به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال هفتم، شماره‌ی اول (پیاپی ۱۴)
بهار ۱۳۹۵

واحد فسا

مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی
صاحب امتیاز: دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا
مدیر مسئول: دکتر سعید قشقایی
سردبیر: دکتر محمدعلی آتش‌سودا
مدیر داخلی: دکتر محمدرضا اکرمی

هیأت تحریریه:
دکتر کاووس حسنلی (استاد).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه شیراز
دکتر سید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر
دکتر محمد فشارکی (استاد).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
دکتر محمدعلی آتش‌سودا (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکتر جلیل نظری (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج
دکتر محمدرضا اکرمی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکتر سعید قشقایی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا

ویراستار فارسی: شهربانو عطا الهی
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکترامین کریم‌نیا
کارشناس فنی: محسن رضائی
صفحه آرا: آیسا حکمت
طراح جلد: لاله اکرمی
چاپ وصحافی: انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

به استناد نامه‌ی شماره‌ی ۴۷۲۱۹۷/۸۷ مورخ ۹۰/۱۲/۱۸ معاونت پژوهش و فناوری دانش‌گاه آزاد اسلامی و بر اساس رأی هشتاد و سومین و هشتاد و چهارمین جلسه‌ی کمیسیون بررسی و تأیید مجلات دانش‌گاه آزاد اسلامی به تاریخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا حائز رتبه‌ی **علمی پژوهشی** گردید. هم‌چنین این مجله در پای‌گاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) بنابر مجوز شماره‌ی ۹۱/۳۴۳۵۳ نمایه‌سازی شده است.
نشریه در رد یا پذیرش مقاله‌ها و ویرایش آن‌ها آزاد است.
مقالات رسیده برگردانده نمی‌شود.
مسئولیت مطالب مقاله بر عهده‌ی نویسنده است.

نشانی: فسا - دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحدفسا، دفتر مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
پست الکترونیکی: Fasamagazine@gmail.com
پایگاه اینترنتی: www.iaufasa.ac.ir

تاییدیه درجه علمی

به استناد مصوبات کمیسیون بررسی و تایید مجلات علمی دانشگاه آزاد اسلامی و براساس رای هشتادوسومین و هشتادوچهارمین جلسه کمیسیون مورخ ۱۳۹۰/۱۱/۱۰، مجله **زبان و ادبیات فارسی** دانشگاه آزاد اسلامی واحد **فسا** دارای شرایط دریافت درجه **علمی پژوهشی** شناخته شد.
این تأییدیه از تاریخ تصویب به مدت **یک سال** معتبر است.

دکتر عبدالله افشار
معاون پژوهش و فناوری دانشگاه آزاد اسلامی

درج درجه علمی و شماره پروانه در داخل مجله الزامی است.

ناشر: ۱۰۶ X. انتشارات پیشوایی، تهران، خیابان انقلاب، بازاریچه کتاب، پلاک ۲۹۱/۱۹/۲ - ۰۲۱-۶۶۴۱۰۰۰۳، حق چاپ محفوظ (اثر هرگونه تغییر)

شرایط پذیرش مقاله

نشریه‌ی زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا به منظور گسترش تحقیق در زمینه‌ی «زبان و ادب فارسی» و آگاهی علاقه‌مندان به ادب و فرهنگ ایران زمین از نتایج پژوهشهای محققان و صاحب نظران منتشر میشود.

الف) شرایط کلی و اولیه:

۱- مقاله باید تحت برنامه Word XP ۲۰۰۷ با قلم نازنین فونت ۱۳ به نشانی الکترونیکی مجله فرستاده شود.

۲- مقالات مستخرج از پایان نامه باید تأیید استاد راهنما را همراه داشته باشد و نام وی نیز در مقاله ذکر شود.

۳- نویسنده باید تعهد نماید که مقاله را همزمان برای هیچ مجلهی دیگری ارسال نکرده و تا زمانی که پذیرش آن در مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی دانش‌گاه آزاد اسلامی، واحد فسا مشخص نشده است، آن را برای مجلات دیگر ارسال نکند.

۴- مقاله نباید قبلاً در هیچ نشریه‌ای چاپ شده باشد.

۵- نویسنده باید نشانی، شماره تماس و آدرس پست الکترونیکی خود را به صورت جداگانه در برگ ضمیمه ارسال نماید.

۶- مقاله باید نتیجه‌ی کاوشها و پژوهشهای علمی نویسنده یا نویسندگان باشد.

۷- مقاله دارای اصالت و ایده‌ی تازه باشد.

۸- در مقاله باید روش تحقیق علمی رعایت شود و از منابع معتبر و اصیل استفاده گردد.

۹- مقالات باید از نوع تحلیلی و نقد علمی باشد، بنابراین مقولاتی مانند ترجمه و گردآوری در حوزهی کار این مجله قرار نمی‌گیرد.

توضیح: مقاله پس از دریافت، ابتدا در هیأت تحریریه بررسی و در صورت داشتن شرایط لازم، برای داوری ارسال میگردد. پس از وصول دیدگاههای داوران، نتایج آن در هیأت تحریریه مطرح میشود و در صورت کسب امتیازات کافی، پذیرش چاپ می‌گیرد.

ب) شرایط نگارش:

۱- ترتیب تنظیم مقاله:

۱-۱- عنوان که باید کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد و با خط درشت و سیاه در وسط صفحه نوشته شود.

۱-۲- نام مؤلف یا مؤلفان همراه با درجه‌ی علمی.

۱-۳- چکیده‌ی فارسی که دربردارنده‌ی مضامین اصلی مقاله است (حداکثر ۱۵۰ کلمه).

۱-۴- کلید واژه‌ی فارسی از ۴ تا ۸ کلمه.

۱-۵- مقدمه که شامل طرح موضوع و پیشینه‌ی تحقیق است و خواننده را برای ورود به بحث اصلی آماده میسازد.

۱-۶- متن اصلی شامل بحث و بررسی.

۱-۷- نتیجه‌گیری.

۱-۸- پانوشت (در صورت لزوم و بنابر مقتضای متن).

۱-۹- منابع.
۱-۱۰- چکیده‌ی انگلیسی که ترجمه‌ی چکیده‌ی فارسی است و در صفحه‌ای جداگانه نوشته و به ترتیب شامل عنوان مقاله، نام و نام خانوادگی نویسنده، مرتبه‌ی علمی وی، متن چکیده و کلید واژه‌های متن میشود.
۲- ارجاع نویسی:
۲-۱- ارجاعات درون متن: پس از متن ارجاعی و داخل پرانتز موارد زیر ذکر میشود: نام خانوادگی نویسنده، صفحه و سال. مانند: (زرین‌کوب، ۲۶:۱۳۷۰). در مورد منابع اینترنتی ذکر نام خانوادگی و تاریخ به روز شدن مقاله کافی است. مانند: (موحد، ۱۳۸۹/۲/۱۸)
۲-۲- ارجاعات منابع:
الف: ارجاع به کتاب: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). نام کتاب (با حروف پررنگ)، نام مترجم یا مصحح، نوبت چاپ، شهر محل نشر: ناشر.
ب: ارجاع به مجله: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام نشریه (با حروف پررنگ)، دوره / سال، جلد، شمارهی صفحات (از ص تا ص).
ج: ارجاع به مجموعه مقالات: نام خانوادگی، نام نویسنده. سال انتشار (داخل پرانتز). عنوان مقاله (داخل گیومه)، نام مجموعه مقالات (با حروف پررنگ)، نام و نام خانوادگی گردآورنده، شهر محل نشر: ناشر، شماره‌ی صفحات (از ص تا ص).
د: ارجاع به سایتهای اینترنتی: نام خانوادگی، نام نویسنده. آخرین تاریخ به روز شدن (داخل پرانتز). عنوان موضوع (داخل گیومه)، ذکر واژه‌ی «منبع»، نشانه‌ی دونقطه، نشانی پایگاه اینترنتی با حروف لاتین از سمت چپ. مانند:
موحد، ضیاء. (۸۹/۲/۱۸). «از روی تئوری نمی توان شعرگفت»، منبع: http//www.fararu.com
ه: در مورد منابع انگلیسی به همان ترتیب منابع فارسی و از چپ به راست با حروف لاتین عمل میشود.
۳- مقاله باید حداکثر در بیست صفحه تنظیم شود و هر صفحه حداکثر دربردارنده‌ی بیست و سه سطر باشد.
۴- اسامی خاص و اصطلاحات لاتین بلافاصله پس از فارسی آن داخل پرانتز و در متن مقاله آورده شود.
۵- در نگارش مقاله اصل جدانویسی و در مورد واژگان با ساخت واحد استفاده از نیم فاصله رعایت شود، مانند: آنچه ← آن‌چه،
همراه ← هم‌راه، بهتر ← به‌تر، می خواهم ← می‌خواهم.

داوران این شماره:

دکتر محمدعلی آتش‌سودا - دکتر محمدرضا امینی- دکتر کاوس حسن‌لی- دکتر حسین خسروی- دکتر جواد دهقانیان- دکتر اکبر صیادکوه- دکتر محمدحسین کرمی- دکتر یوسف نیری- دکتر صفدر شاکر- دکتر سعید قشقایی- دکتر محمد جعفری- دکتر مریم کهنسال- دکتر سید محسن ساجدی‌راد

فهرست

دلالت ضمنی نشانه‌ها در شعر حافظ با توجه به آرایه‌ی مراعات نظیر و تناسب.....۱۱
دکتر محمدرضا اکرمی

مضمون‌آفرینی در غزلیات مهری عرب ۳۱
بهمن علامی، دکتر محمد حکیم‌آذر، دکتر اصغر رضاپوریان

بررسی تطبیقی «جزیره سرگردانی» اثر سیمین دانشور و «روزهایی که با او گذشت» اثر کولیت خوری از جهت مولفه‌های فمنیسم ۴۹
دکتر محمود حیدری، زبیده کرم‌پور

جستاری بر دگرگونی‌های انواع ادبی درحماسه ۶۷
دکتر رضوان رحیمی

کهن الگوی سفر قهرمان در داستان گشتاسپ ۸۹
دکتر رضا ستاری، سمیه آقاجانی زلتی

نماد «پرنده» در اشعار حمید مصدق ۱۰۵
پروین غلامحسینی، دکتر حمیدرضا قانونی، دکتر جهانگیر صفری

چشم‌انداز شعر معاصر ایران به توسعه‌ی اجتماعی.....۱۲۷
کبری مژده جویباری، عیسی چراتی

یأس و اندوه در اشعار شهریار ۱۴۷
دکتر ناصر ناصری، هاله امیرقاسمی

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۷، ش۱ (پیاپی ۱۴)، بهار ۱۳۹۵

دلالت ضمنی نشانه‌ها در شعر حافظ با توجه به آرایه‌ی مراعات نظیر و تناسب

محمدرضا اکرمی

استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

چکیده

یکی از مهم‌ترین وجوه شعر حافظ هماهنگی میان لفظ و محتوا است. اهمیت پیوند این دو در ذهن حافظ چنان است که به صورت گسترده از نظام نشانه و دلالت‌های ضمنی در متن بهره می‌گیرد تا واژگان شعر علاوه بر روی‌کرد زیباشناسانه و ایجاد معنی معمول، دلالتی برای معنی پنهان و ثانویه باشند. هدف این مقاله اثبات این مطلب است که حافظ از مراعات نظیر و تناسب نیز به عنوان نشانه‌های معنی‌افزا بهره گرفته است.

دلالت ضمنی نشانه‌ها در مراعات نظیر و تناسب به دو شکل انجام می‌گیرد: شکل اول، حرکت ذهن است از مراعات نظیری که در بیت وجود دارد به سوی واژه یا مفهومی دیگر که در بیت وجود ندارد. شکل دوم، وجود واژگانی در بیت است که در ظاهر با هم تناسب ندارند اما با واژه‌ای خارج از بیت، متناسبند و ذهن خواننده را به آن راه‌نمایی می‌کنند. در این مقاله شکل اول، نشانه‌های درون‌متنی و شکل دوم، نشانه‌های فرامتنی نامیده و در مجموع دوازده نمونه که دلالت‌های ضمنی غیر متعارف دارند، به شیوه‌ی کتاب‌خانه‌ای و بر پایه‌ی تحلیل محتوا بررسی شده است.

واژه‌گان کلیدی: حافظ، مراعات نظیر، تناسب، نشانه‌شناسی، دلالت ضمنی.

Gmail: mrakrami@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۲/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۱۹

۱-مقدمه

پیش از ورود به بحث اصلی لازم است تعریفی از نشانه، نشانه‌شناسی و دلالت ضمنی ارائه شود. «نشانه موضوعی حاضر (قابل رؤیت) است که در پیوند با موضوعی غایب (غیر قابل رؤیت) قرار دارد.» (بورشه و همکاران، ۱۳۷۷: ۱۴) «امروزه نشانه‌شناسی، دانش عام نشانه‌ها، نظام‌های نشانه‌ای و فرایندهای [دلالت] نشانه‌ها در طبیعت و فرهنگ تلقی می‌شود.» (نوت و همکاران، ۱۳۷۷: ۱۸۵) از انواع نشانه‌شناسی، نشانه‌شناسی ساختارگراست که در پی یافتن معانی پنهان در زیر لایه‌های رویین متن است؛ «ساختارگراها در جست‌وجوی "ژرف‌ساخت‌هایی" می‌باشند که در زیر "جنبه‌های ظاهری" نظام‌های نشانه‌ای قرار دارند.» (چندلر، ۱۳۸۷: ۳۰) یکی از نمودهای معنای پنهان یا ژرف‌ساخت، دلالت ضمنی است که حاصل عمل‌کرد برخی از نشانه‌های زبانی است. چندلر (Chandler) رابطه‌ی نشانه‌شناسی و معناهای پنهان و ضمنی متن را چنین بیان می‌کند: «نشانه‌شناسی به دنبال تحلیل متون در حکم کلیت‌های ساخت‌مند و در جست‌وجوی معناهای پنهان و ضمنی است.» (همان، ۲۹) رولان بارت (Roland Barthes) شاخص‌ترین چهره‌ی نشانه‌شناسی برای دلالت نشانه‌ها سلسله مراتبی قائل است و می‌گوید: «نظام‌های نشانه‌ای بر روی خودشان ساخته می‌شوند و لذا لایه‌های متعدد دارند. دلالت صریح، به فرآیندهایی در مراتب پایین‌تر و به معانی کمابیش عینی نشانه‌ها ارجاع می‌دهد. برعکس در دلالت ضمنی، پای یک نوع فرازبان (Metalanguage) در بین است. دلالات ضمنی از این گرایش پیروی می‌کنند که از یک سلسله دلالات صریح قبلی مایه بگیرند و بنا شوند.» (بارت، نقل از اسمیت، ۱۳۸۷: ۱۷۷)

به جز آرایه‌هایی هم‌چون انواع ایهام و استخدام که ذاتاً معناافزا هستند و کلمه یا عبارتی را در دو یا چند معنی مختلف بر شعر حمل می‌کنند، بقیه‌ی آرایه‌ها صرفاً جهت ایجاد تناسب، هماهنگی و موسیقی به کار می‌روند و معنایی بیش از آن‌چه از دلالت صریح واژگان انتظار می‌رود بر شعر نمی‌افزایند. غالب شاعران سنتی ما آرایه‌های ادبی را صرفاً زیور کلام دانسته و جهت آرایش متن و زیبایی آن به کار برده‌اند. حافظ با جهان‌بینی ویژه‌ای که دارد، حتی آرایه‌های لفظی و برخی از آرایه‌های معنوی را که معناساز نیستند، در خدمت انتقال پیامی ثانویه به کار می‌گیرد و به دلالت‌های ضمنی آن‌ها توجه دارد. گویی دل‌بستگی حافظ به ایهام باعث شده که وی از آرایه‌های دیگر نیز توقع چند معنایی کردن شعر را داشته باشد.

روش کار

هدف این مقاله نشان دادن برخی از مراعات نظیر و تناسب‌های شعر حافظ است که علاوه بر جنبه‌ی زیباشناسی و ایجاد هماهنگی و تناسب شعر که وظیفه‌ی اصلی آن‌هاست، دخل و تصرفی نیز در معنی شعر می‌کنند و روی‌کردی معنایی دارند. تا کنون تحقیقی در این باره صورت نگرفته است.

روش تحقیق در این مقاله به شیوه‌ی کتاب‌خانه‌ای و بر پایه‌ی تحلیل محتوا است. در ابتدا معنی بیت از یکی از شرح‌ها که توضیح کامل‌تری دارد، آورده می‌شود و اگر معنیِ ضمنی یا اشاره به

نکته‌ای پنهان در بیت، در شرح‌ها مشاهده شود، در ادامه نقل می‌گردد تا خواننده با آن چه در شرح‌ها آمده – به عنوان پیشینه‌ی تحقیق - آشنا گردد. سپس یافته‌های این نوشتار ارائه و بررسی می‌شود. در میان شرح‌ها از دوازده شرح بهره گرفته شد که عبارتند از: شرح سودی بر حافظ از محمد سودی بسنوی، دیوان غزلیات حافظ به کوشش و شرح ابیات خلیل خطیب رهبر، غزل‌های حافظ از حسینعلی هروی، حافظنامه از بهاءالدین خرمشاهی، درس حافظ از محمد استعلامی، راز خلوتیان و پیغام اهل راز از رضا اشرف‌زاده، صدای سخن عشق از حسن انوری، بر آستان جانان از نصرالله امامی، سروده‌های بی‌گمان حافظ از بهروز ثروتیان و وصل خورشید از علی‌رضا مظفری.

منبع اصلی ابیات حافظ در این مقاله، دیوان حافظ تصحیح قزوینی- غنی است. عدد سمت چپ خط کج، شماره غزل و عدد سمت راست، شماره‌ی بیت را نشان می‌هد.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-دلالت ضمنی نشانه‌ها در شعر حافظ با توجه به آرایه‌ی مراعات نظیر و تناسب

برخی از مراعات نظیر و تناسب‌های شعر حافظ علاوه بر جنبه‌ی زیباشناسی و ایجاد هماهنگی و تناسب شعر که وظیفه‌ی اصلی آن‌هاست، دخل و تصرفی نیز در معنی شعر می‌کنند و روی‌کردی معنایی دارند. به دیگر سخن، مراعات نظیر و تناسب نشانه‌ای می‌شود تا توجه خواننده را به دلالتی ضمنی در شعر، جلب کند.

در این نوشتار تکیه بر نمونه‌هایی است که به شکلی غیر متعارف معنی بیت را تغییر می‌دهند یا نکته‌ای بر معنی ظاهری بیت می‌افزایند. این دسته از آرایه‌ها نه تنها به زیبایی صوری بیت کمک می‌کنند بلکه معنی را گسترش می‌دهند و ضمن ایجاد ایجازی هر چه تمام‌تر، انسجام و هماهنگی میان واژگان را بیش از پیش باعث می‌شوند. این نمونه‌ها معمولاً در حوزه‌ی عرفانی، مذهبی یا سیاسی- اجتماعی قرار دارند و حافظ بیش‌تر برای کتمان مسائل عرفانی و کنایه‌وار و دو پهلو سخن گفتن در زمان ستم و اختناق به نشانه و دلالت ضمنی حاصل از آن روی آورده است. در این مقاله به نمونه‌های معمول که تنها دلالت تأکیدی یا دلالت ضمنی آشکاری دارند، پرداخته نشده زیرا تعداد این نمونه‌ها بسیار است و به راحتی قابل مشاهده و درک هستند و نیازی به توضیح ندارند. هدف این نوشتار شرح ابیات نیست بلکه می‌خواهد توجه خواننده را به نکته‌های پنهان و دلالت‌های ضمنی در شعر حافظ جلب کند و چه بسا دلالت ضمنی‌ای که برای بیتی آورده می‌شود، در یکی از شرح‌ها آمده باشد که در این صورت توضیحات آن شرح ارائه خواهد شد. به هر کدام از نمونه‌ها نامی مناسب با محتوای بیت داده شده تا شخصیتی مستقل یابند و به راحتی از نمونه‌های دیگر تشخیص داده شوند. دلالت ضمنی نشانه در مراعات نظیر و تناسب در این مقاله به دو شکل درون‌متنی و فرامتنی تقسیم شده است:

۲-۱-۱-دلالت‌های ضمنی مراعات نظیر و تناسب با توجه به نشانه‌های درون‌متنی

منظور از این نوع دلالت، حرکت ذهن است از مراعات نظیری که در بیت وجود دارد به سوی واژه یا مفهومی دیگر که در بیت وجود ندارد تا ضمن گسترش واژگان بیت، معنی و مفهوم دیگری نیز به بیت افزوده شود. در این بخش هفت نمونه ارائه می‌گردد.

بوی خوش

به بوی نافه‌ای کاخر صبا زان طره بگشاید ز تاب جعد مشکینش چه خون افتاد در دل‌ها
(حافظ، ۱/۲)

امامی بیت را چنین معنی کرده است: «به آرزوی رایحه‌ای از گیسوی یار که باد از میان چین و شکن زلفش برای ما بیاورد، چه رنج‌ها کشیدیم و چه دشواری‌ها تحمل کردیم.» (امامی، ۱۳۸۸: ۱۵۵) وی مراعات نظیر بیت را چنین توصیف می‌کند: «مراعات‌النظیر میان بو، نافه، صبا، طرّه (گیسو)، جعد، مشکین، خون و دل، شبکه‌ای از پیوندهای واژگانی است که در این بیت خود را هنرمندانه نشان داده‌اند.» (همان) دیگران نیز کمابیش همین معانی و اشارات را در بیت یافته‌اند.

مراعات نظیر میان "بو"، "نافه"، "نافه گشودن"، "مشکین"، "خون" و "دل" از طرفی و "بو"، "صبا"، "طره" و "جعد" از طرف دیگر، بیتی منسجم و یک‌پارچه را به وجود آورده و باعث شده که تمام واژگان نسبتی با "بوی خوش" داشته باشند. (ر.ک. مظفری، ۱۳۸۷: ۳۹) "خون" و "دل" در ترکیب کنایی "خون در دل افتادن" به معنی رنج بسیار کشیدن، در کنار واژگان متناسب با بوی خوش، یادآور خون که در ناف یا نافه‌ی آهوی ختن می‌افتد و تبدیل به مشک می‌شود، است. (ر.ک. خرمشاهی، ج۱، ۱۳۶۶: ۹۳)

بدین ترتیب ضمن آن که غالب واژگان بیت با هم تناسب معنایی می‌یابند، ایهام "خون در دل افتادن" نیز خود را نشان می‌دهد. خرمشاهی این ایهام را به خوبی دریافته و توضیح داده اما به تأثیر آن در معنی بیت توجهی نشان نداده است. اگر این تأثیر را وارد دایره‌ی معنایی بیت کنیم، به معنی کامل‌تری از منظور حافظ می‌رسیم: «آرزوی رسیدن به بوی خوش زلف او عاشقان را دچار رنج بسیار کرد اما به آن‌ها آموخت که بوی خوش زلفش را از درون دل خود بجویند. به عبارت دیگر معشوق در درون دل است و باید در دل به جست‌وجویش پرداخت.» در این بیت، تأکید حافظ بر بوی خوش و طیف واژگانی آن نشانه‌ای است تا ذهن خواننده به ایهام "خون در دل افتادن" برسد و به معنای گسترده‌تری از بیت دست یابد. بی‌شک بدون وجود تناسب میان بوی خوش و واژگان بیت، رسیدن به معنی و تأثیر ایهام "خون در دل افتادن" میسر نمی‌شد.

تفسیر حافظ

روی خوبت آیتی از لطف بر ما کشف کرد زان زمان جز لطف و خوبی نیست در تفسیر ما
(حافظ، ۱۰/۵)

هروی در شرح خویش می‌گوید: «آیتی از لطف اشاره به آیات لطف و رحمت در قرآن دارد، در برابر آیات عذاب. می‌گوید جمال تو که خود نشانه‌ای از لطف و مهربانی پروردگار است چنان ما را تحت تأثیر قرار داد که همه‌ی آیات را از جنبه‌ی لطف و رحمت آن‌ها تفسیر می‌کنیم و نه از جنبه‌ی ترس و وحشت.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۷) تنها شارحی که به مراعات نظیر در میان اصطلاحات قرآنیِ "آیه"، "کشف" و "تفسیر" اشاره کرده، انوری است. وی در این باره می‌گوید: «کلمات "آیت"، "کشفَ" و "تفسیر" ذهن خواننده را متبادر می‌سازد به تفسیر کشاف زمخشری... تناسب میان آیت، کشف [کشاف] و تفسیر هست (مراعات النظیر).» (انوری، ۱۳۷۶: ۱۹۶)

مراعات نظیر میانِ اصطلاحات قرآنیِ "آیه"، "کشف" (اشاره به تفسیر کشاف زمخشری) و "تفسیر" در بیت کاملاً مشهود است. حافظ چهره‌ی زیبای معشوق را نشانه‌ی لطف الهی می‌داند و از زمانی که این چهره را دیده - و عاشق شده – در تفسیرش که همان شعرش باشد، جز لطف و مهربانی و شرح و بیان زیبایی این روی چیز دیگری وجود ندارد. تا این جا معنی معمول بیت است که بدون توجه به تناسب موجود میان "آیت"، "کشف" و "تفسیر" نیز می‌توان به آن دست یافت اما این سه واژه نشانه‌هایی می‌شوند تا معنی بیت گسترش یابد و تأکید معنایی بیت بر سر تقابل میان "لطف" و "عذاب" باشد. به‌ویژه آن که واژه‌ی "لطف" دو بار تکرار شده و از "عذاب" در بیت خبری نیست، گویی لطف جای عذاب را گرفته و حافظ حتی از آوردن واژه‌ی عذاب هم اجتناب کرده است تا نکته‌ای را به خواننده گوش‌زد کند. آن نکته را می‌توان چنین بیان کرد: «با وجودی که در قرآن و تفاسیر مختلف آن از عذاب الهی سخن رفته اما شعر من تفسیر دیگرگونه‌ای از قرآن است که در آن از آیه‌ی عذاب خبری نیست.» جالب‌تر این که حافظ ۷۵ بار واژه‌ی لطف و تنها ۴ بار واژه‌ی عذاب را در غزل‌هایش به کار برده است. توجه به لطف الهی در مقابل عذاب الهی در عرفان عاشقانه چنان شایع است که نیازی به توضیح ندارد. در زیر ابیاتی از حافظ که توجه وی به لطف الهی را به خوبی نشان می‌دهد، آورده می‌شود:

هاتفی از گوشه میخانه دوش — گفت ببخشند گنه می بنوش
لطف الهی بکند کار خویش — مژده رحمت برساند سروش...
لطف خدا بیش‌تر از جرم ماست — نکته سربسته چه دانی خموش
(حافظ، ۵ و ۲-۲۸۴/۱)

از نامه سیاه نترسم که روز حشر — با فیض لطف او صد از این نامه طی کنم
(همان، ۳۵۱/۵)

دارم از لطف ازل جنت فردوس طمع — گر چه دربانی میخانه فراوان کردم
(همان، ۳۱۹/۷)

جهان نقش
نبود نقش دو عالم که رنگ الفت بود — زمانه طرح محبت نه این زمان انداخت
(همان، ۱۶/۲)

هروی بیت را چنین معنی می‌کند: «اثری از دو عالم وجود نداشت که نشان الفت و وفا بود؛ روزگار طرح محبت را تازه در این زمان نریخته است. دو عالم مقصود دنیا و آخرت است. می‌گوید پیش از آن که دنیا و آخرتی به‌وجود آید محبت وجود داشت و این مضمون اشاره به جاذبه و اتحادی میان خالق و مخلوق دارد.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۸۴)

هیچ یک از شرح‌ها به مراعات نظیر ظریف و هنری میان واژگان "نقش"، "رنگ" و "طرح" اشاره‌ای نکرده‌اند. هر چند بیت تأکید بر قدمت عشق دارد و محبت را ورای نقش و رنگ دانسته اما از طرف دیگر مراعات نظیر میان واژگان "نقش"، "رنگ" و "طرح" جهان آفرینش را به یک تابلو نقاشی تبدیل کرده است. حافظ در بیتی دیگر جهان را "عالمِ تصویر" خوانده است: نازنین‌تر ز قدت در چمن ناز نرُست / خوش‌تر از نقش تو در عالم تصویر نبودَ (حافظ، ۲۰۹/۵)

شرح‌های دیوان حافظ بر طبق سنتی که از دیرینه ایام وجود داشته، برمبنای توجه به تک بیت بنا شده‌اند؛ بدین گونه که شارحان بدون در نظر گرفتن رابطه‌ی ابیات و بررسی محور عمودی غزل به شرح ابیات پرداخته‌اند. در نمونه‌ی حاضر که بر اساس رابطه‌ی ابیات غزل بنا شده، پیوندی میان عشق قدیم و عشق حادث دیده می‌شود.

پارادوکس میان نبودن "نقش" و وجود "رنگ" در مصراع اول، ذهن را به سمت رابطه‌ی میان محبت قدیم و محبت حادث سوق می‌دهد. اما این رابطه بدون تأکید در ابیات دیگر غزل اثبات نمی‌شود. به همین دلیل حافظ، تضاد میان بی‌رنگی و رنگ را در ادامه‌ی غزل پر رنگ‌تر می‌کند. وی در ابیات بعدی با استفاده از مراعات نظیر میان اندام معشوق از طرفی و گل‌های طبیعت از طرف دیگر و ارتباط آن‌ها از طریق تشبیه مضمر، به ترتیب نرگس را به چشم، ارغوان را به روی، غنچه را به دهان، بنفشه را به زلف و سمن را به روی معشوق نسبت داده و تشبیه کرده است:

به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد — فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت
شراب‌خورده و خوی کرده می‌روی به چمن — که آب روی تو آتش در ارغوان انداخت
به بزم‌گاه چمن دوش مست بگذشتم — چو از دهان توام غنچه در گمان انداخت
بنفشه طره‌ی مفتول خود گره می‌زد — صبا حکایت زلف تو در میان انداخت
ز شرم آن که به روی تو نسبتش کردم — سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت

(همان، ۷-۱۶/۳)

حافظ در مجموع این ابیات، با تکیه بر نشانه‌هایی که در آرایه‌ی مراعات نظیر، پارادوکس، تضاد و نیز تشبیه مضمر مشاهده شد، با زبانی هنری و غیر مستقیم، موارد زیر را بیان کرده است:

۱- جهان هم‌چون تابلویی زیبا است.

۲- جهان و زیبایی‌هایش حاصل تجلی جمال معشوق است.

۳- من در گل‌های زیبای طبیعت، چهره‌ی معشوق را می‌بینم. هر چند که هیچ‌کدام با او قابل مقایسه نیستند.

۴- محبت ازلیِ آدمی در مشاهده‌ی جهان نقش و رنگ به ظهور می‌رسد.

۵- برای رسیدن به عشق قدیم باید به عشق حادث توجه و از آن عبور کرد.

منت سدره و طوبی

منت سدره و طوبی ز پی سایه مکش　　که چو خوش بنگری ای سرو روان این همه نیست
(حافظ، ۷۴/۳)

هروی در شرح بیت می‌گوید: «سدره: درختی در بهشت است که در آسمان هفتم جای دارد و نام آن در آیه‌ی ۱۴ از سوره‌ی النجم (۵۳) آمده است... طوبی، نام درختی در بهشت است که گویند به هر خانه از اهل بهشت شاخه‌ای از آن می‌رسد و میوه‌های گوناگون و خوش‌بو دارد. از سدره و طوبی در بیت، خود بهشت منظور است به قرینه‌ی ظرف و مظروف. نکته در کلمه‌ی "سرو روان" است که با تذکار آن ما را به یاد قد و بالا و سایه‌ی مهر و محبت معشوق می‌اندازد و بدین ترتیب یک مقایسه‌ی ضمنی و مضمر میان قد چون سرو روان معشوق و درختان بهشتی طرح می‌کند. کوتاه سخن به معشوق می‌گوید در برابر سایه‌ی لطف تو سایه‌ی درختان بهشتی آن‌قدرها هم قابل توجه نیست. سایه‌ی خودت از سایه‌ی این درخت‌ها کم‌تر نیست؛ پس منّت آن‌ها را به خاطر سایه مکش.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۳۴۱)

مخاطب یا دست‌کم یکی از مخاطبان غزل، زاهد است: «زاهد ایمن مشو از بازی غیرت زنهار / که ره از صومعه تا دیر مغان این همه نیست» (حافظ، ۷۴/۷) زاهدی که همواره از بهشت و نعمت‌های آن سخن می‌گوید و زمین را جای‌گاه گناه و فساد می‌داند. حافظ که در این غزل با نگاهی یأس‌آلود و فلسفی، همه چیز را گذرا و فانی می‌بیند، خیام‌وار دم غنیمت شمردن و باده‌نوشی را توصیه می‌کند. وی در مقابل نصیحت‌های زاهد، زمین را بر آسمان برتری می‌دهد. برای رسیدن به این منظور، مراعات نظیر در سه واژه‌ی "سدره"، "طوبی" و "سرو" را دست‌مایه‌ی هنرمندی خود قرار می‌دهد و با برتری سرو یا سرو روان (استعاره از انسان) بر درختان بهشتی، برتری زمین بر آسمان و انسان بر آسمانیان را به زاهد گوش‌زد می‌کند.

بادِ آه

باغبانا ز خزان بی‌خبرت می‌بینم　　آه از آن روز که بادت گل رعنا ببرد
(حافظ، ۱۲۸/۳)

سودی بیت را چنین معنی می‌کند: «ای باغبان تو را از خزان بی‌خبر می‌بینم. آه از آن روزی که گل رعنای تو را باد خزان به یغما ببرد. مراد از باد خزان اجل و از گل رعنا عمر نازنین می‌باشد. یعنی می‌بینم که از اجل غافلی، آه از آن روز که عمر نازنینت را باد فنا به یغما ببرد.» (سودی، ج۲، ۱۳۷۴: ۷۹۷) تمامی شرح‌ها به جز شرح هروی و خرمشاهی که بیت را معنی نکرده، مدلول "باغبان" و "گل رعنا" را یک چیز دانسته‌اند؛ یعنی گل رعنا، عمر و وجود خود باغبان است نه گلی که کاشته است. (ر.ک. هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۴۹ / خرمشاهی، ج۱، ۱۳۶۶: ۵۲۸ / خطیب رهبر، ۱۳۶۶: ۱۷۴ / استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۳۸۰ / اشرف‌زاده، ج۱، ۱۳۸۱: ۲۲۱ / ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۶) ثروتیان به خوبی فضای سیاسی-اجتماعی غزل را درک کرده و باغبان را پادشاه وقت شیراز

می‌داند و می‌گوید: «ناله‌ای است سخت جگرسوز از بی‌صاحب ماندن کشور و ولایت فارس که شاعر آرزومند است بخت یاری کند و او از شیراز رخت به کشوری دیگر ببرد. کریمی نیست که پیش وی نام تمنا ببرند و حافظ به پادشاه ناشایسته‌ی وقت فریاد برمی‌دارد و می‌گوید: ...ای باغبان شیراز احساس می‌کنم از خزان خبر نداری! آه از روزی که گل رعنای وجودت را ببرد، آن وقت می‌فهمی رعنایی و ناز و دورویی یعنی چه.» (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۶)

در ظاهر تناسبی میان "خزان"، "باد" و "گل" دیده می‌شود. حافظ باغبان را از باد خزان که در پیش است و گل رعنایش را خواهد برد، آگاه می‌کند. اما تناسب میان "باد" و "آه" نشانه‌ای است برای رسیدن به لایه‌ی معنایی دیگری در بیت. در این لایه این "آه" است که گل را از بین خواهد برد نه باد. حافظ به شکلی پنهان به باغبان می‌گوید: «به آهی گل رعنایت فرو خواهد ریخت.» این آه، بی‌شک آه دل‌سوختگان شیرازی در زمانه‌ی ستم است.

برای پذیرش این معنی ناچار نگاهی به فضای غزل می‌اندازیم. بیت شاهد، سومین بیت غزل است. در بیت آغازین، شهری بدون یار و نگار را داریم که حافظ را به ترک دیار فرامی‌خواند:

نیست در شهر نگاری که دل ما ببرد　　بختم ار یار شود رختم از این جا ببرد

(حافظ، ۱۲۸/۱)

و در بیت دوم سخن از نبود حریفی بخشنده است که جرعه‌ای شراب به حافظ دل‌سوخته دهد:

کو حریفی کش سرمست که پیش کرمش　　عاشق سوخته‌دل نام تمنا ببرد

(همان، ۲)

این دو بیت حاکی از شهریاری (بی‌راه نیست اگر بگوییم حافظ در آغاز غزل، "نگار" را که همان "یار" است، در کنار "شهر" نشانده تا "شهریار" را تداعی کرده باشد. هم‌چنین "یار" در مصرع دوم علاوه بر هم‌راهی با "بخت" که بختیار نبودن حافظ را نشان می‌دهد، با "شهر" نیز هم‌راه می‌شود تا "شهریار" را در ذهن مخاطب ایجاد کند.) خودکامه دارد که عرصه را بر حافظ و شیرازیان تنگ کرده است. شهریاری که حافظ نمی‌تواند آشکارا به نقد او بپردازد. به همین دلیل، استعاره‌ی "باغبان" را برای او به کار می‌برد و "گل رعنا" نیز که دورنگ و خودپسند است استعاره از همین شهریار است. هروی به نکته‌ای در مورد گل رعنا اشاره دارد که می‌تواند این شهریار را به‌تر معرفی کند: «رعنا علاوه بر معنای مصطلح خود در فارسی، که زیبا و آراسته است، اسم گل خاصی نیز هست و آن گل دو رنگی است که از اندرون سرخ و بیرون زرد است، به آن گل قحبه نیز گویند. سلمان ساوجی گفته: باد در روی گل رعنا حدیثی سرد گفت / با وجود قحبگی شد سرخ‌رو از انفعال. احتمالاً در بیت به این معنای گل رعنا نیز اشاره دارد.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۴۹)

"آه از آن روز" در بیت سوم، ظاهراً افسوس و دریغ را می‌رساند اما حافظ افسوس بر مرگ چنین شهریاری نمی‌خورد بلکه به زبان رندانه‌ی خود او را تهدید به مرگی که در راه است، می‌کند. واژه‌ی "باد" در "بادت" ایهامی به معنای "غرور" هم می‌تواند داشته باشد. یعنی در معنی نهایی بیت، شاعر، باغبان بی‌خبر از مردم را تهدید می‌کند که روزی این باد غرور و آن آه مردم موجب مرگش خواهد شد.

سلطنت عشق

گر بهار عمر باشد باز بر تخت چمن　　چتر گل در سر کشی ای مرغ خوش‌خوان غم مخور
(حافظ، ۲۵۵/۳)

هروی بیت را این گونه معنی می کند: «بلبل! اگر بهار عمر برقرار باشد باز بر تخت چمن خواهی نشست و چتری از گل بر سر خواهی کشید، غم مخور.» (هروی، ج۳، ۱۳۷۸: ۱۰۵۸) وی به تناسب میان "تخت" و "چتر" که از لوازم شاهی است، اشاره می‌کند و می‌افزاید: «میان تخت در مصراع اول و چتر رابطه و مناسبتی هست و آن این که وقتی شاهان بر تخت می‌نشستند چتری بالای سر ایشان نگه می‌داشتند و با این کنایه به بلبل می‌گوید اگر عمری باشد باز سلطان چمن خواهی شد و چتری از گل بر سر خود خواهی کشید.» (همان، ۱۰۵۹) انوری بیت را معنی نکرده اما می‌گوید: «چمن را به تخت پادشاهی تشبیه کرده، قرینه "چتر" است که از لوازم پادشاهی است.» (انوری، ۱۳۷۶: ۲۸۱) استعلامی بر طبق موتیفی شایع در شعر حافظ، گل را پادشاه دانسته و می‌گوید: «می‌دانیم که حافظ گل را، گل سرخ را، در باغ چون پادشاهی بر تخت می‌نشاند. مرغ خوش‌خوان بلبل است و چتر گل در سر کشیدن او، این است که در میان گل‌ها پنهان شود و آواز بخواند.» (استعلامی، ج۲، ۱۳۸۳: ۶۷۶) سخن استعلامی در مورد بیت زیر درست است. "تخت" از لوازم شاهی است و گل به پادشاهی تشبیه شده که لاله از ندیمان وی است:

به چمن خرام و بنگر بر تخت گل که لاله　　به ندیم شاه ماند که به کف ایاغ دارد
(حافظ، ۱۱۷/۴)

اما در بیت شاهد، اضافه‌ی تشبیهی "چتر گل" آشکارا "گل" را به دلیل شکل ظاهری به "چتر" که از لوازم شاهی است، تشبیه کرده و بلبل که این چتر را بر سر کشیده، پادشاه است. ضمن آن که کنایه‌ی "چتر گل بر سر کشیدن" علاوه بر پادشاهی، به وصال گل رسیدن بلبل را در خود دارد. در نتیجه بیت شاهد دو مضمون را با هم بیان کرده؛ به وصال رسیدن و به پادشاهی رسیدن. جمع آن دو را می‌توان چنین بیان کرد: «عاشقی که به معشوقش برسد به پادشاهی رسیده است.» و در یک حکم کلی؛ سلطنت عشق را بر سلطنت پادشاهان ترجیح داده است اما با توجه به فضای غزل، حافظ انتظار بازگشت شاه شیخ ابواسحاق و به سلطنت رسیدن دوباره‌ی او را دارد. دیگر شرح‌ها، بدون توجه به تناسب میان "تخت" و "چتر" به معنی بیت پرداخته‌اند.

دولت حقیقی

دانی که چیست دولت، دیدار یار دیدن　　در کوی او گدایی بر خسروی گزیدن
(حافظ، ۳۹۲/۱)

تقریباً تمامی شرح‌های دیوان حافظ، بیت را بدون توجه به نشانه‌های آن، این‌گونه معنی کرده‌اند: «می‌دانی که بزرگی و سعادت در چیست، دیدن روی یار؛ گدایی در کوچه‌ی او را بر پادشاهی ترجیح دادن.» (هروی، ج۳، ۱۳۷۸: ۱۶۰۸) تنها ثروتیان به نشانه‌های بیت توجه کرده و

می‌نویسد: «حافظ در همان بیت نخستین غزل، گدایی آستان پیر مغان را بر پادشاهی شاه منصور (۷۹۰-۷۹۵ ه.ق.) برتری داده و با همه‌ی فقر و فلاکت، مقام انسانی و عرفانی خود را محفوظ داشته و در پایان غزل با رندی اشاره کرده است که شاه منصور درویش پروریدن نمی‌داند و شاعر عارف شیراز را فراموش کرده است.» (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۷۳۰-۷۳۱) ثروتیان هر چند به خوبی ارتباط بیت مطلع و مقطع غزل را درک کرده، اما "یار" را "پیر مغان" دانسته و "گدایی کردن" را به حافظ نسبت داده است. در حالی که در ابیات این غزل نام یا نشانه‌ای از پیر مغان دیده نمی‌شود. از طرفی ثروتیان مخاطب بیت اول را خود حافظ دانسته یعنی حافظ به خود گوش‌زد می‌کند که گدایی پیر مغان را بر پادشاهی شاه منصور ترجیح دهد. اما باید توجه داشت که حافظ نه پادشاه است و نه در صدد رسیدن به پادشاهی است که گدایی را بر پادشاهی ترجیح دهد. سخن بیت ششم غزل نیز با همان مخاطب بیت اول است: «فرصت شمار صحبت کز این دوراهه منزل / چون بگذریم دیگر نتوان به هم رسیدن» (حافظ، ۳۹۲/۶) و کاملاً مشخص است که خطاب حافظ با دیگری است نه با خود.

با توجه به نظام نشانه‌ها، مراعات نظیر در دو واژه‌ی "دولت" (سعادت و ایهام به حکومت و فرمان‌روایی) و "خسروی" که در مطلع غزل آورده شده، بیان‌گر آن است که مخاطب غزل پادشاه است و تنها نشانه‌ی آشکاری که پادشاه را معرفی می‌کند در بیت پایانی است:

گویی برفت حافظ از یاد شاه یحیی یا رب به یادش آور درویش پروریدن
(همان، ۷)

بیت بالا با توجه به تصحیح قزوینی و غنی است اما در تصحیح سودی، خانلری و ثروتیان، شاه منصور آورده شده است. حافظ در بیت شاهد به مخاطب که شاه یحیی یا شاه منصور است، می‌گوید: «سعادت و حکومت حقیقی در پادشاهی نیست بلکه در دوستی و عاشقی است که در این صورت تو باید گدایی درگاه مرا کنی.» برای پذیرش این معنی ناچار بیت سوم غزل نیز آورده می‌شود تا شدت دل‌خوری حافظ از این پادشاه مشخص شود. حافظ چنان دل‌گرفته و ناراحت است که می‌خواهد به نیک‌نامی (دادخواهی) در بوستان جامه‌دران کند:

خواهم شدن به بستان چون غنچه با دل تنگ وان‌جا به نیک‌نامی پیراهنی دریدن
(حافظ، ۳۹۲/۳)

حافظ خود به‌تر از هر کسی می‌داند که نشست و برخاست با پادشاهان، برایش بدنامی داشته است و واژه‌ی "نیک‌نامی" را از این رو آورده تا مشخص کند که این جامه‌درانی که در بوستان و آشکارا می‌کند، به جهت دادخواهی و از دست یکی از همین پادشاهان است.

۲-۱-۲-دلالت‌های ضمنی مراعات نظیر و تناسب با توجه به نشانه‌های فرامتنی

منظور از این نوع دلالت، وجود واژگانی در بیت است که در ظاهر با هم تناسب ندارند اما با واژه‌ای

خارج از بیت، متناسبند و ذهن خواننده را به آن راه‌نمایی می‌کنند. به عبارت دیگر واژه‌ای فرامتن، حلقه‌ی ارتباطی واژه‌هایی در بیت می‌شود تا از مجموع آن‌ها مراعات نظیری ایجاد شود. این عمل ضمن گسترش واژگان بیت، معنی و مفهوم بیت را به سمتی دیگر سوق می‌دهد که می‌تواند در تکمیل معنی بیت یا در جهت مخالف آن باشد. در این بخش پنج نمونه ارائه می‌شود.

سحر مبین

جمالت معجز حسن است لیکن　　حدیث غمزه‌ات سحر مبین است

(حافظ، ۵۵/۲)

هروی در معنی بیت می‌گوید: «جمالت در زیبایی آیتی است - معجزه‌ی واقعی است - و عشوه‌ی چشمت آشکارا فریب و نیرنگ ساحران، پس در خلقت خود معجزه‌ی حقیقی داری و در حرکات و عشوه‌گری سحر و جادوی ساحران فریب‌کار را.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۱۹۶) تضادی میان "معجزه" و "سحر" در بیت دیده می‌شود و حرف ربط "لیکن" تضاد آن‌ها را آشکار می‌کند. هروی این تضاد را مقایسه خوانده است: «معجزه در مصراع اول با سحر مبین و آشکار در مصراع دوم مقایسه شده است و مجموعاً اشاره به آیه‌ی ۱۳ از سوره‌ی النمل (۲۷) دارد "فَلَمَّا جَاءَتْهُمْ آيَاتُنَا مُبْصِرَةً قَالُوا هَذَا سِحْرٌ مُّبِينٌ" (چون آیات و معجزات ما را به آن‌ها ارائه داد گفتند که این معجزات بزرگ سحری روشن و آشکار است) که در این آیه هم، سحر و معجزه با هم مقایسه شده‌اند.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۱۹۶) استعلامی "سحر مبین" را وحی نیز دانسته است: «سحر مبین، یعنی جادوی آشکار، و در قرآن (سوره‌ی مائده آیه‌ی ۱۱۰ و سوره‌ی انعام آیه‌ی ۷) به معنی سخنی است که با وحی پروردگار بر زبان بنده می‌آید.» (استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۲۱۱) در دو آیه‌ای که استعلامی شاهد آورده، "سحر مبین" به معنی وحی نیست بلکه سخن کافران است که آیات و معجزات الهی را سحر مبین خوانده‌اند. استعلامی "لیکن" در میان دو جمله‌ی بیت را نشان‌گر اهمیت بیش‌تر مطلب دوم دانسته (ر.ک. همان) ظاهراً این تناقض در ذهن استعلامی رخ داده که چرا سحر (مطلب دوم) بر معجزه (مطلب اول) غلبه یافته و حافظ به آن اهمیت بیش‌تری داده است. در حالی که در شعر حافظ همواره معجزه بر سحر برتری دارد. به عنوان مثال: بانگ گاوی چه صدا بازدهد عشوه مخر / سامری کیست که دست از ید بیضا ببرد (حافظ، ۱۲۸/۷) شاید همین امر باعث شده که وی سحر مبین را سخن و وحی پروردگار بداند تا این تناقض را حل کرده باشد. وی در ادامه بیت را چنین معنی می‌کند: «زیبایی تو در حد اعجاز است اما آن‌چه با نگاه دل‌فریب خود می‌گویی بیش از زیبایی تو ما را دیوانه می‌کند.» (استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۲۱۱)

چنان که مشاهده شد بر طبق آیاتی از قرآن، کافران آیات و نشانه‌های خداوند را سحر مبین خوانده‌اند، از همین رو "سحر مبین" تداعی آیات و نشانه‌های خداوند را در خود دارد و هم‌چنین آیات در ذهن مسلمانان علاوه بر معجزات و نشانه‌های الهی، وحی و سخنانی از قرآن معنی می‌دهد. توجه به واژه‌ی "مبین" در ترکیب "سحر مبین" نشانه‌ی دیگری است که ذهن را به سوی قرآن

هدایت می‌کند؛ در قرآن ۱۴ بار صفت "مبین" برای قرآن و کتاب آورده شده که به نمونه‌هایی از آن اشاره می‌شود: «اِن هُوَ اِلّا ذکرٌ وَ قُرآنٌ مُبِینٌ» (یس، ۶۹)، «تلکَ آیاتُ القُرآنِ وَ کِتابٍ مُبِینٍ» (النمل، ۱)، «تِلکَ آیاتُ الکِتابِ وَ قُرآنٍ مُبِینٍ» (الحجر، ۱)، «تِلکَ آیاتُ الکِتابِ المُبِینِ» (یوسف، ۱ / الشعراء، ۲ / القصص، ۲) در نتیجه می‌توان مراعات نظیری از معجزه، حدیث و آیه (سحر مبین) را در بیت مشاهده کرد. در این صورت "حدیث" نیز که در آغاز هیچ ارتباط معناشناسانه یا زیباشناسانه با دیگر واژگان بیت برقرار نمی‌کرد، وارد دایره‌ی معنایی و زیباشناسانه‌ی بیت می‌شود و هم‌چنین نشانه‌ای می‌شود که با وجود آن "معجزه" و "سحر مبین" به جای تضاد با هم تناسب بیابند. هر چند معنی هروی بر بیت که در آغاز این عنوان آورده شد، برداشتی درست از بیت است اما با توجه به "حدیث" در معنی "سخن" و ایهام تداعی "سحر مبین" در معنی "آیات قرآن"، می‌توان معنی ایهامی دیگری نیز از مصرع دوم دریافت کرد: «سخنی که با غمزات می‌گویی یا سخنی که در باره‌ی غمزات گفته شود، وحی و کلامی الهی است.»

آتش محرومی

گذار بر ظلمات است خضر راهی کو　　مباد کاتش محرومی آب ما ببرد

(حافظ، ۱۲۹/۴)

خرمشاهی در شرح بیت می‌گوید: «گذار ما در سیر و سلوکی که داریم، هم‌چون اسکندر به ظلمات افتاده است؛ و باید راه‌نمای بصیری چون خضر پیدا کرد، وگرنه بیم آن هست که از رسیدن به چشمه‌ی آب حیات و ره بردن به سر منزل مقصود – وصال یار یا کشف حقیقت – محروم شویم و آتش این حسرت و ناکامی، آب‌روی ما را بر باد دهد. محرومی اشاره به حرمان اسکندر از رسیدن به آب حیات دارد.» (خرمشاهی، ج۱، ۱۳۶۶: ۵۳۴) ثروتیان ظلمات را جهل و ظلم معنی می‌کند: «گذار بر تاریکی‌ها افتاده و جهل و ظلم بیداد می‌کند.» (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۴)

برای دریافت مفهوم و مدلول مبهم "محرومی" در مصراع دوم - که نشانه‌ی اصلی بیت در رسیدن به معنایی پنهان است -، به بررسی شرح‌های دیوان می‌پردازیم. چنان که در بالا مشاهده شد، خرمشاهی بیت را عارفانه دیده و محرومیت را نرسیدن به چشمه‌ی آب حیات و ره نبردن به سر منزل مقصود (وصال یار یا کشف حقیقت) دانسته است. ثروتیان محرومیت را فقر مادی دانسته و می‌گوید: «مبادا که آتش محرومیت و ضرورت زندگی آب‌روی ما را ببرد و به راه گدایی و دزدی و... بیفتیم!» (ثروتیان، ۱۳۸۶: ۳۰۴) خطیب رهبر به معنی لغویِ آن یعنی حرمان و بی‌نصیبی بسنده کرده است. (ر.ک. خطیب رهبر، ۱۳۶۶: ۱۷۶) استعلامی محرومی را در نیافتن خضر راه می‌داند. (ر.ک. استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۳۸۴) امامی محرومی را هجران و گمراهی از راه عشق و مراتب معرفت معنی کرده است. (امامی، ۱۳۸۸: ۲۰۲) با جمع‌بندی مطالب بالا می‌توان گفت مفهوم و مدلول "محرومی" در مصراع دوم عبارت است از: ۱- با دیدگاهی عرفانی؛ نیافتن خضر راه، نرسیدن به چشمه‌ی آب حیات و ره نبردن به سر منزل مقصود (وصال یار یا کشف حقیقت)، هجران و گمراهی از راه عشق و مراتب معرفت. ۲- با دیدگاهی اجتماعی: فقر مادی و نداشتن لوازم

ضروری مادی و خطر افتادن به ورطه‌ی گدایی و دزدی و... .

هم‌راهی و تناسب سه واژه‌ی "آتش"، "محرومی" و "آب" نشانه‌ای است تا "شراب" را - که همان آب حیات است -، در بیت ببینیم. "محروم" ایهام تبادر به "حرام" دارد و در کنار "آب" نشستن آن، "آب حرام" را که کنایه از "شراب" است، به یاد می‌آورد. "آتشین بودن" نیز صفت "شراب" است. بدین ترتیب مفهوم و مدلول "محرومی" در بیت شاهد، بی‌نصیبی از "شراب" است. حافظ در غزلی دیگر که از فقدان شراب گلایه دارد، ترکیب "آتش حرمان" را در مفهوم بی‌نصیبی از شراب به کار برده است:

گل به جوش آمد و از می نزدیمش آبی　　لاجرم زآتش حرمان و هوس می‌جوشیم
(حافظ، ۳۷۶/۵)

در بیت زیر نیز، بی‌نصیبی خود از جمع مستان و می‌خوران و نرسیدن به باده‌ی دیدار معشوق را "غایت حرمان" خوانده است:

لبت شکر به مستان داد و چشمت می به می‌خواران　　منم کز غایت حرمان نه با آنم نه با اینم
(همان، ۳۵۶/۴)

بدین ترتیب حمایت "آب" و "آتش" از "محرومی" که در دو طرف آن نشسته‌اند و تناسبی که این هر سه با شراب دارند، نشانه‌ای رندانه و هنرمندانه است که مشخص می‌کند حافظ از فقدان شراب با زبانی پنهان سخن گفته است و در ظلمات زمان که همان ظلم و ستم دوران است، خضر راهی به‌تر از شراب نمی‌شناسد. پیش از بیت حاضر، حافظ از زمانه‌ی فریب‌کار و ستم زمانه چنین می‌نالد:

فغان که با همه کس غایبانه باخت فلک　　که کس نبود که دستی از این دغا ببرد
(همان، ۱۲۹/۳)

نکته‌ی جالب توجه آن است که حافظ در دو بیت آغازین غزل، برای نجات از زمانه‌ای که "نهیب حادثه" و "ورطه‌ی بلا" خوانده شده، شراب را تجویز می‌کند و در پی آن است اما قید "اگر" که در آغاز هر دو بیت آورده شده، حکایت از نبود شراب دارد:

اگر نه باده غم دل ز یاد ما ببرد　　نهیب حادثه بنیاد ما ز جا ببرد
اگر نه عقل به مستی فروکشد لنگر　　چگونه کشتی از این ورطه‌ی بلا ببرد
(همان، ۱-۲)

خون دختر رز

امام خواجه که بودش سرِ نمازِ دراز　　به خون دختر رز خرقه را قصارت کرد
(حافظ، ۱۳۲/۴)

هروی در شرح بیت می‌گوید: «امام بزرگوار که قصد داشت نماز طولانی بخواند، خرقه‌ی خود را با شراب شست.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۵۶۲) هروی به ایهام در واژه‌ی "قصارت" توجه کرده و می‌گوید: «قصارت کردن: شست‌وشو دادن، شستن؛ و از ریشه‌ی قصر به معنی کوتاه کردن که این

جا اشارتی هم به نماز قصر یا شکسته دارد.» (همان) استعلامی به طنز حافظ در "درازی نماز" و واژه‌ی "خون" اشاره می‌کند: «سرِ نمازِ دراز، یعنی قصد طولانی کردن نماز، و از بیان طنزآمیز حافظ این نکته هم استنباط می‌شود که برای تظاهر در چشم خلق. ...کلمه‌ی خون، طنز کلام حافظ را بیش‌تر می‌کند: قصارت به معنی لباس‌شویی است. خرقه - یا قبای – امام شهر به ریا و فریب خلق آلوده است و حافظ می‌گوید چنین خرقه‌ای را اگر با شراب بشویند، کمی پاک می‌شود. ...شراب و خون هر دو در شرع ناپاک است. امام خواجه هم برای نماز دراز، اول باید خرقه‌ی آلوده‌ی خود را پاک کند، و حتی اگر با خون و با شراب بشوید، باز آلودگی آن کم می‌شود.» (استعلامی، ج۱، ۱۳۸۳: ۳۹۱)

با توجه به شرح‌های مختلف، حافظ به باده‌نوشی، ریاکاری و ناپاکیِ خرقه‌ی امام خواجه اشاره کرده اما در ترکیب "خون دختر رز" که استعاره از "شراب" است، "خون" علاوه بر نجس بودن آن در شرع به خون‌ریز بودن و "دختر" به تمایل وی به دختران نیز اشاره دارد. هر سه‌ی این موارد یعنی "خون و خون‌ریز بودن"، "تمایل به دختران" و "شراب" باطل‌کننده‌ی نمازند و از این حیث با هم تناسب دارند. حافظ با آوردن این سه‌گانه که در معنای اولیه تنها شراب را اثبات می‌کند، نشانه‌هایی به دست می‌دهد تا ماهیت امام خواجه را نه فقط در باده‌نوشی بلکه در گناهان دیگر نیز افشا کرده باشد.

حسود مغرور

حافظ افتادگی از دست مده زان که حسود　　عرض و مال و دل و دین در سر مغروری کرد
(حافظ، ۱۴۲/۶)

هروی در شرح بیت می‌گوید: «حافظ، ادب و فروتنی را از دست مده، زیرا آن‌ها که به تو حسادت می‌کنند؛ آب‌رو و مال و دین خود را فدای غرور و تکبر کرده‌اند.» (هروی، ج۱، ۱۳۷۸: ۶۰۲) دیگر شرح‌ها نکته‌ای افزون بر معنی هروی ندارند. هروی در ادامه‌ی شرح بیت می‌افزاید: «بیت هم‌چنان تعریضی بر تفرعن و خودخواهی زاهد ریائی است؛ شاید هم به مورد خاصی نظر دارد.» (همان)

تناسب میان "حسود" و "مغرور" که تداعی‌گر "شیطان" و سرکشی اوست، نشانه‌ای است تا بدانیم حافظ، حسود را شیطان و شیطان‌صفت دانسته است. در قرآن صفت "حسد" هم‌راه با "شیطان" نیامده اما مولوی در شناساندن صفت حسد و زشتی‌های آن، رابطه‌ی شیطان با آن را به خوبی نشان داده است:

ور حسد گیرد تو را در ره گلو　　در حسد ابلیس را باشد غلو
کو ز آدم ننگ دارد از حسد　　با سعادت جنگ دارد از حسد
(مولوی، ۱۳۷۲، دفتر اول، ب۴۳۲و۴۳۳)

وز حسودی بازشان خر ای کریم　　تا نباشند از حسد دیو رجیم...
(همان، ب۱۲۰۰)

آن شیاطین خود حسود کهنه‌اند　　یک زمان از ره‌زنی خالی نه‌اند
وان بنی آدم که عصیان کشته‌اند　　از حسودی نیز شیطان گشته‌اند
(همان، ب ۱۲۱۸ و ۱۲۱۹)

غرور صفت اصلی شیطان است که هم‌راهی آن دو را در قرآن بارها می‌توان مشاهده کرد (ر.ک. اعراف، ۲۲ / النساء، ۱۲۰ / الاسراء، ۶۴) نجم‌الدین رازی شیطان را مغرور سیاه‌گلیم می‌داند و می‌گوید: «آن مغرور سیاه‌گلیم را که وقتی به فضولی بی‌اجازت دزدیده به قالب آدم در رفته بود و...» (نجم‌الدین رازی، ۱۳۶۶: ۸۶)

دریافت تناسب میان "حسود" و "مغرور"، ارتباط و پیوند میان واژگان بیت را مستحکم‌تر می‌کند و شیطان‌صفتیِ حسود نیز وارد دایره‌ی معنایی بیت می‌شود تا در شناخت این حسود - که شاید همان زاهد دو بیت قبل باشد -، کمک کند. حافظ با تلمیح به داستان شیطان و رانده شدنش از درگاه الهی، به خود گوش‌زد می‌کند تا افتادگی که صفت خاک و آدم خاکی است را فراموش نکند تا رانده‌ی درگاه نشود. به عبارت دیگر حافظ خود را آدم (خاکسار و فروتن) و حسود را شیطان (مغرور و فریب‌خورده) خوانده است. تضاد "افتادگی" با "حسود" و "مغرور" همان تضاد میان "آدم" و "شیطان" است.

