پژوهش های نوین ادبی
ISSN-p-2821-1421

پژوهش‌های نوین ادبی

دو فصل نامه علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال چهارم، شماره اول، (پیاپی ۷) بهار و تابستان ۱۴۰۴

- تأملی در اشعار تعلیمی عطار نیشابوری- محمدیاسین احمدی..... ۴۷
- بررسی فلسفه به مثابه ادبیات از منظر آرتور دانتو (مطالعه موردی اثر «فایدون» از افلاطون)- آیناز اصغری‌نیا ۶۹
- تأملی بر ناتورالیست و سمبولیسم، محملی برای بیان رئالیسم در ادبیات معاصر- امید انصاری‌کیا..... ۹۵
- فراشعر پست‌مدرن در شعر دهه هفتاد- آرش آذرپیک، نیلوفر مسیح..... ۱۲۱
- مقایسه رساله‌الطیر خاقانی، سنایی و نجم‌الدین رازی از منظر نمادپردازی پرندگان- سایه برین..... ۱۵۱
- معرفی کتاب انهارالاسرار اثر علیم‌الله بلخی چشتی و ضرورت تصحیح آن- علی حسن‌نژاد، اسماعیل تاج‌بخش ۱۶۹
- بررسی کارکرد عادت‌واره‌های بوردیو در پادشاهی کی‌کاووس- زهرا درویشعلی‌زاده..... ۱۸۷
- مفهوم واژه آزادی در اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی- وحید رونق..... ۲۱۱
- بازتاب عشق زمینی در اشعار مهستی گنجوی (مطالعه موردی شکستن تابوهای ادبی در شعر زنانه)- فائزه زارع شاه آبادی، شهناز زرین خط، زینب دهقان منشادی، فاطمه استادحسین آهنگر..... ۲۲۵
- بررسی مختصر تصویرسازی در شاهنامه فردوسی- سیدجان ساطع..... ۲۴۱
- واکاوی عقلانیت در مثنوی مم و زین براساس اندیشه مولانا- جیهاد شوکری رشید..... ۲۵۱
- نقدی بر تعاریف شعر محمدرضا شفیعی کدکنی- نادر مسلمی..... ۲۶۷

پژوهش‌های نوین ادبی
(شیرین و شکر سابق)
ISSN-P: ۲۸۲۱-۱۴۱۳
دوفصلنامهٔ علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی
دورهٔ چهارم، شمارهٔ اول (پیاپی ۷)، بهار و تابستان ۱۴۰۴

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 پایگاه استنادی علوم جهان اسلام «ISC»، مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی«SID»، مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی 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 مجلهٔ پژوهش‌های نوین ادبی «jpll.ir» نمایه می‌شود.

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

ویراستاران علمی: دکتر الهام قنواتی- دکتر نادر مسلمی- دکتر زینب نوروزعلی
ویراستار صوری و زبانی: شبنم باقری - صدیقه یونسیان
مترجم: فرزانه سادات علوی- ویراستار انگلیسی: مریم نوروزعلی
طراح جلد: مریم نوروزعلی

ناشر: آسو اوستا
تیراژ: ۱۰۰۰
بها: نسخهٔ الکترونیک رایگان
نسخهٔ کاغذی: ۳۵۰ هزارتومان

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 بیژن ظهیری ناو
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه محقق اردبیلی

دکتر فاطمه مدرسی
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه ارومیه

دکتر مرتضی محسنی
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه مازندران

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

دکتر غلامرضا پیروز
دکتری زبان و ادبیات فارسی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه مازندران

دکتر آسیه ذبیح نیا آل عمران
دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تهران
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه پیام نور

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 سیدجواد میری منیق

دکتری جامعه‌شناسی

دانشگاه بریستول انگلستان

مدیر روابط بین‌الملل و همکاری‌های علمی

نمایندهٔ بنیاد مطالعات اسلامی روسیه در ایران

دانشیار و عضو هیات علمی پژوهشکده

مطالعات اجتماعی پژوهشگاه علوم انسانی

و مطالعات فرهنگی

دکتر ابوالقاسم قوام تنها

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر بهروز عباسی فریدنی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار دانشگاه فرهنگیان اصفهان

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

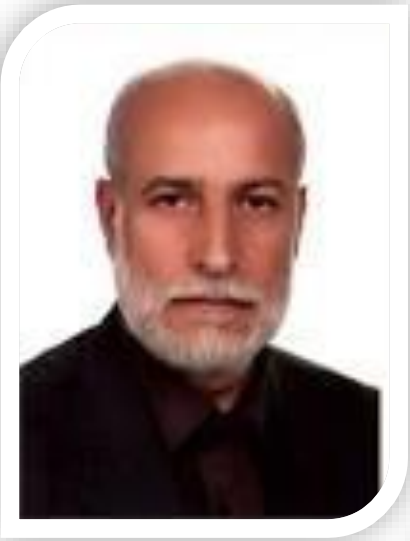
دانشگاه بیرجند

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 هادی وکیلی

دکتری عرفان اسلامی، دانشگاه آزاد اسلامی

واحد علوم و تحقیقات

دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و

مطالعات فرهنگی

دکتر محمدعلی محمودی

دکتری زبان و ادبیات فارسی

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه سیستان و بلوچستان

دکتر سیروس نصرا...زاده

دکتری فرهنگ و زبان‌های باستانی

دانشگاه تهران

دانشیار پژوهشکدهٔ زبان‌شناسی پژوهشگاه علوم

انسانی و مطالعات فرهنگی

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

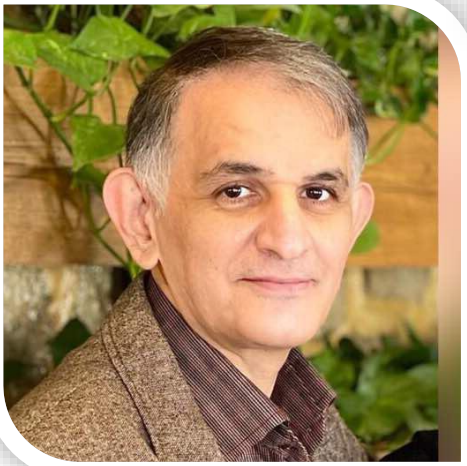
دانشگاه علوم دریایی و دریانوردی چابهار

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 محبوبه فهیم کلام
دکترای زبان و ادبیات فرانسه
دانشیار گروه زبان و ادبیات فرانسه
دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران غرب

دکتر بخشعلی قنبری
دانشیار فلسفه، ادیان و عرفان
دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

دکتر مریم محمدزاده
دکتری زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه شهید مدنی آذربایجان
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد اهر

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

استاد تاریخ ایران و جوامع پارسی‌زبان و رئیس مرکز مطالعات ایرانی دکتر سموئل جُردَن در دانشگاه کالیفرنیا، ارواین

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

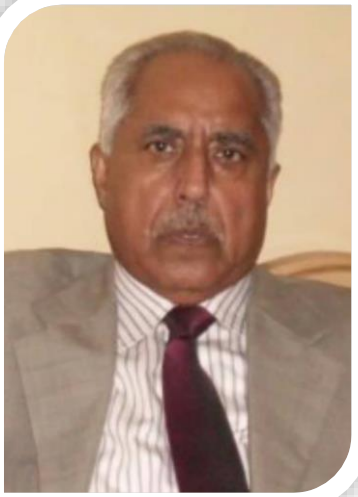
دانشگاه بهاولپور پاکستان

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 علیم اشرف خان

دکتری زبان و ادبیات فارسی

استاد و مدیر اسبق بخش فارسی

دانشگاه دهلی – هند

پروفسور دکتر کامل جان رحیم اف

(سید کامل جان بخاری نقشبندی)

فوق دکتری- تاریخ تصوف

عضو هیأت علمی دانشگاه دولتی بخارا و استاد

دانشگاه دولتی شرق‌شناسی تاشکند

کارمند علمی مؤسسه علمی و تحقیقاتی شرق‌شناسی

ابوریحان بیرونی فرهنگستان علوم جمهوری ازبکستان

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

دکتر دلال عباس

دکترای زبان و ادبیات فارسی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه بیروت، لبنان

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

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

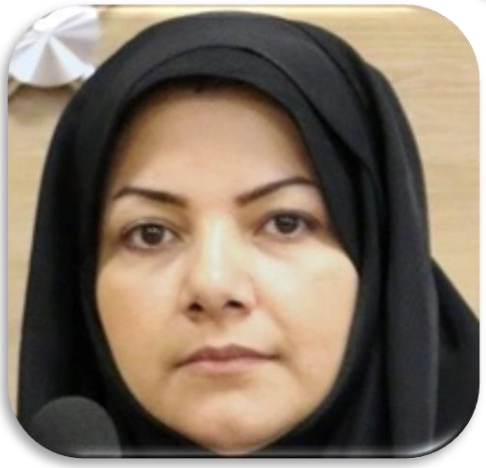
دکتری فلسفه و کلام اسلامی

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 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 وکلام 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 زینب نوروزعلی

صاحب امتیاز و مدیر مسئول

نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی

و موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلامی

«حکمت کلمه»

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

داوران این شماره

- **دکتر امید انصاری‌کیا**

دکتر زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر بهزاد عباسی فریدنی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر احمد خیالی خطیبی**

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 شهین اوجاق علیزاده**

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)، ۲۰-۱۰.

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

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

«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

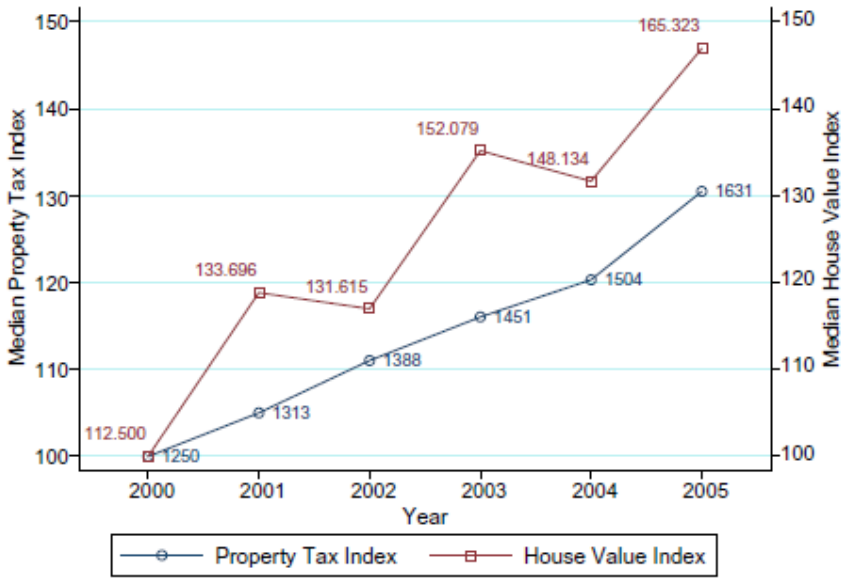
Figures must be numbered and the caption of the figure must come at the bottom of the figure. All the legends and the numerical values on the axes of the curves must be clear and readable. Figures must appear where (or

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., ۱۹۵۹, 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. میدان جمهوری، ابتدای خیابان تهران، پاساژ نگین شهرداری، طبقهٔ دوم، واحد ۶

کدپستی: ۳۶۱۳۷۹۷۶۹۷

تلفن و نمابر: ۰۲۳۳۲۲۰۳۷۵۴- ۰۹۳۵۲۷۳۱۳۸۲

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 قلب از تپش ایستادهٔ همهٔ آنها که زندگانی را به زنده‌مانی برتری دادند

و به یاد

«فاخره صبا» و **«علیرضا افضلی پور»**

یادداشت سردبیر

به یاری خداوند متعال و به همت و همراهی اعضای محترم هیات دبیران و پژوهشگران گرامی و علاقه‌مند به زبان و ادب فارسی، هفتمین شماره از نشریهٔ «پژوهش‌های نوین ادبی»، منتشر شد.

مایهٔ مباهات است که این نشریه در عمر کوتاه فعالیت علمی خود، مورد توجه جامعهٔ آکادمیک و پژوهش‌گران داخلی و برون مرزی قرار گرفته و در این شماره از نشریه نیز مثل شماره‌های گذشته میزبان مقالات ارزندهٔ علاقه‌مندان به حوزهٔ زبان و ادبیات پارسی خارج از ایران بوده است.

در این شماره با مرور آثار بزرگانی از جمله فردوسی، مهستی گنجوی، سنایی، خاقانی، نجم‌الدین رازی و... به کلاسیک ایران پرداخته شده، همچنین ادبیات معاصر ایران و جهان با تاملی بر ناتورالیسم، سمبولیسم، رئالیسم و نظریه‌های آرتور دانتور، بودریا، عادت‌واره‌های بوردیو، نگرهٔ هورنای، نمادپردازی پرندگان و... مورد توجه قرار گرفته است.

مفتخریم که با تلاش مجدانه و همراهی مشفقانهٔ هیات تحریریهٔ برجسته و فعال متشکل از اعضای محترم هیئت علمی دانشگاه‌های داخلی و بین‌المللی، اساتید محترم، دانشجویان و پژوهشگران ارجمند، در راه اهداف متعالی این نشریه گام برداشته و در راستای ترویج فرهنگ پژوهش و نوآوری در حوزهٔ زبان و ادبیات ایران و جهان فعالیت داریم.

این نشریه که تمام شماره‌های آن در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام و سایر پایگاه‌های علمی داخلی نمایه شده، در راستای اهداف علمی و فرهنگی خود با موسسهٔ مطالعات علوم انسانی و اسلامی «حکمت کلمه» و انتشارات «آسو اوستا» تفاهم‌نامهٔ همکاری امضا کرده و با تشکیل دپارتمانی کارآمد به تولید محتوای علمی و به‌روز در حوزهٔ علوم انسانی به ویژه زبان و ادبیات فارسی همت گماشته است.

با احترام

احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی

سردبیر مجلهٔ «پژوهش‌های نوین ادبی»

فـهرســت مــطالــب

تأملی در اشعار تعلیمی عطار نیشابوری- ***محمدیاسین احمدی*** ۴۷

بررسی فلسفه به مثابه ادبیات از منظرآرتور دانتو (مطالعۀ موردی اثر«فایدون» از افلاطون) - ***آیناز اصغری‌نیا*** ۶۹

تأملی بر ناتورالیست و سمبولیسم، محملی برای بیان رئالیسم در ادبیات معاصر- ***امید انصاری‌کیا*** ۹۵

فراشعر پست‌مدرن در شعر دهۀ هفتاد- ***آرش آذرپیک، نیلوفر مسیح*** ۱۲۱

مقایسۀ رساله‌الطیر خاقانی، سنایی و نجم‌الدین رازی از منظر نمادپردازی پرندگان- ***سایه برین*** ۱۵۱

معرفی کتاب انهارالاسرار اثر علیم‌الله بلخی چشتی و ضرورت تصحیح آن- ***علی حسن‌نژاد، اسماعیل تاج‌بخش*** ۱۶۹

بررسی کارکرد عادت‌واره‌های بوردیو در پادشاهی کی‌کاووس- ***زهرا درویشعلی‌زاده*** ...۱۸۷

مفهوم واژۀ آزادی در اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی- ***وحید رونق***.....۲۱۱

بازتاب عشق زمینی در اشعار مهستی گنجوی (مطالعۀ موردی شکستن تابوهای ادبی در شعر زنانه)- ***فائزه زارع شاه آبادی، شهناز زرین خط، زینب دهقان منشادی، فاطمه استادحسین آهنگر***.....۲۲۵

بررسی مختصر تصویرسازی در شاهنامۀ فردوسی- ***سیدجان ساطع*** ۲۴۱

واکاوی عقلانیت در مثنوی مم و زین براساس اندیشۀ مولانا- ***جیهاد شوکری رشید***...۲۵۱

نقدی بر تعاریف شعر محمدرضا شفیعی کدکنی- ***نادر مسلمی*** ۲۶۷

تأملی در اشعار تعلیمی عطار نیشابوری

محمدیاسین احمدی

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه اصفهان، ایران. رایانامه: myasinahmadi۱@gmail.com

اطلاعات مقاله (۶۷-۴۷)

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:

۱۴۰۳/۰۳/۰۲

تاریخ پذیرش:

۱۴۰۳/۰۶/۱۱

واژه‌های کلیدی:

ادبیات تعلیمی

اشعار

عطار نیشابوری

چکیده

ادبیات تعلیمی به آثاری اطلاق می‌شود که با رویکرد ادبی به بیان موضوعات فلسفی، مذهبی، اخلاقی و اجتماعی می‌پردازد و هدف آن، آموزش و تربیت است. ادبیات تعلیمی، هنرمندانه و با استفاده از زبان ادبی، افراد جامعه را به کسب فضائل اخلاقی، علم‌دوستی، خداجویی و خوبی‌ها دعوت کرده و از جهالت و پستی‌ها دور می‌سازد. از این رو، هدف این پژوهش بررسی اشعار تعلیمی عطار نیشابوری می‌باشد، در این پژوهش با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی، آن بخشی از اشعاری عطار که جنبهٔ تعلیمی دارند مورد مطالعه قرارگرفت. یافته‌های اسنادی نشان می‌دهد، عطار از آن جمله شاعران و بزرگان زبان و ادب فارسی است که در اشعار و آثار خود به مسائل تربیتی توجه داشته است و می‌توان اندیشه‌های تربیتی او را در موارد مختلف، از جمله: خداجویی، جوانمردی، صبر و بردباری، پرهیزگاری و پارسایی، پرهیز از ظلم و بیدادگری، داشتن اخلاق نیکو، کسب علم و دانش، استفاده از اندوخته‌های علمی، دوری از جهل و نادانی، و... از لابلای اشعارش دریافت نموده و از آن‌ها برای آموزش و تربیت افراد جامعه استفاده کرد؛ زیرا رسیدن به کمال انسانیت و بندگی و قرب الهی از اهداف تربیتی عطار می‌باشد.

۱. مقدمه

حـمـد بی‌حد مر خدای پاک را آن‌که ایمان داد مشت خاک را
آن‌که در آدم دمید او روح را داد از طوفان نجات او نوح را
هست سلطانی مسلم مر ورا نیست کس را زهرۀ چون و چرا
(عطار، ۱۳۱۶: ۸)

آموزش مؤثر و پویا یکی از پایه‌های اساسی شکل گیری و تحکیم پایه‌های یک تمدن ماندگار است؛ در واقع دستیابی به اثربخشی مؤثر در نظام آموزشی استفاده و انتخاب درست روش‌های مؤثر تربیتی می‌باشد. از جملۀ نهادهای تأثیرگذار تربیتی، یکی هم نهاد تربیتی عرفای اسلامی است. (صفایی، یحیایی و السادات رشیدی، ۱۳۹۲: ۸۳) عرفای اسلامی توانسته‌اند از هنر و ادبیات به صورت بسیار مؤثر و مفید در تربیت افراد استفاده کنند. از زمانه‌های دور در فرهنگ‌ها و تمدن‌های مختلف هنر را به عنوان یک وسیلۀ قوی در پرورش جسم و روح انسان می‌دانستند. در تاریخ آموزش و پرورش همواره از هنر به عنوان یک ابزار و روش جذاب استفاده شده است. صاحب نظران علوم تربیتی، امروز هم‌چنان استفاده از هنر را در تربیت افراد مؤثر دانسته و به این عقیده هستند که هنر می‌تواند تأثیر عمیقی در شکل‌گیری شخصیت انسان داشته باشد. (مهر محمدی، ۹:۱۳۸۱) هنر درگذشته شامل تمامی دستاورهای فکری و عملی انسان بود و تمامی فضایل و کمالات انسان را در بر می‌گرفت. (طباطبایی، ۶۴:۱۳۸۸) از این رو، این پژوهش برآن‌است تا جنبۀ تربیتی اشعار عطار نیشابوری را با روش توصیفی – تحلیلی مورد بررسی قراردهد و بر آن بخشی از اشعار عطار پرداخته می‌شود که مسایل آموزشی در آن‌ها بازتاب یافته است و حاوی پیام‌های تربیتی می‌باشد. عطار از جملۀ اولیای کامل و عرفای صاحبدل است که در علم، عرفان و تصوف اسلامی از مشایخ مشاهیر به شمار می‌رود. نکته‌های ارزشمند تربیتی فراوانی در اشعار عطار وجود دارد که می‌توان از آموزه‌های تربیتی وی در عرصه‌های مختلف زندگی استفاده کرد. روش کار در این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و از میان اشعار این شاعر عارف، چند نمونه به صورت انتخابی، استخراج شده و بعد از تحلیل و توصیف، شواهد شعری متناسب با مطلب ذکر شده است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

چنین به نظر می‌رسد که عطار در لابلای اشعارش هدف‌های تربیتی، از جمله: ترویج جوانمردی، صبر و پایداری، علم پروری، خداجویی، دوری از جهل و نادانی و تهذیب نفس دارد و بر آن‌ها تأکید نموده و مخاطبان خود را در این زمینه‌ها آموزش می‌دهد. از این جهت، این پژوهش به دنبال پاسخ به پرسش‌های آتی است:

عطار در مورد مسائل تعلیمی و تربیتی چه فرمایشات، توصیه‌ها و اندرزهای در قالب اشعار ارائه کرده است؟

عطار با چه اهدافی اشعار تعلیمی و تربیتی سروده است؟

کدام مفاهیم تعلیمی و تربیتی در اشعار عطار بازتاب یافته است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

یکی از مهم‌ترین نیازهای انسان، آموزش و تربیت است. علت انتخاب عطار از میان شاعران ادب فارسی برای این پژوهش، جایگاه والای این شاعر در طرح مضامین: تربیتی، خرد گرایی، علم پروری، پرهیز از خودخواهی، خداجویی در ذهن و زبان شاعر می‌باشد که می‌توان از مضمون و محتوای اشعارش در سراسر زندگی فردی و اجتماعی استفاده کرد و زوایای تاریک زندگی را نورانی و مُنّور ساخت. اهداف پژوهش حاضر قرار ذیل است:

بررسی اندیشه‌های تعلیمی و تربیتی عطار در اشعارش؛

بررسی اهداف تعلیمی و تربیتی عطار در اشعارش؛

تشخیص، تحلیل و بازتاب مفاهیم تعلیمی و تربیتی در اشعار عطار.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در مورد آثار و اشعار عطار نیشابوری، پژوهش‌های زیادی انجام شده است. اما مطالعات نگارنده نشان می‌دهد که پژوهش مستقلی با عنوان «تأملی در اشعار تعلیمی عطار نیشابوری» تا اکنون انجام نشده است. بنابراین به پژوهش‌های که با مقالهٔ حاضر شباهت دارد اشاره می‌شود: کتاب «پرورش تفکر ممتاز از طریق برنامه درسی هنر» در سال (۱۳۸۱) از محمود مهرمحمدی؛ کتاب «زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی» در سال (۱۳۸۶) از محمد رضا شفیعی کدکنی منتشر شده است. مقالهٔ «هنر شاعری یا شعر هنری» در سال (۱۳۸۸) از سید مهدی طباطبایی؛ مقالهٔ «بررسی تطبیقی فلسفه تربیتی عطار نیشابوری و افلوطین» در سال (۱۳۹۱) از حکیمه السادات شریف‌زاده و همکاران؛ مقالهٔ «تربیت غیر مستقیم مرید در حکایات عرفانی

(باتکیه بر تذکرهٔ الاولیاء عطار)» در سال (۱۳۹۲) از علی صفایی، محمد یحیایی و صفورا السادت رشیدی که به تحلیل تربیت غیر مستقیم مرید در تذکرهٔ الاولیاء عطار پرداخته‌اند؛ مقالهٔ «پیام‌های انسان‌ساز عرفان عطار و مولانا برای بشر امروز» در سال (۱۳۹۵) از دکتر رضا اشرف‌زاده و مسعود ناروئی که به پیام‌های انسان‌ساز اشعار عطار و مولانا توجه کرده‌اند؛ مقالهٔ «تأثیرپذیری اروپا از آثار و اندیشه‌های عرفانی عطار نیشابوری» در سال (۱۳۹۷) از آزاده ذبیحی و اسماعیل آذر؛ مقالهٔ «از وحدت عددی تا وحدت احدی تحلیل دیدگاه عطار نیشابوری در باب حقیقت توحید» در سال (۱۳۹۷) از حمیدرضا شیرعلی و ملک محمد فرخ‌زاد؛ مقالهٔ «تحلیل ادبیات تعلیمی در انواع ادبی دیگر» در سال (۱۳۹۸) از مریم کریمیان، جواد مهربان قزل‌حصار و رضا اشرف‌زاده؛ مقالهٔ «نقد حکایت شیخ صنعان عطار نیشابوری بر مبنای نظریهٔ سیستم‌های پیچیده» در سال (۱۴۰۰) از شیرزاد طایفی و ابراهیم کریم‌زاده به نشر رسیده‌اند. فاطمه وظیفه‌دان ملاشاهی (۱۴۰۲) در مقاله‌ای «فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار» را مورد تحلیل و بررسی قرار داده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. تعریف تربیت

دانشمندان علوم تربیتی، تربیت را چنین تعریف کرده‌اند: «تربیت، فرآیند یا جریانی است که در آن استعدادهای بالقوهٔ موجود پرورش و رشد می‌یابند.» (صفایی، یحیایی و السادات رشیدی، ۱۳۹۲: ۸۶) و یا «تربیت را فعالیت یا کوششی می‌دانند که در آن افراد مسن‌تر اجتماع یا آن‌هایی که بیشتر رشد کرده‌اند با افراد کم رشدتر برخورد می‌کنند، تا رشد بیشتری را در آن‌ها به وجود آورند و از این راه به پیشرفت زندگی انسانی کمک کنند.» (همان) آموزش و تربیت افراد جامعه همیشه یکی از اولویت‌های مورد توجه جامعه انسانی بوده است. در واقع انتخاب پیامبران(ع) از طرف خداوند(ج) و فرستادن آن‌ها به سوی جامعهٔ انسانی، به هدف رسیدن آدمی به کمال انسانیت بوده است. از دیدگاه عطار پرورش و رشد تربیتی باید بر اساس مواظبت از شریعت باشد و او هدف نهایی تربیت را رسیدن به قرب الهی می‌داند. (السادان شریف‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۷۶)

۲-۲. ادبیات تعلیمی

از دیرباز بخش مهمی از اندیشه و باور مردم در ادبیات تعلیمی متبلور شده و از شاهنامهٔ فردوسی تا کنون جلوه‌های غنی از آن همراه ما بوده است. (آجودانی،۱۴۰۱: ۵) یکی از انواع

ادبی، ادبیات تعلیمی است. آثاری که به بیان مسایل اخلاقی، مذهبی و فلسفی با رویکردی ادبی می‌پردازد، اثر تعلیمی نامیده می‌شود. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۱۱) ادبیات تعلیمی، تعلیم و تربیت افراد جامعه را هنرمندانه و با استفاده از زبان ادبی انجام می‌دهد. (کریمیان، مهربان قزل‌حصار و اشرف‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۶۱) نیازهای روحی انسان‌ها باعث شده است که هنر و ادبیات به‌میان بیاید تا به انسان‌ها خدمت رسانی کنند. (طباطبایی، ۱۳۸۸: ۶۴)

آثار تعلیمی دارای دو شعبه است، شعبهٔ اول، آثار مانند: دانشنامهٔ میسری (در پزشکی) و نصاب الصبیان (در لغت) که در زمینهٔ علوم نگارش یافته‌اند و شعبهٔ دوم، آثاری از جمله: سیاست‌نامه، قابوس‌نامه، گلستان و بوستان که رویکردی اخلاقی دارند. فرق ادبیات تعلیمی با دیگر انواع ادبی در این است که هدف آن آموزش و تربیت است. (کدکنی، ۱۳۸۶: ۳۲) توجه به برجسته‌ترین مسألهٔ جامعهٔ انسانی، دقت در زمینهٔ تربیت است، از این رو، همه بدبختی‌ها، خوش‌بختی‌ها، سعادت‌ها و شقاوت‌ها، پیشرفت‌ها و عقب‌مانی‌ها همه و همه به نوع تربیت افراد جامعه مربوط می‌شود. انسان موجودی است که استعداد یادگیری هر چیز را دارد، هم تباهی‌ها و هم سعادتمندی‌ها.(کریمیان، مهربان قزل‌حصار و اشرف‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۷۷) بنابراین، ادبیات تعلیمی افراد جامعه را به فضایل اخلاقی دعوت کرده و از پستی‌ها دور می‌سازد. (همان: ۱۷۸)

۲-۳. عطار نیشابوری

عطار نیشابوری، از جملهٔ عارفان عاشق و صوفیان صاحبدل و از بزرگان شعر و ادب زبان فارسی است که در بین سال‌های ۵۳۰-۵۴۰ هجری در نیشابور متولد شده و در سال ۶۱۸ هجری در واقعهٔ قتل عام لشکر کشی مغول‌ها به شهادت رسیده است.«او 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.» (ملاشاهی،۱۴۰۲: ۲۵۶) شعر عطار نمایندهٔ برجسته و درخشانی از عرفان و حکمت اسلامی در قالب نظم است. (شیرعلی و فرخزاد، ۱۳۹۷: ۷۸) تأثیر تجربه‌های عرفانی عطار در ادبیات فارسی انکار ناپذیر است و بر علاوهٔ ادبیات فارسی، حتی در ادبیات جهان تأثیر گذار بوده است. عاملی که به این تأثیر گذاری کمک کرده، سبک ساده و مضمون اخلاقی اشعار و آثار عطار بوده است.

هیچ اثری در ادبیات منظوم عرفانی، بعد از مثنوی معنوی مولوی، به پای منطق‌الطیر عطار نمی‌رسد. (ذبیحی و آذر، ۱۳۹۷: ۷۷) عطار از بزرگان تصوف و عرفان قرن ششم و اویل قرن هفتم هجری به شمار می‌رود و اغلب پژوهشگران او را عارفی آسمان پرواز، سخنران توانا و عالمی چیره دست بر علوم و فنون زمان خود دانسته که در سراسر زندگی خود به هدایت

افراد جامعه همت گماشته است. از این رو، عنوان صوفی پند آموز ویژهٔ او است. (السادات شریف‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۸) عرفان عطار ریشه در آیات قرآن کریم و روایات پیشوایان دین دارد، در بسیاری از آثار عرفا و حکمای بزرگ اسلامی، اشاراتی به سروده‌های عطار وجود دارد. (شیرعلی و فرخزاد، ۱۳۹۷: ۷۸) عطار از عارفانی است که عشق را سرلوحه خود قرار داده است، دیوان غزلیات و مثنوی‌هایش، گویای عرفان عاشقانه است. (باقرزاده خیاوی، آقایاری زاهد و رمضانی، ۱۴۰۱: ۲۸۰)

در ادب فارسی، عطار از جملهٔ شاعرانی است که دست بالایی در مثنوی سرایی داشته و اشعار او نمونه‌های بی‌نظیری از داستان‌سرایی و مثنوی‌سرایی به حساب می‌آید. (یزدان‌پناه و کندلویی، ۱۳۸۹: ۱۰۰)

۲-۴. اندیشه‌های تعلیمی عطار

ادبیات تعلیمی از قدیمی‌ترین گونه‌های ادبی است که هدف آن آموزش و راهنمایی مخاطبان می‌باشد و مشتمل بر آن بخشی از آثار ادبی می‌شود که به موضوعات دینی، اخلاقی، حکمت، مسائل اجتماعی، سیاسی، مذهبی، علمی و فرهنگی پرداخته باشد. ادبیات تعلیمی یکی از روش‌های بیان تعالیم اندیشه‌های پسندیدهٔ انسانی است. (کریمیان، مهربان قزل‌حصار و اشرف‌زاده ، ۱۳۹۸: ۱۶۲)

در دین مبین اسلام توصیه شده که انسان‌ها با صبر، محبت، صمیمیت، حکمت و موعظه با هم برخورد و به خوب‌ترین شیوه، گفتگو و مراوده نمایند و از گهواره تا گور درپی کسب دانش باشند. زیرا آگاهی، تحمل، محبت و مدارا با دیگران اساس ثبات و آرامش یک جامعه را تشکیل می‌دهد. قرآنکریم در این مورد می‌فرماید: «فَبِمَا رَحْمَةٍ مِنَ اللَّهِ لِنْتَ لَهُمْ ۖ وَلَوْ كُنْتَ فَظًّا غَلِيظَ الْقَلْبِ لَانْفَضُّوا مِنْ حَوْلِكَ ۖ فَاعْفُ عَنْهُمْ وَاسْتَغْفِرْ لَهُمْ وَشَاوِرْهُمْ فِي الْأَمْرِ ۖ فَإِذَا عَزَمْتَ فَتَوَكَّلْ عَلَى اللَّهِ ۚ إِنَّ اللَّهَ يُحِبُّ الْمُتَوَكِّلِينَ» «ای پیامبر مرحمت خدا تو را با خلق مهربان و خوش‌خوی گردانید و اگر تندخو و سخت‌دل بودی مردم از گرد تو متفرق می‌شدند، پس چون امت به نادانی در بارهٔ تو بد کنند از آنان درگذر و از خدا برآن‌ها طلب آمرزش کن و برای دل‌جویی با آن‌ها درکار جنگ مشورت نما، لیکن آنچه خود تصمیم گرفتی با توکل به خدا انجام ده که خدا آنانی که بر او اعتماد کنند دوست دارد و یاری کند.» (آل عمران/ ۱۵۹) شیوه‌های تربیت، یکی از اصلی‌ترین مباحث موجود در رشته‌های علوم تربیتی و روانشناسی است. علاوه بر دو رشتهٔ مذکور که به صورت مستقیم به موضوع شیوه‌های تربیت می‌پردازند، رشته‌های دیگری

نیز برای تبیین بهتر مطالب و آموزه‌های خود برای آموزندگان از مباحث تربیتی استفاده می‌کنند. (صفایی، یحیایی و السادات رشیدی، ۸۴:۱۳۹۲)

۲-۴-۱. خداجویی

از نظر ملاصدرا کم بوده‌اند کسانی که هستی را در معنی خداوند بدانند و از کسانی که لفظ وجود گفته‌اند و مرادشان از آن، واجب تعالی می‌باشد، شیخ عطار است. (جبارپور،۱۴۰۱: ۱۸۷)

دلا در راه حق گیر آشنایی — اگر خواهی که یابی روشنایی
چو مست خنب وحدت گشتی ای‌دل — میندیش آن زمان تا خود کجایی
چو ابراهیم بُت بشکن بیندیش — به هر آتش که خود خواهی درآیی
تبرّا کن دل از هستی همچو عیسی — به بند سوزن ای مسکین چرایی
(عطار، ۱۳۷۶: ۶۲۶)

رسیدن به کمال بندگی و قرب خداوندی از اهداف تربیتی عطار می‌باشد. از نظر عطار انسان برای رسیدن به مقام بندگی و کمال انسانی همیشه باید پابند شریعت اسلامی باشد. (السادات شریف‌زاده و همکاران، ۱۳۹۱: ۶۰)

به طاعت کوش، تا دیندار گردی — که بی‌دین را نزیبد لاف مردی
پرستش کن خدای جاودان را — مطیع امر کن تن را و جان را
خدا یار تو باشد در دو عالم — چو مردانه درین ره می‌زنی دم
(عطار، ۱۳۵۹: ۶۶۷)

اعطار مخاطبش را به پرستش و اطاعت امر خدا و دینداری دعوت می‌کند. زیرا به باور او برای انسان بی‌دین زیبنده نیست که از مروت، جوانمردی و شجاعت لاف بزند؛ مولوی نیز چنین سروده است: «پابند امر حق چو نه‌ای از وفا ملاف/ با خالقت چی کردی که با خلق او کنی؟» به این لحاظ، اگر مردانه‌وار در راه خداپرستی و جوان‌مردی قدم بگذاری، خداوند عزیز(ج) یاری‌دهندۀ دنیا و آخرتت هست. هم‌چنین از منظر عطار انسان باید همیشه به یاد خدا(ج) باشد و با زبان، چشم، گوش، قلب، دست، پا و همه اعضا و جوارح با تمام وجود با اعماق قلب خداوند سبحان(ج) را یاد کند و از او شاکر باشد.

باش دائم ای پسر در یاد حق — گر خبر داری ز عدل و داد و حق
زنده دار از ذکر صبح و شام را — در تغافل مگذران ایام را
یاد حق گر مونس جانت بود — کی هوای کاخ و دیوانت بود
گر زمانی غافل از رحمان شوی — اندر آندم همدم شیطان شوی

مؤمنا ذکر خدا بسیار گوی / تا بیابی در دو عالم آبروی
هست مر هر عضو را ذکر دگر / هفت اعضا هست ذاکر ای پسر
ذکر چشم از خوف حق بگریستن / باز در آیات او نگریستن
یاری هر عاجز آمد ذکر دست / ذکر پا خویشان زیارت کردنست
استماع قول رحمان ذکر گوش / تا توانی روز و شب در ذکر کوش
اشتیاق حق بود ذکر دلت / کوش تا این ذکر گردد حاصلت
آن‌که از جهل است دائم در گناه / کی حلاوت یابد از ذکر الله
خواندن قرآن بود ذکر لسان / هرکه را این نیست هست از مفلسان
شکر نعمت‌های حق می‌کن مدام / تا کند حق بر تو نعمت‌ها تمام
حمد خالق بر زبان دار ای پسر / عمر تا برباد ندهی سر به سر
لب مجنبان جز به ذکر کردگار / زانکه پاکان را همین بوده‌است کار
(عطار، ۱۳۱۶: ۲۴)

۲-۴-۲. مخالفت با نفس اماره و پرهیزگاری و صداقت

به عقیدهٔ عطار، عاقل کسی است که بر نعمت‌های پروردگار شاکر باشد؛ بر نفس خود غالب بوده، لگام آنرا در دست داشته، حلیم و بردبار باشد و خشم خود را فرو نشاند؛ در حقیقت وی رستگار عالم است. و کسی که پیرو هواهای نفسانی شد و در انجام اعمال زشت غرق شد، -به امید اینکه خدا می‌بخشد- از جملهٔ جاهلان و گمراهان شده، پیرو ابلیس و نفس اماره می‌شود. عطار قناعت در درویشی را سخت می‌داند، ولی از دید او، پارسایی و قناعت در حین فقر بهترین عمل است و هر انسانی که نفس سرکشش را زیر فرمان خود داشته باشد از خردمندان نیکو نام جهان می‌شود.

عاقل آن باشد که او شاکر بود / وانگهی بر نفس خود قادر بود
هرکه خشم خود فرو برد ای جوان / باشد او از رستگاران جهان
آن بود ابله ترین مردمان / کز پی نفس و هوا باشد دوان
وانگهی پندارد آن تاریک رای / خواهد آمرزیدنش آخر خدای
گرچه درویشی بود سخت ای پسر / هم ز درویشی نباشد خوب تر
هرکه او را نفس سرکش رام شد / از خردمندان نیکو نام شد
در ریاضت نفس را ده کوشمال / تا نیندازد ترا اندر ضلال
(عطار، ۱۳۱۶: ۱۰)

عطار به عنوان یکی از عرفای بزرگ اسلام، مخاطب خود را از شیفتگی به امور مادی دنیا باز می‌دارد، تأمل در شعر او میل به پرواز معنوی را در انسان فعال می‌کند و او را از دلبستگی به امور دنیا رها می‌کند. (اشرف‌زاده و ناروئی، ۱۳۹۵: ۱۵۲) به باور عطار برای هرانسان و کسی که ادعای جوان‌مردی دارد، لازم است که از بند نفس اماره آزاد بوده، طریق پاک‌دامنی، پارسایی، تواضع و ریاضت کشی را در پیش گیرد؛ زیرا انسان‌های کینه‌دل، متکبر، بدچشم، فاجر و فاسق از گاو و خر پست‌تر هستند و در واقع سرانجامِ نامیمون در انتظارشان است.

ز بند نفس بد، آزاد بودن — همیشه پاک باید چشم و دامن
طریق پارسایی ورز مادام — که نیکو نیست فاسق را سرانجام
درون را پاک دار از کین مردم — که کین داری نشد آیین مردم
دماغ از کبر خالی دار پیوست — ز شیطانی چه گیری عذر بر دست؟
تواضع کن، تواضع، بر خلایق — تکبر جز خدا را نیست لایق
ریاضت کش، که مرد نفس‌پرور — بود از گاو و خر بسیار کمتر
به چشم شهوت اندر دوست منگر — که دشمن کام گردی، ای برادر

(عطار، ۱۳۵۹: ۶۶۷)

نفس اماره، عامل خودخواهی و گم‌راهی انسان از راه راست می‌شود. عطار برای انسان‌ها پیامی دارد که نفس کافر خود را نابود کن! زیرا مسلمان شدنی نیست و در صورت پیروی از آن، انسان را از حیوان پست‌تر می‌سازد. (اشرف‌زاده ناروئی، ۱۳۹۵: ۱۵۵)

خریست این نفس، خر را بنده بودن — کجا باشد نشان زنده بودن

(عطار،۱۳۶۱:۶۱)

عطار، راه نجات از نفس سرکش را زیر پا کردن هواهای نفسانی می‌داند؛ زیرا که زهر قاتل برای بعضی دردها درمان است. در این مورد ضرب المثلی است که می‌گویند: «درد بد دوای بد»

درد دلت را دوا کشتن نفس‌است و بس — زانکه بسی درد را زهر بود سودمند

(عطار، ۱۳۶۸: ۷۵۸)

اندیشه‌های عطار همچون دریایی از معرفت است که هر انسانی می‌تواند از دریای مفاهیم بلند و عرفانی او، گل‌های هدایت و معنویت را بچیند و مسیر زندگی خود را به سوی سعادت تغییر دهد. (اشرف‌زاده ناروئی، ۱۳۹۵: ۱۵۵)

نخستین، راستی را پیشه کردن — چو نیکان از بدی اندیشه کردن
زبان و دل یکی کن با همه کس — چنان کز پیش باشی، باش از پس

مکن چیزی، که دیدن را نشاید اگر گویی شنیدن را نشاید
(عطار، ۱۳۵۹: ۶۶۷)

از منظر عطار انسان در نخستین گام باید، راستی و صداقت را سر لوحهٔ زندگی خود قرار دهد و همانند نیکان از بدی پرهیز کند. در این مورد اوحدی نیز می‌سراید: «راستی کن که راستان رستند / در جهان راستان قوی دستند» و در قدم دوم، زبان و دلش را یکی کرده، صادق باشد و از دو رویی اجتناب کند و با همه افراد جامعه رو راست باشد؛ همان‌طوری که در حضور مردم رفتار و گفتار دارد، در غیاب آنها هم همانند آن بوده و انسان دو رو نباشد؛ در قدم سوم، آن کار زشت و ناپسندی که قابل دیدن و شنیدن نیست و باعث شرمندگی و خجالت می‌شود، هرگز انجام ندهد.

۲-۴-۳. جوان‌مردی

عطار به هدف رمز گشایی و توصیف جوان‌مردی و انسانیت به مخاطبش چنین می‌گوید: ای انسان هوشمند و درست کردار، آگاه باش و بدان که اگر می‌خواهی دردنیای جوان‌مردی، حمیت و انسانیت اجازهٔ ورد بدهندت و تاج سروری بر سرت بگذارند، باید خود را با دنیای جوان‌مردی که هفتاد و دو شرط دارد، آماده ساخته و همهٔ آن اوصاف را کسب کن که از جمله: راستی و صداقت و پرهیز از بدی، دوست داشتن همه، نگاه انسانی و احترام به همه به صورت یکسان، پاک‌دامن بودن و نگاه پاک داشتن، بخشندگی به دوست و دشمن، چیزی را که به خود می‌پسندی به دیگران هم بپسند، نیکی کردن با همه حتی با کسی که با تو بد کرده است، پرهیز از بد زبانی، با وجود داشتن زورِ بازو و قدرت خودخواهی نکردن و خود را ضعیف‌تر از مورچه دانستن، خاکی بودن، پرهیز از خشم و غضب، با مردم با خوش‌رویی برخورد داشتن، با سخاوت بوده دل و دست گشاده داشتن و...

الا! ای هوشمند خوب کردار بگویم با تو رمزی چند ز اسرار
که تا در راه مردان ره دهندت کلاه سروری بر سر نهندت
چنین گفتند پیران مقدم که از مردی زدندی در میان دم
که: هفتاد و دو شد شرط فتوت یکی زان شرط‌ها باشد مروت
کسی، کو را جوانمردیست در تن ببخشاید دلش بر دوست و دشمن
به‌هرکس خواستی می‌باید آنت اگر خواهی به‌خود، نبود زیانت
مکن بد با کسی کو با تو بد کرد تو نیکی کن، اگر هستی جوانمرد
ترا آنگه به آید مردی و زور که بینی خویشتن را کمتر از مور

بده نان، تا برآید نامت، ای دوست چه خوشتر درجهان از نام نیکوست؟
(عطار، ۱۳۵۹: ۶۶۶)

۲-۴-۴. صبر و قناعت

گرفتاری‌های زندگی سنت الهی است که خداوند(ج) با آن انسان را در ناکامی‌ها و سختی‌ها قرار می‌دهد تا تحمل، استقامت و ایمان او را بیازماید. ابتلا و گرفتاری های انبیاء(ع) و اولیای الهی مبین این است که خداوند(ج) بندۀ خاص خود را بیشتر گرفتار سختی‌ها می‌کند. عطار نیز به این باور است که خدا(ج) بندۀ مؤمن خود را امتحان می‌کند و اگر بنده محب واقعی خدا(ج) باشد از هیچ چیز هراس ندارد و باور دارد که هر بلا، نعمتی با خود دارد. (طایفی و کریم‌زاده، ۱۴۰۰: ۳۸) از ویژگی‌های انسان باایمان و باهمت این است که در وقت سختی‌ها و گرفتاری‌ها صبور است و در زمان رفاه و ناز و نعمت شکرگزار خدای منان(ج) می‌باشد. به عقیدۀ عطار درمان رنج‌ها و گرفتاری صبر و استقامت است. قرآن‌کریم در این زمینه می‌فرماید: «ای اهل ایمان از صبر و نماز [برای حل مشکلات خود و پاک ماندن از آلودگی‌ها و رسیدن به رحمت حق] کمک بخواهید، زیرا خدا با صابران است.» (بقره/۱۵۳)

چو سختی پیشت آید کن صبوری در آن حالت مکن از صبر دوری
به‌نعمت در، همی کن شکر یزدان چو محنت در رسد صبرست درمان
(عطار، ۱۳۵۹: ۶۶۹)

صبر راز موفقیت در زندگی است؛ عطار منادی فروتنی، سکوت و خداشناسی است و شکیبایی را موجب سر بلندی انسان‌ها در محضر حق‌تعالی و نیک‌نامی آن‌ها در جامعه می‌داند. (اشرف‌زاده و ناروئی، ۱۳۹۵: ۱۴۹)

صبوری پیشه کن اینک طریقت خموشی پیشه گیر اینک حقیقت
ز خاموشی‌است بر دست شهان باز که بلبل در قفس ماند ز آواز
(عطار، ۱۳۶۱:۱۷۹)

مفهوم صبر، در بینش عطار نیز برای ساختن انسان، نقش بنیادی و اساسی دارد و انسان را از تنگنای هستی محدودش رها کرده و در هستی حق پیوند می‌زند. عطار انسان معاصر و بشر کم‌حوصلۀ امروز را به استقامت در برابر رنج‌ها و سختی‌ها، دعوت می‌کند تا به گنجینۀ معرفت حق برسد. (اشرف‌زاده و ناروئی، ۱۳۹۵:۱۵۰)

فروتن شو خموشی گیر پیشه درین هردو صبوری کن همیشه
ترا می‌صبر باید کرد حاصل که گفت الصبر مفتاح قلایل

صبوری کن ز حق اندیش پیوست که با حق باشی و با خویش پیوست
(عطار، ۱۳۶۱: ۱۸۱)

صبر و بردباری از ویژگی‌های انسان‌های باهمت می‌باشد؛ تواضع، بردباری، رازداری و نرم-گفتاری در واقع صفت جوان‌مردی است؛ نه احساساتی بودن و ستیزه‌جویی. از دید عطار، انسان باید راز دل خود را به هرکسی نگوید، زیرا در دنیا محرم راز نادر است.

فتوت ای برادر، بردباریست نه گرمی ستیزه، بلکه زاریست
سخن نرم و لطیف و تازه می‌گوی نه بیرون از حد و اندازه می‌گوی
مگو راز دلت با هرکسی باز که در دنیا نیابی محرم راز
(عطار، ۱۳۵۹: ۶۶۷)

آگاهی و شکیبایی روشن کنندهٔ قلب‌های تاریک است، برعکس حرص، کینه و دشمنی زهر کشنده است که انسان را در پرتگاه نابودی می‌کشاند.

صبر و علم و حلم تریاق دلند حرص و بغض و کنیه زهر قاتلند
(عطار،۱۳۱۶: ۳۵)

انسان خردمند، در تمام امور شکرگزار بوده و اعتماد به نفس دارد؛ به داشته‌های خود قناعت دارد و به آنچه که خداوند(ج) لایق و سزاوار دانسته است راضی می‌باشد. از دیدگاه عطار هرچند فقر و تنگ‌دستی تلخ و طاقت‌فرسا است، ولی راضی بودن به رضای خدا باعث برآوردن شدن حاجات انسان از طرف خدا می‌شود؛ زیرا ضرب المثلی است که گفته‌اند: «شکر نعمت نعمتت افزون کند.»

با قناعت ساز دایـــم ای پسر گرچه هیچ از فقر نبود تلخ تر
هرکه با اندک ز حق راضی شود حاجت او را خدا قاضی شود
(عطار، ۱۳۱۶: ۴۷)

۲-۴-۵. اخلاق نیکو

به عقیدهٔ عطار، چهار اصل نشانهٔ بزرگی و آگاهی انسان اصیل است که عبارتند از: علم پروری، خوش رفتاری با افراد جامعه، محبت و دلجویی از دوستان و دوری از دشمنِ بدخواه که اگر انسان آنها را رعایت کند، در دنیا و آخرت کامگار و رستگاری می‌گردد.

چارچیز آمد بزرگی را دلیل هرکه این دارد بود مرد جلیل
علم را اعزاز کردن بی‌حساب خلق را دادن جواب با صواب
هرکه دارد دانش و عقل و تمیز اهل علم و حلم را دارد عزیز
دیگر آن باشد که جوید وصل دوست زآنکه از دشمن حذر کردن نکوست

ای برادر گر خرد داری تمام نرم و شیرین گوی با مردم کلام
هرکه باشد تلخ گوی و ترش روی دوستان از وی بگردانند روی
هرکه از دشمن نباشد بر حذر عاقبت بیند از و رنج و ضرر
(عطار،۱۳۱۶: ۱۳)

عطار گفتار نرم و شیرین‌کلامی را ازکمال خرد آدمی دانسته توصیه می‌کند که خردمند کسی است که با گفتار حکیمانهٔ خویش مردم را گرویدهٔ اخلاق پسندیدهٔ خود می‌سازد؛ در مقابل از اخلاق ناپسند که سبب رنجش افراد جامعه می‌شود پرهیز می‌کند. تساهل و مدارا با دیگران یکی از دلایل زیربنای فرهنگ روابط انسانی در ثبات و آرامش جامعه و از ضروریات روش عرفان عطار است. (اشرف‌زاده و ناروئی، ۱۳۹۵: ۱۴۹) عطار باور دارد که انسانیت و جوان‌مردی با افراد جامعه باعث خوش‌نامی و جاویدانگی انسان شده، و کسانی که می‌خواهند نام شان در زمرهٔ جوان‌مردانِ نیکونام در حافظهٔ تاریخ و ذهن تاریخی نسل‌ها ثبت و ضبط شود؛ باید با افراد جامعه مروت و مردانگی داشته باشد و نام هیچ‌کس را جز با نکویی یاد نکند. مولانا نیز در این مورد می‌گوید: «این جهان کوه است و فعل ما ندا / سوی ما آید نداها را صدا» هم‌چنین گفته‌اند: «گندم از گندم بروید جو ز جو» در این جهان هر چیزی که کشت کنی، همان را درو می‌کنی.

مروت کن تو با اهل زمانه که تا نامت بمانت جاویدانه
مبر نام کسی جز با نکویی اگر اندر فتوت نام جویی
(عطار، ۱۳۵۹: ۶۶۷)

۲-۴-۶. کسب دانش و استفاده از اندوخته‌های علمی در زندگی

معرفت، ادراک پدیده‌ها و حقایق و علل اشیاء از طریق عقل، (سخن) علم نزد حکما مشا شامل شک وهم و یقین می‌شود (ملاشاهی،۱۴۰۲: ۲۶۴) عطار عقیده دارد که شرف زادهٔ علم است، هرچه علم بیش‌تر، شرف افزون‌تر و عزتی بهتر از دانش نیست. علم و عمل یکی از ممیزات اصلی انسان و حیوان است. به وسیلهٔ علم آدمی، انسان مطلق می‌شود؛ سعادت در علم و عمل نهفته است، انسان به وسیلهٔ آن جادهٔ ترقی، سعادت و رفاه را طی کرده و به سرمنزل مقصود می‌رسد. علم و دانش است که روح و ذهن انسان را روشن ساخته، وجود او را به گلستان مبدل می‌کند، بدیهی است که همه از دیدن گلستان لذت می‌برند؛ همین‌طور انسان دانشمند و خردمند با انجام فعالیت‌های علمی، همه زوایای تاریک زندگی خود و افراد جامعه را روشن ساخته و در رفع نیازهای زندگی مفید واقع می‌شود و این خود سبب شور و نشاط برای همه است. به باور عطار آراسته شدن به زیور علم و اجرای آموخته‌های علمی در زندگی که توأم با

اخلاص و صداقت باشد، باعث شکست و اندوۀ شیطان -که دشمن قسم خوردۀ انسان است- شده و هم‌چنین در روز محشر که روز حساب و کتاب است، سبب رستگاری می‌شود.

شرف از علم حاصل کن تو جانا عزیز آمد همیشه مرد دانا
نباشد هیچ عزت به ز دانش نباید بُد دَمی غافل ز دانش
شرف خواهی تو علم آموز دایم درین اندیشه خود را سوز دایم
که تا جانت شود روشن ز دانش وجود تو شود گلشن ز دانش
به علم است آدمی انسان مطلق چو علمش نیست شد حیوان مطلق
ولی علم تو باید با عمل یار که تا شاخ امیدت آورد بار
چو علمت با عمل انباز گردد همه کار تو برگ و ساز گردد
چو علمت بی‌عمل باشد سفیهی چو با علمت عمل باشد فقیهی
هدایت را به علم اندر عمل دان ازو یابی تو نزدیکی به یزدان
مقصر در عمل مهجور باشد مدام از حضرت حق دور باشد
عمل بی‌علم خود سودی ندارد چو بیماری که بهبودی ندارد
چو بی‌علمت بود اعمال میدان بود راضی و خوشحال از تو شیطان
عمل با علم و با اخـــلاص باید که در محشر ازو کاری برایید
عمل با علم و با اخلاص چون شد ز نورش زهـرۀ شیطان به خون شد

(عطار، ۱۳۶۲: ۱۸۹)

ای جوان! از اهل علم دوری مجوی زیرا دامن آنها خالی از گنج نیست؛ این گروه ترا به راه فلاح و کامیابی سوق می‌دهد و از برکت آنها راه‌یاب شده، از آتش سوزان دوزخ رهایی پیدا می‌کنی و همیشه پاک و باطهارت بوده، از عیب جویی و بدگویی دیگران پرهیز کن و از عذاب گور و عالم برزخ برحذر باش.

ای پسر مگریز از اهل علوم تا نسوزد مر ترا نار سموم
تا توانی هیچ‌کس را بد مگوی پیش مردم عیب هرکس را مجوی
با طهارت باش و پاکی پیشه کن وز عذاب گور نیز اندیشه کن

(عطار، ۱۳۱۶: ۴۶)

انسان زمانی‌که از دانش و پارسایی آگاهی حاصل کرد، باید اعمالش خدا پسند باشد؛ در تمام امور زندگی، خشنودی خداوند را در نظر داشته باشد. عالم بی‌عمل زنبور بی‌عسل است. زمانی‌که دانش و پرهیزگاری و پاک‌نفسی، با عمل یکجا شد آن‌وقت است که انسان در عمل خویش اخلاصمند می‌شود و ایمان و باورهایش خلل ناپذیر می‌گردد.

در ورع ثابت قدم باش ای پسر / گر همی‌خواهی که گردی معتبر
خانهٔ دین گردد آباد از ورع / لیک می‌گردد خرابی از طمع
هر که از علم و ورع گیرد سبق / دور باید بودنش از غیر حق
چون ورع شد یار با علم و عمل / حسن اخلاصِ ترا ناید خلل
(عطار، ۱۳۱۶: ۴۲)

۲-۴-۷. استفاده بهینه از زمان و فرصت

عطار توصیه می‌کند، انسان زمانی که فرصت مناسب بدست آورد و محضر استادان دانشمند را درک کرد، باید سعی کند به جسم و جان خود رنج کسب علم و دانش و اصول علمی را تحمیل کند، تا از این طریق چراغ دل و ذهن خود را فروزان سازد.

بگوش هوش بشنو این سخن را / فدای این سخن کن جان و تن را
چو فرصت هست کاری بیشتر بود / پشیمانی گر آید کی کند سود
چراغ دل ز شمع‌جان برافروز / اصول علم استادان بیاموز
به جان گر خدمت استاد کردی / ز خدمت برخوری استاد گردی
(عطار، ۱۳۶۲: ۸۸)

این سخن عطار را به گوش باطن و از دل و جان بشنود و در اجرای آن تا سرحد فداکاری سعی کند و فرصت را غنیمت شمرده از وقت و زمان به خوبی و به وجه احسن استفاده کند و گرنه فرصت می‌گذرد و پشیمانی سود ندارد.

۲-۴-۸. دوری از جهل و نادانی و غفلت

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. (ملاشاهی،۱۴۰۲: ۲۶۱) عطار تلاش انسان برای رسیدن به درجات عالی را مفید می‌داند و در اشعارش می‌توان از نکات مفیدی برای مقابله با بحران‌ها و مشکلات شخصی استفاده کرد. (اشرف‌زاده و ناروئی، ۱۳۹۵: ۱۵۴)

در واقع یادگیری نتیجهٔ تقلید از رفتار مدل یا سرمشق، و در نتیجهٔ تقلید از اعمال انتخابی حاصل می‌شود. (صفایی، یحیایی و السادات رشیدی، ۱۳۹۲: ۹۳) از این رو، هم‌نشینی با بی‌خردان تأثیر سوء برای افراد سالم به دنبال دارد. به باور عطار انسان بی‌عقل و نادان نمی‌تواند از علم به صورت مفید استفاده نماید و هم‌نشینی با آن‌ها باعث گمراهی انسان می‌گردد. زیرا گفته‌اند: «تعلیمی بدون تربیت سلاح به‌دست دشمن و چراغ به‌دست دزد است.» دانش بی‌خرد

مانند مرغ بی‌بال است که هیچ‌گاهی نمی‌تواند پرواز کند و نمی‌تواند خود را به منزل مقصود برساند. علم و عقل، لازم و ملزوم یک‌دیگرند.

چار چیز از چار دیگر شد تمام — چون شنیدی یاد می‌دار ای غلام
دانش مرد از خرد گیرد کمال — از عمل دینت همی‌یابد جمال
دینت از پرهیز کامل می‌شود — نعمتت از شکر شامل می‌شود
شکر نعمت را کمالی می‌دهد — غافلان را گوشمالی می‌دهد
علم را بی‌عقل نتوان کاربست — پیش بی‌عقلان نمی‌باید نشست
بی‌خرد دانش و بال است ای پسر — علم مرغ و عقل بال است ای پسر
هرکه علمی دارد و نبود بران — از طریق عقل باشد برکران
(عطار، ۱۳۱۶: ۲۹)

عطار خود را مخاطب قرار می‌دهد و می‌گوید: ای دل غافل! برای خور و خواب و تن‌پروی، مثل بهائم و ستوران، هست نشده‌ای، ؛ بلکه برای عبادت و بندگی و رسیدن به نور هدایت و قرب الهی به دنیا آمده‌ای. از این رو، زود باش از خواب غفلت و از هر دل‌بستگی‌های کم و بیش دنیایی که داری بگذر و مشغولِ ناله‌های سحری شده، با اشک خون ریختن از دیده، سجده‌گاه را گلگون بساز و هرگز فکر نکن که در این دنیای فانی، جاویدان خواهی بود.

بیدار گرد ای دل غافل که در جهان — هم‌چون خران نیامده‌ای بهر خواب و خور
تو خفته‌ای زجهل و مرا هست صبر آنک — تا خلق روز حشر شود گرد تو حشر
کو صد هزار گونه زبان ذره ذره را — تا بر دریغ کار تو باشند نوحه‌گر
بر خیز زود و هرچه ترا هست بیش و کم — بر باد ده چو خاک به‌یک نالهٔ سحر
گل کن ز خون دیده همه خاک سجده‌گاه — زان پیش کز گل تو همی بردمد خضر
خواهی که ره بری تو به‌نوری که اصل اوست — رو گرد عجز گرد که عجزست راهبر
چیزی که صدهزار ملک غرق نور اوست — آخر بدان چگونه رسد قوت بشر
پنداشتی که ناگذرانی تو در جهان — پندار تو بس است عذاب تو ای پسر
(عطار، ۱۳۶۸: ۷۶۹)

۲-۴-۹. پرهیز از ظلم و بیداگری و دوری از خشم

عادل بودن و دانایی، نشانه‌های کمال انسان است، سعادت و خوشبختی در گروی شکیبایی است و اگر می‌خواهی از حرمت برخوردار باشی دیگران را محترم بشمار. عطار افراد جامعه را از احساسات منفی، زخم زبان‌ها و قضاوت‌های نادرست که سبب نزاع و کدورت می‌شود، به مهرورزی و محبت دعوت می‌کند.

در همه کس نیک باشد چار چیز | با تو گویم یادگیرش ای عزیز
اول آن باشد که باشی داد گـــر | هم زعقل خویش باشی باخبر
با شکیبائی تقرب کردنست | حرمت مردم بجا آوردنست
هرکه را بسیار باشد دشمنش | خیره گردد هردو چشم روشنش
(عطار، ۱۳۶۲: ۲۵)

برای انسان لازم است که با کمک علم و دانایی آتش خشم خود را فرونشاند و نباید از روی خشم و بیدادگری بر دیگران ظلم و بی‌عدالتی کند.

بیا ای باز تند و تیز پرواز | مشو غره به‌جاه و عزت و ناز
زمن بشنو تو ای صیاد خون ریز | که از تندی و خون ریزی بپرهیز
ازین پس هیچ‌کس نازار و خوش باش | غم دنیا مخور دیندار و خوش باش
به‌ناحق خون چندین صید کردی | تو روز عاقبت هم صید کردی
بیندیش از جفای چرخ گردون | که تو روزی شوی هم خوار و محزون
اگر مرد رهی موری میازار | که موری اندرین ره نیست بی‌کار
به آبِ علم بنشان آتش خشم | منه تیر جفا بر ترکش خشم
(عطار، ۱۳۶۲: ۸۳)

به باور عطار، انسان عاقل آن است که اعمال زشت را ناپسند دانسته و از آن پرهیز نماید؛ اگر زمانی به قدرت برسد بر زیر دستان خود ظلم را روا نمی‌دارد و هر آنچه که وعده می‌دهد آن را انجام می‌دهد و اعمالی را که شریعت منع فرموده است، از آن دوری می‌گزیند. عطار تلاش دارد تا ارتباط انسان را با خداوند و جهان به وجه احسن برقرار نماید. خودآگاهی از دید او برای درک زندگی بهتر ضروری است. (اشرف‌زاده و ناروئی، ۱۳۹۵: ۱۴۷)

عقل داری میل بدکاری مکن | زین چو بگذشتی سبک‌باری مکن
هرکه را از حلم دل روشن بود | در زمانه با صلاح تن بود
تا شوی بیش از همه در روزگار | دست بر نان و نمک بگشاده دار
تا تو باشی در زمانه دادگر | زیر دستان را نکودار ای پسر
هر چه باشد در شریعت ناپسند | گرد او هـــرگز مگرد ای هوشمند
(عطار، ۱۳۱۶: ۲۳)

۳. نتیجه گیری

این پژوهش نشان می‌دهد که عطار یکی از شاعران عارف، خداجو، اندیشمند و آگاه به امور جامعهٔ انسانی بوده که اشعارش مملو از مفاهیم اخلاقی، تعلیمی، تربیتی، عرفانی و دینی می‌باشد. وی اندیشه‌های تربیتی و اندرزهای خردمندانه خویش را برای همهٔ افراد جامعهٔ انسانی در قالب اشعار زیبا و جذاب در زمینه‌های: علم پروری، اجرای اندوخته‌های علمی در زندگی، فرونشاندن خشم، دوری جستن از جاهلان، پرهیز از خودخواهی و تکبر، داشتن مروت و جوان‌مردی و پرهیز از ظلم و بیدادگری ارائه کرده است. عطار در قامت یک مربی اندیشمند، بهترین روش را برای تربیت افراد جامعه به کار برده است. همهٔ افراد جامعهٔ انسانی می‌توانند از اندیشه‌های تربیتی و اندرزهای خردمندانهٔ این شاعر عارف مستفیض شوند. رسیدن به کمال بندگی و قرب خداوندی از اهداف تربیتی عطار می‌باشد. از نظر عطار انسان برای رسیدن به مقام بندگی و کمال انسانی همیشه باید پابند شریعت اسلامی باشد. از این رو، ایجاب می‌کند که پیام‌های انسان‌ساز و نظریه‌های تربیتی این شاعر عارف و صوفی بزرگوار در زندگی افراد جامعه عملی و اجرا شود. عطار با تأثیر پذیری از آموزه‌های اسلامی و عرفانی در قدم اول این توصیه‌ها را در زندگی خود عملی نموده و بعد از آن افراد جامعه و همه را به صبر، محبت، حکمت، سعی و تلاش در کسب علم و دانش و اجرای آن در زندگی، ترغیت کرده است.

کتابشناسی

قرآن کریم

آجودانی، شکوفه (۱۴۰۱)، «پیری و جوانی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، سال اول، شمارهٔ دوم، صص۲۴-۱

اشرف‌زاده، رضا و ناروئی، مسعود (۱۳۹۵)، «پیام‌های انسان ساز عرفان عطار و مولانا برای بشر امروز»، ***زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۶۱- ۱۴۳

السادات شریف‌زاده، حکیمه و همکاران (۱۳۹۱)، «بررسی تطبیقی فلسفه تربیتی عطار نیشابوری و افلوطین»، ***مطالعات ادبی متون اسلامی***، شمارهٔ ۳، صص ۸۰-۴۷

باقرزاده خیاوی، فاطمه و همکاران (۱۴۰۱)، «تقابل عرفان زاهدانه و عاشقانه در تذکرهٔ الاولیای عطار نیشابوری»، ***عرفان اسلامی***، شمارهٔ ۷۱، صص ۳۹۴-۳۷۵

جبارپور، سمیه (۱۴۰۱)، «فردوسی و شاهنامه در متون منثور عرفانی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، سال اول، شمارهٔ دوم، صص۲۰۷-۱۶۹

ذبیحی، آزاده و آذر، اسماعیل (۱۳۹۷)، «تأثیرپذیری اروپا از آثار و اندیشه‌های عرفانی عطار نیشابوری»، ***پژوهش‌های ادب عرفانی***، شمارهٔ ۳۹، صص۱۰۰-۷۳

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۶)، ***زمینه‌های اجتماعی شعر فارسی***، تهران: اختران.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، ***انواع ادبی***، تهران: دانشگاه پیام نور.

شیرعلی، حمیدرضا و فرخزاد، ملک محمد (۱۳۹۷)، «از وحدت عددی تا وحدت احدی تحلیل دیدگاه عطار نیشابوری در باب حقیقت توحید»، ***تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ ۳۶، صص۹۶-۷۷

صفایی، علی؛ یحیایی، محمد و السادات رشیدی، صفورا (۱۳۹۲)، «تربیت غیر مستقیم مرید در حکایات عرفانی (با تکیه بر تذکرهٔ الاولیاء عطار)»، ***مطالعات عرفانی***، ۹، صص۱۱۲-۸۳

طایفی، شیرزاد و کریم‌زاده، ابراهیم (۱۴۰۰)، «نقد حکایت شیخ صنعان عطار نیشابوری بر مبنای نظریهٔ سیستم‌های پیچیده»، ***متن‌شناسی ادب فارسی***، شمارهٔ ۵۲، صص۵۱-۳۳

طباطبایی، سیدمهدی (۱۳۸۸)، «هنر شاعری یا شعر هنری (نگاهی به پیوند ادبیات و هنر در اشعار نظامی گنجوی)»، ***زبان و ادب پارسی***، شمارهٔ ۴۰، صص ۷۸-۶۳

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد (۱۳۱۶)، ***پندنامه***، به اهتمام تقی حاتمی، تهران: اسلامیه.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد (۱۳۵۹)، ***دیوان عطار***، با حواشی و تعلیقات محمود درویش، چاپ دوم، تهران: جاویدان.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد (۱۳۶۱)، ***اسرارنامه***، به اهتمام سید صادق‌گوهرین، چاپ دوم، تهران: زوار.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد (۱۳۶۲)، ***اسرارنامه و بی‌سرنامه***، به اهتمام احمد خوشنویس «عماد»، تهران: سنائی.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد (۱۳۶۸)، ***دیوان عطار***، به اهتمام تقی تفضلی، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.

عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین محمد (۱۳۷۶)، ***دیوان عطار***، به اهتمام بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران: نخستین.

کریمیان، مریم؛ مهربان قزل‌حصار، جواد و اشرف‌زاده، رضا (۱۳۹۸)، «تحلیل ادبیات تعلیمی در انواع ادبی دیگر»، ***پژوهشنامه ادبیات تعلیمی***، ۱۱ (۴۲)، صص۲۰۴-۱۶۱

مهرمحمدی، محمود (۱۳۸۱)، ***پرورش تفکر ممتاز از طریق برنامه درسی هنر***، تهران: انجمن اولیاء و مربیان.

وظیفه‌دان ملاشاهی، فاطمه (۱۴۰۲)، «فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص۲۵۵-۱۶۹

یزدان‌پناه، مهرعلی و کندلویی، فاطمه (۱۳۸۹)، «سیمای حضرت سلیمان(ع) در منظومه‌های عطار نیشابوری»، ***تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی***، شمارهٔ (۶)، صص۱۲۲-۹۷

A reflection on the didactic poems of Attar Nishaburi

Mohammad Yasin Ahmadi

۱. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Isfahan, Iran. Email: myasinahmadi۱@gmail.com

Article Info (۴۷-۶۷)

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
۲۲/۰۵/۲۰۲۴

Accepted:
۰۱/۰۹/۲۰۲۴

Keywords:
Didactic literature
Poems
Attar Nishaburi

ABSTRACT

Educational literature refers to works that express philosophical, religious, moral and social issues with a literary approach, and its purpose is education. Educational literature uses literary language in an artistic way to educate people in the society and invites them to acquire moral virtues, love of knowledge, seeking God and benevolence, and keeps them away from ignorance and meanness. Therefore, the purpose of this research is to examine the didactic poems of Attar Nishaburi. In this research, a part of Attar's poems, which has a didactic aspect, was analyzed with a descriptive-analytical method. Documentary findings show that Attar is one of the poets and professors of Persian language and literature who has addressed educational issues in his poems and works. His educational ideas in various cases such as: seeking God, chivalry, patience and tolerance, piety, avoiding greed and violence, having good morals, acquiring knowledge, using scientific resources, avoiding ignorance and ignorance, etc. You can see it in his poems. and used them to educate people in society. Because reaching the perfection of humanity, servitude and closeness to God is one of Attar's educational goals.

بررسی فلسفه به مثابه ادبیات از منظر آرتور دانتو (مطالعهٔ موردی اثر «فایدون» از افلاطون)

آیناز اصغری‌نیا

۱. کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی و کارشناسی ارشد فلسفهٔ هنر، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران. رایانامه: asgharyniaiainaz۷۰@gmail.com

اطلاعات مقاله (۹۳-۶۹)

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۶/۲۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۰/۱۶

واژه‌های کلیدی:
آرتور دانتو
افلاطون
تراژدی فلسفی
فایدون

چکیده

آرتور دانتو در مقالهٔ خود تحت عنوان «فلسفه به مثابه ادبیات/ فلسفه و ادبیات/ فلسفهٔ ادبیات» مطرح می‌نماید که فرم و شگردهای ادبی در تبیین مطالب فلاسفه نقش مهمی ایفا نمودند اما در تحلیل آثار فلسفی همواره این خصوصیات نادیده گرفته شده است. تاکنون پژوهشگران حوزهٔ مطالعات میان رشته‌ای بارها به تحلیل آثار ادبی از منظر آرای فیلسوفان یا مکتب‌های فلسفی پرداخته‌اند، اما واکاوی آثار فلسفی از منظر فرم و عناصر ادبی کمتر مدنظر آنها قرار گرفته است. این پژوهش در نظر دارد که با اتخاذ نمودن رویکرد متفاوت دانتو نسبت به بررسی آثار فلسفی، توجه محققان را به جایگاه ادبیات در بستر این متن‌ها جلب نمایند و براساس شیوهٔ توصیفی-تحلیلی همراهی میان ادبیات و فلسفه را در یک اثر شاخص فلسفی چون فایدون از افلاطون که دارای خصوصیات بارز ادبی است مورد مطالعه و بررسی قراردهد. مدنظر است که با تکیه بر منابع موجود به این سوال پاسخ داده‌شود که فیلسوف بزرگی چون افلاطون به چه علت و طریقی از خصوصیات ادبی یک تراژدی برای ارائه بیانی متفاوت از مفاهیمی چون جاودانگی روح، فانی بودن جسم و مرگ استفاده نمود و سقراط فیلسوف نامدار یونانی را در قامت یک قهرمان تراژدی برای مخاطبانش تصویر کرد. درطی پژوهش صورت گرفته مشاهده می‌شود که ادبیات قدرت شایانی در ترسیم مطالب فلسفی و متقاعد ساختن ذهن مخاطب در پذیرش آنها دارد و می‌تواند ابعاد تازه‌ای به فهم متن فلاسفه ببخشد و نگرش متفاوتی نسبت به مباحث آنها نزد خوانندگان ایجاد نماید.

۱. مقدمه

رابطهٔ فلسفه و ادبیات رابطه‌ای میان اندیشه (قوهٔ ناطقه) و کلام (نطق) است. (ملاشاهی،۱۴۰۲: ۲۵۵) در آثار برخی از فلاسفه ملاحظه می‌شود که آنها برای بیان مطالب خویش صرفاً بر اصطلاحات فنی و تخصصی تکیه نکرده‌اند و سعی نمودند از فرم و بلاغت ادبی برای منعطف ساختن متن خویش و تبیین متفاوتی از مفاهیم فلسفی استفاده نمایند. در سیر پژوهش‌های میان رشته‌ای که آمیختگی میان عرصه ادبیات و فلسفه را مورد بررسی قرار می‌دهند، پیوسته مشاهده شده که آثار ادبی شاخصی چون آثار داستایوفسکی،[۱] توماس مان[۲]و مارسل پروست[۳] از لحاظ انعکاس مفاهیم فلسفی مورد واکاوی قرار گرفته‌اند اما حضور فرم و شگردهای ادبی موجود در متن فلاسفه مورد غفلت واقع شده و مدنظر آنها نبوده است. در مواجه با برخی از آثار فلسفی نمی‌توان حضور و اهمیت فرم و عناصر ادبی را انکار نمود، مانند فرم نمایشنامه در آثار افلاطون[۴] یا فرم سفرنامه‌نویسی در اثر «آتلانتیس جدید[۵]» (۱۶۲۶) فرانسیس بیکن[۶]و فرم رمان نامه‌انگارانه در «اثر یا این یا آن»[۷] (۱۸۴۳) سورن کیرکه‌گور[۸] که مطلب قابل تأملی است. همچنین مشاهده می‌شود که ادبیات چنان پر قدرت در پیکرهٔ آثار نیچه[۹] انعکاس یافته‌است که نمی‌توان دو ساحت فلسفه و ادبیات را در این متن‌ها از هم تفکیک نمود و به انسجام آنها لطمه وارد نکرد. در واقع نادیده انگاشتن این موارد ادبی بخشی مهمی از خوانش و درک این آثار فلسفی را مغفول گذاشته‌است و به نکات و دلایلی که فلاسفه از به کارگرفتن این سیاق‌ها و شیوهٔ ارتباطی که برای همراهی با مخاطبان خود برگزیده‌اند، بی‌توجهی شده‌است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

آرتور دانتو[۱۰] فیلسوف و منتقد هنری آمریکا در مقاله خود تحت عنوان «فلسفه به مثابه ادبیات/ فلسفه و ادبیات/ فلسفهٔ ادبیات»[۱۱] (۱۹۸۴) به این موضوع می‌پردازد که اگر امروزه با

---

۱. Fyodor Dostoevsky 1821-1881
۲. Thomas Mann 1875-1955
۳. Marcel Proust 1871-1922
۴. Plato 427BC-348BC
۵. New Atlantis
۶. Francis Bacon۱۵۶۱-۱۶۲۶
۷. Either/Or
۸. Søren Aabye Kierkegaard(۱۸۱۳-۱۸۵۵)
۹. Friedrich Wilhelm Nietzsche(۱۸۴۴-۱۹۰۰)
۱۰. Arthur Coleman Danto۱۹۲۴-۲۰
۱۱. Philosophy as/and/of Literature

گسترش مفهوم متن می‌توان بلیط اتوبوس، آگهی استخدام، نسخه پزشک و دستور شیرینی‌پزی را متن به شمار آورد و به تفسیر هرمونوتیکی آن اقدام کرد و همچنین به نظریه‌پردازی ادبی در باب کمیک استریپ‌ها[۱] و رمان‌های علمی-تخیلی و مجلات سینمایی پرداخت، چرا نمی‌توان از منظر ادبی به متن فلسفی توجه نمود و ارزش ادبی آنها را مورد بررسی قرارداد. (Danto,۱۹۸٤:٥) در واقع این بی‌توجهی می‌تواند برآمده از این مطلب باشد که بسیاری از پژوهشگران بر این باور هستند که در نظر گرفتن فلسفه به مثابه ادبیات آن را از فلسفه به مثابه حقیقت دور می‌سازد و این شبیه به همان رویکردی است که باور دارد در نظر گرفتن کتاب‌های مقدس به مثابه یک متن ادبی از ارزش آنها به عنوان متنی که شامل وحی الهی و حقیقت آسمانی است می‌کاهد، پس مشاهده می‌شود که در هر دو حوزه از چنین رویکردی برای بررسی آثار اجتناب شده‌است. (ibid,٦) به زعم دانتو هیچ حوزه‌ای از نوشتار به اندازهٔ فلسفه در تولید گونه‌های مختلف ادبی خلاقیت نداشته‌است، زیرا فلاسفه از روش‌های گوناگونِ نگارش استفاده می‌کنند و این را از فهرست آثار فلسفی که شامل انواع مکالمه‌ها، اشعار، خطابه‌ها، نامه‌ها، وصیت‌ها، اعترافات و نمونه‌های بی‌شمار دیگری که هویت ژانری مشخصی ندارند یا خود ژانرهای مستقلی را تشکیل می‌دهند می‌توان مطرح نمود. (ibid,٨) از موارد دیگری که توجه به مسئلهٔ فلسفه به مثابه ادبیات را حائز اهمیت می‌سازد ارتباطی است که به وسیلهٔ ادبیات میان جهان متن و جهان ذهن خواننده شکل می‌گیرد. دانتو در مقالهٔ خود در این باب به نظر هگل[۲] فیلسوف آلمانی تکیه می‌کند که معتقد است: «اثر هدف از موجودیت خویش را به عنوان امری برای سوژه و مخاطب آشکار می‌کند. مخاطب از همان ابتدا در اثر حضور دارد و همراه با آن به شمار می‌رود. اثر در واقع تنها برای این نکته و برای فردی که آن را درک می‌کند وجود دارد.» (Hegel,۱۹۷٥:۸۰٦)

پس موجودیت متن در گرو خوانده شدن است و اگر متنی قادر نباشد این ارتباط را با مخاطبانش برقرار سازد درواقع به فراموش‌خانه تاریخ سپرده می‌شود. دانتو از این منظر آثار فلسفهٔ معاصر را در باب ذهن و زبان مورد انتقاد قرار می‌دهد و باور دارد بی‌توجهی فلاسفه به فرم و شگردهای ادبی در بیان مطالب‌شان متن آنها را به پارادوکس عجیبی دچار نموده است که گویی متن به جای آنکه خود را برای هر چه بهتر درک شدن توسط مخاطبان سازگار نماید، درواقع بر اثبات عدم امکان خواندن خویش پافشاری می‌کند و فیلسوف جهانی را ترسیم نموده که خواننده در آن جایگاهی ندارد. (Danto,۱۹۸٤:۱۹) در مقالهٔ حاضر این سوال

---

[۱] . Comic strip

[۲] . Georg Wilhelm Friedrich Hegel (۱۷۷۰-۱۸۳۱)

پرسیده می شود که چه اهمیت شناختی به مخاطب از این واقعیت منتقل می‌شود که متن فلسفی متشکل از فرم ادبی و شگرد های ادبی باشد و بدین طریق او چه ارتباطی با متن فلسفی برقرار می‌نماید. همان‌طورکه اشاره شد افلاطون در زمره فلاسفه‌ای است که به این ارتباط توجه داشت و به همین سبب در بطن آثار خویش تنها به عنوان یک فیلسوف ظاهر نشد و او را می‌توان در مقام یک نمایشنامه‌نویس نیز درنظرآورد و متن‌های وی را از منظر پیوندی که میان دو ساحت ادبیات و فلسفه برقرار می‌نماید بررسی نمود. پس در مقالهٔ پیش‌رو مطالعهٔ موردی اثر «فایدون»[۱] از افلاطون که از آثار شناخته شده در عرصهٔ فلسفه است، بستر مناسبی برای بررسی حضور امکانات ادبی در یک متن فلسفی فراهم می‌سازد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

در مقالهٔ حاضر در ابتدا ضرورت این مطلب مورد توجه قرار گرفته است که به روش توصیفی-تحلیلی به شرح و بررسی این مطلب پرداخته شود که با توجه به نکات دانتو چگونه می‌توان یک متن فلسفی را از منظر ادبی مورد مطالعه قرار داد و فرم و عناصر ادبی به چه صورت ابعاد تازه‌ای برای خوانش و درک اثر فلسفی موردنظر ایجاد می‌نمایند. در این پژوهش تلاش‌شده با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و مقالات علمی-پژوهشی موجود که در ارتباط با بحث آمیختگی دو بستر ادبیات و فلسفه است و همچنین دارای نظراتی همسو با دیدگاه دانتو برای بررسی آثار فلسفی است به بحث و تأمل در باب این موضوع اقدام شود که فیلسوفی مانند افلاطون زمانی که مطالب مهم فلسفی خویش را همراه با فرم و عناصر ادبی ترسیم می‌سازد چه تأثیر ژرفی برذهن مخاطب می‌گذارد و بدین شیوه چگونه تحول مهمی در نگرش مخاطبانش نسبت به مفاهیم فلسفی پدید می‌آورد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

باید این نکته را ذکر نمود که دانتو تنها فیلسوفی نیست که همراهی میان ادبیات و فلسفه را مدنظر قرار داد و قبل از وی فیلسوفانی مانند ویتگنشتاین[۲]در کتاب فرهنگ و ارزش[۳] (۱۹۷۰) به ارتباط میان فلسفه و ادبیات اشاره داشتند و آمیختگی این دو عرصه را منجر به دریافت هرچه بهتر مطالب فلسفی می‌دانند. (Wittgenstein,۱۹۷۰:۲۵) مارتا نوسبام[۴] (۱۹۸۶) در

---

۱. Phaedo

۲. Ludwig Josef Johann Wittgenstein(۱۸۸۹-۱۹۵۱)

۳. Culture and Value

٤. Martha Nussbaum(۱۹٤۷-)

کتاب شکنندگی خوبی[۱] به این سخن ویتگنشتاین تأکید نموده‌است و نقش ادبیات به ویژه ژانر تراژدی را در پیوند با فلسفه یونان بررسی می‌نماید. ریچار رورتی[۲] (۱۹۸۸) نیز در زمرهٔ فلاسفه است که در کتاب دستیابی به کشورمان[۳] به الهام بخشی ادبیات برای درک مفاهیم موجود در زندگی انسان‌ها اشاره می‌کند و معتقد است از تأثیرات بد تفکر پوزتویسم منطقی[۴] بر حوزهٔ فلسفه آن است که این ساحت را از الهام موجود در ادبیات محروم کرد و تنها شایستگی حرفه‌ای و پیچیدگی فکری را برای آن باقی‌گذاشت. (Rorty,۱۹۸۸:۱۳۲) از پژوهش‌های اخیر در این باب مقالهٔ آنسومان خاتانیار[۵] (۲۰۲۰) تحت عنوان«فلسفه و ادبیات: زمینه‌های مشخص روابط میان آنها»[۶] است که مطرح می‌نماید به زعم بسیاری از فلاسفه لحن متقاعد کننده فقط برای ادبیات تثبیت نشده‌است بلکه فیلسوفان نیز باید متقاعدکننده باشند و از این‌رو آنها مانند عرصهٔ ادبیات از بلاغت و فرم ادبی در متن‌شان استفاده می‌کنند. (khataniar,۲۰۲۰:۳)

در حوزه پژوهش‌های داخلی که به حضور فرم ادبی در آثار فلسفی توجه داشته‌است می‌توان موارد ذیل اشاره کرد: ملیکا سفیداری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «اهمیت و جایگاه فرم و سبک نوشتار در فلسفه‌ورزی» به بررسی کلی ارتباط میان سبک نوشتاری با شیوهٔ فلسفه ورزی فیلسوفان می‌پردازد. در مقالهٔ حاضر در ابتدا به روش توصیفی- تحلیلی به شرح و بررسی این مطلب پرداخته خواهد شد که چگونه می‌توان یک متن فلسفی را از منظر ادبی مورد مطالعه قرار داد و فرم و عناصر ادبی به چه صورت ابعاد تازه‌ای برای خوانش و درک اثر فلسفی موردنظر ایجاد می‌نمایند. در این پژوهش تلاش شده‌است از منابع کتابخانه‌ای و مقالات علمی- پژوهشی موجود که در ارتباط با بحث آمیختگی دو بستر ادبیات و فلسفه است استفاده شود و نظراتی که همسو با دیدگاه دانتو برای آثار فلسفی است مدنظر قرارگیرد، زیرا وی معتقد است زمانی که فیلسوفی مانند افلاطون مطالب خویش را به شیوهٔ ادبی و هنری ترسیم می‌سازد تأثیر ژرفی برذهن مخاطب می‌گذارد و بدین شیوه تحول مهمی در نگرش مخاطبانش نسبت به مفاهیم فلسفی پدید می‌آورد. فاطمه وظیفه‌دان ملاشاهی (۱۴۰۲) نیز در مقاله‌ای «فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار» را بررسی کرده است.

