پژوهش های نوین ادبی
ISSN-p-2821-1421

پژوهش های نوین ادبی

دو فصل نامه علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی

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

نقش گذر نماها در ساختار روایی نفثة المصدور با تاکید بر جایگاه مؤلف- محمدرضا ابراهیمی ایور- احمد خواجه ایم..... ۴۷
تاثیرپذیری شعر معاصر ایران از ادبیات غرب- راحله ایران پور..... ۷۱
خوانش نمادها و بینش ها در بخش اساطیری شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسه هومر- سعدالله رحیمی- محمد دیانتی- مجید حاجی زاد..... ۹۳
بررسی استعاره های مفهومی در مثنوی لیلی و مجنون درباره پدیده های طبیعی و حیوانات بر اساس نظریه آمیزه مفهومی- هاجره ریگی- فریده اوکاتی- احمد مجوزی..... ۱۱۵
بررسی همسانی مؤلفه های فردی در شعر سیمین بهبهانی و غاده السمان از منظر هورنای- فاطمه زندی- زهرا درویشعلی زاده..... ۱۳۹
خوانش بوردیویی داستان بلند توبا از گبری سعیدی با تمرکز بر وضعیت زنان در جامعهٔ ایران پیش از انقلاب اسلامی ایران- سمیه شرونی- محمدیار سانسب..... ۱۶۳
ساز و کارهای دفاعی روان در شخصیت سودابه در شاهنامهٔ فردوسی- سعید طرزمی- نعیمه عمده غیاثی..... ۱۸۵
آموزه های معنوی در زندگی انسان بر اساس تفسیر عرفانی کشف الاسرار میبدی- زهرا علیزاده شورکی..... ۲۰۱
موسیقی و آلات آن در زندگی و آثار فریدون مشیری از منظر ادبی و روان شناسی- محمود فروتن مهرادرانی..... ۲۱۷
بررسی و تحلیل مولفه های رمان کلاسیک و مدرن در بوف کور صادق هدایت- علی کشاورز قدیمی- نصرت الله دین محمدی کرسفی..... ۲۳۷
استعارهٔ مفهومی آزادی در سروده های واصف باختری- امرالله محمدی..... ۲۵۹
بررسی شباهت آراء در آثار ناصرخسرو و احمد کسروی- کاظم هاشمی- احمد خواجه ایم..... ۲۷۹

پژوهش‌های نوین ادبی
(شیرین و شکر سابق)
ISSN-P: ۲۸۲۱-۱٤۱۳
دوفصلنامهٔ علمی تخصصی زبان و ادبیات فارسی
دورهٔ چهارم، شمارهٔ دوم (پیاپی ۸)، پاییز و زمستان 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

پروفسور بهزاد قنسولی

عضو هیات علمی گروه زبان انگلیسی

دانشگاه فردوسی، مشهد

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

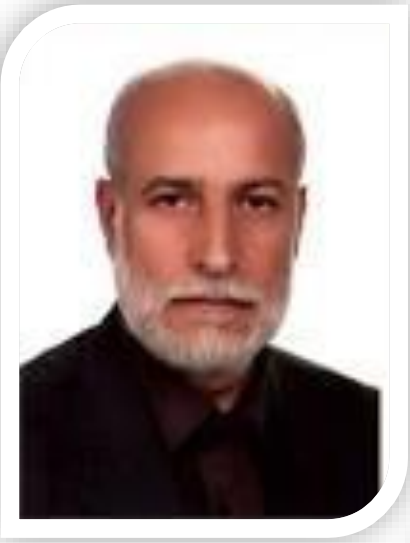
دانشگاه بیرجند

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

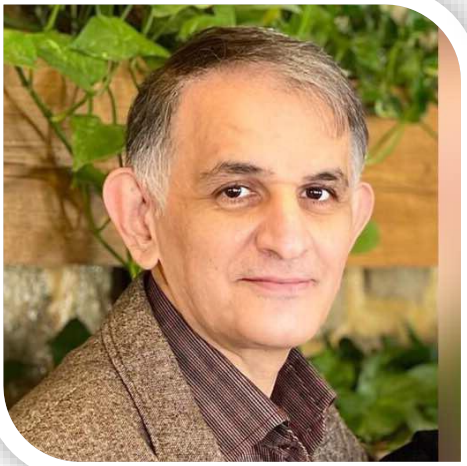
دانشگاه علوم دریایی و دریانوردی چابهار

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

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

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

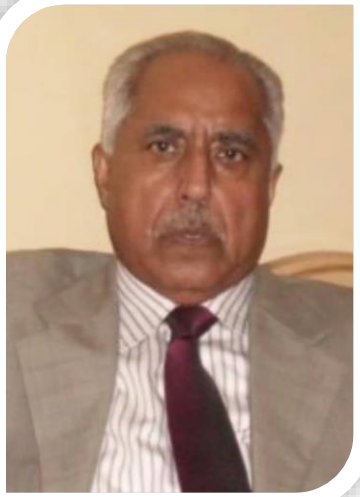
دانشگاه بهاولپور پاکستان

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

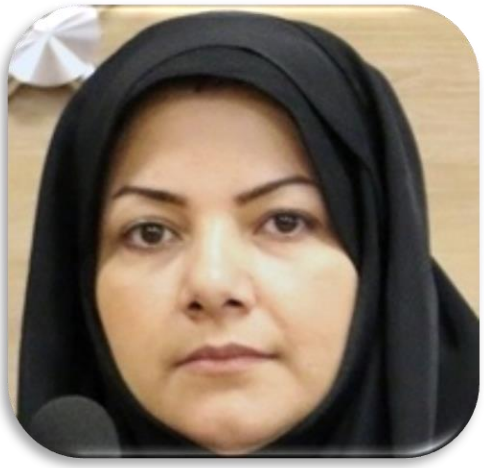
دکتری فلسفه و کلام اسلامی

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 گروه 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 و مدیر 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 و کلام اسلامی دانشگاه تهران

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد علوم و تحقیقات

دکتر شهین اوجاق علیزاده

دکتر زبان و ادبیات فارسی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن

دکتر 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 شهین اوجاق علیزاده**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر بهزاد عباسی فریدنی**

دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی

- **دکتر امید انصاری‌کیا**

دکتر 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

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
), BOLD ١٤TIMES NEW ROMAN SIZE(

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

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

Abstract

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

.”,“ **Keywords:** maximum of eight keywords seperated by

Introduction

pages. Please use the following guidelines ١٢The paper must not exceed .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: ١٤ pt bold (centered)
- Author(s): ١١ pt bold (centered)
- Affiliations: ١١ pt (centered, italic)
- Keywords: ١١ pt
- Section Headings: ١١ pt bold
- Subsection Headings: ١١ pt -Others: ١١ pt

Each A٤ page is prepared in one columns with ١٠ mm space between the columns and ٢٠ mm margin all-round. The Abstract starts from the top of the page on the first page.

Papers must be prepared using Word ٢٠٠٧ or 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

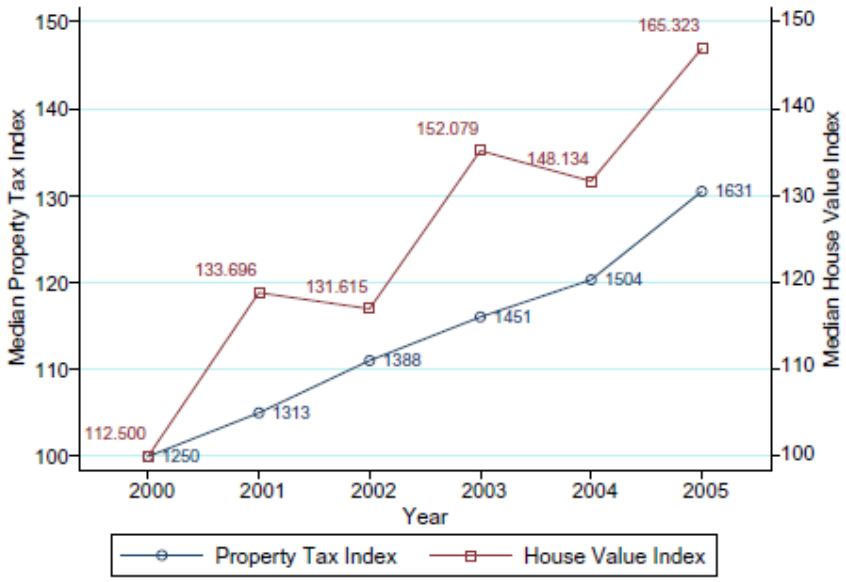
as close as to) they are first mentioned in the text. They must be referred in the text as "Figure ١". above for numbering and ٢Photographs must original and follow captions.

Leave one space between the Table/Figure and the text following it.

Table ١-major cities on the ٢١ routes 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, ٢٠٠٠-٢٠٠٥



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 ۲۰۰۶Committee, ۲۰. Years of California Enterprise Zones: A Review and Prospectus, Sacramento,California, April ۱۲, ۲۰۰۶.
[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), (۶۸–۹۳).

آدرس دفتر مجله: سمنان. شاهرود. میدان جمهوری، ابتدای خیابان تهران، پاساژ نگین، 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

روح بلند دانشمندان، پژوهشگران، دانشجویان و نخبگان میهن پرستی که در راه

اعتلای نام بلند ایران اهورایی از جان شیرین گذشتند به ویژه

«شهید محمدمهدی طهرانچی»

استاد و رئیس دانشگاه آزاد اسلامی

یادداشت سردبیر

خرسندیم که به اطلاع علاقه‌مندان به حوزهٔ زبان و ادبیات ایران و جهان برسانیم، به یاری خداوند متعال و به همت و همراهی اعضای محترم هیات دبیران و پژوهشگران گرامی و علاقه‌مند به زبان و ادب فارسی، هشتمین 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 از نشریه آثار کلاسیک ایران و جهان از جمله نفثه‌المصدور، لیلی و مجنون، کشف‌الاسرار، شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و اودیسهٔ هومر و... مورد توجه بوده و از منظر تاثیرپذیری، استعارهٔ مفهومی، عرفان شناسی، آموزه‌های معنوی و جز آن بررسی شده‌اند.

آثار معاصر و مدرن ایران و جهان نیز با تأکید بر جایگاه مؤلف، همسانی مولفه‌های فردی، سازوکارهای دفاعی فردی، تأثیرپذیری، ادبیات اقلیمی، پدیده‌های طبیعی و جانوری، موسیقی و تاثیر آن، خوانش بوردیویی و... مورد توجه بوده‌اند.

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»

فـهرسـت مـطالـب

نقش گذرنماها در ساختار روایی نفثةالمصدور با تأکید بر جایگاه مؤلف- محمدرضا ابراهیمی ایور- احمد خواجه‌ایم ۴۷

تأثیرپذیری شعر معاصر ایران از ادبیات غرب- راحله ایران‌پور ۷۱

خوانش نمادها و بینش‌ها در بخش اساطیری شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسه هومر- سعدالله رحیمی- محمد دیانتی- مجید حاجی زاد ۹۳

بررسی استعاره‌های مفهومی در مثنوی لیلی و مجنون دربارهٔ پدیده‌های طبیعی و حیوانات براساس نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی- هاجره ریگی- فریده اوکاتی- احمد مجوزی ۱۱۵

بررسی همسانی مؤلفه‌های فردی در شعر سیمین بهبهانی و غاده السمان از منظر هورنای- فاطمه زندی-زهرا درویشعلی‌زاده ۱۳۹

خوانش بوردیویی داستان بلند توبا از کبری سعیدی با تمرکز بر وضعیت زنان در جامعهٔ ایران پیش از انقلاب اسلامی ایران- سمیه شرونی- محمد پارسانسب ۱۶۳

ساز و کارهای دفاعی روان در شخصیت سودابه در شاهنامهٔ فردوسی- سعید طرزمی- نعیمه عمده غیاثی ۱۸۵

آموزه‌های معنوی در زندگی انسان بر اساس تفسیر عرفانی کشف‌الاسرار میبدی- زهرا علیزاده شورکی ۲۰۱

موسیقی و آلات آن در زندگی و آثار فریدون مشیری از منظر ادبی و روان‌شناسی- محمود فروتن مهرادرانی.....۲۱۷

بررسی و تحلیل مولفه‌های رمان کلاسیک و مدرن در بوف‌کور صادق هدایت- علی کشاورز قدیمی- نصرت‌الله دین محمدی کرسفی.....۲۳۷

استعارهٔ مفهومی آزادی در سروده‌های واصف باختری- امرالله محمدی ۲۵۹

بررسی شباهت آراء در آثار ناصرخسرو و احمد کسروی-کاظم هاشمی- احمد خواجه‌ایم۲۷۹

نقش گذرنماها در ساختار روایی نفثةالمصدور با تأکید بر جایگاه مؤلف

*محمدرضا ابراهیمی‌ایور [۱] - احمد خواجه‌ایم [۲]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه : Ebrahimiivar۲@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران.

اطلاعات مقاله (۶۹-۴۷)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۲۳

واژه‌های کلیدی:
نفثةالمصدور
رومن یاکوبسون
حضور نویسنده
گذرنما

چکیده

تاریخ‌گرایی نوین تاریخ را به‌عنوان روایتی داستانی و محصولی ذهنی می‌داند که واقعیتی را بازگو می‌کند و در این روند، ذهن نویسنده نقش دارد. این رویکرد به‌ویژه با نظریات رومان یاکوبسن، زبان‌شناس و نظریه‌پرداز برجسته فرمالیسم، هم‌راستا است. یاکوبسن یکی از پیشگامان مکتب فرمالیسم روسی بود و باور داشت که هنر و ادبیات به‌ویژه در سطح زبان و ساختار باید تحلیل شوند، نه صرفا در معنای ظاهری و محتوای آن. او به‌ویژه بر تأثیر زبان به‌عنوان ابزار مورخ تأکید می‌کند و معتقد است مورخ با وجود تلاش برای آشکار نکردن خود در متن تاریخی، از این ابزار استفاده و از طریق عناصری که در متن وارد می‌کند، حضور خود را نشان می‌دهد. این عناصر را یاکوبسن گذرنما می‌نامد و به‌عنوان نشانه‌هایی از دخالت نویسنده در روایت تاریخ تلقی می‌کند.

نگارندگان این مقاله قصد دارند با تحلیل گذرنماها در متن نفثةالمصدور، حضور و دخالت نویسنده را در این متن تاریخی برجسته کنند. این مقاله با روش توصیفی تحلیلی و با استفاده از دو نوع منبع و به شیوهٔ کتابخانه‌ای، گذرنماها و شیوه‌های بررسی آن‌ها را از دیدگاه نظریات نقد ادبی تمییز داده و سپس شواهدی از کتاب نفثةالمصدور برای هر نوع و زیرنوع آن‌ها جمع‌آوری و تحلیل کرده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهند نویسنده در متن خود از گذرنماهای بسیاری بهره برده و در برخی موارد نیز از شاخصه‌های خاص گذرنما استفاده نکرده است.

۱. مقدمه

با آغاز رنسانس و شکوفایی هم‌زمان هنر، ادبیات و دانش در اروپا، اندیشهٔ انسان‌گرایی نیز نخستین جلوه‌های خود را بر جهان در حال تحول صنعتی افکند. این جریان فکری که در قرن هجدهم و نیمهٔ نخست قرن نوزدهم میلادی به شکوفایی رسید، در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم، سیر نزولی خود را طی کرد. در این دوره، انسان‌گرایی بر جنبه‌های گوناگون زندگی بشر از جمله باورهای اعتقادی، فرهنگ، سیاست، اجتماع، هنر و ادبیات سلطه یافت.

یکی از جلوه‌های بارز این تأثیرگذاری، نفوذ آن در تاریخ، تاریخ‌نگاری و روش‌های نقد تاریخی بود. تفکر انسان‌گرا، تاریخ را عینِ واقعیت می‌داند و مورخ را صرفا گزارش‌گری بی‌طرف در ارائهٔ واقعیات تلقی می‌کند. بر پایهٔ این دیدگاه، «...انتظار می‌رود مورخان نیز همانند دانشمندان، به‌عنوان متخصصانی بی‌طرف، در پی کشف وقایعی دقیق و اثبات‌پذیر باشند؛ وقایعی که دارای الگوهای علی و معلولی بوده و در یک روند خطی رخ می‌دهند. آنان نیز، همچون دانشمندان، به‌دنبال کشف حقیقت رویدادهای تاریخی‌اند تا بتوانند آن‌ها را از منظر یا زاویه‌ای بی‌طرفانه بازگو کنند.» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۶۷) این رویکرد که به «تاریخ‌گرایی قدیمی» موسوم است، مبتنی بر این باور است که تاریخِ مکتوب، بازتابی دقیق از رویدادهای واقعی است. چنین نگرشی بر این فرض استوار است که مورخان می‌توانند نسبت به هر دورهٔ تاریخی، بدون جانبداری، به نگارش بپردازند. (برسلر، ۱۳۸۹: ۲۴۳)

بر این مبنا، مورخ در نوشتار تاریخی خود هیچ‌گونه مداخله‌ای ندارد و بدون تأثیر از عقاید، نگرش‌ها و سلیقه‌های شخصی، آن‌چه را که به‌طور عینی رخ داده در قالب الگویی زمان‌مند و علی- معلولی به خواننده عرضه می‌کند. در این شیوه، تاریخ صرفا پس‌زمینه‌ای برای ادبیات تلقی می‌شود: «... پس‌زمینهٔ تاریخی متن فقط از اهمیت ثانویه برخوردار است، چراکه این متن، به‌عنوان موضوعی زیباشناسانه، بازتاب‌دهندهٔ تاریخ دوران خود است.» (همان: ۱۴۳) بنابراین در این دیدگاه، متن تاریخی خودبنیاد است و ارزش آن از درون خودش ناشی می‌شود، نه از بسترهای فکری نویسنده یا شرایط فرهنگی، سیاسی و اجتماعی که در آن شکل گرفته است.

با ورود به قرن بیستم میلادی، ساختارگرایی و پساساختارگرایی پدیدار شدند. چنان‌که فوکو (۱۹۸۴–۱۹۲۶) اشاره می‌کند، ساختارگرایی جهان را به‌گونه‌ای به آگاهی عرضه می‌کند که گویی برای خواندن انسان طراحی شده است. (مکاریک، ۱۳۸۵: ۷۸) پساساختارگرایی نیز به بررسی روابط درونی‌ای می‌پردازد که زبان و دیگر نظام‌های نمادین یا گفتمانی را شکل می‌دهند. (همان: ۱۷۳) ظهور این دو نظریه، شیوهٔ خوانش متون را دگرگون ساخت و در پی

آن، نگرش‌ها نسبت به تاریخ و تاریخ‌نگاری نیز تغییر یافت. این دگرگونی در نهایت به پیدایش تاریخ‌گرایی نوین در اواخر دهۀ ۱۹۷۰ و اوایل دهۀ ۱۹۸۰ انجامید؛ جریانی که «متأثر از مطالعات جامعه‌شناسی و فرهنگی» است. (برسلر، ۱۳۸۹: ۲۴۵)

تاریخ‌گرایی نوین ریشه در اندیشۀ اندیشمندانی همچون کلیفورد گیرتز دارد که خود این نگرش را از کلود لوی‌استراوس، مردم‌شناس سرشناس، وام گرفته بود. (صهبا، ۱۳۹۰ الف: ۶۴) برخلاف دیدگاه پیشین، در این نظریه، تاریخ نه پس‌زمینۀ ادبیات، بلکه هم‌تراز و برابر با آن دانسته می‌شود. چنان‌که در تعریف لوئیس مونتروس، منتقد آمریکایی آمده است: تاریخ‌گرایی نوین بر پایۀ پیوندی ترکیبی است که آن را «متن‌مند شدن تاریخ و تاریخی شدن متن» می‌نامد. «این برابریِ ارزش، نخستین تمایز تاریخ‌گرایی نوین با تاریخ‌گرایی قدیم محسوب می‌شود.»

دیگر تفاوت آن است که تاریخ‌گرایی نوین، مفهوم «عینیت‌گرایی» را که در تاریخ‌گرایی قدیم مطرح بود، به چالش می‌کشد. منظور از عینیت‌گرایی، بازتاب بی‌طرفانۀ واقعیات عینی و غیرقابل خدشه در متن تاریخی است. در مقابل، تاریخ‌گرایی نوین بر آن است که «تمامی تاریخ، واجد ماهیتی ذهنی است، چرا که توسط افرادی نگاشته می‌شود که تفسیر آن‌ها از تاریخ، تحت‌تأثیر جانب‌داری‌های شخصی‌شان قرار دارد.» (برسلر، ۱۳۸۹: ۲۴۴) از این رو متن تاریخی پیش از آن‌که بازنمایی عینی تاریخ باشد، نوعی روایت یا داستان‌پردازی است که نویسنده در آن، اگرچه رویدادها و شخصیت‌ها را خلق نمی‌کند، اما آن‌ها را در ذهن خود بازسازی و بازآفرینی می‌کند. بر همین اساس، تاریخ‌گرایی نوین از این فرض آغاز می‌کند که «تاریخ، داستانی است که هر فرهنگ دربارۀ گذشته‌اش بازمی‌گوید و نه مجموعه‌ای از واقعیات اثبات‌پذیر.» (کلیگز، ۱۳۸۸: ۱۶۹) در واقع «گذشته هرگز به‌صورت ناب در دسترس ما نیست و آن‌چه در اختیار ما قرار دارد، همواره بازنمایی‌هایی از آن است.» (صهبا، ۱۳۹۰ الف: ۵۲)

پل ریکور، فیلسوف برجستۀ فرانسوی نیز بر این باور است که «تاریخ بسیار بیش از آن‌که پوزیتیویست‌ها باور دارند داستانی است: تاریخ هرگز بازسازی ناب رویدادها نیست، بلکه حتی در بهترین حالت، چیزی جز یک بازسازی خیالی نیست که بر رویدادی نایافتنی مبتنی است.» (ریکور، ۱۳۹۰: ۶۰) ازاین‌رو، تاریخ‌گرایی نوین میان دو مفهوم «تاریخ» و «تاریخ‌نگاری» تمایز قائل می‌شود و بدین ترتیب، تاریخ را در دو معنا بررسی می‌کند: «اول مجموعه‌ای از رویدادهای گذشته که آن‌ها را تاریخی می‌نامیم... دوم بازگویی یا بازنویسی رویداد یا مجموعه‌ای از حوادث که تاریخ خوانده می‌شود...» (احمدی، ۱۳۹۱: ۹) تاریخ، در معنای دوم، همان روایت تاریخی

است که نویسنده با گزینش وقایعی مطابق با تمایلات خود یا طبقهٔ حاکم و بر مبنای داده‌های ذهنی آن را روایت می‌کند.

از سوی دیگر، تاریخ‌نگار در روایت تاریخی خود ناگزیر از به‌کارگیری زبان است؛ ابزاری که به دلایل متعدد از بازتاب عینی واقعیت ناتوان است. به‌بیان دیگر «تاریخ‌نگاران یافته‌های پژوهشی خود را از طریق زبان بیان می‌کنند و مشخص نیست تا چه حد تابع شیوه‌های بیان عصر خود، استعاره‌های رایج و محدودیت‌های واژگانی، دستوری و نحوی بوده‌اند.» (احمدی، ۱۳۹۱: ۱۷)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

ساختار روایی، روایت یا نقلی است که در آن داستانی را بازگو می‌کنند. (احمدی،۱۴۰۱: ۵۱) هر داستان از پیوند استوار بین دو عنصر رویه یا سطح و ساختار تشکیل شده و ارزش هر داستان در زیبایی نهفته در آن است و شناخت ساختار روایی آثار یکی از مهم‌ترین نکته‌ها در پژوهش‌های ادبی است. (سلیمان‌پور، ۱۴۰۱: ۲۳۹) متن‌های تاریخ‌نگارانه کلاسیک، همچون نفثه‌المصدور، غالبا به‌عنوان بازنمایی عینی رویدادها تلقی می‌شوند. با این حال بررسی زبان‌شناختی این متون، به‌ویژه از منظر کارکرد گذرنماها (shifters) نشان می‌دهد که ساختار روایی و جایگاه مؤلف در متن نقشی فراتر از انتقال بی‌طرفانه وقایع دارد. گذرنماها به‌عنوان عناصر زبان‌شناختی وابسته به موقعیت، می‌توانند ردپای مؤلف، دیدگاه ذهنی او و نیز تغییرات لحن و روایت را عیان سازند. این پژوهش بر آن است تا نشان دهد چگونه گذرنماها در نفثه‌المصدور نه‌تنها سازوکار روایت را شکل می‌دهند، بلکه مؤلف را نیز به‌مثابه عنصری فعال و حضوری در روایت تاریخی تثبیت می‌کنند. گذرنماها در نفثه‌المصدور چه نقش‌هایی در ساختار روایی ایفا می‌کنند و استفاده از گذرنماها چگونه جایگاه مؤلف را در متن تاریخی تقویت یا بازنمایی می‌کند؟ سوالات بعدی که در این پژوهش به آنها پاسخ داده خواهد شد این است که چه انواعی از گذرنماها در این متن قابل شناسایی است و چگونه به تغییر زاویه دید یا زمان و مکان در روایت کمک می‌کنند و آیا کارکرد گذرنماها در نفثه‌المصدور با ویژگی‌های متون روایی مدرن هم‌خوانی دارد یا ساختار خاصی را ارائه می‌دهد و چه رابطه‌ای میان گذرنماها و لحن، سبک یا نگرش ایدئولوژیک مؤلف در روایت وقایع تاریخی برقرار است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

با رشد مطالعات زبان‌شناختی و روایت‌شناسی در متون تاریخی، نیاز به بازخوانی انتقادی آثار کلاسیک فارسی بیش از پیش احساس می‌شود؛ زیرا این متون برخلاف تصور رایج از عینیت

تاریخی، واجد لایه‌هایی از ذهنیت، ارزیابی و جهت‌گیری مؤلف‌اند. نفثةالمصدور نمونه‌ای برجسته از متنی است که در آن عناصر زبانی چون گذرنماها نقش مهمی در جهت‌دهی به روایت و بازنمایی حضور مؤلف ایفا می‌کنند. این آثار از نظر نوع، حجم، ساختار روایی و عناصر سبک‌شناختی و مکتب‌شناختی با یکدیگر تفاوت‌هایی داشته (سام‌خانیانی و همکاران، ۱۴۰۳: ۱۹۴) و در ساختار روایی تقابل‌های موجود در روایت‌ها پایه و اساس روایت و جنبهٔ بنیادین دارند. (نوروزعلی، مسیح،۱۴۰۲: ۲۲) این پژوهش با هدف تحلیل نحوهٔ کارکرد گذرنماها در این متن، می‌کوشد پیوند میان زبان، روایت و جایگاه مؤلف را نشان دهد و از این رهگذر، به فهمی دقیق‌تر از سازوکارهای زبانی در متون تاریخی فارسی دست یابد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

مفهوم گذرنما نخستین‌بار توسط رومن یاکوبسن مطرح شد و سپس در آثار زبان‌شناسانی چون بنونیست، فلودرنیگ و دیگران بسط یافت. این مفهوم به‌ویژه در مطالعات روایت‌شناسی و تحلیل گفتمان برای فهم رابطهٔ بین زبان، زمان، مکان و جایگاه گوینده اهمیت یافته است. در پژوهش‌های فارسی، تمرکز اصلی عمدتا بر بررسی ضمایر و زمان افعال در متون روایی و ادبی بوده است. از جمله پژوهش‌های نزدیک به موضوع حاضر، می‌توان به کار مهدی قاسم‌زاده اشاره کرد که در آن، نقش گذرنماها در تاریخ جهانگشای جوینی بررسی شده و نشان داده شده است که این عناصر زبانی چگونه در بازنمایی موضع راوی و برجسته‌سازی صدا و هویت مؤلف مؤثرند. با این حال تاکنون مطالعهٔ گذرنماها در نفثةالمصدور با رویکردی روایت‌شناختی و زبان‌شناختی انتقادی کمتر انجام شده است و پژوهش حاضر در پی پرکردن این خلأ است.

۲. گذرنماها و ساختار روایی در نفثةالمصدور

۲-۱. گذرنما

تاریخ‌نگار، صرفا راوی آن‌چیزی است که مشاهده کرده یا شنیده است و سپس آن را با استفاده از چارچوب‌های فکری خود یا مطابق خواست هیئت حاکمه و یا به دلایل دیگری به‌صورت «امر ذهنی‌شده» به نگارش درمی‌آورد نه آن‌که بازتابی از یک «امر عینی» و دارای وجود خارجی باشد، البته باید توجه داشت که این امر ذهنی، بی‌زمینهٔ واقعی نیست. در این میان نویسنده می‌کوشد تا در فرایند دریافت تا بازآفرینی وقایع، حضور خود را در متن پنهان سازد تا اثرش به واقعیت نزدیک‌تر به نظر آید. چنان‌که گفته شده است: «نویسنده با حذف منظم هرگونه اشارهٔ مستقیم به مؤلف از متن، خود را از گفتار کنار می‌کشد؛ گویی این تاریخ است

که به‌تنهایی سخن می‌گوید. این روش شیوه‌ای رایج در میان مورخان است، زیرا با سبک به‌اصطلاح عینی نوشتار تاریخی سازگاری دارد؛ سبکی که در آن مورخ هیچ‌گاه مستقیما ظاهر نمی‌شود.» (بارت، ۱۳۹۰: ۸۷)

رولان بارت، منتقد نامدار فرانسوی، این تصور را که گویی تاریخ به‌طور مستقل از زبان و ذهن مورخ سخن می‌گوید، «توهم ارجاعی می‌نامد. با این‌حال از آن‌جا که ابزار اصلی تاریخ‌نگار، زبان است، ناگزیر گاهی عناصر زبانی‌ای را به‌کار می‌برد که به‌نوعی حضور او را در متن آشکار می‌سازند؛ عناصری که باعث می‌شوند نقش مؤلف در فرآیند روایت، بیش از پیش نمایان شود و در نتیجه، عینی‌بودن متن زیر سؤال رود. رومن یاکوبسن، زبان‌شناس روسی، این‌گونه عناصر را نشانه‌هایی از گرایش به «شیوهٔ خودارجاعی و گاه نشانهٔ عبور از آن می‌داند. او این عناصر را گذرنما می‌نامد و دو نوع معیار برای آن قائل است. (بارت، ۱۳۹۰: ۸۴–۸۷)

در این مقاله، نویسندگان با تحلیل گذرنماها در کتاب نفثةالمصدور و ارائهٔ شواهدی برای هر یک از جنبه‌های مختلف این عناصر، حضور و مداخلهٔ نویسنده را در متن بررسی کرده‌اند تا از این رهگذر، داستانی بودن متن و نبود عینیت در آن را اثبات کنند. دلیل انتخاب نفثةالمصدور، اهمیت ویژهٔ این اثر در بازتاب بخشی از تاریخ ایران در دوران حملهٔ مغول است. تاکنون مقالات متعددی با موضوع تحلیل زبان‌شناختی و نشانه‌شناختی متون تاریخی منتشر شده‌اند؛ اما جستجوهای نگارنده در خصوص کاربرد گذرنماها در این زمینه نتیجه‌ای دربرنداشته و در این حوزهٔ خاص، مقاله‌ای یافت نشد.

۲-۱-۱. گذرنماهای معیار

رومن یاکوبسن بر این باور است که گذرنماها ابزارهایی زبانی هستند که از طریق آن‌ها، تاریخ‌نگار حضور خود را در روایت تاریخی تثبیت می‌کند؛ به‌عبارتی با دگرگون‌سازی شیوهٔ بیان، راوی در روند روایت مداخله می‌نماید. اصطلاح گذرنما نخستین‌بار توسط اتو ژسپرسن در سال ۱۹۲۳ مطرح شد و یاکوبسن در مقالهٔ مشهور خود با عنوان گذرنماها، مقوله‌های گفتاری و فعل روسی این مفهوم را گسترش داد. این اصطلاح به‌ویژه در مطالعات ادبی و تحلیل گفتارهای روایی با استقبال گسترده‌ای روبه‌رو شد (همان: ۱۹۳)

دیدگاه یاکوبسن دربارهٔ گذرنماها تا حد زیادی با نتایجی که بنونیست دربارهٔ عملکرد ضمایر شخصی ارائه کرده بود هم‌خوانی دارد. در همین راستا، ژسپرسن نیز در طبقه‌بندی خود از این عناصر، «ضمایر اول و دوم شخص را به‌عنوان نمونه‌های بارز گذرنماها معرفی کرده بود (Jesperson،۱۹۲٤:۲۹۲-۲۹۹) او در اثر دیگری نیز با بهره‌گیری از همین اصطلاح به بررسی

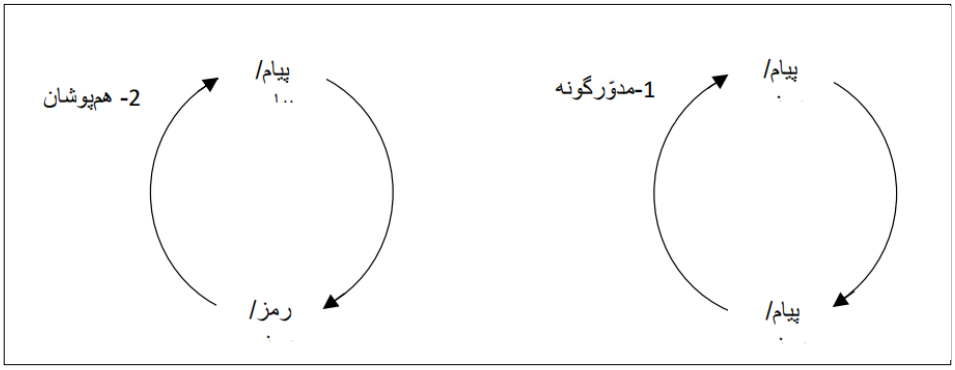
تغییر زاویهٔدید ناشی از گذار از گفتار مستقیم به غیرمستقیم (آزاد) پرداخت. این برداشت روشن و قابل‌فهم از «گذرنما» به‌مرور جایگاهی رایج در مباحث زبانی یافت.» (۱۹۹۱:۱۹۳ Fludernic) در تفسیر دوم، گذرنمایی صرفا در سطح رابطهٔ گوینده و شنونده باقی نمی‌ماند، بلکه شامل تغییر جایگاه آن‌ها نسبت به زاویهٔ دید روایت نیز می‌شود. (همان: ۱۹۳) به‌بیان دیگر، تاریخ‌نگار ممکن است در موضعی فراتر از متن، به‌عنوان ناظر روایت‌گر عمل کند یا در شرایطی دیگر، خود درون روایت قرار گیرد و در مقام مخاطب یا شخصیت، درگیر متن شود. این جابه‌جایی بین دیدگاه‌های اول شخص و سوم شخص معمولا در ساخت فعل‌ها نمود پیدا می‌کند.

در چارچوب تحلیل زبان‌شناختی، متن از اجزایی چون فرستنده، پیام، رمز، مخاطب و موضوع تشکیل شده است. زبان‌شناسان با تمرکز بر رابطهٔ میان پیام و رمز، چهار گونه رابطهٔ دوگانه (duplex types) را مطرح کرده‌اند:

روابط بازگشتی درونی: پیام به پیام (m/m) و رمز به رمز (c/c)

روابط متقاطع: پیام به رمز (m/c) و رمز به پیام (c/m)

در نوع چهار (c/m) که از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است، زبان شامل طبقهٔ خاصی از واحدهای نحوی می‌شود که ژسپرسن (۱۹۲۲) آن‌ها را گذرنما نامیده است. ویژگی بنیادین این عناصر آن است که معنای آن‌ها تنها با ارجاع به پیام اصلی قابل‌فهم است. (همان: ۱۹۷)



شکل ۱. نمودار رابطهٔ میان پیام و رمز.... (منبع: Fludernic:۱۹۹۱)

یاکوبسن «در تبیین نظریهٔ خود دربارهٔ گذرنماها، این مفهوم را در چارچوبی مبتنی بر موقعیت ارتباطی تعریف می‌کند؛ چارچوبی که بر تعامل میان پیام و رمزهای درون‌متنی آن استوار است.» (Fludernic,۱۹۹۱:۱۹۳) به‌زعم او، «در یک گذرنما، رمز به پیام بازمی‌گردد، زیرا

معنای آن – مانند ضمیر من – تنها زمانی شکل می‌گیرد که بدانیم چه کسی آن را بیان می‌کند یا گویندهٔ پیام کیست.» (همان: ۱۹۷) در همین چارچوب، یاکوبسن مقوله‌های زبان را به دو گروه کلی تقسیم می‌کند: گذرنماها و عناصر غیرگذرنما.

گروه نخست شامل عناصری است که ارجاع آن‌ها به یک منشأ مشخص – خواه در بافت گفتاری یا در ترکیب واژگانی متن – وابسته است.

در میان این مقوله‌های دستوری که ویژگی گذرنمایی دارند، چهار دسته برجسته‌تراند:

الف. زمان فعل (tense) که جایگاه کنش را در زنجیرهٔ زمانی مشخص می‌کند.

ب. وجه فعل (mode) که نگرش گوینده نسبت به رابطهٔ بین کنش و کنش‌گر یا هدف را بازتاب می‌دهد.

پ. دلالت‌گرها یا استنادی‌ها (evidentials) که به کنش‌های گزارش‌شده یا باورهای مربوط به رویدادها ارجاع دارند و در زبان انگلیسی معمولا با ساختارهایی مانند «گفته شده است که...» یا «بر اساس گزارش‌ها...» بیان می‌شوند.

د. مقولهٔ شخص (person) به‌ویژه در چارچوب تحلیل بنونیست از ضمایر اول و دوم شخص، که ناظر به راوی و مخاطب است. (همان: ۱۹۸)

در یک جمع‌بندی، می‌توان گذرنماها را ابزارهایی دانست که عمدتا در قالب ضمایر شخصی یا مقوله‌های نحوی/ فعلی نمود می‌یابند و در متن‌های روایی، امکان جابه‌جایی میان گوینده و منبع روایت را فراهم می‌سازند. نقش کلیدی آن‌ها در تحلیل متون تاریخی در همین ظرفیت است: یعنی لحظاتی که گذرنماها ساختار رایج روایت را برهم می‌زنند و زاویهٔ دید روایت را میان راوی و منبع روایت تغییر می‌دهند.

۲-۱-۱-۱. انواع گذرنمای معیار تاریخی

یاکوبسن گفتار تاریخی را دارای دو نوع گذرنمای معیار می‌داند:

الف. مقولهٔ استنادی

نخستین دسته از گذرنماها با شیوه‌ای از روایت مرتبط‌اند که می‌توان آن را «شیوهٔ ناظری»[۱] نام نهاد. این سبک روایی با مقوله‌ای که یاکوبسن در چارچوب زبان‌شناسی«مقولهٔ استنادی»[۲] می‌نامد، مطابقت دارد. مقولهٔ یادشده سه مؤلفهٔ بنیادین را دربرمی‌گیرد: نخست، پیام یا همان رویدادی که روایت می‌شود؛ دوم، رمز یا رمزگان گفتار که به سهم راوی در فرآیند روایت

[۱] monitorial mode
[۲] evidential category

اشاره دارد و سوم، پیامی دربارهٔ همین رمزگان، یعنی ارزیابی و موضع‌گیری مؤلف نسبت به منابع و مآخذی که از آن‌ها بهره برده است. از این‌رو، این مقوله کلیهٔ ارجاع‌های مستقیم به منابع، نقل قول‌ها از شاهدان رویداد و به‌ویژه اشاره‌های صریح به روایت‌هایی از همان رویداد در متنی دیگر را شامل می‌شود. (بارت، ۱۳۹۰: ۸۴)

در نفثةالمصدور نیز می‌توان نمودهای متنوعی از این نوع گذرنما را مشاهده کرد که راوی به واسطهٔ آن، موقعیت خود را در نسبت با منابع، وقایع و دیگر روایت‌ها تثبیت می‌کند و هم‌زمان با ارجاع به مآخذ، فاصلهٔ میان خود و روایت را تبیین یا تقلیل می‌دهد.

ب. نشان‌گاه‌های تغییر گفتار

دومین نوع از گذرنماها، مجموعه‌ای از شگردها و نشانه‌هایی را دربرمی‌گیرد که نویسنده از طریق آن‌ها روایت را موقتا ترک کرده یا مجددا به جریان اصلی آن بازمی‌گردد. این دسته از عناصر، همان نشان‌گرهای ساختاری‌ای هستند که به تنظیم و هدایت روند گفتار یاری می‌رسانند. (همان: ۸۵) در واقع مورخ با بهره‌گیری از این گذرنماها، به متن تاریخی انسجام می‌بخشد و روند زمانی حوادث را در دل روایت سامان می‌دهد. چنان‌که تأکید شده است، روایت تاریخی ذاتا واجد پیوستگی درونی و ارتباط مستقیم میان اجزای پراکندهٔ خود نیست؛ بلکه این پاره‌روایت‌ها در گذر زمان به‌تدریج انباشته می‌شوند و این مورخ است که همچون سازمان‌دهنده‌ای ساختار آن‌ها را بازسازی و هماهنگ می‌کند. (صهبا، ۱۳۹۰الف: ۵۷)

کارکرد این شیوه در روایت تاریخی، عمدتا در تغییر مسیر یا موضوع سخن پدیدار می‌شود و به شکل‌هایی چون توقف‌های ساختاری، بازگشت به بخش‌های پیشین روایت با عباراتی مانند «در ذکر این احوال گفته بودیم که...» آغاز مجدد گفتار، نتیجه‌گیری با جملاتی از قبیل «آنچه بازنمودیم در این باب کفایت باشد و زیادت از این نگوییم» و نیز یادآوری و تذکار نمود می‌یابد. (بارت، ۱۳۹۰: ۸۵) این شگردها نه‌تنها موجب پیوستگی متن می‌شوند، بلکه حضور و جهت‌دهی راوی در طول روایت را نیز برجسته می‌سازند.

۲-۲. انواع گذرنما در متن نفثةالمصدور

۲-۲-۱. مقوله‌های استنادی در نفثةالمصدور

۲-۲-۱-۱. استفاده از منابع کتبی

نسوی در هیچ کجای نوشتهٔ خود مستقیم از منابع مکتوب استفاده شده سخن نمی‌گوید، اما در میان منابع استفاده شده در عبارات کتاب، از تاریخ یمینی، کلیله و دمنه، سندباد نامه، تاریخ وصاف، تاریخ جهانگشای، عیون الاخبار، معجم الادبا، دیوان سید حسن غزنوی، التوسل

الی الترسل، دیوان اثیرالدین اخسیکتی، دیوان کمیت بن زید الاسدی، دیوان ابوالعلای معری، کتاب ثمار القلوب ثعالبی، دیوان ابوفراس الحمدانی، تفسیر ابوالفتوح رازی، دیوان ارزقی هروی، دیوان انوری، دیوان ظهیرالدین فاریابی، البصائر و الذخائر ابوحیان توحیدی، صحیح البخاری، دیوان امرءالقیس، شرح‌اللمعات السبع زوزنی، دیوان ابوالمظفر ابیوردی، دیوان المتنبی، الصناعتین ابوهلال عسکری، راحهٔالصدور راوندی، دیوان اوس بن حجربن عتاب، تمهیدات عین‌القضات، دیوان بحتری، دیوان سنایی، دیوان ابوالفضل عبیدالله المیکالی، دیوان ثابت بن جابربن سفیان، مصنفات افضل‌الدین کاشانی، دیوان ابی تمام و تعدادی دیگر استفاده کرده است.

نکتهٔ قابل تأمل، استفادهٔ فراوان نویسنده از منابع مذکور بدون اشاره و یا نام بردن است و این کاربرد صرفا برای تأثیرگذاری و بیان حالات روحیِ متأثر از حوادث مشروحه است و ایشان نگاه تاریخ گونه و یا استناد تاریخی به منابع نداشته است. به عبارت دیگر، اطلاعات آمده در نفثهٔالمصدور مستند نیست. در واقع از آنجا که زیدری خود شاهد حوادث اشاره شده در متن است، در این کتاب استناد به منابع چه کتبی و چه شفاهی وجود ندارد. عبارات زیر کاملا مشخص می‌کند که او حوادثی را که به چشم خود دیده بیان کرده است:

«سر از بالین برداشتم، ملاعین دوزخی را «وَ وُجُوهٌ يَوْمَئِذٍ عَلَيْهَا غَبَرَةٌ تَرْهَقُهَا قَتَرَةٌ أُولَئِکَ هُمُ الْكَفَرَةُ الْفَجَرَةُ به حوالی خرگاه پادشاهی محیط یافتم.» (نسوی، ۱۳۸۹: ۵۲)

او درعبارت زیر بر دیدن وقایع به چشم خویش تأکید می‌کند:

«به‌آمِد رسیدم و به‌چشم خویش برهان «سَأُوریکُم دَارَالفاسِقینَ» مُعاینه دید.» (همان:۶۸)

نسوی این کتاب را برای مخاطبی خاص نوشته و جای جای کتاب او را مورد خطاب قرار می‌دهد و اخباری را که می‌داند او شنیده بازگو نمی کند و از آن می گذرد. مخاطب او مردی است به نام سعدالدین، یکی از اعیان خراسان. قزوینی این مرد را به احتمال زیاد سعدالدین جعفربن محمد، پسر عم زیدری می‌داند. (همان)

«و همانا بعضی از آن به سمع مبارک رسیده باشد و شمهٔ آن بیش از آن است که به طوامیر شرح‌پذیر شود.» (همان: ۱۳)

۲-۲-۱-۲. ذکر منبع شفاهی

گاه منبع خبر نه یک نوشته، بلکه شخص یا اشخاص است، زیدری نسوی در هیچ کجای کتاب خود از شخص معینی نقل قول نکرده است، تنها یک بار در احوال گنجه می‌گوید:

«از درگاه پادشاه که سرچشمهٔ أمانی و منبع انواع کامرانی است، به ضرورت بازمانده، تا آنگاه که مخایل ادبار احوال گنجه لایح گشت و دلایل خسار و بوار را از قول ایشان واضح شد.» (همان: ۲۳)

۲-۲-۱-۳. دلالت‌گرهای استنادی

گاه این منبع یا منابع خبری مشخص نیست و مورخ از عباراتی چون «آورده‌اند که ...، چنین می‌گویند...، روایت کرده‌اند که» و امثال این‌ها استفاده می‌کند. چنان‌که پیش از این آمد یاکوبسن این عبارات را دلالت‌گر (استنادی) می‌خواند و آن‌ها را گزارشی از رویداد یا عقاید مربوط به آن می‌داند. از این نوع گذرنما در هیچ کجای نوشته زیدری نسوی یافت نشد.

۲-۲-۱-۴. ارجاع خواننده به منبع

از این نوع گذرنما در نفثةالمصدور نسوی وجود دارد، اما همانطور که پیش از این بیان شد، نویسنده با وجود استفاده از منابع بسیار جهت تأثیرگذاری و اقناع مخاطب خود، کوچک‌ترین اشارهٔ مستقیم به آثار نمی‌کند. استفاده بیش از اندازه او به نظر می‌رسد صرفا به دلیل در حافظه داشتن منابع مکتوب پیشین بوده است و هیچ کجای نوشته استناد تاریخی به آثار ندارد، او صرفا به اقتضای حالات و گاه برای اندرز از منابع استفاده می‌کند درحالی که در دیگر کتب تاریخی مانند تاریخ جهانگشای جوینی نویسنده مستقیم به کتابی دیگر ارجاع می‌دهد: «نسبت او به ایلک و بغران خان می‌کنند که خانان ماورالنهر بوده‌اند و ذکر خروج و استیلای ایشان در یمینی قطبی مثبت است.» (جوینی،۱۳۷۰:۳۵۵) که منظور از یمینی، تاریخ یمینی است.

۲-۲-۱-۵. ایستایی

ایستادن در فرهنگ‌های فارسی به معنای درنگ‌کردن، نشستن، توقف کردن و ثبات ورزیدن آمده است. (معین، ۱۳۸۶، ذیل: ایستادن) منظور نگارنده از ایستایی، استفاده از عباراتی چون «همان‌گونه که پیش از این گفته‌آمد» است که به نوعی توقف در سخن‌گفتن محسوب می‌شود. در این گونه موارد، مورخ جریان روایت یک رویداد را متوقف می‌کند و خواننده را به قسمت دیگری از روایت خود که پیش از این آمده، ارجاع می‌دهد. این کار دال بر نازمان‌مند بودن تاریخ و تنظیم و توالی آن توسط مورخ است که منجر به این می‌شود که به دلیل همین نازمان‌مندی روایت تاریخی، بین آن‌ها تداخل پیش آید و لذا مورخ مجبور است برای رفع این تداخل‌ها و مزاحمت‌ها با به‌کار بردن ارجاعاتی مانند این عبارت، از رویداد اصلی که در حال

روایت آن است، دور نشود. مثال: «با سرقصه‌ی خویش رویم که در این غصهٔ جان‌گداز زین پس من و ناله‌های شب‌های دراز.» (نسوی،۱۳۸۹:۵۹)

نفثةالمصدور متنی کوتاه هست و انتظار می‌رود ایستایی در آن بسامد بالایی نداشته باشد. هرچند با این حجم اندک تعداد ایستایی نیز زیاد می‌نماید.

خود او در جایی اشاره می‌کند که: «هَیهات(ع) فِی قِصتی طولُ وَ أنتَ مَلولُ» (همان: ۱۰۸)

و به این ترتیب از طولانی کردن کتاب خود صرف‌نظر می‌کند.

او در برخی موارد نیازی به بازگویی اخباری را که به گوش مخاطبش رسیده نمی‌بیند؛ زیرا همانطور که پیشتر گفته شد «مخاطب او مردی از اعیان بوده و عنوان‌هایی که نسوی برای او انتخاب می‌کند مانند «صدرالمعظم» و «اختیارالملوک و السلاطین» نشان از همین جایگاه دارد. (سجادی، ۱۳۹۵: ۲۴) بنابراین این فرد خود در جریان بسیاری از امور بوده است و به همین دلیل نیازی به بازگویی نیست.

«چون از الموت چنانکه استماع فرموده است با قزوین اتفاق معاودت افتاد...» (نسوی، ۱۳۸۹: ۹)

۲-۲-۱-۶. از سرگیری

کاربرد عباراتی مانند «به روایت خویش بازگردیم و ذکر آن ماجراها که رفت» مصداقی است از آن‌چه در این‌جا از آن با عنوان «از سرگیری» یاد می‌شود.

نویسنده بارها در این کتاب روایت خود را از سر گرفته است. دلیل این امر بسامد بالای جملات معترضه‌ای است که ذهن مخاطب را از متن اصلی دور می‌کند. در این کتاب وجود جمله‌های معترضه بسیار است که گاه کلام را ناهموار و فهم عبارت را بر خوانندهٔ ناآشنا به شیوهٔ نویسنده دشوار می‌سازد به طوری که برای دریافت معنی مجبور به از سرگیری مطالعهٔ جمله می‌شود. (همان، مقدمهٔ یزدگردی،۱۳)

مَعَ القِصهِ بِطولِها، خواسته‌ام که از شکایت بخت افتان و خیزان... فصلی چند بنویسم» (همان:۴)

«بیا تا بسر نفثةالمصدور خویش بازشویم که این مصیبت نه از آن قبیل است که به‌بکاء و عویل در مدت طویل حق آن توان گزارد. شرح حال تن مهجور و دل رنجور با سر گیریم که این حسرت نه از آن جمله است که بزاری و نوحه‌گری دادِ آن توان داد.» (همان:۴۸)

در این مورد باید به نویسنده حق داد چرا که حوادث روزگاری را ثبت می‌کند که «تودهٔ مردم گاه آماج حملهٔ دشمن‌اند، گاه گرفتار تاراج سلطان. از این به آن می‌گریزند. گاه با

چنگیزیان می‌ستیزند و گاه خون خوارزمیان می‌ریزند.» (سجادی،۱۳۹۵: ۲۶) او نمی‌خواهد رنجی که دیده را با بازگوکردن تکرار کند.

«و بالجمله از مدت مفارقت تا امروز، چهار سال و چیزی است که دیده بر راه مانده است» (نسوی، ۱۳۸۹: ۱۰)

«با سر قصهٔ خویش رویم که در این غصهٔ جانگداز زین پس من و ناله‌های شبهای دراز» (همان: ۵۱)

۲-۲-۱-۷. روایت یک رویداد فرعی

نسوی در کتاب کم‌حجم خود چندان مجالی برای آوردن حوادث فرعی پیدا نمی‌کند. از معدود مواردی که به حادثه‌ای فرعی اشاره می‌کند وصف کارهایی است که علی عراقی انجام داده است. او در باب تفویض منصب استیفا به جمال علی عراقی عبارات زیر را می‌آورد (همان: تعلیقات یزدگردی،۲۷۷) این اتفاق حادثه‌ای فرعی است که در بین حادثهٔ اصلی ذکر می‌شود.

«اکنون که در ایراد این قصهٔ پرغصه شروع رفت، از تعریف آن ذات شریف صفات از دو سه وصف چاره نیست: آن صدر که از کون خر برون جست، و بر اسب نشست ...در عراق بسی پرده‌دری ورزیده، تا بنهاوند کارش بالا گرفته...» (همان: ۷۶)

۲-۲-۱-۸. آوردن سخنی حکمت‌آمیز یا موعظه

این‌گونه سخنان توسط نویسندگان و شاعران بسیاری در شعر و نثر استفاده می‌شود و سبک معمول ادب فارسی است؛ همان که فراتاریخ حکمی و اخلاقی نام دارد و «... چنین اقتضا می‌کرده که نویسندگان و گویندگان علاوه بر جنبه‌های زیبایی‌شناختی که از آثار خود نصیب خوانندگان می‌کرده‌اند آن‌ها را از نکته‌های حکمی و اخلاقی نیز بهره‌مند کنند.» (صهبا، ۱۳۹۰ب : ۷۰) چون این حکمت‌ها و مواعظ، روند روایت را متوقف می‌کنند، راوی مجبور است برای بازگشت به روایت از عبارت‌های گذرنمایی چون «فی‌الجمله و القصه» استفاده کند یا بدون ذکر این عبارت‌ها، روایت را ازسر بگیرد.

گاه زیدری نسوی کار روایت را به کلی رها می‌کند و بسان واعظی بر منبر وعظ می‌نشیند و با تبدیل وجه فعل از اخباری به امری، مخاطب را هدف مواعظ خود قرار می‌دهد.

زیدری نسوی همان اندازه که قصه‌گو است، اندرزگو نیز هست. او در جای جای کتاب به اندرزدادن مشغول می‌شود و این به غیر از مواردی است که به ذکر امثال و حکم و آیات و احادیث می‌پردازد.

«از ارتفاع خرمن سپهر برخورداری مجوی که ناپایدار است. از عین مُزیف مهر کیسه برمدوز که جوزایی کم‌عیار است. کره‌ی تند فلک را هیچ رائض بر وفق مرام رام نکرده است... (نسوی، ۱۳۸۹: ۴۹)

«مادامی که در مستقبل شر متصور است، اعتماد اصلی از چه دست دهد؟» (همان:۲۹)

۲-۲-۱-۹. توصیف

توصیف یکی از نشانه‌های نثر فنی است. نثری که در آن «جمال اسلوب بیش از کمال معنی در نظر است.» (خطیبی، ۱۳۷۵: ۴۹) توصیف در نفثه‌المصدور بسامد بالایی دارد و این مربوط به سبک آن است. از نمونه‌های آن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

«پنجاه طُلب از اَطلاب ملاعین تاتار، کَأنها آرکان یَذبُلَ اَو هِضابُ شَمام، مانند سحاب که لواقح لواحق، آن را به سوابق دررساند یا سیلاب که تواتر امداد صواعق، آن را از شواهق سوی هامون راند، لیکن سحابی، حشو آن عذاب و میغی، رش آن تیغو غَیثی، قَطر آن عَیث و غَیمی رشح آن ضَیم و اَبری، حمل آن کَبر بر قصد لشکر بر حدود ارمن گذشتند...» (نسوی، ۱۳۸۹: ۳۲)

گاه این توصیف، مربوط به یک شخص است. آن چه مهم است این است که این توصیف‌ها در جریان روایت تأثیری ندارد، اما در القای احساس به خواننده و همچنین در شناخت شخصیتی بسیار مؤثر است. برای مثال زیدری در توصیف وزیر خوارزمشاه چنین می‌گوید: «هر خباز که دبیریش فرمود،نانش در انبان نهاده؛ و پیش هر محرر که خریطه‌کشی کرده سرجوال بازداشته،.....» (همان: ۷۶)

زیدری نسوی در توصیف شخصیت‌های دیگر هم به اقتضای شناخت و تجربه از این روش استفاده کرده است. بسامد بالای توصیف‌ها این متن را از تاریخ صرف خارج می‌سازد و به ادبیات نزدیک می‌کند و این شیوهٔ نویسندگان نثر فنی است که وصف را بر خبر ترجیح می‌دهند و به دنبال بهانه‌ای هستند تا وصف کنند. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۷۷)

«سبک کتاب فنی و مصنوع است، اما نویسنده گاه از هیجان و احساس لبریز می‌شود و نثرش حالت عاطفی و شخصی پیدا می‌کند.» (همو،۱۳۹۰: ۳۲۶)

۲-۲-۱-۱۰. شرح و تفسیر رویداد تاریخی

نویسندهٔ نفثةالمصدور دلیل حملهٔ مغول و ویرانگری‌های آنان را علاوه بر اینکه غفلت پادشاه می‌داند، در برخی موارد نیز حوادث را به قضا و قدر مرتبط می‌سازد و به این ترتیب تفسیری از رویدادها ارائه می‌دهد. باید توجه داشت این نوع نگرش ناشی از اندیشهٔ اشعری اوست.

باقلانی دربارهٔ اندیشه اشعری می‌گوید «اعمال انسان مخلوق خداوند می‌باشد و انسان در ایجاد آنها هیچ تاثیری ندارد، لیکن در او خلق اختیار کرده و هر چند این اختیار در ایجاد فعل تاثیری ندارد اما در حالات فعلی که از حقیقت خود خارج شودموثراست.» (معروف الحسنی،۱۹۳:۱۳۷۱)

«چه صلاح توقع توان کرد از حزام‌زاده‌ای که در نزوان امهات سیرت تُیوس پسندیده باشد؟! و در اتیان محارم و أخوات مذهب مجوس گزیده؟!» (نسوی، ۱۳۸۹: ۶۲)

در این مورد نسوی «اشاره به زناشویی به محارم دارد که به شهادت برخی از کتب تاریخ در میان پاره‌ای از پیروان آیین زردشت سابقه داشته است.» (همان: تعلیقات یزدگردی،۲۴۷) او این کار را از عوامل شکست خوارزمشاهیان در برابر مغول می‌داند و تفسیری بر پایهٔ باور خود ارائه می‌دهد. «در صدر اسلام ازدواج با محارم در میان زردتشتیان امر رایجی بوده است، لهذا این مسئله پیش آمده است که گاهی بعضی از مسلمین بعضی از زردتشتیان را به علت این کار مورد ملامت و دشنام قرار میدادند و آنها را به این سبب زنازاده می خواندند.» (مطهری،۱۳۸۹: ۲۵۷)

«اما صاحب آمِد، ملک مسعود، چه ملک! و چه مسعود! عما قریب بوبال ظلم و فجور، آفتاب دولت او بزوال رسید.» (نسوی، ۱۳۸۹: ۶۷)

«از ابتدای صباح تا انتهای رواح، بصید آهو و خربط برمی‌نشست و بضرب نای و بربط غبوق با صبوح می‌پیوست بدیدهٔ اعتبار در سرآمد کار می‌نگریستم و در باطن بزاری زار بر زوال ملک و جهان‌داری می‌گریست و می‌گفت: کو آن پادشاهی که از سربازی بگوی بازی نپرداختی؟...» (همان: ۱۸)

در مورد ذکر شده نسوی گرچه حسرت خود را از آنچه روی داده بیان می‌کند، اما هوسرانی‌های شاه را دلیل شکست او می‌داند. مؤلف تاریخ جهانگشا نیز این واقعه را همین‌گونه تفسیر می‌کند: «در استعداد آلت جنگ چنگ در دف و چنگ زدند، بطون إناث بر متون فحول اختیار کردند.» (جوینی، ۱۳۷۰: ج۲، ۱۸۶)

خدای کار چو بر بنده‌ای فروبندد — بهر چه دست برد رنج او بیفزاید
چو ناامید شود کز کسیش ناید هیچ — خدای قدرت والای خویش بنماید
بدست بنده ز حل و ز عقد چیزی نیست — خدای بندد کارو خدای بگشاید

(نسوی،۱۳۸۹: ۹۱)

در این مورد نیز، نسوی رویدادها را مربوط به قضا و قدر می‌داند.

۲-۲-۱-۱۱. آیات قرآن و احادیث

کاربرد آیات و احادیث در این کتاب بسیار چشم‌گیر است و این مورد نیز کاملا مربوط به سبک نثر فنی است.

«بروق غمام بصرربای «یکاد البرق یخطف ابصارهم» ببریق حسام‌ربای متبدل شده» (همان:۱)

احوال محشر و اهوال رستاخیز چنان که زبان وحی فرماید: «یَومَ یَفِر المَرءُ مِن أخِیهِ و اُمهِ و أبِیهِ وَ صَاحِبَتهِ وَ بَنیهِ» عیان دیده شد. (همان: ۴۴)

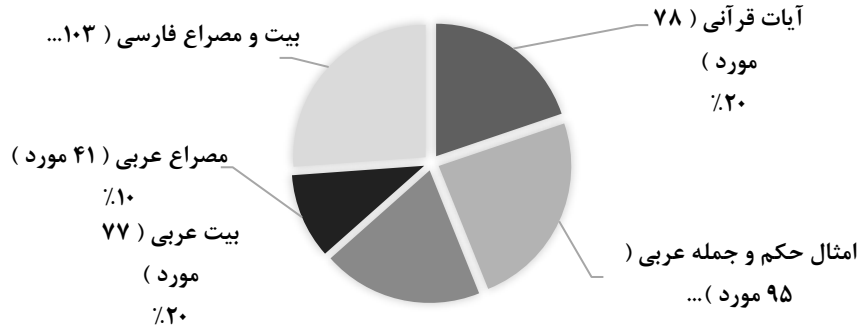
در سبب انشا و ایراد این گونه جُمَل دو عامل مهم را معتبر می‌توان شمرد، یکی ولع نویسنده در تزیین و تملیح کلام به آوردن آیات و احادیث و امثال و اشعار عربی و فارسی و استشهاد بدان‌ها، به صورت رکن فرعی جمله و حشو و دیگر اصرار وی در مراعات سجع و موازنه و قرینه‌سازی.» (شمیسا، ۱۳۸۷: ۱۴۲)

«عِراصِ اماکنِ فردوس آسا: «قَاعا صَفصَفا» «کَم أهلَکنَا مِن قَرِیَهٔ بَطِرَت معیشتها فَتِلکَ مَسَاکِنُهُم لَم تُسکَن من بَعدِهِم إلا قَلیلا وَکُنا نَحنُ الوَارِثینَ» (نسوی، ۱۳۸۹: ۲۶)

«و این قدر ندانسته که این بنا اساسی است که بر «شَفَا جُرُفٍ هَارٍ» نهاده است و تخمی است که در زمین شوره انداخته» (همان: ۶۰)

۲-۲-۱-۱۲. ابیات فارسی و عربی

تمام کتاب نفثةالمصدور مزین به ابیات فارسی و عربی است. نمونه‌های فراوانی از مصرع‌ها و ابیات شاعران مختلف در متن نفثةالمصدور آورده شده است، «این سخن مرحوم ذبیح الله صفا که می‌گوید: «نویسنده در نگارش آن به افراط از زبان ادب عربی استفاده کرده است» به هیچ وجه به معنای تصنع و تکلف محسوب نمی‌شود. (صفا، ۱۳۹۱،ج۳: ۱۱۸۱) در اینجا ما صرفا به چند مورد اشاره می‌کنیم. آیات قرآنی ۷۸ مورد، امثال و حکم، آیات و جملات عربی ۹۵ مورد، ابیات عربی ۷۷ مورد، مصاریع عربی ۴۱ مورد، بیت و مصاریع فارسی ۱۰۳ مورد:



شکل۲. نمودار ابیات فارسی و عربی نفثةالمصدور (تلخیص، ثروت،۱۳۹۱: صفحهٔ ۳۲۷ تا ۳۴۰)

«از آن بی‌خبر که به‌خانه مهمانی بیگانه رسیده و در یورت‌گاه بلایی ناگهان نزول کرده:

ابر است بر جای قـمر، سنگ است بر جای گهر زهر است بر جای شکر، خاراست بر جای سمن

(نسوی، ۱۳۸۹: ۲۱)

«و اگر کار از نوعی دیگر است.

خـــانـــه‌ای کـــانـــدرو نـــخـــواهـی مـانـــد ســـال عـــمـرت چـه ده، چـه صـد چـه هـزار

(همان: ۳۵)

«از جان و جهان - تا بآب و نان چه رسد- سیر گشته که اندیشهٔ خورد و خواب و طعام و شراب -اگر به مدت نیز دور کشیدی و زمان نیک دراز گشتی- بر خاطر نگذشتی و پیرامن ضمیر نگشتی»

در آثار نویسندگان اوایل قرن هفتم زبان عربی به صورت عجیبی رخنه کرده بود و در برخی آثار بیش از نصف مفردات تازی است. (صفا، ۱۳۶۹، ج۳: ۳۰۷) نمونه‌های زیر از نفثةالمصدور این سخن صفا را به خوبی تأیید می‌کند.

«عقل می‌گفت:

مَاذا بِعُشکِ، فَادرُجی/ عَن مَنزِلٍ بِکِ نَابِ» (نسوی،۱۳۸۹: ۲۴)

«ندانستند که:

مَواعِدُ لِلأیامِ فی و رَغبَتی/ الی الله فِی انجازِ تِلکَ المَواعِدِ» (همان: ۸۹)

۲-۲-۱-۱۳. امثال فارسی و عربی

امثال فارسی و عربی نیز در این کتاب بسامد بالایی دارد. زیدری این امثال را برای اظهار عقیدهٔ خود یا تفسیر مجمل رویدادها می‌آورد، البته آوردن ضرب‌المثل از مختصات نثر فنی است. (شمیسا، ۱۳۸۷: ۷۶)

«کار امروز به فردا میفگن، هرچند امروز را فرداست.» (نسوی،۱۳۸۹: ۷)

مثل مشهوری است که ذوالفقاری آن را به صورت‌های مختلفی آورده که یکی از آن‌ها همین است که ذکر شد. (ذوالفقاری، ۱۳۸۹،ج۱: ۱۳۹۴)

در امثال‌وحکم علامه دهخدا نیز بیتی از فردوسی آورده و چنین گفته «از امروز کاری به‌فردا ممان چه دانی که فردا چه گردد زمان. (دهخدا،۱۳۹۰، ج۱: ۱۰۱) همچنین از کتب نثر فراوانی نیز مثال می‌آورد، «نگرتاکار امروز را به فردا نیفکنی که هر روزی که می‌آید کار خویش می‌آرد. (همان:۱۰۱)

«در شهر کوران دست به دیده باز نهادم.» (نسوی،۱۳۸۹: ۴۰)

این مثل در فرهنگ ضرب‌المثل‌های فارسی به صورت‌های «در شهر کوران یک چشمت را هم بگذار» و «در شهر یک‌چشم‌ها رفتی یک چشمت را کور کن» ثبت شده (ذوالفقاری، ۱۳۸۹،ج۲: ۹۷۹) اما نسوی آن را کمی تغییر داده است.

«بوالعجب‌باز ایام هرچند گفته‌اند: «عِش رَجَبا تَرَ عَجبا» هر لَمحه عجبی نماییده» (همان: ۲)

این مثل از معروف‌ترین امثال عرب است که در مجمع‌الامثال نیز ثبت شده. (نسوی،۱۳۸۹: تعلیقات یزدگردی،۱۳۰)

«عداوت‌های قدیم از ضمایر بیرون کرده(ع) عِندَالشَدائدِ تَذهبُ‌الأحقادُ» (همان:۸۴)

این مثل در کتاب المستسقی فی أمثال عرب آمده است. (همان: تعلیقات یزدگردی،۲۹۹)

۳. نتیجه گیری

نفثةالمصدور همچون بسیاری از متون تاریخی فارسی، صرفا به نقل وقایع بسنده نمی‌کند. زیدری نسوی در سراسر اثر، نظم زمانی روایت‌ها را برهم می‌زند؛ امری که نه تنها ریشه در سبک نثر فنی او دارد، بلکه بازتابی از عواطف و واکنش‌های شخصی نویسنده در برابر رویدادهای تلخ و سهمگین دورانش است. نسوی به عنوان شاهدی عینی، نمی‌تواند در برابر چیرگی قومی بیابان‌نشین بر سرزمین علم و فرهنگ، بی‌تفاوت بماند؛ از این‌رو در مواجهه با هر حادثه تاریخی، عواطف شخصی‌اش را نیز در متن دخیل می‌سازد. در جای‌جای این کتاب،

جمله‌های معترضه در قالب آیات، احادیث، اندرزهای حکیمانه و امثال و حکم دیده می‌شود. همچنین توصیف‌هایی احساسی وجود دارد که مخاطب را با نویسنده همراه و همدل می‌سازد و به این ترتیب، نفثةالمصدور از یک کتاب صرفا تاریخی به متنی سرشار از احساس و واکنش‌های انسانی بدل می‌شود. چنان‌که نسوی خود تصریح می‌کند، انگیزه‌اش از نوشتن این کتاب، نه ثبت صرف وقایع، بلکه بیان دردهایی است که تجربه کرده است: «خواسته‌ام که از شکایت بخت افتان و خیزان که هرگز کام مراد شیرین نکرد تا هزار شربت ناخوش‌مذاق در پی نداد، فصلی چند بنویسم.» (همان: ۴)

برخی از شاخصه‌های نظریهٔ گذرنما در نفثةالمصدور غایب‌اند؛ نبودِ این عناصر، برخلاف دیدگاه غالب که این کتاب را غیرتاریخی می‌داند، درواقع جنبهٔ تاریخی اثر را تقویت می‌کند. از سوی دیگر، نبود منابع شفاهی و ارجاع‌های مستقیم یا غیرمستقیم، گویای حضور دائم و فعال نویسنده در بطن رویدادهای تاریخی است.

مهم‌ترین گذرنماهای شناسایی‌شده در کتاب، بهره‌گیری از «آیات قرآن و احادیث» و «ابیات فارسی و عربی» است.

نویسنده با افزودن عناصری چون «توصیف»، «شرح و تفسیر وقایع» و...، همانند دبیران و ادیبان راوی تاریخ، احساسات و نگرش‌های خود را وارد روایت کرده و مخاطب را به‌طور مستقیم تحت تأثیر قرار می‌دهد.

یکی از مؤلفه‌های گذرنما در نظریه یاکوبسن، ارجاع است. هرچند در نفثةالمصدور آثار ارجاعی وجود دارد، اما شاهد هیچ‌گونه ارجاع مستقیم یا غیرمستقیم به منابع نیستیم. این امر را می‌توان ناشی از تسلط بالای نسوی بر متون و منابع گوناگون دانست. شایان ذکر است که نبود ارجاعات صریح، گاه می‌تواند دلیلی بر استحکام وجه تاریخی اثر باشد.

نمونه‌ای از گذرنمای «تذکار» در این کتاب یافت نشده است.

یکی از انواع گذرنماها در نظریهٔ یاکوبسن «تذکار» یا یادآوری تجربهٔ شخصی است که معمولا با ضمایر اول شخص و افعال گذشته همراه است. در نفثةالمصدور با وجود حضور مؤلف در متن و ابراز عواطف، نمونه‌ای از این نوع گذرنمای صریح کمتر دیده می‌شود. نسوی به‌جای بازگویی مستقیم تجربه‌ها، از قالب‌های ادیبانه مانند آیات، اشعار و مثل‌ها بهره می‌گیرد.

عباراتی مانند «القصه» یا «به سر نفثةالمصدور خویش بازشویم» نشان می‌دهند که نسوی روایت‌های خود را در مقاطعی قطع می‌کند تا به بیانی حکمت‌آمیز بپردازد و سپس با چنین تعابیری به متن اصلی بازمی‌گردد. این نکته گویای جریان سیال ذهن مورخ در متن و حضور فعال او در ساخت روایت است.

در سنت تاریخ‌نگاری فارسی از جمله در نفثةالمصدور، شیوه‌هایی دیده می‌شود که گرچه در چارچوب نظری گذرنماهای یاکوبسن نمی‌گنجند، اما عملکرد مشابهی دارند؛ یعنی جریان روایت را از منبع به راوی یا برعکس جابه‌جا کرده با تغییر زمان و وجه افعال، دخالت نویسنده را در متن نمایان می‌سازند. از جمله این شیوه‌ها می‌توان به استفاده از آیات، احادیث، اشعار، امثال، سخنان حکیمانه و توصیف‌های گوناگون برای تحلیل و تفسیر رویدادها اشاره کرد. در چنین مواضعی، مورخ از نقش راوی فاصله گرفته و همچون آموزگاری به تعلیم و آگاهی‌بخشی مخاطب می‌پردازد.

کتاب‌شناسی

احمدی، بابک (۱۳۹۱)، ***رسالهٔ تاریخ***، چاپ ۳، تهران: مرکز.

احمدی، بابک (۱۳۷۰)، ***ساختار و تأویل متن***، چاپ ۴، تهران: مرکز.

احمدی، طاهره (۱۴۰۱)، «هستی‌شناسی غزل‌واژه و تبارشناسی آن در غزل نوین»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، صص ۳۹-۵۷

بارت، رولان (۱۳۹۰)، «**گفتار تاریخی**»، ترجمهٔ فضل‌الله پاکزاد، **فصلنامهٔ ارغنون**، دورهٔ اول، شمارهٔ ۴، صص ۸۳–۹۶

برسلر، چارلز (۱۳۸۹)، ***درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی***، چاپ ۳، تهران: مرکز.

ثروت، منصور (۱۳۹۱)، **درد دل: تحریر نوین نفثة‌المصدور**، چاپ ۲، تهران: علمی

جوینی، علاءالدین عطاملک‌بن محمد (۱۳۷۰)، ***تاریخ جهان‌گشای جوینی***، به سعی و اهتمام و تصحیح محمد قزوینی، چاپ ۴، تهران: ارغوان.

خرندزی زیدری نسوی، محمد (۱۳۸۹)، ***نفثة‌المصدور، تصحیح و تعلیقات امیرحسن یزدگردی***، چاپ ۳، تهران: طوس.

خطیبی، حسین (۱۳۷۵)، ***فن نثر در ادب فارسی***، چاپ ۲، تهران: زوار.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۹)، ***فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌های فارسی***، چاپ ۲، تهران: معین.

ریکور، پل (۱۳۹۰)، ***زندگی در دنیای متن*** (شش گفت‌وگو، یک بحث)،چاپ ۶، تهران: مرکز.

سام‌خانیانی علی‌اکبر و همکاران (۱۴۰۳)، «تحلیل تیپ و دگردیسی شخصیت قهرمان و اشخاص رمان هستی بر پایهٔ نظریهٔ انیاگرام»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۱۹۳-۲۲۰

سجادی، علی‌اکبر (۱۳۹۵)، ***دانش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی***، جلد ۶، تهران: فرهنگستان زبان و ادب.

سلیمان‌پور، مهوش، (۱۴۰۱)، «نقش محوری شخصیت مجنون بر اساس نظریهٔ کنشگری گریماس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۲۵۵-۲۶۶

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، ***سبک‌شناسی نثر***، چاپ ۱۲، تهران: میترا.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، ***تاریخ تطور نثر فارسی***، تهران: فردوس.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۹)، ***تاریخ ادبیات در ایران*** (۵ جلد)، جلد ۳، چاپ ۷، تهران: فردوس.

صهبا، فروغ (الف/۱۳۹۰)، ***تاریخ بیهقی در بوتهٔ نقد تجدد***، قم: فارس‌الحجاز.

صهبا، فروغ (ب/۱۳۹۰)، ***فراتاریخ حکمی- اخلاقی در تاریخ بیهقی***، قم: آیین احمد و فارس‌الحجاز.

کلیگز، مری (۱۳۸۸)، ***درس‌نامهٔ نظریهٔ ادبی***، ترجمهٔ جلال سخنور، الاهه دهنوی و سعید سبزیان، تهران: اختران.

مطهری، مرتضی (۱۳۸۹)، ***خدمات متقابل اسلام و ایران***، چاپ ۳۸، تهران: صدرا.

معروف‌الحسنی، هاشم (۱۳۷۱)، ***شیعه در برابر معتزله و اشاعره***، ترجمهٔ سید محمدصادق عارف، مشهد: آستان قدس رضوی

مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵)، ***دانش‌نامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، چاپ ۲، تهران: آگه.

نوروزعلی، زینب (۱۴۰۲)، «تحلیل و تطبیق ساختار روایی قطعات ابن یمین فریومدی و غزل قطعه‌های آرش آذرپیک بر اساس الگوی کنشی گریماس»، ***مطالعات ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۱۷، شمارهٔ ۶۸، صص ۶۴۱-۶۷۰

Barry, Peter (۱۹۹۵). Beginning Theory: New Historicism and Cultural Materialism. Manchester, UK: Manchester University Press, pp. ۱۷۲–۱۸۹.

Fludernic, Monika (۱۹۹۱). "Shifters and Deixis: Some Reflections on Jakobson, Jespersen, and Reference." Semiotica, vol. ۸٦, pp. ۱۹۳–۲۳۰.

The Role of Shifters in the Narrative Structure of Nafthat al-Masdur, with Emphasis on the Author's Position

Mohammadreza Ebrahimi Ivar [۱] - Ahmad Khajehim [۲]

۱. PhD Candidate in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran Email: Ebrahimiivar۲@gmail.com

۲. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran Email: khajehim@yahoo.com

Article Info (۴۷-۶۹)

Article type: Research Article

Article history: Receive: ۰۲/۱۱/۲۰۲۴

Accepte: ۱۳/۰۵/۲۰۲۵

Keyword: Nafthat al-Masdur, Roman Jakobson, Authorial Presence, Shifter

ABSTRACT

New Historicism regards history as a narrative construction — a subjective product that reflects reality, shaped by the consciousness of its author. This approach aligns closely with the theories of Roman Jakobson, the prominent linguist and key figure of Russian Formalism. Jakobson, one of the pioneers of this school, maintained that art and literature must be analyzed primarily through their language and structural features, rather than through their surface meaning or thematic content.

He especially emphasized the role of language as the historian's tool, arguing that despite the historian's attempts to remain invisible within the historical text, their presence inevitably surfaces through the linguistic elements they employ. Jakobson refers to these elements as **shifters**, considering them indicators of the author's intervention in the narration of history.

The present study aims to examine such shifters in the historical text Nafthat al-Masdur, highlighting the presence and agency of the author within the narrative. It is worth noting that this theoretical framework was previously applied to Tarikh-i Jahan-Gusha by Mahdi Ghasemzadeh. In the current research, the authors first identify and categorize shifters and the methods of their analysis from the perspective of literary theory, drawing upon both primary and secondary sources. Subsequently, they collect and analyze evidence of each type and subtype of shifter found in Nafthat al-Masdur.

The findings of the study reveal that the author extensively employs shifters throughout the text, though in certain instances, some distinctive features of these shifters are omitted or underutilized.

تأثیرپذیری شعر معاصر ایران از ادبیات غرب

راحله ایران‌پور

[۱]. مربی گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بیضا، دانشگاه آزاد اسلامی، بیضا، ایران. رایانامه: rahele.iranpour@iau.ac.ir

اطلاعات مقاله (۹۲-۷۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۱۷

واژه‌های کلیدی:
ترجمه
شعر معاصر
ادبیات غرب
تأثیرپذیری
ادبیات غرب

چکیده

شعر معاصر ایران به‌ویژه از اواخر دورهٔ قاجار و پس از انقلاب مشروطه، تحت تأثیر ادبیات غرب دستخوش تحولات چشمگیری شد. این تأثیرپذیری در دو بعد فرم و محتوا قابل مشاهده است. شاعران ایرانی بعد از آشنایی با ادبیات اروپایی به‌ویژه مکاتب رمانتیسم، سمبولیسم و مدرنیسم از قالب‌های سنتی شعر فارسی فاصله گرفتند و به سمت نوآوری در ساختار و بیان حرکت کردند. نیما یوشیج به‌عنوان پدر شعر نو فارسی با الهام از شیوه‌های غربی، تحولی بنیادین در شعر ایران ایجاد کرد و مفاهیمی چون فردیت، طبیعت‌گرایی و نگاه انتقادی به جامعه را وارد شعر فارسی نمود. این تأثیرات تنها به فرم محدود نشد، بلکه در محتوا نیز شاهد تغییراتی بودیم. شاعران معاصر با الهام از مضامین فلسفی، اجتماعی و سیاسی ادبیات غرب به مسائلی مانند انسان، آزادی، عدالت و هستی پرداختند. این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به بررسی تاثیر این تعامل فرهنگی در شعر معاصر ایران پرداخته و نتیجه گرفته است که این موضوع به‌عنوان پل ارتباطی بین سنت و مدرنیته عمل کرده و نقش مهمی در بازتاب تحولات فکری و اجتماعی جامعه ایفا نموده است. در نهایت، تأثیرپذیری از ادبیات غرب نه تنها به غنای شعر فارسی افزود، بلکه آن را به‌عنوان بخشی از جریان جهانی ادبیات مطرح کرد.

۱. مقدمه

ادبیات هر ملت در مسیر تکامل خود تحت تأثیر عوامل متعددی قرار می‌گیرد. یکی از مهم‌ترین آنها تعاملات فرهنگی و ادبی با سایر ملت‌ها است. شعر فارسی نیز همواره در طول تاریخ از منابع گوناگون تأثیر پذیرفته است. با ورود ایران به دوران مدرن و گسترش روابط با غرب، تأثیرپذیری شعر فارسی از ادبیات غرب به‌ویژه از قرن نوزدهم و بیستم به یکی از جریان‌های مهم تحول شعر معاصر تبدیل شد. (شفیعی‌کدکنی، ۲۰۱۴: ۱۰) تعاملات فرهنگی میان ایران و غرب در این دوره که از طریق ترجمه، آموزش‌های مدرن، سفر نویسندگان و شاعران به خارج از کشور و همچنین مطالعهٔ مکاتب ادبی اروپا صورت گرفت، زمینه‌ساز تغییرات بنیادی در قالب، محتوا و سبک شعر فارسی شد. (ساروکلائی، ۲۰۱۰: ۱۴) این تغییرات نه‌تنها در نحوهٔ بیان و استفاده از تصاویر و استعارات جدید تأثیرگذار بود، بلکه به شکل‌گیری سبک‌های نوین در شعر فارسی، نظیر شعر نیمایی و شعر سپید، انجامید. (زرین‌کوب، ۲۰۰۹: ۱۹)

یکی از اصلی‌ترین راه‌های انتقال تأثیرات ادبی غرب به ایران، ترجمهٔ آثار ادبی بود. ترجمه‌های اولیه عمدتا شامل آثار کلاسیک نویسندگان اروپایی از جمله شکسپیر، لافونتن و گوته بود که به‌مرور راه را برای آشنایی بیشتر شاعران ایرانی با جریان‌های نوین شعر غربی باز کرد. (فیروزآبادی، ۲۰۰۹: ۲۴) در این میان، ترجمهٔ اشعار شاعران رومانتیک، نظیر لامارتین و ویکتور هوگو، تأثیر محسوسی بر اشعار برخی از شاعران معاصر فارسی از جمله نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث گذاشت. (مهری،۲۰۲۱: ۹)

رمانتیسم که بر احساسات فردی و طبیعت‌گرایی تأکید داشت، در آثار شاعران این دوره به‌خوبی نمایان شد، به‌طوری‌که بسیاری از اشعار نیما یوشیج، نخستین شاعر نوگرای فارسی، نشان‌دهندهٔ استفاده از عناصر رمانتیک نظیر توصیف‌های عاطفی و مناظر طبیعی است. (شفیعی‌کدکنی، ۲۰۱۴: ۲۱)

علاوه بر رمانتیسم، مکاتب دیگری مانند سمبولیسم و سوررئالیسم نیز در تحول شعر فارسی نقش ایفا کردند. شاعران فرانسوی نظیر شارل بودلر و آرتور رمبو که از بنیان‌گذاران سمبولیسم محسوب می‌شوند، تأثیر عمده‌ای بر شاعرانی چون احمد شاملو و فروغ فرخزاد داشتند. سمبولیسم که بر کاربرد تصاویر مبهم و استعاری تأکید داشت، در اشعار معاصر فارسی به‌خصوص در سبک شعر سپید نمود پیدا کرد. (فیروزآبادی، ۲۰۰۹: ۲۷) برای مثال اشعار احمد شاملو سرشار از نمادها و استعاره‌هایی است که معانی چندلایه‌ای دارند و ارتباط مستقیمی با اشعار سمبلیک غربی دارند. (زرین‌کوب، ۲۰۰۹: ۱۱)

یکی دیگر از مکاتب تأثیرگذار بر شعر معاصر فارسی، سوررئالیسم بود که با تأکید بر ناخودآگاه، رؤیا و ترکیب عناصر غیرمنطقی، رویکرد تازه‌ای را به شعر فارسی ارائه داد (میرصادقی، ۲۰۱۷: ۱۱) این جریان که تحت تأثیر شاعران و نویسندگانی نظیر آندره برتون و پل الوار قرار داشت، در آثار برخی از شاعران ایرانی همچون سهراب سپهری و بیژن الهی به‌وضوح مشاهده می‌شود. استفاده از تصاویر غیرمعمول و ساختارشکنی در بیان مضامین شعری، از جمله ویژگی‌های برجسته این سبک در شعر فارسی معاصر است (مهری، ۲۰۲۱: ۲۹)

در کنار ترجمه و تأثیر مستقیم مکاتب ادبی غربی، گسترش ارتباطات فرهنگی و اجتماعی میان ایران و غرب نیز نقش مهمی در این روند داشت. سفر شاعران و نویسندگان ایرانی به کشورهای اروپایی، مطالعه آثار ادبی غربی به زبان اصلی و تحصیل برخی از آنها در دانشگاه‌های خارجی به درک عمیق‌تر از جریان‌های ادبی غرب کمک کرد. برای نمونه، نیما یوشیج با مطالعهٔ اشعار شاعران اروپایی و تأمل در فرم و محتوای آنها، توانست تغییرات بنیادی در شعر فارسی ایجاد کند. (شفیعی‌کدکنی، ۲۰۱۴: ۱۷) همچنین فروغ فرخزاد که با مطالعهٔ شعرهای غربی به بیان شخصی و احساسی خاصی در شعر خود دست یافت، از جمله شاعرانی بود که تحت تأثیر ادبیات غرب، به‌ویژه اشعار شاعران مدرن اروپایی قرار گرفت (مهری، ۲۰۲۱: ۲)

علاوه بر تغییر در سبک و محتوا، تأثیر ادبیات غرب بر شعر فارسی را می‌توان در تغییرات ساختاری نیز مشاهده کرد. شعر فارسی که قرن‌ها تحت سلطهٔ اوزان عروضی سنتی بود، با ورود قالب‌های آزاد و نو به سمت فرم‌های منعطف‌تر حرکت کرد. نیما یوشیج با الهام از وزن‌های آزاد شعر فرانسه، قالب‌های جدیدی را معرفی کرد که به‌عنوان شعر نو شناخته شدند. (زرین‌کوب، ۲۰۰۹: ۲۱) پس از او شاعرانی چون احمد شاملو و یدالله رؤیایی با تأثیر از شعر آزاد غربی به‌ویژه سبک والت ویتمن، سبک‌های تازه‌ای در شعر فارسی ایجاد کردند. (فیروزآبادی، ۲۰۰۹: ۲۱) اما این تعاملات و تأثیرپذیری‌ها تنها به جنبه‌های زبانی و سبک‌شناسی محدود نماند، بلکه در مضامین و نگرش‌های اجتماعی و فلسفی شعر فارسی نیز تأثیرگذار بود. برای مثال ادبیات اگزیستانسیالیستی که در قرن بیستم در اروپا رواج داشت، در اشعار برخی از شاعران ایرانی همچون مهدی اخوان ثالث و نادر نادرپور به چشم می‌خورد. این شاعران که با مطالعهٔ آثار نویسندگانی همچون ژان پل سارتر و آلبر کامو تحت تأثیر فلسفه پوچی و تنهایی قرار گرفته بودند، این مفاهیم را در اشعار خود بازتاب دادند. (ساروکلائی، ۲۰۱۰: ۲۴)

با این حال تأثیرپذیری شعر فارسی از ادبیات غرب به‌طور یک‌طرفه و منفعلانه نبود، بلکه شاعران ایرانی توانستند این تأثیرات را با سنت‌های بومی و فرهنگی خود تلفیق کنند و به

سبک‌های منحصربه‌فردی دست یابند. نیما یوشیج، شاملو، اخوان ثالث و فروغ فرخزاد، هر یک به‌نوبه خود، عناصر و ساختارهای جدیدی را در شعر فارسی ایجاد کردند که نشان‌دهنده تعامل پویای فرهنگ ایرانی با ادبیات غربی است. (مهری، ۲۰۲۱: ۲۹)

در مجموع بررسی تأثیرپذیری شعر معاصر ایران از ادبیات غرب نشان می‌دهد که این تأثیرات هم در سطح زبانی و سبک‌شناسی و هم در حوزه‌های مفهومی و مضمونی وجود داشته است. ترجمهٔ آثار ادبی غربی، مطالعهٔ مکاتب ادبی اروپا و گسترش ارتباطات فرهنگی، مهم‌ترین عواملی بودند که باعث شدند شعر فارسی به سمت تحولات نوین حرکت کند. (زرین‌کوب، ۲۰۰۹: ۴)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

شعر ایران و جهان همیشه و در همهٔ احوال متاثر از/ بر هم بوده و اساس حرکت و حیات آن است. در ادب معاصر فروغ فرخزاد در زمینه‌های متعدد از جمله ادبیات طبیعت‌گرا مورد تاثیر بوده است. (امجدیان،۱۴۰۱: ۸۶) در دههٔ هفتاد شاعران جوان با تأثیرپذیری از جریان‌های تازه در شعر آزاد، غزل‌هایی سرودند که بیشتر به فرم و ساختار می‌اندیشید. (رک حسن‌لی، صیدی،۱۴۰۱: ۱۵۱) تاثیرپذیری سهراب سپهری از شخصیت‌ها و مکاتب عرفانی و مبانی مهم در عرفان (انصاری‌کیا،۱۴۰۳: ۸۰) تاثیرپذیری غزلیات فارسی از بیدل دهلوی (عبدالله‌زاده و همکاران،۱۴۰۳: ۱۸۷) تأثیرپذیری شهریار از حافظ (احسانی،۱۴۰۳: ۵۱) تأثیرپذیری رئالیسم از ناتورالیسم و سمبولیسم (انصاری‌کیا،۱۴۰۴: ۹۵) و... برکسی پوشیده نیست. در ادبیات غرب نیز خاستگاه تاثیرپذیری نویسندگان از اسطوره‌ها، ناشی از زمینه‌های ایدئولوژیک بود. (عباسی فریدنی،۱۴۰۲: ۲۰۷) البته شگردهای بدخوانی خلاق به دنبال این است که متن جدید را از دلهرهٔ تأثیرپذیریِ متون ماقبل رهایی بخشد.

شعر معاصر ایران، به‌ویژه از اواخر دورهٔ قاجار و پس از انقلاب مشروطیت، تحت تأثیر ادبیات غرب دست‌خوش تحولات چشمگیری شد. این تأثیرپذیری در دو بعد فرم و محتوا قابل مشاهده است. شاعران ایرانی ضمن آشنایی با ادبیات اروپایی، به‌ویژه مکاتب رمانتیسم، سمبولیسم و مدرنیسم از قالب‌های سنتی شعر فارسی فاصله گرفتند و به سمت نوآوری در ساختار و بیان حرکت کردند. نیما یوشیج، به‌عنوان پدر شعر نو فارسی با الهام از شیوه‌های غربی، تحولی بنیادین در شعر ایران ایجاد کرد و مفاهیمی چون فردیت، طبیعت‌گرایی و نگاه انتقادی به جامعه را وارد شعر فارسی نمود. این تأثیرات تنها به فرم محدود نشد، بلکه در محتوا نیز شاهد تغییراتی بودیم. شاعران معاصر با الهام از مضامین فلسفی، اجتماعی و سیاسی

ادبیات غرب، به مسائلی مانند انسان، آزادی، عدالت و هستی پرداختند. این تعامل فرهنگی باعث شد شعر معاصر ایران به‌عنوان پل ارتباطی بین سنت و مدرنیته عمل کند و نقش مهمی در بازتاب تحولات فکری و اجتماعی جامعه ایفا نماید. در نهایت، تأثیرپذیری از ادبیات غرب نه تنها به غنای شعر فارسی افزود، بلکه آن را به‌عنوان بخشی از جریان جهانی ادبیات مطرح کرد. در این پژوهش به دنبال یافتن ابعاد تأثیرپذیری شعر معاصر ایران از ادبیات غرب هستیم و نیز به این سوالات پاسخ می‌دهیم که تاثیر کدام کماتب بیشتر بوده و شاعران ایرانی چطور تأثیرات غربی را با سنت‌های بومی خود تلفیق کرده‌اند.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

بررسی تأثیرپذیری شعر معاصر ایران از ادبیات غرب از آن جهت ضروری است که این تأثیرات نه تنها در ساختار و فرم شعر، بلکه در محتوا و مضامین آن نیز تغییرات عمیقی ایجاد کرده است. این تحولات به‌عنوان بخشی از جریان جهانی ادبیات، نقش مهمی در شکل‌گیری هویت ادبی معاصر ایران ایفا کرده‌اند. هدف این پژوهش، تحلیل و بررسی تأثیرات ادبیات غرب بر شعر معاصر ایران و نشان دادن چگونگی تلفیق این تأثیرات با سنت‌های بومی است. این پژوهش همچنین به دنبال پاسخ به این سوال است که چگونه شعر معاصر ایران توانسته است به‌عنوان پلی بین سنت و مدرنیته عمل کند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

موضوع تأثیرپذیری شعر معاصر ایران از ادبیات غرب، از جمله موضوعات مهم و مورد توجه پژوهشگران حوزه ادبیات تطبیقی و شعر معاصر فارسی بوده است. در این زمینه، تحقیقات و مطالعات متعددی انجام شده که هر یک از جنبه‌های مختلف به بررسی این تأثیرات پرداخته‌اند. در ادامه، به برخی از مهم‌ترین پژوهش‌های انجام شده در این حوزه اشاره می‌شود.

زرین‌کوب (۲۰۰۹) در از کوچه رندان به نقش ترجمه و آشنایی با ادبیات غرب در تحول شعر فارسی اشاره کرده است. او در این کتاب، تأثیر ترجمه آثار شاعران و نویسندگان غربی را بر شعر معاصر ایران تحلیل کرده و نشان داده است که چگونه ترجمه‌های اولیه از آثار کلاسیک اروپایی، زمینه را برای آشنایی شاعران ایرانی با جریان‌های نوین شعر غربی فراهم کرد. زرین‌کوب همچنین به نقش مکاتب ادبی غرب در شکل‌گیری سبک‌های نوین شعر فارسی، نظیر شعر نیمایی و شعر سپید، پرداخته است.

آرین‌پور (۱۳۸۷) در کتاب «از صبا تا نیما»، به بررسی تحولات ادبی ایران از دوره قاجار تا دوره معاصر پرداخته و نقش ادبیات غرب را در این تحولات تحلیل کرده است. او در این

کتاب، تأکید می‌کند که ترجمه آثار ادبی غرب، نه تنها به تحول در ساختار و محتوای ادبیات فارسی انجامید، بلکه به تغییرات اجتماعی و فرهنگی عمیقی در جامعه ایرانی نیز منجر شد. آرین‌پور همچنین به نقش شاعران و نویسندگان پیشگامی چون نیما یوشیج، احمد شاملو و فروغ فرخزاد در تلفیق عناصر غربی با سنت‌های بومی اشاره کرده است.

فیروزآبادی (۲۰۰۹) در مقاله‌ای با عنوان «نیما یوشیج و راینر ماریا ریلکه: نمونه‌ای از تأثیر ادبیات آلمان بر ادبیات معاصر ایران»، به بررسی تأثیر شاعران آلمانی بر نیما یوشیج پرداخته است. او در این مقاله، نشان می‌دهد که چگونه نیما یوشیج با مطالعه اشعار شاعران آلمانی، به ویژه راینر ماریا ریلکه، توانست تحولی بنیادین در شعر فارسی ایجاد کند. فیروزآبادی همچنین به تأثیر رمانتیسم آلمانی بر اشعار نیما یوشیج اشاره کرده است.

ساروکلائی (۲۰۱۰) در مقاله‌ای با عنوان «حکایت‌های لافونتن در شعر معاصر ایران»، به بررسی تأثیر مکاتب ادبی غرب بر شعر معاصر ایران پرداخته و نقش رمانتیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم را در این تحولات تحلیل کرده است. او در این مقاله، تأکید می‌کند که شاعران ایرانی با الهام از این مکاتب، توانسته‌اند به نوآوری در ساختار و محتوای شعر فارسی دست یابند.

