی را به حاشیه می‌برد. از طریق بررسی همین موضوع می‌توان تا حدود زیادی ذهنیت شاعران را نسبت به مسائل زنان معلوم کرد. در شعر پروین، پررنگ‌ترین نقش زن، مادری و سپس همسری است. چهرهٔ معشوقی موردتوجه او نبوده است. (زرقانی،۱۳۹۰: ۲۳۵) بااین‌حال، دیوان پروین اعتصامی این بانوی شاعر مملو از اشعاری است که در حمایت از حقوق زنان و اهمیت ایشان سروده است و در خلال این اشعار به طرف‌داری از زنان، دختران و مادران پرداخته است. (حسینی، ۱۳۹۴: ۵۷) به دیگر سخن در تفکرات پروین اعتصامی رگ و ریشهٔ توجه به جنس زن و زنان به‌عنوان یک قشر انسانی و این که آن‌ها می‌توانند منشأ بسیاری از آگاهی‌ها و آزاداندیشی‌ها باشند، نمایان است. (ذوالفقاری و میرزایی، ۱۳۹۰: ۲۴) به‌واقع، زن در اندیشه پروین از جایگاه و مقام والایی برخوردار است. زن در شعر پروین موجودی، قدسی، سازنده و مستحق و قادر به دانا شدن و آفرینش نیکی‌ها است که می‌تواند جامعهٔ بشری را به‌سوی هدفی والا و شایسته پیش ببرد. وی بر حضور زنان در عرصهٔ اجتماعی تأکید می‌کند. ایشان دو جنس زن و مرد را محترمانه می‌نگرد و زن را همسر و برابر مرد می‌داند. (داراب‌پور، ۱۳۹۰: ۳۱) علی‌اکبر ترابی در کتاب «جامعه‌شناسی ادبیات»، چنین بیان داشته است:

«کمتر شاعری در ادب فارسی، در زمینهٔ تهذیب اخلاق و تلطیف عواطف انسان‌ها به اندازهٔ پروین صمیمانه و مادرانه کوشیده است. زن در دیوان پروین، دیگر آن زن موردنظر شاعران کلاسیک هم نیست؛ بلکه این زن رکن خانهٔ هستی، پدیدآورندهٔ محبت، زاینده و پرورندهٔ بزرگ‌مردان، گاهوارهٔ جنبان حکیمان و دانا مردان، نخستین مربی و آموزگار، طبیب و پرستار و نگاهبان خانواده و به روزگار سختی تیمار خوار و پشتیبان مرد است.» (نورایی و حسن‌زاده، ۱۳۹۴: ۳۱۴-۳۱۳)

در دیوان پروین دو قطعه «زن در ایران» و «نهال آرزو» و یک قصیده «فرشته اُنس» دربردارنده نگرانی‌ها و توصیه‌های او در مورد زن ایرانی است. پروین در قطعه «زن در ایران» که به

مناسبت کشف حجاب سروده، دوره پیشین را که پر از نادیده‌گرفتن و انزوای زنان بوده مورد نکوهش قرار داده است. (سیدرضایی، ۱۳۸۹: ۱۰۰- ۹۹) در این شعر پروین چنین می‌سراید:

در کجا بافنده می‌شد؛ بی نخ و دوک هنر خرمن و حاصل نبود، آنجا که دهقانی نبود.
(دیوان پروین اعتصامی، ۱۳۸۹: ۱۸۸)

همچنین پروین اعتصامی همواره زنان را به حفظ گوهر سادگی، پاکی و پرهیز توصیه می‌نماید و از نظر او هر کدام گوهری ارزشمندند و صاحب خود را ارزش و قیمت می‌دهند. همچنین این زیورهای ظاهری، نادانی زنان را پنهان نمی‌کند؛ تنها جامه پرهیزگاری است که عیب انسان را می‌پوشاند. (صحرائی و شکیب، ۱۳۸۹: ۱۱۷) همچنین آنان را از آفت تقلید برحذر می‌دارد و دراین‌خصوص چنین می‌سراید:

سادگی و پاکی و پرهیز یک‌یک گوهرند گوهر تابنده، تنها گوهر کانی نبود
بهر زن، تقلید تیه فتنه و چاه بلاست زیرک آن زن کو رهش این راه ظلمانی نبود
از زر و زیوری چه سود آنجا که نادان است زن زیور و زر پرده‌پوش عیب نادانی نبود
عیب‌ها را جامهٔ پرهیز پوشانده است و بس جامهٔ عجب و هوی بهتر ز عریانی نبود
(دیوان پروین اعتصامی ، ۱۳۷۲: ۱۳۰)

باید اذعان داشت که پروین خواهان تغییروتحول نقش و جایگاه زنان در جامعه بود. تأثیر تحولات جامعه و به‌ویژه محیط اجتماعی پیرامون وی در نگاهش به موضوع زن، انکارناپذیر و در آثار باقی‌مانده از او بس آشکار است. (میرهادی، ۱۳۹۳: ۲۰۵) در نهایت ایدئال پروین بهبودیافتن وضع زنان است. اما او مایل نیست ارزش‌ها و چارچوب‌های جامعه که غالباً مردم‌داران است از هم بپاشد. آن‌چنان‌که زبان و لحن شعرش یکنواخت و غمگینانه است و تصویر و الگوی یکنواخت، کم تنوع و ایستایی هم از زن ارائه می‌دهد. (سیدرضایی، ۱۳۸۹: ۱۰۶)

۲-۳. جایگاه زن در خانواده از منظر پروین اعتصامی

خانواده بهترین مأمن و شایسته‌ترین کانون برای تبلور سکون و اطمینان فرد است که بشر در عرصه حیات بدان دست‌یافته است. این نهاد بنیادین که سلامت یا بیماری آن تأثیرات عمیق و همه‌جانبه‌ای بر سلامت روانی و اجتماعی جامعه می‌گذارد، مهم‌ترین کانون تربیت نسل‌ها و اصلی‌ترین عامل انتقال ارزش‌های فرهنگی و اخلاقی در طول تاریخ بوده است. خانواده از دیدگاه جامعه‌شناسان نقشی اساسی در تربیت نیروی فعال، بارور کردن توانایی‌ها و سلامت روان افراد بر عهده دارد. بدون شک، هیچ جامعه‌ای نمی‌تواند ادعای سلامت کند، چنانچه از خانواده‌ای سالم برخوردار نباشد و باز هیچ یک از آسیب‌های اجتماعی نیست که فارغ از تأثیر خانواده باشد. (موسوی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۱) در همین راستا، پروین اعتصامی وجود زن در

خانواده را قلب تپنده خانواده می‌داند که با حضور و عملکرد خود زندگی را در شریان‌های اعضای خانواده جاری می‌سازد و مظهر عشق و دوستی و مهربانی است. زیرا که او، رکن خانه هستی است و سرای بی او، سرایی است بی‌بنیان و بی‌پای بست که هر لحظه بیم آن می‌رود که ویران گردد. (اسعدی فیروزآبادی، ۱۳۹۲: ۲۶)؛ لذا شاید بتوان گفت که مهم‌ترین و مشهورترین شعری که پروین در آن به دفاع از حقوق زن برمی‌خیزد و زن را با مرد برابر می‌داند، شعر «فرشته اُنس» است. از نگاه وی زن منشأ محبت و زیبایی است و بدون او روان انسان‌ها خواهد پژمرد و رکن خانه هستی صفتی است که پروین به زن داده و به این وسیله او را مورد ستایش قرار می‌دهد. (صالحی اشرف، ۱۳۹۹: ۱۸) در بیان مقام و جایگاه والای زن در خانواده، پروین در «فرشتهٔ اُنس» چنین می‌سراید:

در آن سرای که زن نیست، انس و شفقت نیست — در آن وجود که دل مرد، مرده است روان
به هیچ مبحث و دیباچه‌ای، قضا ننوشت — برای مرد کمال و برای زن نقصان
زن از آن نخست بود رکن خانهٔ هستی — که ساخت خانه بی‌پای بست و بی‌بنیان؟
زن ار به راه متاعب نمی‌گداخت؛ چون شمع — نمی‌شناخت کس این راه تیره را پایان
چون مهر، گر که نمی‌تافت زن به کوه وجود — نداشت گوهری عشق، گوهر اندر کان
فرشته بود زن، آن ساعتی که چهره نمود — فرشته بین که بر او طعنه می‌زند شیطان...

(دیوان پروین اعتصامی، ۱۳۸۹: ۲۱۰)

به‌واقع در چکامه شیوای «فرشته اُنس»، پروین در عین این که از عظمت و مقام زن با ایمانی خلل‌ناپذیر دفاع می‌کند و از برابری زن و مرد و تأثیر هماهنگی این دو در ساختن خانواده و اجتماعی سعادتمند دم می‌زند، از تمام موارد باریکی که سبب شده است برای تخفیف شأن زن و تعبیر نامطلوب مردم از شخصیت زنان از آن استفاده شود، بی‌رحمانه انتقاد می‌کند. (مجدالدین، ۱۳۸۷: ۳۹۴)

پروین اعتصامی به نقش و جایگاه زن در مقام مادر توجه خاص و ویژه‌ای دارد. به‌واقع نقش مادرانه در اشعار او بسیار پررنگ است. مادر همان عنصر مهم است و او به معنای بیولوژیکی مادر نیست، یا فقط کسی که توانایی بارداری و زاییدن و شیردهی داشته باشد؛ بلکه مادری غیر از مؤنث بودن است و مادر بودن نیازی است که هر کسی به آن احتیاج دارد و هر زنی نیازمند است که این احساس را تجربه کند و فقط فرزند نیست که به مادر نیاز دارد، بلکه مادر نیز به مادر بودن نیاز دارد و مادری، همان پاسخ طلب فرزندان از مادران است. پس کودک مادرش را اساس و پایهٔ زندگی‌اش می‌داند. پروین اگرچه هرگز به مقام بزرگ مادری نائل نشد؛ اما مراحل مختلف زندگی زنان، از جمله مادر بودن را به‌خوبی به تصویر کشیده

است. علی‌رغم این که او هیچ فرزندی نداشت و از مهر مادری محروم بود، این عواطف و احساسات در بین شعرهایش کاملاً مشهود است. (پیکان پور، ۱۳۸۸: ۳۰- ۲۹) لذا مادر در دیوان پروین اعتصامی از جایگاهی بس رفیع برخوردار است. این بانوی شاعر معتقد است افرادی که در دنیا صاحب‌نام و بزرگ گشته‌اند؛ همه در کودکی مادرانی بزرگ داشته‌اند و همهٔ انسان‌ها در کودکی در مکتب مادر شاگردی می‌کنند و الفبای زندگی اخلاق و انسانیت را نزد مادر می‌آموزند. (اسعدی فیروزآبادی، ۱۳۹۲: ۲۹) در شعر «فرشتهٔ اُنس» چنین بیان می‌دارد:

اگر فلاطن و سقراط بوده‌اند بزرگ — بزرگ بوده پرستار خردی ایشان
به گاهوارهٔ مادر، به کودکی بس خفت — سپس به مکتب حکمت حکیم شد لقمان
چه پهلوان را چه سالک، چه زاهد و چه فقیه — شدند یکسره شاگرد این دبیرستان...
همیشه دختر امروز مادر فرداست — ز مادر است میسر بزرگی پسران
(دیوان پروین اعتصامی، ۱۳۸۹: ۲۱۰)

مادر همان ملکهٔ مقدسی است که تمامی زوایای مادی زندگی شخصی‌اش را در راه محبت و عشق باطنی برای فرزندانش فدا می‌کند و هم او است که سراسر شب را نمی‌خوابد و از اعماق قلبش به چشمان معصوم و مظلوم فرزندش می‌نگرد و با مهری که در وجودش به ودیعه گذاشته شده است، با او همدردی می‌کند و این رأفت و محبت از رگ‌هایی که مانند نهری از عسل سرچشمه می‌گیرد و این گونه عطش تشنگان را برطرف می‌کند و «هنگامی که از او سؤال می‌شود که هدف تو از تحمل این همه درد و رنج در راه فرزندت چیست، چیزی نمی‌گوید مگر اینکه فرزندم را با تمامی وجودم دوست دارم.» (پیکان پور، ۱۳۸۸: ۳۳)

گنجشک خرد گفت سحر با کبوتری — کآخر تو هم برون کن ازین آشیان سری
آفاق روشن است چه خسبی به تیرگی — روزی بپر ببین چمن و جوئی و جری
در طرف بوستان، دهن خشک تازه کن — گاهی زآب سرد و گه از میوه تری
بنگر من از خوشی چه نکوروی و فربهم — ننگ است چون تو مرغک مسکین لاغری
گفتا حدیث مهر بیاموزدت جهان — روزی تو هم شوی چون من ای دوست مادری
گرد تو چون که پر شود از کودکان خرد — جز کار مادران نکنی کار دیگری
روزی که رسم و راه پرستاری ام نبود — می‌دوختم بسان تو، چشمی به منظری
گیرم که رفته‌ایم از اینجا به گلشنی — با هم نشسته‌ایم به شاخ صنوبری
تا لحظه‌ای است، تا که دمیده است نوگلی — تا ساعتی است تا که شگفته است عبهری
در پرده، قصه‌ای است که روزی شود شبی — در کار نکته‌ای است که شب گردد اختری
خوشبخت طائری، که نگهبان مرغکی است — سرسبز، شاخکی که بچینند از آن بری

فریاد شوق و بـازی اطفـال، دلکـش اسـت / وانـگه به بـام لانه خـرد مـحـقری
هرچنـد آشـیان گلین است و من ضعیـف / باور نمـی‌کنم چـون خـود کنون توانـگری
ترسـم که گـر روم، بـرد این گـنجها کسـی / تـرسـم در آشـیـانه افتـد ناگـه آذری
از سیـنه‌ام اگـرچه زبس رنج، پوست ریخت / ناچـار رنـجهـای مـرا هـسـت کیفـری
شـیرین نـشد چـو زحـمت مادر، وظیفه‌ای / فـرخنـده‌تـر ندیـدم ایـن، هیـچ دفتری
پـرواز، بعـد ازین هـوس مرغـکان ماست / ما را به تـن نمـانـد ز سعـی و عمل، پری
(دیـوان پـروین اعـتصامی، ۱۳۸۹: ۱۸۸)

پروین در قصیده بالا با عنوان «حدیث مهر»، حکایت کبوتر و گنجشک را از زبان آن دو به نظم می‌کشد و بیان می‌کند که کبوتر به‌خاطر جوجه‌هایش از لانه‌اش خارج نمی‌شود که تا آن‌ها تنها نمانند. او مانند پزشک و پرستار و نگهبانی برای فرزندانش است و از ترس مواجه‌شدن فرزندان با مشکلات و خطرها، از آن‌ها مواظبت می‌کند و این کار برای او بسیار لذت‌بخش است، چرا که او عاشق وظیفه نگهداری و مراقبت است. شرح شیرینی وظیفهٔ مادری و نیز شیرینی تحمل درد و رنج‌های مادر از زبان کبوتر، خودکار زیبایی است که پروین اعتصامی به آن دست‌زده است. وی اشاره می‌کند که کبوتر قبل از اینکه فرزندی داشته باشد، فقط به مناظر زیبا و گردشگاه‌ها نگاه می‌کرده است، اما بعدازاین که فرزندان او به دنیا آمدند، به مراقبت و انجام‌وظیفهٔ مهمی که به عهدهٔ او نهاده شده است، روی می‌آورد و می‌گوید هرکس باید به بهترین وجه به وظیفه خود عمل کند و چه زیبا است نگاه‌کردن به کودکان و شنیدن صدای آن‌ها. (پیکان پور، ۱۳۸۸: ۳۲-۳۱)

پروین اعتصامی در اشعارش زن را به سبب نقش مؤثرش بر ایجاد فضای گرم و عاطفی در خانه همواره مورد ستایش قرار داده است. زیرا زنان به سبب خلقت ویژه خداوندی از استعداد بی‌نظیری در این زمینه برخوردارند چرا که مسئولیت‌های متفاوت زن و مرد خصایص روانی متفاوتی را نیز می‌طلبد. مادر به سبب ویژگی‌های خاصی که نظام آفرینش در او تعبیه نموده کانون محبت قلمداد می‌گردد و کودک بیشتر از این آبشخور خود را سیراب می‌سازد. (اسعدی فیروزآبادی، ۱۳۹۲: ۳۰ و ۲۷)

حـدیث مهـر کجا خـواند طـفل بی‌مـادر؟ / نظـام و امـن کجـا یافت ملک بی سلطان؟
(دیـوان پـروین اعـتصامی، ۱۳۸۹: ۲۰۱)

باید اذعان نمود که پروین اعتصامی، احساس مادرانه را نه از روی غریزه؛ بلکه از روی عشق و عاطفه توصیف می‌کن.د (داراب‌پور، ۱۳۹۰: ۲۸)

گفـتا حـدیث مـهـر بیامـوزدت جـهان / روزی تو هم شوی چو من ای دوست مادری
شـیرین نشـد چـو زحمت مادر وظیفه‌ای / فـرخنده‌تـر نـدیدم ازیـن، هیـچ دفتری

(دیـــوان پـــروین اعـــتصـامی، ۱۳۸۹: ۱۵۰)

از نظر پروین، رسالت زنان و نقش آنان پررنگ‌تر از مردان است و مسئولیتی به‌مراتب دشوارتر و سخت‌تر بر عهده دارند. در قطعه «دو محضر»، به این نکته مهم پرداخته و در واقع هدف پروین در این قطعه برملا ساختن این واقعیت است که خانه‌داری از قضاوت بین هزاران نفر سخت‌تر است و نباید به کارخانه‌داری به دید حقارت نگریست، بلکه به سیاست و تدبیر بسیار نیاز دارد. وی در این شعر نشان می‌دهد نقش زن در رسیدگی به امور خانواده بسیار حیاتی و مهم است و مرد بدون همراهی زن نمی‌تواند بار زندگی را به‌تنهایی به دوش بکشد. (ذوالفقاری و میرزایی، ۱۳۹۰: ۲۷)

قاضـــی کـــشمـــر ز محـــضـــر، شامـــگاه — رفـــت ســـوی خـــانـــه با حـــالـــی تباه
هـــــر کـــجـــا در دیـــد بـر دیـــوار زد — بـــانـــگ بـــر دربـــان و خـــدمـــتـــکار زد
کـــودکـــان را رانـــد با ســـیلـــی و مـــشـــت — گـــربه را با چـــوب‌دســـتی خـــست و کشت
خـــشـــم هـــم بر کـــوزه، هـــم بر آب کرد — هـــم قـــدح، هـــم کاسه را پـــرتـــاب کـــرد
هـــر چـــه کـــم گفتـــند او بســـیار گـــفـــت — حـــرف‌هـــای ســـخت و ناهـــمـــوار گفت...

زن با هوشیاری و ذکاوت برای این‌که به قاضی بفهماند که اداره خانه و امور خانه‌داری کار سهل و آسانی نیست، منزل را ترک می‌نماید و بالنتیجه در نبودش خانه پر ز آشوب می‌شود.

دیـــد قاضـــی خـــانه پر شـــور و شـــرســـت — محـــضر است، امـــا دگـــرگون مـــحضر است
کـــار قـــاضـــی جـــز خـــط و دفتـــر نبـــود — آشـــنـــا با ایـــن چنـــیـــن محـــضـــر نـــبـــود
او چـــه مـــی‌دانـــست آشـــوب از کجـــاســـت — ویـــن کـــم و افـــزون کـــه افزود و که کاست
گـــفـــت زین جنگ و جدل، سر خیره گشت — بایـــدم رفـــتن، گـــه محـــضـــر گـــذشت
چـــون زجـــا برخـــاســـت، زن در را گشـــود — گـــفـــت: دیـــدی آن چـــه گفتم راست بود؟
تـــو، به مـــحـــضـــر داوری کـــردی هـــزار — لیـــک اندر خـــانه درمـــانـــدی ز کـــار...
هـــر کـــه بیـــنـــی رشـــتـــه‌ای دارد به دست — هـــر کـــجا راهیـــســـت رهـــپوییش هست

(دیـــوان پـــروین اعـــتصـامی، ۱۳۸۲: ۱۶۳)

در واقع با بیان این شعر زیبا پروین بهترین تصویر را از نقش زن در خانواده و لزوم مدیریت او در منزل به تصویر می‌کشد. (حسینی، ۱۳۹۴: ۵۸) نکتهٔ مهم آن که اصولاً پروین برای کانون خانواده قداست خاصی قائل است و زن را نقطهٔ اتکای این بنیان مقدس می‌بیند. (سیدرضایی، ۱۳۸۹: ۱۰۵)

به‌طورکلی، مادران شعر پروین اعم از واقعی یا نمادین، زنانی کدبانو، مهربان، بی‌نهایت دلسوز، گرم و سرد چشیده، آگاه، فداکار، نصیحت‌گر هستند. (سیدرضایی، ۱۳۸۹: ۱۰۲)؛ لذا از دیدگاه پروین زن می‌تواند نقش کلیدی و مهمی را در اجتماع و خانواده داشته باشد. خویشتن‌داری،

تقوا و عفاف زن نگهدارندهٔ پایه‌های خانواده و در نتیجه، پرورندهٔ انسان‌های والا و بزرگ است. وی در خصوص جایگاه والای زن و نقشش به‌عنوان مادر بر این اعتقاد است که همه بزرگان تاریخ نخست در گهواره مادر آرمیده‌اند و سپس توانسته‌اند پله‌های بزرگی و حکمت را بپیمایند. (ذوالفقاری و میرزایی، ۱۳۹۰: ۳۳)

۲-۴. نقش آگاهی و دانش در بهبود وضعیت زنان نزد پروین اعتصامی

یکی از تحولات اساسی هر جامعه ارتقای نقش اجتماعی زنان است. پروین اعتصامی برای احیای حقوق زن، کسب علم و دانش و بیداری زنان جامعه را پیشنهاد می‌دهد. (مدرس‌زاده و ارباب سلیمانی، ۱۳۹۵: ۹۸)؛ لذا یکی از توصیه‌های موکد و مهم پروین به زنان تلاش برای کسب دانش و آگاهی است. چون معتقد است وقتی زن از حلیه دانش بی‌بهره باشد، هیچ زینت و زیوری پوشاننده عیب نادانی او نخواهد بود. با وجود تأکید بر عفت، پاکی و تقوا، پروین پوشش ظاهری را برای حفظ ارزش‌های انسانی زن کافی نمی‌داند و در شعرش چنین بیان می‌دارد:

چشم و دل را پرده می‌بایست اما از عفاف　　چادر پوسیده بنیاد مسلمانی نبود
(دیوان پروین اعتصامی، ۱۳۷۰:۱۲۹)

به‌واقع، پروین اعتصامی پستی زنان ایرانی را ناشی از بی‌دانشی می‌داند و تنها راه ترقی زنان را در فراگیری علم و دانش و کسب هنر و ادب می‌داند. (داراب‌پور، ۱۳۹۰: ۳۲-۳۱)؛ لذا بخشی از همت و اهتمام خویش را، صرف آگاهی دادن به زنان نسبت‌به شایستگی‌های راستینشان نموده است. پروین معتقد است زنان ایرانی در طول سده‌های گذشته علاوه بر آنکه از فضیلت کسب دانش و هنر و نیز حضور فعال در عرصه اجتماع محروم بودند به‌سوی برخی عادات و رسوم پست نیز گراییده بودند که هر چه بیشتر به غفلت آنان از فضائل و خوبی‌ها و نیز انحراف از مسیر حیات طیبه منتهی می‌شد. (صحرائی و شکیب، ۱۳۸۹: ۱۱۶) پروین جامعه را در محرومیت علمی زنان مقصر می‌داند و معتقد است که نور علم را به‌عمد از چشم زنان دور داشته و ابزار دانش‌آموزی را در اختیارشان نگذاشته و زن در موقعیت فعلی خویش به‌واقع مقصر نیست و این جامعه است که مقصر واقعی است. (سیدرضایی، ۱۳۸۹:۳)

از نظر پروین اعتصامی، کفش و جامه گران‌قیمت زن را ارزشمند نمی‌کند، بلکه این ارزشمندی زن است که به کفش و جامه ارزش و بها می‌دهد و نیز کفش و جامه بی‌قیمت و کم‌بها از قیمت زن نمی‌کاهد. (صحرائی و شکیب، ۱۳۸۹: ۱۳۰) پروین دراین‌خصوص چنین سراییده:

ارزش پوشـــنده، کفش و جـامه را ارزنده کرد قـــدر و پســـتی با گـــرانی و ارزانـــی نـبـــود
(دیـــوان پـــروین اعـــتصـامی، ۱۳۸۹: ۱۳۰)

در واقع داشتن شایستگی، لیاقت و نیز علم و دانش از نظر پروین، شرط برتری زنان است و نه داشتن دست‌بند زمردین، جامه پرنیانی و نیز هوس‌رانی کردن. (صحرائی و شکیب، ۱۳۸۹: ۱۱۶)

آب و رنـــج از علـــم می‌بایســـت شرط برتری بـا زمـــرد پـــاره و لعـــل بدخشـــانـــی نبود
جلوه صد پرنیان چون یک قبای ساده نیست عـــزت از شـــایســـتگی بود از هوس‌رانی نبود
(دیـــوان پـــروین اعـــتصـامی، ۱۳۸۹: ۱۳۰)

ازآنجایی‌که پروین اعتصامی منشأ هر سعادت و خسرانی را در جامعه، ناشی از فرهیختگی و یا نادانی و ناآگاهی یک زن در مقام مادر در خانواده می‌داند، پیوسته بر رکن و ستون بودن آموزش علم و فضایل اخلاقی برای زنان، تأکید می‌ورزد. وی در شعر «آرزوها»، با نگاهی فرا جنسی، معتقد است هرکس که وجودش با دانش و هنر انس بگیرد، ارزش و اعتبار پیدا می‌کند و مخاطب را دعوت می‌کند به این که مانند «سرو و صنوبر» نباشد که میوه و حاصلی ندارد؛ بلکه با شوق به آموختن، وجود همچون نخل بارور خود را به لباس هنر و دانش بیاراید؛ زیرا به اعتقاد او، هنر، برترین و دست نایافته‌ترین متاعی است که در هیچ بازاری به دست نمی‌آید. زن، درخت است. گوشوار حکمت اندر گوش جان آویختن در گلستان هنر چون نخل بودن بارور چشم دل را با چراغ جان منور داشتن عار از ناچیزی سرو و صنوبر داشتن. (قاسمی و همکاران،۱۳۹۶: ۱۰۷)

۳. نتیجه‌گیری

در مجموع بررسی‌ها پیرامون نقش زن در خانواده در دیوان پروین اعتصامی نشان می‌دهد، از میان اعضای خانواده، «زن» نقش مؤثرتر و پررنگ‌تری در خانواده و مناسبات خانوادگی دارد. او، به طور مطلق، از جایگاه مهمی در غنای کارکرد روانی خانواده برخوردار است و خانه بی‌حضور او، روح و نشاط ندارد. به‌جرئت می‌توان گفت کسی بسان پروین اعتصامی عاطفه و مهر مادری و عشق او را به‌عنوان بخشنده‌ترین و بزرگ‌ترین عواطف انسانی ترسیم ننموده است. از نظر پروین، زن در نقش همسر، تقریباً هم‌ردیف مرد است، با این تفاوت که مرد می‌تواند یاری او را برای خود سرمایه‌ای قلمداد کند؛ اما زن ازاین‌جهت به مرد متکی نیست و در مقابل، مهر فرزندان را سرمایهٔ خود می‌داند. زن در نقش مادر، از جایگاهی بس

والا و تأثیرگذار برخوردار است، درحالی‌که مرد در مقـام پدر، نقـــش کم‌رنگی در دیوان پروین اعتصامی دارد و بیشتر به‌عنوان نان‌آور خانواده مطرح است و حتی برخی مسئولیـــت‌ها و وظایف در زندگی که به نظر می‌رسد مربوط به اوســـت، مادر بر عهده می‌گیرد. زن و شوهر در نظر شاعر، هر دو به طور مساوی در تحکیم خانواده و حفظ آن از آسیب‌ها نقش دارند و هیچ یک در این امر بر دیگری برتـــری ندارد. فرزندان که بیشتر به شکل کودکان در دیوان پروین اعتصامی از آن‌ها سخن می‌رود، اغلب در نقش طفلان یتیمی که از درد بی‌مادری شـــکایت می‌کنند، ظاهر می‌شوند و یا موجوداتی ضعیـــف و ناتـوان که مادر گام‌به‌گام، الفبای زندگی را به آن‌ها می‌آموزد و آنان را برای ورود به اجتماع آماده می‌کند. پروین اعتصامی اگر چه خود، زندگی زناشویی موفقی نداشته؛ اما برای موفقیت در آن، رهنمودهایی دارد که از جملهٔ آن، توصیه به همسان همسری در قالب یک تمثیل حیوانی است. او در ارتقادادن به مقام زن، دیدی آرمان‌گرایانه دارد و در به‌تصویرکشیدن شخصیـــت مادرانهٔ زن، تحت‌تأثیر حس فطـــری مادری است؛ اگر چه خود در زندگی شخصی، آن را تجربه نکرده اسـت؛ لذا پروین نه فقط به‌خاطر خود زنان و مادران بلکه از برای آینده فرزندان و جامعه تأکید به پیشرفت و ارتقای سطح آگاهی زنان به‌واسطه کسب دانش و علم دارد. زیرا که از نظر وی، مادران نقش بسیار مهم و اثرگذاری در رشد و شکل‌گیری شخصیتی فرزندان دارند.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. اعتصامی، پروین (۱۳۸۹)، دیوان، تهران: آدینه سبز
۲. اعتصامی، پروین (۱۳۷۰)، دیوان پروین اعتصامی، به کوشش محمد عالمگیر تهرانی، تهران: محمد
۳. اکبری بیدق، حسن (۱۳۷۹)، مبانی فکری ادبیات مشروطه، تهران: پایا
٤. بشیریه، حسین (۱۳۷۴)، جامعه‌شناسی سیاسی، چاپ چهارم، تهران: نی
٥. چاوش اکبری، رحیم (۱۳۷۸)، زندگی و شعر پروین اعتصامی، تهران: ثالث
٦. درودیان، ولی‌الله (۱۳۸۷)، دیوان پروین اعتصامی، بر اساس طبع ابوالفتح اعتصامی، چاپ پنجم، تهران: نی
۷. زاهد، سعید و خواجه نوری، بیژن (۱۳۸۴)، جنبش زنان در ایران، شیراز: ملک سلیمان
۸. زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، پروین، زنی مردانه در قلمرو شعر و عرفان، دفتر ایام، تهران: علمی

مقاله‌ها

۱. اسعدی فیروزآبادی، مریم‌السادات (۱۳۹۲)، «خانواده و مناسبات خانوادگی در دیوان پروین اعتصامی»، فصلنامهٔ زن و فرهنگ، سال پنجم، شمارهٔ ۱۷، صص ۴۰- ۲۱
۲. بهادری، محمد جلیل (۱۳۹۴)، «بررسی جایگاه زن در جامعهٔ سنتی ایلام با نگاهی به مثنوی والیه»، فصلنامهٔ فرهنگ ایلام، دورهٔ شانزدهم، شمارهٔ ۴۷ و ۴۶، صص ۱۸۷-۱۷۵
۳. پیکان پور، مریم (۱۳۸۸)، «مادر از دیدگاه دو ادیب معاصر: پروین اعتصامی و انیس عبود» فصلنامهٔ ادبیات‌تطبیقی، سال سوم، شمارهٔ ۹، صص ۴۵- ۲۷
٤. جعفری، زهره و نصرتی، عبدالله (۱۳۹۴)، «مقایسهٔ ارزش‌ها در اشعار پروین اعتصامی، فروغ فرّخزاد و سیمین بهبهانی»، فصلنامهٔ بهارستان سخن (فصلنامه علمی - پژوهشی ادبیات فارسی)، سال دوازدهم، شمارهٔ ۲۸، صص ۹۲-۶۹
٥. حسینی، مریم (۱۳۸۹)، «شعر فمینیستی نویافته‌ای از پروین اعتصامی»، فصلنامهٔ زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۱، صص ۲۱-۵
٦. حسینی، مهناز سادات (۱۳۹۴)، «جنسیت در شعر پروین اعتصامی»، فصلنامهٔ زن و فرهنگ، سال هفتم، شمارهٔ ۲۶، صص ۶۴-۵۵
۷. داراب‌پور، عیسی (۱۳۹۰)، «جایگاه زن ایرانی در شعر معاصر»، فصلنامهٔ زن و فرهنگ، سال دوم، شمارهٔ ۷، صص ۳۳-۲۱

۸. ذوالفقاری، ابوالفضل و میرزایی، مسلم (۱۳۹۰)، «نابرابری‌های جنسیتی و طبقاتی در اندیشه پروین اعتصامی»، فصلنامهٔ زن در فرهنگ و هنر (پژوهش زنان)، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۳، صص ۱۹-۳۵
۹. رضوی، رضوان (۱۳۹۰)، «زن از نگاه پروین اعتصامی؛ عدالت و اعتدال فرهنگی در حوزه زنان»، مجله رشد آموزش علوم اجتماعی، دوره پانزدهم، شماره ۱، صص ۶۴-۶۰
۱۰. زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۰)، «تحلیل تعامل سه شاعر زن معاصر با نمونه‌ای از سنت فرهنگی رایج ایرانی»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۰، صص ۲۵۰-۲۲۹
۱۱. سیدرضایی، طاهره (۱۳۸۹)، «زن در شعر پروین اعتصامی، سیمین بهبهانی و فروغ فرخزاد»، فصلنامهٔ زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا، سال اول، شمارهٔ ۱، صص ۹۷-۱۲۳
۱۲. شادی‌گو، شهریار؛ توتونچیان، مهری و پروانه، فریبا (۱۳۹۹)، «مفاهیم حقوق بشر و شهروندی در اشعار پروین اعتصامی و طاهره صفارزاده»، فصلنامهٔ حقوق پزشکی، ویژه‌نامهٔ حقوق بشر و حقوق شهروندی، شمارهٔ ۵۲، صص ۳۶۴-۳۴۵
۱۳. صادقی گیوی، مریم و پرهیزکاری، بهاره (۱۳۹۰)، «تبیین مؤلفه‌های هویت سنتی و مدرن زن در شعر پروین اعتصامی»، فصلنامهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۲۰، صص ۲۲۷-۲۰۷
۱۴. صالحی اشرف، صابر (۱۳۹۹)، «منزلت زن از نگاه پروین اعتصامی»، سومین همایش علوم‌انسانی (پیشرفت‌های نوین در عرصه علم و فرا علم)، مردادماه، مشهد، ایران
۱۵. صحرایی، قاسم و خسروی شکیب، محمد (۱۳۸۹)، «نقد اصالت زن در شعر پروین اعتصامی»، فصلنامهٔ تحقیقات زبان و ادب فارسی، سال دوم، شمارهٔ ۳، صص ۱۲۴-۱۱۱
۱۶. قاسمی، زهرا؛ خراسانی، محبوبه و زرقانی، سید مهدی (۱۳۹۶)، «بررسی شناخت سبکی و بنیادهای ایدئولوژیک شعر پروین با محوریت زن»، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال دهم، شمارهٔ ۳۷، صص ۱۱۰-۹۳
۱۷. مجدالدین، اکبر (۱۳۸۷)، «انعکاس نابرابری‌های اجتماعی در اشعار پروین اعتصامی»، پژوهش‌نامهٔ علوم‌انسانی، شمارهٔ ۵۷، صص ۳۹۶-۳۶۵
۱۸. مدرس‌زاده، عبدالرضا و ارباب سلیمانی، صدیقه (۱۳۹۵)، «زنانگی ادب تعلیمی، رهانندهٔ پروین از اضطراب تأثیر»، پژوهش‌نامه ادبیات تعلیمی، سال هشتم، شمارهٔ ۲۹، صص ۱۲۰-۹۱
۱۹. موسوی، زهرا و همکاران (۱۳۹۴)، «نگاهی به جایگاه زن و خانواده در سبک زندگی اسلامی»، دومین کنگره بین‌المللی فرهنگ و اندیشه دینی، مؤسسهٔ سفیران فرهنگی مبین، قم، ایران

۲۰. میرهادی، منیرالسادات (۱۳۹۳)، «تجدیدنظرطلبی در جایگاه زن: تجلی اندیشهٔ مشروطه‌خواهانه اعتصام‌الملک در اشعار پروین اعتصامی»، فصلنامهٔ مطالعات تاریخ اسلام، سال ششم، شمارهٔ ۲۱، صص ۲۱۱-۱۸۷
۲۱. نورایی، الیاس و حسن‌زاده، اسماعیل (۱۳۹۴)، «مفاهیم و درون‌مایه‌های زنانه در شعر پروین اعتصامی (جستاری در ردّ اتهامات علیه شاعری پروین)»، فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال هشتم، شمارهٔ ۱ (پیاپی ۳۷)، صص ۳۲۶-۳۰۹

The Importance and Position of Women in the Family: A Focus on the Divan of Parvin Etesami

Hadi Bagherinia[۱]- *Farzaneh Dashti[۲]

۱ .Ph.D. student in Islamic Revolution Studies, Shahed University, Tehran, Iran.
۲ .Ph.D. in Political Science and Visiting Lecturer, Department of Political Science, Faculty of Humanities, Payame Noor University, Abadan, Iran. Email: farzanehdashti۳۰@yahoo.com

Article Info (۱۶۳-۱۸۱)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۹ October ۲۰۲۲

Accepted:
۰۷ July ۲۰۲۳

Keywords:
Women
Mother
Family
Knowledge
Parvin Etesami

ABSTRACT

Contemporary literature offers a rich source of studies on the subject of women, and the poems composed by women in this field require much more attention. Parvin Etesami is one of the prominent poets who, in her poetry, expresses desires, shortcomings, inadequacies, and the need for society's attention to the valuable and significant position of women and family. This research, conducted through a descriptive-analytical method, focuses on determining the position of women in the poems of Parvin Etesami, demonstrating that, according to her, the only weapon for women's struggle against inadequacies, the restoration of their rights and achieving their proper position in society, as well as the advancement and growth of the family, is the pursuit of knowledge. In other words, by acquiring knowledge and raising awareness, women become capable and empowered to fulfil their roles more effectively. Overall, this article aims to explain and examine the position of women and the family in the poems of Parvin Etesami, a prominent contemporary poet.