---

۱. The fragility of Godness

۲. Richard McKay Rorty(۱۹۳۱-۲۰۰۷)

۳. Achieving Our Country

٤. Logical Positivism

٥. Ansuman Khataniar(1954-)

٦. phlosophy and literature:certain aspects of their relationship

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. افلاطون فیلسوفی در میانهٔ دو عرصهٔ ادبیات و فلسفه

در یونان ادبیات جایگاه شامخی در اذهان مردم جامعه داشت و نقش مهمی در ساحت دین و باور آنها ایفا می‌کرد. شاعرانی چون هسیودس[۱] مدعی بودند که روایت‌هایی را که در باب خدایان نقل می‌کنند از جانب موزها[i] به آنها الهام می‌شود و شاعران تنها این اشعار را حکایت می‌کنند و بدین شکل به شعرهای خود جنبهٔ الهی و آسمانی می‌بخشیدند. (فرنودفر،۱۳۹۹: ۳۵) در واقع ادبیات رسانهٔ قدرتمندی تلقی می‌شد که مردم از طریق آن قادر به درک هرچه بهتر امور مرتبط با زندگی خویش می‌شدند و شاعران در زمره نخستین متفکران یونانی به شمار می‌رفتند که سعی می‌نمودند مفاهیم مختلفی چون اخلاق، اراده، دولت و مواردی از این قبیل را در آثار خویش برای مخاطبانشان ترسیم کنند. الکساندر نهاماس[۲] فیلسوف آمریکایی و یونانی تبار معتقد است که ادبیات در جامعه یونان شبیه به رسانهٔ مدرنی مانند تلویزیون در جامعه امروزی بود و شعر بی‌تردید بر بسیاری از کنش‌ها و تصمیم‌های مردم تأثیر داشت، وی معتقد است شاید درک این مطلب امروزه دشوار باشد اما درام در جامعهٔ یونان به عنوان بازنمایی واقع گرایانه‌ای از جهان تلقی می‌شد. (Nehamas,۱۹۸۸:۲۱٤-۲۳٤)

اگرچه در آن ایام فلسفه نیز از جایگاه مهمی در جامعه یونان برخورداربود و فلاسفه درصدد آن بودند که به تبیین و تفسیر مفاهیم مهم مرتبط جهان و انسان بپردازند، اما حوزه ادبی یونان چنان نفوذی در افکار مردم داشت که تا قرن ششم و پنجم قبل از میلاد این فیلسوفان نبودند که عقایدی را در یک نسل پدید می‌آورند و منجر به بحث و تفکر در باب آنها می‌شدند، بلکه شاعران در حوزهٔ ادبیات یونان بودند که برای خود افکاری داشتند و پیشاهنگان اندیشه عصر خویش به شمار می‌رفتند. (دورانت،۱۳۶۵: ۴۲۰) با توجه به چنین مطالبی می‌توان علت نمود فرم و ویژگی‌های ادبیات دراماتیک در آثار فیلسوف یونانی چون افلاطون را در راستای تحقق همان هدفی در نظر گرفت که هگل بر آن تأکید داشت و هر اثری را در ارتباط مستقیم با مخاطب دانست. در حقیقت این شیوهٔ مطرح نمودن مباحث فلسفی خواست و توقع جامعه را نیز در بر می‌گیرد و منجر به حضور خوانندگان در جهانی می‌شود که نویسنده در صدد ترسیم آن است. باید این نکته را در نظر داشت که افلاطون خود نیز در زمره فلاسفه‌ای بود که گذشته‌ای همسو با ادبیات و نمایش داشت و به دلیل توجه شایانی که در جامعهٔ وی به

---

۱. Hesiod

۲. Alexander Nehamas(۱۹٤٦-)

این دو عرصه می‌شد در ابتدا سعی نمود تا به جرگهٔ تراژدی نویسان یونانی ملحق شود و در این عرصه طبع آزمایی نماید، اما ملاقات وی با سقراط[۱] مسیر زندگی او را تغییر داد و نحوهٔ گفت و شنود او با جوانان اندیشهٔ وی را متحول ساخت. (پوشنر،۱۳۹۸: ۱۸) در پی این مواجه افلاطون از حوزه ادبی و هنری سرزمین خویش فاصله گرفت و به جای نقش نمایشنامه‌نویس هیئت فیلسوفان را برای خویش برگزید و در گذر زمان و با توجه به قدرت حوزه ادبی یونان موضع سخت‌گیرانه‌ای را نسبت به آن اتخاذ نمود و در دفتر دوم، سوم و دهم «جمهور»[۲] نظارت و کنترل شدید نسبت به آثار ادبی را مطرح کرد و حتی بهبود و آرامش جامعه را در بیرون راندن شاعران و تراژدی‌نویسان از شهر اعلام نمود، اما همان‌طور که اشاره شد در پی بررسی آثار وی می‌توان دریافت که شخصیت‌پردازی‌ها و ترسیم صحنه‌های نمایشی در شرح و تبیین مباحث فلسفی افلاطون نقش مهمی را ایفا می‌کنند و گویی او همواره در صدد آن بود که آثار خود را در آمیختگی میان دو عرصهٔ ادبیات و فلسفه به مخاطبانش ارائه دهد. در ادامه تلاش شده است بر مبنای نظر ارسطو[۳] فیلسوف شاخص دیگر یونانی به واکاوی انعکاس فرم ادبیات دراماتیک در «فایدون» افلاطون پرداخته‌شود، زیرا ارسطو نیز به دلیل اهمیت جایگاه ادبیات درجامعه‌اش اثر «بوطیقا»[۴] را در باب تبیین و تقسیم‌بندی ژانرهای ادبی یونان تدوین نمود.

۲-۲. فایدون

«فایدون» از آثار مهم فلسفی است که در آن افلاطون به بحث مرگ و جاودانگی روح و نابودی جسم می‌پردازد و درصدد آن است تا از جانب سقراط به سوالات موجود در پیرامون این مسائل پاسخ بدهد. «فایدون» مانند دیگر آثار افلاطون یک اثر مکالمه‌محور و دورهمی سقراطی است که این‌بار در مکان نامتعارفی چون زندان برگزار می‌شود. ارسطو در «بوطیقای» خود زمانی که به سه ژانر حماسی، تراژدی و کمدی در حوزه شعر و ادبیات یونان می‌پردازد در کنار آنها به ژانرهای متأخر و فرعی تحت عنوان محاورات سقراطی و پانتومیم[۵] در عرصه آثار ادبی یونانی اشاره دارد.(Aristoteles,۱۹۲۰:۹) براین اساس باید اشاره نمود که اگرچه اثری چون «فایدون» زیر مجموعه محاورات سقراطی قرار می‌گیرد اما این نوشته علاوه بر این

---

۱. Socrates
۲. Republic
۳. Aristoteles
٤. Poetics
٥. Pantomime

از خصوصیات تراژدی نیز برخورداراست و این مطلب آن را به عرصهٔ ادبیات داراماتیک نزدیک می‌سازد. ارسطو در «بوطیقا» تراژدی را تقلیدی از عمل جدی می‌داند که بر خلاف حماسه دارای اندازهٔ زمانی مشخصی است و در بیشتر موارد وقایع آن را به بازه زمانی یک شبانه روز محدود می‌نماید؛ به زعم وی تراژدی‌ها مبتنی بر کنش قهرمان‌هایشان هستند و از طریق برانگیختن ترحم و ترس به تزکیه احساسات مخاطب‌شان دست می‌یابند. (ibid,۲۳) در امتداد همین بحث ارسطو شش ویژگی مهم را در سیر شکل‌گیری تراژدی مطرح می‌نماید که سعی می‌شود حضور هریک از آنها را در بستر اثر «فایدون» که در ارتباط با فلسفه افلاطون است، مورد تحلیل و بررسی قرارگیرد.

الف. پی ساخت

پلات[۱]یا پی‌ساخت نخستین ویژگی است که ارسطو آن را در باب تراژدی بیان می‌سازد و آن را مهم‌ترین مبحث در مورد یک اثر دراماتیک و در حقیقت روح یک تراژدی می‌داند. وی پی‌ساخت را مجموعه افعال شخصیت‌های تراژدی به شمار می‌آورد که کشش و جذابیت اثر در سیر آن برای مخاطب شکل می‌گیرد و بدین ترتیب از جایگاه ویژه‌ای در میان اجزاء تراژدی برخوردار است. (هنرمند،۱۳۹۸: ۱۰۸-۱۰۹) ارسطو معتقد است در پی‌ساخت یک تراژدی مخاطبان نباید شاهد بدبختی ناگهانی یک شخصیت با فضیلت باشند یا اینکه شخصیت شروری را دریابند که به سعادت و خوشبختی می‌رسد زیرا چنین موقعیتی ترحم و شفقت آنها را بر نمی‌انگیزد، مخاطبان باید در سیر تراژدی با قهرمانی مواجه باشندکه نه به علت نداشتن فراست و عدالت بلکه به سبب اشتباه بزرگ[۲] خویش دچار عاقبت ناگوار می‌شود، او مانند ادیپ[۳] باید شخصیتی مشهور و بزرگ در جامعه خود باشد تا پیش آمدن چنین وضعیتی برای وی مخاطب را تحت تأثیر قراردهد. (Aristoteles,۱۹۲۰:٤٥) اثر«فایدون» نیز دارای چنین پلاتی است زیرا برمبنای آنچه که ارسطو مطرح نمود قهرمان اثر «فایدون» یعنی سقراط نیز در زمره افراد سرشناس آتن است و جایگاه وی صرفاً به دلیل فلسفه ورزی و اندیشه‌های او نیست بلکه همان‌طورکه آلکیبیادس[۴] در اثر «مهمانی»[۵] به این موضوع اشاره می‌نماید وی از جنگجویان توانمند یونانی است که در میدان جنگ به دلیل دلیری و فراستی که داشت

---

۱. Plot
۲. Hamartia
۳. Oedipus
٤. Alcibiades
٥. The Symposium

مورد حیرت و حسد هم رزمانش بود. (افلاطون،۱۳۶۶: ۴۷۴) این مطلب گواه این است که اگرچه سقراط فردی ساده زیست بود اما به طبقه نظامیان و قدرتمند جامعه آتن تعلق داشت و از این رو مورد احترام مردم نیز بود. از سوی دیگر افلاطون سعی نموده در سیر دو اثر «دفاعیه»[۱] و «کریتون»[۲] وقایعی که سقراط را به لحظهٔ اعدام می‌رساند ترسیم نماید، اما اوج این تراژدی در بستر اثر «فایدون» رخ می‌دهد. در این اثر نویسنده سعی دارد صحنه‌هایی را به نمایش درآورد که قهرمان وی به دلیل تعارض با ارزش‌ها و قوانین جامعه‌اش به عقوبتی دهشتناک محکوم می‌شود و این واقعه شوم در نتیجه جهل وی نیست بلکه یک اشتباه یا ضعف که در باب آن توضیح خواهیم داد وی را به نابودی می‌کشاند.

آن طور که در بستر تراژدی ملاحظه می‌شود قهرمان این آثار رسالت و هدف والایی را برای خویش در نظر می‌گیرد که به هیچ وجه نمی‌پذیرد از آن دست بردارد، هگل معتقد است که همین رسالت برآمده از ارزش‌های اخلاقی است که قهرمان تراژدی را دچار این تصادم و تعارض با ارزش‌ها و قوانین موجود در جامعه شان می‌سازد و رنجی که وی از پی عمل خویش می‌کشد نتیجه یک جانب‌گیری است که برخاسته از اراده و اعتقاد صُلب وی به یک مسئله است. (Hegel,۱۹۷۵:۱۱۹۳-۱۲۱۷) در مورد سقراط نیز این مطلب صادق است، او همان‌طور که در دفاعیه اعلام می‌کند از جانب خدای معبد دلفی آپولون[۳] به عنوان داناترین فرد آتن برگزیده شده و به این سبب وظیفه دارد در جستجوی کسب حقیقت و دانایی باشد. از پی این مطلب وی خود را تشبیه به خرمگسی می‌کند که قصد دارد با گزیدن‌های خود اسب تنبل آتنی را وادار به حرکت سازد. او می‌خواهد جوانان آنتی را دعوت کند که به شیوهٔ دیگری به مطالب مختلف نگاه نمایند و آنها را باز تعریف کنند. همین موضوع منجر می‌شود که وی توسط ملتوس[۴] و دیگر داوران آتنی به بددینی و گمراه ساختن جوانان متهم شود، زیرا سقراط فرزندان‌شان را به انحراف کشانده و با قانون آتنی که وظیفه تربیت آنها را بر عهده دارد به مقابله برخاسته‌است. (افلاطون، ۱۳۶۶: ۱۲-۲۰) سقراط در «فایدون» شبیه به آنتیگونه[۵] است که دریافته بود به علت پافشاری بر موازین اخلاقی خود و باور به ارزش‌هایی که متعلق به

---

۱. Apology
۲. Crito
۳. Apollon
۴. Meletus
۵. Antigone

خانواده است در برابر کرئونی[۱] که نماد قدرت و قوانین شهر است، محکوم به مرگ و نابودی است اما همچنان دست از عقایدش بر نمی‌دارد. (Hegel,۱۹۷۵:٤٦٤)

افلاطون با در نظر گرفتن چنین ویژگی برای شخصیت سقراط درصدد آن است که برای مخاطبان خود این مطلب را ترسیم نماید که فیلسوفی چون سقراط که خود را سالک حقیقی راه دانش می‌داند باید مرتکب گستاخی و طغیان در برابر باورهای موجود در جامعه‌اش شود تا بدین طریق بتواند افکار مردم آن جامعه را نسبت به مسائل مهم فلسفی که وی درنظر دارد متحول سازد. نورتروپ فرای[۲] معتقد است در پی‌ساخت تراژدی هوبریسک[ii] خصوصیت مهم قهرمان تراژدی به شمار می‌رود و وی را نسبت به رسالت و هدفش بی‌پروا می‌سازد که از لوازم مهم حرکت به سوی شکل‌گیری فاجعه در تراژدی است، این فاجعه قرار است تبدیل به یک واقعه اجتماعی و اخلاقی شود و بدین ترتیب افکار مردم جامعه را متحول سازد. (فرای،۱۳۷۷: ۳۳۵)

در واقع این ویژگی همان ضعف بزرگی است ارسطو به آن اشاره دارد و جولیان یانگ[۳] نیز تمام مصیبت‌های شکل‌گرفته در طرح یک تراژدی را ناشی از این نقص تراژیک می‌داند که قهرمان تراژدی به آن مبتلاست و گویی این ویژگی او را در موضع برحقی قرار می‌دهد که سبب می‌شود جوانب دیگر این فاجعه که در حال شکل‌گیری است نبیند و تنها فعل و هدفش را مهم بداند. (یانگ،۱۳۹۵: ۷۲) نویسنده تراژدی باید در طرح خود این نقص تراژدیک را در نظر گیرد تا منجر به سقوط و فاجعه شود و در نهایت به کاتارسیس مدنظر دست یابد. افلاطون نیز در سیر «فایدون» بر همین طرح تکیه می‌کند، دوستان سقراط همواره از او می‌خواهند که دست از سیاق پرسش و پاسخ در کوی و برزن بردارد و مکالمه های خود را به جمع مریدان و شاگردانش محدود نماید و گویی اسرار را برای اغیار هویدا نسازد که منجر به وقایع ناگواری برای وی خواهدشد، اما سقراط نمی‌پذیرد گویی وی نمی‌تواند یا نمی‌خواهد زوایای دیگر مصیبتی که در حال وقوع است دریابد و همین مطلب جریان تراژدی سقراط را رقم می‌زند و مخاطب را به صحنه زندان و اعدام وی می‌رساند، جایی که خواننده بیشتر تحت تأثیر مفاهیمی چون مرگ و زندگی قرار می‌گیرد. افلاطون مطمئنا تنها به دنبال برانگیختن صرف احساس مخاطب نیست بلکه این صحنه همان بستر مناسبی است که می‌تواند مفهوم جاودانگی روح و بی‌مقداری جسم در برابر آن که مدنظر وی است بهتر به مخاطب منتقل نماید، پس بدین

---

۱. Creon

۲. Northrop Frye(۱۹۱۲-۱۹۹۱)

۳. Julian Young(۱۹٤۳-)

شیوه در پلات اثر «فایدون» یک ارتباط آشکار میان فلسفه افلاطون و فرم ادبی تراژدی شکل می‌گیرد.

ب. شخصیت

از دیگر مواردی که اثر «فایدون» را به تراژدی نزدیک می‌سازد دومین عنصری است که ارسطو در باب تراژدی بیان می‌کند. همان‌طور که از اسم ادبیات دراماتیک برمی‌آید این قبیل آثار در پی یک دراما به معنای کنش شخصیت‌ها صورت می‌گیرد. کیفیت این افعال در میزان تأثیرگذاری تراژدی مهم به شمار می‌رود و این اعمال شخصیت‌هاست که کردار آنها را نمایان می‌سازد و در نهایت سعادت و نگون بختی قهرمان تراژدی را رقم می‌زند. (ارسطو،۱۳۶۶: ۳۹) افلاطون برای بیان مفاهیم فلسفی مورد نظر خود در سیر تراژدی به حضور شخصیت‌های متعدد در صحنه نیاز دارد، نخستین شخصیتی که در «فایدون» بر روی صحنه حاضر می‌شود خود شخصیت فایدون است که از مریدان سقراط است و در صحنه اعدام سقراط در زندان حضور داشته و قرار است جریان آن روز را برای اککراتس[۱] که از فلاسفه فیثاغوری[۲] است بازگو نماید. افلاطون سعی دارد در آغاز اثر خویش شخصیت فایدون را شبیه به همان الهه‌های آسمانی ترسیم سازد که مخاطبان یونانی درآثار برجسته‌ای چون «ادیسه[۳]» هومر[۴] یا تئوگونی[۵] هسیودس با آنها مواجه بودند و قراراست واقعهٔ تراژیکی درباب قهرمان‌ها و خدایان را برای آنها بازگو نمایند، فقط در اینجا یک فیلسوف وظیفه آن الهه را برعهده دارد و اککراتس نیز در قامت همان شاعری است که از آن الهه درخواست می‌کند که آن جریان را برای وی حکایت نماید.

«اککراتس: روز مرگ او چگونه گذشت؟ از دوستانش کسی با او بود یا کارگزاران دولت در را بر روی آنها بستند و در تنهایی جان سپرد؟

فایدون: نه تنها نبود بلکه گروهی از دوستان در نزد او بودند.

اککراتس: اگر فرصت داری همه جزئیات آن واقعه را از آغاز تا پایان حکایت کن.

---

۱. Echecrates
۲. Pythagoreanism
۳. Odyssey
٤. Homer
٥. Theogony

فایدون: البته فرصت دارم و می‌کوشم هرچه از آن روز به یادم مانده‌است را برای شما بگویم. برای من هیچ چیز خوش‌تر از سخن سقراط نیست.

اککراتس: شنوندگان تو نیز چنین‌اند. پس هرچه به یاد داری بی‌کم و کاست بگو و هیچ مطلبی را فرو مگذار.» (افلاطون،۱۳۶۶: ۴۸۴)

افلاطون بدین طریق فضای اثر خود را از همان آغاز به فرم شناخته‌شدهٔ آثار ادبی یونان که مورد اقبال و پذیرش مخاطب است نزدیک می‌نماید و با حضور راوی سوم شخص مانند آثار شاعران شاخص سرزمینش از حضور راوی اول شخص و دانای کل اجتناب می‌کند و تمام واقعه را به صورت یک حکایت از جانب شخصیت دیگری برای مخاطبانش بازگو می‌سازد.

شخصیت مهمی که در صحنه بعدی در مرکز صحنه قراردارد و دوستانش در واپسین لحظات زندگی او به دورش حلقه زدند، شخصیت اصلی این تراژدی سقراط است که در پی سخنان و افعالش می‌خواهد این نکته را به مخاطبان منتقل نماید که چرا مرگ برای او عین رهایی و سعادت به شمار می‌رود. در واقع این شخصیت با تکیه بر مفهوم جاودانگی و حقیقت روح و فناپذیری جسم و بی‌ارزش جهان مادی می‌خواهد از وحشت ناشی از مرگ بکاهد و حیات حقیقی را در پس این مفاهیم ترسیم نماید. همان‌طور که مشاهده می‌شود این یک بحث مهم و مفصل فلسفی است که در پس تعریف مسئلهٔ روح و جسم و چگونگی موضوع مرگ شکل می‌گیرد، سقراط در اینجا قصد دارد تصویری که روایت‌های یونانی مانند آثار ارفئوس[۱] از زندگی در عالم هادس[۲] و پس از مرگ ساختند و آن را یک رنج بی‌پایان جلوه دادند تغییر دهد و مرگ را چون پلی ترسیم نماید که روح سالکان راه حقیقت و نیکوکاران را به حیات جاودانه توأم با آرامش و خوشبختی می‌رساند.

افلاطون برای آنکه شخصیت سقراط آثار وی از سقراط دیوانه و مضحک نمایشنامه ابرهای[۳] آریستوفان[۴] کمدی‌سرای ماهر یونانی متمایز باشد، باید شخصیتی را ترسیم نماید که در قامت یک رهبر است و توانایی هدایت افکار مخاطبانش را دارد و تمام شخصیت‌های حاضر در صحنه به این باور برسند که او در مقامی بالاتر از آنها قرار دارد و بر اموری واقف است که آنها قادر به درکش نیستند. در واقع قهرمان یک تراژدی باید نمود شخصیتی باشد که از لحاظ قدرت و مهارت در بیان مطالب بهتر از سایر شخصیت‌ها حاضر در تراژدی عمل می‌کند و به همین

---

۱. Orpheus
۲. Hades
۳. The clouds
٤. Aristophanes

دلیل مورد انتقاد برخی از افراد جامعه‌اش قرارمی‌گیرد. (فرای،۱۳۸۸: ۱۰) فرم ادبی تراژدی این امکان را برای افلاطون فراهم نمود که اگرچه استدلال‌های سقراط برای اثبات جاودانگی روح در مقابل پرسش‌های دو شخصیت دیگر سیمیاس[۱] و کبس[۲] چندان قانع‌کننده نیست و همچنان جای سوال و تردید در باب آن را باقی‌می‌گذارد، اما به سبب آنکه سقراط آنها را بیان نموده و در نهایت جان خود را برای عقاید خویش فدا می‌کند، مخاطب نتواند این استدلال‌های را رد نماید. باید به این نکته اشاره کرد که حضور دو شخصیت سیمیاس و کبس که افلاطون آنها را در سیر مکالمه در موضع مقابل سقراط قرار می‌دهد برای طی نمودن سیر معمول دیالکتیک[۳] سقراطی که مبتنی بر پرسش و پاسخ است امر ضروری است،که در ادامه بحث به آن پرداخته می‌شود.

در ساختار تراژدی‌ها همواره یک شخصیت دوست صمیمی و وفادار حضور دارد که منتقد صریح کنش‌های قهرمان اثر است و سعی دارد با مخالف در برابر برخی از تصمیم‌های قهرمان اثر جلوی وقوع فاجعه را بگیرد. (همان،۵۳) این شخصیت در اینجا کریتون دوست صمیمی سقراط است که در تمام لحظات سخت زندگی او همراه وی است و حتی سعی می‌کند در اثر «کریتون» سقراط را راضی به فرار از زندان نماید تا مانع از وقوع اعدام وی شود، اما سقراط پیشنهاد وی را برخلاف موازین اخلاقی خود و قوانین شهر می‌داند. در «فایدون» نیز کریتون با سخنانش در صحنهٔ زندان غم و اندوه ناشی از مرگ سقراط را منتقل می‌نماید و مانند یک یار وفادار وصایای سقراط را در لحظات پایانی می‌شنود و او را به سوی مرگ بدرقه می‌کند.

از سوی دیگر در تراژدی‌های یونانی با شخصیت قاصد و پیام‌آور مرگ مواجه هستیم که شناختی برای قهرمان تراژدی از فرجام ناگوارش پدید می‌آورد. (همان، ۵۳) در این اثر افلاطون خادم زندان را برای ایفای چنین نقشی در نظر دارد، او با رفت‌وآمدهای خود به صحنه و اعلام نزدیک شدن لحظهٔ اعدام سقراط و چگونگی و ضرورت انجام مراسم خوردن شوکران ترس ناشی از رخ دادن این فاجعه را به مخاطب منتقل می‌نماید. در صحنهٔ پایانی این خادم است که پوشش را از روی سقراط کنار می‌زند و در چشمان بی‌فروغ جسد سقراط نگاه می‌کند و کریتون دهان و چشم دوست دیرینه‌اش را می‌بندد. (افلاطون،۱۳۶۶: ۵۶۱)

---

۱. Simmias
۲. Cebes
۳. Dialectic

شاید پرسیده شود که در بستر تراژدی همواره شخصیت پیش‌گویی نیز حضور دارد که قهرمان تراژدی را از پایان گریز ناپذیر او مطلع می‌سازد. (همان،۵۳) اگرچه این شخصیت در صحنهٔ اثر «فایدون» مشاهده نمی‌شود اما افلاطون از طرح آن غافل نیست و همان‌طور که اشاره شد سیر تراژدی سقراط در بستر سه اثر «دفاعیه»، «کریتون»و «فایدون» مطرح می‌شود، افلاطون این پیش‌گویی را در اثر «کریتون» به نمایش می‌گذارد سقراط در آنجا اعلام می‌کند که خواب زنی خوب صورت با جامه ای سفید را دیده که به او وعده می‌دهد در روز سوم به ساحل فتیا در جهان دیگر خواهد رسید. (همان، ۴۹) این زن مرگ و وضعیت پس از مرگ سقراط را پیش‌گویی می‌کند و برای مخاطب مسلم می‌سازد که قهرمان تراژدی با وجود آنکه امکان رهایی از این مخمصه را دارد و کریتون به او پیشنهاد فرار می‌دهد اما فرجامی جزء مرگ در انتظار سقراط نیست. در واقع حضور تمامی این شخصیت‌ها در صحنه زندان در جهت هدف افلاطون برای ساختن یک فضای تراژدیک لازم است و اگر این افراد در صحنه حضور نداشته باشند آن تأثیر ناشی از وقوع فاجعه در اثر شکل نمی‌گیرد و تحولی نیز از پی آن در ذهن مخاطب حاصل نمی‌شود.

ج. بیان و اندیشه

دو مشخصهٔ مهم دیگر تراژدی که در اثر «فایدون» می‌توان مورد بررسی قرار داد مربوط به بخش بیان و اندیشه است که در باب این دو جز ارسطو در فن شعر خود بیان می‌کند: «نویسنده یک تراژدی به وسیلهٔ تعابیر، الفاظ، لغات مختلف و در واقع با بکار بردن شیوه‌های بلاغی آنچه را که در پس ذهن خویش دارد به صورت هرچه بهتر و کامل‌تر برای مخاطبان خود ترسیم می‌نماید.» (ارسطو،۱۳۶۶: ۴۱) این دو جزء از حوزه افعال و کردار که مربوط به پی‌ساخت و شخصیت تراژدی بودند جدا می‌شوند و وارد حیطهٔ بلاغت و سبک بیان مطالب در اثر خواهدشد که رد پای هر دو این موارد را در متن «فایدون» می‌توان یافت و مورد بحث قرار داد.

مکالمه محوری

در ابتدا این مبحث شیوهٔ مکالمه‌محور مدنظر قرار می‌گیرد که از نقاط قوت متن‌های افلاطون و سبک بیان وی برای مطرح نمودن مباحث فلسفی است. پوشنر[۱]در باب دیالوگ‌های افلاطون معتقد است: «این دیالوگ‌ها سناریوهایی با طراحی دقیق بودند که در پردازش صحنه‌ها،

[۱] . Martin Puchner(۱۹٦۹-)

شخصیت‌ها، ایده‌ها، کنش‌ها و استدلال‌ها در قالب پی‌رنگ‌های پرپیچ‌وخم و درهم جوش ترکیب می‌شدند. با این دیالوگ‌ها بود که افلاطون رسالت راستین خود را پیدا کرد و به خلق یکی از قوی‌ترین شخصیت‌های فلسفی و یکی از شگفت‌انگیزترین درام‌های فلسفی پرداخت.» (پوشنر،۱۳۹۶: ۱۸) به واقع این ویژگی ادبی یکی از دلایلی است که آثار افلاطون به گونهٔ ادبی مدرنی چون رمان نزدیک می‌شوند و مخاطبان در دوره‌های بعد نیز با آثار وی همراهی بیشتری دارند. مخائیل باختین[۱] منتقد ادبی روسی که به مسئلهٔ مکالمه توجه شایانی داشت، در اثر «تخیل مکالمه‌ای[۲]» (۱۹۷۵) خود به این مطب اشاره دارد که می‌توان مکالمات سقراطی در نوشته‌های افلاطون را در زمره گام‌های ابتدایی در جهت نمود مکالمه‌ها در قالب داستانی دانست که بیان مطالب را در این آثار به زبان گفتار عامهٔ مردم نزدیک می‌کند و راه را برای ورود مکالمه‌ها به نثر آتنی نیز باز می‌سازد. (باختین،۱۳۹۱: ۶۰) اما در مورد اینکه چرا افلاطون چنین شیوه‌ای را در ارتباط با فلسفه خود به کار می‌گیرد این مطلب در پیوند مستقیم با شیوهٔ دیالکتیکی سقراطی است که براساس مباحثه و مکالمه میان افراد صورت می‌گیرد و افلاطون این شیوه را مهم می‌شمارد و به همین علت لوازم آن را در آثار خود مهیا می‌سازد و صحنه‌های را ترسیم می‌نماید که فرم مکالمه بر آنها غالب است زیرا همان‌طور که در رسالهٔ «سوفیست»[۳] بیان می‌کند به وسیله بحث و مکالمه است که می‌توان به ماهیت یک امر دست یافت و تعریف روشنی از آن ارائه داد. (افلاطون،۱۳۶۶: ۱۴۷۴) پس شیوهٔ مکالمه اگرچه صورت ادبی و نمایشی به آثار افلاطون بخشیده است اما به زعم وی عالی ترین راه کسب معرفت در باب امور مختلف است و زمینه را برای ترسیم آیرونی[۴] سقراطی نیز فراهم می‌سازد.

آیرونی

آنچه در سیر مکالمه‌های سقراط برای مخاطب جالب است و باعث می‌شود که این گفت و شنودها را دنبال نماید، شیوه‌ای است که وی به وسیلهٔ آن شخص مقابل خود را به چالش می‌کشد و او را در مورد عقاید و باورهایش به تردید می‌اندازد. این شیوه تحت عنوان آیرونی شناخته می‌شود و برخی آن را آیرونی سقراطی نیز می‌نامند و نمایش آن در آثار افلاطون به گونه‌ای است که گویی او سقراط را برای استفاده از این شیوه مورد ستایش قرار می‌دهد.

---

۱. Mikhail Mikhailovich Bakhtin(۱۸۹۵-۱۹۷۵)

۲. The Dialogic Imagination

۳. Sophists

۴. Irony

ولاستوس[۱] در باب آیرونی سقراط معتقد است این یک شیوهٔ جدید از گفت و گو همراه با آموزش است و باید آن را از دستاوردهای سقراط برای مغلوب ساختن سفسطه معرفی کرد. (Vlastos,۱۹۹۱:۲۳) درحقیقت بازی آیرونی از جایی آغاز می‌شود که سقراط در باب فهم یک موضوع اظهار به نادانی می‌کند و سوال‌های خویش را مطرح می‌نماید. شخص مقابل که خبر از این بازی ندارد به دام سقراط می‌افتد و سعی می‌کند تعریف خود را در باب آن مفهوم بیان نماید، اما سقراط راضی نمی‌شود و در مورد نکات او پرسش و اشکال‌های جدیدی را مطرح می‌کند، این بازی تا مرحله‌ای ادامه پیدا می‌کند که شخص مقابل سقراط دریابد که نسبت به تعاریفی که ارائه داده دچار ابهام و شک شده و آنچه را که مسلم می‌پنداشته از بیان تعریف برای آن درمانده‌است. آیرونی سقراط نه لزوما برای مطرح نمودن معنایی مخالف از واژه بلکه درپی ایجاد تردید در کاربرد و معنای واژه شکل می‌گیرد و با ایجاد ناسازه‌گویی در مورد واژه‌ها و موضوعات است که مخاطبان را جذب بازی آیرونی خود می‌سازد. (کولبرک،۱۴۰۱: ۵۱-۵۰)

برای مثال در این مورد می‌توان به گفت و شنود میان سقراط و سیمیاس در فایدون اشاره نمود که سقراط با سوال از سیمیاس در باب تعریف برابری او را وارد بازی آیرونی خود می‌کند و تعریف‌های سیمیاس را که بر اساس مشاهده‌ها و تجربه‌های وی صورت گرفته‌است به چالش می‌کشد. سقراط در استدلال‌هایش ثابت می‌کند که هیچ امری در جهان پیرامون بایکدیگر برابر نیست مانند دو قطعه سنگ یا دو تکه چوب، پس بدین شیوه سیمیاس را از توضیح اینکه چگونه به درک معنای برابری نائل آمده عاجز می‌سازد. سقراط از پی این بحث باعث شده مخاطبش حتی نسبت به نحوهٔ شناخت خود از مطالب دچار تردید شود و در نهایت از سیمیاس سوال می‌کند:

«سقراط گفت: از این دو کدام یک را می‌پذیری؟ می‌خواهی بگوییم که با شناسایی به دنیا آمده و عالِم از مادر زاده شده‌ایم؟ یا تصدیق کنیم که در طول زندگی دانش‌های فراموش شده را بیاد می‌آوریم؟

سیمیاس گفت: سقراط در این دم نمی‌دانم کدام یک را بپذیرم؟

سقراط گفت: کسی که مطلبی را می‌داند، آیا نباید بتواند به پرسش‌هایی که دربارهٔ آن می‌کنند پاسخ بدهد؟

---

[۱] . Gregory Vlastos (۱۹۰۷-۱۹۹۱)

سیمیاس گفت: البته باید بتواند پاسخ بدهد؟

سقراط گفت : گمان می‌کنی همهٔ مردم می‌توانند به پرسش هایی که من امروز می‌کنم پاسخ بدهند؟

سیمیاس گفت: چه خوب بود که اگر چنین بود. ولی می‌ترسم فردا در شهر یک تن نیابیم که بتواند بدین پرسش‌ها پاسخ بدهد.» (افلاطون،۱۳۶۶: ۵۰۸)

همان‌طور که مشاهده می‌شود سیمیاس در پایان بازی آیرونی به وضعیتی کشیده می‌شود که نه تنها اعتراف به ندانستن می‌کند، بلکه معتقد است فقط سقراط می‌تواند او را به فهم مسئله مورد نظرش برساند. اشتراوس[۱] این سیاق سقراط در بازی آیرونی را برخاسته از همان خصلت هوبریسکی می‌داند که به آن اشاره شد و او را نسبت به سخنان و اهدافش بی‌پروا و خودرأی ساخته و به راستی او را به خرمگس مزاحمی تبدیل کرده‌است. (اشتراوس،۱۳۹۸: ۵۲) می‌توان گفت این ویژگی سقراط که آن را یک نقص تراژیک نیز به شمار آوردیم در شیوهٔ آیرونی وی خود را بیشتر اعیان می‌سازد، امری که افلاطون نه تنها در «فایدون» بلکه در تمام محاورات سقراطی خویش در مورد شخصیت سقراط ترسیم می‌کند و آن را نقطه آغازی برای ایجاد تردید در باب مسائل و امکان تحول در افکار مخاطب قرارمی‌دهد.

د. آرایه ادبی

در سیر بررسی اثر فایدون استفادهٔ هنرمندانهٔ نویسنده از آرایه‌های‌ادبی چون استعاره، تمثیل و تشبیه برای ساخت موقعیت‌ها و تصویر نمودن مطالب به چشم می‌خورد. این موضوع باعث می‌شود که عمق پیوند میان ادبیات و فلسفه در بستر این درام افلاطونی بهتر درک شود و به نقش هرچه واضح‌تر ادبیات در ترسیم مفاهیم مورد نظر وی اشاره نماید. برای مثال به کار بردن ترسیم غروب آفتاب در «فایدون» به سبب صورت مرسوم در تراژدی‌های یونانی است که اشاره به مرگ قهرمان‌ها و خشم خدایان دارد و همواره این مطالب را با تصویر غروب آفتاب یا پاییز همراه می‌نمودند. (فرای،۱۳۸۸: ۵۰) چنین تصویری مرگ قهرمان تراژدی را برابر با فقدان نور و رفتن به سمت تاریکی قرار می‌دهد و در برانگیختن احساس ترس و شفقت مخاطب موثر واقع می‌شود. افلاطون با همزمان ساختن لحظه اعدام سقراط و غروب آفتاب (افلاطون،۱۳۶۶: ۵۵۸) درصدد آن است این مفهوم را به مخاطبان منتقل سازد که مرگ قهرمان تراژدی وی که مظهر دوستدار دانایی است همانند از میان رفتن نور خورشیدی است که نماد

[۱] . Leo Strauss (۱۸۹۹-۱۹۷۳)

خیر و دانش در اندیشهٔ افلاطون به شمار می‌رود و از پی آن چیزی جزء سیاهی در انتظار شهر آتن نخواهد بود.

از سوی دیگر صحنهٔ زندان نیز می‌تواند نمادی از همان مفهومی باشد که سقراط درطی سخنان خود سعی دارد در مورد دنیا و جهان مادی مطرح نماید و فیلسوف و سالک راه حقیقت را اسیر این زندان جلوه دهد. در تراژدی‌ها زندان نماد دوزخ و یک مکان شیطانی است (فرای،۱۳۸۸: ۶۲) و تأکید سقراط به اسارت روح در قالب تن در حقیقت به شیوهٔ استعاری جسم و دنیا را تشبیه به همان زندانی و جایگاه پستی می‌کند که روح به عنوان امری ارزشمند در آن گرفتار آمده است. تصویری که سقراط از همان ابتدای «فایدون» می‌خواهد از مرگ خویش برای مخاطبانش ترسیم نماید و اعدامش را نه تنها آزادی از بند زندان آتنیان بلکه از زندان جسم و جهان مادی بیان کند. در واقع این همان ترسیم هنرمندانه‌ای افلاطون از نوع نگرش خود نسبت به جهان مادی است و سعی دارد آن را بدین شیوه برای مخاطبانش مجسم نماید.

افلاطون برای خلق تصویر از مفاهیم مورد نظرش در قسمت‌های مختلف «فایدون» از آرایهٔ تشبیه نیز استفاده می‌کند. یکی از نمونه‌های درخشان آن زمانی است که سقراط خود را در هنگام نزدیک شدن به لحظه اعدامش به قو تشبیه می‌سازد. به زعم مردم یونان قوها خادمان معبد آپولون هستند و سقراط نیز خود را خادم این ایزد معرفی می‌کند زیرا از جانب او به جستجوی حقیقت برگزیده شد، پس خدمت به درگاه آپولون وجه شباهت میان سقراط و قو است. وی بیان می‌کند قوها قدرت پیش‌گویی دارند و می‌توانند زیبایی حقیقی موجود در جهان دیگر را پیش بینی کنند، به همین سبب در روز پایانی عمر خود شادمان هستند و بهترین و زیبا ترین نغمهٔ خود را سر می‌دهند زیرا می‌دانند که به سوی چه خواهندرفت، مردم یونان دروغ می‌گویند که آنها از فرط ناراحتی چنین آوازی می‌خوانند. (افلاطون،۱۳۶۶: ۵۲) سقراط با تشبیه خود به قوها و با تکیه بر تصویری آشنا برای مخاطبانش بیان می‌نماید که مرگ برای او مانند قوهای معبد آپولون امری ناگوار نیست و زیرا او نیز از زیبایی‌های حقیقی فراتر از جهان مادی آگاهی دارد و مرگ برای وی رسیدن به زندگی جاودانه در جوار خیر است. برخلاف باور یونانیان زندگی پس از مرگ، زندگی سراسر در رنج نیست که در عالم هادس توسط شاعران برای آنها ترسیم شده‌است بلکه اگر دوستدار دانایی باشید مرگ رسیدن به زندگی در ساحت خیر و حقیقت است.

افلاطون در قسمت پایانی «فایدون» در صحنه‌ای که سقراط شوکران را نوشیده و منتظر رسیدن لحظه مرگ خویش است، ماهرانه از آرایهٔ تمثیلی استفاده می‌کند که مبتنی بر آداب

و رسوم یونانی است و مخاطب در صورت آشنایی با این موارد می‌تواند این تمثیل را به درستی دریابد. سقراط به کریتون می‌گویید: «کریتون به آسکلپیوس خروسی بدهکارم. این قربانی را به جای آورید و فراموش نکنید.» (همان، ۵۶۰) آسکلپیوس[۱] خدای پزشکی یونانی و پسر آپولون است و مردم یونان زمانی که از بیماری شفا می‌یافتند حیوانی چون خروس را به درگاه وی پیشکش می‌نمودند. بیان این جملهٔ هوشمندانه از جانب سقراط به این تصویر وضوح بیشتری می‌بخشد که زندگی در جهان مادی برای وی همچون بیماری رنج آوری است که به وسیلهٔ این اعدام از آن شفا یافته است و باید به شکرانهٔ این موضوع برای خدایان قربانی دهد، این مطلب می‌تواند به تصویری که سقراط از زندگی جاودانه می‌سازد قدرت تأثیرگذاری بیشتری دهد و ذهن مخاطب را برای پذیرش این مهم متقاعد سازد.

در حقیقت افلاطون در بستر این مکالمه و با استفاده از عناصر ادبی می‌خواهد تحولی در تفکر یونانی نسبت به بدن و جسم آدمی نیز ایجاد نماید. در نگرش یونانی بدن همواره مورد اهمیت و تأکید بود و زیبایی و قدرت آن توسط شاعران و هنرمندان ستایش می‌شد مانند آنچه درباره خدایان یا قهرمانان یونانی در روایت‌های آنها مطرح بود، در همین روایت‌ها روح یک امر فرعی و ضعیف تصویر می‌شد و گویی وابسته به تن است و هیچ قدرتی ندارد و بعد از مرگ نیز در تاریکی و ترس جهان زیرین به سر می‌برد. اما افلاطون در سخنان سقراط روح را در مقام والاو الهی قرار می‌دهد و آن را قادر به درک حقایق و زیبایی معرفی می‌کند، به زعم سقراط تنها روح است که می‌تواند با گذشتن از محدودیت‌های تن به صفاتی چون عدالت و شجاعت حقیقی دست یابد و به زندگی جاودانه همراه با سعادت برسد. در «فایدون» این تن است که به عنوان منشاء تمام ناتوانی‌ها و ترس‌های انسان معرفی می‌شود، زیرا یک امر زمینی و محدود است و اگر بیش از اندازه به امیال و شهوات برخاسته از تن بهاء داده شود روح انسان را تباه خواهد نمود و آن را شبیه به همان تصویر روح سرگردان در جهان زیرین می‌سازد که در آثار هومر و ارفئوس ترسیم شده بود. سقراط و ماجرای تراژیک وی نمونه کامل برای انتخاب رهایی از بند تن و جهان مادی و توجه به روح آدمی و ارزشمندی آن است و افلاطون این مطلب را در بستر تراژدی خود به شیوه هنرمندانه‌ای برای مخاطبانش به نمایش در می‌آورد. در حقیقت زمانی که متون با ویژگی‌های ادبی جذاب نوشته می‌شوند، بیشتر مورد توجه و مشورت قرار می‌گیرند، بیشتر حفظ می‌شوند، به خاطر سپرده می‌شوند و امکانات

---

[۱] . Asclepius

بهتری به نوشته‌های فلسفی ارائه می‌دهند؛ بنابراین تعجب‌آور نیست برخی از فیلسوفان تلاش می‌کنند تا افکار خود را در قالب فرم ادبی جذاب بیان نمایند. (Shusterman,۲۰۱۰:۱۲-۱۷)

۳. نتیجه گیری

در این پژوهش با در نظر گرفتن آرای دانتو در باب واکاوی آثار فلسفی از منظر ادبی سعی شد با مطالعه اثر «فایدون» که از درام‌های فلسفی شاخص افلاطون به شمار می‌رود، این مطلب مورد بررسی قرارگیرد که به چه ترتیب فرم و ظرایف ادبی در ارتباط با فلسفه‌ورزی و تبیین مفاهیم فلسفی افلاطون به کار رفته و چه نقشی در اثر وی ایفا نموده‌اند. در طی بررسی صورت گرفته دریافت شد که ادبیات رسانهٔ قدرتمندی در جامعهٔ یونان تلقی می‌شد و ویژگی-های آن باعث منعطف نمودن متن و متقاعد ساختن ذهن مخاطب برای پذیرش مسائل مهم در باب زندگی و جهان پیرامون‌شان بود. از آنجا که بنا بر نظر هگل هر اثری برای مخاطب است و تنها در ارتباط با اوست که معنا پیدا می‌کند، در بستر «فایدون» نیز می توان فهمید که افلاطون از قدرت ادبیات بر مخاطبان خویش غافل نبود و بر این اساس مباحث فلسفی خود را در قالبی ادبی شاخص دوران خویش ارائه نمود.

در طرح این پژوهش استفاده از بستر تراژدی و ویژگی‌های مرتبط با آن در «فایدون» تلاش نویسنده برای ترسیم جریان محکومیت فیلسوف محبوب خود همچون واقعه‌ای تأثیرگذار دریافت شد و این که ذهن مخاطب بدین طریق به جنبش و اعتراض در برابر نگرشی برخیزد که قهرمان وی را گرفتار چنین مصیبتی نمود و مخاطب نیاز به یک تحول اخلاقی و اجتماعی را در جامعه احساس نماید و با نگرش تازه‌ای به درک مسائل مختلف بپردازد. در واقع در قالب یک متن فلسفی صرف نمی توان سقراط را در قامت یک قهرمان تراژدی که دارای عقاید رادیکال نسبت به قوانین و باورهای موجود در جامعه خویش است ارائه داد اما ساحت ادبیات چنین امکانی را در اختیار افلاطون می‌گذارد تا یک تصویر ماندگار از این واقعه ارائه دهد.

افلاطون در سیر مکالمهٔ سقراط در میان استفاده از شیوهٔ آیرونی، استعاره‌ها و تمثیل‌ها به دنبال بیان باورها و نظرات خود از زبان شخصیت محبوب و فیلسوف ایده‌ال خود است، در حقیقت بدین وسیله محدودیت‌های موجود در جامعه که سقراط را دچار عقوبت ساخت و صدای وی را برای همیشه خاموش نمود از سر راه افلاطون برداشته می‌شود و وی می‌تواند با آمیختن فلسفه خود به ساحت ادبیات افکار خود را آزادانه برای مخاطبانش ترسیم نماید.

می‌توان گفت افلاطون در قامت یک نمایشنامه‌نویس با زیرکی تمام خود را از صحنه «فایدون» خارج نمود و حکایت را از زبان شخص دیگری بیان کرد تا او نیز مورد اتهام قدرتمندان جامعه قرار نگیرد.

از سوی دیگر با توجه به متن «فایدون» روشن می‌شود که درپی استدلال‌های ثقیل نمی‌توان ذهن مخاطب را برای درک این مطلب آماده ساخت که که مرگ را گذرگاهی برای رهایی از رنج دنیوی در نظر آورد. نویسنده برای آنکه بتواند نقش بدن ایده‌آل و اهمیت جهان مادی را در تفکر یونانی تضعیف سازد و ارزش و محوریت را برای روح متصور شود و همچنین مرگ را از تنها صورت مخوف آن که سفر به عالم تاریک هادس است خارج نماید باید یک موقعیت تراژیک خلق کند. سقراط باید در بستر تراژدی در مقام فردی تأثیرگذار در صحنه ظاهر شود تا مخاطب درپی سخنان و کنش وی مرگ را همچون شفا از بیماری درک نمایند و حتی برای اثبات این مدعا در صحنهٔ پایانی شجاعانه به پیشواز حکم اعدام برود. افلاطون باید قوهٔ تخیل مخاطبان یونانی را قادر به تصویر نمودن جهانی سازد که سراسر نور و خیر است و اگر قبل از آن در آثار شاعران و تراژدی‌نویسان با چنین تصاویر و صحنه‌هایی مواجه نبودند و افکارشان به صورت دیگری پرورش یافته‌است، اکنون فیلسوفی چون افلاطون در بطن درام فلسفی خود با نمایش ایده‌هایش می‌خواهد این باورها را متحول سازد. باید در نظر داشت که متن فایدون بدون حضور فرم تراژدی و خصوصیات ادبی نمی‌تواند جهان مد نظر فیلسوف را برای مخاطبان یونانی قابل درک نماید زیرا جهان ذهنی آنها همواره متصل به حکایت‌ها و صورت‌های ادبی و اسطوره‌ها بود. می‌توان گفت بیان مطالب فلسفی به این شیوه سبب شد سرگذشت تراژیک سقراط همچنان با گذشت قرن‌ها محل ارجاع و بحث پژوهشگران و خوانندگان باشد و بتوان خوانش‌های جدیدی از آن ارائه داد.

در آخر می‌توان این نکته را مطرح نمود که چرا آرتور دانتو معتقد است فیلسوفان فرم و عناصر ادبی را بی‌هدف در اثر فلسفی خود به کار نبرده‌اند و این خصوصیات ادبی مطمئناً در تعامل با مفاهیمی است که آنها قصد تبیین‌شان را داشتند. آمیختگی دو عرصه فلسفه و ادبیات در آثاری مانند «فایدون» به صورتی است که اگر بخواهیم آنها را از یکدیگر جدا نماییم و ساحت ادبی آن را نادیده بگیریم در واقع متن را به کالبد بی‌روحی بدل نمودیم که دیگر توان ایجاد کشش برای درک مطالبی چون شجاعت،رسالت و حقیقت را ندارد و تهی از هرگونه تصویری است که افراد کثیری از یک جامعه را تحت تأثیر قرار می‌دهد و منجر به تحول در نگرش آنها می‌شود. فیلسوفانی چون افلاطون با توسل به ویژگی‌های ادبی که در ارتباط با

فرهنگ و اساطیر و هنر جامعه‌شان است اثر خود را از محدوده ارتباط صرف با فیلسوفان و اندیشمندان خارج می‌نمایند و صحنه‌ای را برپا می‌سازند که برای طیف گسترده‌ای از مخاطبان امکان تعقل در باب افکارشان را فراهم نمایند.

پی‌نوشت

[i]. Muses : دختران زئوس و منموزینه هستند که نُه ایزدبانوان شعر و هنر هستند. آن‌ها الهگانی هستند که بنا بر باور مردم یونان شعر را به شاعران الهام می کردند و بدون آنها شاعران قادر به شعر گفتند نبودند.

[ii]. Hubristic: هوبریسک یا سرکشی در واقع حسی در فرد است، که او را به فرا رفتن از حدود و مرزهایی فرا می خواند که از ناحیهٔ خدایان برای او مشخص شده است، و به نوعی طغیان و سرکش در برابر خدایان است. هوبریس مشخصهٔ فردی است که نسبت به حقوق، خواسته ها و دعاوی فرد دیگر بی توجه و بی ملاحظه است.

کتاب‌شناسی

اشتراوس، لئو (۱۳۹۸)، ***ضیافت افلاطون به نزد لئو اشتراوس***، ترجمهٔ ایرج آذرفزا، چاپ دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

ارسطو (۱۳۹۸)، ***بوطیقای ارسطو***، ترجمهٔ سعید هنرمند، چاپ دوم، تهران: چشمه.

ارسطو (۱۳۴۳)، ***بوطیقا***، ترجمهٔ عبدالحسین زرین‌کوب، چاپ دوم، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

افلاطون (۱۳۶۶)، ***دورهٔ آثار افلاطون***، ترجمهٔ محمد حسن لطفی و رضا کاویانی، جلد اول و دوم و سوم، چاپ دوم، تهران: خوارزمی

باختین، میخاییل (۱۳۹۱)، ***تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان***، ترجمهٔ رویا پورآذر، چاپ سوم، تهران: نی.

پوشنر، مارتین (۱۳۹۸)، ***تئاتر ایده‌ها***، ترجمهٔ مرتضی نوری، چاپ دوم، تهران: شب‌خیز.

دورانت، ویلیام جیمز (۱۳۶۵)، ***تاریخ تمدن: یونان باستان***، جلد دوم، ترجمهٔ امیرحسین آرایان‌پور و دیگران، چاپ دوم، تهران: اقبال.

فرای، نورتراپ (۱۳۷۷)، ***تحلیل نقد***، ترجمه صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فرای، نورتراپ (۱۳۸۸)، ***آناتومی تراژدی***، ترجمه هلن اولیایی‌نیا، تهران: فردا.

کولبروک، کلر (۱۴۰۱)، ***آیرونی***، ترجمهٔ سینا بشیری، تهران: طرح نو.

نوسباوم، مارتا (۱۳۹۰)، ***دربارهٔ عشق***، ترجمهٔ آرش نراقی، تهران: نی.

وظیفه‌دان ملاشاهی، فاطمه (۱۴۰۲)، «فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص۲۵۵-۱۶۹

هسیودس (۱۳۹۹)، ***تئوگونی***، ترجمه و شرح فریده فرنودفر، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.

یانگ، جولیان (۱۳۹۵)، ***فلسفه تراژدی از افلاطون تا ژیژک***، ترجمهٔ حسن امیری‌آرا، تهران: ققنوس.

Aristotle (۱۹۲۰). The Poetics of Aristotle. Critical and Translation by Samuel Butcher. Macmillan Publishers

Danto,Arthur (۱۹۸٤).*"Philosophy as/and/of Literature*". Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association, Vol.۵۸, No.۱,pp۵-۲۰

Hegel,Georg Wilhelm Friedrich *(1975),Aesthetics*: *Lectures on Fine Art*, Trans.by Thomas Malcolm Knox,volume I.Oxford University Press

Hegel,Georg Wilhelm Friedrich *(1975),Aesthetics*: *Lectures on Fine Art*, Trans.by Thomas Malcolm Knox,volume II.Oxford University Press

Khataniar,Ansuman (۲۰۲۰).*"phlosophy and literature:certain aspects of their relationship*".European Journal of Molecular & Clinical Medicine,Vol ۷, Issue٤

Nehamas,Alexander (۱۹۸۸)."*Plato and The Mass Media"*. Aesthetics and the Histories of the Arts.Published By: Oxford University Press.Vol. ۷۱,No.۲.pp۲۱٤-۲۳٤

Rorety,M.Richard (۱۹۹۸).*Achiving Our Country*. Harvard University Press

Shusterman,Richard (۲۰۱۰).*A Companion to the Philosophy of Literature Blackwell Companions to Philosophy*.Garry L Hagberg, Walter Jost.new jersey: John Wiley & Sons

Vlastos,Gregory (۱۹۹۱).*Socrates:Ironist and Moral Philosopher*,Cambridge: Cambridge University Press

Wittgenstein,Ludwig Josef Johann (۱۹۷۰),*Culture and Value*.oxford: Basil Blackwel

Examining the topic of philosophy as literature from the perspective of Arthur Danto; a case study of Plato's work "Phaedo"

Ainaz asgharynia

۱. MA in Philosophy of Art, Department of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University Master of Comparative Literature, Department of Literature and Foreign Languages, Allameh Tabatabai University. Email: asgharyniaiainaz70@gmail.com

Article Info (۶۹-۹۳)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۱۸/۰۹/۲۰۲۴

Accepted:
۰۵/۰۱/۲۰۲۵

Keywords:
Arthur Danto
Plato
Philosophical tragedy
Phaidon

ABSTRACT

In his article titled "Philosophy as Literature/Philosophy and Literature/Philosophy of Literature," Arthur Danto argues that literary forms and techniques played a significant role in the philosophers' exposition of their ideas, but these characteristics have often been overlooked in the analysis of philosophical works. Interdisciplinary researchers have frequently analyzed literary works from the perspective of philosophical ideas or schools, but the examination of philosophical works from the standpoint of literary form and elements has received less attention. This research aims to draw researchers' attention to the role of literature within these texts by adopting Danto's distinct approach to the examination of philosophical works, and to study the interplay between literature and philosophy in a prominent philosophical work such as Plato's Phaedo, which exhibits distinct literary qualities. The study intends to use available resources to answer the question of why a great philosopher like Plato utilized the characteristics of a tragedy to present concepts such as the immortality of the soul, the transience of the body, and death, and how he portrayed the renowned Greek philosopher Socrates as a tragic hero for his audience. The research observes that literature possesses remarkable power in depicting philosophical ideas and persuading the reader's mind to accept them, and can lend new dimensions to the understanding of philosophers' texts and generate a different perspective on their discussions.

تأملی بر ناتورالیست و سمبولیسم، محملی برای بیان رئالیسم در ادبیات معاصر

امید انصاری کیا

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، یاسوج، ایران. یارانامه: omid.barann1359@gmail.com

اطلاعات مقاله (۱۲۰-۹۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۱۲/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۱۶

واژه‌های کلیدی:
شعر معاصر
رئالیسم
ناتورالیسم
سمبولیسم
تأثیرگذاری

چکیده

مکتب رئالیسم یکی از مکاتب ادبی اروپایی است. آنچه مسلم است شاعران با نگرشی خردگرا و واقعیت‌نگر، معماران واقعی زندگی مردم در رخدادهای اجتماعی- سیاسی، به منظور بالابردن سطح آگاهی و دست‌یافتن به مطالبات فردی و اجتماعی زمان خود بوده و زبان شعری آنها غالباً آمیخته با نماد و تمثیل است. آنها در جهت پرداختن به رسالت شعری به مفهوم برجسته ساختن واقعیات پنهان جامعه و بیدارگری انسان از تلفیق هنر و واقعیت بهره می‌گیرند. منظور از شعر نمادین این نیست که شاعر در بیان برخی از مفاهیم درون شعر، از نماد یاری جسته، شعر نمادین شعری است که حیات معنایی آن، در کلیت خود با نماد شکل گرفته است. شعر فارسی به امکانات نمادین گسترده‌ای مجهز است. این امکان در شعر مدرن واژهٔ «شب» را به شب و واژه‌های متضاد آن محدود نمی‌کند، بل بسیاری از مفاهیم مانند تاریکی، روشنایی، صبح، هوای سحری، مه، ابر، خزان، زمستان، بهار و مانند اینها را نیز در برمی‌گیرد. این شبکهٔ نمادین به دست شاعرانِ پس از نیما گسترش یافت و سنت بزرگی در زمینهٔ تصویر سیاسی در شعر فراهم آورد. این مقاله با بررسی و تحلیل منابع یاد شده در چهره‌های شاخص و تأثیرگذار معاصر بر اساس نظریهٔ تحلیل گفتمان سنجشی و انتقادی برای روشن‌ترشدن مسئلهٔ رئالیسم و تأثیرپذیری این مکتب در جریان شعر معاصر با ژرف‌ساخت ناتورالیسم و سمبولیسم به تجزیه و تحلیل و تأثیر و تأثر مکاتب یاد شده پرداخت تا دریابد کدام شاعر معاصر، از این هنر بیشترین بهره را برده است.

۱. مقدمه

یکی از اصول اولیه در ادبیات رئالیستی ترجیح عناصر تفکر و تعقل بر تصور و تخیل است. در مکتب رئالیسم، خیال‌پردازی و فردگرایی رمانتیسم از بین می‌رود و جای آن را تفکر و خردگرایی می‌گیرد. به بیانی دیگر، مکتب واقع‌گرا به‌جای اینکه با انکار واقعیت و فرار از آن، تسلیم تخیل و حسرت گردد، به واقعیت‌های زمان خود توجه نشان داده و در پی تغییر و بهبود وضع اجتماعی زمان خود می‌گردد. سید حسینی در مکتب‌هلی ادبی می‌نویسد: نویسندهٔ رئالیست به‌هیچ‌وجه لزومی نمی‌بیند فرد مشخص و غیرعادی و یا عجیبی را که با اشخاص معمولی فرق دارد به‌عنوان قهرمان داستان خود انتخاب کند. او قهرمان خود را از میان مردم و از هر محیطی که بخواهد، انتخاب می‌کند و این فرد درعین‌حال خود نمایندهٔ هم‌نوعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند.

اصطلاح رئالیسم که معادل فارسی آن واقع‌گرایی است به مفهوم خاص آن نام مکتبی از مکاتب اروپایی است که در قرن نوزدهم رونق و رواج پیدا کرد. سارتر در «ادبیات چیست» خود می‌گوید: «اصطلاح رئالیسم در فلسفه به معنای عام، آئینی است که به‌موجب آن واقعیتی مستقل از تصور ذهن آدمی وجود دارد و به معنای اخص آن، هر آئینی که علم آدمی را قادر به درک واقعیت حقیقی اشیا بداند.» (سارتر،۱۳۷۰: ۲۴۸)

منتقدان و نظریه‌پردازان بسیاری در مقالات و کتاب‌های خود شعر معاصر را به‌نوعی انعکاسی از واقعیت می‌دانند، شمیسا می‌گوید: یکی از مشخصات شعر معاصر فارسی توجه صریح و آگاهانه به مسائل اجتماعی است. در ادبیات قدیم ما هم توجه به اوضاع‌واحوال اجتماعی و سیاسی دیده می‌شود، اما گستردگی و صراحت در ادبیات جدید بیشتر ملموس و قابل‌درک است. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۱۶)

مسئلهٔ گفتنی دیگر، چندمعنایی اصطلاح رئالیسم است، شمیسا می‌گوید: کم‌تر اتفاق می‌افتد که بتوان اثری را با ذکر نوع آن، چنان که باید و شاید معرفی کرد. (همان: ۱۲۳) در این مقاله با رویکردی متفاوت به تحلیل بازتاب واقعیات اجتماعی و شناخت مضامین واقع‌گرایی در جریان شعر معاصر پرداخته و به این مطلب می‌رسیم که جریان شعر نیمایی که عناصر جامعه‌گرایی و نمادگرایی از اجزای اصلی آن است از نمادگرایی به‌عنوان ابزاری در خدمت واقع‌گرایی بهره می‌گیرد. همچنین امکان دریافت اطلاعاتی دربارهٔ میزان تأثیرپذیری این مکتب بر جریان شعری نو، زبان منطق شعری و عنصر رئالیسم در جریان شعر نو را فراهم می‌آورد.

رئالیسم در درجهٔ اول کشف و بیان واقعیتی است که رمانتیسم یا به آن توجهی نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. به‌طورکلی نبوغ نویسنده رئالیست در خیال‌بافی نیست، بلکه در مشاهده و دیدن واقعیت‌های موجود است. (لوکاچ،۱۳۷۳: ۹۸)

شعر نو یکی از دستاوردهای مهم فرهنگی در اوایل قرن حاضر است که بنیان‌گذار این جریان شعری معاصر نیما است،کسی که با خردورزی و ارادهٔ انسانی به حق سزاوار آن است که به او لقب پدر شعر نو بدهند. جهت‌گیری‌های اجتماعی، انعکاس شرایط و فضای عینی زندگی و تأکید بر رسالت شعری به مفهوم روشن‌بینی و بیدارگری از بارزتر ین ویژگی‌های مهم این جریان شعری است.

جامعه گرایی و نمادگرایی دو ویژگی اساسی اشعار در این جریان است. شاعران این جریان با زبانی سمبلیک و تأویل‌پذیر، مسائل سیاسی - اجتماعی زمانهٔ خویش را در شعر منعکس می‌کنند. شعر در این جریان، شعری است متعهدانه و ملتزم. همچنین ویژگی مهم دیگر این جریان، متفکرانه و اندیشمندانه بودن اشعار است، چرا که در این جریان، در کنار دو عنصر عاطفه و تخیل، بر اندیشه و تفکر نیز تأکید بسیار می‌شود. به‌کارگیری زبان و واژگان و شیوه بیان حماسی نیز از ویژگی‌های دیگر این جریان شعری است. (شمیسا، ۱۳۸۰: ۴۶)

دستغیب به نقل از کتاب «تاریخ تحلیل شعر نو» دربارهٔ رسالت شعری شاعر چنین می‌گوید: فرض کنید در جامعه‌ای، مسئلهٔ فقر مطرح است و زندگانی افراد آن جامعه با ناکامی قرین و همراه و با عدم امکانات مادی است به بهانهٔ این که من اصالت دارم و می‌خواهم تجربهٔ خود را شرح دهم، نمی‌توان شانه را از زیر بار مسئولیت خالی کرد. شاعر نمی‌تواند بگوید تجربه من این است که فی‌المثل: گل زیباست، فقط باید دربارهٔ گل سخن گفت. او نباید جریان ژرف اجتماعی و انسان‌های تنگدست پیرامون خود را فراموش کند. اگر او در این باره سکوت کند، نه‌تنها شاعر خوبی نیست، بل انسان خوبی هم نیست. (لنگرودی،۱۳۷۷: ۷۲۰)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

مکتب رئالیسم، باعث دگرگونی و تحولاتی در عرصه‌های مختلف ادبی و هنری جهان گردید که در این میان، شعر و ادبیات معاصر فارسی نیز از حوزهٔ نفوذ این مکتب به‌دور نمانده و شاعرانی همچون نیما، اخوان ثالث، فروغ فرخزاد، شاملو، شفیعی کدکنی از آن به‌عنوان یکی از اسلوب هنری برای بیان واقعیات ملموس زندگی و به‌تصویرکشیدن حوادث اجتماعی-سیاسی زمان خود سود بردند و با توجه به اینکه جامعه‌گرایی و نمادگرایی

(سمبولیسم) دو ویژگی اساسی شعر در این جریان است. شاعران این جریان با زبانی سمبلیک و تأویل‌پذیر، مسائل سیاسی-اجتماعی زمانهٔ خویش را در شعر منعکس کرده‌اند. با این توصیفات به دنبال پاسخ به این سوالات هستیم که کدام مکاتب ادبی در بیان واقعیات جامعه بیشترین نقش را داشته و چه چیزی باعث این درهم تنیدگی مکاتب برای بیان کلام گشته است. همچنین بررسی می‌کنیم که شاعر یا شاعران ادبیات معاصر بیشتر برای بیان چه مقاصدی از این در هم تنیدگی مکاتب ادبی استفاده کرده‌اند؟

ضمن روشن شدن پاسخ سؤالات با وضعیت اجتماعی-سیاسی حاکم بر جامعهٔ شاعر نیز آشنا شده و شاعر یا شاعرانی را که فرزند زمان خویش بوده‌اند و نسبت به جامعه و مسائل پیرامونشان بی‌تفاوت نبوده‌اند و مسئولیت و تعهد اجتماعی داشته‌اند، بیشتر می‌شناسیم.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

بنا به سؤالات مطروحه در بیان مسأله و آنچه که در چکیده و تا حدودی در مقدمه مبرهن است، اولین ضرورت و شاید مهمترین ضرورت چنین پژوهش‌هایی، تأثیر و تأثر متون بین‌المللی از هم می باشد و با توجه به مضامین بنیادین ادبیات معاصر در ایران و تغییر نگرش شاعران این دوره و میسر شدن راه‌های ارتباطی بیشتر از هر حیث، این اثرگذاری و اثرپذیری انتظاری فراتر می رفت، اما روشن شدن میزان و نوع اثرگذاری و اثرپذیری، چشم انداز دیگری را پیش رو دارد که چرا و چگونه مکاتب ادبی غرب توانسته‌اند تا این حد بر ذهن و زبان و حتی ایدئولوژی شاعران ما تأثیر داشته باشند.

آشنایی عمیق‌تر با مکاتب ادبی، دایرهٔ شاعرانی که در ملل مختلف از نظر نوع نگاه و جهان‌بینی، نزدیک بهم یا مشترک هستند را مشخص و چرایی استفادهٔ چشمگیر کدامین مکتب را بنا به محیط جغرافیایی، فرهنگی، اجتماعی و تفکرات شاعر روشن می‌نماید.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

این پژوهش به دنبال ریشه‌یابی کاربست مکاتب ادبی غربی در نام‌گذاری و تحلیل جریان‌های ادبیات معاصر صورت گرفته و متأسفانه مشابه آن تا کنون انجام نگرفته است، اما پژوهش‌های نزدیکی انجام گرفته از جمله: طاهری (۱۳۸۴)، در «درهم‌تنیدگی ناتورالیسم-سمبولیسم و محمل و تکیه‌گاه شدن این مکاتب برای بیان واقعیت و رئالیسم»، به تأملی در نوع و میزان تأثیر مکاتب ادبی اروپا بر داستان‌های مخملباف پرداخته و به نتیجه رسیده است که مکاتب ادبی چقدر در شکل گیری داستان‌ها مؤثر بوده‌اند و کدام مکتب بیشترین نمود را داشته است.

این مقاله مبتنی بر اثرپذیری و انطباق است که به طور قیاسی و پیوند، ارتباط ادبیات تطبیقی و بین ملل را هموار می‌سازد و زمینه‌ساز پژوهش‌های نو و کاربردی در این زمینه می‌شود. همچنین انصاری‌کیا (۱۴۰۲)، در «نقد و بررسی فرزند زمان خود بودن در سه قلهٔ شعر معاصر (سهراب سپهری، احمد شاملو و اخوان ثالث)» ضمن بیان این نکته که شاعری فرزند زمان خویش است که صدای مردم زمانهٔ خود بوده و برای درک آنها به مسائل اجتماعی، سیاسی من‌جمله عدالت، آزادی، حقوق و ... آشنا باشد و آنها را بفهمد و بیش از تخیل، واقعیت نگاری کند، با بررسی ویژگی‌های شعری سه شاعر معاصر -شاملو، سهراب و اخوان ثالث- آنها را به نوعی فرزند زمانهٔ خویش دانسته است. همچنین نوروزعلی (۱۴۰۲)، در «نقد رئالیستی اجتماعی در بافت تغزلی» مؤلفه‌های رئالیسم و رئالیسم انتقادی را بررسی و آنها را در دو اثر آذرپیک بررسی نموده و نتیجه گرفته که این آثار به واسطهٔ مینی‌مالیستی بودن، خواه ناخواه از واقعیت‌های رئال با رویکردی انتقادی مایه گرفته است. بصیری و همکاران (۱۳۹۳) در مقالهٔ «نقد و تحلیل رئالیسم در ادبیات داستانی ایران» به نقد و تحلیل رئالیسم در ادبیات داستانی پرداخته و به این نتیجه رسید که واقعیت نگری تا چه اندازه در انتقال پیام داستان و همراه کردن مخاطب تأثیرگذار بوده است. ییِنگ هوی هوانگ (۱۴۰۲) در «بررسی شخصیت زن و اندیشه‌های فمینیسم در رمان زنان بدون مردان شهرنوش پارسی‌پور» به اندیشه‌های رئالیسم و فمینیسم در یک رمان پرداخته است.»

۲. مبانی نظری پژوهش

۲-۱. ویژگی‌های بنیادین مکتب رئالیسم

از ویژگی‌های این مکتب به کار بردن اصطلاحات غیر شاعرانه، ساده وصریح و حتی استفاده از زبان محاوره و روزمره است. شعر واقع‌گرا از ذهن، باور و احساس شاعر در بیان واقعیات اجتماعی صحبتی نمی‌کند و در واقع انعکاس واقعیت در این شعر بدون غلو وکاستی است. همچنین بیان افکار و عواطف ناشی از مشاهدات عینی و تا حد امکان به دور از واقعیت‌های ذهنی در این نوع شعر مشاهده می‌شود.

نویسندهٔ رئالیست خود را نسبت به بیان واقعیات اجتماعی – سیاسی متعهد و مسوؤل می‌داند و نمی‌تواند بی‌تفاوت از کنار مسائل بگذرد.

گریز از واقعیت‌های ذهنی و تخیل‌های غیر واقعی و غلو آمیز، ترجیح تفکر و تعقل بر تخیل و دریافت‌های شهودی از ویژگی‌های مکتب رئالیسم است.

۲-۲. ویژگی‌های بارز واقع‌گرایی در جریان شعری معاصر (شعر نو)

اگر بخواهیم مطابق این تعریف که شعر گره‌خوردگی عاطفی، اندیشه و تخیل در زبانی آهنگین است (شفیعی کدکنی ۳۶) به‌نقد شعر بپردازیم، باید آن را از منظر هماهنگی موسیقایی، تصویرسازی، ویژگی‌های زبانی، بعد عاطفی، اندیشه و تفکر حاکم بر فضای شعر و مهم‌تر از همه نحوهٔ گره‌خوردگی و همگرایی که این عناصر با هم دارند؛ مورد بررسی قرار دهیم. (اخوان،۱۳۶۹: ۷۸)

زبان شعری، بیانگر میزان آگاهی و نوع جهان‌بینی شاعر است که آن نیز از وجود او نشات می‌گیرد، بنابراین هر اندازه شاعر جهان‌بینی، آگاهی و ارتباط انسانی بیشتری داشته باشد، شعرش از پشتوانهٔ عقلانی و دریافت‌های عینی‌تری برخوردار است.

شعر نیمایی در جایگاه پدیده‌ای اجتماعی، در میانه زبان و آن چیزی جای دارد که عموماً به آن «واقعیت» می‌گویند. (حمیدیان،۱۳۷۷: ۳۰۴) با چنین نگرش و فلسفه‌ای، شعر قوام و دوام پیدا می‌کند. شعر نو راستین، حاصل نگاهی نو است در همه حال و به همه چیز، حتی آنچه درگذشته کم و بیش وجود داشته است، نه صرف وزن و قافیه و آهنگ و لخت بندی کلماتی تازه و نهایتا تصوری مبتکرانه و امثال اینها. شعر زمان، نوعی هم نوایی و پیوند شعر با تمامی پدیدارهای نو و همهٔ هنرهای عصر جدید است. (همان،۱۲۹)

از اصلی‌ترین بن‌مایه‌های شعر نو نگاه تازه به جهان، جهت‌گیری اجتماعی، استفاده از نمادها در طرح مسائل اجتماعی و انعکاس فضای واقعیات طبیعی زندگی محسوب می‌شوند.

در مکتب رئالیسم، شاعر از ذهن، باور و احساس خود در بیان واقعیات اجتماعی صحبتی نمی‌کند و در واقع انعکاس واقعیت بدون کاستی یا اغراق، مبنای اصلی در به تصویر کشیدن احساسات و دریافت‌های خود است. پرهام در این زمینه می‌گوید: نویسندهٔ رئالیست کسی است که از کیفیت تغییرپذیری واقعیت آگاه است و می‌کوشد تا زندگی طبیعی و اجتماعی را در پرتو دگرگونی‌ها و تحولات محیطی بنمایاند.

در جریان شعر معاصر نیز همانند مکتب رئالیسم برای بیان افکار و عواطف از تصاویر واقعی و امروزی و نشانه‌های ملموس در پیرامون شاعر استفاده می‌شود. کوشش‌های پیگیرانهٔ ما همواره در جهتی بود که بتواند همچنان که مسیر تماشای خود را تغییر داده است. مسیر تماشای دیگر شاعران را نیز تغییر دهد و آنان را در آفرینش‌های ادبی از تکرار تجربه‌های پیشینان باز دارد. شاعر معاصر، هوشیارانه از دنیای ذهنی گذشته فاصله گرفت و خود را غرق در عینیت‌های دنیای پیرامون خود کرد. (حسنلی،۱۳۷۸: ۱۲۳)

شاعران جریان شعر نیمایی نیز همانند مکتب رئالیسم از زبانی تأثیرگذار و قاطع برای بیـان مسائل سیاسی و اجتماعی استفاده می‌کنند. از آنجائی که هدف شعر نو، دست‌یافتن بـه مفهـوم جامعی از تناسب و ارتباط شعر با زندگی امـروز اسـت. نیما، گسـستی نظام‌مند و فراگیـر از تصویرهایی را توصیه می‌کند که پیوسته در شعر فارسی تکرار شده‌اند. شـعر نـو یـا نیمـایی در جایگاه پدیده‌ای اجتماعی در میانهٔ زبان و آن چیـزی جـای دارد کـه بـه آن عموماً واقعیت می‌گویند. نیما، همواره بر این عقیده بود که شاعران با محیطی اجتماعی‌شان پیونـدی ناگسـستنی دارند و این رو خواهان این هستند که شعر عصر خود را به آن چیزی کـه طبیعـی و واقعـی جلوه می‌کند، نزدیک‌تر کنند.

لنگرودی می‌گوید: هـر پدیدهٔ نـوینی الزامـا در مناسـبات نوینی معنی و حیات پیدا می‌کند و چیزی که تحول می‌یابد نه فقط از اسب به اتومبیـل، بلکـه از یک نظام به نظامی دیگر است و اگر قرار است اتومبیل وارد شعر شـود، نـه واژهٔ اتومبیـل بلکـه نقش اتومبیل در نظام نوین، زیبایی‌شناسی دیگری است و نیما این را می‌فهمید. او مفهوم تحول از اسب به اتومبیل را فهمید و لذا همراه با ورود ماشین به شعرش، کل نظـام زیباشناسی وی دگرگون شد. (جهانبگلو،۱۳۸۰: ۹۰)

یکی دیگر از جنبه‌های اصلی ادبیات رئالیستی، تعهد و التزام هنرمندان نسبت به اجتمـاع خـود است. نویسندهٔ رئالیست، آن روابط و وقایع روزانه زندگی انسان و پیامدها و نتایجی اجتماعی آن را اساس کار خود قرار می‌دهد. به تعبیری دیگر، رئالیـسم، ریشهٔ رفتـار آدمـی را در شـرایط اجتماعی زمان خود می‌جوید. این نوع نگرش صفات نیک و بد را حاصل پدیده‌های طبیعـی و ذاتی انسان نمی‌پندارد، بلکه جامعه را عامل آنها می‌داند. نویسنده واقع‌گرا، روابط میان افراد را از یک طرف و افکار، امیدها، تخیلات، نومیدی‌ها و زبونی‌های آنان را از طـرف دیگـر، معلـول علل معین اجتماعی می‌داند که در محیط معینی به وجود آمـده و تحـت شـرایط معینـی نـابود می‌شود. این رویکرد در جریان شعر نیمایی نیز به چشم می‌خورد، چرا که جامعه‌گرایی از ویژگی‌های محوری و بنیادین این شعر محسوب می‌شود. شاعران این جریان بر این باورند که شـعر بایـد در خدمت اجتماع و تعالی نوع بشر باشد. نیما بر این باور بود که: «شعر نوعی روش زندگی اسـت» و هنر وسیله‌ای است برای درمان تمام دردها ونیز وسیله‌ای بـرای پیـشرفت و چـون زنـدگی مـا وابسته به زندگی دیگران است. ازاین‌رو شعر تا حدی مدیون مردم است. (آژند،۱۳۶۸: ۱۳۷)

گریز از واقعیت‌های ذهنی، تخیل‌های غیر واقعی و غلـوآمیـز از دیگر ویژگی‌های بـارز مکتب رئالیسم است. شاعران واقع‌گرا از ذهن، باور و احساس خود در بیان واقعیات اجتماعی صحبتی

نمی‌کند و در واقع مبنای کار بر انعکاس واقعیت بدون کاستی و اغراق است. «رئالیسم به‌عنوان شیوه‌ای خلاق، پدیده‌ای است تاریخی در مرحله معینی از تکامل فکر بشری زمانی که انسان‌ها نیاز مبرمی به شناخت ماهیت و تکامل اجتماعی پیدا کردند. زمانی که مردم نخست به طور مبهم و سپس ناآگاهانه دریافتند که اعمال و افکار انسان از هیجان‌های سرکش یا علت‌های غیرمنطقی ناشی نمی‌شود، بلکه از علت‌های واقعی سرچشمه می‌گیرند.» (ساچکوف،۱۳۷۷: ۱۲)

در جریان شعر نیمایی نیما، ما نیز همواره بر این مسئله تأکید دارد و می‌گوید: سعی کنید همان‌طور که می‌بینید، بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد. وقتی که شما مثل قدما می‌بینید و بر خلاف آنچه در خارج قرار دارد می‌آفرینند و آفرینش شما به‌کلی زندگی و طبیعت را فراموش کرده، با کلمات همان قدما و طرز کار آنها باید شعر سرایید. (طاهباز، ۱۳۸۵: ۳۱)

یکی از اصول اولیه در ادبیات رئالیستی، ترجیح عناصر تفکر و تعقل بر تصور و تخیل است. در مکتب رئالیسم خیال‌پردازی و فردگرایی رمانتیسم از بین می‌رود و جای آن را تفکر و خردگرایی می‌گیرد. به عبارتی، نویسندهٔ واقع‌گرا به‌جای اینکه با انکار واقعیت و فرار از آن تسلیم تخیل و حسرت گردد، به واقعیت‌های زمان خود توجه نشان داده و در پی تغییر و بهبود وضع اجتماعی زمان خود می‌گردد. «رئالیسم در درجهٔ اول، کشف و بیان واقعیتی است که رمانتیسم یا به آن توجهی نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. به‌طورکلی نبوغ نویسنده رئالیست در خیال‌بافی نیست بلکه در مشاهده و دیدن واقعیت‌های موجود است.» (لنگرودی،۱۳۷۷: ۲۰۹)

شعر نیمایی، شعری است متفکرانه و اندیشمندانه که در آن تعقل و خردگرایی نقشی تعیین‌کننده دارد. یکی از مهم‌ترین وجوه افتراقی، استفاده از شیوهٔ سمبلیک و نمادین در شعر نیمایی است، چرا که لزوم پرداختن شعر به مسائل سیاسی و اجتماعی شاعران را به‌سوی سمبولیسم کشاند و شعر گاهی به‌صورت تمثیلی در آمد یعنی داستانی (مشبه‌بهی) که هر چند به‌ظاهر معنایی خود را دارد؛ اما مراد معنی باطنی آن است که همانند مسائل سیاسی - اجتماعی باشند. بسیاری از اشعار معروف نیما و اخوان چنین است. البته توجه به سمبل همیشه به شعر تمثیلی منجر نمی‌شود. یعنی ظاهر شعر به‌صورت داستان و حکایت درنمی‌آید چنان که در فروغ می‌بینیم. (شمیسا، ۱۳۷۸: ۲۳۱)

شیوهٔ نمادین در زبان شعر نیمایی موجب می‌شود تا شعر از حالت شعارگونه و صریح خارج شود و به شعر واقع‌گرا و اجتماعی تبدیل گردد. شعر نیمایی غالبا نمادین و تأویل بردار

است و نمی‌توان به معنایی مشخص و تک گزینه‌ای دست یافت. همچنین توجه به آهنگ و موسیقی کلمات و استفاده از آن در جهت القای بهتر افکار و عواطف از مواردی است که در مکتب رئالیسم اروپایی کمتر به آن توجه شده است.

۲-۲-۱. ویژگی‌های شعری نیما یوشیج

تقی نامداریان در مورد نمادپردازی در شعر معاصر می‌گوید: در شعر نو رویکرد شاعران به مفاهیمی چون آزادی، خفقان و... از نظر شیوهٔ تصویرسازی متفاوت است. برخی بیشتر رنگ ادبی به آن بخشیده و در قالب کلام ادبی آن را به تصویر کشیده‌اند، برخی دیگر نیز آن را به طور مستقیم و در همان معنی اجتماعی - سیاسی آن به کار برده‌اند به‌عنوان مثال نیما از شاعرانی است که آزادی را در قالب استعاره و نماد مطرح کرده است. سمبل صبح (سحر) در شعر و اندیشهٔ نیما، معادل آزادی جامعه یا رهایی از سلطه استبداد و اختناق موجود بر جامعه عصر رضاخانی است. (پورنامداریان،۱۳۷۷: ۷۸)

خشک آمد کشتگاه من در جوار کشت همسایه/ گرچه می‌گویند/ روی ساحل نزدیک سوگواران در میان سوگواران/ قاصد روزان ابری، داروگ کی می‌رسد باران/ بر بساطی که بساطی نیست/ در درون کومهٔ تاریک من که ذره‌ای با آن نشاطی نیست/ و جدار دنده‌های نی به دیوار اتاقم دارد از خشکی‌اش می‌ترکد/ چون دل یاران که در هجران یاران/ قاصد روزان ابری داروگ کی می‌رسد باران؟/ (نیما،۱۳۸۴: ۲۸۹)

من چهره‌ام گرفته/ من قایقم نشسته به خشکی/ با قایقم نشسته به خشکی فریاد می‌زنم/ وامانده در عذابم انداخته/ در راه این مخافت این ساحل خراب/ فاصله است آب/ امدادی ای رفیقان با من/ گل کرده است پوزخندشان اما بر من/ بر قایقم که نه موزون/ بر حرف‌هایم در چه ره و رسم/ بر التهابم از حد بیرون/ من چهره‌ام گرفته/ من قایقم شکسته/ مقصود من ز حرف معلوم است/ یکدست بی‌صداست/ من/ دست من ز دست شما می‌کند طلب/ فریاد من شکسته اگر در گلو و گر/ فریاد من رسا/ من از برای راه خلاص خود و شما/ فریاد می‌زنم فریاد می‌زنم. (همان، ۲۸۵-۲۸۶)

آی آدم‌ها که بر ساحل نشسته شاد و خندانید/ یک نفر در آب دارد می‌سپارد جان/ یک نفر دارد که دست‌وپای دائم می‌زند. (همان،۱۳۸۴: ۳۷)

می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شب‌تاب/ نیست یک‌دم شکند خواب به چشم کس و لیک/ غم این خفتهٔ چند/ خواب در چشم ترم می‌شکند/ نگران با من ایستاده سحر/ صبح می‌خواهد از من/ کز مبارک دم او آورم این قوم به جان‌باخته را بلکه خبر/ در جگر لیکن خاری/ از ره این سفرم می‌شکند/ نازک آرای تن ساق گلی که به جانش کشتم/ و به جان دادمش آب/ ای‌دریغا به برم می‌شکند/ دست‌ها می‌سایم تا دری بگشایم/ بر عبث می‌پایم که به در کس آید/ درودیوار به هم ریخته‌شان/ بر سرم می‌شکند/ می‌تراود مهتاب/ می‌درخشد شب‌تاب/ مانده پای آبله از راه دراز/ بر دم دهکده مردی تنها/

کوله‌بارش بر دوش/ دست او بر در/ می‌گوید با خود/ غم این خفتهٔ چند خواب در چشم ترم می‌شکند. (همان، ۲۴۹-۲۵۰)

۲-۲-۲. ویژگی‌های شعری اخوان ثالث

اخوان نیز در کنار هم‌عصران خود اعتقاد به هوای سرد دارد آن هم شب طوفانی سرد زمستان که برف آلود است. به نزد اخوان محیط اجتماعی درگیر یک استبداد خشنی است که بر دوش‌های تودهٔ مردم سنگینی می‌کند، اخوان، عدم امنیت، بی‌پناهی، بی‌خانمانی، بی‌اعتمادی می‌بیند و می‌سراید خامه‌ام آتش‌گرفته است، آتشی جان‌سوز: خانهٔ اخوان، سرزمینش از هر سو می‌سوزد و با تلخی هر چه تمام فریاد بر می‌دهد:

ای فریاد/ ای فریاد ای فریاد

اخوان تاراج این مرز و بوم را به نظاره نشسته است:

آنچه دارم یادگار و دفتر و دیوان/ و آنچه دارد منظر و ایوان

در لهیب شعله‌های آتشین ستمکاری جباران روزگار می‌سوزد و نامهربان همسایگان در خوابی خوش فرو رفته‌اند و یا سردرگریبان خود فروبرده‌اند و جز به خود به کسی نمی‌اندیشند و کسی در پی امداد نیست.

در شعر زمستان با یک ویژگی مردم شناختی به توصیف مردم ایران می‌پردازد، اما در قالب شعری اخوان از جامعهٔ خود سرخورده و کسی سلامش را پاسخگو نیست. جو اجتماع خویش را دلگیر توصیف می‌کند.

سلامت را نمی‌خواهند پاسخ گفت/ سرها در گریبان است/ کسی سر برنیارد کرد پاسخ گفتن دیدار یاران را/ نگه جز پیش پا را دید نتواند که ره تاریک و لغزان است/ و گر دست محبت سوی کس یازی به اکراه از بغل دست آورد بیرون/ که سرما سخت سوزان است/ نفس کز گرمگاه سینه می‌آید برون ابری شود تاریک/ چو دیوار ایستد در پیش چشمانت/ نفس کاین است پس چه داری چشم/ ز چشم دوستان دور یا نزدیک (زمستان: ۲۳۴)

من بسان بره گرگی شیرمست آزاد و آزاده/ می‌سپردم راه و در هر گام/ گرم می‌خواندم سرودی تر/ می‌فرستادم درودی شاد/ این نثار شاهوار آسمانی را که به هر سو بود و بر هر سر (مجموعه اشعار، ۴۳۰)

اخوان در شعر چاووشی می‌گوید:

من اینجا بس دلم تنگ است/ و هر سازی که می‌بینم بدآهنگ است/ بیا ره‌توشه برداریم/ قدم در راه بی‌بازگشت بگذاریم/ ببینیم آسمان هر کجا آیا همین رنگ است؟

در همین چارچوب او امید خود را از دست می‌دهد و می‌گوید:

صبر کن تا دیگری پیدا شود/ کاوه‌ای پیدا نخواهد شد امید/ کاشکی اسکندری پیدا شود
فرزندان این مرزوبوم منفعل شده‌اند و کاری انجام نمی‌دهند.

در شعر باغ من صحبت از باغ بی‌برگی می‌کند و اینکه باغ نومید است و چشم در راه بهاری نیست. اخوان، معتقد است که خزان فراگیر شده است و از بهار خبری نیست و این را نومیدانه سر می‌دهد.

اخوان، در شعر قاصدک معتقد است در این مرز و بوم همه را خواب فراگرفته است:

برو آنجا که بود چشمی و گوشی با کس/ برو آنجا که ترا منتظرند/ قاصدک/ در دل من همه کورند و کرند.

در پایان شعر می‌گوید: راستی آیا جایی خبری هست هنوز؟/ و مانده خاکستر گرمی جایی؟/ در اجاقی/ طمع شعله نمی‌بندم/ خردک شرری هست هنوز؟/ قاصدک/ ابرهای همه عالم شب و روز/ در دلم می‌گریند.