درانی (۲۰۱۱) در مقاله‌ای با عنوان «تصویر زن در شعر شاعران زن معاصر ایران»، به بررسی تأثیر ادبیات غرب بر شعر زنان معاصر ایران پرداخته است. او در این مقاله، نشان می‌دهد که چگونه شاعران زن ایرانی با الهام از ادبیات فمینیستی غرب، به بیان مسائل زنان در شعر خود پرداخته‌اند. درانی همچنین به تأثیر مکاتب ادبی غرب، نظیر اگزیستانسیالیسم و فمینیسم، بر اشعار فروغ فرخزاد و دیگر شاعران زن ایرانی اشاره کرده است.

شفیعی کدکنی (۲۰۱۴) در با چراغ و آینه، در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران، به بررسی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران و تأثیرات ادبیات غرب بر آن پرداخته است. او در این کتاب، نقش نیما یوشیج را به عنوان بنیان‌گذار شعر نو فارسی مورد تحلیل قرار داده و تأثیر مکاتب ادبی غرب همچون رمانتیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم را بر شعر معاصر ایران بررسی کرده است. شفیعی کدکنی معتقد است که شعر معاصر ایران با حفظ هویت بومی خود، توانسته است از ادبیات غرب تأثیر پذیرفته و به سمت نوگرایی حرکت کند.

میرعابدینی (۱۳۹۷) در صد سال داستان‌نویسی در ایران، به بررسی تأثیر ادبیات غرب بر داستان‌نویسی و شعر معاصر ایران پرداخته است. او در این کتاب، نقش ترجمه و آشنایی با ادبیات غرب را در شکل‌گیری ژانرهای جدید ادبی، نظیر رمان و داستان کوتاه، تحلیل کرده و

نشان داده است که چگونه شاعران و نویسندگان ایرانی با الهام از ادبیات غرب، به نوآوری در ساختار و محتوای آثار خود دست یافته‌اند.

مهری (۲۰۲۱) در مقاله‌ای با عنوان «نقد و مقایسه شیوه تاریخ ادبیات‌نگاری دو کتاب تاریخ و تحول ادبیات جدید ایران و پایه‌گذاران نثر جدید فارسی»، به بررسی تأثیر ادبیات غرب بر شعر و نثر معاصر ایران پرداخته است. او در این مقاله، نقش ترجمه و آشنایی با ادبیات غرب را در تحول ادبیات فارسی تحلیل کرده و نشان داده است که چگونه شاعران و نویسندگان ایرانی با الهام از ادبیات غرب، به نوآوری در ساختار و محتوای آثار خود دست یافته‌اند.

پژوهش‌های انجام شده در این حوزه نشان می‌دهد که تأثیرپذیری شعر معاصر ایران از ادبیات غرب، موضوعی است که از جنبه‌های مختلف مورد بررسی قرار گرفته است. این پژوهش‌ها به نقش ترجمه، مکاتب ادبی غرب و تأثیرات فرهنگی و اجتماعی ناشی از این تعاملات پرداخته‌اند و نشان داده‌اند که چگونه شعر معاصر ایران توانسته است با حفظ هویت بومی خود، از ادبیات غرب تأثیر پذیرفته و به سمت نوگرایی حرکت کند، اما پژوهش حاضر نگاه نو و متفاوتی نسبت به مطالعات پیشین داشته و نوآورانه است.

۲. تأثیرپذیری شعر معاصر ایران از ادبیات غرب

۲-۱. تحولات فرهنگی و اجتماعی در اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی: نقش ترجمه و ادبیات غرب

در اواخر دورهٔ قاجار و اوایل پهلوی، ایران شاهد تحولات فرهنگی و اجتماعی گسترده‌ای بود که بخش عمده‌ای از آن تحت تأثیر آشنایی با ادبیات غرب و ترجمه‌های مرتبط با آن شکل گرفت. این دوره، نقطهٔ عطفی در تاریخ ادبیات فارسی به‌شمار می‌آید که با ورود مفاهیم، سبک‌ها و قالب‌های جدید، تحولاتی بنیادین را تجربه کرد (آرین‌پور،۱۳۸۷: ۱۳) زمانی که جامعهٔ ایرانی در کشاکش سنت و تجدد قرار داشت، ترجمهٔ آثار ادبی غرب، پنجره‌ای به دنیای نوین گشود و ایرانیان را با افکار، شیوه‌های زندگی و ساختارهای اجتماعی- سیاسی متفاوتی آشنا ساخت. (آجودانی، ۱۳۹۲)

۲-۲. زمینه‌های تاریخی آشنایی ایرانیان با ادبیات غرب

در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، ایران در معرض تغییرات جهانی و تأثیرات تمدن غرب قرار داشت. شکست‌های نظامی ایران از روسیه در عهدنامه‌های گلستان (۱۸۱۳م) و ترکمانچای (۱۸۲۸م) آغازگر دوره‌ای از خودآگاهی و احساس عقب‌ماندگی در میان نخبگان

ایرانی بود (کاتوزیان، ۱۳۹۵: ۱۵) این رویدادها، زمینه‌ساز توجه به پیشرفت‌های غرب و تلاش برای اصلاحات شد.

۲-۳. عوامل مؤثر در آشنایی با غرب

عوامل متعددی در آشنایی ایرانیان با فرهنگ و ادبیات غرب نقش داشتند:

- **سفرهای خارجی:** سفر شاه‌زادگان قاجار مانند عباس میرزا و ناصرالدین شاه به اروپا، آنها را با جنبه‌های مختلف تمدن غربی آشنا ساخت. ناصرالدین شاه در سفرنامه‌های خود، مشاهدات خود از تئاترها، کتابخانه‌ها و مراکز فرهنگی اروپا را ثبت کرد. (ناطق، ۱۳۸۹: ۱۹)

- **اعزام دانشجو به اروپا:** در دورهٔ قاجار و به‌ویژه پس از تأسیس دارالفنون در ۱۸۵۱ میلادی، اعزام دانشجویان به اروپا آغاز شد. این دانشجویان پس از بازگشت به انتقال اندیشه‌ها و آثار غربی پرداختند. (محبوبی اردکانی، ۱۳۹۱: ۳۱)

- **تأسیس مدارس جدید:** مدارسی چون دارالفنون و مدرسه رشدیه با معرفی علوم جدید، زمینهٔ آشنایی با متون و منابع غربی را فراهم کردند. (قاسمی پویا، ۱۳۹۰: ۱۱)

- **گسترش صنعت چاپ:** ورود صنعت چاپ به ایران، امکان نشر و توزیع گسترده‌تر کتاب‌ها از جمله ترجمه‌ها را فراهم ساخت. اولین چاپخانه در تبریز در سال ۱۸۱۶ میلادی تأسیس شد و پس از آن چاپخانه‌های دیگری در تهران و شهرهای بزرگ راه‌اندازی شدند. (براون، ۱۳۸۸: ۱۳)

- **تماس‌های دیپلماتیک:** حضور سفرا و نمایندگان سیاسی کشورهای اروپایی در ایران و متقابلاً حضور دیپلمات‌های ایرانی در اروپا، به تبادل فرهنگی کمک شایانی کرد. (فراست‌خواه، ۱۳۹۴: ۱۵)

۲-۴. نقش ترجمه‌های ادبی در معرفی ادبیات غرب به ایران

ترجمه به ابزاری کلیدی برای انتقال اندیشه‌ها و هنر غربی به جامعهٔ ایرانی تبدیل شد. آرین‌پور معتقد است که ترجمه در این دوره نه تنها یک فعالیت زبانی، بلکه یک جریان فکری-فرهنگی بود که به تغییر ذائقهٔ ادبی و تحول در ساختارهای فکری جامعه انجامید.» (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۴۵)

روند تاریخی ترجمهٔ آثار غربی

ترجمهٔ آثار غربی در ایران روندی تدریجی داشت که با ترجمه متون علمی و فنی آغاز شد و سپس به حوزه ادبیات گسترش یافت:

۱. مرحله اول (۱۸۸۰-۱۸۳۰م): در این دوره، عمدتاً کتب علمی، پزشکی و نظامی برای استفاده در دارالفنون ترجمه می‌شدند. محمدحسن افشار این دوره را دورهٔ ترجمه‌های کاربردی می‌نامد. (افشار،۱۳۹۲: ۱۸)

۲. مرحله دوم (۱۹۰۶-۱۸۸۰م): با گسترش چاپخانه‌ها و روزنامه‌ها، ترجمهٔ متون ادبی، تاریخی و فلسفی رواج یافت. در این دوره، داستان‌های تاریخی و رمان‌های ماجراجویانه مورد توجه بودند. ترجمه رمان‌های الکساندر دوما و ژول ورن از این دوره است. (کامشاد، ۱۳۸۶: ۱۴)

۳. مرحله سوم (۱۹۲۵-۱۹۰۶م): با وقوع انقلاب مشروطه، ترجمهٔ متون سیاسی، اجتماعی و انتقادی افزایش یافت. آثار نویسندگانی چون ولتر، مونتسکیو و روسو به فارسی ترجمه شدند. ترجمهٔ روح القوانین مونتسکیو توسط علی‌اکبر دهخدا از آثار مهم این دوره است. (آدمیت، ۱۳۹۳: ۱۳)

۴. مرحله چهارم (۱۹۴۱-۱۹۲۵م): در دورهٔ رضاشاه، ترجمه‌ها از تنوع بیشتری برخوردار شدند و آثار کلاسیک و مدرن ادبیات جهان به فارسی برگردانده شدند. رمان‌های رئالیستی و ناتورالیستی نویسندگانی چون امیل زولا، بالزاک و داستایوفسکی در این دوره ترجمه شدند. (میرعابدینی، ۱۳۹۷: ۱۵)

مراکز ترجمه و نشر آثار غربی

با گسترش نیاز به ترجمه، مراکز و مؤسساتی برای این منظور تأسیس شدند:

۱. دارالترجمه ناصری: در دورهٔ ناصرالدین شاه تأسیس شد و وظیفهٔ ترجمه اسناد رسمی و کتب علمی را بر عهده داشت. (محبوبی اردکانی، ۱۳۹۱: ۱۳)

۲. بنگاه ترجمه و نشر کتاب: در دورهٔ پهلوی اول تأسیس شد و نقش مهمی در ترجمهٔ آثار کلاسیک ادبیات جهان ایفا کرد. (همایون کاتوزیان، ۱۳۹۲: ۱۱)

۳. روزنامه‌ها و مجلات: نشریاتی چون کاوه، ایرانشهر و آینده به معرفی آثار ادبی غربی و چاپ ترجمه‌های آنها می‌پرداختند. مجلهٔ کاوه به سردبیری محمد قزوینی و حسین کاظم‌زاده ایرانشهر، نقش مهمی در معرفی آثار مدرن اروپایی داشت. (آژند، ۱۳۸۸: ۳۱)

۲-۵. پیشگامان ترجمه ادبیات غرب

میرزا حبیب اصفهانی (۱۸۹۳-۱۸۳۵م)

میرزا حبیب اصفهانی از پیشگامان ترجمهٔ ادبی در ایران به شمار می‌رود. او پس از مهاجرت به استانبول با ادبیات اروپایی آشنا شد و به ترجمهٔ آثار مهمی پرداخت. (کاظم‌پور، ۲۰۲۲) مهم‌ترین ترجمه‌های او عبارتند از:

۱. سرگذشت حاجی بابای اصفهانی: ترجمهٔ رمان جیمز موریه (James Morier) که در ۱۹۰۵ میلادی منتشر شد. این اثر، اولین رمان مدرن به زبان فارسی محسوب می‌شود و تصویری انتقادی از جامعه ایران عصر قاجار ارائه می‌دهد. کامشاد (۱۳۸۶) معتقد است که ترجمهٔ میرزا حبیب از این رمان، چنان استادانه بود که برخی آن را نه ترجمه، بلکه تألیف می‌پنداشتند. (کامشاد،۱۳۸۶: ۱۲)

۲. میزانتروپ (آدمی‌گریز): ترجمهٔ نمایشنامه‌ای از مولیر که به معرفی تئاتر کلاسیک فرانسه به ایرانیان کمک کرد. این اثر در ۱۸۸۶ میلادی به فارسی ترجمه شد. (کاظم‌پور، ۲۰۲۲: ۱۰)

۳. سرگذشت ژیل بلاس: ترجمهٔ رمان آلن رنه لوساژ (Alain-René Lesage) که نمونه‌ای از رمان‌های پیکارسک (داستان‌های راهزنانه) بود و با استقبال خوانندگان مواجه شد. (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۱۱)

میرزا حبیب در ترجمه‌هایش، زبانی روان و نزدیک به زبان محاوره به کار می‌برد و توانست الگویی برای مترجمان بعدی ایجاد کند. آژند (۱۳۸۸) او را نخستین مترجم خلاق ادبیات فارسی می‌نامد. (آژند،۱۳۸۸: ۱۹)

محمدعلی جمالزاده (۱۹۹۷-۱۸۹۲م)

جمالزاده هرچند بیشتر به عنوان نویسنده شناخته می‌شود، اما در معرفی ادبیات غرب از طریق ترجمه نیز نقش مهمی داشت. او که در اروپا تحصیل کرده بود با زبان‌های فرانسه و آلمانی آشنایی داشت و از این طریق با ادبیات مدرن غرب آشنا شد (میرعابدینی، ۱۳۹۷: ۲۱) فعالیت‌های او در زمینه ترجمه و معرفی ادبیات غرب شامل:

۱. انتشار مجموعهٔ یکی بود یکی نبود (۱۹۲۱م): اگرچه این مجموعه تألیف بود نه ترجمه، اما شدیدا تحت تأثیر سبک داستان‌نویسی غربی قرار داشت و اولین مجموعه داستان کوتاه مدرن در ادبیات فارسی محسوب می‌شود. جمالزاده در مقدمه این کتاب، با عنوان فارسی شکر است، به ضرورت تحول در ادبیات فارسی و الهام از ادبیات غرب اشاره کرد. (جمالزاده، ۱۳۹۴: ۱۰)

۲. ترجمه آثار نویسندگان آلمانی: جمالزاده آثاری از شیلر، گوته و دیگر نویسندگان آلمانی‌زبان را به فارسی ترجمه کرد و به معرفی ادبیات آلمان به ایرانیان پرداخت. (کامشاد، ۱۳۸۶: ۱۴)

۳. مقالات انتقادی: او در مجلهٔ کاوه مقالاتی در معرفی جریان‌های ادبی غرب و نقد ادبی منتشر کرد که به آشنایی خوانندگان ایرانی با مکاتب ادبی اروپا کمک کرد (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۲۲) جمال‌زاده با استفاده از زبان ساده و محاوره‌ای و پرداختن به مسائل اجتماعی، راه را برای

نثر مدرن فارسی هموار کرد. او را پدر داستان‌نویسی نوین فارسی نامیده‌اند. (یارشاطر، ۱۳۹۵: ۱۵)

سایر پیشگامان ترجمه و معرفی ادبیات غرب

میرزا فتحعلی آخوندزاده (۱۸۷۸-۱۸۱۲م)

آخوندزاده با نگارش و ترجمهٔ نمایشنامه‌هایش، به معرفی تئاتر غربی به ایرانیان کمک کرد. او که با ادبیات روسی آشنایی داشت، شش نمایشنامه به سبک مولیر نوشت که نخستین نمایشنامه‌های مدرن به زبان فارسی محسوب می‌شوند. (آدمیت، ۱۳۹۳: ۲۵)

میرزا یوسف خان اعتصام‌الملک (۱۹۳۸-۱۸۷۴م)

پدر پروین اعتصامی از مترجمان برجستهٔ این دوره بود که آثار متعددی از ویکتور هوگو، لامارتین و آلفونس دوده را به فارسی ترجمه کرد. او همچنین با انتشار مجلهٔ بهار، به معرفی ادبیات غرب پرداخت. (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۲۳)

عبداللطیف طسوجی (متوفی ۱۸۳۷م)

ترجمهٔ هزار و یک شب توسط طسوجی، هرچند از عربی به فارسی بود، اما الگویی برای نثر داستانی جدید فارسی ایجاد کرد. این ترجمه به دلیل زبان روان و شیوا، تأثیر زیادی بر نثر داستانی فارسی داشت. (مینوی، ۱۳۸۸: ۱۹)

۲-۶. تأثیرات و پیامدهای ترجمه ادبیات غرب بر جامعه ایرانی

تحول در ساختار و محتوای ادبیات فارسی

ورود ژانرها و قالب‌های جدید ادبی از طریق ترجمه، ساختار ادبیات فارسی را دگرگون کرد:

۱. ظهور داستان کوتاه و رمان: پیش از آشنایی با ادبیات غرب، داستان‌نویسی در ایران محدود به قالب‌های سنتی مانند حکایت و قصه بود. ترجمه رمان‌های غربی، الگوهای جدیدی برای داستان‌نویسی به ادبیات فارسی معرفی کرد. (میرعابدینی، ۱۳۹۷: ۳۱)

۲. گسترش نمایشنامه‌نویسی: آشنایی با نمایشنامه‌های اروپایی، به رواج تئاتر و نمایشنامه‌نویسی در ایران انجامید. حسن جوادیمی‌نویسد: نمایشنامه‌نویسی مدرن در ایران، مدیون ترجمه آثار مولیر، شکسپیر و چخوف است. (جوادی،۱۳۹۳: ۱۴)

۳. تحول در شعر: شعر نو فارسی نیز از ترجمه اشعار غربی تأثیر پذیرفت. نیما یوشیج با آشنایی با شعر فرانسه، به تحول در ساختار شعر فارسی پرداخت. شفیعی کدکنی معتقد است که ترجمهٔ اشعار غربی در شکل‌گیری جریان نوگرایی در شعر فارسی نقش اساسی داشت. (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۰: ۳۴)

۴. ورود نقد ادبی مدرن: با ترجمه آثار انتقادی غرب، نقد ادبی نیز در ایران رشد کرد. مقالات انتقادی در مجلاتی چون سخن و یغما، به معرفی مکاتب نقد ادبی غرب می‌پرداختند. (آژند، ۱۳۸۸: ۱۸)

تحولات زبانی و ساده‌نویسی

ترجمهٔ آثار غربی به تحول در زبان فارسی و ساده‌شدن نثر کمک کرد:

۱. ساده‌نویسی: مترجمان برای انتقال مفاهیم جدید، ناچار به ساده‌سازی زبان بودند. این امر به کاهش تکلف در نثر فارسی انجامید. (خانلری، ۱۳۹۰: ۱۳)

۲. واژه‌سازی: ورود مفاهیم جدید، نیاز به واژه‌سازی را افزایش داد. مترجمان با معادل‌سازی برای واژگان غربی به غنای زبان فارسی کمک کردند. فرهنگستان زبان و ادب فارسی نیز در دورهٔ رضاشاه پهلوی، نقش مهمی در این زمینه ایفا کرد. (معین، ۱۳۸۹: ۳۳)

۳. گسترش زبان محاوره در ادبیات: ترجمهٔ رمان‌ها و نمایشنامه‌ها به ورود زبان محاوره به متون ادبی کمک کرد. جمالزاده در مقدمهٔ یکی بود یکی نبود به ضرورت استفاده از زبان مردم در ادبیات تأکید کرد. (جمالزاده، ۱۳۹۴: ۴۱)

تأثیرات اجتماعی و فرهنگی

ترجمهٔ آثار غربی، فراتر از حوزهٔ ادبیات، بر فرهنگ و جامعه ایرانی تأثیر گذاشت:

۱. آشنایی با مفاهیم مدرن: مفاهیمی چون آزادی، دموکراسی، حقوق شهروندی و ناسیونالیسم از طریق ترجمهٔ آثار غربی به ایران راه یافتند. آدمیت می‌نویسد: ترجمهٔ آثار منتسکیو، روسو و ولتر، در شکل‌گیری اندیشه‌های مشروطه‌خواهی نقش بسزایی داشت. (آدمیت،۱۳۹۳، ۱۸).

۲. تغییر نگرش به زن: ترجمهٔ رمان‌هایی با شخصیت‌های زن قوی، به تغییر نگرش جامعه به زنان کمک کرد. حضور شخصیت‌های زن مستقل در ادبیات ترجمه شده به گسترش اندیشهٔ برابری جنسیتی کمک کرد. (درانی، ۲۰۱۱: ۲۱)

۳. انتقاد اجتماعی: ترجمهٔ آثار انتقادی غرب، به رشد انتقاد اجتماعی در ایران کمک کرد. رمان‌های اجتماعی ترجمه‌شده، الگویی برای نویسندگان ایرانی شدند تا به نقد جامعه خود بپردازند. (آرین‌پور، ۱۳۸۷: ۸۱)

تأثیر مکاتب ادبی غربی بر شعر معاصر ایران

ورود مدرنیته به ایران و آشنایی ایرانیان با ادبیات غرب، تحولی عمیق در ساختار، محتوا و مفاهیم شعر فارسی پدید آورد. این تغییر پارادایم که از دوره مشروطه آغاز شد، به تدریج زمینه را برای ظهور شعر نو فارسی فراهم ساخت. (همو، ۱۳۸۲: ۱۱) شاعران ایرانی با مطالعه

و تأثیرپذیری از مکاتب ادبی غرب همچون رمانتیسم، سمبولیسم، رئالیسم و سوررئالیسم، ضمن حفظ هویت فرهنگی خود، توانستند افق‌های تازه‌ای را در شعر فارسی بگشایند. این مقاله می‌کوشد تا تأثیر این مکاتب و جریان‌های ادبی غربی را بر تحول شعر معاصر ایران مورد بررسی قرار دهد.

۲-۷. رمانتیسم و تأثیر آن بر شعر معاصر ایران

نمودهای احساس‌گرایی و طبیعت‌گرایی در آثار شاعران معاصر

رمانتیسم به عنوان یکی از مهم‌ترین مکاتب ادبی غرب در قرن نوزدهم، تأثیر عمیقی بر شعر معاصر ایران گذاشت. ویژگی‌های اصلی رمانتیسم شامل توجه به احساسات فردی، طبیعت‌گرایی، خیال‌پردازی، نوستالژی و گرایش به آزادی فردی است که به وضوح در شعر معاصر فارسی قابل مشاهده می‌باشد. (شمیسا، ۱۳۹۰: ۳۱)

نیما یوشیج، پدر شعر نو فارسی، در اشعار خود عناصر طبیعت را به گونه‌ای نمادین و احساسی به کار می‌گیرد که یادآور طبیعت‌گرایی رمانتیک‌هاست. او در اشعاری چون «ققنوس»، «مرغ آمین» و «خانه سریویلی» فضایی رمانتیک خلق می‌کند که در آن طبیعت و احساسات فردی درهم می‌آمیزند. حمیدی شیرازی نیز در مجموعه «اشک معشوق» نگرشی رمانتیک به عشق و طبیعت دارد. (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۱۰)

توجه به فردیت و بیان احساسات شخصی که از ویژگی‌های بارز رمانتیسم است، در شعر فروغ فرخزاد به اوج خود می‌رسد. فروغ در مجموعه‌هایی چون «اسیر»، «دیوار» و به ویژه «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد»، احساسات درونی خود را با صراحتی بی‌سابقه در شعر فارسی بیان می‌کند. نگاه او به زندگی، عشق و آزادی فردی، بازتابی از اندیشه‌های رمانتیک است که در قالب شعر نو فارسی ظهور یافته است. (مختاری، ۱۳۸۷، ۱۲۸-۱۴۵)

شفیعی کدکنی معتقد است که رمانتیسم ایرانی با رمانتیسم غربی تفاوت‌هایی دارد؛ چرا که شاعران ایرانی رمانتیسم را در بستر فرهنگ و ادبیات کهن ایرانی پذیرفته و آن را با عناصر بومی خود درآمیخته‌اند. او می‌نویسد: «رمانتیسم در ایران، نوعی نگرش التقاطی است که عناصری از سنت شعری ایران و عناصری از رمانتیسم غربی را در خود جای داده است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰، ۸۷)

۲-۸. سمبولیسم و تأثیر آن بر شعر معاصر ایران

استفاده از نمادها و تصاویر پیچیده در شعر نو فارسی

سمبولیسم به عنوان مکتبی که در واکنش به رئالیسم و ناتورالیسم در اواخر قرن نوزدهم در فرانسه شکل گرفت، تأکید خاصی بر استفاده از نمادها، ابهام هنری و تصاویر پیچیده داشت. این مکتب تأثیر شگرفی بر تحول شعر معاصر ایران گذاشت. (زرین‌کوب، ۱۳۸۵، ۱۵۴-۱۷۲)

مهدی اخوان ثالث در مجموعه‌هایی چون «زمستان» و «آخر شاهنامه» از نمادهای متعددی برای بیان مفاهیم اجتماعی و سیاسی بهره می‌گیرد. نمادهایی چون «زمستان»، «چاووش»، «کتیبه» و «میراث» در شعر او معانی عمیق و چندلایه‌ای دارند که تأثیر سمبولیسم غربی را نشان می‌دهد. (حسین‌پور چافی، ۱۳۸۴: ۳۷)

احمد شاملو نیز با تأثیرپذیری از شاعران سمبولیست فرانسوی، به ویژه آرتور رمبو و سن‌ژون پرس، زبان نمادین پیچیده‌ای را در اشعار خود به کار می‌گیرد. نمادهایی چون «شب»، «سپیده‌دم»، «پنجره» و «آینه» در شعر شاملو، لایه‌های معنایی متعددی دارند که فهم آن‌ها نیازمند آشنایی با دنیای ذهنی شاعر است. (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۲۱-۲۳۸)

سهراب سپهری در «هشت کتاب» خود، به ویژه در «حجم سبز» و «صدای پای آب»، جهان نمادین ویژه‌ای خلق می‌کند که در آن عناصر طبیعت و مفاهیم عرفانی به نمادهایی برای بیان تجربه‌های شهودی تبدیل می‌شوند. استفاده سپهری از نمادهایی چون «آب»، «نیلوفر»، «باغ» و «پرنده» یادآور شیوه سمبولیست‌هاست، اما او این نمادها را با عرفان شرقی و اندیشه‌های بودایی درمی‌آمیزد. (شایگان، ۱۳۹۲: ۱۱۲-۱۳۸)

داریوش شایگان در کتاب «بت‌های ذهنی و خاطره ازلی» اشاره می‌کند که سمبولیسم ایرانی، برخلاف نمونه غربی آن، ریشه در سنت عرفانی و فرهنگ کهن ایرانی دارد: «سمبولیسم در ایران با نگرش عرفانی و استعاری ادبیات کلاسیک فارسی پیوند خورده و ترکیب بدیعی ایجاد کرده است که تفاوت اساسی با سمبولیسم فرانسوی دارد.» (همان: ۱۲۷)

۲-۹. سوررئالیسم و تأثیر آن بر شعر معاصر ایران

تأثیر تخیل و ناخودآگاه در ساختار و محتوای اشعار

سوررئالیسم به عنوان جنبشی که در دههٔ ۱۹۲۰ در فرانسه شکل گرفت، به دنبال آزادسازی ذهن از قید منطق و عقل متعارف بود و بر نقش ناخودآگاه، رؤیا و تصاویر غیرعقلانی تأکید داشت. این مکتب تأثیر عمیقی بر برخی از شاعران معاصر ایران گذاشت. (رویین، ۱۳۸۰: ۸۹-۱۰۷)

احمد شاملو در برخی از اشعار خود، به ویژه در مجموعه «هوای تازه» و «باغ آینه»، از تصاویر سوررئالیستی بهره می‌گیرد. تصاویر غیرمنتظره، ترکیب‌های زبانی بدیع و فروپاشی منطق روایی در برخی از اشعار او، یادآور تکنیک‌های سوررئالیستی است. (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۸۷-۲۰۳)

یداله رؤیایی در مجموعه «دریایی‌ها» و «از سکوی سرخ» تجربه‌های سوررئالیستی جسورانه‌ای را در شعر فارسی به نمایش می‌گذارد. ذهنیت سیال، تصاویر خواب‌گون و زبان رمزآلود او تأثیر مستقیم سوررئالیسم فرانسوی را نشان می‌دهد. (حسینی، ۱۳۹۰: ۱۴۳-۱۵۵)

بهرام صادقی گرچه بیشتر به عنوان داستان‌نویس شناخته می‌شود، اما در نثرهای شاعرانه خود، به ویژه در «ملکوت»، عناصر سوررئالیستی را به کار می‌گیرد که تأثیر عمیقی بر شاعران پس از خود گذاشته است. (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۱۷۶-۱۹۸)

رضا براهنی در کتاب «طلا در مس» سوررئالیسم ایرانی را این‌گونه توصیف می‌کند: «سوررئالیسم در ایران، مانند همتای غربی خود، به دنبال درهم شکستن ساختارهای منطقی زبان و اندیشه است، اما این شکستن با نوعی نوستالژی فرهنگی و بازگشت به اسطوره‌های کهن ایرانی همراه است که به آن حال و هوایی متفاوت می‌بخشد.» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۹۲)

۲-۱۰. نقش ترجمه در انتقال مفاهیم و سبک‌های غربی

ترجمهٔ آثار شاعران غربی و نقش مترجمان در آشنایی شاعران ایرانی با سبک‌ها و مفاهیم جدید

ترجمهٔ آثار ادبی غرب به فارسی، نقش بی‌بدیلی در انتقال مفاهیم و سبک‌های نوین به ادبیات ایران داشته است. مترجمان با برگرداندن آثار شاعران بزرگ غربی، زمینه را برای آشنایی شاعران ایرانی با جریان‌های ادبی معاصر جهان فراهم ساختند. (کریمی حکاک، ۱۳۸۴: ۸۷-۱۱۲)

احمد شاملو با ترجمه آثار شاعرانی چون لورکا، پابلو نرودا و لانگستون هیوز، تأثیر مهمی بر معرفی سبک‌های نوین شعری به ایران گذاشت. ترجمه‌های او از اشعار این شاعران، نه تنها بر کار خود او، بلکه بر نسل‌های بعدی شاعران ایرانی نیز تأثیر گذاشت. (آشوری، ۱۳۸۶: ۱۳۴-۱۴۹)

پرویز ناتل خانلری با ترجمه اشعار شاعران اروپایی و نوشتن مقالات تحلیلی درباره سبک‌های شعری غرب، در معرفی مکاتب نوین ادبی به ایرانیان نقش مهمی ایفا کرد. مجله «سخن» به سردبیری او، یکی از مهم‌ترین رسانه‌های معرفی ادبیات غرب به ایرانیان بود (آجودانی، ۱۳۸۷: ۱۶۷-۱۸۳)

نجف دریابندری با ترجمه آثار فلسفی و ادبی غرب، به ویژه آثار اگزیستانسیالیستی، تأثیر عمیقی بر اندیشه و زبان شاعران معاصر ایران گذاشت. ترجمه او از «چنین گفت زرتشت» نیچه، بر نگرش فلسفی بسیاری از شاعران و نویسندگان ایرانی تأثیر گذاشت (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۲۵۶-۲۷۴)

محمدرضا شفیعی کدکنی در «ادوار شعر فارسی» به نقش مترجمان در انتقال مفاهیم ادبی غرب به ایران اشاره می‌کند: «مترجمان ادبیات غرب، در واقع پل ارتباطی میان فرهنگ ایرانی و جریان‌های ادبی جهان بودند. آن‌ها نه تنها متون ادبی را ترجمه می‌کردند، بلکه نوعی تفسیر فرهنگی نیز ارائه می‌دادند که به فهم بهتر این متون در بستر فرهنگ ایرانی کمک می‌کرد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۰۴)

تأثیر ترجمهٔ بر زبان و بیان شعری و ورود واژگان و تعابیر نو به زبان شعر فارسی

ترجمهٔ آثار ادبی غرب به فارسی، علاوه بر انتقال مفاهیم و سبک‌های نوین، بر زبان و بیان شعری فارسی نیز تأثیر عمیقی گذاشت. این تأثیر را می‌توان در ورود واژگان، اصطلاحات و ساختارهای نحوی جدید به شعر فارسی مشاهده کرد. (آشوری، ۱۳۸۶: ۱۵۶-۱۷۲)

نیما یوشیج با آشنایی با ادبیات غرب از طریق ترجمه‌ها، ساختار نحوی شعر فارسی را دگرگون ساخت. او برخی از ویژگی‌های نحوی زبان‌های اروپایی را در شعر فارسی به کار گرفت که پیش از آن در شعر کلاسیک فارسی سابقه نداشت. جابجایی ارکان جمله، استفاده از جملات معترضه طولانی و شکستن وزن و قافیه، از جمله نوآوری‌های او بود که متأثر از شعر غرب بود. (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۱۷۶-۱۹۲)

احمد شاملو تحت تأثیر ترجمه‌هایش از شعر غرب، زبان شعری نوینی را ابداع کرد که در آن واژگان کهن فارسی با ساختارهای نحوی مدرن ترکیب می‌شدند. این زبان که به «زبان شاملویی» شهرت یافت، تأثیر عمیقی بر نسل‌های بعدی شاعران گذاشت. (حقوقی، ۱۳۷۹: ۱۹۸-۲۱۵)

داریوش آشوری در کتاب «شعر و اندیشه» اشاره می‌کند که ترجمه‌های ادبی، مفاهیم جدیدی را وارد زبان فارسی کردند که پیش از آن معادلی در فارسی نداشتند: «مفاهیمی چون اگزیستانسیالیسم، آلیناسیون، آبسورد و سوررئال، از طریق ترجمه‌ها وارد زبان و اندیشه ایرانی شدند و به تدریج در شعر و ادبیات معاصر ایران جایگاه خود را یافتند» (آشوری، ۱۳۸۶: ۱۶۷)

۲-۱۱. بررسی موردی تأثیرپذیری شاعران معاصر

احمد شاملو: تلفیق شعر کلاسیک با شعر مدرن و تأثیرپذیری از ادبیات غرب

احمد شاملو (۲۰۰۰-۱۹۲۵) یکی از تأثیرگذارترین شاعران معاصر ایران است که توانست میان شعر کلاسیک فارسی و جریان‌های ادبی مدرن غرب پیوندی عمیق برقرار کند. شاملو با آشنایی گسترده با ادبیات جهان از مکاتب مختلف ادبی غرب تأثیر پذیرفت. (حقوقی، ۱۳۷۹: ۱۷۸-۱۹۶)

تأثیرپذیری شاملو از سمبولیسم فرانسوی، به ویژه شاعرانی چون آرتور رمبو و سن‌ژون پرس در استفاده او از نمادهای پیچیده و چندلایه آشکار است. زبان نمادین شاملو در مجموعه‌هایی چون «باغ آینه» و «آیدا در آینه»، یادآور شیوه سمبولیست‌هاست، اما او این زبان را با عناصر اساطیری و فرهنگی ایران درمی‌آمیزد. (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۲۱۲-۲۲۸)

شاملو همچنین از شاعران متعهد آمریکای لاتین، به ویژه پابلو نرودا و لورکا، تأثیر پذیرفت. مفهوم شعر متعهد و اجتماعی در کار شاملو، به ویژه در مجموعه‌هایی چون «هوای تازه» و «دشنه در دیس»، متأثر از این شاعران است. (آتشی، ۱۳۸۵: ۱۲۳-۱۴۵)

رضا براهنی در «طلا در مس» شاملو را شاعری می‌داند که توانسته است میان سنت ادبی ایران و مدرنیسم غربی آشتی برقرار کند: «شاملو با تکیه بر میراث زبانی و فرهنگی ایران، و همزمان با آگاهی عمیق از تحولات ادبیات جهان، زبان شعری نوینی را بنیان نهاد که هم ریشه در گذشته دارد و هم رو به آینده.» (براهنی، ۱۳۸۰: ۲۱۳)

نیما یوشیج: نقش او در تحول شعر فارسی و تأثیرپذیری از مکاتب غربی

نیما یوشیج (۱۹۶۰-۱۸۹۷) بنیان‌گذار شعر نو فارسی، با مطالعه و آشنایی با ادبیات غرب، تحولی بنیادین در شعر فارسی ایجاد کرد. او با شکستن قالب‌های کهن و ایجاد فرم و محتوای جدید، راه را برای نسل‌های بعدی شاعران ایرانی هموار ساخت. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۸۹-۱۲۴)

تأثیرپذیری نیما از رمانتیسم فرانسوی، به ویژه شاعرانی چون لامارتین و ویکتور هوگو، در توجه او به طبیعت و بیان احساسات فردی آشکار است. اشعاری چون «افسانه»، «قصه رنگ پریده» و «مرغ آمین» نشان‌دهندهٔ این تأثیرپذیری است. (پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۷۶-۹۸)

نیما از سمبولیسم فرانسوی نیز تأثیر پذیرفت و عناصر نمادین فراوانی را در اشعار خود به کار برد. استفاده او از نمادهایی چون «شب»، «مرغ»، «دریا» و «کوهستان» یادآور شیوه سمبولیست‌هاست، اما او این نمادها را در بستر فرهنگ بومی ایران به کار می‌گیرد. (شمیسا، ۱۳۹۰: ۱۳۲-۱۵۴)

مهدی اخوان ثالث در مقالهٔ «نیما و شعر اروپایی» اشاره می‌کند که تفاوت اصلی نیما با شاعران غربی در این است که نیما هرگز تقلید صرف نکرد، بلکه با هضم عناصر شعر غربی در سنت ادبی ایران، فرم و محتوای نوینی را ابداع کرد: «نیما غرب را نه برای تقلید، بلکه برای شناخت بهتر ظرفیت‌های زبان فارسی مطالعه می‌کرد. او می‌خواست بداند چگونه می‌توان زبان فارسی را با حفظ اصالت آن، به سوی بیان مدرن هدایت کرد.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۵: ۱۱۶)

فروغ فرخزاد: بازتاب مفاهیم مدرن و انسان‌گرایانه در اشعار وی

فروغ فرخزاد (۱۹۶۷-۱۹۳۵) یکی از درخشان‌ترین صداهای شعر معاصر ایران است که با وجود عمر کوتاه، تأثیری ژرف بر شعر فارسی گذاشت. او با آشنایی با ادبیات غرب و مکاتب ادبی مدرن، مفاهیم نوینی را وارد شعر فارسی کرد. (مختاری، ۱۳۸۷: ۱۱۲-۱۳۴)

تأثیرپذیری فروغ از اگزیستانسیالیسم، به ویژه اندیشه‌های سارتر و سیمون دوبووار در اشعار متأخر او آشکار است. مفاهیمی چون آزادی فردی، مسئولیت انتخاب و تنهایی انسان مدرن در مجموعه‌های «تولدی دیگر» و «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» به خوبی نمایان است. (حقوقی، ۱۳۷۹: ۱۵۴-۱۷۰)

فروغ از فمنیسم مدرن نیز تأثیر پذیرفت و مسائل زنان را با صراحتی بی‌سابقه در شعر فارسی مطرح کرد. او در اشعار خود، به نقد نگاه سنتی به زن در جامعه ایرانی می‌پردازد و خواهان برابری و آزادی زنان است. (آتشی، ۱۳۸۵: ۱۵۶-۱۷۲)

محمد حقوقی در کتاب «شعر زمان ما: فروغ فرخزاد» اشاره می‌کند که فروغ توانست میان تجربه شخصی خود و مفاهیم مدرن غربی پیوندی عمیق برقرار کند: «فروغ مفاهیم مدرن غربی را از دریچه تجربه زیسته خود می‌دید و آن‌ها را با زبانی شخصی و درونی بیان می‌کرد. شعر او پیوندی است میان خصوصی‌ترین لحظات یک زن ایرانی و جهانی‌ترین دغدغه‌های انسان مدرن.» (حقوقی، ۱۳۷۹: ۱۶۹)

۲-۱۲. تأثیر ادبیات متعهد غرب بر شعر مشروطیت و پس از آن

نقش ادبیات متعهد اروپایی در شکل‌گیری مفاهیم آزادی‌خواهانه و اجتماعی در شعر فارسی

ادبیات متعهد اروپایی، به ویژه آثار نویسندگان و شاعران انقلابی و آزادی‌خواه، تأثیر عمیقی بر شکل‌گیری مفاهیم آزادی‌خواهانه و اجتماعی در شعر دوره مشروطیت و پس از آن گذاشت. (آجودانی، ۱۳۸۷: ۱۲۴-۱۴۵)

۳. نتیجه گیری

ترجمه ادبیات غرب در اواخر دوره قاجار و اوایل پهلوی، نقطه عطفی در تاریخ فرهنگی ایران به شمار می‌آید. این جریان، نه تنها باعث تحول در ساختار و محتوای ادبیات فارسی شد، بلکه به تغییرات اجتماعی و فرهنگی عمیقی در جامعه ایرانی انجامید. مترجمان پیشگامی چون میرزا حبیب اصفهانی و محمدعلی جمالزاده، با معرفی قالب‌ها و مفاهیم جدید، راه را برای نوگرایی در فرهنگ و ادبیات ایران هموار کردند.

امروزه، میراث آن دورهٔ ترجمه، همچنان در ادبیات و فرهنگ ایران پابرجاست. همانطور که کامشاد (۱۳۸۶) اشاره می‌کند: "آنچه امروز به عنوان ادبیات معاصر ایران می‌شناسیم، ریشه در آن جریان ترجمه دارد که در اواخر قاجار و اوایل پهلوی شکل گرفت. (کامشاد،۱۳۸۶: ۲۷۸) درک صحیح این جریان تاریخی، کلید فهم تحولات فرهنگی و اجتماعی ایران معاصر است.

کتاب‌شناسی

آجودانی، ماشاءالله (۱۳۹۲)، ***مشروطهٔ ایرانی***، تهران: اختران.

احسانی، نازنین (۱۴۰۳)، «بررسی میزان تاثیرپذیری شهریار از اشعار ایرج میرزا بر اساس نظریهٔ بینامتنیت ژولیا کریستوا»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶، صص ۴۸-۶۵

احمدی‌راد، سارا (۱۴۰۱)، «عناصر داستانی در روایت انکار کردن موسی (ع) بر مناجات شبان بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ۲، صص ۸۹-۱۱۳

آدمیت، فریدون (۱۳۹۳)، ***اندیشه‌های میرزا فتحعلی آخوندزاده***، تهران: خوارزمی.

آرین پور، یحیی (۱۳۸۷)، ***از صبا تا نیما***، تهران: زوار.

آژند، یعقوب (۱۳۸۸)، ***ادبیات نوین ایران***، تهران: امیرکبیر.

آذرنگ، عبدالحسین، (۱۳۹۲)، ***تاریخ ترجمه در ایران***، تهران: ققنوس.

امجدیان، هنگامه (۱۴۰۱)، «تفاوت شعر طبیعی با شعر دربارهٔ طبیعت و خوانش مانیفست شعر سبز»، ***پژوهش‌های نوین ادبی، دورهٔ اول***، شمارهٔ اول، صص ۷۹-۱۰۰

انصاری‌کیا، امید (۱۴۰۳)، «فرزند زمان خود بودن در شعر سهراب، شاملو و اخوان ثالث»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۳، شمارهٔ ۵، صص ۷۷-۱۰۰

انصاری کیا، امید (۱۴۰۴)، «تأملی بر ناتورالیست و سمبولیسم، محملی برای بیان رئالیسم در ادبیات معاصر»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۷، صص ۹۵-۱۲۰

براون، ادواردگرانویل (۱۳۸۸)، ***تاریخ ادبیات ایران***، ترجمهٔ رشید یاسمی، تهران: مروارید.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۲۰۰۹)، ***از کوچهٔ رندان***، تهران: امیرکبیر.

کاظم‌پور، مهسا (۲۰۲۲)، «نقش ترجمه در گسترش فرهنگی جوامع (با تکیه بر رمان سرگذشت ژیل بلاس اثر آلن رنه لوساژ)»، ***مطالعات نقد زبانی و ادبی***، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲۳، صص ۵۶-۷۸

جمالزاده، محمد علی (۱۳۹۴)، ***یکی بود یکی نبود***، تهران: سخن.

جوادی، حسن (۱۳۹۳)، ***تاریخ طنز در ادبیات فارسی***، تهران: کاروان.

خانلری، پرویز (۱۳۹۰)، ***تاریخ زبان فارسی***، تهران: نیل.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۲۰۱۴)، ***با چراغ و آینه: در جستجوی ریشه‌های تحول شعر معاصر ایران***، تهران: سخن.

شامیان ساروکلائی (۲۰۱۰)، «حکایت‌های لافونتن در شعر معاصر ایران»، ***تاریخ ادبیات***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، ***ادوار شعر فارسی***، تهران: سخن.

صیدی، ناهید (۱۴۰۱)، «نوآوری‌ها در فرم ذهنی غزل فرم و غزل مینی‌مال»، پژوهش‌های نوین ادبی، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، صص ۱۴۷-۱۷۰

عباسی فریدنی، بهروز (۱۴۰۲)، «انگیختارهای اسطوره گرایی رمان غرب»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص۱۸۳-۲۰۱

عبداله زاده نصرالدین (۱۴۰۳)، «ردپای موسیقی غزلیات بیدل دهلوی در غزلیات سلیمان بابانی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶، صص ۱۸۷-۲۱۲

فراستخواه، مقصود (۱۳۹۴)، ***سرآغاز نواندیشی معاصر***، تهران: علمی و فرهنگی.

فلاح، سارا (۱۴۰۲)، «جلوه‌های طنز در دفتر دوم مثنوی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص۲۰۳-۲۳۰

فیروزآبادی، سیدسعید (۲۰۰۹)، «نیما یوشیج و راینر ماریا ریلکه نمونه‌ای از تأثیر ادبیات آلمان بر ادبیات معاصر ایران»، ***مطالعات ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۹، صص ۱۰۳-۱۱۴

قاسمی پویا، اقبال (۱۳۹۰)، ***مدارس جدید در دورهٔ قاجاریه***، تهران: نشر دانشگاهی.

کاتوزیان، محمد علی همایون (۱۳۹۵)، ***ایران جامعه کوتاه‌مدت***، تهران: نی.

کامشاد، حسن (۱۳۸۶)، ***پایه‌گذاران نثر جدید فارسی***، تهران: نی.

مساعد مهری، حسام‌پور سعید (۲۰۲۱)، ***نقد و مقایسهٔ شیوه تاریخ ادبیات نگاری دو کتاب تاریخ و تحول ادبیات جدید ایران و پایه‌گذاران***، تهران: نشر جدید فارسی.

محبوبی اردکانی، حسین (۱۳۹۱)، ***تاریخ مؤسسات تمدنی جدید در ایران***، تهران: دانشگاه تهران.

معین، محمد (۱۳۸۹)، ***فرهنگ فارسی***، تهران: امیرکبیر.

مینوی، مجتبی (۱۳۸۸)، ***نقد حال***، تهران: خوارزمی.

میرعابدینی، حسن (۱۳۹۷)، ***صد سال داستان‌نویسی در ایران***، تهران: چشمه.

ناطق، هما، (۱۳۸۹)، ***کارنامهٔ فرهنگی فرنگی در ایران***، تهران: خوارزمی.

درانی، عصمت (۲۰۱۱)، «تصویر زن در شعر شاعران زن معاصر ایران»، ***دانش***، دورهٔ ۲۷، شمارهٔ ۱۰۴، ۱۹۷-۲۱۶

همایون کاتوزیان، محمد علی (۱۳۹۲)، ***دولت و جامعه در ایران***، تهران: مرکز.

یارشاطر، احسان (۱۳۹۵)، ***تاریخ ادبیات فارسی نوین***، تهران: سخن.

The Influence of Western Literature on Contemporary Iranian Poetry

Raheleh Iranpour

۱. Instructor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bayza Branch, Bayza, Iran. Email: rahele.iranpour@iau.ac.ir

Article Info (۷۱-۹۲)

Article type: Research Article

Article history: Received: ۰۲/۱۱/۲۰۲۴

Accepted: ۰۷/۰۵/۲۰۲۵

Keywords: Translation, Contemporary Poetry, Western Literature, Influence, Western Literature

ABSTRACT

Contemporary Iranian poetry, especially from the late Qajar period and after the Constitutional Revolution, underwent significant transformations under the influence of Western literature. This influence is evident in both form and content. Iranian poets, familiar with European literature—particularly the schools of Romanticism, Symbolism, and Modernism—moved away from traditional Persian poetic forms and embraced innovation in structure and expression. Nima Yooshij, known as the father of modern Persian poetry, inspired by Western techniques, brought about a fundamental transformation in Iranian poetry, introducing concepts such as individualism, nature-oriented themes, and a critical perspective on society into Persian poetry. These influences were not limited to form; we also witnessed changes in content. Contemporary poets, inspired by the philosophical, social, and political themes of Western literature, addressed issues such as humanity, freedom, justice, and existence. This cultural interaction allowed contemporary Iranian poetry to act as a bridge between tradition and modernity, playing a significant role in reflecting the intellectual and social transformations of society. Ultimately, the influence of Western literature not only enriched Persian poetry but also positioned it as part of the global literary movement.

خوانش نمادها و بینش‌ها در بخش اساطیری شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسه هومر

سعدالله رحیمی[۱]- *محمددیانتی[۲]- مجید حاجی زاده[۳]

۱. دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران
۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: M.dianati@yahoo.com
۳. استادیار گروه دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد کرمان، دانشگاه آزاد اسلامی، کرمان، ایران

اطلاعات مقاله (۱۱۳-۹۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۱۳

واژه‌های کلیدی:
نماد
بینش
شاهنامه
ایلیاد
ادیسه

چکیده

هدف این پژوهش تطبیق نمادها و گونهٔ بینش‌ها در بخش اساطیری شاهنامه و ایلیاد و اودیسه است که در پژوهش‌های ادبی کلاسیک جایگاهی خاص دارند. این تحقیق از نظر هدف، بنیادی و بر اساس ماهیت تحقیق گردآوری داده‌ها، کیفی و مبتنی بر روش تطبیقی توصیفی است. با توجه به هدف پژوهش، بیت‌ها به عنوان واحد تحلیل و برگرفته‌ها از متن کامل شاهنامهٔ فردوسی تصحیح هشت‌جلدی جلال خالقی مطلق و کتاب ایلیاد و ادیسهٔ هومر با ترجمهٔ سعید نفیسی است. چارچوب نظری این رویکرد شامل نمادها، بینش‌ها با مقوله‌ها و استعاره‌های فرهنگی مبنای مطالعه است. یافته‌های تحقیق نشان داد نمادها و نگرش‌ها در ارتباط اجتماعی مبتنی بر فلسفهٔ فکری خردگرایانه در نگاه فردوسی و هومر مشتمل بر مولفه‌های هم‌زیستی مسالمت‌آمیز با دیگران، همچون: گفت‌وگوی سازنده میان افراد، نگرش مبتنی رشدگرایی و تعادل بخشی و قابل فهم بودن ارزش‌ها، اهمیت دلیری و پایایی در بیان رای و کردار درست و آگاهی اجتماعی است. در نتیجه به سبب ابعاد گسترده و جامعیت نمادها، در فرهنگ ملل بر ضرورت ساخت ابزارهای معتبر و بسته‌های آموزش مهارت که در این مطالعه شناسایی شد، توجه شود. سوال اصلی این است که نمادهای اخلاق در فلسفه حاکم بر گونهٔ بینش‌ها در جامعهٔ اساطیری ایران و یونان باستان از حیث وجوه افتراق و اشتراک اندیشهٔ فردوسی و نگاه هومر در بخش اساطیری و حماسی کدام‌اند.

۱. مقدمه

هرچه ادبیات کلاسیک خوانده می‌شود این مفهوم را آشکار می‌کند که نگرش شخصیت‌ها و تا حدودی گونهٔ بینش‌ها با وضعیت امروز سنخیت دارند و نیاز است بن‌مایه‌های اشتراک و افتراق در آثار کشورهای دیگر نیز مطالعه و نقد و تطبیق شود، زیرا به‌روز بودن ادبیات مساله‌ای مهم است. شاهنامهٔ فردوسی بازتاب دهندهٔ فرهنگ گذشتگان (سهاک،۱۴۰۳: ۲۲۲) در سال‌های آغازین هزارهٔ دوم سرایش شاهنامه، این نامهٔ سترگ همچنان در مقام بهین‌نامهٔ ایران، ارج و شکوه خویش را حفظ نموده و در حکم نسب‌نامهٔ قوم ایرانی، مایهٔ افتخار و اعتبار فارسی زبانان قلمداد می‌گردد. (آچاک،۱۴۰۲: ۲) تحلیل و تطبیق این اثر با حماسهٔ هومر می‌تواند زوایای اندیشهٔ این دو حماسه‌سرا را روشن‌تر از پیش به دیگران بشناساند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

مفهوم سادهٔ نماد در لغت؛ نشان یا علامتی با معنایی خاص، سمبل.نیز نشانه ای نوشتاری یا چاپی که برای بیان هدف یا منظوری خاص به کار می رود.» (فرهنگ سخن: ۷۹۶۲) نماد، شیء بی‌جان یا موجود جانداری است که هم خودش است و هم مظهر مفاهیمی فراتر از خودش. (گلستانی شیشوان:۱)

بینش در زبان فارسی به معنای درک، شناخت و آگاهی آمده است. بینش به‌طورکلی به معنای توانایی درک و فهم عمیق موضوعات و مسائل است. از آن برای بیان نوعی آگاهی یا شناخت عمیق بهره می‌برند.» (عمید) نیز قدرت ادراک و شناخت معمولا وسیع و ژرف، بصیرت.» (فرهنگ سخن: ۱۱۹۰)

در مبانی نظری به این نکته باید توجه نمود که در اهمیت بعد راهبردی، نگاه مخالفت با نابرابری و تحقق عدالت (در نگاه فروسی و هومر) در جامعهٔ بشری و پاسداشت ارزش‌ها در نظریهٔ فطرت (در اسلام و قرآن) نزدیک و هم‌سو است که در محتوای تحقیق با طرح نمادهایی مشابه و متفاوت در نگاه فردوسی و هومر برای رسیدن به جواب پرسش اصلی تحقیق بدان پرداخته شده است.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

به باور فردوسی جوهرهٔ وجودی اخلاق و تربیت برتر، انسان بودن و انسانی اندیشیدن است. در نگاه حماسه سرای یونان نیز هومر معتقد است اگر اخلاق پسندیده شود سیر حرکت جامعه به سوی پیشرفت، سریع‌تر و مردمان به یکدیگر مطمئن‌تر می‌شوند و اطمینان و خاطر آسوده داشتن نتایج خوب فراوان در افراد جامعه دارد.

شکاف تحقیقاتی: در اهمیت توجه و پرداختن به نمادها و لحاظ نمودن بینش‌های متعدد با ابزارهایی چون اخلاق و سیاست است و اشاره به خلاهای موجود، همان توجه به کاستی‌هاست که نیاز به جبران دارد. در یک نگاه تطبیقی بسترسازی برای داشتن جامعه‌ای رو به رشد، شناخت نمادها و توجه به نوع بینش‌ها لازم است. بررسی‌ها بر این مساله صحه می‌گذارد که نمادها در رعایت موازین اخلاقی و سیاسی راه رسیدن به اهداف کوتاه مدت و کلی یک جامعه تا چه اندازه تعیین کننده است. از طرفی ارتباط تنگاتنگ مسالۀ اخلاق و سیاست و وجود نمادها و نوع بینش‌ها در اساطیر کهن ایران و ایلیاد و ادیسه هومر قابل درک است.

۱-۳. پیشینۀ پژوهش

تحقیقات بسیار ارزشمندی دربارۀ ادبیات کلاسیک دیده می‌شود. «شاهنامۀ فردوسی به زبان‌های ازبکی، ارمنی، اوکراینی، تاجیکی، روسی، گرجی، به همراه زبان‌های زندۀ سراسر دنیا ترجمه شده است.» (رادفر، ۱۳۷۸: ۲۰۹) استاد جلال خالقی مطلق با دقت نظر بالا طیف بزرگی از دغدغه‌های موجود پژوهشگران دربارۀ شاهنامه را برطرف نموده و این بخش از ادبیات کلاسیک در فرهنگ ملی را سنگ تمام گذاشتند. سعید نفیسی شاهنامه را در سال ۱۳۱۰ چاپ کرده‌اند. ایشان در سال ۱۳۳۴ اول بار ایلیاد و سال ۱۳۳۷ ادیسه را نیز ترجمه نموده است. «روی هم رفته هشت ترجمه از زمان هومر از زمان باستان مانده» (ایلیاد و ادیسه، ۱۳۹۰: ۶۳۳) که دو ترجمۀ آن به نثر و یک ترجمه به نظم به زبان فارسی صورت گرفته است.

در گزیدۀ تحقیقات خارجی «تاریخ حماسۀ هومر مربوط به دورۀ باستان کلاسیک است، یعنی زمینۀ تاریخی حماسۀ هومر، زمان فروپاشی عصر تأسیس برنز در اوایل قرن دوازدهم قبل از میلاد است. بنابراین؛ هومر حدود ۴۰۰ سال از موضوع خود جدا می‌شود. دوره‌ای که به دوره‌های تاریک یونان معروف است. جغرافیای آن زمان یونان را در عصر آهن، زمان هومر به تصویر نمی‌کشد. همان‌طور که فردوسی دورۀ اشکانیان را در هالۀ ابهام می‌گذارد.

قدیمی‌ترین نسخۀ خطی موجود از ایلیاد در قرن دهم وجود دارد که به وسیلۀ دیمیتریوس ویرایش و توسط برناردوس سیلوستریس در فلورانس در سال ۱۴۸۸میلادی منتشر شده است.» (هرودت، ۱۹۵۴: ۴۱)

سعید نفیسی، مترجم ایلیاد و ادیسه یک تنه، همچون پهلوانان آثار حماسی، پایبند به متن است و در این پژوهش از ترجمۀ ایشان دربارۀ ایلیاد و ادیسۀ هومر بهره گرفته شد. مطالعات نشان داد «پیشینۀ جستجوی کار اخلاقی در نوشتار در قرن بیستم مطرح شد، ولی پیشینۀ

واقعی آن به آرای فیسلوفان یونان باستان همچون افلاطون و توجهات اخلاقی دیگران باز می گردد.» (اسکات، ۱۳۷۳: ۴۶۴)

بررسی‌ها نشان داد، ادبیات در این دوره از ادبیات یونان غایب است و فقط رسم‌الخط مسینی دربارهٔ تجارت از نخستین نوشته‌ها در یونان است. بعدها ادبیات منثور یونان در قالب خطابهٔ سیاسی، تاریخ نگاری و فلسفه و رسم‌الخط یونانی بود که بعدها ادبیات اروپا را تحت تاثیر قرار داد و هومر آفرینندهٔ تمدن یونان است.

قلم فردوسی و هومر، راهنمایی است که محور سیاسی و اخلاقی مردم دو خطه از جهان، به آشنایی و نژاد نخست خود نزدیک شوند و این مساله می‌تواند بسیار نواقص درون فردی و فرامرزی را برطرف نماید، ولی سوال اصلی این است که نمادهای اخلاق در فلسفهٔ حاکم بر گونهٔ بینش‌ها در جامعهٔ اساطیری ایران و یونان باستان از حیث وجوه افتراق و اشتراک اندیشهٔ فردوسی و نگاه هومر در بخش اساطیری و حماسی کدام‌اند و بازبرد تطبیق نمادها و گونهٔ بینش‌ها در این آثار تا چه اندازه برای همگان در راستای رشد نواندیشی و توسعهٔ همه‌جانبهٔ جامعه مفید فایده و تا چه اندازه می‌تواند راهگشای چالش‌ها در وضعیت موجود در جامعه باشد. پژوهش پیش رو برای پرداخت به این نکات نوآورانه است.

۲. بحث

۲-۱. جذابیت و گیرایی در رویدادها و موجودات

در شاهنامه، رویدادهای ناآشنا و موجودات شگفت که از توانائی‌های ناشناخته و نمادین برخوردارهستند، نقش جذاب و گیرایی در روند تکاملی اسطوره‌ها و حماسه‌ها دارند. نمادهایی همچون سروش، سیمرغ، دیو، مار، میش، فر، عصا، اسب، اژدها، پیشگو، از عناصر و عوامل اسطوره و حماسه دانسته شده‌اند. در تقابل این موجودات موهوم اساطیری در ایلیاد و ادیسه، خدای دریا، خدای خشم، خدای پیشگویی، خدای خواب درکارند، تا هم راهنما باشند و گره گشا و هم مسبب عوامل به وجود آورندهٔ سختی‌ها به شمار آیند. در وجود هر کدام از موجودات دخیل در اسطوره و حماسه، ابعاد گسترده‌ای از فرهمندی و هدایت وجود دارد، ضمن این که زمانی از بدخویی در انجام کار خود شرمی ندارند.

۲-۲. نمادها

۲-۲-۱. فرّ

فرّ در شاهنامه نماد لطف ایزدی است و این فرّ خجسته وصفی دارد: «فرّ نیرومند کیانی، آن فرّ پیروز، زبردست، پرهیزکار، خردمند، سعید و چالاک را که از همهٔ آفریدگان چیره‌دست‌تر

است را می‌ستاییم. فرّی که از آن اهورامزداست و اورمزد به یاری آن آفریدگان خود را پدید آورد. آفریدگانی بسیار و خوب، بسیار و زیبا، بسیار و دل‌انگیز، بسیار و کار آمد، بسیار و درخشان.» (صفا، ۱۳۶۹: ۱۳۵) گشتاسپ چون فرهّ و راز بزرگ را دید، رواج دین را پذیرفت. (جعفرزاده و همکاران،۱۴۰۳: ۷۳) تکریم و احترامی که به فرّ داده می‌شود، تکریم صاحب و دارندۀ فرّ است. در ایلیاد و ادیسه، شاه به مفهوم شاهان شاهنامه دیده نمی‌شود، بلکه آن‌ها سران سپاه خود محسوب می‌شوند که از سراسر کشور برای کمک به آگاممنون، گروه گروه به سوی تروا آمده اند. «شاهان که پروردۀ زئوس بودند، کوشیدند تا در گرداگرد آگاممنون صفت هایشان را بیارایند.» (ایلیاد، ۱۳۷۸: ۹۸) به جای فرّ شاهنامه، در ایلیاد از قبایل جنگجویی که متحد نابودی تروا هستند نام برده می‌شود. (همان: ۲۹۵) در ادبیات اسطوره‌ای «فره مترادف با خویش‌کاری یعنی انجام وظیفه است.» (آموزگار، ۱۳۸۳: ۷۹) این خویشکاری رستم است که باعث می‌شود، مهرش علاوه بر زورش بر تن آدمی غالب آید. زور بدنی و تنی پهلوانان باید هم‌طراز با زور روانی آنان باشد تا بتوانند شایستگی حراست از مرزهای سرزمین را پیدا کنند. هر پهلوانی باید یک سری اصول روانی و روحی را رعایت کند که نخستین اصل مهم از این اصول، دلبستگی به آب و خاک است و رستم این خصلت و خصوصیت را در خود دارد، چون ویژگی‌های شخصی رستم، ویژگی انسان برتر است. او حتی ندای کمک غیر ایرانیان را می‌شنود و برای آزادی آن‌ها و پاس‌داشت نام خودش کوشش می‌کند.» (سرامی، ۱۳۶۸: ۱۱۳) در برابر فرّه ایزدی حماسه‌های ایرانی از طرف زئوس عصایی به خدایان زیردست که گویی شاه کشور محسوب می‌شوند، اعطا می‌شود. این عصا را هفائستئوس صنعت‌گر، برای زئوس فرمان‌روایی آسمان‌ها ساخته بود. در شاهنامه چنین حکمی رستم از کی‌خسرو دارد.

۲-۲-۲. سیمرغ

از موجودات شگفت داستان‌های اساطیری و حماسی که گره‌گشایی در کارها دارد و به قهرمان میدان رزم که نتواند یک‌تنه از عهدۀ کار بزرگ برآید، کمک می‌کند سیمرغ است. باور به توانایی سیمرغ، در پیشگویی مرگ اسفندیار و فرجام شوربختی کشندۀ افراسیاب از طرف سیمرغ، راز دانایی و آینده‌نگری او را برملا و بذر اخلاق نیک و سیاست راستین را پراکنده می‌کند.

شاهنامه بازتابی از بافت کلی فرهنگ اجتماعی روزگار فردوسی و یافته‌های اوست که جنبۀ گستردگی اخلاقی و مردم شناختی آن در پیوندهایی چون تولد، دوران کودکی و نوجوانی و جوانی و آماده سرفرازی از خود نشان داده و آبرو و حیثیت ملی و استقلال میهنی را حفظ

کرده و سرانجام به استقبال مرگ رفته، چه در بستر و چه در میدان کارزار. «سیمرغ، پرنده‌ای اسطوره‌ای است که پس از سروش، مهم‌ترین چهرهٔ ایزدی شاهنامه است.

۲-۲-۳. سروش

سروش در شاهنامه پیام‌های ایزدی را به پهلوانان ابلاغ می‌کند. علاوه بر دیدن گودرز در خواب کی‌خسرو را که به کمک فرشتهٔ نیکو و مقدس، یعنی، سروش انجام می‌شود؛ برای نمونه فردوسی از زبان سیاوش می‌گوید:

به فرمان یزدان خجسته سروش مرا روی بنمود در خواب دوش

(شاهنامه، ۱۳۴۹، ج۳: ۶۱۷)

۲-۲-۴. دیو

در اسطوره، موجودات خوب و بد، هر دو درکار هستند. اکوان دیو در شاهنامه، نماد دیو باد است که به هیأت گورخر وحشی به گله‌های اسب کیکاووس آسیب می‌رساند.

به همراه نمادها و نشان‌های ایزدی داده شده به شاهان و پاکان، موجودات جان‌دار و بی‌جان هم یاری‌رسان شاهان و پهلوانان حماسه هستند.

۲-۲-۴. پیشگویی

در ایلیاد، اعتماد به سخنان و پیشگویی زئوس در زمرهٔ باورهای مردمان و جنگاوران آخائی و تروا‌ست که عصایی به منزلهٔ قدرت خدایان در دست دارد. اولیس آیتی از زئوس را برای مردمی که اجتماع کرده بودند، گفت: «اژدهایی هشت گنجشک و مادرشان را خورد. این نشانه از این است که ما نه سال صبر کرده‌ایم پس در سال دهم تروا را فتح خواهیم کرد. او گفت: ای دلاوران آخائی آن کسی که این آیت هراس انگیز را در پیش چشمان ما نمودار کرده است، زئوس، خدای خدایان است.» (ایلیاد، ۱۳۷۸: ۹۳) پیشگویی‌ها همیشه از آیندهٔ سخت و ناهموار خبر نمی‌دادند، گاه پایداری و دلیری را در جان و دل گوش شنواپذیر مژده و جای می‌دادند. آتنه که به صورت پیشگویی در نظر تلماک، پسر اولیس ظاهر شده بود «گستاخی و دلاوری را در وجود تلماک بارور ساخت که نه از امواج طوفان دریاها هراس داشت و نه از خواستگاران شوم مادرش.» (ادیسه، ۱۳۷۸: ۲۴)

در شاهنامه، دلاوری سهراب در پیدا کردن پدرش، نشان از بی‌باکی او دارد. در حماسهٔ هومر، تلماک در جستجوی پدر جسور می‌شود و برای نشان دادن بی‌باکی خود به مادرش می‌گوید: «به سراچهٔ خویش رو، به کارهای زنانهٔ خویش و کارگاه دوک خود بپرداز، خدمت‌گران خود را بفرمای بر سر کار خود بروند، سخن‌سرایی کار مردان است، به ویژه کار من است، زیرا منم

که خداوندگار این خانه‌ام» (همان، ۱۳۷۸: ۲۴) که تداعی کنندهٔ این مطلب است که هر کسی را بهر کاری ساخته‌اند.

اخلاق خوش مادر و فرزند در اسطوره و حماسه بوی خوشی دارد. در کنار پیشگویی که وجد دهندهٔ کوشش دلاوران برای چاره‌گری در برابر ناملایمات می‌شود، اندیشیدن نیز، پرورش داده می‌شود. مانند پیشگویی دختر پریام که گفت: «تروا تسخیر خواهد شد و یا آن‌که پیش از تولد پاریس به پریام گفته بودند، این پسر برای تو شوم خواهد بود و یا هنگامی که باد مخالف وزید و لشکریان را سرگردان کرد، کالکاس پیشگو گفت: خدایان در این کار دست دارند.» (ایلیاد و ادیسه، ۱۳۹۰، دیباچه: ۲۱)

۲-۲-۵. خواب

خواب هم امیدواری را در اندیشه‌ها بارور می‌سازد.

در اساطیر یونان خواب پیام خدایان دانسته شده است. آن‌جا که آخیلوس می‌گوید: جنگ و بلا که با هم فراز آمده‌اند، سرانجام کار مردم آخائی را می‌سازند. برویم از پیشگویی یا کاهنی یا از خوابگزاری جویا شویم، خواب نیز پیام زئوس است.» (ایلیاد، ۱۳۷۸: ۴۷) هومر، خواب را دخیل در رخدادهای آینده می‌داند. زئوس، رویای شوم را بر آگاممنون گمارد و شتابان فرمان داد: «به او بگوی اکنون نوبت آن رسیده است که بتوانی شهر بزرگ تروا را بگشایی. آنگاه رویا خود را به سیمای نستور پسر نله که از همهٔ پیران نزد آگاممنون آبرومندتر بود، درآورد و گفت: چگونه تو خفته‌ای، اینک هنگام آن رسیده است که زود سخن من را دریابی. بدان که من فرستاده زئوسم. بدان که هنگام آن رسیده است شهر پهناور تروا را بگشایی. این سخن را درست به خاطر بسپار و زنهار تا هنگامی که از خواب برنخاستی آن را فراموش نکنی.» (ایلیاد و ادیسه، ۱۳۹۰: ۵۰) آگاممنون از اندیشهٔ هولناک زئوس که می‌خواست مردم تروا و آخائی را به جنگ سخت بکشاند، غافل بود.» (همان: ۵۱) در فرجام زندگی خوب کی‌خسرو، خواب، شاه بزرگ ایران را به سرای آخرت و دنیایی دیگر فرا می خواند. خواب گاهی روزنهٔ امید را در فراسوی اندیشه‌های دور و دراز می‌گشاید و نوید پیامی خوش دارد. گودرز، پهلوان به‌نام حماسهٔ فردوسی، مدام در اندیشهٔ انتقام خون سیاوش از دشمنان است؛ از این رو خواب سروش را می‌بیند که او را راهنمایی می‌کند و گیو را برای یافتن کی‌خسرو به توران می فرستد.

مگر خواب را بیهوده نشمری — یکی بهره دانی ز پیغمبری
روان‌های روشن ببیند به خواب — همه بودنی‌ها چو آتش بر آب

(فردوسی، ۱۳۸۸: ۱۲۰)

نماد خواب، پیش‌بینی آینده است. نماد پیش‌گویی را از عناصر دخیل در اسطوره و حماسه یاد کرده‌اند. پیشگویی، سخن گفتن از واقعه و رویدادی در آیندهٔ دور یا نزدیک، بدون در نظر گرفتن واقع شدن یا نشدن آن است.

از وجوه مشترک میان متن شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسه، باوری بارور می‌شود که پیشگویی را نتیجهٔ تدبیر و عملکرد آدمی می‌داند. در ادیسه پیشگویی موهبتی دانسته شده که آپولو، موبد معبد دلفی به کسانی که بتوانند کارساز همهٔ مردم باشند، ارزانی می‌دارد، چون او خدای کمک رسانی خوانده می‌شود که می‌تواند روح شیطانی را دور کند. او حامی دریانوردان، تازه واردان و محافظت کنندهٔ فراریان و پناهجویان است. پیتیا، پیام‌های مهم او را به مردم می‌داد. «وی توانسته بود که با هنر پیش‌بینی که از آپولون به یاد داشت، کشتی‌های مردم آخائی را تا ایلیون ببرد.» (ادیسه، ۱۳۷۸: ۴۷) هومر در ایلیاد خواب را پیام خدایان می‌داند. آن‌جا که می‌گوید: «برویم از پیشگویی یا کاهنی یا خواب‌گزاری جویا شویم، خواب نیز پیام زئوس است. آن‌ها به ما خواهند گفت این خشم فراوان آپولو از کجاست.» (ایلیاد: ۷۲) رویدادهای آتی را به منزلهٔ نیاز ذهن انسان در برطرف کردن دوراهی‌ها و یا چند راهی که گاه گرفتاری‌ساز و گاه گره‌گشا هستند، بیان می‌دارد.

در شاهنامهٔ فردوسی، پیش‌گویی در بیان خواب دیدن ضحاک که عن‌قریب هلاک خواهد شد، امری است که در واقع روی می‌دهد و باعث تسکین دل و آرامش روح مادری می‌گردد که پرورندهٔ اخلاق خوب انسانی در نهاد فرزندش بوده است. بعضی از پهلوانان شاهنامه از جمله گودرز در خواب به کمک سروش و نیز طوس در خواب به یاری ارتباط با روح سیاوش از آینده آگاه می‌شوند. خوابی که گودرز در آن کی‌خسرو را می‌بیند و فرزندش گیو را برای یافتن و آوردن به ایران به سوی او گسیل می‌کند، سرانجام مایهٔ آرامش کشور می‌شود، از خواب‌های نیک است. گفته‌اند؛ بی‌تدبیری و بداخلاقی چوپان، گله را روانهٔ قتلگاه گرگ‌ها می‌سازد.

پیش‌گویی از طریق ندای غیبی بهرهٔ اسفندیار است. پیش‌گو به او تفهیم می‌کند که سرسختی او برای رسیدن پیش از موعد به قدرت باعث از دست دادن جانش خواهد شد. خوابیدن شتر در دو راهی سیستان، کام اسفندیار را تلخ کرد ولی گام او را سست نکرد و زمانی هم، رخش اسب محبوب رستم با دیدن خاک مرطوب خطر را حس کرد و به سوار هشدار داد و از جلو رفتن امتناع کرد، ولی سوار، گام بر زمین نگذاشت، پس حیوانات خویش‌کاری خود را در اسطوره و حماسه، در مقابل بداخلاقی‌های نابجایی در بعضی گلوگاه‌ها که سخت است و پهلوانان مورد آزمایش تربیتی قرار می‌گیرند، به رخ می‌کشند. اسبان تیزپا و با وفای پریام، شاهد سخنان پدر از برای دلسوزی بر پسر بودند. وقتی آگاممنون کنیزی را که بهره آخیلوس

بود، تصاحب شد، آتنه بر آخیلوس به صورت پیش‌گو ظاهر شد.» (همان: ۵۴) و روحیهٔ از دست رفتهٔ پهلوان را به او باز گرداند تا آگاممنون همچنان در خاطر آخیلوس آزرده و مغموم بماند زیرا «زئوس دربارهٔ سرنوشت مرگ ساریدون خطاب به همسرش می‌گوید: مرگ وی نزدیک است و بایستی به دست پاتروکل کشته شود.» (همان: ۵۰۷)

این گستاخی خدایی است که نگهبان جان جنگ‌جویانی است که فرمان او را می‌پذیرند و در راه او قربانی می‌کنند، زیرا خدایان در آثار هومر بیش از همه از قربانی کردن فرمانروایان و قهرمانان برای خود راضی می‌شوند، نه برای رفاه مردم سرزمین‌شان. به این دلیل که فکر می کنند ارواح مردگان به کمک می آیند.

غیر از خبر دادن از آتی، پیش‌گویی در مورد علت طولانی شدن سفر دریایی اولیس هم در آثار هومر وجود دارد. چون پولیفم فرزند پوزئیدون که خدای دریا بود و اولیس چشمان او را کور کرده بود، به خشم آمد، به پوزئیدون گفت: سرنوشت تو این است که کسان خود را بازبینی، پس به خانهٔ خود که بام بلند دارد باز گرد. این خبر از رفع مشکلات و گرفتاری‌هایی است که به کمک خدایان به یاری اولیس می‌آیند.

۲-۲-۶. سر نوشت

در شاهنامه سرنوشت و تقدیر از قاعده‌ای خردپذیر پیروی می‌کند و با رفتار آدمی ارتباط دارد، چنان که سرنوشت افراسیاب را نتیجه بداندیشی‌های او می‌داند. زئوس هم سبب درد و رنج آدمیان را خردناپذیری آنان می‌داند و از نسبت دادن هر امر ناخوشایندی به خدایان دلخور می‌شود. در شاهنامه وقتی مردانی چون هوم، زال و اسفندیار در تنگنا بوده‌اند و روزنهٔ امیدی نداشته‌اند، سروش، سیمرغ، ندای غیبی، حیوانات سخن‌گو و پیش‌گو دیده می‌شوند، که در جاهای متفاوت به یاری می‌آیند. وقتی کی‌خسرو از دستگیری افراسیاب ناامید شده بود به کمک هوم، جایش را پیدا می‌کند. میشی رستم را راهنما می‌شود تا از تشنگی نجات یابد. پیش‌گویی سیمرغ برای زال و رستم، وقتی رستم در برابر اسفندیار دیگر توان رزم نداشت، از نمادهای شگفت و شگرف حماسه است.

چنین گفت سیمرغ از راه مهر — بگویم کنون با تو راز سپهر
که هرکس که او خون اسفندیار — بریزد ورا بشکرد روزگار

(شاهنامه، ۱۳۴۹: ۷۴۷)

۲-۲-۷. بشارت دهندگان

در گونه‌هایی از بینش در جامعهٔ ایران و یونان باستان وجه مشترک موبدان و بشارت دهندگان در حماسه‌های هومر با شاهنامه در آن است که موبدان علاوه بر خویشکاری در امور مذهبی به امر پیشگویی هم مبادرت می‌کردند.

موبدان در داستان ضحاک پیشگویی کردند که علت کینهٔ فریدون به ضحاک این بود که کارهای بد و ستمگرانهٔ ضحاک را ناروا و زشت می‌داند.

در آثار حماسی پیش‌گویی از طریق ستاره شناسی برای گره‌گشایی در داستان بوده است. پیشگویی‌هایی چون آغاز جنگ، تولد فرزند، تولد شاهان و پهلوان زادگان یا بر تخت نشستن پادشاهان صورت پذیرفته است و در کار اخترشناسان بارها در شاهنامه دیده می‌شود.

در ایلیاد نقش راهب و کاهن کم رنگ است. در ابتدای حماسه ایلیاد، آپولون خشم خود را متوجه سپاه آخائی می‌کند. برای آن که علت خشم آپولون را بدانند تصمیم گرفتند که بروند و از پیش‌گو یا کاهن یا خواب‌گزاری کسب خبر کنند و بدانند خشم آپولون از کجا سرچشمه دارد؟ سپس پیشگویی اعلان می‌دارد: «آپولون انتقام کاهن خویش را می‌گیرد که آگاممنون پیش از این او را آزرده و از خود رانده و دخترش را به او باز نداده و فدیه را که آورده بود، نپذیرفته است.» (ایلیاد، ۱۳۷۸: ۴۸) این نشان از پند و اندرز به حاکمان و دیگران از بد رفتاری با طبقهٔ کاهنان و حفظ شأن آنان دارد. چون در شاهنامه موبدان و ردان در کنار شاهان نقش دارند. فردوسی با استعانت از خرد و یزدان یگانه، داد سخن سر می‌دهد و ذهن و زبان انسان اخلاق‌مدار را درگیر می‌سازد تا با واژه‌هایی ناب و معانی بکر، جان‌ها و دل‌ها را جلا و روشنایی بخشد.

۲-۲-۸. منشور نیک اندیشی

یکی از بنیادها و بنیان‌های تفکر فردوسی کانون به‌آفرین خانواده است که در درون آن شاهان و پهلوانان و موبدان و کاهنان و مردم خردمند ایرانی نشو و نما می‌یابند که چنین کانون پر مهری در اسطورهٔ هومر جلا و درخشندگی حماسهٔ فردوسی را ندارد؛ البته هومر هم به خانواده و اخلاق پایبند است و به آن ارزش می‌دهد و آندروماک وفادار را شایستهٔ تجلیل و اولیس باتدبیر و دلاور را مرد راستین و تلماک را فرزند شایسته قلمداد می‌کند و فقط در همین حد بسنده می‌شود. در کنار آن هکوب و آندروماک، بر هکتور و جوانی او رنج می‌برند، که گویا قرار است که به دست آخیلوس کشته شود و فردوسی نام گستر در آیین‌های بزرگ آن دوران احترام به پدر و مادر، پاکدامنی و عفت و حرمت و قداست تک تک افراد خانواده را با احترام

یاد می‌کند و احترام به همسر و حس دوستی و وفاداری بین آنان را قابل ستایش و نکوداشت می‌داند.

این مهر و دوستی در نهاد ایرانیان پاک‌منش را در بذل و بخشش‌های لطیف و مهربانی‌های ارزنده که نسبت به یکدیگر روا می‌دارند، یادآوری می‌کند. آری، این سخن منشور نیک‌اندیشی و نکوهش همهٔ زشتی هاست.

تو تا زنده‌ای سوی نیکی گرای مگر کام یابی به دیگر سرای

(فردوسی، ۱۳۸۱: ۷۹۴، ب ۲۸۰)

چون هدف از راستی، آموختن علم اخلاق و کسب فضائل جان‌بخش نوع‌دوستی در اقلیم روشنایی ذهن است، فردوسی خردمند می‌گوید: راستی پیشه کن که در راستی، تداوم اسطوره و حماسه‌ای که از نیاکانت وام گرفته‌ای، حفظ و حسن‌خلق نیک در وجودت بارور می‌شود. در این تکوین تربیتی اخلاق نیک حماسه‌ها، همهٔ ویژگی‌ها و صفات خوب و بد انسانی نقش دارند. آنچه در میان شاهان اسطوره‌ای ایران و خدایان حماسی یونان گاه جایز و روا داشته می‌شود و الگوی مناسبی برای آیندگان ذکر می‌گردد، احترام طرفین به سوگندها و عهد و پیمان‌هاست. شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسهٔ هومر در این مورد پیوند و پیوستگی دارند.

۲-۲-۹. سوگند

سوگند برای حفظ نظم و تعادل در کارهاست. با درایت و اخلاق‌مداری مناسب اولین میثاق اخلاقی در ایلیاد میان پاریس و منلاس بسته شده و با پیمان‌شکنی پاریس به فرجام می‌رسد که بداخلاقی او را نشان می‌دهد. دیگر پیمان شهریار تروا، لائومدن است که فرزندان او را آواره ساخت. نخست‌بار هنگامی بود که آپولون در توطئه‌ای که هرا برضد همسر خویش طرح‌ریزی کرده بود دخالت کرد، موجب بی‌احترامی به تتیس شد. خلف وعده در پرداخت دست‌مزد، سبب می‌شود آپولون برای انتقام، طاعون را به سراسر آن سرزمین پراکنده کند و پوزئیدون نیز، غولی را از دریا برآورد که مردمان را در کشتزاران هلاک کند. این اعمال غیر انسانی به راستی یادآور بستن آب به وسیلهٔ دیوان به روی ایرانیان بود که به خشک‌سالی و کمیابی محصولات منجر گشت و سختی‌هایی بر زندگی آنان هموار ساخت. «نیک بختان خوشبخت که تربیت و پرورش با کرامت را یافته و اخلاق نیک کسب کرده‌اند، شایستهٔ پهلونشینی با خدایان و الهه‌ها را پیدا هستند.» (همان: ۳۹۲) گفته شده پایبندی به شئونات انسانی و باورهای دینی توأم با منش اخلاقی یونان که از مقوله‌های نیک و شایستهٔ تمامی ادوار دانسته شده است. بدین جهت موبدان در سروده‌های خویش همواره از رفتار خوب آنان یاد می‌کردند و چون گاهی عهدشکن است، در تربیت‌اش موثر نمی‌افتد؛ ولی در ایران چنان به پیمان راستین

اهمیت می‌دادند که سیاوش شکستن پیمانی را که با افراسیاب بسته است در برابر درخواست پدر که از او می‌خواهد گروگان‌ها را به دربار بفرستد، گناهی نابخشودنی می‌داند و چارهٔ کار را در انزوا و گوشه‌گیری می‌جوید زیرا باور به نام و ننگ دارد.

شوم گوشه‌ای جویم اندر جهان که نامم ز کاووس ماند نهان
(حمیدیان، ۱۳۸۳: ۶۸)

هم‌چنین در اهمیت میثاق جنگی «گودرز و پیران پیمان کرده بودند که اگر پیران کشته شد، کسی با تورانیان کاری نداشته باشد و اینان آسوده به دیار خود بازگردند.

ز پیمان نگردند ایرانیان از این در کنون نیست بیم و زیان
(مسکوب، ۱۳۵۷: ۳۲)

در بینش اخلاقی پهلوانان و قهرمانان در شاهنامه از انواع سوگند، برای قسم یادکردن استفاده می‌کردند ولی در بینش و تفکر فرماندهان جنگ، همچون گودرز و پیران ویسه برای تعیین نتیجهٔ جنگ و با این هدف که از شمار کشته‌ها بکاهند، باری، پیشنهاد پیمانی را منعقد می‌کردند که جنگ تن به تن میان سلحشوران و رزمندگان برگزار شود. نبرد تن‌به‌تن رستم با اشکبوس کشانی، یادآور نبرد تن‌به‌تن منلاس با پاریس و آخیلوس با هکتور از نمونه‌های بارز سلحشوری حماسهٔ یونان است که جنبهٔ میثاق میان دو طرف جنگ را در خود دارد و این که عهدشکنی میان منلاس و آخیلوس از نبرد شجاعانه آنان می‌کاهد و عهدشکنی پاریس در برابر منلاس او را رسوا می‌سازد. به گفتهٔ هومر، خدایان یونان باستان ایمان و باور راسخ به عهد و پیمان داشته‌اند. از تشابهات میان شاهنامهٔ فردوسی و ایلیاد و ادیسهٔ هومر می‌توان از مشترکات نژادی و تبادلات فرهنگی یاد کرد. پهلوانان و قهرمانان شاهنامه به یزدان، دادار گیتی، کیهان، کیوان و هور سوگند می‌خورند و پیمان اخلاقی می‌بندند و در حماسه‌های یونانی مانند: ایلیاد به آپولون، خدایان، خورشید، زئوس، زمین، اقیانوس، آسمان سوگند می‌خورند و عهد می‌بندند.

شاهنامه صحنهٔ نبرد نیکی و پلیدی، اخلاق‌مداری و بداخلاقی را به تصویر درمی‌آورد، بیشتر به پهلوانان و مبارزان دلاوری و جسارت می‌بخشد، برای حضور در میثاق‌ها و سوگندها و کنش‌های اخلاقی راه گزینش نشان می‌دهد. در تراوش اندیشهٔ هومر، پهلوانان حماسی به سر و جان، زن، پدر، فرزند و در مواردی به سر خود، به رنج پدر، سوگند می‌خورند، البته از طرف سرکشی مغرور، چون آخیلوس درخواستی نابه‌جاست. ایجاد اطمینان آخیلوس سبب است که اعتماد آگاممنون را جلب کند، ولی آخیلوس از آن گریزان است. زیرا آگاممنون چنان رفتار

نابخردانه‌ای با او داشته که هیچ‌گاه به دیگری اعتماد نمی‌کند. در داستانی از شاهنامه کیکاووس پیش از رسیدن کی‌خسرو به پادشاهی:

کنون از تو سوگند خواهم یکی نباید که پیچی ز داد اندکی
به فرّ و به نیک اختر ایزدی که هرگز نپیچی به سوی بدی
(فردوسی، ۱۳۸۱: ۳۲۳، بب۸۷، ۹۴)

همان میثاق و اجرای فرمان نیاکان اساطیری را می‌خواهد که شاه منوچهر از سام می‌خواهد.

به داد و به آیین و مردانگی به نیکی و پاکی و فرزانگی
ترا باد جاوید تخت روان همان تاج و هم فره موبدان
(همان: ۶۷، بب۵، ۲۷)

در باور شاهان و پهلوانان اساطیری و حماسی، پیمان‌شکنی و بداخلاقی، حتی پدیده‌های طبیعی را نیز، تحت تأثیر قرار می‌دهد. در حماسه انواع ترفندها برای کسب نام و ننگ به کار گرفته می‌شود. ایرانیان همواره اصول مردی و مردانگی را رعایت می‌کنند، ولی تورانیان به جادوی و تزویر و افسون دست می‌زنند. سهراب، پس از شبیخون شبانهٔ رستم و کشتن زنده رزم، به هجیر سفارش کرد، راستی پیشه کند. گردآفرید، پس از روی‌گردانی، به سهراب گفت:

بخندید و او را به افسوس گفت که ترکان ز ایران نیابند جفت
(همان، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۳۶)

عمل گردآفرید را در داوری اخلاقی، نیرنگ ذکر می‌کنند. ناراستی و نیرنگ رستم در نبرد تن به تن با سهراب، نیاز به رفتار و فضیلت و کار اخلاقی دارد.

همه تا در آز رفته فراز به کس بر نشد این در راز باز
(همان، ۱۳۸۶، ج۲: ۱۱۷)

بر اساس نگاه اخلاقی فضیلت‌مدار «سهراب، رستم است به اضافهٔ خصلت والایی دیگر؛ فریب می‌خورد اما، فریب نمی‌دهد. شکست او مهم نیست، حقانیت او مهم است.» (رحیمی، ۱۳۷۶: ۲۳۰) زیرا، اخلاق، بشر و جامعهٔ بشری را به سوی خرد و هدف خوب پیش می‌برد.

۲-۲-۱۰. موسیقی

در آثار حماسی برای اعلام شروع جنگ و اخبار و اعلام خبرها شیپور جنگی به صدا درمی‌آمد و با انواع سازهای بزمی، یعنی ابریشم، بربط، چنگ، رباب، رود و عود و رزمی، تبیره، جرس، گاودم، سنج، شیپور، کرنای، آهنگ و نوا سر می‌دادند. در حماسه‌های هومر به چند ساز مانند چنگ، رود و نای اشاره شده» (ادیسه، ۱۳۷۸: ۱۷۰، ۵۰۶ ، ۳۸۷) که نوازندگان می‌نوازند و جوانان پایکوبی می‌کنند.

در الگوی اخلاقی و تربیتی آهنگ و نوا که از اسطوره در دعاها و نیایش‌ها برخاسته و در حماسه شور و دل انگیزی و پند و اندرز به خود گرفته، غیر از حدت وحدت، جنبهٔ ارزشی هم داشته است. سرودخوانی نزد یونانیان خوشایند بوده که دارای ایزدی بوده‌اند. هومر اشاره به احترام گذاشتن به سرود سرایان هم دارد. نمونهٔ آن «وقتی اولیس در حال کشتار خواستگاران همسرش است، از کشتن سرودسرای محفل آنان خوداری می‌کند.» (همان: ۵۰۶)

و کاووس که برگاه پدر می‌نشیند در یک روز بهاری به همراه پهلوانان به می‌سگاری می‌پردازد. در شاهنامه رامش‌گر دیو، سرود را با نوای بربط در هم آمیخت تا بر شهریار اثر گذارد.

بفرمود تا پیش او خواندند بر رود سازانش بنشاندند
به بربط چو بایست برساخت رود برآورد مازندرانی سرود

(فردوسی، ۱۳۸۱: ۱۴۲، بب ۲۳، ۲۴)

در حماسهٔ هومر، وقتی پهلوان خشمگین می‌شود به تنهایی پناه می‌برد. در شاهنامه رستم با جادوگری مقابله می‌کند که قصد داشت با تنبورنوازی و نغمات سحرگونه خویش بر وی چیره شود. اسفندیار نیز با تنبورنوازی زنی جادو روبه‌رو می‌شود که قصد فریب او را دارد. در حماسهٔ ادیسه، سیرسه با آوازخوانی یاران اولیس را می‌فریبد.

۲-۲-۱۱. اژدها

در شاهنامه از نبرد اژدها به دفعات یاد شده است. سام پهلوان در نامه‌ای به منوچهر دلاوری‌های خود را برمی‌شمارد و به نابود ساختن اژدهایی که در حوالی رود کشف دست به زیانکاری می‌زند، اشاره می‌کند.» (کریستن سن، ۱۳۸۸: ۹۹) رستم در خان سوم با اژدهایی مواجه می‌شود که آتش از دهانش بیرون می‌ریزد. گشتاسب پیش از نشستن بر تخت شاهی اژدهایی گرگ مانند را در دیار روم می‌کشد. در شاهنامه گرشاسب اژدهایی را می‌کشد. اسفندیار در توران اژدهایی و سپس ارجاسب تورانی را که به نوعی در نقش اژدها پدیدار شده و خواهران او را ربوده می‌کشد. «در اساطیر یونان مواردی وجود دارد که پیکره اژدهاگونه داشته و یا مانند ضحاک ایرانی بر روی بدن‌شان مارهای سهمگین وجود داشته است.» (دارمستتر، ۱۳۴۸: ۱۰۲)

۲-۲-۱۲. رویین تنی

گرایش تقریبی قهرمانان شاهنامه به واقعیت از لحاظ ویژگی‌های نفسانی، به‌رغم تمامی خصوصیات خارق‌العادهٔ جسمانی از قبیل ابعاد، نیرو، رشد جسمانی و هم‌چنین دلیری‌ها و کردارهای غریب آن‌ها، تنها تا حدی است که آنان را در نظر ما قابل درک و لمس‌پذیر کند

(آجودانی،۱۴۰۱: ۲) اما در اسطوره ارزش مقام و منزلت زن و مادر ایرانی بر جهانیان جلوه‌گری می‌کند که دانسته شود مادر، مام میهن است و حداقل این که اگر در تمام اسطوره‌های جهان چنین بزرگی نمود نداشته باشد در ایلیاد و ادیسهٔ هومر، چنین شگرفی دیده نمی‌شود و فقط مادر آخیلوس او را در آب رودخانه استیکس، رویینه تن می‌کند، در حالی که در اثر بی‌توجهی پاشنهٔ پای نوزاد در دست مادر قرار دارد و به پاشنهٔ پا آب مقدس نمی‌رسد و همین نقطهٔ بدن آسیب‌پذیر می‌ماند و سبب جان‌باختگی آخیلوس با تیر پاریس، شاهزادهٔ تروایی می‌شود. نیز در شاهنامه آمده اسفندیار تنی رویین داشت و نقطه‌ضعف او چشمانش بود که هنگام فرایند رویین تن شدن، بسته مانده بود.

۲-۲-۱۳. درفش

در بخش‌های اساطیری و رویدادهای حماسی ایران و اساطیر باستان چهرهٔ انقلابی کاوهٔ آهنگر بی‌همتاست. این مرد نیک‌اندیش با پیش‌بند چرمین خود که نماد اتحاد مردم است، وقتی بر فراز نیزه به اهتزاز درمی‌آید وحدت و جنبشی ایجاد می‌کند که سیاست و بداخلاقی ضحاک و ضحاکیان را به لرزه ندازد. درفش انقلابی کاوه که بر ضد پادشاه وقت، یعنی ضحاک برافراشته، درفشی بود که پشتیبان آن دل دردمند و بازوی مردم رنجدیده و بی‌پناه و درخشندگی‌اش از همت ملتی ستمدیده و دادخواه بن‌مایه داشت.

این نیروی وحدت مردم با یاری یزدان بر اهریمن بیداد پیروز شد و فریدون و جانشینان‌اش در سایهٔ آن بی‌بها چرم آهنگران که بر بلندای دستی از مردان ایران زمین و کمک همهٔ مردم برافراشته گشت، به فرمانروایی جور و ستم پایان بخشیدند و فرمانروایی نوینی را برای زندگی بهتر مردم ایجاد کردند. قیام کاوه و هم قدمی و مبارزهٔ مردم کوچه و بازار در برابر ظلم و شقاوت در اساطیر دیگر همانندی ندارد. «در حماسهٔ قومی ایران که عبارت است از نتایج افکار و علایق و عواطف یک ملت در طی قرون و اعصار و آثار تمدن و مظاهر روح و فکر مردم کشور ستایش دادپیشگی و تاکید بردادگری فراوان است و داستان کاوه آهنگر یعنی تلاش ملت به منظور طرد ظلم و ستم و فساد و تباهی نابکاران جورپیشه و استقرار عدالت و حمایت از مردم زحمت‌کش و محروم در این منظومه مقامی خاص دارد.» (یوسفی، ۱۳۴۹: ۲۷- ۲۸) فهم این اسطوره بدان مفهوم است که مردم بدانند تحمل ظلم و ستم بستگی به درجهٔ تحمل سیاست و اخلاق مردم بستگی دارد، اگر مردم متحد باشند و از بیگانه هراس نداشته باشند، در پرتو انوار استقلال فکری و سیاسی و اخلاقی خوب خودشان می‌توانند بر دشواری‌های برخاسته از

خودخواهی سیاسی ناروا فائق آیند و زندگی را بر وفق مراد برابری و مساوات ارزانی یکدیگر سازند.