بررسی الگوی کنشگر گرماس در منظومهٔ «آرش کمانگیر» سروده سیاوش کسرایی

مرتضی عباسپور

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زرند، دانشگاه آزاد اسلامی، زرند، ایران. رایانامه:
Saman.saba۱٤@yahoo.com

اطلاعات مقاله (۱۸۳-۲۰۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۰۸/۰۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۵/۲۰

واژه‌های کلیدی:
روایت شناسی
الگوی کنشگر گرماس
آرش کمانگیر
ساختارگرایی

چکیده

یکی از دستاوردهای مهم ساختارگرایی در حوزهٔ ادبیات، موضوعات مرتبط با روایت شناسی است و پژوهشگران می‌کوشند ارتباط بین کنشگرها و شخصیت‌ها را با یکدیگر مشخص کنند. ولادیمیر پراپ، فرمالیست روس، نقطهٔ عطفی در تحلیل و بررسی روایت شناسی ایجاد کرد. طبق نظر او شخصیت جدا از متن هیچ موجودیتی ندارد و فقط جزئی از ساختار فنی است که باید تابع حوادث از پیش تعیین شده باشد. گرماس، یکی از نظریه‌پردازان معنا شناختی، الگوی کنشی را با هدف نمایان ساختن نقش شخصیت‌ها و ارتباط کنش و شخصیت ارائه داد: کنشگر، کسی یا چیزی است که کنشی را انجام می‌دهد. کنشگر نقش شخصیت‌های روایت را بازی می‌کند؛ با این حال دو تفاوت با شخصیت دارد: اول اینکه چند شخصیت می‌توانند نقش یک کنشگر واحد را ایفا کنند؛ دوم این‌که کنشگرها در ژرف ساختِ روایت نقش دارند اما شخصیت‌ها در روساختِ روایت. این مقاله به صورت کتاب‌خانه‌ای و به روش توصیفی- تحلیلی، منظومهٔ حماسهٔ روایت‌محور آرش، سرودهٔ سیاوش کسرایی را با نظریهٔ روایت‌محور گرماس مورد بررسی قرار داده و مشخص شد؛ هر شش کنشگر الگوی گرماس در این منظومه وجود دارد. همان‌گونه که گرماس، تقابل را بنیادی‌ترین چهارچوبی می‌داند که ذهن انسان در قالب آن به جهان ساختار می‌بخشد و مفهوم آن را درک می‌کند و برای درک ساختار متن، ابتدا باید تقابل‌ها را درک کرد؛ در اسطورهٔ آرش نیز، با تقابل بین ایران و توران سرو کار داریم که این تقابل، بن مایهٔ روایت کسرایی از حماسهٔ آرش است که در سه کنشگر دوتایی در تقابل با یک‌دیگر بیان گردیده است.

۱. مقدمه

امروزه بررسی ساختاری روایت و داستان پیشرفت زیادی داشته و «از برجسته‌ترین نظریه پردازان روایت شناسی ساختار گرا، ولادیمیر پراپ روسی،گرماس لیتوانیایی و رولان بارت فرانسوی هستند.» (مکاریک،۱۵۱:۱۳۸۴) طبق این نظریه «شخصیت دیگر جدا از متن هیچ موجودیتی ندارد و خود هیچ کنشی را خلق نمی‌کند بلکه تنها جزئی از ساختار فنی است که باید تابع حوادث از پیش تعیین شده باشد. دیگر شخصیت نه به‌عنوان آفرینندهٔ کنش‌های روایت؛ بلکه به عنوان اجراکنندهٔ کنش‌های از پیش معلوم شده است. (مکاریک،۱۹۳:۱۳۸۴)

«گرماس ساختارگراتر از پراپ است زیرا به جای آنکه به ماهیت خود شخصیت‌ها بپردازد مناسبات میان این ماهیت‌ها را مد نظر قرار می‌دهد.» (سلدن،۱۴۳:۱۳۸۴) بدین معنا که تحلیل ساختار این الگو و کشف ارتباط میان کنشگرها به کشف معنای قصه یاری می‌رساند. از نظر گرماس هر کنشگری شخصیت است؛ اما هر شخصیتی کنشگر نیست. زیرا کنشگر معنای وسیع‌تری نسبت به شخصیت دارد. کنشگر علاوه بر فاعل که انجام دهندهٔ عمل است مفعول را نیز که عملی در مورد او صورت می‌گیرد هم شامل می‌شود. ضمن اینکه کنشگر فقط شخص نیست و ممکن است شیء یا حتی امور ذهنی و انتزاعی باشند.

گرماس اعتقاد دارد درک انسان از جهان به وسیلهٔ تقابل و تضاد در امور حاصل می‌شود و همین روش را در درک روایت داستان به کار می‌برد به همین دلیل کنشگران را به سه گروه دو تایی مقابل هم: (فاعل در مقابل مفعول (هدف)؛ فرستنده در برابر گیرنده و یاری‌رسان در برابر بازدارنده، تقسیم می‌کند.

منظومهٔ آرش کمانگیر سرودهٔ تأثیرگذار و حماسی سیاوش کسرایی، بازآفرینی زیبایی از یک اسطوره ایرانی است که به دلیل دارا بودن کنش‌های گوناگون، ویژگی یک روایت را دارد و از این نظر برای بررسی و تجزیه و تحلیل اشعار روایت محور، نمونه مناسبی است.

آرش کمانگیر، قهرمان حماسه‌ای است که با پرتاب تیری به محاصره‌ای طولانی و ننگ‌آور پایان می‌دهد و جان خود را در این راه فدا می‌کند؛ به دیگر سخن، تا زمانی که تیر و کمان او به کار نیفتاد جنگ و محاصره بی‌فرجام و دوازده سالهٔ ایران و توران به فرماندهی منوچهر و افراسیاب به سرانجام نمی‌رسد. از آنجا که زمان رویداد اسطورهٔ آرش، روزگار پیش از اسلام است بیشتر آگاهی‌های ما از روایت‌های حماسی در آن دوران، تنها به«توصیف‌های کوتاه اوستا در برخی یشت‌های این کتاب خلاصه می‌شود.» (تفضلی،۴۷:۱۳۷۸) نخستین بار، در یشت هشتم به داستان آرش اشاره شده است و آن«قدیمی‌ترین منبعی است که در آن نام این قهرمان آمده است.» (همان،۵۱:۱۳۷۸) در مینوی خرد نیز به شخصیت آرش اشاره شده

و در منابع اسلامی نیز با شخصیت آرش بر می‌خوریم. ابوحنیفه دینوری در «اخبار الطوال» در قرن سوم از این اسطوره سخن می‌گوید؛ هرچند «شخصیت آرش در این کتاب فاقد خمیرمایهٔ حماسی است.» (خدایار؛ امامی،۱۳۸۹:۶۵) ابوحنیفه، آرش را مأمور تعلیم تیراندازی به مردم و شکافندهٔ قلب افراسیاب می‌داند و معتقد است که «آرش در زمان پادشاهی خسروپرویز کشته شد و بلند آوازه گردید.» (ابوحنیفه دینوری،۱۳۴۶:۱۰) البته طبری در تاریخ طبری که در اواخر قرن سوم نگاشته؛ تا حدودی به شخصیت آرش رنگ و بوی حماسی می‌دهد و تیر آرش را مشخص کنندهٔ مرز میان دو کشور می‌داند و در بیان قدرت خارق‌العاده او می‌گوید: «تیری در کمان نهاد و رها کرد و نیروی بسیار داشت. تیرش از طبرستان تا رود بلخ رسید و در آنجا افتاد.» (طبری،۱۳۷۵:۲۸۹)

آفرینش داستان آرش به شکل کاملا اسطوره‌ای و شکل گیری جنبهٔ پهلوانی-حماسی آن را باید در «آثارالباقیه» از بیرونی جست‌وجو کنیم که در قرن چهارم نوشته شده است. در ادبیات فارسی و به ویژه در اشعار شاعران، از اسطورهٔ آرش به شیوه‌های مختلف یاد شده اما آنچه که جای تأمل دارد خالی بودن جای این روایت در شاهنامهٔ فردوسی است؛ هرچند در چند جا از او نام برده شده از جمله:

«من از تخمهٔ نامور آرشم

چو جنگ آورم آتش سرکشم» (فردوسی۱۳۷۴:۹/۳۲/۳۶۶)

در دوره معاصر، منظومهٔ «آرش کمانگیر» را باید بزرگترین بازخوانی اسطوره‌ای آرش دانست که بخشی از حماسهٔ ملی ایران را زنده کرد؛ البته علاوه بر شعر کسرایی آثاری همچون: «آرش تیرانداز» از ارسلان پویا، داستان «آرش در قلمرو تردید» از نادر ابراهیمی و «حماسهٔ آرش» از مهرداد اوستا نیز به بازتاب این اسطوره پرداخته‌اند.

سیاوش کسرایی، یکی ا ز شاگردان مکتب نیمایی، با سرودن حماسهٔ «آرش کمانگیر» و بازآفرینی دوبارهٔ آن در شکل یک منظومهٔ بلند، روح این اسطورهٔ ملی را در دورهٔ معاصر زنده نمود و ملقب به «شاعر ملی» گردید. کسرایی از انگشت شمار افرادی است که پیوسته به دنبال بیان تازه و نو در کلامش است. زندگی وی نیز خود نمودی از بی‌قراری ایشان و پیگیری مدینهٔ فاضله است؛ در واقع شعر آرش کمانگیر حد فاصل بین دو مرحلهٔ شعر پس از کودتای ۲۸ مرداد ۳۲ یعنی مرحلهٔ غافلگیری، حیرت، ناباوری و سرگشتگی و به خود آمدن، برخاستن و اعتراض بود. داستان آرش کمانگیر نمونه‌ای است که در گنجینهٔ فرهنگ ایران می‌توان از گردش سرنوشت ملت بر محور جان‌فشانی یک تن به شمار آورد.

در این مقاله کوشیده‌ایم تا با الهام از الگوی کنشگر گرماس، حماسهٔ آرش اثر سیاوش کسرایی را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهیم.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

الگوی کنشگری که به وسیلهٔ ژولین گرماس ارائه شده جهان شمول است و می‌توان آثار روایی مختلف ادبیات جهان را با آن تطبیق داد. یکی از داستان‌های منظوم و روایت محور در ادبیات فارسی، حماسهٔ «آرش کمانگیر» سرودهٔ سیاوش کسرایی است که بازآفرینی یک اسطورهٔ کهن ایرانی است. در این پژوهش تلاش بر آن است تا مشخص شود که این اثر تا چه حدی قابلیت تطبیق با الگوی کنشگری گرماس را داراست و اینکه شش نوع کنشگری مورد نظر گرماس که در قالب سه جفت متقابل شامل (فاعل و مفعول)؛ (فرستنده و گیرنده)؛ (بازدارنده و یاری رسان) تعریف شده‌اند چگونه در حماسهٔ آرش سرودهٔ سیاوش کسرایی به کار رفته‌اند؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

این پژوهش بر آن است که مشخص نماید داستان منظوم حماسهٔ آرش سرودهٔ سیاوش کسرایی، روایت محور بوده و بر اساس روش ساختارگرایی، قابلیت تطبیق با الگوی کنشی ژولین گرماس را که الگویی جهان شمول و گسترده است داراست و می‌توان سه کنشگر تقابلی او را که شامل (فاعل و مفعول، فرستنده و گیرنده، یاریگر و مخالف) می‌شوند در این منظومه پیدا کرد. در این پژوهش روش تحقیق توصیفی- تحلیلی به کار رفته و از منابع و اسناد کتاب‌خانه‌ای استفاده گردیده است. در این پژوهش با مطالعهٔ دقیق منابع مربوط به نقد ادبی و ساختارگرایی، الگوی ساختارگرایانی از جمله ولادیمیر پراپ و پیروان او ژولین گرماس در روایت شناسی مورد بررسی قرار گرفت و «حماسهٔ آرش» سردهٔ سیاوش کسرایی که روایت محور است با الگوی کنشگری گرماس مطابقت داده شد و مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

امروزه بررسی و تحلیل ساختارگراییِ روایت شناسانه در آثار ادبی بر مبنای الگوی کنشگر گرماس رواج یافته و در آثار ادبی فارسی نیز پژوهش‌های متعددی، از جمله در آثار عرفانی، اساطیری، حکایات و رمان‌ها صورت گرفته است. مقالهٔ «تحلیل داستان شیخ صنعان از

منطق الطیر عطار، بر اساس نظریهٔ گرماس» از مسعود دهقانی؛ مقالهٔ «الگوی کنشگر در برخی روایت‌های کلامی مثنوی معنوی بر اساس نظریهٔ الگوی کنشگر آلزیرداس گرماس» از جلیل مشیدی؛ مقالهٔ «تحلیل عوامل کنشی در رمان سووشون بر مبنای الگوی کنشگران گرماس» از فهیمه حیدری؛ «بررسی تحلیلی ساختار روایت در کشف المحجوب هجویری بر اساس الگوی نشانه شناسی و روایی گرماس» از ناهید دهقانی؛ همچنین پژوهش «الگوی کنشگر گرماس در نقد و تحلیل شخصیت‌های داستانی نادر ابراهیمی» از مهیار علوی مقدم، برخی از نمونه پژوهش‌های انجام گرفته دربارهٔ این موضوع هستند؛ اما تحلیل و بررسی حماسهٔ آرش اثر سیاوش کسرایی نخستین بار است که با هدف نمایان ساختن نقش کنشگرها بر مبنای الگوی گرماس در این پژوهش مورد مطاله قرار می‌گیرد.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. نظریهٔ گرماس

یکی از رویکردهای جدید در حیطهٔ نقد ادبی در قرن بیستم، بررسی ساختار ادبی یک اثر برای درک جنبه‌های ادبی و زیباشناختی آن است. «ساختار یعنی نظام؛ در هر نظام، همهٔ اجزاء به هم ربط دارد به نحوی که کارکرد هر جزء وابسته به کل نظام است هیچ جزئی در یک نظام نمی‌تواند بیرون از کل اجزاء چنان که هست باشد. به همین جهت کل نظام بدون درک کارکرد اجزاء قابل درک نیست.» (گلدمن،۱۳۶۹: ۹) «نقد ساختاری را می‌توان متشکل از سه هدف دانست: استخراج اجزاء ساختار اثر، برقرار ساختن ارتباط موجود بین این اجزاء و نشان دادن دلالتی که در کلیت اثر مشاهده می‌شود.» (گلدمن،۱۰:۱۳۶۹) «پس از رواج نظریات ساختارگرایانه، طرز تلقی نسبت به شخصیت متحول می‌شود و شخصیت دیگر تقلیدی از انسان‌های جهان واقعی و عنصری مجزا از متن به شمار نمی‌آید؛ بلکه جزئی از ساختار کلی روایت و برخاسته از آن به شمار می‌آید.» (ریمون کنان،۴۷:۱۳۷۸) ولادیمیر پراپ، از محققان فرمالیست روسی، با رویکردی جدید و مبتنی بر ساختارگرایی به تحلیل «قصهٔ پریان روسی» پرداخت و این تحقیق نقطهٔ عطفی در شکل گیری روایت شناسی نوین به شمار می‌رود. «اندیشهٔ اصلی که پراپ در کتاب خود مطرح می‌کند این است که قصه‌های پریان روسی به رغم ظاهر متنوع و متکثری که دارند دارای ساختاری مشخص و عناصر ثابت و متغیری است؛ به این ترتیب که نام و صفات شخصیت‌ها، روش انجام کار و ابزار آن متغیر است؛ اما نوع شخصیت‌ها و عملکرد آنها ثابت است؛ به گونه‌ای که این عملکردها از سی و

یک مورد تجاوز نمی‌کند که با نظم خاصی و روی هم می‌آیند. در واقع ویژگی ریخت شناسی پراپ، اعتقاد به اولویت عملکرد شخصیت هاست.» (ریکور،۱۳۸۴:۶۶)

آلژیر داس ژولین گرماس (Algirdas J.Gremas) یکی از ساختارگرایان پیرو نظریهٔ پراپ، با مطالعهٔ معنا شناسی و ساختارهای معنا توانست مدل «کنشی» را ارائه دهد. گرماس اساس کار خود را بر تقابل‌های دوگانه قرار داد و از طریق چنین تقابل‌هایی به نظامی دو سطحی دست پیدا کرد. یکی سطحی زیربنا، که در برگیرندهٔ الگویی «کنشی» و زیربنایی است و دیگر روبنایی که از سطح زیر بنایی ریشه می‌گیرد. همچنین گرماس در ارائهٔ الگوی کنشگران به دستور زبان توجه ویژه دارد و کنشگر را قبل از آنکه اجراکنندهٔ کنش بداند بیشتر مجری عملی دستوری تلقی می‌کند؛ بنابراین ساختار داستان را، تصویری از ساختار بنیادی دستور (فاعل، مفعول، فعل) در نظر گرفت؛ گرماس با تکیه بر دستور زبان معتقد است: همان‌گونه که در ساختار پایهٔ زبان با انجام یک فعل، چیزی از فاعل به مفعول منتقل می‌شود؛ ساختار بنیادین روایت نیز بر اساس انتقال چیزی از کنشگری به کنشگر دیگر شکل می‌گیرد. «پیشرفت پیرنگ، حرکت (از کشمکش به گره گشایی، نزاع به آشتی، جدایی به وصال) یا انتقال چیزی (یک ویژگی یا یک شئ) از یک کنشگر به کنشگری دیگر را در بر دارد؛ بنابراین ساختار بنیادی روایت با ساختار بنیادی زبان یکی است: فاعل-مفعول-فعل» (تایسن،۱۳۸۷:۳۶۵)

«گرماس به شیوهٔ پراپ الگوی عملی‌تری بخشید و هفت نقش او را به شیوه‌ای کاملا ساختار گرا، در سه گروه دو تایی‌های متضاد خلاصه می‌کند و اینها را کنشگر می‌نامد.» (موران،۱۳۸۹۹:۲۲۹) شش گروه کنشگر گرماس عبارتند از:

فرستنده (sender): فرستنده یک عامل حمایت کننده یا یک نیرو و انگیزهٔ قوی است که فاعل را به تلاش برای رسیدن به هدف برمی‌انگیزد.

گیرندهٔ پیام (receiver): گیرنده نیز شخصیت یا شخصیت‌هایی هستند که در صورت تحقق هدف فاعل از وضعیت جدید و رضایت بخش برخوردار خواهند شد.

مفعول (موضوع) (object): هدف یا موضوع نیز همان آرزو یا خواسته‌ای است که فاعل در پی آن است و ممکن است شئ یا امری انتزاعی باشد.

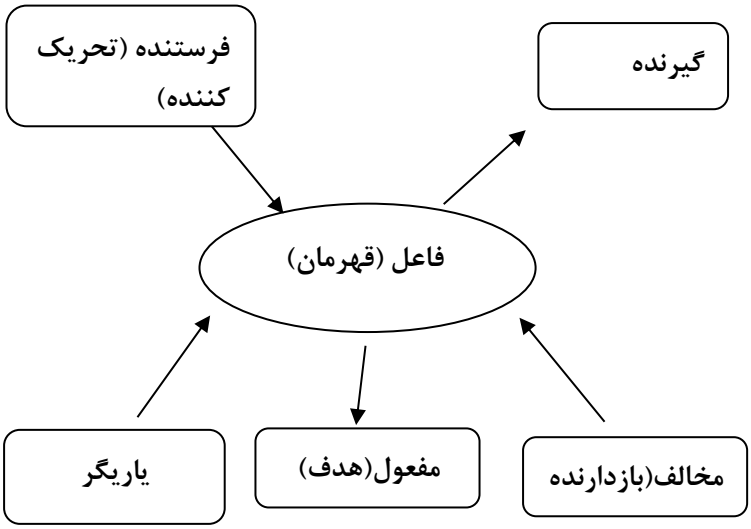
یاری دهنده (supporter): هرآنچه فاعل را برای رسیدن به هدف یاری کند یاری‌گر است.

مخالف (بازدارنده حریف) (conflict): و هرآنچه بر سر راهش مانع ایجاد کند مخالف (رقیب) است.

قهرمان (فاعل) (subject): اغلب همان قهرمان یا شخصیت مهم داستان است.

در این میان تأکید بر موضوع است. «قهرمان، گاه خود گیرنده هست گاه نیست؛ گاه هر شش کنشگر در داستان یافت می شود و گاه شماری از آنان مطرح می شوند.» (احمدی،۱۳۷۸:۱۶۳) «ممکن است چندین الگوی کنشگر به تدریج در یک شخصیت تحقق پیدا کند.» (هارلند،۱۳۸۵:۳۶۴)

۲-۱-۱. نمودار الگوی کنشگرگرماس



۲-۲. تحلیل «آرش کمانگیر» بر اساس نظریهٔ گرماس

داستان آرش با توصیف آغاز می‌شود. توصیفی که نمودار اوضاع سیاسی، اجتماعی خاص محیط وقوع داستان است زیرا اگر صحنه با موقعیت جغرافیایی، تاریخی، فکری و فرهنگی داستان و شخصیت‌های آن تناسب هنری داشته باشد سبب می‌شود مخاطب با شخصیت‌های داستان بهتر ارتباط برقرار کند. بنابراین شاعر با توصیف زمستان و برف، فضای بسته، فسرده، سرد و پر از سکوت محیط را که خفقان، ترس و بی‌تحرکی جامعه را به ذهن متبادر می‌کند داستان را آغاز می‌کند:

«برف می بارد
برف می‌بارد به روی خار و خارا سنگ
کوه ها خاموش
دره ها دلتنگ
راه‌ها چشم انتظار کاروانی با صدای زنگ» (کسرایی،۱۳۸۳:۶۵)

عمو نوروز که خود نماد بهار آرزوها و پایان زمستان ناامیدی‌هاست راوی داستان حماسی آرش است. او در این فضای سرد و یخ زده که پر از تاریکی، پژمردگی، خمودی و خفقان است از امید و زندگی سخن می‌گوید و بارقه‌ای از روشنایی را نمایان می‌سازد. شروع داستان با توصیف محیط، خواننده را با شرایط دشوار و نامساعد آشنا می‌سازد و او را با خود همراه می‌کند و با این وجود همه در انتظار از راه رسیدن قهرمانی نجات بخش هستند.

«فصل‌ها فصل زمستان شد؛
صحنهٔ گلگشت‌ها گم شد؛ نشستن در شبستان شد ...
ترس بود و بال‌های مرگ
کس نمی‌جنبید چون شاخه برگ از برگ
سنگر آزادگان خاموش
خیمه گاه دشمنان پرجوش ...
مرزهای ملک،
هم‌چو سرحدات دامن گستر اندیشه بی سامان
برج های شهر،
همچو باروهای دل بشکسته و ویران.»

۲-۲-۱. تعادل

بر طبق نظریهٔ پراپ، «روایت متنی است که در آن تغییر از یک وضعیت به وضعیتی تعدیل یافته‌تر بازگو می‌شود. بنابراین تغییر و ضعیت یا واقعه عنصر اصلی روایت است و کانون توجه پراپ نیز بر همین اصل استوار است.» (تولان۱۳۸۶:۳۳) گرماس مانند پراپ روایت را حرکت از وضعیتی نامتعادل به وضعیتی متعادل می‌داند. او اعتقاد دارد حادثه‌ای در داستان رخ می‌دهد و تعادل زندگی را بر هم می‌زند هرچند وضعیت نهایی دیگر همان وضعیت قبلی نخواهد بود.

در داستان آرش، با وجود دشمنی دیرینهٔ ایران و توران، تعادل نسبی در اوضاع وجود دارد. اولین حادثه‌ای که این تعادل را به هم زده؛ همان تصرف و اشغال بخشی از سرزمین ایران در روزگار پادشاهی منوچهر به وسیلهٔ تورانیان به پادشاهی افراسیاب است. در داستان آرش، این تعدی و تجاوز، تعادل موجود را به هم ریخته و باعث ایجاد حادثه‌ای گردیده که بنیان حماسهٔ آرش را تشکیل می‌دهد و آرش سعی می‌کند این وضعیت نامتعادل را به صورتی متعادل درآورد.

منوچهر پادشاه ایران در اواخر حکمرانی خویش با افراسیاب شاه توران به جنگ می‌پردازد. در این جنگ، افراسیاب غالب می‌شود و منوچهر شاه به مازندران پناه می‌برد؛ تورانیان با ایرانیان عهدی می‌بندند مبنی بر اینکه دلاوری از ایرانیان، تیری بیفکند و بدان‌جای که تیر فرود آید؛ مرز ایران و توران باشد. آرش از قلهٔ دماوند تیری افکند. تیری نه با زور بازو که جانش را در آن گذاشت و این تیر از بامداد تا نیمروز رفت و بر کنار رود جیحون فرود آمد و جیحون مرز ایران و توران شناخته شد.

«روزگاری بود
روزگار تلخ و تاری بود
بخت ما چون روی بدخواهان ما تیره
دشمنان بر جان ما چیره
شهرسیلی خورده هذیان داشت
بر زبان بس داستانهای پریشان داشت ...
مرزهای ملک
همچو سرحدات دامنگستر اندیشه بی سامان
بر جهای شهر
همچو باروهای دل بشکسته و ویران
دشمنان بگذشته از سرحد و از بارو.» (کسرایی،۱۳۸۳:۶۰)

حادثهٔ دیگری که در دل این حادثه یعنی درازدستی به خاک ایران اتفاق می‌افتد؛ این است که دشمن شرطی را برای صلح با ایرانیان قرار می‌دهد که هدف از آن نه حل مشکل؛ بلکه تحقیر ایرانیان و کوچک شمردن آنهاست:

«انجمن ها کرد دشمن،
رایزن ها گرد هم آورد دشمن
تابه تدبیری که در ناپاک دل دارند،
هم به دست ما شکست ما براندیشند.» (همان: ۶۰)

شرط دشمن، این است که مرز بین ایران و توران را پرتاب یک تیر مشخص کند؛ دشمن به تصور اینکه بهترین تیر انداز هم، بیش از یک مسافت کوتاه نمی‌تواند تیر را پرتاب کند چنین پیمان تحقیرآمیزی را به ایرانیان تحمیل می‌کند و ایرانیان نه از روی میل؛ بلکه ناچار به پذیرش آن هستند؛ چون به عنوان کشور مغلوب چاره‌ای جز پذیرش آن ندارند:

«آخرین فرمان
آخرین تحقیر

مرز را پرواز تیری می دهد سامان
گر به نزدیکی فرود آید،
خانه هامان تنگ
آرزومان کور.» (همان: ۶۰)

سپاه ایران به دنبال کسی است که بتواند تیر را در دور ترین نقطه فرود آورد:

«آه!...کو بازوی پولادین و کو سرپنجه ایمان؟» (همان: ۶۱)

در نتیجه آرش برای انداختن این تیر و اجرای این مأموریت مهم انتخاب می‌شود. کنشگر (فاعل) که از اهمیت و ارزش کنشی خود آگاه است برای رسیدن به هدف خود می‌شتابد و می‌خواهد تعادل را برقرار سازد:

«منم آرش
چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن
به تنها تیر ترکش، آزمون تلختان را اینک آماده.» (همان:۶۲)

۲-۲-۲. تقابل

گرماس که همانند ساختارگرایان شخصیت را جزئی از متن و تابع عملکردها می‌داند معتقد است بنیادی ترین چهارچوبی که ذهن انسان در قالب آن به جهان ساختار می‌بخشد و سپس مفهوم آن را درک می‌کند تقابل است. «ذهن انسان هر چیزی را در نقطهٔ مقابلش قرار می‌دهد تا بتواند مفهوم آن را درک کند این تقابل‌های ذهنی به زبان او، تجربهٔ او و سرانجام روایت‌های او راه می‌یابد و تقابل‌ها، ساختار بنیادین متن را تشکیل می‌دهند؛ بنابراین برای درک ساختار متن، ابتدا باید تقابل‌ها را درک کرد.» (تایسن،۱۳۸۷:۳۶۴) گرماس این تقابل را با توجه به ساختار دستوری روایت به سه گروه دو تایی تقسیم می‌کند: ۱-فاعل در مقابل مفعول (هدف)۲- فرستنده در برابر گیرنده ۳- یاری رسان در برابر بازدارنده.

در اساطیر و آثار حماسی، تقابل‌ها، عامل اصلی وقوع حوادث و درگیری‌ها هستند و این تقابل‌ها بن مایهٔ بسیاری از حوادث پهلوانی و اساطیری شده است. «مطابق با برداشت‌های ثنوی جهان‌بینی ایرانیان باستان، در گزارش‌های اساطیری از تضاد و هماویزی مداوم در اصل قدیم خیر و شر، یعنی اهورا و اهریمن سخن رفته که سرشت و منش و کردار و آفرینش آنها جدا از هم‌دیگر و روبه‌روی یک‌دیگر ایستاده است. این دوالیسم اخلاقی و تضاد بنیادی در حماسهٔ ملی ایران به صورت دوگانگی نژادی ایرانی و انیرانی تجسم یافته و ستیز نیروهای اهورایی و اهریمنی در گیتی به صورت دشمنی و جنگ همیشگی ایران و توران در شاهنامه تصویر شده است.» (سرکاراتی، بنیان اساطیری حماسه ملی ایران،۱۳۵۷،۶۰) در

اسطورهٔ آرش نیز ما با این تقابل و تضاد، میان ایران و توران سر و کار داریم که همواره با خود فضای متضاد و متقابل خفقان و آزادی، امید و ناامیدی، بهار و زمستان، ایرانی و انیرانی و اهورایی و اهریمنی را به همراه دارد به این دلیل که دشمنی ایرانیان و تورانیان با هم در حماسهٔ ملی ایران قدمتی دیرینه دارد و این تقابل‌ها بن مایهٔ بسیاری از حوادث پهلوانی و اساطیری شده است.

