به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال هشتم، شماره‌ی دوم (پیاپی ۱۷)
پاییز و زمستان ۱۳۹۶

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:
دکترکاووس حسنلی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکتر سید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر
دکترمحمد فشارکی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد نجف آباد
دکترمحمدعلی آتش‌سودا (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترجلیل نظری (دانش‌یار).....عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج
دکترمحمدرضا اکرمی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
دکترسعید قشقایی (استادیار)..... عضو هیأت علمی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا

ویراستار فارسی: شهربانو عطا الهی
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکتر امین کریم‌نیا
کارشناس فنی: محسن رضائی
صفحه آرا: دکتر مهدی مدن‌دوست
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: ۵۳۳۳۳۴۱۱-۰۷۱
پست الکترونیکی: Fasamagazine@gmail.com
پایگاه اینترنتی: adabiatmagazine.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 صاحب‌نظران منتشر می‌شود.

الف) شرایط کلی و اولیه:

۱- مقاله باید تحت برنامه Word XP ۲۰۰۷ به بعد و 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 نمی‌توان شعر گفت»، 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 محمدرضا اکرمی- دکتر شمسی پارسا- دکتر کاوس حسن‌لی- دکتر حسین خسروی- دکتر نجف جوکار- دکتر جواد دهقانیان- دکتر سمیرا رستمی- دکتر سید محسن ساجدی‌راد- دکتر قاسم سالاری- دکتر اکبر صیادکوه- دکتر محمدحسین کرمی- دکتر امین کریم‌نیا- دکتر مریم کهنسال- دکتر جلیل نظری.

فهرست

موسیقی بیرونی در غزلیات احمد عزیزی ۱۱
سمیرا رستمی، مریم امیری

تحلیلی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان در گنبد ششم از هفت پیکر نظامی ۲۷
محمد ریحانی، راحله عبداله‌زاده‌برزو

نقد اسطوره‌ای بخشی از شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (برپایه‌ی اساطیر ایران و میان‌رودان) ۴۷
علی‌اصغر زارعی، علی‌رضا مظفری، عبدالناصر نظریانی

تحلیل روایی حکایت‌های گلستان سعدی ۶۵
فخرالدین سعیدی، محمد حکیم‌آذر، مظاهر نیکخواه

ملاقات غیرممکن؛ نگاهی به "ری را" در مجموعه شعر "نامه‌ها" سروده‌ی سیدعلی صالحی از منظر اسطوره‌شناسی کارل گوستاو یونگ ۸۷
سهراب طاووسی

گریزی به رگه‌های پیوند فراواقع‌گرایی و عرفان و تأثیرات قابل برداشت از آن ۱۰۱
راضیه فولادی سپهر

شمایل عشّاق در آیینه‌ی تصاویر ویس و رامین ۱۱۷
مظاهر نیکخواه، علی محمدرضائی هفتادر، حسین خسروی

بررسی نحوی ساخت‌های هم‌راهی فارسی ۱۳۵
هنگامه واعظی، مرجان حیدرپور

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۲ (پیاپی۱۷)، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

موسیقی بیرونی در غزلیات احمد عزیزی

دکتر سمیرا رستمی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، ایران.
مریم امیری
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا، ایران.

چکیده

هدف از این پژوهش، تبیین موسیقی بیرونی در غزلیات احمد عزیزی است. به این منظور، تمام غزلیات این شاعر معاصر از منظر اوزان عروضی به شیوه‌ی بسامدی مورد بررسی قرار گرفته است. ابتدا میزان بهره‌گیری شاعر از موسیقی بحرها و وزن‌های مختلف، تعیین شده و سپس برای بررسی کیفیت وزن‌ها و هم چنین میزان متداول بودن یا نبودن آن‌ها به تقسیم بندی شفیعی‌کدکنی و خانلری از اوزان عروضی توجه شده است. روش تحقیق حاضر، توصیفی- تحلیلی است. نتایج بدست آمده نشان می‌دهد که غزلیات عزیزی دارای تنوع وزنی است و با آن که اغلب در وزن‌های معمول غزل فارسی سروده شده‌اند اما شاعر از وزن‌های غیر متداول نیز استفاده کرده است. در غزلیات عزیزی، وزن‌های جویباری بیش از خیزابی دیده می‌شود.

واژگان کلیدی: احمد عزیزی، غزل، اوزان عروضی، موسیقی بیرونی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۹/۱۲

Email: srostami52@gmail.com

۱- مقدمه

موسیقی و شعر پیوند ناگسستنی دارند و بررسی عوامل موسیقی زا، یکی از مقوله‌های مورد پژوهش در آثار هر شاعری است. آهنگی که از یک شعر به گوش می‌رسد، نتیجه‌ی عوامل مختلفی است. «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمرّه، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن، امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستاخیز کلمه‌ها و تشخّص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید و این گروه موسیقایی، خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد؛ از قبیل انواع وزن، قافیه، ردیف، جناس و ... و هم چنین عوامل شناخته نشده‌ای نیز دارد که فقط قابل حس شدن است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ۷-۸) در این گروه موسیقایی، وزن جای‌گاه درخور توجهی دارد. «وزن هیأتی است تابع نظام ترتیب حرکات و سکنات و تناسب آن در عدد و مقدار که نفس از ادراک آن هیأت لذتی مخصوص یابد که آن را در این موضع، ذوق خوانند و موضوع آن حرکات و سکنات اگر حروف باشد، آن را شعر خوانند و الّا آن را ایقاع خوانند.» (نصیر الدین طوسی، ۱۳۶۹، ۲۲) وزن‌های عروضی با آهنگ‌های متفاوتی که ایجاد می‌کنند، حالات و احساسات گوناگون شاعر را به به‌ترین شکل به خواننده انتقال می‌دهند. شعری که در حالت سرخوشی سروده شده، وزنی طربناک دارد و شعری که روایت‌گر حزن و اندوه است، از چینش هجاهای آن، ناله‌های شاعر را می‌توان شنید. «وزن، محاکات احوال کند و به این سبب مقتضی انفعالات باشد در نفوس، چه وزنی باشد که ایجاد طیش کند و وزنی باشد که ایجاد وقار کند.» (نصیرالدین طوسی، ۱۳۲۶، ۵۹۱)

«وزن، نظم و تناسب خاصی است در اصوات شعر(= هجاها)، این نظم و تناسب اصوات به انحای گوناگون نزد ملل مختلف مبین نوعی آهنگ و موسیقی است.» (شمیسا، ۱۳۷۹، ۱۲) تأثیر وزن در موسیقی شعر کاملاً برجسته و غیر قابل انکار است و می‌توان آن را مؤثرترین عامل موسیقی ساز دانست. «پس از عاطفه که رکن معنوی شعر است، مهم‌ترین عامل و مؤثرترین نیروها از آن وزن است؛ چرا که تخییل یا تهییج عواطف، بدون وزن، کم‌تر اتفاق می‌افتد و اصولاً توقعی که آدمی از یک شعر دارد، این است که بتواند آن را زمزمه کند و علت این که یک شعر را بیش از یک قطعه نثر، آدمی می‌خواند، همین شوق به زمزمه و آواز خوانی است که در ذات آدمی نهفته است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ۴۷) «بسیاری از شاعران، غایت شعر را نزدیک شدن به موسیقی دانسته‌اند زیرا موسیقی، زبان ناب آهنگ هاست. زبانی که نیازهای اجتماعی را برمی آورد، زمخت و خاکی است اما با پا نهادن به فضای موسیقی، آن سنگینی و زمختی را رها می‌کند و به طرب می‌آید و سبک‌بار به گفتار می‌نشیند. در چنین حالتی است که می‌تواند از چیزهایی سخن گوید که در ساحت‌های دیگر زبان گفتنی نیست.» (آشوری،۱۳۷۳، ۳۹-۴۱)

بررسی وزن‌های به کار رفته در آثار یک شاعر، بخش مهمی از موسیقی شعر او را که موسیقی بیرونی نامیده می‌شود، نشان می‌دهد. هدف از این پژوهش، تبیین موسیقی بیرونی غزلیات احمد عزیزی، شاعر معاصر، است. به این منظور، تنوع وزنی، میزان استفاده شاعر از بحرها و وزن‌های مختلف و هم چنین کیفیت اوزان و متداول بودن یا نبودن آن‌ها به شیوه‌ی بسامدی مورد تحقیق قرار می‌گیرد. روش تحقیق، توصیفی- تحلیلی است. پژوهش‌هایی که بر روی آثار احمد عزیزی انجام گرفته است، اشعار او را از زوایای دیگر مورد بررسی قرار داده‌اند که برای نمونه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

تحلیل زیبا شناختی ساختار زبان شعر احمد عزیزی بر اساس کفش‌های مکاشفه، حسین‌آقا حسینی و زینب زارع، مجله‌ی پژوهش‌های زبان شناسی، سال ۳، شماره ۲، (پاییز و زمستان) ۱۳۹۰.

نگاهی به شعر احمد عزیزی، مریم شعبان زاده، پژوهش‌نامه ادب غنایی، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ۹، شماره ۱۷ (پاییز و زمستان)۱۳۹۰.

درون‌مایه‌های شعر احمد عزیزی، محمد نجاریان، سمیه شرونی، نشریه‌ی ادبیات پایداری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۹ شماره ۱۶، (بهار وتابستان) ۱۳۹۶.

۲- بحث و بررسی

«وزن نوعی تناسب است. تناسب، کیفیتی است حاصل از ادراک وحدتی در میان اجزای متعدد.» (خانلری، ۱۳۴۵، ۱۰) «وزن در شعر، جنبه‌ی تزیینی ندارد بلکه یک پدیده‌ی طبیعی است برای تصویر عواطف که به هیچ روی نمی‌توان از آن چشم پوشید. علتش هم ... این است که عاطفه یک نیروی وجدانی است و آثاری نیز در جسم آدمی دارد که در وی به هنگام خشم و شادی و اندوه آشکار می‌شود. در هر حالتی تپش قلب و نبضش به گونه‌ای است و نفس کشیدنش به طرزی و این کارها خود نمودار انفعالی است در روح. پس هر گاه بخواهیم که حالات را با کمک واژه‌ها نشان بدهیم، ناگزیر کلمات به شکل‌هایی تقسیم خواهد شد و هر قسمتی وزنی به خود می‌گیرد و از این رهگذر است که بحرهای شعر به وجود می‌آید.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ۴۸)

احمد عزیزی در غزلیات خود از موسیقی بحرهای متعددی بهره جسته است. واکاوی مجموعه‌ی قوس غزل که تمام ۲۴۰ غزل او را در بر می‌گیرد، بیان گر تنوع وزنی اشعار اوست. برای تبیین موسیقی بیرونی، غزلیات وی در دو بخش بحرهای متفق الارکان و بحرهای مختلف الارکان بررسی می‌شود. جدول شماره‌ی (۱)، نوع و پراکندگی بحرها و وزن‌های مختلف را در شعر این شاعر معاصر نشان می‌دهد:

جدول ۱- جدول فراوانی اوزان عروضی در غزلیات احمد عزیزی:

نوع بحر	نام بحر	نام وزن	ارکان عروضی	فراوانی	درصد
بحرهای متفق الارکان ۱۵۶ (٪۶۵)	بحر هزج	هزج مثمن سالم	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۲۷	۱۱/۳
		هزج مسدس محذوف	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	۲۳	۹/۶
		هزج مسدس اخرب مقبوض	مفعول مفاعلن مفاعیلن	۱	۰/۴
		هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف	مفعول مفاعلن فعولن	۱	۰/۴
		هزج مثمن اخرب	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	۲	۰/۸
		هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	۱۳	۵/۴
	بحر رمل	رمل مثمن محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	۳۴	۱۴/۲
		رمل مثمن مخبون مکفوف- مشکول	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	۳	۱/۳
		رمل مثمن مخبون محذوف/ اصلم	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن/ فع لن	۲۶	۱۰/۸
		رمل مسدس محذوف	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	۲	۰/۸
	بحر رجز	رجز مثمن سالم	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۱۴	۵/۸
		رجز مثمن مطوی مخبون	مفتعلن مفاعلن مفتعلن فاعلن	۱	۰/۴
		رجز مثمن مخبون مرفّل	مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن	۳	۱/۳
		رجز مسدس مرفّل	مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن	۱	۰/۴
		رجز مثمن احذّ	مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع لن	۱	۰/۴
	بحر متقارب	متقارب مثمن محذوف	فعولن فعولن فعولن فعل	۱	۰/۴
		متقارب مثمن اثلم	فع لن فعولن فع لن فعولن	۳	۱/۳

بحرهای مختلف الارکان ۸۴ (٪۳۵)	بحر مضارع	مضارع مثمن اخرب	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	۲۳	۹/۶
		مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	۲۵	۱۰/۴
	بحر مجتث	مجتث مثمن سالم	مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	۲	۸/
		مجتث مثمن مخبون	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن	۵	۲/۱
		مجتث مثمن مخبون محذوف/ اصلم	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن/ فع لن	۱۳	۵/۴
	بحر خفیف	حفیف مسدس مخبون محذوف/ اصلم	فاعلاتن مفاعلن فعلن/ فع لن	۶	۲/۵
	بحر سریع	سریع مطوی مکشوف	مفتعلن مفتعلن فاعلن	۲	۰/۸
	بحر منسرح	منسرح مثمن مطوی مکشوف	مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن	۷	۲/۹
		منسرح مثمن مطوی منحور	مفتعلن فاعلات مفتعلن فع	۱	۰/۴
جمع				**۲۴۰**	**۱۰۰**

۲-۱-بحرهای متفق الارکان در غزلیات عزیزی:

«بحرهای متفق الارکان «که از تکرار یک رکن حاصل می‌شوند.» (ماهیار، ۱۳۷۳، ۳۵)، در مجموع ۱۵۶ غزل یعنی(۶۵ درصد) غزلیات شاعر را به خود اختصاص داده‌اند. این بحرها در اشعار عزیزی عبارتند از: هزج، رمل، رجز و متقارب که به تفکیک به آن‌ها می‌پردازیم:

الف- بحر هزج: «پرشما۲۲رترین بحر در غزلیات عزیزی، بحر هزج است. در میان وزن‌های این بحر، هزج مثمن سالم (مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن) با ۲۷ مورد (۱۱/۳ درصد)، بیش‌ترین فراوانی را دارد.

مثال:

نمی‌دانم چرا حیرت به آهم پل نمی‌بندد سراپا بلبلم اما زبانم گل نمی‌بندد.

(عزیزی، ۱۳۸۷، ۵۲)

غزل‌های ۱۳، ۲۰، ۲۸، ۵۵، ۶۷، ۶۸، ۷۱، ۷۳، ۷۹، ۱۰۲، ۱۰۳، ۱۱۴-۱۱۸، ۱۳۲، ۱۳۳، ۱۴۸، ۱۴۹، ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۵، ۲۰۸ و ۲۳۱-۲۳۳ در این وزن سروده شده است.

دومین وزنی که از بحر هزج، مورد توجه شاعر بوده، هزج مسدس محذوف (مفاعیلن مفاعیلن فعولن) است که با ۲۳ مورد، (۹/۶ درصد) از غزلیات را شامل می‌شود.

مثال:

به دل‌داری حجابت جز دلی نیست　　میان جان و جانان حائلی نیست
(همان، ۲۴)

غزل‌های ۱۲، ۱۹، ۲۲-۲۵، ۳۱، ۴۰، ۵۹، ۹۲، ۱۲۱، ۱۳۸، ۱۴۴، ۱۵۸، ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۶، ۱۷۳، ۱۷۵، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۲۸، ۲۳۶ و ۲۳۹ بر این وزن است.

ـ هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن) با ۱۳ مورد (۵/۴ درصد) سومین وزن از بحر مذکور است.

مثال: امروز به ساز دلم آهنگ گرفتم　　آهی قد دامان دل تنگ گرفتم
(همان، ۳۰)

غزل‌های ۸، ۱۵، ۳۶، ۵۸، ۶۴، ۷۶، ۱۳۱، ۱۳۴، ۱۴۳، ۱۷۰، ۱۷۴، ۱۷۶ و ۱۹۶ این وزن را دارد.

ـ سه وزن دیگر بحر هزج که کم‌تر مورد توجه شاعر بوده است، عبارتند از: هزج مثمن اخرب (مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن) در دو غزل ۱۶۳ و ۱۶۹ با (۰/۸ درصد)؛ هزج مسدس اخرب مقبوض (مفعول مفاعلن مفاعیلن) در غزل ۲۰۶ (۰/۴ درصد) و هزج مسدس اخرب مقبوض محذوف (مفعول مفاعلن فعولن) غزل ۸۱ (۰/۴ درصد).

مثال:

هر چند که می‌گردم در ساحل تنهایی　　با یاد تو می‌طوفد این دیده‌ی دریایی
(همان، ۲۸۲)

من بعد تو را کتاب می‌خوانم　　در روشنی شراب می‌خوانم
(همان، ۳۳۰)

عشق تو سوار حیرت آمد　　آیینه شکار حیرت آمد
(همان، ۱۳۹)

ب- بحر رمل: بحر رمل نیز در غزلیات عزیزی فراوانی قابل توجهی دارد. پرکاربردترین وزن این بحر، رمل مثمن محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) است که در ۳۴ غزل با (۱۴/۲ درصد) دیده می‌شود. این وزن نه تنها در میان وزن‌های بحر رمل، که در میان تمام وزن‌های به کار رفته در غزلیات عزیزی، بالاترین بسامد را داراست.

مثال:

این سیه چشمان که مژگان را تکلم کرده‌اند　　از جنون سرمه راه خانه را گم کرده‌اند

(همان، ۲۰)

وزن مذکور در غزل‌های ۱، ۵-۷، ۱۰، ۱۱، ۱۶، ۲۶، ۳۵، ۵۶، ۶۱-۶۳، ۷۸، ۱۰۷، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۲، ۱۲۳، ۱۲۴، ۱۳۰، ۱۶۴، ۱۷۲، ۱۹۱، ۲۰۱، ۲۱۰، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۷، ۲۲۲، ۲۲۴-۲۲۶ و ۲۳۵ دیده می‌شود.

ـ رمل مثمن مخبون محذوف/ اصلم (فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن/ فع لن) با فراوانی ۲۶، (۱۰/۸ درصد) از غزلیات را در بر می‌گیرد.

مثال:

ترسم ای دوست ز دست تو دوایی نرسد　　وین دل سوخته امروز به جایی نرسد

(همان، ۱۳۳)

از خیال تو هزار آینه‌ی رنگین داد　　آن‌که آیینه به دست من حیرت بین داد

(همان، ۱۲۰)

غزل‌های ۷۰، ۷۴، ۷۵، ۷۷، ۸۰، ۸۲-۸۵، ۱۰۰، ۱۰۹، ۱۲۰، ۱۲۵-۱۲۷، ۱۲۹، ۱۳۵-۱۳۷، ۱۳۹، ۱۵۱، ۱۵۴، ۱۶۸، ۱۷۷، ۱۸۱ و ۲۰۷ بر این وزن است.

وزن‌های کم کاربرد بحر رمل در غزلیات عزیزی عبارتند از: رمل مثمن مشکول(فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن) با (۱/۳ درصد) در غزل‌های ۳۸، ۱۰۶و ۲۱۸ و رمل مسدس محذوف (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن) با (۰/۸ درصد) در دو غزل ۶۹ و ۱۸۲.

مثال:

صنما ز عشق رویت دل بی‌قرار دارم　　که میان مهربانان ز تو انتظار دارم

(همان، ۳۴۵)

پاره‌ی جان پیمبر سوخته　　زان که جبرائیل را پر سوخته

(همان، ۲۹۸)

ج- بحر رجز: در میان وزن‌های بحر رجز، رجز مثمن سالم (مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن) با ۱۴ مورد، بیش‌ترین فراوانی را دارد و (۵/۸ درصد) از غزلیات را در بر می‌گیرد.

مثال:

امشب به ذوق چشم او افسانه می‌ریزد ز من

تا پیک شوقی می‌زنم پیمانه می‌ریزد ز من

(همان، ۸)

غزل‌های ۱، ۳، ۱۴، ۱۷، ۴۶، ۸۹، ۱۱۱، ۱۱۳، ۱۴۵، ۱۴۶، ۱۸۰، ۱۹۳، ۲۱۱ و ۲۱۹ در این وزن سروده شده است.

عزیزی علاوه بر وزن سالم، ۴ وزن دیگر از بحر رجز را نیز در غزلیات معدودی به کار برده است. این اوزان دو گونه‌اند؛ وزن‌هایی که خود نامأنوس و کم کاربردند و وزن‌هایی که جزء اوزان متداول، محسوب می‌شوند اما عزیزی به آن‌ها توجه کم تری داشته است. وزن‌های غیر متداولی که او به کار برده است، عبارتند از:

ـ رجز مثمن مخبون مرفّل (مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن) که با (۱/۳ درصد) در سه غزل ۲۲۰، ۲۲۱ و ۲۴۰ دیده می‌شود.

مثال:

مطاف خوبان کند در عالم نفیر عشقت مزار ما را
اگر نسیم عدم براند به خاک پایت غبار ما را
(همان، ۳۴۷)

ـ رجز مثمن احّذ (مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع لن) با (۰/۴ درصد) تنها در غزل ۱۸۹ به کار رفته است.

مثال:

می‌رفت و مثل جاده‌ای در خویش جا می‌ماند یا در کنار سایه‌های بی‌صدا می‌ماند
(همان، ۳۰۸)

ـ رجز مسدّس مرفّل (مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن) که در شعر کهن، از اوزان نامأنوس به حساب می‌آمده اما در شعر شاعران معاصر، مورد توجه قرار گرفته است. این وزن با (۰/۴ درصد) در غزل ۱۸۷ دیده می‌شود.

مثال:

این رود رود عاشقان بی‌قرار است این بیشه آری بیشه‌ی دیدار یار است
(همان، ۳۰۵)

ـ وزن متداول بحر رجز که در غزلیات عزیزی با (۰/۴ درصد) تنها در غزل ۱۴۷ دیده می‌شود، رجز مثمن مطوی مخبون (مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن) است.

مثال:

ناله‌ی بنده نشنود هیچ رقم خدای تو ای بت سنگ‌دل بیا سر بدهم به پای تو
(همان، ۲۴۶)

د- متقارب: بحر متقارب در مقایسه با بحرهای پیشین، کم‌تر مورد توجه شاعر بوده است. از آن‌جا که این بحر، بیش‌تر آهنگ حماسی را تداعی می‌کند، طبیعی است که در غزلیات کاربرد کم‌تری داشته باشد.

ـ متقارب مثمن اثلم (فع لن فعولن فع لن فعولن) با (۱/۳ درصد) در سه غزل ۱۵۰،

۲۲۳ و ۲۲۷ دیده می‌شود.

مثال:

شد نیزه باران مژگان آن ماه ای دل میامیز با لشکر شاه
(همان، ۲۴۹)

لازم به ذکر است که این وزن را به صورت (مستفعلاتن مستفعلاتن)، رجز مربع مرفّل نیز می‌توان نامید.

ـ متقارب مثمن محذوف (فعولن فعولن فعولن فعل) با (۰/۴ درصد) تنها در غزل ۲۰۳ آمده است.

مثال:

زمین وسعت امتداد شماست تمام خیابان به یاد شماست
(همان، ۳۲۷)

۲-۲-بحرهای مختلف الارکان در غزلیات عزیزی:

بحرهای مختلف الارکان «که از تکرار دو رکن به تناوب به دست می‌آیند،» (ماهیار، ۱۳۷۳، ۳۵) با فراوانی۸۴، (۳۵ درصد) غزلیات را شامل می‌شوند. این بحرها در غزلیات عزیزی عبارتند از: مضارع، مجتث، خفیف، سریع و منسرح که در ذیل به آن‌ها پرداخته می‌شود:

الف- بحر مضارع: در میان بحرهای مختلف الارکان، بحر مضارع بیش‌ترین بسامد را دارد. پرکاربردترین وزن این بحر، مضارع مثمن اخرب مکفوف محذوف (مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن) است که با ۲۵ مورد (۱۰/۴ درصد) از غزلیات را در بر می‌گیرد.

مثال:

از کعبه‌ی جمال تو بت هم نشانه‌ای است هر جا که عشق خیمه زند آستانه‌ای است
(عزیزی، ۱۳۸۷، ۴۳)

غزل‌های ۲۳، ۳۲-۳۴، ۳۷، ۴۴، ۴۵، ۴۹، ۵۱-۵۴، ۶۰، ۶۵، ۸۶-۸۸، ۹۱، ۱۲۸، ۱۶۷، ۱۷۱، ۱۹۲، ۲۰۴، ۲۰۵ و ۲۳۸ بر این وزن است.

ـ مضارع مثمن اخرب (مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن) نیز با ۲۳ مورد و(۹/۶ درصد)، بسامد بالایی را نشان می‌دهد.

مثال:

ای بزم‌گاه شوقت باغ شکسته بالی وی کهربای نازت صحرای بی‌مثالی
(همان، ۱۸)

غزل‌های ۴، ۹، ۲۱، ۴۱، ۴۷، ۴۸، ۶۶، ۷۲، ۹۵-۹۸، ۱۰۵، ۱۱۹، ۱۴۰، ۱۵۲-۱۵۵،

۱۶۲،۱۸۳، ۲۰۲، ۲۲۹ و ۲۳۰ در این وزن سروده شده اند.

ب- بحر مجتث: در این بحر، وزن مجتث مثمن مخبون محذوف/ اصلم (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن/ فع لن) با ۱۳ مورد و(۵/۴ درصد) در ۵ غزل ۹۴، ۱۴۱، ۱۴۲، ۱۸۵ و ۲۰۹ دیده می‌شود.

مثال:

اگر سوار جنون از مسیر ناله برآید ز دشت شوق غبار هزار ساله برآید
(همان، ۱۶۳)

ـ مجتث مثمن سالم (مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) با (۰/۸ درصد) در دو غزل ۱۸۴ و ۲۰۰ به چشم می‌خورد.

مثال:

رفتیّ و مثل کبوتر بر روی ایوان تپیدم در لحظه‌ی رفتن تو ای کاش من می‌رسیدم
(همان، ۳۰۱)

ج- بحر خفیف: خفیف مسدس مخبون محذوف/ اصلم (فاعلاتن مفاعلن فعلن/ فع لن) که (۲/۵ درصد) را به خود اختصاص داده است، در ۶ غزل ۱۸، ۲۷، ۲۹، ۳۰، ۴۳ و ۱۸۸ دیده می‌شود.

مثال:

اشک من می‌شود روان هر شب کاش سرو تو بود جوی مرا
(همان، ۷۹)

صبح، بارانی از ندا آمد ابری از سمت بی‌صدا آمد
(همان، ۳۰۶)

د- بحر سریع: وزن سریع مطوی مکشوف (مفتعلن مفتعلن فاعلن) با (۰/۸ درصد) از دو غزل ۴۲ و ۲۳۷ به گوش می‌رسد.

مثال:

آه چه کس دست بگیرد مرا شحنه اگر مست بگیرد مرا
(همان، ۷۶)

ه- بحر منسرح: منسرح مثمن مطوی مکشوف(مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن) با (۲/۹ درصد) در ۷ غزل ۵۰، ۱۷۸، ۱۷۹، ۱۹۴، ۱۹۵، ۱۹۹ و ۲۱۴ دیده می‌شود.

مثال:

چشم چه دوزد نیاز باز به خیاط ناز چاک دل عاشقان چاک گریبان کیست
(همان، ۳۲۳)

ـ وزن منسرح مثمن مطوی منحور (مفتعلن فاعلات مفتعلن فع) با (۰/۴ درصد) تنها در غزل ۲۳۴ آمده است.

مثال:

کاهن کندو نگاهبان درخت است　　معبد شبنم در آستان درخت است

(همان، ۳۶۸)

بررسی‌های فوق نشان می‌دهد که احمد عزیزی ۶۵ درصد از غزلیات خود را در بحرهای متفق الارکان و ۳۵ درصد را در بحرهای مختلف الارکان سروده است.

جدول ۲- پراکندگی بحرهای عروضی غزلیات احمد عزیزی:

نام بحر	فراوانی	درصد
هزج	۶۷	۲۷/۹
رمل	۶۵	۲۷/۱
رجز	۲۰	۸/۳
متقارب	۴	۱/۷
مضارع	۴۸	۲۰
مجتث	۲۰	۸/۳
خفیف	۶	۲/۵
سریع	۲	۰/۸
منسرح	۸	۳/۳
جمع	**۲۴۰**	**۱۰۰**

چنان‌که از جدول (۲) برمی آید، احمد عزیزی در غزلیات خود از موسیقی ۹ بحر استفاده کرده است. بحرهای هزج، رمل، مضارع، مجتث و رجز از پرکاربردترین بحرها در غزلیات اوست؛ به طوری که ۲۲۰ غزل از مجموع ۲۴۰ غزل شاعر، در این ۵ وزن سروده شده است.

۲-۳-وزن‌های خیزابی و جویباری در غزلیات احمد عزیزی

شفیعی‌کدکنی در کتاب موسیقی شعر، وزن‌های عروضی را به دو دسته‌ی خیزابی و جویباری تقسیم می‌کند. او وزن‌های خیزابی را وزن‌های تند و متحرکی می‌داند که نظام ایقاعی آن‌ها در مقاطعی خاص، نوعی نیاز به تکرار را در ذهن شنونده ایجاد می‌کنند و غالباً

از ارکان سالم و یا سالم و مزاحفی تشکیل شده‌اند که حالت «ترجیع» و «دور» در آن‌ها احساس می‌شود. او درباره‌ی وزن‌های جویباری نیز می‌گوید: «با آن‌که از زلالی و زیبایی برخوردارند اما ترکیب نظام ایقاعی آن‌ها به گونه‌ای است که شوق به تکرار در ساختمان آن‌ها احساس نمی‌شود.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰، ۳۹۳-۳۹۵)

بررسی غزلیات عزیزی از این منظر، نشان می‌دهد که از ۲۶ وزنی که شاعر به کار گرفته، ۱۱ وزن (۴۲/۳ درصد)، خیزابی و ۱۵ وزن (۵۷/۷ درصد)، جویباری است. از مجموع ۲۴۰ غزل وی، ۹۰ غزل (۳۷/۵ درصد) در اوزان خیزابی و ۱۵۰ غزل (۶۲/۵ درصد) در اوزان جویباری سروده شده است.

۲-۴-غزلیات عزیزی از منظر تقسیم بندی وزنی خانلری:

خانلری در کتاب تحقیق انتقادی در عروض فارسی، اوزان پرکاربرد غزلیات فارسی را بر اساس طول وزن، خفت و ثقل(سبکی و سنگینی) و تناوب وزن، به ۵ دسته تقسیم می‌کند؛ که عبارتند از: کوتاه، متوسط ثقیل، متوسط خفیف، بلند ثقیل و متناوب. وزن‌های به کار رفته در غزلیات عزیزی با توجه به تقسیم بندی مذکور، به شرح زیر است:

جدول(۳)- وزن‌های غزلیات عزیزی از نظر هجا:

نوع وزن	درصد	فراوانی	وزن	جمع
کوتاه	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	۲۳	۹/۶	۳۶ (٪۱۴/۹)
	مفعول مفاعلن مفاعیلن	۱	۰/۴	
	مفعول مفاعلن فعولن	۱	۰/۴	
	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	۲	۰/۸	
	فعولن فعولن فعولن فعل	۱	۰/۴	
	فاعلاتن مفاعلن فعلن	۶	۲/۵	
	مفتعلن مفتعلن فاعلن	۲	۰/۸	

متوسط ثقیل	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	۳۴	۱۴/۲	۷۵ (٪۳۱/۳)
	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن	۱۳	۵/۴	
	مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع لن	۱	۰/۴	
	مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن	۱	۰/۴	
	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن	۲۵	۱۰/۴	
	مفتعلن فاعلات مفتعلن فع	۱	۰/۴	
متوسط خفیف	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	۱۳	۵/۴	۳۹ (٪۱۶/۲)
	فاعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	۲۶	۱۰/۸	
بلند ثقیل	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۲۷	۱۱/۳	۴۴ (٪۱۸/۴)
	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۱۴	۵/۸	
	مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن	۳	۱/۳	
متناوب	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	۲	۰/۸	۴۶ (٪۱۹/۲)
	فعلات فاعلاتن فعلات فاعلاتن	۳	۱/۳	
	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	۱	۰/۴	
	فع لن فعولن فع لن فعولن	۳	۱/۳	
	مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن	۲۳	۹/۶	
	مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن	۲	۰/۸	
	۲/۱	۵	۲/۱	
	۲/۹	۷	۲/۹	
جمع		**۲۴۰**	**۱۰۰**	**۲۴۰**

همان‌گونه که جدول شماره (۳) نشان می‌دهد، ۳۱/۳ درصد از غزلیات عزیزی در وزن‌های متوسط ثقیل است. وزن‌های متناوب با ۱۹/۲ درصد و بلند ثقیل با ۱۸/۴ درصد در جای‌گاه دوم و سوم قرار دارند. در میان وزن‌های متناوب، مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن (مضارع مثمن اخرب) با ۲۳ غزل (۹/۶ درصد) جای‌گاه ویژه‌ای دارد. متوسط خفیف ۱۶/۲ درصد و وزن‌های کوتاه ۱۴/۹ درصد از غزلیات را به خود اختصاص داده اند.

خانلری درباره‌ی ویژگی‌های این اوزان می‌گوید: «وزن‌های خفیف، ضربی و مهیج و سرورآورند و وزن‌های متوسطِ ثقیل، آهنگی متین و سنگین و غم انگیز دارند. او معتقد

است با آن‌که وزن‌های بلند ثقیل، مانند رجز سالم و هزج سالم، نسبت به متوسط ثقیل، بلندتر و سنگین‌تر هستند اما چون به قطعات متساوی و مرتب تقسیم می‌شوند، در آن‌ها حرکت و نشاطی وجود دارد.» (خانلری،۱۳۲۷، ۲۰۴-۲۰۵) «وزن‌های متناوب نیز مرتب و ضربی هستند.»(همان، ۱۹۸)

نوع پراکندگی وزن‌های مذکور در غزلیات عزیزی نشان می‌دهد با آن که وزن‌های متین و غم‌انگیزِ متوسط ثقیل، فراوانی بیش تری دارند، اما از آن‌جا که وزن‌های متناوب و کوتاه، ضربی هستند و وزن‌های بلند ثقیل نیز متحرک و نشاط‌آورند، غالب اشعار عزیزی وزن غم انگیز ندارد.

«خانلری مجموع اوزانی را که غالباً در غزل فارسی به کار رفته اند، کم و بیش ۲۵ وزن می‌داند.» (خانلری،۱۳۲۷، ،۱۵۲) او ۲۰ وزن معمول را در غزلیات قرن ۶ تا ۱۳ بررسی کرده است. از فهرستی که خانلری از وزن‌های معمول ارائه می‌دهد، ۱۹ وزن در غزلیات عزیزی دیده می‌شود. اما ۷ وزن از غزلیات عزیزی خارج از فهرست مذکور است؛ که عبارتند از: مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن(هزج مثمن اخرب مکفوف محذوف)، مستفعلن مستفعلن مستفعلن فع لن(رجز مثمن احذّ)، مستفعلن مستفعلن مستفعلاتن (رجز مسدّس مرفّل)، مفتعلن فاعلات مفتعلن فع (منسرح مثمن مطوی منحور)، مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن مفاعلاتن(رجز مثمن مخبون مرفّل)، مستفعلن فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن(مجتث مثمن سالم) و فع لن فعولن فع لن فعولن(متقارب مثمن اثلم). عزیزی از ۲۴۰ غزل، فقط ۲۴ غزل را در این ۷ وزن سروده است. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که غزلیات احمد عزیزی غالباً وزن‌های معمول غزل فارسی را دارند.

۳-نتیجه‌گیری

پژوهش در غزلیات احمد عزیزی نشان می‌دهد که عزیزی از موسیقی ۹ بحر و ۲۴ وزن بهره جسته است. بحرهای متفق الارکان در شعر او بیش از بحرهای مختلف الارکان دیده می‌شود. بحرهای هزج، رمل، مضارع، مجتث و رجز، بیش‌ترین فراوانی را در غزلیات او دارند.

از ۲۶ وزنی که در غزلیات عزیزی یافت می‌شود، ۱۱ وزن، خیزابی است که در ۹۰ غزل دیده می‌شود و ۱۵ وزن، جویباری است که ۱۵۰ غزل را دربر می‌گیرد. در تقسیم‌بندی وزن‌ها از منظری دیگر، ۳۶ غزل(۱۴/۹درصد) در وزن‌های کوتاه، ۷۵ غزل (۳۱/۳ درصد) در وزن‌های متوسط ثقیل، ۳۹ غزل (۱۶/۲ درصد) متوسط خفیف، ۴۴ غزل (۱۸/۴ درصد) بلند ثقیل و ۴۶ غزل (۱۹/۲ درصد) در وزن‌های متناوب سروده شده است. نوع پراکندگی وزن‌های مذکور نشان می‌دهد با آن که وزن‌های متین و غم انگیزِ متوسط ثقیل، فراوانی

بیش تری دارند، اما از آن‌جا که وزن‌های متناوب و کوتاه، ضربی هستند و وزن‌های بلند ثقیل نیز متحرک و نشاط آورند، غالب اشعار عزیزی وزن غم انگیز ندارد.

مقایسه‌ی وزن‌های غزلیات عزیزی با ۲۰ وزنی که خانلری به عنوان وزن‌های معمول در غزلیات قرن ۶ تا ۱۳ بررسی کرده است، نشان می‌دهد که ۱۹ وزن عزیزی از وزن‌های معمول و ۷ وزن، خارج از فهرست خانلری است. گفتنی است که عزیزی از مجموع ۲۴۰ غزل، ۲۱۶ غزل (۹۰ درصد) را در وزن‌های معمول سروده است.

منابع

۱-آشوری، داریوش. (۱۳۷۷). **شعر و اندیشه**. چاپ دوم. تهران: مرکز.

۲-آقاحسینی، حسین، زارع، زینب. (۱۳۹۰).«تحلیل زیباشناختی ساختار زبان شعر احمد عزیزی بر اساس کفش‌های مکاشفه»، **مجله‌ی پژوهش‌های زبان‌شناسی**، سال ۳، شماره ۲، (پاییز و زمستان). ۱۳۹۰، ص۱-۱۸.

۳-خانلری، پرویز. (۱۳۲۷). **تحقیق انتقادی در غروض فارسی و چگونگی تحول اوزان غزل**، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.

۴-ـــــــــــ (۱۳۴۵). **وزن شعر فارسی**. چاپ اول، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۵-شعبان‌زاده، مریم. (۱۳۹۰). «نگاهی به شعر احمد عزیزی»، **پژوهش‌نامه ادب غنایی**، دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال ۹، شماره ۱۷ (پاییز و زمستان)، ص۱۳۱-۱۴۸.

۶-شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۰). **موسیقی شعر**، چاپ سوم، تهران: آگاه.

۷-شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹). **آشنایی با عروض و قافیه**، چاپ شانزدهم، تهران: فردوس.

۸-عزیزی، احمد. (۱۳۸۷). **قوس غزل**، چاپ دوم، تهران: کتاب نیستان.

۹-ماهیار، عباس. (۱۳۷۳). **عروض فارسی، شیوه‌ای نو برای آموزش عروض و قافیه**، چاپ اول، تهران: نشر قطره.

۱۰- نجاریان، محمد، شرونی، محمد. (۱۳۹۶).«درون‌مایه‌های شعر احمد عزیزی»، **نشریه‌ی ادبیات پایداری**، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۹ شماره ۱۶، (بهار وتابستان)،ص۳۳۹-۳۶۴.

۱۱-نصیرالدین طوسی، محمدبن محمد. (۱۳۲۶). **اساس الاقتباس**، تصحیح مدرس رضوی، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.

۱۲-ـــــــــــ (۱۳۶۹). **معیارالاشعار**، تصحیح جلیل تجلیل، چاپ اول، تهران:

جامی، ناهید.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۲ (پیاپی۱۷)، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

تحلیلی بر کهن‌الگوی سفر قهرمان در گنبد ششم از هفت پیکر نظامی

دکتر محمد ریحانی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیروان، ایران.
دکتر راحله عبداله‌زاده‌برزو
عضو باشگاه پژوهش‌گران جوان و نخبگان دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شیروان، ایران.

چکیده

این مقاله به تحلیل اجزای کهن الگوی سفر قهرمان در گنبد ششم از هفت‌پیکر نظامی می‌پردازد و نشان می‌دهد که داستان "خیر و شر" مطابقتی کامل با الگوی سفر قهرمان و مراحل سه‌گانه‌ی آن دارد. خیر، در زمانی نامعلوم، پای به راه سفری نامعلوم می‌گذارد. شر، که سایه‌ی فریب کار و آزمندِ خیراست، بینایی ظاهری او را می‌ستاند؛ اما به یاری شبانِ کُرد، خیر بینایی‌اش را باز می‌یابد و نگاهِ چشم باطنِش به دنیای ناخودآگاه گشوده می‌شود. خیر به پاس خدمتی که دریافت کرده، شبانی گوسفندان کُرد را بر عهده می‌گیرد. شبان، دختر خود را به ازدواج خیر درمی آورد. ازدواج جادویی با بانوی کُرد، سبب می‌شود تا خیر، به اکسیر معرفت، که همانا دست یافتن به رازِ درخت جاودانگی است، دست بیابد. خیر، به نیروی درخت جادویی، درمانگری می‌آموزد و دخترِ شاه و وزیر را درمان می‌کند. درمانِ دختران و ازدواج با آنان، رمزی از یگانگی با عالم درون است. وحدت با آنیماهای درون، و آشتی با سه پدر، برای خیر رسیدن به پادشاهی، قدرت، عدالت و توان‌گری را به همراه دارد. خیر با برکاتی که به دست آورده است، باید برای انجام رسالت خویش که همانا برقراری عدالت است، به سوی جامعه‌ی بشری بازگردد.

واژگان کلیدی: کهن الگو، سفر، قهرمان، گنبد ششم، نظامی، خیر و شر.

Email: reihani.mohammad@yahoo.com
abdolahzadeh1391@chmail.ir

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۱/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۸/۲۸

۱-مقدمه

پژوهش‌هایی چند از این دست، به انجام رسیده است؛ از آن جمله، به کتاب ساختار اسطوره‌ای در فیلم نامه می‌توان اشاره کرد. در این اثر، روایت کمپبل از سفر قهرمانان اسطوره‌ای در مشهورترین فیلم نامه‌های جهان نشان داده شده است. (وگلر، ۱۳۸۶) مقاله‌ی تحلیل تک اسطوره نزد کمپبل با نگاهی به روایت یونس و ماهی (کنگرانی، ۱۳۸۸) هم با این نظریه به پیش رفته است. فرزانه‌ی زعفرانلو در پایان‌نامه‌ی کارشناسی ارشد خویش، به بررسی ساختار اسطوره‌ای سمک عیار و انطباق آن با نظریه‌ی ژوزف کمپبل (زعفران‌لو، ۱۳۹۰) پرداخته است. موضوع مقاله بررسی و تحلیل منظومه‌ی مانلی نیمایوشیج بر اساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل از نصرالله امامی و دیگران (۱۳۹۴) هم تحلیل الگوی سفر قهرمان در این منظومه است. در جست‌وجویی که در میان آثار منتشر شده انجام شد، پژوهشی مستقل که در آن داستان تمثیلی گنبد ششم، با نظریه‌ی کهن الگوی سفر قهرمان کمپبل سنجیده شده باشد، دیده نشد.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-گزارش داستان به روایت هفت پیکر:

روزی دو جوان با نام‌های خیر و شر هم سفر شدند. در آغاز، خیر از توشه خود می‌خورد و به شر هم آب و غذا می‌داد و شر توشه‌ی خویش را نگه می‌داشت تا به بیابانی گرم رسیدند. بعد از هفت روز، آب مشک خیر تمام شد. خیر ناگزیر، دو لعل گران بهایی را که هم‌راه داشت پیش‌کش کرد تا از شر قدری آب بستاند. اما شر گوهری را طلب می‌کرد که خیر نتواند با رسیدن به شهر آن را بازستاند. او در ازای آب، چشمان خیر را می‌خواست. شر دو چشم او را از کاسه درآورد و بدون این‌که به او آب دهد، جامه و دو گوهر خویش را برداشت و رفت. دختر یکی از مهتران کُرد که برای پر کردن کوزه بر سر چشمه‌ای رفته بود، در پیِ صدایِ ناله‌ای که به گوش می‌رسید، پیش رفت و خیر را خونین و مالین دید. دختر به او آب نوشاند و دو چشم او را که هنوز چشم فاسد نشده بود، در جای خود گذاشت. دختر، خیر را با خود به خانه برد. پدر دختر از عصاره‌ی برگ‌های درخت صندل، مرهمی بر چشمان او نهاد تا بیناییش باز گردد. این درختِ رُسته بر کنار چشمه، دو شاخه، داشت. عصاره‌ی برگ‌های یکی از شاخه‌ها، چشم را و برگ‌های شاخ دیگر، بیماری صرع را درمان می‌کرد. پس از پنج روز، مرهم اثر می‌کند و خیر دوباره بیناییش را باز می‌یابد.

خیر شتربانی گله‌یِ مرد کُرد را بر عهده می‌گیرد. او به دختر کُرد، دل‌بسته است، در واکنشی غریزی، مرد کُرد را از قصدش برای بازگشت به سویِ ولایتِ خویش آگاه می‌کند

و از او می‌خواهد تا دعای خیرش را بدرقه‌ی راهش کند. مرد کُرد، برای پای بند کردن خیر، دخترش را به همسریِ او درآورد و ثروت خویش را بدو سپرد. مدتی بعد، خیر به شهری رسید که دختر پادشاه آن از بیماری صرع رنج می‌برد. شاه شرط کرده بود هر که دختر را مداوا کند، او را به دامادی بپذیرد و هر کس را که جمال دختر را ببیند و نتواند او را درمان کند، خواهد کشت. خیر تصمیم می‌گیرد تا از بهر رضایِ خدای، او را درمان کند. او از عصاره‌ای که از برگ‌های درخت صندل فراهم آورده بود، به دختر نوشاند و دختر سه روز به خواب رفت. وقتی به هوش آمد، سلامتی خود را باز یافته بود. شاه به نشانه‌ی قدردانی از خیر، بدو خلعتی بخشید که هم وزن ارزش مملکتی بود. به او کمری زرین و حمایلی گوهرین داد و او را به دامادی خویش پذیرفت. دخترِ وزیر نیز بر اثر آبله، چشمان خود را از دست داده بود. خیر، پس از مداوای دخترِ وزیر، او را هم به زنی گرفت و آن‌چنان شد که سرانجام، خیر از سر نیک خواهی به پادشاهی رسید.

روزی خیر، در باغی، شر را در حالِ داد و ستد با مردی یهودی دید. او را نزد خیر آوردند. خیر نام او را پرسید؛ او نامش را مبشّر خواند. خیر گفت: تو شرّی نه مبشّر؛ تو همانی که چشمان هم سفرت را درآوردی، گوهرانش را ربودی و به او آب ندادی. تو شرّی و من خیر، اکنون بخت من زنده است و بخت تو مرده. خیر، به رغم بدی‌هایی که از شرّ دیده بود، به سبب گوهر نیک وجود، او را بخشید و آزاد کرد. شر پس از آزاد شدن از دست خیر، شادمان می‌رفت. مرد کُرد که ملازمِ خیر بود، نتوانست این همه ناجوان‌مردی را از سویی، و بخشایش خیر را از سویی دیگر برتابد؛ پس بر او حمله برد و سرش را برید و دو گهر خیر را از لباس شر بیرون آورد. خیر هم به پاس غیرت و حمیّت کرد، گوهران را بدو بخشید. خیر پس از آن به نشانه‌ی پای بندی و وفاداری به درختی که او را شفا داده و به قدرت رسانده بود، جامه‌ای به رنگِ صندل بر تن کرد.

۲-۲-سفر قهرمان از نظر ژوزف کمپبل:

ژوزف کمپبل (۱۳۹۲)، بیان می‌کند که سفر قهرمانان اساطیری از هسته‌ی واحدی پیروی می‌کند که از سه بخش جدایی از دنیا، نفوذ به دل بعضی از سرچشمه‌های قدرت و بازگشتی حیات بخش و شادی‌آور تشکیل شده است. او معتقد است اگر یکی از عناصر اصلی کهن‌الگویی از یک داستان، افسانه، آیین و یا اسطوره‌ی فرضی حذف شده باشند، حتماً به گونه‌ای تلویحی به آن اشاره شده است و حذف شدن آن عنصر می‌تواند درباره‌ی آسیب شناسیِ داستانِ موردِ بحث، اطلاعات زیادی را در اختیار ما قرار دهد. او برای این هسته‌ی اصلی اجزای خردتری نیز قایل شده است:

۱- عزیمت

دعوت به آغاز سفر، رد دعوت، امداد غیبی، عبور از نخستین آستان و شکم نهنگ.
۲- آیین تشرف
جاده‌ی آزمون‌ها، ملاقات با خدابانو، زن در نقش وسوسه‌گر، آشتی با پدر، خدایگان، برکت نهایی.
۳- بازگشت
امتناع از بازگشت، فرار جادویی، دست نجات از خارج، عبور از آستان بازگشت، ارباب دو جهان.

سفر روحانی و تمثیلی، یکی از واکنش‌های بشر برای رهایی از محدودیت‌های زندگی مادی است؛ ولی از آن‌جا که ذهن او قادر نیست رخدادهای درونی را چنان‌که باید، گزارش کند، ناگزیر می‌شود آن را در قالب حکایت و تمثیل که بیان‌گر رخدادی واقعی و بیرونی هم می‌تواند باشد، به نمایش بگذارد. امروزه علم روان‌شناسی، گستره‌ی پهناوری از نادانسته‌های بشری را در قلمرو روان آدمی کشف کرده است. این امر سبب شده تا بسیاری از داستان‌ها و روایت‌های تمثیلی، از پرده‌ی ابهام بیرون شود و با نوری که علم روان شناسی بر پیکره‌ی آن فرو تابانده، لایه‌های توبرتوی آن بر ما روشن گردد. سفرهای تمثیلی، ساختاری پیازینه‌وار دارند. لایه‌ی بیرونی آن را می‌توان در تفسیر حرکت‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و... به خدمت گرفت و لایه‌ی درونی آن را به کمک نظریه‌های روان‌شناسانی چون یونگ، فروید، کمپبل و دیگر روان‌کاوان و نظریه پردازان اسطوره، بازیابی و تفسیر کرد. لایه‌ی بیرونی آن، بیانی است تمثیلی برای رسیدن به یک نگاه، باور تازه و حرکت برای تحقق بخشیدن آن. این سفر با گذر از موانع و آزمون‌ها، و رسیدن به قدرت برای رهایی از بود و بند دنیای مادّی ممکن می‌شود.

این داستان بیش از آن‌که واقعی باشد، رنگ و روی مثالی و اسطوره‌ای دارد و بیش‌تر ناظر به سیری درونی است که در جامه‌ای نمادین ظاهر شده است. برای تحلیل این سیر نمادین، نخست از نظریه‌ی یونگ که تحلیلی روان کاونه از تلاش خودآگاه برای شناخت ناخودآگاه است، مدد گرفته؛ سپس با بهره‌گیری از نظریه‌ی تک اسطوره‌ی کمپبل، به تحلیل روایت گنبد ششم از هفت پیکر نظامی پرداخته‌ایم.

«این گنبد، آوردگاهِ نبردی کارساز میان خیر و شر است. شر در روان‌شناسی یونگ، وجه اهریمنی هر کارکرد روانی است که از فرمانِ قلمروِ خودآگاهِ روان سر می‌پیچد. شر، نیروی دیدن جهانِ خودآگاه را از خیر می‌گیرد و چشم انداز دنیای درون را در برابرش می‌گشاید.» (یاوری، ۱۳۷۴، ۱۴۸)

۲-۳-شرح مراحل سفر در گنبد ششم

عزیمت:

دعوت به آغاز سفر:

«در سفرهای تمثیلی، غالباً فردی از بیرون، قهرمان را به سفر می‌خواند. بر پایه

نظریه‌ی یونگ نیز، خودآگاه (قهرمان)، به نیرویی، ندایی، یا صدایی که از ناخودآگاه برمی آید، به سفر فراخوانده می‌شود. آن گاه، خودآگاه برای شناخت ناخودآگاه، پا به راه می‌گذارد. بار حضور پیک، که ازنمادهای مقدماتی حضور نیروهای ناخودآگاه و بازی‌گر است، داستان تمثیلی و نمادین آغاز می‌شود. این حضور، بحرانی را در روند زندگی قهرمان به وجود می‌آورد که کمپبل آن را دعوت به آغاز سفر می‌نامد.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۶۰)

داستان خیر و شر، ششمین داستان از منظومه هفت پیکر نظامی است. در تمام داستان‌های هفت پیکر، خودآگاه در هیأت یک قهرمان، ممثل و مجسم می‌شود و به ندایی که او را به رفتن فراخوانده، پاسخ می‌دهد و پا به راه می‌گذارد. از آن‌جا که هم راوی، و هم خواننده از وجود این دعوت‌گر باخبر بوده‌اند، نظامی نیازی ندیده است که در این داستان، سخنی از پیک به میان آورند. به عبارت دیگر، این قسمت از ساختار سفر در داستان، به قرینه حذف شده است تا تکرارش ملالت نیاورد. در واقع داستان‌های هفت پیکر، صورت‌های گوناگون یک روایت واحد هستند که نظامی با توجه به پیوستگی و توالی داستان‌ها، گاه پاره‌ای از اجزای سفر را که با ساختار سفر در نظریه‌ی کمپبل انطباق دارد، از سطح بیرونی داستان، حذف کرده است. در حالی که این جزء یا اجزا در زیر ساخت، به روشنی به چشم می‌آیند و سهم به سزایی در پیش بُردِ داستان دارند. ندای دعوت‌گر، فراخوانی درونی از سوی ناخودآگاهِ قهرمان است که در هیأت تمثیل، به تصویر کشیده شده است .