تطاول

دلم رفت و ندیدم روی دل‌دار　　فغان از این تطاول آه از این زجر
(حافظ، ۲۵۱/۵)

این بیت که ساده می‌نماید، در شرح‌های مختلف به ساده‌ترین شکل نیز معنی شده و هیچ کدام نکته‌ای تازه در معنی بیت بیان نکرده‌اند. سودی بیت را چنین معنی کرده است: «دل به جانان دادم اما رویش را ندیدم. آه از این ظلم و تعدی و آه از این زجر و منع.» (سودی، ج۳، ۱۳۷۴: ۱۵۰۳)

حافظ می‌گوید که دلم رفت اما روی دل‌دار را ندیدم و از تطاولی سخن می‌گوید که برای خواننده مبهم است و مشخص نیست که این تطاول، ستم و درازدستی بر حافظ رفته یا بر دل وی و یا هر دو. استعلامی معتقد است که این ستم بر حافظ رفته است: «در این جا ستم معشوق همین است که او را در فراق می‌گذارد.» (استعلامی، ج۲، ۱۳۸۳: ۶۶۸)

با نگاه نشانه‌شناختی در شعر حافظ و ارتباط پنهانی که واژگان بیت با هم دارند، تناسب میان "دل" (در دلم و دل‌دار) با "تطاول" جلب توجه می‌کند. واژه‌ی "تطاول" هفت بار در دیوان حافظ به کار رفته که چهار بار آن آشکارا هم‌راه با زلف یا گیسو است:

وان که گیسوی تو را رسم تطاول آموخت　　هم تواند کرمش داد من غم‌گین داد
(حافظ، ۱۱۲/۲)

نی من تنها کشم تطاول زلفت　　کیست که او داغ آن سیاه ندارد
(همان، ۱۲۷/۹)

گذار کن چو صبا بر بنفشه‌زار و ببین　　که از تطاول زلفت چه بی‌قرارانند
(همان، ۱۹۵/۴)

این لطایف کز لب لعل تو من گفتم که گفت وین تطاول کز سر زلف تو من دیدم که دید
(همان، ۲۴۰/۷)

در نمونه‌های بالا واژه‌ی "تطاول" که ریشه‌ی لغوی آن "طول" است با زلف دراز معشوق ایهام تناسب دارد. این ایهام تناسب برای حافظ آن‌قدر گیرا و جالب است که نه تنها بارها از آن بهره برده بلکه معادل فارسی آن را هم با زلف آورده است:

سلطان من خدا را زلفت شکست ما را تا کی کند سیاهی چندین درازدستی
(همان، ۴۳۵/۴)

با توجه به هم‌راهی "زلف" و "تطاول" در نمونه‌های بالا و نیز اسارت "دل" در "زلف" که از موتیف‌های شایع شعر حافظ است، در بیت شاهد نیز «دل در زلف دراز معشوق اسیر و دچار تطاول آن شده است.» تکرار واژه‌ی "دل" یا اشتقاق در "دلم" و "دل‌دار" نیز نشانه‌ای است تا ذهن خواننده به رابطه‌ی "دل" و "تطاول" راه یابد. در پایان، پرسش آغاز این بحث را، می‌توان به شکلی کامل‌تر مطرح کرد: «تطاول و زجر، بر حافظ رفته یا بر دل وی و یا هر دو؟» در پاسخ می‌توان گفت که لف و نشری مرتب در بیت صورت گرفته، بدین ترتیب که تطاول بر دل رفته و زجر و منع - از دیدار یار - بر حافظ. زیرا زلف، چهره را می‌پوشاند و با این کار دل که در پی رخ معشوق است، در آن اسیر می‌شود و عاشق از دیدار معشوق محروم.

۳-نتیجه‌گیری

برخی از مراعات نظیر و تناسب‌های شعر حافظ علاوه بر جنبه‌ی زیباشناسی و ایجاد هماهنگی و تناسب شعر که وظیفه‌ی اصلی آن‌هاست، دخل و تصرفی نیز در معنی شعر می‌کنند و روی‌کردی معنایی دارند. به دیگر سخن، مراعات نظیر و تناسب در شعر حافظ نشانه‌ای می‌شود تا توجه خواننده را به دلالتی ضمنی در شعر، جلب کند. در این نوشتار تکیه بر نمونه‌هایی است که به شکلی غیر متعارف معنی بیت را تغییر می‌دهند یا نکته‌ای بر معنی ظاهری بیت می‌افزایند. این نمونه‌ها معمولاً در حوزه‌ی عرفانی، مذهبی یا سیاسی- اجتماعی قرار دارند و حافظ بیش‌تر برای کتمان مسائل عرفانی و کنایه‌وار و دو پهلو سخن گفتن در زمان ستم و اختناق به نشانه و دلالت ضمنی حاصل از آن روی آورده است.

دلالت ضمنی نشانه در مراعات نظیر و تناسب در این مقاله به دو شکل درون‌متنی و فرامتنی تقسیم شده است. منظور از دلالت‌های ضمنی مراعات نظیر و تناسب با توجه به نشانه‌های درون‌متنی، حرکت ذهن است از تناسب در میان مراعات نظیری که در بیت وجود دارد به سوی واژه یا مفهومی دیگر که در بیت وجود ندارد تا ضمن گسترش واژگان بیت، معنی و مفهوم دیگری نیز به بیت افزوده شود. به عنوان مثال در بیت «گر بهار عمر باشد باز بر تخت چمن / چتر گل در سر کشی ای مرغ خوش‌خوان غم مخور» (حافظ، ۲۵۵/۳) مراعات نظیر میان "تخت" و "چتر" معنایی ضمنی بر معنای صریح بیت می‌افزاید که می‌توان آن را چنین بیان کرد: «عاشقی که به

معشوقش برسد به پادشاهی رسیده است.» و در یک حکم کلی؛ سلطنت عشق را بر سلطنت پادشاهان ترجیح داده است اما با توجه به فضای غزل، حافظ انتظار بازگشت شاه شیخ ابواسحاق و به سلطنت رسیدن دوباره‌ی او را دارد. در این مقاله هفت نمونه از این نوع دلالت ارائه شده است.

منظور از دلالت‌های ضمنی مراعات نظیر و تناسب با توجه به نشانه‌های فرامتنی، وجود واژگانی در بیت است که در ظاهر با هم تناسب ندارند اما با واژه‌ای خارج از بیت، متناسبند و ذهن خواننده را به آن راه‌نمایی می‌کنند. به عبارت دیگر واژه‌ای فرامتن، حلقه‌ی ارتباطی واژه‌هایی در بیت می‌شود تا از مجموع آن‌ها مراعات نظیری ایجاد شود. این عمل ضمن گسترش واژگان بیت، معنی و مفهوم بیت را به سمتی دیگر سوق می‌دهد که می‌تواند در تکمیل معنی بیت یا در جهت مخالف آن باشد. به عنوان مثال در بیت «گذار بر ظلمات است خضر راهی کو / مباد کاتش محرومی آب ما ببرد» (حافظ، ۱۲۹/۴) هم‌راهی و تناسب سه واژه‌ی "آتش"، "محرومی" و "آب" نشانه‌ای است تا "شراب" را در بیت ببینیم. "محروم" ایهام تبادر به "حرام" دارد و در کنار "آب" نشستن آن، "آب حرام" را که کنایه از "شراب" است، به یاد می‌آورد. "آتشین بودن" نیز صفت "شراب" است. بدین ترتیب مفهوم و مدلول "محرومی" در بیت شاهد، بی‌نصیبی از "شراب" است. حافظ از فقدان شراب با زبانی پنهان سخن گفته است و در ظلمات زمان که همان ظلم و ستم دوران است، خضر راهی به‌تر از شراب نمی‌شناسد. در این مقاله پنج نمونه از این نوع دلالت ارائه شده است.

منابع

۱- **قرآن کریم.**
۲- استعلامی، محمد. (۱۳۸۳). **درس حافظ،** ج ۱و۲، چاپ دوم، تهران: سخن.
۳- اسمیت، فیلیپ. (۱۳۸۷). **درآمدی بر نظریه فرهنگی،** ترجمه حسن پویان، چ ۲، تهران: دفتر پژوهش‌های فرهنگی.
۴- اشرف‌زاده، رضا. (۱۳۷۹). **راز خلوتیان،** چ ۱، مشهد: کلهر.
۵- _____. (۱۳۸۱). **پیغام اهل راز،** ج ۱، چ ۱، تهران: اساطیر.
۶- امامی، نصرالله. (۱۳۸۸). **بر آستان جانان،** چ ۱، اهواز: رَسش.
۷- انوری، حسن. (۱۳۷۶). **صدای سخن عشق،** چ ۳، تهران: سخن.
۸- بورشه. ت و همکاران. (۱۳۷۷). **زبان‌شناسی و ادبیات (تاریخچه چند اصطلاح)،** ترجمه کورش صفوی، چ ۱، تهران: هرمس.
۹- ثروتیان، بهروز. (۱۳۸۶). **سروده‌های بی‌گمان حافظ،** چ ۱، تهران: امیرکبیر.
۱۰- حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۶۲). **دیوان حافظ،** به تصحیح پرویز ناتل خانلری، ج۱، چاپ دوم، تهران: خوارزمی.
۱۱- _____. (۱۳۶۶). **دیوان حافظ،** به تصحیح خلیل خطیب رهبر، چ ۴، تهران: صفی‌علی‌شاه.
۱۲- _____. (۱۳۷۷). **دیوان حافظ،** به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، چ ۱، تهران: ققنوس.
۱۳- چندلر، دانیل. (۱۳۸۷). **مبانی نشانه‌شناسی،** ترجمه‌ی مهدی پارسا، چ ۲. تهران: سوره مهر.
۱۴- خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۶۶). **حافظ‌نامه،** ج ۱، چ ۱، تهران: علمی و فرهنگی و سروش.
۱۵- سودی بسنوی، محمد. (۱۳۷۴). **شرح سودی بر حافظ،** ترجمه عصمت ستارزاده، ج ۲و۳، چ ۴، تهران: زرین.
۱۶- مظفری، علی‌رضا. (۱۳۸۷). **وصل خورشید،** چ ۱، تبریز: آیدین.
۱۷- مولوی، جلال‌الدین محمد بلخی. (۱۳۷۲). **مثنوی،** دفتر پنجم، به کوشش محمد استعلامی، چاپ چهارم، تهران: نشر زوار.
۱۸- نجم‌الدین رازی، ابوبکر بن محمد. (۱۳۶۶). **مرصادالعباد،** به اهتمام محمدامین ریاحی، چ ۳، تهران: علمی و فرهنگی.
۱۹- نوت. و و همکاران. (۱۳۷۷). «**نشانه‌شناسی**»، زبان‌شناسی و ادبیات، ترجمه کورش صفوی، چ ۱، تهران: هرمس.
۲۰- هروی، حسین‌علی. (۱۳۷۸). **شرح غزل‌های حافظ.** ج ۱. چ ۵. تهران: تنویر.
۲۱- **(مولوی،)**

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۷، ش۱ (پیاپی ۱۴)، بهار ۱۳۹۵

مضمون‌آفرینی در غزلیات مهری عرب

بهمن علامی
دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد شهر کرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران
محمد حکیم‌آذر
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد شهر کرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران (نویسنده‌ی مسئول)
اصغر رضاپوریان
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد شهر کرد دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران

چکیده

سیدعلی میرمساعد متخلص به مهری و سید و معروف به مهری عرب از شاعران سبک هندی، برای مضمون‌آفرینی، از هر آن‌چه در طبیعت و جامعه دیده و آموخته، بهره گرفته است تا ارزش‌های اخلاقی و تربیتی و سنت‌های عاشقانه را که همواره در متون ادبی موضوع سخن بوده است با تصاویری متنوع، بازآفرینی کند. در این مقاله به معرفی سه گروه از عناصر مضمون‌آفرین در غزلیات مهری و شیوه‌ی مضمون‌آفرینی شاعر در آن‌ها پرداخته‌ایم. گروه اول، اصطلاحات ادبی چون مصراع، بیت، غزل، ترکیب‌بند، مخمَّس، رباعی، ایهام، بدیع و... را شامل می‌شود. کوشش مهری در این بخش بیان مضامینِ عاشقانه و مفاهیم مرتبط با آفرینش و صفات خداوند است. گروه دوم، عناصر و حالات کودکان مانند گریه، شوق، سنگ انداختن، نادانی و... است. مهری در قالب تمثیل حالات کودکان را معیاری برای بیان مفاهیم اخلاقی و تربیتی قرار داده و تلاش کرده است تا مخاطبش را به زشتی‌ها و زیبایی‌های رفتار خود رهنمون سازد. گروه سوم، عناصر هنری است که اصطلاحات خوشنویسی و نسخه‌پردازی را شامل می‌شود. شاعر از این عناصر برای بیان مفاهیم و مضامین عاشقانه بهره برده است.

کلیدواژه‌ها: سبک هندی، مهری عرب، بن‌مایه، عناصر، مضمون

Email: Bahmanallami65@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۴/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۱۳

۱- مقدمه

سید علی‌رضا بن سیدمساعد جبل‌عاملی متخلص به مهری و گاهی سید و مشهور به مهری عرب از شاعران قرن یازدهم است. مهری «در اواخر صفویه به اصفهان می‌زیست، اندکی زبان فارسی آموخت. اشعار مخلوط از کلمات عربی و فارسی می‌گفت. بعضی از کلمات فارسی را با اصول و قواعد عربی به کار برده و معرّب می‌نمود.» (مدرس، بی‌تا، ج۶: ۴۱)

در هیچ تذکره‌ای به تاریخ تولد و وفات مهری اشاره‌ای نشده است و تنها منبع و مأخذ برای اطلاع از احوالش دیوان اشعار اوست. مهری در سال ۱۰۵۰هجری در جبل عامل لبنان به دنیا آمد. در دوران خردسالی و به قول خودش در حالی که دو سه منزل بیش‌تر از راه زندگی طی نکرده بود به دلایلی نامعلوم همراه پدر مجبور شد به ایران فرار کند و از حوادث روزگار به دربار صفوی پناه آورد. وی پس از ورود به ایران در اصفهان ساکن شد و چند صباحی با فراغ بال و شادی زیست که با رسیدن به سن بلوغ پای‌بند عیال شد. ازدواج او را از عیش باز داشت و در پسری وی را پدر کرد. مهری با تمام مشکلاتی که داشت در تحصیل کمال کوشید و اوقات خود را صرف کسب علوم و مشق خطوط کرد تا اینکه گردونِ دون، محنتی بر وی وارد کرد و مذاق عیش او را با رحلت پدرش تلخ ساخت و داغ شش فرزند او را در ششدر بلا افکند و غم روزی دانش اندوزی‌اش را به غم‌اندوزی بدل کرد و عافیت را از دیدگانش دور ساخت. پس از مدتی سراپای وجود شاعر به امراض مبتلا گشت و از این میان نصیب دیدگان وی رمدی بود که مدت‌ها بر چشم شاعر پای فشرد و چشمان وی را پژمرده و ناتوان کرد، طوری که از پرداختن به کارهای شخص خود عاجز شد. بیکاری مشکل دیگری بود که به رنجِ او افزود و خاطرش را آزرده کرد. البته تاریخ دقیق این حوادث بر ما معلوم نیست ولی احتمالاً این حوادث در ایام جوانی شاعر اتفاق افتاده است و گویا نصرآبادی از شرایط زندگی و درد و رنج‌های او مطلع بوده است که او را «جوان نامراد درویش» می‌نامد و می‌نویسد: «خلف سید مساعد جبل عاملی از خاک پاک جبل عامل است. والدش در عباس‌آباد اصفهان فوت شد. مشارالیه جوان نامراد درویشی است در کمال صلاح. فی‌الجمله تحصیلی کرده و در تربیت نظم طبعش لطفی دارد، چنانکه عربی و فارسی چند بیت گفته[...] و سید تخلص دارد، گاهی مهری هم می‌کند.» (نصرآبادی، ۱۳۷۸، ج۱: ۵۶۸)

دیوان مهری عرب حدود پنج هزار و ششصد بیت است که در دو بخش اشعار فارسی و اشعار معرب سروده شده است. این دیوان قصاید، غزلیات، مثنوی، ترجیع‌بند، ترکیب‌بندِ مستزاد، رباعیات، مخمَّس و مسدَّس شاعر را شامل می‌شود.

سخن ما در این مقاله مضمون‌آفرینی مهری به واسطه‌ی عناصری است که در غزل این شاعر برجستگی دارد. شاعران سبک هندی عموماً بر مضمون‌آفرینی تمرکز داشته‌اند؛ مهری نیز از تجربیات خود و هر آنچه که در طبیعت و جامعه دیده، مضامین زیبا و بدیعی خلق نموده است.

پیشینه‌ی تحقیق

تا کنون درباره‌ی مضامین شعری مهری عرب هیچ پژوهشی صورت نگرفته است. تنها اثر پژوهشی درباره‌ی این شاعر، مقاله‌ی «سبک‌شناسی دیوان مهری عرب و معرفی نسخ خطی این دیوان» (حکیم‌آذر، محمد و بهمن علامی، ۱۳۹۵: ۵۶-۳۳) فصل‌نامه‌ی نسخه‌شناسی متون نظم و نثر فارسی است. نویسندگان در این مقاله برای اولین بار به معرفی نسخ دیوان این شاعر پرداخته و ویژگی‌های سبکی وی را در سه حوزه‌ی زبانی، ادبی و فکری بررسی کرده‌اند.

۲-بحث و بررسی

۲-۱- مهری عرب و مضمون‌پردازی:

مضمون‌آفرینی در سبک‌های مختلف شعر فارسی همواره مطرح بوده است اما کیفیت به کارگیری و بسامد آن تفاوت زیادی با سبک هندی داشته است. با توجه به شاخص بسامد که یکی از عوامل سبک‌شناختی است، مضمون‌آفرینی یکی از ویژگی‌های مهم سبک هندی به شمار می‌رود که شاعران غزل‌سُرای این سبک در پرداخت به آن راه افراط را پیموده‌اند.

مضمون‌آفرینی به این شکل صورت می‌گیرد که شاعر نکته‌ای عرفانی، اخلاقی، اجتماعی یا عاشقانه را که معمولاً موضوعی رایج است با حوادث پیرامون خود، پیوند می‌دهد. در واقع شاعر با نگاه نکته‌یاب در پدیده‌های روزمره‌ی خود حقایقی را کشف می‌کند که دیگران قادر به استنباط آن نبوده‌اند. این‌گونه بیان شاعرانه به اسلوب معادله و تشبیه می-انجامد که پلی برای دریافت مفهوم مورد نظر شاعر است. به همین دلیل این شیوه‌ی بیانی در شعر سبک هندی بسامد بالایی دارد.

دیوان مهری مجموعه‌ای از مضامین غریب است که برای بیان آنها به استفاده از صنایع خاصی متوسّل شده و زیربنای دیوان خود را با تمثیل، تشبیه، استعاره، کنایه، تلمیح و دیگر آرایه‌های ادبی پایه‌ریزی کرده است. در دیوان وی مضامین تکراری نیز دیده می‌شود، اما سعی او بر آن بوده تا با شیوه‌ی خاص خود دوباره آن ها را بازسازی و در قالبی نو بیان کند. با مطالعه‌ی اشعار مهری و نظر به چگونگی شعرش متوجه این مطلب می‌شویم که او نیز معتقد بوده که نباید شعر آنقدر درگیر صنایع لفظی و معنوی گردد که ارزش واقعی خود را از دست بدهد، بلکه هم لفظ و هم معنا باید در کنار هم و به بهترین شکل ممکن اندیشه‌ی شاعر را منتقل کنند، اما با توجه به اوضاع زمان او به صورتی کاملاً ناخواسته، مضامین نو در شعر این شاعر پیچیدگی ایجاد کرده و با آن که او شاعری متکلف در شعر سرایی نبوده اما پیچیدگی و غرابتی در شعرش دیده می‌شود که آن هم در واقع از مشخصات سبک هندی است. در این دوره «مشکل پسندی و گرایش به سوی پیچیده‌گویی، بدون تردید شاعر را به تلاش‌های سخت، برای دستیابی به معنا و مضمون تازه و بیگانه وادار می‌کند. معنایی که وقتی در شعر پیچیده شود به سادگی به ذهن مخاطب نیاید و اعجاب و شگفتی او را بر

انگیزد. کوشش برای یافتن چنین مضامینی یکی از دغدغه‌های بزرگ شاعران سبک هندی است.» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۹)

مهری عرب برای بیان مضامین غریب از تمثیل و تشبیه بهره برده و به این طریق معانی غیر محسوس را برای خواننده محسوس و درک مضامین را آسان کرده است. در واقع چون او می‌خواهد مضمونی ذهنی را عینی سازد از این آرایه‌ها برای بیان همانندی دو موضوع استفاده می‌کند تا مطلب به راحتی در ذهن خواننده روشن شده و وجه شبه را به آسانی دریابد. از نظر معنی و محتوا همّت این شاعر در مضمون‌آفرینی همواره بازآفرینی ارزش‌های اخلاقی و سنت‌های عاشقانه است. بنابراین این ارزش‌ها و سنت‌ها را در جامه‌ی مضمون‌های نو، تکرار می‌کند. در این پژوهش به تحلیل مضمون‌آفرینی مهری در سه حوزه‌ی مختلف می‌پردازیم.

۲-۲-عناصر مضمون‌ساز: بن‌مایه‌های گروه نخست، اصطلاحات ادبی:

در این حوزه شاعر از اصطلاحات ادبی برای بیان مضامین عاشقانه و مفاهیم مرتبط با صفات خداوند بهره برده است. این اصطلاحات عبارتند از: بیت، مصراع، نظم، نثر، غزل، قصیده، مثنوی ذوبحرین، رباعی، مقطعات، مخمَّس، مسدَّس، ترجیع، ترکیب، بیت‌الغزل، مقطع، مطلع، بدیع، ایهام، اقتباس، حسن طلب و... که در ادامه به چگونگی استفاده‌ی شاعر از این واژگان می‌پردازیم:

۲-۲-۱-بیت، مصراع:

در شعر سنتی کمترین مقدار شعر، یک «بیت» است که شامل دو «مصراع» با وزن یکسان است. شاعر قد و قامت معشوق خود را به بیت و مصراع تشبیه کرده است:

هر کجا بیت بلندی دارم از بالای توست　　مصرع قد تو رنگین کرد دیوان مرا
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۹۵)

مهری خموش باش که در جویبار نظم　　سروی به غیر مصرع قد وحید نیست
(همان: ۱۳۴)

در بیت زیر قامت معشوق به مصراع و ابروی وی به بیت تشبیه شده است:

باشد از قدرتت بلند و رسا　　بیت ابرو و مصرع بالا
(همان:۳۹)

در بیت زیر کاکل گره خورده‌ی معشوق به مصراع پیچیده مانند شده است:

گر معنی اگر لفظ که از زلف فزون است　　تعقید به هر مصرع پیچیده کاکل
(همان:۲۷۶)

۲-۲-۲- نظم، نثر:

شده خوانا ز حکمتت شب‌ها　　نظم افلاک و نثر کوکب‌ها
(همان:۴۰)

نظم در لغت «دانه های مروارید را به رشته کشیدن» است(رک.دهخدا: ذیل نظم) و در اصطلاح ادب به کلامی گفته می‌شود که مقیّد به وزن و قافیه باشد. مهری آسمان‌ها را در پیوستگی و انتظام به نظم مانند کرده است.

نثر درلغت «پراکندن و انتشاردادن» است(همان: ذیل نثر) و در اصطلاح ادب به سخنی می‌گویند که عاری از وزن و قافیه باشد. مهری ستاره‌ها را در پراکندگی به نثر تشبیه کرده است.

۲-۲-۳-غزل، قصیده:

از تفاوت‌های غزل و قصیده، تعداد ابیات آن‌ها است. میانگین بیت‌های غزل ۵ تا ۱۴ بیت است و قصیده از ۱۵ تا ۵۵۰ بیت متغیّر است. مهری در بیت زیر با در نظر گرفتن این تفاوت هفته را به غزل و سال را به قصیده مانند کرده است:

گشته در حمد تـــو مدیـــح سگال　　غـــزل هفتـــه و قصیـــده‌ی ســـال

(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۳۹)

۲-۲-۴-مثنویِ ذوبحرین:

شـــد ز قهـــاری تو در کونیـــن　　دیـــده‌ها مثنـــوی ذوبحـــرین

(همان:۳۹)

مثنوی، منسوب به مثنی(دوتا دوتا) و در لغت به معنای «دوتایی» است، زیرا در این گونه شعر در هر بیت دو قافیه مستقل می‌آید؛ یعنی هر دو مصراع، قافیه دارد و قافیه آن با بیت بعدی فرق می‌کند. (رک. شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۸۶)

نوعی از نوآوری در مثنوی، ساختن مثنویات ذوبحرین یا ملوَّن است. در شعر فارسی ذوبحرین یا ملون شعری است که بدون این که تغییری در کلمات آن شعر داده شود، آن را می‌توان به دو وزن عروضی یا بیش‌تر خواند.

منظور مهری از مثنوی ذوبحرین در بیت فوق، اشاره به دو قسم از موجودات یعنی ابدان و ارواح یا دو بُعد جسمانی و روحانی آدمی است.

۲-۲-۵-رباعی:

از تـــو شد بهـــــر خلقت انســـــان　　امتـــــزاج ربـــاعی ارکـــان

(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۳۹)

رباع در لغت به معنی «چهارگان» است و هر چیز را که دارای چهار جزء باشد می‌توان رباع گفت. رباعی در ادبیات یعنی شعری که دارای چهار مصراع است. (رک.شمیسا؛ ۱۳۷۹: ۲۸۸)

مهری چهار رکن اصلی آفرینش یعنی آب، باد، خاک و آتش را به چهار مصراع از یک رباعی تشبیه می‌کند که برای خلقت انسان در هم آمیخته شده‌اند.

۲-۲-۶-مقطعات:

یـــافت مضمون چـــار فصل ظهـــور　　ز انتـــظام مقطعـــات شهـــور
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۳۹)

مقطعات جمع قطعه در لغت به معنای «تکه‌ای از چیزی» و در اصطلاح ادبی نوع ابیاتی است که بدون مطلع، مصرّع باشد؛ یعنی مصراع اول در بیت اول قافیه ندارد و فقط مصراع‌های زوج با هم، هم قافیه‌اند که از اول تا آخر همه مربوط به یک‌دیگر و راجع به یک موضوع اخلاقی و حکایت شیرین و یا مدح و هجو و تهنیت و تعزیت و امثال آن باشد. (رک. همایی، ۱۳۸۶: ۱۴۹)

قطعه را به این دلیل که گویا پاره‌ای از اواسط قصیده است به این نام نامیده‌اند که جمع آن در فارسی قطعات است و گاهی مقطعات هم می‌گویند.

هر فصلِ سال از سه ماه تشکیل شده است. مهری هر یک از این ماه‌ها را در حکم یک قطعه می‌داند که مضمون و معنای فصل را کامل می‌کند.

۲-۲-۷-مخمَّس، مسدَّس:

حِـــس به فـــرمان تـــو مخمس شد　　جهت از قـــدرتت مسدس شـــد
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۳۹)

مخمَّس(پنج‌تایی) و مسدَّس(شش‌تایی) هر دو از انواع قالب شعری مسمَّط است. مسمط در لغت « به رشته کشیدن مروارید» است.(رک. دهخدا: ذیل مسمَّط) و در اصطلاح ادبی نوعی از شعر است که دارای چند بند است. هر بند مسمط دارای چند مصراع هم قافیه است و در پایان هر بند مصراعی با قافیه‌ای جداگانه آورده می‌شود که قافیه مصراع‌های پایان همه‌ی بندها یکی است. اگر مسمَّط ترکیبی از پنج مصراع باشد آن را مخَّمس گویند و اگر متشکل از شش مصراع باشد آن را مسدَّس نامند. (رک.همایی: ۱۳۸۶: ۲۱۱)

مهری برای حواس پنجگانه‌ی انسان که عبارتند از: بینایی، بویایی، شنوایی، چشایی و لامسه، مخمّس و برای جهات ستّه، یعنی پیش و پس، چپ و راست و بالا و پایین، از واژه‌ی مسدَّس استفاده کرده است.

۲-۲-۸-ترجیع:

می‌شود بامـــداد روز قیـــام　　از تـــو ترجیـــع روح در اجســـام
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۴۰)

ترجیع در لغت، «نغمه گردانیدن» است و در اصطلاح ادبیات، شعری را می‌گویند که به چند قسمت تقسیم شده است که این قسمت‌ها در وزن یکی باشد؛ ولی در قافیه مختلف، یعنی هر قسمت قوافی متفاوتی داشته باشد. این نوع شعر را به این جهت ترجیع می‌گویند که اصلوب کلام هر زمان، از قسمتی به قسمت دیگر تغییر می‌کند. اهل ادب و فن هر قسمتی از ترجیع را «خانه» می‌گویند و در فاصله‌ی بین دو خانه یک بیت مفرد، آورده می‌شود که به این بیت، «واسه» و

«ترجیع‌بند» گویند. این بیت در فواصل، عیناً تکرار می‌شود. (رک.کاشفی سبزواری، ۱۳۶۹: ۷۳)

برخی از اُدبا ترجیع را تحریر صوت و گرداندن نغمه و آواز نمی‌دانند بلکه معتقدند ترجیع بازگشت است به بیتی ثابت و یا برگشت به خانه‌یی دیگر و در حقیقت شاعر جهت رهایی از تنگنای قافیه ترجیع می‌کند.(رک.شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۹۹-۲۹۸)

مهری ترجیع را در همین معنای اخیر به کار برده و اعتقاد خود درباره‌ی جسمانی بودن معاد را بیان نموده است. وی معتقد است در قیامت به قدرت خداوند روح بار دیگر به قالب جسم ترجیع می‌کند.

۲-۲-۹ ترکیب:

حکمتـــت شـــد ز روی لطف طبیب　　کـــرد اضـــداد را به هم ترکیب

(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۴۰)

ترکیب‌بند مانند ترجیع‌بند است جز اینکه بیت ترکیب ثابت نیست بلکه متغیر است و با خانه‌ی ترکیب و بیت‌های دیگر ترکیب از نظر قافیه هماهنگ نیست. شاعر در این بیت با آوردن واژه‌ی «اضداد»، متغیر بودن و عدم هماهنگی بیتِ ترکیب در ترکیب‌بند را نشان می‌دهد.

۲-۲-۱۰- بیت‌الغزل:

چه اشارات، سخن گفتنِ ناز　　شرح بیت‌الغزل گلشن‌راز

(همان: ۵۵)

«بیتی را که بنای سرودن غزل بر آن نهاده شده و همچنین بهترین بیت غزل را بیت‌الغزل یا شاه بیت می‌نامند.» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۸۸) در اصطلاح شعر کلاسیک فارسی، بیتی را می‌گویند که از حیث زیبایی و دقایق و ظرایف کلام نسبت به سایر ابیات شعر از برجستگی و امتیاز برخوردار باشد و معمولاً کیفیتی وصفی داشته باشد. مهری اشارات و سخنان دل‌پسندِ معشوق را چون شرحی می‌داند که بر بیت‌الغزل اسرار وی نوشته شده است و کمک می‌کند عاشق از سِرّ معشوق آگاه شود.

۲-۲-۱۱- مطلع، مقطع:

تـــو جـــدا کرده‌ای به نور و ظلام　　مطلـــع صبـــح را ز مقطـــع شـــام

(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۴۰)

مطلع در لغت به معنی «برآمدن و محل برآمدن» است. (رک.دهخدا: ذیل مطلع) و در اصطلاح ادبی بیت اول غزل و قصیده را مطلع می‌گویند. مطلعِ صبح یعنی نقطه‌ای که روشنایی از آن بر می‌آید.

مقطع در لغت به معنی «برش و محل سپری شدن چیزی» است. (رک.همان: ذیل مقطع) و در اصطلاح ادبی بیت آخر غزل و قصیده را مقطع می‌گویند. مقطعِ شام یعنی نقطه‌ای که تاریکی در آن فرو می‌رود.

اساتید شعر بر نیکو و آراسته بودن مطلع در لفظ و معنی سفارش می‌کنند زیرا سبب رغبت و نشاط در شنیدن باقی اشعار می‌شود و آن را «حُسن مطلع» می‌نامند. مهری ابروی زیبا و دل‌پسند معشوق را چون مطلعی می‌داند که میل و نشاط به شنیدن اشعار عاشقانه را بر می‌انگیزید:

به یـــاد مطلع ابـــروی آن صنم مهری　　تمام عـــــمر توان شعر عاشقـــانه شنید

(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۱۷۳)

۲-۲-۱۲-بدیع، ایهام:

می‌نمایی تو در بدیـــع نظـــام　　امتـــزاج دو فصل را ایـــهام

(همان: ۴۰)

بدیع در لغت به معنی «تازه، نو، نو بیرون آورنده» است(رک، دهخدا: ذیل بدیع) و در ادب فارسی یکی از شاخه‌های علوم بلاغی است و مجموعه آرایه‌هایی را می‌گویند که موجب زیبایی و «آرایش سخن فصیح بلیغ، خواه نظم...و خواه نثر». (همایی، ۱۳۸۶: ۹) می‌شود.

در قرانِ کریم کلمه‌ی بدیع به معنی «نو آورنده» به کار رفته است: «بَدِیعُ السّمَاوَاتِ وَالأَرْضِ وَإِذَا قَضَی أَمْراً فَإِنّمَا یَقُولُ لَهُ کُن فَیَکُونُ: او آفریننده‌ی آسمان‌ها و زمین است و چون اراده‌ی آفریدن چیزی کند، به محض آنکه بگوید موجود باش فوراً موجود خواهد شد» (بقره/۱۱۷) مهری در مصراع اول با آوردن ترکیب «بدیعِ نظام» گوشه‌ی چشمی به این آیه داشته است. همچنین «بدیع نظام» تشبیه بلیغ است و نظام آفرینش در زیبایی و گوناگونی آرایه‌ها به علم بدیع مانند شده است.

در مصراع دوم واژه‌ی «ایهام» آمده است. ایهام یا توهیم در لغت به معنی «در شک و گمان افکندن» است. (رک.دهخدا: ذیل ایهام) و در اصطلاح بدیع آن است که «لفظی بیاورند که دارای دو معنی نزدیک و دور از ذهن باشد و آن را طوری به کار ببرند که شنونده از معنی نزدیک به معنی دور منتقل شود.» (همایی، ۱۳۸۶: ۲۶۹) شاعر در مصراع دوم «امتزاج فصلین» که در اصطلاح تقویم و گاه‌شماری چند روز از آخر زمستان و اول بهار و چند روز از آخر تابستان و اول پاییز است را به آرایه‌ی ایهامی مانند کرده است که در بدیعِ نظام آفرینش استفاده شده است.

۲-۲-۱۳-اشتقاق:

دارد ولای آل تو در هر دلی که هست　　از مصدر محبت تو اشتقاق را

(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۲)

صنعت اشتقاق آن است که «در نظم و نثر الفاظی را بیاورند که حروف آن‌ها متجانس و به یک‌دیگر شبیه باشد، خواه از یک ریشه مشتق شده باشند...یا از یک ماده مشتق نباشند اما حروف آنها چندان شبیه و نزدیک یک‌دیگر باشد که در ظاهر توهم اشتقاق شود...قسم دوم را شبه اشتقاق نیز می‌گویند.» (همایی، ۱۳۸۶: ۶۱) مهری با آوردن واژه‌ی «مصدر» ذهن خواننده را به قسم اول اشتقاق معطوف می‌کند و هر دلی را که از مصدرِ مهر و محبت معشوق، مشتق شده است را دوستدار آلِ او می‌داند.

۲-۲-۱۴- اِقتباس:

ز تـــو خورشیـــــد از دل آگـــاه　　می‌کنـــد اقتباس نور چـــو ماه
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۴۰)

اقتباس از مصدر «قَبَس» به معنی «آتش‌پاره» است و در لغت به معنای «آتش گرفتن و نور گرفتن» آمده است.«رک.دهخدا، ذیل اقتباس) در اصطلاح ادبی، اقتباس آن است که متکلّم در نثر یا نظم چیزی از قران یا حدیث درج نماید. مهری با در نظر داشتنِ معنای لغوی اقتباس، دلِ آگاه معشوق را منبعی از نور می‌داند که خورشید و ماه، روشنایی خود را از آن اقتباس می‌کنند.

۲-۲-۱۵- حُسن طَلب:

گاهی به تغافل گذرم تا تو بپرسی　　آموخته‌ام از نگهت حسنِ طلب را
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۷۶)

حسن طلب که ادب سؤال نیز نام دارد، «طلب کردن چیزی را از کسی به کنایت و اشارت پاکیزه»(دهخدا، ذیل حسن طلب) گویند «چنانکه حالت خفّت و خواهش و جنبه‌ی تمنّا و ذلّت سؤال و گدایی از آن سلب شده باشد و طبع طرف سؤال را نشاطِ بخشندگی برانگیزد.» (همایی، ۱۳۸۶: ۳۱۶) مهری از نگاه زیبا و پر از خواهش و تمنای معشوق «حُسن طلب» را آموخته است.

۲-۲-۱۶-اغراق:

لفظ باقی و دایم است اغراق　　جز تو بر هر چه می‌شود اطلاق
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۴۱)

اغراق آن است که «در صفت کردن و ستایش و نکوهش کسی یا چیزی افراط و زیاده‌روی کنند، چندان‌که از حدّ عادت معمول بگذرد» (همایی، ۱۳۸۶: ۲۶۲) و در عالم واقع امکان دست‌یابی به آن صفت وجود نداشته باشد. امّا مهری این قائده را در حق معشوق خود درست نمی‌داند و اطلاق هر صفتی به هر چیزی جز وی را اغراق می‌نامد.

۲-۲-۱۷- لف و نشر مرتب:

شـــد خط پشت لب به وجه نـــکو　　لف و نشـــر مرتب ابـــرو
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق:۳۹)

«لف» در لغت به معنای پیچیدن و تا کردن و «نشر» به معنای باز کردن و گستردن است. در اصطلاح بدیع، لف و نشر عبارت از این است که یک یا چند واژه در قسمتی از سخن(عموماً مصراع، یا بیت) ذکر می‌شود و در قسمت بعدی (مصراع یا بیت بعدی) واژگان مربوط به آن‌ها آورده می‌شود، به نحوی که می‌توان دو به دو این واژه‌ها را به هم مربوط کرد. به کلماتی که ابتدا ذکر می‌شود لف، و کلماتی که به آن‌ها مربوط می‌شود، نشر می‌گویند. (رک. شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۱۵)

لف و نشر به دو نوعِ مرتب و مشوش تقسیم می‌شود. منظور از لف و نشر مرتب این است که

کلمات مربوط به هم در بیت یا مصراع به ترتیب ذکر می‌شوند. مهری ابروهای زیبا و مرتب را به لف و نشر مرتب تشبیه کرده است.
دیگر مضامین مرتبط با اصطلاحات ادبی عبارتند از:

۲-۲-۱۸- نظم، مصرع، بحر خفیف:

از تـــو شد نظم در شتـــا و خریـف　　مصـــرع روزها به بحـــر خفیـــف
(همان: ۴۰)

۲-۲-۱۹- بحر طویل، مسجع:

از تـــو بحر طویـــل قامت ســـرو　　شـــد مسجّـــع به بـــال‌های تـــذرو
(همان)

۲-۲-۲۰-مستزاد:

جز وجودت که عین ذات تو است　　مستزاد است هر وجود که هست
(همان)

۲-۲-۲۱-صنعت، بدیع، ترصیع:

کـــرده صنعت بـــه نقش‌های بدیـــع　　از ریـــاحین ریـــاض را ترصیـــع
(همان)

۲-۲-۲۲-استعاره:

عیـــن ذات است در تـــو وصف حیـــات　　نـــه چو ما مستـــعار و عـــارض ذات
(همان)

۲-۲-۲۳-قلب:

زر شود سیم قلب اگر خوانیش　　دُر شود رد چو باز گردانیش
(همان)

۲-۲-۲۴- تجنیس، فعل، اثر:

شد به تجنیس فعل و نوع اثر　　شه پر از شهپر هما بر سر
(همان)

۲-۲-۲۵- قرینه:

بهر میزان عدل خوف و رجا　　دوزخت شد قرینه جنّت را
(همان)

۲-۲-۲۶- تصحیف، معمیّات

از تو تصحیف خاک روز نشور　　می‌شود در معمیات قبور
(همان)

۲-۲-۲۷- مبتذل:

بهر روزی‌خوران به خوان عطا　　مبتذل کرده‌ای تو روزی‌ها
(همان)

۲-۲-۲۸-مأخذ:

کف احسان توست مأخذ جود　　به عطای تو زنده هر موجود
(همان)

۲-۲-۲۹- وزن بحار:

شد چو نور تو مظهر انوار　　گشت معلوم کیل و وزن بحار
(همان)

۲-۳- بن‌مایه‌های گروه دوم، صفات و حالات کودکان:

صفات نیک و بد کودکان دستمایه‌ی بزرگی در دستان مهری برای ترسیم عادات و اخلاق نیک و بد در بزرگسالان است. مهری در قالب تمثیل حالات کودکان را معیاری برای بیان مفاهیم اخلاقی و تربیتی قرار داده و تلاش کرده است تا مخاطبش را به زشتی‌ها و زیبایی‌های رفتار خود هدایت کند.

۲-۳-۱-کودک و سنگ انداختن:

ز حرف سخت دارم بر جگر زخمی که مانندش　　به تن از سنگ طفلان شاخِ نخل بارور دارد
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق.:۱۹۰)

علما و بزرگان همواره از طرف افراد نادان با نیش و کنایه و سخنان ناروا مورد آزار و اذیت قرار می‌گیرند. مهری علما را چون نخلی بارور می‌داند که کودکان به طمع میوه به سوی آن سنگ انداخته و شاخه‌اش را شکسته‌اند. اما این نخل زخم-های خود را در سینه نگه می‌دارد و میوه‌های خود را از کودکان دریغ نمی‌کند.

۲-۳-۲-کودک و درس:

چوبش مدام از عرق شرم در نم است　　طفلی که سر ز سیلی استاد می‌کشد
(همان: ۲۱۲)

مکتب‌خانه همواره برای کودکان همراه با تلخی‌ها و خوشی‌ها است. شاعر در بیت فوق از این مضمون برای بیان مقصود خود استفاده می‌کند و نتیجه‌ی بی‌توجهی به علما و تعالیم آنها را شرمندگی و عذاب آخرت می‌داند.

مهری برای بیان مضامین عاشقانه نیز از این صفت کودکان استفاده کرده است:

دل چو آیـــد به ســـر کوی تو می‌آمیـــزد خنـــده با گـــریه چو طفـلی که به استاد رود
(همان: ۱۷۹)

۲-۳-۳-کودک و نادانی:

از ویژگی‌های کودکان دل بستن به ظواهر حال، غفلت از آینده و فریب خوردن است. مهری به فریفتگان دنیا هشدار می‌دهد چون کودکان فریب ظاهر و لذت دنیا را نخورند:

گرفتن کام دل از دولت دنیا به آن ماند که طفلی را فریبد دایه از پستان پر شیری
(همان: ۳۳۴)

نداشتن قدرت تشخیص خوب از بد در کودکان صفتی است که مهری از آن برای بیان تفاوت عشق و هوس استفاده می‌کند:

کی بوالهوس از عاشق صادق بشـــناسد طفلی که نفهمیده که عشق و هوسی هست
(همان: ۱۴۷)

۲-۳-۴-کودک و بازی:

به حقیقت کشدم عاقبت این عشق مجاز دل از این بازی طفلانه به در خواهد رفت
(همان: ۱۳۷)

مهری عشق مجازی را چون بازی طفلانه می‌داند که باید از آن دل کند تا به عشق حقیقی دست یافت.

۲-۳-۵-کودک و پا گرفتن:

مرا از دیده بی امداد خون دل نمی‌آید سرشک امروز چون طفلی که خواهد تازه پا گیرد
(همان: ۱۹۲)

کودکی که تازه پا گرفته است، بدون کمک مادر قادر به حرکت نیست. طلب یاری از الطاف غیب برای صفای دل و جاری شدن اشک مضمونی است که مهری در این بیت به آن پرداخته است.

۲-۳-۶- شوق کودکانه:

چو طفل پای نشاطم نمی‌رسد به زمین بر تو شوق به آغوش می‌برد ما را
(همان: ۸۵)

وصال عاشق بی طلب معشوق امکان‌پذیر نیست. شوق معشوق است که سختی راه عشق را برای عاشق هموار می‌کند. اشتیاق عاشق به وصال معشوق چون شوق کودکانه‌ی طفلی به آغوش مادر است.

۲-۳-۷-کودک و بی‌گناهی:

گناه و معصیت مشروط به داشتن تکلیف است و تا انسان نسبت به انجام واجبات و ترک محرمات

تکلیفی نداشته باشد، گناهی بر او نوشته نخواهد شد. داشتن تکلیف نیز مشروط به داشتن شرایطی است که از جمله آنها بلوغ و عقل است. بنابراین، همان طوری که انسان دیوانه ای که از نعمت عقل محروم است، واجبی را ترک کند و یا حرامی را مرتکب شود، گناهی بر او نوشته نمی‌شود و در آخرت عقابی ندارد، افراد نابالغی که به سن تکلیف نرسیده‌اند، نیز اگر واجبی را ترک و یا حرامی را مرتکب شوند، گناهی بر آنان نوشته نمی‌شود و شروع تکلیف آنان بعد از رسیدن به سن بلوغ است.

مهری معشوق خود را چون کودکی نابالغ بی‌گناه می‌داند:

از روز جزا قاتل ما بیم ندارد　　طفل است هنوز و ننویسند گناهش
(همان: ۲۶۵)

۲-۳-۸- کودک و گریه:

از حالات برجسته‌ی کودکان گریه و اشک ریختن است. مهری از این صفت نیز برای بیان مفاهیم استفاده کرده است:

لب خود را چو طفلی گر برای گریه می‌چیند　　ز بیم چشم زخم آسمان از خنده من چیدم
(همان: ۲۸۲)

چه قدرها دل سرگشته‌ی من حسرت داشت　　گر به رخ طفل سرشک از مژه‌ام پیر چکید
(همان: ۲۰۸)

طفل اشکم مدام در نظر است　　چه توان کرد پاره‌ی جگر است
(همان: ۱۲۰)

۲-۴- بن‌مایه‌های گروه سوم: اصطلاحات خوشنویسی و نسخه‌پردازی:

مضمون‌سازی با اصطلاحاتی که مرتبط با کاغذ، نسخه، قلم، بیاض، دفتر، سفینه، سطر، کلک و امثال و فروع آن‌ها است، در شعر فارسی از قدیم مرسوم بوده است. در سبک هندی نیز ارتباط نزدیکی میان شعر فارسی و هنر خوشنویسی و نسخه‌پردازی وجود دارد. سخنوارن این سبک از اصطلاحات خوشنویسی به عنوان بستری برای خلق مفاهیم و معانی بهره برده‌اند. کاربرد واژگان این هنر در اشعارش مهری بسامد بالایی دارد و شاعر از آن‌ها برای بیان مضامین عاشقانه استفاده کرده است.

۲-۴-۱- مسطر

مسطر صفحه‌ای از جنس مقوا بوده که بر سطح آن به جای سطرها، نخ ابریشمی را با فاصله‌ی دلخواه می‌چسباندند. سپس ورق را بر روی آن می‌گذاشتند و با کشیدن دست بر روی نخ‌ها، نقش آن‌ها بر روی کاغذ می‌افتاد.(رک.قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۳۴۴) مهری چینِ جبینِ معشوق را به مسطر مانند کرده است:

به خود مپیچ ز چین جبین که کاتب قدرت نوشته مصحف روی تو را و مسطرش است این
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق.:۳۰۲)

۲-۴-۲- بیاض:

«در اصطلاح دیوانی همان است که امروز «پاکنویس» گوییم؛ در مقابل «سواد» که به منزله‌ی پیش‌نویس است.» (قلیچ‌خانی، ۱۳۸۸: ۴۹) مهری گردن معشوق را در سفیدی و زیبایی چون بیاض می‌داند:

چلیپا می‌نویسی بر بیاض گردن خوبان چو بخت در هم عاشق سر زلف پریشان را
(مهری عرب، ۱۱۱۵ه.ق.:۶۵)

۲-۴-۳- چلیپا:

چلیپا مورب و زاویه‌دار نوشتن خطوط را می‌گویند. مهری از این اصطلاح تصاویر زیبایی ساخته است و زلف مجعّد و پیچ خورده‌ی معشوق را به آن تشبیه می‌کند:

تو ای دیوانگی بردار دست از ما که تا کویش سر زنخیر آن زلف چلیپا می‌کشد ما را
(همان: ۸۵)

۲-۴-۴- جدول:

به خطوطی گویند که در نسخه‌های خطی دور تا دور متن هر صفحه می‌کشیدند تا آن را از حاشیه جدا کند. این خطوطِ نازک به رنگ‌های لاجوردی و طلایی کشیده می‌شد. مهری موی پشت لب معشوق را هم‌چون خطوط جدول می‌داند که صفحه‌ی صورت را از حاشیه‌ی آن جدا کرده است:

گر دمد زرین خط پشت لب جانآن‌چه غم جدول لعل بتان رنگین ز تحریر طلاست
(همان: ۱۲۹)

۲-۴-۵- سرمشق:

سرمشق نمونه خط استاد را گویند که هنرجو از روی آن تمرین و در اصطلاح مشق کند. در این خصوص، مهری چنین مضمون‌پردازی نموده است:

چو بخت خویشتن امشب ز مخمل خط یار به خامه‌ی مژه سرمشق خواب می‌گیرم
(همان: ۲۹۸)

۲-۴-۶-یاقوت:

جمال‌الدین ابوالدّر یاقوت مستعصمی بغدادی از خوشنویسان مشهور بوده است که به سبب خط بدیع خود مخصوصاً به جهت نسخه‌های قرآنی که نوشته شهرت یافته است. یاقوت با تحقیق و تتبع در خط ابن‌بواب در روش خوشنویسی تغییراتی داد و خط را به دور رسانید. به علاوه او در روش تراشیدن قلم و قط زدن استادان پیشین تجدید نظر کرد. از یاقوت به عنوان بزرگ‌ترین خوشنویس در عرصه نگارش خط ثلث نام برده می‌شود.

در شعر مهری خط در کنار یاقوت در مفهوم لب به کار رفته و به صورت ایهام تناسب با یاقوت مستعصمی پیوند یافته است:

نه لب است و نه غبار خط می‌گون یاقوت　　می‌نویسد به طلا یک قلم این بسمله را
(همان: ۷۱)

یکی از حلقه به گوشان لبت یاقوت است　　ای خطخوش‌رقمان را همه مخدوم و ملاذ
(همان: ۲۴۶)

کی خط است این در کتاب حسن او یاقوت لب　　می‌نویسد سر سخن‌ها را به آب و تاب سبز
(همان: ۲۵۸)

۲-۴-۷-تحریر:

تحریر در لغت به معنای نوشتن است و در اصطلاح هرگونه مصور کردن را شامل می‌شود. مهری موی زرین روییده بر پشت لب معشوق را تحریرِ طلا می‌داند:

ای مه چه زیان حسن تو را زین خط زرّین　　تحریر طلا زیب دهد لعل بتان را
(همان: ۹۸)

گر دمد زرین خط پشت لب جانآن‌چه غم　　جدول لعل بتان رنگین ز تحریر طلاست
(همان: ۱۲۹)

۲-۴-۸- سلسله:

خط سلسله که اصل و اساس آن خط ثلث و یا توقیع است. در این خط حروف و کلمات در یک سطر با خط‌های ظریف به هم پیوسته و زنجیر شده است. مهری حلقه‌واری و در عین حال پیوستگی خط عارض بر گرداگرد چهره‌ی زیبای معشوق را چون خط سلسله می‌داند:

هر شب به خیال سر زلف تو گذارم　　صد سلسله بر پا دل هر جایی خود را
(همان: ۱۰۶)

مجنون غم لیلی زلف تو یکی نیست　　برخاسته دیوانه از این سلسله بسیار
(همان: ۲۴۷)

۲-۴-۹-طغرا:

طغرا نوعی خط قوسی شکل است که بالای فرمان‌ها و منشورها بین علامت سلطان و بسم‌الله به شکل مشخصی می‌نگاشته‌اند. مهری طاق ابروی معشوق را چون طغرا می‌داند:

تو را بالای چشم آن طاق ابرو　　بود طغرای حکم خوش‌نگاهی
(همان: ۳۲۸)

۲-۴-۱۰- رقم:

در اصطلاح خوشنویسان، امضایی است که خوشنویس، در گوشه‌ای از قطعه یا بیرون آن زده و این

گونه اثرش را به نام خود ثبت می‌کند.

کاتب صنع رقم کرد ز می خط تو را که نبودش به سر خامه مرکّب رنگین
(همان: ۳۰۵)

کرده است رقم به کلک الماس مژه دل نام مرا برین عقیق جگری
(همان: ۳۵۰)

۳-نتیجه‌گیری

مهری عرب از شاعران گمنام سبک هندی است که تا کنون درباره‌ی مضامین شعری وی تحقیق و پژوهشی صورت نگرفته است. وی هم‌چون دیگر شاعران سبک هندی کمابیش به مضامین تعلیمی و عاشقانه پرداخته است. مهری در بیان مفاهیم مرتبط با زیباشناسی معشوق از اصطلاحات خوشنویسی بیش‌ترین بهره را برده است. مضامین تعلیمی چون بی‌ثباتی جهان، اغتنام فرصت، صبر و تحمل و پرهیز از غفلت را در قالب صفات و حالات کودکان به مخاطب عرضه کرده است. اصطلاحات ادبی که بیش‌تر واژگان علم بلاغت و عروض را شامل می‌شود، برای شاعر بستری برای پرداختن به مفاهیم مرتبط با آفرینش و صفات خداوند است.

منابع

۱. **قرآن کریم**، تنزیل من رب العالمین.
۲. دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۷۷). **لغت نامه**. تهران: مؤسسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۳. داد، سیما. (۱۳۸۲). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپائی(تطبیقی و توضیحی). تهران: مروارید.
۴. شمیسا، سیروس. (۱۳۷۵). **نگاهی تازه به بدیع**. چ هشتم. تهران: فردوس.
۵. ــــــــــــــ (۱۳۷۹). **انواع ادبی**. تهران: فردوس.
۶. فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). **نقد ادبی در سبک هندی**. تهران: تیرا.
۷. قلیچ خانی، حمیدرضا. (۱۳۸۸). **فرهنگ واژگان و اصطلاحات خوشنویسی و هنرهای وابسته**. تهران: روزنه.
۸. ــــــــــــــ (۱۳۸۹). **اصطلاحات نسخه‌پردازی در دیوان بیدل دهلوی**. دهلی نو: مرکز تحقیقات فارسی، رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران.
۹. کاشفی سبزواری، میرزاحسین. (۱۳۶۹). **بدایع الافکار و صنایع الاشعار**. تصحیح میرجلال‌الدین کزازی. تهران: مرکز.
۱۰. مدرس، میرزا محمدعلی. (بی تا). **ریحانه الادب**. تبریز: چاپخانه‌ی شفق.
۱۱. مهری عرب، سیدعلی‌رضا بن سیدمساعد جبل‌عاملی. (۱۱۱۵ هـ ق.). **دیوان اشعار**. تهران: کتابخانه‌ی مرکزی دانشگاه تهران. شماره‌ی ۳۲۱۷، [نسخه‌ی خطی].
۱۲. میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۶). **واژه‌نامه‌ی هنر شاعری**. چ دوم. تهران: کتاب مهناز.
۱۳. نصرآبادی، محمدطاهر. (۱۳۷۸). **تذکره‌ی نصرآبادی**. تصحیح محسن ناجی نصرآبادی. تهران: اساطیر.
۱۴. همایی، جلال‌الدین. (۱۳۸۶). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**. چ بیست و هفتم. تهران: نیما.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۷، ش۱ (پیاپی ۱۴)، بهار ۱۳۹۵

بررسی تطبیقی «جزیره سرگردانی» اثر سیمین دانشور و «روزهایی که با او گذشت» اثر کولیت خوری از جهت مولفه‌های فمنیسم

دکتر محمود حیدری

استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه یاسوج

زبیده کرم‌پور

دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج

چکیده

فمینیسم از جمله مکاتب اجتماعی است که با هدف دفاع از حقوق زنان تشکیل شده و بیش‌ترین آثار در این حوزه توسط زنان و با موضوع زن تألیف شده است. ادبیات فمنیستی که نتیجه‌ی این جنبش اجتماعی است، زمانی شکل می‌گیرد که تصویر درستی از زن، ظرفیت‌ها و ویژگی‌هایش در دست باشد و نقد فمنیستی ادبیات نیز به تحلیل و بررسی این آثار می‌پردازد. سیمین دانشور و کولیت خوری؛ نویسنده‌ی سوری از جمله نویسندگان زن هستند که به نوشتن داستان‌هایی با موضوع زن اقدام و زن جامعه‌ی خود را معرفی کردند. این پژوهش برآن است که آثار این دو نویسنده‌ی زن را به عنوان آثاری زن‌محور بررسی کند و به این سؤال پاسخ دهد که آن‌ها چگونه توانمندی‌ها و مشکلات زنان جامعه‌ی عصر خود را به تصویر کشیده‌اند؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که دانشور و خوری بعد از توجه به محوریت شخصیت زن، استقلال و توان‌مندی زنان، به سنت‌های حاکم بر زندگی جامعه‌ی عصر خود اعتراض کرده و مشکلات زنان را ناشی از سنت فرهنگ مردسالار می‌دانستند. در فمینیسمِ دانشور و خوری جلوه‌هایی از فرهنگ دیرینه‌ی مردسالار، ناهنجاری‌های رفتاری مردان، مظلومیت و ستَم‌دیدگی زنان و سنت‌شکنی و عصیان علیه وضع موجودِ زنان و بزرگداشت و والایی جای‌گاه زن ، آشکارا بازتاب می‌یابد. تمام تلاش این دو نویسنده برای رفعِ تبعیض علیه زنان، کسب برابری حقوقی، تساوی زن و مرد، تشابه در حقوق و برابری جنسی است.

کلید واژگان: فمنیسم، جزیره سرگردانی، سیمین دانشور، کولیت خوری، روزهایی که با او گذشت

Email: mahmoodhaidari@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۵/۱۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۱۲

۱- مقدمه

فمنیسم از واژه‌ی فمینیم یا فمینیا از لغت لاتین گرفته شده‌است. از نظر اصطلاحی دو معنا از واژه فمینیسم وجود دارد؛ در معنای اول به جنبش‌ها و نهضت‌هایی اطلاق می‌شود که بر اساس الگوی برابری، انگیزه‌ی دفاع از حقوق زنان را دربردارد و ناظر به یک نهضت اجتماعی است. اصطلاح دوم نظریه‌ای‌است که تبیین کننده‌ی فرودستی زنان است و آرمان خود را در برابری زنان و مردان می‌بیند. واژه‌ی فمنیسم را نخستین بار شارل فوریه، سوسیالیست فرانسوی در سال ۱۸۳۷ میلادی وارد فرهنگ سیاسی فرانسه کرد. در تصور او فمینیست کسی است که جامعه را دگرگون می‌کند و هم خود به دست جامع‌های استوار بر همکاری، دگرگون می‌شود. (روباتم، ۱۳۸۵: ۹) فمنیسم در زبان فارسی معادل‌هایی چون «طرفداری از حقوق زن» و «زن باوری» برای آن ارائه شده‌است.

در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ میلادی در بین گروه‌های زنان نسبت به واژه فمینیسم نوعی بدگمانی به وجود آمد و به جای آن اصطلاح آزادی زنان به کار رفت؛ زیرا فکر می‌کردند فمینیسم به آزادی زنان فقط در زمینه‌های سیاسی و مدنی می‌پردازد و موارد دیگر را شامل نمی‌شود ولی «وولف» نسبت به این کج‌فهمی‌ها رابطه‌ای دوگانه داشت؛ به اعتقاد او این کج‌فهمی‌ها تنها زاده‌ی تفکر حاکم بر جامعه‌ی زن ستیز نبود، بلکه ناشی از تعریف ساده انگارانه و محدود کننده‌ای بود که زنان فعال و دختران تحصیل کرده‌ی عصر وولف به آن‌ها اعتقاد داشتند. (وولف،۱۳۸۸: ۱۷) واژه‌ی فمینیست در سال ۱۸۹۰ میلادی در میان انگلیسی‌زبانان، درمورد آن دسته از زنان به کار می‌رفت که برای کسب حق رأی مبارزه می‌کردند.(روباتم، ۱۳۸۵: ۹) « فمینیسم به معنی مورد تردید قرار دادن نحوه‌ی تقسیم کار در جهان است؛ زیرا که مرد مسئول حوزه‌ی عمومی کار، ورزش و دولت قرار دارد، در حالی که زنان با جان کندن و بیگاری در خانه تمامی فشار بار زندگی را به دوش می‌کشند» (سوزان آلیس،۱۳۸۰ :۵) «جودیت آستلا» فمینیسم را طرحی برای دگرگونی اجتماعی وولف و جنبشی برای پایان بخشیدن به سرکوب زنان می‌داند. (روباتم، ۱۳۸۵: ۸) با وجود تعریف‌های متعدد، مکاریک معتقد است هیچ تعریف جامع و واحدی از فمینیسم وجود ندارد. (مکاریک،۱۳۸۴: ۳۸۷) با همه‌ی این تفاسیر، آن‌چه مسلم است این‌که زن موضوع و محور اصلی مباحث فمینیست است. فمینیسم براین باور است که فرهنگ مردسالار بشری در طول سالیان، زنانگی زنان را از بین برده‌است و زن در این فرهنگ، هیچ گاه زن به دنیا نمی‌آید و تمدن و فرهنگ با از بین بردن زنانگی زنان به آنان ظلم روا داشته‌است. هر چند حرکت ابتدای نهضت زنان نوعی اعتراض به فرهنگ مرد سالاری جامعه بود اما امروزه فمینیسم، سالار بودن را در جنسیت نمی‌بیند، بلکه درمنطق، اندیشه و گفتار و کردار ارزش‌مند می‌داند. فمینیسم در تعارض با مردان نیست، در واقع در نفی سالاری مردان براساس مرد بودن است.