۲-۳. بررسی کنشگران در حماسهٔ آرش بر اساس الگوی تقابله‌ای سه گانهٔ گرماس

فرستنده: انگیزه‌ای که باعث می‌شود تا آرش قدم در این راه پر خطر گذاشته و این مسئولیت سنگین را بپذیرد؛ فداکاری و از خودگذشتگی به خاطر مردم جامعه و رهایی آنها از تنگناهایی است که دشمن ایجاد کرده است؛ رهایی از روز بدنامی و روزگار ننگ، رهایی از زندگی سرد و سیاه چون سنگ. در این روزگار بی برگیِ باغ آرزوها که روسپی نامردان در کار آمده‌اند در این اوضاع نابسامان،کسانی هستند که آرش را برمی‌انگیزند تا قدم در راهی پرخطر و بی بازگشت برای رسیدن به آرمانی بزرگ بگذارد:

«کودکان بر بام
دختران بنشسته بر روزن
مادران غمگین کنار در
کم کمک در اوج آمد پچ پچ خفته
خلق چون بحری برآشفته
به جوش آمد
خروشان شد
برش بگرفت و مردی چون صدف
از سینه بیرون داد.» (کسرایی،۱۳۸۳:۶۳)

بنابراین آرش، چون صدفی است که از دریای خروشان خلق پدید آمده و اگر خواستِ مردم و اراده و انگیزهٔ آنها برای رهایی از این روزگار تلخ نبود و اگر دریای خروشان و پرجوش مردم به جنبش در نمی‌آمد؛ آرشی همچون صدف سر بر نمی‌آورد تا قدم در راه بگذارد تا آرزوی مردمان سرزمینش را برآورده سازد.

یاریگر: آرش (کنشگر فاعل) در اجرای وظیفه و خویشکاری خویش، یاریگرانی نیز دارد. در داستان آرش، کنشگرانی که نقش یاریگر را برعهده دارند؛ همان‌هایی هستند که نقش کنشگرانِ فرستنده را عهده‌دار هستند؛ چون «بر طبق الگوی گرماس، هر شخصیت ممکن است چندین نقش ایفا کند. برای مثال هم فرستنده باشد و هم یاریگر.» (سیدان،۱۳۸۷:۵۶)

کنشـــگران یاریگر در آرش کمانگیر همان توده‌های مردم؛ اعم از کودکان، دختران، پیران، مادرانِ رنج دیده و به ستوه آمده از ظلم متجاوزان به سزرمین ایران هستند:

«کودکان از بامها او را صدا کردند
مادران او را دعا کردند
پیرمردان چشم گرداندند
دختران بفشرده گردن بندها در مشت
همره او قدرت عشق و وفا کردند...
در این پیکار
در این کار
دل خلقی است در مشتم
امید مردمی خاموش در پشتم.» (کسرایی،۱۳۸۳:۶۵)

«هزاران چشم گویا و لب خاموش
مرا پیک امید خویش می داند.
هزاران دست لرزان و دل پرجوش
گهی می گیردم گه پیش میراند.» (همان: ۶۵)

حتی اجسام و عناصر طبیعت مثل، کوه و باد و آفتاب نیز همراه و در خدمت اویند و او را در رسیدن به هدف خویش یاری می‌رسانند و به او قدرت می بخشند:

«کمان کهکشان در دست
کمانداری کمانگیرم
شهاب تیزرو تیرم
ستیغ سربلند کوه مأوایم
به چشم آفتاب تازه رس جایم
مرا تیراست آتش پر
مرا باد است فرمانبر.» (همان:۶۵)

بنابراین می‌توان جدا از شـــخصـــیت‌های انســـانی، عواملی انتزاعی مثل: دعای مادران، قدرت عشـــق و وفایی که دختران با او همراه می‌کنند و همچنین فریاد شـــورانگیز کودکان که به او اعتماد به نفس و قدرتی افزون می‌بخشـــد را یاریگر خواند؛ زیرا «واژهٔ کنشـــگر از شـــخصـــیت داستانی فراتر می‌رود و کنشگر ممکن است فرد، شیء، گروه، و یا واژه‌ای انتزاعی مانند آزادی باشد.» (محمدی؛ عباسی،۱۳۸۱:۱۱۳) کنشگران یاریگر و فرستنده اگرچه در سطح روساخت متن به ظاهر دســـت به اقدامی عملی برای یاری رســـاندن به آرش نمی‌زنند؛ اما با توجه به

ژرف‌ساخت روایت و اینکه در الگوی گرماس انگیزه‌های کنش، اهمیت زیادی دارند نقش آنها در ساختار معنایی کلام، در انگیزه دادن به فاعل (آرش) برای دست یافتن به مفعول (هدف) و حمایت و پشتیبانی معنوی آنها از آرش آشکار است.

فاعل (قهرمان): آرش، شخصیت حماسی و اسطوره‌ای ایران، قهرمان این اسطوره است. او با آگاهی از این نکته که برای رسیدن به هدف و آرمان خود که همان آزادی سرزمین ایران از دست تورانیانِ اهریمن کردار، باید جان خود را در تیر گذاشته و بیفکند؛ خطر را به جان خریده و با عزمی استوار و قدم‌هایی راسخ به رویارویی با دشمن دیرین ایران می‌رود:

«چنین آغاز کرد آن مرد با دشمن
منم آرش سپاهی مرد آزاده
به تنها تیر ترکش آزمون تلختان را
اینک آماده.» (کسرایی،۷۸:۱۳۸۳)

آرش می‌داند که در این میدان گاه، زور پهلوانی به کار نمی‌یابد و باید با نیروی جان، تیر هستی‌سوزِ سامان ساز را پرواز دهد و در این راه جان و هستی در میان بگذارد:

«ولیکن چاره را امروز زور و پهلوانی نیست
رهایی با تن پولاد و نیروی جوانی نیست
در این میدان
براین پیکان هستی سوز سامان ساز
پری از جان بباید تا فرو ننشیند از پرواز.» (همان: ۷۹)

گیرنده (سودبرنده): مردم ایران با فرو نشستن تیر آرش بر درخت گردویی در آن‌سوی جیحون، از تنگنای محاصرهٔ دشمن خلاصی یافته و به آرزوی دیرین خود دست یافتند و سایهٔ شوم انیرانیان را از سر خود دور دیدند.

«آری آری جان خود در تیر کرد آرش
کار صدها صد هزاران تیغه شمشیر کرد آرش
تیر آرش را سوارانی که می راندند بر جیحون
به دیگر نیمروزی از پی آن روز
نشسته بر تناور ساق گردویی فرودیدند
و آنجا را، از آن پس
مرز ایرانشهر و توران باز نامیدند.» (کسرایی،۸۵:۱۳۸۳)

مخالف (بازدارنده): سپاهیان تورانی، مخالفان آرش هستند دشمنانی که می‌خواستند شکست نهایی را با دست خود ایرانیان بر آنها تحمیل کنند و به همین خاطر، به ترفندی که

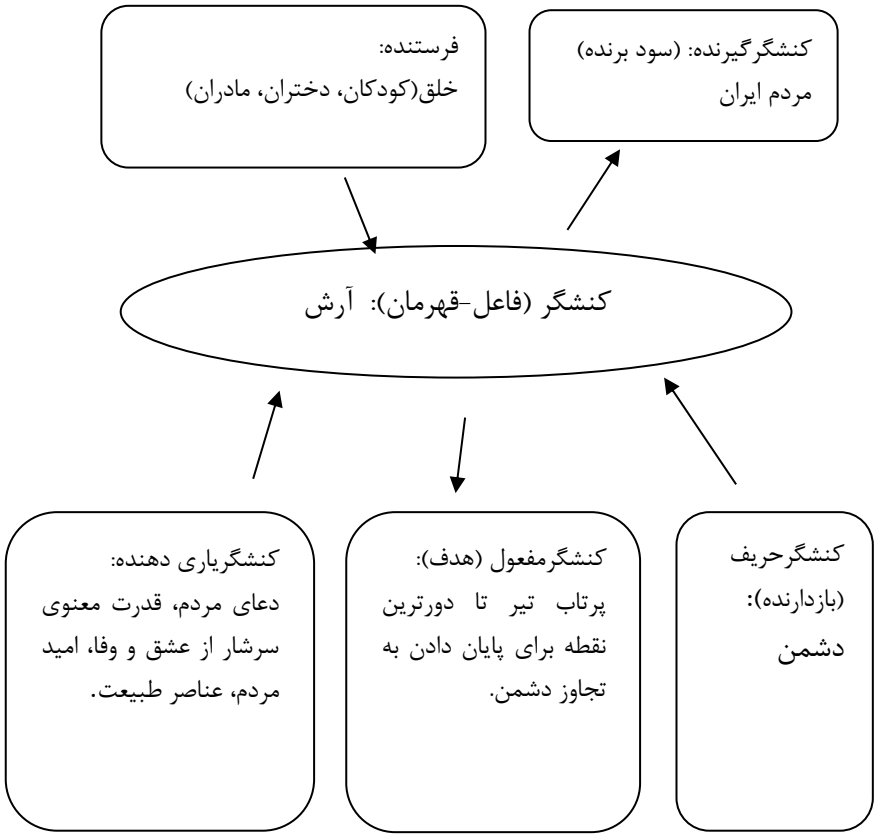
در ناپاک دل داشتند؛ شرط کردند که مرز را پرواز تیری مشخص کند و سامان دهد تا طعم شکستی تلخ همراه با تحقیر را به ایرانیان بچشانند:

«رایزن ها گرد هم آورد دشمن
تا به تدبیری که در ناپاک دل دارند
هم به دست ما شکست ما بر اندیشند...
یافتند آخر فسونی را که می جستند...
آخرین فرمان آخرین تحقیر
مرز را پرواز تیری می دهد سامان.» (همان: ۶۱)

مفعول (موضوع) (object) یا (هدف)، آرزو و هدف قهرمان داستان (آرش) که برآورده کردن آرزوی زنان و مردان و دختران ایرانیِ اسیر خفقان، ظلم و ستم تورانیان متجاوز است برآورده می‌شود و آفتاب امید و گرمای زندگی آرام و پرلذت، جای سرمای سخت زمستان سرد و تاریک وخفقان آور را می‌گیرد و گسترهٔ مرزهای ایران زمین را تا آن‌سوی جیحون گسترش می‌دهد.

«آفتاب در گریز بی شتاب خویش
سال ها بر بام دنیا پاکشان سر زد
ماهتاب،
بی نصیب از شب‌روی هایش همه خاموش
در دل هر کوی و هر برزن
سر به هر ایوان و در زد
آفتاب و ماه را در گشت
سال ها بگذشت.» (همان: ۸۸)

۲-۳-۱. نمودار الگوی کنشگر منظومه آرش کمانگیر



۳. نتیجه‌گیری

گرماس بنیان الگوی خود را برای شناخت شخصیت‌ها و کنش‌ها بر تقابل دوگانه قرار می‌دهد و با توجه به رویکردی که او به دستور زبان دارد روایت را؛ مثل یک جمله شامل فاعل، مفعول و فعل می‌داند و تقابل سه گانهٔ فاعل در برابر مفعول/ فرستنده در برابرگیرنده/ یاریگر در برابر بازدارنده، تقسیم می‌کند. تقابل در اکثر روایت‌ها، خصوصا در آثار حماسی و اساطیری وجود دارد؛ از این رو در حماسهٔ آرش این ویژگی که همان تقلبل بین ایران و توران است نمایان است و می‌توان کنشگرهای شش‌گانهٔ الگوی گرماس را در منظومهٔ آرش کمانگیر مشاهده کرد.

در این پژوهش الگوهای تقابلی کنشگر گرماس در داستان باز آفرینی شده از اسطورهٔ آرش، سرودهٔ سیاووش کسرایی مورد بررسی قرار گرفت و مشخص گردید که به دلیل انعطاف

پذیری الگوی گرماس این داستان هم مثل بسیاری دیگر از داستان‌ها، قابلیت تطبیق با این الگو را دارد. در این الگو شخصیت‌ها وکنشگرها بدون توجه به عوامل بیرونی، فقط در بر اساس متن و ژرف ساخت آن مورد بررسی قرار می‌گیرند و انگیزه‌های عمل در کنشگر اهمیت پیدا می‌کنند؛ در حماسهٔ آرش کمانگیر نیز مفاهیمی انتزاعی و مجرد، انگیزهٔ عمل کنشگر را ایجاد می‌کنند؛ چنان‌که خواست و ارادهٔ مردم برای مقابله با دشمن، باعث ظهور شخصیتی چون آرش می‌گردد و نگاه نگران مادران و فریاد دادخواهی مردان و کودکان در آن فضای خفقان آور، انگیزهٔ آرش را برای رسیدن به هدف بیشتر می‌کند و در نهایت، دعای مردم و فریاد کودکان، یاریگر و پشتیبان او در رسیدن به هدف است. در این منظومه هر شش کنشگر الگوی گرماس: (فرستنده و گیرنده)؛ (فاعل و مفعول)؛ (یاریگر و بازدارنده) وجود دارند و مشخص گردید که فرستنده، مردم به ستوه آمده ایران و گیرنده، همهٔ مردم ایران اعم مرد و زن و پیر و جوان و کودک هستند. فاعل و قهرمان این اسطوره، آرش کمانگیر، قهرمان اسطوره‌ای ایران است و مفعول و هدف نیز، آزادی مردم ایران با گسترش و تعیین مرز ایران و بیرون رلندن انیرانیان متجاوز یا همان تورانیان است. یاریگرانِ قهرمانِ داستان، عناصر طبیعت، دعای مردم و قدرت معنوی آنهاست و مخالف و بازدارنده او در رسیدن به هدف هم دشمن ایرانیان یعنی تورانیان هستند.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. ابوحنیفه دینوری، احمدبن داوود (۱۳۴۶)، اخبارالطوال، ترجمهٔ صادق نشأت، تهران: بنیاد فرهنگ ایران

۲. احمدی، بابک (۱۳۷۸)، ساختار و هرمنوتیک، چاپ چهارم، تهران: گام نو

۳. اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: آگاه

٤. برتنز، یوهانس ویلهلم (۱۳۸۲)، نظریهٔ ادبی، ترجمهٔ فرزان سجودی، تهران: آهنگ دیگر

٥. تایسن، لیس (۱۳۸۷)، نظریه‌های نقد ادبی معاصر، ترجمهٔ مازیار حسین‌زاده و فاطمه حسینی، تهران: نگاه امروز

٦. تفضلی، احمد (۱۳۷۸)، تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، چاپ سوم، تهران: سخن

۷. تولان، مایکل (۱۳۸۶)، روایت شناسی درآمدی زبان شناختی ـ انتقادی. ترجمهٔ فاطمه علوی و فاطمه نعمتی، تهران: سمت

۸. سلدون، رامان (۱۳۸۴)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، چاپ سوم، تهران: طرح نو

۹. ریکور، پل (۱۳۸۴)، زمان و حکایت؛ پیگر بندی زمان در حکایت داستانی، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران:گام نو

۱۰. ریمون کلان، شلومیت (۱۳۷۸)، روایت داستانی بوطیقای معاصر، ترجمهٔ ابوالفضل حری، تهران: نیلوفر

۱۱. طبری، ابوجعفرمحمدبن جریر (۱۳۷۵)، تاریخ طبری، ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده، جلد پنج، تهران: اساطیر

۱۲. فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۴)، شاهنامه، تصحیح ژول مول، تهران: علمی و فرهنگی

۱۳. کسرایی، سیاوش (۱۳۸۳)، آرش کمانگیر، چاپ هفتم، تهران: کتاب نادر

۱٤. گلدمن، لوسین (۱۳۶۹)، نقد تکوینی، ترجمهٔ محمد جعفر پوینده، تهران: نگاه

۱٥. محمدی، محمدهادی؛ عباسی، علی (۱۳۸۱)، صمد: ساختار یک اسطوره، تهران: چیستا

۱٦. مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵)، دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ دوم، تهران: آگاه

۱۷. موران، برنا (۱۳۸۶)، نظری‌های ادبیات و نقد، ترجمهٔ ناصردادران، تهران: نگاه
۱۸. هارلند، ریچارد (۱۳۸۵)، از افلاطون تا بارت، گروه مترجمان، چاپ دوم، تهران: چشمه

مقاله‌ها

۱. خدایار، ابراهیم؛ امامی، صابر (۱۳۸۹)، آخرین تیر؛ بررسی تطبیقی اسطورهٔ آرش و فیلوکتتس، فصلنامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ اول، شمارهٔ سه، صص۸۶-۶۱
۲. سیدان، مودم (۱۳۸۷)، تحلیل و بررسی شازده احتجاب گلشیری با دید ساختارگرایانه، فصلنامهٔ نقد ادبی، سال اول، شمارهٔ چهار، صص۳-۵۲
۳. سرکاراتی، بهمن (۱۳۵۷)، بنیان اساطیری حماسه‌های ایران، مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز، شمارهٔ صدوبیست و پنج، صص۶۱-۱

Examining the Germas activism model in "Arash Kamangir" composed by Siavash Kasraei

Morteza Abbaspour

۱. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zarand Branch, Islamic Azad University, Zarand, Iran. Email: Saman.saba۱٤@yahoo.com

Article Info (۱۸۳-۲۰۱)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۹ October ۲۰۲۲

Accepted:
۱۱ August ۲۰۲۳

Keywords:
Narrative Science
Garmas activist model
Arash Kamangir

ABSTRACT

One of the important achievements of structuralism in the field of literature is issues related to narratology, and researchers try to determine the relationship between actors and characters. Vladimir Propp, the Russian formalist, created a turning point in the analysis and study of narratology. According to him, the character has no existence apart from the text and is only a part of the technical structure that must be subject to predetermined events. Germas, one of the semantic theorists, presented the activism model with the aim of showing the role of characters and the relationship between action and character: an actor is someone or something that performs an action. The actor plays the role of the characters in the narrative. However, it has two differences with characters: first, several characters can play the role of a single actor. Second, the actors play a role in the deep structure of the narrative, but the characters play a role in the superstructure of the narrative. This article, in a descriptive-analytical way, analyzed the narrative-oriented epic of Arash, composed by Siavash Kasraei with the narrative-oriented theory of Garmas, and it was determined that all six actors of Garmas model are present in this poem. As Garmas considers contrast as the most fundamental framework in which the human mind gives structure to the world and understands its meaning, and to understand the structure of the text, one must first understand contrasts, In the legend of Arash, we are also dealing with the confrontation between Iran and Turan, which is the basis of Kasra's narration of Arash's epic, which is expressed in three double actors in opposition to each other.

انگیختارهای اسطوره گرایی رمان غرب

بهروز عباسی فریدنی

۱- دانشیار زبان و ادبیات پارسی، دانشگاه فرهنگیان، اسفهان، ایران. رایانامه: abbasi۷۹۱@yahoo.com

اطلاعات مقاله (۱۸۳-۲۰۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۳/۱۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۲۲

واژه‌های کلیدی:
رمان غرب
اسطوره گرایی
زمان پریشی
ارجاع انتزاعات

چکیده

در تمدن غرب، ژانر رمان بدان روی به اسطوره گرایید که اساطیر به سبب کارکردهای ایدئولوژیک، هماره نفی و سترده می‌شدند. حتی در زینهٔ نخست، بازگشت آن به رمان غرب بیانگر وجه بینامتنی است. در این فرایند و فرگشت کلان نگری، زمینه‌ها و انگیختارهای بنیادینی که به غایت در دیگرگونی اندیشه‌ای تمدن غرب تاثیرگذار بوده و اسباب کاررفت اساطیر کهن و برساخته‌ها را در قلمرو رمان این تمدن فراهم می‌آورند؛ دیده می‌شوند. نخست، تقابل ماهوی با نفی اساطیر. دودیگر، زمان پریشی گزارش رخدادها و دست یافتن به ادراکات خودمحوری؛ سه دیگر، رجحان خداباوری بر گسست هویت و نیز پذیرش استحاله ناشی از آن؛ چهارم، دادخواهی جریان‌های معترض (فمینیسم تمامیت خواه و رادیکال) و کوشش برای اصلاح زیرساخت‌های فکری جوامع غربی. پنجم، بازسازی اسطوره‌های کهن و بازیافت برساخته‌ها. انگیختار ششم، ارجاع انتزاعات با ادراک عینیات. آنچه که نباید از نظردور افتد؛ این انگیختارهای هرمنوتیک است که از پاسخ غرب به حقایق تاریخ معاصر، پرده برمی‌دارد. در این رهگذر، پایبندی به ادراک خودبازتابندگی (self-reflexivity) و نقش بیانگرانه (Expressive) اسطوره‌های کهن نیز احساس می شود.

۱. مقدمه

از بن جان گفته آید که این جستار، دستاورد دو سال مطالعه و پژوهش تدریجی برگردان یکایک رمان‌های غرب است. ضمن اللفظ، پیش از آغاز این پژوهش، نحاریر و صنادید مدرب، کفات ورجاوند و ادیبان قدوه‌ای چونان پروفسور کزازی، پروفسور سرامی (شاهنامه پژوهان، اسطوره‌شناسان و استادان تحصیلات تکمیلی این جانب) و دکتر حسین پاینده (استاد برجستهٔ نظریه و نقد ادبی دانشگاه علامه طباطبایی) محرض بودند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در راستای زمینه‌های اسطوره‌گرایی (Mythologistic)، خاستگاه تاثیرپذیری نویسندگان غرب از اسطوره‌ها، ناشی از زمینه‌های ایدئولوژیک بود. نخست، نگرش هرکدام از رمان‌نویسان نسبت به بازآفرینی اساطیر و بهره‌مندی از سویه‌ای خاص که در این مرحله، تفارق این رویکرد بازنمایی می‌شود. این نگاه صرفا بر بنیاد بازآفرینی اساطیر نیرانی استوار است. دو دیگر، اساطیر ملی و باستانی، مادام بر احتوای اسطوره‌گرایانه رمان غرب غالب بوده و هویت ملی گرایانهٔ آن را تحریک و یاری می‌کرده‌اند. اسطوره‌گرایان غرب، در زمینهٔ پذیرش اساطیر، دیگر بار از دو دیدگاه التقاطی-استدلالی (Eclectic-Discursive) سخن کردند: نخست، بازسازی اساطیر کهن و دودیگر، بازیافت برساخته‌ها. به داوری ما، غرب برای تکرار رخدادهای دنیای عینی و شهودی بودن اساطیر به بازگردانی و اندراج آن در رمان خود پرداخت. حتی شیوهٔ اسطوره‌شناسی تطابقی «دومزیل» نیز موید این رفتار است. حال نباید نادیده انگاشت که بیشترین نمودهای این رویکرد در قلمرو ژانر رمان است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

به داوری الیاده، اسطوره‌ها هرآینه آفرینش و حیات میرای انسانی را می‌شناسانند. بدان روی، شناخت اسطوره‌ها همانا شناخت سرآغاز و سیر پدیده‌هاست و این دانایی انسان ناشی از بازگویی اساطیر و اعمال رفتار و آموزه‌های آیین‌هاست. در این پژوهش به شناخت نگیختارهای االسطورهای در رمان غرب می‌پردازیم.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در پژوهش اساطیر غرب، تاکنون اسطوره پژوهانی چون لارنس کوپ،[۱] باستید،[۲] استروس Levi Strauss (نویسندهٔ اسطوره و معنا)، مولر،[۳] فریزر،[۴] وگلر،[۵] دومزیل،[۶] اساطیر یونان جان پین سنت[۷] (تمرکز به شهریاران اسپارت و جنگ تروآ و تاثیردوساختی اساطیر یونان در رمان تمدن غرب)، بلومنبرگ،[۸] لوک بنوا و دیگران (جهان اسطوره شناسی)، هندرسن[۹] و الیاده[۱۰] پیکاو بوده‌اند. به داوری الیاده، اسطوره‌ها هرآینه آفرینش و حیات میرای انسانی را می‌شناسانند. بدان روی، شناخت اسطوره‌ها همانا شناخت سرآغاز و سیر پدیده‌هاست و این دانایی انسان ناشی از بازگویی اساطیر و اعمال رفتار و آموزه‌های آیین‌هاست. (Eliade & ۱٤ (Campbell,op.Cit

وی از قلمرو نگاه فلسفه، به اعتلای ارزش‌های حیاتی و کردارهای انسان دیرین همت گماشت. در این توازی و به باور یونگ[۱۱] «اسطوره‌ها، کشف و شهود آغازین ذهن پیش آگاه و بیانی غیرارادی در مورد رویدادهای ناخودآگاه ذهنی است نه تمثیلی از روندهای مادی.» (Segal,Theorizing about Myth,٦٧) فروید[۱۲] نیز فرایند زیست ناخودآگاه ذهن انسان و تاثیر آن در گزارش خودآگاه ذهن را بررسید. وی فزون بر این کنشگری، بر دیدگاه‌هایی چون ساختارگرایی و آیین‌گرایی نیز تاثیر نهاد. (Caspo,op.Cit,۸۰)

ناشنیده نماند که با ارادهٔ تایلور،[۱۳]براون،[۱٤]نورتروپ فرای،[۱۵] ویکو،[۱٦] مولر،[۱۷] دورکیم[۱۸] وکمپبل[۱۹] نیز جستارهای چندساختی صورت گرفته است. حتی در پیگرفت اسطوره‌گرایی غرب، برخی رمان‌های پارسی نیز چونان کولی کنارآتش (۷۸) و زن فرودگاه فرانکفورت (۸۰) منیرو روانی‌پور، اسفار کاتبان (۷۹) و رود راوی (۸۲) ابوتراب خسروی، قصهٔ تهمینه (۸۲)، مشی

---

۱ Laurence Coupe
۲ Roger Bastide
۳ Friedrich Max Muller
٤ James Frazer
٥ Christopher Vogler
٦ Georges Dumezil
۷ John Pinsent
۸ Hans Blumenberg
۹ Joseph L. Henderson
۱۰ Mircea Eliade
۱۱ Carl Gustav Jung
۱۲ Sigmund Freud
۱۳ Edward Burnett Tylor
۱٤ Alfred Reginald Radcliffe Brown
۱۵ Northrop Frye
۱٦ Giambattista Vico
۱۷ Karl Otfried Muller
۱۸ David Emile Durkheim
۱۹ Joseph Campbell

و مشیانه (۸۶) و جمشید و جمک (۸۳) محمد محمدعلی و آینه‌های دردار (۷۰) گلشیری و ... در سیر اسطوره‌ای نهاده شدند. در پژوهش اسطورهٔ غرب، استاد جلال ستاری نیز با نگارش کتب بازبسته به این حوزه و با ترجمهٔ آثار اسطوره‌ای دیگران، فراروی پژوهشگران را گشود. هر آینه، اساطیر همان درخواست‌های مفهومی و دیالکتیکی است که انسان همواره خواستار سامان یافتگی و بازیابی معنایی آن است. حال، با وجود این پژوهش‌های غرب، هنوز گمان می‌رود که صرفا «انگیزه‌های اسطوره گرایی رمان تمدن غرب» مکتوم مانده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی و پیش گزاره‌های نظری

گفته آید که زیرساخت‌های علمی اسطورهٔ غرب، از سده‌های هفده و هجده بنیاد شد و زان پس روایات اسطوره‌ای اساطیر غرب از برداشت‌هایی بود که برخی از اسطوره‌پردازان از آن ابژه، گرته برداشته و از رهیافت اپیزودها به پیرنگ رمان، روایات تاریخمند بازبسته به آن را بازنویسی کردند. به دیگر سخن «ژرف ساخت اسطوره همان حقیقت و تاریخ و روساخت آن افسانه (Legend) است. چنانکه اسطوره نابودی جزیرهٔ آتلانتیس که در آثار افلاطون آمده است در دههٔ پنجاه قرن حاضر تبدیل به تاریخ و حقیقت شد.» (شمیسا،۱۳۷۳: ۷۲-۷۱)
بورخس[۱] در کتاب موجودات خیالی و فوئنتس[۲] در رمان سریر عقاب، اسطوره را ژانری روایی پنداشته‌اند که آمیزه‌ای از حقیقت و رویاست و در پیگرفت آن ریکور[۳] با طرح نظریهٔ هرمنوتیک و پدیدارشناختی، فراتاریخی (ultrahistorical) بودن این ژانر را منتفی نمی‌داند و بر نیاز محتوم به اسطوره‌ها و به تعلق پیاپی بشر به آنها تاکید می‌کند. تمدن غرب به علت دیگردیسی در بنیادهای فرامادی و عقلانی بودن اسطوره‌گرایی به پذیرش اساطیر روی آورد. «اسطوره چون علم، ثمرهٔ عقل است و می‌خواهد علت پدیده‌ها را دریابد. لیکن تفاوت اسطوره با علم در تمرکز به تخیل است.» (کراپ، ۱۳۷۸: ۵۱) همچنین «اساطیر تلاشی دیالکتیکی‌اند برای یافتن مفهومی از میان اطلاعات نابسامانی که طبیعت ارائه می‌دهد. (استروس،۲۰۰۶: ۱۳) مکتب ساختارشناسی استروس اسطوره را «ترجمان گشایش منطقی تضادهایی می‌داند که ذهن کنجکاو بشر را به شگفتی واداشته است.» (وایزمن و گووز،۱۳۷۹: ۱۳۶) و یا اساطیر همانا تجسم پندارگونه احساسات انسان‌هایی هستند که آنان برای کاهش آلام ناشی از اجتماع خود اظهار

---

[۱] Jorge Luis Borges
[۲] Carlos Fuentes
[۳] Paul Ricoeur

می‌کردند. (بی‌ناس: ۲۶) شارل کرنیی، دیدگاه اسطوره‌ای مالینوفسکی[۱] را مبتنی بر انکار سویه‌های رمزی و سبب شناختی اسطورهٔ زنده و استقبال از اسطوره‌های آیینی می‌دانست. (استروس و همکاران، ج سوم، ۱۳۷۹: ۹-۸)

الکساندرکراپ اسطوره را روایتی ویژه می‌پنداشت که در آن خدایان نقش‌های یگانه یا چندگانه ایفا می‌کنند. (همان،ج اول:۱) دلکور و لاپلانتین نیز اسطوره را عاملی بر تبیین کنش منطق رمزی تعریف می‌کند. (جهان اسطوره‌شناسی، ۱۳۷۸: ۳۰) رمان غرب برای بازنگری اساطیر (بعد از اسطوره براندازی دورهٔ مدرن) برآن شد که آن عناصر کهن را به قلمرو خود فرابخواند. جریان‌های اندیشه‌ای غرب و نویسندگان اسطوره‌گرای این تمدن برای دیگر نویسندگان دورهٔ کنونی نیز چونان ستاک زاینده و فعال اسطوره‌پذیری شدند. این جستار، دستاورد همگرایی این شناسه‌ها را در کانون درخواست رمان اسطوره‌گرای غرب می‌بیند. انسانی که با انگیزه‌های گوناگون به اسطوره‌ها روی آورد و نمودهای آن را در فراروی خود نهاد. حال، پژوهش انگیزه‌های اسطوره‌گرایی این ژانر ادبی غرب الزام‌آور است.

۲-۲. زمینه‌های پذیرش اساطیر

در راستای زمینه‌های اسطوره‌گرایی (Mythologistic)، خاستگاه تاثیرپذیری نویسندگان غرب از اسطوره‌ها، ناشی از زمینه‌های ایدئولوژیک بود. نخست، نگرش هرکدام از رمان‌نویسان نسبت به بازآفرینی اساطیر و بهره‌مندی از سویه‌ای خاص که در این مرحله، تفارق این رویکرد بازنمایی می‌شود. این نگاه صرفا بر بنیاد بازآفرینی اساطیر نیرانی استوار است. دو دیگر، اساطیر ملی و باستانی، مادام بر احتوای اسطوره‌گرایانه رمان غرب غالب بوده و هویت ملی گرایانهٔ آن را تحریک و یاری می‌کرده‌اند. اسطوره‌گرایان غرب، در زمینهٔ پذیرش اساطیر، دیگر بار از دو دیدگاه التقاطی-استدلالی (Eclectic-Discursive) سخن کردند: نخست، بازسازی اساطیر کهن و دودیگر، بازیافت برساخته‌ها. به داوری ما، غرب برای تکرار رخدادهای دنیای عینی و شهودی بودن اساطیر به بازگردانی و اندراج آن در رمان خود پرداخت. حتی شیوهٔ اسطوره‌شناسی تطابقی «دومزیل» نیز موید این رفتار است. حال نباید نادیده انگاشت که بیشترین نمودهای این رویکرد در قلمرو ژانر رمان است.

کمپبل در پارهٔ نخست اثر قدرت اسطوره خود برای اسطوره‌ها نقش‌هایی انتزاعی و ارزشی قائل است: «نقش عرفانی، کیهان شناختی، جامعه شناختی Sociological و تعلیمیPedagogical» (کمبل،۱۳۷۷: ۳۳-۳۲) ضمنا منشاء این فرایند از گسترهٔ نقش‌های

[۱] Bronislaw Malinowski

یادشده است و زان پس به جهان اجتماع نیز تسری می‌یابد. اساطیر بازتاب نمادین انسان‌های دوسوگرا و آرمانی است. انسان اسطوره‌ای از ژرفای هویت خود، جهان را می‌بیند و زان پس، آن را باز می‌گوید. از متون بازبسته (مربوط) به این حوزه، می‌توان دریافت که در گام نخست، مارکس[۱] با طرح پیش فرضیهٔ «اسطوره مارکسیسم» و با اعتقاد به راهبردی نبودن سیاست‌های فرهنگی غرب، علیه آن برخاست. علت بنیادین تخالف وی انتقاد از دورهٔ روشنگری بود. به باور مارکس- در مراقی این دوره- به هیچ روی خردورزی در نظرگاه غرب نبود. اندیشمند دیگری چون دلوز[۲] (Gilles Deleuze) انسان یک جانبه نگر را محکوم به خودگسیختگی می‌داند. (علمی، ۱۴۰۴: ۲۷) چنین انسانی ناگزیر به اسطوره‌گرایی است؛ ازیرا، بی‌هیچ استدلال منطقی عامل ستردن اساطیر از قلمرو اندیشه‌ای غرب شده بود. این عامل سرانجام رمان را دستخوش کشاکش و چالش نمود. پیداست که در این دیگردیسی ارادی و اسطوره‌سازانه (mythopoeic)، عناصری که با دانش مدرن تناقض داشتند؛ سترده یا بخردانه و علمی تحلیل شدند. اینک باید مهر تصدیق بر ناصیهٔ عقلانیت اساطیر نهاد. در این میان، اشپیگل[۳] نیز روایات اسطوره‌ای «کیانیان» را صرفا اساطیری می‌پنداشت. در دیگر سوی، هرتسفلد[۴] آن را تاریخی می‌پندارد. اگر چه فطرت اساطیر به گونه‌ای است که پیاپی به تاریخ پای می‌نهند. بدان‌گونه که حتی حاکمان باستانی ایران نیز از اندرون اسطوره برخاستند و زان پس تاریخمند شدند.