«یکی از برنامه‌های حکومتی فریدون این است که مغزشویی کند، ولی در هر حال در هر جامعه‌ای اگر کسی مدعی باشد که مردم نمی‌فهمند و شخص پادشاه یا افراد خاصی هستند که همه چیز را می‌فهمند و مردم هم باید مثل آنها فکر کنند و رفتار نمایند وحشتناک می‌شود.» (قلی، ۱۳۸۴: ۲۰۴) فریدون با سیاستی که مبتنی بر اصلاح امور سرزمین تحت سلطهٔ خود است، بر تخت قدرت می‌نشیند تا اخلاق‌مداری را ترویج و داد را گسترده نماید و مردم با امیدواری به زندگی و رفاه بیشتر و بهتر با او سر یاری داشته باشند و این ترویج روح اخلاق‌مداری همیشه در تاریخ ایران تا به امروز تکرار شده است که مردم امیدهایشان را داشته باشند و با وحدتی که از فریدون و کاوه با مردم آموخته‌اند بر پلشتی‌ها غلبه کنند و راه استقلال سرزمین خود را تا به همیشه پاس دارند. «ایران و یونان دو کشور کهنسال با تمدن دیرینه، در تاریخ نام دارند. فرهنگ آن‌ها پابه‌پای هم مسیر تاریخ را پیموده‌اند. شیوهٔ حکمرانی یکی بر اساس آزادی و دیگری بر اندیشهٔ پادشاهی استوار بوده است.

۲-۲-۱۴. قدرت و نگرش سیاسی

قدرت و نحوهٔ نگرش سیاسی و اخلاقی ایران و یونان شباهت‌ها و تفاوت‌هایی دارد که در طرز رفتار و کردار فرمانبران در مقابل فرماندهان بروز و ظهور پیدا می‌کند. در اساطیر ایران اسطوره‌ای چون پرومته وجود ندارد، زیرا پیام اسطورهٔ ایرانی تقابل انسان با خدا نیست. در اساطیر ایران شورش علیه پادشاه هست، ولی علیه خدا، نه. زئوس با این فریب خوردن نمی‌تواند دانای کل باشد و تنها او فرماندهٔ یگانه باشد، زیر قدرتش محدود است، چون رقیبانی دارد. در حقیقت هرا، همسر زئوس در زمرهٔ ایزدانی بود که اقتدار زئوس را تهدید می‌کرد.» (وارنر، ۱۳۸۶: ۲۸۶) این قدرت را در آغاز حماسهٔ ایلیاد می‌شود دید. نمونهٔ دیگر دمتر است. دمتر از پذیرفتن دعوت زئوس سر باز می‌زند و این سرپیچی از فرمان زئوس و عدم اطاعت از خدای خدایان، جایگاه او را متزلزل نشان می‌دهد و به ویژه، نحوهٔ نگرش سیاسی و اخلاقی فرمانبران را نسبت به فرماندهان آشکار می‌سازد.

در موردی دیگر، سیزیف پادشاه کورنت و پسر آئول از قهرمانان یونان، علیه خدایان قیام می‌کند و محکوم می‌شود. در جهان اساطیری ایران تمام کارها به یک خدای برتر و قدرتمندتر نسبت داده می‌شود، در حالی که در یونان باستان به تعداد کارکرد خدایان، خدای وجود دارد. برای مثال، آفردودیت خدای عشق و زیبایی، آپولون ایزد موسیقی و تیراندازی، زئوس ایزد

آسمان، پوزئیدون، ایزد دریاها و زمین لرزه و خدایان بی‌شمار دیگر، ولی در ایران باستان در حقیقت پادشاه مرکز تفکر ایرانیان است.

۲-۲-۱۵. نگرش‌ها

پندارهای حماسه به معنای این است که کامی در کار نیست، یعنی انسان در پی جستن است ولی، نمی‌یابد و به کام نمی‌رسد. ایلیاد و ادیسه و شاهنامهٔ فردوسی تجلی فواره‌اند. در حماسه قتل نفس، بسان کاری است که آگاممنون می‌خواهد به درگاه آرتمیس انجام دهد و دخترش ایفیژنی را قربانی کند. نیز کشتن زنهار خواه، مانند پسر پریام، برادر ناتنی هکتور، و در شاهنامه، کشته شدن سرخه، پسر افراسیاب به دست طوس در هر دو حماسهٔ ایران و یونان هنگام نبرد تن‌به‌تن داستان به اوج والای حالات حماسی‌اش می‌رسد. «در ایلیاد وقتی پهلوانی کشته می‌شود، ساز و برگ رزمی و تن پوش او به غارت می‌رود و با کشتگان بدرفتاری می‌شود. گرداندن پیکر هکتور به وسیلهٔ آخیلوس در اطراف گور دوستش پاتروکل بی‌شرمانه است.» (هومر، ۱۳۶۴: ۷۱۶ و ۶۶۸) زشت‌تر و بی‌رحمانه‌تر از همهٔ رخدادهای جنگ تروا، کشتن کودک هکتور است. «پس از تصرف شهر تروا، آستیاناکس، پسر هکتور را که کودکی بود، از بالای بارو به زیر انداخت.» (همان، ۱۳۶۴: ۲۴)

۲-۲-۱۶. اعتدال اخلاقی

در نظام طبقه‌بندی فردوسی اخلاق شاخهٔ اصلی فرهنگ به‌شمار می‌رود که مفهوم عادت و حالت پیدا کرده است. (درویشعلی‌زاده، ۱۴۰۴: ۱۸۸) حماسهٔ فردوسی جلوه‌گاه اعتدال اخلاقی است، زیرا حس نفرت را به تمام چیزهایی که داد و نیکی را از بین می‌برد، در خود دارد.» (زرین کوب، ۱۳۵۲: ۱۷۵) در برابر خصایص ناساز آثار حماسی که جنگ و جنگ افروزی را ورای هر چیزی در خود دارند، صلح‌جویی و مدارا هم در تن و اندیشهٔ قهرمانان وجود دارد. آشنایی با پدیده‌های سیاسی اساطیری و حماسی دوران هومر، زمینهٔ جنبه‌های مشترک و تفاوت‌های بعد اخلاقی و سیاسی این حماسه را آشکار و روشن می‌سازد. گویندهٔ این سخنان، افشاگر اندیشهٔ سیاسی و بن‌مایه اخلاقی مردمان سرزمینی است که نخستین‌بار از جمله کسانی بودند که در راه نور و روشنایی و علم و ادب گام برداشتند، تا راه را از بی‌راه بنمایانند. «عاقل کسی است که زبان خود را از مذمت نگاه دارد و سخن به تانی و آرام گفتن داشته باشد، زیرا کریم کسی است که همگی عنان توجه خود را به سوی واجب مصروف می‌دارد و با فاضلان ملاقات می‌کند. چون می‌داند، دنیا خانهٔ تجارت است، زیرا کسی در آن به غایت

رسد، خوشحال نمی‌شود در حالی که سوداگران از منفعت مال مسرور می‌شوند و قدر گرفتاری خود را در این ورطه نمی‌دانند که چه سخت بر آن‌ها می‌گذرد.» (ایلیاد و ادیسه،۱۳۹۰: ۶۳۵) با تداوم ادبیات کلاسیک در جامعهٔ مدرن، این ادبیات امروز هم توانسته به حیات خود ادامه دهد و پژوهش‌گران بسیار ابعاد گوناگون پدیده‌های ادبیات سیاسی را در کنجکاوی، ضرورت دینی، قدرت، آینده‌نگری بررسی می‌کنند. انسان موجودی اندیشمند و تحلیل‌گر است و به همین دلیل همواره به دنبال دانستن و کشف ناشناخته هایی از بینش خود است پس پژوهش‌های ادبی در نوع خود بسیار مهم هستند.

۳. نتیجه گیری

در حقیقت روح کنجکاو بشر همواره در پی جواب دادن به پرسش‌های گوناگون و یافتن نمادها و رسیدن به باورمندی مبتنی بر ایمان در بینش درست است. 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. (ساطع،۱۴۰۴: ۲۴۸) شاهنامهٔ فردوسی از آن ساحت گستردهٔ طبیعت که همه چیز اعم از انسان و حیوان و گیاه را در خود جای می‌دهد و برای انسان به ودیعه گذاشته شده است، غیر از ابعاد مادی و روایی اسطوره و حماسه از بعد درونی هم نگاهی گسترده دارد. نمادها نشان از سمبل سازی‌ها برای اتحاد دارند و نوع آن‌ها به بینش مردم هر زمان بستگی دارد. از پوستین چرمین کاوه در بخش اساطیری شاهنامه فردوسی تا پرچم‌های رنگ رنگ، همه دنبال وحدت و استقلال اندیشهٔ وطنی خود می‌باشند.

کتاب‌شناسی

آجودانی، شکوفه (۱۴۰۱)، «پیری و جوانی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص۲۵-۱

آچاک، ایوب (۱۴۰۲)، «تجلی فرهنگ باستان ایران در اندیشه و بیان هنری شاهنامهٔ فردوسی» ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۲، شمارهٔ ۴، صص ۱-۲۰

اسکات، واله (۱۳۷۳)، ***نقد اخلاقی***، ترجمهٔ گلناز شریفی، فصلنامهٔ هنر، شمارهٔ۲۶، صص۱۲۰-۱۴۳

اسمیت، جرج (۱۳۸۳)، ***گیلگمش***، شاملو، احمد، تهران: چشمه.

اشمیت، ژوئل (۱۳۸۴)، ***فرهنگ اساطیر یونان و روم***، شهلا برادران خسرو شاهی، تهران: روزبهان.

آموزگار، ژاله (۱۳۸۳)، ***تاریخ اساطیری ایران***، چاپ سوم، تهران: سمت.

جعفرزاده، روح‌الله و همکاران (۱۴۰۳)، «بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها در رویدادهای مهم پادشاهی گشتاسپ با تطبیق متون مختلف»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۳، شمارهٔ ۶، صص ۸۸-۶۷

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳)، ***مبانی فلسفی اساطیر یونان و روم***، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۹)، ***شاهنامه***، دفتر ۱ و ۸، چاپ پنجم، تهران: مرکز دایره المعارف بزرگ اسلامی.

دارمستتر، جیمز (۱۳۴۸)، ***تفسیر اوستا و ترجمهٔ گات‌ها***، ترجمهٔ موسی جوان، تهران: اقبال.

درویشعلی‌زاده، زهرا (۱۴۰۴)، «بررسی کارکرد عادت‌واره‌های بوردیو در پادشاهی کی‌کاووس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۴، شمارهٔ ۷، صص ۲۱۰-۱۸۷

رادفر، ابوالقاسم (۱۳۷۸)، «پژوهش‌ها و ترجمه‌های مربوط به فردوسی و شاهنامه در اتحاد جماهیر شوروی»، ***پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی***، دورهٔ۸، شمارهٔ ۱۶، صص ۲۲۰-۲۰۵

ساطع، سیدجان (۱۴۰۴)، «بررسی مختصر تصویرسازی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۴، شمارهٔ ۷، صص ۲۵۰-۲۴۱

سهاک، شادمحمد (۱۴۰۳)، «فرهنگ مردمی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۳، شمارهٔ ۵، صص ۲۲۱-۲۵۰

صفا، ذبیح الله (۱۳۹۰)، ***حماسه‌سرایی در ایران***، چاپ هفتم، تهران: امیرکبیر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۱)، ***متن کامل شاهنامهٔ فردوسی بر اساس شاهنامهٔ چاپ مسکو***، تهران: پیمان.

قلی، علیرضا (۱۳۸۴)، ***جامعه‌شناسی خود کامگی***، تهران: نی.

ماسه، هانری (۱۳۵۰)، ***فردوسی و حماسه ملی ایران***، ترجمهٔ مهدی روشن ضمیر، تبریز: دانشگاه تبریز.

مسکوب ، شاهرخ (۱۳۵۷)، ***سوگ سیاوش***، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی.

هومر (۱۳۷۸)، ***ایلیاد***، تهران: هرمس.

هومر (۱۳۸۷)، ***ایلیاد و ادیسه***، سعید نفیسی، تهران: هرمس.

هومر (۱۳۷۸)، ***ادیسه***، سعید نفیسی، تهران: هرمس.

وارنر، رکس (۱۳۸۶)، ***دانشنامهٔ اساطیر جهان***، ابوالقاسم اسماعیل پور، تهران: اسطوره.

یوسفی، غلامحسین (۱۳۵۶)، ***برگ‌هایی در آغوش باد***، تهران: توس.

Reading Symbols and Insights in the Mythological Section of Ferdowsi's Shahnameh and Homer's Iliad and Odyssey

Saadollah Rahimi[۱] – *Mohammad Dianti[۲] – Majid Hajizadeh[۳]

۱. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran

۲. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran. (Corresponding Author) Email: M.dianati@yahoo.com

۳. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Kerman Branch, Islamic Azad University, Kerman, Iran

Article Info (۹۳-۱۱۳)

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
۲۰۲۴/۱۰/۰۵

Accepted:
۲۰۲۵/۰۶/۰۳

Keywords:
Symbol
Insight
Shahnameh
Iliad
Odyssey

ABSTRACT

The aim of this research is to compare symbols and insights in the mythological section of Shahnameh and Iliad and Odyssey, which have a special place in classical literary research. This research is fundamental in terms of its purpose and, based on the nature of the research, qualitative and descriptive comparative method. In view of the purpose of the research, the verses are the unit of analysis and the extracts are from the complete text of Ferdowsi's Shahnameh, revised in eight volumes by Jalal Khaleghi Motlaq, and Homer's Iliad and Odyssey, translated by Saeed Nafisi. The theoretical framework of this approach, including symbols, insights with cultural categories and metaphors, is the basis of the study. The research findings showed that symbols and attitudes in social communication based on rationalist intellectual philosophy in the eyes of Ferdowsi and Homer include components of peaceful coexistence with others, such as: constructive dialogue between individuals, a growth-based attitude and balancing and comprehensibility of values, the importance of courage and reliability in expressing opinions and correct actions, and social awareness. As a result, due to the broad dimensions and comprehensiveness of symbols, in the culture of nations, attention should be paid to the necessity of creating reliable tools and skill training packages that were identified in this study. The main question is what are the symbols of ethics in philosophy governing the types of insights in the mythological society of Iran and ancient Greece in terms of the differences and similarities between Ferdowsi's thought and Homer's view in the mythological and epic part.

بررسی استعاره‌های مفهومی در مثنوی لیلی و مجنون دربارهٔ پدیده‌های طبیعی و حیوانات براساس نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی

هاجره ریگی[۱] - *فریده اوکاتی[۲] - احمد مجوزی[۳]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبانشناسی همگانی، واحد زابل، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

۲. استادیار گروه زبانشناسی همگانی، واحد زابل، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: farideh.okati@uoz.ac.ir

۳. استادیار گروه زبانشناسی همگانی، واحد زابل، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.

اطلاعات مقاله (۱۳۷-۱۱۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۱۰/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۰۵

واژه‌های کلیدی:
لیلی و مجنون
پدیده‌های طبیعی
حیوانات
آمیزه مفهومی

چکیده

این پژوهش به بررسی استعاره‌های مفهومی در مثنوی لیلی و مجنون نظامی با تمرکز بر دو حوزهٔ پدیده‌های طبیعی و حیوانات براساس نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی فوکونیه و ترنر (۱۹۹۸-۲۰۰۲) می‌پردازد. در این نظریه، استعاره‌ها با استفاده از فضاهای ذهنی (دو فضای دروندادی، یک فضای عام و یک فضای آمیخته) تحلیل می‌شوند. یافته‌ها نشان می‌دهد که از میان ۱۱۰۰ استعارهٔ شناسایی شده، حوزه‌های پدیده‌های طبیعی با بسامد ۲۱۳ (۱۹.۳۶٪) و حیوانات با بسامد ۱۵۲ (۱۳.۹٪) بیشترین کاربرد را داشته‌اند. آزمون آماری خی-دو (با مقدار ۲.۲-۱۶e) تأیید کرد که تفاوت میان فراوانی‌های این استعاره‌ها معنادار است. ($p<۰,۰۵$)

نتایج بیانگر آن است که نظامی از این حوزه‌های مفهومی برای بازتاب جهان ملموس و مفاهیم انتزاعی بهره برده و پیوندی عمیق میان طبیعت، حیوانات و تجربیات انسانی ایجاد کرده است. بسامد بالای این استعاره‌ها همچنین نشان‌دهندهٔ توجه ویژهٔ شاعر به زندگی عینی و تعامل انسان با محیط است. این پژوهش بر غنای تصویرپردازی نظامی و کاربرد هدفمند استعاره‌ها در انتقال مفاهیم انسانی تأکید دارد.

۱. مقدمه

استعاره «یکی از مهم‌ترین شگردها در تلاش برای فهم نسبی چیزی است که امکان فهم کامل آن وجود ندارد مثل احساسات، تجربیات زیباشناختی، عادات، اخلاق و آگاهی روحی» (فیارتز، ۱۳۹۰: ۹۸) بر این اساس «استعاره جزء جدایی‌ناپذیر زبان و انعکاس زیرساخت‌های اندیشه بشری است.» (راسخ مهند، ۱۳۸۹: ۵۵)

استعاره از دیرباز موضوع مطالعات متعددی در حوزه‌های ادبیات، زبان‌شناسی، زیبایی‌شناسی و روان‌شناسی بوده و بحث‌های گسترده‌ای دربارهٔ ماهیت آن از زمان ارسطو جریان داشته است. ارسطو استعاره را به‌عنوان شگردی ویژه در زبان ادبی و یکی از فنون بلاغی بر پایه مقایسه میان دو پدیده می‌دانست که برخلاف تشبیه، بدون استفاده از ادات تشبیه بیان می‌شود و آن را ابزار اصلی هنرآفرینی در زبان شعر و نثر می‌دانست. (صفوی، ۱۳۷۹) نگرش سنتی که از زمان ارسطو رواج یافته، استعاره را صرفا پدیده‌ای زبانی و ادبی تلقی می‌کرد و اعتقاد بر این بود که استعاره و زبان روزمره دو حوزه کاملا متمایز و جدا از هم هستند؛ به‌گونه‌ای که زبان روزمره فاقد استعاره است و استعاره تنها در حوزه زبان ادبی کاربرد دارد. (راسخ مهند، ۱۳۸۹) این دیدگاه سنتی، استعاره را افزوده‌ای تزئینی به زبان می‌شمرد و کمتر به نقش آن در فرایندهای شناختی و تفکر توجه داشت. (هاوکس، ۱۳۷۷: ۲۲) یاد می‌کرد اما در دیدگاه معاصر، نخستین بار تحلیلی شناختی از استعاره ارائه شد که «نظریه مفهومی در باب استعاره» یا «استعارهٔ مفهومی[۱] نام گرفت.» (قائمی نیا، ۱۳۹۰: ۶۸)

از زمان پیدایش زبان‌شناسی‌شناختی[۲]، در دههٔ ۷۰ میلادی، استعاره همواره به عنوان موضوع کانونی این حوزه مطرح بوده است، چرا که به شکلی واضح به بیان رابطه میان ذهن و زبان می‌پردازد. نقطه آغاز نگاه جدید به استعاره در حوزه زبان‌شناسی شناختی را می‌توان رویکردی دانست که لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) در کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم»[۳]، مطرح و ادعا کردند استعاره تنها به حوزهٔ زبان محدود نشده، بلکه سراسر زندگی روزمره و از جمله حوزهٔ اندیشه و عمل‌مان را نیز در برگرفته است، به طوری که نظام مفهومی هر روزه ما که براساس آن فکر و عمل می‌کنیم، ماهیتی اساسا استعاری دارد. این کتاب موجب شد تا بسیاری از خوانندگان به شناختی تازه از استعاره دست یابند. استعاره‌ها نه تنها نگاه کنونی ما به زندگی را شکل می‌دهند، بلکه می‌توانند توقعات و انتظارات ما نسبت به زندگی آینده‌مان را نیز تعیین کنند. همچنین، «این رویکرد در تقابل با نگاه سنتی به مقولهٔ استعاره

---

۱. conceptual metaphor
۲. cognitive linguistics
۳ Metaphor we live by

قرار داشت که آن را از ویژگی‌های کلام و به عنوان ابزاری آرایه‌ای در نظر می‌گرفت. در رویکرد شناختی، ساخت استعاره از ویژگی اجتناب‌ناپذیر ذهن در نظر گرفته می‌شود که به منظور درک بهتر مفهومی انتزاعی از طریق مفهومی ملموس صورت می‌پذیرد.» (گرادی، ۲۰۰۷: ۱۸۹)

کووچش بر این باور است که «استعاره‌های مفهومی در لایهٔ ذهن مورد بررسی قرار می‌گیرند و همگی آن‌ها بازنمود زبانی نمی‌یابند، بلکه در فرهنگ، هنر، آداب و نمادها نیز حضور دارند، چرا که نظام مفهومی ذهن تا حدود قابل توجهی استعاری است.» (کووچش،۲۰۱۰: ۶۳) در واقع، «استعاره در درجهٔ اول نه به زبان، بلکه به نحوهٔ اندیشیدن بشر مربوط می‌شود و تفکر اساسا خصلت استعاری دارد؛ بدین معنا که آدمی میان حوزه‌های مختلف، نگاشت‌های معرفت‌شناختی و هستی‌شناختی می‌یابد، به همین دلیل یک حوزه را براساس مفاهیم متعلق به حوزهٔ دیگر می‌فهمد.» (داوری اردکانی و همکاران، ۱۳۹۳: ۳۱) پدر تاریخ غرب، به طور کلی به استعارهٔ با تردید می‌نگریستند. رینهارت (۱۹۷۶) در این مورد به نظریات زیف (۱۹۶۴) و چامسکی (۱۹۶۴) اشاره می‌کند و اظهار می‌دارد که از نظر آن‌ها استعاره، انحراف از معنای اصلی واژه‌هاست. آن‌ها استعاره را رعایت نکردن اصل محدودیت‌های گزینشی می‌دانند. اندیشمندان اسلامی از جمله ابوعلی‌سینا و فارابی با نظرات ارسطو و دیدگاه سنتی موافق هستند، به‌گونه‌ای که ابن‌سینا کاربرد استعاره در زبان روزمره را جایز نمی‌داند. (خادم‌زاده و سعیدی‌مهر، ۱۳۹۳)

در ادامهٔ مطالعات زبان‌شناسی شناختی پیرامون استعاره، فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲-۱۹۹۸) مبحث جدیدی در حوزهٔ استعاره مفهومی مطرح کردند. به اعتقاد آن‌ها، بحث استعارهٔ مفهومی زیرمجموعهٔ موضوع وسیع‌تری است که چگونگی تعامل نظام‌های مفهومی را با حوزه‌ها یا فضاهای دروندادی بررسی می‌کند. این مبحث گسترده‌تر توضیح می‌دهد که انعکاس یک حوزهٔ مفهومی در حوزهٔ دیگر با استفاده از نظام مفهومی چگونه انجام می‌شود.

همچنین نشان می‌دهد نظام مفهومی چطور از حوزه‌های در دسترس حوزه‌ای جدید به وجود می‌آورد و یا چگونه این حوزه‌ها را به هم پیوند می‌دهد. به بیان دیگر، در نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی نه تنها به ارتباط بین حوزه‌های مفهومی به عنوان فضاهای ذهنی دروندادی پرداخته می‌شود، بلکه چگونگی ایجاد حوزه‌های جدید و خلاقانه اندیشه و زبان از طریق مطابقت بین آن‌ها نیز مورد توجه خاص قرار می‌گیرد. در واقع این نگاه خلاقانه و پویا به استعاره است که خلاقیت‌های اندیشه زبان و همچنین تخیلات انسانی را منعکس می‌کند. (فوکونیه و ترنر، ۲۰۰۲-۱۹۹۸)

همچنین فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲-۱۹۹۸) معتقدند برای اینکه بتوانیم پیچیدگی‌های تفکر انسان را مورد بررسی قرار دهیم، نمی‌توانیم به یک الگوی تک حوزه‌ای یا دو حوزه‌ای اکتفا کنیم بلکه به الگویی شبکه‌ای از تفکر آدمی نیازمند هستیم. این نظریه تحت عنوان «نظریهٔ آمیزه مفهومی» شناخته می‌شود. (کووچش، ۲۰۱۰)

به عبارت دیگر در پژوهش حاضر این سوالات مورد بررسی قرار گرفته‌اند: که آیا می‌توان استعاره‌های مثنوی لیلی و مجنون نظامی را براساس انواع فضاهای ذهنی مطرح شده در دیدگاه آمیزهٔ مفهومی مورد بررسی قرار داد و آیا تفاوت معناداری بین بسامد استفاده از انواع حوزه‌های مفهومی در ساخت انواع فضاهای ذهنی مطرح شده در نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی در استعاره‌های مثنوی لیلی و مجنون نظامی وجود دارد و با توجه به انتزاعی بودن مفاهیم، پاسخی که می‌توان به عنوان فرضیه داد، این است که بین بسامد کاربرد انواع استعاره‌های مفهومی «پدیده‌های طبیعی» و «حیوانات» در استعاره‌های مثنوی لیلی و مجنون نظامی رابطه‌ای معنادار وجود دارد. لیلی و مجنون از جمله منظومه‌های نظامی گنجوی است که در سیر داستان سرایی ادب فارسی تأثیری به‌سزا داشته (سلیمانپور،۱۴۰۱:۲۵۶) و نمونهٔ مناسبی برای این پژوهش است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

ادبیات کلاسیک فارسی به‌ویژه آثار برجسته‌ای چون لیلی و مجنون نظامی گنجوی، سرشار از استعاره‌های مفهومی است که نه‌تنها زبانی شاعرانه و زیبا خلق می‌کنند، بلکه ابزاری برای بیان مفاهیم پیچیدهٔ انسانی و فلسفی هستند. در این منظومه، پدیده‌های طبیعی مانند خورشید، ماه، ابر، باران و حیواناتی همچون شیر، آهو و باز، تنها عناصر توصیفی نیستند بلکه حامل معانی عمیق‌تر و نمادهایی از عشق، قدرت، زیبایی، خطر یا هدایت‌اند. با این‌حال تاکنون پژوهشی جامع که این استعاره‌ها را براساس رویکرد شناختی و نظریه آمیزه مفهومی تحلیل کند، انجام نشده است.

نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی (conceptual blending theory) که توسط گیل فاکونیر و مارک ترنر ارائه شده، چارچوبی قدرتمند برای تحلیل چگونگی ترکیب فضاهای ذهنی مختلف و تولید معانی نو از این آمیزش‌ها فراهم می‌کند. این رویکرد می‌تواند نشان دهد که چگونه شاعر با ترکیب عناصر ملموس و آشنا از طبیعت و حیوانات با مفاهیم پیچیده انسانی و عاشقانه، استعاره‌هایی می‌آفریند که لایه‌های معنایی جدیدی به اثر می‌بخشند. اما نبود چنین

تحلیل‌هایی باعث شده بسیاری از معانی ضمنی و پیچیده لیلی و مجنون نادیده گرفته شوند و اغلب صرفا به سطح ظاهری توصیف‌ها توجه شود.

مسألهٔ اصلی این پژوهش در این است که چگونه استعاره‌های مبتنی بر پدیده‌های طبیعی و حیوانات در لیلی و مجنون با بهره‌گیری از نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی ساخته شده‌اند و چه فرایندهای شناختی و ترکیبی پشت این استعاره‌ها وجود دارد. پاسخ به این پرسش می‌تواند افق جدیدی برای درک و تحلیل استعاره‌های ادبی در آثار کلاسیک فارسی بگشاید و نشان دهد که چگونه زبان ادبی، از طریق ترکیب عناصر ساده و ملموس، مفاهیم پیچیده و ذهنی را قابل تصور و قابل فهم می‌سازد. این پژوهش همچنین می‌تواند زمینه‌ای برای مطالعات بین‌رشته‌ای میان زبان‌شناسی شناختی، ادبیات و فلسفه فراهم آورد اینکه استعاره‌های مفهومی مرتبط با پدیده‌های طبیعی و حیوانات در لیلی و مجنون کدامند؟ این استعاره‌ها چگونه با مفاهیم انسانی و عاشقانه در این منظومه ترکیب شده‌اند؟ براساس نظریه آمیزه مفهومی، چه سازوکارهای شناختی پشت این استعاره‌ها وجود دارد؟ چگونه این استعاره‌ها معانی جدید و پیچیده را از طریق ترکیب عناصر ساده و ملموس تولید می‌کنند؟ این استعاره‌ها چه نقشی در زیبایی‌شناسی، معناپردازی و انتقال مفاهیم فلسفی و عرفانی اثر ایفا می‌کنند از جمله سوالاتی است که در انتهای این پژوهش به آنها پاسخ داده خواهد شد.

روش تحقیق در این پژوهش، کتابخانه‌ای می‌باشد و نتایج به دست آمده به روش توصیفی - تحلیلی طبقه‌بندی شد. این کار همراه با آمار است تا دیدگاهی کلی از تصاویر و نحوهٔ کاربرد آن‌ها، هم از نظر کمی و هم از نظر کیفی ارائه گردد. کلیهٔ منابع کتابخانه‌ای مرتبط با موضوع شامل:کتاب‌های تاریخی و مقالات پیرامون موضوع استعارهٔ مفهومی به منظور دستیابی به چارچوب نظری پژوهش مورد مطالعه قرار می‌گیرد. سپس مطالب جمع‌آوری شده مورد بررسی قرار می‌گیرد و مضامین مربوط به موضوع پایان‌نامه مشخص و شواهد شعر از مثنوی لیلی و مجنون نظامی استخراج شود. طبقه‌بندی و تحلیل یافته‌ها، تنظیم و تدوین پایان‌نامه با ارائهٔ نتایج آماری از مراحل دیگر پژوهش می‌باشد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

ضرورت این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که استعاره‌های مفهومی، به‌ویژه در ادبیات کلاسیک فارسی همچون مثنوی لیلی و مجنون، ابزار مهمی برای درک عمیق‌تر مفاهیم پیچیده و زیبایی‌شناسی ادبی هستند. (امامی؛ صحرایی،۱۴۰۲: ۱۵) بررسی استعاره‌های مرتبط با پدیده‌های طبیعی و حیوانات در این اثر، براساس نظریه آمیزه مفهومی، نه‌تنها به کشف

چگونگی ترکیب مفاهیم و تولید معانی جدید در ذهن مخاطب کمک می‌کند، بلکه به شناخت بیشتر از نحوه درک و بیان شاعرانه مفاهیم عاشقانه، عرفانی و فلسفی منجر می‌شود. اهمیت این پژوهش در این است که با تحلیل لایه‌های استعاری و مفهومی، افق‌های تازه‌ای برای فهم ساختار ذهنی شاعر و خواننده گشوده و پل ارتباطی میان عناصر طبیعی، حیوانی و مفاهیم انسانی برقرار می‌کند. این تحقیق همچنین می‌تواند الگویی برای مطالعات بینارشته‌ای در زمینه زبان‌شناسی شناختی و ادبیات کلاسیک فارسی فراهم کند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در این بخش به مقاله‌ها و پژوهش‌هایی که در مورد مثنوی‌هلی لیلی و مجنون نظلمی به رشته تحریر در آمده است می‌پردازیم. اگر چه تاکنون استعاره‌های مفهومی مثنوی لیلی و محنون نظامی از دیدگاه (فوکونیه و ترنر ، ۲۰۰۲-۱۹۹۸) و انواع فضاهای ذهنی، مورد بررسی و تحلیل قرار نگرفته‌اند. بنابراین لازم است از این دیدگاه نیز مورد بررسی قرار بگیرد. یاسمی (۱۴۰۲) در پژوهشی با عنوان «بررسی و تحلیل استعاره‌های مفهومی در غزلیات فارسی دیوان شهریار» به مطالعهٔ استعاره‌های مفهومی در غزلیات شهریار در چارچوب زبان‌شناسی شناختی پردخته است. نتایج این پژوهش بیانگر آن است که: «در بعد هستی‌شناختی بسامد استعاره‌ها فراوان‌تر است و ۱۲۶ مورد در میان ابیات مورد بحث یافت شد. استعاره‌های جهتی در این غزلیات کمتر به کار رفته و بسامد آن در میان ابیات مورد مطالعه ۴۰ نمونه است. استعاره‌های ساختاری نیز که در حکم جانشینی مفهومی به جای مفومی دیگر است دارای بسامد ۴۶ مورد است که نسبت به هستی‌شناختی بسیار اندک است.»

در پژوهشی دیگر دهمرده (۱۳۹۸) در پژوهش خود به بررسی استعاره های بوستان سعدی براساس نظریه آمیزه مفهومی پرداخته است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد، تمام استعاره‌های بوستان سعدی را می‌توان براساس حوزه‌های مفهومی که در ساخت انواع فضاهای ذهنی مطرح شده در نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی نقش دارند، هچنین بر اساس نوع شبکه تلفیقی به‌کار رفته در آن‌ها مورد توصیف و تحلیل قرار داد. بر این اساس، شبکهٔ تک‌دامنه‌ای بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده است. پس از آن، شبکهٔ آینه‌ای، شبکهٔ ساده و شبکهٔ دودامنه‌ای در جایگاه بعدی قرار دارند.

توفیقی و شکیبا در سال (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «استعاره‌ی مفهومی و سرنوشت چهار رباعی منسوب به خیام» به بررسی و تحلیل استعارهٔ مفهومی در رباعیات اصیل و انتسابی به عمرخیام پرداخته‌اند. نتایج حاصل از این پژوهش گویای آن است که در مجموع ۱۷۸

رباعی، ۱۵ نگاشت بنیادی دیده می‌شود. ۶ نگاشت در هر دو گروه (اصیل و انتسابی) بسامد بالایی دارد و می‌توان رباعی‌هایی را اصیل دانست که به این نگاشت‌ها نزدیک باشند.

در پژوهشی با عنوان اردبیلی و همکاران (۱۳۹۴) «پیوستگی معنایی متن از منظر نظریه آمیختگی مفهومی» به بررسی پیوستگی معنایی در قصهٔ سگ سفید از مجموعه قصه‌های بلوچی (بخشی‌زاده گشتی، ۱۳۸۲) پرداخته و مانند پژوهش پیشین در صدد آشکارسازی سطوح شناختی متمایز و پیچیدگی‌های نهان ذهنی در سطوح مختلف قصه‌ها شده است.

در پژوهشی دیگر اردبیلی و روشن (۱۳۹۲) در تألیفی با عنوان «مقدمه‌ای بر معناشناسی شناختی» به بررسی معناشناسی شناختی در هفت فصل می‌پردازد و در فصل ششم و هفتم کتاب به ترتیب به تبیین نظریه فضاهای ذهنی و آمیزهٔ مفهومی می‌پردازد.

بهنام در سال (۱۳۸۹) در پژوهشی با عنوان «استعارهٔ مفهومی نور در دیوان شمس» با توجه به انگارهٔ معرفت بصری است، نگاشتی که در عرفان مطرح است به تشریح کلان استعارهٔ معرفت نور است و استعارهٔ گستردهٔ جهان غیب نور است، پرداخته و از این رهیافت استعاره‌های خرد چون: نور خدا است، نور خوراک است، نور مکان است، نور چراغ هدایت است، نور ولی کامل است که درون همان کلان استعاره جای دارند؛ مطرح می‌کند.

در پژوهش‌های خارج از ایران نیز به پژوهش‌هایی می‌پزدازیم که در آن انسا (۲۰۱۰) زیر ساخت‌های فرهنگی استعارهٔ مفهومی در حیطهٔ احساسات در دو زبان آکان و انگلیسی را مورد تحلیل قرار داده است. در این پژوهش براساس چارچوب کلی نظریهٔ استعاره مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) دو استعارهٔ مفهومی «عشق، رابطه سفر است» و «عصبانیت، مایع داغی در ظرف است» و همچنین حوزه‌های مبدأ و مقصد این استعاره‌ها بررسی شده است. نتیجهٔ این پژوهش این است که فرهنگ تأثیر زیادی در بیان مفاهیم احساسی دارد و نحوهٔ استفاده از استعاره‌های مختلف ریشهٔ فرهنگی دارد.

در پژوهشی دیگر در همین زمینه آپرسجان (۱۹۹۷) استعاره‌های احساسات و برداشت متقابل زبانی از احساسات را براساس مطالعات لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) بررسی کرده است. دستاوردهای این پژوهش حاکی از این است که زبان‌شناسان شناختی مانند لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) بر اهمیت استعاره برای توصیف اندیشه و ذهن تاکید می‌کنند. آپرسجان معتقد است که این استعاره حوزه‌های مختلفی دارد و او با انجام پژوهش بر روی زبان‌های انگلیسی و روسی نشان داد، استعاره‌های مختلف خصوصیات زبانی و میان زبانی مختلفی را نشان می‌دهد. اینکه استعاره‌های عواطف براساس پدیده‌هایی که حوزه مبدأ را برای نگاشت استعاری شکل می‌دهند و نیز نوع نگاشتی که رخ می‌دهد، باهم متفاوتند.

۲. استعاره‌های مفهومی در مثنوی لیلی و مجنون

۲-۱. مبانی نظری پژوهش

۲-۱-۱. استعاره از دیدگاه سنتی

استعاره از دیرباز یکی از مباحث مهم در ارتباطات کلامی بوده که ذهن بسیاری از اندیشمندان را به خود مشغول کرده است. به طور لغوی، استعاره به معنای «عاریه گرفتن» لفظ از معنی حقیقی و به کار بردن آن در معنای مجازی بر اساس شباهت است. (نصیریان،۱۳۸۷) در دیدگاه سنتی، استعاره نوعی مجاز و تشبیه فشرده محسوب می‌شود که بیشتر جنبه زیباشناختی دارد و عمدتا در شعر کاربرد دارد. (شمیسا، ۱۳۸۷؛ صفوی، ۱۳۸۷) این دیدگاه، استعاره را واژه‌محور و نوعی انحراف از زبان متعارف می‌داند که فقط در زبان ادبی و بلاغی کاربرد دارد. (لیکاف و جانسون، ۱۹۹۹؛ترجمهٔ هاشمی) با این حال، نظریه‌های نوین به ویژه دیدگاه شناختی، نقش استعاره را فراتر از ادبیات برده و آن را ابزاری اصلی در تفکر و زبان روزمره می‌شناسند که در درک و سازماندهی مفاهیم پیچیده بسیار مؤثر است. (لیکاف، ۱۹۹۳، ترجمهٔ هاشمی)

۲-۱-۲. استعاره و نظریهٔ تعاملی

آی، ای، ریچاردز، نخستین نظریه‌پرداز ادبی انگلیسی بود که در کتاب «فلسفهٔ بلاغت» (۱۹۳۶)، دیدگاه تعاملی[۱] استعاره را که به عنوان نخستین نظریهٔ مدرن، جایگزین و رقیب نظریه‌های سنتی استعاره شد، مطرح کرد و ماکس بلک فیلسوف آذری تبار انگلیسی-آمریکایی (۱۹۸۸-۱۹۰۹) آن را بسط و گسترش داد. نظریه‌های تعاملی دو ادعای اصلی دارند؛ نخست این که استعاره‌ها یک محتوای شناختی تفکیک‌ناپذیر دارند. دیگر این که این محتوای شناختی (معنی) از طریق تعامل نظام‌های شناختی متفاوت تولید می‌شوند. باور این نظریه‌پردازان تعاملی بر این بود که محتواهای شناختی استعاره‌ها حتی اگر از عبارت تحت اللفظی تبعیت نکند می‌تواند صادق باشد. (ریچاردز،۱۳۸۲: ۱۱۰)

همچنین، دیدگاه جدیدی که ریچاردز دربارهٔ استعاره مطرح کرد، پس از فروکش کردن تدریجی موج پوزیتویسم رواج یافت. در تاریخ بلاغت، او استعاره را نوعی تردستی و مهارت برای تزئین و آرایش کلام و قدرت اضافی زبان به شمار آورده، و نه شکل لازم آن. (همان: ۱۰۰) ریچاردز با اعتراض به این اصل می‌گوید استعاره اصل همیشه زنده و حاضر زبان است و آدمی بدون استعاره قادر به سخن گفتن نیست، استعاره را حتی از زبان خشک علمی هم نمی‌توان ریشه کن کرد. نظریه بلاغت سنتی، استعاره را موضوعی زبانی و محدود به جابه‌جایی

[۱] Interaction theory

کلمات قلمداد می‌کند و انواع محدودی از استعاره‌ها را مورد توجه قرار می‌دهد، در صورتی که تفکر اساسا استعاری و حاصل مقایسه است، تلاش ریچاردز برای این بود تا مباحث بلاغی را به عرصه زنده زندگی بکشاند و بلاغت را زنده و کارآمد نشان دهد. او استعاره را از سطح تشبیه فراتر می‌برد و تلاش می‌کند تا مهارت‌های استعاری را به دانشی صریح و روشن تبدیل کند، استعاره اساسا قرض گرفتن و داد و ستد میان تصورات و معامله میان بافت‌هاست و مهارت در استعاره، مهارت در زندگی است. (همان: ۱۰۴)

۲-۱-۳. استعاره و نظریهٔ کنش گفتاری

نظریهٔ کنش گفتاری بر اساس یکسری اصول مطرح شده از سوی گرایس (۱۹۷۵) مطرح شد. ایدهٔ اساسی این نظریه این است که در یک استعاره، یعنی درک آنچه گوینده می‌خواهد با آن (استعاره) به ما منتقل نماید و درک منظور مخاطب، زمانی به بهترین و کامل‌ترین وجه صورت می‌گیرد که بین گوینده و مخاطب، (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۷) به شیوهٔ مستقیم یا غیر مستقیم با ایجاد کنش و گفت‌وگو (احمدی راد،۱۴۰۲: ۱۲۴) ارتباط عمیق، ظریف و مناسبی برقرار شود. (گرایس، ۱۹۷۵: ۴۷)

گرایس (۱۹۷۵) در مقالهٔ خود با عنوان «منطق و مکالمه»[۱] تفاوتی میان «معنای موقعیتی»[۲] سخن (معنایی که یک سخن در موقعیت خاصی از کاربرد خویش دارد) و «معنای بی‌زمان»[۳] سخن (معنایی که یک سخن در کاربرد معمول خویش و مستقل از هر زمان خاص دارد) قائل شده است. این شکل اخیر معنا می‌تواند با معنای حقیقی یا اصطلاحی مشترک باشد. در استعاره، گوینده قصد دارد مخاطب را مجبور کند تا معنای موقعیتی سخن او را تا حدودی از طریق فهم معنای بدون زمان آن کشف کند. نظریهٔ گرایس عملا یک نوع نظریهٔ کاربردی استعاره است که خود در واقع، نوعی از کاربرد نظریهٔ استعاره است. گرایس برای این که مشخص شود که آیا چیزی در سخن گوینده نهفته است، اصل همکاری[۴] را به کار برده است، در اصل همکاری چهار قاعده کلی وجود دارد که عبارتند از کمیت،[۵] کیفیت،[۶] ارتباط،[۷] و روش.[۸] قاعدهٔ کمیت: دادن اطلاعات به اندازهٔ لازم نه کم و نه زیاد. قاعدهٔ کیفیت: گفتن آنچه شما معتقدید که حقیقت است و پرهیز از گفتن چیزی که سند کافی ندارید. قاعدهٔ

---

۱ Logic and Conversation
۲ occasional meaning
۳ timeless
٤ co-operative principle
٥ quantity
٦ quality
۷ relation
۸ manner

ارتباط: گفتن چیزی که به ارتباط مربوط است. قاعدهٔ روش: تنوع چیزها، اما مهم‌تر از همه باید شفاف باشد، نه تعبیر مبهم، پرهیز از ابهام، باور داشتن، منظم بودن. (همان: ۴۷ و ویلسون[۱]، ۲۰۰۸: ۲۳)

۲-۱-۴. زبان‌شناسی شناختی

زبان‌شناسی شناختی رویکردی است که بر زبان به عنوان وسیله‌ای برای سامان‌دهی، پردازش و انتقال اطلاعات تأکید می‌کند. در این رویکرد زبان نظامی از مقوله‌ها در نظر گرفته می‌شود و ساختار صورت زبان فقط به عنوان پدیده‌ای مستقل بررسی نمی‌شود، بلکه به عنوان نمودی از نظام مفهومی کلی، اصول مقوله‌بندی، سازوکارهای پردازش و تأثیرهای تجربی و محیطی مورد مطالعه قرار می‌گیرد. (گیرارتز، د. ۱۳۸۵)

همچنین، زبان‌شناسی شناختی رویکردی در مطالعهٔ زبان است که به بررسی رابطه میان زبان انسان، ذهن او و تجارب اجتماعی و فیزیکی او می‌پردازد. به عبارت دیگر، در زبان‌شناسی شناختی تلاش می‌شود تا مطالعه زبان براساس تجربیات ما از جهان، نحوهٔ درک و شیوهٔ مفهوم‌سازی باشد. بنابراین، مطالعهٔ زبان از این نگاه، مطالعهٔ الگوهای مفهوم‌سازی است، با مطالعهٔ زبان می‌توان به ماهیت و ساختار افکار و آراء ذهن انسان پی برد. در این نگرش، فرض بر آن است که زبان الگوهای اندیشه و ویژگی‌های ذهن انسان را منعکس می‌کند. (ایوانز و گرین، ۱۳۸۵، ص. ۵۳).

۲-۱-۵. آمیزهٔ مفهومی

نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی از دو سنت در درون معناشناسی شناختی برمی‌خیزد: نظریهٔ استعارهٔ مفهومی و نظریهٔ فضاهای ذهنی. نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی از لحاظ معماری و دغدغه‌های مرکزی، بیشتر به نظریهٔ فضاهای ذهنی نزدیک است و برخی زبان‌شناسان شناختی به صراحت آن را بسط این رویکرد می‌دانند. این به دلیل دغدغهٔ مرکزی آن با جنبه‌های پویای ساخت معنی و وابستگی آن به فضاهای ذهنی و ساخت فضای ذهنی به‌عنوان بخشی از معماری آن است. اما نظریهٔ آمیزه یک نظریهٔ متمایز است که برای توصیف پدیده‌هایی، تکوین یافته است که نظریهٔ فضاهای ذهنی و نظریهٔ استعارهٔ مفهومی نتوانسته‌اند به صورتی مناسب آن‌ها را توصیف کنند. خلاصه، نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی پیچیدگی نظری خاصِ خود را دارد. نکته مهم نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی این است که ساختِ معنا نوعا شامل ادغام یک ساختار است که به بیشتر شدن مجموعهٔ اجزایش می‌انجامد. نظریه‌پردازان آمیزه استدلال می‌کنند که این فرایند ادغام با

---

[۱] Wilson

آمیزهٔ مفهومی یک عملیات شناختی عام و پایه است که برای نحوهٔ تفکر ما حیاتی است (فودور و لپور، ۱۹۹۶).

۲-۱-۵-۱. ماهیت آمیزه

نگاشت استعاری در استعارهٔ جراح قصاب است با چارچوب ادغام مفهومی بهتر از نگاشت دو حوزه توصیف می‌شود. این به این دلیل است که ادغام مفهومی به فضای آمیزه منجر می‌شود، فضایی که سازوکار توصیف ساختار نوظهوری را امکان‌پذیر می‌سازد که در حوزه‌های ورودی وجود ندارد. ما همچنین دیدیم که خلاف واقع‌ها، مانند مثال کلینتون به‌مثابه رئیس جمهور فرانسه، توسط یک شبکهٔ ادغام توصیف می‌شوند که به آمیزه منجر می‌شود. چون فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) ابتدا نظریهٔ خود را در یک مقالهٔ مهم مطرح کردند، مقدار قابل توجهی از شواهد مربوط به آمیزهٔ مفهومی در گستره‌ای از پدیده‌های غیرزبانی انباشته شده است. یکی از ادعاهای فوکونیه و ترنر (۲۰۰۲) این است که آمیزهٔ یک عملیات عام و همه جا حاضر است، که در توانایی‌های شناختی انسان نقش مرکزی ایفا می‌کند. فوکونیه و ترنر با هماهنگی با تعهد شناختی، استدلال می‌کنند که آمیزهٔ مفهومی نه تنها در زبان بلکه در اندیشهٔ انسان، به طور کلی، نقش اساسی دارد.

۲-۲. استعاره‌های مفهومی پدیده‌های طبیعی و حیوانات در لیلی و مجنون

در این بخش پس از توضیحی مختصر در مورد فضاهای ذهنی انواع مفاهیم مورد استفاده در فضاهای ذهنی به کار رفته در استعاره‌های لیلی و مجنون دسته‌بندی شده‌اند. برای هر دسته از این استعاره‌ها، مثال‌هایی از مقدمه و باب‌های مختلف لیلی و مجنون بیان شده است. سپس بسامد درصد و میانگین استفاده از هر دسته و همچنین سطح معناداری استفاده از هر کدام ارائه گردیده است.

۲-۲-۱. حوزهٔ مفهومی «پدیده‌های طبیعی»

نظامی در منظومهٔ لیلی و مجنون به‌طور گسترده‌ای از «پدیده‌های طبیعی» به عنوان عناصر اصلی در ساخت استعاره‌ها بهره برده است. این پدیده‌ها مانند گل، درخت، خار، خورشید، آتش، طوفان و موارد مشابه، به‌عنوان دروندادهای اول در فرایند استعاری به کار می‌روند تا مفاهیم انتزاعی و پیچیده‌تری که دروندادهای دوم هستند، برای مخاطب ملموس‌تر و قابل درک‌تر شوند. به طور معمول، فضای عام این استعاره‌ها «هستار» (یعنی موجودات یا اشیاء عینی) است و گاهی نیز فضاهای «کنش» و «فاعل» به عنوان چارچوب‌های دیگر در فرایند استعاری دیده می‌شوند. در این نمونه‌ها شاعر با بهره‌گیری از عناصر طبیعی، معانی

عمیق‌تری را درباره مفاهیمی مانند ع شق، قدرت، زیبایی و تحول بیان می‌کند که در قالب نمادهای آشنا برای مخاطب قابل تصور و فهم می‌شوند.

نمونه‌هایی از این ا ستعاره‌ها در لیلی و مجنون ن شان می‌دهد که چگونه نظامی با ترکیب ف ضاهای ذهنی مختلف، از طریق چارچوب‌های آمیخته (blend) معانی نوینی خلق کرده ا ست. مثلا در بیت «زین هفت پرند پرنیان رنک/ گرپای برون نهی خوری سنک» «هفت پرند» استعاره از «افلاک و عالم جسمانی» است که فضای عام آن «هستار» می‌باشد و شاعر در آن به جهانی فراتر از عالم مادی اشاره می‌کند.

یا در مثالی دیگر، «همی ر سد سیل» ا ستعاره‌ای ا ست که با ا ستفاده از پدیده طبیعی سیل، مفهوم خطر و نابودی را منتقل می‌کند. همچنین ا ستعاره «دیو باد» به معنای گردباد و «چشمه آب» که نماد رخسار لطیف است، از دیگر نمونه‌هایی هستند که فضای استعاری «هستار» را پر کرده‌اند و مفاهیم انسانی و انتزاعی را به‌صورت ملموس بیان می‌کنند. این نوع ا ستعاره‌ها ن شان‌دهنده توانایی شاعر در ا ستفاده از عنا صر طبیعی برای بیان اح سا سات و مفاهیم انسانی در قالبی زنده و قابل فهم است.

در جدول (۱-۱) برای حوزهٔ مفهومی «پدیده‌های طبیعی» مثال‌های بی شتری بیان گردیده است.

جدول (۱-۱) نمونه‌های بیشتر برای حوزه مفهوم «پدیده‌های طبیعی»

بیت	دروناد ۱	دروناد ۲	فضای عام	فضای آمیخته
(۱-۸) از هفت خزینه در گشاده بر چار گهر قدم نهاده (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۲)	هفت خزینه	هفت آسمان	هستار	هفت خزینه کنایه از هفت آسمان است و چهار گهر چهار عنصر است که زیر قدم نهاده و بر فراز فلک رفته است.
(۱-۹) از هفت خزینه در گشاده بر چار گهر قدم نهاده (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۲)	چار گهر	زیر قدم نهادن و بر فراز آسمان رفتن	هستار	هفت خزینه کنایه از هفت آسمان است و چهار گهر چهار عنصر است که زیر قدم نهاده و بر فراز فلک رفته است.

(۱-۱۰) بر هفت فلک دو (که) بستند نظاره تست هر چه هستند (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۲)	هفت فلک	افلاکیان	هستار	افلاکیان در دو طرف راه تو برای نظاره دو صفت بسته‌اند.
(۱-۱۱) برخیزهلا نه وقت خوابست مه منتظر تو آفتابست (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۲)	مه، آفتاب	کسب نور	هستار	ماه و آسمان منتظر آفتاب وجود توست برای کسب نور.
(۱-۱۲) دراجه مشتری بدان نور از راه تو گفته چشم بد دور (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۳)	مشتری، سیاره	برج مشتری	هستار	برج مشتری با زبان نور می‌گوید که چشم بد از راه تو دور باد.
(۱-۱۳) چون زلزله ریزد آب ساید درزی ز خریطه واگشاید (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۲۱)	زلزله	زلزله	هستار	چون زلزله خاک را فروریزد و آب هم آن را بساید یکی از درزهای خاک گشوده شده و آن درز به مرور زمان وادی و دشتی می‌شود.
(۱-۱۴) وان درز بصدمه‌های ایام وادی کده شود سرانجام (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۲۲)	وادی	دره و جای گشاده میان دو کوه است.	هستار	درزهای خاک گشوده شده و آن درز به مرور زمان وادی و دشتی می‌شود.
(۱-۱۵) هم سنگ درین رهست و هم چاه	سنگ و چاه	هوشیار بودن در راه عشق،	هستار	در راه عشق سنگ و چاه بسیار زیاد است

میدار زهر دو چشم برراه (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۸۸)		در امان ماندن در راه عشق		راه را ببین تا از چاه و سنگ در امان بمانی.
(۱۶-۱) سیاره شب پر از عوان شد بر دجله نیلگون روان شد (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۴۰)	سیاره	کشتی تندرو	هستار	سیاره اینجا به معنی کشتی تندرو است و عوان بفتح عین مهمله به معنی زن جوان یعنی کشتی تندرو شب از ستارگان پر از زن جوان سپید اندام شده و بر دجله نیلگون فلک به راه افتاده و رفت و صبح بردمیده است.
(۱۷-۱) افتاد بر آفتاب گردم نزدیک شد آفتاب زردم (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۵۵)	آفتاب	آفتاب لب‌بام هنگام غروب	هستار	پیکر آفتاب گرد و زحمت کش من از کار افتاد و وجودم بر لب بام غروب رسید.
(۱۸-۱) جبهه زفروغ جبهت خویش افروخته صد چراغ در ئیش (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۷۴)	جبهه	منازل قمر	هستار	جبهه در اینجا به معنی یکی از منازل قمر است.
(۱۹-۱) از پره دشت سوی آن سنک گردی برخاست توتیا رنک	دشت	دامان دشت	هستار	از پره دشت به معنای دامان دشت است که گردوخاکی بلند شد که مانند رنگ توتیا بود.

(لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۸۱)				

جدول (۲-۱) بسامد، درصد و میانگین برای استفاده حوزه مفهومی «پدیده‌های طبیعی» در ساخت استعاره‌های لیلی و مجنون را نشان می‌دهد.

جدول (۲-۱) بسامد، درصد و میانگین استفاده از حوزه مفهومی «پدیده‌های طبیعی»

حوزه مفهومی	میانگین	درصد	بسامد
«پدیده‌های طبیعی»	۱۶/۳۶	۱۹/۳۶	۲۱۳
تعداد کل استعاره‌ها	۱۱۰۰	۱۰۰	۱۱۰۰
تعداد کل اشعار	۴۷۰۰	۱۰۰	۴۷۰۰

براساس نتایج جدول (۲-۱) بسامد استفاده از حوزه مفهومی «پدیده‌های طبیعی» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی ۲۱۳ می‌باشد. ۱۹/۳۶ درصد از کل استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی به حوزه مفهومی «پدیده‌های طبیعی» اختصاص یافته است و میانگین استفاده از آن ۱۶/۳۶ می‌باشد.

با توجه به بسامد مورد استفاده در آزمون خی برای حوزه مفهومی «پدیده‌های طبیعی» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی در جدول (۳-۱) مشاهده شده است.

نتایج آزمون خی ۲ برای حوزه مفهومی «پدیده‌های طبیعی» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی در جدول (۳-۱) آمده است.

جدول (۳-۱) نتایج آزمون خی ۲ برای حوزه مفهومی «پدیده‌های طبیعی» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی

میزان خی ۲	۶/۹۹۸
درجه آزادی	۱
سطح معناداری	۰/۰۰۵

براساس نتایج جدول (۳-۱) میزان خی ۲ برابر با ۶/۹۹۸ درجه‌ی آزادی برابر با ۱ و سطح معناداری برابر با ۰/۰۰۵ است. سطح معناداری ۰/۰۰۵ و کمتر از ۰/۰۵ می‌باشد (۰/۰۰۵ < ۰/۰۵). از لحاظ آماری، این رابطه معنی‌دار است. در نتیجه بسامد استفاده از حوزه مفهومی «پدیده‌های طبیعی» به عنوان زیر مجموعه‌ای از انواع حوزه‌های مفهومی استفاده شده در استعاره‌های لیلی و مجنون معنی‌دار است و فرضیه صفر مبنی بر عدم وجود تفاوت معنی‌دار در میزان استفاده از انواع حوزه‌های مفهومی در ساخت فضاهای ذهنی مطرح شده در نظریه‌ی آمیزه مفهومی در استعاره‌های لیلی و مجنون رد می‌گردد. به عبارت دیگر، استفاده از حوزه

مفهومی «پدیده‌های طبیعی» در ساخت فضاهای ذهنی استعاره‌های لیلی و مجنون معنادار می‌باشد.

۲-۵. حوزهٔ مفهومی «حیوانات»

در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی، حیوانات به عنوان یکی از مهم‌ترین فضاهای ذهنی در ساخت استعاره‌ها نقش برجسته‌ای دارند. در این استعاره‌ها، حیوانات معمولا به عنوان درونداد اول به کار می‌روند و ویژگی‌ها و خصوصیات خاص آن‌ها که از دل فرهنگ و باورهای هر جامعه نشأت می‌گیرد، برای بیان مفاهیم و ویژگی‌های انسانی (درونداد دوم) به کار گرفته می‌شوند. این فرایند فرافکنی و ترکیب فضاها، باعث ایجاد فضای آمیخته‌ای می‌شود که استعاره‌های غنی و قابل فهمی را برای مخاطب شکل می‌دهد. به عنوان مثال در بیت «زاوازه دو چ بلبل مست/ هر بلبله که بود بشکست»، بلبله استعاره‌ای از تمام غم‌های عالم است و یا در بیت «کای چون سک ظالمان زبون گیر/ دام از سر عاجزان برون گیر»، سگ به نماد افراد ظالم تبدیل شده است.

نمونه‌های دیگر نیز نشان می‌دهند که نظامی از حیوانات مختلف مانند بلبله، سگ، گاو، اسب و چهارپایان به شکل استعاری بهره برده است تا ویژگی‌های گوناگون انسانی، اعم از صفات مثبت و منفی را بازنمایی کند. در بیت «طیاره تند را شتابان / میراند چو باد در بیابان» استعارهٔ طیاره به معنای اسب است و سرعت و قدرت آن را نشان می‌دهد. همچنین، واژهٔ «جونی» که به آلتی اشاره دارد که به گردن گاو بسته می‌شود، در استعاره‌ای مرتبط با گاو به کار رفته است. این نمونه‌ها نشان می‌دهد که نظامی به‌طور هنرمندانه و دقیق، از ویژگی‌های نمادین حیوانات برای انتقال معانی پیچیده انسانی بهره گرفته و فرهنگ و باورهای زمان خود را در ساختار استعاری شعرش بازتاب داده است.

جدول (۴-۱) نمونه‌های بیشتر برای حوزه مفهوم «حیوانات»

بیت	درونداد ۱	درونداد ۲	فضای عام	فضای آمیخته
(۲۶-۱) از جای چومار حلقه برجست در حلقه زلف کعبه زد دست (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۸۰)	مار	مار هنگام جست و خیز حلقه می‌شود و آن گاه جستن می‌کند.	هستار	مار هنگام جست و خیز حلقه می‌شود و آن گاه پا به فرار می‌گذارد یا جستن می‌کند.

(۱-۲۷) ناگه سیهی شتر سواری بگذ شت براو چو گرزه ماری (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۴۳)	شتر، حیوان	قافله	هستار	ناگه سیاهی شتر سوار مانند گرزه ماری بر او بگذشت.
(۱-۲۸) مرغ فلکی برون شد از دام در مقصد صدق یافت آرام (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۵۹)	مرغ	آزاد شدن، رها یافتن	هستار	مرغ فلکی از دام آزاد شد و مقصد خود آرام گرفت
(۱-۲۹) آهوی ورا بسک نماید در نیش (پیش) سگانش آزماید (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۷۰)	سگ و حیوان	در نیش و دندان سگان او را آزمایش کند.	هستار	در نیش و دندان سگان او را آزمایش کند که چگونه او را می‌خورند.
(۱-۳۰) چون منعم خود شناختندش دم لابه کنان نواختندش (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۷۰)	سگ	جنبانیدن دم	هستار	جنبانیدن دم است با خضوع و خشوع
(۱-۳۱) کان آهوی بیگناه را دوش دادم بسک اینت خواب خرگوش (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۷۱)	خرگوش	غفلت	هستار	یعنی این غفلت من را ببین. یعنی سیفور سیاه شب از خورشید زر اندود شد.
(۱-۳۲) زان خواب مزاج بر (تر) گرفته	مرغ	خوشحال و شاد شدن	هستار	یعنی از آن مرغی که در خواب دیده از

زان مرغ چو مرغ پر گرفته (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۸۰)				شادی چون مرغ پر برآورده بود.
(۳۳-۱) ترسم زرسن که مار دیده‌ام چه مار که اژده‌ها گزیده‌ام (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۸۱)	مار	مار گزیده از رسن سیاه و سپیده می‌ترسد.	هستار	در مثل است که مار گزیده از زسن سیاه و سپید می‌ترسد.
(۳۴-۱) باغ ارچه زبلبلان پر آبست انجیر نواله غرابست (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۱۹۵)	بلبل	آبروی باغ به وجود بلبل است	هستار	یعنی آبروی باغ به وجود بلبل است ولی انجیر باغ نواله غراب است.
(۳۵-۱) گنجی که کشیده بود ماری از حلقه بگرد او حصاری (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۲۳۳)	مار	شوهر لیلی	کنش	از مار و اژدها در این بیت لیلی مقصود است
(۳۶-۱) گرچه گهری گران‌بها بود چون مه بدهان اژدها بود (لیلی و مجنون، ۱۳۱۳: ۲۳۳)	اژدها	شوهر لیلی	کنش	از مار و اژدها در این بیت لیلی مقصود است

جدول (۵-۱) بسامد، درصد و میانگین برای استفاده حوزه مفهومی «حیوانات» در ساخت استعاره‌های لیلی و مجنون را نشان می‌دهد.

جدول (۵-۱) بسامد، درصد و میانگین استفاده از حوزه مفهومی «حیوانات»

حوزه مفهومی	میانگین	درصد	بسامد
«حیوانات»	۱۰/۹۰	۱۳/۹۰	۱۵۳
تعداد کل استعاره‌ها	۱۱۰۰	۱۰۰	۱۱۰۰
تعداد کل اشعار	۴۷۰۰	۱۰۰	۴۷۰۰

براساس نتایج جدول (۵-۱) بسامد استفاده از حوزه مفهومی «حیوانات» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی ۱۵۳ می‌باشد. ۱۳/۹۰ درصد از کل استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی به حوزه مفهومی «حیوانات» اختصاص یافته است و میانگین استفاده از آن ۱۰/۹۰ می‌باشد. بـ سامد مورد ا ستفاده در آزمون خی برای حوزه مفهومی «حیوانات» در ا ستعاره‌های لیلی و مجنون نظامی در جدول (۶-۱) مشاهده شده است.

نتایج آزمون خی ۲ برای حوزه مفهومی «حیوانات» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی در جدول (۶-۱) آمده است.

جدول (۶-۱) نتایج آزمون خی ۲ برای حوزه مفهومی «حیوانات» در استعاره‌های لیلی و مجنون نظامی

میزان خی ۲	۸/۲۳۴
درجه آزادی	۱
سطح معناداری	۰/۰۰۵

براساس نتایج جدول (۶-۱) میزان خی ۲ برابر با ۸/۲۳۴ درجه‌ی آزادی برابر با ۱ و سطح معناداری برابر با ۰/۰۰۵ است. سطح معناداری ۰/۰۰۵ و کمتر از ۰/۰۵ می‌باشد (۰/۰۰۵ < ۰/۰۵). از لحاظ آماری، این رابطه معنی‌دار است. در نتیجه بسامد استفاده از حوزهٔ مفهومی «حیوانات» به عنوان زیر مجموعه‌ای از انواع حوزه‌های مفهومی استفاده شده در استعاره‌های لیلی و مجنون معنی‌دار است و فرضیهٔ صفر مبنی بر عدم وجود تفاوت معنی‌دار در میزان استفاده از انواع حوزه‌های مفهومی در ساخت فضاهای ذهنی مطرح شده در نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی در استعاره‌های لیلی و مجنون رد می‌گردد. به عبارت دیگر استفاده از حوزهٔ مفهومی «حیوانات» در ساخت فضاهای ذهنی استعاره‌های لیلی و مجنون معنادار می‌باشد.

۳. نتیجه گیری

تحلیل داده‌های به‌دست آمده از بررسی استعاره‌های مثنوی لیلی و مجنون نظامی نشان داد که مطابق با نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی، بسیاری از استعاره‌ها تنها بر اساس مطابقت مستقیم میان حوزه‌های مبدأ و مقصد قابل توضیح نیستند. برای مثال، استعارهٔ «سخن گفتن مردگان»

سعدی را نمی‌توان صرفا با تطابق حوزه‌ها فهمید بلکه باید فرآیند فرافکنی و ترکیب فضاهای ذهنی مختلف (دنیای مردگان و دنیای زندگان) به فضای آمیخته را در نظر گرفت که منجر به خلق استعاره‌های نوین می‌شود.

در این پژوهش استعاره‌های مرتبط با «پدیده‌های طبیعی» و «حیوانات» در لیلی و مجنون بر اساس نظریهٔ فاکونیه و ترنر تحلیل شدند و نشان داده شد که تمامی استعاره‌ها از ترکیب دو فضای دروندادی همراه با چارچوبی مشترک یا متفاوت به فضای آمیخته تولید شده‌اند؛ همچنین وجود فضای عامی که اشتراکات دو فضای مبدأ و مقصد را شامل می‌شود، امکان بررسی استعاره‌ها از دیدگاه فضاهای ذهنی را فراهم می‌کند.

نتایج آماری پژوهش نیز نشان داد که از مجموع ۱۱۰۰ استعاره مفهومی یافت شده، حوزه «پدیده‌های طبیعی» با ۳۶/۱۹ درصد و حوزه «حیوانات» با ۹۰/۱۳ درصد بیشترین فراوانی را دارند که بیانگر توجه نظامی به بازتاب جهان مادی و مفاهیم انسانی است. آزمون خی‌دو تأیید کرد که ارتباط معناداری بین انواع استعاره‌های مفهومی وجود دارد و نظامی به زندگی روزمره و ویژگی‌های انسانی در قالب استعاره توجه ویژه‌ای داشته است. این نتایج با پژوهش دهمرده (۱۳۹۸) دربارهٔ استعاره‌های بوستان سعدی هم‌راستا است که نشان می‌دهد تمام استعاره‌ها را می‌توان با نظریهٔ آمیزهٔ مفهومی و بر اساس شبکه‌های ترکیبی مختلف تحلیل کرد، به‌گونه‌ای که شبکه تک‌دامنه‌ای بیشترین بسامد را داشته است.

کتاب‌شناسی

احمدی‌راد، سارا (۱۴۰۲)، «عناصر داستانی در روایت «انکارکردن موسی (ع) بر مناجات شبان» بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۲، شمارهٔ ۳، صص ۱-۲۴

امای، سعید؛ صحرایی قاسم (۱۴۰۲)، «تقابل زشتی و زیبایی با ویرانگری و بسامانی در منظومه‌های ادب غنایی بر اساس رویکرد کلود استروس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۱۳۷-۱۱۳

ایوانز، وی. و گرین، م. (۱۳۸۴). ***معناشناسی شناختی***: درآمدی بر نظریه‌های معاصر. ترجمه‌ی رضا نیلی‌پور و نرگس خسروی. تهران: انتشارات علمی.

خادم‌زاده، وحید؛ سعیدی‌مه، محمد (۱۳۹۳)، «استعاره‌های مفهومی علیت در دیدگاه لیکاف»، ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۷، صص۷-۳۳

داوری اردکانی، رضا و همکاران (۱ ۳۹۳)، ***زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی***، تهران: هرمس.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، ***لغت نامه***، جلد۲، تهران: دانشگاه تهران.

راسخ‌مهند، محمد (۱۳۹۲)، ***درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی***، تهران: سمت.

ریچاردز، آی، ا (۱۳۸۲)، ***فلسفهٔ بلاغت***، ترجمهٔ علی محمدی آسیابادی، تهران: قطره.

سلیمانپور، مهوش (۱۴۰۱)، «نقش محوری شخصیت مجنون بر اساس نظریهٔ کنشگری گریماس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۲۵۵-۲۶۶

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، ***بیان و معانی***، تهران: فردوس.

صفوی، کوروش (۱۳۷۹)، ***درآمدی بر معنی‌شناسی***، تهران: سورهٔ مهر.

صفوی، کوروش (۱۳۸۷)، ***استعاره از نگاه دیگر***، تهران: انجمن شاعران ایران.

فودور، ج. و لپور، ا) ۱۹۹۶.). The philosophy of language. Cambridge: Blackwell.

فوکونیه، گ. و ترنر، م) ۲۰۰۲.). The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities. New York: Basic Books.

فیارتز،کورت (۱۳۹۰)، ***تصحیح فرضیهٔ تورات***: تعمل میان سلسله مراتب استعاری و مجازی، ترجمهٔ لیلا صادقی، تهران: نقش جهان.

قائمی نیا، علیرضا (۱۳۹۰ش)، ***معنی‌شناسی شناختی قرآن***، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.

کووچس، زولتان (۲۰۱۰)، ***استعاره***: مقدمهٔ عملی، آکسفورد: دانشگاه آکسفورد.

گیرارتز، د. (۱۳۸۵). خوانش‌های پایه در زبان‌شناسی شناختی. ترجمهٔ مریم طهماسبی. تهران: انتشارات علمی فرهنگ

نصیریان، یدالله (۱۳۸۷)، ***علوم بلاغت و اعجاز قرآن***، تهران: سمت.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹)، «نظریهٔ استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ***ادب‌پژوهی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۱۹-۱۴۰

هاشمی، زهره (۱۳۹۲)، «بررسی نظام‌های استعاری عشق در پنج متن عرفانی بر اساس نظریهٔ استعاره شناختی»، ***رسالهٔ دکتری***، مشهد: دانشگاه فردوسی.

هاوکس، ترنس (۱۳۷۷)، ***استعاره***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

ویلسون، آر جی (۲۰۰۸)، «پاسخ دیویدسونی به مسئلهٔ استعارهٔ مرده»، ***پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد***، دانشکدهٔ فلسفه، موسسهٔ پلی تکنیک ویرجینیا و دانشگاه ایالتی.

یاسمی، آرزو، (۱۴۰۲)، «بررسی و تحلیل استعارهٔ مفهومی صبح و شب در دیوان غزلیات فارسی شهریار»، ***اولین همایش بین المللی ادبیات***، زبان شناسی و علوم انسانی، همدان.

نصیریان، ی. (۱۳۸۷). بلاغت فارسی. تهران: انتشارات سمت

Grady, J. E. (۲۰۰۷). "Metaphor", in The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics, ed. Dirk Geeraerts and Hubert Cuyckens, Oxford: Oxford University Press.

Grice, H. P. (۱۹۷۵). Logic and cuonversation. In SYNTAX AND SEMANTICS, Vol. ۳, Speech Acts, ed.by Peter Cole and Jerry L .Morgan. New York : Academic Press.

Study of conceptual metaphors in the Mathnawi of Layli and Majnoon in “Natural Phenomena” and “Animals” based on Conceptual Blend Theory

Hajreh Rigi[۱] - *Farideh Okati[۲] - Ahmad Mojozi[۳]

۱. PhD student, Department of General Linguistics, Zabol Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran.

۲. Assistant Professor, Department of General Linguistics, Zabol Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran. (Corresponding author) Email: farideh.okati@uoz.ac.ir

۳. Assistant Professor, Department of General Linguistics, Zabol Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran.

Article Info (۱۱۵-۱۳۷)

Article type:
Research Article

Article history:
Receive: ۰۱/۰۱/۲۰۲۵

Accepte: ۲۶/۰۵/۲۰۲۵

Keyword:
Leyli and Majnun
Natural phenomena
Animals
Conceptual blend

ABSTRACT

This study examines conceptual metaphors in the Mathnawi of Layli and Majnoon Nezami, focusing on the two domains of “natural phenomena” and “animals”, based on the conceptual blend theory of Fauconnier and Turner (۱۹۹۸-۲۰۰۲). In this theory, metaphors are analyzed using mental spaces (two input spaces, a general space, and a mixed space). The findings show that among the ۱،۱۰۰ identified metaphors, the domains of “natural phenomena” with a frequency of ۲۱۳ (۱۹,۳۶٪) and “animals” with a frequency of ۱۵۲ (۱۳,۹٪) were the most used. The chi-square test (with a value of ۲,۲e-۱۶) confirmed that the difference between the frequencies of these metaphors is significant (p<۰,۰۵).

The results indicate that Nezami used these conceptual domains to reflect the tangible world and abstract concepts and created a deep connection between nature, animals, and human experiences. The high frequency of these metaphors also indicates the poet’s special attention to objective life and human interaction with the environment. This study emphasizes the richness of Nezami’s

بررسی همسانی مؤلفه‌های فردی در شعر سیمین بهبهانی و غاده السمان از منظر هورنای

*فاطمه زندی[۱]- زهرا درویشعلی‌زاده[۲]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: zztdgy@gmail.com

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و زبان‌های خارجه، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. محقق پسادکتری.

اطلاعات مقاله (۱۶۲-۱۳۹)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۴/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۰/۱۳

واژه‌های کلیدی:
همسانی
مؤلفه‌های فردی
سیمین بهبهانی
غاده السمان
هورنای

چکیده

سیمین بهبهانی و غاده السمان دارای روحیه‌ای آرمان‌گر هستند که بی‌تردید روان‌شناسی شخصیت هورنای می‌تواند با کشف ذهنیت افراد در حل مسائلی که سبب بروز رفتارهای انزواطلبانه یا منازعات اجتماعی می‌شود، کمک کند. در جامعهٔ این دو شاعر، جنس زن دارای محدودیت‌ها و رنج‌هایی است که آنها را بر آن داشته تا با توصیف شرایط و ایده‌آل‌های خود به آگاه‌سازی این قشر از افراد جامعه بپردازند. تحلیل اشعار سیمین و غاده برای نشان دادن زوایای پنهان شخصیت مردم روزگار آنها مهم است. این پژوهش با روش بنیادی و توصیفی- تحلیلی سعی دارد همسانی مؤلفه‌های فردی در اشعار این دو شاعر را بررسی نماید و بر این اساس بیان کند کدام تیپ شخصیتی مد نظر هورنای در اشعار آنها بازتاب بیشتری داشته است. حاصل آنکه اشعار سیمین بیان‌کنندهٔ فضای نامساعد اجتماعی است که سبب می‌شود فرد برای رویارویی با اضطراب حاصل از آن دست به انتقاد بزند و هنگامی که در رسیدن به آرمان‌های خود نا امید می‌شود به عزلت پناه ببرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد دو شاعر هر سه نوع تیپ شخصیتی را در اشعار خود منعکس کرده‌اند؛ اما بر اساس یافته‌ها در همسانی فردی تیپ شخصیتی «عزلت‌طلب» بیشترین بسامد را به خود اختصاص می‌دهد که در اشعار هر دو به‌طور یکسان دیده می‌شود؛ چرا که در این حالت تمایل فرد به واکنش هیجانات عاطفی بیشتر است.

۱. مقدمه

آرمان‌گرایی از جمله هدف‌های انسان برای شکل‌گیری جامعه‌ای ایده‌آل است که یک شاعر با نگرش چاره‌جویی، تمام افکار خویش را به‌کار می‌گیرد تا بتواند در بر طرف ساختن ناهنجاری‌های اجتماعی، مشکلات طبقاتی و تبعیض‌های جنسیتی نقش قابل ملاحظه‌ای داشته باشد. هنگامی‌که انسان حقیقت وجودی خود را نادیده می‌گیرد از بالندگی و بهره‌مندی بازمی‌ماند؛ از جامعه دور می‌شود و در تصورات خویش برای رسیدن به مطلوب، خواسته‌های نامطلوب را برجسته می‌سازد. «یکی از نظریه‌های نوین و تأثیرگذار در جهان به منظور تبیین شخصیت، نظریهٔ «کارن هورنای»[۱]، روان‌شناس برجستهٔ آلمانی، است که بر خلاف استادش فروید، ریشهٔ رفتارهای انسان را نه در سائقه‌های فیزیولوژیک و مشکلات مادرزادی، بلکه حاصل و برآیند عوامل محیطی و اجتماعی می‌داند. او که از نظریه‌پردازان نو روان‌کاوی است، بعد از فروید به ارائه و بسط نظریاتش می‌پردازد. «در اندیشهٔ وی، عامل اصلی شکل‌گیری روان‌رنجوری یا «اضطراب اساسی»[۲] است که از دیدگاه وی به (احساس جدایی و درماندگی کودک در دنیایی که بالقوه خصومت‌گر است) تعبیر می‌شود.» (برزگر، ۱۳۸۸: ۱۳۲) سیمین بهبهانی به‌عنوان یکی از نمایندگان جریان جدید ادبیات زنانه در ایران و غاده السمان نیز نمایندهٔ تمام عیار ادب تغزلی زنانه در ادبیات عرب شناخته شده‌اند. این جریان ادبی بر همهٔ مسائل مربوط به زنان از جمله عشق و دیگر مسائل دیگر آن توجه دارد. سیمین که غزل‌های فارسی او از جریان شعری عاشقانه برخوردار است و اشعار او بیشتر حول محور عشق و تغزل است و به‌عنوان یکی از نمایندگان این جریان نو در ایران شناخته شده است. غاده نیز به موارد بسیاری از جمله شکستن هنجارهای عاشقانه و فروپاشی ساختار سنتی و قبیله‌ای جامعهٔ عرب نسبت به زن می‌پردازد. زبان و احساس خاص زنانه، از عمده‌ترین ویژگی‌های تغزل‌های عاشقانهٔ این دو شاعر زن است.

۱-۱. بیان مسأله و سوالات پژوهش

با توجه به احساس درونی و نیز شرایط جامعهٔ پیرامون سیمین بهبهانی و غاده السمان، رنج و اندوه ناشی از خفقان اجتماعی و سیاسی، تبعیض جنسیتی و محروم بودن هم‌نوعان از فعالیت-های اجتماعی، وطن‌دوستی و تنهایی از جمله مضامین اشعار این دو شاعر هستند که جزء مسئله‌های مهم پژوهش حاضر نیز به‌شمار می‌روند و از جنبهٔ روان‌شناسی قابل بررسی‌اند. در جامعهٔ سیمین و غاده جنس زن دارای محدودیت‌ها و رنج‌هایی است که آنها را برآن داشته تا

[۱] Karen Hornay (۱۸۸۵- ۱۹۵۲)
[۲] Principe of Basic Anxiety

با توصیف شرایط و ایده‌آل‌های خویش به آگاه‌سازی این قشر از افراد جامعه بپردازند. پیشگیری و رفع مشکلات روحی افراد که حاصل بروز احساسات و عواطف سرکوب شده است، سبب آسیب‌های فردی و اجتماعی می‌گردد و می‌تواند در روند زندگی آنها اختلال ایجاد کند. از این رو، ضمیر ناخودآگاه سیمین بهبهانی و غاده السمان با نگاهی روان‌شناسانه بررسی می‌شود. پویش‌های تطابقی که ممکن است سبب ایجاد کنش فرد با جامعه شود و در نهایت او را به انزوا بکشاند، عامل بروز اندیشه‌های آرمانی است. دو شاعر با این هدف و احساس تعهد نسبت به خود و سختی‌هایی که هم‌نوعان آنها متحمل شده‌اند، سعی می‌کنند به‌واسطهٔ اشعارشان در بیداری افکار اجتماعی مؤثر واقع شوند. آنچه که در اشعارشان به‌عنوان اصیل‌ترین نماد مطرح می‌گردد، دردهای زنانه‌ای است که در هر جامعه‌ای مشاهده می‌شود. ماحصل تلاش این دو شاعر در اشعارشان پیداست؛ به‌طوری‌که می‌تواند در رشد و بالندگی شخصیتی افراد مؤثر باشد و معرفت اجتماعی را گسترش دهد. این مسئله از مهمترین مقوله‌های روان‌شناسی زنان و موضوعات توصیفی است که فقدان خودباوری در زنان را نشان می‌دهد. سیمین و غاده دغدغه‌های خود را نسبت به مشکلات اجتماعی زنان، نداشتن آزادی و حضور پر رنگ در عرصهٔ جامعه را به‌واسطهٔ اشعارشان بیان می‌کنند. با تأملی در اشعار دو شاعر که ملاک آنها انتقال مفاهیم کاربردی و تعهد اجتماعی است، در شکل‌گیری شخصیت و ترغیب خودایستایی افراد نقش قابل ملاحظه‌ای خواهد داشت. از بارزترین خصوصیات شعری آن دو، درون‌مایه‌های عاشقانه و وطنی است که پیوند سازگاری با مسائل روز دنیا ایجاد می‌کند. بررسی نوع نگرش سیمین و غاده به مقولهٔ شخصیت افراد، به‌ویژه زنان، بیانگر تجربه‌های زیستی و روان‌شناختی است. وجود اشتراک فکری و احساسی خاص زنانه در اشعارشان و به تصویر کشیدن آنها که از لحاظ روحی و دیدگاه اجتماعی قابل توجه است، زمینه‌ای مساعد را برای پرداختن به موضوع طرح شده فراهم می‌کند. این پژوهش سعی دارد نشان دهد که همسانی مؤلفه‌های فردی در اشعار این دو شاعر را بررسی نماید و بر این اساس بیان کند کدام تیپ شخصیتی مد نظر هورنای، در اشعار آنها بازتاب بیشتری داشته‌است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

انجام این پژوهش می‌تواند شناخت جامع و گسترده‌تری نسبت به غاده السمان و سیمین بهبهانی که از دو فرهنگ مختلف هستند، به‌دست دهد. همچنین مقایسهٔ محتوایی و روان‌شناختی اشعار آن دو در دورهٔ کنونی، نیازهای روحی و عاطفی اجتماع را با توجه به تحولات جامعه و فرهنگ و آداب و رسوم ضروری به‌نظر می‌رسد.

هدف پژوهش حاضر تحلیل و استناد به اشعار سیمین بهبهانی و غاده السمان بر مبنای نظریهٔ روان‌شناسی اجتماعی کارن هورنای می‌باشد. تحلیل اشعار دو شاعر بر اساس ساختار ذهنی آنها برای نشان دادن زوایای پنهان شخصیت مردم روزگارشان است. نگارنده در این پژوهش برآن است که همسانی مؤلفه‌های فردی در اشعار این دو شاعر را بررسی نماید و بر این اساس بیان کند کدام تیپ شخصیتی مد نظر هورنای، در اشعار آنها بازتاب بیشتری داشته‌است. فرضیه‌ها حاکی بر آن است که در همسانی مؤلفه‌های فردی تیپ شخصیتی «عزلت‌طلب» بیشترین بسامد را به خود اختصاص می‌دهد.

این جستار که از لحاظ هدف، بنیادی نظری و رویکرد قیاسی است و تلاش می‌کند تا با تکیه بر روش توصیفی و تحلیل کیفی، همچنین بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و شیوهٔ اصل سندکاوی منابع مکتوب با ذکر شواهد مثال به مطالعهٔ وجوه مشترک و متفاوت ذهنیت زن‌گرایانهٔ دو ادیب ایرانی و سوری، عواطف اجتماعی و انسانی از قبیل زن، جنگ، عشق و غیره، با تکیه بر نظریات کارن هورنای بپردازد.

از نظر هورنای سه تیپ شخصیتی با ویژگی‌های متفاوت وجود دارند.

۱. تیپ «مهرطلب» که در کل آدمی می‌شود سربه‌راه، تسلیم، ساده، مهربان و خوش‌بین و هدف او جلب توجه و محبت دیگران نسبت به خود است.

۲. «برتری طلب»، انسانی زورگو، قدرت‌طلب، مغرور و شهرت‌طلب است و دیگران را وسیله‌ای برای رسیدن به هدف برتری‌طلبانهٔ خود قرار می‌دهد.

۳. شخص «عزلت‌طلب» از هر دو تمایلات مهرطلبی و برتری‌طلبی دوری می‌کند و شخصی می‌شود که به تنهایی روی می‌آورد. علاقه به تنهایی از خصوصیات اصلی این شخص است.» (هورنای، ۱۳۸۱ :۲۹)

هورنای با مطرح نمودن نظریهٔ «تیپ‌های شخصیتی سه‌گانه»، به نقش مؤثر جامعه و محیط پیرامون بر رفتار آدمی تأکید می‌کند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

بیژنی‌فر و پناهی (۱۳۹۵) در «بررسی تطبیقی هنجارگریزی محتوایی در اشعار سیمین بهبهانی و غاده السمان» با تکیه بر اشعار این دو شاعر از چشم‌اندازی دورتر به مقولهٔ هنجارگریزی و گونه‌های مختلف آن پرداخته‌اند. آنچه از یافته‌های پژوهش برمی‌آید، حضور هنجارگریزی محتوایی و زیرشاخه‌های آن با دایره‌ای بسیار وسیع در برابر هنجارگریزی لفظی است که این دریافت در اشعار سیمین بهبهانی و غاده السمان مورد واکاوی قرار گرفته‌است.

پورحبیبی زرندی و [دیگران] (۱۳۹۷) نیز طی نوشتار تحلیل روان‌شناختی شخصیت کودکان در داستان‌های هوشنگ مرادی کرمانی بر اساس نظریهٔ کارن هورنای، شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان‌های هوشنگ مرادی کرمانی بر مبنای نظریهٔ شخصیت در اندیشهٔ کارن هورنای را مورد مطالعه و بررسی قرار داده‌اند. نتایج بررسی‌ها نشان می‌دهد که تضاد اساسی موجود در شخصیت‌ها باعث شده‌است که آنها به سه تیپ مهرطلب، برتری‌طلب و انزواطلب، گرایش پیدا کنند. تمام تیپ‌های شخصیتی، برای رهایی از رنج و آزار عصبی، به خود آرمانی، متوسل شده‌اند و در برخورد با دیگران عمدی یا به شکل ناخودآگاه ماسک به صورت می‌زنند و احساس می‌کنند که خود حقیقی را از دیگران پنهان کرده‌اند. در تمام شخصیت‌های داستان‌ها، اضطراب بنیادی به‌عنوان اساسی‌ترین اصل در نظریهٔ هورنای قابل مشاهده است، اضطرابی که از خانواده، محیط و اجتماع نشات می‌گرفت و در دوران طفولیت بر کودک تحمیل گردیده و به یک رفتارعصبی مخرب، تبدیل شده است.

شهرستانی و [دیگران] (۱۳۹۸) در «زمان اساطیری در شعر فروغ فرخزاد و غاده السمان» نوشته‌اند که اشعار این دو شاعر را از منظر زمان اساطیری مورد بررسی قرار داده‌اند. نگارندگان پژوهش حاضر، بر اساس مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی بدین یافتهٔ اساسی رسیده‌اند که درک فروغ فرخزاد و غاده السمان از زمان، مشترک و همسان است. نویسندگان مقاله معتقدند این دو شاعر بر خلاف سنت ادبی گذشتهٔ سرزمین خود، تخیلات شعری خویش را در قالب شعر نو عرضه می‌کرده‌اند؛ اما به کلی از سنت اندیشگی شرق دور نشده‌اند. درک از زمان در شعر این دو شاعر، همسان درک گذشتگان از زمان است. فروغ و غاده السمان به مانند گذشتگان، زمان را دایره‌وار می‌پندارند. در نظر ایشان زمان از مبدأیی آغاز می‌شود و در زمانی به پایان می‌رسد. این پایان به معنی آغازی دیگر است. در دنیایی که زمان آن دایره‌وار است، مفاهیمی شکل می‌گیرد که در میان تمامی فرزندان بشر همسان و هماهنگ است و فروغ و غاده نیز از این قاعده مستثنی نیستند. این امر سبب آن شده است که مفاهیم منشعب از درک دایره‌وار زمان در شعر این دو تکرار شود؛ مفاهیمی همچون انتظار، دیر کردگی، گذشته بازگشتنی، حال تکراری و آینده‌محوری که از مهمترین مفاهیم زمان اساطیری است و در شعر این دو شاعر بررسی و تحلیل شده‌است.

آریان‌زاد و [دیگران] (۱۳۹۹) در تحلیل روان‌کاوانهٔ اشعار آرمانی سیمین بهبهانی و غاده السمان بر مبنای نظریهٔ کارن هورنای بیان می‌دارند که «سیمین در پی خلق دنیای فرای واقعیت و جهانی امن است و غاده واقعیت‌ها و مشکلات را شجاعانه، آشکارا و بدون ریاکاری مطرح می‌کند.» (آریان‌زاد، ۱۳۹۹: ۱۵-۱۶) بن‌مایه‌های اصلی اشعار آنها را آزادی، عدالت،

برابری زن و مرد و عشق تشکیل می‌دهد. در واقع اندیشه‌های آرمانی این دو شاعر گاهی علاوه بر آشکار ساختن اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، نشانگر طیف وسیعی از شخصیت و عوامل درونی آنان است که درصدد ترمیم و بهبود جامعه هستند.

همان‌طور که مشاهده می‌شود تاکنون تحقیقی که به بررسی نظریات روان‌کاوانهٔ کارن هورنای در اشعار سیمین بهبهانی و غاده السمان از منظر تطبیقی پرداخته باشد، منتشر نشده‌است.

۲. پردازش تحلیلی موضوع

همسانی مؤلفه‌های فردی در اشعار دو شاعر:

همسانی نوعی سازگاری فرد با محیط است که برای بر طرف کردن تفاوت‌های فرهنگی پدید می‌آید و نیز مانند هم‌رنگی، گاهی سبب بروز فشارهای روحی در فرد می‌شود که می‌توان ناشی از امکان سیاسی و پیروی گریزناپذیر دانست؛ با این حال افراد به این امر تمایل نشان می‌دهند. «این پاسخ به نفوذ اجتماعی مبتنی بر آرزوی شخص برای همانند شدن با شخصیتی صاحب نفوذ است. در همانندسازی هم مانند متابعت، رفتار فرد ناشی از رضایت درونی نیست؛ بلکه به این منظور است که برای وی رابطهٔ رضایت‌بخش با شخص یا اشخاصی که مایل است با آنها همانند شود، ایجاد کند. این عمل به‌خاطر کسب پاداش و یا اجتناب از تنبیه نیست؛ بلکه برای این است که همانند آن شخص بشود.» (آرونسون، ۱۳۸۱: ۳۵)

۲-۱. وطن

عشق به وطن جایگاه ویژه‌ای در شعر سیمین بهبهانی و غاده السمان دارد. هر دو «در باب وطن، مردم و جامعه عصر خویش، در اشعار خود چهره‌ای بارز دارند.» (رونق،۱۴۰۴: ۲۱۴) «و دارای احساسات قوی وطن‌دوستی هستند.» (مسلمی،۱۴۰۴: ۲۷۸) وطن‌پرستی از زمان مشروطه از مضامین پرطرفدار ادبیات ایران شد (احسانی،۱۴۰۳: ۵۲) و تمامی نمودهای شخصیتی قهرمان ملی با جلوه‌ای از حس وطن‌دوستی به تصویر کشیده شد. (جعفرزاده،۱۴۰۳: ۶۸) وطن سرزمین پدری است که انسان در آن چشم به دنیا می‌گشاید و در همانجا و یا مکانی دیگر چشم از دنیا می‌بندد. از این رو می‌تواند حقیقتی باشد که غیر قابل انکار است. به اعتقاد شیخ بهایی: «وطن آخرت است.» (العجلونی، ۱۳۵۱: ۳۴۶) از این گفته پیداست که وطن جایگاه والایی دارد و در اشعار شاعران به‌عنوان یک مضمون اصیل و با اصالت مطرح می‌شود. گاهی انسان به دلیل مسائل کاری یا موقعیتی مجبور به ترک وطن است و همین امر سبب تراوش جملات احساسی در او و یا شنیدن آنها از زبان و ذهن دیگری است تا بتواند دلتنگی حاصل

از این فقدان را التیام بخشد؛ اما غاده در شعر خود از وطنی حرف می‌زند که مجبور به ترک آن شده؛ وطنی که بحران‌ها و منازعات سیاسی و اجتماعی سبب این فقدان بوده‌است. غاده وطن را مکانی در نظر می‌گیرد که وقتی به خاطرات آن می‌اندیشد، حس زنده بودن در او جوانه می‌زند. او شهرها را همچون توشه‌ای القا می‌کند که اگر افراد هیچ خاطره‌ای از آن نداشته باشند، هویتی نیز نخواهند داشت. غذایی که در آن نمک ریخته نشده یا شیرینی که شهدی ندارد و هیچ مزه‌ای حس نشود. طعم شهر در اینجا می‌تواند انباشتی از یک مفهوم باشد و آن فقدان حیات تلقی می‌شود. در واقع وطن جامعه‌ای است که زندگی در آن جریان دارد و افراد از قواعد انسانی پیروی می‌کنند. عناصر معنایی در بیت‌ها یک مفهوم مشترک دارند که بن‌مایهٔ آن سرزمینی در خفقان است. می‌توان گفت غاده تمایل دارد وطنش کامل به‌نظر برسد و بدون نقص باشد. از این رو تلاش‌های گفتاری خود را بیهوده نمی‌داند. به‌طبع توجه شاعر به عوامل فرهنگی و اجتماعی و پایبندی او به تعادل و برجسته کردن معیارهای اجتماعی در بیت‌ها منعکس است؛ صرف اینکه بتواند با جامعه‌ای بهنجار روبه‌رو گردد و این‌گونه حس برتری‌طلبی اجتماعی را نمودار می‌کند:

من فیل نیستم که تنها برای مردن به وطنش برمی‌گردد
و پروانه نیستم که وطنش رنگ‌ها و فضاهاست.
(السمان، ۱۳۸۶: ۳۷)

ای دوست!
آیا طعم شهرهای بی‌خاطره را می‌شناسی
و محله‌های بی‌گنجشک را
و قطارهای بی‌ایستگاه را
که بر ریل‌های بی‌پایان اندوه
تو را سراسیمه و با شتاب می‌برند؟
(همان:۳۸)

غاده حتی زمانی که در فرانسه ساکن است، لحظه‌هایش را به امید اینکه بار دیگر وطن را ببیند، سپری می‌کند تا در زادگاه خویش چشم بر دنیا ببندد. او به این باور رسیده که در وطنش حق و حقیقت حاکم نیست و برای اینکه بتواند سهمی در برقراری حق داشته باشد، از سلاح شعر بهره می‌گیرد و این‌گونه تجربهٔ دوری از وطن را به تصویر می‌کشد. از نظر هورنای نوعی تلاش روانی برای بقای زادگاهش است. این مسئله به روابطی که در غربت با دیگران دارد برمی‌گردد و همین امر دلایل تمایل به وطن و حس مالکیت را در او بیشتر می‌کند. هورنای در نظریهٔ اضطراب اساسی به این نکته اشاره دارد که فرد از محیط می‌ترسد. چون

عدم احساس امنیت او را آزار می‌دهد. شاید همین نکته است که غاده آسمان پاریس را فلزی می‌نگرد و فرایند پیشرفت و تحول را متوقف می‌پندارد. در چنین محیطی که سبب ایجاد اضطراب اساسی در فرد می‌شود، آزادی از او سلب گشته و به مراتب عزت نفسش کاهش می‌یابد. شعر «مرگ دقایق»، بازنمایی یک رویداد است که هستی آدمی به هدر می‌رود. این اضافهٔ استعاری محاکاتی بر گذر عمر است که شاعر در اضطراب سپری شدن آن به سر می‌برد. پنداشته می‌شود از راه مقایسهٔ واژگان می‌توان به وضعیت روانی کسانی پی برد که در رنج غربت گرفتار هستند. در جملهٔ «مرا در آغوشت آرام کن»، شاعر خواهان عملی منفعلانه از سوی مخاطب خاص خویش است که مهرطلبی مد نظر هورنای را آشکار می‌سازد. در واقع خواهان چیزی است که در گذشته نیز طلب می‌کرده‌است.