فمینیسم بر این اعتقاد است که وضعیت زنان در جامعه مطلوب نیست و حقوق واقعی آنان، بیش از آن چیزی است که تاکنون به آن رسیده‌اند و به تبعیض علیه زنان معترض‌اند و برای

رسیدن به وضعیت مطلوب که همان تساوی حقوق زنان و مردان است، باید مبارزه و تلاش کرد. مبارزه‌ی فمینیست‌ها در این است که زنان نیز جزئی از اجتماعِ انسانی بوده و باید به چشم یک انسان به او نگاه و از گسترش نوعی ادبیاتی با تبعیض جنسی بایِد جلوگیری شود تا مشخص شود جای‌گاه زن در تاریخ انسانی کجا قرار دارد.

تلاش این مکتب برای تعالی حقوق زن براین است که نوعی جهان بینی زنان‌های را تبیین کند که متفاوت از جهان بینی مردان باشد، این نظریه از نظام خانوادگی پدرسالار و جامه‌ی مرد سالار انتقاد می‌کند و در تلاش است که زمینه‌ها را برای زنان مساعد سازد تا آن‌ها از امیال و آرزوهای زنانه‌ی خود بنویسند و هر آن‌چه را که می‌اندیشند، به زبان آورند. در این جا فمینیسم می‌کوشد تا سنت‌هایی را که باعث بسته شدن دست و پای زنان می‌شود از بین ببرد؛ سنت‌های حاکم بر جامعه‌ی مرد سالار همیشه بر ضد زنان بوده و محدودیت‌هایی را برای این قشر ضعیف به بار می‌آورد و از نقش اجتماعی زنان می‌کاهد و آن‌ها را به انزوا می‌کشاند که نتیجه‌ی آن از خود بیگانگی زنان است و زنان آن قدر از خود بیگانه می‌شوند که دیگر فراموش می‌کنند زن هستند؛ آن‌ها به تأسی از مردان شعر می‌سرایند و داستان می‌نویسند و همین از خود بیگانگی باعث می‌شود که تفاوت‌های روحیشان با مردان را در آثارشان کتمان کنند. زنان باید بکوشند که آثاری را مطابق با حالات روحی و روانی‌شان خلق کنند یعنی زنان در آثار خود روح زنانه را به تصویر بکشند.

ادبیات نقش بسزایی در توسعه و پیشرفت انگاره‌های جامعه نسبت به زنان و نیز نگرش زنان نسبت به خودشان است. در فرهنگ جامعه‌ی سنتی ایران و دیگر کشورها، باسواد شدن زنان امری ممنوع بود و زنان افرادی بی‌سواد و بی‌خبر از جامعه بودند که نویسندگان مرد، هر چه را که از ذهنشان می‌گذشت در مورد آنان می‌نوشتند. بعداً که زنان هم مخاطب شدند، بدگویی از زنان از میان رفت و نویسندگان و شاعران بزرگی از میان خودِ زنان برخاستند و جهان‌بینی ویژه خود را به آثار ادبی افزودند. (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۸۸) زنان توانستند به عنوان انسان‌هایی با هویت زنانه، از احساس قلبی و عاطفه و درک و دریافت خویش از زندگی و دنیای پیرامون خود سخن بگویند و این سخن گفتن، زبان و بیانی زنانه هم‌راه با صمیمیت و صداقتی بدور از تقلید کورکورانهٔ الگوهای مردانه داشت. نویسندگان زن به خوبی توانستند زبان زنانه خود را در ادبیات داستانی وارد کنند و بنیان‌های ادبیاتی را که آگاهانه و ناآگاهانه با مردسالاری و زبان مردانه آمیخته شده بود، دگرگون کنند. این پژوهش بر آن است تا پس از معرفی دو نویسنده‌ی زن معاصر ایرانی و سوری؛ سیمین دانشور و کولیت خوری، به وجوه اشتراک و افتراق دیدگاه‌های آنان در رابطه با فمینیسم اشاره کند و در این راستا به تطبیق و مقایسه‌ی افکار و اندیشه‌ی آنان در دو اثر «جزیره‌ی سرگردانی» از سیمین دانشور و «روزهایی که با او گذشت» اثر کولیت خوری بپردازد.

پیشینه پژوهش

فمینیست سابقه‌ی بیش از چند دهه ندارد اما آثار زیادی از نویسندگان از جهت روی‌کرد فمینیستی

بررسی شده است. به عنوان مثال می‌توان از مقاله‌ی « نشانه‌های فمینیسم در آثار سیمین دانشور» (۱۳۸۶) از کاووس حسن‌لی و قاسم سالاری یاد کرد که نشانه‌های ساده و آشکاری از فمینیسم را در آثار دانشور، بازخوانی می‌کند و در یک تقسیم‌بندی کلی، برخی از جلوه‌های آن را نشان می‌دهد. در مقاله‌ی «سووشون و رویکرد اصالت زن» (۱۳۸۸) فاطمه سرمشقی، اهمیت و جای‌گاه سووشون را از دید فمینیستی بررسی کرده و به نقد فمینیستی سیمایی که دانشور از زن ایرانی و مشکلات و مسائلش ترسیم کرده، پرداخته‌است. از جمله کارهای انجام شده در حوزه‌ی فمینیست ادبیات عرب به این موارد می‌توان اشاره کرد: «شخصیت‌پردازی زن در ادبیات داستانی نجیب کیلانی» (۱۳۹۰) توسط صلاح الدین عبدی و شهلا زمانی، «تحلیل نمادهای زنانه در رمان‌های غسان کنفانی»(۱۳۹۱) از عزت ملاابراهیمی و آزاد مونسی و «نقد فمینیستی داستان کوتاه مردی در کوچه از کتاب چشمانت سرنوشت من‌اند توسط «غاده السمان» (۱۳۹۲) از اویس محمدی و زینب صادقی. از پژوهش‌های تطبیقی فمینیسم در بین ادبای معاصر فارسی و عربی، مقاله‌ی «رویکردی تطبیقی به بینش فرجام شناسانه‌ی شعر بدرشاکر السیاب و فروغ فرخزاد» (۱۳۹۲) از احمدرضا حیدریان شهری وجود دارد، اما این موضوع در آثار دانشور و خوری بررسی تازگی داشته و شناختن افکار و اندیشه‌های دو زن شرقی ایرانی و عرب در این رابطه و پی بردن به زوایای پنهان سنتو فرهنگ‌های حاکم از خلال آثار آن دو ضرورت و اهمیت خاصی دارد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱-سیمین دانشور و جزیره‌ی سرگردانی:

سیمین دانشور (۱۳۹۰-۱۳۰۰) نویسنده و مترجم ایرانی، در سال ۱۳۲۸ مدرک دکتری زبان و ادبیات فارسی را از دانشگاه تهران اخذکرد. وی از نخستین زنان ایرانی است که به صورتی حرف‌های در زبان فارسی داستان نوشت. او داستان‌نویسی را در دورانی آغاز کرد که ادبیات تحت سیطره‌ی نگاه مردانه و در حاشیه بود و کسی برای نوشته زنان اهمیتی قائل نمی‌شد. به همین دلیل او برای آن‌که داستان‌هایش خوانده شوند، مجبور شد از نام مستعار «شیرازی بی‌نام» استفاده کند. از سیمین دانشور همواره بعنوان یک جریان پیشرو و خالق آثار کم نظیر در ادبیات داستانی ایران نام برده می‌شود.

دانشور داستان‌هایش را با هویتی زنانه بر ذهن و زبان و قلم آورد که از جمله این آثار می‌توان به آتش خاموش (۱۳۲۷)، شهری چون بهشت (۱۳۴۰)، به کی سلام کنم؟ (۱۳۵۹) و جزیره‌ی سرگردانی (۱۳۷۲) اشاره کرد. مهم‌ترین اثر او رمان سووشون است که نثری ساده دارد و به هفده زبان ترجمه شده‌است. اما به گفته خود دانشور «رمان جزیره‌ی سرگردانی قوی‌تر و غنی‌تر از سووشون است» (محمدی، ۱۳۸۰: ۱۱۰). اغلب شخصیت‌های اصلی داستان‌های دانشور، زن بوده‌اند و او از دید یک زن به تاریخ و آن‌چه در دهه‌های گذشته در ایران رخ داده است می‌نگریست

و قبل از او، توجه به زنان و زندگی آن‌ها به این حد وجود نداشت. دانشور معقول‌ترین نوع فمینیسم غربی را اعتقاد به تساوی حقوق زن و مرد می‌داند، نه فمینیسم افراطی که حق مرد را می‌گیرد و به زن می‌دهد (همان :۱۱۰). وی فمینیستی آگاه از تاریخ و دانا به چرایی مردسالاری در تاریخ ایران است. دانشور می‌گوید: « نمی‌شود زن بود و از زن دفاع نکرد .» (همان: ۱۱۰)

بارزترین تنش موجود در آثار دانشور تنش بین صدای شخصی و صدای اجتماعی است که از سویی آرزوها، خواهش‌ها و از سوی دیگر تعهد و مسئولیت اجتماعی را مقابل یکدیگر قرار می‌دهد. وی هم پذیرای این مسئولیت بود و هم خواهان آرزوهای شخصی. او توانست آرزوها و خواهش‌های ناب زنانه‌اش را هم سطح مسئولیت‌های اجتماعی ارتقا بخشد.

داستان جزیره‌ی سرگردانی که با زاویه‌ی دید سوم شخص (دانای کل) بیان می‌شود، گویای این مطلب است که نویسنده، زنان را در درک هم‌جنسان خود دقیق معرفی می‌کند و مهم‌تر این‌که نویسنده خود با اسم و رسم وارد صحنه می‌شود و به عنوان یکی از شخصیت‌های با زبان خود، از زنان و ارزش‌های انسانی آنان دفاع می‌کند و زندگی اجتماعی- سیاسی تیپ‌هایی از جامعه‌ی پیش از انقلاب، خصوصاً قشر دانشگاهی را باز می‌نماید و افتقار فرهنگی و فکری آن‌ها را به تصویر می‌کشد. نویسنده موضوعاتی چون مسائل سیاسی جامعه، جشن نوروز و فلسفه‌ی هفت سین و حتی شهر حلبی آباد و حمام سونای زنان مرفّه بی‌درد را با توصیفات دقیق و زیبا به تصویر می‌کشید که نشانه‌ی اعتراض دانشور نسبت به وضعیت انسانی بود که صدای شخصی نویسنده هم‌چنان در پیش زمینه‌ی متن قرار دارد .

جزیره‌ی سرگردانی، زندگی «هستی» دختری است که بدلیل مرگ پدر و ازدواج مجدد مادر با احمد گنجور که در دستگاه آمریکایی‌ها نقش کارچاق‌کن داشت، با مادربزرگش «توران جان» و برادرش «شاهین» زندگی می‌کند اما با مادر رابطه‌اش را حفظ کرده؛ او عاشق «مراد پاکدل» همکلاسی‌اش است و مامان عشرت، «مراد» را برای دخترش مناسب نمی‌بیند و فکر شوهر دادن «هستی» به دیگری است؛ با این که می‌داند «هستی» از عرضه کردن خود بیزار است، بدون این‌که چیزی به او بگوید «هستی» را با خود به حمام سونا می‌برد تا خانم فرخی با نگاه خریدارانه‌اش، «هستی» را برای پسرش سلیم فرخی انتخاب کند. هستی چون متوجه نقشه‌ی مادرش می‌شود مخالفت کرده و می‌گوید که از ازدواج سنتی بیزار است و عاشق «مراد» است اما با اصرار مادرش که همین یکبار است با او هم‌راه می‌شود. از طرف دیگر «سلیم» هم تنها به نظر مادرش اکتفا نمی‌کند و پس از معاشرت با «هستی» و هم‌چنین تحقیق از استاد مانی که استاد و همکار «هستی» است، او را دختری با سجیه و باوقار می‌داند و تنها نقطه‌ی ضعفش را از هم گسیختگی خانواده‌اش می‌داند و این‌که از دین بویی نبرده است. با این حال، سلیم عاشق «هستی» شده و معتقد است می‌تواند او را مثل موم رام کند. از طرفی «مراد» عاشق «هستی» است اما قصد خواستگاری از «هستی» را ندارد و زن بگیر نیست، از طرف دیگر «هستی» از قشری و متعصب بودن «سلیم» می‌ترسد که همین امر، او را در پذیرش و رد «سلیم» دچار تردید می‌کند. اما وقتی «هستی» از «مراد» خواستگاری

می‌کند و قاطعیت او را در مخالفت با ازدواج و تشکیل خانواده می‌بیند و این‌که «مراد» به قول خودش نمی‌خواهد «هستی» را بدبخت کند، سرانجام پذیرای عشق «سلیم» می‌شود و خوشحال است که «سلیم» با وجود مذهبی بودنش، خرافاتی نیست.

مادر بزرگ «هستی» «توران نوریان»، عمریست با یاد تنها پسر کشته شده‌اش (در راه مصدق) زندگی می‌کند. «عشرت» یا «مامان عشی» نماینده‌ی طبقه بورژوا و مصرف‌گرا در داستان است. وی پس از مرگ شوهرش، به یکسال نرسیده همسر «احمد گنجور» که حمال و پادو آمریکایی‌هاست می‌شود و با ولنگاری‌های خویش در فکر شکستن سدجنسیت است تا به خیال خود آدم شود. او پیوند «هستی» است با دنیایی که از نداری مادر بزرگ، فرسنگ‌ها دور است. «عشرت» گون‌های است از آدم‌هایی با فرهنگ زورگویی و بهره کشی زمانه، پاک بودن را از آن‌ها می‌گیرد و زمانی هم که به خویشتن خود باز می‌گردند، خود را هراسان و پشیمان می‌یابند. «مراد» پیرو «دکتر علی شریعتی» آگاه از سرنوشت خود و درگیر سیاست است و همواره نگران آن است که: «در شهر حلب خورشید به آوارگان و بچه‌های کرای‌های زل زده بود و در آسمان ابری نبود تا بگرید» (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۳۲) «سلیم» به نام خواستگار وارد زندگی «هستی» می‌شود. او آدمی است درس خوانده که در شیوه‌ی نگرش و کردار، شیفته‌ی «جلال آل احمد» بوده و به گفته‌ی خودش «فعلاً رابط روحانیان و روشنفکران» است. او فردی قشری و متعصب و مخالف کار کردن زن در بیرون خانه و استقلال مالی‌اش است و همین باعث دودلی بیش‌تر «هستی» می‌شود. «هستی» شاهدی راستین برای زمانه‌ی خویش است. او سرگشت‌های است بیم‌ناک که گاهی به گذرایی سیاست می‌اندیشد و گاهی به پایایی هنر. زمانی هم در پاسخ به اینکه: «می‌ترسم برداشت درستی از اوضاع ایران نداشته باشم» می‌گوید: «هیچ کس ندارد و گویا ایران توپ فوتبالی است که هر کس رسید، لگدی به آن می‌زند و نمی‌گذارد به دروازه نزدیک شود» و در جواب سلیم که می‌پرسد «نظر سیاسی شما چیست؟ می‌گوید من قاطی پاطی هستم. گاهی فکر می‌کنم چپ انسان دوستم و گاهی فکر می‌کنم به قدرت تحرک مذهب معتقدم » (همان: ۸۷) . زمانی هم به نیازهای درونی خویش بر می‌گردد و در برخورد با «مراد» می‌گوید: «شعر تحویلم نده! پا گذاشته‌ام به بیست و هفت سالگی و من‌هم مثل همه‌ی زن‌ها به‌یک کانون گرم و چند تا بچه که پدرشان تو باشی احتیاج دارم». «هستی» از لایه‌های زمان می‌گذرد و با شور و شوق و عشق «سلیم» درمی‌آمیزد.

۲-۲-کولیت خوری و «روزهایی که با او گذشت»

کولیت خوری نویسنده و شاعر سوری‌های در سال۱۹۳۷ در دمشق در خانواده‌ی فرهنگی و آشنا به مسائل سیاسی جامعه متولد شد و تحصیلات خود را در سوریه و فرانسه ادامه داد و تحصیل در رشته‌ی ادبیات فرانسه و زندگی در فرانسه او را با جریان فمینیسم ادبی در اروپا آشنا کرد. پس از بازگشت به وطن، به استادی زبان و ادبیات فرانسه در دانشکده ادبیات دمشق برگزیده

شد. روزهایی که با او گذشت (بیروت ۱۹۵۴)، فقط یک شب (بیروت۱۹۶۰)، تشنج (شعر به زبان فرانسه)، سخن زن (داستان بلند)، دمشق خانه بزرگ من (داستان بلند)، گران بهاترین گوهری در عالم (نمایشنامه۱۹۷۵) ، دعوت به روی پل (داستان، نشر کانون نویسندگان عرب ۱۹۷۶) از جمله آثار او است. (خوری،۱۳۸۵: ۵)

زاویه‌ی دید داستان روزهایی که با او گذشت اول شخص است و نویسنده زن بودن خود را در نوشته، آشکار نموده است. زن بودن خوری یکی از عوامل اصلی موفقیت او در توصیف دقیق، ظریف و حقیقی زنان داستان‌هایش است. طرح داستان بدور از هرگونه توصیفات اضافی بیان می‌شود و نویسنده با ایجاد نوعی تلفیق بین داستان و تئاتر قالبی جدید از داستان و قصه را ارائه می‌دهد. بیش‌تر صحنه‌ها و اتفاقات داستان در خانه‌ی راوی رخ می‌دهد. خوری با توصیفاتی که از کافه و باشگاه شرق و نگاه‌های جست‌جوگر و چشم‌های حریص مردها بیان می‌کند، مردم جامعه‌ی خود را با توجه با عقاید و باورهایشان نشان می‌دهد.

داستان، ماجرای زندگی «ریم» است، «ریم» هم‌راه پدر و خواهرش رانیه و خدمت‌کارشان دنا زندگی می‌کند، او در سن هفده سالگی بعد از گرفتن دیپلم مجبور به ترک تحصیل می‌شود چرا که پدرش مخالف درس خواندن دختر است. اما او دختری نیست که دیگران برای او تصمصم بگیرند بالاخره با اصرار و پافشاری زیاد، پدرش با نارضایتی می‌پذیرد که به صورت مکاتب‌های درس بخواند. «ریم» به ادبیات و شعر علاقه مند است و شاعری «ریم» خالی از سرزنش دیگران خصوصاً عمویش نیست. بعد از دو ماه از تحصیل مکاتب‌های با «آلفرد» فامیل مادریش آشنا می‌شود. «ریم» مخالف ازدواج و تشکیل زندگی مشترک است اما ازدواج با «آلفرد» را تنها وسیل‌های برای برآورده شدن آرزوهایش می‌داند به همین دلیل وقتی «آلفرد» از او تقاضای ازدواج می‌کند می‌پذیرد و پدرش هم با این ازدواج موافق است علی‌رغم مخالفت عمویش که خودشان قرار ازدواج گذاشتند، نامزد می‌شوند، اما «ریم» خیلی زود اظهار ندامت می‌کند، چرا که «آلفرد» نمی‌خواست در دمشق بماند و «ریم» حاضر به ترک دمشق نمی‌شود. این اختلاف نظر و مشکلات دیگر سبب شد که «ریم» و «آلفرد» تصمیم می‌گیرند نامزدی را به هم بزنند و از آن‌جایی که این موضوع را به خانواده نگفتند «آلفرد» به بهانه‌ی ادامه تحصیل به فرانسه می‌رود و این زمان فرصت مناسبی برای فکر کردن به آینده و تصمیمشان بود. در این مدتی «ریم» احساس تنهایی می‌کند با مرگ ناگهانی پدر این تنهایی برای او سخت‌تر می‌شود، اما حاضر به زندگی با خانواده عمو و مادربزرگش نیست؛ «ریم» خواهان این تنهایی که جوانی‌اش را تباه می‌کند نیست و عمویش این تنهایی را نشان از بی‌بند وباری «ریم» می‌داند. «ریم» که درس خواندن را رها کرده با وجود مخالفت‌های عمو و مادربزرگش به فکر کار کردن و سرگرمی برای خود می‌افتد و در این تصمیم «نادیا»، زن دایی‌اش او را تشویق می‌کند. ریم در ادارهای مشغول به کار می‌شود و تمام وقتش را صرف کار می‌کند. در یک روز تعطیلی که «ریم» در خانه است به اصرار یکی از دوستان خانوادگی برای خرید گل به مغازه‌ی گل فروشی می‌روند در همین اثنا با پسری به نام «زیاد» آشنا می‌شود که استاد

موسیقی است و وقتی می‌فهمد که «ریم» شاعر است خواهان تعامل و معاشرت با «ریم» می‌شود و در همین معاشرت‌ها «ریم» و «زیاد» به هم علاقه مند می‌شوند. همه حتی «نادیا» هم «ریم» را برای این رابطه سرزنش می‌کنند اما «ریم» که نامزدیش را با «آلفرد» تمام شده می‌داند خواهان ازدواج با «زیاد» و تشکیل خانواده است اما «زیاد» نمی‌خواهد هنر را فدای عشق و ازدواج کند و از «ریم» می‌خواهد که ادامه تحصیل دهد و به هنرش توجه کند و نگذارد عشق که بنیانی سست دارد هنرش را محدود کند. «ریم» از این طرز فکر «زیاد» آزرده خاطر می‌شود و برای تغییر دید او به عشق و ازدواج تلاش می‌کند. بعد از دو سال نامه‌ی از «آلفرد» دریافت می‌کند که قصد دارد دو ماه در دمشق بماند. «زیاد» این را فرصت مناسبی برای دوری از هم می‌داند و این‌که «ریم» به ازدواج با «آلفرد» موافقت کند و به فکر آینده‌اش باشد و خودش هم به موسیقی بپردازد. اما «ریم» هم‌چنان تمایل به ازدواج با «آلفرد» ندارد و «آلفرد» از عشق «ریم» به «زیاد» خبردار می‌شود و با وجود علاقه‌ی که به «ریم» دارد به نظر او احترام می‌گذارد و بدون این‌که نامزدیشان را بخاطر حرف مردم بهم بزنند به اروپا باز می‌گردد و منتظر دیدار دوباره‌ی «ریم» می‌ماند. «زیاد» هم متوجه می‌شود که بدون «ریم» نمی‌تواند زندگی کند و هنر را بر عشق ترجیح دهد از «ریم» می‌خواهد با او ازدواج کند اما «ریم» در این مدت توانسته عشق جنون آسایش را به یک عشق هنرمندانه تبدیل و امیال طبیعی و غریزی خود را را سرکوب کند، به این باور برسد که هنر و ازدواج با هم نمی‌سازند و می‌خواهد شاعر باشد.

«ریم» شخصیت اصلی داستان زندگی را یک‌نواخت می‌بیند و با این تفکر که زندگی این‌گونه است تلاشی برای تغییر رویه زندگی نمی‌کند، اگر هم بخواهد نمی‌داند « چگونه زندگی را بازگرداند درحالی که زیستن در این‌جا، زندگی را می‌کشد؟» (همان: ۱۹). تکرار لحظه های همانند برای «ریم» ملال آور است و احساس پوچی را که همکارش «بیماری اشرافی» می‌خواند، ویژه‌ی هر دختر یا زنی می‌داند « که در گوش‌های از این سرزمین مجبور است بنا به خواسته‌های دیگران زندگی کند» (همان: ۸۳) و به «آلفرد» می‌گوید: « هر کاری بکنی، زندگی پوچ و بی‌معناست» (همان:۱۹۴). مادربزرگ «ریم» که یک زن سنتی و نماد زنان ضعیف و به همین سبب سلطه پذیر است و نه تنها به مقابله‌ی جدی با باورهای متداول جامعه نمی‌پردازد بلکه همه‌ی تلاش خود را صرف حفظ وضع موجود می‌کند و «ریم» را بخاطر با مردی به سینما رفتن و هم‌صحبتی با «زیاد» شماتت می‌کند و او را منحرف می‌نامد و با این‌که مردها را در همه‌ی عرصه ها صاحب اختیار می‌داند اما آن‌ها را قابل اعتماد نمی‌داند. «نادیا»، زن دایی «ریم» که از کودکی دوست مادر «ریم» بود به همین دلیل نسبت به «ریم» احساس مسئولیت می‌کند و «ریم» را در همه‌ی مراحل زندگیش یاری می‌دهد. «نادیا» زنی بافرهنگ و تحصیل کرده است «ریم» را به کار کردن و کسب استقلال مالی تشویق می‌کند و زنی را ضعیف می‌داند که : « همیشه در غل و زنجیر ناله کرده و پشت سر مرد و در سایه‌ی اون حرکت کرده و از شونه به شونه بودن و یا روبه رو شدن با مرد می‌گریزه.» (همان: ۱۶۵). «نادیا» با این‌که قوانین عرفی جامعه را قبول ندارد و بر تغییر آن‌ها موافق

«اما موافق نیستم از اونا بگریزیم و در بدتر از اونا سرنگون شویم» (همان: ۱۱۷) . او مانند مادربزرگ خواهان مخفی کردن عشق نیست بلکه باید به عشق احترام گذاشت وآن را ارزان نفروخت. «آلفرد» بزرگ شده‌ی اروپا به تقدیر معتقد نیست و بر این باور است که این ما هستیم که سرنوشت را می‌سازیم و با تفکر به آن نباید حال را از دست داد. وقتی از عشق «ریم» به «زیاد» آگاه می‌شود به انتخاب «ریم» احترام می‌گذارد و این حق را به خود نمی‌دهد که در مسائل و مشکلات خصوصی «ریم» دخالت کند به عنوان یک انسان به او حق می‌دهد. «زیاد»، مردی شرقی و موسیقی‌دان با تفکر غربی وارد زندگی «ریم» می‌شود که آزادی را با بی‌بندو باری و بی‌قیدی یکی می‌داند. (همان: ۳۵) زندگی در اروپا را واقعی و عملی و زندگی شرقی را زندگی در عالم خیال می‌داند. و آزادی بی‌قید و شرط را می‌خواهد که او و هنرش را محدود نکند ازدواج را برای هنر قیدی می‌داند که افق هنر را تنگ می‌کند (همان: ۱۲۱) . هنر و هنرمند را می‌ستاید و می‌گوید: « جامعه‌ی ما به زنان شاعر، به ادبیات زنانه نیاز داره. به صدای یک زن که بلند و بلندتر شه.» (همان: ۵۳). از ویژگی‌های پدر «ریم»، سنت‌گرایی بیش از حد اوست که باعث شده فردی غیرمنطقی جلوه کند. او فردی است گرفتار سنت‌ها و واکنشش در برابر مسائل غیرمنطقی است. خشم بارزترین ویژگی احساسی اوست که مانع از تعقل و تفکر او می‌شود.

۲-۳- مؤلفه های فمینیستی در «جزیره‌ی سرگردانی» و «روزهایی که با او گذشت»

دو داستان اغلب، به صورت تک‌گویی درونی روایت می‌شود؛ «هستی» و «ریم» با صدای بلند با خود حرف می‌زنند و تک‌گویی دارند که خشم و نیازهای روحی- عاطفی زنان را بیان می‌کنند. یکی از وجه مشترک‌های «ریم» و «هستی» علاقه به شعر و شاعری است و در حالت شادی و سرخوشی کلمات و شعر به سراغشان می‌آید و نگاهی شاعرانه به دنیا و زندگی دارند با این حال هردو به اصل واقع‌گرایی تأکید دارند. در بسیاری از موارد، زنان داستان‌های دانشور به عنوان افرادی ایرانی در بستر فرهنگ، آداب و عقاید ایرانی تصویر می‌شوند. زیبایی، هنر و سجایای اخلاقی «هستی» در جزیره‌ی سرگردانی کاملاً فردی است و ضرورت وجود این ویژگی‌ها را در همه‌ی زنان القا نمی‌کند.

۲-۳-۱- عشق و ازدواج

به دید فمینیسم غربی ازدواج و عشق مسائلی هستند که منجر می‌شوند زنان استقلال خود را از دست بدهند و همیشه محتاج مردان باشند. زن در بعد احساسات و عواطف از مرد قوی‌تر است، رمان های یادشده حول رابطه‌ای عاشقانه شکل گرفته‌اند که مورد پذیرش زنان است؛ چه عشق

را آزاد کنندهای می‌دانند که با حزن قرین نیست. دانشور زن را مصداق عشق «که بزرگترین راز آفرینش است» می‌داند (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۷۶). «هستی» و «ریم»، خود برای ازدواجشان تصمیم می‌گیرند. «هستی» که از ازدواج‌های سنتی بیزار است حتی حاضر است سنت خواستگاری مرد از زن را بشکند و خود از مراد خواستگاری کند و در جواب مادرش که می‌پرسد: آنقدر خاطر خواهش هستی؟ می‌گوید: « او تنها مردیست که مرا استثمار نمی‌کند و به من امکان می‌دهد که زن نوی که می‌خواهم ، بشوم». «هستی» دلیل رد عشق سلیم را اینگونه بیان می‌کند: «عشق مراد به کنار، عقاید سلیم باب طبعم نیست. می‌ترسم قشری و متعصب باشد.» (همان: ۷۱) ازدواج باید مایه‌ی تعالی شخص شود نه این‌که باعث عقب‌ماندگی یکی و پیشرفت دیگری باشد. با این‌که از نظر «ریم» ازدواج یک بنیان سست است (خوری،۱۳۸۵: ۴۷) اما فروش عاطفه را نمی‌پسندد چرا که جز زیان چیزی به بار نمی‌آورد. (همان: ۵۵) و به «زیاد» می‌گوید: رابطه‌ای که بر عشق و عاطفه استوار نباشد را نمی‌پسندم. اگه عشق و عاطفه امری مادی بشه جای تأسفه (همان: ۳۶) و «نادیا» می‌گوید: « زنی که مردی رو دوست می‌داره و اون مرد اون رو به بازی گرفته و ارزش عشق رو نمی‌دونه، ارزان‌فروشی ست» (همان: ۱۱۸)

۲-۳-۲- نهاد خانواده

اکثر داستان‌های دانشور با مضمون مشکلات و دردهای اجتماعی مردم فرودست و حتی فرادست است، از اندوه زن روسپی گرفته تا درد کلفت سیاه پوست در خانواده اشراف، از رنج زن رقاصه تا دختر دانشجو. زنان در آثار او اغلب به دو طبقه متمایز از هم تقسیم می‌شوند: در آثار سیمین، زنان به دو گروه عمده زنان طبقه مرفه الحال و زنان طبقه فرودست جامعه نظیر کلفت‌ها که در خدمت زنان گروه اوّل ولی در تعاملی نزدیک با آنان بودند، تقسیم می‌شدند. نماد این دو طبقه از زنان در جزیره‌ی سرگردانی، عشرت و پسیتا هستند. عشرت فقط برای امور خانه و دستوراتش با پسیتا هم‌صحبت می‌شود. دنا هم فقط برای کسب اجازه برای کارهای منزل با «ریم» حرف می‌زند. «هستی» می‌گوید: «بیش‌تر خانواده‌های خارجی و بعضی از خانواده‌های مرفه ایرانی یکی از این پسیتاها دارند». (دانشور،۱۳۸۰: ۱۱۸).

از نگاه نویسندگان و صاحب فکران فمینیسم، خانواده مسائله‌ی است که منجر می‌شود زنان استقلال خود را از دست بدهند و همیشه محتاج مردان باشند، هم‌چنین معتقدند که در ازدواج، همه‌ی بهره‌مندی و رشدها برای مرد و همه‌ی عقب‌ماندگی‌ها برای زن است. دانشور براین باور است: « زن به علت وضعیت خاص زن بودن در خانه‌ی شوهر مدام درجا می‌زند و مرد به عکس، روز به روز جلو می‌رود و فاصله‌ی میان آن‌ها مدام زیادتر می‌شود و یک مغاک ژرف میان آن دو، ازدواج را بی‌معنا و فرسوده می‌کند.» (همان: ۱۵)

عناصر اصلی تشکیل دهنده‌ی خانواده، زن و مرد است که مطابق آداب و رسوم اجتماعی

خویش با یکدیگر پیوند زناشویی بسته‌اند و بعد فرزند یا فرزندانی بر جمع آن‌ها افزوده شده است، واژه‌ی مادر معمولاً به مفهوم توجه و مراقبت از کودکان، ارضای نیازهای مادی، عاطفی، روانی و احساس مسئولیت در قبال آن‌ها و هم‌چنین برقراری مناسباتی است که نیازهای آن‌ها را برآورده می‌کند. دانشور و خوری در داستان حس مادرانه‌شان را بروز می‌دهند. مامان عشرت می‌گوید: «ما زن‌ها بدبخت بچه‌ها و مردهایمان هستیم» (همان: ۲۹۳) حتی دانشور تعبیر: «سگ بشو مادر نشو» (همان: ۲۹۳) را برای نهایت مهر مادری به کار می‌برد. دانشور و خوری جای‌گاه عظیم و والای نقش مادری و همسری را گوش‌زد می‌کند و «هستی» و «ریم» هر دو خواهان مادر شدن هستند.

۲-۳-۳- بزرگ‌داشت زنان:

در مکتب فمینیسم زن بسیار تکریم شده و در اوج والایی قرار دارد. دانشور خواهان احترام به آزادی‌های بنیادی زن بود و همه‌ی تلاشش برای برقراری توازن ترازوی حقوق زن و مرد انجام داد. تلاش دانشور در جهت اعتلای شأن اجتماعی زن، نشان دادن ستم‌دیدگی او و بیان توان‌مندی‌هایش در جهت مشارکت‌های اجتماعی دوشادوش مردان بود و راز جاودانگی انسان و آفرینش را دست زن می‌دانست. «هستی» در پاسخ سلیم که می‌پرسد آقای خلیل ملکی از زنش حساب می‌برد؟ می‌گوید: «به هیچ وجه، به او احترام می‌گذاشت؟ (همان: ۲۷) تکریم زن را گوشزد می‌کند. خوری نیز در پی تعالی شأن اجتماعی زنان است. دوستان «ریم»، شخصیت‌هایی هستند که تحصیلات عالی دارند و مشغول کار بیرون از خانه هستند یا به نوعی در اجتماع حضور فعال دارند. «ریم»، «نادیا» را اینگونه توصیف می‌کند: « زنی سی و هشت ساله ، زیبا و درس خوانده و با فرهنگ» (خوری،۱۳۸۵: ۱۶)

خوری هم‌چون دانشور از فمینیسم افراطی غربی دوری می‌کند و خواهان تلاش برای برابری ترازوی زنانگی- مردانگی و برقراری تعادل است. خوری معتقد به محدود کردن زندگی زن یا مرد نیست. «ریم» در تصوراتش بر این باور است که «زیاد» «می‌خواهد به من ثابت کند که زن هستم و حق دخالت در امور او را ندارم و نباید از حد خود تجاوز کنم؟». «من زن به مفهومی که او می‌خواهد، نیستم. زنی هستم که می‌خواهد صادقانه در همه چیز مشارکت داشته باشد.» (همان :۱۴۸) «ریم» می‌گوید: می‌خواهم زنی باشم با کرامت‌های انسانی و زندگی کنم. (همان :۱۱). «ریم» از این سخن «آلفرد» که می‌گوید « تو زنی، یک انسان، یک موجود زنده و همان حقی‌رو در زندگی داری که من دارم» لذت می‌برد و به زن بودن خود افتخار می‌کند (همان: ۲۵۳)

۲-۳-۴- توجه به دانش و علم‌آموزی

حق آموزش و تحصیل، از حقوق طبیعی و فطری انسانی محسوب شده و هیچ ارتباطی با زنانگی و مردانگی ندارد. یکی از مشکلات جامعه‌ی سنتی، عدم توجه به فراگیری علم از سوی زنان است

که نیمی از افراد جامعه هستند و این امر باعث فلج شدن جامعه می‌گردد. از جمله فرهنگ‌های سنتی جامعه‌ی کولیت خوری این است که دختران نیازی به مدارک عالی ندارند؛ که خوری به زبان شخصیت زن داستان اذعان می‌کند برابر این رسم خواهد ایستاد و نمی‌گذارد دیگران برایش تصمیم بگیرند. از همان آغاز داستان، علاقه‌اش را به آموختن علم و موسیقی و شاعری اعلام می‌دارد اما پدر مخالف ادامه تحصیل دخترش می‌شود زیرا جامعه‌ی مردسالار به خاطر خودخواهی، اندیشیدن زنان را خطر می‌داند. «نادیا» به عنوان یکی از شخصیت های این داستان بر تعقل و شناخت تاکید می‌کند. دانشور آموزش و اندیشیدن را یگانه وسیله‌ی پرواز و رسیدن به برابری و گریز از تسلط و تحکم می‌داند. «هستی» به عنوان شخصیت محوری در داستان همواره بر یادگیری و دانش تأکید می‌ورزد. او دانشجوست و رو به سوی روشن‌فکری دارد. او برای آموختن بیش‌تر و ارضای حس کنجکاوی خود با استاد مانی و سیمین دانشور هم‌نشینی می‌کند. «هستی»، زنانی را که به دنبال تعلیم و کسب علم و دانش نیستند دال بر ضعف‌شان می‌داند. « توجه به انسان مداری و خردورزی، ارتقای آگاهی و ایجاد خودآگاهی، دادن حق طبیعی و نه امتیاز به زنان، از خواسته‌ها و آرای طرفداران حقوق زنان بوده» (مشیرزاده، ۱۳۸۳: ص۱۰و۷۶و ۸۱) خوری یک منتقد فمینیست است و به صراحت اعلام می‌دارد که کلید نجات زنان از این خمودگی و رخوت تلاش و تکاپو و تحصیل علم و خرد می‌باشد. سلیم که برای ادامه‌ی تحصیل در انگلیس مدتی از ایران دور بوده در اولین گفتگو با «هستی» می‌گوید : نمی‌دانستم زن‌های ایرانی تا این حد آگاه و باسواد شده‌اند. (دانشور، ۱۳۸۰ :۳۴)

«هستی» و «ریم»، شاعرند و با طبیعت و شهرشان ارتباطی شهودی دارند. نگاه شاعرانه‌ی «ریم» به آسمان و درختان و شب‌های دمشق که با احساس تمام برای «زیاد» توصیف می‌کند «زیاد» را به تعجب وامی‌دارد تا بگوید: «آنچه گفتی بیش‌تر شعر بود، چرا نمی‌نویسی‌شون؟ جامعه‌ی ما به زنان شاعر، به ادبیات زنانه نیاز داره. به صدای یک زن که بلند و بلندتر شه.» (خوری،۱۳۸۵ :۵۳). «هستی» از ورای تک‌گویی‌های پریشانش، دنیای عینی و ذهنی زنانه اجتماع را منعکس می‌کند.

۲-۳-۵-تنوع طلبی و ازدواج مجدد مردها

در آثار دانشور و خوری، مسئله‌ی چند زنی و تنوع طلبی مردان مطرح می‌شود. «ریم» در داستان روزهایی که با او گذشت نسبت به این نگاه جامعه به زن معترض است و می‌خواهد به هر طریق خود را از سنگینی این نگاه برهاند. دانشور در داستان جزیره‌ی سرگردانی می‌کوشد این نگاه مردان به زنان را ناپسند جلوه دهد.

در آثار دانشور بی‌قید و بندی‌های مردها کم نیست. حتی خدمه‌ی خانه هم از دست ارباب خانه در امان نیست. مردان توسلی که به گفته‌ی احمد گنجور : « از وقتی از آمریکا آمده، مثل گرگ به گله‌ی زنها زده » (دانشور، ۱۳۸۰: ۱۱۹)، اعتراف می‌کند :« من اگر از زنی خوشم بیاید، لزومی ندارد

با او ازدواج بکنم. من از خیلی از زنها خوشم می‌آید»،« سنگ مفت، گنجشک مفت، کی هست که نزند؟» (همان: ۲۴۶و ۲۴۸) و پگی همسرش برای قانع کردن عشرت که مردان با او ازدواج نمی‌کند می‌گوید: «مردها عاشق تنوعند، از یک مرد حتی نامسلمانش هم نمی‌توان توقع داشت که تمام عمر با یک زن سر بکند» (همان: ۲۷۳)

لیلی تنوع طلبی «زیاد» را اینگونه بیان می‌کند: «می‌گن خوش گذرون و عاشق پیشه ست. اخلاق درستی ندارد... به زن‌ها ابراز عشق می‌کنه، عشق می‌ورزد و بعد هم رهاشون می‌کنه. خوب می‌دونه که چگونه زن‌ها رو بفریبه» (همان:۳۰). «زیاد» صراحتاً اعلام می‌کند: «من زن را هر جا که باشه دوست دارم» (خوری،۱۳۸۵: ۳۴) خوری در یک تک‌گویی درونی از زبان راوی، «زیاد» را اینگونه به تصویر در می‌آورد که: «همه چیز برای او رنگ مادی داشت. به عشق و زن و زیبایی به همین چشم نگاه می‌کرد. زن یک جسد بود... آری، او به چیزی که بتوان بر او نام تعالی و رفعت روح نهاد، ایمان نداشت» (همان: ۶۵) «زن برای اون عروسکی است که از خمیر ساخته شده. آزارش می‌ده، به دورش می‌اندازه، وجودش را ندیده می‌گیره و پس از اندکی باز اون رو به شکل اولش درمی‌آورد. اون نمی‌فهمه که روح آدمی ظرف بلور ظریفی‌ست که با هر تلنگری می‌تونه خرد بشه. اون نمی‌فهمد که دیگه نمی‌تونه اون ظرف رو به شکل اولش درآورد.» (همان: ۱۶۱)

دانشور در کنار این مردان، زنانی را به تصویر می‌کشد که به عرضه‌ی جسم و جنس خود می‌پردازند و مروّج نوعی بی‌بند و باری و مخرّب اساس خانواده هستند که در جامعه‌ی ما جایی ندارند و عدم استقلال شخصیتی این زنان را نشان می‌دهد. همانطور که زندگانی عشرت نشان می‌دهد، روابط زن و مرد را کدر و مغشوش و بنیاد خانواده را متزلزل می‌سازد. عشرت معتقد به شکستن سد جنسیت است یعنی همان چیزی که مدنظر فمینیسم افراطی غربی است و بیش‌تر ین آسیب را به بنیان خانواده می‌رساند. نویسنده از زبان «هستی» چنین می‌اندیشد: «شکستن سد جنسیت! نه برای کسی که متعهد است. این ولنگاری‌ها به ما نمی‌برازد. در شکستن سد، بایستی متوجه بود که آب خانه‌ی دهقانی را خراب نکند... من وقار را ترجیح می‌دهم.» (دانشور،۱۳۸۰: ۲۵۴)

۲-۳-۶- حضور زن در اجتماع

در آثار دانشور و خوری گذشته از چهارچوب خانواده و زندگی زناشویی، عرصه‌ی زندگی اجتماعی و مسئله‌ی مشارکت اجتماعی زنان مطرح می‌شود. زنان دانشور دیگر زنان خانه‌نشین گذشته نیستند، آن‌ها وارد اجتماع شده‌اند و فکر و ذهنی تازه دارند. زنانی که تا حدودی نسبت به زنان تعریف شده‌ی سنتی، سنت‌شکن هستند. «توران نوریان» دبیر است، علاقه‌ی وافر به خواندن و حضور در اجتماع برای ادامه‌ی راه مصدق دارد. دانشور می‌گوید: هر هنرمندی متعهد است که نابسامانی‌های جامعه‌ی خود را نشان بدهد. من هم در جزیره‌ی سرگردانی نابسامانی‌های وضع موجود را از

زبان شخصیت‌های رمان نشان داده‌ام. موضوع اصلی این رمان چنانکه از عنوان آن هم بر می‌آید، سرگردانی نسلی است که من نیز جزو آن بوده‌ام. (محمدی،۱۳۸۰: ۱۰۹)

دانشور در این رمان در کنار مطرح کردن مسائل عاطفی و مشکلات زنان، در میانه‌ی داستان گریزی هم به مسائل سیاسی می‌زند که این کار به هیچ وجه با هدف برهم زدن انسجام متن صورت نگرفته است، بلکه به نظر می‌رسد بیش‌تر به تبعیت از حال و هوای فکری زمان نگارش پیش آمده است. « دانشور در داستان جزیره‌ی سرگردانی فضاهای زیستی تیره و دلتنگ کننده و رشد و تعالی طبقه‌ی متوسط و ترفیع و افول موقعیت آن ها را به مثابه‌ی یک جزیره‌ی سرگردانی نشان می‌دهد. » (امین،۱۳۸۴: ۱۷۹). دانشور بر این باور است: « سیاست جزئی از زندگی است و ادبیات هم منعکس کننده‌ی زیست و زیستگاه هنرمند است ناگزیر به طور غیر مستقیم با سیاست سروکار دارد.» (محمدی،۱۳۸۰: ۱۰۹) دانشور به دلیل زندگی مشترک با آل احمد، شاید خواسته یا ناخواسته درگیر مسائل سیاسی شد. با وجود این، دانشور از پیوستن به احزاب می‌پرهیزد و در توجیه این امتناع می‌گوید : «من آدم سیاسی نبوده‌ام و نیستم. پدرم به من وصیت کرد حال که قصد داری نویسنده شوی، از زنان و محرومان اجتماع دفاع کن اما در اسارت هیچ‌گونه ایدئولوژی نمان». (دهباشی،۱۳۸۳: ۹۳۷). سلیم از «هستی» می‌خواهد که از سیاست کنار بکشد، «هستی» هم گذرا بودن سیاست و پایا بودن هنر را می‌پذیرد اما ناخواسته وارد ماجرای سیاست می‌شود اما سلیم دلیل حضور خود در سیاست و مخالفت با رژیم را این‌گونه توجیه می‌کند: فعلاً رابط روحانیان و روشن‌فکرانم. (دانشور،۱۳۸۰: ۲۳۷) روحیه‌ی مردسالار سلیم که زن را مثل موم در دست خود نرم می‌خواهد، مخالف حضور زن در اجتماع است. «هستی» با حضور در اجتماع و حشر و نشر با مردم است که می‌تواند موضوع نقاشیش را پیدا کند، برای مخالفت در برابر رفتار و تفکر سلیم، در وصف حال زن‌های جامعه می‌گوید: « میمون‌های راز گو، کور شو، کرشو، لال شو» (همان: ۷۵).

خوری، سنت‌های اجتماعی را عادت‌هایی می‌داند که «از صدها سال پیش مردم جامعه بر اونا اتفاق نظر دارن» که طبق شرایط زمانی جامعه، تغییر نوع و ابزار زندگی مردم، اندیشه و فرهنگ جامعه باید تغییر کند. این را هم خاطر نشان می‌کند که «بعضی از آن ها را باور دارم و رعایت می‌کنم» (خوری،۱۳۸۵: ۷۰). اما از تبیعض جنسیتی جامعه‌اش در رنج است. «ریم» هنگام اعتراض مادربزرگش برای با مردی رفتن به سینما می‌گوید: «می‌گن که ریم یا هدا یا جنان با مردی بوده‌اند و هرگز نمی‌گن که فؤاد یا حسن با دختری دیده شدن، چشم‌هاشون تنها متوجه دخترهاست. ریم با یک مردی بوده! دیگر فرق نمی‌کنه که اسم اون که بوده، مهم اینه که ریم رو با مردی دیده باشن. عجب عدالتی!» (همان: ۷۵) خوری بارها به عادات غلط جامعه‌اش اعتراض کرده و آن را ذلت و خواری می‌داند و رفتار و سیرت مردم را به دور از تعقل می‌شمرد. به زندگی ذلت بار و بدبختی اعتراض کرده و به دور کردن زنان از جامعه و نگه‌داری آنان در خانه‌ها و سخت‌گیری بر آنان می‌تازد.

خوری در نوشته‌هایش وارد سیاست نمی‌شود و خود و خواننده‌اش را این‌طور توجیه می‌کند که «کلمه‌ی قانون کافیه که چیزهایی رو که نمی‌فهمی بپذیری! » (همان: ۴۳)

۲-۳-۷-استقلال مالی و اقتصادی:

یکی از اهداف جنبش‌های فمنیستی استقلال اقتصادی زنان است. دانشور در آثارش بر مشارکت زن در اقتصاد و امور مالی خانواده تاکید دارد. اما مردهای ایرانی آمادگی تحمل استقلال اقتصادی زن را ندارند و سلیم جزء مردهایی است که مخالف حضور زن در اجتماع و کار کردن بیرون از خانه هستند. «هستی» به سلیم دلیل کار کردن بعد از ازدواجش را اینگونه بیان می‌کند: « خودتان که بهتر می‌دانید نتیجه‌ی سلطه‌ی اقتصادی مرد، استثمار هر چه بیش‌تر زن است» (دانشور،۱۳۸۰: ۴۱) اما سلیم، به نمون‌های از مردان اشاره می‌کند که اگر مخالف استقلال مالی زن باشند می‌توانند حقوق ماهانه‌ی زن را ازش بگیرند پس زنانگی و هنر را برای «هستی» کافی می‌داند.

خوری آزادی مادی را آغاز آزادی معنوی می‌داند حتی کار کردن و حضور زن در اجتماع را با حفظ هویت زنانه، امری برای بیرون رفتن از سلطهٔ اقتصادی مرد می‌داند. خوری بر این باور است که برای زنده ماندن و گریز از پوچی و خستگی باید کار کرد (خوری،۱۳۸۵: ۱۵) «نادیا» برای تحسین «ریم» بخاطر کار کردن می‌گوید: « آن‌چه زنان را پایین‌تر از مردان قرار می‌ده ارتباط‌های مادی اوناست. درست است که به پول نیازی نداری، اما این احساس که باید کار کنی سبب اعتماد به نفس تو خواهد شد. کار، تو رو قدرت مند می‌سازه. استقلالت رو کامل می‌کنه.» (همان: ۱۸)

۲-۳-۸-استقلال شخصیت

در جوامع مردسالار، مردان نه تنها جسم زنان بلکه روح آنان را نیز استثمار می‌کنند تا بر آنان برتری یابند. زنانی که به حقوق خود آگاهی ندارند، توان ایستادگی و مقاومت در مقابل ستم هایی که به آن‌ها می‌رود را ندارد. گروهی دیگر به این آگاهی رسیده‌اند که آزادی زنان به دست خودشان است. گاهی شخصیت زن داستان‌های دانشور گذشته از استقلال مالی، استقلال شخصیتی ندارند، «مامان عشرت» که ثبات و استقلال شخصیتی ندارد آرزو دارد عین «هستی» باشد که زنی تکامل یافته، مستقل و منحصربه فرد است و در تعامل با آدم‌های داستان، استقلالی که زنان جامعه‌ی عصرش از آن محروم‌اند را متذکر می‌شود و تعبیر «میمون‌های راز گو، کور شو، کرشو، لال شو» (دانشور،۱۳۸۰: ۷۵) را برای زنان بکار می‌برد. به قول «هستی» آیا «زن نمی‌تواند غمگین باشد؟ زن نمی‌تواند شک بکند؟ زن نمی‌تواند فکر بکند؟(همان: ۱۹۶). دانشور برای حفظ هویت زنانه در حالت تک‌گویی از زبان«هستی» به این نتیجه می‌رسد: « ته قلبم راضی به اسارت شوهر نیست... مگر همه باید شوهر بکنند؟ »(همان: ۲۵۴).

«ریم» در جواب «زیاد» که دختران جامعه را به محدود فکر کردن متهم می‌کند می‌گوید: « شما اشتباه می‌کنین. دخترها پرهیز می‌کنن، چون از جامعه‌ی مردانه می‌ترسن، می‌ترسن سرزبان‌ها بیفتن و بدنام شوند چون همه‌ی ارزش‌ها توسط آقایان تعیین می‌شه. مطلب شما گویای بی بند وباریه، آن هم از نوع مردانه‌اش. (خوری،۱۳۸۵: ۳۶).

از آن‌جایی که زنان از کودکی یاد می‌گیرند که باید به غلبهٔ صدای مردانه در دنیای پیرامونشان خو بگیرند و اصولاً برخلاف مردان اظهار نظر نکنند، از بیانِ عمومیِ آراء خود اجتناب می‌ورزند. سلیم برای صبوری زن‌ها می‌گوید: زنها چند تا ماسک می‌زنند. تظاهر می‌کنند که خوشبختند اما دلشان خون است. (دانشور، ۱۳۸۰: ۲۹۳) «ریم» در رمان روزهایی که با او گذشت تنها راه در برابر خشم و حرف و عقاید عمو و مردم را سکوت و صبر می‌داند. (خوری، ۱۳۸۵: ۱۶) اما «نادیا» نمی‌تواند بپذیرد که: «یک زن جوون، سالم، باهوش و تحصیل کرده نیازمند حمایت یکی دیگه باشه؟ مرد و زنش فرقی نمی‌کنه!... چرا سعادت خود را در افکار خودت جست‌جو نمی‌کنی؟ (همان: ۱۶۵) و پشت سر مرد و در سایه‌ی مرد حرکت کردن را دال بر ضعف و نابودی شخصیت زن می‌داند.

۳-نتیجه‌گیری

تحلیل تطبیقی دو اثر دانشور و خوری بیان‌گر آن است که آن‌ها به عنوان دوتن از برجسته‌ترین زنان نویسنده‌ی معاصر علی‌رغم آنکه در دو فرهنگ متفاوت سخن گفته‌اند اما آثار ساده و گیرای آن‌ها، تصویری است از اندیشه‌های مشترک زنانه‌شان که به طرح مسئله‌ی حقوق زن و مسائل جانبی آن می‌پردازند. سیمین دانشور به عنوان اولین زن داستان نویس ایران، هم‌راه با کولیت خوری جسارت زن بودن را در نوشته‌های خود وارد کردند و خواهان اثبات وجود خود و دیگر زنان شدند. هر دو در باز تولید لحن و ذهنیت زنانه‌شان توانا هستند و با مضامینی، زنان جامعه‌شان را به کسب علم و موقعیت اجتماعی ترغیب می‌کنند.

دانشور و خوری بر خلاف فمینیسم افراطی غرب، که ازدواج و مادری را عامل سلطه‌ی مردان بر زنان در خانواده و فرودستی زنان و نادیده گرفته شدنشان در عرصه‌های عمومی می‌داند؛ ازدواجی که برپایه‌ی عشق و عاطفه باشد را مایه‌ی تعالی زن و مرد می‌دانند. در هر دو داستان تأکید بر نقش مادری و اهمیت آن کاملاً مشهود و مبارزه با سنت مرد سالارانه برای کسب تساوی و برابری حقوقی در آثارشان هویداست. دانشور و خوری با آثارشان زنان را از خواب غفلت بیدار و با مطرح کردن مسئله‌ی چند زنی مردان اعتراض زنان را به تنوع طلبی و عشرت‌طلبی مردها بیان می‌کنند

در آثار دانشور علاوه بر انتقاد از شرایط زنان، انتقاد از مسایل اجتماعی و سیاسی نیز دیده می‌شود اما خوری با وجود این‌که در خانوادهای سیاسی بزرگ شده، و شخصیت‌های زن داستانش نقش فعال در جامعه دارند اما سیاست را به عرصه‌ی نویسندگی‌اش راه نمی‌دهد. خودآگاهی زنان به نابرابریِ حقوق مدنیِ آنها با مردان و مبارزه‌ی شخصیت‌های اصلی داستان برای کسب برابری و احقاق حقوق و شخصیت انسانی‌شان، از نشانه‌های فمینیسم خوری و دانشور است. دانشور و خوری با پرداختن به مسائلی چون نام‌جویی زن، وظیفه‌ی مادری، سرکوبی احساسات و عواطف عاشقانه به دلیل محدودیت‌های اجتماعی، معصومیت زنانه، محافظت از حریم امن خانواده و بی‌وفایی و شهوت‌خواهی مردان، ذهن خواننده را متوجه مشکلات بیرونی و درگیری‌های درونی زنان جامعه می‌نمایند.

منابع

۱-امین، سیدحسن. (۱۳۸۴). **ادبیات معاصر ایران، تهران**: انتشارات دایرةالمعارف ایران‌شناسی .

۲-خوری، کولیت. (۱۳۸۵). **روزهایی که با او گذشت،** ترجمه آذر آیتی، تهران: پژواک کیوان.

۳-دانشور، سیمین. (۱۳۸۰). **جزیره سرگردانی،** تهران: خوارزمی.

۴-دهباشی، علی. (۱۳۸۳). **بر ساحل جزیره سرگردانی (جشن نامه سیمین دانشور)،** تهران: سخن.

۵-رباتم، شیلا. (۱۳۸۵). **زنان در تکاپو، فمینیسم و کنش اجتماعی،** ترجمه حشمت‌الله صباغی، تهران: شیرازه.

۶-سوزان آلیس، واتکینز. (۱۳۸۰). **فمینیسم قدم اول،** ترجمه زیبا جلالی نائینی،چاپ دوم، تهران: شیرازه.

۷-شمیسا، سیروس. (۱۳۸۸). **نقد ادبی،** چاپ سوم، تهران: میترا.

۸-محمدی، سایر. (۱۳۸۰). **هر اتاقی مرکز جهان است،** تهران: نگاه.

۹-مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۸۳). **از جنبش تا نظریه‌ی اجتماعی (تاریخ دو قرن فمینیسم)،** چاپ دوم، تهران: شیرازه.

۱۰-مکاریک، ایرناریما. (۱۳۸۴). **دانش نامه نظریه‌ی ادبی معاصر،** ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی. تهران: آگاه.

۱۱-وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۸). **اتاقی از آنِ خود، ترجمه صفورا نوربخش،** چاپ چهارم، تهران: نیلوفر.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۷، ش۱ (پیاپی ۱۴)، بهار ۱۳۹۵

جستاری درباره‌ی دگرگونی‌های انواع ادبی در حماسه

دکتر رضوان رحیمی
دکترای ادبیات حماسی از دانشگاه شیراز

چکیده

انواع ادبی بهترین شیوه برای ارزیابی متون ادبی است. بنابر گستردگی ادبیات، دسته‌بندی آن، یک اصل لازم برای تداوم مطالعات ادبی است. در این پژوهش با درنگ بر اهمیت انواع ادبی و هم‌زیستی انواع ادبی با هم، به تحول «حماسه» به «رمان» پرداخته‌ایم. حماسه -که داستان دلاوری قهرمانان و چگونگی پیدایش تمدن است- با در نظر داشتن موضوع و ویژگی‌ها و کارکرد آن و چگونگی پیدایش آن، تعریف شده و در دسته‌بندی موضوعی به انواع آن پرداخته شده است. در بررسی شباهت و تفاوت حماسه با دیگر نمونه‌های ادبی (اسطوره، قصه،رمانس، رمان) به این نتیجه دست یافته‌ایم که نوع ادبی در تعریف جزمی قرار نمی‌گیرد و منحصر به دوره‌ی خاص نیست. نهایت این که تقسیم‌بندی ادبیات به انواع مختلف، به معنای محدود بودن آن نوع ادبی نیست و ممکن است اثری در یک نوع ادبی ویژگی‌های دیگر نمونه‌ها را نیز داشته باشد.

واژه گان کلیدی: انواع ادبی، ژانر، حماسه، اسطوره، قصه، رمانس، رمان.

Email: rozanehnoor@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۳/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۰/۱۸

۱-مقدمه

انواع ادبی از دستاوردهای جامعه‌ی مدرن است که مانند سبک شناسی و نقد ادبی از مهم‌ترین مباحث نظریه‌ی ادبیات (Theory of literature) و از شاخه‌های جدید ادبیات (علوم ادبی) است که موضوع آن طبقه‌بندی آثار ادبی از نظر مادّه(معنی) و صورت (قالب و شکل و لفظ) است؛ انواع ادبی در ساده‌ترین تعریف عبارت‌اند از مجموعه‌ی خصایص فنی عامی که هر کدام مشخصات و قوانین ویژه‌ی خود را دارند. گوته درباره‌ی انواع ادبی می‌گوید: مطالعه‌ی اَشکال(فرم‌ها و قالب ها)، همان مطالعه‌ی تغییر شکل هاست.

انواع ادبی ترجمه Literary genres)) است، ژانر در فرانسه به معنی نوع است و در انگلیسی هم با همین تلفظ فرانسه به کار می‌رود و در نظریه ی ادبیات اروپایی (thearyof) نام دارد؛ ژانر یا انواع ادبی از مقوله‌های بنیادین ادبیات است که از آغاز پیدایش نقد ادبی تاکنون، صاحب نظران و منتقدان درباره‌ی آن، سخن گفته‌اند. تعریف نورتروپ فرای مبتنی بر برقراری پیوندها، روابط و مناسبات ویژه میان اجزای متن و شیوه‌ی خاص عرضه‌ی اثر، گویاترین تعریف برای انواع ادبی است. نوع ادبی یا ژانر از Genus لاتین به معنای «نوع» مشتق شده است. (ر.ک. مکاریک، ۱۳۸۵: ۳۷۱) در زبان انگلیسی، برای شناخت و معرفی دقیق‌تر ژانر، آن را در برابر چندین کلمه وضع کرده‌اند؛ از جمله Kind (قسم)، Type (سنخ)، Species (گونه)، Mode (وجه یا الگو) و Form (شکل) (ر.ک. همان، ۳۷۳)

نظریه‌ی انواع ادبی در غرب، از نظر افلاطون درباره‌ی شیوه‌های باز نمایی (محاکات) برگرفته شده، ولی پدیدآورنده‌ی اصلی نظریه انواع، ارسطو است. پس از ظهور داروینیسم و رواج نظریه‌ی تکامل_ با انتشار کتاب معروف اصل انواع از داروین در سال۱۸۵۹_، به انواع ادبی بیش‌تر توجّه شد؛ فردینان برونتیر -که تحت تأثیر کتاب اصل انواع داروین، در سال ۱۸۹۰ کتاب « تحوّل انواع» را نوشت- بر این عقیده بود که انواع ادبی (ژانرها و گونه‌ها) قوانین مخصوص به خود دارند و کم‌تر تحت تأثیر شرایط فرهنگی- اجتماعی ایجاد می‌شوند، حتی خواست و اراده‌ی شاعران و نویسندگان در تغییرو دگرگونی‌های آن‌ها تأثیر ندارد و خودجوش آفریده می‌شوند.