و اخوان حتی شک دارد که خردک شرری از امید باقی مانده باشد، به همین دلیل در شعر قاصدک می‌گوید:

ابرهای همه عالم شب و روز در دلم می‌گریند.

شعرهای اخوان غالباً سیاسی - اجتماعی- تاریخی هستند، او دردهای جامعه را در شعر خود نشان داده، بنابراین نمی‌توان گفت اخوان، شاعری است که محصول زمان تو است و این تأثیر اندیشه‌های نو در ذهن او کاملاً دیده می‌شود.

خانه‌ام آتش‌گرفته است آتشی جان‌سوز/ هر طرف می‌سوزد این آتش/ پرده‌ها و فرش‌ها را، تارشان با پود/ من به هر سو می‌دوم گریان/ در لهیب آتش پر دود/ وز میان خنده‌هایم تلخ / و خروش گریه‌ام ناشاد / از درون خستهٔ سوزان می‌کنم، فریاد ای فریاد ای فریاد! (اخوان،۱۳۹۰: ۸۴)

شعر واقع‌گرایانهٔ فریاد، توصیف واقعی یک آتش‌سوزی است که شاعر فراز و فرود احساسش را در آن به‌خوبی بیان می‌کند.

پس از کودتای ۱۳۳۲ش. اخوان زندانی می‌شود و این سرآغاز دورهٔ جدید شاعری اوست، او از زندان فریاد می‌زند:

خانه‌ام آتش‌گرفته است/ دشمنانم موذیانه خنده‌های فتحشان بر لب،/ من به هر سو می‌دوم، گریان از این بیداد/ می‌کنم، فریاد ای فریاد، ای فریاد.

اخوان، کشورش را خانهٔ خویش دانسته که پس از شکست به‌راستی آتش‌گرفته است. وی فراموش را نیز در زندان می‌سراید که باز اوضاع وخیم سیاسی- اجتماعی آن دوران را نشان می‌دهد. از این به بعد یک نوع، یاس، نومیدی حسرت و احساس شکست شعر او را فرامی‌گیرد. حتی برخی منتقدان او را شاعر شکست می‌نامند. (ناصر، ۱۳۸۱، ۹۹)

در آن لحظه که من از پنجره بیرون نگاه کردم/ کلاغی روی بام خانهٔ همسایهٔ ما بود/ او بر چیزی نمی‌دانم چه شاید تکه استخوانی/ دمادم تق و تق منقار می‌زد باز و نزدیکش کلاغی روی آنتن قار می‌زد باز/ نمی‌دانم چرا شاید برای‌آنکه این دنیا بخیل است و تنها می‌خورد هر کس که دارد/ در آن لحظه از آن آنتن چه امواجی گذر می‌کرد که در آن موج‌ها شاید یکی نطقی در این معنی که شیرین است غم/ شیرین‌تر از شهد و شکر می‌کرد/ نمی‌دانم چرا، شاید برای‌آنکه این دنیا عجیب است/ شلوغ است/ دروغ است و غریب است... (اخوان،۱۳۹۰: ۶۵)

این شعر واقعی که شاعر با دیدن منقار زدن و قارقارکردن کلاغ دیگر به این نتیجه می‌رسد که دنیا به هیچ می‌ارزد مگر آنکه معشوق کنارش باشد تا جاوید شود.

از این اوستا مجموعه‌ای با لحن انتقادی که شاعر در پس از سال‌های سیاه ۱۳۳۲ سروده شده، شاعر در این مجموعه دست به آزمایش زده است.

افلاطون در کتاب جمهوری، شعرا را در شهر آرمانی و مدینه فاضله‌اش راه نمی‌دهد و سیستم بردگی را تأیید می‌کند اخوان، هم انتقام رویکرد ضد شاعرانه و ناعادلانه افلاطون را از او می‌گیرد و پس از گشتن همهٔ کوچه پس‌کوچه‌های فلسفهٔ افلاطون از مدینهٔ فاضله‌اش پشت می‌کند و از آن برمی‌گردد همچنین به او می‌گوید که شعرا در مورد راز خلقت به مراتب بهتر از تو و حداقل صادقانه‌تر از تو سخن گفته‌اند.

دو تا کفتر/ نشسته‌اند روی شاخهٔ سدر کهن‌سالی/ که روییده غریب از همگان در دامن کوه قوی پیکر/ دو دلجو مهربان باهم/ دو غمگین قصه‌گوی غصه‌های هر دوان با هم/ خوشا دیگر خوشا عهد دو جان هم‌زبان با هم

قصهٔ شهر سنگستان با تمام زیبایی اساطیری و نمادی‌اش آنقدر واقعی تعریف می‌شود که دیگر فراموش می‌کنیم که تنها یک قصه از دل هزار قصه سرزمین ایران است، اما در اینجا تنها بخش‌هایی از این قصه که روایتی واقعی دارد و به دور از زبان نمادین مطرح شده آورده شده است، با این موضوع دو کبوتر در مورد افرادی که می‌بینند با هم مناظره می‌کنند و حالات و احوالشان را بیان می‌کنند، شعر قصهٔ شهر سنگستان با تصویر دو کبوتر که غم‌نامه بر روی شاخه سدری نشسته‌اند و درد دل می‌کنند آغاز می‌شود که ناگهان شخص درمانده و مفلوکی که در سایهٔ سدر آرمیده، توجه آنها را به خود معطوف می‌کند. این شعر می‌تواند مبین اندیشهٔ تلفیقی اخوان باشد، تلفیق حماسه و غزل، تلفیق ایران پیش از اسلام با ایران بعد از اسلام، تلفیق زبان عامیانه با زبان ادیبانه، تلفیق ادیان و مذاهب گوناگون، تلفیق شعر نیمایی با شعر کلاسیک، نشان می‌دهد که اخوان اندیشمندی تواناست، البته این اندیشه در آثار بزرگان ادب فارسی چون فردوسی، سعدی، حافظ نیز جلوه‌ای خاص دارد و ای بسا ذهن خوانندهٔ نکته‌یاب در چینش این عناصر متضاد به علل و عوامل شکست قوم ایرانی در طول

تاریخ پی برده و انگیزه‌های تلفیق چنین عناصری را در یابد و سرانجام راه گریزی از تنگنای این‌همه تضادها جستجو کند. نکته دیگری که در باب این شعر مطرح می‌شود پایان غم‌انگیز آن است. گویی اخوان به‌عنوان شاعری، اندیشمند راهی برای گریز از ناکامی نمی‌شناسد. از این رو قصه شهر سنگستان به‌عنوان اوج شکست در آثار او به شمار می‌آید. (کریس هونر، ۱۳۷۳، ۹۵-۹۴)

کنار از دیگران تنها،... / نه هیچش اعتمادی لیک بر سوگند و بر زنهار/ دو پایش متکای دست‌ها/ آرنج بر زانو و گاهی بر ستون زانوان بازو/ نشسته بر زمین و تکیه بر دیوار...

این شعر بیان واقعی احوال غمگین زندانی است که شاعر آن را تجربه کرده و می‌فهمد و سیاست زندان در اجتماع آن روز و شاعر برای درک جامعه می‌گوید این زندانی‌ها اگر بزرگ‌ترین گناه را دارند باز دلی غمناک دارند در مجموعه در حیاط کوچک پاییز در زندان، اخوان روایتگر نسبتاً ساده‌ای است و این دفتر را می‌توان زندان نامه یا حبسیات اخوان نامید، چون بخشی از شعرهای این مجموعه در زندان سروده شده و همان حال و هوا را دارند. در این مجموعه اخوان اشاره‌هایی به اوضاع سیاسی و اجتماعی کرده، ولی این اشاره‌ها به‌تندی و تلخی آخر شاهنامه و از این اوستا نیستند.

خود اخوان می‌گوید من از عشق مفهوم دیگری برای خود دارم همین الان هم عشق مرا وادار به نوشتن کرده است عشق به همین لحظه... بی‌عشق زندگی مفهوم ندارد. اصلاً ممکن نیست یا اگر باشد پوچ است و هیچ و سرد و یخ‌زده... باید گفت عشق خود زندگی است، تعبیر و لفظی دیگری است برای مفهوم و معنی زندگی.

لحظهٔ دیدار نزدیک است/ باز من دیوانه‌ام مستم/ باز می‌لرزد دلم دستم/ بازگویی در جهان دیگری هستم/ های! نخراشی به غفلت گونه‌ام را تیغ/ های! نپریشی صفای زلفکم را، دست/ آبرویم را نریزی دل!/ ای نخورده مست/ لحظه دیدار نزدیک است...

شاعر در این شعر واقع‌گرایانه، اضطراب در لحظهٔ دیدار معشوق را به تصویر می‌کشد. فضای شعر عاشقانه و واقعی است. او لحظهٔ دیدار یار را زیباترین واقعیت زندگی خود می‌داند و طوری این رخدادها را به تصویر می‌کشد که برای هر خواننده‌ای قابل‌درک است.

سکوت صدای گام‌هایم را باز پس می‌دهد/ با شب خلوت به خانه می‌روم/ گله‌ای کوچک از سگ‌ها بر لاشهٔ سیاه خیابان می‌دوند/ خلوت شب آنها را دنبال می‌کند.../ من او را به‌جای همه برمی‌گزینم و او می‌داند که من راست می‌گویم/ او همه را به‌جای من برمی‌گزیند/ و من می‌دانم که همه دروغ می‌گویند/ چه می‌ترسد از راستی و دوست داشته شدن، سنگدل/ برگزینندهٔ دروغ‌ها/ صدای گام‌های سکوت را می‌شنوم/ خلوت‌ها با همهٔ سگ‌ها به‌دروغ و درندگی بهترند/ سکوت گریه کرد دیشب/ سکوت به خانه‌ام آمد/ سکوت سرزنشم داد... (اخوان، ۱۳۹۰، ۸۵)

اخوان در این شعر واقع‌گرایانه حالت راوی بعد از وداع را آنچنان هنرمندانه بیان می‌کند که می‌شود در سکوت غرق شد و صدای پا را شنید اخوان با آوردن تشبیهات ساده می‌کوشد روایتی تازه از مقوله عشق به دست دهد، اما اخوان شاعر عشق و عاشقی بوده و جز در اشعار معدود هیچ‌گاه نتوانسته تصویر درستی از عشق بدهد.

ما چون دو دریچه روبروی هم/ آگاه ز هر بگو مگوی هم/ هر روز سلام و پرسش و خنده/ هر روز قرار روز آینده/ عمر آینه، بهشت اما... آآه/ بیش از شب و روز تیر و دی کوتاه/ اکنون دل من شکسته و خسته‌ست زیرا یکی از دریچه‌ها بسته است/ نه مهر فسون نه ماه جادو کرد/ نفرین به سفر که هر چه کرد او کرد... (همان، ۱۴)

شعر دریچه با روایتی ساده و واقع‌گرایانه نمایان‌کنندهٔ اندیشهٔ اخوان و احساس امید و ناامیدی اوست. عمر کوتاه و زیباست و تشبیه به آینه بهشت شده، دریچه‌ای که استعاره از معشوق است و حالا بسته شده است. اخوان بار این دوری را به دوش سفر می‌اندازد و معشوق را از بی‌وفایی تبرئه می‌کند و اشاره شاعر به مهر که همان سرنوشت و تقدیر است و ماه که نوستالژی ملیتی ما را در افکار عامه تداعی می‌کند با بیان غمگین شاعر تناسب دارد و نشان می‌دهد که شاعر معتقد است که حتی سرنوشت هم نخواست او بماند، معشوق در این شعر رشد چشمگیری یافته و از موجودی در مرز انسان بودن و نبودن و با جاذبه‌های بی‌نظیر جنسی فرا رفته و ضمن حفظ آن جاذبه‌ها آن اندازه تعالی یافته است که تکیه‌گاه و پناه روانی-عاطفی شاعر در غمگین‌ترین لحظه‌هایی که اکنون بی نگاهش از نور تهی مانده باشد، با این حال هنوز ذهنیت غنایی در عاشقانه‌های او ساده و مسطح و بی‌تعهد است و رابطهٔ عاشقانهٔ ساده، بدوی و به‌دور از پیچیدگی‌های حاکی از درک ژرف و حسی عمیق و هنری و شاعرانه را می‌سراید از لحاظ حسی عاطفی و ذهنی محدود به حدود خاص شاعر است. در شعر دریچه‌ها شاعر رابطه و مناسبات عاشقانه مطلوب و کامل و آرمانی را چنین به وصف می‌نشیند و دستیابی بدان را آینه مینو می‌شمارد. (بهفر، ۱۳۷۸، ۶۴)

گاهی آتش هستی او را گرم می‌کند و گاهی برف اندوه و خواری و تندباد بیداد و زندان کولاک، مدام در این دو قطبی بودن سرگردان است، مردم زمانه‌اش سنگ شده‌اند، اما باز به گوش ناشنوایشان صدا می‌زند شاید فرجی بگشاید.

من اگر جغدم به ویران بوم/ یا اگر بر سر سایه از فر هما دارم/ هرچه هستم از شما هستم/ هر چه دارم از شما دارم/ مردم ای مردم/ من همیشه یادم است این یادتان باشد. (اخوان:۲۳۱)

من همیشه یادم هست یادتان باشد/ نیمه شب‌ها و سحرها این خروس پیر/ می‌خروشد با خراش سینه می‌خواند/ مردم آی مردم/ من همیشه یادم است یادتان باشد/ و شنیدم دوش هنگام سحر

می‌خواند این خروس پیر/ این‌چنین با عالم خاموش فریاد از جگر می‌خواند/ مردم آی مردم/ من اگر جغدم به ویران بوم/ یا اگر بر سر/ سایه از فرّ هما دارم/ هر چه هستم هرچه دارم از شما دارم (همان:۶۷)

از آن سالی که پشت برج من هر روز جنگی بود وحشتناک/ قبیله گرگ را با قوم سگ‌تول و گراز و خوک/ و می‌کشتند شیر و پیر هم را بی‌غم بی‌باک/ از آن هنگام تا امروز/ هنوز هم می‌نرنجد پشت و لرزد پرده‌های گوش/ ز غوغای تفنگ و توپ و آن تق تاق و آن غرش/ و رگبار مسلسل‌ها/ که می‌زد دم به دم شلاق بر اعصاب/ از آن سال است که من گوش ملول و خسته‌ای دارم/ ببینید آی مردم با شما هستم از اینجا از فراز برج خود این برج زهرمار (مجموعه اشعار،۱۳۹۰: ۲۱۱)

و گر چون شیر چنگال توانایی/ به خون کاروانی گور تا بازو فروکرده ست/ اگر چون من نمی‌دانسته فرق اسب و یابو را/ نمی‌دانسته مثل همگنان بایست دانا بود/ نباید کرد از بیداد و بد فریاد/ نباید خواند/ بر آزادی درود و آفرین بر داد/ چو زشتان دروغ آیین نباید داشت/ به زیبایی و عشق و راستی ایمان (همان،۲۱۵)

همه خوابیده‌اند آسوده و بی غم و من خوابم نمی‌آید/ در ین تاریک بی روزن/ شما را این نه دشنام است نه نفرین/ همین می‌پرسم از شما امشب ای خوابتان چون سنگ‌ها سنگین/ چگونه می‌توان خوابید با این ضجه دیوار با دیوار/ دلم می‌سوزد و کاری دستم برنمی‌آید/ نمی‌دانم که چون من یا شما آیا/ گریبان پاره باید کرد یا دل راز سنگ خاره باید کرد (پاییز در زندان،۱۳۹۰: ۴۰۱)

گرفتاری است/ چون من قفس زاد و قفس پرورد/ گرفتاری کزین تنگ قفس چون من/ گر از تزویر تقدیر است یا بیدادی صیاد/ نبوده ست و نباشد یک‌نفس آزاد، هرگز هیچ (مجموعه اشعار،۱۳۹۰: ۲۶)

قناری‌های ما آواز خود را خوب می‌دانند و در راهی که باید خواند می‌خوانند/ خزانی نغمه‌هاشان زرد/ سراپا درد/ سرودی سرد چونان ناله‌هایی زار/ که گر می‌نالد از تقدیر یا صیاد/ گر از تنگ قفس موید / ورش داد است یا بیداد/ آیا هیچ معجز روی خواهد داد/ به آیینی که در افسانه‌های دین شنیدستم/ که شرم آید زمین را از قساوت‌ها/ و خون را خاک نپذیرد سخن خونین چنان‌چون پاره‌هایش از جگر بر خاک می‌افتد. در اوراق غبارآلود و ننگ اندود خود تاریخ/ از آن پنهان شهیدان هیچ هرگز یاد خواهد کرد؟ / نهان یا آشکار آن داغداران را/ کز ایشان گم شدند که دیگر برنمی‌گردند/ به برگ زرد پیغام تسلی شاد خواهد کرد؟/ و بر دل‌های خون آغشت و داغ آجینشان آن دشت پر لاله/ نوازش را نثار ابر اگر نتوان گذار باد خواهد کرد؟ (همان،۸۹)

راه می‌رفتیم در حیاط کوچک پاییز در زندان/ چند تن زندانی با خستگی همگام/ چون طواف حاجیان در عید آن کشتار وحشتناک/ گرد بر گرد بتی از جنس و رنگش نام/ لات و عزی و هبل را از بنی اعمام/ دور حوض خالی معصوم/ گرد می‌گشتیم؛ اما بی هوار و هروله آرام/ راه می‌رفتیم و با هر گام ما یک‌لحظه می‌پژمرد (همان،۱۲۳)

در قفس ماندم و سالی شد و ماهی چند، مونسم ناله چندی بود و آهی چند، شیرگیران چه شنیدند از آن خرس بزرگ که بجستند و رمیدند ز روباهی چند، بعدازاین خاک ره بادەفروشانم و بس، تا برآسایم از آلام جهان گامی چند، بسم از صحبت یاران دغل‌پیشه امید، من و رندی و حریفی و دل‌آگاهی چند (همان،۷۰)

پس آن درهٔ ژرف/ جای خمیازهٔ جادو شدهٔ غار سیاه/ پشت آن قلهٔ پوشیده ز برف/ نیست چیزی خبری/ ور ترا گفتم خبری هست/ نبود جز فریب دگری (زمستان،۱۲۲)

خانه خالی بود و خوان بی آب و نان/ آنچه بود آش دهن سوزی نبود (همان،۲۱۱)

گویند که امید و چه نومید ندانند/ من مرثیه‌خوان وطن مردهٔ خویشم/ نه چراغ چشم گرگی پیر/ نه نفس‌های غریب کاروانی خسته و گمراه/ مانده دشت بیکران خلوت خاموش/ زیر بارانی که ساعت‌هاست می‌بارد، در شب دیوانه غمگین (همان،۲۲۳)

کرک جان خوب می‌دانی/ ره هر پیک و پیغام و خبر بسته است/ نه‌تنها بال و پر بال نظر بسته است/ قفس تنگ است و دربسته است/ دروغین بود هم لبخند و هم سوگند/ دروغین است هر سوگند و هر لبخند/ و حتی دلنشین آواز جفت تشنهٔ پیوند (همان،۸۷)

باغبان و رهگذاری نیست/ باغ نومیدی/ چشم در راه بهاری نیست (همان،۷۰)

ای‌خوشا آمدن از سنگ برون/ سرخود را به سرسنگ زدن/ گر بود دشت گذشتن هموار/ ور بود دره سرازیرشدن (همان،۱۱۱)

چون سبوی تشنه کاندر خواب بیند آب و اندر آب بیند سنگ/ دشمنان و دوستان را می‌شناسم من/ زندگی را دوست می‌دارم/ مرگ را دشمن وای اما... با که باید گفت من دوستی دارم که به دشمن باید از او التجا بردن (همان،۱۲۶)

باز ما ماندیم و شهر بی تپش/ و آنچه کفتار است و گرگ و روبه است (آخر شاهنامه،۳۴)

بنوش ای برف/ گلگون شو برافروز که این خون/ خون ما بی‌خانمان‌هاست که این خون/ خون گرگان گرسنه است که این خون، خون فرزندان صحراست (همان،۷۶)

۲-۲-۳. ویژگی‌های شعری سهراب سپهری

سهراب را فرزند طبیعت دانسته‌اند. او بر مدار طبیعت چنان می‌چرخد که گویی خود، طبیعت است و در حقیقت، شانه از بار مسئولیت خالی کرده و در کنج طبیعت، پناهنده شده است. اما گاه‌گاهی احساس دلتنگی می‌کند و یا هم‌صدا نمی‌بیند و یا کسی با او همراه نمی‌شود و بالاخره از نای دلتنگی، فریاد برمی‌آورد که آدم‌ها چرا این‌قدر بی‌تفاوت و سنگ شده‌اند و نمی‌تواند کاملاً خود را بی‌طرف بخواند.

دود می‌خیزد ز خلوتگاه من/ کس خبر کی یابد از ویرانه‌ام/ با درون سوخته دارم سخن/ کی به پایان می‌رسد افسانه‌ام؟ دست از دامن شب برداشتم/ تا بیاویزم به گیسوی سحر (سهراب،۱۳۷۵: ۱۹)

دیر زمانی است روی شاخه این بید/ مرغی نشسته کو به رنگ معماست/ نیست هم آهنگ او صدایی رنگی/ چون من در این دیار تنها/ تنهاست (همان:۲۳)

من که از بازترین پنجره با مردم این ناحیه صحبت کردم/ حرفی از جنس زمان نشنیدم/ هیچ چشمی عاشقانه به زمین خیره نبود/ کسی از دیدن یک باغچه مجذوب نشد/ چیزهایی هم هست لحظه‌هایی پر اوج/ شاعره‌ای را دیدم آنچنان محو تماشای فضا بود که در چشمانش، آسمان تخم گذاشت (همان:۳۳۹-۳۴۰)

قایقی خواهم ساخت/ خواهم انداخت به آب/ دور خواهم شد از این خاک غریب/ که در آن هیچ کسی نیست که در بیشهٔ عشق/ قهرمانان را بیدار کند/ همچنان خواهم راند/ همچنان خواهم خواند/ دور باید شد دور/ زن آن شهر به سرشاری یک خوشهٔ انگور نبود/ هیچ آیینهٔ تالاری سرخوشی‌ها را تکرار نکرد/ پشت دریاها شهری است که در آن پنجره‌ها رو به تجلی باز است/ دست هر کودک ده‌ساله شهر شاخه معرفتی است. (همان:۳۱۴-۳۱۵)

من اناری را می‌کنم دانه/ به دل می‌گویم: خوب بود این مردم دانه‌های دل‌شان پیدا بود (همان:۲۹۹)

آب را گل نکنیم/ در فرودست انگار کفتری می‌خورد آب/ یا که در بیشهٔ دور سیره‌ای پر می‌شوید/ یا در آبادی کوزه‌ای پر می‌گردد/ آب را گل نکنیم شاید این آب روان می‌رود پای سپیداری تا فرو شوید اندوه دلی/ یا دست درویشی نان خشکیده فروبرده در آب (همان:۳۰۱)

کور را خواهم گفت چه تماشا دارد باغ/ خواهم آمد و پیامی خواهم آورد/ دوره‌گردی خواهم شد کوچه‌ها را خواهم گشت جار خواهم زد/ آی شبنم، شبنم، شبنم/ هر چه دشنام از لب‌ها خواهم برچید/ رهزنان را خواهم گفت: کاروانی آمد بارش لبخند/ من گره خواهم زد چشمان را با خورشید/ دل‌ها را با عشق/ سایه‌ها را با آب/ شاخه‌ها را با باد/ خواهم آمد پیش اسبان/ گاوان/ علف سبز نوازش خواهم ریخت/ مادیانی تشنه/ سطل شبنم خواهم آورد/ خر فرتوتی در راه/ من مگس‌هایش را خواهم زد/ خواهم آمد سر هر دیواری میخکی خواهم کاشت/ پای هر پنجره شعری خواهم خواند/ هر کلاغی را کاجی خواهم داد (همان:۲۹۶-۲۹۷)

من نمی‌دانم که چرا می‌گویند اسب حیوان نجیبی است/ کبوتر زیباست و چرا در قفس هیچ‌کسی کرکس نیست/ گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد/ چشم‌ها را باید شست و جور دیگر باید دید (همان:۲۵۵)

۲-۲-۴. ویژگی‌های شعری فروغ فرخزاد

فروغ شاعری است که با محمل قراردادن ناتورالیست و سمبولیسم بیشتر به دردهای خویش می‌پردازد تا جامعه اما به جامعه بی‌تفاوت هم نیست منتها کلامش نسبت به هم‌عصرانش شاید کم‌رمق‌تر است و صریحاً انگشت روی دردهای جامعه نمی‌گذارد و در پرده‌هایی آن‌سوتر،

تصویرپردازی می‌کند.

آنگاه خورشید سرد شد و برکت از زمین‌ها رفت/ و سبزه‌ها به صحرا خشکیدند/ و ماهیان به دریاها/ و خاک مردگانش را زان پس به خود نپذیرفت/ شب در تمام پنجره‌ها پریده‌رنگ/ مانند یک تصور مشکوک/ پیوسته در تراکم و طغیان بود/ و راه‌های ادامهٔ خود را/ در تیرگی رها کردند. (دیوان۱۳۷۶: ۸۸-۸۹)

سنگ‌دانه‌ها/ صدای مرا گوش می‌کنی/ سنگی و ناشنیده فراموش می‌کنی/ رگبار نوبهاری و خواب دریچه را/ از ضربه‌های وسوسه مغشوش می‌کنی/ دست مرا که ساقهٔ سبز نوازش است/ با برگ‌های مرده/ هم آغوش می‌کنی/ گمراه‌تر ز روح شرابی و دیده را/ در شعله می‌نشانی و مدهوش می‌کنی/ ای ماهی طلایی مرداب خون من/ خوش باد مستی‌ات که مرا نوش می‌کنی/ تو درهٔ بنفش غروبی که روز را/ بر سینه می‌فشاری و خاموش می‌کنی/ در سایه‌ها فروغ تو بنشست و رنگ باخت/ او را به سایه از چه سیه‌پوش می‌کنی؟ (همان،۳۴)

۲-۲-۵. ویژگی‌های شعری احمد شاملو

شاملو، جامعه‌شناسی شاعر است. او ناتورالیست و سمبولیسم را ابزاری قرار می‌دهد تا دردهای جامعه را برملا و درمان کند. شاملو، زخم‌های عمیق را سربسته رها نمی‌کند و زیر پوست جامعه با تندی و نرمی، به هر شیوه‌ای که شده، آگاهی می‌پراکند. او دردهای جامعه را درد خود و خود را مسئول و متعهد در قبال آن می‌داند. شاملو درد اجتماع را به عنوان یک روشنفکر بر دوش دارد:

من درد در رگانم/ حسرت در استخوانم چیزی نظیر آتش در جانم گرفت

شاملو درد مشترک توده‌های میلیونی این مرزوبوم می‌شود. او دردآشناست و تمام دردهای اجتماع را با گوشت و پوست لمس کرده است و اینجاست که او آغاز می‌شود:

عشق، عشق می‌آفریند، عشق زندگی می‌بخشد.

انسان‌مداری، در غالب اشعار شاملو وجود دارد. به عنوان مثال از اوین گله‌مند است که چرا انسان‌های آزاداندیش را در خود حبس کرده:

خش‌خش برگ‌ها زیر قدم‌هایم می‌گویند/ بگذار تا فرا وقتی/ آنگاه راه آزادی را باز خواهی یافت.

شاملو بامداد خسته در مدایح بی‌صله، هنوز در میدان ایستاده و با کج‌اندیشان زمان زورآزمایی می‌کند. او به گفتهٔ خودش تعهد را تا مغز استخوان احساس و در شعر و نثر خود جهان را لمس می‌کند. (هایدگر، ۱۳۹۱، ۱۰۰)

در تمام شهر چراغی نیست/ در تمام شهر نیست یک فریاد/ ای خداوندان خوف‌انگیز شب پیمان ظلمت دوست/ در رواق هر شکنجه‌گاه پنهانی این فردوس ظلمت دوست/ ظلمت آباد بهشت گندتان

را در به روی من باز نگشایید/ راه من پیداست پای من خسته است/ پهلوانی خسته را مانم که می‌گوید سرود کهنه فتحی قدیمی را/ در شب بی صبح خود تنهاست/ در تمام شب چراغی نیست/ در تمام دشت، نیست یک فریاد/ ای خداوندان ظلمت شاد، از بهشت گندتان جاودانه بی‌نصیبی باد (شاملو:۱۰۷)

پور نامداریان، در کتاب سفر در مه: عنصر طبیعت مثل خورشید، کوه، جنگل، آسمان ابر باران و...، اشیای محسوس غیرطبیعی مثل ادوات جنگی خنجر، زره، دشنه...، اشیایی مثل گهواره پرده، چراغ فانوس، آینه، جام، سنگ‌فرش و...، موجودات جاندار شامل انسان و ملازمات و ملایمات او در تشخیص، اغلب یک‌سوی تصویر، موجودات وهمی مثل، دیو، پریا اژدها، اشباح شیطان...، اسطوره‌ها، افسانه‌ها و داستان پیامبران مثل سرگذشت مسیح هابیل و قابل و... رنگ‌هایی از قبیل سیاه، سبز، زرد، سرخ، سفید، آبی را از جمله عناصر صورخیال در شعر شاملو برمی‌شمرد. (پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۳۱)

خاموش باش! من ز تو بیزارم از آه‌های سرد شبانگاهان/ وز حمله‌های موج کف‌آلودت/ وز موج‌های تیرهٔ جانکاهت...

توصیف واقعی دریا در شب، به تصویرکشیدن موج‌ها و کف‌های دریا به صورت واقعی و در واقع بیان خفقان حاکم بر جامعه است.

بر آن فانوس کش دستی نیفروخت/ بر آن دوکی که بر رف بی‌صدا ماند/ بر آن آئینهٔ زنگار بسته/ بر آن گهواره کش دستی نجنباند/ بر آن حلقه که کس بر در نکوبید/ بر آن در کش کسی نگشود دیگر بر آن پله که برجامانده خاموش/ گسش ننهاده دیری پای بر سر/ بهار منتظر بی‌مصرف افتاد!

در این شعر شاعر به توصیف روستایی در آستانهٔ بهار می‌پردازد، اما در این روستا هیچ‌کس در انتظار بهار نیست، علی‌رغم آن، شاعر تمامی شرایط زندگی در روستا را با دقت و به زیبایی توصیف می‌کند. او به توصیف خانه‌های روستایی پله‌ها، دوک گهواره چوپان‌ها گرگ گله و زیبای های طبیعی روستا می‌پردازد.

چندان که هیاهوی سبز بهاری دیگر از فراسوی هفته‌ها به گوش، آمد/ با برف کهنه که می‌رفت/ از مرگ/ من سخن گفتم.

دربه‌درتر از باد زیستم/ در سرزمینی که گیاهی در آن نمی‌روید/ وه که می‌دود، چون خون شتابان/ در رگ تاریخ/ در رگ ویتنام/ در رگ آبادان/ انسان، انسان، انسان... انسان (شاملو، مجموعه آثار، ۶۳)

وقتی که شعلهٔ ظلم/ غنچهٔ لبان تو را سوخت/ چشمان سرد من/ درهای کور و فروبستهٔ/ شبستان عتیق درد بود/ باید می‌گذاشتند خاکستر فریادمان را بر همه‌جا بپاشیم/ باید می‌گذاشتند غنچهٔ قلبتان را بر شاخهٔ انگشت عشقی بزرگ‌تر شکوفانیم/ تا چشمان شعله‌وار تو قندیل خاموش شبستان مرا

برافروزد/ اما ظلم مشتعل/ غنچهٔ لبانت را سوزاند و چشمان سرد منظرهای کور و فروبستهٔ شبستان عتیق درد ماند. (همان،۲۳۴)

آه اگر آزادی سرود می‌خواند/ کوچک همچون گلوگاه پرنده‌ای/ هیچ کجا دیوار فروریخته‌ای به جا نمی‌ماند/ سالیان بسیار نمی‌بایست دریافتن را که هر ویرانه نشان از غیاب انسانی است که حضور انسان آبادانی است. (همان،۷۹۹)

من همان مرغم به ظلمت باژگون/ نغمه‌اش وای/ آب خوردنش جوی خون/ دانه‌اش در دام تزویر فلک/ لانه بر گهواره‌جنبان شک/ و... من همان مرغم که وای آواز او/ سوز مأیوسان همه از ساز او/ او ز شب در وای و شب/ دل‌شاد از اوست/ شب، خوش از مرغی که در فریاد از اوست/ گاه بالی می‌زند در قعر آن/ گاه وایی می‌کشد از سوز جان (همان،۳۲۲)

نه دود از کومه‌ای برخاست در ده/ نه چوپانی به صحرا دم به نی زد/ نه گل روئید نه زنبور پر زد/ نه مرغ کدخدا برداشت فریاد/ به صد امید آمد، رفت نومید/ بهار؟ آری بر او نگشود در کس/ در این ویران به رویش کس نخندید/ کسی تاجی ز گل ننهاد بر سر/ کسی از کومه سر بیرون نیاورد/ نه مرغ از لانه نه دود از اجاقی/ هوا با ضربه‌های دف نجنبید/ گل خودروی برنیامد ز باغی/ نه آدم‌ها نه گاوآهن نه اسبان/ نه زن نه بچه ده خاموش و خاموش/ نه کبکنجیر می‌خواند به دره نه بر پسته شکوفه می‌زند جوش/ کسی خیشی نبرد از ده به مزرع/ سگ گله به عوعو در نیامدی پیدا نشد در مقدم سال که شادان یا غمگین آهی بر آرد/ بهار آمد نبود؛ اما حیاتی/ در این ویران سرای محنت آور/ بهار آمد درغا از نشاطی که شمع افروزد و بگشایدش در (شاملو،۱۳۸۸: ۱۰)

در خلوتی که هست نه شاخه‌ای ز جنبش مرغی خورد تکان/ نه باد روی بام و دری آه می‌کشد/ حتی نمی‌کند سگی از دور شیونی/ حتی نمی‌کند خسی از دور جنبشی/ غول سکوت می‌گزدم با فغان خویش/ و من در انتظار که خواند خروس صبح/ کشتی به شن نشسته به دریای شب مرا/ وز بندر نجات چراغ امید صبح سوسو نمی‌زند/ شوق سحر نمی‌دمد اندر فلوت خویش/ خفاش شب نمی‌خورد از جای خود تکان/ شاید شکسته پای سحرخیز آفتاب/ شاید خروس مرده که مانده ست از اذان (همان:۷۲)

۲-۲-۶. ویژگی‌های شعری شفیعی کدکنی

شهر خاموش من، آن روح بهارانت کو؟/ شور و شیدایی انبوه هزارانت کو؟/ می‌خزد در رگ هر برگ تو خوناب خزان/ نکهت صبحدم و بوی بهارانت کو؟/ کوی و بازار تو میدان سپاه دشمن/ شیههٔ اسب و هیاهوی سوارانت کو؟/ زیر سرنیزهٔ تاتار چه حالی داری؟/ دل پولادش شیرشکارانت کو؟/ سوت‌وکور است شب و میکده‌ها خاموش‌اند/ نعره و عربدهٔ باده‌گسارانت کو؟/ چهره‌ها در هم و دل‌ها همه بیگانه زهم/ روز پیوند و صفای دل یارانت کو؟/ آسمانت همه‌جا سقف یکی زندان است/ روشنایی سحر این شب تارانت کو؟

«خموشانه» یکی از شعرهای نمادین شفیعی کدکنی است که برای نمادین ساختن آن از شعر دیگر شاعران بهره گرفته است. واژه‌های شب و خزان بنا بر سنت رایج در گسترهٔ نمادین شعر فارسی نماد خفقان سیاسی و بهار، صبحدم و سحر اشاره‌ای سربسته به رهایی از اختناق و استقلال و هوای آزاد دانسته می‌شوند.

ای غوک‌ها که موج برآشفته خوابتان/ و افکنده در تلاطم شط شتابتان/ خوش یافتید این خزه سبز را پناه/ روزی دو، گرامان بدهد آفتابتان/ دم از زلال خضر زنید و مسلم است/کز این لجن کده ست همه نان و آبتان/ در ین شب‌ها/ که گل از برگ و برگ از باد و باد از ابر می‌ترسد/ در ین شب‌ها/ که هر آیینه با تصویر بیگانه است/ و پنهان می‌کند هر چشمه‌ای سر و سرودش را/ چنین بیدار و دریاوار/ تویی تنها که می‌خوانی./ تویی تنها که می‌خوانی/ رثای قتل‌عام و خون پامال تبار آن شهیدان را/ تویی تنها که می‌فهمی/ زبان و رمز آواز چگور ناامیدان را. (همان،۱۳۹)

موضوع این شعر، اشاره‌ای به اختناق جامعه در رژیم پهلوی و در دههٔ چهل و درگیری‌های چریکی و خیابانی است: در این آفاق ظلمانی، اخوان ثالث بیدار است و صدایش بلند

بگذار من چو قطرهٔ بارانی باشم/ در این کویر/ که خاک را به مقدم او مژده می‌دهد/ یا حنجرهٔ چکاوک خردی که ماه دی/ از پونهٔ بهار سخن می‌گوید/ وقتی کزان گلولهٔ سربی/ با قطره قطره قطرهٔ خونش/ موسیقی مکرر و یک‌ریز برف را/ ترجیعی ارغوانی می‌بخشد.

شفیعی کدکنی از این واقعه نه تنها دریای خزر را سوگوار و سیاه‌پوش می‌داند، بلکه بیشه و گیاه و جنگل را هم بهت‌زده و خاموش می‌پندارد:

موج، موج خزر، از سوگ، سیه‌پوشان‌اند/ بیشه دلگیر و گیاهان همه خاموشان‌اند

به گمان نگارنده، شفیعی کدکنی تحت تأثیر مجموعهٔ «شاعر در نیویورک» شعری به نام نیویورک سروده است. او به طور سمبلیک آسمان خراش‌های نیویورک را به لانهٔ زنبور عسل (انگبین) تشبیه می‌کند که زنبورها (آمریکایی‌ها) شهد گل‌های قاره‌های آسیا و آفریقا را که دلار هستند، می‌مکند و با این پول‌های غارت شده از این کشورها، نیویورک را ساخته‌اند، ولی یک روز که آفتاب به این موم‌ها بتابد، آنها همه آب خواهند شد، آنگاه در پایان نیویورک را روسپی عجوزه می‌نامد:

او می‌مکد طراوت گل‌ها و بوته‌های آفریقا را/ او می‌مکد تمام شهد گل‌های آسیایی را/ شهری که مثل لانه زنبور انگبین/تا آسمآنها کشیده/ و شهدِ آن: دلار/ یک روز/ در هرم آفتاب کدامین تموز/ موم تو آب خواهد گردید/ای روسپی عجوزه؟

۲-۲-۶-۱. شفیعی کدکنی و اخوان

شفیعی کدکنی در ابیات پایانی شعر خموشانه خود را در فضای نمادین شعر زمستان مهدی اخوان ثالث می‌بینیم. در این شعر می‌خوانیم:

هوا دلگیر، درها بسته، سرها در گریبان، دست‌ها پنهان/ نفس‌ها ابر، دل‌ها خسته و غمگین/ درختان اسکلت‌های بلورین/ زمین دل‌مرده، سقف آسمان کوتاه/ غبارآلوده مهر و ماه/ زمستان است.

شفیعی کدکنی این فضا را چنین در شعر خود بازتاب می‌دهد:

چهره‌ها درهم و دل‌ها همه بیگانه زهم/ روز پیوند و صفای دل یارانت کو؟/ آسمانت همه‌جا سقف یکی زندان است/روشنایی سحر این شب تارانت کو؟

۲-۲-۷. ویژگی‌های شعری قیصر امین‌پور

خارها خوار نیستند/ شاخه‌های خشک چوبه‌های دار نیستند/ میوه‌های کال کرم‌خورده نیز/ روی دوش شاخه بار نیستند/ پیش از آنکه برگ‌های زرد را زیر پای خویش سرزنش کنی/ خش‌خشی به گوش می‌رسد/ برگ‌های بی‌گناه/ با زبان ساده اعتراف می‌کنند/ خشکی درخت از کدام ریشه آب می‌خورد؟ (قیصر امین‌پور،۱۳۸۶: ۱۰۵)

تمامی جنگل بر جنازهٔ خورشید/ نماز می‌خواند/ ولی ز خیل درختان/ به‌رغم باور باد/ در این نماز جماعت/ یکی به سجده نخواهد نهاد سر بر خاک (همان،۱۳۸۹: ۲۴)

خوشا چون سروها، ایستادنی سبز، خوشا چون برگ‌ها، افتادنی سبز، خوشا چون گل به فصلی سرخ مردن، خوشا در فصل دیگر زادنی سبز (همان، ۱۶۰)

یک کلبهٔ خراب و کمی پنجره/ یک‌ذره آفتاب و کمی پنجره/ ای‌کاش جای این‌همه دیوار و سنگ/ آیینه بود و آب و کمی پنجره/ در این سیاه‌چال سراسر سؤال/ چشم و دلی مجاب و کمی پنجره/ بویی زنان و گل به همه می‌رسید/ با برگی از کتابی و کمی پنجره/ موسیقی سکوت شب و بوی سیب/ یک قطعه شعر ناب و کمی پنجره (همان،۱۳۸۶: ۵۳)

قیصر با انتخاب دقیق واژگان ناتورالیستی: کلبهٔ خراب، کمی پنجره، آفتاب، جنگل، سرو، خورشید، خار، چوبه‌های دار، برگ‌های بی‌گناه، آنها را از حالت بی‌روح، خشک و صرف کلامی خارج نموده است و در جایگاهی بالاتر از استعاره و با نمادین ساختن و تشخص بخشیدن آنها، دامنهٔ کلام را توسعه بخشیده و چنانچه می‌بایست به اوج و فرجام خویش رسانیده است.

۲-۲-۷. ویژگی‌های شعری فریدون مشیری

چه ابری از آن کوه سر برکشید/ که سیمرغ از قله‌ها پر کشید/ چه نیرنگ در کار سهراب رفت/ که با مرگ پیچید و در خواب رفت/ چه جادو دل از دست رستم ربود/ که بیرون‌شد از هفت‌خوانش نبود/ خمار کدامین می اش درگرفت/ که از ساقی مرگ ساغر گرفت/ پدر را ندانم چه بیداد رفت/ که تیمار فرزند از یاد رفت. (مشیری،۱۳۸۶: ۶۳۱)

من اینجا ریشه در خاکم/ من اینجا عاشق این خاک از آلودگی پاکم/ من اینجا تا نفس باقی است می‌مانم/ من از اینجا چه می‌خواهم؟/ نمی‌دانم، امید روشنایی گرچه در این تیرگی‌ها نیست/ من اینجا باز در این دشت خشک تشنه می‌رانم/ من اینجا روزی آخر از دل این خاک با دست تهی/ گل برمی‌افشانم/ من اینجا روزی آخر از ستیغ کوه، چون خورشید/ سرود فتح می‌خوانم (همان، ۵۲۳)

او نور سحر بود کزین دشت سفر کرد، او روح چمن بود که با باد صبا رفت، همراه فلق در افق تیرهٔ این شهر، تابید و به آنجا که قدر گفت و قضا، رفت. ناگاه چه پروانه، سبک‌خیز و سبک‌بال، پیدا شد و چرخی زد و گل گفت و هوا رفت. (همان،۵۴)

مشیری، دقیقاً با چینش واژگان از دل طبیعت: آب، سیمرغ، ریشه در خاک، دشت خشک، کوه، خورشید، نور، چمن و... و رمز و نمادین‌کردن آنها، واقعیت زمانه را هنری‌تر و برجسته‌تر بیان کرده است.

۳. نتیجه‌گیری

با در نظر داشتن آنچه اشاره شد به این مطلب می‌رسیم که جریان سمبولیسم اجتماعی یا همان شعر نو (نیمایی) که جامعه‌گرایی و نمادگرایی از اجزای اصلی آن است، همچنان عنصر رئالیسم یا همان نگاه واقع‌گرایانه را نیز در درون خود نهفته دارد، زیرا آنچه مسلم است شاعران این جریان ادبی خود را نسبت به مسائل سیاسی-اجتماعی متعهد و پرداختن به دردها و رسیدن به حقوق فردی و اجتماعی انسان را رسالت شعری خود می‌دانستند. در عین حال بر این عقیده نیز پایبند بودند که بیان مستقل اندیشه و بازتاب‌های اجتماعی در شعر سبب کاهش ذوق ادب و مضمون شعری می می‌شود، علاوه بر آن وجود جو سنگین خفقان و نبود آزادی بیان در آن زمان شاعران را بر آن می‌دارد تا با زبان رمز، اشاره و تمثیل به بیان واقعیات مطرح در جامعه بپردازند، در عین جامعه‌گرایی از غنای ادبی و هنری شعری کاسته نشود و همچنین رندانه واقعیات ناگفتهٔ جامعه را به تصویر کشیده باشند. بدین ترتیب، طبیعت‌گرایی (ناتورالیسم) و نمادگرایی (سمبولیسم) در خدمت واقعیت گرایی (رئالیسم) در جریان شعر نیمایی قرار می‌گیرد.

در میان شاعران این مقاله که طبیعت‌گرایی و سمبولیسم را بهانه کردند تا مسائل سیاسی-اجتماعی را تصویر کنند، بسامد تعهد اجتماعی شاملو، نیما، اخوان و شفیعی‌کدکنی بیشتر است. کسانی مثل فروغ بیشتر مشغول به خود هستند تا پیرامون و دیگرانی مثل سهراب، از زیر بار مسئولیت شانه خالی کرده و کمی به سمت جامعه، تمایل دارند. کسانی همچون مشیری و قیصر، نه آنچنان متعهدند و نه بی‌تعهد، گویی همهٔ ابعاد زندگی برایشان مهم است نه فقط سیاست و اجتماع.

کتابشناسی

آژند، فدوی (۱۳۸۶)، ***واقع‌گرایی در ادبیات داستانی معاصر***، تهران: نگاه.
اخوان، مهدی (۱۳۶۹)، ***بدعت‌ها و بدایع نیما یوشیج***، تهران: زمستان.
اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۸)، ***مجموعه اشعار***، تهران: بزرگمهر.
اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۸)، ***سه کتاب***، تهران: زمستان.
امین‌پور، قیصر (۱۳۸۶)، ***گزیدهٔ اشعار***، چاپ ۱۲، تهران: گلشن.
امین‌پور، قیصر (۱۳۸۹)، ***آیینه‌های ناگهان***، چاپ ۱۷، تهران: کاج.
پرهام، سیروس (۱۳۶۰)، ***رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات***، تهران: نگاه.
پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، ***خانه‌ام ابری است نیما از سنت تا تجدد***، تهران: سروش.
حسنلی، کاووس (۱۳۸۳)، ***گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران***، تهران: ثالث.
حقوقی، محمد (۱۳۸۴)، ***اشعار برگزیدهٔ نیما***، چاپ ۶، تهران: نقش جهان.
حمیدیان، سعید (۱۳۸۱)، ***داستان دگردیسی***، (روند دگرگونی‌های شعر نیما یوشیج)، تهران: نیلوفر.
جهانبگلو، رامین (۱۳۸۰)، ***ایران و مدرنیته***، تهران: گفتار.
سارتر، ژان پل (۱۳۷۰)، ***ادبیات چیست؟*** الف، نجفی و رحیمی، تهران: زمان.
ساچکوف، بوریس (۱۳۷۷)، ***تاریخ رئالیسم***، محمدتقی فرامرزی، تهران: شباهنگ.
سپهری، سهراب (۱۳۷۵)، ***هشت کتاب***، چاپ ۸، تهران: ققنوس.
شاملو، احمد (۱۳۷۹)، ***گزیدهٔ اشعار***، چاپ۴، تهران: مروارید.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰)، ***مجموعه اشعار***، تهران: آگاه.
شمس لنگرودی، محمد (۱۳۷۷)، ***تاریخ تحلیلی شعر نو***، تهران: مرکزی.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۸)، ***انواع ادبی***، تهران: میترا.
طاهباز، سیروس (۱۳۸۵)، ***دربارهٔ شعر و شاعری*** (نیما یوشیج)، تهران: نگاه.
فرخزاد، فروغ (۱۳۷۶)، ***تولدی دیگر***، چاپ ۲۲ ، تهران: مروارید.
لوکاچ، جورج، (۱۳۷۳)، ***پژوهشی در رئالیسم اروپایی***، بر افسری، تهران: علمی و هنری.
مشیری، فریدون (۱۳۸۹)، ***آه باران***، چاپ ۱۵، تهران: حیدری.
مشیری، فریدون (۱۳۸۷)، ***لحظه‌ها و احساس***، چاپ ۵، تهران: گلرنگ یکتا.
هایدگر، مارت نی، (۱۳۹۱)، ***وجود و زمان***، ترجمهٔ محمود نوالی، تبریز: دانشگاه تبریز.
ییننگ هوی هوانگ (۱۴۰۲) «بررسی شخصیت زن و اندیشه‌های فمینیسم در رمان زنان بدون مردان شهرنوش پارسی‌پور»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۲۸۴-۲۶۷

A Reflection on Naturalism and Symbolism, a Medium for Expressing Realism in Contemporary Literature

Omid Ansari Kia

۱. PhD in Persian Language and Literature, Payam Noor University, Yasuj, Iran. Email: omid.barann1359@gmail.com

Article Info (۹۵-۱۲۰)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۱۷/۰۳/۲۰۲۴

Accepted:
۰۶/۰۸/۲۰۲۴

Keywords:
Contemporary poetry
Realism
Naturalism
Symbolism
Influence

ABSTRACT

The school of realism is one of the European literary schools. What is certain is that poets with a rational and realistic attitude were the real architects of people's lives in socio-political events, in order to raise the level of awareness and achieve the individual and social demands of their time, and their poetic language is often mixed with symbols and allegories. They use the combination of art and reality to address the poetic mission of highlighting the hidden realities of society and awakening humanity. Symbolic poetry does not mean that the poet seeks help from symbols in expressing some of the concepts within the poem; symbolic poetry is poetry whose semantic life is shaped in its entirety by symbols. Persian poetry is equipped with extensive symbolic possibilities. This possibility does not limit the word “night” in modern poetry to night and its antonyms, but rather encompasses many concepts such as darkness, light, morning, dawn, fog, cloud, autumn, winter, spring, and the like. This symbolic network was expanded by poets after Nima and provided a great tradition in the field of political imagery in poetry. This article, by examining and analyzing the aforementioned sources in prominent and influential contemporary figures based on the theory of evaluative and critical discourse analysis, aims to shed more light on the issue of realism and the influence of this school in the contemporary poetry flow by deepening the structure of naturalism and symbolism, and to analyze the influence and influence of the aforementioned schools in order to find out which contemporary poet has benefited the most from this art.

فراشعر پست‌مدرن در شعر دههٔ هفتاد

* آرش آذرپیک[۱] - نیلوفر مسیح[۲]

۱. کارشناسی ارشد، گروه ادبیات پایداری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی کرمانشاه، کرمانشاه، ایران.
(نویسندهٔ مسئول) رایانامه: Arashazarpeik۵۸۵۸@gmail.com

۲. کارشناسی‌ارشد، گروه زبان‌شناسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه پیام‌نور، مرکز اسلام آباد غرب، کرمانشاه، ایران.

اطلاعات مقاله (۱۴۹-۱۲۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۲/۲۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵ /۳۱

واژه‌های کلیدی:
فراشعر
پست‌مدرن
شعر دههٔ هفتاد
پدیدارشناسی
انضمامی

چکیده

فراشعر پست‌مدرن مشرقی ژانری‌ست که برای اولین بار در ایران با کتاب جنس سوم (۱۳۸۴) مقوله‌بندی و تئوریزه شد. نمونه‌های ارائه شده اغلب دارای ویژگی‌های پست‌مدرنیستی مانند پلی‌فونی، بازی زبانی، آغازهای ناگهانی و پایانهای باز، بازی با دستور زبان در زاویهٔ عمودنگرانه یعنی حرکتی فرارونده برای گذر از هر گونه سیستم محوری در شعر است. فراشعر پست‌مدرن با الهام از چگونگی نگارش فراداستان پست‌مدرن که مرز بین داستان و تحلیل داستان (نقد) را برداشته بود با تعمیم این فضا به هنر شعر، توسط آذرپیک ارائه شد. در این شیوه چگونگی سرایش شعر و به کارگیری امکانات و تکنیک‌های شعری برای خوانشگر فاش می‌شود که بر اساس فاصله‌گذاری برشتی، خودآگاهانه سرایش شعر به گونه‌ای اتفاق می‌افتد که مخاطب در چگونگی آفرینش آن مشارکت یافته و از چند و چون آن آگاه می‌شود. این نوشتار به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورت گرفته درصدد است تا تعریفی از فراشعر پست‌مدرن ارائه دهد و به معرفی فراشعر پست‌مدرن مشرقی بپردازد. در این راستا مشخص شد که در ایران تا پیش از مکتب اصالت کلمه تعریف مشخصی از فراشعر پست‌مدرن و ویژگی‌های آن ارائه نشده، از این رو ترجمهٔ چند مقاله در مورد فراشعر و ارائهٔ قسمت‌هایی از آن در این نوشتار راه‌گشا بوده است.

۱. مقدمه

فراشعر (metapoetry) و انواع نوشتارهای فراشعری با عناوین فراشعر پست‌مدرن، فراشعر مولتی‌فونیک، فراشعر پلی‌فونی، فراشعر مرکزافزا و ... با کتاب جنس سوم اثر آذرپیک (۱۳۸۴) اعلام حضور رسمی کرد. تا پیش از آن کلید واژهٔ «فراشعر» در ادبیات ایران وجود نداشت، هر چند به تبعیت از نگاه تز و آنتی‌تزمدار غرب در مقابل فراداستان کلیدواژهٔ فراشعر ناخودآگاه به ذهن متبادر می‌شد اما فراشعر در غرب دارای مانیفست خاصی نیست تنها به شعر دربارهٔ شعر قناعت شد، به گونه‌ای که «در سال‌های اخیر با نام فراشعر، «المیتاشعر» و «metapoetry» مطرح شده عبارت است از شعری که به موضوع شعر می‌پردازد.» (کریمی‌فرد، ۱۴۰۲: ۵) فراشعر شعری است «دربارهٔ شعر، شعری که به نوعی خود را چیزی از حروف و کلمات می‌داند.» (jacket۲.org/commen)

(metapoetry) پدیده‌ای است که شاعر در آن در گزینش واژگان متن شعر، به انواع اصطلاحات مانند، بلاغت، دستور زبان، ریخت‌شناسی و عروض و سایر اصطلاحات مشابه اشاره می‌کند علاوه بر این شاعر برای بیان مضامین خاصی در زندگی، ارزش‌ها و احساسات در متن که بخشی از آن به خودشیفتگی شاعرانهٔ جهان شاعر اختصاص دارد به این اصطلاحات متوسل می‌شود. در نهایت این پدیده دارای سیطرهٔ زبانی است که از لحاظ ابعاد روانشناختی، معنایی و هنری اثر را برای تحلیل و مطالعه و تحقیق واجد شرایط می‌کند. (همان) از این رو metapoem به علومی گفته می‌شود که دربارهٔ خود آن علم وارد گفتگو می‌شود.

در فراشعر با فرایندی روبه‌رو هستیم که شعر دربارهٔ سرایش خودش سخن می‌گوید و به این ترتیب شعر خود را از ساحت یک کلان‌روایت و ایدئولوژی که خودش را در یک ساحت فراتر قرار داده، پایین می‌آورد و مخاطب خود را در چند و چون خلق اثر شریک می‌کند. یعنی انهدام نظریهٔ الهام و اشراق در شعر سنتی یا خود پیامبرپنداری شاعران و پایانی بر شاعری که تمام وجودش در رازورانگی‌ست. از این رو شاعر کاملاً آگاهانه شبیه شعبده بازی‌ست که تمام شعبده‌های خود را به نمایش می‌گذارد.

مقالاتی مانند «فراشعر در شعر عربی و فارسی با تکیه بر نمونگزین‌هایی از چند شاعر شناخته شدهٔ فارسی و عربی»، «فراشعر در مخزن الاسرار نظامی» و «ویژگی‌های غالب فراشعر در شعر معاصر عراق: یک مطالعهٔ بنیادی و متنی ناهیده ستار عبیده» فراشعر به نوشتن شعر به صورت آگاهانه در شعر گذشتگان تعبیر شده و به عنوان مثال در ابیاتی یا در اشعاری که حافظ در مورد شعر خود آگاهانه حرف زده به عنوان فراشعر معرفی شده است. این در حالی است که فراشعر روشی برای سرایش شعر است و در این نوشتارها به روشی برای خوانش شعر

تبدیل شده که نمی‌توان نام فراشعر به معنای اصیل کلمه بر آنها نهاد. ناهیده ستار عبیده در بررسی ویژگی‌های غالب فراشعر در شعر معاصر عراق فراشعر را چنین تعریف می‌کند: «یکی از ویژگی‌های غالب فراشعر تعمق در شعر به خودی خود است بدین ترتیب که دال و مدلول در ساختار زبان شعری ادغام می‌شوند. در فراشعر (متاشعر) شعر با دال‌ها و کلماتی شروع می‌شود که به جای ارجاع به خارج از متن به خود متن اشاره و دلالت دارد این بدان معناست که شعر با ابزار و اصطلاحات شعری خود با زندگی صحبت می‌کند. پس واژه‌هایی مانند شعر، متن، متا، ایده، حروف الفبا، خطوط، کلمات، نام‌ها، قافیه، گفته‌ها، اصطلاحات صرف و نحو، بلاغت، عروض، صفحه، کاغذ، زبان، قلم، تلاوت و... مدلول هستند و دال با خودارجاعی نسبت به مدلول با هم متحد می‌شوند...» (nahidha sattar obaid,۲۰۲۰: ۱٤۸۲-۱٤۸۱) در این نوشتار ابتدا به تعریف فراشعر پست‌مدرن پرداخته، سپس ویژگی‌های آن را مورد بررسی قرار خواهیم داد و در نهایت به تشریح فراشعر فرافرم و شاخصه‌های افزوده خواهیم پرداخت.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

فراشعر پست‌مدرن، یکی از سیستم‌های پنج‌گانهٔ فراشعر است که در آن فرم، ساختار، محتوا، زبان تابع اصول مکتب پست‌مدرنیسم است. از این رو معناستیزی، معناگریزی، انواع بازی با کلمات و بازی‌های زبانی، مرکزیت‌زدایی از تقابل‌های دوگانه، فروپاشی سوژه، ترامتنیت، شکست روایت و... نقش مهمی در فراشعر پست‌پست‌مدرن مشرقی ایفا می‌کند. در این سیستم نقد شعر، اظهار نظر، افشاگری، هجو واقعیت، به چالش کشیدن جریان طبیعی شعر، اقتباس‌گرایی، تحلیل روانی و زبانی و... هر یک می‌توانند فضا و رخداد تازه‌ای را نمود بخشیده و فضا، کاراکترها، دیالوگ‌ها، راوی‌ها و مکان و زمان و صداهای متن را تحت تأثیر خود قرار دهد.

در شیوهٔ نگارشی_نگرشی فراشعر پست‌مدرن، سوژه‌محوری در جهان شعر و جهان واقع فروپاشیده شده و ابژه، معنای پیشین خود را در شعر حفظ نکرده و دچار تحول معنایی شده است. کاراکترها فاقد جنسیت و شخصیت‌مرکزی بوده و هر یک صدای به حاشیه رانده شده و سرکوب شدهٔ خود را فریاد می‌زنند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

فراشعر پست‌مدرن زبان، فرم، محتوا، ساختار و خود شعر را به چالش کشیده، لذا این جستجو تلاشی برای پاسخ‌گویی به این پرسش‌هاست است که وضعیت انسان پست‌مدرن در فراشعر

فرافرم چگونه وضعیتی است و آیا این وضعیت در جهان واقع مصداق عینی دارد یا خیر و فراشعر پست‌مدرن مشرقی چه نسبتی با فراشعر غرب دارد؟ و فراشعر فرافرم چه خصوصیاتی دارد؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تا به حال در مورد فراشعر کتب و مقالات فراوانی نگارش یافته است. از جمله می‌توان به کتب زیر اشاره کرد: آذرپیک و همکاران (۱۳۸۴) جنس سوم؛ نظریان (۱۳۸۹)، فرازن؛ آذرپیک و همکاران (۱۳۹۶) چشم‌های یلدا و کلمه کلید جهان هولوگرافیک؛ آذرپیک (۱۳۹۹) شیخ اشراق عاشق می‌شود؛ صمصامی (۱۳۹۹) فرازن عاشقانه‌های یک پرنسس جنوبی؛ مسیح (۱۴۰۰) جنس سوم؛ همتی و رشیدی (۱۴۰۰) جنبش ادبی ۱۴۰۰؛ آذرپیک، منصوری یاراحمدی، سوشیان (۱۴۰۲)، نوروزعلی (۱۴۰۲) نهنگ آبی بومی جزیرهٔ کائوئی و... همچنین مقالات متعددی در این زمینه نگاشته شده که از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد: مسیح (۱۴۰۰) فراشعر کلمه‌گرا در ادبیات ایران؛ سفیدبری (۱۴۰۱) بررسی فراشعر به عنون ژانر مادر در مکتب اصالت کلمه (عریانیسم)؛ آذرپیک و همکاران (۱۴۰۱) یک رخداد از زاویهٔ چند کاراکتر دستامد شعر مرکزافزای ایران؛ سوشیان و منصوری یاراحمدی (۱۴۰۱) پژوهشی در مکتب ادبی پدیدارشناسی با تکیه بر نظریات و درس‌نامه‌های آذرپیک؛ آذرپیک و مسیح (۱۴۰۱) تبارشناسی فراشعر مرکزافزا مبنی برنگرش پدیدارشناسی عمیق‌گرا؛ آذرپیک و مسیح (۱۴۰۲) فراشعر پست‌مدرن و انسان در وضعیت آیکونیکال و...

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. فراشعر پست‌مدرن

بازی با روایت و سرایش خود شعر و چگونگی خلق شعر، تکنیک‌های شعر در شعر، روایت شعر در شعر، وضعیت سرایش شعر، گزارش سرایش شعر در خود شعر، بازی آذرپیک بود که در اواخر دههٔ هفتاد شکل گرفت و آنتولوژی «جنس سوم» محصول این نگرش بود، لذا شکل‌گیری فراشعر پست‌مدرن و فراشعر آیکونیکال در این برههٔ زمانی رقم زد. در فراشعر پست‌مدرن رویکرد فراگرایی، انواع بازی‌های زبانی و انواع بازی‌های بیانی، انواع تفکرات انتقادی عصر پست‌مدرنیسم، چندصدایی و پلی‌فونی، بازی با آواها و صدای اشیاء در متن، ترکیب اوزان، فضای اسکیزوفرنی، تئوری سیال در متن، شکست روایت، پلی‌ژانریک بودن، فاصله‌گذاری برشتی، معناستیزی و معناگریزی، توضیح شعر در مورد راوی و نویسنده، پایان‌های باز و آغازهای ناگهانی، تخیل انتقادی، از میان برداشتن مرز نثر و شعر و حتی فلسفه

و شعر در متن و... نمود یافته است. از این رو می‌توان گفت فراشعر مکتب اصالت کلمه آغوشش را رو به تمام پتانسیل‌های کلمه و حتی نسبی‌گرایی پست‌مدرنیسم گشوده است و با بسامد تعمدی و ارائهٔ مانیفست که از شاخصه‌های شکل‌گیری سبک‌اند؛ توانسته برای نخستین‌بار در ایران ژانر فراشعر پست‌مدرن را ارائه دهد. (آذرپیک و مسیح، ۱۴۰۲: ۶۵) هر چند تعریف فراشعر پست‌مدرن ایران با فراشعر (metapoetry) غرب دارای تمایزات و تفاوت‌های بسیاری است و آذرپیک پیشنهادات نوآورانه‌ای به این ژانر افزوده و آن را ایرانیزه کرده و پایه‌گذار ژانر فراشعر (farapoetry) در تاریخ شعر ایران است که در هر اثر اجراهای جدیدی از جهان پلی‌فون، چندمحتوایی (multi-content) و چندگویشی (multilingual) را نمود بخشید و به نوعی تمام تکنیک‌ها فرم‌ها و پیشنهادهای تمام نحله‌های پسامدرنیستی را در درونهٔ خود به هم‌افزایی رساند تا در سیستمی شعر جامع پسامدرنیستی (پسامدرنیسم مشرقی) را تحقق بخشد. انواع مونتاژها، کولاژها، بستری چهل تیکه را برمی‌سازد و خواننده را بین باورپذیری و عدم باور به پیشنهادهای مفهومی پارادوکسیکال متن معلق نگه می‌دارد. (آذرپیک، orianism.com:۱۴۰۰) به نقل از تسلیمی، مکتب اصالت کلمه توانسته در کنار مکاتب بیت، سانفرانسیسکو، کوهستان سیاه و شعر زبان، در شعر و عصر پست‌مدرن ایران، مکتب ادبی کرمانشاه یا فراشعر پست‌مدرن را در دههٔ هفتاد آغاز کند. تا زمان اعلام حضور مکتب ادبی کرمانشاه، در ادبیات پست‌مدرنیستی تنها فراداستان پست‌مدرن شکل گرفته بود که داستانی دربارهٔ داستان بود و راوی در مورد داستان توضیحاتی ارئه می‌داد. (آذرپیک، مسیح،۱۴۰۲: ۶۶) در فراشعر پست‌مدرن با توجه به فرم، ساختار، محتوا و زبان می‌توان سیستم‌های به خصوصی تعریف کرد از جمله: فراشعرآیکونیکال، فراشعر فرافرم و ...در این نوشتار به توضیح و تشریح فراشعر فرافرم می‌پردازیم.

۲-۱-۱. فراشعر فرافرم

با توجه نگرش‌های هیچ‌گرایی و پوچ‌گرایی تا به حال چند دوره در تفکر جهان وجود داشته: دورهٔ سنت که در آن جهان متافیزیک و خدامرکز بود./ دورهٔ مدرن که عقل‌مرکز بود./ دورهٔ معاصر یا زبان‌مرکزی. در این حرکت، آشنایی‌زدایی از جنسیت داستان از همان آغاز نگرش و نگارش اتفاق می‌افتد. (نوروزعلی، ۱۴۰۲: ۲۷۹)

فراشعر فرافرم محصول جهان زبان‌مرکزی است بدین صورت که شاعر در زبان فضا را می‌سازد، تعریف می‌کند و یک فضا را در معنامندی رخداد و همان فضا را در فقدان معنا اجرا می‌کند تا اثبات نماید که زبان، معنا و فقدان معنا را می‌آفرینند. در این صورت می‌توان لوگوس

را سرچشمهٔ معنامند آبژکتیویتهٔ هستی مستقل از افراد و جهان دانست و اظهار کرد که معنا قراردادی نیست که توسط عقل‌گراها بر زبان تحمیل شده است (معنای سابژکتیویته)، زیرا در نزد عقل‌گراها، عقل انسان براندیشیدن هستی اراده می‌کند و معنای فراتر و مستقل از عقل آدمی متصور نیست، در این نگرش حضور و وجود لوگوس انکار و رد شده، به گونه‌ای که اخلاق، عرفان، فرهنگ، ادبیات و هنر سقوط کرد زیرا تا پیش از نگرش عقل‌گراها بر معنای مستقل و فراتر تأکید شده بود. (آذرپیک،۱۳۹۵: orianism.com) اما عقل‌گراها تمام این فرایندها را خارج از لوگوس و تنها در ساحت عقل تعریف می‌کردند و اخلاق، هنر، زیبایی‌شناسی، ادبیات و... ابژهٔ بشر شد و نه ابژهٔ ابژکتیویتهٔ مستقل از بشر که به لوگوس مرتبط است.

در دورهٔ سنت، اخلاق، هنر، زیبایی‌شناسی، ادبیات، اخلاق و عرفان به بشر معنا می‌داد زیرا خود را به ابژکتیویتهٔ مستقل و فرایی مرتبط می‌دانست اما در دورهٔ عقل‌گرایی بشر خود را سرچشمهٔ معنا یافت. بنابراین عقل در دورهٔ مدرن در دو حیطهٔ جهان اندیشه محور و جهان علم‌محور تعریف شد که هر دو درصدد معنادادن به زندگی بشر و جهان هستی هستند. جهان اندیشه محور لوگوس را انکار و معنا را امری مادی و زمینی کرد و جهان علم‌محور سبب ماده‌گرایی و زندگی ماشینی فاقد معنا شد. (همان) بدین ترتیب علم به کشف روابط میان چیزها پرداخت و عقل‌گرایان انواع مکتب‌های ادبی و فلسفی مانند مارکسیسم، مائوئیسم، نازیسم و ... را به وجود آوردند. مارکسیسم برآیند نقد تفکرات پیش از خود و بیانگر این اصل بود که انسان تابع‌شناسای تاریخ است یعنی انسان درصدد است که از لوگوس یا همان معنابخش آبژکتیویتهٔ مستقل خلاص شود و به انسان-خدایی تبدیل شود اما در واقع انسان جزء کوچکی از پیکرهٔ تاریخ است و این تاریخ است که انسان را می‌سازد و انسان دوباره بنده و تابع‌شناسای تاریخ شد زیرا انسان جزو ناچیز و برآیند تاریخ است؛ بنابراین عقل و علم دو شاخه هستند که می‌خواهند به انسان و هستی و ... معنا بدهند از این رو می‌توان نتیجه گرفت که انسان خدا، لوگوس، و معنای فرائی را از بین می‌برد تا از قید معنا رها شود، اما انسان از قید معنا رها نشد بلکه در دام معناهای خودساختهٔ خویش افتاد، بعلاوه از آن ناامید شد و به دورهٔ پست‌مدرنیسم وارد و تبدیل به موجودی شد که معنای مستقل و معنای خودساخته را قبول ندارد. از این رو به بی‌معنایی، پوچ‌گرایی و هیچ‌گرایی رسید. این دیدگاه در فراشعر پست‌مدرن دو نوع سیستم نگرشی را به وجود آورد.

الف. هیچ‌گرایی

فلاسفهٔ اگزیستانسیالیسم بسیاری از نگرش هیچ‌گرایی تبعیت می‌کنند، از جمله امیل چوران، فیلسوف رومانیایی می‌گوید: «همه چیز بی‌اساس و خالی از معناست» و هر بار این جمله را می‌گویم احساس خوشبختی می‌کنم. (سیوران، ۱۳۹۷: ۶۴) هگل نیز در این باره می‌گوید: «وجود، امر ضروری نامتعین، در واقع هیچ است و هیچ فرقی با عدم ندارد.» (hegel,۲۰۱۰:۵۹) کیرکگور نیز می‌گوید: «تنها برای موجود فانی است که چیزی بهتر از هیچی است. آنجا که بحث فناناپذیری در میان باشد، هیچی بهتر از چیزی است.» (kliln,۲۰۱۷:٤) اما نیچه و فلسفهٔ نیچه را می‌توان به عنوان رهبر هیچ‌گرایان معرفی کرد.

واژهٔ نهیلیسم به معنای گرایش به هیچ، نیستی، نفی، هیچ و پوچ و خلاء است و از ریشهٔ لاتین «نیهیل» و «اکس نیهیلو» به معنای «هیچ» و «از هیچ» گرفته شده است. (tongeren,۲۰۱۸;٤) هیچ‌انگاری دال بر غیاب چیزی است که می‌بایست حضور می‌داشته و ریشه‌گاه آن به سه خاستگاه فلسفه، دین و اخلاق بر می‌گردد. سقراط برای نیچه «آوایی آکنده از شک، از اندوه، از بیزاری از زندگی، از نپذیرفتن زندگی» (نیچه، ۱۳۸۷: ۳۳) است که با عقل‌گرایی افراطی و انتزاعی خویش راه را بر فوران قریحه و ذوق سرشار یونانیان باستان سد کرد و یا در دوگانهٔ عقل و غریزه، با اعتلای بیش از حد قدر و منزلت عقل، بخش معظمی از تمایلات و خواهش‌های آدمی، یعنی غرایز او را به هیچ انگاشت. در دوگانهٔ آخرت و اینج هان نیز با اصالت دادن به ساحت آن جهانی، این جهان پست و بی‌ارزش خوانده، لذا «خواست دوئالیسم [دوگانه‌انگاری]، بیش از هر چیز بی‌ارج گرداندن، پَست کردن و به هیچ و پوچ کشاندن است. دوئالیسم همان نهیلیسم [نیست‌انگاری] است.» (سوفرن،۱۳۷۶ :۶۰) نیچه نیز به تبعیت آن سوی زندگانی را نیستی می‌داند. «آن سوی زندگانی، یعنی نیستی» (نیچه، ۱۳۵۲: ۸۸) و دو علت پیدایش نیست‌انگاری را «فقدان گونهٔ برتر» و اعتلاجویی گونهٔ پست‌تر و تلاش آنان برای اعتلای ارزش‌های خویش را علت پیدایش نیست‌انگاری می‌داند و می‌گوید: «هیچ‌انگاری [نیست‌انگاری] به چه معناست؟ [به آن معناست که] والاترین ارزش‌ها از ارزش خویش می‌کاهند. هدفی در کار نیست؛ «چرا؟» پاسخی نمی‌یابد.» (نیچه ۱۳۸۶: ۲۶)

از این رو می‌توان گفت هیچ‌انگارها معتقدند که انسان معنای مستقل آبژکتیویته، معنای خودساخته ندارد نتوانسته معنایی خلق کند. پس هیچ‌گرایی به جای عقل به امر وجودی رجعت کرده است زیرا وجود امری پیشینی است که مقدم بر انواع ساختارها می‌باشد. از این رو هیچ‌گونه طرح و معنای پیشینی برای زندگی وجود ندارد و انسان با بازگشت به امر وجودی می‌تواند به هستی و زیست خود معنا ببخشد و به هر نوع ارتباطی روی‌آورده و به آن معنا

ببخشد، بنابراین انسان میان دو هیچ بزرگ یعنی عدم پیش از زایش و عدم پس از میرش به دام افتاده است و در این فاصله تنها توسل به امر وجودی زندگی را معنادار می‌کند و اجازه نمی‌دهد هیچ ساختاری به انسان معنا بدهد و او را تابع شناسای خویش سازد. (آذرپیک، ۱۳۹۴: orianism.com) از جمله هیچ‌انگارها می‌توان، هوسرل، نیچه، اگزیستانسیالیست‌ها به جز آلبرکامو و برشت و هایدگر را نام برد.

ب. پوچ‌انگاری (absurdism)

پوچ انگارها ادعا می‌کنند که انسان‌ها اساساً بی‌معنی و غیرمنطقی هستند و رنج انسان‌ها نتیجهٔ تلاش‌های بیهوده افرادی‌ست که قصد دارند دلیل یا معنی برای آن در پوچی بی‌پایان وجود پیدا کنند. پوچ‌گرایان عقیده دارند که زندگی هیچ هدف و معنایی ندارد در حالی که هیچ‌گرایان مانند نیچه و اگزیستانسیالیست‌ها (به جز آلبرکامو) بر این باورند که انسان باید خود معنا و هدف زندگی‌اش را بسازد. از جمله مشهورترین تفکرات پوچ‌انگار آبزوردیسم‌ها و دادائیست‌ها هستند. هیچ‌انگارها معتقدند من هستم پس می‌اندیشم و در عین حال می‌توانم نیاندیشم، پس اصل مشترک هیچ‌انگارها که بر آن تکیه و تأکید دارند «من هستم» و «هستم» است. در مقابل پوچ‌انگارها معتقدند که هیچ معنای فلسفی در جهان مقدم بر خود فرد نیست. و پرسش اصلی پوچ‌گراها این است که «چرا من زنده هستم»، «چرا من خودکشی نمی‌کنم» و یا «چرا می‌خواهم زنده بمانم»؟ زیرا جهان فاقد معناست. (همان)

انسان در وضعیت آبزوردیسم با یک پارادوکس بزرگ دست و پنجه نرم می‌کند از یک سو جهان فاقد معناست و بی‌معنایی مطلق انسان را تهدید می‌کند و از سوی دیگر انسان می‌خواهد با فقدان معنا در هستی بجنگد و معنا خلق کند و از این رو به جهان هستی معنا ببخشد. یعنی معنا اصالت ندارد و یک امر پیشینی نیست، انسان پوچ‌گرا به معنایی که اصالت ندارد و مخلوق خود اوست یا ساختارها به او تزریق می‌کنند امیدوار نیست و نمی‌خواهد وارد دامچالهٔ خودفریبی برای نجات از خودکشی شود.

حال این سؤال پیش می‌آید که چه باید کرد؟ پاسخ از نگاه پوچ‌گراها ساده است باید طوفان به پا کرد! اما چگونه؟

انسان پوچ‌گرا فارغ از معنای پیشینی، خلق معنا و محدود و محصور شدن در معنای ساختارها با گذر از معنا چه معنای وجودی و یا معنای ساختاری به هیچ وجه نمی‌خواهد خود را در توهم معنامندی غرق کند. از این رو از تمام آنچه که او را به معنا پیوند می‌دهد یا به معنا معتقد، گذر می‌کند تا از زندگی و هستی دچار التذاذ و شادی شود. بنابراین شادی و

لذت او از هستی طوفانی در برابر فقدان معنا برپا می‌کند. و در نهایت آبزوردیسم به نسبی‌گرایی منجر شد. (همان:۱۳۹۵)

اما نباید از این حقیقت غافل شد که جعل معنا، وجود ساختارها، جهان سابژکتیو، جهان آبژکتیو همه و همه محصول زبانند و فراشعر فرافرم درصدد است با دو رویکرد هیچ‌انگاری و پوچ‌انگاری اثبات نماید که معنا محصول زبان و زبان مقوله‌ای پسینی می‌باشد که از مقام جامع وجودی کلمه یا همان لوگوس جاری شده است. بنابراین فراشعر فرافرم درصدد است دو رویکرد برجسته نسبت به معنا را در هستی به ما بنمایاند: معناگرایی یا اعتقاد به سرچشمهٔ آبژکتیویتهٔ مستقل از بشر/ جعل معنا یا همان معنایی که حاصل تعقل سوژه است و نشان می‌دهد جهان فاقد معناست. بنابراین فراشعر فرافرم دارای دو اپیزود است: رخداد در حضور معنای پیشینی مستقل از بشر و همان رخداد در فقدان معنا.

با توجه به آنچه گفته شد در فراشعر فرافرم می‌توان سیستم‌های پوچ‌انگارها، هیچ‌انگارها، لوگوس‌انگارها و سوژه‌انگارها را تعریف کرد. (همان)

سیستم‌های فوق همه در بستر زبان نمود یافته‌اند از این لحاظ در زبان‌مرکزی و فراشعر فرافرم آرایه‌هایی چون پارادوکس، ابهام، ایهام، و اغراق شدیداً مورد استفاده قرار می‌گیرد. بنابراین می‌توان برای هر اپیزود آرایه‌ای مختص آن اپیزود در نظر گرفت. به عنوان مثال در اپیزود اول که رویکردی به جهان معنامند و معناگرا است استعاره (فشردگی کیفی معنا در هستی) نقش محوری را ایفا می‌کند، اما در نقطهٔ مقابل آیکون وارون عقل‌بودگی هر گونه معنا در هستی است. پس در اپیزود معناگرایی استعاره و در اپیزود ستاندن معنای رخدادها آیکون نقش محوری را ایفا می‌کند. در خلق فراشعر فرافرم حضور همهٔ این سیستم‌ها، روایت کامل و تحلیل کامل ضروری نیست. و اگر برشی کوتاه از یک رخداد نیز ارائه شود می‌تواند این فضا را با مخاطب به اشتراک گذارد. (همان)

از این رو روایت در فراشعر فرافرم کامل نیست بلکه برشی تصادفی از هر روایت می‌تواند فرافرم را نمود ببخشد. متاسفانه در ایران پوچ‌گرایی و هیچ‌گرایی مترادف دانسته شده و هر یک به جای دیگری استفاده می‌شود. در واقع مرز مشخصی میان پوچ‌گرایی و هیچ‌گرایی نیست بلکه هر دو به گونه‌ای در درون جان جامعه و جهان پارادوکسیکال است، این فضا به دنبال راه حل نیست تنها به دنبال شک کردن و نشان دادن عدم قطعیت است، راه حل ارائه نمی‌دهد و تابع فلسفهٔ پست‌مدرنیسم است.

۲-۱-۲. شاخصه‌های فراشعر پست‌مدرن

الف. بازی زبانی

انواع تکنیک‌های دیداری-شنیداری، بازی با دستور زبان، دستورگریزی، دستورستیزی، بازی با آواها، بازی با اشکال کلمات و جملات از ویژگی‌های مشترک فراشعر با دیگر نحله‌های شعر پست‌مدرنیستی است. در فراشعر پست‌مدرنیستی با زبان بازی می‌کنیم، در زبان با زمان، در زبان با مکان، با تمام جهان، جهان‌بینی‌ها، نگره‌ها به منظور به چالش کشیدن جهان شعر و شاعر بازی می‌کنیم. به گونه‌ای که اقتدار زبان، اقتدار جهان‌بینی، اقتدار شعر، اقتدار شاعر به چالش کشیده می‌شود. زیرا اقتدارزدایی از اصول فراشعر پست‌مدرن می‌باشد. (همان)

ب. شکست روایت

شاعران پست‌مدرن در بهرگیری از روایت در ساختمان شعر خویش تمهیداتی اندیشیده‌اند که به گسست خط منطقی روایت انجامیده است... از این رو شاعران پست‌مدرن اعتنای چندانی به زمان خطی، روایت خطی، کانون واحد معنایی، تک صدایی، و تک ساختاری نداشتند. (امامی و همکاران،۱۳۹۵: ۱۲۸) پس شاعران پسامدرن شعرهایی نوشتند که شالودهٔ آنها «روایت‌های غیرتداومی، گسسته نمایی در نوشتار و توجه به زمان روانشناختی در برابر زمان خطی» می‌باشد. (باباچاهی، ۱۳۸۹، ۳۹۴) بنابراین در فراشعر پست‌مدرن نیز با بهره‌گیری از این شاخصه زمان‌پریشی، تکثر روایت‌های بی‌سرانجام، شکست زمان روایت و پرش ناگهانی به روایت دیگر در مکان و زمان دیگر سبب شکست روایت در فراشعر پست‌مدرن شده است که از این خصیصهٔ شعر پست‌مدرن بهره می‌برد.

پ. اتاق شیشه‌ای

ادبیات کلاسیک دربار محور و فاخر بود و موضوع اشعار آن آرکی‌تایپ‌ها و افسانه و اسطوره‌ها مانند شاهنامه، خمسهٔ نظامی و... که همگی ذیل نام مکتب خراسانی خلق شدند. در این نوع نوشتارها انتقاد مخصوصاً نقد معشوق جایگاهی نداشت. منظومهٔ خسرو و شیرین نماد جایگاه معشوق در مکتب خراسانی است. پس همه چیز، فاخر، درباری و از جایگاهی استوار برخوردار بود، اما در مکتب عراقی دربار خود را از رعیت و مردم عادی جدا نمی‌دانست شکوهش را حفظ کرده و این شکوه ظاهری نبود بلکه درونی و باطنی بود، زیرا مفاهیم عالیه و اتصال به امر متعالی حاصل جوشش درون و امری تغزلی‌ست. حتی منظومه‌ها تبدیل به منظومه‌هایی شدند که دارای تغزل درونی بودند مانند منطق‌الطیر که درباری و والا است. این روند در مکتب هندی وارد کوچه و بازار شد زیرا محتوای جهان‌بینی مکتب هندی بیانگر عرفانی عام

و عامیانه است پس شعر مکتب هندی از دربار خانقاه بیرون آمده و در میان مردم کوچه و بازار توده‌گانی می‌شود. جهان شاعر و زاویهٔ دید شاعر وارد کوچه و بازار شده و چیزهای غیرمهم و دم‌دستی در شعر حضور می‌یابند به عنوان مثال به جای پادشاه و حکیم فرزانه و... کفاش و شاطر در شعر حضور پیدا می‌کند. در عصر مشروطه (یا باژک خراسانی) نیما تحولاتی در شعر به وجود آورد و با بازگشت به شعر ایگومحوری شعر را با چالش جدیدی مواجه کرد در این دهه شعر پوپولیستی، شعر اعتراضی و توده‌محور و شعر کوچه و بازار وارد خانهٔ افراد شد. شاملو از آیدا حرف می‌زند، نیما از اوضاع و احوال خانهٔ دهقانان و بیوه زنان که در شرایط فقر و تنگدستی زندگی می‌کنند، اما در پست‌مدرن شعر از ایگو و خانه وارد حریم شخصی افراد و اتاق خواب آنها شد و نظریهٔ آپارتمان شیشه‌ای شکل گرفت و افراد فاقد هیچ حریم شخصی شدند و شعر پست‌مدرن به شعر اروتیک گره خورد. از نگاه پست‌مدرنیسم تن قرارگاه جهان، زبان و همه چیز است و دو نوع بازی تنانه و بازی زبانی را در شعر رقم می‌زند.

ت. آغاز ناگهانی و پایان باز

در فراشعر و شعر پست‌مدرن گاه با اشعاری مواجه می‌شویم که «آغاز غافلگیرکننده دارند، بدون مقدمه آغاز می‌شوند و خواننده خود باید گذشتهٔ شعر را حدس بزند، بعضی شاعران امروز برای آشنایی‌زدایی، شعر خود را به گونه‌ای بی‌مقدمه آغاز می‌کنند به گونه‌ای که خواننده بخش‌های آغازین و نانوشتهٔ آن را خود بازسازی می‌کند. (پورنامداریان، ۱۳۷۴: ۱۴۲)

ث. پلی‌قالبیک بودن

گاه در یک فراشعر از انواع قالب‌های شعری استفاده می‌شود مثلاً به فراخور متن گاه از قالب غزل بهره می‌گیرد گاه شعر سپید، گاه رباعی، گاه واژانه و چارانک و ... لذا فراشعر پست‌مدرن مونوقالبیک نیست.

ج. مونتاژ و کولاژ

مونتاژ در ساحت فرم، محتوا، ساختار و زبان در فراشعر پست‌مدرن اتفاق می‌افتد. به عنوان مثال در یک فراشعر مونتاژ لحن‌ها رخ می‌دهد به این صورت که زبان بسیار فاخر خراسانی، متعلق به طبقه اشراف، در کنار جهان و زبان پاپیولار مکتب رومانتیسیم و رئالیسم و یا زبان معمول و عام جامعه در کنار زبان پَستِ لات‌ها و فاحشه‌ها در مکتب ناتورالیسم می‌تواند در یک اثر فراشعر پست‌مدرن استفاده و مونتاژ شود، به همین منوال از لحاظ محتوا نیز یک محتوای سیاسی در کنار یک محتوای عاشقانه و مذهبی مونتاژ شود. پس مونتاژ فراخواندن

لحن‌ها موضوع‌ها و فرم‌ها و ساختارهای متعدد و متکثر و ساختن کاراکتر و فضایی جدید می‌باشد، اما کولاژ یعنی یعنی آوردن یک متن پیشینی یا کهن در کنار شعر امروز مثلاً در یک فراشعر پست‌مدرن قطعاتی از ضیافت افلاطون در روزنامهٔ امروز صبح قرار می‌گیرد. مونتاژ از چیزهای گوناگون متنی یک دست و همگن به وجود می‌آورد اما در کولاژ متون، فرم‌ها یا زبان‌ها با یکدیگر همخوان و هماهنگ نیستند بلکه ناهمسان و ناهمگن می‌باشند. از این لحاظ کولاژ یعنی چسباندن، وصله کردن ولی مونتاژ آفریدن و خلق کردن است. تصور کنید متنی از امیل زولا در کنار خوشه‌های خشم جان اشتاین بک در کنار شعر سهراب به هم متصل شود و کولاژی از به هم چسباندن قطعاتی از این آثار تولید شود، اما اگر از فضای این آثار برای خلق کاراکتری پارودی بهره ببریم که مونتاژی از این فضاها و شخصیت‌هاست دست به خلق و ابداع زده‌ایم پس کولاژ با اندکی دخل و تصرف همراه است. (آذرپیک، ۱۳۹۵: orianism.com)

چ. ابژه‌زدایی از هر آن چه غیرزبان است

ابژه همان پدیدارها یا واقعیت‌های بیرونی است که در شعر پست‌مدرن دو حالت را به وجود می‌آورند: دال‌ها به دال بعدی منتهی و ارجاع داده می‌شوند و به هیچ واقعیت بیرونی یا مدلولی اشاره نمی‌کند. پس یا ابژه وجود ندارد و یا ماهیت خاص خودش را از دست می‌دهد./ دال به مدلول‌های اتفاقی و پیش‌بینی نشده در متن منتهی می‌شود. از این رو مدلول‌های اتفاقی یا رخدادی هستند. فراشعر پست‌مدرن از این دو حالت بهره می‌برد و در آن با دال‌های سرگردان و یا مدلول‌های اتفاقی و اشتباهی مواجه هستیم. (همان)

ح. ترامتنیت:

ترامتنیت در برگیرندهٔ کلیهٔ روابط یک متن با متن‌های دیگر است. «ترجیحاً امروز به طور کلی می‌گویم که این مسئله ترامتنیت، یا استعلای متنی متن است، که پیشتر چنین تعریفش کرده‌ام «هر چیزی که پنهانی یا آشکار متن را در ارتباط با دیگر متن‌ها قرار می‌دهد» و پنج گونه است:

بینامتنیت: رابطهٔ میان دو متن بر اساس هم‌حضوری

پیرامتنیت: پیرامتن همچون آستانهٔ متن است یعنی برای ورود به جهان متن همواره باید از ورودی‌ها و آستانه‌ها گذر کرد. این آستانه همان پیرامتن است. (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۱۲۸_۱۳۴) فرامتنیت: فرامتنیت براساس تفسیر و تأویلی بنا شده که سبب رابطهٔ یک متن با متن دیگر می‌شود، بدون آنکه لازم باشد از آن نقل کند یا نام ببرد.