در بیش‌تر داستان‌های تمثیلی، فراخواندن به سفر یا آغاز سفر در شب رخ می‌دهد. یونگ «سفر انسان را به دنیای درون سفر از سیاهی به سپیدی می‌داند. سفری که از دیدار با لایه‌های فردی سایه (shadow) آغاز می‌شود و رفته رفته به لایه‌های عمقی‌تر روان می‌رسد و فرد را به هم روزگارانش و کسانی که بسیار پیش از او زیسته‌اند، پیوند می‌دهد. پیش از شناختن سایه، رو به رو شدن با آنیما که نزدیک‌ترین چهره‌ی پنهان در پس سایه و برخوردار از نیروهای جادویی ِافسون و تسخیر است، ممکن نیست.» (یاوری، ۱۳۸۶، ۱۴۴) آغاز شدنِ داستان در ظلمات شب، ذهن را برای رویارویی با عناصر مرموز و نمادین آماده می‌کند. در سفرهای تمثیلی که گزارشی از تطّور روحی و دگردیسی‌های آن است، زمان و مکان کم رنگند یا نمودی ندارند. از آن‌جا که زمان در این سفر مشخص نیست، تاریکی فضای ناخودآگاه، به صورت نابینایی ظاهری خیر، نموده شده است. در این سفر، مقصد و انگیزه‌ی همسفران نیز آشکار نیست. زیرا راوی نمی‌داند که خودآگاه، به چه ساحت‌هایی از عالمِ ناخودآگاه، پای می‌گذارد و در رویارویی با قلم‌رو پهناور جان، از چه گریوه‌هایی می‌گذرد. نظامی تنها به اشاره‌ای کوتاه می‌گوید: «سوی شهری دگر شدند روان؛» (نظامی، ۱۳۸۹، ۲۶۹) اگر او از چند و چون راه سخن نمی‌گوید، از آن سبب

است که می‌خواهد قهرمان در مسیر سلوک، خود راوی مکاشفه‌ها، دیده‌ها و دریافت‌های خویش باشد، فراز و فرودها را خود دریابد و منزل به منزل به مقصد نزدیک شود. ضمن این‌که در سفرهای تمثیلی، اساساً مقصد مهم نیست. آن‌چه اهمیت دارد، خود راه و مسیر سفر است. چنان‌که عارفی بودایی می‌گوید: سعادت وجود ندارد، سعادت همین راه است. "There is no way to happiness, happiness is the way". (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵، ۵۴)

رد دعوت:

«اغلب در زندگی واقعی پیش می‌آید که دعوتی بی‌پاسخ بماند... چون همیشه می‌توان گوش‌ها را بست و حواس را متوجه چیز دیگری کرد. ردِّ دعوت، سفر را برعکس کرده، به حالتی منفی بدل می‌سازد. در این حالت، فرد که پشت دیوار کسالت باری از زندگی روزمره، کارِ سخت یا فرهنگ، زندانی شده است، قدرتِ عملِ مثبت را از دست می‌دهد و به یک قربانی بدل می‌شود که نیاز به ناجی دارد.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۶۷) شاید علت رد این دعوت این باشد که فرد نمی‌خواهد از علایق خویش دست بردارد.

در این داستان هم، هم‌چون داستان "گنبدهای دیگر" هفت پیکر، رد دعوتی از سوی قهرمان داستان دیده نمی‌شود و قهرمان به میل خویش قدم در راه می‌گذارد. در این داستان، خیر، شر را هم‌راهی می‌کند؛ گویی، مسافری را پیش روی داریم که هم‌راه با نیمه‌ی وجودی خود در سفر است؛ خیر به او سود می‌رساند و شر سبب زیان او می‌شود. در این روایت تمثیلی، شر حکم سایه‌ی خیر را دارد.

«سایه، بخش تاریک، سامان نیافته و سرکوب شده یا به تعبیر یونگ هر چیزی است که فرد از تأیید آن در مورد خودش سرباز می‌زند و همیشه از سوی آن تحت فشار است.» (پالمر، ۱۳۸۵، ۱۷۲-۱۷۳) که در ادبیات عرفانی از آن به شیطان یاد شده است. سایه، خصوصیات مثبت و خلاقانه هم دارد؛ ولی، در ادبیات بیش‌تر بر جنبه‌ی منفی آن تأکید شده است. به جای گریز از سایه، «در مردان بزرگ این همت هست که برای شناخت سایه‌ی خود حرکت کنند: خویشتن شناسی. این اتفاق برای هر کسی رخ نمی‌دهد. اغلب انسان‌ها، خودآگاه و ناخودآگاه خود را به حال خویش رها می‌کنند و اجازه می‌دهند هر یک در قلم‌رو خویش، به کار خویش مشغول باشند. اما انسان‌های خلاق و هنرمند می‌کوشند تا فاصله‌ی میان این دو دریا، «بَیْنَهُمَا بَرْزَخٌ لا یَبْغِیَان» را از میان بردارند و آنان را با هم آشتی دهند.» (شمیسا، ۱۳۷۴، ۱۵۰-۱۵۱)

برای گذر از مرحله دشوارِ دیدار با سایه، خیر باید دیوهای درون خود را بشناسد. نخستین کسی که خیر در سفر به سوی عالم ناشناخته‌ی ناخودآگاه با او روبه رو می‌شود، شر است که می‌تواند نمادی از جنبه‌های منفی سایه باشد. فریب کاری و زیاده خواهی از صفات ناپسند سایه‌ی خیر است و خیر می‌کوشد این دیوِ درون را رام کند. نکته‌ی قابل تامل این است که

قهرمان تا زمانی که با دیوهای وجود یا موانع نفس آشنا نشود، نمی‌تواند به عمق درون راه یابد. خودآگاه می‌تواند با اصلاح رذایل و پرورش فضایل، دیو یا دیوهای نفس خود را تسلیم نماید و با گذر از این لایه، با آنیما که در لایه‌ی عمیق تری از روان ناخودآگاه جای دارد، دیدار کند.

امداد غیبی:

«آنان که به دعوت پیک پاسخ مثبت داده‌اند، در اولین مرحله‌ی سفر با موجودی حمایت‌گر روبه رو می‌شوند. حامی، طلسمی به رهرو می‌دهد که از او در برابر نیروهای هَیولاوشی که در راه هستند، محافظت می‌کند.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۷۵) «عجوزه‌ی یاری رسان و فرشته‌ی نجات در قصه‌های پریان اروپا شخصیتی آشناست. در افسانه‌هایی که اختصاص به مقدسان مسیحی دارد، این نقش بیش‌تر به عهده‌ی باکره‌ی عذراست. شفاعت باکره، بخشش پدر را نیز به همراه دارد.» (همان، ۷۷)

دختر کُرد، نقش یاری‌گر خیر را دارد. ظاهر شدن او در اوج سختی، نشان می‌دهد که «نیروی حمایت‌گر همیشه در حرم دل حاضر است و درون یا پشتِ هیأت‌های ناشناسِ زندگی، باقی و ماندگار، پنهان شده است. فقط باید او را شناخت و اطمینان کرد.» (همان، ۷۸) او دو چشم از دست رفته‌ی خیر را در چشم خانه می‌نهد و او را به خانه می‌برد. خیر، در پیِ از دست دادن بینایی ظاهری، به یاری مردِ کُرد، این بار چشم بر رویِ باطن و حقیقت امور باز می‌کند. چشم در سراسر جهان، نمادِ نیروی دراکه است. چشم از دیدگاه یونگ رمز مرکز است؛ مرکز وجود و مرکز روح. آن‌چه پیش از هر عضوی در بدن در نظر اول نمود دارد، چشم است. در برخی سنت‌ها هم «چشم به عنوان طبیعت خورشیدی و ناری، منبع نور و آگاهی و باروری ملحوظ می‌شود.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۲، ۵۱۶) «چشم سر، عالم ماده را می‌بیند و چشم دل، عالم روح را. خیر بایستی با روح دم ساز گردد و از ماده، که طبیعتش بر پلیدی و شر است، رهایی یابد. آب ـ آن‌چه خیر در ازای از دست دادن چشم سر، طلب می‌کند، ـ که در عهد جدید نماد ذات خداوند است.» (مکاشفات، ۲۱) تنها با چشم دل شناخته می‌شود. چشم ظاهر، سد راه شناخت است؛ باید از میانه برداشته شود» (زمردی، ۱۳۸۸، ۱۱۸) فروبسته شدن چشم یا کور شدن آن، رمزی از سفر به دنیای درون است .

امداد دیگر در مسیر سفر خیر، حضورِ شبان کُرد است که از عصاره‌ی برگ صندل، مرهمی می‌سازد و بر چشم‌های خیر، می‌نهد و آن‌ها را مداوا می‌کند. خیر در این رخداد شگفت، فرصت می‌یابد تا دیده بر دنیای نمادین و نگارین درون بازکند و خود را در آینه‌ای که تا کنون از دیدنش محروم بوده، ببیند. چوپان کُرد در این حکایت، «نمادِ کهن الگویِ پیرِ فرزانه، یکی از برجسته‌ترین کهن الگوها در مسیر دست یابی به فردیت، است. او وقتی چهره‌ی خویش را به قهرمان می‌نمایاند که قهرمان در دو راهی تصمیم

و تدبیر ایستاده باشد. پیر فرزانه نمادی از تفکر، معرفت، بصیرت، ذکاوت، الهام و میل به یاوری است.» (یونگ، ۱۳۶۸، ۱۱۲-۱۱۳و ۱۱۸) از دید کمپبل، «مدد رسان غیبی، در هیأتی مردانه ظاهر می‌شود. در قصه‌های عامیانه‌ی پریان، ممکن است به شکل کوتوله‌ی جنگلی، جادوگر، راهب، چوپان و یا آهن‌گر ظاهر شود که طلسم‌ها و ابزار مورد نیاز قهرمان را تهیه می‌کند. در اسطوره‌های عمیق تر، این نقش بر عهده‌ی شخصیتِ بزرگِ راهنما، معلم، قایق ران و راهنمای ارواح درجهان دیگر است... او وسوسه‌گری است که جان‌های بی‌گناه را به قلمرو آزمون‌ها می‌کشد.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۸۱-۸۲)

کهن الگوی پیر دانا، بازتابی از آب‌دیدگی و سرد و گرم چشیدگیِ ناخودآگاه جمعی در این گنبد است. او از صحرایی به صحرای دیگر می‌رود و دایم در گذر است. از عهد عتیق عنوان شبان را فقط به بزرگان و پیشوایان دین و حکومت می‌داده‌اند. انبیای الهی اغلب شبان بوده‌اند. نمادگرایی شبان، «در برگیرنده‌ی مفهوم عقل الهامی و عقل تجربی است. شبان، نماد شب زنده‌داری است؛ عمل‌کرد او عملی مستمر از مراقبت و توجه است. او بیدار است و می‌بیند؛ با این نگرش می‌توان چوپان را با خورشید مقایسه کرد که همه چیز را از بالا می‌بیند. از سوی دیگر، چوپان نماد صحرانوردی است و چنان‌که گفته شد، ریشه در زمین ندارد؛ او نشانه‌ی روح است که در هیچ جای زمین بومی نیست؛ بلکه همواره در گذر است. چوپان از گله‌اش حمایتی هم‌راه با آگاهی را آغاز می‌کند.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۲، ۵۴۹) کُرد صحرانشین، شبانِ بشریتِ ره گم کرده است. او آشنا به اسرار است؛ عارفی واصل. او که به راز درخت کیهانی آگاه است، خیر را در شناخت و درک به‌تر شر یاری می‌رساند.

در داستان‌های تمثیلی، اعداد، بازی‌گرانی شایسته در به نمایش درآوردن روایت نمادین داستان هستند. عدد پنج، نماد دیگری است که در این داستان خودنمایی می‌کند. «پنج، عدد وصلت است و فیثاغورثیان آن را عدد نکاح خوانده‌اند.» (همان، ۲۴۲) پنج روز طول می‌کشد تا مرهم، بر جراحت چشمان خیر اثر بگذارد. بینایی چشم، مفهومی رمزی از راه یابی خیر به پهنه‌ی پُرنگار درون اوست .

مرد کُرد، به شـتربانی و گله داری سـرگرم است. خیر نیز پس از بهبود، در گله‌ی مرد کُرد، به شتربانی و شبانی می‌پردازد.

به شتربانی و گله‌داری کردی آهستگی و هشیاری

(نظامی، ۱۳۸۹، ۲۸۰)

«شتر نماد خلق و خویی زشت نیست؛ بلکه نماد خودپسندی و ادعا است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴، ۴۲) اشتغال خیر به شترچرانی، یادآور خوک چرانی سالکی دیگر است که در داستان شیخ صنعان از منطق‌الطیر آمده است. هر دو سالک، یعنی خیر و شیخ صنعان،

در پی رام کردن ویژگی‌های منفی نفس بوده‌اند. تلاش خیر برای رام کردن خودپسندی درون، آزمون دیگری را پیش پای او می‌نهد و آن مداوای دختران وزیر و شاه است. پاداشی که خیر از درمانِ دختران دریافت خواهد کرد، ازدواج با آن‌هاست. بی‌تفاوتی او نسبت به وعده‌ی ازدواج و تلاش برای جلب رضای حق در انجام این کار، نشان می‌دهد که تلاش او در شتربانی موثر واقع شده است؛ زیرا، «شتر با وجود حالت پر ادعا و ناراضی اش، مظهر قناعت به شمار آمده است.» (همان، ۴۰) رسیدن خیر از تَرک خودپسندی به تَرک آز، تقویت کننده‌ی این نماد است.

لیک شرط آن بود به دستوری　　کز طمع هست بنده را دوری
این دوا را که رای خواهم کرد　　از برای خدای خواهم کرد
(نظامی، ۱۳۸۹، ۲۸۵)

بی‌توجهی خیر به وعده‌ی ازدواج با دختر شاه و وزیر، نشان‌دهنده‌ی رسیدن او به پاکی است؛ زیرا، «تا وقتی انسان به این بدنِ جسد مانند، کوچک‌ترین اعتنایی داشته باشد، ناپاک است و هم‌چنین از دشمنان، و هم‌چنین از تولد، بیماری و مرگ، رنج خواهد برد.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۱۳۰)

عبور از نخستین آستان:

پس از آن‌که قهرمان به دعوت پیک، پای در راه سفر می‌نهد با نگهبان آستانه مواجه می‌شود. «این سرایداران، ایستاده در محدوده‌ی افق زندگی و آسمان کنونیِ قهرمان، به نگاهبانی از چهارسوی و هم‌چنین بالا و پایین آن می‌پردازند و آن را محدود می‌کنند. آن سویِ آن‌ها تاریکی، ناشناخته و خطر در انتظار است.» (همان، ۸۵)

می‌توان عبور قهرمان از بیابان گرم و ورود به کاشانه‌ی دختر کُرد را معادل عبور از نخستین آستان دانست. قهرمان قبل از رفتن به سکونت گاه دختر کُرد، دو چشمِ ظاهری را از دست می‌دهد. از دیدِ نمادشناسی، کور شدن چشمان اسفندیار، فرصتی است برای راه یابی او به دنیای درون. تنها از این راه می‌شود پرده‌ها و حجاب‌ها را کنار زد و هزار توی درون را دید و با منابع و موانع ناخودآگاه آشنا شد. او تا زمانی که بینایَیش را از دست نداده، نمی‌داند که قربانی نفس و قربانی قدرت است؛ به محض این که، تیر بر چشمش می‌نشیند، آگاه می‌شود. در حقیقت چشمِ ظاهرِ او کور می‌شود تا دو چشم باطنش باز شود. پس، چشمِ سر در این داستان، نوعی حجاب است که با از بین رفتن بینش ظاهری، از پیش پای سالک برداشته می‌شود. از طرفی دیگر، چشم‌ها دریچه‌های عالم خودآگاهند. به محض این که آن‌ها را می‌بندیم، وارد قلمرو ناخودآگاه می‌شویم. چشمان مان را که فرو ببندیم، دنیا در تاریکی فرومی رود، به محاق می‌نشیند و خودآگاه مجال می‌یابد تا به دنیای درون پای بگذارد. عالم ناخودآگاه، جهانی تاریک است و در همین تاریکی است که گنج و نقشه‌ی راه زندگی، جای گرفته است؛ مانند غارها که نهان‌گاه گنج ها و گنجینه‌های اسرار بوده است.

خیر با ورود به عالم ناخودآگاه، سه دختر کُرد، شاه و وزیر را به دست می‌آورد و به دارویی دست می‌یابد که شفابخش صرع و نابینایی است. «عدد سه، نمایان‌گر سه سطح زندگی بشر اعم از مادی، معنوی و الاهی یا سه مرحله‌ی پیش‌رفت عرفانی سالک، یعنی تصفیه، اشراق و توحید است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۸، ج ۲، ۶۷۰) در حقیقت، خیر با سطوح یا جنبه‌های گوناگونِ آنیمای خود در عمیق‌ترین لایه‌ی روان آشنا می‌شود و با ازدواج با آن‌ها، با ناخودآگاه خود به وحدت و کمال می‌رسد.

شکم نهنگ:

«عبور از آستان، در حقیقت نوعی فنای خویش‌تن است؛ ولی در این داستان، قهرمان به جای حرکت به سوی مرزهای خارج، به دنیای تاریک درون سفر می‌کند تا دوباره متولد شود.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۹۸) «این عقیده به صورت شکم نهنگ، به عنوان رحمِ جهان، نمادین شده است. در این نماد، قهرمان به جای آن‌که بر نیروهایِ آستانه پیروز شَود، و یا رضایت آن‌ها را جلب کند، توسط ناشناخته، بلعیده می‌شود و به ظاهر می‌میرد. آستان یا بیابان و صحرایی که خیر در آن رها می‌شود، دو مفهوم نمادین دارد: یکی نشانه‌ی بی‌تمایزی اولیه است و دیگر، نشانه‌ی سطحی پهناور و بایر که در پشت آن باید حقیقت کشف شود. در اسلام مفهوم دوم این نمادگرایی بیش‌تر مطرح می‌شود ... در عرفان اسماعیلی، وادی، موجودیت بیرونی یعنی جسم، دنیا یا پوسته‌ی ظاهری است که چشم بسته با آن درگیریم؛ بی‌که حقیقت حقانی پنهان در پشت این ظاهر را ببینیم. از سویی چنان‌چه در انجیل متی آمده، «بیابان مملو از شیاطین است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴، ۱۳۸)

در این داستان، تاریکیِ جهانِ ناخودآگاه با تیره شدن بینایی خیر نشان داده شده است. وقتی خیر به کاشانه‌ی چوپان کُرد می‌رسد، نابیناست. گویی هنوز درون غاری تاریک یا شکم نهنگ است و زمانی که از آن بیرون می‌آید، با یاری درختِ شفابخش، چشمش به جهانی دیگر گشوده می‌شود، به گنج آگاهی دست می‌یابد، درون خویش را که از چشم عقل پنهان مانده بود می‌بیند، و وارد مرحله‌ی دیگری به نام "تشرف" می‌شود.

جاده‌ی آزمون‌ها:

پس از عبور از آستان، قهرمان به چشم اندازِ رویایی اشکالِ مبهم و سیال پا می‌نهد؛ جایی‌که باید یک سلسله آزمون را پشت سر بگذارد. «همان امداد رسان غیبی که قبل از ورود به این حیطه با قهرمان ملاقات کرده بود، اکنون با نصایح طلسم‌ها و مأمورانِ مخفی، به طور نهانی او را یاری می‌رساند.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۱۰۵)

خیر در ادامه‌ی سفر، با دو آزمون بزرگ روبرو است. اول شفا دادن بیماری صرع دختر پادشاه و دیگر درمانِ نابینایی دختر وزیر. شاه و وزیر اعلام کرده بودند که اگر

کسی از مداوای دختران سربلند بیرون نیاید، کشته می‌شود. پس، حضور در این ماجرا آزمونی خطیر، برای خیر به شمار می‌آید. او به یاری دانشی که از شبانِ کُرد آموخته، دارویی شفابخش از عصاره‌ی برگ‌های درخت صندل فراهم می‌آورد و با این نوش دارو، به وادی دو آزمون پیش رو قدم می‌نهد و سربلند برمی آید. خیر پیش از این، از نخستین آزمون، سربلند برآمده بود و آن چوپانی برای مرد کُرد است. او با شبانی برای کُرد، حیوان نفس خود را رام می‌کند و در راه تزکیه بیش‌تر نفس گام بر می‌دارد.

این داستان می‌تواند به گونه‌ای با داستان گنبد اول پیوند بخورد. در داستان گنبد اوّل، شاه سیاه پوشان، از پایتخت به حرکت درمی آید و در آخر به همان جا بازمی گردد. در این داستان، خیر، همان پادشاه است که در سیمایی مبدل، پا به راه گذاشته و بعد از گذر از مسیر تشرف، دوباره به مقرِ پادشاهی باز می‌گردد و بر تخت عزت می‌نشیند.

ملاقات با خدا بانو:

با پشتِ سر گذاشتن تمام موانع به خوانِ آخر می‌رسیم که معمولاً ازدواج جادوییِ قهرمانِ پیروز با خدابانو، ملکه‌ی جهان است. «او معیارِ تمام زیبایی‌ها، پاسخی به تمامِ خواسته‌ها و هدفی موهبت‌آور برای تمام قهرمانانی است که به طلب خواسته‌های زمینی یا ماورایی برآمده‌اند.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۱۱۶)

دیدار دختر کُرد نوعی رسیدن و ملاقات با خدابانو است. مرد کُرد با آگاهی از عزم خیر برای بازگشت به وطن، برای پای بند کردن او، ازدواج با دخترش و در اختیار گرفتن تمامِ داراییش را پیش‌نهاد می‌کند.

دختر خویش را سپرد به خیر　　زهره را داد با عطارد سیر
تشنه‌ی مرده آب حیوان یافت　　نور خورشید بر شکوفه بتافت
(نظامی، ۱۳۸۹، ۲۸۴)

نظامی دختر کُرد را با گیسویی بافته توصیف می‌کند.

رسن زلف تا به دامن بیش　　کرده مه را رسن به گردن خویش
(نظامی، ۱۳۸۹، ۲۷۴)

«گیسو یکی از سلاح‌های اصلی زنان است. این که موی زن نشان داده شود، یا پنهان گردد، بافته یا باز باشد، اغلب نشانه‌ی آمادگیِ دهش یا ذخیره کردن یک زن است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۷، ج ۵، ۳۲۲) دختر کُرد برای پر کردن کوزه به سوی چشمه رفته است که صدای ناله‌ی خیر را از دور می‌شنود. در حقیقت اولین مفهوم نمادین کوزه و ظرف‌های سفالین از طریق هم ذات پنداری آن با زهدان و رحم است. هم‌چنین «در برخی فرهنگ‌ها نماد آگاهی و معرفت نیز دانسته شده است.» (همان،

۶۳۰-۶۳۱) در این دو نماد، حرکت آگاهانه‌ی دختر کُرد برای رسیدن به کمالِ شناخت و آگاهی از طریقِ وحدت و یگانگی با خیر، به خوبی نمایانده شده است.

«زن در زبانِ تصویریِ اسطوره، نماد تمامیت آن چیزی است که می‌توان شناخت و قهرمان کسی است که به قصدِ شناخت، پای پیش می‌گذارد... اگر او بتواند با مفاهیم خدا بانو هماهنگ شود، هر دو، عارف و معرفه، از هر محدودیتی رها خواهند شد. زن، راهنمای بشر به سوی اوج لذت جسمانی است. اگر با چشمانی ناقص به او بنگرند، به مرحله‌ای پست‌تر هبوط می‌کند و اگر با چشمان شرورِ جهل به او نگاه کنند، محکوم به ابتذال و زشتی است؛ ولی با نگاه کسی که او را درک می‌کند، آزاد می‌شود. قهرمانی که بتواند او را هم‌چنان که هست، بدون هیاهوی بسیار و با مهربانی و اطمینانی که محتاج آن است، بپذیرد، بالقوه پادشاه و تجلی خدای جهانی است که به دست آن زن خلق شده است.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۱۲۳-۱۲۴)

ملاقات با خدابانو که در تک تکِ دختران این داستان تجلی یافته است، آخرین آزمون قهرمان برای به دست آوردن موهبت عشق است. پس از بهبود یافتن دو دختر بیمار به قدرتِ دانشِ خیر، به پادشاهی می‌رسد.

تا چنان شد که نیک خواهیِ بخت　　برساندش به پادشاهی و تخت

(نظامی، ۱۳۸۹، ۲۸۸)

زن در نقش وسوسه‌گر:

در این‌جا می‌توانیم دختر پادشاه و دختر وزیر را به نوعی وسوسه‌گر بدانیم. از سوی آن‌ها خبر می‌رسد که اگر کسی قادر به شفا دادن این دو باشد، ازدواج با آن دو نصیبِ او خواهد شد. این خبر چنان منتشر شد که هرکس در پی آن بود تا بتواند با مداوای دختران، آن‌ها را به همسری خود در آورد. وسوسه‌ی رسیدن به دو دختر، می‌تواند مانع راه باشد. این‌ها به نوعی قهرمان را از خدا بانو (دختر کُرد) جدا می‌کنند.

آشتی و هماهنگی با پدر:

در لغت، پدر با پیر هم ریشه است و وقتی کسی با پیر آشتی می‌کند، به نظر می‌رسد با پدر و عقل کل آشتی کرده، یعنی با روح هستی، آشتی صورت گرفته است. در این داستان هم خیر با رفتن به سرای مرد کُرد، پادشاه و وزیر با آن‌ها هم‌دم و هم‌راه می‌شود. خیر در این روایت به نوعی سه بار با سه پدر به آشتی و هماهنگی می‌رسد و این تکرار سه گانه از نظر بلاغی رمزی از تاکید و اهمیّت موضوع است.

«مرد کُرد، نقشِ کمکیِ گریزناپذیری را تا پایان افسانه بر عهده می‌گیرد تا به خیر اجازه دهد، شر را آن‌چنان که هست، بفهمد و بنابراین درخت را به تمامی ببیند؛ ـ یعنی از معرفتی که بر سر راهش قرار گرفته بهره مند شود.ـ حتی، هنگامی که خیر

به نیروی تام دست می‌یابد، جز بخشش و دل‌سوزی، همان گونه که از نامش برمی آید، کار دیگری از وی ساخته نیست. از این رو، بار دیگر از خطای شر حیله‌گر درمی گذرد. پس، کُرد باید در مقام افسر نگهبان، همواره در کنار خیر بماند تا صفتِ ضرورِ دیگر خدا را بر او بازنمایاند: نامِ خشم یا کیفر ـ برای آن‌که با پس دادن گوهرهایش چشمان خیر را بر واقعیتی که شرّ مظهر آن است، بازکند و سرانجام این پست فطرت را به فراخور صفت‌هایی که نامِ شومش بر آن‌ها گواهی می‌دهد، به کیفر برساند.» (بری، ۱۳۸۵، ۲۹۹)

در این داستان لطف و رحمتِ شاه و وزیر، در کنار خشم آنان نمایانده شده است. «جنبه‌ی دیو مانندِ پدر، انعکاسی از من یا (ego) خود قربانی است. این انعکاس از حس کودکانه‌ای برخاسته که آن را پشتِ سر گذاشته‌ایم ولی به مقابل خود فرافکنی کرده‌ایم.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۱۳۶)

خدایگان:

پس از گذر از موانع و درک امدادها، وقتی قهرمان به «حضیض چرخه‌ی اسطوره‌ای رسید، مشقتی عظیم را تحمل می کند و در عوض پاداشی می‌گیرد. پیروزی ممکن است به صورت وصلت با خدابانو- مادر جهان نمایان شود "ازدواج مقدس" یا به صورت قبول شدن در درگاه پدر- خالق "آشتی با پدر" و یا به صورت خدایگون شدن خود قهرمان "خدایگان" و یا اگر نیروها با او از در آشتی درنیایند، آن گاه پیروزی به صورت ربودنِ برکتی نمایان می شود که قهرمان به دنبال آن آمده است، "ربودن عروس، ربودن آتش"طبعاً این سیر گسترش آگاهی است و بنابراین به بیداری رسیدن، تغییر هیأت و آزادی است.» (کمپبل،۱۳۹۲، ۲۵۲)

در این مرحله، قهرمان از طریق وحدت با ناخودآگاهِ وجودِ خود، به موجودی کامل بدل می‌شود. درخت، نمادی از معرفت بارور و بن‌آور است و رمزی از پیوند کُرد با مفاهیم و مضامین دینی است و نشان می‌دهد که کُرد دست پرورده‌ی دین و درگاهِ خدایی است. حمایت او از خیر و آرام گرفتن خیر در اقامت‌گاه کُرد، نشانی از خدای گونگی خیر دارد.

برکت نهایی:

منظور از برکت نهایی، دست یابی به جاودانگی است که قهرمان از طریق ارتباط با خدایان و خدابانوان جست‌جو می‌کند. «خدایان و خدابانوان، به عنوان تجسّم و نگهبان "اکسیر هستی" فنا ناپذیرند؛... بنابراین، آن‌چه را که قهرمان از طریق ارتباط با آن‌ها جست‌جو می‌کند، خود آن‌ها نیست، بلکه رحمت آن‌هاست.» (واحددوست، ۱۳۸۷، ۲۲۸) قهرمان برای دست یابی به "اکسیرحیات" باید از حجاب محدودیّت‌های جهان مادّی عبور کند و به رشد معنوی برسد. از وجوهِ ضروریِ این مرحله، این است که قهرمان، صاحب آن‌چه در جست‌جویش بوده می‌شود ... قهرمان خطر مرگ را به جان خریده و از خود گذشتگی کرده و حالا در مقابل، چیزی به دست می‌آورد. «اکسیر واقعی، قدرت

غلبه بر مرگ است که اکثر قهرمانان در جست‌جوی آن هستند.» (وگلر،۱۳۹۰، ۲۴۲)

پاداش و برکت نهایی این سفر برای خیر، رسیدن به معرفت است. آگاهی از رازِ داروی شفابخش، رمزی از اصلاح روش و بینش است. به یاری این برکت، بخش تاریکِ ناخودآگاه خیر، یعنی شاهزاده و وزیرزاده، از مرگ می‌رهند و آن‌که از مرگ رسته باشد، به جاودانگی رسیده است. از سوی دیگر، رسیدن به خدابانو نیز می‌تواند برکت نهایی این سفر باشد. حاصل پیوند با شاهزاده‌ی مصروع، دریافت حمایل و کمر زرین است. «کمربند نماد قدرت، نیرو و عدالت است.» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵، ج ۴، ۶۱۱) و هم‌چنین «وجه خنثای کمربندِ زرین، به معنای توان‌گری است.» (همان، ۶۱۴) پس خیر در کنار آگاهی از راز درختِ جاودانگی، از برکت قدرت، عدالت و توان‌گری نیز بهره مند شده است.

بازگشت:

امتناع از بازگشت:

«جست‌وجوی قهرمان پس از نفوذ به سرچشمه‌های قدرت، و دریافت برکت نهایی به پایان می‌رسد. او باید به ملک بشری بازگردد و زندگی را متحول کند؛ ولی بارها قهرمانان از این مسوولیت سرباز زده‌اند و اقامت در سرزمین خدابانو را ترجیح داده‌اند. شاید یکی از علل امتناع از بازگشت، تردید در قابل انتقال بودن این پیام است.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۲۰۳)

ازدواج با دختر کُرد و ماندگار شدن در سرزمین او، گویی خیر را در آن‌جا پای بند می‌کند و اجازه نمی‌دهد که او بازگردد. ما می‌توانیم مسیر بازگشت را حرکت از خانه‌ی کرد به سمت پایتخت شاهی بدانیم. ازدواج با دختر کُرد نوعی پای‌بندی در مرحله‌ی تشرف برای خیر است. سعدی در بیان پای بند بودن، پیوندها می‌فرماید:

ای گرفتار و پای‌بند عیال — دگر آسودگی مبند خیال
غم فرزند و برگ و جامه و قوت — بازت آرد ز سیر در ملکوت
همه روز اتفاق می‌سازم — که شبی با خدای پردازم
شب چو عقد نماز می‌بندم — چه خورد بامداد فرزندم
(سعدی، ۱۳۶۸، ۱۰۰)

اگر سعدی ازگرفتاری و پای بندی خود به اهل و عیال، سخن می‌گوید، بیانی از واقعیت زندگی مادی و اجتماعی است. اما گزارش نظامی در این روایت، بیانی از سلوک درونی و رسیدن به کمالی است که در آن، خودآگاه گرچه می‌خواهد در حریم معنا، وصال و یگانگی بماند، اما می‌داند که باید بازگردد تا رسالت خویش را در عالم بیداری و هشیاری که همانا متحقق کردن نمود بیرونی فردیت است، به انجام برساند.

فرار جادویی:

«اگر قهرمان هنگام رسیدن به پیروزی، دعای خیر خدابانو و یا خدا را پشتِ سر داشته باشد، آشکارا مأمور است با اکسیری برای احیای جامعه‌اش به جهان بازگردد. در این حال تمام نیروهای حامی مافوق الطبیعه حافظ اویند. از سوی دیگر اگر قهرمان بر خلاف میل نگهبان، گنج غنیمتی را به چنگ آورد و یا اگر خدایان و دیوها راضی به بازگشت قهرمان نباشند، آن‌گاه آخرین مرحله‌ی چرخه‌ی اسطوره‌ای تبدیل به تعقیب و گریزی نشاط‌آور و اغلب خنده‌دار می‌شود.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۶۱۴)

خیر با شنیدن فراخوان شاه و وزیر به سمت پادشاهی می‌رود. گویی بیش از این نمی‌خواهد پای‌بند دیر و دیار کُرد بماند. او می‌خواهد به نوعی از پای بندی به محل سکونت مرد کُرد بگریزد.

دست نجات از خارج:

ممکن است بازگشتِ قهرمان از سفرِ ماورایی، نیازمند نیرویی ماورایی یا نیرویی از خارج باشد. در این داستان هم همان فراخوان شاه و وزیر گویی دست نجاتی هستند که در راه بازگشت قهرمان را یاری می‌کنند و خیر بهانه‌ای می‌یابد تا از گاه و زادگاه دختر کُرد دل بکند و بتواند به قصر برود.

عبور از آستان بازگشت:

«این دو جهان، یعنی جهان الاهی و بشری، را فقط به یک شکل می‌توان به تصویر کشید و از هم متمایز نمود: به شکل مرگ و زندگی؛ روز و شب. قهرمان از جایی که ما می‌شناسیم، به ظلمات سفر می‌کند و در آن‌جا خوانی را پشت سر می‌گذارد و تمام می‌کند و یا دوباره اسیر و در معرض خطر، از نظر ما گم می‌شود. بازگشتِ او را بازگشت از جهانِ فراسو توصیف کرده‌اند. با این وجود، این دو قلمرو در حقیقت یکی هستند و همین موضوع کلید اصلی درک اسطوره و سمبول است. قلمرو خدایان، بُعد فراموش شده‌ای از جهانی است که ما می‌شناسیم و کشف این بُعد چه از روی اراده انجام شود، چه بدونِ قصد و اراده، معنایِ عملِ کلی قهرمان است. یگانگی هولناک خویش‌تن با چیزی که قبلاً بیگانه به حساب می‌آمد، ارزش‌ها و تفاوت‌هایی را که در زندگی مهم به نظر می‌رسیدند، محو می‌کند.» (کمپبل، ۱۳۹۲، ۲۲۴)

شفا یافتن دختر پادشاه و وزیر، خیر را به پادشاهی می‌رساند و او را به جای‌گاهی که شایسته آن بوده، بازمی گرداند. بعد ازین مرحله، خیر ارباب دو جهان می‌شود و می‌تواند بین خودآگاه و ناخودآگاه، بین محل سکونت دختر کرد و پادشاهی حرکت کند. در داستانهای تمثیلی «شاهزاده ـدر اینجا خیرـ پسر دل‌فریب، معرف خودآگاهی و خواست آگاهانه است و شاهزاده خانم ـ در این‌جا دختران ـ معرف ناخودآگاه فردی و هم‌چنین دانایی ناخودآگاه است و شاه نماد ناخودآگاهی مطلق یا حافظه‌ی عالم است.» (دلاشو، ۱۳۶۶، ۱۲۵)

در پایان داستان، شر باز می‌گردد و می‌شنود که پادشاه عادلی فرمان‌روایی می‌کند و متوجه می‌شود اگر با سرمایه‌اش به آن سرزمین برود، می‌تواند سود زیادی را به چنگ آورد.

خیر او را می‌شناسد و وقتی از او شر تقاضای عفو می‌کند، او را می‌بخشد؛ اما مرد کُرد که مانند افسری نگهبان در کنار خیر است شر (نیمه‌ی شرور وجود خیر) را می‌کشد. مرد کرد از منظر نمادشناسی عرفانی می‌تواند رمزی از نفس لوامّه باشد که با ملامت کردن نفس امّاره (شر) سالک را به آرامش و اطمینان می‌رساند. کشتن تمثیلی است از رام شدن؛ پس منِ شرورِ خیر، رام او می‌شود. این‌جاست که خیر از تعلقات منفی خود رها می‌شود و رها و آزاد در زندگی به حیات خود ادامه می‌دهد. بر تخت نشستن او نیز نمادی از همین یگانگی است. خیر اکنون پادشاهی است که دو گنج در دست دارد: درمان چشم، نمادی از اصلاح بینش و درمان صرع، رمزی از اصلاح روش در مفهومی شخصی و اجتماعی است. این درمان‌گری به وجود، مَنِشی انسانی می‌بخشد. از منظر نمادشناسی اجتماعی، خیر به قول افلاتون، حاکمی است که حکیم شده و یا حکیمی است که بر مسند حکومت نشسته است.

درخت، در این گنبد نقشی اساسی و اصلی دارد. «درخت در کهن‌ترین تصویرش، بنا به توصیفی که از آن در اساطیر اولیه شده، درخت کیهان غول پیکری است که رمز کیهان و آفرینش کیهان است. نوک این درخت تمام سقف آسمان را پوشانده، ریشه‌هایش در سراسر زمین دویده‌اند، شاخه‌های پهن و ستبرش در پهنه‌ی جهان گسترده‌اند.» (دو بوکور، ۱۳۷۶، ۹) درخت نماد حیات در تطور و تکامل دائم است که بدین اعتبار مستمراً در شرف تجدید و نوشدگی است. (همان، ۲۱) رشد مداوم نباتات، نشانه‌ی تجدید حیات ادواری و یادآور اسطوره‌ی بازگشت جاودانه به اصلی واحد است. مونیک دوبوکور درخت را رمز جاودانگی و نامیرایی می‌داند. از سویی درخت نشان نسب‌شناسی است. رمز بالندگی و رشد، مرگ و رستاخیز است. توصیف درخت کیهانی در قرآن نیز آمده است: «الم ترکیف ضرب الله مثلاً کلمه طیبه کشجره طیبه، اصل‌ها ثابت و فرع‌ها فی السماء. (ای رسول ما) ندانستی که چگونه خدا کلمه‌ی پاکیزه را به درخت زیبایی مانند کرده است که اصل ساقه‌ی آن برقرار باشد و شاخه‌های آن به آسمان بر شود.» (ابراهیم/۲۴) «درخت، نشان معرفت است، درخت سه سطح جهان زیرِ زمین، روی زمین و آسمان را به هم مرتبط می‌سازد و تمامی چهار عنصر را در خود دارد: آب، خاک، باد و آتش.» (شوالیه، ۱۳۸۸، ج ۳، ۱۸۸) نظامی نیز به این نماد توجهی خاص داشته است. در تمامی گنبدها به جز گنبد زرد و سرخ، درخت نمادین وجود دارد. در گنبد ششم این نماد واضح‌تر و روشن‌تر به کار رفته است. درخت این گنبد، درختی آیینی است که می‌تواند نابینایان و صرعیان را شفا دهد و نمادی از حکمت، معرفت و بایدها و نبایدهای دینی، اخلاقی و فرهنگی است که به راهروان، زندگی و بالندگی می‌بخشد.

هست رسته کهن درختی نغز — کز نسیمش گشاده گردد مغز
ساقش از بیخ برکشده دو شاخ — دوریی در میان هر دو فراخ

برگ یک شاخ ازو چو حلّه‌ی حور　　دیده‌ی رفته را درآرد نور
برگ شاخ دگر چو آب حیات　　صرعیان را دهد ز صرع نجات
(نظامی، ۱۳۸۹، ۲۷۸)

درخت این گنبد مانند درخت کیهانی دو شاخه‌ی عظیم دارد. «همین که این درخت (درخت کیهانی) از بذر فرمانی قرآنی به زبان عربی کن! (باش!) روئید، تنه‌اش به دو شاخه‌ی بزرگ تقسیم شد، شاخه‌ای در سمت چپ که نمایان‌گر خشم خدا و شاخه‌ای دیگر در سمت راست که نشان‌گر رحمتش بود. هر میوه، برگ و شاخه، جنبه‌ای بارز از هستی را آشکار می‌کرد. اما در همه‌ی این جنبه‌ها، شیره‌ی درونی درخت جریان داشت که چیزی جز چشمه‌ی آب زندگانی نبود» (بری، ۱۳۸۵، ۲۹۵)

۳-نتیجه‌گیری

قهرمان گنبد ششم از منظومه هفت پیکر، سفر متناقض نمای خود را آغاز می‌کند. خیر و شر، دو نیمه از یک وجودند. مراحل داستان با الگویی که کمپبل برای سفر قهرمانان اساطیری در نظر گرفته است، جز مرحله‌ی نخست که دعوت به سفر است، مطابقتی کامل دارد. قهرمان پس از عزیمت از وطن خویش، با از دست دادن چشم ظاهری، به بیابانی پای می‌گذارد؛ گویی وارد شکم نهنگ یا معبد می‌شود و تحت تعلیم قرار می‌گیرد. او در تلاش برای رام کردن شتر مدعی نفس، به فضیلت دیگری نیز دست می‌یابد که قناعت و خرسندی است و با همین دو برکت است که پس از ازدواج جادویی با دخترِ کرد، وزیرزاده و شاه‌زاده را نیز از مرگ می‌رهاند و بدین ترتیب با سطوح دیگری از ناخودآگاه خود به یگانگی می‌رسد. از ازدواج با دختر وزیر و شاه که نمادی از اصلاح بینش و روش در ساختار روحی سالک است، اکسیر توان‌گری، قدرت و عدالت را به دست می‌آورد. سرانجام، او باید با اکسیرهایی که به دست آورده، به سوی جامعه‌ی بشری بازگردد و تحولی را آغاز کند. این سفر، بیانی از به فردیت رسیدن خودآگاه و ناخودآگاه است که در قالب پیوند خیر با سه دختر، گزارش شده است. این معنا به گونه‌ای بیان‌گر شناخت عمیق خودآگاه از سطوح سه‌گانه‌ی معرفت یعنی تصفیه، تزکیه درون و رسیدن به خرسندی وجود است.

منابع

۱-قرآن مجید. (۱۳۷۱). ترجمه‌ی عبدالمحمد آیتی. تهران: سروش.
۲-امامی، نصرالله و دیگران. (۱۳۹۴). «بررسی و تحلیل منظومه‌ی مانلی نیما یوشیج براساس الگوی سفر قهرمان جوزف کمپبل»، **فصل‌نامه‌ی شعر پژوهی**

(بوستان ادب)، دوره‌ی ۷، شماره‌ی ۴، زمستان ۹۴، صص۱-۲۰.
۳-بری، مایکل. (۱۳۸۵). **تفسیر مایکل بری بر هفت پیکر نظامی**، ترجمه‌ی جلال علوی‌نیا، چاپ اول، تهران: نی.
۴-پالمر،مایکل.(۱۳۸۵). **فروید، یونگ و دین**، ترجمه‌ی محمد دهگان‌پور و غلامرضا محمدی، چاپ اول، تهران : رشد.
۵-دلاشو، م. لوفلر. (۱۳۶۴). **زبان رمزی افسانه‌ها**، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ اول، تهران: توس.
۶-دوبوکور، مونیک. (۱۳۷۶). **رمزهای زنده جان**، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ اول، تهران مرکز.
۷-زعفران‌لو، فرزانه. (۱۳۹۰). **ساختار اسطوره‌ای سمک عیار و انطباق آن با نظریه‌ی ژوزف کمپبل**، پایان نامه‌ی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد شیروان.
۸-زمردی، حمیرا. (۱۳۸۸). **نقد تطبیقی ادیان در شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق‌الطیر**، چاپ اول، تهران : زوّار.
۹-سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۶۸). **گلستان**، تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ اوّل، تهران: خوارزمی.
۱۰-شفیعی‌کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). **چشیدن طعم وقت**، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۱-شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). **داستان یک روح**. تهران: فردوس.
۱۲-شوالیه، ژان و گربران، آلن. (۱۳۸۸). **فرهنگ نمادها**، دوره‌ی سه جلدی، ترجمه‌ی سودابه فضایلی. تهران: جیحون.
۱۳-ـــــــــــــ (۱۳۸۵). **فرهنگ نمادها**، جلد چهارم، ترجمه‌ی سودابه فضایلی، چاپ اول، تهران: جیحون.
۱۴-ـــــــــــــ (۱۳۸۷). **فرهنگ نمادها**، جلد پنجم، ترجمه‌ی سودابه‌ی فضایلی، چاپ اول، تهران: جیحون.
۱۵-کمپبل، ژوزف. (۱۳۹۲). **قهرمان هزار چهره**، برگردانِ شادی خسروپناه. مشهد: گل آفتاب.
۱۶-کنگرانی، منیژه. (۱۳۸۸). «تحلیل تک اسطوره‌سنجی نزد کمبل با نگاهی به روایت یونس و ماهی»، **پژوهش‌نامه فرهنگستان هنر**، سال ۳، شماره‌ی ۱۴، پاییز ۸۸، صص ۷۴ -۹۱.
۱۷-نظامی، الیاس. (۱۳۸۹). **هفت پیکر**، به کوشش سعید حمیدیان، تصحیح حسن

وحید دستگردی. تهران: قطره.
۱۸-واحددوست، مهوش. (۱۳۷۹). **نهادینه‌های اساطیری در شاهنامه فردوسی**، چاپ اول، تهران: سروش.
۱۹-وگلر، کریستوفر. (۱۳۸۶). **ساختار اسطوره‌ای در داستان و فیلم‌نامه**، ترجمه‌ی عباس اکبری، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۲۰-یاوری، حورا. (۱۳۷۴). **روان‌کاوی و ادبیات**، چاپ اول، تهران: تاریخ ایران.
۲۱-یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۶۸). **چهار صورت مثالی**، ترجمه‌ی پروین فرامرزی، چاپ اول، مشهد: آستان قدس رضوی.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۲ (پیاپی۱۷)، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

نقد اسطوره‌ایِ بخشی از شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» (برپایه‌ی اساطیر ایران و میان‌رودان)

دکتر علی‌اصغر زارعی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد آباده، ایران.
دکتر علی‌رضا مظفری
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه، ایران.
دکتر عبدالناصر نظریانی
استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ارومیه، ایران.

چکیده

هر چند نویسنده، فرزندِ زمانِ خویش است، اما چیزی که در نقدِ اسطوره‌ای اهمیت دارد، جنبه‌های غیر ارادیِ اثر و نحوه‌ی تداعی و هم‌خوانی نیروی اساطیری- شاعرانه، یا قوای ذهنی‌ای است که خارج از حوزه‌ی خودآگاهی قرار دارند. شناخت بن مایه‌های اساطیری که به صورت خودآگاه یا ناخودآگاه در آثار شاعران به کار رفته، می‌تواند دستاوردهای فراوانی برای نقدِ ادبی داشته باشد و گستره‌ی شناخت را نسبت به ادبیات و اسطوره بازتر کند. این نگرش خواننده را با ژرفنایِ ناشناخته و تاریکِ آثار ادبی، یا زیربنای اسطوره‌ای آن آثار آشنا می‌کند؛ چرا که، میان اسطوره و ادبیات، پیوندی ناگسستنی برقرار است، چون بسیاری از جلوه‌های اساطیریِ نخستین، به زبان شعر بیان شده و باز مانده است. این مقاله بخشی از شعرِ ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد را بر پایه‌ی اساطیر ایران و بین النهرین، از این منظر بررسی می‌کند. این تحقیق از نوع مطالعه‌ی کتابخانه‌ای است و با روش توصیفی و تطبیقی انجام گرفته است.

واژگان کلیدی: ادبیات، اسطوره، بن‌مایه، نقد، فرخزاد.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۲/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۹/۱

Email: zarei9595@gmail.com

۱-مقدمه

«فرانس بوآس» (Franz Boas) می‌گوید: «گویی جهان‌هایِ اسطوره‌ای را فقط بدان سبب بنا نهاده‌اند، که فرو ریزند؛ تا باز، از ویرانه‌های آن، جهان‌های تازه‌ای برافرازند.» (استراوس،۱۳۷۷: ۱۳۵) نورتروپ فرای (Northrop Frye) ادبیات را برآمده از اسطوره می‌داند، از نگاه وی ادبیات وارث نوعی اساطیر است؛ به سخن دیگر، اساطیر، داستان‌هایی را در اختیار شاعر قرار می‌دهد، که از پیش، سنتی سترگ به شمار می‌آیند و از اقتدار و مرجعیت ِکلانی برخوردارند. وی بر این باور است که انسانِ نخستین، انعکاس باورها و اندیشه‌های خویش را بر دنیای خارج پرتوافکنی می‌کرد و همین‌ها بعدها در ادبیات به صورت استعاره تجلی کرد. به باور او هر کدام از آثار ادبی، برآمده از اسطوره‌ای ویژه هستند. برای نمونه، رمان تام جونز (Tom Jones) اثر هنری فیلدینگ (Henry Fielding) تکرار اسطوره‌ی گم شدن قهرمان و بازیابی اوست. افزون بر آن، فرای، از زمان و مکانِ از دست رفته‌ای سخن می‌گوید، که انسانِ نخستین، در دامان مادر خود، زمین، می‌زیست؛ این دوره‌ای زرین بود که هیچ گونه بدی وجود نداشت. به نظر فرای اسطوره‌ی از دست رفتن روزگارِخوشِ نخستین، یکی از بن مایه‌هایی است، که موضوع بیش‌تر انواع ادبی این روزگار قرار گرفته است. «اگر ادبیات بر خواننده‌ی خود تأثیر می‌گذارد به این دلیل است که یادِ بهشت از دست رفته را در او زنده می‌کند. فرای اسطوره‌ها را آثار ادبی می‌داند و یک ژانر و یک نوعِ ادبی برایش قایل است. او اسطوره را با ادبیات یکی می‌شمارد و فرقی بین یک روایت اسطوره‌ای و یک شاهکار ادبی قایل نمی شود.: (فرای،۱۳۶۳، ۶۵)

«نقد اسطوره‌ای، خواننده را با ژرفنایِ ناشناخته و تاریکِ آثار ادبی، یا زیربنای اسطوره‌ای آن آثار آشنا می‌کند؛ هم چنین با توضیحِ بن مایه‌های اساطیریِ مشترک، در آثار ادبیِ اقوام مختلف، خواننده را از لغزش در وادیِ خودپسندی و تعصب باز می‌دارد.» (شایگان‌فر،۱۳۸۰، ۱۸۰) «منتقد اسطوره‌ای بر خلاف منتقد سنتی، که بر تاریخ و زندگی نامه‌ی نویسنده متکی است؛ بیش‌تر به پیش از تاریخ و زندگی‌نامه‌ی خدایان گرایش دارد. این نوع نقد به جستجوی آن روح درونی برمی آید، که موجب زندگی و جوشش شکل و جذابیت پایدار آن شده است و اثر را تجلی نیروهای زندگی بخش و وحدت بخشی می‌داند که از ژرفنایِ روانِ جمعیِ نوعِ بشر، برمی خیزد.» (گرین و همکاران،۱۳۸۰، ۱۶۸) این روی‌کرد، در جست‌جوی عناصر مرموزی است که برخی از آثار ادبی، متأثر از آن‌ها هستند. بسیاری از آثار، به دلیل ریشه داشتن در بن‌مایه‌ای اساطیری است، که ماندگار شده‌اند و نویسنده از آن‌ها سود جسته است. «این نوع نقد با انگیزه‌های زیر بناییِ رفتار انسان سر و کار دارد. اساطیر و ادبیات در کنار هم واقعیتی ژرف را نشان می‌دهند، که عرصه‌ی نمایش ژرف‌ترین

زندگی غریزی ماست؛ و عرصه‌ی آگاهی بدوی انسان است،که می‌تواند به هیأت‌های بسیار در آید.» (همان، ۱۶۰)

«هم‌راهی انسان با دوره‌های اسطوره‌ای، هر چند فراموش شده، اما آثار و ردِپای آن‌ها از بین نرفته است. این بن‌مایه‌ها را شاعران معاصر ادبیات فارسی چه خودآگاه و چه ناخودآگاه، در اشعار خود گنجانده‌اند.» (زارعی،۱۳۹۵، ۸۱-۱۰۶) نیما می‌گوید: «چیزی که برای دریافتن ارزش واقعی این آثار باید دید، این است که این آثار، با چه زمان‌های تاریخی، ارتباط پیدا می‌کند. آن زمان‌های معدوم شده دارای چه خصایصی بودند؛ چطور اساطیر و تصورات مذهبی در احساسات و ذوق اقوام گذشته اثر کرده‌اند و خمیره‌ی موسیقی ادبیات ما از چه راه به این صورت در آمده است.» (یوشیج،۱۳۸۵، ۷۶) باید توجه داشت اسطوره‌پردازی در شعر معاصر، به معنای بازسازی و تقلیدِ محض از اسطوره نیست؛ بلکه باید از این بن مایه‌ها الهام گرفت. «برای نمونه ققنوسِ نیما، آن ققنوس اساطیری نیست که ۳۶۰ حفره در منقار دارد، بلکه ققنوس شهید و مبارزِ قرن بیستمی است، که با آتش زدن خود، نطفه‌ای پدید می‌آورد که به مبارزه ادامه می‌دهد.» (اسماعیل پور،۱۳۹۰، ۵۴) پس کار منتقد اسطوره‌ای، رسیدن به سرچشمه‌ها، و تفسیر راز و رمزها، کهن نمونه‌ها، نمادها و روایت‌های اساطیری آثار ادبی و هنری است. «در این نوع نقد، شاعر از دریچه‌ی اسطوره و نماد در جستجوی حقیقت است، نه از راه اندیشه‌های اجتماعی و سیاسیِ روز؛ او بیش‌تر به بازجست درون است تا برون؛ وی روایت‌گر زمانی ازلی و قدسی است.» (همان، ۱۶۱) یکی از عللی که شاعران را به اسطوره می‌کشاند زبان استعاریِ اسطوره است، «شاعر معناهای ژرف خود را در ساختارِ مثالیِ اساطیری می‌بیند و می‌یابد.» (فرای،۱۳۹۰، ۱۰۱)

«پرسش از سرآغاز جهان و چگونگی پیدایش زمین و آسمان و باشندگان و به ویژه انسان نزد هر قومی و در هر کیش و دینی، در قالب روایتی از یک روی‌داد ازلی ریخته است که از آن به عنوان اسطوره‌ی آفرینش یاد می‌شود.» (آشوری،۱۳۸۵، ۳۷) این پژوهش تلاش دارد تا بخشی از یک بندِ شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد اثر فروغ فرخزاد را از منظر نقد اسطوره‌ای بررسی کند. «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، پنجمین و آخرین کتاب شعر فروغ فرخزاد است. این کتاب چه از نظر شکل و چه از نظر پختگیِ زبان، بیان و اندیشه، در بالاترین مرتبه در آثار فروغ قرار دارد؛ و اوج تفکر و تخیل شاعر را نشان می‌دهد. این اثر، نخستین منظومه‌ی غیر داستانی و غیر روایی، در شعر فارسی است؛ به همین دلیل، از ساختمانی پازلی و پیچیده‌ی غیر خطی و مدرن برخوردار است.» (شمس لنگرودی،۱۳۸۴، ج۳،۱۹۳)

«تصاویر در شعر فرخزاد و به ویژه در این شعر یا تجربیات عاطفی هستند که می‌توانند

به صورت تجربه‌های عمومی درآیند؛ یا تجربه‌هایی عمومی هستند، که موقتاً از آنِ وی شده‌اند. این تصاویر شامل اندیشه و احساس و تخیل در محیطی از اشیا است، اشیایی که به زمان‌ها و مکان‌های گوناگون در پیوند است؛ اما به وسیله‌ی واژه‌ها در شعر فرخزاد اجتماع کرده‌اند. البته روشن است که پر کردن شعر از تصاویر به صورت خودآگاه و عمدی کاری اشتباه است؛ این تصاویر باید بسیار صمیمی و طبیعی باشد. فرخزاد در شعر خود به دنبال وصل با کل جهان، کل زمان و کل مکان است.» (براهنی،۱۳۸۰، ۱۱۰۳) وی از جدایی به سوی پیوستن و وصال حرکت می‌کند؛ چرا که به باور او:

نهایت تمامی نیروها پیوستن است
پیوستن، به اصل روشن خورشید
و ریختن به شعور نور...