درباره‌ی پیشینه‌ی انواع ادبی می‌توان دو دیدگاه کاملا متمایز را دریافت کرد: نظریه‌ی کلاسیک و مدرن؛ کلاسیک‌ها به حدی درباره‌ی مرزهای نفوذن اپذیر ژانرها تعصب داشتند که با جزم اندیشی کامل حتی اصناف گوناگون مردم را مخاطب جداگانه‌ی هر یک از ژانرهای ادبی می‌پنداشتند. رنه ولک و آستن وارن در این مورد گفته اند: «نظریه‌ی کلاسیک هم‌چنین بین انواع نیز تمایز می‌نهاد. حماسه و تراژدی به مسائل پادشاهان و نجبا، کمدی به مسائل طبقه‌ی متوسط (شهر و بورژوازی) و طنز و مضحکه به مسائل مردم معمولی می‌پردازند» (ولک و وارن،۱۳۷۳: ۱۹) نظریه‌ی کلاسیک نه تنها معتقد است که انواع در ماهیت و فخامت با یکدیگر فرق می‌کند، بلکه بر آن است که باید آن‌ها را از هم مجزا نگاه داشت و در هم نیامیخت. (همان، ۱۳۰) برخلاف نظریه‌ی کلاسیک انواع ادبی که دستوری و نظم دهنده است، نظریه‌ی مدرن و امروزی آن، توصیفی است. این نظریه این امکان را

در نظر می‌گیرد که می‌توان انواع سنتی را در هم آمیخت و نوع تازه‌ای پدید آورد و از سویی به جای تأکید بر تمایز نوعی، از نوعی دیگر، با تأکید بر یکتایی شعری و هنری و بر قدرت اصیل آفرینش، به یافتن وجه مشترک انواع، شگردهای ادبی مشترک و غرضی ادبی آن‌ها پرداخت. (ر.ک ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۲۳-۱۲۴) گفتنی است در کم‌تر اثر ادبی می‌توان به نمونه‌ی ثابت ادبی دست یافت؛ یک نوع ادبی ممکن است ویژگی دیگر انواع ادبی را داشته باشد ؛ در بررسی نمونه‌های ادبی کلاسیک می‌توان انواع را یک نوع ادبی دریافت، مثل شاهنامه که نه تنها به علت داستان‌پردازی درباره‌ی پیشینه‌ی اشیا و تمدن‌ها و دلاوری قهرمانان، نمونه‌ای حماسی است که داستان دلدادگی‌ها و عشق در عاطفی‌ترین حالت ادبیات غنایی بیان شده است و فردوسی در خردآموزی‌ها خود، بخشی از شاهنامه را به نمونه‌ی تعلیمی تبدیل کرده است. از این رو گفته‌اند: «ژانرهای ادبی، صرفاً گونه‌ی تعمیم یافته‌ی اشکال همانند در آثاری خاص نیستند؛ از این‌رو هرگز نمی‌توان در آثار ادبی برجسته، یکی از گونه‌ها یا انواع بیان ادبی را شکل یکتای بیان دانست» (احمدی، ۱۳۷۹: ۶۹۹/۲) موریس بلانشو اعتقاد دارد که تنها اثر وجود دارد و نه ژانر، و اثر در ژانر (نوع ادبی) زندانی نمی‌شود. تزوتان تودورف نیز گفته است: «ضرورتی وجود ندارد که اثری ادبی وفادارانه در گستره‌ی یک ژانر خاص باقی بماند» (همان: ۲۸۹/۱، ۲۸۷)

بی تردید، ارسطو مشهورترین نظریه پرداز پیش‌رو در حوزه‌ی تقسیم‌بندی مقولات ادبی و مبدع رسمی اصطلاح ژانر است. او به تناسب شرایط محیطی و به حسب اقتضای فرهنگی، اقلیمی و تاریخی منطقه‌ی یونان، انواع ادبی را در عرصه‌ی کلان ادبیات به سه قسم طبقه‌بندی کرده بود۱. (همان، ۳۷۲) که عبارت‌اند از :

۱- حماسی. (epic)

۲- غنایی. (LYRIC)

۳- نمایشی. (dramatic)

الف - سوگنامه یا تراژدی. (tragedy)

ب- شادی نامه یا کمدی. (comedy)

ج- درام. (deram)

بعضی ادبیات تعلیمی را از انواع می‌دانند؛ ادبیات تعلیمی (Didactic): اشعار و متن‌هایی که با هدف تعلیم و آموزش به وجود می‌آیند و بیش‌تر جنبه حکمی و اخلاقی دارند. امروزه در ادبیات جهان، آثار ادبی بر اساس اندیشه و محتوا به چهار نوع حماسی، غنایی، نمایشی و تعلیمی تقسیم‌بندی شده است. برخی منتقدان آن انواع را برای ادبیات سایر ملل پذیرفته وگروهی دیگر رد کرده‌اند. در مورد عمومیت یافتن سه گانه ارسطویی بر ادبیات فارسی نیز دو نظر کاملاً مختلف وجود دارد: ۱- تقسیم‌بندی انواع برای بسیاری از مباحث ادبی یک اصل ضروری است. ۲- نگارش تاریخ ادبی با روی‌کردها و شیوه های جدید بدون مشخص کردن انواع اصلی امکان ندارد.

نقد و نظریه‌ی ادبیات را می‌توان به سه دوره‌ی عمده کلاسیک، رمانتیک و مدرن تقسیم کرد؛ ادبیات مدرن -که جزئی از فرآیند مدرنیته است با تاثیر پذیرفتن از دیگر زمینه‌های فرهنگی این فرایند، موفقیتی چشمگیر به دست آورده است.نو آوری در انواع ادبی از جمله‌ی این رویدادهاست؛ به جرأت می‌توان گفت که عصر حماسه‌ها به سر نیامده و امروزه «رمان‌ها در شکل‌گیری تحرکات و انقلاب‌های اجتماعی ـ سیاسی، بازآفرینی حالات ذهنی ـ روانی و کاوش در هستی انسان نقش داشته‌اند.» (فرهنگ‌نامه ادبی فارسی:۵۳۰ ـ ۵۳۱)

چنان‌چه درصدد باشیم ادبیات مدرن را در پیوند با ادبیات کلاسیک تعریف کنیم، لازم است ضمن جمع نگرش‌ها، باورها و تعریف هایی که از گذشته تاکنون درباره‌ی ادبیات بوده است ـ با اندیشه‌ها و نظریه‌های ادبی قرن معاصر، گستره‌ی آن را مشخص کنیم. از این رو توجه به نظریه‌های جدید ادبی بسیار سودمند خواهد بود.

می‌توان گفت انواع ادبی از ضرورت‌های جامعه‌ی مدرن است و مطالعه به شیوه‌ی موضوع‌بندی شده نه تنها مطالعه‌ی ادبی را آسان‌تر می‌کند، بلکه موجب تخصصی شدن متون ادبی می‌شود. در این پژوهش حماسه را به عنوان یکی از انواع مهم ادبی بررسی کرده، به شیوه‌ی توصیفی و تحلیلی به دیگر انواع مشابه با آن پرداخته، شکل جدید آن را در قالب رمان تعریف می‌کنیم.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-حماسه

حماسه از ماده‌ی «حَمَس»، واژه‌ای تازی و به معنای دلاوری، دلیری، شجاعت و شدت و صلابت در امر دین و جنگ، تندی در کار و دلیری، دلاوری و شجاعت است. حمیس و حمس به معنی دلیر است و کسی که در کار سخت و استوار باشد. (ابن منظور، ج۶، ص۵۷-۵۸، لغت نامه دهخدا، ج۶ :۸۰۷۴) در ادب عربی در برابر اپیک (Epic) واژه‌ی الملحمه را به کار می‌برند که به معنی جنگ‌های خونین در آخرالزمان است. (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۱۳) در ادبیات قدیم عربی، واژه‌ی حماسه به کار می‌رفت، اما نوعی شعر رزمی گفته می‌شد که شعرای هر قبیله در شرح افتخارات قبیله‌ی خود می‌سرودند. تاریخ کاربرد واژه‌ی حماسه در ادب فارسی به سال۱۳۱۳ هم‌زمان با برگزاری کنگره‌ی هزاره‌ی فردوسی باز می‌گردد. در آن سال این لفظ در برابر اصطلاح غربی آن و به معنی «منظومه‌ی پهلوانی» به کار رفت. اصطلاح حماسه را چنین تعریف کرده‌اند:

شعری بلند و روایتی را گویند که بر محور موضوعی جدی و رزمی به سبکی با ارزش سروده شده باشد. به تعبیری گونه‌ای از متون توصیفی است که به توصیف اعمال پهلوانی و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی می‌پردازد، از دلاوری‌های پهلوانان و شاهان بلند آوازه و قهرمانان قوم در زمانی بسیار کهن - البته نه آغازین بدان گونه که در اساطیر وجود دارد- یا در عصر تاریخی و از فتوحات جهان گشایانه‌ی آنان یاد می‌کنند. (بهار، ۱۳۸۵: ۹۴)

همواره مهم‌ترین موضوع حماسه، قهرمانی است خداگونه که سرنوشت یک قبیله و یا حتی یک ملت را به دست دارد.:۷) (Clark,۱۹۶۴ در حماسه کنش و کارکرد پهلوان قوم و افتخارات و بزرگی‌های قومی یا فردی توصیف می‌شود، زیرا موقعیت و جایگاه بزرگ قوم آن بود که به عنوان جد و نیا، نماینده و حافظ قبیله این بود که بزرگی و جلال را می‌بخشید گاهی تا مرتبه‌ی خدای قبیله ستایش می‌شد. (Hagin, ۱۹۶۶:۴-۷) بسیاری خاست‌گاه حماسه را سرود پهلوانی یا چکامه می‌دانند. سرود پهلوانی شعر روایی کوتاهی است در توصیف کارهای پهلوانی، بدون آن‌که وارد جزئیات ماجرا و یا شرح درگیری شود، بلکه تنها به نکات اصلی ماجرا گفتگوهای «دراماتیک» بسنده می‌کند. از این روست که بعضی، حماسه را «شعر پهلوانی» خوانده‌اند که در باره‌ی شخصیتی پهلوانی یا نیمه خدایی که سرنوشت آن ملت یا قبیله و نژاد وابسته به اوست، تدوین شده است. از مجموعه‌ی سرودهای پهلوانی یا از روایات حماسی شفاهی یا مدون، حماسه یا داستان پهلوانی به وجود می‌آید که البته بیش‌تر منظوم است. موضوع حماسه شرح اساطیر و توصیف‌های آرمانی شده‌ی کارهای خدایان و پهلوانان و وصف نبردهای سرنوشت ساز میان اقوام است.

گروهی از محققان، شعر حماسی را نتیجه و دنباله‌ی شعر غنایی می‌دانند و معتقدند که بیش‌تر آثار حماسی از ترکیب سروده‌هایی که شاعران پیشین در طول زمان برای قهرمانان و سرداران سروده‌اند، تشکیل شده‌است. به گفته‌ی لامارتین، حماسه شعر ملل به هنگام طفولیت است، آن‌گاه که تاریخ و اساطیر، خیال و حقیقت به هم آمیختند. با این توضیح که شعرحماسی جنبه آفاقی دارد و نه انفسی و در این نوع شعر هیچ گاه هنرمند از من خویش سخن نمی‌گوید و از همین رهگذر است که حوزه‌ی حماسه بسیار وسیع است.

درست است که یکی از مهم‌ترین ویژگی حماسه، توصیف و شرح تمدن است۲، اما باید به این نکته اشاره کرد که در ادواری که تمدن قوم به مراحل کمال ترقی رسیده باشد نیز ممکن است بر اثر بحران‌های شدید اجتماعی یا مذهبی (مانند انقلاب بزرگ انگستان و انقلاب کبیر فرانسه) افکار حماسی بسیار شدید در میان ملل پیشرفته پدید آید و به پیدا شدن حماسه‌های ملی تازه ای منجر شود، اما در ادوار جدید، غلبه بیشتر با حماسه مصنوع است. (ر.ک. صفا، ۱۳۶۳ :۳۱ـ۳۰)

هگل معتقد است که اثر حماسی، «کتاب» یک قوم است... حماسه‌های کهن، تمام روح یک قوم را بیان می‌کنند در حماسه به معنای ویژه‌ی آن برای نخستین بار آگاهی دوره‌ی کودکی یک قوم به صورت شعر بیان می‌شود، بنابراین شعر حماسی واقعی در دوره‌ای خلق می‌شود که قومی‌از حالت ناآگاهی بیرون آمده و به وجود خود و ویژگی‌های خویش آگاه شده باشد. دوره‌ای که روح آن قوم چنان قوت یافته باشد که بتواند جهان خاص خود را بیافریند تا در آن زندگی کند. همه‌ی حماسه‌های کهن، بینشی در مورد روح قومی ارائه می‌دهند و جنبه‌های مختلف آن مانند آگاهی دینی، مناسک، اخلاق خانوادگی، رفتار آن قوم به هنگام جنگ و صلح، نیازها، هنر، علایق، رسوم و عادات و خلاصه تصویری از شیوه‌ی تفکر آن قوم و مرحله‌ی تمدنش را نشان می‌دهند. گاه ممکن

است قومی در عصر قهرمانی ـ که گهواره حماسه است ـ به سر برد، اما نتواند خود را با بیان شعری توصیف کند، زیرا بودن در وضعیت حماسی یک چیز است و داشتن قوه‌ی خیال و آگاهی از مصالح شعری برای توصیف جهان حماسه، چیزی دیگر. به کار گرفتن تصورات نیروی خیال در ارائه‌ی اثر هنری و تحول هنر، ضرورتاً پس از عصر حماسه پیش می‌آید.

به اعتقاد هگل، مناسب ترین موضوع برای شعر حماسی جنگ میان دو قوم است، زیرا جنگ‌های داخلی، یا جنگ بر سرتاج و تخت یا آشوب های درون قومی، موضوعی مناسب برای درام است نه حماسه. هر گونه جنگی میان اقوام، حماسی شناخته نمی‌شود، بنابراین چنین جنگی باید خصوصیتی داشته باشد که آن را، از دیگر جنگ‌ها متمایز کند. خصوصیت رزم حماسی این است که یک طرف درگیر در آن، بتواند در دادگاه تاریخ از مشروع بودن آن جنگ دفاع کند و نیز اثبات نماید، آن طرفی است که حامل اصل برتر است، اما نه به شیوه‌ای ذهنی یا با تزویر و ریاکاری و به منظور سرپوش نهادن بر مقاصد توسعه طلبانه‌ی خود، بلکه بر عکس این مشروعیت می‌باید بر ضرورتی برتر، یعنی بر چیزی فی نفسه مطلق متکی باشد، حتی اگر واقعه ای صرفاً اتفاقی همچون اهانت یا تجاوزی منفرد یا کین خواهی موجب آن جنگ شده باشد. چنین وضعیتی در رامایانا و به ویژه در ایلیاد مشهود است. واقعه‌ی حماسی باید شکلی پیدا کند که سرشت اساسی آن (یعنی ضرورت واقع شدنش) به طور مؤثر نشان داده شود. از این رو در حماسه حوادث بر اثر ضرورتی درونی، ولی پنهان یا بر اثر مداخله‌ی آشکار نیروهای جاودان و اراده‌ی خدایان روی می‌دهند. شالوده‌ی جهان حماسه تقبل امری قومی‌است که در آن، تمامی‌روح قومی‌در تازگی و طراوت آغازین خود و در موقعیت های قهرمانی نمایانده می‌شود، اما بر این شالوده می‌باید هدفی خاص استوار شود که تحقق آن، چنان با حیات تمام قوم عجین شده باشد که همه‌ی جنبه های خصایل قومی و دین و کردار را نشان دهد. برای تحقق کامل این هدف، تمامی‌قوم به حرکت در می‌آید، اما تحقق این هدف، بر عهده‌ی قهرمانان است. افراد و کردارها و رنج‌هایشان است که در حماسه توصیف می‌شوند، زیرا فقط افراد ـ خواه افراد انسانی باشند خواه خدایان ـ می‌توانند دست به عمل زنند. (نقل به تصرف و تلخیص.آکسفورد، ۱۹۷۵ ۱۰۹۰-۱۰۷۰)

۲-۲-ویژگی‌های شعر حماسی

حماسه یا شعر حماسی، شعری است که این ویژگی‌ها را دارد: یک شعر روایی بلند است، موضوعی کاملاً جدی دارد. اغلب منظوم است و با زبانی فاخر و لحنی بسیار ادبی بیان می‌شود. حماسه وزن خاصی ندارد، ولی هر ملتی وزن ویژه‌ی خود را دارد. مثلاً وزن شعر ایلیاد را «هِکسامِتر» می‌نامند که از شش پایه و هر پایه از یک هجای بلند تکیه دار و یک هجای بلند یا دو هجای کوتاه تشکیل شده است. این وزن بعدها مورد تقلید دیگران از جمله ویرژیل (۹-۷ق.م) قرار گرفت. در زبان فارسی معمولاً در بحر متقارب مثمن محذوف سروده می‌شود.

درونمایه‌ی حماسه معمولاً تراژیک است. ارسطو در فن شعر در باره‌ی شباهت‌ها و تفاوت‌هایی

که بین حماسه و تراژدی وجود دارد، می‌نویسد:

وجه مشترک حماسه و تراژدی در این است که هر دو انسان‌های بزرگ و جدی را به نمایش می‌گذارند و حماسه نیز نوعی تقلید است، اما تفاوت بین حماسه و تراژدی از آن‌جا آشکار می‌گردد که بدانیم حماسه از وزن واحدی بهره می‌برد و بر خلاف تراژدی خود را در حصار زمان، محدود نمی‌کند با توجه به مطالب گفته شده می‌توان گفت که حماسه، دارای سبکی برجسته و مانند تراژدی تقلیدی است از مردان بزرگ و از شیوه بیان منظوم بهره می‌برد- حوادث و اتفاقات در آن روایت می‌شود- در به کار گیری زمان دارای محدودیت نیست. (به نقل از جواری، ۱۳۸۳: ۲۲-۲۱)

در هر حماسه، میان شرایط داستان وحدت کامل وجود دارد. این وحدت نتیجه‌ی نکته های زیر است: نخست این که یک حادثه‌ی اصلی در آن وجود داشته باشد تا حوادث دیگر را به دنبال آن بیاورد. دوم این که یک قهرمان اصلی در آن باشد که حوادث و ماجراها را راهبری کند. و حوادث در چهار حالت نمایان می‌شوند: ۱- آغاز؛ معمولاً با خطابی به الهه یا یکی از قدیسان آغاز می‌شود: « ای خدای شعر» یا «ای .... » که در آغاز هر بخش دیده می‌شود. ۲- تغییر ناگهانی در وضع قهرمانان؛ مثلاً کناره‌گیری ناگهانی قهرمان یا دخالت عناصر غیرطبیعی که مسیر حادثه را دگرگون می‌کند. ۳- گره حماسه : زمانی که حوادث به گونه ای تصویر می‌شود که نیروها برابر به نظر می‌رسند و خواننده دچار حالت حیرت می‌شود. ۴- باز شدن گره؛ یعنی لحظه ای که آن موقعیت حساس با یک اقدام یا با یک حادثه باز می‌شود.

۲-۳-انواع حماسه

پژوهش‌گران، حماسه را به انواع مختلف از جمله اسطوره ای، پهلوانی، دینی، تاریخی، کمدی و... تقسیم کرده‌اند. در ایران نخستین بار ذبیح الله صفا، حماسه را به سه نوع ملی، دینی و تاریخی تقسیم‌بندی کرد. علاوه بر این در ادبیات ایران حماسه‌ها را به حماسه‌های سنتی/ طبیعی و مصنوعی/ ثانوی یا ادبی تقسیم کرده‌اند: حماسه سنتی به حماسه‌های ابتدایی یا نخستین و شفاهی نیز معروف است. حماسه‌های سنتی که به آن‌ها حماسه‌های ابتدایی یا نخستینه و حماسه‌های شفاهی نیز گویند. در زمان‌های قدیم شکل گرفته‌اند و آن را از اصیل‌ترین حماسه‌ها دانسته‌اند. بیش‌تر مربوط به چالش هایی که موجب ایجاد تمدن شده‌اند، بوده است.

حماسه‌های ثانویه یا حماسه‌های ادبی که بر مبنای حماسه‌های قدیمی ساخته شده‌اند. تقلیدی از حماسه طبیعی‌اند. در این حماسه‌ها شاعر از موضوع‌های قدیمی استفاده کرده، اما معیارهای حماسه‌های کهن را رعایت می‌کند، در حقیقت بازآفرینی حماسه‌ها نه آفرینش آن‌ها به عنوان حماسه‌های ادبی شناخته می‌شوند که شاعر انتخاب‌گر و خلاق عمل می‌کند و در واقع تقلید آگاهانه‌ای از حماسه‌های سنتی است۳. انه اید یا آنه اید، ویرژیل که بر مبنای ایلیاد و ادیسه هومر ساخته شده است و نیز بهشت گمشده میلتون که براساس اساطیر مسیحی نوشته شده

است. به عنوان حماسه‌ی مصنوعی نیز شناخته می‌شوند. حماسه‌های متاخر یا سومین که از روی حماسه‌های ثانوی در ادوار متأخر ساخته شده است، مانند رستم و سهراب که ماثیو آرنولد از رستم و سهراب شاهنامه ساخته یا نمایش‌نامه رستم و سهراب حسین کاظم زاده که بر مبنای شاهنامه نوشته شده و یا داستان‌های عامیانه مرسومی که به نثر ساده در شرح پهلوانی‌های رستم به نام رستم‌نامه موجود است.

گاهی حماسه را از نظر موضوع دسته‌بندی کرده‌اند: حماسه اساطیری، قدیمی‌ترین و اصیل‌ترین نوع حماسه است. این گونه حماسه مربوط به دوران پیش از تاریخ است و بر مبنای اساطیری شکل گرفته است. به دوره‌های بسیار کهن و گاه پیدایش مربوط می‌شوند، این حماسه مربوط به دوران ماقبل تاریخ است و بر مبنای اساطیر شکل گرفته‌است. در این گونه حماسه‌ها مسایل فلسفی نیز مطرح می‌شود. مثل حماسه سومری گیل‌گمش.

- حماسه‌های پهلوانی:

درباره‌ی زندگی پهلوانان سخن رفته است و ممکن است جنبه‌ی اساطیری داشته باشد و قهرمان معمولاً یک پهلوان مردمی است.

- حماسه‌های دینی یا مذهبی:

قهرمان آن یکی از رجال مذهبی است و ساخت داستان حماسه بر مبنای اصول یکی از مذاهب است، مانند کمدی الهی دانته و خداوندنامه صبای کاشانی.

- حماسه‌های عرفانی:

قهرمانان پس از شکست دادن دیو نفس و طی سفری مخاطره آمیز در جاده طریقت در نهایت به پیروزی -که همان حصول به جاودانگی، از طریق فنا فی الله است – دست می‌یابند. (ر.ک.شمیسا، ۱۳۷۵: ۵۳-۵۱) منطق‌الطیر عطار نیز نوعی حماسه عرفانی است که به شیوه تمثیلی سروده شده است. بهگو دگیتا از متون مذهبی هند، ساخت عرفانی دارد.

حماسه‌های تاریخی:

مربوط به روی‌دادهای مهم تاریخی هستند مانند ظفرنامه حمدالله مستوفی و شهنشاه نامه صبا که قهرمان‌های‌شان وجود تاریخی دارند از دیگر نمونه‌ها می‌توان به آثار حماسی تاریخی دیگر اشاره کرد، مانند حماسه‌ی تاریخی فرانسوی شانسون دوژست که تورولدوس در چهار هزار بیت، سروده است نیبلونگن معروف ترین حماسه به زبان آلمانی است، موضوع آن مربوط به جنگ‌هایی است که میان ژرمن‌ها و هومن‌ها در سال ۴۳۶ میلادی رخ داده است.در زبان آلمانی، حماسه‌ی دیگری به نام مسیاد، اثر فریدریش گوتلیب کلوپستوک شاعر بزرگ آلمان است. مشهورترین اثر شعری در ادبیات ایتالیا که رنگ حماسی دارد، کتاب کمدی الهی، اثر دانته الیگیری، شاعر مشهور ایتالیایی است. (همان:۳۱-۳۰)

گفتنی است،گاهی معنای حماسه را گسترش داده و آن را به آثاری که در یکی از ابعاد دارای روح حماسی باشند اطلاق می‌کند مانند کمدی الهی دانته و موبی دیک ملویل و جنگ و صلح

تولستوی، حتی نورتروپ فرای انجیل را نیز «حماسه» خوانده است.

حماسه‌ی طنز: در ادبیات اروپایی نوعی از حماسه هست که با عنوان«حماسه طنز و مسخره» (Mock epic) شناخته می‌شود. این نوع حماسه برخلاف حماسه‌های واقعی، از زندگی امروزی انسان مایه می‌گیرد و جنبه طنز و مسخره دارد. بودلر می‌گوید: «حماسه طنز آن است که از زندگی امروز بیش‌تر، ابعاد حماسی را استخراج و مشخص کنیم و به خود نشان دهیم که چگونه با کراوات و پوتین‌های واکس زده شاعرانه زندگی می‌کنیم و بزرگیم.» معادل آن ما نیز نوعی حماسه مسخره داریم که قهرمان آن به اصطلاح یک «پهلوان پنبه » است یا کسی است که در توهمات خود اوضاع و احوال دیگری را می‌بیند مثل رمان معروف دایی جان ناپلئون نوشته ایرج پزشک‌زاد، دن کیشوت اثر سروانتس را از این نمونه دانسته‌اند. (به نقل از لاهیجی، ۱۳۷۷ :۸۵)

۲-۴-موضوع حماسه و ویژگی‌های آن:

حماسه، داستان شکوه و عظمت افراد است و جنبه‌ی قهرمانی، اساطیری، تاریخی یا مذهبی دارد و از افرادی سخن می‌راند که از لحاظ جسمی و روحی از دیگران ممتازند و می‌توانند کارهای بزرگ انجام دهند. حماسه، صورت هنری از مجموعه عواطف و احساسات مردمان یک سرزمین است که طی روزگاری دراز در ادبیات ملل پدیدار شده است. آن‌چه که این عواطف و احساسات را بیش‌تر تحریک می‌کرد، مانند جنگ، نابرابری، فداکاری و میهن‌پرستی، بازتاب آن در شکل و رنگ حماسه‌ها بیش‌تر ظاهر می‌شد. حماسه‌ها ویژگی ملی دارند و از زمانی که ملتی در راه کسب تمدن گام می‌نهد، سخن می‌گویند و مربوط به دورانی هستند که قبیله‌ها و اقوام گوناگون یک سرزمین با یکدیگر متحد شده، کم‌کم ملت و سرزمین یگانه‌ای را تشکیل داده‌اند.

از آن‌جا که اساس داستان‌های حماسی مربوط به ستایش و توصیف قهرمانان و رییس‌های قبیله بوده است که افتخارات آنان، موجب هماهنگی و وحدت سایر افراد قبیله بوده است. مردم از طریق شرح حال چنین شخصیتی به اشتراک فرهنگی می‌رسیدند، چه یادکرد بزرگی‌ها و دلاوری‌هایشان برانگیزاننده‌ی احساسات یگانگی سایر افراد قبیله بوده است. قهرمان یا قهرمانان، کارکردی بنیادی در روند حماسه دارند. پیدایش حماسه و هستی بخشی به قهرمان یا قهرمانان نیازی است که به دنبال شکست ها، ناملایمات، تحمیل قدرت‌های بیگانه ایجاد می‌شود. داستان حماسی همواره چنان لحظاتی از زندگانی قهرمان را ثبت می‌کند که گویا همه‌ی کنش‌های او معنادار هستند.

حماسه، به زایش یک فرهنگ به نخستین روزهای یک ملت یا یک امپراتوری و گاه حتی به آفرینش جهان ارتباط دارد. (رستگار فسایی، ۷:۱۳۸۳) حماسه، مربوط به زمانی است که قومی به شعور قومی و فرهنگی می‌رسد و تاریخ خود را بیان می‌کند و از قهرمانی‌های یک قوم یا یک ملت

به خاطر حراست از سرزمین، ننگ و ناموس و در مجموع از ارزش‌های معنوی و مادی آن‌ها حکایت می‌کند که هویت تاریخی، آداب و رسوم آن قوم و ملت در آن نهفته است.

پدید آمدن حماسه، نیازمند جامعه ای است متناسب با اقتصاد و فرهنگی پویا که بتواند وجود اشرافیتی نیرومند، جنگاور و پیروزمند را که به صورت شاهان و دلاوران حماسی در این آثار ظاهر می‌شوند، تضمین و تأمین کند. لازمه‌ی یک منظومه‌ی حماسی، تنها جنگ و خونریزی نیست، بلکه چنین است:

منظومه‌ی حماسی کامل آن است که درعین توصیف پهلوانی‌ها و مردانگی‌های قوم، نماینده‌ی عقاید و آرا و تمدن او نیز باشد و این خاصیت در تمام منظومه‌های حماسی مهم جهان موجود است. هم چنین حماسه، تجلی گاه تمدن و یا قسمتی از تمدن یک ملت در لحظه ای است که به وجود می‌آید یا در حال وجود یافتن است. (صفا، ۱۳۶۳ : ۱۰- ۹)

قهرمان یا قهرمانان، کارکردی بنیادی در روند حماسه دارند. پیدایش حماسه و هستی بخشی به قهرمان یا قهرمانان نیازی است که به دنبال شکست ها، ناملایمات، تحمیل قدرت‌های بیگانه ایجاد می‌شود. داستان حماسی همواره چنان لحظاتی از زندگانی قهرمان را ثبت می‌کند که گویا همه‌ی کنش‌های او معنادار هستند. شاید از این رو به عنوان سروده‌های قهرمانی شناخته می‌شود که شامل روایت‌ها و داستان‌هایی است که درباره‌ی توصیف منش و کنش قهرمانانی ـ که آرزوها و امیدهای قومی را در شخصیت و رفتار خود، متجلی کرده‌اند ـ ساخته و پرداخته شده‌اند. این روایت‌ها هر چند ممکن است در جهان واقعیت، باور نکردنی به نظر رسند و توصیف ویژگی‌های قهرمان در قلمروی واقعیت، اعتبار نداشته باشد، اما از آن رو که همه‌ی این توصیف‌ها و داستان پردازی‌ها، باورهای درونی و نظم فرهنگی و اسطوره‌وار ملتی را در ایجاد تمدن و پایه‌گذاری مرکز قدرت و سامان‌دهی به مرزهای سرزمین متجلی می‌کنند در خور توجه و ارزش‌گذاری است و پسندیده است به این‌گونه روایت‌ها به عنوان آینه‌ی انعکاس دهنده‌ی نظام فکری و آرمان‌ها، ترس‌ها و تردیدهای انسان توجه شود زیرا برای پاس‌داری از آن‌چه موجب هویت و شخصیت فرهنگی و اجتماعی اوست، شخصیت‌های الگو و نمونه را آفریده تا به اعتبار آن‌ها به هستی خویش، اعتبار بخشد و به تأسی از رفتار نمونه‌ی آنان، زیستن خود را معنادار کند.

اولین عنصر حماسه مانند اسطوره، اعمال خارق‌العاده است که به تدریج با توصیفات اغراق آمیز به خرافات و جادو می‌رسد، از سویی بیش‌تر اسطوره‌ها بنابر این که نیروهای فوق طبیعی در آن‌ها دخالت دارند ـ مانند اساطیر هندی ـ به مسائل مذهبی مربوط هستند. در تمام اساطیر از گوشه و کنار دنیا، الهه‌ها یا نیروهای مافوق طبیعی، نقش رابط میان قدرت‌های آسمانی و بشر خاکی را بازی می‌کنند. گاهی نیز خدایان بخشی از کارکردهای اسطوره‌ای خود را به قهرمانان و پهلوانان حماسه می‌بخشند و این کارکردها با ورود به دنیای پهلوانان، شکل انسانی به خود می‌گیرند.

هگل در تحلیل حماسه نه تنها آن را یکی از انواع ادبی می‌داند، بلکه آن را از نیازهای آدمی برشمرده، توصیفی که ارایه می‌دهد، مطابق با نگرش انسان ابتدایی هستی انسان را در وحدت

اولیه‌ی کاینات قرارمی دهد. به اعتقاد او هنگامی که معنا یا ماهیت با هستی انضمامی انسان یا زندگی روزمره‌ی او یکی است، حماسه ایجاد می‌شود که در آن، زندگی روزمره با همه جزئیاتش به نظر با معنا و قابل فهم است. در حماسه همه چیز بی‌پایان است و جان آدمی به دنبال حادثه و ماجراست. او از خطر واقعی و رنج غافل است، بنابراین او به فکر یافتن خویش نیست، سفر در خارج او و در دنیایی بیرونی و عینی جریان دارد. در حماسه، معنا و زندگی با هم تنیده شده‌اند؛ یعنی میان ذهن و عین، درون‌گرایی و برون‌گرایی، معنا و زندگی هیچ شکافی نیست و انسان در یگانگی مطبوع با جهان به سر می‌برد. (ر.ک. آکسفورد، ۱۹۷۵ :۱۰۴۵)

حماسه مانند اساطیر، معمولاً دارای نقشی ایدئولوژیک، اخلاقی و رفتاری در جامعه است و بسیاری از کهن نمودگان فرهنگی جامعه‌ی خویش را به همراه دارد و قادر است این کهن نمودگان فرهنگی را با نقش ایدئولوژیک اخلاقی و رفتاری که دارند، به طور غیرمستقیم به جوامع سنتی انتقال دهد. نه تنها بسیاری از قوانین تطوّر اساطیر به تطوّر حماسه‌ها نیز حاکم است، بلکه اصولاً ارتباط نزدیکی میان اسطوره و حماسه وجود دارد. علاوه بر نقشی که خدایان در اغلب حماسه‌ها به عهده دارند، بسیاری از خدایان اقوام کهن به صورت شاهان و پهلوانان در حماسه‌ها ظاهر می‌شوند و بسیاری از شاهان و پهلوانان بزرگ یک قوم در اساطیر آن قوم به صورت خدایان پدیدار می‌شوند. (همان: ۳۷۴)

حماسه را شعری دانسته‌اند که درباره‌ی قهرمانی ـ که قدرت‌های مافوق طبیعت در داستان آن دخالت دارند ـ سخن می‌گوید. کل داستان حماسه، درباره‌ی کارهای یک قهرمان در صحنه‌ی نبرد یا ماجراجویی‌ها و رویدادهای سفر قهرمان است. در داستان‌های حماسی، قهرمانان چهره‌ی نمایان‌تری نسبت به اسطوره‌ها دارند، چرا که در حماسه‌ها درباره‌ی آفرینش و پیدایش جهان هستی، سخن به میان نمی‌آید و توصیف و شکل‌گیری داستان بر شخصیت قهرمان، استوار است. از سویی باید به این نکته توجه داشت.

روی‌داد، مرکز اصلی حماسه است که در آن انسان، برای رسیدن به ایده‌آل خود، جانبازی می‌کند. از این رو مهم‌ترین موضوع روی‌دادها نبرد و جنگ است و اما هم نبرد می‌تواند انسان باشد یا طبیعت (رود، دریا، برف، گرما) و یا جانوران حقیقی (شیر، کرگدن، گراز، گرگ) و یا افسانه‌ای (اژدها، سیمرغ) و یا دیوان، غولان و پریان. (خالقی مطلق، ۳۷:۱۳۸۶)

در حماسه، بسیاری از نهادهای ابتدایی جامعه بشری، ارتباطات اقوام با یک دیگر مشخص می‌شود. با آداب و رسوم و چگونگی ایجاد آن آگاه می‌شویم. به تعبیری در حماسه به مراسم و آداب و رسوم، توجه خاص می‌شود:رسم پیش باز، نخستین برخورد و خوشامدگویی‌ها و هدیه دادن و پذیرایی و آداب جهان‌داری و نیز همراهی کردن، روانه کردن او با هدیه‌ای خاص. در حماسه همچنین به مراسم آیینی نیز اشاره می‌شود. به عنوان مثال بزم و جشن‌هایی که با می‌خواری و ساز موسیقی همراه است یا مراسم نذر و قربانی برای آتش، نیز در حماسه به رویداهای تاریخی مهم که موجب دگرگونی تاریخ و ایجاد تمدن شد، توجه می‌شود. ذکر این نکته خالی از فایده

نیست که تمدن به معنای امروزی در حماسه، ایجاد می‌شود، البته به معنای خاستگاهی، ایجاد نخستین پدیده‌ها در اسطوره‌ها سخن می‌آید در هر صورت همچنان که گفته‌اند: موضوع حماسه‌ی ملی نخستین دوره‌های تمدن آن قوم است.نه ادوار ترقی وکمال استقلال و تمدن ایشان. به بنیان گذاری تمدن در حماسه تأکید شده است. از این رو در حماسه می‌توان با رفتارهای اجتماعی و ساختار قومی آشنایی پیدا کرد.

چنان که می‌گویند در یک منظومه‌ی حماسی، شاعر هیچ گاه عواطف خویش را در اصل داستان، وارد نمی‌کند و آن را به پیروی از امیال خویش تغییر نمی دهد و به شکلی چنان تازه که خود بپسندد یا معاصران او بخواهند در نمی آورد. همین ویژگی نمایش دهنده‌ی آن است که شاعر سروده‌های حماسی نماینده‌ی باورهای قومی است و با منعکس کردن آن در اثر خود، از سرّ و راز دل آدمیان پرده بر می‌دارد و منعکس کننده‌ی نیاز ها، خواهش‌ها و آرزوهای مردم زمان خویش است. بخشی از اسطوره‌های ملی را اسطوره‌های حماسی تشکیل می‌دهند که مهم‌ترین جنبه‌ی این اسطوره‌ها طرح انسان آرمانی است که در آن از ویژگی هایی مانند خرق عادت و قهرمانی بودن بهره می‌گیرند.

۲-۵-بررسی شباهت و تفاوت حماسه با اسطوره، قصه، رمانس و رمان:

حماسه، ادامه‌ی اسطوره است و بسیاری از حماسه‌ها ریشه در اساطیر دارند از این رو حماسه تنها در فرهنگ و ادب مردمی پدید می‌آید که دارای تاریخ کهن و اسطوره‌ی دیرینه‌اند. چنان‌که می‌دانیم، نخستین شعرهایی که بشر سروده، سرودهای مذهبی بوده است. این سرودها احساس و ادراک اقوام بدوی را ـ که اعتقادات ساده‌ای داشته‌اند ـ بیان می‌کرده‌اند. در میان این سرودها، آن‌ها که در وصف پهلوانی‌ها و نبردها بوده با گذشت زمان به هم پیوسته شده و پایه‌ی شعر حماسی را گذارده است. به گفته ای وقتی اسطوره کارکرد اجتماعی آیینی خود را، از دست می‌دهد به حماسه تبدیل می‌شود. شاید بتوان حماسه را ورود اسطوره‌ها به تاریخ یا به‌عبارتی، تاریخمند شدن اسطوره‌ها دانست، زیرا به گفته‌ی زرین کوب عبور از اسطوره به تاریخ در فرهنگ متحرک، حماسه و ادبیات دینی را به وجود می‌آورد. در هرصورت ساختار آن با اسطوره یگانه است. به گفته‌ی ژرژ گیدرف، اسطوره ممکن است، تنزل یافته و به صورت افسانه‌ی حماسی و منظومه‌ی حماسی مردم پسند یا رمان در آید و یا به شکل اعتبار باخته و عادیات مستمر و دل‌تنگی و حسرت و غیره باقی ماند، اما در هر حال ساختار و برد و تأثیرش از دست نمی‌رود.

میان اسطوره و حماسه شباهتی دیده می‌شود. اولین عنصرحماسه مانند اسطوره، اعمال خارق‌العاده است که به تدریج با توصیفات اغراق آمیز به خرافات و جادو می‌رسد، از سویی بیش‌تر اسطوره‌ها بنابراین که نیروهای فوق طبیعی در آن‌ها دخالت دارند ـ مانند اساطیر هندی ـ به مسائل مذهبی مربوط هستند. گاهی نیز خدایان بخشی از کارکردهای اسطوره‌ای خود را به قهرمانان و پهلوانان حماسه می‌بخشند و این کارکردها با ورود به دنیای پهلوانان، شکل انسانی به

خود می‌گیرند. به عبارت دیگر پهلوانان، صفاتی مانند خدایان را دارند و نماینده‌ی آنان بر روی زمین می‌شوند.

تفاوت اساسی و اصلی حماسه با اسطوره این است که «حماسه مربوط به دوره مشخصی از تحولات روابط اجتماعی است. یعنی وقتی این روابط اجتماعی متحول شد، دیگر امکان این که کسی بتواند حماسه به وجود بیاورد، نیست.» (بهار به نقل از اسماعیل پور، ۱۳۷۷ :۳۷۸) مسأله‌ی قداست اصلی‌ترین عامل تفاوت اسطوره با حماسه است. به این معنی که در اسطوره‌ها تأکید بر قداست قهرمان است در حالی که در بحث چهره‌ی قهرمان در اسطوره به حماسه معمولاً در کم رنگ شدن معنای قدسی آن است به این اعتبار در تعریف اسطوره، تقدس الهی و ازلیت خیلی مهم است. در سیر تحول اسطوره به حماسه، عنصر تقدس دینی، مهم‌ترین امکانی است که از اساطیر سلب می‌شود. در واقع اسطوره روایتی است که درباره‌ی خدایان شکل می‌گیرد، در حالی که حماسه روایتی است که بر گرد پهلوانان با بیش‌تر ویژگی‌های انسانی آنان، شکل می‌گیرد. البته این گونه نیست که همه‌ی اسطوره‌ها درباره‌ی خدایان و موجودات ملکوتی سخن گویند، چه بسا اسطوره‌های دیگری هستند که با روایات گوناگون درباره‌ی ماجرهای پهلوانان یا بدبختی‌ها و نگون بختی‌های انسان‌های خودخواه نمونه و الگوهایی از رفتارها و طرز سلوک بزرگ منشانه ارایه می‌دهند. از این‌رو، روایت‌های حماسی پهلوانی ازلی و قُدسی بودن خود را، از دست داده و انسانی شده و در جامعه، کیفیت و اعتباری دیگر یافته‌اند. روایت اسطوره و حماسه می‌تواند شبیه به هم باشد، اما در اصل با هم متفاوتند. تفاوت در کیفیت آن‌هاست. تفاوت میان اسطوره و حماسه این است که اسطوره، داستان مینوی و حدیث واقعیت‌های ازلی و سرمشق نمونه‌وار همه‌ی آیین‌ها و فعالیت‌های معنادار آدمی است. در صورتی که حماسه نه تنها جنبه‌ی ازلی و قداست ندارد، و زمینه‌ی انسانی دارد که رویدادهای آن مربوط به بنیاد و فرجام آفرینش نیست، بلکه روایت آن برشی مقطعی از تاریخ در دوره‌ای خاص است.

حماسه همواره با داستان‌های پهلوانی و خارق العاده پیوستگی دارد. قهرمان این داستآن‌ها معمولاً از شخصیت‌های حقیقی و تاریخی آن قوم که در زمانی بسیار کهن می‌زیسته اند، گرفته شده‌اند. حماسه برخلاف اسطوره درباره‌ی آغاز تاریخ آفرینش یا فرجام آن نیست و قهرمانان آن گرچه گاهی از چهره‌ی ماورای طبیعی برخوردارند، خدا یا فرزند خدا نیستند. آن ها، مدت محدودی زندگی می‌کنند و پس از انجام دادن کارهای شگفت آور، سرانجام مرگشان فرا می‌رسد، بر همین اساس، اسطوره‌ها می‌توانند از حقایق تاریخ یا از چهره‌های افسانه‌ای برگرفته شده باشند.

زمانی که اسطوره، قداست ازلی خود را، از دست می‌دهد و از شکل آیینی و مینوی خود، تغییر یافته و در آداب و رسوم اجتماعی ظاهر می‌شود، حماسه نمودار می‌شود. با توضیح این نکته که در نظر انسان ابتدایی، اسطوره، خاست‌گاه آیین‌های مقدسی است که رعایت نکردن و یا نادیده گرفتن آن، نابخشودنی است، اما رعایت آداب و رسوم در تمدن، کاری پسندیده است و حریم مقدسی چون اسطوره را ندارد. هیچ یک از حماسه‌های جهان بر تکرار پذیری آیینی رفتار و کردار

شخصیت قهرمانان، تأکید ندارد و گویی هر یک از داستان‌ها، شرح حال یک قهرمان و یا قهرمانانی در دوره‌ی خاص است و برش مقطعی زمان رویدادها، مفهوم امتداد زمان اساطیری را دربر ندارد و گویی زمان تاریخی است.

خدایان اسطوره‌ای به دو شکل در حماسه‌ها حضور می‌یابند: گاهی خود مستقیماً به دنیای حماسه پا می‌نهند و در جریان حوادث تأثیر می‌گذارند. در ایلیاد و اودیسه دو حماسه‌ی یونانی گاهی نیز خدایان بخشی از کارکردهای اسطوره‌ای خود را به قهرمانان و پهلوانان حماسه می‌بخشند و این کارکردها با ورود به دنیای پهلوانان، شکل انسانی به خود می‌گیرند، به عبارت دیگر پهلوانان، صفاتی چون خدایان دارند و نماینده‌ی آنان برروی زمین هستند. از همین روست که پژوهشگران اسطوره و حماسه، یکی از موضوعاتی که در پژوهش‌های خود در نظر دارند، یافتن ویژگی‌های مشترک بین خدایان اسطوره‌ای و پهلوانان حماسی است. برای مثال به شباهت‌های میان رستم و ایندره (خدای هند و ایرانی) پرداخته‌اند.

علل تحول اسطوره به حماسه احتمالاً مربوط به دورانی است که نسبت به اسطوره‌ها، باور کمتری است و اسطوره‌ها به عنوان اسطوره‌ی دین می‌میرند و تقدسشان را، از دست می‌دهند، اما به صورت روایات پهلوانی در ذهن و خاطره‌ی جمعی باقی می‌مانند و به صورت حماسه روایت می‌شوند. علت دیگر تبدیل اسطوره به حماسه، شاید این باشد که یک روایت اسطوره‌ای در جامعه در اثر عوامل مختلف اعتبار و ارزش اعتقادی اش را، از دست بدهد و با تبدیل آن اسطوره به حماسه، پیام اساطیری به نحو زیرکانه ای حفظ شود و رنجش و آزردگی اذهان عمومی را که دیگر به آن اسطوره باور ندارند، از میان ببرد، در این حال عمل پیام رسانی که پیش از این با اسطوره انجام می‌گرفت، از طریق حماسه صورت می‌گیرد، مثلا در شاهنامه جم(جمشید) نقشی را بر عهده می‌گیرد که در اسطوره بندهشنی اهرمزد عهده‌دار است و ضحاک صورت حماسی اهریمن محسوب می‌شود. (ر.ک.بهار، ۱۳۷۶:۱۳۳؛ بهار، ۱۳۷۱:۸۷)

دلایل اصلی کلیّ تبدیل اسطوره به حماسه را بر پایه‌ی منابع ایرانی خصوصاً شاهنامه در چند دسته می‌توان تقسیم‌بندی کرد:

نخست این که با تکامل تمدّن فرهنگ انسان به تبع آن، جهان بینی‌ها و باور هایش و نیز تغییراتی که در محیط پیرامونی او پدید آمده، حرکت فکری بشر از عصر اسطوره زیستی/باوری اساطیر مبنای باورها و استنباط‌های انسان در متن زندگی فردی و اجتماعی او بود و آن‌ها را به عنوان حقایق مطلق، ازلی و مقدّس می‌نگریست. امّا در دوره دیگر، اسطوره‌ها به تأثیر از نگاه خردمدارتر و تعقّلی انسان به آن ها، اندک اندک جنبه باور شناختی و مینوی خود را تا حدی از دست داده است و تفکّر اسطوره باوری بشر نسبتاً ضعیف‌تر شده، بنابراین اسطوره‌ها برای این که ملموس‌تر شوند و بتوانند در چنین فضایی باقی بمانند به قالبی در آمده‌اند که بیش‌تر به زندگی و شرایط انسان نزدیک بوده است، چنین آئین‌ها و معتقدات، ارزش اعتقادی و آسمانی خود را به شکل این جهانی امّا مثالی و نمونه وار ترسیم کرده‌اند و طبیعی است که در این ساختار جدید، رنگ

و بویی از ویژگی‌های تاریخی و اجتماعی هر دوره را نیز پذیرفته‌اند. (به نقل ازآیدنلو، ۱۳۸۵ :۲۷)

گاهی اسطوره با افسانه و قصه یکی انگاشته می‌شود. در این مورد باید گفت که اسطوره با افسانه‌هایی که کارهای غیر عادی را در چهار چوب روزمره و معمولاً با نتیجه‌ای اخلاقی نقل می‌کنند و نیز با قصه و خیال بافی‌های شاعرانه و ادبیات داستانی تفاوت دارد. افسانه‌ها که زمانی نامشخّص در گذشته دارند، عمدتاً بازمانده‌ی تباهی گرفته‌ی روایات اسطوره‌ای اعصار کهن‌اند که بر اثر تحولات مادی و معنوی جامعه و پدید آمدن عصر دین، نقش مقدّس اسطوره‌ای خویش را از دست داده و به صورت روایاتی غیر مقدّس در جوامع باز مانده‌اند.

ولادیمیر پراپ فولکلورشناس نامدار روس، قصه‌ی جادو را «اسطوره‌گون» می‌بیند (به این اعتبار که قصه از اسطوره پدید آمده است). لوی استروس در قصه، به دیده‌ی اسطوره‌ای «ضعیف» می‌نگرد و بنا را بر این می‌گذارد که اسطوره برخلاف دیگر پدیده‌های زبان به معنای اعم از مقولات دوگانه‌ی زبان به معنای اخص و گفتار یا کلام، محسوب می‌شود؛ یعنی به عنوان نقل تاریخ گذشته است، بنابراین بازگشت ناپذیر است، ولی به عنوان وسیله توضیح و تبیین وضع حال (و آینده)، همزمان و بازگشت‌پذیر است.

به علت پیچیدگی و دوگانگی اسطوره، واحدهای اصلی متشکله‌ی آن، اگر به صورت اضافات و روابط منفرد درنظر گرفته شوند، معنایی ندارند،بلکه معنای آن‌ها برعکس، وقتی آشکار می‌گردد که به صورت بسته‌های اضافات و روابط ترکیب شده با هم که دو بعدی‌اند،یعنی هم زمان گذارند و هم‌همزمان، مورد نظر قرارگیرند. (باستید،۱۳۷۰:۱۲۶)

قصه‌های اساطیری سرشار از نمادها و صورت‌های مثالی‌اند. در واقع هر یک از اجزای سازنده‌ی این قصه‌ها نمادی است که با رمزگشایی، فهمیدنی خواهد شد. با توجه به جهان شمول بودن رمزها می‌توان به پستوهای پنهان هر یک از قصه‌ها راه یافت.

گاهی اسطوره را با نمونه داستان‌های قهرمانی ابتدایی (ساگا) برابر می‌کنند. در این مورد باید گفت که اسطوره از جهانی ایزدی و نیمه ایزدی سخن می‌گوید، در حالی که روایت ساگا (saga) واقع‌گرا و تاریخی است. ساگا نوعی حماسه است که معمولاً آن را به هر نوع روایتی که رویدادهای تاریخی یک ملت را بازسازی کند، مربوط می‌دانند. داستان‌های حماسی از جنگ‌های بزرگ بین زمین داران می‌گوید. گاهی ساگا را با حماسه یکی می‌انگارند. درست است که شکل روایی ساگا و حماسه یکی است و به عصر قهرمانی مربوط است، اما حماسه با ساگا از این نظر تفاوت دارد که حماسه بیشتر منظوم است، در حالی که ساگا می‌تواند به نثر روایت شود، دیگر آن که ساگا در اصل روایتی تاریخ‌دار و از آن یک سرزمین و ملت ویژه است، اما حماسه گستره‌ای جهانی دارد. اسطوره‌ها عموماً تجسم خاص منافع سیاسی و اجتماعی هستند. داستان‌های حماسی از جنگ‌های بزرگ بین زمین داران می‌گوید، افسانه‌ها از سرنوشت شهدای مسیحی، حماسه‌ها از پهلوانان بزرگ و پادشاهانشان، قصه‌های پریان درباره‌ی پریان و کوتوله‌ها و پسران و دختران فقیری که پادشاه و ملکه می‌شوند، سخن می‌گویند. روحانیان معمولاً ارزش‌ها و عقاید مذهبی را مطرح می‌کنند،

داستان‌های اشراف با جنگاوری و دلاوری مربوط است. (نقل به مفهوم از اسماعیل‌پور، ۳۴:۱۳۷۷)

اسطوره به هر حال داستان و قصه نیز هست و این داستآن‌ها و روایت‌ها شکل ابتدایی بیان و ارتباط درجامعه سنتی است و پس درهر تحلیل و تبیین، این جنبه‌ی اسطوره نیز باید در نظر گرفته شود. پیداست که مفهوم این سخن یکی گرفتن قصه و اسطوره نیست، بلکه تأکید بر وجه اشتراک روایی آن هاست که خواه ناخواه هر دو را به بیان «سرگذشت» معطوف می‌کند. (ر.ک.مختاری، ۱۳۶۹: ۲۸ - ۲۷)

حماسه و رمانس نیز بسیارشبیه هستند. در رمانس مانند حماسه از نبرد با اژدها و دیوان و غولان سخن می‌آید، نیز درباره‌ی ابزار جادویی و سحر و جادو سخن می‌آید. از این رو می‌توان گفت که رمانس همان حماسه در دوره‌ی جدید است. پس از سپری شدن دوره‌های حماسی و اساطیری کهن، انسان قرون وسطی تفکر حماسی و بینش اساطیری خود را به صورت رمانس ادامه داد. می‌توان گفت که حماسه‌ها در پایان تاریخ خود، سرانجام در هر کشوری به رمانس تبدیل می‌شوند. علی رغم شباهتی که این دو دارند، باید این مطلب را در نظر گرفت که در حماسه اعمال پهلوانی بنیادهای اساطیری دارد، اما در رمانس اعمال بیش‌تر غیر واقعی می‌نماید. حماسه معمولا شرح تاریخ ملی است، اما رمانس معمولاً از دروغ پردازی‌های نویسنده است و به هر حال ریشه‌ی تاریخی ندارد. قهرمان حماسه گاهی در نبردها شکست می‌خورد یا حتی کشته می‌شود، حال آن که قهرمان رمانس همواره در نبردهای خود پیروز است و سرانجام به خواسته خود دست می‌یابد و از این رو رمانس لحنی شاد و موضوعی سرگرم کننده دارد. به طور کلی می‌توان گفت که در رمانس عمل (آکسیون) بر شخصیت (کاراکتر) برتری دارد. کوتاه سخن این که حماسه به هر حال اثری جدی است در حالی که رمانس جنبه سرگرم کنندگی دارد. امروزه هر چند به ظاهر عصر حماسه و رمانس به پایان رسیده است اما ذهن بشر مطابق الگوهای کهن هنوز به خلق این گونه آثار مشغول است. فیلم هایی از قبیل ماجراهای سوپرمن یا قهرمانی، که یک تنه بر خیل عظیمی فایق می‌آید، مبتنی بر همان پروتوتایپ‌های حماسی و اساطیری است. (نقل به تصرف ازشمیسا، ۱۳۷۵: ۱۱۲-۱۱۰)

پارکینسن بر این باور است که «حماسه‌های قرون وسطایی، مادام که در دین در «هستی برتر» ریشه داشتند باقی ماندند، اما این نوع حماسه در عصر مدرن رو به فنا رفت، ولی‌رمان های پهلوانی که جایگزین این حماسه‌ها شدند در بهترین صورت، افسانه‌های پریان و در بدترین صورت قطعات مبتذل و سطحی و «سرگرم‌کننده‌ای» بیش نبودند.» (پارکینسن، ۱۹۷۷ : ۴۲) توضیحی که در دانشنامه‌ی ادبی آمده به نوعی توجیه مناسبی برای تحول معنایی حماسه به رمان است: «رمان‌های پهلوانی یا شهسواری در قرون میانه، بیش‌تر پیرامون زندگی شوالیه‌ها بود. این گونه ادبی به داستان‌های تخیلی منظوم یا منثوری که ماجراهای شگفت‌انگیز و نامحتمل اشخاص آرمانی را در زمینه‌ای جادویی و دور از واقعیت نشان می‌دهد.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۶۶۹)

از بین نظریه پردازان، لوکاچ که هرگز نمی تواند از حماسه چشم بپوشد، هنگامی که در ارزش

رمان سخن می‌گوید، آن را حماسه دوران مدرن قلمداد می‌کند. برای لوکاچ رمان یک گذرگاه شورانگیز است که در نهایت باید از آن گذشت و به حماسه بازگشت. با آن که در رمان پست مدرن به هیچ روی نشانه‌های بازگشت ساختار اسطوره و کلیت حماسه را با خود ندارد.

اگر بپذیریم که اسطوره‌ها، گونه‌های هنری و ادبی اعصار باستان بوده و حماسه‌ها گونه‌ی ادبی ـ هنری اعصار متأخرتر به شمار می‌روند، در عصر واحد یعنی از دوران نوزایی (رنسانس) به بعد، که دیگر عصر حماسه را پشت سر نهاده‌ایم، رمانس و آثار ادبی کلاسیک جای حماسه را می‌گیرد.» به نظر می‌رسد، وضعیت رمان در دنیای مدرن، صورت دیگری از تئوری‌های حماسه و اسطوره باشند، زیرا اگرچه عصر اسطوره و حماسه به ظاهر تمام شده است، اما در باطن امر، تاریخ به حقیقت خود باز خواهد گشت. تخیل در رمان برخلاف افسانه که ملهم از سحر و جادو است، تخیلی حقیقت نماست. بنابر این «رمان‌ها در شکل‌گیری تحرکات و انقلاب‌های اجتماعی ـ سیاسی، بازآفرینی حالات ذهنی ـ روانی و کاوش در هستی انسان نقش داشته‌اند.» (انوشه، ۱۳۸۱:۵۳۰ ـ ۵۳۱) لوکاچ فرهنگ باستان را به سه دوره: حماسی، تراژدی و فلسفی تقسیم کرد و درسال ۱۹۱۴ م مطرح کرد به نظر او دوران حماسی به سر رسیده است و دیگر کسی نمی تواند حماسه بسراید. لوکاچ رمان را حماسه دوران مدرن قلم‌داد می‌کند با این نکته که قهرمان رمان آن بهشت گمشده را در مقابله با جهان پاره پاره شده جدید جست‌جو می‌کند. وی معتقد است:

رمان بیان نوعی سرگشتگی و بی‌وطنی احساسی و فکری انسان مدرن است. هر چند، رمان قهرمان خاص خود را دارد، مانند قهرمان حماسه همیشه در حال جستجوی راه و هدف است، ولی قهرمان حماسه یقین داشت که به هدفش می‌رسد و یا در راه هدف مشخص خود، شکست می‌خورد در حالی که قهرمان رمان سرگشته است. رمان، فارغ از ویژگی منثور خود که آن را در مقابل اسطوره و حماسه منظوم قرار می‌دهد، خصوصیاتی دارد که آن را به کلی از اسطوره و حماسه جدا می‌کند. از جمله این خصوصیات می‌توان به تاریخ‌مندی رمان در برابر بی تاریخی اسطوره و حماسه اشاره کرد. در رمان، زمان جنبه خطی دارد حال آن که در اسطوره زمان دور می‌زند. یک رمان در صورتی می‌تواند خواننده را به کسب بصیرت مشخص تری نسبت به واقعیت هدایت کند که از درک اشیا براساس شعور متعارف صرف فراتر رود. یک اثرادبی نه فقط پدیده‌های مجزا را که کل فرآیند زندگی را منعکس می‌کند. اما خواننده همواره آگاه است که اثرخود واقعیت نیست، بلکه شکل خاصی از بازتاب واقعیت است. (نقل به تلخیص از ایگلتون ۱۳۶۸:۵۵)

در پایان بحث لازم است بر این موضوع درنگ کنیم که انواع ادبی برای دسته‌بندی موضوع ادبیات با توصیف‌های جزمی کافی نیست. اگر بپذیریم که ادبیات بر اثر جریان سیال ذهن آفریده شده و آفرینش ادبی گاه از اختیار نویسنده و شاعر فراتر است می‌تواند در برگیرنده‌ی انواع ادبی باشد و شاعر یا نویسنده به عنوان وجدان دسته جمعی درباره‌ی احساس‌ها و حسرت‌ها، نیازها و آرزوهای دیگر انسان‌ها سخن می‌گوید.

۳- نتیجه‌گیری

از مجموع مباحث مطرح شده می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که دسته‌بندی موضوعی ادبیات به به انواع ادبی یک ضرورت انکار نشدنی است، اما باز نگری آثاری که با ساختار و ویژگی‌های تعریف شده‌ی انواع توصیف شده اند، این نکته را مشخص می‌کند که می‌توان آثار ادبی را در انواع ادبی بررسی کرد و محدود کردن اثر به یک نوع، مانع پژوهش در دیگر انواع نیست و چه بسا یک اثر بزرگ گنجایش پژوهش در انواع را داشته باشد. حماسه به عنوان نوع ادبی کهن، منحصر به پیدایش تمدن و شرح دلاوری‌های بزرگان قوم نیست و در دوران جدید نیز وجود دارد و جریان‌های سیاسی و اجتماعی جامعه‌ی مدرن با تعریف آن مطابقت دارد. میان اثرحماسی و دیگر انواع مرز پایداری نیست و می‌توان حماسه را با دیگر نمونه‌های ادبی مطابقت داد. حتی گمان است که حماسه شکل کمال یافته‌ی ادبیات غنایی است؛ شباهت حماسه با اسطوره و قصه و داستان موضوعی همیشگی بوده است، اما رمان -که امروزه به عنوان ادبیات داستانی تعریف می‌شود- بنابر نگرش‌های فلسفی در قالب حماسه نیز جایی برای گفتگو دارد و بسیاری آن را نمونه‌ی حماسی مدرن می‌دانند.

پی‌نوشت:

۱-نورتروپ فرای» به چهار نوع عمده ادبی: نمایشی ، پهلوانی، هجایی و غنایی معتقد بود.