سرمتنیت: رابطهٔ طولی میان یک اثر و گونه‌ای که اثر به آن تعلق دارد.
بیش‌متنیت: رابطهٔ میان دو متن ادبی یا هنری که نه براساس هم‌حضوری بلکه براساس برگرفتگی بنا شده است در واقع تأثیر یک متن بر متن دیگر مورد نظر می‌باشد. (همان)

خ. انواع دیالوگ:

در فراشعر پست‌مدرن با انواع دیالوگ‌ها مواجه هستیم از جمله می‌توان به دیالوگ شاعر با جهان آشفتهٔ ذهن خود اشاره کرد که نخستین دیالوگ یک فراشعرنویس با جهان از هم گسیختهٔ درون خود و انعکاس و بازتاب و وانمودهٔ جهان ذهنی خود را بیان می‌کند./ دیالوگ جهان آشفتهٔ ذهن شاعر با جهان از هم گسیختهٔ بیرون یا جهان متکثر ناهمگن که جهان درون انسان بازتاب و آیینهٔ آن است. و نمایانگر برخورد گفتگونمامند چهل تیکه‌ای که در جهان امروز است و منجر به نوعی نظم نوین جهانی شده که می‌تواند دیالوگ فراشعر پست‌مدرن‌نویس باشد. یعنی در فراشعر جهان از هم گسیختهٔ ذهنی کسانی که با جهان و جامعهٔ خود درگیرند در ساحت زبان انواع بازی‌های زبانی را رقم می‌زند./ دیالوگ با خوانشگر متن، یعنی فراشعرنویس با خوانشگر و یا مخاطب وارد دیالوگ و اشتراک‌گذاری جهان روایت‌های ناتمام، روایت‌های ناقص و پریشان می‌شود./ دیالوگ شاعر با روایت شاعرانه‌ای که پیرنگ در آن به کمرنگ‌ترین شکل ممکن در می‌آید تا شاکله‌ای گسیخته را به نمایش گذارد./ دیالوگ با کاراکترهای احتمالی در کنار خود نویسنده، نویسنده‌ای که خود را در هم شکسته، کلان‌روایت‌ها و گفتمان را در هم شکسته و نمی‌تواند در این فرو پاشیدگیِ گفتمان‌ها کلان روایت یا یک روایت و پی‌رنگ منسجم به وجود آورد بنابراین این وانموده در شعر یک روایت نارواییت‌مند یا یک ناشعر در هم گسیخته را به نمایش می‌گذارد. (آذرپیک، ۱۳۹۵: orianism.com)

د. فروپاشیدگی سوژهٔ شاعرانه

یکی از مهمترین ویژگی‌های فراشعر فروپاشیدگی سوژهٔ شاعرانه است چیزی که در ژانرها و سبک‌های پست‌مدرن چنین نیست. اگر چه به دلیل جهان‌بینی مشترک یعنی همان جهان‌بینی پست‌مدرن بسیاری از مؤلفه‌های دیگر سبک‌ها با فراشعر پست‌مدرن مشترک است اما مؤلفه‌های جدا برای آنها پیشنهاد و بیان شده که در فراشعر پست‌مدرن نمود می‌یابد. فراشعر پست‌مدرن طغیان طوفانی علیه سوژهٔ شاعرانه می‌باشد با این که شعر به ضد شعر تبدیل می‌شود اما از جهان شعر خارج نمی‌شود هر چند زیبایی‌شناسی آن به ضدزیبایی‌شناسی تبدیل می‌شود. و گونه‌ای دیگر از زیبایی‌شناسی را نمود می‌بخشد. در فراشعر پست‌مدرن با

نفی سوژهٔ دکارتی-کانتی مواجه هستیم یعنی آن سوژهٔ عقلانی شدیداً در فراشعر به چالش کشیده می‌شود. با فروپاشی و انهدام سوژه ما با عقل فرو پاشیده که توسط نیچه بیان شد مواجه هستیم. سوژه، خود یا فاعل‌شناسا هنگامی که خود را در جهان واقع فروپاشیده می‌بیند ابژه معنای پیشین خود را از دست می‌دهد پس در فراشعر پست‌مدرن با ابژهٔ سردرگم، ابژهٔ از هم گسیخته و ابژهٔ فروپاشیده روبه رو هستیم. در فلسفهٔ دکارت فاعل‌شناسا (سوژه) جهان را می‌اندیشد «می‌اندیشم، پس هستم» دکارت در همه چیز خدا، وجود خودش، حواس پنجگانه و... شک کرد اما نتوانست در وجود شک‌کننده شک کند و آن شک‌کننده همان امکانات پیشینی است که می‌تواند کمیت، کیفیت، علت و معلول و ... را دریابد و جهان را بیاندیشد و به همه چیز عینی و ذهنی شک کند از نگاه دکارت این چیز اندیشنده که جهان را در حال اندیشیدن بود عقل ریاضیک دلالتمند می‌باشد. (همان)

ذ. نشانگان در فراشعر پست‌مدرن

انواع اسلش چین، دو اسلش چین، کروشه، پرانتز، دایره و ...ها، مربع‌ها، اعداد و... ویژگی‌هایی‌ست که در ترامتنیت فراشعر پست‌مدرن نمودی متمایز و منحصربه فرد یافته به گونه‌ای که بدون حضور این نشانگان خوانش متن برای مخاطب خالی از اشکال نیست.

ر. معنا در فراشعر پست‌مدرن

در فراشعر پست‌مدرن با انواع بازی‌های معنایی شامل، معنالبریزی، معناپرهیزی، معناگریزی، فقدان معنا و... در اپیزودهای در هم تنیده یا مجزا با تمام آن معانی و ضدمعانی روبه رو هستیم که در کلیت آن متن یا لذت نوشتاری خوانشی قرار می‌گیرد. بی‌آنکه به نتیجه‌گیری یا غایت مفهومی، فرمی، ساختاری، محتوایی دست یابد. هر گونه غایت مفهومی در فراشعر پست‌مدرن به فراشعر فرائیستی تبدیل می‌شود. پس فراشعر پست‌مدرن متنی است که هیچ‌گون مفهوم کلی در آن نیست. بلکه ملغمه‌ای‌ست متشکل از پایان‌های باز، معانی و پارودی، و تمام تکنیک‌های مشترک که با شعر پست‌مدرن در فراشعر پست‌مدرن وجود دارد.

ز. فرافرم در فراشعر پست‌مدرن

در فراشعر پست‌مدرن تمام فرم‌ها می‌توانند حضور یافته و متن ملغمه‌ای از فرم‌های متنوع و گوناگون و متفاوت است اما برخلاف فراشعر فرائیستی این فرم‌ها به هم‌افزایی نمی‌رسند بلکه به همراهی با یکدیگر اکتفا کرده و یک فرم ناهمگن‌گرای ناسازگارمند را شکل می‌دهد. از این لحاظ فراشعر پست‌مدرن ساختاری برساخته از سازه‌های ناسازمند است. از این لحاظ فراشعر

پست‌مدرن ملغمه‌ای از انواع عواطف پیچیده، انواع تصاویر پیچیده، تکنیک‌ها و فضاهایی است که در مکاتب پست‌مدرن به علاوهٔ تمام ساحاتی که در سنت و مدرنیسم می‌تواند به ملغمه‌تر کردن این فضا در عین هنری‌تر کردن آن یاری‌رسان باشد. (همان)

۲-۱-۳. تفاوت فرمیک میان فراشعر پست‌مدرن و فراشعر کلمه‌گرا

- کاراکتر تحلیلی درون-برونی و برون-درونی
- روایت دیالوگ_مونولوگ‌محور
- بازی زبانی و بازیگر شدن گزاره‌های زبانی از کلمه تا پاراگراف

- در فراشعر پست مدرن با پروسهٔ دادن و ستاندن معنا به جهان و رخدادها و پدیدارها و بازی زبانی مواجه هستیم و انسان به هستی چیزها معنا می‌دهد و می‌تواند از آنها معنی را بگیرد، اما در فراشعر کلمه‌محور جهان آنیمیستی زنده و معنا عرض نیست که به چیزی داده و ستانده شود. بلکه معنا جوهری و جزء ذات اشیاء و پدیدارها و .. است.

- هر پارادایمی دو ساحت دارد: ساحت کشف و ساحت جعل یا سیستم، سیستم برساخته و جعل زمانی-مکانی-تاریخی است اما کشف ساحت غیرتاریخی و لوگوسیک می‌باشد. در فراشعر کلمه‌گرا (سیستم مولتی‌فونیک) ساحت کشف اصالت دارد یعنی نگارنده از فضای کشف‌های هر مکتب پازل کلمه‌گرایی را نمود می‌بخشد اما در ساحت پلی‌فونیک کلمه‌گرا از تکنیک‌ها و کشف‌های توأمان بهره می‌گیرد به عنوان مثال غزل ماکسی‌مال ساحت تکنیکال آن کم اما ساحت کشف آن گسترش پیدا کرده اما فراشعرهای اجرایی به قالب باور ندارد.

برخی از فراشعرهای ماکسی‌مال از لحاظ نگارشی شعر سپید اما از لحاظ نگرشی کلمه‌گراست و به سمت جامعیت حرکت کرده اما فراشعر پست‌مدرن، به طرف جامعیت شعر پست‌مدرن حرکت کرده و از این لحاظ از تمام پتانسیل‌ها و تکنیک‌هایی فرمی، محتوایی، ساختاری و زبانی آن بهره می‌برد. بنابراین فراشعر پست‌مدرن می‌تواند جامع باشد یا نباشد و جامع نبودن نفی فراشعربودگی آن متن نیست. از این رو فراشعر پست‌مدرن دو ساحت فراشعر جامع‌گرا و فراشعر ساحت‌گرا دارد.

برای رسیدن به فراشعر جامع پست‌مدرن از تمام پتانسیل‌های پست‌مدرن در فراشعر استفاده می‌شود. به دلیل گسترش و فراروی از ساحت شعر پست‌مدرن در فراشعر پست‌مدرن امکان اجراهای مختلف، بازی‌های زبانی و بازی‌های گفتمانی وجود دارد اما در شعر پست مدرن این امکان وجود ندارد. در فراشعر پست‌مدرن مشرقی، شعر مشرق زمین وارد دیالکتیک با فراشعر پست‌مدرن غرب شده با این تفاوت که در فراشعر پست‌مدرن مشرقی سیستم

دیالکتیک هم‌افزا و ادراکی می‌باشد و تقابلی نمی‌باشد. از این رو در فراشعر پست‌مدرن مشرقی با توجه به نظریهٔ مرگ مؤلف این نوع شعر ایرانیزه و بسط یافته و فضای خودآگاه‌ها و ناخودآگاه‌های جمعی- فردی هفتگانه با آن به هم‌افزایی رسیده است.

بنابراین با توجه به استایلی که در فراشعر نمود می‌یابد می‌توان گفت با چند نوع فراشعر پست‌مدرن مواجه هستیم:

الف. فراشعر با فضای نقد شعر

در این نوع فراشعر با نقد روایت، فرم، ساختار و زبان روبه رو هستیم نقد اندیشه می‌تواند نقد سوژه، نقد روایت یا ناروایت یا نقد خود شعر باشد که جزیی از روایت کلی متن یعنی نقد روایت درون روایت است. در جهان پست‌مدرن هنگامی که سوژه متلاشی و از هم فرو پاشیده به طبع راوی نیز فروپاشیده می‌شود، زیرا در سوژهٔ از هم فرو پاشیده ابتدا اقتدار راوی فرو کاهیده و هدف نسبیت‌گرایی قرار می‌گیرد. زیرا جان‌مایهٔ تفکر نسبیت‌گرایی شکِ محوری است، در این رویکرد نویسنده به راوی شک می‌کند، راوی به نویسنده شک می‌کند، کاراکترها به راوی و نویسنده شک می‌کنند. به عنوان مثال هنگامی که در جستجوی خانهٔ کسی هستیم و افراد آن محل دارای سوژهٔ فروپاشیده می‌باشند، نمی‌توان به یک نفر اطمینان کرد و جستجوگر از چند نفر آدرس را می‌پرسد و جستجو می‌کند. در فراشعر پست‌مدرن نیز به دلیل شکِ‌محوری و نسبیت‌گرایی چند راوی، روایت را بیان می‌کنند. از این رو با چندروایی‌گرایی مواجه می‌شویم. پس نتیجهٔ سوژهٔ متلاشی، راوی نسبی‌گرا و اقتدارزدایی از مقام نویسنده می‌باشد. غالباً نویسنده یا به صورت مستقیم خود روایت را بیان می‌کند یا راوی صحبت‌های نویسنده و دیدگاه‌های او را انتقال می‌دهد پس فرو پاشیدن شدن سوژه یا شخصیت نویسنده سبب از هم گسیختگی و فروپاشیدگی راوی و سایر ارکان فراشعر نیز می‌شود. از این لحاظ سوژه، بیمار، دارای اسکیزوفرن، آلزایمر و... است؛ به تبع مکان و زمان نیز مجعول، نامعلوم، گسیخته و غیرثابت و فروپاشیده است، از این رو ساختار، زبان، فرم، محتوا و... فروپاشیده می‌شود. نیچه سوژهٔ فروپاشیده را در فلسفه مطرح کرد. سوژهٔ نقاد به نقد جهان‌بینی سوژه (نقد هستی‌شناسی) و نقد ادبی اثر می‌پردازد. نتیجه آن که نقد شعر در درون شعر اتفاق می‌افتد و و جزیی از فراشعر پست‌مدرن است.

ب. فراشعر با فضای اظهار نظر

نویسنده، راوی یا یکی از کاراکترها در فراشعر نسبت به مسائل مربوط به شعر یا دیالوگ کاراکترها یا نحوهٔ توصیف و... اظهار نظر می‌کنند و میان گفتگوی دیگر کاراکترها، نویسنده یا

راوی شک و شبهه می‌اندازد تا به عدم قطعیت نسبت به خویش، جهان اطراف و دیگر هستندگان برسند. اظهار نظر ممکن است میان یک گپ یا دیالوگ باشد از این رو اظهار نظر حالتی از گفتگوی توده‌گانی دارد و در متن برای خواننده ایجاد تصنع و فاصله‌گذاری می‌کند. در فراشعر با فضای اظهار نظر اقتدار نویسنده به چالش کشیده شده و نوعی بازی معنایی شکل می‌گیرد. اظهار نظر در فراشعر پست‌مدرن شبیه حضور «خرمگس معرکه» است که شخصیتی موزی داشته، وارد هر بحثی شده و اظهار نظر می‌کند، اما در فراشعر با فضای نقد مجادله و مناظره وجود دارد.

پ. فراشعر با فضای افشاگرانه یا رسواگرا

در این فضا نویسنده روایت و حقیقتی را بازگو نمی‌کند بلکه روایتی که حقیقت رخدادهای آن گفته نشده را افشا و به نمایش می‌گذارد. یکی از ویژگی‌های پست‌مدرنِ جامعهٔ پساتکنولوژی ایجاد تکثر در بیان محتوا و بیان خورده اطلاعات است یعنی رسانه و فضای مجازی عرصهٔ تولید همگانی محتوا شده است. از این رو تکثر صدا و محتوا از عصر تکنولوژی وارد عصر محتوا و عصر رسانهٔ تکثرگرایی -که در آن هر کس صدای خود را بیان می‌کند- شده پس جامعه به نوعی تکثیر رسانه است و در این جامعه تک تک افراد می‌توانند در هر مکان و زمانی به رسانه تبدیل شده و تولید محتوا کنند و با افراد سراسر جهان وارد دیالوگ و گفتمان شوند. از این رو فراشعر با فضای افشاگراگرانه درصدد فاش‌کردن موضوع یا رازی در جریان رخداد و دیالوگ بین کاراکترهاست به عنوان مثال یکی از کاراکترها در جریان متن به نویسنده گوشزد می‌کند که این قسمت از شعر، کذب و دروغ است و حقیقت به صورت دیگری است. به این ترتیب این کاراکتر یک نوع کاراکتر افشاگر است که می‌تواند از لحاظ فرم، محتوا، زبان و... نویسنده را رسوا کند. در مثال دیگر نویسنده به کرات از عشق آیدا به شاملو حرف می‌زند و آیدا نیز در جریان روایت حضور دارد اما در انتهای متن کاراکتر افشاگر پرده از عشق شاملو به زن همسایه بر می‌دارد و دیالوگ، ایماژ یا توصیف پس پرده را فاش و خواننده را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در این نوع فضاها روایت ظاهراً خطی و رئال اما یکی از کاراکترها رئال بودن و رومانتیک بودن آن را از هم فرو می‌پاشد.

ت. فراشعر با فضای هجوآمیز

هجو و هزل در ادبیات کلاسیک از ابزارهای خلق بوده‌اند. هجو یعنی بدگویی کردن از کسی، چیزی، شهری، مکانی، زمانی یا واقعیتی که از آن یک ابژه می‌سازد که قصد تخریب کردن دارد. در این نوع بدگویی معمولاً غرض شخصی نهفته و آن واقعیت، مکان، زمان، شخص و...

را تبدیل به ابژه می‌کند. از سوی دیگر هزل ابژه ندارد و تنها یک طنز و جوک بی‌مزه یا حرف بیهوده جهت تفریح مخاطبان را فراهم می‌آورد، قصد تخریب کسی یا چیزی را ندارد از لحاظ اخلاقی مورد تأیید نبوده و ضد ادبیات تعلیمی است. در فراشعر پست‌مدرن با بازگشت آوانگارد به هجو و هزل (غرض شخصی یا بیهوده و مطایبه‌آمیز نیست) نویسنده از ابزار بدگویی بدون غرض شخصی استفاده می‌کند و قصدش تخریب کسی یا چیزی نیست بلکه تخریب واقعیت یا هجو واقعیت، هجو اسطوره‌ها، کهن‌الگوها، و هجو و هزل آرکی‌تایپ‌ها است. هنگامی که رسانه متکثر شود برخی واقعیت‌ها را بیان نمی‌کند و نوعی عدم قطعیت گریبان‌گیر رخدادها، باورها و... می‌شود. در این رسانه‌های متکثر ۵۰ درصد واقعیت، اشتباه، دروغ و ناواقعیت‌نمایی است که در فراشعر پست‌مدرن این خصیصه پر فریب‌تر نیز می‌شود، بنابراین اسطوره‌زدایی، پارودی (نقیضه‌نویسی) بازگشت آوانگارد به سنت دارد و واقعیت، رخداد یا امری را که در جهان سنت در حاشیه بوده را به متن و مرکز متن تبدیل و با شاخ و برگ دادن آن را مدرن و قوی می‌سازد مثلاً تبدیل گرز رستم به گرز وافور در چارپاره‌ای از نصرت رحمانی.

ث. فراشعر با فضای چالشگر

در این نوع فضا جریان طبیعی شعر به چالش کشیده می‌شود. درگیر شدن کاراکترها با نویسنده، درگیر شدن راوی و نویسنده، درگیر شدن کاراکترها با یکدیگر و به چالش کشیدن خود شاعر، روایت، شعر یا قهرمان که سبب می‌شود جریان طبیعی شعر کلاسیک و مدرن از مکان و زمان و سیر خطی تبعیت نکند، زیرا در شعر کلاسیک و مدرن نویسنده، دانای کل و آگاه به تمامی امور و رویکردهای متن بود اما در فراشعر پست‌مدرن با غلبهٔ نسبیت در روند سلطه و قدرت نویسنده و راوی کاراکترها می‌توانند خود، دیگر کاراکترها، غایت روایت، شاعر، مسیر روایت، موضوع روایت و... را به چالش کشیده و معترض شوند. به نوعی دامنهٔ اختیارات نویسنده را کاهش دهند.

ج. فراشعر اقتباسی

اقتباس از یک فضا، اثر ادبی فاخر، رمان و یا اسطوره و ایرانیزه کردن آن فضا، قهرمان یا رخداد تاریخی. مثل اقتباس از رابین هود و خلق یک رابین هود ایرانی در شعر و رمان و داستان، بدین ترتیب که نویسنده همهٔ کاراکترها را از آن اثر اولیه اقتباس می‌کند اما فضا، مکان، زمان، شکل و شمایل کاراکترها را با توجه به نوع پوشش و رفتار ایرانی‌ها سامان می‌دهد یا اقتباس از بینوایان و تجربهٔ آن در فضا و مکان و زمان دیگر.

چ. فراشعر تاریخ‌نگر

در این فضا رجوع به یک جریان یا رخداد تاریخی دخل و تصرف در یک جریان و وقایع تاریخی یا پرده برداشتن از یک واقعیت تاریخی و یا به زبان طنز بیان کردن یک واقعیت تاریخی رخ می‌دهد و واقعی بودن و وقایع آن برهه‌ای از تاریخ به چالش کشیده می‌شود.

ح. فراشعر تحلیل‌گر

در این نوع فضا یک موضوع سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، عاشقانه، عارفانه و ادبی از لحاظ موضوع، مضمون و مفهوم و تصویر مورد تحلیل قرار می‌گیرد. مثل تحلیل موضوع وحدت وجود در یک فراشعر.

۲-۱-۴. فرافرم در فراشعر پست‌مدرن

فراشعر رخداد (فرافرم) به گونه‌ای است که در اپیزود اول یک رخداد مشخص با کاراکترها و دیالوگ‌های مشخص با معنای طبیعی (تخیلی یا غیرتخیلی) آن در اجتماع انعکاس می‌یابد به نحوی که برای مخاطب باورپذیر باشد. منظور از باورپذیری رئال‌بودن رخداد نیست، بلکه یک رخداد تخیلی نیز می‌تواند در ذهن مخاطب باورپذیر باشد. در اپیزود دوم همان رخداد، همان‌کاراکترها به گونه‌ای نسبی اما بدون هیچ معنایی بازآفرینی می‌شود. از این رو فراشعر فرافرم دارای دو اپیزود کاملاً متفاوت و متضاد از لحاظ معنایی است، زیرا فراشعر فرافرم اصل «فرم زائیدهٔ زبان» را بیان کند. از این رو در فراشعر فرافرم در اپیزود دوم با ستاندن معنا در زبان ایجاد فرم درونی و ذهنی یا فرم آبزورد (فرم بدون معنا) می‌کند، زیرا همان‌طور که گفته شد در نظر اگزیستانسیالیست‌ها جهان پوچ و فاقد معناست و ما به هستی معنا می‌دهیم. در حالی در نظر آلبرکامو و پوچ‌گراها (آبزوردیسم) جهان فاقد معناست بنابراین یا فرد به آن معنا می‌دهد یا و به ابرمرد و امر متعالی دست می‌یابد یا در بی‌معنایی آن چاره‌ای جز خودکشی نیست. پس در فراشعر فرافرم به تبعیت از نگرش نیستانگارها و پوچ انگارها نویسنده از رخدادها، پدیدارها و مفاهیم معنازدایی می‌کند. (همان)

از این رو ساحت نامعنامند یک رخداد را با توسل به فرم شعر تیزر به نمایش می‌گذارد و در آن بدون هر گونه داستان‌سرایی یک سناریو از رخداد را نمود می‌بخشد که با جاذبیت عاطفی، کنجکاوی مخاطب را بر می‌انگیزد و همه چیز در اختصارترین شکلش بیان می‌شود. فرم شعر تریلر یا ژانر دلهره که جزء ژانرهای ترسناک است با فرم تیزر تفاوت بنیادین دارد و در مقابل آن قرار می‌گیرد. فرم شعر تریلر در سه ساحت آغاز، میانه و انجام دارای نقطهٔ تعلیق است و به نوعی نمای کلی از آن رخداد را بدون در افتادن به داستان‌گویی اما با شفافیت روایی

به مخاطب ارائه می‌دهد. در واقع فرم‌های شعری تیزر و تریلر دو گونهٔ شعری هستند که توسط اندیشکدهٔ جهانی فراگرایان در ادبیات پست‌مدرن ایران و جهان پیشنهاد شد و مانیفست آن در سیستم شعر فرافرم به نوعی سه گونهٔ متفاوت در ادبیات پست‌مدرنیستی پیشنهاد داد:

- فرم فرافرمیک که در چند اپیزود معنامند و غیرمعنامند جهان پسامدرن را نشان می‌دهد و رویکرد جهان و انسان را در وضعیت پسامدرن و غیرپسامدرن چه در جهان مدرن و چه در جهان سنت را به نمایش می‌گذارد.

- فرم تیزری که از دو یا چند اپیزود شکل می‌گیرد، بیشتر به جهان نامعنامند اشاره داشته و می‌تواند رخدادها را به گونه‌ای که شباهتی به جهان آبزورد داشته باشند ارائه دهد.

- فرم تریلر جهان معنامند و انسانی که برای هستی خود چه از لحاظ سوژه به هستی معنا داده است و چه آن را یک امر ابژکتیویته بیرونی و لوگوسیک به هستی او معنا بخشیده روایت‌مند کرده به همین دلیل فرم تریلر کامل‌تر و بیشتر از فرم تیزری توانسته جهان پست‌مدرن را نشان دهد. (همان)

در فراشعر پست‌مدرن چند طریق برای معنازدایی از یک متن توسط آذرپیک پیشنهاد شده است. در این رویکرد معناستیزی، معناگریزی و معناپرهیزی مرکز ثقل فراشعر پست‌مدرن و زبان است، بنابراین گریز از معنا، گریز از عاطفه، گریز از گفتمان، گریز از ایدئولوژی و گریز از کلان‌روایت‌ها و اصالت‌دادن به خرده‌روایت‌ها اصالت می‌یابد.

با توجه به نگرش‌های هیچ‌گرایی و پوچ‌گرایی تا به حال دورهٔ سنت که در آن جهان متافیزیک و خدامرکز بود./ دورهٔ مدرن که عقل مرکز بود و دورهٔ معاصر یا زبان مرکزی در تفکر جهان وجود داشت.

فراشعر فرافرم محصول جهان زبان‌مرکزی است بدین صورت که شاعر در زبان فضا را می‌سازد، تعریف و یک فضا را در معنامندی رخداد و همان فضا را در فقدان معنا اجرا می‌کند تا اثبات نماید که زبان معنا و فقدان معنا را می‌آفریند. در این صورت می‌توان لوگوس را سرچشمهٔ معنامند آبژکتیویتهٔ هستی مستقل از افراد و جهان دانست و اظهار کرد معنا قرارداد نیست که توسط عقل‌گراها بر زبان تحمیل شده است (معنای سابژکتیویته)، زیرا در نزد عقل‌گراها، عقل انسان براندیشیدن هستی اراده می‌کند و معنای فراتر و مستقل از عقل آدمی متصور نیست، در این نگرش حضور و وجود لوگوس انکار و رد شده، به گونه‌ای که اخلاق، عرفان، فرهنگ، ادبیات، هنر سقوط کرد زیرا تا پیش از نگرش عقل‌گرا بر معنای مستقل و فراتر تأکید شده بود، اما عقل‌گراها تمام این فرایندها را خارج از لوگوس و تنها در ساحت عقل تعریف می‌کرد و اخلاق، هنر، زیبایی‌شناسی، ادبیات و... ابژهٔ بشر شد و نه ابژهٔ ابژکتیویتهٔ

مستقل از بشر که به لوگوس مرتبط است. در دورۀ سنت اخلاق، هنر، زیبایی‌شناسی، ادبیات، اخلاق و عرفان به بشر معنا می‌داد زیرا خود را به ابژکتیویتۀ مستقل و فرایی مرتبط می‌دانست اما در دورۀ عقل‌گرایی، بشر خود را سرچشمۀ معنا یافت. بنابراین عقل در دورۀ مدرن در دو حیطۀ جهان اندیشه‌محور و جهان علم‌محور تعریف شده که هر دو درصدد معنا دادن به زندگی بشر و جهان هستی هستند. جهان اندیشه‌محور لوگوس را انکار و معنا را امری مادی و زمینی کرد و جهان علم‌محور سبب ماده‌گرایی و زندگی ماشینی فاقد معنا شد. بدین ترتیب علم به کشف روابط میان چیزها می‌پرداخت و عقل‌گرایان انواع مکتب‌های ادبی و فلسفی را مانند مارکسیسم، مائوئیسم، نازیسم و... را به وجود آوردند. مارکسیسم برآیند نقد تفکرات پیش از خود و بیانگر این اصل بود که انسان تابع‌شناسای تاریخ است یعنی انسان درصدد است از لوگوس یا همان معنابخش آبژکتیویتۀ مستقل خلاص و به انسان_خدایی بدل شود اما در واقع انسان جزء کوچکی از پیکرۀ تاریخ است و این تاریخ است که انسان را می‌سازد و انسان دوباره بنده و تابع شناسای تاریخ می‌شود، زیرا انسان جزئی ناچیز و برآیند تاریخ است. بنابراین عقل و علم دو شاخه هستند که می‌خواهند به انسان و هستی و ... معنا بدهند از این رو انسان، خدا، لوگوس و معنای فرائی را از بین می‌برد تا از قید معنا رها شود، اما انسان از قید معنا رها نشد بلکه در دام معناهای خودساختۀ خویش قرار گرفت و از آن نیز ناامید و به دورۀ پست‌مدرنیسم وارد و تبدیل به موجودی شد که معنای مستقل و معنای خودساخته را نمی‌پذیرد.

۲-۱-۵. تکنیک‌های ادبیِ فراشعر پست‌مدرن دهۀ هفتاد (کارگاه ادبی کرمانشاه):

الف. تئوری عواطف پیچیده و لابیرنتی

از بنیادی‌ترین شگردهای نوآورانه در فراشعرهای پست‌مدرن در کارگاه‌های دهۀ هفتاد ورود شدید فضای روان‌شناختی در متون بود. شعر پست‌مدرن تا پیش از مکتب ادبی کرمانشاه در جهان، بیشترین نمودش را بر فضا و کاراکترهای اسکیزوفرن داشت. انواع تعین، انواع شدیداً متکثر حالت‌های روانی که نزدیک به صد نوع عاطفه را در بر می‌گیرد، می‌توانست جان، جهان و جامعه را در جان، جهان و جامعۀ شعری در شاکله‌هایی دیگرگون وانموده کند. این در حالی است که مانیفست‌های شعر پست‌مدرن تا پیش از کارگاه ادبی فراشعر در کرمانشاه در تمام جهان به حذف عاطفه می‌اندیشید زیرا باور داشت که عاطفه نوعی اندیشیدن است که می‌تواند توسط انگارگان و کلان روایت‌ها جهت‌دهی شود. پس با یک نگرگاه سلبی به تغزل می‌نگریست اما در خیزش فراشعرنویسان دهۀ هفتاد در مکتب ادبی کرمانشاه، تکثر، تلون و تضاد توأمان

انواع عواطف در انسان و جامعه جزء مانیفست ادبی قرار گرفته بود که در انواع صداها تجسد و تعین می‌یافت. به نوعی در کنار فرم پیچیده و لابیرنتی، ساختار پیچیده و لابیرنتی، تخیل پیچیده و لابیرنتی با عواطف پیچیده و لابیرنتی بین کاراکترها (چه نسبت به خود و چه نسبت به دیگری) مواجه بوده و هستیم. همانند بروز چند عاطفه متضاد در یک زمان مشخص در فردی نسبت به دیگری بدون غلبهٔ هیچ یک از احساسات بر دیگر عواطف.

ب. تئوری ایماژهای گوناگون

در فراشعر دههٔ هفتاد، حال خوب خوانشگر بیش از همه چیز اهمیت دارد و نوعی نگرگاه (پست‌مهم نیست ادبی) در هر شاکلهٔ معرفتی و آرمانی موج می‌زند. خوانشگر در فراشعر غرق در ایماژهای گونه‌گون خواهد شد که بیشتر بر بنیان تداعی آزاد شکل گرفته و با این که خرده معانی غالباً دم‌دستی یا روزمره اثر را گاه به معنا لبریزی می‌رساند اما در کلیت هیچ مفهوم، ایده، موضوع و روایت مشخص به خوانشگر انتقال داده نمی‌شود و خوانشگر می‌تواند در کنار و کنارهٔ ایماژهای رنگارنگ و گوناگون از جسارت زبانی و بازهای دستوری، بازی با آواهای خنیاگرانهٔ کلمات، بازی با شکل دیداری کلمات، هم‌سطور، هم‌پاراگراف، هم‌صفحه‌ها، فصول و تمام کتاب حتی شکل متفاوت جلد آن لذت ببرد و سرگرم شود، اما هیچ ایده و عاطفه خاصی به او انتقال داده نمی‌شود. (همان: ۱۳۹۹)

پ. تئوری عدم حذف فضای تغزلی

اما تبدیل مداوم آن به یک بازی مکرر در زندگی لابیرنتی کاراکترها در متن و غلبهٔ شک روانی بر شک دکارتی در جهان منولوگی و سولی‌لوگی‌های درون اثر، آن چنان که به تعبیر امروزی تبدیل همه جانبهٔ مناسبات عاشقانه به تکرار فضاهای بازی مافیا که در آن شک دکارتی و پرسش‌های اگزیستانسیل را از بازیگرها سلب و آنان را در دامچالهٔ شک مخرب روانی مچاله می‌کند. در صورتی که حین مچاله شدن حس هیجان در ذهنشان فوران می‌کند. همانند یک تماشاگر فوتبال که تیمش در اوج بازی‌ست و ماشینش در بیرون استادیوم در حال سوختن می‌باشد. از این رو آرایه‌های تضاد و پارادوکس، مجاز، و ایهام در سراسر اثر به وفور یافت می‌شود.

ت. تئوری شبهه روایت‌های متکثر

شبهه‌روایت‌های متکثر متشکل از خرده‌روایت‌هایی است که مدام دست و پای سیر بودش آنها در متن از فضای شبه روایت کلی بیرون می‌آید و خوانشگر بیشتر با رخدادهای ناهمسوی درون متن همراه است تا این که در پی کلیتی نامعلوم در متن باشد. اگر چه در فراشعر

پست‌مدرن معنا غایی ندارد، اما پیام تکثرگرایانه و منتقدانه در هر اثر درک می‌شود، یعنی معنا (که به معنای ایده یا انگارگان یا عاطفه‌ای غالب و غایی در اثر است) در کلیت متن دیده نمی‌شود، اما پیام نویسنده در موجاموج تکثر ناغایتمند متن درک خواهد شد. به عنوان مثال عدم ساختار خطی، مرکززدایی، گفتمان ادبی، گفتمان‌زدایی، اسطورهٔ زدایی، عدم قطعیت به متن فراخواندن حاشیه‌ها، هم‌آوا کردن انواع صداهای ناهمگن. (همان)

ث. تئوری بیناکاراکتری

در آثار فراشعر پست‌مدرن دیالوگ‌های پراکنده، رخدادهای ناتمام و پراکنده و خرده‌روایت‌های پراکنده اتفاق می‌افتد که خوانشگر نمی‌تواند تشخیص دهد این دیالوگ متعلق به کدام کاراکتر است یا این رخداد میان کدام کاراکترها اتفاق افتاده است، از این رو خوانشگر نمی‌تواند به این نوع دیالوگ‌ها یا رخدادها تعین ذهنی ببخشد بدین ترتیب نوعی عدم‌قطعیت کاراکتری و نسبی‌گرایی اتفاق می‌افتد که می‌توان آن را تئوری بیناکاراکتری یا تئوری بیناصدایی نامید. یعنی صداهایی که معلوم نیست از سوی چه کاراکتری بیان شده و نوعی پلی‌فونی نامتعین را بر می‌سازد. صداها در بیناکاراکترها و بیناصدایی مورد تحلیل واقع نمی‌شود بلکه تنها انعکاس می‌یابد. (همان: ۱۳۹۵)

ج. تئوری متد پست‌مدرنیستی

جهان فراشعر پست‌مدرن مملو از تناقضات و تضادهایی است که در آن خرده‌روایت‌ها و کلان‌روایت‌های متناقض همدیگر را همراهی می‌کنند و هدفشان این است که خرده‌روایت یا کلان‌روایت خود، خود را بیان کنند، از این رو هر صدایی که در پست‌مدرن مطرح شود در ساحتی از کلان‌روایت پست‌مدرن قرار گرفته زیرا پست‌مدرن خود یک گفتمان و کلان‌روایت می‌باشد، اما چگونه در این سیستم (فراشعر پست‌مدرن) با ترکیب کردن تناقضات، تضادها و پارادوکس‌ها، خرده‌روایت‌ها و کلان‌روایت‌ها در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند؟ بنابر اصل پست‌مدرنیسم مونتاژ، کولاژ و فضاهای پارادوکسیکال از خصلت‌های نسبی‌گرایی و عدم قطعیت است. در فراشعر پست‌مدرن بر خلاف شعر پست‌مدرن که از متد مدرنیستی تبعیت می‌کند با یک متد مدرنیستی مواجه نیستیم بلکه متد نیز پست‌مدرنیستی است و فراشعر پست‌مدرن سراسر تضاد، تناقض، ناهمگن، ناهم‌ساز و... و این رویکرد نتیجهٔ متد پست‌مدرنیستی است. پس تا به حال رویکرد شعر پست‌مدرن از لحاظ نوع مانیفست، رویکردی مشخص و غایت‌مند همانند مدرنیسم بوده اما فراشعر پست‌مدرنیسم با تبعیت از فلسفهٔ پست‌مدرنیسم رویکردی ضدسیستم و آنتی سیستماتیک دارد.

از جمله ویژگی‌های یک سبک یا مکتب یا نگرش جدید، ایضاح‌مند، متمایز و مشخص بودن و متدیک بودن می‌باشد. در شعر پست‌مدرن ایران، براهنی طلایه‌دار شعر پست‌مدرن با پیش‌گفتار «من شاعر نیمایی نیستم» تمایزات شعری خود با نیما و شاملو را بیان می‌کند یعنی برای شعرش غایت تعریف کرده و کمی‌ها و کاستی‌های شعر گذشتگان را بیان و شعر خود را از اشعار گذشتگان متمایز می‌نماید از این رو شعر پست‌مدرن ایران، دارای سیستمی متدیک، غایت‌مند و متمایز است. پس مانیفست شعر پست‌مدرن یکی از دکارتی‌ترین مانیفست‌های شعر ایران است. علاوه بر براهنی، باباچاهی نیز شعر ایران را از پیشانیما تا جریان هوشنگ ایرانی و خودش را ایضاح‌مند، متمایز و متدیک بیان می‌کند و ناگزیر از رویکرد دکارتی است. به جرأت می‌توان گفت شاعران پست‌مدرن در ایران و جهان در مانیفست‌نویسی نسبی‌گرا نیستند. هر چند رویکرد نسبی‌گرایانه را ترویج می‌دهند اما در مانیفست‌نویسی رویکردی کاملاً مدرنیستی را در پیش گرفته‌اند، بنابراین فراشعر پست‌مدرن که در اواخر دههٔ هفتاد در کتاب «جنس سوم» ارائه شد در مانیفست‌نویسی رویکردی کاملاً پست‌مدرنیستی داشته و با ارکان شعر برخوردی نسبی‌گرایانه دارد. بدین ترتیب عدم قطعیت در رویکرد مشخص است. در بسیاری از فراشعرهای پست‌مدرن استفاده از تکنیک‌ها نسبی‌ست زیرا کاربرد همهٔ تکنیک‌ها نه غایت است و نه هدف، بلکه فراشعر پست‌مدرن امکانات و ظرفیت‌هایی را پیش‌روی نویسنده قرار می‌دهد. (همان)

گفته می‌شود فراشعر پست‌مدرن نوعی شعر جامع است، یعنی جامع امکانات پیش‌روی و عدم قطعیت در تکنیک‌هایی است که وجود دارد زیرا می‌توان از آنها استفاده کرد یا استفاده نکرد. از این لحاظ همسان‌نویسی در کارگاه براهنی و باباچاهی در کارگاه فراشعرنویسی عریانیسم (هیچ شاعر حرفه‌ای فراشعرنویس) اتفاق نیافتاده است پس منظور از شعر جامع بایدها نیست بلکه امکانات پیش‌رو و در اختیار است. شاعران پست‌مدرن ایران اغلب خود را آوانگارد می‌نامند در حالی که آوانگارد همان مدرنیسم است اما فراشعر پست‌مدرن ضدسیستماتیک است زیرا از امکانات و ظرفیت‌ها بهره می‌برد ولی شعر پست‌مدرن از بایدها و غایت‌ها استفاده می‌کند بستر خلق فراشعر پست‌مدرن فراشعر می‌باشد. شاعر در فراشعر فردگرا و شاعر-مکانیک است زیرا همانند یک مکانیک ابزارهای شعر را خلق می‌کند.

چ. تئوری اتوبیوگرافی معمولی

ادبیات سنتی غالباً حماسی، غنایی، تعلیمی، کمیک و... بود اما در شعر پست‌مدرن نوعی نویسش با عنوان اتوبیوگرافی معمولی وجود دارد که شبیه بلاگرها در صفحات اجتماعی،

رخدادها و چالش‌های هر روزهٔ زندگی را با دیگران به اشتراک می‌گذارند. پس حتی در فراشعر پست‌مدرن اتوبیوگرافی اعترافی نمی‌تواند محلی از اعراب داشته باشد زیرا در ژانر اتوبیوگرافی اعترافی غایتی نهفته است و آن اعتراف و به اعمال ریز و درشت، صحیح و غلط و قضاوت در مورد آنهاست و نوعی روزمره‌نویسی نیست، اما در اشعار پست‌مدرن و فراشعر پست‌مدرن غالباً اتوبیوگرافی معمولی یا روزمره‌نویسی غالب است زیرا روایت‌مند نیست و به شدت روزمره‌نویسی و نوشتن نامهم‌های روزمرهٔ زندگی است. بنابراین اتوبیوگرافی اعترافی باشد یا نباشد حائز اهمیت نیست بلکه اتوبیوگرافی معمولی جزء تفکر (پست‌مهم نیست) فراشعر پست‌مدرن است. (همان: ۱۳۹۹)

ح. تئوری شهری بودن فضا در عین مصرف‌گرایی

مصرف‌زدگی، خشونت و تراژدی همه چیز در جهان پست‌مدرن معمولی شده یعنی از فضاهای این ژانر تراژدی‌های روزمره و معمولی و متحول شدن تمام رخدادهایی است که روزگاری می‌توانست حماسه و شگفتی تحول‌آمیزی قلمداد شود. از این رو در فراشعر پست‌مدرن نوعی زندگی شهری به نمایش گذاشته می‌شود که همه چیز حتی خود جامعهٔ انسانی نیز در آن در حال مصرف شدن است. شعر از خود روایت‌هایی که تبدیل به ایماژ یا تصویر شده به مخاطب می‌دهد اما در ساختار کلی متن روایت منسجمی ارائه نمی‌دهد بلکه روایت تبدیل به رخداد، ایماژ یا تصویر شده، جلوه‌های ویژه‌ای را به نمایش می‌گذارد اما در کلیت تنها دغدغه‌های روزمره بیان شده و هیچ داستان یا روایتی بیان نمی‌شود. بنابراین فراشعر پست‌مدرن روایت لبریز، روایت‌پرهیز و روایت‌ستیز است. از این رو شعر پست‌مدرن شعری شدیداً در تجربه است و الگوی آن ارائهٔ امکانات برای تجربهٔ بیشتر است. انسان شهری در فراشعر پست‌مدرن، انسان بی‌هدف، مصرف‌زده، و مقهور رسانه‌ها است یعنی سوژه تابع جهان رسانه‌هاست. پس سوژه در فراشعر پست‌مدرن سوژهٔ رباط شده است سوژهٔ تابع رسانه‌ها، امیال، در یک زندگی سرشار از روایت‌های رنگ و رو رفته، تغزل‌های خنثی و آیکونیکال، انسانی که تمام زندگی‌اش را فقط برای حفظ تنانگی مصرف می‌کند. این در حالی است که فرد تنش را در انواع امیال مخرب مانند اعتیاد، شهوت، و.. به مسلخ تدریجی می‌برد.

خ. تئوری استفاده از علامت‌های نگارشی معکوس

از جمله دیگر ویژگی‌های فراشعر پست‌مدرن در دههٔ هفتاد می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:
- غلبهٔ هر گونه ایده و فضای فکری در متن، اگر ایده‌ای در متن فضای بیشتری را در بر گیرد در جهان پارودیک شعر به نقدی اقتدارزدایانه دچار خواهد شد.

- مبدل کردن فضاها به یکدیگر مثلاً شعر شدیداً تغزلی در اوج کمیک شود و به چالش کشیدن تمام انگارگان درون/ برونی اجتماع و حتی به چالش کشیدن خود اجتماعیت و فردیت با هم بدون رسیدن آنها به سهم سوم و مشترکشان.

- کولاژ در چندصدایی و چندفضایی و چندلحنی و چندفرمی و چندقالبی و چند ایده‌ای، سیستم اتصال کوتاه بین نویسنده و کارکترهای متن خوانشگری که در تکوین غیرغایتمند اثر اشتراک خواهد داشت.

- مرکززدایی هم در شعر و هم از شعر به مثابهٔ هنر غالب در اثر با گسترش آن به متون غیرشعری و حتی غیرهنری.

- قطع کلام مکرر دیالوگ‌ها توسط کاراکترها که یکی از آنها نویسندهٔ ناآگاه متن است.

- فاصله‌گذاری‌های مکرر برشتی-هوسرلی

- چند موضوعی، چند ایده‌ای و چند خطی‌بودگی تا چند متنی‌شدگی یک اثر. (همان)

د. تئوری نشانگان معکوس در فراشعر پست‌مدرن

در فراشعر پست‌مدرن گاه از نشانگان و علامت‌های نگارشی در معنایی غیر از معنای اولیهٔ آنها استفاده می‌شود به عنوان مثال به جای علامت سؤال از علامت تعجب استفاده می‌شود، ضمن آنکه یکی از کاراکترها یا راوی به نویسنده تذکر می‌دهد که در نگارش علامت‌ها دچار اشتباه شده و بدین ترتیب حتی در نگارش سنتی علامت‌های نگارشی چالش و نسبیت به جود می‌آید و خواننده در وضعیت عدم قطعیت و شک قرار می‌دهد.

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به بیان ویژگی‌های کلی شعر پست‌مدرن و شاخصه‌های که مکتب اصالت کلمه (فرائیسم) به آن افزوده می‌توان گفت در غرب در برابر تز فراداستان، آنتی‌تز فراشعر (مِتاشعر) به وجود آمد که بیشتر بر ارجاع به شعر و صحبت در مورد آن اذعان داشت اما در فراشعر پست‌مدرن در اواخر دههٔ هفتاد در ایران فراشعر علاوه بر دارا بودن شاخصه‌های شعر پست‌مدرن، شاخصه‌های دیگری نیز تعریف شد که بر خلاف مانیفست‌ها و تئوری‌های شعر پست‌مدرن ایران شکل گرفت. مانیفست فراشعر پست‌مدرن که برای نخستین بار در جهان توسط آذرپیک مطرح شده کاملاً پست‌مدرنیستی است. از این رو فراشعر پست‌مدرن در بسیاری از شاخصه‌ها متفاوت و متمایز از شعر پست‌مدرنیست و اعم بر شعر پست‌مدرن است. بدین‌گونه که در شاخصه‌هایی چون نحو زدایی، ستیز با عقلانیت مدرن، تأکید بر فرم‌های تزئینی یا تعدد فرم‌ها، اهمیت یافتن جاذبهٔ دال‌ها و در سایه قرار گرفتن یقین‌های معنایی

مدلول‌ها، نزاع معنا و بی‌معنایی، بیرون آمدن از زیر سلطه و اقتدار محتوا، آشنایی‌زدایی، چند شخصیتی شدن زبان، تعلیق جمله، تشتت معنایی و هنجار شکنی در شیوهٔ نوشتن از جمله شاخصه‌هایی هستند که در شعر پست‌مدرن و فراشعر پست‌مدرن مشترک هستند اما حضور تئوری‌هایی چون، نشانگان معکوس، شهری بودن فضا در عین مصرف‌گرایی، اتوبیوگرافی معمولی، متد پست‌مدرنیستی، تئوری بیناکاراکتری، شبه روایت‌های متکثر، عدم حذف فضای تغزلی، عواطف پیچیده و لابیرنتی و انواع فضاهای اظهار نظر، افشاگرانه، هجوآمیز، چالش‌گرا، اقتباسی و تاریخ‌نگرانه شاخصه‌های مختص فراشعر پست‌مدرن مشرقی می‌باشد.

کتابشناسی

امامی، نصرالله و همکاران (۱۳۹۵)، «روایت‌شکنی در شعر پسامدرن فارسی»، ***ادبیات پارسی معاصر***، سال ششم، شمارهٔ دوم، صص ۱۲۵- ۱۵

آذرپیک، آرش؛ مسیح، نیلوفر (۱۴۰۲)، «*فراشعر پست‌مدرن و انسان در وضعیت ایکونیکال*»، ***مطالعات نقد زبانی و ادبی***، سال هفتم، شمارهٔ ۲۵، صص ۸۹-۶۳

آذرپیک، آرش (۱۳۹۵)، ***بنیان‌روایت فلسفی فراشعر پست‌مدرن در دههٔ هفتاد***، سخنرانی در اندیشکدهٔ کلمه‌گرایان ایران ۵/۳۰/ ۱۳۹۵، اسلام آباد غرب، www.orianism.com

آذرپیک، آرش (۱۳۹۴)، ***تبارشناسی فراشعر پست‌مدرن***، سخنرانی در اندیشکدهٔ فراگرایان ایران، ۵/۵/ ۱۳۹۴، کرمانشاه، www.orianism.com

باباچاهی، علی(۱۳۸۹)، ***گزاره‌های منفرد (مسائل شعر و بررسی انتقادی شعر جدید و جوان امروز)***، چاپ دوم، تهران: دیبایه.

پورنامداریان، تقی (۱۳۷۴)، ***سفر در مه***، تهران: زمستان.

سوفرن، پیر ابر (۱۳۷۶)، ***زرتشت نیچه***، ترجمهٔ بهروز صفدری، تهران: فکر روز.

سیوران، امیل (۱۳۹۷)، ***قطعات تفکر***، ترجمهٔ بهمن خلیقی، تهران: مرکز.

نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «*ترامتنیت مطالعهٔ روابط یک متن با دیگر متن‌ها*»، **پژوهش‌نامهٔ علوم انسانی**، شمارهٔ ۵۶، صص ۱۴۲- ۱۲۷

نوروزعلی، زینب (۱۴۰۲)، ***نهنگ آبی بومی جزیرهٔ کائوئی***، شاهرود: آسو اوستا

نیچه، فردریش (۱۳۵۲)، ***دجال***، ترجمه عبدالعلی دستغیب، تهران: آگه.

نیچه، فردریش (۱۳۸۷)، ***غروب بت‌ها***، ترجمهٔ داریوش آشوری، تهران: آگه.

نیچه، فردریش (۱۳۸۶)، ***ارادهٔ قدرت***، ترجمهٔ مجید شریف، تهران: جامی.

Hegel, G.W.F. (۲۰۱۰) the science of logec, translaeted by George di Giovanni, Cambridge: cambrideg university press.

Tongeren, p (۲۰۱۸) friedrich Nietzsche and European nihilism, newcastel upon tyne: Cambridge scholars publishing.

Kline, p. (۲۰۱۷) passion for nothing: kierkegaards apophatic technology .university, Nashville. Us

Nahida sattar obaid (۲۰۲۰) the dominant feature of meta poetry in Iraqi contemporary poetry: a fundamental and textual study, international journal of innovation, creativity and change www. Ij icc. Net volume ۱۳, issue ۸, university of al qadisiyah, college of arts.

www. Jackets.org/ commen

Postmodern FaraPoetry in the Poetry of the Seventies

***Arash Azarpeik[۱]-Niloufar Masih[۲]**

۱. Master's, Department of Sustainability Literature, Faculty of Literature and Humanities, Razi University of Kermanshah, Kermanshah, Iran. (Corresponding author) Email: Arashazarpeik5858@gmail.com

۲. Master's, Department of Linguistics, Faculty of Literature and Humanities, Payam Noor University, Islamabad West Center, Kermanshah, Iran.

Article Info (۱۲۱-۱۴۹)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۱۷/۰۳/۲۰۲۴

Accepted:
۰۶/۰۸/۲۰۲۴

Keywords:
Postmodern poetry
Seventies poetry
Concrete phenomenology

ABSTRACT

Eastern postmodern Farapoetry is a genre that was first categorized and theorized in Iran with the book The Third Gender (۲۰۰۵). The examples presented often have postmodernist characteristics such as polyphony, language play, sudden beginnings and open endings, playing with grammar at a perpendicular angle, that is, a transcendental movement to pass through any axial system in poetry. Inspired by the way postmodern metafiction was written, which had removed the boundary between story and story analysis (criticism), postmodern Farapoetry was presented by Azarpeik by generalizing this space to the art of poetry. In this way, how poetry is composed and the use of poetic possibilities and techniques is revealed to the reader, who, based on Brechtian spacing, consciously composes poetry in such a way that the audience participates in how it is created and becomes aware of its diversity.

This article, using a descriptive-analytical method and library resources, seeks to provide a definition of postmodern metapoetry and introduce Eastern postmodern Farapoetry. In this regard, it was found that in Iran, before the school of word authenticity, a specific definition of postmodern Farapoetry and its characteristics were not provided, hence the translation of several articles on Farapoetry and the presentation of parts of them in this article have been helpful.

مقایسهٔ رساله‌الطیر خاقانی، سنایی و نجم‌الدین رازی از منظر نمادپردازی پرندگان

سایه برین

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. رایانامه:sayehbarin۱۳۷۹@gmail.com

اطلاعات مقاله (۱۶۸-۱۵۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۴/۰۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۱/۰۶

واژه‌های کلیدی:
خاقانی
سنایی
نجم‌الدین رازی
منطق‌الطیر
نمادپردازی

چکیده

پیش از عطار، شاعران و نویسندگان مختلفی مبادرت به تالیف اثر از زبان مرغان کرده‌اند. عمدهٔ قریب به اتفاق این آثار در حدود اواخر قرن پنج تا اوایل قرن هفت تالیف شده‌اند و با وجود مشترکات فراوانی که تالیف این نوع اثر می‌طلبد، تفاوت‌های آشکاری نیز در میان آن‌ها به چشم می‌خورد. یکی از این تفاوت‌ها، در شیوهٔ نمادپردازی پرندگان است. در این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای صورت گرفته رساله‌الطیر خاقانی، سنایی غزنوی و نجم‌الدین رازی از منظر نمادپردازی پرندگان با یکدیگر مقایسه می‌شوند چرا که در شیوهٔ پرداخت، هدف نهایی و توصیفات آن‌ها تفاوت‌هایی مشاهده شد که آن‌ها را مستعد قرار گرفتن در مقام مقایسهٔ تحقیق حاضر کرد. در این پژوهش دریافت شد که چطور تفاوت در نگاه و هدف تالیف این آثار در نهایت باعث تفاوت در نمادپردازی پرندگان شده است. رسالهٔ خاقانی شامل توصیفاتی بی‌نظیر است و به مدح حضرت رسول(ص) می‌انجامد. سنایی با محوریت توحید صحنهٔ عبادت پرندگان را تصویر می‌کند و نجم‌الدین رازی، مدح وزیر وقت را از مسیر زبان مرغان نگاشته‌است، یعنی سبک هر شاعر نیز در منحصربه‌فرد بودن زبان مرغان او اهمیت ویژه‌ای داشته که در این پژوهش مرور شده است.

۱. مقدمه

قرن پنجم تا اوایل قرن هفتم، دورهٔ منحصربه‌فرد و ویژه‌ای در تاریخ ادبیات فارسی محسوب می‌شود. یکی از وجوه تمایز این دوران با دیگر دوره‌های تاریخ ادبیات در آن است که نگاشتن قصه‌ها و مضامین عرفانی با اهداف مختلف تحت عنوان رساله‌الطیر، منطق‌الطیر و لسان‌الطیر، رواج قابل توجهی پیدا کرد. اگرچه در قرون پیش از این نیز نویسندگان از زبان مرغان مبادرت به تالیف آثار کرده بودند اما می‌توان گفت اکثریت قریب به اتفاق متون از زبان پرندگان در این دوره تالیف شده است.

۱-۱. بیان مسأله و سوالات پژوهش

افضل‌الدین بدیل بن علی نجار شروانی «معروف‌ترین شاعران قرن ششم و از نام‌آوران شعر فارسی است که در ۵۲۰ ه.ق در شروان به جهان آمده و در ۵۹۵ ه.ق درگذشته است.» (سجادی، ۱۳۷۳: ۹) مهارت خاقانی در وصف بی‌نظیر و بی‌بدیل است و مصداق این توانمندی در منطق‌الطیر او نیز قابل مشاهده است. «این شاعر استاد که مانند اکثر استادان عهد خود به روش سنایی در زهد و وعظ نظر داشته، بسیار کوشیده‌است که از این حیث با او برابری کند و در قالب قصائد حکمی و غزل‌های خود از آن استاد پیروی نماید و از مفاخرات او یکی آن است که خود را جانشین سنایی می‌داند و شاید یکی از علل این امر ذوق و علاقه‌ای باشد که در اواخر حال به تصوف حاصل کرده و به قول خود در سی سال چند چله نشسته بود.» (صفا، ۱۳۹۵: ۳۱۲) شیخ نجم‌الدین ابوبکر عبدا... بن محمد شاهاور اسدی رازی معروف به دایه و متخلص به نجم نیز نویسنده‌ای چیره‌دست است که اثری چند در زمینهٔ عرفان به زبان فارسی و تازی تالیف کرده‌است. «نجم رازی به سال ۵۷۳ در شهر ری به دنیا آمد و در سال ۶۵۴ در بغداد درگذشت.» (ریاحی، ۱۳۸۸: ۱۰) «نثر نجم‌الدین دایه بسیار عالی است و کمتر نویسندهٔ صوفی در این راه به پایهٔ او رسیده‌است.

سخن او ساده و روان است و هرچند گاه منشیانه و تصنعی می‌نماید، ولی زیبا و دل‌انگیز است و از این جهت از دیرباز سخنش به عنوان نمونهٔ خوب و نموداری از انشای استوار فارسی شناخته شده‌است. از سوی دیگر، شعر او در مرتبهٔ دوم قرار دارد و نشاط و دل‌انگیزی و نوازش نثر او را ندارد.» (حلبی، ۱۳۹۴: ۴۶۳) دایه بیشتر اهل تصوف زاهدانه است تا عاشقانه و در منطق‌الطیر او که در ادامه به عنوان مشتی نمونهٔ خروار مرور خواهد شد، می‌بینیم که در عرفان اهل توصیفات سطحی و ظاهری است و دربارهٔ او گفته‌اند که تفکرات متعصب‌گونه و سختگیرانه داشته‌است. دیگر شاعر این پژوهش یعنی حکیم ابوالمجد مجدود بن آدم سنایی

غزنوی، به گواه قریب به اتفاق پژوهشگران شاعری جریان‌ساز است که ادب فارسی را به دو دورهٔ قبل از خود و پس از خود تقسیم کرده‌است. «دربارهٔ نام و لقب او سخنان بسیار گفته‌اند ولی چیزی که به نقل کردن بی‌ارزد به دست نیامده. واژهٔ سنایی، گویا از سنا به معنی روشنایی گرفته شده و نام شعری یا تخلص اوست، اما روشن نیست که چرا لقب سنایی داده شده است.» (همو، ۱۳۹۰: ۷) عارفان و شعرای بزرگ معمولا در زندگی خود تحت تاثیر دو دورهٔ فکری بوده‌اند که یک دوره مربوط به قبل از فناء فی‌ا... و یک دوره مربوط به بعد از آن است. برای سنایی می‌توان سه دوره متصور بود و میان دوران گذار از قبل به بعد یک زندگی خاکستری را در نظر گرفت. این تنوع تفکر، مضامین شعری او را بدیع و متنوع ساخته است. «سنایی نمایندهٔ برجستهٔ نوعی از قصیده در زبان فارسی است که آن را باید قصیدهٔ نقد جامعه و زهد و عرفان و اخلاق خواند و در این میدان هیچ‌یک از استادان بزرگ قصیده به پای او نمی‌رسند، ضمن اینکه ممکن است هر کدام از آنان یک یا دو قصیده در این عوالم داشته باشند که تا حدودی به پایهٔ قصاید او نزدیک شده باشد اما هیچکس در این میدان، بهتر از او و استوارتر از او نسروده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۱۲)

در باب منطق‌الطیر هم باید گفت «نام هدهد و عنوان منطق‌الطیر که هر دو از قرآن کریم[۱] و از قصهٔ سلیمان نبی مأخوذست، سیمرغ را که رمزی از جانب احدیت است، در مجموع قصه مظهر کمال و جلال سلطانی قرار می‌دهد و این نکته را که مرغان در جستجوی خود برای پادشاه خویش به سوی او روی آرند توجیه می‌کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۸۶: ۹۴-۹۳) محمود فتوحی دربارهٔ نمادپردازی عرفانی می‌گوید: «از واژه‌های خاص صوفیان، تصویرهای نمادین در ادبیات عرفانی است. این تصویرها که غالبا نام عناصر و پدیده‌های طبیعی و حسی‌اند هر کدام رمزی از ایده‌های ناگفتنی عارف و کلید اشارت به دریافت‌ها و معانی غیبی صوفی شاعر هستند. نمادپردازی در شعر فارسی تقریبا با سنایی رسمیت یافت. پیش از وی در شعر شاعران عارف کاربرد این گونه تصاویر نمادین بسیار اندک است، اما همین تصاویر ریشه در سنت ادبی پیش از وی دارد، بنابراین نمادپردازی در ادبیات صوفیه یک‌باره و ارتجالا در آثار سنایی غزنوی یا دیگران پدید نیامده‌است بلکه شاعران عارف برای رمزسازی از میراث ادبی کهن بهره‌های بسیار گرفته‌اند.» (فتوحی، ۱۴۰۱: ۲۱۴-۲۱۳)

---

[۱] وَوَرِثَ سُلَيمَنُ دَاوُدَ وَقَالَ يَـأَيُّهَا ٱلنَّاسُ عُلِّمنَا مَنطِقَ ٱلطَّيرِ وَأُوتِينَا مِن كُلِّ شَىءٍ إِنَّ هَذَا لَهُوَ ٱلفَضلُ ٱلمُبِينُ/ نمل، ۱۶

به دلیل شهرت وافر منطق‌الطیر عطار به سایر زبان مرغان هم‌عصر با این شاعر نابغه توجه کمتری شده‌است. همین امر اهمیت انجام پژوهش پیرامون منطق‌الطیرهای کمتر شناخته شده نزد پژوهشگران زبان و ادبیات فارسی و حتی عوام جامعه را ضروری می‌نماید.

سنایی، خاقانی و نجم‌الدین رازی با استناد به تفاوت‌های غیرقابل انکاری که در تفکرات و سبک آثار خود دارند، باید دارای تفاوت‌هایی در رساله‌الطیرهای خود نیز باشند. نمادپردازی، قصه‌ای که تعریف می‌شود و هدفی که از نگارش منطق‌الطیر دنبال شده‌است، مهم‌ترین تفاوت‌هایی است که باید از این بررسی دریافت شود. هدف پژوهش حاضر، بررسی آثار و اثبات لزوم این تفاوت‌هاست.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

منطق‌الطیر سنایی، منطق‌الطیر خاقانی، منطق‌الطیر عطار، رساله‌الطیر احمد غزالی، روضه‌الفریقین ابوالرجاء چاچی، صفیر سیمرغ شهاب‌الدین سهروردی، رساله‌الطیور نجم‌الدین رازی و کشف‌الاسرار عن حکم الطیور والازهار از عزالدین مقدسی، نمونه‌های آثار تالیفی با این مضمون در این دوره‌اند.

بدیهی است که جهت روایت داستان با مضامین عرفانی و اهداف مشخص از زبان پرندگان، اشراف به نمادپردازی و جان‌بخشی به حیوانات در این مولفان ضروری بوده است. در آثار سنایی، خاقانی و نجم‌الدین رازی نگاه و شیوهٔ پرداخت جالب توجهی دریافت شد که هدف اصلی این پژوهش نیز قرار گرفته است. در واقع پژوهشگر سعی دارد به این پرسش پاسخ دهد که وجوه تمایز نمادپردازی پرندگان در منطق‌الطیر سنایی، خاقانی و نجم‌الدین رازی چیست؟

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در این زمینه پایان‌نامه‌ای تحت عنوان «بررسی و تحلیل نقش پرندگان در ادبیات منظوم با تاکید بر منطق‌الطیر عطار، قصاید خاقانی و قصاید سنائی»، توسط یدا... سهرابی شهربابک انجام شده و نیز پنج پژوهشگر، زبان مرغان شاعران مورد مطالعه تحقیق پیش‌رو را بررسی کرده‌اند که از این قرار هستند: راضیه سلمانپور (۱۳۹۳) به «مقایسهٔ منطق‌الطیر عطار و منطق‌الطیر خاقانی» پرداخته است. سعید فرزانه‌فرد و فرزانه دستمرد (۱۴۰۰) به «بررسی مقایسه‌ای زبان نمادین در آثار عرفانی رساله‌الطیر ابن‌سینا و منطق‌الطیر عطار» پرداخته‌اند. سارا زارع جیرهنده (۱۳۹۴) در پژوهشی «مقایسهٔ منطق‌الطیر عطار نیشابوری با رساله‌الطیر ابن‌سینا» را کاویده است. پیوند بالانی (۱۳۸۴) «مقایسهٔ تطبیقی منطق‌الطیر سنایی، خاقانی و عطار» را مورد بررسی قرار داده و نیز زینب شیخ‌حسینی و مریم جعفرزاده (۱۴۰۰) «وجوه

تشابه و تمایز پرنده‌نامه‌های ابن‌سینا، غزالی و نجم رازی براساس نظریهٔ کمبل» به بررسی نشسته‌اند. علی راستگو (۱۴۰۲) در «واکاوی نگاه عرفانی مولانا به نماد طوطی در غزلیات شمس» هم نمونهٔ مختصری از تحلیل پرندهٔ طوطی در شعر فارسی است. همان‌طور که مشاهده شد در هیچکدام از این پژوهش‌ها زبان مرغان خاقانی، سنایی و نجم رازی با هم در مقام مقایسه قرار نگرفته‌اند و بسترهای متنوعی برای مطالعه انتخاب شده که مقایسه این آثار از منظر نمادپردازی پرندگان، در این میان نوآور است و پژوهشگر جای خالی آن را احساس کرد.

این پژوهش با روش توصیفی و تحلیلی و از طریق متن‌خوانی و فیش‌برداری انجام شده و جامعهٔ آماری آن شامل آثار سنایی، خاقانی و نجم‌الدین رازی است. منطق‌الطیر خاقانی دربردارندهٔ ۶۶ بیت، منطق‌الطیر سنایی ۴۶ بیت و رساله‌الطیر نجم‌الدین رازی حجم نمونه این پژوهش‌اند.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. زبان و ادبیات فارسی در قرن ۵ تا ۷

زبان و ادبیات فارسی در دورهٔ زندگی شاعران مورد مطالعهٔ این پژوهش دارای ویژگی‌های منحصربه‌فردی است که در شکوفایی انواع منطق‌الطیر در این زمان بی‌تاثیر نبوده‌است. باید تاکید کرد که خط‌کشی قطعی بین قرون و اعصار و یک جریان فکری، امری غیرممکن است اما می‌توان به‌طور کلی مباحثی را مورد بررسی قرار داد. «واضح است که بحث در این موضوع، بحث تقریبی خواهد بود. به این معنی که از روی دقت و تحقیق و به طور مطلق نمی‌توان برای هر قرنی خصوصیتی قائل شد که در بین جمیع عرفای ممالک اسلامی صدق کند و صفت ممیزه آن قرن شمرده شود.» (غنی، ۱۴۰۰: ۴۰۵) درخصوص قرن پنجم می‌توان گفت «قرن پنجم قرن تسلط ترک‌های سلجوقی بر ممالک ایران و دورهٔ شیوع تعصب و خرافات و سرگرمی به ظواهر شرع و نزاع‌های مذهبی بین فرق مختلف اسلامی و دشمنی اهل علم با یکدیگر و غلبه ظواهر خشک بر فلسفه و بحث علمی آزاد و استخدام علم و دانایی برای منظور مجادلات مذهبی و محدود ساختن مباحث علمی است به احساسات مذهبی.» (همان، ۴۰۶) غنی دربارهٔ قرن شش نوشته‌است: «کلیاتی که راجع به قرن پنجم ذکر شد بر این قرن نیز صادق می‌آید. حتی تعصب و تنگ‌نظری و نفوذ مذهب در فلسفه و علم اشتداد می‌یابد و خرافات و جهل و جدل و زدوخورد بین اصحاب و مذاهب بیشتر شایع می‌شود و اضافه بر جنگ و نزاع‌های داخلی جنگ‌های صلیبی هم در بسیاری از ممالک سبب زحمت مسلمان‌ها

می‌شود و قریب دو قرن یعنی از اواخر قرن پنجم تا اواخر قرن هفتم متناوبا ممالک اسلامی مخصوصا ایالات مجاور بحرالروم مورد هجوم و قتل و غارت واقع می‌شود و سبب ضعف و ناتوانی مرکز خلافت اسلامی و تشکیل شدن حکومت‌های نیمه مستقل و رقابت و زدوخورد امرای ایالات مختلفه با یکدیگر می‌گردد و زمینهٔ فساد و انقراض و اضمحلال را تهیه می‌کند و کار انحطاط تمدن اسلامی و ضعف اخلاقی و عقلانی به جایی می‌رسد که با حادثهٔ هجوم مغول در قرن هفتم به انقراض مرکز خلافت و ویرانی ممالک اسلامی منتهی می‌گردد.» (همان، ۴۰۶) این تحقیق در ادامه می‌افزاید: «تصوف قرن هفتم، دنبالهٔ همان تصوف قرن پنجم و ششم است که با ظهور بعضی از بزرگان عرفا مخصوصا محی‌الدین ابن‌العربی و جلال‌الدین رومی به کمال نظر و پختگی رسیده است.» (همان، ۴۳۴) «شعر پارسی در نیمهٔ دوم قرن پنجم و قرن ششم تا آغاز قرن هفتم از همه حیث در مراحل کمال و مقرون به تنوع و تحول بوده‌است. نخستین امری که در شعر پارسی این عهد می‌تواند مورد توجه قرار گیرد آن است که سبک شعر پارسی در این دوره در سیر تکاملی خاصی قرار گرفته بود.» (صفا، ۱۳۹۵: ۲۰۱)

یک نکتهٔ قابل توجه در این دوره، تقلیدی است که شاعران از سبک و محتوای شعری یکدیگر می‌کرده‌اند. «این شاعران غالبا در گویندگان بعد از خود موثر شدند و هر یک عده‌ای را دنبال خود به راه انداختند. مثلا اثر ابوالفرج رونی مستقیما در دیوان انوری مشهود است و شیوهٔ سنایی به درجه‌ای از کمال ارتقاء جست که مطلقا با شاعران پیش از او قابل مقایسه نیست زیرا او زهد و وعظ و افکار صوفیانه و زاهدانه را با منطق حکیمانه در آمیخت و در قالب سخنان فصیح، پرمغز و منتخب خود ریخت. این عوامل درک سخن سنایی را در بعضی از موارد دشوار ساخته و باعث شده‌است که بر بعضی از ابیات او شرحی نوشته شود. منظومه‌های سنایی به خصوص منظومهٔ سیرالعباد و حدیقه‌الحقیقه دارای ابیاتی است که جز با اطلاع کامل از حکمت و یک دورهٔ علوم مذهبی و علوم معقول غیر قابل حل است. روشی که سنایی در اشعار زاهدانه و عارفانه پیش گرفت پیش از او مورد تقلید شاعران قرن ششم واقع شد و مانند آن است که استادان بزرگ قرن ششم برای تشبه به این شاعر توانا می‌کوشیدند قصاید و غزل‌های او را تقلید کنند و یا در همان راه که او وارد شده بود درآیند. مثلا خاقانی که در قصاید و غزل‌های خود نظر کامل به سنایی دارد خود را جانشین وی می‌داند» و می‌گوید:

چون فلک دور سنائی درنوشت آسمان چون من سخن‌گستر بزاد

(همان، ۲۰۳)

۲-۲. منطق‌الطیر خاقانی

منطق‌الطیر خاقانی قصیده‌ای منحصربه‌فرد است. موضوعی که شاعر صبح در این شعر پرداخته بدیع است و به آنچه که شاعران دیگر معمولا تحت عنوان منطق‌الطیر پرداخته‌اند تفاوت دارد و قصه‌ای که خاقانی تعریف می‌کند به قصد متفاوتی و با سرانجام دیگری است. مثلا در منطق‌الطیر احمد غزالی و عطار نیشابوری قصهٔ اجتماع مرغان برای نیل به سیمرغ که نماد و مظهر خداوند است را می‌خوانیم یا مثلا سنایی، عبادت پرندگان را به تصویر کشیده است. روش خاقانی اما دیگر است. منطق‌الطیر خاقانی دارای ۶۶ بیت و دو مطلع است. مطلع اول دارای ۱۲ بیت و باقی، مطلع دوم است. در مطلع اول توصیف بهار و کعبه را می‌خوانیم و در مطلع دوم پس از کمی توصیف مجدد، مناظرهٔ مرغان آغاز می‌شود. موضوع گفتگوی پرندگان آن است که کدام یک از عناصر طبیعت در بهار جلوهٔ زیباتر و جذاب‌تری دارند. چون نمی‌توانند به جمع‌بندی و توافق برسند، تصمیم می‌گیرند در بارگاه سیمرغ حضور یابند و از او بخواهند که بگوید نظر کدام یک صواب است. انتظار خواننده آن است که سیمرغ پاسخ دهد که تمام طبیعت جلوه خداست و هیچ عنصری از عنصر دیگر برتری ندارد اما پاسخ سیمرغ غافلگیرکننده است؛ او گل محمدی را به سبب آنکه در حدیث نبوی آمده است: اَلوَردُ الاَحمَرُ مِنّی برتر می‌داند. «عرق محمد مصطفی(ص) بر خاک افشانده شده و گل محمدی روییده است. در دیوان کبیر مولانا آمده است:

اصل و نهال گل عرق لطف مصطفاست　　زان صدر بدر گردد آنجا هلال گل
(سجادی، ۱۳۹۲: ۱۲۹)

گرچه همه دلکشند، از همه گل نغزتر　　کو عرق مصطفاست و این دگران خاک و آب

یکی از «رویکردهای مهم در دیوان خاقانی اثرپذیری الهامی بنیادی است. شاعر در این رویکرد پایه و بنیاد سخن را از آیه و حدیث اخذ می‌کند. ۳۰ درصد تاثیرات خاقانی از قرآن و حدیث الهامی بنیادی است. این الهام گاه از وضوح خاصی برخوردار است و به نوعی ترجمهٔ خیلی آزاد محسوب می‌شود و گاه بسیار بعید و دور از ذهن است و با تامل می‌توان دریافت که خاقانی متاثر از آیه و حدیث است.» (موسوی، ۱۳۹۲: ۱۱) همچنین باید گفت: «خاقانی در رویکرد الهامی بنیادی عمدتا اسنادهایی را می‌آورد که کلیدواژه این اسنادها برگرفته از قرآن و حدیث است؛ به گونه‌ای که باید آن را ترجمه خیلی آزاد از آیات و احادیث به شمار آورد.» (همان، ۱۱) سپس این قصیده با مدح حضرت رسول(ص) به پایان می‌رسد. هدف خاقانی از پرداخت این قصیده، گرامی‌داشت مقام خاتم‌النبیین است و به آن سرانجام معمول و مورد انتظار منطق‌الطیر که لزوم فنا و بی‌خودی برای غرق شدن در حضرت حق است، نگاهی نداشته

است. «ستایش پیغامبر و کعبه زمینه‌ای گسترده از سخن خاقانی را در بر می‌گیرد. بلندترین و شیواترین ستایش‌ها از این دو، در پهنه ادب پارسی از آن اوست. شاعر شروان، چونان باورمندی پرشور، پیامبر را می‌ستاید و کعبه را بزرگ می‌دارد.» (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۰۱) مناظره پرندگان در منطق‌الطیر ۶۶ بیتی خاقانی، از بیت ۲۵ آغاز می‌شود.

پیش چنین مجلسی مرغان جمع آمدند شب شده بر شکل موی، مه چو کمانچهٔ رباب

پرندگان منطق‌الطیر خاقانی از این قرارند: فاخته/ بلبل/ قمری/ ساری/ صلصل/ تیهو/ طوطی/ هدهد/

فاخته: اولین پرنده‌ای است که مناظره را آغاز می‌کند.

فاخته گفت از نخست مدح شکوفه که نحل سازد از آن برگ تلخ مایهٔ شیرین لعاب

محمدرضا شفیعی کدکنی در بیان ویژگی‌های فاخته تصریح کرده‌است: «مرغ کوکو پرنده‌ای است که به صدای خوش مشهور است و با مردم کمتر انس می‌گیرد و به دروغگویی شهرت دارد. در عربی مثل است که «أکذَبُ مِن فاخته» یعنی «دروغگوی‌تر از فاخته» و در وفا و مهر ناپایدار توصیف شده‌است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۹: ۱۷۵) حتی بدون علم به ویژگی‌های فاخته نیز مبرهن است این پرنده، شخصیت منفی منطق‌الطیر خاقانی است. فاخته در مقابل سیمرغ گردن‌کشی می‌کند.

فاخته گفت آه من کلّهٔ خضرا بسوخت حاجب این بار کو؟ ور نه بسوزم حجاب

مرغان بر در به پای، عنقا در خلوه جای فاخته با پرده‌دار گرم شده در حجاب

همچنین خالی از لطف نیست بار دیگر به استدلال فاخته در دفاع از شکوفه دقت کنید. در دفاع فاخته از شکوفه نوعی منفعت‌طلبی برداشت می‌شود. در واقع معتقد است شکوفه رجحان دارد چرا که زنبور عسل از گلبرگ تلخ آن مایعی برای عسل می‌سازد.

بلبل: گفتیم که مناظرهٔ پرندگان از بیت ۲۵ آغاز شده‌است، اما پیش از این در بیت ۱۷ در خلال توصیف طبیعت، بلبل توصیف می‌شود.

مرغان چو طفلکان ابجدی آموخته بلبل الحمدخوان گشته خلیفهٔ کتاب

بلبل در مناظره هم می‌گوید:

بلبل گفتا که گل به ز شکوفه است، از آنک شاخ جنیبت‌کش است، گل شه والاجناب

شفیعی کدکنی می‌گوید: «بلبل یا عندلیب، همان هزارآوا است یا هزاردستان. در کدکن آن را «هزار مقامه» می‌خوانند. از میان پرندگان بلبل مظهر آن دسته از صوفیان است که حق تعالی را در مظاهر جمالی او می‌بینند و نظربازند. برای اینان عبور از این مظاهر و رسیدن به ذات حق امری است ناممکن.» (همان، ۱۷۴) خاقانی در بیت ۱۷ بلبل را الحمدخوان و خلیفه

کتاب معرفی کرده‌است. صفت مبصر بودن و بالانشینی در استدلال بلبل در دفاع از گل مشهود است. این پرنده جزئی از طبیعت را پسندیده که بالانشین است.

قمری: شفیعی کدکنی قمری را وحشی نوشته‌است. این با استدلال قمری در دفاع از سرو هماهنگ است.

قـمـــری گـفـتـا ز گـل، مـملـکـت ســرو بـه کانـدک بـادی کـنـد گـنـــبد گـل را خـراب

اشاره به ویران شدن گل و چنین پیش‌زمینه ذهنی در این پرنده هنگام مواجهه با عناصر طبیعت، هماهنگ با این خوی وحشی‌گری است.

تیهو: نوعی کبک است. کبک در منطق‌الطیر به دلیل ویژگی خوردن سنگ‌ریزه‌ها و زندگی در کوهستان علاقمند به احجار کریمه تعریف شده‌است. در منطق‌الطیر خاقانی او سبزه را برتر می‌داند.

تیـهو گفـتا به اسـت سبـزه ز سـوسـن، بـدانـک فـاتـــحه صـحف بـاغ اوسـت گـه فـتح بـاب

تنها ارتباطی که می‌توان میان علاقه‌مندی تیهو به سبزه و ویژگی‌های آن پیدا کرد همان زندگی در محیط فراخ است که با گستردگی سبزه تناسب دارد.

طوطی: «طوق آتشین طوطی ناظر است به رنگ سرخی که در گردن طوطی دیده می‌شود. یکی از مهمترین نماد پردازی‌های مولانا نسبت به طوطی، تعبیر آن به روح و جان آدمی است. (راستگو، ۱۴۰۲: ۷۷) انتخاب طوطی -که در پس آینه او را الهام می‌دهند- با آنچه بر ضمیر سالک از واردات غیبی نازل می‌شود بسیار مرتبط است و زندگی‌نامهٔ هر سالکی مجموعه‌ای از خواطر و الهامات است. سبزی پرهای طوطی او را با خضر -که نقش بسیار مهمی در میان صوفیه و حتی سلسله‌های مشایخ تصوف دارد- مرتبط می‌کند و جستجوی جاودانگی را که صوفی از طریق فناء فی‌ا... خواستار آن است به یاد می‌آورد.» (همان، ۱۷۱) خاقانی از زبان طوطی نوشته است:

طـوطـی گفـتا سـمـن بـه بـــود از سـبـزه، کـو بـوی ز عـنبر گـرفـت، رنـــگ ز کـافـور نـاب

ارتباطی که می‌توان یافت این است که طوطی تنها پرنده‌ای است که برای توصیف عنصر برتر خود، بوی خوش آن را به عنوان ادله ذکر کرده‌است. بوی خوش، یک ویژگی دور از ظاهر است و با واردات غیبی و الهامات تناسب بیشتری دارد.

هدهد: «همان پوپک یا مرغ شانه‌به‌سر است که بر طبق اشارات قرآنی نامهٔ سلیمان را به نزد بلقیس برد. تاجوری هدهد ناظر به صورت ظاهری اوست که بر فرق او تاجی دیده می‌شود که در نظر عامهٔ مردم به شانه‌ای می‌ماند که گاه باز و گاه بسته می‌شود. تیزوهمی او در شناختن جایی که آب در زیر زمین باشد مشهور است و حکمت یا ضرب‌المثلی بوده است که

هدهد آب را در زیر زمین می‌بیند و از دیدن دام بر روی زمین عاجز است.» (همان، ۱۷۰) آنچه خاقانی در متن مناظره هدهد پرداخته‌است، بیشترین قرابت را با ویژگی‌های این پرنده دارد.

هـدهـد گفـت از سمن نـرگس بهـتر که هسـت کـرسـی جـم ملـک او و افـسر افـــراسـیـاب

او در نرگس تخت و تاج پادشاهی می‌بیند برای همین او را برتر دارد.

۲-۳. رساله‌الطیر نجم‌الدین رازی

رساله‌الطیر نجم الدین رازی در بین این سه نمونه که مرور شد، منحصربه‌فردترین است چرا که تفاوت‌های ساختاری و محتوایی غیر قابل انکاری با نمونه‌های همتای خود دارد. در این رساله که سرشار از مضامین عرفانی و نمادپردازی‌های معنوی است، قصه‌ای روایت می‌شود که هدف نهایی آن بسیار غافلگیرکننده است؛ رازی مدیحه نوشته است. او نه به دنبال کمالات عرفانی است و نه سیمرغ او که او را عنقای مُغرب می‌خواند، نماد خداست. عنقای او جمال‌الدین شرف سلغور، وزیر وقت است. تفاوت منحصربه‌فرد دیگر رساله‌الطیر رازی با نمونه‌های مشابه در آن است که او خود نماد تمام رمزها و پرندگان خود را در انتها گشوده است؛ شیوه‌ای که در میان مولفان آثار مشابه بدیع است و خالقان منطق‌الطیور معمولا اصل ماجرا و لایه‌های عمیق رسالات خود را به مخاطبان صاحب ذوق سپرده‌اند اما رازی چون هدفش صله گرفتن و در زیر سایه وزیر وقت بودن است، رموز منطق‌الطیر خود را می‌گشاید که در این پژوهش مرور خواهد شد.

داستان اثر او از این قرار است که روزی طوطی نزد نویسنده یا راوی می‌آید و از بد روزگار از او شکایت دارد و می‌خواهد که مرغ دل نویسنده نزد سلیمان رود و از او حکم بگیرد که بر اساس آن حکم، عنقای مغرب سرپرستی مرغان را به عهده بگیرد تا آنان از ظلم برهند. مرغ دل نویسنده نزد سلیمان رفته و از طریق هدهد از او حکم می‌گیرد و در هنگام رفتن نزد عنقای مغرب برای ابلاغ حکم، خود نویسنده هدهد سلیمان می‌شود و در این مسیر، باز و کلاغ او را همراهی می‌کنند که پس از مرور رمزگشایی که خود نجم‌الدین رازی نوشته‌است، ویژگی آنان را بررسی خواهیم کرد. در نهایت عنقای مغرب حکم را می‌پذیرد و رازی در پایان رمز نمادهای خود را می‌گشاید که از این قرار است. «چه جای سخن است شرح آفاق و انفس است «اسمعوا و اطیعوا». اول بدان‌که مرغانی که فریاد خوانان به بالای سرای ما آمدند نه مرغان بودند، ارواح رازیان زیان‌کار بودند که سوخته و نیازمند خداوند ارجمند شده‌اند و آن طوطی [که] از لب بام در کنار من پرید زبان حال ایشان و قفص‌ها: تن‌ها و دام‌ها: شعبدهٔ

روزگار و دست کودکان: رنج ظالمان و چنگال گربگان: بلای عوانان و کبوتر: وهم و دیوان: جاهلان و پری‌چهرگان: مردمان دانا و زن سیه چرده: خاک و زن سبزارنگ: آب و مرد سپید: باد و مرد سرخ: آتش و هفت بساط: هفت آسمان و باد بساط نورد: حرکت دوران و زنگی بساط نخستین: ماه و دبیر منافق: عطارد و زن بر بطی: زهره و خسرو نورانی: آفتاب و پهلوان چرخ: مریخ و زاهد پیر: مشتری و هندوی خرف: زحل و سراپردهٔ مرضع: فلک‌البروج، پردهٔ بی‌رنگ: لوح محفوظ، پرده‌دار کریم: سلیمان کبریا-جل جلاله-خاتم: فرمان او، مرغان: فرشتگان، نامه کبوتر: رقعهٔ دعای مخلصان، هدهد بازگشته: خاطر من، رحمت: مثال اجابت و کلاغ صدهزار دیده: شب و ستارگان و باز یک چشم: روز و آفتاب و دریا: محیط فضل و عرفان [و] هنرها و ماهیان: عبارت و گوهرها: معانی و جزیره: دنیا و کودکان: مردمان غافل و اژدها: مرگ و ظلمات: فتنهٔ گیتی و آب حیات: دانش، کوه قاف: مرتبه دولت و غار که در وی گنج حکمت و طلسم‌ها بود: تشریح‌البدن و مار: خشم و کیمیا: خرد و عنقای مغرب: خواجه عزیز و خداوند بزرگوار جمال‌الدین شرف سلغور.» (رازی، ۱۳۶۲: ۱۰۷) پیشنهاد می‌شود برای فهم بهتر منظور رازی، رساله‌الطیر او را مطالعه کنید چرا که در این میان حوادث مختلفی اتفاق می‌افتد که علت مطول بودن رمزگشایی رازی شده‌است و تعریف آن‌ها هدف اصلی این متن نیست.