براین پایه، در این فرایند بالندگی اساطیر نه تنها قابل پیش‌بینی است؛ حتی به سبب سیطرهٔ قدرت غرب مدرن به بازسازی اساطیر کهن و برساخته احساس نیاز می‌شد که یکباره بسترهای اسطوره‌گرایی فراهم گردید. بی‌آنکه «ادراکات شهودی لحظه‌ای» استنباط‌های ناپایدار و تداعی فروپاشیدهٔ شخصیت‌های پیوند خورده بازگویی شوند.) بنیاد نظریهٔ «ساموئل هنری هوک» (نویسندهٔ اساطیر خاورمیانه) با گفتمان الگوگرایی (Patternism) تحقق یافت. بدان سبب که ادبیات داستانی غرب به گونه‌ای ذاتی و بر بنیاد «تلمیح گرایی» و «خودبازتابشی» به اساطیر روی آورد.

طرفه اینکه «اساطیر به طور خودآگاه و ناخودآگاه ما را در فضای خود جای می‌دهند و «حقیقت مطلق» ما می‌شوند؛ حقیقتی که سرنوشت ساز است.» (الیاده،۱۳۶۳ :۴۰۲) بنیاد اساطیر برساختهٔ دستاورد چالش احساسات انسانی است که به سبب گریز از خردگرایی (Rationalism) و در بازگشت به ادوار پیشین گمانمند مانده است. در باب بازیافت برساخته‌ها

---

۱ Karl Heinrich Marx
۲ Gilles Deleuze
۳ Friedrich Von Spiegel
۴ Ernst Emil Herzfeld

ویتگنشتاین[۱] و برونو[۲] نیز از بین پیروان بازسازی پیشینه‌ها، تاریخ را برای بازآوری اسطوره مناسب دانسته و در فرایند ستیز پیشینه‌ها و برساخته‌ها، بازگشت کهن‌ها را محتوم می‌پندارند. (کارلونی وهمکاران، ۱۳۶۸: ۷۲-۷۱) در مرحله تقابل میان بازسازی اساطیر کهن و تولید برساخته ها، اسطوره در قبال بشر ادوار دیرین، از رسالت خود فاصله گرفت. زیراکه«اسطوره های غرب به مفاهیم تاریخی روی آوردند و ماوراء الطبیعه را فراموش کردند. لکن رمان نویسان اسطوره‌گرای غرب، به اساطیر دیرینه گرویدند.» (هاوتورن،۱۳۸۰ :۴۶)

- بدیهی است که برخی از اسطوره‌پردازان غرب نیز با انگیزه‌های بنیاد براندازانه و با روش‌های ناهمگون، اساطیر را بازنگاری می‌کنند؛ تا اینکه ساختار آثار پیشین را بر اندازند. (Lewis, Barry,۱۹٦۰: ۱۰۲) غرب در بازگشت به اساطیر، انگیزه‌های دیگری چون تاثیر راهبردی اساطیر و اثبات کهن الگوها را در فراروی خود داشت. این راهبرد در حیات انسان مدرن غرب آشکار نیست و آدمی در پیگرفت شیوهٔ انحرافی آن، بی‌هیچ دانشی گام بر می‌دارد. (Roland (Barthes,۱۹۷٥: ۸٤

بارت (نظریه‌پرداز فرهنگی) در اثر «اسطوره شناسی‌های» خود که از متون بنیادین ساختارگرایی است؛ به برخی از رفتارهای فرهنگی اشارت می‌کند. از نگاه ایشان، اسطوره همان کلامی (Parole) است که می‌توان هر مظروفی را به اندرون آن بازریخت؛ تا اینکه ریختار اسطوره‌ای پذیرد. براین بنیاد، اسطوره، نظامی«نشانه شناختی» (Semiotic) است که با انتقال ارزش ها، از بستر تاریخ، «طبیعت» را فرادست می‌آورد. این شیوهٔ کارکرد از برساخته‌ها حکایت می‌کند. بنابراین اسطوره هماره به کردار عنصری مولد، تولید «هویت» می‌کند.

بنابر نظر بارت، هرآنچه برای انسان‌های روزگار کنونی بازنمود طبیعی دارد؛ برساخته‌های فرهنگی و تاریخ مدارانه هستند. متون فرهنگی نیز مادام مولد ایدئولوژی بوده و این ایدئولوژی عامل بازگرایی به اسطوره‌هاست. حال برآنیم که با تکیه بر نقد کاربردی و هرمنوتیکی و پس از بازسنجی تخصصی صور اشباه و اضداد بینامتنی، انگیختارهای محوری اسطوره‌گرایی را بررسیم و نقدی کاربردی ارائه دهیم.

---

[۱] Ludwig Wittgenstein
[۲] Giordano Bruno

۲-۳. صور اشباه و اضداد بینامتنی

کارما یه‌ها	بازسنجی پیوندهای اشتقاقی derivation ، برگرفت های اساطیری و بوطیقای ساختارگرا structuralisme	
	گفتمان متون رمان قطب دربرگیرنده(نیرانی)	همانگونگی دال‌های قطب برگرفت‌ها
بارما یه‌ها	انشعاب بینامتنیت intertextuality از ترامتنیتTranstextuality و ستردگی بستارهای متون پنهان، مسبب هدف گذاری متون دربرگیرنده است. در توازی ژرارژنت Gerard Genette در طرح پیرامتنیت Paratextualite، فرامتنیت Metatextualite و فزون متنیت Hypertextualite، اسپیواک Gayatri Spivak [۱] و بلوم Harold Bloom [۲] نیز روگرفت و بازنویسی مفهومی متون تقلیدی دیرآمد از گزاره‌های متون پیشین را تعریف ژرف ساختی بینامتنیت پنداشتند. از زاویه‌ای دیگر، کریستوا Kristeva و بارت Roland Barthes [۳] در تضاد با نقد منابع، وحدت نظر داشتند. با این سنجش اشتقاق محور و بوطیقای ساختارگرا، تغایر و تشابه قطب دربرگیرنده و همانگونگی متون برگرفته با پیوندهای تاویلی متون فرامتنی رمان غرب شناخته می شوند.	متون قطب برگرفته در یک رفتار خودسنجی و دگرآزمایی بیشینه گرای دال و مدلول و کارکردهای کنشی، ارجاعی و دگرخوانی به بازیابی فرم و محتوی می اندیشند. در این موقعیت، گفتمان متون پنهان با دال های روابط بینامتنی و قواعد نفی جزئی، متوازی و کلان، به متون دیرآمد (نوظهور) ارائه می‌شود. در این داده پردازی، مایکل ریفاترMichael Ryfatr میان بینامتنیت‌های دو قطب دربرگیرنده و دربرگرفته، ناهمگونی و تفاوت قائل بود و ژنت Genette نیز اگرچه با طرح نظریه «فزون متنی» Introduction de Iarshitexte تفارق بینامتنیت‌های متون ژانرهای ادبی پیش نوشته و پردازش همانگونگی متون نوشتاری پسایند را پیشنهاد کرد؛ لکن پیوندهای اشتقاقی و مفاهیم برگرفتی برای تولید متون رمان پارسی و حتی نیرانی بازسازی شده محتمل است.

کارمایه ها بازسنجی پیوندهای اشتقاقی derivation، برگرفت‌های اساطیری و بوطیقای ساختارگرا structuralisme گفتمان متون رمان قطب دربرگیرندهٔ (نیرانی) همانگونگی دال‌های قطب برگرفته.

۲-۴. بارمایه‌ها

انشعاب بینامتنیت intertextuality از ترامتنیت Transtextuality و ستردگی بستارهای متون پنهان، مسبب هدف‌گذاری متون دربرگیرنده است. در توازی ژرارژنت Gerard Genette در طرح پیرامتنیت Paratextualite، فرامتنیت Metatextualite و فزون متنیت

Hypertextualite، اسپیواک[۱] و بلوم[۲] نیز روگرفت و بازنویسی مفهومی متون تقلیدی دیرآمد از گزاره‌های متون پیشین را تعریف ژرف ساختی بینامتنیت پنداشتند. از زاویه‌ای دیگر، کریستوا Kristeva و بارت[۳] در تضاد با نقد منابع، وحدت نظر داشتند. با این سنجش اشتقاق محور و بوطیقای ساختارگرا، تغایر و تشابه قطب دربرگیرنده و همانگونگی متون برگرفته با پیوندهای تاویلی متون فرامتنی رمان غرب شناخته می‌شوند.

متون قطب برگرفته در یک رفتار خودسنجی و دگرآزمایی بیشینه گرای دال و مدلول و کارکردهای کنشی، ارجاعی و دگرخوانی به بازیابی فرم و محتوی می‌اندیشند. در این موقعیت، گفتمان متون پنهان با دال‌های روابط بینامتنی و قواعد نفی جزئی، متوازی و کلان، به متون دیرآمد (نوظهور) ارائه می‌شود. در این داده‌پردازی، مایکل ریفاترMichael Ryfatr میان بینامتنیت‌های دو قطب دربرگیرنده و دربرگرفته، ناهمگونی و تفاوت قائل بود و ژنت Genette نیز اگرچه با طرح نظریهٔ «فزون متنی» Introduction de Iarshitexte تفارق بینامتنیت‌های متون ژانرهای ادبی پیش نوشته و پردازش همان‌گونگی متون نوشتاری پسایند را پیشنهاد کرد؛ لکن پیوندهای اشتقاقی و مفاهیم برگرفتی برای تولید متون رمان پارسی و حتی نیرانی بازسازی شده محتمل است.

۲-۵. انگیختارهای بنیادین اسطوره‌گرایی

الف- تقابل ماهوی با نفی اساطیر

سیاست‌های دموکراتیک غرب مدرن (با رویکرد ماهوی نفی اساطیر) خود یکی از انگیختارهای رمان غرب در پذیرش اسطوره‌ها بود. این مهم از آن روی سزاوار معیار سنجی است که جلورفت همه سویه را در دستور کار خود قرار داده بود. غرب برای نیل به چنین مراد (به استناد فرضیه‌های دکارت)[۴] تمدن غرب در یک فرایند جماعت سازی همگرایانه و خودگرایی، صرفا به نفی دگرگرایی اندیشید و خودآیندهای بدنهاد را از فراروی سترد. این تمدن مدرن به علت پیشرفت‌های صنعتی خود دستخوش خود برتر بینی شده بود و دیگر تمدن‌ها را پسرو خود می‌دانست؛ به سمت اسطوره‌گرایی سوق داد. به باور بلزی، این معاییر ساختارفکنی در زیرساخت مدرنیته تعریف می‌شود. (Belsey, Catherine,۲۰۰۲: ٤٧)

---

۱ Gayatri Spivak
۲ Harold Bloom
۳ Roland Barthes
٤ Rene Descartes

سزاوار یادکرد است که غرب مدرن با شناسه‌هایی چون خردمحوری، نخوت ناشی از پیشرفت‌های کلان، گرایش به لیبرالیسم و تولید انسان گرایی (دستاورد رنسانس) ساختارفکنی کرد. همین معاییر درون زایشی باعث تقابل جریان‌های غیرایدئولوژیک با نفی اساطیر و سرانجام اسطوره گرایی شد. در این تقابل (Opposition) برای اثبات «اصالت علم تجربی» روی بارویی با سایر قوای شناختی بشر دیده می‌شود. بر پایهٔ این باور، حتی مابعدالطبیعه[۱] نیز به علت داشتن منشاء تخیلی، تنها با سنجهٔ «خرد» آزموده می‌شوند. (کوئی پرس، ۱۳۶۶: ۱۲-۱۱) براستی که امور«ابژه‌ای» و زادهٔ طبیعت، برتر و نژاده‌اند و مابعدالطبیعه در لیبرالیسم به سبب نداشتن تعین از قلمرو دانش بیرون می‌رود. به باور لاک[۲] تکامل و شادخواری همه سویهٔ انسان را صرفا در گرو بهره‌های مادی می‌پندارد. (لاک،۱۳۹۱: ۲۹-۲۸)

بی‌گمان با یک تحری اثباتی، اومانیسم (Humanism) سرشناس‌ترین «معناباختگی» (Absurdity) است و نفی اساطیر در سایهٔ چنین گفتمانی بنیاد شد. در این روند اندیشهٔ پیروان کانت[۳] به افراط گرایید. آنان تقریبا خداباوری را نابخردانه و دانش انسانی را مبتنی بر گزاره‌های خرد و تجربه می‌انگاشتند. تجاربی که از کنش‌های خردبنیاد ستاکمند است و انسان در این ذهن آگاهی تعین‌ها، روابط علیت را نیز ادراک می‌کند. البته کانت نیز در «خودآیینی انسان» و «نقد عقل محض» با الهام از هیوم[۴] و روسو و زان پس در تاثیرگذاری به هگل به این «قابلیت سلبی» (Negative capability) رسیده بود. (دورانت، ۱۳۸۷: ۲۳۶) دین ستیزی و استهزای اسطوره‌ها به گونه‌ای بر ذهن این جریان غرب نفوذ کرده بود که نفی اساطیر را «بدعت گذارانه» (experimental) می‌دانستند. در همسویی با این جریان فکری، کرمود[۵] نیز با وام ستانی از اثر اسطوره شناسی‌های بارت به نفی و ستردن اساطیر اصرار داشت. این منتقد ادبی انگلیسی در یک توغل عمودی الگوهای متعین و باورمدارانه را جایگزین می‌کند. (Modernism in Continuities،Kermode,۱۹٦۸: ٥۲)

به داوری آنان اسطوره با واقعیت تقابل دارد. حتی واینریش[٦] نیز در اثر «ساختارهای روایی اسطوره»، خود و دیگران را به سبب روشن اندیشی و اسطوره بودن یک اسطوره، دیگر مدعی پذیرش جایگاهی فراتر از اسطوره نمی‌داند. (الیاده، ۱۳۶۲ :۲۲۰- ۲۱۸) بر این بنیاد، بارت در اسطوره شناسی‌ها به نگرش‌های «ناخودآگاهی جمعی» یونگ، «فراتاریخی» فروید و «تطابیق

---

۱ Metaphysics
۲ John Locke
۳ Immanuel Kant
٤ David Hume
٥ Frank Kermode
٦ Harald Weinrich

آیینی» مکس مولر[۱] نزدیک شد و در چالش اسطوره‌ها و بازتاب کهن‌الگوها، گفتمان مقایسه را طرح و گزارش نمود. (دورانت، ۱۳۷۸: ۵۶-۴۷) بر پایهٔ استدلال الیاده، اساطیر انسان کنونی را با الگوهای رفتاری تاریخ‌گرا آشنا می‌کنند و قهرمانان اسطوره‌ای نیز زمینه‌ساز «تخیل» (Imagination) و «همذات پنداری» (identification) می‌شوند.

اندیشمندان همداستان نیز بر ستردن اساطیر پای می‌فشردند. [هنر برای هنر، دستاورد چنین رویکردی بود] که غالب هواداران این جریان غرب، هنر ورجاوند و شایسته را صرفا در نفس هنری می‌دیدند. در این خط سیر، واسیلیویچ،[۲] آلن روب گری یه[۳] و اشکلوفسکی[٤] از هنر با عنوان زبان هنر، دارای ضمیری آگاه، گسترش دهندهٔ ادراکات مخاطبان و نافی محاکات (Mimesis) یاد می‌کنند که لاج[٥] در تقریظ دیدگاه‌های آنان به تفارق محاکات و روایت محض تاکید رمان می‌کند. (لاج، ۱۳۸۹: ۶۹-۶۸ و ۲۱۷)

در اثبات این امر، داستان «دانته و خرچنگ» بکت[٦] را می‌توان به کردار یک واقعهٔ معترضه در رمان «اولیس» (جویس) تفسیر نمود. (همان، ۱۴۸) بکت، درون‌مایهٔ اثر خود را با روایات بازبسته به زیست کنونی انسان و در تلمیح به اسطوره‌های باستانی شکل می‌دهد. بکت در رمان «مرفی» (Murphy,۱۹۳۸) نیز قرینه‌سازی اسطوره‌ای «جویس» را منتفی و پرسش برانگیز می‌داند. (همان،۱۵۱) جستارهای روان‌کاوانه «فروید» نیز سند تقابل با نفی اسطوره‌هاست؛ بدان روی که اسطوره، زاده روان ریشناک انسان است. باری «یافته‌های یونگ در جهان غرب با ستیزه‌ها روبرو شد؛ زیرا با تاریک اندیشی ماده گرایانه‌ای که بر بینش و ذهنیت غربی سایه گسترده است؛ اندکی ناسازگاری دارد.» (کزازی،۱۳۹۰: ۱۲) حتی تاریخ نویسان معاصر این تمدن در گیرودار الحاد به صرافت افتادند که از ادوار کهن بگسلند و رخدادهای نوساخته را بازسازی کنند.

ب- زمان پریشی گزارش رخدادها

اسطوره‌گرایان رمان غرب برای پاره برداری از اسطوره‌ها ناگزیر بودند که در گزارش رخدادهای تاریخی-اسطوره‌ای، زمان‌های کلان و عام را معیار سنجش قرار دهند. بسیاری از منتقدان نیز در باب نابسامانی زمان از قابلیت‌های شناختی (Cognitional) و ادراکی (Conceptual) بهره

---

۱ Friedrich Max Muller
۲ Vasily Vasilievich Kuznetsov
۳ Alain Robbe-Grillet
٤ Victor Shklovsky
٥ David Lodge
٦ Samuel Beckett

می‌گرفتند. [ناگفته نماند که زمان در رمان، جنبهٔ «خطی» داشته؛ حال آنکه (زمان) در اسطوره دور می‌زند. فزون بر این، خطوط تناظر اسطوره، با «جهان قدسی» و رمان با «جهان عرفی» آشکار می‌شود.] بازیافت اساطیر در رمان‌های غرب، نشانهٔ این است که انسان روزگار کنونی خواستار بی زمانی است. رمان اسطوره‌گرای غرب در انتقال زمان از نوع کاربردی روزانه به نوع کلان آن، دستخوش تفارق میان رخدادهای تاریخی و اسطوره‌پذیری خود می‌شود.

برای نمونه، رخدادهای رمان پرواز کانادا، بازبسته به نخستین سال‌های دهه ۱۸۶۰ بوده؛ حال آنکه رئیس وقت حکومت آمریکا (لینکلن) بر خلاف نبودن هیچ‌گونه رسانه‌ای از تلفن برخوردار است و نیز از تلویزیون آنجا خبر ترور وی شنیده می‌شود. (برایان مک هیل، ۱۳۸۳: ۸۴-۸۳) اشمایل رید[۱] با اعمال زمان پریشی در گزارش رخدادها، ستردن زمان مشخص کاربردی و جایگزینی سه گانه کلان را پیگیری می‌کند. سوئیفت[۲] شخصیت نخست رمان خطهٔ آب گرفته (۱۹۸۳) را به گونه‌ای هدایت کرده است که وی با تلفیق سرگذشت خود، پیشینه‌های خانوادگی و انقلاب فرانسه، تمایز تخیل و تاریخ را از میان برمی‌دارد. (همان،۸۴) به هر روی، رمان غرب برای رسیدن به اسطوره، زمان رخدادهای پیشین و حتی زمان کنونی را نابسامان می‌کند. بیکر[۳] در رمان نیم طبقه (۱۹۹۰) و حتی کوور[۴] در رمان سوزاندن در ملاء عام (۱۹۷۷) با طرح پیش فرضیهٔ تکرار ناشدن تاریخ، زمان گزارش رخدادها را برهم می‌زنند. (همان، ۸۵-۸۴) بر بنیاد این باور، در برخی از رمان‌های اسطوره‌گرای غرب چونان رمان هاوکسمور (۱۹۸۵) پیتر آکروید[۵] نیز از پریشانی زمان و گسست استیلای آن که انگیزه اسطوره‌پذیری بود؛ بی پرده سخن رفته است.

پ- رجحان خداباوری بر گسست هویت

با نضج رنسانس، خدا ناباوری زاده شد. بدان روی که در این دوره، خداباوری را ضد ارزش و واپس‌گرایی می‌پنداشتند. خاستگاه چنین رویکردی به خویشتن شناسی بازبسته می‌شود. خداباوری اسطوره‌ای غرب طبیعت گراست و پسگرد رنسانس از اسکولاستیک (فلسفه کلیسامحور) به غرب باستان، خداگرایی طبیعی را در پی‌داشت. به باور مالینوفسکی، اسطوره‌ها در ژرف ساخت‌های فرهنگی، بیانگر اعتقادات کهن و دستاوردهای اخلاقی جامعه بودند.

---

۱ Ishmael Reed
۲ Graham Swift
۳ Nicholson Baker
۴ Robert Coover
۵ Peter Ackroyd

در پیشبرد درخواست‌ها و تبلور ایمان و خرد جوامع نیز نیروی تاثیرگذاری به شمار می‌آمدند. (Magic,Science and Religion,۱۹۵٤: ۱۵۱) نوگرایان غرب به رغم سنت گرایان [که شناخت خود را ناشی خوداندیشی و خداگرایی مکاشفه‌ای می‌پنداشتند؛] خودشناسی را بر بنیاد تجارب فردی می‌دیدند. بر این پایه، بیگانه شدن از اساطیر و نفی آنها، دستاورد چنین رویکرد ایدئولوژیک است. اغلب اندیشمندان، بازسازی اساطیر را تنها شیوهٔ راه یابنده به «مطلق انگاری» (absolutism) «روح مدرن»، «هویت دینی» و «سنن الهی» تعریف می‌کردند. در گشایش این مبهمات و شبهات، برگر[۱] اضمحلال باورداشت‌های «تقدس محور» در حیات بشری را شالوده‌شکن و یگانه علت دیگردیسی می‌داند. برخی از روان پژوهان غرب در تقابل با این جریان اندیشه‌ای، اسطوره‌ها را موهوم و دانش بشری را پیش‌رونده می‌پنداشتند. خداباوری و رجحان آن بر گسست هویت به علت تحریک حیات بشری، رمان غرب را به اسطوره بازگرداند. در همسویی با این رویکرد، بکت نیز در رمان « نام ناپذیر» خود تاییدیه‌ای بر «برهان وجودشناسانه» «آنسلم Anselm» (قدیس ایتالیایی، ۱۱۰۹-۱۰۳۳) [در بازیافت دین، پرهیز از گسست هویت و اثبات وجود خدا] نوشت. حقیقت این است که اعتقاد به یک وجود ازلی و ابدی (خداگرایی)، بسترهای تطابق‌پذیری اسطوره‌ها را با ادوار متفاوت تاریخی فراهم می‌کند. با گذر زمان، پاره‌ای از این پدیده‌های فرهنگی [اساطیر] به کردار دیگر پدیده‌ها، از حیث «هویت» دستخوش دیگرگونی و پاره‌ای دیگر نیز گرفتار دیگردیسی می‌شوند. (واحد دوست،۱۳۸۱: ۸۸) رمان اسطوره‌گرای غرب به علت گسست هویت، در مقابل فروپاشی خداباوری ایستاد. بدان روی که اسطوره‌ها از موثرترین کنشگران جبران خسران خداناباوری بودند.

هر آینه می‌توان خداباوری را همسان ناخودآگاهی دانست و تا بدانجایی که با زبان اساطیری سخن می‌کنیم؛ این دو همسانند. (شایگان، ۱۳۵۵: ۲۱۲) بر بنیاد دیدگاه کاسیرر، آن نیروهای عقلانی که در روی باروی برداشت‌های دیرین اسطوره‌ای گسیخته نمی‌شدند؛ اینک در حالت سامان پریشی زندگی اجتماعی انسان، خود را معتبر نمی‌دانند. بنابراین اسطوره‌ها باید بازیابی و بازگردانده شود. (کاسیرر،۱۳۸۲: ۲۸۵) از نگاه رمان غرب، داشتن اساطیر و نگاه‌داشت آن مولد «بازشناسی هویتی» است. لکن در غالب این رمان‌ها، این مهم نه تنها فاقد خاستگاه هویت‌یابی است بلکه در باب «کنه هستی» و «نفس خویشتن» برداشت‌های انسان را ویران

[۱] Peter,Berger

می‌کنند. بنابراین رمان نویسان غرب، گرایش به «معاییر دینی» و بازیابی معرفت ناشی از خداباوری را انگیزه شاخص اسطوره‌پذیری رمان تمدن یادشده می‌دانند.

ت- دادخواهی جریان‌های معترض (فمینیسم تمامیت خواه و رادیکال)

در این میان تنها جریان اعتراضی که عامل اسطوره‌پذیری این نوع رمان شد؛ جنبش رادیکال «فمینیسم» بود. بازتاب این نگرش در رمان اسطوره‌ای « پنلوپیاد » اتوود[۱] صورت می‌گیرد. وی با تمرکز به رویکرد فمینیستی و با بهره‌گیری از مفاهیم بینامتنی [نظرداشت به « اودیسه هومر»]، اسطوره را بازآفرینی می‌کند. نخستین گرایش‌های فمینیستی در آثار نویسندگان فرانسه و بریتانیای رنسانس دیده شد. زنان این دوره به سبب دوری از امور دنیا به عرصهٔ ادبیات و هنر وارد شدند. با بیداری این جریان‌های معترض، در واپسین سال‌های دههٔ ۱۹۱۰به زنان بریتانیا و آمریکا حق رای و گزینش داده شد. در پایان دههٔ ۱۹۴۰ دوبووار[۲] در آثار «جنس دوم» و «وانهاده» در دفاع از زنان، به کنشگری مردان و کنش پذیری زنان معترض است.

حتی این جریان دادخواه در دهه‌های شصت و هفتاد از سیاست به حوزهٔ ادبی تسری یافت. در این تبسط، الن شووالتر Elaine Showalter (منتقد فمینیست آمریکایی) بر درستی تلاش ادبی زنان غرب در همهٔ ادوار تاکید می‌کند. شیوه‌ای که پیشتر، فمینیست‌های پساساختارگرای فرانسوی برای گسست مردمحوری از روش شالده‌شکنی دریدا،[۳] ساختارگرایی سوسور[۴] (Ferdinand de Saussure) و از تاییدات الیوت[۵] (George Eliot) بهره بردند.

براین پایه، در رمان این جریان فکری معترض، اسطوره‌های زنانه و رفتار سلطه گرایانهٔ مردانه آشکار است. از دیدگاه رمان نویسان فمنیست غرب، اساطیر فمینیستی باید رجحان مرد بر زن را در این ژانر بسترند. این شرایط را به صراحت در رمان‌های خانم دالووی (۱۹۲۵)، به سوی فانوس دریایی (۱۹۲۷) و امواج (۱۹۳۱) می‌بینیم. (برایان مک هیل...، ۶۰) ولف[۶] در نگارش این آثار و به ویژه در رمان خانم دالووی رفتار «کلیت محوری» داشته؛ به گونه‌ای که راوی داستان، رخدادهای دادخواهانه‌ای را که در یک زمان کوتاه در ذهن شخصیت نخست داستان (کلریسا دالووی) بازبینی می‌شوند؛ به خواننده گزارش می‌کند. این گرایش‌های

---

۱ Margaret Elenor Atwood
۲ Simone de Beauvoir
۳ Jacques Derrida
۴ Ferdinand de Saussure
۵ George Eliot
۶ Virginia Woolf

بیدارگرانه در رفتار شخصیت دیگر این رمان همچون «اسمیت» (Septimus Warren Smith) نمود دارد. به دنبال چنین کرداری، حتی فرجام وی منجر به پارانویا (روان پریشی) و مرگ می‌شود. این نویسنده در کتاب «اتاقی از آن خود» (۱۹۳۹) تصریحا گفتمان مردمدارانهٔ غرب را نفی می‌کند. حال، این جریان عدالت‌خواه همواره با آن سازمان‌هایی مبارزه می‌کرد که خواستار فرودستی زنان بودند. (روباتام،۱۳۸۷: ۸-۷) از دیگر سوی، انسان‌ها بدان‌گاه اخلاق‌مدار می‌شوند که مناسبات آنان براساس برابری نژادی باشد و در دورهٔ مدرن انقیاد زنان مبتنی بر واقعیت و عقلانیت نیست. (استوارت،۱۳۷۹: ۱۵۲-۱۵۱) کریستوا[۱] نیز در بسط جریان یادشده می‌گوید: اعتراض و تخالف زنان باید از مبارزه برای بازشناسایی حقوق خود بیشتر و تاثیرگذارتر باشد. (کریستوا، ۱۹۹۵: ۱۵۴-۱۵۳) وی حتی معترضانه در اثر «خورشید سیاه»، رجحان هویت جمعی بر هویت فردی را کلیت طلبی می‌پندارد. در این دادخواهی مبتنی بر خوانش فمینیستی «حاکمیت ستیزانه» (anti-establishment)، نویسندگانی چون سیکسو[۲] (برانگیزانندهٔ کژخوانی و تقابل منتقدین) با ارائهٔ نظریهٔ «نوشتار زنانه» (Cixous,۱۹۷٦) و اثر خندهٔ مدوسا (The Laughof the Medusa) و ایریگاره[۳] در آینهٔ زن دیگر (۱۹۷۴) و «زن در خودش همواره دیگری است.» زنان غرب را به تجهیز به ابزار گفتمان و به بازاندیشی در سنن و هویت‌یابی فراخواندند. آنان زنان را در بازستاندن جایگاه خود از تاریخ به نوشتن برانگیختند. براین بنیاد، مراد این فمنیست‌های غرب در نگارش رمان‌های اسطوره‌گرای خود، فرهنگ‌سازی برابری زنان با مردان جامعهٔ غرب بود.

ث- بازسازی اسطوره‌های کهن و بازیافت برساخته‌ها

این نوع کهن‌گرایی و دست‌یابی به برساخته‌ها به گونه‌ای باعث ورود اساطیر به رمان غرب شد که ادوار کهن غرب و رمان اسطوره‌گرای آنان با بازتعریفی «رتوریکی» از استحاله غیرایدئولوژیک، به «ناخودآگاهی جمعی» و «تباری» باورمند بودند. بدان روی که «ناخودآگاهی جمعی خاستگاه نمادهاست و تباری خاستگاه رویاها» (کزازی، ۱۳۹۲: ۲۱۶) روشن است که رمان غرب در رویکرد به زیبایی‌های اسطوره‌های کهن و برساخته، صرفا «استشهادات روحی» را مکیال عمل می‌داند. چون زیبایی فطری، همانا کارکرد روح است. (کاسیرر،۱۳۸۲: ۳۶۶-۳۶۵) طرفه اینکه اثبات اساطیر کهن وجهی دیگر از بازسازی اسطوره‌های بازساخته است. بنابر دیدگاه رمان نویسان [غرب]، «تخیل فرهنگی» مولود این دیگردیسی

---

[۱] Julia Kristeva
[۲] Helene Cixous
[۳] Luce Irigaray

[بازسازی و بازیابی] است که خود انگیزه تاثیرگذار اسطوره‌پذیری بود. نمونه این باورداشت «در رمان دریای پهناور سارگسو (۱۹۶۶) جین ریس[۱] جریان دارد.» (دیویدلاج وهمکاران، ۱۳۸۹: ۲۲۳) باید گفت که در کهن‌گرایی، تخیل فطری اسطوره گرایان چونان موجودات «عینی» و «اهورایی» آدم گونه‌ای بودند. آنان پروازکنان به خورشیدگاه می‌نگرند و با دو یا چهار بال نشان داده شده‌اند. (هینلز،۱۳۶۸: ۱۷-۱۶) [John Rossell Hinnells] از آنجایی که یکی از تاثیرگذارترین نمودهای بازسازی اسطوره‌ای ادراک استشهادی است؛ صرفا از اساطیر باستانی سر بر می‌آورد و بدین سبب، کاررفت اساطیر نیز در رمان غرب الزام‌آور می‌شود. حتی با یک نگاه روساختی به اسطوره‌شناسی ادوار کهن غرب، جستارهای ویکو (۱۷۴۴-۱۶۶۸) نیز سزاوار توجه است. این فیلسوف ایتالیایی، همه سویه‌های انطباقی چونان «جغرافیایی»، «مابعدالطبیعی» و «پیکرینه‌های» تاریخ باستان را با اسطوره درآمیخت. «وی با این دستمایه و با ترکیب ایدئولوژیک جوامع آغازین با موقعیت و شرایط حال، دریافت ذهنی خود را بازنمود.» (Meletinsky,۲۰۰۰: ۵)

بازساخت اساطیر کهن، تلویحا در رمان‌های جنگ «آخرالزمان» و «سوربز» بارگاس یوسا[۲] نیز دیده می‌شود. این نویسنده پرویی در پاره‌های چندگانه سوربز به ترور تروخیو و فرار دختری (مظنون به ترور) با نام اورانیا از دومینیکن و بازگشت وی پس از سی سال به زادگاه خود اشارت کرده است.

بدین‌سان، اندیشهٔ اساطیری به سبب نضج گرفتن از ماوراءالطبیعه به غایت فزون‌تر از هر پدیدهٔ پیشین، قابلیت آن را دارد که در غرب بازنمایی شود. الگوهای اساطیری کهن و نزدیک به مابعدالطبیعه در آثار منتقدانی چون الیوت، جویس[۳] و گریوز[۴] دیده می‌شود. (فرای، ۱۹۷۵: ۴۳) بنابراین اساطیر کهن در بازتاب مازهای ادوار تاریخی و رمان غرب کارکردی بخردانه دارند. جویس در رمان «چهره مرد هنرمند در جوانی» (۱۹۱۶) و «اولیس» (۱۹۲۲) با کاربرد راهکار تبادلی و القای رفتار مصور هنرمندانه به شخصیت‌های استفان ددالوس (Stephen Dedalus) و لئوپالد بلوم Leopold Bloom (قهرمان اساطیری رمان اولیس) هنر نماد و محاط را فزون بر آفرینش به اسطوره نیز تبدیل می‌کند. وی در اندیشهٔ بنیاد شاکله‌ای مدرن برای اسطوره بود و حتی پیامدهای نامهم را اسطوره‌ای جلوه داد. (مک هیل و همکاران، ۱۳۸۳: ۵۴-۵۲) از دیدگاه

---

[۱] Jean Rhys
[۲] Jorge Mario Pedro Vargas
[۳] James Joyce
[۴] Robert Graves

رمان اسطوره‌ای غرب، پیچیدگی فوق‌العاده زندگی در دوره نوین و نبودن ثبات در همه عرصات زندگی ما را با دگرگونی‌های بی‌وقفه و گسترده مواجه می‌کند که باید دوری از جهان نابسامان و تحصیل آرامش فکری در دستورکار قرار گیرد.