۲- مشهورترین حماسه های موجود در ادبیات جهان، ابتدا در ایران و هند و بین النهرین در قاره‌ی آسیا و یونان و رم باستان در مغرب زمین و سپس در کشورهای اروپایی، مانند انگلستان، آلمان، فرانسه و ایتالیا شکل گرفته است. قدیمی‌ترین منظومه ی حماسی در قلم‌رو ادب جهان را اسطوره‌ی گیلگمش پادشاه اوروک، سرزمین واقع در جنوب بابل در بین النهرین قدیم دانسته‌اند. قدمت این منظومه، به دو هزار سال قبل از میلاد مسیح می‌رسد. (رزمجو، ۱۳۸۱، ج۱ :۲۸-۲۷)

۳- از جمله آثار که به تقلید از نمونه‌های حماسه ی طبیعی ایجاد شده‌اند عبارت‌اند از :آذربرزین نامه، از شاعر گمنام/بانوگشسب نامه، از شاعر گمنام/برزونامه، از عطایی رازی/بهمن نامه، از ایرانشاه بن ابی الخیر/بیژن نامه، از عطایی رازی/جهان‌گیرنامه، از قاسم مادح/داستان جمشید، از شاعر گمنام/داستان شبرنگ، منسوب به آزاد سرو/داستان کک کوهزاد، از شاعر گمنام/سامنامه، از خواجوی کرمانی/سوسن نامه، از عطایی رازی/شهریارنامه، از مختاری غزنوی/فرامرزنامه، از شاعر گمنام/کوش نامه، از حکیم آذری/لهراسب نامه، از شاعرگمنام.

منابع:

۱- آیدانلو، سجاد. (۱۳۸۵). «ارتباط اسطوره و حماسه بر پایه‌ی شاهنامه و منابع ایرانی»، مجله‌ی مطالعات ایرانی دانش‌کده ادبیات و علوم انسانی دانش‌گاه شهید باهنر کرمان، سال پنجم، شماره‌ی ۱۰.
۲- ابن منظور، ابوالفضل و جمال‌الدین، محمد بن مکرم رویفعی افریقی. (۱۹۰۴). لسان العرب، به تصحیح امین محمد عبدالوهاب و محمد صادق عبیدی، تهران: مرکز اطلاعات و مدارک اسلامی.
۳- احمدی، بابک. (۱۳۷۲). ساختار و تأویل متن، جلد اول: نشانه شناسی و ساختارگرایی، تهران: چاپ اساطیر.
۴- اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۷). «گذر از اسطوره تا حماسه»، آفتابی در میان سایه‌ای، به کوشش علیرضا مظفری و سجاد آیدانلو، تهران: نشر قطره.
۵- ـــــــــــــــــ (۱۳۷۷). اسطوره، بیان نمادین، تهران: انتشارات سروش.
۶- انوشه، حسن. (۱۳۸۱) دانشنامه‌ی ادب فارسی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد.
۷- ایگلتون، تری. (۱۳۶۸). پیش درآمدی بر نظریه‌ی ادبی، ترجمه عباس مخبر، تهران: مرکز.
۸- باستید، روژه. (۱۳۷۰). دانش اساطیر، ترجمه‌ی جلال ستاری، تهران: انتشارات توس.
۹- بهار، مهرداد. (۱۳۷۸). پژوهشی در اساطیر ایران، ویراسته‌ی کتایون مزداپور، تهران: آگاه.
۱۰- ـــــــــــ (۱۳۷۷) از اسطوره تا تاریخ، گردآورنده و ویراستار ابوالقاسم اسماعیل‌پور، تهران: چشمه.
۱۱- ـــــــــــ (۱۳۷۶) جستاری چند در فرهنگ ایران، تهران: فکر روز.
۱۲- پراپ، ولادیمیر. (۱۳۶۸). ریخت‌شناسی قصه های پریان، فریدون بدره‌ای، تهران: توس.
۱۳- جواری، محمدحسین. (۱۳۸۳). انواع ادبی(حماسه، درام، تراژدی، کمدی، تغزل)، تبریز: یاس نبی.
۱۴- خالقی مطلق، جلال. (۱۳۸۶). حماسه، تهران: مرکز دایره المعارف اسلامی.
۱۵- دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۲۸). لغت نامه‌ی دهخدا، تهران: مؤسسه‌ی انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.
۱۶- رزمجو، حسین. (۱۳۸۱). قلمرو ادبیات حماسی ایران، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.
۱۷- رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۳). حماسه‌ی رستم و سهراب، تهران: انتشارات جامی.
۱۸- ریچاردز، آی.ا. (۱۳۷۶). اصول نقد ادبی. ترجمه‌ی سعید حمیدیان. تهران: علمی و فرهنگی.
۱۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). «انواع ادبی و شعر فارسی»، رشد آموزش ادب فارسی، سال هشتم، شماره ۳۳، قسمت دوم، ۴-۹.
۲۰- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳). انواع ادبی، چاپ دوم، تهران: انتشارات فردوس.
۲۱- ـــــــــــ (۱۳۸۳). نقد ادبی، تهران: انتشارات فردوس.
۲۲- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۶۳). حماسه‌سرایی در ایران، تهران: امیرکبیر.

۲۳- فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). رمز کل: کتاب مقدس و ادبیات، ترجمه‌ی صالح حسینی، تهران: نیلوفر.
۲۴- لاهیجی، شهلا و مهرانگیز کار. (۱۳۷۷). شناخت هویت زنان ایرانی در گستره پیش‌تاریخ و تاریخ، تهران: انتشارات روشنگران و مطالعات زنان.
۲۵- مختاری، محمد. (۱۳۶۹). اسطوره زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسهٔ ملی)، تهران: نشر آگه.
۲۶- مکاریک، ایرنا ریما. (۱۳۸۵). دانشنامه‌ی نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه‌ی مهران مهاجر و محمد نبوی. چ۲. تهران: آگه.
۲۷- ولک، رنه و آستین وارن. (۱۳۷۳). نظریه‌ی ادبیات. ترجمه‌ی ضیاء موحد و پرویز مهاجر. تهران: علمی و فرهنگی.
۲۸- Clark, john.H. (۱۹۶۴). A History of Epic portry (past Virgilian). publishers of scholarly Books New York Haskel House.
۲۹- Hagin, peter. (۱۹۶۴). The Epic Hero and the Decline of Heroic Portry astapy of the Neoclassical English Epic with special reference to Milton s paradaise lost. The cooper monographs on English and American Language and literature. printed in Switzerland.
۳۰- Hegel.G.W. (۱۹۷۵). Aesthetic Semicallen Lecture of Fine Art. Trans by T.M.Knox. london.
۳۱- Kargaran, Dariuosh. (۲۰۱۰). ArdY-vIRf Nama, Iranian conceptions of the other world.Uppsala Universited.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۷، ش۱ (پیاپی ۱۴)، بهار ۱۳۹۵

کهن الگوی سفر قهرمان در داستان گشتاسپ

دکتر رضا ستاری

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

سمیه آقاجانی زلتی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران

چکیده

شاهنامه فردوسی، بزرگترین اثر حماسی زبان فارسی در برگیرنده ی مفاهیم کهنالگویی فراوانی است که یکی از آنها کهنالگوی قهرمان است. بنا به سرشت حماسه و بن مایهی اصلی آن (نبردِ میان نیروهای نیک و بد) قهرمان، یکی از پرتکرارترین موتیفهای آن است. قهرمان حماسه که معمولاً دارای نیروهای فوق انسانی است، در میان خانوادهای بلندمرتبه متولد میشود، اما بنا به دلایلی از خانواده دور شده و نزد افرادی فرودست یا حیوانات پرورش مییابد. او پس از آشتی با پدر سفر قهرمانی خود را آغاز میکند و در این راه است که از آب می گذرد و به سوی نبرد با اژدها میرود ؛ در این راه از کمک یاریگرانی بهره میگیرد و به اژدها میرسد. برای مبارزه با اژدها نیاز به سلاحی ویژه و اژدهاکش دارد که در شاهنامه، عموماً این سلاح گرز (آن هم گرز گاوسر) است. با سلاح مخصوص خود اژدها را نابود میکند و خدابانوی در بند را رها میسازد و با او ازدواج میکند. پس از طی مراحل این سفر است که قهرمان به مقامی خدایگون میرسد و ارباب دو جهان میشود و برکت و فضل را به یاران خود عطا میکند و سرسبزی را به زمین باز میگرداند.

بنابر آنچه گفته شد، موضوعی که در این پژوهش مورد ارزیابی قرار گرفته ، کهنالگوی سفر قهرمان در داستان گشتاسپ است که این کهن الگو براساس نظریههای مختلف اسطوره پژوهان، مورد بررسی قرار گرفته و در نهایت ساختار ویژهی این سفر کهن الگویی در این داستان، ارائه شده است.

واژههای کلیدی:فردوسی، شاهنامه، کهنالگو، قهرمان، سفر قهرمان، گشتاسپ.

- مازندران، بابلسر، پردیس دانشگاه مازندران، دانشکده علوم انسانی و اجتماعی، گروه زبان و ادبیات فارسی.
۲- پست الکترونیکی: saz.aghajani@yahoo.com

۱- مقدمه

کهنالگوها«ArcheTypes» اشکال و تصاویری برخواسته از ذات جمعی هستند که عملا در تمام جهان، اجزای تشکیل دهندهی اسطورهها را میسازند و در عین حال نتایج فردی و طبیعی برخواسته از ناخودآگاهند.(کمپبل،۱۳۸۵: ۲۸) واژه کهن الگو را، یونگ برای توضیح یافتههای خود دربارهی روان جمعی وضع کرده است، «کهنالگو در روانشناسی آن قسمت از محتویات موروثی ناخودآگاه جمعی collective unconscious)) است که در همیشه و در همهجا به شکل ثابتی بروز میکند و نشانگر آرمان و اندیشهی بخصوصی است»(شمیسا،۱۳۷۲: ۲۲۵). کهنالگوها در روان آدمی پنهان اند و آدمی را بر آن دستی نیست، اما گاه از ناخودآگاهی به گونهای نمادین سر برمیآورند و به شکلهای گوناگون خود را نشان میدهند. کهنالگوها انگیزههای نمودهایی را که اگر چه در جزئیات کاملا متفاوت هستند، اما شکل اصلی خود را از دست نمیدهند به ما مینمایانند (یونگ،۱۳۸۶ :۹۶). بنابراین کهنالگوها سرمشقهای دائمی و جاودانی فهم و ادراک آدمی اند. این سرمشقها خود نمود ظاهری ندارند، اما در قالب «تصاویر کهن الگویی» برما آشکار میشوند.

۲- تعریف مساله و پیشینه‌ی پژوهش

اسطوره از اعمال موجودات فرابشری نظیر خدایان،نیمهخدایان، قهرمانان، ارواح یا اشباح، سخن میگوید؛ فراتر از زمان تاریخی است و در زمان ازلی یا ابدی (یعنی اخروی، نهایی) یا در جهان فراطبیعی روی میدهد. (کوپ،۱۳۸۴ :۶) یکی از نهادهای اسطوره وقتی میپرورد و میگسترد، آنچنان فزونی و فراخی مییابد که زمینه و بستری برای آفرینش فرهنگی تازهای میشود که آن را حماسه مینامیم. (ذوالفقاری ،۱۳۶۹ :۱۵۳) حماسه شامل سرگذشت قهرمانان و پهلوانان و ماجراهای مختلفی است که برای آنها اتفاق میافتد. یکی از این اتفاقات، ماجرای سفری است که برای قهرمان پیش می آید. در روایات حماسی سرزمینهای مختلف در سرگذشت قهرمانان، طرح داستانی مکرری دیده میشود که قهرمان در طی آن مراحلی دشوار و خطر خیز را طی میکند. این اسطوره یکی از رایجترین و شناخته شدهترین اسطورههاست و ما آن را در اساطیر قدیم یونان و روم، در قرون وسطا، در خاور دور، در میان قبایل بدوی کنونی مییابیم، ودر خوابهای ما هم پدیدار می شود، هر چند در جزئیات بسیار متفاوتاند اما هر چه بیشتر موشکافی کنیم بیشتر متوجه میشویم که ساختارشان بسیار شبیه یکدیگر است. و گرچه توسط گروهها یا افرادی که هیچگونه رابطهی مستقیم فرهنگی با یکدیگر نداشته اند، آفریده شدهاند اما همگی الگویی جهانی و مشابه دارند» (یونگ،۱۳۸۶ :۱۶۲). توالی اعمال قهرمان از الگوی معینی تبعیت میکند که میتوان آن را از داستانهایی که راوی این اعمال هستند، استخراج کرد. حتی شاید بتوان گفت یک قهرمان اسطورهای کهنالگویی وجود دارد که زندگی او در سرزمینهای گوناگون، توسط گروههای کثیری از مردم نسخهبرداری شده است؛ « ماجراجویی معمول قهرمان با شخصی آغاز میشود که چیزی

از او گرفته شده، یا حس میکند در تجارب معمول موجود یا مجاز برای اعضای جامعهاش چیزی کم است. این شخص به یک سلسله ماجراجوییهای خارقالعاده دست میزند، تا آنچه را که از دست دادهاست بازگرداند یا نوعی اکسیر حیات را کشف کند. ماجرا غالبا در یک دور، شامل یک رفت و برگشت، اتفاق میافتد.» (همان :۱۹۰) این سفرها دارای ساختار و مراحلی است که در هر مرحله از آن ماجرایی برای قهرمان اتفاق میافتد. در حماسه ملی ایران میتوان پهلوانان و شاه-پهلوانانی را نشان داد که در داستان زندگیشان سفر یا سفرهایی دیده میشود که میتواند از این دیدگاه مورد توجه قرار گیرد. گشتاسپ یکی از این قهرمانان است که شرح دلاوریهایش در شاهنامه آمده است.

پیش ازاین در کتابها و مقالات مختلفی، دربارهی شخصیت حماسی و اسطورهای گشتاسپ بحث شده است، اما آنچه این پژوهش ـ کهنالگوی سفر قهرمان در داستان گشتاسپ ـ درصدد پرداختن به آن است، در هیچ اثری مورد بررسی قرار نگرفته است و نوع نگاه آثاری که به لحاظ موضوع و مبانی نظری اشتراکاتی با این پژوهش دارند، با نگاه حاکم در این پژوهش تفاوت دارد. از جملهی این پژوهشها میتوان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ رضا ستاری، مرضیه حقیقی و زهرا مقدسی در پژوهشی با عنوان « گشتاسپ، هوتوس/ کتایون از اوستا تا شاهنامه»، ضمن معرفی شخصیت گشتاسپ و همسرش به بررسی دوگانگیهای میان متون مختلف از اوستا تا شاهنامه پرداخته اند. (ستاری و دیگران،۱۳۸۸: ۱۴۶-۱۲۷))

ـ مقالهای با عنوان «سیمای گشتاسپ در روایات دینی و ملی ایران» از مهین مسرت در نشریهی دانشکدهی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز به چاپ رسیده است که نویسنده در آن به بررسی تطبیقی داستان گشتاسپ از دوران کهن تا زمان فردوسی پرداخته و سعی داشته تا حدود تأثیر و تأثر متقابل روایات در متون دینی و ملی را تا حد امکان مشخص کند. (مسرت، ۱۳۸۴: ۱۸۱-۱۵۳)

اما موضوع پژوهش حاضر، بررسی زندگی قهرمانانهی گشتاسپ در شاهنامهی فردوسی به عنوان یک شخصیت کهنالگویی و بررسی سیر زندگی او و سفری که درطی زندگی خود داشته، است و درصدد است تا با استناد به شاهنامه، شاخصههای اسطورهای سفر قهرمان را در مورد او بررسی کند و در پایان نشان دهد که داستان زندگی وی تا چه اندازه با ساختار داستانهای مربوط به قهرمانان مطابقت دارد.

۳- کهنالگوی قهرمان

«اسطوره قهرمانی متداولترین و شناختهترین اسطوره در سراسر جهان است. در میان اساطیر کلاسیک یونان و رم در سدههای میانه، در خاور دور و در میان قبائل ابتدایی کنونی اسطورههای قهرمانی فراوان دیده میشود»(هندرسن،۱۳۸۶: ۲۵). این اسطورهها هر چند در جزئیات بسیار

متفاوت به نظر میرسد اما موشکافی آنها نشان میدهد که ساختارشان بسیار شبیه یکدیگر است، و همگی از الگویی جهانی و مشابه برخوردارند (یونگ، ۱۳۸۶ :۱۶۲). این اسطوره که در واقع تجسم آرزوها و آرمانهای بشری است « همواره به مردی بسیار نیرومند و یا نیمچه خدایی اشاره دارد که بر بدیهایی در قالب اژدها، مار، دیو و ابلیس پیروز میشود و مردم خود را از تباهی و مرگ میرهاند» (یونگ، ۱۳۸۶: ۱۱۲).

۴- سفر قهرمان

یکی از کارهایی که قهرمانان برای معرفی و تثبیت خود به عنوان قهرمان باید انجام دهند، سفر است. سفرهای کهنالگویی قهرمانان عموماً دارای مراحل زیر است:

- جستجو: قهرمان (منجی،رهایی بخش) سفری طولانی در پیش میگیرد که در آن باید به کارهای ناممکن دست بزند، با هیولا بجنگد، معماهای بیپاسخ را حل کند و برموانعی غلبهناپذیر غلبه کند تا مملکت را نجات دهد و احتمالاً با شاهزاده خانم ازدواج کند.

-پاگشایی: قهرمان در گذار از جهل و خامی به بلوغ اجتماعی و معنوی، یعنی برای نیل به پختگی و تبدیل شدن به عضو تمام عیاری از گروه اجتماعیاش، آزمونهای بسیار دشواری را از سر میگذراند. پاگشایی در اغلب موارد شامل سه مرحلهی مجزاست. (۱)جدایی، (۲)تغییر، (۳)بازگشت، پاگشایی مانند جستجو گونهای است از کهنالگوی مرگ و تولد دوباره.

-بلاگردان: قهرمان که سعادت قبیله یا ملت به او وابسته است، باید بمیرد تا کفارهی گناهان مردم را بدهد و حاصلخیزی را به زمین بازگرداند (گرین و دیگران،۱۳۸۵ :۱۶۶). کمبل نیز در کتاب قهرمان هزار چهره به بررسی ساختار داستانی قهرمانان در فرهنگهای مختلف پرداخته است و نتیجهی مطالعات خود را به این صورت ارائه دادهاست:

مرحلهی جدایی و یا عزیمت (حرکت،رحلت): این بخش شامل پنج زیرمجموعه است:

(۱)«دعوت به آغاز سفر» یا آشکارشدن نشانههای دعوت الهی برای انجام وظیفهای خاص؛ (۲) «رد دعوت»، یا فرار حماقت بار از دست خدایان (۳) «امدادهای غیبی»، یعنی یاری و امدادی که از غیب به کمک آن کس میآید که قدم در راه تعیین شده گذاشته است؛ (۴)«عبور از نخستین آستان»؛ و (۵)«شکم نهنگ»، یا عبور از قلمرو شب.

مرحلهی «عبور از آزمونهای تشرّف یافتگی وحصول پیروزی»، نیز به شش بخش تقسیم می-شود: (۱)«جادهی آزمونها»، یاصورت خطرناک خدایان؛ (۲)«ملاقات با خدابانو» (مادر زمین)، یا پس گرفتن نشاط کودکی؛ (۳)«زن به عنوان وسوسهگر»، یعنی درک و تجربهی عذاب ادیپ، (۴) «آشتی با پدر»؛ (۵)«خدایگون شدن» و (۶)«برکت نهایی».

مرحلهی آخر بازگشت و پذیرفته شدن در جامعه است که دارای زیرمجموعه و ویژگیهای خاص خود است؛ این ویژگیها بدین شرح است:

(۱)«امتناع از بازگشت» و یا انکار جهان؛ (۲)«فرار جادویی» یا فرار پرومته؛ (۳)«رسیدن کمک از خارج»؛ (۴) «عبور از آستان بازگشت» و یا بازگشت به دنیای عادی؛ (۵)«ارباب دو جهان»؛ (۶)«دستیابی به آزادی در زندگی»، یا ماهیت و عملکرد برکت نهایی(کمپبل،۱۳۸۵ :۴۶-۴۵).

در این راه اگر چه کارکرد اصلی پهلوانان یگانه و بیدگرگونی یا خدشهناپذیرمیماند اما کاراکتر وکنش و روابط شخصیتی آنها متفاوت میشود، تنوع میپذیرد و گسترش مییابد(مختاری،۱۳۷۹الف :۱۲۳).

۵- اسطورهی سفر قهرمان در شاهنامه

در حماسه ملی ایران نیز داستانهایی دربارهی سفر قهرمانان و پهلوانان آمدها ست که در چارچوب و ساختار شباهتهایی نیز با این مراحل دارند. به طور کلی از میان داستانهای شاهنامه میتوان به داستان فریدون، زال، هفت خان رستم و اسفندیار، گشتاسپ و داراب اشارهکرد که مطابقتهایی با مراحل یاد شده دارند، در ادامه به بررسی داستان گشتاسپ میپردازیم؛

۶- گشتاسپ

گشتاسپ در پارسی باستان، وشتاسپه Vistaspa بوده است. پارهی دومین نام همان است که در پارسی «اسب» شده است و در بسیاری از نامهای کهن ایرانی، دیده میشود. پارهی نخستین آن را در معنی از کار افتاده و محجوب دانستهاند(اوشیدری، ۱۳۷۱: ۴۰۸). این نام در پهلوی به صورت Vistap آمده است که به معنای «دارندهی اسب آماده» است (بهار، ۱۳۸۶: ۱۹۶). پورداودنیز آن را به «دارندهی اسب چموش و رمو» معنا کرده است(پورداود، ۱۳۴۷: ۲۶۹). در کهنترین بخش اوستا که به «گاهان» موسوم است اشارات فراوانی راجع به گشتاسپ به چشم میخورد (بدین منظور نگاه کنید به گاتها، یسنا،هات ۲۸: بند ۷؛ یسنا، هات ۴۶: بندهای ۱۴-۱۳ ؛ یسنا، هات ۵۱، بند ۱۶، ویسنا، هات ۵۳، بند ۲-۱). نژاد او بنابر آبان یشت (فقرهی ۹۸) از نوذریان است. گشتاسپ، در فرهنگ زرتشتی، پادشاهی است سپند و آینی و «در کهنترین متن دینی ایران، وجههای مثبت و مذهبی دارد؛ از عنایات خاص اهورامزدا و ایزدان برخوردار است؛ نزدیکترین رابطه را با پیغمبر دین دارد و در پرتو همین توفیقات، پادشاهی قدرتمند و کامروا گشته است» (مسرت، ۱۳۸۴: ۱۵۷). «در سیامین سال از فرمانروایی وی، زرتشت سر برآورد و دین بهی را فرا پیشِ او داشت. گشتاسپ بدین دین گروید و در راه روایی و گسترش آن، کوشید... وی از دید ارج و پایگاه، در آیین زرتشت، به سلیمان میماند در آیین یهود و به کانیشکا در آیین بودایی و به کنستانتین در آیین ترسایی»(کزازی، ۱۳۸۸: ۴-۲۸۳). و به دلیل همین پشتیبانی از آیین زردشت، بازو و پناه دین خوانده شده است (زامیادیشت، بند ۸۴-۸۶). او بنابر روایت بندهشن، آتشکدههای بسیاری را پی افکند (دادگی، ۱۳۸۰: ۹۱). در متون تاریخی نیز اشارهای به داستان زندگی او شده و به

استناد روایت اصفهانی صد و بیست سال پادشاهی کرد. (اصفهانی ۱۳۴۶: ۱۰) اما کریستنسن شمار سالهای پادشاهی گشتاسپ را مدت یکصد و پنجاه سال نوشته است (کریستنسن،۱۳۶۸: ۱۴۲-۱۴۳).

اگرچه در اوستا پادشاهی پارساتر از گشتاسپ نیست، اما چهری متفاوتی از او در شاهنامه(۱) ارائه میشود؛(۲)«در یک دوره از تاریخ، بهترین پادشاه مذهب به صورت بدترین شخصیت حماسه ملی پیروان همان مذهب در میآید. گشتاسپ رسمی چیزی بود و گشتاسپی که مردم ساخته بودند چیز دیگر»(مسکوب: ۱۳۸۴: ۲۲-۲۵). پژوهشگران راجع به این دوگانگی در شخصیت گشتاسپ در متنهای دینی و حماسهی ملی، دیدگاههای گوناگونی را ارائه دادهاند. مهرداد بهار، این دوگانگی را نشأت یافته از دو سنت داستانی دربارهی گشتاسپ میداند: «یکی سنتی است که موبدان زرتشتی، حافظ و ناقل آن بودهاند. بنابر آن، او شاهی نیرومند و دادگستر بوده است. روایت دوم به ظاهر متعلق به مردم بوده است که در شاهنامه منعکس است»(بهار، ۱۳۸۶: ۱۹۶). در حقیقت این دوگانگی برآمده از دوره ساسانی است که در آن دین و دولت به هم آمیزش یافته و از دروغزنیهای موبدان در راه قدرت، مردم دیگر اعتقادی به عقاید خود ندارند و این بیاعتقادی را با دگرگون کردن اسطورههایی که دولت ساسانی بر پایهی آن ایجاد شده، آشکار میسازند. اینک از نگاه این مردمان، این دولت مشروعیت پیشین را ندارند و بدین سبب است که شخصیت گشتاسپ و به تبع آن اسفندیار و جاماسپ نماد روحانیون زرتشتی، دگرگونه میشود و روزگار «بهدینیِ» گشتاسپ، ثمری جزخود مطلق بین شدن وی ندارد(عمویی و شاهسوند، ۱۳۸۸: ۳۷). یارشاطر، چهرهی ارائه شده در شاهنامه را ساختهی خداینامک میداند(حمیدیان، ۱۳۷۲: ۳۲۲). اما حمیدیان این دیدگاه را رد نموده و بیان میدارد که ارائهی چهرهی منفی از گشتاسپ پرداخته سدههای اولیه اسلامی و حتی فردوسی است و به طور کلی غیر زرتشتیان، همچنین خود فردوسی هم در تشدید کیفیت منفی چهرهی او بی تأثیر نبودهاند(همانجا). گشتاسپ در شاهنامه، پادشاهی دهن بین، دلبسته به تاج و تخت و ترسو و بزدل است. اما تفاوت دیگری در داستان زندگی گشتاسپ در متون اوستایی و شاهنامه وجود دارد، وی بنا به روایت شاهنامه به روم سفر میکند و با دختر قیصر روم ازدواج میکند (۳) اما در متون زرتشتی هیچ گونه اشارهای به این داستان وجود ندارد. در اوستا نام همسر گشتاسپ «هوتوسا» است که مانند خود او منسوب به خاندان نوذریان است. «هوتوس یا هوتوسا» در اوستا به شرافت و نیکی ستوده شده و گرایش او به آیین مزدیسنا اهمیتی خاص داشته است(ر. ک: گوش یشت، بند ۲۵-۲۶ و رامیشت، بند ۳۵-۳۷) در یادگار زریران نیز نام او هوتوس آمده است(یادگار زریران، ۱۳۷۴: ۶۳). صفا معتقد است که روایت رفتن گشتاسپ به روم متعلق به اواخر دوره ساسانی و بعد از دورهی خسرو پرویز است که نخستین وصلت میان خاندان سلطنتی ایران و بیزانس صورت گرفت. به همین سبب در نسخه خداینامه پهلوی که متعلق به عهد یزدگرد آخرین پادشاه ساسانی بوده روایت مذکور در داستان گشتاسپ راه یافته است (صفا، ۱۳۷۹: ۵۳۴). کزازی نیز داستان رفتن گشتاسپ به روم و به زنی ستاندن کتایون را داستانی نوآیین و برساخته میداند

که در روزگاران سپسین بر داستان کهن گشتاسپ افزوده شده است(کزازی، ۱۳۸۸: ۵۲۲). راشد محصل این سفر را نشانهای از جفت جویی و ازدواج برون قبیلهای میداند و حوادث داستان را نیز لازمهی رسیدن به مقام قهرمانی و اثبات شایستگی گشتاسپ میداند(راشد محصل، ۱۳۵۷: ۸۵۹). بنابراین گشتاسپ نمونهای نیک از بالش قهرمان در سفر است.

۶-۱- رانده شدن از نزد پدر و ترک سرزمین مادری

در داستانهای قهرمانی میبینیم که معمولاً پیش از زاده شدن قهرمان، خطر زاده شدنش گوشزد میشود، به همین دلیل اغلب به محیطی دور از خانواده برده میشود. رها شدن قهرمان در کودکی، مضمونی مشترک است که در اکثر اسطورهها، افسانهها و قصههای ملل جهان قابل ردیابی است، «قهرمانان و قدیسان از میان کسانی برمیخیزند که در کودکی رها شده بودند. مام زمین بخاطر آن که پشتیبانشان بوده و از مرگ مصونشان داشته است، سرنوشتی شکوهمند و استثنایی که از آن عامهی مردم نیست، برایشان رقم زده است»(الیاده،۱۳۸۵: ۲۴۵). اما رانده و رها شدن گشتاسپ به گونهای دیگر رغم میخورد او که فرزند کی لهراسپ است، در جوانی به دلیل توجه بیش از حد پدر به نوادگان کیکاوس، از او ناراضی شد و به همراه سیصد سوار رهسپار هند شد. وقتی لهراسپ از این کار گشتاسپ آگاه شد، زریر فرزند دیگرش را به دنبال او فرستاد و زریر او را به ایران بازگرداند، اما بار دیگر چون توجه و میل پدر به کاوسیان را دید از او خواهان تاج و تخت شد و به این دلیل که با ممانعت گشتاسپ روبهرو شد ایران را به قصد روم ترک کرد. در روم، ابتدا برای دبیری نزد اسقف رفت. سپس برای کار نزد آهنگری رفت اما با یک ضربهی پتک، سندان را شکست و آهنگر از پذیرفتن او خودداری کرد.(۴) پس از آن با دهقانی آشنا شد و در کنار او به فعالیت پرداخت. در آن روزگار، رسم چنان بود که چون دختران قیصر به سن ازدواج میرسیدند مراسمی برگزار میشد و کسانی که شایستگی ازدواج با او را داشتند، فراخوانده میشدند تا دختر قیصر از میانشان یکی را برای همسری برگزینند. گشتاسپ نیز به دعوت دهقان برای تماشای مراسم به قصر میرود. کتایون در میان جمعیت چشمش به گشتاسپ میافتد و به پدر میگوید که او را انتخاب کرده، چون در خواب او را دیده است. قیصر، علی رغم مخالفت، به دلیل سخنان اسقف و نیز آزادی دختران در انتخاب همسردر آن روزگار به ناچار با این پیوند موافقت میکند، اما او را به همراه گشتاسپ از قصر اخراج میکند.

بدو گفت : «با او برو هم چنین نیایی زمن گنج و تاج و نگین»
(فردوسی، ۱۳۷۴: ج۶: ۲۲: ۲۶۳)

۶-۲- مبارزه با اژدها

پس از گذشتن از مرحلهی پیش، نوبت به مبارزه با اژدها میرسد «ستیز پهلوان با اژدها به دلیل نیکخواهی برای بندگان و یاری دادن مردم است که هر دو از اوصاف ایزدی است»(رستگارفسایی،۱۳۸۳:

۳۰۳). «آفرینش نتیجهی مرگ اژدهاست زیرا اژدها، مرگ است و کشتن مرگ یعنی آوردن به زندگی» (فرای، ۱۳۷۹: ۲۲۶). «در اوستا این موجود اهریمنی (Azi Dehaka) نامیده شده و همین نام است که بعدها تحول یافته و به صورتهای (Azdahag))اژدهاک) یا (Azdaha) (اژدها) در بسیاری از زبانهای ایرانی باقی مانده است. مطابق روایت اوستایی این هیولای مهیب، اژدهایی سه سر و شش چشم و دارندهی هزار مکر تصویر شده و پر گزندترین موجود دیوانهای است که اهریمن وی را برای زیان گیتی آفریده است تا جهان استومند را به هم زند و آفرینش نیک اهورایی را نابود کند»(باقری، ۱۳۶۸: ۱۲). همچنین، وجود او باعث بروز خشکسالی میشود. در این داستان میبینیم که کتایون و گشتاسپ مدتی، زندگی فقیرانهای داشتند و قیصر نیز پس از ازدواج کتایون با مردی بیگانه و دون پایه، آن رسم را برانداخت و برای خواستگاران دو خواهر دیگر کتایون شرایط سنگینی گذاشت. او اعلام کرد که دختر دوم خود را به ازدواج کسی درمیآورد که گرگ دهشتناک بیشهی فاسقون را بکشد. و برای خواستگار دختر سوم شرط کشتن اژدهای خوفناک کوه سقیلا را میگذارد. خواستگاران از عهدهی کار بر نمیآیند اما از اختر شناسان شنیده بودند که مردی نامدار از ایران میآید سه کار بزرگ انجام میدهد. ابتدا با دختر قیصر روم ازدواج کرده و بعد آن دو حیوان دهشتناک را از بین میبرد بنابراین به گشتاسپ متوسل میشوند. گشتاسپ ابتدا آن گرگ دهشتناک را نابود میکند. «در باورشناسی و نماد شناسی ایرانی، گرگان و گرگسانان جاندارانی پلید و زیانبار و اهریمنی اند»(کزازی، ۱۳۸۸: ۴۱۰). یکی از نشانهها و ویژگیهای سربرآوری اوشیدر، آن است که گرگ سَردگان یا گرگسانان همه نابود خواهند شد(دادگی،۱۳۸۰: ۱۴۲). اما این گرگ بنا بر عقیدهی خالقی مطلق تنها، نام گرگ دارد و اوصاف او همه دال بر این است که گرگ یاد شده در واقع یک اژدهاست. (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۳۳۵)

یکی گرگ بیند به کردار نیل — تن اژدها دارد و زور پیل
سرو دارد و نیشتر چون گراز — نیارد شدن پیل پیشش فراز
همی اژدها خوانم این را نه گرگ — تو گرگی مدان از هیونی بزرگ
(فردوسی، ۱۳۷۴: ج۶: ۲۹:۳۵۴-۶)

گشتاسپ نیز گرگ بیشهی فاسقون را اژدها میداند نه گرگ؛

همی گفت که :« ای پاک پروردگار! — فروزندهی گردش روزگار
تو باشی، بر این بد مراد دستگیر — ببخشای، برجان لهراسپ پیر
اگر بر من این اژدهای سترگ — که خواند و را ناخردمند گرگ
شود پادشاه، چون پدر بشنود — خروشان شود، باز آن سپس، نغنود
(فردوسی،۱۳۷۴: ج۶: ۳۱:۳۷۸-۳۸۱)

بنابراین او نیز ناهمداستانی خویش را با آنان که اژدها و پتیارهی بیشهی فاسقون را گرگ میدانند و میخوانند، آشکار میدارد و این کسان را ناخردمند میشمارد.

گشتاسپ پس از کشتن این گرگ اژدهافش، توسط اهرن، خواستگار دختر سوم قیصر، برای

کشتن اژدهای خوفناک کوه سقیلا فرا خوانده میشود و این اژدها را نیز نابود میکند.

خالقی مطلق بر این باور است که صورت کهنتر این روایت چنین بوده که پهلوانی اژدهایی را کشته و سه دختر را که از حبس اژدها نجات داده بود، به زنی گرفته بود. ولی سپس در نظر افسانه یک پهلوان به سه پهلوان تبدیل شده است که دوتای آنها عملاً جز نامی بیش نیستند و یک اژدها نیز تبدیل به دو اژدها شده است که نام یکی از آنها برای تنوع داستان گرگ شده است (خالقی مطلق، ۱۳۷۲: ۳۳۵-۳۳۶). بنابراین دیدگاه، گشتاسپ اژدهایی را که دختران را حبس کرده، رهایی بخشیده و به این ترتیب ترسالی و طراوت را دیگر بار به طبیعت بازگردانده است.

۶-۳- داشتن سلاح سحرآمیز

اما قهرمانان برای مبارزه با اژدها یا دیگر نیروهای اهریمنی نیاز به سلاحی ویژه و اژدهاکش دارند. همچنانکه مطابق برداشت حماسی، خود پهلوان شخصیتی است یگانه و استثنایی و به همان ترتیب سازوبرگها و متعلقات پهلوان نیز اغلب ویژگیهای خاص و استثنایی وخارقالعاده دارند، بویژه سلاح رزم او دارای علامتها و مشخصاتی است که آن را از دیگرجنگافزارها متمایز میکند. بنابراین، این سلاحها معمولاً دارای نیرویی ویژه و اسرارآمیز هستند که ویژگیهای فراطبیعی خاصشان، آنها را از حد یک وسیله و ابزار فراتر برده و تبدیل به نمادهایی از نیروهای ذاتی ناشناختهای میکند. سلاح اغلب قهرمانان اژدهاکش شاهنامه گرز گاوسر است گرچه فردوسی ایجاد و ابداع این رزمافزار را به فریدون نسبت داده است، اما گزارشی که در بند ۹۲-۹۳ زامیادیشت آمده است، به خوبی نشان میدهد که سلاح یاد شده تنها از آن فریدون نبود، بلکه در بین ایزدان و بغان رزمجو، یلان و پهلوانان پرخاشگر دست به دست گشته است و هر کدام از آنان با این گرز که مطابق قراین موجود پیشینهی هند و ایرانی دارد و در اساطیر این قوم افزار ویژهی ایزدان اژدهاکش و نماد آیینی تندر و آذرخش است(سرکاراتی، ۱۳۷۸: ۱۱۹) کاری شگفت انجام داده و به مبارزه با نیروهای اهریمنی پرداختهاند. اگرچه در این داستان سخنی از گرز به میان نیامده است، اما در اوستا به گرزور بودن گشتاسپ اشاره شده است (زامیادیشت، کردهی ۱۵: بندهای۹۳-۹۰).

۶-۴- آشتی با پدر

قهرمان که به دلایلی از پدر رانده شده بود نزد او باز میگردد و با او آشتی میکند. در واقع در این مرحله پدر نقش معلم قهرمان را ایفا میکند و او را برای آزمونها آماده میکند؛ (کمپبل،۱۳۸۵: ۱۴۲) در این داستان نیز میبینیم که قیصر نیز طی ماجراهایی با خبر میشود که کشندهی گرگ و اژدها در واقع گشتاسپ است، بنابراین از او پوزش میخواهد و از این پس، میان گشتاسپ و قیصر محبت و دوستی برقرار میشود و قیصر چون خود را به پشتیبانی گشتاسپ نیرومند میبیند، او را برای باژخواهی به ایران میفرستد اما لهراسپ زریر را به نزد او میفرستد و تاج و تخت را به او واگذار میکند و اینچنین است که گشتاسپ، شاه ایران میشود.

۶-۵- عبور از آب

یکی از آزمونهایی که قهرمان در سفر خود باید از آن بگذرد آزمون یا وِر گذر از آب است که از آن به «وَرِ سرد» تعبیر میشود.(۵)«گذر از آب نیز یکی دیگر از بنمایههای سمبلیک محسوب میشود که در اساطیر به شکلها و با کارکردهای گوناگون ظاهر میشود»(امینی،۱۳۸۱ :۶۲). گذر از این ور نمادی از مرگ و تولد دوباره، رسیدن به قدرت واستحاله و منتقل شدن از یک مرحله به مرحلهای دیگر است و به صورت شستشو در چشمه قابل قیاس با اسطورهی تعمید ـ و گذر از رودخانه و دریا نمود پیدا میکند.در تاریخ ادیان آب، متضمن تجدید حیات است زیرا در پی هر انحلال، ولادتی نو است و غوطه زدن در آب رمز رجعت به حالت پیش از شکل پذیری و تجدید حیات کامل و زایشی نو است. غوطه خوردن در آب، امکانات بالقوهی زندگی و آفرینش را مایهور میکند و آن را افزایش میدهد(الیاده، ۱۳۸۵: ۱۸۹).

گذشتن از آب در شاهنامه و اساطیر ایرانی اهمیت ویژهای دارد. اغلب قهرمانان پیش از دست یافتن به موفقیتی بزرگ از آب میگذرند. بنابر آنچه گفته شد این شاید در اصل بر این پایه استوار باشد که با هر بار گذشتن از آب تولدی تازه وقوع مییابد و آن چه از آب سر برمیآورد چون کودکی بیگناه و بی سرگذشت است که میتواند گیرندهی وحی و الهام جدیدی باشد و زندگی خاص و نوینی را آغاز کند (قلیزاده،۱۳۸۸: ۲۴). گشتاسپ نیز در طی سفر از دریا عبور کرد بنا بر قول شاهنامه چون به کنار دریا رسید، خود را به هیشوی، باژ دار پیر، دبیری ایرانی شناساند، پولی به وی داد و با کشتی به آن سوی دریا رفت.

۶-۶- حضور نیروهای یاریگر

در طی سفر، گاه قهرمان اسطورهای در معرض خطر قرار میگیرد، اینجاست که نیروهای اهورایی به پشتیبانی از او برمیخیزند؛ در بسیاری از این گونه اسطورهها کمبود و ناتوانی قهرمان در رویارویی با موقعیت و یا وظیفهای دشوار و ابرانسانی با یاری «حامی» قدرتمندی که بر او ظاهر میشود، جبران میگردد و قهرمان بدون مساعدت «حامی» قادر نیست کاری از پیش ببرد(هندرسن،۱۳۸۶:۲۶). در واقع این قدرتهای پشتیبان یا «نگهبانان» ناتوانی اولیهی قهرمان را جبران میکنند و وی را قادر میسازند تا عملیات خود را که بدون یاری گرفتن از آنها نمیتواند انجام دهد به سرانجام برساند(یونگ،۱۳۸۶: ۱۶۴).

در سفر گشتاسپ کسی که نقش یارگیری او را بر عهده داشت، دهقانی بود که بنا بر گفتهی شاهنامه، نژادش به فریدون میرسید .

۶-۷- ملاقات با خدابانو

مرحلهی دیگر در این سفر اسطورهای، ازدواج جادویی روح قهرمانِ پیروز با ملکهی جهان

است(کمپبل، ۱۳۸۵: ۱۱۶). «ازدواج جادویی با خدابانو-ملکهی جهان نشان دهندهی تسلط کامل قهرمان بر زندگی است؛ چون زن، همان زندگی و قهرمان عارف و ارباب آن است»(همان:۱۲۸). یونگ معتقد است «بانویی که نجیب زاده به خاطرش دست به کارهای قهرمانی میزند طبیعتاً تجسم عنصر مادینهی وی است» (یونگ، ۱۳۸۶: ۲۸۳). در واقع «قهرمان» نمادی از «من» خودآگاهی است که برای شناخت عنصر مادینه روانش میبایست با نیروهای آهرمنی درون ناخودآگاهی بستیزد و نبرد بیازماید (اتونی، ۱۳۹۰: ۲۴۷). ازدواج گشتاسپ با کتایون را میتوان با این مرحله در داستانهای قهرمانی تطبیق داد، که او با ازدواج با کتایون (دختر قیصر) از آوارگی نجات مییابد و نیرو و قدرتی دوباره میگیرد. همچنین نقش و اهمیت کتایون «هوتوس» در گسترش دین بهی نیز میتواند قوّتبخش نقش خدابانویی او باشد (ر. ک: گوش یشت، بند ۲۵-۲۶ و رامیشت، بند ۳۵-۳۷).

۶-۷- خدایگون شدن و برکت نهایی

در پایان سفر، قهرمان پس از پشت سر گذاشتن آزمونهای مختلف و «پیروز شدن بر همهی این هماوردیها، ثابت میکند که از مرحلهی انسانی پا فراتر نهاده و از این رو به طبقهای از باشندگان نیمه ایزدی تعلق دارد که بسا برتر از انسانهای معمولی اند»(وارنر، ۱۳۸۷: ۱۸). در حقیقت او در این هنگام به مقامی خدایگون میرسد و اینجاست که «برکت قهرمان جهان شمول، شامل حال تمام جهانیان میشود»(کمپبل، ۱۳۸۵: ۴۶). کمپبل دربارهی بازگشت قهرمان میگوید:« پس از بازگشت از سفر میتواند جامعهاش را از نو به صورت یک کل واحد نظم دهد» (همانجا).

گشتاسپ پس از بازگشت به ایران به زرتشت ایمان میآورد. بنابراین شاید بتوان این ایمان آوردن و همچنین کوشش او در گسترش دین بهی را به برکت بخشی تعبیر کرد. زیرا بنابر آنچه در توضیحات کمپبل بدان اشاره شد، قهرمان پس از بازگشت از سفر، این قدرت را دارد که بتواند جامعهاش را به صورتی نوین ساماندهی کند.

۷- نتیجه‌گیری

با تکیه بر روش نقد اسطورهای ضمن بررسی داستان گشتاسپ در شاهنامه و متون دینی و تاریخی پیش و پس از آن، میتوان داستان سفر او را نمونهای از کهنالگوی «سفر قهرمان» معرفی کرد که پس از رانده شدن از نزد پدر و ترک سرزمین مادری و پرداختن به سفری مهم و پرخطر و گذر از آزمونها، گذر از آب، ملاقات و ازدواج با خدایبانو ضمن بهرهگیری از کمک نیروهای یاریگر با در اختیار داشتن سلاح سحرآمیز به مبارزه با اژدها میپردازد و در نهایت با آشتی با پدر و بازگشت به سرزمین مادری و ایمان آوردن به زرتشت و گسترش دین بهی، برکت را برای ایرانیان به ارمغان میآورد. بنابراین میبینیم که بسیاری از شاخصههای سفر کهنالگویی قهرمان در این داستان وجود دارد.

۸- یادداشت‌ها

۱- شایان ذکر است، بخش اعظم داستان زندگی گشتاب در شاهنامه که شامل حدود هزار بیت است، سرودهی دقیقی است که بنا به قول فردوسی، به خواب او آمده و از او خواسته تا سرودههای او را در کتاب خود بگنجاند (فردوسی، ۱۳۷۴/ج ۶/ ۱/۶۵-۱۳).

۲- اگرچه شاهنامه چهرهای منفی از این شاه ارائه میکند اما در دوران کودکی، او را با صفاتی نیک به تصویر میکشد:

به بالا و دیدار و فرهنگ و هوش چنو نامور نیز نشنید گوش

(فردوسی،۱۳۷۴/ج۶/ ۱۶: ۱۳۲)

او از روزگار کودکی بنا به آیین پرورش شاهزادگان با انواع دانشها و هنرهای پهلوانی آشنا میشود.

گذشته به هر دانشی از پدر ز لشکر به مردی برآورده سر

(فردوسی،۱۳۷۴/ج۶/ ۹ : ۲۵)

۳- برخی پژوهشگران معاشقه و پیوند گشتاسپ و کتایون در شاهنامه را نشأت یافته از داستان معاشقهی زریادرس با اداتیس میدانند ر.ک: به (صفا، ۱۳۷۹: ۱۲۳ و ۵۳۴) و (کزازی، ۱۳۸۸: ۳۰۹).

۴-کویاجی انتخاب شغل آهنگری توسط گشتاسپ را نشانهی از رواج صنعت آهن در روم و شکستن آهن و سندان را با ضربه محکم گشتاسپ، نشانه عدم آشنایی ایرانیان آن زمان با آهن و آهنگری میداند(کویاجی، ۱۳۸۰: ۵۰۰).

۵- در ایران باستان دو گونه ور روایی داشته است، «وَر گرم» و «وَر سرد» که در پهلوی، «برسمگور» barsamag-war نیز خوانده شده است. وَرِ گرم با گذر از تودهی آتش، ریختن فلز گداخته بر سینه و وَرِ سرد با گذشتن از دریا و رودی پر آب انجام میگرفت (کزّازی،۱۳۸۴الف: ۲۷۵).

منابع

-اتونی، بهروز(۱۳۹۰)، «پاگشایی قهرمان در حماسههای اسطورهای»، ادب پژوهی، ش ۱۶، صص۸۱-۱۰۵
- الیاده،میرچا(۱۳۸۵)، رساله در تاریخ ادیان، ترجمهی جلال ستاری، چ سوم، سروش، تهران
- امینی، محمدرضا (۱۳۸۱) «تحلیل اسطورهی قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریهی یونگ»، مجلهی علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز، دورهی هفدهم، ش دوم،(پیاپی۳۴)، صص۵۳-۶۴
- ااوستا(۱۳۸۶)، گزارش و پژوهش جلیل دوستخواه، چ یازدهم، تهران، مروارید
- اوشیدری،جهانگیر(۱۳۷۱)، دانشنامهی مزدیسنا (واژه نامهی توضیحی آیین زرتشت)، تهران، مرکز
- باقری،مهری (۱۳۶۸)، «اژدهای در بند»، مجلهی آینده، س پانزدهم، ش ۱و۲، صص۱۲-۱۹
- بهار،مهرداد (۱۳۸۶)، پژوهشی در اساطیر ایران، (پارهی نخست و دوم)، چ ششم،آگاه، تهران
-پورداود، ابراهیم(۱۳۴۷)یشتها، ج ۱و۲،اساطیر، تهران
-حمیدیان،سعید(۱۳۷۲)، درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران، مرکز
- خالقی مطلق، جلال (۱۳۷۲)،گل رنجهای کهن (برگزیده مقالات دربارهی شاهنامه فردوسی)، به کوشش علی دهباشی، تهران، مرکز
- دادگی،فرنبغ(۱۳۸۰)، بندهش، گزارنده:مهرداد بهار، چ دوم، تهران، توس
- ذوالفقاری،منیره(۱۳۶۹)،«اسطوره اسفندیار»، مجموعه مقاله(در پیرامون شاهنامه)،به کوشش مسعود رضوی، تهران: جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران
ـ راشد محصل، محمدرضا (۱۳۵۷)، نگاهی دیگر به گشتاسپ، سخن، ش ۲۶، صص ۸۵۴-۸۶۸
ـ رستگار فسایی، منصور(۱۳۸۳)،پیکرگردانی در اساطیر، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
- ستاری، رضا و حقیقی، مرضیه و مقدسی، زهرا (۱۳۸۸) گشتاسپ، هوتوس/ کتایون از اوستا تا شاهنامه، فصلنامهی پژوهشهای ادبی، سال ششم، ش ۲۳، بهار ۱۳۸۸، صص ۱۴۶-۱۲۷
ـ سرکاراتی، بهمن(۱۳۷۸).سایههای شکارشده، تهران، قطره
- شمیسا، سیروس(۱۳۷۲).بیان، چ سوم، ؟،فردوسی
- صفا، ذبیح الله(۱۳۷۹)،حماسه سرایی در ایران، تهران، امیرکبیر
-عمویی، حامد و شاهسوند، پریچهر(۱۳۸۸)، «اسطوره شناسی سیاسی در ایران باستان، مطالعه موردی رستم».فصلنامهی تخصصی علوم سیاسی، سال هشتم، صص ۵- ۵۸
- فرای، نور تروپ(۱۳۷۹). رمز کل:کتاب مقدس و ادبیات، ترجمهی صالح حسینی، تهران، نیلوفر
- فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۷۴). شاهنامه، به کوشش سعید حمیدیان، چ دوم، تهران، قطره
- قلیزاده،خسرو(۱۳۸۸)، فرهنگ اساطیر ایرانی بر پایهی متون پهلوی، چ دوم، تهران، کتاب پارسه

- کریستین سن، آرتور ایمانوئل (۱۳۶۸) کیانیان، ترجمهی ذبیح الله صفا، چ پنجم، تهران، انشارات علمی و فرهنگی
- کزّازی، میرجلال الدین (۱۳۸۴الف)، آب و آیینه، تبریز، آیدین.
- ـــــــــــــــ(۱۳۸۸) نامهی باستان، ج ششم، چ سوم. تهران، سمت
- کمپبل،جوزف(۱۳۸۵)، قهرمان هزارچهره، برگردان شادی خسروپناه، مشهد، گل آفتاب
- کوپ،لارنس(۱۳۸۴)، اسطوره، ترجمهی محمد دهقانی، تهران، انتشارات علمی وفرهنگی
- کویاجی، جهانگیر کوروجی (۱۳۸۰)، بنیادهای اسطوره و حماسهی ایران، گزارش و ویرایش جلیل دوستخواه، تهران، آگاه
- گرین،ویلفرد و لِیبِر، ارل و مورگان، لی و ویلینگهم، جان(۱۳۸۵)، مبانی نقد ادبی، چ چهارم، ترجمهی فرزانه طاهری، تهران، نیلوفر
- مختاری، محمد(۱۳۷۹)، الف، حماسه در رمز و راز ملی، چ دوم، تهران،انتشارات توس
- مسرت، مهین (۱۳۸۴)، «سیمای گشتاسپ در روایات دینی و ملی ایران»، نشریهی دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، سال ۴۸، صص۱۵۳-۱۸۱
- مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۴)،مقدمهای بر رستم و اسفندیار، چ هشتم، تهران، امیرکبیر
- وارنر،رکس (۱۳۸۷)،دانشنامهی اساطیر جهان، ترجمهی ابوالقاسم اسماعیلور،چ دوم،تهران:نشر اسطوره
- هندرسن،ژوزف(۱۳۸۶)،انسان واسطوره هایش، ترجمهی حسن اکبریان طبری، چ دوم،تهران، دایره
- یادگار زریران(۱۳۷۴)،ترجمهی یحیی ماهیار نوابی، تهران، اساطیر
- یونگ،کارل گوستاو (۱۳۸۶)، انسان و سمبولهایش، ترجمهی محمود سلطانیه، چ ششم، تهران،جامی

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۷، ش۱ (پیاپی ۱۴)، بهار ۱۳۹۵

نماد «پرنده» در اشعار حمید مصدق

پروین غلامحسینی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور شهرکرد
دکتر حمیدرضا قانونی
استادیار دانشگاه پیام نور، مرکز نجف آباد
دکتر جهانگیر صفری
دانشیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهرکرد

چکیده
این مقاله به منظور بررسی نمادهای پرندگان در اشعار حمید مصدق، نوشته شده است. نگارنده پس از استخراج تمام کاربردهای پرندگان با استفاده از روش تحلیل محتوا به طبقه بندی، توصیف و بیان معانی نمادین آن پرداخته است. بر اساس یافته‌های این گفتار در اشعار قیصر امین پور، از ۹پرنده (پرستو، کبوتر، جغد، خفاش، عقاب، ققنوس،کرکس، کلاغ، کبک سخن به میان آمده که گوشه ای از نمادپردازی مصدق را تشکیل داده است.
معانی و مفاهیم نمادین پرندگان با ویژگی های طبیعی آن‌ها مرتبط است. علاوه بر آن، آموزه‌های دینی، فرهنگی که در طول زمان در اطراف هر یک از آن‌ها شکل گرفته است، در مفاهیم ویژه‌ای که مصدق از آن‌ها ارایه می‌کند، تأثیر فوق‌العاده ای دارد. در مجموع می‌توان گفت پاره‌ای از برداشت‌های مصدق از پرندگان کاملاً ابداعی و بی‌سابقه است و برخی دیگر در سنت‌های فرهنگی ریشه دارد. شکل‌گیری مفاهیم نمادین پرندگان در اشعار مصدق، ناشی از برداشت‌های شخصی و قریحه توانای اوست.

واژگان کلیدی: نماد، حمید مصدق، پرنده، شعر معاصر.

Email: parvin2012gh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۳/۲۵
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۱۴

۱-مقــدمه

در اشعار حمید مصدق، پرندگان از نقش‌های شگفت‌انگیز و گوناگونی برخوردار هستند. ویژگی‌های طبیعی پرندگان از قبیل بال و پر، آواز و زیبایی، پرواز، آشیانه، اسارت در قفس، دست‌مایه‌های تأویل و تفسیر و نماد پردازی پرندگان را در اختیار مصدق قرار داده و وی در بیان اندیشه‌های پیچیده و نمادین خود از پرندگان به صورت‌های گوناگون بهره گرفته است. نمادهایی که ازپرواز پرندگان به دست می‌آیند، در ارتباط با آسمان و زمین هستند. در زبان یونانی، کلمه‌ی پرنده مترادف با علامت یا پیام آسمان بوده است. (ر.ک: شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۱۹۶:۲) .

بر اساس آیات قران کریم، پرندگان زبانی خاص دارند. (نحل:۱۶) حضرت سلیمان این زبان را می‌دانسته است. در قران کریم، کلمه‌ی پرنده غالباً با سرنوشت مترادف شمرده شده است. چنان‌چه در آیه (و کـل انـسان الـزمناه طایــر فی عنـقه)، (و سرنوشت هر انسانی را به گردن خود او پیوسته ایم) (اسراء، ۱۳). این امر آشکارا بیان شده است. علاوه بر سرنوشت، طایر را به معنی بخت و اقبال که قریب الافق با مسأله‌ی فال نیک و بد است، نیز دانسته اند. (شریعتمداری، ۱۳۷۵، ج۵۶:۳) در سنت‌های اسلامی به تعدادی از فرشتگان نام پرنده سبز داده شده است. مولانا فرشتگان را. (غیبیان سبز پر آسمان) لقب داده است. (مولوی، ۹۷۰:۴، ۱۳۷۶) جبرئیل طاووس الملایکه نامیده شده و از وی گاه با دو بال سبز و گاه با شش بال که هر کدام خود به صد بال دیگر منتهی می‌شود، یادکرده‌اند. (یاحقی، ۱۶۰:۱۳۶۹) در اسلام پرندگان به طور خاص نماد فرشتگان هستند. از منطق الطیر که در قرآن، به آن اشاره شده، زبان فرشتگان منظور است، و به معنی شناخت و آگاهی معنوی است. پرندگان مسافر، هم‌چون، پرندگان فریدالدین عطار و ابوعلی سینا، در جست‌جوی معنا هستند. (شوالیه و گربران، ۱۹۷:۱۳۸۸)

در ادیان توحیدی یهود، مسیحیت و اسلام و نیز آیین زرتشت، فرشتگان دارای بال هستند. حزقیال نبی فرشتگان را دارای چهار بال و اشعیای نبی دارای شش بال توصیف کرده‌اند. در شمایل نگاری مسیحی هم فرشتگان غالباً با بال. (دو یا چهار بال) تصویر شده‌اند. فلاسفه و متکلمان ادیان توحیدی همه متفقند که فرشتگان موجودات مجرد هستند. پس بال آن‌ها هر چه باشد، لزوماً نظیر بال مرغان دنیا نیست. (خرمشاهی، ۴۳۴:۱۳۷۴)

به باور صاحب فرهنگ نمادها ارواح شهدا به شکل پرنده‌ای سبز رنگ به بهشت پرواز می‌کنند. (ر.ک: شوالیه و گربران، ۲۰۰:۱۳۸۸)

در عرفان اسلامی یکی از مهم‌ترین معانی نمادین پرنده، روح یا جان انسان است؛ بدین معنا که روح به صورت ذات بالداری تصور شده که به سوی عالم افلاک که موطن اصلی اوست، پرواز می‌کند. قایل شدن بال و پر برای روح یا نفس رمزی بسیار کهن است و نمونه‌های متعدد دارد؛ به عنوان مثال، افلاطون می‌گوید: بال و پر آن قسمت از تن است که از همه اعضای دیگری به خدا نزدیک‌تر است؛ چه طبیعت آن گرایندگی به سوی آسمان‌ها و بردن تن به آن‌جاست) (افلاطون۱۳۶۲:۱۳۸) تناسب حالات و ویژگی‌های طبیعی پرندگان با انسان‌ها و سالکان راه حقیقت سبب شده است که

رساله‌الطیرهای متعددی در ادبیات فارسی و عربی به وجود بیاید. هم ذات پنداری انسان با پرنده را به‌تر از هر جا در اسطوره ها و کاربرهای عرفانی سیمرغ در ادبیات فارسی می‌توان شاهد بود. نماد سیمرغ در عرفان پیوند دهنده‌ی اضداد است. سیمرغ را (انسان مرغ) دانسته اند. (ستاری، ۱۳۷۲:۱۳۴) انسان بالدار و رمز (طیران آدمیت) اما گوهر انسانیت وی سرشته به حکمت دانایی (پزشکی) و داروشناسی است. این بدین معنی است که انسانی روشن دل و راز آشنا و دست‌گیر و چاره سازو نجات بخش است. بی‌گمان چنین انسانی می‌تواند چون مرغ علوی پرواز کند. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸:۲۰۴) .

شیخ اشراق در رساله ی«فی حاله الطفولیه»، جان یا روح را به مرغی تشبیه می‌کند: «شیخ را گفتم که رقص کردن بر چه آید؟ شیخ گفت: جان قصد بالا کند همچو مرغی که خواهد خود را از قفص بدر اندازد؛ قفص تن مانع آید؛ مرغ جان قوت کند و قفص تن را از جای بر انگیزاند.». (سهروردی، ۱۳۷۳، ج۳:۲۶۶)

احمد غزالی نیز جان را به مرغ تشبیه کرده است، «اگر مرغ جان آشنا باشد، چون آواز طبل ارجعی بشنود، پرواز گیرد..» (غزالی، ۱۳۵۸:۳۹۳) و روزبهان هم به مرغ ناطقه‌ی روح اشاره می‌کند که به بانگ الست سرمست مشاهده‌ی بقاست. (ر. ک:روزبهان، ۱۳۴۹:۷۴)

در تفسیر القران الکریم در تأویل آیه‌ی ۱۰ سوره‌ی سبا، پرنده رمز قوای روحانی است:«..وَ لَقَد اتینا داود الروح منا فَضلا..قُلنا یا جِبال الاعضاء او بی..معه..و الطیرَ القوی الرَوحانیه بِالتسبیحاتِ القُدسیه..و النا له الَحَدید الطبیعیه الجِسمانیه ». (ابن عربی، ۱۹۷۸، ج۲:۳۰۳) پس پرندگان نماد روح، تعالی روح و قوای روحانی اند و الحان دل انگیزشان روح بخش و جان فزاست.

