به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

مجله‌ی زبان و ادبیات فارسی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال هفتم، شماره‌ی دوم (پیاپی ۱۵)
پاییز و زمستان ۱۳۹۵

واحد فسا

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

هیأت تحریریه:
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 امینی- دکتر شمسی پارسا- دکتر کاوس حسن‌لی- دکتر حسین خسروی- دکتر نجف جوکار- دکتر جواد دهقانیان- دکتر سمیرا رستمی- دکتر قاسم سالاری- دکتر اکبر صیادکوه- دکتر محمدحسین کرمی- دکتر امین کریم‌نیا- دکتر جلیل نظری.

فهرست

نماد «سگ» در ادبیات عرفانی ۱۱
مهناز بازگیر

بررسی تطبیقی شعر سهراب سپهری و جان کیتس ۳۱
شمسی پارسا، گلناز پیوندی

نقد محتوایی داستان ملکوت و رمزگشایی دلالت‌های استعاری آن ۵۷
تقی پورنامداریان، رقیه هاشمی

تحلیل پدیده‌ی نوستالژی در شعر معاصر ایران و عراق..... ۷۵
مهین حاجی‌زاده، علی‌فضا مرادی

جلوه‌های اومانیسم در اشعار نیما و شاملو ۱۰۱
سیّد جعفر حمیدی، لیلا حقیقت

نگاهی به برخی کنایات محلّی در آثار محمود دولت‌آبادی ۱۱۹
فاطمه شاکری، محمّدهادی خالق‌زاده

معرفی صد و ده استقبال از قصیده شینیه خاقانی ۱۴۹
عبدالرضا مدرس‌زاده، سیدرضا باقریان موحد

تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌ی کارل گوستاو یونگ ۱۸۳
سکینه مرادی

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۷، ش۲ (پیاپی۱۵)، پاییز و زمستان۱۳۹۵

نماد «سگ» در ادبیات عرفانی

دکتر مهناز بازگیر
استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران جنوب، ایران.

چکیده

طی سیری در متون عرفانی قرن چهارم تا زمان حاضر، تصویر سگ، نگرش به آن، تطور ایماژهای آن در سده‌ها و سخن گویندگان مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ نکات و حکمت‌ها و ظرایف مستند بیان می‌شود و عوامل اثرگذار مثل: تشبیه، وحدت وجود، ویژگی زبان تصوف و عشق، به طور مبسوط معرفی می‌شود. آموزه‌های عرفانی و اجتماعی و سیاسی حاصل مو شکافی می‌گردد و گوش‌هایی از تصوف اسلامی و ایرانی نموده خواهد شد. اغراق‌های تشبیهات به شرح در می‌آید چرا که در متون عرفانی الفاظ و تصاویر پل رسیدن به معنا هستند. عرفا برای تبیین اندیشه‌های خود از زبان تشبیه بهره‌ها گرفته‌اند. در حوزه زبان و تصوف وعشق این نتیجه حاصل خواهد شد که موجودات و حق سرشار از عشقند و از طریق تعامل با عشق زبان عارفان جای‌گاه رفیعی پیدا کرده است. زبانی که در زبان معمول نمی‌گنجد زیرا با زبان عوام متفاوت است.

لذا با توجه به مضامین و کاوش در متون عرفانی و زندگی و کلام عارفان، شکل‌گیری عارفانه‌های سگی بیان می‌گردد و به عنوان نمونه از سخنان گویندگان مختلف شواهدی به رشته تحریر در می‌آید.

واژگان کلیدی: سگ، تشبیه، وحدت وجود، زبان تصوف.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۴/۹/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۳/۲۰

Email: m-bazgir@azad.ac.ir

۱- مقدمه

در قریب به اتفاق آثار منظوم و منثور فارسی یکی از موضوعات شعری بیان مفاهیم حکمی، عارفانه و عاشقانه در قالب حکایات از زبان حیوانات است و هر کدام نماد یک خصوصیت انسانی قرار می‌گیرند، حیواناتی از قبیل موش، گربه، شتر، شیر، اسب، گاو و سگ، در این تصاویر سگ گاه منفور و گاه زیبا و دوست داشتنی است تا آن‌جا که محب حضرت حق خود را به کسوت سگان پاسبان حریم کوی دوست در می‌آورد، طی سیری در متون عرفانی ابعاد مختلف تصاویر سگ در حوزه‌ی تشبیه و وحدت وجود، عشق و زبان تصوف در کلام گویندگان و شکل‌گیری عارفانه‌های سگی بیان می‌شود.

درکهن‌ترین متون اسطوره ای چون اوستا از سگ چهار چشم (کرباسیان، ۱۳۸۱، ۱۱۰) و جمشید همراه با دو سگ پیام رساننده در جهان مردگان (عبدالهی، ۱۳۸۱، ۴۳) و قوانین مربوط به سگ در اوستا (دوست‌خواه، ۱۳۶۰، ۱۷۹) سخن رفته است و در قرآن سه بار از کلمه سگ استفاده شده، دو بار هم در سوره کهف ازسگ اصحاب کهف و یک بار در سوره اعراف که بلعم باعور به سگ تشبیه می‌شود. مقاله‌ای هم تحت عنوان سگ در شعرها و تمثیل‌های سعدی در سایت دانش‌نامه فارس است.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- تشبیه:

تشبیه، مانند کردن چیزی به چیز دیگری است به منظور آن که صفتی خاص که مورد نظر است برجسته‌تر نموده شود. البته در میان دو چیزی که به هم تشبیه می‌شوند، باید وجه مشترکی وجود داشته باشد، این وجه مشترک گاهی آشکار و گاهی قراردادی است و چون مشبهٌ به باید همواره گویاتر از مشبه باشد، دو عنصر محسوس بودن و غلو در تشبیه، نقش مهمی داشته است، معمولاً امری نامحسوس را به محسوس تشبیه می‌کند که به‌تر نموده شود. مثل دل بخشنده به دریا، محبت به گرمی آفتاب و نفس به سگ، اما برعکس آن هم هست که عینی را به ذهنی ببرند، به منظور آن که پایداری و پهناوری بیش‌تری به آن ببخشند، مانند تشبیه عطر به خُلق خوش و شب به کفر.

از نظر دور نداریم که غلو در تشبیه عنصر عمدهای است، وقتی قد به سرو و یا نفس به سگ تشبیه می‌شود. بدیهی است که خصوصیات بارز آن مورد نظر است، یعنی بلندی و راستی و درندگی ولئامت. از این رو در هر دوره تشبیه‌ها، از اشیاء و مفاهیم رایج زمان گرفته می‌شوند، وجوه تشبیه شعر عرفانی عمدتاً، حیوانات هستند، البته عناصر ثابت طبیعت چون نور و ظلمت و ستارگان و دریا و بادیه و کوه و آتش و باد نیز به طریق اولی نباید از نظر دور

بمانند. در مرصادالعباد، در باب آفرینش آدمی، سخن از نفس به میان می‌آید. «و نفس سگ صفت غریب، دشمنی آغاز نهاد، و چون گرگ در وی (آدمی) افتاد. » (رازی، ۱۳۷۰، ۶۹)

این ایجاز و فشردگی بابه سطح آوردن لایه‌های پنهان معنا و ظرافت‌های سخن به خوبی کشف حجاب از نفس می‌کند و طرز تلقی و تعبیر نجم دایه از ذهن و چگونگی سیر ذهن وی را از دانش به بینش نشان می‌دهد.

«نفس سگ را به یک دو لقمه نان　　بر سگ نفس هر که کرد ایثار
گر بود بنده فی‌المثل شاید　　خواجگان را به بندگیش اقرار»
(جامی، ۱۳۷۹، ۶۷)

تشبیه پر بسامدترین ابزار تصویر آفرینی در متون عرفانی بخصوص در مورد سگ بوده است و آن‌چه را که نتیجه‌ی حال است با اندیشه و پس از مقایسه با محسوس بیرونی (سگ)، قابل درک می‌نماید، عرفا با تشبیه، مجرداتی را که در ذهن است به مخاطب منتقل می‌نمایند.

«شهوت اسب است و خشم سگ در تن　　معتدل دار هر دو را در تن»
(سنایی، ۱۳۷۴، ۳۷۴)

«چیست دنیا و خلق و استظهار　　خاکدانی پر از سگ و مردار»
(همان، ۴۳۲)

«گند و بی‌مزه است صحبت عام　　چون سگ پخته و چو مردم خام»
(همان، ۶۵۱)

«دین به دنیی مده که درمانی　　صید را چون سگان کهدانی»
(همان، ۶۷۴)

تشبیه و نظم، رسانه‌ی به‌تری برای انتقال معانی ذهنی است و از ظرفیت‌های زبانی بیش‌تری نسبت به نثر برخورداراست. سنایی با بهره‌گیری از ظرفیت و انسجامی که در سخن منظوم وجود دارد. دریافت‌های عارفانه‌ی خود را که عصاره‌ی دریافت‌های روحانی آدمی از هستی است با تصویر سگ، انتقال می‌دهد. سنایی پیوند فطری انسان با اصل روحانی و عقلانی اشیاء را ممکن می‌سازد و بدین ترتیب حدیقه اثر تعلیمی، به حوزه هنرو زیبایی نزدیک‌تر می‌شود.

«ظلم را چون شبان و دیو انگار　　نجس و آبریز و آتش‌خوار
خشم را زیر خامه‌ی نقاش　　سگ لاشه است و دیو آتش‌پاش»
(همان، ۳۹۶)

اگر چه نثر کارآمدی شعر ندارد. گاه که منطق و نثر در کنار هم قرار می‌گیرند، صورت

که ابزار نارسان معنی است، اهمیت پیدا می‌کند و گاهی موجی از شور و هیجان شاعرانه در آن مشاهده می‌شود و در ورای هر چیز عادی، حقایقی نهفته را نشان می‌دهد که همه کس قادر به مشاهده آن نیست و این صورت در خدمت معنا در می‌آید و حتی با معنی ایجاد انسجام می‌کند و توان‌مندی نویسنده را هم به نمایش می‌گذارد.

«دنیا چون مزبله ایست و جای‌گاه جمع گشتن سگان و کم‌تر از سگان باشد، آنک بر ملعوم دنیا بایستد از آنچ سگ از مزبله حاجت خود را روا کند و چون سیر گردد دست برگیرد و بازگردد و برود و دوست دارنده‌ی دنیا از جمع کردن آن برنگردد و از حقیری دنیا بود، به نزدیک همت آن جوان‌مرد که دنیا را به مزبله مانند کرد.» (هجویری، ۱۳۵۸، ۱۴۷)

متن زنده و پویا است و باتصاویری ارائه شده از دنیا و مردم دنیا دوست و هم سویی واژگان و تعابیر که نشان از عناصر زیباشناختی دارد برای القای معناکارساز می‌شود. در حقیقت گوینده از تجربه‌ها و دانسته‌هایش از دنیای پیرامون و جامعه به سراغ آن‌ها می‌رود تا با یاری تصاویر مناسب زمینه‌ی القا را برای اندیشه‌های ناب فراهم کند.

«سگ خشم و گاو شهوت چه زنند پیش شیری که به بیشه‌ی حقایق بدرد صف عیانی»
(مولوی، ۱۳۸۳، ۲۸۳۱)

«باز صید جان کنی، چنگل او درشکنی تن شود کلب معلم، تُش بی‌تاب کنی»
(همان، ۷۴۱)

«نفس چون با شیخ بیند گام تو تا بن دندان شود او رام تو
عقل گاهی غالب آید در شکار بر سگ نفست که باشد شیخ یار»
(همان، ۴۷ -۲۵۴)

الفاظ و تصاویر پلی برای رسیدن به معناست، رابطه پیچیده الفاظ و معانی با ذوق مولانا بهم می‌پیوندد که مبنی بر شهود اوست و الفاظ و تصویر سگ، معبر معانی ذهنش می‌شود. بین لفظ و معنی رابطه‌ی روحانی و قدسی هست و شهود حاصل برای اهل اشارت بخشی از آن نیروی ژرفی که در معنای نهان لفظ وجود دارد، به لفظ و تصویر منتقل می‌شود. و توان القایی آن را می‌افزاید.

محسوسات چون سایه‌ی عالم معنا باشند و دایه‌ی معنا، طفل محسوسات را می‌پروراند. مولانا با برگزیدن زبان تصاویر در تشبیه، زبانی آشنا را می‌گزیند، زبانی که مرکز آن قلب صافی شده است و تن‌ها ابزار کشف حقایق فرا حسی به شمار می‌آید. او با تناسب میان کثرت‌ها و طرز به وحدت رسیدن آن‌ها برای ایجاد جمال سخن و بخصوص معنا مدد می‌گیرد. و زیبایی‌های زبانی راکشف می‌کند، که یک بعدش عاطفه‌ی آتشفشانی اوست. شوری خاص دارد و در اثر تعامل هماهنگ و گاه کژومژ او با جهان خارج در وی شکل

می‌گیرد. تجلی عاطفی مولانا سایه‌ای از من اوست، نموداری است از گستره‌ی وجودی او که حوزه‌ی شناخت او از هستی را نشان می‌دهد. مولوی کم‌تر از آزموده‌های دیگران بهره می‌گیرد. بنابراین عاطفه‌ی او یک تجربه مستقیم از هستی بیرونی و محیط است. که شاید نیمی از آن حاصل زیستن در جامعه و تعامل اجتماعی و فرهنگی او با آدم‌های محیط است و البته متاثر از تجربه‌های غنی فرهنگی قوم ایرانی هم هست.

عطار نیز بسیار از تصویر سگ در تشبیه استفاده کرده است. او انسانی اندیش‌مند است و به هر چیز مادی و معنوی که در دسترس حواس و خرد او قرار می‌گیرد از سر تامل می‌نگرد و از آن‌ها استفاده می‌کند. اگر چه عطار برای انتقال اندیشه‌اش از نشانه‌ها و تصاویر گوناگونی که جزو ذخایر ذهنی اوست. بهره می‌برد تنها آن‌هایی را که با تجربه‌ها و ذهنیت مخاطب تناسب بیش‌تری دارد و نیز در نظم بخشیدن به طرح ذهنی او، ابزارهای مناسب‌تری به شمار می‌آیند، استفاده می‌کند و عواطف خود را نسبت به مدلول این نشانه‌ها و تصاویر نشان می‌دهد و به مخاطب کمک می‌کند تا طرز تلقی او را از معرفت عرفانی و طبیعت و جامعه‌ای که در آن زیسته، در یابد.

«حکیمش گفت هست از نفس معلوم که مار است و سگ است و خوک، آن شوم»
(عطار، ۱۳۸۲، ۷۳)

«چو مرداری است این دنیای غدار تو چون سگ گشت‌های مشغول مردار
چو در بند سگ و مردار باشی پس از هر دو بتر صد بار باشی»
(همان، ۸۸)

«سگی است این نفس در گلخن بمانده ز بهر استخوان در تن بمانده»
(همان، ۵۸۹)

«اهل دنیا چون سگ دیوانه‌اند درگزندت زان که بس بیگانه‌اند
می‌خورند از جهل مرداری به ناز می کنند آن‌گه کفن از مرده باز»
(همان، ۱۳۳)

«در نهاد آدمی شهوت چو طشتی آتش است
نفس سگ چون پادشاهی و شیاطین لشگر است»
(همان، ۴۷۴)

«آن سگ دوزخ که تو بشنوده‌ای در تو خفته است و تو خوش آسوده‌ای
این سگ دوزخ که آتش می‌خورد هر چه او را می‌دهی خوش می‌خورد
نفس را قوت از پی دل ده مدام تا نگردد قوت تو بر تو حرام»
(همان، ۱۷۰)

عواطف شعری عطار، با محرک‌های بیرونی بر ذهن و اندیشه‌ی او زخمه می‌زند و رگ جان او را به حرکت در می‌آورد و او را به گفتن وامی‌دارد و بدین ترتیب اندیشه‌های وی از اعماق ضمیرش به سطح می‌آید و عمق دانش و ادراک او را از مفاهیم و نیز زاویه دیدش به نمایش می‌گذارد. گذشته از حضور همیشگی عرفان در ذهن عطار، دانسته‌ها و دانایی اودر زمینه‌های دیگر برای تجسم بخشیدن به اندیشه‌هایش را از نظر نباید دور داشت. عطار برای تجسم امور مجرد و معقول آن‌ها را با محسوسات طبیعت و محیط می‌سنجد واز رویارویی دو امر مجرد و مشخص تصاویری گویا به وجود می‌آورد. بی‌گمان هر اندیشه‌ای برای آن‌که معلق نماند و انتقال آن به به‌ترین وجه میسر گردد باید از ره‌گذر یک فضای مناسب مطرح شود. در این حالت فضا، حکم زمینی را دارد که دانه‌ی درون مایه در آن افکنده می‌شود تا بروید و ببالد و به خواننده منتقل شود. عطار با فضاسازی به اجزای پراکنده اندیشه، وحدت می‌بخشد. خاست‌گاه تشبیه، جایی است که شاعر مشبهٌ‌به خود را از آن جا اخذ می‌کند. این خاست‌گاه که مرجع تشبیه است. حوزه‌ی محاکاتی و گستره‌ی تخیل شاعران را نشان می‌دهد. در حقیقت با بررسی تشبیه قلم‌رو تجربه‌های مستقیم، غیرمستقیم، تحقیقی و تقلیدی پیدا می‌شود.

«نگردد جمع هرگز علم با آز ملک خواهی سگ از خود دور انداز»

(شبستری، ۱۳۸۲، ۱۰۴)

سگ استعاره از نفس است و چون استعاره نوعی تشبیه است در این باب آمد استعاره اندیشی و نمادپردازی برای شیخ شبستر یک ضرورت است چرا که او برای جهان دو سطح قائل است یکی آشکار و دیگر پنهان، که از اعتقاد او ناشی می‌شود در دید او جهان مادی، سایه‌ای از جهان برین است.

۲-۲-زبان تصوف:

زبان اهل تصوف و عرفان با زبان مردم عادی تفاوت دارد، باید زبان آن‌ها را شناخت تا به عقاید و افکار آنان پی برد و این حاصل نمی‌شود مگر آن‌که نقش و کارکرد زبان آن‌ها به درستی شناخته شود. تصوف و عرفان و تجلیات آن از جنبه‌های فرهنگی و جامعه‌شناسی نیز برخوردار است چرا که یک نهضت فکری عظیم است که در طول سالیان قوام گرفته است، عرفا برای بیان اسرار و باورهای خود که با باورهای مردمان عامه تفاوت داشته، زبانی را شکل دادند، که گاه فهم آن برای هر کس مقدور نبوده و نیست. از این جهت گاه به اشاراتی برمی‌خوریم که گویی از زبان دیگر است. که همان زبان رمزی است که به واسطه‌ی پیران و مرشدان و مریدان به تدریج به کمال رسیده و زبانی کاملاً ممتاز برای بیان رموز زیبا و پیچیده‌ی عرفانی شده و حتی نام زبان عشق گرفته است.

«کشتگان خنجر تسلیم را هر زمان از غیب جانی دیگر است
عقل کی داند که این رمز از کجاست کین جماعت را «زبانی دیگر»ست»
(عین القضات همدانی، ۱۳۷۹، ۱۰۲)

«ما را در زبان عشق «زبانی دیگر» است». (عین القضات همدانی، ۱۳۴۴، ۴۳۴)

اهل تصوف برای بیان اسرار و تبادل افکار و برای آن‌که خطری متوجه آنان نشود و نااهل و غیره، از کلام آنان چیزی در نیابند، اشارات و عبارات خود را، تحت عنوان "لسان ما"، "لفظ صوفیان"، "بیان دیگر"، "زبان بیدلان" و "زبان معنی" خوانده‌اند.

«به زبانی که بی‌دلان گویند سخن من بدان زبان برسان»
(عراقی، ۱۳۷۴، ۱۰۵)

«گرچه که رمز معنی اندر زبان نگنجد لیکن ز بهر حاجت آمد زبان معنی»
(سلطان ولد، ۱۳۳۸، ۴۵)

پیام سری، زبان سری، نام دیگر زبان عرفاست، بدلیل آن‌که اسرار عرفان در زبان معمولی نمی‌گنجد، هر اندیشه و باور، که با باورهای مردم زمان متفاوت است باید واژه‌های خاص خود را که متداول آن زبان است، و با واژه‌های رایج در تفاوت، فراهم آورد. واژه‌هایی که معادل و کاربردی غیر از زبان عامه داشته باشد چنان‌که زبان علمی، زبان دینی، واژه‌های خاص را برای باورهای مکتب خویش دارند. حتی می‌شود برای واژه‌های معمول زبان، مفهوم و معنی تازه‌ای قرار داد تا بتوان نیازهای زبانی آن مکتب را برطرف کرد. بنابراین متصوفه برای آن‌که شنوندگان و خوانندگان دچار لغزش و گمراهی نشوند، واژه‌ها و اصطلاحات خاص خود را وضع کرده و یا حتی معنی تازه برای واژه‌های زبان مردم خلق کردند، مثل شراب، ساقی، خال و . . . اما ترس از عدم درک صحیح هم معضلی دیگر بود.

«هزاران بار گفتم من که راز خویش بگشایم ولیکن مر مرا خاموش ضعف مردمان دارد
مرا هرگه سخن گویم شود عالی سخن لیکن نگهبانم خرد باشد ز گفتن کان زیان دارد
دریغا آن سخن‌هایی که دانم گفت، نتوانم و گر گویم از آن حرفی جهانی کی توان دارد»
(سنایی، ۱۳۳۷، ۱۱۶)

نکته دوم آن‌که آشکارا بیان کردن و استفاده از زبان معمول، احتمال تکفیر و نفی بلد و شکنجه و آزار که در تاریخ هم بی‌سابقه نیست، در پی داشت، بنابراین برای رهایی از مصائب اندیشه عرفانی نیاز به زبانی آمد که از ظاهر عبارات، عوام چیزی نفهمند، این زبان پاگرفت و تا امروز هم هنوز در پرده‌ی ابهام است تا آن‌جا که دشواری‌های این زبان را شطح و طامات نام می‌نهند و در تفسیر و تاویل آن هنوز هم عاجزند.

«من از ترس تو ای سبک‌سار رعنا، شطح فردائیان را شرح نمی‌توانم داد که تو دربند نحو

و تعریف و استعارت و سبب هر زبان نکته: «لیسَ کمثله در آیت لاتدرکه الابصار اندازی.» (شبستری، ۱۳۸۲، ۳۱۹)

کارکرد و چگونگی ساختمان زبان اهل تصوف نیاز به بررسی دارد. اگر زبان مجموعه‌ای از نشانه‌های قراردادی باشد تا ایجاد ارتباط و تفاهم کند. پس کسانی می‌توانند از مجموعه‌ی قراردادها و نشانه‌های زبانی استفاده کنند که از پیش آن را آموخته باشند. زبان عرفا نیز مستثنی از این قاعده نمی‌تواند باشد، و چون زبان در طول زمان به کمال می‌رسد. پس اهل تصوف برای انتقال جهان‌بینی خود، الفاظ و معانی جدید وضع کردند و آن را به مریدان آموختند، تا زمینه‌ی تداوم این زبان را فراهم آوردند. از ویژگی‌های این زبان یکی اشتراک لفظ است، بدین مفهوم که لفظ واحد، دارای چند معنی است، که در این صورت تسلط بر زبان لازم می‌آید تا با قرینه‌ای در عبارت، معنی مورد نظر فهمیده شود، برای دستیابی به معنی و مفهوم اصلی و رمزی عارفانه باید پوسته‌ی سخن را شکافت تا مفهوم اصلی را دریافت. در حقیقت معنی خاص را در لفظ عام به کار بردند، این لفظ اندک با معانی بسیار بار معنایی واژگان را هم زیاد کرد و در حقیقت غلط افکن‌ها، شکل گرفتند. که استنباط عام را از خاص متفاوت و متمایز می‌کرد.

«من بر سر کوی آستین جنبانم　　تو پنداری که من ترا می‌خوانم
نی‌نی غلطی که من ترا کی خوانم　　خود رسم من است که آستین جنبانم»
(عین القضات همدانی، ۱۳۷۷، ۴۸)

آثار با مهارت و ذکاوت نوشته میشد و مردم عام، از معانی آن‌چه که دل‌خواهشان بود دریافت می‌کردند و یا حتی گروهی تقلید می‌کردند و به تکلف می‌افتادند اما خاصان با قرینه‌های لازم از غلط افکن‌ها، حجاب برمی‌گرفتند و به لُب کلام می‌رسیدند.

«از روی حیل با آن مکار سخنان کج گوید، پرمعنی در حروف کجش حرف عشق بشناسد. » (روزبهان بقلی، ۱۳۷۷، ۸۱)

این زبان پر از اشارات و نمادهاست، که طی سال‌های متمادی ساخته و پرداخته شده است و با آن مفاهیم عرفانی را بیان می‌کردند، این زبان گاهی با عقل معاش هم‌خوانی ندارد و با قواعد اجتماعی روز در تضاد و گاه غیرقابل درک است مثلاً وقتی که عطار می‌گوید:

«سگم خوان و مران زان آستانم　　که در کوی تو بس یک استخوانم
گر از کوی تو یابم استخوانی　　کشم پیش همای چرخ خوانی»
(عطار، ۱۳۸۲، ۳۳۲)

زبان آن‌ها به زبان مردم زمانه و زبان مدرسه و تعلیم متفاوت است. عرفا در زبان عشق برای خود زبانی دیگر قائل هستند، چرا که عشق گوهری است از کانی دیگر، کانی که

ذراتش ترکیبی از مهر است. پس نباید شگفت بنظر آید اگر عارفی و عاشقی خود را سگ کوی یار و سگ کوی حق بنامد.

«در کشم کحُل صفت حالی در دیده‌ی جان خاک پای سگ کویت که به من باد آرد»

(علاءالدوله سمنانی، ۱۳۶۲، ۱۵۶)

این زبان، زبان بی‌دلان است، زبان معنی است، رنگی دیگر دارد. زبان سکر است ودر سایه‌ی معرفت شکل گرفته است، زبان حال است، که سخن را مستانه می‌کند. این زبان رمزی به خدمت باطن درآمد چرا که زبان گفتار از فرط گسترش کلمه و توسعه‌ی معنی و تغییر و تبدیل آرام آرام کارش به آن‌جا رسید که فقط اندیشه‌ها و احساسات سطحی را بیان می‌کرد. پس زبان اهل تصوف از یک نیاز، نیاز به بیان مکنونات ضمیر و اظهار احساسات ژرف، به وجود آمد. گویی زبان مینوی است و رمز عشق را به جان نهفته دارد، تنها نیازهای عادی وکم عمق را برنمی‌تابد بلکه نیازهای یک زندگی هشیارانه و راز آموزانه را برآورده می‌کند، افاده‌ی معانی قلبی و ارادات ذهنی را به دوش می‌کشد، این زبان، حریم اهل خلوت است که همه‌ی اضطراب‌ها و آرام‌ها و دل‌فریبی‌های آنان را حفظ و حمل کرده، تا به ما رسیده است. این زبان یادآور شکوه‌مندی و هیبت از یاد رفته آدمی است، گویی قدمتی به اندازه‌ی کهولت جهان را دارا است چرا که از الهامات خودجوش ساخته شده است. گویی اهل خلوت و راز بر قله‌ی رویا با چشمان باز در عالم خواب و بیدار، صعود کرده‌اند، در خود، در محبت و در دنیای واژگان و عبارات.

«چه پرسی از رضی نام و نشانش غلام تو سگ تو هر چه خوانی»

(آرتیمانی، ۱۳۷۳، ۷۹)

شوق و هیجانی درونی عارف را راهی خلوت‌کده‌ی راز محراب هستی می‌کند تا به حریم جمال شاهد ازلی که در دفتر معرفت هزاران خط و خال از آن به جلوه درآمده‌ی، نائل شود. مکر و جذبه در این وادی چنان افزون می‌گردد که سرود هیجان‌آور عشق، حکیمی چون عین‌القضات را در سلسه‌ی جذبه می‌کشد. و در دریای مهر غرق می‌کند که هیچ جهتی الا دوست و هیچ مذهبی الا حق نمی‌گیرد و نقد علم و بضاعت عقل را در بازار سالوسان بی‌رواج می‌کند و حرمت کاذب آنان را به حرمت عشق سگانه می‌شکند.

«ای شمع به هر جمع منت پروانه از عشق توم بخود پروانه

لعل تو مرا بوسگکی پذرفتست با زلف بگو، تا بدهد پروانه»

(عین القضات همدانی، ۱۳۷۷، ۳۴۳)

در این زبان یک جریان روانی حضور دارد که نوسانات عاطفی را بیان می‌کند. شاید عشق، فرهنگ واژگانی برای زبان می‌سازد، واژگانی آداب دان و خوش آمیزنده و توام با ظرافت و

حسن ذوق که قدرت القاء فراوان را ایجاد می‌کند. شگفت آن‌که این زبان، آموزه‌های سری را هم تعلیم می‌دهد. دراین زبان واژگان مانند دریایی است بر ستیغ موج‌ها، که آرام چون قطرات کوچک آب پایین می‌آیند از هم جدا می‌شوند و دوباره در هم می‌غلطند و به هم می‌پیوندند، و پس از هر موج، موجی و باز موجی دیگر و در پی هر تفرید، بازگشت به بحر زبان عرفان. گوینده و نویسنده‌ی عارف خود را ملزم می‌کند که بیانش و نوشتارش با زبانی که مولود تجربه و قراردادهای عقلانی است، متفاوت باشد، چرا که تجربه‌ی روح در عالم غیب، بیان متفاوت می‌خواهد آن هم تجربه‌های شهودی و معرفت باطنی که حاوی معنی خاص است، تجربه‌های ناب و صمیمانه که بیان کننده‌ی شور و تلاش عاشقانه است.

«آن قدر ناله می‌کنم شب و روز تا نماند از خویشم آثاری
ای کریم رحیم بنده نواز سگی افتاده در نمک‌زاری»
(گروه الغدیر، ۱۳۸۹، ۲۳۱)

اهل تصوف از تمام ظرفیت‌های زبان خویش که قدرت تاثیر و کیفیت القایی را دارد، بهره می‌گیرند، فراوانی کاربرد صور خیال و حکایت و تمثیل و کلماتی که بار عاطفی و معنایی سرشارتری دارد ناشی از درماندگی واژگان و زبان عامه است و زبان طبیعی گفتار در بیان آن تجربه‌های خاص ناتوان است زیرا که با تجربه‌های عادی متفاوت است. عارف، عرش نشین مکرمی می‌شود که از نردبان عشق بالا رفته واز طریق اشراق و الهام و تعمق در ذات عالم کاینات به مکاشفات می‌رسد، جذب و انجذاب و جهات سکرآور جذر و مدی دارد تا آن‌جا که عارف کهکشان‌های نور را مشاهده می‌کند، و محبوب را در آینه‌ی جهان نمای دل مشاهده می‌کند، با او یکی می‌شود و آواز اناالحق و سبحانی در ساحت وجودش به ترنم در می‌آید اینجاست که اندیشه به سویی گذاشته می‌شود و عارف در انتظار یک اشاره و یک آن منتظر می‌ماند، آن و آن یعنی اذن حضور و در این حضور، شیدایی رخ می‌نماید.

«داغ تو داریم و سگ داغ دار می نپذیرند شهان در شکار
هم تو پذیری که زباغ توایم قمری طوق و سگ داغ توایم»
(نظامی، ۱۳۶۲، ۴۱)

در حوزه‌ی زبانی تصوف و عرفان، حوزه‌ی زبان عمومی تنگ می‌شود. بنابراین عارف و صوفی برای به قالب ریختن واژگان، نفس‌هایش به ریتم می‌افتد، تا احساس بی‌تاب و بی‌قرار را در قالب آن واژگان جای دهد. همین امر سبب می‌شود. ترکیب واژگان در بافت بیان قدرت و ظرفیت پیدا کند و تثبیت شود. زبان آن‌ها، زبانی برای بیان بی‌زمانی است، چرا که عارف از حیطه‌ی زمان و زمانیات خارج گشته و در عالم الهی که همان دریای بی‌زمانی است غرق می‌شود. از آن‌جا که عشق صفت حق تعالی است و زمان و مکانی نیست، این

زبان، زبان عشق می‌شود. که زبان اشارت است، زبانی برجسته و تهییج آفرین که قلم‌رو آن ذوق و روح است و عرصه‌ی آن کلام صوفیان و عرفاست.

«در موکب خسروان به نخجیر　　بسیار برند سگ به زنجیر
من گر چه سگ گناهکارم　　شک نیست که طوق شاه دارم»
(عربشاه یزدی، ۱۳۷۸، ۸)

حب و عشق، اساس و پایه‌ی حالت روحانی در تجربیات عرفاست واین تجربه در عمیق‌ترین معانی، آزادی انسان از بند دنیاست و حب اولین راه پیمودن سالک به سوی معرفت خداوند است که به فنا ختم می‌شود و این تنها با پالایش و استحاله‌ی درون صورت می‌گیرد. تکاپوی بی‌وقفه‌ی بعد روحانی وجود برای رهایی از زبونی در تنگنای زمان و مکان، در این دگرگونی سالک به شهود عینی از حقیقت و واقعیت می‌رسد. محبت بین حق و خلق دائمی و در تبادل است. دایره‌ی هستی آغازش عشق و پایانش وصال است، محور دایره حضرت حق و محیطش موجودات و عشق تنها تحقق وحدت است، خلقت از روی حب، معرفتی را می‌طلبد که مستلزم عشق باشد و محل رسیدن به این معرفت از طریق دل است.

«عاشق که گذر کند به کویت　　جان پیش سگ درت فشاند
بیچاره دلم که کشته‌ی توست　　دور از رخ تو نمی‌تواند»
(عراقی، ۱۳۷۴، ۹۱)

سگ کوی و منزل شاهد آسمانی بودن، یاری که همه جا هست و هیچ کجا نیست. نام و حضورش همه جا هست و خود عیاروار از نظرها رخ می‌پوشاند، تمام تمثیل‌ها و حکایات و کنایات عاشقانه نشان برخورداری از تجلی یار و وصل شهودی در چشم‌انداز مفاهیم و باور داشت‌های عرفان است که به هر شیوه‌ای بیان شود، در تمام مکاتب عرفانی شرطش تهذیب نفس از راه ریاضت، کناره‌گیری از امیال مادی و لذت‌های دنیوی و پاکی و صفای دل وزدودن ذمائم اخلاقی از آینه دل است تا سلسله‌ی زلف محبوب، گرفتاران چین و شکن گیسوانش را بیافزاید، تجربه‌ی عارفانه قدم گذاشتن در راه حقیقت و وصول به تجربه‌ی وصل و دیدار را نمی‌توان چشید مگر آن‌که وفای سگانه داشت و داغ مهر او راطوق گردن تسلیم کرد.

«در عشق زبنده بنده‌تر باید بود　　مولای سگان در بدر باید بود»
(باخرزی، ۱۳۷۷، ۹۸)

اگر تصوف بندگی باشد، پس مُهر بندگی باید بر پیشانی دل زد تا آن‌گاه که سلطان ازل و ابد با چوگان قهر، دل و جان عاشق را در میدان عشق بزند و بکوبد تا ارادت او از سگی کم نیاید و در اوج بی‌چیزی و بی سر و سامانی و غربت است، «که یک کرشمه تلافی صد جفا

و بلا بکند» در طریق عشق دست افشاندن از هر چه سالک را به کار نمی‌آید رواست، حرص و طمع و دنیا و جلوه‌های فریبنده بار گرانی است که باید از دوش جان به زمین انداخت و سبک شد و در این وادی درس محبت باید از سگی آموخت. «تصوف از سگی آموختم که بر در سرایی خفته بود، خداوند سرای بیرون آمد و آن سگ را می‌راند، سگ دگرباره باز می‌آمد. شبلی گفت: چه خسیس باشد. این سگ، وی را می‌رانند و همچنان باز می‌آید، رب‌العزه، آن سگ را به آواز آورد و سگ گفت: ای شیخ کجا روم که خداوندم اوست.

«از دوست به صد جور و جفا دور نباشم ورنیز بیفزاید رنجور نباشم
زیرا که من او را ز همه کس بگزیدم ورزو به کسی نالم معذور نباشم»
(میبدی، ۱۳۳۹، ۴۴۷)

عشق مرتبه‌ای عظیم دارد، خطر دارد، بلاخیز است، با درد توام است، عاشق باید وفادار باشد، تسلیم و افتادگی داشته باشد. تواضع و ادب و شکیبایی داشته باشد، به تهذیب و تصفیه درون و دل و ذهن بپردازد. پاک‌باز و امیدوار به رحمت حق باشد و ملامتی باشد، معشوق را یگانه عالم و صاحب اختیار مطلق بداند، ناز و عتاب او را بکشد، چرا که عشق با جان قدسی عقد سری بسته است، پیمان شکستن با اندک عقابی و روی گردانیدن طریق عیاران ملامتی محبت نیست. مدعیان، از لذت کرشمه محبوب بی‌نصیب می‌مانند، مباد که مدعی با ناوکی از غمزه‌ی معشوقی که برجان می‌نشیند پشت کند، که در این صورت در بزم عشاق بیرونی خواهد بود. «عاشقان، ایشان به هر چشم زدن زخمی بر جان و دل خورده‌اند، و شربتی زهرآلود چشیده‌اند.

ای بسا شب کز برای دیدن دیدار تو از سگ کوی تو بر سر زخم سیلی خورده‌اند»
(همان، ۴۹۷)

ایمان و انجام دادن کارهایی که دال بر ایمان و پرستش است و هم‌چنین نیایش و عشق ضرورتی روانی برای همه کسانی است که نمی خواهند به حالت حیوانی برگردند، انسان با اراده‌ای دایر بر خلاصی و نجات، که کاملاً با ناموس تکامل وی تطبیق دارد، حرکت می‌کند، انسان آمیزه‌ای از حس و عاطفه و قدرت استدلال در قلمرو عینیات است و مهم‌تر از همه عنصر کشف و شهود اشراق است که انسان را ره می‌برد که این آخری در تاریک‌ترین دوره‌ها رازآموختگان عاشقی را پرورده که یاری ده مردم بوده‌اند این راز آموختگان قدرتشان از روش بینی مقدماتی تازودیابی تا شوریدگی و نزدیکی به عالم قدس را برخوردار بوده‌اند و گویی در عالم عین و شهادت زیسته‌اند، و به بصیرت و بیدار دلی رسیده‌اند، آن‌ها مربی مردم بوده‌اند ودر حقیقت بنیان گذاران الهیات عشق در میان هر تیرهای هستند. نیایش‌های این راز آموختگان دل‌نشین است.

«اندرین پرده‌ی هوی و هوس جهل ما عذرخواه علم تو بس
گر سگی کرده‌ایم اندر کار نه تو شیری گرفت‌های بگذار
بر در و فضل و حضرت جودت بهر انجاز لطف موعودت
آنچه نسبت بتوست توفیرست و آن‌چه از فعل ماست تقصیر است»
(عطار، ۱۳۴۲، ۱۵۱)

خیال شاعر چنان قدرت‌مند است که آن‌چه را به زبان عادی بیانش دشوار است قابل بیان می‌سازد و عارف و شاعر بخشی از انفعال نفسانی خود را در تجربه‌ی شخصی به خواننده منتقل می‌کنند آن هم به واسطه‌ی خیال و ابزار کلام، این خیال‌ها نه تن‌ها باعث ابهام معانی نمی‌شود بلکه به معنایی در ورای معنی ظاهری دلالت می‌کنند. مولانا برای بیان تفهیم و انتقال معانی خیالی، و نمودن جنبه‌هایی از احساس و معنی که از طریق تجربه‌ی روحی دریافته است و حاصل برخورد عاطفی اوست. خواننده را نیز در یک جو عاطفی و در مسیر تجربه‌ی روحانی قرار می‌دهد، تا به استعداد درک و رهایی از خود منجر بشود. لحظه‌های محو سایه‌های وجود مولانا از تعلقات و اشتغالات ذهنی دنیوی گسسته است و حدیث درک جمال یار راتجربه کرده است. مولانا لجه لجه از دریای مهر چشیده است.

«ناله‌ی سگ در رهش بی‌جذبه نیست زان‌که هر راغب اسیر ره‌زنی است»
(مولوی، ۱۳۸۳، ۲۰۷)

ناله‌ی سگ هم معلول جذبه‌ی الهی است همه به حق گرایش دارند و مجذوب او هستند، جنب و جوش در روشنایی عالم وجود از پرتو عشق است. منت‌ها باید از صورت‌ها گذشت اگر چه این صور پلی است، تا به التهاب جان شیفته حق رسید. عشق بالاترین لذت و هدف غایت زندگی در نگرش مولانا به هستی است و بزرگ‌ترین مقصود و غایتی که بشر می‌تواند. آرزو کند، عشق بالاترین مرتبه‌ی جان (شناخت و آگاهی) است که انسان را از رنج هستی و حرص خودخواهی نجات می‌دهد. و او را از هویت مکانمند و زمانمند که منشاء بسیاری از رنج‌هاست، رها می‌کند و به کمک عشق، انسان لباس لامکانی و لازمانی به خود می‌پوشد.

«عاشق شده‌ای ای دل سودات مبارک باد از جا و مکان رستی آنجات مبارک باد»
(مولوی، ۱۳۶۸، ۶۵۴)

خداوند نه براساس نیاز بلکه از روی شوق و بروز، بسیاری از صفات خود از جمله جود و کرم و عشق، آدم را آفرید، تا در زمین مظهر و مجلای صفات او گردد.

«سایه‌ی معشوق اگر افتاد بر عاشق چه شد ما به او محتاج بودیم او به ما مشتاق بود»
(حافظ، ۱۳۷۴، ۹۰)

شاه‌کار خلقت آدمی است و آدمی همان نسخه پیچیده‌ی مرموز عشق است، از سویی

دیگر عشق از جانب موجودات نیاز و از جانب حق مشتاقی است. عشق در آدمی و کل هستی، جنبش و پویایی و کنشی وحدت بخش است. چون نخست موجب انسجام وحدت درون می‌شود و گدازنده‌ی وجود در کوره‌ی عالم می‌شود عشق کنشی است روانی و وحدت بخش که دامنه‌اش با تغییر محمل و مطلوب گسترش می‌یابد در عشق عرفانی مطلوب خداست و به واسطه‌ی برکت عشق، خود عشق میانجی میان آدمی و حق می‌شود. پایه‌ی عرفان و هدف عرفان ایجاد رابطه بین خدا و آدمی است.

«گرگ و خرس و شیر داند عشق چیست　　کم ز سگ باشد که از عشق او عمی است
گر رگ عشقی نبودی کلب را　　کی بجستی کلب کهفی قلب را
هم ز جنس او به صورت چون سگان　　گر نشد مشهور، هست اندر جهان»
(مولوی، ۱۳۸۳، ۶۵۸)

ثبات ذهن و سکینه‌ی قلب از طریق عشق امکان‌پذیر است، عشق با همه‌ی موجودات از ازل تا ابد هم‌راه و هم آهنگ است، عشق یک شعور متعالی است که از غریزه‌ی حیوانی دور است و با سکون و تقلید بیگانه است. انسان موجودی عاشق است که در قالب جسم به زنجیر کشیده شده است. و روحی که در دایره‌ی وجود متناهی ظهور بروز پیدا کرده، در برابر عالم شناخته شده و معشوق ازلی و قفس تن بی‌تاب می‌شود و این‌جاست که پندار روح به گفتار در می‌آید. مولانا در ارتباط با سگ کوی لیلی نغمه می‌سراید که:

«گفت مجنون تو همه نقشی و تن　　اندر آ و بنگرش از چشم من
این طلسم بسته‌ی موسی ست این　　پاسبان کوچه‌ی لیلی‌ست این
همتش بین و دل و جان و شناخت　　کو کجا بگزید و مسکنگاه ساخت
او سگ فرخ رخ کهف من است　　بلکه او هم‌درد و هم لهف من است
آن سگی که باشد اندر کوی او　　من به شیران کی دهم یک موی او
ای که شیران مر سگانش را غلام　　گفت امکان نیست خامش والسلام»
(مولوی، ۱۳۸۳ ، ۵۷۷)

در عشق از عذاب خدا ترسی نیست به ثواب هم دل بسته نمی‌شود. یعنی حق از بیم یا به طمع پرستش نمی‌شود. زیرا محبت دوست چنان عرصه‌ی جان را قلم‌رو خویش کرده است که دوستی و دشمنی غیر او نیز در دل باقی نمی‌ماند، بنابراین دیواره‌ی میان حق و خلق فرو می‌ریزد و مفهوم توحید یاتصور خدای منزه از همه‌ی صفات حادث، جای به وحدت وجود می‌پردازد. عرفا میان کسانی که چشم به نعیم آخرت دارند و به امید و طمع بهشت حق را می‌پرستند و برای عشق پاداش ایزدی و سعادت اخروی قائل هستند با عاشقان خالص حق، تفاوت قائلند. چشم داشت اجر و مزد در برابر عشق، حاکی از این است

که عاشق تنها خود را می‌بیند و خود را می‌جوید و خود را می‌خواهد، هنوز من او برنخاسته است (روش عباد) و گروهی که خدا را برای استحقاق، نه به خوف و رجا می‌پرستند (عشق خالص ناب) و به راستی می‌خواهند که عطی‌های را که سزاوار و آن حق است و از مواهب اوست یعنی عشق به خدا بازگردانند همه عنایات پروردگار را چون حباب‌هایی که معشوق را از نظرشان پنهان می‌کند فرو می‌خورند. (عشق ناب و بی‌شائبه از نفع و غرض) اینان عشاق راستین هستند.