این آسمان فلزی پاریس پاره‌پاره‌ام می‌کند
من چونان علف شوره‌زار
در نمک غربت خواهم سوخت.
ای وطن!
پیش از مرگ دقایق
مرا در آغوشت آرام کن
(همان: ۳۷-۳۶)

اما سیمین در شعر «دوباره می‌سازمت وطن»، از جان مایه می‌گذارد. احساس شاعر بیان-کنندهٔ اندوه است که جامعه را فراگرفته‌است. درون‌مایهٔ این شعر بیشتر ژانر اجتماعی دارد؛ با اینکه گرایش عاطفی نیز در آن دیده می‌شود. از دیدگاه روان‌کاوی نیز می‌توان گفت پدید آمدن این شعر، نیازی است که خفقان جامعه از برآوردن شدن آن، ممانعت می‌کنند و آن شاید گرایش به کمال‌طلبی بوده است. این مسئله می‌تواند در هر دوره‌ای نمودار شود. سیمین در این شعر با توجه به اینکه خود را عمرگذشته می‌داند، لکن می‌خواهد به کسانی که فرصت دارند، عشق به وطن بیاموزد. از طرفی مسائل اخلاقی نیز این قضیه را مهم‌تر جلوه می‌دهند؛ زیرا آنچه که سبب تضعیف وطن‌دوستی یا گرایش به ترک آن است، از عدم توجه به اصول اخلاقی برمی‌خیزد. مسائل اخلاقی کاذب که ماهیت واقعی ندارند، تنها سبب فریب اذهان عمومی و رسیدن به منفعت شخصی را آشکار می‌سازند. سیمین با درک این مسئله می‌خواهد به جهت شکل‌گیری جامعهٔ انسان‌محور، دیدگاه تازه‌ای از وطن‌دوستی را به نمایش گذارد؛ اما شعر سیمین از لحاظ زیستی قدرتمند است و سازوکارهای حفظ را به دیگران انتقال می‌دهد.

در حقیقت آن را راهکار انگیزشی برای رشد قوای فکری افراد در نظر می‌گیرد که نیاز به درک مفهوم واقعی امنیت دارد. اینکه فرد امنیت را در چه می‌بیند.

دوباره می‌سازمت وطن! اگرچه با خشت جان خویش
اگرچه پیرم، ولی هنوز مجال تعلیم اگر بوَد جوانی آغاز می‌کنم کنار نوباوگان خویش
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۷۱۱)

۲-۲. وفاداری

از آنجا که وفاداری یکی از مؤلفه‌های خیر در جوامع گوناگون به‌شمار می‌رود، بیشتر نویسندگان و شاعران در آثار خود به این مهم پرداخته‌اند. سیمین بهبهانی و غاده السمان هم از این قاعده مستثنا نبوده‌اند و در اغلب آثارشان این موضوع را محور بحث خود قرار داده‌اند؛ چرا که امروزه این مؤلفه دچار چالش شده و کمرنگ جلوه یافته‌است. «شخصیت وفادار 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» (زارع‌آبادی و همکاران،۱۴۰۴: ۲۳۲) اما اغلب با بی‌وفایی روبه‌رو می‌شود. منشأ این امر را باید در برآورده شده توقعات طرف مقابل توسط دیگری دانست. گاهی نیز به خودشیفتگی یا خودخواهی افراد دلالت دارد که موقعیت خود را بر دیگری ترجیح می‌دهد. شخص وفادار به دنبال امنیت و حفظ روابط اجتماعی است و این درحالی است که شخص بی‌وفا بر اساس تمایل خویش رفتار می‌کند و از رفتار خود چندان آگاهی ندارد. آن‌گونه که فروید معتقد است: «اعمال و احساسات را عوامل ناهشیار تعیین می‌کنند.» (هورنای، ۱۳۸۷: ۱۶) سیمین در شعر وفادار، آشکارا بی‌وفایی یار را نشان می‌دهد؛ اینکه در حسرت دیدار او شب‌ها را با غم و دلهره می‌گذارند. فلسفهٔ وجودی بی‌وفایی را می‌بایست در آدم‌های اشتباه جست‌وجو کرد. آنهایی که در توجه به خویشتن انسانی خویش درمانده‌اند و آنگاه می‌خواهند به آن که در انتظارشان شب و روز می‌گذرانند، پاسخ ارزشمند بدهند. از این رو بر اساس نظر هورنای عوامل عاطفی در این موارد ماهیتی جبری دارند و فرد مجبور می‌شود در برابر آنها حالت خودواگذاری داشته باشد.

بگذار که چون نالهٔ مرغان شباهنگ در وحشت و اندوه شب تار بمیرم
تا بوده‌ام ای دوست، وفادار تو بودم بگذار بدان‌گونه وفادار بمیرم
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۳۳۴)

غاده نیز در شعر «نامهٔ وفاداری برای یاسمن‌ها»، مادر را به‌عنوان سمبل وفاداری مطرح می‌کند. تنها از مادر برمی‌آید که بتواند با مهرورزی رودخانهٔ خشک و بی‌آب را به دریایی خروشان بدل کند. غاده از مادر می‌خواهد تا شروعی دوباره را به او بیاموزد؛ زیرا خود به آنان

که از دستشان داده، وفادار است. این حالت در غاده، نوعی تلاش روحی برای رسیدن به زیستن است. در واقع آن کسی که زنده است، می‌خواهد به خودش بازگردد و زندگی کند و این وفاداری به خویشتن است. این دیدگاه تمایل به دست‌یابی به آرمان‌های طبیعی در فرد را نشان می‌دهد که می‌خواهد اعتماد به نفس و بهره‌وری از خود را بالا ببرد. این امر سبب می‌شود تا او بتواند گرایش‌های بنیادی خود را در روابطی که با دیگران دارد، تعادل بخشد. شعر «به من بیاموز» ذهن مخاطب را به پندواژهٔ «آب ریخته به جوی برنمی‌گردد» متبادر می‌کند. کاری که پیامد منفی دربرداشته و قابل جبران نیست. بدین خاطر لازم است فرد پیوسته مراقب عملکرد و رفتارهای خود باشد. این مسئله به عوامل زیستی مربوط است؛ زیرا برخی از رفتارها ماهیت ژنتیکی دارند. به‌طور معمول فرهنگ‌گرایی در خانواده‌ها با هم تفاوت داشته و میزان وفاداری نسبت به خواسته‌ها تغییر می‌کند. هورنای وفاداری یا خصومت را برخاسته از غریزه‌های فطری افراد می‌داند و موقعیتی که در آن قرار می‌گیرند. به‌طور کلی، حُسن و قُبح در تمام جهان وجود دارد و افراد می‌بایست بدانند خود را در کدام حوزهٔ زندگی جای می‌دهند. غاده در این شعر تنها مادر را شایستهٔ وفاداری می‌بیند و آن‌گونه که اشاره می‌کند، در قبال او خالی از قصور نیست و هم‌اکنون به این نتیجه رسیده است. در واقع او زمانی به این خصیصه دست می‌یابد که می‌تواند از آنچه که در اضطراب است به احساسات خود پناه ببرد؛ چرا که این احساسات همیشگی و سرمدی هستند و هیچ‌وقت از آن آسیب نخواهد دید. به‌زعم نگارنده، هر چه بیشتر به این مؤلفه نزدیک‌تر باشد از واکنش‌های روانی منفی در امان خواهد بود و فرایند رفتاری او حالت بهتری پیدا خواهد کرد.

به من بیاموز چگونه خاکستر دوباره اخگر می‌شود؟
و رودخانه، سرچشمه
تا من به تو باز گردم؛
مادر!
(السمان، ۱۳۸۷: ۵۹)

۲-۳. نقاب (دورنگی)

نقاب یا ماسک، یک صورتک است برای اینکه چهرهٔ واقعی فرد دیده نشود. «یونگ نقاب را چهرهٔ بیرونی روان نامید، زیرا نقاب چهره‌ای است که جهان مشاهده می‌کند.» (نوروزعلی،۱۴۰۱: ۶) در واقع خصیصهٔ دورویی و ریاکاری را به ذهن متبادر می‌کند. این مضمون در اشعار شاعران دورهٔ کلاسیک معاصر و بسیار برجسته است و به‌طبع مؤلفه‌های دیگر را نیز در خود دارد. از دیدگاه روان‌شناسی افراد دورو، به شکلی در می‌آیند که منفعت‌شان

می‌طلبد و به اصطلاح «نان به نرخ روز می‌خورند.» این ناهماهنگی‌های شناختی بیانگر شخصیت دوگانه‌ای است که موجب می‌شود کارکردهای تضادی داشته باشند. سیمین در شعر «چشم لعلی‌رنگ خرگوشان» به این نکته اشاره می‌کند که پیرامونش پر از تیرگی برخاسته از نیرنگ‌هاست. واژۀ نقاب به‌عنوان یک کهن‌الگو در شعر سیمین، حضور او را با اجتماع عینی‌تر می‌سازد که بر اساس دیدگاه هورنای تعارضات درونی افراد جامعه ساختار نوینی را در آنها به‌وجود می‌آورد که بتوانند از موقعیت ایجاد شده، اعتبار کسب کنند. در واقع سیمین از احساسات منعطف خویش پرده برمی‌دارد. اینکه شاید این نقاب‌ها بیانگر عدم امنیت و ترس از رویدادی تلخ یا سوءاستفاده‌های احتمالی باشند. تضاد بین گریه و خنده و یا شادی در این بیت عدم اعتماد و اتحاد را نشان می‌دهد که هورنای نیز معتقد است مشکلات اجتماعی همۀ افراد را دچار بحران روان‌رنجوری و اضطراب می‌کند؛ اما فقط عده‌ای آسیب بیشتری می‌بینند که مشابۀ چنین مصائبی را در کودکی خویش تجربه کرده‌اند.

خنـدۀ این صـورتـک‌ها گـریه را پنهانـگر اسـت این‌همه شادی به جز نقش نقابی بیش نیست

(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۴۳۰)

جامعه‌ای که همیشه بین زنان و مردان تبعیض جنسی قائل بوده‌است، شاعران ناگزیر در فعالیت‌های اجتماعی عملکردی واقع‌بینانه و سیاستمدارانه در پیش می‌گرفتند. غاده السمان نیز در شعر «شهادت می‌دهم بر شهریار» نشان می‌دهد که گاهی در برابر جنس مخالف نقاب سکوت بر چهره می‌زند و این نقاب برای دستیابی به قدرت است که در فرصت مناسب از آن رونمایی کند. این نوع دورویی واکنشی نسبت به رفتاری است که در گذشته با آن روبه‌رو شده؛ در واقع این حرکت با آنچه که در دلش می‌گذرد، همخوانی ندارد؛ زیرا او نقش یک سلطه‌گر را به‌طور غیر مستقیم ایفا می‌کند، البته غاده چنین استدلالی را در بیان سلطه‌گری مرد بر زن این‌گونه به‌کار می‌برد:

اطلق سراحی من حضورک فی غیابک عبثا انهال بفاسی

علی ظللک فوق جدار عمری لان غیابک هوالحضور

(السمان، ۱۹۹۹: ۵۸)

خود را در غیاب تو از حضورت آزاد می‌کنم و بیهوده با تبرم به سایه‌های تو بر دیوار عمرم حمله می‌کنم؛ زیرا نبودنت مثل حضور توست.

در اشعار غاده این احساسات وسواس خاصی را نسبت به عشق و عاطفه بروز می‌دهند که می‌توان گفت ناهنجاری‌های وجدانی را بیان می‌کنند. به‌نظر می‌رسد جنس زن در شعر او حتی محبوبش را بی‌تقصیر می‌پندارد و به خودآزاری روی می‌آورد. این‌گونه است که می‌خواهد

به امنیت دست یابد و از اضطرابش کم کند. هر چند شاید قصد ندارد خود را حقیر جلوه دهد، اما برتری‌طلبی نیز در آن دیده نمی‌شود. آنچه که می‌توان از آن برداشت کرد، آزارطلبی ناشی از وابستگی عاطفی است که در فرد احساس درماندگی ایجاد می‌کند. در واقع نوعی سازگاری کاذب او با فقدان چیزی است که از آن در رنج است. به‌گونه‌ای که در تنهایی خویش نقاب را از روی خود برمی‌دارد. پارادوکس کلامی که در شعر غاده دیده می‌شود، ناشی از تمایلات عاطفیِ نادیده گرفته شده‌است که در اوج متانت از آن سخن می‌گوید و ریشه در عوامل محیطی دارد. از این رو، عشق و محبت را بیشتر از کینه‌توزی مطرح می‌کند. شاعر از این طریق قدرت ذاتی خود را که برخاسته از ژجان عزلت‌طلبی و متأثر از شرایط اجتماعی است به نمایش می‌گذارد. او غرورش را به نقاب سکوت مانند می‌سازد و منطقی به‌نظر می‌رسد که این تمایل از ماهیت زنانهٔ او سرچشمه می‌گیرد. اگر با دقت بیشتری به عمق واژگان نگاه شود، معلوم است که این شعر دنیای درونی شاعر را نشان می‌دهد و اینکه می‌خواهد منظورش را پشت پردهٔ رودربایستی احساسی بیان کند. بر خلاف سیمین که جسارت بیشتری به خرج می‌دهد و واژگان را با پاروی انتقاد کنار می‌زند و پیش می‌رود. بر حسب همین فرضیه‌هاست که می‌توان خواهان تحقق تحولاتی بنیادی در اصل روابط عاطفی و اجتماعی بود.

نقاب سکوت بر چهره می‌زنم
و آن‌گاه پیاپی سخن می‌گویم
تا چیزی نگفته باشم
تا چونان درخشش آذرخش
در آن قدرتم را نجوا کنم.
(همان: ۳۵-۳۴)

۲-۴. اسیر و زرخرید

فرمند یا ارباب که ساختار ذهنی افراد سلطه‌گر است، همواره به کسی گفته می‌شود که دیگران بنده و خدمتگزار او هستند؛ به حدی که زن محدودیت‌های دارد و از آن رنج می‌برد. غاده نیز مانند سیمین معتقد است زن در جوامع مردسالار، اسیر و زرخریدی بیش نیست. در واقع همان شریک سلطه‌گر است. «یعنی شخص در جست‌وجوی رابطه‌ای انگلی با شریکی است که مسئولیت همه چیز را به عهده بگیرد. این‌گونه اشخاص بی‌نهایت از رهاشدن و تنها ماندن هراسان هستند.» (شاکری، ۱۳۹۴: ۹۲) شخصی که چنین تفکری دارد، بین تجربه‌های گذشته و شرایط کنونی مردد است. بی‌تردید عواملی در ساختار شخصیتی این فرد وجود دارد که با رفتارها و گفتارهای فعلی وی منافاتی ندارد. در جوامع مردسالار اگر خواسته‌ها و تمایلات

خودخواهانه مرد برآورده نشوند، نسبت به زن بی‌اعتنایی می‌کند و رفتار حق به جانب از خود نشان می‌دهد و زن هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای برای تبرئهٔ خویش نمی‌یابد؛ اما ذهنیت دو شاعر دربارهٔ واژهٔ اسیر و زرخرید برخاسته از حس مرد بودن است. تعصباتی که زنان نسبت به چگونگی برخورد جنس مخالف با خود دارند و مردانی که می‌خواهند زن را زیر سیطرهٔ خویش درآورند. همین امر سبب گرایش آنها به قدرت‌طلبی است. از منظر کارن هورنای خواسته‌های تیپ شخصیتی برتری‌طلب ارزش واقعی ندارند و تنها تمایلات ناشی از اظهار وجود کردن و آرمان‌های جاه‌طلبی است و غاده این وضعیت را چنین مطرح می‌کند:

حین اکتب علی الورقه البیضاء اسمک
اری حصانا عربیا یخرج من راس قلمی بدل الحبر
یولد و یتنصب و یرکض علی سطور ورقتی
(السمان، ۲۰۰۳: ۱۷)

هنگامی که بر سپیدی کاغذ نام تو را می‌نویسم، می‌بینم که نوک قلم من به جای جوهر، دیواری عربی کنارم می‌کشد و بر سطرهای کاغذم محکم می‌شود. و در جایی دیگر نیز شبیه به همین مضمون می‌گوید:

و لن اغفر لک فقد تامرت علی مع اعماقی
منعت التجول فی شوارع عمری
اعلنت الاحکام العرفیه فی شبکتی العصبیه
و ها انا اسیرتک!
(همان، ۱۹۹۲: ۱۵)

تو را نمی‌بخشم که بر همهٔ وجودم فرمان می‌رانی. مرا از سفر در خیابان‌های عمرم باز می‌داری. من احکام عیف متعصبانه را آشکار می‌کنم و فریاد می‌زنم، اسیر توام!.

در شعر سیمین به وضوح این نکته استنباط می‌شود که آرزومند خوشبختی عاطفی بوده و زندگی روانی زن باید مملو از کرامت باشد. اسیر و زرخرید در نگاه زنانِ «نوروتیک»[۱] بسیار آزاردهنده است؛ زیرا گمان می‌کنند قربانی شده‌اند. اگر از جنبهٔ زیست‌شناختی به این مسئله نگاه شود، باید گفت علت این عقیده کاستی‌های فرهنگی است که از ناتوانی و نیازمندی زن برمی‌خیزد. می‌توان گفت این امر از دیدگاه هورنای نوعی خودانگارگی آرمانی است و عزلت-طلبی را در پی‌دارد؛ زیرا زنان فکر می‌کنند توسط مردان محدود شده‌اند و مجبور به اطاعت

[۱] Neurotic

هستند که خود تحت تأثیر عواملی چون اضطراب و عدم اعتماد به نفس سرچشمه می‌گیرد که آن هم به نوع نگرش و صفات بنیادی آنها بستگی دارد.

فشارهای ناشی از مصائبی که زنان جامعه با آن دست‌و پنجه نرم می‌کنند، سیمین را دچار بحران روحی می‌کند؛ اما سیمین در شعر «زن در زندان طلا» در مقام مقایسه می‌ایستد و بیان می‌کند که همهٔ زن‌ها در اسارت مرد نیستند؛ بلکه به طور فطری زن و مرد می‌توانند هم‌بستر، همکار و شریک هم باشند و این امر می‌تواند رشک‌آفرین باشد که در تعارضات درونی، محبت عامل ایجاد این‌گونه روابط به‌شمار می‌رود. پنداشته می‌شود در خودانگاره‌گی آرمانی، شخصیت‌های مهرطلب از انعطاف‌پذیری بیشتر برخوردارند که البته امری نسبی به نظر می‌رسد. سیمین در این شعر خواهان چنین روابطی است و تعلم را طلب می‌کند.

مرا حسرت به بخت آن زن آید — که مردی رنجبر همبستر اوست
چنین زن زرخرید شوی خود نیست — که همکار و شریک و همسر اوست
تو ای زن، ای زن جویندهٔ — راه! چراغی هم به راه من فراگیر
نیَم بیگانه، من هم دردمندم — دمی هم دست لرزان مرا گیر
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۹۲)

غاده نیز در شعر «شهادت می‌دهم به آسیاب‌های بادی» چنین مضمونی دارد که زنی در نهایت تنهایی، همچنان بتواند همواره قاطع باشد و کسان زیادی به این زن رشک برند. آن‌گونه که هورنای معتقد است زن قابلیت رشد دارد و می‌تواند شخصیت خود را آگاهانه تغییر بدهد. «اگرچه ممکن است زنان خود را در مقایسه با مردان بی‌کفایت‌تر بدانند، ولی برداشت آنها به دلایل اجتماعی است، نه به این دلیل که زن به دنیا آمده‌اند.» (شولتز و شولتز، ۱۳۸۸: ۱۹۰) نقش عوامل اجتماعی در بروز این مسئله محرز است؛ به‌طوری‌که فرد فکر می‌کند موانع زیادی برای دست‌یابی به آرمانش وجود دارد؛ از این رو، به انزواطلبی روی می‌آورد. در عین حال قانون تصعید می‌تواند او را برای رسیدن به موفقیت یاری دهد و آن‌گونه که غاده می‌گوید حسادت دیگران را برانگیخته سازد. غاده در این شعر ضعف بنیاد عاطفی را نشان می‌دهد که وابسته به محبت متقابل است و به کسانی که از این موهبت برخوردارند حسد می‌ورزد؛ چرا که احساس بی‌ارزش بودن پیدا می‌کند. از نظر هورنای چنین تفکری به عملکرد جنسی زنان برمی‌گردد و اعتماد به نفس ضعیف سبب ایجاد وابستگی به مرد خواهد شد.

کسان زیادی به این زن رشک می‌برند
و دوست می‌دارند پیراهن او را بپوشند؛
در حالی‌که من نیز به آنان حسد می‌ورزم.
(السمان، ۱۳۸۷: ۷۴)

۲-۵. غریزه

سیمین در شعر «نغمهٔ روسپی» هیجان ناشی از روابط ناهنجار را به تصویر می‌کشد و بیانگر نظر کارن هورنای است که اعتقاد دارد تمایلات جنسی از کودکی فرد نشات می‌گیرد. سیمین چنان مراحل یک دیدار عاشقانه را بر اساس قواعد زبانی توصیف می‌کند که مخاطب شگفت‌زده می‌شود. روابطی که فاقد تعهد است و تنها جنبهٔ لذت‌جویی دارد. همان‌قدر که فروید علت اساسی مصائب روانی را ناکامی و سرکوب همین تمایلات غریزی می‌داند، هورنای علت را در محیط می‌جوید. احساس حقارتی که گاهی از سوی برخی مردان نسبت به زنان روا می‌دارند. از این رو، سیمین شرایط پیرامون خود را با اضطراب و کنایه مطرح می‌کند. در این نوع روابط عاطفی، عواملی که سبب خشونت و خصومت می‌شوند پنهان هستند و با یک تلنگر آشکار می‌شوند. مسائل جنسی و غریزی یکی از مهمترین علت‌های بروز خصومت و سردی عاطفی است. در روابط احساسی که تنها بر اساس غریزه شکل می‌گیرد و پس از مدتی به اتمام می‌رسد، محرک‌های محیطی یا فردی و عدم تناسب تأثیرگذار هستند. به‌راستی واکنشی است که در برابر امر دیگر نشان داده می‌شود. می‌توان گفت در به وجود آمدن اضطراب فرد دخالت عمیق دارند؛ زیرا هر چه اضطراب کمتر باشد، میزان گرایش به روابط عاطفی بیشتر خواهد بود. به‌طور کلی کسی که نمی‌تواند در روابط عاطفی مدت‌دار بماند و تلاشی هم برای حفظ آن نمی‌کند، سرشار از ترس از تعهد و پایبندی است. در واقع او یک شخصیت تخریب‌گر است که احساس و عواطف دیگری تباه می‌کند. از این رو، پس از مدتی از یک رابطه وارد رابطهٔ دیگر می‌شود که پس از آن نمودی از هیجانات ناهشیار به‌وجود می‌آید. این نوع روابط که تنها غریزه بر آن حکمفرماست، زیان‌بخش بوده و در جای خودش بحث‌برانگیز است. سیمین به‌طور غیر مستقیم در این شعر از لحن انتقادی استفاده می‌کند و به‌نظر می‌رسد قصد دارد هویت متفاوت خود را از جنبهٔ آسیب‌نگاری اثبات کند.

آه، این کیست که در می‌کوبد؟ همسر امشب من می‌آید
وای، ای غم، ز دلم دست بکش کاین زمان شادیِ او می‌باید
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۲۳)

غاده نیز در شعر «نامهٔ یار غریزی‌ام» از آمدن معشوقی حرف می‌زند که حضورش را به یک شب بسنده می‌کند. در این نوع روابط عاشقانه و کوتاه مدت حقایقی نهفته است که در صورت آشکار شدن، بنیان آن تزلزل می‌یابد یا به محض اینکه فرد احساس کند موقعیت اجتماعی او در خطر است، از چنین روابطی بیرون می‌رود؛ لکن گاهی عواطف و احساسات یکی از طرفین نادیده گرفته می‌شود و مشکلات روانی به سراغش می‌آید. در واکنش‌های

عاطفی، دوری و دلتنگی، اضطراب از دست دادن معشوق، حس تنهایی و سرخوردگی و تلاش برای جلب رضایت او در فرد ظاهر می‌شود، البته این حالت می‌تواند تغییر کند و این امر به پایداری و پذیرش فرد بستگی دارد. غاده بیشتر احساسی صحبت می‌کند و بر آن مانور می‌دهد. مُردن در این شعر تعبیری از هیجانات سرکوب شده‌است که در ضمیر ناخودآگاه شاعر به صورت مرگ وجود دارد. آرزوهایی که ناممکن به‌نظر می‌رسند. در این آمدن و رفتن کوتاه، شاعر احساس خود را به محبوبش تعمیم می‌دهد و از زبان او ابراز دلتنگی می‌کند. این تظاهرات ۀجانی نشان از اضطراب درونی و برانگیختی اوست.

محبوبم از سفر بازگشت
در من نگریست و گفت تو مُرده‌ای
و شب را گذراند
آنگاه نفسی برآورد
دلتنگ
که باید بروم.
(السمان، ۱۳۸۷: ۵۴-۵۳)

در مقایسهٔ دیدگاه دو شاعر در این دو شعر، می‌توان گفت سیمین از استقلال رفتاری برخوردار است و بدون ترس از انتقاد، تجربیات خود را بیان می‌کند. فرایند زیربنایی این ادعا می‌تواند به مخاطب کمک کند که تفکرات شاعر را بهتر درک کند؛ اما احساسات در غاده پیوسته و متوالی هستند؛ به‌طوری که پویایی‌های عاطفی محرک اصلی نگرش وی نسبت به مسائل غریزی است.

۲-۶. خیانت

سیمین در شعر «هوو» کینه و نفرت حاصل از روابط فرازناشویی را در قالب داستان مطرح می‌کند و خود را در جایگاه یکی از طرفین و اول شخص قرار می‌دهد. اگر خیانت به معنای نادیده گرفتن عهد و پیمان و بدون در نظر گرفتن شرایطی که افراد در آن قرار می‌گیرند، باشد، می‌توان گفت که این پیوند از ابتدا هیچ هدفی به دنبال نداشته‌است. بالا رفتن میزان متغیرها، سبک زندگی و اندیشه‌ها یکی از دلایل بروز خیانت به‌شمار می‌روند. آنچه که مطرح است، تمایل مردان به تنوع‌طلبی، به‌ویژه در روابط جنسی این مسئله را گسترده‌تر می‌سازد؛ اما آسیب‌های ناشی از این‌گونه روابط حصار روحی افراد را در هم می‌شکند؛ به‌طوری‌که گاهی منجر به رویداهای ناگوار می‌گردد که نوعی از آن را سیمین به زیبایی بیان می‌کند. برخی افراد به اصول اخلاقی بسیار مقید هستند و برخی از خود انعطاف بیشتری نشان می‌دهند؛

چرا که شایستگی و شرافت هر فرد با دیگری متفاوت است. چنان‌که می‌تواند اضطراب درونی خود را کنترل کند؛ اما عده‌ای از حس شکست رنج می‌کشند و گمان می‌کنند باید دیگران شرایط آنها را تحمل کنند. پذیرفتن ماهیت اجباری اخلاقیات بدین معنا نیست که فرد باید آنچه را که به او تحمیل می‌شود بپذیرد. اگرچه میزان آگاهی افراد با هم مغایرت دارد و اینکه شخص باید خود را با هر موقعیتی وفق دهد؛ اما در برابر برخی هیجانات نمی‌تواند واکنشی نداشته باشد. سیمین در این شعر با خود و هیجاناتش در کشمکش است. اینکه فرد در این شرایط احساس حقارت پیدا کرده و از زاویهٔ دید دیگران خود را قضاوت می‌کند و خالی از پیشرفت می‌بیند. همچنین توقعاتی که از شریک عاطفی خویش داشته یا عواطفش را فرافکنی کرده‌است. تمام این حالت‌ها یک عامل درونی دارند و آن میل به خودانگارگی است.

زیر سقف کلبه‌ای تاریک و تنگ — زیستن نزدیک دشمن مشکل است
من سیه‌بخت و غمین و تنگدل — او دلش از عشق روشن مشکل است
وه، چه شب‌ها این دو تن سرمست و شاد — بر سرشک حسرتم خندیده‌اند!
پیش چشمم همچو پیچک‌های باغ — نرم در آغوش هم پیچیده‌اند!
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۲۵۶)

زن در شعر سیمین چهره‌های متعدد و جلوه‌های متنوع دارد. زنان خوب و بد وجود دارند، زنی که تحمل هوویش را ندارد، زهر در آب می‌ریزد تا یا هوییش بمیرد یا شوهرش، اما در نهایت بدشانسی، کودک نوزادش آن را می‌نوشد و زن ناله‌کنان به‌دنبال چاره می‌گردد. ساختار پیچیده‌ای در تفکر چنین زنانی وجود دارد. اگر کسی به توانایی خود در انجام کاری بسیار اهمیت می‌دهد، در صورت عدم موفقیت دچار رکود یا سرخوردگی می‌گردد. در واقع نیاز افراد به دیده شدن یا پیشرفت کردن با چنین نتایج منفی به اضطراب ختم می‌شود. بروز خصومت و تنفر می‌تواند احساسات خوشایند را از بین ببرد. سیمین در این شعر هراس و در عین حال وابستگی را این‌گونه نشان می‌دهد. حس درماندگی و اضطراب ناشی از آن سبب می‌شود فرد نتواند با واقعیت‌های تلخ زندگی کنار بیاید و به خطا می‌رود که این سرانجام، حاصل بی‌وفایی و بی‌رحمی است:

امشب از آزار کژدم سیرتان — سوی تو، زن! پناه آورده‌ام
گفتمت «زن» لیک تو زن نیستی — رو سوی مار سیاه آورده‌ام
(همان:۴۱)

بیان یک عارضه و پیش‌آمد توسط دو شاعر متفاوت است و به پدیدآیی پیام‌های جدید می‌انجامد. واکنش آنها به خصایص اخلاقی و معضل‌های اجتماعی با حالت بردباری و بُرندگی

حس می‌شود. سیمین بسیار قاطع و غاده آرام عمل می‌کند. غاده در شعر «نامه‌ای از عریانی خاطره‌ها» و با تمثیلی زیبا بی‌میلی خود را نسبت به آسیب رساندن به دیگران بیان می‌کند.

خصلت اره را دوست نمی‌دارم
که برای اثبات خویش
باید دیگری را ببرد.
من اما
دوستانم را از دست فرو نمی‌گذارم
چون با من بی‌وفایی کنند یکبار.
و نیز معشوقم را
اگر که یکبار بر من خیانتی روا دارد.
(السمان، ۱۳۸۷: ۵۲)

اخلاق‌محوری یکی از ویژگی‌های شخصیتی غاده است که در اشعار وی نمود می‌یابد. اگرچه خیانت یک عنصر آسیب‌زا تعریف می‌شود، اما غاده در این شعر راهکار دیگری را طرح می‌کند که اگر مؤلفه‌های بی‌وفایی یا خیانت یکبار اتفاق بیفتد، می‌توان از آن چشم‌پوشی نمود؛ زیرا معتقد است هر کسی قابلیت این را دارد که دچار لغزش و خطا شود. با توجه به نظریهٔ هورنای، پنداشته می‌شود که خیانت از عدم محبت و علاقه افراد به هم برخاسته می‌شود. در واقع زمانی که فرد اضطراب دارد، نیازمند محبت است و برای به دست آوردن آن، سعی می‌کند با دیگران ارتباط برقرار کند که چه بسا ممکن است با افراد اشتباه وارد رابطه شود. در تحلیل عاملیت ذهنی که آنچه که سبب بروز احساس گناه می‌شود، فرضیه‌هاست. غاده در این شعر از خود انتقاد می‌کند؛ زیرا دامنهٔ معضل خیانت گسترده است. حس کم‌ارزشی که در کلام سیمین نیز دیده می‌شود، در شعر غاده نیز به صورت گناه فرض می‌شود. اگرچه این احساس واقعی به نظر نمی‌رسد؛ اما می‌تواند نوعی مراقبت از خود در برابر قضاوت شدن باشد؛ چرا که او مسائل اخلاقی را در احساس معطوف خود دخیل می‌داند.

من اما
آیا حتی یکبار بی‌وفا نبوده‌ام؟!
من اما
آیا بارها خیانت نکرده‌ام؟!
(همان:۵۳)

۲-۷. تنهایی

گاهی واژۀ تنهایی دارای تقابل و تضادهای بسیاری است که مفهوم خود را در اندیشۀ فروید تداعی می‌کند. انسان خود کنشگری است که با ضمیر ناخودآگاه خویش در تعامل است و سیمین در بیت مطرح شده، واژۀ حادثه را می‌آورد که نماد واژگانی جامعۀ ناامن است تا بتواند از شبکه‌های لفظی بهره بگیرد، البته این یک دیدگاه کلی است که شاعر احساسات خود را محور قرار داده و آن را به تمام جامعه تعمیم می‌دهد. آن‌گونه که فروید ویژگی اصلی برخی افراد را ناتوانی و ضعف می‌داند، می‌توان گفت تنهایی زایش موقعیتی است که زیربنای آن در امان ماندن از قضاوت‌های دیگران است و البته امری ذاتی نیست. از نظر روان‌کاوی گرایش به تنهایی فرار فرد از خود است که می‌تواند برخاسته از تنفر یا اضطراب باشد. «خودی که فروید توصیف می‌کند، پدیده‌ای نوروتیک است.» (هورنای، ۱۳۸۷: ۱۳۹) سیمین در شعر «موج‌خیز» از تنها گذاشته شدن و مصائب پس از آن صحبت می‌کند. تنها ماندن جبری گاهی سبب می‌شود فرد مورد هجوم محبت‌های کاذب قرار بگیرد. از نظر کارن هورنای افراد روان رنجور نیازها و گرایش‌هایی دارند که یکی از آنها نیاز به خودبسندگی و استقلال است. گاهی افراد تنها گذاشته می‌شوند و گاهی خود انزوا را برمی‌گزینند؛ زیرا احساس ناامیدی می‌کنند و از پیوستن به دیگران دوری می‌جویند. سیمین در این شعر، بار تنهایی را از سوی دیگران به دوش می‌کشد و همین امر سبب انزواطلبی او می‌گردد.

باور نداشتم که چنین واگذاریَم در موج‌خیز حادثه تنها گذاریَم
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۳۰۹)

باید گفت تنهایی در شعر «نامۀ متناقض» غاده، مطلق و دلپذیر است. نیاز به محبت و تأیید شدن یکی دیگر از گرایش‌های فردی است که می‌خواهد توجه دیگران را به خود جلب کند تا نظر خوبی نسبت به او داشته باشند و به‌سوی او جذب شوند. در واقع تنها بودن، یکی از مکانیزم‌هایی است که شخص برای محافظت از خود به‌کار می‌برد و این کناره‌گیری از دیگران گاهی به صورت فیزیکی و گاهی روانی است که سعی می‌کند به دیگران نیازمند نباشد و فقط کسی را در این عزلت خویش راه می‌دهد که از نظر عاطفی به او دلبسته باشد. با توجه به آنچه گفته شد، مفهوم تنهایی را نمی‌توان جزء تعارض‌های روان‌رنجوری دانست. گاهی میل به تنهایی نیاز فرد به آرامش درونی و دربردارندۀ خودساختگی برای رسیدن به کمال یا تقویت ظاهری درستکاری است. غاده در بیان حالت تنهایی خویش حُزن و ملالت فراق محبوب را نشان می‌دهد و در این انزوا می‌خواهد رابطۀ نزدیک با او داشته باشد که وجود اضطراب در آن مشهود است. واکنش ۀجانی از نوع دلتنگی در برابر اعتماد به نفس عمیق که به‌نظر می‌رسد

از یک چیز مبهم در رنج است. او تلاش می‌کند تا برای بقای عشق خود را در شرایط تنهایی قرار دهد و این امر از اختلالات موجود در روابط عاطفی افراد نشات می‌گیرد.

در باروی تنهای خویش
شب‌زنده‌دار عزلتی گوارایم
و در شب‌های جنون روح
صدایت می‌زنم.
(السمان، ۱۳۸۷: ۷۱)

۳. نتیجه‌گیری

سیمین بهبهانی و غاده السمان به‌طور غیر مستقیم به اضطراب و شخصیت روان‌رنجوری پرداخته و عوامل محیطی و تجربه‌های تلخ دوران کودکی را در آن مؤثر می‌دانند که برخاسته از عدم حمایت، کمبود محبت و برآورده شدن خواسته‌ها است. از نظر هورنای زنان در فراخود شخصیت خویش ضعیف‌تر از مردان هستند و این امر به مردسالاری که در جامعهٔ دو شاعر رواج داشته، ارتباط دارد. آنها بر سر تبعیض‌های میان مردان و زنان با جامعهٔ مردسالار مخالفت می‌کنند. بی‌شک آن دو از زنان سنت‌شکن دوران خود هستند که مقولهٔ فمنیسم و همذات-پنداری در شعرشان مطرح است، البته سیمین جسارت بیشتری به خرج می‌دهد و ماهیت زنانهٔ خود را قاطعانه نشان می‌دهد. سیمین و غاده در کاربرد واژه‌ها فراتر از آن، به مضامین اجتماعی روزگار و ترکیب‌های عاشقانه‌ای که زن را محدود می‌کنند، بیزاری جسته و محیط پیرامون را برای دست‌یابی به تجربه‌ها و گسترش فعالیت‌های زنانه و بی‌پایان خویش، ارزشمند نمی‌دانند. سیمین و غاده به نوعی از استقلال فکری و عاطفی در عاشقانه‌های خود برخوردارند و سعی در انتقال دغدغه‌های خود به‌عنوان جنس زن و نیمی از جمعیت جامعه انسانی دارند. عمدهٔ این دغدغه‌ها شامل احساس تنهایی و انزوا، احساس بی‌اعتمادی و گاه ترس از جامعه مردان، آیده‌ال‌طلبی و آرمان‌شهرخواهی و امثال آن است. این ویژگی‌ها و خصوصیات در اشعار غاده، بیشتر قابل لمس و درک است. علاوه بر این، گرایش اجتماعی و گاه سیاسی نیز از دیگر ویژگی‌های عاشقانه‌های هر دو شاعر است. سیمین و غاده هر دو شاعر اجتماع هستند و از خفقان جامعه رنج می‌برند؛ اما غربت غاده و توجه او به وطن از سیمین پررنگ‌تر است؛ زیرا سیمین نیز آگاهانه از جهان فاصله می‌گیرد. اگرچه کهن‌الگوی مادرمثالی در اشعار سیمین از بسامد بالاتری برخوردار است، اما غاده نیز تنها مادر را شایستهٔ وفاداری می‌بیند که برخاسته از فرهنگ‌گرایی او است.

تفاوت فرهنگی حاکم بر زندگی در اشعار هر دو به وضوح دیده می‌شود و همین امر سبب ایجاد تعارضات درونی در افراد می‌گردد. به‌طور کلی، بیان پیش‌آمدها توسط دو شاعر متفاوت است. سیمین با بُرندگی و غاده به آرامی و بردباری به پدیدآیی بیت‌ها می‌پردازند. اشعار سیمین بیان‌کنندۀ فضای نامساعد اجتماعی است که سبب می‌شود فرد برای رویارویی با اضطراب حاصل از آن دست به انتقاد بزند و هنگامی‌که در رسیدن به آرمان‌های خود ناامید شود، به عزلت پناه ببرد. از منظر هورنای، نبود چنین محیطی با دیسیپلین و قاعده‌مندی، سبب می‌شود تا اعتماد به نفس آنها پایین آمده و به انزواگرایی گرایش یابند.

نتایج پژوهش نشان می‌دهد دو شاعر مؤلفه‌های هر سه نوع شخصیت «عزلت‌طلب»، شخصیت «مهرطلب» و شخصیت «برتری‌طلب» را در اشعار خویش منعکس کرده‌اند؛ اما بر اساس یافته‌ها تیپ شخصیتی «عزلت‌طلب» بیشترین بسامد را به خود اختصاص می‌دهد که در اشعار هر دو شاعر به‌طور یکسان دیده می‌شود؛ چرا که در این حالت تمایل فرد به واکنش ۀجانات عاطفی بیشتر است. در اشعار سیمین این مؤلفه از عدم تعادل وی با جنس مخالف بوده که به سبب محدودیت‌های ظاهری و ذهنی از سوی محیط پیرامون حس می‌کرده است و البته غاده از این محدودیت‌ها کمتر رنج می‌برده و به همین دلیل، بیشترین دغدغۀ او مهرطلبی است.

با توجه به نظر هورنای شخصیت واقعی فرد باید همان‌طور که هست حفظ شود و دو شاعر در اشعارشان «خود- فهمی» را جهت ایجاد تغییرات مثبت بیان می‌کنند که با بهره‌گیری از تجربه می‌توانند به خودشکوفایی برسند؛ زیرا انگیزۀ دست‌یابی به دستاوردهای بیشتر در آنها تقویت می‌شود. بر اساس نظریۀ شخصیت، درون انسان نیرویی است که او را به‌سوی کمال معطوف می‌دارد که در اثر تعامل با محیط به دست می‌آید و سیمین و غاده به این مسئله اشاره می‌کنند.

کتاب‌شناسی

احسانی، نازنین (۱۴۰۳)، «بررسی میزان تاثیرپذیری شهریار از اشعار ایرج میرزا بر اساس نظریهٔ بینامتنیت ژولیا کریستوا»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۳، شمارهٔ ۶، صص ۶۵-۴۷

آرونسون، الیوت (۱۳۸۱)، ***روانشناسی اجتماعی***، ترجمهٔ حسین شکرشکن، چاپ چهاردهم، تهران: رشد.

آریان‌زاد، زهرا و همکاران (۱۳۹۹)، «تحلیل روانکاوانهٔ اشعار آرمانی سیمین بهبهانی و غاده السمان بر مبنای نظریهٔ کارن هورنای»، ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی***، سال ۱۲، شمارهٔ ۲۳، صص ۱-۲۵

العجلونی الجراحی، إسماعیل بن محمد (۱۳۵۱)، ***کشف الخفاء ومزیل الإلباس عما اشتهر من الأحادیث علی ألسنة الناس***، قاهره: مکتبة القدسی، لصاحبها حسام الدین القدسی.

السمان، غاده (۱۳۸۶)، ***زنی عاشق در میان دوات***، ترجمهٔ عبدالحسین فرزاد، چاپ سوم، تهران: چشمه.

السمان، غاده (۱۳۸۷)، ***نمنامه‌ای برای یاسمن‌ها***، ترجمهٔ عبدالحسین فرزاد، چاپ سوم، تهران: چشمه.

السمان، غاده (۱۹۹۲)، ***عاشقه فی محبره***، بیروت: منشورات غاده‌السمان.

السمان، غاده (۱۹۹۹)، ***الأبدیه لحظه الحب***، بیروت: منشورات غاده السمان.

السمان، غاده (۲۰۰۳)، ***الرقص مع آلبوم***، *الطبعه الاولی*، بیروت: منشورات غاده السمان.

برزگر، ابراهم (۱۳۸۸)، ***روانشناسی سیاسی***، تهران: سمت.

بهبهانی، سیمین (۱۳۹۹)، ***مجموعه اشعار***، چاپ دوازدهم، تهران: نگاه.

بیژنی‌فر، لعبت؛ پناهٔ، مهٔن (۱۳۹۵)، «بررسی تطبیقی هنجارگریزی محتوایی در اشعار سیمین بهبهانی و غاده السمان»، ***مطالعات تطبیقی فارسی- عربی***، سال اول، شمارهٔ یک، ۹-۳۲

پورحبیبی، ناصر و همکاران (۱۳۹۸)، «تحلیل روان‌شناختی شخصیت کودکان در داستان‌های هوشنگ مرادی کرمانی بر اساس نظریهٔ کارن هورنای»، ***ادبیات و پژوهش‌های میان رشته‌ای***، دورهٔ یک، شمارهٔ ۲، ۴۴-۲۸

جعفرزاده، روح الله و همکاران (۱۴۰۳)، «بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها در رویدادهای مهم پادشاهی گشتاسپ با تطبیق متون مختلف»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۳، شمارهٔ ۶، صص ۸۸-۶۷

رونق، وحید (۱۴۰۴)، «مفهوم واژهٔ آزادی در اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۷، صص ۲۲۳-۲۱۱

زارع‌شاه‌آبادی، فائزه و همکاران (۱۴۰۴)، « بازتاب عشق زمینی در اشعار مهستی گنجوی (مطالعهٔ موردی شکستن تابوهای ادبی در شعر زنانه)»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۷، صص۲۴۰-۲۲۵

شاکری، جلیل (۱۳۹۴)، «تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های سه داستان گدا، خاکسترنشین‌ها آشغال‌دونی غلامحسین ساعدی بر مبنای نظریهٔ کارن هورنای»، ***متن‌پژوهی ادبی***، سال نوزدهم، شمارهٔ ۶۳، ۸۸-۵۵

شهرستانی، علیرضا و همکاران (۱۳۹۸)، «زمان اساطیری در شعر فروغ فرخزاد و غاده السمان»، ***کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی***، دورهٔ نهم، شمارهٔ ۳ پیاپی، ۶۲-۴۳

مسلمی، نادر (۱۴۰۴)، «نقدی بر تعاریف شعر محمدرضا شفیعی کدکنی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ چهارم، شمارهٔ ۷، صص ۲۹۲-۲۶۷

نوروزعلی، زینب و همکاران (۱۴۰۱)، «تطبیق کهن‌الگوهای صورمثالی در سعادت‌نامهٔ استرآبادی و ساقی‌نامهٔ ترشیزی براساس نظریهٔ یونگ»، ***فصلنامهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادب فارسی***، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۵۲، صص ۴۹۲-۵۱۲

هورنای، کارن (۱۳۸۷)، ***عصبیت و رشد آدمی***، ترجمهٔ محمدجعفر مصفا، تهران: بهجت

Studying the similarity of individual components in the poetry of Simin Behbahani and Ghadeh Al-Sman from Horney's perspective

***Fatemeh Zandi[۱]- Zahra Darvishalizadeh[۲]**

۱.PhD student in Persian Language and Literature, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. (Corresponding author) Email: zztdgy@gmail.com

۲.PhD in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Postdoctoral researcher

Article Info (۱۳۹-۱۶۲)

Article type:
Research Article

Article history:

Received:
۱۷/۰۷/۲۰۲۴

Accepted:
۰۲/۰۱/۲۰۲۵

Keywords:
Similarity
Individual components
Simeen Behbahani
Ghadeh Al-Samman
Hornay

ABSTRACT

Simin Behbahani and Ghadeh Al-Sman have an idealistic spirit that undoubtedly Horney's personality psychology can help in solving problems that cause isolationist behaviors or social conflicts by discovering the mentality of individuals. In the society of these two poets, the female gender has limitations and sufferings that have prompted them to educate this segment of society by describing their conditions and ideals. Analyzing the poems of Simin and Ghadeh is important to show the hidden aspects of the personalities of the people of their time. This research, using a fundamental and descriptive-analytical method, attempts to examine the similarity of individual components in the poems of these two poets and, on this basis, to state which personality type Horney intended was more reflected in their poems. As a result, Simin's poems express an unfavorable social atmosphere that causes the individual to criticize in order to face the anxiety that results from it and to seek refuge in solitude when he is disappointed in achieving his ideals. The results of the research show that the two poets have reflected all three personality types in their poems; However, based on the findings, in individual similarity, the "isolationist" personality type has the highest frequency, which is seen equally in both poems; because in this case, the individual's tendency to react to emotional emotions is greater.

خوانش بوردیویی داستان بلند توبا از کبری سعیدی با تمرکز بر وضعیت زنان در جامعهٔ ایران پیش از انقلاب اسلامی ایران

*سمیه شرونی[۱] – محمد پارسانسب[۲]

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: s.sharooni@pgu.ac.ir

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران. رایانامه: parsanasab@khu.ac.ir

اطلاعات مقاله (۱۸۴-۱۶۳)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۱۰/۲۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۰۷

واژه‌های کلیدی:
جامعه‌شناسی ادبیات
ادبیات داستانی
کبری سعیدی
پیر بوردیو
میدان
سرمایه

چکیده

امروزه با توجه به نقش اساسی زنان در رشد و پیشرفت جوامع و به تبع آن ضرورت توجه به جایگاه و موقعیت آنان، ضرورت پرداختن به مطالعات زنان بیش از پیش آشکار است. داستان‌های زنان به طور معمول منعکس کنندهٔ دردها و دغدغه‌های زنانه است. داستان بلند توبا نوشتهٔ کبری سعیدی به وضعیت زنان در جامعهٔ ایران پیش از انقلاب پرداخته است. در این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی با رویکرد جامعه‌شناسانهٔ پی‌یر بوردیو فرانسوی به بررسی سرمایه‌های زنان و کنش‌های آنان در میدان عمل در این اثر پرداخته می‌شود. بوردیو علاوه بر مفهوم اقتصادی سرمایه، از سرمایه‌های دیگری چون سرمایه‌های اجتماعی، فرهنگی و نمادین نیز نام برد؛ بنابراین با بررسی میزان دسترسی زنان به این سرمایه‌ها، تلاش می‌شود تصویر روشنی از وضعیت زنان در بافت موقعیتی آن اجتماع ارائه گردد. در داستان بلند توبا، نویسنده با پرداختن به وضعیت زندگی زنان در جامعهٔ پیش از انقلاب اسلامی، جایگاه فرودستی زنان را در میدان‌های مختلف آشکار کرده است و ضعف انواع سرمایه‌ها همچون سرمایه اجتماعی ناچیز، سرمایه اقتصادی ناکارآمد و فقر سرمایه نمادین زنان را نشان داده است.

۱. مقدمه

ادبیات داستانی فارسی که بخش مهم و قابل توجهی از ادبیات فارسی است، بستر مناسبی برای نشان دادن نگرش‌ها و رویکردهای نویسندگان نسبت به محیط و اجتماع فراهم می‌کند. پدیداری به‌نام زن نیز همواره بر پایهٔ رویکرد اجتماع نسبت به آن در ادبیات ظهور پیدا کرده اما رویکرد ادبیات نسب به زن گاه عاشقانه است و گاه زن در گردابی از خرافه و سنت‌های دست و پاگیر غیر انسانی اسیر بود و... در رویکردهای دوگانه‌انگار که نمود آن از دیرباز مشهود است. (مرادی،۱۴۰۱: ۲۷۲) ادبیات معاصر به عنوان منبع مطالعاتی غنی پیرامون موضوع زن به شمار آمده و مستلزم توجه بیشتری است. (باقری‌نیا؛ دشتی،۱۴۰۲: ۱۶۳)

وقتی شخصی به طبقهٔ خاصی از اجتماع متعلق می‌شود در شرایط متفاوتی نسبت به افراد طبقهٔ دیگر می‌باشد به طوری که زندگی در طبقهٔ خاصی از اجتماع می‌تواند تمام شئون زندگی شخص را تحت تاثیر خود قرار دهد. (امامی؛ صحرایی،۱۴۰۲: ۱۴۰) برای شناخت همین موضوعات «بررسی رمان به منزلهٔ واقعیت هنری از اهمیت چشمگیری برخوردار است. رمان در درون خود حقیقت و واقعیتی را حمل می‌کند که از لحاظ نظری مقدم بر خود رمان است: یعنی وضعیت‌ها، مثلا وضعیت دقیقاً اقتصادی که رمان در فضای آن آفریده می‌شود.» (زارفا، ۱۳۸۶: ۱۳۹) به همین دلیل رمان‌ها به عنوان یک ابزار مهم در مطالعات جامعه‌شناسی شناخته می‌شوند. داستان‌های نویسندگان زن به طور معمول منعکس کنندهٔ دردها و دغدغه‌های زنانه است. از آنجا که در این پژوهش به مطالعهٔ وضعیت و مسائل و دغدغه‌های زنان در جامعهٔ ایران پیش از انقلاب می‌پردازیم، اشاره به مبحث جامعه‌شناسی جنسیت نیز ضروری است. مطالعهٔ جنسیت در جامعه‌شناسی با موج دوم جنبش زنان گسترش پیدا کرد. نمودی از این جنبش‌ها در کالج‌ها و دانشگاه‌ها، انتقاد از رشته‌های تحصیلی مانند جامعه‌شناسی بود که زنان را نادیده می‌گرفت. زنان به ندرت موضوع پژوهش‌ها بودند و منتقدین بر آن بودند که جامعه‌شناسی، بازتاب سوگیری مردانه است و معرفتی ایجاد می‌کند که بیش از آنکه به زندگی زنان و کل افراد جامعه بپردازد، در زندگی مردان کاربرد پیدا می‌کند. جامعه‌شناسی زمانی به بهترین وجه به چالش کشیده که جسی برنارد (۱۹۷۳: ۷۸۱) این پرسش را مطرح کرد: «آیا جامعه‌شناسی به جای آنکه علم جامعهٔ مردان باشد، می‌تواند علم جامعه‌شناسی باشد؟» اصطلاح جامعه‌شناسی، مستلزم افزودن زنان به آمیزهٔ جامعه‌شناسی بود و آنچه اسمیت در ۱۹۷۴ گفت-«زنان را به این رویکرد بیفزائید و آن را به حرکت درآورید»- توجه جامعه‌شناسان را به سمت زنان هدایت کرد. (سفیری و ایمانیان، ۱۳۸۸: ۱۶ - ۱۷)

این پژوهش بر مبنای رویکرد جامعه‌شناسانهٔ پیر بوردیو انجام می‌شود. پی‌یر بوردیو پرنفوذترین و برجسته‌ترین جامعه‌شناس فرانسوی بعد از دورکیم است. چشم‌انداز نظری منحصربه‌فرد بوردیو به دقیق‌ترین و منظم‌ترین شیوه، در دو کتاب خطوط کلی نظریهٔ کنش (۱۹۷۷) و منطق عمل (۱۹۹۰) تبیین شده است. این چشم‌انداز نظری در عین حال، در طیف وسیعی از پژوهش‌های تجربی او نیز بسط یافته است. «برخی از این پژوهش‌ها عبارتند از: الجزایر ۱۹۶۰ (۱۹۷۹) که مطالعه‌ای دربارهٔ بازارهای کار در الجزایر است؛ تمایز (۱۹۸۴) که به بررسی تمایزهای طبقاتی در فرانسه می‌پردازد؛ انسان آکادمیک (۱۹۸۸) با موضوع آموزش و قواعد هنر (۱۹۹۶) که شرحی است دربارهٔ عرصه‌های هنری و ادبی. تازه‌ترین آثار بوردیو نیز به مطالعهٔ این مسأله می‌پردازند که جهانی شدن چگونه همه دستاوردهای تلاش‌های اجتماعی را تهدید می‌کند و مانع بناکردن عرصه‌های اجتماعی نسبتاً مستقل می‌شود.» (جلائی‌پور و محمدی،۱۳۸۸: ۳۱۵) مفهوم چندوجهی سرمایهٔ بوردیو به ما امکان می‌دهد به وجهی از بازنمایی مناسب‌تری از ساختار و نظام روابط در هر فضای اجتماعی، دست یابیم. جای تردید نیست که از رهگذر خوانش جامعه‌شناسانهٔ رمان و گشودن لایه‌های پنهان آن می‌توان تا حد چشمگیری به ساز وکارهای فکری، فرهنگی و اجتماعی جوامع پی برد و به چشم‌اندازهای تازه‌تری از آن جامعه دست یافت و خواننده را به بصیرت بیشتری از واقعیت جامعه رهنمون شد.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

عادتواره، خصلت یا منش و به تعبیر عموم همان اخلاقیات است که جزء فرهنگ فردی محسوب می‌شوند و با توجه به شرایط انسان‌ها بروز می‌کنند. در واقع عادت‌واره‌ها رابط میان ساختار جامعه و کنش‌های اجتماعی هستند. (درویشعلی‌زاده،۱۴۰۴: ۱۹۰) مسأله اساسی این پژوهش نیز بررسی وضعیت زندگی زنان بر مبنای عادتواره‌های بودریا در جامعهٔ ایران پیش از انقلاب اسلامی است و پرسش اساسی، آن است که میزان دسترسی زنان به انواع سرمایه‌ها و شأن و منزلت اجتماعی آنان در آن جامعه چگونه بوده است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

امروزه با توجه به نقش اساسی زنان در رشد و پیشرفت جوامع و به تبع آن ضرورت توجه به جایگاه و موقعیت آنان، ضرورت پرداختن به مطالعات زنان بیش از پیش آشکار است. توجه به وضعیت و جایگاه زنان در یک برههٔ تاریخی می‌تواند آنان را به شناخت درست‌تری از مسیر طی شده و تلاش‌های صورت‌گرفته در راه دست‌یابی به اهدافشان نائل سازد و نویدبخش

تحولاتی بهتر برای بهبود وضعیت کنونی‌شان باشد. در این پژوهش با تمرکز بر شخصیت‌های زن در این اثر تلاش می‌شود تا تصویری از جامعه و فرهنگ مردسالار گذشته، نوع نگاه و برخورد جامعه با زنان، وضعیت واقعی زنان در بستر جامعه و میزان برخورداری آنان از سرمایه‌های مختلف نشان داده شود.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

بررسی پیشینه پژوهش نشان می‌دهد رمان توبا نوشتهٔ کبری سعیدی(شهرزاد) تاکنون مورد توجه پژوهشگران قرار نگرفته است و به نظر می‌رسد دلیل آن گمنامی نویسنده باشد. اما پژوهشگران چندی به مطالعهٔ جامعه‌شناسانهٔ رمان‌ها با رویکرد پی‌یر بوردیو پرداخته‌اند که به معرفی تعدادی از آنها می‌پردازیم:

شهرام پرستش (۱۳۹۰) در کتاب روایت نابودی ناب به تحلیل بوردیویی بوف کور در میدان ادبی ایران پرداخته است. نویسنده در چارچوب نظریه میدان‌های اجتماعی پی‌یر بوردیو به نحوهٔ تکوین میدان تولید ادبی در ایران و صورت‌بندی آن می‌پردازد. شرح این نظریه از مبادی آن آغاز می‌شود. تاریخچهٔ نظریه میدان در فیزیک و روانشناسی و سپس در جامعه‌شناسی ادبیات بررسی می‌شود. ترسیم زمینه‌های تاریخی تمایز و ظهور میدان تولید ادبی (میدان‌های شعر و نثر به صورت جداگانه) از دیگر مطالب مورد بحث است. نویسنده پس از این، به زندگی صادق هدایت و زمینهٔ اجتماعی شکل‌گیری بوف کور می‌پردازد. جامعیت روایت نابودی در شرح و تحلیل نظریه بوردیو سبب شده تا این اثر از جمله مهم‌ترین منابع برای پیشینهٔ پژوهش حاضر باشد.

«نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های زنان در رمان قصهٔ تهمینهٔ محمدعلی محمدی بر اساس نظریه انواع سرمایه پیر بوردیو» مقاله‌ای است که توسط صدف گلمرادی، حسین فقیهی و نعمت‌الله فاضلی (۱۳۹۳) به چاپ رسیده است. در این پژوهش به بازنمایی جایگاه زنان در رمان مذکور با بررسی انواع سرمایه‌هایی که برای زنان حاصل شده، پرداخته شده است. همچنین مریم حسینی و صدف گلمرادی (۱۳۹۵) «نقد جامعه‌شناسانهٔ سرمایه‌های شخصیت‌های زن در رمان نیمهٔ غایب بر اساس نظریه انواع سرمایه پیر بوردیو» را نگاشته‌اند و به استراتژی‌های زنان برای تولید انواع سرمایه و بررسی تله‌های اجتماعی و حفره‌های ساختاری که مانع از قدرت گرفتن زنان در میدان رقابت است پرداخته‌اند. این دو مقاله برگرفتهٔ از رسالهٔ دکتری صدف گلمرادی با عنوان « نقد جامعه‌شناختی سرمایه‌های شخصیت زن در در چهار رمان «دل فولاد»، «قصهٔ تهمینه»، «انگار گفته بودی لیلی» و «نیمهٔ غایب» بر اساس نظریه انواع سرمایه بوردیو است. «نقد جامعه‌شناختی نظریهٔ سرمایهٔ پیر بوردیو و کاربرد آن

در تحلیل رمان ایرانی» پایان‌نامهٔ دیگری است که محمود ذباح نگاشته و در آن به بررسی آثاری چون جای خالی سلوچ، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، سال‌های ابری، سووشون و شوهر آهو خانم پرداخته است. در این پژوهش نیز سرمایه‌های شخصیت‌های داستان‌ها مورد مطالعه قرار گرفته و به نظریه میدان عمل توجهی نشان داده نشده است. ضمن این‌که پژوهش ایشان صورت عام دارد و آثار نویسندگان زن و مرد را دربرمی‌گیرد.

مهدی خادمی کولایی و دیگران (۱۳۹۴) به «جامعه‌شناسی رمان خاله‌بازی از بلقیس سلیمانی بر مبنای نظریه پی‌یر بوردیو» پرداخته‌اند و انواع تولید و بازتولید ساختارهای فرهنگی جامعه (دههٔ شصت) را در میدان‌های گوناگون بررسی کرده‌اند. چنانچه مشاهده می‌شود مطالعه در این پژوهش‌ها صرفاً می‌تواند از حیث اتخاذ رویکرد پژوهشی مناسب، مطمع نظر قرار گیرد و پژوهش حاضر با هیچ یک از پژوهش‌های موجود موازی نیست و از این حیث تازگی دارد.

۲. مبانی نظری

گسترهٔ اندیشهٔ بوردیو، به‌ویژه تلفیقی که میان بعد نظری و عملی تفکر او وجود دارد با اصطلاحاتی همچون «عادت‌واره»، «میدان» و «سرمایه» گره خورده و قابل تبیین است. «میدان» برگردان واژهٔ «لوشا» است که در زبان فرانسه به دشت گسترده گفته می‌شود. لوشا یا میدان همان قلمرویی است که گروهی از افراد جامعه را در خود جای می‌دهد. «برای اینکه یک میدان فعالیت داشته باشد، لازم است که مسائل خاص و افرادی وجود داشته باشند که آمادهٔ بازی در این میدان باشند و از منشی برخوردار باشند که متضمن شناخت و بازشناسی قوانین درونی بازی و مسائل مطرح در آن است. مبارزاتی که در میدان جریان دارد بر سر انحصار خشونت مشروعی (اقتدار خاص) درمی‌گیرد که مشخصهٔ میدان مورد نظر است؛ یعنی نهایتاً مبارزه بر سر حفظ یا براندازی ساختار یک سرمایه خاص است. صحبت از سرمایهٔ خاص بدین معناست که سرمایه در رابطه با یک میدان مشخص ارزش پیدا می‌کند و در نتیجه در محدودهٔ این میدان قرار می‌گیرد و به نوع دیگری از سرمایه جز در شرایط خاص قابل تبدیل نیست.» (بوردیو، ۱۴۰۰: ۱۳۴ و ۱۳۵) «سرمایه به هر منبع کارآمد در یک فضای اجتماعی مفروض که فرد را توانا می‌سازد و به سود معینی از مشارکت یا رقابت برسد، اشاره دارد.» (شایان‌مهر، ۱۳۹۸: ۳۲) بوردیو با پذیرش اصل مفهوم سرمایه و رقابت بر سر کسب آن معتقد است در کنار میدان اقتصادی، میدان‌های پرشمار دیگری هم هستند که از هم مستقل و جدایند. او بر خلاف مارکس، «سرمایهٔ فرهنگی» را سرمایه مستقل و بسیار مهمی می‌داند که

در طبقه‌بندی افراد نقش مؤثر و کلیدی دارد. این نوع سرمایه به همهٔ دارایی‌های معنوی گفته می‌شود که دارندگان آن را از نظر معنوی و نمادین از دیگران متمایز می‌کند. این دارایی‌ها جنبهٔ روشنفکرانه دارند. تحصیلات و مدارک تحصیلی سرمایهٔ فرهنگی نهادینه‌ای است که به‌وسیلهٔ نهادهای رسمی به افراد داده می‌شود. آفرینش‌های هنری، قدرت سخن گفتن، فهم آثار هنری و مانند آن نمونه‌هایی از سرمایه فرهنگی‌اند. سرمایهٔ دیگری که در میدان‌ها دست به دست می‌شود، «سرمایهٔ اجتماعی» است. سرمایهٔ اجتماعی مجموعه‌ای از دارایی‌هایی است که دارندگان‌شان می‌توانند با استفاده از آن موقعیت‌های مناسب اجتماعی به دست آورند. روابط عمومی خوب، ارتباطات گسترده و اجتماعی بودن فرد از جمله سرمایه‌های اجتماعی‌اند که او را از دیگران متمایز می‌کند. چهارمین سرمایه‌ای که بر سر آن در میدان‌ها رقابت و ستیز وجود دارد، «سرمایهٔ نمادین» است. سرمایهٔ نمادین در حقیقت ویژگی‌هایی است که برای دیگران احترام برانگیز است. ویژگی‌ها و خصلت‌های نیکویی که جامعه آن را ارج می‌نهد و گرامی می‌دارد. هر دارایی و موقعیتی را که دیگران آن را به عنوان ویژگی متفاوت و برجسته به رسمیت بشناسند، سرمایه‌ای نمادین به شمار می‌آید. مدال‌ها، نشان‌ها، تقدیرها و هر کدام از سرمایه‌ها که می‌تواند موجب احترام و تمایز فرد شود، می‌تواند به عنوان سرمایه‌ای نمادین قلمداد شود. سرمایهٔ نمادین دارایی‌های است که در جامعه در جریان است، فعالیت‌هایی که ارزش مادی ندارند، ولی ارزشمندند و به دلیل معناهایی که تولید می‌کنند و جامعه آنها را به رسمیت می‌شناسد، به دارایی تبدیل شده‌اند. بوردیو تحلیل‌های اقتصادی را از فهم این سرمایه ناتوان می‌داند. (ایوبی،۱۴۰۱: ۴۴ و ۴۵) بر اساس تعریف بوردیو از سرمایه، شخص و جامعه کنش‌های خود را در قالب این الگوی چهارگانه آشکار می‌سازند. بوردیو هم‌چنین به مفهوم عادت‌واره‌ها یا سلیقه‌هایی اشاره می‌کند که بر اساس موقعیت‌ها و شرایط اجتماعی متناسب با آن به وجود می‌آید. شایان‌مهر به نقل از بوردیو می‌نویسد: «عادت‌واره‌ها خصایصی پایدارند که فرد در جریان جامعه‌پذیری بر اساس موقعیت و مسیر اجتماعی آنها را درونی می‌کند. عادت‌واره‌های اولیه متأثر از شرایط کودکی است، اما به تدریج عادت‌واره نقش انطباق‌سازی با عملکردهای جامعه را به خود می‌گیرد.» (شایان‌مهر، ۱۳۹۸: ۴۷) به عقیدهٔ بوردیو «عادت‌واره‌ها هم به مانند مواضع و موقعیت‌های اجتماعی که مولد آن عادت‌واره‌ها هستند، تفاوت یافته‌اند؛ اما اینها، علاوه بر این، «تفاوت‌گذار» هم هستند. علاوه بر اینکه متمایز و تمایز یافته‌اند، عوامل تمایز هم هستند. عادت‌واره‌ها میان آنچه خوب است و آنچه بد است، میان آنچه ممتاز است و آنچه معمولی است و... تفاوت می‌گذارد؛ نکتهٔ اصلی این است که این موارد نزد افراد و طبقات متفاوت یکسان نیست. همچنین عقایدی که از طرف افراد یا گروه‌های اجتماعی مطرح

می‌شود، صورت تفاوت نمادین به خود می‌گیرد.» (بوردیو، ۱۴۰۱: ۳۷) و نیز «کنشگر با عبور از کل و جزء و فرد و جامعه به عامل تبدیل می‌شود. کنش افراد در ساختارها، میدان‌ها، سرمایه و با سایر کسانی که در همان طبقه هستند هماهنگی برقرار می‌کند.» (شایان مهر، ۱۳۹۸: ۵۳).

بوردیو بر این اساس نظریهٔ کنش را مطرح ساخت. به عقیدهٔ او کنش‌های ما محصول «رابطه‌ای گنگ و دو پهلو» یا «رابطه‌ای ناخودآگاه» بین عادت‌واره و میدان است. بوردیو این رابطه را با استفاده از یک معادله چنین خلاصه می‌کند: {(عادت‌واره)+ (سرمایه)} = کنش. بدین ترتیب کنش‌ها صرفاً نتیجهٔ عادت‌وارهٔ فرد نبوده، بلکه نتیجهٔ رابطه بین عادت‌واره شخص با وضعیت فعلی او هستند. (گرنفل، ۱۳۸۹: ۱۰۶-۱۰۱۷)

۳. پردازش تحلیلی موضوع

۳-۱. خلاصه و معرفی داستان توبا

جایگاه جنس دوم بودن زن در داستان توبا ریشه در گذشتهٔ ایران دارد. در چنین فضای اجتماعی، نویسنده با ساختن پرترهٔ گروهی از زندگی زنان در جامعه به طور مستقیم دربارهٔ اندیشه‌های سنتی نسبت به عفت، زنانگی و سایر مسائل بحث می‌کند. (توبا (۱۳۵۶) داستان بلندی است که به نوعی زندگی‌نامهٔ نویسنده به شمار می‌آید. داستان ترکیبی است از شعر و قصه و از دیدگاه اول شخص و سوم شخص روایت می‌شود. «هذیان‌های شاعرانهٔ راوی دربارهٔ زخم‌های روحی‌اش از منظر اول شخص و قصهٔ گذر دردناک توبا از کودکی به بزرگ‌سالی از منظر سوم شخص نقل می‌شود. راوی سرگذشت خود را خطاب به معشوقی می‌گوید که می‌خواهد با گذشتهٔ او آشنا گردد.» (میرعابدینی، ۱۴۰۰: ۱۳۹) سراسر زندگی توبا رنج و بدبختی است. پدرش هرگز مادرش را دوست نداشت و هرشب در حالی که مست از باده و دیوانه ز بنگ بود، مادر توبا را به سختی کتک می‌زد و پس از آن با صدای جیغ‌ها و فریادهای او، پاسبان شب می‌آمد و پدر و مادر را با خود می‌برد تا توبا و خواهر کوچکش روی تخت جلوی قهوه‌خانه (که محل کسب و محل زندگی‌شان بود) در تنهایی و بی‌کسی‌شان بمانند. این ماجرا هر شب تکرار می‌شد و توبا این‌گونه بزرگ می‌شد. پدرش، او را به بهانهٔ ازدواج به مردها می‌فروخت و پس از آنکه عکسش را با تیتر عروس دوازده سالهٔ فراری به روزنامه‌ها دادند تا پیدا شود، آن مرد او را طلاق داد و مرد دیگر دست و پاهای او را بست تا نتواند فرار کند. توبا جرأت و جسارت بسیاری داشت و همین ویژگی هربار باعث تغییر شرایط او می‌شد. پدرش او را کتک می‌زد. مردانی که به قهوه‌خانه می‌آمدند به او نظر داشتند و مادر خود بیچاره‌تر از آن

بود که بتواند از دخترش مراقبت کند. توبا تنها بود و وظیفهٔ مراقبت از خواهر کوچکش نیز به عهدهٔ او بود. توبا آرزوی درس خواندن داشت اما در مدرسه هم به‌خاطر خانواده‌اش که خوشنام نبودند به او روی خوش نشان ندادند و همواره توسط معلمانش تحقیر شد. تنها دوست و حامی خردسال خود، فاطی را در تصادف وحشتناکی از دست داد. او را از مدرسه اخراج کردند. پدرش او را به‌خاطر سینما رفتن به سختی کتک زد و گیس‌هایش را برید و مادرش او را برای کار کردن به خانواده‌ای در تبریز فروخت اما توبا از آنجا فرار کرد و به قهوه خانه و نزد خانواده‌اش برگشت. دوباره به مدرسه رفت و با هر زحمتی که بود تصدیقش را گرفت. برای کار به رقاصی در کافه‌ها پرداخت و برای خواهرش روپوش نو خرید تا به مدرسه برود و هرچه خود نداشت را به او بدهد.

۳-۲. کبری سعیدی در میدان تولید ادبی

بررسی جامعه‌شناسانهٔ رمان مستلزم توجه به میدان تولید ادبی و جامعهٔ زیست نویسنده است و باید تلاش کرد آغاز و انجام کار ادبی نویسنده را با توجه به منش و موقعیت او در میدان و نیز ویژگی‌های میدان تولید ادبی ترسیم کرد. «البته رمان‌نویس که وابسته به طبقهٔ اجتماعی است، تنها می‌تواند پدیده‌های اجتماعی را برای خوانندهٔ خود به نمایش گذارد. آنچه که او می‌بیند ظواهر است و حتی نحوهٔ ادراک این ظواهر بستگی به عقیدهٔ او و یا تضادهای عقیدتی که وجود او را تسخیر کرده است، دارد.» (زارفا، ۱۳۸۶: ۱۲۱) در حقیقت اثر او بیان واقعیتی است که قبلاً در ذهن او دارای معنی و شکل بوده است و وی آن را با شیوه‌هایی بیان نموده است که بعضی را از اسلاف خود و بعضی را از پدیده‌هایی که واقعاً مشاهده نموده است، به دست آورده است. (همان: ۱۵) کبری سعیدی (۱۳۲۹) ملقب به (شهرزاد) در تهران زاده شد. او از سنین نوجوانی در کافه‌های خیابان لاله‌زار رقصندگی می‌کرد و سپس در سال ۱۳۴۸ با نام مستعار شهرزاد در فیلم قیصر ساختهٔ مسعود کیمایی در نقش یک رقاص ظاهر شد. شهرزاد در حدود سال ۱۳۵۲ در اعتراض به فضای حاکم بر فیلم فارسی از بازیگری کناره‌گیری کرد و به عضویت گروه سینمایی آزاد درآمد و به ساختن فیلم کوتاه پرداخت. در همین زمان اشعاری را چاپ می‌کرد و داستان‌های کوتاهش در نشریاتی چون روزنامه آیندگان و کتاب جمعه منتشر می‌شد. مجموعه اشعار او با عنوان «با تشنگی پیر می‌شویم» به چاپ رسیده است. (فرخزاد، ۱۳۸۱: ۵۲) از جمله آثار ایشان علاوه بر مجموعه اشعار می‌توان به رمان کوتاه توبا و کتاب سلام آقا و نیز داستان‌های کوتاه ایشان که در کتاب جمعه (هفته‌نامه‌ای به سردبیری احمد شاملو که در ۳۶ شماره از مرداد ۵۸ تا خرداد ۵۹ منتشر می شد) و نیز روزنامهٔ آیندگان (یک روزنامهٔ سراسری به سردبیری مسعود بهنود بود که از آذرماه ۴۶ به

مدت ۱۱ سال در تهران منتشر می‌شد) اشاره کرد. در سال ۱۳۵۶ شهرزاد اولین (و آخرین) فیلم بلندش را به نام «مریم و مانی» با بازی و سرمایه‌گذاری پوری بنایی ساخت. این فیلم از معدود فیلم‌های سینمای ایران پیش از انقلاب است که قهرمان داستان، نویسنده وکارگردان آن زن هستند؛ اما فیلم در آن سال توقیف شد و در سال ۱۳۵۹ موفق به اکران شد. پس از آن خبری از شهرزاد در دست نبود به طوری که او را مُرده می‌پنداشتند. در واقع شهرزاد سعیدی در جریان انقلاب ۱۳۵۷ تمام دارایی خود، حتی کتاب‌ها و فیلم‌هایش را از دست داد. او در سال ۱۳۶۴ به آلمان رفت و هفت سال بعد به ایران بازگشت و در شهرهای مختلف با مشکلات مالی به زندگی پرداخت. فیلم مستند «شهرزاد» ساخته «مهران زینت‌بخش» فیلمی دربارهٔ زندگی شهرزاد است که در سال ۱۳۹۲ و با حضور کبری سعیدی (شهرزاد) ساخته شده است. این فیلم یکی از چند فیلم مستندی است که شهرزاد را به عنوان شخصیت محوری خود قرار داده‌اند. (https://fa.wikipedia.org/wiki) مدرک تحصیلی کبری سعیدی ششم ابتدایی است و به عنوان بازیگر در فیلم‌های تنگنا، بلوچ، صبح روز چهارم، خاطرخواه، داش آکل، فرار از تله، سه قاپ، پل، طوقی، قصر زرین، قیصر و «شانس، عشق و تصادف» ایفای نقش کرده است. ایشان به عنوان بهترین بازیگر نقش مکمل زن در فیلم بلوچ و صبح روز چهام، مجسمهٔ سپاس دریافت کردند.(http://iranact.com/Cinema/Artists))

۳-۳. بررسی و تبیین میدان‌های رمان

با توجه به تعاریف ارائه شدهٔ بوردیو از میدان، مدرسه و محیط آموزشی در داستان توبا یک میدان محسوب می‌شود؛ چرا که در آن لایه فرادست و لایه فرودست دیده می‌شود و دارایی ارزشمندی به نام سرمایه در آن در گردش است و فرد هر چه به سرمایه بیشتری دسترسی داشته باشد امکان برنده شدن او در میدان بیشتر است. سرمایه توسط کنشگران به دست می‌آید و اصلی‌ترین کنشگر این اثر توبا است که برای کسب مدرک تحصیلی تلاش می‌کند. مدرسه به عقیدهٔ بوردیو «کارگاه تولید و بازتولید نابرابری است.» (ایوبی، ۱۴۰۰: ۱۴۹) و توبا همواره شاهد این نابرابری‌ها و شاهد خشونت نمادین بود. خشونتی که برخاسته از روابط سلطه بود و توبا آن را برنمی‌تافت و همواره با آن مقابله می‌کرد تا جایی که حتی باعث اخراج او از مدرسه گردید. خانوادهٔ توبا فاقد هر گونه دارایی فرهنگی بودند و بوردیو این بی‌بهرگی را عامل نکوهش و سرزنش دانش‌آموزان طبقات محروم توسط آموزگارانشان می‌داند. (ایوبی، ۱۴۰۰: ۱۴۸) که در جامعهٔ داستان بلند توبا نیز به خوبی دیده می‌شود.

«معلم از کلاس بیرونش کرد... ما از دست تو خسته‌ایم تو آدم شدنی نیستی، دختری که جلوی قهوه‌خانه بزرگ شود بهتر از این نمی‌شود...» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۳۶)

در محیط آموزشی، معلم با تأکید بر موقعیت خانوادگی دانش‌آموزی از طبقهٔ پایین جامعه، بی توجه به وضعیت تحصیلی‌اش او را در جمع دوستانش تحقیر می‌کند؛ اما برای «نسرین» -دانش‌آموزی که سرمایه اقتصادی بیشتری دارد- همه چیز متفاوت است. نسرین بر خلاف توبا از جایگاه و احترام ویژه‌ای در نزد دانش‌آموزان و معلمان برخوردار است و در حقیقت سرمایه اقتصادی اساس بی‌عدالتی آموزشی است و بوردیو بر اساس این دیدگاه معترض نظام آموزشی فرانسه شد. توبا در مدرسه تنهاست، هیچ قدرتی ندارد و دانش‌آموزان و معلم‌ها نیز همواره حامی دانش آموزانی هستند که شرایط اقتصادی بهتری دارد و آن دانش‌آموزان هم در میان دیگر دانش‌آموزان قدرت نمادین بیشتری دارند. در داستان توبا نسرین دانش آموزی است که به دلیل برخورداری خانواده‌اش، همواره لباس های نو و اتوکشیده می‌پوشد و انواع خوراکی‌ها و میوه‌ها را با خود به مدسه می‌آورد. در این میدان، رفتار مدیر و معلمان مدرسه و رفتارهای خشونت آمیز آنان با توبا و مهربانی‌شان نسبت به نسرین، «نابرابری اجتماعی را تشدید می‌کند و محروم ترین طبقات که هم به سرنوشت خود آگاهی کامل دارند و هم از راه‌هایی که این سرنوشت را برای آنها رقم می‌زند کاملاً بی اطلاع‌اند، خود به تحقق این سرنوشت کمک می‌کنند.» (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۱۶)

میدان دیگر و در حقیقت گاه تنها میدانی که زنان در آن حضور می‌یابند، میدان خانواده و زندگی خانوادگی است. شخصیت اصلی داستان با پدر و مادر و خواهر کوچکترش در قهوه‌خانه‌ای که متعلق به آنهاست، زندگی می‌کند. پدر توبا معتاد است و همواره رفتارهای خوشونت آمیزی با دختر و همسرش دارد. قهوه‌خانه محل رفت و آمد مسافران غریبه، خانهٔ آنهاست. در چنین محیط ناامنی، توبا همواره احساس تنهایی و بی‌پناهی می‌کند و گاه توسط مردان غریبهٔ مسافر مورد آزار و اذیت قرار می‌گیرد؛ بنابراین میدان خانواده به محیطی بسیار ناامن برای توبا تبدیل می‌شود.

دیگر میدان این اثر، میدان کسب و کار و فعالیت‌های اقتصادی است که زنان در آن به فعالیت می‌پردازند. مادر توبا کارهای مربوط به قهوه‌خانه را انجام می‌دهد. توبا به دلیل فقر، برای کار کردن نزد خانواده‌ای در تبریز می‌رود و بعدها نیز پس از گرفتن تصدیق خود به عنوان رقاص در کافه‌ای مشغول به کار می‌گردد. زنان دیگری نیز از جمله مهری به ناچاری تلاش می‌کنند بر شرم و خجالت خود برای رقصیدن در حضور مردان پیروز شوند تا بتوانند درآمدی کسب کنند. زنان در میدان کسب و کار گاه به فعالیت نامشروع نیز می‌پردازند:

«به اتاقی بردندش که پر از لباس‌های رنگی بود. لباس‌هایی پر از گل، شکل گل‌های باغ. چند زن لخت نشسته بودند و عرق می‌خوردند و به گونه‌هاشان سرخاب می‌زدند. مردی که دندان نداشت به زن‌ها لباس می‌داد. مهری گفت برای توبا عرق آوردند که بخورد و خجالت نکشد و برقصد. مهری برایش گفت:«منم عرق خوردم تا گلوم، چی خیالته؟ همین جوری که نبودم. از توأم کوچکتر بودم، همچی که رفتم او بالا قرش بدم، با مخ خوردم زمین که مردم واسم دست زدن. وقتی سرم شکست بیشتر دست زدن...تو اولیش نیستی آخریشم نیستی. کم کم یاد میگیری...» (ص ۱۱۱)

بنابر آنچه ذکر شد زنان در فعالیت‌های اقتصادی و میدان کسب و کار حضور دارند اما نه تنها درآمد بسیار ناچیز آنان هرگز باعث بهبود موقعیت اجتماعی و خانوادگی آنان نمی‌گردد، بلکه کار کردن در محیط‌های ناامن آنان را در معرض آسیب‌های مختلف قرار می‌دهد.

۳-۴. کنش‌ها و عادتواره‌ها در میدان‌ها

بوردیو معتقد است ما آدم ها ماشین از پیش برنامه‌ریزی شده‌ای نیستیم که بتوانیم پیامدهای رفتاری خویش را پیش‌بینی نماییم، بلکه کنش‌های ما محصول چیزی هستند که او آن را «رابطه‌ای گنگ و و دو پهلو» یا «رابطه‌ای ناخودآگاه «بین عادتواره و میدان می‌نامد. بوردیو این رابطه را با استفاده از معادلهٔ زیر چنین خلاصه می‌کند: {(عادتواره)+ (سرمایه)}= کنش. بدین ترتیب کنش‌ها صرفاً نتیجهٔ نتیجهٔ عادت‌وارهٔ فرد نبوده، بلکه نتیجهٔ رابطه بین عادت‌واره شخص با وضعیت فعلی او هستند. (گرنفل، ۱۳۸۹: ۱۰۶-۱۰۱۷) میدان به عنوان عرصه‌ای که ما در آن زندگی می‌کنیم عادت‌واره را می‌سازد و عادتواره آن گونه که بوردیو می‌گوید ذهنیت اجتماعی شده و متجسد اجتماعی است؛ به بیان دیگر ساختار ملکهٔ ذهن شده و عینیت ذهنی است. (گرنفل، ۱۳۸۹؛ ۱۰۹)

از جمله میدان‌هایی که در این اثر به بررسی آن پرداختیم، میدان خانواده است. به عقیدهٔ بوردیو فرایند اجتماعی‌شدن که ابتدا در خانواده آغاز می‌شود عمیقا شکل‌دهنده کنش‌های ما است، یعنی اگرچه عادتواره با این زمینه شکل می‌گیرد اما این روند آهسته و ناخودآگاه ولی به تدریج تمایلات ما نیز همراه با تحولاتی که در جهان‌های اجتماعی ما روی می‌دهد دچار تغییر می‌شود. (همان:۱۱۸) شخصیت اصلی داستان در محیطی سرشار از ترس و اضطراب ناشی از جنگ و دعوای همیشگی پدر و مادرش و سپس آمدن پاسبان و بردن پدر معتادش، رشد یافته و بزرگ است. در چنین محیطی ترس به عنوان یک عادتواره در وجود او نهادینه می‌شود و کنش‌های او نیز متأثر از عادتواره‌هاست: «وقتی مجید پرده را کنار زد، «توبا» شیشهٔ شیر خواهرش را تکان می‌داد تا خنک شود. می‌ترسید فریاد بزند و پاسبان پست او را هم ببرد.» (همان: ۱۶) ترس و اضطراب البته عادتوارهٔ بسیاری از زنان است به گونه‌ای که آن را به

فرزندانشان نیز منتقل می‌کنند و این‌گونه عادتواره‌ها در میدان خانواده، بر کسب سرمایه‌ها و نیز کنش‌های شخصیت‌ها تأثیر می‌گذارد و به مسیر زندگی آیندهٔ آنان جهت می‌دهد. غلامرضا پسر نوجوانی است که مایل است درس بخواند و خلبان شود، اما ترس مادرش از سقوط و مردن او سبب می‌شود که غلامرضا تصمیم بگیرد که در یک خرازی کار کند، به درسش توجه چندانی نداشته باشد. (ص ۶۰)

علاوه بر ترس، زندگی در محیط پر از چالش و خشونت خانواده، توبا را نسبت به بسیاری از مسائل (خشونت و آزار اجتماعی) خونسرد و بی‌تفاوت ساخته است به گونه‌ای که در برابر توهین‌ها و تحقیرهای مدیر و معلمان در مدرسه، به جای غمگین شدن مقابله به مثل می‌کند: «...معلم از کلاس بیرونش کرد... با گوشواره‌هایش بازی کرد و دوباره به کلاس برگشت. به معلم گفت: «خانم شما معلم ورزش هستید، معلم نقاشی نیستید، برای همین نمی‌دانید ریشه را هم می‌شود کشید. توبا می‌خندید و همانطور که بچه‌ها او را هو می‌کردند او هم بچه‌ها را هو می‌کرد.» (همان: ۳۶)

توبا در میدان خانواده، شاهد پاسخ دادن مادرش به خشونت‌های کلامی پدر بوده و مادر هرگز در برابر او سکوت نکرده بلکه با توهینی دیگر، خشونت کلامی پدر را پاسخ گفته است. «... و مادرش فریاد می‌زد «د.ی.و.ث شیره‌ائی عرق خور، کدام گل؟» (همان: ۲۹) بنابراین به نظر می‌رسد دلیل انجام چنین واکنش‌هایی از جانب توبا در میدان مدرسه، عادتواره‌هایی است که در میدان خانواده در او شکل گرفته است. در حقیقت این عادت‌واره‌ها سبب شده تا توبا بتواند به راحتی مقابله کند و با هرچیزی که سد راه خواسته‌اش باشد، با تفکر کودکانهٔ خود مبارزه کند. دشواری زیستن در محیط خشن و ناامن خانواده‌اش او را در برابر هر گونه آسیب اجتماعی قوی‌تر ساخته است. به تنهایی از تبریز فرار می‌کند و به قهوه‌خانه بر می‌گردد و در حالی که عزمش را برای درس خواندن جزم کرده است، هر مانعی را از میان بر می‌دارد:

«خانم من بیرون نمی‌نشینم.

– ولی جای تو در کلاس نیست.

چرا جای من در کلاس نیست؟

- برای اینکه تو پررو هستی، کثیفی...

جای من در کلاس باشد یا نباشد، من باید درسم را بخوانم... باید بخوانم و شیشهٔ مرکبش را به صورت معلم انداخت و فرار کرد. آقای بهمنش گفت دیگر نمی‌تواند اسمش را در مدرسه بنویسد. توبا گفت اگر ننویسید به پاسبان پست می‌گویم که در حمام خانه‌تان با خودتان چه می‌کردید. شما باید اسم مرا در مدرسه بنویسید. اسمش را دوباره در مدرسه نوشت.» (ص ۸۸)

از دیگر میدان‌هایی که در این اثر به آن پرداخته شده، مدرسه (میدان علم) است. بوردیو به پنهان‌ترین نتیجهٔ نظام آموزشی و تأثیر آن بر کنش‌های دانش آموزان نیز اشاره کرده است. «نتیجه‌ای که این نظام با تحمیل عناوین و القاب به بار می‌آورد، حالت خاصی است از انتساب بر اساس منزلت، خواه ایجابی (منزلت بخشیدن) خواه سلبی (داغ ننگ زدن) که همهٔ گروه‌ها با دسته‌بندی افراد در طبقات سلسله مراتبی به وجود می‌آورند. (بوردیو،۱۳۹۰: ۵۰) در داستان توبا مدرسه و سیستم آموزشی دقیقا بر همین شیوه و با منزلت بخشیدن (تشویق و تحسین کردن دانش آموزی چون نسرین) و داغ ننگ نهادن (تحقیر توبا و فاطی) آشکارا سبب طبقاتی شدن دانش‌آموزانی می‌شود که ظاهراً در یک مکان واحد آموزش قرار گرفته‌اند و امکانات یکسانی در مدرسه بهره می‌برند. به عقیدهٔ بوردیو «تفاوت‌های رسمی ناشی از طبقه‌بندی تحصیلی معمولاً باعث نوعی تلقین عقیدتی می‌شود که تفاوت‌های واقعی ایجاد می‌کند، به نحوی که عقیده به این تفاوت‌ها که به صورت جمعی تصدیق و حمایت می‌شود، به خود کسانی القا می‌شود که طبقه‌بندی شده‌اند و به این ترتیب رفتارهایی به بار می‌آورد که موجود واقعی و موجود رسمی را شبیه هم می‌کند و آن فعالیت‌هایی چون خاطره‌نویسی، آرایش سنگین، رفتن به تئاتر یا سالن رقص، سرودن شعر یا غیره است.» (همان: ۵۳) معلم ورزش در حالی که توبا و فاطی را از بقیه دانش‌آموزان جدا کرده، سبب شده آنان نیز خود را جدای از کلاس و بقیه دانش‌آموزان تصور کنند و خود را ملزم به رعایت قوانین کلاس و مدرسه ندانند. در حقیقت معلم که می‌تواند به سرمایه اجتماعی و ارزشمند دانش‌آموز تبدیل شود و سبب بهبود وضعیت زندگی اجتماعی آنان گردد، با تأکید بر تفاوت این دو دانش‌آموز با سایر دانش‌آموزان، شکاف و فاصله طبقات اجتماعی جامعه را در ذهن این دو دانش‌آموز تنگدست بیشتر می‌کند. (همان: ۴۲) همچنین بی‌توجهی معلم به پرسش توبا و فاطی، سبب می‌شود آنها تصور کودکانهٔ خود را دربارهٔ خریدن مرغی که روزی سی و پنج تخم می‌کند و رویای پولدار شدن ناشی از فروش تخم‌مرغ‌ها را با جدیدت دنبال کنند. پس از آنکه فاطی به دلیل دویدن به دنبال مرغ به طرز دلخراشی در خیابان تصادف می‌کند و می‌میرد، توبا کینهٔ معلم را به دل می‌گیرد و رفتارهای هنجارشکنانه‌ای توام با بی‌احترامی نسبت به معلم خود انجام می‌دهد. در حقیقت چنین کنش‌هایی حاصل عادت‌وارهٔ ناشی از فقر و محرومیت و نیز از دست دادن تنها رفیق خود (وضعیت کنونی) است: «معلم با بچه‌ها بازی می‌کرد و آنها هرچقدر دستشان را بالا گرفتند، جوابشان را نداد که فکر کردند می‌شود... معلم صدایش کرد چرا بازی نمی‌کنی؟ فکر کرد معلم همان روز می‌توانست بگوید یک مرغ فقط روزی یک تخم می‌کند، شاید هم دو تخم. به

معلم جواب نداد که آمد گوشش را گرفت. درد از فشار گوشواره‌هایش بود که معلم را هل داد که افتاد در حوض. از مدرسه بیرونش کردند...» (ص ۴۵)

۳-۵. انواع سرمایه‌های زنان

۳-۵-۱. سرمایه اقتصادی

در حالی که به طور معمول تأمین معیشت زندگی بر عهدهٔ مردان بوده است، در خانواده‌های کم درآمد علاوه بر زنان، کودکان نیز به تلاش برای کسب درآمد و سرمایه اقتصادی می‌پرداختند. خانوادهٔ توبا سرمایه اقتصادی چندانی ندارند. اندک درآمد آنها از قهوه‌خانه صرف تأمین مواد مخدر پدرش می‌شود. توبا از سنین کودکی مجبور به کار کردن است. «غروب یک روز موقع آب ریختن در سماور بود که چین دامنش در سماور گرفت. تنش سوخته بود. از سوختن گریه نمی‌کرد شیر سماور شکسته بود.» (سعیدی،۲۵۳۶: ۳۶) «فاطی» دیگر شخصیت داستان دوست و همکلاسی توبا است که گویی و فقر و تنگدستی و اندوه و شرایط یکسان سبب دوستی آنهاست. سرانجام فاطی دردناک است او در رویاهای کودکانه‌اش برای ثروتمند شدن از طریق فروش تخم مرغ‌های مرغی که به تازگی با جمع کردن پول‌های خودش و توبا خریده بود، به ناکامی جان می‌سپارد.

«فاطی با مادر و دو خواهر و برادرش در یک اطاق زندگی می‌کردند... توبا دوست داشت بداند مرغ فاطی چند تخم کرده. از قهوه‌خانه تا خانهٔ فاطی یک کوچه و یک خیابان فاصله بود... در حیاط باز بود. صدای شیون بلند بود. همه در حیات جمع بودند. همه گریه می‌کردند. فاطی مرغ را به خانه برده بود. مریم صاحب‌خونه گفته بود مرغ را از کجا آورده؟ از کجا آورده؟ از کجا دزدیده؟ فاطی گفته بود ندزدیده خریده که روزی سی و پنج تخم کند که بدهد پدرش بفروشد. مریم خانم خانم فریاد زده بود برود یک غاز بخرد که روزی صد تخم کند. فاطی گفته بود با پول تخم مرغ‌ها غاز هم می‌خرد که مریم خانم عصبانی شده بود و دنبال فاطی کرده بود مرغ از روی دیوار پریده بود بیرون و فاطی خواسته بود بگیردش که هر دوشان رفته بودند زیر چرخ‌های اتوبوس و هر دوشان مرده بودند.» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۴۳ و ۴۴)

بعدها به دنبال افزایش سرمایه اجتماعی، سرمایه اقتصادی توبا نیز تا حدودی افزایش می‌یابد. او همهٔ درآمد حاصل رقاصی در کافه‌ها را خرج خانواده‌اش می‌کند حتی به مادری که هیچ وقت حامی فرزندش نبود و توبا تنها جیغ زدن و فریادکشیدن - هنگام کتک خوردن- را از مادرش آموخته بود. «برای مادرش چادر گلدار سفید گرفت. دندان های مادرش را طلا کرد. خواهر را به سینما برد. برایش روپوش سیاه و تمیز خرید مثل روپوش نسرین. کیفش را پر از میوه کرد. مداد خرید.» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۱۱۲)

۳-۵-۲. سرمایه فرهنگی

توبا با گرفتن تصدیق خود در پایان دوران تحصیلات به سرمایه فرهنگی دست می‌یابد اما از کسب این سرمایه هیچ سودی به دست نمی‌آورد. تنها عباس ژاندارم (مرد غریبه‌ای در قهوه‌خانه)، توبا را بعد از دریافت مدرک تحصیلی و کسب سرمایه می‌بوسد. از میان سرمایه‌های مختلف و کم بهرگی یا بی‌بهرگی توبا از این سرمایه‌ها، می‌توان سرمایه فرهنگی او را قابل توجه دانست که علی‌رغم توهین‌ها و تحقیرها، محدودیت‌ها، مشکلات و سختی‌هایی که در محیط خانه متحمل می‌شد و همچنین بارها اخراج شدن از مدرسه، او سرانجام موفق به دریافت مدرک پایان دورهٔ تحصیلات می‌شود. توبا همچنین هنر رقص را می‌آموزد که دیگر سرمایه فرهنگی ارزشمند اوست و به وسیلهٔ آن امرار معاش می‌کند. فارغ‌التحصیلی از مدرسه باعث بهبود شرایط و یا تغییر مثبتی در زندگی توبا نمی‌شود و او مفلوک‌تر و درمانده‌تر تلاش می‌کند بر شرم خود برای رقصیدن با بدن نیمه عریان در کافه‌ها پیروز شود تا بتواند هزینهٔ تحصیل خواهر کوچکتر خود را فراهم کند.

توبا علاوه بر سرمایه فرهنگی نهادینه شده، از سرمایه فرهنگی متجسد همچون جرأت و جسارت نیز برخوردار است. او دختری است که با وجود فشارها و محدودیت‌های فراوان، شکنجه شدن توسط پدرش و تحقیرهای فراوان جامعه، هرگز تسلیم شرایط موجود و تفکرات حاکم بر زندگی‌اش نمی‌شود. در برابر رفتارهای تحقیرآمیز معلمانش در مدرسه می‌ایستد و اعتراض خود را اعلام می‌کند و هرگز میل و انگیزه‌اش را از دست نمی‌دهد.