در این پژوهش ابتدا نماد پرندگان در بین ملل مختلف، سپس در شعر و ادب فارسی و در نهایت در اشعار حمید مصدق مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-پرندگان سعد:

۲-۱-۱-پرستو:

در واقع، چنان‌چه رمی بلو می‌نویسد پرستو، پیک بهار است. در عهد باستان، در چین، برای رفت و برگشت پرستو در اعتدال ربیعی و خریفی، تاریخ دقیقی مشخص شده بود. روز بازگشت پرستو «اعتدال ربیعی» مصادف با جشن‌های باروری بود. برای بامباراهای مالی، پرستو دستیار، یا مظهر- خدای فارو، ارباب آب‌ها و کلام است، و در تضاد با زمین، که در اصل پلید و ملوث بود، علامت متعالی خلوص و تزکیه است. پرستو اهمیت خود را مدیون به آن است که هرگز جایی بر روی زمین

مستقر نمی شود، و بنابراین، مبرا از پلیدی و کثافت است. (ر.ک :شوالیه و گربران، ۱۸۹ :۱۳۸۸)

در اسلام، پرستو، نماد چشم پوشی و واگذاری است و نماد مصاحبت نیکو است، برای ایرانیان، چهچهه‌ی پرستو، جدایی همسایگان و دوستان از یک‌دیگر است. چلچله به معنی تنهایی، هجرت و جدایی است، و بدون شک، این مفهوم از طبیعت مهاجر پرستو ناشی شده است. (همان :۱۹۱)

پرستو در اشعار حمید مصدق:

در اشعار حمید مصدق، در میان پرندگان، پرستو بعد از کبوتر و عقاب از بیش‌ترین بسامد برخوردار است. در مجموع اشعار او « پرستو » ۷ بار تکرار شده، و در برخی موارد در معنای نمادین به کار رفته است. به طور کلی در اشعار مصدق با ۲ معنی نمادین از پرستو روبرو هستیم:

« پرستو » نماد پاکی و پاکیزگی:

این معنی نمادین از « پرستو » در قصیده‌ی « آبی، خاکستری، سیاه » از مجموعه اشعار دفتر «آبی، خاکستری، سیاه » دیده می‌شود:

-درمن اینک کوهی، / سربرافراشته از ایمان است / من به هنگام شکوفایی گل ها در دشت، / باز می‌گردم / و صدا می‌زنم / «ای ! / باز کن پنجره را، / بازکن پنجره را / در بگشا! / که بهاران آمد ! / که شکفته گل سرخ / « به گلستان آمد! / بازکن پنجره را! / که پرستو پر می‌شوید در چشمه‌ی نور، / «که قناری می‌خواند، / می‌خواند آوازِ سرور / «که : / - بهاران آمد / «که شکفته گل سرخ / « به گلستان آمد !. (مصدق، ۱۳۸۹ : ۸۱ – ۸۲)

هم‌چنین در شعر ۲۱ از مجموعه اشعار دفتر « از جدایی ها » به این نماد از « پرستو » اشاره شده است:

-تو ناز مثل قناری / تو پاک مثل پرستو / تو مثل بَدبَده خوبی / برای من تو همیشه، / - همیشه محبوبی. / تومثل خورشیدی / که شرق شب زده را / - غرق نور خواهی کرد / تو مثل معجزه / -در وقت یأس و نومیدی / ظهور خواهی کرد / پناهسایه‌ی آسایشی / پناهم ده / شبی به خلوت امن و امید راهم ده. (همان : ۳۰۶ – ۳۰۷)

« پرستو » پیام آور فصل بهار که با صدا و نغمه اش، آمدن بهار را نوید می‌دهد:

این نماد ازپرستو در شعر بهار غریب از سروده‌های دفتر سال‌های صبوری دیده می‌شود. در این شعر، حمید مصدق به اوضاع اجتماعی - سیاسی عصر خود، استبداد، بیداد، خفقان، ظلم و ستم، یأس و نومیدی اشاره دارد و خود را چون آهوی دشت، سرگردان و سرگشته، چون صخره و سنگ، درمانده و چون ابر و نسیم، آواره می‌داند و از آمدن بهار خبر می‌دهد بهاری که از دل تاریکی می‌گذرد در حالی که پرستوهایی که پیام آور بهارند، در خواب فرو رفته‌اند:

-من به درماندگی صخره و سنگ / من به آوارگی ابر ونسیم / من به سرگشتگی آهوی دشت / من به تنهایی خود می‌مانم / من در این شب که بلند است به اندازه‌ی حسرت زدگی / گیسوان تو به یادم می‌آید / من در این شب که بلند است به اندازه‌ی حسرت زدگی / شعر چشمان تو را می‌خوانم / تو تماشا کن / که بهاری دیگر / پاورچین پاورچین / از دل تاریکی می‌گذرد / و تو در خوابی / و

پرستوها خوابند / و تو می‌اندیشی / به بهاری دیگر / و به یاری دیگر / نه بهاری / ونه یاری دیگر؛ / حیف، / اما من و تو / دور از هم می‌پوسیم. (همان :۴۴۹ – ۴۴۶)

حمید مصدق هم‌چنین در شعر ۲۳ از سروده‌های دفتر از جدایی‌ها با توجه به اوضاع خفقان‌آور روزگار عصر خود پرستو را در همین معنا به کار برده است :

-بیا بیا برویم/ که نیست جای من و تو / که جای شیون نیز / نه سوزِ سرما این‌جا، / -که خشمی آتش وار / به شاخه سَر نزده هر جوانه، / می‌سوزد / نه پر گشوده پرنده در اوج در پرواز، / که شعله‌های غضب جوجه‌ی پرستو را / درون بیضه به هر آشیانه می‌سوزد / تمام مرتجعان غولِ گولِ دنیایند / همیشه سدبلندی به راه فردایند / بیا بیا برویم / که در هراس از این قوم کینه توزم من / بیا بیا برویم / کجاست نغمه‌ی عشق و نسیم آزادی / در این کویر نبینم نشان آبادی / نشانه‌ی شادی / دلم گرفت از این شیوه‌های شدّادی / بیا، بیا برویم / خوشا که رَستن و رفتن /- به سوی آزادی. (ر.ک : همان : ۳۲۹ – ۳۳۱)

۲-۱-۲-«عقاب»:

شاه پرندگان و مظهر، جانشین و یا قاصد یکی از بزرگان خدایان اهورایی: خورشید، یا آتش آسمانی، و تن‌ها کسی که جرأت دارد مستقیم به خورشید بنگرد، بی که چشمانش بسوزد. نمادی چنان نیرومند و بارز، که مطلقاً حالت حکایت یا خیال، تاریخ یا اسطوره را ندارد، بلکه در تمامی تمدن‌ها، جایی نیست که عقاب عرضه شود، و بزرگترین خدایان و بزرگ‌ترین قهرمانان را هم‌راهی نکند. عقاب مختصه‌ی زئوس است و علامت مسیح و هم‌چنین نشانه‌ی شاهنشاهی سزار و ناپلئون. در استپ‌های آمریکا و سیبری، در ژاپن و چین، و هم‌چنین در آفریقا، به پیشوایان مذهبی و فال‌گیران، و به همان نسبت به شاهان و سرداران جنگ، صفات عقاب را منتسب می‌کنند تا آن‌ها را در قدرتش شریک کنند. عقاب نماد پدر نخستین، نماد جمعی پدر و نماد تمام اشکال پدرانه است. از آن‌جا که جهانی بودن یک تصویر، بر غنا و پیچیدگی نمادهای آن تصویر می‌افزاید، از این رو ما کوشش کردیم نمادهای عقاب را از طریق نمونه‌هایی که در منابع مختلف دیده‌ایم، بررسی کنیم. (ر.ک:شوالیه و گربران، ۲۸۶:۱۳۸۸)

شاه پرندگان:

عقاب تاج نمادهایی است که بر تارک کسانی قرار می‌گیرد که مقام معنوی والایی دارند، از جمله فرشتگان. هیئت عقاب نشانه‌ی سلطنت است، گرایش به سمت اوج، پرواز سریع، چستی و جلدی، تیرهوشی و تیزیابی، هوش‌مندی برای یافتن غذای مقوی، قدرت و وسعت دید، نگاهی مستقیم و بدون انحراف برای دیدن شعاع‌هایی که سخاوت خورشید، خدای گونه بر آن می‌افزاید. عقاب مستقیم در خورشید می‌نگرد، و نماد رسوخ مستقیم در نور است. (همان)

«عقاب» در ادب فارسی:

نام‌های فارسی پرندگان شکاری در متون مختلف و نیز در فرهنگ‌ها، به دلیل همانندی‌های بسیار،

با یک‌دیگر در آمیخته شده و نوعی خلطِ معنی صورت گرفته، چنان که بازشناختن آن‌ها از یکدیگر دشوار می‌نماید. پرنده‌ی مورد بحث «عقاب »نیز از این مشتبه سازی در امان نمانده است .نام فارسی عقاب «آله » است، اما در متون اوستایی دو واژه‌ی Saena و Vareghah با عقاب پیوند یافته است. (ر.ک:عبداللهی، ۷۲۵:۱۳۸۱)

« عقاب » در اشعار حمید مصدق:

در اشعار حمید مصدق «عقاب» و «کبوتر» نسبت به پرندگان دیگر دارای بیش‌ترین بسامد هستند در اشعار او «عقاب» ۷ بار تکرار شده و در اکثر موارد در معنای نمادین به کار رفته است و نماد پرنده‌ای تیزهوش و تیزیاب است با قدرت و وسعت دید بالا که به سمت اوج گرایش دارد، این نماد از عقاب در شعر «۲» از مجموعه اشعار دفتر درفش کاویان دیده می‌شود. شاعر چشمان کاوه را چون چشمان عقاب تیز می‌داند و به چستی و جلدی عقاب نیز اشاره کرده است .

-نگاه کاوه آن‌گه چون عقابی بیکران دور را پیمود / دل و جانش در آن دم با اهورا بود / به سوی آسمان دستان فرا آورد / -یاران هم چنین کردند - / نیایش با خدای عهد و پیمان میترا آورد. (مصدق، ۱۳۸۹ : ۴۲)

در این شعر، مصدق حمله‌ی کاوه برای مبارزه با بیدادگر را چون عقابی که به سوی صید خود پرواز کند، می‌داند و کاوه را چون عقاب تیزهوش، تیز یاب، هوشمند و با قدرت می‌داند:

-پس آن‌که کاوه رویش را / به سوی کوره‌ی آهنگری گرداند / زمین با زانوانش آشنا شد / کاوه با خود / نیایش را دگر باره چنین برخواند / سپس برخاست / به نیزه پیش بند چرمی اش افراشت / نگاه او فروغ و فر فرمان داشت / کنون یاران به پا خیزید! / و بر پیمان بسته ارج بگذارید / «عقاب آسا و بی پروا / به سوی خصم روی آرید! / به سوی فتح و پیروزی / به سوی روز بهروزی. (همان: ۴۴ – ۴۵)

هم‌چنین در شعر «خاطره کودکی» از سروده‌های دفتر «شیر سرخ» به بلند پروازی و اوج گرفتن عقاب اشاره شده است:

-ناز خاتون می‌گفت: / «دیده را بر بندیم / تا مبادا که در آن خواب بیاید / اما / ناگهان چشم گشودیم، / دریغ / کودکی را دیدیم / که به همراه صفا همچو عقاب / پرکشان رفت بر این اوج فلک / آسمان زیر پرخویش کشاند / و بجز خاطره‌ای مبهم از آن / هیچ نماند.. (همان: ۷۱۰ – ۷۱۱)

۲-۱-۳-کبوتر:

کبوتر، در افواه به عنوان یک ساده لوح معروف است، اما با نگاهی شاعرانه آن را نماد عشق دانسته‌اند. نرمی حرکات کبوتر باعث هر یک از این دو تعبیر، در مورد این پرنده شده است. نمادگرایی عشق را با وضوح بیش‌تر می‌توان در جفت کبوترها دید، و زبان حال پرندگان دیگری چون اردک، ماهیخوار و ققنوس است، این عشق تا بدان جا است که کبوتر نر هم بر تخم ها می‌نشیند.

در چین باستان، بر طبق گردش فصول، تناوبی بین یین و یانگ بود، و بدین ترتیب باز به

کبوتر، و کبوتر به باز تبدیل می‌شد، از این رو کبوتر نماد بهار بود و ظاهر شدن آن با اعتدال ربیعی در ارتباط بود.

در سراسر نمادگرایی یهودی- مسیحی، کبوتر که در عهد جدید مظهر روح القدس است، نماد خلوص، سادگی و حتا هنگامی که شاخه‌ی زیتون را به کشتی نوح می‌آورد، نماد صلح، هماهنگی، امید و خوشبختی بازیافته است. در تمام تصاویر حیوانات بالدار که در حال و هوای مشابه ارائه شده است، کبوتر هم تصویر غریزه‌ای متعالی، و بخصوص تصویر عشق است.

در باور یونان باستان، که به طرز متفاوتی بر مفهوم خلوص ارزش‌گذاری می‌کند، نماد کبوتر نه تن‌ها در تضاد با عشق جسمانی نیست، بلکه مرتبط با آن است. در واقع کبوتر، پرنده‌ی آفرودیته نشانه‌ی عمل عاشقانه‌ای است که عاشق نسبت به معشوق خود به جا می‌آورد. بدیهی است که تمام این نمادگرایی منتج از زیبایی و شکوه این پرنده است، بخصوص کبوتر سفید بدون لکه و آهنگ خوش بغبغویش. در این‌جا است که در زبان عوام و هم‌چنین در زبان خواص، از زبان جاهلی تا غزل غزل‌های سلیمان، واژه‌ی کبوتر، استعاره‌ای جهانی برای زن است.به هر تقدیر کبوتر پرنده‌ای است بی نهایت اجتماعی، که همواره بر ارزش‌های مثبت نمادگرایی اش تأکید شده است. (ر.ک: شوالیه و گرابران، ۱۳۸۸: ۵۲۵-۵۲۷)

«کبوتر » در ادب فارسی:

در فرهنگ ها درباره کبوتر به معنی پرنده‌ی معروف، توضیح ویژه‌ای داده نشده است. فرهنگ نام‌های پرندگان واژه‌ی کوتر، کفتر، کووتک و کبوتر را در زیر عنوان کبوتر ثبت کرده است. فرهنگ معین نیز کفتر و کبتر را به معنی کبوتر دانسته است. و صورت پهلوی این کلمه را kapotar از ریشه‌ی کبود «آبی» دانسته است. (فرهنگ نام‌های پرندگان : ۱۱۵)

در لغت‌نامه دهخدا، درباره‌ی کبوتر با نام‌های «کفتر، کبتر، حمام، حمامه، نامه بر، کوتر، ورقاء، سعدانه، صلصله نامیده شده است و نیز با انواع مختلف «صحرایی، معلقی، زرهی، چاهی شناخته شده است» (دهخدا : ذیل مدخل کبوتر)

«کبوتر» در اشعار حمید مصدق:

همانطور که پیشتر ذکر شد در میان پرندگان بکار رفته در اشعار حمید مصدق «کبوتر» و «عقاب» از بیش‌ترین بسامد برخوردارند. در اشعار او کبوتر ۷ بار تکرار شده و در مفاهیم نمادین متعددی به کار رفته است. در اشعار او با ۳ معنی نمادین از «کبوتر» روبرو هستیم:

«کبوتر» نماد عشق و محبت:

در شعر« ۱۵» از مجموعه اشعار دفتر «از جدایی‌ها» این معنی نمادین از «کبوتر» دیده می‌شود:

-اگر تو بازنگردی / قناریان قفس، قاریان غم‌گین را / که آب خواهد داد / که دانه خواهد داد ؟/ اگر تو باز نگردی / کبوتران محبت، کبوتران جوان را / شهابِ ثاقبِ دستانِ مرگ خواهد زد / شکوفه‌های درختانِ باغ حیران را / تگرگ خواهد زد. (مصدق، ۱۳۸۹ : ۳۰۲ -۳۰۳)

«کبوتر» نماد پرنده‌ای مظلوم که در چنگال پرندگان و حیوانات قوی و ظالم گرفتار است:

این معنای نمادین از «کبوتر» در شعر «۳۷» از سروده‌های دفتر از جدایی‌ها یافت می‌شود. مصدق این شعر را برای همسر خود لاله سروده است:

-چو آفتاب درخشان چو خوش درخشیدی / طلوع پاکِ تو در شب قرین اعجاز است / تو مهربانی خود را نثارِ من گردان / غلط اگر نکنم آفتاب فیاض است ./ ز ترکتاز حوادث دمی تغافل کرد / کبوتر دلم از آن به چنگ شهباز است. (همان: ۳۷۲ – ۳۷۳)

هم‌چنین در شعر «امید وفا» از سروده‌های دفتر سال‌های صبوری این نماد از «کبوتر» را می‌دید:

-من آن کبوتر، بشکسته بال در دامم / که بهر صید من این چرخ دانه‌ای نفکند / مرا به همت آن مرغ آسمان رشک است / که رخت خویش به هیچ آشیانه‌ای نفکند. (همان: ۴۶۱)

«کبوتر» نماد پرنده‌ای چست و چابک:

این معنای نمادین از « کبوتر » در شعر « جوان جنگجوی ایل » از سروده‌های دفتر سال‌های صبوری دیده می‌شود:

تو همچون اسب خود چالاک و نیرومند / کبوتر وار و چابک می‌پری / آری / به هنگام فرود خویش / عقاب خشمگین را یاد می‌آری. (همان : ۴۹۲)

۲-۱-۴-کبک:

هر چند چین هم مانند اروپا به ناگواری و ناخوش آیندی فریاد کبک اشاره دارد، اما گاه آن را بانگ عشق می‌خواند. در شمایل نگاری هند، کبک کنایه از چشمان زیبا است. راه رفتن چون کبک با راه رفتن زنی مغرور و رعنا مقایسه می‌شود .در شعر سنت قبائلیه، کبک نماد شکوه و زیبایی زنانه است. خوردن گوشت کبک، به نوشیدن معجون عشق تشبیه شده است .سنت مسیحی کبک را نماد وسوسه و خسران می‌داند، و آن را تجسد شیطان به شمار می‌آورد. در اساطیر یونان، کبک پرنده‌ی خبیثی معرفی شده است. (ر. ک : شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۴ : ۵۲۴-۵۲۵)

«کبک» در اشعار حمید مصدق:

در اشعار حمید مصدق «کبک» بسامد بسیار کمی دارد. در مجموع اشعار او، «کبک» تن‌ها ۱ بار به کار رفته است .در شعر او «کبک» در معنایی دیده می‌شود که در اشعار فریدون مشیری وجود دارد. به عبارتی دیگر در شعر مصدق به قهقهه و خنده‌های کبک اشاره شده است. این معنی در شعر «گِرد و گردو» از مجموعه اشعار دفتر سال‌های صبوری یافت می‌شود :

-کبک بس قهقهه سرداد که / سرو، / تیرکِ تارم افلاکی نیست / کبر یک سوی نِه، / این نُه گنبد / پی ایجاد تن خاکی نیست. (مصدق، ۱۳۸۹ : ۴۸۹)

۲-۱-۵-«ققنوس»:

ققنوس از جمله موجودات اسطوره‌ای است که نامش برای موجودات عجیب و غریب به کار می‌رود به طور کلی پرندگان وابسته به آتش و پرتوهای خورشید را ققنوس می‌نامند زیرا بنا به

اعتقادات کهن تولد این پرنده خود به خود و از میان خاکستر صورت می‌گیرد. (ر. ک: امینی لاری و محمودی، ۱۳۸۸ : ۵۱)

در بیش‌تر فرهنگ‌های ادیان و ملل مانند مصر، یونان، ملت یهود، روم، چین، آمریکای شمالی و .. ققنوس نماد تولد دوباره، امید، خلوص، پاکدامنی، ازدواج، ایمان، ثبات، جاودانگی «ابد و ازل»، فناناپذیری، تابستان، خورشید، و نور است. این پرنده تصویری از آتش اثیری است که در باور گروهی، دنیا با آن آغاز شده است و با آن پایان می‌پذیرد. در دوره‌ی امپراتوری روم، ققنوس نماد پرستش امپراتور به عنوان خدا بود. (ر.ک : هال، ۱۳۸۰ : ۷۶ و کوپر، ۱۳۷۹ : ۲۷۸)

«در اساطیر مردم یونان، ققنوس پرنده‌ای است که در عربستان زندگی می‌کند او هر روز صبح تا غروب در آن شستشو می‌کند و آوازی زیبا می‌خواند، آنقدر زیبا که خدای خورشید گردونه اش را متوقف می‌کند تا به این آواز گوش فرا دهد». (کوپر، ۱۳۷۹ : ۲۷۸)

در افسانه‌های ملت یهود، نام ققنوس « ملیخام » است .طبق سنت، هنگامی که حوا میوه‌ی ممنوع را خورد، به فناناپذیری و خلوص سایر موجودات بهشتی حسادت کرد و تمام حیوانات بجز ققنوس را که در برابر خواسته حوا مقاومت کردند وادار به خوردن میوه‌ی ممنوع نمود. خداوند به سبب خودداری ققنوس در برابر اغوای حوا، به او پاداش داد و وی را در مکانی قرار داد تا بتواند به مدت هزار سال در صلح و آرامش زندگی کند. (ر.ک : امینی لاری و محمودی : ۱۳۸۸، ۵۱)

چینیان معتقدند زبان ققنوس ادا کننده اخلاص و آوایش سراینده‌ی ترانه است و گوشش از موسیقی لذت می‌برد. (کوپر، ۱۳۷۹ : ۲۷۸ و کریستی، ۱۳۷۳ : ۶۸)

قدیمی‌ترین منبع از متون فارسی که اطلاع دقیقی از این پرنده‌ی افسانه‌ای در آن دیده می‌شود و می‌تواند مستند سخنان عطار درباره‌ی ققنوس باشد، سخنان ابوالبرکات بغدادی، فیلسوف اول قرن ششم است در کتاب معروف وی، المعتبر چنین آمده:

«گویند ققنوس نر و ماده‌ای ندارد، همواره یک تن از این نوع وجود دارد که نری – مادگی در آن دانسته نیست و راه زاد و ولد آن این است که همان یک تن چون به پیری رسد و روزگارش به پایان آید، بر چکاد کوه‌های سر به فلک کشیده رود و بر خویشتن خویش نوحه سر کند با اصواتی شگفت آور و محزون که از سوراخ‌های منقار وی بیرون می‌آید درست به مانند سوراخ هایی که در «نی» وجود دارد و در هر سوراخ از سوراخ‌های منقار وی برآمدگی‌ای است که با برداشتن آن برآمدگی آن را می‌گشاید و باز آن را به همان گونه فرو می‌بندد، به هر شکل که بخواهد درست همانند کاری که مرد نی زن با انگشتان خود می‌کند و مردمان از برای شنیدن آن آوازهای شگفت آور و محزون کمین می‌کنند». (ابوالبرکات، ۱۳۵۸ : ۲۶۶ – ۲۶۷)

از قول سقراط نیز نقل شده است که چون ققنوس مرگ خویش در یابد، الحان خویش به طرب و سرور زیاد گرداند که سوی مخدوم خویش «خداوند» می‌رود .. و بدین گونه وی آواز ققنوس را نشان شادی از رسیدن وصال معبود می‌داند (ر. ک مایر، ۱۳۷۸ : ۲۸۰)

« ققنوس» در اشعار حمید مصدق :

در مجموع اشعار حمید مصدق، «ققنوس» بسامد بسیار کمی دارد و در اشعار او «ققنوس» به تنهایی ۱ بار استفاده شده و در معنی نمادین به کار رفته است و نماد ثبات، جاودانگی «ابدو ازل» و فناناپذیری است. این نماد از ققنوس در شعر «تا بارگاه قدس خِرد، بارگاه توس» از مجموعه اشعار دفتر «شیرسرخ» دیده می‌شود. شاعر، فردوسی را چون ققنوسی جاودان می‌داند:

-خاوران / از مرز خاوران / با عزم پای بوس / تا بارگاهِ روشنِ فردوسی / آن زنده سازِ بادِ دلیران / آن پاسدارِ کشور ایران / آن زیسته هماره چو ققنوس / -می روم / تا توس می‌روم ... (مصدق، ۱۳۸۹ : ۶۹۶)

۲-۱-۶-«شاهین»

پرنده‌ای باشد شکاری و زننده از جنس سیاه چشم (برهان قاطع)، پرنده‌ای است که بدان شکار کنند. (شرفنامه منیری) یکی از مرغان شکاری بسیار جسور و با شهامت است و بعلت جسارتی که دارد، گاه به عقاب حمله می‌کند. این پرنده هوشیار و چابک در همه جا دیده می‌شود. به ویژه در سرزمین‌های بیشه زار و کوهستانی ایران هم نشیمنگاه این مرغ بوده و هست. این مرغ دو بار به نام «سئن» در اوستا یاد گردیده است و اوستاشناسان اروپایی آن را به معنی عقاب برگردانده‌اند. از این‌که سئن همان شاهین است مورد شک نیست و صفت شاهین از واژه‌ی شاه در آمده و این پرنده به مناسبت شکوه و توانایی و تقدس خود شاه مرغان خونده شده است. (فرهنگ ایران باستان، ص ۲۹۶ به بعد)

در کلیه فرهنگ ها عقاب در فارسی «آله» نامیده می‌شود. در بسیاری از لهجه‌های کنونی ایران نیز چنین آمده است و در لهجه‌ای بهیأت شائین بجای مانده.در وجه تسمیه این پرنده به شاهین گویند چون در سیری و گرسنگی نهایت اعتدال را نگاه می‌دارد و به شاهین ترازو در اعتدال تشبیه شده است. (ر. ک : دهخدا : ذیل مدخل شاهین)

پرنده‌ای باشد شکاری و زننده از جنس سیاه چشم (برهان قاطع)، پرنده‌ای است که بدان شکار کنند. (شرفنامه منیری). یکی از مرغان شکاری بسیار جسور و با شهامت است و بعلت جسارتی که دارد گاه به عقاب حمله می‌کند. این پرنده هوشیار و چابک در همه جا دیده می‌شود به ویژه در سرزمین‌های بیشه زار و کوهستانی ایران هم نشیمنگاه این مرغ بوده و هست. این مرغ دو بار به نام «سئن» در اوستا یاد گردیده است و اوستاشناسان اروپایی آن را به معنی عقاب برگردانده اند از اینکه سئن همان شاهین است مورد شک نیست و صفت شاهین از واژه‌ی شاه در آمده و این پرنده به مناسبت شکوه و توانایی و تقدس خود شاه مرغان خونده شده است. (فرهنگ ایران باستان، ص ۲۹۶ به بعد)

در کلیه فرهنگ ها عقاب در فارسی «آله» نامیده می‌شود. و در بسیاری از لهجه‌های کنونی ایران نیز چنین آمده است و در لهجه‌ای بهیأت شائین بجای مانده. در وجه تسمیه این پرنده به

شاهین گویند چون در سیری و گرسنگی نهایت اعتدال را نگاه می‌دارد و به شاهین ترازو در اعتدال تشبیه شده است. (ر. ک، دهخدا : ذیل مدخل شاهین)

«شاهین» در اشعار حمید مصدق:

در اشعار حمید مصدق «شاهین» از پرندگان کم بسامد است و در مجموع اشعار او «شاهین» ۲ بار به کار رفته است و نماد سیطره و قدرت، جلال و شکوه است. در شعر «غروری است در من» از سروده‌های دفتر «سال-های صبوری» به شکوه و جلال «شاهین» اشاره شده است .

-غروری ست در من / پدیدار / که از شوکتش چشم شاهین به وحشت در افتد / که هر شیر شرزه / به هر بیشه از شوکت خشم من / مضطر افتد. (مصدق، ۱۳۸۹ : ۵۴)

هم‌چنین در شعر «نیمای غزل» از سروده‌های دفتر «شیرسرخ» به شهامت، جرأت و جسارت شاهین اشاره شده است:

- این حرفِ آخرین است / این جا سخن ز سیمین، / از صعوه نیست، / نیست، /ز شاهین است / وقتی / بردوش خود ردای شهامت / بر قلب خویش ناوک تهمت را / هموار می‌کند / تن‌ها به جز سپاس و ستایش سرودنم / کاری نمی کنم / افسوس می‌خورم که چرا / هرگز در این دقایق بحرانی / اسطوره‌ی شهامت و رادی را / یاری نمی کنم. (همان : ۷۲۰ – ۷۲۱)

۲-۲-پرندگان نحس و شوم:

۲-۲-۱-جغد:

از آنجا که جغدها نور روز را نمی بینند، نماد اندوه، ظلمت، انزوا، و خلوتی مالیخولیایی هستند. اساطیر یونان، آتروپوس معبّر را، که یکی از پارکاها بود و نخ سرنوشت را قطع می‌کرد، جغد دانسته است. در مصر جغد نشانگر سرما، شب و مرگ بود.در چین باستان جغد نقش مهمی برعهده داشته: حیوانی وحشتناک که مادرش را از هم می‌دریده، جغد یکی از قدیمی‌ترین نمادهای چین است، و به دوره‌ی اساطیری باز می‌گردد. به عقیده‌ی برخی از مؤلفان، جغد با اژدها- مشعل، علامت سلسله‌ی دوم، مخلوط شده است. جغد علامت صاعقه است، و روی پرچم سلطنتی نقش شده است.

در ضمن، می‌توان جغد را چون پیک مرگ به حساب آورد، و بنابراین علامت نحوست: وقتی جغد می‌خواند، سرخپوست می‌میرد. جغد شاخدار تحت تأثیر مسیحیت، در دیدگاهی منفی بررسی شده، و نمادگرایی جغد بدون شاخ مساعد و سازگار، و احتمالاً قدیم‌تر و پیشا مسیحی است. جغد از مختصات پیش‌گویان شمرده می‌شد، جغد نماد دید باطنی است، اما از طریق علاماتی که پیش‌گو تفسیر می‌کند، جغد، پرنده‌ی آتنا، نماد عکس العملی است که بر ظلمت‌ها مسلط می‌شود. (ر.ک:شوالیه و گربران، ۴۳۵:۱۳۸۸)

در میان آزتک‌ها، جغد بدون شاخ و عنکبوت حیوان‌های نمادین خدای دوزخ هستند. در چندین لوح چوبی به دست آمده، جغد بدون شاخ به عنوان نگهبان خانه‌ی ظلمانی معرفی می‌شود.

جغد بدون شاخ در ارتباط با نیروهای اهریمنی، و در ضمن مظهر خدای شب، باران و طوفان است. این نمادگرایی در عین حال هم با مرگ و نیروهای ناخودآگاه ماه زمین در ارتباط است و هم با آبها، گیاهان، و رشد به طورکلی.امروزه، هنوز هم برای بسیاری از اقوام سرخپوست آمریکایی، جغد خدای مرگ و نگهبان گورستان‌ها است. اما حیرت آور آن است که شعاع مفهوم این نماد، به عنوان نماد ظلمت و نحوست که این چنین جهان شمول است، در افسانه‌های لاتینی به صورت نماد زنان زیبا درآمده است و از آن‌جا به صورت علامت فال نیک در هر کاری گرفته شده است. (ر.ک: همان:۴۳۸-۴۳۶)

جغد در ادب فارسی:

در فرهنگ‌های مختلف، بوم و بوف «=کوف » و جغد به یک معنی آمده و نام پرنده‌ای است که فرهنگ معین آن را این چنین معرفی می‌کند :

پرنده‌ای از رده‌ی شکاریان شبانه که با داشتن یک زوج کاکل در بالای گوش‌ها متمایز است و شب ها از لانه‌اش برای شکار خارج می‌شود و حشرات مضر و جانوران کوچک مزارع و باغ ها را شکار می‌کند، بوم، بوف و کوف. (ر.ک:فرهنگ معین : ذیل مدخل جغد)

جغد در ادبیات عرفانی:

جغد در ادبیات عرفانی، دارای بار معنایی نمادین منفی شمرده شده است. همان‌گونه که استاد زرین کوب اشاره کرده اند: «جغد نمادی از عالم ماده و تعلقات حسی است.» (زرین‌کوب، ۱۳۵۱: ۱۹۱)

در عرفان، جغد، نمادی از انسان‌های دنیاپرست و منکرات نبوت پیامبران و مخالفان انسان کامل شمرده شده است که به شدت به ویرانه‌ی دنیا چسبیده‌اند و از ظلمت اندوه و نادانی خود، راهی به سوی نور و دانایی نمی‌یابند.

مولانا می‌گوید:

-ولوله افتاد در جغدان که ها　　باز آمد تا بگیرد جای ما

(مولوی، ۱۳۷۲، ج۲: ۱۱۳۹)

جغد همیشه در مثنوی در مقابل باز قرار دارد. از این رو، این دو پرنده نسبت به هم، هم پوشی دارند و معنای یکی، معنای دیگری را نیز روشن می‌کند. در جایی دیگر، دشمنی جغدان و بازان را نمادی از دشمنی انسان‌های ناآگاه با انسان‌های کامل و پیامبران شمرده و گفته است:

کور مرغانیم و بس ناساختیم　　کان سلیمان را دمی نشناختیم

هم‌چو جغدان دشمن بازان شدیم　　لاجرم واماندهٔ ویران شدیم

(همان: ۳۷۵۵)

در عرفان، جغد در معانی نمادین زیر به کار رفته است:

دنیاپرستان، منکرات نبوت و حاسدان انسان کامل، روح تعلق یافته به دنیای خاک، انسان‌های دنیاپرست و اسیر لذت‌های زودگذر، انسان‌های پست که برای حفظ قدرت خود حاضرند دنیایی را

به جنگ و آشوب بکشند، انسان‌های عادی که قدرت دارند با همت خود، ماهیت وجودی ارزششان را تبدیل کنند و ارزشمند شوند، معانی عادی. (ر.ک: صرفی، ۱۳۸۶: ۶۸-۶۹)

«جغد» در اشعار حمید مصدق:

در اشعار حمید مصدق، «جغد» از پرندگان کم بسامد است .در مجموع اشعار او جغد ۳ بار تکرار شده و در همه موارد در معنای نمادین به کار رفته است و نماد پرنده‌ای شوم، انزوا طلب و گوشه گیر است و آواز او از وقوع مصیبتی حکایت می‌کند. به طور کلی در اشعار مصدق جغد دارای بار معنایی منفی است و شاعر به شیون و زاری و ناله‌ی جغد اشاره کرده است. این نماد از جغد در شعر « ۱۲» از سروده‌های دفتر «در رهگذر باد» دیده می‌شود. در این شعر مصدق از روزگار خود و تزویر و نفاق حاکم بر آن سخن می‌گوید و معتقد است که وقت آن رسیده که نفاق و دورویی که چون جغدِ شومی هستند به عدم و فراموشی سپرده شوند:

-اکنون، / لبخند خنجری ست / آغشته، / -زهرناک، / و اشک، / - اشک، دانه‌ی تزویر زندگی ست / آیا، / هنگام نیست که دیگر، / دلاله‌ی وقیح، / هیزم کش نفاق -/ این پیر زالِ رانده‌ی وامانده، / در دادگاهِ عشق / به قصدِ اعتراف نشیند؟ / یا / این جغدِ شوم سوی عدم بال و پر زند، / در عمقِ اعتکاف نشیند. (مصدق، ۱۳۸۹ : ۱۴۹)

هم‌چنین در شعر «۱۴» از مجموعه اشعار دفتر «از جدایی ها» به آواز شوم جغدها که حوادث بد و مصیبت را به دنبال دارد، اشاره شده است. در این شعر، مصدق از نبود امید، صبر و طاقت، آزادی ونبود همدم شکایت می‌کند و به نظر او تن‌ها چیزی که در آن عصر دیده می‌شود فغان جغد شوم و سکوت انسان ها در برابر ظلمت است:

-شبی، ادامه‌ی آن بی طلوع خورشیدی/ نه صبر بود مرا در دل و نه طاقت بود / کدام پنجره ؟/ می‌دیدم و نمی دیدم / چرا، / که وحشتم از دیدن صداقت بود / سکوت، سُرب گدازنده بود / -جان فرسود / میان وحشت من یک پرنده پرنگشود / اگر نه بال کبوتر، / فغان جغدای کاش ! / سراسر شب من قصه‌ی مصیبت بود / صدای سرزنش ذهن در سکوت گذشت / سکوت / سکوت / سکوت / مگر صدای من از قعر چاه می‌آمد ؟ / مگر صدای من از ذهن من عبور نکرد؟ (همان : ۲۹۸ – ۲۹۹)

هم‌چنین در شعر «لبخند دره» از سروده‌های دفتر سال‌های صبوری شاعر از شیون و ناله‌ی جغد و سکوت و خاموشی حاکم برجامعه سخن می‌گوید :

-و سکوتی سرد و صامت / در فضا گسترده سنگین بال / ناگهان پژواکِ «وایِ» مرد در دره طنین افکند / جغد زد شیون / چرخ زد کرکس / دره زد لبخند. (همان : ۳۹۸)

۲-۲-۲-کلاغ:

در مطالعات تطبیقیِ در مراسم و باورهای اقوام گوناگون نتیجه گرفته شده است که در نمادگرایی کلاغ جنبه یی کاملاً منفی وجود نداشته، و این جنبه فقط در دوران اخیر و به تقریب عمدتاً در اروپا بوده است. در واقع در تعبیر روان‌شناختی کلاغ در رؤیا، آن را به عنوان علامت نحوست، و در

ارتباط با ترس از نکبت و بدبختی به شمار آورده‌اند. کلاغ پرنده‌ی سیاه رمانتیکها، بر بالای میدان جنگ پرواز می‌کند و از گوشت اجساد سربازان می‌خورد. درکلاغ با پیام آور مرگ مقایسه می‌شود. به مثل در چین و ژاپن کلاغ نماد حق شناسی از والدین است، زیرا کلاغ پدر و مادر خود را اطعام می‌کند. سلسله هان کلاغ را علامت برقراری نظم اجتماعی می‌دانستند. در ژاپن کلاغ را نشانه‌ی عشق خانوادگی می‌دانن. (ر.ک:شوالیه و گربران، ۵۸۱:۱۳۸۸)

هم‌چنان در ژاپن، کلاغ پیک الهی است، و برای چینیان پرنده‌ی سعد و بشیر فتوحات و علامت فضایلشان است. آنان کلاغ را سرخ، به رنگ خورشید نقش می‌کردند.در بسیاری از افسانه‌های سلتی، کلاغ حضور دارد و در همه‌ی آن‌ها نقشی پیشگو دارد.کلاغ، پیک خدای صاعقه در میان مایاها است.نقش راهنما و روح حامی در میان آفریقای سیاه، برای کلاغ گواهی شده است. کلاغ در ضمن نماد تنهایی است، یا بیش از آن نشانگر انزوای عمدی کسی است که تصمیم گرفته در جایی بالاتر زندگی کند.از سوی دیگر، کلاغ نشانه‌ی آرزو است. بدین ترتیب در اغلب باورها کلاغ به عنوان قهرمانی خورشیدی و اغلب به صورت خدا یا پیک خدا، و یا راهنما، و یا حتی راهنمای ارواح در سفر آخرشان ظاهر می‌شود، که در این حالت نقش هادی ارواح را دارد. او بی که گم شود در راز ظلمت‌ها نفوذ می‌کند. احتمالاً جنبه‌ی مثبت کلاغ به باورهای صحرانشینان، شکارگران و ماهی‌گیران وابسته است، در حالی که برای خشکه نشینان و کشاورزان کلاغ جنبه‌ای منفی دارد. (ر.ک:همان: ۵۸۱-۵۸۵)

«کلاغ» در ادب فارسی:

در فرهنگ‌های فارسی، میان کلاغ و زاغ تفاوتی ویژه قایل نشده اند و آن را معادل «غراب » عربی دانسته-اند. فرهنگ معین، کلاغ را چنین توصیف می‌کند .پرنده‌ای از راسته‌ی سبکبالان و از دسته‌ی شاخی نوکان که دارای قدی متوسط « به جثه تقریباً یک مرغ خانگی » که دارای پرهای سیاه می‌باشد و آن ها را کلاغ سیاه یا زاغ سیاه می‌نامند. (ر.ک:عبداللهی، ۸۱۵:۱۳۸۱)

زاغ در ادبیات عرفانی:

در مثنوی، زاغ با توجه به ویژگی‌های طبیعی خود، غالباً در معانی منفی به کار رفته است. رنگ سیاه، زشتی، جناس آن با اصطلاح قرآنی «مازاغ» تناسب آن با زمستان، بهمن، صدای ناخوش، دفن هم نوع خود در برابر چشمان قابیل و در شمار یکی از پرندگان حضرت ابراهیم «ع» شمرده شدن او، دستمایه‌های گوناگونی در اختیار مولانا قرار داده است. تا این پرنده را در معانی نمادین گوناگون مورد استفاده قرار دهد. جزوی مصلحت بین و حاسد و منکر انسان‌های کامل شمرده است. براساس بیت زیر:

چونک زاغان خیمه بر بهمن زدند　　بلبلان پنهان شدند و تن زدند

(مولوی، ۱۳۷۶: ۴۰)

زاغ مظهر انسان‌های نالایق و مدعیانی شمرده شده است که به قدرت رسیده اند.

در واقع در این داستان آنچه مورد توجه مولانا قرار داشته، این است که انسان‌های ناقص و

عادی نیز تحت تأثیر تربیت انسان کامل، قدرت آن را دارند که کمال، پذیرند و صاحب همت شوند.

در داستان مرغان حضرت ابراهیم، مولانا به روشنی، زاغ را نماد آرزوهای دست نیافتنی و طالبان عمر جاوید به شمار آورده «۵/۳۱» و سپس گفته است که زاغ با این آرزوهای خود قصد دارد تا هر چه بیش‌تر از مردار دنیا بهره مند شود و خود را غرق در پلیدی‌های آن سازد. (۵/۷۶۵)

در عرفان و بالاخص در مثنوی، معانی نمادین زاغ فهرست وار به این قرار است :

مشبه به نوحه گران، زشت سیرتان دنیا پرست، مدعیان حقیقت، دانایی و عرفان، معنای عادی پرورش یافته‌ی انسان کامل، مظهر شومی، نفس و نفس پرستان، آرزوهای دست نیافتنی. (ر.ک: صرفی، ۱۳۸۶: ۵۳)

«کلاغ» در اشعار حمید مصدق:

در اشعار حمید مصدق «کلاغ» از پرندگان کم بسامد است. در همه اشعار او «کلاغ» ۳ بار تکرار شده و در همه‌ی موارد نماد پرنده‌ای شوم و بدیمن است که با آواز ناهنجار خود پیام آور خبرها و حوادث شوم و تلخ است. به طور کلی در اشعار شاعران فارسی گوی، زاغ و کلاغ در معنی منفی و بدیمنی، نمادینه شده اند و در بیش‌تر موارد با نمادهای مثبت پرندگانی چون بلبل و هما در تباین معنایی قرار می‌گیرند. «درباره‌ی دلیل نقش منفی نماد این دو پرنده شاید بتوان رنگ سیاه آن‌ها را که در فرهنگ نمادهای جهانی معادل مرگ، ضمیر نابهشیار، مالیخولیا است در نظر گرفت.» (گرین و همکاران، ۱۳۷۶ : ۱۲۴)

در فرهنگ اساطیر ایرانی کلاغ معادل با بخش تاریک و روشن جهان «دیو در برابر اهورامزدا است»، و همین را ملاک دلالت معنای شومی آن‌ها قرار داد. اما به هر حال این دو جانور، پیوسته با مفاهیم مرگ، خزان، سیاهی و فلاکت هم‌راهند. (ر.ک: سلاجقه، ۱۳۹۰ : ۱۳۵)

در شعر شاعران کلاسیک نیز به شومی و بدبینی این دو پرنده «زاغ و کلاغ» اشاره شده است برای مثال در دیوان صائب تبریزی اینچنین آمده است:

-در هجوم زاغ جای خنده بر گل تنگ شد زین سیاهی زود از این گلزار، بلبل می‌شود
(صائب، ۱۳۷۵ : ج ۳ : ۱۵۲)

مصدق در شعر ۲ از سروده‌های دفتر درفش کاویان برای بیان اوضاع و شرایط خفقان آور حاکم بر جامعه تصاویر متعددی را به کار برده است و از آواز ناهنجار و شوم کلاغان یاد کرده است:

-کلاغان سیه / - این فوج پیش آهنگِ شام تار / فراز شهر با آواز ناهنجار / رسیدند آن زمان چون ابر ظلمت بار / زمین رخت عزای خویش می‌پوشید / زمان / -ته مانده‌های نور را در جام خاک خسته می‌نوشید / فرو افتاده در طشت افق خورشید / میان طشت خون خورشید می‌جوشید / سیاهی برگ و پربگشود / پیچک وار / بر دار و در و دیوار / می‌پیچید / شبانگاهان به گلمیخ زمان / شولای شوم خویش می‌آویخت / و بر رخسار گیتی رنگ‌های قیرگون می‌ریخت. (مصدق، ۱۳۸۹ : ۲۷ – ۲۸)

هم‌چنین در شعر «اندوه باغبان» از مجموعه اشعار دفتر «شیرسرخ» به این معنای نمادین از

کلاغ «زاغ» اشاره شده است، همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد و در این شعر می‌بینیم زاغ در کنار خزان و فلاکت آمده است:

-پاییز ! / آغازِ این سروده‌ی حزن انگیز / تسلیمِ برگ در برابرِ بادی که می‌وزد / و باغ در سکوتِ شبی وهمناک، /- آه / در زیر نورِ ماه / ماهِ پریده رنگ / بی برگ و بی گیاه / مرغانِ نغمه خوان همگی کوچ کرده اند / و بانگِ زاغ / در تمامی باغ / و باغ / غرقِ داغ / و باغبانِ غمزده / تسلیم این طبیعت بی رحم، / کور، لال / قلبش پُر از ملال. (همان : ۶۴۳ – ۶۴۴)

هم‌چنین مصدق در شعر «بوسه‌ی سرد» از مجموعه اشعار دفتر « برای بیان استبداد و بیداد حاکم بر جامعه و نبود آزادی و مناسب نبودن اوضاع و شرایط روزگار خود از بسته بودن پنجره ها و درها، از نعره‌های موحش و قار و قار شوم غراب ها که باعث ایجاد اضطراب در دل‌ها شود یاد کرده است:

پیوسته درزِ پنجره ها کیپ بسته است / و پرده‌ی ضخیم / پوشانده است پنجره‌های اطاق را / اما، / این ازدحامِ گرد و غبار / چون موج انفجار / بر چشم و گوشِ من یورشی دارند / لب بسته است پنجره /- حتی درِ اتاق / کیپ بسته است / پنهان شدم چون شب پره لایِ کتاب ها / در متنِ قاب ها / این چهره‌های سنگی / -ناخوانده میهمان -/ چونان غراب ها / با لغزه‌های موحش و با قارقارِ شوم / افکنده اند در دلِ من اضطراب ها (همان : ۶۸۰ – ۶۸۱)

۲-۲-۳-«کرکس»:

در میان مایاها، کرکس سلطانی، که امعاء و احشاء را می‌خورد، نماد مرگ است. اما از آنجایی که کرکس، اجساد و کثافات را تغذیه می‌کند، می‌توان او را عامل باز زاینده‌ی نیروهای حیاتی به شمار آورد، زیرا نیروهای حیاتی پس از تجزیه‌ی اندام‌ها و فساد انواع ادامه می‌یابند، و به عبارت دیگر کرکس چون یک تصفیه گر یا تردست، از طریق تبدیل مرگ به زندگی، حلقه‌ی حیات دوباره را تضمین می‌کند.

کرکس در آفریقا و آمریکا نماد باروری و فراوانی در همه وجوه ثروت است، اعم از حیاتی، مادی یا معنوی. کرکس در سنت یونانی - رومی پرنده‌ای پیشگو است و یکی از پرندگان متعلق به آپولون است. زیرا از روی پرواز کرکس نیز، مانند قو، زغن یا کلاغ تطهیر می‌کردند. (ر.ک:شوالیه و گربران، ۵۴۲:۱۳۸۸) .

«کرکس» در اشعار حمید مصدق:

«کرکس» در اشعار حمید مصدق از پرندگانی است که از بسامد بالایی برخوردار است در همه اشعار او «کرکس» ۴ بار تکرار شده و در اغلب موارد در معنی نمادین به کار رفته است. در اشعار مصدق «کرکس» در ارتباط با مفاهیم منفی چون تباهی، مرگ استفاده شده و در برخی اشعار به نابودگرایی، ولع، حریص و رهزن بودن آن اشاره شده است. این نماد از «کرکس» در شعر « لبخند دره» از سروده‌های دفتر سال‌های صبوری دیده می‌شود مصدق در این شعر برای توصیف زمانه

نامساعد و خفقا ن و استبداد حاکم بر آن و سکوت ناشی از آن از «جغد» و «کرکس» که هر دو از پرندگان شوم هستند بهره گرفته است:

-و سکوتی سرد و صامت / در فضا گسترده سنگین بال / ناگهان پژواکِ «وایِ» مرد در دره طنین افکند / جغد زد شیون / چرخ زد کرکس / دره زد لبخند (مصدق، ۱۳۸۹ : ۳۹۸)

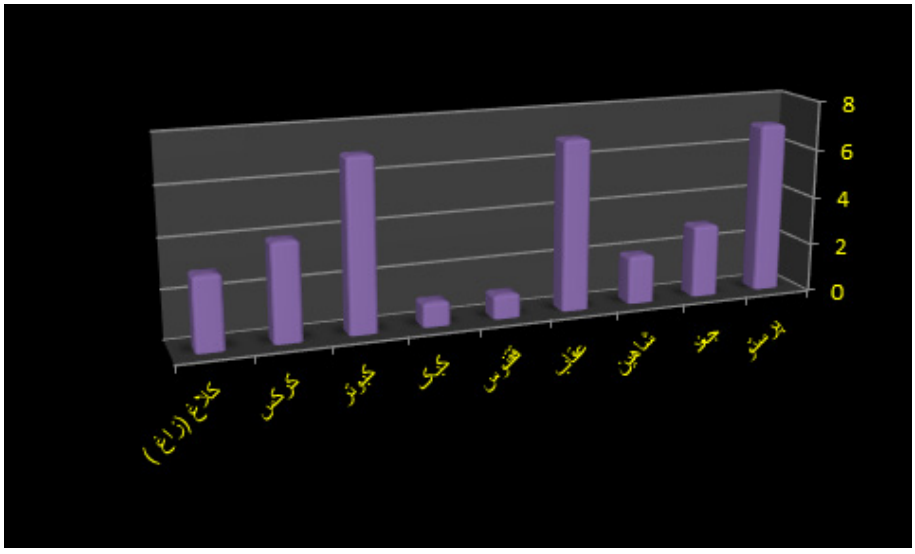
در شعر «کرکسانِ کویری» از مجموع اشعار دفتر «شیرسرخ» به مردار خواری کرکس و رهزن بودن آن اشاره شده و از آن‌ها به جانیان تعبیر شده است:

- و باز بی گمان / پروازِ کرکسان / بر اوجِ آسمان / آیا نعشِ کدام عزیزی را / در این کویر تفته فکندند / جانیان. (همان : ۶۲۵)

هم‌چنین در شعر «ستاره در برکه» از سروده‌های دفتر «شیرسرخ» این معنای نمادین از «کرکس» دیده می‌شود .

-در شبِ تیره / پشت تپه‌ی روشن / در میان کویر، در بَرهوت / نیمه یی تن نهان به توده‌ی خاک / نیمه یی تکیه داده بر تپه / مانده در زیر آسمان / مبهوت ! / هر دمانش نصیبِ کرکس ها / گودی چشم از نگاه تُهی / حفره- هایی از آسمان کاوند / جوید آن اختری که بختش نام / اخترش کو، / که بیند این فرجام (همان : ۶۵۳ – ۶۵۴)

ردیف	اسامی پرندگان	بسامد در اشعار مصدق
۱	پرستو	۷
۲	جغد	۳
۳	شاهین	۲
۴	عقاب	۷
۵	ققنوس	۱
۶	کبک	۱
۷	کبوتر	۷
۸	کرکس	۴
۹	کلاغ «زاغ »	۳
	مجموع	۳۸



۳-نتیجه‌گیری

بر اساس آن‌چه گذشت، مهم‌ترین معنای نمادین پرنده در اشعار حمید مصدق، معانی اجتماعی-سیاسی هستند. مثلاً بر اساس آن‌چه که بیان کردیم، پرستو نماد انسان‌های آزاد و رها است؛ یا جغد نماد انسان‌های انزوا طلب و گوشه‌گیر است که بر خرابه‌ها مسکن گزیده‌اند و به همین ترتیب، هر کدام از این ده پرنده نمودار قشری از اقشار مختلف جامعه است. به طورکلی می‌توان گفت پرندگان نمادهای سیاسی و اجتماعی جامعه هستند و نماد پرندگان در اشعار حمید مصدق، در فرهنگ قرآنی واندیشه‌های عرفانی ریشه دارد. البته لازم به یادآوری است که در اشعار مصدق، پرندگان شوم و نحس نسبت به پرندگان سعد کم‌تر هستند و به تعبیری می‌توان به این نکته اشاره کرد که با وجود خفقان و استبداد حاکم بر جامعه عصر مصدق، او از رخت بربستن خفقان، استبداد و خفقان حاکم بر جامعه سخن می‌گوید و به عبارتی آن‌ها را بهبه‌تر شدن اوضاع و احوال حاکم بر جامعه امیدوار می‌سازد و سعی بر این دارد که تخم و ریشه محبت را در دل‌های مردم جامعه بکارد.

منـابـع

۱-**قران کریم.**
۲-**نهج البلاغه.** ترجمه محمد دشتی. (۱۳۷۹). قم: موسسه انتشارات مشهور.
۳-افلاطون. (۱۳۶۲). **پنج رساله افلاطون،** ترجمه محمود صناعی، تهران: مرکز انتشارات علمی و فرهنگی.
۴-پور نامداریان، تقی. (۱۳۶۴). **داستان پیامبران در کلیات شمس،** تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۵-ـــــــــــــــ (۱۳۶۴). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی،** تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۶-چدویک، چارلز. (۱۳۷۵). **سمبولیسم،** ترجمه مهدی سبحانی، تهران: نشر مرکز.
۷-خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۷۴). **ترجمه قران کریم،** تهران: انتشارات نیلوفر.
۸-زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). **سر نی،** ۲جلد، چاپ سوم، تهران: انتشارات علمی.
۹-سبزواری، حاج ملا هادی. (۱۳۷۴). **شرح مثنوی،** به کوشش مصطفی بروجردی، ۳جلد، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
۱۰-ستاری، جلال. (۱۳۷۲). **مدخلی بر رمز شناسی عرفانی،** تهران: نشر مرکز.
۱۱-سلاجقه، پروین. (۱۳۹۰). «**جستاری در چگونگی کارکرد نمادهای جانوران در اشعار صائب تبریزی و بیدل دهلوی،**» پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شماره بیست و یکم.
۱۲-سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۷۲). **مجموعه آثار شیخ اشراق،** تصحیح سید حسین نصر، جلد سوم، تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
۱۳-شریعتمداری، جعفر. (۱۳۷۵). **شرح و تفسیر لغات قران،** تهران: بنیاد پژوهش‌های اسلامی آستان قدس رضوی.
۱۴-شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۸). **فرهنگ نمادها،** ترجمه سودابه فضایلی، تهران: انتشارات جیحون.
۱۵- صرفی، محمدرضا. (۱۳۸۶). **نماد پرندگان در مثنوی،** شماره ۱۸، پژوهش‌های ادبی.
۱۶-طباطبایی، سید محمدحسین. (۱۳۶۳). **تفسیر المیزان،** جلد۱۳، تهران: بنیاد علمی و فکری علامه طباطبایی.
۱۷-عطار، فریدالدین. (۱۳۸۳). **منطق الطیر،** تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی، تهران: سخن
۱۸-ـــــــــــــــ (۱۳۷۲). **منطق الطیر،** تصحیح سیدصادق گوهرین، چاپ هشتم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹- مصدق، حمید. (۱۳۸۹). **مجموعه اشعار،** چاپ یازدهم، تهران: نگاه.
۲۰-مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۶). **مثنوی معنوی،** تصحیح عبدالکریم سروش، چاپ دوم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۱-ویدن‌گرن، گئو. (۱۳۷۷). **دین‌های ایران**، ترجمه‌ی منوچهر فرهنگ، تهران: آگاهان ایده.
۲۲- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۷). **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، تهران: انتشارات جامی.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۷، ش۱ (پیاپی ۱۴)، بهار ۱۳۹۵

چشم انداز شعر معاصر ایران به توسعه اجتماعی

کبری مژده جویباری
عضو هیئت علمی دانشگاه آزاد اسلامی واحد جویبار
عیسی چراتی
کارشناسی ارشد جامعه شناسی

چکیده
این مقاله، حاصل پژوهشی است که در پی پاسخ به این پرسش است که آیا شاعران معاصر و حاضر در عرصه ورود مدرنیته به ایران، توجهی به توسعه و گذر از سنت داشته‌اند؟ و اگر این‌گونه بوده چه مفاهیمی را مدنظر داشته‌اند؟ در این بین با بررسی آثاری از پنج شاعر (نیما یوشیج، محمدتقی بهار، احمد شاملو، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد) که در بازه زمانی ۱۲۵۰ تا ۱۳۵۰ خورشیدی آثارشان را ارائه داده‌اند، در پی پاسخ به این پرسش با شیوه تحلیل محتوی پرداختیم که در نهایت با شمارش مقولات مفهومی سنتی و عناصر و پیش نیازهای مدرنیته و توسعه، مشخص شد در میانگین تعداد دفعات استفاده از انواع مفاهیم سنتی و مدرن از توسعه طبق یافته های پژوهش بیش‌ترین مقولات مطرح شده و نیز در میانگین تعداد دفعات تکرار استفاده از مفاهیم نزد شاعران مربوط به عناصر مرتبط با توسعه فرهنگی بوده است و حرکت رو به تغییر در شعر معاصر را می‌توان حرکتی آگاهانه دانست. این وضع غالب در آثار شاعران مورد بررسی نشان دهنده بینش و درک مسئله توسعه در ایران آن سال‌ها را به خوبی بازنمود می‌نماید.

واژگان کلیدی: ادبیات، توسعه، سنت، تحلیل محتوی.

Email: fcherati@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۵/۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۲/۱۹

۱-مقدمه

ادبیات که به مثابه‌ی زبان یک جمع عمل می‌کند، نقش خود را از ورای تاروپود سبک‌ها و تکنیک‌های نویسندگی متجلی می‌کند. این‌که تاروپود آثار ادبی متعهد و متعلق به چه اندیشه‌ای است مستلزم شناخت عصری دارد که نقش ادبی از آن برآمده است. معمولا نویسنده تحت تاثیر مخاطب و محیط اثرش را خلق می‌کند. محیط می‌تواند مشتمل بر محیط طبیعی و انسانی باشد اعم از سیل و طوفان تا نهاد حکومت و آموزش و مخاطب می‌تواند از نظر نویسندگان بر حسب سن، جنس، طبقه، قشر، تحصیلات و... شناسایی شود.

اثر خلق شده رابطه‌ای دیالکتیکی ایجاد می‌کند و به گونه‌ای بازنمایی شده مجدداً بر مخاطب و محیط اثر می‌گذارد. این تاثیر بر اولی مستقیم و بی‌واسطه و در دومی غیرمستقیم و به واسطه مخاطب است همچنان‌که مخاطب و محیط نیز به واسطه‌ی سراینده بر اثر تولید شده مؤثرند. محیط (در تمامی معانی خود) که بر شاعر و به تبع آن بر اثر تولید شده‌ی او اثرگذار بود خود تحت تاثیر اثر و به واسطه مخاطبان (دیگران) قرار می‌گیرد.

اگر بپذیریم که هنرمند فرزند زمانه‌ی خویش است. باید هنر او نیز آیینه‌ی تمام نمای وقایعی باشد که مردمش را تحت‌تاثیر قرار می‌دهد و اگر جامعه در بستر بی‌خبری در گذرگاه تاراج گذر زمان است، شایسته است که هنر او بانگ بیدارباش ملتش باشد. بنابراین یکی از شیوه‌های شناخت جامعه‌ای که گَرد تاریخ بر آن نشسته، شناخت ادبیات فرزندان هنرمند آن است زیرا که اولا او در همان بستری رشد کرده که دیگر هم‌وطنانش و دوم آنکه او پرچمدار آگاهی بوده است. از آن‌جا که ادبیات و صاحبان قلم در هر کشور محرک فکری و توسعه می‌باشند. شناخت آثار و تفکرات این نویسندگان یکی از جنبه های شناخت وضعیت توسعه یا روند توسعه است. «ادبیات، ارتباط خود را گاه به صورت آشکار و گاه به صورت پنهان بیان می‌کند، حتی زمانی که نویسنده نیت پرداختن به مسائل اجتماعی را ندارد، متن به سبب شبکه‌ی پیچیده‌ی دلالت‌هایش با حیات اجتماعی ارتباط می‌یابد.» (برکت، ۱۳۸۵: ۸۲)

حال این نکته از این نظر مهم و قابل ارزیابی و بررسی بوده‌است که روشنفکران ادبی کشور ما در حوزه‌ی شعر به چه میزان به مفهوم توسعه و انواع آن در آثارشان و در ارائه به مخاطبانشان توجه و تاکید داشته اند.

۲-بحث و بررسی

توسعه

توسعه (development) در معنای زیستی و اخلاقی، رشد یک موجود یا یک استعداد را می‌رساند. (بیرو، ۱۳۷۵ : ۸۹) اما در زندگی اجتماعی انسانی توسعه عبارت است از دگرگونی کیفی و ساختاری در تمام ارکان و عناصر جامعه. آن طور که جامعه از وضعیت موجود به وضعیت

نوین گذر می‌کند. مثلاً از مرحله‌ی کشاورزی به مرحله‌ی صنعتی و یا از مرحله وابستگی به مرحله خود اتکایی و خودکفایی گام می‌نهد. (سیف‌اللهی، ۱۳۸۶ :۳۷)

قابل ذکراست که توسعه ابعاد و انواع چندی دارد که می‌توان به توسعه اقتصادی، توسعه سیاسی، توسعه فرهنگی، توسعه اجتماعی و... اشاره کرد و نیز توسعه را می‌توان به قسمی دیگر به درون‌زا و برون‌زا تقسیم نمود.

توسعه درون‌زا، توسعه برون‌زا

درون‌زا یا برون‌زا بودن توسعه نقل شیوه‌ی هدایت و ایجاد توسعه است. اگر توسعه متوسل به حمایت و هدایتی بیرون از جامعه باشد توسعه‌ای برون‌زا و اگر تکیه بر فرهنگ و سنت بومی باشد درون‌زا خواهد بود. با این حال برخی معتقدند که توجه به یافته‌ها و دانسته‌های خارج از مرز و بوم نوع مطرود توسعه (یعنی توسعه برون‌زا را که انگ استعمار به دنبال دارد) الزاماً به همراه نخواهد داشت بلکه با توجه به یافته‌ها و دانش خارج از مرز و بوم و بومی‌سازی آن، آن‌را وسیله‌ای جهت بهره‌برداری بهتر از آنچه داریم بر مبنای فرهنگ و سنت خود قرار می‌دهیم.