در خصوص نمادپردازی پرندگان، رازی طوطی را زبان حال دردمندان نوشته است؛ انتخاب به‌جا و شایسته‌ای که کاملا متناسب با ویژگی‌های این پرنده است و همگان بر سخنوری او آگاهند. هدهد که فرمانبر سلیمان است با صفات شاهواری و بالانشینی توصیف شده‌است. این پرنده همواره نماد صدارت است و این را از ویژگی ظاهر خود که شانه‌به‌سر بودن است، دریافت کرده‌است. رازی هدهد بازگشته را -که منظور وقتی است که راوی به شکل هدهد به بارگاه عنقای مغرب می‌رود- (خاطر من) نوشته‌است. او همچنین کلاغ را که هزار چشم دارد، شب و ستارگان نوشته‌است. این نماد کمی ضعیف قلمداد می‌شود چراکه کلاغ در ادبیات و نزد عوام نماد مثبتی نبوده‌است و او را معمولا هم‌ردیف صفاتی مثل بدشگونی و دزدی آورده‌اند. «زاغ در باور عامه مردم ایران به صورت پرنده‌ای با نماد حسی سیاهی و شومی و در برخی موارد تحقیرآمیز بودن ظاهر شده‌است.

تمامی باورهای عامیانه مرتبط با زاغ به گونه‌ای راز آلود هستند. گویی انسان‌ها در طول دوران مختلف با نوعی ترس آمیخته به احترام به زاغ نگریسته و اعتقاد به نحوست این پرنده تقریبا در همهٔ فرهنگ‌ها در میان همهٔ ملل وجود داشته‌است. هرچند، در ایران، پرسروصدا بودن این پرنده منجر شده که آن را پرحرف و زیاده‌گو تصور کنند. چنین باورهایی احتمالا مأخوذ از صدای دسته‌ای از زاغ‌ها بود که به شکلی تخیلی مثل کلام انسان به نظر می‌رسید و

نیز از آن‌رو که زاغ‌هایی که در قفس نگهداری می‌شوند قادرند که کلمات را تقلید کنند. همچنین این پرنده به عنوان صفت آدم پرحرف و دزد به کار می‌رود.» (نجفی، ۱۳۹۸: ۱۷۷-۱۷۶) گویی رازی تنها آن را به علت داشتن پرهای سیاه نماد شب آورده‌است. باز سپید یک چشم نیز نماد روز است و آن هم تنها به علت رنگش مشمول چنین صفتی شده‌است.

۲-۴. منطق‌الطیر سنایی

منطق‌الطیر سنایی هم در نوع خود منحصربه‌فرد است. سنایی بر این باور قدیمی و حکم پذیرفته شده در خصوص اینکه تمام ارکان طبیعت و پرندگان و جمادات و حیوانات خدا را تسبیح می‌کنند[1] جامه‌ای نو پوشانده و به همین حکم کلی بسنده نکرده‌است. سنایی در منطق‌الطیر خود لحظه‌ای را تصویر می‌کند که پرندگان در حال ستایش پروردگارند و این ستایش گفتن را با ویژگی‌های هر پرنده متناسب پرداخته است البته استثنائاتی هم وجود دارد. «پرندگان در این ابیات مستقیما به ستایش خدا می‌پردازند و از نعمت‌هایی که خداوند به آنها بخشیده سپاسگزاری می‌کنند، ولی در ابیات آخر و در تسبیح کرکس مخاطب عوض می‌شود.» (بالانی، ۱۳۸۴: ۷۲) از حیث محتوا باید گفت «از دیدگاه سنایی جهان آفرینش، پدیدارگاه پروردگار نیز هست؛ زیرا در غیر این صورت او از رهگذر پدیده‌ها شناختنی نبود.» (محمدی، ۱۳۹۸: ۶۳)

به‌طور کلی درخصوص اشعار سنایی باید گفت «اساس و پیام و هدف سنایی در اشعار خود بر محور توحید و عشق استوار است. خدایی که او می‌جوید خدای یگانه‌ای است که شناخت او جز به او و جز به عنایت او میسر نمی‌شود. طبق جهان‌بینی توحیدی سنایی جهان مخلوق خداوند حکیم و آگاهی است که تمام افعالش روی حساب و برنامه است.» (همان۶۷) سنایی حتی وزن شعر خود را نیز متناسب با محتوای شعر خود انتخاب کرده و لزوم تناسب وزن و محتوا را فراموش نکرده‌است. «به‌طورکلی بهر هزج که در دیوان سنایی بسامد بالایی دارد برای این مضمون وزن مناسبی است و با محتوای آن همخوانی دارد. شاید یکی از مهم‌ترین دلایلی که بهر هزج و دیگر بحور آرام و سنگین چنین حالتی را القا می‌کند، دوری هجاهای کوتاه و در پی هم آمدن هجاهای بلند در آن‌هاست.» (دری، ۱۳۹۷: ۹۱) بنابراین «شاعر بهر هزج را برای توصیف انتخاب کرده‌است که البته می‌تواند وزن مناسبی برای این گونه مضامین باشد.» (همان، ۹۱)

---

[1] يُسَبِّحُ لِلَّهِ مَا فِي ٱلسَّمَٰوَٰتِ وَمَا فِي ٱلأَرْضِ لَهُ ٱلمُلكُ وَلَهُ ٱلحَمدُ وَهُوَ عَلَى كُلِّ شَيءٍ قَدِيرٌ / آیه ۱ سوره تغابن

این قصیده ۴۶ بیت دارد و عبادت پرندگان آن از بیت ۱۶ آغاز می‌شود. در این پژوهش ابیاتی که با ویژگی‌های خاص پرندگان پرداخته شده، مرور خواهد شد.

شبگیر زند نعره کلنگ از دل مشتاق وز نعره زدن طعنه زند نعره زنان را

شبگیر صبح زود است و نعره‌زنان شاید اشاره به پرنده‌های دیگری باشد که در صبح زود می‌خوانند. «کلنگ پرنده‌ای است کبود رنگ و دراز گردن بزرگتر از لک لک (برهان) کلنگ یا درنا (درنا کلمه ترکی است).» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۲۶۷)

آن لکلک گوید که «لَکَ الحَمدُ لَکَ الشُّکر!» تو طعمهٔ من کرده‌ای آن مار دمان را

خوراک لک لک ماهی، قورباغه، خزندگان، پرندگان جوان و پستانداران کوچک است و در بیت هم به خوردن ماران توسط این پرنده اشاره شده‌است که از ویژگی‌های اوست. همچنین «لَکَ الحَمدُ لَکَ الشُّکر» با نام پرنده تناسب دارد. سنایی عبادت لک لک را کاملا هماهنگ با ویژگی‌ها و حتی نام آن پرداخته‌است.

قمری نهد از پشت قبای خز و قاقم اکنون که بتابید و بپوشید کتان را

قمری پستاندار گوشت‌خواری است که شبیه راسوست. موهایش خرمایی و زیر شکمش زرد است. در زمستان رنگ موهایش کاملا سفید می‌شود. دمش همیشه سیاه است و پوستش به گرم بودن و سفید بودن معروف است. در این بیت قمری قبای خودش را از پشت بر زمین می‌نهد و قاقم هم‌اکنون که لباس سراسر سفیدش را پوشیده‌است، همینطور.

طاووس کند جلوه، چو از دور ببیند بر فرق سر هدهد آن تاج کیان را

طاووس که پرهای رنگارنگی دارد، وقتی می‌بیند که هدهد تاج پادشاهان را بر سر گذاشته‌است شروع به جلوه‌گری می‌کند. هم هدهد در ویژگی‌های ظاهری خود تاج دارد و هم طاووس با پرهای زیبایش نماد جلوه‌گری قرار گرفته‌است.

موسیجه همی گوید: «یا رازق رزاق/ روزی‌ده جان‌بخش تویی انسی و جان را.»

«مرغی است شبیه فاخته که بیشتر در خانه‌ها آشیانه می‌سازد. در خراسان امروز آن را موس کُتِقِی می‌خوانند و صدای آن را که شبیه جمله استفهامی «موسی! کوتقی؟» (=موسی! تقی کجاست؟) است وجه این تسمیه می‌دانند.» (همان، ۲۶۹) می‌توان گفت یا رازق رزاق گفتن موسیجه، به دلیل همان آواز شعرگونه او پرداخت شده‌است.

زاغ از شغب بیهده بربندد منقار چون فاخته بگشاده به تسبیح زبان را

زاغ از غوغا و فریاد بیهوده دهان می‌بندد چرا که فاخته دهان به تسبیح پروردگار گشوده‌است. سنایی به سروصدای بیهوده کلاغ اشاره کرده و در توصیف عبادت فاخته از آن وام گرفته‌است.

پیوسته هما گوید: «یکی است یگانه.» تا در طرف آرد، به هوا بر، ورشان را

همای سعادت می‌گوید خدا یگانه است تا در آسمان کبوتر دشتی یا وحشی را به شادی وادار کند. حالت معلق زدن پرندگان در آسمان را به شادی تعبیر کرده‌است.

گنجشک بهاری صفت باری گوید کز بوم برانگیزد اشجار نوان را

گنجشک به آواز خود خداوند را تسبیح می‌کند؛ خداوندی که از آن خاک سخت و ناآباد درختان ضعیف را زنده می‌کند. گنجشک خود ضعیف است و برای بقا محتاج عنایت باری‌تعالی است برای همین جلوه‌ای از طبیعت که در آن درختان ضعیف زنده و بارور می‌شوند، نظر او را جلب کرده و تسبیح خداوند را می‌گوید.

«هو» گوید «هو»، صد بدمی، سرخ کبوتر در گفتن «هو» دارد پیوسته لسان را

کبوتر سرخ صد بار هوهو می‌کند و پیوسته زبان به آوردن نام حق باز می‌کند. انتظار می‌رود که یقینا آواز این پرنده به همین شکل باشد.

چَرغان، به سر چنگ، درآورده تذروان تسبیح شده از دهن چرغ مر آن را

چرغ که مرغی است شکاری، تذرو که خروس باغی است را شکار کرده و چون او را در دهان دارد لحظه‌ای از تسبیح گفتن باز مانده‌است. عبادت این پرنده متناسب با خوی شکارگری‌اش توصیف شده است.

شارک، چو موذن به سحر، حلق گشاده آن ژولک و آن صعوه از آن داده اذان را

شارک هم مثل موذن شروع به آواز خواندن کرده‌است. برای همین ژولک و صعوه هم اذان می‌گویند. سنایی به آوازخوانی پرندگان کوچک نظر داشته‌است.

آن شیشککان شاد، از این سنگ بدان سنگ پاینده و پوینده مر آن پیک دوان را

شیشک پرنده‌ای شبیه کبک است. کبک‌ها در کوهستان‌ها زندگی می‌کنند و غذایشان سنگریزه است. سنایی از این سنگ به آن سنگ را برای همین پرداخته‌است.

آن کبک مرقع سلب برچده دامن از غالیه غل ساخته از بهر نشان را

کبک خاکی‌رنگ است و طوق سیاه و نوک و پا و زیر گلوی قرمز دارد؛ انگار که لباسش تکه‌تکه است. مرقع هم لباس تکه‌تکه است. کبک لباس مرقع پوشیده و برای نشاندار شدن انگار که از غالیه برای خود غل‌وزنجیر ساخته‌است. این توصیف کاملا شبیه ویژگی‌های ظاهری این پرنده است.

در خوید، چنین گوید کرک که «خدایا! تو خالق خلقانی صد قرن قران را.»

در میانه آواز بلدرچین صدایی شبیه (ق) شنیده می‌شود. واج آرایی (ق) و (خ) در این بیت به این علت است.

گویند تذروان که «تو آنی که بدانی راز تن بی‌قوت و بی‌روح و روان را

آن بـاز چـنـیـن گـوید: «یـارب! تـو نـگـهـدار بـر امـت پیـغـمبر ایـمان و امـان را.»
آن کـرکـس بـا قـوت گـویـد کـه «بـه قـدرت جـبـار نگـهـدارد ایـن کـون و مـکـان را.»
بـنـگر کـه عـقـاب از پـی تسـبیـح چـه گـویـد: «آراسـته داریـد مـر این سـیـرت و سان را!»

در این ابیات به عبادت پرندگان قدرتمند یعنی تذرو، باز، کرکس و عقاب اشاره شده که هر چهار تن هم به صفات قاهره و قدرت خداوند اشاره می‌کنند.

بـلـبـل چـه مُـذَکِّـر شـده و قـمـری قـاری! بـرداشـتـه هـر دو شـغـب و بانـگ و فغـان را

بلبل و قمری هر دو به صفت آوازخوانی مشهورند. در این بیت نیز واعظ و قرآن‌خوان توصیف شده‌اند.

آیـد بـه تـو، هـر پـاس، خـروشی ز خـروسـی کـای غـافـل! بـگـذار جـهـان گـذران را!

از بیت ۴۰ تا انتها خروس نصیحت می‌کند. محتوای اصلی نصایح او پرهیز از غفلت است. خروس با بانگ صبحگاهی مردمان را از خواب بیدار می‌کند و به همین علت در حسن ختام این قصیده، مخاطبان شعر را از خواب غفلت انذار می‌دهد.

۴. نتیجه‌گیری

نماد و رمز، گونه‌ای از بیان است که حاوی مفهوم و حقیقتی غیرمحسوس است و به گوینده این اجازه را می‌دهد که از محدودیت زبان حسی خارج شود. (راستگو،۱۴۰۲: ۷۱) نمادپردازی و نوع جان‌بخشی به حیوانات، عنصری است که در این پژوهش مورد بررسی قرار گرفت و حال به خوبی دریافت می‌شود که خاقانی به دلیل داشتن تبحر فوق‌العاده در وصف، چگونه توصیفات ظریفی را در خلال پردازش مرغان منطق‌الطیر خود به کار برده‌است. همچنین هدف غایی او که مدح حضرت رسول(ص) است، با انتخاب گل محمدی به‌عنوان جزء برتر طبیعت، همین تکامل در وصف را اثبات می‌نماید. در مقابل او سنایی است که در زبان مرغان خود قصه‌ای تعریف نمی‌کند و تنها عبادت پرندگان را تصویر کرده اما همچون استواری تمام قصاید بی‌بدیلش، هر عبادت را متناسب با ویژگی‌های پرنده‌های مختلف، پرداخته‌است. نجم‌الدین رازی نیز که مدیحه نوشته، همچون دو شاعر دیگر این پژوهش، خیلی در بند شخصیت‌پردازی نیست و حتی حاصل کار را نیز به مخاطب تیزهوش واگذار نکرده‌است. این نوع پرداخت نتیجه هدف او از نوشتن رساله‌الطیرش است. درواقع باید گفت؛ از مقایسه این سه اثر به خوبی دریافت می‌شود که چگونه تفاوت در هدف و انگیره تالیف، همچنین تفاوت آشکار در عقاید و جهان‌بینی مولفان، بر تک‌تک عناصر یک متن اثرگذار است.

در پایان به دیگر پژوهشگران پیشنهاد می‌شود که به عنوان موضوع پژوهش، نگاهی به تاریخچه نگارش زبان مرغان در ادب فارسی داشته باشند؛ چرا که با وجود تعدد و تنوع آثار، پژوهشی که به این سیر تطور نظم بدهد، در دست نیست. همچنین می‌توان هر دو یا چند رساله‌الطیر دیگر شاعران و نویسندگان را از منظر نمادپرداری، یا هر منظر و زمینه‌ای که به زعم پژوهشگر می‌رسد، با یکدیگر مورد مقایسه قرار داد. واکاوی علت اینکه چرا اکثریت زبان مرغان در یک بازهٔ زمانی خاص تالیف شده نیز، موضوع جالب توجهی برای پژوهش است.

کتاب‌شناسی

قرآن کریم

امین مقدسی، ابوالحسن و افتخاری، زینب (۱۳۹۳)، «بررسی تطبیقی مدایح نبوی در دیوان بوصیری و خاقانی»، ***کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۵، صص ۲۳-۱

بالانی، پیوند (۱۳۸۴)، «مقایسهٔ تطبیقی منطق‌الطیر سنایی، خاقانی و عطار»، **کتاب ماه ادبیات و فلسفه**، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۹۶، صص ۷۵-۶۶

حلبی، علی اصغر (۱۳۹۰)، ***گزیدهٔ حدیقه‌الحقیقه***، تهران: اساطیر.

حلبی، علی اصغر (۱۳۹۴)، ***مبانی عرفان و احوال عارفان***، تهران: اساطیر

دری، نجمه و رضایی، سمیه (۱۳۹۷)، «بررسی میزان هماهنگی وزن و محتوا در اشعار حکیم سنایی »، ***فنون ادبی***، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۲۲، صص ۹۸-۸۵

راستگو، علی (۱۴۰۲)، «واکاوی نگاه عرفانی مولانا به نماد طوطی در غزلیات شمس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۹۷- ۷۱

ریاحی، محمدامین (۱۳۸۸)، ***گزیده مرصادالعباد***، تهران: علمی.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶)، ***صدای بال سیمرغ***، تهران: سخن.

سجادی، سیدضیاءالدین (۱۳۹۲)، ***گزیده اشعار خاقانی شروانی***، تهران: علمی و فرهنگی.

سجادی، سیدضیاءالدین (۱۳۷۳)، ***شاعر صبح***، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، ***تازیانه‌های سلوک***، تهران: آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۹)، ***منطق‌الطیر***، تهران: سخن.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۹۵)، ***تاریخ ادبیات ایران*** *جلد اول*، تهران: ققنوس.

غنی، قاسم (۱۴۰۰)، ***تاریخ تصوف در اسلام***، تهران: زوار.

فتوحی، محمود (۱۴۰۱)، ***بلاغت تصویر***، تهران: سخن.

کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۶۸)، *رخسار صبح*، تهران: مرکز.

محمدی ده چشمه، حمزه و جهاندار، مژگان (۱۳۹۹)، «جلوه‌های توحیدی و مراتب آن در دیوان حکیم سنایی»، ***معرفت***، دورهٔ ۲۸، شمارهٔ ۲۲۸، صص ۶۹-۵۹

موسوی، سیده‌زهرا و ذوالفقاری، محسن (۱۳۹۲)، «نقد و تحلیل شیوه‌های تاثیرپذیری از قرآن و حدیث در شعر خاقانی»، ***پژوهش‌های ادبی- قرآنی***، دورهٔ یک، شمارهٔ یک، صص۳۱-۹

نجفی، علی و ذبیح‌نیا عمران، آسیه (۱۳۹۸)، «سه پرندهٔ شوم (جغد، زاغ و کرکس) در ربع مسکون، در باور عامه»، ***فصلنامه پاژ***، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۳۵، صص ۱۸۶-۱۶۹

همدانی، خواجه یوسف و رازی، نجم‌الدین (۱۳۶۲)، ***رتبه‌الحیات به ضمیمه رساله‌الطیور***، تهران: توس.

Comparing the Risale-i-Al-Tayr of Khaghani, Sana'i, and Najm al-Din Razi from the Perspective of Bird Symbolism

Sayeh Barin

۱. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: sayehbarin۱۳۷۹@gmail.com

Article Info (۱۵۱-۱۶۸)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۶/۰۶/۲۰۲۴

Accepted:
۲۵/۰۱/۲۰۲۵

Keywords:
Khaqani
Sanai
Najm al-Din Razi
Mantiq al-Tayr
Symbolism

ABSTRACT

Before Attar, various poets and writers had attempted to compose works on the language of birds. The vast majority of these works were composed around the late fifth to early seventh centuries, and despite the many commonalities that the composition of this type of work requires, there are also obvious differences among them. One of these differences is in the way birds are symbolized. In this study, which was conducted using a descriptive-analytical method and library resources, the Risale-i-Tayr of Khaqani, Sanai of Ghaznavi, and Najm al-Din Razi are compared from the perspective of bird symbolism because differences were observed in their presentation, final goal, and descriptions that made them susceptible to being compared in the present study. In this study, it was found that how the difference in the perspective and purpose of writing these works ultimately led to differences in the symbolism of birds. The Risale-i-Tayr of Khaqani includes unique descriptions and leads to the praise of the Prophet (PBUH). Sanai, with the focus on monotheism, depicts the scene of bird worship, and Najm al-Din Razi wrote a eulogy of the minister of the time through the language of birds, meaning that the style of each poet also had a special importance in the uniqueness of his language of birds, which has been reviewed in this study.

معرفی کتاب انهارالاسرار اثر علیم‌الله بلخی چشتی و ضرورت تصحیح آن

*علی حسن‌نژاد-[۱] اسماعیل تاج‌بخش[۲]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تبریز، ایران. (نویسندهٔ مسئول)
یارانامه: alihasannezhad۱٤@gmail.com

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه علامه طباطبایی، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله (۱۸۶-۱۶۹)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۱۱/۰۵

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۵/۲۶

واژه‌های کلیدی:
انهارالاسرار
بوستان سعدی
تصحیح نسخه
پایان‌نامه
نسخهٔ خطی

چکیده

انهارالاسرار یکی از کتاب‌هایی است که در شرح بوستان سعدی به قلم علیم‌الله بلخی در قرن دوازدهم نگاشته شده‌است. این کتاب دربردارندهٔ اطلاعات درخوری دربارهٔ نکات عرفانی و کلامی است. از این اثر، چند نسخهٔ خطی وجود دارد که تا کنون مورد مطابقه، تدقیق و تصحیح قرار نگرفته‌اند. بنابراین، ارائهٔ نسخه‌ای تصحیح شده همراه با فهرست‌ها و تعلیقاتی دربارهٔ محتوای کتاب ضرورت دارد. هدف از این پژوهش معرفی کتاب انهارالاسرار، نویسندهٔ آن و نیز بعضی نسخه‌های موجود این اثر است و بر همین مبنا به بررسی پاره‌ای از ویژگی‌های ادبی آن و نیز بیان ضرورت تصحیح این کتاب پرداخته شده است. بنابراین جستار، در میان نسخه‌های موجود از این اثر، نسخهٔ موجود در دانشگاه مولانا آزاد علیگر می‌تواند نسخهٔ ارجح باشد. این پژوهش نشان می‌دهد که انهارالاسرار شرح بوستان سعدی بر مبنای دیدگاه عرفانی است که با توجه به مباحثی چون عرفان، کلام متن از لحاظ درک و معنا دارای پیچیدگی‌های زیاد است. همچنین با وجود استفاده از گونهٔ نثر مرسل و ساده، کاربرد نثر مسجع و نیز نثر فنی، در نتیجه حضور آرایه‌های ادبی و عربی‌گرایی بسیار، دریافت معنا در این اثر را تاحدی دشوار ساخته است. این پژوهش در بخش معرفی کتاب و نویسندهٔ آن از روش کتابخانه-ای و گردآوری مستندات و در بخش بررسی متن با روش تحلیلی- توصیفی و روش قیاسی بهره برده است.

۱. مقدمه

افصح‌المتکلمین، «مصلح‌الدین سعدی شیرازی» یکی از معدود سخنورانی است که شهرت و آوازهٔ او هفت اقلیم را درنوردیده ا ست. این شهرت عالم‌گیر او را می‌توان مرهون م ضامین جهان‌شمولی دانست که او در آثارش به آن پرداخته است. در این میان شبه قارهٔ هند نیز از جمله مناطقی است که سعدی و آثارش جایگاه درخور و شایسته‌ای داشته و دارد تا جایی‌که کلیات سعدی، نخ ستین‌بار در سال ۱۸۲۴ میلادی در کلکته یه چاپ ر سید. (سعدی نامه، تصحیح جلال نائینی،۱۶) وجود تعداد زیاد ترجمه‌ها، شرح‌های آثار سعدی و نیز صدها نسخهٔ خطی از کلیات شیخ در کتابخانه‌های شبه قارهٔ هند، هند و پاکستان کنونی نیز تأیید دیگری بر این مطلب است.

در میان آثار سعدی، «سعدی‌نامه یا بوستان از اُمهات کتب فارسی است که از زمان نظم آن تاکنون شمع محافل ادب بوده است و فضلا و ادبای هر ملت، پروانه‌وار گردش برآمده‌اند و از سوختن در آتش وجد و ذوقش لذتی سر شار برده‌اند.» (خزائلی،۱۳۷۵: هفت) براین ا ساس در مناطق مختلف، شارحان ب سیاری د ست به شرح این اثر سعدی زده‌اند. یکی از این شرح‌های نگارش یافته در شبه قارهٔ هند، کتاب انهارالا سرار نو شتهٔ عارف سل سلهٔ چ شتیه، علیم‌الله حسنی است که بوستان سعدی را از دیدگاه عرفانی شرح می‌کند.

از آنجا که یکی از مهم‌ترین راه‌ها برای شناخت و حفظ فرهنگ و هویت هر ملت، توجه، حفظ و انتقال میراثی ا ست که از گذ شتگان آن ملت به جای مانده، بر همین ا ساس این پژوهش بر آن است ضمن معرفی کتاب انهار الاسرار نوشتهٔ علیم‌الله بلخی، عارف و ادیب قرن دوازدهم، ضرورت تصحیح این نسخهٔ خطی ارزشمند را بیان کند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

زبان سعدی در بوستان و سایر آثارش، سهل ممتنع است، ولی گاه همین زبان سهل ممتنع دارای ابهام بوده و به ویژه از دید غیرفار سی‌زبانان نیازمند تف سیر و شرح ا ست. اقبال آثار سعدی مخ صو صاً بو ستان و گل ستان در میان عوام مردم در سرا سر جهان بر اهمیت این مو ضوع افزوده ا ست. علیم‌الله بن عتیق‌الله بن ف ضل‌الله بلخی سرهندی چ شتی، از عارفان ادیب و فقیهان بزرگ قرن دوازدهم در هندو ستان، سعی در تحقق این امر مهم دا شته و با

توجه به ا ستادی در ادبیات فار سی،کتابی با عنوان «انهار الا سرار» در شرح بو ستان تألیف کرده است. شرح وی از بوستان به دلیل شرح دشواری‌ها و ابهامات اشعار بوستان و تبیین و شرح ابیات بو ستان از منظر عرفانی اهمیت دارد، با این حال این اثر ارز شمند که در قرن دوازدهم در هند نگارش یافته، تاکنون در معرض دید ادیبان و پژوهشگران قرار نگرفته است. بنابراین، معرفی و تصحیح این اثر به عنوان متنی جدید در مورد شرح بوستان به علاقمندان ادب فار سی ضرورت دارد. بر این ا ساس، این ج ستار در پی معرفی کتاب انهارالا سرار، نویسندهٔ آن، نسخ موجود این کتاب و ویژگی‌های خاص این اثر است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

یکی از مهمترین راه‌ها برای شناخت و حفظ فرهنگ و هویت هر ملت، توجه به میراثی است که از گذ شتگان آن ملت به جای مانده ا ست. بر همین ا ساس ن سخهٔ خطی به عنوان د ست‌نو شته‌ای بازمانده از گذ شتگان، از مهمترین نمونه‌های میراث گذ شتگان ا ست که باید هم در حفظ و نگهداری آن کو شید و هم آن را در اختیار محققان، ادیبان و علاقه‌مندان این‌گونه آثار قرار داد.

یکی از شاهکارهای ادب فار سی که همواره در طول تاریخ مورد توجه ادیبان و حتی عموم مردم قرار دا شته، بو ستان سعدی ا ست که شهرت جهانی یافته و در محفل بزرگان ادبیات جهان نیز از جایگاه ویژه‌ای برخوردار ا ست. این کتاب نخ ستین بار در سال ۱۸۲۴ میلادی در کلکته به چاپ ر سید. (سعدی نامه،ت صحیح جلال نائینی،۱۶) این مطلب ن شان دهندهٔ علاقه خاص مردم سرزمین هند به سعدی شاعر شیرین‌سخن فارسی و آثار اوست که خود زمینه ساز نو شتن ده‌ها شرح و کتاب در مورد سعدی و آثار او در این سرزمین ا ست. کتاب انهارالا سرار به عنوان یکی از این کتاب‌ها، از جنبه‌هایی چون شرح د شواری‌ها و ابهامات ا شعار بو ستان، تبیین نکات از منظر عرفانی و نیز متنی جدید برای محققان و علاقه‌مندان سعدی اهمیت دارد. از این رو برر سی، تحقیق، ت صحیح و به چاپ ر ساندن این اثر به عنوان یک میراث ارزشمند ضرورت می‌یابد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

باتوجه به اقبال و محبوبیت خاص بو ستان سعدی، ادیبان ب سیاری اعم از پی شینیان و معا صران برای آ شنایی بی شتر مخاطبان و درک بهتر از این اثر، شروحی را ارائه داده‌اند. با توجه به این علاقمندی، نسخه‌های خطی متعددی از شرح بو ستان با قلم و ذوق پی شینیان در کتابخانه‌های مختلف ایران و جهان موجود که برخی از این ن سخ ت صحیح شده‌اند. نمونه‌هایی چون:

سلامی (۱۳۹۲)، ر سالهٔ «ت صحیح شرح بو ستان سروری»؛ ح سینی بلداجی (۱۳۹۳)، پایان‌نامهٔ «مقدمه،ت صحیح و تح شیه شرح بو ستان هاز سوی»؛ بلند خورا سگانی (۱۳۹۰)، پایان‌نامهٔ «تصحیح شرح بوستان سروری» و... اما در مورد کتاب «انهار الاسرارعلیم‌الله بلخی» مو ضوع پژوهش حا ضر تاکنون ؤچ تحقیق و پژوه شی صورت نگرفته و این پژوهش، برای نخستین‌بار به معرفی و بیان ضرورت تصحیح این اثر اقدام می‌کند.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. نگاهٔ اجمالی به شرح‌های مختلف بوستان سعدی

بوستان یا سعدی‌نامه یکی از آثار منظوم سعدی شیرازی و نمونهٔ اعلایی از فصاحت و بلاغت است. این کتاب در ده باب، اندر باب وعظ و اخلاق و تربیت، در بحر متقارب سروده شده که بنابر گفتهٔ خود سعدی:

که پر در شد این نامبردار گنج ز شصد فزون بود پنجاه و پنج

تاریخ انجام آن سال ۶۵۵ است که سعدی آن را در حدود چهارهزار بیت سروده و به پادشاه وقت شیراز، اتابک ابوبکر بن سعد زنگی تقدیم نموده است. این کتاب برای اولین‌بار در سال ۱۸۲۴ میلادی در مجموعهٔ کلیات سعدی در کلکته به چاپ رسید. (سعدی،۱۳۱۷: ۶) و بعد از آن چندبار در لاهورف دهلی، تبریز، کانپور، بمبئی، تهران و... به چاپ رسید و علاوه بر آن تلاش‌های جدی برای تصحیح و شرح آن در اروپا به وقوع پیوست که از آن جمله می‌توان به تصحیح و شرح و ترجمهٔ آلمانی گراف اشاره نمود؛ کارل هاینریش گراف (۱۸۶۹-۱۸۱۵)، خاورشناس، مترجم و محقق آلمانی بود که بوستان سعدی را به آلمانی ترجمه کرده و در سال ۱۸۵۸ در وین به چاپ رسانید. علاوه بر اروپا، از دیرباز شرح‌هایی بر بوستان در حوزه‌های

نفوذ زبان و ادبیات فارسی یعنی ایران، هند و آسیای صغیر نوشته شده‌است. از قدیمی‌ترین شرح‌هایی که بر بوستان نوشته شده، می‌توان شروح محمد سودی بوسنوی (؟-حدود۱۰۰۶ هـ‌ق)، عبدالواسع هانسوی حسینی (۱۰۶۸- ۱۱۱۸هـ‌ق) و مصطفی بن شعبان سروری (۸۹۷-۹۶۹ هـ‌ق) را برشمرد که هریک تصحیح شده و امروز در دسترس عموم پژوهشگران هستند. در دوران معاصر نیز آثار نفیس و گرانمایه‌ای در شرح بوستان نوشته است که سرآغاز آنها را می‌توان «شرح بوستان دکتر محمد خزائلی» دانست که در سال ۱۳۵۲ هـ‌ش. منشر گردید؛ بعد از آن، شرح محمدعلی ناصح در ردیف دوم قدیمی‌ترین شروح قرار می‌گیرد که این کتاب در سال ۱۳۵۹ منتشر شده و در واقع حاصل تدریس بوستان در انجمن ادبی ایران بوده که ریاست آن بر عهدهٔ محمدعلی ناصح بوده است. در سال ۱۳۵۹ تصحیح مرحوم یوسفی از کتاب بوستان که شامل تعلیقاتی در شرح آن نیز بود، منتشر شد و این کتاب بیشتر به عنوان کتاب درسی و منبع مطالعاتی دانشگاه مورد توجه عموم بود. علاوه بر این شروح، آثار نفیس دیگری نیز از بوستان و شرح آن منتشر شد که از آن جمله می‌توان به چاپ حسین استادولی و بوستان سعدی باب چهارم محمد استعلامی و کتاب بوستان سعدی با تعلیقات دکتر انزابی‌نژاد که به نوعی آخرین اثر تحقیقی در این حوزه می‌باشد، اشاره نمود. ناگفته نماند، اولین شروحی که بر بوستان نوشته شده در کشورهای شبه قاره و آسیای صغیر بوده و این به دلیل نفوذ زبان و ادبیات فارسی است که بوستان به یکی از کتاب‌های درسی ایشان تبدیل شده و لذا در شرح و ترجمهٔ آن کوشش جدی نموده‌اند. در این میان انتشار آثار سعدی در شبه قارهٔ هند پیشینهٔ قدیمی‌تری نسبت به مناطق دیگر دارد به نحوی که با فرهنگ آنها آمیخته و حتی به یکی از کتاب‌های درسی ایشان تبدیل شده، لذا سایرین را نیز به تحقیق در مورد آثار سعدی برانگیخته به نوعی که مؤلفان دانش‌نامهٔ ادب فارسی از جمله دلایل توجه به سعدی را در شبه قارهٔ هند، توجه محققان انگلیسی برای آشنایی با فرهنگ هندیان و مردم شرق و سلطه بر ایشان دانسته‌اند.

در این دانشنامه به نام و مشخصات برخی از شرح‌ها و ترجمه‌های آثار سعدی اشاره شده که برخی از آنها به عبارت ذیل‌اند:

شرح عبدالواسع هانسوی، خلدستان ناظر مدارسی (۱۲۴۳ - ۱۳۰۰ق)، انهارالاسرار از علیم‌الله حسینی چشتی چالندری (۱۱۲۰ق) ، شرح علی بن محمد گل‌محمد انصاری (۱۱۳۴ق)، شرح مولوی تمیزالدین بن محمد یاور (۱۲۴۴ق)، شرح بوستان مولانا محمد کلهری که معلم و از مروجان زبان فارسی بوده است (۱۲۹۴ق)، شرح بوستان محمد افضل اله آبادی (۱۱۲۴-۱۰۳۸ق)، فیض بیکران از خاکی چانکامی (۱۲۹۶ - ۱۳۱۰ق)، شرح عبدالرحمن بن محمد احسان (۱۲۹۵ق) و از جمله ترجمه‌های بوستان سعدی ترجمهٔ بوستان مولوی جعفرعلی و سید احمد امیرحسن نورانی، استاد عربی و فارسی در اسلامیه کالج لکتو (۱۹۵۳ق)، ترجمهٔ منظوم بوستان از گوبند پریشاد فضا بن ذیبی پرشاد (۱۲۹۵ق)، شمیم بوستان از محمد عبدالواحد تولوی غازی پوری (۱۳۲۳ق).

۲-۲. معرفی نویسندهٔ انهارالاسرار

نویسندهٔ کتاب انهارالاسرار، علیم‌الله بن عتیق‌الله بن فضل‌الله بلخی، سرهندی چشتی، صوفی، عارف و یکی از فقهای حنفی قرن دوازدهم هجری در هند است. در مورد زندگی و سرگذشت این عارف اطلاعات اندکی موجود است. با این حال مطابق با تمامی منابع، او در سال ۱۱۰۹ ه. ق به دنیا آمده و در سال ۱۲۰۲ ه.ق و در نود و سه سالگی درگذشته است. (مدرس تبریزی، ۱۳۶۹: ۱۳۶)، (معلم حبیب آبادی، ۱۳۶۲: ۱۲۶)، (تفضلی، ۱۳۷۳: ۳۶۹).

در کتاب ریحانه‌الادب دربارهٔ این عارف هندی آمده است: «سید علیم‌الله بن سید عتیق‌الله چشتی از عرفای هند است که علاوه بر علم حقیقت، در علوم ظاهری نیز گوی سبقت از دیگران ربوده بود، کراماتی بدو منسوب می‌باشد و از تألیفات اوست: انهارالاسرار که شرح بوستان سعدی است. زبده الروایات در فقه، نثر الجواهر فارسی و نزهه‌السالکین که شرح اخلاق ناصری خواجه نصیرالدین طوسی است. وفات او در شانزدهم صفر هزار و دویست و دویم هجرت در نود و سه سالگی واقع و لفظ شیخ الکرام ۱۲۰۲ ماده تاریخ اوست.» (مدرس تبریزی، ۱۳۶۹: ۱۳۶)

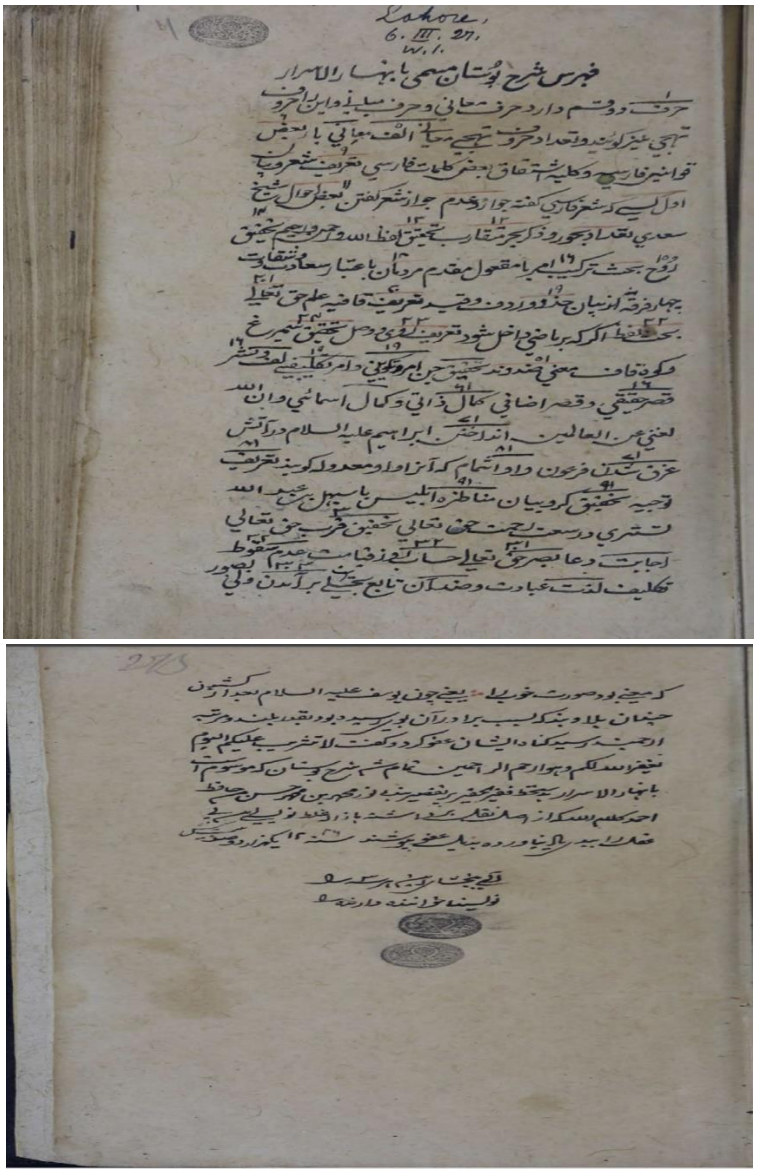
۲-۳. معرفی نسخه‌های خطی موجود از کتاب انهارالاسرار:

نسخه‌های متعددی از کتاب انهارالاسرار یا شرح بوستان سعدی در کتابخانه‌های ایران و شبه قارهٔ هند موجود است. در این پژوهش تنها به سه نسخه از این کتاب، در تصحیح انهارالاسرار علیم الله بلخی (قرن ۱۲هـ)، دست یافتیم.

الف. نسخهٔ کتابخانه و مرکز اسناد ملی:

این نسخه با عنوان«انهار الاسرار: شرح بوستان سعدی» با کد۱۰۳۵۵۵۷ ثبت شده و ۳۴۸ صفحهٔ ۲۰ سطری دارد. در آغاز این کتاب آمده: «حمد خداوندی را که در بوستان جان انهار اسرار جاری ساخته و جویای جواهر ارواح را... و انجام آن چنین است: الیوم یغفرالله لکم و هو ارحم الراحمین تمام شد شرح بوستان که موسوم است بانهار الاسرار...» کاتب این نسخه سال نگارش آن را ۱۲۳۶ ذکر کرده است.

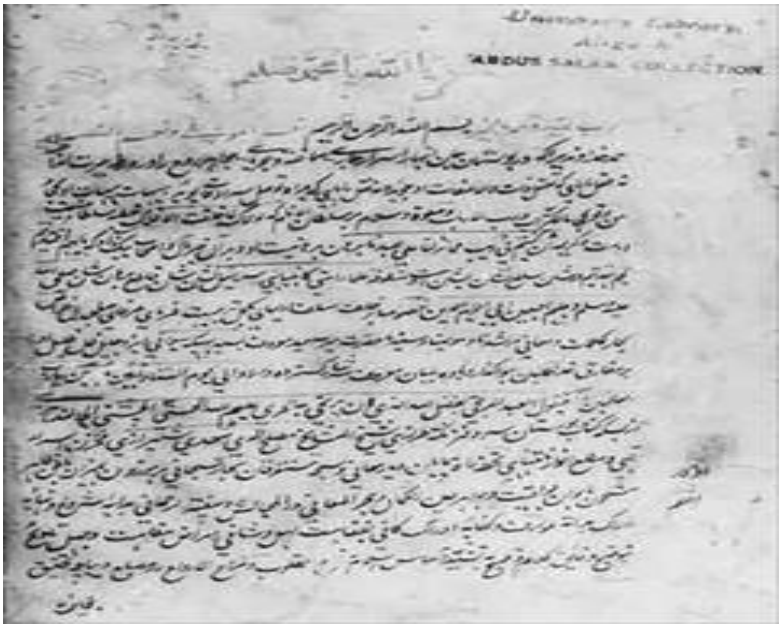
ب. نسخهٔ کتابخانه مولانا آزاد دانشگاه اسلامی علیگر:



این نسخه نیز با شمارهٔ « ۸۹۱۰۵۵۲۵/۹ احسن فارسیه» ثبت شده و دارای ۵۵۳ صفحهٔ ۱۹ سطری می‌باشد. این نسخه فهرست داشته و کاتب آن محمد بن محمدحسن حافظ احمد کلام‌الله است و کاتب سال نگارش آن را ۱۲۲۶ ذکر کرده است. به خط خواناتر و تمیزی بیشتر

و نیز نداشتن افتادگی و پوسیدگی و نیز سال نگارش آن نسخهٔ اساس تصحیح قرار گرفته است.

پ. نسخهٔ کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه اسلامی علیگر:



این نسخهٔ خطی با عنوان «انهار اسرار (شرح بوستان سعدی)» و با شمارهٔ «۸۶۲/۹۹ عبدالسلام فارسیه» ضبط شده که به خط نستعلیق بوده و ۱۹۳ برگ ۱۸ سطری دارد و آغاز آن چنین است: «حمد خداوندی را که در بوستان جان انهار اسرار جاری ساخته و جویای جواهر روح را در ورطه حیرت انداخته...» این نسخه با توجه به دو نسخه دیگر ناقص است.

۲-۴. نسخه اساس

از آنجا که تصحیح بر مبنای نسخه اساس، بهترین و معتبرترین روش برای تصحیح است، در این پژوهش نسخهٔ کتابخانه مولانا آزاد دانشگاه اسلامی علیگر به عنوان نسخه ارجح و اصلح و اساس پژوهش قرار گرفته به دلایل ذیل:

- خطاط این نسخه، نورمحمد بن محمدحسن بن حافظ احمد کلام الله، سال نگارش این نسخه را سال ۱۲۲۶ ذکر کرده که بسیار به سال تألیف کتاب نزدیک است.

- خط خوانا: خط این نسخه نسبت به نسخه‌های دیگر خواناتر و خوش‌خط‌تر می‌باشد. در دو نسخهٔ دیگرگاهٔ بعضی صفحات و نیز بعضی کلمات ناخوانا بوده و غیر قابل تشخیص است.

- سالم بودن: دو نسخهٔ موجود دیگر از لحاظ ظاهر و تعداد صفحات ناقص است. برخی صفحات دو نسخه دیگر، دارای پارگی است و به دلیل چسب، رنگ و لکه‌های موجود قابل خوانش نیست.

- کامل بودن: این نسخه افتادگی صفحه ندارد.

- این نسخه دارای فهرست‌بندی جامع و مناسب است. و پیشگفتار و توضیحات کاتب در ابتدای شرح وجود دارد.

۲-۵. ویژگی‌های کتاب انهارالاسرار:

انهارالاسرار شرحی است که بوستان را با بهره‌گیری از گفته‌های عارفان ایران و هند از دیدگاه عرفانی تفسیر می‌کند. در ابتدای نسخه مورد تحقیق، فهرستی از مطالب مندرج در کتاب با عنوان «فهرس شرح بوستان مسمی به انهارالاسرار» وجود دارد که با این جملات آغاز می‌شود: «حرف دو قسم دارد. حروف معانی و حروف مبانی و این را حروف تهجی نیز گویند و تعداد حروف تهجی. معانی الف معانی، با بعض قوانین فارسی و کلیه اشتقاق بعض کلمات فارسی، تعریف شعر و بیان اول کسی که شعر فارسی گفته و...» (بلخی چشتیه، بی تا: ۳) از لحاظ سبکی می‌توان گفت متن به نثر مرسل و در برخی مواقع نثر مسجع نوشته شده، البته مقدمهٔ آن نزدیک به نثر فنی است. این کتاب برخی ویژگی‌های مختص به خود دارد که در ادامه به آن پرداخته می‌شود:

الف. سرگذشت مختصر سعدی:

نویسندهٔ کتاب در چند عبارت مختصر به شرح سرگذشت سعدی شیرازی می‌پردازد. «منقول است که شیخ سعدی، سی سال شغل تعلم و تعلیم داشته و سی سال بسیاحت بسربرده و سی سال به عبادات و ریاضات ذرانیده و در اثنای سیر بشرف ارادت و صحبت شیخ الشیوخ حضرت شیخ شهاب الدین سهروردی مشرف شده و در شب جمعه ماه شوال سنه ششصد و

نود و یک بدار القضاء رحلت فرموده و یکصد و دو سال عمر یافته و اکثر کلام و اشعار او در موعظه است.» (بلخی چشتی، بی تا: ۹)

او همچنین در بیان مقام و جایگاه سعدی علیه الرحمه بیت‌هایی را به نقل از جامی می‌آورد که با وجود جستجویی که انجام شد، چنین ابیاتی در اشعار جامی یافته نشد.

«شنیدم کـه در روزگـار کـهن — شده عنصری شاه ملک سخن
چو بگذشت شاه سخن عنصری — به فردوسی آمد سخن پروری
چو فردوسی آورد سر در کفن — به خاقانی افتاد ملک سخن
چو خاقانی اندر جهان در گذشت — نظامی به ملک سحن شاه گشت
چو روز نظامی به پایان رسید — به سر چتر اشعار سعدی کشید»
(همان:۹)

ب. شرح عرفانی ابیات:

از آنجا که علیم‌الله بلخی چشتیه یکی از عارفان سلسلهٔ چشتیه است، شیوهٔ شرح او در این کتاب، بر مبنای دیدگاه عرفانی است. برای نمونه در شرح نخستین بیت بوستان:

بـه نـــام خـــداونـــد جـــان آفـریـن — حـکـیم سـخـن در زبـــان آفـــریـــــن

می‌نویسد: «پس گفت جان آفرین یعنی آفریننده و موجودگرداننده جان که ترجمه روح است. در مدارک در تفسیر قوله تعالی و یسألونک عن الروح قل الروح من امر ربی آورده که مسئول عنه نزد جمهور روحی است که در حیوان می باشد و...» (همان، ۳۸) سپس در پنج صفحه به بیان تعریف روح، ماهیت روح، نظریه‌های دینی، عرفانی و فلسفی در مورد روح می پردازد. (همان، ۳۸-۴۳)

پ. تصحیح شعر:

گاه نویسنده ضمن شرح بیت، بنا به نظر خود و یا شنیده‌هایش از ادیبان معاصر خود، دست به تصحیح بیت می‌زند که با نظر محققان امروزی صحیح نمی‌نماید. برای نمونه در مورد مصرع دوم بیت آغازین بوستان از قول مؤیدالفضلا می‌گوید: «اصل مصرع چگویم سخن بر زبان آفرین است و در این صورت زبان مفعول است و به غلط عام حکیم سخن بر زبان آفرین مشتهر شده است و سبب غلط آنکه نسخ واحدی پیش شیخ ابرائم فاروقی در ابتداء که این نسخه را شروع

کرد، محل چگویم را کرم خورده بود. او حکیم خوانده بود. همچنان در خواندن و نوشتن مروج گردید.» (همان، ۴۳-۴۴)

۲-۶. سبک نگارشی اثر:

الف. در شرح هر بیت، ابتدا اعراب و تلفظ کلمات مهم آن بیان شده، مثل:

«ایذای بالفتح و به نون و دال مهمله» (همان:۲۴۱)

ب. بعد از بیان اعراب کلمات، معنی و یا معانی آن را با ذکر منبع بیان می‌کند، مثل:

«طبع موصوف است و نکونامی اندیش، بی هاء به صیغهٔ فاعل؛ یعنی اندیشه‌کنندهٔ نیکونامی صفت آن و عجز به فتح عین است کذا فی المدار» (همان:۲۵۸)

پ. نویسنده گاه ترجمهٔ برخی کلمات را به زبان هندی بیان می‌کند، مثل:

«مستسقی، شخصی که استسقا دارد و این علتی است که صاحب آن هر چند آب خورد تشنگی او نرود و در هند "جلودهر" گویند.» (همان:۱۸۹)

ت. نویسنده در معانی کلمات و بیان نکات مختلف به کتب مختلف استناد می‌کند و نام آنها را ذکر می‌نماید، مثل:

«صاحب کشف‌اللغات گفته که این جمع خرابه است به معنی ویرانه» (همان:۳۵۸)

ث. اکثر استنادهای نویسنده در این کتاب به شرح عبدالواسع هانسوی است که همواره از او با عنوان «شارح محقق» نام برده ، مثل:

«و شارح محقق، دیرباز را به زنده دارد متعلق ساخته، یعنی اگر ملک وقت شب تا دیر بیدار باشد و نگهبانی از دزد و مفسد کند، مردم آرام و ناز بخسپند.» (همان:۳۴۱)

ج. نویسنده بعد از بیان نکات، در نهایت معنی بیت را آورده و گاهٔ معانی متفاوتی که از یک بیت با توجه به شرح عبدالواسع هانسوی (که همواره از او با عنوان شارح محقق نام برده است) موجود است، ذکر کرده و نظر خود را در باب هر یک ایراد می‌کند، مثل:

«آنچه شارح محقق گفته که جمله به کارش نیامد، بیان قوله خیانت ندید است، یعنی حسود که یک جو خیانت ندید؛ به این معنی که خیانت در کار آن وزیرنو نیامد؛ مثل گندم از حسرت طپید» (همان:۲۵۱)

چ. نویسنده در برخی از ابیات به اختلاف‌های موجود در تصحیح آن‌ها نیز اشاره می‌نماید، مثل:

«در بعضی نسخ "نه بی‌حکم" واقع شده باشد به الف مفتوح زاید و در بعضی به بی‌حکم به باء زاید» (همان:۴۱۲)

برخی دیگر از ویژگی‌های خاص این اثر بدین قرار است:

۲-۶-۱. رسم الخط نسخ:

بیشتر ویژگی‌های رسم الخط نسخ قدیمی در این نسخه به چشم می‌خورد، به عنوان مثال:

- حرف اضافهٔ «به» بدون کسر و متصل به کلمات نوشته شده، مثل:

«بنده بمقام تحریر استاد رجا» (نسخه اساس، ۱۹)

- اتصال«می» به فعل، مثل:

«از دیرباز میخواستم...» (همان)

- «گ» به صورت «ک» نوشته شده‌است، مثل:

«کفت تاریخ نشر غم در ضمیر» (همان)

- «چ» به صورت «ج» نوشته شده‌است، مثل:

«الحسینی الجشتی جالندهری...» (همان)

۲-۶-۲. شیوهٔ نثر:

انهارالاسرار به دلیل هدف آن که شرح یکی ازشاهکارهای ادب فارسی است، نثری ساده و نزدیک به مرسل دارد. هر چند، گاه در متن از نثر مسجع و در مقدمه از نثر فنی نیز استفاده شده است. از این رو مختصات هر سه گونه نثر در این اثر دیده می شود.

۲-۶-۳. عربی‌گرایی:

آوردن ضرب المثل‌ها و اصطلاحات عربی و نیز آیات و احادیث قرآن یکی از شاخصه‌های این اثر به ویژه در نگارش به نثر فنی است که به کرات دیده می‌شود.

استفاده از آیات قرآن و احادیث

«از آن که بایتهم اقتذیتم اهتدیتم در شأن ساطع ایشان است و منطوقه علما امتی کانبیاء بنی اسرائیل نشان شأن برهانشان... کما قال الله تعالی تؤتی الملک من یشاء و تنزع الملک ممن تشاء و تعز من تشاء و تذل من تشاء..» (همان:۴۵)

آوردن ضرب المثل و اصطلاحات عربی

«بهٔأت بینهایت او کجا و منی و تو کجا. ما التراب و رب الارباب.» (همان:۴۵)

آوردن فعل عربی قیل به جای گفته شده:

«و به قولی ثالث آن و قیل به هفدهم رمضان...» (همان:۲۵۷)

به کاربردن کلمه لهذا برای نتیجه‌گیری

«یاء به اعتبار ذات مختص به لختی نیست؛ لهذا در حروف مشترک شمرده.» (همان:۱۱۷)

توضیح اعراب با کلمات عربی

« امل بفتحین امید...» (همان:۲۴۱)

به کاربردن أی به جای یعنی

«چنانچه شباروز ای شب و روز و تکاپوی ای تک و پوی...» (همان:۵۵)

به کاربردن دو کلمه فأفهم و فتأمل در آخر برخی توضیحات

«بعضی گفته‌اند که این یاء برای استمرار است چنانچه کردی و گفتی فتأمل.» (همان:۵۳)

«همچنین توانی گویی هر سه یکی است. فأفهم.» (همان:۵۸)

۲-۶-۴. استفاده از صنایع بدیعی و بیانی:

تشبیه با استفاده از همچو و همچون

«این روح نزدیک جمهور متکلمین، جسمی است لطیف، آمیخته به بدن همچو آمیختگی آب به شاخ سبز و بعضی متکلمین گفته‌اند که عرض است و ان حیات است که بدن به وجود آن حی است. (همان:۱۲۴)

«آن حضرت(ص) را گاه اینچنین هم روی می‌داد تا از سینهٔ مبارک آوازی همچون دیگ جوشان برمی‌آمد و در کوچه‌های مدینه شنیده می‌شد.» (همان:۲۱۴)

استفاده از جناس

«و بر آب خیر مأل و اصحاب نیک مأب او...» (همان:۴۵)

به کاربردن آرایه موازنه

«نه عقل را رای که تعقل ذات و الصفات او جوید و نقل را پای که بر اطراف سراپرده ذات او پوید.» (همان:۴۵)

به کاربردن تضمین المزدوج

«حمد خداوندی را که در بوستان جان انهار اسرار جاری ساخته.» (همان:۴۵)

۲-۶-۵.توضیح و بیان نکات دستوری:

«پس معنی جان آفرین، آفریننده جان و معنی سخن بر زبان آفرین، آفریننده سخن بر زبان است. قال بعض الشارحین در مثل این ترکیب، فصل میان مفعول و امر جایز نیست؛ زیرا که در معنی مضاف و مضاف الیه اند. لیکن مضاف و مضاف الیه مقدم شده.» (همان، ۴۳)

«خوشا و بدا، بعضی گفته‌اند که این الف برای کثرت آن است یعنی بسیار خوش و بسیار بد و نزد آن کس این الف انشائیه است و همچنین الف لبامه و در آخر امر برای فاعلیت هم آید و این مطرد نیست چنانچه گویا و جویا و برای دعا قبل از دال مضارع هم ...» (همان:۵۵)

۲-۶-۶. شرح و توضیح اصطلاحات کلامی:

«بدان که امر الهٔ بر دو نوع است: یکی امر به واسطه انبیا و رسل علیهم السلام که میان حق و بنده واسطه شده، تبلیغ شرایع و احکام نموده‌اند. دوم امر بلاواسطه که متعین است به کلمه کن و این امر را امر تکوینی و ایجادی گویند.» (همان:۱۴۸)

۲-۶-۷. استناد به کتاب‌های دیگر:

«سید سند در حاشیه مطالع گفته که اصل دیوان دفتری است که جمع کرده شود...» (همان:۳۵۲)

۳. نتیجه گیری

انهارالاسرار، شرح عرفانی بوستان به قلم علیم‌الله بلخی چشتی، اثری است که تاکنون مورد تصحیح و چاپ قرار نگرفته است. در این پژوهش، از سه نسخهٔ موجود و در دسترس این کتاب، نسخهٔ کتابخانهٔ مولانا آزاد دانشگاه اسلامی علیگر به دلیل کامل بودن صفحات، خوانا بودن و از همه مهم‌تر تاریخ نگارش آن درسال ۱۲۲۶، به عنوان نسخه ارجح و اصیل تلقی

گردیده است. بنابر این پژوهش، کتاب انهارالاسرار، از لحاظ دارابودن اطلاعاتی دربارهٔ عرفان، به ویژه نظریات فرقهٔ چشتیه دارای اهمیت است و می‌تواند زوایای خاصی از این منظر را بر محققان آشکار سازد. همچنین این اثر، با توجه به وجود اطلاعات ادبی چون نکات دستوری، سبک نگارش اثر که شامل هر سه گونه نثر مرسل، مسجع و فنی است، می‌تواند در خور توجه باشد. عربی‌گرایی زیاد، وجود صنایع بیانی و بدیعی، توضیح نکات دستوری، علوم کلامی و عرفانی از نکات جالب توجه در این اثر است. بنا بر نتایج این جستار، با توجه به ویژگی‌های خاص انهارالاسرار یعنی شرح بوستان سعدی از دیدگاه عرفانی و نیز عدم چاپ آن تاکنون نیازمند خوانش، تصحیح و چاپ است.

کتاب‌شناسی

بلخی چشتیه، علیم الله (بی تا)، ***انهارالاسرار***، نسخهٔ خطی، دانشگاه مولانا آزاد علیگر.

بلند خوراسگانی، محمد (۱۳۹۰)، پایان‌نامهٔ «***تصحیح شرح بوستان سروری***»، دانشگاه آزاد واحد نجف آباد، نجف آباد.

تفضلی، آذر (۱۳۷۳)، ***فرهنگ بزرگان اسلام و ایران***، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.

حسینی بلداجی، سیده طیبه (۱۳۹۳)، پایان‌نامهٔ «***مقدمه،تصحیح و تحشیه شرح بوستان هانسوی***»، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، اصفهان.

سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۷۵)، ***بوستان سعدی***، شرح دکتر محمد خزائلی، چاپ دهم، تهران: سازمان انتشارات جاویدان.

سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۱۷)، ***بوستان سعدی***، به تصحیح سیدمحمدرضا جلالی نائینی، تهران: اقبال.

سلامی، جلال (۱۳۹۲)، رسالهٔ «***تصحیح شرح بوستان سروری***»، جلال سلامی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجی دانشگاه آزاد اسلامی تبریز، تبریز.

مدرس تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۹)، ***ریحانه الادب***، جلد سه، تهران: خیام.

معلم حبیب آبادی، میرزا محمدعلی (۱۳۶۲)، ***مکارم الآثار***، جلد یک، اصفهان: اداره کل فرهنگ و هنر استان اصفهان.

Introducing the book Anhar-e-Asrar by Alimullah Balkhi Chishti and the need for its correction

***Ali Hassannejad-[۱] Esmaeil Tajbakhsh[۲]**

۱. PhD student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz, Iran. Email: alihasannezhad14@gmail.com

۲. Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Allameh Tabatabaei University, Tehran, Iran.

Article Info (۱۶۹-۱۸۶)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۵/۰۱/۲۰۲۴

Accepted:
۱۶/۰۸/۲۰۲۴

Keywords:
The Secret River
Saadi's Garden
Copy correction
Thesis
Manuscript

ABSTRACT

Anhar-e-Asrar is one of the books written in the commentary on Saadi's Boustan by Alimullah Balkhi in the ۱۲th century. This book contains relevant information about mystical and theological points. There are several manuscript copies of this work that have not been matched, verified, or corrected so far. Therefore, it is necessary to provide a revised version with lists and annotations about the content of the book. The aim of this study is to introduce the book An-Har-e-Asrar, its author, and some of the existing versions of this work, and on this basis, some of its literary features have been examined and the necessity of correcting this book has been stated. Therefore, among the existing versions of this work, the version available at Maulana Azad University, Aligarh, can be the preferred version. This study shows that Anhar-e-Asrar is a commentary on Saadi's Boustan based on a mystical perspective, which, considering topics such as mysticism, has many complexities in terms of understanding and meaning. Also, despite the use of simple and simple prose, the use of complex prose and technical prose, as a result of the presence of many literary devices and Arabism, has made it somewhat difficult to understand the meaning in this work. This research has used the library method and documentation collection in the introduction of the book and its author, and the analytical-descriptive method and the deductive method in the text review section.

بررسی کارکرد عادت‌واره‌های بوردیو در پادشاهی کی‌کاووس

زهرا درویشعلی‌زاده[۱]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجه، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. محقق پسادکتری، رایانامه: parnianalizade۱۰@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۱۰-۱۸۷)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۴/۰۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۸ /۲۷

واژه‌های کلیدی:
عادت‌واره
کاووس
پادشاهی
بوردیو

چکیده

شاهنامه علاوه بر اینکه یک منبع ادبی است، خلق‌وخوی انسانی را نیز از زاویه‌های گوناگون مطرح می‌کند و در لطیف‌ترین حالت پند می‌دهد. ناهنجاری‌های اخلاقی در رفتار فردی، آسیب‌های اجتماعی به همراه دارد و جامعه را از حالت امنیت و سکون بیرون می‌بَرد. هدف این نوشتار ارائهٔ اعمالی است که با خیر آرمانی همگونی نداشته و فرد و به‌طبع جامعه را با چالش مواجه می‌سازد. از آنجایی که اندیشه‌های کی‌کاووس یکپارچه نیستند و چندان با واقعیت مطابقت ندارند، نمی‌تواند راهبردی عمل کند. این پژوهش سعی دارد عادت‌واره‌های شخصیت کاووس را نشان دهد و دریابد کدام عادت‌واره تأثیر وافری در روند حکومتی او داشته‌است؟ بر اساس یافته‌ها، عادت‌وارهٔ سلبی کینه در پادشاهی کاووس از بسامد بسیار بالایی برخوردار است. در واقع عامل اصلی ایجاد کنش‌ها به‌شمار می‌رود و این در حالی است که نیرنگ پایین‌ترین میزان تأثیر را داشته‌است؛ اما با برجسته نمودن داستان سیاوش در عادت‌واره‌های ایجابی مهر بیشترین بازکرد را به دست می‌دهد و اتهام که بر پایهٔ حس تخاصم و رقابت در کاووس بروز می‌کند، پایین‌ترین بسامد را دارد. در پادسوی آن نیایش نیز اندک است. هرآیینه فردوسی سرّ توازن اخلاقی را بهترسازی پارسایی و باورمندی به یزدان تبیین می‌کند.

۱. مقدمه

در نظام طبقه‌بندی فردوسی اخلاق شاخهٔ اصلی فرهنگ به‌شمار می‌رود که مفهوم عادت و حالت پیدا می‌کند. شاهنامه علاوه بر اینکه یک منبع ادبی است، خلق‌وخوی انسانی را نیز از زاویه‌های گوناگون مطرح می‌کند و در لطیف‌ترین حالت پند می‌دهد. «کلمه‌ی اخلاق[۱] که به معنی اوّلیهٔ عادت، شخصیت و حالات است، می‌آید.» (جانکار، ۱۳۸۸: ۲۰۹) آنچه که جامعهٔ قانون‌مند را دچار ایستایی می‌کند، منش و عادت‌هایی است که برای هدف شخصی تحقّق می‌یابد و «پی‌یر بوردیو»[۲]، جامعه‌شناس پساساختارگرای فرانسوی، آن را «عادت‌واره»[۳] معرّفی می‌کند. انتخاب نوع عادت‌واره همان عمل است که می‌تواند او را به کام‌کاری یا ناکامی برساند. هدف این نوشتار ارائهٔ اعمالی است که با خیر آرمانی هماهنگی ندارد و فرد و به‌طبع جامعه را با چالش مواجه می‌سازد. نوع انتخاب فرد در رسیدن به اهدافش مؤثر است و به نقل از ارسطو برآیند آن انتخاب «آرزویی عمدی برای چیزهایی که در حدود و مقررات ما هستند،» (۲۳۱) تعبیر می‌شود.

کی‌کاووس در شاهنامه با اینکه از فرّه ایزدی برخوردار است، اما نابخردانه عمل می‌کند. از آنجایی که اندیشه‌های او یکپارچه نیستند و چندان با واقعیت مطابقت ندارند، نمی‌تواند راهبردی عمل کند؛ زیرا فرایند اندیشه با آگاهی از حقیقت رخ می‌دهد که جایگاه پیدایش آن ذهن است. این پژوهش سعی دارد عادت‌واره‌های شخصیت کاووس را نشان دهد و دریابد کدام عادت‌واره تأثیر وافری در روند حکومتی او داشته‌است؟ فرضیه‌ها حاکی بر آن است که در این داستان دامنهٔ باورمندی به یزدان از بسامد کمتری برخوردار است و سبب عمدگی کین‌جویی می‌شود.

۱-۱. بیان مسأله و سوالات پژوهش

پژوهش علمی حاضر از لحاظ هدف، بنیادی تجربی و رویکرد فیاسی است. بر اساس ماهیت و روش نیز، توصیفی و از نظر شیوه‌ی نگرش تحلیلی و نوع عِلّی است؛ زیرا نگارنده به‌دنبال چگونگی موضوع طرح شده بوده و قصد دارد خلق‌وخوی شخصیت کی‌کاووس را بررسی نموده و پیامدهای آن را آشکار سازد که در نهایت با تکنیک آماری و تحلیل کمّی به نتیجه می‌رسد.

---

[۱] Ethics
[۲] Pierre Bourdieu (۱۳۹۰- ۲۰۰۲)
[۳] Habitual

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

مطالعهٔ شخصیت‌های شاهنامه با رویکرد جدید میان‌رشته‌ای ادبیات و جامعه‌شناسی، امکان دسترسی به مسیری تازه را در چگونگی تعامل افراد با یکدیگر نشان می‌دهد. جامعه‌شناسی به‌عنوان یکی از شاخه‌های علوم انسانی در بسیاری از زمینه‌ها با ادبیات تناسب موضوعی دارد که ضرورت انجام پژوهش‌های مشترک میان این دو مقوله فرد را در جهت سلامت رفتاری و عملکرد صحیح یاری می‌رساند. بررسی اخلاقی یکی از روش‌های مؤثر برای آشناسازی اندیشه‌های فردوسی و بوردیو است.

شاهنامه به‌عنوان منبع آموزه‌های اخلاقی جهت توازن رفتاری در جامعه اهمیت دارد و از آنجایی‌که تاکنون عادت‌واره‌ها یا منش کی‌کاووس در شاهنامه از دیدگاه بوردیو بررسی نشده، از این روی، این پژوهش به‌صورت الگومحور می‌تواند نابه‌سامانی‌ها، وضعیت‌های اجتماعی، جهت‌گیری‌های روحی و اخلاقی افراد را بر پایهٔ شاخصه‌های مفاهیم بوردیو در بیت‌های فردوسی نشان دهد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

رضا ستاری در بررسی شخصیت کاووس بر اساس برخی کردارهای او از دوران باستان تا شاهنامه به این نکته اشاره می‌کند که کاووس در متون کهن با شخصیت او در شاهنامه متفاوت است. در اوستا پادشاهی قدرتمند و فرهمند است و بر خلاف سفرش به آسمان، لشکرکشی‌های او به مازندران در هیچ نوشته‌ای نیامده‌است. داریوش گودرزی در نوشتار «کاووس، اسطوره‌ی نیک و بد» بیان می‌کند که با در نظر گرفتن تحوّل شخصیت کاووس، از متون باستانی کهن تا شاهنامه تحت تأثیر عوامل اجتماعی دست‌خوش تغییر شده و ضمن تطابق خواست مخاطبان خویش از جایگاه خداگونه و آسمانی به پادشاهی سست عنصر و کم‌خرد فرو افتاده‌است. همچنین با توجّه به اینکه پهلوانان سترگ در خدمت او بودند، هم‌واره کشور را به‌سوی جنگ و ویرانی رهنمون کرده‌است. صبا پژمان‌فر نیز در نوشتهٔ تحلیل بوردیویی میدان تولید ادبی شاهنامه و عادت‌وارهٔ فردوسی، میدان تولید ادبی قرن چهارم و منش فردوسی را بررسی می‌کند و می‌نویسد: «شاهنامه در نتیجهٔ عادت‌وارهٔ جمعی قرن یکم و عادت‌وارهٔ فردی فردوسی، به‌عنوان کنشگر تولید شده‌است. فردوسی با دیگر کنشگران میدان تولید ادبی مانند فرّخی، عنصری و امیر معزّی متفاوت است.» (پژمان‌فر، ۱۳۹۹: ۱۱۷) لیلا پناهی در مقالهٔ روان‌شناسی شخصیت کاووس در شاهنامه، اذعان می‌دارد که «کاووس فراتر از نژاد و محیط، سرشت و گوهری بد دارد که سرچشمهٔ اعمال منفی او می‌شود.» (پناهی،

۱۳۹۳: ۲۶۴) ضمن اینکه بر اساس ویژگی‌های اخلاقی و روحی بر طبق نظریهٔ آیزنگ، کاووس شخصیتی برون‌گرای ناپایدار دارد و تأثیر و غلبهٔ نهاد در ساختار شخصیتی او بارز است؛ اما پژوهشی که عادت‌واره‌های شخصیتی او را بررسی نموده و پیامد آنها را آشکار سازد، یافته نشده‌است.

در اهمیت پژوهش باید گفت منش‌های هر فرد دستاورد عادت هستند. احساس و رفتار که مشحون مشاهدات خردمندانه است، در کیفیت زندگی اجتماعی تأثیر می‌گذارد. ناهنجاری‌های اخلاقی در رفتار فردی، آسیب‌های اجتماعی به همراه دارد و جامعه را از حالت امنیت و سکون بیرون می‌سازد. به‌طور کلّی، در این پژوهش رابطهٔ تفکّر و حقیقت آشکار می‌شود. از این روی، فردوسی در داستان کاووس، جلوه‌های گوناگون اخلاق یک فرمانروا را که برخاسته از جریانی ذهنی و فکری است، به‌صورت کهن‌الگو نشان می‌دهد.

۲. مبانی نظری

۲-۱. نگاهی به نظریهٔ بوردیو

با توجّه به رهیافت قدرت بوردیو و مسیر ارائه شده، روابطی نمادین بین کنشگران یا قدرتمندان وجود دارد که بر اساس آن مبادلهٔ اندیشه صورت می‌گیرد و قدرت ایجاد می‌کند. در قدرت غرضی نهفته است که محور رویدادهای علّی افراد همدیگر را سرکوب یا تحریض می‌کنند. «تمایزات بسیاری میان قدرت و مفاهیم نزدیک با آن یعنی اقتدار، إغوا و زور صورت پذیرفته است.» (استوارت، ۱۳۸۳: ۱۶۴)

۲-۲.عادت‌واره

خصلت یا منش و به تعبیر عموم همان اخلاقیات است که جزء فرهنگ فردی محسوب می‌شوند و با توجّه به شرایط انسان‌ها بروز می‌کنند. در واقع عادت‌واره‌ها رابط میان ساختار جامعه و کنش‌های اجتماعی هستند. «عادت‌واره‌ها اصول تکثیرگر رفتارهای متمایزکننده‌اند. آنچه که کارگر می‌خورد و به‌خصوص شیوهٔ خوردن او، ورزشی که انجام می‌دهد و شیوهٔ انجام آن، عقاید سیاسی که دارد و شیوه‌ای که برای ابراز آن در پیش می‌گیرد، به‌گونه‌ای نظام‌یافته از موارد مشابه آن نزد مدیرعامل‌های صنعتی متفاوت است. عادت‌واره‌ها میان آنچه خوب است و آنچه بد، آنچه ممتاز است و آنچه معمولی تفاوت می‌گذارند.» (بوردیو، ۱۳۹۶: ۳۷) با مطالعهٔ شاهنامه و طبق نظریهٔ بوردیو، می‌توان عادت‌واره‌ها را خصایصی دانست که قدرت به‌واسطهٔ آنها قوت و ضعف می‌یابد. شاهنامه به‌عنوان یک الگو، صنعت نو و تازه‌ای را جهت هم‌جوشی

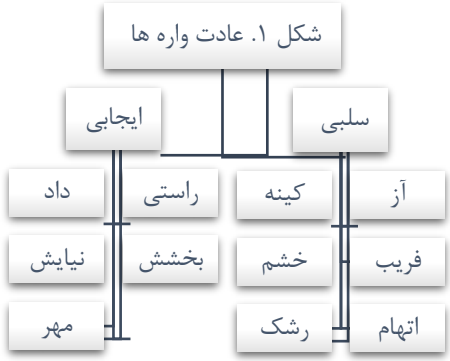
صلح‌آمیز و جامعه‌ای آرمانی به انسان نشان می‌دهد. «بوردیو عادت‌واره را نظامی از خلق‌وخوی‌های پایا و قابل جابه‌جا شدن تعریف می‌کند که به‌عنوان مبنای زایای کردارهای ساخت‌بندی شده عمل می‌کنند.» (Bidet, ۲۰۳:۱۹۷۹) در شاهنامه عادت‌واره‌ها تعیین می‌کنند که کنشگر سرمایه‌ها و میدان قدرت را چگونه راهبری نماید. در واقع آنچه که باعث بروز کنش و واکنش می‌شود، همین عادت‌واره‌ها هستند که از کلمات کلیدی مشترک و هموند اندیشه‌های فردوسی و بوردیو به شمار می‌روند.

اصل حکمت عادت‌واره‌ها و خصلت‌های انسانی را نمی‌توان در ردیف فن یا مهارت قرار داد؛ زیرا هر عملی با تأسی بر قوانین خاصّ خود صورت‌پذیر است و هر کسی در حوزهٔ تخصّصی خود متبحّر می‌گردد؛ اما عادت‌واره‌ها برای فرد نقش هدایت‌گر دارند و می‌توانند چگونگی روابط افراد را تعیین کنند. بوردیو آن را «مهارت عملی [می‌داند] که اهمیت و معنای اجتماعی دارد و مبتنی بر تجانس کارکردی و ساختاری است.» (بوردیو، ۱۳۹۷: ۱۱۵) آنچه که در این مسیر راهگشاست، شناخت و آگاهی تجربی است تا وحدت نسبی به‌وجود آورد. تفاوت در عادت‌واره‌ها، تفاوت در فرهنگ ایجاد می‌کند که آن هم به میزان درک و نوع نگاه فرد بستگی دارد. همین امر مناقشات و کنش‌های اجتماعی را پایه‌ریزی می‌نماید. سبک قدرت کنشگران از نوع زندگی و عادت‌واره‌ها قابل شناسایی است؛ زیرا در روابط اجتماعی آنها تأثیر می‌گذارد و سرمایهٔ نمادین و سرمایهٔ فرهنگی را نیز از هم متمایز می‌سازند. «عادت‌واره، شرایط اجتماعی، امکانات و محدودیت‌ها را در شخص درونی کرده، در واقع با این کار رفتار فرد را در اجتماع شکل می‌دهد؛ لذا ساخت‌دهنده است و از سویی میانجی بین تجارب گذشته و محرّک‌های کنونی است و از سویی دیگر ساخت‌مند نیز است.» (استونز، ۱۳۷۹: ۳۳۴) از این روی، می‌توان عامل انحطاط یا پایایی اقتدار را دریافت. در واقع خصلت‌ها عادت‌واره‌ها را شکل می‌دهند که به‌طور مصوّر نشان داده می‌شوند. بر اساس شاهنامه و در این نوشتار عادت‌واره‌ها به دو دسته تقسیم می‌شوند:

۱. عادت‌واره‌های سلبی که همان خصلت‌های بد و منفی هستند.

۲. عادت‌واره‌های ایجابی خصلت‌های خوب و مثبت هستند.

عادت‌واره در انسان دو سویه است؛ یک سو که در وجودش نهادینه شده و دیگر با توجّه به محیط به او القا می‌گردد که نقش وجدان و قدرت ایمان نیز در آن مؤثر است.



۳. پردازش تحلیلی موضوع

تفسیر متون سیاسی تاریخی و دسترسی به عناصر اساسی و چارچوب‌های اندیشهٔ سیاسی نویسندگان آنها، ماهیت کارکردی خود را از این جهت به دست می‌آورد که این نویسندگان و آثار در ارتباط مستمر با مسائل امروزی قرار دارند. (عبدالخانی؛ احمدوند، ۱۴۰۲: ۱۷۴) ورود فردوسی به‌دنیای درونی شخصیت‌ها، یکی از وجوه تمایز شاهنامه نسبت به بسیاری از آثار کهن است. (آجودانی، ۱۴۰۱: ۲) عادت‌واره‌ها با توجّه به موقعیت‌هایی که فرد در آن قرار می‌گیرد، تعیین می‌شوند و بین انسان و سایر موجودات پیوندی جداگانه به‌وجود می‌آورند و کیفیت قدرت و جاذبهٔ او را نسبت به جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، آشکار می‌سازند. «عادت‌واره هم محصول ساختار اجتماعی است و هم موّلد ساختار اعمال اجتماعی که ساختارهای اجتماعی را بازتولید می‌کند؛ هم مفهومی ذهنی است و هم عینی؛ هم مفهومی خُرد است و هم کلان.» (سیدمن، ۱۳۸۶: ۱۹۸) بنابراین می‌توان گفت همهٔ رفتارهای انسان تحت تأثیر همین منش‌ها است.

۳-۱. عادت‌واره‌های سلبی

۳-۱-۱. رشک

در دورهٔ پادشاهی کاووس، پسرش سیاوُش پس از ورود به توران با عادت‌واره‌های ناپایدار مواجه می‌شود؛ زیرا رفتار افراد از محرّک‌های بیرونی شکل می‌گیرد. «هر «آنتی‌تز»[۱] [نهاد] مذهبی، اخلاقی و اقتصادی هنگامی می‌تواند خود را به آنتی‌تز سیاسی تبدیل کند که بتواند انسان‌ها را به‌طور مؤثری بر طبق دوست و دشمن گروه‌بندی کند.» (Schmitt, ۱۹۷۶:۳۷) به‌عنوان

[۱] Antithesis

مثال: رشک عادت‌واره‌ای است که به‌واسطهٔ عوامل خارجی که حالت عینی می‌یابند، انسان را تحریک می‌کند. منشأ اصلی حسد، رسیدن فرد به موقعیت و جایگاه محسود است و کرسیوز (برادر افراسیاب) نیز در این وضعیت قرار می‌گیرد؛ بنابراین به نیرنگ متوسّل می‌شود و دَموی و گُرُوی زره (دو پهلوان تورانی) نیز در این امر او را همراهی می‌کنند. فردوسی گونه‌های رشک را در کرسیوز نشان می‌دهد که عبارت‌اند از:

دیدن کاخ سیاوش در سیاوشگرد؛
دیدن مهارت او در تیراندازی؛
دیدن قدرت و مکنت سیاوش.

عادت‌واره‌های سلبی می‌توانند زنجیروار امتداد یابند. کرسیوز ابتدا رشک می‌ورزد، سپس فتنه‌افکنی و بدگویی می‌کند، نیرنگ می‌زند، توطئه می‌چیند و در نهایت خشونت افراسیاب را برمی‌انگیزد که به مرگ سیاوش می‌انجامد. بر اساس نظر بوردیو کنشگران نسبت به موقعیت‌هایی که دارند، هویت پیدا می‌کنند. شکل‌گیری این هویت‌ها به‌وسیلهٔ تفاوت‌های فردی و اجتماعی آنها انجام می‌شود. عادت‌وارهٔ رشک در کرسیوز انگاره‌های ذهنی و درونی‌شدهٔ او هستند که با آنها محیط پیرامون خود را درک و فهم می‌کند. فردوسی رشک کرسیوز بر سیاوش را این‌گونه به تصویر می‌کشد:

چُنان خوارش از پشت زین برگرفت — که گُردان بماندند ازو در شگفت
برآشفت کرسیوز از کار اوی — پُر از غم شدش دل پُر از رنگ، روی

(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۳۷۵)

۲-۱-۳. اتّهام

هنگامی‌که سیاوش رستم را به همراه نامه‌ای نزد کاووس می‌فرستد تا از گرفتن هدیه و گروگان و برقراری صلح او را آگاه سازد، شاه خشمگین شده و نمی‌پذیرد. از این روی، به جای رستم پاسخ نامه را به طوس می‌دهد که برای سیاوش ببرد؛ زیرا از رستم گله‌مند بوده و به او تهمت آزمندی می‌زند. از نظر بوردیو اخلاق در سرشت انسان وجود دارد و هنگامی که فرد در شرایط قرار می‌گیرد، آنچه که پنهان بوده، آشکار می‌شود. در واقع تجربه‌های محیطی عامل تولید رفتار اجتماعی است. می‌توان گفت عادت‌واره‌ها با اینکه افراد در چه سطحی هستند، ارتباط دارند. از این جهت، در کاووس حس تخاصم و رقابت دیده می‌شود.

تن‌آسانی خویش جستی بدین نه افزوزش تاج و تخت و نگین
(همان، ۳۴۰)

هم اندر زمان طوس را خواند شاه بفرمود لشکر کشیدن به راه
(همان، ۳۴۱)

۳-۱-۳. آز

از دورهٔ پادشاهی منوچهر به بعد کم‌کم عادت‌واره‌ها دست‌خوش تغییر می‌گردند. بر اساس دیدگاه بوردیو می‌توان گفت، آزمندی نقطه‌ی اتّصال کنش و سکون است؛ کاووس بار دیگر تصمیم می‌گیرد که در قلمرو حکومت خود جولانی دهد و همه را به باج دادن مطیع سازد تا که به هاماوران می‌رسد. با توجّه به اینکه او در موقعیت‌های پیشین قرار گرفته و تجربه کسب کرده‌است، اما هیجان تازه‌ای در او ایجاد می‌شود که از درک پیامدهای حاصل از این حرکت باز می‌ماند و آهنگ صعود به آسمان می‌کند. «بر اساس متون پهلوی و فرکرد دوم وندیداد برمی‌آید که جم [۱] و کاووس هر دو جاودانه خلق شده بودند؛ ولی بر اثر خطاهای خویش فناپذیر شدند. یکی از اعمال جبارانهٔ کاووس رفتاری است که با اوشنر[۱][۲] مردی دانا و نوادهٔ پااُورواجیریّا[۲][داشته].» (صفا، ۱۳۸۷: ۴۸۸) شاید یکی از دلایل اینکه حکومت کاووس در گسترش سرمایهٔ فرهنگی ناموفّق است، همین باشد. «آز در مفهوم کلّی فزون‌طلبی است. اقلیتی قدرتمند، می‌خواهند که همهٔ مواهب دنیا یعنی ثروت، امنیت، فراغت و از جمله فرمانروایی را در انحصار خود داشته باشند.» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۰: ۷۷) بی‌شک این خصیصه، به شکل عادت‌واره رذایل دیگری را نیز به همراه دارد.

به جنگ زمین سربه‌سر تاختی کنون بآسمان نیز پرداختی
ز شرم دلیران منش کرد پست خُرام و درِ باردادن ببست
(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۲۵۱)

۴-۱-۳. خشم

جزء مشخّصه‌های اصلی نظریهٔ بوردیو است که با مفهوم «خشونت نمادین» مطرح می‌کند و از نوع عادت‌واره‌هایی است که آگاهانه نیست. قدرت افراسیاب نیز بر پایهٔ خشم استوار است. در واقع خشونت افراسیاب تحمیل نمادین خواسته‌های خود به سرمایه‌های اجتماعی است؛ نه ایجاد نظم مشروع که سبب ابهام در روابط قدرت می‌گردد. «به نظر بوردیو سلطهٔ نمادین اگر

---

[۱] Oshnar
[۲] Paurvadjirya

بخواهد محقّق شود، باید از طرف تحت سلطه‌ها به‌عنوان رفتار سلطه‌گرایانه شناخته نشود تا بتواند به‌عنوان رفتاری شناخته شود که سلطهٔ نمادین پشت آن پنهان است.» (بوردیو، ۱۳۹۶: ۲۵۲) در ماجرای کشتن سیاوش نیز سعایت کرسیوز خشم افراسیاب را برمی‌انگیزد. در واقع بدگویی و سعایت نوعی از قدرت زبانی سیاسی در جهت کنترل موقعیت‌های اجتماعی است که منفعت یک سویه دارد. به‌نظر می‌رسد در نگرش جامعه‌شناسی سیاسی این تاکتیک برخاسته از تفکّر هژمونی[۱] و سلطه در گروه قدرت‌مدار است. می‌توان گفت «در حوزهٔ سیاسی نیز گفتار برای سیاستمداران [تنها] پیام را منتقل نمی‌کند، بلکه برای شنونده محیط شناختی کنترل‌شده‌ای را فراهم می‌کند که تفسیرها را سامان دهد.» (Wilson,۱۹۹۰:۱۱) دوگانگی رفتاری افراسیاب و کرسیوز برخاسته از هویت گسیختگی وی به سبب عادت‌واره‌های سلبی بوده که از جنبهٔ روان‌شناختی قابل بررسی است.

چو بشنید افراسیاب این سخن — برو تازه شد روزگار کهن
دلش گشت پر آتش و سرد باد — بگر سیوز از خشم پاسخ نداد
(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۳۸۴)

هنگامی‌که رستم به همراه نامه‌ی سیاوش نزد کاووس می‌رود و پیام صلح با سپاه توران را آشکار می‌سازد، او بر پهلوان خشم می‌گیرد. در حقیقت آنچه شاه در ذهن خود می‌اندیشد، پذیرش حکم او از سوی عاملان اجتماعی است؛ زیرا ساختار حکومتی اقتدار او را حقیقی نشان می‌دهد. از نظر بوردیو گاهی خشونت نرم می‌تواند در عرصهٔ اجتماعی مؤثر باشد.

بگفت این و بیرون شد از پیش اوی — پر از خشم، چشم و پر از رنگ، روی
(همان، ۳۴۱)

خشم رستم نیز در ارتباط با پادشاه قابل توجّه است. در برابر خشونت نمادین کاووس که چرا از فرمان وی سرپیچی نموده و دیر به بارگاه آمده‌است و از طوس می‌خواهد که «رو، هر دو را -رستم و سهراب- را زنده بر دار کن!». در مقابل رستم نیز بر شاه خشم می‌گیرد و زبان به انتقاد می‌گشاید و از در خارج می‌شود. بر پایهٔ نظر بوردیو، خشونت رستم نیز تحمیل یک مفهوم به یک فرد یا اجتماع است.

به در شد به خشم اندر آمد به رخش — منم گفت، شیر اوزن تاج‌بخش
چه خشم آورد، شاه کاووس کیست؟ — چرا دست یازد به من، طوس کیست؟
(همان، ۲۷۵)

[۱] Hegemony

او در کین‌خواهی سیاوش بار دیگر بر کاووس خشمگین می‌شود و در برابر چشمانش گیسوان سوداوه را می‌گیرد و او را به دو نیم می‌کند؛ سپس به سوی توران می‌رود. میدان قدرت از دو عادت‌واره‌ی کین و خشم به‌وجود می‌آید. افراسیاب نیز در این میدان حضور دارد؛ با دیدن رستم، مقابل او حاضر می‌گردد؛ خشونت نمادین بر هر دو غالب است؛ اما افراسیاب یارای مقابله با او ندارد و می‌گریزد. رستم به‌عنوان کنشگر پهلوانی، در جایگاهی قرار دارد که برای اعمال خشونت تلاش می‌کند تا منظور خود را مشروع جلوه بدهد.