در این مرحله، هستی عاشق را به سوی جریانی دعوت می‌کند، بس شکوه‌مند که با کیهان هماهنگ می‌شود. تجربهای رخ می‌دهد که آمدنی است و آموختنی نیست، تجربه‌ای که انسان را متوجه زیبایی‌ها می‌کند. عارف در این ره‌گذر از خویش‌تن خویش قطع علاقه می‌کند و خواهان یکی شدن با حقیقت است پس دریا می‌شود تا با چشم دریا، دریا را مشاهده کند. و این‌جا وحدت مطلقه الهیٍ تحقق می‌یابد. یعنی فاصله بین دل و آن که دل منزل‌گه اوست برداشته می‌شود و معمولاً شطح در آستانه اتحاد و اتصال عرفانی به زبان می‌آید و معرف حال لطیف و غریبی می‌شود.

«کاشکی ای من سگ هندوی او　　کم‌ترین سگ بودمی در کوی او»

(عطار، الف۱۳۸۲، ۳۶)

زبان اهل تصوف و عرفا از طریق تعامل با عشق، جای‌گاه رفیع و بلند خود را آشکار کرده است. این زبان به یک سلسله معانی دقیق و بلند مرتبه هدایت می‌کند. و بسیاری از معارف بلندپایه و گران‌بهای عرفان ایران را در درون خود حفظ کرده است. این زبان بخشی از معارف اسلامی را هم به نگارش آورده است که هیچ کس نمی‌تواند آن را رد کند، معارفی که نیاز به تاویل و تفسیر هم داشته است و زبان عارفان از عهده‌ی آن برآمده است. آن‌چه در نظم و نثر صوفیانه منعکس است، یکی از قله‌های رفیع فکر و فرهنگ این مرز و بوم را تشکیل داده است. زبان زیبایی که با خاطرات مشترک باستانی هم هم‌بستگی دارد و موجب وحدت فرهنگی می‌شود. اسطوره و تاریخ و معرفت و عشق ابعاد تشکیل دهنده‌ی این زبان هستند و این نیست مگر از قریحه و قدرت تخیل و داشتن خرد و دانش کافی و تسلط بر بار معنایی زبان عرفانی و ظرفیت بی‌انتهای واژگان آن زبان عرفا، زبان دل‌دادگی و دلبری و عشق نوازی است، زبانی که طریقه‌ی درست زندگانی براساس اندیشه‌های ژرف فلسفی و عقل عملی در آن ترسیم شده است، این زبان چگونگی جهان‌بینی و هستی شناسی را بیان می‌کند. و انسان را به وادی معرفت و تقدس و عشق سوق می‌دهد. به حقایق و امور عینی کسوت اسطوره می‌پوشاند. از اندیشه‌های فلسفی جدا نمی‌شود و از استعاره و مجاز و رمز فاصله نمی‌گیرد. که نشان از یک خردمندی و بیان حقیقت واحد دارد. در این زبان رمز و

تاویل جای‌گاه خود را می‌یابد، و آدمی را به مبدا زیبایی‌ها آگاه می‌کند. مراتب عالی و دانی وجود مراحل هستی را یادآور می‌شود. به مختصات مادی آدمی و تجرد او اشاره می‌کند، عرفا با الفاظ و کلمات به گونه‌ای خاص رفتار می‌کنند و آن‌ها را به بازی می‌گیرند و با راز و رمز هم‌راه می‌کنند و در حقیقت حدیث نفس و دریافت وجدانی را که به وصول الی الله می‌انجامد، نشان میدهند تا تجرد و رهایی آدمی را بر بُعد مادی ترجیح نهند. سخنان آنان از عمق آگاهی و ژرفای درایت و ایمان سرچشمه می‌گیرد. و به توحید و مراتب حکمت و نیکویی و مهربانی عدل و داد و انصاف راهنمایی می‌کند. زبان آن‌ها نحوه‌ی زندگی آن‌ها، جهان‌بینی آن‌ها و بزرگی عالمی را که در آن زندگی می‌کنند به تصویر می‌کشد. و در غایت متانت و استحکام کلام به خلق حماسه‌ی تعالی فکر و اندیشه‌ی ایرانی می‌پردازد، اگر عبارت زبان علم و اشارت زبان معرفت باشد پس علم دارای حد و تعریف است ولی معرفت در مورد حقایق به کارگرفته می‌شود که برای آن‌ها حد و مرزی شناخته نیست، عشق صوفیانه که به زبان مخصوص آن‌ها بیان می‌شود در زمره‌ی این حقیقت است که تعریف‌پذیر نیست، بنابراین عرفا برای راه بردن آدمی در مسیر سبز آبی عشق از طریق اشارت وارد می‌شوند که جزو علوم باطنی است. و در مستی تعقل سخن می‌گویند در کلام و زبان آنان پیام معشوق (حق) برای عاشق (آدمی) رمزگشایی می‌شود. رمزی که بیان عارفانه عشق را در پی دارد.

«ای عاشقان ای عاشقان ما را بیانی دیگر است
ای عارفان ای عارفان ما را نشانی دیگر است
ای خسرو شیرین سخن، ای یوسف گل پیرهن
وی طوطی شکرشکن ما را زبانی دیگر است»
(شاه نعمت الله ولی، ۱۳۵۲، ۹۶)

۳-نتیجه‌گیری

با جست‌جو در متون عرفانی بخصوص نثر و نظم عرفانی، جای‌گاه و مرتبه سگ کاویده شد، روایت‌ها تجزیه و تحلیل گردید و روند شکل‌گیری ورود به و تشبیه‌ها و ظرایف عرفانی مربوط به این حیوان بررسی شد. وصف ویژگی‌های زبان تصوف و بیان رموز عشق، و روند حرکت و دگرگونی تصاویرش در متون متصوفه نشان داده شد. در نتیجه زبان و تشبیه حربه‌ای کارا برای بیان مفاهیم عاشقانه و عارفانه قرار گرفت. خاصه آن‌که این زبان نه تنها از جذابیتی شگرف برخوردار است، بار معنایی و ظرفیت بی‌انتهای زبان عشق را نیز نشان می‌دهد. زبانی که سبب می‌شود امکاناتی فراهم آید تا اثری برجسته آفریده شود، و با خلاقیت تصویرگری و تصویر پردازی زبان عرفان تداوم پیدا کند و نیروی القایی کلمات که

حامل ذخایر ذهنی است آشکار گردد. و الگوهای برتر کمال‌گرایی را نشان دهد. ضمن آن‌که این زبان در بیان آموزه‌های عرفانی و اجتماعی به خصوص آن‌جا که با ایماژهای سگی هم‌راه می‌شود سرچشمه‌های حقیقت را یادآوری می‌کند. و از ابعاد فرهنگی و انسانی در لایه‌های سطحی می‌گذرد تا سبب بیداری هویت آدمی و تعلق او به زیبایی شود و با پیروی از اصول و قواعد ارزشی و فرهنگی اغتشاش ذهنی را بزداید و از الگوهای جهان شمول فرهنگی پیروی کند. ساختار زبانی استوار با بافتی منسجم و تار و پودی از حروف رقصان در زلالی از نور و سپیده که نماینده هنر، علاقه و ذوق ایرانی است و سیر تطور زبان عرفان را نشان می‌دهد. و تجلی بصیرت ایرانی را مفاخره می‌کند. و در مخفی حکمت کهن این سرزمین، غنیمت مهر را می‌سراید. در نتیجه، سگ وسیله‌ای بود تا گویندگان متصوف به بیان نظرات سیاسی و اجتماعی و آموزه‌های عرفانی و معارف خویش در سده‌های متفاوت بپردازند، و دقایق مکتب خود را در جهان حس و ماوراء حس با بهره‌گیری از ایماژهای سگ بیان کنند. تلفیق و اثرپذیری فرهنگ ایرانی و اسلامی و نگاه این دو تیره، پیوند فرهنگ قبل از اسلام و بعد از اسلام در روند تاریخی هنری ولون حاصل در تاریک و روشن زمان مشخص گردید، نگاه عرفا به جهان هستی، که نگاه لطیف و باورپذیری است و از نظر معنوی بالغ‌تر و زیباتر از نگاه عوام است و دقایق این نگاه و آموزه‌های حاصل از آن‌که برخاسته از فرهنگ کهن این مرز و بوم است نموده شد.

منابع

۱- آرتیمانی، رضی‌الدین. (۱۳۷۳). **دیوان**، چاپ اول، تهران: فخر رازی.

۲- باخرزی، سیف‌الدین. (۱۳۷۷). **دو رساله در عشق**، تصحیح و مقدمه دکتر رحیم فرمنش، چاپ اول، تهران: مولا.

۳- بقلی شیرازی، روزبهان. (۱۳۳۷). **عبهرالعاشقین**، تصحیح هنری کربن، دکتر معین، چاپ اول، تهران: انستیتو ایران و فرانسه.

۴- جامی، عبدالرحمن. (۱۳۷۹). **بهارستان**، تصحیح دکتر اسماعیل حاکمی، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

۵- حافظ، شمس‌الدین. (۱۳۷۴). **دیوان**، تصحیح خطیب رهبر، چاپ اول، تهران: صفی علیشاه.

۶- رازی، نجم الدین. (۱۳۷۰). **مرصادالعباد**، اهتمام دکتر محمد امین ریاحی، چاپ اول، تهران: توس.

۷- سلطان ولد، بهاءالدین محمد. (۱۳۳۸). **دیوان**، مصحح سعید نفیسی، چاپ اول،

تهران: رودکی.
۸- سمنانی، علاءالدوله. (۱۳۶۲). **خمخانه وحدت**، مصحح عبدالرفیع حقیقت، چاپ اول، تهران: شرکت مؤلفان و مترجمان ایران.
۹- سنایی، مجدودبن آدم. (۱۳۷۴). **حدیقه**، چاپ چهارم، تصحیح مدرس رضوی، تهران: سمت.
۱۰- ـــــــــــــ . (۱۳۳۷). **دیوان**، مصحح مدرس رضوی، چاپ اول، تهران: کتاب‌خانه سنایی.
۱۱- شیخ شبستری، محمود. (۱۳۸۲). **گلشن راز**، تصحیح دکتر کاظم دزفولی، چاپ اول، تهران: طلایه.
۱۲- عراقی، شیخ فخرالدین ابراهیم. (۱۳۷۴). **کلیات دیوان**، تصحیح جهان‌گیر منصور، چاپ اول، تهران: نگاه.
۱۳- عربشاه یزدی، عمادالدین. (۱۳۷۸). **مونس‌العشاق**، تصحیح مایل نجیب هروی، چاپ اول، تهران: مولا.
۱۴- عطار، شیخ فریدالدین. (۱۳۸۲). **الهی‌نامه**، مقدمه فرشید اقبال، چاپ اول، تهران: درگستر.
۱۵- ـــــــــــــ . (الف۱۳۸۲). **مصیبت نامه**، مقدمه فرشید اقبال، چاپ اول، تهران: درگستر.
۱۶- ـــــــــــــ . (۱۳۴۲). **دیوان**، مصحح احمد خوشنویس‌زاده، چاپ اول، تهران: محمودی.
۱۷- عین‌القضات همدانی، (۱۳۷۷). **تمهیدات**، ترجمه و تصحیح عفیف عسیران، چاپ اول، تهران: اقبال.
۱۸- ـــــــــــــ . (۱۳۷۹). **لوایح**، تصحیح دکتر رحیم فرمنش، چاپ چهارم، تهران: منوچهری.
۱۹- گروه تحقیقاتی الغدیر. (۱۳۸۹). **در محضر افلاکیان**، چاپ دوم، تهران: سلسله مهر.
۲۰- مولوی، جلال الدین. (۱۳۸۳). **کلیات دیوان شمس**، با مقدمه دکتر جواد سلماسی زاده، چاپ اول، تهران: اقبال.
۲۱- ـــــــــــــ . (۱۳۶۸). **مثنوی**، تصحیح نیکلسن، چاپ اول، تهران: مولا.
۲۲- میبدی، ابوالفضل رشیدالدین. (۱۳۳۹). **کشف‌الاسرار**، اهتمام اصغر حکمت، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

۲۳- نظامی، الیاس. (۱۳۶۲). **مخزن الاسرار**، چاپ اول، تهران: توس.
۲۴- ولی، شاه نعمت‌الله. (۱۳۵۲). **دیوان اشعار**، مصحح دکتر جواد نوربخش، چاپ اول، تهران: خانقاه نعمت‌اللهی.
۲۵- هجویری، عثمان‌بن‌علی. (۱۳۵۸). **کشف المحجوب**، تصحیح ژوکوفسکی، چاپ اول، تهران: امیرکبیر.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۷، ش۲ (پیاپی۱۵)، پاییز و زمستان۱۳۹۵

بررسی تطبیقی شعر سهراب سپهری و جان کیتس

دکتر شمسی پارسا
استادیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سمنان، ایران.
گلناز پیوندی
عضو هیأت علمی گروه زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سمنان، ایران.

چکیده

سهراب سپهری شاعر معاصر ایرانی و جان کیتس شاعر قرن نوزده انگلستان است. اگرچه این دو شاعر در دو دوره‌ی مختلف از نظر زمانی زندگی کرده‌اند، اما از نظر زندگی‌نامه‌ای، دید فکری و سبک شعری تشابهات بسیاری دارند. هر دو شاعر مبتلا به بیماری بوده و عمر کوتاه‌ی داشتند. هم‌چنین ازدواج نکردند. از آن‌جا که هر دو مبتلا به بیماری و رنج حاصل از آن بودند، این امر باعث شد تا دید تازه‌ای نسبت به زندگی، عشق، طبیعت و مرگ داشته باشند. این دو شاعر علاقه زیادی به سفر داشته و بازتاب این سفرها در شعرشان مشهود است. این نوشتار قصد بررسی جنبه‌های گوناگون شخصیتی و شعری این دو شاعر را با روی‌کردی تطبیقی دارد. نتایج نشان می‌دهد این دو شاعر نسبت به طبیعت دیدی عمیق و ژرف و با توجه به بیماری خویش دیدی خاص نسبت به پدیده‌ی مرگ داشتند. اگرچه هر دو شاعری رمانتیک بودند، اما رد پای مکاتبی چون رئالیسم، امپرسیونیسم و سوررئالیسم نیز در شعر آن دو مشهود است. از دیگر ویژگی‌های مشترک آنان می‌توان از ابهام شعری، آهنگین بودن کلام و تصویرپردازی در شعر نام برد.

واژگان کلیدی: سهراب سپهری، جان‌کیتس، مرگ‌اندیشی، طبیعت‌گرایی، ابهام‌شعری، تصویرپردازی، رمانتیسم.

Email: sha_parsa@yahoo.com
g.peivandi@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۴/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۹/۲۸

۱- مقدمه

جان کیتس شاعر قرن نوزده انگلستان و سهراب سپهری شاعر معاصر ایرانی است که مشترکات زیادی در محتوا و سبک شعری و هم‌چنین تجربیات زندگی‌نامه‌ای دارند. به طور مثال هر دو بر اثر بیماری عمر کوتاه‌ی داشته‌اند. از سوی دیگر ابتلا به بیماری و رنج حاصل از آن تاثیر شگرفی در اندیشه و شعر آنان به جا گذاشته است.

درباره‌ی شعر سپهری تاکنون بررسی‌های زیادی با روی‌کردهای متفاوت صورت گرفته است. درباره سبک شعری جان کیتس نیز مقالاتی نوشته شده که می‌توان به مقالات سبک در آثار جان کیتس و غزلی برای جان کیتس از جاوید قیطان‌چی و هم‌چنین مقاله اشتراک عینی در اشعار سهراب و جان کیتس از ملکی و نویدی اشاره کرد. پایان‌نامه‌ای با عنوان بررسی تطبیقی جان کیتس و سهراب سپهری از دیدگاه رمانتیسم نیز توسط مهران مصباح در دانش‌گاه آزاد اسلامی واحد کرج ارائه شده است. مقاله‌ای نیز با عنوان اهمیت و دلالت موضوعی مرگ در آثار جان کیتس توسط مریم بیاد در مجله‌ی پژوهش‌های ادبی نوشته شده است اما، درباره‌ی سایر ویژگی‌های این دو شاعر پژوهش مستقلی با روی‌کرد تطبیقی انجام نگرفته است. این نوشتار قصد مقایسه و بررسی جنبه‌های گوناگون شخصیتی و ویژگی‌های شعری این دو شاعر را با روی‌کردی تطبیقی دارد.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-سهراب سپهری:

سهراب سپهری از مردم کاشان و از خاندان لسان‌الملک، ادیب و مورخ عصر قاجار است. در قم به سال ۱۳۰۷ متولد شده. «قم یا کاشان؟» ولی بیش‌تر سال‌های عمر را در تهران گذراند. «وی فارغ‌التحصیل دانش‌کده‌ی هنرهای زیبا از دانش‌گاه تهران است. هم شاعر است و هم نقاش. به کشورهای هند و ژاپن و چند کشور اروپایی سفر کرد، چندین نمایش‌گاه از آثار نقاشی او در ایران و خارج از ایران عرضه شد.» (سپهری، ۱۳۷۶الف، ۱۶۵)

سپهری هم در قلم‌رو نقاشی موفق بود و هم در قلم‌رو سرودن شعر و در هر یک از این دو رشته از هنر، صاحب سبکی ویژه بود. در نقاشی می‌توان جای پای نقاشان ژاپنی و شیوه‌ی آنان را در کار او دید و در شعر وی نیز تأثیر عرفان بودایی مشهود است. «آثاری که در قلم‌رو شعر از او انتشار یافته چنین است: مرگ رنگ سال ۱۳۳۰، زندگی خواب‌ها ۱۳۳۲، آوار آفتاب و شرق اندوه هر دو به سال ۱۳۴۰، شعر بلند صدای پای آب و مسافر ۱۳۴۴، حجم سبز ۱۳۴۶. وی مجموعه این دفاتر را به هم‌راه مجموعه ما هیچ، ما نگاه در یک مجلد تحت عنوان هشت کتاب در سال ۱۳۵۶ منتشر کرد.» (همان، ۱۶۶)

سرانجام «سپهری در روز اول اردیبهشت سال ۱۳۵۹ به سبب بیماری سرطان خون در بیمارستان پارس تهران درگذشت و جنازه وی روز بعد در مشهد اردهال کاشان در محل امامزاده سلطان‌علی به خاک سپرده شد.» (همان، ۱۱)

۲-۲-جان کیتس (John keats):

جان کیتس شاعر انگلیسی و معمار ادبیات عاشقانه است. بخش عمده‌ای از آثار مهم و قابل توجه وی همگی در یک سال پدید آمدند.«جان کیتس در ۳۱ اکتبر ۱۷۹۵ در لندن چشم به جهان گشود. او اولین ترانه ادبی‌اش را در مدرسه تجربه کرد. در سال ۱۸۱۴ او با خواندن مجموعه‌ی شعری از «ادموند اسپنسر» به شدت تحت تأثیر قرار گرفت. هنگامی که اولین شعر خود را در سال ۱۸۱۴ سرود آن را خطوطی در تقلید از اسپنسر نامید.» (هنرور و سخنور، ۱۹۹۷، ۵۷۷)

وی مدتی در لندن زندگی کرد و اولین غزل خود را با عنوان تجرد به چاپ رساند. «اولین کتاب کیتس با عنوان اشعار در سال ۱۸۱۷ به چاپ رسید که از فروش بسیار بالایی برخوردار نبود و در همان دوران بود که نوشتن نامه‌ای در شرح وقایع زندگیش را آغاز کرد. عظمت این نامه‌ها کم‌تر از اشعارش نبود و درگیری‌های او را با زندگی بیان می‌داشت.» (همان، ۵۷۷-۵۷۶) در میان نویسندگان مطرح دنیا «تی اس الیوت» از کسانی بود که نامه‌های کیتس را در کتاب‌های کاربرد شاعری و کاربرد انتقاد درج کرد.

اولین قصیده‌ی بلند وی Endymion نام دارد که شامل ۴۰۰۰ بیت عاشقانه است. بین ماه‌های ژانویه و سپتامبر ۱۸۱۹ شاه‌کارهای ادبی وی یکی پس از دیگری خلق شد. «شش قصیده‌ی بلند و تعدادی غزل ناب که او را هم‌ردیف وردزورث شاعر بزرگ دوره رمانتیک ساخت.» (همان، ۵۷۶) در سال ۱۸۲۰ دومین جلد کتاب شعر کیتس به چاپ رسید که به موفقیت بزرگی حتی در میان منتقدین دست یافت. «از دیگر آثار او می‌توان به Eve of Saint, Agnes, Lamia La Belle Dame sans, Merci The Fall of hyperion اشاره کرد.» (همان، ۵۷۸)

در دوران حیاتش تحت فشار منتقدین بود ولی پس از مرگش در جهان صاحب شهرت شد و در ادبیات بزرگانی چون اسکاروایلد و آلفرد تنیسون تأثیر عمیقی بر جای گذاشت. وی در ۲۳ فوریه ۱۸۲۱ به علت بیماری سل در گذشت و در گورستان پروتستان شهر رم به خاک سپرده شد. (ویکی پدیا، ۹۱/۱۰/۲۸)

۲-۳-ویژگی‌های شعری سپهری و کیتس:

دوره‌ی نخستین شعر سهراب شامل چهار کتاب است. مرگ رنگ۱۳۳۰، زندگی خواب‌ها۱۳۳۲، آوار آفتاب و شرق اندوه۱۳۴۰. «هم در این دوره است که به ترجمه‌ی اشعار چینی و ژاپنی می‌پردازد. اما این دوره خود به دو بخش تقسیم می‌شود: بخش اول،

دو کتاب نخست جای دارند با چهره‌های تیره و مملو از غم و هراس. بخش دوم این دوره، دو کتاب بعدی را شامل می‌شود که در آن‌ها عشق و امید طلوع کرد و جوشش عارفانه ظاهر می‌شود. در پایان این دوره، اندیشه سپهری چهره‌ی واقعی خود را باز می‌یابد، اما زبان اصلی شعر او و تشریح اندیشه‌هایش متعلق به دوره‌ی بعد است.» (نوربخش، ۱۳۷۶، ۱۱)

کیتس دوره‌ی شاعری خود را تا سن ۲۱سالگی که سال ۱۸۱۶است به طور جدی شروع نکرد. متأسفانه این دوره‌ی خلاقیت نیز بعد از سه سال و نیم به علت بیماری و مرگ به پایان خود نزدیک شد. وقتی انسان به عمر شعرای بزرگ مثل چاسر و شکسپیر نگاه می‌کند، هر کدام حداقل به اندازه‌ی دو برابر سن کیتس زندگی کرده‌اند. اما، کیفیت و کمیت آثاری که کیتس در فاصله‌ی زمانی کوتاه‌ی خلق کرده، انسان را به تعجب و شگفتی وا می‌دارد. «منتقدان در پی انتشار جدید اشعار کیتس متوجه رشد و پختگی آثار او گردیدند. کیتس در آخرین ماه‌های عمر، آثار شگفت‌انگیز فراوانی خلق کرد.» (Stillinger، ۱۹۸۲، ۱۴)

علاوه بر سه دفتر مجموعه اشعار، کیتس صدها نامه به دوستان و خویشاوندان خود نوشت که بیش‌تر آن‌ها چاپ و منتشر شده است. «نامه‌ها نه تنها استعداد او را به عنوان یک نویسنده نشان می دهند، بلکه عمق شخصیت و ضمیر باطنی شاعر را به معرض نمایش می‌گذارند. کیتس یک انسان متواضع، یک دوست خوب بود و نسبت به خود و دنیا نگرش درست و حقیقی داشت.» (همان، ۱۴)

در این‌جا به مقایسه‌ی ویژگی‌های شعری این دو شاعر می‌پردازیم:

۲-۳-۱-طبیعت‌گرایی:

«معصومی همدانی بر این نظر است که سپهری شاعری طبیعت‌گراست و در این زمینه وصیت نیما را خوب دریافته است. وی پرده‌ی سنت شعری را که میان شاعر و طبیعت حائل شده بود کنار زد و مستقیم به طبیعت نگریست. مگر نه این است که حجم سبز و صدای پای آب پر است از تصویرهای تازه از طبیعت، گرایش به طبیعت، ستایش و احترام به طبیعت و پر است از پر شدن از طبیعت.» (سپهری، ۱۳۷۶ب، ۳۲)

این پیوستگی با طبیعت باعث شده وی از غفلت حیات برهد و به حضوری پیوسته با اشیاء، طبیعت و انسان‌ها دست یابد. سپهری به سرّ و راز طبیعت دست یافته است. در نتیجه برای شناخت این قسمت از ذهن او باید حداقل ذهنی داشت که نسیم بیداری بر آن وزیده باشد و گرنه با ساده‌نگریی که ذهن را به آن عادت داده‌ایم، شناخت این روح و هوش سرشار، گنگ و نامفهوم است.

«من صدای پر بلدرچین را می‌شناسم،
رنگ‌های شکم هوبره را، اثر پای بز کوه‌ی را.

خوب می‌دانم ریواس کجا می‌روید،
سار کی می‌آید، کبک کی می‌خواند، باز کی می‌میرد،
ماه در خواب بیابان چیست.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۲۸۹)

سپهری اساساً در جست‌جوی یکی شدن با طبیعت است و مثلاً در شعر و پیامی در راه بدون تفاوت و یک‌سان یاد می‌کند: دخترک، زن زیبای جذامی، رهزنان، مادیان تشنه، خر فرتوت، اسبان و گاوان، کلاغ و غوک...

«خواهم آمد، پیش اسبان، گاوان، علف سبز نوازش خواهم ریخت
مادیانی تشنه، سطل شبنم را خواهم آورد.
خر فرتوتی در راه، من مگس‌هایش را خواهم زد.
خواهم آمد سر هر دیواری، میخکی خواهم کاشت.
پای هر پنجره‌ای، شعری خواهم خواند
هر کلاغی را کاجی خواهم داد
مار را خواهم گفت: چه شکوه‌ی دارد غوک!
آشتی خواهم داد.
آشنا خواهم کرد راه خواهم یافت
نور خواهم خورد.»

(همان، ۳۴۰-۳۴۱)

این چهره‌ی زیبای کار اوست و نتیجه‌ی عملی و شاخص عینی آن، فلسفه‌ی وحدت انسان و طبیعت است. کیتس نیز دید خاصی نسبت به طبیعت دارد. اتفاقات ناگواری که در زندگی کیتس به وقوع پیوست، سبب شد که او به چیزهای ساده، به روابط و دوستی‌ها و زیبایی طبیعت که در دور و بر او بود، ارج و سپاس زیادی را قایل شود. «زیباترین اشعار و غزل‌های او بیش‌تر در محل‌هایی است که از طبیعت لذت می‌برد و دنیای طبیعی اطراف خود را توصیف می‌کند. بنابراین استعداد فوق‌العاده و تصورات ذهنی او کمک می‌کنند که زیبایی‌های دنیای طبیعی دور و بر خود را به صورت تصویرهای فوق‌العاده زیبا در اشعار خود بیان نماید.» (قیطان‌چی، ۱۳۸۰، ۴۰۲)

کیتس اگر چه در شهر لندن زندگی می‌کرد، سفرها و گردش‌های فراوانی را در حومه‌ی لندن و دهات و روستاها داشته، مخصوصاً در سال ۱۸۱۷ سفرهایی به همراه دوست خود به نام چارلز براون به نواحی تاریخی و زیبا نموده و در جزایر انگلستان و اسکاتلند بین زیبایی‌های طبیعت به پیاده روی پرداخته است. «بیش‌تر اشعاری که کیتس در این دوره

سروده گردش و سفرهای او را نشان می‌دهد. این اشعار منعکس کننده‌ی عشق و علاقه او به زیبایی‌های طبیعی زمین هایی است که مورد دقت و مشاهده‌ی وی قرار گرفته است.» (همان، ۴۰۳)

«نسترن‌های باران خورده
سه تیغ آفتاب را تقلیل می‌دهند
رودخانه‌های سرد با حباب‌های سردتر
علف‌ها را گرم می‌کنند،
صدای بشر در کوه‌ها می‌پیچد و طبیعت
زنده، شکوه آفتاب همیشگی را حس می‌کند.»

(نویدی و ملکی، ۱۳۸۷ ، ۱۲۴)

۲-۳-۲- مرگ اندیشی:

سپهری زوال و نابودی آدمی را در گریز از واقعیت مرگ می‌داند. بنابراین با مسأله‌ی مرگ و فنای آدمی برخورد کاملاً عارفانه‌ی ی دارد و برخلاف عقیده‌ی کسانی که می‌گویند: «تولد رنج است و مرگ رنج است و دل بریدن رنج است.» (میرشکاک، ۱۳۷۲، ۶۵) سپهری می‌داند که گریختن از رنج، رنج است و گریختن از مرگ، مرگ.

«مرگ پایان کبوتر نیست.
مرگ وارونه یک زنجره نیست
مرگ در ذهن اقاقی جاری است.
مرگ در آب و هوای خوش اندیشه نشیمن دارد.
مرگ در ذات شب دهکده از صبح سخن می‌گوید.
مرگ با خوشه‌ی انگوری می‌آید به دهان
مرگ در حنجره‌ی سرخ گلو می‌خواند.
مرگ مسئول قشنگی پر شاپرک است.
مرگ گاه‌ی ریحان می‌چیند
مرگ گاه‌ی ودکا می‌نوشد.
گاه در سایه نشسته است به ما می‌نگرد.
و همه می‌دانیم
ریه‌های لذت پر اکسیژن مرگ است.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۲۹۶-۲۹۷)

مرگ‌اندیشی سپهری نتیجه‌ی تفکر تجریدی و انتزاعی شعر ایران بر فکر و شعر وی

است. زیرا دیوان اشعار حافظ، مولانا، سنایی و عطار هزاران بیت از چنین اشعاری را در خود دارند که سرشار از تفکر ناب انتزاعی است و سپهری نیز بی‌شک با این اشعار آشنایی داشته است. «موضوع این اشعار سؤال‌های اصلی هستی‌شناسی و انسان‌شناسی است. نخستین مسأله‌ی مهم در ذهن سپهری که از این فرهنگ، تفکر مجرد و انتزاعی را آموخته است هم‌چون هر جوان دیگری در آستانه‌ی خودآگاه‌ی ، مرگ است. صدا و رنگ برای او نشانه‌ی حیاتند و عدم آن‌ها علامت مرگ است.» (نوربخش، ۱۳۷۶، ۳۱-۳۲)

«مرگ آمد
حیرت ما را برد،
ترس شما آورد.
در خاکی، صبح آمد، سیب طلا، از باغ طلا آورد.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۲۳۲)

«به نرمی قدم مرگ می‌رسد از پشت
و روی شانه‌ی ما دست می‌گذارد و ما حرارت انگشت‌های روشن او را
بسان سم گوارایی
کنار حادثه سر می‌کشیم
همیشه با نفس تازه راه باید رفت
و فوت باید کرد
که پاک پاک شود صورت طلایی مرگ.»

(همان، ۳۱۴)

از نتایج این تفکر انتزاعی و مرگ اندیشی، بهت درونی و یأس و نومیدی است که در آثار اولیه‌ی سهراب به وفور یافت می‌شود. «در مجموعه‌ی شعر زندگی خواب‌ها هم‌چون مجموعه‌ی مرگ رنگ، سخن صریحی از مرگ به چشم نمی‌خورد، اما سخن از بهت درونی، غربت درونی و احساس نابجا بودن در عرصه وجود دارد. خود را در جایی که باید، نمی‌بیند. لذا زندگیش به خوابی می‌ماند، به آدمی خواب‌آلوده.» (نوربخش، ۱۳۷۶، ۲۲)

«در این اتاق تهی پیکر
انسان مه‌آلود!
نگاهت به حلقه کدام در آویخته؟
درها بسته
و کلیدشان در تاریکی دور شد
نسیم از دیوارها می‌تراود.

گل‌های قالی می‌لرزد
ابرها در افق رنگارنگ پرده پر می‌زنند
باران ستاره اتاق را پر کرد
و تو در تاریکی گم شده‌ای
انسان مه‌آلود.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۱۰۰-۱۰۱)

در کتاب ما هیچ، ما نگاه برخلاف دو مجموعه‌ی قبل، شاعر روی به یأس دارد. «اما یأس ملون و سپهری‌وار که جز از حوزه‌ی ذهن رنگین سپهری بیرون نمی‌تراود و شاید به علت آگاه‌ی شاعر به بیماری و خوف از توقف باشد.» (حقوقی، ۱۳۸۳، ۲۴۶)

«وقتی که درخت هست
پیداست که باید بود،
باید بود
ورد روایت را
تا متن سپید
دنبال کرد.
اما
ای یأس ملون!»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۴۱۹)

به طور کلی «شعر سپهری کوششی است برای از میان برداشتن فاصله‌ها، فاصله‌ی میان مرگ و زندگی و فاصله‌ی انسان با طبیعت و در این تلاش سهراب همیشه تنهاست.» (سپهری، ۱۳۷۶، ۲۱۲)

«دیر زمانی است روی شاخه‌ی این بید
مرغی نشسته که به رنگ معماست
نیست هم‌آهنگ او صدایی، رنگی
چون من در این دیار، تنها، تنهاست.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۲۱- ۲۲)

رنگ از نگاه نقاش حکایت می‌کند و صدا، گوش حساس شاعر را به یاد می‌آورد و این هر دو، رنگ و صدا از نظر او نشانه‌ی حیاتند،

«زندگی بال و پری دارد با وسعت مرگ...
/ و اگر مرگ نبود دست ما در پی چیزی می‌گشت.»

(همان، ۲۹۰)

فروغ فرخزاد نیز که سپهری از نظر فکری و زبانی خیلی به وی نزدیک بود درباره‌ی مرگ چنین نظری دارد: «همه آن‌ها که کار هنری می‌کنند علتش یا لااقل یکی از علت‌هایش یک جور نیاز آگاهانه است برای مقابله و ایستادگی در برابر زوال و همین طور مرگ. کار هنری یک جور تلاش است برای باقی ماندن و باقی گذاشتن خود و نفی مرگ.» (سپهری، ۱۳۷۶، ۲۰۹)

دنیای حقیقی کیتس نیز دنیای انسان‌های محکوم به مرگ و فناپذیر است. انسان‌ها به طور طبیعی کارهایی را انجام می‌دهند که سرانجام با مرگ پایان می‌یابد. «دنیای فانتزی در اشعار کیتس، دنیای خدایان و جن و پری در مقابل دنیای همیشگی و لایزال است. خطی که این دو دنیا را از هم جدا کرده، منظور دنیای طبیعی و ماوراء طبیعی، اغلب در آثار کیتس به وسیله‌ی تصویر ساحل و دریا نشان داده شده است.» (قیطانچی، ۱۳۸۰، ۴۰۱)

مثال چنین سبکی در غزلی است که زیر عنوان به هومر نوشته شده است. در این غزل، شخصیت‌ها که ریشه‌ی آن‌ها در دنیای واقعی قرار دارند، آرزو می‌نمایند که به دنیای آرمانی برسند و لذا چنین معرفی می‌شوند که در ساحل منتظرند و علاقه‌ی شدیدی دارند که به دریاهای ژرف بروند. «تأکید کیتس در دنیای حقیقت به فناپذیری آن و مرگ و میراست و این فناپذیری و مرگ از تجربه‌های جوانی خود او ناشی می‌شود.» (همان، ۴۰۲)

مرگ اعضای خانواده یکی بعد از دیگری و حتی درگذشت مادربزرگ و پدر بزرگ همه‌ی این‌ها تأثیر ناگواری را در ذهن و روح کیتس جوان باقی گذاشت. «بیش‌تر آثار او در این دوره، با مفهوم زندگی سر و کار دارد و می‌گوید چگونه اگر کسی در زندگی دقت نکند ممکن است نتواند آن‌چه را که در حقیقت مهم است ببیند و متوجه بشود.» (قیطانچی، ۱۳۷۸، ۳۹۹)

کیتس در قصیده‌ی به هزار دستان، احساسات شکست و یأس و تلخی زندگی را به تصویر کشیده است. شعر با این بند شروع می‌شود: «قلب من تیر می‌کشد...» و باز در جایی دیگر از همین قصیده می‌گوید: «من نسبتا عاشق مرگی آرام بوده‌ام.» (همان، ۱۲۷) شاعر فقط تا حدی عاشق مرگ است؛ زیرا او مرگ را بزرگ‌ترین جداکننده تلقی می‌کند. «او از مرگ نمی‌هراسد، بلکه آن را با آغوش باز می‌پذیرد. چنان‌که گویی پایانی است آرام‌بخش بر فشار جسمی سنگین.» (بیاد، ۱۳۸۳، ۴)

«در خاموشی شب گوش به نغمه دل‌پذیر تو داده‌ام.
امشب بیش از هر وقت دیگر در آرزوی آنم که مرگ را عاشقانه در برکشم،
زیرا تاکنون بارها با اشتیاق فراوان رو به سوی مرگ کرده و آن را در اشعار خویش

ستوده‌ام
تا شاید وی به دیدار من آید
و آخرین نفس مرا هم‌راه خود ببرد.
حالا پیش از هر وقت دیگر
مرگ برای من هوس‌انگیز و دل‌پذیر است
دلم می‌خواهد بی‌درد و رنج،
هنگامی که نیمه‌شب فرا می‌رسد
و تو روح خویش را به صورت نغمه‌های دلربا پیرامون خود می‌پراکنی،
دیده بر هم نهم و برای همیشه رخت از عالم هستی بیرون کشم.»
(شفا، ۱۳۴۹، ۵۴)

۲-۳-۳- ردپای مکاتب ادبی:

با بررسی شعر سپهری و کیتس می‌توان ردپای مکاتب مختلف ادبی را در شعر آنان جست:

۲-۳-۳-۱-رئالیسم:

در شعر سپهری برخی از جنبه‌های زندگی او به شکل بسیار صمیمی و حقیقت نمایی منعکس شده است. مثلاً کاشان با شن‌ها و شوری‌ها و میوه‌ها و شب‌هایش به خوبی در شعر وی نمایان است. حتی معماری خانه‌های زمان شاعر نیز در شعر او منعکس شده است.

«شعر سپهری به لحاظ انعکاس زندگی واقعی شاعر «نقاشی، تنها بودن، سفر، عشق به گل و گیاه و پرنده و...» شعری واقع‌گرا و مبین تفکری منسجم و نگاه عارفانه‌ی عمیق و تازه‌یی است.» (شمیسا، ۱۳۷۶، ۳۲۳-۳۲۷)

«اهل کاشانم.
روزگارم بد نیست.
تکه نانی دارم، خرده هوشی، سر سوزن ذوقی.
مادری دارم، به‌تر از برگ درخت.
دوستانی به‌تر از آب روان.
...اهل کاشانم.
پیشه‌ام نقاشی است:
گاه گاه‌ی قفسی می‌سازم با رنگ، می‌فروشم به شما
تا به آواز شقایق که در آن زندانی است
دل تنهاییتان زنده شود.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۲۷۳)

ـ آسمان، آبی‌تر،
آب، آبی‌تر.
من در ایوانم، رعنا سر حوض.
آفتابی یک‌دست.
سارها آمده‌اند.
تازه لادن‌ها پیدا شده‌اند.
من اناری را، می‌کنم دانه، به دل می‌گویم:
خوب بود این مردم، دانه‌های دلشان پیدا بود.»

(همان، ۳۴۲-۳۴۳).

اگرچه کیتس از بیش‌تر جهات صفات یک شاعر رمانتیک را دارد، ولی از جهاتی نیز هنر مخصوص به خود را در سرودن شعر نشان داده است. وجه مشترک اشعار این دوره بیش‌تر موضوعاتی درباره‌ی تقابل طبیعت در مقابل ماورای طبیعت و یا محدودیت در مقابل لایتناهی است. اشعار کیتس به جز چند استثنا، این سبک اصلی و اساسی را در خود دارد.

در اشعار کیتس قبل از این که شخصیت‌ها سفرهای اکتشافی به سرزمین‌های بالا و ماورای طبیعت را آغاز نمایند، آهنگ و زمینه‌ی شعری در دنیای واقعی و قابل لمس آغاز می‌شود. «پس از این سفرها و مواجهه با دنیای آرمانی و تجربه‌ی آن، شخصیت‌ها در آخر شعر به دنیای حقیقی برمی‌گردند، ولی به صورت اشخاصی که آگاه‌ی پیدا کرده‌اند.» (استیلینگر، ۱۹۸۲، ۱۶-۱۷) به این نمونه از شعر کیتس توجه کنید:

«قلبم درد می‌کند، دردی کرخت‌آور
حس می‌کنم که شوکران نوشیده‌ام،
و خشخاش مرا نشئه کرده است.»

(شفا، ۱۳۴۹، ۵۲)

۲-۳-۳-۲-رمانتیسم:

سپهری شاعری رمانتیک است و نسبت به طبیعت و پدیده‌های آن حساس. شعر وی در ابتدا سرشار از حس اندوه، تنهایی و یأس است که این از ویژگی‌های مکتب رمانتیک است. در مجموعه‌های متأخر، شعر سپهری از عالم تاریکی به سوی عالم روشنایی می‌رسد و نور اشراق بر آن می‌تابد.

«و عشق، تنها عشق
مرا به وسعت اندوه زندگی‌ها برد.

مرا رساند به امکان یک پرنده شدن.
و نوش‌داروی اندوه؟
صدای خالص اکسیر می‌دهد این نوش.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۳۰۶-۳۰۷)

«کیتس نیز سومین شاعر بزرگ از سه نفری «بایرون، شلی، کیتس» است که محبوب ترین شعرای عصر رمانتیسم انگلستان به شمار می روند.» (شفا، ۱۳۴۹، ۵۱)

«شبی دل‌پذیر است.
شاید هم‌اکنون ماه چون ملکه‌ی آسمان در میان دختران سپهر که خیل پریان اویند بر تخت خویش نشسته باشد،
اما درین‌جا هیچ جانوری بجز آن پرتوی
که با دست نسیم شام‌گاه‌ی از خلال سایه‌های درختان سرسبز به ما می‌تابد دیده نمی‌شود.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۵۳)

«جامی بنوشم و با تو ناپدید شوم تا در میان شاخ و برگ درختان آن‌چه را که تو همیشه از آن بی خبر بوده‌ای،
فراموش کنم.
یعنی خستگی و تب و اندیشه‌های جان‌کاه را از یاد ببرم.»

(همان، ۵۲)

۲-۳-۳-۳-سوررئالیسم:

واژه سوررئالیسم اولین بار به وسیله گیوم آپولینز به کار رفت و بعدها به وسیله‌ی آندره برتون و لوئی آراگون شکل گرفت و مرادشان از این واژه، «همان فعالیت درون مغزی رؤیا مانندی است که آن را مافوق طبیعت نیز می‌نامند.» (سپهری، ۱۳۷۶ب، ۱۴۷)

سوررئالیس‌ها به چند نکته توجه دارند:

۱.رویا: آن‌ها معتقدند که واقعیت رویا کم‌تر از بیداری نیست. رویا به آدمی اجازه می دهد که در خود نفوذ کند.

۲.جهان شگفت: پژوهنده‌ی سوررئالیست همیشه و در همه جا در زندگی روزمره و در هر جریان عادی زندگی عامل خرق عادت را جست‌جو می‌کند و امور غریب و مافوق طبیعی را آشنا و در دسترس بشر می‌داند.

۳.دیوانگی: گسیختگی و غرابت و پریشانی رویاها آدمی را به خیال‌بافی دیوانگان می‌اندازد. دنیای دیوانگی زمینه‌ی مطالعه‌ی گران‌بهایی برای معرفت نفس انسانی است.

تخیل در عالم دیوانگان حاکم مطلق‌العنان است. «سوررئالیست‌ها به جنبه‌های دیگری نیز توجه دارند. از جمله به نگارش خود بخود، یعنی در حالتی که ذهن از قید و نظارت ذهن بیدار، آزاد شده است. نگارش به خودی خود جلوه می‌کند.» (سپهری، ۱۳۷۶ب، ۱۴۸) حال به چند نمونه از اشعار سوررئالیستی سهراب توجه کنید:

«مرد در بستر خود خوابیده بود.
وجودش به مردابی شباهت داشت.
درختی در چشمانش روییده بود
و شاخ و برگش فضا را پر می‌کرد.
رگ‌های درخت
از زندگی گم‌شده‌ای پر بود.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۱۱۶)

«من به آغاز زمین نزدیکم
نبض گل‌ها را می‌گیرم
آشنا هستم با سرنوشت تر آب، عادت سبز درخت
روح من در جهت تازه‌ی اشیا جاری است
روح من کم‌سال است
روح من گاه‌ی از شوق سرفه‌اش می‌گیرد.»

(همان، ۲۸۷-۲۸۸)

در بیش‌تر اشعار کیتس نیز می‌توان رگه‌های مکتب سوررئالیسم را مشاهده کرد. برای مثال در شعر اندیمیون به طور غیر مستقیم آنیما را خطاب قرار داده و کیفیتی نمایشی و سوررئالیستی به اشعارش داده است. در این شعر، کیتس آنیما را به عنوان معشوقه مورد خطاب قرار نداده است. چون آنیما روح است و هویتی روحانی دارد و جست و جوی آن‌ها برای آنیما در میل به جاودانگی انسان فانی و اتحاد کامل با موجودی جاودانه ریشه دارد. به این نمونه توجه کنید:

But there were some who feelingly could scan
A lurking trouble in his nether lip
And see that oftentimes the reins would slip
Through his forgotten hands: then would they sigh
And think of yellow leaves, of owlets cry
Of logs piled solemnly.—Ah, well-a-day

Why should our young Endymion pine away

(کیتس، ۲۰۱۴/۱۰/۲۳)

۲-۳-۴-تصویرپردازی:

در مورد سبک قصیده‌ها، اشعار و غزل‌ها بایستی اذعان داشت که کیتس توانست شعر را با نقاشی و مجسمه‌سازی ارتباط دهد. کیتس می‌توانست با ایماژ روشن، تصویری را در ذهن خواننده به وجود بیاورد. کیتس در هر دفتری از اشعارش، قدرت این را داشت که ساختار جمله‌های خود، آهنگ الگوهای زبانی، صنایع بدیعی و الگوهای صدائی را به‌تر از قبل بیافریند و به کار ببرد. در اشعار کیتس نمونه‌هایی می‌توان یافت که گویی شاعر صحنه‌ای را نقاشی کرده است. توصیفات کیتس بسیار عینی است. «وی هر چیزی را که توصیف می‌کند در برابر دیدگان خواننده قرار می‌دهد تا آن را ببیند و لمس کند، اما شاعران هم روزگار وی ویژگی‌های آن چیز را بر می‌شمردند.» (ابجدیان، ۱۳۷۱، ج۷، ۵۰۷). توصیف پاییز در قصیده در باب پاییز شاهد این مدعاست.