(فرخزاد،۱۳۸۳، ۳۳۲)

به همین دلیل است که وی در همه‌ی زمان‌ها سیر می‌کند. بخش مورد نظر در این مقاله، قطعه‌ی زیر از شعر بلند ایمان بیاوریم به آغاز فصل سردمی‌باشد:

من این جزیره‌ی سرگردان را
از انقلابِ اقیانوس و
انفجارِ کوه گذر داده ام
و تکه تکه شدن راز آن وجود متّحدی بود؛
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد.

(فرخزاد،۱۳۸۳ :۳۳۵)

در این پژوهش، تلاش بر این بوده است تا با توصیف و تطبیقِ دو اسطوره‌ی آفرینش در ایران و میان رودان، و پیوند آن‌ها با بخشی از شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، این قطعه شعر، با نگاهی اساطیری، خوانده و فهمیده شود. روش پژوهش، تحلیلی، توصیفی و تطبیقی است؛ و با مطالعات کتاب‌خانه‌ای جمع‌آوری شده است.

تعدادی از پژوهندگان در برخی موارد به مضامین اسطوره‌ای در شعر فرخزاد، اشاره کرده‌اند. برای نمونه: مقاله‌ای با عنوان بررسی تطبیقی کاربرد اسطوره و کهن الگو در شعر فروغ و گل رخسار صفی آرا نوشته‌ی حسن اکبری بیرق و مریم اسدیان، به کاربرد مضامین اسطوره‌ای مشترک، در شعر این دو شاعر پرداخته است. مقاله‌ی یاد شده، تلاش کرده تا بن مایه‌ها و مفردات اساطیری را در شعر این دو شاعر مورد توجه قرار دهد. در جستاری دیگر، با عنوانِ: خوانش اسطوره شناختی شعر «آن روزها» اثر فروغ فرخزاد از دیدگاه نورتروپ فرای که توسط رقیه‌ی علوی و سید رضا ابراهیمی نوشته شده؛ به کهن الگوهای به کار رفته

در شعر فرخزاد پرداخته است. ولی در کل و تاکنون هیچ پژوهشی از دیدگاه اسطوره‌ای، به قطعه شعرِ مورد نظر این مقاله، نپرداخته و این کار بی‌سابقه می‌باشد.

۲-بحث و بررسی

برای توضیح به‌تر، قطعه شعر مورد نظر را در دو بخش بررسی می‌کنیم:

۲-۱-بن‌مایه‌ی آشوب ازلی:

من این جزیره‌ی سرگردان را
از انقلابِ اقیانوس و
انفجارِ کوه گذر داده‌ام...

در بیش‌تر اساطیرِ جهان، آفرینشِ باشندگان، از آشوب یا «کائوس» (Chaos)، آغاز می‌شود. مضمونِ جهانی پرآشوب، که با نیروهای سامان دهنده به نظم در می‌آید، یکی از مهم‌ترین درون مایه‌هایِ اساطیری در سرتاسر فرهنگ‌های کهن است. آفرینش نظم، از بی‌نظمی، از مهم‌ترین مضامینِ اسطوره‌های آفرینش، به شمار می‌رود. برای نمونه، در اسطوره‌ی مردوک، در بین النهرین، به روشنی می‌بینیم، که چگونه، این خدای بابلی، در دوره‌ای پر آشوب، پس از کشتن تیامات، جهان را از اجزای بدنِ او می‌آفریند. در این بن‌مایه، باشندگان، در آغاز از آشوب و هرج و مرج به دنیا می‌آیند؛ یا به سخن دیگر، نظم از بی‌نظمی به وجود می‌آید. «ازلی بودن نخستین آشوب، بن‌مایه‌ی آفرینش همه‌ی باشندگان می‌باشد، که بعداً برخی از آن‌ها، که معمولاً، آسمان، یا زمین، یا دو ایزد آفریننده هستند، به صورت خود آفریده، از این آشفتگی سر برمی‌آورند، و از خویش‌تن یا از آشوبِ نخستین، این جهان را شکل می‌دهند.» (رضایی،۱۳۸۴: ۱۰۸)

این‌گونه آفرینش، دربردارنده‌ی آفرینشِ دوم، نیز می‌شود؛ و در پیوند با زوج نخستین است، که آفرینش به وسیله‌ی آن‌ها، یا قربانی شدن غولِ نخستین، تکامل می‌یابد. آفرینش از کائوس یا آشوب، پیدایشِ باشندگان یا خدایان نخستین را در بر دارد، که آن‌ها عامل و سبب ایجاد بقیه‌ی هستی می‌گردند و خود نیز در بیش‌تر اساطیر فراموش می‌شوند. برای نمونه، در اساطیرِ بین النهرین، آپسو و تیامت که از نخستین آفریده‌ها هستند، خیلی زود از صحنه‌ی خدایان میان رودی خارج می‌شوند. «این واقعیت در بردارنده‌ی سیر انتزاعی شدن مرحله به مرحله‌ی موضوع آفرینندگی و به تبع آن جهان ایزدان است.» (همان، ۱۰۸) این اساطیر بیان می‌دارند که اسطوره‌های نبردِ قهرمانانه، با هماوردهای آشوبناک، چگونه روایت‌های پهلوانی باستان را شکل می‌بخشند و تحت تأثیر قرار می‌دهند.

۲-۱-۱-آشوب ازلی در بین النهرین:

در اساطیر بین النهرین، هستیِ نخستین، از آشوب و هرج و مرج زاده می‌شود. این آشفتگی به صورت اقیانوس و دریای آشوب‌گر، به نام‌های اپسو و تیامت پدیدار می‌شوند. هر چیزِ این آشفتگی، به نام باشندگانِ تشخص یافته‌ای، نام برده می‌شود. اما در کنه آن‌ها، آشوبی سرسخت دیده می‌شود. این آفرینش برآیندِ هرج و مرجِ این آب‌ها و لجن‌های درهم و متلاطم و انفجار کوه‌ها است. «فرخ‌زاد این آشوب را به "انقلاب اقیانوس و انفجار کوه" تعبیر می‌کند. از زوج نخستین یعنی اپسو و تیامت، لحمو و لحامو، یا گل و لای ته نشین شده آفریده می‌شود و از این جفت، انشار (آسمان) و کیشار (زمین) به وجود می‌آیند. بقیه‌ی آفرینش، از این دو سر برمی آورند. آشفتگی و هرج ومرج در میان رودان، از آب‌های متلاطم ازلی است و از همین آب‌هاست، که سرانجام، آسمان و زمین شکل می‌گیرد؛ و ادامه‌ی آفرینش را به خدایی انتزاعی، به نام مردوک می‌سپارند و خود از صحنه خارج می‌شوند؛ و در پایان، باشنده‌ای به نام انسان، آفریده می‌شود.» (رضایی،۱۳۸۴: ۱۰۸)

۲-۱-۲-آشوب ازلی در ایران:

«ایران با بین النهرین هم مرز بود و پیوندی نزدیک با آنان داشت و حتماً از آیین‌های این چنینی چیزی اقتباس کرده بود. به باور به دینان، هرج و مرج و آشوب اساساً نتیجه‌ی بد است، در اساطیر ایران، دیوها و در رأس آن‌ها اهریمن، نمایندگان این آشوب هستند. در آغازِ آفرینش، اهورا در روشنیِ بی‌کران، قرار دارد و با اهریمنِ شریر و آشوب‌گر که در تاریکیِ مقیم است پیوندی ندارد. در آغاز هر دو بودند و میان آن‌ها نبرد و کشمکشی نبود. با آن‌که اهورایِ همه چیزدان، از وجود اهریمن باخبر بود، ولی اهریمن، به علت بی‌خردی، از وجود هرمزد و سرزمین او آگاه نیست. ولی در یک حرکت ناآگاهانه، به مرز روشنایی نزدیک می‌شود و فروغِ بی‌همتا را می‌بیند. اهورا به شرط این که اهریمن، روشنی را ستایش کند؛ به وی پیش‌نهادِ آشتی می‌دهد، ولی اهریمن پذیرشِ آشتی را از ناتوانی می‌شمرد و برای مرگ و نابودی، به روشنی یورش می‌برد. از آن‌جا که اهورا آگاه بود که اگر نبرد جاودانی شود، اهریمنِ اندیشه‌ی خویش را عملی می‌سازد؛ زمانی مشخص را برای نبرد، تعیین کرد. اهریمنِ کُندهوش، این پیش‌نهاد را پذیرفت و شکست را برای خویش مسجل کرد.» (هینلز،۱۳۸۹، ۱۷۷)

«در روایت کهنِ زردشتی، دورانِ تاریخِ جهان، دوازده هزار سال است: سه هزار سالِ نخستین، دوره‌ی آفرینش بنیادین است. دومین سه هزار سال، به خواست اهورا می‌گردد. سومین سه هزار سال به خواست دو نیروی خیر و شر سپری می‌شود؛ و چهارمین سه هزار سال، دوره ایی است، که اهریمن شکست می‌خورد. در بدعت زروانی، نُه هزار سال نخست، در دست اهریمن است و سه هزار سال آخر شکست او را رقم می‌زند.» (همان، ۱۷۸)

«دین زردشت، دینی است که از میان اقوام ساکن سر برآورده است، مردم را به سکونت و کشاورزی و دام‌پروری تشویق می‌کند. پس سرزمینِ آسمانیِ خدایِ این قوم، مانند سرزمینِ خودشان، ساکن و بی‌حرکت، و قلم‌رو اهریمن مانند سرزمین قوم مهاجم، عرصه‌ی حرکت‌های نامنظم و تاخت و تازهای بدون اندیشه است.» (امیرقاسمی،۱۳۷۵، ۱۱)

«پس از مشخص شدنِ دوره‌ی نبرد، اهورا با خواندنِ سرود اَهُونَوَر (ahunavar)، کار خودش را آغاز می‌کند. جادویِ کلامِ دین بهی، به کمک هرمزد می‌آید و اهریمن را مدت‌ها گیج و بی‌هوش می‌کند؛ این فرصتِ خوبی است تا هرمزد ابزار جنگ بسازد و لشکر بیاراید. او نخست، سرشت روشن خود را به شکل مینوی پدید می‌آورد. سپس جاودانان یا امشاسپندان و ایزدان را می‌آفریند، سرانجام به آفرینش جهان می‌پردازد. آسمان، آب، زمین، گیاه، جانور و سرانجام انسان پدیدار می‌شود. در آن سوی، اهریمن نیز در زمان خود، باشندگان اهریمنی را از سرشتِ شرِ خویش می‌آفریند. گرگ‌ها، طوفان‌ها، گرداب‌ها، و گردبادها، جذام و هر چه آشوب و کشمکش را در بر دارد پدید می‌آورد. در این دوران، جهان برای نبرد و آشوبی بزرگ آماده می‌شود.» (هینلز،۱۳۸۹، ۱۷۹)

این پدیده‌ی دوبنی است، که در کلی ترین صورت خود، به شکل تقابلِ جاودانه‌ی خیر و شر یا هرمزد و اهریمن، فلسفه‌ی زندگی را شکل می‌دهد. هرمزد، سفید و خوش بو و روشن مانند آفتاب، سراسر نور، ساکن و بی‌حرکت مانندِ قوم اسکان یافته‌ی خویش است. آشتی جو و آرام و یک جانشین و خدای اندیشه است. «اهریمن اما، سیاه و تاریک و بدبو، مهاجم و جنگ طلب و موجودی در حرکت دایم، مانندِ اقوامِ مهاجم و شکارچی و ضد سکونت است. هرمزد با آرامش ابدی خویش تنها به نیروی خرد می‌اندیشد، با نیروی اندیشه خلق می‌کند، با نیروی اندیشه می‌جنگد، با نیروی اندیشه احساس می‌کند. اهریمن از آغاز بدون اندیشه، تنها بر محور اصلِ حرکتِ نامنظم و آشوبِ غیرهدفمندِ خویش می‌چرخد.» (امیرقاسمی،۱۳۷۵: ۱۲)

«پس از بیهوش شدن اهریمن، دیوانِ آشوب‌گر، تلاش کردند با دادن وعده‌ی یورش، به آفریدگانِ اهورا، اهریمن را برانگیزند. وعده‌های آنان اما سودی نداشت. بنابراین «جهی» پلید با همه‌ی زشتی‌های زنانه وارد کارزار شد؛ و پیمان بست که انسان مقدس و گاو سپند را چنان دچار درد و رنج کند که زندگی برای آنان بی‌ارزش شود. جهی نیت خود را برای یورش به آفریدگان بر زبان راند. چنین بود که اهریمن با نیت جهی بیدار و آرزوی جهی را که مردان در تمنای او باشند برآورده ساخت. پس اهریمن و دیوان برخاستند و به همه‌ی آفریدگان، یورش بردند و آشوبی سخت، تمام دنیا را فراگرفت. اهریمن، آسمان را شکافت و پس از ورود به آن، آسمان از او ترسید. آن‌گونه که گرگ از بره بترسد. آب آلوده شد؛ زمین

تاریک شد؛ آن‌گونه که در نیم روز مانند شب بود. باشندگانِ پلید چنان زمین را تسخیر کردند، که به اندازه‌ی نوکِ سوزنی، زمین از آلودگی بر کنار نماد. گیاه، زهری شد و پژمرد. پس اهریمن، به گاو و کیومرت یورش برد و آنان را دچار آز و نیاز بیماری کرد. شیرِ گاو، خشکید و اهورا برای این که گاو، مرگی آسان داشته باشد، با هوم آن را تسکین بخشید. پس هزاران دیوِ مرگبار، به کیومرت که پیرو اصلی اهورا و دشمن دیوان و شر بود، یورش بردند؛ ولی آنان نتوانستند، پیش از آن که زمانِ مرگِ وی در رسد، او را بکشند؛ چرا که زمانِ فرمانروایی انسان، سی سال بود. در این مدت، آشوب، همه چیز را ویران کرد و دود و تاریکی، همه جا را فراگرفت. در جهان مادی، نود روز نبرد باشندگان مینوی و دیوان به طول انجامید. در کل آن چه نیک بود، مورد یورش اهریمنان قرار گرفت؛ دروغ بر راستی، افسون بر هنر، زیاده روی بر میانه روی، تنبلی بر کوشایی، تاریکی بر روشنایی، و... مورد یورش قرار گرفت و سرانجام کیومرت هم کشته شد. در این هنگام چنین به نظر می‌آمد، که اهریمن، به پیروزی نهایی رسیده است. چنین می‌نمود، که آشفتگیِ جهانِ اهریمن، بر سامانِ جهانِ خیر، پیروز شده است. ولی اهریمن که به آسمان وارد شده بود، در همان جا توسط روح و مینوی آسمانی و فروهرها زندانی شد؛ و نیروی برگشت به جهانِ تاریکِ خویش را از دست داد. پس اهریمن، تازه فهمید که زندگی، آغاز شده است. «تیشتر» باران آورد و آب‌ها، باشندگانِ شر را به سوراخ‌های زمین، راندند. زمین بارور شد. با درگذشتنِ گاو، پنجاه و پنج نوع غله و دوازده گیاهِ دارویی، از اندام گاو روییدند و تخمه‌ی او به ماه رسید؛ پس از پالایش یافتن در ماه، جانورانِ گوناگون و سودمند، از وی آفریده شد. از سوی دیگر، تخمه‌ی کیومرت، به زمین فرو رفت و از تن او بود، که انواع فلز پدیدار شد. از نطفه‌ی او گیاهی به نام ریواس، رویید و پس از پیکرگردانی، تبدیل به نخستین جفت انسان‌ها شد. که مشی و مشیانه نام گرفتند. در پایان، این زندگی بود که پیروز شد و مرگ و اهریمن شکست یافت. چرا که مرگ از زندگی پدید آمد و فراورده‌های زندگی فزون تر از گذشته شد. از گاو انواع جانوران و از کیومرث انواع انسان‌ها هستی یافت.» (هینلز،۱۳۸۹، ۱۸۱)

۲-۱-۳- آشوب، آفرینش و نوروز:

«ایرانیان بر این باور بودند که جشن آفرینش، که به مناسبت نظم (ارته) پس از کائوس (آشوب ازلی) برپا شده، در ابتدای بهار رخ داده و جشن بهار خود نظمی، پس از بی‌نظمی، هرج و مرج، و سرمای زمستان است. تحویل سال نو در فصل بهار، مفاهیمی نمادین را آشکار می‌کند. پیوند این مفاهیم در لحظه‌ی خاص چنان است؛ که گویی انسان ستونی است میان عالم بالا و عالم پایین، که گویی تمامی اندیشه‌ای را که از ازل تا به ابد وجود داشته، در تمامی جان خود به ودیعه گرفته است. شروع فصل بهار، با «زمان» و به سخن

دیگر با «زروانیسم» در پیوند است. زمان و زروان همواره قدسی است؛ زمانِ قدسی، نشانه‌ی بی‌نهایت و جاودانگی است. کائوس، نماد پراکنده‌گی روح بشر در برابر راز حیات، بی‌تمایزی و بی‌شکلی و انفعال کامل، با زمان مقابل می‌شود و خلقت صورت می‌گیرد، که نماد پایان کائوس است.» (فضایلی،۱۳۸۷: ۶)

هیچ‌کس به درستی نمی‌داند چرا این مضمون در اغلب فرهنگ‌های باستان، که گاهی کاملاً هم از یکدیگر دور افتاده بوده‌اند، مشترک است؟ دیدگاه‌هایی در این زمینه وجود دارد که البته هیچ‌یک خالی از اشکال نیستند. مثلاً تکامل گراهای دوره‌ی ویکتوریا باور دارند، که همه‌ی جوامع مراحل همانندی را طی می‌کنند؛ بنابراین احتمالاً به مضامین مشابهی می‌رسند. یعنی به نوعی به وحدت روانی همه‌ی انسان‌ها قایل بودند. یا در نمونه‌ای دیگر اشاعه‌گراها معتقد بودند چنین مضامینی ابتدا در چند کانون مرکزی مثل مصر یا بین‌النهرین به وجود آمده و سپس به یاری پیوندهای بین فرهنگی به سایر فرهنگ‌های جهان باستان نفوذ کرده‌اند. «بسیاری از روایات اسطوره‌ای بر مبنای نبرد میان نظم و بی‌نظمی شکل می‌گیرند. بدین ترتیب شاهد نمونه‌هایی فراوان از برهم‌کنش میان نظم و آشوب هستیم، اما در مورد این که، چه نوع شرایط اجتماعی یا سیاسی زمینه‌ی به وجود آمدن این برهم‌کنش شده، و یا این که چه نوع ذهنیتی و با چه هدفی به تولید چنین روایاتی منجر شده، پرسشی بسیار مهم است.» (میلز،۱۳۹۳: ۱۵)

بنابراین، «... هر کس به فراخور توانایی روح خود، در، گیر و دار پیکاری است، برای سرنگونیِ اهریمنان؛ دیوان و راه بندان؛ برای بازیافتن اصل خود. بدین سان پیروزیِ انسان در خود، در عالم صغیر، چون پیروزی اهورا است، در کیهان، در عالم کبیر، و یکی بی‌آن دیگری ناممکن است.» (مسکوب،۱۳۸۶، ۲۰) چنانک ه شعر فروغ «حدیثِ نفس زنی است که در آستانه‌ی فصلی سرد قرار گرفته است. که امیدی پُر تردید به طلوعی دیگر در او می‌تپد.» (حقوقی،۱۳۷۳، ۷۶) وی جزیره‌ای سرگردان به نام انسان را از انقلاب اقیانوس و انفجار کوه گذر داده است تا به دنبال امیدی هر چند پُر تردید، به حیاتی هر چند در آستانه‌ی فصلی سرد، ایمان بیاورد. شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد مرثیه‌ی انسان امروز است، انسانی که از آشوب ازلی و انقلاب اقیانوس و انفجار کوه، گذر کرده و افتان و خیزان از عصر اسطوره گذشته و به عصر به اصطلاح مدرن رسیده است؛ ولی فصل سرد شروع شده، آینده تاریک است و انسان متمدن با «ناتوانی دست‌های سیمانی»، ناچار به باور و ایمان آوردن به فصلی سرد است. انگار که بار دیگر اهریمن هجوم آورده و سرزمین‌های اهورایی آماجِ برف و کولاک و یخبندان شده است. انگار که بار دیگر اهریمن تمام عناصر اهورایی را آلوده کرده و شاعر «در ابتدای درک آلوده‌ی هستی زمین و یأس ساده و غمناک

آسمان» قرار گرفته است.

۲-۲-آفرینش:

«و تکه تکه شدن
راز آن وجود متّحدی بود
که از حقیرترین ذره هایش
آفتاب به دنیا آمد.»

تکه تکه شدنِ وجودِ متحد، و شروع آفرینش از تکه‌های قربانی، بن‌مایه‌ای اساطیری است که در بیش‌تر آیین‌ها نمونه دارد و به شکلی زیبا در شعر فرخ‌زاد بازتاب داده شده است. «واژه‌ی آفرینش، از ریشه‌ی Fri با پیشوند ā می‌باشد، که در فارسی باستان جزءِ مضارع سازِ nā به آن افزوده می‌شود و به صورت āfrinā درمی آید. مصوت بلند ā در فارسی میانه و دری از صیغه‌ی مضارع می‌افتد و این فعل در فارسی میانه و دری به معنی پدید آوردن و آفرینش، گسترش می‌یابد.» (ناتل خانلری، ۱۳۶۵: ۹۵)

اساطیر آفرینش بسیار متنوع و متعدد هستند؛ با این حال می‌توان آن‌ها را به شرح زیر طبقه بندی کرد:

۲-۲-۱-آفرینش از هیچ یا نیستی:

خدا کیهان را با اندیشه، با حرف یا کلمه، می‌آفریند. سرخ پوستان «وینباگوی» (Winnebago) بر این باورند که کیهان حاصل تفکر خداست: «آنگاه دوباره اندیشید و زمین را آرزو کرد؛ و این زمین به وجود آمد...»

۲-۲-۲-بیرون آوردن زمین از زیر آب:

خودِ خدا یا یکی از آفریده‌های وی، زمین را از زیر آب بیرون می‌آورد. برای نمونه اعتقادات سرخ پوستان «مایودو» (Maidu) بر این است که خدا به وسیله‌ی لاک پشتی، زمینِ خشک را از زیر آب بیرون می‌آورد.

۲-۲-۳-عمل آفرینش به وسیله‌ی تقسیم واحد یا یگانگی نخستین به دو بخش:

این گونه اساطیر را می‌توان سه بخش کرد: الف- جدا سازی آسمان از زمین به عنوان پدر و مادر نخستینِ جهان. ب- جداسازی کائوس(Chaos) یا توده‌ی بی‌نظم و بی‌شکل آغازین. ج- شکستن و دو تکه کردن تخم یا بیضه‌ی کیهانی.

۲-۲-۴-تجزیه یا تکه تکه کردنِ اندام یک موجود نخستین؛ یا قربانی شدن موجودی انسان گونه به صورت داوطلبانه. (الیاده،۱۳۹۰، ج۱: ۱۴۹)

آفرینش در میان رودان و ایران هر دو از نوع قربانی یا تکه تکه کردن اندام یک موجود

نخستین است. در این دو اسطوره، بن مایه‌ی تکامل آفرینش، از مرگی سخت پدیدار می‌شود. به سخنِ دیگر، در این بن مایه، آفرینش به مرگ و قربانی وابسته است. برای نمونه: در اندونزیِ مادر یا دختری وجود دارد که برای تولید گیاهان خوراکی، تن خویش را فدا می‌کند. در گینه‌ی نو، بیش‌تر، موجودی الهی، البته نرینه این کار را انجام می‌دهد. در بیش‌تر باورهای اساطیری، جهان از اعضای پیکرِ یک موجود اساطیریِ بزرگ جثه‌ای به وجود می‌آید، که بنا به دلایلی تکه تکه می‌شود و از اعضای گوناگون کالبدِ او این جهان به وجود می‌آید. همان طور که الیاده بر این باور است: «آفرینش نمی تواند جز از طریق فدا شدن موجود زنده، یک غول دو جنسی خاست‌گاهی، یا نرینه‌ای کیهانی، یا ایزد بانوی مادر، یا زن جوانِ اسطوره‌ای روی دهد. به همین سبب برخی از اسطوره‌ها در واقع از آفرینش از تنِ غولی خاست‌گاهی: «یمیر»، «پان گو»، و «پورشا» سخن می‌گویند... در اساطیر ژاپن یک ایزد بانویی به نام «ایزانامی»، پس از آتش گرفتن در حالی که درد می‌کشد از تنِ خود به سایر خدایان، به ویژه به ایزدان آبی و کشت وکار، جان می‌دهد.» (الیاده، ۱۳۸۲، ۱۷۸) «پنداره‌ی اصلی این است که زندگی تنها می‌تواند از زندگی دیگری که قربانی می‌شود زاده شود. مرگِ سخت، آفریننده است؛ از این لحاظ، زندگیِ قربانی شونده، خود را در شکل درخشان تری از زندگی، و در سطح دیگری از هستی، متجلی می‌کند.» (همان، ۱۷۹)

چنان‌که خواهیم دید، در آفرینش ایرانی، کیومرث و گاو با قربانی شدن به آسمان‌ها می‌روند و از وجودشان زندگیِ تازه‌ای به وجود می‌آید. «قربانی، موجبِ انتقالی، عظیم می‌شود. زندگیِ متمرکز شده در شخصیت، از آن شخصیت سر ریز می‌کند و خود را در سطحی کیهانی یا جمعی متجلی می‌کند. موجودی واحد به کیهان تغییر شکل می‌یابد؛ یا چندین بار در گونه‌ی کاملی از گیاهان، یا نژادی از انسان‌ها، متولد می‌شود. یک کلِ زنده قطعه قطعه می‌شود و خود را در میلیون‌ها شکلِ جاندار، پراکنده می‌سازد. به کلامی دیگر این جا نیز الگوی بسیار شناخته شده‌ی کیهان زایی، «کل بودن خاستگاهی را که در اثر عمل آفرینش پاره پاره می‌شود می‌یابیم.» (الیاده، ۱۳۸۲، ۱۷۹) این الگوی پیدایش را، که بر اثر آن یک زندگی پاره پاره می‌شود؛ تا زندگیِ دیگری زاده شود، می‌توان با بررسی دو اسطوره‌ی آفرینش، در ایران و میان رودان، به‌تر درک کرد:

۲-۳- اسطوره‌ی آفرینش در بین‌النهرین:

در اساطیر بین‌النهرین، نمونه‌ی پیدایشِ جهان را از یک خدای نخستین، در منظومه‌ی انوما الیش (زمانی که در بالا) که شرح کاملِ آفرینش در میان رودان است؛ به خوبی می‌توان مشاهده کرد:

«در آغاز بدان هنگام که آسمانِ فرازپایه نامی نداشت و زمین فروپایه نیز بی‌نام بود، تنها

آپسو (upso)، اقیانوس ازلی، و تیامت (tiamat)، دریای آشوبگر، دارای نام بودند. از آمیزش این آب‌ها نخست، مومّو (Mummu)، آشوب امواج، سپس زوجی مار اژدها دوش، به نام لحمو (Lahmu) و لحامو (Lahamu)، پدید آمدند، که به نوبه‌ی خود انشار (Anshar)، جهان آسمانی و کیشار (Kishar)، جهان زمینی را زادند و ایزدان بزرگ از انشار و کیشار به وجود آمدند. به زودی ایزدانِ نو، با شورش خود، آرامش آپسوی پیر را برهم زدند، آپسو نزد تیامت شکایت برد: «روزها آرامشی ندارم و شب‌ها نیز نتوانم خفت.» دو نیای ازلی درباره‌ی آشوب‌ناکی فرزندان خود رای زدند. تیامت پرسید چرا باید همه‌ی چیزهایی که آفریده ایم، از میان بریم؟» (ژیران، ۱۳۸۹، ۶۰)

اما «اِآ» (Ea)، ایزد زمین و آب‌های از طرح آپسو آگاه شد نزد پدرش، انشار رفت و گفت: «مام ما تیامت علیه ما نیرنگی اندیشیده است. انشار نخست «انو» را سوی تیامت گسیل کرد، اما انو را نه آن دل و دلاوری بود که با ایزد بانوی مزبور هم نبرد گردد. اِآ شهامتش را از دست داد سپس «بعل مردوک» فرزندی که دل و جراتی تمام داشت، فرا خواند و بدو فرمان داد تا علیه تیامت بشورد و قول پیروزی داد.» (همان، ۶۱)

مردوک پذیرفت اما نخست اصرار کرد که خدایان قدرتی برتر بدو بخشند. انشار راضی شد و بی‌درنگ مجمعی از خدایان تشکیل داد و همه‌ی خدایان، نیرویی شاهانه، به مردوک دادند و عصای شهریاری، اورنگ، پالو (نوعی سلاح) بدو بخشیدند و به او گفتند: «برو و تیامت را بکش. باشد که بادها خونش را بر سرزمین‌های راز آمیز بپراکند.» (همان، ۶۱)

مردوک، پس از به بند کشیدنِ یاران تیامت، دوباره به سراغ تیامت می‌رود جمجمه‌اش را می‌درد و سرخرگ‌هایش را پاره پاره می‌کند؛ پیکر او را چون ماهی به دو نیمه می‌کند؛ از نیمه‌ای آسمان و از نیمه‌ای دیگر، زمین را می‌سازد؛ و با این کار جهان را سامان می‌بخشد. جای‌گاهی به نام اِشّره (Esharra) برای ایزدان می‌سازد تا تصویر زمینی آسمان باشد؛ با ساخت این کاخ بزرگ انو، ان لیل، اِآ هر یک جای‌گاه خویش را درمی یابند. ستارگان را که نگاره‌ی ایزدان مزبور بودند، نصب می‌کند. طول سال را مشخص می‌کند و مسیر پیکرهای آسمانی را سامان می‌دهد. وی از میان دنده‌های تیامت دروازه‌هایی به سمت باختر و خاور می‌گشاید و فرازِ شکمش را سمت الرأسِ آسمان قرار می‌دهد. به ماه درخشش می‌بخشد و شب را نصیبه‌ی او می‌کند. دروازه‌ی خاور را به خورشید می‌دهد و روز را به «شَمَش»، ایزدِ خورشید می‌بخشد. ابرها و دریاها را از خدوی تیامت تهیه می‌کند. فرات و دجله از چشم‌های وی، سرچشمه می‌گیرد. از پستان‌های او کوه‌های غول پیکر می‌سازد و در میانِ آن‌ها، حفره‌های آب قرار می‌دهد. دمش را فراز سر قوس می‌کند و به چرخ آسمان می‌بندد. اکنون مغاک در زیر پاهای تیامت است بین آن دو، پایه‌ی آسمان قرار دارد، اکنون زمین

دارای پایه‌های استوار است و آسمان پوشش آن است. پس از آن، مردوک، همه‌ی جهان را می‌سازد؛ معابدی برای اآ بنا می‌کند، الواح سرنوشت را که از کینگو گرفته بود به عنوان نخستین درود به انو باز می‌گرداند. پس از همه‌ی این اقدامات همه‌ی ایزدان آسمانی در برابر او ایستادند و به پایین خم شده و فریاد برکشیدند: «به راستی او شهریار ماست.» (ساندرز،۱۳۸۷: ۳۸)

پس مردوک با کشتن مادر خود تیامت و تکه تکه کردن او و هم چنین از بین بردن معشوق او، کینگو، کار آفرینش را به انجام می‌رساند و سامان می‌دهد. (بیرلین،۱۳۸۹، ۹۵)

۲-۴-اسطوره‌ی آفرینش در ایران:

پنداره‌ی این اصل که زندگی تنها می‌تواند از زندگی دیگری که قربانی می‌شود زاده شود؛ همان طور که در اساطیر میان رودان سابقه داشت در اساطیر ایران نیز قابل تطبیق است؛ و آن قربانی شدن و کشته شدن کیومرث و گاو، توسط اهریمن است که از پیکر و نطفه‌ی آن‌ها، زندگیِ نو، و تازه‌ای پدید می‌آید. اهریمن گاو را زخم می‌زند. اورمزد برای راحت کردن او، گیاه «هوم» به وی می‌خوراند. گاو به پهلو می‌افتد گیج می‌شود و می‌میرد. از بقایای او غلات و گیاهان دارویی می‌رویند. نطفه‌ی گاو به ماه می‌رود و ایزد ماه آن را می‌پالاید؛ به ایرانویج بازش می‌گرداند و گاو نر و ماده‌ای از آن شکل می‌گیرند و سپس تمام جانوران، چهارپایان دیگر و ماهی‌ها در آب و پرندگان در آسمان از آن‌ها به وجود می‌آیند. «گاو نقش مهمی دارد؛ هم حیوانات و هم گیاهان دارویی از او سرچشمه می‌گیرند. گاو نشان‌گر جنبه‌های فعال و منفعل نیروهای زاینده‌ی هستی است.» (هینلز،۱۳۸۹، ۱۷۷)

پس از مدهوش ماندن اهریمن در دوزخ، دیوان کوشش کردند تا اهریمن را از بی‌هوشی درآورند؛ ولی تلاش آن‌ها سودی نداشت؛ تا سرانجام «جَهیِ» (Jahi) بدکار، که تجسم همه‌ی ناپاکی‌های زنانه است، سر رسید و قول داد که کیومرث و گاو را دچار رنج‌های بی‌شماری کند. وی هم چنین قول داد که به همه‌ی آفریده‌های اهورا، از جمله گیاهان و آب یورش ببرد:

«تا آن که جهی تبه‌کار، با به سر رسیدن سه هزار سال آمد، گفت که برخیز پدر ما! زیرا من در آن کارزار چندان درد بر مرد پرهیزگار و گاوِ ورزا، هِلَم؛ که به سبب کردار من زندگی نباید. فره‌ی ایشان را بدزدم، آب را بیازارم،... همه‌ی آفرینش هرمزد آفریده را بیازارم. او آن بدکرداری را چنان به تفصیل برشمرد که اهریمن آرامش یافت، از آن گیجی فراز جَست.» (همان، ۵۱)

بدین گونه اهریمن جانی تازه گرفت و برای سپاس‌گزاری از جهی، این آرزوی وی را برآورده ساخت تا مردان آرزوی او کنند.»

پس ازین اهریمن به همراه دیوان به جهان حمله کرد و همه‌ی آفریده‌های اهورا را تخریب کرد.« وجود عنصر زنانه در دو اسطوره‌ی ایرانی یعنی جهی و در اساطیر میان رودان یعنی تیامت، در آغاز کردن آشوب قابل تأمل است.» (بهار،۱۳۸۱: ۴۸) اهریمن به گاو و کیومرث روی آورد و آن دو را به بیماری هولناکی دچار کرد. پیش از آن که اهریمن سراغ گاو بیاید اهورا به گاو، گیاه بنگ داد تا از درد مرگش بکاهد:

به هر ترتیب کیومرث و گاو کشته می‌شوند، ولی از مرگ آن‌ها یا به نوعی با قربانی آن‌ها زندگی تازه‌ای آغاز می‌شود:

«چون (گاو) درگذشت، به سبب سرشتِ گیاهی، از اندام‌های گاو، پنجاه و پنج نوع غله و دوازده نوع گیاه درمانی از زمین رست. روشنی و زوری که در گاو بود به ماه سپرده شد. آن تخمه به روشنی ماه پالوده شد. به همه گونه‌ها آراسته شد. جان در او کرده شد و از آن جا جفتی گاو یکی نر و یکی ماده بر زمین آورده شد. سپس بر زمین از هر نوعی دو تا یعنی دویست و هشتاد و دو نوع فراز پیدا شدند... گوسپندان را جای بر زمین و مرغان را جای در هوا و ماهیان در آب شنا کردند...» (بندهش،۱۳۸۰، ۶۵)

از سوی دیگر زمانی که کیومرث می‌میرد زندگیِ انسانی آغاز می‌گردد: «...کیومرث را مرگ بر آمد به دست چپ افتاد، به هنگام درگذشتن تخمه اش به زمین رفت... از تن کیومرث هفت گونه فلز به پیدایی آمد. آن تخم که در زمین رفت به چهل سال مشی و مشیانه برستند که از ایشان رونق جهان و نابودی دیوان و از کار افتادگی اهریمن بود.» (همان، ۶۶) «هرچند اهریمن به ظاهر توانسته بود در این نبرد پیروز شود ولی همین یورش وی سببِ جاری شدن آفرینشی تازه می‌شود.» (هینلز، ۱۳۸۲، ۸۹)

۲-۵-آفرینش انسان:

۲-۵-۱- پیدایش انسان در اساطیر بین‌النهرین:

روایت مشهور این است که مردوک پس نبرد بزرگ با تیامت، تصمیم به آفرینش انسان می‌گیرد، تا کار خدایان را انجام دهد. خدایانی که شکست خورده بوده بودند در انتظار محاکمه‌ی خویش به سر می‌برند. ولی مردوک اراده می‌کند که تنها یکی از بندیان را مجازات کند. پس همگی را می‌بخشد به این شرط که بگویند چه کسی تیامت را برانگیخت که آتش جنگ را روشن کند. همه تنها نام یک تن را بردند و آن «کینگو» بود. پس اِآ، پدر مردوک، رگ‌های کینگو را زد و از خون جاری او انسان را آفرید.» (همان، ۱۳۶)

«بگذار خون را به هم برآورم و استخوان‌ها نیز بیافرینم.

بگذار انسان اوّلیه را خلق کنم: نام او انسان خواهد بود.» (مک کال،۱۳۸۹، ۷۸)

«همه کار او پریستاری مؤمنانه است...» (گیل گمش،۱۳۸۷، ۴۳)

۲-۵-۲- پیدایش انسان در اساطیر ایران:

هدف از آفرینش انسان در ایران نیز بی‌مانند با میان رودان نیست. همان گونه که در بین النهرین هدف از خلقت انسان یاری به خدایان بود در ایران نیز، به گونه‌ای همان هدف دنبال می‌شود. به روایت بندهش، هدف اهورا از آفریدن مادی، که انسان آخرین حلقه‌ی آن بوده است؛ مبازه با اهریمن و دیوان بیان شده است: «...ششم، مرد پرهیزگار را آفرید برای از میان بردن و از کار افکندن اهریمن و همه دیوان. (بهار،۱۳۸۱، ۴۰)

در روایت پهلوی آمده است: «مردم از آن گلی‌اند که کیومرث را از آن آفرید و به شکل نطفه در سپندارمذ (زمین) قرار داد و کیومرث را از سپندارمذ بیافرید.» (روایت پهلوی،۱۳۹۰، ۳۰۸)

در متن‌های دوره‌ی اسلامی کیومرث را گل شاه می‌خوانند، زیرا او و گاو، هر دو از خاک درست شده‌اند «ولی نطفه‌ی هر دو از نور است.» (کریستین سن،۱۳۸۹: ۱۶) در بندهش تصریح شده که «در میان تمامی آفریدگان، انسان (کیومرث) و حیوان (گاو یا گوسپند) از اهمیت ویژه و والایی برخوردار می‌باشند؛ و بنیاد آن‌ها بر خلاف دیگر آفریدگان از آتش می‌باشد. عنصری، پاک که آفریدگار، پس از روشنایی بی‌کران، آن را در رتبه‌ی دوم قرار داد.» (بندهش،۱۳۸۰، ۳۹) هرمزد، تمامیِ آفریده‌های مادی را برای کمک به انسان به وجود آورد و انسان را برای یاری خویش و مبازه با اهریمن آفرید. همان گونه که گفته شد، پس از این که کیومرث توسط اهریمن کشته می‌شود از نطفه‌ی او که در زمین می‌رود گیاهی به نام ریواس می‌روید، که از آن، نخستین مرد و زن به نام مشی و مشیانه پدید می‌آیند: «...کیومرث به هنگام درگذشتن تخمه اش به زمین رفت... از تن کیومرث، هفت گونه فلز به پیدایی آمد. آن تخم که در زمین رفت به چهل سال مشی و مشیانه برستند که از ایشان رونق جهان و نابودی دیوان و از کار افتادگی اهریمن بود.» (همان، ۴۰)

بر خلاف غول نخستین که به دست خدا یا ایزدی کشته می‌شود، کیومرث به دست اهریمن از پای در می‌آید.«زیرا بر اساس باورهای زرتشتی، مرگ، ناشی از اهریمن است.» (کریستین سن،۱۳۸۹: ۵۵)

۲-۶-نماد جزیره:

فرخزاد آدمی را به جزیره‌ای سرگردان مانند کرده که از آشوب اقیانوس و انفجار کوه گذشته است تا به دنیای امروز رسیده؛ وی همراه با دیرینگی اسطوره‌ها، در گذار از این آشوب، به فریاد درآمده، رنج کشیده، شاد گشته، پیروز شده و شکست خورده، لغزیده و بلند شده، خندیده و زار گریسته تا به امروز رسیده است. از دیدگاه نمادپردازی، جزیره نمادی پیچیده و در بر گیرنده‌ی چندین معناست. از دیدگاه یونگ، جزیره پناه‌گاهی برای

یورش‌های تهدیدآمیز دریای ضمیر ناخودآگاه است. یا به سخن دیگر ترکیبی از خودآگاه و اراده است. جزیره حوزه‌ای از نیروهای فراطبیعی است حوزه‌ای که از تقطیر نیروهای بسیار غیر منطقی اقیانوس‌ها پدید آمده است. در عین حال جزیره نمادی از انزوا گوشه نشینی و مرگ نیز است. «بیش‌تر ایزدبانوان جزایر به گونه‌ای با آیین خاکسپاری وابسته‌اند. شاید بتوان به شکلی برابر از جهت تعادل و هویت میان جزیره و زن از یک سو و میان هیولا و پهلوان از سوی دیگر دست یافت.» (سرلو،۱۳۸۹، ۲۸۳) همان گونه که شعر بلند فصل سرد فرخزاد، «حدیث مرگی فرا رسنده و ناگزیر است؛ مرگی که از پیش در همه چیز منتشر است و با نسیمی که به سوی تو پرواز می‌کند تو را هم با خود می‌برد.» (شمس لنگرودی،۱۳۸۴، ج۳، ۱۹۹) «شعری که با ساعتی جادویی هر دم مرگ شاعر را اعلام می‌دارد و گویند ه اش را از ناتوانیِ رسیدن به مقصود، آگاه می‌کند.» (حقوقی،۱۳۷۳، ۲۵۸)

۳- نتیجه‌گیری

بی‌تردید، نگرش به اساطیر و برداشتِ شاعران از بن مایه‌های اسطوره‌ای، با دگرگونی‌های تاریخی و اجتماعی، پیوند و تأثیری غیر قابل انکار دارد. شعر معاصر، در بسیاری موارد از دریچه‌ی اسطوره و نماد در جست‌جوی حقیقت است، نه از راه اندیشه‌های اجتماعی و سیاسی؛ استفاده از اسطوره در شعر معاصر یک تلمیح و اشاره‌ی ساده نیست؛ شاعر امروز به گونه‌ای دیگر از اسطوره کمک می‌گیرد؛ «که بیش‌تر رمزی است.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۳، ۲۳۶)

ادبیات بستری برای تجلیِ ناخودآگاهیِ جمعیِ هر ملتی، است؛ که به وسیله‌ی اسطوره و نمادها، کهن الگوها، بن مایه‌ها و... به خودآگاهی رانده می شوند. بسیاری از پیش آمدها و رفتارهایِ شخصیت هایِ این بن مایه‌ها، غیر شخصی و جهانی اند، بنابراین در همه‌ی ما یکسان است. این ناهشیاری قومی، روشن است که وابسته به تاریخچه‌ی شخصیِ فرد نیست، چیزی است فرا فردی، که از گذشته وجود داشته، و دربردارنده‌ی تصویرهای ذهنی و «خاطره‌های ازلی» است. بنابراین این بن‌مایه‌های همانند، سازمان دهندگان اندیشه‌ی ما هستند. نقد اساطیری کلیت اثر را تجلی نیروهای زندگی بخش و وحدت بخشی می‌داند که از ژرفای روان جمعی نوع بشر بر می‌خیزد. البته هرچند این نقد اسطوره‌ای اهمیت ویژه‌ای دارد ولی این شیوه هنوز چنان‌چه باید مفهوم نشده است. «این شیوه ما را با اعماق ناشناخته و تاریک آثار ادبی آشنا می‌کند و با پی بردن به بن‌مایه‌های مشترک ما را از تعصب و خودپسندی به دور می‌دارد.» (گرین و همکاران،۱۳۸۰، ۱۵۸)

منابع

۱-آشوری، داریوش. (۱۳۷۹). **عرفان و رندی در شعر حافظ**، چاپ دوم، تهران: مرکز.

۲-الیاده، میرچا. (۱۳۹۰). **اسطوره‌ی بازگشت جاودانه**، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ سوم، تهران: طهوری.

۳- ـــــــــــــ (۱۳۸۲). **اسطوره، رؤیا، راز**، ترجمه‌ی رؤیا منجم، چاپ سوم، تهران: علم.

۴-استراوس، لوی، مالینوفسکی، الکساندر کراپ، ژان، کازنوو، کارل آبراهام. (۱۳۷۷). **جهان اسطوره‌شناسی**، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ اوّل، تهران: مرکز.

۵-اسماعیل‌پور، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). **اسطوره‌ی آفرینش در آیین مانی**، چاپ سوم، تهران: نشر کاروان.

۶-ـــــــــــــ (۱۳۹۰). **زیر آسمانه‌های نور**، چاپ اول، تهران: چشمه.

۷-امیرقاسمی، مینو. (۱۳۷۵). « نگرش جامعه‌شناختی بر اساطیر و نگاهی تحلیلی بر اسطوره‌ی آفرینش در ایران باستان»، **نشریه‌ی جغرافیا و برنامه‌ریزی دانشگاه تبریز**، سال ۱، شماره‌ی ۳، صفحه‌ی ۱-۱۸.

۸- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). **طلا در مس**، جلد ۱و۲، چاپ اوّل، تهران: زریاب.

۹- بندهش. (۱۳۸۰). **بندهش، گزارش مهرداد بهار**، چاپ دوم، تهران: توس.

۱۰-بهار، مهرداد. (۱۳۸۷). **ادیان آسیایی**، چاپ هفتم، تهران: چشمه.

۱۱-ـــــــــــــ (۱۳۸۱). **پژوهشی در اساطیر ایران**، چاپ چهارم، تهران: آگه.

۱۲-بیرلین، ج.ف. (۱۳۸۹). **اسطوره‌های موازی**، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ دوّم، تهران: مرکز.

۱۳-حقوقی، محمد. (۱۳۷۳). **شعر زمان ما (فروغ فرخزاد)**، چاپ دوم، تهران: نگاه.

۱۴-رضایی، مهدی. (۱۳۸۴). **آفرینش و مرگ در اساطیر**، چاپ دوّم، تهران: اساطیر.

۱۵-روایت پهلوی. (۱۳۹۰). **گزارش مهشید میرفخرایی**، چاپ اوّل، تهران: پژوهش‌گاه علوم انسانی.

۱۶-زارعی، علی اصغر.(۱۳۹۵)، **بررسی بن‌مایه‌ی تنزل آغازین با نگاهی به تفسیر کشف‌الاسرار و عده‌الابرار**، نشریه‌ی ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، دوره‌ی ۱۲، شماره‌ی ۴۲، صفحه ۸۱-۱۰۶.

۱۷-ژیران، ف،ل. دلاپورت، گ، لاکوئه. (۱۳۸۹). **اساطیر آشور و بابل**، ترجمه‌ی ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ چهارم، تهران: قطره.

۱۸-ساندرز، ن.ک. (۱۳۸۷). **بهشت و دوزخ در اساطیر بین‌النهرین**، ترجمه‌ی

ابوالقاسم اسماعیل‌پور، چاپ سوم، تهران: کاروان.
۱۹-سرلو، خوان ادواردو. (۱۳۸۹). **فرهنگ نمادها**، ترجمه‌ی مهرانگیز اوحدی، چاپ اوّل، نشر، تهران: دوستان.
۲۰-کریستین سن، آرتور(۱۳۸۹،). **ایران در زمان ساسانیان**، ترجمه‌ی رشید یاسمی، چاپ چهارم، تهران: نگاه.
۲۱-گیل گمش. (۱۳۸۷). ترجمه‌ی احمد شاملو، چاپ ششم، تهران: چشمه.
۲۲-مک کال، هنریتا. (۱۳۷۵). **اسطوره‌های بین‌النهرین**، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ دوّم، تهران: مرکز.
۲۳-ناتل خانلری، پرویز. (۱۳۶۵). **تاریخ زبان فارسی**، چاپ اوّل، تهران: فردوس.
۲۴-شایگان‌فر، حمیدرضا. (۱۳۸۴). **نقد ادبی**، چاپ دوم تهران: دستان.
۲۵-شفیعی‌کدکنی، محمدرضا، (۱۳۸۰). **صور خیال در شعر فارسی**، چاپ هشتم، تهران: آگه.
۲۶-شمس لنگرودی، محمد. (۱۳۸۴). **تاریخ تحلیلی شعر نو**، چاپ چهارم، جلد ۳، تهران: نشر مرکز.
۲۷-فرای، نورتروپ. (۱۳۷۷). **تحلیل نقد**، ترجمه‌ی صالح حسینی، چاپ اول، تهران: نیلوفر.
۲۸- ـــــــــــــ (۱۳۹۰). **اسطوره و رمز**، ترجمه‌ی جلال ستاری، چاپ چهارم، تهران: سروش.
۲۹-فرخ‌زاد، فروغ. (۱۳۸۳). **مجموعه اشعار**، چاپ دوم، تهران: شادان.
۳۰-فضایلی، سودابه. (۱۳۸۷). «زمانی بی‌مرگ و جاودان»، **مجله‌ی آزما**، سال ۷، شماره‌ی ۵۷، صفحه ۶ تا ۸.
۳۱-گرین، ویلفرد، لی مورگان، ارل لیبر، جان ویلینگهم. (۱۳۸۰). **مبانی نقد ادبی**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: نیلوفر.
۳۲-مسکوب، شاهرخ. (۱۳۸۶). **سوگ سیاوش**، چاپ هفتم، تهران: خوارزمی.
۳۳-میلز، دانلداچ. (۱۳۹۳). **قهرمان و دریا، الگوهای آشوب در اسطوره‌های باستانی**، ترجمه‌ی آرتمیس رضاپور، افشین رضاپور، چاپ اوّل، تهران: ققنوس.
۳۴-هینلز، جان راسل. (۱۳۸۲). **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه‌ی ژاله آموزگار و احمد تفضلی، چاپ هشتم، تهران: چشمه.
۳۵-ـــــــــــــ (۱۳۸۹). **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه‌ی محمدحسین باجلان فرخی، چاپ سوم، تهران: اساطیر.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۲ (پیاپی۱۷)، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

تحلیل روایی حکایت‌های گلستان سعدی

فخرالدین سعیدی
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، ایران.
دکتر محمد حکیم‌آذر
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد شهرکرد، ایران.
دکتر مظاهر نیکخواه
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، ایران.

چکیده

هدف این پژوهش بررسی ظرفیت‌های روایی در گلستان سعدی است که با دیگر پژوهش‌ها و نگاه‌هایی که به این کتاب ارزشمند شده، متفاوت است. این پژوهش به بررسی نقش مضمون در غنی‌کردن کیفیت و تنوع ساختار کُنش‌ها و رخدادهای روایی در حکایت‌های گلستان می‌پردازد. سعی نگارندگان بر آن بوده که ویژگی‌ها و مؤلفه‌های روایی خاص حکایت‌های گلستان را از نظر ساختار و روایت موردبررسی قرار دهند و افق جدیدی در زمینهٔ تحقیق در متون دیگر پیش روی مشتاقان علم بگشایند. همچنین این مقاله بیانگر این مطلب است که سعدی به لحاظ برخورداری از فهم ادبی توانسته حکایت‌های کتاب خود را بر پایه‌ها و اصول و کُنش‌هایی بُنیان‌گذاری کندکه قرن‌ها بعد در داستان‌نویسی و داستان کوتاه‌نویسی پایه و مبنای نگارش مدرن قرار گیرد. نظام باورهای سعدی، بر حول گزارهٔ شناخت هستی پیرامون خویش و القاء آن از راه تمثیل به مخاطب است؛ لذا گفتمان مسلط بر حکایت‌ها یک گفتمان تعلیمی است.