ج- ارجاع انتزاعات با ادراک عینیات (مشاهدات اسطوره‌ای تاریخمند)

بی‌هیچ گمان، ارجاع انتزاعات زمینهٔ الزام‌آور اسطوره‌گرایی را برای رمان غرب و انسان دورهٔ معاصر فراهم کرد و با ورود نظریهٔ کلاسیک «محاکات» به موضوعات انتزاعی، گفتمان الگوبرداری رمان از «رخدادهای انتزاعی» جریان گرفت. به دیگر سخن، مراد این احساس، همانا نیاز عصر نوین به تلاش برای یافتن زبانی وقوع گراست که از مرز «ابزار بازنمایی عینیات» فراتر رود. اساطیر برای رسیدن به «انتزاع شدن» (abstraction) باید مسیر تخیل و وقوع را طی کنند. چون اسطوره ناشی از عقل و مختوم به آن است. بلومنبرگ در اثر «کار برروی اسطوره» هرگز دیدگاه ادوار روشن‌گری مبنی بر رخداد گسست بنیادین در گذر از اسطوره به عقل (گذرمیتوس به لوگوس) را تایید نمی‌کند. (بلومنبرگ،۱۳۸۶: .....) اسطوره‌گرایان پساساختارگرا حتی برای بازنگری (revisionism) درانتزاعات، متون انعکاسی (Reflexive) را به ارجاعی (Referential) برتری دادند.

در فرایند ارجاع انتزاعات و نیز عینیت‌گرایی و در پاره‌برداری از اساطیر، نویسندگانی چون دیکنز،[۱] آستن[۲] و هاردی[۳] در رمان‌های روزگار سخت، غرور و تعصب و به دور از مردم شوریده (۱۸۷۴) با تلفیق وقوع و تخیل به راست نمایی دست یافتند. بدیهی است که این ادراک «انتزاعی محور» از عینیات، مسیر نفوذ را به یافته‌های ناخودآگاه انسان که اساطیر یکی از آنهاست؛ می‌گشاید و آنگاه اسطوره‌پذیری رمان این تمدن [غرب] بنیاد می‌گیرد. نمونه را، این بازگردانی انتزاعی و ادراک (Perception) عینیات از رمان رگتایم دکتروف[۴] دریافت می‌شود. در این اثر از ادراکات فروید (بیانگر کهن‌الگوی عشق) پرده‌برداری شده است. به موجب این جستار، شیوهٔ اسطورهای جیمزجویس در ساماندهی نظرگاه وسیع تاریخ معاصر ناتوانمند بوده است. (الیوت ۲۷۰: Ulysses,Order and Myth)

در قابلیت خوانشی اساطیر، یک مفهوم «محاکاتی» در ارجاع انتزاعات پنهان است. مراد از این کارکرد همانا استقبال از صور اساطیری (archetype) عینی (Objective) و اعراض از صور

---

[۱] Charles Dikens
[۲] Jane Austen
[۳] Thomas Hardy
[۴] Edgar Doctorow

ذهنی (وهم بنیاد) است. براین پایه، رمان غرب به دلیل انتزاعی بودن اسطوره‌ها به آنها گرایید. رمان‌های تاریخی-اسطورهای قرن نوزدهم با انگیزهٔ فاصله زدایی و همسان‌سازی شخصیت‌ها و رویدادهای داستان به همدیگر تاثیر نهادند؛ تااینکه اساطیر همگن با وضعیت کنونی را نشان دهند. (Barbara Foley,۱۹۸٦: ۱۷۲)

این پژوهشگر آمریکایی حوزهٔ ادبیات اصرار دارد که تاثیر دوسویهٔ همسان سازی و انتزاعات نه تنها خود عاملی در بازگشت اساطیر و کار رفت آن در رمان غرب بوده؛ بلکه علت گرایش بینامتنیت این دبستان ادبی در بهره‌گیری از اساطیر انطباق گرایانه نیز هست و همگرایی با انتزاعات و مصادیق عینی آن مسبب پیش برنده تمدن غرب در تکامل اساطیر بود. به اعتقاد بکر[۱] اسطوره‌های غربی برای بقای خود ناگزیر شدند که رخدادهای اسطوره‌ای را انتزاعی محور کنند و نویسندگان رمان اسطوره‌ای در صورتی که خود مولد حقایق تاریخی و اساطیری باشند؛ توانایی شناسایی آن را خواهند داشت. (بکر، ۱۹۱۰: ۵۲۷) از این جریان ایدئولوژیک رگ‌مایه‌های بارزی در رمان سوزاندن در ملاء عام رابرت کوور یافت می‌شود.

در رمان‌های اسطوره‌ای، صرفا بهره برداری از رخدادهای انتزاعی در اولویت نیست و رمان نویسان از این رخدادها تنها برای راستی آزمایی تاریخ و لزوم موجودیت آن بهره می‌گیرند. (لوکاچ، ۱۹۶۲: ۶۴) بدان سان این روایات ارجاعی و ادراکی - تنها برای هویت‌یابی انسان غرب مدرن- به طورآشکارا در رمان‌های هیولای هاوکلاین، صیدقزل آلا درامریکا و در رویای بابل براتیگان[۲] ملحوظ است.

این تمدن در گذر سده‌های پیاپی، اسطوره‌های خود را صرفا «در اساطیر یونان باستان می‌دید و با ستردن فاصله میان گذشته و حال، همسان‌سازی اساطیر در زمینهٔ برساختگی از فراکردهای بینامتنی صورت می‌گیرد. مراد نویسندگان رمان بلوک غرب در کاربرد بینامتنیت نه سلب انفاذ و ماهیت پیشینه‌ها بلکه اعتبارپذیری از آنهاست. آنان در دست یابی به اسطوره ها، انتزاعات بازتعریف شده «هگل» را عناصری ذاتی و زمینه ساز اساطیر می‌دانند. «انگاره‌های امر انتزاعی عناصری ذاتی هستند.» (اینوود، ۱۳۸۹: ۶۸) باید پذیرفت که در رمان اسطوره‌پذیر، قهرمانان در اندیشهٔ عمل به رسالت ملی خود [کشتار اژدها و همسویی با «سیرن‌ها» و دیگر کهن الگوها] نیستند؛ بلکه خود را مکلف به استقرار در فضای دهشت‌آلود می‌پندارند. این ادراک تکلیف، اصول انتزاعی و نظام‌مند (Systematically) اسطوره‌ها را تداعی می‌کنند. «در جامعهٔ مدرن، حق انتزاعی و اصول انتزاعی یک ویژگی اساسی هستند.» (همان،۶۹-۶۸) این

---

[۱] Carl Becker
[۲] Richard Brautigan

قهرمانان سپس با سیر عمودی، مولد انگیزهٔ اسطوره گرایی می‌شوند. حتی جریان این گفتمان اندیشه‌ای که منجر به اسطوره‌گرایی رمان غرب گردید؛ در رخدادهای رمان بازمانده روز (۱۹۸۹) ایشی گورو[۱] نیزدیده می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

رمان غرب در گرایش به اسطوره‌ها، شیوه‌هایی چون نفی کنش‌های خرافی، باور به فردیت انسان ، نقش علی خدایان اساطیری، کارکرد دیالکتیکی معرفتی و پیوند ذهنی انسان با اسطوره را پیش گرفتند. بدین سان نقد فرایند درازدامان اسطوره‌گرایی رمان غرب، ناظر بر دو سویهٔ کاربردی است: نخست، چیستی و شاکله اساطیر. دودیگر، تاثیرپذیری آن از شناسه‌های بیرونی چونان دیگرگونی اندیشه‌ای تمدن غرب، لکن اسطوره‌های غرب از یک مسیر محاط همچون بازسازی اساطیر کهن و بازیافت برساخته‌های همگون به فضای متعین کنونی پای نهادند. رمان این تمدن با انگیزه بازیافت قهرمانان فراباور اسطوره‌پذیر شد. بدان روی که اسطوره‌ها، روایت باستانی (traditional narrative) را اظهار می‌کنند. غالب این اساطیر به سبب چیرگی خردورزی غرب مدرن و پای فشردن بر وقوع گرایی، قابلیت بازسازی نداشتند و در قلمرو ادبیات داستانی بطور ساختارشکن آشکار شدند. اساطیر برساخته نیز به سبب نانژادگی و با شعار و دثار متباین (Contrasting) خود به رغم اساطیر کهن هرگز نتوانستند با روان آرمان خواه انسان پیوند بخورند. براین بنیاد، اسطوره‌های غرب رفتار پدیدارشناسانه داشته و حرکت واقع گرایی را تقویت کردند. بدان روی که اسطوره‌شناسی غربی، نظامی بسامان و ادراک شونده‌ای را بازنمود که کلیت ساختار معرفت شناختی غرب و حتی بالندگی ارزش‌های انسانی مبتنی بر اسطوره‌ها را تضمین می‌نمود.

از بن جان گفته آید که این جستار، دستاورد دو سال مطالعه و پژوهش تدریجی برگردان یکایک رمان‌های غرب است. ضمن اللفظ، پیش از آغاز این پژوهش، نحاریر و صنادید مدرب، کفات ورجاوند و ادیبان قدوه‌ای چونان پروفسور کزازی، پروفسور سرامی (شاهنامه پژوهان، اسطوره‌شناسان و استادان تحصیلات تکمیلی این جانب) و دکتر حسین پاینده (استاد برجستهٔ نظریه و نقد ادبی دانشگاه علامه طباطبایی) محرض بودند.

---

[۱] Kazuo Ishiguro

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. استروس، لوی و همکاران (۱۳۷۹)، جهان اسطوره شناسی، شش جلد، برگردان جلال ستاری، تهران: مرکز
۲. استوارت میل، جان (۱۳۷۹)، انقیاد زنان، برگردان علاءالدین طباطبایی، تهران: هرمس
۳. الیاده، میرچا (۱۳۶۳)، رساله در تاریخ ادیان، برگردان جلال ستاری، تهران: توس
٤. الیاده، میرچا (۱۳۶۲)، چشم اندازهای اسطوره، برگردان جلال ستاری ، تهران: توس
٥. اینوود، مایکل (۱۳۸۹)، فرهنگ فلسفی هگل، برگردان حسن مرتضوی، چاپ دوم، تهران: نیکا
٦. بلومنبرگ، هانس (۱۳۸۶)، کار برروی اسطوره، برگردان فریده فرنودفر، کتاب ماه و فلسفه، شمارهٔ ۴
۷. بی ناس، جان (۱۳۷۰)، تاریخ جامع ادیان،چاپ چهارم، برگردان علی اصغر حکمت، تهران: نشر آموزش انقلاب اسلامی
۸. دلکور، ماری و فرانسوا لاپلانتین (۱۳۷۸)، جهان اسطوره شناسی، برگردان جلال ستاری، تهران: مرکز
۹. دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۷۸)، تاریخ تمدن یونان باستان، برگردان امیرحسین آریان پور، چاپ ششم، تهران: علمی- فرهنگی
۱۰. دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۸۷)، تاریخ فلسفه، برگردان عباس زریاب خویی، چاپ۲۱، علمی-فرهنگی
۱۱. روباتام، شیلا (۱۳۸۷)، زنان در تکاپو، برگردان حشمت اله صباغی، چاپ دوم، تهران: شیرازه
۱۲. شایگان، داریوش (۱۳۵۵)، بت های ذهنی و خاطره ازلی، امیرکبیر
۱۳. شمیسا، سیروس (۱۳۷۳)، انواع ادبی، چاپ دوم، تهران: فردوس
۱٤. علمی، علی (۱۴۰۴)، فرهنگ فلسفی و اعلام وابسته، چاپ نخست، مشهد: امامت
۱٥. کاسیرر، ارنست (۱۳۸۲)، اسطوره دولت، برگردان یداله موقن، تهران: هرمس
۱٦. کارلونی، ژ. س/ فیلو، ژ. س (۱۳۶۸)، نقد ادبی، برگردان نوشین پزشک، سازمان نشر و آموزش انقلاب اسلامی
۱۷. کراپ، الکساندر (۱۳۷۸)، جهان اسطوره شناسی، جلال ستاری، چ نخست، تهران: مرکز
۱۸. کزازی، میرجلال الدین (۱۳۹۰)، رویا، حماسه، اسطوره، چ ششم، تهران: مرکز
۱۹. کزازی، میرجلال الدین (۱۳۹۲)، شگرف و شگفت، چاپ نخست، تهران: شورآفرین
۲۰. کمبل، جوزف (۱۳۷۷)، قدرت اسطوره، برگردان عباس مخبر، تهران: مرکز
۲۱. کوئی پرس، میشل (۱۳۶۶)، روش تحلیل ساختاری داستان، برگردان احمد کریمی حکاک، نشریه مفید، شمارهٔ پنجم

۲۲. لاج، دیوید، وات، ایان، دیچز، دیوید، ... (۱۳۸۹)، نظریه های رمان(از رئالیسم تا پسامدرنیسم)، برگردان حسین پاینده، چاپ دوم، تهران: نیلوفر
۲۳. لاک، جان (۱۳۹۱)، رساله ای درباره حکومت، برگردان حمید عضدانلو، چ نخست، تهران: نی
۲٤. مک هیل برایان، لیندا هاچن، پتریشاو ... (۱۳۸۳)، مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان، برگردان حسین پاینده، چ نخست، تهران: نیلوفر
۲۵. واحددوست، مهوش (۱۳۸۱)، رویکردهای علمی به اسطوره شناسی، تهران: سروش
۲٦. وایزمن، بوریس و گووز، جودی (۱۳۷۹)، لوی استروس، برگردان نورالدین رحمانیان، تهران: شیرازه
۲۷. هاوتورن، جرمی (۱۳۸۰)، پیش درآمدی بر شناخت رمان، برگردان شاپور بهیان، چ نخست، اصفهان: نقش خورشید
۲۸. هینلز، جان راسل (۱۳۶۸)، «اساطیر ایران»، برگردان احمد تفضلی و ژاله آموزگار، چ نخست، تهران: چشمه

English Source

۱. Barthes, Roland (۱۹۷۵) The Pleasure of the Text, trans. Richard Miller. New York: Hill and Wang .
۲. Barbara Foley (۱۹۸٦) Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction,Ithaca, NY and London: Cornell University Press .
۳. Belsey, Catherine (۲۰۰۲) Poststtructuralism: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press .
٤. Caspo , E., (۲۰۰۵) Theories of Mythology , Black Well Publishing , USA .
۵. Carl Becker (۱۹۱۰) Detachment and the Writing of Histoiy, Atlantic Monthlg۱۰۸.
٦. Eliade, M., Campbell, J., ۱۹۹۸, Diegrosse Mythen der Menschen, Wien .
۷. Frank, Kermode (۱۹٦۸)Moddernisms,in Continuities (London,Routledge and Keganpaul.
۸. Frye Nortrop (۱۹۷۵) Anatomg of Critisim: Four Essags.
۹. Georg Lukacs (۱۹٦۲) The Historical Novel, Trans. Hannah and Stanley Mitchell, London Merlin .
۱۰.KristevaJulia(۱۹۹۵)New maladies of the soul.trans,RossGuberman.New York.Columbia university press .
۱۱. Lewis, Barry(۱۹٦۰) Postmodernism and Literature(or: Word salad
۱۲. Levi, Strauss.C.(۲۰۰٦/۱۳۸۵) Myth and Notion.Translated by Shahram Khosravi- Tehran:Markaz Pablicatoins.
۱۳.Meletinsky, Eleazar M(۲۰۰۰) the Poetics of Myth, Newyork. London: Routle
۱٤. Malinowski Bronislaw(۱۹۵٤) Magic,Science and Religion,New York Garden City,Doubleday and Company Inc.

۱۵. Segal , R.A., Theorizing about Myth , University of Massachusetts Boston .
۱۶. T.S.Eliot, Ulysses, Order and Myth .

پی نوشت

۱. خورخه لوئیس بورخس (۱۹۸۶-۱۸۹۹) نویسندهٔ پسامدرنیست آرژانتینی

۲. فوئنتسCarlos Fuentes (۱۹۲۸-۲۰۱۲) نویسندهٔ سیاسی دیپلمات و استاد مکزیکی دانشگاه‌های کمبریج، هاروارد و پرینستون بود.

۳. پروفسور ریکور (ادیب، مفسر هرمنوتیک و فیلسوف سرشناس فرانسوی ۲۰۰۵- ۱۹۱۳) است. این استاد دانشگاه‌های سوربن پاریس، شیکاگو و کلمبیا و نیز دریافت کنندهٔ جوایز علمی-فلسفی فرهنگستان فرانسه و دیگر مراجع اصیل در همراهی با گئورگ گادامر (فیلسوف آلمانی ۲۰۰۲-۱۹۰۰) همواره در نقد هرمنوتیک و پدیدارشناختی توغل کرد و در تفاسیر هرمنوتیک آثاری چون اختلاف تاویل‌ها، درباره تاویل، از متن تا کنش، اثر هرمنوتیکی تاریخ و حقیقت ۱۹۵۵، فلسفهٔ اراده ۱۹۴۹ و مقالات سه جلدی قدرت و سیاست، نظریهٔ ادبی و رابطهٔ فلسفه و دین را نوشت.

۴- (Bronislaw Malinowski ۱۸۸۴ -۱۹۴۲) جامعه شناس و انسان شناس کارکردگرای لهستانی-آمریکایی است. دکتر مالینوفسکی به رغم دانش آموختگی فیزیک و ریاضیات به مطالعات تخصصی مردم شناختی روی آورد. ایشان در این توازی، با نظریه‌های پدرکشی باستانی و عقدهٔ ادیپ فروید (روان‌کاو اتریشی ۱۹۳۹-۱۸۵۶) و مطروح در آثار توتم و تابو و تفسیر خواب‌های (۱۸۹۹) این دانشمند همداستان نبود.

۵- اسطوره شناس و نویسندهٔ اثر اسطوره ۱۹۹۷

۶- روژه باستید (۱۹۷۴-۱۸۹۸) انسان شناس فرانسوی و استاد جامعه شناسی دانشگاه سوربن

۷- دکتر فریدریش مکس مولر (۱۹۰۰-۱۸۲۳) شرق شناس آلمانی و بنیانگذار اسطوره شناسی تطبیقی است.

۸- فریزر James Frazer (۱۹۴۱-۱۸۵۴) منتقد و اسطوره پژوه انگلیسی است.

۹- کریستوفر وگلر (زاده ۱۹۴۹) نویسندهٔ اسطوره گرای آمریکایی و خالق اثر ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلمنامه

۱۰- پروفسور گئورگ (ژرژ) دومزیل Georges Dumezil (۱۸۹۸-۱۹۸۶) اسطوره پژوه تطبیقی و ساختارگرای فرانسوی است.

۱۱- برگردانده محمدحسین باجلان فرخی بروجردی، اساطیر، تهران، ۱۳۸۷ (اسطوره شناس و مترجم)

۱۲-Hans Blumenberg (۱۹۹۶- ۱۹۲۰) اسطوره شناس آلمانی و استاد فلسفه و تاریخ دانشگاههای آلمان بود.

۱۳- دکتر جوزف. ال. هندرسن (۲۰۰۷-۱۹۰۳) روانشناس و پزشک آمریکایی است.

۱۴- دکتر میرچا الیاده Mircea Eliade (۱۹۰۷-۱۹۸۶) زادهٔ رومانی، فیلسوف و اسطوره شناس است.

۱۵- دکتر گوستاو یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵) فیلسوف و روانپزشک سوئیسی است.
۱۶- زیگموند فروید (۱۹۳۹-۱۸۵۶) عصب شناس و روانکاو اتریشی در بنیادکرد علم روانکاوی و درمانهای بالینی خود به شناخت نابهنجاری رفتاری و محرک های درونی توجه کرد و در این پیشبرد شیوه هیپنوتیزم را به کار گرفت.
۱۷- ادوارد تایلور (۱۹۱۷-۱۸۳۲) اسطوره پژوه بریتانیایی، انسان شناس، استاد جستارهای علمی اساطیر و تطورگرایی دانشگاه آکسفورد
۱۸- آلفرد رادکلیف براون (۱۹۵۵-۱۸۸۱) انسان شناس بریتانیایی و نظریه پرداز کارکردگرایی ساختاری است.
۱۹- اسطوره شناس کانادایی (۱۹۹۱-۱۹۱۲) و نویسنده اثر اسطوره شناسانه تحلیل نقد«کالبد شکافی نقد ۱۹۵۷»است.
۲۰- دکتر جامباتیستا ویکو (۱۷۴۴-۱۶۶۸) فیلسوف ایتالیایی، حقوقدان، اسطوره شناس و استاد دانشگاه ناپل بود.
۲۱- کارل اوتفرید مولر (۱۸۴۰-۱۷۹۷) اسطوره شناس آلمانی و نویسنده اثر مقدمه ای بر اسطوره شناسی علمی.
۲۲- دکتر امیل دورکیم (۱۹۱۷-۱۸۵۸) جامعه شناس سرشناس فرانسوی است.
۲۳- جوزف کمپبل Joseph Campbell (۱۹۸۷-۱۹۰۴) اسطوره شناس آمریکایی، دانش آموخته ادبیات قرون وسطی و نویسنده آثار اساطیری زندگی در سایه اساطیر۱۹۷۲
۲۴- این رمان نویس پسامدرنیست، زاده ۱۳۳۱ بوشهر، ساکن آمریکا و نویسنده آثار داستانی دل فولاد (۶۹)، کنیزو (۶۷)، شب های شورانگیز (۹۶) و اهل غرق (۶۹) و ... است.
۲۵- ایشان در سال ۱۳۳۵ زاده شد. از این رمان نویس برجسته پسامدرنیست و اسطوره گرای فسایی(استان فارس) آثار فراواقعیت چندسونگر دیگری نیز چونان ملکان عذاب (۹۲) و آواز پر جبرئیل (۹۳) برجای مانده است.
۲۶- این نویسنده و رمان نویس، زاده ۱۳۲۷ تهران است. درونمایه رمان های ایشان نه تنها مبین پیوند عینیات اجتماعی با نمادگرایی است، بلکه معیشت اقشار گرسنه جامعه و عنصر مرگ را ترسیم کرده اند.
۲۷- هوشنگ گلشیری اصفهانی (۱۳۷۹-۱۳۱۶) نویسنده تلفیق گرای رمان های جن نامه (۷۶) و شازده احتجاب (۴۸) نیز است.
۲۸- کارل مارکس (۱۸۸۳-۱۸۱۸) فیلسوف، نظریه پرداز سوسیالیست و اقتصاددان ماتریالیست آلمانی است.
۲۹- دکتر ژیل دلوز (۱۹۹۵-۱۹۲۵) فیلسوف و نظریه پرداز تکثرگرا و تجربه گرای فرانسوی است.
۳۰- فریدریش اشپیگل (۱۹۰۵-۱۸۲۰) ایران شناس و استاد آلمانی دانشگاه در زبان های ایرانی باستان و هندی است.
۳۱- پروفسور ارنست هرتسفلد آلمانی (۱۹۴۸-۱۸۷۹) باستان شناس، ایران شناس و شاگرد پروفسور ادوارد مایر (ایران شناس آلمانی۱۹۳۰-۱۸۵۵) بود.
۳۲- دکتر ویتگنشتاین Ludwig Wittgenstein (۱۹۵۱-۱۸۸۹) فیلسوف اتریشی است.
۳۳- جوردانو برونو Giordano Bruno (۱۶۰۰-۱۵۴۸) از فلاسفه ایتالیایی و باورمند به وحدت وجود، بقای ذاتی خدا و روح و پایان ناپذیری زمان بود.

۳۴- دکارتRene Descartes (۱۵۹۶-۱۶۵۰) فیلسوف فرانسوی و دانش آموخته علوم ریاضی، پزشکی، فیزیک و حقوق بود. وی در تقابل با دیگر فلاسفه ای که دیدگاه های یگانه گرایانه اسپینوزا(فیلسوف یگانه انگار، جبرگرا و خردگرای هلندی۱۶۷۷-۱۶۳۲) را مبنای داوری خود می پنداشتند؛ از نظریه دوگانه انگاری (جدایی جسم و روح) سخن کرد و شاکله موجودات عالم هستی را برایند ترکیبی از عناصر اندیشه (وجود درونی) و ماده (وجود بیرونی) می‌دانست.

۳۵-مابعدالطبیعه یا فلسفه اولی (Metaphysics) یکی از کاربست های علم فلسفه است. لازم به یادکرد است که مفاهیمی چون ماهیت خدا (وجود و عدم)، ماهیت انسان (جبر و اختیار) و ماهیت عالم هستی (تغییر و ثبات) در قلمرو مابعدالطبیعه مشافهه می‌شوند.

۳۶-جان لاک John Locke (۱۶۳۲-۱۷۰۴) فیلسوف تعقل گرای انگلستانی و بنیادگذار لیبرالیسم کلاسیک است.

۳۷-ایمانوئل کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴) از فلاسفه آلمانی رنسانس است. ایشان در تثلیث نقد عقل محض (۱۷۸۱)، نقد عقل عملی (۱۷۸۸) و نقد قوه حکم (۱۷۹۰) انسان را خودآیین تعریف می کند و با امتزاج خردگرایی و تجربه گرایی به معرفت شناسی و مابعدالطبیعه دست یافت.

۳۸-دیوید هیوم (۱۷۷۶-۱۷۱۱) فیلسوف اسکاتلندی و تجربه گرای دوره رنسانس است. وی در تبسیط«برهان علیت» و «برهان نظم» ادراکات انسان را شامل عناصر دوگانه«تصورات» و «انطباعات» و نیز ارتباط این دوگانه را شامل «نسبت فلسفی» (برایند قیاس پدیده های مختلف با همدیگر) و «نسبت طبیعی» (تداعی پیاپی تصورات ذهنی) می‌دانست.

۳۹- پروفسور کرمود Frank Kermode (۲۰۱۰- ۱۹۱۹) نویسنده و منتقد ادبی انگلیسی است.

۴۰- دکتر هارالد واینریش/ وینریچ (Harald Weinrich زاده ۱۹۲۷) فیلسوف، دانشمند ادبیات و اسطوره شناس آلمانی.

۴۱- بدانسان که پیشتر گفته آمد، دکتر مکس مولر، به سبب خاورشناسی، اسطوره گرایی و سیر هندشناسی، زبان هایی چون سانسکریت، پارسی، یونانی و حتی عربی را فراگرفت. ایشان از آنجایی که فراگرفت عنصر زبان را با ادراک فرهنگ در توازی همدیگر می پنداشت؛ فرایند پیوند میان این دو عنصر را در دستور کار نهاد.

۴۲-این نظریه پرداز روس (۱۹۴۴-۱۸۶۶) و بنیادگذار نگارگری مدرن انتزاعی، در پاره برداری از نیروهای کیهانی از واگنر Wilhelm Wagner (موسیقی دان آلمانی۱۸۸۳-۱۸۱۳) تاثیر گرفت.

۴۳-Robbe-Grillet Alain (۱۹۲۲-۲۰۰۸) این رمان نویس روشنفکر، پسامدرنیست و فیلمساز فرانسوی از بازنمود عینیات گوستاو فلوبر، طرز سخن آثار داستانی کافکا و دیدگاه های فلسفی هایدگر تاثیر پذیرفت.

۴۴-ویکتور اشکلوفسکی Victor Shklovsky (۱۸۹۳-۱۹۸۴) منتقد ادبی و نویسنده فرمالیست روسی است. اشکلوفسکی در بنیادکرد مکتب فرمالیسم (انحصار آثار هنری در فرم) با ولک Rene Wellek(منتقد ادبی آمریکایی چک تبار ۱۹۹۵-۱۹۰۳) و یاکوبسن Jakobson (زبان شناس روسی۱۹۸۲- ۱۸۹۶) اتفاق نظر و همراهی داشت. فزون براین، ایشان بنیادگذار نظریه آشنایی زدایی است.

۴۵-دیویدلاج David Lodge (زاده ۱۹۳۵ انگلستان) منتقد ادبی، رمان نویس و معرف مکتب زبان شناسی پراگ یاکوبسن (زبانشناس روسی)

۴۶- ساموئل بکت Samuel Beckett رمان نویس پسامدرنیست ایرلندی (۱۹۸۹-۱۹۰۶) است.
۴۷- اشمایل رید Ishmael Reed (زاده ۱۹۳۸) رمان نویس و شاعر آمریکایی است.
۴۸-گراهام سوئیفت Graham Swift رمان نویس (زاده۱۹۴۹) انگلیسی و نویسنده رمان های بیرون از این جهان (۱۹۸۸)، از آن پس (۱۹۹۲) و روشنی روز
۴۹- نیکلسون بیکر، رمان نویس زاده ۱۹۵۷ آمریکا و نویسنده رمان پسامدرنیستی نیم طبقه ۱۹۸۸. بدیهی است که در رمان نام آورد، شیوه جریان سیال ذهن حاکم است.
۵۰- رابرت کوورRobert Coover (زاده ۱۹۳۲) و رمان نویس پسامدرنیست آمریکایی است. رمان های وی در پیرنگ و خط سیر فراداستان و افسانه اند.
۵۱- پیتر آکروید انگلیسی (زاده ۱۹۴۹) و نویسنده رمان های نخستین نور (۱۹۸۹)، موسیقی انگلیسی (۱۹۹۲) و آتش بزرگ لندن (۱۹۸۲) است. وی در رمان تاریخی هاوکسمور، از شخصیت داستانی هاوکسمور در ساخت کلیسا و نیز استمرار خط سیر داستان بهره برداری می کند.
۵۲- پیتر برگر Peter,Berger (۱۹۲۹-۲۰۱۷) جامعه شناس آمریکایی است. این استاد اتریشی تبار دانشگاه بوستون در هم اندیشی با توماس لاکمن (جامعه شناس اتریشی- آمریکایی ۲۰۱۶-۱۹۲۷) و با تخالط نظریه های واقعیات اجتماعی برون ذهنی دورکیم (جامعه شناس فرانسوی ۱۹۱۷-۱۸۵۸)، کنش اجتماعی ماکس وبر (جامعه شناس، سیاستمدار و تاریخ شناس آلمانی ۱۹۲۰-۱۸۶۴) و متعینات و انتزاعات، انسان را برایند جامعه مخلوق خود می پنداشت.
۵۳-مارگارت اتوود (Margaret Elenor Atwood) زاده ۱۹۳۹، شاعر، منتقد ادبی و نویسنده فمینیست کانادایی است.
۵۴- سیمون دوبووار (۱۹۸۶-۱۹۰۸) فیلسوف اگزیستانسیالیست و نویسنده فمینیست فرانسوی است.
۵۵- ژاک دریدا Jacques Derrida فیلسوف پسامدرنیست فرانسوی الجزایری تبار (۲۰۰۴-۱۹۳۰) و پژوهشگر حوزه های نقد ادبی، هرمنوتیک و پدیدارشناسی.
۵۶- دکتر سوسور Ferdinand de Saussure (۱۸۵۷-۱۹۱۳) زبان شناس و نشانه شناس ساختارگرای سوئیسی است.
۵۷- جورج الیوت، بانوی نویسنده (۱۸۸۰-۱۸۱۹) زاده انگلستان، منتقد اجتماعی- سیاسی و نویسنده رمان های مدرنیستی آسیاب رودخانه فلاس (۱۸۶۰)، آسیاب کنار فلاس (۱۸۶۰)، ادام بید (۱۸۵۹) و میدل مارچ (۱۸۷۲)
۵۸- ویرجینیا ولف (Virginia Woolf) این بانوی فمینیست، منتقد ادبی و رمان نویس (۱۹۴۱-۱۸۸۲) بریتانیایی در نگارش رمان های به سوی فانوس دریایی (۱۹۲۷)، خانم دالووی (۱۹۲۵)، موج ها (۱۹۳۱) و شب و روز (۱۹۱۹) فزون بر بهره برداری از شیوه سیال ذهن، هرگز از نگاهکرد های فمینیستی خود دور نشده است. ضمنا وی سرانجام به سبب افسردگی و انحلال روانی خودکشی کرد.
۵۹- جولیا کریستوا Julia Kristeva (زاده ۱۹۴۱) فیلسوف و رمان نویس فمینیست بلغاری-فرانسوی است. وی در دفاع از فمینیسم پسامدرنیستی فرانسوی و در پیشبرد سیاست های این جنبش، همواره با دوبووار و سیکسو همداستان و همراه بود.

۶۰- دکتر الن سیکسو (زاده ۱۹۳۷) منتقد ادبی، فیلسوف فمینیست فراساختارشکن و اسطوره شناس فرانسوی است. وی در حمایت از آزادی قلم و زبان، در گام نخست، مرکز پژوهش های فمینیسم را بنیاد کرد و در دیگرزینه، ظرفیت و توانمندی ساختارهای سنتی را تضعیف کرد. سیکسو در پژوهش های اسطوره شناسی و نقد ادبی، تیغ زبان شعر معاصر را در براندازی حاکمیت و سلطه مردانه به غایت تاثیرگذار می پنداشت. ایشان برپایه خواهش دیگردانشمندان فرانسوی، دانشگاه پاریس را برپای کرد. زان پس، اندیشمندانی چون دکتر ژیل دلوز Gilles Deleuze (فیلسوف فرانسوی ۱۹۹۵-۱۹۲۵)، ژرار ژنت Gerard Genette (نظریه پرداز ادبی، نشانه شناس و استاد فرانسوی دانشگاه سوربن ۲۰۱۸-۱۹۳۰) و فوکو Michel Foucault (فیلسوف پساساختارگرای فرانسوی ۱۹۸۴-۱۹۲۶) استادی این دانشگاه را پذیرفتند. وی حتی در اثر اسطوره ای خنده مدوسا (دختر اسطوره های یونانی) شیوه نگاه فروید را با رفتاری چالش خواهانه و پرسشگرانه به نقد می گذارد.

۶۱- دکتر لوس ایریگاری/ ایریگاره (زاده ۱۹۳۲) فیلسوف و زبان شناس بلژیکی- فرانسوی است. این بانوی فمینیست، دانش آموخته دکتری فلسفه و دکتری زبان شناسی، در حوزه های تحصیلی و مطالعاتی یادشده با برخی نظریه های ژاک لاکان (فیلسوف و روانکاو فرانسوی ۱۹۸۱-۱۹۰۱) رفتار منتقدانه و نیز با اغلب دیدگاه های فروید (روانکاو اتریشی ۱۹۳۹-۱۸۵۶) تخالف داشت. بدیهی است که اثر فمینیستی آیینه زن دیگر (۱۹۷۴) و زبان شناختی زبان دیوانگان (۱۹۶۷) اشتهار وی را تثبیت کرده است.