«یک روز که خسته شده بود به معلم گفت: خانم من هم شاگرد کلاس هستم. شاگرد این مدرسه هستم، کارگر کلاس که نیستم... معلم گوشش را گرفت. درد از فشار گوشواره‌هایش بود... معلم به او گفت اگر یکبار دیگر حرف بزند از مدرسه بیرونش می‌کند و روز بعد صندلی‌اش را از کلاس بیرون گذاشتند...«خانم من بیرون نمی‌نشینم» -ولی جای تو در کلاس نیست. «چرا جای من در کلاس نیست؟»- برای اینکه تو پررو هستی، کثیفی...«جای من در کلاس باشد یا نباشد، من باید درسم را بخوانم...باید بخوانم...» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۸۷)

۳-۵-۳. سرمایه اجتماعی

توبا سرمایه اجتماعی چندانی نیز ندارد و ارتباط او محدود به دوستانی است که هم‌قشر و طبقهٔ او هستند و وضعیت فرهنگی مشابهی دارند و در حقیقت همین محرومیت‌ها همچون سدی میان آن‌ها و سایر دانش‌آموزان مدرسه قرار می‌گیرد. او در مدرسه تنهاست و همواره از طرف دانش‌آموزان و معلم تحقیر و تنبیه می‌شود. تنها دوست او «فاطی» نیز شریک تحقیرهای اوست.

«توبا با فاطی که پدر لیموناد می‌فروخت آخر کلاس می‌نشستند، هر دوشان موهاشان بلند بود، پرپشت و پر از رشک، هر وقت آفتاب می‌آمد زنگ‌های تفریح توبا و فاطی به پشت بام مدرسه می‌رفتند فاطی سر توبا را میجورید و توبا سر فاطی را... آنها بخاطر رشک باید آخر کلاس می‌نشستند و ناراحت هم نبودند. بخاری هم آخر کلاس بود... (سعیدی، ۲۵۳۶: ۴۰ و ۴۱)

توبا بعدها با دختری به نام زهرا آشنا می‌شود که او را برای نخستین بار به سینما می‌برد و جهان ذهنی‌اش را گسترش می‌دهد، اما کنترل اجتماعی و محدودیت‌هایی که بر زندگی توبا سایه انداخته است در روند سرمایه‌گذاری‌های او تا حدودی اختلال ایجاد می‌کند، البته که اندک افزایش سرمایه اجتماعی نیز تأثیر خود را بر توبا می‌گذارد و جرأت و جسارت او و اشتیاقش را برای فراتر رفتن از محیط قهوه‌خانه و کشف بیشتر، افزایش می‌دهد.

«زهرا بزرگتر از توبا بود و کلاس ششم می‌نشست. توبا نجاری را که آنطرف باغ بود نشانش داد و با هم دوست شدند. زهرا گفت بروند سینما. توبا نمی‌دانست سینما کجاست و زهرا بردش که نشانش بدهد... با زهرا به اتاقی رفت که مثل قهوه‌خانه پر بود از صندلی. یک پردهٔ سیاه آخر اتاق بود مثل همان پرده‌ای که مادرش وسط قهوه‌خانه زده بود که مشتری‌ها اتاقشان را نبینند... سینما خوب بود، قشنگ بود. زهرا اسم همهٔ آدم‌های روی دیوار را می‌دانست. توبا دوست داشت همانجا بماند، آن‌همه لباس‌های قشنگ، آنهمه آدم تا آنروز ندیده بود... ماشالله گفت پدرت همه جا را دنبالت گشته، حالا رفته عرق بخوره. گفت امشب سرت را تو باغچه میگذارد و میبرد، کجا رفته بودی؟- سینما خیلی قشنگ بود. از قهوه‌خونه خیلی بهتره، فردا میریم یک سینمای دیگه، با زهرا دختر خانمی که توی پاساژ عرق‌فروشی باز کرده... -پدرت به کلانتری هم سپرده که پیدات کنن. «پدرم غلط کرده» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۷۴ و ۷۵)

«مهری» زن دیگری است که به توبا برای کار در کافه‌ها کمک می‌کند و رقاصی را به او می‌آموزد. توبا با حمایت و کمک مهری به عنوان یک رقاص سیزده ساله در کافه شروع به کار می‌کند و روابط اجتماعی او گسترده‌تر می‌شود:

مهری پرسید توبا چند سالته؟- سیزده سال. صاحب کافه پرسید بلدی برقصی؟ مهری گفت مگه ما بلد بودیم؟ خودم یادش میدم... مهری گفت برای توبا عرق آوردند که بخورد و خجالت نکشد و برقصد... مهری برایش گفت: «منم عرق خوردم تا گلوم چی خیالته؟ همین جوری نبودم که...از توأم کوچک‌تر بودم... تو که اولیش نیستی آخریشم نیستی... کم کم یاد می‌گیری... برو قرش بده ببینم و کیف کنم.» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۱۱۰ و ۱۱۱)

۳-۵-۴. سرمایه نمادین

از آنجا که سرمایه اقتصادی سرمایه نمادین را نیز به همراه می‌آورد، خانوادهٔ توبا به دلیل بی‌بهرگی از سرمایه اقتصادی، سرمایه نمادین چندانی نیز ندارند. آنها از هر گونه احترام و

عزت، اعتبار و ارزش، پرستیژ و موقعیت اجتماعی محروم‌اند و اگر کسی به توبا روی خوش نشان می‌دهد از سر دلسوزی است. در آغاز، میدان علم (مدرسه) برای او جای تحقیر و تنبیه شدن توسط معلمانش بود و در حقیقت همان بی‌بهرگی و نکوهشی است که بوردیو از آن سخن می‌راند. مادر غلامرضا (پسری که توبا را دوست دارد) با آنکه نسبت به توبا مهربان است اما مهربانی او از سر ترحم است و در حقیقت هیچ شأنی برای توبا قایل نیست و خانوادهٔ او را بی آبرو می‌داند. (ص ۶۴) سید حسین مردی است که به توبای ده ساله نظر دارد و پس از آنکه توبا توسط آقای احمدی از دست او رها می‌شود، پدر توبا را به شکنجهٔ دخترش تشویق می‌کند. سید حسین قدرت نمادین دارد و به واسطهٔ این قدرت به راحتی بر پدر توبا تأثیر می‌گذارد و او را با اندیشه‌های خود همراه می‌سازد. «شب بود که سید حسین دست‌هایش را نگه داشت و پدرش سیخ سماور را داغ کرد و روی دست‌هایش گذاشت و سید حسین در زیرزمین مسافرخانه زندانی‌اش کرد.» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۴۹) در رمان توبا سرمایه نمادین در اختیار مردان است و بس و توبا حتی پس از دریافت مدرک تحصیلی‌اش همچنان از سرمایه نمادین بی‌بهره است.

۳-۶. مسائل و دغدغه‌های زنان

از جمله موضوعات مهم و قابل بحث دربارهٔ جنسیت و مسائل زنان که بوردیو نیز به آن پرداخته است، بحث «سلطه» و «خشونت» است. بوردیو برای توضیح سلطهٔ مردانه، عنصر خشونت نمادین (خشونت نرم) را برجسته ساخت. منظور بوردیو از این نوع خشونت، خشونت پذیرفته‌شده‌ای بود که روابط سلطهٔ بیرونی را درونی و پذیرفتنی کرده است و در نتیجه به جای متهم کردن مردان باید دانست که نظام اجتماعی از نظام خانوادگی گرفته تا سنت‌ها و به‌ویژه نظام آموزشی در تولید و بازتولید این رابطه نقش مهمی دارد. (ر.ک: ایوبی، ۱۴۰۰: ۱۴۱) بوردیو در طول آثار خود روابط سلطه را که در تمام زمینه‌های اجتماعی میان افراد وجود دارد، توصیف کرده است. به نظر وی سلطه‌گران (گروه‌های اجتماعی، قوم‌ها، جنس‌ها) ارزش‌های خود را به زیر سلطه‌ها تحمیل می‌کنند. به عقیدهٔ بوردیو ساختارهای سلطه محصولات کار بی‌وقفهٔ بازتولیدی است که عوامل مختلف در آن شرکت دارند. این عوامل عبارتند از مردها با سلاح‌هایی همچون خشونت بدنی و خشونت نمادین، زن‌ها قربانیان ناآگاه خصلت خود و نهادها همچون خانواده، کلیسا، مدرسه و دلت (شویره و فونتن، ۱۳۸۵: ۲۸) «مرد» بر اساس ساختارهای فرهنگی جامعه در مرتبهٔ بالاتری نسبت به «زن» قرار دارد و قرار داشتن در رتبه بالاتر سبب قدرتی می‌شود که گاهی با خشونت همراه است و «زن» به دلیل

زیردست بودنش به گونه‌ای ناآگاهانه آن را می‌پذیرد چون ساختار جامعه نیز این برتری را اصولی و بر حق جلوه می‌دهد. پدر در خانواده صاحب قدرت نمادین است. در داستان توبا خشونت فیزیکی بسیاری بر شخصیت‌های زن داستان اعمال می‌شود. توبا و مادرش به طور دائم کتک می‌خورند. توبا در سنین خردسالی از ترس کتک خوردن فرار می‌کند اما وقتی بزرگتر می‌شود در هنگام شکنجه‌های فیزیکی پدرش در حضور غریبه‌ها فقط خجالت می‌کشد. خشونت فیزیکی و سلطهٔ مرد-پدر بر زن-دختر- همسر کاملاً پذیرفته شده است. همسایه‌ها هرگز دخالت نمی‌کنند و مشتری‌های قهوه‌خانه در حالی که دختر خردسالی در جلوی چشمشان کتک می‌خورد، لبخند می‌زنند. توبا نیز همچون مادرش همیشه در حال کتک خوردن بود. «وقتی پدرش از پله‌ها افتاد و دنده‌هایش شکست دعوا تمام شد. دنده‌های پدرش را گچ گرفتند. توبا خوشحال بود که پدرش نمی‌توانست بلند شود و کتکش بزند.» (همان: ۵۴) «تجاوز» از دیگر مصداق‌های مهم خشونت و از جمله دردهای پنهان زنان در داستان توبا است. مادر توبا قبل از ازدواج مورد تجاوز قرار گرفته بود و بر اساس قوانین و اجبار شرع و عرف به همسری مردی درآمده که به او تجاوز کرده است و سپس در تمام زندگی، خشونت و رفتارهای ناهنجار مردی که هرگز دوست نداشت را تحمل کرده است:

«پدر مادر را دوست نداشت و مادر گناهی نداشت. دختری که پدر دوستش داشت با یک مرد انگلیسی که با پدر در راه‌آهن تونل می‌ساختند رفته بود. دایی از دهات برای عمه روغن و ماست و کره می‌آورد و چای و پول و پارچه می‌برد. یکروز هم مادر را می‌آورد تا تراخم چشمش را خوب کند. مادر را در خانهٔ عمه می‌گذارد. پدر که از دوری زن برای اول بار عرق می‌خورد، به خانه می‌آید و مادر را خراب می‌کند. مادر زن پدر می‌شود. پدر مادر را وامی‌دارد که حرامزاده‌اش را بکشد. مادر را از پشت بام به حیاط می‌اندازد، برادر در شکم مادر می‌میرد. مادر را در دیوانه‌خانه میخوابانند. وقتی مادر بهتر می‌شود، «توبا» را می‌زاید...» (سعیدی،۲۵۳۶: ۲۵ و ۲۶)

توبا نیز در طول داستان بارها مورد آزار ج.ن.س.ی قرار می‌گیرد حال آنکه او یک دختر بچه بود که در انتهای داستان سیزده ساله می‌شود. سید حسین، علی باغبان، آقای بهمنش و مردان غریبه در خیابان توبا را مورد آزار قرار می‌دهند. او از طرف خانواده‌اش دائماً طرد و رها می‌شود و مورد آزار مردان در جامعه قرار می‌گیرد: «ولی تو چگونه عاشق خواهی ماند، وقتی بدانی سید حسین کاسب محله‌شان...سینه‌هایش را که کوچک بودند و زودرس...درد داشت... و توبا کوچک بود. پدرش کتکش می‌زد و میگفت سید است. پدرش سید علی را دوست داشت.» (همان: ۱۸)

در داستان توبا، خشونت نمادین علاوه بر اینکه در رابطهٔ زن و مرد دیده می‌شود، در رابطهٔ زنان با یکدیگر نیز دیده می‌شود. رفتار مدیر و معلم ورزش مدرسه توبا با او بیانگر خشونت

نمادین است. (ص ۸۷) در مدرسه قدرت معلم از قدرت دانش‌آموز بیشتر است و معلم بواسطهٔ آن، توانایی اعمال خشونت بر دانش‌آموز را دارد. در حقیقت ابزار دانش به عنوان یک نظام نمادین یکی از ابزارهای مشروع‌سازی سلطه در جامعه است.

توبا همچنین قربانی کودک‌همسری است او را به زور، مجبور به ازدواج می‌کنند. «صبح بردندش حمام. شب بود که یک لباس سفید به تنش کردند. همه خوشحال بودند که خواهر اکبر در حیاط فریاد زد: عروس فرار کرده، عروس رفته... اکبر هر روز دست و پای توبا را می‌بست و می‌رفت. توبا به هر کس که در خانه می‌دید التماس می‌کرد بازم کنید.دست و پایم را باز کنید. فرار نمی‌کنم می‌مانم، فقط بازم کنید. همه‌شان از اکبر می‌ترسیدند.» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۹۸) پس از آنکه اکبر سرانجام توبا را طلاق می‌دهد، او را به علی بنا شوهر می‌دهند. «آنشب علی بنا هم با پدرش عرق خوردند و تریاک کشیدند. روز بعد علی زودتر آمد. توبا و زن بقال و مادرش با پدرش و علی به شهر رفتند و توبا را برای علی عقد کردند. شب که شد توبا را به خانهٔ علی بردند.» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۱۰۳)

زنان در داستان توبا زندگی مشابهی دارند و به نظر می‌رسد هر کدام از دیگری مفلوک‌تر و بیچاره‌تر هستند در حالی که تلاش می‌کنند به یکدیگر کمک کنند. «قمر خانم» دلاک حمام بود. «توبا» همیشه برایش تریاک می‌خرید. هروقت پولش کم بود از تریاک‌های پدرش برایش می‌برد...هروقت فرار می‌کرد به حمام زنانه می‌رفت...قمرخانم روی سوخته‌های تنش حنا گذاشت...» (سعیدی، ۲۵۳۶: ۳۷) مهری نیز زن دیگری است که در کافه رقاصی میکند و به توبا نیز آموزش می‌دهد. (ص ۱۱۱)

۳. نتیجه گیری

کبری سعیدی در داستان بلند توبا از اندوه و رنج‌های زنان و دختران در جامعهٔ قبل از انقلاب نوشته است. «توبا» داستان تیره‌روزی زنان است اما مردستیزانه نیست. در جامعهٔ رمان توبا علاوه بر مردان زورگو با رفتارهای خشونت‌آمیز و نگاه ابزاری‌شان به زنان، مردان حامی و مهربان هم کم نیستند؛ بنابراین مسبب بدبختی زنان، مردان نیستند به نظر می‌رسد تأکید نویسنده در ماجرای تیره‌روزی زنان داستان بیشتر به دلیل موقعیت و شرایطی است که زن پذیرفته و بر آن گردن نهاده است و نیز موقعیت و شرایط اجتماعی جامعه است.

شخصیت اصلی داستان با وجود آسیب‌ها و خشونت بسیار کنشگران میدان خانواده و اجتماع (میدان علم)، موفق می‌شود تصمیم خود را برای درس خواندن عملی کند. محیط خانواده سبب شکل‌گیری عادتوارهٔ مقاومت کردن و مقابله کردن در او می‌گردد. در این اثر

زنان سرمایه‌های چندانی ندارند. آنان یا تنها در میدان خانواده به زندگی با خواری و حقارت ادامه می‌دهند و هرگز تلاشی برای کسب سرمایه در میدان اجتماعی ندارند و یا با جسارت و سخت کوشی به میدان‌های اجتماع وارد شده و مورد تجاوز و آزار روحی قرار می‌گیرند و یا برای کسب سرمایه اقتصادی به فعالیت نامشروع می‌پردازند. زنان در این داستان اگر چه گاهی موفق به کسب اندک سرمایه اقتصادی یا فرهنگی می‌شوند اما هرگز سرمایه نمادینی را به دست نمی‌آورند و جامعه ارزشی برای آنان قایل نیست. رفتار تحقیرآمیز نسبت به زنان تا پایان داستان نیز ادامه دارد. شخصیت اصلی داستان با اراده‌ای قوی سرانجام موفق می‌شود، تصدیق (مدرک تحصیلی) را خود دریافت کند اما این سرمایه هرگز تأثیری در بهبود وضعیت زندگی‌اش ندارد. در مجموع سرمایه‌های زنان کم و ناچیز است و به نوعی همهٔ شخصیت‌های زن داستان سزاوار ترحم هستند. نویسنده با پرداختن به وضعیت زندگی زنان در جامعهٔ پیش از انقلاب اسلامی جایگاه فرودستی زنان را در میدان‌های مختلف آشکار کرده است و ضعف انواع سرمایه‌ها همچون سرمایه اجتماعی بعضاً منفی در جامعه‌ای ناامن، سرمایه اقتصادی بسیار ناچیز، سرمایه اقتصادی ناکارآمد و فقر سرمایه نمادین زنان را نشان داده است.

توضیحات:

این اثر تحت حمایت مادی صندوق حمایت از پژوهشگران و فناوران کشور (INSF) برگرفته از شمارهٔ طرح ۴۰۱۴۹۱۱ انجام شده است.

کتاب‌شناسی

امامی، سعید؛ صحرایی، قاسم (۱۴۰۲)، «بررسی رابطهٔ طبقهٔ اجتماعی با اخلاق زنان در حکایات کلیله و دمنه و مرزبان‌نامه»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، سال اول، شمارهٔ ۲، صص۱۳۹-۱۵۳

ایوبی، حجت‌الله (۱۴۰۰)، ***به طعم فرهنگ: جامعه‌شناسی سیاسی بوردیو***، تهران: ثالث.

باقری‌نیا، حدیث؛ دشتی، فرزانه (۱۴۰۲)، «بررسی اهمیت و جایگاه زن در خانواده با تأکید بر دیوان پروین اعتصامی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۲، شمارهٔ ۴، صص۱۶۳-۱۸۱

بوردیو، پی یر (۱۳۹۰)، ***تمایز: نقد اجتماعی قضاوت‌های ذوقی***، تهران: ثالث.

بوردیو، پی یر (۱۴۰۰)، ***مسائل جامعه‌شناسی***، ترجمهٔ پیروز ایزدی، تهران: آس.

بوردیو، پی یر (۱۴۰۱)، ***نظریه کنش***، ترجمه مرتضی مردی‌ها، چاپ هفتم، تهران: نقش و نگار.

پرستش، شهرام (۱۳۹۳)، ***روایت نابودی ناب***، چاپ دوم، تهران: ثالث.

جلائی‌پور، حمیدرضا و محمدی، جمال (۱۳۸۸)، ***نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی***، چاپ دوم، تهران: نی.

درویشعلی‌زاده، زهرا (۱۴۰۴)، «بررسی کارکرد عادت‌واره‌های بوردیو در پادشاهی کی‌کاووس»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ چهارم، شمارهٔ پیاپی۷، صص۱۸۷-۲۱۰

زارفا، میشل (۱۳۸۵)، ***جامعه‌شناسی ادبیات داستانی: رمان و واقعیت اجتماعی***، ترجمه نسرین پروینی، تهران: سخن.

سعیدی، کبری (۲۵۳۶)، ***توبا***، تهران: کتابفروشی اشراقی تهران.

سفیری، خدیجه و ایمانیان، سارا (۱۳۸۸)، ***جامعه‌شناسی جنسیت***، تهران: جامعه‌شناسان.

شویره، کریستین و فونتن، اولیویه (۱۳۸۵)، ***واژگان بوردیو***، ترجمه مرتضی کتبی، تهران: نی.

شایان‌مهر، علیرضا(۱۳۹۸)، **پی‌یر بوردیو**، چاپ دوم، تهران: اختران.

طوافچیان، معصومه و جاسمی، مهوش (۱۳۵۸)، **وضع زنان در ایران**، چاپ چهارم، تهران: انتشارات رنجبران ایران.

فرخزاد پوران (۱۳۸۱)، ***کارنمای زنان کارای ایران از دیروز تا امروز***، تهران: قطره.

گرنفل، مایکل (۱۳۸۹)، **مفاهیم کلیدی پیر بوردیو**، ترجمه محمد مهدی لبیبی، تهران: افکار.

مرادی، آرزو (۱۴۰۱)، «رویکردی انتقادی به مقولهٔ زن در ادبیات از سنت تا اکنون»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، صص۲۷۱-۲۸۷

هوی هوانگ، ییننگ (۱۴۰۲)، «بررسی شخصیت زن و اندیشه‌های فمینیسم در رمان زنان بدون مردان شهرنوش پارسی‌پور»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، سال دوم، شمارهٔ ۳، صص۲۳۵-۲۵۰

Bourdieu’s Reading of Kobra Saeedi’s Long Story Toba Focusing on the Status of Women in Iranian Society Before the Islamic Revolution

***Somaieh Sharooni [۱] – Mohammad Parsansob[۲]**

۱. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Persian Gulf University, Bushehr, Iran. (Corresponding author) Email: s.sharooni@pgu.ac.ir

۲.Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Kharazmi University, Tehran, Iran. Email: parsanasab@khu.ac.ir

Article Info (۱۶۳-۱۸٤)

Article type:
Research Article

Article history:
Receive:
۱۷/۰۱/۲۰۲۵

Accepte:
۲۸/۰۵/۲۰۲۵

Keyword:
Sociology of Literature
Fiction Literature
Kobri Saeedi
Pierre Bourdieu
Field
Capital

ABSTRACT

Nowadays, given the fundamental role of women in the growth and progress of societies and the consequent need to pay attention to their status and position, the necessity of studying women is more obvious than ever. Women’s stories usually reflect women’s pains and concerns. Kobra Saeedi’s long story Toba focuses on the status of women in Iranian society before the revolution. In this study, women's capital and their actions in the field of action are examined using a descriptive-analytical method with the sociological approach of Frenchman Pierre Bourdieu. In addition to the economic concept of capital, Bourdieu also mentioned other capitals such as social, cultural, and symbolic capitals; therefore, by examining the extent of women's access to these capitals, an attempt is made to present a clear picture of the status of women in the situational context of that society. In the long story Tuba, by addressing the living conditions of women in the society before the Islamic Revolution, the author has revealed the inferior position of women in various fields and has shown the weakness of various types of capitals such as insignificant social capital, inefficient economic capital, and the poverty of women's symbolic capital.

ساز و کارهای دفاعی روان در شخصیت سودابه در شاهنامهٔ فردوسی

*سعید طرزمی[۱]- نعیمه عمده غیاثی[۲]

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس مدعو گروه علوم پایه، دانشگاه علوم پزشکی تبریز و موسسهٔ عالی نبی اکرم(ص) و مؤسسهٔ آموزش عالی اسوهٔ معاصر، تبریز، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: saeedtarzami٦٦@gmail.com

۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد تبریز، مدرس گروه علوم انسانی دانشگاه ملی مهارت، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله (۱۹۹-۱۸۵)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۰۸

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۲/۲۶

واژه‌های کلیدی:
مکانیسم‌های دفاعی روان
فروید
شاهنامهٔ فردوسی
سودابه

چکیده

روان‌شناسان معتقدند، وجود بعضی از گره‌های روانی، عامل شکل‌دهی بسیاری از رفتارهای آدمی است. روان افراد در مقابل انواع تنش‌ها، برای جلوگیری از فروپاشیدگی روانی، به ساز و کارهایی پناه می‌برد که فروید و همکارانش آنها را مکانیسم‌های دفاعی روان می‌نامند. اضطراب و حس حقارت، مهم‌ترین عامل تنیدگی هستند و مکانیسم‌های دفاعی، زمانی به کار می‌افتند که اضطرابی عمیق، روان آدمی را در هم می فشارد. دلیل‌تراشی، فرافکنی، جبران، انکار، سرکوب و موارد فراوانی از این قبیل، نوعی واکنش دفاعی در برابر این از هم پاشیدگی روانی هستند. این نوشتار بر آن است تا انگیزهٔ رفتارهای نابهنجار سودابه در شاهنامهٔ فردوسی را از دید مکانیسم‌های دفاعی روان مورد بررسی قرار دهد. خیانت به همسر، ریشه در ساز و کار دوپاره‌سازی شخصیت او دارد، اتهام دروغین به سیاوش، واکنش فرافکنی را در روان او تأیید می‌کند و دلیل‌تراشی مهم‌ترین واکنش او در رابطه با سیاوش است. باطل‌سازی و پرخاشگری نیز از زمرهٔ مکانیسم‌های دفاعی روان سودابه هستند که در هنگام بروز تنش در روان سودابه، به منصهٔ ظهور می‌رسند. دستاورد این بررسی که به روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای تهیه شده، حاکی از آن است که رفتارهای نابهنجارسودابه، ریشه در عقده‌های فراوان در شخصیت وی دارد، عقده‌هایی که از دید دانش روان شناسی قابل بررسی و اصلاح هستند. به همین دلیل شخصیت سودابه با توجه به ساز و کار روانی ویژه‌ای که دارد به لحاظ دفاعی در مقابل تنش‌های روانی که در داستان مطرح شده در شاهنامهٔ فردوسی بر او وارد شده است مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرد.

۱. مقدمه

در دنیای امروز ارتباط بین انواع دانش‌ها از اهمیت شایان توجهی برخوردار است. در این میان، رابطهٔ بین دانش روان‌شناسی و ادبیات بسیار برجسته‌تر است. منتقدان ادبی با استفاده از مؤلفه‌های دانش روان‌شناسی به بررسی و تحلیل آثار ادبی می‌پردازند و از این راه به حقایقی دست می‌یابند که هم در عرصهٔ ادبیات و هم در زمینهٔ دانش روان‌شناسی اهمیت شایان توجهی دارند. نظریات «زیگموند فروید» و پیروانش در زمینهٔ مطالعهٔ آثار ادبی از دیدگاه روان‌شناسی بسیار مورد توجه منتقدان است. نظریات فروید در بررسی مکانیسم‌های دفاعی روان در تحلیل انگیزهٔ رفتار شخصیت‌های آثار داستانی بسیار مهم است. از نگاه فروید و پیروانش، مکانیسم‌های دفاعی روان آن دسته از واکنش‌هایی هستند که روان آدمی در مواجهه با ناملایمات از خود نشان می‌دهد تا سلامت روان را حفظ کند. دلیل‌تراشی یا توجیه، فرافکنی، جبران، تبدیل و مواردی از این دست از جملهٔ ساز و کارهایی هستند که روان آدمی آنها را برای کاهش تنیدگی روانی به کار می‌گیرد. «شاهنامهٔ فردوسی مفاهیم گسترده و عناصر سازنده‌ای دارد که می‌تواند زوایای فکر و اندیشهٔ این مرد شایسته و وارسته را بازتاباند، پس شایستهٔ توجه ویژه و بیش از پیش است.» (آچاک؛ ناروئی،۱۴۰۲: ۱۰)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

ورود فردوسی به‌دنیای درونی شخصیت‌ها، یکی از وجوه تمایز شاهنامه نسبت به بسیاری از آثار کهن است (آجودانی، ۱۴۰۱: ۲) و شاهنامهٔ فردوسی که بی‌هیچ گزافه و گمان، بی‌هیچ چون و چند، نامهٔ ورجاوند و بی‌مانند فرهنگ ایران است؛ دریایی است توفنده و کران ناپدید که خیزابه‌های هزاره‌ها، در آن، دمان و رمان، سترگ و سهمگین، بشکوه چون کوه، بر یکدیگر در می‌غلتند، (سهاک،۱۴۰۳: ۲۵۱) از زمرهٔ آثار ادبی تاریخ ادبیات ایران است که با در برگرفتن انواع فراوانی از شخصیت‌ها به منتقد این فرصت را می دهد که از جایگاه یک روان‌شناس به بررسی انگیزهٔ رفتار قهرمانان بپردازد. این اثر به‌عنوان نمونه‌ای عالی در فن بیان و بلاغت و سخنوری، نگرش‌های حکیمانه و خردورزانه به دنیا و فناپذیری آن، سرنوشت مرموز و عرفان‌گونهٔ برخی قهرمانانش چون کی‌خسرو و سیاوش و رفتارهای شخصیت‌هایی نظیر سودابه جهات بسیارِ دیگر، در دوره‌های مختلف و از سوی طیف‌های گوناگون فکری مورد توجه بوده است. (جبارپور،۱۴۰۱: ۱۷۰) همین امر پژوهشگر را وا می‌دارد تا ابعاد تازه‌تری از شاهنامه را فهمیده و تبیین نماید. (عبدالخانی و احمدوند،۱۴۰۲: ۱۷۴) از آن جایی که زنان در شاهنامه از جایگاه مهمی برخوردارند و بیشتر واکنش‌های رفتاری آنان ریشه در ویژگی‌های روانی آنها

دارد، در این نوشتار به بررسی انگیزهٔ رفتارهای «سودابه» به عنوان یکی از شخصیت‌های زن شاهنامه پرداخته می‌شود.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

متون ادبی ما سرشار از تنوع قابل توجهی است که می‌توان اذعان کرد تقریبا همهٔ انواع ادبی را دربرمی‌گیرد. یکی از انواع ادبی که همواره دارای اهمیت فراوانی است شاهنامهٔ فردوسی است. (جعفرزاده و همکاران،۱۴۰۳: ۶۸) با توجه به اهمیت شخصیت سودابه در شاهنامه، بسیاری از افرادی که بر روی متون بیان شده تحقیق نموده‌اند، در صدد هستند تا بسیاری از رویدادهای مربوط به او را تحلیل و بررسی نمایند. در این پژوهش نیز برآنیم ساز و کارهای دفاعی روان در شخصیت سودابه را با شواهد و مدارک لازم بررسی کنیم تا نکات مبهمی که در این باره وجود دارد را تا حدودی برطرف سازیم.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

زهره نورانی‌نیا و مبینا امینی گلستانی (۱۴۰۲) در «بررسی و تحلیل مکانیسم‌های دفاعی در داستان سیاوش با تمرکز بر سه شخصیت محوری سیاوش، سودابه و کی‌کاووس» سیر جریان رویدادها را متاثر از مکانیسم‌های دفاعی گوناگونی چون واپس رانی، دلیل تراشی و جابجاسازی درکیکاووس، فرافکنی، دروغ پردازی، انکار و بی‌ارزش سازی در سودابه و دوری گزینی یا اجتناب وجابجاسازی و سرکوب در سیاوش می‌داند. حسین مجتهدی (۱۳۹۶) در «نگاهی روان‌کاوانه به اسطورهٔ سیاوخش» کوشیده اسطوره و درام را از منظر روان‌کاوی فرویدی بررسی و ابعاد عمیق روان‌شناختی آنها را تبیین نماید. در این پژوهش همچنین جنبه‌های فردی و نوعی اسطوره‌ها و مسئلهٔ ادیپ در گسترهٔ اسطوره و درام در این کهن داستان استخراج شده است. شیرین صمصامی (۱۳۹۳) در «بررسی اختلال شخصیت ضد اجتماعی سودابه در شاهنامهٔ فردوسی» نشان داده است که با تحلیل روان‌شناختی می‌توان به لایه‌های پنهانی روان و شخصیت افراد دست پیدا کرد. حجت کفاشی و شیرین صمصامی (۱۳۹۶) در «تحلیلی روان‌شناختی بر شخصیت سودابه» عنصر شخصیت از عناصر مهم داستان‌پردازی را بررسی نموده و شخصیت‌پردازی با تکیه بر روان‌شناسی شخصیت سودابه که یکی از عناصر پررنگ و پرماجرای داستان سیاوش است را با تکیه بر شاخصه‌های شخصیتی تیپ پرشور در علم روان‌شناسی معرفی کرده‌اند. با اینکه در پژوهش‌های فوق موضوع محوری شخصیت سودابه است اما پژوهش حاضر به سازوکار دفاعی در شخصیت سودابه از منظر روان‌شناختی ورود کرده و با مطالعات گذشته متفاوت است.

۲. ساز و کارهای دفاعی روان در شخصیت سودابه

۲-۱. چهارچوب نظری

مکانیسم‌های دفاعی یکی از واکنش‌های طبیعی روان آدمی در برابر تنش‌هاست که به منظور کاهش تنیدگی‌های روانی، بروز می‌یابند: «مکانیسم‌های دفاعی، شیوه‌های غیر ارادی و تقریباً ناخودآگاهانه و غیر تعقّلی برای کاهش اضطراب و حفظ شخصیت هستند که تحریف و خود فریبی، کم و بیش در آنها به چشم می‌خورد.» (شفیع‌آبادی، ۱۳۸۵: ۵۵) اضطراب مهم‌ترین نشانه‌ای است که به روان آدمی هشدار می‌دهد مراقب سلامت روان فرد باشد. زمانی که اضطراب سرریز می‌شود آدمی آرامش و تعادل خود را از دست می‌دهد و روان فرد دست به کار می‌شود تا چاره‌ای برای جلوگیری از به هم ریختگی روان پیدا کند. اینجاست که پای مکانیسم‌های دفاعی به میان می‌آید. فروید معتقد است همیشه نبرد برای کاهش اضطراب، در درون آدمی وجود دارد و فقط میزان آن، در حال تغییر و در نوسان است: «فروید معتقد بود که دفاع‌ها باید تا اندازه‌ای، همیشه در فعالیت باشند. درست همان‌گونه که کل رفتار توسط غرایز برانگیخته می‌شود، پس کل رفتار از نظر دفاع علیه اضطراب، دفاعی است. شدت نبرد درون شخصیت ممکن است کم و زیاد شود، ولی هرگز متوقف نمی‌شود.» (شولتز، ۱۳۷۷: ۶۵)

مکانیسم‌های دفاعی انواع فراوانی دارند و شاید عنوان کردن همهٔ آنها کاری دشوار و گاه ناممکن باشد: «ما به ندرت فقط از یکی از آنها استفاده می‌کنیم؛ ما معمولاً با به کارگیری چندین مکانیسم دفاعی به طور هم‌زمان از خودمان در برابر اضطراب دفاع می‌کنیم. همچنین، بین این مکانیسم‌ها مقداری هم‌پوشی وجود دارد.» (همان: ۶۶)

مهم‌ترین مکانیسم‌هایی که فروید آنها را در شکل‌گیری رفتار افراد مؤثر می‌داند عبارتند از: فرافکنی یا برون‌فکنی، دلیل‌تراشی یا توجیه، مکانیسم جبران، تبدیل[۱] یا هیستری، سرکوب، انکار، واکنش وارونه یا واکنش‌سازی، گریز، جابه‌جایی، والایش، همانندسازی و درون‌فکنی، کنایه یا سمبولیسم، انتقام یا ترانسفر، عایق‌سازی یا محدودیت عاطفی، انفکاک، تثبیت، باطل‌سازی یا باطل کردن، برگرداندن احساس به سوی خویش، مکانیسم‌های اظهار و استرحام، مقاومت، اعاده ، تعقل، تعویض یا عوض‌گزینی، منفی‌بافی، رفتار تحریکی، جدایی یا انزوا، جزء خود ساختن.» (احمدوند، ۱۳۶۸: ۷۸)

---

[۱] Conversion

داستان‌های شاهنامه 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 جمله داستان ضحاک، کاوهٔ آهنگر، سیاووش، سودابه و... برای نشان دادن حالت‌ها و لحظه‌های گوناگون زندگی قهرمانان و شخصیت‌ها استفاده کرده است. (ساطع،۱۴۰۴: ۲۴۰)

۲-۲. بررسی ساز و کارهای دفاعی روان در شخصیت سودابه

سودابه از زنان نامی شاهنامهٔ فردوسی است که به عنوان یکی از زنان جنجالی در متن رویدادها نقش‌آفرینی می‌کند. وی دختر شاه هاماوران و همسر کی‌کاووس است که در جریان لشکرکشی‌های کی‌کاووس به هاماوران به همسری او انتخاب می‌شود. (فردوسی، ۱۳۸۸: ۷۳-۷۸/۷۲/۲)

کاووس از کنیزکی که نام او نامعلوم است، صاحب پسری زیبا می‌شود. سودابه در اولین دیدار با فرزند شوهر، شیفته سیاوش شده و او را به بهانه‌ای به شبستان می‌خواند:

چو سوداوه روی سیاوش بدید　　پر اندیشه گشت و دلش بردمید
چنان شد که گفتی طراز نخ است　　و گر پیش آتش نهاده یخ است
(همان:۲/ ۱۳۳/۲۱۱-۱۳۴)

سیاوش دعوت سودابه را نمی‌پذیرد اما سودابه در سر سودایی دیگر دارد، به اصرار سیاوش را به بارگاه فرا می‌خواند و سیاوش به شبستان می‌رود. دیگر روز سودابه به سیاوش پیغام می‌دهد که باید قدم رنجه فرمایی و «نمایی مرا سرو بالای خویش» و سیاوش با این که از قبل دانسته «چنان دوستی نز ره ایزدی‌ست» خرامان نزد وی می‌رود! سودابه از سیاوش می‌خواهد که با او هم‌پیمان شده و کامش را برآورد. سیاووش به سودابه می‌گوید: من به چشم مادر به تو می‌نگرم و از شبستان بیرون می‌رود. دیگر بار سودابه سیاوش را نزد خویش می‌خواند، این بار نیز سیاوش به شبستان می‌رود. سودابه به وی ابراز عشق می‌کند و او را از فرجام ناخجستهٔ مخالفت بیم می‌دهد، اما سیاوش هرگز به خاطر هوس، به پدر خیانت نمی‌کند:

سیاوش بدانست کان مهر چیست　　چنان دوستی نز ره ایزدی‌ست
(همان:۲/ ۱۹۶/۲۱۶)

تلاش سودابه بی‌ثمر می‌ماند. او بارها می‌کوشد سیاوش را نزد شاه بی‌اعتبار کند اما موفق نمی‌شود. اصرار او، کاووس را بر آن می‌دارد تا پسر را در بوتهٔ آزمایش قرار دهد. از این رو

پشته‌ای از آتش فراهم کرده و سیاوش را از آتش عبور می‌دهند تا بی‌گناهی یا گنه‌کاری وی آشکار شود و دیگر جای شبه باقی نماند:

سیاوش بر آن کوه آتش بتافت — نشد تنگ دل، جنگ آتش بسافت
ز هر سو زبانه همی برکشید — کسی خود و اسب سیاوش ندید
یکی دشت با دیدگان پُر زخون — که تا او ز آتش کی آید برون
چُن او را بدیدند برخاست عو — که آمد ز آتش برون شاهِ نو

(همان:۲/۲۳۳-۲۳۶/۴۷۰-۵۰۲)

سیاووش از آتش جان سالم به در می‌برد و سودابه سرفکنده نزد شاه، تقاضای بخشش می‌کند اما از دید کاووس او شایستهٔ دار است و بس!. اما رسم سیاوش همه خوبی است، لذا با خوبی محض از پدر می‌خواهد تا از خون سودابه درگذرد و سودابه را به خاطر او ببخشاید و شاه نیز می‌پذیرد. پس از مدتی خبر آمدن سپاه افراسیاب برای جنگ با ایران به گوش می‌رسد. سیاووش با میل خود برای دور شدن از دربار از شاه می‌خواهد فرماندهی سپاه را به او واگذارد:

سیاوش از آن دل پر اندیشه کرد — بدان را از اندیشه چون بیشه کرد
به دل گفت: من سازم این رزمگاه — به چربی بگویم بخواهم ز شاه
مگر کهم رهایی دهد دادگر — ز سوداوه و گفت و گوی پدر
و دیگر کزین کار نام — آورم چنین لشکری را به دام آورم

(همان:۲/ ۲۴۱/۵۷۷-۵۸۰)

کاووس می‌پذیرد و سیاووش راهی می‌شود. او مدت زمانی را در توران با آرامش سپری می‌کند اما بر اثر بدگویی‌های اطرافیان افراسیاب، سرانجام به دست تورانیان کشته می‌شود. رستم پس از شنیدن این خبر به درگاه کاووس می‌رود و سودابه را گیسوکشان از شبستان به در آورده و با تیغ به دو نیم می‌کند. (بیات و دیگران، ۱۳۹۴: ۱۳۱-۱۳۰)

با این روایت از زندگی سودابه می‌توان تصور کرد که سودابه در متن شاهنامه سیمای زنی نابکار داشته که مرزهای اخلاقی را رعایت نکرده و به بزرگ‌ترین گناه یعنی خیانت به همسر مرتکب شده است. سودابه در دل، برآوردن خواهش‌های نفس را می پروراند. نمی‌توان در وجود او نشانی از پایبندی‌های اخلاقی را مشاهده کرد. او علاوه بر اینکه به همسرش خیانت می‌کند، در حق سیاوش نیز مرتکب زشت‌ترین اعمال می‌شود. او به جای اعتراف به گناه، سیاوش را نزد کاووس بی‌آبرو کرده به او اتهام می‌زند. چنین زنی می‌تواند به همهٔ ارزش‌های اخلاقی پشت پا بزند، همچنان که این رفتار را انجام می‌دهد.

در مقالهٔ «بررسی اختلال شخصیت ضد اجتماعی سودابه»، نویسنده به این نتیجه رسیده است که رفتارهای ضد و نقیض سودابه (وفاداری و خیانت) در مشکلات شخصیتی سودابه

ریشه دارد. سودابه دچار شخصیت ضد اجتماعی است. این افراد «قادر به وفادار ماندن به افراد، ارزش‌ها و میثاق‌های اجتماعی نیستند و رفتارهایشان مکرراً آن‌ها را به کشمکش با جامعه وادار می‌کند.» (کریمی، ۱۳۸۳: ۲۵۴)

د قت در رفتار سودابه، پرده از این واقعیت بر می‌دارد که او توانایی وفاداری به ارزش‌ها را ندارد: «زنی بی‌وفاست. او به معیارهای زندگی زناشویی خود پایبند نیست.» (صمصامی و حامیان، ۱۳۹۳: ۸۴) روان‌شناسان بر این باورند کسانی که دچار اختلال شخصیتی هستند، دست به کارهایی می‌زنند که هدف معینی ندارد: «تکانشی بودن و نداشتن مسئولیت، تحمل کم در برابر ناکامی و ناتوانی در قضاوت درست، لذت‌جویی هم راه با هدف‌های غیر واقعی ویژگی شخصیت ضد اجتماعی از دیدگاه کلمن است.» (کریمی، ۱۳۸۳: ۲۵۴) بیشتر رفتارهای سودابه از جمله لذت‌جویی و تحمل کم در برابر ناکامی، ریشه در ناهنجاری روانی او دارد:

بزد دست و جامه بدرید پاک — به ناخن دو رخ را همی کرد چاک
برآمد خروش از شبستان اوی فغانش — از ایوان برآمد به کوی
(فردوسی: ۳۲۶/۲۲۴/۲/۱۳۸۸-۳۲۷)

این نکات ما را به این واقعیت رهنمون می‌شود که شخصیت سودابه از دیدگاه روان‌شناسی شخصیتی بیمار و دچار تنش‌های فراوان است. از این رو بررسی مکانیسم‌های دفاعی روان در رفتار وی ما را به برخی از گره‌های روانی وی رهنمون می‌شود و انگیزهٔ بسیاری از رفتارهای او را از دیدگاه فروید و همکارانش آشکار می‌کند. مهم ترین ساز و کارهای دفاعی در شخصیت سودابه به قرار زیر است:

۲-۲-۱. دلیل تراشی

در ساز و کار دلیل تراشی «فرد بعد از داشتن یک فکر نامطلوب و یا انجام عملی نادرست، برای رهایی از بار گناه و یا اضطراب ناشی از آن با آوردن دلایلی کاملاً موجّه عمل خود را درست و منطقی نشان می‌دهد. دلیل تراشی که بیشتر برای بقای صیانت ذات به کار می‌رود، عادی‌ترین وسیلهٔ دفاعی در نظر گرفته می‌شود. مکانیسم مناسبی برای سرکوب کردن انگیزه‌ای غیر قابل پذیرش و ناتوانی‌های فرد می‌باشد.» (داودنیا و دیگران، ۱۳۹۳: ۹۶)

سودابه در شاهنامه زنی گناهکار است و خود نیز بر این واقعیت باور دارد. او ناتوان از مقاومت در برابر خواهش نفس است. ولی خوب می‌داند که نیت یک عمل ناپسند در درون اوست؛ لذا «برای حفظ حرمت نفسِ خود و معذورکردن خود در چشمِ خویشتن، به تفکرات نادرست می‌پردازد که آن را می‌توان در اصطلاح، دلیل‌تراشی خواند. کاری که در حقیقت،

خود را فریب می‌دهد تا نقص یا گناه خود را بپوشاند. می‌کوشد تا برای آن چه می‌اندیشد یا می گوید دلیلی بیابد.» (مان، ۱۳۴۲: ۱۳۹)

اولین نشانهٔ دلیل‌تراشی در رفتار سودابه زمانی است که می‌خواهد یک رابطهٔ شوم را طرح‌ریزی کند. به کاووس اعلان می‌کند که قصد او از دعوت سیاوش به حرم، انتخاب دختری از میان زنان حرم برای سیاوش است. او خوب می‌داند که این نیت را در دل ندارد اما برای این که به قصد ناپاک خود سرپوش بگذارد و برای دعوت سیاوش به حرم دلیل موجهی بتراشد، این نقشه را مطرح می‌کند. در واقع سودابه می‌خواهد دلیلی قابل قبول هم برای خود و هم برای دیگران بتراشد و رفتن سیاووش به حرم را عادی جلوه دهد:

بدو گفت سودابه گر گفت من پذیرد، شود رای او جفت من
هم از تخم خویشش یکی زن دهد نه از نامداران بر زن دهد
(فردوسی: ۲۱۴/۲۱۷/۲/۱۳۸۸-۲۱۵)

۲-۲-۲. باطل‌سازی

باطل‌سازی از جملهٔ ساز و کارهای دفاعی روان است که فردِ تحت فشارهای روانی را اندکی آرام می‌کند. «دفاع باطل کردن، برای فسخ یا نفی یک فکر یا وسوسه یا عمل ناپسند، طرح‌ریزی شده است.» (احمدوند، ۱۳۶۸ :۱۹۷) تعمق در رفتار و حالات سودابه بیانگر این واقعیت است که سودابه، هراسی تلخ از رسوا شدن را در نهان خود تجربه می‌کند. او در برابر سیاوش خوب می‌داند که نیتی پست دارد و تا حدی می‌داند که سیاوش خواستهٔ او را اجابت نخواهد کرد. این هراس و از سوی دیگر خواهش نفس او را در مخمصه قرار داده است؛ از این رو دسیسه می‌چیند. دسیسه‌چینی او در راستای باطل‌سازی نیت شوم اوست. از شاه می‌خواهد سیاوش را به حرم او راه دهد تا همسری برای خود انتخاب کند. یعنی سودابه نیت خود را در ظاهرِ امر باطل کرده، همسر گزینی سیاوش را مطرح می‌کند. کاووس نیز فریب خورده سیاوش را به حرم می‌فرستد. آنجاست که سیاوش از نیت شوم سودابه آگاه می‌شود و برای فرار از دست سودابه دختر او را خواستگاری می‌کند:

کنون دخترت بس که باشد مرا نباید به جز او که باشد مرا
(فردوسی: ۲۸۶/۲۲۱/۲/۱۳۸۸)

اینجاست که پنجهٔ حقارت روان سودابه را می‌خراشد و این تقاضای سیاوش عقدهٔ حقارت را در درون سودابهٔ ناکام ایجاد می‌کند. از این رو روان وی تحت فشار قرار گرفته مکانیسم باطل‌سازی را شروع می‌کند. او نیت خود را باطل کرده و رفتار سیاوش را به سوء رفتار تعبیر کرده خود را از فشار روانی رهایی می‌دهد:

جز از دختر من پسندش نبود ز خوبان کسی ارجمندش نبود
(همان: ۲/ ۲۹۸/۲۲۲)

کاووس این ادعای سودابه را می‌پذیرد و هرگز گمان بد به سودابه نمی‌برد:

چنان شاد شد زان سخن شهریار که ماه آمدش گفتی اندر کنار
(همان)

۲-۲-۳. ابراز خشم و پرخاش

سودابه به کام دل خود نرسیده و از خواسته‌اش محروم مانده است. او سیمای زنی ناکام را دارد و به شدت در برابر سیاوش ناتوان شده است. از دیگر سوی در نزد کاووس تحقیر شده و شرم بر او مستولی است. این همه فشار در درون او به دنبال منفذی است که سر باز کند و خود را تخلیه کند. پرخاشگری پاسخی مناسب به انبوه فشارهاست که روان‌شناسان آن را تخلیهٔ روانی می‌نامند. «هیجانی که به طور ناخودآگاه انجام می‌شود عبارت از جواب پرخاشگرانه و تخلیهٔ خود از عقده‌ها و ناکامی‌های سرکوب شده است. این روش درمانی در معالجهٔ بیماران نوروتیک به کار می‌رود.» (میلانی‌فر، ۱۳۸۲: ۵۶) اگر بخواهیم در فراز و فرود داستان سودابه تصویری از چهرهٔ وی را نقش ببندیم اولین چهره‌ای که بر کاغذ نقش می‌بندد سیمای پرخاشگر و خشمگین سودابه است. او زنی خشم‌آلود است که رخ می‌خراشد و جامه می‌درد. «اگر انگیزهٔ پرخاشگری کسی، بنا به مقتضیات و شرایط موجود منع و یا سرکوب گردد و فرد نتواند به طور وضوح پرخاشجویی و ستیزه‌گری کند، معمولاً آن را به صورت غیرمستقیم ظاهر خواهد ساخت و به این شکل فرآیند جابه‌جایی رخ خواهد داد.» (احمدوند، ۱۳۶۸: ۱۰۰) سودابه مکرر در برابر سیاوش درخواست ناپاک خود را مطرح می‌کند و هر بار بیش از گذشته ناکام می‌ماند:

کنون هفت سال‌ست تا مهر من همی خون چکاند برین چهر من
یکی شاد کن در نهانی مرا ببخشای روز جوانی مرا
(همان: ۲/ ۲۲۳/ ۳۱۵-۳۱۶)

سیاوش از دست او می‌گریزد. او به هیچ قیمتی راضی نیست به پدر خیانت کند و در برابر خواهش سودابه مقاومت از خود نشان می‌دهد.

سیاووش بدو گفت هرگز مباد که از بهر دل سر دهم من به باد
چنین با پدر بی‌وفایی کنم زمردی و دانش جدایی کنم
(همان: ۲/۲۲۴/ ۳۲۰-۳۲۱)

اولین نشانهٔ خشم سودابه در رابطه با سیاوش نشان داده می‌شود. او با وجود اینکه دل در گرو عشق سیاوش دارد اما ناگهان برمی‌آشوبد و خشمگین و عاصی، سیاوش را تهدید می‌کند. این واکنش او همان کارکرد مکانیسم دفاعی روان اوست که می‌کوشد با پرخاشگری اندکی از حس تحقیر و فشار وارد آمده بر روان وی را بکاهد:

از آن تخت برخاست پر خشم و جنگ　　بدوی اندر اویخت سوداوه چنگ
مرا خیره خواهی که رسوا کنی　　به پیش خردمند رعنا کنی
(همان: ۲/ ۲۲۴/ ۳۲۴-۳۲۵)

خشم سودابه تا آنجا پیش می‌رود که به خود نیز آسیب می‌زند. جامه‌اش را می‌درد و رخسارش را می‌خراشد. این رفتارها نه از روی اراده بلکه محصول روانی آشفته و تحقیر شده است که آخرین تلاش‌هایش را می‌کند که لااقل از هم نپاشد:

بزد دست و جامه بدرّید پاک　　به ناخن دو رخ را همی کرد چاک
(همان: ۲/ ۲۲۴/ ۳۲۶)

فردوسی مکرر در داستان سودابه، اوج پرخاشگری وی را به تصویر می‌کشد و آسیبی که خشم او بر خود وی وارد می‌کند از این ابیات دریافت می شود. این همه آسیب به خود نمی‌تواند ریشه در روان خودآگاه سودابه داشته باشد؛ بلکه این روان بیمار اوست که چنین واکنشی از خود نشان می‌دهد:

خروشید سوداوه در پیش اوی　　همی ریخت آب و همی کند روی
(همان: ۲/ ۲۲۴/ ۳۳۳)

ناکامی‌های مکرر روان وی را بیشتر تحریک کرده و خشم او را فزونی می‌دهد. می‌توان در این روایت، نمونه‌ای از خشم انبوه سودابه را بعد از اثبات پاکی سیاوش مشاهده کرد. سودابه به پاکی سیاووش در نهان خود باور دارد اما وقتی سیاووش از بوتهٔ آزمایش سربلند بیرون می‌آید روان سودابه درهم می‌ریزد. او در برابر نگاه همگان رسوا شده و به عنوان زنی خیانت کار شناخته شده است. تحمل این بار برای کمتر انسانی آسان است. از این روی روان وی پرخاشگری را بر می‌گزیند تا روان او را در حالت تعادل نگه دارد.

۲-۲-۴. فرافکنی

فرافکنی زمانی در رفتار سودابه مشاهده می‌شود که او در برابر کاووس به دروغ‌گویی متهم شده است، سیاووش او را پس زده و او را زنی نابکار می‌داند که امید بخشش برای او وجود ندارد. کوزهٔ شخصیت سودابه شکسته و آب آن ریخته است. روان وی به شدت تحت فشار است. راه رهایی برای او غیر قابل تصور است. خود را در انتهای کوچهٔ بن‌بستی می‌بیند که

تنها مرگ می‌تواند او را از این مخمصه نجات دهد. روانش در آستانهٔ از هم پاشیدگی قرار دارد؛ پس به طور ناخودآگاه ساز و کار دفاعی روان وی به کار می‌افتد و راهی را بر می‌گزیند تا اندکی از فشار وارد شده بر روانش بکاهد. فرافکنی اینجا بروز می‌یابد. از نگاه فروید معمولاً زمانی که اضطراب بر روان فرد تسلط پیدا می‌کند فرافکنی اتفاق می‌افتد. اضطراب به اعتقاد فروید می‌تواند «غریزی، اضطراب عینی و یا وجدانی باشد.» (فروید، ۱۳۸۲: ۷۵) در این وضعیت فرد به دنبال بهانه‌ای در بیرون از خود می گردد تا گناه خود را به آن بهانه نسبت دهد. روان فرد تحت فشار این اجازه را به فرد نمی‌دهد که گناه خود را به گردن بگیرد؛ چون در این صورت از هم خواهد پاشید: «شخص، اندیشه‌ها و افکار غیرقابل پذیرش و یا تمایلات درونی و ناخودآگاه خویش و همچنین تقصیرها و اشتباهات و بدکاری‌های خود را به دیگری نسبت می‌دهد و یا وسوسه‌ها و هوس‌های نامقبولش را، به دیگران منتقل می‌کند و به این وسیله موجبات رضایت خاطر و آرامش خود را فراهم می‌سازد.» (احمدوند، ۱۳۶۸: ۱۴۳) سودابه به گناهی نابخشودنی مرتکب شده است، اما روانش به او تلقین می‌کند که او گناه‌کار نبوده بلکه این سیاوش بوده که قصد تعرض به سودابه داشته است. سودابه به طور غیر ارادی این سخن را در درون خود باور می‌کند و در برابر کاووس نیز این ادعا را بر زبان می‌آورد:

به گوش سپهبد رسید آگهی — فرود آمد از تخت شاهنشهی
پر اندیشه از تخت زرین برفت — به سوی شبستان خرامید تفت
بیامد چو سودابه را دید روی — خراشیده و کاخ پُر گفت و گوی
... خروشید سودابه در پیش اوی — همی ریخت آب و همی کند موی
چنین گفت کآمد سیاووش به تخت — بر آراست چنگ و برآویخت سخت
که جز تو نخواهم کسی را ز بن — جز اینت همی راند باید سخن

(فردوسی: ۱۳۸۸: ۲/ ۲۲۴-۲۲۵/ ۳۲۹-۳۳۶)

این ادعای سودابه نشان می‌دهد که روان وی بر آن است که گناه کردهٔ او را به سیاوش نسبت بدهد تا مگر کمی از سنگینی فشار وارد شده کاسته شود. پس می‌توان این رفتار او را برخاسته از واکنش دفاعی روان وی دانست. سودابه بدون اینکه عمدی در کار خود داشته باشد برای کاهش تنیدگی، به طور غیرارادی گناهش را به گردن سیاوش می‌افکند.

۲-۲-۵. کشمکش و مکانیسم اعتراض ناهشیار

گاهی افراد به دنبال اهداف و مقاصدی هستند که منطبق با هنجارهای جامعه نیستند. در چنین موقعیت‌هایی کشمکشی عمیق بین جامعه و جنبهٔ اجتماعی فرد و تمایلات درونی او ایجاد می‌شود. محصول این کشمکش اعتراضی است که نمی‌تواند به طور مستقیم بیان شود

و از راه‌های انحرافی بیان می‌شود. تعمق در رفتار سودابه ما را به وجود کشمکش در دنیای برون و درون وی رهنمون می‌شود و نوعی از اعتراض را در رفتار وی نشان می‌دهد.

اولین نوع اعتراض زمانی دیده می‌شود که پدر سودابه کاووس را به بند کشیده است. سودابه واکنش غیر متعارفی نسبت به این عمل پدر نشان می‌دهد. او بر جایگاه یک همسر وفادار تکیه زده و از پدر می‌خواهد که همسرش را آزاد کند. وی فرستادگان پدر را سگ می‌نامد و در کنار کاووس در زندان شب‌ها را به روز گره می‌زند:

فرستادگان را سگان کرد نام　　سمن کرد پُر خون از آن ننگ و نام
جدایی نخواهم زکاوس- گفت　　وگرچه بود خاک ما را نهفت
(همان: ۱۷۴/۸۰/۲-۱۷۵)

اما سودابه را با وفاداری انسی نیست. او در طول روایت در حق همسر بزرگ‌ترین خیانت‌ها را مرتکب می‌شود؛ پس چگونه می‌توان او را زنی وفادار نامید و در زندان ماندن و همراهی کاووس را با دید مثبت نگریست؟ بی‌شک گذشتهٔ سودابه در رابطه با پدر این ساز و کار دفاعی را در رفتار وی شکل می‌دهد. نارضایتی او از پدر و خشم پنهانی که نسبت به پدر دارد اینجا سر باز می‌کند و به شکل اعتراض خود را نشان می‌دهد. روان وی سال‌هاست که تحت فشار است و به دنبال روزنه‌ای است تا فریاد خود را بر سر پدر فرود آورد. زندانی کردن کاووس بهترین بهانه است تا سودابه از پدر انتقام بگیرد و اعتراض خود را بر سر او فرو ببارد:

فرستادگان را سگان نام　　همی ریخت خونابه بر گل مدام
جدایی نخواهم ز کاووس گفت　　وگر چه لحد باشد او را نهفت
چو کاووس را بند باید کشید　　مرا بی‌گنه سر بباید برید
بگفتند کردار او با پدر　　پر از کین شدش سر پر از خون جگر
به حصنش فرستاد نزدیک شوی　　جگر خسته از غم به خون شسته روی
(فردوسی: ۱۳۸۸: ۱۷۴/۸۰/۲-۱۷۸)

تأیید کنندهٔ این سخن، رفتار سودابه در خصوص کاووس است. سودابه بدترین خیانت‌ها را در حق کاووس مرتکب می‌شود؛ پس چگونه ممکن است زنی وفادار باشد و این چنین رفتاری از او سر بزند؟ پس بی‌شک همانگونه که ذکر شد وفاداری او نوعی اعتراض بوده که علیه پدر سر برآورده است. خیانت سودابه واقعیتی انکارناپذیر در زندگی اوست که می‌توان بر اساس آن، انگیزهٔ رفتارهای سودابه را مورد توجه قرار داد:

نشست از بر تخت با گوشوار　　به سر بر نهاد افسر پر نگار
سیاوخش را در بر خویش خواند　　ز هر گونه با او سخن‌ها براند
... بهانه چه داری که از مهر من　　بپیچی ز بالا و از چهر من

(همان/۲/۲۲۳/۳۰۶-۳۱۲)

۳. نتیجه گیری

از بررسی مکانیسم‌های دفاعی روانی در شخصیت سودابه به عنوان یکی از شخصیت‌های برجستهٔ شاهنامه فردوسی، نتایج زیر به دست آمد:

تعمق در رفتارهای سودابه نشان می‌دهد که او از همان نخست، فردی بیمار از لحاظ روانی و دچار تنش‌های روحی فراوان است. بسیاری از رفتارهای وی از دید دانش روان‌شناسی ریشه در مکانیسم‌های دفاعی روان او دارند. روان سودابه همیشه آشفته و نابسامان است؛ از این رو برای کاهش این آشفتگی ناخودآگاه به دفاع از روان خود می‌پردازد. روان وی برای جلوگیری از ازهم‌پاشیدگی روانی به برخی از ساز و کارها پناه می‌برد. دوپاره‌سازی، شخصیت دوگانهٔ وی را رقم می‌زند و او برای جلوگیری از اضطراب روحی، دو نوع واکنش متقابل را از خود نشان می‌دهد. زمانی که قصد پلید او در رابطه با سیاوش آشکار می‌شود به واکنش فرافکنی پناه می‌برد و به طور ناخودآگاه قصد شوم خود را به سیاوش نسبت می‌دهد. باطل سازی از دیگر سازوکارهای دفاعی سودابه در برابر روان آشفتهٔ اوست. هنگامی که قصد پلید او روشن می‌شود بلافاصله مسئلهٔ خواستگاری سیاوش از دختر خود را پیش می‌کشد و قصد دارد با این ادعا، قصد خود را باطل کند. دلیل‌تراشی نیز از جملهٔ مکانیسم‌هایی است که سودابه برای سرپوش گذاشتن به نیت ناپاک خود، آن را در رفتارش نشان می‌دهد و به کاووس اعلان می‌کند که قصد دعوت او از سیاوش انتخاب زنی مناسب از میان دختران حرم برای اوست. علاوه بر موارد مذکور، پرخاشگری از جملهٔ واکنش‌هایی است که به طور برجسته‌ای در رفتار سودابه مشاهده می شود. از دید روان‌شناسی هنگامی که سودابه تحت فشار قرار می‌گیرد برای کاهش تنش وارده، پرخاشگری می‌کند. جامه دریدن او نمونهٔ بارزی بر این واکنش دفاعی اوست.

کتاب‌شناسی

احمدوند، محمد علی (۱۳۶۸)، ***مکانیسم‌های دفاعی روانی***، تهران: بامداد

آجودانی، شکوفه (۱۴۰۱)، «پیری و جوانی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲ صص ۲۶-۱

آچاک، ایوب؛ ناروئی، مسعود (۱۴۰۲)، «تجلی فرهنگ باستان ایران در اندیشه و بیان هنری شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۲۰-۱

بیات، ساره و همکاران (۱۳۹۴)، «افسانهٔ افسون سودابه»، ***فصلنامهٔ تخصصی تئاتر***، دورهٔ ۱۶، شمارهٔ ۶۱، صص ۱۴۰-۱۲۵

جبارپور، سمیه (۱۴۰۱)، «فردوسی و شاهنامه در متون منثور عرفانی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۲۰۸-۱۶۹

جعفرزاده، روحا... و همکاران (۱۴۰۳)، «بررسی تفاوت‌ها و شباهت‌ها در رویدادهای مهم پادشاهی گشتاسپ با تطبیق متون مختلف»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۲، صص ۸۸-۶۷

داودنیا، نسرین و همکاران (۱۳۹۳)، «تحلیل روان‌شناختی شخصیت پیران ویسه، پهلوان تورانی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***بهارستان سخن***، دورهٔ ۱۱، شمارهٔ ۲، صص ۱۱۴-۸۹

ساطع، سیدجان (۱۴۰۴)، «بررسی مختصر تصویرسازی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱، صص ۲۴۶-۲۳۷

سهاک، شادمحمد (۱۴۰۳)، «فرهنگ مردمی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۱، صص ۲۵۲-۲۲۱

شولتز، دوان (۱۳۷۷)، «الگوی یونگ انسان فردیت یافته»، ترجمهٔ گیتی خوشدل، ***مجلهٔ آرش***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲۱، صص ۹۲-۷۲

صمصامی، شیرین و حمامیان، امین (۱۳۹۳)، «بررسی اختلال شخصیت ضد اجتماعی سودابه در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی***، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۱۸، صص ۹۳-۷۷

عبدالخانی، محمد؛ احمدوند، شجاع (۱۴۰۲)، «ابوالقاسم فردوسی و نقد منازعهٔ درونی در سپهر اندیشهٔ ایرانی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۱۹۹-۱۷۳

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۸)، *شاهنامهٔ فردوسی* به تصحیح جلال خالقی‌مطلق، جلد ۱ تا ۵، تهران: دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.

فروید، آنا (۱۳۸۲)، ***من و سازکارهای دفاعی من***، ترجمهٔ محمد علی‌خواه، تهران: مرکز.

کریمی، یوسف (۱۳۸۶)، ***تاریخچهٔ مکاتب روان‌شناسی***، تهران: دانشگاه پیام نور.

مان، نورمان. ال (۱۳۴۲)، ***اصول روان‌شناسی***. ترجمهٔ محمود صناعی، تهران: اندیشه.

میلانی‌فر، بهروز (۱۳۸۲)، ***روان شناسی کودکان و نوجوانان استثنایی***، تهران: قومس.

Mechanisms of smooth defense in the character of Sudabah in Ferdowsi's Shahnameh

*** Saeed Tarzami[۱] - Naimeh Omde Ghiyasi[۲]**

۱. PhD in Persian Language and LiteratureLecturer in Nabi Akram University college- lecturer in Osve Moaser university college. Email: saeedtarzami٦٦@gmail.com
۲. PHD student in Tabriz Azad university- lecturer in Skill National University

Article Info (۱۸۵-۱۹۹)

Article type:
Research Article

Article history:
Received:
۲۰۲۴/۰۹/۲۹

Accepted:
۲۰۲۵/۰۳/۱۶

Keywords:
Psychological defense mechanisms
Freud
Shahnameh
Sudaba

ABSTRACT

Psychologists believe that certain psychological knots are the driving force behind many human behaviors. In the face of various stresses, individuals employ defense mechanisms to prevent psychological collapse. Freud and his colleagues termed these mechanisms "psychological defense mechanisms." Anxiety and feelings of inferiority are the primary causes of psychological disintegration, and defense mechanisms are activated when deep-seated anxiety overwhelms the psyche. Rationalization, projection, compensation, denial, repression, and many other such mechanisms are defensive reactions to stress.

This paper aims to examine the motivations behind Sudaba's abnormal behaviors in Ferdowsi's Shahnameh from the perspective of psychological defense mechanisms. Her betrayal of her husband is rooted in the defense mechanism of splitting, while her false accusations against Siavash exemplify projection. Rationalization is her primary defense mechanism about Siavash. Invalidation and aggression are also defense mechanisms that manifest in Sudaba when she experiences psychological stress.

The findings of this study suggest that Sudaba's abnormal behaviors stem from deep-rooted personality complexes. These complexes can be analyzed and addressed through the lens of psychology.

آموزه‌های معنوی در زندگی انسان بر اساس تفسیر عرفانی کشف‌الاسرار میبدی

زهرا علیزاده شورکی

۱. دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس دانشگاه ملی مهارت، واحد استان یزد، یزد، ایران. رایانامه: alizade@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۱۵-۲۰۱)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۶/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۱/۲۷

واژه‌های کلیدی:
کشف‌الاسرار
معنویت
ابوالفضل رشیدالدین میبدی

چکیده

هدف نهایی از تربیت روح، تکامل یافتن و به مقام قرب‌الهی رسیدن است. قرآن کریم و احادیث دلالت روشن بر این مطلب دارند. باید دانست که مسیر حرکت انسان یک طریق واقعی است نه اعتباری و مجازی و از قرآن کریم و احادیث استفاده می‌شود که نهایت حرکت بشر به سوی خداست. رشیدالدین میبدی را می‌توان در شمار عرفا دانست. کتاب تفسیرکشف‌الاسرار وی عظیم‌ترین و قدیمی‌ترین تفسیر عرفانی فارسی است که مجموعه‌ای از لطایف حکمی و نکات قرآنی و اشارات نبوی در بردارد و با هدف تبیین راه سلوک روحانی و وصول به حق با استفاده از سرچشمهٔ معرفت انبیا و شریعت رحمانی نوشته شده است. میبدی در نهایتِ ملایمت و ملاطفت، پند و اندرز گفته و پیام خود را در قالب نقل قول و حکایت و حدیث بیان نموده است. او در «النوبه الثالثه» نگاه عرفانی و هنری به آیات قرآن و قصه‌های پیامبران دارد. مقالهٔ حاضر با روش توصیفی- تحلیلی به بررسی آموزه‌های معنوی در تفسیر عرفانی کشف‌الاسرار پرداخته و نتیجه گرفته است که میبدی به بهترین وجه از عهدهٔ برگرداندن آیات به پارسی برآمده و نثر او در همین ترجمه‌ها پارسی روان زیباست نه ترجمه تحت اللفظی نارسا.

۱. مقدمه

یکی از موضوعات مهم و قابل توجه در جهان معاصر ترویج معنویت است. در چند دههٔ اخیر همواره توجه به دین و معنویت برای رشد و شکوفایی استعدادهای فطری و درونی بشر و هدفمندی مسیر رشد و بالندگی او به طور آشکار احساس می‌شود. زندگی بر پایهٔ عقلانیت و معنویت می تواند انسان را به احساس رضایت از زندگی و آرامش نزدیک کند. توجه به دستورات قرآن که در منابع غنی و سرشار برای تربیت انسان است، بسیار ضروری است.

بدون تردید سازندگی درونی انسان و اصلاح و تهذیب نفس او در سعادت فردی، اجتماعی، دنیوی و اخروی نقش به سزایی دارد، به طوری که اگر انسان تمامی علوم را تحصیل کند و کلیهٔ نیروهای طبیعت را به تسخیر خویش در آورد، اما از تسخیر درون و تسلط برنفس خود ناتوان باشد، از رسیدن به سعادت و نیل به کمال باز خواهد ماند. معنویت هسته دین است و گوهر ادیان دانسته‌اند.

برنامه‌های عملی همیشه مؤثرترین برنامه‌ها ست. چون عمل، حکایت از ایمان عمیق انسان به گفتارش می‌کند و سخنی که از دل برآید بر دل نشیند. قرآن کریم برای تزکیه و تربیت نفسانی مردم اسوه‌های ارزشمندی را که در صفات برجستهٔ انسانی ممتاز بودند، معرفی می‌کند و این، یکی از روش‌های تربیت است. میبدی در مقام عارفی واصل که دغدغهٔ او هدایت و رشد انسان است در آثار خود و به ویژهٔ کشف‌الاسرار به سعادت انسان و نشان دادن راه رشد معنوی و کاهش درد و رنج آدمی اهتمامی ویژه نشان می‌دهد.

کلام میبدی در تفسیرش، روان و منسجم و در بسیاری از موارد به شیوهٔ سخنان استادش موزون و مقفی یا مسجع است و به همین سبب هنگام بحث در سبک موزون آن سخن رفته است. میبدی در تفسیر هر یک از آیات، آن را یک بار به فارسی روان معنی می‌کند و آن را «النوبه الاولی» می‌نامد و در نوبت ثانی به تفسیر همان آیه بنا بر روش عامه مفسران و در نوبت ثالث باز به تفسیر آن آیه، به شیوه صوفیان می‌پردازد و در این مورد است که زیبایی نثر میبدی آشکار می‌شود. کتاب کشف‌الاسرار به همت آقای علی اصغر حکمت از سال (۱۳۳۱ ش) به بعد در ده مجلد در دانشگاه تهران به طبع رسیده است.

میبدی در کتاب خود برای پند و اندرز به داستان‌ها و حکایات توجه نشان داده است. وی نکات اخلاقی را در حریری از هنر و شیوایی به جامعه عرضه می‌دارد. زیبایی سخن وی این است که بر خلاف واعظان اخلاق که سخنانشان سراسر امر و نهی است، امر ونهی را به گوهر آگاهی که در درون هر انسانی است وا می‌گذارد و سخن را آن چنان شیرین و دلکش بیان می‌کند که انسان را به لذتی از روی درک رهنمون می‌سازد. همین لذت موجب پذیرش

نکات اخلاقی از سوی مخاطب می شود، به هر حال ادبیات تعلیمی میبدی مملو از حکایاتی ا ست که گاهی خطی از آنها می‌تواند موجب دگرگونی در زندگی و منش ان سان گردد، تا ان سان پیو سته مراقب احوال و متوجه اعمال و افعال خود با شد و هر عملی که می‌خواهد انجام دهد، ابتدا در آن تأمل کند، تا خلاف مقتضای حسن خُلق از اوسر نزند.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

آموزه‌های معنوی به مجموعه‌ای از باورها و احساسات اطلاق می‌شود که به فرد کمک می‌کند معنا و مفهومی برای زندگی خود بیابد. آموزه‌های معنوی مسیری برای شناخت بهتر خود و جستجوی هدف زندگی و ارتباط با سبک حقیقت برتر و درک عمیق‌تر از جهان اطراف است و سبب می‌شود که انسان رشد اخلاقی و زندگی پراز عشق وآرامش داشته باشد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

با توجه به رشد و توسعهٔ زندگی آدمی و پیچیدگی‌های ارتباطی وی با دنیای درون و بیرون آموختن مهارت‌های معنوی در زندگی ضرورتی انکار ناپذیر است این آموزه زمینه سازگاری و رفتار مثبت مفید فرد را فراهم می‌آورند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در برر سی پی شینهٔ پژوهش م شخص شد مطالعه‌ای به برر سی و تحلیل آموزه‌های معنوی تف سیر عرفانی ک شف‌الا سرار پرداخته ن شده ا ست، ولی تحقیقات عرفانی پیرامون تف سیر عرفانی کشف‌الاسرار انجام شده است. اسماعیلی نیا و سلطانی کوهبنانی (۱۳۹۶) در مقاله‌ای به «برر سی ع شق و آفرینش در تف سیر عرفانی ک شف الا سرارمحبت و جایگاه آن در قلب» پرداخته‌اند. ماهیار (۱۳۹۲) نیز در پژوه شی به «برر سی دیدگاه‌های عرفانی ر شیدالدین در آیات مربوط به زن» پرداخته ا ست. ا سعدی (۱۳۸۷) نیز به «تأثیر عرفان بر تفا سیر قرآن بر اساس دو تفسیر روض‌الجنان و کشف‌الاسرار» نظر داشته است. عشق عرفانی نیز در بعضی از کتب عرفانی بررسی شده است. این پژوهش در پی آن است که با توجه به روش کتابخانه‌ای و باکمک فیش‌برداری از متون و مبانی نظری به برر سی و تحلیل آموزه‌های معنوی در تفسیر عرفانی کشف‌الاسرار بپردازد.

۲. آموزه‌های معنوی در کشف‌الاسرار میبدی

کشف‌الأسرار تفسیر عرفانی قرآن است و بدیهی است که به مناسبت تفسیر آیات، شأن نزول و ماجرای مربوط به آیه و در مورد آیات مورد بحث ما، ق صهٔ معار ضهٔ ن ضربن حارث و تقابل

داستان‌های ملی با اسلام آورده شود. (جبارپور،۱۴۰۲: ۱۹۶) کاوش و تفحص در موضوعاتی از این د ست به دریافت و بازتاب درون‌مایه‌های گنجینهٔ متون دینی و ادب فار سی کمک و از سوی دیگر باعث گ سترش و ترویج ا ستفاده از متون دینی و قرآنی در بین مردم و جامعه خواهد شد. (احمدی،۱۴۰۳: ۴۹) ک شف‌الا سرار میبدی حاوی م ضمون روایت دا ستان با مضامین عرفانی و اهداف مشخص است. (برین،۱۴۰۳: ۱۵۴)

۲-۱. ضرورت معنویت در زندگی انسان

تمامی پیشرفت‌های علمی و صنعتی در صورتی که با اصلاح درون انسان همراه نباشد، کاخ‌های سر به فلک کشیده‌ای را می‌مانند که بر فراز قلّه آتشفشان بنا شده است. از این رو تربیت روحی و اخلاقی انسان و در یک کلام «برنامهٔ انسان سازی» برای هر جامعه‌ای، امری به غایت جدی و حیاتی است.

توکل به خدا، زیربنای یک زندگی شادمانه و توأم با احساس سعادت و خوشبختی است. انسانی که به خدا توکل می‌کند، با قدرت تمام در مقابل مشکلات می‌ایستد و هرگز احساس شکست و نگرانی نمی‌کند. اگر در کارها و برنامه‌های خود، توکل به خدا داشته باشیم، هم به موفقیت قابل‌توجهی دست می‌یابیم و هم طی کردن مسیرهای طولانی و سخت موفقیت، برای ما آسان و عملی می‌شود.

قرآن کتابی است آسمانی که دستورات زندگی، چگونه زیستن برای سعادت دنیا و آخرت در آن نهفته است و معنویت یکی از مفاهیم با ارزش این کتاب می‌باشد، از آغاز خلقت تا ابد جایگاه ارزشی خود را نزد بشر حفظ کرده است. انبیاء الهی مبعوث شدند تا آدم سرگشته را به راه حق که یکی از اصول اعتقادی و اصلی‌ترین اهداف پیامبران بود، بازگردانند.

قرآن کریم، سرچشمهٔ علم و معرفت و برنامهٔ زندگی سعادت‌مندانهٔ انسان‌هاست که از روزی که آیات وحی آن بر رسول اکرم(ص) نازل شده، تا به امروز مایهٔ هدایت و رشد بشر واقع گردیده است و ابعاد بی‌انتهای این گنجینهٔ آسمانی برای هرکس، نسبت به فراخور حالش قابل بهره‌گیری بوده است. در زندگی معنوی باید بر چهار اصل تأکید نمود و در حقیقت می‌توان گفت تفاوت انسان‌های عادی با انسان‌های معنوی در همین اصول است. انسان معنوی چهار چیز می‌خواهد. او انسانی است که می خواهد خود را بشناسد، خودش باشد، خودش را بشناسد و خودش را بهتر کند. (ملکیان،۱۳۹۴،ج۱: ۲۰۶) اولین اصل بر خودشناسی تأکید دارد: «مَنْ *عَرَفَ نفسَه فقد عَرَفَ رَبّه*» کسی که خود را بشناسد، تحقیقا پروردگارش را می‌شناسد.

از جمله روش‌هایی که قرآن کریم برای ترغیب انسان‌ها به دین‌داری و ارشاد و هدایت به صلاح و رستگاری به‌کار برده، بیان قصص انبیای سلف و سرگذشت امت‌های پیشین است. این وقایع و سرگذشت‌های کهن به تفصیل، مانند داستان حضرت موسی(ع) و یوسف(ع) و اجمال، مانند داستان یونس(ع) در این نامۀ آسمانی درج شده، لذا بخشی مهم از قرآن به نکات آموزندۀ تاریخ انبیا اختصاص دارد، چرا که قرآن شفا و رحمت برای تمام انسان‌هایی است که می‌خواهند راه رستگاری بپیمایند. همانطوری که خداوند می‌فرماید: «وَنُنَزِّلُ مِنَ الْقُرْآنِ مَا هُوَ شِفَاء وَرَحْمَةٌ لِّلْمُؤْمِنِينَ وَلاَ يَزِيدُ الظَّالِمِينَ إَلاَّ خَسَارًا و از قرآن، آنچه شفا و رحمت است برای مؤمنان، نازل می‌کنیم و ستمگران را جز خسران و زیان نمی‌افزاید.» (اسرا:۸۲)

مؤلف کشف‌الاسرار به مناسبت آیاتی که سرگذشت پیمبران پیشین را شامل است، به نقل وقایع تاریخی پرداخته و اخبار رسیده دربارۀ وقایع گوناگون را ذکر می‌کند. به این سبب گاه چندین صفحه از کشف‌الاسرار به نقل قصص و حکایات تاریخی اختصاص یافته است.

۲-۱-۱. اخلاق حسنه

در قرآن کریم هم دستورات فراوانی وجود دارد که نشانۀ کرامت اخلاقی است و البته این دستورات و نظایر آن، به منظور تربیت و تزکیۀ روح انسانی و تکامل یافتن در مسیر عبادت و بندگی خدای متعال است. از جمله می‌فرماید: وَ قولوا للناسِ حُسنا.

در این آیت مبانی خدمت و معالم معاملت و حقایق معرفت جمع کرد و مؤمنان را از پسندیده اخلاق آگاه کرد و نیکو پرستیدن خود و نیکو زیستن باخلق ایشان را تلقین کرد و به شناخت اسباب رضای خود گرامی کرد. و این آیت از جوامع الکلم است که مصطفی گفته: بُعِثتُ بجوامِع الکَلِم وَاختُصِر لِیَ العِلمُ اختِصاراً. و در قرآن از این نَمط فراوان است. (میبدی،۱۳۹۹،ج۳: ۶۰۶)

خواجه نصیرالدین طوسی در تعریف علم اخلاق آورده است: علم است به آنکه نفس انسانی را چگونه خُلقی اکتساب تواند کرد که جملگی افعالی که به ارادت او از او صادر شود جمیل ومحمود بود. (طوسی، ۱۳۶۰: ۴۸) بنابراین از نظر خواجه این علم بیان کنندۀ صفت‌هایی است که انسان باید در خود ایجاد کند تا رفتارهای ارادی صادر شده از او همگی نیکو و پسندیده باشد. از این رو، وی در علم اخلاق، هم از صفت‌های خوب و بد و هم از چگونگی کسب صفت‌های خوب و دوری از صفت های بد بحث می‌کند.

ملا احمد نراقی در معراج السعاده تعریفی از علم اخلاق به دست نداده، اما در بیان فایدۀ اخلاق گفته است: «فایدۀ علم اخلاق پاک ساختن نفس است از صفت‌های رذیله و آراستن آن به ملکات جمیله که از آن به تهذیب اخلاق تعبیر می‌شود.» (نراقی،۱۳۵۱: ۱۹) بر این پایه،

از نظر ایشان در علم اخلاق از فضایل و رذایل و از چگونگی اکتساب فضایل و زدودن رذایل بحث می‌شود.

از تعریف‌های بیان شده، روشن می‌شود موضوع علم اخلاق فضیلت‌ها و رذیلت‌ها و راه‌های ایجاد فضیلت‌ها و مبارزه با رذیلت‌هاست.

در پرتو انجام وظایف اخلاقی و ادب، فضایل انسانی در جامعه شکوفا می‌گردد، بین مردم روابط دوستانه برقرار می‌شود، شخصیت و شرف یکدیگر را محترم می‌شمرند، با هم به گرمی وگشاده رویی برخورد می‌کنند و زندگی را با شیرین کامی و نشاط می‌گذرانند.

اخلاق و ادب، انسان را اجتماعی می‌سازد و از عدم اعتنا به دیگران و توجه مخصوص به خود که اغلب بر اثر عادات به وجود می‌آید، جلوگیری می‌کند. ادب از آن جهت که عمومی است جنبهٔ جهانی دارد و اولین زبان زندهٔ اجتماع است.

۲-۱-۲. برخورد با مردم

«و اذا قلتم فاعدلوا و لو کان ذاقربی» (انعام: ۱۵۲) و هرگاه سخنی گویید به عدالت گرایید و هر چند دربارهٔ خویشاوندان باشد و... یعنی بر اساس عدل سخن گویید و به آن نیز وفادار باشید و پیامد سخن شما نیز کنش عادلانه باشد و نیز در روایات و اخلاق اسلامی سفارش شده است که در گفتگوهای علمی اگر بحث از مدار عدال و جستجوی حق خارج و به جدال و کرسی نشاندن حرف خود کشید، فورا از بحث کناره‌گیر می‌شود هرچند حق به جانب ما باشد.

حکایت کنند: از آن پدری که مر پسر خویش را گفت: امروز هر چه با مردم گوئی و بر زبان خود رانی، نماز شام همه با من بگوی و سکنات و حرکات خویش بر من عرض کن، آن پسر بعد از نماز شام به جهدی و رنجی عظیم و تکلفی تمام یک روزه گفتار و کردار خویش با پدر بگفت، دیگر روز همین درخواست کرد، پسر گفت: زینهار ای پدر هر چه خواهی از رنج و کلفت بر من نه و این یکی از من مخواه که طاقت ندارم. پدر گفت: ای مسکین مرا مقصود آن است که بیدار و هشیار باشی و از موقف حساب و عرض قیامت بترسی، امروز حساب یک روزه با پدر خویش با چندین لطف طاقت نداری، فردا حساب همهٔ عمر با چندان قهر و مناقشت که نقیر و قطمیر فرو نگذارند چون طاقت آری؟! (میبدی، ۱۳۳۹،ج ۵: ۵۳۶)

دین با ایجاد تعهد و حس مسئولیت در انسان به هم‌نوعان و افراد اجتماعی و افشاندن بذر صلح و صفا، اعتماد و علاقه نسبت به یکدیگر موجب می‌شود که اجتماع و زندگی جمعی سالم و مطلوب شود و روابط اجتماعی بهبود یابد. دین مبین اسلام با طرح اندیشهٔ اخوت پاسخی

برای نیاز انسان ایجاد کرد زیرا بر پایهٔ اصل برادری است که حقوق هم‌زیستی مؤمنان و دین‌داران بیان گردید و به آنچه به زندگی مسالمت‌آمیز اجتماعی و دوستی دوسویه مانند نیک رفتاری و مانند آن می‌انجامد تأکید شده است.

۲-۱-۳. رعایت حقوق یتیمان

«ویسئلونک عن الیتامی» چندانکه توانی یتیمان را بنواز و در مراعات ومواساه ایشان بکوش که ایشان درماندگان و اندوهگنان خلقند، نواختگان و نزدیگان حقند، «ان الله یحب کل قلب حزین»، فرمان درآمد که ای مهتر عالمیان! و چراغ جهانیان! یتیمان را وا پناه خودگیر که سراپردهٔ حسرت جز به فناء دل ایشان نزدند و حسرتیان را به نزدیک ما مقدار است ای مهترا! تو را که یتیم کردیم از آن کردیم تا درد دل ایشان بدانی، ایشان را نیکو داری (همان، ج۱: ۵۹۴)

آورده‌اند از آن اعجوبه مملکت عیسی پاک(ع) که وقتی به گورستانی بگذشت، گفت: بارخدایا! یکی را ازین بندگان خود زنده کن. در حال پاره خاک فروشد و شخصی بلند بالا ازین خاک برآمد و بایستاد، عیسی(ع) ازو بسهمید، گفت: چند است تابدین خاک فرورفتی؟ گفت: دو هزار و هفتصد سال. گفت بگو تا مرگ را چگونه یافتی؟ گفت: از آن وقت باز که به این خاک فرو رفته‌ام تا اکنون هنوز تلخی مرگ با من است. گفت: بگو تا خدا با تو چه کرد؟ گفت: یا روح الله از دو هزار و هفتصدسال، باز هنوز در مطالبت حسابم نیم دانگ سیم‌ام که یتیمی را در گردن من بوده است و هنوز از این مطالبت فارغ نگشته‌ام، این بگفت و به خاک فروشد (همان، ج۲: ۴۴۳-۴۴۲)

۲-۱-۴. مبارزه با نفسانیات

انسانیت انسان زمانی تحقق خارجی خواهد یافت و به فعلیت می‌رسد که بتواند بر رفتار و تمایلات و غرایز خویش کنترل عقلانی داشته باشد و عقل را بر تمامی تمایلات و غرایز خویش تسلط بخشد. در غیر این صورت، او حیوانی بیش نیست و غالبا چنین افرادی گوی سبقت را در حیوانیت از همه می‌ربایند. این معنا به خوبی جایگاه و اهمیت کنترل نفس و توان خویشتن‌داری در زندگی آدمی را نمایان می‌سازد؛ چرا که بدون این توان از انسان ظاهری بیش باقی نمی‌ماند.

میبدی نفس برابر کالبد و بعد جسمانی و شهوانی انسان اطلاق کرده و آن را در مقابل دل و بعد روحانی قرار داده است او در جایی دیگر نفس را در مقابل دل قرار داده و می گوید: «یکی در بند قوت نفس است یکی در آرزوی قوت دل. قوت نفس طعام و شراب است و قوت

دل محبت و معرفت. یکی زنده به نفس، زندگی وی به قوت است و به باد. یکی زنده به حق، زندگی وی به مهراست و به یاد» (همان، ج۷: ۱۲۶)

«نفس تو برمثال نمرود است و هوای نفس آتش است و آن دل سوختهٔ تو خلیل است. نفس آتش هوا برافروخته و دل را با سلاسل مکر و اغلال شهوت در منجنیق معاصی نهاده و به آتش هوا انداخته (همان، ج۶: ۲۷۴)

۲-۲-۵. شوق دیدار حق تعالی

رسول خدا فرمودند: دعا کلید رحمت است و وضو کلید نماز است و نماز کلید بهشت است. (احمدیان،۱۳۸۵: ۵۴۵)

علی‌بن‌الحسین را رضوان الله علیهما دیدند که طهارت کرد و بر در مسجد بایستاد، روی زرد گشته و لرزه بر اندام وی افتاده، او را گفتند: این چه حال است؟ گفت: نمی دانید که پیش که خواهم رفت و به حضرت که خواهم ایستاد؟ (میبدی،۱۳۳۹، ج۸: ۴۲۶)

دوستی حق تعالی عالی‌ترین مقامات است. به عقیدهٔ عارفان، در جهان بیش از یک عاشق و معشوق حقیقی وجود ندارد و آن حضرت حق[جل جلاله] است. چرا که این عالم چیزی جز ظاهر و مظهر و متجلی و تجلیات نیست. بنابراین خداوند تبارک و تعالی موجود حقیقی است. (فلاحت‌خواه، ۱۳۹۲: ۳۲)

در آثار بیارند که علی[ع] در بعضی از آن حربهای وی تیری به وی رسید، چنانک پیکان اندر استخوان وی بماند. جهد بسیارکردند، جدا نشد. گفتند: تا گوشت و پوست برندارند و استخوان نشکنند این پیکان جدا نشود، بزرگان و فرزندان وی گفتند: اگر چنین است صبر باید کرد تا در نماز شود، که ما وی را اندر ورد نماز چنان همی‌بینیم که گوئی وی را از این جهان خبر نیست. صبر کردند تا از فرائض و سنن فارغ شد و به نوافل و فضائل نماز ابتدا کرد، مرد معالج آمد و گوشت برگرفت و استخوان وی بشکست و پیکان بیرون گرفت و علی اندر نماز برحال خود بود. چون سلام نماز باز داد گفت: درد من آسان‌تر است. گفتند: چنین حالی بر تو رفت و تو را خبر نبود. گفت: اندر آن ساعت که من به مناجات الله باشم اگرجهان زیر و زبر شود یاتیغ و سنان در من می‌زنند مرا از لذت مناجات الله از درد تن خبر نبود. (همان: ۱۷۹-۱۸۰)

نماز رازی است میان بنده و خدا و از شرف نماز است که رب العالمین صدودو جایگه در قرآن ذکر آن کرده و آن را سیزده نام نهاده: صلوه، قنوت، قرآن، تسبیح وکتاب، ذکر، رکوع، سجود، حمد، استغفار، تکبیر، حسنات و باقیات وگفته‌اند: نماز گزارنده را هفت کرامت است:

هدایت و کفایت و کفارت و رحمت و قربت و درجت و مغفرت. و اول قدم از شرک بی‌نمازی است. (میبدی،۱۳۳۹، ج۲: ۶۷۶)

پیر زنی پارسا را گفتند: وقتی که در مناجات باشی ما را به دعا یاد دار. گفت: بیزارم از آن وقت که مرا با دوست رازی بود و جز از دوست مرا از چیزی یاد آید. ای مسلمانان همت بلند دارید و در راه طلب کم از زنی مباشید. بنگرید که آن پیر زن در علوّ همت خویش کجا رسیده. (همان، ج۱۰: ۴۵۴)

۲-۲-۶. گرامی داشت فقرا

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. (احمدی،۱۴۰۴: ۵۴) حسین بن علی(ع) چون درویشی را دیدی، گفتی تو را که خوانند و پسر که ای؟ درویش گفتی من فلانم پسر فلان، امام حسین(ع) گفتی: نیک آمدی که از دیر باز من در طلب توام که در دفتر پدر خویش دیدم که پدر تو را چندین درهم بروی است. اکنون می‌خواهم تا ذمت پدر خود از حق تو فارغ گردانم و بدین بهانه عطا به درویش دادی و منت بر خود نهادی. (همان، ج۵: ۱۰۶)

۲-۲-۷. یاد آخرت

یادکرد مرگ دوستی دنیا و شوق گناه را در دل کاهش می‌دهد. اگر آدمی همواره مرگ نزدیک انگارد، در تدارک آخرت می‌کوشد و شوق دنیا در او کاهش می‌یابد.

عیسی(ع) را گفتند: چرا خویشتن را خانه نسازی؟ گفت: من سر آن ندارم که خویشتن را به چیزی مشغول کنم که تا ابد سر صحبت ما ندارد. امیرالمؤمنین علی(ع) دیناری بر دست نهاد، و گفت: ای دنیا و ای نعیم دنیا! رو که تو عروسی آراسته‌ای و با انگشت عروسان پنجهٔ شیران نتوان شکست، شو دیگری را فریب ده که پسر بوطالب سر آن ندارد که در دام غرور تو آید.

تا کی از دار الغروری سوختن دار السّرور تا کی از دار الفراری ساختن دار القرار

(همان: ۴۵۳)

سلمان فارسی رضی الله عنه، هر گه که به خرابه‌ای برگذشتی، توقّف کردی، به زاری بنالیدن و رفتگان آن منزل یاد کردی، گفتی: کجااند ایشان که این بنا نهادند و از آن مسکن ساختند، دل بدادند و مال و جان درباختند، تا آن غرفه‌ها بیاراستند، چون دل بر آن نهادند و چون گل بر بار بشکفتند از بار بریختند و در گل خفتند. (همان، ج۸: ۲۳۲)

۲-۲-۸. دل انسان جایگاه خداوند

از نظر اسلام و قرآن، مؤمن شادترین انسان است. چون هرگز از سختی روزگار گلایه و شکوه و ناله نمی‌کند. دنیا را محل ماندن نمی‌داند و یک توقفگاه موقت به‌حساب می‌آورد. سختی‌ها را تحمل می‌کند و در انتظار وصال پروردگار، لحظه‌ها را بااحساس رضایت و شادمانی سیری می‌کند و خداوند تبارک‌وتعالی نیز به خاطر این رضایت و شادمانگی مؤمن، عاشقانه او را دعوت به بهشت مخصوص خود می‌کند و لحظه‌های شادمانگی را برای او رقم می‌زند: «يَا أَيَّتُهَا النَّفْسُ الْمُطْمَئِنَّةُ ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَرْضِيَّةً فَادْخُلِي فِي عِبَادِي وَادْخُلِي جَنَّتِي» ای جان آرام یافته به سوی پروردگارخویش بازگرد در حالی که تو از او خشنود و او از تو خشنود است. پس در میان بندگان من درآی ودر بهشت من داخل شو (فجر:۲۷-۳۰)

تقریبا همهٔ صوفیان و عارفان، عشق را صفت حق و لطیفهٔ انسانیت و میزانِ سلامت عقل و حس و وسیلهٔ تهدیب اخلاق و پیرایش درون شمرده‌اند و اگر برخی اوقات از آن به جنون تعبیر کرده‌اند، مقصودشان جدایی و دوری از حالات ظاهری و اعراض از مردمان ظاهربین و توجه به خدا بوده است. (حلبی،۱۳۸۳: ۲۲۸)

در عشق حقیقی دل عاشق هرگز آرام نمی‌پذیرد و چون عشق تمام شدنی نیست، لازمهٔ عشق نیز که هیجان و ناله و افغان است تمام نمی‌شود و رقّت و تأثرهای درد عشق در زمان فراق از دوری معشوق و در ایام وصال از جلوهٔ جمال معشوق، دل و جان عاشق را ترک نمی‌گوید. (مرتضویی،۱۳۷۰: ۴۰۷)

عشق‌های که از پی رنگی بود — عشق نبود عاقبت ننگی بود
هین رها کن عشق‌های صورتی — تو چرا وابسته هر صورتی
(مثنوی،۱۳۹۲:۱۶)

گاهی در تفسیر کشف‌الاسرار داستان‌هایی دیده می‌شود که یکی دین و ایمان خود را بر سر عشق مجازی بر باد می‌دهد.