واژگان کلیدی: گلستان، سعدی، حکایات، روایت، رخداد، توالی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۳/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۹/۱۱

۱-مقدمه

حکایت‌ها از مجموعه رخدادهای روایی تشکیل می‌شوند که رشته وقایع داستان را به واسطهٔ توالی عِلّی و معلولی و توالی زمانی پیش می‌برند. روایت‌ها در زمان و مکان شکل می‌گیرند و حوادث حکایت را از آغاز تا انجام به یکدیگر مرتبط می‌سازند. راوی/ نویسنده با بهره‌گیری از وجوه روایی، وقایع داستان را برای مخاطب بازگو می‌کند و با طرح موضوع داستان، لحن داستان، توالی عِلّی و زمانی، گفتگوها،گره‌افکنی، زاویهٔ دید، رخدادهای مرکزی و واسطه‌ای و همچنین شخصیت‌ها، همراه با اعمالی که انجام می‌دهند، باعث پیوستگی و انسجام در روایت و معنادارشدن آن می‌شوند.

انسان‌ها در ارتباط با یکدیگر پاره‌گفت‌هایی را به کار می‌برند که علاوه بر ساختار دستوری، حاوی معانی بی‌شماری نیز هستند. اشخاص با کُنش‌هایی که انجام می‌دهند در تولید معنا و انتقال آن به مخاطب سهم به‌سزایی ایفا می‌کنند. صورت‌گرایان از نخستین کسانی بودند که به مطالعهٔ این ساختارهای زبانی پرداختند و از این طریق الگوها و بُن‌مایه‌های تنیده‌شده در داستان و حکایات و قصه‌ها را دریافتند. آنها به شاکله و زیربنای آثار ادبی و روابط پنهان حاکم بر سازه‌های یک متن توجه بسیار نشان داده و شاخصه‌هایی برای واکاوی و سپس فهم یک اثر ادبی روایت‌شده پیشنهاد داده‌اند. همین پیشنهادها سرآغاز ظهور دانش نوبنیادی به نام روایت‌شناسی شد. روایت‌شناسی روشی مطالعاتی است که از دل ساختارگرایی به وجود آمده است و سعی آن بر کشف و ارائهٔ الگویی منسجم برای شناخت بهتر مؤلفه‌های حاکم بر روایت‌ها است.

«به‌طورکلی می‌توان تاریخ روایت‌شناسی را به سه دوره تقسیم کرد: دورهٔ پیش‌ساختارگراکه از قبل تا ۱۹۶۰ م. است. دورهٔ ساختارگرا که از سال ۱۹۶۰ م. تا سال ۱۹۸۰ م. را شامل می‌شود و دورهٔ پساساختارگرا که از سال ۱۹۸۰ م. تا بعد است». (مکاریک،۱۴۹: ۱۳۸۵)

پیش‌ساختارگرا، همان الگوی روایی کلاسیک استکه کتاب گلستان نیز در همین تقسیم‌بندی قرار می‌گیرد و دورهٔ ساختارگرا الگوی روایی مدرن و دورهٔ پساساختارگرا همان الگوی روایی پُست‌مدرن است. گلستان، اثری روایی است که از تکنیک‌های مختلف زمان روایی، جنبه‌های مختلف به لحاظ محتوایی، آموزشی، تربیتی،خلاقیت‌های زبانی،کوتاهی، تحریک‌پذیری و ایجادحس کنجکاوی در مخاطب، مفاهیم و موضوعات متنوع اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و تربیتی، نوع روایت و کُنش و واکُنش‌ها، تنوع شخصیت راوی و پرهیز از تبدیل‌شدن راوی به کلیشه یا شخصیت قراردادی، چگونگی زاویهٔ دید، کارکرد و جنبه‌های بلاغی به‌خوبی بهره برده است. حکایت‌های گلستانبه دلیل استفاده از شگرد فشرده‌نویسی، نغزگویی و انتقال مفاهیم به مخاطب جای بحث و بررسی دارد؛ لذا به همین دلیل این باب

مبحث اصلی این پژوهش قرار گرفتو به دو دلیل همهٔ حکایات این باب انتخاب نشدند: یکی اینکه از تکرار اجتناب شود؛ به خاطر شباهت‌های ساختاری بسیاری از حکایت‌ها. دوم اینکه بعضی از حکایات قابلیت تحلیل روایی بر اساس شاخصه‌های روایت‌شناسی مدرن را نداشتند. امّا در پژوهش انجام‌شده بیش از پنجاه حکایت از کتاب گلستان سعدی مورد تحلیل واقع شده که در این مقاله به عنوان نمونه و برای آشنایی با طریقهٔ تحلیل دو حکایت ذکر شده است.روش این پژوهش توصیفی-تحلیلی است؛به این صورت که ابتدا حکایت بیان می‌شود و سپس موضوعات زیر در هریک از حکایت‌ها موردبررسی قرار می‌گیرد: راوی و زاویهٔ دید داستان و روایت‌شنو، رخدادهای هسته‌ای و رخدادهای واسطه، توالی زمانی و عِلّی،درون‌مایهٔ داستان،شخصیت‌پردازی و در پایان هر داستان ذکر می‌شود که آیا در این داستان رخدادهای هسته‌ای بیشتر است یا واسطه، غلبه با توالی‌های عِلّی و معلولی است یا توالی‌های زمانی و اگر داستانی دارای زمان‌پریشی و مکث توصیفی باشد، در پایان تحلیل همان داستان توضیح داده می‌شود.در پایان هر حکایت نیز توصیف شخصیت به وسیله‌ی جدول و گاهی ساختار داستان و یا تحلیل آن به صورت نموداری نشان داده می‌شود.

بیان مسئله:

بهره‌گیری از قصه و حکایت رای تبیین مفاهیم بلند انسانی و تعلیم مبانی معرفتی و اخلاقی، ازدیرباز مورد توجه شاعران و نویسندگان فارسی زبان قرار داشته است. از طرفی روایت‌شناسی از موضوعات مورد توجه در سبک‌شناسی بوده و علمی نوپا است که با روی‌کرد افرادی مثل تزوتان تودوروف، ولادیمیر پراپ، شلومیت ریمون‌کنان، رولان بارت و مایکل. جی. تولان که در این حوزه صاحب‌نظر هستند، گسترش پیدا کرده است.

گلستان، در پیشینه‌ی داستان‌نویسی فارسی جایگاه بلندی دارد، لذا پرسش این پژوهش این است که این پیشینه‌ی غنی با دارا بودن مضامین روایی آیا به ما این امکان را می‌دهد که ساختار روایت را در آن مورد تجزیه وت حلیل قرار دهیم؟ و به نظریه‌های ادبی معاصر تن خواهد داد؟ و اصول و شاخصه‌های داستان‌نویسی مدرن را بر نثر گلستان منطبق کرد و نتیجه‌ای حاصل نمود؟

فرضیه‌های تحقیق:

۱- راوی در حکایت‌های گلستان به صورت فراداستانی و میان‌داستانی و رخداد به صورت هسته‌ای و واسطه‌ای است.

۲- سطح داستانی در حکایت‌های گلستان متفاوت است و بیشتر دارای سطح فراداستانی و میان داستانی است.

پیشینهٔ پژوهش:

پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ گلستان، به صورت کتاب، مقاله و پایان‌نامه نوشته شده است؛ امّا در زمینهٔ کُنش‌های کلامی و رخدادهای روایی گلستان و بررسی کُنش‌های گفتاری و رفتاری آن پژوهشیشبیهبهپژوهشحاضروجودندارد. حکایات گلستان تاکنون از نظر روایتورخدادموردبررسیقرار نگرفته‌اند. مقاله‌ای با نام "بررسی تقابل زمان روایی و زمان متن در حکایت‌های گلستان سعدی" از فائزه عرب یوسف‌آبادی در فصل‌نامهٔ متن‌پژوهی در زمستان ۱۳۹۴ منتشر شدهکه تنها به بسامد شاخصهٔ زمان در حکایات پرداخته است و هیچ اشاره‌ای به دیگر عناصر روایت در مقالهٔ مذکور نشده است. امّاهم درزمینهٔ مباحث کلی روایی و هم روایت‌شناسی یک اثر یا داستان، بر اساس یکی از تئوری‌های مطرح در حوزهٔ روایت، پژوهش‌هایی صورت گرفته است؛ مانند "زبان‌شناسی روایت" که توسط علی افخمی و فاطمه علوی در سال ۱۳۸۲ منتشر شده است. نویسندگان ضمن بررسی اصطلاح روایت در معنای خاص آن به مفهوم "دیدگاه روایی" که عمدتاً از نظریات راجر فالر(Roger Fowler)گرفته شده، می‌پردازند. "ساختار ساختارها" که در سال ۱۳۸۸ محمدرضا شفیعی کدکنی آن را منتشر کرده است، به نظریات فرمالیست‌های روسی پرداخته و اذعان می‌دارد که هرگاه ساختار ساختارها در اوج باشد، ساختارهای دیگر نمی‌توانند در انحطاط باشند.

"بررسیِ نمودِ کلامی روایت در مصیبت‌نامهٔ عطّار نیشابوری بر اساس نظریهٔ تودوروف"عنوان مقاله‌ای است که توسط سپیده جواهری، مهدی نیک‌منش و مهین پناهی در نشریهٔ پژوهش‌های ادبی سال یازدهم پائیز ۱۳۹۳، شمارهٔ ۴۵، منتشر شد. در مقالهٔ مذکور ابتدا به دیدگاه‌های تودوروف در خصوص مفهوم روایت، اشاره و سپس به روایت‌شناسی کتاب مذکور بر اساس آن دیدگاه‌ها توجه شده است. پژوهشی نیز با عنوان "روایت‌شناسی قصهٔ یوسف و زلیخا" در سال ۱۳۸۸ توسط محمدامین زواری و حسن ذوالفقاری منتشر شد که نویسندگان در آن ضمن تحلیل سه روایت مشهور از یوسف و زلیخا، نویسندگان به بررسی ساختار و مقایسهٔ هر سه روایت با یکدیگر و سپس مقایسهٔ آنها با اصل روایت قرآن پرداختند. "بررسی ساختار روایی خورشید و مه‌پاره بر اساس دیدگاه پراپ" مقالهٔ دیگری است که از سوی اسحاق میربلوچزایی، محمد بارانی و مریم خلیلی جهان‌تیغ در نشریهٔ پژوهش زبان و ادبیات فارسی تابستان ۱۳۹۴، شمارهٔ ۳۷، منتشر شد. در مقالهٔ مذکور نویسنده ابتدا به فرمالیسم و مفاهیم روایت و پس‌ازآن به طرح دیدگاه‌های "پراپ" در خصوص روایتو سپس به بررسی مؤلفه‌های روایی از دیدگاه "پراپ"در منظومهٔ خورشید و مه‌پاره پرداخته‌است.

۲-بحث و بررسی

الف) مبانی نظری

الف- ۱) حکایت و داستان

حکایت، مترادف قصه است و در قصه زمان و مکان کلی است و کاراکترها تیپند، نه شخصیت. ساختار حکایت، ساختاری ساده و برای مخاطب زودیاب است. حکایت از گذشته گرفته می‌شود و محتوای آن نقل‌قولِ پندها و نگرش‌های گذشته است. روح حکایت متعلق به گذشته است و اگر می‌خواهد امروزی باشد باید بازآفرینی شود. «بعضی از نویسندگان اصطلاحات قصه و داستان کوتاه را مترادف هم می‌دانند، امّااین‌طور نیست. قصه، روایت ساده و بدون طرح و نقشه‌ای است که اتکای آن به طور عمده بر حوادث و توصیف است.» (یونسی، ۱۳۸۴:۱۰) در داستان، همه‌چیز جزئی است. زمان و مکان جزئی هستند. کاراکترها شخصیتند و نه تیپ؛ چون کاملاً توصیف می‌شوند. توماشفسکی می‌گوید: «داستان، مجموعهٔ نقش‌مایه‌هایی است که از نظر ترتیب زمانی و ارتباط علت و معلولی دارای توالی باشد.» (ایوتادیه، ۲۵: ۱۳۹۰) ساختار داستان پیچیده‌تر از ساختار حکایت است و عناصری مثل تعلیق و... در آن وجود دارد که فهم و کشف روابط عِلّی و معلولی آن برای مخاطب دیریاب‌تر است. روح داستان متعلق به حال است و هر موضوع اجتماعی و حتی تجربه و زیستِ شخصیِ نویسنده می‌تواند سوژهٔ یک داستان قرار بگیرد و از همه مهم‌تر اینکه نمی‌توان آن را تعمیم به گذشته داد. «خصلت بارز داستان این است که بتواند ما را وادار کند که بخواهیم بدانیم در ادامه چه اتفاقی می‌افتد.»(میرصادقی، ۲۴: ۱۳۷۶) بین داستان کوتاه و حکایت شباهت‌هایی وجود دارد. هر دو دارای فکر اولیه هستند و نویسنده به علت زاده‌شدن هر دو فکر کرده است. هم حکایت و هم داستان کوتاه، برای القاء یک پیام به ذهن مخاطب، هدفمند آفریده شده‌اند. «داستان کوتاه، موجز و در پی ایجاد تأثیری واحد در خواننده است. این تأثیر واحد می‌بایست از پیش انگاشته شده باشد. به این معنا که نویسندهٔ داستان کوتاه باید از قبل بداند که داستان او به منظور ایجاد چه تأثیری در خواننده نوشته می‌شود و سپس با در نظر داشتن این تأثیر، همهٔ عناصر داستان را به نحوی هنرمندانه در هم آمیخته و برای ایجاد همان تأثیر واحد (از پیش انگاشته‌شده) به کار گیرد.» (پاینده، ۶۸: ۱۳۸۹) «داستان کوتاه،نوشته روایتی است که بتوان آن را در یک نشست خواند.» (موام، ۱۲: ۱۳۷۷)پس آنچه در ادبیات منثور قدیم مابه خصوص در گلستان سعدی آمده داستان کوتاه نیست، بلکه حکایت استکه به صورت کلی و بدون توصیف و توضیح، کاراکتر و زمان و مکان کنار هم قرار گرفته‌اند.«حکایت، گذار از یک موقعیت به موقعیت دیگر استکه در این تغییر و حرکت بُن‌مایه‌هایی که موقعیـت را تغییر می‌دهند "پویا" و آنهایی که تغییری

در موقعیـت ایجاد نمی‌کنند "ایستا" نامیده می‌شوند.» (نوریس، ۸۹: ۱۳۸۸) امّا وقتی ما از روایت صحبت می‌کنیم، یعنی از یکی از عناصر داستانی می‌گوییم. همان زبان نوشتاری یا گفتاری یا محاوره‌ای که داستان را شرح می‌دهد، روایت است.

الف- ۲) روایت چیست؟

«از میان تعریف‌های متعددی که برای روایتارائه شده است، ساده‌ترین و کامل‌ترین آنها تعریف مایکلجی.تولان (Michael j. Toolan)است: روایت یعنی کنار هم چیده‌شدن یک‌سری رخداد با پیش‌فرض ذهنی و کاملاً غیرتصادفی. پس کلمۀ "یک سری" یعنی روایت زمان‌مند است. پیش‌فرض‌داشتن و غیرتصادفی‌بودن آن نیز، بیانگر علیت روایت است.» (میرصادقی، ۱۲۶: ۱۳۷۸)به چیده‌شدن رخداد بر اساس علت و معلول و شیوۀ بیان و تصویرپردازی‌های پشت سر هم در داستان، روایت گفته می‌شود. اولین زبان‌شناسی که از روایت نام برد "تزوتان تودوروف(Tzvetan Todorov)" و کسی که به آن جهت داد "ولادیمیر پراپ (Vladimir Propp)" بودکه در مهم‌ترین کتاب خود یعنی "ریخت‌شناسی قصه‌های پریان " به آن پرداخت. پراپ، روایت را این‌گونه تعریف می‌کند: «متنی که تغییر وضعیت را از حالت پایدار به حالت ناپایدار و بازگشت دوبارۀ آن را به حالت پایدار بیان می‌کند. پراپ این تغییر وضعیت را رخداد می‌نامد.»(میرصادقی، ۲۷: ۱۳۷۷) روایت دارای سه بخش اصلی است: قصه، گوینده و مخاطب. روایت اصولاً نقل اتفاقاتی است که در دسترس ما نیستند، چه از لحاظ زمانی و چه مکانی. چیزی که توجه ما را، با وساطت مستقیم گوینده‌ای، به داستان و متوالی بودن آن رخدادها جلب می‌کند، نحوۀ برخورد شخصیت‌های داستانی با همدیگر است. ما در داستان هیچ‌وقت نمی‌توانیم صحنه‌ای را بدون توضیح بگذاریم و وارد صحنۀ دیگری شویم. همین شیوۀ توضیح صحنه‌به‌صحنۀ داستان، روایت نام دارد.

مایکل. جی. تولان روایت را توالی از پیش انگاشته‌شدۀ رخدادها می‌داند و می‌گوید: «روایت، توالی رخدادهایی است که به طور غیرتصادفی به هم اتصال یافته‌اند.» (تولان، ۲۰: ۱۳۸۳) در داستان و حکایت رخدادها با هم ترکیب شده و خرده‌توالی‌ها را ایجاد می‌کنند. ترکیب خرده‌توالی‌ها با هم کلان‌توالی‌ها را به وجود می‌آورد. داستان و حکایت نیز از به هم پیوستن این کلان‌توالی‌ها ایجاد می‌شود. فورستر می‌گوید: «داستان، نقل رخدادها به ترتیب زمانی است. پی‌رنگ نیز نقل رخدادهاست؛ امّا در اینجا بر اصل علیّت تأکید می‌شود. جذاب‌ترین مشخصۀ داستان، علیّت و فرجام‌یابی آن است؛ امّا توالی زمانی کمترین نیاز رخدادها برای تشکیل داستان است و علّیت در داستان می‌تواند در طول زمان به نمایش درآید. بیشتر کتاب‌های داستانی گذشته بر اساس نظمی سازمان‌دهی شده‌اند که می‌توان آن را به نظم زمانی و منطقی تعبیر کرد. رابطۀ منطقی که بنا به عادت به آن می‌اندیشیم،

رابطهٔ استلزام یا چنانکه معمولاً گفته می‌شود، علیت است. نزد خواننده، توالی منطقی بسیار نیرومندتر از توالی زمانی است. درنتیجه اگر این دو همراه باشند، خواننده فقط متوجه مورد نخست می‌شود.» (تودوروف، ۷۶: ۱۳۸۲)

از مؤلفه‌های متن می‌توان به زمان، شخصیت و کانونی‌شدگی اشاره کرد. زمان و شخصیت مربوط به داستان در متن و کانونی‌شدگی، زاویهٔ دیدی است که داستان از میان آن وارد متن می‌شود. «از مهم‌ترین مسائل زندگی بشر می‌توان به زمان اشاره کرد. ترتیب زمان روایت (سخن) هیچ‌گاه کاملاً با ترتیب زمان روایت‌شدهٔ داستان متوازن نیست و به‌ناگزیر در ترتیب وقایع پیشین و پسین تغییر به وجود می‌آید.» (همان، ۱۵۹)

در ادبیات داستانی گذشته، توالی حوادث در زنجیره‌ای بسیار انتزاعی از زمان و مکان واقع می‌شد. مکان هم تقریباً همان‌قدر کلّی و مبهم بود که زمان. در ادبیات روایی، زمان در پرتو روابط گاه‌شمارانه میان داستان و متن معنا پیدا می‌کند. زمان داستان در معنای توالی خطی رخدادها، روشی قراردادی و راهکاری مناسب در عمل است. زمان متن بُعد زمانی ندارد، بلکه بُعد حجمی دارد. زمان متن روایی، مدتی است که صرف خواندن آن می‌شود؛ بنابراین زمان داستان و زمان متن هر دو شِبهِ زمانی و ساختگی است. نظم و ترتیب عناصر در متن، یک‌طرفه و برگشت‌ناپذیر است. ما حرف را پس از حرف، واژه را پس از واژه، جمله را پس از جمله، فصل را پس از فصل و می‌خوانیم. رابطهٔ میان زمان داستان و زمان متن غیرواقعی و قراردادی است.

ژِنت جامع‌ترین بحث را دربارهٔ ناهمخوانی‌های میان زمان داستان و زمان متن مطرح کرده است. از دیدگاه او زمان از سه جهت قابل‌بررسی است: نظم و ترتیب، تداوم و بسامد. وی نظم و ترتیب را رابطهٔ میان‌توالی رخدادهای داستان و نظم و ترتیب خطی آنها در متن می‌داند. در مبحث تداوم، روابط میان مدت‌زمان وقوع رخدادهای داستان و حجم متن مصروف روایت رخدادها را بررسی می‌کند. در مبحث بسامد، روابط میان تعداد دفعات اشاره به رخداد در داستان و تعداد دفعات روایت رخداد در متن بحث می‌کند. روایت داستانی، جهانی برساخته از زبان است و زبان، زندانی این جهان. این جهان داستانیکه با جهان واقعی همانندی‌هایی دارد، برساختهٔ ذهن نویسنده است. در این جهان داستانی یا "سطح بازنموده شدهٔ واقعیت "اشخاص یا مردمان داستان زندگی می‌کنند و رخدادها و حوادث نیز در آن اتفاق می‌افتند؛بنابراین می‌توان گفت رخداد تغییر از یک حالت به حالت دیگر است. (کنان، ۲۷: ۱۳۸۷) رخدادها در بطن نوشتار قرار دارند و در متن و روایت نیز نقشی مهم ایفا می‌کنند که به دو صورتند: یا رخدادهایی اصلی هستند یا واسطه. رخدادهای اصلی، هستهٔ ثابت روایت و غیرقابل تغییرند؛ امّا رخدادهای واسطه، قابل تغییر و قابل حذفند و نبود آن‌ها

خللی به هستهٔ اصلی وارد نمی‌کند.

«ولادیمیر پراپ، نظریه‌پرداز روسی، در کتاب ریخت‌شناسی حکایت ۱۹۲۸، دسته‌بندی آثار فولکلوریک را بر اساس قواعد صوری آنها انجام داد و ازاین‌رو کارش را ریخت‌شناسی خواند. این اصطلاح را به معنای توصیف حکایت‌ها بر اساس واحدهای تشکیل‌دهندهٔ آنها و مناسبات این واحدها با یکدیگر و با کل حکایت به کار برد. او با بررسی یکصد حکایت فولکلوریک و قصه‌های کودکان نتیجه گرفت که هرچند افراد و شخصیت‌های این قصه‌ها گوناگونند و حرفه و کُنش آنها متنوع است، امّا نقش‌ویژه‌هاشان محدود و ثابتند.»(احمدی، ۴۴: ۱۳۸۸)به‌طورکلی آنچه در متن برجسته است و نمود دارد روایت است. طریقه و الگوی برخورد با روایت را دانشی نوبُنیان رصد می‌کند کهروایت‌شناسی نام دارد. این دانش نو یکی از شاخه‌های نقد ادبی و در اصل، بررسی دستور زبان حاکم بر روایت‌ها و بیشتر، روایت‌های داستانی است. علمی است که هم تئوریک است و هم کاربردی و برای واکاوی متن‌های روایی چارچوب و الگو ارائه می‌کند.

روایت‌شناسی دو رویکرد می‌تواند داشته باشد: یکی روایت‌شناسی شناختی است؛ روایت‌شناسی شناختی، مطالعهٔ جنبه‌های مربوط به ذهن در قصه‌گویی است.لذا تعریف آن وسیع و گسترده و علمی نوظهور است که به ارتباط میان ذهن و روایت در متون مکتوب و غیرمکتوب مثل فیلم می‌پردازد. البته این رویکرد در این پژوهش مدّنظر ما نیست. رویکرد دیگر که در این پژوهش به آن پرداخته می‌شود، روایت‌شناسی ساختارگرا است. «روایت‌شناسی ساختارگرا از علومی است که در سال‌های اخیر توجه بسیاری از نظریه‌پردازان و منتقدان ادبی را در سراسر جهان به خود جلب کرده است. پیشینهٔ این علم،مانند بسیاری از مباحث نقد و نظریهٔ ادبی به ارسطوو "فنّ شعر" او برمی‌گردد.پس از ارسطو تا قرن بیستم شاهد تحوّل چندانی در عرصهٔ علم روایت‌شناسی نیستیمتا اینکه در این قرن،ماهیت روایت در کانون توجه دوبارهٔ منتقدین ادبی قرار می‌گیرد. از میان نظریه‌های ادبی مدرن، نظریه‌های فرمالیسم و ساختارگرایی -که هر دو متأثر از زبان‌شناسی سوسور هستند- نقش عمده‌ای در تکوین و تدوین علم روایت‌شناسی داشته‌اند. فرمالیست‌ها گام‌های اولیهرا در زمینهٔ روایت‌شناسی در سال‌های آغازین قرن بیستم برداشتند. بعدها دستاوردهای این مکتب در زمینهٔ روایت‌شناسی از طریق سردمداران مکتب پراگ به اروپا منتقل شد و توانست کار نظریه‌پردازان متأخر را به‌ویژه درفرانسه و به دنبال آن در امریکا و انگلیس، بسیار تحت‌تأثیر قرار دهد و زمینهٔ مطالعات جدّی‌تری در زمینهٔ روایت در مکتب ساختارگرایی فراهم آورد.با شکل‌گیری مکتب ساختارگرایی در فرانسه، روایت‌شناسی وارد مرحلهٔ دیگری شد.اگرچه فرمالیست‌ها گام‌های اساسی و آغازین را در راه شکل‌گیری و

پیشرفت تئوری‌های روایت برداشتند،امّا در این میان سهم ساختارگرایان و دیدگاه ایشان در تحلیل و بررسی روایت چشمگیرتر است. کسانی چون لویی استراوس(Claude Levi Strauss)، ژولین گِریماس (Algirdas Julien Greimas)، کلود برمون، رولان بارت(Ronald Gerard Barthes)، تزوتان تودورف و ژرار ژنت(Gerard Genntte) از چهره‌های نامدار روایت‌شناسی ساختارگرا به شمار می‌آیند که هرکدام با نظریات خود نقش بزرگی در تکوین نظریه‌های روایت ایفا کرده‌اند.» (فتوحی، ۵۱۷: ۱۳۹۰)

روایت‌شناسی، پدیده‌ای است که از دل ساختارگرایی به وجود آمده و سعی بر کشف و ارائهٔ دستور زبان حاکم بر روایت دارد. «برای اولین بار تودوروف بود که در کتاب دستور زبان دکامرون واژهٔ روایت‌شناسی را به عنوان "علم مطالعهٔ قصه" به کار برد.مقصود او از این واژه، معنای وسیع آن است و فقط به بررسی قصه وداستان و رمان محدود نمی‌شود و تمام اشکال روایت از قبیل اسطوره، فیلم، رؤیا و نمایش را در برمی‌گیرد.» (اخوت، ۲و۷: ۱۳۷۱)

ب) گلستان سعدی:

گلستان، یکی از آثار منثور زبان و ادب فارسی است که از قلم شیخ اجل سعدی شیرازی به سال ۶۵۶ هجری تراویده شده است. این کتاب یک دیباچه و هشت باب دارد. باب اول در سیرت پادشاهان، مشتمل بر چهل‌ویک حکایت؛ باب دوم در اخلاق درویشان، مشتمل بر چهل‌وهشت حکایت؛ باب سوم در فضیلت قناعت، مشتمل بر بیست‌وهشت حکایت؛ باب چهارم در فوائد خاموشی، مشتمل بر چهارده حکایت؛ باب پنجم در عشق و جوانی، مشتمل بر بیست‌ویک حکایت؛ باب ششم در ضعف و پیری، مشتمل بر نُه حکایت؛ باب هفتم در تأثیر تربیت، مشتمل بر بیست حکایت و باب هشتم در آداب صحبت، مشتمل بر یکصد و هیجده حکایت کوچک است. «مبنای گلستان بر پایهٔ ایجاز است و در سویهٔ بیرونی خود که آراسته است به صنایع لفظی و معنوی بسیار به نوشتار قاضی حمیدالدین بلخی در کتاب مقامات می‌ماند؛ یعنی مسجوع است و گاه مرصع و این یک شقه از زیبایی‌های هنری گلستان است. شق دوم این زیبایی که مقامات از آن محروم است، سویهٔ درونی آن است که گنجی از حکمت عملی است». (خزائلی، ۶۶و۶۷: ۱۳۸۷)

گلستان، نوشتاری پیشینه‌دار است و آنچه این کتاب را از آبشخور و ریشه‌اش متمایز می‌کند، وجه درونی آن است که به موازات سویهٔ بیرونی و زبان به حکایت‌ها حرکت داده است. «بر گلستان ایراد گرفته‌اند که به عنوان کتابی اخلاقی بر یک اساس ثابت استوار نیست و آنچه آن را فرنگیان سیستم می‌گویند، فاقد آن است؛ به‌عبارت‌دیگر یک اندیشهٔ مرکزی و اساسی ندارد که فصول کتاب برای تأیید آن نوشته شده باشد؛ بلکه گلستان مانند کشکول یا جنگ، مجموعه‌ای است از آنچه سعدی در طی سی‌وچند سال سِیر و سیاحت

دیده و شنیده است. مفصل‌ترین انتقادها را بر این کتاب، علی دشتی نوشته است که خود یکی از شیفتگان سعدی است. وی نمونه‌های گوناگون از حکایات و سخنان سعدی را در گلستان نشان داده که برخی با یکدیگر متناقض می‌نماید یا هدفی اخلاقی ندارد و در بعضی از آن‌ها فکر مصلحت شخصی و صیانت نفس بر فضیلت حق‌پرستی غلبه می‌کند و احیاناً برخی از حکایات با عنوان باب‌ها سازگار نیست». (یوسفی، ۲۹: ۱۳۹۴)

«نوع ادبی به‌کاررفته در گلستان سعدی، حکایت‌نویسی است و چگونه‌نویسی آن، مسجّع و فنّی است. «نثر فنی یعنی نثری که حکم شعر را دارد و به مدت ۲۰۰ سال، از قرن ششم تا قرن هشتم در ایران حاکم بوده است. در قرن ششم دو جریان ادبی در ایران وجود داشت: ۱) شیفتگی به زبان و ادب عرب که نشانهٔ فرهیختگی شاعر یا نویسنده بوده است. ۲) تزئین و آرایه‌بندی. در این قرن شاعران و دبیران کتب ارزشمندی را که به نثر مرسل بود، به نثر فنی بازنویسی می‌کردند. به‌عبارت‌دیگر کتابی را که به سبک قدیم بود، به سبک رایج خود درمی‌آوردند.» (شمیسا،۱۳۲: ۱۳۸۶)همان‌طور که در سطرهای قبل هم اشاره شد، گلستان دارای پیش‌متن است و در بعضی از حکایت‌های آن ترامتنیّت و بینامتنیّت را می‌توان یافت. «روی‌هم‌رفته آثار ادبی بر اساس نظام‌ها، رمزگان‌ها و سنت‌های ایجادشده توسط آثار ادبی پیشین بنا می‌شوند.» (آلن، ۱۱: ۱۳۸۰) پیش‌متن گلستان فقط «مقامات حمیدی» نیست، بلکه این پیشینه را از کلام عجم تا کلام عرب می‌توان دنبال نمود. برای مثال یکی از کتاب‌هایی که ردّ پای آن را در گلستان می‌توان یافت کتاب «اخلاق ناصری» نوشتهٔ خواجه‌نصیرالدین طوسی به سال ۶۳۳ ه.ق. است؛ یعنی حدود بیست‌وسه سال قبل از گلستان.

پ) نمونه تحلیل روایی حکایات:

پ- ۱) حکایت اول:

«تنی چند از روندگان، متّفق سیاحت بودند و شریک رنج و راحت. خواستم تا مرافقت کنم، موافقت نکردند. گفتم: از کرم و اخلاق بزرگان بدیع است روی از مصاحبتِ مسکینان تافتن و فایده دریغ داشتن که من در نفسِ خود این قدر سرعت و قوّت می‌شناسم که در خدمت درویشان یارِ شاطر باشم نه بار خاطِر.

تحلیل حکایت:

در این حکایت ما با کُنش و واکُنش‌هایی سه‌وجهی (تعادل اولیه، برهم‌خوردن تعادل و تعادل ثانویه) روبه‌رو می‌شویم. در آغاز روایت، تعادل اولیه حفظ می‌شود (تنی چند از روندگان متفق سیاحت بودند و شریک رنج و راحت)؛ امّا در حین روایت بر هم زده می‌شود (نگرش گروه نسبت به درویش). از طریق راوی با کُنش شخصیت‌های کُنش‌گر مواجه

می‌شویم (شرح‌دادن ماجرا) در پایان حکایت، تعادل ثانویه (راوی) به لحاظ گفتار و نگرشی که در بطن جملات نغز نهفته است، در ذهن مخاطب برقرار می‌شود، بی آنکه تعادلی بین کُنش‌گران شکل بگیرد یا مخاطب بازتاب گفتار شخصیت داستان را ببیند. درواقع در همان جملات نخست عدمِ‌تعادل دیده می‌شود؛ امّا هنگامی که گفتمان شکل می‌گیرد این به‌هم‌ریختگی تعادل محسوس‌تر می‌نماید.

تعادل اولیه ← تنی چند به سیاحت رفتن.

تقاضای درویش برای همراهی با آنها.

برهم‌خوردن تعادل ← سر باز زدن گروه و عدم موافقت همراهی با درویش.

روایت دزد در نقل به ماجرا.

تعادل مجدد ← فراگیری نصیحت و عبرت‌گرفتن از سخنان آنها از یک روایت ماقبل.

دو بیت پایانی (نگرش راوی).

در این حکایت با چند صحنه و نقش‌ویژه‌ها (رابطهٔ عِلّی و معلولی) مواجه می‌شویم: صحنهٔ آغازین، صحنهٔ میانی و صحنهٔ پایانی. در صحنهٔ آغازین با شخصیت‌ها و نقش‌های موجود در حکایت آشنا می‌شویم (راوی، درویش، گروه متفق‌السیاحت، شخصیت‌های پنهان در روایت درونی به‌صورت پنهان). در صحنهٔ میانی نقش‌ویژه‌ها یعنی روابط عِلّی و معلولی یا کُنش و واکُنش‌های کلامی و گفتاری روبه‌رو می‌شویم. در صحنهٔ پایانی نیز با جمله‌ای نغز و دو بیت پایانی که نگرش شخصیت داستان (درویش) است روبه‌رو می‌شویم و گره‌گشایی از آنچه روابط علّت و معلولی را نشان می‌دهد و موجب بحران شده است. درواقع در صحنهٔ پایانی ما پاسخ کُنش و واکُنش‌ها را با منطق شخصیت داستان یعنی درویش درمی‌یابیم.

تنی چند از روندگان متفق سیاحت بودند و شریک رنج و راحت

صحنهٔ آغازین

نقل به مضمون برای ورود به بحث (گفتم این از کرم اخلاق بزرگان بدیع است روی از مصاحبت مسکینان تافتن و فایده و برکت دریغ داشتن)

شکل‌گیری روایت و بسط آن

بیان روایتی درون‌متنی از یک حکایت (درین روزها دزدی به صورت درویشان برآمده خود را در سلک صحبت ما منتظم کرد)

کُنش یا علّت

روزی تا به شب رفته بودیم و شبانگه به پای حصار خفته که دزدِ بی‌توفیق ابریقِ رفیق برداشت که به طهارت می‌رود و به غارت می‌رفت.

واکُنش یا معلول/ واکُنشی که موجب بحران یا گره تنش‌زا می‌گردد/ پیچیدگی و بحران چندانکه از نظر درویشان غایب شد به برجی بررفت و درجی بدزدید تا روز روشن شد آن تاریک مبلغی راه رفته بود و رفیقان بی‌گناه خفته بامدادان همه را به قلعه درآوردند و بزدند و به زندان کردند از آن تاریخ ترک صحبت گفتیم و طریق عزلت گرفتیم و السَّلامةُ فِی‌الوَحدَة.

کُنش و واکُنش‌های شخصیت‌های داستان که موجب بیان کردار، گفتار و پندار آنها می‌شود.

چو از قومی یکی بی‌دانشی کرد///نه کِه را منزلت مانَد، نه مِه را
ندیدستی که گاوی در علف‌خوار///بیالاید همه گاوانِ دِه را

شکل‌گیری علّت و معلولی که موجب گره‌گشایی می‌شود نقطهٔ اوج نمود می‌یابد.

کُنش یا واکُنش حکایت بر محور رابطهٔ عِلّی و معلولی استوار است که در تقسیم‌بندی بالا بیان شد.

اگر بخواهیم که صحنهٔ آغازین حکایت را به عنوان شروع بحث دراین حکایت در نظر بگیریم روایتی است که از زبان راوی نقل می‌شود و موجب کُنش و واکُنش‌هایی از طرف شخصیت‌های داستان (گروه سیاحت رونده) می‌گردد. همین کُنش و واکُنش‌های متقابل موجب بسط روایت می‌شود و در شکل درونی خود موجب بحران در ساختار روایت می‌گردد. در نهایت با نگرشی که در کلام شخصیت داستان جاری است نقطهٔ اوج شکل می‌گیرد و گره از علّت باز شده و گره‌گشایی صورت می‌گیرد.

صحنهٔ آغازین: راوی، درویش، گروه سیّاحان، دزد درویش‌نما (شخصیت پنهان در روایت بازگفتی).

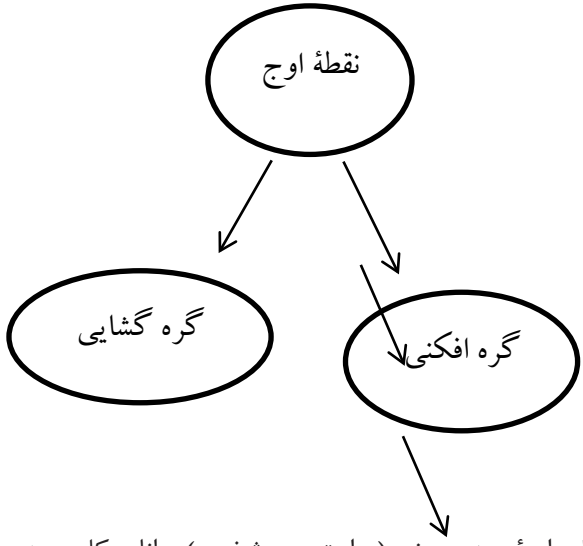
نقش‌ویژه‌ها: روابط عِلّی و معلولی (کُنش و واکُنش‌ها).

نقطهٔ اوج:

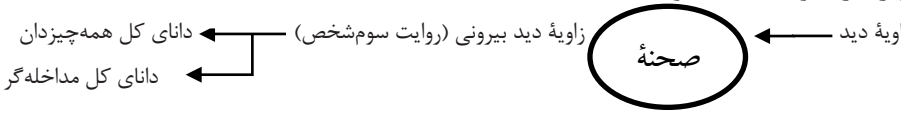
چو از قومی یکی بی‌دانشی کرد — نه کِه را منزلت مانَد، نه مِه را
ندیدستی که گاوی در علف‌خوار — بیالاید همه گاوانِ دِه را

بحران یا گره تنش‌زا: اعتماد نکردن گروه به درویش/ نقل حکایتی در جهت توجیه.

گره‌گشایی و از بین رفتن بحران: نگرش راوی مبتنی بر بازتاب اعمال و کردار/ دو بیت پایانی.



این حکایت از زاویهٔ دید بیرونی (روایت سوم‌شخص)، دانای کل همه‌چیزدان مداخله‌گر بهره برده و استفاده نموده است.



این حکایت روای‌محور است؛ به این صورت که همهٔ آن مبتنی بر گفتی است که راوی در پی می‌گیرد و بیان می‌کند. با پایان‌بندی حکمت‌آموز، آوردن شعری که مضمون نهایی مثل‌واره را نمایان می‌کند و کُنش داستانی آن زمینه‌ساز تکوین سخن نغزی است که حکایت به آن ختم می‌شود. این حکایت از گذشته‌نگری درون‌داستانی برخوردار است.

این حکایت دارای سه حرکت است. حرکت از وضعیت اولیه و شکل‌گیری صحنهٔ آغازین و با روایت راوی از چگونگی نگرش و رفتار شخصیت‌های داستان و حوادث پنهان در عمل و کُنش آنها که رخ می‌دهد، ادامه می‌یابد و در نهایت حرکتی که بازتاب نگرش راوی و ارائهٔ ضرب‌المثل در قالب دو بیت شعر است، خاتمه می‌یابد.

حکایت دوم:

«یکی در صورت درویشان نه بر صفت ایشان در محفلی دیدم نشسته و شنعتی در پیوسته و دفتر شکایتی باز کرده و ذمّ توانگران آغاز کرده. سخن بدین‌جا رسانیده که درویش را دست قدرت بسته است و توانگر را پای ارادت شکسته.

کریمان را به دست اندر درم نیست　　خداوندان نعمت را کرم نیست

مرا که پروردهٔ نعمت بزرگانم این سخن سخت آمد. گفتم: ای یار! توانگران دخل مسکینانند و ذخیرهٔ گوشه‌نشینان و مقصد زائران و کهف مسافران و محتمل بار گران بهر راحت دگران. دست تناول آنگه به طعام برند که متعلقان و زیردستان بخورند و فضلهٔ مکارم ایشان به ارامل و پیران و اقارت و جیران رسیده... ». (سعدی، ۱۶۲: ۱۳۹۴)

تحلیل حکایت:

در این داستان، راوی، سعدی است که دانای کل بوده و به داستان اشراف دارد؛ به همین سبب او را راوی فراداستانی می‌نامیم و چون راوی، در داستانی که نقل می‌کند حضور ندارد، متفاوت داستانی است.

راوی فراداستانی که به دلیل حضورنداشتن در داستان متفاوت داستانی خوانده می‌شود، قدرت روایت‌کنندگی برتر دارد. گویی روایت را از فرادست نقل می‌کند. او همان کارگزاری است که با ادراک خود به داستان سویه و جهت می‌دهد. وقتی راوی از فرادست به داستان سمت‌وسو می‌دهد، کانونی‌گر بیرونی است.

پس سعدی راوی فراداستانی و متفاوت داستانی است. وی کانونی‌گر بیرونی است و با توجه به نظر راجر فالر از نوع دوم عمل روایت یعنی مشاهده‌گر، نامحدود و همه‌چیزدان، در نقل داستان‌ها استفاده کرده است.

کانونی‌شدگی هم فاعل دارد و هم مفعول. فاعل همان کانونی‌گر و مفعول یا کانونی‌شده همان است که کانونی‌گر مشاهده‌اش می‌کند. در این باب کانونی‌گر، راوی (سعدی) است و کانونی‌شده همان شخصیت‌های داستان است.

در داستان اصلی باب هفتم روایت‌شنو همان خوانندهٔ مستتر در ذهن راوی است. خوانندهٔ مستتر، رونوشتی گریزناپذیر از خواننده‌ای است که فرض می‌گیریم در ذهن راوی جای دارد.

رخدادها به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند:

۱) رخدادهایی که کُنش را به پیش می‌برند؛ که رخدادهای اصلی یا هسته‌ای نامیده می‌شوند.

۲) رخدادهایی که باعث گسترش و تکثیر و حفظ رخدادهای هسته‌ای می‌شوند یا آنها را به تأخیر می‌اندازند؛ که رخدادهای واسطه نامیده می‌شوند.

در گلستان ما شاهد چهار نوع رخداد واسطه هستیم:

۱. مترادفات: چامسکی معتقد است که در هر زبان جمله‌هایی یافت می‌شوند که از نظر

معنی یکسانند و از نظر ساخت نیز با هم ارتباط دارند. این گونه جملات با کمک قواعد گشتاری از ژرف‌ساخت واحدی مشتق شده‌اند؛ اگرچه ممکن است بین آنها تفاوت‌های سبکی و کاربردی وجود داشته باشد. ژرف‌ساخت، تعیین‌کنندهٔ روابط معنایی و منطقی اجزاء جمله است. روساخت نیز شکل خارجی و عینی جمله را نشان می‌دهد و الزاماً منطبق با ژرف‌ساخت جمله نیست. (باطنی، ۱۱۵: ۱۳۸۰)

۲. توصیفات: یکی دیگر از ابزارهای روایت، توصیفات هستند که نویسنده، جهان گردندهٔ داستان خود را متوقف می‌سازد، تا آنچه را که می‌بیند توصیف نماید. این توصیف به دو دستهٔ عینی و ذهنی تقسیم می‌شوند. (جهان‌دیده، ۱۴۹: ۱۳۷۹)

۳. ابیات و ضرب‌المثل‌های فارسی و عربی.

۴. جملات عربی که در تأکید و تأیید جملات قبل از خود آورده می‌شوند.

رخدادهای هسته‌ای: خط داستانی مربوط به سعدی و مدعی است؛ پس رخدادهای هسته‌ای نیز آن پاره‌گفت‌هایی است که مربوط به آنها باشد

رخدادهای واسطه: رخدادهایی هستند که برای توضیح و تبیین رخدادهای اصلی و پیش‌بردن داستان آورده شده‌اند. در این داستان رخدادهای واسطه، بیشتر به صورت ابیات فارسی و عربی و جمله‌های عربی دیده می‌شوند.

توالی زمانی: در توالی‌های زمانی، عِلّیت نقش بسیار کمی دارد؛ چنانکه فقط شرحی از وقایع ارائه می‌شود و علّت بیان نمی‌شود. در این نوع از توالی، میان دوباره‌گفت هیچ‌گونه رابطهٔ عِلّی و معلولی وجود ندارد.

توالی عِلّی: در توالی‌های عِلّی، یک پاره‌گفت، علّت پاره‌گفت قبل یا بعد از خود است.

در ادامهٔ این حکایت، سعدی با مدّعی به گفتگو می‌پردازد. از آنجا که به نتیجه‌ای نمی‌رسند، به قاضی شکایت می‌کنند. روایت بر اساس گفتگو است؛ بنابراین، بیشتر حکایت، سخن مستقیم شخصیت‌ها است. کانونی‌گر درونی، آنچه در گذشته اتفاق افتاده را نقل می‌کند. راوی، «منِ قهرمان»، دانای کل محدود، یکی از شخصیت‌های روایت است. روایتگر، سخن درویش را با روایت غیرمستقیم گزارش می‌کند: «سخن بدین‌جا رسانیده که درویش را دست قدرت بسته است و توانگر را پای ارادت شکسته».

توالی رخدادها، توالی عِلّی را نشان می‌دهد: دیدن درویش، فرایند کلامی (گفتگو میان درویش و قهرمان داستان)، درگیری فیزیکی، شکایت، حکمیت قاضی. این رخدادها، رخدادهای اصلی حکایتند؛ زیرا کُنشی را پیش می‌برند. همچنین توالی زمانی دارند و افزون بر آن، نوعی توالی عِلّی نیز محسوس است. کشمکش درونی شخصیت اصلی، او را وادار به بحث‌وجدل با مدّعی می‌کند: «مرا که دست‌پروردهٔ بزرگانم این سخن سخت آمد».

کشمکش این دو شخصیت سبب شکایت‌بردن نزد قاضی می‌شود. رخدادهای دیگر، واسطه‌ای هستند؛ زیرا کُنشی را پیش نمی‌برند. علاوه بر این، روایت، شخصیت‌محور است؛ زیرا ضربه‌هایش بیشتر از شخصیت نشئت می‌گیرد.

در این حکایت با سه نوع شخصیت روبه‌رو هستیم: درویش، سعدی، قاضی.

کارکرد شخصیت‌ها، پی‌رنگ را شکل می‌دهد:

درویش: فرایند کلامی (گفتگو)، درگیری فیزیکی، گوش‌کردن به سخن قاضی (فرایند رفتاری).

سعدی: گفتگو (فرایند کلامی)، درگیری فیزیکی، گوش‌کردن به سخن قاضی (فرایند رفتاری).

قاضی: فرایند کلامی (حکمیّت).

فاعل یا قهرمان با درویش (مفعول)، بر سر توانگری به بحث می‌نشیند تا اینکه یک فرستاده، یعنی قاضی (کمک‌کنندهٔ اصلی) در ماجرا پا در میانی می‌کند.

مونولوگ شخصیت اصلی، موجب کُنش بعدی او یعنی جدال با مدّعی می‌شود: «مرا که دست‌پروردهٔ بزرگانم این سخن سخت آمد». به این ترتیب، این مونولوگ یک رخداد هسته‌ای و تقابل متن، توانگری و درویشی است. شخصیت‌های این حکایت، خالق رخدادهایی هستند که منطقی و زمانمند هستند.

طبق دیدگاهِ ژنت، داستان از زاویهٔ دید کانونی‌گر بیرونی و یا درونی روایت می‌شود. بر این اساس، می‌توان گفت که حکایت‌ها در گلستان سعدی از نظر دیدگاه روایی (زاویهٔ دید) متنوّعند. در بحث دیدگاه روایی پرسش اساسی این است که داستان از دیدگاه فضایی-زمانی، روان‌شناختی و ایدئولوژیکی چه کسی روایت می‌شود؟ در حکایت‌های گلستان گاهی راوی کانونی‌گر بیرونی است و بیرون از جهان داستانی به روایتگری می‌پردازد. دانای کل محدود و منِ ناظر است و آنچه را که در گذشته مشاهده نموده است، روایت می‌کند و گاهی نیز کانونی‌گر درونی است و نقل دیده یا شنیده نمی‌کند؛ بلکه به عنوان کاراکتر یا کانونی‌شده در پیشبرد داستان یا حکایت دارای نقش است؛

در این حکایت از گلستان، کانونی‌گر درونی، رخدادهای روایی را نقل می‌کند؛ یعنی شخصیتی از درون داستان روایت‌گر رویدادها می‌شود.

۳-نتیجه‌گیری

از این پژوهش نتیجه می‌گیریم که حکایت‌ها در گلستان، دارای چند راوی و دارای چند سطح روایی هستند: گاهی راوی دانای کل خنثی، کانونی‌گر بیرونی است. شخصیتی

خارج از متن روایی که مستقیماً در روایت درگیر نیست.مانند حکایت ششم از باب سوم (دو درویش خراسانی) گاهی هم شخصیتی از بطن حکایت، «من قهرمان» و دانای کل محدود، ناظر رخدادهاست.مانند حکایت پنجم از باب دوم (دزد در جمع درویشان) حکایت هایی که یک راوی دارند و این راوی اول همان راوی فراداستانی است، حکایت‌هایی که دو راوی دارند و راوی دوم متفاوت داستانی است و حکایت‌هایی که سه راوی دارند و راوی سوم زیر داستانی و در سطح سوم روایت است. اما نوع سوم، یعنی؛ حکایتی دارای سه سطح و سه راوی، در گلستان، در حکایت (جوان مشت زن) و راوی متفاوت داستانی در حکایت نوزده باب هفتم (جدال سعدی با مدعی) مشاهده می‌شود. در همین حکایت راوی نخست، سعدی، یکی از شخصیت‌های داستان است. او خواستار مرافقت با دوستان درویشش می‌شود، ولی آنان موافقت نمی‌کنند. تا اینکه یکی از آنان علّت را با بیان یک حکایت مطرح می‌کند. حکایت دوم، از سطر چهارم آغاز شده است. در سطح درون روایتی نقل می‌شود. زیرا در این سطح، راوی دوم، روایت گری می‌کند. حکایت‌ها با چند سطح روایی که تعدادشان محدود می‌نماید، دارای خرد توالی است. زیرا حکایت فرعی که در میان حکایت اصلی جای دارد، خرد توالی برای حکایت اصلی محسوب می‌شود.

این حکایت‌های درون روایتی، بازگشت به عقب هستند. یعنی؛ به رخدادهایی که پیش از متن روایی، رخ داده‌اند مربوط می‌شوند. به این ترتیب، سعدی، با به کار بردن زاویهٔ دیدهای گوناگون، حکایت‌ها را متنوع ساخته است. راوی دانای کل، در گلستان گاهی خنثی و گاهی محدود است. روایت‌گر، آنچه در گذشته دیده و یا شاهدان حوادث، مشاهده کرده‌اند نقل می‌کند. تنها در حکایت‌هایی که راوی متفاوت داستانی حضور دارد، کلان توالی دیده می‌شود. کلان توالی که مجموعه‌ای از خرد توالی‌ها ست، با حکایت درونه‌ای شده‌ای، در حکایت اصلی شکل می‌گیرد. از این دست حکایت‌ها در گلستان بسیار اندک است بنابراین، در حکایات تعلیمی بر خلاف حکایات تمثیلی که بُعد و زمان می‌طلبند احاطه با خرد توالی‌ها خواهد بود.

رخدادها در یک متن روایی، به دو دستهٔ متمایز تقسیم می‌شود: رخدادهای هسته‌ای، که رویدادهای اصلی داستان را شکل می‌دهد. رخدادهای واسطه‌ای (کاتالیزور) که کنشی را پیش نمی‌برد. کاتالیزورها نقش پارازیتی و یا مکمل ایفا می‌کنند. در کتاب گلستان، از رخدادهای واسطه، بیشتر از رخدادهای هسته‌ای استفاده شده است. زیرا در پنجاه حکایت تحلیل شده در بیش از چهل وپنج حکایت آن غلبه با رخدادهای واسطه بوده است که به صورت عبارت‌ها و بیت‌های عربی و فارسی، جملات معترضه، مثل‌ها، توصیف‌ها نمود یافته‌اند. گاهی هم یک حکایت در حکم یک کاتالیزور یا واسطه برای حکایت پیش از خود

بوده است. در بعضی از حکایت‌ها، روایت با رخدادی آغاز می‌شود که چند بار اتفاق افتاده، اما یک بار، راوی آن را نقل کرده است. بعد از آن حکایت، سعدی، حکایت دیگری می‌آورد. حکایت دوم، برای حکایت اول، نقش کاتالیزوری دارد مانند حکایت سی و سوم باب دوم که برای حکایت سی و دوم چنین نقشی را به عهده دارد. اغلب حکایت‌ها در گلستان دارای کاتالیزورهایی است که کارکرد ایدئولوژیک، نقش ارتباطی، هدایت‌کننده و گاهاً گواهی‌دهنده راوی را نشان می‌دهند.