غزل پاییزی در ۱۹سپتامبر ۱۸۱۹ در وینچستر نوشته شده و در سال ۱۸۲۰ چاپ و منتشر گردیده و مورد توجه خاص و عام قرار گرفته است. این شعر در اواخر و یا در پاییز دوره‌ی نویسندگی و شعرسرایی او نوشته شده و نشان‌گر خصوصیت فوق‌العاده و سبک پخته و وصف بارز آثار کیتس است که در آخر عمر وی سروده شده است. «این شعر هم‌چنین آگاه‌ی او از فناپذیری و مرگ و قانون گردشی و چرخشی زندگانی را نشان می‌دهد. غزل پاییزی مثالی از قدرت کیتس در نقاشی صحنه به کمک واژه‌هاست. سبک نوشتن و زبان او به خواننده تصاویر غنی از مناظر و صداهای پاییز را القا می‌کند.» (قیطانچی، ۱۳۷۸، ۳۸۶-۳۸۹)

پاییز، فصل غبار با میوه های پربار و رسیده است
او دوست دیرین خورشیدی است که در سیر خود به تکامل رسیده است
و با او دسیسه می‌افکند که چسان تاک‌ها را
که به گرد بام زرین کاه‌گلی می‌پیچند، سنگین بار کند و برکت دهد
و درختان خزه گرفته خانه روستایی را از سیب خمیده سازد
و میوه‌ها را تا هسته برساند
کدو را فربه و پوست فندق‌ها را با مغزی شیرین پر کند
و برای زنبوران عسل.

(ملکی و نویدی، ۱۳۸۷، ۱۳۴)

روی دیگر شناخت او از تلخی زندگی، احساس فزاینده‌ی او از دگرگونی بود. فاصله و

تنهایی برای او واقعیت دگرگونی و شیوای را به همراه داشت که در آن تغییر می‌توانست زندگی مردمان را دگرگون کند. او در نامه ای به چارلز براون به تاریخ ۳۰سپتامبر ۱۸۲۰می‌نویسد: «آیا زندگی دیگری وجود دارد؟ آیا ممکن است بیدار شوم و این همه رویا باشند؟ باید باشد. امکان ندارد که ما برای این‌گونه رنج بردن خلق شده باشیم.» (Robert, ۱۹۷۵, ۱۵)

سپهری نیز در شعر ساده رنگ و شعر تنهای منظره به توصیف فصل پاییز پرداخته که شباهت زیادی با شعر کیتس دارد:

«کاج‌های زیادی بلند.
زاغ‌های زیادی سیاه.
آسمان به اندازه آبی.
سنگ‌چین‌ها، تماشا، تجرد.
کوچه باغ فرارفته تا هیچ.
ناودان مزین به گنجشک.
آفتاب صریح.
خاک خشنود.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۴۴۸)

زبان شعری سپهری زبانی تصویری و استعاری است. «به این معنی که به جای سخن گفتن یعنی ادای جملات خبری، نقاشی می‌کند و به جای ارجاع و اشاره‌ی مستقیم، مجسم می‌کند. تشخص زبان سپهری مخصوصاً در تشبیه و اسنادهای مجازی است.» (شمیسا، ۱۳۷۶، ۳۱۹)

نکته‌ی دیگر درباره‌ی تصویرپردازی سپهری، این که «وی اصالت را به دنیای درون و ذهنی کردن تصاویر می‌دهد. هر چند این تصاویر را از جهان بیرون می‌گیرد، اما در ارائه‌ی شاعرانه‌ی آن‌ها صبغه‌ی تجریدی و ذهنی آن‌ها را غلیظ‌تر می‌کند.» (زرقانی، ۱۳۸۴، ۳۳۷)

ویژگی دیگر تصاویر سپهری در این است که «ذوق شاعر به جانب از هم گسستن تصویرها و ایجاد روابط خیالی میان عناصر متمایل است و تصویرها در کلیت شعر و در نظام شعری سپهری هویت می‌یابند.» (فتوحی، ۱۳۸۶، ۳۸۸) مانند این نمونه‌ها:

«سکوت بند گسسته است
کنار دره درخت شکوه‌پیکر بیدی
در آسمان شفق‌رنگ
عبور ابر سپید.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۴۱)

«می‌نشینم لب حوض
گردش ماهی‌ها، روشنی، من، گل، آب.»

(همان، ۳۴۶)

۲-۳-۵-آهنگین بودن اشعار:

علاوه بر واژه‌های شگفت‌آوری که القاکننده‌ی ایماژها هستند، اشعار کیتس آهنگ مطلوبی دارند. جک استیلینگر می‌نویسد: «خط به خط اشعار کیتس پر است از تکرار گوناگونی از حروف صدا دار و بی‌صدا. لذا می‌توانیم بدون ذکر دلیل، بگوییم که اشعار وی به موقع گوش دادن لذت بخش است. حتی اگر کسی هیچ توجه‌ی به مفهوم کلمات نداشته باشد و یا انگلیسی نداند، از نظر آهنگ کلام و موسیقی برایش خوشایند خواهد بود.» (استیلینگر، ۱۹۸۲، ۲۴) به این قطعه از شعر اندیمیون توجه کنید:

Pass into nothingness; but still will keep

A bower quiet for us, and a sleep

Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing

There fore, on every morrow, are we wreathing

A flowery band to bind us to the earth

Spite of despondence, of the inhuman dearth

(کیتس، ۲۰۱۴/۱۰/۲۳)

اشعار سپهری نیز آهنگی لطیف و ملایم دارد که خود به یک نوع ویژگی سبکی بدل شده است و می‌توان با استفاده از آن اشعار سهراب را از شعر سایر شاعران معاصر تمیز داد:

«از صخره شدم بالا
در هر گام، دنیایی تنهاتر، زیباتر.
و ندا آمد: بالاتر، بالاتر!
آوازی از ره دور: جنگل‌ها می‌خوانند؟
و ندا آمد: خلوت‌ها می‌آیند.
و شیاری ز هراس.
و ندا آمد: یادی بود، پیدا شد، پهنه چه زیبا شد!
«او» آمد، پرده ز هم وا باید، درها هم
و ندا آمد: پرهاهم.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۲۵۱)

۲-۳-۶-عدم پذیرش شعر از سوی جامعه تا زمان مرگ:

ما «کیتس را فردی می‌شناسیم که به جامعه‌ی خود اعتماد نداشت. او به نوعی به جامعه‌ای که نمی‌توانست ارزش‌هایش را قبول کند، وقعی نمی‌نهاد. ممکن است یکی از علت‌های بریدن او از جامعه این باشد که در ابتدا اشعار و نوشته‌های او به تلخی مورد انتقاد قرار گرفت. بنابراین در آوردگاه حرفه‌ای نیز کیتس مجبور بود مصیبت و وا زدگی را تجربه کند تا این که سرانجام کمی شناخته شود.» (بیاد، ۱۳۸۳، ۳)

داریوش آشوری بر این است که ویژگی شعر سپهری گسستگی از عوالم بیرون و پیوستگی با عوالم درون است. در تمامی شعر او چه بسا نشانی از توجه او به عوالم بیرونی و از جمله حوادث اجتماعی «سیاسی زمانه‌اش دیده نشود. «این‌گونه در خود بودن و با خود بودن اگر چه ممکن است از نظر اخلاق اجتماعی جای خرده‌گیری داشته باشد، اما از دیدگاه شعر و هنر جای هیچ خرده‌ای نیست.» (سپهری، ب۱۳۷۶، ۱۱)

«البته برخی بی‌خیال و آسوده خاطر زیستن سپهری را تهمتی مغرضانه و غیرمنصفانه دانسته‌اند که به وی نسبت داده شده است.» (وکیلی، ۱۳۸۶، ۵۹) و بر این باورند که اگر یک بار دیگر این افراد با چشم باز و گوش هوش کتاب‌های وی را بخوانند می‌فهمند که سهراب نیز دارای موضع خاص خویش در برابر جو حاکم زمانه بوده است. در این راستا برخی از افراد برداشت‌های سیاسی نیز از اشعار او داشته‌اند. به این نمونه توجه کنید:

«آفتاب است و بیابان چه فراخ،
نیست در آن گیاه و نه درخت
غیر آوای غرابان، دیگر،
بسته هر بانگی از این وادی رخت.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۲۵-۲۶)

میترا جلالی آفتاب را در این سروده رمز سیطره‌ی ظلم می‌داند! و بیابان را رمز جامعه‌ی ایران در دهه‌ی سی و چهل می‌انگارد. «گیاه و درخت را رمز شادابی و غراب را رمز شومی و نحوستی که ایران را فرا گرفته است.» (جلالی، ۱۳۸۳، ۱۶۵) بنابراین اشعار سهراب در دوره‌ی زندگی شاعر چندان مورد توجه قرار نگرفت. زیرا جو زمان جوی سیاسی بود و سهراب به بی‌تعهدی نسبت به جامعه‌ی اطراف خویش متهم شد. اما بعدها مخاطبان خاص خویش را پیدا کرد و بارها و بارها آثارش تجدید چاپ شد.

۲-۳-۷- ابهام:

واژه‌ها در شعر کیتس چنان پرمعنا، عمیق و پر ابهام‌اند که عمیقاً به دل ما می‌نشینند و در حالی که آن‌ها را می‌خوانیم امواجی از واکنش‌های خودانگیخته و آنی در ما ایجاد می‌کنند. برای مثال در شعر قصیده‌ای به هزاردستان هر واژه، خیال و استعاره‌ای است به

زندگی غم‌ناک و ناکام کیتس. «این قصیده با همان قدرتی که به بیرون و بالا و به سمت زندگی حرکت می‌کند، به پایین و به سوی نابودی می‌رود، در واقع این قصیده برخورد متنوع و بی‌نهایت ظریف احساسات است که گاه گرایشی مثبت و گاه منفی دارند.» (لویس، ۱۹۷۲، ۲۲۹)

شعر سپهری نیز به سبب ذهنی بودن تصاویر دارای ابهام است. «وی به دنبال ابهام در معناپردازی نیز هست و آن خصلت اصلی که موجد این ابهام می‌شود، بی‌تردید همین ذهنی کردن تصاویر است.» (زرقانی، ۱۳۸۴، ۳۳۷) نکته‌ی مهم دیگر این که «ذهنی شدن تصاویر در شعر وی و این نگرش او که از بیرون به سوی درون حرکت می‌کند یکی از ویژگی‌های مکتب امپرسیونیسم است که در شعر سهراب نمود بارزی دارد.» (یاحقی و پارسا، ۱۳۸۷، ۲۴۱)

البته سپهری پس از نقد براهنی درباره‌ی شعر وی می‌گوید: «من دنیا را این طور می‌بینم. آن‌چه را که می‌بینم و احساس می‌کنم، می‌نویسم. نمی‌گویم شعر من خوب است یا بد است یا هر چه... ولی خوب، احساس من از این دنیا و آدم‌هایش این طور است.» (خسروشاهی، ۱۳۷۵، ۶۸) بنابراین سپهری در پی این است که دید و احساسات خویش را در شعر نشان دهد نه این‌که مخاطب هم حتما همان دید و احساس را داشته باشد و بتواند شعر وی را درک کند. حال به این نمونه‌ها از شعر وی توجه شود:

«درها باز، چشم تماشا باز، چشم تماشاتر، و خدا در
هر ... آیا بود؟
خورشید
در هر مشت، بام نگه بالا بود
می‌بویید. گل وا بود؟ بوییدن بی‌ما بود: زیبا بود.
تنهایی، تنها بود.
ناپیدا، پیدا بود.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۲۲۰)

«صبح
شوری ابعاد عید
ذایقه را سایه کرد.
عکس من افتاد در مساحت تقویم
در خم آن کودکانه‌های مورب،
روی سرازیری فراغت یک عید

داد زدم: «به چه هوایی»
در ریه‌های وضوح بال تمام پرنده‌های جهان بود.»

(همان، ۴۱۲)

۲-۳-۸- اشاره به غریزه:

سپهری از غریزه به عنوان شاهد مثال طبیعت پاک و دست نخورده‌ی انسان یاد می‌کند. یعنی این که طبیعت وجود دارد و می‌تواند موجودیت خود را آشکار کند و به همگان نشان دهد.

پرده را برداریم:
بگذاریم که احساس هوایی بخورد.
بگذاریم بلوغ، زیر هر بوته که می‌خواهد بیتوته کند.
بگذاریم غریزه پی بازی برود.
کفش‌ها را بکند، و به دنبال فصول از سر گل‌ها بپرد.
بگذاریم که تنهایی آواز بخواند.
چیز بنویسد.
به خیابان برود.

(همان ، ۲۹۷)

در شعر مسافر نیز به همین سیاق از غریزه و تنهایی یاد کرده است. نکته‌ی قابل توجه این که معمولاً هم‌راه غریزه از تنهایی نیز یاد می‌کند. «از دید سپهری این نگاه به غریزه و تنهایی و یا سکوت، نگاه‌ی به چهره‌ی طبیعی و قبل از آلوده شدن به آلودگی‌های خود ساخته انسان نیز هست.» (نوربخش، ۱۳۷۶، ۱۳۶) به این نمونه‌ها توجه کنید:

«دلم گرفته،
دلم عجیب گرفته است.
تمام راه به یک چیز فکر می‌کردم
و رنگ دامنه‌ها هوش از سرم می‌برد.
خطوط جاده در اندوه دشت‌ها گم بود.
چه دره‌های عجیبی!
و اسب یادت هست،
سپید بود
و مثل واژه پاکی، سکوت سبز چمن‌زار را چرا می‌کرد.

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۳۰۵)

«دچار باید بود
و گرنه زمزمه حیرت میان دو حرف
حرام خواهد شد.
و عشق
صدای فاصله‌هاست.
صدای فاصله‌هایی که
غرق ابهامند.
نه،
صدای فاصله‌هایی که مثل نقره تمیزند
و با شنیدن یک هیچ می‌شوند کدر.
همیشه عاشق تنهاست.»

(همان، ۳۰۸).

«دوست را، زیر باران باید دید.
عشق را، زیر باران باید جست.
زیر باران باید با زن خوابید.
زیر باران باید بازی کرد.
زیر باران باید چیز نوشت، حرف زد، نیلوفر کاشت.»

(همان، ۲۹۲)

«تا شب خیس محبت رفتم.
من به دیدار کسی رفتم در آن سر عشق.
رفتم، رفتم تا زن،
تا چراغ لذت،
تا سکوت خواهش،
تا صدای پر تنهایی.»

(همان، ۲۷۷)

«کیتس نیز در دوره کوتاه زندگی خویش مدتی دل به عشق زنی می‌سپارد، اما هنگامی که از بیماری خویش اطلاع می‌یابد از وی دوری می‌کند و به ایتالیا می‌رود و سپس جان می‌سپرد.» (قیطان‌چی، ۱۳۸۰، ۴۰۰) «وی شعر به بانوی زیبای نامهربان را خطاب به او نوشته است.» (هنرور و سخنور، ۱۹۹۷، ۵۸۲) توجه کنید:

I set her on my pacing steed

And nothing else saw all day long
For sidelong would she bend, and sing
A faery's song
She found me roots of relish sweet
And honey wild, and manna dew
And sure in language strange she said
"I love thee true"
(کیتس، ۲۰۱۴/۱۰/۲۳)

۱-۳-۹-اشاره به ادوار اساطیری:

یکی از تعلقات ذهنی شاعر و مسائل مورد علاقه‌ی او، عصر حماسه و دوران نخستینه‌ها و ادوار کهن اساطیری است. «زیرا آن دوران، دوران اصالت است و هنوز اشیا آلوده به شائبه‌ی دانش نیستند و به اصطلاح هر چیز خودش است. یکی از اشعاری که سپهری در آن به این مسأله پرداخته شعر دشوار و زیبای متن قدیم شب در کتاب ما هیچ، ما نگاه است.» (شمیسا، ۱۳۷۶، ۲۷۵)

«امشب دست‌هایم نهایت دارند.
امشب از شاخه‌های اساطیری
میوه می‌چینند.
امشب
هر درختی به اندازه ترس من برگ دارد.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۴۳۴)

«در زمانه‌های پیش از طلوع هجاها
محشری از همه‌ی زندگان بود.
از میان تمام حریفان
فک من از غرور تکلم ترک خورد.
بعد
من که تا زانو
در خلوص سکوت نباتی فرو رفته بودم
دست و رو در تماشای اشکال شستم
بعد در فصل دیگر،
کفش‌های من از لفظ شبنم

تر شد.»

(همان، ۴۳۶)

در شعر همیشه، سپهری به طور غیر مستقیم آنیمای خود را توصیف می‌کند. به گفته‌ی یونگ، آنیما کهن الگویی است که از ناخودآگاه جمعی نشأت می‌گیرد و این ناخودآگاه، این روح دست نیافتنی جاودانه و همیشگی می‌ماند. «در واقع، این کهن الگو، زن مستتر در قالب مرد است و همه‌ی این‌ها دال بر میل و اشتیاق فطری انسان برای جاودانه ماندن است که در قالب جست و جوی آنیما نمود پیدا می‌کند.» (ملکی و نویدی، ۱۳۸۷، ۱۲۴)

«حرف بزن، ای زن شبانه‌ی موعود!
زیر همین شاخه‌های عاطفی باد
کودکی‌ام را به دست من بسپار.
در وسط این همیشه‌های سیاه
حرف بزن، خواهر تکامل خوش‌رنگ!
خون مرا پر کن از ملایمت هوش.
نبض مرا روی زبری نفس عشق
فاش کن.
روی زمین‌های محض
راه برو تا صفای باغ اساطیر.
در لبه‌ی فرصت تلالو انگور
حرف بزن، حوری تکلم بدوی!
حزن مرا در مصب دور عبارت
صاف کن.»

(سپهری، ۱۳۸۲الف، ۴۰۳)

در شعر اندیمیون جان کیتس، آنیما به خواب اندیمیون می‌آید و او را گرفتار عشق خود می‌کند و بعد از خواب، اندیمیون نمی‌داند که آیا او را خواب دیده است یا در واقعیت؛ برای همین، اندیمیون به دنبال او می‌گردد و با دختر هندی کریه‌ی روبه‌رو می‌شود که از عشق خود دور افتاده است. ناخواسته با او هم‌دردی می‌کند، ولی بعد متوجه می‌شود که این دختر هندی کریه همان دختر زیباروست.

«اندیمیون تنها بود،
در جایی که هیچ اثری از انسان‌های فانی نبود،
و حال، اگر این عشق زمینی قدرتی داشت که

می‌توانست این انسان فانی را جاودانی کند و
جاه‌طلبی‌اش را در یادها بجنباند و شهرتش را
بی‌اعتبار کند چه کسی بر زین اسب
عشقی جاودانه و موجودی جاودانه می‌نشست.»

(ملکی و نویدی، ۱۳۸۷، ۱۲۴)

۳- نتیجه‌گیری

جان کیتس و سهراب سپهری جنبه‌های مشترک شخصیتی و شعری بسیاری دارند. هر دو در اوان جوانی مبتلا به بیماری شدند و عمر کوتاه‌ی داشتند. هر دو شاعر علاقه‌ی زیادی به سفر داشته و مشاهده‌ی طبیعت در شعرشان بازتابی گسترده دارد. این دو شاعر نسبت به طبیعت، زندگی و مرگ دیدی متفاوت از دیگران دارند. هر دو شاعر در انزوا به سر برده و تقریبا از جامعه بریده بودند. شاید بدین دلیل که جامعه نوع نگاه و دید شعری آنان را نمی‌پذیرفت. سهراب سپهری علاوه بر شاعری نقاشی هم می‌کرد و این امر بر شعر او نیز تأثیر گذاشته است. در شعر کیتس نیز گویی شاعر نقاشی کرده و به گونه‌ای عینی موضوعات مورد وصف خود را به نمایش گذاشته است. ابهام در شعر هر دو شاعر به چشم می‌خورد. هم‌چنین تصویرپردازی را به وفور می‌توان در اشعار آن دو مشاهده کرد. اشاره به اسطوره‌ها و غریزه در شعر هر دو مشهود است. رد پای مکاتبی چون رئالیسم، امپرسیونیسم، سوررئالیسم و رمانتیسم را می‌توان در شعر هر دو مشاهده کرد.

منابع

۱ـ ابجدیان، امرالله. (۱۳۷۱). **تاریخ ادبیات انگلیس،** چاپ اول، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.

۲ـ بیاد، مریم. (۱۳۸۳). «اهمیت و دلالت موضوعی مرگ در آثار جان کیتس»، **پژوهشهای ادبی،** ش ۲۲: ۶۱-۷۲.

۳ـ جلالی، میترا. (۱۳۸۳). **رمزگشایی اشعار سهراب سپهری،** تهران: انتشارات نور علم.

۴ـ حقوقی، محمد. (۱۳۸۳). **شعر زمان ما (سهراب سپهری)،** چاپ چهاردهم، تهران: نشر نگاه.

۵ـ خسروشاهی، جلال. (۱۳۷۵). **ادای دین به سهراب سپهری،** چاپ اول، تهران: نشر به نگار.

۶ـ زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۴). **چشم انداز شعر معاصر فارسی،** چاپ اول، تهران:

ثالث.
۷ـ سپهری، سهراب. (الف۱۳۷۶). **باغ تنهایی(یادنامه سهراب سپهری)**، به کوشش حمید سیاهپوش، چاپ ششم، تهران: نشر نگاه.
۸ـ ـــــــــــــ (۱۳۷۶ب). **راز گل سرخ**، به اهتمام سحر معصومی، چاپ دوم، تهران: نشر به نگار.
۹- ـــــــــــــ (الف۱۳۸۲). **هشت کتاب**، چاپ سی و ششم، تهران: کتابخانه طهوری.
۱۰ـ ـــــــــــــ (ب۱۳۸۲). **عاشق همیشه تنهاست**، ترجمه کریم امامی،چاپ اول، تهران: نشر سخن.
۱۱ـ شفا، شجاع‌الدین. (۱۳۴۹). **زیباترین شاهکارهای شعر جهان**، چاپ پنجم، تهران: بنگاه مطبوعاتی صفی علیشاه.
۱۲ـ شمیسا، سیروس. (۱۳۷۶). **نگاه‌ی به سپهری**، چاپ هفتم، تهران: نشر مروارید.
۱۳ـ فتوحی، محمود. (۱۳۸۶). **بلاغت تصویر**، چاپ اول، تهران: سخن.
۱۴ـ قیطانچی، جاوید. (۱۳۷۸). « سبک در آثار جان کیتس»، **مجله زبان و ادبیات دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران**، ش ۱۵۰، دوره ۳۸، ص ۳۶۸-۳۸۴.
۱۵ـ ـــــــــــــ (۱۳۸۰). «غزلی برای جان کیتس»، **مجله زبان و ادبیات دانشکده علوم انسانی دانشگاه تهران**، ش ۱۵۸و ۱۵۹، صص۳۹۵-۴۰۶.
۱۶ـ ملکی، ناصر و نویدی، مریم. (۱۳۸۷). «اشتراک عینی در پاره‌ای از اشعار کیتس و سهراب سپهری»، **نشریه ادبیات تطبیقی جیرفت**، سال سوم، ش۹، ص۱۱۵-۱۴۰.
۱۷ـ میرشکاک، یوسف‌علی. (۱۳۷۲). «سپهری و امن و عیش»، **نشریه فرهنگ و هنر و شعر**، ش ۲، ص۱۷-۱۹.
۱۸ـ نوربخش، منصور. (۱۳۷۶). **به سراغ من اگر می‌آیید**، چاپ اول، تهران: نشر مروارید.
۱۹ـ وکیلی، شهره. (۱۳۸۶). **حافظ، پدر، سهراب سپهری، پسر، ساکنان کنگره عرش**، چاپ دوم، تهران: پیکان.
۲۰ـ یاحقی، محمدجعفر، پارسا، شمسی. (۱۳۸۷). «امپرسیونیسم در شعر سهراب سپهری»، **فصلنامه علمی پژوهشی الزهرا**، سال هجدهم، ش ۷۴، ص ۲۲۷-۲۴۵.
۲۱- ویکی پدیا. (۱۳۹۱/۱۰/۲۸). «جان کیتس» منبع: www. fa.wikipedia.org
22- Honarvar, H., & Sokhanvar, Jallal. (1997). **An Abridged edition of the Norton Anthology of English Literature.** Einstein publications : USA.

23- Leavis, F. R. (1971). **Revaluation Great Britain**: Richard Clay.

24- Robert, G.,(1975). **Letters of John Keats**, London: Oxford University.

25- Stillinger, J. (1982). **John Keats complete poems**. Cambridge: Harvard University Press.

26- Keats, John. (2014/10/23).**"The poetical work of John Keats".** www.bartleby.com

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۷، ش۲ (پیاپی۱۵)، پاییز و زمستان۱۳۹۵

نقد محتوایی داستان ملکوت و رمزگشایی دلالت‌های استعاری آن

دکتر تقی پورنامداریان
استاد زبان و ادبیات فارسی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
رقیه هاشمی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

چکیده

این مقاله در پی آن است تا بعضی از خصوصیات زبانی و موضوعی داستان ملکوت را توضیح دهد، لذا با توجه به دو روی‌کرد مهم ساختاری و روان‌تحلیلی تهیه شده است. دلالت‌های زبانی و توجه به جنبه سوررئالیستی و استعاری متن که نمودی از ساختار و زبان منحصر به فرد ملکوت است به هم‌راه فضاسازی خاص روانی قصه، بیان‌گر توجه صادقی به خصوصیات زبانی و موضوعی ملکوت می باشد. در بررسی محتوایی سعی شده از مکتب روان‌تحلیلی فروید و در رمزگشایی دلالت‌های استعاری از نظریه‌های زبان‌شناسانه سوسور جهت تبیین داستان بهره گرفته شود. مباحث تاکید شده در مقاله مذکور عبارتند از: ادغام (استعاره) و جابه‌جایی (مجاز) _که از مفاهیم مشترک مقوله ساختاری و روانکاوی است_، هم‌چنین بحث دال و مدلول هم در زبان ملکوت و هم در تحلیل شخصیت‌های قصه، نقش ناخودآگاه؛ به مثابه زبان امیال و عقده‌های سرکوب شده و تعارض و دوگانگی شخصیت‌ها.

کلید واژه‌ها: ملکوت، بهرام صادقی، دلالت‌های استعاری، نقد محتوایی.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۱۲/۱۱
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۲۳

Email: R.hashemi1360@yahoo.com

۱-مقدمه

ادبیات به عنوان جهانی مخلوق که از دنیای واقعی نشأت می‌گیرد، فرآورده‌ای است مادی و ملموس که ساخته‌ی ذهنی خلاق و هنرمند می‌باشد. هر چند ماهیت ادبیات به مثابه سخنی که برتر و فراتر از سخن عادی است و با ذوق و قریحه ارتباط دارد، باعث دسترس ناپذیر بودن آن گردد، لیکن نیازمند ابزاری علمی است تا مورد شناخت و بررسی واقع شود. نقد به عنوان علم ادبیات رسیدن بدین هدف را میسر می‌نماید و عبارت است از: «شناخت ارزش و بهای آثار ادبی و شرح و تفسیر آن به نحوی که معلوم شود نیک و بد آن آثار چیست و منشأ آن‌ها کدام است.» (زرین‌کوب،۱۳۳۸، ج ۱، ۱۹) نقد در حقیقت نتیجه‌ی ادبیات است و در درجه‌ی دوم اهمیت قرار می‌گیرد و وابسته به آن می‌باشد. اگر متن ادبی وجود نداشته باشد، نقدی نیز در کار نخواهد بود. باید اذعان نمود که نقد، منحصر به شناخت ارزش، خوبی و بدی آثار نیست، چرا که منتقد اغلب به سراغ آثار برتر و شاه‌کارهای بزرگ ادبی می‌رود و با ابزارهای موجود، عوالم تازه و بدیعی را بر روی خوانندگان اثر می‌گشاید و زمینه‌ی بالندگی و رشد متون، خاصه متون ادبی را فراهم می‌سازد. پذیرش این نکته که «متون حتی در نادرترین صورت‌های خود اسیر مقتضیات زمان و مکان و جامعه‌اند ـ خلاصه آن‌ها در این جهانند و از این رو جهانیند.» (سعید، ۱۳۸۵، ۵۳) باعث خواهد شد منتقد با روی‌کردهای علمی و جهانی به حیطه‌ی نقد وارد شود و تا حد ممکن از اعمال سلیقه فردی پرهیز نماید.

توجه به فرم و ساختار یا محتوای اثر ادبی در طول تاریخ نقد، آن را به روی‌کردها و رهیافت‌های متنوعی تقسیم کرده است. گاهی در این میان از پیوند فرم و محتوا روی‌کرد نوینی خلق شده است؛ برای مثال نقد ساختاری غیرمستقیم بر نقد روان‌شناختی و فمینیستی تأثیر گذارده که رد پای آن را به راحتی می توان مشاهده کرد. اگرچه فرم و محتوا متعلق به دو حوزه متفاوت می باشند، لیکن به مثابه جسم و روح، گاه در خدمت یکدیگر قرار می گیرند که دریافت یکی در گرو فهم آن دیگری است.

در این مقاله ما در پی کشف اصالت فرم یا محتوا نیستیم، چرا که همان‌طور که گفته شد این دو مقوله می توانند در خدمت هم‌دیگر قرار گیرند و کشف ارتباط و پیوند این دو می‌تواند بر التذاذ هنری و ادبی ما به عنوان منتقد یا خواننده و مخاطب اثر بیفزاید. امروزه دیگر تفسیر یگانه‌ای در زمینه نقد ادبی وجود ندارد و هر شخص می‌تواند بر اساس اطلاعات و آموخته‌های خود قرائت متمایزی نسبت به دیگران عرضه کند. ساختارگرایی و مکتب روان‌تحلیلی به عنوان دو رهیافت تأثیرگذار در زمینه نقد ادبی که مربوط به دو حوزه متمایز فرم و محتوا هستند، می‌توانند الگوی مناسبی برای بررسی کار ما باشند. مباحث مربوط به

فرمالیسم و ساختارگرایی ارتباط تنگاتنگی با نظریه‌های زبان‌شناختی دارد؛ ساختارگرایی که می‌توان آن را از نتایج فرمالیسم دانست بعد از شکل گیری توسط متفکران عمدتاً فرانسوی بر خلاف فرمالیسم روسی که فقط به فرم و صورت توجه داشت تلاش کرد از صورت به معنا دست یابد. برای این منظور به ارتباط اجزا در کل نظام یعنی به ساختارها و قوانین حاکم بر آن پرداخت.

اما مکتب روان‌تحلیلی ابتدا توسط فروید در قرن ۲۰ به عنوان علمی مستقل از حیطه‌ی ادبیات به وجود آمد که کارکرد درمانی داشت، لیکن به دلیل تناسبات ویژه‌ای که با ادبیات دارا بود وارد ادبیات شد و دریچه‌های جدیدی را در زمینه نقد ادبی گشود. روان‌کاوی از آثار بزرگ ادبی به عنوان مثال‌های خوبی جهت تعیین آموزه‌های خویش بهره برد. مکتب روان‌تحلیلی نیز به گونه‌ای دیگر و غیرمستقیم معتقد به سویه‌ی زبان‌شناختی روان‌کاوی است که آن را می‌توان در جلسات مشاوره بیماران یا تحلیل روانی اشخاص داستان (به مثابه موجودات زنده) بر اساس آن‌چه که از طریق زبان و گفتار بیان می‌کنند مشاهده کرد.

۲- بحث و بررسی

به جز ملکوت از صادقی داستان‌های کوتاه زیادی بر جای مانده که عمدتاً در مجموعه‌ای به نام سنگر و قمقمه‌های خالی جمع‌آوری شده است. از آن‌جا که صادقی به شکل حرفه‌ای نویسنده‌ای کاملاً فرم‌گراست، آثار برجای مانده از او نیز اجازه پرداخت ساختاری و فرم‌گرایانه را خواهد داد، اما به لحاظ شخصیت‌پردازی و نقد محتوایی چندان قوی نیستند. آثار صادقی دارای ویژگی‌هایی است که منحصر به فرد و غیرقابل تقلید می‌باشد، لیکن زبان وی در ملکوت متمایز از دیگر داستان‌هاست، چرا که فضای موجود در ملکوت فضای خاص و متفاوت می‌باشد. داستان سوررئالیستی و فرا زمینی ملکوت به عنوان اثری که مخاطب را از اندیشه در حوزه داستان‌های رئال و واقعی دور می‌سازد و فضایی کاملاً روانی - اسطوره‌ای را در برابر خواننده به نمایش می‌گذارد که از تجربه عادی و معمول به دور است، به هم‌راه تجربه‌ای خاص از فرم و نوشتار، آن را منحصر به فرد می کند، هم‌چنین چندبعدی و چند صدایی بودن ملکوت که خوانش‌های متفاوتی از آن را ممکن می‌سازد برای مخاطب و منتقد ادبی می‌تواند وسوسه برانگیز باشد. در زمینه نقد ساختاری و فرم گرایانه آراءکثیر و متفاوتی وجود دارد که می‌توان از منظرهای مختلف داستان را مورد تحلیل قرار داد، لیکن دنیای سوررئالیستی و استعاری به تصویر کشیده شده در ملکوت و دلالت‌های زبانی غیر حقیقی که منطبق با حال و هوای خاص روانی-اسطوره‌ای قصه می‌باشد الگوی خوبی است برای این‌که بتوان از راه کشف رمزهای زبانی و دلالت‌های استعاری به تفسیر و تحلیل محتوایی

دست یافت و با کمک مکتب روان‌تحلیلی شخصیت‌های داستان را هم‌چون موجوداتی زنده و بر اساس آن‌چه بر زبان می‌آورند و انجام می‌دهند بررسی کرد. تعداد آثار و مقالاتی که بر اساس نظریه‌های ادبی جدید ملکوت یا دیگر آثار صادقی را مورد بررسی و مداقه قرار داده‌اند محدود است و بیش‌تر این مقالات به حوزه نقد ساختاری مربوط می‌شوند یا تعداد انگشت‌شماری نقد محتوایی و تفسیری وجود دارد که تقریباً سلیقه‌ای است. تأویل ملکوت (محمدتقی غیاثی)، مسافری غریب و حیران (روحا. . . مهدی پور عمرانی)، ملکوت جهنمی تاریک در سرزمین سرد (محمدرضا اصلانی)، خون آبی بر زمین نمناک (حسن محمودی)از جمله کتاب‌هایی هستند که داستان ملکوت را دست‌مایه کار خود قرار داده‌اند. همان‌طور که گفته شد نقد محتوایی صرف و یا نقد ساختاری به تنهایی از ملکوت انجام شده، لیکن توجه به دلالت‌های زبانی برای رسیدن به نقد محتوایی یا به عبارتی همسو کردن ساختار و محتوا موضوعی است که می‌تواند جذابیت و تازگی داشته باشد. الهام و تأثیرپذیری صادقی از بوف کور هدایت و توجه به بار روان‌شناختی آن به هم‌راه فرم و ساختار خاص و نقش دلالت‌های زبانی که متناسب با دنیای استعاری ملکوت است ما را بر آن داشت تا از منظری دیگر به این اثر ماندگار ادبیات داستانی بپردازیم، لذا سعی شده موضوع و تفسیر مقاله متفاوت از مقالات مشابه یاد شده باشد. برای چنین منظوری می‌توان فرضیات و سوالاتی را مطرح کرد:

۱. در نقد فرم‌گرایانه از کدام آموزه‌های ساختاری در جهت تبیین اثر بهره گرفته شده است؟

۲. در این مقاله چه ارتباط دو سویه‌ای می‌تواند بین فرم و محتوا برقرار شود؟ آیا سنخیتی میان آن‌ها وجود دارد؟

کن نقد محتوایی بر کدام نظریه‌های روانی در بازخوانی اثر که انطباق بیش‌تری با آن دارد تکیه می‌کند؟

مباحثی چون محور هم‌نشینی (مجاز) و محور جانشینی (استعاره) و توجه به دال و مدلول‌های زبانی و رمزگشایی دلالت‌های استعاری، ساختار روایتی ملکوت و از خلال آن تناسب و شباهت محور جانشینی و هم‌نشینی با نظریه‌ی ادغام و جابجایی فروید و آموزه‌هایی چون ضمیر ناخودآگاه، نقش من، عقده‌ها و امیال سرکوب شده و در یک جمله کشف هویت روانی و بررسی محتوایی، در ارتباط با زبان مطرح می‌شود. این مقاله شامل چکیده، مقدمه‌ای در رابطه با نقد ادبی و اهمیت فرم و محتوا، بحث و بررسی، تعاریف و کلیاتی در خصوص مباحث ساختاری و آموزه‌های روانکاوی، خلاصه داستان، تحلیل محتوایی و رمزگشایی دلالت‌های استعاری ودر پایان نتیجه می باشد.

۲-۱-تعاریف و کلیات:

مباحث ساختارگرایی و فرمالیستی بیش از هرکس مدیون فردینان دوسوسور زبان شناس دانمارکی است. وی که ابتدا فرمالیست‌ها و بعدساختارگرایان را به شدت تحت تأثیر قرار داد، باعث دگرگونی در دیگر حوزه های نقد ادبی هم شد. به اعتقاد سوسور جمله‌ها در عین تفاوت در معنا از الگوی واحدی پیروی می‌کنند، به عبارتی دارای فرم یا ساختار یگانه‌ای هستند. برای فرمالیست‌ها آن‌چه اهمیت داشت سویه‌ی زبان‌شناسانه و فرم اثر ادبی بود، اما ساختارگرایان سعی کردند از شکل وصورت، تحت تأثیر نظریه‌ی دوسوسور برای تبیین و مطالعه ادبیات ودیگر پدیده‌های فرهنگی و اجتماعی بهره گیرند.

«در ادبیات منظور از ساختارگرایی بیش‌تر به معنای نظامی است که بر پایه‌ی زبان‌شناسی ساختاری استوار است. به موجب این رشته از دانش زبان یک نظام ارتباطی است و در آن بین دال و مدلول باید فرق گذاشت» (گلدمن،۱۳۶۹، ۹) از دیدگاه سوسور زبان یک شبکه یا نظام ارتباطی است و عناصر موجود در آن عبارتند از دال، مدلول و نشانه؛ به عبارتی زبان زنجیره‌ای از نشانه‌هاست و نشانه شامل یک دال و مدلول است. دال به معنای تصویر آوایی و مدلول مفهوم آن تصویر است؛ برای مثال کلمه درخت در زبان فارسی یک دال محسوب می گردد و تصویری که از شنیدن این واژه در ذهن نقش می‌بندد مدلول است. در حقیقت دال‌ها باعث تمایز اشیاء مختلف می‌گردد و هر دال به یک مدلول خاص اشاره دارد و نشانه «کلی است پیچیده که یک تصویر آوایی و یک مفهوم را به هم می‌پیوندد.» (اسکولز، ۱۳۸۳، ۳۴). نشانه همیشه یک کلمه یا واژه نیست؛ برای مثال دود می‌تواند نشانه‌ای از آتش باشد و یا رد پا دلالت بر ره‌گذری نماید. روایت‌شناسی که عمده تلاش و دستاوردهای ساختارگرایان را شامل می‌شود شاخه‌ای از نشانه‌شناسی است که می‌کوشد ساختار و مناسبات درونی نشانه‌ها را در متن پیدا کند.

سوسور میان سه سطح زبانی یعنی لانگاژ، لانگ و پارول تفاوت گذاشت؛ لانگاژ کل قوه نطق انسال را شامل می‌شود. لانگ نظام زبانی است که یک زبان خاص مثلاً فارسی را می‌سازد و دلالت‌ها و نشانه‌های خاص خود را دارد و پارول کاربرد شخصی فرد از زبان است؛ این‌که ما انتخاب می‌کنیم چطور حرف بزنیم گفتار هرفرد را تشکیل می‌دهد. آن‌چه از نظر سوسور اهمیت دارد گفتار فردی نیست، بلکه یک نظام زبانی می‌باشد و در این نظام زبانی هر واحد معنایی (واژه) در تمایز با واژگان دیگر معنا می‌یابد. وجه هم‌زمانی و درزمانی یا محور هم‌نشینی(مجاز) و جانشینی (استعاره) زبان از جمله روی‌کردهای دیگر سوسور بود که در نظریه شعری یاکوبسن و مباحث بعدی ساختارگرایی نقش مهمی را اجرا کرد و حتی ردپای آن را می‌توان در مباحث روان‌شناختی جست‌وجو کرد. یاکوبسن نیز در ادامه همین روند به منش دوگانه‌ی زبان تأکید می‌کند و معتقد است «استعاره به گزینش مرتبط

می‌شود که به معنای امکان جای‌گزینی است، و مجاز مرسل به امکان ترکیبی زبان مرتبط می‌شود.» (احمدی، ۱۳۸۰، ۸۲) هرکلمه یا واحد زبانی دارای معانی مختلفی است. اگر در کنار هم قرار گرفتن کلمات باعث تولید معنای نهایی گردد، ما با محور هم‌نشینی روبرو هستیم. بر اساس ساختار همان جمله، تعداد جملات زیادی با معنایی تازه می‌توان ساخت که در متن نباشد ولی در ذهن ما وجود داشته باشد که می‌تواند جانشین همان جمله‌ی اولیه گردد، به عبارتی محور هم‌نشینی و جانشینی یا محور افقی و عمودی کاملاً قابل انطباق است با دو صفت بیانی مجاز مرسل و استعاره‌ای که یاکوبسن مطرح نمود. استعاره جای‌گزینی بر اساس شباهت یا قیاس بین واژه حقیقی و معنای استعاری است و مجاز مرسل جای‌گزینی بر اساس تداعی بین واژه حقیقی و کلمه جانشین آن است. مجاز مرسل می‌تواند به صورت جزء و کل، علت و معلولی و ... باشد؛ یعنی همان علاقه‌های مجاز در ادبیات را مطرح می‌کند. در ادامه همین روند شاهدیم که به دلیل اهمیت شناخت نشانه‌ها، رولان بارت نگاه ویژه‌ای به بحث دلالت‌های معنایی دارد و حتی آن را به زندگی روزمره و نظام پوشاک و خوراک تعمیم می‌دهد و بر اساس نوع لباس یا غذایی که افراد برمی‌گزینند آن را نشانه‌ای برای پی بردن به دلالتی معنایی می‌داند. مثلاً در زبان غذای یک رستوران ابتدا سوپ، بعد پیش غذا، غذای اصلی به همراه نوشیدنی در یک محور افقی بیان‌گر نظم هم‌نشینی است، اما اگر به غذای رستوران افقی نگاه کنیم مثلاً در فهرست انواع سوپ‌ها می‌شود سوپ جو را با سوپ گوجه و یا ... عوض کرد. اینجا با نظم جانشینی روبرو می‌شویم. (ر. ک احمدی، ۱۳۸۰، ۲۱۹)

براساس آن‌چه بیان شد دو نوع دلالت زبانی وجود دارد: ۱. دلالت حقیقی و ۲. دلالت غیرحقیقی.

دلالت حقیقی؛ یک کلمه در معنا و مفهوم حقیقی خودش به کار رود همان گفتار عادی و روزمره مردم که سوسور به آن اشاره کرد، اما نوع دوم دلالت یعنی دلالت غیرحقیقی که اساس ادبیات است به دو سطح دلالت های مجازی و استعاری تقسیم می‌شود. دلالت‌های مجازی بر اساس رابطه‌ی هم‌نشینی و یا حضور واژگان شکل می‌گیرد. در واقع کلمات با هم و در جوار هم نوعی تداعی معنا را از طریق علاقه‌های جزء و کل، علت و معلولی و مجاورت به وجود می‌آورند. وقتی گفته می‌شود «پول داشتم و دست و پا نداشتم.» (صادقی، ۱۳۸۶، ۴۳) منظور این است که از قدرت مالی برخوردار بودم، اما از قدرت استفاده از آن بی‌بهره بودم. بین پول وقدرت به معنای کلی، رابطه هم‌نشینی وجود دارد. پول می‌تواندجزئی از قدرت محسوب شود. نوع دیگر از دلالت معنایی دلالت استعاری است. علاقه‌ای که بین دال و مدلول وجود دارد بر اساس شباهت و قیاس است و معنای غایب در ذهن وجود دارد؛

مثلاً «وقتی که کنام یا آشیانه را به جای کلبه به کار می‌گیریم.» (اسکولز، ۱۳۸۳، ۴۰). با توجه به نوع داستان ملکوت که به صورت سمبولیک و انتزاعی به تصویر کشیده شده و از حوزه‌ی داستان‌های رئالیستی خارج شده است، باید آن را مبتنی بر استعاره دانست. چرا که داستان‌های رئال مربوط به حوزه مجاز و داستان‌های سوررئال و سمبولیک مربوط به حوزه استعاره هستند.