آنچه می‌تواند روشنفکر را از غرب زده (یا شرق زده) منفک کند توجه و تاکید بر توسعه‌ی درون‌زا از نوع اخیر است زیرا باز توجه صرف به داشته‌ها و طرد هرگونه یافته و دانش غیرخودی نیز نشان تحجر است.

توسعه فرهنگی

«منظور از توسعه فرهنگی (cultural development) نوعی دگرگونی است که از طریق تراکم عناصر فرهنگی (تمدن) در یک جامعه معین صورت می‌گیرد و بر اثر آن جامعه همواره کنترل موثرتری بر محیط طبیعی و اجتماعی اعمال می‌کند. در این تراکم برگشت‌ناپذیر، معارف، فنون و تکنولوژی به عناصری که از پیش وجود داشته و منشأ اینها بوده است افزوده می‌شود.» (شایان مهر، ۱۹۵:۱۳۷۹)

از آنجایی که توسعه فرهنگی جنبه‌ای روان‌شناختی دارد، بر فکر، آراء و اندیشه افراد و سپس بر گروه‌ها و در نهایت بر ملت تأثیر می‌گذارد و در واقع نوعی آمادگی برای پذیرش یا طرد نوآوری و یافته‌های جدید ایجاد می‌کند که می‌تواند تسریع بخش توسعه و یا مانع آن باشد.

توسعه اجتماعی

«توسعه اجتماعی (social development) از مفاهیمی است که با چگونگی و شیوه‌ی زندگی افراد پیوند دارد و ناظر بر بالا بردن سطح زندگی عمومی و ایجاد شرایط مطلوب در زمینه‌ی تغذیه، بهداشت، مسکن، اشتغال، آموزش، فقرزدایی، گذران اوقات فراغت و... است. توسعه اجتماعی و توسعه فرهنگی جنبه‌های مکمل و پیوسته یک پدیده هستند. و هر دو نوع الزاما به ایجاد تفکیک و تمایز فزاینده در جامعه منجر می‌شوند.» (ازکیا و غفاری، ۱۳۸۷ :۴۷)

«توسعه اجتماعی اصولا در رابطه با نیازهای اجتماعی حیاتی است، یعنی مهیا ساختن تمام فرصت‌های زندگی که برای تحقق پتانسیل انسانی تا بیش‌ترین حد ممکن ضروری است. توسعه اجتماعی به این آرمان پایبند است که هر فردی فی نفسه ارزشمند است و فرد دغدغه اصلی جامعه است. احترام به شخص و انسانیت عام در قلب فلسفه توسعه اجتماعی قرار دارد.» (واسیست، ۱۹۸:۱۳۸۷)

به‌طورخلاصه می‌توان توسعه اجتماعی را وجه عینی شده‌ی توسعه فرهنگی که بیش‌تر ذهنی است، دانست و آن دو را فراشد یک رخداد درنظر گرفت.

نوسازی اجتماعی

نوسازی اجتماعی(social modernizathon) «فرایندی است که در سطحی فراتر از فرد مطرح می‌باشد و طی آن تنگناها و محدودیت‌های جامعه‌ی سنتی از میان برداشته می‌شود و در جامعه شاهد رشد و توسعه شاخص‌هایی چون میزان شهرنشینی، باسوادی، گسترش رسانه‌های گروهی، صنعتی شدن، عقلایی ساختن سازمان‌های اجتماعی، عام شدن رفتارها، اکتسابی شدن موقعیت‌ها، مشارکت اجتماعی و سایر موارد هستیم.» (از کیا و غفاری، ۱۳۸۷: ۵۸)

نوسازی اجتماعی هم‌چون توسعه اجتماعی برآیند تأثیر توسعه فرهنگی است و حالت گذر از عقب‌ماندگی به توسعه یافتگی را نمایان می‌سازد. نوسازی اجتماعی بیش‌تر امری خنثی است و شاید بتوان تفاوت آن را با توسعه در این نکته دانست که نوسازی نمود اموراتی است که در همه کشورهای توسعه یافته دیده می‌شود و حتی ممکن است در سایر کشورهای حتی توسعه نیافته نیز وجود داشته باشد (مانند نهاد دانشگاه) اما جهت تأثیر ندارد و یا این جهت نامشخص است اما در توسعه اجتماعی جهت تأثیر مثبت بوده و آنچه نوسازی شده ابتدا درونی گشته و جامعه را پیش می‌برد.

متغیرهای الگویی

پارسونز(T.Parsons) برای تفکیک جامعه‌ی سنتی که فاقد توسعه اجتماعی است از جامعه مدرن که توسعه اجتماعی یافته است پنج ملاک در نظر گرفته‌است:

۱. کنش عاطفی در برابر کنش غیرعاطفی
۲. جهت‌گیری جمع‌گرا در برابر جهت‌گیری خویشتن‌گرا
۳. عام‌گرایی در برابر خاص‌گرایی
۴. انتسابی در برابر اکتسابی
۵. اشاعه در برابر تفکیک (روشه،۱۳۷۶ : ۷۰)

که در جوامع سنتی ملاک ارزیابی و سنجش برخلاف جامعه توسعه یافته بر اساس کنش عاطفی، جمع‌گرایی، عام‌گرایی، انتسابی و اشاعه می‌باشد که پایبندی خاصی نسبت به این قبیل امور در آن دیده می‌شود. متغیرهای فوق که تبیین کننده سطح توسعه اجتماعی می باشند در سطح فردی

ویژگی هایی فرهنگی هستند که می توانند بر گروه ها تاثیر گذاشته و به سطح ملت سرایت نماید.

رابطه‌ی ادبیات با اجتماع

از دیدگاه جامعه‌شناسی «فرهنگ را می‌توان به مجموعه رفتارهای اکتسابی و ویژگی اعتقادی اعضای یک جامعه معین تعریف کرد.» (کوئن، ۵۹:۱۳۷۶) ویژگی اکتسابی بودن حائز اهمیت و توجه است . از این رو ادبیات هر کشوری توسط اهل آن کسب شده و گاه بخش جدایی ناپذیری از اعتقادات ایشان نیز می شود چنان‌که در کشورمان بسیاری از جنبه‌های اعتقادی را با اشعار مولوی و حافظ باز فهم کرده‌ایم.

همان‌طور که می‌توان دریافت وجه ارتباطی ادبیات و اجتماع از کانال فرهنگ صورت می‌پذیرد به این صورت که نوع اجتماع در تمامی ابعاد خود یعنی سیاسی، اقتصادی، و... حتی ویژگی‌های طبیعی و محیط زندگی اجتماعی بستر فرهنگی‌ای به‌وجود می‌آورد که در آن بستر، شکلی از ادبیات در حالتی روایی و شفاهی (نقالی) که بعدها به شیوه‌ای مکتوب (در قالب دیوان شاعران و داستان) تکامل یافت، به وجود می‌آید.

مسائل اجتماعی در آثار ادبی زبان فارسی

«به‌طور قطع بسیاری از آثار ادبی فارسی حاصل تجربیات اجتماعی پدیدآورندگان آن‌هاست. آثاری که تاروپود آن‌ها از واقعیت‌ها و آمال و آرزوهایی بافته‌شده که از زندگی اجتماعی عصر مایه گرفته‌است و زوایای پنهان و ناآشنای جنبه‌های متعدد فرهنگ ایرانی از لابه‌لای این آثار آشکار می‌گردد. به همین دلیل آثار ادب فارسی، گذشته از محاسن بلاغی و هنری، ساختار تفکر رایج و نظام اجتماعی و سیاسی هر عصر و جهان بینی حاکم بر آن است و همچنین تضادهای اجتماعی و طبقاتی و روابط و مناسبات خویشاوندی و قومی و اعتقادات مردم را روشن می‌سازد. در حقیقت ادبیات از این جهات بخشی از حافظه جمعی و پیوندهای قومی ایرانیان شمرده می‌شود. ادبیات فارسی مبیّن رشته‌ی پیوند اقوام متعدد و یکی از بزرگترین عناصر تشکیل دهنده‌ی ملیت ایران است.» (تنکابنی، ۶:۱۳۸۲)

حال ادبیات که وظیفه‌اش را حمل معانی و ضرورت‌های جامعه می‌داند، لابد مسئله و دغدغه‌ای دارد. حال این مسئله چه می‌تواند باشد. طبیعی است که هر دوره‌ای مسائل و دغدغه‌های خود را دارد و هر نویسنده برحسب طبع و ظرف و درک خود موردی را مسئله دانسته و به آن می‌پردازد.

«مسئله اجتماعی به شرایطی اطلاق می‌شود که غلط، مشکل‌زا، شایع و قابل تغییر باشد.» (لوزیک، ۲۵:۱۳۸۸) مسئله‌ی اجتماعی مورد توجه در این نوشتار مبحث توسعه و توجه ادبیات کشور در فاصله‌ی یک قرن ۱۲۵۰ تا ۱۳۵۰ شمسی به آن بوده‌است.

ادبیات و جامعه‌شناسی

برای جامعه‌شناسی تعاریف مختلفی وجود دارد و بر حسب آن که از کدام منظر و پارادایم فکری به آن نگریسته شده این تعاریف به لحاظ شکل متفاوت شده‌اند اما همگی آن‌ها در ویژگی‌های اساسی این علم مشترکند. به طور عام می‌توان جامعه‌شناسی را «مطالعه علمی زندگی گروهی انسان‌ها و

نتایج و آثار رفتارهای اجتماعی دانست.» (کوئن ۳۲:۱۳۷۶)

در واقع در جامعه‌شناسی نه تنها خود جامعه و گروه از هر نوعی مورد توجه است بلکه آثاری که گروه‌های اجتماعی از خود بر جای می‌گذارند نیز قابل مطالعه است و این ارتباط البته دو سویه است شرایط اجتماعی و سیاسی و... آثار ادبی را خلق می‌کند و آثار ادبی با تاثیر بر مخاطبان جامعه را هدایت می‌کند.

ادبیات معاصر و محدوده‌ی آن

ژان پل سارتر نویسنده و متفکر معاصر فرانسه می‌گوید: «غرض از ادبیات تلاش و مبارزه است، تلاش و مبارزه برای نیل به آگاهی برای جستجوی حقیقت و وصول به حقیقت، برای آزادی انسان.» (سارتر، ۱۳۶۳: ۳۵)

امروزه ادبیات با مفاهیم و معانی مربوط به واژه ادب فاصله گرفته و منظور از آن شناخت نظم و نثر و فنون مربوط به آن‌ها از قبیل دستور زبان، معانی و بیان، عروض قافیه، صنایع بدیعی و... است.

واژه‌ی معاصر از ریشه عصر به معنی عهد، زمان، زمانه، گرفته شده است. پس معاصر، به معنی هم زمان، هم عصر و هم عهد معرفی می‌شود و اصطلاحاً به زمان حاضر یا زمان حال اطلاق می‌گردد. پس منظور از ادبیات معاصر ادبیات زمان حاضر است، حال سؤال اینجاست که زمان حاضر یا معاصر از چه موقعی شروع می‌شود و چه زمانی را باید مبدأ بحث در چگونگی نظم و نثر و احوال شاعران و نویسندگان معاصر قرار داد و ملاک تشخیص این تاریخ چگونه است؟

جواب این سؤال به روشنی مشخص نشده است زیرا هر کشور با توجه به شرایط مختلف تاریخی که مربوط به یک واقعه سیاسی، اجتماعی و ادبی بوده و به زمان حاضر نزدیک باشد و مشروط به اینکه تغییر و تحولی مهم در ادبیات را موجب شده باشد آغاز تاریخ معاصر خود قرار می‌دهند زیرا شعرا و نویسندگان خواسته یا ناخواسته تحت تاثیر این وقایع قرار می‌گیرند.

در بحث از ادبیات معاصر ایران، بنا به دلایل مختلف می‌باید نهضت مشروطیت را مبدأ قرار داد. اهم این دلایل عبارتند از:

۱. از آغاز پیدایش افکار مشروطه خواهی نظم و نثر دچار تحول گردید و مفاهیم و مضامین جدیدی در جهت افکار آزادی‌خواهی و مردم‌سالاری در نظم و نثر راه یافت.

۲. افکار آزادی‌خواهی و نهضت مشروطه‌طلبی باب ادبیات سیاسی را در ایران گشود و رشته جدیدی به نام ادبیات «سیاسی» بر رشته‌های سنتی مانند ادبیات حماسی، ادبیات بزمی و... اضافه کرد.

۳. افکار مشروطه‌خواهی و آغاز نهضت مشروطیت به انتشار روزنامه‌های مردمی و پیدایش رشته جدیدی به نام روزنامه‌نگاری کمک کرد و نویسندگان صاحب نامی را در مکتب روزنامه‌نگاری تربیت نمود. نخستین روزنامه‌هایی که در ایران انتشار یافتند دولتی بودند و تأسیس این‌ها بر حسب فرمان ناصرالدین شاه انجام گرفت. این روزنامه‌ها معمولاً به درج اخبار و حوادث، آن‌ها به صورت گزیده، قناعت می‌کردند. با تأسیس آن‌ها راه برای انتشار روزنامه‌های مردمی هموار شد و چندین روزنامه در داخل و خارج منتشر گردید. روزنامه‌های مزبور را باید از عوامل مؤثر در برپایی نهضت مشروطیت دانست.

۴. ترجمه کتاب‌ها و مقالات و آثار مختلف از زبان‌های اروپایی به فارسی که غالباً توسط محصلین اعزامی به خارج انجام می‌گرفت و با اشاعه‌ی افکار مشروطه‌خواهی و نهضت مشروطیت همزمان بود. تحولی در نظم و نثر فارسی به‌وجود آورد.

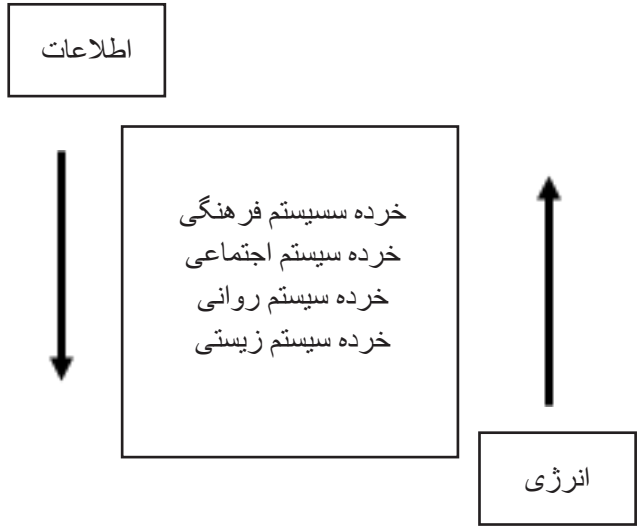
چارچوب نظری

در پژوهش حاضر از میان همه مبانی مرتبط که می‌توانستند چارچوب این نوشتار باشند، کارکردگرایی در نوع پارسونزی آن به عنوان چارچوب نظری برگزیده شد.

در دیدگاه کارکردگرایی و بخصوص تئوری پارسونز هیچ چیزی در جامعه بی‌جهت نیست و وجودش ضرورتی دارد.

پارسونز معتقد است چون نگرش ها (مثل اندیشه های نویسندگان)، اجتماعی‌اند و در عمل شرایط ساخت کنش را شکل می‌دهند، بسیار متنوع بوده و کافی است آنها را به چند نوع اساسی که الگوهای تحلیلی را تشکیل می دهند تبدیل کنیم.

پارسونز با استفاده از مفهوم کنش اجتماعی سلسله مراتبی را پیشنهاد می کند بدین معنا که خرده سیستم‌ها بر حسب غنای اطلاعاتی و فقر انرژی نظم یافته‌اند.



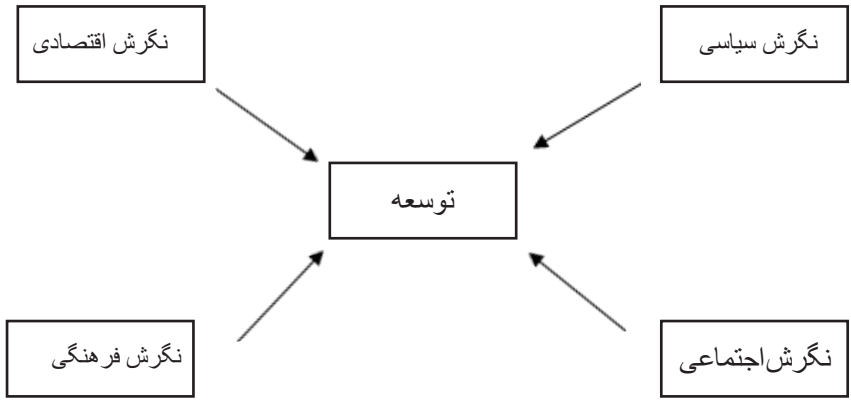
سیستم فرهنگی در راس قرار دارد چون اساساً از عناصر نمادین مثل شناخت و ارزش ها تشکیل شده است و بر عکس سیستم بیولوژی در پایان قرار دارد .هرچند پارسونز دراین سلسله مراتب از ارزشها سخنی به میان نمی‌آورد. ولی با استفاده از نوع سلسله مراتب و نهادهایی که او در این سلسله مراتب مطرح می‌کند می‌توان به نوعی ربط ارزشی پرداخت و آن‌را نوعی سلسله مراتب ارزشی به حساب آورد. بر اساس این سلسله مراتب، ارزش‌های اخلاقی و معنوی در راس قرار می‌گیرند. زیرا ضامن حفظ نظم و تعادل و حفظ فرهنگ هستند. در رده‌بندی ارزش‌های حقوقی و هنجارهای اجتماعی دارای اهمیت هستند و سپس ارزش سیاسی که سبب نظم بخشیدن به جامعه و ضامن انجام و رعایت هنجارهای جامعه‌اند و در پایین ترین رده نهادهای اقتصادی و به عبارتی ارزش‌های اقتصادی قرار دارند که ضامن ادامه حیات و توالی زیستی جامعه‌اند.
مدل‌واره‌ی زیر سطوح انتزاعی و فرعی کارکردی جامعه را نشان می‌دهد:

سیاست	اقتصاد
اجتماع جامعوی	نهادهای جامعه‌پذیری

به این ترتیب نگرش‌های چهارگانه نویسندگان، منجر به منش‌های خاصی در مخاطبین خواهد شد که در سطح جامعه خود در مدل فرعی به شکل زیر می‌تواند ارائه شود:

منش‌های سیاسی	منش‌های اقتصادی
منش‌های اجتماعی	منش‌های فرهنگی

گستردگی ابعاد هریک از بخش‌های مدل بر کسی پوشیده نیست و سنجش نگرش‌ها در همه‌ی ابعاد خود کاری دشوار و چه بسا ناممکن است. لذا جهت سنجش آن، ابعاد مشخصی ازآن مدّ نظر قرار گرفته است و از ترکیب و ادغام و گزینش عوامل گوناگون مدل فرضی زیر استنتاج شده است:



روش‌شناسی پژوهش

این مقاله که بخشی از یک پژوهش گسترده در ادبیات صد سال اخیر به روش کیفی است با توجه به محدودیت‌های مرتبط با این مقاله به شکل زیر مورد ارزیابی و تلخیص قرار گرفته است.

شاخص‌های توسعه

شاخص توجه به توسعه در نگرش شاعران در ابعاد چهارگانه چارچوب نظری برحسب مطالعه متون مشخص شد که شامل موارد ذیل بوده است:

هم‌دلی، آرزومندی، اعتماد متقابل در روابط، گذشته نگری، فقدان امنیت، کنترل بر محیط و شرایط، تدبیرگرایی، وقت شناسی، اعتقاد به پیشرفت، توجه به ارزش فرد، استفاده از اوقات فراغت، مشارکت اجتماعی، برخورد غیر عاطفی، عدم اعتماد شخصی، آمادگی برای پذیرش تجربیات جدید، توجه به آموزش، تحرک اجتماعی، امنیت، نوآوری، علم گرایی، اکتسابی بودن مقام و منزلت، استفاده از برنامه ریزی دراز مدت در توسعه، توجه به انجمن‌ها، آموزش زنان، کمرنگ شدن روابط خانوادگی، نقد اجتماعی

نمونه‌ی تحقیق

پس از تعیین جامعه‌ی تحقیق که شامل شانزده شاعر بوده‌است، با در نظر گرفتن سه معیار سطح مهارت ادبی، مردمی بودن و اقبال عمومی به آثار و نیز نگرش و توجه شاعر و نویسنده به شاخص‌های توسعه، پنج شاعر به عنوان نمونه انتخاب شدند.

نمونه حاصل گردآوری اطلاعات فقط درباره‌ی تعدادی از اعضای جمعیت است. نمونه می‌تواند با درجاتی از دقت بازتاب جمعیتی باشد که از آن برگرفته شده‌است.

در این انتخاب برای جلوگیری از خطای ناشی از سوگیری محقق و پرسشگر و حفظ بی‌طرفی ارزشی پژوهش، نظر داوران، ملاک ارزیابی تعیین گردید. به این لحاظ متخصصین عبارت بودند

از۲۴ نفر از اعضای هیات علمی و مدرسین دانشگاه که دارای مدرک کارشناسی ارشد و دکترا بوده‌اند.

چگونگی انتخاب نمونه تحقیق

برای انتخاب شاعران اسامی شاعران مطرح در دوره زمانی ۱۲۵۰ تا ۱۳۵۰ هجری شمسی به اعضای هیات علمی و مدرسین تحویل داده شد و آن‌ها نظر خود را در بازه‌ی نمره‌ی۰تا۴ به شاعر مورد نظر ابراز نمودند.

پس از نمره‌گذاری توسط پرسش‌شوندگان، نمره‌ی هر شاعر با جمع نمرات در سه شاخه‌ی مورد نظر و محاسبه‌ی میانگین آن و مقایسه‌ی آن با سایر شاعران، بر حسب نمرات به دست آمده نیما یوشیج، محمدتقی بهار، احمد شاملو، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد به عنوان نمونه انتخاب شدند.

با بررسی دواوین و کتب منتشره شاعران و استخراج و مقوله بندی آن در قالب تکنیک تحلیل محتوا بر اساس رویکرد کارکردگرایی پارسونز به توسعه اقبال شاعران به شاخص‌های توسعه بدین صورت به دست آمده‌است:

الف) نگرش نیما یوشیج به توسعه:

طبق مقایسه به عمل آمده از مفاهیم مورد استفاده نیما یوشیج در قالب چارچوب تئوریکی پارسونزی در جدول شماره۱ او از ۲۴ مقوله در قالب انواع توسعه استفاده کرده است که بیش‌ترین توجه نیما به توسعه در بخش توسعه فرهنگی با ۴۵/۸۳ درصد و کم‌ترین میزان استفاده از مفاهیم مرتبط با توسعه مربوط به توسعه سیاسی با ۱۲/۵۱ درصد بوده است.

ردیف	نظام	تعداد مقولات استفاده شده	درصد مقولات استفاده شده
۱	اقتصادی	۵	٪۲۰,۸۳
۲	سیاسی	۳	٪۱۲,۵۱
۳	اجتماعی	۵	٪۲۰,۸۳
۴	فرهنگی	۱۱	٪۴۵,۸۳
جمع	مجموع ۴ نظام	۲۴	٪۱۰۰

جدول شماره۱ . تعداد مفاهیم مورد استفاده نیما یوشیج در هر نظام

جدول زیر تجمیع یافته‌ها در ارتباط با تعداد دفعات استفاده از مقولات (تکرار مقولات) است.

ردیف	نظام	تعداد دفعات استعمال مقولات	درصد دفعات استعمال از مقولات
۱	اقتصادی	۴۱	٪۱۱,۹۵
۲	سیاسی	۶۸	٪۱۹,۸۳
۳	اجتماعی	۱۰۰	٪۲۹,۱۵
۴	فرهنگی	۱۳۴	٪۳۹,۰۷
جمع	مجموع ۴ نظام	۳۴۳	٪۱۰۰

جدول شماره ۲. تجمیع دفعات استفاده از مفاهیم

در دفعات استفاده از مقولات مورد توجه او به حیطه توسعه فرهنگی با ۳۹/۰۷ درصد بیش‌تر از سایر انواع توسعه بوده و مفاهیم مرتبط با توسعه اقتصادی با ۱۱/۹۵ درصد کم‌ترین بار تکرار شده است. او در مجموع ۴ نظام پارسونزی ۳۴۳ بار به مفاهیم مرتبط با توسعه اشاره کرده است.

ب) نگرش ملک الشعرای بهار به توسعه:

با مقایسه به عمل آمده از مفاهیم مورد استفاده بهار در قالب چارچوب تئوریکی پارسونزی در جدول شماره۱۱ بیش‌ترین توجه بهار به توسعه در بخش توسعه فرهنگی با ۳۲/۶۵ درصد و سپس نظام اجتماعی با ۳۰/۶۱ درصد، می‌باشد. کم‌ترین میزان استفاده از مفاهیم مرتبط با توسعه مربوط به توسعه اقتصادی و سیاسی با ۱۸/۳۷ درصد بوده است. در مجموع بهار از ۴۹ اصطلاح مرتبط با انواع توسعه در اشعارش بهره گرفته است.

ردیف	نظام	تعداد مقولات استفاده شده	درصد مقولات استفاده شده
۱	اقتصادی	۹	٪۱۸,۳۷
۲	سیاسی	۹	٪۱۸,۳۷
۳	اجتماعی	۱۵	٪۳۰,۶۱
۴	فرهنگی	۱۶	٪۳۲,۶۵
جمع	مجموع ۴ نظام	۴۹	٪۱۰۰

جدول شماره۳. تجمیع تعداد مفاهیم مورد استفاده بهار

جدول زیر ارزیابی دیوان بهار به لحاظ میزان تکرار مقولات توسعه‌ای در آن است.

ردیف	نظام	تعداد دفعات استعمال مقولات	درصد دفعات استعمال از مقولات
۱	اقتصادی	۱۱۱۸	٪۱۲,۵۶
۲	سیاسی	۹۶۸	٪۱۰,۸۸
۳	اجتماعی	۳۹۱۲	٪۴۳,۹۸
۴	فرهنگی	۲۸۹۸	٪۳۲,۵۸
جمع	مجموع ۴ نظام	۸۸۹۶	٪۱۰۰

جدول شماره۴. تجمیع دفعات استفاده از مفاهیم

اما در دفعات استفاده از مقولات مورد توجه او به حیطه توسعه اجتماعی با ۴۳/۹۸ درصد بیش‌تر از سایر انواع توسعه بوده و سپس توسعه فرهنگی با ۳۲/۵۸ درصد قرار دارد و با فاصله‌ای چشمگیر مفاهیم مرتبط با توسعه اقتصادی و سیاسی (به ترتیب ۱۲/۵۶ درصد و ۱۰/۸۸ درصد) تکرار شده است. تکرار و دفعات استفاده او از مفاهیم مرتبط با توسعه بسیار قابل توجه است. ۸۸۹۶ بار استفاده از مقولات توسعه‌ای در دیوان او، جای تعمق دارد.

پ) نگرش احمد شاملو به توسعه:

طبق مقایسه به عمل آمده از مفاهیم مورد استفاده شاملو در قالب چارچوب کارکردگرایی در جدول شماره۵ بیش‌ترین توجه شاملو به توسعه در بخش توسعه فرهنگی با ۴۱/۶۷ درصد و کم‌ترین میزان استفاده از مفاهیم مرتبط با توسعه مربوط به توسعه سیاسی با ۱۲/۵۰ درصد از مفاهیم بوده است. او در مجموع ۲۴ مقوله توسعه را در اشعارش به کار گرفته است.

ردیف	نظام	تعداد مقولات استفاده شده	درصد مقولات استفاده شده
۱	اقتصادی	۴	٪۱۶,۶۷
۲	سیاسی	۳	٪۱۲,۵۰
۳	اجتماعی	۷	٪۲۹,۱۶
۴	فرهنگی	۱۰	٪۴۱,۶۷
جمع	مجموع ۴ نظام	۲۴	٪۱۰۰

جدول شماره ۵. تجمیع تعداد مفاهیم مورد استفاده شاملو

جدول زیر تجمیع یافته‌ها در ارتباط با تعداد دفعات استفاده از مقولات (تکرار مقولات) است.

ردیف	نظام	تعداد دفعات استعمال مقولات	درصد دفعات استعمال از مقولات
۱	اقتصادی	۳۲	٪۷,۲۰
۲	سیاسی	۸۹	٪۲۰,۰۴
۳	اجتماعی	۱۴۵	٪۳۲,۶۶
۴	فرهنگی	۱۷۸	٪۴۰,۱۰
جمع	مجموع ۴ نظام	۴۴۴	٪۱۰۰

جدول شماره۶. تجمیع دفعات استفاده از مفاهیم

در مجموع مفاهیم مرتبط با توسعه ۴۴۴ بار در آثار او تکرار گردیده است که در دفعات استفاده از مقولات مورد توجه او نیز حیطه توسعه فرهنگی با ۴۰/۱۰ درصد بیش‌تر از سایر انواع توسعه بوده و توسعه اقتصادی با ۷/۲۰ درصد کم‌ترین تکرار را داشته است.

ت) نگرش سهراب سپهری به توسعه:

طبق مقایسه به عمل آمده از مفاهیم مورد استفاده سپهری در قالب چارچوب تئوریکی پارسونزی در جدول شماره۲۳ از بین ۲۹ مقوله مرتبط با توسعه مورد استفاده او در اشعارش بیش‌ترین توجه سپهری به توسعه در بخش توسعه فرهنگی با ۳۷/۹۳ درصد و کم‌ترین میزان استفاده از مفاهیم مرتبط با توسعه مربوط به توسعه اقتصادی و سیاسی با ۱۷/۲۴ درصد بوده است.

ردیف	نظام	تعداد مقولات استفاده شده	درصد مقولات استفاده شده
۱	اقتصادی	۵	٪۱۷,۲۴
۲	سیاسی	۵	٪۱۷,۲۴
۳	اجتماعی	۸	٪۲۷,۵۹
۴	فرهنگی	۱۱	٪۳۷,۹۳
جمع	مجموع ۴ نظام	۲۹	٪۱۰۰

جدول شماره۷. تجمیع تعداد مفاهیم مورد استفاده سپهری

سهراب سپهری ۲۴۶ بار از مضامین مرتبط با توسعه در دیوانش بهره جسته است که در دفعات استفاده از مقولات مورد توجه‌اش، توسعه اجتماعی با ۳۷/۸۰ درصد بیش‌تر از سایر انواع توسعه بوده و سپس توسعه فرهنگی با ۲۹/۶۷ درصد قرار دارد و با فاصله‌ای چشمگیر مفاهیم مرتبط با توسعه اقتصادی ۴/۸۸ درصد تکرار شده است.

ردیف	نظام	تعداد دفعات استعمال مقولات	درصد دفعات استعمال از مقولات
۱	اقتصادی	۱۲	٪۴,۸۸
۲	سیاسی	۶۸	٪۲۷,۶۵
۳	اجتماعی	۹۳	٪۳۷,۸۰
۴	فرهنگی	۷۳	٪۲۹,۶۷
جمع	مجموع ۴ نظام	۲۴۶	٪۱۰۰

جدول شماره۸. تجمیع دفعات استفاده از مفاهیم

ث) نگرش فرخزاد به توسعه:

طبق مقایسه به عمل آمده از ۲۵ مفهوم مورد استفاده فرخزاد در قالب چارچوب تئوریکی پارسونزی در جدول شماره ۹ بیش‌ترین توجه به توسعه در بخش توسعه فرهنگی با ۴۸ درصد و کم‌ترین میزان استفاده از مفاهیم مرتبط با توسعه مربوط به توسعه اقتصادی و سیاسی با ۱۶ درصد بوده است.

ردیف	نظام	تعداد مقولات استفاده شده	درصد مقولات استفاده شده
۱	اقتصادی	۴	٪۱۶
۲	سیاسی	۴	٪۱۶
۳	اجتماعی	۵	٪۲۰
۴	فرهنگی	۱۲	٪۴۸
جمع	مجموع ۴ نظام	۲۵	٪۱۰۰

جدول شماره۹. تجمیع تعداد مفاهیم مورد استفاده فرخزاد

فرخزاد ۲۳۱ بار از مقولات مرتبط با توسعه در اشعارش استفاده نموده است. در دفعات استفاده از مقولات، حیطه توسعه فرهنگی با ۵۲/۳۸ درصد بیش‌تر از سایر انواع توسعه بوده و با فاصله‌ای چشم‌گیر مفاهیم مرتبط با توسعه سیاسی با۹/۹۵ درصد تکرار آمده است.
جدول شماره ۱۰ بطور دقیق بیانگر این ارزیابی است.

ردیف	نظام	تعداد دفعات استعمال مقولات	درصد دفعات استعمال از مقولات
۱	اقتصادی	۲۳	٪۹,۹۵
۲	سیاسی	۴۸	٪۲۰,۷۸
۳	اجتماعی	۳۹	٪۱۶,۸۹
۴	فرهنگی	۱۲۱	٪۵۲,۳۸
جمع	مجموع ۴ نظام	۲۳۱	٪۱۰۰

جدول شماره۱۰. تجمیع دفعات استفاده از مفاهیم

توجه به توسعه در نظام‌های چهارگانه:

توجه شاعران مورد بررسی را به مفهوم توسعه را در دو بعد کلی می توان بررسی نمود:
الف: ـ توجه به انواع توسعه ب- دفعات استفاده از مقولات مرتبط با توسعه.
طبق یافته‌های پژوهش بیش‌ترین مقولات مطرح شده نزد همه شعرا مربوط به عناصر مرتبط با توسعه فرهنگی بوده است(۴۱/۲۲ درصد) و بعد از آن بیش‌ترین اهمیت را عناصر مرتبط با توسعه اجتماعی داشته است. در نظر این شاعران توسعه اقتصادی و سیاسی اهمیت کمتری داشته به گونه ای که نزد بهار، سپهری و فرخزاد این میزان در دو نوع توسعه برابر بوده و در نزد نیما و شاملو ارجاع به مقولات اقتصادی بیش‌تر و توجه به مقولات توسعه سیاسی در مرتبه آخر قرار داشته است.
جدول شماره ۱۱ به‌طور مختصر گویای وضعیت مذکور است.

نظام، شاعر	نیما یوشیج	محمدتقی بهار	احمد شاملو	سهراب سپهری	فروغ فرخزاد	میانگین
اقتصادی	٪۲۰,۸۳	٪۱۸,۳۷	٪۱۶,۶۷	٪۱۷,۲۴	٪۱۶	٪۱۷,۸۲
سیاسی	٪۱۲,۵۱	٪۱۸,۳۷	٪۱۲,۵۰	٪۱۷,۲۴	٪۱۶	٪۱۵,۳۲
اجتماعی	٪۲۰,۸۳	٪۳۰,۶۱	٪۲۹,۱۶	٪۲۷,۵۹	٪۲۰	٪۲۵,۶۴
فرهنگی	٪۴۵,۸۳	٪۳۲,۶۵	٪۴۱,۶۷	٪۳۷,۹۳	٪۴۸	٪۴۱,۲۲
جمع	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰

جدول شماره۱۱. درصد تعداد مفاهیم مورد استفاده در مجموع

طبق بررسی به عمل آمده تکرار مفاهیم مرتبط با توسعه فرهنگی و اجتماعی بیش از تکرار مقولات مرتبط با توسعه اقتصادی و سیاسی بوده است. در این ارتباط فرخزاد بیش‌ترین درصد تکرار خود را نسبت به سایرین به نظام فرهنگی معطوف داشته(۵۲/۳۸ درصد) و بهار در زمینه اجتماعی و اقتصادی رتبه بالاتری را داشته است و در بخش نظام سیاسی سپهری بالنسبه رتبه بالاتری را دارد

جدول شماره ۱۲ بطور کامل موید این نکته است.

نظام، شاعر	نیما یوشیج	محمدتقی بهار	احمد شاملو	سهراب سپهری	فروغ فرخزاد	میانگین
اقتصادی	٪۱۱,۹۵	٪۱۲,۵٦	٪۷,۲۰	٪۴,۸۸	٪۹,۹۵	٪۹,۳۱
سیاسی	٪۱۹,۸۳	٪۱۰,۸۸	٪۲۰,۰۴	٪۲۷,۶۵	٪۲۰,۷۸	٪۱۹,۸۳
اجتماعی	٪۲۹,۱۵	٪۴۳,۹۸	٪۳۲,۶۶	٪۳۷,۸۰	٪۱٦,۸۹	٪۳۲,۱۰
فرهنگی	٪۳۹,۰۷	٪۳۲,۵۸	٪۴۰,۱۰	٪۲۹,۶۷	٪۵۲,۳۸	٪۳۸,۷٦
جمع	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰	٪۱۰۰

جدول شماره ۱۲ . درصد دفعات تکرار مفاهیم مرتبط با توسعه نزد شعرا

۳-نتیجه‌گیری

توسعه اجتماعی تغییر مثبت در ابعاد کلی زندگی اجتماعی است که اگر مبتنی بر نیازمندی‌ها و الزامات درونی یک نظام باشد می‌تواند زندگی را بهبود بخشد. از این رو و برای دستیابی به وضعیت ایده‌آلی از تشخیص نیازها به نظر می‌رسد روشن‌فکران جامعه نقشی برجسته می‌باید ایفا کنند.

ادبیات که خود آیینه‌ی وضعیت اجتماعی و سیاسی تاریخ یک ملت است، اگر کنکاش شود علل یا عواملی را بازنمود می‌کند که تا حد بسیاری واگویه‌ای از رخدادها است.

جستجو در علل و عوامل موثر بر وضعیت توسعه در ایران سال‌های ۱۲۵۰ تا ۱۳۵۰ خورشیدی صرفا در عوامل اقتصادی و سیاسی ریشه ندارد بلکه به نظر می‌رسد بیش از آنکه سیستم کلان اجتماعی و سیاسی بتواند جهت بخش فعالیت‌های رخ داده در این عرصه باشد، بخش فرهنگ بالاخص فرهنگ عمومی جامعه از جمله ادبیات موثر در تنویر افکار و جهت دهی به آن بوده‌اند.

نیما یوشیج، محمدتقی بهار، احمد شاملو، سهراب سپهری و فروغ فرخزاد برحسب نظر متخصصین ادبیات از شاعرانی هستند که قلم اجتماعی دارند. در جامعه زیسته‌اند و نیز برای همان جامعه نوشته‌اند. گواه این ادله اشعارمتنوع و متعدد آن‌ها در این عرصه است. با توجه به ارزیابی صورت گرفته می‌توان اذعان داشت که این شاعران تغییر در عرصه حیات اجتماعی خود را به خوبی درک کرده و در راستای آن چونان فرزند شایسته زمانه خود به استفاده از مفاهیمی نو در عرصه ادبی ایران پرداخته‌اند.

طبق یافته‌های این پژوهش می‌توان فرض کرد که این شاعران ضمن همسویی با یکدیگر به گونه‌ای با نوشته‌های خود پیشرو و همسو با جریان مدرنیته در ادبیات ایران بوده‌اند. این ارزیابی در چارچوب نظری کارکردگرایی تالکوت پارسونز با دو معیار تعداد دفعات استعمال مقولات و اصطلاحات سنتی و مدرن توسعه و انواع مقولات سنتی و مدرن از توسعه تحلیل شده است.

در تعداد دفعات استفاده از مفاهیم سنتی و مدرن از توسعه طبق یافته های پژوهش بیش‌ترین مقولات مطرح شده نزد همه شاعران مربوط به عناصر مرتبط با توسعه فرهنگی بوده است و بعد از آن بیش‌ترین اهمیت را عناصر مرتبط با توسعه اجتماعی داشته است .

برحسب یافته‌های پژوهش تکرار مفاهیم مرتبط با توسعه فرهنگی و اجتماعی بیش از تکرار مقولات مرتبط با توسعه اقتصادی و سیاسی بوده است. اما در این میان نمی‌توان یک روال یا قاعده را در میان آن‌ها یافت به گونه ای که نزد نیما، شاملو و فرخزاد تکرار مقولات مرتبط با حوزه نظام فرهنگی بالاترین توجه را برانگیخته است.بهار و سپهری به حوزه اجتماعی توجه بیشتری نشان داده‌اند. از سوی دیگر کم‌ترین تکرار مقولات را در حوزه نظام اقتصادی استفاده کرده اند و با قدری اختلاف بیش‌تر توجه‌شان به حوزه سیاسی بوده است مگر توجه بهار که در نزد او توجه به توسعه سیاسی مقام آخر را داشته است که شاید به جهن منصب سیاسی او بوده است.

در خاتمه می‌توان به جرات حرکت رو به تغییر در ادبیات را حرکتی آگاهانه در این عرصه دانست. این وضع غالب در آثار شاعران مورد بررسی نشان دهنده بینش و درک مسئله توسعه در ایران آن سال‌ها را به خوبی بازنمود می‌نماید.

منابع

۱- ازکیا، مصطفی و غفاری، غلامرضا. (۱۳۸۷). **جامعه‌شناسی توسعه**، چاپ هفتم، تهران: انتشارات کیهان.
۲- برکت، بهزاد. (۱۳۸۵). «ادبیات و نظریه نظام چندگانه و نقش اجتماعی نوشتار،» **نامه علوم اجتماعی**، شماره ۲۸.
۳- بهار. محمدتقی. (۱۳۸۷). **دیوان ملک‌الشعرای بهار**. تهران: انتشارات نگاه.
۴- بیرو، آلن. (۱۳۷۵). **فرهنگ علوم اجتماعی**، ترجمه باقر ساروخانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات کیهان.
۵- تنکابنی، حمید و دیگران. (۱۳۸۲). **شناخت مفاهیم سازگار با توسعه در فرهنگ و ادب فارسی**، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
۶- روشه، گی. (۱۳۷۶). **تالکوت پارسونز**، ترجمه غلامحسین نیک گهر، تهران.
۷- سارتر، ژان پل. (۱۳۶۳). **ادبیات چیست؟**، ترجمه ابوالحسن نجفی و مصطفی رحیمی، چاپ سوم، تهران: نشر زمان.
۸- سپهری، سهراب. (۱۳۷۵). **هشت کتاب**. چاپ شانزدهم، تهران: کتابخانه طهوری.
۹- سیف‌اللهی، سیف‌الله. (۱۳۸۶). **جامعه‌شناسی مسائل اجتماعی در ایران**، چاپ دوم، تهران: انتشارات جامعه‌پژوهان سینا.
۱۰- شاملو، احمد. (۱۳۸۰). **مجموعه اشعار**، دفتر یکم، به کوشش نیاز یعقوبشاهی. تهران: انتشارات نگاه.
۱۱- شایان مهر، علیرضا. (۱۳۷۹). **دائره‌المعارف تطبیقی علوم اجتماعی**، انتشارات کیهان، تهران: کتاب دوم.
۱۲- فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۳). **دیوان فروغ فرخزاد**. چاپ دوم. تهران: انتشارات نیک فرجام.
۱۳- کوئن، بروس. (۱۳۷۶). **مبانی جامعه‌شناسی**، ترجمه غلامعباس توسلی و رضا فاضل، چاپ هشتم. تهران: انتشارات سمت.
۱۴- لوزیک، دانیلین. (۱۳۸۸). **نگرش نو در تحلیل مسائل اجتماعی**، ترجمه سعید معیدفر، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۵- معین، محمد. (۱۳۷۶). **فرهنگ فارسی**، جلد اول، چاپ بیست چهارم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۱۶- میرصادقی، جمال و میمنت، ذوالقدر. (۱۳۷۷). **واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی؛** فرهنگ تفصیلی اصطلاح های ادبیات داستانی، تهران: انتشارات کتاب مهناز.
۱۷- نیلی‌پور، رضا. (۱۳۸۳). **نوآم چامسکی و انقلاب زبان‌شناسی**، تهران: انتشارات دانژه.

۱۸- واسیست، آر. ان. (۱۳۸۷). «پرداخت مفهومی توسعه اجتماعی،» نقل از: **توسعه اجتماعی،** ترجمه محمد ارغنون، تهران: پژوهشکده مطالعات فرهنگی و علوم اجتماعی.
۱۹- یوشیج. نیما. (۱۳۷۰). **مجموعه کامل دیوان اشعار نیما،** به کوشش سیروس طاهباز، تهران: انتشارات نگاه.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س ۷، ش۱ (پیاپی ۱۴)، بهار ۱۳۹۵

یأس و اندوه در اشعار شهریار

دکتر ناصر ناصری

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شبستر

هاله امیرقاسمی

کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی واحد شبستر

چکیده

یک از مضامینی که عموم مردم و به ویژه شاعرن با آن گریبانگیر هستند مشکلات ناشی از عواطف و احوالات فردی و اجتماعی می‌باشد که بر اثر آن کش و قوس‌های فکری و عاطفی و تألمات روحی ، شاعران را دچار یأس و اندوه و نومیدی و بدبینی می‌گرداند . تأمل و تعمق در اشعار استاد محمد حسین شهریار نشانگر این واقعیت است که وی روحیه ای بسیار عاطفی ، و احساساتی ، زود رنج و حساس به پیرامون خود و جامعه بوده است . از اغلب اشعار وی بوی یأس و نا امیدی و انزوا طلبی و حتّی مرگ اندیشی به مشام می‌رسد . ریشه این یأس و اندوه را می‌توان در مسایل عاطفی ، شکایت از معشوق ، گله از غم تنهایی و غربت ، مشکلات اجتماعی ، ناکامی در جوانی نوستالوژی دوران کودکی و مشکلات ناشی از مسایل فرهنگی ، سیاسی و اقتصادی ایران دانست . که همین عوامل سبب شده است دیوان وی نمونه ی بارزی از ادبیات سیاه در شعر معاصر را رقم زند تا آن حدّ که شدّت تألّمات روحی و عاطفی شاعر ، او را به استقبال مردم گریزی و حتّی مرگ و مرگ اندیشی سوق دهد . در این مقاله سعی شده است با ذکر نمونه‌هایی روحیه ی یأس اندود وی را که در موضوعات و محورهای مختلف و در فضای مبهم و تاریک و با لحن افسرده و اندوهگین سروده شده است در پیش روی خوانندگان قرار دهیم .

کلید واژه: شهریار، یأس، بدبینی، تنهایی، اندوه، یأس عاطفی، یأس اجتماعی

Email: haleaamirghasemi@yahoo.com
nasernaseri43@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۵/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۱۸

۱-مقدمه

«ادبیات سیاه یکی از جریان‌های ادبی است که بر پایه‌ی نگاه یأس آلود و بدبینانه نسبت به انسان و جهان بنا شده است و در آن بیش از همه به توصیف احساس تنهایی و سرخوردگی انسان، جنبه‌های مشمئز کنندهٔ وجود انسانی، مرگ اندیشی و نفی شور و حرکت و آرمان خواهی پرداخته می‌شود. ادبیات سیاه مفهوم عامی است که درجنبه‌های گوناگون ادبیات ظهور یافته و موجب شکل‌گیری مباحثی با عناوین رمان سیاه، شعرسیاه، طنزسیاه، کمدی سیاه و... شده است. مهم‌ترین ویژگی‌های ساختاری این گونه آثار ادبی عبارت است از: فضای مبهم و تاریک، لحن افسرده و اندوهگین، استفادهٔ گسترده از توهم و رؤیا، جهت ساختن فضای غیرحقیقی، شخصیت‌های سایه وار و کاربرد ویژهٔ زبان به خصوص در نمایش‌نامه نویسی. در بررسی تاریخ ادبیات هر ملتی، می‌توان به نمونه‌هایی از سیاه‌نویسی دست یافت که در اوضاع تاریخی خاصی، نگاه نومیدانه و بدبینانه نویسنده یا شاعر را نسبت به هستی بازتاب داده است؛ ادبیات سیاه به عنوان یک جریان ادبی در پی ظهور بحران‌های فکری، اجتماعی، اقتصادی و نظامی در غرب در نیمهٔ اوّل قرن بیستم رواج یافت. دورانی که غرب با بحران بزرگ اقتصادی رو برو شد؛ دوجنگ جهانی را -که مشکلات روانی واجتماعی زیادی را بدنبال داشت-تجربه کرد و تفکّرات اگزیستانسیالیستی در همین دوره رواج یافت.

این گونه ادبیات تقریباً همزمان با غرب در دو دورهٔ تاریخی در ایران ظهورپیدا کرد: نخست دورهٔ استبداد رضا شاهی است که پس از آزادی‌های دوران مشروطه، امید به بهبود اوضاع را در روشن‌فکران ایرانی به یأس مبدل ساخت و دورهٔ دوم به سال‌های پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ مربوط می‌شود که زمینه‌ها و اوضاع سیاسی و اجتماعی ایران در آن دوره، زمینه ساز گرایش به ادبیات سیاه شد.

بسیاری از نوشته‌های سیاه از توصیف دنیای درونی رو گردانی کرده‌اند و بر نمادها، نشانه‌ها، آشفتگی ذهن، عدم هم‌رنگی با جماعت، اصالت تداعی معانی و جادوگری واژه‌ها تأکید ورزیده‌اند که جملگی در شمار ویژگی‌های سمبولیسم است. ویژگی‌های مکتب رومانتیسم هم‌چون درون بینی، بی اعتمادی به عقل، اصالت رؤیا، نابسامانی اندیشه وفضای مه آلود نیز بر این گونه آثار حاکم بوده است.» (رضی، ۱۳۸۵: ۹۴)

بنابراین شعر سیاه که بخشی از ادبیات سیاه است به شعری اطلاق می‌شود که حاصل نارضایتی انسان از زندگی و جامعه باشد. مکتب رمانتیسم برای نخستین بار در انگلیس ظهور کرد و به تدریج اروپا را فرا گرفت پس از دوران مشروطیت و تأثیر اندیشه‌های شاعران غرب بر شاعران ایرانی، روح تازه ای در ادبیات سنتی ایران دمیده شد و شاعرانی هم‌چون نیما یوشیج، ملک الشعرای بهار، شهریار و... قد برافراشتند که از آن پس مضامین نو در اشعار شاعران آن زمان مشاهده گردید. چنان‌چه پس از کودتای ۲۸مرداد ۱۳۳۲ شاعرانی چون اخوان و شاملو به بیان مسایل سیاسی- اجتماعی در اشعار خود پرداختند. شهریار نیز از این قاعده مستثنی نماند و از سال ۱۳۰۱زمانی که سایه سیاه کودتا بر سر مردم گسترده شده بود، تحت تأثیر ملک الشعرای بهار و میرزاده عشقی اندیشه‌های اجتماعی‌اش را وارد اشعارش کرد.

شعرغنایی یکی از زیباترین و اصلی‌ترین سروده‌ها در مکتب رمانتیسم محسوب می‌شود. درونمایه مکتب رمانتیسم عشق، ناکامی، غربت و تنهایی می‌باشد. شهریار نیز از این امر مستثنی نماند و به بیان احساسات و تجربیات فردی خود و به اظهار ملال از زندگی پرداخت و در برخی از اشعارش به مرگ و مرگ طلبی_رمانتیسم سیاه_ روی آورده است؛ در اشعار شهریار شاهد غم و اندوه و یأس هستیم که در نهایت به مرگ اندیشی ختم می‌شود.

دو شاخه‌ی اصلی شعر رمانتیک عبارتند از رمانتیسم فردی و رمانتیسم اجتماعی. شهریار به جهت شرایط نابسامان زندگی و زمینه‌های فردی از جمله شکست در عشق، دچار تحولات شدید روحی شد از این‌رو یأس در اشعار استاد شهریار جلوه‌های خاص خود را دارد و بیش‌تر دارای رنگ و بوی عاطفی می‌باشد، بنابراین شهریار را می‌توان در زمره شاعران رمانتیسم-رمانتیسم فردی- قرار دارد. چرا که اشعار وی غنایی و اندوهگین است. شهریار علاوه بر جای‌گاه ویژه‌ای که در شعر معاصر دارد به عنوان شاعری سنت گرا که میراث دار آثار کلاسیک فارسی است به عنوان رمانتیک‌ترین شاعر دو زبانه ادب فارسی معرفی شده است. البته ناگفته نماند که در اشعار شهریار معشوق همیشه معشوقی زمینی نمی‌باشد چرا که بر اثر تحولات روحی که در وی رخ‌داد به دیدگاهی عرفانی دست یافت و در اشعارش از معشوق آسمانی نیز سخن به میان آورده است.

در تعریف معنای لغوی و اصطلاحی یأس در قرآن چنین آمده است: «وَ لا تَیْأَسُوا مِنْ رَوْحِ اللّٰهِ»؛ از رحمت خدا ناامید نباشید. (یوسف/ ۸۷). «در اصطلاح اخلاقی، یأس عبارت از حالتی است عارض برنفس در مقام عجز و ناتوانی که منشأ آن یا جهل است و یا عدم توکل است و حرکت نفس است به درون و بالجمله قطع امید از کاری را یأس گویند.» (سجادی، ۱۳۷۳، ج۳: ۲۱۹۲) «یأس به معنی ناامیدی و قطع آرزو و مترادف قنوط است. ناامیدی از لغزش‌های اخلاقی به شمار می‌رود؛ زیرا به معنای ستم بر خویش‌تن و خودکشی اخلاقی تدریجی است. ناامیدی مطلق، مرگ است.» (صلیبا، ۱۳۶۶، ج۱: ۶۸۲)

زندگی پر است از فرازها و نشیب‌ها، شکست‌ها و پیروزی‌ها، یأس‌ها و امیدها و همه‌ی انسان‌ها با این قانون زندگی روبرو هستند شاعران نیز به دلیل تأثیر محیط زندگی و اجتماع، بیش‌تر با این مسایل مواجه بوده‌اند و دچار یأس‌ها و امیدهای فراوانی شده اند. دامنهٔ یأس و ناامیدی آنقدر وسیع و تأثیرگذار است که گاه منجر به مرگ اندیشی می‌شود. استاد شهریار گاه به صورت آشکار و گاه پوشیده میل و حتّی نیاز درونی خود را نسبت به مرگ بیان داشته است. بنابراین یأس می‌تواند به مرگ وحتی مرگ اندیشی منجر شود، زیرا یأس از اندوه و دغدغهٔ زوال و نیستی، احساس پوچی و افسردگی، حسرت و ناکامی ناشی می‌شود و زمانی که شخص به این باور برسد که زندگی پوچ و تهی است و هیچ اختیاری ندارد و به بن بست فکری برسد مرگ و حتّی خودکشی را در ذهن وی تداعی می‌کند. چنان‌که شهریار براثر ناکامی‌های پی در پی و این‌که در نهایت معشوق از کف رفته به فکرخودکشی می‌افتد.

همانطور که گفته شد یأس و ناامیدی سرانجام آدمی را به گرداب مرگ می‌کشاند، در اثبات این مطلب به حکمت ۱۰۸نورانی امیرمؤمنان(علیه السّلام)می نگریم. «وَ اِن مَلکَهُ الیَأسُ قَتَلُه الاسَفُ. »اگرناامیدی بر آن(قلب آدمی) چیره شود، تأسف خوردن، آن را از پای در می‌آورد. (دشتی، ؟: ۴۶۲) و همچنین فرمود: «وَقَتَلَ القُنوطُ صاحِبَهُ.» (آمدی، ۱۳۷۷، ج۲: ۶۰۵) ناامیدی از رحمت حق صاحب خود را کشته و هلاک کرده است.

نگاهی اجمالی به زندگی شهریار

«سید محمد حسین بهجت تبریزی، متخّلص به شهریار در شهریور ماه ۱۲۸۵هجری شمسی (۱۳۲۵ هجری قمری) در تبریز متولد شد از آن جا که ایام کودکی‌اش مصادف با انقلاب مشروطیت در تبریز بود لذا بیش‌تر عمر دوران کودکی را در قرأ شنگول آباد و قیش قورشاق واقع در نزدیکی خشکناب گذراند.

در مورد تخلص(شهریار) خود می‌فرمایند: «تفألی به حافظ کردم تا تخلّصی بگیرم. وقتی دیوان خواجه را باز کردم، بار اوّل این مصراع آمد:

دوام عمر و ملک او بخواه از لطف حق حافظ که چرخ این سکهٔ دولت به نام شهریاران زد

بار دیگر تفأل کردم این مصراع آمد:

غم غریبی و محنت چو بر نمی‌تابم روم به شهر خود و شهریار خود باشم

درسال ۱۳۰۵وارد مدرسه طب(دانشکدهٔ پزشکی) می‌شود. و پس از پنج سال تحصیل در حالی که چیزی به اتمام دوره نمانده بود، عاشق دختری می‌شود و دانش‌کده را به کلی رها می‌کند.» (نیک اندیش نوبر، ۱۳۷۷، ج، ۱، تلخیص از: ۲۶-۲۴)

«در شهریور سال ۱۳۲۰ همزمان با آشفتگی ناشی از جنگ جهانی دوم، گویی محدودیت‌هایی برای شهریار ایجاد شده بود و به گفتهٔ خودش، اصلاً حق حیات نداشته، نه اسمی از او می‌گذاشتند و نه شعری از او چاپ می‌کردند. از آن پس بود که دوران بیماری و نومیدی و انزوای شهریار آغاز شد و به عزلت نشینی و عرفان روی آورد و از موسیقی نیز دست کشید. در سال ۱۳۲۲ مرگ برادرش، سیدرضی بهجت تبریزی بر اثر بیماری تیفوس، اوضاع وی را آشفته تر کرد و مسئولیت چهار فرزند خردسال او که کوچکترین آن‌ها بیش از چند ماه نداشت بر دوش شهریار افتاد. مدّت انزوا و نومیدی شهریار تا سال ۱۳۲۵ طول کشید و پس از آن بیماری و افسردگی وی شدیدتر نیز شد در آن هنگام بود که احتیاج به یک پرستار و مونس داشت تا از او مراقبت کند. مادرش در همان سالها از تبریز به تهران آمد و پرستاری از شهریار را به عهده گرفت. یکی از تلخ‌ترین خاطرات شهریار در سال ۱۳۳۱ به وقوع پیوست و آن مرگ مادرش بود. در سال ۱۳۳۲ پس از مرگ مادر آن هنگام که دیگر بچه‌های برادرش تا حدودی بزرگ شده بودند و می‌توانستند روی پای خود بایستند، تنها خانه ای را که در تهران داشت با وسایلش به بچه‌های برادر بخشید و تنها با یک جامه دان لباس‌هایش به تبریز رفت. او پس از بازگشت به تبریز یعنی در سال۱۳۳۲ در ۴۸ سالگی با نوه عمه خود، عزیزه عبدالخالقی، که آموزگار دبستان بود ازدواج کرد. شهریار در سال ۱۳۵۲ به همراه خانواده به تهران

رفت و تا سال ۱۳۵۶ ساکن تهران بود پس از اقامت در تهران، شهریار دوران آرام و خوشی داشت که ناگهان مرگ نابه هنگام عزیزه همسر شهریار در اثر سکته این خوشی و آرامش را بر هم زد و به عزا تبدیل کرد.» (پیرمحمّدی، ۱۳۷۷، تلخیص از: ۵۴-۱۳) «در سال ۱۳۶۷ بعد از هشت ماه بیماری ریوی از بیمارستان خمینی تبریز به تهران منتقل می‌شود اما تلاش کادر بیمارستان مهر تهران هم به جایی نمی‌رسد و استاد شهریار در مورخه ۱۳۶۷/۶/۲۶ در سن ۸۳ سالگی جان به جان آفرین تسلیم می‌کند.» (نیک‌اندیش نوبر، ۱۳۷۷، ج۱: ۲۹)

یأس و اندوه شهریار را می‌توان به دو دسته یأس عاطفی و یأس سیاسی- اجتماعی تقسیم کرد. یأس عاطفی وی از حرمان، شکست در عشق، غم غربت و تنهایی ناشی می‌شود و یأس اجتماعی- سیاسی شهریار شامل دل نگرانی‌های وی نسبت به مردم و کشورش می‌باشد چرا که هیچ‌گاه شهریار نتوانسته است نسبت به دغدغه‌های جامعه و مردمش بی‌تفاوت باشد و در تعدادی از اشعارش به سلطه استعمارگران و فقر اقتصادی مردم اشاره کرده است. در اشعار شهریار یأس فلسفی مشاهده نمی‌شود چرا که همیشه تسلیم قضا و قدر خداوند بوده است.

یأس فردی و درونی شهریار را به چند دسته می‌توان تقسیم کرد: ۱-یأس عاطفی و شکایت از معشوق۲- شکایت از غم تنهایی و غربت. ۳- شکایت از دنیا و زندگی. ۴- شکایت از جوانی از دست رفته. ۵ -نوستالژی دوران کودکی. ۶- پناه بردن به مرگ و مرگ اندیشی.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-یأس عاطفی و شکایت از معشوق:

بعد از ناکامی در عشق و نیمه تمام ماندن تحصیلاتش به گوشه نشینی و انزوا روی می‌آورد. و در همین تنهایی‌ها و عزلت نشینی هایش است که نوستالژی دوران جوانی به سراغش می‌آید و به یاد عشق نافرجام خویش می‌افتد و ناله سر می‌دهد و با حسرت می‌سراید.