۶۲- جین ریس (۱۹۷۹- ۱۸۹۰) بانوی نویسنده دومینیکایی و خالق آثاری چون سفری به تاریکی (۱۹۳۴) و گردابی چنین هایل (۱۹۶۶)

۶۳- دکتر بارگاس یوسا (زاده ۱۹۳۶)رمان نویس، برنده جایزه نوبل ادبی (۲۰۱۰) و سیاستمدار پرویی است. بارمایه سراسر رمان های ایشان، بازتابنده اقتدارگرایی، سهم خواهی و خشونت ناشی از سلطه جویی چریک های انحصارطلب، سران ارتش و جریان های سیاسی است.

۶۴- جیمز جویس James Joyce (۱۹۴۱- ۱۸۸۲) رمان نویس ایرلندی و پیکاو شیوه های طرد رئالیسم و پذیرش سمبولیسم، جریان سیال ذهن و تشکیک گرایی در رمان های رستاخیز فینیگان (۱۹۳۹)، اولیس، پرتره ای از مرد هنرمند در جوانی و دوبلینی ها (۱۹۱۴) بود.

۶۵- رابرت گریوز Robert Graves (۱۸۹۵-۱۹۸۵) اسطوره شناس، نویسنده و منتقد ادبی بریتانیایی است.

۶۶- Charles Dikens (۱۸۱۲-۱۸۷۰) رمان نویس سرشناس انگلستانی دوره ویکتوریا (سلطنت ملکه ویکتوریا از سال ۱۸۳۷ تا ۱۹۰۱) است. ایشان در بادی امر روزنامه نگاری را برگزید و زان پس با گرایش به دنیای تخیل و نگرش های انتقادی-اجتماعی به قلمرو رمان پای نهاد. گام نخست حرفه وی در پیگرفت شیوه کارکرد جرج الیوت ۱۸۸۰- ۱۸۱۹ (رمان نویس و روزنامه نگار انگلستانی معاصر ملکه ویکتوریا) و امیل زولا (رمان نویس ناتورالیست و روزنامه نگار فرانسوی ۱۹۰۲-۱۸۴۰) بود. دیکنز در انتقاد از مسائل اجتماعی، پدیده ها و رخدادهای اجتماعی را همواره سیال و پیش رونده تعریف می کرد.

۶۷- جین آستن Jane Austen (۱۸۱۷- ۱۷۷۵) بانوی کشیش زاده انگلستانی و نویسنده رمانتی سیست رمان های غرور و تعصب (۱۷۹۶) و عقل و احساس(۱۸۱۱).

۶۸-Thomas Hardy (۱۹۲۸- ۱۸۴۰) شاعر جبرگرای انگلیسی و نویسنده ناتورالیست رمان های به دور از مردم شوریده (۱۸۷۴)، جود گمنام (۱۸۹۵) و دست تکیده (۱۸۸۸)

۶۹-دکتروف (Edgar Doctorow۲۰۱۵ -۱۹۳۱) نویسنده پسامدرنیست آمریکایی است. ناگفته نماند که تقریبا سراسر آثار دکتروف، چونان رگتایم ۱۹۷۵(در انتقاد از انقلاب صنعتی آمریکا) و در نکوهش جنگ (۲۰۰۰) زبان گویای فقرا و کارگران محروم آمریکاست.

۷۰- دکتر کارل لوتوس بکر Carl Becker (۱۹۴۵- ۱۸۷۳) تاریخ شناس آمریکایی و نویسنده آثار سرگذشت تمدن (۱۹۳۸)، تاریخ مدرن (۱۹۳۱)، مدرن دموکراسی (۱۹۴۱) و پیشرفت و قدرت (۱۹۳۶)

۷۱- براتیگانRichard Brautigan (۱۹۳۵-۱۹۸۴) نویسنده پسامدرنیست و شاعر آمریکایی است.آثار(در رویای بابل۱۹۷۷، هیولای هاوکلاین ۱۹۷۴، صید قزل آلا در آمریکا ۱۹۶۷ و مجموعه شعر کلاه کافکا) این نویسنده نه تنها به آثار ولادیمیر مایاکوفسکی روس و ویرجینیا وولف انگلیس نزدیک شده بود، بلکه حاکی از گرایش به خودکشی نیز بود که این امر منجر به خودکشی وی شد.

۷۲- کازوئو ایشی گورو (Kazuo Ishiguro زاده ۱۹۵۴) این رمان نویس ژاپنی -انگلیسی، فزون بر دریافت جوایز مختلف ادبی، در سال ۲۰۱۷ نیز جایزه نوبل ادبی را زان خود کرد. زاویه دید رمان های ایشی گورو معمولا اول شخص است. براین پایه، در رمان های بازمانده روز (۱۹۸۹)، غول مدفون (۲۰۱۵) و تسلی‌ناپذیر (۱۹۹۵)، بدان روی عرصه در فراروی راوی گشوده می شود که اراده عمل داشته باشد.

۷۳- بانو اسپیواک۱۹۴۲- فیلسوف و نظریه‌پرداز فمینیست - استاد هندی تبار دانشگاه کلمبیای آمریکاست. وی به استناد نظریه ساختارشکنی و پسااستعماری بینامتنی، نظام غرب را به سلطهٔ گفتمان متون خود بر الواح دیدگاه‌های شرق متهم کرد. مرجع تکمیلی: گایاتری چاکراورتی اسپیواک، نوشتهٔ استفان مورتون، برگردان نجمه قابلی، چ ۱، بیدگل (۱۳۹۲)

۷۴- دکتر هارولد بلوم (۲۰۱۹=۱۹۳۰) منتقد ادبی، استاد دانشگاه ییل آمریکا و قائل بر پیوند بینامتنیت با روان شناسی بود.

۷۵- رولان بارت (۱۹۸۰=۱۹۱۵) نشانه شناس، فیلسوف، نظریه پرداز ساختارگرا و پساساختارگرای فرانسوی است.

The Stirrings of Mythologism in Western Novels

Behrouz Abbasi Fereidani

۱. Associate Professor of Persian Language and Literature, Farhangian University, Isfahan, Iran.Email: abbasi۷۹۱@yahoo.com

Article Info (۲۰۳-۲۳۱)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۳۱ May ۲۰۲۳

Accepted:
۱۳ September ۲۰۲۳

Keywords:
Western novel
mythologism
distortion
of time
abstract
references

ABSTRACT

In Western civilization, the genre of the novel has turned towards mythologism, which was previously often negated and concealed due to the ideological functions of myths. Even in its early stages, the return of myth to Western novels signifies an undeniable aspect. In this process of transformation and grand narrative, fundamental backgrounds and stirrings that have significantly influenced the intellectual transformation of Western civilization and served as the triggers for ancient myths and constructs are observed within the realm of the novel. Firstly, there is a clash between the essential nature and the negation of myths. Secondly, there is the distortion of narrating events and the attainment of self-centered perceptions. Thirdly, there is the inclination towards divinity over identity rupture and accepting resulting transformations. Fourthly, there is the pursuit of justice by opposing movements (such as feminist totality and radicalism) and efforts to reform the intellectual infrastructure of Western societies. Fifthly, there is the reconstruction of ancient myths and the retrieval of constructs. The sixth stirring involves abstract references combined with tangible perceptions. These hermeneutic stirrings unveil the Western response to contemporary historical realities. Along this path, adherence to self-reflexivity and the expressive role of ancient myths is also felt.

بازتاب پدیدهٔ اعتیاد در شعر معاصر

کاظم هاشمی

۱. کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بیرجند، بیرجند، ایران. رایانامه:
k.hashemi٦٦@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۳۱-۲۵۴)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۱/۱۲/۰۶

تاریخ پذیرش :
۱۴۰۲/۰۵/۲۴

واژه‌های کلیدی:
شعر معاصر
کودتای ۲۸ مرداد
اعتیاد

چکیده

یکی از مضامینی که در شعر معاصر، فراوان به چشم می‌خورد مسألهٔ پناه بردن به افیون است. بسیاری از شاعران در دام این انحراف آشکار گرفتار شده و سرانجام «در غبار گم شدند» در این مقاله که با روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای تدوین شده؛ ابتدا به چگونگی ظهور این پدیده در شعر معاصر پرداخته و سپس انعکاس آن در شعر معاصر بررسی و تحلیل می‌شود. به نظر می‌رسد این موضوع گذشته از نتیجهٔ آشنایی با شاعران اروپایی، نتیجهٔ کودتای ۲۸ مرداد و شکست خیزش ملی است. بعد از کودتای ۲۸ مرداد روشنفکران از نظر روحی چنان در هم شکسته و سرخورده شدند که دیگر همه چیز را تمام شده پنداشته و جز تیرگی و تباهی چیز دیگری نمی‌دیدند؛ از این رو به دنبال دارویی می‌گشتند تا کمی از دردشان بکاهد و برای لحظاتی هرچند اندک، غم شکست را از ذهنشان بزداید. ناگفته نماند که این مسأله در بین شاعران دورهٔ صفویه نیز دیده می‌شود و در واقع شیوع این پدیده مربوط به همین دوره است.

۱. مقدمه

در مقالهٔ حاضر چگونگی ظهور پدیدهٔ اعتیاد در بین شاعران معاصر و انعکاس آن در شعر آنان بررسی و تحلیل می‌شود. از جمله شاعرانی که به نقد افیون در آثار خود پرداخته‌اند نصرت رحمانی، مهدی اخوان ثالث، نادر نادرپور، حسین منزوی، م. آزاد، سعیدی سیرجانی را می‌توان نام برد. آشنایی شاعران با ادبیات مغرب زمین و مهم‌تر از آن وقایع ۲۸ مرداد و خفقان ناشی از آن می‌تواند از عوامل پیدایش این موضوع در شعر معاصر باشد. ناگفته نماند که این مسأله مربوط به قرن اخیر نیست بلکه این انحراف اجتماعی از دورهٔ صفوی شروع می‌شود. «در تاریخ ایران، دورهٔ صفویه آغاز رواج این مواد مخدر و سستی‌آور در سطح جامعه است که با رایج شدنشان در بین عام و خاص انحرافات و آسیب‌هایی را سبب شده و در آثار مختلف سیاحان اروپایی و کتب تاریخی بازتاب خاصی دارند.» (نوریان و همکاران،۱۳۸۴: ۱۶۹) البته این موضوع در شعر پیش از صفویه نیز دیده می‌شود؛ مثلاً حافظ در غزلی چنین می‌گوید:

از آن افیون که ساقی در می افکند حریفان را نه سر ماند نه دستار
(حافظ، ۱۳۹۰: ۱۶۶)

اما همان‌گونه که اشاره کردیم این موضوع از دورهٔ صفویه عمومی می‌شود و در واقع از این دوره به بعد است که شعر به قهوه‌خانه‌ها راه می‌یابد. تذکره‌نویسان به تفصیل دربارهٔ اعتیاد شاعران این دوره نوشته‌اند. صفی صفاهانی از شاعران این دوره می‌گوید:

در وقت خمار چون یزیدم بنگم چو رسید بایزیدم
(فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۴۰: ۴۳۲)

و این دو بیت از طالب آملی:

طالب نصیب ما ز می لاله رنگ نیست ما را برات نشاه به افیون نوشته‌اند
(آملی، بی‌تا: ۴۵۲)

روی گردان می‌شود از صحبتش فیض شراب همچو طالب هر که او معتاد افیون می‌شود
(آملی، بی‌تا: ۵۸۷)

صائب یکی از بزرگ‌ترین شاعران دورهٔ صفویه، گرفتار این انحراف بوده است:

غافل مشو چو لاله ز ادراک نشأتین یک کاسه ساز باده و تریاک را به هم
(صائب، ۱۳۸۷: ۲۸۲۴)

و یا:

صائب کدام غبن به این می‌رسد که ما داریم می به ساغر و تریاک می‌زنیم

(همان. ۲۸۵۲)

این موضوع در بین شاعران و روشن‌فکران مشروطه هم دیده می‌شود. بهار در قصیده‌ای چنین می‌گوید:

روزگار آشفتگی دارد به سر کو همدمی تا ز فیض صحبتش خاطر بیاساید دمی
آتش و ابر و دم و دود است پیدا در افق کو مقامی امن و جایی محرم و دود و دمی
(بهار، ۱۳۸۷: ۵۹۴)

احمد کسروی در کتاب «زندگانی من» به مسألهٔ تریاک کشیدن خود با ملک‌الشعرای بهار و وحید دستگردی اشاره می‌کند و چنین می‌نویسد: «نخست بار که من تریاک را دیدم و شناختم در شوشتر در زمان گرفتاری به جنگ می‌بود. چون ما گرفتار می‌بودیم و هر روز کارمندان عدلیه به خانهٔ من آمدندی و در شوادان (زیرزمینی) با هم بسر بردیمی یکی دو تن از آنان تریاک کشیدندی. چون گاهی به من نیز تعارف کردندی می‌پذیرفتم و می‌گرفتم. سپس که به تهران آمدم چند بار در خانه‌های ملک‌الشعرا و وحید دستگردی همان رفتار تکرار شد.» (کسروی، ۱۳۴۸: ۴۴۷) و این بیت از شهریار:

مستی می زنده باد و نشئهٔ افیون زین دو برون زندگی عذاب الیم است
(شهریار، ۱۳۴۲. ج ۱: ۴۰)

نیما یوشیج نیز گرفتار این انحراف و آسیب اجتماعی بوده است. آل احمد در مورد اعتیاد او می‌نویسد: «من ظهر که از درس برگشتم خبردار شدم پیرمرد را برده‌اند. عالیه خانم شور می‌زد و هول‌خورده بود و چه کنیم و چه نکنیم؟ دیدم هرچه زودتر تریاکش را باید رساند و تا عالیه خانم از بازار تجریش تریاک فراهم کند رخت‌خواب پیچش را به کول کشیدم تا سر خیابان - و همان کنار جادهٔ شمیران جلوی چشم همه وافور را تپاندیم توی متکا و آمدیم شهر- تا برسیم به شهربانی روزنامه‌های عصر هم درآمده بود. گوشهٔ یکی از آن‌ها به فرنگستانی نوشتم که قبل منقل کجاست و رخت‌خواب را دادیم دم در ته راهرو و سفارش او را به خلیل ملکی کردیم که مدتی پیش از او گرفتار شده بود و اجازهٔ ملاقاتش را می‌دادند. در همان اطاق‌های ته راهرو مرکزی، ملکی حسابی او را پاییده بود و حتی پیش از آنکه ما برسیم پولی داده بود که آنجایی‌ها خودشان برای پیرمرد بست هم چسبانده بودند و بعد هم هر شب با هم بودند. اما پیرمرد نمی‌فهمید که این دست و دل بازی‌ها یعنی چه. تا عمر داشت یه فقر ساخته بود و حساب یک شاهی و صنار را کرده بود و روز به روز غم افزایش نرخ تریاک را خورده بود. این بود که وقتی رهایش کردند و ملکی به فلک الافلاک رفت شنیدم که گفته بود: عجب ضیافتی بود!» (آل احمد، ۱۳۵۷: ۴۷ - ۴۸)

در این مقاله سعی شده با روش توصیفی تحلیلی ضمن بررسی چگونگی ظهور این پدیده در بین شاعران معاصر، انعکاس آن در شعر معاصر بررسی و تحلیل گردد. در بخش نخست مقاله، چگونگی ظهور این پدیده در بین شاعران معاصر مطرح شده و در بخش دوم نیز انعکاس آن در شعر معاصر بررسی می‌شود.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

یکی از آسیب‌هایی که گریبان بسیاری از شاعران نیمایی و حتی خود را نیما گرفت مسألهٔ اعتیاد است. بسیاری از شاعران معاصر در دام این انحراف آشکار گرفتار شدند و در اشعار خود به انعکاس این موضوع پرداخته و به نوعی جامعهٔ خود را به نقد کشیده‌اند. نصرت رحمانی، اخوان ثالث، نادرپور، حسین منزوی، م. آزاد، سعیدی سیرجانی و... از آن جمله‌اند. آشنایی شاعران با ادبیات مغرب زمین و مهم‌تر از آن کودتای ۲۸ مرداد و خفقان ناشی از آن می‌تواند از عوامل پیدایش این موضوع در شعر معاصر باشد. البته این مسأله مختص شاعران نیمایی نیست بلکه این انحراف اجتماعی از دورهٔ صفوی شروع شده و ادبیات آن دوره را هم تحت‌الشعاع قرار می‌دهد. به طوری که بازتاب این پدیدهٔ اجتماعی را در اشعار شاعران این دوره می‌توان مشاهده کرد. هدف این مقاله بررسی چگونگی ظهور پدیدهٔ اعتیاد در بین شاعران معاصر و انعکاس آن در شعر آنان است. لذا ابتدا چگونگی ظهور این پدیده در بین شاعران معاصر مطرح و سپس انعکاس آن در شعر معاصر بررسی می‌شود. مقالهٔ حاضر می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چه عامل یا عواملی در ظهور پدیدهٔ اعتیاد در بین شاعران معاصر نقش داشته است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

در مقالهٔ حاضر چگونگی ظهور پدیدهٔ اعتیاد در بین شاعران معاصر و انعکاس آن در شعر آنان بررسی می‌شود. از آنجا که اعتیاد یکی از مسائل شعر معاصر بوده و هست و تاکنون پژوهش جامعی در این زمینه صورت نگرفته و شاید به دلیل رعایت احوال اجتماع و نگرانی از بازتاب چنین مطالعاتی، چنان‌که باید و شاید به آسیب‌شناسی این مسأله پرداخته نشده؛ انجام چنین پژوهشی در این زمینه می‌تواند برای آیندهٔ شعر فارسی سودمند باشد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ اعتیاد در شعر فارسی تاکنون تحقیق جامعی صورت نگرفته و تنها مقاله‌ای که در این زمینه نوشته شده مقالهٔ «بازتاب پدیدهٔ اعتیاد در شعر صائب» است که به بررسی این مسأله در شعر صائب پرداخته است. همچنین دکتر شفیعی کدکنی در کتاب «*ادوار شعر فارسی*» و شمس لنگرودی در کتاب «*تاریخ تحلیلی شعر نو*» به صورت مختصر و گذرا به چگونگی رواج این پدیده در شعر معاصر پرداخته‌اند.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. چگونگی ظهور پدیدهٔ اعتیاد در بین شاعران معاصر

یکی از مصائب و مسائل شعر معاصر مسألهٔ پناه بردن شاعران به افیون و الکل است. حال سؤال اینجاست که چه عامل یا عواملی باعث شد که این شاعران در دام این انحراف اجتماعی گرفتار شوند و این چنین شعرشان را متاثر از این موضوع نشان بدهد؟ یکی از عوامل مهم آن را می‌توان وقایع ۲۸ مرداد و خفقان ناشی از آن دانست. این موضوع باعث شد شاعرانی که دچار نوعی یأس اجتماعی شدید بودند لاقیدی و انکار در پیش بگیرند و عصیان خود را به شکل مبارزه با اخلاقیات حاکم بر جامعه و به نوعی رفتارهای بودلری نشان دهند. دکتر شفیعی‌کدکنی در این زمینه چنین می‌نویسد: «این ویژگی بیشتر در نتیجهٔ یأس و شکست بعد از ۲۸ مرداد برای روشن‌فکران به وجود آمده بود. در آن جوّ یأس و مرگ، اندک اندک، مضامین و تم‌هایی از قبیل ستایش می‌خانه و می و پناه بردن به افیون و هروئین رواج یافت و بسیاری از شاعران این نسل در «غبار گم شدند» این‌ها همه نتیجهٔ شکست ۲۸ مرداد بود – هروئین بعد از ۲۸ مرداد مسألهٔ عجیبی شده بود همچنین حشیش» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۱)

شاعران که در نتیجهٔ یک شکست تاریخی دچار سرخوردگی روحی و عاطفی شده بودند به نوعی مبارزهٔ منفی روی آوردند که پرداختن به مضامین اروتیکی و مبارزه با اخلاقیات حاکم بر جامعه، پناه بردن به می و افیون و ستایش مرگ و ناامیدی عجیب و غریب سه شاخصهٔ بارز آن بود. «اگر شکست نامنتظر خیزش انقلابی مردم در ۲۸ مرداد، برای مجلات، مفری برای انباشتن کیسه‌ها بود؛ در روشن‌فکران (به‌ویژه هنرمندان) نوعی بی‌اعتمادی گسترش یابنده و عمیق نسبت به هرگونه آرمان‌خواهی و آرمان‌گرائی به وجود آورده و چشم‌اندازهای آینده را در منظرشان هر دم چنان مخوف‌تر و ترسناک‌تر می‌نمود که نتیجه‌اش نوعی

احساس ترس‌بار بی‌پناهی و سرگشتگی و خودکشی بود و انواع لذت‌خواهی به طور عموم، نزدیک‌ترین محل آرام کردن عصیان‌ها، وخیامانه‌ترین پاسخ به بی‌پناهی و بی‌انگیزگی‌شان بود. پس به مرور سیاست در نشریات کم‌عمق‌تر و مبتذل‌تر شد و میل به لذت‌جویی که به مرور به انواع اعتیادها و فحشاخواهی‌ها و میل به ابتذال و عصیان‌هائی از این دست کشید؛ عمیق‌تر و گسترده‌تر شد و دامن شعر را نیز گرفت و شعر مسلط نیمهٔ اول دههٔ سی (پس از کودتا)، شعری عصیانی یا خودشکنانه، شهوت‌آلود، رمانتیک و عموما سیاه شد: اشعاری سرکشانه و احساساتی که احساس غبن و انتقام‌جویی از خود و جامعه و زندگی و حکومت و سیاست در آن موج می‌زد.» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۰، ج ۲ :۲۰)

شاعران در این مبارزهٔ منفی چنان راه افراط درنوردیدند که سرانجام «منتقدان انگشت‌شمار، چون سیروس پرهام (دکتر میترا) و عبدالحمید آیتی و بعدها م. ا. به آذین به هدایت اخلاقی شاعران پرداختند و شعر را از دست رفته اعلام کردند.» (همان: ۲۱) این در حالی بود که شاعران جوان نیز حمله‌های منتقدان را بی‌پاسخ نمی‌گذاشتند؛ به عنوان مثال، نادر نادرپور در جواب نقدی که عبدالحمید آیتی بر کتاب «گناه دریا» مشیری نوشته بود و در آن شاعران را به غیراخلاقی بودن متهم کرده بود؛ به اوضاع خفقان‌آلود و نابسامان جامعه اشاره می‌کند و چنین می‌نویسد: «آیا هیچ اندیشیده‌اید که چرا نسل جوان ملت ما به چنین فسادی دچار شده است؟ آیا گناه از خود اوست یا از آن‌هایی که وعده‌های دروغین دادند؟ امیدهای عبث «تزریق کردند»؛ آرزوهای طلائی پروراندند؛ در باغ سبز نشان دادند و سرانجام خیانت کردند؛ او را به بیراهه کشیدند و خود گریخته [اشاره به رهبران حزب تودهٔ ایران دارد] آیا گناه از اوست یا از محیطی که جای زیستن نیست؛ برای او تنگ و خفقان‌آور است؛ هیچ وسیلهٔ تفریح ندارد؛ وسیلهٔ آموزش و پرورش ندارد؛ کاری درخور او مهیا نکرده و طبع سرکش و حاد او را به عصیانی منفی واداشته است؟» (همان: ۳۲۹-۳۳۰)

از سوی دیگر می‌توان گفت که آشنایی شعرای ایرانی با ادبیات مغرب زمین به ویژه ادبیات فرانسه نیز از دلایل پیدایش چنین مضمونی در شعر معاصر بوده است. به عبارت دیگر، رواج این مضمون در شعر معاصر را می‌توان معلول تأثیرپذیری مستقیم یا غیرمستقیم این شاعران از شاعران و نویسندگان غرب دانست. شاعرانی چون رمبو، بودلر، ورلن و... به شدت گرفتار مواد مخدر اعتیاد بوده‌اند. «تریاک را در اروپا، دوست‌داران آن، «معشوقهٔ سیاه» نام داده‌اند.» (هنرمندی: ۲۷۴) تئوفیل گوتیه می‌گوید: برای یک حشیشی، زیباترین دختران ایتالیا به زحمت از جا برخاستن نمی‌ارزد.» (همان) ژان کوکتو دربارهٔ تریاک می‌گوید: «معشوقی

پرتوقع‌تر از تریاک سراغ ندارم.» (همان: ۲۷۵) بودلر می‌گوید: «تریاک مانند واحهٔ رنج‌آوری است که انسان در بیابانی پر از وحشت به آن پناه ببرد.» (همان: ۲۷۴) همچنین می‌گوید: «بعد از حشیش، تنها شراب خوب است.» (همان: ۲۷۳)

اگرچه وقایع ۲۸ مرداد تنها دلیل این پدیده نیست اما بی‌گمان مهم‌ترین دلیل آن است. به طوری که خود شاعران هم به صراحت به این موضوع اشاره کرده‌اند. نصرت رحمانی در مصاحبه‌ای با فرج سرکوهی در این زمینه چنین می‌گوید: «شکست سبب شد که ما، ما که مبارزان جوان آن دوره بودیم و یکسره در خدمت آرمان‌های مبارزه، تبدیل شویم به مشتی آوارهٔ خیابان‌ها و میخانه‌ها و قهوه خانه‌ها! امید، شاهرودی، سهراب سپهری، منوچهر شیبانی در آن فضای درد و یأس و شکست و آوارگی، به تهران سرازیر شدند تا ما شویم (آخر کسی نبود حالمان را بپرسد)... ما نسلی بودیم که یأس و درد و شکست و دربدری و آوارگی کشیده بود. و من صدای این نسل را فریاد زدم » (سرکوهی، ۱۳۶۹: ۱۷)

رحمانی در کتاب «*مردی که در غبار گم شد*» - که در آن سرگردانی و آوارگی روشن‌فکران را به تصویر کشیده- دربارهٔ پناه بردن به می‌خانه‌ها چنین می‌نویسد: «ما فرزندان نسلی بودیم که هرگاه دست‌هایمان را به سوی هم دراز کردیم تا زنجیری ببافیم بازوهایمان را قطع کردند! چون روزی هم فریادها را خواستیم خفه‌مان کردند به دنبال هم ناله‌ها می‌گشتیم در کنار هم بودیم و سینه‌هایمان لبریز از ترانه بود اما می‌ترسیدیم تا برای هم بخوانیم. با چشم‌هایمان صحبت می‌کردیم و با شعرهایمان زندگی. ما به هم نیاز داشتیم؛ تنهایی ما را می‌جوید و تنها جایی که می‌توانستیم خلاء تنهائی را پر کنیم؛ می‌خانه بود؛ می‌خانه. ما کودکان سرزمینی بودیم که به جای اینکه دهن‌مان بوی شیر بدهد بوی الکل می‌داد!

سینه‌های لبریز از احساس، گلوهای بغض کرده، آوازهای در حنجره خشکیده، شعرهای سروده و بالاخره برای جلوگیری از این انفجار، انفجاری که تنها خودمان را از بین می‌برد نه دشمن را، می‌بایست چاره‌ای بجوییم. تنها چاره، الکل بود... الکل! تنها جایی که می‌توانستیم برای لحظاتی چند با هم بسوزیم و بگرییم شاید آرامشی بیابیم میخانه بود، میخانه!» (رحمانی، ۱۳۳۸: ۲۹ - ۳۰)

وقایع ۲۸ مرداد و خفقان ناشی از آن باعث شد شاعرانی که دچار نوعی یأس اجتماعی شدید شده بودند لاقیدی و انکار در پیش بگیرند و عصیان خود را به شکل مبارزه با اخلاقیات حاکم بر جامعه و به نوعی رفتارهای بودلری نشان دهند. در شعر این شاعران یا صلای مستی و فراموشی است یا مرگ اندیشی و ناامیدی و یا مضامین اروتیکی. بدین ترتیب،

تصویری که از روشنفکر ایرانی ارائه می‌شود، اغلب جز موجودی سرگشته و تنها و مأیوس نیست که از نظر او دیگر زندگی معنایی ندارد.

۲-۲. اعتیاد و انعکاس آن در شعر معاصر

گفتیم که بعد از وقایع ۲۸ مرداد، بسیاری از شاعران به افیون پناه بردند و سرانجام در «غبار گم شدند». رحمانی در شعر «تریاک» به صراحت به این موضوع اشاره می‌کند و بر بالای آن شعر چنین می‌نویسد: «آیینهٔ روشن روح هنرمندان جوان ما از غبار گذشته‌ها زنگار گرفته پس شگفت نیست اگر بشنویم که در آغوش فراموشی افیون و الکل پناه می‌برند. شعر زیر گلایهٔ مادری از فرزند هنرمند خویش است. ولی این شکوه تنها، شکوهٔ یک مادر نیست! بلکه شکوهٔ همهٔ مادرها و پدرهاست که چشم به راه هنر درخشان فرزندان خویش نشسته‌اند. من در این شعر «خود» را نمونهٔ آن دسته از هنرمندان قرار داده‌ام تا شائبهٔ تهمت بر کسی نرود.» (رحمانی، ۱۳۸۹: ۴۸)

- نصرت! چه می‌کنی سر این پرتگاه ژرف
با پای خویش، تن به دل خاک می‌کشی!
گم‌گشته‌ای به پهنهٔ تاریک زندگی
- نصرت! شنیده‌ام که تو تریاک می‌کشی (همان)

هدف رحمانی از سرودن شعر تریاک، به نوعی اعتراض علیه جامعه‌ای است که غبار همه جای آن را فرا گرفته و بسیاری از روشن‌فکران و هنرمندان را به کام خود کشیده است. رحمانی با این شعر علیه ناهنجاری‌های جامعه عصیان می‌کند و صدایش را به گوش همگان می‌رساند. به عبارت دیگر، خود رحمانی در این سال‌ها هنوز در غبار گم نشده بود و همان‌گونه که خود اشاره کرده او خود را خطاب قرار داده تا شائبهٔ تهمت بر کسی نرود. دلیل این ادعا سخنان کسانی است که از نزدیک او را دیده‌اند و با او رابطه‌ای نزدیک داشته‌اند.

دفتر «کوچ» -که این شعر هم در آن درج شده- در سال ۱۳۳۳ چاپ شده است در حالی‌که به استناد سخنان دوستان و نزدیکان رحمانی، وی حتی زمانی که داستان‌وارهٔ «مردی که در غبار شد» را در سال‌های ۱۳۳۶ و ۱۳۳۷ می‌نوشت؛ هنوز در غبار گم نشده بود و از این سال‌ها به بعد بود که «در غبار گم شد». شبنم جهانگیری، از دوستان نزدیک رحمانی، در این زمینه چنین می‌گوید: «او در هر چیزی که می‌گفت صادق بود. به‌جز در مورد مردی که در غبار گم شد در بقیه موارد به راستی صادق بود. این را می‌گویم به خاطر این که ممکن است در بررسی زندگی و آثار نصرت رحمانی شاعر جایی با آن برخورد کنید؛ رسما

و صادقا به شما می‌گویم که قبل از نوشتن مطلب «مردی که در غبار گم شد» نصرت با شیطان سفید سر و کاری نداشت و بعد از آن بود که اعتیاد به «غبار» پیدا کرد و به نظر من شاید مدت‌ها بعد از آن، اما زمانی که این مطالب را می‌نوشت یعنی در حوالی ۱۳۳۶ و ۱۳۳۷ نصرت، تکرار می‌کنم؛ هیچ اعتیادی به «غبار» نداشت. نصرت واقعی آن زمان، ربطی به نصرت مردی که در غبار گم شد ندارد... در آن زمان، یعنی نیمهٔ دوم دههٔ سی، چون عدهٔ زیادی از بزرگان ما، از جمله جمعی از هنرمندان و شعرا و نویسندگان، از جمله داریوش رفیعی که رفیق خود نصرت بود و دوست عزیز ما، اعتیاد شدیدی به مواد مخدر، به ویژه هرویین، پیدا کرده بودند و نصرت که به عنوان یک انسان مسئول از این قضیه به شدت رنج می‌برد؛ در صدد برآمد «مردی که در غبار گم شد» را بنویسد و برای این کار از خودش مایه گذاشت یعنی می‌خواهم بگویم این مرد آن قدر دلاور بود و دریا دل، دل شیر داشت که خودش را کرد قهرمان این ماجرا که نوعی مبارزه و به جنگ قدرت رفتن بود و من هم خودم مدتی این کار را کردم. چرا؟ چون وقتی همه از چپ و راست شروع کردند به حملهٔ دسته جمعی و ناجوان‌مردانه علیه نصرت رحمانی و نصرت به خشم آمد و نوشت: «شما نامردان درروغ‌گو، همه‌تان آلوده‌اید و از این‌که من پرده‌ها را بالا زده؛ دارم از عمق این فاجعه‌ای که گریبان این جامعه را گرفته سخن می‌گویم؛ به وحشت افتاده‌اید که مبادا چهرهٔ ناپاک شما را نشان دهم و رسوایتان سازم. برای همین است که چنین رذیلانه با من رفتار می‌کنید.» من مقالهٔ «من هم در غبار گم شدم» را نوشته برای نصرت فرستادم با مقدمهٔ نصرت که می‌گوید «زبیده جان از خواندن نوشته‌ات گریه کردم و...» در امید ایران چاپ شد.» (اورند، ۱۳۸۸: ۱۵۰- ۱۵۱)

وی در ادامه می‌افزاید «این که می‌گوید: « نصرت! شنیده‌ام که تو تریاک می‌کشی» و... این‌ها نه به خاطر این است که این کار را توجیه کند؛ به عکس برای این بود که نشان دهد بابا توی این اجتماع چنین کثافت‌هایی وجود دارد و همه سکوت کرده‌اند. کاری که نصرت می‌کرد به راستی دشوار بود و خیلی دردسر داشت.» (همان: ۱۶۲)

رحمانی با سرودن شعرهایی مانند تریاک، خود را بدنام می‌کند تا بدین صورت علیه جامعه و سنت‌های غلط حاکم بر آن عصیان کند. او در مصاحبه‌ای با فرج سرکوهی چنین می‌گوید: «دربارهٔ خودم جایی نوشته‌ام که نصرت رحمانی از جمله بیماری‌هائی است که در هر قرن یک نفر به آن مبتلا می شود! ما شاعران، آدم‌های دیوانه، یاغی و به هر حال غیرعادی هستیم و در میان شاعران، پدیدهٔ «رحمانی» همان‌طور که گفتم اپیدمی ناشناخته‌ای بود.