«موذّنی بود چند سال بانگ نماز گفته، روزی بر مناره برفت، دیدهٔ وی برزنی ترسا افتاد در کار آن زن رفت، چون از مناره فرود آمد، هر چند با خویشتن برآویخت، برنیامد. به در سرای آن زن ترسا شد، قصه با وی گفت. آن زن گفت: اگر دعوی راست است در عشق صادقی، موافقت شرط است، زنار ترسایی بر میان باید بست، آن بدبخت به طمع آن زن، زنار ترسایی بربست.» (میبدی، ۱۳۳۹، ج۵ :۱۵۳)

۲-۲-۹. استغفار

استغفار توبه از گناهان وآمرزش خواهی از خداوند غافر، امری است که بسیار مورد تأکید قرآن و پیشوایان دین قرار گرفته است. بهترین وقت استغفار سحرگاهان به ویژه سحر شب جمعه می‌باشد که استفار کنندگان در سحرگاهان مورد لطف خداوند قرار می‌گیرند.

مصطفی(ص) گفت: خبر دهم شما را که درد شما چیست و داروی شما چیست؟ گفتند بلی یا رسول الله. گفت: درد شما گناه است و دارو استغفار (همان، ج۷: ۴۷۶)

ذکر استغفار در قران سی وسه جا است و معنی استغار آمرزش خواستن است. (همان: ۴۶)

۲-۲-۱۰. شکر نعمت‌های خداوند

شکر، شناخت نعمت خداوند است و سپاسگزاری آن نعمت. درویشی از روزگار نامساعد، پیش پیر طریقت بنالید. پیر گفت: ای ظریف درویش! دوست داری ترا چشم نبود و ده هزار درم در دستت بود؟ درویش گفت: نه! پیر گفت: خواهی که عقلت نبود و همان ده هزار درم بود؟ گفت: نه، پیر گفت: ای مسکین! به دو حرف ترا بیست هزار درم حاصلست، ترا چه جای شکایت است؟! (همان،ج۸: ۳۰)

۲-۲-۱۱. توجه به علم و ارزش آن

یزید بن مذعور گوید: اوزاعی را به خواب دیدم، گفتم: مرا خبر ده از آن عمل که بهترین اعمال است تا بدان تقرب کنم. گفت: هیچ درجه بلندتر از درجهٔ علماء ندیدم و از آن گذشته درجهٔ اندوهگنان. این خواب موافق آنست که رب‌العالمین گفت: «والّذین اوتو العلم درجات» علماء دین و فقهاء اسلام را درجات بلند دادند، هم در دنیا و هم در عقبی. در دنیا به مرتبه و شرف و وراثت و خلافت مصطفی(ص) که می‌گوید: «العلماء ورثهٔ الانبیاء» و چندانکه درجهٔ مصطفی(ع) در عالم نبوت بر درجات خلق فضل دارد. درجهٔ عالم در عالم ولایت بر درجه دیگران فضل دارد. (همان، ج۱۰: ۲۷)

میبدی در کشف‌الاسرار می‌گوید: «بدان که علم سه قِسم است: علم شریعت، علم طریقت و علم حقیقت. شریعت آموختنی است، طریقت معاملی است و حقیقت یافتنی است. علم شریعت را گفت: «فَاسْأَلُواْ أَهْلَ الذِّكْرِ» (الأنبیاء: ۷) علم طریقت را گفت: «وَابْتَغُواْ إِلَيهِ الْوَسِيلَةَ» (المائده: ۳۵) علم حقیقت را گفت: «وَعَلَّمْنَاهُ مِن لَّدُنَّا عِلْمًا» (الکهف: ۶۵) حوالت شریعت به استاد کرد. پس هر که بپندارد که در علم شریعت واسطه به کار نیست، او را در این علم بهره‌ای نیست. حوالت طریقت با پیر کرد و حوالت حقیقت با خود کرد. چون این سه علم، حاصل شد، نوری تابد در دل که به آن نور، ذات نبوّت بشناسد. چون این شناخت بداند، او را

از درگاه نبوت این تشریف و تخصیص یابد که «العُلَمَاءُ وَرَثَةُ الأَنبِيَاءِ»» (میبدی، ۱۳۹۹، ج ۸: ۱۶۹)

۲-۲-۱۲. تفکر در اعمال وافعال خود

«فَمَن یَعمَل مِثقالَ ذَرَّةٍ خَیراً یَرهٔ»، «وَمَن یَعمَل مِثقالَ ذَرهٔ شَرّاً یَره» صعصعه عم فرزدق پیش مصطفی(ص) آمد و مسلمان گشت و از رسول خدا در خواست تا از قرآن لختی بر وی خواند. رسول خدا(ص) سورهٔ «اذا زلزلت» بر وی خواند. چون به این آیت رسید که «فَمَن یَعمَل مِثقالَ ذَرّهٔ خَیراً یَرهٔ»، «وَمَن یَعمَل مِثقالَ ذرهٔ شَراً یَره» آن مرد بشورید. آشوبی و شوری از نهاد وی برآمد، فریاد و ولوله در گرفت و چون مرغ نیم بسمل به خاک در افتاد و زار بگریست. آنگه گفت: حسبی هذا من القرآن. مرد دانا چون بدانست که در آن عرصهٔ کبری بر مقام سوال از ذرّات و حبّات و نقیر و قطمیر بخواهند پرسید و هیچ فرو نخواهد گذاشت، دست در دامن ورع زند و در هیچ معاملت گزاف‌کاری نکند و با نفس خویش به نقیر و قطمیر حساب بکند تا خود با ایمان بود و خلق از وی در امان باشند. وی با اسلام بود و خلق از قصد جنایت وی به سلامت باشند. (همان، ج۱۰: ۵۸۲)

آدمی باید در هر شبانه روز ساعتی به تفکر در کار خود بپردازد، اخلاق باطنیه و اعمال ظاهری خویش را تفحص کند و احوال دل و جوارحش را تجسس نماید: لوح دل را در مقابل خود نهاده، آن را ملاحظه کند و دفتر شبانهٔ خودرا گشوده، سرتاپای آن را مطالعه فرماید.

۳. نتیجه گیری

دین اسلام در تمام شئون زندگی ایرانیان به ویژه در عرصهٔ ادبیات تاثیرات زیادی از خود به جای گذارده تا جائی که اگربه بیشتر کتاب‌هایی که از پیشینیان‌مان برجای مانده نگاهی بکنیم درخواهیم یافت که کمتر موضوع ادبی است که مایهٔ خود را از مفاهیم قرآنی نگرفته باشد.

معمولا مترجمان قدیم به علت ایمان حقیقی و اعتقاد صمیمی‌که به اسلام و کلام الله داشتند، نیروی زبان‌دانی و ذوق ادبی خود را به‌کار می‌انداختند و می‌کوشیدند تا ترجمانی راست‌گفتار و درست‌کردار برای این نامهٔ مقدس باشند. خوشبختانه کشف‌الاسرار این مزایا را دارا است. میبدی بدون شک به هر دو زبان پارسی و عربی کاملا تسلط داشته، به این جهت به بهترین وجه از عهدهٔ برگرداندن آیات به پارسی برآمده و نثر او در همین ترجمه‌ها پارسی روان زیباست نه ترجمه تحت اللفظی نارسا.

قرآن یکی از روش‌های مؤثر در تربیت روحی انسان‌ها را موعظه می‌داند و در بسیاری از آیات به آن سفارش نموده «یا ایها الناس قد جاءتکم موعظۀ من ربکم و شفاء لما فی الصدور» (یونس:۵۷) ای مردم! اندرزی از سوی پروردگارتان برای شما آمده و درمان آن چه در سینه‌هاست.

نظام اخلاقی اسلام همۀ عرصه‌های حیات انسان را در بر می‌گیرد. برخی از ادیان جهان نظام اخلاقی خود را به تنظیم بخشی از روابط انسان محدود کرده‌اند، این ویژگی تکلیف اخلاقی افراد را در عرصه‌های دیگر نامعلوم می‌گذارد. در حالی که اسلام به همۀ ابعاد وجودی انسان توجه دارد و تمامی روابط انسان را تحت پوشش هدایت اخلاقی خود می‌گیرد.

کتاب‌شناسی

قرآن کریم

احمدی، محمدیاسین (۱۴۰۳)، «سخاوت در قرآن کریم و حدیث و بازتاب آن در شعر صائب تبریزی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۳، شمارهٔ ۵، صص ۶۰- ۴۷

احمدی، محمدیاسین (۱۴۰۳)، «تأملی در اشعار تعلیمی عطار نیشابوری»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۴، شمارهٔ ۷، صص ۶۷-۴۷

احمدیان، ابراهیم (۱۳۸۵)، ***نهج‌الفصاحه***، قم: شهاب الدین.

برین، سایه (۱۴۰۳)، مقایسهٔ رساله‌الطیر خاقانی، سنایی و نجم‌الدین رازی از منظر نمادپردازی پرندگان»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶، صص ۱۶۸-۱۵۱

جبارپور، سمیه (۱۴۰۲)، «فردوسی و شاهنامه در متون منثور عرفانی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ۲، صص ۱۹۱-۲۴۴

جلالی‌پندری، یدالله (۱۳۷۸)، ***یادنامهٔ ابوالفضل رشید الدین میبدی***، یزد: یزد.

حلبی، علی‌اصغر (۱۳۸۳)، ***جلوه‌های عرفان***، تهران: قطره

رشیدالدین، ابوالفضل میبدی (۱۳۳۹)، ***کشف‌الاسرار وعده الابرار۱۰-۱***، تهران: امیرکبیر

رکنی، محمد مهدی (۱۳۸۹)، ***لطایفی از قرآن کریم***، مشهد: آستان قدس رضوی.

فلاحت خواه، فرهاد (۱۳۹۲)، ***ادبیات ونگارش برای همه***، تهران: اتحاد.

مرتضویی، منوچهر (۱۳۷۰)، ***مکتب حافظ یا مقدمه برحافظ‌شناسی***، تبریز: ستوده.

مولوی، جلال‌الدین محمدبلخی، (۱۳۹۲)، ***مثنوی***، تهران: آفرینه.

ملکیان، مصطفی (۱۳۹۴)، ***در رهگذر باد***، تهران: نگاه معاصر.

نراقی، ملا احمد (۱۳۸۹)، ***معراج السعاده***، قم: بهار دل‌ها.

Spiritual teachings in human life based on the mystical interpretation of Kashf-ul-Asrar Meybodi

Zahra Alizadeh Shouraki

۱. PhD in Persian Language and Literature, Lecturer, National University of Skills, Yazd Province Branch, Yazd, Iran. Email: alizade@gmail.com

Article Info (۲۰۱-۲۱۵)

Article type:
Research Article

Article history:
Receive: ۰۲/۰۹/۲۰۲۴

Accepte: ۱۵/۰۲/۲۰۲۵

Keyword:
Kashf al-Asrar
Spirituality
Abolfazl Rashid al-Din Meybodi

ABSTRACT

The ultimate goal of training the soul is to develop and reach the state of nearness to God. The Holy Quran and the Hadiths clearly indicate this. It should be known that the path of human movement is a real path, not a hypothetical or figurative one, and the Holy Quran and the Hadiths are used to show that the ultimate movement of man is towards God. Rashid al-Din Meybodi can be considered one of the mystics. His book Tafsir Kashf-ul-Asrar is the greatest and oldest Persian mystical interpretation that contains a collection of legal subtleties, Quranic points, and prophetic references. It was written with the aim of explaining the path of spiritual conduct and reaching the truth using the source of knowledge of the prophets and the merciful law. Finally, Meybodi has given gentleness and kindness, advice and advice and expressed his message in the form of quotations, stories and hadiths. In "The Third Nubah", he has a mystical and artistic view of the verses of the Quran and the stories of the prophets. The present article has examined the spiritual teachings in the mystical interpretation of Kashf al-Asrar using a descriptive-analytical method and has concluded that Meybodi has best succeeded in translating the verses into Persian and his prose in these translations is beautiful, flowing Persian, not an inadequate literal translation.

موسیقی و آلات آن در زندگی و آثار فریدون مشیری از منظر ادبی و روان‌شناسی

محمود فروتن مهرادرانی

۱.دکتری زبان و ادبیات فارسی، مدرس پردیس شهید باهنر، دانشگاه فرهنگیان، اصفهان، ایران. رایانامه: foroutanmahmood@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۳۵-۲۱۷)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۰۶

واژه‌های کلیدی:
آلات موسیقی
موسیقی ایرانی
شعر معاصر
فریدون مشیری

چکیده

موسیقی و شعر همواره در طول تاریخ پیوندی ناگسستنی داشته‌اند و مشیری نیز به عنوان شاعری که اشعارش سرشار از احساس و سادگی است، از موسیقی به عنوان منبع الهام و بخشی جدایی‌ناپذیر از جهان‌بینی هنری خود بهره برده است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی و با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای ضمن تحلیل اشعار مشیری، تأثیر ابزارهای موسیقی بر فضای شعری او و بازتاب نمادین این آلات در اشعارش را بررسی می‌کند. آلات موسیقی مانند تار، چنگ و طبل در اشعار مشیری نه تنها به عنوان نمادهایی از فرهنگ و هنر ایرانی، بلکه به عنوان ابزاری برای انتقال احساسات عمیق عاطفی و فلسفی به‌کار رفته‌اند. این مقاله نشان می‌دهد که چگونه مشیری با استفاده از موسیقی و سازهای آن، فضایی شاعرانه خلق کرده و احساسات انسانی را به زیبایی بیان می‌کند. همچنین این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که چگونه آلات موسیقی در خدمت بیان مفاهیم عمیق در اشعار مشیری قرار گرفته‌اند.

۱. مقدمه

موسیقی و شعر، دو هنر اصیل و دیرینه، همواره در طول تاریخ فرهنگ و ادبیات، پیوندی ناگسستنی با یکدیگر داشته‌اند و موسیقی بارزترین جنبهٔ شعری است که در بدو امر توجه را به خود جلب می‌کند. (عبداله زاده،۱۴۰۳: ۱۸۸) این دو هنر با توانایی بی‌همتای خود در بیان احساسات و انتقال مفاهیم عمیق انسانی توانسته‌اند در کنار یکدیگر آثاری ماندگار و تأثیرگذار خلق کنند. در میان شاعران معاصر ایران، فریدون مشیری جایگاهی ویژه دارد. موسیقی در زندگی و آثار مشیری نه تنها به عنوان منبع الهام، بلکه به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از جهان‌بینی هنری او حضور دارد. این مقاله به بررسی نقش موسیقی و آلات موسیقی در زندگی و آثار فریدون مشیری می‌پردازد. از یک سو تأثیر ابزارهای موسیقی بر شکل‌گیری فضای شعری او و از سوی دیگر، بازتاب نمادین این آلات در اشعارش مورد تحلیل قرار می‌گیرد. با بررسی این موضوع می‌توان به درک بهتری از نحوه تعامل مشیری با موسیقی و چگونگی بازتاب این تعامل در شعرهایش دست یافت. همچنین این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش است که چگونه آلات موسیقی به عنوان نمادهایی هنری، در خدمت بیان مفاهیم عمیق عاطفی و فلسفی در اشعار مشیری قرار گرفته‌اند.

کهن‌ترین تمدن موسیقایی جهان در بین‌النهرین شکل گرفته و قدیمی‌ترین سازها و نوشته‌ها در موسیقی نزد سومریان یافت شده است. موسیقی سومری در خدمت مذهب بود و مراسم مذهبی آنها در زیگورات‌ها (معابد سومری) اجرا می‌شد. سومری‌ها از سازهای مختلف موسیقی مانند دهل، نای، بوق، شیپور و چنگ یک ارکستر واقعی به وجود آورده بودند. (جعفری نژاد و حزین، ۱۴۰۳: ۱۶۳)

در اهمیت موسیقی، سخن بسیار گفته شده است: «پس از این است که هر گاه شخصی نغمه سرائی کند خواه از آلات نغمات و خواه دهانی، روح را حظی وافر بخشد. (عبدالمومن این صفی‌الدین، ۱۳۴۶: ۲۲) توجه به موسیقی از دیرباز مدنظر شاعران بوده است. مثلا «خیام کتابی به نام شرح المشکل من کتاب الموسیقی نوشته است و در آن مسائل مهمی را توضیح داده که از آن جمله می‌توان به تعریف سری موسیقی اشاره کرد.» (خیام، ۱۳۷۵: ۲۹) همچنین دربارهٔ موسیقی ایرانی آمده: «در اواخر دوره‌ی قاجار محدود به موسیقی هنری شهری، موسیقی عوام پسند شهری موسیقی نواحی و موسیقی آیینی می‌شد. موسیقی‌دانان هر یک از این ژانرهای موسیقی در فضای نسبتاً بسته‌ای فعالیت می‌کردند.» (ممقانیه، ۱۴۰۲: ۷) هرچند «موسیقی ما هنوز آنچنان که شاید و از آن راه که باید مانند موسیقی غربی مدون نشده» (منصوری، ۱۳۴۸: ۱) فریدون مشیری، شاعر نام‌آور معاصر ایران در اشعار خود همواره از عناصر

موسیقی به ویژه آلات و سازهای موسیقی بهره‌ای هنرمندانه برده است. این سازها نه تنها به عنوان نمادهایی از فرهنگ و هنر ایرانی، بلکه به عنوان ابزاری برای انتقال احساسات و ایجاد فضایی شاعرانه در اشعار او حضور پررنگی دارند. مشیری با تسلط بر ظرافت‌های موسیقی ایرانی از سازهای مختلف به عنوان عناصری زنده و پویا در شعر خود استفاده کرده است. این سازها در اشعار او گاه به عنوان نماد عشق و شور، گاه به عنوان نشانه‌ای از غم و تنهایی و گاه به عنوان واسطه‌ای برای بیان حالات درونی شاعر به کار رفته‌اند.

دربارهٔ نام آلات موسیقی هم باید گفت که «در زبان عربی، اسامی آلان موسیقی زیاد است» (مری بویس، ۱۳۶۸: ۱۱۳) بررسی زندگی فریدون مشیری و حضور جریان هنر موسیقی در زندگی او «مشیری، شاعر اهل موسیقی است کسانی که از نزدیک با زندگی او آشنایند می‌دانند که بخش زیادی از زندگی او با عشق به موسیقی می‌گذرد. این عشق و شیفتگی از دوران نوجوانی شکل گرفت.» (محمدی آملی ۱۳۸۲: ۳۵ -۳)

خود او می‌گوید: «من در کنار سرودن شعر ماندولین نیز می‌زنم البته به شکل غیرحرفه‌ای. خودم پیش خودم و برای دلم یک چیزهایی می‌نوازم چون موسیقی را خیلی دوست دارم خیلی دلم می‌خواست، می‌توانستم تار بزنم.» (همان: ۳۷) باتوجه به این پشتوانه و حضور و جریان موسیقی و به طور خاص حضور موسیقی ایرانی در زندگی فریدون مشیری به سادگی نمی‌توان از نفوذ و تاثیرگذاری موسیقی در زندگی و آثار ایشان گذر کرد.

برخی از مختصات و ویژگی‌های شعر و قلم فریدون مشیری. «در شعر مشیری از سال‌های ۴۸ و ۴۹ شمسی به بعد نیمه حرکتی به سوی تحول پیداست چه در لفظ و چه در محتوی و خاصه در شعرهای جدیدتر او نوعی فلسفه و تفکر اجتماعی به چشم می‌خورد که می‌تواند راه‌گشایی باشد به سوی تکامل برای شعر مشیری.» (زرین‌کوب،۱۳۵۸: ۱۱۷)

مشیری «به علت آشنایی نسبی با ادبیات کلاسیک و تئوری موسیقی موسیقی طبیعی شعر فارسی را خوب می‌شناسد و بدون تکلف و تصنع آهنگ دلنشینی به شعر می‌دهد؛ این آهنگ نتیجه وزن، قافیه و تناسب‌های لفظی است و از صنایع بدیعی لفظی که موسیقی متن را افزایش می‌دهند هم در شعر مشیری هست.» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۵۱۱)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

موسیقی و شعر از دیرباز پیوندی ناگسستنی داشته‌اند و هر یک به عنوان ابزاری برای بیان احساسات و انتقال مفاهیم عمیق انسانی عمل کرده‌اند. فریدون مشیری، شاعر معاصر ایران، از جمله شاعرانی است که در اشعار خود به‌طور گسترده از عناصر موسیقی و سازهای ایرانی

مانند تار، چنگ و طبل بهره برده است. این سازها در اشعار او نه تنها به عنوان نمادهای فرهنگی و هنری، بلکه به عنوان ابزاری برای بیان عواطف و حالات درونی او به کار رفته‌اند. با این حال، چگونگی تأثیر این آلات موسیقی بر فضای شعری مشیری و نقش نمادین آن‌ها در انتقال مفاهیم عاطفی و فلسفی نیاز به بررسی دقیق‌تری دارد. این پژوهش به دنبال کشف این مسئله است که چگونه موسیقی و سازهای آن در زندگی و آثار مشیری حضور یافته‌اند و چه نقشی در خلق فضای شاعرانه و بیان احساسات او ایفا کرده‌اند. این مقاله به دنبال پاسخ مناسبی است تا دریابد موسیقی و آلات موسیقی چگونه در زندگی و آثار فریدون مشیری حضور یافته‌اند و تأثیر نمادین آلات موسیقی مانند تار، چنگ و طبل بر فضای شعری او چگونه بوده است، همچنین پاسخ می‌دهد مشیری چگونه از موسیقی و سازهای آن برای انتقال مفاهیم عاطفی و فلسفی در اشعار خود استفاده کرده و نقش موسیقی در شکل‌گیری جهان‌بینی هنری مشیری چیست؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

بررسی نقش موسیقی در اشعار فریدون مشیری از چند جهت حائز اهمیت است:

این پژوهش به لحاظ ادبی به درک بهتر شیوه‌های بیان شاعرانه و استفاده از نمادهای موسیقیایی در شعر معاصر فارسی کمک می‌کند.

از منظر فرهنگی موسیقی بخشی از هویت فرهنگی ایران است و تحلیل بازتاب آن در اشعار مشیری گامی در جهت حفظ و شناخت این میراث فرهنگی محسوب می‌شود.

به لحاظ روان‌شناختی نیز بررسی تأثیر موسیقی بر بیان احساسات در شعر مشیری، می‌تواند به درک ارتباط عمیق بین هنر و روان انسان منجر شود.

از زاویهٔ علمی این تحقیق به غنای مطالعات بینارشته‌ای در حوزه ادبیات و موسیقی می‌افزاید و الگویی برای تحلیل آثار دیگر شاعران ارائه می‌دهد.

هدف اصلی این پژوهش، تحلیل نقش موسیقی و آلات موسیقی در زندگی و آثار فریدون مشیری است. این پژوهش به دنبال آن است تا چگونگی استفاده مشیری از موسیقی و سازهای آن را در اشعارش بررسی کند؛ نمادها و مفاهیم پنهان در پس استفاده از آلات موسیقی را کشف و تحلیل نماید؛ تأثیر موسیقی بر جهان‌بینی هنری مشیری و شیوه بیان احساسات او را تبیین کند، به درک عمیق‌تری از تعامل بین موسیقی و شعر در ادبیات معاصر فارسی دست یابد و نهایتا با ارائهٔ تحلیلی جامع، می‌کوشد تا پیوند ناگسستنی موسیقی و شعر در آثار مشیری را روشن کرده و اهمیت این تعامل را در خلق آثار ادبی ماندگار نشان دهد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ فریدون مشیری و همچنین آلات موسیقی به صورت جداگانه تحقیقاتی انجام شده است اما کار تحقیقی مستقلی که به موسیقی وآلات موسیقی در اشعار فریدون مشیری بپردازد انجام نشده است. تنها در سایت‌ها یا جراید و روزنامه‌ها مطالب پراکنده‌ای دراین‌باره آمده است که هیچ‌کدام به شکل مقاله یا کتاب نیستند. به برخی از کارهای تحقیقی که به کار ما نزدیک هستند اشاره می‌شود:

مثلا در سایت پیانوباربد به آلبوم‌های موسیقی که شاعر آن‌ها فریدون مشیری بوده پرداخته شده است یا در سایت دیگری به نام فروتیان بلوگفا، تقریبا به همین نکته پرداخته شده است. الهام آرانیان هم در روزنامهٔ خراسان شمارهٔ ۲۱۶۱ مطلبی را انتشار داده است با این عنوان: «سایهٔ فریدون مشیری بر سرِ کوچه‌های ادبیات و موسیقی» همچنین خبرگذاری تسنیم، مطلبی را یاعنوان معروف‌ترین شعر مشیری به روایت موسیقی گفتار را در تاریخ دوم فروردین ۱۴۰۰ آورده است.

به برخی مقالاتی که در مورد اشعار فریدون مشیری نگاشته شده است اشاره می‌شود:

علی گراوند و معصومه نادی (۱۳۹۲) به جلوه‌های رمانتیسم اجتماعی در شعر فریدون مشیری پرداخته‌اند. زینب باقری و اعظم نیک آبادی (۱۳۹۳) نیز به بررسی و تحلیل محتوایی شعر فریدون مشیری، پرداخته‌اند. آزاده قاسمی و همکاران (۱۳۹۴) به بررسی طرحوارهٔ حجمی واژهٔ غم در اشعار فریدون مشیری نظر داشته‌اند. برات محمدی و همکاران (۱۴۰۱)، به بررسی گفتمانِ مدارا و رویکردِ تعلیمی در شعر فریدون مشیری پرداخته‌اند.

از کوچهٔ تا پرواز تحلیل و گزیده شعر فریدون (۱۳۸۰) از محمدعلی شفایی

بررسی و تحلیل نمادهای اجتماعی در شعر فریدون مشیری (۱۳۹۶) از فاطمه کعب اصل

جایگاه انسان در شعر فریدون مشیری و نزار قبانی (۱۳۹۳) از فاطمه پاکرو و حمید صادقی

از جمله کتاب مرتبط با زندگی و شعر فریدون مشیری است.

نقد و تحلیل محتوایی اشعار فریدون مشیری از سارا تاغونکی و بررسی سبک شناختی شعر فریدون مشیری از مصطفی رحیمی کاشانی نیز پایان‌نامه‌های مرتبط با موضوع هستند.

۲. حضور موسیقی و آلات آن در زندگی و آثار فریدون مشیری

۲-۱. فریدون مشیری

فریدون مشیری (۱۳۰۵-۱۳۷۹) از شاعران معاصر ایران و متولد تهران است. او از نوجوانی شعر سرود و اولین مجموعه اشعارش، *تشنهٔ طوفان* در ۲۸ سالگی منتشر شد. مشیری در کنار

شاعری ۳۳ سال در وزارت پست و تلگراف خدمت کرد و همزمان با مطبوعات همکاری داشت. از معروف‌ترین اشعار او *کوچه* است که از عاشقانه‌ترین شعرهای نو فارسی محسوب می‌شود. او به موسیقی ایرانی علاقه‌مند بود و در برنامه‌های رادیویی مانند *گل‌های تازه* مشارکت داشت. مشیری در ۷۴ سالگی درگذشت و در بهشت زهرا دفن شد. سبک شعرش ساده، روان و پراحساس بود. عبدالحسین زرین‌کوب از او به عنوان شاعری با «زبانی گرم و دلنواز» یاد کرده است.

۲-۲. موسیقی و آلات موسیقی

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) «به نظر عطار آن کسی که موسیقی و راز خلقت را می‌شناسد سر تعظیم در برابر آن فرود می‌آورد.» (وظیفه‌دان ملاشاهی،۱۴۰۲: ۲۶۶) 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. (مسلمی،۱۴۰۴: ۲۸۲) از دیرباز، اهمیت موسیقی و علاقه به آن در میان انسان‌ها و جوامع مختلف وجود داشته است. موسیقی، صدای مشترک انسان‌هاست. با این وجود می‌دانیم که «دانش ما از موسیقی جهان باستان چندان گسترده نیست.» (احمدی، ۱۳۸۹: ۳۸۶) از جنبه‌های اجتماعی، موسیقی، افراد را گرد هم می‌آورد و حس همبستگی و اشتراک را تقویت می‌کند. در زندگی روزمره، موسیقی همراهی‌کننده‌ای است که می‌تواند لحظات خسته‌کننده را به تجربه‌هایی لذت‌بخش تبدیل کند.

آلات موسیقی در ادبیات به عنوان نمادهایی از فرهنگ، احساس و هنر نقش مهمی ایفا می‌کنند. این سازها، مانند تار، سه‌تار، دف و نی، در شعر و نثر برای انتقال عواطف، خلق فضای موسیقایی و بیان حالات درونی به کار می‌روند و «نواختن موسیقی نیز آداب و اصول خاص خود را داشت» (سهاک،۱۴۰۳: ۲۳۰) در شعر فارسی، توصیف سازها و صدای آن‌ها عمق احساسی اثر را افزایش می‌دهد و مخاطب را به دنیای شاعر نزدیک‌تر می‌کند. آلات موسیقی، پلی میان ادبیات و هنر موسیقی هستند.

۲-۲-۱. تار

تار «ساز، چون چنگ و طنبور و قانون و امثال آن» (آنندراج) محمد معین در حاشیهٔ برهان قاطع از اوستا: تثره (قیاس شود با هندی باستان: تانتره ۲ = رشته طناب). مؤلف فرهنگ نظام: اگر تار فلزی روی ظرف مجوفی کشیده شود و با مضرابی به آن تارها بزنند صدای ساز می‌دهد. یکی از اقسام ساز ایران را برای این تار می‌گویند که روی آن تارهای فلزی کشیده شده است، این لفظ در سنسکریت «تره» است: رود؛ ... تاری که بر روی سازها کشند.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۱۷۶)

«تار از سازهای زهی مضرابی (زخمه‌ای) مقید است که در ساخت آن از چوب، پوست، استخوان، زه (رودهٔ تابیدهٔ چهارپایان) و فلز استفاده می‌شود و طول کلی آن حدود ۹۵ سانتی متر است.» (ارفع و درویشی، ۳:۱۳۹۹) «از این ساز نه تنها در موسیقی کلاسیک ایران که در موسیقی کلاسیک کشور آذربایجان نیز استفاده می‌شود، با این تفاوت که پشت کاسه تار آذری کمی صاف‌تر از تار موسیقی کلاسیک ایران است.» (کولیوند، ۵۴:۱۳۹۹) تار با مضرابی کوچک از جنس برنج به طول تقریبی سه سانتی‌متر نواخته می‌شود.» (ابراهیم تبار و همکاران،۱۳۹۲: ۵)

تار در اشعار فریدون مشیری:

آن شـــوق و اضـــطراب کـــه شـــاعـــر را چـنـــگـــی بـــه تـــار جـان بـنـوازد نیـست
(مشیری،۱۳۸۳: ۲۰)

در این بیت، چنگ و تار به‌عنوان نمادهایی از موسیقی و احساسات عمیق انسانی به‌کار رفته‌اند. چنگ نماد هنر و موسیقی است که می‌تواند احساسات را به شکلی زیبا و موزون بیان کند، در حالی که تار جان نماد رشته‌های روح و روان انسان است. این ترکیب نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق بین موسیقی و روان آدمی است.

شاعر از دو احساس متضاد «شوق و اضطراب» سخن می‌گوید. شوق نمایان‌گر اشتیاق و میل شدید به بیان احساسات است، در حالی که اضطراب نشان‌دهندهٔ نگرانی و تنش درونی است. این دوگانگی احساسی، حالات پیچیدهٔ روانی شاعر را در مواجهه با خلاقیت و بیان هنری نشان می‌دهد.

شاعر با استفاده از عبارت «نیست»، به نفی یک حالت یا امکان اشاره می‌کند. این نفی می‌تواند نشان‌دهندهٔ این باشد که شاعر احساس می‌کند آن شوق و اضطراب لازم برای نواختن چنگ بر تار جان وجود ندارد. این می‌تواند نشان‌دهندهٔ نوعی ناتوانی یا موانع درونی در بیان احساسات باشد.

شوق و اضطراب دو حالت روانی متضاد اما مرتبط هستند. شوق نشان‌دهندهٔ اشتیاق و انرژی مثبت برای خلق هنر است، در حالی که اضطراب نمایان‌گر ترس و نگرانی از ناتوانی در بیان کامل احساسات است. این دوگانگی احساسی می‌تواند نشان‌دهندهٔ تنش درونی شاعر در فرآیند خلاقیت باشد.

در این بیت، موسیقی (چنگ) به‌عنوان ابزاری برای بیان احساسات عمیق روانی (تار جان) به‌کار رفته است. از منظر روان‌شناسی، موسیقی می‌تواند به‌عنوان یک رسانه‌ی قدرتمند برای بیان احساسات ناخودآگاه و عواطف پنهان عمل کند. شاعر با استفاده از این نمادها، تلاش می‌کند تا احساسات درونی خود را از طریق هنر و موسیقی بیان کند.

عبارت «نیست» در پایان بیت می‌تواند نشان‌دهندهٔ نوعی ناتوانی یا مانع درونی باشد. این ناتوانی می‌تواند ناشی از اضطراب، ترس از قضاوت یا حتی احساس ناکافی بودن در بیان کامل احساسات باشد. این موضوع از منظر روانشناسی می‌تواند به مسائلی مانند کمال‌گرایی یا ترس از شکست در خلاقیت مرتبط باشد.

«تار جان» به‌عنوان نمادی از رشته‌های روح و روان انسان، نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق بین موسیقی و روان است. نواختن چنگ بر تار جان می‌تواند به معنای برانگیختن احساسات عمیق و درونی باشد که ممکن است در حالت عادی پنهان باشند. این موضوع از منظر روان‌شناسی می‌تواند به فرآیند خودشناسی و بیان ناخودآگاه مرتبط باشد. بنابراین این بیت از فریدون مشیری به‌طور زیبایی از نمادهای موسیقیایی مانند چنگ و تار برای بیان احساسات عمیق انسانی استفاده کرده است. از منظر ادبیاتی، زبان استعاری و نمادین شاعر، قدرت موسیقی در برانگیختن عواطف را نشان می‌دهد. از منظر روان‌شناسی، این بیت به حالات پیچیدهٔ روانی مانند شوق، اضطراب و ناتوانی در بیان احساسات اشاره دارد. موسیقی در این بیت به‌عنوان ابزاری برای بیان احساسات عمیق و درونی شاعر عمل می‌کند و ارتباط عمیق بین هنر و روان انسان را نشان می‌دهد.

گیرم هزار نغمه سرایم ز چنگ دل گیرم هزار پرده بر آرم ز تار جان

(همان: ۲۶۴)

تار نیز نمادی از موسیقی است، اما در اینجا به‌صورت «تار جان» به کار رفته است که نشان‌دهندهٔ ارتباط موسیقی با روح و روان انسان است. تار جان نماد رشته‌های روح است که با نواختن آن، احساسات عمیق برانگیخته می‌شوند.

شاعر از تکرار واژۀ «گیرم» استفاده کرده که نشان‌دهندۀ فرضی بودن یا شرطی بودن این حالت‌هاست. این تکرار تأکیدی بر این است که حتی اگر شاعر بتواند هزاران نغمه بسراید یا هزاران پرده برآورد، باز هم ممکن است احساس کند که این بیان کافی نیست.

از منظر روان‌شناسی، این بیت به فرآیند خلاقیت و بیان احساسات اشاره دارد. شاعر با بیان «هزار نغمه سرایم» و «هزار پرده بر آرم»، به تلاش خود برای بیان احساسات عمیق و درونی از طریق هنر و موسیقی اشاره می‌کند. این فرآیند می‌تواند همراه با شوق و اضطراب باشد، زیرا بیان احساسات عمیق همواره با تنش و نگرانی همراه است.

با وجود اینکه شاعر از توانایی خود در خلق هزاران نغمه و پرده سخن می‌گوید، استفاده از واژۀ «گیرم» نشان‌دهندۀ نوعی ناتوانی یا مانع درونی است. این ناتوانی می‌تواند ناشی از اضطراب، ترس از قضاوت یا حتی احساس ناکافی بودن در بیان کامل احساسات باشد. این موضوع از منظر روان‌شناسی می‌تواند به مسائلی مانند کمال‌گرایی یا ترس از شکست در خلاقیت مرتبط باشد.

شاعر در این بیت به دو احساس متضاد شوق و اضطراب اشاره می‌کند. شوق نمایان‌گر اشتیاق و میل شدید به بیان احساسات است در حالی که اضطراب نشان‌دهندۀ نگرانی و تنش درونی است. این دوگانگی احساسی می‌تواند نشان‌دهندۀ حالات روانی پیچیده‌ای باشد که شاعر در مواجهه با خلاقیت و بیان هنری تجربه می‌کند.

در واقع این بیت از فریدون مشیری به‌طور زیبایی از نمادهای موسیقیایی مانند چنگ و تار برای بیان احساسات عمیق انسانی استفاده کرده است. از منظر ادبیاتی، زبان استعاری و نمادین شاعر، قدرت موسیقی در برانگیختن عواطف را نشان می‌دهد. از منظر روان‌شناسی این بیت به حالات پیچیدۀ روانی مانند شوق، اضطراب و ناتوانی در بیان احساسات اشاره دارد. موسیقی در این بیت به‌عنوان ابزاری برای بیان احساسات عمیق و درونی شاعر عمل می‌کند و ارتباط عمیق بین هنر و روان انسان را نشان می‌دهد.

۲-۲-۲. چنگ

چنگ «یکی از سازهای بسیار قدیمی است که دو هزار سال پیش از میلاد در آشور و بابل رایج بوده اسـت. انـواع ابتدایی آن مثلثی شکل و با تخته و به طول نزدیک به یک گز، دارای میله چوبی بوده که به طور عمودی بر یک سـر این تخته نصب می‌شده است.» (حدادی، ۳۷۶: ۱۱۰) «چنگ: آلتی موسیقی از ذوات الاوتار که ستبر انواع ابتدائی آن شکل مثلث داشت و شامل یک تخته به طول تقریباً یک گز و یک میله چوبی بود که به‌طور عمودی بر یک

انتهای شت این تخته نصب می‌شد و انتهای دیگر این موار میله چوبی شکل دست انسان را داشت و به‌تدریج تکمیل گردید.» (معین، ۱۳۸۶: ۵۷۱) «در صورت ابتدایی، چنگ از کمان شکارچیان الهام گرفته شد و بعد تارها یا رشته‌های ابریشم (زه) کاسهٔ طنینی، سیم‌گیر منحنی و جزئیات دیگر بدان افزوده‌اند. کمتر سازی است که مانند چنگ بر روی زبان شاعران فارسی زبان رایج بوده است» (ستایشگر، ۱۳۸۱: ۳۳۷-۳۳۶)

مـرا عـشـق او چـنـگ انـدوه سـاخـت کـه جـز غـم در ایـن چـنـگ آهـنـگ نیـست

(مشیری،۱۳۸۳: ۲۲۵)

در این بیت، چنگ به عنوان نماد غم و اندوه به کار رفته است. شاعر بیان می‌کند که عشق، چنگ را به ابزاری برای بیان اندوه تبدیل کرده است و هیچ نوایی جز غم از آن برنمی‌خیزد. این استفاده از چنگ نشان‌دهندهٔ تأثیر عمیق عشق بر روح شاعر است که او را به سمت غم و اندوه سوق داده است.

این بیت از فریدون مشیری از منظر روان‌شناسی و ادبیاتی تحلیل می‌شود. چنگ در اینجا نماد غم و اندوه است و نشان‌دهندهٔ تأثیر عمیق عشق بر روح شاعر است. از منظر روان‌شناسی، عشق به عنوان یک نیروی قدرتمند، شاعر را به سمت احساسات غم‌انگیز سوق داده است. این غم می‌تواند ناشی از فراق، ناکامی یا درد عشق باشد. از منظر ادبیاتی، چنگ به عنوان ابزاری برای بیان احساسات عمیق به کار رفته است و نشان‌دهندهٔ این است که موسیقی و هنر می‌توانند احساسات درونی را به شکلی زیبا و موزون بیان کنند. این بیت به خوبی ارتباط بین عشق، غم و هنر را نشان می‌دهد.

بـه لـب جـز سـرود امـیـدم نـبـود مـرا بـانـگ ایـن چـنـگ خـامـوش کـرد

(همان: ۲۲۵)

در این بیت، چنگ به عنوان نمادی از ناامیدی و سکوت به کار رفته است. شاعر می‌گوید که تنها سرود امید بر لب داشت، اما صدای چنگ (که احتمالا نماد غم یا واقعیت تلخ است) او را خاموش کرده است. این بیت نشان‌دهندهٔ تقابل بین امید و ناامیدی است که چنگ در اینجا نقش ناامیدی را ایفا در این بیت، فریدون مشیری از چنگ به‌عنوان نماد ناامیدی و سکوت استفاده کرده است. از منظر روان‌شناسی، شاعر میان امید و ناامیدی در تقابل است؛ سرود امید نمایان‌گر آرزوها و خواسته‌های اوست، اما صدای چنگ (نماد غم یا واقعیت تلخ) او را به سکوت وادار می‌کند. این تقابل نشان‌دهندهٔ کشمکش درونی بین امیدواری و تسلیم در برابر ناامیدی است. از منظر ادبیاتی، چنگ به‌عنوان ابزاری نمادین، احساسات عمیق شاعر

را بیان می‌کند و سکوت ناشی از آن، نشان‌دهندهٔ تسلط غم بر امید است. این بیت به زیبایی تضاد بین امید و ناامیدی را در قالب نمادهای موسیقیایی به تصویر می‌کشد.

ای چنگ غم که از تو به جز نالـه بر نخاسـت راهـی بـزن کـه نـالـه از ایـن بیـشـتر کـنـی

(همان: ۲۴۲)

در این بیت، چنگ به عنوان نماد غم و ناله به کار رفته است. شاعر از چنگ می‌خواهد که راهی برای بیان ناله‌های بیشتر بیابد، گویی که غم او آنقدر عمیق است که حتی ناله‌های چنگ نیز کافی نیستند. این بیت نشان‌دهندهٔ اوج اندوه و ناتوانی در بیان کامل آن است.

در این بیت، فریدون مشیری از چنگ به‌عنوان نماد غم و ناله استفاده کرده است. از منظر روان‌شناسی، شاعر در اوج اندوه قرار دارد و احساس می‌کند ناله‌های چنگ نیز قادر به بیان کامل غم او نیستند. این نشان‌دهندهٔ عمق رنج و ناتوانی در ابراز کامل احساسات است. از منظر ادبیاتی، چنگ به‌عنوان ابزاری نمادین، غم شاعر را به تصویر می‌کشد و درخواست شاعر برای «ناله‌های بیشتر» بیان‌گر شدت و فراوانی اندوه اوست. این بیت به زیبایی تقابل بین غم درونی و محدودیت‌های بیان هنری را نشان می‌دهد و تأکید می‌کند که گاهی احساسات آنقدر عمیق هستند که حتی هنر نیز قادر به بیان کامل آن‌ها نیست.

مـبـاد آن دم کـه چـنـگ نـغـمـه سـازت ز دردی بـر نـیـانـگـیـزد نـوایـی

(همان: ۲۵۳)

در این بیت، چنگ به عنوان نماد موسیقی و نغمه‌سرایی به کار رفته است. شاعر آرزو می‌کند که چنگ (نماد هنر و موسیقی) هیچ‌گاه از بیان دردها بازنماند. این بیت نشان‌دهندهٔ اهمیت هنر و موسیقی در بیان رنج‌ها و دردهای انسان است.

در این بیت، فریدون مشیری از چنگ به‌عنوان نماد موسیقی و بیان احساسات استفاده کرده است. از منظر روان‌شناسی، شاعر نگران لحظه‌ای است که چنگ (نماد هنر و بیان) دیگر قادر به نواختن نغمه‌های درد و رنج نباشد. این ترس نشان‌دهندهٔ وابستگی شاعر به هنر برای ابراز دردهای درونی است و فقدان این ابزار بیان، می‌تواند به معنای انزوای عاطفی باشد. از منظر ادبیاتی، چنگ به‌عنوان نمادی از خلاقیت و بیان هنری، نقش مهمی در انتقال احساسات شاعر دارد. این بیت به زیبایی اهمیت هنر در بیان دردها و ترس از خاموشی آن را نشان می‌دهد، گویی که بدون هنر، دردها بی‌صدا و ناگفته باقی می‌مانند.

گـیـرم هـزار نـغـمـه سـرایـم ز چـنـگ دل گـیـرم هـزار پـرده بر آرم ز تـار جـان

(همان: ۲۶۴)

در این بیت، چنگ به عنوان نماد موسیقی درون و احساسات عمیق انسانی به کار رفته است. شاعر بیان می‌کند که حتی اگر هزاران نغمه از چنگ دلش بسراید و هزاران پرده از تار جانش بنوازد، باز هم نمی‌تواند تمام احساساتش را بیان کند. این بیت نشان‌دهندهٔ عظمت احساسات و ناتوانی هنر در بیان کامل آن‌هاست.

در این بیت، فریدون مشیری از چنگ دل و تار جان به‌عنوان نمادهای موسیقی درون و احساسات عمیق استفاده کرده است. از منظر روان‌شناسی، شاعر به محدودیت‌های بیان احساسات از طریق هنر اشاره می‌کند؛ حتی با هزاران نغمه و پرده، بیان کامل عواطف ممکن نیست. این نشان‌دهندهٔ عمق و پیچیدگی احساسات انسانی است که گاهی فراتر از توان هنر قرار می‌گیرد. از منظر ادبیاتی، چنگ و تار به‌عنوان نمادهای موسیقی، ابزارهایی برای بیان دردها و شادی‌های درونی هستند، اما شاعر تأکید می‌کند که هنر نیز قادر به انتقال کامل این احساسات نیست. این بیت به زیبایی عظمت احساسات و محدودیت‌های بیان هنری را به تصویر می‌کشد.

با زمـزمه بـاران در پـیـش تـو مـی‌گـویـم چـون چـنـگ هـزار آوا پر شـور و نـوا دریـا

(همان: ۴۱۷)

در این بیت، چنگ به عنوان نماد موسیقی پر شور و احساسات سرشار به کار رفته است. شاعر با زمزمهٔ باران، احساسات خود را مانند چنگی می‌سراید که هزاران آوا و نوا دارد. این بیت نشان‌دهندهٔ هماهنگی بین طبیعت (باران) و موسیقی (چنگ) در بیان احساسات است.

این بیت از فریدون مشیری، با استفاده از نمادها و تصاویر شاعرانه به بیان احساسات عمیق و سرشار از عاطفه می‌پردازد. زمزمهٔ باران به عنوان یک عنصر طبیعی، نماد آرامش و هماهنگی با احساسات درونی شاعر است. باران با صدای ملایم و مداومش، فضایی را ایجاد می‌کند که در آن شاعر می‌تواند احساسات خود را آزادانه بیان کند.

چنگ، به عنوان نماد موسیقی و هنر، نشان‌دهندهٔ قدرت بیان احساسات از طریق آواها و نواهاست. چنگ هزار آوا و نوا دارد که این نشان‌دهندهٔ تنوع و عمق احساسات شاعر است. این تصویر نشان می‌دهد که احساسات شاعر مانند دریایی پر از موج‌های مختلف است که هر کدام نمایانگر حالتی خاص از عاطفه و هیجان هستند.

از دیدگاه روان‌شناسی، این بیت می‌تواند بیانگر نیاز شاعر به بیان احساسات خود در قالب هنر و موسیقی باشد. موسیقی و طبیعت هر دو به عنوان ابزارهایی برای تخلیهٔ احساسات و رسیدن به آرامش درونی عمل می‌کنند.

شاعر با استفاده از این نمادها، نشان می‌دهد که چگونه هنر و طبیعت می‌توانند به عنوان پلی بین دنیای درونی و بیرونی عمل کنند و به فرد کمک کنند تا احساسات خود را به شیوه‌ای زیبا و هماهنگ بیان کند.

در کل، این بیت نشان‌دهندهٔ هماهنگی بین طبیعت و هنر در بیان احساسات است و از دیدگاه روانشناسی، بیانگر نیاز انسان به بیان و تخلیه‌ی احساسات از طریق ابزارهای هنری و طبیعی است.

نغمه پردازان باران می‌زنند گرم و شیرین هر زمان چنگی به سیم

(همان: ۷۵۲)

در این بیت، چنگ به عنوان نماد موسیقی و نغمه‌سرایی به کار رفته است. شاعر باران را به نغمه‌پردازانی تشبیه می‌کند که با چنگ خود موسیقی گرم و شیرین می‌نوازند. این بیت نشان‌دهندهٔ زیبایی و هماهنگی طبیعت با موسیقی است. این بیت از فریدون مشیری با استفاده از تشبیه باران به نغمه‌پردازان، زیبایی و هماهنگی طبیعت را با موسیقی به تصویر می‌کشد. باران، به عنوان یک پدیده‌ی طبیعی، به نوازندگانی تشبیه شده‌اند که با چنگ‌های خود موسیقی گرم و شیرین می‌نوازند. این تشبیه نشان‌دهندهٔ این است که طبیعت خود یک منبع بی‌پایان از موسیقی و هنر است که می‌تواند احساسات عمیق و لطیف را در انسان برانگیزد. از دیدگاه روان‌شناسی این بیت می‌تواند بیانگر نیاز انسان به هماهنگی با طبیعت و یافتن آرامش در آن باشد. موسیقی باران با گرمی و شیرینی‌اش، می‌تواند به عنوان یک عامل تسکین‌دهنده و آرام‌بخش عمل کند. این تصویر نشان می‌دهد که چگونه طبیعت می‌تواند به عنوان یک منبع الهام و آرامش برای انسان عمل کند و به او کمک کند تا احساسات خود را در قالب هنر و موسیقی بیان کند. در کل این بیت نشان‌دهندهٔ زیبایی و هماهنگی طبیعت با موسیقی است و از دیدگاه روان‌شناسی، بیانگر نیاز انسان به هماهنگی با طبیعت و یافتن آرامش در آن است.

۲-۲-۳. طبل

آوای طبل، «نوعی اعلام خبر مراسم عروسی و شادی، جنگ و عزا، ایستادن و حرکت کاروان‌ها و اعلام تجمع مردم محسوب می‌شده است. در فرهنگ‌ها و دیوان‌های شاعران از طبل به «دهل»، «تَبیره»، «نَقّاره»، «کوس»، «کناره»، نوعی نقارهٔ خُرد تعبیر گردیده است. طبل، امروز از آلات کوبه‌ای است که بر دو طرف آن، پوستی کشیده شده است، متصل بر چنبر چوبی و با دو ترک و یا کوبه که بر آن می‌کوبند. پوست طبل یا دهل به وسیلهٔ تسمه‌هایی که

در اطرافش محکم کرده‌اند، کشیده شده و یا جمع (سفت و شل) می‌شود و از این طریق در اصوات بم و بمتر و زیر، تاثیری به وجود می‌آید.» (گولپینارلی، : ۵۸۳)

سدیفی در کتابش از پنج نوع طبل نام می‌برد (رک: سدیفی، ۱۳۹۰: ۹)

و در فرهنگ ضرب المثل‌های فارسی حسن ذوالفقاری پانزده مورد ضرب‌المثل دربارهٔ طبل آمده است. (رک: ذوالفقاری، ۱۳۸۹: ۱۲۹۹-۱۲۹۸) سازی است کوبه‌ای و رزمی که در ایران و خاورمیانه متداول است دارای چنبر چوبی بزرگ که بر دو دهانهٔ آن پوست کشیده می‌شود و با تسمه‌هائی که در اطراف دارد می‌شود، پوست را کمی محکم‌تر و یا شل‌تر نمود و باین طریق در زیر و بمی صدا تغییراتی داد بوسیله دوچوب مساوی و باریک به صدا در می‌آید.» (اطرائی، ۱۳۶۰: ۷۹)

دلم در سینه طبل مرگ می‌کوفت تنم از سوز تب چون کوره می‌سوخت

(مشیری، ۱۳۸۳: ۳۴۰)

مشیری تنها یک مرتبه از واژهٔ طبل استفاده کرده آن هم به شکل ترکیب طبل مرگ. یعنی مرگ را به طبلی شبیه کرده است که زمانش که فرا رسید در آن می‌کوبند. طبیعتا این استفاده از کلمه طبل، کاملا بار معنایی غمگینی دارد.

طبل مرگ: طبل در این بیت نمادی از موسیقی و ریتم است، اما با اضافه شدن واژهٔ «مرگ»، این نماد به مفهومی تاریک و غم‌انگیز تبدیل می‌شود. طبل مرگ می‌تواند نمادی از پایان زندگی یا احساس ناامیدی باشد. این ترکیب نشان‌دهندهٔ این است که موسیقی می‌تواند حتی در تاریک‌ترین لحظات زندگی نیز حضور داشته باشد.

شاعر از زبان استعاری استفاده کرده است: «طبل مرگ» و «کوره‌ی سوز تب». این استعاره‌ها نشان‌دهندهٔ حالات درونی شاعر هستند. طبل مرگ نماد احساس ناامیدی و پایان است، در حالی که کورهٔ سوز تب نماد درد و رنج جسمی و روحی است.

در این بیت، شاعر از دو تصویر متضاد استفاده کرده است: «طبل مرگ» و «کورهٔ سوز تب». طبل مرگ نماد پایان و مرگ است، در حالی که کورهٔ سوز تب نماد زندگی و درد است. این تضاد نشان‌دهندهٔ دوگانگی احساسی شاعر است که بین مرگ و زندگی، ناامیدی و درد در نوسان است.

شاعر با استفاده از تصاویر قوی مانند «طبل مرگ» و «کورهٔ سوز تب»، حالات درونی خود را به‌صورت ملموس و قابل درک بیان کرده است. این تصاویر به خواننده کمک می‌کنند تا احساسات شاعر را به‌طور عمیق‌تری درک کنند.

از منظر روان‌شناسی، «طبل مرگ» می‌تواند نمادی از احساس ناامیدی و پایان باشد. این احساس می‌تواند ناشی از افسردگی، ناامیدی شدید، یا حتی تجربهٔ یک فقدان بزرگ باشد. شاعر با بیان این احساس، حالات درونی خود را که با مرگ و ناامیدی همراه است، نشان می‌دهد.

عبارت «تنم از سوز تب چون کوره می‌سوخت» نشان‌دهندهٔ درد و رنج جسمی و روحی است. تب نماد بیماری و رنج است، در حالی که کوره نماد گرمای شدید و سوزان است. این ترکیب نشان‌دهندهٔ این است که شاعر در حال تجربهٔ درد و رنج شدید است، چه از نظر جسمی و چه از نظر روحی.

شاعر در این بیت به دوگانگی احساسی اشاره می‌کند: از یک طرف احساس ناامیدی و مرگ (طبل مرگ) و از طرف دیگر درد و رنج شدید (کورهٔ سوز تب). این دوگانگی احساسی می‌تواند نشان‌دهندهٔ حالات روانی پیچیده‌ای باشد که شاعر در حال تجربهٔ آن است.

در این بیت، موسیقی (طبل) به‌عنوان ابزاری برای بیان احساسات عمیق و تاریک شاعر به کار رفته است. طبل مرگ نمادی از احساس ناامیدی و پایان است که شاعر از طریق موسیقی آن را بیان می‌کند. این موضوع نشان‌دهندهٔ قدرت موسیقی در بیان احساسات عمیق و تاریک انسانی است.

این بیت از فریدون مشیری به‌طور زیبایی از نمادهای موسیقیایی مانند طبل برای بیان احساسات عمیق و تاریک انسانی استفاده کرده است. از منظر ادبیاتی، زبان استعاری و نمادین شاعر، قدرت موسیقی در برانگیختن عواطف را نشان می‌دهد. از منظر روان‌شناسی، این بیت به حالات پیچیدهٔ روانی مانند ناامیدی، مرگ و درد و رنج اشاره دارد. موسیقی در این بیت به‌عنوان ابزاری برای بیان احساسات عمیق و تاریک شاعر عمل می‌کند و ارتباط عمیق بین هنر و روان انسان را نشان می‌دهد.

۳. نتیجه گیری

مقالهٔ حاضر به بررسی نقش موسیقی و آلات موسیقی در زندگی و آثار فریدون مشیری، شاعر نام‌آور معاصر ایران پرداخته است. موسیقی به عنوان یکی از عناصر اصلی در شعر مشیری نه تنها به عنوان منبع الهام، بلکه به عنوان بخشی جدایی‌ناپذیر از جهان‌بینی هنری او حضور دارد. این پژوهش نشان می‌دهد که مشیری با استفاده از نمادهای موسیقیایی مانند تار، چنگ و طبل، توانسته است احساسات عمیق انسانی را به زیبایی بیان کند و فضایی موسیقایی در اشعار خود خلق نماید.

مشیری در اشعار خود از آلات موسیقی به عنوان ابزاری برای انتقال مفاهیم عاطفی و فلسفی استفاده کرده است. برای مثال، تار در اشعار او گاه نماد عشق و شور است و گاه نشانه‌ای از غم و تنهایی. چنگ نیز به عنوان نماد غم و اندوه به کار رفته است و نشان‌دهندهٔ تأثیر عمیق عشق بر روح شاعر است. طبل، به ویژه در ترکیب «طبل مرگ»، نمادی از پایان و ناامیدی است که حالات درونی شاعر را به تصویر می‌کشد.

از منظر ادبیاتی مشیری با استفاده از زبان استعاری و نمادین، قدرت موسیقی در برانگیختن عواطف را نشان می‌دهد. او از موسیقی به عنوان ابزاری برای بیان احساسات عمیق و درونی استفاده کرده است و ارتباط عمیق بین هنر و روان انسان را به تصویر کشیده است. از منظر روان‌شناسی، اشعار مشیری به حالات پیچیده‌ی روانی مانند شوق، اضطراب، ناامیدی و درد اشاره دارد. موسیقی در این اشعار به عنوان ابزاری برای بیان احساسات عمیق و تاریک عمل می‌کند و نشان‌دهندهٔ قدرت هنر در انتقال احساسات انسانی است.

به طور کلی، این پژوهش نشان می‌دهد که موسیقی و آلات موسیقی در اشعار فریدون مشیری نه تنها به عنوان ابزارهای صوتی، بلکه به عنوان نمادهایی از زندگی، عشق و رنج انسان معنا می‌یابند. مشیری با تسلط بر ظرافت‌های موسیقی ایرانی، از سازهای مختلف به عنوان عناصری زنده و پویا در شعر خود استفاده کرده است. این سازها در اشعار او گاه به عنوان نماد عشق و شور، گاه به عنوان نشانه‌ای از غم و تنهایی و گاه به عنوان واسطه‌ای برای بیان حالات درونی شاعر به کار رفته‌اند.

در نهایت می‌توان گفت که موسیقی در اشعار فریدون مشیری نه تنها به عنوان یک عنصر زیبایی‌شناختی، بلکه به عنوان ابزاری قدرتمند برای بیان احساسات عمیق و انتقال مفاهیم فلسفی و عاطفی عمل می‌کند. این پژوهش به درک بهتری از نحوهٔ تعامل مشیری با موسیقی و چگونگی بازتاب این تعامل در شعرهایش دست یافته است و نشان می‌دهد که موسیقی و شعر در آثار مشیری پیوندی ناگسستنی دارند.

کتاب‌شناسی

ابراهیم‌تبار، ابراهیم، احمد غنی‌پور ملکشاه، سپیده ضیغم (۱۳۹۹)، «بازتاب اصطلاحات و سازهای موسیقی در غزلیات شمس»، ***همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی***، صص ۱۶-۱

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

آملی، شمس‌الدین محمد بن محمود (۱۳۳۷)، ***نفایس الفنون***، تهران: اسلامیه.

اطرائی، ارفع (۱۳۶۰)، ***فرهنگ موسیقی ایرانی***، تهران: چنگ.

اطرایی، ارفع و محمدرضا درویشی (۱۳۹۹)، ***سازشناسی ایرانی***، تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران.

احمدی، بابک (۱۳۸۹)، ***موسیقی‌شناسی*** (فرهنگ تحلیلی مفاهیم)، تهران: مرکز.

جعفری‌نژاد، کیوان و سروین حزین (۱۴۰۳)، ***مبانی موسیقی***، تهران: کارنامه کتاب.

حدادی، نصرت‌الله (۱۳۷۶)، ***فرهنگ‌نامه موسیقی ایران***، تهران، توتیا.

خیام، مسعود (۱۳۷۵)، ***زار بر سر سبزه یا خیام و ترانه‌ها*** (زندگی و اشعار حکیم عمر خیام نیشابوری)، تهران: آرش.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷)، ***لغت‌نامه***، جلد چهارم، تهران: موسسهٔ لغت‌نامه دهخدا و نشر روزنه.

زرین‌کوب، حمید (۱۳۵۸)، ***چشم شعر نو فارسی***، تهران: توس و دانشگاه تهران.

سدیفی، محمدمهدی (۱۳۹۰)، ***شناخت و کاربرد موسیقی در رادیو***، تهران: طرح آینده.

سهاک، شادمحمد (۱۴۰۳)، «فرهنگ مردمی در شاهنامهٔ فردوسی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۳، شمارهٔ ۵، صص ۲۵۱-۲۲۱

عبداله زاده، نصرالدین و همکاران (۱۴۰۳)، «ردپای موسیقی غزلیات بیدل دهلوی در غزلیات سلیمان بابانی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، سال ۳، شمارهٔ ۶، صص ۲۱۲-۱۸۷

عبدالمؤمن بن صفی‌الدین (۱۳۴۶)، ***رسالهٔ موسیقی بهجت‌الروح***، تهران: فرهنگ ایران.

معین، محمد (۱۳۸۶)، فرهنگ معین، گردآورنده عزیزالله علیزاده، تهران، اَدِنا.

محمدی آملی (۱۳۸۲)، ***ترانهٔ آبی زندگی*** (بررسی زندگی اجتماعی و ادبی فریدون مشیری)، تهران: نگاه.

منصوری، پرویز (۱۳۴۸)، «کاوشی در قلمرو موسیقی ایرانی»، ***نشریهٔ موسیقی***، شمارهٔ ۱۲۳، صص ۱۷-۱

مسلمی، نادر (۱۴۰۴)، «نقدی بر تعاریف شعر محمدرضا شفیعی کدکنی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۷، صص ۲۹۲-۲۶۷

مشیری، فریدون (۱۳۸۰)، ***بازتاب نفس صبحدم: کلیات اشعار***، تهران: چشمه.

نفری، بهرام (۱۳۷۷)، ***اطلاعات جامع موسیقی***، تهران: مارلیک.

گولپینارلی، عبدالباقی (۱۳۸۶)، ***مولویه پس از مولانا***، ترجمهٔ توفیق سبحانی، تهران: علم.

مری بویس و هنری جورج فارمر (۱۳۶۸)، ***خنیاگری و موسیقی ایران***، ترجمهٔ بهزاد باشی، تهران: آگاه.

ممقانیه، رویین (۱۴۰۲)، «مروری بر تاریخچهٔ چند صدایی در ایران»، ***مجلهٔ اندیشه***، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۷، صص۲۸-۴۲

وظیفه‌دان ملاشاهی، فاطمه (۱۴۰۲)، « فلسفه و اصطلاحات فلسفی در مصیبت‌نامه و منطق‌الطیر عطار»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ۲ ، شمارهٔ ۴، صص ۲۶۹-۲۵۵

Music and musical instruments in the life and works of Fereydoun Moshiri from a literary and psychological perspective

Mahmoud Foroutan Mehradrani

۱. PhD in Persian Language and Literature, Lecturer at Shahid Bahonar Campus, Farhangian University, Isfahan, Iran. Email: foroutanmahmood@gmail.com

Article Info (۲۱۷-۲۳۵)

Article type:
Research Article

Article history:
Received: ۰۲/۱۱/۲۰۲۴

Accepted: ۲۷/۰۵/۲۰۲۵

Keywords:
Musical instruments
Iranian music
Contemporary poetry
Freydoun Moshiri

ABSTRACT

This article examines the role of music and musical instruments in the life and works of Fereydoun Moshiri, a contemporary Iranian poet. Music and poetry have always had an inextricable link throughout history, and Moshiri, as a poet whose poems are full of emotion and simplicity, has used music as a source of inspiration and an inseparable part of his artistic worldview. By analyzing Moshiri's poems, this research examines the impact of musical instruments on his poetic space and the symbolic reflection of these instruments in his poems. Musical instruments such as the tar, harp, and drum are used in Moshiri's poems not only as symbols of Iranian culture and art, but also as a tool for conveying deep emotional and philosophical feelings. This article shows how Moshiri creates a poetic atmosphere and beautifully expresses human emotions using music and its instruments. Also, this research seeks to answer the question of how musical instruments serve to express deep concepts in Moshiri's poems.

بررسی و تحلیل مولفه‌های رمان کلاسیک و مدرن در بوف‌کور صادق هدایت

*علی کشاورز قدیمی[۱]- نصرت‌الله دین محمدی کرسفی[۲]

۱.دکتری زبان و ادبیات فارسی، نهاد کتابخانه های عمومی کشور، اداره کل کتابخانه های عمومی استان قزوین، قزوین، ایران. (نویسندهٔ مسئول) akg۱۳۵٦@yahoo.com

۲. استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خدابنده، دانشگاه آزاد اسلامی، خدابنده، ایران.

اطلاعات مقاله (۲۵۷-۲۳۷)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۶/۱۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۲/۰۸

واژه‌های کلیدی:
رمان مدرن
بوف کور
مولفه‌های نوین
عدم قطعیت
ابهام
پیرنگ گسسته

چکیده

رمان نو شکل نوینی از نوشتار است که همواره در پی یافتن احساسات، تاثرات روحی مبهم و فرار انسان‌ها و سپس انتقال آن‌ها از زاویهٔ دید عینی و بی‌طرفانه‌ای که به روایت‌گر و خواننده تعلق ندارد. نوشتاری که شفافیت، تبیین ارزش‌ها اصول دستور سنتی، توصیف‌های انسان‌مدرانه، سیاست و... از ساحت آن رخت بربسته است. در رمان کلاسیک ماجرا با درک دنیایی نظم یافته مطابقت دارد، ولی در رمان نو داستان درهم می‌ریزد و جذابیت موضوع و تسلسل منطقی حوادث و شخصیت‌های داستان برای نویسنده اهمیتی ندارد. رمان بوف کور صادق هدایت رمانی مدرن به شمار می‌آید که مولفه‌هایی مانند عدم قطعیت، پیرنگ گسسته، ابهام، زمان و مکان ناهمگون، فرم‌گرایی، شخصیت‌های تحقق یافته، سیلان ذهن، حضور جدی خواننده، فرجامی گشوده از مولفه‌های آن است. هدف از این پژوهش بررسی و تحلیل مولفه‌های رمان مدرن در بوف کور صادق هدایت است. روش تحقیق توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه ای است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد از میان این شاخصه‌ها، عدم قطعیت، ابهام، پیرنگ گسسته از بسامد بسیار بالایی برخوردار است.

۱. مقدمه

رمان نو شکل نوینی از نوشتار است که همواره در پی یافتن احساسات، تاثرات روحی مبهم و فرار انسان‌ها و سپس انتقال آن‌ها از زاویهٔ دید عینی و بی‌طرفانه‌ای که به روایت‌گر و خواننده تعلق ندارد. نوشتاری که شفافیت، تبیین ارزش‌ها اصول دستور سنتی، توصیف‌های انسان‌مدرانه، سیاست و... از ساحت آن رخت بربسته است. در رمان کلاسیک ماجرا با درک دنیایی نظم‌یافته مطابقت دارد، ولی در رمان نو داستان درهم می‌ریزد و جذابیت موضوع و تسلسل منطقی حوادث و شخصیت‌های داستان برای نویسنده اهمیتی ندارد و هر کس به فراخور درک و دریافت و توانش ادبی خود می‌تواند به سمت کلمه‌گرا شدن متن گام بردارد و در این راه قواعد و قوانین از پیش تعیین‌شده‌ای وجود ندارد. (میرزاپور، ۱۴۰۱: ۳۰۹)

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

در رمان نو به فرم بیش‌از محتوا توجه شده است و اعتقادی به قهرمان‌سازی نیست چون ضرورتی نسبت به وجود شخصیت و قهرمان در آن احساس نمی‌شود و چرخش محوریت بر اشیاء و دیگر عناصر داستانی است. انعکاس واقعیت در رمان نو مطرح نیست زیرا تعهد شکسته شده و چندان ضرورتی ندارد، برهمین مبنا جذابیت این نوع نوشتار در بازی‌های پیچیدهٔ زبانی و تکرار مضامین و شخصیت بوده که در بیان مشکلات نوشتاری مدنظر است. فردیت‌یافتگی شخصیت ملاک نیست. گاهی این ثبات از بین رفته و فهماندن و فهمیده شدن شخصیت بسی دشوار است. اشیاء نقش محوری و اساسی داشته و آن را به مالکیت و سیطرهٔ خود درآورده‌اند. این فرم ادبی ارزش محتوایی را از اثر ادبی گرفته، همه چیز را بی‌مفهوم و بی‌معنا ساخته است. می‌توان گفت داستان به تکه‌های پراکنده‌ای تقسیم شده، در نتیجه درک و دریافت آن به خاطر پراکندگی و گسستگی، نامفهوم و گنگ است. بنابراین زمان درنوردیده و نشانه‌های زمانی و... کنار گذاشته شده‌اند و پذیرش زمان در وقایع نگاری معنایی ندارد. در این فرم جدید به روان‌شناسی اعماق اهمیت داده شده است. توصیف پدیده‌ها، اشیاء و مکان از ویژگی‌های این فرم ادبی است. شخصیت‌ها شکست‌خورده، عزلت‌گزین و از خود بیگانه‌اند. مرگ قهرمان، حذف گرهٔ داستان، عدم‌تعهد، از خودبیگانگی شاخصه‌هایی است که بزرگان این جنبش مانند ناتالی‌ساروت، آلن‌رب، کلودسیمون و... در آن‌ها اتفاق‌نظر دارند. با تعاریف فوق بوف کور صادق هدایت رمانی مدرن به شمار می‌آید که مولفه‌هایی مانند عدم قطعیت، پیرنگ گسسته، ابهام، زمان و مکان ناهمگون، فرم‌گرایی، شخصیت‌های تحقق یافته، سیلان ذهن، حضور جدی خواننده، فرجامی گشوده از مولفه‌های آن است. این پژوهش به دنبال پاسخ مناسبی برای این

موضوع است که چه مولفه‌هایی از رمان مدرن در بوف کور صادق هدایت وجود دارند و کیفیت آن‌ها چگونه است؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

هدف از این پژوهش بررسی تطبیقی مولفه‌های رمان کلاسیک و مدرن در بوف کور صادق هدایت است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های بسیار زیادی به بررسی بوف کور صادق هدایت پرداخته‌اند که بعضی از آن‌ها در نگارش این جستار سودمند بوده‌اند اما پژوهشی که به صورت تطبیقی به نقد و بررسی مولفه‌های رمان کلاسیک و مدرن در بوف کور پرداخته باشد مسبوق به سابقه نیست.

اما کتاب‌ها و مقالاتی که از وجوهی مرتبط با موضوع پژوهش هستند عبارتند از: بازتاب اسطوره در بوف کور (۱۳۷۷) نوشتهٔ جلال‌ستاری که نقش اسطوره و عقدهٔ ادیپی را در بوف‌کور مورد تحلیل قرار داده است. تأویل بوف کور (۱۳۷۷) نوشتهٔ محمد غیاثی که برای شناخت و تاویل این اثر به تحلیل‌های نشانه‌شناسی روی آورده، مایهٔ شناخت را در ژرف‌گونگی آن دانسته و بوف‌کور را مانند دژی تلقی کرده که راهیابی به درون آن، بدون شناخت دشوار می‌نماید. هم‌چنین رساله‌ای که از جنبهٔ دیگری به رمان نو پرداخته است رسالهٔ دکتری با عنوان «جریان‌شناسی رمان نو در ادبیات داستانی فارسی با تکیه بر آثار بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری» نوشتهٔ عبدالله حسن‌زاده میرعاملی است که از مؤلفه‌های رمان مدرن آن در این پژوهش بهره‌برداری لازم شده است. هم‌چنین مقالاتی با عناوین «بوف‌کور، غنای فرم و محتوا» (۱۳۷۱) نوشتهٔ محمد تقوی، «دگرگونی زبان و نوشتار در بوف‌کور؛ جستاری در هرمونتیک و تاویل متن» (۱۳۷۷) نوشتهٔ فرشید دلشاد، «عقدهٔ ادیپی در بوف‌کور و سه قطره خون» (۱۳۸۴) نوشتهٔ بهرام‌مقدادی، «بررسی روایت در بوف‌کور» (۱۳۸۷) نوشتهٔ محمدعلی محمودی، «پوچ‌انگاری منفعل در بوف‌کور» (۱۳۸۸) نوشتهٔ سیدکاظم‌موسوی، «خوانش لاکانی روان‌پریشی رمان در بوف کور» (۱۳۹۳) نوشتهٔ فاطمهٔ حیدری، «بازیابی عنصر مکان در بوف‌کور صادق هدایت بر پایهٔ جغرافیای تاریخ ری و تهران» (۱۳۹۶) نوشتهٔ کاووس‌حسن‌لی، «سوژه مدرن در بوف‌کور صادق هدایت و ملکوت صادقی» (۱۳۹۸) نوشتهٔ محمدمهدی ابراهیمی‌فخاری که به صورت تطبیقی بدان پرداخته شده، اما به شهادت پایگاه‌های اسناد علمی کشور تاکنون پژوهشی با این عنوان انجام نشده است.

۲. بررسی و تحلیل مولفه‌های رمان کلاسیک و مدرن در بوف کور صادق هدایت

از آنجا که هر کدام از شخصیت‌ها، مکان‌ها و رویدادها را می‌توان از ابعاد مختلف حقیقی و مجازی مورد بررسی قرار داد. (دولتیاری،۱۴۰۳: ۱۰۸) در این پژوهش به بررسی مولفه‌های رمان کلاسیک و مدرن با محوریت بوف کور می‌پردازیم.

۲-۱. عدم قطعیت

در تعریف این مولفه می‌توان گفت علت‌های یکسان در موقعیت هم‌سان قادر به ارائه معلول‌های یکسان نیستند و برخی از معلول‌ها بدون علت باقی می‌مانند. بدین ترتیب از منطق بشری خارج و به هستی دیگری تعلق می‌یابند. (بی‌نیاز، ۱۳۷۷: ۲۷۱) باید گفت قطعیت، علیت را به اثبات می‌رساند. وقتی صلابت و استواری در متنی به اثبات نرسد و محل تردید و تامل واقع شود عدم قطعیت رخ داده است که صادق هدایت از این شیوه در رمان بوف کور بهره گرفته است. به بیانی دیگر وقتی به پایان بوف کور می‌رسیم گره‌های داستان گشوده نمی‌گردد و همین گره‌گشایی نکردن از داستان چند فرضیه را در برابر چشمان خواننده محتمل می‌کند که به او اجازه می‌دهد که یکی از فرضیه‌ها را برای خودش برگزیند که همان ابهام در روایت است.

از طرفی هدایت در بوف کور با تودرتو قراردادن بخش‌های داستان در دل یک‌دیگر به معنای کاستن اثر و خنثی کردن و اجازه ندادن به خواننده جهت دریافت معنای کلی به شالوده‌شکنی دست زده است که در اصطلاح پساساختارگریان خوانا نبودن است که قطعیت را از داستان زدوده است. (حری، ۱۳۸۲: ۳۳۱) در تبیین این شیوه باید گفت ساختمان داستان کلاسیک مستحکم است. نظم و انسجامی که در قالب سنتی داستان وجود دارد از توالی و همگونی تبعیت دارد. مغشوش و بهم ریخته نیست اما در بوف کور این انسجام از بین رفته و روایت‌ها و... معنای خود را از دست داده‌اند چون نتیجه و پایان داستان ناگشوده و باز باقی مانده است که نمونه را در متن مشاهده می‌کنیم: «افتان و خیزان می‌رفت تا این که به کلی پشت مه ناپدید شد. من برگشتم به خودم نگاه کردم، دیدم لباسم پاره، سرتاپایم آلوده به خون دلمه شده بود، دو مگس زنبور طلایی دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های سفید کوچک روی تنم درهم می‌لولیدند و وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌داد...» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۲۰)

از طرفی دیگر نویسندگان رمان نو تحت تاثیر دیدگاه‌های علمی، فلسفی و هم‌چنین تحولات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی پس از جنگ جهانی به رویکرد عدم قطعیت روی آوردند چون آن‌ها با شناخت ویژگی‌های انسانی به آگاهی رسیدند که تمایل بشر امروز به نسبی‌گرایی

بیش‌تر از مطلق‌گرایی است که در این صورت ذهن خواننده نیز در این فرم نوین فعال خواهد شد. نظریهٔ نسبیت انیشتینی و عدم قطعیت هایزنبرگی مقدمه‌ای بر بهره‌گیری از این شاخصه است که هدایت نیز از این قاعده مستثنی نیست. در تشریح و انعکاس نظریهٔ نسبیت در رمان نو به این نتیجه می‌رسیم که با بهره‌گیری از این روش داستان از انسجام افتاده و معنا و پیام داستان مخدوش شده و از بین می‌رود و منجر به فرو ریختگی زمان و مکان می‌گردد، لذا نگاه هدایت نیز مانند نویسندگان مدرن به فلسفهٔ حیات نوعی نسبی‌گرایی است. هدایت به هستی فلسفهٔ خیامی دارد و دیدگاه او نسبت به مرگ و نیستی برهمین پایه است. ماهیتی که او برای وجود انسان تعریف و قائل است غثیان یا تهوعی بیش نیست. به همین دلیل است که شاهد تعارض و تناقض در متن بوف کور هستیم. همین بن‌مایه‌های قوی است که اساس بوف کور را تشکیل داده است. عدم قطعیت را در شخصیت‌ها و حوادث بوف‌کور نیز می‌توان مشاهده کرد و همین عوامل باعث شده است که متن از انسجام خاصی برخوردار نباشد و دست به دست دادن آن‌ها منجر به درهم ریختگی زمانی و مکانی شده باشد. کلمه‌ها و قیدهایی که در بوف کور استفاده شده مانند: آیا، شاید، ظاهرا، مثل این بود که ... همگی تزلزل و تشویش‌های زبانی است که از این مولفه نشات گرفته است: «آیا آن‌چه که حس می‌کنم، می‌بینم و می‌سنجم، سرتاسر موهوم نیست که با حقیقت خیلی فرق دارد؟» (همان: ۱۱) از دیدگاه چایلدز: «نویسندگان رمان نو فضا را نه از طریق بیان تعاریف عینی، بلکه با نمایش تاثیرات ذهنی آن جسمیت می بخشیدند. شخصیت‌ها غیر قابل درک و دیدگاه‌هایشان گنگ و مبهم می‌نمود.» (چایلدز، ۱۳۸۶: ۷۹) در بوف کور شاهد اتفاقات و حوادث زیادی هستیم که هم‌زمان حادث شده و نظم زمانی را از بین برده است. شکستگی زمان و قرارگرفتن رویدادها در یک نقطهٔ مشخص و مشترک انکار حقیقت درهم شکسته شده است. در این داستان روایت بر توالی بنیان نیست و براساس نوعی بی‌نظمی و نسبیت پایه‌گذاری شده است که پیش‌بینی آن ناممکن و نادرست است. هم‌چنین در بوف کور نشانی از علت و معلول به چشم نمی‌خورد و توجیه منطقی دربارهٔ شخصیت‌های داستانی و... نیست. نبود خط روشنی از روایت‌گری و دوری از قهرمان زدودن قطعیت و یقین از داستان است که تا پایان متن برای خواننده روشن و آشکار نیست. زیرا پیش رفتن خواننده در سیر داستان بیش‌تر به تردیدها و توهمات منجر شده است که میان واقعیت و توهم سرگردان بوده و به معنای درستی دست پیدا نکرده است.

۲-۲. ابهام و پیچیده‌گویی

ابهام به معنی کلمه در هنگام خواندن و مطالعه به یقین و قطعیت فهمیده و ادراک نشود و

ذهن را به بی‌معنایی و چند معنایی دلالت و سوق دهد. اصطلاحی است که به معنایی ناشناخته پا را فراتر از صورتی آشنا و معمول نهد و درک و معنایی درست از آن ادراک نگردد. (شیری، ۱۳۹۰: ۱۶) کاربرد این شیوه در زبان و ادبیات شکلی متفاوت از هم دارند. از نگاه فتوحی ابهام برای متن ادبی یک حسن و فضیلت است اما در زبان، نقص محسوب می‌شود. (فتوحی، ۱۳۸۷: ۲۰) تفاوت شکل کلاسیک رمان با فرم جدید آن است که زیبایی‌شناسی متون کلاسیک اغلب بر وضوح و روشنی استوار بوده اما متون جدید به ابهام و پیچیدگی تاکید دارند. در این شیوه که نخستین‌بار توسط ویلیام امپسون مطرح شده است ابهام را حاصل تیزهوشی، مهارت و دقت نویسنده و شاعر می‌دانند که رفته‌رفته در قرن بیستم رمان‌نویسان مدرن از آن بهره گرفتند و جایگاه آن را در ادبیات نهادینه و تثبیت نمودند. از ابزارها و مصالح مهم این روش عادت‌زدایی است. هدایت نیز با بهره‌گیری از این روش از عواملی که منجر به ابهام و پیچیده‌گویی می‌شود در بوف کور بهره گرفته است. او مانند نویسندگان رمان نو با پرداختن به موضوعات جدید و آشنایی‌زدایی از مفاهیم کهنه و سنتی رمان از امکانات نوینی استفاده کرده است. یکی از شگردهای پیچیده‌گویی که هدایت از آن بهره گرفته است زمان پریشی است. بهم‌ریختگی توالی زمان و تشویش‌هایی که منجر به سردرگمی خواننده در درک و دریافت آن می‌شود. این شیوه در بوف کور باعث شده است که زمان داستان برای خواننده دریافتنی نباشد، لذا آن‌قدر این عنصر در لفافه پیچیده شده و نمادین به خواننده ارائه شده که پی‌بردن به آن فقط برای خواننده حرفه‌ای قابل درک است. لذا بروکس هم ابهام‌ها را حاصل تیزهوشی، مهارت و دقت در موشکافی معانی می‌دانند. (بروکس، ۱۹۴۹: ۱۰۶) شاخصهٔ دیگر بوف کور رمانی است که بر پایهٔ حقیقت نوشته نشده است بلکه سرتاسر آن وهم و خیال است. در بوف کور واقعیتی وجود ندارد و اگر هم وجود داشته باشد در سیال بودن است: «در این لحظه، افکارم منجمد شده بود؛ یک زندگی منحصر به فرد عجیب در من تولید شد. چون زندگی‌ام مربوط به همهٔ هستی‌هایم می‌شد که دور من بودند، به همهٔ سایه‌هایی که در اطرافم می‌لرزیدند؛ و وابستگی عمیق و جدایی‌ناپذیر با دنیا و حرکت موجودات و طبیعت داشتم و به وسیلهٔ رشته های نامریی، جریان اضطرابی بین من و همهٔ عناصر طبیعت برقرار شده بود.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۷) باید گفت در روایت رخدادها نیز ترتیب و توالی از بین رفته و متن داستان از هم گسسته است. لایه‌های معنایی گم شده برای خواننده قابل کشف و استخراج نیست برای ابهام بیش‌تر هدایت با درآمیختن زاویهٔ دیدها آن را خیلی پیچیده و گنگ ساخته است. تناقض‌گویی‌های راوی نیز به داستان افزوده شده است. با این اغتشاشات متنی، خواننده با درنگ بیش‌تری همراه گردیده است تا به کمک آن حس کنجکاوی او برانگیخته شود.

رب‌گریه هم با پیرنگی معماگونه، هویت‌های تیره و تار، روایتی از هم گسیخته و زمان پریشی، اقدام به ترسیم خطوطی پر ابهام و مغشوش در ذهن خوانندگانش می‌کند و با این ترفند دعوتی ضمنی از خواننده به عمل می‌آورد تا این اغتشاشات و ابهام ها را کشف نماید. در واقع او همانند دیگر نویسندگان رمان نو خواهان حرکت از حضور به غیاب، از قصد به بازی و از ختمیت به عدم حتمیت است.» (نجومیان، ۱۳۸۴: ۳۶)

۲-۳. حضور خواننده در متن

از موضوعات مهم در زیباشناسی و نقد ادبی موقعیت متن و نسبت آن با خواننده است. از نظر تاریخی خاستگاه آن به ارسطو باز می‌گردد. زیرا اولین اثری است که به خواننده و درک آن از اثر پرداخته است. همین عوامل باعث شده است که در زیبایی‌شناسی مدرن نیز مورد توجه قرار گرفته و پساساختارگریان به آن بپردازند. (رحیمی، ۱۳۹۰: ۱۲۶) هدایت با بهره‌گیری از این شیوه، نقش خواننده را در بوف کور پررنگ کرده است. به اعتقاد برخی صاحب‌نظران متن بوف کور مستقل از دیدگاه و نیت هدایت است. بوف کور رمانی خواننده محور است و جاذبه و فرایند تفسیر آن که از زیبایی‌شناسی مدرن سرچشمه گرفته است به عهدهٔ خواننده گذاشته شده است. در اثبات این ادعا می‌توان یکی از عوامل را نشانه‌هایی دانست که خواننده از طریق آن‌ها به سطحی از ادراک و فهم این رمان پی می‌برد، لذا با این نگرش فلسفی هدایت توانسته است بوف کور را بر ابهام بنا کند تا با قدرت آفرینش هنری جدید کشف معنایی را به خواننده واگذار نماید: «چشمم به بیرون افتاد؛ دیدم در صحرای پشت اتاقم، پیرمردی قوز کرده، زیر درخت سروی نشسته بود و یک دختر جوان، نه، یک فرشتهٔ آسمانی جلوی او ایستاده، خم شده بود و با دست راست، گل نیلوفر کبودی به او تعارف می‌کرد؛ در حالی که پیرمرد ناخن انگشت سبابهٔ دست چپش را می‌جوید.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۵) از طرفی هدایت با استفاده از شیوهٔ مدرنیست‌ها به تناقض و عدم قطعیت روی آورده است که این روش ایجاد خلأ در متن است. به نقل از پینگت: «این همان تئوری بارت است که خواندن را نوعی آفرینش می‌داند که هر خواننده براساس درک، فهم، نگرش و جهان بینی خاص خود معنا و تفسیری متفاوت از متن کشف می‌کند.» (پینگت، ۱۳۸۱: ۹) به‌کارگیری این شگردهای نوین باعث شده است خواننده در تکمیل حوداث و ماجراهای داستان مشارکت و نقش فعالی داشته باشد. با این تفسیر متنی که بوف کور دارد بر اساس رویکرد متقابل خواننده و نویسنده نوشته شده است. در این متن خواننده مانند داستان کلاسیک فقط گیرنده خنثی و منفعل نیست که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «آیا این مجلس را من سابقا دیده بوده‌ام، یا درخواب به من الهام شده بود؟

نمی‌دانم.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۳) افزون بر این هدایت در بوف کور با خلق بازی‌های پیچیده زبانی به دنبال آن است که خواننده را در کشف معانی که در لایه‌های عمیق داستان پنهان شده است تشویق و ترغیب نماید. در کنار این عوامل استفاده از پیرنگ گسسته و شخصیت‌های بی‌نام و نشان نیز شکلی از دخیل دادن خواننده در کشف معنایی و تصمیم‌های داستانی است که در بوف کور مشهود است. در این رمان خواننده به صورت فعال از طریق تعامل و مشارکت وارد نشانه‌های متنی شده و در آفرینش معنایی آن شرکت جسته است با این تفاسیر خواننده است که در این رمان به گفتمان‌های تازه‌ای دست یافته، دیگر مانند داستان کلاسیک از خالق متن که نویسنده است اثری نیست. در متن رمان واژگان و بیان آن‌ها نیز مانند نویسندگان رمان نو مناسب انتخاب شده است و تقابلی بین آن‌ها وجود ندارد بلکه چینش آن هوشمندانه و با دقت زیاد انجام گرفته است. نویسنده و خواننده همپای هم حرکت کرده و پا به‌پای هم در شکل‌گیری داستان سهمیم می‌شوند. در اهمیت نقش خواننده ساروت معتقد است: «خواننده باید دست از عادات راحت‌طلبانه خود بردارد و در ژرفای داستان تا آن‌جا فرو رود که نویسنده فرو رفته و همان‌گونه ببیند که نویسنده دیده است.» (ساروت، ۱۳۶۴: ۷۰)

۲-۴. اهمیت نوشتار و زبان

از آن‌جایی که انسان یک موجودی اجتماعی است و به برقراری ارتباط با دیگران نیاز دارد و این ارتباط را بیش از پیش احساس می‌کند برای ارتباط نیاز به ابزاری دارد که ادبیات تشکیل شده از جهان بیرونی آن است. با این شناخت و تفاسیر و با تحولاتی که از جهان سراغ می‌رود زبان نیز در حال تغییر و تحول است، لذا فنون کلاسیک که شکلی از قالب سنتی و کهنه داستان است دچار تغییرات اساسی گردید و به موازات تحولات ادبی روابط جدیدی از نوشتار شکل گرفت. (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۱) براین اساس در بوف کور نیز نوعی از نوشتار جدید شکل گرفته که از خلاقیت و ابتکار برخوردار است. هدایت زبان و نوشتار را به قصد مفهوم‌سازی و ایجاد معانی بکار نگرفته بلکه برای مبهم‌سازی و پیچیده‌گویی آن استفاده کرده است. زبان و نوشتار او تا حدودی زیاد از کلاسیک‌ها فاصله داشته و رویکردی که دارد آمیخته با شک و تردید است. چون پاشنه‌های آن بر ناخودآگاه می‌چرخد. او مانند کلود سیمون عناصر رمان بوف کور را بر روابطی بنا کرده است که از درون زبان به دنبال آن می‌گردد. (سیمون، ۱۳۸۲: ۹۵) از طرفی زبان و نوشتار هدایت در بوف کور مانند قالب سنتی داستان از روشنی و وضوح برخوردار نیست و خلاقیت و ابتکار آن در همین مصادیق است. پویایی متن باعث شده است که بوف کور از حالت منجمدگونگی خارج و با بهره‌گیری از این روش اصالت زبان کهنه شکسته

و فروریخته و ویژگی جدیدی در آن پیدا شود که اسدالهی در این باره می‌گوید؛ «در رمان‌های سنتی، زبان اصالت خود را از دست می‌داد و به عنوان ابزار و وسیله‌ای درمی‌آمد که نویسنده، افکار و عقاید خود را بر روی آن سوار می‌کرد. نوشته‌های نویسندگان واقع‌گرا و به ویژه رمان‌های قرن نوزدهم و آثار بالزاک چنین ویژگی‌هایی داشتند.» (اسدالهی، ۱۳۷۹: ۵) از آن‌جایی که هدایت نیز مانند نویسندگان رمان نو گرایش به ادبیت دارد. شاخصه‌های زیبایی‌شناسی در رمان بوف کور حضور روشنی دارند نافذنمایی خود را در عناصر بیرونی این اثر متجلی نساخته است بلکه این زیبایی در زبان او متجلی است. زبان بوف‌کور سرگرم‌کننده و تاثیرگذار است و به خواننده لذت فراوانی می‌بخشد. هدایت در نوشتن بوف کور مانند نویسندگان رمان نو از ظرافت و شیوهٔ منحصر به فرد زبان بهره گرفته، شکل نوشتار او بر محتوا چیره است. استفاده او از این روش مقدمه‌ای بر فروپاشی ساختار رمان سنتی در ایران است. او روایت‌های قراردادی رمان کلاسیک را در بوف کور کنار گذاشته، نقش هدایت‌گری زبان را در نوشتن به چالش کشیده است تا فرم جدید جایگزینی برای فرم سنتی آن باشد که عبدلی معتقد است: «نویسندگان رمان نو با رها کردن روایت قراردادی و تأکید بر نقش هدایت‌گر زبان، روند انحلال رمان سنتی را تسریع کردند. در آثار این گروه از نویسندگان میل وافر به نوشتن جایگزین پیرنگ شد» (عبدلی، ۱۳۸۳: ۱۳۲) در بررسی و تحلیل باید گفت زبان هدایت در بوف کور از وجوهی شباهت به زبان رب‌گریه فرانسوی دارد. دارای ریتم است. سکوتی ترسناک بر بوف کور حاکم است. بازی‌های زبانی هدایت معانی مختلفی را در ذهن تداعی می‌کند و شکل بیمارگونه‌ای از زبان که همهٔ عناصر در آن نقش مهمی دارند به توصیف جزء به جزء آن پرداخته است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «در این وقت از خود بی‌خود شده بودم؛ مثل این‌که من اسم او را قبلا می‌دانسته‌ام. شرارهٔ چشم‌هایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه به نظر من آشنا می‌آمد، مثل این‌که روان من در زندگی پیشین، در عالم مثال، با روان او هم‌جوار بوده؛ از یک اصل و یک ماده بوده و بایستی که به هم ملحق شده باشیم.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۷)

۲-۵. فرم و تکنیک

تکنیک که مترادف تخنه در زبان یونانی و فن در عربی است هنری خاص است که با صورت‌های خیالی سر و کار دارد معنای آن، تکمیل کار طبیعت یا همان تکنولوژی و صنعت است. (مددپور، ۱۳۶۸: ۱۴۴) در اصطلاح داستان‌نویسی، ناظر بر روش‌ها یا به عبارتی مصالح یا ابزارهای در خدمت نویسنده است تا در روایت داستان به‌کار گرفته شود. تکنیک در فرم

لحاظ می‌شود نه در معنای داستان. در اصل بهره‌گیری از ابزارهای چگونه گفتن است. مستور هم نمونهٔ این شیوه‌ها را در گفت‌وگو، توصیف، حادثه و شخصیت پردازی و... معرفی کرده است. (مستور، ۱۳۸۷: ۵۳) براین اساس در بوف‌کور از روش‌ها و تکنیک‌های نوینی برای بیان موضوع داستان استفاده شده است. تمهیدها و شگردهای خاصی که برای نوشتن بوف کور از آن‌ها بهره گرفته شده است به تاثیر از رمان نو شگردهای جدیدی است. انتخاب نوع زمان و ترکیبی که از ابزارهای داستانی به دست آورده است مانند زاویه دید، نوع نقل قول، شروع جذاب، پایانی باز و گشوده، رد قهرمان و شخصیت‌پردازی متفاوت، زمان و مکان مبهم و مونولوگ‌ها و دیالوگ‌ها همگی به خلق و آفرینش هنری او برمی‌گردد. هدایت مانند نویسندگان مدرن به فرم و صناعت توجه خاص داشته و معتقد است با شیوه‌های سنتی دیگر نمی‌توان به جهان و پیچیدگی آن پرداخت. از نظر هدایت روایت داستان امروز نیاز به شیوهٔ روایی جدیدی دارد که بتواند انسان پیچیده را بازشناساند لذا برای وضوح از تکنیک‌هایی مانند دراماتیک مونولوگ که نزدیک به سیلان ذهن بوده استفاده کرده است. هم‌چنین هدایت در بوف کور به حذف طرح داستانی پرداخته که خود تکنیک جدیدی است. هاثورن هم مفاهیمی چون اعتدال، نزاکت، اخلاق، وضوح و روشنی، عقلانیت، آرمان‌گرایی و... را در رمان نو منسوخ دانسته است. (هاثورن، ۱۳۷۴: ۳۹) برهمین مبنا در بوف کور کانون توجه هدایت به صناعات داستانی است و به محتوای آن‌چنان اهمیتی نداده است. چون برای بیان اندیشه‌های تازه خود نیاز به فنون و فرم جدیدی داشته، فرم و تکنیک را در خدمت موضوع و محتوا قرار داده است. او در جست‌وجوی فرم‌های تازه‌ای است که روابط و موضوعات جدیدی را ایجاد کند. هدایت بوف کور را مانند آزمایش‌گاهی مفروض دانسته که با شکستن هنجارهای ادبی آن با تمهدیات و شگردها به ایجاد اختلال در پیرنگ پرداخته تا به دشوارنویسی دامن زده باشد و متن را نافهمیدنی در اختیار خواننده قرار دهد. این هنجارشکنی‌ها شیوه‌ای است که آلن رب در رمان پاک‌کن از آن استفاده کرده است.