همان‌طور که گفته شد بحث هم‌نشینی و جانشینی اجزا و عناصر محدود به مباحث ساختاری و فرم‌گرایانه نیست، بلکه در آموزه‌های روان‌شناختی فروید با عنوان ادغام و جابه‌جایی مطرح می‌گردد. فروید در بحث از رویا که آن را ابزاری برای ارضاء تمایلات و خواسته‌های سرکوب شده می‌داند این‌طور بیان می‌کند که بین معنای حقیقی رویا و صورت ظاهری آن تفاوت وجود دارد و «آن فرایندی که محتوای نهفته رویا را به محتوای آشکار آن تبدیل می‌کند، کارکرد رویا نامیده می‌شود.» (فروید، ۱۳۸۲، ۲۷) وقتی فرد از خواب بیدار می‌شود آن‌چه از فرایند واقعی رویا که زبان گویای ناخودآگاهمان است به یاد می‌آورد، صرفاً صورت ظاهری آن است و در تعبیر رویا سعی می‌کند عناصری را به آن اضافه یا کم نماید. این‌جا ضمیر ناخودآگاه از دو جریان ادغام و جابه‌جایی استفاده می‌کند «مشخصه مجاز و جابه‌جایی مجاورت است چیزی با چیز دیگر مربوط می‌شود، زیرا در یک زنجیره در کنار هم قرار دارند. مشخصه استعاره و ادغام مشابهت است چیزی با چیز دیگر مربوط می‌شود، زیرا شبیه آن است.» (رایت، ۱۳۷۳، ۱۰۹) برای مثال رویا بین در رویای آشکار با ابزار ادغام و استعاره، عنصری را جای‌گزین عناصر و دیگر اندیشه‌های نهفته رویا می‌کند، لذا رویای آشکار محتوایی بسیار کم‌تر از رویای نهفته دارد. در مجاز یا جابه‌جایی عناصر رویای آشکار از طریق تداعی جای‌گزین اندیشه‌های نهفته می‌شوند تا امیال انسان به شکل دیگر تبلور یابند. مثلا فردی ممکن است با شخصی با فامیلی گرگین خصومت داشته باشد و در خواب این احساس با حمله به یک گرگ تحقق پیدا کند.

مشاهده می‌کنیم که روان‌شناسی اگرچه مربوط به محتوا و معنای اثر ادبی است، اما بی‌ارتباط با زبان نیست، چرا که در تعریف روان‌کاوی گفته می‌شود «روان‌کاوی عبارت است از اقدام به ترجمه (تعبیر) گفتار و بیان بیمار مطابق با قواعدی در خصوص معانی، انگیزه‌ها و ساختارهای افکار.» (فروید، ۱۳۷۹، ۱۵) روان‌کاوی، درمان بیماران از طریق صحبت کردن و گفت‌گوی آن‌ها با روانکاو است و تشخیص بیماری از طریق اطلاعات زبانی انجام می‌شود، زیرا ارتباط مستقیمی بین هویت افراد و زبان و گفتار آن‌ها وجود دارد و گذشته از این مسئله می‌توان روان‌کاوی را در تحلیل ادبیات به کار گرفت. طبق تقسیم‌بندی که فروید از ساختار روان ارائه می‌دهد ذهن انسان به سه حوزه‌ی نهاد، خود(من) و فراخود

تقسیم می‌گردد. تمام انگیزه‌ها و تمایلات حیوانی مانند غریزه‌ی جنسی و پرخاش‌گری مربوط به نهاد می‌باشند. نهاد بر اساس اصل لذت عمل می‌کند و برای کسب لذت و کاهش تنش به خیال‌پردازی متوسل می‌شود؛ اما خود (من) برعکس نهاد از اصل واقعیت تبعیت می‌کند که طرز تفکر واقع بینانه در رابطه با تمایلات نهاد می‌باشد. فروید رابطه‌ی بین خود و نهاد را چنین تشریح می‌کند: «رابطه خود با نهاد هم‌چون مردی اسب سوار است که باید نیرویی برتر، اسب را مهار کند، با این تفاوت که سوار برای این کار به نیروی خویش متوسل می‌شود؛ اما خود از نیروهایی که به وام گرفته استفاده می‌کند.» (فروید، ۱۳۷۳، ۲۳۹) فراخود که تحت سیطره‌ی اخلاق قرار دارد و وجدان بیدار فرد است بر اساس آن چیزی که جامعه و خانواده از او می‌خواهد عمل می‌کند. زمانی که فرد تمایلات و خواسته‌های مهار نشدنی نهاد را به ناخودآگاه خویش پس می‌راند، به طور موقت سرپوشی بر آن‌ها می‌نهد تا بتواند با خود و فراخود خویش هماهنگ باشد که در حالت خواب و رؤیا به صورت مستقیم و یا غیرمستقیم خود را بروز می‌دهد. گاهی اوقات مهار بیش از حد باعث ایجاد تعارض و انواع اختلال در شخصیت می‌گردد. فروید ریشه‌ی تمامی این اختلالات را در تعارضات دوران کودکی جست‌جو می‌کرد که با محدودیت‌های جنسی رابطه‌ی مستقیم دارد. وی با پیش کشیدن عقده‌ی ادیپ در پسران و عقده‌ی الکترا در دختران به تبیین این مسئله پرداخت.

داستان ملکوت به دلیل برخورداری از بار روانی – اسطوره‌ای قوی، هم‌چنین توجه نویسنده به ساختار و زبان خاص که متناسب با فضای درون متن است، می‌تواند در هر دو حوزه مورد موشکافی قرار گیرد. خوانش محتوایی (روانی) متن بر اساس کشف دلالت‌های استعاری به ارتباط و پیوند فرم و محتوا دلالت دارد. انطباق داستان با مکتب روان‌تحلیلی و جست‌جو در زوایای درونی شخصیت‌ها به مثابه موجودات زنده که در عالم متن زندگی می‌کنند، بر اساس آن‌چه که بر زبان می‌آورند هویت غیر رئال و اسطوره‌ای آن‌ها را به نمایش می‌گذارد و پرده از ناخودآگاهشان که هم‌چون زبان امیال سرکوب شده و واپس رانده شده است، برمی‌دارد. فقدان امیال گاهی بر زبان جاری می‌شود و به شکل دال‌های زبانی خود را نمایش می‌دهد که بیان‌گر ارتباط ویژه‌ای است که بین زبان و روان آدمی وجود دارد.

۲-۲- خلاصه‌ی داستان ملکوت:

داستان چهار دوست: داستان از حلول جن در بدن آقای مودت شروع می‌شود. مودت به هم‌راه دوستانش (منشی جوان، ناشناس و مرد چاق) راهی مطب دکتر حاتم در شهر می‌شوند. در جریان معالجه مودت، دکتر حاتم برای منشی جوان از مردی به نام م، ل صحبت می‌کند؛ مردی که مدت چهل سال است بدنش را جراحی می‌کند. دکتر حاتم

موفق می‌شود جن را از بدن مودت خارج نماید. جن به دکتر حاتم یادداشتی می‌دهد مبنی بر این که، مودت به سرطان معده از نوع گل‌کلمی دچار است. هنگام خداحافظی دکتر حاتم به منشی جوان و مرد چاق دو نوع آمپول کشنده تزریق می‌نماید و ناشناس را از راز جنایت‌های خود باخبر می‌سازد.

داستان م، ل: این فصل از زبان م، ل به صورت حدیث نفس روایت می‌شود. م، ل از خاطرات دوران کودکی، رؤیاهایش، سفر به مغرب، از جریان قتل پسرش به دست خویش به خاطر معاشرت با دکتر حاتم و بریدن زبان شکو؛ خدمتکار وفادارش حرف می‌زند، اما در پی خوابی که می‌بیند تصمیم می‌گیرد دکتر حاتم را که عامل اصلی مرگ پسرش می‌داند، ببخشد و از جراحی آخرین عضو باقیمانده اجتناب نماید.

داستان ساقی و دکتر حاتم: دکتر حاتم ساقی را به دلیل این که به خانواده‌اش پشت کرده و آن‌ها را ترک گفته مستحق عقوبت می‌داند، از طرف دیگر نسبت به عشق ساقی دچار تردید است، در نتیجه وی را خفه می‌کند و متوجه می‌شود که همسرش نیز به او خیانت نموده و با شکو ارتباط داشته است.

م، ل از تصمیمش برای بازگشت به زندگی و انصراف از قطع آخرین عضو بدنش دکتر حاتم را باخبر می‌کند، اما دکتر حاتم از همان آمپول‌های مرگ‌آور به م، ل نیز تزریق می‌کند.

دکتر حاتم به همراه شکو و م، ل برای ملاقات مودت و دوستانش به باغ می‌رود و به منشی جوان و دوستش مرد چاق اعلام می‌کند آمپول‌های تزریق شده مرگ‌آور است و تا یک هفته بیش‌تر زنده نیستند. مرد چاق با شنیدن خبر سکته می‌کند. بار دیگر منشی جوان به همراه دوستانش برای نجات جان مرد چاق از باغ خارج می‌شوند.

۲-۳-تحلیل ملکوت و رمزگشایی دلالت‌های استعاری:

آن‌چه که بیش از هر چیز دیگر این داستان، خواننده و یا ناقد ادبی را به تأمل وامی‌دارد، عنوان قصه است، دلالت‌های استعاری در ملکوت حضور پر رنگی دارند. خواننده با یک دال مواجه است؛ ملکوت. ملکوت بیش از هر دال دیگر جنبه‌ی استعاری این اثر را تقویت می‌کند. از جمله نشانه‌هایی که نویسنده بر سر راه می‌گذارد تا سویه‌ی استعاری و سمبولیک این واژه را تقویت کند: ۱- ملکوت: همسر دکتر حاتم که به دست وی کشته شده و تجسمی از مرگ است. ۲- ملکوت: نام همسر منشی جوان که تجسمی از زندگی است. ۳- ملکوت: می‌تواند نام جایی باشد؛ مثلاً عالمی بالاتر از عالم جبروت. ملکوت در لغت به معنای «بزرگی، عظمت، عالم غیب که عالم مختص به ارواح و نفوس است.» (معین، ج۴، ۱۳۷۱، ذیل: ملکوت) صادقی به دلالت‌های مختلف این واژه نظر دارد؛ زیرا وقتی اشاره به یک نام است معنایی حقیقی دارد، اما در معنای استعاری آن (یعنی یک دال در نظام واژگان) از

طریق مجاورت در نظام زبانی معنای دال را می‌یابد. «نمی‌دانم آسمان را قبول کنم یا زمین را، ملکوت کدام یک را؟» (صادقی، ۱۳۸۶، ۲۳) «این خود دکتر حاتم است که تو را خفه می‌کند و نه شیطان! و می‌خواهد روح تو را در نارنجستان به خاک بسپارد و نه آن‌که به ملکوت برساند.» (همان، ۷۸) وجود چنین دلالت‌های زبانی باعث می‌شود ملکوت به عنوان دال اصلی روایت با کمی تعارض و پیچیدگی همراه باشد درست مثل خود قصه، درست مثل شخصیت‌های قصه.

معنای ظاهری در استعاره نشان‌گر معنا و میلی سرکوب شده است که جای‌گزین معنای پنهان می‌شود و حاکی از ضمیر ناخودآگاه است. ضمیر ناخودآگاه در گفتار ما حضور دارد که گاهی به شکل غیر ارادی است.

آیا خود ملکوت مفهومی سرکوب شده نیست؟ همان طور که دکتر حاتم با کشتن همسرش (ملکوت) آن را ظاهراً سرکوب کرده و خاطره او را به اعماق ناخودآگاهش برده است.

ملکوت در حقیقت همان ناخودآگاه اثر است. ناخودآگاهی که از امیال سرکوب شده حکایت‌ها دارد. خوانش و تفسیر تک‌تک ما می‌تواند گویای ناخودآگاه و امیال سرکوب شده خودمان باشد مکانی که گمشده همگان است و در ناخودآگاه هرکس گم شده است. تلاش افرادی چون م، ل در تمامی رفتن‌ها و بازگشتن‌ها که به شکل سفر به مغرب، رفتن به دنیای خیال و کودکی تبلور می‌یابد، نشان از تلاش برای یافتن ملکوت خویش است. گویا هرکس در این داستان ملکوتی دارد که خاص خود اوست؛ چیزی ویژه و متمایز از دیگری. وجه شبه این استعاره موقعیت کسانی است که آرزوی رسیدن به ملکوت را دارند؛ دالی که میل آن‌ها را در بردارد. وقتی خواننده به خوانش اثر می‌پردازد خود او نیز به گونه‌ای غیر ارادی و بر اساس میلی نهفته به دنبال چنین ملکوتی است. در ادامه خواهیم دید که بر اساس همین میل چگونه عملکرد شخصیت‌ها معنا می‌یابد.

۲-۳-۱-چندین دلالت استعاری:

سفید: پنج دری سفید قصر (ص۳۴) ـ باد سفید صفیر زنان از راه می‌رسید (ص۳۹) ـ او با دستمال سفیدش خون خشکیده پسرم را پاک کند (ص۳۹) ـ در این دنیای سفید، بوران بر سر و رویم کوفت (ص۴۸) ـ از دهانم خون گرم سفید بر زمین می‌چکید. (ص۵۶)

دست: دست‌های گرسنه و حریص من زبانت را از کام بیرون می‌کشید. (ص۳۶) ـ غنچه‌ای در انگشتانم له شد، دستم از تیغ خار آتش گرفت. (۳۸) ـ شکو در دست‌های نیرومند خونینم به زانو درآمد. (ص۴۶) دست مصمم و بی‌اراده‌ی من دشنه تیزم را از بغلم بیرون کشید. (ص۴۷) ـ دستم با فانوس پایین آمد. (ص۴۶) ـ تصمیم گرفتم که لااقل

آخرین دستم را نگاه دارم و به کمک آن بار دیگر به سوی زندگی و خورشید و فضای باز و هوای تازه برگردم. (ص۴۹)

آینه: نخستین چیزی که به چشمم خورد یک آینه بزرگ قدی بود. (ص۳۴)

در اتاق و در آینه روبرویم و در ماه و ستاره‌ها توفان و گردباد بود. (ص۳۹)

اما برای من هر اتاقی که سقفش را با آینه پر از ماه و ستاره کرده باشند و دیوارهایش از تداخل و ترکیب هزاران رنگ گوناگون، که گویی هر یک از بطن دیگری سر بیرون می‌آورد، متموج باشد و دریچه‌های بیضی شکلش با شیشه‌های ضخیم ملون به جهان خارج باز شود هنوز هم عجیب است اگر چه برای دکتر حاتم شاید یک نوع سرگرمی باشد. (صص ۳۳، ۳۲) در آینه روبرو و در ماه و ستاره‌های دق و اندوهگین، در سراسر سقف و در کمرکش دیوارها، تصویرهای فراوان آن دو در زوایای گوناگون فرو شکست و منعکس شد. (ص۹۱)

واژه سفید که بر پاکی و دوری از گناه دلالت دارد در ارتباط با واژه‌هایی چون ملکوت، رستاخیز، ایمان بیان‌گر ضمیر ناخودآگاه م، ل و میل وی برای تولدی دوباره و بازگشت به فطرت پاک خویش است. دست: قبل از این‌که م، ل به قطع اعضاء از جمله دستش بپردازد، دست را با صفات ناخوشایندی چون دست‌های نیرومند خونین، گرسنه و حریص، مصمم و بی‌اراده به کار می‌برد، ابزاری که با آن می‌توان گناه کرد و از ملکوت خدا دور شد، ابزاری که می‌توان با آن نوشت و رنج‌ها و دردها را ثبت نمود. اما دست راست تنها چیزی است که برای م، ل باقی مانده و با آن می‌تواند به سوی زندگی، خورشید و هوای تازه باز گردد. آینه: آینه نمودی از دیگری یا من خیالی می‌تواند باشد.

سویه‌ی نمادین و استعاری اثر در بسیاری از جملات دیگر قابل مشاهده است، حتی می‌توان فهرستی از این جملات ترتیب داد، اما هر کدام از واژه‌ها فقط در چارچوب یک جمله و مجاورت با واژه‌های دیگر قابل فهم هستند و می‌توانند به مدلول‌های خاصی اشاره کنند؛ خواننده از طریق همین جملات ذهنیت خویش را می‌سازد و تجربه‌ای که ما از دنیای صادقی کسب می‌کنیم بر اساس زبان اوست، اما دال‌ها به دلیل استعاری بودن ما را به مدلول‌هایی که منجر به واقع‌گرایی شود، سوق نمی‌دهند، زیرا خمیرمایه داستان فرازمینی و سوررئالیستی است. شخصیت‌ها نیز به عنوان نمودی دیگر از این دال‌ها که باید واقعیتی بلاواسطه را باز تابانند و چهره‌ای ملموس از خویشتن ارائه دهند، در هاله‌ای از ابهام قرار می‌گیرند و تلاش خواننده برای انطباق آنان از حوزه نمادین و رمزی با حوزه واقعیت با تلاشی عبث روبرو می‌شود. اما خود آن‌ها نیز از نظام دلالتی ساخته شده‌اند؛ برای مثال به فرآیند ساخته شدن این جملات توجه شود: «دست و پاهای من چالاکند، قوی و تازه، اما سرم پیر است، به اندازه سال‌های عمرم.» (ص ۲۱) «مسأله برای من باور کردن یا

باور نکردن است نه بودن یا نبودن! زیرا من همیشه می‌توانم باشم.» (ص۲۳) تمامی این دلالت‌ها ما را به ماهیت دو پاره و متناقض دکتر حاتم رهنمون می‌کند.

جملاتی از این دست به شبکه‌ای از واحدهای دلالتی دیگر متصل می‌شوند که در سراسر داستان پراکنده است مثل آن‌چه که از کردار و عمل دکتر حاتم سر می‌زند. شخصیت‌ها در واقع دال‌هایی هستند که با رفتار و گفتارشان در طول داستان مدلول‌های خاص خود را می‌پرورند.

دکتر حاتم در هیئت پزشکی که وظیفه‌اش نجات جان انسان‌هاست پا به صحنه می‌گذارد، اما او چهره‌ای شیطانی دارد و زمانی که از راز بزرگ خویش ناشناس را باخبر می‌کند، از این دلالت زبانی پرده برمی‌دارد و متوجه می‌شویم شیطان در وجود او حلول کرده است. «اما این راز را بشنو: من همه‌ی زنها و شاگردها و دستیارهایم را کشته‌ام و از آن‌ها صابون و چیزهای دیگر ساخته‌ام.» (صص۳۰، ۲۹) نتیجه این آفرینش ارائه تصویری از یک شخصیت پیچیده و عمیق است. توصیفات م، ل از دکتر حاتم جلوه مرموز بودن او را دو چندان می‌کند.

صادقی از واقعیت متعارف قدم فراتر می‌نهد تا خواننده را شگفت‌زده‌تر کند. او از انگاره‌های علت و معلولی خارج می‌شود و ما را به دنیای فراواقعیت فرا می‌خواند که در آن شاید رفتار دکتر حاتم کمی موجه به نظر برسد. اگر چه خود این مدلول‌های منفرد به تنهایی معقول به نظر نمی‌رسند، اما این گونه توصیفات خیالی و باورناپذیر در مجموعه مناسبات میان شخصیت‌ها و رویدادها قابل قبول است.

دکتر حاتم و م، ل که نمود آشکاری از انسان‌های اسطوره‌ای هستند به دلیل استفاده از انگاره‌های گفتاری و رفتاری قابل تشخیص مانعی در راه قابل فهم و باور بودنشان نیست، حتی اگر بدانیم کسی چون م، ل چهل سال است که اعضای بدنش را مثله می‌کند.

روایت از ماجرای مودت و دوستانش شروع می‌شود و در فصل دوم روایت دیگری آغاز می‌گردد که در مجاورت با داستان دکتر حاتم و ساقی قرار می‌گیرد. در مجاورت، زنجیره‌ای از دال‌ها وجود دارند که در جهت القای مفهومی گام برمی‌دارند. ملکوت از ادغام سه روایت به وجود می‌آید و سعی می‌شود به یک روایت منسجم دست یابد، در حقیقت سرنوشت و داستان هر کدام از شخصیت‌ها در کنار هم معنا می‌یابد که رسالت دست‌یابی به معنای متن را فراهم می‌کنند. مثلاً داستان م، ل با داستان دکتر حاتم، همین‌طور داستان چهار دوست ارتباط تنگاتنگی دارد. یکی از اهداف روایت در ملکوت تکرار یک ساختار است. فصل پایانی به نوعی تکرار فصل آغازین است با این تفاوت که جای مودت و مرد چاق عوض می‌شود. حرکت از باغ به بیرون شهر به مثابه حرکت از درون به بیرون برای شناخت و خودشناسی

است.

شاید خودِ تکرار به خودی خود اهمیتی نداشته باشد، اما آن شهود و وضعیتی که برای شخصیت‌ها به وجود می‌آید مهم می‌باشد. در ساختار فصول آغازین و پایانی داستان می‌توان ردپای جابجایی (مجاورت) را کاملاً مشاهده کرد. در فصل آخر این دکتر حاتم است که به سراغ مودت و دوستانش در باغ می‌آید و آن‌ها را از اتفاقات آینده باخبر می‌سازد.

یکی از نمودهای مشهود مجاز (جابه‌جایی) شخصیت شکو خدمتکار م، ل است. م، ل همواره تصویری از مادر را با خود دارد، حتی در قلم‌رو خیالی با او به سر می‌برد. در دنیای واقعیت نیز شکوست که هم‌چون مادری مهربان و دلسوز یار و هم‌راه م، ل است، منتهی در هیبتی مردانه، حتی نام شکو تداعی کننده‌ی نامی زنانه می‌باشد تا مردانه؛ شکویی که همه کاره‌ی م، ل است.

آن‌چه از میل اراده می شود حرکت بالقوه از یک دال به دال دیگر است که از یک فقدان نشأت می‌گیرد و م، ل که نمود عینی این میل و عقده است، می‌کوشد این فقدان را به نوعی پر کند. مادر به عنوان یک دال (شخصیت) جای خود را به دال دیگر می‌دهد و این جابه‌جایی از فقدانی دردناک ناشی می‌شود، حتی ورود م، ل به دنیای نوشتار جدا شدن از آن قلمروی است که دور از دسترس دلالت قرار دارد. او از جسم مادر جدا افتاده و تا پایان عمر قادر نیست چنین فقدانی را با چیز دیگری پر کند؛ بنابراین به جای آن به چیزی جای‌گزین دلخوش می‌کند.

بریدن از قلم‌رو خیالی برای م، ل با ورود به قلم‌رو نمادین که همان دنیای نویسندگی است هم‌راه می‌باشد. نوشتن برای م، ل راهی است برای پر کردن آن محرومیت و فقدان که در پیوند با مادر خلاصه می‌شود. این میل آن چنان او را احاطه کرده که توان خروج از این قلم‌رو خیالی را ندارد. یعنی قادر نیست از بعد خیالی رها گردد. نوع دیگری از مجاورت و جابه‌جایی در رابطه م، ل و پسرش و پدر م، ل اتفاق می‌افتد. با توجه به مفهوم ادیپی فروید، پسر وقتی هنوزخردسال است از قبل، شروع به ایجاد یک دل‌بستگی خاص به مادرش کرده است که او را متعلق به خود تلقی می‌کند پدرش رقیبی است که می‌خواهد با مالکیت انحصاری او بستیزد. به همین ترتیب دختر کوچک به مادرش به عنوان کسی که در رابطه عاطفی او و پدرش مداخله می‌کندو موقعیتی دارد که دختر خودش خیلی خوب می‌تواند پر کند نگاه می‌کند. «مشاهدات به ما نشان می‌دهد که این رفتارها به کدام یک از سال‌های آغازین عمر برمی‌گردند به این‌ها عقده ادیپ می‌گوییم.» (فروید، ۱۳۸۶، ۲۰۷) م، ل که از وجود پدری خشن و تندخود رنج می‌برد، حتی خود اعتراف می‌کند که هرگز او را دوست نداشته و شاید آرزوی کشتن پدر را که متناسب با عقده ادیپی است در سر

می‌پروراند، مرتکب جنایت فرزندکشی می‌شود. م، ل به عنوان انسانی ناپایدار و ارضا نشده است نه موجودی خودمختار، او فرایندی در حال کمال و ساخته شدن و همواره در حال تغییر است هر گونه تغییر در مناسبات م، ل با دال‌هایی چون کینه، رستاخیز، پاکی تنها از طریق بازگشت به خاطرات گذشته و دست‌کاری در ریشه‌های وجودیش می‌باشد.

«آن کس که مرا در رؤیا بوسید و تاج نور بر سرم گذاشت چنین گفت که از این پس باید دل بر آسمان ببندی و او بی‌شکل و بی‌صورت بود و تنها دست‌های گرمی داشت که بوی مادرم را می‌داد.» (صادقی، ۱۳۸۶، ۵۵) غیبت انسان کامل، انسان عاری از گناه که در وجود م، ل تبلور می‌یابد، معرفتی از فقدان را به خواننده عرضه می کند که به اشکال متفاوتی خود را نشان می‌دهد، اگر م، ل سفر می‌کند برای این است که از خویشتن خویش فرار کند و همه چیز را فراموش کند. آن وجود گنهکار، آن رؤیاها و خاطرات گناه‌آلود و عذاب‌آور را. دکتر حاتم نیز از چنین فقدانی رنج می‌برد مثال بارز فقدان، اخته شدن اوست؛ بیم اختگی ازترس پسر بچه برای قطع اندام جنسیش توسط پدربه خاطر عشق نامشروع به مادرناشی می‌شود. (رک. فروید،۱۳۸۶، ۲۰۷) دکتر حاتم مقطوع النسل یا به عبارتی اخته است و پسر م، ل را به جای پسر نداشته خود دوست دارد «من در کنارش آرامش و یقین داشتم، و پاکی و محبت را برای اولین و آخرین بار احساس کرده بودم.» (ص ۶۹) مرگ پسر م، ل او را نیز هم‌چون پدرش عذاب می‌دهد «من در مقابل آن فاجعه‌ی دهشتناک هیچ چاره و پناهی نداشتم جز آن که بار دیگر به قعر سیاهی و به آتش دوزخم پناه ببرم، در واقع من هم به فکر فراموش کردن افتادم و فرار کردم» (ص ۶۹) او به تمام داشته‌های م، ل حسادت می‌کند ایمان، رستاخیز و توانستنش.

اشتراکات دیگری نیز بین دکتر حاتم و م، ل وجود دارد که جالب توجه است. فردی هم‌چون م، ل که بین زندگی خودآگاه (خود) وناخودآگاه یا میل واپس زده تقسیم می‌شود، فاعلی دو پاره خواهد بود. رفتن به خاطرات گذشته و مرور آن‌ها، بازگشت به زمان حال خود دلیل آشکاری است بر دو پارگی و تعارض فاعل که به شکل رفت و برگشت نمایانده می‌شود، حتی نوعی دوپارگی وتعارض در کل اثر وجود دارد که به شکل ملموسی در فصل دوم قابل مشاهده می‌باشد. در فصل دوم با عنوان او سخن می‌گوید. شکافی در ادامه‌ی روایت به وجود می‌آید. م، ل به شکل تک‌گویی به روایت می‌پردازد که با تغییر زاویه دید از سوم شخص به اول شخص فاعل گفتار دوپاره می‌شود. در پایانِ داستان سعی می‌شود فاعل گفتار و فاعل گوینده به وحدت برسند، اما تلاش نویسنده با موفقیت چندانی هم‌راه نیست و آن حالت تعارض و دوگانگی هم‌چنان باقی می‌ماند که به سرکوبی کامل نمی‌انجامد. منظور از فاعل گفتار، خود آگاه یا منی است که در سخن ظاهر می شود و سخن می‌گوید و فاعل

گوینده، من یا خودی است که در گفتارتا اندازه‌ای معرفی و بازنموده می‌شود و شکاف این دو بیان‌گر نوعی تناقض است. (ر.ک. بلزی، ۱۳۷۹، ۹۲) برای مثال تناقض وجودی صادقی به عنوان فاعل گوینده ـ راوی دانای کل و راوی اول شخص ـ در وجود م ل که فاعل گفتارـ وراوی اول شخص می باشد ـ تجلی می‌یابد. تعارض درونی صادقی برآمده از شرایط اجتماعی دهه چهل می‌باشد و شکل ادبی راهی برای فرانمود این تناقض است. در نهایت م، ل به خاطر شکستن مرز دو پارگی و تلاش برای ورود به آستانه‌ای که قلمرو نوشتار به او عرضه کرده سعی می‌کند از بی‌معنایی بگریزد در نتیجه قربانی دکتر حاتم می‌گردد. «ابدیتی ظلمانی بود و تنها بر آیینه‌ای قدی هیولایی ناقص و بی‌حرکت با چشمانی نامفهوم و نگاهی سرد نقش بسته بود.» (ص ۹۱) م، ل نسبت به بیگانه‌ای که در وجود اوست شکافی را احساس می‌کند و زمانی که روبروی آینه می‌ایستد احساسی از خود بیگانگی به او دست می‌دهد. این هویت بیگانه را سال‌هاست که می‌شناسد از همان سنین کودکی از زمانی که مادر مرد و آن هیولا در وجودش بیدار شد. « او در درونم برمی‌خاست و حرف می‌زد و به نوکرها دستور می‌داد و نعره می‌کشید و شکو را کتک می‌زد. پس از آن توفان آرام می‌گرفت و من از میان دریای خستگی و ظلمت بار دیگر مثل بچه‌ای معصوم متولد می‌شدم.» (ص ۳۷) «کس دیگری از میان دندان‌هایم به او جواب داد که من او را خوب می‌شناختم و می‌دانستم کیست و یقین داشتم که باز آن حال لعنتی به سراغم آمده است، آن تب و غبار لعنتی، آن بحران که مثل آوار بر وجودم فرود می‌آید و مرا منهدم می‌کند تا از میان گرد و خاک، از لابلای گردباد و خرابه‌ها، همو، همو بتواند برخیزد.» (ص ۳۷)

نگاه دقیق م، ل به خودش در آینه نقطه عطفی در متن داستان محسوب می‌شود، اما تصویر نفس لازم نیست حتماً در آینه اتفاق بیفتد گاهی توسط شخص دیگری به نفس بازگردانده می‌شود؛ برای مثال ماهیت دکتر حاتم وابسته به تعریفی است که م، ل ارائه می‌دهد یا بر ساخته شدن ذهنیت م، ل تا حدودی توسط شکو انجام می‌شود. م، ل تصویر خود و غیر خودش را در آینه می‌بیند هیولایی مثله شده؛ این تصویر ذهنی آزار دهنده م، ل در واقع تصویر نفس م، ل است. این تصویر ذهنی «غالباً وقتی خود را در رؤیا نشان می‌دهد که مسیر تحلیل به لایه‌ی خاصی در از هم پاشیدگی پرخاشگرانه رسیده باشد این نشانه می‌تواند به شکل رؤیت اندام‌های درونی بدن خارج از جای‌گاهشان یا دیگر انواع مثله‌سازی، فقدان دست و پا و یا بال درآوردن نمود پیدا کند.» (گرین، ۱۳۸۳، ۲۵۷)

هیئتی را که او در آینه می‌بیند تصویری ناقص و مثله شده از خود واقعی اوست که نه در عالم رؤیا، بلکه در عالم واقع نمود پیدا کرده است. چیزی خارج از او که بی‌آن‌که دریابد بر وی تأثیر می‌گذارد. «من خود در آینه جز هیولا چیز دیگری نمی‌بینم، هیولایی که دور

تا دورش را با بالش‌ها پوشانده‌اند و تنها دستی از او بیرون آمده و در کنارش مانده است.» (صادقی، ۱۳۸۶، ۴۰)

همان‌طور که گفته شد گاهی شکو هم‌چون سایه ی م، ل ظاهر می‌شود. در واقع شکو هم تصویری از م، ل است و هم زنی است که به واسطه ظاهرش قدرت مردانه یافته است نوعی موجود دوگانه؛ هویت جنسی او دوگانه است. با توجه به ارتباط هویت و زبان، در طی داستان می‌بینیم که شکو زبان ندارد یا به نوعی هویت آشکاری ندارد.

به نوعی خود دکتر حاتم نیز به این شکاف موجود واقف است وی معتقد است که تمام عمر به وظیفه‌اش عمل کرده و در این راه از هیچ چیز حتی از کشتن عزیزانش ابا نکرده است. گمان می‌کند بر مفهومی یگانه و منسجم از خویش‌تن دست یافته، اما این خود خیالی چیزی یگانه با وی نیست. فاعل دو پاره صرفاً در حالت تعارض درونی نیست، بلکه در قالب سخنی که به زبان می‌آورد نیز وجود دارد. «یک گوشه‌ی بدنم مرا به زندگی می‌خواند و گوشه‌ی دیگری به مرگ این دوگانگی را در روحم کشنده‌تر و شدیدتر حس می‌کنم.» (ص۲۲)

«آن روز هم مثل همیشه و همه جا همان دوگانگی سخت جان همراهیم می‌کرد ... یا بگذارید مثل شما شاعر بشوم: در درون من بود، زیرا او هم‌سفر نامرئی و وفادار من است... همه وقت در درون من... » (همصان: ۲۳)

این همان مفهوم دو پارگی و تعارض در ذهنیت و عمل است و بر از هم پاشیدگی فاعل دلالت دارد. شکاف موجود زمانی آشکار می‌گردد که متوجه می‌شویم او نیز در خلوت‌ها با این نیمه تاریک من و خود واقعی برخورد می‌کند و ساعت‌هایی وجود دارند که او را عذاب می‌دهند. «ما به هر حال در چند تکه با هم اشتراک داریم و این بسیار جالب است. لااقل در جاهایی می‌توانیم به هم نزدیک شویم ... شما هم مثل من از بعد ازظهرها وحشت دارید و نمی‌دانید چگونه آن ساعات شوم و دلهره‌انگیز را بگذرانید، شما هم گرفتار کابوس و بی‌خوابی و حالات متضاد هستید ... .» (ص ۸۳)

گاه این خود یا من خیالی به قدری در دکتر حاتم قوی است که خود را در جای‌گاهی خدای گونه می‌پندارد. «در پیش‌گاه حقیقت که خود من هستم.» (ص ۲۴) «احساس می‌کنم که همیشه می‌توانم باشم.» (ص ۲۳)

۳-نتیجه‌گیری

ملکوت بهرام صادقی پر از دلالت‌های استعاری است. هرکدام از شخصیت‌های داستان به عنوان دال‌های زبانی در کنار یک‌دیگر مدلول خاصی را القا می‌کنند؛ از آن جمله دکتر

حاتم و م، ل به عنوان شخصیت‌های اصلی قصه به شکل ملموسی نمایان‌گر تناقض و تضاد روایی قصه نیز هستند. حتی در استعاره‌ها و گاهی مجازها که نمودی از امیال سرکوب شده ناخودآگاه هستند، ردپای دال‌های زبانی دیده می‌شود. برای مثال ملکوت یکی از این استعاره‌هاست که حاکی از یک فقدان و میلی سرکوب شده می‌باشد و شاید ناخودآگاه حقیقی داستان خود ملکوت باشد که بیش از هر دال دیگر جنبه‌ی استعاری داستان را تقویت می‌کند و حتی تک تک اشخاص قصه در ارتباط با این واژه معنا می‌یابند و خویش‌تن خویش را می‌نمایانند. سفر به غرب (م ل)، سفر به شهرهای مختلف (دکتر حاتم و ساغی)، حرکت از باغ به شهر (چهار دوست) به شکل انتزاعی و نمادین تلاشی است برای دست‌یابی به ملکوت. از دیگر واژگان استعاری داستان می‌توان به آینه، سفید، دست و ... اشاره کرد. واژه سفید که بر پاکی و دوری از گناه دلالت دارد در ارتباط با واژه هایی چون ملکوت، رستاخیز، ایمان بیانگر ضمیر ناخودآگاه م، ل و میل وی برای تولدی دوباره و بازگشت به فطرت پاک خویش است. دست: قبل از این‌که م، ل به قطع اعضاء از جمله دستش بپردازد، دست را با صفات ناخوشایندی چون دست‌های نیرومند خونین، گرسنه و حریص، مصمم و بی‌اراده به کار می‌برد، ابزاری که با آن می‌توان گناه کرد و از ملکوت خدا دور شد، ابزاری که می‌توان با آن نوشت و رنج‌ها و دردها را ثبت نمود، اما دست راست تنها چیزی است که برای م، ل باقی مانده و با آن می‌تواند به سوی زندگی، خورشید و هوای تازه باز گردد. آینه: آینه نمودی از دیگری یا من خیالی می‌تواند باشد. زمانی که ساغی همسر دکتر حاتم روبروی آینه قدی قرار می‌گیرد و یا م ل چهره و تن مثله شده خود را در آینه و یا شیشه‌های دق و اندوهگین می‌بینند با شکاف من حقیقی و من خیالی که در پشت این تصویر پنهان شده روبرو می‌گردند. سویه‌ی نمادین و استعاری اثر در بسیاری از واژه‌ها و جملات دیگر قابل مشاهده است، حتی می‌توان فهرستی از این جملات ترتیب داد، اما هر کدام از واژه‌ها فقط در چارچوب یک جمله و مجاورت با واژه‌های دیگر قابل فهم هستند و می‌توانند به مدلول‌های خاصی اشاره کنند؛ خواننده از طریق همین جملات ذهنیت خویش را می‌سازد. «و ناگهان مادرم از قفا صدایم زد و در همین وقت بود که غنچه‌ای در انگشتانم له شد ... و آن‌جا فقط عطر بود.» (ص۳۸) «دستم را دراز کرده بودم که به مادرم برسد، شاید که او با دستمال سفیدش خون خشکیده پسرم را پاک کند.» (ص ۳۹) بعضی از این استعاره‌های جزئی‌تر مثل؛ دستمال، گل، نارنجستان به نوعی نمادهای زنانه نیز محسوب می‌شوند، زمانی که با مرور خاطرات و رویاهای م، ل از مادر گره می‌خورد و یا زمانی که از زن م، ل، شکو، ساغی، ملکوت و دیگر زنان مطرح در داستان صحبت می‌شود، مفهوم خاصی را تلقین می‌کنند و لحن عاطفی خاصی به نوشتار می بخشند.

منابع

۱-احمدی، بابک. (۱۳۸۰). **ساختار و تأویل متن**، چاپ دهم، تهران: مرکز.

۲- اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). **درآمدی بر ساختارگرایی در ادبیات**، ترجمه‌ی فرزانه طاهری، چاپ دوم، تهران: آگه.

۳- بلزی، کاترین. (۱۳۷۹). **عمل نقد**، ترجمه‌ی عباس مخبر. چاپ اول، تهران: قصه.

۴- رایت، الیزابت. (۱۳۷۳). «نقد روان‌کاوانه‌ی مدرن»، ترجمه‌ی حسین پاینده، ارغنون، س ۱. ش ۴، صص ۹۷-۱۲۴.

۵-زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۳۸). **نقد ادبی**، جلد ۱، چاپ اول، تهران: بنگاه نشر اندیشه.

۶-سعید، احمد علی. (۱۳۸۵). **تصوف و سوررئالیسم**، ترجمه‌ی حبیب الله عباسی، چاپ دوم، تهران: سخن.

۷-صادقی، بهرام. (۱۳۸۶). **ملکوت**، چاپ هشتم، تهران: کتاب زمان.

۸-فروید، زیگموند. (۱۳۷۳). «خود و نهاد»، ترجمه‌ی حسین پاینده، ارغنون، س ۱، ش ۳، صص ۲۲۹ـ۲۵۲

۹- ـــــــــــ (۱۳۷۹). **مهم‌ترین گزارش‌های آموزشی تاریخ روان‌کاوی**، گردآوری و ترجمه‌ی سعید شجاع شفتی، چاپ دوم، تهران: ققنوس.

۱۰- ـــــــــــ. (۱۳۸۲). «رئوس نظریه‌ی روانکاوی»، ترجمه‌ی حسین پاینده، ارغنون، س ۱۰، ش ۲۲: ۱-۷۳.

۱۱-ـــــــــــ. (۱۳۸۶). **سخنرانی‌هایی در معرفی روانکاوی و رویاها**، ترجمه ی فرزام پروا، چ ۱، تهران: چشمه.

۱۲-گرین، کیت و جیل لیبهان. (۱۳۸۳). **درسنامه‌ی نظریه و نقد ادبی**، ترجمه‌ی لیلا بهرانی محمدی و دیگران، چاپ اول، تهران: روزنگار.

۱۳- گلدمن، لوسین. (۱۳۶۹). **نقد تکوینی**، ترجمه‌ی محمدتقی غیاثی، چاپ اول، تهران: بزرگمهر.

۱۴-معین، محمد. (۱۳۷۱). **فرهنگ فارسی**، جلد ۴، چاپ هشتم، تهران: امیرکبیر.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۷، ش۲ (پیاپی۱۵)، پاییز و زمستان۱۳۹۵

تحلیل پدیده‌ی نوستالژی در شعر معاصر ایران و عراق

دکتر مهین حاجی‌زاده
استادیار دانشگاه تربیت معلّم آذربایجان، ایران.
علی‌فضا مرادی
کارشناس ارشد زبان و ادبیات عرب

چکیده

نوستالژی در معنای عام کلمه، پدیده‌ای است که سابقه‌ای به قدمت زندگی بشری داشته و همواره یکی از دغدغه‌های زندگی بشری بوده است. اما سابقه‌ی این امر در معنای خاص، یعنی نوستالژی ادبی که مدّ نظر این مقاله است، اصطلاحی است که از روان‌شناسی وارد ادبیات گردیده و در شعر شعرای معاصر از نمود خاصی برخوردار می‌باشد. چرا که در ادبیات معاصر به دلیل شرایط سیاسی، اقتصادی، خانوادگی، روحی شاعر و پیش‌رفت‌های سریع و حیرت‌آفرین تمدن و صنعت و دیگر شرایط موجود زمانی و مکانی دوره‌ی معاصر، این پدیده بارزتر و متنوع‌تر شده و خود را به عنوان یک موضوع مهم و اساسی، بر شعر شعرا تحمیل کرده است. بدیهی است که بسیاری از موضوعات ادبی که ریشه در روان شناسی داشته و بعدها وارد ادبیات شده‌اند، تنها اختصاص به شعرای یک ملت نداشته، بلکه به عنوان موضوعاتی عمومی و بشری همواره به عنوان دغدغه‌ی خاطر شعرای ملت‌های گوناگون، مطرح بوده‌اند. مقاله‌ی حاضر پدیده نوستالژی را به گونه‌ای تطبیقی در شعر برخی شعرای معاصر ایرانی از جمله نیما یوشیج، مهدی اخوان‌ثالث، نادر نادرپور و منوچهر آتشی و برخی شعرای معاصر عراقی از جمله بدر شاکر السیاب، عبدالوهاب البیاتی و بلند الحیدری مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهد.

واژگان کلیدی: نوستالژی، غم غربت، شعر معاصر ایران، شعر معاصر عراق، دوری از وطن.

Email: hajizadeh_tma@yahoo.com
moradialifaza@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۱۰/۲۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۵/۲/۱۸

۱- مقدمه

نوستالژی یکی از ویژگی‌های ادبیات و هنر معاصر و یک انعکاس واقعی در ادبیات است نه یک بیماری عارض. انسان از زمانی که به این کره‌ی خاکی پا گذاشته، در غربت به سر می‌برد، بطوری که در طول تاریخ، میان انسان و واقعیت‌های زندگی، بین نویسنده و زبانش، بین انسان و خالقش و یا اسطوره‌هایش و نیز بین فرد و جامعه‌اش، اغتراب وجود داشته است. یک شاعر هنگامی که از اغتراب سخن می‌گوید، دائماً به این معنا نیست که او از گرسنگی، شکوه و گلایه می‌کند، بلکه گاهی او از جامعه‌ی خود به دلیل ساختار ناهمگون آن و یا آداب و رسوم نابهنجار موجود در این جامعه و سیطره‌ی این آداب و رسوم بر اذهان عمومی شکایت می‌کند و گاهی شکایت او از فقدان آزادی در دنیایی است که به آزادی دعوت می‌کند و گاهی نیز از کمبودها و فسادها گلایه دارد و نگاهش به دنیایی است که دارای ساختاری درست باشد، بنابراین از برخورد این واقعیت ها با رؤیاها، نوعی نوستالژی به وجود می‌آید.

پدیده‌ی نوستالژی یا غم غربت به عنوان موضوعی که از روان‌شناسی وارد ادبیات گردیده، فرایندی است که به دنبال پیدایش برخی از عوامل بیرونی و درونی، ابتدا به صورت یک حس دلتنگی و حسرت ناخودآگاه در درون یک شاعر و یا نویسنده به وجود آمده وسپس در نوشته‌های او بروز پیدا می‌کند. از جمله عوامل پیدایش این حس دل‌تنگی می‌توان به موارد زیر اشاره نمود: به یاد آوردن خاطرات دوران کودکی و نوجوانی، حبس و تبعید، مهاجرت، غم و درد پیری و اندیشیدن به مرگ، دور افتادن از سرزمین مادری به دلایل سیاسی و اقتصادی، از دست دادن یکی از عزیزان، پیدایش یک بیماری در فرد، احساس تنهایی، ترس از مشکلی که ممکن است در آینده برای او به وجود آید. غیر از این‌ها می‌توان عوامل روحی، روانی درونی یا بیرونی دیگری را که منجر به ایجاد این حس غربت در شخص می‌شود به موارد بالا افزود. این عوامل بویژه در حس ظریف شاعر تأثیر گذاری بیش‌تری داشته و سبب می‌شود تا غم غربت به عنوان یک موضوع در اشعار وی مطرح شده و بروز نماید و این بدین جهت است که شعر همیشه سلاح مهمی برای بیان عواطف و احساسات و یا حالات ناگوار روحی روانی بوده است. عوامل مختلف دنیای امروزی نیز به گونه‌ای خاص باعث تشدید این موضوع در شعر شعرای معاصر گردیده، بنابراین با نگاهی اجمالی به این مسأله، مشاهده می‌شود که بسیاری از شعرای معاصر امروزی هر یک با زبان خود به این موضوع پرداخته و آن را در شعر خویش مطرح نموده‌اند.