در آن فضای بعد از ۳۲ کسی آمده بود که صدای تازه‌ای داشت. زبان کوچه و بازار را به کار می‌برد. مسائل، آدم‌ها و فضای زندگی شهری مردم عادی و روشن‌فکران را تصویر می‌کرد. علیه اخلاقیات حاکم، علیه ریا و دروغ شورش می‌کرد. از «سقاخانه»ها، کوچه‌ها، مساجد و بازارها و حتی از «شهرنو» تصویر می‌داد. از واقعیت‌هایی که دیگران یا نمی‌دیدند یا نمی‌خواستند ببینند! از زندگی و از مردم و از شکست. از نسلی از دست رفته.» (سرکوهی، ۱۳۶۹: ۱۷)

بعد از ۲۸ مرداد، روشن‌فکران که دچار ازهم‌گسیختگی روحی شده بودندغ در کوچه‌ها و خیابان‌ها آواره و سرگردان شدند و در نتیجه، برای تسکین خود به تریاک‌خانه‌ها پناه بردند. نصرت رحمانی که به گفتهٔ خود صدای این نسل را فریاد می‌زند در چند شعر به این آوارگی‌ها و شبگردی‌ها اشاره کرده و به نوعی انقراض نسل خود را به تصویر کشیده است. در شعر رحمانی منظور از «من»، «ما» است. به عبارت دیگر، هر جا رحمانی از «من» سخن می‌گوید؛ در واقع، از «ما» سخن می‌گوید؛ یعنی از یک نسل. خود او می‌گوید: «من وقتی در شعر می‌گویم «من»، یعنی «من‌ها» یعنی ما، وقتی می‌گویم «لیک من خاموش خاموشم» یعنی ما خاموش خاموشیم.» (بقایی (ماکان)، ۱۳۸۶: ۲۳۳)

اگر نصرت رحمانی با شعر تریاک علیه ناهنجاری‌ها عصیان می‌کند؛ حسین منزوی نیز در غزلی با مطلع «می‌آمد از برج ویران مردی که خاکستری بود» این رسالت را ادامه می‌دهد:

اکنون به زردی نشسته است از جرم تخدیر و تدخین
انگشت‌هایی که روزی مثل قلم جوهری بود
(منزوی، ۱۳۸۸: ۴۴۵)

رحمانی در شعر «نامه»- که خطاب به خواهرش نوشته- به اعتیاد پدرش اشاره می‌کند و از خواهرش می‌پرسد که آیا پدر، تریاک را ترک کرده یا نه؟ این امر نشان می‌دهد که درجامعهٔ آن روزگار، اعتیاد یکی از آسیب‌هایی بوده که گریبان جامعه را گرفته و بسیاری را به ورطهٔ نابودی کشانده بود:

باری... بگو ببینم
که بابا ترک کرد
تریاک را یا نه؟
کل اسماعیل رفت مکه
حسین از اجباری برگشت؟
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۷۵)

رحمانی در شعر «به ما دروغ گفتند» -که در آن به حزب توده حمله کرده- به صراحت به فراگیر بودن اعتیاد اشاره می‌کند. وی در این شعر ابتدا به بیان عقیدهٔ توده‌ای‌ها مبنی بر اینکه «دین افیون توده‌هاست» می‌پردازد و سپس در جواب آن‌ها می‌گوید:

شما لاف می‌زنید، افیون توده‌ها همان تریاک است نه چیز دیگر
لافندگان هرزه نوشتند:
- «دین
تریاک توده‌هاست
آئین برده‌هاست.»

تریاک توده‌ها
تریاک بود، همان تریاک
باور نمی‌کنید
دارندگان دین
تریاکی‌اند؟
و...
تریاک‌خانه‌ها ز مساجد فزون‌ترند
باور نمی‌کنید؟
(همان: ۳۳۶ – ۳۳۷)

نادرپور نیز در شعر «مرثیه‌ای برای بیابان و شهر» - که در آن بخشی از روزگار خویش را گزارش می‌کند- به فراگیر بودن اعتیاد اشاره دارد:

دیگر صدای خندهٔ گل‌ها
الهام بخش پنجره‌ها نیست
آواز کار حنجره‌ها نیست
سیگار – در میان دو انگشت–
از دیر باز جای قلم را گرفته است
و دود اعتیاد
دل‌ها و خانه‌ها را تاریک کرده است
(نادرپور، ۱۳۹۳: ۴۷۸)

یکی از مسائلی که باعث شد روحانیون از سال ۱۳۴۲ به بعد وارد سیاست شوند و نسبت به اقدامات رژیم واکنش نشان دهند همین مسألهٔ فراگیر بودن اعتیاد و به عبارتی، سقوط اخلاقی شدید جامعه بود. یرواند آبراهامیان در این زمینه چنین می‌نویسد: «سرازیر شدن

مداوم، بی‌برنامه و مهارناپذیر جوانان روستایی به شهرها، آلونک‌ها و زاغه‌های پراکنده‌ای در حاشیه شهر به وجود آورده بود. این امر به نوبهٔ خود، عوارض اجتماعی خاصی ایجاد کرد. فحشا، الکلیسم، اعتیاد، بزه‌کاری، خودکشی و البته برخی جنایات. علما که از این مسائل سخت نگران شده بودند؛ مثل روحانیون همه جای دنیا واکنش نشان دادند.» (آبراهامیان، ۱۳۸۶ : ۴۳۶)

رحمانی گاهی هم به شیوهٔ طنز با این موضوع برخورد می‌کند. در قسمتی از شعر «حسن در ختام» این نوع برخورد را می‌بینیم:

جانا قدح کشیدن، در دود نی دمیدن کاری خوش است اما بی ما بود حرامت
در دود یشم قلیان رازی بود به پنهان اعجازهاست در آن چون شعر در کلامت
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۷۹)

عمران صلاحی نیز شعری دربارهٔ «قلیان» دارد که در آن به نوعی به اعجاز قلیان اشاره کرده است:

پک به قلیان می‌زنم
شعر غل‌غل می‌کند
روی قلیان، طبع من گل می‌کند!
(صلاحی، ۱۳۸۶: ۲۰۴)

در شعر «شعر ناتمام» رحمانی باز شعر و سیگار را در کنار هم می‌بینیم؛ بدین صورت که شاعر سیگار می‌کشد و شعر می‌گوید؛ تو گویی اگر دود نباشد شعری هم نخواهد بود!

سیگار می‌کشم
سیگار می‌کشم و دگربار
شعر غروب را آغاز می‌کنم
□
نه تصویر پاک نیست
در من ملال هست
در شعر حال نیست
البته...، شعرکی‌ست ولی دردناک نیست
سیگار می‌کشم
سیگار می‌کشم
سیگار...
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۲۸۹ – ۲۹۰)

یکی از نکات قابل توجهی که در شعر رحمانی دیده می‌شود این است که بازتاب مصرف مواد مخدر را در تصویرسازی‌های او نیز می‌توان مشاهده کرد. به عنوان مثال، در شعر «کولی» شاعر، هستی را مانند افیون می‌داند که باعث سرمستی است.

زمان زنجیری شیطان مست بود
«شمایان» مست از افیون هستی!
غمی شیرین به رگ‌هایم روان بود،
غم خودکامی و شهوت‌پرستی
(رحمانی،۱۳۸۹: ۸۹)

و یا ترکیب «مرفین مرگ» در شعر «مرگ می‌فروش» در این شعر، رحمانی در می‌خانه را می‌زند و از پیر می‌فروش می‌خواهد که به او شراب بدهد و او را از پریشانی‌ها و غصه‌ها نجات دهد اما جوابی نمی‌شنود؛ زیرا پیر می‌فروش مرده است:

اما، سکوت شب به صدای من،
مرفین مرگ ریخت به ناکامی.
خاموش گشت، نالهٔ مرغ شب.
پیدا نشد کسی که دهد جامی!
(همان:۹۲)

در شعر «نفرین شده» باز همین کلمه را می‌بینیم:

خواب آه خواب شیرهٔ مرفین دردهاست
افسوس خواب من همه بیداری من است
در خواب مرگ پنجه کشد بر روانم: آه،
بیداری‌ام فسانهٔ بیماری تن است.
(همان: ۱۹۸)

و یا ترکیب «باد نشئه» در همین شعر:

مهتاب می‌چکید ز دندان ابرها
ره چون طناب بسته تن دشت خفته را
هذیان باد نشئه طنین بست در فضا
گویی سرود دردی نهفته را
(همان)

نصرت رحمانی حدیث نسلی را بازمی‌گوید که در اوج جوانی پیر شد؛ نسلی فریب‌خورده که به جای آزادی، «غبار» نصیبش شد. حدیث رحمانی حدیث جوانانی است که از ناهنجاری-های جامعه به تنگ آمده‌اند اما کاری از دست‌شان برنمی‌آید مگر ویران کردن خود! بی‌باوری سراپای وجود این نسل را فراگرفته است. این نسل دیگر امیدی به بهبودی اوضاع ندارد. این نسل دیگر بر نمی‌خیزد؛ یعنی توانش را ندارد. این نسل وقتی که دید دیگر نمی‌تواند علیه دشمن قیام کند؛ علیه خود قیام کرد و در یخچال بنگ و باده یخ بست:

بدرود
هم راه نسلم سرد چالی را پذیرایم
در خواب یخ تا بازگشت تو
ای قبلهٔ عصیان
آواز گام تو
□
بی باورم از لای لای جادوی این خواب
این افسانهٔ افسون
دیگر منم یخ بسته در یخچال بنگ و باده و افیون
پیموده‌ام پیموده‌ام این راه
در زیر سیل خون
ای وای من
بدرود
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۲۴۵)

یکی از زیباترین شعرهایی که رحمانی دربارهٔ اعتیاد سروده، شعر «پرواز» است. در این شعر رحمانی از پرنده‌ای سخن می‌گوید که به خاطر دلبستگی‌اش به چند دانه، از پرواز باز می‌ماند. در واقع، رحمانی برای بیان منظور خود از نماد استفاده کرده است. او افرادی را به تصویر می‌کشد که به خاطر اعتیاد به مواد مخدر از پرداختن به کارهای مفید و سازنده بازمانده‌اند و فقط به مواد مخدر فکر می‌کنند. این شعر، بطور اخص می‌تواند تعریضی داشته باشد به روشن‌فکران آن دوره که در غبار گم شدند و از آرمان‌های خود دست کشیدند:

وقتی پرنده‌ای را
معتاد می‌کنند
تا فالی از قفس بدر آرد
و اهدا نماید آن فال را به جویندگان خوشبختی
□

تا شاهدانه‌ای به هدیه بگیرد

پرواز...،
قصهٔ بس ابلهانه‌ای است
از معبر قفس!
(همان: ۵۷۰)

در شعر «در زیر تیغ» رحمانی به صراحت به اعتیاد روشنفکران اشاره می‌کند و آن‌ها را به باد انتقاد و تمسخر می‌گیرد. در این شعر رحمانی پس از تشبیه روشنفکران به طوطیان شکرگفتار و انتقاد از آن‌ها، به اعتیاد آنان اشاره کرده و به نوعی آنان را به باد تمسخر گرفته است؛ بدین صورت که ما در غبار الکل و افیون پرورده می‌شویم و گل می‌کنیم و روشنفکر می‌شویم:

وین جمله نیز، نزدوده است خندهٔ تلخ شکست یاران را
یاران تجربه‌های تلخ
این طوطیان شکرگفتار
یاران و یاوران برگزیده (روشنفکران)

که چون گولان
آرام و رام، چون گله سوی مسلخ خود رفتند
و زورق تفکر ما را
با گند فکرهای روشن خود
در ساحل ریا به خاک نشاندند
با ظلمت رسالت اندیشه‌های خود
انبوه کودکان ما را در خون به خاک نشاندند

آه...
اینجا چه می‌کنیم؟
مادر غبار الکل و افیون
پرورده می‌شویم و گل می‌کنیم
و روشنفکر خواهم شد
آفت برای نسل‌های پیاپی
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۵۹۶- ۵۹۸)

فروغ فرخزاد نیز در قسمتی از شعر «آیه‌های زمینی» به همین موضوع اشاره می‌کند که بی‌شباهت به شعر رحمانی نیست:

مرداب‌های الکل
با آن بخارهای گس مسموم
انبوه بی‌تحرک روشنفکران را
به ژرفنای خویش کشید
(فرخزاد، ۱۳۸۴: ۲۱۷)

مسألهٔ افیون، بعد از ۲۸ مرداد، چنان در بین شاعران شیوع پیدا کرد که حتی عنوان بعضی از اشعار را نیز به خود اختصاص داد. «گل افیون» رحمانی و «سبز» اخوان ثالث، نمونهٔ این نوع شعرهاست. همان‌گونه که قبلا نیز اشاره شد وقایع ۲۸ مرداد باعث شد که شاعران – که اغلب روشن‌فکران بودند – دچار سرخوردگی روحی و عاطفی شوند و در نتیجه برای تسکین خود به افیون پناه ببرند. در شعر گل افیون، رحمانی به همین موضوع اشاره می‌کند اما قبل از پرداختن به آن، مقدمه‌ای می‌چیند و به نوعی به توصیف گل افیون می‌پردازد:

در عطر گرم آفتاب و دشت‌های شرق
آنجا که می‌روید برای آدمی گل گندم
این دانهٔ زرین برای زیست
این هستهٔ نیرو برای هستی آدم
گویند:
- می‌روید گلی مسموم
خشخاش
بندی او گردد هر آن کس بویدش یک‌بار
فرجام از هستی شود بیزار.
درمان هر دردی‌ست
درمان برای مرگ
درمان برای زیست
خود نیز باشد درد بی‌درمان!
□
این هر دو گل خود را فدا کردند تا انسان
گیرد سرو سامان
این هدیه از یزدان
آن تحفه از شیطان

(رحمانی، ۱۳۸۹: ۱۶۶- ۱۶۷)

رحمانی سپس به نقش شاعران در زندگی انسان‌ها اشاره کرده و به نوعی از آن‌ها تمجید می‌کند:

در عطر گرم آفتاب دشت های شرق
آنجا که می‌روید گل احساس و شعر ما
بس شاعران خود را فدا کردند،
تا انسان
شوید ملال درد از دامان

چونان گل گندم
خودرا فدا کردند تا انسان رها گردد
تا چرخ‌های زندگی گردد
از سرگردانی آدم‌ها
آسوده افکار خدا گردد

(رحمانی، ۱۳۸۹: ۱۶۷)

سرانجام پس از گذشت روزها و شب‌ها، روزگار شاعر فرا می‌رسد؛ روزگاری که تاریکی بر همه جا سایه افکنده و از صبح و روشنی خبری نیست. در چنین روزگاری، شاعران به افیون پناه می‌برند تا مگر کمی آرامش یابند؛ آرامش دروغین!

ز آن روزها و شام و روزگاران
شب‌ها گذشت و روزها گم گشت
تا روز ما آمد...

دیگر از این تاریک بی‌بنیاد
از کشتگاه گور
برچشمهٔ خورشید راهی نیست
ز آن خوشه‌های زندگی‌پرورد
در دست‌های باد،
جز پر کاهی نیست
طاعون به جای نور از خورشید می‌بارد
ابلیس با دست «شما» خشخاش می‌کارد

ما را گناهی نیست

بر چشمهٔ خورشید راهی نیست
هر کشتکار کشته‌کاری خوب می‌داند
جز خواب بی‌هوشی و خاموشی،
مارا پناهی نیست!
(رحمانی، ۱۳۸۹: ۱۶۷-۱۶۸)

اخوان ثالث، نیز در شعر «سبز» به تعریف و تمجید از افیون پرداخته است:

با تو دیشب تا کجا رفتم
تا خدا وان سوی صحرای خدا رفتم
من نمی‌گویم ملایک بال در بالم شنا کردند
من نمی‌گویم که باران طلا آمد
با تو لیک ای عطر سبز سایه‌پرورده
ای پری که باد می‌بردت
از چمن‌زار حریر پر گل پرده
تا حریم سایه‌های سبز
تا بهار سبزه‌های عطر
تا دیاری که غریبی‌هاش می‌آمد به چشمم آشنا، رفتم
(اخوان ثالث،۱۳۶۰: ۷۰)

سعیدی سیرجانی هم در کتاب «زیر خاکستر» که در سال ۱۳۴۴ به چاپ رسید؛ شعری دارد که در آن به توصیف نشئگی افیون و خواص وافور پرداخته است:

سیه‌چرده‌ای، لاغراندامکی
نجاتم دهد از غم روزگار
به زهرش کنم تلخی غم علاج
به افعی پناهنده گردم ز مار
چو در پرتو آتش افتد به تاب
مُکم، قیرگون شیرهٔ جان او
خزد، نرم نرمک به گور سیاه
سیه جسم بی‌جان پیچان او
نفیرافکن از تاب آتش خزد
به غار سیه مار چنبرزده
وزان رخنه گردد به کامم روان

سیاه اژدر تن به آذر زده
فریبا، خیال آفرین، پرشکنج
بر آتش برقصد چو جادوگران
ببندد به افسون جادوئیش
سبک، دیدگانم به خوابی گران
فرود آورد پنجهٔ زهرگین
به لرزان و پیچان عصب‌های من
به روز اندرم دیده بر هم نهد
رباید ز سر خواب شب‌های من
به نیروی سیالهٔ نشئه‌بخش
فراز فلک بال و پر، وا کنم
رها از کمند زمان و مکان
جهان تا جهان را تماشا کنم
منم شاه اقلیم وارستگی
سیه دود او، هالهٔ تاج من
قوی فکرتان، آسمان همتان
گه نشئه بینند معراج من
تو گر زهر خوانیش و گر پادزهر
مرا پادزهر است و داروی غم
که جز نیش سوزن نیارد برون
بن خار در پای کرده ورم
تو ای فارغ از غم، به انکار من
چه کوشی که جانت غمین نیست نیست!
بدانستی ار درد من داشتی
که ما را دوائی جز این نیست نیست
(سعیدی سیرجانی، ۱۳۴۵: ۸۳)

م. آزاد در شعر «فصل خفتن» هم به ۲۸ مرداد اشاره می‌کند و هم به مسألهٔ اعتیاد:

هر نیمه شب از آن سوی تاریکی
فریادهای خونین می‌آمد:
در بیست و هشتمین روز
از ماه سرخ مرداد

اشباح کور، هر شب
پای درخت‌ها
یک چهرهٔ دریده به جا می گذاشتند
و ما می‌گریختیم
تا قلب نخلستان
و عاشقان و ملاحان، هر شب
ما را به بوریاها می‌خواندند...
از خانه‌های سیمانی، تا کنار شط
هر خانه‌یی نشانهٔ نخلی بود
آنجا سقوط بود
و دشنه‌های فولاد
از قلب آفتاب گذر می‌کرد
آنجا هزار دست
ما را به ذوب می‌خواند
شب، زرد و پرهیاهو
آفاق بی‌پرنده‌ی دوری داشت
گاهی صدایی طولانی، در شهر
از مرگ یا سقوط خبر می داد:
در ایستگاه پنج
مردی میان آتش‌ها می سوخت!
ما می‌گریختیم
از خاکریز راه
آرام می‌گذشتیم
و دود باستانی افیون
ما را به دوردست قرون می‌برد...
(مشرف آزاد تهرانی، ۱۳۷۸: ۳۵۲)

اخوان ثالث نیز در شعر «کاوه یا اسکندر؟» که در آن شکست نهضت ملی را بیان کرده؛ به صراحت به این موضوع اشاره کرده و اذعان می‌دارد که دیگر کار از کار گذشته و جز پناه بردن به «باده و افیون و بنگ» کار دیگری از ما ساخته نیست:

آب‌ها از آسیا افتاده، لیک
باز ما مانديم و خوان این و آن

میهمان باده و افیون و بنگ
از عطای دشمنان و دوستان
(اخوان ثالث، ۱۳۷۹: ۹۵)

در پایان ذکر این نکته لازم است که مسألهٔ اعتیاد در شعر شاعران بعد از انقلاب نیز دیده می‌شود و شعرهای نسل جوان به‌ویژه جریان موسوم به «غزل پست‌مدرن» پر است از این مضامین:

تریاک کهنه، منقل خاموش، موش، موش
این ماه هم نیامده بابا به مرخصی
(موسوی، ۱۳۸۹: ۱۹۹)

و این بیت:

از شیشه‌ی شکسته شده تا صدای جاز
مشروب و بنگ و زندگی و... باز... باز... باز...
(همان. ۱۸۷)

و این بیت از فاطمه اختصاری:

بریز داخل سلّول‌هام الکل را
به هم بریز من و منطق و تعادل را
(اختصاری، ۱۳۹۶: ۱۸)

۳. نتیجه گیری

یکی از آسیب‌هایی که گریبان بسیاری از شاعران نیمایی و حتی خود او را گرفت مسألهٔ اعتیاد است. بسیاری از شاعران معاصر در دام این انحراف آشکار گرفتار شده و سرانجام «در غبار گم شدند» آن‌ها در اشعار خود به انعکاس این موضوع پرداخته و به نوعی جامعهٔ خود را به نقد کشیده‌اند. نصرت رحمانی، اخوان ثالث، نادرپور، حسین منزوی، م. آزاد، سعیدی سیرجانی و... از آن جمله‌اند. این موضوع گذشته از نتیجهٔ آشنایی با شاعران اروپایی، نتیجهٔ وقایع ۲۸ مرداد و شکست خیزش ملی است. بعد از وقایع ۲۸ مرداد روشن‌فکران از نظر روحی چنان در هم شکسته و سرخورده شدند که دیگر همه چیز را تمام شده پنداشته و جز تیرگی و تباهی چیز دیگری نمی‌دیدند؛ از این رو به دنبال دارویی می‌گشتند تا کمی از دردشان بکاهد و برای لحظاتی هرچند اندک، غم شکست را از ذهنشان بزداید. وقایع ۲۸ مرداد و خفقان ناشی از آن باعث شد شاعرانی که دچار نوعی یأس اجتماعی شدید شده

بودند؛ لاقیدی و انکار در پیش بگیرند و عصیان خود را به شکل مبارزه با اخلاقیات حاکم بر جامعه و به نوعی رفتارهای بودلری نشان دهند. در شعر این شاعران یا صلای مستی و فراموشی است یا مرگ اندیشی و ناامیدی و یا مضامین اروتیکی. بدین ترتیب، تصویری که از روشن‌فکر ایرانی ارائه می‌شود اغلب جز موجودی سرگشته و تنها و مأیوس نیست که از نظر او دیگر زندگی معنایی ندارد. البته مسألهٔ اعتیاد مختص شاعران نیمایی نیست ولی این پژوهش صرفا به بررسی مولفهٔ اعتیاد در این دوره و گروه پرداخته است. انحراف اجتماعی از دورهٔ صفوی شروع شده و ادبیات آن دوره را هم تحت‌الشعاع قرار می‌دهد؛ به طوری که بازتاب این پدیدهٔ اجتماعی را در اشعار شاعران این دوره می‌توان مشاهده کرد.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۶)، ایران بین دو انقلاب، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، حسن شمس‌آوری و محسن مدیرشانه‌چی، چاپ یازدهم، تهران: مرکز

۲. آل احمد، جلال (۱۳۵۷)، ارزیابی شتاب‌زده، چاپ ۳، تهران: رواق

۳. اختصاری، فاطمه (۱۳۹۶)، بت بزرگ، بی‌جا: سایه‌ها

۴. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۰)، از این اوستا، چاپ ۵، تهران: مروارید

۵. اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۹)، گزینهٔ اشعار، چاپ ۶. تهران: مروارید

۶. اورند، مهدی (۱۳۸۸)، نصرت رحمانی، تهران: ثالث

۷. بقایی، محمد (۱۳۸۶)، شاملو و عالم معنا (به همراه گفتگویی منتشر نشده با نصرت رحمانی)، تهران: مروارید

۸. رحمانی، نصرت (۱۳۸۹)، مجموعهٔ اشعار. چاپ ۳، تهران: نگاه

۹. صلاحی، عمران (۱۳۸۶)، ناگاه یک نگاه (دو دفتر شعر: گریه در آب / ایستگاه بین راه)، تهران: دارینوش

۱۰. سرکوهی، فرج (۱۳۶۹)، [مصاحبه با نصرت رحمانی]، آدینه، دی ۱۳۶۹، صص ۱۶-۲۱

۱۱. سعیدی سیرجانی، علی اکبر (۱۳۴۵)، زیر خاکستر، تهران: چاپخانهٔ بهمن

۱۲. شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن

۱۳. شمس لنگرودی، محمدتقی (۱۳۷۰)، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد ۲ و ۳، تهران: مرکز

۱۴. کسروی، احمد (۱۳۴۸)، «زندگانی من» با «ده سال در عدلیه» و «چرا از عدلیه بیرون آمدم»، تهران: باهماد آزادگان

۱۵. مشرف آزاد تهرانی، محمود (۱۳۷۸)، گل باغ آشنایی (مجموعهٔ اشعار)، تهران: علم

۱۶. منزوی، حسین (۱۳۸۸). مجموعهٔ اشعار. تهران: نگاه و آفرینش.

۱۷. موسوی، مهدی (۱۳۸۹)، پرنده کوچولو، نه پرنده بود! نه کوچولو!، مشهد: سخن‌گستر

۱۸. نادرپور، نادر (۱۳۹۳)، مجموعهٔ اشعار. چاپ ۳، تهران: نگاه

۱۹. هنرمندی، حسن (۱۳۵۰)، بنیاد شعر نو در فرانسه، تهران: بازرگانی

مقاله‌ها

۱. نوریان، مهدی؛ طغیانی، اسحق و طهماسبی، فریدون (۱۳۸۴)، بازتاب پدیدهٔ اعتیاد در شعر صائب، مجلهٔ علمی- پژوهشی دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، ۲ (۴۱)، ۱۸۴-۱۶۷

Reflection of the Addiction Phenomenon in Contemporary Poetry

Kazem Hashemi

۱.Master's Degree in Persian Language and Literature, Birjand University, Birjand, Iran.
Email: k.hashemi٦٦@gmail.com

Article Info (۲۳۱-۲۵٤)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۵ February ۲۰۲۲

Accepted:
۱۵ August ۲۰۲۳

Keywords:
Contemporary Poetry
August ۲۸ coup
Addiction

ABSTRACT

One of the prevalent themes in contemporary poetry is the issue of opium addiction. Many poets have openly fallen into the trap of this deviation and, ultimately, "lost themselves in the dust." This article, compiled using a descriptive-analytical method and library sources, first explores the emergence of this phenomenon in contemporary poetry and then examines and analyzes its reflection in contemporary poetry. This topic is not only the result of familiarity with European poets but also the consequence of the August ۲۸ coup and the failure of the national uprising. After the August ۲۸ coup, intellectuals were mentally shattered and disillusioned, considering everything as lost and seeing nothing but darkness and destruction. Consequently, they sought remedies to alleviate their pain and momentarily alleviate the sorrow of defeat. It is worth mentioning that this issue can also be observed among the poets of the Safavid era, indicating the prevalence of this phenomenon during that period.

فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار

فاطمه وظیفه‌دان ملاشاهی

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ پزشکی، دانشگاه علوم پزشکی، زاهدان، ایران. رایانامه: molashahif@yahoo.com

اطلاعات مقاله (۲۵۵-۲۶۹)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۱/۲۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۶/۰۳

واژه‌های کلیدی:
فلسفه
کلام
عرفان
مصیبت‌نامه
منطق الطیر

چکیده

رابطهٔ فلسفه و ادبیات رابطه‌ای میان اندیشه (قوهٔ ناطقه) و کلام (نطق) است. ادبیات وسعتی به اندازهٔ همهٔ پرسش‌های بشری دارد؛ از عشق گرفته تا مسائل فلسفی، مناسبات قدرت، مسائل اقتصادی، رنج‌های فردی و روابط انسانی، بنابراین ادبیات گریزی از فلسفه ندارد. در غالب مواقع به مسائلی می‌رسد که در فلسفه نیز مطرح است. سوال اصلی در این پژوهش آن است که مفاهیم فلسفی چه بازتابی در شعر عطار داشته و نگاه عطار به فلسفه چگونه نگاهی است؟ آثار عطار آکنده از مفاهیم عمیق فلسفی، کلامی و عرفانی است. یعنی زبان عطار و کلامش، محملی برای معانی بسیار عمیق در حوزه‌های مذکور است. عطار علاوه بر آشنایی با بسیاری از علوم از قبیل عرفان، نجوم، روان‌شناسی، تاریخ و... فیلسوف نیز هست اما از نوع فلسفه ستیز!

این مقاله با تکیه بر دو اثر عطار یعنی مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر به تصحیح استاد محمدرضا شفیعی کدکنی و به روش توصیفی- تحلیلی بر اساس منابع کتابخانه‌ای تنظیم و تدوین شده است.

۱. مقدمه

عطار نیشابوری پس از سنایی شایستهٔ توجه خاص است و در واقع از نخستین شاعرانی است که عرفان را به طور مبسوط به شعر بیان کرد و از پرکارترین شاعران و نویسندگان قدیم ایران است. انسان، به ذات واقع‌گرا و حقیقت طلب است اما واقعیت‌ها و حقیقت‌ها در نظر انسان‌ها یکسان نیستند. شاید به تعداد افراد آدمی، واقعیت و حقیقت وجود داشته باشد. همه خدا پرستند اما درک هر کس از خداوند فرق دارد. عطار روی این نکته انگشت می‌گذارد. او به هر حقیقتی که می‌رسد تامل می‌کند. چون اهل تامل است و تامل با حیرت همراه است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

عطار دشمن‌ترین دشمن فلسفه است. خود او می‌گوید: «کاف کفر ای جان به حق‌المعرفه/ خوش‌ترم آید ز فای فلسفه؛ چون که این علم لزج چون ره زند/ بیشتر بر مردم آگه زند». با این حال می‌توان گفت که هیچ فیلسوفی در عمق تفکر به پای عطار نمی‌رسد. او اصطلاحات افلاطون و ارسطو را به کار نمی‌برد اما یک فیلسوف عارف و فیلسوف‌ترین فیلسوف است. اکنون باید به آن سخن بازگشت که پیر عطار کیست؟ عطار اسم آن پیر را «سالک فکرت» نامیده است. کلمهٔ «سالک»، کلمهٔ مانوسی است و به معنای «رهرو» است. عرفا خود را سالک می‌دانند. فکر نیز در نزد او تصفیه می‌شود. با این حساب، باطن عطار، پیر اوست.