برآشفت بر سان جنگی پلنگ　　بیفشرد ران پیش او شد بجنگ
چو رستم درفش سیه را بدید　　بکردار شیر ژیان بر دمید
(همان، ۴۱۵)

اعتبار سرمایهٔ اجتماعی تا حدّی است که عادت‌واره‌ها می‌توانند با تکیه بر قدرت زبانی تطوّر یابند. «تحقّق انحصار دولتی خشونت فیزیکی و نمادین همان تحقّق حوزهٔ تنازعات برای به چنگ آوردن انحصار امتیازات گره خورده به این انحصار است.» (بوردیو، ۱۳۹۶: ۱۷۶) احساس می‌شود عادت‌واره‌ها در واپایش کنش‌ها، نقش محرّک را ایفا می‌کنند. «خشونت نمادین به این معنا نیرویی جادویی است؛ کسی دستوری می‌دهد و این دستور بدون ترس از تنبیه و حتّی بدون رؤیت دستوردهنده اجرا می‌شود.» (۲۵۵) خشونت از جمله عادت‌واره‌های است که بسامد ناگواری در پی دارد. خشم افراسیاب به سیاوش که در اثر سعایت کرسیوز پدید می‌آید، سبب شد تا دستور دهد سپاهیان به جنگ سیاوش بروند. زمانی‌که منازعات اجتماعی در یک فرد درونی می‌شود، تصور می‌کند شیوه‌های حکومتی او مشروعیت دارند و می‌تواند بر دیگران تحمیل کند. بنابراین ساختاری از کنش‌های خشونت‌آمیز را به اجتماع ارائه می‌دهد. از نظر بوردیو خشم تحمیل رای سلطه‌آمیز است که به‌صورت سمبلیک بروز می‌کند و اینکه فرمانروا در ایجاد آن بسیار نقش دارد.

به کرسیوز از خشم پاسخ نداد　　دلش گشت پر زآتش و سر چو باد
بفرمود تا برکشیدند نای　　همان سنج و شیپور و هندی‌درای
(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۳۸۴)

در میدانی که رستم و سهراب حضور دارند، گفتار می‌تواند بین عناصر قدرت و فرهنگ رابطه برقرار کند و از کاستی‌هایی خُلقی که باعث فاجعه می‌شوند، جلوگیری نماید. «از نظر بوردیو، تلقی درکی متفاوت از قواعد جا افتاده و نگرش جدید به زندگی روزمره و اعمال بدیهی انگاشته شده، ناشی می‌گردد؛» (گرنفل، ۱۳۸۹: ۱۹۳) اما از نظر روان‌شناختی رویکرد متفاوتی بین عادت‌واره‌ها وجود دارد که می‌توان عمده‌ترین مبنای این رابطه را انگیزه‌های ناهمگون

پدر و پسر دانست. می‌توان گفت همهٔ کنش‌های سلطه‌آمیز در این عادت‌واره وجود دارد؛ زیرا تعاملات اجتماعی و بودن در موقعیت مفهوم عادت‌واره‌ها را آشکار می‌سازد. از آنجایی که عادت‌واره‌ها در شکل‌گیری فرهنگ مؤثر هستند، می‌توان گفت برای غلبه بر دوگانگی اندیشه، پذیرش روابط زبان‌شناختی و گفتمان نشان قدرت است.

بیا تا نشینیم هر دو بهم　　به می تازه داریم روی دژم
به می تازه داریم روی دژم　　دل از جنگ جستن پشیمان کنیم
(همان، ۲۹۲)

جزئیات اجتماعی در هر جامعه به نوعی با حکومت مرتبط هستند و حدودی برای کنشگر در نظر می‌گیرند که با رد شدن از آن هویت وجودی خود را از دست می‌دهد. گاهی عادت-واره‌ها عامل بروز عادت‌واره‌ی دیگر هستند. «نقطهٔ آغازین تفکّر بوردیو همین است که چگونه می‌تواند رفتار را تنظیم کند، بی‌آنکه فرد احساس کند تابع قواعدی آشکار است؟» (Swartz, ۱۹۹۷: ۹۵) و این به نوع صفات افراد جامعه بستگی دارد که در برخورد با مسائل چگونه عمل کنند. در واقع، هر کسی می‌خواهد خواسته‌های خود را به دیگری انعکاس دهد.

۵-۱-۳. نیرنگ

رد پای نیرنگ و تدلیس در پادشاهی کاووس قابل توجّه است. او در ابتدا خود به نیرنگ دیوان قصد سفر به مازندران می‌کند. از این روی «که فرّه خود را برتر از فریدون، جم، منوچهر و کیقباد می‌داند، به سرزمین مازندران می‌تازد.» (اکبری مفاخر، ۲۳۹۱: ۴۶) در واقع عادت‌واره در فرد می‌تواند جریان زندگی او را تغییر دهد. کاووس «دو بار به نبرد مازندرانیان می‌رود؛ یک بار در نبرد با دیو سپید و پادشاه مازندران، و یک بار در نبرد با پادشاه هاماوران.» (ارژنگی، ۱۴۰۱: ۲۲۲) در این راستا کنش‌هایی رخ می‌دهند که عادت‌واره‌های نوینی به‌وجود می‌آورند. بر اساس نگرش بوردیو، «خصلت‌ها خود فریب‌اند» (بوردیو، ۱۳۹۰: ۵۷۴) که می‌توانند در ردیف دروغ و کذب قرار گیرند. در واقع «نوعی کنش اجتماعی عقلانی، ارادی و آگاهانه [هستند] که در شرایط اجتماعی مختلف و تحت فشارهای متفاوت و با نیّات گوناگون رخ می‌دهند.» (محدثی‌گیلوایی و فلسفی، ۱۳۹۴: ۱۴۱) در داستان سهراب نیز این عادت چند بار او را از هدف دور کرده و به مرگ نزدیک می‌سازد.

۱- افراسیاب به هومان و بارمان تأکید می‌کند که سهراب و رستم نباید همدیگر را بشناسند.

۲- گُردآفرید سهراب را تا درِ قلعه می‌کشاند، اما از ورود او به داخل دژ جلوگیری می‌کند.

۳- هجیر، نام و سراپردهٔ رستم را از سهراب پنهان می‌دارد.
٤- در میدان قدرت، رستم نام خود را به سهراب انکار می‌کند.
٥- هنگامی که رستم مغلوب جوان می‌شود، می‌گوید که در آیین ایران، اگر حریف بار اوّل به زمین افکنده شود، او را نکشند.

نگه کرد رستم بدآواز گفت: که این راز باید گشاد از نهفت
نخستین که پشتش نهد بر نبُرّد سرش، گرچه باشد به کین

(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۲۹۳)

در داستان سیاوش هنگامی‌که کرسیوز با هماهنگی افراسیاب به سیاوشگرد می‌رود، فرستاده‌ای نزد سیاوش می‌فرستد و او را سوگند می‌دهد که به استقبالش نرود و سیاوش بدون آگاهی از نیرنگ کرسیوز در مدخل کاخ به او خوش‌آمد می‌گوید. کرسیوز نامه‌ی شاه را تقدیم می‌کند و از سیاوش می‌خواهد که بدون سپاه به دیدار شاه نرود؛ زیرا قصد جان او را کرده‌است و سیاوش به این امر تن می‌دهد. کنشگران سیاسی به سبب عادت‌واره‌های راهبردی که به تدریج در آنها ساختمند شده‌اند، موقعیت خود را استحکام می‌بخشند. از این روی، می‌توان گفت انسان در زندگی اجتماعی نیازمند آگاهی است که عادت‌واره‌ها در اختیارش می‌گذارند و بر این اساس کنشگران می‌توانند در پیشبرد مقاصد خویش تصمیم‌های جدیدی اتّخاذ کنند.

فرستاده نزد سیاوش رسید زمین را ببوسید کو را بدید
چو پیغام کرسیوز او را بگفت سیاوش غمی گشت اندر نهفت

(همان: ۳۷۹)

کنش گفتاری، به‌علاوهٔ قدرت فیزیکی دو کنشگر، عادت‌واره‌ها را مفهوم عینی می‌بخشد. حالت‌های جسمی و ساختارهای ذهنی بر توانایی زبانی می‌افزایند. «نوربرت الیاس»[۱]، جامعه- شناس آلمانی- بریتانیایی و بنیانگذار جامعه‌شناسی فرایند، [۳] «می‌گوید: عادت‌واره، نظامی از گرایش‌ها و تمایلات پایدار مستمر و قابل انتقال است و به آن دسته از تمایلات، آمادگی‌ها، ظرفیت ادراک، احساس، اعمال و اندیشه‌های فرد اشاره دارد که هر چند اجتماعی است، اما طبیعی می‌نماید و در وجود او تثبیت شده‌است.» (پاتنام، ۱۳۸۴: ۱۴۱) در واقع نیرنگ متضمّن فرضیه‌ای است که به‌جای یک اندیشه عمل می‌کند. با توجّه به نظر بوردیو، رستم و سهراب تجربه‌های خود را به تمایلات خویش اضافه می‌کنند و عادت‌واره‌ها را قدرت می‌بخشند. بدین

[۱] Nobert Elias

سبب، می‌توان گفت عادت‌واره‌های فردی قابلیت اجتماعی شدن دارند و به گروه و جامعه تعمیم می‌یابند.

ز کُستی گرفتن سخن بود نگیرم فریب تو زین در مکوش

(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۲۹۳)

نیرنگ سوداوه به کاووس نیز یکی از رفتارهای بی‌قاعده است که جزء رذائل اخلاقی به‌شمار می‌رود. هنگامی‌که کاووس بر او بدگمان می‌شود، زن آبستن نابکاری را در حرمسرا وادار کرده که جنین خود بیفکند و وانمود می‌کند که از آن او بوده‌است. در واقع افراد با کارهایی که انجام می‌دهند، به زایش کنش‌ها می‌پردازند. از این روی، بوردیو عادت‌واره را اصل زایایی تعریف می‌کند. همچنین نوعی قدرت زبانی که مقبول می‌افتد. اگر چه کاووس به‌واسطهٔ ستاره‌شناسان از صحت و سقم این ادعا با خبر می‌شود، اما عادت‌واره‌ها قابلیت این را دارند که بر دیگران تأثیر بگذارند.

به کاووس گویم که این از من چنین کشته‌ی ریمن اهریمن‌ست

(همان: ۳۱۸)

پیوند عادت‌واره‌های سلبی و ایجابی، متضمّن فرضیهٔ قدرت زبانی است. «قدرت عادت‌واره ناشی از نبود تفکّر در عادت کردن است؛ نه از قواعد و اصولی که آگاهانه آموخته می‌شود. عملکردهایی که توانش اجتماعی دارند، به‌صورت نوعی روال متداول و بدون ارجاع صریح به پیکره‌ای از معرفت مدرن و بدون کنشگرانی که ناگزیر بدانند چه می‌کنند، انجام می‌گیرد.» (جنکینز، ۱۳۸۴: ۱۲۳) این مفهوم سود بردن از قدرت زبانی آمیخته با عادت‌وارهٔ سلبی است. در واقع از منطقی استفاده می‌شود که در میدان قدرت مورد قبول کنشگران قرار می‌گیرد. خصایص انسانی تحوّل‌پذیرند. می‌توان گفت برخی فطری و برخی اختیاری‌اند و فرد بر اساس میزان ظرفیت و آگاهی علمی خود در حوزه‌های مختلف اجتماعی از آنها بهره می‌گیرد. عادت-واره‌ها میانجی بین کنش‌ها و آرامش انسان در گیرودار مسائل سیاسی هستند. «ویژگی و مشخصهٔ فراگیر زندگی جمعی جدال است، نه سکون و همین امر [سبب می‌شود] که بوردیو مستقیماً در پژوهش‌های گوناگون خود سعی در روشن و آشکار نمودن آن دارد. استعارهٔ اصلی که در کانون و هستهٔ تفکّر وی قرار دارد تلاش و مبارزه است، نه بازتولید.» (استونز: ۱۳۷۹: ۳۳۰) در حقیقت منازعات در حوزه‌های مختلف جامعه‌شناسی و میدان‌های قدرت از این زمان گسترش می‌یابد و ابزار اعمال خشونت نمادین در اختیار کنشگران قرار می‌گیرد.

۶-۱-۳. کینه

برخی عادت‌واره‌ها محصول شرایط خاص فرد هستند که در معنای نگرشِ حق، محور ساختاری اجتماعی به آن می‌بخشند. تمرّد کاووس از دادن نوشدارو، کین سهراب است که برای برانداختن تاج و تخت او به ایران لشکر آورده. می‌توان گفت عادت‌واره‌ها بُعد دیگری از راستینگی اجتماعی را نشان می‌دهند که منجر به ایجاد کنش شده‌اند. در ماجرای کین‌خواهی سیاوش نیز وقتی رستم به توران حمله می‌برد، طوس را مقیّد به کشتن سُرخه (پسر افراسیاب) می‌کند تا همانند کشتن سیاوش، سر از تن او جدا سازد. در حقیقت، قدرت فیزیکی با عاملیت کین‌خواهی فزونی می‌یابد و این‌گونه رستم کاخ افراسیاب را تسخیر می‌کند؛ اما کینه در کیخسرو قطب منطقی از آرمان‌های اوست که هیچ مغایرتی با دادخواهی او ندارد. عادت‌واره‌ها می‌توانند نگرش مشروع در قدرت سیاسی به‌وجود آورند. در برابر خشونت افراسیاب که به پشتوانهٔ سرمایهٔ نمادین [۴] اجرا می‌شود، نه تنها به صرف اینکه جامعه از او اطاعت کند، بلکه تلقین برتری کاذب و جذّابیت برخاسته از افسون‌گری در وی است که به رسمیت شناخته شود. «کیخسرو کین سیاوش را از نیای خود افراسیاب فریضهٔ خویش می‌داند و این کین‌توزی را اهورایی می‌شمارد.» (سرامی، ۱۳۶۸: ۶۵۱) این عادت‌واره بر پیچیدگی‌های جامعه افزوده و به‌دنبال آن نبردهای پی‌درپی را رقم می‌زند.

شود پشت رستم به نیرو ترا — هلاک آورد بی‌گمان مرمرا
(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۲۹۸)

هر آن خون که آید به کین ریخته — گنهکار اویست و آویخته
اگر کشته آید کسی زیتن سپاه — بهشت بلندش بود جایگاه
(همان: ۴۵۶)

در ماجرای رفتن سیاوش به میدان چوگان و ضرب دست او، افراسیاب کمان به برادرش کرسیوز می‌دهد تا در تیراندازی هنرنمایی کند؛ اما سعی وی بی‌نتیجه می‌ماند و کینه‌ی سیاوش را به دل می‌گیرد که برخاسته از عادت‌واره‌ی رشک است. عادت‌واره‌ها عامل چیرگی موقعیت‌ها هستند. موضع‌گیری اخلاقی کرسیوز به خاطر حفظ شرایطی است که در آن قرار دارد.

به کرسیوز تیغزن داد مِه — که خانه بمال و برآور به زِه
بکوشید تا بر زه آرد کمان — نیامد به زه، تیره شد بدگمان

(همان: ۳۵۷))

۲-۳. عادت‌واره‌های ایجابی

تفکّرات بوردیو، مرکز ثقل عادت‌واره و سایر مفاهیمی است که ارائه می‌کند. این مبحث دامنهٔ گسترده‌ای در میدان و سرمایه‌ها دارد؛ زیرا انسان به‌واسطهٔ منش‌ها و ماهیت وجودی خویش با موجودات پیرامون خود ارتباط برقرار می‌کند که با نگرش به نوع گرایش‌های او متفاوت است. این عادت‌واره‌ها جنبه‌ی فطری و ساختار تعلیمی دارند و نشان‌گر ارزش‌های اخلاقی و زیبایی‌خواهی‌اند که فرد با تجارب خویش، به آنها جهت می‌بخشد. «در نگاه بوردیو، عادت‌واره تجربه‌های شخصی افراد در زندگی است که از زمان کودکی تا مرگ را در برمی‌گیرد و در ارتباط با تجارب عالم انسانی و محیط و سازمان می‌یابد، [همچنین] تولیدکنندهٔ عمل فردی و جمعی است، ساختهٔ تاریخ و ساختارهاست و در نتیجه، ساختار توسّط تاریخ و عادت‌واره‌ها تولید می‌شود.» (نقیب‌زاده و استوار، ۱۳۹۱: ۲۸۴)

۱-۲-۳. راستی

راستی و اعتماد امری است که فضای ساخت‌مندی از موقعیت‌ها را ایجاد می‌کند. به‌طوری‌که عدّه‌ای در مواضع قدرت قرار می‌گیرند و از آن به سود خویش بهره‌برداری می‌کنند. هر چقدر تجربه‌های ذهنی از عادت‌واره‌ها کمتر باشد، حالت‌های شناختی به افول می‌نهد. گذر سیاوش از آتش به‌خاطر عادت‌وارهٔ راستی است که او را در آزمون «ورِ گرم» یاری می‌رساند و بی‌گناهی او را اثبات می‌کند. بدین ترتیب عنصر نیرنگ که از سوی سوداوه اعمال شده، خنثی می‌گردد. راستی در ردیف عادت‌واره‌ای است که سبب می‌شود تا سیاوش ایران را ترک کند. حملهٔ افراسیاب به ایران، دیدن خواب و هراس او، درخواست صلح و فرستادن گروگان‌ها زمینه‌ساز بروز قدرت آرمانی است که به نوعی بین سیاست و اخلاق تفکیک به‌وجود می‌آورد. راستی جزء خصایصی است که درک انسان را از قواعد زندگی نشان می‌دهد. آن‌گونه که بوردیو معتقد است عادت‌واره ساختار ذهنی افراد را تشکیل می‌دهد. «ساختارهای اجتماعی در ذهن و وجود فرد از طریق درونی ساختن عناصر بیرونی حک می‌شوند.» (توسّلی، ۱۳۸۳: ۳۷) تجربه‌هایی که سیاوش از دوران کودکی و نزد رستم به دست می‌آورد، در ذهن او شکل می‌گیرد و با آنچه که در بزرگسالی تحصیل می‌کند، پیوند می‌خورد و عادت‌واره‌های مثبت را به‌وجود می‌آید.

همی خواست دیدن درِ راستی ز کارِ زن آید همه کاستی

(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۳۲۱)

تحصیل فضیلت به مساعی خویش ممکن است. از دیدگاه روان‌شناختی «درون آدمیان رزمگاهی است که نیروهای وجودی آنان همواره در حال پیکارند؛ این نبرد هنگامی پایان

می‌یابد که انسان به اوج تکمّل معنوی و خودآگاهی برسد.» (یونگ: ۱۳۵۲:۱۹۰) یکی از ارکان فرّهٔ ایزدی راست‌گویی است. راستی الگویی‌ست که بین کنش و پویایی فرد توازن به‌وجود می‌آورد؛ اما برخی کنشگران آن را ابزاری برای جلب اعتماد مردم قرار می‌دهند؛ زیرا راستی جزء طبیعت آنها محسوب نمی‌شود و عمل‌شان برخاسته از هدف نیک نیست. فردوسی راستی را یکی از عادت‌واره‌های فطری شاهان می‌داند که تعیین‌کنندهٔ عملکرد آنهاست. فردوسی در شخصیت سیاوش این عادت‌واره را آشکار می‌سازد.

نخست آفرین کرد بر دادگر　　کزو دید نیرو و فرّ و هنر
ز گیتی نبیند جز از راستی　　بدو باشد افزونی و کاستی

(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۳۳۸)

تفکر بوردیو این است که فرد بتواند در رفتار خویش نظم ایجاد کند و فردوسی نیز با مقابل هم قرار دادن خصلت‌ها نوعی ترازبندی به‌وجود می‌آورد. او تقابل راستی و کینه را این‌گونه نشان می‌دهد:

نباشد جز از راستی در میان　　به کینه نبندم کمر بر میان

(همان، ۳۳۶)

۲-۲-۳. داد

در شاهنامه یکی از مفاهیم آرمانی است که فردوسی اقتدار را در گروِ آن می‌داند. هنگامی که سیاوش دست رد بر سینه‌ی سوداوه می‌زند، به گناه ناکرده متّهم می‌گردد و کاووس از پسر می‌خواهد که بر آتش بگذرد؛ زیرا قرار است داد از بیداد بازشناخته شود و او به سلامت از آتش می‌گذرد و از این بیداد به بیدادی دیگر پناه می‌برد. بدین سبب، می‌توان گفت که عادت‌واره‌ها در تعیین فرهنگ به‌عنوان یک اصل شناخته می‌شوند. سیاوش از دوگانگی رفتار با پدر به دور است؛ زیرا امنیت اجتماعی را بر پایهٔ آرامش شاه و جلوگیری از کنش‌های انسانی می‌داند.

نه من با پدر بی‌وفایی کنم　　نه با اهرمن آشنایی کنم

(همان، ۳۱۴)

جدّی بودن و عدم ملایمت فرمانروا با زیردستان سبب می‌گردد تا از آسایش افراد جامعه کاسته شود. فردوسی دادگری را لازمهٔ اقتدار می‌داند و کنشگران را پیوسته به این امر پند می‌دهد؛ چرا که بیدادگری سبب نابودی جامعه و پس‌روی عادت‌واره‌های مثبت می‌شود. همچنین از زبان کاووس، کیخسرو را سوگند می‌دهد تا به دادخواهی کین پدر از افراسیاب

بستاند. آن‌گونه که فردوسی به توصیف درخواست‌ها و صحنه‌ها می‌پردازد، وضعیتی را اشاره می‌کند که به شکل بحران درآمده و برای حلّ آن لازم است فضای ساختمندی تشکیل شود.

کنون از تو سوگند خواهم یکی نباید که پیچی ز داد اندکی
که پر کین کنی دل از افراسیاب دم آتش اندر نیاری بدآب

(همان، ۴۵۴)

خصایص انسانی می‌توانند ثابت باشند، اما گاهی برحسب موقعیت‌های اجتماعی تغییر می‌کنند و کنش به‌وجود می‌آورند. آنچه که زندگی اجتماعی می‌طلبد، قدرت شناخت کنش‌ها و کاربرد صحیح عادت‌واره‌هاست که می‌تواند از طریق تجربه ممکن شود.

۳-۲-۳. مهر

بر اساس یافته‌ها، می‌توان بیشترین بسامد مهرورزی را در داستان سیاوش مشاهده نمود. از این روی که متضمّن دوگانگی عادت‌واره‌ها است و شخصیت‌های سرشناس در این ماجرا برخلاف منطق اجتماعی عمل می‌کنند. یکی از کنش‌آمیزترین عادت‌واره‌ها مهر کاذب است که سوداوه می‌آفریند. مهر او به سیاوش که نوعی بی‌اعتباری اخلاقی محسوب می‌شود حس حقارت پنهانی است که به سبب فقدان محبت بروز می‌کند. مفهوم مهر در رفتار افراد امکانی است که در شکل‌گیری جامعه نقش قابل ملاحظه‌ای ایفا می‌کند. همچنین عادت‌واره‌ای که می‌تواند به‌عنوان سامان‌دهندهٔ اجتماعی در ایجاد نظامی پایدار، روال متعادلی را طی کند و از کنش‌های تقویت‌کنندهٔ مناقشات اجتماعی بکاهد.

کنون هفت سال‌ست تا مهر من همی خون چکاند بدین چهر من

(همان، ۳۱۵)

به‌طور کلّی، از ورود سیاوش به دربار پدر تا رفتن به دربار افراسیاب مهر و خشم، حالت دَورانی می‌یابند. هر بار مهرورزی به او با بی‌مهری همراه می‌شود. در واقع عادت‌واره‌ها در فرایند اجتماعی تابع محرک‌های بیرونی هستند. فردوسی مهر و خشم را نیز در تقابل هم آورده‌است:

ازینسان گذر کرد خواهد سپهر گهی پر ز خشم و گهی پر ز مهر

(همان، ۳۳۲)

۴-۲-۳. بخشش

امان دادن یکی از مباحث اخلاقی در قدرت سیاسی است که جامعه را به سمت آرمان‌گرایی سوق می‌دهد و این عادت‌واره در شخصیت چند تن از پادشاهان آرمانی نمایان است. به نظر نگارنده، تکرار کاربرد عادت‌واره‌های ایجابی که بهره‌ای از آن حاصل نمی‌شود، شایسته نیست. بوردیو اعتقاد دارد «عادت‌واره‌ها سه نوع هستند. یکی به سلیقهٔ مشروع یا همان عادت‌واره‌ی سرمایه‌داری یا «بورژوازی»[۱] است؛ دیگری را سلیقهٔ متوسّط نام می‌برد که با نوع اوّل متفاوت است و سلیقهٔ عوامانه که سلیقهٔ مردم عادی و طبقات پایین جامعه است.» (Bourdieu, ۱۹۸۴: ۵۶) می‌توان گفت آز و کین جزء عادت‌واره‌هایی هستند که سلیقه‌های متوسط را به خود اختصاص می‌دهند و به‌طور معمول در آن دسته از افراد جامعه دیده می‌شوند که به اقتضای منفعت شخصی بین دو گروه خاص و عام قرار می‌گیرند و کنش انسانی به‌وجود می‌آورند. نمایش قدرت برای این نوع از سیلقه‌ها، مستلزم کنار گذاشتن آنها از پایگاه حکومتی است. فردوسی بخشش و کینه را نیز در مقابل هم قرار می‌دهد:

ببخشیم و آن رای بازآوریم ز جنگ و ز کین پای بازآوریم

(همان، ۳۳۴)

۵-۲-۳. نیایش

کاووس برای پیروزی رستم و سپاهیانش بر سهراب، به نیایش شبانه می‌پردازد. می‌توان گفت گاهی عادت‌واره معنای سلیقه به خود می‌گیرد که از دیدگاه بوردیو سلیقه‌ی مشروع قلمداد می‌شود. به‌نظر می‌رسد نیایش در کاووس جزء سلایق او به شمار می‌رود که در صورت نیاز از آن تبعیت می‌کند.

من امشب به پیش جهان‌آفرین بمالم رخ خویشتن بر زمین

(فردوسی، ۱، ۱۳۹۸: ۲۹۱)

رستم نیز در مقابله با سهراب احساس زورمندی می‌کند و به استغاثه از خداوند می‌خواهد تا از زورش کم شود. هنگامی‌که نتیجهٔ عکس می‌گیرد دوباره از خدا می‌خواهد که نیرویش را بازگرداند. دوگانگی رفتاری برخاسته از اضطراب به نوعی تحلیل مقولهٔ کنش است که موقعیت فرد را جلوه‌ای واقعی می‌بخشد. در واقع علایقی است که در فرد جمع شده و به‌صورت عادت‌واره بروز می‌کند. این حالت تجربهٔ فرد است که در فعالیت‌های زندگی با آن مواجه شده‌است. «اظهارات و مطالب بیان شده، گزاره‌ها و قضایای مطرح

---

[۱] Bourgeoisie

شده، کلمات و عبارات مورد استفاده و معانی آنها جملگی به این نکته بستگی دارد که توسّط چه کسی، کی، کجا و چگونه، برای یا بر علیه چیزی یا کسی صورت گرفته‌اند.» (Coulthard,۱۹۹۷:۳۴) در حقیقت فردوسی، تنها راه رفع مشکلات انسان تکیه به خداوند بیان می‌کند؛ چرا که او برای بشر کاستی نمی‌طلبد. از نظر بوردیو این حالت قابل جابه‌جا شدن است و با عوامل دیگر تغییر می‌کند؛ چرا که افراد سعی می‌کنند خواسته‌های خود را به کرسی بنشانند.

بخورد آب و روی و سر بشست — به پیش جهان‌آفرین شد نخست
همی خواست پیروزی و دستگاه — نبود آگه از بخش خورشید و ماه

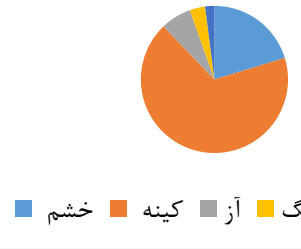
(همان، ۲۹۴)

خداوند هستی و هم راستی — وُ گر نیستی خواهد و کاستی

(همان، ۴۲۳)

در هر حکومتی منابع قدرت بر اساس مفاهیم بوردیو وجود دارد و کاربست آنها در جوامع سلطه‌گر بیشتر است. پس کنشگرانی که به این منابع متّکی نیستند و به‌عنوان امتیاز و یا در مفهوم هژمونی از آن استفاده نمی‌کنند، به‌طبع نمی‌توانند تسلّط بهتری بر جامعه داشته باشند. در واقع عادت‌واره‌ها بر تحرّک قدرت سیاسی و اجتماعی مؤثر واقع می‌شوند. عادت‌واره‌های یافتمند در داستان به‌صورت جدول و همچنین شکل بازدهٔ آنها نشان داده می‌شود.

شکل ۲. بسامد عادت واره های سلبی:



شکل ۳. بسامد عادت وارهای ایجابی:

۴. نتیجه‌گیری

بر اساس تفکّر بوردیو عادت‌واره‌ها گاهی ثابت و گاهی برحسب موقعیت‌های اجتماعی تغییر می‌کنند. انسان به‌واسطهٔ منش‌ها و ماهیت وجودی خویش با موجودات پیرامون خود ارتباط برقرار می‌کند. بنابراین عادت‌واره‌ها در شکل‌گیری فرهنگ مؤثرند و گفتار می‌تواند بین عناصر

قدرت و فرهنگ رابطه برقرار کند و از کاستی‌هایی خُلقی که باعث فاجعه می‌شوند، جلوگیری نماید؛ چرا که عادت‌واره‌ها میانجی بین کنش‌ها و آرامش انسان در گیرودار مسائل اجتماعی هستند. به‌طور کلّی رفتارهای انسان تحت تأثیر همین منش‌ها است. در پادشاهی کاووس عادت‌واره‌ها تابع سرمایه‌های بوردیویی هستند. علاوه بر کی‌کاووس، شخصیت‌های دیگر داستان نیز از تضاد ساختار ذهنی برخوردارند و بدون آگاهی و پیروی از هیچ اصولی آنچه را که عادت کرده‌اند، انجام می‌دهند.

بر اساس یافته‌ها عادت‌واره‌ی سلبی کینه در پادشاهی کاووس بسامد بالایی دارد. در واقع عامل اصلی ایجاد کنش‌ها به‌شمار می‌رود و این در حالی است که پایین‌ترین میزان تأثیر در نیرنگ دیده می‌شود؛ زیرا کنشگران در تلاش هستند تا برای کسب موقعیت‌های فرادست مواضع خود را عینیت بخشند؛ از این روی، کینه دستاویزی برای رسیدن به مزیت‌ها است؛ اما با برجسته نمودن داستان سیاوش در عادت‌واره‌های ایجابی مهر بیشترین بازکرد را به دست می‌دهد که متضمّن دوگانگی این حالت است و شخصیت‌های سرشناس در این ماجرا برخلاف منطق اجتماعی عمل می‌کنند. اتهام زدن نیز عملی است که بر پایهٔ حس تخاصم و رقابت در کاووس نسبت به رستم بروز می‌کند که پایین‌ترین بسامد را دارد و همچنین نیایش نیز اندک است. در واقع فردوسی سرّ توازن اخلاقی را بهترسازی پارسایی و باورمندی به یزدان تبیین می‌کند.

یادداشت‌ها

۱. جم یا جمشید در شاهنامه، پسر تهمورث است که پس از او به پادشاهی می‌رسد؛ اما در اوستا «یکی از پهلوانان اساطیری و ملی ایران و قوم هند و ایرانی به شمار می‌رود. در ادبیات سنسکریت نام جم، یَم و در مذهب ودایی نوعی مرتبهٔ الوهیت بوده‌است. در ادبیات پهلوی نیز موجودی جاویدان است. همچنین در منظومهٔ حماسی مهابهارَت یَم شباهت بیشتری به ییم در اوستا دارد که مرگ در عهد او وجود ندارد.» (صفا، ۱۳۸۷: ۴۸۸)

۲. صفا می‌نویسد: اوشنر در اوستا (آخرین پیغامبر زردشت، فقرهٔ ۳ و آبان یشت، فقرهٔ ۱۳۱) با صفت «پوروجیر» یعنی بسیار دانا یاد شده‌است و وجود همین صفت در اوستا باعث گردیده که در ادبیات پهلوی اوشنر را نوادهٔ دختری پااورواجیریا بدانند؛ امّا شرح و کار و مقام اوشنر در اوستا معلوم نیست.» (۴۱۹-۴۱۸)

۳. در علوم دیگر با مفاهیم متناوب به کار می‌رود. در این نوشتار «شناخت تغییرات و دگرگونی‌هایی که در ارتباط با یکدیگر و در درازمدت روی می‌دهد.» (استونز ۱۳۷۹، ۲۳۲)

٤. برخی سرمایه‌ها در قالب اشیاء اعتبار انسانی را تثبیت می‌کنند و این امر در واقع آنچه که پیوستگی روابط را قدرت می‌بخشد، نوع زبان و نحوهٔ بیان است که جزء سرمایه به شمار می‌رود. بر اساس مفاهیم ارائه شدهٔ بوردیو، چهار نوع سرمایه وجود دارد؛ اقتصادی، اجتماعی، فرهنگی و نمادین. «سرمایهٔ نمادین بوردیو، روابط مبتنی بر منافع بنیادین را که با آنها مرتبط است، با مشروعیت دادن به آنها پنهان می‌کند. پس سرمایهٔ نمادین شکلی از قدرت است که نه به قدرت، بلکه به‌عنوان تقاضای مشروع برای به رسمیت شناختن، احترام، اطاعت و خدمات دیگران مشاهده می‌شود.» (سوارتز، ۱۳۸۱: ۲۷)

حامی مالی

تمامی هزینهٔ پژوهش و انتشار مقاله بر عهدهٔ نویسنده بوده و هیچگونه حمایت مالی دریافت نکرده‌است.

تعارض منافع

مقالهٔ حاضر فاقد هرگونه تعارض منافع بوده‌است.

کتاب‌شناسی

استونز، راب (۱۳۷۹)، ***متفکران بزرگ جامعه‌شناسی***، ترجمهٔ مهرداد میردامادی، تهران: مرکز.

اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۰)، ***داستان داستان‌ها***، چاپ هفتم، تهران: آثار.

آجودانی، شکوفه (۱۴۰۱)، «پیری و جوانی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، سال اول، شمارهٔ ۲، صص۲۴-۱

بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۰)، ***تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی***، ترجمهٔ حسن چاوشیان، تهران: نی.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۶)، ***نظریهٔ کنش، دلایل عملی و انتخاب عقلانی***، ترجمهٔ مرتضی مردی‌ها، چاپ هفتم، تهران: نقش و نگار.

بوردیو، پی‌یر (۱۳۹۷)، ***تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی***، ترجمهٔ حسن چاوشیان، چاپ پنجم، تهران: ثالث.

پات‌نام، رابرت (۱۳۸۴)، ***سرمایهٔ اجتماعی، اعتقاد دموکراسی و توسعه***، ترجمهٔ افشین خاکباز و حسن پویان، تهران: شیرازه.

توسلی، غلامعباس (۱۳۸۸)، ***نظریه‌های جامعه‌شناسی***، تهران: سمت.

جانکار، باربارا (۱۳۸۸)، ***فلسفهٔ ارسطو***، ترجمهٔ مهداد ایرانی‌طلب، چاپ دوم، تهران: اطلاعات.

جنکینز، ریچارد (۱۳۸۴)، ***پی‌یر بوردیو***، ترجمهٔ لیلا جوافشانی و حسن چاوشیان، تهران: نی.

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

سیدمن، استیون (۱۳۸۶)، ***کشاکش آرا در جامعه‌شناسی***، ترجمهٔ هادی جلیلی، تهران: نی.

صفا، ذبیح الله (۱۳۸۷)، ***حماسه‌سرایی در ایران***، چاپ چهارم، تهران: فردوس.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۸)، ***شاهنامهٔ فردوسی***، پیرایش: جلال خالقی مطلق، شش جلدی، چاپ چهارم، تهران: سخن.

یونگ، کارل گوستاو (۱۳۵۲)، ***انسان و سمبل‌هایش***، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: امیرکبیر.

ارژنگی، کامران (۱۴۰۱)، **باز هم دربارهٔ مازندرانِ شاهنامه نبرد ایران و مازندران** (مشرق و مغرب)، زمینهٔ اصلی حماسه‌های فارسی، *پژوهشنامهٔ ادبِ حَماسی*، دورهٔ هجدهم، شمارهٔ دوم (ویژه-نامه)، پیاپی ۳۴، صص ۱۳ -۳۸

اکبری مفاخر، آرش (۱۳۹۱)، **بنیادهای اساطیری و حماسی داستان دیوان مازندران در شاهنامه**، *پژوهشنامهٔ ادب حماسی*، شمارهٔ چهاردهم، دورهٔ ۸، صص ۶۴-۳

پژمان‌فر، صبا، ذاکری، احمد؛ نبوی، سید حسین (۱۳۹۹)، «تحلیل بوردیویی میدان تولید ادبی شاهنامه و عادت‌وارهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی***، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ اوّل، پیاپی ۲۹، صص ۱۲۴-۱۰۱

پناهی، لیلا (۱۳۹۳)، زمستان، «روان‌شناسی شخصیت کاووس در شاهنامه»، ***فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***. دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۷، صص ۲۳۷-۲۶۸

ستاری، رضا (۱۳۸۸)، «بررسی شخصیت کاووس بر اساس برخی کردارهای او از دوران باستان تا شاهنامه»، ***فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناسی***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۰۷-۱۲۲

سوارتز، دیوید (۱۳۸۱)، «اقتصاد سیاسی قدرت نمادین»، ترجمهٔ شفیعه صالحی، ***فصلنامهٔ اقتصاد سیاسی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱۰، صص ۸۸-۱۲۲

عبدالخانی محمد؛ احمدوند، شجاع (۱۴۰۲)، « فردوسی و نقد «منازعهٔ درونی» در سپهر اندیشهٔ ایرانی بر اساس نظریهٔ هرمنوتیک قصدگرای کوئنتین اسکینر»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، سال اول، شمارهٔ ۲، صص۱۹۹-۱۷۳

فلسفی، دریا؛ محدثی گیلوایی، حسن (۱۳۹۴)، «تحلیلی جامعه‌شناختی از آمادگی برای دروغ‌گویی»، ***پژوهشنامهٔ زنان***، دورهٔ ۶، شمارهٔ اول (ویژه‌نامه)، صص ۱۳۳-۱۵۵

گودرزی، داریوش (۱۳۹۹)، پاییز، «کاووس اسطوره‌ی نیک و بد»، ***مجلهٔ رشد آموزش زبان و ادب فارسی***، دورهٔ ۳۴، شمارهٔ اول، صص ۴۰-۴۸

نقیب‌زاده، احمد و استوار، مجید (۱۳۹۱)، «بوردیو و قدرت نمادین»، فصلنامهٔ سیاست، ***مجلهٔ دانشکدهٔ حقوق و علوم سیاسی***، دورهٔ ۴۲، شمارهٔ ۲، صص ۲۷۹- ۲۹۴

Bourdieu, P. (۱۹۸٤). Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste. Cambridge. Mass: Harvard University Press.

Coulthard, M. (۱۹۹۷). An Introdution to Discourse Analisis. Longman.

Diakonov, M.I. (۱۹۷٥). Median period. Translated by Krim Keshvarz, Scientific and Cultural Publications in Persian.

Schmitt, K, (۱۹۷٦), The Concept of the Political, New Brunswick: RUTGERS Univercity Press.

Wilson. J. (۱۹۹۷). Cutler and Power: The Sociology of Pierre Bourdieu. Chicago. The University of Chicago Press.

Wilson. J. (۱۹۹۰). Politically Speaking: The Pragmatic Analysis of Political Language, Cambridge: Basil Blakwell.

Bidet. (۱۹۷۹). Questions to Pierre Bourdieu. Critique of Anthropology. ٤. ۱۳-۱٤.

Investigating the function of Bourdieu's habits in the kingdom of Ki-Kavus

Zahra Darvish Alizadeh[۱]

۱. Ph.D. in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Roudhan Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Postdoctoral researcher. Email: parnianalizade۱۰@gmail.com

Article Info (۱۸۵-۲۱۰)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۶/۰۴/۲۰۲۴

Accepted:
۱۷/۰۸/۲۰۲۴

Keywords:
Habitual
Kavos
Kingdom
Bourdieu

ABSTRACT

In addition to being a literary source, Shahnameh also presents human temperament from various angles and gives advice in the most subtle way. Moral anomalies in individual behavior bring social damage and take the society out of the state of security and tranquility. The purpose of this article is to present actions that are not consistent with the ideal good and that challenge the individual and the society. Since K-Kavus's ideas are not integrated and do not correspond much with reality, it cannot act as a strategy. This research tries to show the habits of Kavos' personality and find out which habits had a great impact on his governance proces? According to the findings, the negative habit of grudge has a very high frequency in Kavos Kingdom. In fact, it is considered the main factor in creating actions, and this is despite the fact that trickery has had the lowest effect; But by highlighting Siavash's story in Mehr's positive habits, it gets the most exposure, and the accusation that appears based on the sense of hostility and competition in Kavos has the lowest frequency. On the other hand, there is little prayer. Every mirror of Ferdowsi explains to Yazdan that the secret of moral balance is the improvement of piety and belief.

مفهوم واژۀ آزادی در اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی

وحید رونق

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، اصفهان، ایران. رایانامه: Vahidronagh@yahoo.com

اطلاعات مقاله (۲۲۳-۲۱۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۲/۰۴/۳۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۲/۰۸/۰۵

واژه‌های کلیدی:
آزادی
شفیعی‌کدکنی
شعر

چکیده

آزادی یکی از ضروریات اولیۀ زندگی و رشد و تعالی بشر است. از نگاه دینی و فرهنگی نیز انسان آزاد خلق شده است. اساساً بلوغ و کمال انسان در سایۀ برخورداری از نعمت آزادی میسر خواهد بود، چرا که ضروری‌ترین نعمت الهی به بشر برای تضمین رشد او محسوب می‌شود. برای همین است که انسان دورۀ معاصر اگر چه با مسائل متعددی چون فقر و نابرابری و امثال آن روبه‌روست اما هرگز فقدان آزادی را برنمی‌تابد. نقش شاعر متعهد و آزادی‌خواه را در بیداری و آگاهی جامعه روشن است. این پژوهش که به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای تدارک شده در نظر دارد مباحث راهبرد کیفی و مفهومی واژۀ آزادی را در اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی شاعر معاصر ایران بررسی نماید. نتایج حاصل حاکی از آن است که وی شاعری معروف به فریاد و مبارزه است و از آنجا که به اوضاع و احوال جامعه مسلط است به هر طریقی سخن خود را می‌گوید تا بدین گونه نقشی در جامعۀ خویش داشته باشد.

۱. مقدمه

قسم به عزت و قدر و مقام آزادی که روح بخش جهان است نام آزادی
به پیش اهل جهان محترم بود آن کس که داشت از دل و جان احترام آزادی
(فرخی یزدی، ۱۳۷۸: ۱۶۵)

همانطور که گذشت آزادی یکی از ضروریات اولیهٔ زندگی و رشد و تعالی بشر است. از نگاه دینی و فرهنگی نیز انسان آزاد خلق شده است. اساساً بلوغ و کمال انسان در سایهٔ برخورداری از نعمت آزادی میسر خواهد بود چرا که ضروری‌ترین نعمت الهی به بشر برای تضمین رشد او محسوب می‌شود. برای همین است که انسان دورهٔ معاصر اگر چه با مسائل متعددی چون فقر و نابرابری و امثال آن روبه‌روست اما هرگز فقدان آزادی را برنمی‌تابد.

در همین راستا بخش مهمی از ادبیات، به ویژه ادبیات نوین ایران و جهان به آزادی اختصاص یافته است. شاعران، ادیبان، متفکران و نویسندگان ایرانی در کنار مسائل مهم دینی و عقیدتی توجه زیادی به مقولهٔ آزادی داشته‌اند. هر چند مفهوم آزادی و نحوهٔ برداشت آن در قرون گذشته با مفهوم و معنای کنونی متفاوت بوده است.

شعر مقاومت و پایداری و ادب اعتراض با هدف بیان نگرانی‌های اجتماعی و انسانی، بخشی از ادبیات است که به منظور روشنگری از اوضاع نامطلوب نسبت به ناهنجاری‌ها و مشکلات جامعه در ساختار اجتماعی و سیاسی ابراز می‌کند. (قورجانی زاده، ۱۳۹۹)

۱-۱. بیان مساله و سؤالات پژوهش

این پژوهش در نظر دارد به بررسی مفاهیم آزادی در اشعار شفیعی کدکنی بپردازد. به همین منظور به دنبال درک مفهوم و ابعاد کلمهٔ آزادی به ویژه در شعر شفیعی کدکنی بوده و نیز در صدد هستیم بدانیم کدام جنبه از جنبه‌های مختلف آزادی بیشتر مورد تأکید این شاعر بوده است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

هدف اصلی این پژوهش این است که با بیان مفهوم آزادی و موضوعات مرتبط با آن، نقش شاعر متعهد و آزادی‌خواه را در بیداری و آگاهی جامعه روشن نماید. چرا که قرائت آزادی در آثار شاعر مذکور پیشینه‌ای ندارد و با وجود مقالات و نوشته‌های پراکنده، پژوهش مستقلی در این باب به انجام نرسیده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

واژهٔ آزادی از کلیدواژه‌های پرتکرار ادبیات است و طبیعتا مطالعات و پژوهش‌های متعددی در این زمینه انجام گرفته است. شفیعی کدکنی نیز به عنوان یکی از شاخص‌ترین شاعران معاصر ایران، شاعری پر ارجاع و رفرنس‌مند هستند و مطالعات گسترده و متعددی در زمینهٔ اشعار و آثار و زندگی ایشان صورت گرفته است. از آن جمله می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

صحرائی و گلشنی (۱۳۸۸) در «شور رهایی در اشعار پیش از انقلاب شفیعی کدکنی» مفاهیم و موضوعات آزادی‌خواهی و استبدادستیزی را در اشعار پیش از سال۵۷ ایشان ملاک قرار داده و جلوه‌هایی از تعهد و رسالت اجتماعی شاعر را بازنمایی و نتیجه گرفتند که شیوهٔ بیانی مؤثری او در بیان این موضوع، متناسب با فضای اجتماع عصر خود برگزیده شده و بین شیوهٔ بیان غیر صریح، تمثیلی، نمادین و رمزگونهٔ شاعر در موضوعات آزادی‌خواهی و استبدادستیزی با فضای جامعهٔ پیش از انقلاب اسلامی رابطهٔ مستقیم وجود دارد.

ذبیحی و باوندیپور (۱۳۹۳) در «رمزهای پایداری و جاودانگی در اشعار م. سرشک» رمزهای شعری شفیعی‌کدکنی در دهه‌های چهل و پنجاه بررسی کرده و نتیجه گرفته‌اند: از آنجا که انسان و مسائل آن محوری‌ترین درون مایهٔ شعر م. سرشک است؛ رمزهای شعر او مستقیم یا غیر مستقیم با انسان و جامعه سر وکار دارند. ایشان شفیعی کدکنی را از جمله شاعران برجستهٔ رمزگرای معاصر برشمرده که جان‌مایهٔ شعر او، اجتماع و مسائل آن است. تصویر جامعه و تحولات اجتماعی و سیاسی آن، تشویق به پویش و مبارزه، ستایش آزادی، پیام‌آوران آن، جان‌باختگان این راه و پایداری برای رسیدن به جامعه‌ای انسانی مفاهیمی هستند که به صورت نمادین در اشعار دهه‌های چهل و پنجاه او به تصویر درآمده‌اند.

شامیان ساروکلایی و ثمین وحدانی (۱۳۹۴) در «اندیشه‌های وجودی در سروده‌های شفیعی کدکنی و أدونیس» برآنند تا ضمن تبیین مؤلفه‌های اگزیستانسیالیسم (وجودگرایی، انسان‌محوری، آزادی، اخلاق وضعیتی، زمان وجودی) و تحلیل آنها در سروده‌های این دو شاعر، هم تأثیر فلسفه را بر شعر شاعران مدنظر نشان دهند و هم بر این امر تاکید کنند که درک شعر معاصر بدون توجه به اندیشه‌های فلسفی به درستی میسر نمی‌شود.

صفاری (۱۳۹۵) در «بررسی عناصر اربعه -آب، باد، خاک، آتش- در آثار محمدرضا شفیعی‌کدکنی» ضمن اشاره به جایگاه هر یک از این عناصر در فرهنگ اساطیری ایرانیان، بازتاب عناصر اربعه را در آثار محمدرضا شفیعی کدکنی مورد بررسی و تحلیل قرار داده و مشخص نمود که تا چه حدودی باورهای اساطیری و شرایط اقلیمی در تصویرسازی این شاعر موثر بوده است. نتیجهٔ حاصل اینکه افزون بر تأثیرگذاری باورهای باستانی و اساطیری در ارائهٔ

تصاویر مختلف و متنوع از عناصر اربعه، جریان سمبولیسم اجتماعی هم در نحوهٔ نمادپردازی از این عناصر در اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی بی‌تاثیر نبوده و او متناسب با فضای حکومتی سیاسی حاکم بر جامعهٔ دورهٔ پهلوی با استفاده از عناصر چهارگانه تصاویری متنوعی ارائه داده است؛ این شاعر گاهی خاک را به عنوان نماد سرزمین ایران به کار می‌برد، در جایی دیگر آب و بارن را نماد آزادی و رهایی به تصویر می‌کشد و باد و تندر و طوفان را مظهر خشم و خروش جامعه و رمز قیام و مبارزه می‌داند.

فورجانی زاده (۱۳۹۹) در «تطبیق اندیشه‌های مقاومت و پایداری در شعر خلیل مطران و شفیعی کدکنی» با بررسی وجوه اشتراک و افتراق خطوط فکری و شعری این دو شاعر بررسی کردند که چگونه شرایط یکسان در دو منطقهٔ جغرافیایی موجب ظهور و بروز وحدت اندیشهٔ دو شاعر گردیده است. نتیجه حاصل از این بررسی نشان می‌دهد با توجه به تفکرات سیاسی یکسان خلاقیت مطران در ادب مقاومت و اعتراض در ایجاد ارتباط میان روایت تاریخی با شرایط روزگار معاصر و ابتکار شفیعی کدکنی در خلق و استفاده از نمادهای سمبلیک در ادب پایداری و اعتراض شباهت وجود دارد.

قرقره‌چی و همکاران (۱۴۰۱) در «بررسی عرفان اجتماعی در اندیشه‌های هنری شفیعی‌کدکنی و جورج لوکاچ» شفیعی‌کدکنی را از شاعران پیشتاز در عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی دانسته که با دغدغه‌های انسانی و با احساس مسئولیّت در باب وطن، مردم و جامعه عصر خویش، در اشعار خود چهره‌ای بارز دارد. وی آرمان‌های خود را با بهره‌گیری از عناصر طبیعی و استفاده از زبانی نمادین مطرح می‌کند و از عشق و انسانیت و آزادگی و معرفت سخن‌می‌گوید.

نادر مسلمی (۱۴۰۳) در « نقدی بر تعاریف شعر محمدرضا شفیعی کدکنی» به بررسی تعریف ایشان از واژهٔ شعر پرداخته و نتیجه گرفته است که دیدگاه شفیعی کدکنی در دو دورهٔ زمانی از زندگی‌شان در خصوص تعریف شعر کاملا متفاوت بوده است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی نظری

آزادی

برخی صاحب نظران واژهٔ «آزادی» را از واژهٔ اوستایی«آزاته» و یا واژهٔ پهلوی «آزاتیه» گرفته و نوشته‌اند که واژهٔ «آزات» به معنی «آزاد» در برخی از اسناد آرامی سدهٔ پنجم پیش از میلاد مصر در پیوند با آزادی یک زن بَرده، به کار رفته است و اگر این سخن درست باشد واژهٔ

پارسی «آزاد» در زبان سامی به روزگاران کهن باز می‌گردد. (حائزی، ۱۳۷۴ :۹)

آزادی یکی از بزرگ‌ترین موهبت‌های الهی و مهم‌ترین مقوله‌های زندگی انسان است. تحولاتی که در چند قرن اخیر در زندگی بشر روی داد نقش آزادی در حیات اجتماعی بارزتر و به مسئلهٔ پیچیدهٔ فرهنگی ـ اجتماعی بدل شد. گر چه متفکران عالم از دیرباز به این موضوع توجه ویژه‌ای داشته‌اند ولی در شعر دورهٔ معاصر پر اهمیت‌تر نمود پیدا کرد.

تعریف آزادی با تعریف انسان نیز ارتباط تنگاتنگی دارد؛ زیرا متعلق آزادی خود انسان است، از این رو هر تعریفی از انسان در درک و برداشت از آزادی نقش دارد و باید گفت بدون ارائه تعریفی از انسان، تعریف آزادی نیز ممکن نیست. (اسحاقی،۱۳۸۴: ۲۲)

قدیمی‌ترین تعریف که از آزادی در خاور نزدیک بر جای مانده، متعلق به محافل مسلمانان نبوده و به لفظ عربی هم بیان نشده است، بلکه در یک اثر سریانی به شخصی به نام «میشل[۱] یا بازوذ» نسبت داده شده که حدود سال هشتصد میلادی، تألیف شده است. در این اثر به دنبال تعریف «آزادی» چنین آمده است: «آزادی، قدرت نامحدود طبایع عقلانی است، هم طبایعی که با حواس سر و کار دارند و هم طبایعی که با ادراک عقلانی سر و کار دارند.» (روزنتال، ۴۱- ۴۲: ۱۳۷۹) واژهٔ آزادی برای هر شخصی مفهوم و معنای خاصی دارد که انواع آن عبارتند از:

شفیعی کدکنی

کدکنی که از شاعران موفق و صاحب سبک نسل دوم شعر نیمایی است؛ (بامدادی و مدرسی، ۱۳۸۸) در کدکن نیشابور و در خانواده‌ای اهل علم دیده به جهان گشود. (نقدی، ۱۳۹۲) ایشان در آغاز به شعر و ادبیات کلاسیک دلبستگی عمیق داشتند و به همان سبک شعر می‌سرودند و بعدها به شعر نو گرایش پیدا کردند. (کریمی‌پناه و رادفر، ۱۳۹۰) محمدرضا شفیعی کدکنی یکی از شاعرانی است که اندیشه‌های اجتماعی و موضوعاتی همچون آزادی، آزادی خواهی و استبداد ستیزی از آرمان‌های او بوده و حجم کثیری از اشعار وی را در برگرفته است. (صحرایی و گلشنی، ۱۳۸۸)

او می‌کوشد تا با سلاح قلم، زبان هنر و بهره‌گیری از شگردهای گوناگون ادبی، در افشای ماهیت استعمار و نیروهای اشغالگر، نقش بارزی داشته باشد. ایشان با تکیه بر ارزش‌های والای قرآن و اسلام و به پشتوانهٔ فرهنگ غنی و تاریخ شکوهمند ایران، ضمن بهره‌گیری از اساطیر ملی مذهبی به صورت نمادین و گاه آشکار، سهم بسزایی در بیداری ملت داشته و با ایجاد

[۱] Michelle

همبستگی در میان آنها، گام‌های استواری در مسیر پایداری برداشته‌اند. (جمشیدی و باغبانی، ۱۳۹۹)

۲-۲. آزادی در اشعار شفیعی کدکنی

رابطهٔ ادبیات و جامعه رابطه‌ای دوسویه و متقابل است. همان‌گونه که ساختار ادبیات از ساختار جامعه تأثیر می‌پذیرد، به همان نسبت یا کم و بیش بر ساختار جامعه تأثیر می‌گذارد. (هاشمی،۱۴۰۲: ۲۶۲) یکی از حوزه‌های شعر شفیعی کدکنی که بسیار نمود پیدا می‌کند، آزادی و مفاهیم مربوط به آن است. شفیعی کدکنی در کتاب ادوار شعر فارسی می‌گوید «گفتن کلمهٔ آزادی با مشروطیت شروع می‌شود. قبل از مشروطه، مفهوم آزادی که مترادف دموکراسی غربی است، به هیچ وجه وجود نداشت.»

این شاعر که ابتدا دیدگاهی ایماژیسمی داشت و بعدها تابع نظرات فرمالیسم شد (مسلمی،۱۴۰۳: ۱۷۷) تمام مظاهر زیبایی و روشنی را در آزادی می‌بیند. آزادی در اعماق جان اوست و با هر نفس کشیدن، نام آن را زمزمه می‌کند و برای آزادی جایی جستجو می‌کند که کسی نتواند آن را با غم و اندوه بیالاید:

میان دل خویش و دریا
برای تو جایی دگر بایدم ساخت
در ایجاز باران و جایی
که نشنفته باشد
صدای قدم‌ها و هیهایی غم را»
(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۳۷)

در جایی دیگر می‌گوید: «انسان معاصر بیش از آنکه به خدا بیندیشد، به آزادی می‌اندیشد و آزادی چیزی است‌که مفهوم آن در تاریخ زندگی بشری وقتی پیدا شد که بشر اندک اندک خود را دریافت.» در شعر وی آسمان جامعه چنان کوتاه است که مثل سقفی خفقان آور امکان هر پروازی را از انسان می‌گیرد و در این اوضاع وانفسا هر کسی به فکر خویش است و با دیگران کاری ندارد. تنها «عاشقان شرزه‌اند» که «فریادشان» چون «آذرخشی»، «شب استبداد» و خفقان را در هم می‌شکند. شب شفیعی، شب فریاد است که از «گلوی خونین» خود خوانده است:

آن عاشقان شرزه که با شب نزیستند
رفتند و شهر خفته ندانست کیستند
فریادشان تموج شط حیات بود

چون آذرخش در سخن خویش زیستند
چهره‌ها درهم و دل‌ها همه بیگانه ز هم
روز پیوند و صفای دل یارانت کو؟
آسمانت همه جا سقف یکی زندان است
روشنای سحر این شب تارانت کو؟

یا در این تصویر کوتاه، سکوت حاکم بر جامعه و عدم جنبش و حرکت قلندرانه برای ایجاد تغییر اجتماعی بیان شده است:

گر چه شد میکده‌ها بسته و یاران امروز
مُهر بر لب زده وز نعره خموش‌اند همه
به وفای تو که رندان بلا کش فردا
جز به یاد تو و نام تو ننوشند همه
و نیز
سوت و کور است شب و می کده‌ها خاموشند
نعره و عربدهٔ باده گسارانت کو؟

شفیعی نیز چون حافظ، شکستن سکوت سنگین حاکم بر می‌کده‌های عشق و مهرورزی را جز با نعره مستانهٔ رندان بلا کش که از مرگ نمی هراسند، ممکن نمی داند.

شب غارت تتاران، همه سو فکنده سایه
تو به آذرخشی این سایه دیو سار بشکن
ز برون کسی نیاید چو به یاری تو، اینجا
تو زخویشتن برون آ، سپه تتار بشکن

وی در غزل‌های سیاسی- اجتماعی خود، همانند سایر غزل‌ها از عنصر طبیعت بسیار بهره برده و شاعر با به تصویر کشیدن طبیعت وضع نابسامان اجتماعی را مجسم می‌کند. به عبارت دیگر زمینه‌های ایجاد تصویر در این اشعار سیاسی عناصر طبیعت هستند.

شهر خاموش من! آن روح بهارانت کو؟
شور و شیدایی انبوه هزارانت کو؟
می‌خزد در رگ هر برگ تو خوناب خزان
نِکهت صبحدم و بوی بهارانت کو؟

وی در این شعر به زیبایی، روزگار ماتم زدهٔ خود را و گیاهان خاموش را در ذهن شنونده جان می‌بخشد تا با دقت هر چه تمام‌تر، اوضاع آشفته را مجسم سازد.

نفسم گرفت از این شب، در این حصار بشکن

در این حصار جادویی روزگار بشکن
چو شقایق از دل سنگ برآر رایت خون
به جنون صلابت صخره کوهسار بشکن

و یا در این شعر با بهره‌گیری از طبیعت به توصیف فضای استبدادی مبادرت می‌کند:

همه باغ در خموشی ست
نه آب جنبد اینجا
و نه برگ و نه شکوفه
چه بهار و باغ باشد
که سرود کودکانش غزل کلاغ باشد.

در شعر «جرس» فریادِ بی صدای او را می‌توان آشکارا دید و شنید:

در ین شب پای مانده در قیر
ستاره سنگین و پا به زنجیر
کران لرزان در ابر خونین تو دانی آری، تو دانی آری
دلم ازین تنگنا گرفته

و در جائی دیگر «اهورا مزدا» و «زرتشت» را منادا قرار می‌دهد و از آنان می‌خواهد که در این تاریکی بیداد و جهانگیر دریچه‌ای بگشایند و چراغی نو بر افروزند:

هان ای مزدا در این شب دیرنده
بگشای دریچهٔ عجابت را
در این شب‌ها
که از بی روغنی دارد چراغ ما
فتیله‌اش خشک می‌شود
و دود و بوی خنجیرش زهر سو می‌رود بالا
بگو پیر خرد زرتشت را یارا
چراغ دیگری از نو برافروزد.

و در شعر (شوق رسیدن به آزادی) روشن شدن شعلهٔ امید را ترغیب می‌کند که در یک داستان تمثیلی از زبان خروس، تنگناهای شعر سرائی را رها و فریاد مبارزه را تا رسیدن به هدف «مهمان کوچه‌ها» نمایاند و با سرودن نظیر این قطعات، دیگر شاعران را دعوت به شعر مبارزه، برای رسیدن به آمال اجتماعی هم میهنان و هم عصران خود کند.

صبح آمده است، برخیز
(بانگ خروس می‌گوید)
وین خواب و خستگی را

در شط شب رها کن
مستان نیم شب را
رندان تشنه لب را
بار دگر به فریاد
در کوچه‌ها صدا کن
خواب دریچه‌ها را
با نعرهٔ سنگ بشکن
بار دگر به شادی، دروازه‌های شب را
رو بر سپیده وا کن
بانگ خروس گوید: فریاد شوق بفکن
زندان واژها را دیوار و باره بشکن
و آواز عاشقان را مهمان کوچه‌ها کن.

به نظر می‌رسد در شعر (رهاوی) تصویری از یک زندگی در بند را می‌توان دید تا جائی که حتی شاعر رشک می‌برد بر قناری‌های در قفس:

کمترین تحریری از یک آرزو این است
آدمی را آب و نانی باید و آنگاه آوازی
در قناری‌ها نگه کن، در قفس، تا نیک دریابی
کز چه در آن تنگناشان باز شادی‌های شیرین است
کمترین تصویری از یک زندگانی: آب، نان، آواز
ور فزون‌تر خواهی از آن، گاهگه، پرواز
ور فزون‌تر خواهی از آن شادی آغاز
ور فزون‌تر، باز هم خواهی... بگویم، باز؟
آنچنان بر ما به نان و آب، اینجا تنگ سالی شد
که کسی در فکر آوازی نخواهد بود
وقتی آوازی نباشد، شوق پروازی نخواهد بود.

و همین طور در شعر (حسب حال) چیره شدن شب بر روز را می‌توان دید.

شبی که جائی برای آواز و سرود و شعر نمی‌گذارد:

شب آمد و گرد روز پرگار گرفت
بر صبح و سپیده راه دیدار گرفت
چندان که درون سینه و دفتر ماند
آواز و سرود و شعر زنگار گرفت

وی گاهی از طبیعت استفاده‌های نمادین می‌کند مانند شعر «سفر بخیر» که نماد انسان مشتاق حرکت اما در بند و نسیم نماد رهرو رها شده از بند می‌باشد. فضای خفقان آور حاکم بر جامعه طوری است که نسیم هر جای دیگری را برماندن در این فضا ترجیح می‌دهد.

به کجا چنین شتابان؟
گَوَن از نسیم پرسید
دل من گرفته زینجا، هوس سفر نداری، ز غبار این بیابان؟
همه آرزویم اما چه کنم که بسته پایم...
به کجا چنین شتابان؟
به هر آن کجا که باشد به جز این سرا سرایم
سفرت به خیر! اما تو و دوستی، خدا را
چو ازین کویر وحشت به سلامتی گذشتی
به شکوفه‌ها، به باران،برسان سلام ما را

و زمانی که دیگر خسته و تنها می‌شود چون نیما که فریاد رسی نمی بیند در شعر «آی آدم‌ها...» از یک مُنجی در شعر «ضرورت» کمک می‌طلبد:

می‌آید، می‌آید:
مثل بهار، از همه سو، می‌آید
دیوار
یا سیم خاردار
نمی‌داند
... آه
بگذار من چو قطره بارانی باشم
در این کویر
که خاک را به مَقدم او مژده می‌دهد.

شفیعی کدکنی شاعر مبارزه و دفاع از مظلومیت است و در این راه پر خطر برای برادران مبارز جان برکف خود این‌گونه می‌سراید:

برادرانم
شب را با واژه‌هایشان
سوراخ می‌کنند.

واژه‌ها به مَته‌ای تشبیه شده‌اند که با آنها می‌توان در تیرگی و تاریکی، شب را سوراخ کرد تا نور آزادی از آن رخنه‌ها راه پیدا کند. مبارزانی که به کام خطر فرو می‌روند و نسلشان در

امتداد زمان جاری است.

در بسیاری از اشعار شفیعی کدکنی، ستایش برای کوشندگان راه آزادی است. موج موج دریای خزر از سوگ مرگ مبارزان سیاه پوشند و خود مبارزان، مانند گل‌های لاله به خاک می‌افتند و در آسمان شب‌های آن دوره کبریت‌های صاعقه را می‌بیند که پی در پی می‌درخشد اما «شب همچنان شب است.»

۳. نتیجه گیری

بدیهی است که آزادی یکی از ضروریات اولیهٔ زندگی و رشد و تعالی بشر است. از نگاه دینی و فرهنگی نیز انسان آزاد خلق شده است. اساساً بلوغ و کمال انسان در سایهٔ برخورداری از نعمت آزادی میسر خواهد بود چرا که ضروری‌ترین نعمت الهی به بشر برای تضمین رشد او محسوب می‌شود.

محمدرضا شفیعی کدکنی از شاعرانی است که اندیشه‌های اجتماعی و موضوعاتی همچون آزادی، آزادی خواهی و استبداد ستیزی از آرمان‌های او بوده و حجم کثیری از اشعار وی را در بر گرفته است.

وی به شهادت همهٔ دفترهای شعرش، در مقام شاعری متعهد و حساس نسبت به اوضاع اجتماعی به جامعه و حال و روز مردم و شیفتهٔ حق و عدالت، آن درون پیر، باغ و باران و اشراق را در خدمت تصویر و توصیف بیرونی ظلمانی گذاشته تا شاید به نیروی آن، این بیرون را تغییر دهد و به جلوه و جمال درون درآورد.

تحقق چنین آرزویی مشروط به حصول آزادی است و همهٔ کوشش انسان، پیدا و ناپیدا رو به واقعیت دادن این آرزو دارد. شعر شفیعی کدکنی مملو است از ستیز با ستم مستبدان که گاه با توصیف فضای استبدادی و با بهره‌گیری از طبیعت به این کار مبادرت می‌کند، گاهی در اشعارش از طبیعت به عنوان سمبل بهره گرفته در گفتن از آزادی و گاهی از زبان حیوانات (فابل)، از آزادی سخن می‌گوید. وی شاعر فریاد و مبارزه است و از آنجا که بر اوضاع و احوال جامعه مسلط است به هر طریقی سخن خود را می‌گوید تا بدین گونه نقشی در جامعهٔ خویش داشته باشد.

کتاب‌شناسی

اسحاقی، سیدحسین (۱۳۸۴)، ***آزادی در اسلام و غرب***، تهران: مرکز پژوهش‌های اسلامی صدا و سیما.

بامدادی، محمد؛ مدرسی، فاطمه (۱۳۸۸)، «نگاهی به اثرپذیری اشعار شفیعی کدکنی از آثار قدما»، ***ادب پژوهی***، شمارهٔ ۳، صص ۸۳-۱۰۸

جمشیدی، لیلا؛ باغبانی، معصومه (۱۳۹۹)، «بررسی تطبیقی اندیشه‌های مقاومت در شعر یحیی السماوی و محمدرضا شفیعی کدکنی»، ***مطالعات ادبیات تطبیقی***، شمارهٔ ۵۶، صص ۱۱۵ – ۱۴۴

حائری یزدی، عبدالهادی (۱۳۷۴)، ***آزادی‌های سیاسی و اجتماعی از دیدگاه اندیشه‌وران***، مشهد: جهاد دانشگاهی.

روزنتال، فرانتس (۱۳۷۹)، ***مفهوم آزادی از دیدگاه مسلمانان***، ترجمهٔ منصور میراحمدی، قم: دفتر تبلیغات اسلامی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶)، ***آینه‌ای برای صداها***، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۰)، ***ادوار شعر فارسی***، تهران: سخن.

صحرایی، قاسم؛ گلشنی، شهاب (۱۳۸۸)، «شور رهایی در اشعار پیش از انقلاب شفیعی کدکنی»، ***پژوهشنامهٔ ادب غنایی***، شمارهٔ ۷، صص ۷۳-۱۰۴

فرّخی یزدی، محمّد (۱۳۷۸)، ***دیوان***، کوشش حسین مسرّت، یزد: انجمن آثار و مفاخر یزد.

قورجانی زاده، شکوه (۱۳۹۹)، «تطبیق اندیشه‌های مقاومت و پایداری در شعر خلیل مطران و شفیعی کدکنی»، ***ادبیات تطبیقی***، شمارهٔ ۲۳ ، صص ۲۶۴ – ۲۸۰

کریمی‌پناه، ملیحه؛ رادفر، ابوالقاسم (۱۳۹۰)، «تجلی اسطوره در شعر م. سرشک (شفیعی کدکنی)»، ***ادبیات پارسی معاصر***، شمارهٔ اول، صص ۸۱-۱۰۰

مسلمی، نادر (۱۳۴۰)، «نقدی بر تعاریف شعر محمدرضا شفیعی کدکنی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۴، شمارهٔ ۷، صص ۱۷۳-۱۹۶

هاشمی، کاظم (۱۴۰۲)، «خوانشی سیاسی و ساختارگرایانه از قالب‌های قصیده، نیمایی و سپید»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، شمارهٔ ۷، صص ۲۶۶-۲۴۵

The Meaning of the Word Freedom in the Poems of Mohammad Reza Shafiei Kadkani

Vahid Ronagh

۱. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Isfahan, Iran. Email: Vahidronagh@yahoo.com

Article Info (۲۱۱-۲۲۳)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۰/۰۷/۲۰۲۴

Accepted:
۲۶/۱۰/۲۰۲۴

Keywords:
Freedom
Shafiei Kadkani
Poetry

ABSTRACT

Freedom is one of the primary necessities of life and human growth and excellence. From a religious and cultural perspective, man has also been created free. Basically, human maturity and perfection will be possible in the shadow of enjoying the blessing of freedom, because it is considered the most essential divine blessing to man to ensure his growth. That is why, although contemporary man faces numerous issues such as poverty and inequality, he never tolerates the lack of freedom. The role of a committed and freedom-loving poet in awakening and awareness of society is clear. This research, which is conducted in a descriptive-analytical manner and using library resources, intends to examine the qualitative and conceptual strategies of the word freedom in the poems of Mohammad Reza Shafiei Kadkani, a contemporary Iranian poet. The results indicate that he is a poet known for his cries and struggles, and since he is in control of the circumstances of society, he speaks his mind in any way possible to play a role in his society.

بازتاب عشق زمینی در اشعار مهستی گنجوی (مطالعهٔ موردی شکستن تابوهای ادبی در شعر زنانه)

*فائزه زارع شاه آبادی[۱]- شهناز زرین خط[۲] - زینب دهقان منشادی[۳]- فاطمه استادحسین آهنگر[۴]

۱. دانشجو معلم، گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، پردیس فاطمه‌الزهرا(س)، یزد، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: Faeze۱۳۸۳zare@gmail.com
۲. دکتری زبان وادبیات فارسی، مدرس دانشگاه فرهنگیان، گروه آموزش ابتدایی، دانشگاه فرهنگیان، پردیس فاطمه‌الزهرا(س)، یزد، ایران.
۳. دانشجو معلم، گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، پردیس فاطمه‌الزهرا(س)، یزد، ایران.
٤. دانشجو معلم، گروه آموزش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان، پردیس فاطمه‌الزهرا(س)، یزد، ایران.

اطلاعات مقاله (۲۴۰-۲۲۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۴/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۰/۰۹

واژه‌های کلیدی:
شعر زنانه
عواطف
سنت شکنی
عاشق
معشوق

چکیده

«مهستی گنجوی» یکی از شعرای برجستهٔ رباعی سرا در قرن پنجم و ششم هجری است که توانسته در رباعیاتش تصاویری زیبا و روشن در قالب عشق و روابط عاشق و معشوق خلق کند. او در اشعارش با جلوه‌آفرینی و ایجاد تضادهای رنگارنگ، رابطهٔ عاشق و معشوق را به گونه‌ای بیان می‌کند که از نظر برخی بزرگان، هیچ‌کدام از شعرای قدیم نتوانسته‌اند مانند او با ملاحت و حلاوت سخن بگویند. از آنجایی که اشعار مهستی دارای سبکی ویژه بود، هدف اصلی این پژوهش نشان دادن ویژگی‌های زنانهٔ مهستی در رباعیاتش و بررسی جایگاه او به عنوان شاعری پیشرو و نوآور در زمان خود و بررسی سه عنصر اصلی ادبیات غنایی «عشق»، «عاشق» و «معشوق» است. اهمیت این پژوهش که به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای صورتگرفته، در تحلیل بازتاب زنانگی در اشعار مهستی و ارزیابی نقش او در توسعهٔ محتوای عاشقانه در شعر فارسی به چشم می‌خورد که می‌تواند به فهم اوضاع اجتماعی، فرهنگی و ادبی آن دوره مفید باشد. این پژوهش به صورت کتابخانه‌ای و توصیفی بررسی شده است. با بررسی آثار مهستی گنجوی در می‌یابیم، او شاعری نوگرا و شجاع در دورهٔ سلجوقی است که با اشعار خلاقانه و آزاداندیشانه‌اش به توصیف عشق زمینی و معشوقان متنوع پرداخته و نقش مهمی در غنای محتوای عاشقانه در ادبیات فارسی ایفا کرده است.

۱. مقدمه

یکی از موضوعات پربسامد در مجموعهٔ دیوان شاعران عشق و متعلَقات آن است که بررسی زوایا و ابعاد آن با عنایت به مباحث هستی شناسی، جهان شناسی، انسان شناسی و... نیازمند پژوهشی کلان و فراگیر است. (مسلمی و همکاران، ۱۴۰۱: ۲۶۷) عنوانی پرشور که در دوران مختلف حیات بشر شاعران، نویسندگان و اندیشمندان بسیاری به آن پرداخته‌اند. (زرین‌خط و وکیلی،۱۴۰۳: ۱۱۹) زنان نیز به عنوان معشوق در هر دوره و مقطع تاریخی از لابه‌لای آثار و متون ادبی، قابل‌استخراج هستند. (باقری‌نیا؛ دشتی، ۱۴۰۲: ۱۶۹) مهستی گنجوی یکی از زنان تاثیرگذار در ادبیات ایران، از شعرای دربار سلطان سنجر سلجوقی و از معاصرین ادیب صابر، رشیدالدین وطواط است که «نویسندگان متعددی از جمله شمس قیس رازی، حمدالله قزوینی و امین‌احمد رازی از استعداد مهستی تعریف‌ها نموده و او را رباعی‌سرای توانایی خوانده‌اند.» (رفاییل، ۱۹۸۵م: ۳) عشق زمینی در اشعار مهستی نه تنها به عنوان یک موضوع ادبی بلکه به عنوان بازتابی از زندگی روزمره و اجتماعی انسان‌ها در دوران او مورد بررسی قرار می‌گیرد. ما در طول تاریخ ادبیات زبان فارسی شاهد حضور شاعران زن متعدد مانند جهان ملک خاتون، جمیله اصفهانی، رشحه، رابعه بلخی و... بوده‌ایم که در این مقاله به مهستی گنجوی می‌پردازیم زیرا «در سنت ادبی ما سخن گفتن از معشوق تنها برای مردان جایز بود، اما مهستی برای تغییر دادن این ذهنیت گام برداشت.» (پارسا وکریمی، ۱۳۹۹: ۵۴) وی زنانگی از دست رفته در عرصه‌های تاریخ را با مهارتی جسورانه بروز داد. عشق زمینی در اشعار مهستی، به عنوان نوعی از عشق انسانی مطرح می‌شود که با شور و شوق دنیوی، احساسات عمیق و پیوندهای عاطفی آمیخته است. مهستی با استفاده از مضامین طبیعی و تصاویر زنده، عشق را از منظری انسانی و ملموس به تصویر می‌کشد که خواننده قادر است با آن به خوبی همذات‌پنداری کند. در اشعار مهستی، عشق زمینی نه تنها یک تجربهٔ شخصی بلکه یک تجربهٔ اجتماعی است که اغلب با محدودیت‌های فرهنگی و اجتماعی زمان خود روبه‌رو است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

مهستی گنجوی پس از خیام، برجسته‌ترین رباعی‌سرای ایران به شمار می‌آید و او را بنیان‌گذار مکتب شهرآشوب در قالب رباعی می‌دانند. او با استفاده از زبانی لطیف و تصاویری بدیع، به بررسی ابعاد مختلف عشق، از عشق زمینی تا عشق الهی، پرداخته و مضمونی که تا آن زمان بیشتر در قالب تغزل بیان می‌شد در رباعی بیان کرد. (کریمی، ۱۴۰۱: ۲۱۴) هچنین «جهان بینی و وضعیت زندگی او باعث سرودن آثاری شده که با توجه به زنان شاعر در تاریخ ادبیات

فارسی کم سابقه است.» (پارسا و کریمی، ۱۳۹۹: ۵۰) مهستی با بهره‌گیری از قالب‌های شعری مختلف، به ویژه رباعی، توانسته است احساسات عمیق و پیچیدهٔ انسانی را با سادگی و فصاحت به مخاطبان خود منتقل کن.د وی عشاق فراوانی داشته «تقریبا همهٔ کسانی که دربارهٔ مهستی نوشته‌اند از عشق شورانگیز او با تاج‌الدین احد پسر خطیب گنجه سخن گفته‌اند.» (پارسا وکریمی، ۱۳۹۹: ۵۴) بنابراین او توانسته است با بهره‌گیری از تجربیات خود عناصر عاشقانه را در اشعارش ملموس‌تر بیان کند. اشعار او نه تنها از نظر ادبی ارزشمند هستند، بلکه از نظر پرداختن به احساسات انسانی مورد توجه قرار می‌گیرد. ما در این مقاله به بررسی جلوه‌های عشق در اشعار مهستی گنجوی خواهیم پرداخت تا دیدگاه عاشقانهٔ او را در زمانی که عشق برای زنان برابر با مرگ بود، بررسی و تاثیر آن بر ادبیات و فرهنگ زمانه‌اش را تحلیل کنیم. شناخت مهستی گنجوی و سبک شعری او، جلوهٔ عشق و جنبه‌هلی عاشقانهٔ اشعار او از سوالات مهم پژوهش است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

زن رکن اساسی جامعهٔ بشری و شرط پویایی و استواری آن است. وجود نگرش صحیح به زن عالی‌ترین راهگشای حیات بشری است. (هوانگ، ۱۴۰۲: ۲۳۷) پژوهش در زمینهٔ عشق در آثار مهستی گنجوی از اهمیت خاصی برخوردار است. زیرا او در زمانی که عرفان میدان‌دار اصلی ادبیات فارسی است با نگاهی تازه به عشق می‌پردازد که در زمان وی نوعی تابوشکنی محسوب شده است. انتشار اشعار مهستی برای ادبیات ایران اهمیت دارد و سبکی را زنده می‌کند که هیچ‌یک از شعرای نامدار قدیم به آن دست نیافته‌اند. به طور کلی مطالعه و پژوهش بر روی آثار مهستی گنجوی علی‌رغم آشنایی بیشتر با این شاعر بزرگوار می‌تواند به غنای ادبیات فارسی و فهم بهتر تحولات اجتماعی- فرهنگی آن دوره کمک شایانی کند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

کریمی میه (۱۳۹۹) در پژوهشی تحت عنوان «بازتاب زنانگی در رباعیات مهستی گنجوی» به نتیجه رسیده است که مهستی بی هیچ پرده‌پوشی آنچه احساس و تجربهٔ زنانه‌اش اقتضا می‌کند در شعر نمایان می‌سازد. از خصوصیات زنانهٔ او می‌توان به ابراز عشق و علاقه به جنس مخالف، اشاره به جنسیت خود،ت صاویر و ویژگی‌های زنانه، اعتراض خاموش فمنیستی، محافظه کاری و زبان اروتیک زنانه اشاره کرد. نبی لو (۱۳۹۳) در پژوهشی تحت عنوان «مضامین غنایی در رباعیات مهستی گنجه‌ای» به نتیجه رسیده است که عشق و اوصاف

معشوق (٪۶۸) پر بسامدترین مضمون غنایی شعر مهستی است. او با بهره‌گیری از اوصاف صاحبان مشاغل به طنز و مضمون آفرینی‌های غنایی روی آورده و مجموع این ویژگی‌ها به شعر او رنگ و جلوه غنایی داده است. نجاریان (۱۳۹۵) در پژوهشی تحت عنوان «تحلیل سبک شناسی رباعیات مهستی گنجوی» به نتیجه رسیده است که در رباعیات مهستی بسامد مربوط به معشوق، غم فراق و موضوعات تغزلی در مرتبهٔ نخست و اندیشهٔ خیامی و شهر آشوب‌ها در مرتبهٔ دوم است. نشانهٔ دیگر گرایش به سبک عراقی، ارج نهادن به مقام معشوق و خاکساری و عجز عاشق در مقابل اوست. اغلب اشعار او از عشق جانسوز و فراق معشوق و طلب وصال او تأثیر پذیرفته است. مهستی در احساسات خویش شاعری غم گراست و در تفکر، شاعری شادی گرا و خوش باش چون خیام است. ابراهیمی سجاسی و همکاران (۱۴۰۱) در پژوهشی تحت عنوان «واکاوی موتیف عشق در اشعار مهستی گنجوی» به این نتیجه رسیده است که انواع و اقسام احساسات و عواطف عاشقانه به صورت سنت‌شکنانه و جسورانه و به شکل بی‌سابقه در اشعار مهستی بیان شده است. به ویژه اینکه این شاعر بلند آوازه و توانمند توانسته برای اولین‌بار در ادبیات فارسی به صورت جسورانه و با صراحت به بیان عقاید و حالات درونی خود و روایت عشقش به معشوق مرد بپردازد .

۲. عشق، عاشق و معشوق در اشعار مهستی گنجوی

۲-۱. عشق

عشق «از حد در گذشتن دوستی، شیفتگی و مهربانی و دلشدگی» (فرهنگ لغت، دهخدا: ذیل واژه) و مشتق از کلمهٔ (عشقه) (ابن منظور، ج۹: ۲۲۴) از پرتکرارترین موضوعات در اشعار مهستی است که از دیرباز در تمامی فرهنگ‌ها و زبان‌ها وجود داشته و پیچیده‌ترین و عمیق‌ترین احساس آدمی است که «روان‌شناسی آن را به عنوان نیروی خلاقی می‌داند که می‌تواند قدرت درمانگری داشته باشد.» (کریمی تارقلی، ۱۳۹۲: ۴) می‌توان گفت در نظر مهستی عشق حقیقی مثل روحی است که افراد زیادی دربارهٔ آن صحبت می‌کنند، ولی تعداد معدودی آن را دیده‌اند. «عشق مشتق از کلمهٔ (عشقه) است یعنی گیاهی که به دور درخت عشق نیز سراسر قلب آدمی را فرا می‌گیرد و جان و روح انسان را مشغول خود می‌سازد.»

مهستی گنجوی نیز از این موضوع چشم پوشی نکرده و با «جسارت و بی‌باکی رک‌گویی، احساسات عمیق زنانه، سنت‌شکنی و درنوردیدن محدودیت‌ها، عصیان و سرکشی تمام» (مرادی،۱۴۰۱: ۲۸۰) به آن پرداخته است؛ به طوری که در رباعیات او علی‌رغم وجود موضوعات دیگری مانند طبیعت، جامعه و مردم شاهد وجود پررنگ عشق هستیم: معشوق

(۶۸٪) پر بسامدترین مضمون غنایی شعر مهستی است. او با بهره‌گیری از اوصاف صاحبان مشاغل به طنز و مضمون آفرینی‌های غنایی روی آورده و مجموع این ویژگی‌ها به شعر او رنگ و جلوه غنایی داده است. نجاریان (۱۳۹۵) در پژوهشی تحت عنوان «تحلیل سبک شناسی رباعیات مهستی گنجوی» به نتیجه رسیده است که در رباعیات مهستی بسامد مربوط به معشوق، غم فراق و موضوعات تغزلی در مرتبهٔ نخست و اندیشهٔ خیامی و شهر آشوب‌ها در مرتبهٔ دوم است. نشانهٔ دیگر گرایش به سبک عراقی، ارج نهادن به مقام معشوق و خاکساری و عجز عاشق در مقابل اوست. اغلب اشعار او از عشق جانسوز و فراق معشوق و طلب وصال او تأثیر پذیرفته است. مهستی در احساسات خویش شاعری غم گراست و در تفکر، شاعری شادی گرا و خوش باش چون خیام است. ابراهیمی سجاسی و همکاران (۱۴۰۱) در پژوهشی تحت عنوان «واکاوی موتیف عشق در اشعار مهستی گنجوی» به این نتیجه رسیده است که انواع و اقسام احساسات و عواطف عاشقانه به صورت سنت‌شکنانه و جسورانه و به شکل بی‌سابقه در اشعار مهستی بیان شده است. به ویژه اینکه این شاعر بلند آوازه و توانمند توانسته برای اولین‌بار در ادبیات فارسی به صورت جسورانه و با صراحت به بیان عقاید و حالات درونی خود و روایت عشقش به معشوق مرد بپردازد.