پژوهش حاضر به روش توصیفی- تحلیلی، این پدیده را به صورت تطبیقی در شعر برخی از شعرای معاصر ایرانی یعنی نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، نادر نادرپور و منوچهر

آتشی و برخی از شعرای معاصر عراقی یعنی بدر شاکر السیاب، عبدالوهاب البیاتی، بلند الحیدری دنبال می‌نماید.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- واژه‌شناسی و تعریف نوستالژی:

اصطلاح نوستالژی(Nostalgia) از دو کلمه یونانی ساخته شده‌است: (nostos) که به معنی بازگشت به خانه است و (algia)که معنی "درد" می‌دهد. واژه‌نامه انگلیسی آکسفورد، نوستالژی را شکلی از دل‌تنگی که ناشی از دوری طولانی از زادگاه است، تعریف کرده‌است. نوستالژی را می‌توان به طور خلاصه یک احساس درونی تلخ و شیرین به اشیا، اشخاص و موقعیت‌های گذشته، تعریف کرد. معنی دیگر نوستالژی دل‌تنگی شدید برای زادگاه است. (ویکی پدیا: ذیل کلمه‌ی نوستالژی)

این اصطلاح در ابتدا مربوط به حوزه روان‌شناسی و در درمان سربازانی به کار می‌رفت که براثر دور شدن از خانواده و یا کشور خود دچار نوعی بیماری و افسردگی می‌شدند ولی رفته رفته به سایر حوزه‌ها مخصوصاً علوم انسانی و هنرکشیده شد و منتقدان درآثار شاعران و هنرمندان به جست‌جو در خصوص این موضوع و چگونگی بروز این رفتار ناخودآگاه پرداختند. با گذشت ۵۰ سال رفته رفته، اصطلاح نوستالژی از متن‌های پزشکی ناپدید شد و دیگر برای توصیف اختلالات بیماران به کار نرفت، اما در همین زمان رفته رفته وارد دنیای ادبیات شد. نوستالژی در ادبیات یک بیماری نبود بلکه به احساسات رمانتیک و غم دیر متولد شدن اشاره داشت.

غم غربت یا نوستالژی یک احساس طبیعی و عمومی و حتی غریزی در میان نژادهای گوناگون و به طور کلی تمامی انسان‌هاست. به لحاظ روانی، این احساس زمانی تقویت می‌شود که فرد از گذشته‌ی خود فاصله می‌گیرد.

«نوستالژی به رؤیایی گفته می‌شود که از دوران گذشته‌ی پر اقتدار نشأت بگیرد، گذشته‌ای که دیگر وجود ندارد و بازسازی آن ممکن نیست. وقتی افراد در دورانی از زندگی خود با موانعی روبرو می‌شوند یا سلامتشان به خطر می‌افتد یا به پیری می‌رسند، اولین واکنش آنان یافتن راهی برای گریز است. اما در بسیاری از اوقات اگر در واقعیت عینی راهی برای گریز پیدا نکنند، آرزوی گذشته‌ای را دارند که در آن زندگی پر شکوهی داشته‌اند.» (شاملو، ۱۳۷۵، ۱۱)

موضوع نوستالژی، پدیده‌ای است که به زمان خاصی محدود نمی‌شود، ولی در برهه‌هایی که اضطراب و نگرانی و عدم استقرار در اوضاع روحی فرد و اوضاع سیاسی، اجتماعی و

اقتصادی جـوامع افزایش می‌یابد، این پدیده نیز می‌تواند خود را به عنوان یک موضوع اساسی در نوشته‌های ادبی و مباحث اجتماعی و پژوهش‌های فلسفی مطرح نماید. (ابوزید، ۱۹۷۹، ۱۳۱) نوستالژی دربررسی‌های ادبی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایه‌ی آن شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشته‌ی خویش، گذشته‌ای را که در نظر دارد یا سرزمینی که به خاطر سپرده است، با حسرت و درد ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد.

۲-۲-پیشینه نوستالژی در ادبیات عربی و فارسی:

موضـوع غم غربت و حسرت بر گذشته که امروزه از آن تحت عنوان نوستالژی یاد می‌شود، از جمله موضوعاتی است که همواره به عنوان یکی از دغدغه‌های زندگی شخصی شاعر و یا اجتماعی که در آن می‌زیسته مطرح بوده و در تمام ادوار ادبی نمود داشته است.

غم غربت در ادبیات گذشته‌ی عربی به معنای بُعد و دوری از وطن آمده است. مبنای اصلی شعر شعرای جاهلی ذکر خلاصه‌ی خاطراتشان از وطن و اشتیاق به بازگشت بوده است؛ زیرا که عرب جاهلی به دنبال آب و علف همواره در حال جابجایی و کوچ بوده و شاعر جاهلی این مفهوم را در مطلع قصـایدش مجسـم نموده است. او به سرزمین دوستانی کـه کـوچ نموده‌اند، اشتیـاق می‌ورزد، سپس از احساسی که در درونش می‌جوشد با فراق و دوری تعبیر می‌کند.

در ادوار مختلف ادبیات عربی، نمونه‌های فراوانی از افراد غربت‌گزین وجود دارد که راه اغتراب را در پیش گرفته و از وطـــن خود دور شده‌اند. امرؤ القیس یکی از همین افراد است. هنگامی که پدرش او را از گفتن شعر منع نمود، به همراه افرادی از دو قبیله‌ی (طیء وکلب) مغضوبانه از قبیله‌اش خارج شد. هم‌چنین طرفه بن‌العبد هنگامی که بر قومش خروج نمود و از ارزش‌های قبیله سرباز زد، راه غربت را برگزید. عنتره العبسی و ذو الرمّه نیز جزو مغتربان هستند. هم‌چنین ابوتمام از اغترابات گوناگونی هم‌چون اغترابات اجتماعی، مکانی و روحی، روانی رنج برد تا این که پذیرفت اغتراب نوعی تجدد و نوگرایی است. ابو طیب متنبی، ابوفراس حمدانی، شریف رضی و ابوالعلاء معرّی نیز با مسأله‌ی اغتراب مواجه بوده‌اند.

در دوره‌ی معاصر نیز، به دلیل برخی عوامل، از جمله عوامل مالی و سیاسی و غیره، عده‌ای از شعرا، راه غربت را در پیش گرفته و در سرزمین دیگری سکونت گزیده‌اند که به عنوان نمونه، می‌توان به شعرای مهجر شمالی و جنوبی اشاره نمود که این امر، خود عاملی برای پیدایش شعر غربت در اشعار آنان شده است. در این میان پس از شعرای مهاجر شمالی و جنوبی، این مسأله به طور بارز و مشخص در شعر شعرای معاصر عراقی و بویژه شعرای پیش‌گام رخ نموده و به عنوان یک موضوع اساسی بر شعر آنان تحمیل شده است. از جمله‌ی این شعرای عراقی می‌توان به بدر شاکر السیاب، نازک الملائکه، عبدالوهاب البیاتی،

بلند الحیدری، احمد الوائلی، ابراهیم احمد النجفی و احمد مطر اشاره کرد.

در شعر و ادب فارسی نیز این موضوع مسأله‌ی جدیدی نیست، بلکه همواره در دوره‌های مختلف ادب پارسی مطرح بوده و نمونه‌های بسیاری در آثار ادبی فارسی از آن آمده است. این احساس اندوه و گرفتگی روحی که به عللی هم‌چون دوری از سرزمین مادری و درد وطن، حسرت خوردن بر گذشته، میل به بازگشت به خانه و کاشانه، احساس غربت و به یاد آوردن گذشته‌های درخشان و شیرین زندگی شاعر و ادیب در وجود او شکل می‌گیرد، در اشعار شعرای پارسی زبان گذشته نیز وجود داشته است. و از آن‌جایی که واژه‌ی نوستالژی با مفاهیمی هم‌چون اسطوره‌پردازی، باستان گرایی و پناه بردن به آرمان شهر نیز در ارتباط است، لذا در گذشته‌ی فرهنگ اسلامی- ایرانی نیز به انحاء گوناگونی با اسطوره پردازی‌ها و آرمان شهرهای ساخته و پرداخته‌ی عارفان، فیلسوفان و شعرای ایرانی برخورد می‌کنیم. از جمله می‌توان به مدینه‌ی فاضله‌ی ابونصر فارابی، آرمان شهر "تاکجاآباد" شهاب الدین سهروردی و موارد دیگری اشاره نمود. از دیگر نمونه‌های غم غربت در شعر شعرای پیشین فارسی دل‌تنگی‌های مسعود سعد سلمان در زندان است. در شعر دیگر شعرای ایرانی نیز هم‌چون حافظ شیرازی این عشق و علاقه به وطن و پرهیز از جدا افتادن از آن را می‌بینیم، آن‌جاکه که برای مدتی کوتاه که از شهر و دیار خود دور می‌شود این احساس غربت در او ایجاد می‌شود و به یاد وطن خود و افتخار نمودن به آن افتاده و این‌گونه می‌سراید: به شهر خود روم و شهریار خود باشم.

بدین صورت در ادوار مختلف ادب پارسی شاهد این احساس غربت هستیم تا زمانی که به شعر معاصر می‌رسیم و این پدیده را در آثار سهراب سپهری هم‌چون: شهری پشت دریاها و هیچستان و نیز در شعر منوچهر آتشی همانند باغ زرین و هم‌چنین در آخرشاهنامه‌ی مهدی اخوان ثالث و دیگر شعرای معاصر مشاهده می‌کنیم که البته این نوستالژی در شعر و ادب معاصر پارسی به اوج خود رسیده و شعاع گسترده‌ای را در برگرفته است.

۲-۳- مقایسه‌ی فرایند نوستالژی شعرای معاصر ایرانی و عراقی:

همان طور که اشاره شد، فرایند نوستالژی(غم غربت) به عنوان یکی از ویژگی‌های ادبیات، پدیده‌ای است که خود را در شعر برخی از شعرای معاصر ایرانی و عراقی نشان داده است. به گونه‌ای که این پدیده در آثار نیما یوشیج، مهدی اخوان ثالث، نادر نادرپور و منوچهر آتشی از شعرای ایرانی و آثار بدرشاکر السیاب، عبدالوهاب البیاتی و بلند الحیدری از شعرای عراقی نمود دارد. دراین پژوهش نوستالژی دوران کودکی و نوجوانی و نوستالژی دوری از وطن در شعر شعرای هر دو سرزمین به شکل تطبیقی مورد مقایسه و بررسی قرار می‌گیرد:

۲-۳-۱- نوستالژی دوران کودکی و نوجوانی:

نوستالژی و خاطره ارتباط تنگاتنگی با هم دارند. داشتن خاطره برای هر فرد طبیعی است. اما وقتی یادآوری خاطرات برای شخص به حدی برسد که او را نسبت به واقعیت موجود بدبین کند، شخص احساس نوستالژی و دل‌تنگی می‌کند. خاطره و یاد کلیه‌ی حوادث گذشته بویژه خاطرات دوران کودکی و نوجوانی که در زندگی ادبا پیش آمده، به شکل بارز در آثار آن‌ها منعکس شده است. برخی از این پیش‌آمدها به گونه‌ای است که شاعر تماماً در فضای آن زمان به سر می‌برد. برای کسی که در جوانی یا پس از آن، از زندگی چندان لذتی نمی‌برد، خاطره‌ی روزهای کودکی و بازی‌های آن لذت بخش است.

این پدیده در شعر بسیاری از شعرا و خصوصاً شعرای معاصر از نمود ویژه‌ای برخوردار است، به گونه‌ای که در شعر معاصر ایران و عراق می‌توان مصادیق بسیاری برای آن جست‌جو نمود. نمونه‌هایی از این اشعار در ادامه‌ی سخن می‌آید.

نیما یوشیج[۱] که بنیان‌گذار شعر نو فارسی است از جمله شعرایی است که انواعی از نوستالژی را در شعر خویش گنجانده است. نیما در یادداشتی به تاریخ تیرماه سال ۱۲۹۹ ق، آن زمان که بیست و سه ساله بود، با عنوان روزهای بچگی چنین می‌نویسد: «چه روزهای خوشی است! هرگز فراموش نمی‌کنم روزهای بچگی را که به سرعت می‌گذشت. خیالات گوناگون از هر طرف مرا احاطه داشته و به تندی برق بر من می‌گذشتند. هر خیالی مرا به کار مخصوصی مایل می‌ساخت... خیالات بچگانه، خیالات مقدسی است. شقاوت و خطاکاری در باطن آن‌ها راه ندارد.» (طاهباز، ۱۳۸۰ الف، ۱۹۳) از جمله‌ی اشعار او در موضوع غربت، اشعاری است که در برخی از منظومه‌های خود با یادآوری دوران کودکی سروده است. با یاد آوری این دوران، غم غربتی او را فرا می‌گیرد. او در منظومه‌ی قصه‌ی رنگِ پریده، خونِ سرد به یاد دوران کودکی می‌افتد که در آن دوران شادمان، سر زنده و کامروا بوده است و اکنون پریده رنگ و رنجور و دردمند است:

«کودکی کو! شادمانی‌ها چه شد؟/ تازگی‌ها، کامرانی‌ها چه شد؟/ چه شدآن رنگ من و آن حال من... / محو شد آن اولین آمال من/ شد پریده رنگ من از رنج و درد/ این منم رنگِ پریده، خونِ سرد.» (طاهباز، ۱۳۸۰ ب، ۲۱)

در جایی دیگر از همین منظومه، شاعر به یاد روزگاران خوش کودکی می‌افتد، این‌که در آن وقت هیچ غم و غصّه‌ای نداشته و با کودکان دیگر شاد و خوشحال روزگار می‌گذرانده است، اما اکنون آن ایام سپری شده و حسرت آن روزگاران در ذهن او باقی مانده است:

ای دریغا روزگار کودکی/ که نمی‌دیدم از این غم‌ها، یکی/ فکرساده، درک کم، اندوه کم/ شادمان باکودکان دم می‌زدم/ ای خوشا آن روزگاران، ای خوشا/ یاد باد آن روزگاران

دل‌گشا!/ گم شد آن ایام، بگذشت آن زمان/ خود چه ماند درگذرگاه جهان؟ (همان، ۳۲)

او هم چنین جنگل و طبیعت را خانه‌ی خود می‌داند، زیرا در این مکان‌ها نیز نشان بچگی‌های او یافت می‌شود:

این‌جا همه جاست خانه‌ی من/ جای دل پر فسانه‌ی من/ این شوم و زبون دلم که گم کرد/ از شومیش آشیانه‌ی من/ این‌جاست نشان بچگی‌ها. (همان، ۶۷)

هم چنان که در نمونه‌های بالا مشهود است، غم غربت دوران کودکی یکی از انواع نوستالژی در شعر نیما است که بدان پرداخته و آن را در شعر خود گنجانده است.

تعبیر نسبتاً مشابه‌ی را در برخی اشعار بدر شاکر السیاب۲- یکی از شعرای پیش‌گام عراقی در شعر آزاد - مشاهده می‌کنیم. وی بارها موضوع غربت را در شعر خویش مطرح نموده است. نوستالژی در شعر بدر شاکر ناشی از عوامل مختلفی است از جمله، وفات مادرش در سن شش سالگی است که به سبب آن مهربانی و عطوفت مادری را در اوایل زندگی‌اش از دست می‌دهد. او در آن سن هنوز معنای مرگ را نمی‌فهمید، امّا اندوه سنگینی را احساس می‌کرد، بگونه‌ای که شب‌ها از خواب بیدار می‌شد و سراغ مادرش را می‌گرفت. اطرافیان برای دل‌داری به او می‌گفتند: «چند روز دیگر مادرت باز می‌گردد.» (بلاطهٔ، ۲۰۰۷، ۲۳)

او بعدها در شعر خود، به یاد دوران کودکی‌اش افتاده و مادرش را چنین مورد خطاب قرار می‌دهد:

«فی لَیَالِی الخَریف الطِّوَال / آهْ لَوْ تَعْلَمِین / کَیْفَ یَطغَی عَلَیَّ الأسَی وَ المَلَال/ فی ضُلُوعی ظَلَامُ القُبُورِ السِّجِین/ فی ضُلُوعی یَصِیحُ الرِّدَی / بِالتُّرابِ الَّذی کانَ أمّی؛«غَداً / سَوْفَ یأتی»، فَلَا تُقْلِقِی بِالنَّحِیب / عَالَمَ المَوتِ حَیْثُ السُّکوُنُ الرَّهِیب.»۳ (السیاب، ۲۰۰۵، ۱/ ۳۱۹)

یکی دیگر از عواملی که سبب ایجاد غم غربت در شعر بدر شاکر السیاب می‌شود، مرگ مادر بزرگ پدری‌اش در همان دوران کودکی و نوجوانی است، «چرا که پس از مرگ مادرش، مهر و محبت این مادر بزرگ به او آرامش و عطوفت می‌بخشید.» (بلاطهٔ، ۲۰۰۷، ۳۵) سینه‌ی این مادربزرگ، تنها سینه‌ای بود که بعد از مرگ مادرش او را در آغوش می‌کشید، ولی با غیبت او آخرین یار و یاور را نیز از دست داد.

بدر در بخشی از یک قصیده در رثای مادربزرگش چنین می‌گوید:

«جَدَّتی مَن أبُثُّ بَعْدَکِ شَکْوَا ... یَ؟ طَوَانِی الأسَی وَ قَـلَّ مُعِینی

أنت یَا مَن فَتَحْت قَلبَکِ بالأمْـ ... سِ لِحُبّی أوْصَدتِ قَبْرَکِ دُونی

فَقَلِیلٌ عَلَیَّ أنْ أذْرِفَ الدَّمْـ ... عَ وَ یَقْضِی عَلَیَّ طُولُ أنِینی»۴

(السیاب، ۲۰۰۵، ۱/ ۹۶)

این دوری و جدایی از آغوش گرم مادر و سپس مادر بزرگ، ضربه‌ای بر جان شاعر وارد می‌آورد. او گاه گاهی در شعر خود مادر و مادر بزرگ پدری‌اش را یاد می‌کند، بویژه زمانی که زندگی بر او تیره و تار می‌شود، به یاد مادرش می‌افتد و آرزو می‌کند که ای کاش او برمی‌گشت و بار دیگر وی را در آغوش می‌کشید. او پس از گذشت سی سال، مادرش را چنین مورد خطاب قرار می‌دهد:

«أمّاهْ! لَیتَکِ تَرجِعینَ / شَبَحاً وَ کَیْفَ أخَافُ مِنْهُ وَ مَا امَّحَتْ رُغمَ السِّنین / قَسَمَاتُ وَجْهِکِ مِن خِیَالی.»۵(همان، ۲/ ۳۶۰)

بدر شاکر هر چه بزرگ‌تر می‌شد، بر شدت اغتراب روحی‌اش افزوده می‌شد، به گونه‌ای بود که دیگر چشم امیدی به آینده نداشت و تنها مایه‌ی دل‌خوشی خود را در بازگشت به دوران کودکی می‌دید. او کودکی خود را در روستای جیکور طلب می‌کرد. براستی که آن چیزی که بدر خواستار بازگشتش بود همان کودکی سعادت‌مندانه‌اش بود:

«وَ أذْکُرُ مِن شِتَاءِ القَریَةِ النَّضَّاحَ فیهِ النُّور / مِنْ خَلَلِ السَّحَابِ کَأنَّهُ النَّغَم / تَسَرَّبُ مِنْ شُقُوقِ المعزَفِ-إرتَعَشَتْ لَهُ الظُّلَم / وَ قَدْ غَنَّی_ صَبَاحاً قَبْلُ... فِیمَ أعَدُّ؟ طِفلاً کُنتُ أبْتَسِم.»۶ (همان، ۲/ ۳۴۵)

هم اوست که اندوه حاضر، او را به یاد گذشته و کودکی‌اش می‌اندازد که هر گاه ابرها به هم می‌خوردند، منتظر روشن شدن شناشیل و آمدن دختر جلبی پشت پنجره‌های آن می‌ماند. او در شعر خویش در این زمینه چنین می‌گوید:

«ثَلاثُونَ انْقَضَتْ، وَ کَبُرْتُ: کَمْ حُبٍّ وَ کَمْ وَجْدِ / تَوَهَّجَ فی فُؤَادِی! / غَیرَ أنِّی کُلَّمَا صَفَقَتْ یَدَا الرَّعْدِ / مَدَدْتُ الطَّرفَ أرْقُبُ: رُبَّمَا ائْتَلَقَ الشَّنَاشِیلُ / فَأبْصَرْتُ ابْنَةَ الجَلَبِی مُقبِلَةً إلَی وَعْدِی / وَ لَمْ أرَهَا. هَوَاءٌ کُلُّ أشوَاقِی، أبَاطِیلُ / وَ نَبْتٌ دُونَمَا ثَمَرٍ وَ لَا وَرْدِ!»۷(همان، ۲/ ۳۴۸)

شعری از مهدی اخوان ثالث۸ نیز نمونه دیگری از این تعابیر است. او گاهی اوقات در شعر خود به یاد دوران کودکی و نوجوانی افتاده و با اندوه و حسرت از آن دوران یاد می‌کند:

شکست جام جوانیم و پیر شد دل من/ دگر زجان، به درستی که سیر شد دل من/ بد از بدترآن زمان که سنگ سپهر / شکست جام جوانیم و پیر شد دل من. (اخوان ثالث، ۱۳۸۳، ۱۰۸)

او در منظومه‌ی "پیغام" از آخر شاهنامه، یک بار دیگر در حسرت آن دوران، چنین می‌سراید:

چون درختی در صمیم سرد و بی ابر زمستانی/ هرچه برگم بود و بارم بود، / هر چه از فرّ بلوغ گرم تابستان و میراث بهارم بود، / هرچه یاد و یادگارم بود، / ریخته ست. (اخوان ثالث، ۱۳۶۹ الف، ۱۰۷)

هر اندازه که از عمر اخوان می‌گذرد و به دوران بزرگ‌سالی و پیری نزدیک‌تر می‌شود، نگاه او تغییر یافته و با بدبینی به دوران پایانی عمر می‌نگرد، به گونه‌ای که پیری را هم‌چون نفرینی می‌بیند که به او روی آورده و او را در غم خود فرو برده است:

دیدی آخر لعنت پیری به من هم رو نهاد / غم، سرم بر دست و دست آرنج و بر زانو نهاد/ روزها دیگر برایم کوچه‌های غربت است/ کاین شب نفرین شده بن بست سویم رو نهاد. (اخوان ثالث، ۱۳۸۳، ۴۰)

عبد الوهاب البیاتی۹ نیز که یکی دیگر از شعرای معاصر و پیش‌گام در شعر آزاد عراق است، در شعر خود انواعی از اشعار غربت انگیز را آورده است. او علاوه بر شعر، در نثر خویش نیز به این موضوع پرداخته است. موضوع غربت در آثار بیاتی از رنگ و بوی دیگری برخوردار است. او آنگاه که از گذشته‌های کودکی خود سخن می‌گوید، گویی این غربت را از همان دوران، با خود حمل کرده و آن را در درون خود پرورانده است. او می‌گوید: «کودکی که من باشم، از اعماق روستای فقیری سرازیر شده که هزاران سال، سکوت بر آن حکم فرما بوده است.» (البیاتی، ۱۹۹۳، ۷۲)

این کودک، شهر شاعری‌اش را با خود حمل نموده است، شهری که علی‌رغم وجود خورشیدی درخشان در آن، همواره زمستانش از بین نمی‌رود، پس زندگیی که این کودک داشته، شبیه به مرگ، یا ویرانه‌های کهنه‌ی متروکی بوده است که واقعی بوده نه افسانه‌ای. بیاتی هم‌چنین خود درباره‌ی زندگی گذشته‌اش می‌گوید: «ما در آن روزها، از مرگ در رنج بودیم و با آن نفس می‌کشیدیم.» (همان، ۷۲)

بدیهی است که زندگی در چنین شرایطی، با خود این احساس را به همراه داشته باشد که این کودک را از زندگی و هر که در اطراف اوست گریزان نماید، چون در بستر آرامی بزرگ نشده و سایه‌ی آرامش بر زندگی‌اش حاکم نبوده است.

او کودکی خود را چنین توصیف می‌کند:

«مَائِدَتِی مُوحِشَةٌ وَ مَقعَدِی جَلِید/ یَادُمْیَةً تَجْهَلُ مَا أرِید/ عُودِی إِلَی بَیتِکِ / یَا صَغِیرَتِی/ عُودِی اِلَی فَارِسِکِ الجَدِید/ عُودِی وَ خَلِّینِی هُنَا / أمْضِغ قَلْبِی/ أنْزَوِی وَحِید.»۱۰(البیاتی، ۱۹۹۰، ۱/ ۴۰۱)

او در بسیاری از اوقات، رؤیاها و کابوس‌هایی را که می‌بینند، در شعر خود به تصویر می‌کشد. به گونه‌ای که در هر لحظه این احساس تنهایی و غربت را در درون خود حمل می‌کند:

«حلمتُ / أنّی هاربٌ طرید / فی غابةٍ/ فی وطنٍ بعید / تَتَّبعنی الذئاب / عَبرَ البراری السود وَ الهضاب.»۱۱(همان، ۱/ ۳۹۲)

نادر نادرپور۱۲ نیز از دیگر شعرای معاصر ایرانی است که موضوع غربت در جای جای اشعارش نمود دارد. یاد دوران کودکی نیز هم‌چون دیگر شعرا او را در غم غربت فرو می‌برد. یاد کرد حسرت‌آمیز خاطره‌های کودکی، بازی‌ها (مانند تاب بازی، تیله بازی، خاک بازی)، لوازم مدرسه‌ای (مدادها، دفترهای مشق، کتاب‌های درسی دبستان و...)، اسباب بازی‌ها و تمام چیزهای مربوط به صفا و صمیمیت دوران کودکی، نمود این غم غربت در شعر اوست. در اندیشه‌ی او، بازگشت به دوران کودکی و سیر خیالی در آن دوران، پناه گاهی برای تسکین آلام روحی اوست که بدان‌ها گرفتار بوده است:

ای سالیان سبز/ سالیان کودکی!... سالیان خاک بازی من و نسیم/ تیله بازی من و ستارگان/ تاب خوردن من و درخت با طناب نور/ ای پرندگان جاودانه در عبور/ سالیان سبز/ سالیان کودکی/ سالیان قصه های ناشنیده‌ای که دایه گفت/ - قصه های دیو و قصه های حور-/ سالیان شیر و خط و سالیان طاق و جفت/ سالیان خشم و سالیان مهر/ سالیان ابر و سالیان آفتاب/ سالیان گل- میان دفتر سفید-/ پر- میان صفحه‌ی کتاب/ سالیان هم‌زبانی قلم/ با مداد سوسمار اصل/ ... (نادرپور، ۱۳۵۶، ۱۲۴-۱۲۵)

او هم‌چنین بازگشت به دهکده‌ی سبز کودکی و فرو رفتن در تن ده سالگی و یاد دوران کودکی را چنین بر زبان شعر جاری می‌کند:

سفر به دهکده‌ی سبز کودکی کردم/ ... دوباره در تن ده سالگی فرو رفتم/ دوباره کودکی از دورها صدایم کرد/ تمام شادی خورشید در نگاهم ریخت/ به راز روشنیِ چشمه آشنایم کرد. (نادرپور، ۱۳۸۱، ۵۶۰)

بلند الحیدی۱۳ از دیگر شعرای معاصر عراقی نیز پس از سپری کردن دوران کودکی و نوجوانی، به یاد تنهایی‌ها و سکوت آن دوران افتاده و شعر خویش را آراسته به ذکر آن دوران می‌کند. چنین به نظر می‌رسد که غربت بلند الحیدری به عنوان بذری در خانه‌اش رویید و بعدها رشد کرد؛ زیرا شکنجه و سرکوبی که این فرد، هنگام کودکی‌اش احساس می‌کرد، دلیل اغترابی شد که در درونش در مقابل جامعه شکل گرفت، چرا که او مدتی در جدایی پدر و مادرش از هم‌دیگر، با مادرش، زندگی نموده و پس از فوت مادر، دوباره به خانه‌ی پدری منتقل شده است و این خود موجب پیدایش عذابی در درون او شده است. (راضی جعفر، ۱۹۹۹، ۱۴-۱۵)

بلند الحیدی در شعر خویش درباره‌ی شروع غربت خود، چنین می‌گوید:

«وحدتی! / هکذا أنتِ نموتِ / عشبةٌ صفراءَ فی ضفّة موتی / وَ حدیثاً مُسرفاً فی الهمسِ کالرّجسِ، کَصُمتی / هکذا أنتِ نموتِ/ مِن سکوتی/ ... / هکذا أنتِ نموتِ/ قفرةٌ جرداءَ لم تحلُم بِنبتٍ/ قَفرةٌ جرداءَ کَالخیبةِ/ کَالخیبةِ أنتِ.»۱۴(الحیدری، ۱۹۸۰، ۲۷۸-۲۷۹)

بلـــند الحیدری در برهه‌ای از زندگی خود، هم‌چون روح غریبی در یک زندگی سرد و یخبندان است که زمستـــان‌هایش پشت سرِ هم می‌آیند و او تنهاست، بدون این‌که زنی احساس جوانی او را درک نماید و علیرغم تأثیر اغتراب روحی بر واقعیت عمرش، نبودِ زن در زندگی وی احساس پیری را به او الهام می‌نماید و اشتیاق او را به ایام جوانی شدت می‌دهد:

«أهرمَکَ الشّوقُ لِمأوی الصبا وَ أنتَ ما زلتَ بِباب الســـنین.»۱۵(همان، ۱۲۲)

بلند الحیدی از زمانی که چشمانش را به زندگی باز کرد، با جنگ جهانی دوم، مواجه شد که بلاد دور و نزدیک را در دریایی از خون و آتش غرق می‌کرد، بنابراین هنگامی که بزرگ‌تر شد و زندگی را درک نمود، عواطف و افکارش، به رنگ نسلِ مضطرب و سرگردان رنگ پذیرفت و از جمله مظاهر این اضطراب، آتش درونی است که در وجود او شکل می‌گیرد و به اشکال مختلفی هم‌چون، سرپیچی و اغتراب از یک سو، و یادآوری اندوه و مرارت گذشته‌های زندگی‌اش از سویی دیگر در می‌آید. بنابراین او در این گیر و دار، گویی خود را گم کرده است و از خودش درباره‌ی خویش سؤال می‌کند:

«مَن أنتَ. . ؟/ یا مَن تَرْهَبُ الظّلماء خطوتَه الرّهیبۀ؟/ یَمشی کما شاءت عصاه / کأنّها حفظت دروبَه/ تتنفّسُ الأشباحُ فی عینیهِ حالمۀً کئیبۀ/ لا اللیلُ أرعبَها بِما یُملی/ وَ لا خَشِیَت قطوبَه/ مَن أنتَ. . ؟/ إنّی شاعرٌ عُمری أعاصیرُ غریبۀ!»۱۶(الحیدری، ۱۹۸۰، ۱۴۸)

در شعر بلند الحیدری جنبه‌ای وجدانی وجود دارد که اثری از حزن و عطش روحی و نشانه‌های ناامیدی و یأس را در خود دارد. او در حالتی که روحی حساس و قلبی لبریز از آرزوها داشت، وارد زندگی شد. وی در طریق بلا و گرفتاری، اضطراب، خشم و ناامیدی حرکت نمود، زیرا او شاعر (أغانی المدینۀ المیتۀ) است. (العطیۀ، ۱۹۹۴، ۵۸۱-۵۸۲)

بلند الحیدری در (أغانی المدینۀ المیتۀ) می‌گوید:

«نَفَس الطریق/ نَفَس البیوت، یشدُّها جهدٌ عمیق / نَفَس السکوت/ کنّا نقول: / غداً یموت وَ تَستفیق/ مِن کلّ دار/ أصواتُ أطفال الصغار/ یَتدحرجونَ مَعَ النّهار علی الطریق/ وَ سَیسخرون بِأمسِنا / بِنسائنا المتأفّفات/ بِعیوننا المتجمّداتِ بِلا بریق. »۱۷(الحیدری، ۱۹۸۰، ۲۶۵- ۲۶۶)

منوچهر آتشی۱۸ از دیگر شعرای معاصر ایرانی است که در برهه‌ای از زندگی خود به دوران کودکی خویش بازگشت نموده و آن دوران را برای خود باز سازی می‌نماید. کودکی در اندیشه‌ی او معادل اصل و هویت انسانی و در بردارنده‌ی نوعی تکامل است و بازگشت به آن، بازگشت به هویت انسانی است. او در مقدمه‌ای که بر اشعار خود نوشته در این زمینه چنین می‌گوید: «... انسان در دوران صباوت خویش و در برابر طبیعت قهّار، ستم بر خود روا نمی‌داشته اشت. دورانی که نمی‌توانسته و فرصت نمی‌یافته بر مال و نیروی کار هم نوعان

خود چنگ اندازد. دورانی کوتاه و به ناگزیر گذران. دورانی که مثل رؤیایی شیرین و مثل خاطره‌ای دل‌پذیر در ته زندگی آدمیان مانده است و بعدها گه‌گاه به یادش آمده و به سوی احیای دوران کودکی‌اش برش انگیخته است.» (آتشی، ۱۳۵۶، ۱۳-۱۴)

او در شعر خویش درباره‌ی این دوران چنین می‌گوید:

در این سماع مبارک/ - که جای مولانا خالی است-/ از چه بگویم؟/ از کوچه‌های شهرم/ که کودکی مرا/ در آینه‌های شکسته به تماشا گذاشته‌اند حالا/ و شما می‌بینیدش/ از کوچه‌های تنگ آشتی به دبستان گلستان می‌رود/ ... / کودکی که هنوز هفتاد ودو سالگیش را به صحرا می‌برد/ و واژه‌هایش را/ نزدیک مرتع بزغاله می‌چراند/ ... (همان، ۱۳۸۶، ۸۹۸-۸۹۹)

همان طوری که ملاحظه گردید یکی از دغدغه‌های شعرای هر دو سرزمین که به خوبی در شعرشان نمود دارد، یاد نمودن از روزهای پر تب و تاب کودکی و نوجوانی است، به گونه‌ای که هر یک با زبان خود، آن دوران را در ذهن خواننده مجسم می‌نمایند. در شعر برخی شعرای عراق دیده می‌شود که علی رغم سختی‌ها و مرارات‌های شاعر در دوران کودکی و نوجوانی، هم‌چنان یادآوری آن ایام مایه تسلی خاطر شاعر می‌شود.

۲-۳-۲-نوستالژی دوری از وطن:

از دیگر مصادیق غم غربت یا نوستالژی در شعر معاصر، نوستالژی وطن است که نمونه‌های فراوانی در شعر معاصر ایرانی و عراقی می‌توان برای آن سراغ گرفت که در زیر این موضوع در شعر برخی از شعرای هر دو سرزمین مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

نیما یوشیج علاوه بر یاد آوری دوران کودکی و نوجوانی در شعر خود، موضوع حبّ وطن و علاقمندی به آن را در اشعار و نوشته‌های خویش مطرح نموده است. در نامه‌ای که نیما در تاریخ هجدهم بهمن سال ۱۳۱۰ از آستارا خطاب به برادرش «لادبن» در شوروی می‌نویسد، تعلق خاطر بیش از حدّ خود را به زادگاهش (یوش) بیان می‌کند و زادگاه خود را وطن خود معرفی می‌کند: «می‌دانی که من چقدر به یوش علاقه دارم. قطعاً همان قدر هم تو به آن علاقه داری... سرگذشت‌هایی را که از زندگی کوه نشین‌های قفقاز در یازده سال قبل با هم می‌خواندیم بیش‌تر از همین نقطه نظر، در نظر ما دلچسب واقع می‌شود که شباهت به زندگی ییلاقی خود ما داشت. یک تکه از این کوه‌های قشنگ نیست که ما در آن خاطراتی نداشته باشیم. مملو از خون و خیال ماست. کلمه ی وطن را من همه وقت برای همین نقطه استعمال کرده ام، چه در نوشته‌ام، چه درشعرم.» (طاهباز، ۱۳۸۰ الف، ۱۹۳)

او هم‌چنین در جایی دیگرمی نویسد: «یوش وطن من است. من وطنم را دوست دارم برای این که طبیعت آن را خراب می‌کند نه سستی و بی‌استقلالی.» (همان، ۲۲۵)

وطن برای نیما همان روستای کوچک زادگاه اوست، یعنی همان جایی که می‌توان به آن پناه برد و دل، خوش نمود، زیرا تنها طبیعتِ روستایی است که هنوز از مظاهر زندگی شهری مصون مانده است. هر زمان که او از زندگی شعری خسته شده و به تنگ آمدهو غربت او را آزار می‌دهد، او تصویری از پاکی روستا در ذهن خود مجسم می‌کند:

من از دونان شهرستان نیم/ خاطر پر درد کوهستانیم/ کز بدی بخت در شهر شما/ روزگاری رفت و هستم مبتلا/ هر سری با عالم خاصی خوش است/ هر که را یک چیز خوب و دلکش است/ من خوشم با زندگی کوهیان/ چون‌که عادت دارم از طفلی بدان/ به به از آن‌جا که مأوای من است/ و ز سراسر مردم شهر ایمن است. (طاهباز، ۱۳۸۰ ب، ۲۶)

او در ادامه به خاطر دوری از وطن که همان زادگاهش است، به فریاد آمده و از خانه و جنگل زادگاهش یاد می‌کند و آرزو می‌کند که ای کاش کسی گرفتار غربت و دوری نشود:

وای بر من کو دیار و خانمان؟/ خانه ی من، جنگل من، کو، کجاست؟/ حالیا فرسنگ‌ها از من جداست/ بخت بد را بین چه با من می‌کند/ دورم از دیرینه مسکن می‌کند/ یک زمانم اندکی نگذاشت شاد/ کس گرفتار چنین بختی مباد. (همان، ۲۷)

بدر شاکر السیاب نیز که از جمله شعرای غربت گزین است و سال‌ها از وطن و سرزمین خود دور بوده، در شعر خود بارها از وطنِ خودیاد کرده و آرزوی بازگشت به آن را داشته است.

اغتراب مکانی بدر از همان سنین کودکیِ بعد از وفات مادرش شروع شد آن‌گاه که پدرش زن دومی را اختیار کرد و به دلیل عدم توجه پدر به فرزند «او خانه‌ی پدری‌اش در روستای بُقیع را ترک کـرد تا در خانه‌ی مادر بزرگ مادری‌اش (در جیکور) سکونت گزیند.» (الجندی، ۱۹۹۳، ۱۳)

بدر هم‌چنین بعدها که بزرگ شد و ناچار شد که از روستای محل تولد خود یعنی«جیکور» هجرت کرده و در بغداد سکونت گزیند، از این شهر متنفر بود. عباس احسان درباره‌ی احساس غربت او در بغداد چـــنین می‌گوید: «بدرنتوانست با بغداد سازگار شود، زیرا که بغداد عاجز از این بود که تصور جیکور را محو کرده یا آن را از خاطرش پاک نماید، پس تقابل بین جیکور و بغداد، ضربه‌ای پنهانی بود تاجایی که آن‌گاه که بدر به جیکور بازگشت و علیرغم تغییراتی که در آن‌جا یافت، باز هم نتوانست بغداد را دوست بدارد یا به محیط آن أنس و ألفت پیدا کند. او پیوسته در این رؤیا بود که جیکور باید در درونش زنده نگه داشته شود. » (احسان، ۱۹۷۸، ۹۴-۹۵)

بدر در شعر خود در این زمینه چنین می‌گوید:

«وَ تَلتَفُّ حَولِی دُرُوبُ المَدینَهْ/ حِبالاً مِنَ الطِّینِ یَمْضِغْنَ قَلْبِی/ حِبالاً مِنَ النَّار یَجْلِدْنَ

عُرِیَ الحُقُولِ الحَزِینَةُ. »۱۹(السیاب، ۲۰۰۵، ۲/ ۷۳)

بدر پس از این که از دانش‌سرای عالی تربیت معلم فارغ التحصیل و برای تدریس به (الرمادی) منتقل شد، در یکی از هتل‌های آن اقامت نمود. او در حالی که سخت شیفته‌ی تعلیم و تأثیر گذاری بر نو نهالان بود، به سرعت دریافت که بزرگ‌ترین موفقیت در انجـام وظیفه نیز به تنهـــایی او را خوشبخت نمی‌کند، زیرا که او در شهـــری وسیع که کسی را در آن نمی‌شناخت تنها بود. او در پایان هفته‌ی اول در مدرسه، قصیده‌ای با عنوان (ستار) نوشت که در آن حبّ و دوستی را یاد آور می‌شود. (بلاطهٔ، ۲۰۰۷، ۷۵-۷۶)

بدر در این قصیده چنین می‌گوید:

«کَالشَّاطِئِ المَهجُورِ قَلْبی، لَا وَمِیضٌ وَ لَا شِرَاع/ فی لَیلَةٍ ظَلمَاءَ، بَلَّ فَضَاءَ هَا المَطَرُ الثَّقِیل/ لَا صَرخَةُ اللَّقْیَا تُطِیفُ بِهِ وَ لَا صَمتُ الرَّحِیل. »۲۰(السیاب، ۲۰۰۵، ۱/ ۳۲۴)

«اغتراب مکانی بدر با نام "جیکور" روستای محل تولدش، گره خورده است. جیکور در نظر سیاب، بیش‌تر بهشت گم شده‌ای است، بهشتی که شاعر آن را غالباً با نام مادر خویش- که در خرد سالی او را از دست داده-یکی می‌داند.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۰،۱۷۳)

حاتم الصکر در زمینه‌ی علاقمندی بدر، در جهت بازگشت به روستای خود، جیکور چنین می‌گوید: «بدر، آن هنگام که از زندگی شهری و هیاهوی آن، گریخته و به جیکور برمی‌گردد، در حقیقت به رَحِمی برگشته که دارای امنیت و سلامت است و به آغوش مادری برگشته که مرگ زود هنگام، او را در برگرفته است.» (الزبیدی، ۱۹۹۹، ۱۸۵)

او در شعر خود در این زمینه چنین می‌گوید:

«وَ جِیکُور مَنْ غَلَّقَ الدُّورَ فیهَا؟/ وَ جَاءَ ابْنُهَا یَطرُقُ البَابَ دُونَه/ مَنْ حَوَّلَ الدَّربَ عَنْهَا؟/ فَمِنْ حَیثُ دَارَ اشْرَأَبَّتْ اِلَیهِ المَدینَةُ. »۲۱(السیاب، ۲۰۰۵، ۲/ ۷۴)

بدر همواره ترانه‌ها و سروده‌های عامیانه را که نشان دهنده‌ی علاقمندی و توجه او به محیط روستا و تنفر او از شهر بود در شعر خود به تضمین می‌آورد؛ زیرا که وی تا پایان عمر، یاد و خاطره‌ی (جیکور) را در دل خود نگه داشته و در شعرخود به آن اشاره می‌نمود. در این زمینه درباره‌ی تضمین اشعار عامیانه در شعر بدر چنین آمده است: «سیاب از جـمله مشهـورترین شعرایی است که ترانه‌های عامیانه و سروده‌های روستایی و آوازهای کودکان را در شعر خود به کار گرفته است... . پس این سروده‌ها، تعبیری صادقانه از واقعیتی دردناک بوده و با حالت احساسی او پیوند می‌خورند. شاعر با این تضمین، افکار واقع‌گرایانه و فلسفی خود در برابر روستا و شهر را از خلال این سرودها بیان می کند.» (عمران خضیر، ۱۹۸۲، ۹۸-۹۹)

مهدی اخوان ثالث نیز هم‌چون هر فرد غریب دیگری که از زادگاه و وطن خود دور افتاده

و دچار هیجانات روحی می‌گردد، از این قاعده مستثنی نیست. بازتاب این غربت در اشعار کلاسیک او و بویژه در مجموعه‌ی ارغنون به خوبی نمایان است. در سال ۱۳۲۷ شمسی که تازه برای سکونت از توس به تهران آمده بود، علاوه بر دیگر مشکلات و سختی‌های زندگی، اندوه غربت و دشواری زندگی در شهری ناآشنا و بی‌رحم، باعث شد که بیش‌تر از یار و دیار خود یاد کرده و به اصطلاح نوستالژی وطن در او عمیق‌تر گردد. او در شعری که برای استاد"گلشن آزادی" می‌سراید، این احساس خود را بیان کرده و خویش‌تن را در دام بلا افتاده‌ای می‌داند که از یار و دیار خود دور گشته است:

تا که از یـار و دیار خـود جدا افـتاده‌ام
راست می‌خواهی بـگـویم در بلا افتـاده‌ام
از بهشت عدن هم‌چون رهنوردی تشنه لب
بر زمین تفتـه‌ی امّ القری افتاده‌ام

(اخوان ثالث، ۱۳۸۳: ۱۰۹)

اخوان در ادامه‌ی همین شعر، رنج و غم را مانند دو سنگ آسیا می‌داند و خود را همانند دانه‌ای می‌داند که در میان این دو سنگ گرفتار شده است:

رنج و غم هم‌چون دو سنگ آسیا، من حبّه‌وار در میان این دو سنگ آسیـا افتاده‌ام

(همان، ۱۱۰)

او در همین ایام در شعرشکایت از ری یکی دیگر از شعرهای نوستالژیکی خود را ارائه نموده و دوباره از درد غربت می‌نالد و خود را جوان غریبی می‌داند که دردِ غربت او را به عذاب الیم و بلای عظیم دچار کرده است:

من کیستم؟ غریب جـــوانی هـــم‌زاد با عذاب الیـــمی

در گوشه‌ای ز خطّه‌ی تهران افتـــاده در بلای عظیـمی

(همان، ۱۲۹)

اخوان در ادامه می‌گوید که من امید بودم اما غم غریبی مرا به بیمی نزول داده است:

بودم امیدی و غم غربت نامم نزول داده به بیمی
دورم ز شهر خویش، دریغا درد بدی، بلای عظیمی

(همان، ۱۳۰)

غم غربت و دوری از وطن و وجود مسائل سیاسی از جمله شکست جنبش ملّی در ۲۸ مرداد سال ۱۳۳۲ باعث شده که او این‌گونه احساس کند که در شهری سرد و خاموش زندگی می‌کند، به گونه‌ای که گویا او شهریار "شهر سنگستان"است، شهری دزد زده و ثروت