عطار و فلسفه: عطار مردی که در مدارس شهر نیشابور حکمت مشاء و میراث ارسطویی و یونانی را آموخته و با مفاهیم و اصطلاحات این فلسفه به کمال آشنا بوده و در عین حال، با آن دشمنی کرده است اما دشمنی عالمانه. مقصود این است که: بنیاد نگاه عرفانی و آنچه در شعر عطار وجود دارد؛ اساساً ضد فلسفهٔ ارسطویی است؛ هرچند که نوع نگاه عقلانی مورد قبول عطار است و چنین هم نیست که آن را نخوانده باشد. این پژوهش با توجه به صوفی مسلکی، نگاه عرفانی و نگرش عطار در خصوص فلسفه، اصطلاحات فلسفی در شعر او بررسی می‌کنیم.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

با توجه به اینکه عطار شاعری عرفانی است ضرورت دارد دیدگاه او در مورد فلسفه بررسی شود تا با استناد به این موضوع دید روشن‌تری نسبت به ارتباط عرفان و شاعران عرفانی به مبحث عقل و فلسفه به دست آید.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در مورد عطار و فلسفه تقی پورنامداریان (۱۳۷۴) در مقالهٔ «عقل و فلسفه از نظرگاه عطار» به تقابل این دو نظر داشته است. شریف‌زاده و همکاران (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی فلسفهٔ تربیتی عطار نیشابوری و افلوطین»، دیدگاه این دو را در باب فلسفهٔ تربیتی بررسی کرده‌اند. جهانی قانی و همکاران (۱۴۰۲) مقالهٔ «بررسی و تحلیل اندیشه‌های کلامی عطار نیشابوری با نگاهی به مثنوی‌هایش» به تحلیل عقل و حسن و قبح نقلی و نیز فلسفهٔ جبر در شعر عطار می‌پردازد. همچنین محمد امین مروتی (۱۳۹۸) در سایت فرهنگ و اندیشه مختصرا به موضوع عطار و فلسفه پرداخته است. آناهید خزیر در گفتگوی مختصری با اصغر دادبه (۱۳۹۱) به عطار و نگاه فلسفی به جهان هستی پرداخته؛ دادبه همچنین در گفتگویی با ایکنا (۱۴۰۰) دربارهٔ مخالفت عطار با فلسفه یونانی برای دفاع از حکمت ملی سخن گفته است. همچنین نوروزی و همکاران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای مشابه «بازتاب فلسفه در شعر شفیعی کدکنی» اگزیستانسیالیسم و دیدگاه‌های اگزیستانسیالیستی بخش قابل توجهی از رویکرد فکری شفیعی کدکنی را بررسی کرده‌اند. اکبری و همکاران نیز (۱۴۰۲) در مقالهٔ «تقابل‌های فلسفی در شعر سنایی غزنوی» شعر سنایی را دارای تقابل‌ها و متناقض‌های زبانی زیادی می‌داند اما در مورد فلسفه و اصطلاحات فلسفی در منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه که موضوع کار این پژوهش است مقاله‌ای به چاپ نرسیده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. فلسفه و اصطلاحات فلسفی در شعر عطار

عطار نیشابوری یکی از شاعرانی است که عرفان متفکرانهٔ او مشام جان را خوش می‌کند. او با گام‌های بلند عرفانی با آگاهی و آشنایی به مفاهیم فلسفی نظر دارد. وفور اصطلاحات فلسفی که بازتاب عقاید او است این ادعا را اثبات می‌کند؛ بنابراین به بازتاب و تحلیل اصطلاحات فلسفی و کلامی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار بر اساس نظر او در این دو اثر می‌پردازیم:

۲-۱-۱. ابد

در لغت به معنی همیشه و روزگار است و در اصطلاح عبارت از امتداد ظهورات معنی است در صور اسماء قابله و صفات منفعله بر وجهی که مسبوق باشد به مادت و مدت، لیکن دائم و باقی بود به تجدد ظهور اولیّت ذات حق در آخریّت او. (گوهرین،۱۳۵۸: ۲۹) ابد اصطلاحی است

نظیر اصطلاح یونانی آفتارتوس، به معنی فساد ناپذیر و مدت زمانی نامتناهی بعد از زمان حال (کی منش،۱۳۶۶: ۴۹) عطار نیز ابد را به معنای زمان بی انتها به کار گرفته است:

تا ابد این راه منزل رفتنی است جمله در خونابهٔ دل رفتنی است
(عطار،۱۳۸۶: ۱۲۵)

۲-۱-۲. اثبات

ثابت کردن وجود امری یا درستی موضوعی از راه استدلال؛ مقابل نفی (سخن) درلغت به معنای نیک شناختن کسی را و دور نشدن از بیمار و ملازم شدن و نوشتن و باز داشتن آمده است. (گوهرین، ۱۳۶۷،ج۱: ۷۰) از نظر عطار محو و اثبات از درون یکدیگر بیرون می‌آیند. از محو اثبات و از اثبات محو می‌زاید. اثبات اول اثبات نفس و خودی است وچون سالک از خودی و نفس بمیرد به محو درحق (فنا فی الله) می‌رسد و پس از آن باز به اثبات یعنی بقای به حق. (صارمی،۱۳۷۳: ۱۴)

نیست شو تا هستیت از پی رسد تا تو هستی، هست در تو کی رسد
تانگردی محو خواری فنا کی رسد اثبات از عز بقا
(عطار،۱۳۸۵ :۲۶۱)

۲-۱-۳. اجل

کلمهٔ اجل در لغت به معنی وقت محدود در آینده است و اجل انسان و حیوان مرگ اوست «اذاجاء اجلهم لایستاخرون ساعه و لایستقدمون» و آن یا طبیعی است یا اخترامی (سجادی،۱۳۷۹: ۸۰)

اجل: گاه، هنگام، زمان، انتهای مدت، سررسید، راغب گفته: اجل مدتی است که برای هر چیزی معین شود، واجل آدمی مدتی حیات اواست. (حسینی دشتی، ۱۳۸۵،ج۱: ۴۳۳) عطار در ابیات زیر به مفهوم اجل یعنی وقت معین و محدود اشاره کرده است:

هم برای مردنت پرورده‌اند هم برای بردنت آورده‌اند
(عطار،۱۳۸۵: ۱۷۵)

ز آنکه هر چیزی که او پاینده نیست هر که دل بندد در و دل زنده نیست
(همان: ۱۷۸)

۲-۱-۴. اختیار

گزیدن، برگزیدن. عنوانی معروف در علم کلام به معنی تمکن برگزینش (حسینی دشتی، ۱۳۸۵،ج۱: ۵۱۶) در فلسفه حالت ارادی انسان برای انجام دادن کاری یا ترک آن؛ مقابل جبر (سخن) اختیار در نظر حکما و متکلمین به اراده و قدرت اطلاق می‌شود که مقابل ایجاب

است و گویند غرض از اختیار آن است که فاعل، هر کاری که خواهد بکند و هر کاری که خواهد نکند پس به عدم فعل مشیّت تعلق نمی‌گیرد بلکه او معلل به عدم مشیّت است. (گوهرین،۱۳۷۶: ۸۸) در بیت زیر از مصیبت نامه، عطار خود را صاحب اختیار نمی‌داند و معتقد است که خداوند به او نظر کرده و او نیز خود را به خداوند سپرده است:

در میانم چون کشیدی از کنار در میانم بر کنار از اختیار
(عطار،۱۳۸۶ :۱۲۹)

و در دو بیت دیگر مفهوم اختیار داشتن را تصویر نموده است:

جسته از تخت خداوندی کنار بندگی را کرده در دل اختیار
(همان، ۳۵۵)

دید دنیا کشتزار خویشتن لاجرم کرد اختیار خویشتن
(همان، ۳۵۶)

۲-۱-۵. ارادت

هم در اصطلاحات فلسفی و هم در اصطلاحات عرفانی جای دارد.در فلسفه، حرکت نفس به سوی عمل بعد از تصور و تصدیق فواید آن. (سخن) اراده از نظر لغوی به معنای خواستن و قصد کردن و توجه کردن آمده و حکما عزم راسخ را که بعد از مقدمات عمل که تصور و میل و عشق و شور باشد حاصل می‌شود اراده گویند که مقدمهٔ قریب فعل است. (سجادی،۱۳۷۹،ج۱: ۱۲۹) عطار اراده را لازمهٔ انجام کار در کنار داشتن علم و قدرت بیان می‌کند:

قدرت و علم و ارادت چون تر است هر چه خواهی می‌توانی کرد راست
(عطار،۱۳۸۶ :۴۵۷)

۲-۱-۶. ازل

ازل (یا ازلیت) نظیر اصطلاح یونانی آگنتوس به معنی تولید نشده و مدت زمانی نامتناهی پیش از زمان حال (کی منش،۱۳۶۶: ۴۹) در لغت به معنای همیشگی و زمانی که آن را ابتدا نباشد و در اصطلاح متکلمین، عبارت است از استمرار و ازمنهٔ مقدّرهٔ غیر متناهی در جانب ماضی، چنان که ابد استمرار وجود است در ازمنه غیر متناهی در طرف مستقبل و آینده. (گوهرین،۱۳۵۸: ۱۷۰) عطار به زیبایی از این اصلاح در بیت زیر بهره گرفته و مدعی است که گلیم دل از ازل به واسطهٔ گناه سیاه شده و رنگ گلیم ما را در گیلان این‌گونه انتخاب کرده‌اند. طبق گفته‌های استاد شفیعی‌کدکنی رنگ گلیم‌های ایرانی در تغییرناپذیری و ثابت بودن شهرت زیادی داشته است و شاعر نیز خواسته است تا تغییرناپذیری سرنوشت را بیان کند.

چون به کیلان ازل پیش از گناه از گناه آمد گلیم دل سیاه

(عطار،۱۳۸۶: ۱۳۰)

۲-۱-۷. بعد

هم اصطلاح فلسفی و هم عرفانی است. بعد نزد متکلمان وعده‌ای از فلاسفه که قائل به نفی مقدارند عبارت از امتداد موهوم است و نزد اکثر فلاسفه که قائل بوجود مقدارند عبارت از امتداد موجود است و نزد حکماش که قائل بوجود خلاء می‌باشند بعد بر دو نوع است یکی امتداد قائم به جسم تعلیمی و دیگر امتداد مجرد از ماده که قائم بنفس است بنحوی که اگر جسمی شاغل آن نباشد خلاء خواهد بود؛ اما حکمایی که وجود خلاء را محل می‌دانند بعد مجرد را منکرند و گویند: بعد عبارت از امتداد قائم بجسم است اما تعریف بعد موهوم که عقیده متکلمان است عبارت از امتداد موهوم مفروض درجسم است. (سجادی،۱۳۷۹: ۴۳۳) عطار «بعد» که از جان غافل شدن و به جسم پرداختن است را مانع قرب می‌داند:

بعد چیست از جسم جان انگاشتن قعر دوزخ آسمان انگاشتن
(عطار،۱۳۸۶: ۴۶۴)

کر نیاید قرب اینجا حاصلت پیش آرد بعد کاری مشکلت
(همان، ۴۰۴)

۲-۱-۸. تجرید

تجرید نیز در هر دو گروه اصطلاحات عرفانی و فلسفی جای دارد. بابا افضل می‌گوید: تجرید عبارت است از آنکه یک یک چیزها را از خود جدا می‌کند و می‌بیند که هیچ یک حقیقت او نیست بلکه اگر از آن اوست غیر اوست تا چون همه عوارض و غشاوات رفع کند و به بیند که اگر چیزی باز مانده است بی‌هیچ حالی و وضعی که آن چیز است که حقیقت ذوات اوست و همهٔ چیزها بوی قائم و ثابت بودند و چون هیچ چیز نمانده است جز آن چیز پس او به چیز دیگر قائم نبود و بخود قائم بود وجودش از خود و فنا بر او روا نبود و دیگر به معنی تجزیه و تحلیل عقلی آمده است و صور اشیاء به تجرید در ذهن مرتسم شود.» (سجادی،۱۳۷۰: ۴۸۵) در بیت ذیل عطار تجرید را یکی از منازل وادی توحید می‌داند:

بعد از این وادی توحید آیدت منزل تفرید و تجرید آیدت
(عطار،۱۳۸۵: ۲۳۶)

۲-۱-۹. تحقیق

هم عرفانی و هم فلسفی است. «در کلام، مرادف با ثبوت، کون و وجود است و در عرف اهل معقول اثبات مساله است چنانکه تدقیق اثبات دلیل است به دلیل و در نزد صوفیه ظهور حق

است در صور اسماء الله» (سجادی،۱۳۷۹: ۴۹۵) و عطار هر چند توفیق الهی را رفیق راه می‌داند اما خود را بی نیاز از تحقیق نمی‌بیند:

گر چه این انعام و این توفیق هست می‌ندارد جانم از تحقیق دست
(عطار،۱۳۸۵: ۲۰۸)

۲-۱-۹. تقدیر

تقدیر به معنای اندازه و تعیین قدر و مقدار است و از نظر فلاسفه به معنای مشخص و معین شدن حوادث وجودی و تعیین و اندازه آن در عالم قضاء الهی و تدوین در لوح محفوظ به وسیلهٔ قلب قدرت می‌باشد. (سجادی،۱۳۷۹: ۵۷۰)

عطار تقدیر را پذیرفته و به حکم آن گردن می‌نهد:

از کمان حکم و تقدیری که رفت جان هدف سازم به هر تیری که رفت
(عطار،۱۳۸۶: ۱۳۲)

چون بر آید بحر تقدیرش بجوش شیر گردد همچو مور آنجا خموش
(همان، ۱۷۵)

۲-۱-۱۰. جهل

جهل ضد علم است. عطار آشنایی و علم داشتن به راه عشق و عرفان و مراحل سلوک را لازمهٔ گام نهادن در این راه می‌داند:

شرح گویی رسم و آداب ملوک زانکه نتوان کرد بر جهل این سلوک
(عطار،۱۳۸۵ :۱۴۵)

چون تو در عشق از سر جهل آمدی خواب خوش بادت که نااهل آمدی
(عطار،۱۳۸۵ :۲۲۹)

۲-۱-۱۱. حال

کلمهٔ حال در لغت به معنای حلول آمده و این اصطلاح را هم صوفیه و هم فلاسفه و هم متکلمان به کار برده‌اند فلاسفه اعراض و کیفیات غیر راسخه را حال می‌گویند و کیفیات راسخه را ملکه می‌نامند. (سجادی،۱۳۷۹،ج۲: ۶۸۲) از نظر متکلمان واسطه میان وجود و عدم را حال گویند. (همان) در نزد عارفان هرچه به محض موهبت بر دل پاک سالک راه طریقت از جانب حق وارد می‌شود بی تعمد سالک، و باز به ظهور صفات نفس زائل می‌گردد. آنرا«حال» می‌نامند. (سجادی،۱۳۷۰: ۳۰۷) در بیت زیر حال، متعاقب زوال صفات نفس ظهور می‌کند:

حال چیست از نفس متواری شدن پس به استقبال جباری شدن
(عطار،۱۳۸۶ :۴۶۴)

۲-۱-۱۲. حلول

حلول چیزی در چیزی عبارت از نفوذ و دخول چیزی است در چیز دیگر و فرود آمدن و نزول در مکان یعنی قائل به لحو حق در اشیا که عقیدهٔ بعضی از علاء صوفیه نیز بوده است و عطار می‌خواهد بگوید اگر مفهومی برای حلول بتوان قائل شد همین است که توفانی شوی و جز حق باقی نماند و گرنه با بقای تو، جایی برای مفهوم حلول نیست. (شفیعی کدکنی،۱۳۸۵، ۲۸۹) عطار نیز به همین مفهوم اشاره دارد؛ از خود فانی و به حق باقی شدن:

تو در او گم شو حلولی این بود هر چه این نبود، فضولی این بود
(عطار،۱۳۸۵: ۸۴)

۲-۱-۱۳. خذلان

اصل کلمه خذلان به معنی بی یار ماندن است ولی در اصطلاح علمای کلام خذلان نقطه مقابل «لطف» است یعنی آنچه را خداوند در حق متقی از توفیق و عصمت فراهم می‌آورد در حق عاصی انجام نمی‌دهد و بدین گونه مخذول می‌ماند و کارش به گناه می‌کشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۳۴۲) و در اصطلاحات عرفا، خذلان دوران بدبختی سالک است که به واسطهٔ گناهی یا ترک اولائی از سیر و سلوک باز می‌ماند. (سجادی،۱۳۷۹: ۷۹۱) عطار در بیت ذیل شیخ صنعان را گرفتار خذلان معرفی می‌کند:

گفت خذلان قصد این درویش کرد عشق ترسازاده کار خویش کرد
(عطار،۱۳۸۵: ۱۳۵)

۲-۱-۱۴. روح

یکی از مسائل مهم فلسفی که افکار و انظار فلاسفه را به خود متوجه کرده مسالهٔ روح است. فلاسفه عموما قائل به سه امر شده‌اند: قلب، روح و نفس یا روح مجرد و گویند قلب عبارت از جسم لطیف صنوبری شکل است و مرکب روح بخاری است که روح حیوانی است و منشا حیات و حس و حرکت است و درتمام حیوانات هست و ساری در تمام اعضاء بدن است و روح بخاری مرکب نفس است که منشا ادراکات کلیه و تعقلات بوده و ذاتاً مجرد است و بدین ترتیب روح حیوانی برزخ میان قلب و نفس ناطقه است و واسط در تعلق نفس ناطقه با ابدان. (سجادی،۱۳۷۹: ۹۲۱- ۹۲۰) بدان که اهل شریعت، حقیقت آدمی را که مدرک جزئیان و کلیات و دانای خود و پروردگار است؛ روح انسانی گویند: و اهل حکمت، این حقیقت را نفس انسانی می‌گویند. (سجادی،۱۳۷۰: ۴۲۷) هجویری سخنان گروه‌های مختلف را دربارهٔ روح، در این شرح نقل می‌کند: بدان که اندر هستی روح علم ضروری است و اندر چگونگی آن عقل عاجز.

(هجویری،۱۳۸۴: ۳۸۳) عطار در بیت ذیل به آغاز آفرینش و دمیدن روح الهی در جسم خاکی انسان اشاره می‌کند:

آفتاب روح را تابان کند در گل آدم چنین پنهان کند
(عطار،۱۳۸۶: ۱۱۹)

۲-۱-۱۵. سایه

ابیات زیر یادآور مثل افلاطون است که جهان را ظل و سایه عالم مثال می‌داند. افلاطون عقیده داشت که آنچه در این جهان وجود دارد صورت مجازی یا سایهٔ حقایق کاملی است که در جهانی فراتر از این جهان وجود دارد. افلاطون آن حقایق کامله را «ایده» نام نهاد که ترجمه آن به عربی «مثال» و جمع آن «مثل» است. بنابراین عالمی که حقایق روحانی و کامل این جهان در آن وجود دارد عالم مثل خوانده می‌شود که عالم، سایه‌ای از آن است. (دزفولیان، ۱۳۸۱: ۳۳۹) سایه‌ها بر خاک افکنده شد و در پی نگاه خداوند جان گرفت:

صد هزاران سایه بر خاک او فکند پس نظر بر سایه پاک او فکند
سایه خود کرد بر عالم نثار گشت چندین مرغ هر دم آشکار
صورت مرغان عالم سر به سر سایه اوست این بدان ای بی خبر
(عطار،۱۳۸۵: ۱۲۳)

۲-۱-۱۶. عقل

عقل را از آن جهت عقل گویند که دارنده خود را از زلات نگاه دارد. معقول هم به معنی عقل آمده است. (سجادی،۱۳۷۹: ۱۲۶۹) تضاد میان عقل و عشق در عرفان و تصوف عاشقانه تضادی است ناگزیر که جمع میان آن دو ممکن نیست. عشق، مستی و از خود بی‌خود شدن است و عقل هوشیاری و به خود بودن، به همین سبب حضور یکی از آن دو غیبت دیگری است. این نکته‌ای است که عطار نیز مانند بسیاری دیگر از عرفای ایرانی بارها به آن اشاره می‌کند:

عشق اینجا آتشت و عقل دود عشق کامد در گریزد عقل زود
عقل در سودای عشق استاد نیست عشق کار عقل مادزاد نیست
(عطار،۱۳۸۵: ۲۲۱)

عشق باید کز خرد بستاندت پس صفات تو بدن گرداندت
(همان، ۲۲۳)

تا توانی با خرد بیگانه باش عقل را غارت کن و دیوانه باش
(همان، ۳۴۱)

عقل در آثار عطار اگر چه در مقابل عشق تحقیر می‌شود اما آنجا که خاضع و تسلیم دین است ممدوح شمرده می‌شود:

از وجود عقل خاست انکارها وز نمود عقل بود اقرارها...
عقل اندر حق‌شناسی کامل است لیک کاملتر از و جان و دل است
(همان، ۴۲۳)

۲-۱-۱۷. علم

معرفت، ادراک پدیده‌ها و حقایق و علل اشیاء از طریق عقل، (سخن) علم نزد حکما مشا شامل شک وهم و یقین می‌شود و نزد آنها عبارت از ادراک مطلق یا حصول صور اشیاء است نزد عقل و آن اعم از صور یقینی و شکی و همی است. (سجادی،۱۳۷۹: ۱۳۱۱) در فلسفه علم از اموری است که اینت آن عین ماهیت آن است و ازین جهت تعریف آن ممکن نیست زیرا صور مرکب از اجناس و فصول‌اند و امور بسیطه دارای جنس و فعل نمی‌باشند و چون بسیط است قابل انتصام نیست «لیس ینقسم بانقسام محله» (همان) علم در اصطلاح صوفیه نوری است مقتبس از مشکلات نبوت در دل بنده مومن که به‌واسطهٔ آن به خدای راه یابد و فرق آن با عقل آنکه عقل فطری است و علم خاص مومن است. (همان، ۱۳۰۹)

جمله تاریک است این محنت سرای علم در وی چون جواهر رهنمای...
(عطار،۱۳۸۵: ۳۵۳)

علم جز بهر حیات حق مخوان وز شفا خواندن نجات خود مدان...
(همان، ۱۵۶)

۲-۱-۱۸. فکر

فکر عبارت از ترتیب امور معلومه است برای رسیدن به امور مجهوله و حرکت نفس است در معقولات که از مبادی و مقدمات بمقاصد و نتایج منتهی می‌شود. (سجادی،۱۳۷۹، ج۳: ۱۴۳۳) در عرفان اندیشه و در اصطلاح فکر و اندیشه کردن در آیات خداست که از او معرفت زاید و ذکر کردن در نعم خداست که از او محبت زاید و فکر کردن وعده‌های خداست که از او رغبت زاید در طاعت و فکر و عید و عقاب خداست که از آن ترس از مخالفت زاید. (همان، ۱۴۳۴)

فکر چیست اسرار کلی حل شدن کوه کندن در دل خردل شدن
(عطار،۱۳۸۶: ۴۶۳)

در دو بیت ذیل عطار فکرت عقلی را نفی می‌کند و انسان را به فکرت قلبی فرا می‌خواند:

فکرت عقلی بود کفار را فکرت قلبی است مرد کار را
سالک فکرت که در کار آمد است نه ز عقل، از دل پدیدار آمد است
(همان، ۱۵۹)

۲-۱-۱۹. فلسفه

کلمهٔ فلسفه یونانی الاصل و مشتق از فیلاسوفیا یعنی محبت حکمت است. در اخوان الصفا گویند: ابتدا فلسفه دوست داشتن دانش‌ها بود و وسط آن شناخت حقایق موجودات بود بر حسب قدرت انسان‌ها و پایان آن عمل به گفتار بود یعنی عمل موافق با علم. (سجادی،۱۳۷۹،ج۳: ۱۴۳۴)

فلسفی را شیوه زردشت دان فلسفه با شرع پشتاپشت دان
(عطار،۱۳۸۶: ۱۵۶)

حکمت یونان همان فلسفه است. در دو بیت ذیل عطار این عقیده را بیان می‌کند که با علم فلسفه نمی‌توان به عالم روحانی و قلبی دست یافت:

کی شناسی دولت روحانیان در میان حکمت یونانیان
(همان، ۲۷۰)

شمع دین چون حکمت یونان بسوخت شمع دل، زان علم بر نتوان فروخت
(همان)

۲-۱-۱۹. مسخ

صاحبان مذهب تناسخ گویند که ارواح انسان لطیفه‌ای است از عالم قدس و او را طهارت و کمال ذاتی است و بالقوه حاصل است و آمدن بدین جهان از جهت ظهور آن کمالات بالقوه است و هر روحی که کمال خود حاصل کرد؛ مناسبت به حقیقت خود پیدا کرد؛ او را عروج واقع شد و بقای ابدی یافت و اگر حاصل نکرد ازین بدن به بدن دیگر متعلق می‌شود و همین‌طور تا آن زمان که کمال مقصود آن حاصل شود. (کی‌منش،۱۳۶۶: ۳۱۱) ابوریحان بیرونی و شیخ شهاب الدین سهروردی برای تناسخ چهار مرتبه ذکر کرده‌اند: «انتقال به ابدان انسانی را نسخ می‌گویند و به ابدان حیوانی رامسخ و به ابدان نبات را فسخ و به ابدان جماد را رسخ می‌نامند. (حیدری،۱۳۷۴ :۹۸)

لاجرم من مسخ گردانیدمش جامه‌ای چون خوک پوشانیدمش
(عطار،۱۳۸۶: ۳۲۹)

عطار بر این باور است که امت پیامبر در دنیا مسخ ندارند. خداوند تا روز رستاخیز به مسلمانان امان داده است:

قبله گشته خاک او از حرمتش مسخ منسوخ آمده در امتش
(همان، ۹۱)

امت پیغامبر آخر زمان یافتند از مسخ گردیدن امان
(همان، ۳۲۹)

۲-۱-۲۰. معدوم

معدوم در مقابل موجود است یعنی آنچه در عالم خارج تقی و وجود ندارد و در اعلام امتیازی نیست و امتیاز آنها به ملکات آنها است و آنچه معدوم شود بازگشت نکند. (سجادی،۱۳۷۹: ۱۸۴۳) اصل معدومات، ناظر است به «معدم» اصطلاح اشاعره و معتزله. اشاعره «معدوم» را «شی»ای می‌دانند که قبل از دخول در وجود دارای «ذات و عین» است و چون به وجود می‌آید همان ذات و عین است که موجود می‌شود. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۹۷) عطار در بیت زیر نور پیامبر را اصل و اساس همهٔ مخلوقات، هم معدومات و هم موجودات می‌داند:

نور او مقصود مخلوقات بود اصل معدومات و موجودات بود
(عطار،۱۳۸۵: ۸۹)

۲-۱-۲۱. لحن موسیقی خلقت

اشاره است به عقیدهٔ پیروان فیثاغورث که عدد را اصل مبادی موجودات می‌دانست و ترکیب اصولات را در تولید نغمات تابع تناسبات عددی تصور می‌کرد و فرض می‌کرد که فواصل کرات از یکدیگر به نسبت فواصل اعدادی است که آوازها را می‌سازد و از گردش آنها نغمه‌ای ساز می‌شود که روح عالم است و این نغمه را گوش‌های مردمان به علت عدم استعداد یا نداشتن عادت نمی‌تواند بشنود در حقیقت لحن موسیقی را روح عالم وجود نامید. این عقیده از مجرای نویسندگان وسایل اخوان الصفا در میان مسلمانان خاصه اصنافی از صوفیان رسوخ کرد چه آنها در رسایل خود بسیار به این نکته اشاره کرده‌اند. (گوهرین،۱۳۸۳: ۳۰۰) به نظر عطار آن کسی که موسیقی و راز خلقت را می‌شناسد سر تعظیم در برابر آن فرود می‌آورد:

کرد از جان مرد موسیقی شناس لحن موسیقی خلقت را سپاس
(عطار،۱۳۸۵: ۱۰۳)

حلق داوودی به معنی برگشای خلق را از لحن خلقت رهنمای
(همان، ۱۰۵)

۲-۱-۲۱. وجود

وجود یعنی هستی مقابل عدم یعنی نیستی. (سجادی،۱۳۷۹: ۲۱۰۲) عطار هستی و منیت را سد راه و حجاب سالک می‌داند:

چون حجاب آید وجود این جایگاه راست ناید ملک و مال و آب و جاه
(عطار،۱۳۸۵: ۲۵۰)

چاره این چیست در خون آمدن وز وجود خویش بیرون آمدن

(همان، ۱۲۵)

۳. نتیجه گیری

استفادهٔ فراوان عطار از اصطلاحات فلسفی و مفاهیم فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر نشان از اشراف و تبحر او در این علم دارد و با توجه به نگاه عارفانه عطار، در بسیاری موارد از این اصطلاحات به نفع مفاهیم عرفانی سود جسته و به روشنی مخالفت خود را با فلسفه و علوم فلسفی ابراز نموده است. این روشنی و وضوح ضدیت عطار با فلسفه را در ابیاتی از منطق‌الطیر می‌توان دید:

کاف کفر اینجا به حق المعرفه دوستر دارم ز فای فلسفه
زانک اگر پرده شود از کفر باز تو توانی کرد از کفر احتراز
لیک آن علم لزج چون ره زند بیشتر بر مردم آگه زند
(عطار،۱۳۸۵: ۲۷۰)

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. انوری، حسن (۱۳۸۲)، فرهنگ بزرگ سخن هشت جلدی،تهران: سخن

۲. حسینی دشتی؛ سید مصطفی (۱۳۸۵)، معارف و معاریف پنج جلدی، تهران: آرایه

۳. زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۸۳)، صدای بال سیمرغ، چاپ چهارم، تهران: سخن

۴. سجادی، سید جعفر (۱۳۷۰)، فرهنگ لغات، اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: زبان و فرهنگ ایران

۵. سجادی، سید جعفر (۱۳۷۹)، فرهنگ معارف اسلامی، تهران: کومش

۶. شجیعی، پوران (۱۳۷۳)، جهان‌بینی عطار، تهران: نشر و دانش

۷. صارمی، سهیلا (۱۳۷۳)، مصطلحات عرفانی و مفاهیم برجسته در زبان عطار، پژوهشگاه علوم اسلامی و مطالعات فرهنگی وابسته به وزارت فرهنگ و آموزش عالی

۸. عطار، محمدابراهیم (۱۳۸۶)، مصیبت‌نامه، به مقدمه،تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن

۹. عطار، محمدابراهیم (۱۳۸۵) ،مصیبت‌نامه، به اهتمام و تصحیح نورانی وصال،چاپ هفتم، تهران: زوار

۱۰. عطار ،محمد ابراهیم (۱۳۸۱)،منطق الطیر، تصحیح و شرح کاظم دزفولیان، چاپ دوم، تهران: طلایه

۱۱. عطار، محمدابراهیم (۱۳۸۵)، منطق‌الطیر، به مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن

۱۲. عطار، محمدابراهیم (۱۳۸۳)، منطق‌الطیر، به اهتمام و تصحیح سید صادق گوهرین، چاپ بیست و یکم، تهران: علمی فرهنگی

۱۳. فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۵۳)، شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین عطار نیشابوری، تهران: دهخدا

۱۴.کی منش، عباس (۱۳۶۶)، پرتو عرفان (شرح اصطلاحات عرفانی کلیات شمس)، تهران: سعدی

۱۵.گوهرین، سید صادق (۱۳۶۷)، فرهنگ لغا ت و تعبیرات مثنوی نه جلدی، تهران: زوار

۱۶. هجویری، ابو الحسن علی بن عثمان (۱۳۸۴)،کشف‌المحجوب، چاپ دوم، تهران: سروش

سایت‌ها

۱. دینانی زاده، غلامحسین ابراهیم، (۱۳۹۰) بخش ادبیات سایت تبیان، به کوشش مهسا رضایی

Philosophy and Philosophical Terminology in "Mosibatnameh" and "Manteq al-Tayr" by Attar

Fatemeh Vazifedan Molashahi

۱. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Medicine, Zahedan University of Medical Sciences, Zahedan, Iran. Email: molashahif@yahoo.com

Article Info (۲۵۵-۱۶۹)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۱۲ Aprill ۲۰۲۳

Accepted:
۲۵ August ۲۰۲۳

Keywords:
Philosophy
Theology
Mysticism
Mosibatnameh
Manteq al-Tayr

ABSTRACT

The relationship between philosophy and literature connects thought (rationality) and speech (articulation). Literature encompasses the breadth of all human questions, from love to philosophical issues, power relations, economic matters, personal suffering, and human relationships. Therefore, literature is full of philosophy. It often addresses issues that are also raised in philosophy. The main question in this research is to what extent philosophical concepts are reflected in Attar's poetry and how Attar's perspective on philosophy is shaped. Attar's works have deep philosophical, theological, and mystical concepts. His language and discourse carry profound meanings in these areas. In addition to his familiarity with various sciences such as mysticism, astronomy, psychology, history, and more, Attar is also a philosopher, albeit of an anti-philosophical type. This article, relying on two of Attar's works, namely "Mosibatnameh" and "Manteq al-Tayr," edited by Professor Mohammad Reza Shafiei Kadkani, has been compiled and edited using a descriptive-analytical method based on library resources.

- **Examining the Germas activism model in "Arash Kamangir" composed by Siavash Kasraei**
  Morteza Abbaspour

- **The Stirrings of Mythologism in Western Novels**
  Behrouz Abbasi Fereidani

- **Reflection of the Addiction Phenomenon in Contemporary Poetry**
  Kazem Hashemi

- **Philosophy and Philosophical Terminology in "Mosibatnameh" and "Manteq al-Tayr" by Attar**
  Fatemeh Vazifedan Molashahi

CONTENTS

- **The Manifestation of Ancient Iranian Culture in the Thought and Artistic Expression of Ferdowsi's Shahnameh**
  Ayoub Achak- Masoud Naroui

- **Abdulqahar Aasi: The Poet of Sorrows and Sorrowful Cries**
  Berialy Ahmadi

- **Charank-Saryi: Different Types of Innovations and Novelties in the Rubaʿi Genre**
Arash Azarpeyk- Niloufar Masih

- **Gender, Non-Gender, and Fara-gender Expression in Forough Farrokhzad's Poetry**
  Alireza Azarpeyk- Parvin Ahmadi

- **An Examination of the Role and Characteristics of the Forty-Six Kings of the Shahnameh in the Mathnavi "The Conclusion of Shahnameh" by Davari Shirazi**
  Sadegh Arshi-Ayoub Moradi

- **Dance of Musical Sounds in the Vocabulary of Poetry through the Expansion and Contraction of Consonants and Vowels**
  Ali Asmand Juneghani

- **Exploring the Roots of Mithraism in Roman Mythology (A Case Study of Zalmoxis) Based on the Layered Causality Analysis by Soheil Enayatollah**
  Roham Amirpour Amraei- Mohammad Reza Sharifzadeh- Abolfazl Davoodi Roknabadi- Pezhman Dadkhah- Samaneh Ghaderi

- **The Importance and Position of Women in the Family: A Focus on the Divan of Parvin Etesami**
  Hadi Bagherinia- Farzaneh Dashti

ISSN-P: ۲۸۲۱-۱٤۱۳
Modern Literary Researches
Two Scientific-Specialized Quarterly of Persian Language and Literature
second Year third issue, Autumn and winter of ۲۰۲۳

Concessionaire and Responsible Manager: Dr.Zeynab Norouzali
Editor: Dr. Ahmad Hassani Ranjbar Hormozabadi

Modern Literary Researches Quarterly is published under the license number ۹۰۲٥۲ of the Deputy Minister of Press and Information of the Ministry of Culture and Islamic Guidance on ۱۷/۰۹/۱٤۰۰ SH

Modern literary Research will be displayed after publication in the fallowing sites: Sientific Information Database (SID), RICeST, Magiran, Noor Specialized Journal Website (noormags) and CIVILICA.

Main E-mail address: sjpll.ir@gmail.com
Backup E-mail address: Sjpll.ir@yahoo.com
Website: jpll.ir

Persian Editor: Sedigheh Younesian - Shabnam Bagheri
English Editor: Maryam Norouzali - Sayed Abbas Hosseini
Page Layout: Dr. Elham Qanavati
Layout: Dr. Elham Qanawati Mohammad Qasmi
Cover Designer: Maryam Norouzali
Translator: Farzaneh Sadat Alavi
English editor: Maryam Norouzali

Publisher: Aso Avesta
Printing house: Ata
Circulation: ۱۰۰۰
Price: ۲٦۸ tomans

Modern Literary Researches
Two Scientific-Specialized Quarterly of Persian Language and Literature
second Year third issue, Autumn and winter of 2023
ISSN-P: 2821-1421

• The Manifestation of Ancient Iranian Culture in the Thought and Artistic Expression of Ferdowsi's Shahnameh
Ayoub Achak- Masoud Naroui
• Abdulqahar Aasi: The Poet of Sorrows and Sorrowful Cries
Berialy Ahmadi
• Charank-Saryi: Different Types of Innovations and Novelties in the Ruba'i Genre
Arash Azarpeyk- Niloufar Masih
• Gender, Non-Gender, and Fara-gender Expression in Forough Farrokhzad's Poetry
Alireza Azarpeyk- Parvin Ahmadi
• An Examination of the Role and Characteristics of the Forty-Six Kings of the Shahnameh in the Mathnavi "The Conclusion of Shahnameh" by Davari Shirazi
Sadegh Arshi -Ayoub Moradi
• Dance of Musical Sounds in the Vocabulary of Poetry through the Expansion and Contraction of Consonants and Vowels
Ali Asmand Juneghani
• Exploring the Roots of Mithraism in Roman Mythology (A Case Study of Zalmoxis) Based on the Layered Causality Analysis by Soheil Enayatollah
Roham Amirpour Amraei- Mohammad Reza Sharifzadeh- Abolfazl Davoodi Roknabadi- Pezhman Dadkhah- Samaneh Ghaderi
• The Importance and Position of Women in the Family: A Focus on the Divan of Parvin Etesami
Hadi Bagherinia- Farzaneh Dashti
• Examining the Germas activism model in "Arash Kamangir" composed by Siavash Kasraei
Morteza Abbaspour
• The Stirrings of Mythologism in Western Novels
Behrouz Abbasi Fereidani
• Reflection of the Addiction Phenomenon in Contemporary Poetry
Kazem Hashemi
• Philosophy and Philosophical Terminology in "Mosibatnameh" and "Manteq al-Tayr" by Attar
Fatemeh Vazifedan Molashahi