۲-۶. عدم تعهد

در ادبیات جهان نوع دیگری از ادبیات وجود دارد که از نظام اجتماعی و سیاسی خاصی پیروی می‌کند و یا علیه آن است برخی از نویسندگان به این شیوه قلم می‌زنند مانند ویکتور هوگو، ولتر، سارتر و ... (حسینی کازرونی، ۱۳۹۰: ۱۳۶) باید یادآوری کرد تاریخ ظهور این نوع گرایش به قرن ۱۹ برمی‌گردد و تعهد در ادبیات از سوی عده‌ای از فلاسفه و ادبا مطرح گردیده است. آن‌ها هدف هنر و ادبیات را در آموزنده دانستن و در خدمت اجتماع و اخلاق قرار گرفتن

می‌دانستند که در مقابل این عقیده طرفداران هنر برای هنر شکل گرفت. آن‌ها اعتقاد داشتند هم‌زمان زیبایی و سودمندی با هم همراه نیست. (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۴۷۴) تعهد و آرمان از منظر نویسندگان متعهد به عنوان فرهنگ متعالی محسوب گردیده که محتوای آن می‌تواند مفاهیم الهی و اثرگذار و حرکت‌آفرین باشد و والاترین برکات را به همراه داشته باشد اما اولین مسأله‌ای که در رمان نو مطرح است انکار تعهد است این شیوه در بوف کور نمود روشنی دارد. هدایت مانند نویسندگان رمان نو به جای پرداختن به درون‌مایه‌های ایدئولوژیک و تعهدگرایانه اجتماعی به مخالف با آن‌ها پرداخته نه تنها مانند نویسندگان تعهدگرا ادبیات را برای تبلیغ ارزش‌های جناحی به کار نگرفته بلکه از ابعادی نیز به چالش و مخالفت با آن‌ها پرداخته است. هدایت تفسیری برای جهان و انسان قرن قائل نیست. هدف از نوشتن بوف کور یافتن فنون و نگارشی نو برای هستی و انسان امروزی است که بیضاوی معتقد است: «وظیفه نویسنده و تعهد نوشتهٔ ادبی، یافتن فنون نگارشی نو و پیشرفته برای این جهان و انسان این قرن است.» (بیضاوی، ۱۳۸۰: ۱۴) بنابراین هدایت با بهره گیری از این روش به جای کشش و طبع زبانی به سمت سیاسی آن، آگاهانه و با شناخت کامل از زبان به مشکلات و معضلات زبان پرداخته این مشکلات را از درون مورد واکاوی قرار داده که شیوهٔ آلن رب در فرانسه است. باید گفت هدف هدایت شرح، بیان و نوشتن یک داستان نیست. بلکه با روشی نو قصد آفرینش هنری را دارد تا از این طریق ویژگی‌هایی مانند تعجب، احساس، اندیشه و خیال را در خوانندهٔ کنجکاو برانگیزد. چنان‌چه پنگو معتقد است: «نویسنده فقط برای قصه‌گفتن، شرح دادن یا بیان کردن نمی‌نویسد، بلکه می‌خواهد که با خلق اثر خود چیزی بر جهان بیفزاید. وظیفه او نه تعلیم است و نه تسلی» (پنگو، ۱۳۸۹: ۱۵۴) از طرفی هدایت در نوشتن بوف کور تمام تعهد و توجه خودش را به زبان و فرم ادبی متمرکز کرده است. زبان ادبی غیر متعهد او ثابت می‌کند در اسلوب بوف کور التزام و تعهدی بر ادبیات اجتماعی نیست و در این شکل همهٔ نوشتار به صورت خنثی و سفید در اختیار خواننده گذاشته شده است.

۲-۷. شخصیت پردازی

شبه شخصی تقلید شده از اجتماع که بینش جهانی نویسنده بدان فردیت و تشخص بخشیده را شخصیت می‌گویند، (احمدی‌راد، ۱/۱۴۰۱: ۹۸) که در بررسی عناصر داستان، شخصیت بیشترین تأثیر را بر سایر عناصر دارد. (همان/۲: ۵۹) درواقع شخصیت اساسی‌ترین، جذاب‌ترین و حائز اهمیت‌ترین عنصر داستانی است و بر درون‌مایهٔ داستان و پیرنگ آن تأثیر می‌گذارد. (نوروزعلی،۱۴۰۰: ۸۹) اشخاصی که در داستان آفریده شده و مخلوق هستند شخصیت نام

دارند. در اثر روایی و نمایشی آدم‌های داستانی دارای عمل و کنش است. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۱۸۴) باید گفت در رمان بوف کور شخصیت‌های داستان تحول‌یافته هستند چون برداشت و نگرش هدایت نسبت به خلق شخصیت‌های داستانش تغییریافته و نو است. برای هدایت مانند نویسندگان رمان نو خلق شخصیت‌های جدید، دشوار نیست. از تیپ سازی فاصله گرفته، شخصیت‌هایی که خلق کرده مانند زن اثیری، لکاته، پرمرد خنزر پنزری و... آن‌قدرگنگ و مبهم هستند که خواننده نمی‌تواند ماهیت آن‌ها را بشناسد. این روش شخصیت‌پردازی همان قالب‌شکنی است که با شیوه و فرمی جدید رسم و مظاهر گذشته را بر هم زده عادت‌های قبلی را منسوخ کرده است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «برای من، او درعین حال یک زن بود و یک چیز ماورای بشری با خودش داشت. صورتش یک فراموشی گیج کنندهٔ همهٔ صورت‌های آدم‌های دیگر را برایم می‌آورد.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۳) وات می‌گوید: «هر فرد در زندگی واقعی نام خاصی دارد، رمان‌نویسان نیز نوعا با نامگذاری شخصیت‌ها سعی در خاص جلوه دادن آن‌ها دارند. این اسامی خاص هویت خاص افرادند. نقش اسامی خاص در ادبیات نخستین بار در رمان کاملا تثبیت شد. البته شخصیت‌ها در انواع ادبی پیش از رمان هم معمولا اسامی خاص داشتند، اما آن اسامی در حقیقت حاکی از این بودند که نویسنده در پی آن نیست که شخصیت‌هایش را موجوداتی کاملا فردیت یافته بنمایاند.» (وات، ۱۳۸۹: ۲۵-۲۶) در ادامه باید گفت هدایت مانند نویسندگان رمان نو مرگ شخصیت را اعلام نکرده است. گاهی با پرداختن به ویژگی‌های روانی شخصیت‌هایش هنوز به ساختار کلاسیک داستان پایبند بوده و عواطف و احساسات خود را به متن تحمیل کرده است. در عوض به همان نسبت از قهرمان‌سازی به دور است. اگرچه این خود یک تحول بزرگی به شمار می‌آید. از سویی او مخالف وجود شخصیت در داستان نیست بلکه با بهره‌گیری از روش‌های جدید توانسته است قوانین و محدودیت‌های قالب سنتی را شکسته و بی‌اعتبار کند. از طرفی در بوف کور مانند رمان نو شخصیت‌های داستان به صورت گذرا خود را نشان داده و دور می‌شوند ولی معرف کامل خود نیستند که نمونه مشهود است: «اما هرچه به صورتش نگاه کردم، مثل این بود که او از من به کلی دور است. ناگهان حس کردم که من به هیچ وجه از مکنونات قلب او خبر نداشتم و هیچ رابطه‌ای بین ما وجود ندارد.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۲۴) از وجوهی دیگر در بوف کور مانند رمان‌های سنتی قهرمان وجود ندارد بلکه مانند رمان نو قهرمان داستان جای خود را به اشباح فردیت یافته داده که شخصیت‌های پوچ، شکست‌خورده و عزلت‌گزین هستند. هدایت شخصیت‌های داستان خود را در وضعیت بیگانگی قرار داده که همان شیوهٔ نویسندگان رمان نو است و شخصیت‌هایش قادر به برقراری ارتباط نیست. (مول‌پوآ، ۱۳۷۴: ۳۵) در ادامه

روند شخصیت‌ها با توصیف‌های ذهنی تحول یافته‌اند که شکلی از شخصیت‌های داستانی مارگریت دوراس است. باربو در این‌باره می‌گوید: «معمولی‌ترین روش مقایسهٔ اثر هنری و طبقهٔ اجتماعی، تشابهی است که میان ساخت ذهنی، نگرش‌های مسلط و حاکم، احساس‌ها و ارزش‌های شخصیت اصلی یک اثر هنری و بافت رفتاری و فرهنگی یک طبقهٔاجتماعی خاص وجود دارد.» (باربو، ۱۳۸۶: ۱۶۹-۱۷۰)

۲-۸. زمان

حقیقت اصلی زمان، دست‌نیافتنی است، ولی مانند وجود معنا و مفهومی آشناست. تعاریف‌ها در این باب متناقض است و توصیف دقیقی ارائه نشده است. طبق نظرات زمان و وجود هم‌عرض حرکت کرده و در فلسفه نیز بنیاد اندیشه بر این دو استوار است. (جعفرنادری، ۱۳۸۰: ۵۹) با توجه به این مولفه در رمان بوف کور ارتباط هدایت با جنبه‌های زمان پیچیده و دشوار است. او مانند نویسندگان مدرن، زمان را شکسته و تجزیه کرده است و در متن رمان تقابل زمانی وجود دارد و این تقابل درونی و بیرونی است. مفهوم جدیدی از زمان مطرح که در قالب سنتی وجود نداشته است. در متن زمان وجود دارد اما درهم تنیدگی باعث شده گذشته و آیندهٔ زمان نامشخص و مبهم باشد. انگار در هم حل شده و نمی‌توان آن را تشخیص داد که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «سعی خواهم کرد آن‌چه را که یادم هست، آن چه را که از ارتباط وقایع در نظم مانده بنویسم، شاید بتوانم راجع به آن، یک قضاوت کلی بکنم؛ نه، فقط اطمینان حاص بکنم و یا اصلا خودم بتوانم باور بکنم، چون برای من هیچ اهمیتی ندارد که دیگران باور کنند یا نکنند.» (هدایت،۱۳۸۳: ۱۰)

از طرفی در این رمان زمان و توالی منطقی منسجم نیست. شکستن و پشت‌کردن به ساختار کلاسیک یک نوع مقدمه‌چینی محسوب گردیده تا زمان به حالت عادی در ذهن پذیرفته شود و یا به شکل سیلان از موقعیتی به موقعیت دیگر منتقل گردد، لذا با این روند به صورت پیچیده خط سیری رمان تغییر کرده و از حالت مستقیم خارج شده است که این شیوه همان زمان‌پریشی است که نمونه مشهود است: «دختر درست در مقابل من واقع شده بود؛ ولی به نظر می‌آمد که هیچ متوجه اطراف خودش نمی‌شد. نگاه می‌کرد، بی‌آن‌که نگاه کرده باشد؛ لبخند موهوشانه و بی‌اراده‌ای کنار لبش خشک شده بود، مثل این‌که به فکر شخص غایبی بوده باشد.» (همان: ۱۵) باید گفت از دیدگاه لاج: «شکستن زمان تمهیدی است که در داستان‌نویسی مدرن بسیار رواج دارد، اما به شکل کارکرد حافظه در می‌آید و حالت طبیعی می‌یابد یا به شکل بازنمایی سیلان آگاهی کاراکترها، مدام از برهه‌ای از

زندگی‌اش به برهه‌ای دیگر انتقالی می‌یابد.» (لاج، ۱۳۸۸: ۱۴۴) در بررسی و تحلیل می توان گفت هدایت در نوشتن بوف کور از اندیشه‌های برگسون تاثیر پذیرفته است او مانند پروست، جویس، ولف و فاکنر رمان خود را به صورت ذهنی گسترش داده خوانندگان خود را به جهانی تازه که همان ذهن شخصیت‌های داستان است می‌برد. زمان در نوشتار او هماهنگ عمل نکرده بلکه ناهماهنگ و ناهمگون است. پریدن از گذشته به حال و بالعکس و یا از حال به آینده و در نوسان بودن آن تاثیر از نویسندگان رمان نو است. هدایت گاه زمان را از حرکت انداخته و از یک محدوده بسیار کم زمانی پیش نرفته است اما این شیوه برای خواننده تازگی داشته انگار که عمری را با شخصیت‌های داستان گذرانده است. اسحاقیان در این باره می‌گوید: «آن‌چه از زمان در رمان نو به کار می‌رود، مانند ساعتی است که بر دیوار ذهن نصب شده و متناسب با ضرباهنگ ذهن کند یا تند حرکت می‌کند و یا از حرکت باز می‌ایستد.» (اسحاقیان، ۱۳۸۷: ۲۳) از طرفی دیگر زمان در بوف کور خطی نیست و از این لحاظ به زمان واقعی شباهت ندارد و یک زندگی عادی را به نمایش نگذاشته است بلکه مانند نوشته‌های ناتالی ساروت هدایت قصد جا به جایی خواننده از یک لحظه به لحظهٔ دیگر را دارد که همان زمان ذهنی است.

۲-۹. مکان

مکان جایگاهی فیزیکی دارد و پیوسته برای تحول، آماده و از کلیت مادی خود دفاع می‌کند. (مدنی‌پور، ۱۳۸۲: ۷۱) باید گفت داستانی وجود ندارد که در آن مکان وجود نداشته باشد. قطعا حوادث و رویدادها در خلأ شکل نمی‌گیرند. در داستان‌های عرفانی و اساطیری مکان در معنی بهشت آمده است. (بیرانوند و دیگران، ۱۴۰۲: ۲۹) بر همین اساس در رمان بوف کور مکان تابع نگرش هدایت از جهان است و از تنوع و دگرگونی برخوردار بوده و شکل جدیدی به خود گرفته است. بنابراین در متن مانند رمان رئالیستی مکان داستان عینیت دقیقی نیافته و توصیفی هم در این باره شده ثبت رویدادها با جزئیات کامل نیست، لذا مکان واضح و پررنگ نیست و نقش آن بسیار ضعیف است چون به شیوهٔ نویسندگان رئالیست و ناتورالیست عمل نشده است. باید گفت مانند رمان نو مکان داستان، وجود ذهنی دارد. انگار خواب‌گونه و رویایی جلوه داده شده است. این شیوه از پرداخت با تصورات نویسندگان کلاسیک کاملا متمایز و متفاوت است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «گویا کالسکه‌چی مرا از جاده مخصوصی و یا از بیراهه می‌برد؛ بعضی جاها فقط تنه‌های بریده و درخت‌های کج و کوله، دور جاده را گرفته بودند و پشت آن‌ها خانه های پست و بلند، به شکل‌های هندسی، مخروطی، مخروط ناقص با

پنجره‌های باریک و کج دیده می‌شد که گل‌های نیلوفر کبود از لای آن‌ها در آمده بود و از در و دیوار بالا می‌رفت.» (هدایت،۱۳۸۳: ۳۵) هاوکینگ می‌گوید: «در دوران معاصر، فهم جدید از فضا و زمان انقلابی در نگرش انسان‌ها به جهان پدید آورده است. برداشت قدیمی در بارهٔ دنیایی که از ازل وجود داشته و تا ابد به بقای خود ادامه خواهد داد، اکنون جای خود را به برداشت تازه دنیایی پویا و در حال گسترش داده است.» (هاوکینگ، ۱۳۷۰: ۵۰) بر این مبنا در این رمان، مکان فضائی را به وجود آورده است که سایر عناصر در آن جای گرفته‌اند که این شکل از نوشتار به نویسندگان مدرن تعلق دارد. عنصر مکان در بوف کور متناسب و مرتبط با سایر عناصر داستانی است. با شخصیت و زمان و... تناسب ایجاد کرده و فضای روانی تازه‌ای به وجود آورده است. باید گفت در بوف کور زمان و مکان دو عنصر جدایی ناپذیرند. از آن جایی که در رمان نو تغییر و دگرگونی مکان یک راز محسوب می‌گردد این شیوه در متن نمایان است. اگرچه به دلیل تحولات اساسی در صورت‌بندی مکان دست نیافتنی است اما برای خوانندهٔ حرفه‌ای ناممکن نیست. اصغری می‌گوید: «مکان در داستان مدرن به فضایی تبدیل می‌شود که همهٔ عناصر از جمله حوادث، شخصیت‌ها و روابط میان آن‌ها را در خود جای می‌دهد و به روند شکل‌گیری ساختار داستان کمک می‌کند. (اصغری، ۱۳۸۸: ۳۰) در ادامهٔ بررسی باید گفت از دیدگاه نویسندگان رمان نو دنیا وحدت و انسجامی ندارد و پایه‌های آن متزلزل و فرو ریخته و جهان بی‌معنی است و همین اندیشه نیز در آثار آنان متجلی است. در نوشتن بوف کور نیز همین نگرش دیده می‌شود؛ فضا، سیالیت و حرکت که همان دگرگونی در ماهیت داستان است قابل مشاهده است. در این متن چون زمان خطی در هم شکسته و به سیلان نزدیک است مکان نیز به تناسب زمان خیال‌گونه است که به دلیل انتزاعی بودن آن برای همهٔ خوانندگان قابل هضم و ادارک نیست چون نویسنده با شکستن زمان و مکان به گذشته و آینده‌ای دور و... سرکشیده و این عناصر را بازسازی کرده است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «پشت کوه، یک محوطهٔ خلوت، آرام و با صفا بود؛ یک جایی که هرگز ندیده بودم و نمی‌شناختم ولی به نظرم آشنا آمد، مثل این‌که خارج از تصور من نبود. روی زمین از بته‌های نیلوفر کبود بی‌بو پوشیده شده بود، به نطر می‌آمد که تا کنون کسی پایش را در این محل نگذاشته بود. من چمدان را روی زمین گذاشتم، پیرمرد کالسکه چی رویش را برگردانید وگفت: این‌جا نزدیک شاعبدالعظیمه...» (هدایت، ۱۳۸۳: ۳۵)

۲-۱۰. پیرنگ

یکی از عناصر کلیدی برای برجسته کردن داستان، پیرنگ است. (نعمت‌زاده و دیگران، ۱۴۰۳:

۳۰۱) پیرنگ ساختاری دارد که شامل وضعیت و موقعیت، گره افکنی، نقطهٔ اوج و گره گشایی می‌باشد. (احمدی‌راد، ۱۴۰۱: ۱۰۴) به عبارتی روابط علی و معلولی که حوادث را به گونه‌ای نشان می‌دهد که از نظم منطقی برخوردارند. (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۲۹۵) در داستان‌های کلاسیک که چارچوب داستان از یک نظم و انسجام خاصی برخوردار است پیرنگ داستان از سه بخش آغاز، میانه و پایان تشکیل شده و پیشرفت پیرنگ، حرکت از کشمکش به وصال یا انتقال چیزی از یک کنشگر به کنشگری دیگر را در بر دارد. (عباس‌پور،۱۴۰۲۲،۱۴۰: ۱۸۸)

طرح داستان الگویی تشکیل یافته از چون و چرا است. باید گفت در ساختار بوف کور پیرنگ به صورت هنری و گسسته است و از قالب کلاسیک داستان پیروی نمی‌کند چون هدایت حوادث و رویدادهای داستان را طوری به‌هم تنیده که حدود و مرز آن‌ها نامشخص است این عامل باعث گردیده که سه جزء پیرنگ کلاسیک (آغاز، میانه، پایان) معلوم نباشد. از طرفی در این رمان روند شکل‌گیری اتفاقات و حوادث مطابق با الگوی کلاسیک داستان به صورت آرام و تدریجی پیش نرفته است بنابراین مانند داستان کلاسیک از خواننده انتظار نمی‌رود که سریع به غرض نویسنده در داستان پی ببرد. سبک نوشتار این رمان مانند رمان نو بدون تمهید و مقدمه‌چینی آغاز شده و وضعیتی معماگونه دارد که همین عامل استنادی است بر پیرنگ گسستهٔ بوف‌کور که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «در زندگی زخم‌هایی هست که مثل خوره روح را آهسته در انزوا می‌خورد و می‌تراشد. این دردها را نمی‌شود به کسی اظهار کرد، چون عموما عادت دارند که این دردهای باورنکردنی را جزو اتفاقات و پیش درآمدهای نادر و عجیب بشمارند...» (همان: ۹) علاوه بر موارد فوق در بوف کور عناصر داخلی پیرنگ مانند گره‌افکنی، نقطهٔ اوج و گره‌گشائی داستان به شیوهٔ سنتی داستان نیست. عناصری مانند گفت‌گوهای داستانی که همان دیالوگ هستند به صورت آشفته و ملال‌انگیز نشان داده شده و روایت‌گری داستان را به سمت سیلان و دراماتیک مونولوگ سوق داده است. افزون بر این، صحنه‌های داستان به صورت مداوم تکرار شده و فرجام داستان نیز به صورت ناگشوده باقی مانده است زیرا خواننده به نتیجهٔ قطعی که همان باز شدن تمام گره‌های داستانی است دست نیافته است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «برگشتم به خودم نگاه کردم، دیدم لباس پاره، سرتا پایم آلوده به خون دلمه شده بود، دو مگس زنبور طلایی دورم پرواز می‌کردند و کرم‌های سفید کوچک روی تنم درهم می‌لولیدند و وزن مرده‌ای روی سینه‌ام فشار می‌داد...» (همان: ۱۲۰) باید گفت پلوتل در این باره معتقد است در نوشتن رمان نو: «اغلب بدون مقدمه‌چینی قراردادی و با وضعیتی معماگونه آغاز می‌شود. گره افکنی، نقطه اوج و گره گشائی از نوع رایج آن که در رمان های سنتی مشهود است. در این داستان‌ها وجود ندارد.

گفت‌وگوهای ملال‌آور و آشفته و هم‌چنین تکرار صحنه‌ها در بسیاری از بخش‌های داستان‌ها نمایان می‌شود ودر فرجام نیز روایت بدون رسیدن به نتیجه ای قطعی به پایان می‌رسد.» (پلوتل، ۱۳۸۲: ۴۰)

۲-۱۱. دیالوگ

گفت‌وگو که جوهره انسانیت بوده، بخشی از اندیشه و تفکرات انسان با دیگران از طریق گفت‌وگوها حاصل می‌شود. (تودوروف، ۱۳۷۷: ۱۸۴) باید گفت گفت‌وگو یکی از عناصر مهم داستان است. این عنصر در داستان زمینه‌ای را فراهم می‌کند تا افکار و عقاید شخصیت‌ها در یک فرایند سیال به خواننده منتقل شود. گاه نیز این عنصر باعث می‌شود تا شخصیت‌ها، کشمکش و درون‌مایۀداستان شکل بگیرد و از نظر استحکام قوی گردد. از وظایف دیگر این عنصر داستانی بسط و گسترش داستان است. وظیفۀ انتقال اطلاعات و شخصیت پردازی نیز با همین ابزار صورت می‌گیرد. در بررسی و تحلیل این عنصر در رمان بوف کور باید گفت، گفت‌وگوها به صورت تک‌گویانه یا مونولوگ است. از آن‌جایی که برای سخن گفتن حداقل دو نفر نیاز است حتی اگر مخاطب در صحنه حضور نداشته باشد اما در متن، راوی با سایۀ خویش که مخاطب فرضی است گفت‌وگو می‌کند. با این وصف حتی گفت‌وگوی تک نفره راوی هم در بوف کور به صورت گفت و شنود است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «من فقط برای سایۀ خودم می‌نویسم که جلوی چراغ به دیوار افتاده است، باید خودم را بهش معرفی کنم.» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱) از طرفی در گفت‌وگوهای بوف کور که درونی است وجود دیگری پنهان است. به نقل از اسداللهی از منظر باختین هم: «در هر دیالوگی چه درونی و چه بیرونی وجود دیگری یا مستتر است یعنی مخاطب به صورت ذهنی، خیالی و درونی است و یا دور از هر گونه وهم و خیال به صورت بیرونی و واقعی در دیالوگ شرکت می‌کند.» (اسدالهی، ۱۳۷۹: ۳) لذا در نوشتار این رمان برخلاف رمان‌های سنتی هدایت تلاش کرده است با آوردن شخصیت‌هایی متمایز که گاه برای رو به‌رو ساختن آن‌ها است روند داستان را با ابهام مواجه کند و این شیوه با بیانی مونولوگ‌وار به صورت عمیق انجام گرفته است نه مانند رمان سنتی سطحی. در ادامۀ بررسی باید گفت به دلیل پیچیدگی جهان و انسان امروز ساختار و ساختمان داستان نیز دچار تحولات اساسی گردیده که یکی از این تحولات تغییر در شکل روایت است. بنابراین دیالوگ‌ها از هویت چندانی برخوردار نبوده و بیش‌تر بی‌معنی و غیرمرتبط نشان داده می‌شوند و شخصیت‌های داستان نیز برای مخاطب ناآشنا باقی می‌مانند. گاهی نیز این شکل از بیان تا آن‌جا پیش می‌رود که گویا برای خواننده همه چیز بی‌هدف است و بی‌معناست چون

گفت‌وگوها تک نفره و شنونده‌ای ندارد و گاها ارتباطی نیز بین آن‌ها نیست. (همان: ۱۸) از سویی دیگر در بوف کور مانند رمان نو تاکید بر موقعیت‌های روحی- روانی و ذهنی شخصیت‌های داستان است برهمین اساس زمینه‌های بیش‌تری برای تاویل و تفسیر وجود دارد و علت آن چرخهٔ ذهنی مخاطب است چون از واقعیت‌ها و عینیت رمان سنتی فاصله گرفته و به چرخهٔ ذهنی وابستگی پیدا کرده است. باید یادآوری کرد سبک نوشتار و پیچیدگی این رمان در شیوهٔ پرداخت داستانی از لحاظ دشوار نویسی آن را به آثار ناتالی ساروت نزدیک کرده است. او مانند ساروت از دیالوگ جهت ادامه حالات درونی در بیرون بهره گرفته است. گفت‌وگو در رمان بوف کور هدایت از بن‌مایه‌های داستانی او سرچشمه گرفته و برای وضوح و روشنی لایه‌های پنهان به کارگیری شده است تا مخاطب در دنیای راوی قدم بگذارد و به کشف تازه‌ای نائل آید. باید گفت مونولگ‌های ذهنی هدایت در بوف کور رمزگونه است که ریشه در تخیل قوی دارد. به نقل از ساروت: «مرکز ثقل رمان در حال جابه جا شدن است؛ به این معنی که گفت وگو هر روز مقام مهم تری در رمان کسب می‌کند. هنری گرین می‌نویسد: گفت‌وگو امروز بهترین وسیلهٔ عرضه زندگی به خواننده است و حتی پیش بینی می‌کند که گفت‌وگو ممکن است تا مدت‌های مدید زیربنای رمان باقی بماند.» (ساروت، ۱۳۶۴: ۸۰)

۳. نتیجه گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد رمان بوف کور اثر صادق هدایت رمانی مدرن است که مولفه‌هایی مانند عدم قطعیت، شخصیت‌های تحقق یافته، پیرنگ گسسته، ابهام و پیچیده‌گویی، زبان و نوشتاری جدید، سیلان ذهن، فرم گرایی، عدم تعهد، مشارکت خواننده در متن، زمان ناهمگون و ترکیبی، مکان مبهم، فرجام گشوده و ... از مولفه‌های این رمان است. هم‌چنین نتایج حاکی است از میان مولفه‌ها، عدم قطعیت و ابهام بسامد بسیار زیادی در متن این رمان داشته که همان شکستگی روابط علت و معلولی و زدوده شدن صلابت و استواری از متن رمان است که محل تردید و تامل خواننده قرار می‌گیرد. لذا در این رمان هدایت به قصد مفهوم سازی، زبان و نوشتار جدیدی ارائه داده که رویکردی آمیخته با شک و تردید را فراهم کرده است که به ابهام و پیچیده‌گویی منجر گردیده که با این شیوه اصالت زبان سنتی به چالش کشیده شده و شکلی از رمان مدرن خلق می‌گردد که تاثیر از ادبیات مدرن غربی است.

کتاب‌شناسی

احمدی‌راد، سارا (۱/۱۴۰۱)، «عناصر داستانی در روایت انکارکردن موسی(ع) بر مناجات شبان بر اساس نظریهٔ بدخوانی خلاق هرولد بلوم»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۸۹-۱۱۳

احمدی‌راد، سارا (۲/۱۴۰۱)، «تحلیل و تطبیق شخصیت صحابه و مشایخ در روایات مثنوی و ماخذ آن»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ ۲، صص ۸۶-۵۹

اسحاقیان، جواد (۱۳۸۷)، ***راهی به هزار توی رمان نو***، تهران: گل آذین.

اسداللهی، الله‌شکر (۱۳۷۹)، «رمان نو دیالوگ نو»، ***مجلهٔ دانشکده ادبیات و علوم انسانی تبریز***، دورهٔ ۴۳، شمارهٔ ۱۷۴، صص ۲۴-۱

اصغری، جواد (۱۳۸۷)، «نگاهی تحلیلی به تکنیک روایی سیلان ذهن»، ***پژوهش‌های ادبی***، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۲۱، صص ۲۲-۹

ایدل، لئون (۱۳۷۴)، ***قصهٔ‌روان شناختی نو***، ترجمهٔ ناهید سرمد، چاپ دوم، تهران: شباویز.

بوتور، میشل (۱۳۹۹)، ***دگرگونی***، ترجمهٔ مهستی بحرینی، تهران: نیلوفر.

بیرانوند، یوسف علی و دیگران، «بررسی تطبیقی داستان شاه سیاه‌پوش از هفت پیکر نظامی و داستان آدم (ع)»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۴۳-۲۵

بیشاپ، لئونارد (۱۳۸۲)، ***درس‌هائی دربارهٔ داستان نویسی: به ضمیمهٔ مصاحبه با ایزاک سینگرو جوزف هلر***، ترجمهٔ محسن سلیمانی، تهران: سوره مهر.

بیضاوی، سوسن (۱۳۸۰)، «رمان نو چه می‌گوید»، ***ویژه‌نامه***، دورهٔ ۵ ، شمارهٔ ۲۳، صص ۳۰-۱۱

جعفرنادری، مهرآور (۱۳۸۰)، ***رمان نو در سینما***، تهران: الست فردا.

دولتیاری، یسرا (۱۴۰۳)، «نقد رمان کوتاه ملکوت از دیدگاه لکانی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶، صص ۱۱۷-۱۰۵

رب، گریه، آلن (۱۳۷۰)، ***قصهٔ نو، انسان طراز نو***، ترجمهٔ محمد غیاثی، تهران: امیرکبیر.

رضویان، سیدرزاق (۱۳۹۳)، «جریان‌شناسی رمان نو در ادبیات داستانی فارسی با تکیه بر آثار بهرام صادقی و هوشنگ گلشیری»، ***رسالهٔ دکتری*** دانشگاه سمنان، ایران.

زمانیان، مهدی (۱۳۷۴)، «رمان‌نو یک مکتب نبود»، ***کلک شهریور***، ترجمهٔ مهدی زمانیان، دورهٔ قدیم، شمارهٔ ۶۶، صص ۸۷-۷۷

ساروت، ناتالی (۱۳۸۱)، ***عصر بدگمانی گفتارهایی دربارهٔ رمان***، ترجمهٔ اسماعیل سعادت، تهران: نگاه.

سیمون، کلود (۱۳۸۴)، ***جاده فلاندز***، ترجمهٔ منوچهربدیعی، تهران: نیلوفر.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، ***داستان یک روح***، چاپ دوم، تهران: فردوس.

عباس‌پور، مرتضی (۱۴۰۲)، «الگوی گریماس در منظومهٔ آرش کمانگیر سرودهٔ سیاوش کسرایی»،

پژوهش‌های نوین ادبی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۴، صص ۲۰۱-۱۸۳
غیاثی، محمدتقی (۱۳۷۷)، ***تاویل بوف کور***، تهران: نیلوفر.
کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۷)، ***بوف‌کور هدایت***، چاپ دوم، تهران: مرکز.
گری‌یه، آلن‌رب (۱۳۹۵)، ***پاک‌کن‌ها***، ترجمهٔ پرویز شهدی، تهران: نسل آفتاب.
گری‌یه، آلن‌رب (۱۳۹۸)، ***برای رمانی نو***، ترجمهٔ پرویز شهدی، تهران: افکار.
گلدمن، لوسین (۱۳۷۴)، «رمان نو و واقعیت»، ***کلک شهریور***، ترجمهٔ محمدپوینده، دورهٔ قدیم، شمارهٔ ۶۶، صص ۶۴-۶۱
لاج، دیوید (۱۴۰۰)، ***هنر داستان‌نویسی***، ترجمهٔ رضارضایی، تهران: نی.
لالاند، برنار (۱۳۷۴)، «رمان نو غیر متعهد است»، ***کلک شهریور***، ترجمهٔ کاوه میرعباسی، کلک، دورهٔ قدیم، شمارهٔ ۶۶، صص ۴۴-۳۸
لطفی‌نیا، طاهره (۱۳۸۵)، «مرگ شخصیت در رمان نو»، ***دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد***، دورهٔ ۳۹، شمارهٔ ۴، صص ۱۴۳-۱۳۳
مقدادی، بهرام (۱۳۸۷)، «نظریه ادبی آدرنو»، ***مجلهٔ هنر***، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۷۵، صص ۳۱-۱
میرزاپور، میثم (۱۴۰۱)، «تحلیل و بررسی ژانر فراداستان»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ اول، شمارهٔ اول، صص ۳۱۱-۲۸۷
میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، ***عناصر داستان***، چاپ چهارم، تهران: سخن.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۹)، ***صدسال داستان‌نویسی***، جلد ۱ و ۲، چاپ چهارم، تهران: چشمه.
میشل‌موپوآ، ژان (۱۳۷۴)، «تولد رمان نو»، ***کلک شهریور***، ترجمهٔ پروین ذوالقدری، دورهٔ قدیم، شمارهٔ ۶۶ ، صص ۳۷-۳۳
نامور مطلق، بهمن (۱۳۸۷)، «باختین، گفتگومندی و چند صدایی مطالعه پیشابینامتنیت باختینی»، ***پژوهشنامهٔ علوم انسانی***، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۵۷، صص ۴۱۴-۳۹۷
نعمت‌زاده، افشین و دیگران (۱۴۰۳)، «واکاوی عنصر غافلگیری در آثار اُ.هنری و محمدعلی جمال‌زاده»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۵، صص ۳۰۵-۲۸۳
نوروزعلی، زینب (۱۴۰۰)، «شخصیت قهرمانان در حکایت‌های روضهٔ‌خلد از مجدالدین‌خوافی»، ***کارنامهٔ متون ادبی دورهٔ عراقی***، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲، صص ۱۰۱-۸۵
هدایت، صادق (۱۳۸۳)، ***بوف‌کور***، اصفهان: صادق هدایت.
همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۷۲)، ***صادق هدایت و مرگ نویسنده***، تهران: مرکز.
یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹)، ***هنر داستان‌نویسی***، تهران: نگاه.

Study and Analysis of the Elements of the Classical and Modern Novel in Sadegh Hedayat's The Blind Owl

***Ali Keshavarz Gadimi[۱] - Nosratollah Din Mohammadi Keresfi[۲]**

۱. PhD in Persian Language and Literature, National Public Libraries Institution, General Directorate of Public Libraries of Qazvin Province, Qazvin, Iran. (Corresponding author) Email: akg۱۳۵٦@yahoo.com

۲. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Khodabandeh Branch, Islamic Azad University, Khodabandeh, Iran.

Article Info (۲۳۷-۲۵۷)

Article type:
Research Article

Article history:
Received: ۲۰۲۴/۰۹/۰۴

Accepted: ۲۰۲۵/۰۲/۲۶

Keywords:
Modern novel
Blind Owl
New components
uncertainty
ambiguity
discrete plot

ABSTRACT

The new novel is a new form of writing that always seeks to find feelings, vague spiritual impressions, and human escapes, and then conveys them from an objective and impartial perspective that does not belong to the narrator and the reader. A writing that has lost its clarity, explanation of values, principles of traditional order, modern human descriptions, politics, etc. In the classic novel, the story corresponds to the understanding of an ordered world, but in the new novel, the story falls apart, and the attractiveness of the subject and the logical sequence of events and characters in the story are not important to the author. Therefore, Sadegh Hedayat's novel The Blind Owl is considered a modern novel that includes components such as uncertainty, disjointed plot, ambiguity, heterogeneous time and place, formalism, realized characters, the flow of the mind, the serious presence of the reader, and an open ending. The purpose of this research is to examine and analyze the components of the modern novel in Sadegh Hedayat's The Blind Owl. The research method is descriptive-analytical and library-based. The results of the research show that among these characteristics, uncertainty, ambiguity, and disjointed plot have a very high frequency.

استعارهٔ مفهومی آزادی در سروده‌های واصف باختری

امرالله محمدی

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه بلخ، بلخ، افغانستان. رایانامه: amrullahmohammad۷۱@gmail.com

اطلاعات مقاله (۲۷۸-۲۵۹)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۱۱/۰۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۱۷

واژه‌های کلیدی:
آزادی
استعارهٔ مفهومی
حوزهٔ مبدأ
حوزهٔ مقصد
زبان‌شناسی شناختی
واصف باختری

چکیده

هدف از نگارش این جستار تحلیل زبان‌شناسانهٔ استعارهٔ مفهومی آزادی در سروده‌های واصف باختری است. استعارهٔ مفهومی از گرایش‌های جدید در زبان-شناسی شناختی‌ست که مفهوم یک حوزه به حوزهٔ دیگر نگاشت شده و مفهوم حوزهٔ دوم از طریق حوزهٔ نخست درک می‌شود. پژوهش حاضر با استفاده از این رویکرد، مفاهیم انتزاعی آزادی را برای خوانندگان به صورت ساده و ملموس بیان می‌کند؛ زیرا از دیدگاه لیکاف، استعاره روشی است که یک قلمرو مفهومی انتزاعی و ذهنی براساس قلمرو مفهومی حسی و شناخته‌شده بر مبنای تجربه‌های فرهنگی- اجتماعی بشر فهمیده می‌شود. یافته‌های پژوهش روشن می‌کند واصف باختری شاعر نامدار معاصر فارسی دری بلخ-افغانستان، حوزه‌های مبدأ را به‌عنوان ساختارهای شناختی، به‌ویژه از تجربه‌های خود برای توضیح بیش‌تر مفاهیم غیرملموس و حوزهٔ مقصد نگاشت کرده و به‌طور مؤثری مفهوم آزادی را به زبان آورده که در بیش‌تر موارد واژهٔ آزادی را به‌کار نبرده است. از این‌که انسان‌ها به هر اندازه از یک چیز محروم گردند، به همان اندازه برای به‌دست آوردن آن شیفته و دل‌گرم می‌شوند. با تحولاتی که در سده‌های پسین در زندگی بشر رخ داده، نقش آزادی در زندگی اجتماعی بشر بارزتر و به موضوع پیچیدگی فرهنگی، ادبی و اجتماعی بدل شده است. روش پژوهش کیفی بوده و داده‌ها از سروده‌های باختری جمع‌آوری و استعارهٔ مفهومی آزادی در آن‌ها شناسایی و تحلیل شده‌اند. این استعاره‌های مفهومی در شعر باختری با حوزه‌های هم‌چون پرواز پرنده، نور، خورشید، زندگی و موجود زنده، باد، دریا و گیاه نگاشت شده و به کمک این حوزه‌ها، مفاهیم انتزاعی آزادی را حسی و قابل درک کرده است.

۱. مقدمه

استعاره در گذشته ابزار زیبایی‌شناختی و در قلمرو فنون ادبی بود. در رویکرد جدیدِ دانش زبان‌شناسی شناختی، نظریۀ استعاره‌های مفهومی را نخستین‌بار جورج لیکاف و مارک جانسون در سال (۱۹۸۰عیسایی) مطرح و به مفاهیم ذهنی و انتزاعی زبان انسان پرداختند. به باور آن‌ها استعارۀ مفهومی یک حوزه یا قلمرو مفهومی و ذهنی بر اساس حوزه یا قلمرو مفهومی حسی یا شی ملموس یا پدیدۀ دیگر فهمیده می‌شود. استعاره یک سیستم مفهومی است و با نظام تفکر و ذهن انسان مرتبط بوده و در زندگی روزمره استفاده می‌شود. از این‌رو استعارۀ مفهومی از گرایش‌های جدید در پژوهش‌های زبان‌شناختی و تحلیل معنایی مفاهیم انتزاعی زبان و آثار ادبی است. این استعاره‌ها متکی بر روابط معنایی میان واژه‌ها هستند که به‌عنوان ابزاری برای درک نوع فهم بشر از امور انتزاعی به امور حسی و ملموس می‌باشند، زیرا درک ما از جهان واقعی مستقیم و بلافاصله نیست، بلکه درک و شناخت ما بر مبنای تأثیرات و محدود کنندۀ دانش بشر و زبان شکل می‌گیرد و استعاره‌ها نگاشت‌های مفهومی هستند، از این‌رو آن‌ها بخشی از دستگاه مفهومی‌اند، نه ساختارهای زبانی (نیلی‌پور، ۱۳۹۸: ۱۲۸) به نظر لیکاف و جانسون درون‌مایۀ استعاره عبارت است از درک و تجربۀ چیزی بر حسب چیز دیگر یا دیدن چیزی از نظرگاه چیز دیگر (قاسم‌زاده، ۱۳۷۹: ۹) و نیز به باور جانسون انسان با مشاهدۀ حرکت و تجربۀ خود و سایر پدیده‌های عینی و متحرک، ساخت‌های مفهومی را در ذهنش به وجود می‌آورد. (فروزان‌فر و دیگران، ۱۳۹۷: ۳۵۴)

رابطۀ 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) ادبیات نیز در پیوند با نظریۀ استعارۀ مفهومی دارای حوزه‌های مبدأ، حوزه‌های مقصد و نگاشت‌ها هستند که از این طریق مفاهیم انتزاعی را به صورت ملموس و عینی‌تر برای مخاطبان بیان می‌کنند. بدین ترتیب پژوهش حاضر از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است؛ زیرا شناخت ایده‌های باختری از آزادی را با رویکرد زبان‌شناختی بررسی می‌کند. مسألۀ اساسی این است که از یک‌سو استعارۀ مفهومی از گرایش‌های جدید در دانش زبان‌شناسی است و از سوی دیگر، توصیف عینی و ملموس کردن قلمرو مفاهیم و اندیشه‌های انتزاعی آزادی شعر باختری است. بنابراین پژوهش حاضر روشن می‌سازد که استعاره‌های مفهومی آزادی با رویکرد روش‌شناختی، تا چه اندازه قابلیت حسی و عینی را دارد و شاعر معاصر کشور از کدام قلمروهای منبع بر مبنای تجربه‌های اجتماعی-فرهنگی خود بهره برده است. ازاین‌رو نگارنده تلاش دارد که به این پرسش‌ها، پاسخ ارایه دهد که؛ استعارۀ مفهومی آزادی در اشعار

باختری با کدام حوزه‌ها، ملموس و دریافتنی است؟ استعارهٔ مفهومی چیست؟ و باختری بیش‌تر از کدام حوزه‌های مبدأ و ملموس برای شناخت بهتر از آزادی استفاده کرده است؟ روش پژوهش کیفی بوده و براساس رویکرد زبان‌شناسی شناختی، استعاره‌های مفهومی آزادی تحلیل و توصیف شده است.

هم‌چنان آزادی در مفهوم ساده عبارت است از فقدان موانع در راه به دست آوردن آرزوهای زندگی انسان‌ها است و یا این‌که هیچ مانعی خارجی در راه تحقق آرزوی شخصی موجود نباشد، البته به شرط آن‌که منافی آزادی دیگران نباشد (محمدخان، ۱۳۸۳، ص. ۲). می‌دانیم که انسان‌ها به هر اندازه که از یک چیز محروم گردند، به همان اندازه برای به‌دست آوردن آن شیفته و دل‌گرم می‌شوند. با تحولاتی که در سده‌های پسین رخ داده است، نقش آزادی در زندگی اجتماعی بشر بارزتر و به موضوع پیچیدگی فرهنگی، ادبی و اجتماعی بدل شده است. سرزمین ما در سدهٔ اخیر بیش‌تر زیر استعمار بیگانه‌گان قرار گرفته بود، به‌ویژه با تجاوز روسیه در افغانستان، مضمون شعر معاصر متوجه برون‌راندن روس‌ها می‌گردد. (پهلوان، ۱۳۷۱: ۱۴) در واقع می‌توان گفت که سروده‌های این دوره بیش‌تر ستایش‌گر بزرگ مفاهیم آزادی با ابعاد گوناگون است، به‌طور کلی شاعران این دوره برای این‌که بتوانند جامعهٔ افغانستان را از حالت رکود و استبداد بیرون کنند و به مردم آگاهی و هوشیاری بخشند، همیشه فریاد آزادی را سر داده‌اند، یکی از آن شاعران برجسته محمدشاه واصف باختری است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

استاد واصف باختری (۱۳۲۱- ۱۴۰۲)، نویسنده، شاعر، مترجم، پژوهش‌گر، نوپرداز و یکی از چهره‌های شاخص ادبیات معاصر فارسی دری به شمار می‌رود. وی آموزش نخستین را در مکتب باختر مزارشریف- افغانستان آغاز و در لیسهٔ حبیبه به پایان رسانید. سند کارشناسی خویش را در رشتهٔ زبان و ادبیات فارسی دری از دانشگاه به دست آورد. سپس کارشناسی ارشد رشتهٔ فلسفه را در دانشگاه کلمبیا به پایان رسانید. وی در عرصهٔ ادبیات کشور از چهره‌های شاخص و شناخته‌شده است. او را بیش‌تر شاعر مشکل‌سرا می‌شناسند و زبان او را پر از ابهام، پیچیدگی و نمادین می‌دانند. از این‌رو پژوهش حاضر به حد توان نگارنده به مفهوم ذهنی و تفکر وی دربارهٔ آزادی پرداخته شده است که نخست شناخت از مفهوم واژهٔ آزادی، سپس ماهیت استعارهٔ مفهومی و به دنبال آن استعارهٔ مفهومی آزادی بررسی خواهد شد که تا هنوز استعارهٔ مفهومی آزادی در سروده‌های واصف باختری، توسط پژوهنده‌ای غور و بررسی نشده است و یا از چشم نگارنده به دور می‌باشد.

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

واصف باختری از شاعران بزرگ و نام‌آور افغانستان است که توجه بسیاری از اهالی ادبیات را به خود جلب و جذب کرده است. این شاعر شهیر افغانستان به لحاظ پیروی از سبک شعری نیما یوشیج در ادبیات ایران نیز شناخته شده است. تاجایی که کتاب‌هایی نیز دربارۀ او در ایران تالیف شده است. شناخت زوایای پیدا و پنهان شخصیت واصف باختری و آثار منظوم و منثور او در شناخت شعر زمان و دغدغۀ فرهنگی او و همعصرانش موثر خواهد بود.

۱-۳. پیشینۀ پژوهش

بررسی‌ها نشان می‌دهد مقالات و پژوهش‌های زیادی حول شخصیت و آثار واصف باختری انجام گرفته است. از جمله این مطالعات می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

موحد عثمانی، مژگان (۱۴۰۲)، در «شرح حال و آثار واصف باختری» به معرفی آثار منثور و منظوم واصف باختری پرداخته است.

فضل‌الحق، فضل (۱۴۰۲)، در «بازتاب مولفه‌های آرکائیسم در شعر معاصر افغانستان با تکیه بر اشعار واصف باختری»

به آرکائیسم و باستان‌گرایی و به کار بردن تعمدی کلمات منسوخ یا شیوۀ نحوی مهجور و غیرمتداول جملات در زبان واصف باختری پرداخته است.

شریفی، محمّدفاضل (۱۴۰۲)، «آشنایی‌زدایی و هنجارگریزی در اشعار واصف باختری»، هدف این مقاله روشنی انداختن بر بیان متفاوت محمّد واصف باختری در مجموعه اشعارش است. به همین دلیل از منظری فرمالیستی و بررسی بیگانه گردانی یا آشنایی‌زدایی در آثار شعری او دقت شده است. آشنایی‌زدایی به‌مثابه یکی از مهم‌ترین اصطلاحات مکتب فرمالیسم به شمار می‌رود. آشنایی‌زدایی در جهان متن به‌ویژه ادبیات، عبارت است از به‌کار بردن شگردهای مختلف هنری با هدف بیگانه‌سازی زبان ادبی به‌هم ریختن عادت‌های زبانی مخاطبان و طولانی ساختن مدت‌زمان درک و دریافت از متن تا لذت بیشتری از متن حا صل شود.

موسوی، امفروه؛ رحیمی، ساره؛ (۱۴۰۲) در «پسوندهای صفت‌ساز؛ ویژگی سبکی واصف باختری» آمده یکی از مهم‌ترین فرآیندهای ساخت واژه که موجب غنای زبان نیز شده اشتقاق پسوندی است. پسوندها در ساختن اسم، صفت و قید نقش اساسی دارند و به‌عنوان یکی از عناصر مهم در فرایند واژه‌سازی بار سنگینی را به دوش می‌کشند. یکی از شگردهای واصف باختری استفاده از پسوندهای صفت‌ساز به‌منظور واژه‌سازی تخصصی و علمی در حوزۀ زبان و ادبیات است. واصف باختری در صفت‌سازی از طریق اشتقاق پسوندی، نزدیک به پسوند

صفت‌ساز را در معانی گوناگون استفاده نموده است و در این پژوهش بررسی می‌شود که آیا پسوندهای صفت‌ساز در اشعار باختری را می‌توان ویژگی سبکی باختری دانست یا نه؟
محمّد ظاهر، فایز (۱۴۰۲) در «جلوه‌هایی از مقاومت در اشعار واصف باختری» شعر مقاومت افغانستان را به‌عنوان یکی از سکوهای بلند آزادی خواهی شاعران دانسته و می‌گوید باختری در لابه‌لای اشعارش به‌عنوان صدای رسایی از جهاد و مقاومت افغانستان از ابعاد گوناگون نقش مهمی راایفا کرده است؛ بنابراین در این پژوهش تلاش گردید تا جلوه‌هایی از مقاومت در اشعار باختری از زوایای مختلف بررسی شود که چه عناصری از مقاومت در باروری و رسالت شعر معاصر افغانستان موف بوده و واصف باختری در انعکاس خواسته‌ها و نیازهای ملت مظلوم افغانستان در رویارویی با اشغالگران و مهاجمان ارتش سرخ چه گونه عمل کرده است.
قادری، محمّدشاهپور (۱۴۰۲)، در «تحلیل گفتمان غزلیات واصف باختری با رویکرد نورمن فرکلاف» در پی کشف حقایق نهان در ژرف‌ساخت آثار ادبی است که در آن مسائل زبانی و روابط میان گفتمان‌هاء با توجه به ساختارهای اجتماعی و فرهنگی با مناسبات قدرت مطالعه می‌گردد. در این مقاله با استفاده از این رویکرد، گزاره‌های اجتماعی ناسیونالیزم قومی و هژمونی زبانی گفتمان سلطهء بازنمایی و مظالم اجتماعی و جنایات فرهنگی حاکمان مستبد دههٔ چهل و پنجاه افغانستان در غزلیات باختری تحلیل شده و در مقابل گفتمان انتقادی غزلیات باختری در حوزهٔ شعر معاصر فارسی افغانستان از منظر تحلیل گفتمان انتقادی فرکلاف در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین گردیده است. یسنا، محمدیعقوب و همکاران (۱۴۰۲)، «بررسی بینامتنی اشعار اخوان ثالث و واصف باختری بر اساس نظریهٔ ژولیا کریستوا»؛ ابراهیم‌آبادی، علیرضا و صادق زاده، محمود (۱۴۰۲)، «بررسی ویژگی‌های محتوایی مکتب رمانتیسم فردی در سروده‌های واصف باختری»؛ ایران‌زاده، نعمت‌الله؛ قادری، محمدشاهپور (۱۴۰۲)، «تحلیل گفتمان انتقادی غزلیات واصف باختری بر مبنای رویکرد فرکلاف»؛ دانشگر، محمد و همکاران (۱۴۰۲)، «بازخوانی نقش و کارکرد فراخوانی شخصیّت‌های اسطوره‌ای در شعر پایداری افغانستان (مطالعهٔ موردی اشعار واصف باختری بر اساس نظریهٔ ژرار ژنت)» و بسیاری پژوهش دیگر نیز با موضوع واصف باختری صورت گرفته‌اند. پژوهش حاضر از منظر بررسی استعارهٔ آزادی در اشعار او در نوع خود جدید و بدون پیشینه است.

۲. استعارهٔ مفهومی آزادی در سروده‌های واصف باختری

۲-۱. آزادی

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. (رونق،۱۴۰۴: ۲۱۲) پیش از آن‌که ماهیت استعارهٔ مفهومی را بشناسیم، لازم است که به معنای آزادی مروری داشته باشیم. آزادی به‌طور کلی در لغت به معنی رهایی از هر قید و تعلقی است که انسان را از لحاظ جسم و جان محدود می‌کند. برخی از دانشمندان، ریشهٔ واژهٔ آزادی را در واژهٔ پهلوی «آزاته» یا «آزاتیه» زبان اوستایی می‌دانند. در فرهنگ بزرگ سخن، آزادی به معنی رها بودن از قید و بند، نبودن مانع یا مزاحم برای انجام کاری، اسیر یا زندانی نبودن، امکان عملی کردن خواسته‌ها به‌صورت فردی یا جمعی، حق اقدام و انتخاب بدون دخالت دیگران، آسوده خاطر بودن (انوری، ۱۳۸۲: ۸۹) آمده است. این مفهوم در سیر تاریخی مطرح تفکر بشر قرار گرفته و در اندیشهٔ مردم جهان مورد بحث بوده است. هم‌چنان آزادی، نبودن مانع است و جامعه‌ای را آزاد می‌توان گفت که افراد آن برای دنبال کردن سعادت خود به موانع برخورد نکنند، این موانع ممکن است موانع سیاسی باشند و از ظلم حکمران ناشی شوند یا هر موانع دیگری (میل، ۱۳۸۵: ۳۲) اصطلاح آزادی تعریف‌های گوناگونی دارد. به عقیدهٔ وانز اسکوتس آزادی، کمال اراده است. هگل آزادی را ضرورت تغییر شکل یافته می‌داند. کانت هم آزادی را استقلال از هر چیزی، سوای اخلاقیات می‌داند. به عقیدهٔ لاک آزادی، قدرتی است که انسان برای انجام یا احتراز از عمل خاص داراست. (حسن‌زاده، ۱۳۸۱: ۱۱۶) هم‌چنان این واژه از دیرباز در ادب فارسی دری به‌صورت‌های گوناگون نیز بازتاب یافته است. از این‌که آزادی ویژهٔ انسان‌هاست و بدون آزادی، عمل و عقلانیت معنای اصلی خود را از دست می‌دهند، بدین ترتیب شاعران و نویسندگان به ستایش آن کوشیده‌اند.

طغیانی مفهوم آزادی را در ادب فارسی دری با سه مفهوم کاملاً متمایز تقسیم نموده است: نخستین مفهوم همان است که بیش‌تر در نزد شاعران متقدم، نظیر ناصر خسرو و مسعود سعد کاربرد داشته است و آن آزادی و رهایی از زندان‌ها و حصارهایی است که انسان‌های آزاده به علل گوناگون در آن گرفتار می‌شوند. دومین مفهوم، مفهومی است که در متون عرفانی به عنوان یک مضمون عالی معنوی با آن مواجهیم و آن آزادی از تعلقات مادی زندان‌گونه است که روح آدمی را به بند می‌کشد. در مرتبهٔ سوم، آزادی مفهومی است که در ادبیات کهن ما سابقه ندارد و در حقیقت مفهومی است امروزی که در دوره‌های معاصر و از زمان مشروطیت، در اثر آشنایی با فرهنگ غرب در ادبیات ما وارد شد. (طغیانی، ۱۳۸۸: ۱۳۴) و سرایش‌گران

معاصر از این مفهوم با دیدگاه‌های خاص‌شان سخن سر داده‌اند. مسلمی در نقدی بر شعر محمدرضا شفیعی کدکنی «به بررسی و تعریف واژۀ آزادی پرداخته و نتیجه گرفته است که شفیعی کدکنی آزادی را در مفهوم رهایی از هر قید و بند مورد نظر داشته است. (مسلمی،۱۴۰۳: ۱۷۷)

۲-۲. استعارۀ مفهومی

ادا کردن معنای واحد از راه‌های گوناگون، می‌تواند به شیوه‌های مختلف تحقق پیدا کند، یکی از آن جمله، استعاره است. ارسطو استعاره را عبارت از استعمال نام چیزی برای چیز دیگر (هاوکس، ۱۳۸۰: ۱۹) می‌دانست. استعاره مصدر باب استفعال و در لغت به معنای عاریه خواستن لغتی به جای لغت دیگر است. (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۳) استعاره یک پدیدۀ زبانی اخیر نیست، بلکه یک شعر مصری ناشناس مربوط به حدود ۲۰۰۰ سال پیش از میلاد، مرگ را این‌گونه به تصویر کشیده است:

مرگ امروز پیش روی من است چون آسمانی که صاف می‌شود

چون آرزوی مردی برای دیدار خانه پس از سال‌های بی‌شمار اسارت (Righard et al, ۲۰۱۰, P. ۷) در نظریۀ سنتی، استعاره را یک آرایۀ ادبی و زبانی قلمداد می‌کردند و از پیوند آن با تفکر و اندیشه سخنی به‌میان نمی‌آوردند. از نظر آنان استعاره یک شگرد بلاغی و برای بیان معنای خیال‌انگیز به‌کار گرفته می‌شد؛ اما استعارۀ مفهومی یکی از مباحث مهم و بنیادی زبان‌شناسی شناختی است که امروز به عنوان مقوله و شگرد ادبی شناخته نمی‌شود، بلکه در زبان‌شناسی شناختی زبان ابزاری برای کشف ساختار نظام شناختی ذهن بشر است. این رویکرد زبان‌شناسی، زبان را نمودی از نظام تصور ذهنی می‌داند؛ یعنی این‌که گوینده ایده‌ها را در واژه‌ها قرار می‌دهد و آن‌ها را برای شنونده می‌فرستد. (lakoff & Jonson, ۱۹۸۰, P. ۱۰) لیکاف و جانسون در سال (۱۹۸۰) با نشر کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» گرایش تازه و جدید را روی علاقه‌مندان دانش زبان‌شناسی شناختی باز کرد. به باور آن‌ها، انسان استعاری می‌اندیشد و با استعاره نیز زندگی می‌کند. در واقع، استعاره بخشی بنیادین از زندگی روزمره است. سیستم مفهومی ما – آن‌چه با آن فکر و عمل می‌کنیم- اساساً ماهیتی استعاری دارد. اگر این سیستم مفهومی عمدتاً استعاری باشد، پس اندیشه، تجربه و رفتار ما نیز تا حدی استعاری است. با این حال ما معمولاً از این ساختار مفهومی آگاه نیستیم و به‌طور ناخودآگاه در مسیرهای خاصی فکر و عمل می‌کنیم. یکی از راه‌های کشف این مسیرها، بررسی زبان است؛ چراکه زبان بازتابی از همان نظامی است که با آن می‌اندیشیم و زندگی می‌کنیم. (lakoff

(& Turner, ۱۹۸۹, P. ۱) از این‌رو لیکاف و جانسون تمایز سنتی بین زبان ادبی و زبان حقیقی را از بین بردند، بدین ترتیب استعارۀ مفهومی در دوران حاضر از مطالعات گذشته متمایز شده است. در زبان‌شناسی شناختی، استعاره معمولاً به عنوان پلی بین یک حوزۀ منبع که بیش‌تر ملموس‌تر یا آشناتر است و یک حوزۀ هدف یا مقصد که بیش‌تر انتزاعی یا کم‌تر آشنا است، عمل می‌کند. (Righard et al,۲۰۱۰, P. ٦) به بیان دیگر می‌توان استعارۀ مفهومی را چنین تعریف کرد: «استعاره‌های مفهومی درک یک حوزه از تجربه که معمولاً انتزاعی است، بر حسب حوزۀ دیگر که بیش‌تر عینی است.» (lakoff & Jonson,۱۹۸۰, P. ۱۳) در بحث استعارۀ مفهومی به درستی روشن شده است که استعاره‌های مفهومی به صورت ناخودآگاه پدید می‌آید و استفادۀ اهل زبان از حوزه‌های مفهومی به جای حوزۀ دیگر، بیش‌تر ناخودآگاه صورت می‌گیرد. (حسن‌زاده و حمیدفر، ۱۳۹۸: ۱۱)

۲-۲-۱. اجزای استعارۀ مفهومی

گفته آمدیم که استعارۀ مفهومی فهم و تجربۀ چیزی یا پدیده‌یی در اصطلاحات چیز دیگر است. اساس این رابطه را که میان دو مجموعه شکل می‌گیرد «نگاشت» نامیده‌اند. مجموعه‌ای را که دارای مفهوم حسی و عینی‌تر است، حوزۀ مبدأ یا منبع و مجموعۀ دیگر را که دارای مفاهیم انتزاعی و ذهنی‌تر است، حوزۀ مقصد یا هدف نامیده‌اند. لیکاف استعاره را نگاشت میان قلمروهای متناظر در نظام مفهومی (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۴) می‌داند. در استعاره با مفهوم سنتی واژه‌ها هستند که استعاره را می‌سازند، حال آن‌که از دید لیکاف و جانسون، آن‌چه استعاره را می‌سازد روابط مفهومی است که بین قلمرو مبدأ و قلمرو مقصد قرار دارد. در این نگاه هر واژه در حوزۀ مبدأ کارش برانگیختن ذهن ما برای بهتر فهمیدن حوزۀ دیگر است. ازاین‌رو هر استعارۀ مفهومی دارای سه بخش یا سازه‌اند:

الف. حوزۀ مبدأ، قلمروی‌ست که امور عینی و ملموس را شامل می‌شود.

ب. حوزۀ مقصد یا حوزۀ هدف، قلمروی‌ست که شامل امور ذهنی و انتزاعی بوده و به خودی خود قابل فهم نیست یا فهم آن دشوار است.

پ. نگاشت، رابطه‌ای‌ست که میان قلمروهای مبدأ و مقصد، تناظرهایی را ایجاد می‌کند. (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۵)

۲-۳. استعارۀ مفهومی آزادی در شعر واصف باختری

استعارۀ مفهومی در گسترۀ وسیع‌تر زبان‌شناسی شناختی شکل گرفته است که در مورد ماهیت زبان، ذهن و رابطۀ آن‌ها با تجربۀ اجتماعی می‌پردازد. ازاین‌رو استعاره و معنا (مفهوم) اساساً در هم تنیده هستند و استعاره یک مکانیزم غریزی و بیش‌تر ضروری است که از طریق آن تجربه‌های خود را درک می‌کنیم. (Righard et al, ۲۰۱۰, P. ۲) استعاره با جنبه‌های خاصی از ساختار مفهومی ارتباط دارد. بخشی از ساختار یک مفهوم را می‌توان به صورت استعاری با استفاده از ساختار وارد شده از حوزۀ دیگری درک کرد، در حالی که بخشی ممکن است مستقیماً درک شود، یعنی بدون استعاره (lakoff & Turner, ۱۹۸۹, P. ۵۸) از این‌رو در این جستار، اشعاری که برای شناخت و درک آزادی از حوزه‌های دیگر به‌کار رفته است، به بررسی گرفته شده و در چند محور کلی پرداخته می‌شود، در میان اشعار بررسی شدۀ باختری، مفاهیم گوناگونی از حوزۀ مبدا به حوزۀ مقصد با مفهوم آزادی نگاشت شده است؛ زیرا انسان آمده تا در میان اندیشۀ استعاری، زندگی کند. (فروزان‌فر و دیگران، ۱۳۹۷: ۳۵۶) بنابراین باختری با استفاده از تصویرهای ادبی که از تجربۀ فرهنگی و اجتماعی وی است، آزادی را با تصویرها و قلمروهای گوناگون بیان کرده که به صورت درک‌شدنی به مخاطب منتقل کرده است، حوزه‌های مبدأ یا قلمرو منبع در سروده‌های باختری قرار زیراند:

۲-۳-۱. آزادی به مثابۀ پرواز پرنده

طبق نظریۀ استعارۀ مفهومی، استعاره‌ها فقط در زبان نیست، بلکه در فکر و اندیشه نیز حضور دارد. استعاره‌ها نه تنها برای سخن گفتن، بلکه برای اندیشیدن دربارۀ جنبه‌های از جهان به‌کار می‌رود. این ایده که شاعر در مورد یک دامنه بر حسب دامنۀ دیگری فکر می‌کند، درواقع آن ایده را حسی می‌سازد. (Elena & Zsofia, ۲۰۱۷, P. ۱۶) ازاین‌رو در شعر استاد باختری، آزادی با پرواز پرندگان مفهوم‌سازی شده است. پرنده که بیش‌تر نماد انسانی است، آرزوی رهایی دارد و پرواز آن‌ها رسیدن به آزادی است؛ اما کوچ و آوارگی پرندگان به مفهوم تبعید و دوری انسان‌ها از سرزمین و میهن شان تصویرسازی شده و مفهوم ذهنی شاعر را دیدنی و حسی می‌کند. آواز پرندگان نیز بیان‌گر فریاد سرکوب‌شدۀ انسان‌های زیر اسارت و در بند را حسی و دریافتنی می‌سازد. این ویژگی‌های پرندگان که به حوزۀ آزادی نگاشت شده تا آزادی ملموس‌تر و شناخته‌تر شود، باوجودی‌که شاعر بیش‌تر با زبان نمادین و بدون آن‌که واژۀ آزادی را به‌کار ببرد، برای مخاطبان مفهوم آزادی را حسی و دیدنی ساخته است؛ نمونه‌ها:

کبوتر در کبوتر خانه‌ها پرواز را از یاد خواهد برد

اما ناگهان روزی
کبوترخانه‌ها از پا در افتادند
کبوترهای خونین‌بال گشتند از کبوترخانه‌های قرمزین آزاد
ولی اندیشهٔ پروازهای دور و دیرشان فراکوچیده بود
از آشیان یاد ای فریادا... (باختری، ۱۳۹۵: ۲۵۸)

استاد واصف باختری شخصیتی است که اندیشه‌اش همواره بهارآگین بوده است، چرا که در کنار دانش زمان، گام‌های سبزش را گذاشته است و افق‌های تازه و قلهٔ آگاهی را تسخیر کرده است. شعر باختری سر زمینی است که هر کسی نمی‌تواند در آن‌جا به زیستن بپردازد؛ بلکه آنانی می‌توانند در این سرزمین گام بگذارند که خود نیز به بینش سبز رسیده باشد (فروغ، ۱۳۹۰: ۷۱) باختری هیچ‌گاه اندیشه پرواز (آزادی) را از بینش خود دور نکرده و از مردمان خود نیز می‌خواهد که اندیشه پرواز را در ذهن خود داشته باشند، اما گاهی شاعر سترگ کشور با تأسف ابراز می‌دارد:

در این پهنا
که مرغان بر فراز شاخ‌سارانش سرود رنج می‌خوانند (باختری، ۱۳۹۵: ۱۲۴)
پرندگان در سراسر جهان
یک‌سان آواز می‌خوانند
غریو همهٔ رودخانه‌های گیتی همانند است
اما هر کشور «سرود ملی» ویژه‌ای دارد
آری انسان خردمندترین آفریدهٔ جهان است (همان: ۴۰۳)

گفتند که ای مرغ گرفتار نواسنج فریاد مکن، ناله مکش، نغمه مپرداز

***

گر بار دگر نغمهٔ سوزنده سرایی با رشتهٔ بی‌داد بدوزیم دهانت
(همان: ۵۲)

در اشعار بالا، دیده می‌شود که شاعر از حوزه‌های مبدأ سودجسته و مفهوم آزادی را بیان می‌کند. مفهوم این استعاره‌های ساختاری مهم‌ترین نقش را ایفا می‌کند و به ما امکان می‌دهد که یک مفهوم را بر اساس مفهوم دیگر ساختار دهیم. این بدان معناست که استعاره‌های مفهومی، ساختاری در ذهن و تجربهٔ ما ریشه دارند. می‌دانیم که جریان شعر مقاومت و پایداری در افغانستان بعداز کودتای مارکسیستی در سال (۱۳۵۷خورشیدی) آغاز شد که از بنیان‌گذاران آن استاد خلیلی، واصف باختری، پرتو نادری و اسدالله ولوالجی بودند. دو سال بعد ازین کودتا، با باز شدن نسبی فضای سیاسی پس از سال (۱۳۵۹)، اعلام سیاست آشتی ملی از سوی

دستگاه حاکم، بسیاری از سرایش‌گران و نویسندگان مجال آن‌را یافتند که سروده‌های مقاومت و پایداری خویش را با زبان نمادین، استعاره و ایهام در قالب‌های نو به نشر رساندند. آرزوی رسیدن به پیروزی و آزادی، به تصویر کشیدن جلوه‌های پایداری، روی‌دادهای جنگ و کشتار، ستم‌ها و ویران‌گری‌های دشمن از درون‌مایه‌های اساسی شعر مقاومت و پایداری درون‌مرزی بوده‌اند. (محمدی، ۱۴۰۲: ۲۳) ازاین‌رو باختری یکی از بینان‌گذاران این جریان در افغانستان، بیش‌تر با زبان نمادین مفهوم آزادی را به گوش مخاطبان از طریق شعر رسانیده است که در اشعار بالا این استعاره‌های مفهومی به خوبی دیده می‌شود.

۲-۳-۲. آزادی به مثابهٔ نور

نور به دلیل خاصیت روشن‌گری خود نشان‌دهندهٔ حقیقت و رهایی از جهل و ظلمت در زندگی انسان‌هایند. باختری در سروده‌های خود از طریق استعارهٔ مفهومی، ویژگی‌های نور و خورشید را نگاشت کرده و مفهوم آزادی را برای خوانندگان و مخاطبان ملموس و شناخته‌تر ساخته است. نگاشت‌های طلوع خورشید نشان از پیدایش امید و پیروزی آزادی است، غروب و تدفین خورشید به مفهوم مرگ آزادی نگاشت شده است. در مجموع سروده‌های شاعر سترگ کشور و پیکارهای مردمان این سرزمین که در اشعارش بازتاب یافته است، استعاره‌های مفهومی آزادی را با قلمرو مبدأ نور و خورشید، محسوس‌تر می‌سازد؛ نمونه‌ها:

ما خُردینه وارثان نوریم
از شب نبودیم
با شب نبودیم (باختری، ۱۳۹۵: ۳۱۶)

هنگامی که شب – فاتحانه و با نیش‌خندی روییده بر پارگین دهان- در مراسم تدفین آفتاب شرکت کرد... (همان: ۳۴۰)

سنبله‌ها!
دروازه‌های سربی تردید بسته باد
آن‌جا که تازیانه به خورشید می‌زنند (همان: ۳۱۴)

... از شهرهای سوخته برخاست
تابوت سنگ‌وارهٔ خورشید
در استوای آینه‌ها بنشست (همان: ۱۳۱)

شعر واصف باختری هم تاریخ است، هم درد، هم مبارزه و مقاومت است. هم‌چنین زندگی است گذشته و امروز که آمیزش یافته و با زبان نمادین و زبانی ابهام آمیز ارایه می‌شود. این ابهام و پیچیدگی در شعر باختری به کوچه‌ای تبدیل شده که شاعر از این راه بارها به منزل

می‌رسد و باز به راه می‌افتد. وی در سروده‌هایش به این هدف بیش‌تر به زبان ابهام‌آمیز و نمادین پرداخته است، تا بتواند از پشت این همه نماد و این همه ابهام، پیامش و مفهوم سخنانش را به مخاطب برساند. (فروغ، ۱۳۹۰: ۷۲) این تصویرپردازی‌های هنرمندانه از یک‌سو خواننده را به فکر وا می‌دارد که مفهوم آزادی را بهتر بشناسد و از سوی دیگر برای شعر نه تنها مزاحمت ایجاد می‌کند، بلکه ارزش هنری و شاعری پنداشته می‌شود.

سراید این شب تاریک و غم‌گستر
و در پایان این شب –این شب خاموش هستی‌سوز-
و در فرجام این تاریکی تلخ و روان‌فرسا
برآید آفتاب سرخ از خاور
تو تنها نیستی در سنگر پیکار... (همان: ۱۲۳)
ای بار یافته‌گان در حریم خورشید
این چراغ کوچک را نیز ارج بگذارید
شاید مادری در روشنی آن قطره‌ای چند دارو
در حلق کودک بیمار خویش فرو ریزد (همان: ۴۷۳)
سلام گرم آفتاب را پذیره شد
جوانه‌یی که از تگرگ و باد تازیانه خورده بود
به شانهٔ نسیم سر نهاد و گفت
خوشا خوشا که آفتاب چیره شد. (همان،۱۳۹۰: ۷۴)

شاعر معاصر از طلوع آفتاب سرخ خاور خبر می‌دهد. این آفتاب سرخ خاور استعاره یا نمادی است برای پیروزی مردم در یک انقلاب سیاسی- اجتماعی که آن را برای یاران خود مژده می‌دهد. (پرتو نادری، ۲۰۱۶) باوجودی که واژهٔ آزادی به صراحت به‌کار نرفته است، با آن‌هم خوانندگان با استفاده از حوزه‌های مبدأ مرتبط، مفهوم آزادی را در ذهن خود تداعی می‌کنند. زیرا دههٔ شصت خورشیدی یکی از دهه‌های بسیار درخشان در عرصهٔ سرایش شعر در سرزمین افغانستان به شمار می‌آید؛ به ویژه شعر مقاومت. در همین سال‌ها به مثابهٔ یک جریان جوشنده ادامه یافته بود. شعر مقاومت جریانی بود که بیداری را برای چشم‌ها و قلب‌ها و تحرک را برای گام‌ها و پندارهای مردم سپرده بود. (فروغ، ۱۳۹۰: ۵۹) هم‌چنان در ابیات زیر، واصف باختری، شاعر آزادی‌خواه، آزادی را با خورشید مفهوم‌سازی می‌کند. همان‌طوری که خورشید (آزادی) از جایگاه خود رانده شده و در تبعید است، سرود و تلاش شاعر، امید برای بازگشت آن است. «نعش زخمی خورشید» را می‌توان آزادیِ سرکوب‌شده و یا از دست‌رفته در ذهن خود تداعی کرد و سفر به شب، دوران تاریکی و بی‌عدالتی است که در نبود آزادی

تحقق پیدا می‌کند که این مشخصات در روزگار شاعر قابل ملاحظه بوده، بنابراین شاعر معاصر چنین فریادی را از طریق شعر بیان کرده است:

کسوفی بود بر اورنگ و در تبعید خورشیدی برای بازگشت او سرودی گفته بودم من
(همان: ۱۱۴)

بر دوش، نعش زخمی خورشید شام‌گاه دیگر سفر به وادی شب می‌کنیم ما
(همان: ۱۰۶)

۲-۳-۳. آزادی به مثابهٔ موجود زنده و زندگی

مفاهیم غیر مادی و انتزاعی (حوزهٔ مقصد) در استعاره‌ها به کمک یک امر حسی و دیدنی (حوزهٔ مبدأ) در ذهن برانگیخته می‌شود. مفهوم غیرمادی آزادی در ادبیات جزء نیازهای ذاتی انسان‌ها شمرده می‌شود و مفهوم‌سازی‌های بیش‌تری از آن دیده شده است. استاد واصف باختری در استعارهٔ مفهومی «آزادی زندگی است» با متناظرسازی آزادی و زندگی در صدد این است که تصویر آزادی سیاسی و اجتماعی را برای مخاطبان خود یک موجود زنده ترسیم نماید. از این‌که انسان آزاده است و در بند اسارت نیست، اما شاعر معاصر با اظهار تأسف، آزادی را در جامعه یک ارزش زنده نمی‌بیند و آن‌را یک مجسمهٔ بی‌جان یافته است. این مفهوم‌سازی هنرمندانه بیان‌گر این است که آزادی زندگی است نباید در مجسمه‌ها جستجو کرد، آزادی باید شبیه یک زنده‌جان و زندگی فعال باشد نه به صورت ایستا و مرده. آزادی هم‌چون زندگی باید رشد بکند و امید بیافریند، آزادی بعداز فروپاشی ظلم دوباره زاده می‌شود؛ یعنی به‌دست می‌آید. آزادی رشدپذیر، آسیب‌پذیر و نیازمند مراقبت، همانند یک موجود زنده مفهوم‌سازی شده است که مخاطب امور غیرمادی و انتزاعی را درک کند؛ نمونه‌ها:

مجسمهٔ آزادی
سال‌هاست فریاد می‌زند: ای آسمان خراش‌ها...
اگر آزادی زنده می‌بود
مجسمهٔ آن را نمی‌افراشتند! (همان: ۴۰۲)

به دستور شما
فرومایه‌ترین مزدوران
واژهٔ مقدس آزادی را به دار می‌آویزند (همان: ۴۷۰)

زندگی جلوهٔ دگر گیرد گر ستم‌دیده‌گان به پا خیزد
صبح فردا که موج جنبش خلق بشکند تخته پاره‌های کهن
زندگی گلشن امید شود چو فرو ریزد این بنای کهن
(همان: ۵۱)

استاد واصف باختری در شعر «زندگی چیست؟» نگاه سیاسی و جامعه شناسانه دارد. زندگی را میدان مبارزه در برابر زورمندان می‌داند. در بیش‌ترینه شعر باختری می‌توان جای پای روی‌دادهای سیاسی و استبداد سیاسی را دنبال کرد. شاعر به پاس‌داری از میهن در برابر استبداد بر می‌خیزد. هرچند او در این‌گونه شعرهایش اشارۀ روشنی به آزادی ندارد؛ اما با تصاویر و مفهوم‌سازی که در شعر ارایه کرده است، ذهن خواننده را به آن روی‌دادها می‌کشاند (پرتو نادری، ۲۰۱۶) به این نکته اشاره می‌کنم که زیبایی تنها در لطافت و آرامش نیست، بلکه پرخاشگری و توفندگی نیز در جایگاه خویش پر از زیبایی استند که شعر این روزگار افغانستان با آن مواجه است، چراغ‌های ایمان و روشنایی شاعران این دوره مستحکم بودند و آیه‌های مقدس آزادی می‌خواندند و کوچه‌ها را می‌پیمودند و از بن‌بست‌ها نمی‌هراسیدند. (فروغ، ۱۳۹۰: ۶۳)

۲-۳-۴. آزادی به مثابۀ دریا

دریا آب بسیار که محوطۀ وسیعی را فراگیرد، در زبان عربی بحر و در زبان فارسی دری به آن دریا می‌گویند. دریا نماد بی‌کرانگی، آزادی و رهایی است که محدودیت و مانع در محیط آن میان همان عناصر دیده نمی‌شود. استاد باختری بدون آن‌که واژۀ آزادی را به‌کار گیرد، بیش‌تر مفهوم‌سازی آن را از طریق حوزه‌های مبدأ، چون دریا، ماهی و جویبار اسارت‌بار، شناخته‌تر و ملموس‌تر کرده است. عبارت‌های «جوی را هرگز به دریا راهی نبود» به خوبی نشان می‌دهد که ماهیان (انسان‌ها) در محیط بسته و محدودی گرفتار هستند و نمی‌توانند به دریا (آزادی) دست یابند؛ زیراکه دریا جایی است بی‌مرز و آزاد که هیچ محدودیتی بر حرکت و زندگی آزاد در آن نیست. هم‌چنان آزادی طبیعی در موج‌های پرتحرک دریا دیده می‌شود. استاد باختری از این حوزه‌های مبدأ سود جسته، و با نگاشت‌های گوناگون حوزۀ مقصد و هدف که همانا آزادی است، به مخاطبان شناخته‌تر و محسوس ساخته است؛ نمونه‌ها:

ندانم چند فرسخ مانده زین مرداب تا دریا؟
بگوییدم خدا را های!
مگر راهی بود از برکۀ ابریشمین خواب تا دریا؟ (همان: ۲۳۹)
ای ماهیان نیلی آزاد و دریازاد...
زین ماهیان جویباران یاد می‌آرید؟
ما و شما هرچند از یک تباریم
اما نمی‌گوییم ما را هم به دریاها فراخوانید... (همان: ۲۰۶)

***

ای ماهیان آب‌های نیلی آزاد و دریازاد
ما نیز در این جویباران تنک‌مایه
یک عمر بذر آرزوی موج دریا را
در کشت امید عقیم خود برافشاندیم
ما نیز می‌خواستیم ای ژرف‌ناها پهنهٔ جولاتان
کازاد و دریازاد باشیم
اما دریغا کاین جوی را هرگز به دریا راهی نبود و نیست
دریا گوارا باد تان ای موج‌زادان... (همان: ۲۰۷)
از آن دیروزیان مرغابیان رفته تا آن‌سوی دریاها... (همان: ۱۴۴)
آب‌های رودخانه
با فرارسیدن تابستان
آزادی خویش را باز می‌یابند
اما شکنجهٔ زنجیریان تاریخ
با فرارسیدن هر فصل نو
فزونی می‌گیرد (همان: ۴۵۳)

وقتی شعر استاد واصف باختری را می‌خوانی، می‌پنداری که چیزی در شعر است که با جاودانگی شگرفی می‌درخشد و می‌تابد، سپس زود می‌گریزد و می‌ریزد. هر موقع که احساس می‌کنی به کنهٔ آن چیزی دست یافته‌ای، مدار و مرکزیت هر دو پیوسته عوض می‌شود و می‌دانی تمامیت آن فراگیر و دریافتنی نیست. چیزی غریب، اما قریب. چیزی محسوس، اما نه همیشه ملموس. با آن‌هم در آن تفکر و اندیشهٔ متعالی به هم تنیده است. (قویم، ۱۳۹۵: ۹۶)

۲-۳-۵. آزادی به مثابهٔ باد

باد یک نیروی طبیعی است که هیچ محدودیتی و مرزی ندارد و در هرجای می‌توان وزید. هم‌چنان آزاد حرکت می‌کند و نیز قدرت تأثیرگذاری برای دگرگونی وضع جو هوا را دارد. آزادی نیز مفهومی است که نمی‌تواند محدود شود و در همه ابعاد زندگی انسان حضور داشته باشد. این ویژگی‌ها باعث شده که شاعر معاصر در ذهن خود برای آزادی آن را نگاشت کرده و قلمرو مقصد را خوانندگان بهتر درک کنند:

چرا پنجهٔ بادها می‌زند دف؟
و در هر خیابان چرا می‌کشند از کران تا کران صف؟ (همان: ۲۲۴)

۲-۳-۶. آزادی به مثابۀ گیاه ارزشمند

شاعر سترگ کشور با استفاده از طریق استعارۀ طبیعی و پرمعنای گیاه، آزادی را به ذهن متبادر می‌کند. همان‌طوری که گیاه با ارزش است، رشد می‌کند به مراقبت جدی نیاز دارد، آزادی نیز نیازمند چنین مراقبت و نگهداری است. ازاین‌رو فریاد مراقبت و نگهداری آن را از طریق شعر سر داده است:

که لاش‌خوران مرگ افشان
از آن سوی ستیغ‌ها
فرا رسیدند و سنبله‌های آزادی را بلعیدند (همان: ۴۴۱)
به مهمانی سبز نیاکان خویش گام نهید دوست‌کامانه
تا از حنجرۀ گیاهان سبزینه یک آوا برآید
رسید آنک آواز گام سنبله‌ها
درفش فتح نمایان به بام سنبله‌ها
شارب عشق گوارا به کام سنبله‌ها
تهی مباد ازین باده جام سنبله‌ها

این شعر واصف باختری در شرایطی سروده شده بود که تسلط بی‌دادگری بر تن و روان مردم فرمان می‌راند و سنبله‌ها نماد پیروزی و آزادی خوانده شدند تا بالاخره درفش فتح بر بلندای آرزومندی آنان نمایان‌گر شود. به قول پرخاش احمدی؛ باری اگر پژوهش‌های ادبی روزگار ما توان یابد تا ادبیات فارسی دری را در کلیت و گستردگی آن از نگاه تاریخی به شناسایی گرفته شود، بی‌گمان شاعری چون واصف باختری از مطرح‌ترین سخن‌پردازان به شمار می‌رود. غزل‌های وی با بار عاطفی رقیق و سوز و درد هم‌راه است. این سوز و در نه‌تنها در مفهوم تخصیصی، بل در ملول تعمیمی نیز بازتاب یافته است. (قویم، ۱۳۹۵: ۱۰۱)

۳. نتیجه گیری

در پایان پژوهش دریافتیم که استعارۀ مفهومی یکی از گرایش‌های جدید دانش زبان‌شناسی شناختی است که نخستین بار توسط لیکاف و جانسون در سال (۱۹۸۰ عیسایی) مطرح و در گسترۀ وسیع‌تر زبان‌شناسی شناختی شکل گرفته است. در استعارۀ مفهومی یک حوزه یا قلمرو مفهومی و ذهنی براساس حوزه یا قلمرو مفهومی حسی یا شی ملموس یا پدیدۀ شناخته‌شده فهمیده می‌شود. این روش‌شناختی در مورد ماهیت زبان، ذهن و رابطۀ آن‌ها با تجربۀ اجتماعی و فرهنگی پرداخته است. در این رویکرد شناختی، استعاره‌ها از یک‌سو ابزاری برای بیان احساسات و تجربه‌های شاعرانه هستند، از طرف دیگر ابزارهایی برای سازماندهی و

ساخت معنای ذهنی آزادی به‌کار رفته‌اند. استاد واصف باختری یکی از چهره‌های شناخته‌شده و مطرح ادبیات معاصر فارسی دری به شمار می‌رود. او بیش‌تر با زبان نمادین شعر سروده است. نامبرده با بهره‌گیری از استعاره‌های مفهومی، توانسته است مفاهیم انتزاعی و غیرمادی آزادی را به صورت ملموس و حسی به خوانندگان بازتاب دهد. حوزه‌های شناختی به‌کار رفته در سروده‌های وی از قبیل پرواز پرنده، نور، خورشید، باد، دریا، گیاه ارزشمند و موجود زنده، باعث می‌شود که آزادی شناخته‌تر و دریافتنی گردد. این استعاره‌ها برای نزدیک‌تر کردن مفهوم پیچیدۀ آزادی را با تجربه‌های روزمرۀ انسان‌ها ساده‌تر می‌کند، بدون این‌که در بسیاری موارد شاعر معاصر مستقیماً به واژۀ آزادی اشاره نکرده است. این روش‌شناختی توانایی ویژۀ شاعر معاصر را روشن ساخته، ابعاد مختلف آزادی را مطرح و ایده‌های آزادی وی را ملموس و آشنا نموده است. آن‌هم در افغانستان که بیش‌تر زیر اشغال متجاوزان به ویژه دستگاه مارکسیست‌ها قرار گرفته بود، همه شیفتۀ آزادی بودند و شاعر معاصر با استفاده از امور حسی گوناگون مفهوم آن را بازتاب داده است. در فرجام تحقیق این نکته نیز روشن شد که استعاره‌ها نه‌تنها در واژه‌ها هستند، بلکه در ذهن و اندیشه جا گرفته اند و در سیستم مفهومی و ذهنی هر فرد استعاره وجود دارد که برای فهمیدن و فهماندن به‌کار گرفته می‌شوند.

کتاب‌شناسی

انوری، حسن (۱۳۸۲)، ***فرهنگ بزرگ سخن***، جلد ۱، چاپ دوم، تهران: سخن.

پهلوان، چنگیز (۱۳۷۱)، ***نمونه‌های شعر امروز افغانستان***، تهران: بلخ وابسته به بنیاد نیشاپور.

پرتو نادری، نصرالله (۲۰۱۶)، ***شعر پایداری در رنگین کمان شعر باختری***. https://www.afghanasamai.com

حسن‌زاده، حسن و حمیدفر، علی‌اصغر (۱۳۹۸)، «استعارۀ ادبی و استعارۀ مفهومی»، ***پژوهش‌نامۀ نقد ادبی و بلاغت***، دورۀ۳، شمارۀ ۹، صص ۱-۲۲

حسن‌زاده، محمد ابراهیم (۱۳۸۱)، ***استبداد و آزادی***، تهران: عصر.

رونق، وحید (۱۴۰۴)، «آزادی در اشعار محمدرضا شفیعی کدکنی»، پژوهش‌های نوین ادبی، دورۀ ۴، شمارۀ ۷، صص ۲۱۱-۲۲۳

شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، ***بیان***، چاپ نهم، تهران: فردوس.

طغیانی، اسحاق (۱۳۸۸)، «مفهوم آزادی در ادب فارسی»، ***پژوهش‌نامۀ زبان و ادبیات فارسی***، دورۀ اول، شمارۀ اول، صص ۱۳۳- ۱۴۶

فروزان‌فر، احمد و دیگران (۱۳۹۷)، «تحلیل زبان‌شناسانۀ استعارۀ مفهومی عشق در غزلیات امیر خسرو دهلوی»، ***تخصصی سبک شناسی نظم و نثر بهار ادب***، دورۀ۲، شمارۀ ۱۲، صص ۳۴۹- ۳۶۹

فروغ، خالده (۱۳۹۰)، ***گام بی‌توقف***، *شعر معاصر پارسی دری*، کابل: برگ.

قاسم‌زاده، حبیب الله (۱۳۷۹)، ***استعاره و شناخت***، تهران: فرهنگان.

قویم، عبدالقیوم (۱۳۹۵)، ***مروری بر ادبیات معاصر دری***، چاپ ششم، کابل: سعید.

محمدخان، مهرنور (۱۳۸۳)، ***فکر آزادی در ادبیات مشروطیت ایران***. چاپ سوم. اسلام آباد: مرکز تحقیقاتی فارسی ایران- پاکستان.

محمدی، امرالله (۱۴۰۲)، ***تاریخ ادبیات معاصر فارسی دری در افغانستان***، دانشگاه تخار،

مسلمی، نادر (۱۳۴۰)، «نقدی بر تعاریف شعر محمدرضا شفیعی کدکنی»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، دورۀ۴، شمارۀ ۷، صص ۱۷۳-۱۹۶

میل، جان استوارت (۱۳۸۵)، ***دربارۀ آزادی***، ترجمۀ جواد شیخ‌الاسلامی، چاپ پنجم، تهران: علمی و فرهنگی.

نقی‌زاده، فرناز و حلبی، علی‌اصغر (۱۳۹۶)، «آزادی در شعر معاصر ایران و افغانستان». ***پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی***، دورۀ۸، شمارۀ ۲۷، صص ۱۳۹- ۱۵۸

نیلی‌پور، رضا (۱۳۹۸)، ***زبان‌شناسی شناختی***، دومین انقلاب معرفت‌شناختی در زبان‌شناسی، چاپ سوم، تهران: هرمس.

واصف باختری، محمدشاه (۱۳۹۵)، ***سفالینه‌ای چند بر پیشخوان بلورین فردا***، به کوشش ناصر هوتکی، کابل: عازم.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹)، «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ***ادب پژوهی ایران***، دورهٔ۴، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۱۹- ۱۴۰

هاشمی، کاظم (۱۴۰۲)، «خوانشی سیاسی و ساختارگرایانه از قالب‌های قصیده، نیمایی و سپید»، ***پژوهش‌های نوین ادبی***، شمارهٔ ۷، صص ۲۶۶-۲۴۵

هاوکس، ترانس (۱۳۸۰)، ***استعاره***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران: مرکز.

Elena, Semino & Zsofia, Demjen (۲۰۱۷), *Metaphor and Language*. UK: Routledge.

Lakoff, George & Mark, Johnson (۱۹۸۰), *Metaphors We Live By*. London: Chicago.

Lakoff, George & Mark, Turner (۱۹۸۹), *More than Cool Reason A Field Guide to Poetic Metaphor*. London: Chicago.

Richard, Stott et al (۲۰۱۰), *Metaphors in Cbt Building Cognitive Bridges*. Oxford.

The conceptual metaphor of freedom in the poems of Wasef Bakhtari

Amrollah Mohammadi

۱. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Foreign Languages, Balkh University, Balkh, Afghanistan. Email: amrullahmohammad۷۱@gmail.com

Article Info (۲۵۹-۲۷۸)

Article type: Research Article

Article history: Received: ۲۰/۰۱/۲۰۲۵

Accepted: ۰۷/۰۵/۲۰۲۵

Keywords: Freedom, Conceptual metaphor, Domain of origin, Domain of destination, Cognitive linguistics, Vasif Bakhtari

ABSTRACT

The purpose of this essay is to conduct a linguistic analysis of the conceptual metaphor of freedom in the poems of Vasif Bakhtari. Conceptual metaphor is one of the new trends in cognitive linguistics in which the concept of one domain is mapped to another domain and the concept of the second domain is understood through the first domain. Using this approach, the present study expresses the abstract concepts of freedom for readers in a simple and tangible way; because from Lakoff's point of view, metaphor is a way in which an abstract and mental conceptual realm is understood based on a sensory and known conceptual realm based on human socio-cultural experiences. The findings of the research clarify that Wasif Bakhtari, a famous contemporary Persian Dari poet from Balkh-Afghanistan, has mapped the domains of origin as cognitive structures, especially from his own experiences to explain more intangible concepts and the domain of destination, and has effectively expressed the concept of freedom, although in most cases he has not used the word freedom. Since no matter how much humans are deprived of something, they are equally fascinated and encouraged to obtain it. With the developments that have occurred in human life in recent centuries, the role of freedom in human social life has become more prominent and has become a subject of cultural, literary and social complexity. The research method is qualitative and data was collected from Bakhtari's poems and the conceptual metaphor of freedom in them has been identified and analyzed. These conceptual metaphors in Western poetry are mapped to areas such as bird flight, light, sun, life and living beings, wind, sea, and plants, and with the help of these areas, the abstract concepts of freedom are made sensory and understandable.

بررسی شباهت آراء در آثار ناصرخسرو و احمد کسروی

* کاظم هاشمی[۱]- احمد خواجه‌ایم[۲]

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. (نویسندهٔ مسئول) رایانامه: k.hashemi٦٦@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه حکیم سبزواری، سبزوار، ایران. رایانامه: a.khajehim@hsu.ac.ir

اطلاعات مقاله (۳۱۰-۲۷۹)

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۱۲

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۱۷

واژه‌های کلیدی:
ناصرخسرو
احمد کسروی
اسماعیلیه
پاکدین
اصلاح‌گرایی

چکیده

ناصرخسرو حکیم و شاعر اسماعیلی است که می‌کوشد اندیشه‌ها و باورهای اسماعیلی خود را در قالب نظم و نثر بیان کند. احمد کسروی نیز از اندیشمندان معاصر است که جنبش سیاسی – اجتماعی «پاکدینی» را برای پاک کردن تودهٔ ایران از آلودگی‌های فکری بنیان نهاد و باورها و اندیشه‌های خود را ابتدا در مجلهٔ «پیمان» و سپس در روزنامهٔ «پرچم» منتشر کرد. وقتی که آثار و زندگی ناصرخسرو و احمد کسروی را بررسی می‌کنیم می‌بینیم که این دو از ابعاد گوناگونی به هم شبیه هستند. به عبارت دقیق‌تر، به نظر می‌رسد در برخی از اندیشه‌ها ناصرخسرو از پیشتازان فکری احمد کسروی است. گویی کسروی، ناصرخسرو را الگوی خود قرار داده است. هدف این مقاله که با روش توصیفی- تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای تدوین شده، نقد و بررسی دیدگاه‌های مشترک در اندیشه‌های ناصرخسرو و احمد کسروی است. انتقاد و اعتراض، تحول درونی، جبرستیزی، ادبیات متعهد، انحصارگرایی، خردگرایی و اصلاح‌گرایی، موارد مشترکی هستند که در اندیشه‌های ناصرخسرو و کسروی دیده می‌شود. آنها هرگز از اندیشه‌های خود بازنگشتند. در نهایت، یکی آوارهٔ یمگان شد و دیگری در دادگستری جان باخت.

۱. مقدمه

حکیم ناصر بن‌خسرو بن حارث القبادیانی البلخی المروزی مکنّی به ابومعین و ملقب و متخلص به «حجت» در سال ۳۹۴ هجری قمری در قبادیان از نواحی بلخ متولد شده و در سال ۴۸۱ در یمکان از اعمال بدخشان وفات یافته است. (تقی‌زاده، ۱۳۷۹: ۲۲) ناصرخسرو به گفتهٔ خودش مدتی به امور دولتی و شغل دیوانی مشغول بوده است. «من مردی دبیرپیشه بودم و از جملهٔ متصرفان در اموال و اعمال سلطانی و به کارهای دیوانی مشغول بودم و مدتی در آن شغل مباشرت نموده، در میان اقران شهرتی یافته بودم.» (ناصرخسرو، ۱۳۳۵: ۱) ناصرخسرو از سال ۴۳۷ ه.ق تا سال ۴۴۴ ه.ق به سفری هفت ساله می‌رود. در این سفر، چهار بار به زیارت خانهٔ خدا رفته و سه سال را در مصر به سر برده است. ناصرخسرو پس از آن به فرقهٔ اسماعیلیه پیوسته، به مقام «حجت» می‌رسد و به تبلیغ اسماعیلیه در خراسان می‌پردازد. به‌طوری که «او را قرمطی و فاطمی و شیعی و علوی و باطنی و غالی خواندند و به بدمذهبی و بی‌عقیدتی و ماجراجویی متهم کردند. خواص با طعن و لعن از او یاد می‌کردند و عوام با نفرت و خصومت از کنار او می‌گذشتند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۹۲) ناصرخسرو بر اثر آزار و اذیت‌هایی که می‌بینند سرانجام به درّهٔ یمگان می‌گریزد و در همان جا در سال ۴۸۱ هجری قمری وفات می‌یابد.

احمد کسروی در سال ۱۲۶۹ خورشیدی در محلهٔ «هکماوار» در تبریز متولد شد. در سال ۱۲۹۹ وارد عدلیه شده و تا ۱۳۰۹ به مدت ده سال در سمت‌های قاضی، مدعی‌العموم و رئیس عدلیه در مناطق گوناگون چون تهران، تبریز، زنجان، خوزستان، مازندران، گیلان و دماوند مشغول می‌گردد. (کسروی، ۱۳۴۸: ۱۵۲) کسروی معتقد بود که تودهٔ ایران آلوده است و باید پاک گردد. او در سال ۱۳۱۲، جنبش پاکدینی را برای پاک کردن تودهٔ ایران از آلودگی‌های فکری بنیان نهاد و اندیشه‌های خود را ابتدا در مجلهٔ پیمان و سپس در روزنامهٔ پرچم منتشر کرد. او عواملی چون اروپایی‌گری، صوفی‌گری، زبان، ادبیات، مادی‌گری، کیش‌های چهارده‌گانه و... را باعث عقب‌ماندگی ایرانیان می‌دانست و به تندی به آنها می‌تاخت. او سرانجام جان بر سر عقیده نهاد و در سال ۱۳۲۴ توسط گروه فداییان اسلام در دادگستری کشته شد.