آقای نیک اندیش در کتاب خلوت شهریار آورده‌اند که: «مثل هر روز به خدمت استاد رسیدم. استاد فرمودند: «نامه‌ای از پری (نام معشوق شهریار) دریافت کردم» با تعجب پرسیدم، کی؟ گفتند: «صبح»! گفتم ای کاش برایم می‌خواندید، فرمودند: «برمی‌گردیم، برایت می‌خوانم. »ساعتی را قدم زدیم و به خانه برگشتیم. تقاضا کردم که نامه را بخوانند. چون خیلی به شنیدن علاقمند بودم. متن نامه این چنین بود:

«شهریار، غزل ارسالی را که زبان حال من است، اگر فرصتی پیدا کردی، برایم استقبال کرده، ارسال نمایید از فصیح الزمان شیرازی است. :

همه هست آرزویم که ببینم از تو رویی چه زیان ترا که من هم برسم به آرزویی

گریه‌ی استاد مجالش نداد که ادامه‌ی نامه را بخوانند و مرا هم تحت تأثیر قرار دادند. استاد نامه را ادامه دادند: «شهریار، یادت هست، زمانی که به نیشابور تبعید شده و کمال الملک را نیز آنجا

زیارت کرده بودی، دوستانت تو را به تهران آوردند، سر و صورتی ژولیده چون دراویش داشتی و برای معالجه بیماری ات تو را در بیمارستان بستری کرده بودند، من سراغ تو را گرفته به عیادتت آمدم؟ می‌گفتی امید زنده ماندن ندارم و از خود قطع امید کرده بودی، مرا در آغوش کشیدی و هر دو اشک می‌ریختیم و گفتی تو مرا دوباره زنده کردی، و بعد آن غـزل زیبا را سـاختی و شور و غـوغا در تهران افکندی» (نیک‌اندیش نوبر، ۱۳۷۷، ج۱ : ۴۴)

در این غزل واژه‌ها و عباراتی چون بی وفا و سنگدلی معشوق، از پا افتادن، خواب آلود بودن بخت خود، نوشدارو بعد از مرگ سهراب، از هم پاشیدن دنیا و سفر راه قیامت همگی نشان از یأس عاطفی و فشار روحی و روانی و ناامیدی از زندگی و در انتظار مرگ نشستن شهریار حکایت می‌کند و در غزل«حالا چرا» می‌گوید:

آمدی، جـانم بقربانت ولی حـالا چرا　　بیوفا حالا که من افتاده‌ام از پا چرا
نوش‌دارویی و بعد از مرگ سهراب آمدی　　سنگ‌دل این زودتر می‌خواستی، حـالا چـــرا
عمـر ما را مهلت امروز و فردای تو نیست　　من که یک امروز مهمان توام، فردا چـــرا...
ای شب هجـران که یکدم در تو چشم من نخفت　　اینقـدر با بخت خواب آلود من، لالا چـــرا
آسمان چون جـــمع مشتاقان پریشان می‌کند　　در شـــگفتم من نمی‌پاشد ز هـــم دنیا چـــرا...
شهریارا بی حبیـــب خـــود نمی‌کردی ســـفر　　این ســـفر راه قیـامت می‌روی، تنها چـــرا.

(شهریار، بی تا، ج۱ : ۱۶۳)

شهریار با دلی غمگین و خاطری ناشاد و نومید در شعر «نالهٔ نومیدی» پیرانه سر به یاد عشق نافرجام خویش می‌افتد. و با حسرت ناله نومیدی سر می‌دهد که گل‌ها بر باد رفته و چمن پژمرده شده، یعنی دیگر جوانی و طراوت وشادابیم از بین رفته است چرا که این عشق هم‌چون ناکامی فرهاد بر همه آرزوها و امیدهایم خط بطلان و نیستی کشید.

باز پیـــرانه ســـرم عـــشق تو در یاد آمد　　باز یـــاد تو در این خـــاطر ناشاد آمد
باز در خـــواب پریشـــان دل دیوانه　　طـــره‌ها سلسله آن حـــور پریزاد آمد
نونهالان چـــمن دیدم و سرو موزون　　یادم از آن قد چـــون شاخهٔ شمشاد آمد
ســـر کن ای مرغ چمن نالهٔ نومیدی را　　که خزان شد چمن و گل همه بر باد آمد
خسروی بودم و دور از لب لعلی شیرین　　به سرم قـــصّهٔ ناکامی فـــرهاد آمد

(همان: ۱۹۶)

«این تنهایی‌ها و در خود فرو رفتن‌ها منجر می‌شود به دمخور شدن با حسرت‌هایی چون دریغ بر ایّام جوانی، مرگ پرستی، ذکر ناکامـی‌ها و خو پذیری با درد و فرو رفتن در اوهام و تصاویر خیالـی. بسیاری از این عوالم را می‌توان در غزل«نالهٔ ناکامی» شهریار دید.» (ثروت، ۱۳۵۹ : ۴۰)

«درست در ایّامی که شهریار به دوستی شهیار احتیاج داشت، او را از دست می‌دهد. شهیار که عمده‌ی مخارج شهریار را می‌پرداخت، دار فانی را بدرود می‌گوید. مرگ شهیار، روح لطیف شهریار را به شدت می‌آزرد. در همان حال سه ماه مانده به اخذ دکترای پزشکی تحصیل را رها می‌کند. در

همین زمان بود که معشوقه‌اش نیز به وسیلهٔ متنفذترین مرد دربار رضاخانی، از چنگش بدر می‌آید و شهریار به مدت پانزده روز زندانی می‌شود و پس از آن به نیشابور تبعید می‌گردد. شش ماه بعد، آن مـرد درباری می‌میرد و دوستان شهریار به نیشابور می‌روند و شهریار ژولیده و پریشان احوال را به تهران می‌آورند و در بیمارستان بستری می‌کنند. آری، زمانی که معشوقهٔ شهریار در خانهٔ شوهر درباری‌اش، شاید به به‌ترین طریق زندگی می‌کرده است، او در دشتها و کوه‌های نیشابور در فراق یار اینچنین ناله سرمی داد:» (نیک اندیش، ۱۳۷۷، ج۱ : ۶۲)

برو ای تُـــرک که تَـــرک تو ستم‌گر کردم — حیف از آن عمر که در پای تو من سر کردم
عـــــهد و پیمان تو با ما و وفـــا با دگران — ســـاده دل من، که قسم‌های تو باور کردم
بخـــدا کافـــر اگر بود به رحـــم آمده بود — زان همـــه نالـه که من پیش تو کافـــر کردم
تو شـــدی همسر اغیار و من از یار و دیار — گشتم آواره و ترک ســـر و همـــسر کردم
زیر ســـر بالش دیباست ترا کـــی دانـــی — که من از خـــار و خـــس بادیه بستر کردم
در و دیـــوار بحـــال دل من زار گریست — هر کجـــا نالهٔ ناکامی خـــود ســـر کردم
در غـــمت داغ پدر دیدم و چون درّ یتیم — اشـــکریزان هـــوس دامـن مـــادر کردم...

(همان: ۲۵۱)

در غزل فوق پایبندی به عهد و پیمان معشوق بی‌وفا، ناله‌های حسرت در پیش معشوق کافر کیش، ترک همسر، بس‌تر از خار و خس، گریستن در و دیوار و ناله‌های نومیدی و ناکامی هم از شدت یأس درونی و عاطفی شهریار حکایت دارد.

۲-۲- شکایت از غم تنهایی و غربت:

«شهریار در غزلی عارفانه از یکّه و تنها گشتن (- خلوت گزیدن)، تنهایی و قاف عزلت سخن می‌گوید. او با خلوت گزینی خود- که آن را توفیقی از جانب خدا می‌داند. - می‌خواهد به خداوند تنها و یکتا برسد:» (قوام، ۱۳۸۸ : ۱۱۰)

ناگفته نماند که در اغلب اشعار استاد شهریار، تنهایی به معنی بی‌هم‌دم نبوده و گاه این تنهایی که شهریار از آن یاد می‌کند تنهایی عارفانه می‌باشد. چرا که وقتی شهریار خود را در برابر سیل درد و رنج و حسرت تنها می‌بیند تجربه این همه سال‌های عزلت نشینی و ناامیدی به او می‌آموزد که به خدا پناه ببرد و در نهایت در ابیات پایانی می‌گوید که تو(خدا) به من یاد دادی که چگونه در انزوا و خلوت و قاف عزلت زندگی کنم و به اقلیم بقای حقیقی برسم و در تماشای جمال زیبای تو مبهوت شوم؛ و چون عنقا، که پرنده ای افسانه ای است خود حقیقت بشوم. در شعر«قاف عزلت» شاهد هستیم که چگونه از غم بی همزبانی به خدا پناه می‌برد.

ســال‌ها تجـــربـه و آن‌هـــــمه دنیـا گشتن — به من آموخت هـمین یکّه و تنهـا گشتن
بلکـــه روزی به تو تنها رســـم از تنهائـــی — چند بیهـــوده به دور هـــمه دنیـــا گشتن

در دل و دیده به دنبال تو گردم شب و روز تا به سر خواهدم این گنبد مینا گشتن
من بدین نکته رسیدم که بهشت موعود هست در حسن تو مشغول تماشا گشتن
قاف عُزلت تو به من دادی و اقلیم بقا تا توانستم از این قاعده عَنقا گشتن
(همان: ۷۷)

شهریار که به نیشابور تبعید شده بود مدتی در آن شهر غم غربت و تنهایی را تحمل می‌کند و بر اثر ناکامی از عشق به بن بست عاطفی کشیده می‌شود. شهریار خود را در برابر درد و رنج زندگی مأیوس می‌بیند و تنهایی‌هایش دو برابر می‌شود و گوشه عزلت بر می‌گزیند و از تنهایی‌اش گله می‌کند:

بن مایه‌های شعر شهریار بیش‌تر تنهایی و بد اقبالی اوست. و در اکثر شعرهایش به این دو مورد اشاره کرده است. شهریار به دلیل ناکامی‌های زیادی که در زندگی برایش رخ داده همیشه از بخت بد و تیره خویش گله و شکایت می‌کند؛ و دیگر چشم امیدی به کسی ندارد زیرا که تیر ندامت، چشم امید او را بسته، و از هیچ کس به جز حیله و نیرنگ، خوبی و وفایی ندیده است. و می‌توان گفت که وفا و مروت از نظر شهریار نایاب است و به اظهار خودش به هر کسی که نزدیک شده جز دام و برق بلا ندیده است. و می‌گوید ای رفیق، اگر تو وفا و مروّت را دیدی سلام من را برسان. بنابراین در غن غربت و تنهایی و تیره بختی گرفتار شده است و در شعر «دوست ندیدم»چنین می‌سراید:

به تیره بختی خود کس ندیدم و نه شنیدم ز بخت تیره خدایا چه دیدم و چه کشیدم
برای گفتنِ با دوست شکوه‌ها به دلم بود ولی دریغ که در روزگار دوست ندیدم
دگر نگاه امیدی بسوی هیچکسم نیست چرا که تیر ندامت بدوخت چشم امیدم
بغیر دام ندیدم بِهر کسی که شدم رام دگر چو طایر وحشی ز آب و دانه رمیدم
رفیق اگر تو رسیدی سلام ما برسانی که من به اهل وفا و مروتی نرسیدم
منی که شاخه و برگم نصیب برق بلا بود به کشتزار طبیعت ندانم از چه دمیدم ...
(همان: ۲۱۴)

شهریار در شعر«سه تار من» از بی‌وفایی معشوق یاد می‌کند، که او را تنها گذاشت. و این‌گونه درد دل می‌کند که روزی سراغ من خواهی آمد و وفاداری پیشه خواهی کرد که به کار من نمی‌آید. و از خلوت و تنهایی خود سخن به میان می‌آورد که همدم تنهایی هایش سه تارش بود که هیچ کس جز سازش با وی سازگاری نکرد. و تنها سه تار ش باعث تسلّی خاطرش بود.

نالد به حال زار من امشب سه تار من این مایهٔ تسلّی شب‌های تار من
ای دل ز دوستان وفادار روزگار جز ساز من نبود کسی سازگار من
در گوشهٔ غمی که فراموش عالمی است من غمگسار سازم و او غمگسار من
اشک است جویبار من و نالهٔ سه تار شب تا سحر ترانهٔ این جویبار من...
(همان: ۲۱۹)

شاعر در یک دو بیتی از درد تنهایی و بی کسی این‌چنین می‌سراید که مانند بلبلی هستم که پر و بالم شکسته شده است و با چمن(خوشی و شادی)بیگانه ام. و مانند شمعی در گوشه‌ای با درد خود می‌سوزم. و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که خلق را بیگانه خطاب کردن انصاف نیست زیرا مردم با هم آشنا هستند و این شهریار است که با انجمن بیگانه است.

بُلبـــل بشکستـــه بالـم با چـــمن بیـگانه‌ام شمع کُنج خلوتم با انجمن بیگانه‌ام
خلق را بیگانه خواندن این همه انصاف نیست خلق با هم آشنا هستند من بیگانه‌ام
(همان: ۶۷۹)

شهریار غم تنهایی و غربت و تیره بختی خود را در منظومه زیبای ترکی حیدربابا در چند بند ابراز کرده است که به نمونه ای از آن اشاره می‌شود.

حیدربابا، یار یولداشلار، دوندولر
بیر-بیر منی چولده قویوب، چوندولر
چشمه لریم، چیراغلاریم، سوندولر
یامان یئرده گون دوندی، آخشام اولدی!
دنیا منه خرابه شام اولدی!
(شهریار، بیتا، ۴۳)

معنی ابیات: حیدر بابا دوستان و آشنایان از من روی‌گردان شده‌اند/ و یکی یکی از من دور شده‌اند و رفته‌اند / چشمه‌ها و آب‌هایم خشکید و چراغم خاموش شد/خورشید غروب کرد و شب شد/ حالا دیگر دنیا برای من مانند خرابه شام، مصیبت بار و غمزده شده است.

۲-۳- شکایت از دنیا و زندگی:

شهریار گاهی چنان از زندگی و دنیا به ستوه می‌آید که روزگار را خطاب قرار داده و لب به شکوه می‌گشاید. و در غزل «نالهٔ روح» شاعر از یأس و اندوهی که ناشی از ناراحتی وی از روزگار و قفس زندگی و بخت بد خویش است ناله می‌کند و می‌گوید: «زنگ کاروان مرگ را می‌شنوم و آرزوی مرگ را دارم ولی افسوس که اسیر جهنّم زندگی هستم، و زندگی هم‌چون گرگ درنده هر لحظه، پنجه در جگر من می‌زند. طوطی روح من آهنگ عالم قدس و طبع من هوس قند شیرین می‌کند ولی افسوس که چون مگس اسیر و گرفتار زندگی خاکی و کثیف شده‌ام. و قبل از این که به شاخ سرو امیدها و شاخه‌های گل‌های آرزو بنشینم بخت بد پرهای مرا به خار و خَس دوخت و اسیرم کرد. بی‌آن‌که روز خوشی را ببینم مرا به زحمت انداخت، هر چقدر در چاه دنیا ناله می‌کنم بی فایده است و ناله‌ام از چاه به در نمی‌شود. و امید محال دارد که مگر ماه به دادش برسد و زلف‌های خود را بیاویزد و از وی دست‌گیری کند تا از این چاه نجات پیدا کند.

وای چـــه خسته می‌کند تنگی این قفس مرا پـــیر شـدم نکرد از این رنج و شـــکنجه بس مرا

پای به دام جسم و دل همره کاروان جان / آه چه حسرت آورد زمز مهٔ جَرس مرا
گرگ درنده ای به من تاخت به نام زندگی / پنجه که در جگر زند نام نهد نفس مرا
طوطی هندِ عالمِ قدسم و طبع، قند جو / وه که به گندِ خاکیان ساخته چون مگس مرا
من که به شاخ سروِ و گل پا ننهادمی، کنون / دستِ نصیب بین که پَر دوخت به خار و خس مرا
آب و هوای خاکیان نیست به عشق سازگار / آتش آه گو بسوز آن‌چه به دل هوس مرا
جز غم بی کسی در این سفله سرای ناکسی / من نشناختم کسی گو مشناس کس مرا
نالهٔ شهریار از این چاه به در نمی‌شود / ور نه کمند مو هِلد ماه به دسترس مرا
(همان: ۱۵۳)

در شعر «انتحار تدریجی» شاعر از زندگانی گله دارد، و خجالت زده از جوانیش است. زیرا فرصت زندگی کردن را نیز نداشته و آن چنان از این عمر و زندگانی بیزار شده است که خدا را شکر می‌کند که عمرش جاودان نیست. زیرا هیچ شادمانی در این دنیا برایش مقصود نمی‌شود. غصّه خوردن نیز برای وی حکم یک خودکشیِ آرام را دارد. و افسوس می‌خورد که خودکشی وی یکباره و آنی نیست. منظور شاعر این است که آن قدر از این دنیا دل زده شده است که می‌خواهد زودتر بمیرد. زیرا مرگ را تنها راه نجات و گریز برای خود می‌داند وجزمرگ به چیزدیگری نمی اندیشد:

خجل شدم ز جوانی که زندگانی نیست / به زندگانی من فرصت جوانی نیست
من از دو روزهٔ هستی بجان شدم بیزار / خدای شکر که این عمر جاودانی نیست
همه بگریهٔ ابر سیه گشودم چشم / در این افق که فروغی ز شادمانی نیست
به غصّه بلکه بتدریج انتحار کنم / دریغ و درد که این انتحار آنی نیست
نه من به سیلیِ خود سرخ می‌کنم رخ و بس / به بزم ما رخی از باده ارغوانی نیست
ببین به جلد سگ پاسبان چه گرگانند / به جان خواجه که این شیوهٔ شبانی نیست
ز بلبل چمن طبع شهریار افسوس / که از خزان گُلش شور نغمه خوانی نیست
(همان: ۱۵۹)

یأس شاعر در شعر«زندان زندگی»به دلیل رسیدن به مرحلهٔ پیری است که وقتی سراغ وی را می‌گیری که دیگر دیر شده از نظر شاعر در آستانهٔ مرگ و پیری بدترین زندان، زندان زندگی است و می‌گوید اگر ادعا کنم که زیسته‌ام، این سخنی نابجا و دروغ است یعنی هرگز زندگی نکردم و طعم خوش زندگی را نچشیده ام.

تا هستم ای رفیق ندانی که کیستم / روزی سراغ وقت من آیی که نیستم
در آستان مرگ که زندان زندگی است / تهمت به خویشتن نتوان زد که زیستم
پیداست از گلاب سرشکم که من چو گل / یکروز خنده کردم و عمری گریستم
طی شد دو بیست سالم و انگار کن دویست / چون بخت و کام نیست چه سود از دویستم
(همان: ۱۶۹)

ناامیدی و حسرت شهریار بیش‌تر از تنهایی و ناپایداری جهان است. در شعر«دیوان و دیوانه»

از گذر روزگار که وی را در چاه بدبختی انداخته گله مند است و امیدوار است که ماه آسمان هم روزی به حال وی بیفتد و مثل وی آه و فغان کند، زیرا دیگر امیدی به گوهر امید و مراد ندارد. زیرا امید چون اشک نیست که از آن وی باشد و در دامان و بیفتد. و هرگز در اندیشه سامان بخشیدن به زندگی بی سامان خود نیست.

... دور فلک فکنده در چاهم و عجب نیست ماهش به دور آه و افغان من بیفتد
از گوهر مرادم چشم امید بسته است این اشک نیست کاندر دامان من بیفتد
من خود به سر ندارم دیگر هوای سامان گردون کجا به فکر سامان من بیفتد
(همان: ۱۷۳)

در آیینه شعر شهریار پاره ای ابیات بدبینانه مشاهده می‌شود. چنان که در شعر«زندگی» شهریار شِکوه خود را از زندگی باز از سر می‌گیرد و شروع به نفرین زندگی و طالع خود می‌کند و به روزگار شکایت می‌کند که بعد عمری گریه صورت خندان زندگی را ندیدم. و مرگ را طلب می‌کند که شاید مرگ گشایشی از شکنجه‌ی زندان زندگی باشد. و از شدت غم و محنت زندگی بر این باور است که در آن دنیا نیز نصیبش دوزخ خواهد بود پس چه انتظار مسخره ای است که امیدوار باشم، که حال من در آن دنیا بهتر از این خواهد شد. زیرا که این زندگی خود برای من جهنمی است که بدین شکل(زندگی کردن)تاوان زندگی را می‌دهم.

دست طمع کشیده‌ام از خوان زندگی بر چیده باد سفرهٔ احسان زندگی
از کاسهٔ سیاه نگون فلک بگیر ای دل قیاس طالع مهمان زندگی
بستم ز دهر از پس یک عمر گریه، چشم هرگز ندیده صورت خندان زندگی
ای مرگ سایه یی به سرم زان کمند زلف تا چند در شکنجهٔ زندان زندگی
در کارخانه‌ها و معادن سری بزن تا بشنوی به گوش دل افغان زندگی...
یکچند در کشاکش مرگیم و پس فنا وز بیخودی به خود زده بهتان زندگی
آری حیات جز سفری سوی مرگ نیست جز رنج و غصه هم نه در انبان زندگی...
در انتظار دوزخ دیگر چه مسخره است خود زندگی بس است به تاوان زندگی
(شهریار، بی تا، ج۱ : ۲۸۵)

شهریار در این بند از منظومه «حیدربابا» چنان مأیوس و ناامید است که زندگانی را هم‌چون زندانی تیره و تاریک می‌داند که غذای این جهانی به جز خودن دل خوردن چیزی نیست، چرا که حتی روزنه ای برای رهایی خود و دیگران نمی‌بیند.

حیدربابا، گل غنچه سی خندانده‌ی/ اما حیف، اورک غذاسی قاندی
زندگانلیق بیر قارانلیق زندانده‌ی، / بو زندانین، دربچه سین آچان یوخ
بو دارلیقدان، بیرقورتولوب، قاچان یوخ
(همان: ۴۷)

معنی ابیات: حیدربابا غنچه‌های گل شکفته شده اند/اما حیف غذای دل‌ها خون است/ و زندگی

مانند زندانی تاریک است/ وکسی نیست تا دریچه زندان را بگشاید/ و از این تنگنا برای کسی راه گریزی نیست.

شهریار در بند پنجم و چهل و نهم و هفتادم«حیدربابا» نیز به بی اعتباری دنیا اشاره می‌کند و با اندوه بسیار می‌گوید که دنیا به جز مرگ و میر چیزی ندارد. و حتی حضرت سلیمان با آن همه حشمت و عظمت و حضرت نوح که عمری هزار ساله داشته‌اند بالاخره اسیر خاک شده‌اند و از افلاطون به جز اسم چیزی باقی نمانده است چرا که هر چه به انسان داده از او پس گرفته است.

دنیا قضو-قدر، ئولوم-ایتیمدی!/دنیا بویی اوغولسوزدی ! یتیمدی!

(شهریار، بی تا: ۳۲)

معنی ابیات: دنیا همه قضا و قدر، مرگ و میراست/و در طول زندگی و در دنیا چه فرزندانی که یتیم مانده‌اند.

حیدربابا، دنیا یالان دنیادی/سلیماندان، نوحدان قالان دنیادی

اوغول دوغان، درده سالان دنیادی/هر کیمسَیه هر نه وئریب، آلیبدی

افلاطوندان، بیر قوری آد، قالیبدی

(همان: ۴۳)

معنی ابیات: دنیا دروغ و فریبی بیش نیست/ عمر نوح و سلیمان نیز بالاخره به پایان رسیده است/ این دنیا دنیایی است که به جز درد و رنج برای فرزندانش چیزی ندارد/و به هرکس هر چه داده از او گرفته است و از افلاطون به جز نامی تهی چیزی باقی نمانده است.

و به معنی ابیاتی از منظومه حیدر بابا اشاره می‌کنیم:

از این روزگار نفرین شده بپرسید/از این گردش دروغین و حیله گرش، از ما چه میخواهد؟ بگو ستاره‌ها را غربال کنند/ تا ستاره‌ها بریزند و زمین از بین برود/ تا دام شیطان و وسوسه‌اش از دنیا برچیده شود.

۲-۴- شکایت از جوانی از دست رفته:

ناامیدی آن‌چنان بر شهریار چیره می‌شود که با حسرت، از جوانی بر باد رفته خویش سخن می‌گوید و مویه کنان بر زود گذر بودن دنیا و عدم پایداری آن اشاره دارد که با گذشت زمان سبب از بین رفتن طراوت و شادابی و جوانی او شده است.

آقای نیک اندیش از زبان استاد شهریار می‌گوید: «استاد مرحوم بهار در آن دیار غربت برای من نعمتی الهی بود. در یکی از آن محافل، استاد بهار، از شعرا خواستند که شعر معروف حبیب یغمایی، شاعر دوره‌ی قاجار را استقبال کنند. شعر با این بیت شروع می‌شد»:

تبه کردم جوانی تا کنم خوش زندگانی را چه سود از زندگانی چون تبه کردم جوانی را

(نیک‌اندیش، ۱۳۷۷، ج۲ : ۱۰۴)

شهریار با خود خلوت می‌کند و می‌بیند از دوران جوانی جز حسرت چیزی در کف نیست و در شعر «در راه زندگانی» می‌سراید:

جوانی شمع ره کردم که جویم زندگانی را / نجستم زندگانی را و گم کردم جوانی را
کنون با بار پیری آرزومندم که برگردم / به دنبال جوانی کوره راه زندگانی را
به یادِ یارِ دیرین کاروان گم کرده را مانم / که شب در خواب بیند همرهان کاروانی را
بهاری بود و ما را هم شبابی و شکر خوابی / چه غفلت داشتیم ای گل شبیخون خزانی را
چه بیداریّ تلخی بود از خواب خوش مستی / که در کامم به زهرآلود شهد شادمانی را
سخن با من نمی‌گویی الا ای همزبان دل / خدا را با که گویم شکوهٔ بی همزبانی را
نسیم زلف جانان کو؟که چون برگ خزان دیده / به پای سرو خود دارم هوای جانفشانی را
به چشم آسمانی گردشی داری بلای جان / خدا را بر مگردان این بلای آسمانی را
نمیری شهریار از شعرِ شیرینِ روان گفتن / که از آبِ بقا جویند عمرِ جاودانی را

(همان: ۱۲۸)

شهریار در شعر «نقش حقایق» به پیری رسیده است. و یأس و حسرت خود را با گذشت زمان و جوانی از دست رفته اقرار می‌کند، و با اشکی که برای وداع با جوانی به گونه‌اش جاری است با حسرت تمام عمر را خطاب قرار می‌دهد و می‌گوید ای عمر شتابت برای چیست.

دیدی که چه غافل گذرد قافلهٔ عُمر / بگذاشت به شب خوابت و بگذشت شبابت
آهسته که اشکی به وداعت بفشانیم / ای عُمر که سیلت ببرد چیست شتابت...

(شهریار، بی تا، ج۲: ۱۲۸)

در شعر«وداع جوانی» اندوه و حسرت شاعر از روزگار و جوانیی است که گذشته و دیگر راه بازگشتی به آن دوران نیست. و از روی ناامیدی است که می‌گوید چه تدبیری برای مقابله با قضای آسمانی می‌توان پیدا کرد؟. با سیلی روزگار و سختی‌های آن صورتم را سرخ نگه می‌دارم، با هزار بدبختی آبرو و حیثیت خود را نگه داشته ام. اینجاست که زبان به شکوه از روزگار می‌گشاید و شکایت می‌کند که قامت چون تیر وی را چون کمان خم کرده است و اکنون تنها چیزی که می‌تواند بگوید این است که روزگار هر بلایی که توانست بر سرم آورد.

جوانی حسرتا با من وداع جاودانی کرد / وداع جاودانی حسرتا با من جوانی کرد
بهارِ زندگانی طی شد و کرد آفت ایّام / به من کاری که با سرو و سمن باد خزانی کرد
رفیق نیمه راهی چون مرا در خواب نوشین دید / به لا لای جرس آهنگ کوچ کاروانی کرد
قضای آسمانی بود مشتاقیّ و مهجوری / چه تدبیری توانم با قضای آسمانی کرد
شرابِ ارغوانی چارهٔ رخسار زَردم نیست / بنازم سیلیِ گردون که چهرم ارغوانی کرد
کمان ابروی من چون تیر رفت و چرخ چوگانی / به زیر بار غم بالای چون تیرم کمانی کرد
فلک را ترکش از تیر این قدر دانم که خالی ماند / دگر با این دل خونین چه گویم آن‌چه دانی کرد
هنوز از آبشار دیده دامان رشک دریا بود / که ما را سینهٔ آتشفشان آتشفشانی کرد

چه بود ار باز می‌گشتی به روز من توانایی که خود دیدی چه‌ها با روزگارم ناتوانی کرد
جـــــوانی خـود مرا تنها امید زندگانی بود دگر من بـا چـه امیّدی توانم زندگانی کرد
(شهریار، بی تا، ج۱: ۱۵۴)

شهریار در شعر«پیر شد دل» با حسرت می‌سراید که درمان درد دلش دیرشده است و از گذر زمان و روزهای تکراری خسته شده زیرا، دل پیران دیگر را جوان می‌بیند و با اندوه می‌گوید دل من در جوانی پیر شد.

دگر درمان دردش دیر شد دل چه زود از سِیرِ عالم سیر شد دل
دلِ پیران، جوان دیدم ولی من جـــوان بودم که ناگه پیر شد دل
(همان: ۶۸۱)

شهریار در بند ۴۵ منظومه حیدربابا، با حسرت از جوانی خود و جوانی مردم روستایش یاد می‌کند:

حیدربابا، آغاجلارون اوجالدی، / اما حیف، جوانلارین قوجالدی!
(شهریار، بی تا: ۴۲)

معنی ابیات: حیدربابا، درختان تو بلند شدند/در عوض جوانان تو پیر شدند و قامتشان خمیده شد.

۲-۵- نوستالژی دوران کودکی:

شهریار در اکثر اشعارش با حسرت از دوران کودکی یاد می‌کند و خواستار بازگشت به دوران کودکی و نوجوانی خود می‌باشد. خاطرات شیرین دوران کودکی چنان در عمق وجود شهریار رخنه کرده است که هیچگاه از ذهن و قلبش پاک شدنی نیست و مضمون بسیاری از اشعارش را شکل می‌دهد و این حالات روحی وی باعث شده است که نوستالژی روزهای سپری شده‌اش را با اندوه و یأس فراوان بیان کند. به‌ترین و زیباترین نمونه برای این مضمون، منظومه «حیدربابا» است. که در این منظومه شهریار به توصیف طبیعت و مردم روستایش می‌پردازد. بیش‌تر بندهای منظومه حیدربابا یادآور دوران کودکی استاد شهریار است که یاد و خاطره آن دوران برای شهریار بسیار دلنشین و خوش آیند است اما بعد از جوانی که گرفتار غم و محنت می‌شود یاد و خاطره دوران کودکی و زندگی روستایی، زیباترین نوستالژی شهریار را خلق می‌کندب به نمونه‌هایی از اشعار ترکی وی اشاره می‌کنیم.

شنگل آوا یوردی عاشیق آلماسی، /گاهدا گئدوب اوردا قوناخ قالماسی،
داش آتماسی، آلما، هیوا سالماسی، /قالیب شیرین یوخی کیمی یادیمدا،
اثر قویوب روحیمدا، هرزادیمدا.
(شهریار، بی تا: ۳۳)

معنی ابیات: در سرزمینِ شنگل آوا، سیبِ عاشقان(نوعی سیب تابستانی)/ و گاهی برای مهمانی به آنجا رفتن / پرتاب کردن سنگ، برای انداختن سیب و بِه/در خاطرم چون خوابی شیرین به یادگار مانده است/ و در روح و همه چیزم اثر گذاشته است.

قاری ننه گئجه ناغیل دینده، /کولک قالخیب، قاب باجانی دوینده،
قورد گئچینین، شنگلسین یینده، /من قاییدب، بیرده اوشاق اولیدیم!
بیر گل آچیب اوندان سورا سولیدیم!
(همان: ۳۵)

معنی ابیات: زمانی که مادر بزرگ، شب شروع به قصّه گفتن می‌کند/کولاک شدید در و پنجره‌ها را به هم می‌کوبد/ وقتی که گرگ، شنگول را به دندان می‌گیرد و می‌خورد/ای کاش من به دوران کودکی بازمی گشتم/مانند یک گل می‌شکفتم و سپس می‌پژمردم.

شعر«درجستجوی پدر» نیز نمونه‌ای دیگر از اشعار شهریار است که در آن وی امیدوار به بازگشت به دوران کودکی است.

رفتـــم که به کوی پدر و مسکن مألوف — تسکین دهم آلام دل جـــان بسرم را
درها همه بسته است وبه رخ گرد نشسته — یعنـــی نزنـــی در که نیـــابی اثرم را
در گـــرد و غـــبار سر آن کوی نخواندم — جـــز سرزنش عـــمر هوا و هدرم را...
می‌خـــواستم این شیب و شبابم بستانند — طفلیم دهند و سـر پر شور و شرم را
یکباره قـرار از کف مـن رفت و نهـــادم — بـــر سینـــه دیـوار در خـانه سـرم را
(شهریار، بی تا، ج ۱: ۳۵۹)

۲-۶- مرگ و مرگ‌اندیشی

شهریار زمانی که بین خود و آرزوهایش فاصله زیادی را مشاهده می‌کند و آلام زندگی باعث اندوه وی می‌شود به مرگ پناه می‌برد و مرگ را می‌طلبد حسرت و ناامیدی شاعر در شعر«پیر و جوان» به گذران بودن زندگی و کوتاه بودن عمر اشاره دارد و گله می‌کند که این زندگی با حسرت تمام به پایان خواهد رسید. و هر کس که اسیر این دنیا شده راه گریزی ندارد مگر اینکه مرگ راه نجاتی باشد.

... دل زار و بیقـــرار و دلارام و بیوفـــــا — من در میان اسیرم و جـای فرار نیست
زین غـــم سزَد که خـــود بروم پیشباز مرگ — گویم بیا که جز تو دگر غمگسار نیست
این تسلیت بس است که بایست مُرد و رفت — وین عمرِ پُر زِ حسرت ما پایدار نیست...
(همان: ۱۶۲)

شهریار از زندگی که مانند زهری است که باعث نابودی وی می‌شود مرگ را می‌طلبد چرا که از زندگی که مثل زندان است بیزار شده و به پیشباز مرگ می‌رود و می‌خواهد که در سایه مرگ به آسایش دست یابد.

از زهـــر زمـان زنندگـــی ما را کشت — وز زخم زبان گزندگی ما را کشت
زندان تن است و جان ما زنده به گور — ای مرگ بیا که زندگی ما را کشت
(شهریار، بی تا، ج ۱: ۳۹۴)

حال بعد از بررسی اجمالی اشعار درون‌گرایی شهریار که به یأس عاطفی و فردی وی ختم می‌شد به اشعار سیاسی- اجتماعی استاد شهریار می‌پردازیم. یأس شهریار را در اشعار اجتماعی وی می‌توان به سه دسته تقسیم کرد: ۱-یأس و اندوه وی از فقر اقتصادی ۲-یأس و اندوه وی ازتسخیر ایران توسط استعمارگران ۳- یأس و اندوه شاعر نسبت به هویت و قدمت ایران.

۲-۷-یأس و اندوه شاعر از فقر اقتصادی:

«بیستم شهریور ماه ۱۳۲۰ شمسی، متّفقین به خاک ما هجوم آوردند و کشورمان را اشغال کردند و رضاخان را- با اینکه وطن پرستان وآزادی خواهان از وی دلِ خوشی نداشتند- با نهایت بیچارگی از ایران بیرون کردند. در همان سالها که بیچارگی و بدبختی از آسمان می‌بارید؛ زمستان‌های بسیار سرد و سختی داشتیم. فقر و گرسنگی از یک طرف و سوز سرما و نداشتن سر پناه از طرف دیگر اکثریّت مردم را آواره کرده بود. دالان‌های خانه‌ها و دکّان‌ها و خرابه‌ها و ویرانه‌ها پر از زن و بچّه و مردم بدبخت بود. صدای ناله‌های بینوایان دل انسان را کباب می‌کرد. یک عدّه هم از این وضعیّت اسفبار سوء استفاده می‌کردند و هر چه آذوقه و پوشاک گرم و وسایل گرم کننده بود، احتکار می‌کردند و سیاه بختـی مردم بیچاره و درمانده را صد چندان می‌کردند. و خودشان در کاخ هایشان می‌لولیدند و از به‌ترین خوراک و پوشاک و... برخوردار بودند. شعر«ارباب زمستان» هم، حاصل همین سال‌های سیاه می‌باشد.» (نیک‌اندیش، ۱۳۷۷، ج۲ : ۹۴-۹۱)

شهریار در شعر«ارباب زمستان» اندوه خود را اینچنین اظهار می‌دارد که مشکل خود را پیش مشکل‌گشایان بردیم و کار ما حلّ نشد، خدایا بگو که دست و پای مشکل گشایان را کجا بستند که دیگر قادر به انجام کاری نیستند. چون با هرکسی روبرو شدیم اظهار آشنایی کرد و اینطور وانمود کرد که از بیگانگان دوری می‌کنند و بیگانه نیستند امّا در آخِر معلوم شد که خود آنان نیز بیگانه‌اند.

زمستان پوستیـــــن افزود بر تن کدخـــدایان را ولیکن پوست خـــواهد کند ما یک لا قبایـــان را
ره ماتـــــم سرای ما ندانـــــم از که می‌پرسد زمستانـــــی که نشناســـد در دولت سرایان را
به دوش از برف بالاپـــوش خـــز ارباب می‌آید که لرزاند تن عریـــــان بـــــی برگ و نوایان را
به کاخ ظـــــلم باران هم که آید ســـر فرود آرد ولیکن خـــــانه بر ســـر کوفتن داند گدایان را
طبیب بـــی مروت کـــــی به بالین فقیـــــر آیدکه کس در بند درمـــان نیست درد بی دوایان را...
به هرکس مشکلی بردیم و از کس مشکلی نگشود کجا بستند یا رب دست آن مشکـــل گشایان را
نقـــاب آشـــنا بستند کز بیگـــانگان رستیـــم چـــو بازی خـــتم شد بیگانه دیدیم آشـنایان را...
(همان: ۲۶۱)

شهریار در شعر «بچه یتیم» به بیان محرومیتها و فقر و نداری و گدایی بچه‌ها در کوچه و خیابان اشاره می‌کند و علت و مسئول تمام این درماندگی از نظر شهریار ملت می‌باشد.

ای پابرهـــنه دربـــدر کوچـــه‌ها یتیم گوید زبان حال تو با من چه‌ها یتیم

چون درّ اشک خود چه شدی بی بها یتیم — دامان آبرو مکـــن از کف رها یتیم
اشکـــــم ببین و حـــسرت بی انتها یتیم — ای پا برهنه در بدر کوچه‌ها یتیم
می‌سوزم ای نهال طبیعت به حـــال تو — کز باغـــبان ندید نـــوازش نهال تو
گـــوید زبـان حـــال تو با من ملال تو — مسئول ملت است به ننگ سوال تو
مـــلت گناهـــکار و تو بینـــی جزا یتیم — ای پا بـــرهنه در بدر کوچه‌ها یتیم...
(همان: ۷۱۳)

مشاهده فقر و گرسنگی روستاییان دل حساس و مهربان شهریار را به درد می‌آورد چرا که تحمل دیدن واقعیت‌های رنج آور پیرامون خود را ندارد و به این طریق به بیان درد و آلام مردم روستایی می‌پردازد. چرا که بر این باور است که مقصر همه بدبختی‌های مردم ارباب‌ها هستند و به این دلیل آن‌ها را نفرین می‌کند که شاید آه مظلومان گریبان‌گیر آن‌ها شود جهت نمونه به بندی از منظومه حیدربابا اشاره می‌کنیم.

ملک نیاز، ایتگین گئدیب یوخ اولوب. میر اصلان خان، سکته ائدیب ییخلوب.
هرکس سینوب بیردمکده سیخیلوب، /چورک غمی، چیخوب خلقین آیینا!
هره قالیب، ئوز جاننین هایینا!
(شهریار، بی تا: ۵۵)

معنی ابیات: ملک نیاز رفته و گم و گور شده و میر اصلان خان سکته کرده و زمین گیر شده. /هر کسی در این دنیای زود گذر شکست خورده و به تنگ آمده/ غم یافتن قرص نانی، دامن‌گیر جامعه شده است / و هر کسی در فکر و اندیشه جان خود است.

کتدی یازیق، چراغ تاپمیر یاندیرا، /گوروم سیزون برقوزقالسین آندیرا،
کیم بوسوزی اربابلارا قاندیرا، / نه دور آخر بو ملتین گناهی،
توتسون گوروم، سیزی مظلوملار آهی،
(همان: ۵۵)

معنی ابیات: بیچاره مردم روستایی برای شب روشنایی ندارند/ چه کسی این حرف‌ها را می‌تواند به اربابها بفهماند / آخر این ملت چه گناهی دارند/ الهی روزی را ببینم که آه مظلوم دامن گیر شما(اربابها)شده است.

۲-۸-یأس شهریار از تسلط ایران توسط استعمارگران:

در شعر شهریار، فضای جامعه در آن روزگار به خانه ی پر دودی شبـــیه شده بود، دودی که مانع از دیدن واقعیات می‌شد به طوریکه این دود باعث کوری مردم شده بود و شاید منظور شهریار این بوده که بصیرت انسان‌ها تیره و تاریک شده و توانایی شناسایی نیک و بد را ندارند تا به درک درستی از حقیقت اطراف خود دست یابند. و دنبال چشم واقع بینی است که بر این خانه

ویران(ایران) گریه کند لذا نیما را همدرد می‌بیند و از او می‌خواهد دیوانه وار با هم گریه سر دهند.

نیـــما غم دل گو که غریـــــبانه بگرییم　　سر پیـــش هم آریم و دو دیوانه بگرییـــم
من از دل این غار و تو از قله ی آن قاف　　از دل به هم افتیـــم و به جـــانانه بگرییـم
دودیست در این خانه که کوریم ز دیدن　　چشمی به کف آریم و به این خانه بگرییم
آخر نه چراغـــیم که خنـــدیم به ایـوان　　شـــمعیم که در گـوشه ی کاشـانه بگرییم ...

(همان: ۹۲)

یکی از اشعاری که شهریار به مسایل اجتماعی کشور و اوضاع آشفته زمان پرداخته است شعر «بدبختی» است که آیینه تمام نمای اندوه و ناامیدی شهریار نسبت به درد و رنج و بدبختی مردم کشورش می‌باشد. شهریار به بیان فقر و نداری مردم می‌پردازد، و در هر چیز و هرجا که می‌نگرد جز بدبختی و استقبال از بدبختی نمی‌بیند.

رَود ایرانـــیِ سـرگـشته در دنبال بدبختـــی　　کند این ملت بدبخـــت، اســـتقبال بدبختی
میان کوچـــه‌ها بهـــر زن بدبخت ایـــرانی　　ببین رمّال بدبختـــــی که گیرد فال بدبختی
گدا در گوشـــــهٔ دیوار این کـــشور بدان ماند　　که نقاشـــی به دیواری کشد تمثال بدبختی
به پای قصـــر ظالم نعش مظلـــومان ببین، آری　　بلند از پستـــــی همت شود اقـــبال بدبختی
به پیشانـــی پیران داغ تزویـــر و ریا دیـــدی　　به بازوی جـــوانان نیز بنگر خـــال بدبختی
اجـــانب شد خریدار وطن اهل وطـــن را بین　　به بازار خـــیانت ای عـــجب دلال بدبختی
به دوش خود به دشمن می‌برد آذوقه خود را　　خدا را شرم از اطفالت کن ای حمال بدبختی...

(همان: ۷۳۶)

شهریار در بندهای ۱۲، ۱۳، ۶۸، ۶۹ و ۷۵شعر«حیدربابا» نمی‌تواند از ظلم حاکمان آن زمان چشم پوشی کند و شروع به شکایت می‌کند که جهت پرهیز از اطاله کلام به ذکر معنی چند بند اشاره می‌کنیم.

-حیدربابا شیطان ما را از راهمان منحرف کرده است/و محبت را از دل‌های مان پاک کرده است/ و سرنوشت روزهای سیاهمان را نوشته است/و مردم را به جان هم انداخته است/ و آشتی را در خون خود غوطه ور ساخته است.

-اگر کسی پیدا شود که به اشک‌های سرازیر شده نگاهی کند خونی ریخته نمی‌شود. /و کسی که ادعای انسان بودن می‌کند هیچگاه بر کمرش خنجر نمی‌بندد. / اما حیف وقتی کور چیزی را می‌گیرد آن را رها نمی‌کند/و کم کم بهشت ما در حال تبدیل به جهنم است و ماه ذیحجه دارد جایش را به ماه محرم می‌دهد.

-: حیدربابا، آسمان‌ها را مه فرا گرفته است/روزهای مان یکی از دیگری بدتراست/مواظب باشید که از یکدیگرجدا نشوید/ چرا که خوبی‌ها را از ما گرفته اند. /خیلی خوب ما را در وضعیت بدی قرار داده‌اند.

-حیدربابا مردانی با غیرت به دنیا بیاور/تا دماغ نامردمان را به خاک بمالند/ در پیچ و خم

گردنه‌ها گرگ‌ها را بگیر و خفه کن/تا بره‌ها با خیال راحت به چرا مشغول باشند/ و گوسفندان دنبه هایشان را روی هم بگذارند. (مراد از گرگها، انسان‌های ظالم و مراد از گوسفندان، مردم عادی است.)

۲-۹- یأس و اندوه شاعر نسبت به هویت و قدمت ایران :

سرگذشت تخت جمشید یکی از تلخ‌ترین و اندوه ناک‌ترین اتفاقی است که در تاریخ ایران ثبت شده است. تخت جمشید سند قدمت و ملیت ایرانی است و اگرچه پیر و فرتوت شده باشد اما نشانگر جلال و عظمت ایرانی است. و ستون هایش یادآور عظمت و استواری ایران می‌باشد

گویی آن‌جا به زبان جادو — می‌زند فاخته هر دم کوکو
گوید ای کاخ، خشایارت کو؟ — داریوش و در و دربارت کو؟...
این بنایی است که سی قرن به پاست — سند قدمت ملیت ماست
گرچه پیر است و فکور و فرتوت — مهد جاه است و جلال و جبروت
یاد مجد و عظمت می‌آرد — از ستون‌ها عظمت می‌بارد

(همان: ۶۳۷)

و پس از این‌که از عظمت و شکوه «تخت جمشید» می‌گوید در اندوه سوختن تخت جمشید که نمادی از قدمت ایران و ایرانی است با حسرت و یأسی که تمام وجودش را فرا گرفته ضجه می‌زند:

روزها رفت و همانست که بود — شعله و اخگر و خاکستر و دود
پارس را کاخ درخشان ظفر — خاک غم می‌شد و می‌بیخت به سر
نه یکی کاخ که از بن می‌سوخت — مهد دنیای تمدّن می‌سوخت
شعله ئی بود که خامش نشود — آری این داغ فرامش نشود

(همان: ۶۴۱)

۳-نتیجه‌گیری

یأس شهریار را می‌توان به یأس عاطفی و یأس اجتماعی تقسیم کرد. شهریار در اشعارش به شرح پریشانی‌ها و محنت‌های خود می‌پردازد، و در غربت و تنهایی خود مأیوسانه به امید یافتن جوانی از دست رفته خویش می‌باشد. شهریار شاعری است که ناکامی‌هایش جنبه‌ی شخصی داشته خصوصاً بدفرجامی و ناکامی وی در آن ماجرای شورانگیز و عاشقانه. با بررسی مضامین عاطفی به این نتیجه می‌رسیم که ناامیدی وی غالباً از حرمان و شکست در عشق، شکایت از غم و تنهایی، شکایت از دنیا و زندگی، شکایت از جوانی از دست رفته، نوستالژی دوران کودکی و مرگ نشأت می‌گیرد و با بررسی مضامین اجتماعی آثار «شهریار» به این نتیجه می‌رسیم که شهریار شاعری است که در کنار مردم بوده و با دردهای آنان آشناست و هیچ وقت نسبت به اجتماع و اوضاع و احوال آن بی‌تفاوت نبوده است. البته گرفتاری‌های روزمرّه و مشکلات خانوادگی را نیز باید مزید بر

علّت دانست. هر چند نومیدی و یأس شهریار در ظاهر نسبت به عشق و حالات عاطفی و شخصی است اما مسایل اجتماعی و مشکلات ناشی از مسایل فرهنگی، سیاسی و اقتصادی در جای جای اشعارش وی را به یأس و نومیدی کشانده است.

منابع:

۱-**قرآن کریم**.
۲-آمدی. (۱۳۳۷). **غررالحکم و دررالکلم**، ترجمه سید هاشم محلاتی، جلد دوّم، چاپ اول، تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
۳ بهجت تبریزی، محمدحسین. (بی تا). **کلیات دیوان شهریار** مجموعه پنج جلدی به تصحیح خود استاد و به مقدمه اساتید و نویسندگان، چاپ ششم، تهران: زرّین-موسسه انتشارات نگاه.
۴-ـــــــــــــــــــ (بی تا). **یادی از حیدربابایه** به کوشش سیروس قمری، سلام، تبریز: ناشربنیاد کتابخانه فردوسی تبریز.
۵-پیرمحمدی، ناصر. (۱۳۳۷). **آخرین سلطان عشق** (داستان زندگی و شرح دلدادگیها و ناکامی‌های شهریار)، قم: دارالنشراسلام.
۶- ثروت، منصور. (۱۳۸۷). «عشق و شهریار،» **تاریخ ادبیات فارسی**، شماره ۵۹.
۷-دشتی، محمّد. (بی تا). **ترجمه نهج البلاغه**، قم: مؤسسه فرهنگی تحقیقاتی امیرالمؤمنین.
۸-رضی، احمد و بهرامی، مسعود. (۱۳۵۸). «زمینه‌ها وعوامل نومیدی صادق هدایت» **فصلنامه پژوهش‌های ادبی** ، شماره۱۱.
۹-زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۴). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، چاپ دوم، تهران: نشرثالث.
۱۰- سجّادی، سیّدجعفر. (۱۳۷۹). **فرهنگ معارف اسلامی**، جلد سوّم، چاپ چهارم، تهران: انتشارات کومش.
۱۱-صلیبا، جمیل. (۱۳۶۶). **فرهنگ فلسفی**، ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی، جلد اوّل، تهران: انتشارات حکمت.
۱۲-قوام، ابوالقاسم و واعظزاده، عباس. (۱۳۸۸). «تنهایی در برخی صوفیانههای شعر فارسی»، **مجله مطالعات عرفانی**، دانشکده علوم انسانی دانشگاه کاشان، شماره نهم.
۱۳-نیک‌اندیش نوبر، بیوک. (۱۳۷۷). **در خلوت شهریار**، جلد اوّل، تبریز: نشرآذران.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.1 (Ser.14), April 2016

Despair and Grief in Shahriar Poems

Naser Naseri
Assistant professor, Shabestar Branch, Islamic Azad University, Shabestar, Iran
Hale Amir Qasemi
M.A. in Persian literature and language, Department of Persian literature and language, Shabestar Branch, Islamic Azad University, Shabestar, Iran

Abstract

Personal and social problems which caused by intellectual, emotional and spiritual conflicts are one of the factors which leads poets to despair, grief and pessimism. The examination of Shahriar poems indicated his emotional, sentimental, and sensitive moods towards his surroundings and society. Despair and pessimism, loneliness and even thinking about death are obvious in his poems. These are rooted in emotional issues, complaint about the beloved, loneliness and homesickness, social issues, failure to the youthfulness, nostalgia of childhood and cultural, political and economic issues. These factors caused his poems to be regarded as a black literature in a way that his emotional and spiritual thinking leads him to Misanthropy, and thinking about death. The present paper aimed to present some samples of his grief and despair which were illustrated in his dark, despair and sad poems
Keyword : Shahriar, Despair, Pessimism, loneliness, Grief, Emotional despair, Social despair

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.1 (Ser.14), April 2016

The Point of View of the Contemporary Poetry to Social Development The study of one hundred contemporary poetry views towards the process of social development

Kobra Mojdeh Jouybari
Faculty member of Azad University, Jouybar Branch
Eisa Charati
M.A in Sociology

Abstract

This paper aimed to answer the question whether the contemporary authors in terms of modernity in Iran have noticed the development and passing through tradition. And if so, which concepts have been considered? By studying five poets' works including Nima Yooshij, Mohammad Taqi Bahar, Ahmad Shamlu, Sohrab Sepehri and Forough Farrokhzad, from 1871 to 1971, the present study tried to answer this question. Finally, by counting the traditional conceptual categories and the items and prerequisites of modernity and development, it could be concluded that the average of frequency of modern and traditional concepts used in development was the highest and the poets had the highest usage in cultural development; this changing movement in contemporary literature can be considered as a conscious movement. The works of poets indicated the insight and understandings towards the development in Iran in previous years.

Keywords: Literature, development, tradition, content analysis

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.1 (Ser.14), April 2016

The study of the Symbol of "bird" in the Hamid Mosadegh Poems

Parvin Gholam Hosseini
BA in Persian language and literature, Department of Persian language and literature Payam Noor University of Shahrekord, Shahrekord
Hamid Reza Ghanooni
Assistant professor, Department of Persian language and literature, Payam noor University of Najaf Abad, Najaf Abad, Iran
Jahangir Safari
Associate professor, Department of Persian language and literature, Shahrekord University, Shahrekord, Iran

Abstract
The present study aimed to investigate the symbol of "birds" Hamid Mosadegh poems. The study tried to classify, describe and explain symbolic meaning of "birds" in the poems using content analysis. The results showed that nine birds including swallows, pigeons, owls, bats, eagles, Phoenixes, vultures, crows were examined in Qeysar Aminpour poems were a part of Mosadegh symbolism.Symbolic concepts and meanings of birds were associated with natural features. Further, religious and cultural teachings had significant influence on the concepts which Mosadegh presented in his poetry over time. Overall, Some Mosadegh's perceptions of birds were innovative and others rooted in cultural traditions. The formation of symbolic concepts of birds was originated from his perceptions and ability.
Keywords: Symbol, Hamid Mosadegh, Bird, Contemporary poem

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.1 (Ser.14), April 2016

a study of the archetype if hero's travel in Goshtasp's story

reza sattari
somayeh aghajani zeleti

Abstract

Ferdowsi`s shahnameh, the greatest epic of Persian language encompasses many archetypal concepts that one of them is a hero archetype. The epic nature of its real motif (the battle between the forces of good and evil) Champion, is one of the most frequent motif.Epic heroes usually possess superhuman powers has to be born in a family of high level,However, for reasons faraway from family and the impoverished people or animals are grown. .After meeting his father, his heroic journey begins.In this way he is going from the water ,then get rid of it goes to battle with the dragon.In this way, as the costly grace of divine help, and a dragon appears.Requires special weapon to fight the dragon and the dragon has drawn the Shahnameh, a weapon commonly wand (wand that cow's head) is.With his own weapons and kill the dragon unleashes Khodabanoo section and will marry her.During the official visit, the hero is God and Lord of the two worlds and blessings and grace to give to your friends and vegetation returns to Earth.

So what was the issue that was evaluated in this study, the epic hero's journey archetype According to Goshtasp's story, archetype of the scholars, have been studied and the special structure of the archetypal journey of this story is presented.

Keywords: Ferdowsi's Shahnameh, archetype, hero, hero's travel,Goshtasp .

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.1 (Ser.14), April 2016

Archetype of Hero's Journey in the Story of Vishtaspa

Reza Satari
Assistant professor, Department of Arabic Language and Literature, University of Mazandaran, Mazandaran
Somaye Aqa Jani Zelti
M.A. student, Department of Persian language and literature, University of Mazandaran, Mazandaran

Abstract
Shahnameh is the greatest Persian language epic which involves a lot of archetypal concepts and one of them is the archetype of the hero. Based on the nature and the main theme of epic which is battle between the good and evil, hero is regarded as one of the most frequent motifs. The hero of the epic is a person with superhuman powers who is born in high rank family; however, he was away from his own family and was raised by the oppressed people or animals. When hero was reconciled with his father, he started his journey, passed the river and went to have a battle against the dragon; some people helped him on his own way to reach the dragon. He need special weapon to fight the dragon which is generally called Bull-headed mace in Shahnameh. He eliminated the dragon with special weapon and God freed the imprisoned lady and the hero married her. After the hero passes these stages successfully, he reaches the divine position, becomes the master of the two worlds, gives the blessing and grace to his companions and the flowers bloom and trees flourish again. Therefore, the present study tried to evaluate the archetype in the story of Vishtaspa using different theories and finally, the special structure of the archetypal journey in the story was presented.

Keywords: Ferdowsi, Shahnameh, Archetype, Vishtaspa, Hero, Hero's Journey

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.1 (Ser.14), April 2016

On Transformations in epic genres

Rezvan Rahimi
PhD what rank, What department in epic literature, Shiraz University, Shiraz

Abstract

Genres are the best method to evaluate literary texts. This classification is a principle for the continuation of literary studies due to breadth of literature. The present study tried to examine the importance of different genres and the evolution of the concepts of epic in novels. Epic, which is the story of heroism and the civilization, is defined based on the subject, its features and functions and it was addressed in a variety of thematic categories; by examining the similarities and differences of epic with other genres of literature (myths, fables, romances, novels), it was concluded that this genre didn't belong to special group or special period, and classification of literature cannot limit a genre which can have the characteristics of other literary texts.

Keywords: Genre, epic, myth, fable, romance, novel

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.1 (Ser.14), April 2016

Study of Feminism in "Island of Wandering" by Simin Daneshvar and "Days with Him" by Colette Khoury

Mahmood Heidari
Assistant professor, Department of Arabic Language and Literature, Yasouj University, Yasouj
Zobeide Karam poor
MA student, Department of Persian Language and Literature, Yasouj University, Yasouj

Abstract

Feminism is a social school which was formed to defend the rights of women; in this regard most works were written by women or had the subjects about women. Feminist literature, which is the result of a social movement, is formed when a true image of a woman, her capabilities and features were available; therefore, feminist literary criticism tried to analyze and examine these works. Simin Daneshvar and Colette Khoury (Syrian writer) are among those female writers who wrote stories about women and tried to introduce women in the society. The present study tried to examine the works of these two female writers who work on female themes and also tried to answer this question that "how women's empowerments and problems were depicted in their works"? The results indicated that Simin Daneshvar and Colette Khoury paid a lot of attention to the role of women, their empowerment and independence and complained about the traditions governing the society protested. They thought that women's problems are resulted from masculinism. There is ancient culture of masculinism, behavioral abnormalities of men, women's oppression and traditionalists and women's revolt against the status quo and commemoration of the status of women which were clearly reflected in Daneshvar and Colette Khoury's works about feminism. These two writers made every effort to eliminate discrimination against women, legal equality, equality of the sexes, and gender equality.

Keywords: Feminism, Woman, Simin Daneshvar, Colette Khoury

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.1 (Ser.14), April 2016

Creating a Theme in the Sonnets of Mehri Arab

Bahman Allami
PhD student, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran
Mohammad Hakim Azar
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran
Asqar Reza poorian
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran

Abstract

Seyyed Ali Mirmosaed mainly known by his pen name, Mehri, and also known as Mehri Arab has used whatever he has seen and learned from nature and society to create the theme so that he can recreate moral and educational values and traditions of love that has always been a subject of literary texts in different images. The present study presented three groups and the methods in creating themes in Mehri Arab's sonnets. The first group included literary terms such as line, couplet, sonnets, refrain, quintets, quatrains, ambiguity, innovation, etc. In this group, Mehri tried to present lyrical themes and concepts related to the creation and attributes of God. The second group included children's behavior such as crying, joy, throwing stones, ignorance and so on. Mehri tried to use allegory and assign children behavior as the criteria for moral and educational concepts, and also tried to show ugliness and beauty of the audience's behavior. The third group included elements of art such as the terms related to calligraphy. The poet used these elements to present concept and romantic themes.

Keywords: Mehri Arab, theme, elements, motif

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.1 (Ser.14), April 2016

Implications of Signs in Hafiz's Poems regarding the Parallelism

Mohammad Reza Akrami
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Fasa Branch, Islamic Azad University, Iran

Abstract

One of the most important aspects of Hafiz's poems is harmony between form and sense. Their relationship is so significant that leads Hafiz to widely use the sign system and connotation in his work so that his poetry has the aesthetic form, common meaning as well as hidden and secondary meaning. The present paper aimed to show that Hafiz has used parallelism as signs to increase the meaning.

Implication of signs in parallelism involves two forms including the movement of mind which is not in the direction from the parallelism in the couplet towards another word or concept which is not in the couplet; and the words in the couplet which seems not to have parallelism but they are paralleled with a word out of couplet and guide the reader's mind towards the word. In this paper, the former is called intertextuality and the latter is called hypertext signs; totally, twelve samples were investigated using library research and on the basis of content analysis.

Keywords: Hafiz, parallelism, semiotics, connotation.

- Abstracts of Articles in English

Abstracts of Article in English

Index

Implications of Signs in Hafiz's Poems regarding the Parallelism.....8
Mohammad Reza Akrami

Creating a Theme in the Sonnets of Mehri Arab.....9
Mohammad Hakim Azar, Asqar Reza poorian, Bahman Allami

Study of Feminism in "Island of Wandering" by Simin Daneshvar and "Days with Him" by Colette Khoury.....10
Mahmood Heidari, Zobeide Karam poor

On Transformations in epic genres 11
Rezvan Rahimi

Archetype of Hero's Journey in the Story of Vishtaspa.....12
Reza Satari, Somaye Aqa Jani Zelti

a study of the archetype if hero's travel in Goshtasp's story.....13
reza sattari

The study of the Symbol of "bird" in the Hamid Mosadegh Poems....14
Parvin Gholam Hosseini, Hamid Reza Ghanooni, Jahangir Safari

The Point of View of the Contemporary Poetry to Social Development The study of one hundred contemporary poetry views towards the process of social development.....15
Kobra Mojdeh Jouybari, Eisa Charati

Despair and Grief in Shahriar Poems.....16
Naser Naseri, Hale Amir Qasemi

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Concessionaire: Islamic Azad University, Fasa Branch
Managing Director: Dr. Seed Ghashghaee
Editor- in- Chief: Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Exccutive Director: Dr. Mohammad Reza Akrami
Editorial Board
Dr. Kavoos Hasanli (Professor)
Dr. Seyyed Jafar Hamidi (Professor)
Dr. Mohammad Fesharaki (Professor)
Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Dr. Jalil Nazari (Associate Professor)
Dr. Mohammad Reza Akrami (Associate Professor)
Dr. Seed Ghashghaee (Associate Professor)
Persian Proofreader: Shahrbanoo Ataollahi
English Proofreader and translator: Dr. Amin Karimnia
Technical expert: Dr. Mohsen Rezaei
Page Layouter: Aisa Hekmat
Cover Designer: Laleh Akrami
Print: Printing & Publishing Organization of Islamic Azad University
Permit NO: 8783488/, Dated May 4 2009, Issued by Islamic Azad University, Central Office, 55th Commission on Certifying & Evaluating Scientific Journals.
According to the letter numbered 47219787/ dated 182012/8/3) 90/12/) issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 102012/30/1) 1390/11/), the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". According to the letter numbered 9134353/, this journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as ISC.
The journal reserves the right to accept, reject and edit the papers.
Submitted papers will not be returned to the authors.
The authors are responsible for the published material.
Address: Journal pf Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225
Fax: 07153334300
Email Address: Fasamagazine@gmail.com
Website: www.iaufasa.ac.ir

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol.7,No.1(Ser.14),April 2016

In the Name of God