پس در گلستان روایت‌گر هدفمند با آوردن ابیات یا عبارت‌هایی که کنشی را در حکایت پیش نمی‌برد، به نوعی اظهار نظرمی‌کند(نقش هدایت‌کننده) و نکات تعلیمی خود را مطرح می‌سازد(کارکرد ایدئولوژیک). از طرفی، با آوردن حروف ندا یا فعل امری با مخاطب بالقوهٔ متن ارتباط برقرار می‌نماید(نقش ارتباطی). گاهی نیز دربارهٔ دقت و صحت اطلاعاتش سخن می‌گوید.(نقش گواهی‌دهنده) اما کارکرد ایدئولوژیک و نقش هدایت‌کننده نسبت به دو کارکرد دیگر بیشتر مشاهده می‌شود.

زمان در حکایت‌های گلستان پسینی است. یعنی؛ رویدادهایی نقل شده‌اند که در گذشته اتفاق افتاده‌اند. نظم، یعنی؛ ترتیب ارائهٔ رویدادها، هم در گلستان دچار زمان پریشی می‌شود. برخی از رخدادها چند بار رخ می‌دهند اما راوی آن‌ها را یک بار نقل می‌کند. برای مثال راوی در حکایت طایفه‌ای از دزدان عرب، یک بارکنش دزدان را بیان می‌کند. (بر سر کوهی نشستن، منفذ کاروان بستن، لشکر سلطان را مغلوب کردن، مرعوب کردن رعیت با مکایدشان) این کنش‌ها یک بار نقل می‌شوند، در حالی که چند بار اتفاق افتاده‌اند. تداوم، که همان نسبت متن روایی و گسترهٔ زمانی رخ دادن رویدادها ست، این مطلب را نشان می‌دهد که حکایت‌های کوتاه به خاطر حجم کمی که نسبت به داستان‌های بلند دارند، ظرفیت در برگرفتن گسترهٔ طولانی زمانی را ندارند. یعنی؛ همه چیز باید خلاصه وار بیان گردد تا ساختار که در خدمت حکایت است، حکایت را به خدمت نگیرد. بنابراین، اگر توصیفی نیز مشاهده شود، برخلاف نثر فنی، در راستای هدف تعلیمی حکایت قرار دارد. بسامد، تکرار نقل واقعه یا رخدادی در داستان است، که با توجه به تأکید نویسنده در حکایت‌ها مشاهده می‌شود. مانند حکایتی که راوی در آن بیان می‌کند که درویشی در بیشه‌ای سال‌ها زندگی می‌کرد و برگ درختان می‌خورد. این عمل درویش، چند بار رخ داده و یک بار بیان شده است. درویشی که سال‌ها ساده زندگی می‌کند، با دیدن شکوه دربار به طور ناگهانی تغییر می‌کند و به مادّی گرایی روی می‌آورد. در حکایات گلستان سعدی نظم روایی، و تداوم و پسینی بودن زمان (چون اتفاقی که در گذشته افتاده برای تلنگر ذهنی زدن به مخاطب در زمان حال بیان می شود) بار موعظه وکارکرد تعلیمی حکایت را بیشتر می کند.

در گلستان سعدی، شخصیت‌ها از طریق سخن غیر مستقیم راوی و یا گفتار مستقیم شخصیت‌ها توصیف می‌شوند. در توصیف غیر مستقیم، شخصیت‌ها با کنشی که در داستان یا حکایت دارند، توصیف می‌شوند. مثلا در حکایت ششم از باب دوم گلستان، کنش‌های شخصیت زاهدِ مهمان پادشاه ، خصلت ریاکاری او را نمایش می‌دهد. براساس آنچه گفته شد، حکایت‌های گلستان ترکیبی از رخدادهای اصلی و واسطه‌ای است. عمل شخصیت، ساختار رخدادهای اصلی را شکل می‌دهد. بنابراین، بررسی شخصیت‌ها مناسب می‌نماید. شخصیت پردازی مجموعه ویژگی‌های انسانی قابل مشاهده است و هر آنچه که بتوان با دقت در زندگی شخصیت فهمید. در گلستان، شخصیت‌ها از طریق توصیف مستقیم و یا غیر مستقیم (نمایش عمل شخصیت) نشان داده شده‌اند. راوی در حکایت پیرمرد و مردجوان، از باب ششم گلستان، به توصیف مستقیم شخصیت پرداخته است.

انواع شیوه‌های بیان گفتار، از قبیل مستقیم، غیر مستقیم و غیر مستقیم آزاد مشاهده می‌شود. گاهی سخنان شخصیت مو به مو در کمال صداقت و صمیمیت مطرح می‌شود(سخن مستقیم). گاهی کلام راوی با سخن شخصیت ترکیب و تنها با فعل گزارشی و «که» ربطی قابل تشخیص است(سخن غیر مستقیم). زمانی نیز، سخن شخصیت چنان در سخن راوی درونه‌ای شده است که جدا سازی کلام راوی و شخصیت دشوار می‌شود و سخن غیر مستقیم آزاد که ترکیبی از سخن مستقیم و غیر مستقیم است، پدید می‌آید. از آن جهت ترکیبی است که ترکیب یا امتزاج شیوۀ غیرمستقیم راوی با شیوۀ مستقیم شخصیت را نشان می‌دهد.

زمانی که راوی از بیان مستقیم بهره می‌گیرد، یعنی؛ روایت براساس گزارش مستقیم گفتگوها ست، روایت شکل نمایشی پیدا می‌کند و فاصلۀ نزدیک‌تری را با شخصیت احساس می‌کنیم. اما بیان غیر مستقیم و مستقیم آزاد، مخاطب را از شخصیت دور می‌کند و به راوی نزدیک می‌سازد. استفاده از شیوه‌های مختلف بیان گفتار، متن روایی را رنگین کرده -است. روایت غیرمستقیم، همان طور که مایکل.جی.تولان اشاره می‌کند، راوی را از نظر کلام، ارزش‌ها و دیدگاه‌ها هم -ردیف شخصیت قرار می‌دهد. زیرا مقرّر نمی‌کند، که آیا نزدیکی راوی به شخصیت به سبب ایجاد کنایه، برانگیختن هم-دلی و ابزاری برای شگرد سیلان ذهن است یا تقابل دو صدا یا چیزی از این دست.

شخصیت‌پردازی آن گونه که در داستان‌های بلند وجود دارد، در این حکایت‌ها مشاهده نمی‌شود. زیرا زمان لازم است تا شخصیتی تغییر کند و راوی بتواند شخصیت‌پردازی کند.کاراکترها به جز یک حکایت آن هم حکایت دوازده باب پنجم (طوطی و زاغ) در تمام حکایات گلستان، انسانی هستند و این خصوصیت حکایت‌های تعلیمی است که

شخصیت‌هایش نمود انسانی دارند و در داستان‌های تمثیلی نمود حیوانی پیدا می کنند. پس در گلستان تنها یک حکایت تمثیلی وجود دارد.

با توجه به سه مولفه: قصه،گوینده ومخاطب در تمام حکایت‌های گلستان نمود و برجستگی با گوینده (راوی) و مخاطب (روایت شنو) است . رخدادها دور و گوینده و مخاطب به هم نزدیک هستند .

پی‌نوشت:

- راوی فراداستانی: روایت‌کنندهٔ سطح اول داستان است.
- راوی میان‌داستانی: روایت‌کنندهٔ سطح دوم داستان است.
- همانند داستانی: به کسی گفته می‌شود که هم راوی است هم کاراکتر و شخصیت داستان است.
- متفاوت داستانی: به کسی گفته می‌شود که فقط راوی است و کاراکترو شخصیت داستانی ندارد.
- رخدادهای هسته‌ای: رخدادهایی که هستهٔ اصلی داستان را پیش می‌برند و قابل‌حذف نیستند.
- رخدادهای واسطه: رخدادهایی که فضای بین هسته‌ها را پُر می‌کنند و حذف آنها خللی به حکایت وارد نمی‌کند.
- آینده‌نگر: اتفاقی که در آینده خواهد افتاد و اکنون روایت می‌شود.
- گذشته‌نگر: اتفاقی که در گذشته افتاده و حال روایت می‌شود.
-سرعت: چکیدهٔ داستان را دریک سطر گفتن است.
-مکث توصیفی: طولانی‌کردن مبحث است.

منابع

۱-آلن، گراهام. (۱۳۸۰). **بینامتنیّت**، ترجمهٔ پیام یزدان‌جو، تهران: مرکز.

۲-اخوت، احمد. (۱۳۷۱). **دستور زبان داستان**، اصفهان: فردا.

۳-احمدی، بابک. (۱۳۸۴). **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

۴-ـــــــــــ (۱۳۸۸). **ساختار و تأویل متن**، تهران: مرکز.

۵- ایوتادیه، ژاو. (۱۳۹۰). **نقد ادبی در قرن بیستم**، ترجمهٔ مهشید نونهالی، تهران: نیلوفر.

۶- باطنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). **نگاهی تازه به دستور زبان**، چ ۹، تهران: آگاه.

۷- پاینده، حسین. (۱۳۸۹). **داستان کوتاه در ایران**، تهران: نیلوفر.

۸- تودوروف، تزوتان. (۱۳۸۲). **بوطیقای ساختارگرا**، ترجمهٔ محمد نبوی، چ ۲، تهران: آگاه.

۹- تولان، مایکل جی. (۱۳۸۳). **درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت**، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: بنیاد سینمایی فارابی.

۱۰- جهان‌دیده، سینا. (۱۳۷۹). **متن در غیاب استعاره**، رشت: چوبک.

۱۱- خزائلی، محمد. (۱۳۸۷). **شرح گلستان سعدی**، چ ۱۳، تهران: بدرقهٔ جاویدان.

۱۲- سعدی شیرازی. (۱۳۹۴). **گلستان**، به اهتمام دکتر غلامحسین یوسفی، چ ۱۲، تهران: خوارزمی.

۱۳-شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). **سبک‌شناسی نثر**، چ ۱۰، تهران: میترا.

۱۴- فتوحی، محمود. (۱۳۹۰). **نامه‌ی نقد**، مجموعه مقالات نخستین همایش ملّی نظریهٔ نقد ادبی در ایران، الهام حدادی، تهران: خانهٔ کتاب.

۱۵-کنان، شلومیت ریموت. (۱۳۸۷) .**روایت داستانی: بوطیقای معاصر**، ترجمهٔ ابوالفضل حرّی، تهران: نیلوفر.

۱۶- موام، سامرست. (۱۳۷۷). **درباره‌ی رمان و داستان کوتاه**، ترجمهٔ کاوه دهقان، چ۶، تهران: امیرکبیر.

۱۷- میرصادقی، جمال. (۱۳۸۷). **راهنمای داستان‌نویسی**، تهران: سخن.

۱۸- میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی. (۱۳۷۷). **واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی**، تهران: مهناز.

۱۹- یونسی، ابراهیم. (۱۳۸۴). **هنر داستان‌نویسی**، چ ۸، تهران: نگاه.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۲ (پیاپی۱۷)، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

ملاقات غیرممکن؛ نگاهی به "ری را" در مجموعه شعر "نامه‌ها" سروده‌ی سیدعلی صالحی از منظر اسطوره‌شناسی کارل گوستاو یونگ

سهراب طاووسی
مربی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد دزفول، ایران.

چکیده

امروزه زبان‌شناسان سه نقش یا کارکرد اصلی برای زبان می‌شمرند:۱-نقش ارتباطی که در محاورات روزمره و برای بر قراری ارتباط، وسایل ارتباط جمعی، مکالمات روزمره مردم و... کاربرد دارد. ۲-نقش تهییجی یا برانگیزاننده که برای تهییج کردن شنونده یا خواننده در جهت پذیرفتن حرف یا نوشته گوینده یا نویسنده به کار می‌رود. این نقش زبان در میدان‌های جنگ، موعظه‌های مذهبی، تبلیغات تلویزیون و... مورد استفاده قرار می‌گیرد. ۳-کارکرد سوم، کارکرد شاعرانه است. در این کارکرد، کلمات چند بُعدی، چند معنایی و گاهی مبهم هستند. اسطوره‌ها و داستان‌های آنان، بازمانده نقش سوم زبان هستند. کلام اساطیر همیشه مبهم و پر رمزوراز بوده است و حتی هرمس-خدای‌نامه بری-که وظیفه‌ی رمز گشایی پیام‌های خدایان را داشته نیز اغلب اوقات ناموفق بوده است. از نظر یونگ اساطیر در واقع تجسمی از نیازهای درونی ناخوداگاه جمعی بشر هستند. او این نیازهای درونی که به اعتقاد او در بشر اولیه وجود داشته و نسل به نسل منتقل شده‌اند را کهن‌الگو می‌نامد. مقاله حاضر در پی آن است که یکی از صورت‌های قدیمی کهن‌الگوی آنیما را در مجموعه شعر نامه‌هایی به ری را سروده سیدعلی صالحی بررسی کند و بر این فرض استوار است که دلیل در هم شکستگی، پریشانی و آشفتگی راوی "نامه‌ها" جدا ماندن از آنیمای خود است که در این مجموعه شعر در قالب "ری را" تصویر شده است.

واژگان کلیدی: سیدعلی صالحی، یونگ، خودشناسی، کهن الگو، سایه، پرسونا.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۵/۴/۲۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۳/۱۰

Email: sohrab.tavoosy@yahoo.com

۱-مقدمه

کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱-۱۸۷۵) شاگرد زیگموند فروید روان‌پزشک معروف اتریشی- بود. اما با او یک تفاوت عمده داشت: فروید معتقد بود که لیبیدو۱(انرژی حیاتی درونی) محصول آزاد شدن ناخودآگاه انسان است که از دید او در نتیجه سرکوبی جنسی شکل می‌گیرد و با ارضای این تمایلات جنسی سرکوب شده لیبیدو (ارضای کامل انرژی حیاتی) رخ خواهد داد. «ویلفرد گورین در روش‌های نقد ادبی به تفاوت‌های بین دیدگاه‌های فروید و یونگ اشاره کرده و معتقد است یونگ، بر خلاف فروید، عقیده داشت که ناخودآگاه انسان غیر از نیروی جنسی عناصر دیگری نیز در خود دارد که از نسل‌های قبل به او منتقل شده است.» (گورین ۱۹۷۸، ۱۶۴). یونگ در کتاب ساختار و پویایی روان مطرح می‌کند که ذهن انسان در بدو تولد مانند یک لوح سفید نیست. ـ چیزی که فروید عقیده داشت ـ او معتقد است که انسان نیز مانند آن پرنده‌ای که در بدو تولد می‌داند که باید پوسته تخم را بشکند و از آن بیرون بیاید با یک سلسله هنجارهای رفتاری به دنیا می‌آید که همین‌ها رفتار و شخصیت روانی او را در طول زندگی‌اش مشخص می‌کنند. (ر.ک. گورین ۱۹۷۸، ۱۷۷) یکی از این هنجارهای رفتاری کهن‌الگوها (archetype) هستند. (موتیف‌ها و تصاویر ازلی دو دسته دیگرند)

او سپس در کتاب بازتاب‌های روان‌شناختی اشاره می‌کند که این کهن‌الگوها یک سلسله عقاید و ایده‌های موروثی نیستند بلکه یک سری پیش وضعیت‌هایی هستند که باعث می‌شوند افراد مختلف تحت تاثیر یک محرک خاص واکنش‌های مشابهی نشان دهند. (ر.ک. یونگ ۱۹۶۱:۴۲). مثلا سرخ شدن در یک موقعیت شرمگین کننده واکنش مشابهی است که در افراد مختلف رخ می‌دهد.

در کتاب کهن‌الگوها و ناخوداگاه جمعی، یونگ به توضیح و تبیین بیش‌تر این مفهوم می‌پردازد. «کهن الگوها عمری بسیار بیش‌تر از فرد انسانی دارند، از زمان‌های اولیه در نهاد و روان بشر اولیه وارد شده‌اند و از نسل‌های متمادی به سلامت گذشته‌اند. تمام رفتارهای امروزه افراد را همین کهن‌الگوها شکل می‌دهند. هرگونه سرپیچی یا برخورد نادرست با این کهن‌الگوها باعث بیماری روانی در افراد می‌شود.» (یونگ ۱۹۵۹، ۶). یونگ ادامه می‌دهد که آن چیزی که باعث به وجود آمدن اساطیر شده است همین نیازهای درونی ـ و مشخصا کهن‌الگوها ـ هستند. «پس اساطیر جنبه ظاهری و تجلی کهن‌الگوها هستند، و از آن‌جایی که این کهن‌الگوها همان طور که گفته شدـ ریشه در رویاهای درونی انسان دارند او می‌گوید: رویاها «اساطیر شخصی شده» و اساطیر «رویاهای عمومی شده» هستند.» (یونگ ۱۹۵۹، ۷). با دقت در دیدگاه یونگ شاید بتوان دلیل شباهت‌هایی که بین اساطیر و فرهنگ‌های مختلف وجود دارد را دریافت. مثلا این که چرا رستم و هرکول

هر دو باید از هفت مرحله بگذرند، یا چرا یوسف (ع) و بیژن هر دو در چاه می‌افتند و ... .

در این کتاب سپس او به معرفی فرایند خودشناسی(individuation) می‌پردازد. خودشناسی یعنی رشد و پختگی روان‌شناختی. این‌که فرد به شناخت نیروهای درونی وجود خود بپردازد، خواه مطلوب باشند، خواه نامطلوب. چنان‌چه فردی در شناخت این نیروها ناموفق باشد به بیماری‌های روانی دچار می‌شود. یونگ در ادامه در فرایند خودشناسی، سه کهن الگو یا رفتار موروثی را مطرح می‌کند: سایه، نقاب و آنیما.

سایه پلیدترین و سیاه‌ترین جنبه ناخوداگاه ماست که همواره سعی در فراموش کردن آن داریم اما هیچ‌گاه موفق به این کار نمی‌شویم، پس آن را سرکوب می‌کنیم، اما هر از گاهی از زیر یوغ سرکوبی ما بیرون می‌زند و زندگی روزانه ما را با اخلال مواجه می‌کند.» (یونگ ۱۹۵۹، ۷). به‌ترین مثال‌های سایه در ادبیات دنیا: ایاگو در تراژدی اتللو شکسپیر، شیطان در مجموعه‌ی بهشت گمشده میلتون و در ادبیات ایران: سایه در بوف کور صادق هدایت.

«پرسونا، نقاب یا حایل است که از پشت آن ما با جهان بیرون ارتباط برقرار می‌کنیم و شاید خود واقعی‌مان را پشت آن پنهان می‌کنیم. از دید یونگ، داشتن این کهن‌الگو نه تنها دارای اشکال نیست که برای ادامه زندگی ضروری هم هست. شکل بیمارگونه این کهن الگو از دید یونگ این است که فرد اسیر این نقاب شود و شخصیتش تحت تاثیر نقاب تغییر کند.» (یونگ ۱۹۵۹،۱۱)

سومین کهن الگو آنیماست. آنیما از نظر یونگ جنبه زنانه وجود مردان است، همان‌گونه که آنیموس جنبه‌ی مردانه وجود زنان است. از نظر یونگ، «انسان یک موجود دو جنسه است (همان‌طور که افلاطون هم می‌گفت) و عشق در نگاه اول به این دلیل اتفاق می‌افتد که معشوق به طور کاملا ناگهانی بر همان ویژگی‌های کهن الگوی شخص دست می‌گذارد.» (یونگ ۱۹۵۹، ۸). یونگ می‌گوید یکی از راه‌های دست‌یابی به آنیما خواب یا رویاست. آنیما از آن‌جا که یکی از کهن‌الگوها یا صورت‌های موروثی است، از ابتدای تولد هر فرد هم‌راه اوست و شاید رفتارهای عاطفی و عاشقانه او را شکل می‌دهد. از دست دادن هرکدام از این کهن‌الگوها بیماری‌هایی مثل روان پریشی، روان رنجوری، افسردگی و حتی دیوانگی را به وجود می‌آورد. در بوف کور هدایت به نقل از سیروس شمیسا در کتاب داستان یک روح تمام تلاش راوی برای به دست آوردن آنیماست و دلیل افسردگی راوی هم در ناتوانی در رسیدن به آنیماست.(شمیسا ۱۳۷۳، ۶۴) در تکمیل گفته‌های شمیسا تعقیب لحظه به لحظه سایه در یک روند رو به جلو و پیروزی او که در نتیجه‌ی شکست راوی در یگانگی با آنیما رخ می‌دهد باعث افسردگی راوی می‌شود. پس در یک بینش یونگی، یک فرد برای خودشناسی همواره باید سایه، نقاب و به ویژه آنیمای وجود خودش را بشناسد و با آن رابطه برقرار کند.

اکنون و با آگاهی از دیدگاه یـونگ در روانـکاوی، در سطور آتی نامه‌هایی به ری‌را را از

منظر یونگی بررسی می‌کنیم.

۲-بحث و بررسی

نامه‌هایی به ری‌را مجموعه‌ای از چند نامه است. نامه یکی از قدیمی‌ترین و در عین حال صمیمانه‌ترین وسایل ارتباطی بشر است. چراکه فرد در حین نوشتن نامه کم‌رویی و ملاحظات گفتار را ندارد. در یک ارتباط نامه‌ای سه عامل فرستنده، گیرنده و خود نامه نقش دارند که مهم‌ترین نقش را گیرنده‌نامه به عهده دارد زیرا این فرستنده است که احساس نیاز کرده و به او نامه نوشته است. اما گیرنده نامه‌ها کیست؟ری را. ری را کیست؟

در واژه نامه‌ی طبری جلوی نام "ری را"نوشته است: نام یک زن است. اولین بار نام "ری را" در ادبیات ایران بطور واضح و مشخص در شعری به همین عنوان توسط نیما یوشیج آورده شده است. "ری را"ی نیما از زمان سرایش همواره محل بحث و جدل بوده است. تقی پورنامداریان در خانه ام ابری‌ست "ری را" را فقط یک صوت دانسته و آن را صدای مردمی می‌داند که نا امیدانه قیام کرده‌اند. (ر.ک.پورنامداریان، ۱۳۸۱، ۴۶). اما به نظر محمود فلکی در نگاهی به شعر نیما «"ری را" همان آنیمای وجود راوی است.» (فلکی، ۱۳۷۳،۳۹). به هر صورت، "ری را" را در شعر نیما هاله‌ای از ابهام فراگرفته است و از زمان سرایش تاکنون محل بحث و جدل بوده است. البته همین زن بودن و مبهم بودن دلیل کافی برای اثبات نظر فلکی است، هر چند پورنامداریان با استناد به سه نقطه فاصله بین ری و را ـ که ممکن است حتی اشتباه ناشر باشد.ـ نظریه دوم را رد می‌کند.

اما "ری را"ی سید علی صالحی چه ویژگی‌هایی دارد: اولین نکته این که او شخص بسیار مهمی است و نقش مهمی در زندگی راوی ایفا می‌کند چراکه اگر چنین نبود نوشتن این همه نامه بی‌معنا بود. او می‌گوید: «از میان تمام نام‌ها / نمی‌دانم از چه ری را را فراموش نکرده‌ام.» (ن۹)، و یا: «با تو تا آخر دنیا خواهم آمد» (ن۱۵)، و یا: «من از حدیث دیو و / دوری از تو می‌ترسم ... ری را» (ن۱۹) این‌ها همه دلیل بر اهمیت فوق‌العاده این موجود برای راوی است. "ری را" مشخصات دیگری هم دارد از جمله این‌که: احساساتی و عاطفی است و هر مسئله کوچکی او را به گریه می‌اندازد. ری را در نامه ۱۶ از نباریدن "باران بنفشه" و نبودن شاعر (نماد احساس و انسانیت و رویا)، چراغ (نماد آگاهی و روشنایی) و آینه (نماد صفا و پاکی درون)، شمعدانی (که با آینه و حلقه نو تداعی کننده شادی و جشن است)و قرآن کریم (که می‌تواند نماد دین و مذهب باشد) غمگین است و شاعر به او وعده می‌دهد که "خدا را چه دیده ای" شاید همه این‌ها میسر شد. نامه پنجم جای دیگری است که ری را به دلیل کوچکی گریه می‌کند.

"ری را" در عین حال شخصیت غریبی است. انگار شاعر به نحو عجیبی سال‌هاست که او را می‌شناخته است مثلا" به او می‌گوید: «بیا بی‌خبر به خواب هفت سالگی برگردیم.» (ن۱۹) و یا در نامه نهم به او می‌گوید: «عزیز بوسه‌های معصوم هفت سالگی ... خواهر بی‌دلیل رفتن‌ها.»"ری را" مثل "ری را"ی نیما-شخصیت پر ابهام و چند گانه‌ای دارد؛ هم آشناست و هم غریبه، هم به شاعر نزدیک است و هم شاعر دنبالش می‌گردد، هم در خانه‌اش زندگی می‌کند. (ن۶) و هم برایش نامه می‌نویسد. پس "ری را" یک زن است اما یک زن عادی نیست. زنی که با شاعر کودک می‌شود و با او بالغ می‌شود. زنی است که از ابتدا تا انتهای عمرِ شاعر هم‌راه اوست.

"ری را" برای شاعر سرچشمه شادی است و در نامه هفتم صراحتاً می‌گوید: «تنها در تو به شادمانی می‌نگرم ری را» و یا «ری را، ری را / تنها تکرار نام توست که می‌گویدم / دیدگانت خواهران بارانند». "ری را" مشخصات دیگری هم دارد که جای مطالعه و تحقیق بیش‌تری دارد. مثلا": صبور است: "چه حوصله‌ای ری را" (ن۹) و یا: «ای پونه، ای پریچه، ای دختر صبور» (ن۸) سنگ صبور شاعر است: «خسته‌ام ری را، خسته» و شاعر او را کاملا خودمانی و دوستانه صدا می‌زند و حتی گاهی به او دستور می‌دهد: «به نسیما بگو / کتاب‌های کودکان را... » (ن۶) و یا در همان شعر:«نگفتمت وقتی که خاموشم تو در مزن.» او سرچشمه آرامش است برای شاعر که او را "کبوتر، قرائت سبز"(ن۸) صدا می‌زند و در کنار او همه‌ی همهمه‌ها را فراموش می‌کند و از او گاهی هم کمک می‌خواهد: «بگو رهایم کنند، بگو راه خانه ام را به یاد خواهم آورد» و از او راهنمایی می‌طلبد. از طرفی ری را در اکثر مواقع با یکی از عناصر طبیعت زیبای بیرون پیوند خورده است به طوری که هرجا سخن از "ری را"ست نام یکی از عناصر طبیعت بیرون از قبیل باران، کوه، دریا، ستاره، و.. . حضور دارد.

با این توصیف ها، می‌توانیم ویژگی‌های "ری را" را در چند جمله خلاصه کنیم:

۱) زن است. ۲) نقش مهم و حیاتی در سرنوشت شاعر بازی می‌کند. ۳) سرچشمه ابهام است. ۴) هم آشناو هم غریبه است. ۵) سرچشمه شادی است. ۶) سنگ صبور شاعر است. ۷) با آمدن خود آرامش را برای شاعر می‌آورد. ۸) و با طبیعت نیز به نوعی گره خورده است.

و اما فرستنده نامه کیست؟راوی. راوی چگونه شخصیتی دارد:

رنج‌مویه‌های راوی با کلمه "سلام" شروع می‌شود و با کلمه "خداحافظ" به پایان می‌رسد. "سلام" کلمه آغاز ارتباط و "خداحافظی" پایان آن است. سلام از ریشه عربی«سَلَمَ»به معنای تسلیم بودن و قانع بودن مشتق می‌شود. با یک نگاه فرمالیستی به معنای "سلام" می‌توان به گوشه‌ای از شخصیت راوی را در همین کلام اول پی بُرد. تسلیم یعنی ناچار و آیا نمی‌توان استدلال کرد که او ناچار به برقراری ارتباط است و این به دلیل حیاتی بودن نقش گیرنده نامه است؟ اما نامه یک نامه عادی نیست، پر است از «ابهام و آینه» (ن۱) و هر وقت بخواهد

به دور از ابهام سخن بگوید خیلی تلخ و دردناک است: «نامه‌ام باید کوتاه باشد / ساده باشد / بی‌حرفی از ابهام و آینه / از نو برایت می‌نویسم / حال همه ما خوب است / اما تو باور مکن.» (ن۱) نامه پر از ابهام است چرا که نه نویسنده یک شخص عادی است و نه گیرنده آن. نویسنده احتمالا" در حال خواب دیدن است و تمام نامه‌ها در رویای او می‌گذرد. نکته مهم این که عنوان دیگر کتاب خواب یک ستاره است. در حقیقت، نامه‌ها شرح یک سفر است در خواب. دلیل پر ابهام بودن نامه هم همین است که تمام اتفاقات وکلمات در رویا می‌گذرند و در رویا هیچ چیز مرتب و منظم و روشن نیست. دنیای ناخوداگاه دنیای آشفته و پر از بی‌نظمی است. راوی در نامه اول می‌گویدکه: «به زودی چهل ساله خواهم شد.» اما همین راوی در نامه نوزدهم مثل یک کودک هفت ساله (بیا بی‌خبر به خواب هفت سالگی برگردیم) با ری را" به بازی‌های کودکانه می‌پردازد. راوی علیرغم شخصیت ظریف و شکننده‌ای که دارد و در طول نامه‌ها به هر بهانه کوچکی گریه می‌کند، گاهی بلوف می‌زند و با خودستایی می‌گوید: «گمان مبر که در برودت این بادها خواهم برید!» راوی از جنوب آمده است: «از جنوب که آمدم» (۱۸) جنوب در این نامه‌ها نماد بی‌گناهی و بی‌تجربگی است: «من شمال و جنوب جهان را نمی‌دانستم / هر کو که پیاله آبی می‌دادم / گمان ساده می‌بردم که از اولیای باران است.» اما این کودک بالغ، این انسان پاک و معصوم اینک گرفتار ماشینیزم زندگی شهری و مضرات آن شده است: «سراغاز تمام پهنه‌ها / فقط میدان توپ‌خانه و کوچه‌های سرچشمه بود» (ن ۱۸) که تمدن و شهر نشینی در "میدان توپ‌خانه" که اتفاقا یکی از قدیمی‌ترین و شلوغ‌ترین مناطق تهران است، نشان داده شده است و هم نماد بی‌عاطفه گی است و هم مدرنیسم ماشینی. او از این‌همه بی‌ارتباطی و تنهایی آدمیان تعجب می‌کند اما می‌ترسد از کسی بپرسد چون غریبه است: «اصلا" می‌ترسیدم از کسی بپرسم این همه پنجره برای چیست؟ / یا این همه آدمی چرا به سلام آدمی پاسخ نمی‌دهند.. . !؟»او گرفتار گیجی و سر در گمی شده است. او از جهان سلام‌ها آمده است اما این‌جا همه پنجره‌ها بسته است و هیچ‌کس با دیگری ارتباط برقرار نمی‌کند.

مهم‌ترین مشخصه راوی خیالاتی بودن اوست. او به نظر کاملا غیر عادی می‌آید. گاهی از کودکی خود در یکی از شهرهای جنوب سخن می‌گوید (ن۶) که احتمالا" توصیف ایل بختیاری است با مشخصات لچک، کودری، چلواری سپید، مینار، حنا، و ... (این‌جا شخصیت راوی با شخصیت شاعر یکی می‌شوند) و گاهی به عنوان منادی یکی از جریانات شعری امروز ایران بیانیه صادر می‌کند. (ن۲۴) نکته‌ی مهم این است که کلمات خواب و رویا به ترتیب ۳۰ و ۱۵ بار در طول نامه‌ها تکرار شده اند تا تاکید کنند که شاعر در خواب است و نامه‌ها شرح خوابگردی‌های اوست، یک سفر رویایی. قدرت

رویا در راوی موج می‌زند و تنها چیزی که از نظر او می‌تواند بر واقعیات تلخ زندگی و حتی مرگ غلبه کند همین رویاست. و نامه دوازدهم که رد پای رمان دعوت به مراسم گردن زنی نابوکوف در آن دیده می‌شود نیز برتری رویا بر مرگ را تصویر می‌کند.

از طرف دیگر، یکی از مباحثی که در نقد امروز دنیا بسیار شایع است شخصیتی است به نام مسیح واره "مسیح واره" یا "تجسم مسیح" به شخصیتی در ادبیات گفته می‌شود که نقش و ویژگی‌های او به نوعی به نقش و ویژگی‌های حضرت عیسی مسیح برگردد. مهم‌ترین مشخصه این شخصیت عشق است. این شخصیت تنهاست، از سوی مردم جامعه بطور کامل طرد می‌شود-درست مثل خود مسیح-چرا که مردم قدرت درک او را ندارند. این شخصیت که جدیداً وارد نقد ادبی دنیا شده است در آثار قدیمی ادبیات هم یافت می‌شود مثلا «داوود خزایی در دگرگونگی نژادی در قهرمانان تراژیک شکسپیر به بررسی این شخصیت در آثار ویلیام شکسپیر-به ویژه شخصیت کوردلیا در شاه لیر-پرداخته است.» (خزایی، ۱۳۷۹،۷۸) مسیح واره در تمام طول حیات خود بدون هیچ‌گونه تردیدی به دنبال یک هدف مشخص است: عشق. او بسیار پاک و معصوم است مثل شخصیت ابله در کتابی به همین نام اثر فئودور داستایفسکی که دارای چنین مشخصاتی است و حتی از کشیش معصوم برادران کارامازوف بنام آلیوشا نیز به این شخصیت مسیح گونه نزدیک‌تر است به‌ترین مثال این شخصیت در ادبیات ایران شخصیت آیدین در کتاب سمفونی مردگان عباس معروفی است.

شخصیت راوی نامه‌ها از جهاتی بسیار به«مسیح واره» نزدیک است. از ابتدا تا انتهای نامه‌ها از عشق سخن می‌گوید. تنهاست و نیازمند ارتباط با معشوق است، مطرود اجتماع است و بارها بر این تنهایی و تفاوت خود با اجتماع تاکید می‌کند، و بنحو غیرعادی معصوم و پاک است که چند سطر بالاتر آمده است. او به دنبال نور و رویا است مثل مسیح که تمام زندگی خود را بر سر تحقق رویای خود یعنی"عشق"و "عدالت آدمی" گذاشت. اشاره‌های مستقیم و غیرمستقیم به مسیح در نامه‌ها دیده می‌شود: «حالا اگر که خواب حضرت مادرم را / به یاد گهواره نمی‌آورم ببخشید.» (ن۱۱) مسیح بعد از برانگیخته شدن به رسالت در اولین دیدار خود با مادرش-مریم-اظهار کرد که او را نمی‌شناسد چرا که پسر او نیست. و یکی از دلایلی که مسیحیان او را فرزند خدا می‌دانند همین است. و نکته جالب این‌که شاعر مادر خود را حضرت خطاب می‌کند. از طرف دیگر در تمام طول اشعار می‌بینیم که او با ملائک حرف می‌زند: «می‌گفت ملائکی مغموم ماه را به خواب دیده‌اند / که سراغ از مسافری گم شده می‌گرفت.» (ن۱۳) و این مسافر گم شده کیست؟

راوی به دنبال نور است. او در تاریکی مطلق نشسته است و رفتن از پی نور را تجربه می‌کند: «همین رفتن از پی نور مارا بس.» (ن ۱۳) نور یعنی دانایی و روشنایی کامل و

این تنها در صورتی برای راوی میسّر است که با آنیما یکی شود و این انشقاق که از ابتدای شعر بر او حادث شده را دوباره به وحدت برساند. و این وصال فقط گاهی و فقط برای لحظاتی-آنهم در رویا-رخ می‌دهد. به ویژه در نامه شانزدهم که دیگر شاعر گریه نمی‌کند. در ابتدای این نامه به مردم عادی(کوچه نشینان ساده) می‌گوید که باد که در نظر راوی و اصولا" در دیدگاه خود صالحی نماد ویرانی است، همه چیز را ویران کرده است: «برودت بادها / سر بر خشت خالی و. .. » اما هنوز نتوانسته "رویاهایمان را از بین ببرد". ذکر این نکته در این‌جا ضروری است که درون‌مایه‌ی این شعر برتری رویا بر واقعیت است و انسان تنها در همین رویاست که می‌تواند به زندگی ادامه دهد. صالحی در نشانی‌ها (۱۳۷۴) نیز به این درونمایه توجه کرده است و به نظر می‌رسد یکی از دغدغه‌های اصلی ذهن اوست: «فرض که بعضی از این‌جا دور / حتی نان از سفره و کلمه از کتاب / شکوفه از انار و تبسم از لبانمان بریده اند / با رویاهامان چه می‌کنند؟» (صالحی، ۱۳۸۲، ۳۰) و یا به مانیفست او درباره شعر در نامه ۲۳ می‌توان دقت کرد: «اصلا" شعر چیست؟! / تو باید عاشق باشی و بس / تو باید بدانی که آسمان آبی نیست / تو باید بدانی که دستت به دامن دریا نمی‌رسد و.» که این فقط شرح رویاست؛ این‌که عاشق باشی و آسمان آبی را دیگر گونه ببینی.

در نامه ۱۶ این تصور برای خواننده به وجود می‌آید که وصال دست داده است. در این نامه، راوی بعد از بیان این که "ما هنوز رویایمان را داریم"، از وصال با "ری را" به طور غیرمستقیم صحبت می‌کند: «گریه نکن ری را.. . ». این‌جا، در کنار "ری را" نشسته است و او را آرام نصیحت می‌کند و به او وعده می‌دهد که در تابستان گرم "اردی بهشت دوباره به دیدنش خواهد آمد" و بعد انگار "ری را" از او چیزی پرسیده که او شروع می‌کند به توصیف «خبر تازه‌ای که ندارد». اما در خط پایانی شعر می‌توان پی برد که این هم یک رویا بوده است، یک دروغ، یک دل‌خوش‌کنک. چراکه می‌گوید: «امروز مسافر ما هم به خانه برمی گردد.» و روشن است که مسافرکسی به جز خود "ری را" نیست. در واقع این وصال هیچ‌گاه دست نخواهد داد. او سفر را از ابتدای شعر مشخص می‌کند. در نامه اول که کاملا" سلام و احوال‌پرسی‌های ابتدایی و توصیف مشخصات خود است: این‌که "حالم خوب است، نزدیک به چهل سالگی هستم، و بسیاری از بستگانم را باد ویران‌گر مرگ با خود برده است" و.. . اما در نامه دوم به سر قرار می‌رود در یک بعد از ظهر پنج شنبه. زمان قرار یعنی بعدازظهر پنج شنبه اندکی غیرعادی به نظر می‌رسد چراکه عصر پنج شنبه بر سر مزار می‌روند نه بر سر قرار. در نامه سوم سفر شروع می‌شود: «نمی دانم آیا سفر / سراغاز رازی از وعده رجعت است؟»و صورخیال مربوط به سفر که در تمام طول شعر سایه گسترده است و در شعر آخر به پایان می‌رسد، اما بدون هیچ‌گونه وصالی، فقط با یک خداحافظی غمگینانه.

همان طورکه ذکر شد، راوی به نظر یک انسان مالی‌خولیایی می‌آید، چرا که مدام بین رویا و واقعیت در حرکت است و بیش‌تر اوقات در رویاست. او با مردم عادی کاملا" تفاوت دارد درست مثل راوی بوف کور، گاهی ناخوداگاه به زمان بچگی برمی گردد. (ن۶) اما بلافاصله در نامه بعد دوباره به زمان حال بر می‌گردد و یادش می‌آید که دیگر بچه نیست و نباید به «رویا و عدالت آدمی بیاندیشد» و باید شعر بگوید، هرچند آرزوی کودکی و کودک بودن همیشه همراه اوست. (راستی در آن دور دست گمشده آیا / هنوز کودکی با دو چشم خیس و درشت، مرا می‌نگرد؟!)(ن۷) و یا در شعر / نامه۱۹ که کاملا" بچه می‌شود و با ری را بازی می‌کند. در هر حال او انسان دیگری است. جامعه ممکن است او را دیوانه بداند همان‌طور که راوی بوف کور، هامون مهرجویی و پینن نابوکوف و یا هملت شکسپیر را دیوانه می‌نامد.

سفر

راوی از همان ابتدای کتاب با ما از سفری که در پیش دارد و باید برود می‌گوید. تاکید او در نامه دوم مبنی بر این‌که هر عصر پنج شنبه سر قرار آمده دلیل مهمی بر مهم و لازم بودن سفر اوست. اما سفر او چگونه سفری است؟ سفر یک سفر عجیب است. سفری که از بعدازظهر پنج شنبه که همان‌گونه که ذکر شد وقت دیدار با مردگان است آغاز می‌شود و انگار تماما" در خواب می‌گذرد: «تمام راز سفر فقط خواب یک ستاره بود» و یا «انگار که تعبیر تمام رفتن‌ها بازگشت به زادرود شقایق است» و: «سفر / سرآغاز رازی از وعده رجعت است». این‌ها همه بیان کننده غیر عادی بودن سفر است. سفری که یک سفر دوَرانی است. یک راه طولانی و"رجعت"دوباره و"بازگشت به زادرود شقایق"، و همه این‌ها در خواب راوی می‌گذرد. همان‌طور که اشاره شد به نظر یونگ خواب به‌ترین وسیله برای سفر به دنیای ناخوداگاه است. دنیایی که شناخت آن هیچ‌گاه حاصل نمی‌آید. تمام صور خیال شعر نیز این گمان را تقویت می‌کنند: «راه بی‌مسافر» (ن۲)، «گذر از کنار زندگی» (ن۱)، «خسته‌ترین مسافران» (ن۴)، «خواب مسافران» (ن۹)، «مسافری گم شده» (ن۱۳)، «رفتن به جایی دور» (ن۱۷) و یا بطور مستقیم تر«رفتن به سوی رویا» (ن۹)، «رفتن از پی نور» (ن ۹). یک چنین تعابیر عجیبی که در تمام طول کتاب فراوان به چشم می‌خورد نشان دهنده غیرفیزیکی و غیرجسمانی بودن سفر است، سفری در خواب به دنیای ناخوداگاه برای شناخت (نور). به عبارت دیگر، سفری است برای خودشناسی از طریق دست‌یابی به آنیما و وحدت دوباره. اما آیا در این راه موفقیتی حاصل می‌شود؟

راوی در طول سفر کاملا تنهاست، هیچ هادی و هم‌دمی ندارد، و این خود دلیل دیگری به روان‌شناختی بودن سفر است زیرا تنها سفری که نیاز به هم‌دم و راهنما ندارد سفر به دنیای درون است. او نه تنها راهنما ندارد بلکه در آن تاریکی مطلق هیچ وسیله‌ای که راه را برای او

بنمایاند نیز وجود ندارد: «ما بی‌چراغ، » (ن۲) «هرچه شما خاموشان» (ن۵) «دیگر چیزی به ذهنم نمی‌رسد / حتی همان چند چراغ دور» (ن۹)، «برق کوچه رفته بود» (ن۱۱)، «خواب این چراغ» (ن۱۷)، این تصاویر به خواننده می‌گویند که سفر در تاریکی مطلق اتفاق افتاده است.

راوی هدف خود را از این سفر«رفتن از پی نور» معرفی می‌کند. سفر ادامه می‌یابد تا در نامه آخر شاعر با استفاده از تکنیک باژگونه نمایی وضعیتی همه چیز به هم می‌ریزد. در شعر / نامه۲۳-یکی مانده به آخر-او شادمانه هدف خود را از این سفر که اکنون در آستانه به مقصد رسیدن است اعلام می‌کند که این شعر به نوعی مانیفست خود صالحی درباره‌ی شعر گفتار نیز هست. او می‌گوید: «می‌روم آینه بکارم / می‌روم نور به قبر واژگان ببارانم / می‌روم شعری تازه، زبانی تازه، و زینتی تازه تر بیابم... .»و با شادمانی از ترانه و شعر و کلمات سخن می‌گوید و ذهن خواننده را آماده می‌کند که وصال نزدیک است و" می‌تواند نور بباراند". اما ناگهان در شعر آخر همه چیز فرو می‌ریزد و یک خداحافظی تلخ جای وصال را می‌گیرد. اصولا" وصال با آنیما مقدور نیست. چراکه وصال با آنیما به منزله شناخت کامل است و آیا کسی می‌تواند ادعا کند که نفس و درون خود را می‌شناسد؟ در تاریخ ادبیات مثال‌های روشنی از ناتوانی شخصیت در شناخت خود وجود دارد. اُدیپ شهریار نمونه روشنی از عدم توانایی انسان در شناخت نفس خویش است. او سؤال‌های زیادی می‌پرسد تا هویت خود را بشناسد اما غافل از این‌که با هر سئوالی یک قدم به طرف نابودی نزدیک‌تر می‌شود، و یا شخصیت سهراب در شاهنامه که در پی شناخت هویت خود بار سفر بسته بود و با پدر روبرو شد، یا ایکاروس در اساطیر یونان که آن‌قدر به حقیقت(خورشید) نزدیک شد که بال‌هایش که از موم ساخته شده بود سوخت و سقوط کرد.

بنابراین با توجه به ویژگی‌های سفر که: ۱)غیر عادی است.۲) درونی است.۳)سفری است از تاریکی مطلق به سوی روشنایی.۴)سفری است در تنهایی کامل. می‌توان نتیجه گرفت که راوی انسان تنهایی است که دست به یک سفر غیرعادی و روحانی در تاریکی‌های ناخوداگاه خود زده است تا به ری را که همان آنیمای درون اوست دست یابد و به خود شناسی برسد. در صورت حصول چنین نتیجه‌ای همه چیز به خوشی و شادکامی به پایان می‌رسد و شاعر وحدت دوباره را به دست می‌آورد. اما آیا چنین چیزی ممکن است؟چنان‌که بیان شد خیر.

علاوه بر این‌که استدلال شد که به دلیل پهناور و وسیع بودن ناخوداگاه که شامل تمام تجربیات، رویاها، آرزوها و اتفاقات زندگی فرد از بدو تولد است، شناخت آن غیر ممکن است، دلیل دیگر ناکامی راوی که در این شعر به چشم می‌خورد حضور سایه است. سایه یا همان جنبه شیطانی وجود انسان، همه جا در تعقیب شاعر است مثل راوی بوف کور که سایه اش همه جا اورا دنبال می‌کند. اما سایه در «نامه‌ها» چگونه شخصیتی است.

نکته‌ی اول این که حضور سایه در این شعر به نسبت حضور آن در بوف کور خیلی کم‌تر است. کلمه سایه در "نامه‌ها" در مجموع ۵ یا ۶ بار بیان شده است. پس می‌توان نتیجه گرفت که سایه حضور کم‌رنگی دارد و زمینه برای پیروزی شاعر و دست یابی به آنیما فراهم شده است. اما نکته این‌جاست که سایه اگرچه حضور آشکار و فیزیکی خیلی کم‌رنگی دارد اما بطور غیر مستقیم و غیر فیزیکی از طریق تاثیرات خود تقریبا همه جا حاضر است و این از طریق بیان تصاویر مربوط به نبود نور و روشنی که فراوان در کتاب یافت می‌شوند- استفاده از تصاویر و کلمات مربوط به شب و تاریکی و بعضاً تنهایی که نوعی تاریکی فردی است-، و استفاده از کلماتی که در معنای درونی خود سایه را درون خود دارند مثل: همسایه، سایه سار، بی‌سایه، بیان شده است. این استفاده رندانه و زیرکانه از تعابیر و تصاویر مربوط به سایه به این دلیل است که شیطان یا سایه بسیار باهوش، زیرک و عاقل است و هیچ‌گاه هنگام پیاده کردن نقشه‌های خود، خود را آشکار نمی‌کند بلکه پنهانی و در خفا کار خود را جلو می‌برد تا کم‌ترین هزینه را بپردازد. مثلا شیطان در بهشت گمشده میلتون بسیار خردمند است بطوری‌که برخی از منتقدان دوره رومانتی سیزم انگلستان او (شیطان) را قهرمان واقعی این منظومه دانسته اند و یا شیطانی مثل هامبرت در رمان لولیتا نوشته نابو کوف اگرچه نقشه‌های زیادی می‌کشد اما هیچ‌کدام را خود عملی نمی‌کند و یا ایاگو در تراژدی اتللو که توسط کاسیو و سایر بازیگران نقشه‌های خود را پیش می‌برد.

اولین حضور سایه در کتاب-بطور مستقیم در نامه سوم است که شاعر درباره خودش می‌گوید «حالا ساده و بی‌سایه می‌آیم» و این جا شاعر حساب خود را از سایه جدا می‌کند. سیروس شمیسا در مورد سایه اشاره می‌کند که «بر طبق تعالیم مذهبی مسلمانان پیامبر سایه نداشته است و شعری هم از نظامی نقل می‌کند: پیغمبر کو نداشت سایه / آزاد نبود از این طلایه.» (شمیسا، ۱۳۷۳، ۷۳)

و این‌جا هم شاعر سایه ندارد تا پاکی و معصومیت آن کامل نشان داده شود و حتی در نامه چهارم هم خود را پرستویی می‌داند که "هیچ‌گاه به سایه سار صنوبر باز نمی‌آید"اصولا" اکثر حضور مستقیم سایه در شعر تداعی کننده صفات منفی است: "سایه سار حرف و حدیث"(ن۱۷) (شایعه‌های بی‌اساس)، «فقط چند صباح بیش‌تر / دو سه سایه که از کوچه پایین می‌گذشتند / ... اما کسی را نمی‌شناخت.»(ن۱۶) بیش‌ترین حضور کلمه سایه در نامه۱۲ است که شرح جدال شاعر با دغدغه اصلی‌اش یعنی مرگ است. پس راوی معصوم نامه‌ها از ابتدا تا انتهای سفر، به سوی آنیما در حرکت است غافل از این‌که سایه همه‌جا در تعقیب اوست. مسیر حرکت در این شعر را در یک نمودار این گونه می‌توان ترسیم کرد:

سایه←راوی←آنیما← ...

۳- نتیجه‌گیری

آنیما اصولا خاصیت گریزندگی و نا ایستایی دارد و همان‌گونه که ذکر شد و شمیسا هم اشاره کرده است دست‌یابی به آن ممکن نیست وهرچه به دنبال او بروی او را نخواهی یافت. پس نتیجه این تعقیب و گریزکه تصاویر مربوط به تعقیب و شکار هم در نامه‌ها زیاد دیده می‌شود- چندان خوشایند نیست. سایه بال‌های خود را بر راوی می‌گستراند چرا که راوی در نتیجه نرسیدن به آنیما مایوس و افسرده شده و پس از تلاش‌های بسیار خداحافظی کرده است مثل راوی بوف کور. اما ذکر این نکته ضروری است که راوی نامه‌ها با راوی بوف کور تفاوت‌هایی هم دارد، که مهم‌ترین آن‌ها این است که راوی نامه‌ها با این‌که در سراسر شعر گریان است اما دنیا را زیبا می‌بیند یا، به عبارت دیگر، زیبائی‌های دنیا را هم می‌بیند. او از دریچه شعر به جهان نگاه می‌کند که از پشت این دریچه همه چیز زیباست، حتی زشتی‌های دنیای بیرون. «کرم شبتاب و کژدم زرد» هم وقتی لباس کلمات را بپوشند و از ذهن یک شاعر بگذرند زیبا می‌شوند. راوی بدبین نیست برخلاف راوی بوف کور، و فاجعه همین جاست که او خیلی ساده و خوش‌بین است و درد شکست یک انسان خوش‌بین بسیار بیش‌تر است تا یک تنهای بدبین. او آرزو دارد که با"ری را"یش یکی شود، به آسمان برسد و به گفته خودش برآن بلندای بنفش بنشیند تا دیگر دست هیچ کس به آن‌ها نرسد.

پی نوشت :

۱-اعداد مقابل اشعار شماره شعر یا نامه است.

منابع

۱- آشوری، داریوش. (۱۳۷۰). **فرهنگ اصطلاحات سیاسی**، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

۲-ابرامز، م. ح. (۱۹۷۸). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، چاپ ششم، نیویورک: کانتون پرس.

۳-ـــــــــــــ (۱۹۸۲). **گزیده مقالاتی درباره رومانتیسیزم**، چاپ دوم، لندن: آکسفورد.

۴-بوید، برایان.(۲۰۰۴).**نابوکوف:سایه‌روشن یک‌انسان**،چاپ‌اول،سیدنی:سیدنی‌پرس.

۵-پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **خانه‌ام ابری‌ست**، چاپ اول، تهران: سروش.

۶-جانسون، گرگ. آرپ، توماس. (۲۰۰۶). **ادبیات: آوا و احساس**، چاپ پنجم، لندن: آکسفورد.

۷- خزایی، داوود. (۱۳۷۹). **دگرگونگی نژادی در قهرمانان تراژیک و عناصر پوچی در چهار تراژدی شکسپیر**، چاپ اول، شیراز: دانشگاه شیراز.

۸-شمیسا، سیروس. (۱۳۷۲). **داستان یک روح**، چاپ اول، تهران: نشر قلم.

۹-صالحی، سیدعلی. (۱۳۷۸). **نامه‌هایی به ری را**، چاپ اول، تهران: دارینوش.
۱۰-ـــــــــــــ (۱۳۸۲). **نشانی‌ها**، چاپ اول، تهران: دارینوش.
۱۱-فریزر، جیمزجورج. (۱۹۵۸). **شاخه زرین، مطالعاتی درباره جادو و دین**، چاپ دوم، نیویورک: کانتون پرس.
۱۲-فلکی، محمود. (۱۳۷۳). **نگاهی به شعر نیما**، چاپ اول، تهران: مروارید.
۱۳-گورین، ویلفرد. (۱۹۷۸). **روش‌های نقد ادبی**، چاپ هفتم، نیویورک: پینگوین بوک.
۱۴-یونگ، کارل گوستاو. (۱۹۶۱). **بازتاب‌های روان‌شناختی**، چاپ دوم، نیویورک: کانتون پرس.
۱۵-ـــــــــــــ (۱۹۵۹). **کهن‌الگوها و ناخودآگاه جمعی**، چاپ اول، نیویورک: یونیورسیتی پرس.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۲ (پیاپی۱۷)، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

گریزی به رگه‌های پیوند فراواقع‌گرایی و عرفان و تأثیرات قابل برداشت از آن

دکتر راضیه فولادی سپهر
استادیار گروه علوم پایه دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران غرب، ایران.

چکیده

تأثیر مکتب فراواقع‌گرایی در اقسام هنر در سراسر جهان، و نیز در ادبیات ایران مشهود است؛ حتی می‌توان گفت که آثار فرا طبیعی عرفا و شطحیات آن‌ها زمینه‌ساز این مکتب در اروپا بوده با این تفاوت که عارفان در درون و روح خویش و سورئال‌ها در ناخودآگاه ذهن خود به جست‌جوی عوالم باطنی بوده که گاهی این دو بر هم منطبق می‌آیند. در حالی که عرفا بر مبانی اصیل دینی و فرا واقع‌گرایان برعدم چنین اعتقادی متکی بوده و این مهم خود به نوعی سبب غنای کار گروه اول است. هم‌چنین در هنر معاصر ایران، از نظر تأثیرگذاری در مخاطب، آمیختگی این دو نتایجی چند جانبه و قابل تأمل به هم‌راه دارد.