مقالهٔ حاضر می‌کوشد به بررسی دیدگاه‌های مشترک در اندیشه‌های ناصرخسرو (۳۹۴ – ۴۸۱ ه.ق) و احمد کسروی (۱۲۶۹- ۱۳۲۴ ه.ش) بپردازد. ناصرخسرو معتقد است که حقیقت نزد او و باورهای اوست و همگان را به مذهب اسماعیله فرامی‌خواند. احمد کسروی نیز یکی از اندیشمندان جنجال‌برانگیز معاصر است که معتقد بود «درد» را شناخته و «درمان» را نیز می‌داند. او رسالت خود را مبارزه با گمراهی‌ها می‌دانست و همگان را به پاکدینی فرامی‌خواند. وقتی که آثار و زندگی ناصرخسرو و احمد کسروی را بررسی می‌کنیم می‌بینیم که اندیشه‌های

این دو در موارد بسیاری به هم نزدیک است. به عبارت دیگر، گاهی این شباهت به قدری آشکار است که گویی کسروی تحت تأثیر ناصرخسرو قرار داشته است. انتقاد و اعتراض، تحول درونی، جبرستیزی، ادبیات متعهد، انحصارگرایی، خردگرایی و اصلاح‌گرایی، موارد مشترکی هستند که در اندیشه‌های ناصرخسرو و کسروی دیده می‌شود. هدف این مقاله که با روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای تدوین شده، بررسی آرای مشترک در آثار ناصرخسرو و احمد کسروی است.

۱-۱. بیان مساله و سوالات پژوهش

ناصرخسرو حکیم و شاعر اسماعیلی‌مذهب قرن پنجم، اندیشه‌ها و باورهای خود را در قالب نظم و نثر بیان کرده و در آثار خود عقاید مذهب اسماعیلیه را تبلیغ می‌کند و همگان را به این مذهب فرامی‌خواند. او راه رستگاری را در پیروی از اندیشه‌های خود می‌داند. احمد کسروی نیز از اندیشمندان معاصر است که جنبش سیاسی- اجتماعی «پاکدینی» را برای پاک کردن تودهٔ ایران بنیان نهاد. کسروی نیز معتقد بود که با گمراهی‌ها مبارزه می‌کند و راه رستگاری در گرو پیروی از اندیشه‌های اوست. با مقایسهٔ آثار و زندگی ناصرخسرو و احمد کسروی به این نتیجه می‌رسیم که این دو دیدگاه‌های مشترک بسیاری دارند. به عبارت دیگر، احمد کسروی به همان شیوه‌ای رفتار می‌کند که ناصرخسرو. گویی ناصرخسرو تولدی دیگر یافته و در احمد کسروی تکرار شده است. انتقاد و اعتراض، تحول درونی، جبرستیزی، ادبیات متعهد، انحصارگرایی، خردگرایی و اصلاح‌گرایی، موارد مشترکی هستند که در اندیشه‌های ناصرخسرو و کسروی دیده می‌شود. هدف این مقاله که با روش توصیفی - تحلیلی و با استفاده از منابع کتابخانه‌ای تدوین شده، بررسی دیدگاه‌های مشترک در اندیشه‌های ناصرخسرو و احمد کسروی است. مقالهٔ حاضر می‌کوشد به این پرسش پاسخ دهد که چه دیدگاه‌های مشترکی در بین اندیشه‌های ناصرخسرو و احمد کسروی دیده می‌شود؟

۱-۲. ضرورت، اهمیت و هدف پژوهش

مقالهٔ حاضر در تلاش است به بررسی دیدگاه‌های مشترک در آثار ناصرخسرو و احمد کسروی بپردازد تا بدین‌وسیله رد پای عقاید پیشینیان در دوران معاصر ارزیابی و بررسی شود. با توجه به اینکه بنیان نظریه‌های فکری اندیشمندان معاصر بر اندیشه‌های گذشتگان، استوار است؛ این نوع پژوهش می‌تواند الگویی برای رونق بخشیدن به این نوع مطالعات باشد و پیوندهای بین سنت و تجدد را روشن کند.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ بررسی دیدگاه‌های مشترک در بین اندیشه‌های ناصرخسرو و احمد کسروی پژوهش مستقلی دیده نمی‌شود. محمدعلی همایون کاتوزیان تنها کسی است که به این نکته اشاره کرده است. وی در مقالهٔ «کسروی و ادبیات» به صورت کوتاه به این موضوع پرداخته است.

۲. بررسی شباهت آراء در آثار ناصرخسرو و احمد کسروی

۲-۱. انتقاد و اعتراض

انتقاد و اعتراض یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ناصرخسرو و احمد کسروی است. هر دو به غایت از اوضاع روزگار خود ناراضی هستند و از زمین و زمان انتقاد می‌کنند. هیچ یک سر سازش ندارند. هیچکس از تیغ انتقاد آنان در امان نیست. هر دو بشدت عصبی هستند. لحنی پرخاشگر و تند دارند. به تمامی با ساختار جامعه مخالف‌اند. اوضاع اجتماعی و فرهنگی و سیاسی را برنمی‌تابند. در نتیجه دشمن‌تراش خوبی هستند. انتقاد آنان از تمام اقشار جامعه باعث شد تا از هر قشری دشمن داشته باشند و مورد آزار و اذیت قرار بگیرند. با این همه، هرگز از آرمان‌های خود دست نکشیدند؛ سرانجام یکی آوارهٔ یمگان شد و دیگری در دادگستری جان باخت.

بخش مهمی از شعرهای ناصرخسرو را اعتراض و انتقاد تشکیل می‌دهد. او در شعر خود تمام ارکان جامعه را به نقد می‌کشد. نقد حاکمان، نقد عامهٔ مردم، نقد طبقات اجتماعی، نقد مذاهب دیگر، نقد اخلاقی و نقد شاعران، از مواردی هستند که در شعر ناصرخسرو دیده می‌شود. از این رو او یکی مهم‌ترین چهره‌های شعر اعتراض در ادب فارسی است.

عباسیان و غزنویان و سلجوقیان از تیغ انتقاد او در امان نیستند. او در مورد حاکمان ظالم می‌گوید:

گرگی تو نه میر مر خراسان را　　سلطان نبود چنین، تو شیطانی
دیو است سپاه تو یکی لیکن　　تا ظن نبری که تو سلیمانی
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۶۰)

یا:

گرگ مال و ضیاع تو نخورد　　گرگ صعب تو میر و بُندار است
(همان، ۲۸۵)

یا:

حاکم به چراغ در بس از مستی　　از دبّهٔ مزگت افکند روغن
ور مرغ بپرّد از برش گوید　　پرّی برکن به پیش من بفگن
(همان، ۳۲۸)

ناصرخسرو به طبقاتی چون عامهٔ مردم، فقها و علما با زبانی تند وگزنده می‌تازد. او معتقد است که جامعه در جهل و فساد فرورفته‌است:

چو خلق جمله به بازار جهل رفته‌ستند همی ز بیم نیارم گشاد دکّان را
(همان، ۱۱۸)

او عامّ مردم را رمه و خر و گاو و عناوینی از این قبیل می‌نامد:

تو، ای عاقل، ار دینت باید همی بپرهیز از این لشکر بوزنه
(همان، ۳۳۲)

یا:

ای مسکین حجّت خراسان بر خوگ‌رمه مکن شبانی
(همان، ۳۴۴)

در مورد فساد فقها و علما می‌گوید:

چون خصم سر کیسهٔ رشوت بگشاید در وقت شما بند شریعت بگشائید
(همان، ۴۴۷)

یا:

علما را که همی علم فروشند ببین به ربایش چو عقاب و به حریصی چو گراز
هر یکی همچو نهنگیّ و ز بس جهل و طمع دهن علم فراز و دهن رشوت باز
(همان، ۱۱۲)

ناصرخسرو دیگر مذاهب را باطل و بیهوده دانسته و به آن‌ها می‌تازد. او جز صدای خود، حاضر به شنیدن هیچ صدای دیگری نیست. او در انتقاد از زرتشتیان می‌گوید:

ای خوانده کتاب زند و پازند زین خواندن زند تا کی و چند؟
دل پر ز فضول و زند بر لب زردشت چنین نبشت در زند؟
(همان، ۲۳)

در مورد مانی‌گری می‌گوید:

آن چه زیر روز و شب باشد نباشد یک نهاد ره از این جا گم شده‌ست، ای عاقلان، بر مانوی
(همان، ۳۴۵)

در مورد دهریان می‌گوید:

عالم قدیم نیست سوی دانا مشنو مُحال دهری شیدا را
چندین هزار بوی و مزه و صورت بر دهریان بس است گوا ما را
(همان، ۱۶۷)

در انتقاد از جبرگرایان می‌گوید:

گویید که بدها همه بر خواست خدای است جز کفر نگویید چو اعدای خدایید
(همان، ۴۴۸)

در انتقاد از دیدگاه مرجئه می‌گوید:

چون گفت که لا اله الا الله نایدش به روی هیچ دشواری
تا هیچ نماند ازو بدین فتوی در بلخ بدیّ و نه گنه کاری
(همان، ۳۵۱)

ناصرخسرو با فلسفهٔ یونان نیز چندان میانه‌ای ندارد. او فلسفهٔ یونان را مایهٔ گمراهی می‌داند:

ای شده مفتون به قول‌های فلاطون حال جهان باز چون شده‌ست دگرگون؟...
کارکنان خدای را چو ببینی دل نکنی زان سپس به فلسفه مرهون
گر به دلت رغبت علوم الهی‌ست راه بگردان ز دیو ناکس ملعون
(همان،۴۹۱)

یا:

چو سوی حکمت دینی بیابی ره، شوی آگه که افلاطون همی بر خلق عالم باد پیماید
(همان، ۴۰)

ناصرخسرو برخی کاستی‌های اخلاقی را بازتاب داده و به نقد آن‌ها می‌پردازد. نقد رذالت‌های اخلاقی مثل حرص و طمع، ظلم، مردم‌آزاری، ریاکاری و چاپلوسی و مدح پادشاهان ستمگر در شعر او فراوان دیده می‌شود:

جز کم آزاری نباشد مردمی، گر مردمی چون بیازاری مرا؟ یا نیستی مردم مگر؟
گرگ درّنده ندرّد در بیابان گرگ را گر همی دعوی کنی در مردمی مردم مدر
(همان، ۱۷۴)

یا در نکوهش چاپلوسی می‌گوید:

پسندیده‌ست با زهد عمّار و بوذر کند مدح محمود مر عنصری را؟
من آنم که در پای خوکان نریزم مر این قیمتی درّ لفظ دری را
(همان، ۱۴۳)

اگرچه ناصرخسرو مدح پادشاهان را نکوهش می‌کند با این همه، او خود، خلیفهٔ فاطمی را مدح کرده است. دلیل این امر این است که او به خلیفهٔ فاطمی به چشم پادشاه نگاه نمی‌کند، بلکه او را ادامهٔ دهندهٔ سنت پیامبر می‌داند. در واقع او اسلام واقعی را نزد خلیفهٔ فاطمی یافته است.

کسروی نیز تمام ارکان جامعه را به نقد می‌کشد. هیچ‌کس و هیچ چیز از تیغ انتقاد او در امان نیست. نقد حاکمان، نقد عامهٔ مردم، نقد طبقات اجتماعی، نقد مذاهب دیگر و نقد

شاعران، از مواردی هستند که در آثار کسروی نیز دیده می‌شود. از نظر کسروی یکی از عوامل بدبختی و عقب‌ماندگی مردم سیاست‌مداران هستند. او معتقد است آنان با ترویج صوفی‌گری و آموزه‌های بد شاعران مردم را تلاش و کوشش باز می‌دارند. او به شدت به فروغی و حکمت و دیگران می‌تازد. او از آنان با عنوان «کمپانی خیانت» یاد می‌کند. (کسروی، ۱۳۲۳ الف، ۴۴) از نظر کسروی «دستهٔ دیگری از آنان که از شاعران هواداری می‌نمایند فروغی و حکمت و دکتر قاسم غنی و پیروان ایشانند. اینان را ما نیک می‌شناسیم و به سخن دیگری دربارهٔ ایشان نیاز نیست. اینان کارشان تنها هواداری از شاعران نبوده، ما خیانت‌های بدتر دیگر از آنان سراغ می‌داریم. اینان تاسشان از پشت بام افتاده و جرنگش را همه شنیده‌اند.» (همو، ۲۵۳۶ ب: ۱۵۴) از نظر او، آنان با رواج صوفی‌گری، خراباتی‌گری و جبری‌گری، نیروی جوانی را کنترل می‌کنند. «توده‌ای که هفت سال با شورش و جنگ به سر برده و گُردانی از میان آن همچون ستارخان و یفرم‌خان و حیدرعمواغلی و دیگران برخاسته بودند کار او تنها با بستن و پراکندن مجاهدان پایان نیافتی. بیش از همه بایستی اندیشه‌های آزادی‌خواهانه را از مغزها بیرون کنند. بایستی مردم را از آن شور پایین آورند. خون‌ها را از جوش اندازند. بایستی ریشه‌ها را بسوزانند، از بریدن شاخه‌ها سودی نتوانستی بود. این کار می‌بایست با دست خانوادهٔ فروغی و همدستانشان از ایران و پرفسور براون و همراهان او از اروپا انجام گیرد، می‌بایست ایشان به کوشش‌هایی که دربارهٔ رواج شعر و ادبیات می‌داشتند بیفزایند و تکان بزرگی پدید آورند. می‌بایست مردم را سرگرم گردانند. برخی را شاعر سازند، برخی را شعر دوست گردانند، شعرهای زهرآلود شاعران را در مغزها جا دهند، برای اندیشه‌های جوانان میدان تازه‌ای باز کنند.» (همان: ۱۹- ۱۸) کسروی با زبانی تند و گزنده در نقد آنان می‌نویسد: «بدبختی این کشور به جایی رسیده که مردان درس‌خوانده و چیزفهمش کوشش به نابودی توده را پیشهٔ خود می‌گیرند و از چنان کار بسیار بی‌آزرمانه‌ای نان می‌خورند و رخت می‌پوشند و به اتومبیل می‌نشینند و گردن می‌افرازند و به خود می‌بالند. این را باید در تاریخ بنویسند. باید در تاریخ بنویسند که بدبختی این توده و کشور تا به این جایگاه رسید.» (همو، ۱۳۳۵: ۴)

کسروی خطاب به سیاست‌مداران می‌گوید: «شما که ساعد و هژیر و ممقانی و صدر و دادور و جهانبانی و دیگر نامبردگان هستید، بگویید که آیا زیان این بدآموزی‌ها را می‌دانستید یا نه؟ آیا در این زمان که نبردهای سخت تاریخی در میان توده‌های جهان می‌رود و دولت‌های دیگر به نورسان درس میهن‌دوستی و جانفشانی می‌دهند و از جوانان هوانورد و چترباز پدید می‌آورند، به جوانان ایران درس‌های صوفی‌گری و جبری‌گری و خراباتی‌گری دادن و سهش‌های آنان کشتن را زیانمند می‌شناختید یا نه؟ آیا شما چندان ساده و نافهم بوده‌اید که

زیان این‌ها را ندانید؟ ما می‌خواهیم بدانیم آن دلبستگی که شما به کتاب‌های سعدی و حافظ نشان می‌دهید و این همه به پراکندن این‌ها می‌کوشید چه انگیزه‌ای می‌دارد؟!... ما از شما می‌پرسیم: کتاب‌های حافظ و سعدی با این زیانمندی، آیا ما گناه می‌کنیم که آن‌ها را در دست نورسان نگزارده و می‌سوزانیم؟ آیا گناهکار شمایید که این‌ها را و مانندهای این‌ها را به دست نورسان داده سهش‌های آنان را کشته مغزهاشان از کار می‌اندازید یا ماییم که آن را گرفته به آتش می‌اندازیم؟! شما چه بهانه توانید آورد در برابر آنکه گلستان سعدی را با آن باب پنجمش به دست جوانان می‌دهید و زشتی این کار خود را درنمی‌یابید؟! آیا ما حق نمی‌داریم تنها این را دلیل گرفته شما را دشمن بدخواه این توده بشماریم؟!» (همو، ۱۳۲۳ الف: ۲۰- ۱۹)

کسروی در جای‌جای آثارش به تندی از عامّهٔ مردم انتقاد می‌کند. از نظر او مردم در جهل و آلودگی‌ها فرورفته‌اند و در پی یافتن سرچشمهٔ بدبختی خود نیستند. «ایرانیان آن نیستند که در جستجوی سرچشمهٔ بدبختی‌های خود باشند. وگرنه می‌دانستند که همان مثنوی یکی از کتاب‌های بسیار شومی در ایران بوده » (همو، ۲۵۳۶ ب: ۷۸) در جای دیگر می‌نویسد: «چهل سال است در این کشور مشروطه برپا گردیده، در این چهل سال انبوه مردم... نخواسته‌اند معنی آن را بدانند. هنوز هم نمی‌دانند و نمی‌خواهند بدانند» (همو، ۱۳۲۳پ: ۱۱)

کسروی وجود مذاهب گوناگون را یکی از بزرگ‌ترین گرفتاری ایرانیان می‌داند و معتقد است که باید از بین بروند. «دسته‌بندی‌هایی که به نام‌های زردشتی، مسیحی، سنی، علی‌اللهی، صوفی، بهایی، شیخی، کریمخانی، اسماعیلی و مانند اینها در این گوشه و آن گوشهٔ کشور است و همیشه مایهٔ گزند و آزار در میان مردم می‌باشد و ما از راهش می‌کوشیم که اینها را از میان برداریم و همهٔ ایرانیان را به یک راه آوریم آیا کار بدی می‌کنیم؟» (همان: ۷)

کسروی معتقد است که پیشرفت و مدرن شدن با وجود کیش‌های گوناگون غیرممکن است؛ چون این کیش‌ها با خرد و دانش‌ها سازگار نیستند و به زندگانی این جهانی اهمیت نمی‌دهند و دلیل شکست مشروطه وجود همین کیش‌ها بود؛ به عبارت دیگر، از نظر کسروی، «پراکندگی اندیشه‌ها» دلیل اصلی درماندگی تودهٔ ایران و شکست مشروطه است؛ از این رو، چاره را در «وحدت و یکپارچگی» می‌دانست. او معتقد بود که یکی از دلایل شکست مشروطه و عقب‌ماندگی ایرانیان وجود کیش‌های گوناگون است. (همو، ۱۳۲۲ الف: ۳۳۵) در واقع یکی از نقدهای کسروی به کیش‌ها این بود که پیروانشان تنها در فکر آن جهان هستند و به آبادانی جهان و پیشرفت کشور دلبستگی ندارند و در راه آن تلاش نمی‌کنند و راز شکست مشروطه در همین‌جاست. «کیش‌ها پنداشته‌اند آدمیان در این جهان بهر آنند که به آن جهان - جهانی

که پس از مرگ خواهد بود - آماده گردند و اینجا را «کشتزاری» برای آنجا شمارده‌اند. صوفیان از خوشی‌های این جهان دامن برچیده و سختی‌ها به خود داده، این زندگی را جز برای گداختن تن و خواهش‌های آن نپنداشته‌اند. این‌ها نیز همه بی‌پاست. جهانی به این شگفتی و آراستگی چرا خود زیستگاهی نباشد؟! این زندگی چرا خود خواستی شمرده نشود؟!» (همان، پ: ۱۰)

شاعران و بزرگان ادبی نیز از تیغ تیز نقدهای کسروی در امان نیستند. او معتقد بود که بدآموزی‌های شاعران (جبری‌گری و نکوهش تلاش و کوشش، باده‌پرستی، نکوهش جهان، خردستیزی، شاهدبازی و...) از دلایل عقب‌ماندگی ایرانیان و شکست مشروطه است. از این رو سخت به بزرگان ادبی می‌تاخت. از نظر کسروی، تودهٔ ایران آلوده است و باید پاک گردد و بخشی از این آلودگی‌ها، بدآموزی‌های شاعران است. از این رو، برخورد کسروی با ادبیات تند و بی‌رحمانه بود؛ خیام و مولوی و سعدی و حافظ را بدآموز و زشت‌خوی و یاوه‌گو خواند و بشدت به آنان تاخت؛ چراکه معتقد بود شعرهایشان «در زمینهٔ ستایش باده، و پافشاری در جبری‌گری، و خرده‌گیری به آفریدگار، و نکوهش به خرد و دانش، و کشاکش و بدگویی با زاهدان و صوفیان و مانند این‌هاست.» (همو، ۱۳۴۴ ب: ۱۴)

کسروی جشنی به نام کتابسوزان برگزار می‌کرد و شعرهای آنان را درخور آتش می‌دانست. از نظر او، آموزه‌های آن‌ها به زیان جامعه است و باعث سستی و تنبلی و فساد شده و توده را از تلاش و کوشش در راه کشور بازمی‌دارد. از نظر کسروی، حافظ «بزرگترین و شوم‌ترین بدآموز در میان شاعران بوده» (همو، ۲۵۳۶ ب: ۱۱۱) از این رو، کتاب مستقلی به نام «حافظ چه می‌گوید» می‌نویسد و در آن بشدت به او حمله می‌کند. «من نمی‌دانم به حافظ چه نامی دهم؟! این مرد از همهٔ بدآموزان بدتر است. این مرد هم شاعر می‌بوده و هم بدآموز شاعر. به این معنی که مانند سعدی هوس بسیار به شعر گفتن می‌داشته و یاوه‌گویی را هنری می‌پنداشته و هم مانند خیام و مولوی اندیشه‌های تند زهرآلود در مغزش آکنده می‌بوده که می‌خواسته آن‌ها را بیرون ریزد و نمی‌توانسته آرام بگیرد. این بوده خود را به پناه ستایشگری و گدایی و مفت‌خوری و باده‌گساری کشیده پیاپی غزل و شعرهای دیگر گفته و بیرون ریخته. این مرد بیشتری از بدی‌های شاعران را -از یاوه‌گویی، مفت‌خواری، گزاف‌گویی، ستایشگری، چاپلوسی، بچه‌بازی و باده‌گساری- دارا می‌بوده و در همان حال چند رشته از بدآموزی‌ها را نیز در مغز خود آکنده بوده. از خیام و خراباتیان خراباتی‌گری و جبری‌گری را گرفته، از مولوی و صوفیان صوفی‌گری و بافندگی‌های آنان را آموخته، این‌ها را با چیزهای دیگر در هم آمیخته در شعرهای خود می‌گنجانیده» (همو، ۲۵۳۶ ب، ۸۳-۸۲) البته ناگفته نماند که حافظ از نظر تعداد شعر در میان شاعران، در شمار کمترین‌هاست و اینکه کسروی می‌گوید حافظ هوس

بسیار به شعر گفتن داشته چندان سخن دقیقی نیست. کسروی در مورد مولوی نیز می‌گفت: «مولوی... نشسته و مفت خورده و سخنان مفتی گفته» (همان، ۷۸)

یکی از نقدهایی که به کسروی وارد است این است که او آثار شاعران را کامل نخوانده است. کسروی به صراحت اعلام می‌کند که «من مثنوی را نخوانده‌ام و تکه‌هایی را ازو در اینجا و آنجا دیده‌ام» (همان، ۷۷) در جای دیگر می‌نویسد: «من از شعرهای سعدی کم خوانده‌ام» (همان، ۱۳۰) این اعتراف‌ها اگرچه نشان از صداقت و درستی او دارد اما نخواندن یا کم خواندن آثاری که قرار است نقد شوند یک ضعف بزرگ برای منتقد به شمار می‌آید. وقتی کتابی را نخوانده‌ایم چگونه می‌توانیم در مورد آن داوری کنیم؟ خود کسروی از اینکه نویسنده‌ای بدون خواندن آثارش او را نقد کرده سخت آشفته شده و به همین دلیل او را شایستهٔ داوری نمی‌داند. «بسیار کسانی هستند که به جای آن که نزدیک بیایند و کتاب‌های ما را بخوانند و ببینند ما چه می‌گوییم از دور می‌ایستند و هر کسی نیروی پندار خود را به کار می‌اندازد و از پیش خود رویه و عنوانی به نوشته‌های ما می‌دهد و رختی به آن‌ها می‌پوشاند. گاهی هم چندان پرت می‌افتند که آدم نمی‌داند چه نامی به کار آن‌ها دهد و چه رفتاری پیش گیرد. این نوشتهٔ آقای نوشاد هم بسیار پرت است. کسی که خودش خستوان است که فرصت نداشته و نتواسته در نوشته‌های من جستجو کند داوری ازو چه می‌سزیده؟!» (همو، ۱۳۲۴: ۱۱)

۲-۲. تحول درونی

ناصرخسرو بر اثر خوابی که می‌بیند متحول می‌شود و از آن پس زندگی گذشتهٔ خود را رها می‌کند و به انسانی دیگر بدل می‌شود. ناصرخسرو بعد از آن خواب به فرقهٔ اسماعیلیه پیوسته، به مقام «حجت» می‌رسد و به تبلیغ اسماعیلیه در خراسان می‌پردازد. «شبی در خواب دیدم که یکی مرا گفتی: چند خواهی خوردن از این شراب که خرد از مردم زایل کند؟ اگر به هوش باشی بهتر. من جواب گفتم که حکما جز این چیزی نتوانستند ساخت که اندوه دنیا کم کند. جواب داد که در بی‌خودی و بی‌هوشی راحتی نباشد، حکیم نتوان گفت کسی را که مردم را به بی‌هوشی رهنمون باشد، بلکه چیزی باید طلبید که خرد و هوش را بیفزاید. گفتم که من این از کجا آرم؟ گفت: جوینده یابنده باشد و پس سوی قبله اشارت کرد و دیگر سخن نگفت. چون از خواب بیدار شدم آن حال تمام بر یادم بود، بر من کار کرد، با خود گفتم که از خواب دوشین بیدار شدم، اکنون باید که از خواب چهل ساله نیز بیدار شوم. اندیشیدم که تا همه افعال و اعمال خود بدل نکنم فرج نیابم.» (ناصرخسرو، ۱۳۳۵: ۲-۱)

احمد کسروی نیز تقریباً چنین حالتی را تجربه کرده است. او هم به برخی دگرگونی‌ها در حال خود اشاره می‌کند. این دگرگونی‌ها باعث می‌شود تا بدین نتیجه برسد که نیرویی او را برمی‌انگیزد تا در راه نیکی جهان به کوشش‌هایی بپردازد. «در سال ۱۳۰۷ [ه.ش] که از عدلیه بیرون آمده بودم یک دگرگونی در حال خود می‌یافتم، از مردم می‌رمیدم و تنهایی را بهتر می‌شماردم، کمتر سخن گفته، دوست می‌داشتم همیشه به اندیشه پردازم در همان روزها سفری به گیلان کردم، چند سال پیش از آن سفری به مازندران کرده و در فیروزکوه تا ساری چهار روز راه را پیموده، بهار مازندران را دیده، تماشای بیشه و جنگل بسیار کرده بودم، ولی این بار بیمناک‌های سبز و خرم جنگل‌ها سخت در من هنایید و آن حالی را که می‌داشتم فزون‌تر گردانید... چون از گیلان بازگشتم فشار آن حال بیشتر شده ناآسوده‌ام می‌گردانید... از همان زمان‌ها بود که از گوشت پرهیز جستم که نه تنها نمی‌توانستم خوردن، نمی‌توانستم بویش شنیدن... سرانجام به این هوده رسیدم که نیرویی مرا برمی‌انگیزد که در راه جهان به کوشش‌هایی پردازم... از این سو می‌دیدم پرده از جلو بینش من برداشته شده و اکنون چیزهایی درمی‌یابم که در پیشتر نتوانستمی دریافت... این بود راز آن که می‌گویم: من به این راه با خواست خدا برخاستم و با راهنمایی‌های او پیش آمدم. خدا پرده از جلو بینش من برداشت». (کسروی، ۱۳۲۲ ت: ۱۶- ۱۳) کسروی لقب «راهنما» را برای خود برمی‌گزیند (همان: ۱۷) و اندیشه‌های خود را در دو مجلهٔ پیمان و پرچم منتشر می‌کند. همان‌گونه که می‌بینیم کسروی همان مسیری را طی می‌کند که ناصرخسرو قرن‌ها پیش طی کرده است. حتی لقبی را انتخاب می‌کند که به لحاظ معنایی نزدیکی بسیاری با لقب ناصرخسرو یعنی «حجت» دارد.

۲-۳. خردگرایی

ناصرخسرو و احمد کسروی هر دو خردگرا هستند. هر دو معیار سنجش نیک و بد را خرد می‌دانند و معتقدند که در همهٔ کارها باید جانب خرد را در نظر داشت. از نظر آنها خرد شناسانندهٔ نیک و بد است و هر چیزی که با خرد نسازد باطل است. ناصرخسرو و کسروی هر دو متفکرند و ابزار متفکر خرد است. ناصرخسرو ذهن علمی دارد. او در بیان مقاصد خود تحت تأثیر منطقیان قرار دارد. سخنانش با استدلال همراه است و هیجانات شاعرانه و خیالات باریک در شعرش کم است. «خردگرایی، یک نقطهٔ فاصلی است که ناصرخسرو را از دیگر شاعران ایرانی دور می‌کند: همهٔ آنها از عشق دم می‌زنند و ناصرخسرو از خرد.» (دشتی، ۱۳۶۲: ۱۲۳) ناصرخسرو در کنار فردوسی از خرد دفاع و محافظت می‌کند. در واقع، ادبیات این دوره، خردگراست و بعد از قرن پنجم با شکست معتزله و تسلط اشاعره، خردستیزی جای خردگرایی

را می‌گیرد. ناصرخسرو معتقد است که خرد باعث نجات و کمال آدمی است و مانند حصاری او را از مصیبت و بلا حفظ می‌کند:

کشتی خرد است دست در وی زن تا غرقه نگردی اندر این دریا
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۸۳)

یا:

سنگ سیه بودم از قیاس و خرد کرد چنین درّ شاهوار مرا
خار خلان بودم از مثال و خرد سرو سهی کرد و بختیار مرا
دل ز خرد گشت پر ز نور مرا سر ز خرد گشت بی‌خمار مرا
(همان: ۱۲۶)

یا:

جانم به جنگ دهر خرد چون حصار کرد یابد هگرز دهر ظفر بر حصار من؟
(همان، ۲۹۸)

ناصرخسرو عقل را هدیه‌ای الهی می‌داند که معیار تشخیص نیکی و بدی است. «او را عقل دریابنده داد که گوهر او آن است که اختیار نیکو کند و از زشتی دور باشد و نیکوکار را دوست دارد و از بدکردار بگریزد و او را دشمن دارد.» (همو، ۱۳۳۸: ۲۹) او در قصاید مختلفی خرد را مانند نوری می‌بیند که راه را برای انسان روشن می‌کند. از نظر او خرد مانند مشعلی است که روشن‌کنندهٔ راه زندگی است:

یکیت مشعله باید، یکی دلیل به راه دلیل خویش عمل گیر، وز خرد مشعل
(همو، ۱۳۵۷: ۱۹۴)

از نظر ناصرخسرو باید از طریق خرد به دین راه یافت. او راه شناخت دین را خرد می‌داند:

بر سر من تاج دین نهاد خرد دین هنری کرد و بردبار مرا
(همان، ۱۲۶)

یا:

راه سوی دینت نماید خرد از پس دین رو که مبارک عصاست
(همان، ۱۰۱)

جایگاه خرد در نزد ناصرخسرو به قدری والاست که از نظر او انسان بی‌خرد اسیر و دربند است:

بی‌خرد گرچه رها باشد در بند بود با خرد گرچه بود بسته چنان دان که رهاست
(همان، ۲۲)

از نظر او هیچ چیز برتر و بالاتر از خرد نیست:

ز بالای خرد بنگر یکی در کار این عالم ازیرا از خرد برتر نیابی هیچ بالایی
(همان، ۴۷۷)

او عقل را پادشاهی می‌داند که بر دیگر اعضا حکم می‌راند:

گر بر دل تو عقل پادشاه است مهتر ز تو در خلق پادشاه نیست
(همان، ۱۱۶)

از نظر ناصرخسرو انسانی که به زیور خرد آراسته است، انسانی نیکخواه است و فساد و تباهی از او سرنمی‌زند:

از جان و تنت ناید الا که همه خیر چون عقل بود بر تن و بر جان تو سالار
(همان، ۱۶۵)

ناصرخسرو خرد را ترازویی می‌داند که معیار سنجش پدیده‌های جهان است:

والله که نیاید به ترازوی خرد راست گر نعمت دنیا را با رنج بسنجی
(همان، ۳۳۸)

از نظر او به کمک و همراهی خرد می‌توان به رستگاری رسید:

هر که رود بر ره خرّم بهشت بی‌شک جز عقل نباشد عصاش
(همان، ۴۲۳)

احمد کسروی نیز یک خردگراست. او همه چیز را با معیار خرد می‌سنجد و معتقد است که خرد شناساننده خوب و بد از هم است. دین از نظر کسروی «شناختن معنی جهان و پی بردن به آمیغ‌های زندگانی و زیستن به آیین خرد است» (کسروی، ۱۳۲۳ ب: ۷) کسروی مهم‌ترین عنصر دین را خردپذیری آن می‌داند و معتقد است که «دین باید از هر باره خردپذیر باشد و کمتر چیزی که با خرد نمی‌سازد در آن نباشد.» (همو، ۱۳۵۹: ۲۹) کمتر کتابی است که در آن کسروی به نقش خرد اشاره نکند. حتی در این باره کتاب مستقلی به نام «در پیرامون خرد» می‌نویسد. در واقع کسروی خردگرایی را در مرکز اندیشه‌های خود قرار می‌دهد و هر چیزی را که با خرد سازگار نباشد باطل و خرافی قلمداد می‌کند. کسروی معتقد است که «گران‌مایه‌ترین چیزی که خدا به آدمیان داده «خرد» است» (همان: ۲) او خرد را جایگزین ایمان کرده است. «ما خدا را به آن معنی که فهمیدهٔ دیگران است نمی‌گوییم. ما خدایی که از آسمان فرود آید و با یعقوب کشتی گیرد نمی‌شناسیم. ما از خدایی که فرزندی دارد ناآگاهیم. ما به خدایی که بالای هفت آسمان نشیند و به جهان فرمان راند باور نداریم. ما خدایی را می‌خواهیم که فهم و خرد آن را می‌شناساند.» (همو، ۲۵۳۶ الف: ۲۲)

یکی از دلایل دشمنی کسروی با شاعران و صوفیان همین خردستیزی آنان است. از نظر کسروی «یک بدآموزی بزرگ دیگر که خیام و مولوی و حافظ داشته‌اند نکوهش از خرد است

که نمونه‌ای از نافهمی و بی‌خردی ایشان بوده.» (همان، ب: ۱۱۶) کسروی معتقد است که یکی از بدی‌های صوفیان، دشمنی با خرد است. «خرد که گرانمایه‌ترین دادهٔ خدا است و هر کس باید آن را بشناسد و در کارهای خود راهنما گرداند، آنان چون کارهاشان بی‌خردانه بوده، دشمنی با آن نشان داده‌اند و زبان باز کرده به نکوهش‌ها پرداخته‌اند» (همو، ۱۳۲۳ ت: ۲۲)

به نظر می‌رسد کسروی این خردگرایی را از عصر روشنگری به ارث برده و تحت تأثیر متفکران عصر روشنگری به خردگرایی روی آورده است. او حتی شعر را هم با خرد می‌سنجد و شعری را که با خرد ناسازگار باشد یاوه می‌داند. «این خردگرایی افراطی کسروی - گذشته از این که تحت تأثیر روشنفکران قبل از خود و عصر روشنگری اروپاست - ریشه در خردستیزی افراطی جامعهٔ ایرانی دارد. بعد از شکست معتزله در قرن چهارم - که طرفدار خردگرایی بودند - و تسلط اشاعره و رواج تصوف، خردستیزی در جامعهٔ ایرانی رواج یافت و جامعهٔ ایرانی «شعر» را به جای «عقل» برگزید؛ یعنی کشف و شهود را و شاید به همین علت است که ما از قرن چهارم به بعد دیگر نتوانسته‌ایم متفکرانی در حد و اندازه‌های زکریای رازی [۲۵۱ - ۳۱۳ ه.ق] به جهان معرفی کنیم. در واقع، با کور شدن زکریای رازی چشم خرد کور می‌شود. پربیراه نیست اگر بگوییم زکریای رازی بعدها در احمد کسروی تکرار می‌شود و کسروی سعی می‌کند دوباره چشم خرد را بینا کند.» (هاشمی،۱۴۰۰: ۱۳- ۱۲) ستیز کسروی با شاعران ستیز با فرهنگی است که خرد را به حاشیه رانده است. از اینجاست که حتی می‌خواهد شعر را نیز خردپذیر کند. جدال بین کسروی و شاعران جدال بین عقل و احساس و ظن و کشف و شهود است. کسروی می‌کوشد عقلانیت را در جامعه‌ای که قرن‌هاست خرد را سرکوب کرده است حاکم کند. خردگرایی کسروی نتیجهٔ فرهنگی است که تفکر را قربانی شعر (کشف و شهود) کرده است. به عبارت دیگر، کسروی با سنت درافتاده است و این درافتادگی خود را به صورت جدال با بزرگان ادبی نشان می‌دهد.

۲-۴. جبرستیزی

اگر از برخی از موارد معدود بگذریم، ناصرخسرو از آن دسته از شاعرانی است که قائل به اختیار است و چندان میانه‌ای با جبرگرایی ندارد. به عبارت دیگر، ممکن است موارد بسیار کمی را در رابطه با جبرگرایی در آثار ناصرخسرو پیدا کنیم اما به طور کلی، ناصرخسرو را شاعری معتقد به اختیار می‌یابیم. به نظر می‌رسد دور ماندن او از اندیشه‌های اشاعره در این نگرش بی‌تأثیر نبوده است. با شکست معتزله و ظهور و شیوع مکتب اشعری در قرن پنجم بسیاری از شاعران در قرون بعد به این مکتب گرایش پیدا می‌کنند و به جبرگرایی روی می‌آورند.

«بسیاری از سخنانی که در آثار عرفا بلند می‌نماید در حقیقت اصول و فروع تفکر اشعری است...

رضا به داده بده وز جبین گره بگشا که بر من و تو در اختیار نگشاده است
(حافظ)

باری عرفان شدیداً با ایدئولوژی اشعری آمیخته است و لذا می‌توان گفت که مربوط به قبل از عصر صفویه است (چنان‌که در قرون اولیهٔ بعد از اسلام هم که تفکر معتزلی حاکم بود از آن خبری نیست)» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۲۰۱- ۲۰۰) ناصرخسرو جبرگرایی و نسبت دادن گناهان خود به قضا و قدر را کار سفیهان و بی‌خردان می‌داند:

گنه و کاهلی خود به قضا بر چه نهی؟ که چنین گفتن بی‌معنی کار سفهاست
(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۲۱)

یا:

عقل گرد آن نگردد کو به جهل اندر جهان فعل را نسبت به سوی گنبد خضرا کند
(همان: ۳۸۹)

ناصرخسرو جبرگرایی را مردود می‌داند:

اگر کار بوده‌ست و رفته قلم چرا خورد باید به بیهوده غم؟
و گر ناید از تو نه نیک و نه بد روا نیست بر تو نه مدح و نه ذم
عقوبت محال است اگر بت‌پرست به فرمان ایزد پرستد صنم
ستمگار زی تو خدای است اگر به دست تو او کرد بر من ستم
کتاب و پیمبر چه بایست اگر نشد حکم کرده نه بیش و نه کم؟
و گر جمله حق است قول خدای بر این راه پس چون گزاری قدم؟
(همان: ۶۲)

از نظر ناصرخسرو، انسان در انتخاب بین خیر و شر صاحب اختیار است:

راه تو زی خیر و شر هر دو گشاده است خواهی ایدون گرای و خواهی ایدون
(همان: ۸)

او در قالب پرسشی ، در رد قضا و قدر چنین استدلال می‌کند:

گناه کاهلیّ خود را همیشه بر قضا بندی که «کاری ناید از من تا نخواهد داور سبحان»
چرا چون گرسنه باشی نخسپی وز قضا جویی که پیش آرد طعامت؟ بل بخواهی نان ازین و زان
(همان: ۲۹۱)

ناصرخسرو کسانی را که افعال و اعمال خود را به فلک، چرخ، گردون و... نسبت می‌دهند نکوهش می‌کند:

نکوهش مکن چرخ نیلوفری را | برون کن ز سر باد و خیره‌سری را
بری دان از افعال چرخ برین را | نشاید ز دانا نکوهش بری را...
چو تو خود کنی اختر خویش را بد | مدار از فلک چشم نیک‌اختری را

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۱۴۲)

کسروی نیز معتقد به اختیار انسان است و جبرگرایی را برنمی‌تابد. از نظر کسروی سرنوشت هر کسی به دست خود اوست و بدبختی یا خوشبختی کسی بر پیشانی او نوشته نشده است. «خدا آدمیان را آفریده و در کارهاشان آزاد گزارده. دروغ است آنچه می‌گویند: بودنی‌ها بوده. دروغ است آنچه می‌گویند: بدبختی و نیکبختی هر کسی به سرش نوشته شده. هر کسی به هر کاری کوشد، هوده خواهد برداشت. ولی کوشش از راهش و با افزارش باید بود.» (کسروی، ۱۳۲۲ پ، ۴۶)

یکی از ابعاد دشمنی کسروی با عارفان و شاعران و در رأس آنها حافظ همین جبرگرایی آن‌هاست. در مورد زیان گفته‌های سعدی یکی هم از جبری‌گری نام می‌برد. «نخست از راه جبری‌گری که در آن باره پافشاری بسیار از خود نشان می‌دهد و رسوایی‌ها بارمی‌آورد» (همو، ۲۵۳۶ ب: ۶۵)

کسروی بیشترین دشمنی را با حافظ دارد. از نظر او زیان حافظ برای توده از همه بیشتر بوده است. کسروی، حافظ را «روسیاه» نامیده و سخت به او می‌تازد. از نظر کسروی «یکی از کتاب‌های سراپا زیان «دیوان حافظ» است که چند رشته بدآموزی‌های زهرآلود ـ از خراباتی‌گری، جبری‌گری، صوفی‌گری و مانند این‌ها ـ در برمی‌دارد. این دیوان با آن شعرهای شیوایش، و با آن بدآموزی‌های فریبنده‌اش، خون‌ها را از جوش می‌اندازد، سهش‌ها را بیکاره می‌گرداند، نومیدی و بی‌پروایی به زندگانی و خوش‌گذرانی و بی‌دردی را می‌پروراند، یک کلمه باید گفت: «غیرت و آزرم را می‌کشد» این است تا می‌توان باید به نابودی این دیوان کوشید.» (همو، ۱۳۲۲ ب: ۵)

کسروی در نقد جبری‌گری حافظ می‌نویسد: «حافظ می‌گوید: من این بدی‌ها که می‌کنم و بدنام شده‌ام اختیاری نیست، «در کوی نیکنامی ما را گذر نداده‌اند» و شما بیندیشید که این سخن چه اندازه غلط و تا چه اندازه زیان‌آور است. بیندیشید که اگر همه بدکاران در جهان این عذر را بیاورند، مثلاً اصغر بروجردی که بچه‌ها را می‌کشت و خونشان می‌خورد، سیف‌القلم شیرازی که به زنان زهر می‌خورانید و می‌کشت، صمدخان مراغه‌ای، چنگیزخان، تیمور لنگ، هریکی این عذر را می‌آوردند، آیا جهان چه حالی پیدا می‌کرد؟!.. اگر این فلسفهٔ حافظ راست است پس این کوشش‌ها به نام تربیت برای چیست؟!.. این قانون‌ها و داوری‌ها چه معنی

می‌دارد؟!.. همان حافظ، اگر یک شب دزد به خانه‌اش آمده کاسه و کوزه‌اش بردی، و یا یک ستمگری در کوچه جلوش را گرفته یک سیلی به رویش زدی فریادش به دادخواهی بلند شدی، و هیچگاه نگفتی که این دزد یا این ستمگر مجبورند. هیچگاه نگفتی: «گر تو نمی‌پسندی تغییر ده قضا را» (همان: ۲۸)

کسروی معتقد است که این جبرگرایی جامعه را به سوی رخوت و خمودگی می‌برد. از نظر او جبرگرایی باعث می‌شود مردم از تلاش و کوشش دست بردارند و برای آبادانی و بهبود زندگی و اوضاع جامعهٔ خود تلاش نکنند. او یکی از عوامل عقب ماندگی ایرانیان را جبرگرایی آنان می‌داند. از نظر او شاعران سهم بسزایی در ترویج جبرگرایی در جامعه داشته‌اند. «حافظ اگر بهره‌ای از خرد می‌داشت، این می‌دانست که در این جهان بی‌کار و پیشه نتوان زیست. می‌دانست که در کنج میخانه‌ها نشستن و یاوه سرودن و چشم به دست این شاه و آن وزیر دوختن جهان را به خود زندان ساختن است و این بود برای خود کاری یا پیشه‌ای پیش می‌گرفت و نیازی به نکوهش از جهان پیدا نمی‌کرد. هر چند این نکوهش‌ها از جهان بسیار بی‌معنی است. آنان معنی جهان و زندگی را ندانسته بودند و نافهمانه به سخن‌هایی پرداختند، ولی همان سخنان نافهمانه آنان در دل‌ها جای می‌گیرد و مایهٔ کجی اندیشه‌ها می‌گردد و عزم‌ها را سست می‌گرداند. امروز یکی از انگیزه‌های بی‌دردی ایرانیان همان سخنان است. در نزد خود به جهان آن ارزش را نمی‌دهند که در راهش به کوشش و جانفشانی پردازند. از جهان همین اندازه را می‌خواهند که خوراک و پوشاکی از هر راهی که باشد به دست آورند و روز بگذرانند... تو گویی حافظ را برگمارده بودند که به مردم درس جبریگری دهد و این بدآموزی‌های بی‌خردانه را در دل‌ها جایگزین گرداند و این است شما کمتر غزلی از او پیدا می‌کنید که این بدآموزی در آن نباشد. هنگامی که شاعر از جبریگری سخن می راند چنان تندی نشان می‌دهد که تو گویی ارث پدرش را از مردم می‌خواهد. این موضوع نمونهٔ دیگری از نادانی و نافهمی حافظ و مانندگان اوست.» (همان: ۲۵) با این همه، در شعر حافظ نمونه‌هایی وجود دارد که نشان دهندهٔ اعتقاد او به اختیار است:

چرخ بر هم زنم ار غیر مرادم گردد من نه آنم که زبونی کشم از چرخ فلک

(حافظ، ۱۳۹۰: ۲۰۵)

یا:

بیا تا گل برافشانیم و می در ساغر اندازیم فلک را سقف بشکافیم و طرحی نو دراندازیم

(همان: ۲۵۸)

۲-۵. ادبیات متعهد

اندیشه‌های ناصرخسرو و کسروی در حوزهٔ شعر بسیار به هم نزدیک است. هر دو برای شعر نوعی کارکرد اجتماعی قائل‌اند. ناصرخسرو و کسروی طرفدار «هنر برای اجتماع» هستند و خارج از این چارچوب را برنمی‌تابند. از نظر آنان رسالت شاعر باید این باشد که شعرش را در خدمت مردم و بیان مسائل و مشکلات اجتماعی قرار دهد. اشعار ناصرخسرو مشتمل بر مواعظ و حکم است و غزل و مضامین شاد چندان در شعر او به چشم نمی‌خورد. شعر او بیشتر با حقایق عقلی و معتقدات دینی سر و کار دارد. در واقع او برای شعر هدف خاصی در نظر می‌گیرد و آن پرداختن به معتقدات دینی و فلسفی، تهذیب اخلاق و خدمت به آدمی است:

فسونگر به گفتار نیکو همی　　برون آرد از دردمندان سقم

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۶۳)

ناصرخسرو لفظ دری را در پای خوکان نمی‌ریزد:

من آنم که در پای خوگان نریزم　　مر این قیمتی درّ لفظ دری را

(همان: ۱۴۳)

از نظر او سخن باید خردپذیر باشد:

اگر دیبه جان همی بایدت　　خرد، تار و پود سخن هوش کن

(همان: ۵۲۲)

یا:

بی‌برهان دعوی به سوی مرد خردمند　　مانندهٔ مرغی است که او را نبود پر

با بانگ یکی باشد بی‌معنی گفتار　　بی‌بوی یکی باشد خاکستر و عنبر

(همان: ۱۳۳)

از نظر ناصرخسرو خاموشی بهتر از سخنان بیهوده است:

خامشی از کلام بیهده به　　در زبور است این سخن مسطور

(همان: ۷۷)

اگر از برخی قصاید مدحی ناصرخسرو بگذریم، شعر او بیشتر جنبهٔ اجتماعی و انتقادی دارد. او با ساختار جامعه مخالف است و اوضاع اجتماعی و فرهنگی و سیاسی را برنمی‌تابد. ناصرخسرو برای شعر رسالتی اجتماعی قائل است. از نظر او شعر باید در خدمت بیداری جامعه و بهبود شرایط اجتماعی باشد. «یکی دیگر از ویژگی‌های اختصاصی و یا به تعبیری دیگر، شاخص‌ترین ویژگی سخن ناصرخسرو، ابداع و آغاز گونه‌ای دیگر از انواع ادبی در روزگار خود بود که تا بدان روز در اندیشهٔ هیچ کسی خطور نکرده بود. این نوع ادبی تازه که توسط ناصرخسرو ابداع شد و رواج یافت و از آن با تعبیر «اشعار اجتماعی» یاد می‌شود، مبتنی بر

این اصل است که چون سخن، ریشه‌ای متعالی دارد و امری است ایزدی و وسیلهٔ تکامل یافتن روح و سببی در صعود جان آدمی برای رسیدن به کمال، نباید با آن، معانی و مفاهیم سخیف و مبتذل و دروغینی، چون ستایش ممدوح یا توصیف معشوق و... بیان گردد، شعر و سخن را نباید به جهان پست و خاکی، تمایلات و تعلّقات آن و تلاش برای دنیاطلبی اختصاص داد» (الهامی و دیگران، ۱۳۹۲: ۵۵)

ای شعر فروشان خراسان بشناسید — این ژرف سخن‌های مرا گر شعرایید
بر حکمت میری ز چه یابید چو از حرص — فتنهٔ غزل و عاشق مدح امرایید؟

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۴۴۷)

ناصرخسرو در شعر خود تمام ارکان جامعه را به نقد می‌کشد. نقد حاکمان، نقد عامهٔ مردم، نقد طبقات اجتماعی، نقد مذاهب دیگر، نقد اخلاقی و نقد شاعران، از مواردی هستند که در شعر ناصرخسرو دیده می‌شود. به طوری که می‌توان «او را «پدر شعر اجتماعی و انتقادی» خواند.» (الهامی و دیگران، ۱۳۹۲: ۵۸)

چاکر نان پاره گشت فضل و ادب — علم به مکر و به زرق معجون شد
زهد و عدالت سفال گشت و حجر — جهل و سفه زرّ و درّ مکنون شد...
فعل همه جور گشت و مکر و جفا — قول همه زرق و غدر و افسون شد...
سر به فلک برکشید بی‌خردی — مردمی و سروری در آهون شد
باد فرومایگی وزید، وزو — صورت نیکی نژند و محزون شد
خاک خراسان چو بود جای ادب — معدن دیوان ناکس اکنون شد

(همان: ۷۸- ۷۹)

کسروی نیز مانند ناصرخسرو برای ادبیات، کارکرد اجتماعی و اخلاقی قائل است. از نظر او «شعر سخن است و سخن باید از روی نیاز باشد.» (کسروی، ۲۵۳۶ ب: ۲۴) کسروی معتقد است که شعر باید به اجتماع و مسائل مربوط به آن بپردازد و باعث پیشرفت جامعه شود. درواقع کسروی همه چیز را با خرد می‌سنجد؛ از نظر او هر چیزی که با خرد نسازد یاوه است حتی شعر. از نظر کسروی آموزه‌های شاعران گذشته باعث واپس‌گرایی جامعه شده و جامعه را به سوی رخوت و خمودگی کشانده است. از نظر او حافظ و سعدی و مولوی و خیام، جبری‌گری و باده‌پرستی و صوفی‌گری را تبلیغ می‌کنند و بدین ترتیب جامعه را به سوی رخوت و خمودگی می‌کشانند. نقدهای کوبندهٔ کسروی باعث شد که برخی او را دشمن شعر معرفی کنند اما کسروی دشمن شعر نیست؛ او فقط تعریف خاصی از شعر دارد. «کوتاه شدهٔ گفته‌های ما آن است که شعر سخن است و کسی که سخنی می‌دارد، می‌خواهد آن را با شعر گوید یا می‌خواهد با نثر گوید. چیزی که هست سخن ـ چه شعر و چه نثر ـ باید از روی نیاز

باشد. سخنی که از روی نیاز نباشد یاوه‌گویی است و خرد از آن بیزار باشد. گفته‌ایم: این گونه شعرگویی که در ایران رواج یافته و کسانی بی‌آنکه به سخنی نیاز باشد، به نام قافیه‌بافی شعر می‌گویند، کار بی‌خردانه‌ای است. گفته‌ایم: سعدی و حافظ و خیام و دیگران گذشته از اینکه یاوه‌بافی کرده‌اند، در میان شعرهای خود چند بدآموزی‌های زهرآلود را ـ از جبری‌گری و خراباتی‌گری و باده‌خواری و چاپلوسی و ساده‌بازی و مانند این‌ها ـ رواج داده‌اند.» (همو، ۱۳۴۴ ب: ۴۵- ۴۴)

نگاه کسروی به ادبیات نگاهی اخلاقی و فایده‌گرایانه است. او خود به صراحت اعلام می‌کند که «من نیک و بد هر چیز را در ترازوی سود و زیان جهـان می‌سنجم» (همو، ۱۳۱۲: ۲۲) از این‌رو آموزه‌های شاعران را به زیان جامعه دیده سخت به آن‌ها می‌تازد. یکی از معدود شاعرانی که کسروی از او بد نمی‌گوید فردوسی است. از نظر کسروی، فردوسی به زبان فارسی نیکی بزرگی کرده و همچون دیگران یاوه‌گویی نکرده است. فردوسی در شعرهای خود بیش از همه به جنگ‌جویی و دلیری و مردانگی ارج می‌گذارد و خوانندگان را به آن‌ها فرامی‌خواند و از بدآموزی‌های دیگران دوری می‌کند. اگر فردوسی به شاه‌دوستی و شاه‌پرستی ارج می‌گذارد به این خاطر است که در آن زمان دوست داشتن پادشاه از نیکی‌ها بوده است. تنها خرده‌ای که به او می‌توان گرفت آن گزافه‌های بی‌جا است که گاهی در شعرش دیده می‌شود. فردوسی، شاعری استاد است که با شاهنامهٔ خود به زبان فارسی نیکی ارجداری کرده است. زبان فارسی آلوده است و اگر شاهنامهٔ فردوسی نبود از این نیز آلوده‌تر می‌شد. (همان، ۲۵۳۶ ب: ۱۷۹) در جای دیگر می‌نویسد: «فردوسی خود مرد نیکی بوده ولی سخنان او که بیش از همه ستایش پادشاهان خودکام و دربارهای ایشان است در این روزگار سراپا زیان است و بایستی از میان برخیزد. از کتاب فردوسی تنها در زمینهٔ زبان می‌شود سودجویی کرد.» (همو، ۱۳۴۴ ب: ۳۵) او همچنین از صابر و عارف با احترام یاد می‌کرد. ناگفته نماند که این سخنان تازگی ندارد و قبل از کسروی هم در آثار طالبوف و مراغه‌ای و آقاخان کرمانی و دیگران به این سخنان برمی‌خوریم. نکته‌ای که باید بدان توجه داشت این است که در نقد اندیشه‌های کسروی نباید فضا و بستر تاریخی را فراموش کنیم؛ در دوره‌ای که همه‌جا سخن از مشروطه و وطن‌دوستی و ترقی است، طبیعی است که آموزه‌هایی چون بی‌ارجی جهان، جبری‌گری و نکوهش تلاش و کوشش با انتقاد شدید روبه‌رو شوند. به باور کسروی، شعر باید کارکرد اجتماعی و اخلاقی داشته و برای جامعه مفید باشد. شعری که در خدمت توده و بیداری توده نباشد از نظر او یاوه است. به عبارت دیگر کسروی شعر را هدف شعر نمی‌داند بلکه معتقد است که شعر وسیله بوده و هدف آن خدمت به توده است. در یک کلام، شعر باید سودی برای توده داشته باشد

در غیر این صورت یاوه است. کسروی مخالف نظریهٔ «هنر برای هنر» است. «سخن که یک نیروی خدادادی است می‌توان از آن بهره‌های بزرگی برداشت. می‌توان دانش‌هایی بیرون ریخت و هزاران کسان را دانشور گردانید، می‌توان راستی‌ها را بازنمود و صدهزاران گمراه را به راه آورد، می‌توان پندها سرود، می‌توان اندرزها داد، می‌توان تودهٔ درمانده‌ای را به تکان آورد، بالاخره می‌توان پول و داراک به دست آورد، از سخن هرگونه بهره توان برداشت و پست‌ترین همهٔ آن‌ها این است که کسی از آن قافیه‌بافی کند. این کند که چند کلمه ای را فهرست کرده هر کدام را در شعری نشاند و یک غزلی یا قطعه‌ای را پدید آورد. این یک بازیچهٔ بی‌خردانه بیش نیست. این خود زیان‌کاری است که کسی معنی را قربانی کلمه‌ها کند. حافظ اگر به جای این‌گونه شعرگویی خشت‌زنی کردی، در پیشگاه حقیقت ارج بیشتری یافتی. زیرا از آن خشت‌ها سودی توانستی بود ولی از این سخن او هیچ سودی نتواند بود. گذشته از آنکه چون بدآموزی‌های بسیاری را به سخنان خود آمیخته زیان‌ها نیز می‌دارد.» (همو، ۱۳۲۲ ب: ۲۴)

نظرات ادبی کسروی را باید در جهت تفکرات اصلاح‌گرایانهٔ او تبیین کرد. درواقع، نقدهای ادبی کسروی، نقدهای ادبی نیست؛ نقدهای اجتماعی است؛ نقد فرهنگ است؛ نقد سنت است؛ نقد جامعه‌ای است که در شعر تبلور یافته است. کسروی با نقد شعر به نقد فرهنگ یک جامعه رفته است؛ به همین دلیل، فقط به نقد محتوایی و فکری شعر می‌پردازد. کسروی «مصلح اجتماعی» است نه «منتقد ادبی». از این رو به ادبیات نیز از همین زاویه نگاه می‌کند و در نقدهای خود به بررسی محتوا می‌پردازد و سود و زیان آن را در رابطه با جامعه می‌سنجد. وقتی کتاب‌های کسروی را می‌خوانیم حتی یک سطر هم پیدا نمی‌کنیم که به زیبایی ظاهری یک شعر اهمیت داده باشد، او تنها به معنی شعرها اهمیت می‌دهد؛ یعنی به فکری که در شعر منعکس شده است و این فکر همان سنت است؛ سنتی که از نظر کسروی، آموزه‌هایش شامل جبریگری و نکوهش تلاش و کوشش، باده‌پرستی و خوش‌باشی، شاهدبازی، خردستیزی و نکوهش جهان است و از آنجا که این آموزه‌ها را دلیل شکست مشروطه و مانع پیشرفت و ترقی وطن می‌بیند سخت به بزرگان ادبی می‌تازد. اگر نظرات ادبی کسروی را در جهت تفکرات اصلاح‌گرایانه و ملی‌گرایانهٔ او تبیین کنیم شاید برخورد تندش با بزرگان ادبی را بهتر بتوانیم درک کنیم.

۲-۶. اصلاحات و انحصارگرایی

ناصرخسرو پس از رسیدن به مقام حجت، به تبلیغ آموزه‌های اسماعیلی می‌پردازد و همه چیز را با آن می‌سنجد. «عقاید ناصرخسرو کاملاً مطابق طریقهٔ باطنیّهٔ اسمعیلیه و آراء پیروان

خلفای فاطمی مصر و مغرب است که آنها را در کتب قدیمه گاهی هم شیعهٔ سبعیّه و دشمنان آنها، آنان را ملاحده و قرامطه می‌نامیدند ولی وی به معنی تامّ کلمه قرمطی نبوده و در سفرنامهٔ خود از قرامطهٔ بوسعیدی لحسا به لهجهٔ طعن حرف می‌زند.» (تقی‌زاده، ۱۳۷۹: ۹۲) ناصرخسرو ایدئولوژیک‌ترین شاعر زبان فارسی است. به هر اندازه که مولوی یک کثرت‌گراست و معتقد است که حقیقت، نام‌های مختلفی گرفته است، ناصرخسرو یک انحصارگراست و اعتقاد دارد که حقیقت تنها در نزد او و در آموزه‌های اسماعیلی است. از نظر او، هر کس از آموزه‌های او -که آموزه‌های مذهب اسماعیلیه است- پیروی کند رستگار خواهد شد. اگرچه ناصرخسرو تفکر اسماعیلیه را تبلیغ می‌کند و خود در پیدایش این اندیشه‌ها نقشی ندارد و فقط مبلّغ آن است اما مدعی است که راه رستگاری از اندیشه‌هایی که او تبلیغ می‌کند، می‌گذرد. ناصرخسرو به دنبال یک آرمان‌شهر و مدینهٔ فاضله است. از نظر او این مدینهٔ فاضله در آموزه‌های اسماعیلی است. او به مانند یک مصلح اجتماعی عمل می‌کند و همگان را به پذیرفتن اندیشه‌های خود دعوت می‌کند. از نظر او هر اندیشه‌ای به غیر از عقاید اسماعیلیه باطل و بیهوده است. او معتقد است که «روشنایی» و «سعادت» تنها در گرو پذیرش تفکرات اسماعیله است. او در این راه پا سفت کرده و هر کس را که با او مخالف باشد گمراه می‌داند. «به اغلب مذاهب و طرق دیگر اسلامی و مخصوصاً به آنها که در خراسان رواج داشت مانند کرامیّه و حروریّه و لِیالی؟ و حنابله و همهٔ مذاهب ظاهری بد می‌گوید. حتی بر قرامطهٔ لحسا هم که طریقهٔ آنها با عقیدهٔ خود ناصر فرق زیادی نداشت چنان‌که ذکر شد طعن می‌کند. به دهریان و طبیعیان (به اصطلاح وی طبایعیان) و فلسفیان و معطّله هم طعن و عقاید آنها را رد می‌نماید. معذلک به خود او نسبت قرمطی و معتزلی می‌دادند» (تقی‌زاده، ۱۳۷۹: ۹۸- ۹۷) ناصرخسرو در انتقاد از شافعی و مالکی و حنیفی می‌گوید:

از شافعی و مالکی و قول حنیفی — جستم ره مختار جهان داور رهبر
هر یک به یکی راه دگر کرد اشارت — این سوی ختن خواند مرا آن سوی بربر
چون چون و چرا خواستم و آیت محکم — در عجز بپیچیدند این کور شد آن کر

(ناصرخسرو، ۱۳۵۷: ۵۰۸)

در انتقاد از زرتشتیان:

ای خوانده کتاب زند و پازند — زین خواندن زند تا کی و چند؟
دل پر ز فضول و زند بر لب — زردشت چنین نبشت در زند؟

(همان: ۲۳)

در رد ناصبی:

هست شگفت آنکه همی ناصبی سیر نخواهد شدن از کافری
نیست عجب کافری از ناصبی زانکه نباشد عجب از خر خری
(همان: ۵۴)

در رد مانی‌گری:

آن چه زیر روز و شب باشد نباشد یک نهاد ره از این جا گم شده‌ست، ای عاقلان، بر مانوی
(همان: ۳۴۵)

در رد دهریان:

عالم قدیم نیست سوی دانا مشنو مُحال دهری شیدا را
چندین هزار بوی و مزه و صورت بر دهریان بس است گوا ما را
(همان: ۱۶۷)

در انتقاد از جبرگرایان:

گویید که بدها همه بر خواست خدای است جز کفر نگویید چو اعدای خدایید
(همان: ۴۴۸)

در انتقاد از دیدگاه مرجئه:

چون گفت که لا اله الا الله نایدش به روی هیچ دشواری
تا هیچ نماند ازو بدین فتوی در بلخ بدیّ و نه گنه کاری
(همان: ۳۵۱)

ناصرخسرو با فلسفهٔ یونان نیز چندان میانه‌ای ندارد. او فلسفهٔ یونان را مایهٔ گمراهی می‌داند:

ای شده مفتون به قول‌های فلاطون حال جهان باز چون شده‌ست دگرگون؟...
کارکنان خدای را چو ببینی دل نکنی زان سپس به فلسفه مرهون
گر به دلت رغبت علوم الهی‌ست راه بگردان ز دیو ناکس ملعون
(همان: ۴۹۱)

ناصرخسرو در آثار منثور خود به توضیح مباحث مذهب اسماعیلی می‌پردازد و به پرسش‌های مختلف در این باره جواب می‌دهد. او حقیقت را تنها در نزد خلیفهٔ فاطمی می‌دید و او را جانشین پیامبر می‌دانست. «اسم و کنیه و لقب خلیفهٔ فاطمی المستنصربالله در اشعار او مکرّر ذکر شده است» (تقی‌زاده، ۱۳۷۹: ۴۶) ناصرخسرو در سوگ او می‌گوید:

داغ مستنصر بالله نهاده ستم بر بر و سینه و بر پهنهٔ پیشانی
(همان: ۴۳۷)

احمد کسروی نیز به مانند ناصرخسرو مدعی است که راه رستگاری از اندیشه‌های او می‌گذرد. او نیز به دنبال آرمان‌شهر و مدینهٔ فاضله است. تفاوت کسروی و ناصرخسرو در این

است که ناصرخسرو، مبلّغ است؛ یعنی اندیشه‌های دیگران را تبلیغ می‌کند و خود تولیدکننده نیست اما احمد کسروی تولیدکننده است؛ یعنی آموزه‌های کسروی زاییدهٔ تفکر خود اوست. اگرچه کسروی تحت تأثیر اندیشه‌های آخوندزاده و آقاخان کرمانی و طالبوف و دیگر روشنفکران پیش از خود و حتی روشنفکران عصر روشنگری بوده اما به تمامی مبلّغ اندیشه‌های آنان نیست بلکه با دخل و تصرّف در آنها توانسته در بسیاری موارد مبتکر و خلّاق باشد و اینجاست که یکی از جریان‌های فکری دورهٔ معاصر شکل می‌گیرد. ناگفته نماند که کسروی خود منکر تأثیرپذیری از آقاخان کرمانی و دیگران است. کسروی در قامت یک مصلح اجتماعی ظاهر شده و صریحاً اعلام می‌کند که «آفریدگارا به گمراهی‌ها خواهیم رزمید، با آز و ستم خواهیم جنگید، بتخانه‌ها خواهیم برانداخت، و آن پشتیبانی و راهنمایی‌های توست که ما را فیروز خواهد گردانید.» (کسروی، ۱۳۲۳ث: ۱۳) او معتقد است که هم دردها را شناخته و هم درمان را می‌داند. از نظر او هر کس که از اندیشه‌های او پیروی کند رستگار خواهد شد. «اگر پای رشگ و بیماردلی در میان نیست، شما باید خرسند باشید که پس از هزار سال پرده از روی گمراهی‌ها می‌افتد و شرق از یک رشته آلودگی‌ها رها می‌گردد، و از اینکه ما به چنین کاری برخاسته‌ایم سپاس گزارید و به یاری ما کوشید.» (همو، ۱۳۱۶: ۳۷) او در جای دیگر می‌نویسد: «ما که در برابر صد گونه گمراهی و نادانی ایستاده‌ایم، ما که می‌خواهیم به بدبختی‌های هزارسالهٔ کشور چاره کنیم، ما که روشن‌ترین راه سیاست را برای این کشور پیش گرفته‌ایم، ما که سخنانی می‌گوییم که در سراسر جهان والاترین سخنان است، ما که در برابر مادی‌گری ایستاده با دلیل‌های بسیار استوار پاسخ می‌دهیم، ما که برای نخست بار ناسازگاری را که در میان دانش‌ها با خداشناسی و دینداری می‌بوده از میان برداشته‌ایم، ما که ساده‌ترین چاره را برای گرفتاری‌های جهان نشان می‌دهیم.» (همو، ۱۳۲۳ الف: ۲۴) کسروی همهٔ کیش‌ها را گمراه‌کننده و مانع پیشرفت می‌دانست و معتقد بود که باید از بین بروند؛ زیرا با خرد و دانش‌ها سازگار نیستند. «دسته‌بندی‌هایی که به نام‌های زردشتی، مسیحی، سنی، علی‌اللهی، صوفی، بهایی، شیخی، کریمخانی، اسماعیلی و مانند اینها در این گوشه و آن گوشهٔ کشور است و همیشه مایهٔ گزند و آزار در میان مردم می‌باشد و ما از راهش می‌کوشیم که اینها را از میان برداریم و همهٔ ایرانیان را به یک راه آوریم آیا کار بدی می‌کنیم؟» (همان، پ: ۷)

کسروی اندیشه‌های خود را جهان‌شمول می‌داند و مدعی است که اگر جهانیان آموزه‌های او را به کار ببندند رستگار می‌شوند. کسروی به عنوان یک «مصلح اجتماعی» قد علم کرده بود و دگرگونی و تجدد در تمامی ارکان جامعه را می‌خواست و در این میان مذاهب موجود را یک مانع بزرگ می‌دانست. او این مذاهب را باعث پراکندگی و در تضاد با مشروطه و مدرنیته

می‌دید. از این رو، بشدت به آن‌ها می‌تاخت. بدین‌ترتیب، او تعریف جدیدی از دین ارائه می‌دهد تا با این اصول سازگار باشد. کسروی برای پیشرفت تودهٔ ایران «نظریهٔ پاکدینی» را مطرح کرده بود. در این نظریه ساختار قبلی و سنتی باید جای خود را به ساختار جدیدی که او تعریف کرده بود می‌داد و در این میان مذهب نیز که جزئی از این ساختار است لاجرم باید معنایی می‌یافت که با مدرنیته و پیشرفت تضادی نداشته باشد. او در کتاب‌هایی مثل «پیام من به شرق» و «پیام به دانشمندان اوپا و آمریکا» جهان را به پیروی از اندیشه‌های خود فرامی‌خواند. در واقع کسروی مخالف دین نیست بلکه مخالف کیش‌های موجود و قرائت رسمی از دین است. او معتقد بود که یکی از دلایل شکست مشروطه و عقب‌ماندگی ایرانیان وجود کیش‌های گوناگون است. (همو، ۱۳۲۲ الف: ۳۳۵) بدین‌ترتیب، کسروی تعریف جدیدی از دین ارائه می‌دهد و «این جهانی» بودن و «سازگاری با خرد و دانش‌ها» را ویژگی‌های اساسی آن قرار می‌دهد و تقدس‌گرایی را از آن می‌زداید و «خرد» را جایگرین «ایمان» می‌کند. به عبارت دیگر، کسروی «این‌زمانی» بودن را شرط اساسی دین می‌داند؛ دینی که با خرد و دانش‌ها و زندگانی امروزی سازگار باشد. درواقع، علت تعریف جدید کسروی از دین را باید در اندیشه‌های مشروطه‌طلبانه و وحدت‌گرایانهٔ او و حفظ تمامیت ارضی ایران جست. کسروی اختلافات مذهبی، زبانی و قومی را دلیل به ثمر نرسیدن مشروطه و مانع پیشرفت توده می‌دانست. او عقیده داشت که تودهٔ ایران آلوده است و باید پاک گردد. او جنبش سیاسی - اجتماعی «پاکدینی» را برای پاک کردن تودهٔ ایران بنیان نهاد و اندیشه‌های خود را ابتدا در مهنامهٔ «پیمان» و سپس در روزنامهٔ «پرچم» منتشر کرد. او وجود کیش‌های گوناگون، صوفی‌گری، اروپایی‌گری، بدآموزی‌های شاعران (جبری‌گری و نکوهش تلاش و کوشش، باده‌پرستی، نکوهش جهان، خردستیزی، شاهدبازی و...)، مادی‌گری و زبان را دلایل عقب‌ماندگی ایرانیان و شکست مشروطه می‌دانست. (همو، ۱۳۲۳ الف: ۹-۷) به عبارت دیگر، از نظر کسروی، «پراکندگی اندیشه‌ها» دلیل اصلی درماندگی تودهٔ ایران و شکست مشروطه است. از این رو، چاره را در «وحدت و یکپارچگی» می‌دانست؛ یک زبان، یک دین و یک درفش. (همو، ۱۳۱۶: ۵۰) بدین‌ترتیب، تمامیت ارضی ایران نیز حفظ می‌شد. کسروی معتقد بود که اقوام مختلف باید دست از اختلافات برداشته و در زیر «پرچم ایران» گرد آیند و برای آبادانی کشور تلاش کنند. او برای ایجاد وحدت، «زبان فارسی» را به عنوان زبان رسمی برگزید؛ اما هیچ‌کدام از کیش‌های موجود را به رسمیت نشناخت. از نظر او این کیش‌ها با خرد و دانش‌ها سازگار نیستند و باعث گمراهی می‌شوند. با وجود این کیش‌ها «وحدت ملی» به نتیجه نمی‌رسید. از این رو، دینی باید وجود می‌داشت که هم به قوم خاصی اختصاص نداشته باشد و هم به درد

زندگی امروزی بخورد. بدین منظور او تعریف جدیدی از دین ارائه داد که با این آرمان‌ها هم‌خوانی داشت. او «پاکدینی» را به جای کیش‌های گوناگون پیشنهاد می‌کرد. دین از نظر کسروی «شناختن معنی جهان و پی بردن به آمیغ‌های زندگانی و زیستن به آیین خرد است» (همو، ۱۳۲۳ ب: ۷) «این‌جهانی» بودن، «خردپذیری» و «سازگاری با دانش‌ها» ویژگی‌های اساسی آن است. به عبارت دیگر کسروی تعریفی «این‌جهانی»، «اکنون»ی و «اینجا»یی از دین ارائه می‌دهد تا با وطن‌پرستی و مشروطه‌خواهی، تلاش برای آبادانی کشور و پرداختن به امور دنیوی تضاد نداشته باشد. درواقع یکی از نقدهای کسروی به کیش‌ها این بود که پیروانشان تنها در فکر آن جهان هستند و به آبادانی جهان و پیشرفت کشور دلبستگی ندارند و در راه آن تلاش نمی‌کنند و راز شکست مشروطه در همین‌جاست. نقد دیگر کسروی این است که این کیش‌ها با دانش‌ها سازگار نیستند و در برابر دانش‌ها حرفی برای گفتن ندارند. از نظر او دین باید با دانش‌ها سازگار باشد تا از عقاید خرافی جلوگیری شود و دانش‌ها نیز باید به دین توجه کنند تا از علم سوءاستفاده نشود.

کسروی در مورد پاکدینی می‌گوید: «سخنانی که من دربارهٔ خداشناسی می‌گویم کسانی آن‌ها را دین نوینی پنداشته به دشمنی برخاسته‌اند. هم کسانی به آن سخنان گرویده و آن‌ها را از آن من و بهترین راه خداشناسی دانسته‌اند. ولی این سخنان همه از اسلام است. خدا به من فیروزی داده که زبان قرآن را می‌دانم و اسلام را چنان‌که هست می‌شناسم و هر آنچه دربارهٔ خداشناسی می‌گویم جز گفته‌های قرآن نیست. اسلام خداشناسی را به جایی رسانیده که هرگز نمی‌توان سخنی بر آن افزود و خود از اینجاست که این دین جاویدان است و دینی پس از آن نخواهد بود... پس بیهوده است که کسی از آن دوری گزیند هم بیهوده است که کسی دینی از نو بنیاد گزارد. این خود مایهٔ افسوس است که مسلمانان اسلام را چنان‌که هست نمی‌شناسند و سخنان مرا که جز گفته‌های اسلام نیست دین نوینی می‌پندارند. بنیاد دین نوینی پس از اسلام جز هوس و نادانی نیست. آنان که به این کار برخاسته‌اند برانگیزندهٔ آنان خودخواهی و مایهٔ کارشان نادانی بوده و این است که فیروزی نیافته کاری از پیش نبرده‌اند. من از این نادانی‌ها بیزارم. خدا بر من نبخشد اگر سخنی به خودخواهی بگویم یا گامی در راه هوس بردارم. من آن روزی که به این کار برخاستم با دیدهٔ اشکبار برخاستم و دل از دست راهزنان پرخون داشتم. کنون چه جای آن است که خودم یکی از آن راهزنان باشم؟! من پراکنده‌دینی را مایهٔ بدبختی مردم دانسته بر آن کسانی که راه‌های جداجدا به روی مردم باز کرده‌اند نفرین‌ها می‌فرستم، پس چگونه رواست که خویشتن راه جدای دیگری باز کنم؟!... من آشکار می‌گویم، دین پاک اسلام آخرین درس خداشناسی را به جهانیان داده درسی که

سراپای آن خردپذیر و باورکردنی است. من نیز جز آن نمی‌گویم و جز این آرزو ندارم که مسلمانان اسلام را چنان‌که هست دریابند و فزونی‌هایی که بر آن افزوده شده و مایهٔ پراکندگی مسلمانان گردیده از میان بردارند.» (همو، ۱۳۴۴ الف: ۲۱-۱۹) در واقع، کسروی می‌گوید که پاکدینی همان اسلام است اما بدون شاخ و برگ، بدون کیش‌ها. «امروز باید جز به بنیاد دین نپرداخت و همهٔ پیرایه‌هایی را که بر آن افزوده‌اند دور انداخت.» (همان: ۳۱)

کسروی پاکدینی را دنبالهٔ اسلام دانسته و می‌گوید که ما دین جدیدی بنیان ننهاده‌ایم تنها خرافات را از آن پاک کرده‌ایم و آن را به اصل خود بازگردانده‌ایم. «پاکدینی با اسلام بنیادشان یکی است. کوشش‌هایی که ما به نام پاکدینی می‌کنیم راستی آن است که به خواست‌های اسلام پیشرفت می‌دهیم و خود بنیاد آن را زنده می‌گردانیم. اسلام راهی پدید آورده بود. ولی آن راه برای خواست‌هایی می‌بوده و اکنون ما آن خواست‌ها را از راه بسیار بهتری پیش می‌بریم... در اینجا نکتهٔ ارجدار دیگری هست، و آن اینکه دینی چون از میان دین دیگری برمی‌خیزد باید دنبالهٔ آن را گیرد. بدینسان که آن دین را به گوهرش بازگرداند و استواری بنیاد آن را به مردمان بازنماید و آنگاه راه خود را آغازد و کاری که می‌خواهد به انجام رساند... دربارهٔ پاکدینی همان کرده شده. پاکدینی دنبالهٔ اسلام است و پایه‌هایش جز بنیاد آن دین نمی‌باشد. پاکدینی در زمان دیگری پدید آمده و از این باره با اسلام جداست، ولی بنیادش همان خواست‌های شش‌گانه است که اسلام و دیگر دین‌ها را بوده است... گوهر اسلام چیست؟ باور داشتن به خدا، یگانه شناختن او، دست اندر کارهای جهان نشناختن کسی، پابستگی به نیکی و پاکی، کوشیدن در راه زندگانی، دشمنی با گمراهان و بی‌دینان، باور داشتن به جهان پاداش و کیفر و مانند این‌ها. این‌هاست خواست‌های اسلام. این‌هاست پایه‌های آن دین. این‌ها را بازنموده نشان دادیم که کیش‌هایی که از اسلام جدا گردیده جز کوره‌راه‌هایی نمی‌باشند، نشان دادیم که خود شاهراه از میان رفته و این کوره‌راه‌های گمراه‌کننده جای آن را گرفته است... می‌بایست «پاکدینی» را به روی پایه‌های اسلام بنیاد گزاریم. می‌بایست همان خواست‌های اسلام و دیگر دین‌ها را، از یک راهی بهتر و والاتری، از یک راهی که شایندهٔ زمان است، روان گردانیم... اسلام در میان مردم عرب برخاسته و زبان ساده‌ای به کار برده و در بسیار جاها به دلیل نیاز ندیده. می‌بایست در این زمان که روزگار دانش‌هاست زبانی دیگر به کار برده شود و به هر گفته‌ای دلیل‌هایی همسنگ دانش‌ها یاد گردد.» (همو، ۱۳۲۳ ب: ۵۰-۴۸)

ناصرخسرو و کسروی، هر دو انحصارگرا هستند و کثرت‌گرایی را برنمی‌تابند. ناصرخسرو همگان را به فرقهٔ اسماعیلیه و کسروی همه را به «پاکدینی» دعوت کرده و هرگز از اندیشه‌های

خود برنمی‌گردند. از نظر آنان تمام عقاید موجود بر خطا هستند و تنها راه رسیدن به سعادت و نیکی پیروی از اندیشه‌های آن‌هاست. «در پاره‌ای از آراء، و به ویژه در شیوهٔ بیان و طرز برخورد با «گمراهان»، ناصرخسرو از پیشتازان کلاسیک کسروی‌ست. او هم عقیده دارد که راه رستگاری فقط و فقط از طریق حقایقی‌ست که او می‌داند و می‌گوید. اما فرق بزرگش با کسروی در این زمینه این است که آیین و حقایق او - به خلاف آمیغ‌های کسروی - ساختهٔ خود او نیست بلکه از مذاهب موجود به دست آمده است. او نیز چون کسروی عقاید خود را تنها ابزار رسیدن به آمیغ‌ها می‌داند، و هر که را که - طبعاً از طریق خرد- به حقیقت آراء او پی نبرد، یا بداند و عمل نکند، خر و گاو نادان می‌نامد.» (همایون کاتوزیان، ۱۳۸۱: ۱۸۷) بدین‌ترتیب، ناصرخسرو و کسروی، هر دو مورد آزار و اذیت قرار گرفتند و سرانجام، یکی آوارهٔ یمگان شد و دیگری در دادگستری جان باخت.

۳. نتیجه گیری

با بررسی آثار و زندگی ناصرخسرو و احمد کسروی به این نتیجه می‌رسیم که اندیشه‌های این دو در موارد بسیاری به هم نزدیک است. انتقاد و اعتراض، تحول درونی، جبرستیزی، ادبیات متعهّد، انحصارگرایی، خردگرایی و اصلاح‌گرایی، موارد مشترکی هستند که در اندیشه‌های ناصرخسرو و کسروی دیده می‌شود.

انتقاد و اعتراض یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های ناصرخسرو و احمد کسروی است. هر دو از اوضاع روزگار خود ناراضی هستند و لحنی پرخاشگر و تند دارند. آنها به تمامی با ساختار جامعه مخالف بوده و اوضاع اجتماعی و فرهنگی و سیاسی را برنمی‌تابند. نقد حاکمان، نقد عامهٔ مردم، نقد طبقات اجتماعی، نقد مذاهب دیگر، نقد اخلاقی و نقد شاعران، از مواردی هستند که در آثار ناصرخسرو و کسروی دیده می‌شود.

ناصرخسرو بر اثر خوابی که می‌بیند متحول می‌شود و از آن پس زندگی گذشتهٔ خود را رها می‌کند و به انسانی دیگر بدل می‌شود. ناصرخسرو بعد از آن خواب به فرقهٔ اسماعیلیه پیوسته، به مقام «حجت» می‌رسد و به تبلیغ اسماعیلیه در خراسان می‌پردازد. احمد کسروی نیز تقریباً چنین حالتی را تجربه کرده است. او هم به برخی دگرگونی‌ها در حال خود اشاره می‌کند. این دگرگونی‌ها باعث می‌شود تا بدین نتیجه برسد که نیرویی او را برمی‌انگیزد تا در راه نیکی جهان به کوشش‌هایی بپردازد.

ناصرخسرو و احمد کسروی هر دو خردگرا هستند. هر دو معیار سنجش نیک و بد را خرد می‌دانند و معتقدند که در همهٔ کارها باید جانب خرد را در نظر داشت. از نظر آن‌ها حتی شعر نیز باید خردپذیر باشد.

اگر از برخی از موارد معدود بگذریم، ناصرخسرو از آن دسته از شاعرانی است که قائل به اختیار است و چندان میانه‌ای با جبرگرایی ندارد. به عبارت دیگر، ممکن است موارد بسیار کمی را در رابطه با جبرگرایی در آثار ناصرخسرو پیدا کنیم اما به‌طورکلی، ناصرخسرو را شاعری معتقد به اختیار می‌یابیم. کسروی نیز معتقد به اختیار انسان است و جبرگرایی را برنمی‌تابد. از نظر کسروی سرنوشت هر کسی به دست خود اوست و بدبختی یا خوشبختی کسی بر پیشانی او نوشته نشده است. یکی از ابعاد دشمنی کسروی با عارفان و شاعران همین جبرگرایی آن‌هاست.

ناصرخسرو و کسروی برای شعر نوعی کارکرد اجتماعی و اخلاقی قائل‌اند. از نظر آنان رسالت شاعر باید این باشد که شعرش را در خدمت مردم و بیان مسائل و مشکلات اجتماعی قرار دهد.

ناصرخسرو و کسروی در قامت یک مصلح اجتماعی ظاهر شده و به دنبال یک آرمان‌شهر و مدینهٔ فاضله هستند. ناصرخسرو و کسروی بشدت انحصارگرا هستند. آن‌ها معتقدند که هر اندیشه‌ای به غیر از عقاید آنان باطل و بیهوده است و تنها راه رسیدن به سعادت و نیکی پیروی از اندیشه‌های آن‌هاست. ناصرخسرو همگان را به فرقهٔ اسماعیلیه و کسروی همه را به «پاکدینی» دعوت کرده و هرگز از اندیشه‌های خود برنمی‌گردند.

کتاب‌شناسی

الهامی، شراره و همکاران (۱۳۹۲)، «بررسی عقاید و نظرات حکیم ناصرخسرو قبادیانی در باب شعر و شاعر، سخن و سخنوری»، ***زبان و ادب فارسی***، دورهٔ پنجم، شمارهٔ ۱۴، صص ۳۸- ۶۱

تقی‌زاده، سیدحسن (۱۳۷۹)، ***تحقیقی در احوال ناصرخسرو قبادیانی***، به کوشش عزیزالله علیزاده، تهران: فردوس.

حافظ شیرازی، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰)، ***دیوان***، تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، چاپ دهم، تهران: زوار.

دشتی، علی (۱۳۶۲)، ***تصویری از ناصرخسرو***، به کوشش مهدی ماحوزی، تهران: جاویدان.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴)، ***با کاروان حله***. چاپ نهم، تهران: علمی.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، ***سبک‌شناسی شعر***. چاپ چهارم، تهران: میترا.

کسروی، احمد (۱۳۱۲)، ***مجلهٔ پیمان***، دورهٔ یکم، شمارهٔ هشتم، صص۵۶-۴۳

کسروی، احمد (۱۳۱۶)، ***راه رستگاری***، بی‌جا: بی‌نا.

کسروی، احمد (۱۳۲۲ الف)، ***پرچم***. دورهٔ یکم، شمارهٔ ۸، تهران: چاپخانهٔ پیمان.

کسروی، احمد (۱۳۲۲ ب)، ***حافظ چه می‌گوید***. چاپ دوم، بی‌جا: بی‌نا.

کسروی، احمد (۱۳۲۲ پ)، ***ورجاوند بنیاد***، بخش یکم، بی‌جا: بی‌نا.

کسروی، احمد (۱۳۲۲ ت)، ***یکم آذر***. تهران: چاپخانهٔ پیمان.

کسروی، احمد (۱۳۲۳ الف)، ***دادگاه***، بی‌جا: بی‌نا.

کسروی، احمد (۱۳۲۳ ب)، ***در پیرامون اسلام***، چاپ دوم، بی‌جا: بی‌نا.

کسروی، احمد (۱۳۲۳ پ)، ***دولت به ما پاسخ دهد***، تهران: چاپخانهٔ پیمان.

کسروی، احمد (۱۳۲۳ ت)، ***صوفی‌گری***. چاپ دوم، بی‌جا: بی‌نا.

کسروی، احمد (۱۳۲۳ ث)، ***یکم آذر***. تهران: چاپخانهٔ پیمان.

کسروی، احمد (۱۳۲۴)، ***مهنامهٔ خردادماه***. شمارهٔ ۳، تهران: کوشاد تهران.

کسروی، احمد (۱۳۳۵)، ***فرهنگ است یا نیرنگ؟***، چاپ چهارم، تهران: بی‌نا.

کسروی، احمد (۱۳۴۴ الف)، ***پیام من به شرق***، تهران: پایدار.

کسروی، احمد (۱۳۴۴ ب)، ***فرهنگ چیست ؟***، چاپ ششم، تهران: باهماد آزادگان.

کسروی، احمد (۱۳۴۸)، ***زندگانی من با « ده سال در عدلیه» و « چرا از عدلیه بیرون آمدم» چیست ؟***، تهران: باهماد آزادگان.

کسروی، احمد (۲۵۳۶ الف)، ***پیام به دانشمندان اروپا و آمریکا***، چاپ چهارم، تهران: کتابفروشی پایدار.

کسروی، احمد (۲۵۳۶ ب)، ***در پیرامون ادبیات***، چاپ سوم. تهران: رشدیه.
کسروی، احمد (۱۳۵۹)، ***در پیرامون خرد***، چاپ ششم، تهران: رشدیه.
ناصرخسرو (۱۳۳۵)، ***سفرنامه***. تصحیح محمد دبیرسیاقی، تهران: زوار
کسروی، احمد (۱۳۳۸)، ***خوان‌الاخوان***. تصحیح ع. قویم، تهران: بارانی.
کسروی، احمد (۱۳۵۷)، ***دیوان***. تصحیح مجتبی مینوی و مهدی محقق، تهران: دانشگاه تهران.
هاشمی، کاظم (۱۴۰۰)، ***کسروی چه می‌گوید؟***، تهران: فصل پنجم.
همایون کاتوزیان، محمدعلی (۱۳۸۱)، «کسروی و ادبیات»، ***ایران نامه***. سال ۲۰، شمارهٔ ۲و۳، صص ۱۷۱- ۱۹۳

Studying the Similarities of Opinions in the Works of Naser Khosrow and Ahmad Kasravi

***Kazem Hashemi[۱] - Ahmad Khajehim[۲]**

۱.PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. (Corresponding Author) Email: k.hashemi۶۶@gmail.com

۲.Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. Email: a.khajehim@hsu.ac.ir

Article Info (۲۷۹-۳۱۰)

Article type: Research Article

Article history: Received: ۰۲/۱۱/۲۰۲۴

Accepted: ۰۷/۰۵/۲۰۲۵

Keywords: Naser Khosrow, Ahmad Kasravi, Ismaili, Pure Believers, Reformism

ABSTRACT

Naser Khosrow is an Ismaili sage and poet who tries to express his Ismaili thoughts and beliefs in the form of poetry and prose. Ahmad Kasravi is also a contemporary thinker who founded the socio-political movement of "Pakdini" to cleanse the Iranian masses of intellectual pollution and published his beliefs and thoughts first in the magazine "Peeman" and then in the newspaper "Parcham". When we examine the works and lives of Naser Khosrow and Ahmad Kasravi, we see that the two are similar in various aspects. More precisely, it seems that in some of his thoughts, Naser Khosrow is one of Ahmad Kasravi's intellectual pioneers. It is as if Kasravi has made Naser Khosrow his model. The aim of this article, which is compiled using a descriptive-analytical method and using library resources, is to criticize and examine the common views in the thoughts of Naser Khosrow and Ahmad Kasravi. Criticism and protest, internal transformation, authoritarianism, committed literature, exclusivism, rationalism, and reformism are common elements that can be seen in the thoughts of Naser Khosrow and Kasravi. They never turned back from their thoughts. In the end, one became a refugee in Yamgan and the other died in court

CONTENTS

- The Role of Passages in the Narrative Structure of Naftah al-Masdur with Emphasis on the Author's Position
  Mohammad Reza Ebrahimi Ivar - Ahmad Khajeh eim…… ٤٧
- The Influence of Contemporary Iranian Poetry on Western Literature
  Raheleh Iranpour ……..……..……٧١
- Reading Symbols and Insights in the Mythological Section of Ferdowsi's Shahnameh and Homer's Iliad and Odyssey
  Saadollah Rahimi - Mohammad Diyanti - Majid Hajizadeh. ……..…..…. ٩٣
- A Study of Conceptual Metaphors in the Masnavi of Layla and Majnun about Natural Phenomena and Animals Based on the Theory of Conceptual Blend
  Hajreh Rigi - Farideh Okati - Ahmad Mojozi ……..……١١٥
- A Study of the Homogeneity of Individual Components in Simin's Poetry Behbahani and Ghadeh al-Samman from the perspective of Horne
  Fatemeh Zandi-Zahra Darvish-Alizadeh ……١٣٩
- Bourdieu's reading of the long story Tuba by Kobra Saeedi focusing on the status of women in Iranian society before the Islamic Revolution of Iran
  Somayeh Sherouni-Mohammad Parsan-Sab……..…..…… ١٦٣
- Psychological defense mechanisms in the character of Sudabeh in Ferdowsi's Shahnameh
  Saeed Tarzami-Naimeh Maweeni Ghiyasi……..……..……. ١٨٥
- Spiritual teachings in human life based on the mystical interpretation of Kashf-ul-Asrar
  Meybodi-Zahra Alizadeh Shourki ……...……٢٠١
- Music and its instruments in the life and works of Fereydoun Moshiri from a literary and psychological perspective
  Mahmoud Foroutan Mehradrani…… ٢١٧
- A study and analysis of the components of the classical and modern novel in Buf-e-Kur Sadegh Hedayat
  Ali Keshavarz Gadimi-Nosratollah Din Mohammadi Koresfi…….…..… ٢٣٧
- The conceptual metaphor of freedom in the poems of Wasef Bakhtari
  Amrollah Mohammadi……٢٥٩
- Studying the Similarities of Opinions in the Works of Naser Khosrow and Ahmad Kasravi Kazem Hashemi- Ahmad Khajehim……...……٢٧٩

ISSN-P: ۲۸۲۱-۱٤۱۳

Modern Literary Researches

Two scientific and specialized quarterly journals of Persian language and literature
Year ٤, issue ۲ (eighth consecutive), autumn and winter ۲۰۲٥

Concessionaire and Responsible Manager: Dr.Zeynab Norouzali

Editor: Dr. Ahmad Hassani Ranjbar Hormozabadi

Modern Literary Researches Quarterly is published under the license number ۹۰۲٥۲ of the Deputy Minister of Press and Information of the Ministry of Culture and Islamic Guidance on ۰۸/۱۲/۲۰۲۱ 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: ۱۰۰۰
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

- The Role of Passages in the Narrative Structure of Naftah al-Masdur with Emphasis on the Author's Position Mohammad Reza Ebrahimi Ivar – Ahmad Khajeh eim..... ۴۷
- The Influence of Contemporary Iranian Poetry on Western Literature Raheleh Iranpour ۷۱
- Reading Symbols and Insights in the Mythological Section of Ferdowsi's Shahnameh and Homer's Iliad and Odyssey Saadollah Rahimi – Mohammad Diyanti – Majid Hajizadeh. ۹۳
- A Study of Conceptual Metaphors in the Masnavi of Layla and Majnun about Natural Phenomena and Animals Based on the Theory of Conceptual Blend Hajreh Rigi – Farideh Okati – Ahmad Mojozi ۱۱۵
- A Study of the Homogeneity of Individual Components in Simin's Poetry Behbahani and Ghadeh al-Samman from the perspective of Horne Fatemeh Zandi–Zahra Darvish–Alizadeh ۱۳۹
- Bourdieu's reading of the long story Tuba by Kobra Saeedi focusing on the status of women in Iranian society before the Islamic Revolution of Iran Somayeh Sherouni–Mohammad Parsan–Sab..... ۱۶۳
- Psychological defense mechanisms in the character of Sudabeh in Ferdowsi's Shahnameh Saeed Tarzami –Naimeh Maweeni Ghiyasi..... ۱۸۵
- Spiritual teachings in human life based on the mystical interpretation of Kashf-ul-Asrar Meybodi –Zahra Alizadeh Shourki ۲۰۱
- Music and its instruments in the life and works of Fereydoun Moshiri from a literary and psychological perspective Mahmoud Foroutan Mehradrani..... ۲۱۷
- A study and analysis of the components of the classical and modern novel in Buf-e-Kur Sadegh Hedayat Ali Keshavarz Gadimi–Nosratollah Din Mohammadi Koresfi..... ۲۳۷
- The conceptual metaphor of freedom in the poems of Wasef Bakhtari Amrollah Mohammadi.....۲۵۹
- Studying the Similarities of Opinions in the Works of Naser Khosrow and Ahmad Kasravi Kazem Hashemi–Ahmad Khajehim.....۲۷۹