چشمم چو بر آن عارض گلگون افتاد　　دل نیز ز راه دیده بیرون افتاد
این گفت منم عاشق و آن گفت منم　　فی الجمله میان چشم و دل خون افتاد
(مهستی، ۱۹۸۵م : ۲۴)

او معتقد است عشق صورتی دوگانه دارد و می‌تواند هم جان‌بخش باشد و هم قاتل جان:

عشق است که شیر نر زبون آید از او　　بحری است که طرفه‌ها برون آید از او
گه دوستی‌ای کند که روح افزاید　　گه دشمنی‌ای که بوی خون آید از او
(همان: ۷۷)

شایان ذکر است که او در زمانی که ابراز علاقه از سمت بانوان کاری بسیار ناپسند و نامقبول بوده با شجاعت تمام در اشعارش به معشوق خود ابراز علاقه می‌کند:

دی خوش پسری بدیدم از سراجان　　شایسته و بایسته‌تر از سراجان
از دست غمش همیشه در ضرا انس　　در عشق رخش همیشه در سراجان
(همان: ۶۱)

مهستی با اینکه عشق را گران‌بهاترین موهبت‌ها می‌داند اما نحوهٔ دریافت یا نحوهٔ بیان این موضوع به دیگران یکی از دغدغه‌های اوست:

زرد است ز عشق خاک‌بیزی رویم　　وین نادره را به هر کسی چون گویم

این طرفه که خاک‌بیز زر جوید و من زر در کف و خاک‌بیز را می‌جویم
(همان ۶۸)

او همچنین فراق جانسوز و دردناک معشوق را به گونه‌ای شدت می‌بخشد که موجب می‌شود دشمن فرد عاشق او را به این سبب مانند دوست همراهی کند:

دوش از غم هجرت ای بت عهدشکن چون دوست همی گریست بر من دشمن
از بس که من از عشق تو می‌نالیدم تا روز همی سوخت دل شمع به من
(همان: ۷۲)

به عقیدهٔ او با اینکه معشوق، عاشقان فراوانی دارد اما او وفادارترین است:

در دام غم تو خسته‌ای نیست چو من وز جور تو دلشکسته‌ای نیست چو من
برخاستگان عشق تو بسیارند لیکن به‌وفا نشسته‌ای نیست چو من
(همان :۷۴)

وی همچنین علی‌رغم بیان فراوان بودن عاشقان معشوق، این نکته را نیز بیان می‌کند که معشوق آنچنان عزیز و بزرگ است که حتی عاشقان محدودیتی برای جنسیت قائل نمی‌شوند:

شهری زن و مرد در رخت می‌نگرند وز سوز غم عشق تو جان در خطرند
هر جامه که سالی پدرت بفروشد از دست تو عاشقان به روزی بدرند
(همان:۳۶)

مثال دیگر:

بر هر دو طرف مزن تو بر یک سو زن و آن زلف شکسته را ز رخ یک سو زن
گر آتش عشق تو وزد یک سو زن یک سو همه مرد سوزد و یک سو زن
(همان:۷۱)

مهستی به عشق عرفانی نیز نظر داشته است:

ای دل از عشق گر دمی یابی بر کف خاک آدمی یابی
گر دمی خفته عشق در دیده از ازل تا ابد دمی یابی
پادشاهی کنی سلیمان‌وار اگر از عشق خاتمی یابی
(همان: ۷۵)

اما سرآمد محتوای عاشقانهٔ وی، عشق زمینی است:

گر بت، رخ توست بت‌پرستی خوش‌تر ور باده ز جام توست مستی خوش‌تر
در هستی عشق تو از آن نیست شوم کین نیستی از هزار هستی خوش‌تر
(همان: ۱۵۴)

مثال دیگر:

کـار از لـب خشـک و دیده‌تـر بـگـذشـت　　تـیـر سـتمـت ز جـان و دل بـر بـگذشـت
آبـیـم نـمـود بـس تـنـک آتـش عشـق　　چـون پـای بـر آن نهـادم از سـر بـگذشـت
(همان: ۶)

۲-۲. عاشق

مهستی گنجوی با اشعار لطیف و زیبا به توصیف ویژگی‌های عاشقان می‌پردازد. او معتقد است عشق در وجود عاشق ایجاد سرگردانی و او را مشتاق مرگ می‌کند و هر اتفاقی که در جهان به وقوع می‌پیوندد، عشق از آن پشتیبانی می‌کند. (کریمی‌دمنه و همکاران، ۱۴۰۳: ۲۵۷) در اشعار او جنسیت عاشق زن است. در ادبیات و سنت فارسی جایگاه مرد برای عاشق بودن پسندیده‌تر بود که مهستی این دیدگاه را متحول ساخت. «قرارگرفتن زن در جایگاه عاشق باعث حرکت و پویایی هویّت اوست.» (پارسا و کریمی،۱۳۹۹: ۴۸) البته ویژگی‌هایی که برای عاشق با جنسیت زن ذکر شده است تا حدودی همان ویژگی‌های عاشق مرد است که به آنها پرداخته خواهد شد:

۲-۲-۱. مورد سرزنش واقع شدن عاشق

در اشعار مهستی گنجوی که جنسیت عاشق زن است به علت فضای اجتماعی آن زمان مورد عتاب و سرزنش قـرار مـی‌گـرفته اما با این وجود عشق خود را ابراز مـی‌کنـد و آن را بهتر از دورویی و پنهان کاری می‌داند. برای مثال او «عاشق قصاب پسری بود که بی‌پروا عشق خود را نسبت به وی ابراز می‌کرده است.» (طاهری،۱۳۴۷: ۵)

قـلّاش و قـلـنـدری و عـاشـق بـودن　　در مـجـمـع رنـدان مـوافـق بـودن
انگـشـت‌نـمـای خـلـق و خـالـق بـودن　　بـه زانـکـه بـه خـرقـه مـنـافـق بـودن
(همان:۶۱)

۲-۲-۲. وابستگی عاشق به معشوق:

گـفـتـا دلـت بـبـردەام بـاز بـبـر　　گـفـتـم کـه تـو بردەای تـو بـاز آری بـه
(همان: ۶۴)

در مصراع اول معشوق با صراحت بیان می‌کند که دل عاشق را برده و باز هم می‌تواند این کار را انجام دهد و در ادامه عاشق نیز این گفته را تایید می‌کند اما امیدوار است که این عشق ادامه دار باشد. این بیت‌ها نیز به دلبستگی عاشق اشاره دارد:

چـشـمـم چـو بـرآن عـارض گلـگـون افـتاد　　دل نـیـز ز راه دیـده بـیـرون افـتـاد
ایـن گـفت منـم عاشـق و آن گـفـت مـنـم　　فی‌الجـمله مـیان چـشـم و دل خون افتاد
(همان: ۴۳)

در مصراع آخر این بیت به این مطلب هم اشاره دارد که دلبستگی عاشق سبب نوعی کشمکش درونی در او شده است.

۲-۲-۳. غم و اندوه عاشق:

معشوق لطیف و چست بازاری به　　عاشق همه با ناله و با زاری به
(همان: ۶۴)

معشوق زیبا و لطیف اما در مقابل عاشق سرشار از ناله است و حالتی غم انگیز دارد که این موضوع در بیت دیگری از شعر مهستی نیز نمایان است:

اندر دل من ای بت عیار بچه　　مرغ غم تو نهاده بسیار بچه
(همان: ۶۴)

«مهستی در پردهٔ عشاق بر تار مژه ترانهٔ تر می‌زد یعنی که می‌گریست و از سپیدی روز وصال و سیاهی شب هجران در پرده با سوز و نالهٔ زار شکری و شکایتی با دلارام خود می‌نمود.» (طاهری،۱۳۴۷: ۱۸)

۲-۲-۴. بی ارزش بودن عاشق:

معشوق نمی‌تواند عمق احساسات عاشق را دریابد زیرا خود چنین موقعیتی را درک نکرده است. در واقع مهستی به این علت عاشق را بی‌ارزش می‌داند که معشوق بی‌تجربه از احساس عشق است و حالات عاشق را درک نکرده است.

عاشق نه‌ای به عشق نزدیک نه‌ای　　تو قیمت عاشقان چه دانی که نه‌ای
(همان: ۸۴)

۲-۲-۵. وفادار بودن عاشق:

در اشعار مهستی گنجوی عاشق در راه عشق تلاش و کوشش فراوانی دارد و در این راه سختی‌های زیادی را تحمل می‌کند و در راه عشق ثابت قدم و وفادار است:

آنها که هوای عشق موزون زده‌اند　　هر نیمه شبی سجاده در خون زده‌اند
(همان: ۳۵)

در این بیت سجاده خون نمادی از فداکاری عاشق و ازخود گذشتگی اوست.

۲-۲-۶. بیان نام معشوق توسط عاشق:

در ادبیات عاشقانه به طور کل عاشق از بیان نام معشوق خویش خودداری کرده است و این تعصبی است که در تمدن ایران حضور داشته است. «همیشه عاشق از افشای نام معشوق

خویش خودداری می‌کرده است. شاید علت اینکه بیان عشق را به طور کلی جایز دانسته و از تعیین آن در محل خاصی ابا ورزیده‌اند.» (طاهری، ۱۳۴۷: ۳) اما مهستی شاعری است که در اشعارش به طور آشکار به بیان نام معشوق خود پرداخته است. «باید گفت که مهستی نه تنها مرد معشوق را در شعرش دارد بلکه جدا از شهرآشوب‌هایش مرد معشوق وی با نام در شعر مطرح می‌شود.» (شکوه‌فر،۱۳۹۴: ۲۱۸) به‌طورکلی در اشعار مهستی عاشق به دنبال معشوق است و این عشق برای او غم و اندوه را فراهم کرده است و این سبک برخلاف دوران پیش از مهستی است که معشوق حقیر و کنیز عاشق بود.

ای پـــور خـطـیـــب گـنـجـه از بـهـر خـدا　　مـگـذار چـنـــین بسـوزم از درد فـــرا

(همان:۵۷)

۲-۳. معشوق

در ادبیات ایران سخن گفتن از معشوق تنها برای مردان بوده و این مهستی گنجوی بود که نوعی سنت شکنی کرده. وجه تمایز شعر مهستی با دیگر شاعران زن کلاسیک در این است که او برخلاف جریان آب شنا کرد و خود را در معرض اتهام و مقابله با باورهای عامهٔ مردم قرار داد. «مهستی گنجوی با خصوصیات و عواطف زنانه حضور می‌یابد و از بیان ذهنیت و احساسات زنانهٔ خود در ساخت شعر ابایی ندارد.» (پارسا و کریمی،۱۳۹۹: ۵۰) او به صراحت در اشعارش به وصف کمالات و ویژگی‌های معشوق خود می‌پرداخت. در قدیم زنان شاعر جسارتی برای بیان صریح معشوق خود در اشعارشان نداشتند. آنها عمدتا معشوق خود را به گونه‌ای توصیف می‌کردند که گویا از دید و نگاه یک شاعر مرد سروده شده است، حتی بیان بی‌پروا از معشوق زن داری با معشوق زن کنیز نیز باید متفاوت می‌بود. (امامی،۱۴۰۱: ۱۴۹) البته انتظاراتی که یک زن از معشوق خود دارد نسبت به مردان متفاوت است. بروز دادن عشق مهستی نسبت به معشوق خود و سخن گفتن از او نشان دهندهٔ شجاعت و شهامت این زن شاعر و گامی در جهت تحول تاریخی در اشعار شاعران زن است.

مهستی در بعضی از رباعیاتش به توصیف ویژگی‌ها و صفات معشوق خود پرداخته است. شهامت در بروز عواطف زنانه و کتمان نکردن زنانگی از ویژگی‌های شعر مهستی است که انتقادهای بسیاری را متوجه خود می‌کند. در سنت شعری معشوق، معمولا منفعل است و تحرک یک رابطهٔ عاشقانه از جانب عاشق است؛ «به همین دلیل در ادبیات مرد فعال بیشتر از زن منفعل شایستگی عاشق بودن را دارد.» (پارسا و کریمی،۱۳۹۹: ۵۵) بنابراین معشوق مهستی منفعل بوده و این عاشق یعنی مهستی است که مدام درحال جوش و خروش و تلاطم

است و فعال بودن در اشعارش کاملا قابل لمس است. در ادامه برخی از ویژگی‌های معشوق را بررسی می کنیم:

۲-۳-۱. زیبایی و کمال معشوق:

معشوق در اشعار مهستی گنجوی به عنوان نمادی از زیبایی و نهایت کمال و ایده‌آل تعریف می‌شود. مهستی گنجوی در اشعار خود به جنبه‌های مختلفی همچون زلف، سیمین، تن، پیکر و نرگس می‌پردازد که با تشبیهات و استعارات فراوان و استادانه همراه است، البته حائز اهمیت است که در این‌باره بیشتر سخن بگوییم و به ویژگی‌های ظاهری معشوق در زمان سلجوقیان که مهستی گنجوی نیز در آن دوره می‌زیسته است بپردازیم:

مردان دارای حالت موی ویژه‌ای به صورت موهای مرتب و بلند بودند که آن را روی شانه رها می‌کردند. همچنین در برخی موارد مردان موهای خود را با زیور آلاتی همچون حلقه یا نوار پارچه‌ای برای نظم دادن به مو استفاده می‌کردند.

در شعر و ادبیات فارسی نیز زلف معشوق یکی از وجه‌های هنری و زیباشناسانه در شعر است. مهستی نیز از چنین تصاویری برای بیان احساسات و زیبایی‌های معشوق خود بهره‌برده است. برای مثال در بیت زیر مضمون، زلف معشوق است که در دوره‌های قبل از مهستی نیز یکی از ویژگی‌های مهم بوده و شاعر اصرار دارد که معشوق زلف‌هایش را به یک طرف حالت دهد:

آن زلف شکسته را ز رخ یک‌سو زن بر هر دو طرف مزن تو بر یک‌سو زن

(همان: ۶۲)

صنم نیز در اشعار فارسی به معنی معشوق، محبوب و یار است و نماد زیبایی قلمداد می‌شود:

نقش صنم چین ببر تست خجل بت‌گر نکند پیکر نقشت به چکل

(همان:۵۵)

تاریخچهٔ گل نرگس به عنوان نمادی از چشم معشوق در ادبیات فارسی جایگاه ویژه ای دارد:

و آنگه که چو نرگس تو خوابم ببرد آشفته‌تر از زلف تو خوابی بینم

(همان:۵۷)

۲-۳-۲. معشوقی دست نیافتنی:

معشوق در اشعار مهستی گنجوی مانند دیگر شاعران هم عصرخود دست نیافتنی است که این نمادی از عشقی با احتمال غیر قابل وصول و رسیدن است و آرزوی قلبی‌ای که ممکن است محقق نشود.

۲-۳-۳. عشق صوفیانه:

در برخی از اشعار این شاعر معشوق، الهی و دارای مقامی بالا می‌باشد و اوج تجلی عشق به حقیقت یا معشوق الهی منجر می‌شود. اشعار مهستی گنجوی نیز از این قاعده مستثنی نیست. شاعر علاوه بر اشعار عاشقانه و معشوق زمینی (معشوق با مقامی پست)، اشعاری فلسفی و عرفانی (معشوق با مقامی بالا و آسمانی) نیز سروده است.

ای دل از عشق گر دمی یابی　　بر کف خاک آدمی یابی
گر دمی خفته عشق در دیده　　از ازل تا ابد دمی یابی
(همان:۷۵)

۲-۳-۴. وجه اجتماعی:

مهستی در اشعارش علاوه بر پرداختن به عشق به نقد جامعه به ویژه جایگاه زنان و موقعیت آنها در اجتماع می‌پردازد. از این منظر ممکن است معشوق نماد زنانی باشد که به دنبال برابری و هم‌ترازی با مردان زمانهٔ خود از لحاظ (طبقهٔ اجتماعی، حق و حقوق اجتماعی، احترام برابر با مردان) هستند.

ما را به دم پیر نگه نتوان داشت　　در حجره دلگیر نگه نتوان داشت
آن را که سر زلف چو زنجیر بود　　در خانه به زنجیر نگه نتوان داشت
(همان: ۳۶)

۳. نتیجه گیری

مهستی گنجوی شاعری بسیار باذوق و آزاد منش بود؛ آزاد سخن می‌گفت و با شجاعت به معشوق خود ابراز علاقه می‌کرد. مهستی یکی از میدان‌داران سخنوری و استاد فصاحت و بلاغت است که بسیاری معتقدند «هیچ کس رباعی را مثل مهستی نساخته است حتی خیام» (طاهری به نقل از عبد الرحمان فرامرزی،۱۳۴۷: ۸) او در اشعار خود با جسارت به توصیف عشق زمینی و معشوقان متنوع که از اصناف گوناگون انتخاب کرده می‌پردازد، مانند پسری زیباروی که قصاب است یا معشوق دیگری که تیرانداز است و .... که با این روش مرزهای سنتی شعر فارسی را درمی‌نوردد. در واقع او با شیوه‌های نوآورانه و جسورانهٔ خود به شکستن

تابوهای ادبی در شعر زنانه پرداخته و به بیان صریح احساسات و تجربیات زنانه دست می‌زند و بی‌پرده از عواطف و تجارب خود به عنوان یک زن سخن می‌گوید که در آن دوران امری نادر بود. همچنین او به عنوان پایه‌گذار مکتب «شهرآشوب» در قالب رباعی شناخته می‌شود که در آن به توصیف صاحبان مشاغل مختلف به صورت زیبارویان دل‌فریب پرداخته است، اما متاسفانه برخی از تذکره‌نویسان و تاریخ‌پردازان بر اثر نا آشنایی با شهر آشوب و همچنین با تصوراتی نادرست، او را شاعری روسپی و لاابالی دانسته‌اند. این شیوه‌های نوآورانه مهستی گنجوی، راه را برای شاعران زن بعدی هموار کرد و به تغییر نگرش نسبت به شعر زنانه در ادبیات فارسی کمک شایانی نمود.

مهستی در تفکر، شاعری شادگرا و خوش‌باش و در احساسات، شاعری غم‌گراست. عشق در اشعار او به عنوان یک محور مرکزی در جریان است و موضوعات دیگر حول این محور در چرخش‌اند. او توانسته است با شجاعت تمام برخلاف جریان فکری جامعه در مورد عشق به صورت برجسته‌ای سخن بگوید. مهستی گنجوی در رباعیات خود علی‌رغم بیان عشق آسمانی توجهٔ ویژه‌ای به عشق زمینی دارد که توانسته در اشعارش با ظرافت و نکته سنجی فراوان عشق و معشوق خود را توصیف کند که می‌تواند از تجربیات شخصی مهستی یا از هوش ادبی فوق‌العادهٔ شاعر نشات گرفته باشد. مهستی ضمن بیان عشق خود به جنبه‌های دیگری از عشق مانند درد فراق و دوری، شیدایی و آسیب رسانی عشق در کنار حیات بخش بودن آن توجه می‌کند که به نوعی به عمق عشق اشاره دارند. او شعر را به گونه‌ای جلوه می‌دهد که با وجود تضادها و موانع مختلف می‌تواند باعث تحول فردی شود. دو قطب عاشق و معشوق در اشعار مهستی به صورت‌های گوناگونی جلوه می‌کند؛ برای مثال معشوق در اشعار او جلوهٔ عرفانی و همچنین جلوه زمینی دارد. حال آنکه بسامد معشوق زمینی از معشوق عرفانی بالاتراست. در اشعار مهستی یک زن نقش عاشق و یک مرد نقش معشوق را ایفا می‌کند که این بر خلاف سنت شعری زمان اوست.

به طورکلی مهستی گنجوی با آثارش به عمق و غنای محتوای عاشقانه در ادبیات فارسی افزوده و تاثیر به سزایی بر شاعران بعدی گذاشته است.

ردیف	مضمون	بسامد
۱	عشق	۷ درصد
۲	عاشق	۴ درصد
۳	معشوق	۲۳ درصد
۴	عرفان و مضامین اجتماعی	۱۱ درصد
۵	چشم معشوق	۳ درصد
۶	لب معشوق	۹ درصد
۷	زلف یار	۱۲ درصد
۸	رخ	۷ درصد
۹	فراق	۱۸ درصد

به صورت کلی می‌توان گفت ۷۳ درصد محتوای اشعار مهستی گنجوی در مورد عشق زمینی و ۱۱ درصد در مورد عرفان و عشق آسمانی است. در رباعیات مهستی بسامد مربوط به معشوق، غم فراق و موضوعات تغزلی در مرتبهٔ نخست و اندیشهٔ خیامی و شهرآشوب‌ها در مرتبهٔ دوم است.

کتاب‌شناسی

امامی، سعید؛ صحرایی، قاسم (۱۴۰۱)، «بررسی رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی با اخلاق زنان در حکایات کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۱۵۳-۱۱۳۹

باقری‌نیا، حدیث؛ دشتی، فرزانه (۱۴۰۲)، «بررسی اهمیت و جایگاه زن در خانواده با تأکید بر دیوان پروین اعتصامی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۱۸۱-۱۶۳

پارسا، سید احمد؛ کریمی، مهین (۱۳۹۹)، «بازتاب زنانگی در رباعیات مهستی گنجوی»، ***شعر پژوهی***، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴، صص۶۴-۴۷

حسینوف، رفاییل (۱۹۸۵م)، ***مهستی گنجوی***، زیر نظر محمد آقاسلطان زاده، باکو: یازیچی.

دبیر سیاقی، سید محمد (۱۳۸۰)، ***تصویرها و شادی‌ها گزیده اشعار منوچهری دامغانی***، چاپ چهارم، ایران: سخن.

زرین خط، شهناز؛ وکیلی، زهرا (۱۴۰۳)، «بررسی تطبیقی سیمای سه عنصر عشق، عاشق و معشوق در دیوان صائب تبریزی و بیدل دهلوی»، پژوهش***های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶، صص ۱۴۳-۱۱۹

شکوه‌فر، لیلا (۱۳۹۴)، «زن از دیدگاه فخرالدین عراقی»، ***زن و فرهنگ***، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۵، صص ۶۳-۵۵

طاهری، شهاب (۱۳۴۷)، ***دیوان مهستی گنجوی***، چاپ سوم، جلد سوم، تهران: ابن‌سینا.

کاشفی، محمدرضا (۱۳۹۳)، ***آیین مهرورزی***، چاپ دهم، جلد نهم، قم: بوستان کتاب.

کریمی تارقلی، فاطمه (۱۳۹۲)، «بررسی قدرت عشق و ایمان در مثنوی در مطابقت با روانشناسی فکر»، ***سبک شناسی نظم و نثر فارسی***، دورهٔ ۲،شمارهٔ ۲، صص۳۲۷-۳۱۵

کریمی، سمیه (۱۴۰۱)، «سیر تکاملی غزل از تغزل در مکتب خراسانی تا مینی‌مال تغزلی » ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، صص ۲۲۷-۲۱۱

کریمی دمنه، فاطمه و همکاران (۱۴۰۳)، «واکاوی ارتباط‌های چهارگانه (خدا، خود، خلق، خلقت) در اشعار قیصر امین‌پور»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۲۸۰- ۲۵۱

محرابی، معین الدین (۱۳۸۲)، ***مهستی گنجه‌ای***: بزرگترین زن شاعر رباعی‌سرا، تهران: طوس.

مرادی، آرزو (۱۴۰۱)، «رویکردی انتقادی به مقولهٔ زن در ادبیات از سنت تا اکنون»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، صص ۲۸۶-۲۷۱

مسلمی، نادر و همکاران (۱۴۰۱)، «بررسی مفهوم و ماهیت عشق در اشعار فروغ فرخزاد»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۲۹۶-۲۶۷

نبی‌لو، علیرضا (۱۳۹۳)، «مضامین غنایی در رباعیات مهستی گنجه‌ای»، ***پژوهشنامهٔ ادب غنایی***، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲۳، صص۲۸۳-۳۰۴

نجاریان، محمدرضا (۱۳۹۵)، «تحلیل سبک‌شناسی رباعیات مهستی گنجوی»، ***پژوهش‌های دستوری و بلاغی***، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۸، صص ۲۷۲- ۲۴۵

وفائی، محمد؛ کرمی، احمد (۱۳۷۵)، ***احوال و آثار اوحدالدین حامئ بن ابی‌الفخر کرمانی***، جلد اول، ایران: ما.

هوانگ، ییینگ هوی (۱۴۰۲)، «بررسی شخصیت زن و اندیشه‌های فمینیسم در رمان زنان بدون مردان شهرنوش پارسی‌پور»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۲۵۰-۲۳۵

Reflection of Earthly Love in the Poems of Mahasti Ganjavi (A Case Study of Breaking Literary Taboos in Women's Poetry)

***Faezeh Zare Shahabadi[۱]- Shahnaz Zarrin Khat[۲]- Zeinab Dehghan Manshadi[۳]- Fatemeh Ostadhossein Ahangar[۴]**

۱. Student Teacher, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Fatemeh Al-Zahra Campus, Yazd, Iran. (Corresponding Author) Email: Faeze۱۳۸۳zare@gmail.com

۲. PhD in Persian Language and Literature, Lecturer, Farhangian University, Department of Elementary Education, Farhangian University, Fatemeh Al-Zahra Campus, Yazd, Iran.

۳. Student Teacher, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Fatemeh Al-Zahra Campus, Yazd, Iran.

۴. Student Teacher, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Fatemeh Al-Zahra Campus, Yazd, Iran.

Article Info (۲۲۵-۲۴۰)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۰۲/۰۸/۲۰۲۴

Accepted:
۲۹/۱۲/۲۰۲۴

Keywords:
Women's poetry
Emotions
Breaking tradition
Lover
Beloved

ABSTRACT

"Mahasti Ganjavi" is one of the prominent poets of the ٥th and ٦th centuries AH who was able to create beautiful and clear images in the form of love and the relationship between the lover and the beloved in her quatrains. In her poems, by creating vividness and creating colorful contrasts, she expresses the relationship between the lover and the beloved in a way that, according to some great scholars, none of the ancient poets have been able to speak with such eloquence and sweetness as she did. Since Mahasti's poems had a special style, the main goal of this research is to show Mahasti's feminine characteristics in her quatrains and to examine her position as a leading and innovative poet in her time and to examine the three main elements of lyrical literature: "love", "lover" and "beloved". The importance of this research, which was conducted using a descriptive-analytical method and library resources, is evident in analyzing the reflection of femininity in Mahasti's poems and evaluating her role in developing romantic content in Persian poetry, which can be useful in understanding the social, cultural, and literary conditions of that period. This research has been studied in a library and descriptive manner. By examining the works of Mahasti Ganjavi, we find that she is a modern and courageous poet in the Seljuk period who, with her creative and free-thinking poems, described earthly love and diverse lovers and played an important role in enriching romantic content in Persian literature.

بررسی مختصر تصویرسازی در شاهنامهٔ فردوسی

سیدجان ساطع

۱. پوهندوی (استاد) گروه زبان و ادبیات پارسی دَری، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه بغلان، افغانستان. رایانامه: sayedjansati@Gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۵۰-۲۴۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۳/۱۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۷/۰۸

واژه‌های کلیدی:
فردوسی
شاهنامه
تصویرپردازی

چکیده

ابوالقاسم فردوسی از جمله شاعران بزرگ حماسه‌سرای ادبیات فارسی دری است که تمام عمرش را وقف نوشتن شاهنامه نمود و در مدت سی سال تکمیل کرد و تاریخ نیاکانش را زنده ساخت. او در سال (۳۲۵ هجری) در ده باژ ولایت طوس در خراسان زاده شد. نام او را برخی از مورخان منصور و نام پدرش را احمد دانسته‌اند ولی بیشتر با کنیت ابوالقاسم فردوسی معروف است. شاهنامهٔ فردوسی بزرگترین اثر حماسی مردم ما یکی از کتاب‌های عظیم تاریخ هزار سالهٔ فرهنگ و ادب دری است. شاهنامه کتابی نیست که در آن تنها وصف قهرمانان، میدان جنگ و کارزار و شکست و پیروزی پهلوانان آمده باشد. در این اثر جهانی همچنان اندیشه‌های میهن پرستانهٔ اخلاقی، فلسفی و علمی زیاد چشم‌گیر است.

در این پژوهش برخی تصویرسازی‌های شاهنامه را به روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای بررسی کرده و نتیجه گرفتیم که فردوسی در شاهنامه از تصویرهای شاعرانه استفاده کرده که مجموعه آنها قدرت تصویرپردازی و تخیل بلند شاعر را نشان می‌دهد.

۱. مقدمه

امروزه در سال‌های آغازین هزارهٔ دوم 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. (آچاک؛ ناروئی:۱۴۰۲: ۲) ابوالقاسم فردوسی شاعر بزرگ و سرایندهٔ شاهنامه همهٔ عمر برای پایداری و استواری کاخ شعر دری همت گماشت و تاریخ نیاکان نامدار ما را زنده ساخت. فردوسی با علاقهٔ فراوانی که به تاریخ گذشتگان و روایات حماسی ملی خویش داشت، پیش از آغاز شاهنامه نیز بعضی داستان‌های حماسی را به نظم کشیده بود. نخستین داستان منظوم او به نام بیژن و منیژه معروف است که بعدها جزء شاهنامه گردید. همچنان داستان رستم و سیاوش را نیز در دوران جوانی خود آفریده بود. بزرگترین اثر شعری او همان شاهنامه است. پیش از فردوسی نسز نوشتن داستان‌های قهرمانی بر اساس روایت‌ها و افسانه‌ها به نام شاهنامه رواج داشت. برخی از نویسندگان و شاعران در قرن چهارم هجری به نظم و نثر چند شاهنامه پرداخته بودند. از آن جمله شاعر گرانمایه دقیقی بلخی نیز شاهنامه‌ای نوشته بود ولی به آخر نرسید و کشته شد و فردوسی هزار بیت او را، در شاهنامهٔ خود آورده و از او با سپاس و احترام زیاد یاد کرده است. پس از درگذشت دقیقی، فردوسی دنبال کار او را گرفت و به گرد آوردن اسناد و مأخذ پرداخت تا شاهنامه را به پایان رساند. در این پژوهش که در جهت معرفی بخش کوچکی از مظاهر زبان و ادب فارسی و به‌طور اخص شاهنامه به‌عنوان یکی از عمده‌ترین آن‌هاست، (آجودانی،۱۴۰۱: ۴) برخی از ویژگی‌های تصویرپردازی آن اثر گران‌بها را شرح می‌نماییم.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

داستان‌های شاهنامهٔ فردوسی از بزرگ‌ترین داستان‌های قهرمانی و حماسی جهان از لحاظ ساختمان و کمپوزیشن به‌هم پیوستگی و وحدت خاصی دارند و از هم‌دیگر گسسته نیستند. بخش عمدهٔ واقعه‌ها و حوادثی که در داستان آمده‌اند خواننده را در همه‌جا به دنبال خود کشانده و در پایان به نتیجهٔ معینی می‌رساند. گذشته از این فردوسی تقریبا در همهٔ داستان‌های شاهنامه از آن جمله داستان ضحاک، کاوهٔ آهنگر، سیاووش و... برای نشان دادن حالت‌ها و لحظه‌های گوناگون زندگی قهرمانان از تصویرهای شاعرانه استفاده کرده که مجموعهٔ آنها قدرت تصویرپردازی و تخیل بلند شاعر را نمایانگر است. این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ مناسب برای این سوال است که آیا فردوسی در شاهنامه تصویرگری کرده و این تصویرها بر کدام موضوعات است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

این مقاله به برخی از تصویرسازی‌های شاهنامهٔ فردوسی و همچنان شناسایی فردوسی به عنوان شاعر حماسه‌سرا و تصویرپرداز بزرگ که از صناعات بدیع ادبی یعنی مبالغه، تشبیه و استعاره و... به خوبی بهره برده، پرداخته است.

ارزش تحقیق در این مقاله این است که تا به حال در افغانستان در مورد تصویرپردازی در شاهنامه بطور خاص تحقیق نشده و اگر تحقیق شده باشد بسیار مجمل است اما تحقیق حاضر پیرامون تصویرپردازی در شاهنامه کار بکر و تازه به شمار می‌رود و از همین لحاظ دارای ارزش ویژه است. در تحقیق این موضوع از روش کتاب‌خانه‌ای استفاده شده و موضوعات به صورت تشریحی و تحلیلی بیان گردیده و در حد توان و کوشش در تکمیل این مقاله از منابع معتبر و دست اول استفاده شده است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

سبزیان پور (۱۳۹۱) در «تصویرسازی حماسی در شاهنامهٔ فردوسی و دیوان متنبی» طی مقایسهٔ تصویرسازی‌های این دو اثر از صحنه‌های خونین نبرد تواردِ، استفاده از الگوهای کلیشه‌ای، تأثیرپذیری فردوسی از شعر متنبی و یا شاعران قبل از او را قابل تفسیر دانسته و تفاوت کار این دو را در این دیده که حکیم طوس با انگیزه‌ای ملی دست به خلق شاهنامه زده و از آنجایی که مخاطبان او مردم کوچه و بازار بودند در تصویرسازی خویش از پرده‌های حماسی، بیشتر از تشبیه و کنایه و کمتر از استعاره، استفاده کرده، در حالی که متنبی برای جلب رضایت امیران و حاکمان درباری، مجبور به تصنع و استفاده از استعاره شده، لذا معانی پیچیده و دور از ذهن مردم عامی، در سراسر تصویرسازی‌های حماسی او موج می‌زند.

بابائی و همکاران (۱۳۹۴) در «بررسی زبان تصویری شاهنامه فردوسی در هنرهای تجسمی» نتیجه گرفته که از همان سده‌های اولیهٔ خلق شاهنامه، اشعار فردوسی و مضامین و مفاهیم شاهنامه به صورت‌های گوناگون در فرهنگ و هنر ایران تاثیر و جلوهٔ چشمگیر داشته و شاهنامه چه به صورت کتبی و چه به صورت نقلی در زنده نگه‌داشتن سنن نقاشی ایرانی تاثیر به‌سزایی داشته است. این تصاویر و مضامین تنها محدود به هنر کتابت و نگارگری نشده و از چارچوب متن جدا شدند و در سایر هنرها چون ظروف سفالی و فلزی و کاشی‌کاری نقش بسته‌اند.

حیدری (۱۳۹۸) در «نشانه‌های هویت‌شناسانه در تصویرگری‌های شاهنامه برای کودکان» به اهمیت تصویر به عنوان امری روشن‌گر در افزایش درک شناختی کودکان پی برده و دریافته

که این نشانه‌ها در عین اینکه موتیف‌هایی برای بازشناسی شخصیت‌های داستان هستند، بازتاب ویژگی‌های اجتماعی و فرهنگی نیز به شمار می‌آیند و تصویرگران همواره مخاطب کودک و پندارهای فرهنگی و تجربه‌های پیش‌آموخته او در درک تصویر را اساس تصویرگری متون قرار نداده‌اند؛ بلکه پسند عمومی و سبک فردی را لحاظ کرده‌اند.

یزدانی (۱۳۹۸) در «تصویرگری مضامین شاهنامه در نقوش سفال مینایی» موضوعات برگرفته از شاهنامه به ویژه روایت‌های بهرام گور و آزاده، فریدون، کاوه و ضحاک و بیژن و منیژه را مورد توجه سفالینه‌نگاران دانسته است. از این رو می‌توان گفت که سفال مینایی در تصویرسازی ادبیات شفاهی و نوشتاری ایران در دورهٔ میانی اسلامی سهم بسزایی داشته است. همچنین متن روایی شاهنامه با تمام ظرافت موضوعی از بستر کاغذ بر بستر سفال مینایی انتقال یافته و هنرمند سفالینه‌نگار تمام تلاش خود را برای انتقال پیام تصویری بدون متن، در یک سطح مدور و منحنی سفالی انجام داده است.

منصور مره‌یی (۱۳۹۹) در «تصویرسازی و تصویرآرایی فریب‌کاری در شاهنامهٔ فردوسی و کلیله دمنه نصرالله منشی» به نوع فریب و حیله و هدف نیرنگ‌بازان پرداخته و به اقتضای هر خدعه‌ای نکات اخلاقی، معرفتی، سیاسی و اجتماعی را برای حظ و تنبّه درج کرده تا چراغ راه هدایت رهروان حقیقت باشد.

با در نظرداشت معلومات پیرامون برخی از ویژگی‌های شاهنامه نوشته‌های زیادی در کتاب‌ها و مقاله‌ها و منابع مختلف به چاپ رسیده اما در افغانستان بصورت خاص پیرامون تصویرپردازی در شاهنامه تحقیق نشده است، بنابراین با نوشتن این مقاله مواد مشخصی تحقیق و تدوین گردیده است.

۲. بررسی مختصر برخی از ویژگی‌های شاهنامه

مهارت و استادی کم نظیر فردوسی در شاعری، مورد توجه شعرای هم‌عصر او تا به امروز است. (جبارپور،۱۴۰۱: ۱۸۹) در اینجا به دنبال فهم اندیشهٔ فردوسی از طریق بازسازی زمانهٔ او با تمام جزئیاتی هستیم که به نوبهٔ خود جنبهٔ کاربردی داشته‌اند. در این چارچوب برای فهم اندیشهٔ فردوسی نگاه تصویرگر او مورد بررسی قرار خواهد گرفت. (عبدالخانی و احمدوند:۱۴۰۲: ۱۸۱)

۲-۱. طبیعت بی‌جان

فردوسی معمولا در آغاز و هر جای دیگر داستان که ایجاب می‌نموده به تصویرگری پرداخته و سخن را با طبیعت بی‌جان پیوند داده است. در بیت زیرین طلوع آفتاب را بدین‌گونه تصویر می‌کند:

چو خورشید از چرخ گردنده سر برآورد برسان زرین سپر

و یا فرا رسیدن شب را این‌گونه نشان داده است:

چو خورشید تابان شود ناپدید شب تیره برچرخ لشکر کشید

۲-۲. تصویرپردازی طبیعت

کوه البرز از دیدگاه شاعر بدین‌گونه تجسم یافته است:

سر اندر ثریا یکی کوه دید که گفتی ستاره بخواهد کشید

در وصف سرزمین مازندران چنین می‌سراید:

که در بوستانش همیشه گل است به کوه اندرون لاله و سنبل است
هوا خوشگوار و زمین مشکبار نه سرد و نه گرم و همیشه بهار
نوازنده بلبل به باغ اندرون گرازنده آهو به راغ اندرون
گلاب است گویی به جویش روان همی شاد گردد ز بویش روان
دی و بهمن و آذر و فرودین همیشه پر از لاله بینی زمین

و همچنان روزهای بهار را چنین به تصویر می‌کشد:

بهار آمد و خاک شد چون بهشت به روی زمین بر، هوا لاله کشت
همه بوم‌ها پر ز نخجیر گشت به جوی آب‌ها چون می و شیر گشت
گرازیدن گور و آهو به شخ کشیدند بر سبزه هر جای نخ
همه جویباران پر از مشک دم به کردان گل تار می‌شد به خم

اکثر تشبیه‌ها، توصیف‌ها و تصویرپردازی‌ها با روحیهٔ جنگاوری موافقت نشان می‌دهد. مثلا خورشید تیغ از میان بر می‌کشد:

پدید آمد آن خنجر تابناک به کردار یاقوت شد روی خاک

و یا

چو خورشید گشت از جهان ناپدید شب تیره بر دشت لشکر کشید

در شاهنامهٔ فردوسی عوامل تصویرپردازی گوناگون است ولی در اینجا به برخی از آنها اشاره می‌کنیم.

۲-۳. مبالغه

یکی از صنایع بدیعی که بیشتر در شاهنامه به کار رفته مبالغه است. فردوسی در تمامی داستان‌های شاهنامه هنگام بیان حوادث و رویدادها برای بزرگ‌نمایی حوادث بیشتر از مبالغه استفاده کرده است. مبالغه برای نشان دادن حادثهٔ مهم و بزرگ یکی از واسطه‌های مهم تصویرسازی‌های شاعرانه است. مبالغه همانند تشبیه و استعاره پدیده‌ها و حوادث را محدود ساخته دامنهٔ آن را بزرگ‌تر و عظیم‌تر نشان می‌دهد. مثلا در بیت زیرین شاعر برای تمثیل میدان جنگ با استفادهٔ بیان اغراق‌آمیز می‌گوید از بس که آواز شیههٔ اسپان و غرش کوس در میدان بلند شد تو می‌پنداشتی که آسمان با زمین یکی شد.

زِ هـــرای اســـپـــان و آواز کـــــوس هـــمـــی آســمـــان بـــر زمـــیـــن داد بوس یا

زمـــیـــن آمـــد از ســم اســپـان بـجـوش بـــه ابـــر انـــد آمـــد فـــغـــان و خـــروش
کـــه آمـــد سپـــاهـــی چـــو کـــوهـــی گـران هـــمـــه رزمـــجـــویـــان و گـــنـــدآوران
ز تـــیـــغ دلـــیـــران هـــوا شـــد بـنـفـش بـــرفـــتـــنـــد بـــا کـــاویـــانـــی درفـــش

چنانکه دیده می‌شود شاعر با استفاده از عبارت‌های مبالغه‌آمیزی چون: به جوش آمدن زمین از سم اسپان، به فغان آمدن ابر، سپاهی چو کوه گران، بنفش شدن هوا از زنگار تیغ‌های پهلوانان و... به شعر خویش قدرت و استواری زیادی بخشیده است. می‌توان گفت که مبالغه برای قوت دادن و استواری بیان شاعرانه خدمت می‌کند. در وصف جنگ باری چنین می‌گوید:

بـکـشـتـنـد چـنـــدان ز تـــوران ســپـــا کـــه از کـــشـتـــه شـــد پشـــته تا چـــرخ و ماه

می‌بینیم که مبالغهٔ قوی برای وصف کشته‌های دشمن و قدرتمندی و بزرگ‌نمایی لشکر فاتح به کار رفته است. تا بدان حد که سر کشته شده‌های دشمن را تا آسمان و ماه وصف می‌کند.

در شاهنامه تشبیه نیز زیاد به کار رفته است. مثلا در داستان سیاووش:

بـیـامـد فـرنـگـیـس چـــون مـاه نـو بـــه نـــزدیـــک آن تـــا جـــور شـــاه نـــو

۲-۴. تشبیه

تشبیهات فردوسی بسیار لطیف و دلکش است. در و صف تهمینه مادر سهراب و دختر شاه سمنگان از چنین تشبیهاتی استفاده کرده است:

دو ابـــرو کـــمـــان و دو گیـــســو کـــمـنـد بـــه بـــالا بـــه کـــردار ســـرو بـــلـــنـد
دو بـــرگ گـلـش ســوســن می‌ســرشـــت دو شـــمـشـــاد عـنـبـر فـــروش از بـــهـــشـــت
بـــنـــاگـــوش تـابـنـــده خـورشـیـــدوار فـــرو هـــشـــتـــه زو حـــلـقـــهٔ گـــوشـــوار

روانش خرد بود و تن جان پاک تو گفتی که بهره ندارد ز خاک

دیده می‌شود فردوسی برای وصف زیبای‌ها و مناظر و حوادث باز هم بیشتر از تشبیهاتی سود می‌برد که روح حماسی شعرش ایجاب می‌کند. مثلا برای ابرو/ کمان و برای گیسو/ کمند را می‌آورد تا روحیهٔ رزمی اثر محفوظ بماند، البته در موارد بسیار تشبیهاتی هم آورده که ابزار آن رزمی نیست ولی وقتی که مضمون حادثه بیشتر خواهان تشبیهات حماسی می‌شده برای پر قوت ساختن زبان بیان خویش از آن به کثرت استفاده کرده است.

در شاهنامه صنعت استعاره نیز برای تصویر لحظه‌ها و پدیده‌ها و حوادث به کار گرفته شده است. اگر فردوسی برای وصف میدان‌های جنگ از اغراق و مبالغه استفاده کرده برای وصف زمینه‌های غنایی و طبیعی بیشتر از تشبیه و استعاره کار می‌گیرد مثلا:

فرنگیس بگرفت گیسو به دست به فندق گل ارغوان را بخست
پر از خون شد آن سنبل مشک بوی پر از آب چشم و پر از گرد روی
همی اشک بارید بر کوه سیم دو لاله ز خوشاب کرده دو نیم

در این بیت‌ها رخساره‌های گلگون و زیبای فرنگیس را به گل ارغوان و دو لاله استعاره کرده و به حد اعلای خوبی و زیبایی بیان کرده است و در بیت زیر روی زیبا را به دو گل و دو چشم فریبنده را به دو نرگس خواب‌دار استعاره ساخته است:

دو گل را به دو نرگیس خواب‌دار همی شست تا شد گلان آب‌دار

۲-۵. مناظره

همچنان صنعت مناظره نیز در شاهنامهٔ فردوسی به کثرت دیده می‌شود. مناظره نوعی گفتگو و مجادله زبانی است میان قهرمانان. هر کدام از قهرمانان شاهنامه قبل از آغاز جنگ وقتی یکی با دیگری روبه‌رو می‌شوند از قدرت و کارنامه و جوان‌مردی و زورمندی خویش سخنانی بر زبان رانده و خود را برای طرف معرفی می‌کنند و می‌خواهند طرف را به تسلیم وادار بسازند چنانکه در جنگ کاوس با رستم دیده می‌شود:

کشانی بدو گفت بی‌باره‌گی به کشتن دهی تن به یکباره‌گی
تهمتن چنین داد پاسخ بدوی که ای بیهده مرد پرخاشجوی
پیاده ندیدی که جنگ آورد سراسر کشان زیر سنگ آورد
به شهر تو شیر و نهنگ و پلنگ سوار اندر آرند هر سه به جنگ

۳. نتیجه گیری

می‌توان گفت در شاهنامه انواع هنرهای بدیعی و عوامل تصویرسازی بسیار موجود است. این اثر از یک‌سو یک اثر قهرمانی بوده و متن حماسی و تاریخی دارد و خود گنج بزرگ از هنر متعالی است. شاهنامه هم از نگاه شکل در حد اعلای خوبی و زیبایی قرار دارد و هم از لحاظ مضمون و محتوا از غنی‌ترین کتاب‌های شعر دری به شمار می‌رود.

با آنکه هزار سال از نگارش شاهنامهٔ فردوسی می‌گذرد این اثر عظیم نه تنها فراموش نشده بلکه هر روز و هر سال بیش‌تر از پیش ارزش و اهمیت تازه می‌یابد. این اثر به مثابه گنج بزرگی از زبان و ادب و اخلاق و هنر ملت ما به شمار می‌رود. فردوسی یکی از آن مردانی است که حتی یک بیت و یک سخن زشت و خلاف اخلاق نسروده است. پاکیزگی کلام، عدم استعمال کلمه‌های عربی تاحد امکان، سخنان ارجناک و بلند، اندیشه‌های انسانی، شهامت و دلیرمردی، تصویرپردازی قوی همه و همه آن عواملی است که شاهنامه را تا جهان باقی است همانند گوهری از خزائن هنر و اندیشهٔ بشریت حفظ و نگهداری خواهد کرد. می‌توان گفت این کتاب سند افتخاری برای ملت افغانستان نیز هست. نام اکثر شهرها، دریاها و کوه‌های کشور ما به اضافهٔ نام قهرمانان ملی ما در این گنجینه حفظ شده و به ما رسیده است. شاهنامهٔ فردوسی از جمله کتاب‌های گرانبهایی است که سند پر افتخار ملت آرین را از زیر خاک‌های سرد و تاریک بیرون کشید و بر فراز کاخ بلند ادبیات پارسی دری قرار داد و سرود:

بناهای آباد گردد خراب ز باران از تابش آفتاب
پی افگندم از نظم کاخ بلند که از باد و باران نیابد گزند
بسی رنج بردم در این سال سی عجم زنده کردم بدین پارسی

فردوسی را باید از پیش‌رو کسانی دانست که به افتخارات آرین زمین روح تازه دمیدند و عظمت تمدن باستانی ما را به جهانیان نشان دادند. از این لحاظ فردوسی را باید مظهر وطن‌پرستی و مردم‌خواهی دانست.

کتاب‌شناسی

آجودانی، شکوفه (۱۴۰۱)، «پیری و جوانی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص۲۵-۱

آچاک، ایوب؛ ناروئی، مسعود (۱۴۰۲)، «تجلی فرهنگ باستان ایران در اندیشه و بیان هنری شاهنامه فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۹-۱

جبارپور، سمیه (۱۴۰۱)، «فردوسی و شاهنامه در متون منثور عرفانی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ دوم، صص ۲۰۷-۱۶۹

ریاحی، محمد امین (۱۳۷۲)، ***سرچشمه‌های فردوسی‌شناسی***، تهران: موسسهٔ مطالعات و تحقیقات فرهنگی ایران.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۸۰)، ***تاریخ ادبیات در ایران***، تهران: فردوس.

عبدالخانی، محمد؛ احمدوند، شجاع (۱۴۰۲)، «فردوسی و نقد منازعهٔ درونی در سپهر اندیشهٔ ایرانی بر اساس نظریهٔ هرمنوتیک قصدگرای کوئنتین اسکینر، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ اول، صص ۱۹۹-۱۷۳

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۱)، ***شاهنامه***، چاپ آفست، کابل: مطبعه دولتی.

کریمان، حسن (۱۳۷۵)، ***پژوهشی در شاهنامه***، تهران: سازمان اسناد ملی ایران.

مینوی، مجتبی (۱۳۴۶)، فردوسی و شعر او، تهران: انجمن آثار ملی ایران.

A Brief Study of Illustration in Ferdowsi's Shahnameh

Sayedjan Satee

١. Professor, Department of Persian Dari Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Baghlan University, Afghanistan. Email: sayedjansati@Gmail.com

Article Info (۲۴۱-۲۵۰)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۰۷/۰۴/۲۰۲۴

Accepted:
۲۹/۰۹/۲۰۲۴

Keywords:
Ferdowsi
Shahnameh
Illustration

ABSTRACT

Abul Qasim Ferdowsi is one of the great epic poets of Persian Dari literature who dedicated his entire life to writing Shahnameh and completed it within thirty years, bringing the history of his ancestors to life. He was born in the year (۳۲۵ AH) in Deh Baj, Tus Province, Khorasan. Some historians have called his name Mansur and his father's name Ahmad, but he is more commonly known by the nickname Abul Qasim Ferdowsi. Ferdowsi's Shahnameh, the greatest epic work of our people, is one of the great books in the thousand-year history of Dari culture and literature. Shahnameh is not a book that only describes heroes, battlefields, campaigns, and the defeats and victories of heroes. In this universal work, patriotic, moral, philosophical, and scientific thoughts are still very striking.

In this research, we examined some of the illustrations of Shahnameh in a descriptive-analytical manner using library resources and concluded that Ferdowsi used poetic images in Shahnameh, the collection of which shows the power of imagery and the poet's high imagination.

واکاوی عقلانیت در مثنوی مم و زین بر اساس اندیشهٔ مولانا

جیهاد شوکری رشید

۱.استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه صلاح الدین، اربیل، عراق. رایانامه:
Jihad.rashid@su.edu.krd

اطلاعات مقاله (۲۶۶-۲۵۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۶/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۱/۱۰

واژه‌های کلیدی:
عقل
عشق
عرفان
مولوی
خانی
مم و زین

چکیده

عقل به عنوان یکی از مهمترین قوای شناخت انسان، همواره هدایت‌گر و چراغ راه او در گذر شب تاریک جهل و خرافه‌پرستی به روز روشن معرفت و سعادت بوده است، اما در سنت عرفانی مولانا و در مواردی که بحث عشق و موضوع تقابل آن مطرح می‌شود، عقل نکوهیده و ناپسند و مانع حرکت و پرواز سالک است و عارف را در محدودیت و یک نوع بن‌بست گرفتار می‌کند و آماج پرواز و عروج را از او می‌ستاید. با توجه به میزان بازتاب و نمود مقولهٔ عقل که در دیوان شعری مم و زین به صورت غیرمستقیم و هرزگاهی مستقیم سخن به میان آمده است، می‌توان تقسیماتی از اوصاف عقل را ملاحظه کرد. پژوهش حاضر با استفاده از روش توصیفی- تحلیلی به عقل و مراتب آن بر اساس پارادیم‌های فکری مولانا و با تکیه بر جریانات و گزاره‌های متنی موجود در اثر مثنوی مم و زین می‌پردازد. ضمن بررسی دلالت‌های موجود در متن، سعی شده نشان داده شود که عمدهٔ نظریات خانی در بیان طریق مراتب عقل، مبتنی بر مکتب عرفانی مولانا بوده است. نتایج حاصل از این پژوهش نشان می‌دهد که عارف بزرگی چون مولانا که در آثار ارزشمند و پرمغز خود به ویژه مثنوی و غزلیات شمس، روح و جان تشنگان وادی عرفان و معرفت و عشق را با آب زلال کلام عارفانه – عاشقانه خود سیراب کرده است. نگارندهٔ مم و زین نیز از این آب زلال بی‌بهره نبوده، چنانچه با نگاه‌داشتی از موتیف‌های پارادیم‌های فکری مولانا توانسته در اثر خود، مم یا عاشق سالک را به دوری از عقل جزئی‌نگر و مصلحت‌اندیش دعوت کند و هدفی جز وحدت و اتحاد و یکرنگی که مقصد نهایی مولانا و تمام مکاتب عرفانی است، نداشته باشد.

۱. مقدمه

مثنوی مولوی به‌عنوان یکی از بزرگترین گنجینه‌های زبان و ادب فارسی از جهات مختلف مورد نقد و بررسی قرار گرفته البته در چند و چون این مباحث هنوز اندیشمندان حوزهٔ علوم انسانی در حال جست‌وجو و ارائهٔ مطالب تازه هستند. (فلاح،۱۴۰۲: ۲۲۴) مولانا در اثر گران‌سنگ خویش، مثنوی معنوی، عقل را به گونه‌های مختلف تقسیم‌بندی کرده و گاه نیز به بیان مراتب آن پرداخته و با توصیف اشخاص به تناسب حال و مقام و تناسب گفتار انها با موقعیت اجتماعی و... مهارت خود را در بکارگیری جنبه‌های عقلانیت و... نشان داده (احمدی‌راد،۱۴۰۱: ۸۱) و «رویکرد و دیدگاه‌های او نسبت به هر عنصری، رویکردی معنادار و سرشار از مضامین می‌باشد. (راستگو،۱۴۰۲: ۷۲) احمد خانی در روایت مم و زین با زبان نمادین و رمزی که مخصوص عارفان و اسرار عرفانی است، موضوع تقابل عقل- بینش استدلالی و سطحی نگر- و عشق - بینش شهودی و کلی نگر- را مطرح کرده و معتقد است که انسان با عقل محدود و جزئی‌نگر خود، قادر به درک حقیقت و عشق بیکران نیست. مثنوی مم و زین به دلیل جدایی عاشق و معشوق و حاکمیت روح دردمندی، قابلیت¬های فراوانی را هم در تأویل‌پذیری متن و هم در اشارات مستقیم عرفانی داراست و در لابه‌لای زیرین و رویین داستان مم و زین، اشارات و قضاوت‌های عارفانهٔ زیادی موج می‌زند. تعارض و تقابل استدلال (عقل و حکمت) و اشراق (عشق و شهود قلبی) در طول تاریخ تفکر بشر همچنان وجود داشته و دلبستگی و وابستگی برخی با عشق در مقابل با عقل شایان توجه بوده است. تا آنجایی که «مقابلهٔ عقل و عشق همانا مقابله دو نگرش یا دو جریان نیرومند در تاریخ اندیشه بشر بوده است. یکی فلسفه یا حکمت عقلی، استدلالی، مشّائی که نسبتش به ارسطو می رسد و دیگری فلسفه یا حکمت عاشقانه، شهودی، اشراقی که نسب از افلاطون دارد.» (خرمشاهی،۱۳۸۰ : ۶۹۲)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

این پژوهش شناختی از رویکرد احمد خانی در مواجه با پیرامون عقل و مراتب آن است و دلالت‌های موجود در مثنوی مم و زین که بدان اشاره خواهد شد، نشان خواهد داد که احمد خانی راه رسیدن به حقیقت را با عشق هموار می‌کند و برداشت‌های عقلانی را از درک آن عاجز می‌داند. این پژوهش به دنبال پاسخ به این موارد است که عقل‌گرایی و عشق‌ورزی به عنوان دو طریق در مکتب عرفانی مولانا در حیات انسانی احمد خانی تا چه اندازه و با چه معیارهایی مورد ارزیابی قرار گرفته است؟

بر اساس مکتب عرفانی مولانا چه رابطه‌ای را میان عشق و عقل، در ساختار فکری و ذهنی احمد خانی می‌توان متصور شد؟

مرزبندی و عمق و وسعت مفهوم تعارض عقل با عشق در نزد احمد خانی چگونه مطرح شده است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

اهمیت، گستردگی و تنوع موجود در نظریات مربوط به عقل و مراتب میان عارفانی بزرگی از جمله مولانا، از یک سو و از سوی دیگر؛ نبود پژوهشی مستقل در پیرامون عقل و مراتب آن در ساختار فکری احمدخانی- شاعری به عنوان چهرهٔ شاخص در ادبیات کردی- نگارنده را بر آن داشت تا به انجام و بررسی این پژوهش بپردازد. زیرا دو مفهوم عقل و عشق در جریان تاریخ تصوف همیشه بر یک منوال مطرح نگردیده است؛ گاهی در عرفان عاشقانه با نفی مطلق عقل و گاهی با اثبات و گذشتن از عقل همراه بوده است، از این‌رو آشکار خواهد شد که احمد خانی به این مقوله چه نوع نگرشی داشته است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

از آنجایی که مقابلهٔ عقل و عشق همانا مقابلهٔ دو نگرش یا دو جریان نیرومند در تاریخ اندیشهٔ بشر بوده است، لذا پیرامون دو مفهوم عقل و عشق تا کنون نوشته‌های زیادی نگاشته شده است، اما دربارهٔ تحلیل جایگاه عقل و عشق در راستا و محوریت اندیشه و ذهنیت خانی بر مبنای اندیشه و تفکر مولانا، پژوهش و اثری صورت نگرفته است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

۲-۱. مبانی نظری

معرفی مثنوی مم و زین

مم و زین از شاهکارهای شعری داستان‌سرای معروف کُرد، احمد خانی است. شاعر آن را در بحر هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مقصور) به رشتهٔ نظم در آورده است. این منظومه یک اثر داستانی از نوع غنایی و عاشقانه است که تعداد ابیات آن به ۲۶۵۵ بیت می‌رسد. بنا به گفتهٔ اسکارمان «این داستان از داستان‌های کامل و مشهور در ادبیات کردی است که سرایندهٔ آن تحت تأثیر شیوهٔ داستان‌سرایی و زبان ساده و روان شاعران بزرگ ایران زمین چون نظامی گنجوی و فردوسی بوده است.» (اسکارمان، ۱۹۰۵: ۷۰) به طور کلی این مثنوی «از جنبه‌های انسانی و روحانی بسیار گسترده‌ای به موضوعاتی مانند عقل، عشق، استقلال

روحی و... و برقراری ارتباط الهای پرداخته است.» (حسن‌نژاد و سعادتی مسرور،۱۴۰۳: ۱۱۶)

داستان مم و زین بر مدار عشقی طبیعی و فطری شکل می‌گیرد و به جریان در می‌آید. تمایل و کششی از این نوع، میان زن و مرد بر اساس سنت آفرینش است و بی‌آن بدیهی است که هیچ زندگی تازه‌ای پدید نمی‌آید. فضای داستان که حوادث در آن جریان می‌یابد در جزیره بوتان واقع در ترکیه امروزی است. زبان داستان، زبان کردی کرمانجی می‌باشد. شاعر مستقیماً آن را از ادبیات عامیانه که سینه به سینه نقل زبان‌ها بوده، اخذ کرده و سپس به تصریح خود و به پیروی از تمایلات درونی و اهدافی که مدنظر داشته هر جا که لازم دانسته به پیراستن آن از زوایای مختلف دست زده است.

مثنوی مم و زین را می‌توان عرصهٔ یک تمثیل سترگ دانست که در یک سوی آن (جزء حسی) ماجرایی عاشقانه نمایان و در سوی دیگر (جزء انتزاعی) سلوکی عارفانه نهفته است. مم در مسند سالکی که معشوق را بی‌پرده دیده و در طلب او،از سر هستی جهان برخاسته است؛ سرانجام از سر هستی جان نیز می‌گذرد و در نهایت بی‌صبری و بی‌قراری از معشوق، در طریق او فانی می‌شود و به وصال معنوی می‌رسد.

خانی منشأ داستان مم و زین را از بیت [۱] کردی «ممی‌آلان» [۲] که از قدمت بسیاری برخوردار است برگرفته شده، به همین علت توانسته خود را از قید و بند افسانه برحذر داشته و به سوی واقعیت گام بردارد. شاعر در جایی از این منظومه به اینکه می‌خواهد داستانی پیش پا افتاده را به داستانی خواندنی و با ارزش بدل سازد، اشاره می‌کند:

یک نغمه ز پرده‌ای بچینم　　از نو مم و زین بیافرینم
بعضیش فسانه‌های بوتان　　هست کمیش دروغ و بهتان
(مم و زین، ۲۰۱۲: ۵۴)

شاعر با شناختی که از جامعهٔ عصر خود دارد در پی آن است تا اثری را عرضه کند که مورد بی-مهری قرار نگیرد. از این رو با آب و رنگی شایسته آن را سازگار با فرهنگ عصر خود می‌سازد. بهره‌گیری شاعر از تعابیر گوناگون علمی و پرداختن به بعضی مقوله‌های عرفانی، فلسفی، اجتماعی، سیاسی، موسیقی و نجومی بیان‌گر تبحر وی در علوم متداول عصر خویش است.

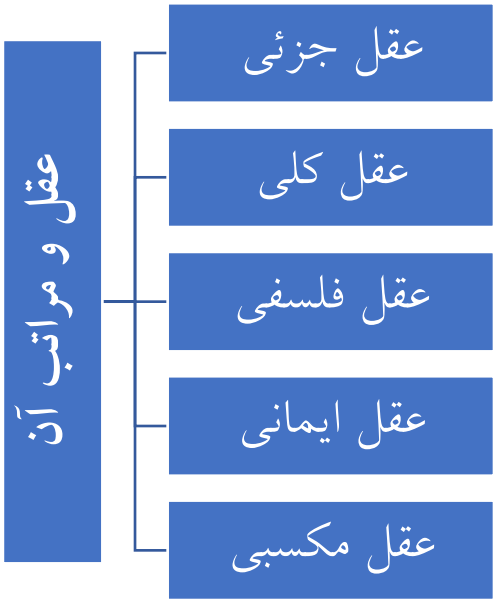
خانی مم و زین را به پیروی از سنت ادبی شاعران بزرگ، با یاد و نام خداوند در ۳۶ بیت آغاز می‌کند و از بیت ۳۷ تا بیت ۹۳ در مناجات و درخواست از حضرت باری جل ذکره و از بیت ۹۴ تا ۱۷۱ در نعت سیدالمرسلین و خاتم‌النبیین و از بیت ۱۷۱ تا ۱۹۹ در طلب شفاعت از رسول خدا(ص) و تمنای بخشایش از باری تعالی و از بیت ۲۰۰ تا ۲۴۵ به‌حال و وضع کردان

در قرن شانزدهم می‌پردازد و از پروردگار می‌طلبد که آنان را از بلایا و مصایب برحذر دارد و از بیت ۲۴۶ تا ۲۹۸ به سبب سرودن مم و زین و از بیت ۲۹۹ تا ۳۷۵ به ساقی‌نامه و سپس از بیت ۳۷۶ به سرودن داستان می‌پردازد.

۲-۲. عقل و مراتب آن از منظر خانی بر اساس اندیشهٔ مولانا

عقل از معدود حقایقی است که اگر چه هستی و وجود آن را همگان می‌پذیرند اما در چیستی و ماهیت آن اختلاف بسیار وجود دارد. به گفتهٔ سروش «عقل قوه‌ای است متفکر، پویا و حقیقت‌طلب که برای عقل بودن محتاج آزادی است.» (سروش، ۱۳۷۸: ۲۳۷) از این‌رو، عقل به عنوان یکی از مهم‌ترین قوای شناخت انسان، همواره هدایت‌گر و چراغ راه او در گذر شب تاریک جهل و خرافه‌پرستی به روز روشن معرفت و سعادت بوده، اما در سنت عرفانی مولانا و در مواردی که بحث عشق و موضوع تقابل آن مطرح می‌شود، عقل نکوهیده و ناپسند است و مانع حرکت و پرواز سالک می‌باشد و عارف را در محدودیت و یک نوع بن‌بست گرفتار می‌کند و آماج پرواز و عروج را از او می‌ستاید. (زرین کوب، ۱۳۶۵ :۱۱۰) با توجه به میزان بازتاب و نمود مقولهٔ عقل که در دیوان شعری مم و زین به صورت غیرمستقیم و هرزگاهی غیرمستقیم سخن به میان آمده، می‌توان تقسیماتی از اوصاف عشق را به صورت نمودار چنین اشاره کرد و بدان پرداخت:

نمودار یک: عقل و مراتب آن در اندیشهٔ مولانا



۲-۲-۱. عقل جزئی

عقل جزئی در سنت عرفانی مولانا، عقل ناقص نارساست که اکثر بشر کم و پیش در آن شریک‌اند، اما این درجه از عقل برای درک امور و اشیا نارساست، زیرا در معرض آفت وهم و گمان است که با عقل می‌آمیزد و میانی استدلالات عقلی را سست می‌کند. (همایی، ۱۳۶۲: ۴۶۰) در واقع از نظر مولانا آدمی نباید به عقل جزیی اعتماد کند زیرا که عقل جزیی مغلوب هوا و هوس است و به تعبیر مولانا شایستگی وزیر شدن ندارد:

عقل تو دستور و مغلوب هواست　　در وجودت ره زنِ راهِ خداست
(مولوی، ۴/ ۱۲۴۷)

در روایت مم و زین «مم» هنگامی که ماجرای عشق خود را با دل نه با عقل خویش در میان می‌گذارد هیچ راهی به جز دل برای تحقیق و اثبات صدق و کذب آن نمی‌داند زیرا عقل جزئی را برای درک عشق نارسا دانسته و در نهایت او را در معرض آفت وهم و گمان قرار خواهد داد مگر اینکه که سعی بر گشودن چشم درونی و قلبی نماید. مم به دل خویش خطاب می‌کند که هرگز نباید بدون معرفت که بسان چراغی است که از آتش عشق حاصل می‌شود، به شناخت و معرفت حقیقی دست پیدا کرد و به این شیوه از بستر دل برای خود تسکینی پیدا می‌کند نه عقل:

ای دل مرو بی‌چراغ جانان　　ره تاریک و تو به راه نادان
مقصود بود اگر که جانان　　جانان به جان تست پنهان
(م، ۲۰۱۲: ۱۶۴)

زیرا عقل جزئی ماورای جهان مادی را درک نمی‌نماید مگر اینکه به عقل کلی متصل گردد و در آن صورت است که وهم و گمان هم برای آن آفت محسوب نمی‌شود:

عقل جزوی آفتش، وهم است و ظن　　زانکه در ظلمات شد او را وطن
(مولوی، ۳/ ۱۵۵۸)

در حقیقت «عقل جزئی فقط با عالم علل و اسباب و قوانین ظاهری طبیعت سرو کار دارد و قادر به درک عشق نمی‌باشد و فقط در قلمرو محدودهٔ خویش مفید است و نه بالاتر» (زمانی، ۱۳۸۶: ۴۷۰)

پس چه باشد عشق دریای عدم　　در شکسته عقل را آنجا قدم
(مولوی، ۳/ ۴۷۲۳)

۲-۲-۲. عقل کلی

در سنت عرفانی مولانا مراد از عقل کل، جامع کمالات جمیع عقول است، اول موجودی است که حضرت حق به تجلی معینی از غیب مطلق، متوجه ایجاد علم کون ساخت و او را قلم اعلی، نور محمدی نیز می‌گویند. (کاشفی، ۱۳۸۵: ۹۵) که خانی دراین‌باره چنین ابراز بیان می‌کند:

هر آنچه که بود بی رقم بود　　زین اول ما خلق قلم بود
این اول و روح و عقل اول　　با اولی هر سه دان مُأول
هر سه واحد و جدا مکن هان　　یک جا همه را بگیر جانان
تو هر سه یکی بگیر و با هم　　برخیز زبند دوئی و غم
اول ز جمال و حسن سرمد　　نوری بجهید و شد محمد(ص)
آن نور به امر عالم الغیب　　شد منشأ فیض عالم طیب

(م، ۲۰۱۲: ۲۲)

و به باور مولانا «عقل کلی به سوی جهان برین پرواز می‌کند.» (زمانی، ۱۳۸۶: ۴۷۱) بازتاب این اندیشه را می‌توان در جریان روایت مم و زین استنباط کرد؛ «ممِ» قهرمان پس از مرحلهٔ بازگشت از عالم ملکوت، تنها متعلق به قلمروی محدود این جهانی نیست، بلکه به آزادی در هر دو قلمرو، رفت و آمد کند. «مم» به مشاهدهٔ ذات باری تعالی می‌رسد که سرآغازی است برای اتحاد و اتصال با حق، که مقصود و هدف نهایی همهٔ سالکین است:

مم به حضور میر میران　　آن حاکم حاکم و فقیران...
آیینه صدق آفرید او　　زیبایی خود نمود برتو...
او میر و حکیم ذوالجلال است　　بی‌عزل و تغییر و زوال است

(م، ۲۰۱۲: ۲۸۰)

در حقیقت اشتیاق رهیابی به بارگاه فنای حق در حق و آگاهی از رمز و راز عشق طاقت «مم» را طاق می‌کند و او که این سفر جان و روحانی را نه به پای جسم که به طی روح و دل پیموده است، او دیگر از لحاظ روانی چنان به نظم و تعادل رسیده که دیگر از از هوس‌ها و آرزوها رها شده است. همانگونه که از مهم‌ترین ویژگی‌های عقل کل از منظر مولوی این است که«عقل کلی ضد شهوت است.» (زمانی، ۱۳۸۶: ۴۷۲)

عقل ضد شهوت است ای پهلوان　　آنکه شهوت می‌تند عقاش مخوان
وهم خوانش آنکه شهوت را گذاشت　　وهم قلب نقد زر عقل‌هاست

(مولوی، ۴/ ۳- ۲۳۰۱)

از آنجایی که «عقل کلی از نور الهی است و چون گفتار اوهام و خیالات نیست، می‌تواند حقایق را به نحو صحیح درک کند. مولانا به این عقل، عقل شرعی یا عقلِ عقل نیز می‌گوید و همین عقل است که پیامبر باطنی انسان بوده و در آن خطایی راه ندارد و معصوم از آفات و اوهام است.» (سروش، ۱۳۸۶: ۶۴۰)

گفت من عقلم رسول ذوالجلال　　حجه الله ام امانم از ضلال
(مثنوی، ۴/ ۲۳۰۸)

با توجه به روایت مم و زین، در آغاز «مم» به عنوان سالک که مسافر عالم علوی است؛ پس از آنکه از موانع عالم ماده، یعنی قوای نفس گذشت و آن‌ها را مقهور خویش ساخت، به خود شناسی و معرفت نفس رسید. «مم» به تأویل دیگر، همان من حقیقی انسان (نفس ناطقه) است که در زندان تن اسیر شده و در آن لحظه که خود را درمی‌یابد و می‌شناسد، به غربت خویش نیز در این جهان پی می‌برد و سپس موانع راه را می‌شناسد و آمادگی و استعداد رهایی از زندان تن و زندان عالم محسوس را کسب می‌نماید. در این مرحله او استعداد تعلیم می‌یابد و سرانجام در همین مرحله است که به عنوان عقل فعال در هیأت پیری نورانی بر معشوقهٔ خود «زین» ظاهر می‌گردد و نمایندهٔ کاملی برای کهن الگوی مرشد است و قصد هدایت و فراحوانی زین را به سمت و سوی کمال دارد، همانگونه که زین دربارهٔ مم ابراز می‌کند:

شیخی که بدل مریدم او را　　او روح روان قدیدم او را
قلب او چو وادی مقدس　　روح او به نور حق مقّبس
او برد مرا به طور سینا　　او دیده من بکرد بینا
او پرده درید و هر حجابم　　چون ذره رساند به آفتابم
(م، ۲۰۱۲: ۲۵۸و۲۵۹)

در واقع در روایت «مم» بدون هیچ قصد و غرض مادی به کشش درونی و اتصال روح خود به عالم غیب هدایت می‌شود و با خودشناسی و بازگشت به خود، به یگانگی از کثرت به وحدت می‌رسد.

جان رفت و به جان متصل شد　　آن روح به روح مضمحل شد
جانی که ز جسم ما روان گشت　　جانان بدید و جان بجان گشت
بردند چو ره به جانی ذات　　جاودانه شدند به ذات ذرات
(م، ۲۰۱۲: ۲۵۶-۲۵۸)

زیرا «مم» با تأمل در خویشتن و توجه به ناخودآگاه درونی خود و تمرکز در خویش از چاه جسمانی و خودآگاهی بیرون می‌آید و بین عقل جزئی و عقل کلی هماهنگی و تعادل برقرار می‌کند و به ندای درونی تن می‌دهد و با تولد دوباره به سوی عزت و اقتدار گام برمی دارد و به کمال می رسد. «مم» از دنیای ملموس بیرون و به مرکز مینوی جهان که محدودهٔ تابش نیروهای قدسی است، متصل می‌کند و به بُعد درونی شخصیت «مم» شکل عینی و مجسم می بخشد.

جانی که ز جسم ما روان گشت جانان بدید و جان به جان گشت
(م، ۲۰۱۲: ۲۵۷)

۲-۲-۳. عقل فلسفی

در سنت عرفانی مولانا، از انواع عقول مذموم و ناپسند، عفل بحثی یا فلسفی است. عقل بحثی از نظر مولانا، عقلی است که از طریق استدلال و مبانی مادی مسائل را بررسی می‌کند. از دیدگاه او عقل بحثی و فلسفی اسیر جنبه‌های مادی زندگی است و نفس آدمی را بر آن غالب است و عقلی که نفس بر آن غالب شود در سنت عرفانی مولانا «عقل پست» نام دارد، یعنی عقلی که به دنیا و نفسیات دنیا دل مشغول است، البته باید خاطرنشان کرد که مراد مولوی از فلسفه، خصوص علم حکمت و فلسفه نیست. بلکه مقصود او حالت شک و تردید و ظن و احتمال و مجادله و چون و چرا کردن در مسائل است. به تعبیر مولانا فلسفی اسیر و سخره‌ی دیو تخیل و تسویل است. (همایی، ۱۳۶۲: ۴۸۷)

فلسفی مر دیو را منکر بود در همان دم سخرهٔ دیوی بود
گر ندیدی دیو را خود را ببین بی جنون نبود کبودی بر جبین
هر که را در دل شک و پیچانی است در جهان او فلسفی پنهان است
می‌نماید اعتقاد و گاه گاه از رگ فلسفه کند رویش سیاه
(مولوی، ۱/ ۳۲۹۶-۳۲۹۹)

صوفیان همیشه عشق را بر عقل رجحان داده و حافظ هم با پیروی از همین طریقه، حریم عشق را بسی بالاتر از عقل می‌داند:

قیاس کردم و تدبیر عقل در ره عشق چو شبنمی است که بر بحر می‌کشد رقمی
(حافظ، ۱۳۸۵ :۶۴۱)

و در ادامه تضاد و جدال را به نفع عشق خاتمه می‌دهد، و عشق را برندهٔ اصلی می‌دانند:

عاقلان نقطهٔ پرگار وجودند ولی عشق داند که درین دایره سرگردانند
(حافظ، ۱۳۸۵: ۲۶۰)

اما مولانا معتقد است که عقل و خرد مختصر و جزوی انسان تا حدودی می‌تواند او را به سوی حق و حقیقت راهنمایی کند، اما از ادراک حقیقت و عشق، آن چنانکه باید و شاید عاجز و ناتوان است و این مطلب را با آوردن تمثیل‌هایی در کتاب «فیه ما فیه» بیان کرده است: «عقل چندان خوب است و مطلوب است که ترا بر در پادشاه آورد. چون بر در او رسیدی عقل را طلاق ده که این ساعت عقل زیان تست و راهزن است. چون به وی رسیدی خود را به وی تسلیم کن. ترا با چون و چرا کاری نیست و همچنین بیمار، عقل او چندان نیک است که او را برِ طبیب آرد. چون بر طبیبش آورد بعد از آن عقل او در کار نیست و خویشتن را به طبیب باید تسلیم کردن.» (مولانا،۱۳۸۶: ۱۳۰)

احمد خانی با عالمان و فلاسفه نیز مقابله نموده و حق‌شناسی را از طریق عشق در درون خود جست و جو می‌کند:

نه فهم و خرد بریده از هوش　　حیرت زده هر دو یار مدهوش
فی الجمله ز عقل و جان بریدند　　فی الحال ز عشق بر پریدند
(م،۲۰۱۲: ۵۴)

با تأمل در ابیات بالا می‌توان چنین برداشت کرد که خانی بر این باور بوده که علاقه و ارتباط نفس جزئی (بشر) با کائن کلّی (خدا) بر مبنای وحدت عرفانی صورت می‌گیرد نه ارتباط و علاقهٔ فلسفی و این نشان می‌دهد که از نگاه احمد خانی اشراق و شهود قلبی روح را به سرمنزل «نیک» یا «خیر» می‌رساند نه از طریق عقل. همانگونه که «علاقه نفس جزئی با کائن کلی در نزد فلوطین، همان وحدت عرفانی است، که ذات جزئی در کلی منحل (مستغرق) گردد، نه ارتباط عقلی، چنانکه افلاطون و ارسطو و رواقیون می‌گفتند.» (حسینی کازرونی، ۱۳۸۶: ۹۳)

از عقل رمیده همچو مجنون　　یک جامه دریده و پر افسون
سر داده یکی فغان و فریاد　　بگسسته ز عقل و گشته آزاد
هر یک به مقام خود دگرگون　　هر یک ز جفایی شد جگر خون
(م،۲۰۱۲: ۵۲-۳)

۲-۲-۴. عقل ایمانی

مرحلهٔ کامل‌تر و یکی دیگر از انواع عقل در سنت عرفانی مولانا، عقل ایمانی یا عقل شرعی است که او آن را به شدت می‌ستاید و از شئون و تجلیات همان عقل ممدوح است. این نوع عقل از نظر مولانا حاکم شهرستان وجود آدمی است و این عقلی است که نصیب اولیا و انبیا می شود و از آن می‌توان به بالاترین و نهایی ترین مرتبهٔ عقل یعنی عقل خداوندی (عقل کل)

رسید. در نتیجه آرزوی مولانا این است که عقل جزوی به عقل کلی اتصال یابد و عقل کلی به عقل ایمانی تبدیل شود. «عقل ایمانی از شئون و تجلیات عقل ممدوح عملی است و آن عقلی است که اخبار الهی را تصدیق می‌کند و هرچه پیامبران گویند بدان عمل می‌کند. از حرام‌ها می‌پرهیزد.» (زمانی، ۱۳۸۶: ۴۷۲)

عـقـل ایـمانـی چـو شحنه عادل است اسبان حاکمان شهر دل است
(مولوی، ۴/ ۱۹۸۸-۱۹۷۸)

در روایت «مم و زین» به دلیل طولانی شدن هجران که بر اثر حضور رقیب و ممنوعیت‌های شرعی و اجتماعی بوجود می‌آید و موجب بی‌قراری عاشق و معشوق می‌گردد، نشانه ملاقات پنهانی مطرح می‌شود؛ ملاقات با خدابانو-زین- در قصر میر برای «ممِ» قهرمان رخ می‌دهد هر چند ازدواجی در پی ندارد و او مانند یک قهرمان کهن الگویی عمل می کند. «مم» زمانیکه در باغ به میقات «زین» می‌رود، با وجود اینکه از هر لحاظ در امن و امان و دور از چشم اغیار بوده است، نهایت عفت و پاکدامنی را رعایت می‌کند.

هـر چنـد نـبود هـیچ تـکـلـف کـج راه نیـافـت در تـصـرف
آنـها کـه ز عـشـق پـنـاه دارنـد مـرزهـای ادب نـگـاه دارنـد
(م، ۲۰۱۲: ۱۸۸)

در این‌صورت ممِ قهرمان تنها به مغازلاتی مختصر با او قناعت می‌کند و بدین‌گونه دامن خود را از هر رجسی پاک نگه می‌دارد. [۹] تا هم چنان قهرمانی والا و آرمانی برای تودهٔ مردم باقی بماند. زیرا «در این مسیر والا کسی موفق می‌شود که از زن و وسوسه‌هایش دست بشوید و از مسیر اصلی هدف منحرف نشود.» (Campbell, ۲۰۰٤: ۱۰۳) از این‌رو، «زین» تنها نمادی از وصال به عشق حقیقیِ «مم» است. «زین» به واقع راهنمای قهرمان به سوی اوج متعالی از زندگی خاکی است. البته عقل در تعبیرات عرفا و صوفیه بر مرتبهٔ وحدت و نیز طهور و تجلی حق در مرتبهٔ علم که تعین اوست اطلاق می شود و گاهی آن را بر حقیقت انسانی اطلاق می‌کنند. (کی منش، ۱۳۶۶: ۷۸۲)

از نظر خانی نیز آنچه حقیقت انسان را به کمال می‌رساند، عقل ایمانی و الهی است که با سرچشمهٔ وحی نبوت مربوط است، همانگونه که مم با ریاضت و تهذیب نفس در زندان توانست به عقل ایمانی تبدیل کند و عقل جزوی به عقل کلی اتصال یابد، بدین‌صورت که «مم» به مشاهدهٔ ذات باری تعالی می‌رسد، اشاره می‌کند که سرآغازی است برای اتحاد و اتصال با حق، که مقصود و هدف نهایی همهٔ سالکین است:

مـم بـه حـضـور مـیـر مـیـران آن حـاکـم حـاکـم و فـقـیـران...

آیینه صدق آفرید او زیبایی خود نمود برتو...
او میر و حکیم ذوالجلال است بی‌عزل و تغییر و زوال است
(م، ۲۰۱۲: ۲۸۰)

در حقیقت اشتیاق رهیابی به بارگاه فنای حق در حق و آگاهی از رمز و راز عشق طاقت «مم» را طاق می‌کند و او که این سفر جان و روحانی را نه به پای جسم که به طی روح و دل پیموده است، او دیگر از لحاظ روانی چنان به نظم و تعادل رسیده و از هوس‌ها و آرزوها رها شده است. در این مرحله، «مم» همچون یک قهرمانِ کهن الگویی چنان به نظم و تعادل و تکامل رسیده و از تمام محدودیت های فردی، واکنش های احساسی و وابستگی‌های دنیوی رها شده و به وارستگی رسیده است که دیگر از فنای خویشتن خود بیمی ندارد و هر آنچه برای او پیش آید، در کمال آرامش می‌پذیرد و هر نام و نشانی را با رضایت کامل از دست می دهد و از هیچ نمی هراسد. «ممِ» قهرمان با ایثار نهایی یا تجربهٔ عمیق راز مرگ و زندگی، تزکیهٔ کامل می‌یابد و از این‌رو، تعادل بین جسم و روح او نیز حاصل می‌شود. با این وجود می‌توان گفت که سفر متعالیِ «مم» به دیدار حضرت حق، صورت دگردیسی یافته‌ای از حدیث جاودانه در روایت مم و زین است.

عقل مَکسَبی

مولانا عقل را به عقل اکتسابی و خدادادی نیز تقسیم می‌کند. «عقل مکسبی یا تحصیلی عقلی است که از طریق سعی و تلاش و تعلیم و آزمایش کسب می‌شود.» (زمانی، ۱۳۸۶: ۴۷۳)

عقل دو عقل است اول مکسبی که در آموزی چو در مکتب صبی
از کتاب و اوستاد و فکر و ذکر از معانی وز علوم خوب و بکر
(مولوی، ۴/ ۱۹۵۹- ۱۹۶۰)

عقل تحصیلی مثال جوی‌ها کان رود در خانه‌ای از کوی‌ها
راه آبش بسته شد شد بینوا از درون خویشتن جو چشمه را
(مولوی، ۴/ ۱۹۶۷- ۱۹۶۸)

با توجه به روایت مم و زین، مم سفری را آغاز می کند که طی آن یک سلسله ریاضت و رنج را از طریق رنج و سعی تحمل می‌کند تا از مرحلهٔ خامی و بی‌خبری به مرحلهٔ کمال دست یابد. خلوت‌گزینی و دنیاگریزی، عامل و مرحلهٔ دیگری برای پختگی شخصیت مم در روند جریانات است که با کسب سعی و تلاش در آن سیاهچال به تکمیل روحی خود می‌پردازد و با مناجات و چله نشینی میتواند به درک عمیقی از عشق حقیقی نایل آید:

بنشست در آنجا عابدانه زندان ل وی بوویهٔ ضللهٔخانهٔ
(م، ۲۰۱۲: ۲۱۸)

چهل روز چنین حال زین بود با ناله و اشتک او قرین بود
(م،۲۰۱۲: ۱۴۲)

۳. نتیجه گیری

نتایج و یافته‌های حاصل آمده از این تحقیق بیانگر آن است:

بسیاری از بینش و باورهای عرفانی، در اندیشهٔ خانی بازتاب عمیقی داشته است، تا جایی که از داستان مم و زین برمی‌آید در آن تجربه‌های عرفانی وجود دارد و بر این اساس خانی عشق را حقیقی دانسته و معتقد است تنها خدا شایسته عشق است، زیرا تمامی اسباب و علل شناخته شده محبت فقط در مورد عشق به پروردگار در حد کمال صدق می‌کند. خانی بر این باور بوده که علاقه و ارتباط نفس جزئی (بشر) با کائن کلّی (خدا) بر مبنای وحدت عرفانی صورت می‌گیرد، نه ارتباط و علاقهٔ فلسفی و این نشان می‌دهد که از نگاه احمد خانی اشراق و شهود قلبی روح را به سرمنزل «نیک» یا «خیر» می‌رساند نه از طریق عقل. همانگونه که علاقه نفس جزئی با کائن کلّی در نزد فلوطین، همان وحدت عرفانی است، که ذات جزئی در کلی منحل (مستغرق) گردد، نه ارتباط عقلی، چنانکه افلاطون و ارسطو و رواقیون می‌گفتند. خانی در باب عشق و مقولهٔ آن هدفی جز وحدت، اتحاد و یکرنگی که مقصد نهایی تمامی مکاتب عرفانی و بایسته آن مکاتب است، نداشته است و بر این اعتقاد است کسی که از راه دیدهٔ دل، طالب حق شود، حرارت عشق سراپایش را فرا می‌گیرد، و از عشق‌های مجازی کاملاً بی نیاز می‌شود. خانی عشق را در برابر عقل مورد ستایش و تمجید قرار داده و ستیز با عقل و مخالفت با آن به مراتب مشهودتر است. و همانند عرفا بر این باور است که عقل انسان بخاطر ضعف و نارسایی، از توانایی رسیدن به قلّهٔ وصال و مقام فنا برخوردار نیست، و قاصر و عاجز از دست یافتن به آن مرتبه و جایگاه است. دل عهده‌دار این رسالت است و با الهام و کشف و شهود، این مرحله و مرتبه را نائل می‌آید. از نظر خانی نیز آنچه حقیقت انسان را به کمال می‌رساند، عقل ایمانی و الهی است که با سرچشمهٔ وحی نبوت مربوط است، در واقع خانی با این نگاه که ادراکات و دریافت‌های خود را متعالی تر و فراتر از درک عقلی دانسته به نکوهش و انکار عقل فلسفی و عقل جزوی و عدد اندیش بر خاسته است و از منظر خانی ثمرهٔ عشق، وحدت میان عاشق و معشوق است و دست توانای عشق، زنگار ماده و آلودگی را از دامان انسان می‌زداید و عارفان عاشق گاهی بر اثر غلبهٔ حالات روحانی و شوریدگی‌های دل و جذبات

درونی، دچار هیجان و شوریدگی قلبی می‌شوند، و چون این حالات جنون آمیز با حالات انسان های معمولی متفاوت است، لذا عامهٔ مردم و ساده اندیشان آن را جنون و دیوانگی واقعی می‌پندارند. اگر احمد خانی در تمجید عقل سخن می‌گوید مراد و مقصود وی عقل کلی است و اگر زبان به سرزن عقل می‌گشاید، مخاطب آن عقل جزئی است که عقل معاش و زندگی این جهانی است، نه عقل معاد و ناظر به زندگی آن جهانی.

پی نوشت‌ها

۱. بیت‌ها، منظومه‌های عامیانه‌ی شفاهی‌اند که بخش مهمی از ادبیات فولکلور کردها را تشکیل می‌دهند؛ این داستان‌های شفاهی سینه به سینه از گزارنده‌های ناشناخته‌ی سده‌های پیشین به خنیاگران امروزی رسیده‌اند. «بیت‌ها» که به آواز بلند در حضور جمع خوانده می‌شدند، موضوع‌های مختلفی دارند؛ موضوع برخی صرفاً محلی و بومی و نشان‌دهندهٔ فراز و نشیب قومی، چه در زمان‌های جدید و چه در زمان باستان است. (برای توضیحات بیشتر نک: عاشقانه‌های کردی، برزگر خالقی، فصلنامهٔ علمی و پژوهشی کاوش‌نامه، سال دهم، ۱۳۸۸، شمارهٔ ۱۸)

۲. «مم‌آلان (Memê Alan)، روایتی است از یک عشق پرشور میان مم و زین، که این دو به گونه‌ای سحر آسا، فقط در یک شب به دیدار هم نائل شده‌اند و در همان شب به عنوان قول و قرار وفاداری، انگشتری‌های خود را با هم عوض کرده‌اند. مم در جستجوی زین، دربه‌در می‌گردد و سرانجام او را پیدا می‌کند، اما در این فاصله، قول ازدواج او را به مردی دیگر داده‌اند. مم که قربانی خیانتی شده است، به زندگی خود خاتمه می‌دهد و زین هم به دنبال او، راهی دیار مرگ می‌گردد. این اثر با بافت کاملا کلاسیکش با مسائل سنتی نیز در هم آمیخته، به اوج لطافت و شکوه شاعرانه رسیده است. در قرن هفدهم، احمد خانی، با الهام و استفاده از موضوع حماسهٔ عامیانهٔ مم آلان، مم و زین، این حماسهٔ عالمانه را آفرید که شاهکار مسلم ادبیات کردی است، ولی هرگز نتوانست است جای آن حماسهٔ عامیانه را در میان مردم بگیرد.» (شالیان، ۱۳۸۷: ۶۴۳-۶۴۴)

کتاب‌شناسی

احمدی‌راد، سارا (۱۴۰۱)، «تحلیل و تطبیق شخصیت صحابه و مشایخ در روایات مثنوی و ماخذ آن بر اساس نظریهٔ ریمون کنان»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۸۶-۵۹

اسکارمان (۱۹۰۵)، ***تحفهٔ مظفریه***، هینانه سەر رینووسی کوردی هیمن موکریانی، سیدیان.