به یغما رفته، آواره و خاموش که امیدی به رستگاری‌اش نیست:

بگو آیا مرا دیگر امید رستگاری نیست؟/ صدا نالنده پاسخ داد/... آری نیست!
(اخوان ثالث، ۱۳۸۲، ۲۷)

به خاطر همین دوری و غربت از وطن و نیز به خاطر مسائل سیاسی موجود در آن روزگار است که او وطن خویش را یک وطنِ مرده و خود را مرثیه‌گوی این وطن به حساب می‌آورد:

گویند که «امید و چه نومید!» ندانند من مرثیه گوی وطن مرده ی خویشم (همان، ۶۷)

غم تنهایی و غربت و حال و هوای حاکم بر جامعه چنان بر جان اخوان چنگ می‌اندازد که از این وضعیت با نام"زمستان"یاد می‌کند، آن جا که می‌گوید:

سلامت را نمی خواهند پاسخ گفت/ سرها در گریبان است/ کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیدار یاران را/ نگه جز پیش پا را دید نتواند/ که ره تاریک و لغزان است/ و گر دست محبت سوی کس یازی/ به اکراه آورد دست از بغل بیرون/ که سرما سخت و سوزان است. (اخوان ثالث، ۱۳۶۹ ب، ۹۷)

این احساس غربت و تنهایی چنان درون او را می‌آزارد که خود نیز از این وضع به تنگ آمده و خود را این چنین مورد خطاب قرار می‌دهد: دست بردار از این در وطن خویش غریب. (اخوان ثالث، ۱۳۶۹الف، ۱۴۷)

عبد الوهاب البیاتی نیز حبّ وطن و زادگاهش را درون خود حمل نموده و در شعرش به آن پرداخته است. او درباره‌ی (باب الشیخ) که در آن متولد شـده و رشد نموده، چنین می‌گوید: «حُبٌّ مِنْ بَابِ الشَّيخِ وَرَائِي» (محبتی از باب الشیخ، پشت سر من است) (البیاتی، ۱۹۸۹، ۶۹) اما او این احساس خوشایند را نسبت به همه‌ی شهرها ندارد. او گاهی از شهرها به نام شهر خوف، ضرورت، شهر سنگ و سیمان، نام می‌برد و در نگـاه او، این شهرها هستند که آدم‌ها را می‌کشند و خونشان را می‌ریزند. «در چنین شهری است که طاغوت حکومت کرده و مردم او را بزرگ می‌پندارند، ولی در حقیقت، بس کوچک و حقیر است.» (ابو احمد، ۱۹۹۱، ۵۶)

او در این زمینه در شعر خود چنین می‌گوید:

«مُدُنٌ تَعِيشُ عَلَى الإشَاعَات، الأكَاذِيب، الأقَاوِيل، الخَوَاء / وَ عَلَى دَمِ الإنسَانِ وَ الحَقِّ المُضَاع، / وَ تَنَامُ فِي خَوفٍ عَلَى بَابِ الطَّوَاغيتِ الصِّغَار / وَ بِعُضْوِهَا المِذيَاعِ، تَفتَحُ مَاتَشَاء. »۲۲ (البیاتی، ۱۹۸۹، ۱۳)

شهر در نظر بیاتی، «نه تنها مرکزی برای تمامی آفات اجتماعی، بلکه آینه‌ای است

که تمامی مفاسد و شرارت‌هایی که در هر سرزمینی، انسان را احاطه می‌کنند، منعکس می‌کند.» (القمیحة، ۱۹۸۱، ۳۶۵)

او در شعر خویش در این زمینه چنین می‌گوید:

«وَعِندَمَا تَعَرَّتِ المَدِینَةُ/ رَأَیْتُ فی عُیُونِهَا الحَزِینَةُ/ مَبَاذِلَ السَّاسَةِ وَ اللُّصُوصِ وَ البَیَاذِق.»۲۳(البیاتی، ۱۹۹۰، ۲/ ۱۰۷)

اما نگاه بیاتی به شهرهای وطن خود، متفاوت از دیگر شهرهاست. او همواره به یاد وطن خود بوده و آرزو می‌کند که به سرزمین خود برگردد:

«إلَهی! أعِدْنِی/ إلَی وَطَنِی عَندَلیب/ عَلَی جُنحِ غَیمَةْ/ عَلَی ضَوءِ نَجمَةْ/ أعِدْنِی فُلَّةْ/ تَرِفُّ عَلَی صَدرِ نَبْعٍ وَ تَلَّةْ/ أغَنِّی الشُّرُوق/ أغَنِّی المَغِیبَ/ أغَنِّی الرَّبِیع.»۲۴(همان، ۱/ ۲۸۶)

بیاتی آن‌گاه که در اروپا به سر می‌برد و به شدت در اغتراب مکانی محاصره می‌شود، سخت منفعل شده و بلند پروازی‌های شخصی خود را فراموش می‌کند و بر تکبر و غرور خود طغیان نموده و به گذشته‌ی خود و وطنش بر می‌گردد. اینجاست که زیبایی وطن خود را در برابر تنهایی اروپا می‌بیند:

«سماءُ أوروبا بِلانجوم / لاتَذکری بِالخیر أو بِالشَّر / یا صدیقتی/ مَدینتی الرؤوم/ فَنحن فی الشرق علی الضیاء/ نَحیا/ علی‌الدموع وَ الدماء/ مستنقعٌ فی وطنی/ أجملُ / مِن بحیرةٍ فی لیل أوروبا/ بِلا ضیاء.»۲۵ (همان، ۱/ ۳۹۸)

بیاتی درباره‌ی بغداد چنین می‌گوید: «گاهی در رؤیا به بازگشت به بغداد فکر می‌کنم، البته بعد از مرگ و ولادت صد باره‌ام، یعنی من دوست دارم که بیش از نود بار در تبعید متولد شوم و در آخرین بار به بازگشت به بغداد فکر می‌کنم. بغدادی را که دوستش دارم، همان است که تمام آن‌چه را که از خوف و زخم و فقر و پارگی و احساس اضطراب دارم، به من بخشیده است. او مادر سنگ‌دلی است، ولی به دلیل وابستگی به آن دوستش دارم؛ زیرا مادر ماست.» (همان، ۱۹۹۹، ۲۰ ؛ الصائغ، ۱۹۹۶، ۷۴)

اودر شعر خویش در باره‌ی بغداد چنین می‌گوید:

«إنّنی أحمل بغدادَ معی فی القلب مِن دارٍ لِدار. / أبداً لن یستر الثوبُ المعارُ / عریَ أهلی / آه مِن عُری القِفار/ آه لو عدتُ إلی بیتی / لَمَزقتُ مَکاتیبی وَ أوراق الغبارِ.»۲۶ (البیاتی، ۱۹۹۰، ۱/ ۴۳۰-۴۳۱)

از سویی دیگر شور و اشتیاق به روستا و علاقمندی به زندگی در آن، در ذهن بیاتی موج می‌زند. او در این باره می‌گوید: «آوازهای روستا، در درون من تأثیری فراموش نشدنی برجای گذاشت. روح مجسم شده‌ی این آوازها، در مردم روستا، خانه‌ها، طبیعت و اندوه ابدی کائنات و سایه‌های گریزان به سوی زندگی که خودشان را درپشت سرِ هم آمدن

فصل‌ها، نو می‌کنند، با احساس من نسبت به شعر زندگی همگون و هماهنگ بوده است.» (البیاتی، ۱۹۹۳، ۲۲-۲۴) وی هم‌چنین می‌گوید: «سروده‌های روستاییان و حکایت‌های عامیـانه‌ی موجود در روستا، زاد و توشه‌ی اولیـــه‌ی شعر من می‌باشد.» (همان، ۲۴)

نادر نادرپور که در دوره‌های اولیه‌ی شعرش از ویژگی‌هایی هم‌چون یأس، تیره بینی، پوچ انگاری و مرگ اندیشی سخن به میان می‌آورد و ریشه‌ی این امر را باید متأثر از وابستگی او به مکتب رمانتیسم جست‌جو نمود، بعدها و بویژه بر اثر مهاجرت یا مسافرتش به فرانسه حالاتی روحی را در او به وجود می‌آورد که یاد وطن در شعر او از نمود خاصی برخوردار می‌شود. یدالله رؤیایی در این زمینه می‌گوید:«پاریس و روزگاری که شاعر در آن‌جا گذرانید، درون او را به یک‌باره عوض کرده بود. آن‌جا بود که چشمان او با حیرتی تلخ به روی واقعیت‌هایی تلخ تر گشوده شد. پاریس از سویی همه‌ی آینه ها را از زاویه‌های گوناگون، جلوِ شاعر نهاد تا در صراحت بی رحمانه و خشن آن‌ها چهره‌هایی از حقایق درون، محیط و زمانِ خود را ببیند.» (رؤیایی، ۱۳۴۰، ۷۳۴)

در اشعار نادر پور علاوه بر غم غربت دوران کودکی، غم غربت دوری از وطن نیز به گونه‌ای خاص نمایان می‌شود. او که در پاییز سال ۱۳۵۹ برای دیدن دخترش «پوپک» به فرانسه رفت، دیگر به ایران بازنگشت. حکایت این غم دوری از وطن، در دفترهای شعری صبح دروغین، خون و خاکستر و «زمین و زمان، خود را نشان داده است. او در شعر خویش چنین گفته است:

آه ای دیار دور/ ای سرزمین کودکی من!/ خورشید سرد مغرب بر من حرام باد/ تا آفتاب توست در باورم/ ... / ای مُلک بی غروب/ ای مرز و بوم پیر جوان‌بختی/ ای آشیان کهنه‌ی سیمرغ!/ یک روز ناگهان/ چون چشم من ز پنجره افتد به آسمان/ می‌بینم آفتاب تو را در برابرم.

(نادرپور، ۱۳۸۱، ۷۹۰-۷۹۲)

سیمین بهبهانی در نقدگونه‌ای که بر دفتر شعر زمین و زمان نوشته، غم غربت حاکم بر این مجموعه‌ی شعری را چنین تفسیر کرده است: «نادرپور به اکراه و هم‌زمان به اختیار، سرزمین نیاکانی خود را رها کرده و به غربت پناه برده است. این اختیار اگرچه از سرِ ناچاری است؛ اما به هر طریق اختیار است نه جبر. «نادرپور خود، آن غربت را اختیاری نامیده است... . هم‌چنین معتقد است که سرنوشتِ شعر نیز غربت است، زیرا روزمره‌های زندگی، سراسر پلیدی و آلودگی است... . و من می‌بینم که آن چه نادرپور در این جهان می‌بیند، غربت اندر غربت اندر غربت است و این‌جاست که موضوع اصلیِ زمین و زمان، سراسر غربت است و موضوعِ فرعی آن، پیری و وحشت از آینده.» (سلحشور، ۱۳۸۰، ۱۰۳-۱۰۵)

نادرپور در شعر خویش موضوع غربت خود را چنین پیش می‌کشد:

از خانه‌ام گریخته‌ام و خشم روزگار/ خصمانه داد در شب غربت سزایِ من/ ... / خرّم دیار کودکی من کجاست؟/ تا گل کند دوباره در او خنده‌های من/ خشتی نمانده است که بر خاک او نهم/ ویران شده ست دهکده‌ی دل‌گشای من. (نادرپور، ۱۳۸۱، ۸۴۳)

او در شعر خویش از غم دوری از وطن و عدم سازگاریِ خود با محیط جدید، سخن به میان آورده و از وطن خود به نام "باغ قدیم کودکی" نام می‌برد:

در سرزمین ناشناسان آن قدر ماندم/ کز من کسی با چهره ای دیگر پدید آمد/ ... / باغ قدیم کودکی: دور است/ شهر شگفت نوجوانی: در افق پنهان/ اما قطار باد پیمایی که از اقطار نامعلوم می‌آید/ آواره‌ای را از دیار آشنایی ها/ با خویش می‌آرد به سوی این غریبستان/ من میهمان تازه را هشدار خواهم داد/ کز این سفر: آهنگ برگشتن نخواهد کرد/ و آن دل را که با او هست: در اقلیم بیگانه/ تسکین نخواهد یافت یا مسکن نخواهد کرد. (همان، ۹۰۴-۹۰۶)

آثار این غربت چنان در شعر نادرپور پیداست که به جرأت می‌توان گفت: در نزد هیچ شاعری این گونه مرثیه سرایی به سبب دوری از وطن وجود ندارد.

بلند الحیدری نیز غم غربت و دربدری را در شعر خود مطرح کرده است. او علاوه براحساس غربتی که در رابطه با حکومتِ وقت و اقدامات آن می‌کند، دامنه‌ی اغترابش را به شهرها و اماکن نیز می‌رساند. وضعیت بلندالحیدری در تبعید خود در خارج از وطن، به‌تر از شرایطش در وطن نبود. «تبعید برای شاعری مثل بلند هم مایه‌ی غربت روحی و هم غربت مکانی است. او از بس که می‌داند پیوسته، در حال فرود آمدن و کوچ نمودن از جایی به جای دیگر است، احساس می‌کند که در حقیقت یک شیء است، نه یک شخص و همین احساس شیء بودن، یکی از مظاهر اغتراب اوست.» (راضی جعفر، ۱۹۹۹، ۳۰)

بلند در شعر خویش در این زمینه چنین می‌گوید:

«هذا أنا/ مُلقی هناک حقیبتان/ وَ خُطی تجوس علی رصیفٍ لا یَعود/ إلی مکان / مِن ألفِ میناءٍ أتیت / وَ لِألف میناءٍ أصار / وَ بِناظری ألفُ انتظار. »۲۷(الحیدری، ۱۹۸۰، ۴۳۸)

از آن‌جایی که بلند نیز در محیط روستا متولد شده و بعدها به ناچار زندگی در شهر را برگزیده، بنابراین همواره از زندگی در شهر متنفر است و اشتیاق به زادگاهش دارد. از جمله دلایل تنفر بلند از شهر، این است که «می‌ترسد گام‌هایش در خیابان‌های بزرگ آن گم‌شده و در کوچه‌های تنگ و تاریک آن خوار و ذلیل شود. او از تاریکی شب‌های شهر می‌ترسد و از این که در این شهر دوست و آشنایی نداشته باشد، رعب و وحشت دارد.» (احسان، ۱۹۷۸، ۹۴)

موضعی که بلند در قبال اجتماع گرفته بود، در موضع او نسبت به شهر نیز انعکاس پیدا کرد. او هنوز جوان بود که اغتراب اجتماعی، او را غافل‌گیر نمود، بنابراین هنگامی که وارد شهر شد، از یک مجهول در این شهر خوف و ترس داشت و راه‌های شهر در نظر او هم‌چون یک افعی بود، او شهر را مظهر کذب و تقلب می‌دانست:

بلند در شعر خویش نسبت به شهر چنین می‌گوید:

«ماذا سأفعلُ فی المدینۀ... ؟ / وَ سألتنی ماذا سَأفعلُ فی المدینۀ... ؟ / ستضیعُ خطوتک الغبیّۀ فی شوارعها الکبیرۀ/ وَ لَسوف تسحقک الأزقّاتُ الضریرۀ / وَ لَسوفَ / ینمو اللیلُ فی أعماقک الصمّاء آمالاً حزینۀ / ماذا سَتفعلُ فی الـ... . / وَ بِلا صدیق / لا... / لیسَ فی تلک المدینۀ مِن صدیق. »۲۸ (الحیدری، ۱۹۸۰، ۳۳۰-۳۳۱)

اما بلند به دلیل اغتراب اجتماعی، در محل سکونت خود نیز غریب بود، بنابراین چاره‌ای جز سفر به شهر نداشت و هر چند علاقمند به شهر هم نبود، ولی مجبور بود که با آن هم‌دلی و مهربانی کند، چون احساس می‌کرد که شهر نیز هم‌چون خودش غریب افتاده است و تحت جور نظام سیاسی، از جراحاتش خون جاری می‌شود. وی شهر را مورد خطاب قرار می‌دهد و این چنین نوستالژی دوری از وطن و غریبی و غربت خود را بیان می‌کند:

«أعرفُ یا مدینتی/ کم مِن جراحٍ ثرّۀ ... مریرۀ/ تَنزف تحت الأجنح الکسیرۀ / لکنَّنی/ أعرِفُ یا مدینتی/ ماذا وراءَ بیتِنا الکئیب/ ماذا وراءَ صُمتِه الرّهیب / أیُّ غدٍ یَلمع فی الدروب.»۲۹ (همان ، ۴۲۳)

در شعر منوچهر آتشی نیز به دلیل تقابل بین زندگی روستایی و اقلیم جنوب که زادگاه اوست با هر جایی که غیر از آن محیط است، غم غربتی به وجود آمده است. زیرا زادگاه او در دوره‌ای از زندگی‌اش، پیوند جدایی ناپذیری با روح و اندیشه‌ی او به وجود آورده است، به گونه ای که محیط"جنوب" در شعر او از ارزش و جای‌گاه خاصی برخوردار است. محمد مختاری درباره‌ی ارزش"جنوب" در اندیشه‌ی آتشی می‌گوید: «جنوب، نماد تبار و تقدیر شعر آتشی بویژه در نخستین دوره‌ی آن است... . بومی‌گری به معنی ردیف کردن صرفِ نام‌های اشیا و مکان‌های بومی نیست؛ بلکه به مفهوم تشکّل ذهنی زبان بومی است. این تخیّل بومی است که طبعاً شعر را از حوزه‌ی باز ماندن در رؤیت اشیا و آدم‌ها به سمت روابط و فرهنگ اقلیم می‌برد.» (مختاری، ۱۳۷۸، ۵۱)

آتشی در شعر خویش این وابستگی و تعلق به اقلیم خویش را چنین مطرح می‌کند:

دلا برخیز/ دلا! چوپانِ پیرِ بادها، برخیز/ دلا! اشتر چرانِ ابرهای وحشیِ نازا/ ... / دلا! آواره گردا! فایزِ غربت گریزِ لولِ دشتستان/ بیابانی کُنِ آشفته حالانِ بیابانی/ بیابان زاد شوخ/ اینک خیابان گردِ بی پروا/ طنینِ شَروه‌های دخترانِ هیمه چین، آنک/ تو را می‌خواند از گزدان،

دلا!/ ... . (آتشی، ۱۳۸۶، ۳۴۰-۳۴۱)

در شعر آتشی تقابل و تفاوت میان محیط شهری و روستایی به خوبی پیداست: آزادی و رهایی دل انسان در دشتستان و بیابان در برابر گرفتاری دل در خیابان، سادگی اسب در برابر خیابان‌های پُر های‌وهویو چراغ قرمز قانون، دختران شهری و عشق شهری در برابر ختران روستایی و عشق روستایی، لباس‌های رنگین روستایی در برابر لباس جین آبی فرنگی، روستا و احترام و عاطفه‌ی انسانی در برابر پالایش‌گاه، قرنطینه و غرّیدن نبیره بر پدر بزرگ قبل از سلام و... همه و همه از نشانه‌های تفاوت این دو محیط با یک‌دیگر است. او این تقابل را در شعر خویش چنین به نمایش می‌گذارد:

اینک باز می‌گردم از انتهای تلخ جهان/ و اشتیاق دیدن بزغاله/ و اسبِ بور خمیده بر قصیل/ و زنِ جوان به جامه‌ی رنگین روستا/ دلهره‌ام را دو چندان کرده است/ زنی جوان/ - به جامه‌ی جین آبی-/ سوار بر موتور سیکلت/ به استقبالم می‌آید/ - نوه‌ی کوچکم است-/ و بر کناره‌ی سیمانی روستایی/ -اینک پالایش‌گاه-/ ... / مردی جوان/ - نبیره ام-/ به لباس و کلاه‌خود ایمنی/ پیش از سلام می‌غرّد:/ « اول قرنطینه/ نیای بزرگ»/ از انتهای جهان/ به ابتدای جهان بازگشته‌ام/ نه بر شعاع نگاه اسب/ نه در قرنطینه‌ی نبیره‌ام/ جایی ایمن/ نمی‌یابم/ ... (همان، ۶۳۰-۶۳۲)

بدیهی است که آتشی در مقایسه‌ی بین این دو زندگی، زندگی و سیستم پیشین را بر گونه‌ی فعلی آن ترجیح داده و از ره‌گذر این تقابل و تضاد است که دچار غم غربت می‌شود.

۳-نتیجه‌گیری

از مجموع آن‌چه که در مقاله‌ی حاضر آمده است، می‌توان نکات زیر را به عنوان نتیجه مطرح نمود:

۱-عوامل پیدایش نوستالژی ریشه در زمینه‌های خانوادگی، اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و روحی، روانی دارد. اما سرچشمه بسیاری از اشعار نوستالژیک را باید در درون افراد جست‌جو کرد. احساس غربت، خاطره، آرمان، مهاجرت، غم، اندوه و افسردگی از مصادیق آشکار نوستالژی در شعر شعرای معاصر ایران و عراق هستند.

۲-نوستالژی دوری از وطن و تعلق به زادگاه به عنوان یک پدیده‌ی فراگیر، در میان شعرای معاصر ایرانی و عراقی هر دو از رنگ و بوی خاصی برخوردار است، به طوری که یکی از عوامل عمده‌ی پیدایش غم غربت در اشعار نیما و اخوان ثالث و نیز بدر شاکر السیاب و عبد الوهاب البیاتی را همین امر تشکیل می‌دهد.

۳-موضوع غربت، چیزی نیست که فقط به شخـــص شاعر یا ادیب، مربوط شود و

به دیگر اقشار، ارتباطی نداشته باشد، بلکه چه بسیار افرادی را که خارج از دایره‌ی ادبا می‌باشند، نیز در دام انواع اغتراب گرفتار می‌آیند که مهم‌ترین انواع این اغترابات، اغترابات اجتماعی و روحی، روانی می‌باشد.

۴-پیدایش حس غم غربت به طور عمده به صورت ناخود آگاه و غیر ارادی با یاد آوری گذشته‌های شخص شاعر در درون او شکل گرفته، سپس در اشعارش نمود پیدا می‌کند.

۵- نکته‌ی پایانی این‌که، غم غربت در شعر، محدود به زمان، مکان و یا زبان و نژاد خاصی نمی‌شود، بلکه مادامی که شعـــرا، در این کره‌ی خاکی باشند، و عـــوامل اغتراب آور نیز در درون آنان و در جـامعه موجود باشد، پدیده‌ی غربت، خود را به عنوان یک موضوع مهم و اساسی، بر شعر شعرا تحمیل خواهد نمود.

پی‌نوشت:

۱- علی اسفندیاری مشهور به نیما یوشیج در سال ۱۲۷۴ شمسی در دهکده‌ی یوش استان مازندران متولد شد. او از شعرای معاصر بوده و بنیان‌گذار شعر نو فارسی است که آگاهانه تمام بنیادها و ساختارهای شعر کهن فارسی را به چالش کشید. شعر نو عنوانی بود که خود نیما برای شعر خویش انتخاب نمود. از جمله آثار او منظومه‌ی قصه‌ی رنگ پریده و افسانهرا می‌توان نام برد. او در سال ۱۳۳۸ در شمیران تهران در گذشت.

۲- بدر شاکر السیاب در سال (۱۹۲۶م) در روستایی به نام (جیکور) از روستاهای ابوالخصیب جزو توابع استان بصره بدنیا آمد. او یکی از شعرای پیش‌گام در شعر آزاد عراق است. از جمله آثار ادبی او می‌توان أزهار ذابلة، أساطیر، المومس العمیاء، الأسلحة و الأطفال و أنشودة المطر و ... را نام برد. او بر اثر ضعف جسمی و بیماری، شبی را در پی شب دیگر با مرگ دست و پنجه نرم می‌کرد تا این که در بیست و چهارم دسامبر سال (۱۹۶۴م) در بیمارستان امیری کویت در گذشت.

۳- در شب‌های طولانی پاییز، / آه کاش می‌دانستی/ که چگونه اندوه و دل‌تنگی بر من طغیان می‌کنند. / در میان دنده‌هایم تاریکی قبرهای زندانی است. / در میان دنده‌هایم مرگ فریاد می‌کشد/ در خاکی که مادرم در آن «فردا/ خواهد آمد»، بود. پس با ناله و زاری، مضطرب و پریشان مکن/ دنیای مرگ را، که در آن سکوتی ترسناک است.

۴- ای مادر بزرگ! بعد از تو شکوه‌هایم را برای چه کسی باز کنم، حزن و اندوه مرا در هم پیچیده و یار و یاورم کم شده است. / تو ای کسی که دیروز قلبت را به خاطر دوستی من گشودی، (امروز) قبرت را در مقابل من بستی. / پس برای من کم است که همواره اشک بریزم و طول ناله‌هایم مرا از بین ببرد.

۵- ای مادر! کاش شبح وار برمی‌گشتی/ و من چگونه از او (آن شبح) بترسم، حال آن‌که علی‌رغم گذشت سالیان، / زیبایی چهره‌ات از خیالم محو نشده است.

۶- و از زمستان روستا، باران تندی را به یاد می‌آورم که در آن نوری است/ از خلال ابرها، گویا آوازی است/ که از سوراخ های آلت موسیقی، خارج شده -که تاریکی‌ها از آن به لرزه افتاده است. / و (این نور) قبلاً- صبح هنگام، سروده بود... . برای چه آماده شوم؟ در حالی که کودک بودم می‌خندیدم.

۷- سی سال سپری شد، و بزرگ شدم، چه بسیار دوستی و شادی/ که در قلبم برافروخته شد!/ اما من، هرچه دستان رعد، به هم خوردند/ چشم ها را دوختم و منتظر بودم، شاید که شناشیل بدرخشد. / پس نگاه کردم تا ببینم که دخترجلبی به سر قرار من آید، / ولی او را ندیدم. تمام اشتیاقات من باد هوا و افسانه/ و گیاهی بدون میوه و گل بود.

۸- اخوان ثالث در سال ۱۳۰۷ در توس به دنیا آمد و در سال ۱۳۶۹ در تهران از دنیا رفت. او از بزرگ‌ترین و اثرگذارترین شعرای معاصر به شمار می‌رود. از جمله ویژگی‌های شعر او یکی کهن گرایی و دیگری رویکرد جدّی به اسطوره ها و گذشته‌ی باستانی ایران است.

۹- عبد الوهاب احمد جمعه خلیل البیاتی، در۱۹ دسامبر سال (۱۹۲۶م) در محله‌ای از محله‌های بغداد به نام (باب الشیخ) متولد شد. او از جمله شعرای پیش‌گام در شعر آزاد عراق به شمار می‌آید. برخی از مجموعه‌های شعری وی عبارتند از: ملائکۀ و شیاطین (۱۹۵۰م)، أباریق مهشمۀ (۱۹۵۴م)، المجد للأطفال و الزیتون (۱۹۵۶م)، رسالۀ الی ناظم حکمت و قصائد أخری (۱۹۵۶م)، أشعار فی المنفی (۱۹۵۷م)، عشرون قصیدۀ من برلین (۱۹۵۹م).

۱۰- سفره‌ی من ترسناک و نشیمن‌گاه من سرد و یخبندان است/ ای عروسکی که نمی‌دانی من چه می‌خواهم!/ به خانه‌ات برگردد/ ای کوچولوی من!/ به سوی سوارکار جدیدت برگردد/ برگردد و این‌جا مرا رها کن/ تا قلبم را بجوم/ تا در کنج تنهایی بمانم.

۱۱- خواب دیدم/ که من گریزانی آواره هستم/ در جنگلی، / در وطنی دور، / گرگان مرا دنبال می‌کنند، / در میان بیابان‌های تاریک و تپه‌ها.

۱۲- نادرپور در سال ۱۳۰۸ در تهران به دنیا آمد و در سال ۱۳۷۸ در آمریکا دیده از جهان فرو بست. از او به عنوان تصویرگری بزرگ در شعر یاد شده است. از جمله ویژگی‌های عمومی شعر او بویژه در دوره‌های اولیه، یأس، تیره بینی، پوچ انگاری و مرگ اندیشی است. بخشی از اندیشه‌های او متأثر از رمانتیسم به اصطلاح سیاه فریدون توللّی است.

۱۳- بلند الحیدری، شاعر نوآور عراقی که متعلق به خانواده‌ی مشهور (حیدری) است،

در سبتامبر سال (۱۹۲۶م) در بغداد متولد شد. او به دلیل ذوق و قریحه‌ی شعری از سن۱۱ سالگی شروع به نظم شعر به زبان کردی نموده و در ابتدا از گونه‌ی شعری دوره‌ی عباسی تأثیر پذیرفت، سپس از شعر شعرای مهجر و پس از آن از شعرایی مانند (محمود حسن اسماعیل) و (الیاس ابو شبکه) متأثر شد. او در اوج دوران شاعری خود، نماینده‌ی شعر رمانتیک بود. بلند یکی از شاعران مدرن عرب است و جز اولین کسانی است که در جامعه‌ی عرب، شعر آزاد گفت.

۱۴- ای تنهایی من!/ تو این‌گونه رشد نمودی/ گیاهی زرد، در کرانه‌ی مرگ من/ و سخنی، در نهایت آَهستگی، چون پلیدی، چون سکوت من/ تو این‌گونه رشد نمودی/ از سکوت من/ ... / تو این‌گونه رشد نمودی/ بیابانی خشک که حتی خواب یک روییدنی را ندیده است، / بیابانی خشک هم‌چون ناامیدی. / تو هم‌چون ناامیدی هستی.

۱۵- اشتیاق، تو را برای (رسیدن) به پناه‌گاه نوجوانی، پیر کرد، در حالی که تو هنوز در دروازه‌ی سـال‌های (اول عمر) هستی.

۱۶- تو کیستی. . ؟/ ای کسی که تاریکی از گام‌های ترسناکش می‌ترسد؟/ راه می‌رود آنگونه که عصایش می‌خواهد. / گویا که او راه‌هایش را از بَراست. / شبح‌ها در چشمانش، خواب آلود و اندوهناک، نفس / می‌کشند، نه شب با طولانی بودنش، او را ترساند/ و نه از اخم او ترسید. / تو کیستی. . ؟/ من شاعری هستم که عمرم گردبادهای غریبی است.

۱۷- نفس راه، / نفس خانه‌ها، کوششی عمیق، آن‌ها را سخت و محکم می‌کند. / نفس سکوت، / می‌گفتیم:/ فردا می‌میرد و بر می‌خیزد/ از هر خانه‌ای، / صدای بچه‌های کوچک/ که هم‌راه روز، بر راه‌ها، غلت می‌خورند/ و به دیروز ما خواهند خندید. / به زنان عفیفه‌ی ما، / به چشم‌های خشک بدون درخشش ما.

۱۸- منوچهر آتشی در سال ۱۳۱۰ یا به قولی ۱۳۱۲ در روستای دهرود از توابع دشستان استان بوشهر به دنیا آمد. او از مهم‌ترین شاعران معاصر است که در شکل‌گیری و رهبری جریان« شعر ناب» نقش مؤثری داشته است. مجموعه شعرهای او شامل ۱۳ دفتر است. او در سال ۱۳۸۴ در تهران دیده از جهان فرو بست.

۱۹- دروازه‌های شهر، در اطراف من/ طناب‌هایی از گِل را می‌پیچند که قلب مرا می‌جوند/ طناب‌هایی از آتش که بر برهنگی دشت‌های اندوهگین، تازیانه می‌زنند.

۲۰- قلب من، چون ساحلی متروک است، نه درخششی و نه بادبانی/ که در شبی تاریک، بارانی سنگین، فضایش را خیس کرد. / نه فریاد برخوردی، او را دور می‌زند و نه سکوت کوچ کردنی.

۲۱- و جیکور، چه کسی خانه های آن را بسته است؟/ در حالی که فرزندش آمده و

پشت آن، در می‌کوبد/ و چه کسی را ه آن را تغییر داده است؟/ و از هر جا که می‌چرخد، شهر گردن کشیده و به او نگاه می‌کند.

۲۲- شهرهایی که با شایعه‌ها، دروغ‌ها، گفته‌ها، گرسنگی/ و بر خونِ انسان و حقِ ضایع شده، زنده‌اند/ و با ترس بر درگاه طاغوت‌های کوچک می‌خوابند/ و با اندام ولو شده شان، هرآن‌چه را که می‌خواهند، باز می‌کنند.

۲۳- و هنگامی که شهر برهنه شد/ در چشمان اندوهگین او، دیدم، / پیراهن‌های پوسیده‌ی سیاست‌مداران و دزدان و سربازان را.

۲۴- خدایا! مرا بازگردان/ به وطنم، بلبلی، / بر بال ابر، / بر پرتو ستاره، / مرا به سوی گلی رازقی بازگردان/ که بر سینه‌ی چشمه و تپه می‌درخشد/ تا با طلوع، / با غروب، / و با بهار آواز بخوانم.

۲۵- آسمان اروپا، بدون ستاره است. / خیر و شر را به یاد نیاور. / ای دوست من!/ شهر مهربان!/ پس ما در شرق بر نور و روشنی هستیم، / زنده می‌مانیم/ بر اشک‌ها و خون‌ها. / گردابی در وطن من/ زیباتر/ از دریاچه‌ای در شب اروپا، / بدون نور است.

۲۶- من بغداد را در قلب خویش، از خانه‌ای به خانه‌ای دیگر حمل می‌کنم. / هرگز لباس عاریه‌ای، / عریانی خانواده‌ام را نخواهد پوشاند/ آه از برهنگی بیابان‌ها/ آه اگر به خانه‌ام باز می‌گشتم، / دفاتر و اوراق تیره‌ام را پاره می‌کردم.

۲۷- این منم/ که هم‌چون دو چمدان، آن‌جا افکنده می‌شوم/ و گام هایی که بر پیاده‌رویی بی‌بازگشت، جست‌جو می‌کنند/ به سوی مکانی. / از هزار بندر آمده‌ام/ و به هزار بندر می‌روم/ و در چشمان من هزار انتظار است.

۲۸- در شهر، چه کار خواهم کرد... ؟/ و تو از من پرسیدی: در شهر، چه کار خواهم کرد... ؟/ گام‌های بی خبرت در خیابان‌های بزرگ آن گم می‌شوند. / و کوچه‌های سر در گم آن، تو را لگدکوب خواهند کرد. / و رشد خواهد داد/ شب در درون سخت تو، آرزوهای اندوهناکی را. / چه کار خواهی کرد در... / و بدون دوست، / نه... . / در آن شهر هیچ دوستی نیست.

۲۹- ای شهرِ من، من می‌شناسم/ چه بسیار زخم‌های باز... تلخ را/ که زیر بال‌های شکسته، خون از آن‌ها جاری است. / اما من/ می‌شناسم، ای شهرِ من!/ چه چیزی پشت خانه‌ی اندوهگین مان است. / چه چیزی پشت سکوت ترسناکش است. / کدامین فردا در راه‌ها می‌درخشد.

منابع

۱- آتشی، منوچهر. (۱۳۵۶). **گزینه اشعار**، چاپ اول، تهران: مروارید.

۲- أبو احمد، حامد. (۱۹۹۱). **عبد الوهاب البیاتی فی إسبانیا**، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، ط۱.

۳- إحسان، عباس. (۱۹۷۸). **اتجاهات الشعر العربی المعاصر**، کویت: سلسله عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطنی للثقافة و الفنون و الآداب.

۴- اخوان ثالث، مهدی. (۱۳۶۹ الف). **آخرشاهنامه**، چاپ اول، تهران: مروارید، چاپنهم

۵- ـــــــــــــــ .(۱۳۶۹ب). **زمستان**، چاپ دهم، تهران: مروارید.

۶- ـــــــــــــــ . (۱۳۸۲). **از این اوستا**، چاپ اول، تهران: زمستان.

۷- ـــــــــــــــ .(۱۳۸۳). **ارغنون**، چاپ سیزدهم، تهران: مروارید.

۸- ـــــــــــــــ (۱۳۸۶). **مجموعه اشعار**، چاپ سوم، تهران: نگاه.

۹- بلاطة، عیسی. (۲۰۰۷). **بدر شاکر السیاب(حیاته و شعره)**، بیروت: المؤسسه العربیة للدراسات و النشر

۱۰- البیاتی، عبدالوهاب. (۱۹۸۹). **بستان عائشة**، القاهرة: دار الشروق، ط۱.

۱۱- ـــــــــــــــ . (۱۹۹۰). **دیوان الشعر**، ج۱و۲، بیروت: دار العودة، ط۴.

۱۲- ـــــــــــــــ (۱۹۹۳). **تجربتی الشعریة**، بیروت: المؤسسة العربیة للدراسات و النشر، ط۳.

۱۳- الحیدری، بلند. (۱۹۸۰). **دیوان الشعر**، بیروت: دار العودة، ط۲.

۱۴- الجندی، عاصم. (۱۹۹۳). **بدر شاکر السیاب(شاعر المأساة و الحداثة)**، بیروت: دار المسیرة، ط۱.

۱۵- راضی جعفر، محمد. (۱۹۹۹). **الاغتراب فی الشعر العراقی المعاصر**، دمشق: اتحاد الکتاب العرب.

۱۶- رؤیایی، یدالله. (۱۳۴۰). «پیوند شعر و زندگی»، **راهنمای کتاب**، شماره ی ۸، ۷۳۳-۷۳۸.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۷، ش۲ (پیاپی۱۵)، پاییز و زمستان۱۳۹۵

جلوه‌های اومانیسم در اشعار نیما و شاملو

دکتر سیّد جعفر حمیدی

استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد بوشهر، ایران.

لیلا حقیقت

کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد، واحد بوشهر، ایران.

چکیده

در این مقاله جلوه‌های گوناگون از اومانیسم به معنای انسان محوری و انسان‌گرای، در اشعار دو تن از شاعران شاخص در ادبیات معاصر با تکیه بر نیما یوشیج و احمد شاملو، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. این دو شاعر بیش از دیگر شاعران معاصر اهمیت موضوع را دریافته و به تدریج به درک بیش‌تری از اهمیت این مبانی در شعر خود رسیده‌اند. این روند دریافت تدریجی بخصوص در اشعار نیما جلوه‌گری می‌کند و اندک مقایسه‌ی مجموعه شعرهای نخستین این شاعر با مجموعه شعرهای که بعدها سروده و منتشر کرده است به صراحت و روشنی بیان‌گر این امر است، با این تفاوت که شاملو به یک‌باره و طی بازی‌های سیاسی، به این گرایش دست یافت.

در نهایت آن‌چه از مطالعه‌ی این مقاله و جمع‌بندی مباحث آن برای یک خواننده محرز می‌شود، اهمیت و ارزش وجود انسان است که مهم‌ترین موضوع مشابه و مشترک در اشعار نیما و شاملوست. هم‌چنین اهمیت درک حضور دیگری و اهمیت ساختن یک زنجیره‌ی انسانی و پیوستن انسان‌ها به یک‌دیگر می‌باشد. ذکر این نکته لازم است که، انسان‌ها فارغ از هر ایده، تفکر، مذهب و یا نژادی که دارند انسانند و باید در کنار هم و نه در برابر هم، برابری و عدالت را پاس بدارند و به حریم و حقوق یک‌دیگر احترام بگذارند.

هدف نگارنده از مقاله‌ی حاضر با تکیه بر اشعار دو شاعر نام‌برده با موضوع مشترک اهمیت وجود انسان، نشر فرهنگ حقوق بشری و بسط روحیه‌ی انسان‌دوستی بواسطه‌ی ادبیات است.

واژگان کلیدی: اومانیسم، ارزش انسان، انسان‌گرایی، اشعار نیما، شعر شاملو.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۷/۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۰/۱۸

Email: Lili_haghighat_1@yahoo.com

۱- مقدمه

با توجه به تحقیقات صورت گرفته در ادبیات معاصر و نیز منابع موجود در این زمینه و هم‌چنین با پیدایش مضامین اجتماعی، سیاسی و انسانی هم‌چون اومانیسم، حقوق بشر، آزادی و... در ادبیات معاصر، نتیجه می‌گیریم که ادبیات امروز وابسته به شرایط و محیط خود است و هرگونه رخداد و حادثه‌ای بر او تأثیر می‌گذارد. در حقیقت می‌توان گفت ادبیات معاصر به نوعی و بیش‌تر ادبیات محیطی است و تابع شرایط زمان و مکان می‌باشد. مهم‌ترین ویژگی ادبیات امروز انعکاس همین رخدادهاست. گزارش‌گری نمی‌کند اما با زبانی ویژه به بیان رخدادها و مسائل اجتماعی و غیره می‌پردازد. البته ذکر این مطلب به هیچ عنوان به این معنا نیست که مضامین اجتماعی، ادبیات معاصر را تحت سلطه قرار داده است، بلکه به این معناست که ادبیات معاصر، مضامین اجتماعی را در رأس دیگر مضامین خود قرار داده است و ویژگی خاصی برای آن قائل است و البته نمی‌توان انکار کرد، با وجود آن‌که ادبیات در اصل و ذات خود، نوعی هنر است و هنر در اصل باید در خدمت هنر باشد، ولیکن ادبیاتی که در خدمت انسان باشد و در برابر درد و رنج او متعهد، ادبیاتی ستودنی است و نباید نادیده گرفته شود.

تمام این عناصر (رخدادها و مسائل اجتماعی پیرامون انسان) عواملی هستند که در ذهنیت و ناخودآگاه و تک تک سلول‌های شاعر رسوب می‌کنند و سپس با درونی شدن این روی‌دادها و تأثیرگذاری، شاعر با استفاده از ابزار شعر، آن‌ها را می‌آفریند. امروزه شعر، با توجه به زبانی که در لایه‌های عمیق فکری صورت می‌گیرد، در هر فرم و ساختاری، از تحولات جهانی برخوردار می‌گردد و از قرار گرفتن صرف در سطح لایه‌های زبانی فاصله می‌گیرد. بنابراین طبق تعاریف مشخص و اسناد موجود، شعر معاصر، تعهد به مسائل اجتماعی پیرامون انسان را، سرلوحه‌ی مضامین خویش قرار می‌دهد و شاعرانی را به تاریخ معرفی می‌کند که در راستای تصاویر مفاهیم اجتماعی و حل مشکلات جامعه و نیز انسان‌گرایی و حقوق بشر کوشیده و دستی داشته‌اند.

از برجسته‌ترین شاعرانی که در ادبیات معاصر در این فضا حرکت کردند، نیما یوشیج و احمد شاملو بودند که در جامعه با توجه به زمینه‌های فکری و عقیدتی نسبتاً مشترک، دارای دیدگاه‌های نسبتاً مشابه‌ی نیز در اشعارشان، در برخورد با مسائل اجتماعی پیرامون خود بوده‌اند. با توجه به بررسی‌های صورت گرفته در مجموعه آثار این شاعران این نکته کاملاً آشکار است که بیش‌ترین دغدغه‌ی هر دو شاعر نام برده، متوجه انسان معاصر و درد و رنج اوست. آن‌ها با نگرش خاص خود به انسان و اعلام خویشاوندی و دوستی خود با همه‌ی انسان‌ها، به اومانیسم و اهمیت انسان‌گرای در آثار و اشعار خود پرداختند.

از طرفی دیگر، در بین انسان‌ها هرکس احساسش را به‌تر بشناسد و گوش به زنگ احساسش بسپارد، رازهای جهان و زندگی را روز به روز، به‌تر و عمیق‌تر در می‌یابد. اما بسیاری از انسان‌ها از این قابلیت ویژه در وجود خویش و چگونگی بهره‌گیری از آن اطلاعی ندارند، بنابراین در این بین عده‌ای هستند که برای گسترش فرهنگ و تعمیق ذهنیت‌های انسانی می‌کوشند تا مبادا آدمی از شناخت و درک قانون حیات فاصله بگیرد و در نهایت از خویش‌تن خویش و دیگر انسان‌ها دور بماند. در این میان دو تن از مهم‌ترین شاعران شاخص معاصر که نیما یوشیج و احمد شاملو می‌باشند، بار این آگاهی‌رسانی را بر دوش کشیده و بیش از دیگر شاعران معاصر به مبانی اومانیسم (انسان‌گرایی) در شعر خود توجه داشته‌اند.