واژگان کلیدی: عرفان، فراواقع‌گرایی، نماد، تعالی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۴/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۹/۱۷

Email: raziyesepehr@yahoo.com

۱-مقدمه

ادبیات عرفانی به دلیل پیوند با معارف دینی و الهی که از اصول اعتقادی، آرمانی و باورهای انسانی است در تعالی منش و روش زندگی انسان‌ها همواره تأثیرات غیر قابل انکار داشته و یکی از غنی‌ترین شاخه‌های ادب جهان محسوب می‌شود. رشد و گستردگی ادبیات ایران از تعالیم وحی و عرفان و فلسفه، در کنار جنبه‌های هنری و بلاغی آن، سبب شده که عقاید و مکاتب متعددی از آن تأثیرپذیرند و بدان روی آورند چنان‌که رمانتیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم، هرکدام به نحوی از اندیشه‌های عرفانی مطرح در ادبیات فارسی به طور مستقیم یا غیرمستقیم - بهره برده‌اند.

پیشینه تحقیق:

کتاب تصوف و سوررئالیسم (۱۳۸۰) و مقالاتی چند که به این تأثیرپذیری اشاره داشته‌اند در این مقاله مورد توجه بوده‌اند. از سوررئالیسم فرانسوی تا روزبهان بقلی؛ جلوه‌های فرا واقعی در شطحیات صوفیه: محمد امیرعبیدی‌نیا، سعیده زمان رحیمی، نامه‌ی پارسی، شماره۴۶و۴۷، بهار و تابستان۱۳۸۷؛ سوررئالیسم و مقالات شمس تبریزی: عصمت اسماعیلی، منا علی مددی، نشریه حافظ، شماره ۳۳، آخر مرداد ۱۳۸۵، صص۵۰-۵۸؛ تأثیرپذیری و الهام‌گیری سوررئالیسم از ادبیات عرفانی با بررسی تقابلات بین آن‌ها، ویدا دستمالچی و رحمان مشتاق مهر، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، شماره۲۴، بهاروتابستان۱۳۹۱)

مساله تحقیق:

آیا آن مرز میان عقل و جنون که برتون می‌خواست دیوار آن را درهم بشکند، در عرفان شرقی یا هنر سوررئال قابل کشف است؟ آیا هنر فرا واقع‌گرایی که در ایران معاصر با آن مواجهیم همان سوررئال با ابعاد تعیین شده‌ی آن است یا گاه با عرفان آمیخته؛ یا می‌توان از تودرتوی این هردو، نمادها و نشانه‌هایی یافت که به مدد آن راهی به سوی کشف خویش‌تن ناب هنرمند جست و سپس گامی به سمت ترمیم یا صلاح و تعالی برداشت؟

هدف این مقاله علاوه بر نمایاندن تأثیر و تأثر قابل تأمل عرفان و فرا واقع‌گرایی بر هم‌دیگر، بیان این نکته است که شاعران و هنرمندان ایرانی توانسته‌اند تلفیق و آمیزه‌ای از آن در کار خویش بپرورانند و هنر فرا واقع‌گرایی را به گونه‌ای دلخواه جلا داده و بدان تشخصی تازه و دیگرگونه و ممتاز بخشند. مشخصه‌ی اصلی این نوشته، پاسخ به سوالات بالا، تبیین بی‌مرزی و نمایاندن استقلال هر دو اندیشه در عین آمیختگی ست؛ اشارات مختصری از برخی آثار برجسته که نظریه پردازان آن‌ها را در زمره‌ی آثار سوررئالیستی می‌شمرند، ارائه گردیده و در نهایت تأثیرات ارزش‌مند و متفاوتی که بنا به اعتقاد نویسنده

می‌توان از این آمیختگی استخراج کرد، بیان شده است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- عرفان/ فراواقع‌گرایی:

الف) در سراسر متون عرفانی عقیده رایج این است که روح آدمی می‌تواند خود، عالم هستی و آفریدگارش را بشناسد۱ و اگر حقیقت خود را دریابد و بشناسد به سایر شناخت‌ها نیز نایل می‌گردد.۲ بنابراین سالکان شریعت و طریقت و حقیقت همواره در پی شناخت خویش‌تن واقعی خود بوده اند؛ زیرا روح از اصل و مبدأ خود دور افتاده و بخاطر حجاب‌های گوناگون دنیای مادی در غفلت و غربت گرفتار است و گاهی تلنگری برای بیداری او کافی ست مثلاً دیدن خواب و رویایی صادق یا مشاهده‌ی منظره‌ای یا شنیدن صدایی می‌تواند روح را هشیار سازد۳ تا او را به تفکر در مورد حقیقت متعالی وا دارد؛ بنابراین هر چیزی در این جهان، در حکم نشانه‌ای ست که دل آگاه را به منبع حقیقت هدایت می‌کند؛ و مسیر وصول جان به جانان را هموار می‌سازد. این میان، تعالیم عرفا و صوفیه برای پرورش نیروی روحی انسان‌ها، موازینی ایجاد کرده که در طول سالیان متمادی محل مراجعه طالبان و سالکان راه حق گردیده است.۴ بازتاب این جنبه از عرفان در ادبیات، فرهنگ، هنر و فلسفه‌های بزرگ و مهم سراسر جهان، قابل انکار نیست.

ب) فراواقع‌گرایی یا سوررئالیسم به «عنوان بزرگ‌ترین مکتب ادبی قرن بیستم» (سیدحسینی، ۱۳۵۳، ۴۸۹- ۸۹۱) «ردپای عرفان ایرانی در اصولی که بنیان‌گذاران آن اعلام کردند.» (همان، ۸۰۹- ۷۹۹) - «در ویژگی‌هایی چون بدیهه‌گویی، عقل‌گریزی، اهمیت دادن به خواب و رویا و ناهشیاری، بی‌توجهی به قوانین و سنن زبانی و ازین موارد- را به خوبی نشان می‌دهد.» (ثروت، ۱۳۸۷، ۲۷۰ و حدیدی، ۱۳۷۳، ۴۷۴ -۴۵۵- ۴۴۸) «یک جریان فکری که در ادامه‌ی مکتب پوچ‌گرا و هیچ انگار دادائیسم در برابر پیامدهای جنگ جهانی محسوب می‌شد.» (بیگزبی، ۱۳۷۹، ۵۰-۵۴) و آندره برتون آن را «"خودکاری" (automatism) به معنای تقریر اندیشه فارغ از هرگونه ضابطه عقلانی و مستقل از هرگونه ملاحظه اخلاقی یا جمال‌شناسی معنی کرد.» (رید، ۱۳۵۱، ۱۹۸) «رگ و ریشه فرا واقع‌گرایی را باید در سمبولیسم جست‌جو کرد.» (بیگزبی، ۱۳۷۹، ۷۳) به همین سبب ما در هنر تأثیر پذیرفته از آن، هم‌چنان به دنبال کشف سمبل‌ها و نمادها و تبیین آن‌ها هستیم.

باید تخیل را قوی‌ترین ابزار شهود انگاشت چنان که بعضی گفته‌اند: هدف خرد ستیزی و تخیل آن‌ها، توانایی درک حقایق متعالی و ا نتزاعی مثل خداوند و زیبایی و ... بوده است.۵

«این واقعیت ناشناخته نه تنها از خود انسان جدا نیست بلکه می‌توان با مکاشفه و شهود از اعماق ذات آدمی بدان رسید.» (پرهام، ۱۳۶۰، ۱۳۶) رمانتیک‌ها نیز بنا به آشنایی با ادبیات صوفیانه و اشعار غنایی و عرفانی، از ادبیات عرفانی ایران تأثیرات فراوانی گرفتند. تأکید و تمرکز بر حقیقت درونی انسان و دست‌یابی به حقیقت هستی، مهم‌ترین آموزه‌ی عرفانی وارد شده به ادبیات رمانتیک انگلستان و آلمان و از آن دو به ادبیات سایرکشورهاست.

۲-۲-تأثیر متقابل عرفان و فراواقع‌گرایی:

قدمت اندیشه‌ی فراواقع‌گرایی و دست‌یابی به ناخودآگاه و غیب در غرب، سابقه‌ای طولانی دارد.۶ هم‌چنین به نظر می‌رسد متون عرفان اسلامی، که همواره بر مراحل سلوک تأکید داشته، در نظریه‌پردازی‌های فراواقع‌گرایان و مراحلی که آن‌ها برای خود طراحی کرده تا به نقطه کشف برسند، می‌تواند مؤثر بوده باشد. «به عقیده عده‌ای گاه به تسامح می‌توان سوررئالیسم را از نوادگان عرفان نامید.» (براهنی، ۱۳۷۱، ۱۹۸) به هر صورت آن‌چه بین عرفان ایرانی و فرا واقع‌گرایی رابطه‌ای دو سویه و عمیق برقرار کرده، تشابهات هر چند ظاهری میان آن دو است. «بارزترین نمونه‌ی تأثیرپذیری مستقیم ادبیات فرا واقع‌گرایان از ادبیات عرفانی، آشنایی لویی آراگون با اندیشه‌های مولویست.» (حدیدی، ۱۳۷۳، ۴۷۴) «در تأثیرپذیری با واسطه نیز می‌توان به توجه ویژه ویکتور هوگو به عطار و منطق‌الطیر او اشاره کرد.»(همان، ۴۵۵-۴۴۸) بنابر آن‌چه گفته شد، همانندی‌ها و تأثیرپذیری این هر دو از هم غیرقابل انکار است. لیکن بنا به قول براهنی: «بینایی شرق و عرفانش آن‌چنان وسیع و بی‌کرانه است که در برابرآن، سوررئالیسم غرب طفل شیرخواره‌ای بیش نیست.»۷ (براهنی، ۱۳۷۱، ۱۹۸)

۲-۳- بررسی برخی آثار از منظر ویژگی‌های فراواقع‌گرایی و عرفان:

بنا یه باور فراواقع‌گرایانه برای رسیدن به واقعیت برتر باید ذهن از تسلط عقل رها شود و نزد شاعران این مکتب، واقعیت برتر همان واقعیت جامعی است که در اعماق ضمیر ناخودآگاه انسان مدفون است و تنها در رویا و اوهام او آشکار می‌شود۸. «خواب سرشار از رویایی است که در آن "هرچه خواهد دلت همان بینی/ هر چه بینی دلت همان خواهد". هنرمند، گنگ خواب دیده‌ای است که از گفتن رویای خود ناتوان است پس این خواننده است که باید پیام پنهان رویای او را بشنود: "من گنگ خواب دیده و عالم تمام کر/ من عاجزم ز گفتن و خلق از شنیدنش." سهروردی نیز در رساله "پرتو نامه" خواب را انحباس روح از ظاهر در باطن می‌انگارد.» (سهروردی۱۳۸۸، ۸۰)

«شاخص‌ترین آثاری که در زبان فارسی تحت تأثیر فرا واقع‌گرایی نگاشته شد، بوف کور و سه قطره خون، نوشته صادق هدایت بوده است. هوشنگ ایرانی، یدالله رویایی، سهراب

سپهری، احمدرضا احمدی و... نیز آثاری در این زمینه پدید آورده‌اند.» (انوشه۱۳۷۶، ۸۴۰) لیکن در پهلو زدن آثار همه‌ی این نویسندگان و شاعران به عرفان قطعیتی نیست.۹ در رمان نیز با استفاده از نظریات فراواقع‌گرایان تحول جدیدی پدید آمد، چنان‌که رمان، برخاستن فینه گان، اثر جیمز جویس، آثار دایلن توماس شاعر انگلیسی، بوف‌کور هدایت، شازده احتجاب گلشیری، با استفاده از ابزار سوررئالیستی نوشته شده‌اند.۱۰ اما بیش‌ترین تجلی فرا واقع‌گرایی در هنر مربوط به شعر است. آن‌ها شعر را رکن اساسی زندگی می‌دانستند؛ زیرا به عقیده‌ی آن‌ها تنها شعر مجال بیش‌تری برای تخیل فراهم می‌سازد. ناگفته نماند که دیگر هنرهای بصری مانند نقاشی، تأتر، سینما و مجسمه سازی نیز در حیطه کار فراواقع‌گرایان بود.۱۱

«تخیل قوی در اشعار غنایی محض و اشعار عارفانه- عاشقانه، به خصوص در غزلیات عرفانی چون غزلیات شمس و اشعار رندانه‌ی حافظ، توجه غربیان را به این عنصر پویا و خلاق در ادبیات و هنر جلب کرد و افق گسترده‌ای از ناشناخته‌های دنیای درون و بیرون را پیش روی آن‌ها گشود.» (لویزن، ۱۳۸۴، ۱۲۶) «علاقه‌ی گوته به حافظ، تأثیرپذیری ویکتور هوگو در بخش‌های دوم و سوم (افسانه‌ی قرون) از منطق‌الطیر عطار (حدیدی:۸- ۴۴۵) و تقلید ارمان رنو در (مستی فروزان) از غزل‌های مولوی.» (همان، ۶۱- ۴۵۹) «می‌تواند میزان تأثیرپذیری رمانتیسم را از اندیشه‌های عرفانی ایران روشن سازد.» (دستمالچی و مشتاق مهر، ۱۳۹۱، ۱۲۷)

در میان شاعران نوپرداز معاصر ایران، آمیختگی فرا واقع‌گرایی و عرفان در سخن سهراب سپهری، به دلیل آشنایی او با عرفان شرقی قابل توجه است.۱۲ سپهری با ترکیبات بدیع فراوانی که در اشعار خود خلق کرد و با بهره‌گیری از هنجارگریزی، گریزی به سوررئالیسم زده است. از جمله: «(حضور وطن غایب شب)، (بهت پرپر خواهد شد)، (سقفِ یک وهم)، (ریشه زهد زمان)، (ساقه معنی)، (شیهه بارز خاک)، (هندسه دقیق اندوه)، (تعمیر سکوت)، (دقیقه‌های مشجر)، (خواهر تکامل خوش‌رنگ)، (خوشه بشارت)، (قانون چمن)، (مرغ معما) و بسیاری دیگر.» (مقدادی، ۱۳۸۷، ۱۱۲-۱۱۳) «جهان بینی شرقی برگرفته از آیین ذن، در او تأثیر بسیاری گذاشت تا جایی که می‌گوید: بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم» (سپهری، ۱۳۷۸، ۲۹۵) بنابراین با این جهان بینی فلسفی، حتی زخم هم می‌تواند مفید باشد، چرا که: «گاه زخمی که به پا داشته ام، زیر و بم‌های زمین را به من آموخته است.» (همان، ۲۹۶) و می‌توان از این نگاه عرفانی، نوعی تزکیه اخلاقی را نتیجه گرفت. «او هنرمندی است که در بستر بیماری و هنگام تب، می‌تواند دنیا را در بعدی فرا واقعی ببیند: گاه در بستر بیماری من، حجم گل چند برابر شده است.» (همان)

برخی غزل‌های حافظ نیز رگه‌هایی از تب و هذیان فراواقعی را در خود نهفته دارد به طوری که شاعر در فضای سکر و بی‌خبری از جهان مادی به چشم خود چیزهایی را می‌بیند که برای دیگران دیدنی نیست از جمله:

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست
پیرهن چاک و غزل‌خوان و صراحی در دست
نرگسش عربده‌جوی و لبش افسوس‌کنان نیم شب مست به بالین من آمد بنشست
سر فرا گوش من آورد و به آواز حزین گفت ای عاشق دیرینه‌ی من خوابت هست
(حافظ، ۱۳۸۲، ۳۳)

و نیز:

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
بی‌خود از شعشعه پرتو ذاتم کردند باده از جام تجلی صفاتم دادند
(همان، ۱۵۴)

دوش دیدم که ملایک درِ میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت با من راه‌نشین باده‌ی مستانه زدند
(همان)

در سخن مولانا نیز به دفعات شاهد نشانه‌های فرا واقعی هستیم؛ از جمله در غزلی با مطلع:

بر قدسیان آسمان من هر شبی یاهو زنم گر صوفی از لا دم زند من دم ز الا هو زنم

مولانا در بیان مستی و نفی خرد و حال و هوای حاصل از آن می‌گوید:

دل چه خورده‌ست عجب دوش که من مخمورم
یا نمک‌دان که دیده‌ست که من در شورم
گر به هوش است خرد رو جگرش را خون کن
ورنه پاره‌ست دلم پاره کن از ساطورم
روز و شب حامل می گشته که گویی قدحم
بی‌کمر چیست میان بسته که گویی مورم
(مولوی، ۱۳۷۹، ۵۸۲)

در همین معنی، سپهری معتقد است که رستگاری در اندیشه و عقل نیست باید کتاب را بست و عاشقانه به آواز پرنده گوش داد و یا به گل نگاه کرد:

اما
ای حرمت سپیدی کاغذ!

نبض حروف ما
در غیبت مرکب مشاق می‌زند
در ذهن حال، جاذبه شکل از دست می‌رود
باید کتاب را بست
باید بلند شد
در امتداد وقت قدم زد
گل را نگاه کرد
ابهام را شنید.

(سپهری، ۱۳۷۸، ۴۲۷-۴۲۸)

«انسان امروزی به خاطر رشد و پیش‌رفت دنیا را به ورطه نابودی کشانده و در نتیجه از آن‌چه که می‌توان منبع آرامش و خوشی نامید، جدا شده است. بنابراین عقل، بشریت را به بی‌حاصلی، پوچی و مرگ خواهد کشاند پس تنها راه رستگاری را باید در عشق صادقانه و صمیمانه جست. به عقیده سپهری تا حد امکان نباید در موقعیتی قرار بگیریم که "فکر" کنیم چون تفکر پایان آگاهی حقیقی یا کشف و شهود (intuitive) است.» (مقدادی، ۱۳۸۷، ۱۱۹)

ساده باشیم چه در باجه یک بانک، چه در زیر درخت

(سپهری، ۱۳۷۸، ۲۹۸)

باید آب بی‌فلسفه خورد و توت بی‌دانش چید

(همان، ۲۷۵)

حافظ نیز می‌گوید:

عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است
عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما

(حافظ، ۱۳۸۲، ۸)

«جالب این‌که عرفا و صوفیان در جهت معرفی راه کشف و شهود و شناخت قلبی به عنوان کامل‌ترین راه در معرفت حق، علاوه بر مبارزه با عقل فلسفی با علو رایج و مفید در جامعه بشری نیز مخالف بوده‌اند.» (حدیدی و موسی‌زاده، ۱۳۹۰، ۵۶) گویی حافظ نیز در همین راستا خود را موظف می‌دانسته که عقل جزئی را به هر طریقی محکوم کند. «ازین جهت مقوله خرد ستیزی در شعر او گاه به صورت آشکار و گاه در لایه‌های پنهانی کلام او مستور است.» (همان، ۵۹)

فکر بهبود خود ای دل ز دری دیگر کن درد عاشق نشود به به مداوای حکیم

(حافظ، ۱۳۸۲، ۲۸۶ -۳۶۷)

چرا که به طور کلی در بیان عرفا: "پای استدلالیان چوبین بود." و در جای دیگری می‌گوید:

اندیشه کاهی بود در آخور ما کردند.

(سپهری، ۱۳۷۸، ۲۳۴)

یعنی هر قدر هم که بیندیشیم از راز آفرینش سر در نمی‌آوریم و ما مانند اسبی در آخور، دایم (اندیشه) نشخوار می‌کنیم بدون این که به نتیجه‌ای برسیم.

«سپهری در شعر (نقش) از نبودن اتصال میان انسان و حقیقت رنج می‌برد و در (سرگذشت) با نماد (قایق) رو برو می‌شویم که کنایه از انسانی سرگشته در این جهان آشفته است و در شعر (وهم) دوباره مسئله نبودن وحدت یا وصل پیش کشیده می‌شود.» (مقدادی، ۱۳۷۸، ۱۲۳و۱۲۴) در شعر گل کاشی که سراسر به نثر نوشته شده می‌گوید:

هنگام کودکی
در انحنای سقف ایوان‌ها
درون شیشه‌های رنگی پنجره‌ها
میان لک‌های دیوارها
هرجا که چشمانم بی‌خودانه در پی چیزی ناشناس بود
شبیه این گل کاشی را دیدم
و هر بار رفتم بچینم
رویایم پرپر شد.

(سپهری، ۱۳۷۸، ۹۲)

«این ـ چیز ناشناس ـ که شاعر در پی آنست و هر بار که می‌خواهد آن را (بچیند)، (رویایش پرپر می‌شود) چیزی نیست جز حقیقت و آرزوی وصل که سپهری در آغاز راه خود از رسیدن به آن محروم است و در جای جای به ما یادآوری می‌شود که شاعر در این جست‌جوی بی‌امان ناکام مانده است.» (مقدادی، ۱۳۷۸، ۱۲۵) هم‌چنین در کلام شاعران بزرگی چون حافظ و مولانا، به تکرار شاهد فریاد آرزوی وصال هستیم. «در مجموعه شعرهای "آوار آفتاب" در هشت کتاب سپهری توجه شاعر به بودیسم آشکارست. از لحاظ فلسفی به بودا می‌گراید و از نظر ادبی به فراواقع‌گرایی.» (همان، ۱۳۱) «تنهایی، نومیدی، حزن عارفانه او را به دنیای درون می‌کشاند و واژه‌های: شب، شکست، تاریکی، اندوه، تنهایی، مرده، غبار، بیراهه، سکوت، خاموشی و سیاه فراوان در شعرهای این دفتر به کار رفته‌اند و به جست‌جوی پی‌گیرانه شاعر حالتی منفی می‌دهند.» (همان، ۲۰۴)

شاعری که با مردمان تکراری و توخالی سر سازش ندارد همواره آرزو دارد به سرزمینی برود که در آن‌جا (شاعران وارث آب و خرد و روشنی) باشند. (سپهری، ۱۳۷۸، ۳۶۵) یعنی آرمان شهری که وجود ندارد. در این معنی مولانا می‌فرماید:

هوسی‌ست در سر من که سر بشر ندارم
من ازین هوس چنانم که ز خود خبر ندارم
(مولوی، ۱۳۷۹، ۵۷۹)

گاهی تدابیر مشترکی در زبان و اندیشه هنرمندان با این نوع نگاه می‌یابیم مثلاً در دفتر ما هیچ ما نگاه، زبان شعری سپهری به پیچیده‌ترین وضع ممکن می‌رسد و درون‌مایه آن، احساس فراق و دور افتادگی از (حقیقت) و حالت یأسی است که در نتیجه دور افتادگی از اصل خود به شاعر دست داده و تدبیر او برای زدودن غم، همانند چاره اندیشی خیام است:

رفتم تا میز، تا مزه ماست، تا طراوت سبزی
آن‌جا نان بود و استکان و تجرع/
حنجره می‌سوخت در صراحت ودکا.

(سپهری، ۱۳۷۸، ۴۱۶)

و فروغ در دفتر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد می‌گوید:

من این جزیره سرگردان را
از انقلاب اقیانوس و انفجار کوه گذر داده‌ام
و تکه تکه شدن راز آن وجود متحدی بود
که از حقیرترین ذره‌هایش آفتاب به دنیا آمد

(فرخزاد، ۱۳۸۴، ۲۶۹-۲۷۰)

احمدرضا احمدی نیز شاعریست که سخن او شعر خواب و رویاست و گاه کابوس می‌شود. در شعر او نیز زمان و مکان به هم می‌ریزد. زمان شعر او واقعی نیست و آشفتگی خواب را در ذهن انسان مجسم می‌کند و گاه سرشار از نومیدی و تاریکی می‌گردد:

هستی و نیستی
فقط یک کاغذ مچاله شده روزنامه صبح است
که تا عصر کهنه و پیر می‌شود.

(احمدی، ۱۳۸۵، ۱۲۶)

و یا:

جهان فرسوده‌ام فقط در کفش‌ها و پیراهنم رخ نمی‌دهد
تشنه هستم اما نمی‌خواهم ازین لیوان شکسته پیر آب بنوشم

(همان، ۱۲۶)

موضوع فردیت شاعر و وهم حاضر و بیان تصویری آن در این قطعه مورد توجه است:

یک روز سرانجام با تو وداعی آبی می‌کنم
می‌دانم
روزی از من خواهی پرسید
مگر وداع هم رنگ دارد
آن هم به رنگ آبی
من در جواب تو
فقط چشمانم را می‌بندم

(همان)

شعر احمدرضا احمدی در عبور انفرادی خویش از راه طولانی آمده تا به امروز هم‌چنان در جهان مخصوص به خودش صاحب منزلت و ظرفیت‌های بالقوه است. او در شعرهایش مدام درحال باز تولید تجربه‌های عقیم مانده ذهنی عصر مدرن ماست و زیبایی شناسی شکل دهنده شعر او همگام و چه بسا زمان‌هایی جلوتر از هنر مدرن دوران خود بوده است. حضور فردیت و جهان شخصی ذهن شاعر در شعرهایش شاید بارزترین وجه و نشانه مدرنیته شعرهای او باشد. (رخشا، بدون شماره) و فردیت با وجود این که از نشانه‌های فرا واقع‌گرایی است، چندان به عرفان و تزکیه راه ندارد.

به هر روی، ما انسان‌ها زیبایی را از راه تخیل و حقیقت را از راه تعقل درک می‌کنیم یا به عبارت دیگر حقیقت را درک می‌کنیم و زیبایی را حس می‌کنیم. گویا واقعیتی پویا در ذهن هنرمند تبدیل به هنری ایستا می‌گردد که زیبایی حقیقت را به تجسم در می‌آورد.

۲-۴-نظریه‌های متفاوت درباره‌ی پیوند عرفان و فراواقع‌گرایی:

برخی نظریه پردازان معتقدند که تشابهات صوری نظیر: «بدیهه‌گویی، آمیختن جدّ و هزل درهم، رها شدگی، بیانات گاهی خارج از حدّ اخلاق و عفاف، ترجیح عشق بر عقل، توسل به نیروی وهم و خیال و رویا، تنقید شریعت و تقدیس طریقت، درهم شکستن قواعد جاری و سنتی زبان و زیباشناسی مابین فراواقع‌گرایان و اهل عرفان نمی تواند دلیل بر همسانی بنیادین آن مکتب و این مسلک باشد. موریس بارس که آراگن به وسیله او با جامی آشنا شد می‌گفت: من سرگذشت هوگوها و دانته‌ها و شکسپیرها و گوته‌ها را در برابر سرگذشت مولوی ناتمام می‌یابم.» (حدیدی، ۱۳۷۳، ۴۷۳) اما این سخن هیچ دلیل برآن نیست که بارس تفکر مولانا را هم فهمیده باشد و اگر هم فهمیده باشد نه تنها او بلکه هیچ غربی دیگری نیز به تمجید از فلسفه وی نمی پردازند. «آن‌چه در دیدگاه آنان

بهت‌انگیز است قدرت تخیل شاعرانه مولاناست و افزوده‌اند: فراواقع‌گرایان در نهایت اهل لفظاند نه معنی، فرا واقعیت آنان نیز در نهایت چیزی جز تصویر ماده نیست.» (ثروت، ۱۳۸۷، ۲۷۰) «در حالی که عرفا اهل معنی‌اند نه لفاظی.» (همان، ۲۷۱) چنان‌که برتون در مقابل عده‌ای از جوانان هواخواه که مکتب فرا واقع‌گرایی را پیرو عرفان رمبو و مجری علوم مکنونه می‌دانستند، آشکارا گفت: «سوررئالیسم با عالم علوی ربطی نداشته و کار خود را در همین عالم سفلی و دنیای دنی انجام می‌دهد.» (سیدحسینی، ۱۳۵۳، ۴۶۲)گرچه این نظریه در مورد هنر مکتب فرا واقع‌گرایانه صادق است؛ لکن در هنر ادبی و تجسمی شرقی که ریشه‌های تاریخی و فرهنگی آن‌ها آمیخته با عرفان بوده است، همه خصایص مربوط به فرا واقع‌گرایی قابلیت آمیختگی با عرفان را داشته است و می‌توانسته از آن محدوده‌ی تعریف ابتدایی برتون و آغازگران آن مکتب عبور و عدول کند. زیرا در دیدگاه عرفان شرقی " المَجاز قَنطرَه‌ی الحَقیقه‌ی " و همین جاست که هنر شرق از آن مکتب متمایز شده و ویژگی ارزش‌مند فردیت و تشخص خود را در می‌یابد.

«شاید مکتب فرا واقع‌گرایی با آن شاخصه‌ها و جنبه‌های منحصر به فرد خود، فقط توجه عده‌ی اندکی از گروه خوانندگان را به خود جلب کرده باشد؛ چون عامه‌ی مردم، روی هم رفته، پیروان این مکتب را اشخاصی دغل باز و لاف زن و هجوگو می‌دانستند. با این حال، همین گروه مخالف نیز، حتی در امور عادی زندگی، به طور ناخودآگاه در تأثیر و نفوذ آرای این مکتب قرار گرفته‌اند و اینک نمی‌توان شعر و رمان بسیار عاقلانه یا فیلم مردم پسند و عامیانه یا آگهی مبتذل دیواری یا شعارهای پرجوش و خروش حزبی را در نظر گرفت بدون آن که سهمی از عناصر عوامل غیر منطقی که توجه و موافقت ضمنی ما را به خود جلب می‌کند در آن وارد نشده باشد. این قدر هست که اگر این مکتب در عالم هنر ظهور نمی کرد، قرن بیستم از راز شاعرانه‌ای بیخبر می‌ماند.» (سیدحسینی، ۱۳۵۳، ۴۷۸)

۳-نتیجه‌گیری

فراواقع‌گرایان توجه ویژه‌ای به قوای روحی انسان داشته و می‌کوشیدند با کمک این نیروها، شرایط نابسامان زندگی خود را تغییر دهند. به عقیده آن‌ها اگر نیروهای پنهان روح انسان آزاد گردد، دست‌یابی به یک زندگی به‌تر چندان دور از انتظار نخواهد بود. آن‌ها زندگی بر مبنای عقل را ناکارآمد می‌دانستند. اما تحقق یافتن یا نیافتنِ هدف مورد نظر بنیان گزاران این مکتب به دقت میسر و - صادقانه این‌که - چندان نیز قابل توجه نیست؛ تنها تأثیرات شگرفی که از آن رها شدگی در هنر، یا آمیختگی آن با جنبه‌های فرامادی عرفان به جا مانده و می‌توان آن را به فراواقع‌گرایان منتسب ساخت، گستره‌ای از نتایج قابل

توجه برانگیخته که می‌توان آن را خدمتی به هنر ناب و اصیل انگاشت. در مجموع به نظر می‌رسد که تلفیق پیشینه‌های کهن تاریخی و فرهنگی عرفان ایرانی و گره خوردگی آن با ویژگی‌های مکتب فرا واقع‌گرایی در آثار هنرمندان ایرانی و برداشت مخاطبان، ثمرات قابل توجه و ارزش‌مندی در هنر فرا واقع‌گرایی معاصر ایجاد نموده که برخی از آن شاخصه‌ها چنین‌اند:

دریافت‌های متنوع و چند گونه‌ای که به تعداد نفوس، می‌توان از تماشای یک هنر تجسمی یا درک یک شعر یا داستان فرا واقع گرا ـ با تکیه بر ناخوداگاه جمعی ـ داشت و سویه‌ها و نتایج متنوع و متفاوتی که هر دریافت و برداشتی بدان ره می‌برد؛ که در نهایت به چند وجهی بودن اصل هنر منتج می‌شود و سطح بیش‌تری از مفاهیم و معانی را شامل می‌گردد.

ایجاد خلاقیت و تهییج ذهن برای راه بردن به مفاهیمی دیگر غیر از آن‌چه در نگاه نخست به سطح درک فردی می‌رسد با این پیش زمینه ذهنی که اثر مورد مواجهه ما اثری برگرفته از سوررئال است و می‌تواند وجوه متعددی از مفاهیم را شامل گردد؛ این رشد و پرورش قوه خیال و بازی با انتزاع، ذهن و دل آدمی را به کشف دنیاهای تجریدی هدایت می‌کند و شعفی به او می‌بخشد که حاصل راه یافتن به ناکجا آبادهایی ست که شاید همه ما در خواب‌ها و رویاهامان با آن‌ها دیدار کرده، آشنایی و یا خاطره داشته‌ایم اما هرگز به سطح تجسم در نیامده یا به زبان آوردنی نبوده‌اند.

خلق فضاهای آرمانی و خیالی و فردی که پس از ورود به ضمیر ناخودآگاه و کشف عوالم غیر محسوس، جسارت تماشا و سپس بیان آن‌ها در این نوع هنر، به دست می‌آید.

عریان ساختن حقیقت خویش‌تن هنرمند و به سطح آمدن لایه‌های نهانی روح او که تمام عمر برهم انباشته و به یک‌باره با بیان و اثر او به سطحِ نما و بروز، راه می‌یابد؛ و نیز مواجهه با حقیقت و صداقت هنر، فارغ از ارزش‌گذاری‌های رایج عرف و تکرار.

ملموس گشتنِ مفهوم انتزاعیِ جسارت، در قالب کلمه و زبان یا تصویر که بسیار قابل توجه و تأمل، ستودنی و هیجان انگیز است.

ضمن این‌که به نظر می‌رسد، هدف غایی هنر و ادبیات دادن اطلاعات نیست. پس اگر هنرمند بخواهد جامعه شناس یا مبلغ باشد اثر او ملال آور می‌شود اما خاصیت هنر در این است که از توهم، تخیل و سمبل سازی استفاده کند. یا به گفته‌ی ارسطو: غیر ممکن باورکردنی به‌تر از ممکن باور نکردنی است. امید است در کار هنر، آن رهایی با تکیه بر تعالیم و آموزه‌های عرفانی مقدمه‌ای باشد برای رهایی از قیود و موانعی که طریق تعالی و ارتقای آدمی را با هزار دالان تو درتو، سد کرده‌اند.

پی نوشت:

۱- وَ نَفَخَ فیهِ مِن روُحه. (۹/۳۲)

۲- مَن عَرَفَ نَفسهُ فَقَد عَرَف رّبهُ : از احادیث منسوب به حضرت رسول(ص) و امیرالمؤمنین(ع).

۳- ابوالقاسم قشیری: رساله‌ی قشیریه: ۲۵ ذکر ابراهیم ادهم؛ ۲۸: ذکر فضیل عیاض؛ ۳۶ : ذکر ابوعلی شقیق بلخی.

۴- عوارف المعارف سهروردی فهرست کاملی در آداب سلوک آورده است هم‌چنین کشف‌المحجوب، رساله قشیریه و ... .

۵- برای اطلاع بیش‌تر درباره اهمیت تخیل در رمانتیسم: مصطفی آل احمد:۸۷ و نیز مسعود جعفری جزی، سیر رمانتیسم در اروپا: ۵- ۱۶۴ و :۲۹۱.

۶- چنان‌که افلاطون (برای اطلاع بیش‌تر درباره‌ی نظریه شناخت غیرمستقیم انسان از امور روحی و واقعیات آن از افلاطون، (ر.ک: امیل برهیه، تاریخ فلسفه، ۲۱۴) بر این باور بود که شاعر، غیب‌گو و الهام گرفته از خدایان هنر است؛ و هنگامی که خود او نیز با حالتی شاعرانه درباره عشق سخن می‌گوید، بیم آن دارد که جن‌ها و پریانی که به جانش افتاده‌اند، هوش ازو بربایند. او در رساله‌ی فدروس، سخن گفتن تأثیرگذار را نیز موهبتی از خدایان هنر می‌داند. (سیدحسینی، ۱۳۵۳، ۷۸۸) هم‌چنین در نگاهی اجمالی به اسلاف فراواقع‌گرایی، برخی اندیشه‌های افلاطون، هگل، فروید، نووالیس، سبک باروک، رمانتیسم، سمبولیسم و دادائیسم در حیطه‌ی سوررئالیسم به چشم می‌خورد. (دستمالچی، مشتاق مهر، ۱۳۹۱، ۱۲۵-۱۲۶)

۷- برای اطلاع در باب رابطه‌ی عرفان و سوررئالیسم و تقابلات آن‌ها از جنبه‌های تفاوت در خاست‌گاه‌ها، تفاوت در استفاده از امکانات مشابه، تفاوت در تداوم و پویایی. (دستمالچی، مشتاق مهر، ۱۳۹۱، ۱۲۸- ۱۳۷)

۸- نخستین اثر سوررئالیستی که به شیوه نگارش خودکار نگاشته شد، (میدان‌های مغناطیسی) اثر مشترک آندره برتون و فیلیپ سوپو در سال ۱۹۲۱ بود و روش دیگر آن‌ها، آفرینش‌های گروهی بود که در آن شیوه یکی از افراد، کلمه یا جمله‌ای را روی کاغذ می‌نوشت و افراد دیگر بدون آگاهی از نوشته نفر قبل، مطلبی را بر آن می‌افزودند. نخستین نمونه این نوع آفرینش این جمله است: لاشه خوش‌گوار، شراب تازه خواهد نوشید.

۹- مثلاً هوشنگ ایرانی شخصیت متمایزی بود که طی سال‌های دهه ۳۰ با انتشار بیانیه‌ها و شعرهایش شناخته شد و سعی کرد پایه‌های ادبیات سوررئالیستی را در ایران محکم کند. گرچه به دلیل انتقادهای تندی که از سوی شاعران نوگرا و کهن‌سرای مطرح

آن زمان به روش شاعرانه‌اش شد و عدم آمادگی لازم و زمینه‌های اجتماعی مناسب در بین مخاطبان شعر مورد پذیرش چندانی قرار نگرفت اما بر شعر شاعرانی چون سپهری تأثیر گذاشت و بعدها رهروان بسیاری یافت.

۱۰- رولان بارث میان متن خواندنی (Iisible) و متن نوشتنی (Scriptible) فرق می‌گذارد و معتقد است متن خواندنی فقط یک تفسیر و متن نوشتنی چند تفسیر می‌پذیرد. مثلاً «رمان‌های چارلز دیکنز و دیگر رمان‌های واقع گرایانه خواندنی به شمار می‌آیند در حالی که رمان‌های مدرن چون آثار کافکا نوشتنی محسوب می‌شوند و ما با یک تفسیر واحد نمی‌توانیم معنای داستان‌های کوتاه و بلند کافکا و امثال او را دریابیم.» (مقدادی، ۱۳۷۸، ۵۴) مثلاً تصاویر بدیعی و شگفتی هست که به نظر تودروف «از ویژگی‌های ادبیات شگرف(fantastic) و فاقد معنایی نهایی و زاییده ابهام و تردید است.» (داستان یک روح، ۱۳۸۳، ۶۱) «نگارش شرح خود بر بوف کور از فرهنگ سمبول‌ها (A Dictionary of Symbols) بهره‌ی فراوان برده بنابراین بوف کور به طرز شگرفی با سیستم جهانی سمبولیسم، مخصوصاً سمبولیسم جادویی مربوط است و ازین رو بین آن و هر اثر معتبری در این زمینه، ارتباط است.»(همان، ۱۴)در بوف‌کور، هدایت صورت غربی رمان را با معنای شرقی و ایرانی‌اش در آمیخته و شاه‌کاری به وجود آورده که همیشه بر تارک ادبیات ایران و جهان خواهد درخشید. او می‌دانست که ماهیت اصلی هنر در مسخ واقعیت است و به این نتیجه رسیده بود که هنر و ادبیات دروغ بزرگی است که واقعیت را دگرگون می‌کند تا به حقیقت برسد. هذیان‌های ناشی از افیون و سفری رویایی در دیوانگی و شیدایی که در آن آمده، هدایت را در شمار نویسندگانی چون آلفرد کوبن و نروال قرار می‌دهد.

۱۱- برای دیدن آثار نقاشان رک: بررسی هنری و اجتماعی امپرسیونیسم،۱۲۱-۴۸؛ در مجسمه سازی می‌توان از هنری مور و آرشیل گورکی، در سینما از لوئیس بونوئل و ژان کوکتو نام برد. دامنه این مکتب از شعر به داستان، تأتر و سینما و پیکرتراشی نیز کشید. ازآن همه امروزه شعر فرا واقع‌گرایی بسیار نادر و درعوض به صورت‌هایی در نمایشنامه و داستان‌پردازی حضور دارد. از جمله می‌توان به کارهای آنتون آرتود، اوژن یونسکو، ژآن ژنه، ساموئل بکت ، ویلیام بروگز ، ناتالی ساروت و... اشاره کرد.(Literary Teams ذیل سورئالیسم)

۱۲-دکتر سروش دباغ به گواهی هشت بهشت، در مقالات (فلسفه‌ی لاجوردی سپهری) و (زندگی خواب‌ها) قرابت مفاهیم عرفانی با سنت عرفان ایرانی- اسلامی را تبیین نموده و می‌گوید: برخی از ایده‌های عرفان شرقی در آراء و اشعار عرفای مسلمان ریزش کرده است. مثلاً تلقی از خدای «بی رنگ» و «بی نشان» و «بی‌صورت» و «وحدت وجودی» قرابت تأمل برانگیزی با آموزه‌های عرفان شرقی دارد. به علاوه لحن حماسی و شورانگیز اشعار دفتر

شرق اندوه در هشت کتاب، تداعی کننده اشعار دیوان شمس مولانا است. شعر سوره تماشا در دفتر حجم سبز نیز طنین انداز خطاب‌های کتاب مقدس است و از انس سهراب با این مضامین حکایت می‌کند. (دباغ، ۱۳۹۳، ۲۰)

منابع

۱-قرآن کریم، (۱۳۷۷). ترجمه‌ی خلیلی‌فر، تهران: انتشارات علمیه الاسلامیه، تهران: چاپ‌خانه حیدری.

۲- احمدی، احمدرضا. (۱۳۸۵). **ساعت۱۰ صبح بود**، چاپ اول، چشمه: تهران.

۳-انوشه، حسن. (۱۳۷۶). **فرهنگ‌نامه ادبی فارسی دانش‌نامه ادب فارسی ۲**،چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

۴-براهنی، رضا. ۱(۱۳۷). **طلا درمس**، چاپ سوم، تهران: زریاب.

۵-برهیه، امیل. (۱۳۷۷). **تاریخ فلسفه**، ترجمه و تلخیص یحیی مهدوی، چاپ اول، تهران: خوارزمی.

۶-بیگزبی، سی.و.ای. (۱۳۷۹). **دادا و سوررئالیسم** ، ترجمه حسن افشار، چاپ اول، تهران: مرکز.

۷-پرهام، سیروس. (۱۳۶۰). **رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات**، چاپ اول، تهران: آگاه.

۸-ثروت، منصور. (۱۳۸۷). **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، چاپ اول، تهران: سخن.

۹-جعفری جزی، مسعود. (۱۳۸۷). **سیر رمانتیسم در اروپا**، چاپ اول، تهران: مرکز..

۱۰-حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد. (۱۳۸۲). **دیوان**، تصحیح غنی و قزوینی، چاپ اول، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

۱۱-حدیدی جواد. (۱۳۷۳). **از سعدی تا آراگون**، چاپ اول، تهران: مرکز دانشگاهی.

۱۲-حدیدی، خلیل. موسی‌زاده، محمدعلی. (۱۳۹۰). «جلوه‌های خرد ستیزی در شعر حافظ»، **نشریه دانشکده ادبیات**، شماره۲۲۳، سال۵۴. تبریز.

۱۳-دباغ، سروش. مصاحبه، هومان دوراندیش. (۱۳۹۳). **از داروسازی تا سهراب سپهری**، چاپ اول، تهران: خبرگزاری کتاب ایران (ایبنا).

۱۴-دستمالچی، ویدا. مشتاق‌مهر، رحمان. (۱۳۹۱). «تأثیرپذیری و الهام‌گیری سوررئالیسم از ادبیات عرفانی با بررسی تقابلات بین آن‌ها»، **کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی**، شماره۲۴، بهار و تابستان.

۱۵-رخشا، رسول. (۱۳۸۶). **شاعری که تحت تأثیر خودش است**، سایت:

.www.vazna.com

۱۶-رید، هربرت. (۱۳۵۱). **معنی هنر**، ترجمه‌ی نجف دریابندری، چاپ اول ، تهران: انتشارات جیبی.

۱۷-سپهری، سهراب. (۱۳۷۸). **هشت کتاب**، چاپ بیست و دوم، تهران: طهوری.

۱۸-سهروردی، شهاب‌الدین. (۱۳۷۴). **عوارف‌المعارف**، ترجمه عبدالمؤمن اصفهانی، به اهتمام قاسم انصاری، چاپ اول، تهران: علمی فرهنگی.

۱۹-ـــــــــــــ (۱۳۸۸). **مجموعه مصنفات**، به اهتمام سیدحسین نصر، چاپ اول، تهران: پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۲۰-سید حسینی، رضا. (۱۳۵۳). **مکتب‌های ادبی** ج۲، چاپ اول، تهران: پیام.

۲۱-شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **داستان یک روح**، چاپ اول، تهران: فردوس.

۲۲-فرخزاد، فروغ. (۱۳۸۴). **دیوان اشعار**، چاپ سوم، تهران: چاو.

۲۳-قشیری، ابوالقاسم. (۱۳۸۵). **رساله قشیریه**، ترجمه‌ی حسن بن احمد عثمانی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: علمی فرهنگی.

۲۴-لویزن، لئونارد. (۱۳۸۴). **میراث تصوف ج۱و۲**، ترجمه‌ی مجدالدین کیوانی، چاپ اول، تهران: مرکز.

۲۵-مقدادی، بهرام. (۱۳۷۸).**هدایت و سپهری**، چاپ اول، تهران: هاشمی.

۲۶-نوری، نظام‌الدین. (۱۳۸۵). **مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی**، چاپ اول، تهران: زهره.

26-J.A.Cuddon. (1984) A Dietionary of Literary Terms.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۲ (پیاپی۱۷)، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

شمایل عشّاق در آیینه‌ی تصاویر ویس و رامین

دکتر مظاهر نیکخواه
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، ایران.
علی محمدرضائی هفتادر
دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد، واحد شهرکرد، ایران.
دکتر حسین خسروی
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد شهرکرد، ایران.

چکیده

عشق در منظومه ویس و رامین با زندگی پیوند خورده است و انگیزه‌ای است برای زنده ماندن و شادابی و از دختری افسرده که قصد خودکشی دارد زنی فعال و مبارز و از پسری خوش‌گذران و بی‌هدف، شاهی خردمند و عدالت‌گستر می‌سازد. گرگانی این مضمون غنایی را به مددِ مهارت و چیره‌دستی در تصویرگری، باورپذیر می‌کند. مساله اصلی در این مقاله بررسی و تحلیلِ تصاویر اندام عشّاق در منظومه ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی است. یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد که در این منظومه به ترتیب تصویر روی، رخسار، زلف، چشم و قد و قامت بیش‌ترین کاربرد را داشته است هر چند گرگانی از جلوه‌گری ابرو، زنخدان، لب، دندان و دهان و ... نیز غافل نمانده است. ذائقه و سلیقه‌ی ایرانی برای هر یک از اعضا و اندام معشوق ویژگی خاصی را می‌پسندد و این مسئله در شعر کهن فارسی به صورت یک قاعده کلی ارائه شده و گرگانی نیز در تصویرگری اندام عشاق از آن پیروی کرده است. بدین منظور با بررسی محتوای کیفی و تحلیل منابع کتابخانه‌های به شیوه توضیحی-تحلیلی، در آن دسته از ابیات این منظومه که به توصیف اندام پرداخته شده، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. در مجموع با تکیه بر تصویر اندام معشوق در منظومه ویس و رامین می‌توان دریافت که در روزگار گرگانی، قد عشّاق می‌بایست بلند و کشیده، موتافته و پریشان و عنبرین، صورت سفید و دارای خال سیاه، کمر باریک و لطیف، ناخن خضاب و ... باشد .

واژگان کلیدی: فخرالدین اسعد گرگانی، ویس و رامین، ادبیات غنایی، شخصیت.

Email: dalirezaei@chmail.ir
mazahernikhkhah@ gmail.com
h_khosrawi@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۶/۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۹/۱۷

۱-مقدمه

ادبیات غنایی بازتاب عشق و احساس است و عنصر احساس، مهم‌ترین جای‌گاه را در ساختار این ادبیات داراست. در میان عواملی که بر سرشت انسان تاثیر می‌گذارند و او را به تلاش و حرکت وا می‌دارند، عشق نیرومندترین چیزی است که محور اصلی ادبیّات غنایی جهان را تشکیل می‌دهد، چرا که داستان‌های عاشقانه در میان هر قوم و ملتی از جای‌گاه خاصی برخوردارند. «"غنا" در لغت به معنی "سرود"، "نغمه" و "آواز خوش طرب‌انگیز" است و "ادبیات غنایی"، به اشعاری گفته می‌شود که شاعر، اندیشه‌ها و احساسات و عواطف شخصی خود را با آن بیان کند به طوری که محتوای این احساسات را مسائلی چون عشق، مذهب، فلسفه، روانی یا اجتماعی تشکیل می‌دهد. لفظ لیریک (Lyric) در یونان باستان، به شعرهای کوتاهی گفته می‌شود که هم‌راه با نوعی ساز (لیر) خوانده می‌شده است و گرچه اصطلاحات شعر تغزّلی و بزمی را نیز معادل‌های دیگر آن می‌دانند، ولی اصطلاح شعر غنایی برای آن بیش‌تر کاربرد یافته است.» (رزمجو، ۱۳۸۲، ۸۳)

یکی از مهم‌ترین آثار غنایی در ادبیات فارسی، منظومه ویس و رامین است. «منظومه دلکش ویس و رامین را فخرالدین گرگانی حدود سال (۴۴۶ ه.ق) یا پس از آن در بحر هزج مسدس مقصور یا محذوف سروده است. در باور آن‌ها، این مثنوی از لحاظ قدمت، سومین مثنوی موجود و نخستین منظومه عشقی است که از گزند روزگار ایمن مانده و به تمامی به دست ما رسیده است. شاعر جوان گرگانی با آن زبان سخن‌گوی و طبع توانا، تصویر خویش را در وجود رامین منعکس یافته و خود را به جای او گذاشته و کامروایی‌ها و ناکامی‌های او را با چنان صداقتی در دفتر آورده که گویی شخص رامین در گوش ویس سرود عشق را زمزمه می‌کند یا از دوری او فریاد حسرت بر می‌آورد.» (محجوب، ۱۳۳۷، ۲۴)

تصویری که از عشّاق و شیوه عاشقی آن‌ها در این منظومه غنایی آفریده شده، کم نظیر است. سرآغاز این عاشقی از زمانی است که ویس در خوزیان به دایه سپرده می‌شود و رامین برادر خردسال موبد شاه نیز نزد همان دایه پرورش می‌یابد و این دو با هم در یک مکان پرورش می‌یابند:

به هم بودند آن‌جا ویس و رامین　　چو در یک باغ آذرگون و نسرین
به هم رستند آن‌جا دو نیازی　　به هم بودند روز و شب به بازی

(گرگانی، ۱۳۹۲، ۸۷)

به این ترتیب در وجود رامین و ویس از کودکی عشقی سرشته می‌شود که با شیر عجین شده است. هرچند رامین از ده سالگی از ویس جدا می‌شود و تا زمان ازدواج ویس با موبد او را نمی‌بیند. تا این‌که یک بار دیگر دل‌باخته او می‌شود و طاقت از کف می‌دهد.

رخ ویسه پدید آمد ز پرده | دل رامین شد از دیدنش برده
تو گفتی جادوی چهره نبودش | به یک دیدار جان از تن ربودش
اگر پیکان زهرآلود بودی | نه زخم آن بدین سان زود بودی
کجا چون دید رامین روی آن ماه | تو گفتی خورد بر دل تیر ناگاه
ز پشت اسپِ که پیکر بیفتاد | چو برگی کز درختش بفگند باد

(همان، ۷۳)

عشق در ویس و رامین با زندگی پیوند خورده است. انگیزه‌ای است برای زنده ماندن و شادابی. در ویس و رامین نیروی عشق از دختری افسرده که قصد خودکشی دارد زنی فعال و مبارز و از پسری خوش‌گذران و بی‌هدف شاهی خردمند و عدالت گستر می‌سازد. در این مقاله جای‌گاه تصویر اندام عشاق که نشانه‌ای از این طراوات و شادابی است مورد بررسی قرار می‌گیرد. مهم‌ترین سؤالات تحقیق، عبارت است از:

۱- تصاویری که شاعردر این منظومه ازعشاق و اندام آفریده است چه اهمیتی دارند؟
۲- فخرالدین اسعد گرگانی از کدام آرایه‌ها در ارتباط با تصاویر بهره گرفته است؟
۳- هدف از پیوند عشق و زندگی در این منظومه‌ی غنایی چیست؟

در ارتباط با منظومه‌ی ویس و رامین پژوهش‌هایی صورت گرفته است. از این بین، اسلامی ندوشن (۱۳۴۶) در مقاله‌ای در کتاب جام جهان‌نما و محجوب (۱۳۷۷) در مقدمه‌های بر منظومه‌ی ویس ورامین به طرح و شرح موضوعاتی در پیوند با این اثر پرداخته‌اند. هم‌چنین، قدمیاری و دل‌افروز (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان کارکرد عناصر فانتزی در مثنوی ویس و رامین، تاج‌بخش و حسن‌پور (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان سبک‌شناسی ده‌نامه‌ی ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی و محمدپور (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان بررسی داستان ویس و رامین از لحاظ عناصر داستانی سعی کرده‌اند به جنبه‌هایی از ویژگی‌های ادبی این اثر اشاره کنند. پژوهش‌های مشابه دیگری در ارتباط با موضوع این منظومه وجود دارد، اما در هیچ یک به بررسی وتحلیل تصاویرعشاق آن‌هم برای خلق تصاویر ادبی اشارهای نشده است. در نتیجه، این بخش از هنر گرگانی آن‌گونه که باید معرفی و شناخته نشده است.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-تصویرگری در شعر فارسی:

با اندکی تامل می‌توان دریافت ارتباط و معنای شعر در زبان فارسی در همه ا نواع شعر یکسان نیست در پاره‌ای اشعار گویا توصیف و تصویرگری مستقل از اندیشه هستند و بدون آن نیز اندیشه نقصی ندارد، در برخی اشعار، تصاویر معنای شعر را موثرتر جلوه می‌دهند. اما

در نمونه‌های عالی و نابِ شعر، اندیشه و توصیف چنان با هم پیوند خورده‌اند که جدا شدن این دو از یک‌دیگر غیر ممکن است و گویا ا ندیشه تنها در همین تصاویر می‌تواند مؤثر و قابل بیان باشد. در عام‌ترین مفهوم، تصویر بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود؛ «یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان که از ره‌گذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید یعنی عکسی که از کلمات حاصل می‌شود.» (فتوحی، ۱۳۸۵، ۴۱) یا رابط و شیره‌ی بارهای عاطفی کلمات که درهم می‌جوشند و تصاویر نویی را به وجود می‌آورند.