برزگر خالقی، محمد رضا (۱۳۸۸)، «عاشقانه‌های کردی»، ***فصلنامهٔ علمی و پژوهشی کاوش‌نامه***، سال دهم، شمارهٔ ۱۸، صص۲۲۳-۲۰۱

حافظ، شمس الدین محمد (۱۳۸۵)، دیوان، تصحیح خلیل خطیب رهبر، چاپ ۴۰، تهران: صفیعلیشاه.

حسن‌نژاد، علی؛ سعادتی مسرور، فائزه (۱۴۰۳)، «بررسی هفت مفهوم روان‌شناسی در مثنوی معنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۱۳۲-۱۱۵

حسینی کازرونی، سید احمد (۱۳۸۶)، تصوف و عرفان، تهران: ارمغان.

خانی، احمد (۲۰۱۲)، مم و زین، ترجمهٔ د. شیرزاد شفیع بابو بارزانی، اربیل: دانشگاه صلاح‌الدین.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۸۰)، ***حافظ‌نامه***، بخش اول و دوم، چاپ ۱۲، تهران: علمی و فرهنگی.

راستگو، علی (۱۴۰۲)،«واکاوی نگاه عرفانی مولانا به نماد طوطی در غزلیات شمس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۹۷-۷۱

زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۵)، ***ارزش میراث صوفیه***، چاپ ۸، تهران: امیرکبیر.

زمانی، کریم (۱۳۸۶)، ***میناگر عشق***، تهران: نی.

سروش، عبدالکریم (۱۳۸۶)، ***مثنوی معنوی***، براساس نسخهٔ قونیه، جلد دوم، تهران: علمی و فرهنگی.

سروش، عبدالکریم (۱۳۷۸)، ***قمار عاشقانه***. تهران: صراط.

شالیان، ژرار (۱۳۸۷)، گنجینهٔ حماسه‌های جهان، ترجمه و توضیح علی اصغر سعیدی، چاپ ۳، تهران: چشمه.

فلاح، سارا (۱۴۰۲)، «جلوه‌های طنز در دفتر دوم مثنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۲۴۳-۲۲۳

کاشفی، ملاحسین واعظ (۱۳۸۵)، ***لباب لباب مثنوی***، تصحیح عبدالکریم سروش، چاپ سوم، تهران: صراط.

کی منش، عباس(۱۳۶۶)، ***پرتو عرفان***، تهران: سعدی.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۶۷)، ***کلیات شمس تبریزی***، با مقدمه بدیع‌الزمان فروزانفر، چاپ دوازدهم، تهران: امیرکبیر.

مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۶)، ***فیه ما فیه***، تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، چاپ دوم، تهران: نگاه.

همایی، جلال الدین(۱۳۶۲)، ***مولوی‌نامه***، جلد ۲، تهران: آگاه.

Conradi, Peter J (۲۰۰۱) Iris Murdoch: A Life, Third edition, London: Hareper Collins.

A reflection on the didactic poems of Attar Nishaburi

Jihad Shukri Rashid

۱. Assistant Professor of Salahuddin University of Erbil, Iraq. Email: Jihad.rashid@su.edu.krd

Article Info (۲۵۱-۲٦٦)

Article type:

Research Article

Article history:
Received: ۲۲/۰۸/۲۰۲٤

Accepted: ۲۹/۰۱/۲۰۲٥

Keywords:
intellect
love
Irfan
Molvi
house
Mem and Zain

ABSTRACT

Intellect, as one of the most important powers of human cognition, has always been his guide and light in passing through the dark night of ignorance and superstition to the bright day of knowledge and happiness. But in the mystic tradition of Rumi and in the cases where the topic of love and its conflict is raised, the intellect is condemned and disfavored and hinders the movement and flight of the seeker, and traps the mystic in a limitation and a kind of dead end. He praises the goal of flight and ascension. According to the amount of reflection and manifestation of the category of intellect which is mentioned indirectly and sometimes indirectly in the poetry of Mam and Zain, it is possible to observe some divisions of the attributes of intellect. The present research deals with the intellect and its levels by using the descriptive-analytical method based on Rumi's intellectual paradigms and relying on the currents and textual propositions in the works of Mam and Zain's Masnavi. While examining the indications in the text, it has been tried to show that most of Khani's ideas in expressing the way of the levels of reason were based on the mystical school of Rumi. The results obtained from this research show that a great mystic like Rumi, who in his valuable and meaningful works, especially Masnavi and Ghazalyat of Shams, watered the soul and soul of the valley of mysticism, knowledge and love with the clear water of his mystical and romantic words. is, the author of Mam and Zain was not without this clear water, if by retaining the motifs of Rumi's intellectual paradigms, he was able to invite Mam or the seeker lover to stay away from the detail-oriented and expedient mind and It should not have a goal other than unity and uniformity, which is the ultimate goal of Rumi and all mystical schools.

نقدی بر تعاریف شعر محمدرضا شفیعی کدکنی

نادر مسلمی

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، ایران. رایانامه: n.moslemi۳۸@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۹۲-۲۶۷)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۳/۰۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۰۷/۲۰

واژه‌های کلیدی:
نقد
تعریف شعر
شفیعی‌کدکنی

چکیده

گروهی با تعریف شعر مخالف و معتقدند که به دلیل گستردگی و پهنای شعر، تعریف آن دشوار و یا غیر ممکن است، اما برخی صاحب‌نظران برای شعر تعاریف گوناگون آورده‌اند که غالبا با هم مغایرت یا منافات داشته و هر یک در جای خود مورد انتقاد و نیازمند بررسی است. محمدرضا شفیعی‌کدکنی از کسانی است که برای شعر تعاریف گوناگونی آورده و برخی از آنها ناقص و یا در تناقض با تعریف دیگر و ناشی از برداشت‌های متفاوت و گرایش‌های وی به برخی مکاتب است. هدف نگارنده از مقایسهٔ تعاریف شعر از نگاه شفیعی کدکنی، رسیدن به یک تعریف واحد است. پیشینهٔ این تحقیق که به روش توصیفی - تحلیلی صورت گرفته بیانگر اختلاف در تعاریف شعر از یک نگاه است. مبانی نظری این تحقیق نشان می‌دهد که در این تعاریف، تناقضات و نواقصی دیده می‌شود که حاکی از نگاه وی به شعر از دو دیدگاه متضاد ایماژیسمی و فرمالیسمی است. نتیجه‌ای که از این تحقیق گرفته شده بیانگر آن است که هر تعریفی دربارهٔ شعر، بستگی به شرایط زمانی و مکانی یک دورهٔ خاص دارد. با توجه به اینکه تعریف باید جامع و مانع باشد، نمی‌توان تعریف کامل و واحدی از شعر در یک دوره و زمان ارائه داد تا مرز میان شعر و نثر مشخص شود، خصوصاً اینکه نمی‌توان، هم‌زمان دو تعریف متضاد و متناقض، برای شعر در یک دورهٔ خاص، با دو دیدگاه متفاوت قائل شد.

۱. مقدمه

تلاش‌ها برای یافتن تعریفی در باب شعر، دیرگاهی است که ذهن بسیاری از ادیبان را به خود مشغول داشته است. اگر چه مردم هستی شعر را باور دارند، اما در بیان چیستی آن هم‌باور نیستند. تنوع تعریف‌ها درباره‌ی شعر سبب شده تا برخی از ادیبان اساسا شعر را تعریف‌ناپذیر بدانند زیرا هنوز تعریفی که مورد پذیرش همگان باشد، وجود ندارد. (نوروزعلی،۱۴۰۳: ۳۱۲) شعر در میان تمامی شاخه‌های ادبیات از جایگاه ویژه‌ای برخوردار بوده و تعریف آن نیز بیش‌تر از همه محل بحث و گفتگو است. تا کنون از سوی صاحب‌نظران تعریف جامع و مانعی برای شعر ارائه نشده و این شاید به دلیل وسعت و گستردگی شعر در قالب‌ها و سبک‌های گوناگون آن باشد. دست‌کم اگر این دلیل برای ادبیات جهان مورد قبول نباشد، از بسیاری از جهات با منطق زبان فارسی بیش‌تر سازگار است، چنان‌چه وجود شاعران مبتکر و نوآور در طول تاریخ ادبیات هزارسالهٔ ایران نشان می‌دهد، خصوصاً آثار متنوعی که از سوی بسیاری از آنان در عرصهٔ شعر و شاعری به چشم می‌خورد. اگر چه این خلاقیت‌ها و نوآوری‌ها باعث افتخار ماست، اما گاهی در انتخاب گزینه‌ها، باعث سردرگمی می‌شود، چرا که این تنوع در بسیاری از موارد، نه تنها سلیقه‌ای بوده و فقط از قوانین و ابتکارات خود نوآور تبعیت می‌کند، بلکه باعث پراکندگی و گسترش در انواع شعر نیز می‌شود. از اینجاست که مخاطبان شعر نیز افزایش می‌یابد و هر یک بنا بر ذوق و قریحهٔ شخصی از روی لذت‌جویی یا به سبب بهره‌وری، جذب شاعر مورد علاقهٔ خود می‌شود.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

از نظر نگارنده مسألهٔ اصلی نبود یک تعریف جامع و مانع برای شعر است و سؤال مهمی که در اینجا پیش می‌آید، این است که آیا می‌توان با تعاریف متعدد، مرزی میان شعر و نثر قائل شد یا هم‌چنان باید در این سردرگمی در عرصهٔ شعر و شاعری، مات و مبهوت ماند. بسیاری از تعاریف صاحب‌نظران و شعرشناسان، مخاطبان را بر سر دو راهی رها می‌کند تا تفاوت شعر و نثر را هیچ‌گاه درنیابند. اینان اگر وداها (در هند)، ایلیاد و ادیسه‌ی هومر (در یونان)، انه‌اید ویرژیل (در روم) و گاتاهای زردشت (در ایران) را قدیمی‌ترین سروده‌های به‌جامانده می‌دانند، چگونه مرزی میان نثر و شعر قائل می‌شوند و شعر را به نحوای تعریف می‌کنند که نه تنها این سروده‌ها، بلکه بسیاری از اشعار از شعر بودن خارج می‌شود.

تعریف شعر از زبان قدما نیز مزید بر علت می‌شود. آنچه در تعریف قدما بیش‌تر به چشم می‌خورد، ایجاز و خلاصه‌گویی در تعریف‌هاست. آنان هر واژه و موضوعی را بسیار کوتاه و موجز

تعریف می‌کردند. به جهت اینکه شعر در محور معنایی خود، برای عموم شناخته شده بود و مثل امروز، این‌قدر گسترش‌یافته نبود تا به تفصیل و انقسام آن بپردازند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

امروز در ایران شعر دیگر نه تنها به راحتی قابل تعریف نیست، بلکه گاهی تعریف آن مصداق مثنوی هفتاد من کاغذ است و اینجاست که هر ادیب و شاعری از دیدگاه خود و برحسب سلیقهٔ شخصی، تعریفی ارائه می‌دهد که در مصداق، کم‌ترین سروده‌ها را در خود جای می‌دهد. نگارنده در تلاش است از میان این‌همه تعریف برای شعر، نه تنها مرز میان شعر و نثر را مشخص و تعریف کامل و واحدی برای آن بیابد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تا جایی‌که نگارنده اطلاع یافته، تحقیقات بسیاری پیرامون شعر و تعاریف آن انجام شده، اما پژوهش مستقلی دربارهٔ تعاریف شعر از سوی شفیعی‌کدکنی آن هم به شیوهٔ نقد، صورت نگرفته است. آنچه در این نوع تحقیقات دیده می‌شود، اختلاف نظر در تعریف شعر از دیدگاه‌های مختلف است، اما این گوناگونی تنها از یک نگاه از سوی صاحب‌نظران ارائه شده. از جمله:

محمدتقی بهار (۱۳۶۶) در مقاله‌ای تحت عنوان «شعر چیست و شاعر کیست»، شعر خوب را شعری می‌داند که از احساسات، عواطف، انفعالات و از حالات روحیهٔ صاحب خود، از فکر دقیق پرهیجان و لمحهٔ گرم تحریک شدهٔ یک مغز پر جوش و یک خون پر حرارت حکایت کند و شاعر از نظر او آن کسی است که در وقت تولد شاعر باشد، چرا که به زور علم و تتبع نمی‌توان شعر گفت.

فیضی کابلی (۱۳۴۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «شعر چیست»، در تعریف شعر می‌گوید: شعر آن خیالات لطیف و افکار لطیفی است که از عواطف و احساسات باطنی انسان تجلی می‌کند و روح شاعر را بر می‌انگیزد و بر سامع عین تأثیر را اجرا می‌نماید.

علی اکبر کسمایی (۱۳۴۴) در مقاله‌ای تحت عنوان «شعر چیست و شاعر کیست» عنوان می‌کند که کم‌تر کسی است که بتواند شعر را به نحوی که شامل همهٔ جهات آن باشد، تعریف کند، زیرا شعر نامحدود است و با نگاهی به تعریف‌های موجود از شعر ما را به دو اصل اساسی می‌رساند: یکی تعریف شعر از جهت ترکیب و تنسیق عبارات و قوافی و اوزان و دیگر، تعریف شعر از جهت روح بیان و قدرت تعبیر و نیروی ابداع و ابتکار، اما شعر حقیقی در واقع نه این و نه آن است، بلکه آمیزه‌ای از این هر دو است.

عبدالعظیم یمینی (۱۳۵۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «شعر چیست، وجه تمایز شعر و تفکرات شاعرانه»، میان شعر و تفکرات شاعرانه تفاوت قائل است. شعر را ظرف سیالهٔ اندیشه‌های شاعرانه می‌داند که بُعد ندارد، رها و آزاد و مانند امواج اثیر است و تفکرات شاعرانه را در زمرهٔ امور ذهنی و مجردات.

۲. نقدی بر تعاریف شعر شفیعی کدکنی

در هر دوره‌ای شاعران، منتقدان و پژوهشگران سعی در ارائه‌ی تعریفی از شعر داشته‌اند با این‌همه، تفاوت بر سر تعریف شعر وجود ندارد. در تعریف شعر گفته‌اند: «کلامی موزون و مقفی که دارای معنی باشد.» (نوروزعلی،۱۴۰۳: ۳۱۰)

افلاطون برای شعر تعریف قائل نبود و عقیده داشت: «چون شعر در پرورش و قوام شخصیت و ذهن جوانان نقشی ندارد و مانع از رسیدن آنها به مدینهٔ فاضله می‌شود، فضیلت محسوب نمی‌شود.» (داد، ۱۳۸۷: ۳۰۷) «ارسطو ضمن آنکه شعر را کلامی موزون می‌داند، وزن را علت وجودی شعر محسوب نمی‌دارد و میان شعر با نظم تفاوت قائل می‌شود. برای او آنچه جوهر شعر است، زاییدهٔ درون‌مایه و عنصر خیال می‌باشد.» (همان: ۳۰۶) «از دیرباز نزد بلاغیون و فلاسفهٔ ایرانی و اسلامی برای شعر دو تعریف متفاوت وجود داشته است. آنان‌که (پیروان شمس قیس رازی) به ساختمان ظاهری شعر پرداخته‌اند، شعر را عموماً کلامی موزون و مقفی گفته‌اند و برای اینان وزن و قافیه از عناصر تفکیک‌ناپذیر در شعر به شمار می‌آید. دستهٔ دیگر (پیروان ارسطو) که بینشی منطقی و فلسفی داشته‌اند، جوهر شعری را نه در صورت ظاهر که در درون‌مایه و عنصر خیال می‌یابند.» (همان) اگرچه دکتر شفیعی کدکنی در دو کتاب «مفلس کیمیافروش» و «تازیانه‌های سلوک» نگاهی جامعه‌شناختی به قالب قصیده داشته‌اند اما در مورد نقش و جایگاه وزن و قافیه در ساختار و صورت قالب قصیده سخنی نگفته‌اند. به طورکلی در مورد ساختار قالب‌های قصیده، نیمایی و سپید بر اساس نقش و جایگاه وزن و قافیه در هر یک از آن‌ها تاکنون اثری منتشر نشده است. (هاشمی، ۱۴۰۲: ۲۴۷)

شمس قیس رازی در *المجم فی معاییر اشعار العجم* آورده: «شعر سخنی است اندیشیده، مرتب، معنوی، موزون، متکرر، متساوی، حروف آخرین آن به یک‌دیگر مانند.» (قیس، ۱۳۸۸: ۵۴) نظامی عروضی سمرقندی در *چهارمقاله* می‌نویسد: «شعر صناعتی است که شاعر بدان صناعت انساق مقدمات موهمه کند و التیام قیاسات نتیجه بر آن وجه که معنی خرد را بزرگ کند و بزرگ را خرد.» (نظامی، ۱۴۰۰: ۱۵)

خواجه نصیر طوسی در *اساس الاقتباس* می‌گوید: «شعر از نظر اهل منطق، کلام خیال انگیز است و در عرف مردم، کلامی موزون و مقفی.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۴۴)

ابن سینا در *شفا*، «شعر را سخنی خیال‌انگیز که از اقوالی موزون و متساوی ساخته شده باشد، تعرف کرده است.» (همان)

پرویز ناتل خانلری نیز زبان نثر را ساخته و پرداختهٔ اجتماع می‌داند که فرد جز پذیرفتن آن چاره‌ای ندارد، اما زبان شعر را خود شاعر می‌سازد و رواج می‌دهد. پس این آزادی و اختیار را دارد که الفاظ و واژگان را نه فقط به دلیل معنی، بلکه از نظر صورت و صوت نیز برگزیند و به طریق دل خواه در جمله جای دهد.» (ناتل خانلری، ۱۳۷۷ : ۱۶۰)

در نظر دکتر حق شناس، «شعر کاربرد خاص زبان و نثر کاربرد عام آن است و تفاوت نیز همان تفاوت دانش و هنر است.» (حق‌شناس، ۱۳۷۰ : ۱۵ - ۱۸)

ویلیام ورد زورث (۱۸۵۰ م) شاعر انگلیسی، معتقد است: «شعر سیلان خودبه‌خود احساسات و بیان خیال‌انگیز آن است که بیش‌تر اوقات صورتی آهنگین دارد. ساموئل تیلر مالریج (۱۸۳۴ م) شاعر دیگر انگلیسی، هدف مشخص و مستقیم شعر را ارتباط با لذت می‌داند. والتر تئودور واتز دانتون (۱۹۱۴ م) شاعر و منقد انگلیسی، شعر را بیان هنری و ملموس فکر بشر به زبانی عاطفی و آهنگین می‌نامد. بابت دویچ (۱۸۹۵ م) بانوی شاعر آمریکایی معتقد است که شعر، هنری است که کلمات را هم به عنوان کلام و موسیقی به‌کار می‌برد تا واقعیت‌هایی را ابراز کند که حواس ثبت می‌کنند، احساسات بشارت می‌دهند، ذهن درک می‌کند و تخیل شکل‌دهنده، نظم می‌دهد.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۴۴)

استفن مالارمه می‌نویسد: «تفاوت واقعی نه بین نظم و نثر، بلکه بین زبان شعر و زبان روزمره یا میان زبانی است که با هدف زیبایی شناختی به‌کار رفته و زبانی که با هدف اطلاع‌رسانی مورد استفاده قرار گرفته است.» (سیدحسینی، ۱۳۶۶ : ۴۵۳ - ۴۵۵)

شفیعی‌کدکنی از آن دسته از کسانی است که برای شعر تعاریف گوناگونی آورده است. در مقایسه با تعاریف ارائه شده از سوی وی دربارهٔ شعر، تناقضات و نواقصی دیده می‌شود که حاکی از نگاه وی به شعر از دو دیدگاه متضاد ایماژیسمی و فرمالیسمی است.

شفیعی‌کدکنی ابتدا دیدگاه ایماژیسمی داشت و شعر را بر اساس نظریه‌های ایماژیسم تعریف می‌کرد، همان‌طور که در *صور خیال در شعر فارسی* (۱۳۵۰) نگاهش به شعر این‌گونه است. پس از *رستاخیز کلمات* (۱۳۹۱)، نگاه او به شعر تغییر کرده و تابع نظرات فرمالیسم می‌شود. دیدگاه اخیر شفیعی‌کدکنی به هنر تصویرگرایی با قبل از نوشتن *رستاخیز کلمات*

متفاوت است. وی که امروز از مدافعان و پیروان سر سخت فرمالیسم است، در *رستاخیز کلمات* می‌نویسید: «همین‌جا باید اعتراف کنم که در *صور خیال* من بیش‌تر تحت تأثیر نظریه‌های قبل از صورت‌گرایان روس بودم و آن کتاب را در جهت تبیین نظریه‌ای نوشتم که تمام اهمیت کار را به تصاویر می‌دهد و از نقش معماری زبان بیش‌وکم غافل است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۱: ۹۰) وی در این کتاب می‌نویسد: «پیش از ظهور صورت‌گرایان روس، فلاسفهٔ آلمان که در حوزهٔ جمال‌شناسی تخصص داشتند و نیز پیروان ایشان در میان متفکران روس، همهٔ ادبیات را هنر تصاویر تلقی می‌کردند... اما صورت‌گرایان روس نشان دادند که ادبیات، هنر تصویرها و ایماژها نیست، بلکه هنر واژه‌هاست.» (همان: ۸۹) حال برای روشن شدن این مطلب و تمایز تعریفات شعر در این دو دیدگاه، به تفاوت این دو مکتب می‌پردازیم:

۲-۱-۲. ایماژیسم Imagism

در فرهنگ اصطلاحات ادبی آمده: «ایماژ به معنی تصویر و خیال است و ایماژیسم عنوان مکتبی در شعر است که بین سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷ توسط عده‌ای از نویسندگان و شاعران انگلیسی و آمریکایی شکل گرفت. این شاعران در اشعار خود علیه شعر احساسی‌گرائهٔ قرن نوزدهم به مخالفت برخاستند. ایماژیسم توسط ازرا پوند و امی لاول پا گرفت. اینان از افکار شاعرانهٔ تی اس هالم الهام گرفته بودند.» (داد، ۱۳۸۷: ۶۶) از ویژگی‌های مهم تصویرگرایی، رهایی از قید وزن و گرایش به بی‌وزنی و گزینش مضامین نو، آفرینش اشعار محکم، جدی و روشن، اهمیت دادن به جوهر اصلی و برخورد مستقیم با اشیای عینی و ذهنی در شعر است. «به طورکلی تصاویر شاعرانه بسته به نوع کارکرد تخیلی آنان از تصاویر سطحی به سمت تصاویر عمقی ارتقا می‌یابند. تصاویر سطحی ساده‌ترین تصاویر شاعرانه تلقی می‌شوند، چرا که این‌گونه تصاویر اصولاً سطوح نازک و پایینی تخیلات شاعرانه را در خود جای داده‌اند. (هاوکس، ۱۳۷۷: ۷۴) از طرفی تخیلات موجود در این تصاویر از نوع عام و اولیه هستند. این نوع از تخیلات حاصل مساعی ذهنی شاعران در ارائهٔ تصاویر اولیه از اشیا هستند که پس از شنیدن در ذهن تداعی می‌شوند. هم‌چنین بایستی اذعان داشت این نوع از تخیلات شاعرانه غیر ارادی بوده، به پایین‌ترین سطوح ادراکی مربوط می‌شود. وصف شاعر نیز ابتدایی‌ترین و پایین‌ترین ارتباط شاعر با جهان اطراف اوست... اساساً یک شعر یا اثر هنری در راستای ایجاد تأثیر هر چه بیش‌تر در ذهن مخاطبان و نیز ماندگاری در گذر زمان باید از حیث عاطفهٔ شعری و نیز تخیلات شاعرانه از عمق بالاتری برخوردار باشد و این مسأله نیازمند آن است که شاعر آگاهانه

مخاطبان خود را هرچه بیش‌تر به سمت‌وسوی فضاهای انتزاعی سوق دهد.» (زیارت‌بان، ۱۴۰۱: ۱۹-۲۱)

* یکی از تعاریفی که شفیعی‌کدکنی از دیدگاه ایماژیسمی (قبل از گرایش به فرمالیسم)، به شعر دارد، تجربهٔ ذهنی شاعر بودن شعر است. وی در *صور خیال در شعر فارسی* (۱۳۵۰) با اعتقاد به اینکه شعر تجربهٔ ذهنی شاعر است، بیان می‌کند: «تجربهٔ شعری چیزی نیست که حاصل ارادهٔ شاعر باشد، بلکه یک رویداد روحی است که نا آگاه در ضمیر او انعکاس می‌یابد، مجموعه‌ای از حوادث زندگی اوست.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۱) و یا «آنچه که شاعر ادراک می‌کند، بیداری اولی و تجربهٔ نخستین و کشف است، آنچه که از شعر او برای دیگران حاصل می‌شود، بیداری ثانوی و بالعرض، تجربهٔ ثانوی و آگاهی از کشف اوست.» (همان: ۱۹) ظاهراً وی این باور را از گفته‌های آی ریچاردز (۱۹۷۹ - ۱۸۹۳) برداشت کرده است. در حالی که رنه ولک و آستین وارن در نظریهٔ ادبیات با اتکا به روان‌شناسی فردی و اجتماعی، آن را رد می‌کنند و معتقدند: «شعر نه تجربهٔ فردی و نه مجموعهٔ تجربه‌هاست. تعریفی که برحسب حالات ذهنی باشد، نمی‌تواند خصلت هنجاری شعر واقعی را توضیح دهد. به این علت ساده که شعر ممکن است درست یا نادرست تجربه شود.» (رنه ولک و آستین وارن، ۱۳۸۲: ۱۶۶)

* از دیگر تعاریفی که شفیعی‌کدکنی از دیدگاه ایماژیسمی به شعر نگاه می‌کند، این است که «شعر گره‌خوردگی عاطفه و تخیل است که در زبانی آهنگین شکل گرفته است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۸۶) این تعریف از سوی شفیعی کدکنی، ادوار شعر فارسی (۱۳۸۷) و قبل از آشنایی وی با فرمالیسم و درس‌های وی با نام *رستاخیز کلمات* (۱۳۹۱) ارائه شده است. وی در این تعریف به ترتّب عناصر اشاره می‌کند و عاطفه را مقدم بر سایر عناصر می‌داند و معتقد است که «در یک شعر کامل و زنده، نخست باید دید که عنصر عاطفه (۱) چه قدر بر دیگر عناصر تسلط دارد و پس از آن تخیل (۲) که در خدمت عاطفه است، چه‌قدر بر زبان (۳) و موسیقی (۴) مسلط است و در نتیجه بررسی کرد که آیا اجزای شعر از یک گره‌خوردگی کامل برخوردار هستند یا نه.» (همان: ۹۹) البته در انتها به عنصر پنجم یعنی، شکل (فرم) اشاره نمی‌کند. هم‌چنین عاطفه را مهم‌ترین عنصر تولید شعر می‌داند: «بی‌گمان مهم‌ترین عنصر شعر که باید دیگر عناصر در خدمت آن باشند، همین عاطفه است که زندگی و حیات انسانی را در صور مختلف خود ترسیم می‌کند.» (همان: ۸۸) اما در نگاه فرمالیسمی، فرم (شکل ذهنی و درونی) را از هر نظر، حائز اهمیت می‌داند. این تعریف که نسبتاً کامل‌تر از سایر تعاریف شفیعی‌کدکنی است و بیش‌تر از آنها، مورد استقبال قرار گرفته، ضعف‌هایی دارد که نقد و بررسی دقیق‌تری را می‌طلبد. متأسفانه بسیاری از شعرشناسان و شعر دوستان، بی‌آنکه از

حقیقت ماجرا آگاه باشند، چشم‌بسته و یا از روی اغماض، آن را پذیرفته و شرح‌ها و تفسیرهایی بر اساس آن نوشته‌اند و تمامی اشعار امروز، حتی شعر سپید شاملویی را بر طبق نظرات شفیعی‌کدکنی در این تعریف، سنجیده و محک می‌زنند. شفیعی‌کدکنی بسیار هوشمندانه و آگاهانه تعریفی ارائه داده که نوعی براعت اسهلال یا ام‌الکتاب است. وی در این تعریف مجمل به پنج مقولهٔ (تخیل، عاطفه، زبان، آهنگ، شکل) اشاره کرده که شرح و تفصیل هر یک را یکایک بعدا می‌آورد. وی این پنج مقوله را عناصر و ابزار تولید شعر می‌داند. در این تعریف علاوه بر خود تعریف، چند اشکال بر تک‌تک خود واژه‌ها نیز وارد است:

الف. تعریف

این تعریف، برداشت شخصی است و نمی‌تواند جامعیت و مانعیت داشته باشد، چرا که طرح پیش‌ساخته‌ای است که بر یک باور ذهنی، پایه‌ریزی و بر تعریف، تحمیل شده است. انتخاب واژگان حساب شده که اصل انقسام است. در متن تعریف آورده شده و این مُصادره به مطلوب است، یعنی از قبل مقوله‌هایی را به عنوان ابزار و عناصر تولید شعر در نظر بگیریم و برای این ادعا، حکم صادر کنیم و آن را تعریف بنامیم که کلیت نداشته باشد. بنابراین تعریف باید جامع افراد و مانع اغیار و مقرون به صرفه یا اقتصادی باشد. همان‌طور که خود شفیعی‌کدکنی هم بر این گفته قائل است: «هیچ‌گاه، هیچ‌کس نخواهد توانست از شعر تعریفی جامع و مانع عرضه دارد.» (همو، ۱۴۰۱: ۶) باز در این رابطه خود می‌گوید: «هرکس به تناسب آگاهی‌هایی که در جهت شناخت و تمایز ساحت‌های زبانی از یک‌دیگر دارد، تعریفی از شعر عرضه می‌کند.» (همان: ۶) وی دو گفتهٔ اخیر را بعد از گرایش به فرمالیسم، در درس‌های رستاخیز کلمات، بیان کرده و آنها را در ویرایش اخیر *موسیقی شعر* (۱۳۵۸) اضافه کرده تا توجیهی باشد بر مطالبی که سال‌ها قبل خلاف آن را بیان کرده، اما بدون توجه به اینکه در بخش‌های بعدی این کتاب، مطالبی آورده که با این بخش (رستاخیز کلمات)، منافات دارد.

ب. واژه‌ها (عناصر و ابزار)

از آن‌جایی که در بحث تخیل از عناصری چون خیال، تصویر (ایماژ)، صور خیال سخن به میان می‌آید و تخیل به نوعی با این مقوله‌ها در ارتباط است، لذا در این بحث به تمامی این مقوله‌ها یک یک اشاره می‌شود.

۱. تخیل Imagination

تخیل بیشتر یک مقولهٔ فلسفی است، اما در روان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و ادبیات نیز کاربرد دارد. معمولاً تعاریف فلاسفه به جهت اختلاف در دیدگاه‌ها کمی با تعاریف روان‌شناسان و

خصوصاً ادیبان متفاوت است. به‌طور مثال قطب‌الدین شیرازی، فیلسوف قرن هفتم می‌گوید: «تخیل، تجرید صورت منتزع از ماده بود تجریدی بیشتر چه خیال او را از ماده فرا می‌گیرد بر وجهی که محتاج نمی‌شود به وجود ماده.» (سجادی، ۱۳۶۲: ۴۳) در روان‌شناسی، «تخیل کوششی است که ذهن برای رهایی از واقعیت انجام می‌دهد تا بدان پناه برد و التیام یابد.» (داد، ۱۳۸۷: ۱۱۸) و در زیبایی‌شناسی، تخیل «کوششی است که ذهن خلاق به کار می برد تا میان اجزای طبیعت پیوندی نو و بدیع بیافریند.» (همان) و اما در ادبیات، تخیل «یعنی قدرت ذهن شاعر برای ایجاد ارتباط با جهان خارج و با اشیا و طبیعت اطراف خود و کشف روابط میان مفاهیم ذهنی خود و آنها. کار تخیل، ابداع و ایجاد تصویرهای خیال است و از طریق آنهاست که عاطفه و اندیشهٔ شاعر، جنبهٔ شعری به خود می‌گیرد و از صورت بیان مستقیم عادی و متداول بیرون می‌آید.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۴۴) همان‌طور که مشاهده می‌شود با کمی اختلاف، تعاریف شعر در روان‌شناسی و زیبایی‌شناسی به یک‌دیگر نزدیک‌ترند تا تعریف فلسفی.

برخی تخیل و خیال را یکی می‌دانند از جمله توماس هابز فیلسوف سیاسی انگلیسی (در اواخر قرن ۱۶) وی معتقد است که تخیل و خیال، در یک معنا از حافظه نشأت می‌گیرند و حافظه را مخزنی می‌داند که همهٔ تصویرها و انگاره‌ها که از تجربه‌های حسی به‌دست می‌آیند، در آنجا ذخیره می‌شوند و تجربه‌های حسی نیز حاصل آموزش‌هاست. هابز اعتقاد دارد: «خیال یا تخیل استعدادی است که به نویسنده کمک می‌کند تا اندیشهٔ خود را با زبان و بیانی جذاب با طراوت و قانع کننده ارائه دهد، اما خودش فی‌نفسه عملی عقلانی نیست. این استعداد هنگامی که به‌وسیلهٔ سنجش مهار گردد و هدایت شود، ابزار بسیار نیرومند و مناسبی است برای برانگیختن و تحت تأثیر قرار دادن ذهن و قلب انسان‌ها.» (برت ۱۳۷۹: ۱۲)

تخیل ازنظر شفیعی‌کدکنی عبارت است از «کوششی که ذهن در کشف روابط پنهانی اشیا دارد. به تعبیر دیگر تخیل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیا ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی را که قبل از او دیگری درنیافته، دریابد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۸۹) و در *صور خیال در شعر فارسی*، تصور و خیال را یکی می‌داند و خیال را همان تصویر (ایماژ) و معتقد است: «ما در این کتاب، دو اصطلاح تصویر و خیال را در مجموع برابر کلمهٔ ایماژ فرنگی برگزیده‌ایم.» (همو، ۱۳۸۶: ۱۰) و در رابطه با پیوند تخیل و صور خیال بیان می‌کند که «حاصل نیروی تخیل، صور خیال (image) است، اگر بخواهیم با همان اصطلاحات سنتی خودمان آن را توضیح دهیم.» (همو، ۱۳۸۷: ۹۰) حال آنکه بسیاری

از روان‌شناسان و حتی فلاسفه و ادیبان، بین تخیل، خیال، صور خیال و تصویر (ایماژ) تفاوت‌ها قائل‌اند. اینکه شعر حتماً باید از تصویرهای شاعرانه بهره‌مند باشد یا اینکه تصویرسازی را می‌توان جزء مؤلفه‌های تعریف شعر دانست، اختلاف نظر بسیار است. پورنامداریان خلاف این نظر را دارد: «چه بسیار شعرهای مؤثر و با ارزشی می‌توان یافت که خالی از تصویرهای شاعرانه به خصوص در محدودهٔ انواعی است که قدما برشمرده‌اند.» (پورنامداریان، ۱۳۸۱: ۸۵) و در جای دیگر می‌نویسید: «تصویرپردازی برای بیان داستان است و از این روی غالب ادبیات ضرورت ندارد. شعرهای کاملاً بی تصویر خوب و حتی شعر مبتنی بر بیان عادی وجود دارد.» (همو، ۱۳۸۱: ۸۵)

و برخی میان تخیل و خیال تفاوت قائل‌اند. از نظر این دسته هر کدام تعریف خاصی دارند. از جمله ملاصدرا که در *اسفار اربعه*، بیان می‌کند: «بعضی گمان کرده‌اند، تخیل عبارت از حصول صور خیالیه است در اجزای دماغ و حال آن که صور متخیله مجردند مانند سایر صور ادراکیه و مادهٔ دماغیه حامل اشکال و صور مختلفه نمی‌تواند باشد، زیرا ماده در آن واحد نمی‌تواند حامل اشکال متناقض و متضاد باشد و بلکه صور خیالیه منفعل الوجودند از عالم ماده و موطن آنها عالم خیال است.» (سجادی، ۱۳۶۱: ۱۵۲)

خیال Fiction

خیال صورتی است که در غیاب انگیزه در ذهن به وجود می‌آید و اگر در حضور انگیزه در ذهن تشکیل شود، ادراک نام دارد. خیال‌ها از موقعیت‌های آدمی متأثر می‌شوند. قوهٔ خیال یکی از قوای ادراکی باطنی نفس است که خزانهٔ نگهداری صور خیالی دریافتی حس مشترک است. قوهٔ خیال را مدرِک (درک کننده) نیست، بلکه معین بر ادراک و یک نگه‌دارندهٔ صور خیالی است، زیرا اگر مدرک نیز باشد، باید همهٔ صور موجود در آن بالفعل درک شوند، در حالی‌که چنین نیست. ملاصدرا در اسفار اربعه آورده است: «یکی از قوای باطنی انسان خیال است که به آن مصوره هم گویند و آن قوتی است در انسان که حافظ صور موجودهٔ در باطن است.» (همو، ۱۳۶۰: ۱۰۲)

صور خیال

صور جمع صورت است و آن در این مبحث، نوعی صورت‌پردازی و به‌تصویرکشیدن واژه‌ها و ترکیباتی است که به نوشته، زیبایی خاص می‌دهد. «صورت به معنای ریخت و شکل است و همان هیولی است که فعلیت یافته و قالب پذیرفته و تشکی پیدا کرده است.» (مشکور، ۱۳۶۱:

۳۹) «جوهری است در جسم که قابل است برای اتصال و انفصالی که عارض جسم می‌شود و محل است برای صورت جسمیه و نوعیه و صورت حال در آن است.» (همان:۴۰)
صور خیال از دید فلاسفه، «صور محسوسات است که به وسیلهٔ حواس ظاهری مرتسم در خزانهٔ خیال شوند.» (سجادی، ۱۳۶۱: ۳۲۶) و در ادبیات قدیم از مباحثی است که در علم بیان به آنها پرداخته می‌شود و شامل چهار مقولهٔ تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه است. بیان در لغت به معنای کشف و توضیح است و در اصطلاح علمی آن است که به یاری آن یک معنی واحد به طرق مختلف ایراد می‌گردد، بر وجهی که بعضی از آن طرق در دلالت بر معنی از بعض دیگر واضح‌تر باشد به این شرط که همگی مبتنی بر تخیل باشند. به عبارت دیگر در علم بیان گوینده یا نویسنده یک معنی را به چند صورت و از چند راه مطرح می‌کند، به شرط آنکه این راه‌ها با یک‌دیگر متفاوت باشند.

و اما شفیعی‌کدکنی در *صور خیال در شعر فارسی*، پس از بررسی مباحث چهارگانهٔ مجاز، استعاره، تشبیه و کنایه در علم بیان از نظر قدما، مباحث دیگری از علم بدیع را به این مقوله‌ها اضافه کرده و آنها را جزء مباحث صور خیال قلمداد می‌کند. از جمله، اغراق، ایهام، حسن تخلص، استطراد، التفات و تجاهل عارف و آنها را شاخه‌هایی از صور خیال به شمار می‌آورد و عقیده دارد که اغراق در کنار چهار عنصر علم بیان، در محور افقی شعر و مابقی، در محور عمودی شعر، بیان و کمال هنری شعر را در حوزهٔ معانی و قلمرو تخیل، استوار می‌دارند. (ر. ک به شفیعی کدکنی، ۱۳۸۶)

۲. عاطفه Affection

عاطفه نیز از مقوله‌های روان‌شناسی است که در ادبیات و تولید اشعار و نثرهای شاعرانه و ادبی هم کاربرد دارد و برخی دیگر از علوم مانند جغرافیا، جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی نیز در دهه‌های اخیر، مفهوم عاطفه را پذیرفته‌اند.

محمدتقی مصباح یزدی از دیدگاه فلسفه، عاطفه را نوعی کشش بین انسان‌ها می‌داند: «عاطفه انجذابی است نفسانی که یک انسان نسبت به انسانی دیگر در خود احساس می‌کند و می‌توان آن را به رابطهٔ بین آهن و آهن‌ربا تشبیه نمود. انسان در چنین حالتی احساس می‌کند که به طرف انسان دیگری که مورد عاطفهٔ اوست کشیده می‌شود.» (مصباح یزدی، ۱۳۷۸: ۲۱۶)

حبیب الله قاسم‌زاده عاطفه را در رفتار انسانی با انگیزه همراه می‌داند: «هر رفتاری باید جنبهٔ عاطفی داشته باشد تا به وقوع بپیوندد. رفتار از انگیزه برمی‌خیزد، انگیزه بدون هیجان و عاطفه، از نیروی لازم برای حرکت برخوردار نخواهد بود.» (قاسم‌زاده، ۱۸۱۴: ۷)

عده‌ای بین عاطفه و شناخت رابطه قائل‌اند. از این دسته نیز برخی معتقدند عاطفه مقدم بر شناخت است و برخی دیگر بر عکس، شناخت را مقدم بر عاطفه می‌دانند. آنان که شناخت را بر عاطفه مقدم می‌دانند، عقیده دارند که «محرک یا رویداد ابتدا باید مورد توجه قرار گرفته، بازشناسی شده و طبقه‌بندی گردد و سپس هماهنگ با نوع شناخت به‌دست آمده و ارزیابی فرد، پاسخ عاطفی ابراز گردد.» (محمود علیلو،۱۳۷۶: ۹) و آنان که عاطفه را بر شناخت مقدم می دانند، معتقدند: «وقتی فرد با یک محرک یا موقعیت تازه روبه‌رو می‌شود، قبل از هر نوع داوری شناختی، حسی از خوشایندی یا ناخوشایندی آن محرک در فرد ایجاد می‌گردد.» (همان:۱۰)

عواطف در لغت جمع عاطفه است و در اصطلاح روان‌شناسی گرایش‌ها و احساساتی است که توجه انسان را از خود به نفع غیر معطوف می‌دارد. عواطف، استعدادی است فطری و از سرمایه‌های مهم آدمی که در تربیت و کسب فضایل نقشی اساسی ایفا می‌کند.

عواطف از نظر دیوید هیوم فیلسوف انگلیسی به «ملایم و آرام و تند و شدید قابل تقسیم است. هیجان ناشی از قسم اول در نفس کمتر قابل حس است، اما قسم دوم هیجان و ناآرامی شدید پدید می‌آورد. احساس زیبایی و زشتی در افعال، آثار هنری و اشیا از مصادیق دستهٔ اول است و محبت، نفرت، غصه، شادی، فخر و شرمندگی، بخشی از مصادیق انطباعات تند را تشکیل می‌دهد.» (شیدان شید، ۱۳۸۳: ۱۸۴؛ کاپلستون، ۱۳۸۳: ۳۳۶)

و اما در نگاه روان‌شناسان ایرانی «احساسات در کلی‌ترین حالت، تجربه‌کردن، حس‌کردن یا داشتن نوعی فرایند هشیار می‌باشد. معانی خاص‌تر آن عبارت‌اند از: اثر حسی یا احساساتی نظیر گرما یا درد/ حالت‌های عاطفی مثل احساس خوب‌بودن، احساس افسردگی/ یکی از ابعاد هیجان/ اعتقاد مثل احساس مبهم دربارهٔ چیزی که با هیچ دلیل و شواهد واقعی حمایت نمی‌شود... حس‌کردن، یک حالت پیچیده است که برپایهٔ احساس یک فرد نسبت به بعضی موقعیت‌ها، اشخاص، عقاید و افکار و نظایر آن به‌وجود می‌آید؛ یعنی یک احساس خاص بیش از یک حالت عاطفی است و در آن معنی ضمن عمل نیز وجود دارد. برای مثال فردی که دارای احساسات قوی وطن‌دوستی است، احتمال دارد با شدت از وطن خود در برابر دشمن مهاجم دفاع کند.» (ساعتچی، ۱۳۷۷)

هیجان Emotion یعنی «واکنش کلی، شدید یا کوتاه ارگانیسم به یک موقعیت غیر منتظره، همراه با یک حالت عاطفی خوشایند یا ناخوشایند.» (گنجی، ۱۳۹۲: ۲۰۱) به عبارت دیگر، هیجان «هر نوع تجربهٔ ذهنی، حالت عاطفی یا احساساتی است که به‌طور ذهنی تجربه شود مثل عشق، نفرت، محبت، ترس، اضراب و... و با تظاهرات عینی مثل پریدگی رنگ، سرخ‌شدن چهره و... همراه است.» (ساعتچی، ۱۳۷۴)

انگیزه Motive «بنا بر تعریف عینی، حالتی فرضی در موجود زنده است که برای تبیین انتخاب‌ها در رفتار معطوف به هدف آن به کار می رود. انگیزه بنابر تعریف ذهنی، به‌صورت آرزو یا میل تجربه می‌شود. انگیزه از نظر بنیادی، هر آن چیزی است که موجود زنده را به حرکت وامی دارد و موجب جنبش آن می‌شود. روان‌شناسان کلیهٔ عواملی را که موجود زنده و از جمله انسان را به فعالتی وامی‌دارد و او را در یک جهت خاصی سوق می‌دهد، انگیزه می‌نامند. انگیزه اولین عنصر تشکیل دهنده‌ی رفتار است.» (برونو، ۱۳۷۰) پورنامداریان نیز در پیوند عاطفه و انگیزه عقیده دارد: «هر عاطفه‌ای با انگیزش معنا و پیامی همراه است، چنان‌که هر معنی و پیامی نیز می‌تواند انگیزهٔ عاطفه‌ای باشد.» (پور نامداریان، ۱۳۸۱: ۷۹)

برخی انگیزه و انگیزش Motivation را مترادف یک‌دیگر به‌کار می‌برند، حال آنکه این دو تفاوت جزیی با هم دارند. «می‌توان انگیزه را دقیق‌تر از انگیزش دانست. به این صورت که انگیزش را عامل کلی مولد رفتار، اما انگیزه را علت اختصاصی یک رفتار خاص به حساب آورد. انگیزش یک تمایل یا گرایش به عمل‌کردن به طریقی خاص است.» (فرجی، ۱۳۷۵) «اصطلاح انگیزش را می‌توان به عنوان عامل نیرو دهنده، هدایت‌کننده و نگه‌دارندهٔ رفتار تعریف کرد.» (گیج وبرلاینز، ۱۳۷۴)

علاقه Interest «حالتی است که با تمرکز دقت در یک چیز، مشخص می شود. ترجیح یک شیء در بین اشیای دیگر در هنگام انتخاب احساس لذتی است که از دقت مخصوص به بعضی گزینه‌ها یا از شرکت در بعضی فعالیت‌ها، حاصل یا تجربه می‌شود. مرجع‌دانستن، متمرکزشدن، انگیخته‌شدن و نشان‌دادن علاقه، توجه و هشیاری خاص نسبت به چیزی و آرزو برای رسیدن به آن.» (ساعتچی، ۱۳۷۷)

و اما شفیعی‌کدکنی از عاطفه برداشت‌های گوناگون دارد و این ناشی از دوگانگی در ارائهٔ تعاریفی است که وی از دو دیدگاه به این منظر (ایماژیسمی و فرمالیسمی) نگاه می‌کند.

وی در جایی عاطفه را اندوه شاعر معرفی می‌کند: «منظور از عاطفه، اندوه یا حالت حماسی یا اعجازی است که شاعر از رویداد حادثه‌ای در خویش احساس می‌کند و از خواننده یا شنونده

می‌خواهد که با وی در این احساس شرکت داشته باشد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۲۴) در حالی‌که اندوه از جنبه‌های منفی عاطفه است، همان‌طور که شادی از جنبه‌های مثبت آن.

و در جایی دیگر عاطفه را همان احساس می‌داند: «عاطفه یا احساس، زمینهٔ درونی و معنوی شعر است، به اعتبار کیفیت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش» (همو، ۱۳۸۷: ۸۷) در حالی‌که عاطفه با احساس تفاوت دارد و اساساً نمی‌تواند زمینهٔ درونی شعر باشد، بلکه حالتی است از نوع هیجان و انگیزهٔ درونی شاعر که مهم‌ترین عنصر تولید شعر است. عاطفه و احساس در عین تفاوت داشتن با یک‌دیگر دو عامل اصلی و ابتدایی برای انگیزش شاعر در شعر گفتن محسوب می‌شوند. از این رو پیشینیان گفته‌اند، شعر بیان عواطف و احساسات است.

هم‌چنین در باب رابطهٔ تخیل و عاطفه معتقد است: «بی‌گمان کمال ارزش تخیل در بار عاطفی آن است. تخیلی که مجرد باشد، هرچه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نشود، ابدیت نمی‌یابد.» (همان: ۹۰) و یا در ارتباط عاطفه با خیال یا تصویر چنین عقیده‌ای دارد: «خیال یا تصویر، حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است و ناقدان معاصر از پیوستگی ایماژ و عاطفه به تفصیل سخن گفته‌اند و معتقدند که هر ایماژی باید عاطفه و شوری به همراه داشته باشد و مک لیش بر آن است که عاطفه اگر در شعر وجود داشته باشد در نفس خیال‌ها (ایماژها) نهفته است و اگر در نفس ایماژها نباشد، در میان آنها (در ترکیب و حاصل) آنهاست و کروچه (بندیتو ۱۹۵۲ - ۱۸۶۶) نیز بر آن است که شهود از آن جهت شهود است که عاطفه‌ای را مجسم می‌کند. از این روی ایماژهای روزنامگی (ژورنالیستی) را مثال می‌آورند که ایماژ هست ولی شور و عاطفه ندارد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۱۷)

و اما شفیعی‌کدکنی عواطف انسانی را در تعریف عاطفه، به گونه‌ای دیگر (شاید نادرست)، تقسیم‌بندی کرده است. وی بر اساس این تعریف از خود: «نوع عواطف هرکسی، سایه‌ای است از من او.» (همو، ۱۳۸۷: ۸۷) «من‌ها» را در سه گروه عمده و اساسی (فردی یا شخصی، اجتماعی و بشری یا انسانی) تقسیم می‌کند. اولاً چنین گفته‌ای نمی‌تواند مورد پذیرش روان شناسان قرار گیرد، چرا که در علم روان‌شناسی، «من» همان شخصیت است که زیگموند فروید روان‌شناس آلمانی (قرن ۱۹ و ۲۰)، از آن به خود تعبیر می‌کند. وی ابتدا برای ساختار شخصیت، نظریهٔ هشیار را در سه اصل (خودآگاهی، ناخودآگاهی و نیمه خودآگاهی) معرفی کرد، اما بعداً در اصلاحیه‌ای این هشیار را به من و نهاد در سه اصل جدید (نهاد، من و فرامن) تغییر داد. (ر. ک به شولتز، ۱۳۹۲) و بعدها کارل یونگ همشهری وی (همان قرن)، اصل مکملی

را (جمعی‌بودن) به اصل سوم اضافه کرد. ظاهراً شفیعی‌کدکنی پا در کفش روان‌شناسان گذاشته و عاطفه را به خورد شخصیت می‌دهد، در حالی که روان‌شناسان عاطفه را همان هیجان تعریف کرده‌اند که یکی از حالات انسانی است. بنابراین تقسیم عاطفه به سه «من» اشتباه یا نوعی دخل و تصرف در تعریفات روان‌شناسی است. ثانیاً این من که ایشان مطرح می‌کنند در واقع تمام شخصیت انسانی را دربرمی‌گیرد، نه بخشی از احساس انسانی را. توضیح آنکه «من» در روایت داستانی، همان زاویهٔ دید یا راوی است که از آن به‌عنوان شخص اول یاد می‌کنند که می‌تواند، فردی یا اجتماعی باشد و از این نظر هم شفیعی‌کدکنی به خطا رفته و مرتکب نوعی التقاط فکری شده است. این تعاریف و برداشت‌ها نگاه ایماژیسمی شفیعی‌کدکنی را می‌رساند.

و اما در این تعریف عاطفه را یکی از عناصر شکل دهندهٔ فرم دوم شعر می‌داند که در خدمت تجربهٔ شاعری است. از نظر وی، شعر دو شکل (فرم) دارد. شکل اول همان شکل بیرونی یا فرم ظاهری شعر است که با توجه به قافیه و ردیف، حاصل می‌شود و نوع دوم را فرم ذهنی یا شکل درونی که از پیوستگی عناصر مختلف به دست می‌آید. (همو، ۱۳۸۷: ۹۸) و این دیدگاه، نگاه فرمالیسمی او را می‌رساند.

نتیجه اینکه شفیعی‌کدکنی در نگاه ایماژیسمی، عاطفه را مهم‌ترین عنصر تولید شعر می‌داند: «بی‌گمان مهم‌ترین عنصر شعر که باید دیگر عناصر در خدمت آن باشند، همین عاطفه است که زندگی و حیات انسانی را در صور مختلف خود ترسیم می‌کند.» (همان: ۸۸) اما در نگاه فرمالیسمی، فرم (شکل ذهنی و درونی) را از هر نظر، حائز اهمیت می‌داند.

۳. زبان Language

به این سه تعریف از شفیعی‌کدکنی دقت کنید: «شعر چیزی نیست جز کاربرد عاطفی/ هنری زبان.» (همو، ۱۳۹۲: ۳۷۰) شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت گویندهٔ شعر با شعر خود عملی در زبان انجام می‌دهد که خواننده میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی... تمایزی احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، علل غیر قابل شناخت...» (همو، ۱۴۰۱: ۲۴۰) و «شعر در حقیقت چیزی نیست جز شکستن نُرم زبان عادی و منطقی.» (همان) این تفاوت‌ها در تعریف شعر، دو دیدگاه شفیعی‌کدکنی را به شعر نشان می‌دهند. رابطهٔ زبان و عاطفه نگاه ایماژیسمی او است، اما روی‌دادن حادثه و شکستن نرم زبان عادی و منطقی که نوعی هنجارشکنی است، نگاه فرمالیسمی، چرا که این علل به نظر خودشان، بر کاربرد هنری/ عاطفی بیش‌تر می‌چربد. وی سپس تعریف آخر را چنین تکمیل

می‌کند: «جوهر شعر و حقیقت آن که بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است، از نظام سرچشمه می‌گیرد و این نظام گاهی با نظم همراه است، مثل شعر حافظ و گاه این نظام از نظم جداست چنان‌که در شطحیات صوفیه دیده می‌شود و گاه نظم هست و نظام نیست و آن اکثریت سخنان بی ارزش و مبتذل و مکرّی است که در طول قرون و اعصار مردمان کم-استعداد و بی‌استعداد به نام شعر نوشته‌اند و امروز جز به لحاظ بررسی لغات و یا مطالعات تاریخی ارزش دیگری نمی‌تواند داشته باشد.» (همان: ۲۴۱) با توجه به سخن آخرِ شفیعی‌کدکنی تنها سخنانی را می‌توان شعر دانست که از نظم و نظام برخوردار باشند. مثل حافظ و سؤال این‌جاست که پس این همه شاعر که مانند حافظ شعر نسروده‌اند، پس شاعر نخواهند بود، چنان‌که خود برخی تمام اشعار موزون شاملو را نمی‌پذیرد، چون تنها از نظم برخوردارند و برخی از اشعار منثور وی را هم نمی‌پذیرند چون فاقد موسیقی بیرونی است. این تداخل دو نگاه شفیعی است به شعر که معلوم نمی‌شود، شعر را از کدام منظر نگاه می‌کند، ایماژیسمی یا فرمالیسمی، چرا که بحث نظام را در نگاه ایماژیسمی دارد و بحث شکستن نرم و هنجارشکنی را در نگاه فرمالیسمی. در واقع شفیعی‌کدکنی دربارهٔ نقش زبان در شعر دچار تناقض شده است.

۴. آهنگ (وزن یا موسیقی) Rhythm

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. (آسمند،۱۴۰۲: ۱۱۶) ظاهراً در شعر معاصر پرویز ناتل خانلری از اولین کسانی بود که به موسیقایی بودن شعر اشاره کرده و بعد از او شفیعی‌کدکنی بیش‌ترین تلاش را برای اثبات این مدعا کرده و مطالب کاملی در این باب را کتاب موسیقی شعر خود آورده است.

خانلری در *هفتاد سخن*، به گونه‌های مختلف خواسته است وجود عناصر موسیقی را در شعر اثبات کند. «او در نوشته‌های خود به عناوینی مانند،موسیقی الفاظ شعر، شعر مجموعهٔ اصوات است، صوت چیست، خواص صوت، وزن شعر، موسیقی الفاظ، صوت‌های گفتاری، وزن شعر فارسی، نغمهٔ حروف، وزن نو و چندین موضوع از این دست اشاره می‌کند. خانلری در مباحثی که مربوط به موسیقی الفاظی یا نغمهٔ حروف است، تعریفی از موسیقی ارائه

نداده و صرفاً به تشریح و توضیح مترها و زیبایی چیدمان کلمات با زنگ صدای کلمات پرداخته است.» (جمالی و دیگران، ۱۳۹۸: ۴۱)

و اما شفیعی‌کدکنی بر اساس این تعریف، آهنگ یا موسیقی را از عناصر و ابزار در تعریف شعر می‌داند و برداشت وی از آهنگ در شعر، در معنای وسیع‌تر آن است یعنی حتی «هرگونه تناسبی، خواه صوتی و خواه معنوی، می‌تواند در حوزهٔ تعریفی آهنگ قرار گیرد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۹۴ – ۹۵) وی همچنین در کتاب «موسیقی شعر، علاوه بر موارد فوق حس‌آمیزی و تناقض را نیز ذکر کرده و آنها را عامل تشخص زبان و رستاخیز کلمات برشمرده و بیشترین فراهنجاری معنایی به کمک آرایه‌های ادبی، از جمله تشبیه، استعاره، کنایه، مجاز، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس، تمثیل، نماد و مراعات‌النظیر صورت گرفته است.» (شفیعی،خیراندیش، ۱۴۰۲: ۱۰۶) عده‌ای از صاحب‌نظران و شعرشناسان بر این اعتقادند که اگر چه برخی اشعار از جمله کهن و نیمایی به سبب داشتن وزن افاعیل یا هم‌آوایی کلمات، به نوعی موسیقایی‌اند و از آهنگ برخوردارند، اما موسیقی را نمی‌توان جزء ذاتی شعر شمرد، چرا که بسیاری از اشعار نو از جمله اشعار منثور سپید (طرز شاملویی) چنین نیستند، در حالی‌که وی اشعار منثور سپید شاملو را حتی با این که فاقد وزن هستند نه تنها شعر می‌داند، بلکه آنها را بیش‌تر از اشعار موزون او می‌پسندد و این به نوعی تناقض در تعریف شعر است شفیعی‌کدکنی بدون آنکه تعریف جامعی از آهنگ یا موسیقی داده باشد، وزن و تناسب‌های موجود (لفظی و معنوی) در شعر را موسیقی تلقی می‌کند که در دو اثر موسیقی شعر و ادوار شعر فارسی، تنها به انواع موسیقی در شعر اشاره می‌کند. از نظر وی علاوه بر وزن (موسیقی بیرونی)، تناسب‌های لفظی در قافیه‌ها (موسیقی کناری)، آوایی در صامت‌ها و مصوت‌ها (موسیقی درونی) و معنوی در مفاهیم و کلمات (موسیقی معنوی) همگی می‌توانند در تولید آهنگ در شعر مؤثر باشند. حال سؤال اینجاست که اگر نوشته‌ای با وجود عناصر شعری دیگر فاقد این چهار باشد، آیا از نظر وی باز هم شعر خواهد بود یا نه؟

شفیعی‌کدکنی در موسیقی شعر، ابتدا موسیقی را یکی از عناصر ذاتی شعر می‌داند. (ص: ۵۱) و معتقد است که شعر باید از انواع موسیقی (کناری، بیرونی، درونی و معنوی)، برخوردار باشد و بعد (ص ۲۴۱) نظریهٔ نظام عبدالقاهر جرجانی را پیش می‌کشد و برخی نثرهای کهن ما را از قبیل، شطحیات صوفیه مثل اسرار التوحید، تذکره‌الاولیا و تاریخ بیهقی را شعر می‌داند در حالی‌که بعضی از آنها فاقد موسیقی‌اند و نیز بسیاری از اشعار کهن ما اگرچه از انواع موسیقی بهره‌ای دارند، گاهی فقط نظم دارند و گاهی فقط نظام دارند و دست کم اندکی دیده

می‌شوند که هر دو را با هم داشته باشند و این دسته را ناشعر می‌داند و این نوعی تناقض در گفتار اوست که آیا عنصر موسیقی را جزء عناصر ذاتی شعر می‌داند یا نه؟ پس اگر در این تعریف می‌داند، پس چرا نظم و نظام را داخل می‌آورد و موسیقی را کنار می‌گذارد.

و یا در موسیقی شعر دربارهٔ شکستن نرم و پدید آمدن شعر منثور، در رابطه با اشعار شاملو می‌گوید: «شعر جدید در قلمرو زبان می‌کوشد که نرم را بشکند و معنایی بعدی بیافریند و به همین جهت است که شعر منثور به‌وجود آمده است، شعری که آزادی در احضار کلمه را بر اسارت وزن با همهٔ مزایای بی‌شماری که دارد، ترجیح می‌دهد و به همین دلیل شعرهای موزون شاملو، از مزیت «نظام» شعرهای منثورش، برخوردار نیستند و به نظر من اوج هنر شاملو در شعرهای منثور اوست.» (همو، ۱۴۰۱: ۲۶۶) اما در *با چراغ و آینه* آورده: «شعر منثور بامداد، -فقط و فقط شعر منثور او، آن هم بعضی نمونه‌های کارهای سالیان اخیرش-، یک تجربهٔ تازه است یا در حقیقت احیای مجدد یک سنت دیرینهٔ فارسی قدیم است.» (همو، ۱۳۹۸: ۶۷۸ - ۶۷۹)

به هر حال آهنگ یا موسیقی در معنای ذاتی خود نمی‌تواند شرط لازم برای تعریف شعر باشد. اگر آهنگ را همان وزن بدانیم که از لوازم تعریف شعر در نزد گذشتگان بود، علاوه بر شعر کهن، تنها شعر نیمایی می‌تواند شامل این تعریف باشد و اگر آهنگ را نوعی موسیقی برخاسته از تکرار یا تتابع اضافات و یا سجع آرایی یا همان که شفیعی‌کدکنی می‌گوید؛ یعنی «هر گونه تناسبی، خواه صوتی، خواه معنوی» (همو، ۱۳۸۷: ۹۴) به حساب آوریم، تنها شعر سپید و برخی اشعار منثور نو این مزیت را دارند. بنابراین در هر دو حال باید بسیاری از سبک‌های ابداعی پس از دههٔ هفتاد را از شعر بودن خارج کنیم، چرا که برخی از این دسته عاری از وزن یا آهنگ‌اند. به عنوان نمونه برخی از اشعار گفتاری فروغ یا سهراب و دیگران.

۵. شکل Form

تعبیر شفیعی‌کدکنی از شکل، نوع دوم آن است و آن فرم ذهنی یا شکل درونی است. همان‌طورکه وی در *ادوار شعر فارسی* می‌نویسد: «هر شعر دو شکل یا قالب یا صورت دارد؛ یکی شکل ظاهری که عبارت است از طرز ترکیب مصراع‌ها و ابیات با یک‌دیگر به اعتبار قافیه و ردیف و گاه وزن... اما شکل شعر یا صورت شعر، یک مفهوم عمیق‌تر هم می‌تواند داشته باشد و آن مسألهٔ شکل درونی یا فرم ذهنی آن است که به طور خلاصه عبارت است از مسألهٔ پیوستگی عناصر مختلف یک شعر در ترکیب عمومی آن.» (همان: ۹۷-۹۸) این تعریف برداشتی است ایماژیسمی و ضد فرمالیسم، چرا که وی در *ادوار شعر فارسی*، پس از برشمردن عناصر

پیدایش شعر، اذعان می‌کند با تسلط فرمالیسم بر شعر، مرگ شعر را حتمی می‌داند: «وقتی فرمالیسم - توجه به آن عناصر بدون در نظر گرفتن زندگی و تجربه‌های حیاتی - بر عواطف مسلط شد، مرگ شعر حتمی است.» (همان: ۹۹) در حالی‌که برداشت وی از فرم بعد از تدریس درس‌هایی در باب *رستاخیز کلمات* و گرایش وی به فرمالیسم، متفاوت است.

شفیعی‌کدکنی پس از این دو تعریف مهم و تعریفات جانبی که در کتاب‌ها و بیانات خود در حین تدریس ارائه می‌دهد، تعاریف جدیدتری برای شعر بازگو می‌کند که نشان می‌دهد نگاه او به شعر کاملاً تغییر یافته. این تعریفات گرایش او را به فرمالیسم بیش‌تر نشان می‌دهد تا ایماژیسم که قبلاً بر اساس آن می‌اندیشید و تصور می‌کرد.

مانند این تعریف‌ها: «شعر در حقیقت چیزی نیست جز شکستن نرم زبان عادی و منطقی.» (همو، ۱۴۰۱: ۲۴۰) «شعر نوعی معماری موسیقایی در زبان است.» (همان: ۱۲۵) و «جوهر شعر و حقیقت آن که بر شکستن هنجار منطقی زبان استوار است از نظام سرچشمه می‌گیرد.» (همان: ۲۴۱)

وی در *رستاخیز کلمات* در تغییر عقیده‌اش اذعان می‌کند: «هم این‌جا باید اعتراف کنم که در *صور خیال* من بیش‌تر تحت تأثیر نظریه‌های قبل از صورت‌گران روس بودم و آن کتاب را در جهت تبیین نظریه‌ای نوشته‌ام که تمام اهمیت کار را به تصاویر می دهد و از نقش معماری زبان، بیش‌وکم غافل است.» (همان: ۹۰) و در چاپ بیست‌ودوم *موسیقی شعر* (۱۴۰۱) در ویرایش جدید که بر عقاید فرمالیسمی او بنا شده، برای توجیه اعتراف خود می‌نویسد: «ممکن است فردا یا همین امروز عصر، عقیدهٔ دیگری داشته باشم ولی در این لحظه با اطمینان خاطر می‌توانم بگویم: شعر حادثه‌ای است که در زبان روی می‌دهد و در حقیقت گویندهٔ شعر با خود، عملی در زبان، انجام می‌دهد که خواننده، میان زبان شعری او و زبان روزمره و عادی - یا به قول ساختگرایان چک: زبان اتوماتیکی - تمایزی احساس می‌کند. این تمایز می‌تواند علل بسیاری داشته باشد، عللی شناخته شده و علل غیر قابل شناخت.» (همان: ۳) این تعریف برای شعر باز نشانهٔ برداشت او از فرمالیسم است و باز در تعریفی جدیدتر، بحث پیام و نظام و نظم را مطرح می‌کند که مهم‌ترین تفاوت در نظر او برای تشخیص شعر از ناشعر است.

فرمالیسم Formalism

فرمالیسم یا صورت‌گرایی «نوعی نظریه و تحلیل ادبی است که در دههٔ دوم قرن بیستم در مسکو و پراگ پدید آمد. رهبران این نوع نظریه بوریس ایخنبام و ویکتور شکلوفسکی و رومن یاکوبسن بوده‌اند. صورت‌گرایان در درجهٔ اول ادبیات را به منزلهٔ وجه خاصی از زبان می‌نگرند

و اختلافی بنیادین بین کاربرد ادبی (شاعرانه) زبان و کاربرد معمول یا عملی آن قائل هستند. آنها نقش محوری زبان عادی یا عملی را انتقال پیام یا اطلاعات به شنوندگان از رهگذر ارجاع به موجود یا موضوعی در بیرون از زبان می‌دانند، حال آنکه زبان ادبی را برعکس خودکفا می‌دانند، زیرا نقش آن وابسته به ارجاعات بیرونی نیست، بلکه وجه خاصی از تجربه را با جلب توجه ما به مؤلفه‌های صورت و شکل خود ارائه می‌کند، مؤلفه‌های خاصی مثل مناسبات متقابل بین نشانه‌های زبانی.» (داد، ۱۳۸۷: ۳۳۵)

* یکی از مطالبی که صورت‌گرایان بر آن پافشاری می‌کنند موضوع فرم یا شکل متن ادبی است. اینان در این مورد معتقدند، فرم محض است و آن عبارت است از روابط میان مواد متن و محتوا چیزی جز تجلی فرم نیست. شفیعی‌کدکنی در مقالهٔ *فرم چیست* با اتکا بر نظریه‌های فرمالیسم می‌نویسد: «محتوا دارای وجود مستقلی نیست تا در برابر صورت قرار گیرد یا از ترکیب آن محتوا و صورت، اثر ادبی به‌وجود آید. هنگامی که صورت از ویژگی خلاق برخوردار شد، محتوا زاده می‌شود. زیرا تفکیک محتوای هنری از صورت، حتی در ذهن هم امکان ندارد.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۳: ۷)

* دومین موضوع، آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی است. آشنایی‌زدایی، متفاوت کردن آنچه آشنا و شناخته شده است. آشنایی‌زدایی شامل تمهیدات و شگردها و فنونی است که زبان شعر را برای مخاطبان بیگانه می‌سازد و با عادت‌های زبانی مخاطبان مخالفت می‌کند. آشنایی‌زدایی در واقع تکنیک هنری است برای آنکه خواننده به زبان توجه کند، معنا در شعر رنگ ببازد، خواننده از معنا به سوی زبان و عناصر زبانی روی آورد و به سوی دریافتی نزدیکتر و ناب‌تر از تجربه هدایت شود؛ بدین ترتیب معنا در خدمت زبان قرار می‌گیرد.

انواع آشنایی‌زدایی Defamiliarization

جای‌گزینی: این نوع آشنایی‌زدایی فضا و اختیارات زیادی را در اختیار شاعر قرار می‌دهد تا به زبان دلخواه خود جهت بیان مقاصدش دست یابد. اساس این نوع آشنایی‌زدایی بر پایهٔ استعاره می‌چرخد.

ساختاری (ترکیبی): این نوع آشنایی‌زدایی از به‌هم خوردنِ ترکیب معمولِ زبان معیار حاصل می‌شود.

برجسته‌سازی: به‌کارگیری شیوه‌ای است که به‌نوعی به زبان تشخص می‌دهد و آن را از زبان معیار متمایزمی‌کند. باید توجه کرد که صِرف عدول از هنجار، باعث آفرینش ادبی

نمی‌شود و به شعر یا متن ادبی تشخّص نمی‌دهد، بلکه هر عدولی باید متضمن «انسجام و یکپارچگی» و مبتنی بر اصول «زیباشناسی» باشد.

انواع برجسته‌سازی

«هنجارگریزی Abnormality انحراف یا خروج از هنجارهای پذیرفته شده در محور زبان است که در صورت کاربرد مناسب، می‌تواند هنری باشد که به برجسته‌سازی در زبان بیانجامد و به هنجارهای خودکارشدهٔ زبان که دیگر قادر به انتقال زیبایی نیستند، خاتمه دهد.» (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۵۰) هنجارگریزی خود انواعی دارد. از قبیل: واجی، هجایی، واژگانی، صرفی، نحوی، معنایی، نوشتاری، گفتمانی.

هنجارافزایی یا قاعده‌افزایی Increasing norms «افزودن قواعد اضافی بر قواعد زبان هنجار است و ماهیت اثر را از نثر به نظم تغییر می‌دهد و نشانگر توانایی ِشاعر در بهره‌گیری از ظرفیت‌های زبانی است. هنجارافزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی، حاصل‌می‌آید. افزودن وزن عروضی و قافیه، تکرار واج‌ها و واژه‌ها و جمله در چارچوب آن قرارمی‌گیرد.» (روحانی و عنایتی فادیکلایی،۱۳۸۰: ۶۷)

* و سومین موضوع رستاخیز کلمات است. فرمالیست‌ها معتقدند که یک اثر فرمالیسمی از رستاخیز کلمات و هنرسازی‌ها برخوردار است. شفیعی‌کدکنی در توضیح این موضوع بیان می‌کند: «رستاخیز کلمات در اصل گویا از ابداعات مالارمه، شاعر فرانسوی است، ولی صورت تحلیلی و نظریه‌پردازانهٔ آن محصول کارگاه ذوق و اندیشهٔ صورت‌گرایان روس است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۴۰۱: ۱۳۱) هنرسازه‌ها در شعر، هنری بودن و خلاقیت شاعر را نشان می‌دهند. شاعر با خلاقیت سرشار خود در اجزای جمله و رابطهٔ بین آنها هنرآفرینی می‌کند و از هر جزء ممکن و لایق هنرسازه می‌آفریند به عبارت دیگر هنرسازی می‌بخشد به شعر. بنابراین هنرآفرینی در شعر از طریق هنرسازی اجزا صورت می‌گیرد. فرم و هنر سازه در تقابل یک‌دیگرند و شعری از فرم شاعرانه برخوردار است که در تقابل هنرسازه‌ها باشد. از نظر فرمالیسم هر نوع وسیله‌ای که بر ساحتِ جمال‌شناسکِ متن بی‌افزاید مصداق هنرسازه است، مانند یک تشبیه یک استعاره یا کنایه، یک تقدیم ماهوحقه‌التأخیر، یک حذف بلاغی، یک تغییرِ هنریِ جای اجزای جمله وکاستن از تزاحُمِ فرم‌های انبوه یا هنرسازه‌های مسدود. حد و حصری برای هنرسازه‌ها وجود ندارد و طبیعی است که در هر زبان و هر فرهنگی مصادیقی برای هنرسازه‌ها وجود داشته باشد که در بعضی از زبان‌ها و فرهنگ‌ها مطلقاً وجود نداشته باشد یا بسیار نادر باشد. (ر.ک همان: ۱۴۸-۱۴۹)

۳. نتیجه گیری

هر تعریفی دربارهٔ شعر بستگی به شرایط زمانی و مکانی یک دورهٔ خاص دارد. با توجه به این که تعریف باید جامع و مانع باشد، نمی‌توان تعریف کاملی از شعر در یک دوره و زمان ارائه داد. خصوصاً اینکه هم‌زمان دو تعریف متضاد و متناقض برای شعر در یک دورهٔ خاص با دو دیدگاه متفاوت قائل شد. ظاهرا محمدرضا شفیعی‌کدکنی تا کنون نتوانسته یک تعریف جامع و مانع برای شعر ارائه دهد و از آن‌جایی که هر لحظه عنصری به ذهن‌شان خطور می‌کند، برای شعر یک تعریف استخراج می‌کند، چرا که نمی‌تواند تمام این عناصر را به گونه‌ای با یک‌دیگر در یک تعریف برای شعر بیاورد. از اینجاست که باید پذیرفت همان‌طور که بسیاری از بزرگان گفته‌اند، شعر قابل تعریف نیست البته شفیعی‌کدکنی علاوه بر اختلاف در تعاریف شعرش، تناقضاتی در برخی برداشت‌ها نیز دارد. از جمله دربارهٔ تعریف موسیقی و زبان و نوع موسیقی و شعر منثور. حاصل آنکه از تعاریف گوناگونی که شفیعی‌کدکنی برای شعر ارائه داده، نمی‌توان به یک تعریف واحد دربارهٔ شعر دست یافت، چرا که اساساً هیچ‌گونه وجه اشتراکی در میان این تعاریف متضاد وجود ندارد.

کتاب‌شناسی

آسمند جوقانی، علی (۱۴۰۲)، « رقص اصوات موسیقی در واژگان شعر با کشش و کاهش صامت‌ها و مصوت‌ها»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴۳، صص ۱۳۵-۱۱۵

برت، آر. ال (۱۳۸۹)، ***تخیل***، ترجمهٔ مسعود جعفری، تهران: مرکز.

برونو، فرانک (۱۳۷۰)، ***فرهنگ توصیفی روان‌شناسی***، ترجمهٔ فرزانه طاهری و مهشید یاسایی، تهران: طرح نو.

بهار، محمد تقی (۱۳۶۶)، ***شعر چیست و شاعر کیست***؟، نشریهٔ ایران‌نامه، شمارهٔ۲۰، صص ۶۷۴-۶۷۲

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، ***سفر در مه***، تهران: نگاه.

جمالی، بهرام و همکاران (۱۳۹۸)، «بحثی انتقادی - تحلیلی پیرامون موسیقایی بودن شعر فارسی»، ***نشریهٔ هنر و نظر***، صص ۵۲ - ۳۳

حق شناس، علی محمد (۱۳۷۰)، ***مقالات ادبی، زبان شناختی***، تهران: نیلوفر.

داد، سیما (۱۳۸۷)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.

روحانی، مسعود و عنایتی فادیکلایی، محمد (۱۳۹۴)، بررسی آشنایی زدایی و هنجار گریزی دستوری در شعر منوچهر آتشی، ***نشریهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی***، شمارهٔ ۱۰، صص ۴۴ تا ۲۳

زیارت‌بان، مهدی و همکاران (۱۴۰۱)، «ایماژیسم یا تصویرگرایی درونی و بیرونی شعر ملک الشعرای بهار با تأکید بر مکتب کوبیسم»، ***نشریهٔ پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی***، شمارهٔ ۱۹، صص ۳۴ تا ۷

ساعتچی، محمود (۱۳۷۷)، ***مشاوره و روان‌درمانی، نظریه‌ها و راهبردها***، تهران: ویرایش.

سجادی، سید جعفر (۱۳۶۰)، ***مصطلحات فلسفی ملاصدرا***، تهران: نهضت زنان مسلمان.

سجادی، سید جعفر (۱۳۶۱)، ***فرهنگ علوم عقلی***، تهران: انجمن اسلامی حکمت و فلسفهٔ ایران.

سلاجقه، پروین (۱۳۸۷)، ***امیر زادهٔ کاشی‌ها***، تهران: مروارید.

سیدحسینی، رضا (۱۳۶۲)، ***مکتب‌های ادبی***، تهران: نیل و نگاه.

شفیعی، مریم؛ خیراندیش، سیدمهدی (۱۴۰۲)، «بررسی هنجارگریزی در شعر عصرمشروطه با تکیه بر اشعارایرج میرزا و میرزادهٔ عشقی بر اساس نظریهٔ جفری لیچ»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۱۳۱-۹۹

شفیعی‌کدکنی، محمد رضا (۱۳۹۳)، «فرم چیست»، ***نشریهٔ بخارا***، شمارهٔ ۱۰۳، ۱۱ صص ۱۸تا ۸

شفیعی‌کدکنی، محمد رضا (۱۳۹۲)، ***زبان شعر در نثر صوفیه: درآمدی بر سبک شناسی نگاه عرفانی***، تهران: سخن.

شفیعی‌کدکنی، محمد رضا (۱۳۹۸)، ***با چراغ و آینه***، تهران: سخن.
شفیعی‌کدکنی، محمد رضا (۱۴۰۱)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.
شولتز، سیدنی الن و شولتز، دوان پی (۱۳۹۲)، ***نظریه‌های شخصیت***، تهران: ویرایش.
شیدان شید، حسین علی (۱۳۸۳)، ***عقل در اخلاق از نظر غزالی و هیوم***، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حوزه و دانشگاه.
فرجی، ذبیح الله (۱۳۷۵)، ***انگیزش و هیجان و واکنش‌های روان تنی***، تهران: میترا.
قاسم زاده، حبیب الله (۱۳۷۸)، ***شناخت و عاطفه***، تهران: انتشارات فرهنگیان.
قیس رازی، شمس الدین محمد (۱۳۸۸)، ***المعجم فی معاییر اشعار العجم***، تهران: علم.
کابلی، فیضی (۱۳۴۲)، شعر چیست؟، ***نشریهٔ یغما***، شمارهٔ ۱۸۰، صفحات ۱۷۲ تا ۱۶۹
کاپلستون، فردریک چارلز (۱۳۸۳)، ***تاریخ فلسفه***، ترجمهٔ امیر جلال‌الدین اعلم، تهران: مؤسسهٔ پژوهشی حوزه و دانشگاه.
کسمایی، علی اکبر (۱۳۴۴)، شعر چیست و شاعر کیست، ***نشریهٔ یغما***، شمارهٔ ۲۰۵، صص ۲۴۲ تا ۲۳۸
گنجی، حمزه (۱۳۹۲)، ***روان‌شناسی عمومی***، تهران: ساوالان.
گیج، وبرلاینز (۱۳۷۴)، ***روان‌شناسی تربیتی***، ترجمهٔ حسن لطف آبادی و همکاران، مشهد: پاژ.
محمود علیلو، مجید (۱۳۷۶)، «بررسی رابطهٔ شناخت با عاطفه، نشریهٔ زبان و ادب فارسی» ***دانشگاه تبریز***، شمارهٔ ۱۶۳، صص ۲۰۰ تا ۱۸۱
مشکور، محمد جواد (۱۳۶۱)، ***امور عامه***، تهران: علمی و فرهنگی.
مصباح‌یزدی، محمدتقی (۱۳۷۸)، ***اخلاق در قرآن***، ترجمه، تحقیق و نگارش محمد حسین اسکندری، جلد۲، قم: مؤسسهٔ آموزشی و پژوهشی امام خمینی (ره)
میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، ***واژه‌نامهٔ هنر شاعری***، چاپ دوم، تهران: کتاب مهناز.
ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۷)، ***هفتاد سخن***، جلد ۱ ، تهران: توس.
نظامی عروضی سمرقندی، احمد (۱۴۰۰)، ***برگزیدهٔ چهارمقاله***، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
نوروزعلی، زینب (۱۴۰۳)، ***نهنگ آبی بومی جزیرهٔ کائوآئی***، شاهرود: آسو اوستا.
ولک، رنه و وارن، آستین (۱۳۸۲)، ***نظریهٔ ادبیات***، ترجمهٔ ضیا موحد و پرویز مهاجر، تهران: علمی و فرهنگی.
هاشمی، کاظم (۱۴۰۲)، «خوانشی سیاسی و ساختارگرایانه از قالب‌های قصیده، نیمایی و سپید»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص۲۶۶-۲۴۵
هاوکس، ترنس (۱۳۷۷)، ***استعاره***، ترجمهٔ فرزان طاهری، تهران: مرکز.

یمینی، عبدالعظیم (۱۳۵۲)، «شعر چیست، وجه تمایز شعر و تفکرات شاعرانه»، ***نشریهٔ ارمغان***، دورهٔ ۴۲، شمارهٔ ۱۱ و ۱۲، صص ۷۲۷ تا ۷۲۰

A Critique of Definitions of Poetry by Mohammad Reza Shafiei Kadkani

NADER MOSLEMI

۱. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Iran. Email: n.moslemi38@gmail.com

Article Info (۲۶۷-۲۹۲)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۲۸/۰۵/۲۰۲۴

Accepted:
۱۱/۱۰/۲۰۲۴

Keywords:
Criticism
Definition of poetry
Shafi'i Kadkani

ABSTRACT

A group opposes the definition of poetry and believes that due to the breadth and breadth of poetry, its definition is difficult or impossible, but some experts have given various definitions for poetry, which are often contradictory or contradictory, and each is criticized and needs to be examined in its own place. Mohammad Reza Shafiei Kadkani is one of those who has given various definitions for poetry, some of which are incomplete or contradictory to other definitions and are due to different perceptions and his tendencies towards certain schools. The author's goal in comparing the definitions of poetry from the perspective of Shafi'i Kadkani is to reach a single definition. The background of this research, which was conducted using a descriptive-analytical method, indicates the differences in the definitions of poetry from one perspective. The theoretical foundations of this research show that these definitions contain contradictions and shortcomings, which indicate his view of poetry from two opposing perspectives: imagism and formalism. The conclusion drawn from this research is that any definition of poetry depends on the temporal and spatial conditions of a specific period. Given that the definition must be comprehensive and restrictive, it is not possible to provide a complete and single definition of poetry in a period and time in order to determine the boundary between poetry and prose, especially since it is not possible to simultaneously consider two opposing and contradictory definitions for poetry in a specific period, with two different perspectives.

CONTENTS

- A reflection on the didactic poems of Attar Nishaburi- ***Mohammad Yasin Ahmadi***
- Examining the topic of philosophy as literature from the perspective of Arthur Danto; a case study of Plato's work "Phaedo"- ***Ainaz asgharynia***
- A Reflection on Naturalism and Symbolism, a Medium for Expressing Realism in Contemporary Literature- ***Omid Ansari Kia***
- Postmodern Metapoetry in the Poetry of the Seventies-***Arash Azarpeik1, Niloufar Masih***
- Comparing the Risale-i-Al-Tayr of Khaghani, Sana'i, and Najm al-Din Razi from the Perspective of Bird Symbolism- ***Sayeh Barin***
- Introducing the book Anhar-e-Asrar by Alimullah Balkhi Chishti and the need for its correction- ***Ali Hassannejad, Esmaeil Tajbakhsh***
- Investigating the function of Bourdieu's habits in the kingdom of Ki-Kavus- ***Zahra Darvish Alidadeh***
- The Meaning of the Word Freedom in the Poems of Mohammad Reza Shafiei Kadkani- ***Vahid Ronagh***
- Reflection of Earthly Love in the Poems of Mahasti Ganjavi (A Case Study of Breaking Literary Taboos in Women's Poetry)- ***Faezeh Zare Shahabadi, Shahnaz Zarrin Khat, Zeinab Dehghan Manshadi, Fatemeh Ostadhossein Ahangar***
- A Brief Study of Illustration in Ferdowsi’s Shahnameh- ***Sayedjan Satee***
- A reflection on the didactic poems of Attar Nishaburi- ***Jihad Shukri Rashid***
- A Critique of Definitions of Poetry by Mohammad Reza Shafiei Kadkani- ***Nader Moslemi***

ISSN-P: ۲۸۲۱-۱٤۱۳

Modern Literary Researches

wo scientific and specialized quarterly journals on Persian language and literature

Year ٤, Issue ١ (٧ consecutive), Spring and Summer ٢٠٢٥

Concessionaire and Responsible Manager: Dr.Zeynab Norouzali

Editor: Dr. Ahmad Hassani Ranjbar Hormozabadi

Modern Literary Researches Quarterly is published under the license number ٩٠٢٥٢ of the Deputy Minister of Press and Information of the Ministry of Culture and Islamic Guidance on ٠٨/١٢/٢٠٢١ SH

Modern literary Research will be displayed after publication in the fallowing sites: Islamic World Science Database (**ISC**), 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

Scientific editor: *Dr. Elham Qanawati - Dr. Nader Muslimi -- Dr. Zeynab Noroozali*

Technical and literary editor: *Sedigheh Younesian - Shabnam Bagheri*

Translator: *Farzaneh Sadat Alavi*

English Editor: *Maryam Norouzali*

Cover Designer: *Maryam Norouzali*

Publisher: Aso Avesta

Printing house: Ata

Circulation: ١٠٠٠

Price: Free electronic version

ISSN-p-2821-1421

Modern Literary Researches

Two Scientific-Specialized Quarterly of Persian Language and Literature
Year 4, Issue 1 (7 consecutive), Spring and Summer 2025

- A reflection on the didactic poems of Attar Nishaburi– Mohammad Yasin Ahmadi.....۴۷
- Examining the topic of philosophy as literature from the perspective of Arthur Danto; a case study of Plato's work "Phaedo"– Ainaz asgharynia.....۶۹
- A Reflection on Naturalism and Symbolism, a Medium for Expressing Realism in Contemporary Literature– Omid Ansari Kia.....۹۵
- Postmodern Metapoetry in the Poetry of the Seventies–Arash Azarpeik, Niloufar Masih.....۱۲۱
- Comparing the Risale–i–Al–Tayr of Khaghani, Sana'i, and Najm al–Din Razi from the Perspective of Bird Symbolism– Sayeh Barin ۱۵۱
- Introducing the book Anhar–e–Asrar by Alimullah Balkhi Chishti and the need for its correction– Ali Hassannejad, Esmaeil Tajbakhsh ۱۶۹
- Investigating the function of Bourdieu's habits in the kingdom of Ki–Kavus– Zahra Darvish Alidadeh ۱۸۷
- The Meaning of the Word Freedom in the Poems of Mohammad Reza Shafiei Kadkani– Vahid Ronagh ۲۱۱
- Reflection of Earthly Love in the Poems of Mahasti Ganjavi (A Case Study of Breaking Literary Taboos in Women's Poetry)– Faezeh Zare Shahabadi, Shahnaz Zarrin Khat, Zeinab Dehghan Manshadi, Fatemeh Ostadhossein Ahangar.....۲۲۵
- A Brief Study of Illustration in Ferdowsi's Shahnameh– Sayedjan Satee ..۲۴۱
- A reflection on the didactic poems of Attar Nishaburi–Jihad Shukri Rashid....۲۵۱
- A Critique of Definitions of Poetry by Mohammad Reza Shafiei Kadkani– Nader Moslemi ۲۶۷