در ادامه‌ی این مقاله به تعریف اومانیسم و تاریخ پیدایش آن می‌پردازیم و هم‌چنین با مقایسه‌ی اشعار نیما و شاملو در نحوه‌ی بکارگیری مضمون اومانیسم، آن را مورد بررسی و تحلیل قرار می‌دهیم.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-تعریف اومانیسم:

«اومانیسم (Humanism) در زبان فارسی به صورت انسان‌مداری، اصالت انسان، انسان‌دوستی و انسان‌گرایی، آدمیت و خود بنیادیترجمه شده است که «روی‌کرد تمرکز بر توانایی‌ها و دغدغه‌های انسان در آزمایش‌های تجربی، پژوهش‌های فلسفی و خلق آثار هنری است.» (ساروخانی، ۱۳۷۰، ۳۳۳) «اومانیسم یا انسان‌گرایی بر این باور است که همه‌ی انسان‌ها از کرامت و ارزش مساوی برخوردارند و در این جهت تلاش می‌کند که این تمایلات را بدون تبعیض بر اساس قومیت، نژاد یا جنسیت ارتقا بخشد.» (دیویس، ۱۹۹۷، ۹)

تعریف دیگری که از اومانیسم ارائه شده است این است: «اومانیسم عبارت است از اعتقاد به مردم، به همه‌ی بشریت و به علم از آن حیث که وسیله‌ی نیل به حقیقت است. اومانیسم هم‌چنین جست‌جوی ارزش‌های اخلاقی و معنوی حیات از طریق فلسفه، علم، هنر و ادبیات است.» (خاتمی، ۱۳۸۱، ۵)

این مکتب "انسان" را محور همه‌ی ارزش‌ها قرار می‌دهد و در این مکتب "انسان معیار همه چیز است"، یعنی اصالت به اراده و خواست او داده می‌شود. مکتبی که بر انسان‌ها و علائق، نیازها، ظرفیت‌ها و ارزش آن‌ها تمرکز دارد. (همان، ۳)

«واژه‌ای را که امروزه با عنوان اومانیسم (Humanism) به‌کار می‌بریم واژه‌ایست که هم روی‌کردی در علم‌گرای

تجربی و انسانی دارد و هم زمینه‌ای در معرفت، هم بیان کننده توصیفی است برای جهت‌گیری‌های سیاسی و اجتماعی و نیز صبغه‌ای دارد در فلسفه از قرن یازدهم تا به حال. پیداست که چنین واژه‌ای را نمی‌توان بدون در نظر گرفتن تاریخچه‌ی استعمال و تکوین مورد تحلیل قرار داد. اگر بخواهیم به سابقه کاربرد واژه اومانیسم نظر داشته باشیم و از نظر تاریخی به رواج این مفهوم بپردازیم ریشه تاریخی این واژه را می‌توان در نظام زبانی یونان باستان جستجو کرد.» (رضوانی، ۱۳۹۰، ۱)

۲-۲-ریشه‌ی اومانیسم (Humanism):

واژه‌ی اومانیسم (Humanism) نهضت فرهنگی فکری است که در خلال دوران تجدید حیات فرهنگی رنسانس به دنبال ایجاد رغبت و تمایل جدید نسبت به آثار برجسته‌ی یونانی و رومی پدید آمده‌است. «ریشه‌ی این واژه (Humble humilis) از واژه لاتین (humus) به معنی خاک یا زمین است؛ لذا (homo) به معنی هستی زمینی و (humanus) به معنی خاکی یا انسان است. این واژه در فرهنگ هلنیستی یونان باستان در تقابل با سایر موجودات خاکی "حیوانات و گیاهان"و در برابر مرتبه‌ی دیگری از هستی یعنی ساکنان آسمان‌ها یا خدایان، (Deusldivus divinus) قرار می‌گیرد.» (دیویس، ۱۷۰،۱۳۹۰)

۲-۳- محتوای اومانیسم:

اومانیسم به طور کل و طبق تعریف یاد شده، بر این باور است که همه‌ی انسان‌ها از کرامت و ارزش مساوی برخوردارند و در این جهت تلاش می‌کند که این تمایلات را بدون تبعیض بر اساس قومیت، نژاد یا جنسیت ارتقا بخشد. اومانیسم «نظریه‌ای است که به طور مشخص، بر علائق، منافع و ایده‌ال‌های انسانی تأکید دارد.» (خاتمی، ۱۳۸۱، ۴) اومانیست‌ها به ارزش بنیادین خرد انسانی و توانایی انسان‌ها به تصمیم‌گیری عقلانی و اخلاقی باور دارند. اومانیسم هم‌چنین شامل است بر فرایند تحقیق و جست‌جوی انسانی که به ساخته شدن فردی با درک حقیقت و قوام بخشیدن به چارچوبی اخلاقی منتهی می‌شود.

۲-۴-اصول اومانیسم:

مهم‌ترین اصول اومانیسم به طور مختصر عبارتند از «توجه به وحدت انسانها، اذعان به خوبی ذاتی انسان‌ها و هم‌چنین سعی در شکوفا سازی توان و استعداد بالقوه‌ی انسان و نیز ارزش‌دادن به هر آن‌چه در خدمت سعادت بشر باشد.» (ساروخانی، ۱۳۷۰، ۳۳۳)

۲-۵-هدف اومانیسم:

اومانیسم بستر تولد حقوق بشر است و «هدف آن یک جامعه‌ی آزاد و جهانی است که در آن مردم دل خواهانه و عاقلانه برای خیر عمومی همکاری می‌کنند. اومانیست‌ها طالب یک حیات مشترک در عالم مشترک‌اند.» (خاتمی،۱۳۸۱، ۱۴)

۲-۶-جلوه‌های از اومانیسم در اشعار نیما:

یکی از مهم‌ترین شاعران معاصر که از پرچم‌داران رسالت تعهد اجتماعی و انسانی در شعر معاصر است و مضامین انسانی و اومانیسم را در بستر شعر معاصر به چالش کشید، نیما یوشیج است. نیما شاعری متعهد و انسان دوست است و شعر او بستری اجتماعی و انسانی دارد. با مقایسه و بررسی آثار شاعران در ادبیات معاصر در می‌یابیم که «نیما نقطه‌ی اوج نواندیشی در باب انسان در شعر معاصر است و به همین دلیل نیز با پیروان ارزش‌های فرهنگی و ادبی کهن اختلافات بسیار عمیقی داشت، چرا که در ادبیات کهن در بسیاری موارد و نه به طور مطلق، جهت‌گیری‌های انسانی و اجتماعی نسبتاً ضعیف و بیمارگونه می‌نمود، به ویژه در ادبیات درباری و مدحی گذشته شاهد دلیل این ادعا و قربانی شدن انسان و اجتماع و شأن و کرامت انسانی هستیم.» (مختاری، ۱۳۸۳، ۱۷۱)

اما آن‌چه که ادبیات معاصر را تحت‌تأثیر قرار می‌دهد و مضامین آن را از مضامین اجتماعی بیمارگونه کلاسیک و کهن تا حدود بسیار زیادی دور می‌سازد، تحولاتیست که در عصر مشروطه رخ می‌دهد. در واقع ادبیات مشروطه نقطه‌ی عطفی در تاریخ ادبیات ایران به شمار می‌رود، چرا که در تمام ادوار تاریخی، ذهنیت و جهان‌بینی ایرانی تا این حد احساس نیاز به تغییر و دگرگونی، به ویژه در حوزه‌ی ادبیات و هنر نکرده بود. در همین عصر است که تعهد اجتماعی و مضامین انسانی به ادبیات راه می‌یابد و ادبیات کهن را به نوعی، به ادبیات دادخواهی و اعتراض مبدل می‌کند. و بعدها این مضامین از ادبیات مشروطه به ادبیات معاصر منتقل می‌شود و شاعران بسیاری از جمله نیما را تحت تأثیر قرار میدهد.

نیما راوی قصه‌های از جنس دردهای کهن، در قالب بیانی نو و زبانی تازه است. او نه تنها پدر شعر نو پارسی است، بلکه آغازگر نگاه ژرف به انسان حاشیه و تی‌پا خورده‌ی رنج‌ور جامعه، در ادبیات معاصر است. «حضور انسان در شعر نیما ابعاد گسترده و هم‌چنین شکل و عمق خاصی دارد که نشان از دو ویژگی در وجود اوست، یکی نشان از انتخابی تجربی و آگاهانه و دیگری نشان از روی‌کردی متعهد و مسئولانه از سوی او. از این جهت می‌توان با بررسی و تجزیه و تحلیل نظریات او به ویژگی‌ها و بنیادهای انسانی شعر معاصر نزدیک شد و به ترسیم و تصویر چشم‌اندازهای انسانی پرداخت.» (همان)

به جرأت می‌توان گفت کم‌تر شاعری یافت میشود که هم‌چون نیما چنین مصرانه و پی‌گیر کوشیده باشد تا به طور نسبی، سلامت، وسعت و انسجام دید نسبت به جامعه، انسان، طبیعت و جهان را هم‌راه با هم به دست آورد. «او در مجموع و به قاعده‌ی عمومی ذهن خود لحظه به لحظه به نفی عوامل و اجزای کهن‌گرای فرهنگ کهن ما گراییده و در هر گام از مشخصات بازدارنده‌ی آن فاصله گرفته و به ادراک آزاد اندیشانه‌تری از انسان

نزدیک شده است تا سرانجام به انسجامی نسبی دست یافته است، به همین دلیل می‌توان از روی اشعارش این روند تجربی را دریافت چرا که هرچه به اشعار پایانیش نزدیک می‌شویم اصول منتظم گرایش او را کامل‌تر و مشخص‌تر می‌یابیم و البته این بدان معنا نیست که او تنها نمونه‌ی قطعی و منحصر این گرایش است و یا الزاماً باید همه چیز را با معیارهای او سنجید.» (همان)

گرایش نیما به انسان به تدریج و به مرور زمان شکل گرفته و از راه تجربه و رابطه‌ی تنگاتنگ با زندگی هویت یافته است و بر اساس دیدگاهی معین که گاه مکتبی می‌نماید و خاصیت عقلانی به خود میگیرد به انسجام نسبی رسیده است که البته این مکتبی یا عقلانی بودن یکی از مشخصه‌های اومانیسم مبتنی بر عدالت اجتماعی در آن دوران نیز هست.

«در سیر شعرهای نخستین با چند جنبه اساسی روبه‌رو هستیم که نشان می‌دهد نخست در همان شیوه اندیشیدن قدیم به انسان پرداخته است. آن‌گاه دوره شعرهای فرا می‌رسد که گرایش اندیشه‌گی آنها و نمود روان‌شناختی‌شان دوگانه است. منتهی این دوگانگی، خود گام به گام در حال تغییر کیفی و جا به جایی است و سهم یک سو کم‌تر و سهم دیگر بیش‌تر می‌شود. در واقع فاصله با ذهنیت قدیم کم‌تر و آهنگ ذهنیت نو نسبت به انسان و اومانیسم تندتر می‌شود، به طوری که کم کم گرایش‌های سنتی، کم‌رنگ‌تر و سپس محو می‌شود.» (همان، ۱۷۲)

به همین دلیل است که بینش و گرایش انسجام یافته و نهایی نیما کم‌تر از دیدگاه و گرایش دیگر شاعران دست‌خوش نوسان‌های تاریخی و اجتماعی بوده است چنان‌که در فراز و نشیب‌های حساس، شکست‌ها و پیروزی‌ها، به افت و خیز تعیین‌کننده‌ای دچار نشده است. تلخی‌ها و ناکامی‌ها، بحران ارزش‌ها و سرکوب‌ها و سرخوردگی‌های سیاسی او را از روال و کار اصلی‌اش دور نکرده است. اگر چه خواسته یا ناخواسته و گاه نیز به درستی این عوامل در شعرش تأثیرگذار بوده و نمایان شده است

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های نیما با دیگر شاعران معاصر بویژه در رابطه با انسان و انسان‌گرایی همین نکته است که دیدگاه نیما کم‌تر تابع نوسان‌های فرهنگی و اجتماعی بوده است. گرایش نیما به انسان در یک دوره خاص و تحت‌تأثیر مسائل حساس سیاسی و جنبش‌های آزادی‌خواهانه شکل نگرفت بلکه نیما به تدریج و با تأمل مستمر در وضعیت زندگی انسان معاصر از خود، آن "منِ مدعی" فاصله گرفته و به انسانی که ادعای جز حضور ندارد نزدیک شده و به او عشق ورزیده است. در حالی که گرایش شدید و هیجان‌آمیز بسیاری از شاعران معاصر به انسان تحت تأثیر مراحل حساسی از جنبش‌های سیاسی و اجتماعی و طی یک دوره خاص صورت گرفته است.

البته این نکته نیز پوشیده نماند که گرایش تدریجی، تجربی و مستمر به اهمیت و ارزش وجود انسان با هم‌بستگی با ارزش‌های انسانی در دل یک دوره خاص و یا طی جریان‌های تند سیاسی و اجتماعی، در تضاد نیست. چنان‌که معنای سخن و تفکیک دو گونه گرایش یاد شده نیز این نیست که اگر کسی در یک موقعیت خاص و حساس به سمتی تمایل یافت الزاماً از آن سمت و دیدگاهی که داشته است، باز خواهد گشت و یا آن‌که در آن متزلزل خواهد ماند و یا دودل و مردد خواهد گشت. «بلکه غرض این است که هویت ذهنی نیما نتیجه‌ی تعلق خاطر او به یک گروه خاص سیاسی، آن هم بر اثر هم‌راهی در یک دوره نیست. اما در ذات خود به یک بینش تاریخی که به تدریج پدید آمده تعلق دارد و با آموزهای یک مکتب "فلسفی و عقلانی" ویژه نیز هماهنگ شده است.» (همان،۱۷۴) شاید همین امر باعث شده است که گاهی نوعی از واکنش‌های فلسفی و عقلانی بر واکنش های هنری و عاطفی و احساسی چیره شود. بنابراین نیما هر چه جلوتر آمده است، ذهنتی عمیق‌تر و دیدگاهی وسیع‌تر نسبت به واکنش های حساس و پرشور آغاز جوانی خود یافته است.

به طور کلی گرایش نیما به انسان و اومانیسم طی دو مرحله "نخست با دیدگاهی سنتی و بعد با دیدگاهی دوگانه" صورت گرفت که با ارائهی نمونه‌های کوتاه و مختصر اما گویا از این دو مرحله، روند رو به انسجام گرایش او به تصویر کشیده می‌شود.

۲-۶-۱-مرحله‌ی نخست: دیدگاه سنتی:

به‌ترین مثال برای این مرحله، نخستین شعرهای نیما به ویژه شعر قصه رنگ پریده خونِ سرد است که در آن به نوعی سخن گفته است که بسیاری از خصلت‌ها و ویژگی‌های اجتماعی و ارزش‌های فرهنگ سنتی ما را در اندیشه‌های راوی شعر که خود اوست گنجانده و نمایانده است. «قصه رنگ پریده از زبانِ شخصیت متناقضی گفته می‌شود که پیش از هر چیز به جای درک حضور دیگری، به طرح ثبات خویش پرداخته است. او از یک سو خود را قهرمانی تافته‌ی جدا بافته و عقل کل قلم‌داد کرده است که هیچ‌کس قدرش را ندانسته است و از سوی دیگر دیگران را نادانان و نااهلان همانند دانسته است که نه از عقل پاک بهره‌ای دارند و نه از حق نشانی.» (همان، ۱۷۷)

دیدگاه او در نخستین شعرهایش بسیار کلی، یک جانبه و ضعیف است. از دید او جهان پلید است و همه در گم‌راهی به سر می‌برند و هیچ‌کس بر حق نیست و با یک نگاه کلی خود را دردمند محق می‌داند و دیگران را بی‌درد حق‌نشناس. طرح خلاصه‌ای از این شعر قصه رنگ پریده خونِ سرد که نمونه‌ای بسیار جامع است و گویا برای شناخت اندیشه‌های خودمحورانه و سنتیِ آن دوره از زندگی شاعر است که می‌تواند مقایسه همه جانبه‌ای پدید آورد میان این نقطه‌ی آغاز و آن نقطه‌ی انجام، که پیامد روند رو به انسجام تجربی

گرایش‌های او نسبت به انسان است:

بس که دیدم جور از یاران خویش
وز سراسر مردم دوران خویش
من شدم: رنگ پریده، خون سرد
پس نشاید دوستی با خلق کرد...

(یوشیج، ۱۳۷۶، ۲۸)

۲-۶-۲-مرحله‌ی میانی: دید دوگانه:

«کم‌کم این مایه و آرایه‌ی خصلتی و سنتی جای خود را به مایه‌های انسان‌دوستانه‌ای می‌دهد که حضور دیگری را پررنگ‌تر و گویاتر و دیدنی‌تر می‌کند. اگر در "افسانه" هنوز با چنین تعبیرهای از خویش روبه‌رو هستیم، از شعر چشمه کوچک نو و بز ملا حسنگ و گل نازدار و... فاصله‌گیری از خویش و گرایش به خلق و درک حضور و شأن دیگری آغاز می‌شود.» (مختاری، ۱۳۸۳،۱۸۲)

ای فسانه، خسانند آنان
که فرو بسته ره را به گل‌زار
خس، به صد سال طوفان ننالد
گل ز یک تندباد است بیمار

(یوشیج، ۱۳۷۶، ۲۸۷)

نمودهای از هم‌بستگی ارزش‌های انسانی و ارزش‌های نو عدالت‌خواهانه است، به ویژه در طرح و تصویر موقعیت و علل اجتماعی درماندگی و جهل و بی‌خویشی آشکار می‌گردد. و رفته رفته دعوت به درک خویش‌تن خویش، احترام به حق دیگری و فراخوان برای احقاق حق، جای دشنام و نفی کلی و همه جانبه را می‌گیرد و وا نهادن خودبینی و آزاد شدن از خویش، توصیه می‌شود.

یا مخور حق کسی کز تو جداست
یا بخور با دیگران آن‌چه توراست

(همان)

۲-۶-۳-تحول در محتوای شعر:

«بینش شاعرانه‌ی نیما، ریشه در تفکر قدسی کهن و نحله‌های فکری و فلسفی جهان مدرنیته دارد. او تشخیص داده بود که جهان‌بینی سنتی، چه عرفانی و چه غیرعرفانی، دیگر برای زندگی امروز کارآمد نیست و باید به دنبال جهان‌بینی جدید و به‌تری بود که متناسب با نیازهای انسانِ مدرن باشد. نیما خواسته‌های خویش و جامعه‌اش را در مکتب

اومانیسم پیدا می‌کرد.» (دین محمدی کرسفی، ۱۳۹۰، ۷) «در دستگاه فکری نیما، همه‌ی این رابطه‌ها دگرگون می‌شود. به نظر او، هستی بر خلاف تضاد ظاهری که در اجزای آن مشاهده می‌شود، مبتنی بر یک وحدت ارگانیک دورنی است. هستی در مقابل انسان نیست که بخواهد او را کورکورانه به تقلید و تسلیم در برابر فلک یا هر نیروی دیگر وا دارد... بلکه رابطه‌ی انسان و هستی، مبتنی بر تعاملی دو سویه و متوازن است.» (زرقانی، ۱۳۸۲، ۲۰۸)

۲-۶-۴-گرایش به انسان در اشعار نیما

«گرایش به انسان دو نمود به هم پیوسته و هماهنگ دارد، که در شعر نیما تجلی یافته است:

۱-پیوند انسان و طبیعت و به تعبیری رابطه‌ی بی‌واسطه انسان با طبیعت.

۲-وحدت انسان و به تعبیری رابطه‌ی بی‌واسطه انسان با انسان که صورت نهائیش عشق است.

در شعر نیما، طبیعت و انسان دو عنصر اصلی و بسیار مهم هستند که از نظر او از یک‌دیگر تفکیک ناپذیرند. نیما از درون انسان، طبیعت را می‌بیند و در طبیعت انسان را می‌یابد. در شعر نیما این دو مکمل یک‌دیگرند و در حیات اجتماعی به هم پیوسته و وابسته‌اند. او این دو عنصر را از هم جدا نمی‌کند و سعی می‌کند هر دو را در یک دستگاه نظری بسنجد و بشناساند. زندگی هماهنگ با طبیعت نیما را برای پذیرش یک دید واقع‌گرایانه نسبت به کل حیات مستعد و آماده می‌کند. بنابراین از دیدگاه او زندگی انسان با اجزا و عوامل طبیعت پیوند خورده و به واسطه‌ی وجود طبیعت است که مفهوم می‌یابد. این نگرش باعث می‌شود تا شاعر در کسوتی انسان‌مدارانه از فراز گردنه‌های خرد و خراب و مست، خویش‌تن خویش را فریاد بزند و با مدد اجزای طبیعت، واقعیت روزگار خویش را ترسیم کند.» (مختاری، ۱۳۸۳، ۱۹۰)

خانه‌ام ابری است
یکسره روی زمین ابری است با آن.

(یوشیج، ۱۳۷۶، ۱۹۱)

این هم‌ذات پنداری انسان و طبیعت از بارزترین جلوه‌های طبیعت‌گرایی و در اصل انسان‌گرایی شاعر است که از سویی این هدف‌مندی تصاویر و توصیفات عینی و طبیعی در کلام او، راه به جریانی روشن و دستگاهی فکری و منسجم می‌برد. «گرایش نیما به انسان از طبیعت و واقعیت آغاز شده است و به سبب وحدت انسان‌گرایانه‌اش باز به طبیعت فرجام می‌یابد. و نشان می‌دهد که در شعرهای نمادین که اساس طرح و رفتارشان بر طبیعت استوار است نیز بسیاری از ویژگی‌های گرایش انسانی او متبلور است که البته از راه شعرهای

انشایی و مفهومی او به‌تر دریافت می‌شود. و اصولشان روشن‌تر تنظیم می‌گردد.» (مختاری، ۱۳۸۳،۱۹۰)

بر فراز دودهای که ز کشت سوخته برپاست
وز خلال کوره‌ی شب
مژدهگوی روز باران باز خواناست
و آسمان ابر اندود.

(همان، ۱۳۷۶، ۱۸۴)

نیما شاعری است که تنهایی آدمی را حاصل موقعیت تاریخی او می‌شناسد، نه برآیند جبر هستی شناختی‌اش. یک تقدیر ویژه‌ی اجتماعی و نه یک وضع بشری جهانی و ازلی و ابدیست. به اعتقاد او این تنهایی، چاره‌پذیر است زیرا بشر از برقراری رابطه با هستی، طبیعت و انسان، ناتوان نیست.

نیما به انسان نگاهی کلی دارد و همواره در جست‌جوی "همه" است. آرزومند پدید آمدن محیطی است که در آن رابطه سالم و سرشار و آزاد و بی‌واسطه‌ای میان انسان با انسان برقرار شود. و در این آرزو به اصولی چون اراده انسان، قانون‌مندی زندگی و تکامل تاریخی معتقد است که از مشخصات اصلی انسان‌گرایی در مرحله‌ی تأکید بر عدالت اجتماعی است.

«در شعر نیما انسان ارزش اصلی است و همواره نقطه‌ی عزیمت ذهن و احساس نیماست. چه هنگامی که از خود بگوید و چه زمانی که از دیگری بگوید. اما شاعر کم‌تر از خود سخن می‌گوید. دستگاه همیشگی رابطه‌ی انسانی در ذهن او مثلث "من، تو، او" است. اما حضور دیگری غالباً اصل این گرایش است. ذهنی که می‌کوشد از درک حضور دیگری سرشار شود و شعری پدید آورد که در آن "او" مرکز توجه بیش‌تری است. و اجزای کوچک مردم را به گونه‌ای گسترده‌تر بنمایاند. بازیافت ارزش انسانی هنگامی میسر است که انسان در تمام موقعیتش و با تمام توان‌مندی‌هایش و در گستره‌ی عظیم چشم‌اندازهایش ادراک شود. و نیما این بازیافت ارزش‌ها را از درک موقعیتِ این‌جای آدمی آغاز می‌کند.» (مختاری، ۱۳۸۳، ۲۲۱)

انسان در شعر نیما یک موجود روستایی، محلی و منطقه‌ای است و نه یک موجود عام صرفاً جهانی. «هویت او از این‌جا آغاز می‌شود تا "همه‌جایی" شود. این هویت انسانی از یک روستا، یک منطقه‌ی جنگلی یا ساحلی و یا شهر و شهرک بر می‌آید. و از این طریق ریشه در ملیت خود دارد. و از همان ده‌کده و شهر و خانه و کارگاه و موضع اجتماعی خرد خود به جهان متصل می‌شود. و از "ملی" به "جهانی" می‌رسد.» (همان، ۲۲۲)

احساس‌مهر و گرایش شاعر نسبت به انسان، مختص به فرد یا گروهی خاص نیست، اما

درک جهانی بودن انسان را، از راه درک و شناخت دیگر انسان‌ها ممکن می‌داند. که البته در این‌جا نیز هم‌چون دیگر مناطق دنیا از موقعیتی مشابه برخوردارند. این برخورداری از درد و رنج، سرگذشت همه انسان‌های است که در هر نقطه از جهان، گرفتار جبرند و از تعیین سرنوشت خویش محروم مانده‌اند.

من نیم در کار تنها، یک جهان باشد به کار
باشدم هر غم نشانی زین جهان داغ‌دار

(یوشیج، ۱۳۷۶، ۶۷۶)

در شعر نیما انسان از کل به جز می‌رسد یعنی رفته رفته، امکان تعمیم‌پذیری انسان را از یک پدیده‌ی محلی و ملی به یک پدیده‌ی جهانی فراهم می‌سازد.

ای رفیق من
که از این بندر دل‌تنگ روی حرف من با تست
و عروق زخم‌دار من
از این حرفم که با تو در میان می‌آید از درد درون خالیست
و درون دردناک من
ز دیگرگونه زخم من می‌آید پر
هیچ آوایی نمی‌آید از آن مردی که در آن پنجره هر روز
چشم در راه شبی مانند امشب بود بارانی

(همان، ۱۳۷۶، ۱۷۴)

۲-۶-۴-۱-دشمنی با انسان شایسته‌ی نفی و نفرین:

نیما از یک گروه مشخص بیزار است. گروهی که نه به خاطر فرد فرد بودنشان، بلکه بخاطر نظمی که پدید آورده‌اند یا نظامی که آنان را به اجزای خویش تبدیل کرده است، قابل سرزنش، نفرین و ستیزند. نظامی که کارکردش دشمنی با انسان است و ضدیت با عدالت اجتماعی. و جز با در هم شکستن انسان و سلب و نفی او قابل دوام نیست.

می‌گریزند روان‌های دروغ
پای تا سر شکمان
که از آنان به فسون داشت تن خاک، فروغ

(همان، ۲۳۶)

۲-۶-۵- عشق تجلی‌گاه ناب رابطه‌ی انسانی:

عشق نماد هم‌بستگی انسان‌هاست. «انسان به شیوه‌ای سطحی و تصادفی و با تفکری صرفاً درون‌گرایانه، به دیگری نمی‌پیوندد. رابطه‌ی بی‌واسطه چشم انداز اوست. از این رو

نیما در شعر به ویژه شعرهای عاشقانه می‌کوشد یگانگی با انسان "معشوق" و این همانی با طبیعت"جهان"را با هم ترکیب کند. انسان تنهایی را بر نمی‌تابد و عشق، چشم‌انداز اصلی اوست.» (مختاری، ۱۳۸۳، ۲۶۴)

تلاش انسان‌گرایانه‌ی نیما آن است که زبان درد و رنج و تنهایی آدمی را به زبان عشق و زبان یگانگی پیوند دهد و به واسطه‌ی شعر این هم‌بستگی میان انسان‌ها را به نوبه‌ی خود ایجاد کند، خواه در جامعه و خواه در طبیعت. «زبان انسان در شعر به وحدت می‌رسد، هم‌چنان که در عشق با انسان دیگر به وحدت می‌رسد.» (همان)

من ترا بوده‌ام
آن‌گونه که تو بوده‌ای نیز مرا

(یوشیج، ۱۳۷۶، ۴۷۶)

این مفهومی بودنِ عشق، در واقع بیانِ آن آرامش درونی و نهاییِ آدمی است که همواره در پی آن است و هم‌چون نوریست که شب را روشن می‌کند. نیما می‌دانسته است که گرچه عشق می‌آید و می‌رود، اما دوباره باز می‌گردد.

من بر آن عاشقم که رونده است

(همان، ۲۹۸)

عشق بنیادش را دگرگون کرده است، و رازهای هستی و آدمی را بر او گشوده است و هرچه فراتر آمده زبانش به هماهنگی انسان گویاتر شده است:

تن من یا تن مردم
همه را با تن من ساخته‌اند
و به یک جور و صفت، می‌دانم
که در این معرکه انداخته‌اند

(همان، ۵۶)

۲-۷- بررسی انسان‌گرایی و اومانیسم در اشعار احمد شاملو:

احمد شاملو شاعری انسان‌دوست، متعهد و معترض است، معترض به درد و رنج بی‌رحمانه‌ی بشری که جرأت اعتراض کردن و فریاد کشیدن را ندارد. او بیش از هر کسی در ادبیات معاصر ایران با جهان‌بینی مخصوص به خود به اومانیسم و انسان‌گرایی پرداخته است و بیش از هر چیز به بیداری، دفاع و رهایی انسان‌های دردمند در هر کجای دنیا اندیشیده و در این راه کوشیده است. او همیشه نسبت به سرنوشت آدمی نگران بود و احساس مسئولیت می‌کرد و خدمت به خلق را مهم‌ترین وظیفه‌ی خود و سایرین می‌دانست.

«شعر شاملو، شعر موقعیت‌ها و شرایط انسانی است. شعری که از زندگی و آرمان‌ها و

رویاهای انسان معاصر سخن می‌گوید و "انسان"، "سوژه شناسای" آن است. انسانی که شاملو در شعرهایش از او سخن می‌گوید، موجود شکوه‌مندی است که مالک این جهان است و مقتدرانه سعی می‌کند، سکان این جهان دیوانه را در دست بگیرد. اما انسانی که شاملو از او سخن می‌گوید گاه در چنبره‌ی فقر و خشونت و ستم، اقتدار و آزادی خود را از دست می‌دهد و دیگر صاحب آن شوکت خداگونه نیست. پس به ناچار تحقیرشده و رها شده می‌ماند و نومیدانه سعی می‌کند موقعیت و جای‌گاه از دست رفته خود را به دست بیاورد. اما نوع نگاه شاملو به مبارزه برای رهایی انسان، نگاهی ملموس و نزدیک به حقیقت است. یعنی او در شعرش کم‌تر به سمت شعار می‌رود و آن‌چه که در شعرش می‌گوید، میلی منطقی به رهایی و کسب جای‌گاه از دست رفته آدمی است. نگاه و میل منطقی او را هنگامی می‌بینیم که گاه در شعرش خسته و ناامید است و گاه، سرکش و خشم‌گین.» (قنبری، ۱۳۸۳، ۱)

در شعر شاملو، گاه انسان از تلاش و حرکت دست می‌کشد و ناامید می‌شود و گاه محکم و استوار، خشم‌گین فریاد می‌زند و در واقع همین نوسان‌ها در میان "صبر و سکوت" و "خشم و عصیان" است که شعر او را به زندگی نزدیک می‌کند.

اما جدای از بعد سیاسی و اجتماعی شعر شاملو، که در آن انسان‌ها همان‌گونه که پیش از این به آن اشاره شد، تعریف می‌شوند؛ شعر شاملو، در کل شعری انسان‌گرا و انسان‌محور است و تمام دغدغه‌اش پیرامون انسان و زندگی و شرایط اوست. «شاملو در شعرش انسانی را نشان می‌دهد که در شرایط جبری و مکانیکی قرار می‌گیرد و ابتکار عمل و میل و انگیزه‌هایش را از دست می‌دهد. او در شعرش از انسانی صحبت می‌کند که احساس تنهایی و بی‌عشقی، او را شکنجه می‌دهد و روح او را آسیب پذیر و شکننده می‌کند.» (همان)

او به زیبایی هرچه تمام، موقعیت بسیار سخت انسان امروزی را در مواجهه با جهان پیرامونش با زبان شعر تصویر می‌کند. تصویری تکان‌دهنده و اما نه نومیدکننده، چرا که نمی‌توان چشم بر حقایق بست، بلکه باید همه را دید و تغییر و مبارزه با شرایط بحرانی را متحول و به روز کرد.

کرکس گفت:
سیاره من
سیاره بی‌همتایی که در آن
مرگ، مائده می‌آفریند
کوسه گفت:
زمین
سفره برکت خیز اقیانوس‌ها

انسان
سخن نگفت
تنها او بود که جامه به تن داشت
و آستینش از اشک، تر بود!

(شاملو، ۱۳۹۱، ۹۸۲)

گستره‌ی شعر او بسیار وسیع است. او ارزش انسان را بسیار ارج می‌نهد و از بی‌مایه شدن معنای انسانیت بی‌زار است. او آن‌چنان از انسان و از عشق به انسان سخن می‌راند که گویی او هیچ به جز انسان نمی‌دید و و همه چیز را، حتی جلوه‌های خدا را در وجود انسان می‌دید و به تعبیری دیگر، نزدیک‌ترین و زیباترین راه رسیدن به عشق و خدا را انسان می دانست.

انسان خداست
حرف من این است
گر کفر یا حقیقت، محض است این سخن
انسان خداست

(همان، ۴۲۸)

شاملو همواره بر آن بود تا اندیشه‌های بشر دوستانه، عاشقانه و حتی رویاهای کودک درون خود را در قالب شعر بیان کند، چرا که کودکان و دنیای رنگارنگ آن‌ها و ادبیاتی که قرار بود پرورش دهنده‌ی تخیلات آن‌ها باشد نیز، برای او بسیار مهم بود. دیدگاه انسان‌گرایانه او نه تنها در شعر جلوه می‌نمود و خودنمایی می‌کرد، بلکه در ترجمه‌های او نیز شاهد این ویژگی برجسته هستیم و با اندک نظری متوجه می‌شویم که او به دنبال آثاری بوده است که درد و رنج آدمیان را فریاد بزند. او شاعری انسان‌گرا و متعهد بود و تمام عمر خود را وقف نوشتن در راه عشق به انسان و حقوق انسان کرد.

شعر شاملو، شعر دادخواهی و اعتراض است. شاملو در شعر خود در جست‌جوی انسانی آرمانیست، اَبر اِنسان، انسانی عاصی و عصیان‌گر. انسان‌های که در برابر نابرابری‌ها، بی‌عدالتی‌ها، ظلم‌ها و نابسامانی‌ها و هر آن‌چه محصورشان می‌کند، قد علم می‌کنند و می‌ایستند. انسان‌های شعر شاملو، آزادگانی هستند که از درد و رنج مردم، درد می‌کشند و می‌رنجند و با گریه‌های آنان اشک می‌ریزند.

شاملو شاعری معترض است به آن‌چه به ناحق که بر مردم می‌رود، از آن‌چه در جامعه می‌گذرد احساس نارضایتی می‌کند و در شعر فریاد بیدارباش سر می‌دهد که ای مردم آگاه باشید و هشیار، که دیگر وقت سکوت نیست، که وقت بیداری و هشیاری و آگاهیست. شعر او سراسر هشدار است و حامل رسالتی روشن‌گرایانه است. بنابراین، اومانیسم "انسان‌گرایی"

و انسان‌دوستی، از برجسته‌ترین درون مایه‌های شعر او به شمار می‌رود. این گرایش به حدی است که او شعر امروز را "حربه‌ی خلق" می‌نامد، یعنی ابزار و سلاحی در دست خلق برای مبارزه با هرگونه ظلم و ستم و بی‌عدالتی. به عبارتی دیگر او شاعر را نماینده و مبارز این راه می‌داند برای خدمت به خلق و انسان دوستی، چون شاعر نیز به گفته‌ی او خود شاخه‌ای ز جنگل خلق است که درد و امید مردم را به استخوان خویش پیوند زده است.

موضوع شعر امروز
موضوع دیگری است...
امروز شعر حربه خلق است
(همان، ۵۰۵)

انسان در شعر شاملو، انسانی است که اسیر جبر است و تنها راه گریز را عشق می‌داند. "عشق" مفهومی است که شاملو همیشه با آن درگیر است و از دغدغههای مهم زندگی او محسوب می‌شود. او عشق و انسانیت را دو عنصر بسیار مهم می‌داند که مکمل یک‌دیگرند.

ای قلب دربه در
از یاد مبر، که ما
من و تو
عشق را رعایت کرده‌ایم
و انسان را رعایت کرده‌ایم
خود اگر شاه‌کار خدا بود یا نبود

(همان، ۶۰۷)

عشق انسان‌ها را از جبر می‌رهاند و آن‌ها را به یک‌دیگر پیوند می‌دهد، و درک به‌تری از انسانیت و انسان‌دوستی پیش روی آن‌ها می‌نهد.

آه ای یقین گم‌شده، ای ماهی گریز
در برکه‌های آینه افتاده تو به تو
من آب‌گیر صافیم، اینک به سحر عشق
از برکه‌های آینه راهی به من بجو

(شاملو، ۱۳۵۳، ۱۳۴)

«در شعر شاملو عشق در حکم عامل محرکی ایفای نقش می‌کند که مفاهیم و ساختارهای حیات را دچار تحول و دگردیسی می‌کند. انسان در شعر او، مثل معبدی است که بی‌نور و حرارت آتش عشق، رونقی نخواهد داشت. به گمان او، هم‌اندیشی و سازگارمندی دو روح و دو فکر، مهمترین اتفاق و انقلابی است که برای انسان تنها، می‌تواند اتفاق بیفتد. اتفاقی که

مهم‌ترین بیماری انسان معاصر؛ یعنی انزوا و وحشت را می‌تواند علاج کند. حتی در اشعار تند سیاسی او هم می‌توان ردپای عشق را یافت. عشقی که انگیزه‌ای است برای ادامه‌ی مبارزه و حتی بروز عصیانی هستی‌شناسانه! عصیانی بزرگ که ریشه‌اش در شناختن خود و شناختن تنگناهای بشری و محدودیت‌ها و "روند دگماتیسمی" جامعه و جهان است. احمد شاملو نگاهی موشکاف و نقادانه به انسان معاصر دارد.» (قنبری، ۱۳۸۳، ۱)

شعر احمد شاملو، از انسان‌ها و مفاهیم انسان‌گرایانه سخن می‌گوید و از اشیاء و طبیعت و احساسات و منطق در کنار یک‌دیگر، برای نشان دادن وضعیت این انسان استفاده می‌کند. یعنی در شعر او اشیاء و طبیعت در جهت توصیف و تعریف انسان است و انسان برترین عنصر شعر او محسوب می‌شود .هم‌چنین، نوع نگاه و گرایش شاملو نسبت به انسان به یک سرزمین محدود نمی‌شود بلکه او در این‌باره یک جهان‌بینی مخصوص به خود داشت و در اشعار او انسان، فراتر از مرز و حد یک منطقه یا سرزمین بود.

۳-نتیجه‌گیری

نتیجه‌ای که از این پژوهش حاصل می‌شود این است که هر دو شاعر به اهمیت انسان و اولویت این مضمون نسبت به دیگر مضامین شعری پی‌برده و مضامین اجتماعی و انسانی را در رأس کار خویش قرار داده بودند. همان‌گونه که پیش از این نیز به آن اشاره شد نیما طی یک روند تجربی به اهمیت انسان و حقوق وی دست یافت، در حالی که با توجه به آن‌که شاملو، بیش از همه به انسانی آزاد و آزادیِ انسان در شعر خود توجه داشت و به این مسئله پرداخته بود، اما او طی دوره‌های خاص و تحت‌تأثیر بازی‌های سیاسی به این مهم دست یافت. به هر حال تجربه نشان داده است نگرش و دیدگاهی که طی یک روند تجربی به دست می‌آید محکم‌تر و راسخ‌تر است و کم‌تر دست‌خوش تغییر و خطا می‌شود نسبت به نگرشی که به یک‌باره و طی یک دوره‌ی خاص و یا تحت تأثیر عاملی به وجود می‌آید. البته باز هم تاکید می‌شود، ذکر این مطلب به این معنا نیست که نگرشی که طی یک روند تجربی به دست می‌آید مصون از خطاست و یا اگر نگرشی طی یک دوره و عاملی خاص، به وجود آمد حتما خطاپذیر است. خیر، فقط نسبت خطاپذیری یا تغییر دیدگاهی که در روند تدریجی و تجربی صورت گرفته، کم‌تر است. همان‌گونه که در آثار نیما هرگز شاهد تغییر نگرش او نسبت به انسان نبوده‌ایم و چه بسا هرچه از نخستین اشعار او به اشعار پایانی‌اش نزدیک می‌شدیم، دیدگاه انسان‌گرایانه او راسخ‌تر و محکم‌تر می‌نمود، در حالی که در آثار شاملو گاهی شاهد تغییر نوع نگرش وی به انسان و یأس و ناامیدی از انسان هستیم، بخصوص در دوران شکست، "شکست سیاسی و حزبی و ..." به گونه‌ای که گاه شاهد

پدیده‌ی مردم‌گریزی در برخی از آثار شاملو هستیم که البته تعداد این دست شعرها در برابر شعرهای انسان‌گرایانه او بسیار ناچیز است. هرچند این نفرت و گریز از مردم، موقتی و زودگذر بود و شاملو به سرعت، دوباره به سوی مردم و واقعیت‌های اجتماعی بازگشت و درد و رنج مردم را در اشعارش فریاد کشید. بنابراین نتیجه می‌گیریم که گرایش و دیدگاهی که طی یک روند تجربی و به تدریج شکل گرفته است، قابل اعتمادتر، شناخته شده و کم‌تر خطاپذیر است.

جدول۱- مقایسه روی‌کرد نیما و شاملو نسبت به انسان

نیما شاملو

۱- طی یک روند تجربی به اهمیت انسان و حقوق وی دست یافت.

۲- هرگز نگرش او نسبت به انسان تغییر نکرد.

۳- با نزدیک شدن از نخستین اشعار او به اشعار پایانیش، دیدگاه انسان‌گرایانه‌اش راسخ‌تر و محکم‌تر می‌شود.

۱- طی دوره های خاص و تحت تاثیر بازی‌های سیاسی به این مهم دست یافت.

۲- گاهی شاهد تغییر نوع نگرش وی به انسان و یاس و ناامیدی او از انسان هستیم.

۳- گاه شاهد پدیده‌ی مردم‌گریزی در برخی از آثار وی هستیم که البته تعداد این دست شعرها در برابر شعرهای انسان‌گرایانه او بسیار ناچیز است.

با توجه به بررسی‌های صورت گرفته در مجموعه آثار این دو شاعر و با مقایسه‌ی اشعار آن‌ها، این نکته کاملا بارز است که بیش‌ترین دغدغه و مهم‌ترین اهداف هر دو "فارغ از شدت و یا چگونگی نوع گرایش" متوجه انسان معاصر، زندگی و شرایط پیرامون او و هم‌چنین رنج‌ها و محرومیت‌های وی از حقوق طبیعی و فطریست، تا آن‌جا که می‌توان این شاعران را نماینده و وکیل مدافع حقوق بشر و ارائه دهنده‌ی زمینه‌های تقلیل آلام و مرارت‌های بشری با روی‌کردی شجاعانه و نستوه قلم‌داد کرد.

آن‌چه در نهایت از خوانش این پژوهش حاصل می‌شود، همان‌گونه که نیما در شعر آی آدم‌ها و شاملو در شعر انسان خداست نیز به آن اشاره داشته‌اند، اهمیت پیوستن انسان‌هاست، که قطره قطره پیوستن انسان‌ها نهایتاً دریاست و دریا همان خداست. ذکر این نکته است که انسان‌ها فارغ از هر ایده، تفکر، مذهب و یا نژادی که دارند انسانند و باید در کنار هم و نه در برابر هم، برابری و عدالت را پاس بدارند و به حریم و حقوق یک‌دیگر احترام بگذارند. و چه بسا زیباتر است اگر این مهم در ادبیات مطرح شود چنان‌که از دیرباز تا کنون نیز چنین بوده است، تا آموزه‌ای باشد برای آیندگان و سرمشقی باشد برای عدالت‌جویان. تا این آگاهی‌رسانی در شعر، مقاله و... ریشه در فرهنگ کند و فرهنگ‌سازی شود و در نهایت

به فرهنگی سالم و در خور شأن و کرامت انسانی دست یابیم. به جامعه‌ای به‌تر، پویاتر و انسانی‌تر، به دنیای بدون مرزها. و این مهم جز با نشر فرهنگ حقوق بشری و بسط روحیه‌ی انسان دوستی امکان‌پذیر نیست.

منابع

۱- خاتمی، محمود. (۱۳۸۱). «پراگماتیسم و اومانیسم»، **نشریه فلسفه**، دوره ۴و۵، صص ۳- ۱۴.

۲- دین‌محمدی کرسفی، نصرت الله. (۱۳۹۰). «ققنوس شعر مدرن ایران»، **نشریه رشد آموزش زبان و ادب فارسی**، ش ۱۱، ص۷.

۳- دیویس، تونی. (۱۳۹۰). **اومانیسم**، ترجمه‌ی عباس مخبر، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

۴- رضوانی، پویا. (۱۳۹۰). «نگاهی به تاریخچه و مفهوم اومانیسم»، **روزنامه‌ی مردم‌سالاری**، ش۲۸۵۳، ص ۱.

۵- زرقانی، مهدی. (۱۳۸۲). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، چاپ اول، تهران: ثالث.

۶- ساروخانی، باقر. (۱۳۷۰). **درآمدی بر دائره‌المعارف علوم اجتماعی**، چاپ اول، تهران: کیهان.

۷- شاملو، احمد. (۱۳۵۳). **از هوا و آینه‌ها**، چاپ اول، تهران: اشرفی.

۸- ـــــــــــ (۱۳۹۱). **مجموعه آثار**، چاپ دهم، تهران: نگاه

۹- قنبری، رضا. (۱۳۸۳). «انسان در شعر احمد شاملو»، **روزنامه شرق** ، شماره ۱۵۸۹، چهارشنبه ۷ مرداد، صص ۱- ۲.

۱۰- مختاری، محمد. (۱۳۸۳). **انسان در شعر معاصر**، چاپ سوم، تهران: توس.

۱۱- یوشیج، نیما. (۱۳۷۶). **مجموعه شعرهای نیما یوشیج**، با نظارت شراگیم یوشیج، تهران: اشاره.

12- Davies,Tony. (1997). **Humanism**, London and new york, p9.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۷، ش۲ (پیاپی۱۵)، پاییز و زمستان۱۳۹۵

نگاهی به برخی کنایات محلّی در آثار محمود دولت‌آبادی

فاطمه شاکری
کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج، ایران.
دکتر محمّدهادی خالق‌زاده
استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یاسوج، ایران.

چکیده

محمود دولت‌آبادی از جمله نویسندگان مطرح و زبردستی است که سعی می‌نماید در آثارش با بهره‌گیری از زبانِ منطقه‌ای، فرهنگِ عامیانه، کنایاتِ محلّی و ادبیاتِ توده، هم در حفظ خرده فرهنگ‌های ایرانی گامی مؤثّر بردارد و هم لحن داستان‌ها و رمان‌های خود را غنی‌تر و پربارتر نماید. کنایه به عنوان یک شیوه‌ی هنری نقش بسزایی در ارتباط ادبی مخاطب خود دارد. موطن دولت‌آبادی یعنی اطراف سبزوار دارای سابقه‌ی تاریخی و ادبی دیرینی است که در آن رسوب ادبیات کهن خراسانی را می‌توان مشاهده کرد. این مقاله تحت عنوان نگاهی به برخی کنایات محلّی در آثار محمود دولت‌آبادی در پی آن است تا کنایاتی را که دولت‌آبادی در آثارش به کار برده و بیش‌تر جنبه محلّی دارد بررسی نماید. کنایاتی که یا جای دیگر کاربرد ندارند یا استعمال کم‌تری دارند. تعداد کنایاتی که دولت‌آبادی به کار گرفته بسیار زیاد است و در این‌جا، تنها در حد ظرفیت مقاله به تعدادی از آن‌ها پرداخته شده است. برخی از این کنایات در جایی ثبت نشده است و هر آن‌چه از فحوای کلام استنباط شده در شرح آن آمده است.