باید در نظر داشت که نخستین نشانه‌ی ادبیّت متن، اندیشیدن با تصویر است. شکلوفسکی در مقاله‌ی هنر به مثابه‌ی فن به نقل از پوتِب نیا ـ که گفته است: «هنر، فکر کردن با تصاویر است چنین روشی را نوعی اقتضا در کوشش ذهنی معرفی می‌کند و می‌افزاید حس زیبایی شناختی، واکنشی است در برابر این اقتضا.» (شکلوفسکی، ۱۳۸۸، ۲۵)

در هر صورت یک تصویر شعری نباید تنها یک تصویر عینی صرف به حساب آید، زیرا در این‌جا بحث شعر است و بی‌گمان باید هم‌راه عاطفه باشد. «همیشه به کیفیت حسی تصویر اهمیت بیش‌تر از حد داده‌اند، آن‌چه تصویر را مؤثر می‌کند بیش‌تر خصلت آن است به عنوان واقعه‌ای ذهنی که به نحوه عجیبی با احساس ارتباط یافته است تا وضوح آن.» (ولک، ۱۳۷۳، ۲۰۹)

«در شعر فارسی، تلقی شاعران کلاسیک از تصویرگری با شاعران نوگرا تا حدودی متفاوت است. به عنوان مثال نیمایوشیج در تبیین نظریه شعری خود از عامل وصف به عنوان یکی از ارکان اساسی بوطیقای شعری خود در کنار سه عنصر شعری دیگر یعنی ؛ استغراق، ا بژکتیویته و روایت.» (جورکش، ۱۳۸۳، ۶۲-۷۰) نام می‌برد و در توضیح آن از دو نوع کلی توصیف یعنی: "توصیف بدلی" و "توصیف اصلی" سخن می‌گوید.

علاوه بر این نقش و میزان تصویرگری در بین شعر شاعران کلاسیک فارسی نیز یک‌سان نیست به عنوان مثال شعر عنصری برعکس معاصرانش، توصیف اندک است. آن مقدار که هست، وصف طبیعت است یا وصف معشوق، در توصیف‌های اوــ که تشخیص نیز در آن‌ها هست ــ تحرک ضعیف است، بلکه نوعی ایستایی بر توصیف‌هایش حاکم است، به همین سبب خواننده از خواندن شعر او، احساس حرکت نمی‌کند.شیوه تصویرگری عنصری در میان شاعران قرن پنجم و ششم هواداران بسیار داشته و شاعرانی چون ازرقی هروی، ناصرخسرو، خاقانی، مسعود سعد، ابوالفرج رونی، مختاری و فخرالدین اسعد گرگانی به شیوه‌ی او نظر داشته‌اند.

۲-۲-تصویر اندام عشّاق در ویس و رامین:

۲-۲-۱-ابرو:

اگر چه ابرو را می‌توان بخشی از چهره به شمار آورد اما آن‌چه که این بخش چهره را متمایز می‌سازد نگاه ویژه به این بخش از اندام عشاق در تصویرگری و مخصوصا تشبیه ابرو به کمان و تیراندازی معشوق از این طریق به سمت عاشق از ترفندهای رایج در شعر غنایی است که در برخی موارد شاعران با مدد آن به خلق ناب‌ترین لحظه‌های عاشقانه دست یافته‌اند. گرگانی خم ابروی یار را به کمان تشبیه کرده است:

کمان ابروت بر من کشیده　　به تیر غمزه جانم را خلیده

(گرگانی، ۱۳۹۲، ۳۱۴)

.ابروی زیبای یار همواره سیاه، کمانی، بلند و گاه، وسمه کشیده است و معمولاً نسبت به عاشق حالت اخم کرده دارد. از ویژگی‌های آن کمانی، هلالی و محرابی شکل بودن است. ابرو در شعر و ادب فارسی، به ویژه در ویس و رامین، جای‌گاه ویژه‌ای دارد. معمولاً زیبایی‌های معشوق با اصطلاحات نظامی بیان شده است، این منظومه اگرچه غنایی است ولی چون برسر تصاحب معشوقه‌ای در مواردی بین طرفین جنگ‌هایی صورت گرفته است، شمایلی چون ابرو به کمان و نگاه به تیرو زلف را به کمند تشبیه کرده‌اند. در زیبایی شناسی قدیم ابروی به هم پیوسته، یکی از نشانه‌های زیبایی بوده است و شاعران در این زمینه اشعار بسیاری نیز سروده‌اند.گرگانی از ابروی گره بسته معشوق نیز سخن گفته است:

گره بسته میان ابروان را　　ز خون دیدگان شسته رخان را

(همان، ۲۲۴)

۲-۲-۲-تن:

در شعر سنتی فارسی، معشوق همواره سیم تن و سیم ساق بوده است. سیم تن بودن معشوق در موارد زیادی هم‌راه با ویژگی سرو قد بودن به کار می‌رفته است. «معشوق زیبای مطلق است و چهار چیز معشوق باید سفید باشد: دندان، بدن، سفیده چشم و ناخن. اندام معشوق هم‌چون سیم و نقره سفیداست و از این‌رو بدن معشوق را سیمین گفته‌اند.» (شمیسا، ۱۳۷۸، ۴۷)

در منظومه‌ی ویس و رامین تصاویرگوناگونی از تن عشاق است که از زیباترین آن‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

تشبیه تن معشوق به آب:

همی دو انگبین است آن لبانش　　تنش آب است و شیر و می رخانش

(همان، ۴۸)

تشبیه تن معشوق به دیبا:

رخش زیبا و بنگاریده زیبا　　تنش دیبا و درپوشیده دیبا

(همان، ۲۳۸)

تشبیه تن معشوق به سیم:

که بودش تن ز سیم و دل ز پولاد　　چو قامت برکشید آن سرو آزاد

(گرگانی، ۱۳۹۲، ۴۴)

تشبیه تن معشوق به انار:

و زو چون ناردانه خون چکیده　　که اندامش چو ناری شد کفیده

(همان، ۵۵)

۲-۲-۳-چشم (دیده):

چشم یک واژه فارسی اصیل است. صورت پهلوی این واژه (cashm) و صورت اوستایی‌اش(cashman) بوده است. «چشم معشوق همواره در شعر غنایی جای‌گاه خاصی داشته است و می‌توان از جادو، میگون، شوخ، خمار، مست، دلفریب به عنوان صفات و اضافه‌هایی که هم‌راه با چشم آورده شده است نام برد.» (شمیسا، ۱۳۷۸، ۴۹) مانند:

دو چشم نرگسین از فتنه و رنگ　　تو گفتی هست جادویی به نیرنگ

(همان، ۴۴)

چشم نیز در شعر وادب فارسی از ویژگی‌هایی برخوردار است که کم‌تر عضوی از دید جمال‌آرایی می‌تواند با آن مقابله و برابری نماید. در نظر تیز بین و زیبا پسند فخرالدین اسعدگرگانی، نرگس همه شیوه‌های مستی را از چشم محبوب به وام می‌گیرد. شاعر هم چشم مست و میگون را می‌ستاید و هم چشم مخمور و بیمار را، هم چشم فتان و آهوانه و شیرگیر را می‌پسندد و هم چشم پر نیرنگ و دلفریب را.

در میان اعضای چهره، عالی‌ترین و مهّم‌ترین عضو چشم است و به همین دلیل آخرین مرحله از مراحل نظر نیز لحظه‌ای است که چشم عاشق به چشم معشوق می‌افتد.

در ادبیات کلاسیک چشم‌ها همه به رنگ سیاه می‌باشند؛ زیرا همان‌طور که قبلاً گفته شد، در شعر فارسی برای چشم معشوق ویژگی‌هایی از قبیل فتان بودن، سحار بودن، جادو فریبی، خواب آلودگی، سرمه کشیدگی و تشبیهاتی چون بادام چشم، نرگس چشم و آهو چشمی را بر شمرده‌اند.

- تصویر چشمان زرد و خمار آلود و در عین حال اشکبار معشوق به مراتب زیباتر از نرگسی است که در روی آب افتاده باشد. شاعر از تشبیه تفضیل نیز در این شعر استفاده کرده است:

در آب چشم او دو چشم بی‌خواب　　نکوتر بود از نرگس که در آب

(همان، ۱۰۶)

همان چشمش که چون نرگس به بارست چو ابر نوبهاران سیل‌بار است
(همان، ۱۰۸)

تو گفتی چشم او بود ابر نوروز همی بارید بر راغ دل‌افروز
(همان، ۲۵۲)

تشبیه چشم به انواع ابر در تصویرگری گریه عشاق نیز قابل توجه است:

ابر بارنده:

دو چشمم ابر بارنده‌ست بر کوه فتاده بر دلم صد گونه اندوه
(همان، ۱۹۶)

ابر نو بهاران:

چشمان معشوق در فراق یار خود هم‌چون ابر نو بهاران است که گویا با گریه‌ی خود جریان سیل به راه انداخته است .شاعردر این بیت به اغراق شاعرانه نیزتوجه داشته است .

همان چشمش که چون نرگس به بارست چو ابر نو بهاران سیل‌بار است
(همان، ۱۰۸)

ابر نوروزی:

تو گفتی چشم او بود ابر نوروز همی بارید بر راغ دل‌افروز
(همان، ۲۵۲)

ارغوان:

شدت گریه‌ی معشوق به حدی زیاد است که چشمان اندوه بارش به رنگ ارغوانی شده است .بر اثرگریه‌ی زیاد چشمان از رنگ عادی خود خارج شده و قرمز می‌شوند.

به سرخی چشم او چون ارغوان شد به زردی روی او چون زعفران شد
(همان، ۲۸۲)

پیاله:

دلش ساقی و دو دیده پیاله رخش می‌خوار بر خیری و لاله
(همان، ۲۱۶)

تیرافکن ابخاز:

به چشم آورده تیرافکن ز ابخار به زلف آورده جراره ز اهواز
(همان، ۲۳۷)

جوی:

تو سرو جویباری چشم من جوی چمن‌گه بر کنار جوی من جوی
(همان، ۲۶۶)

جیحون:

بیا تا چشم بینی هم‌چو جیحون　　جهان از هر دو جیحونم پر از خون

(همان، ۳۵۴)

چشم آهو:

اگر چه بود مویش زنگیانه　　چنان چون بود چشمش آهوانه

(همان، ۲۴۴)

۲-۲-۴- خال:

معشوق شعر غنایی خط و خال دارد. نه در معنی عامیانه‌ی امروزی‌اش. خط و خال در معنای زیور و زینت معشوق است و در معنای خط چشم و خال لب وی. خط و خال معشوق وی را از سایرین متمایز می‌سازد. گاهی نیز تنها صحبت از خال است. خالی که بر گوشه‌ی لب معشوق قرار دارد و زیبایی‌اش را دو چندان نموده است و بسیار مورد ستایش عاشق قرار می‌گیرد. نقطه‌ی سیاه یا لکه‌ای که روی پوست بدن یا چیزی دیگر ظاهر شود جمع آن خیلان است. (معین، ذیل خال). در آثار ادبی گذشته، معشوق زیبا دارای خالی سیاه است که بر رخسار سفید او خودنمایی می‌کند و این خال به سان دامی برای عاشق است. در بیت زیر تصویر زیبایی از خال دل‌کش معشوق مشاهده می‌شود:

بر آن آتش عبیر آن خال دل‌کش　　به مجمر در رخان ویس آتش

(همان، ۸۹)

۲-۲-۵-دندان:

از دیگر ویژگی‌های معشوق داشتن دندان‌های زیبا و براق و درخشنده است که به دُر، لؤلؤ و مرجان تشبیه شده است، در سنت شعری شاعران دندان را به اعتبار سفید بودن به درّ و مروارید تشبیه می‌کنند. گرگانی در تصویر دندان معشوق را به مروارید و گوهر سفید تشبیه شده است:

لبان از شکر و دندان ز گوهر　　سخن چون گوهر آلوده به شکر

(همان، ۲۴۷)

در تصویر دیگری از تعبیر درخوشاب برای دندان استفاده می‌کند:

تنش سیم است و لب یاقوت نابست　　همان دندان او درّ خوشابست

(همان، ۱۰۸)

تشبیه دندان‌ها به اختران روشن (ستاره):

شاعر در تصویر زیر روشنی و سفیدی دندان‌ها را به اختران روشن همانند می‌کند.

نهفته سی ستاره در دهانش　　هزاران گل شکفته بر رخانش

(همان، ۱۰۸)

صدف برای دهان و در برای دندان‌ها:

چه لختی هوش بازآمد به جانش　　صدف شد در دندان را دهانش

(همان، ۸۶)

رشته‌ی پروین تشبیه زیبایی است برای دندان‌ها و در بیت بعد دندان به عقیقی همانند شده است که در جام زرین دهان خودنمایی می‌کند:

سهیل از گردن و پروین ز دندان　　مهش از تاج و مهر از روی تابان

عقیق از جام زرین گشته رخشان　　چو یاقوتش ز پروین گشته خندان

(همان، ۵۶)

۲-۲-۶- دهان:

فخرالدین اسعدگرگانی برای دهان معشوق ویژگی‌های زیادی را برشمرده است؛ ازجمله: شیرین دهانی، خوش‌بویی دهان، شکر افشا نی، مستی، خندان و صدف و تشبیهاتی چون دهان غنچه‌ای، گلاب خوش‌بوی، پسته دهان و تنگ شکر و شمیم عقیق و.. به تصویرکشیده است.

در بیت زیر دهان به غنچه‌ی گل نا شکفته‌ای تشبیه شده است که سی ودو لوءلوء (دندآن‌ها) را در خود جای داده است:

دهان چون غنچه‌ی گل ناشکفته　　بدو در سی و دو لؤلؤ نهفته

(همان، ۵۶)

سخن از دهان تنگ معشوق و توصیف آن در شعر فارسی بسیار است. دهان و لب و دندان معشوق همواره به غنچه‌ی نشکفته‌ای تشبیه می‌شود که با خندیدن معشوق گل می‌دهد. دهان معشوق نیز مانند لب همواره قند مکرر است و سخنان وی چندان پر مغز که پسته ترجیح می‌دهد دهان بسته بماند. در تصویر زیر دهان تنگ به میم عقیق تشبیه شده است:

دهان تنگ چون میمی عقیقین　　درو دندان بسان سین سیمین

(همان، ۲۳۸)

همچنین به گلاب خوشبوی تشبیه شده است:

لبش خندان چو یاقوت سخن‌گوی‌دهانش تنگ چون گلاب خوش‌بوی

(همان، ۱۰۸)

۲-۲-۷-روی (رخسار):

تصویرگری چهره عشّاق در این منظومه بسیار گسترده است. گرگانی به هنگام صحبت

از رخسار، روی، رخ و یا چهره‌ی معشوق آن را به ماه، مهر، خورشید، گل و ... تشبیه می‌کند. به طور کلی هر چهار اصطلاح نامبرده در توصیف زیبایی و شادابی صورت معشوق به کار برده می‌شود. که بسته به زبان و صنعتی که در شعر به کار رفته است یکی از آن‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد. هم‌چنین در بررسی شواهد شعری مربوط به این چهار اصطلاح تفاوت معنا داری در استفاده از آن‌ها ملاحظه نگردید.

اگردل، برده‌ی صورت زیبا می‌شود در حقیقت به نیاز طبیعی خود پاسخ داده است در زمینه‌ی حسن و زیبایی چهره و رخسار که باعث جذابیت و عاشق شدن می‌شود شاعران و نویسندگان زیادی به این امر پرداخته‌اند.

معشوق همواره سرخ رو است. شاعر برای بیان این ویژگی صورت معشوق را به دیبایی بر آتش از جهت لظافت و سرخی همانند کرده است. چهره‌ی معشوق در درخشندگی مثل آتش است و درخشش چهره‌ی او باعث سوزش وجود عاشق می‌شود:

ز رویی هم‌چو دیبایی بر آتش　　به رویی هم‌چو دیبای منقش
شکفته بر رخانش لاله و گل　　بنفشه رسته و خیری و سنبل
رخش دیبا و اندامش حریرست　　دو زلفش غالیه گیسو عبیرست

(همان، ۸۶)

در اد بیات غنایی این منظومه، روشنایی جهان ریشه در رخ نمایی معشوق دارد. خورشید و ماه یا روشنایی شان را از چهره‌ی معشوق وام گرفته‌اند یا این‌که روشنایی و زیبایی شان در مقابل روشنایی و زیبایی چهره‌ی معشوق ناچیز و اندک است:

مرا رخسار او ماهست و خورشید　　مرا دیدار او کامست و امید
بت خورشید چهره ماه سیما　　بدو گفت ای نگار سرو بالا

(همان، ۱۱۷)

. گل نیز همواره در مقابل زیبایی چهره‌ی معشوق ناچیز و حقیر است مگر این‌که شباهت آن به چهره‌ی معشوق باعث ارزش‌مندی اش در نزد عشاق گردد:

نهفته سی ستاره در دهانش　　هزاران گل شکفته بر رخانش
فلک بارید بر تاجش ستاره　　چو گل بنمود رخ را، هامواره

(همان، ۲۴۷)

رخسار زیبای معشوق آن‌چنان درخشان است که ماه و خورشید نیز از نور آن‌ها وام می‌گیرند. شاعر در زیبایی، معشوق خود را برتر از ماه و خورشید می‌داند و حتی ستاره‌ی تیر و ناهید نیز نور خود را از نور پیشانی معشوق به وام گرفته‌اند. شاعرمعشوق خودرا به خورشیدی تصویرمی کندکه چون خودی نشان دهد سلسله‌ی گیسوانش با بوی خوش

و ملایمی برصورتش گسترانده می‌شود و به یارخود یادآور می‌شود چنان‌چه روی زیبا و خورشید مانندت را ببینم تمام غم‌های من پایان می‌یابد شاعر از تشبیه خورشید روی نیز در این ابیات بهره جسته است:

رخش خورشید گشته نیکوی را　　دلش استاد گشته جادوی را
نهفته ابر گل خورشید رویش　　بخورده رنگ خون زنجیر مویش
اگر خورشید روی تو بر آید　　شب تیمار و رنج من سرآید

(همان، ۱۰۸)

شاعر رخسار زیبا و باطراوت معشوق را چون لاله‌ای زیبا و آبدار در بهار به تصویر کشیده است که هر لحظه به عاشق خود جانی تازه می‌بخشد:

همی‌گویم تویی رخسار جانان　　ببوسم لاله را در ماه نیسان

(همان، ۳۲۸)

در شعر فارسی سرزمین چین و تبت و فرخار همیشه برای ایرانیان مظهر زیبایی و سر سبزی بوده است به طوری که زیبارویان چینی نیز نماد و زمینه ساز آن بوده‌اند. شاعر چهره‌ی معشوق را به زیباروی بت چینی همانندکرده است:

تو از رخسار چون چینی نگاری　　تو ا ز دیدار چون خرم بهاری

(همان، ۹۲)

۲-۲-۸-زلف:

درباره‌ی ریشه لغوی «زلف» نظرات متفاوتی بیان شده است. «زلف از ریشه زبان‌های ایرانی بوده و در اوستایی به صورت(zafran) به کار می‌رفته است، این کلمه سپس به اشکال گوناگون زفرین، زوفرین، زورفرین و زلفین رواج یافته است. زرفین یا زلفین حلقه‌ای بوده است که بر چهار چوب در نصب می‌کرده‌اند و زنجیر در را بر آن می‌افکندند.»(خلف تبریزی، ۱۳۷۹، ذیل زلف) در فرهنگ فارسی معین در مورد زلف آمده است که «موی مخصوص قریب گوش را زلف گفتند و صاحب کشف نیز نوشته که زلف جمع زلفه‌ی است و زلف پاره شب را گویند و بهمین مناسبت در فارسی موی مخصوص قریب گوش را زلف گویند، چرا که هر دو سیاه می‌باشند.» (معین، ۱۳۸۰)

صفاتی که اکثر شاعران ایرانی برای موی زیبا برشمرده‌اند، بلند، مشکین، اژدهای جان ستان، خوش‌بو، عنبرافشان، زنجیردلبر، موی آشفته و پریشان، بنفشه زلف و تشبیهاتی مثل چوگان، ابر مشکین و سیه و لف زنجیر و زلف هندو و... است.

در ویس و رامین واژه زلف و مترادف‌های آن کاربرد فراوان یافته است. فخرالدین اسعدگرگانی، با هنرمندی ویژه‌ای دست همه واژه‌ها را در گردن هم انداخته و چون زلف،

بافته و پای آن‌ها را در هم پیچیده و آن‌ها را در به گزینی و پیوند واژگان به حمایت از یک دیگر وا داشته است: نمای زلف یار را در تصاویر زیر می‌بینیم.

گرگانی به مدد این تعبیر که معشوق موهایش را می‌بافته است و چون پیچ پیچ و بلند بوده، تصویر کمند را ساخته است که خلاصی عاشق از آن ممکن نیست زیرا به دام افتاده‌ی زلف معشوق است هم‌چنین از ترکیب تشبیهی کمندین گیسوان نیز بهره برده است:

چو یازنده کمند گیسوانش — شد آگنده بلورین بازوانش
به دل در بند آن مشکین کمندم — همی‌دانی که من چون مستمندم
کمندین گیسوان از سر بکنده — پرندین جامه‌ها از بر فگنده
گرفت آن‌گه کمندین گیسوانش — کشید آن اژدهای جان‌ستانش
که دید از مشک و از عنبر کمندی — که دید از آب و از آهن پرندی؟

(همان، ۲۴۷)

زلف از نظر خمیدگی در شبکه‌ی خیالی گرگانی نقش خاصی یافته است و هم‌چون دال وچوگان به نظر می‌رسد:

زنخدان گوی کرده، زلف چوگان — گهی کرده درو خوبی گل‌افشان
دو زلفش بود چون مشکین دو چوگان — هنوزش بود کافوری زنخدان

(همان، ۳۲۸)

عاشق در سر زلف معشوق گرفتار می‌آید و چه بسا روزگارش به مانند زلف معشوق سیاه می‌گردد. هم‌چنین زلف معشوق یکی از ابزارهای وی در فریب عاشق به شمار می‌آید .در ابیات زیر، زلف را از نظر سیاهی به شب و روی را از نظر روشنی به روز و صبح تشبیه کرده است:

شبی تاریک هم‌چون جان مهجور — ز مشکین ابر او بارنده کافور
گه از زلف سیه سنبل همی‌کند — گه از روی نگارین گل همی‌کند

(همان، ۱۱۷)

زلف سیاه معشوق به خوشه‌های ا نگوری تصویرشده است که از انبوهی تمام چهره‌اش راپوشانده است:

سیه زلفینش انگوری ببار است — زنخ سیب و دو پستانش دو نار است

(همان، ۱۱۷)

زلف به سبب سیاهی وخوش‌بویی به مشک تشبیه شده و به طورکلی زلف سیاه معشوق که برگونه‌های سفیدش افتاده است چون زاغ سیاه و مرده‌ای است که بر روی برف افتاده باشد .شاعرتصویر بسیار زیبایی با این واسطه ساخته است:

دو زلفش مشک و رخ کافور و شنگرف　　چو زاغی اوفتاده کشته بر برف
(همان، ۱۰۸)

تصویر زلف سیاه هم‌چون هندوبه کیوان بدآیین تشبیه شده است .در شعر فارسی هند و رمز و سمبل سیاهی مطلق است از آن جهت که این بردگان زنگی را ازهند به ایران می‌آورده‌اند.کیوان و بهرام از سیاره‌های نحس هستند که در سرنوشت انسان‌ها تأثیرات ناگواری گذاشته‌اند و چشمان جادویی یار با غمزه‌اش مانند بهرام، جنگاور فلک است که با عاشقان خود سر ستیزه دارد.

چو بهرام ستم‌گر چشم جادوش　　چو کیوان بد آیین زلف هندوش
(همان، ۳۲۸)

۲-۲-۹-زنخدان:

در گذشته یار زیبا دارای زنخدان بوده و داشتن زنخدان از ویژگی مثبت معشوق محسوب می‌شده است و از آن به عناوینی چون سیب زنخدان، چاه زنخدان و کافور زنخدان، زنخدان خوشاب یاد شده است.

شادروان علی اکبر دهخدا در لغت نامه ذیل واژه زنخدان با نقل شواهدی معتقد است که گویا زنخدان با زنخ فرق دارد و به معنی فک یا فک اسفل است. (دهخدا، ذیل زنخدان)

سیب برای زنخدان:

سیه زلفینش انگور ببار است　　زنخ سیب و دو پستانش دو نار است
(همان، ۱۱۷)

زنخدان کافوری:

دو زلفش بود چون مشکین دو چوگان　　هنوزش بود کافوری زنخدان
(همان، ۹۲)

۲-۲-۱۰- قد(بالا - قامت)

در سنت شعری و عرف عام و نظم و نثر فارسی آن‌چه رایج است این است که قد باید بلند و کشیده باشد. بنابراین، در اکثر قریب به اتّفاق موارد، قد معشوق به سرو تشبیه می‌شود و دلیل آن نشان دادن شکوه و تمامیت معشوق است. البتّه فخرالدین گرگانی در لابلای اشعارش در جاهایی قد معشوق را علاوه بر سرو، به شمشاد و صنوبر و سرو جویباری و سرو روان و بهشتی سرو هم تشبیه کرده است.

قد سرو در ویس و رامین از جای‌گاه بلندی برخورداراست، چنان که بالیدن سرو را هم‌چون بالیدن قد یار دانسته است:

قد چون سرو (سروآزاد):

به بالا سرو بار سرو خورشید　　به لب یاقوت و در یاقوت ناهید
به بالا هریکی چون سرو آزاد　　به جعد زلف هم‌چون مورد و شمشاد
چو قامت برکشید آن سرو آزاد　　که بودش تن ز سیم و دل ز پولاد
(همان، ۲۴۷)

شاعر در بیت زیر حتی قامت بر افرشته‌ی سرو را در مقابل قد و قامت یار آفتی می‌داند که یارای همسانی با آن را ندارد:

چو قدش آفت سرو سهی شد　　دو هفته ماه، رویش را رهی شد
ز پشت رخش رسته چون سهی سرو　　مرو را روی بر من پشت بر مرو
(همان، ۹۲)

درخت سرو از این‌که همیشه درکنارجوی از آب تغذیه می‌کند تازه و سرسبز و شاداب است و وجود عاشق و معشوق را درکنار هم باعث شکفتگی و خرمی چهره‌ی آنان می‌داند.

به بالا هم‌چو سرو جویباری　　به چهره هم‌چو باغ نوبهاری
(همان، ۱۱۷)

عاشق و معشوق به سرو و شمشادی سر سبز تشبیه شده‌اندکه با وصال هم، به نشاط و خرمی چون خرمی و طراوت بهار دست یازیده‌اند.

شده هر دو به روی یک‌دگر شاد　　چنانک اندر بهاران سرو و شمشاد
(همان، ۸۶)

شاعر از قامت یار خود به سروی یاد می‌کندکه روی زیبایی همانند سمن دارد اما بوی وجود یار در مقایسه با بوی سمن بیش‌تر است.

درود از من بدان سرو سمن روی　　که ندهد هم‌چو بوی او سمن بوی
(همان، ۹۲)

شاعر، بالای راست معشوق را همانند سرو تازه رسته‌ای به تصویرکشیده است و چهره‌ی سرخ و آتشین او را یادآور می‌شود. بین بالا و سرو و راست قامتی آرایه‌ی تناسب نیز دیده می‌شود.

به بالا راست چون سرو جوانه　　ز سرو آتش بر آهخته زبانه
(همان، ۲۴۷)

در بیت زیر چون رامین بعد از مدت‌ها دوری از ویس به کشور مرو قدم می‌گذارد وب رای دیدن ویس تاب و تحمل خود را از دست داده است، هر گیاهی را که می‌بیند از نظر او همانند قامت بلند و زیبای ویس است.

چو رامین آمد اندر کشور مرو　　به چشمش هر گیاهی بود چون سرو

(همان، ۱۱۷)

شاعر قامت خمیده و لام مانند خود را با قامت راست و الف مانند یار مقایسه کرده است و از تصویر آفرینی در حروف نیز استفاده کرده است .

مرا چون لام نامه قد دو تاست ترا هم‌چون الف‌ها قامت راست

(همان، ۹۲)

قد و قامت یار به صنوبر تشبیه شده است و وقتی صنوبر را با راست قامتی و زیبایی در باغ می‌بیند قامت زیبای یار خود را به یاد می‌آورد.

اگر بینم به باغ اندر صنوبر همی‌گویم زهی بالای دلبر

(همان، ۸۶)

۲-۲-۱۱-کمر (میان):

شاعران پارسی‌گوی از دیرباز تا کنون کمر باریک را زیبا شمرده‌اند. میان به تاری باریک و پرنیانی یاد شده است که کمربند کیانی بر آن بسته است.

کناغ پرنیانی:

میانی چون کناغ پرنیانی برو بسته کمربند کیانی

(همان، ۱۱۷)

میان به رخشان ستاره:

یکی را بر میان رخشان ستاره یکی را بر کران مشکین جراره

(همان، ۱۰۸)

شاعر در بیت زیر کمر را از نظر باریکی به ماری چوب خورده تشبیه کرده است.

چو ماری چوب خورده در میا نم به شب تا روز پیچان و نوانم

(همان، ۲۴۷)

۲-۲-۱۲-لب:

لب خاست‌گاه بوسه است و بوسه در شعر غنایی بسیار نثار می‌شود. در ادبیات غنایی برای معشوق، لب زیبا، سرخ و کوچک را به تصویر کشیده‌اند و اشاره به شیرینی و جان‌بخشی آن نیز کرده‌اند. از دیگر ویژگی‌هایی که برای لب معشوق برشمرده‌اند، می‌توان به نوشین بودن و.... اشاره کرد. هم‌چنین زیبایی، سرخی و ارزش‌مندی آن را مد نظر داشته‌اند و از این‌رو لب را به لعل و یاقوت نیزتشبیه کرده‌اند.

تصویر نوش برای لب: بیت دوم زیرمربوط به لحظه‌ای است که رامین درکنارگل نشسته و«لب» و« بر» او را با ویس مقایسه کرده و آن‌ها را چون سیبی می‌داند که به دو نیم نصف کرده باشند و با این سخنان «گل» آزرده خاطر و رامین را ازخود دورکرده و بدین وسیله

رامین قصد بازگشت به سوی ویس رامی کند.

تن از سیم و لب از نوش و رخ از ماه　　سهی نام و سهی بالا زن شاه
تو چون ویسی لب از نوش و بر از سیم　　تو گویی کرده شد سیبی به دو نیم
(همان، ۳۲۸)

داروی روان بخش:

به چشم و لب روان را درد و دارو　　نکوتر بود و خوش‌تر شهربانو
(همان، ۲۴۷)

یاقوت از نظر سرخی:

به لب یا قوت و در یاقوت ناهید　　به بالا سرو و بار سرو خورشید
تنش سیم است و لب یاقوت ناب است　　همان دندان او درّ خوشاب است
سیه زلفین بت یاقوت لب را　　بهار خرمی باغ طرب را
(همان، ۸۶)

لب میگون:

چو زان رخسار و لب بوی می و گل　　مرا زلفش بهار و بوی سنبل
(همان، ۱۱۷)

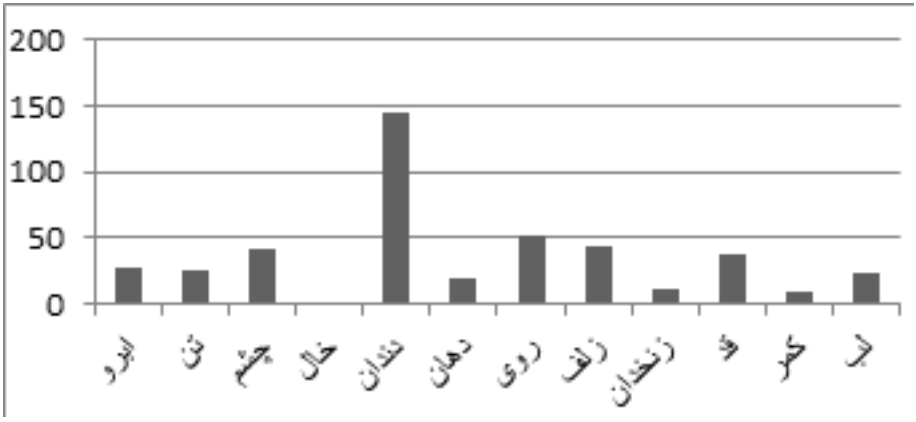
۳-نتیجه‌گیری

در مجموع در این مقاله ۳۰۳ تصویر از اندام عشّاق در منظومه ویس و رامین مورد بررسی قرار گرفته است که بسامد آن به تفکیک در نمودار شماره یک ارائه شده است. بنابر این نمودار می‌توان نتیجه گرفت که در این منظومه به ترتیب تصویر روی (رخسار)، زلف، چشم و قد و قامت بیش‌ترین کاربرد را داشته است.

هم‌چنین یافته‌های این مقاله نشان می‌دهد ذائقه و سلیقه‌ی ایرانی برای هر یک از اعضا و اندام معشوق ویژگی خاصی را می‌پسندد و این مسئله در شعر کهن فارسی به صورت یک قاعده کلی ارائه شده و گرگانی نیز در تصویر اندام عشاق از آن پیروی کرده است. عنصر ایرانی برای قد، چشم، زلف و... معیارهایی دارد و پسندهایی که توصیف آن‌ها به خوبی در زبان فارسی آشکار است. شعر فارسی به ویژه نوع غنایی آن از نظر تصاویر معشوق و وصف شمایل او غنی است.گرگانی که در اثر عاشقانه‌ی ویس و رامین، استادی خویش را به اثبات رسانده است همانند دیگر شاعران فارسی‌گوی از حیث خلق تصاویر معشوق و وصف شمایل او سروده‌هایی دارد که جای‌گاه او را در شعر فارسی بدون در نظرگرفتن تعصبات آشکار می‌سازد. گرگانی در این منظومه اندام عشّاق را به زیبایی در شعرش ترسیم کرده و تصاویر

زیبایی آفریده که شایسته تحسین است. در اثر او، نمادهایی که او برای زیبایی می‌آفریند متنوع‌اند؛ نتیجه‌ی کار این است که از طریق همین نمادها می‌توان دریافت که به فرض در زمان شاعر، قد، می‌بایست بلند و کشیده، مو تافته و پریشان و عنبرین، صورت سفید و دارای خال سیاه، کمر باریک و لطیف، ناخن خضاب و باشد.

نمودار شماره یک: بسامد تصاویر اندام در منظومه ویس و رامین:



منابع

۱-تبریزی، محمد حسین ابن خلف تبریزی. (۱۳۷۹). **برهان قاطع**، به اهتمام محمد معین، تهران: امیرکبیر.

۲-جورکش، شاپور.(۱۳۸۳). **بوطیقای شعر نو**، چاپ اول، تهران: ققنوس .

۳-دهخدا، علی اکبر.(۱۳۸۳). **لغت‌نامه دهخدا**، زیر نظر محمد معین، جعفر شهیدی، تهران: دانشگاه تهران، سازمان لغت‌نامه دهخدا.

۴-رزمجو، حسین. (۱۳۸۲). **انواع ادبی**؛ آثار آن در زبان فارسی، چاپ اول، مشهد: دانشگاه فردوسی.

۵-زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۹)، **حدیث خوش سعدی**، چاپ اول، تهران: نشر سخن.

۶-شکلوفسکی، ویکتور.(۱۳۸۸). «هنر به مثابه فن»، ترجمه‌ی محمدرضا جعفری، نگاه نو، شماره ۱۷

۷-شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). **فرهنگ اشارات**، ج۳، چاپ اول، تهران، میترا.

۸-فتوحی، محمود. (۱۳۸۵). **بلاغت تصویر**، چاپ اول، تهران: سخن.

۹-گرگانی، فخرالدین اسعد. (۱۳۹۲). **ویس و رامین**، به مقدمه، تصحیح و تحشیه

محمد روشن، چاپ اول، تهران: صدای معاصر.
۱۰-محجوب، دکتر محمد جعفر. (۱۳۳۷). **ادبیات عامیانه‌ی ایران**، چاپ اول، تهران: روزگار
۱۱-معین، محمد. (۱۳۸۰). **فرهنگ فارسی**، چاپ اول، تهران: امیر کبیر.
۱۲-ولک، رنه و وارن، آوستن. (۱۳۷۳). **نظریه ادبیات**، ترجمه‌ی ضیا موحد و پرویز مهاجر، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۸، ش۲ (پیاپی۱۷)، پاییز و زمستان ۱۳۹۶

بررسی نحوی ساخت‌های هم‌راهی فارسی

دکتر هنگامه واعظی
استادیار گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رشت، ایران.
مرجان حیدرپور
عضو هیئت علمی گروه زبان انگلیسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد رشت، ایران.

چکیده

مقاله حاضر به بررسی نحوی ساخت‌های هم‌راهی در زبان فارسی می‌پردازد. ساخت‌های هم‌راهی از سه عضو تشکیل می‌شوند که عبارتند از موقعیت هم‌راهی، هم‌راهی کننده (Accompanion) و هم‌راهی شونده (Accompanion). «با» در مطالعات پیشین و دستورهای سنتی در گروه حروف اضافه معرفی شده است؛ چنین ساخت‌هایی را «با»ی معیّت دانسته‌اند. بنابراین در مطالعات پیشین، «با» صرفاً یک حرف اضافه تلقی شده است. در تحلیل‌های نحوی «با» را درچنین گروهی یک افزوده دانسته‌اند. بررسی معنایی چنین ساخت‌هایی نشان داده است که «با» در هر دو نقش حرف اضافه و هسته گروه حرف تعریف در مقام یک رابط را در داده‌های فارسی دارد. بنابراین تکواژ دستوری «با» در ساخت‌های هم‌راهی در زبان فارسی در دو جای‌گاه نحوی متفاوت مطرح است؛ گروه اول: هم‌راهی متقارن(Symmetrical) که در این گروه سازه (با + گروه اسمی۲) یک سازه اختیاری نیست؛ یعنی یک افزوده نیست. «با» در این گروه نقش یک رابط یا پیوند دهنده را ایفا می‌کند. در گروه دوم، (با+گروه اسمی) یک افزوده است و حرف اضافه تلقی می‌گردد. این گروه هم‌راهی نامتقارن نامیده می‌شوند. بنابراین در نمایش این دو گروه نحوی، در گروه اول، «با» به عنوان هسته گروه حرف تعریف در هسته قرار می‌گیرد و گروه اسمی اول در جای‌گاه مشخص گر گروه حرف تعریف است؛ اما در گروه دوم، با تکرار گره میانی، گروه حرف اضافه به شکل افزوده نمایش داده می‌شود. گروه دوم نیز انواعی مانند ابزاری، عضو بدن و حمل و نقل را نشان می‌دهد.

واژگان کلیدی: هم‌راهی متقارن، هم‌راهی نامتقارن، افزوده، پیونده، زبان فارسی.

Email: hengamehvaezi@yahoo.com
mheydarpour@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۶/۲/۱۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۶/۸/۱۴

۱-مقدمه

پژوهش حاضر به بررسی ساخت‌های هم‌راهی در زبان فارسی اختصاص دارد. این ساخت‌ها در زبان فارسی از هم‌نشینی «با» و گروه اسمی تشکیل می‌شود. (با + گروه اسمی NP / گروه حرف تعریفDP) بررسی زبان شناسان از روی‌کردهای نحوی، معنایی و رده شناختی نشان داده است که این نوع ساخت‌ها قرابتی با ساخت‌های هم‌پایه که از طریق حرف عطف «و» تشکیل می‌شوند، دارند. تأثیر چنین دیدگاهی در بحث‌های رده شناختی نیز قابل مشاهده است؛ استیسن(Stassen) (۲۰۰۰) پس از بررسی بر روی ۲۷۰ زبان به این نتیجه می‌رسد که زبان‌های هند و اروپایی در تولید ساخت‌های هم‌پایه از دو استفاده می‌کنند که عبارتند از - راه‌کار هم‌پایگی AND و راه‌کار هم‌پایگی WITH. بر مبنای چنین تحلیلی، رده‌های زبانی نیز به دو نوع رده زبانی AND و رده زبانی(Haspelmath) WITH معرفی می‌شوند. با این فرض، زبان فارسی در زمره زبان‌های AND قرار دارد. در این رده زبانی(AND)، دو راه‌کار هم‌پایگی مشاهده می‌گردد: - هم‌پایگی عطفی - هم‌پایگی هم‌راهی.

«هم‌پایگی را از منظرهای نحوی و معنایی تعریف کرده‌اند. در دیدگاه نحوی، مشابه بودن مقوله‌های گروه‌های اسمی و سازه بودن هر یک مد نظر بوده است.» (چامسکی، ۱۹۵۷، ۲۱۲) «هم‌پایگی از جهت معنایی نیز این‌گونه تعبیر شده است که واحدهایی با نقش‌های معنایی یک‌سان، واحدی بزرگ‌تر از خود را ایجاد می‌کنند.» (هس پِل مَس، ۲۰۰۰: ۱) استیسن(۲۰۰۰) نیز در بحث رده شناختی خود بر این باور است که هم‌پایگی اسمی هنگامی رخ می‌دهد که:

الف) گروه‌های اسمی به وقوع یک روی‌داد واحد دلالت داشته باشند.

ب) روی‌داد واحد از سوی دو عضو شرکت کننده بطور همزمان(با دو مصداق جداگانه) از سوی دو فرد به وقوع بپیوندد.

1-a. John and Mary are talking

b. John is talking with Mary. (Paperno 2012:1)

2-a. John and Mary will arrive tomorrow

b. John will arrive with Mary tomorrow

بر مبنای تعریفی که در بالا آمده است John و Mary هر دو مقوله یک‌سانی دارند (۱a و ۲a) و نقش‌های معنایی آن‌ها نیز مشابه است. در مثال‌های(۱bو ۲b) به لحاظ معنایی با تفاوت بسیار جزیی، John و Mary در تحقق روی‌داد فعل درگیر هستند. تنها تفاوت ناچیز آن‌ها می‌تواند در کنش هم‌زمان آن روی‌داد باشد. آن‌چه در هر دو مشترک است این است که روی‌داد فعل با کنش متقابل هر دو عضو شرکت کننده امکان‌پذیر است. بنابراین صورت رو ساختی دیگری را می‌توان برای آن‌ها در نظر گرفت.

3- a. John with Mary are talking

b. John with Mary will arrive tomorrow

همان‌طور که مثال‌ها نشان می‌دهند با هر دو نوع ساخت عطفی و ساخت هم‌راهی روبرو هستیم؛ زیرا تکواژ دستوری «با» با حرف عطف «و» در این نوع ساخت‌ها مترادف تلقی شده است. به بیان ساده‌تر مثال‌های (۱b، ۲b و ۳a,b) دگر گویی جمله‌های (۱a و ۲a) هستند. با تأیید چنین فرضی کین (۱۹۹۴) در بررسی خود بر روی چنین ساخت هایی، چنین دیدگاهی را به چالش می‌کشد و با مواجه شدن با جمله‌ای مانند جمله زیر:

4- John is friends with Bill

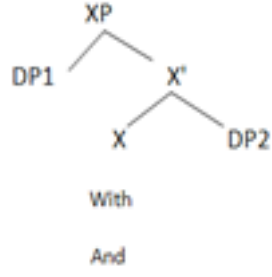
چنین فرض می‌کند که دو گروه اسمی "John" و "with Bill" در کنار یک‌دیگر گروه اسمی مرکبی را تشکیل می‌دهند که همانند دو گروه اسمی عطفی عمل می‌کند. به باور وی جمله رو ساختی در مثال(۴)، زیر ساختی دارد که در آن هر دو گروه اسمی بلافصل در کنار یک‌دیگر قرار دارند. بنابراین "John and Bill" را گروه اسمی مرکب و زیر ساخت جمله (۴) می‌داند که در زیر نشان داده می‌شود:

5- ------is friends [John with Bill] = [John and Bill]

با این فرض، جمله روساخت (۴) می‌تواند با حرکت گروه اسمی اول یعنی "John"به جای‌گاه نخست در جمله ارتقا یابد و جمله روساختی (۴) را تولید شود.

6- John is friends [---t--- with Bill]

کین در تحلیل خود این گروه را این‌گونه نشان می‌دهد:



نمودار(۱)

در این نمودار کین(۱۹۹۴) گروه x را، عبارت پیوندی تلقی کرده است که می‌تواند هسته آن گروه را «با» و «و» تشکیل دهد. نکته قابل تأمل در تحلیل کین این است که

این دو گروه اسمی ضرورتی به هم‌نشینی در کنار یک‌دیگر یا متوالی بودن آن‌ها بطور بلافصل در روساخت نیست؛ گاه مانند جمله (۴) گروه اسمی اول، از گروه دیگر فاصله گرفته و گسسته (Split) می‌شود. ارتباط این دو ساخت عطفی و هم‌راهی مورد توجه بسیاری از زبان شناسان بوده است از جمله فیلمور (۱۹۶۸) معتقد است که ساخت‌های هم‌پایه از ساخت‌های هم‌راهی مشتق شده‌اند. کین نیز ساخت بنیادین هر دو را مشابه می‌داند و زیر ساخت آن‌ها را یک‌سان می‌بیند. بر مبنای تحلیل کین(۱۹۹۴) بر ساخت‌های هم‌راهی در زبان انگلیسی، ژانگ (Zhang) (۲۰۰۷، ۲۰۱۰) دو نوع ساخت هم‌راهی را معرفی می‌کند: ساخت هم‌راهی متقارن مانند مثال(۷) و هم‌راهی نامتقارن مثال(۸).

7-a. John fell in love with Jane

b. Peter compared the milk with water

c. John quarreled with his wife

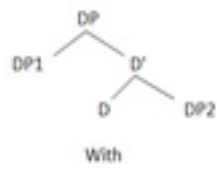
d. Robin combined butter with sugar

8-a. John baked a cake with Mary

b. John saw the insects with his glasses

c. John will drink milk with Billy by his side

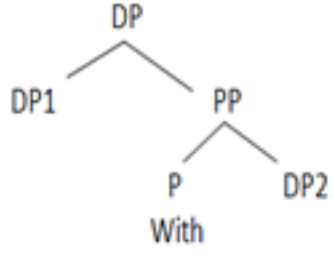
در این تحلیل دو فرض وجود دارد: هر کدام از گروه‌های اسمی(NP/DP) در مثال (۷) یک گروه اسمی مرکب هستند که دو گروه را شامل می‌شود که به تعبیر ژانگ(۲۰۰۷) دو DP نامیده می‌شوند که عبارتند از (with DP۲ DP۱) با استناد به تحلیل کین (۱۹۹۴) و تحلیل ژانگ (۲۰۰۷) در مثال (۷) گروه‌های اسمی، مرکب هستند و تک‌واژ دستوری «با» هسته گروهی است که یک گروه حرف اضافه نیست. کین آن هسته را «پیونده» (Conjunctor) و ژانگ آن را هسته گروه حرف تعریف (DP) می‌نامد. بنابراین آن‌چه که در هر دوی تحلیل‌های نامبرده مشترک و مشابه است این نکته است که «با» یک حرف اضافه تلقی نشده است و گروهی که «با» در آن یک حرف اضافه نیست با AND یا D مطابقت می‌کند. از این رو در فرض اول تکواژ دستوری«با» در نقش یک رابط و پیوند دهنده در درون یک گروه اسمی مرکب را ایفا می‌کند. نمودار این فرض را می‌توان این گونه ترسیم کرد:



ژانگ(۲۰۰۷، ۲) نمودار(۲)

ژانگ در تحلیل نحوی خود گروه مرکبی را در نظر دارد که در آن هسته، مشخصه‌های جمع، مقوله‌ای و حالت را در خود نشان می‌دهد. هسته این گروه و شمار جمع آن همانند گروه‌های اسمی عمل می‌کند. از سوی دیگر با تعیین مشخصه و حالت اسم پس از خود نیز در نقش یک حرف اضافه است. این حرف اضافه می‌تواند به اسم پس از خود، حالت مفعولی(غیر مستقیم) دهد. این مشخصه در ارزیابی (با استناد بر نظریه ارزیابی مشخصه ها(Checking Theory)) حذف و ساخت قابل تعبیر(Interpretable) خواهد شد. ژانگ نیز در ارتقا و حرکت گروه DP۱ به جایگاهی که حالت کسب کند، موافق است. به بیان دیگر، DP۱ می‌تواند برای کسب حالت از درون گروه خود به مشخص گر گروه زمان(Spec TP) ارتقا یابد تا حالت فاعلی خود را دریافت نماید.

در ساخت هم‌راهی نوع دوم یا فرض دوم که ژانگ آن را ساخت نامتقارن می‌نامد؛ تکواژ دستوری «با» در نقش یک حرف اضافه است که در هسته گروه حرف اضافه جای می‌گیرد. در این گروه حرف اضافه، نوع حالت متمم پس از خود را تعیین می‌کند. لیکن در این جای‌گاه یک افزوده به حساب می‌آید که در نمودار زیر نمایش داده می‌شود:



ژانگ(۲۰۰۷، ۲) نمودار(۳)

در این گروه از ساخـت‌ها همـراهی، حرف اضـافه«با» در هسته یک گروه حرف اضافه قرار دارد که افزوده است. وی آن‌ها را "گروه قیدی فعلی(VP adverbials)" می‌نامد. از منظر وی آن‌ها همانند قیدها، افزوده هستند.

بررسی ساخت‌های هم‌راهی نشان می‌دهد که «با» رفتار دوگانه‌ای را در این نوع ساخت‌ها نشان می‌دهد. از یک سو در نقش یک پیوند دهنده و از سویی دیگردر نقش یک حرف اضافه است. در نوع اول، ارزش معنایی و ساختاری هر دو گروه اسمی یکسان است و مفهوم جمع در سطح معنایی آن در تحقق روی‌داد فعل به ذهن می‌رسد. در حالی که در نمودار دوم، این دو گروه اسمی ارزش برابری ندارند و گروه حرف اضافه ای یک افزوده است. ژانگ (۲۰۰۷) در تحلیل نحوی خود معتقد است که بعضی از افعال مانند فعل‌های

جمعی، محمول‌هایی که ارتباط هم‌راهی را نشان می‌دهند و در انجام روی‌داد فعل یکی با دیگری هم‌راه می‌گردد، مطرح می‌شوند. از منظر وی در هم‌راهی متقارن این گروه اسمی مرکب الزاماً جمع هستند و مفهوم جمع دارند، خواه گروه اسمی اول مفرد یا جمع باشد.

اما در گروه دوم که افزوده است، نوع ابزاری آن نیز مد نظر است که در بررسی‌های ژانگ و کین مورد توجه زیادی نبوده است. در نوع نامتقارن/ افزوده‌ای می‌توان با شبکه‌ای از نقش‌های متفاوت تکواژ دستوری «با» در گروه حرف اضافه‌ای نیز روبرو شد که در این پژوهش با بررسی انواع ساخت‌های هم‌راهی در زبان فارسی به آن‌ها نیز پرداخته می‌شود.

با توجه به دیدگاه‌های متفاوت در خصوص تکواژ دستوری«با» در ساخت‌های هم‌راهی، نگارنده درصدد است تا وضعیت ساخت‌های هم‌راهی و انواع آن‌ها را در زبان فارسی نشان دهد. اهمیت چنین پژوهشی این است که رفتار دوگانه «با» در این زبان مشخص شود. پیامد چنین پژوهشی می‌تواند علاوه بر حوزه‌های زبان‌شناسی، در آموزش زبان فارسی در همه مقاطع تحصیلی نیز تأثیرگذار باشد. این مهم می‌تواند نشان دهد که «با» صرفاً یک حرف اضافه نیست و می‌تواند نقش دیگری نیز داشته باشد. پاسخ به این‌که آیا در این زبان «با» صرفاً یک حرف اضافه است یا خیر و یا هر دو نقش را ایفا می‌کند. با پژوهش حاضر می‌توان نقش‌های متفاوت و جای‌گاه نحوی این تکواژ را در این نوع ساخت‌ها تعیین نمود. علاوه بر آن بررسی نوع ابزاری این گونه ساخت‌ها و تعیین انواع آن‌ها از دیگر هدف‌های پژوهش حاضر است.تعیین ویژگی‌های نحوی آن می‌تواند دو نمودار‌درختی متفاوت ارائه دهد.

بررسی شواهد و مرور مطالب گذشته نشان می‌دهد که در زبان فارسی چنین پژوهشی پیش‌تر صورت نگرفته است. در دستورهای سنتی و زبان شناختی چنین تکواژی صرفاً به صورت یک حرف اضافه مطرح بوده است. لیکن توجه زبان شناسان غیر ایرانی به این نوع ساخت‌ها قابل توجه است برای مثال در گویش Turku Seediq (زبان Formoson) که عمدتاً در بخش غربی تایوان صحبت می‌شود «با» یک حرف اضافه است. در Q'anjob'l (زبان Mayan) در گواتمالا، در Capeverdean (زبان کریول پرتغالی-بنیاد) و درPaiwan (در بررسی زبان‌های Austronesian) هر دو نقش حرف اضافه و ربط‌دهندگی را ایفا می‌نماید. گستردگی بحث و بسط موضوع به زبان‌های دیگر، نگارنده را بر آن داشت تا چنین ساخت‌هایی را مورد بررسی قرار دهد و انواع آن‌ها را با ارزیابی آزمون‌های متعدد تعیین کند. پژوهش حاضر با این فرض انجام می‌گیرد که در زبان فارسی نیز «با» هر دو نقش را دارد و انواع ساخت‌های هم‌راهی خود زیر شاخه‌های دیگری را نیز شامل می‌شوند.

مقاله حاضر از چهار بخش تشکیل می‌شود. بخش نخست، به مطالعات و سوابق دستور نویسان و زبان‌شناسان ایرانی در زمینه ساخت‌های هم‌راهی و هم‌پایه عطفی

اختصاص دارد. در بخش دوم، در ابتدا ویژگی‌های زبان فارسی بطور کلی و مختصر ارایه می‌گردد. بخش سوم، بخش تحلیل داده‌ها، به آزمون‌های متعددی اختصاص دارد که ساخت‌های هم‌راهی را در ترازوی ارزیابی قرار می‌دهد. با ارزیابی این ساخت‌ها در این بخش می‌توان انواع ساخت‌های هم‌راهی را طبقه بندی نمود؛ علاوه بر آن تفاوت و شباهت‌های این دو ساخت هم‌راهی و هم‌پایه عطفی تعیین می‌گردد. بنابراین با تعیین ویژگی‌های ساخت‌های هم‌راهی، انواع آن‌ها را با زیر-طبقه هایشان در زبان فارسی معرفی می‌نماییم. در بخش چهارم، جمع بندی و نتیجه‌گیری کلی ارایه می‌شود.

سوابق و پیشینه پژوهش:

دستورنویسان:

خانلری(۱۳۸۰، ۲۴۶-۲۵۲) ؛ انوری و گیوی(۱۳۸۰، ۳۱۲-۳۱۳) این نوع جملات را پیوندی نامیده‌اند. از منظر آن‌ها جمله‌های مستقل در یک گفتار یا یک متن می‌توانند با هم پیوستگی داشته باشند. این پیوند به دو دسته تقسیم می‌شود: - پیوند معنوی - پیوند لفظی. در پیوند معنوی، دو یا چند جمله مستقل در پی یکدیگر قرار می‌گیرند و بی واسطه حرفی یا کلمه‌ای بهم می‌پیوندند. (همان، ۲۴۸) در پیوند لفظی، دو یا چند جمله مستقل که فعل آن‌ها در شخص و زمان مشترک است با واسطه‌ی کلمه‌ای بهم می‌پیوندند. این کلمه را حرف ربط می‌نامند. جمله‌هایی که با حرف ربط پیوسته‌اند نسبت به یک‌دیگر یکی از روابط ذیل را دارا می‌باشد: مطابقت، تساوی، تناوب، مقابله و منافات، توالی، اثبات و نفی، مشارکت در نفی، بیان علت و بیان نتیجه.

دستور نویسان سنتی، صرفاً با نگاهی توصیفی به پدیده هم‌پایگی پرداخته‌اند. در این توصیف‌ها ساخت درونی، ساختمان و مقوله دستوری مورد توجه بوده است. از این رو با درک دستاوردهای ارزشمند پیشین، با نگاهی نظریه بنیاد، چنین ساخت‌هایی مورد مطالعه قرار می‌گیرند تا با چالش‌های نظری و معنایی کاربردی تبیینی جامع حاصل گردد.

زبان‌شناسان:

کلباسی(۱۳۷۶، ۱۳۷-۱۴۰) به بررسی برخی از گویش‌های مازندرانی و گیلکی پرداخته است. وی نیز در بررسی‌های خود صرفاً به توصیف این نوع ساخت‌ها پرداخته است. از این‌رو مطالعه وی نیز همگام و مشابه به دستورنویسان سنتی بوده است.

غلام‌علی‌زاده (۱۳۸۶، ۱۳۹-۱۴۴)، ماهوتیان (۱۳۷۸، ۷۸-۸۶) و لازار(۱۳۹۳، ۲۴۷ -۲۵۰) هم‌پایگی را این‌گونه تعریف می‌کنند؛ دو جمله مستقل با مقوله یک‌سان یا نقش دستوری مشابه با همان حروف ربطی بهم می‌پیوندند؛ «حروف ربطی که میان دو واژه در یک جمله نیز می‌تواند ظاهر شود.» (همان، ۲۴۷)

فیاضی (۲۰۱۳، ۱۱۷) با روی‌کردی شناختی به بررسی هم‌پایگی در زبان فارسی می‌پردازد. وی در بررسی خود به عوامل شناختی و تأثیر آن‌ها بر هم‌پایگی اشاره دارد. هم‌پایگی از این منظر چنین تعبیر شده است: سازه‌های پیوندی از یک مقوله مشترک و ساخت مشابهی برخوردار هستند. وی در پاسخ به دو پرسش اصلی: آیا سازه‌های هم‌پایه مشروط به رعایت معیارهای معنایی خاصی هستند؟ آیا رابطه طرح‌واره‌ای یا مقوله‌ای بین سازه‌های هم‌پایه وجود دارد؟ چنین نتیجه‌گیری می‌نماید که ارتباط معنایی میان دو سازه هم‌پایه وجود دارد. از سوی دیگر عوامل شناختی مانند اندازه، جانداری، توالی زمانی، نشان‌داری، تقابل، هم‌آیندی و ارتباط استعاری در هم‌پایگی نقش ایفا می‌کنند. به بیان ساده‌تر عوامل شناختی بر هم‌پایگی تأثیر دارند.

شعبانی و دیگران (۱۳۸۹، ۱۳۱-۱۵۶) به ساخت هم‌پایگی با نگاهی به زبان فارسی می‌پردازد. وی با معرفی حروف ربط و انواع آن از منظر نحوی، روی‌کردهای چند هسته‌ای و حرف ربط هم‌پایگی را مورد بحث قرار می‌دهد. سپس به نارسایی انگاره مشخص‌گر-هسته-متمم اشاره می‌کند. از منظر ایشان، هم‌پایگی در هر سطحی حتی پایین‌تر از واژه امکان پذیر است. در پایان با اتکا به فرایند ادغام خالص، چنین روی‌کردی را در تبیین داده‌های فارسی موثر می‌داند. بر اساس این رویکرد، هم‌پایگی در هر سطحی میسر است.

لازار (۱۳۹۳، ۸۹) در معرفی و توصیف حروف اضافه، «با» را در دو نقش معیت و وسیله معرفی می‌نماید. وی در بررسی خود در مورد متمم‌های حرف اضافه را (مفعول با واسطه) می‌خواند «زیرا رابطه مفعول با فعل با واسطه حرف اضافه برقرار می‌شود.» (همان، ۲۲۷) در بررسی وی ترکیب قیدهای حالت و ابزار و آلت هم‌راه با حرف اضافه«با» و «به» به کار می‌روند. وی اسم‌ها آلتی را که با حرف اضافه «با» به کار می‌روند اسم‌های ذات در نظر می‌گیرد. علاوه بر این نوع ساخت‌ها وی معتقد است که این حرف اضافه«با» به هم‌راه قیدها نیز مشاهده می‌گردد.

وسیله و آلت به انجام رساندن عمل، اغلب با حروف اضافه مرکب (با یا بدون حرف اضافه به) نیز بیان می‌شود:

۹- چندین تخته سنگ که با ساروج و گل محکم شده بودند. (همان،۲۳۴)

نقش دیگری که برای حرف اضافه «با» در نظر می‌گیرد، همراهی و معیت یا اشتراک بوسیله حرف اضافه «با» نشان داده می‌شود:

۱۰- با زن و بچه به اروپا رفته است.

۱۱- با خودش گفت.

از نظر ایشان متممی که «با» بر سر آن آمده اغلب نه به فعل بلکه به یک اسم مربوط می‌شود.

۱۲- مرد مسنی با لباس فرسوده وارد شد.
گاه «با»در این متمم تقریباً معادل حرف ربط هم‌پایگی «و» است.
۱۳- حسن با برادرش آمدند = [حسن و برادرش] (همان، ۲۳۶)

در این تحقیق، معیت با حرف اضافه مرکب ـ هم‌راه، بهمراهی ـ نیز نشان داده می‌شود.

بی‌شک هر یک از مطالعات پیشین دستاورد ارزش‌مندی داشته است. با توجه به دستاوردهای هر یک از آن‌ها، هم‌پایگی به حرف عطف «و» محدود شده است. بررسی‌های معنایی-کاربردی حاکی از آن است که از منظر روی‌کردهای معنایی و کاربردی می‌توان به نوع دیگری از «با» اشاره نمود که در مطالعات پیشین مورد توجه نبوده است؛ «با» به عنوان یک پیوند/ ربط دهنده. بنابراین «با» به عنوان یک حرف اضافه و یک پیوند دهنده مورد توجه است. پژوهش حاضر صرفا به بررسی «با» در ساخت‌های هم‌راهی در زبان فارسی به لحاظ نظریه‌های نحوی و معنایی/کاربردی بسنده می‌کند. چنین تحلیل نظریه-بنیادی در سوابق یافت نشد. شایان ذکر است که این ساخت‌های هم‌راهی را می‌توان از نگاه رده شناختی نیزبررسی نمود. (بررسی رده شناختی آن‌ها نیز در زبان فارسی در دست انجام است.

۲-بحث و بررسی

۲-۱- ویژگی زبان فارسی:

زبان فارسی در زمره زبان‌هایی است که زبان هسته پایانی نام گرفته است، هر چند که در این زبان جای‌گاه هسته در گروه‌های نحوی متفاوت است؛ برای نمونه در گروه فعلی، هسته در پایان قرار می‌گیرد؛ در گروه حرف اضافه در ابتدای گروه می‌آید. آرایش سازه‌ای در این زبان فاعل-مفعول-فعل(SOV) است. این آرایش در روساخت جمله‌ها به دلیل وجود آزادی نسبی در ترتیب کلمات در زبان فارسی دچار دگرگونی‌های بسیاری می‌گردد. انگیزه این تنوعات ساختاری ماهیت قلب نحوی(Scrambling) در این زبان است که انگیزه آن حرکت کانونی (Focus movement)، مبتدا سازی(Topicalisation) و نحوه قرار گرفتن سازه ها(Word order) در جمله است. ترتیب قرار گرفتن سازه‌ها و جابه جایی آن‌ها در این زبان علاوه بر دلایل نحوی، دلایل کاربردی و بافتی (نحوه قرار گرفتن اطلاع در جمله) نیز دارد.

کریمی (۲۰۰۵) معتقد است که زبان فارسی زبانی مبتدا-بنیاد (Topic prominent) است. به بیان ساده‌تر مبتدا و جای‌گاه مبتدا در آن بسیار برجسته است. قلب نحوی و کانونی سازی از عواملی هستند که ساخت جمله‌ها را در روساخت دگرگون می‌سازد. برای نمونه در این زبان بر خلاف زبان انگلیسی انگیزه حرکت گروه اسمی از درون مشخص‌گر گروه فعلی کوچک (پوسته ای) به جای‌گاه مشخص‌گر گروه زمان به دلیل حضور مشخصه EPP در هسته آن گروه

نیست زیرا چنین نیازی از سوی تصریف غنی فعل در زبان فارسی مرتفع می‌گردد. (کریمی ۲۰۰۵) زبان فارسی با داشتن تصریف غنی می‌تواند مطابقت شخص و شمار را از آن طریق انجام دهد[مطابقت محمول با فاعل، مفعول مستقیم، حرف اضافه و مفعول غیر مستقیم.

از دیگر ویژگی‌های این زبان نشانه‌های دستوری و تصریفی آن است که برای مثال «را» نشانه مفعول مستقیم. به تعبیری مبتدای ثانویه؛ شخص و شمار که می‌تواند به شکل واژه بست در کنار فعل ظاهر گردد. حضور فاعل در فارسی اختیاری است و مطابقت و تصریف غنی بر روی فعل، حذف فاعل را مجاز می‌کند. بنابراین زبان فارسی در رده زبان‌های ضمیرانداز (Pro-drop languages) قرار می‌گیرد.

از ویژگی‌های دیگر این زبان می‌توان به مطابقت و صورت مفرد و جمع بودن فاعل اشاره کرد. چنان‌چه فاعل، قابل شمارش باشد و تعداد آن جمع باشد با فعل جمع مطابقت می‌کند. «مطابقت و نشانه آن بر روی فعل به صورت مفرد یا جمع بر روی فعل ظاهر می‌گردد. بنابراین اگر فاعل، جاندار و جمع باشد، فعل آن نیز باید جمع آورده شود.» (خانلری ۱۳۹۲، ۵۲) در زبان فارسی مطابقت میان فاعل و فعل وجود دارد. در این زبان سبک محترمانه‌ای نیز به چشم می‌خورد که در آن در همه موقعیت‌ها شمار فعل جمع است حتی زمانی که فاعل مفرد باشد برای نمونه:

۱۴- مریم با خواهرش آمدند.

۱۵- جناب‌عالی فرمودید.

در کاربرد مودبانه پس از اسمی که تنها به یک شخص اشاره دارد اغلب فعل جمع می‌آید. (لازار۱۳۹۳، ۲۱۳)

۱۶- آقا منزل نیستند.

گاه در این زبان فاعل یک اسم جمع است و فعل مفرد به کار می‌رود.

۱۷- پلیس آمد.

پس از کلیتی در باب ویژگی‌های مطابقتی زبان فارسی به تحلیل داده‌های این زبان در ساخت‌های هم‌راهی در بخش بعدی می‌پردازیم تا به طبقه بندی و انواع ساخت‌های هم‌راهی در این زبان دست یابیم. نگارنده درصدد است با این بررسی انواع ساخت‌های هم‌راهی را با زیر شاخه‌هایی که شامل می‌شوند، بطور جامع نشان دهد.

۲-۲-تحلیل داده‌ها فارسی:

در این بخش با ارزیابی ساخت‌های هم‌راهی و ابزاری، ویژگی‌های این نوع ساخت‌ها تعیین می‌گردد. هدف اصلی از تحلیل داده‌ها این است که نشان دهیم ساخت‌های هم‌راهی دو نوع هستند: در گروه اول سازه های [DP۱] و [با+ DP ۲]وابسته‌های اصلی فعل هستند؛ در این

گروه «با» نقش یک متصل کننده / ربط دهنده را ایفا می‌کند. در واقع «با» یک پیوند دهنده است. از سوی دیگر گروه دوم، گروهی هستند که سازه [با+ DP ۲]یک افزوده به حساب می‌آید و «با» در هسته گروه حرف اضافه جای می‌گیرد. ساخت‌های ابزاری نیز که دو گروه اسمی جاندار و غیر جاندار در آن مطرح است می‌تواند خود انواعی داشته باشد. در این بخش تمامی انواع ساخت‌های هم‌راهی (هم‌راهی و ابزاری) و زیر- طبقه آن‌ها معرفی می‌شوند.

۲-۲-۱- ساخت هم‌راهی متقارن:

در این نوع ساخت‌ها، دو گروه اسمی وابسته‌های ضروری (فعل در جمله) هستند؛ به لحاظ جانداری / غیرجانداری در یک سطح مشابه قرار دارند. افعالی که این ساخت‌ها را تشکیل می‌دهند عبارتند از: افعال جمعی، محمول‌های رابطه‌ای، افعال خاص ترکیبی و قیاس هم‌سانی. این دو گروه اسمی، هر دو در تحقق رویدادفعل شرکت دارند و تعبیر معنایی آن‌ها جمع است. نکته قابل توجه در این نوع ساخت‌ها این است که هر دو وابسته اسمی در تحقق رویدادی جمله نقش بسزایی دارند. افعالی مانند مقایسه کردن، حمله بردن، ترکیب کردن، مخلوط کردن، مغایر بودن، رقابت کردن، هم اندازه و یک شکل بودن نیاز به دو وابسته ضروری جهت تحقق روی‌داد فعل دارند. از رهگذر آزمون‌های متعددی، تفاوت‌ها و شباهت‌های میان ساخت‌ها پیوندی عطفی و ساخت‌ها هم‌راهی نیز تعیین می‌گردد. در ادامه خواهیم خواند علی رغم شباهت و تفاوت‌های میان آن دو، ساخت‌های هم‌راهی خود به دو گروه اصلی متقارن و نامتقارن طبقه بندی می‌شوند. چنین مشاهده‌ای تبیین‌های نحوی و معنایی متفاوتی را پیش بینی خواهد کرد.

۲-۲-۱-۱- آزمون جابجایی(Substitution):

در این آزمون چنان‌چه دو گروه اسمی از سطح یکسانی از ارزش برخوردار باشند، با جابجایی آن‌ها هیچ تغییری در مفهوم جمله پیش نخواهد آمد. برای مثال

۱۷- الف- علی با مینا هم قد است = علی و مینا هم قد هستند.

ب- مینا با علی هم قد است = مینا و علی هم قد هستند

۱۸- الف- علی نمک را با آب مخلوط کرد = علی نمک و آب را مخلوط کرد.

ب- علی آب را با نمک مخلوط کرد= علی آب و نمک را مخلوط کرد.

۱۹- الف- علی با حسن دوست است= علی و حسن دوست هستند.

ب- حسن با علی دوست است= حسن و علی دوست هستند.

شایان ذکر است که در این مرحله از تحلیل، ساخت اطلاع و موقعیت کلامی آن‌ها مد نظر نیست. زیرا قطعاً به لحاظ ساخت اطلاع و نحوه قرار گرفتن اطلاعات در جمله تفاوت‌های اساسی میان آن‌ها وجود دارد. در مثال‌های(۱۷-۱۹)جابجایی هر یک از سازه‌ها [DP۱] و [

با+ DP ۲] همانند جابجایی در گروه‌های هم‌پایه عطفی، تغییری در روند تحقق روی‌داد ایجاد نکرده است. در همه مثال‌ها مشارکت هر دو سازه سبب به وقوع پیوستن روی‌داد فعل شده است.

۲-۲- ۱-۲- حذف سازه [با+ DP ۲]:

۲۰- مریم با مینا خواهر است. * مریم ⟵ خواهر است.

۲۱- مریم و مینا خواهر هستند. * مریم ⟵ خواهر هستند.

۲۲- مریم را با مینا مقایسه کرد. * مریم ⟵ را مقایسه کرد. (فارغ از بافت کلامی)

جمله‌های(۲۱-۲۲) نشان می‌دهند که سازه [با+ DP ۲]یک افزوده نیست و شباهتی به گروه پیوندی (با حرف عطف) دارد.

۲-۲-۱-۳- وحدت نقش معنایی [DP۱] و [با+ DP ۲]:

۲۳- علی با حسن او را کشتند = علی و حسن او را کشتند.

۲۴- علی با حسن کشته شد = علی و حسن کشته شدند.

۲۵- طلا با نقره به راحتی ترکیب شدند = طلا و نقره به راحتی ترکیب شدند.

همان‌طور که مثال‌های (۲۳-۲۵) نشان می‌دهند در جمله (۲۳) علی و حسن هر دو عامل و کنش‌گر در اجرای روی‌داد فعل هستند. در مثال(۲۴) علی و حسن هر دو تحت تأثیر انجام کنش قرار گرفته‌اند و همین‌طور در مثال (۲۵) نیز دو گروه اسمی غیر جاندار تحت تأثیر روی‌داد و عمل ترکیب قرار گرفته‌اند. بنابراین این مثال‌ها حکایت از شباهت میان ساخت‌های هم‌راهی و عطفی دارد. در هر یک از آن‌ها، هر دو مصداق به رویدادی واحد دلالت دارند. در بخش‌هایی از مقاله حاضر به تفاوت‌های میان آن‌ها نیز اشاره خواهد شد.

۲-۲-۱-۴- حذف گروه فعلی(VP ellipsis) / فعل:

در ساخت‌های هم‌راهی متقارن فرض بر این است که سازه‌های[DP۱] و [با+ DP ۲] هر دو وابسته‌های ضروری در روی‌داد فعل هستند. بنابراین در تحلیل‌های نحوی افزوده به حساب نمی‌آیند. با قبول چنین فرضی (افزوده نبودن)، ابقاء آن‌ها در انتهای جمله و پس از حذف مجاز نیست و سبب غیر دستوری شدن جمله می‌شود.

۲۶- الف- علی تکالیف خود را روز دو شنبه نوشت و مریم (هم) روز پنج شنبه. (ابقاء افزوده).

ب- * علی کتاب را روز دوشنبه آورد و مریم(هم) مجله رُ. (* ابقاء وابسته فعلی).

۲۷- الف- * علی بیتا و مریم را باهم مقایسه کرد و حسن و مینا.

ب- *؟؟ علی بیتا را با مریم مقایسه کرد و حسن با مینا.

- ابقاء چنین گروه هایی در بافت کلامی برای هر دو ساخت امکان‌پذیر است.

۱) الف: علی بیتا را با مریم مقایسه کرد.
ب: حسن هم با مینا.

ابقاء ساخت‌های هم‌پایه عطفی و هم‌راهی متقارن منجر به غیر دستوری شدن و غیر قابل قبول بودن آن‌ها شده است. (مثال ۲۶ب و ۲۷ الف و ب) اما ابقاء سازه افزوده مشکل ساز نیست. (مثال ۲۶ الف) چنین آزمونی نشان می‌دهد که در این نوع از ساخت‌های هم‌راهی سازه [با + ۲ DP] یک افزوده نیست. برای تأیید چنین ادعایی آزمون دیگری را مورد ارزیابی قرار می‌دهیم.

۲-۲-۱-۵- اختیاری بودن سازه [با+ ۲ DP]:

فرض بر این است که در گروه هم‌راهی متقارن، سازه[با+ ۲ DP] یک سازه اختیاری نیست. مانند مثال های زیر:

۲۸- الف- علی با حسن برادر است.
ب- * علی برادر است.
۲۹- الف- علی با حسین غذا پخت.
ب- علی غذا پخت.
۳۰- الف- علی مینا را با برادرش مقایسه کرد.
ب- *؟؟ علی مینا را مقایسه کرد.

حذف سازه [با+ ۲ DP] در مثال‌های (۲۸ ب و ۳۰ ب) نشان می‌دهد که در بعضی از موقعیت‌های ساختی، این سازه ضروری مانند (۲۸ الف و ۳۰ الف) و در جمله (۲۹ الف و ب) اختیاری است. بنابراین با توجه به نوع فعل، ضروری بودن آن سازه در تحقق روی‌داد فعل حاکی از آن است که آن سازه یک افزوده نیست. در حالی که درشکل اختیاری بودن، یک افزوده است و در تحقق روی‌داد فعلی نقشی ایفا نمی کند.

۲-۲-۱-۶- جای‌گزینی ضمیر:

۳۱- الف- علی با حسین برادر است.
ب- آن‌ها برادر هستند.
پ- * او برادر است.
۳۲- الف- طلا و نقره به راحتی ترکیب شدند.
ب- آن‌ها به راحتی ترکیب شدند.

مثال‌های(۳۱-۳۲) نشان می‌دهند که در ساخت‌های هم‌راهی متقارن(دو سویه)، مفهوم جمع درون آن‌ها وجود دارد. این رابطه و هم‌راهی دو سویه است برای مثال برادر بودن، دوست بودن و ترکیب شدنِ دو شیء، رویدادی دو سویه هستند که می‌تواند مفهوم جمع را به ذهن برساند. بنابراین جای‌گزینی ضمیر

جمع به جای هر دو سازه وابسته در مقایسه با ضمیر مفرد قابل قبول است.

۲-۲-۱-۷- مرجع گزینی(Binding):

۳۳- الف- مادر، پدرش خودشان را در آیینه دیدند.

ب- تیم الف با تیم ب در زمین‌های خودشان به رقابت پرداختند.

پ- علی با مریم هردو هم قد همدیگه هستند.

بر مبنای نظریه نحوی مرجع گزینی، ضمیر انعکاسی و ضمایردو سویه باید در کوچک‌ترین مقوله حاکم خود به قید مرجعی درآیند. قضاوت بر روی این جمله‌ها بویژه (۳۳پ) بین فارسی زبانان، ابهام بسیاری پیش روی نگارنده قرار داد. قضاوت گویندگان فارسی زبان بر دستوری و غیر دستوری بودن آن متفاوت بود. دلیل این امر تفاوت میان فارسی رسمی و محاوره‌ای است. برخی با استناد بر شم زبانی و با توجه به بافت کلامی جمله(۳۳پ) را دستوری و قابل قبول تشخیص دادند ؛ در حالی که برخی بر اساس اصول نگارشی و صورت رسمی دستور زبان فارسی تولید سازه‌های علی و مریم را با تکواژ دستوری «با» عجیب و غیر قابل قبول دانستند. لیکن با توجه به غالب بودن تعداد قضاوت‌ها بر صحت جمله(۳۳پ)، نگارنده آن را دستوری در نظر گرفته است.

با توجه به هر یک از مثال‌ها، ضمیر جمع «خودشان» به سازه‌های (مادر، پدرش)، (تیم الف با تیم ب) و (علی با مریم) ارجاع داشته است. با ارجاع ضمیر به سازه‌های اسمی با مفهوم جمع و مطابقت ـ در زبان فارسی محترمانه نیز در صورت مفرد یا جمع بودن فاعل، فعل جمع است. بنابراین مطابقت در حالت محترمانه در ساخت های همراهی نیز با مفهوم و فعل جمع هم‌راه است. - علی با برادرش آمدند. - آقا منزل نیستند. - آقا با / و همسرشان به سفر رفتند.ـ آن‌ها با فعل، مشابه با ساخت‌های عطفی می‌باشد.

۲-۲-۱-۸- تعیین سازه بودن(Constituency)

در تحلیل‌های نحوی صرفاً سازه‌ها می‌توانند با حرف ربط به یک‌دیگر مرتبط گردند.

۳۴- (علی با مریم) و (حسن با حسین) به میهمانی رفتند.

۲-۲-۱-۹- تکیه کانونی / پرسش و کانونی سازی:

یکی از آزمـون‌هایی که می‌توانـد عملـکرد سازه [با+ DP ۲] را به عنوان یک وابسته نشان دهد، کانونی کردن آن است که از دو روش انجام می‌گیرد: - پرسش(Wh- extraction) - اسناد سازی. (Clefting)

۳۵- الف- مینا با مریم خواهر است/ هستند.

ب- مینا بود که با مریم خواهر است.

پ- * با مریم بود که مینا خواهر است.

۳۶- الف- عمر با جمعی به خانه‌اش حمله بردند.(شریعتی، ۱۳۷۹، ۹)
ب- عمر بود که با جمعی به خانه‌اش حمله بردند.
پ- * با جمعی بود که عمر به خانه‌اش حمله بردند.
ت-*با کی عمر به خانه‌اش حمله بردند؟(در مفهوم جمع امکان پرسش و خروج سازه نیست.)

با توجه به مثال های(۳۵ و ۳۶) می‌توان این گونه نتیجه‌گیری کرد که دو سازه [DP۱] و [با+ DP ۲] به لحاظ ساخت اطلاعی نیز مشابه نیستند. سازه [با+ DP ۲] در ساخت‌های متقارن (غیر افزوده) نمی‌تواند کانونی باشد. کانونی بودن به معنای حاوی اطلاعات نو است. بنابراین با توجه به مثال ها(۳۵پ و ۳۶ پ، ت) سازه [با+ DP ۲]حاوی اطلاع پیش‌فرض و پس‌زمینه (Background) است.

بررسی ساخت‌های هم‌راهی، مشابهت‌های بسیاری را با ساخت‌های هم‌پایه عطفی نشان می‌دهد. پس از نمایش شباهت‌های بسیار میان این دو ساخت، یکی از نکته‌هایی که آن‌ها را از یک‌دیگر متمایز میکند کاربرد قید «جداگانه»است که در مقابل قید «باهم/باهم‌دیگر»قرار دارد.

۳۶- الف- علی و مریم باهم رفتند.
ب- علی با مریم باهم غذایشان را تمام کردند.
۳۷- الف- علی و مریم جدا ازهم رفتند. (هر یک به تنهایی / جداگانه)
ب- علی با مریم جدا از هم / جدا رفتند.

همان‌طور که مثال‌ها (۳۶ و ۳۷) نشان می‌دهند در هر دو ساخت هم‌راهی و عطفی، مفهوم وقوع روی‌داد هم‌زمان در هر دو سازه مشاهده می‌شود. لیکن مفهوم وقوع مجزا در هر یک صرفا در ساخت‌های عطفی امکان پذیر است.

خلاصه و جمع بندی آزمون‌ها تا به این مرحله از مقاله نشان می‌دهد که در ساخت‌های هم‌راهی از نوع متقارن سازه [با+ DP ۲] می‌تواند به عنوان یک سازه ضروری در تحقق روی‌داد فعل، گروه مرکبی [DP۱ DP [با+ DP ۲]] را تشکیل دهد. در این نوع ساخت‌های هم‌راهی، سازه [با+ DP ۲] یک سازه اختیاری نیست؛ بدین معنا که در جای‌گاه یک افزوده قرار ندارد. بنابراین تکواژ دستوری «با» در نقش یک ربط دهنده یا پیوند دهنده در جای‌گاهی به جز هسته گروه حرف اضافه مطرح می‌گردد. این ساخت‌ها عبارتند از ساخت‌های هم‌راهی با افعال جمعی، محمول‌های رابطه‌ای، افعال ترکیبی و قیاس‌های مشابهت. برآیند چنین آزمون هایی، نمایش ساخت هم‌راهی متقارن در زبان فارسی را در نمودار(۲) مورد تأیید قرار می‌دهد.

با قبول وجود نوع متقارن در زبان فارسی، این پرسش مطرح است که آیا این دو سازه ضروری در همه حالت‌ها بلافصل هستند. در زبان انگلیسی در موقعیت‌های گسسته که در مقدمه و بیان مسأله آمده است، سازه‌ها در زیر ساخت متوالی هستند(مثال ۵)، لیکن

در روساخت به دلیل کسب حالت، ارتقا سازه [DP۱] صورت می‌گیرد مانند مثال‌های (۵ و ۶). چنین گسستگی نیز در زبان فارسی مشاهده می‌شود؛ لیکن علت آن کسب حالت و ارتقا نیست. در زبان فارسی کانونی شدن و یا حرکت کانونی سبب اصلی حرکت این سازه فرض می‌گردد. با استناد به تحلیل نحوی زایشی ریتزی (۱۹۹۷)، گسستگی گروه متمم نما به گروه‌های نقشی مبتدا و کانون به منظور مطابقت با مشخصه کانون امکان‌پذیر است. در تحلیل‌های نقشی و کلامی، نحوه ارایه اطلاع در رو ساخت جمله بنا بر دلایل بافتی و کاربردی، امکان کانونی شدن سازه‌ای را در جمله روساختی مهیا می‌سازد. (عوامل کانونی سازی مانند قلب نحوی) بنابراین گسستگی دو سازه [DP۱] و [با+ ۲ DP] یکی دیگر از تمایزاتی است که بین ساخت‌های هم‌راهی و عطفی مشاهده می‌شود.

در زبان فارسی آرایش سازه‌ای نسبتاً آزاد در زبان فارسی این امکان را بوجـود می‌آورد تا نمایش ساخت اطلاع سازه‌ها دگرگون و متنوع باشد. برای مثال:

۳۸- الف- علی با مریم هم قد است.

ب- با مریم، علی هم قد است.

پ- ؟ هم قد است علی با مریم.

ت- عمر هم قد است با مریم.

۳۹- الف- عمر با جمعی به خانه‌اش حمله بردند.

ب- باجمعی، عمر به خانه‌اش حمله بردند.

پ- ؟ به خانه‌اش حمله بردند، عمر با جمعی.

ت- عمر به خانه‌اش حمله بردند با جمعی.

بعنوان جمع بندی و خلاصه بحث ساخت‌های هم‌راهی متقارن در زبان فارسی می‌توان این گونه نوشت که در این نوع ساخت‌های هم‌راهی که متشکل از افعال جمعی، محمول‌های ربطی، افعال ترکیبی و قیاس‌های همسان هستند، سازه‌های [DP۱] و [با+ ۲ DP] ضروری می‌باشند. در این گروه، سازه [با+ ۲ DP] اختیاری نیست و افزوده به حساب نمی‌آید. بنابراین در تحلیل‌های نحوی تکواژ دستوری «با» در جای‌گاه حرف اضافه قرار ندارد. از این‌رو نقش دیگری به نام ربط دهنده/ پیوند دهنده برای آن مورد تأیید قرار گرفت. بررسی شواهد فارسی نشان داد که در این زبان بر خلاف زبان انگلیسی، ارتقا و کسب حالت انگیزه حرکت و جابه جایی این دو سازه نمی‌باشد بلکه ویژگی قلب نحوی و انگیزه کلامی - کاربردی علت آن است. حرکت و جابه جایی کانونی سبب گسستگی این دو سازه می‌شود که محدودیت‌هایی نیز دارد . (مانند مثال۳۸پ و ۳۹پ). بنابراین آرایش سازه‌ها (قلب نحوی) با انگیزه آرایش اطلاعی در جمله می‌تواند رو ساخت‌های متنوعی از چنین

ساخت‌هایی ارایه دهد. نمودار این نوع از ساخت هم‌راهی را می‌توان به شکل زیر ارایه کرد:
هم‌راهی متقارن (غیر افزوده)

۲-۳- ساخت‌های هم‌راهی نامتقارن:

در این نوع ساخت‌ها هر دو سازه [DP۱] و [با+ DP ۲] حضور دارند با این تفاوت که در گروه دوم، سازه [با+ DP ۲] یک افزوده است(نمودار۳). بنابراین «با» در هسته گروه حرف اضافه قرار دارد و گروه حرف اضافه سازه‌ای اختیاری است و در تحقق روی‌داد فعل نقشی ندارد. ساخت‌های هم‌راهی نامتقارن خود انواعی دارند مانند:

۴۰- من گوشت را با چاقو بریدم. (آلت/ ابزار)

۴۱- علی با ماشین می‌آید. (وسیله حمل و نقل)

۴۲- او با پای پیاده آمد.(عضو بدن)

۴۳- علی با حسن غذا پخت. (فعل غیر جمعی)

همان‌طور که در مثال‌ها آمده است در این نوع ساخت هم‌راهی، جانداری و مشابه بودن حالت جانداری دو سازه ضروری نیست. سازه اختیاری[با+ DP ۲] می‌تواند بر شبکه‌ای از نقش‌های متفاوت دلالت داشته باشد.

۲-۳-۱- ساخت ابزاری(Instrumental)

در این نوع جمله‌ها، سازه [با+ DP ۲] یک آلت و ابزار است. به جمله‌های زیر توجه نمایید:

۴۴- الف- علی در را با کلید زنگ زده باز کرد.

ب- کلید زنگ زده در را باز کرد.

۴۵- الف- پدر بزرگ سوپ را با قاشق چوبی خورد.

ب- قاشق چوبی سوپ را خورد.

در هر دو مثال بالا(۴۴الف و ۴۵الف) حرف اضافه «با» به هم‌راه یک ابزار به کار رفته است. در جمله‌های(الف) تفاوتی میان آن‌ها نیست اما در جمله‌های (۴۴ب و ۴۵ب) در جای‌گاه فاعل متفاوت عمل کرده‌اند. متمم‌های متفاوت در این دو جمله سبب تمایز عملکرد آن‌ها شده است. بنابراین متمم‌های متفاوت در گروه حرف اضافه(PP) سبب این تمایز است. در جمله (۴۴) کلید زنگ زده، گروهی است که در آن ابزار(کلید) واسطه عمل« باز شدن» و «در» است و در نهایت سبب بازشدن در می‌شود. بنابراین «علی بر روی کلید زنگ‌زده کنشی را انجام می‌دهد، سپس کلید زنگ‌زده به عنوان واسطه، سبب باز شدن در می‌شود. این گروه از انواع ابزاری را مارانتز (۱۹۸۴، ۲۴۶) عامل واسطه‌گری(Intermediary Agent) می‌نامد.

اما در مثال (۴۵الف و ب) ؛ قاشق چوبی هم یک ابزار است که نقشی در عمل خوردن دارد. این ابزار قاشق چوبی متفاوت از ابزار بالا کلید زنگ زده عمل می‌کند. قاشق چوبی نمی تواند مانند بالا نقش واسطه را بازی نماید و شاهد آن غیر دستوری بودن جمله(۴۵ب) است. مارانتز (۱۹۸۴) این نوع از ابزار را 'تسهیل کننده کنش (Facilitating)' می‌نامد. پاسکال(۱۹۹۹) به آن ' وسیله (Means)' می‌گوید. در این جمله پدر بزرگ، کنش خوردن را بر روی قاشق انجام می‌دهد اما این قاشق نیست که سوپ می‌خورد. این نوع گزینش و عملکرد گروه‌های ابزاری منوط به نوع فعل و وابسته‌هایش است که با توجه به ماهیت معنایی فعل، عمل‌کرد آن را مجاز می‌کند.

جمع‌بندی این بخش نیز حاکی از آن است که ساخت‌های هم‌راهی نامتقارن، شبکه نقشی متفاوتی را نشان می‌دهند. در این گروه سازه [با+ DP ۲] یک افزوده است و «با» نقش یک حرف اضافه را بازی می‌کند. نمودار زیر را انواع هم‌راهی نامتقارن را نشان می‌دهد:

۳- نتیجه‌گیری

بررسی ساخت‌های هم‌راهی در زبان فارسی نشان داد که در این نوع از ساخت‌ها دو عضو شرکت کننده‌ی هم‌راهی کننده و هم‌راهی شونده (DP۱ و با+ DP ۲) با رابط هم‌راهی «با» به یک‌دیگر مرتبط می‌گردند. در زبان فارسی ساخت‌های هم‌راهی به دو نوع تقسیم می‌شوند: ۱) گروهی که در آن، دو سازه نام برده در روی‌داد فعل ضروری هستند. این گروه از ساخت‌های هم‌راهی در گروهی از افعال خاص مشاهده نمود که عبارتند از: افعال جمعی، محمول‌های رابطه ای، افعال ترکیبی و قیاس هم‌سانی. در این گروه، سازه [با+ DP ۲] اختیاری نیست و افزوده به حساب نمی‌آید. بنابراین در تحلیل‌های نحوی، تکواژ دستوری «با» در جای‌گاه حرف اضافه قرار ندارد. از این‌رو نقش دیگری به نام ربط دهنده/ پیونددهنده برای آن مورد تأیید قرار گرفت. در این نوع ساخت‌ها، گونه‌ای از صورت‌های متوالی و گسسته مشاهده می‌شود. قلب نحوی با انگیزه‌های کانونی سبب جابجایی دو سازه DP۱ و با+ DP ۲ می‌گردد. گروه دوم نوع ساخت‌های نامتقارن است که خود به انواعی تقسیم می‌شوند. این نوع از ساخت‌ها، «با» در هسته یک گروه حرف اضافه قرار داردکه یک سازه افزوده تلقی می‌گردد. بنابراین گروه حرف اضافه با+ DP ۲ سازه‌ای اختیاری است. انواع نامتقارن عبارتند از: افعال غیر جمعی، عضو بدن، وسیله حمل و نقل و آلت/ ابزار. نوع ابزاری خود نیز متشکل از عامل واسطه‌گری و تسهیل کننده کنش می‌باشد.

جمع بندی کلی این بحث آن است که در زبان فارسی تک واژ دستوری «با» در

دو جای‌گاه نحـوی مطرح است. یکی رابط و پیوند دهنده (غیر افزوده) و دیگری هسته گروه حرف اضـافه (افزوده). چنین بررسـی‌ای با تـوجه به مـلاحظات نـحوی- معـنایـی و نقشی، امکان‌پذیر اسـت. بنابراین تعـبیر پیوستگی میان دو سازه نام برده در این ساخت‌ها با ملاحظات معنایی- کاربردی، استدلال و چـالش‌های نحـوی را بسـط می‌دهـد. با چنین استدلالی، به دو شکل زیر می‌توان آن‌ها را نمایش داد؛

منابع

۱- انوری، حسن و حسن احمدی گیوی. (۱۳۸۰). **دستور زبان فارسـی**، چاپ اول، تهران: موسسه فرهنگی فاطمی.

۲- شعـبانی، منصور، عالیه زعفران‌لو کامـبوزیا، فردوس آقاگـل‌زاده و ارسـلان گـلفام. (۱۳۸۹). «سـاخت هم‌پایـگی: با نـگاهی بـه زبـان فـارسی»، **مجله ادب پژوهی**، ش۱۳، ۱۳۱-۱۵۶.

۳- غلامعلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۶) .**ساخت زبان فارسـی**، چـاپ اول، تهـران: موسسه فرهنگی فاطمی.

۴- کلبـاسی، ایـران. (۱۳۷۶). **گویش کلاردشـت (رودبـارک)**، چـاپ اول، تهـران: پژوهش‌گاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۵- لازار، ژیلبر. (۱۳۹۳). **دستور زبان فارسـی معاصر**، ترجـمه‌ی مهستی بحرینـی، چاپ اول، تهران: هرمس.

۶- ماهوتیان،شهرزاد.(۱۳۷۸).**ساخت زبان فارسی از دیدگاه رده‌شناسی**، ترجمه‌ی مهدی سمایی، تهران: مرکز.

۷- ناتـل خانـلـری، پـرویـز.(۱۳۸۰). **دستور زبان فارسی**، چـاپ اول، تهران: توس.

۸- ـــــــــــــ (۱۳۹۲). **دستور زبان فارسی**، چاپ اول، تهران: توس.

9-Chomsky, Noam. (1957).**Syntactic structures**. Berlin: Mouton de Gruyter.

10-Chomsky, Noam. (1965).**Aspects of the theory of syntax**. Cambridge, MA: The M.I.T.Press.

11-Fayazi.M.S. (2013).**A cognitive approach with the concept of coordination**. in contemprory Persian. 5th International Conference of cognitive science , book of abstracts,117.

12-Fillmore, Charles. J. (1968).**The case for case. In Emmon Bach and Robert T**. Harms, eds., Universals in Linguistic Theory, New York: Holt, Rinehart and Winston.

13-Haspelmath, Martin. (2000).**"Coordination".** In: Shopen, Timothy (ed.),. Language typology.

14-linguistic description (2000).**Cambridge:** Cambridge University Press.

15-Karimi.S. (2005).**A minimalist approach to Scrambling:** evidence from Persian. Berlin: Mouton de Gruyter.

16-Kayne, Richard. (1994)**The Antisymmetry of Syntax.** Cambridge, Mass.: The MIT Press.

17-Marantz A.p. (1984).**On the nature of grammatical relations.** Cambridge,MA: the MIT Press.

18-Paperno, Denis. (1984).**Comitative Coordination in Q'anjob'al.** UCLA Working Papers in Linguistics, Papers in Semantics Volume.16:111_130.

19-Pascual. M. (1999).**This instrumental Phrase:** is it an adjunct , an argument or a predicate? Universitat Autonoma de Barcelona: master thesis.

20-Rizzi ,Luigi. (1997)."The Fine Structure of the Left Periphery". **In Elements of Grammar. Haegeman.L.** (ed).281_337.

21-Stassen, Leon. (2000).**AND-languages and WITH-languages.** Linguistic Typology, 4:1_54.

22-Zhang, Niina Ning. (2007).**The syntax of English comitative constructions.** Folia Linguistica, 1_22.

23-Zhang, Niina Ning. (2010).**Explaining the immobility of conjucts. Studia linguistic,** 64:190_238.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.2 (Ser.17), Autumn & Winter 2017_18

A Review on the Persian Accompaniment Structures

Hengameh Vaezi, PhD
Assistant Professor of English Language and Linguistics, Islamic Azad University, Rasht Branch, Rasht, Iran.
Marjan Heydarpour
Faculty Member, Department of English Language, Islamic Azad University, Rasht Branch, Rasht, Iran.

Abstract

The present study investigated the accompaniment structures in the Persian language. The accompaniment structures are composed of three components including the accompaniment situation, the accompanier, and the accompanying. The previous studies and traditional grammars introduced "with" in the preposition group. Such structures are considered as the companionship "with". Therefore, in the previous studies, "with" was merely considered as a preposition. In the grammarian analysis, "with" is considered as an additive in such group. The implication study of such structures has shown that in both roles as a preposition and the nucleus of the definition word group, "with" serves as a connector in the Persian data. Therefore, the grammatical single word "with" has two different grammatical places in the Persian accompaniment structures. The first group is the symmetrical accompaniment in which the structure group (with + noun group) is not an optional structure; in other words, it is not an additive. "With" has the role of a connector or linker in this group. In the second group, (with + noun group) is an additive, and considered as a preposition. This group is called asymmetrical accompaniment. Therefore, in the representation of these two grammatical groups, in the first group, "with" is placed in the center as the nucleus of the definition word group, and the first noun group is in the place of the word group specifier. But in the second group, the preposition word group is represented as an additive with repetition of the middle group. The second group shows some sorts such as tools, organs, and transportation.

Keywords: symmetrical accompaniment, asymmetrical accompaniment, additive, connector, Persian language.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.2 (Ser.17), Autumn & Winter 2017_18

A Review on the Image of lovers in the Vais and Ramin Poems

Mazaher Nikkhah, PhD
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, Shahrekord, Iran.
Ali Mohammad Rezaei Haftador
PhD Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, Shahrekord, Iran.
Hossein Khosravi, PhD
Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, Shahrekord, Iran.

Abstract

In the Vais and Ramin poems, there is a link between love and life, and it is a motivation to stay alive and being fresh. In the mentioned poems, love turned a depressed girl, who wished to commit suicide, to an active and fighter woman, and also turned a playful and aimless boy to a wise king who spread justice. Gorgani made this lyrical theme believable through his proficiency and skill in illustration. This paper reviewed the image of the lovers' body in the Vais and Ramin poems by Fakhruddin As'ad Gorgani. Our findings showed that the image of face, hair, eyes and stature had the most applications, though Gorgani also made use of the manifestation of eyebrows, chin, lips, teeth, mouth and etc. in his poems. Iranians' taste prefers some specific features for each of the beloved's organs, and this issue has been provided as a general rule in the ancient Persian poetry, and it was followed by Gorgani to illustrate the lovers' organs. Therefore, a qualitative and analytical review was conducted on the literatures which described the body of beloveds. In sum, based on the image of organs of the beloveds in the Vais and Ramin poem, it can be perceived that at the era of Gorgani, the beloveds were slim, and had twisted and fragrant hair, white face with a black mole, delicate waist, and henna nail and so on.

Keywords: Gorgan, Vais and Ramin, lyric literature, lover.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.2 (Ser.17), Autumn & Winter 2017_18

A Review on the Grains of Surrealism and Mysticism Links and their Possible Effects

Raziyeh Fouladi Sepehr
Assistant Professor of Basic Sciences, Islamic Azad University, Tehran-West Branch, Tehran, Iran.

Abstract

The effect of the school of surrealism is observable in different varieties of art all around the world and also in the Iranian literature. The surrealism works of mystics and their movements are considered as the basis for this school of thought in Europe, but the point is that mystics try to find the inner world in their souls, and surrealists try to find the inner world in their unconscious mind, and these two are sometimes coincided. However, the mystics are relied on original religious thoughts, and surrealisms are relied on the lack of such beliefs, and this important point is the cause of the rich works of the first group. Moreover, in the contemporary art of Iran, the combination of these two have resulted in multidimensional notable results regarding the effect on audiences.

Keywords: myths, surrealism, symbol, elevation.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.2 (Ser.17), Autumn & Winter 2017_18

The Impossible Meeting: A Review on "Rira" in the Poems Entitled "Letters" by Seyed Ali Salehi from the Mythological Viewpoint of Carl Gustav Jung

Sohrab Tavoosi
Lecturer of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Dezfool Branch, Dezfool, Iran.

Abstract

Today, linguists believe in three main functions of language: (۱) Practical use of language which is used in communication, mass media, every day conversations, etc. (۲) Persuasive use of language which is mainly used to persuade the listener or reader to do/accept what the speaker wants him to, and is used in battlefields, sermons, propaganda, etc. (۳) Poetic function, in which the words are multidimensional and obscure. The myths and their stories are among the third group of use of language. The words of the myths have always been obscure and mysterious so that even Hermes, the God of messaging, could not decode them well. According to Jung, the myths are incarnation of the inner unconscious needs of human. He called these internal needs "archetype" which, according to him, existed in primitive human being and has been transferred to the next generations. The present paper investigated one of these archetypes, namely anima, in Seyed Ali Salehi's "Letters to Rira". The paper proved that the reason of the disintegration of the narrator of these poems/letters is being separated from his anima, which is imagined in the form of "Rira" in this poem.

Keywords: Seyed Ali Salehi, Jung, self-knowledge, archetype, shadow, persona.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.2 (Ser.17), Autumn & Winter 2017_18

A Narrative Analysis on the Anecdotes of the Golestan By Sa`adi

Fakhreddin Saiedi
PhD Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, Shahrekord, Iran.
Mohammad Hakim Azar, PhD
Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, Shahrekord, Iran.
Mazaher Nikkhah, PhD
Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shahrekord Branch, Shahrekord, Iran.

Abstract

The aim of this study was to investigate the narrative capacities in the Golestan by Sa`adi. To the authors, it is different from other studies and surveys conducted on this valuable book. This study investigated the role of content in richening the quality and diversity of actions' structures and narrative events in the Golestan's anecdotes. The authors evaluated and defined the special narrative features and components of Golestan's anecdotes from the viewpoint of structure and narration, and opened a new horizon in the field of research in other contexts that science enthusiasts will face in the future. The paper also indicated that Sa`di was of literary understanding, therefore, he founded his anecdotes on the basis of principles and practices which centuries later, became the basis of modern writing in fiction and short stories. Sa`adi's belief system was based on recognizing the world around him and inducing it to the audiences through allegory; so the prevalent discourse of the anecdotes was an educational one.

Keywords: the Golestan by Sa`adi, anecdotes, stories, events, sequences.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.2 (Ser.17), Autumn & Winter 2017_18

A Mythological Criticism on a Part of the Poem "Let us Believe in the Coming of the Cold Season" (Based on the Iranian and Mesopotamian Myths)

Ali Asghar Zarei, PhD
Department of Persian literature, Islamic Azad University, Abadeh Branch, Abadeh, Iran.
Ali reza Mozaffari, PhD
Department of Persian literature, Urmia University, Urmia, Iran.
AbdolNaser Nazariyani, PhD
Department of Persian literature, Urmia University, Urmia, Iran.

Abstract

Although the writer belonged to her own era, the involuntary aspects of work, the way of association and agreement of mythological-poetical forces or mental powers, which are out of self-consciousness precinct, are important in mythological criticism. Recognition of mythological motifs, which are used in poetic works consciously or unconsciously, can have a lot of achievements for literary criticism and opens the extent of cognition about literature and myth. This perception makes the reader acquainted with the unknown and dark aspects of literary works or mythological foundation; because, there is a strong connection between literature and myth, since most of the earliest mythological manifestations have been expressed and survived in the form of poems. From this view point, this paper investigated a part of the poem "Let us believe in the coming of the cold season" based on the Iranian and Mesopotamian myths. A descriptive-comparative method based on library studies was used to conduct the survey.

Keywords: literature, myth, motif, criticism, Farrokhzad.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.2 (Ser.17), Autumn & Winter 2017_18

An Analysis on the Archetypes Approach of Hero's Journey in the Sixth Dome of Nezami's Seven Figures

Mohammad Reyhani, PhD
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shirvan Branch, Shirvan, Iran.
Raheleh AbdollahZadeh Borzou, PhD
Young Researchers and Elites Club, Islamic Azad University, Shirvan Branch, Shirvan, Iran.

Abstract

In the present paper, archetype of hero's journey in the sixth dome of Nizami's Seven Figures was addressed, and showed that the story of "good and evil" had a perfect compatibility with the hero's journey pattern and its three steps. The good, at an unknown time, stepped in an unknown journey. The evil, which was the shadow of deception and greed of the good, killed his apparent vision. But with the shepherd's help, the good got back his vision and made his insight eyes open to the subconscious world. The good took the responsibility of shepherding the sheep of the Kurdish man to thank the services that he had received from him. The shepherd allowed him to marry his daughter. The Magical marriage with the Kurdish lady made the good discover the elixir of knowledge, which was achieving the secret of immortality tree. The good learned healing through the power of the magical tree, and cured the daughter of the king and queen. Healing the girls and marrying them were considered as one of the mysteries of oneness with the inside universe. Unity with the inner animas and making peace with three fathers brought kingdom, power, justice and prosperity for the good. The good returned to human society to carry out his mission, which was establishing the justice in the human society, with the blessings that he had achieved through his journey.

Keywords: archetypes, journey, hero, the sixth dome, Nezami, Good and Evil.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.8, No.2 (Ser.17), Autumn & Winter 2017_18

The External Music in Ahmad Azizi's Lyrics

Samira Rostami, PhD

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa, Iran.

Maryam Amiri

M.A in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa, Iran.

Abstract

The aim of this study was to explain the external music in Ahmad Azizi's lyrics. To this aim, all the lyrics of this contemporary poet were reviewed from the view point of prosodic rhythms in frequency mode. First of all, it was clarified how much the poet used the poetical measures and different rhythms, and then, Shafiei Kadkani and Khanlari's classifications were used to review the quality of the rhythms and to determine whether they were/were not in vogue. The methodology used in this survey was descriptive-analytical one. Our findings showed that Azizi's lyrics had rhythm diversity and though they were often composed in common Persian rhythms, the poet used unusual rhythms as well. In Azizi's lyrics, Joibari rhythms were found more than Khizabi rhythms.

Keywords: Ahmad Azizi, lyrics, prosodic rhythms, external music.

Abstracts of Article in English

Index

The External Music in Ahmad Azizi's Lyrics 5
Samira Rostami, Maryam Amiri

An Analysis on the Archetypes Approach of Hero's Journey in the Sixth Dome of Nezami's Seven Figures 6
Mohammad Reyhani, Raheleh AbdollahZadeh Borzou

A Mythological Criticism on a Part of the Poem "Let us Believe in the Coming of the Cold Season" (Based on the Iranian and Mesopotamian Myths) 7
Ali Asghar Zarei, Ali reza Mozaffari, AbdolNaser Nazariyani

A Narrative Analysis on the Anecdotes of the Golestan By Sa`adi 8
Fakhreddin Saiedi, Mohammad Hakim Azar, Mazaher Nikkhah

The Impossible Meeting: A Review on "Rira" in the Poems Entitled "Letters" by Seyed Ali Salehi from the Mythological Viewpoint of Carl Gustav Jung 9
Sohrab Tavoosi

A Review on the Grains of Surrealism and Mysticism Links and their Possible Effects 10
Raziyeh Fouladi Sepehr

A Review on the Image of lovers in the Vais and Ramin Poems 11
Mazaher Nikkhah, Ali Mohammad Rezaei Haftador, Hossein Khosravi

A Review on the Persian Accompaniment Structures 12
Hengameh Vaezi, Marjan Heydarpour

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 (Associate Professor)
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: Mohsen Rezaei
Page Layouter: Dr. Mehdi Madandoust
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: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Journal of Persian Language and Literature

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol.8,No.2(Ser.17),Autumn & Winter
2017_18

In the Name of God