واژگان کلیدی: محمود دولت‌آبادی، کنایه، فرهنگ و زبان عامیانه، کلیدر، جای خالی سلوچ

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۱۱/۱۹
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۲/۲۸

Email: shakerifatemeh2020@gmail.com

۱- مقدمه

کنایه در عرف عام سخنی می‌باشد که به طور مستقیم بیان نشود بلکه شخص معنا و مقصود خود را با جمله‌ای دیگر بیان کند. کنایات در بین عموم مردم همیشه رایج بوده و کاربرد زیادی دارد. چه بسا سخنی را نتوان به راحتی به زبان آورد اما با کنایه مقصود خود را می‌رسانیم گوینده به جای آن‌که مقصود خود را آشکار و واضح بر زبان آورد آن را در لفافه می‌پیچید و به شکل پوشیده بیان می‌دارد. در عرف خاص، «کنایه آوردن لفظی است با دو معنی نزدیک و دور که این دو معنی لازم و ملزوم یک‌دیگر باشند و ذهن خواننده یا شنونده به معنی دور معطوف گردد.» (شریفی، ۱۳۸۷، ۱۱۸۳)

کنایات هم در زبان گفتار و هم در زبان نوشتار کاربرد زیادی دارد و چه بسا مطلبی طولانی را با کنایه‌ای در جمله‌ای کوتاه به کار برده‌اند و با این کار هم به مقصود دست یافته‌اند و هم کلام را زیباتر کرده‌اند. شاعران و نویسندگان نیز در اشعار خود فراوان از کنایه سود برده‌اند و از ویژگی‌های بارز آثار شاعران و نویسندگان است چنان‌که در صورت عدم به کارگیری کنایات هرگز نمی‌توانستند اشعار و آثاری نغز و زیبا ارائه دهند ولی با کنایه توانسته‌اند مفهومی وسیع را در جمله‌ای کوتاه بیان کنند. البته شایان ذکر است که گاهی کنایه، ضرب المثل و استعاره ی تمثیلیّه به یک‌دیگر نزدیک می‌شود. استعاره ی تمثیلیّه «در اصطلاح بیان، استعاره‌ای است که در آن مستعار نه واژه بلکه یک جمله است به عبارت دیگر، به کلام یا سخنی اطلاق می‌شود که در غیر معنی حقیقی به کار رود و از این لحاظ غالب مثل‌های سایر یا ضرب المثل‌ها در این تعریف می‌گنجد؛ مانند: آب در هاون ساییدن.» (همان، ۱۳۸)

«در فرهنگ هر خانواده و قبیله و ملتی کنایه‌های خاصی است که دریافت مدلول آن‌ها در گرو آشنایی با فرهنگ آن افراد یا آشنایی با زمینه و علت پیدایش آن کنایه‌هاست.» (شمیسا، ۱۳۸۱، ۲۷۶) از این رو برآن شدیم تا کنایاتی را که دولت‌آبادی در آثارش به کار برده در حد ظرفیت این مقاله بررسی نماییم. کنایات محلّی بر عباراتی اطلاق می‌شود که در محل و منطقه خاصی بین مردم کاربرد دارد و جنبه همه گیر ندارد و در جامعه و ادب رسمی جایی ندارد بلکه کاربرد آن در بین مردم امّی و عامی است و در گفت‌گوها برای بیان مقاصد خود از آن استفاده می‌کنند. این کنایات بین مردمی بوجود آمده که از سواد بهره‌ای نداشته‌اند اما این چنین با ذوق، عباراتی زیبا آفریده‌اند که هم کلام را موجزتر کرده و هم پیام را در معنایی وسیع می‌رساند. کنایاتی مانند مویزمالی، لبخند قباسوخته و گرگ یک غال از این قبیل‌اند.

بشر همیشه برای تفهیم مقصود خود به دیگران نمی‌تواند به طور صریح و بی‌پرده سخن

بگوید از این رو به کارگیری کنایه در گفت‌گوها امری لازم است.

«ارزش زیباشناختی کنایه نیز در آن است که سخن دوست، با درنگ و تلاش ذهنی می‌باید، سرانجام، به معنای پوشیده و فرو پیچیده در کنایه راه برد؛ و راز آن را بگشاید. از این روی، گفته‌اند که کنایه رساتر از آشکارگی در سخن است. رسایی کنایه از آن است که سخنور به یاری کنایه، چونان شیوه‌ای هنری در بیان، خواننده یا شنونده را ناگزیر می‌گرداند که دل به سخن بسپارد.» (کزّازی، ۱۳۷۰، ۱۵۶)

بدون شک هر اثر موفقی دارای ویژگی‌هایی است که یکی از این ویژگی‌ها به کارگیری کنایه است. دولت‌آبادی از نویسندگان موفّق عصر حاضر است که دارای آثار برجسته‌ای از جمله کلیدر می‌باشد. وی در این آثار از کنایات به وفور استفاده کرده و یکی از ویژگی‌های بارز آثار وی استفاده از این خصیصه است. در آثار او، انواع جلوه‌های ادبیات محلّی و منطقه‌ای بسیار را می‌توان مشاهده کرد. داستان‌های وی سرشار از کنایاتی است که در محل و موطن این نویسنده‌ی موفق رایج بوده هر چند که بسیاری از این کنایات، با کنایات و اصطلاحات سایر مناطق دارای اشتراک است. کنایات به کار رفته در این مقاله که تحت عنوان کنایات محلّی آمده به معنای انحصار آن به سبزوار یا استان خراسان نیست بلکه ممکن است تعدادی از این کنایات نیز در جاهای دیگر هم کاربرد داشته باشد.

۲- بحث و بررسی

آب گور کسی خشک نشدن:

کنایه از اندک زمانی از مرگ کسی گذشته بودن، تازه مرده بودن. «هنوز آب کفن آن‌ها که بی‌خود و بی‌جهت خودشان را به کشتن داده‌اند خشک نشده.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۱۱)

«باباسبحان گفت: به همین زودی می‌خوای عروسش کنی؟ صبر می‌کرد اقلاً آب روی گور شویش خشک می‌شد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳الف، ۱۳۴)

آتش به زیر دم کسی گرفتن:

این عبارت که کنایه از کارشکنی و تحریک کردن است در منابع یافت نشد و معادل می‌باشد با عبارت کنایی «آتش به خانه‌ی زنبور زدن که در فرهنگ گویشی خراسان آمده به معنی کنایی: با تحریک و فتنه، بلای بزرگی به پا کردن.» (اکبری، ۱۳۷۰، ۱۳) امینی معادل با این کنایه "آتش را تند(تیز) کرد" آورده: او را تحریک کرد. در کار خود جدی‌تر ساخت.(امینی، بی‌تا، ۱۷)

«... حالا که دارد درو می‌افتد بیش‌تر آتش به زیر دمب خلایق می‌گیرند تا مانع کار بشوند. می‌خواهند ... رزق و روزی را از گلوی خلایق ببرند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۴۸۳)

آتش شوراندن:

نجفی با ریخت "آتش به پا کردن" آورده: «کنایه از باعث آشوب شدن، آشوب‌گری کردن.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۱۸) ثروت و انزابی‌نژاد نیز با ریخت "آتش افروختن" و در معنای فتنه به پا کردن آوده‌اند.

«کوتاهی از سیخ زدن نمی‌کند. آتش را می‌شوراند این طبیعتش است.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۳۸۹)

آوسنه‌ی حسین کُرد:

«داستانی عامیانه از نویسنده‌ای ناشناس است و سرگذشت عیار قهرمانی به نام حسین کُرد، و شرح جنگ‌های افسانه آمیز او برای مغلوب کردن پهلوانان اهل سنت و رواج دادن مذهب شیعه.» (شریفی، ۱۳۸۷، ۵۳۶) از آن‌جا که داستان‌های حسین کُرد طولانی می‌باشد در این‌جا نیز به کنایه از سخنان طولانی آمده است. آوسنه نیز به معنای داستان است که شکل دیگری است از افسانه.

«تمامش کن غضنفر! حرفت را تمام کن! اگر به کدخدا حسن باشد تا صبح هم برایمان آوسنه‌ی حسین کُرد نقل می‌کند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۴۸۴)

از آب رد شدن و نعل تر نشدن:

کنایه است از آن که در پی سودجویی می‌افتد ولی کم‌ترین زحمت و خرجی را محتمل نیست.(آذرلی، ۱۳۸۸) در مورد کسانی به کار می‌رود که تنها به فکر منافع شخصی خود هستند و می‌خواهند با زیرکی و زرنگی و بدون کم‌ترین زحمتی به هدف خود برسند.

«ریا می‌کنید و... می‌خواهید از آب رد بشوید، اما نعلتان تر نشود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۵۷۵)

از چشم(...) خروس تنگ‌تر بودن:

ظاهراً کنایه از بسیار ممسک بودن، یا بذل و بخشش نداشتن است.

«...چشمه‌ی سخاوتش از... خروس هم تنگ‌تر است. وقتی دو تا قران مزد می‌خواهد کف دست آدم بگذارد، انگار دارد جان به عزرائیل می‌دهد!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۱، ۲۴۸) «... آسمان مثل چشم خروس تنگ شده.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۷۱)

از دق دقارون پاکتر بودن:

این عبارت در منابع یافت نشد اما معادل است با عبارت کنایی"از... ملا پاک‌تر بودن" و کنایه است از «مطلقاً دیناری پول نداشتن.» (شاملو، ۱۳۷۹، دفترپنجم، حرف الف، مدخل شماره، ۱۴۷۸) و هم‌چنین «نیازمند و تهی‌دست بودن.» (اکبری، ۱۳۷۰، ۲۵)

«... اما دوست و دشمن می‌دانند که هنوز هم کربلایی دوشنبه روزی یک وعده روغن

اعلای گوسفندی می‌خورد! سردار، جواب در آستین، گفت: در خانه این و آن لابد!

چرا در خانه این و آن؟ خانه این و آن که این روزها از دق دقارون هم پاکتر است. در خانه پسرم می‌خورم، در خانه پسرم!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۱، ۳۵۳)

از شمر باج گرفتن:

این عبارت در کتب یافت نشد اما از آن‌جا که شمر، سمبل و نمادی از ظلم و نیرنگ است و هم‌چنین از فحوای کلام، می‌توان گفت کنایه از فرد زرنگ و زیرک و حقّه بازاست که زرنگ‌تر از خود را هم حریف است. هم‌چنین مترادف است با عبارت کنایی" سر شیطان کلاه گذاشتن" یا"دست شیطان را از پشت بستن." می‌توان گفت که معنایی نزدیک به این عبارتِ نجفی نیز دارد: "شمر جلودار کسی نبودن": «کنایه از هیچ چیز یا هیچ قدرتی توانایی ممانعت از خلاف‌کاری یا تندروی کسی را نداشتن.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۹۷۴)

«عبدوس... از شمر باج می‌گرفت و از دیواری نبود که بالا نرفته باشد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ب، ج۱، ۱۸۹)

از لوله‌ی آفتابه دنیا را نگاه کردن:

چنین عبارتی در منابع یافت نشد و از متن کلام برمی‌آید که، کنایه باشد از این که شخص پیرامون خود را نمی‌بیند و فکر می‌کند که دیگران خبر از کارهای او ندارند. ظاهراً معادل است با عبارت "در تاریکی روشنایی را پاییدن": «به طور نهانی مراقب و مواظب اعمال کسی بودن.» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۳۵۷)

«بلخی با مایه‌ای از کنایه شیدا را گفت: رفته‌ای میان ابریق و از لوله اش دنیا را نگاه می‌کنی.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۶۷۵)

از نمد کلاهی داشتن:

«کنایه از آن چیز مورد نظر سهم و بهره‌ای داشتن» (انوری، ۱۳۸۳، ۱۶۳۳) به نفع خود کاری انجام دادن. می‌توان گفت معادل می‌باشد با عبارت"از آب گل آلود ماهی گرفتن"«در این میان، عباس‌جان هم کلاهی از این نمد می‌جست و روی‌داد را در سمت خواست خود می‌رفت تا پیش ببرد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۸۰۰)

اسب چپ بستن با کسی:

«کنایه از کینه و عداوت» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۵۵) «نیکمن وانمود می‌کرد که به من عنایت دارد. هنوز خوب نمی‌دانستم چرا با عبدوس که برادر من بود، اسب چپ بسته بود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ب، ج۲، ۳۸۸) «دیری بود که آن دو با هم‌دیگر اسب چپ بسته بودند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۴۹)

استخوان کسی کج بودن:

شبیه این عبارت در منابع یافت نشد بلکه انوری و نجفی مترادف با آن "پالانش کج است" آورده‌اند به مفهوم کنایی پاک‌دامن نبودن، نادرست بودن، رفتار غیراخلاقی داشتن. هم‌چنین معادل است با عبارت کنایی"بند تنبانش شل است" که «در مورد مردی گفته می‌شود که با زنی هرجائی در آمیزد یا هر زنی که در مقابل هر مردی تسلیم شود.» (قنبری، ۱۳۸۰، ذیل بند تنبانش شل است) به نظر می‌آید این کنایه برگرفته از این باور باشد «وقتی خلقت آدم تمام شد و خداوند او را حلّه‌های بهشت در پوشانید، خواب بر آدم مستولی شد و در این هنگام خداوند از پهلو، یا دنده و یا رگ پهلوی چپ وی حوّا را بیافرید.» (یاحقی، ۱۳۸۹، ۳۱۸-۳۱۷) هم‌چنان‌که نظامی در این باور می‌گوید:

«زن از پهلوی چپ گویند برخاست مجوی از جانب چپ جانب راست»
(نظامی، ۱۳۸۵، ۱۹۶)

«زن هم که ذاتاً استخوانش کجه، بیوه هم که شد دیگه بدتر.» (دولت‌آبادی، الف۱۳۸۳، ۷۹) «استخوان زن، هر زنی که خواه باشد، کج است. حالا هم خواهش دارم که او را مقصر حساب نکنید.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۶۶۷) «استخوانش کج است. این جماعت زن، استخوانش کج است. کج. وا بکنیدشان از هم این مادینه‌ها را!... گور پدر از دمتان!» (همان، ۱۷۴۴)

با قاشق پدر و مادر قاتق خوردن:

این عبارت در منابع یافت نشد و کنایه می‌باشد از این که کسی نباید گذشته و هویتش را فراموش کند. خصوصاً در مورد افرادی که در گذشته محرومیت کشیده‌اند و بعداً به نان و نوایی رسیده‌اند و خود را گم کرده‌اند به کار می‌رود. معادل با آن این کنایه نیز گفته می‌شود: "پای پر را جای پای پتی گذاشتن"

«و عبدوس که شرم زده می‌رود تا از حلقه‌ی رعیت‌های ضرغام چالنگ بیرون برود، می‌شنود که «با قاشق پدر و مادرت قاتق بخور آقاجان!» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ب، ج۱، ۳۶۶)

با یک دست کاکل را نوازش کردن و با یک دست خنجر بر گلو گذاشتن:

عین این عبارت در منابع یافت نشد اما مترادف است با این عبارت از میرزانیا «به دست چپ شکر و به دست راست تبر داشتن و کنایه است از به ظاهر دوست و در باطن دشمن بودن.» (میرزانیا، ۱۳۷۸، ۱۲۳) فروغ نیز به زیبایی این مضمون را در شعری به تصویر کشیده:

«و این جهان پر از صدای حرکت پاهای مردمی ست
که هم‌چنان که تو را می‌بوسند

در ذهن خود طناب دار تو را می‌بافند.»
(فرخزاد، ۱۳۸۲، ۳۱۹)

ناصرخسرو نیز به کنایه از فریبا بودن جهان همین مضمون را در بیتی آورده است:
«جهان اگر شکر آرد به دست چپ سوی تو به دست راست درون بی‌گمان تبر دارد»
(قبادیانی، ۱۳۸۵، ۸۴)

«من به چه چیز و چه کسی می‌توانم اطمینان کنم وقتی می‌بینم که با یک دست کاکلم را نوازش می‌کنند و با یک دست خنجر بر گلویم می‌گذارند؟!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۶۰۹)

بدون کسی آب از گلو پایین نرفتن:

این عبارت در دو مورد به کار می‌رود.۱-موقعی که کسی برای دیگری ارزش و احترام زیادی قائل است و آن‌قدر دوستش دارد که بدون اجازه‌اش کوچک‌ترین کاری انجام نمی‌دهد و اوج احترام و نزدیکی و صمیمیت را می‌رساند. ۲- زمانی که کسی از دیگری آن‌قدر می‌ترسد که جرات نمی‌کند بدون اجازه‌اش کم‌ترین کاری انجام دهد و هیچ قدرت و اختیاری در مقابل طرف از خود ندارد. بیش‌تر در معنای دوم کاربرد دارد. نجفی"آب از گلوی کسی پایین نرفتن آورده"«کنایه از هیچ کاری انجام ندادن. اراده یا فرصت هیچ کاری را نداشتن.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۲)

«بهادر حاج کلو که بدون تو آب از گلویش پایین نمی‌رود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ب، ج۲، ۱۸۲)

برای یک دست‌مال، قیصریه را آتش زدن:

«برای جلب منافع خود پای‌بند اخلاق نبودن و ناچیزترین سود خود را، حتی اگر متضمن زیان‌های کمرشکن و نابود کننده دیگران باشد مرجح شمردن.» (خضرایی، ۱۳۸۲، ۴۹۸) «در به دست آوردن نفع خود به هر کاری حاضر است، برای خاطر شخص خود به هیچ کس رحم نمی‌کند.» (آذرلی، ۱۳۸۸، ۵۸) این عبارت برگرفته از داستان زیر می‌باشد: علاقبندی در قیصریه جوانی را در مغازه‌اش برای فروشندگی گماشته بود. جوان عاشق زنی بود. روزی زن به مغازه می‌رود و از جوان درخواست دست‌مالی زیبا را در مغازه می‌کند. جوان گفت که مغازه از من نیست و از دادن دست‌مال خودداری می‌کند. اما معشوقه با دل‌ربایی دستمال را از وی گرفت. جوان که نمی‌دانست چه جوابی به صاحب مغازه بدهد برای نجات خود تصمیم به آتش زدن مغازه کرد و هنگام بستن مغازه حب آتشی در مغازه گذارد و رفت. کم‌کم آتش شعله‌ور شد و آن مغازه و مغازه‌های مجاور آتش گرفت و موجب فقر و بدبختی دیگر مغازه‌داران هم شد.

«این زن‌های ما خیلی شور و شیون براه می‌اندازند. برای یک دست‌مال، قیصریه را آتش می‌زنند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۶۶۶)

برو برو داشتن:

«کنایه از در اوج رونق و کام‌روایی بودن.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۱۵۵) «مرتبت و اقتدار را مالک بودن، جلال و شکوه داشتن، مورد توجه بودن.» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۱۰۶)

«دایی‌اش بهادرخان هم که بروبرو داشت و ...» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ب، ج۱، ۴۷۰)

بره‌ی نر برای کارد است:

این عبارت در منابع یافت نشد و در این‌جا با توجه به متن کلام، استنباط بر این است که کنایه است از این که مردان ارزش‌مند و قهرمان سرانجام در راه عقیده و مسلکشان باید به جنگ روند و کشته شوند نه این‌که مانند زنان در خانه نشینند. وقتی که بلقیس- مادر گل محمد- نگران و بی تابِ فرزندش در جنگ با حکومتی هاست مارال - همسر گل محمد- این سخن را به وی می‌گوید و گل محمد را تشبیه کرده به برهْ نری که شایستهْ کشته شدن است. »به دلت بد نیار بلقیس،... مگر خود تو نبودی که می‌گفتی: بره‌ی نر برای کارد است؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۵۳۶)

به گل گیوه برخوردن:

کنایه است از این‌که با کوچک‌ترین حرفی ناراحت شدن. مترادف است با این عبارت از نجفی"به تریجِ قبای کسی بر خوردن": «گفتار یا کردار کسی را توهین به خود تلقی کردن و رنجیدن.» (نجفی، ۱۳۸۷ ،۳۱۰) «عباس‌جان... گفت: هه... تیز شدی ناگهان! به گل گیوه‌ات برخورد؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۲۸۱) «ستار...گفت: به گلِ گیوه‌ات بر نخورد برادر!» (همان، ۱۱۴۱)

بیل کسی دم آب بودن:

«کنایه از توان‌گر و بی‌نیاز بودن.» (انوری، ۱۳۸۳، ۱۶۷)

«از آن روز به بعد دخترها می‌خواستند زن مردی بشوند که بیل‌اش دم آب باشد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۷۴۵)

پا سبک:

آن‌که دائماً به کوچه و خیابان و این خانه و آن خانه رود. «از ما نشنیده بگیرید، این دختر به درد شما نمی‌خورد، مثل دختر سعدی می‌ماند، یک خُرده پاسبک است.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۲۱۳) «هر جایی، ول‌گرد، جلف.» (اکبری، ۱۳۷۰، ۱۸۸) ثروت و انزابی آن را مبارک قدم معنا کرده‌اند و مقابل با آن، "پاسنگین" را به معنی جلف و سبک آورده‌اند. در فرهنگ کنایات با دو معنا آمده: «۱-آن‌که قدمش مبارک است. خوش قدم۲-جلف و سبک

سر.» (انوری، ۱۳۸۳، ۱۸۸) پا سبک بودن در این‌جا در معنایِ منفی به کار رفته، مردی را گویند که به دنبال هوس‌رانی است و چشمش دنبال زنان می‌باشد و مشتاق ارتباط گرفتن با آن‌هاست.

«در گوشت یواشکی بگویم عمه جان، بابات پا سبک بود. حرف‌هایی هم که پشت سرش می‌گفتند پر بی‌راه نبود.»(دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ب، ج۱، ۶۰)

پیاز کسی کونه بستن:

«کنایه از مقام یا موقعیت او محکم شدن»(انوری، ۱۳۸۳، ۲۴۳) «پاگیر شدن، استوار شدن، در جایی سابقه پیدا کردن و نفوذ یافتن و میخ خود را کوبیدن»(جمال‌زاده، ۱۳۸۲، ۳۴۰) «تکیه‌گاه کسی مستحکم شدن یا قدرت و نفوذش بیش‌تر شدن، وضع و موقیت کسی تثبیت شدن»(نجفی، ۱۳۸۷ ، ۲۷۵)

«چی گمان کرده‌ای؟ که اگر پیاز هم‌چه یاغی‌هایی کونه ببندد، آرام و قرار می‌گذارند برای خلایق؟ خیر! ابداً!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۴۴۷)

پیرزا- گورزا:

پیرزا: «کسی که مادرش او را به پیری زاییده باشد.» (اکبری، ۱۳۷۰، ۸۱) «آن‌که از پدر و مادر پیر تولد یافته و معمولاً ضعیف و ریزنقش و پیرنما باشد.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۲۷۷)

گورزا: «در گذشته چون زن آبستنی که زادنش نزدیک بود می‌مرد، او را در گور می‌نهادند و شخصی را روی گور می‌گماشتند و نی یا لوله‌ای از درون گور به بیرون می‌گماشتند تا چون کودک زاده شود صدایش از آن لوله شنیده شود و گور را بشکافند و بیرون آورند.[؟] عامه این کودکان را گورزا می‌گفتند و معتقد بودند که چنین کودکی کوتاه قد خواهد شد.» (اکبری، ۱۳۷۰، ۲۶۲) «آن که در بستر مرگ مادرش به دنیا آمده باشد. هر شخص کوتاه قد و زشت و بدقواره»(همان، ۱۲۵۸)

«... و کسانی که غلام‌علی را به یاد می‌آورند می‌گفتند که او پیرزا- گورزاست، و صدایش صدای آدم نیست و چشم‌هایش سرخابی رنگ است و شب‌ها مثل کرم ابریشم می‌درخشد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ب، ج۲، ۵۴)

پیش روی کسی دم جنباندن و پشت سرش چاقو دسته کردن:

این عبارت در منابع به صورت مجزا آمده، و در این‌جا مترادف است با عبارت«به دست چپ شکر و به دست راست تبر داشتن» به این مفهوم که در ظاهر دوست و در باطن دشمن است. رجوع شود به: با یک دست کاکل را نوازش کردن و با یک دست خنجر بر **گلو گذاشتن.**

دم جنباندن: «کنایه از عجز و لابه و خوش‌آمدگویی و تملق.» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷،

۳۸۷) چاقو دسته کردن: این عبارت در سایر منابع از جمله در فرهنگ لغات عامیانه اثر ثروت و انزابی نژاد، به مفهوم از سرما لرزیدن و دندان‌ها به هم خوردن، در امثال و حکم دهخدا به مفهوم کنایی در سرما گرم شدن را چمباتمه و بر پاشنه نشستن آمده و در فرهنگ کنایات ثروت به معنی کنایی بیکار بودن و سر به جیب فرو بردن آمده و نجفی به معنی به پهلو خوابیدن و دست و پا را توی شکم جمع کردن بر اثر سرمای شدید آورده است. اما این مفاهیم با عبارت مورد نظر هیچ تناسبی ندارد بلکه در این جا به معنی دشمنی کردن به کار رفته است.

«پیش روی تو دم می‌جنبانند، اما پشت سرت چاقو دسته می‌کنند برایت. پاپوش می‌دوزند برایت.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۸۳۶)

تنبان را در هاون انداختن و کوبیدن:

این عبارت در منابع یافت نشد بلکه معادل با آن، "آب در هاون کوبیدن" و "آب در قفس کردن" آمده به معنی کنایی کار بیخود و بیهوده کردن، و عبارت "از بی کاری تنبانش را در هاون می‌اندازد و می‌کوبد" نیز به همین مفهوم می‌باشد و در مواردی به کار می‌رود که شخص کار مفیدی انجام نمی‌دهد بلکه کارهای او کاملاً بی‌فایده و بیهوده می‌باشد.

«پهلوان بلخی گفت: آدم از بی‌کاری تنبانش را در هاون می‌اندازد و می‌کوبد. تو هم به نظرم کارت به این‌جاها کشیده!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۶۲۶)

تنگ باری را خُرد نکردن:

در این‌جا ظاهراً در معنای چیزی را در شأن خود ندیدن یا نسبت به خود نپذیرفتن می‌باشد. جمال‌زاده تنگه کسی را خورد کردن آورده و گفته: «ظاهراً تنگه نوعی پول طلاست و "خورد کردن تنگه" به معنی برآمدن از عهده اجابت خواهش‌ها و تمایلات کسی است.» (جمال‌زاده، ۱۳۸۲، ۵۹) نجفی نیز تنگه کسی را خرد کردن آورده: خواهش فراوان و توقعات سنگین کسی را برآوردن. این ترکیب بیش‌تر در عبارتِ سلبی پس از فعل نتوانستن به کار می‌رود: «این هم واسه من زن نمی شود، باید ولش کنم. من نمی‌توانم تنگه‌اش را خرد کنم.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۳۲۹) شاملو «تنگ چیزی را خرد کردن» آورده: «کاری سنگین را به اتمام رساندن.» (شاملو، ۱۳۷۹، دفتر دوم، حرف ب، مدخل شماره، ۳۴۷۱)

«نه کسی به خود می‌دید که به مِرگان تحکم کند، و نه او در کار خود چنین جایی برای کسی باقی می‌گذاشت. شاید برخی زن‌ها... مایل بودند در مِرگان به چشم کنیز خود نگاه کنند؛ اما مِرگان-دست کم حالا-تنگ چنین باری را خرد نمی‌کرد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۱، ۲۱۷)

تنگ بودن آسمان:

این عبارت کنایه است از خساست آسمان، و عدم بارش باران در زمانی طولانی، که باعث خشک‌سالی و آزار مردم می‌شود. شاملو"خیک(...)آسمان پاره(سوراخ) شدن" آورده: به معنی کنایی بارش تند و سیل آسای ناگهانی. که البته عبارت شاملو نقطه مقابل عبارت مورد نظر می‌باشد.

«... آسمان مثل چشم خروس تنگ شده.»(دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۷۱)

تیرکردن کسی:

«کنایه از وسوسه کردن، تحریک کردن، فریفتن و واداشتن» (نجفی، ۱۳۸۷، ۳۴۳) «تحریک کردن و جلو انداختن کسی برای انجام کاری» (اکبری، ۱۳۷۰، ۱۰۰) اکبری کاربرد این کنایه را به مشهد اختصاص داده. «چی داری می‌گویی تو؟... کی تو را تیر کرده دایی جان؟ کدام قرمساقی؟ تو باید این جا بمانی...» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۳۴۲)

جلد انداختن:

این عبارت در منابع یافت نشد بلکه "پوست انداختن" آمده که در اکثر منابع به مفهوم کنایی رنج و سختی و عذاب کشیدن آمده، اما در این‌جا از فحوای کلام پیداست که، کنایه است از، به آرامش رسیدن، و ارضای روح و روان. هم‌چنین معادل است با این عبارتِ تتوی "از پوست بیرون آمدن": «کنایه از کشف احوال خود کردن، و ترک دنیا نمودن، و از خود باز آمدن» (تتوی، ۱۳۸۶، ۲۵۶) انوری و نجفی نیز به کنایه از تغییر شکل دادن، عوض شدن و خود را به صورت دیگری جلوه دادن آورده‌اند که با عبارت کنایی مورد نظر تناسب دارد. برای روشن شدن به‌تر این عبارت توضیحی از رمان مورد نظر آورده می‌شود. (زیور، همسر اول گل‌محمد، بعد از آن‌که گل‌محمد عاشق مارال می‌شود و او را به عنوان زن دوم به خانه می‌آورد مورد بی‌توجهی و بی‌مهری گل‌محمد قرار می‌گیرد زیور نیز از آن‌جا که عاشق گل‌محمد بود آزرده و سرخورده می‌شود تا این‌که یک شب مورد توجه و محبت خاص گل‌محمد قرار می‌گیرد و این توجه و محبت همسرش چنان او را راضی و خوشحال می‌کند که نویسنده رمان از این تغییر حالت زیور تعبیر به جلد انداختن کرده.

«زنی تازه در زیور زاده بود که هم امشب می‌رفت تا جلد بیندازد. جلد کهنه از تن وا می‌گرداند تا فردا، با سپیده برآید.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۰۴۷)

چارچار زدن:

«کنایه از بی‌حیایی، هرزه‌گویی»(ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۲۵۹) در عبارت دوم می‌توان گفت در معنای حرص و ولع به کار رفته.

«...همان دم که چشم به تو دارد، می‌تواند دل به دیگری داشته باشد. همان دم که

دل پیش تو دارد، می‌تواند چشمش جای دیگری چارچار بزند....» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۱۷۳)«چشم‌هایش روی خوشه‌هایی که از دم هر داس می‌پرید چارچار می‌زد تا سالار پشته‌های گندم را جمع می‌کرد و اذن خوشه چیدن می‌داد.» .»(دولت‌آبادی، ۱۳۸۴، بیابانی و هجرت، ۵۹)

چَخ چَخ کردن:

«گفتگوی دل‌پذیر دوستانه کردن، گپ زدن.» (اکبری، ۱۳۷۰، ۱۱۷)

«معصومه...بنا کرد به بد و بی‌راه گویی: ...به شهر رفتم. بله که رفتم، دلم خواسته برم... همه کارارم کردم، همه قر و اطوارارم ریختم، با همه‌ی مردای شهری یم چخ چخ کردم. حالام دلت می‌خواد بخواد، نمی‌خواد نخواد.»(دولت‌آبادی، ۱۳۸۴ ب،۱۱)

چوچول‌باز:

«کنایه از حیله‌گر، شیاد، زبان‌باز»(نجفی، ۱۳۸۷، ۴۰۳) «دغلباز، بی‌حیا»(ثروت، انزابی‌نژاد، ،۱۳۷۷، ۲۸۹) «زن‌باره و دوست‌دار زنان روسپی و بدکاره.» (جمال‌زاده، ۱۳۸۲، ۹۲)

«سلیمان گفت: این سلیطه بازی یا را بگذار کنار... زنکه‌ی چوچول‌بازِ هوچی.» (دولت‌آبادی، ب۱۳۸۴، ۲۰)

چهره بودن ستاره کسی با کسی:

شالجی"چهره کردن" آورده به مفهوم: کسی را با کسی معرفی کردن. در این‌جا کنایه است از تقدیر کسی با کسی بودن. مولوی می‌گوید:

«هر که را با اختری پیوستگیست مر ورا با اختر خود هم تگیست»

(مولوی، ۱۳۷۷، ۳۲)

«... نمی‌دانم چرا ستاره اش با من چهره نیست؟ من عاشق و او فارغ. من پیش می‌خیزم، او پس می‌رود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ج، ۶۵)

حاجی ترسانی:

عین این عبارت در منابع یافت نشد اما مترادف با آن "حاجی خرناس" آمده و کنایه است از «صورتک یا ماسکی ترسناک که برای ترساندن بچه‌ها ساخته می‌شود.» (انوری، ۱۳۸۳، ۴۳۳)

«به شهر بردن من هم خودش هارت و پورت است. حاجی ترسانی می‌کنند. بیخ دندانشان می‌خارد. می‌خواهند از گُرده ام چیزی بکشند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۶۷۵)

حرف‌هایی می‌زند که زیر هر کدامشان یک قاطر زه می‌زند:

کنایه از سخنانی است که بسیار تلخ و گزنده است. از این جهت قاطر گفته که شنیدن

چنین حرف‌هایی آن‌قدر گزنده، سنگین و کمرشکن است که حتی اگر بار قاطر هم شود تحمل حمل آن را ندارد و در زیر آن زانو می‌زند. ظاهراً مترادف می‌باشد با این عبارتِ دهخدا "بوی خون از گفتار کسی آمد": «کنایه از سخنانی که گوینده را به هلاکت کشاند یا شنونده را تهدید به مرگ کند به زبان آوردن.» (دهخدا، ۱۳۹۰، ۶۴۹)

«انگار کار و زندگانی ندارند این مردم... برهنه است، معطل شام شبشان هستند، اما حرف‌هایی می‌زنند که زیر هر کدامش یک قاطر زه می‌زند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۲۶۱)

خر پهلو:

ظاهراً به مفهوم شخص نفهم یا لجباز و یک‌دنده می‌باشد. هم‌چنان‌چه ثروت و انزابی‌نژاد خر پهلویگی آورده‌اند به معنی یک‌دندگی.

«می‌گم کدخدا، هیچ راه دیگه‌ای به نظرت نمی‌رسه؟

یعنی چه راهی؟ بعد از اون شب من غلام را دیدم، براه نمیا، خیلی خر پهلوس. لابد باباسبحان یک چیزایی به‌ات گفته؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳الف، ۷۸)«... توی همین خونه با سیم سیاهش می‌کردم اما بازم حرف خودش را عشق بود. بی‌ادبیم می‌شه عادت خر رو داشت، خر پهلو بود.» (دولت‌آبادی، الف۱۳۸۴،۸۲) «ذبیح الله...گفت: با پسرش عباس به‌تر می‌شود کنار آمد....میرزا گفت: گور بابایخر پهلوش. من مرده‌ی یک مادینه نیستم!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۱، ۲۳۸)

خشتک کسی را سنجاق کردن:

نوعی دشنام می‌باشد به مفهوم کنایی فساد اخلاقی داشتن. خضرایی "خشتک دریده"به معنی کنایی بی‌شرم و بی‌حیا آورده که مترادف با این عبارت است.

«مسیب یک قدم به طرف غلام برداشت: تو برو خشتک ننه‌ات را سنجاق کن. خیال کردی؟ پنبه دزد لات.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳الف،۹۰)

خطَب کسی کج بودن:

«کنایه از ناپارسا بودن، پاکدامن نبودن، دین یا مذهبی باطل داشتن.»(ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۳۳۰) مترادف است با استخوان کسی کج بودن و هم‌چنین بند تنبان کسی شل بودن.

«من همان روز اول هم که این ستار را دیدم، از چشم و چنگ و قواره اش خوشم نیامد. در همان نگاه اول بو بردم که خطَبش کج است.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۳۲۱)

خنجر به هوا زدن:

کنایه از کار بیهوده کردن است. مترادف می‌باشد با عبارت آب به غربال ریختن یا آب **در هاون کوبیدن.**

«به جواب بیگ محمد، خان‌عمو گفت: خنجر به هوا می‌زند جهن؛ دارد گلوله‌های دولت را مفتی مفتی خرج می‌کند.»(دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۸۰۸)

خود به سر خود کاسه شکستن:

این عبارت در منابع یافت نشد. منظور از آن، عملی است که فرد بدون فکر و تعقل انجام می‌دهد و سپس، از آن پشیمان می‌شود. معادل می‌باشد با شعری از فروغ:

«از منست این غم که بر جان منست دیگر این خود کرده را تدبیر نیست»
(فرخزاد، ۱۳۸۲، ۵۹)

و هم‌چنین بیتی از سعدی

«شنیدم که می‌گفت و خوش می‌گریست که‌ای نفس خود کرده را چاره چیست»
(سعدی، ۱۳۸۰، ۳۳۰)

«این کاسه‌ای بود که خودش به سر خودش شکسته بود، پس چه درمانی به‌تر از دود؟ رستم را منگ می‌کند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۴الف، ۸)

داغ پشت دست خود گذاشتن:

«کنایه از کار خطای خود عبرت گرفتن و از آن دوری کردن، استغفار کردن» (نجفی، ۱۳۸۷ ، ۶۰۴) «با خود نسبت به انجام ندادن کاری عهد بستن. توبه کردن از ادامه به انجام کاری» (خضرایی، ۱۳۸۲، ۴۵۶)

«...پشت دستم را داغ می‌کنم که برای هم‌چین مورچه‌هایی یک قدم خیر ور ندارم.» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۱، ۹۳)

دزد بودن هوا:

این عبارت در منابع یافت نشد. دولت‌آبادی در کلیدر، «جلَب بودن هوا» نیز آورده که مترادف با همین عبارت است. «اگر بخواهی بروی مجبوری شب را سر راه، در قهوه خانه‌ای اطراق کنی. هوا جلب است.» (کلیدر، ۷۸۶) در این‌جا با توجه به متن کنایه می‌باشد از برودت و سوز و سرما. هم چنان‌که در مثال زیر می‌بنیم: «یکی از روزهای پاییزی بود، سوز جلبی می‌آمد که نگو. انگار می‌خواست تن آدم را سوراخ کند.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۳۸۰)

«بلقیس لحاف را تا کمرگاه مرد پایین کشید و هم‌چنان سر به کار، صبرخان را گفت: چوخابت را بکش به کله‌ات می‌روی بیرون، هوا دزد است!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۱۰۷)

دشمن کسی از خود سبز شدن:

عین این عبارت در منابع موجود نبود اما مصداق می‌باشد با عبارت کنایی مار در آستین داشتن و خصم در خانه پروردن، به این مفهوم که فرزندان و نزدیکان شخص، دشمن او هستند. هم‌چنین مثَل عربی: "اقاربکم عقاربکم."

سعدی نیز در بوستان به این مضمون اشاره کرده:

«تو با خود ببر توشه‌ی خویش‌تن که شفقت نیاید ز فرزند و زن»

(سعدی، ۱۳۸۰، ۲۵۶)

«بابقلی گفت: من را ببین که دشمنم را میان غریبه‌ها می‌جویم. دشمن دیگران اگر از بلخ و بخاراست، دشمن من از خودم سبز شده.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۹۳۹)

دل سگ جویده:

این عبارت در منابع موجود نبود. در این جا ظاهراً کنایه می‌باشد از دل بدخوی و بد عادت. ظاهراً مترادف است با سگ خیال که ثروت و انزابی نژاد آورده‌اند به مفهوم کنایی بدخیال، سوءظنی.

«گمان می‌کنی این دل سگ جویده‌ام یک دم قرار گرفته؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۴۶۸)

دو آخوری:

ظاهراً کنایه است از این که شخص از دو جا سود و منفعت کسب کند. اما این عبارت در منابع موجود نبود بلکه مترادف است با مثَل «هم از توبره خوردن هم از آخور»: «از هر دو جانب معامله استفاده کردن. از دو محل سود بردن.»(ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۸۸۸)

«در این میانه، پهلوان بلخی نه بی‌تفاوت بود؛ که آشکارا می‌نمود پشتیبان دو آخوری بودن پسر رزاق است.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۶۶۳)

دو تا خشت ندارد که سایه‌بان سرکند:

عین این عبارت در فرهنگ‌ها یافت نشد اما معادل می‌باشد با عبارت یک کلوخ ندارد که جَل رویش بنشیند. و زمانی گفته می‌شود که شخص بسیار فقیر و تهی‌دست باشد. هم‌چنین مترادف است با مثَل آه ندارد که با ناله سودا کند.

«بیچاره غریب این ولایت است. بدتر از من بی‌سر و سامان هم هست. دو تا خشت ندارد که سایه‌بان سر کند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۲۸۱)

رخت کسی شپش آوردن:

کنایه از بی‌قراری و اضطراب وی می‌باشد اما این عبارت عیناً در منابع یافت نشد بلکه معادل است با عبارت "کک به تنبان کسی افتادن": «به تشویش و دغدغه‌ای بسیار گرفتار آمدن، بشدت متوحش و متوهم شدن» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۶۴۸) «کنایه از مشوش شدن و به جنب و جوش افتادن» (نجفی، ۱۳۸۷، ۱۱۶۳)

«چه‌ات شده؟ شانه شانه می‌کنی! نکند رخت‌هایت شپش آورده‌اند؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۵۴۱)

روچوب کردن:

«کنایه ازتحریک کردن کسی را جهت انجام کاری» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۴۲۴) هم‌چنین مترادف است با "کسی را تیر کردن" به معنی کنایی: وسوسه کردن، تحریک کردن، فریفتن و واداشتن.

«خیلی که خوش‌نیت باشیم می‌توانیم بگوییم روچوب شد، مرد ساده را سنگ روی یخ کردند و حالا هم دارند از داو ورش می‌دارند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۷۱۶) «عباس‌جان... گفت: ... همه‌ی این ولایت می‌دانند که دیگران، یعنی گل‌محمدها تو را سنگ روی یخ کرده‌اند خود گل‌محمد را هم ستار پینه دوز روچوب کرده بوده.» (همان، ۱۵۵۷)

روز پنجاه هزار سال:

«کنایه از روز قیامت» (نجفی، ۱۳۸۷، ۷۸۷) اشاره به آیه: «تعرج الملائکه والروح الیه فی یوم کان مقداره خمسین الف سنته.» (سوره المعارج، آیه۴)

«می‌گویند روز پنجاه هزار سال، مرده‌ها زنده می‌شوند!» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳ب، ج۲، ۲۱۲)

رو شاخ چیزی بودن:

از فحوای کلام و کاربرد آن می‌توان گفت کنایه از کاری یا چیزی که به طور قطع و یقین باید انجام شود. نجفی«رو شاخ کسی بودن» آورده: «در آینده به طور قطع برای کسی رخ دادن.(اتفاق خوب یا بد)، برای کسی مسلم بودن.«اگر دیپلم می‌گرفتم معلمی روی شاخم بود.»(نجفی، ۱۳۸۷، ۷۷۸)

«غلام گفت: ... ان شاء الله آب اول را به زمین بدم، اون وقت شیرینی رو شاخشه.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، الف ۸۳)

زیر حرف کسی یک من خون خوابیدن:

این عبارت در منابع یافت نشد و کنایه است از حرف‌هایی که گفتن آن‌ها تولید مشکل و خطر می‌کند. مترادف است با این عبارت از میرزا نیا "بوی خون آمدن": «کنایه از کمال خوف و خطر بودن در آن جا.» (میرزا نیا، ۱۳۷۸، ۱۱۳)

مفهوم کلی جمله به این شرح است یعنی این که طرف حرف‌های درشت و ناروایی می‌زند که اگر یکی از این حرف‌ها جایی مطرح شود باعث دعوا و مناقشه شدید می‌شود و خون به پا می‌شود.

«غضنفر هاشم‌آبادی را که می‌شناسی؟... حرف‌ها می‌زد که زیر هر کدامش یک من خون خوابیده بود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۵۶۶)

سبیل چرب کردن:

در منابع از جمله نجفی، انوری، ثروت و انزابی به مفهوم کنایی رشوه دادن آمده است که در این‌جا با مفهوم مورد نظر مغایرت دارد. بلکه به مفهوم نان و نمک کسی را خوردن و مدیون او بودن می‌باشد.

«تو حالا داری من را می‌شناسی، اما من عمریست که تو و ایل و تبارت را می‌شناسم... صد بار هم بیش‌تر من از سفره بابای تو سبیلم را چرب کرده‌ام.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۳۰۲)

سگ بودن:

«کنایه از عصبانی شدن» (انوری، ۱۳۸۳، ۹۵۱) «کنایه از آدم بدخلق و بداخم و بدقلق و کسی که به زودی خشمگین می‌شود و بر پَر و پای مردم می‌پیچد.» (جمال‌زاده، ۱۳۸۲، ۲۱۷) خضرایی"«اخلاق سگ داشتن" آورده: «ترش‌رو و کج خلق بودن. به کمتر چیزی از جا در رفتن. چون سگ غافل‌گیر به ناگاه حمله کردن.» (خضرایی، ۱۳۸۲، ۶۳۱)

«هنوز هم‌چنان سگ بودم که به خانه برگشتم، در آن سرمای سگ کش بی‌خودی تمام کوچه‌های کلخچان را از زیر پا در کرده بودم.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب، ج۱، ۳۲)

سر دو تا شدن و پاها چارتا شدن:

این عبارت در هیچ منبعی به صورت مکتوب یافت نشد و به نظر می‌رسد که از کنایات ساختگی و یا ترکیبی نویسنده‌ی اثر باشد و کنایه می‌باشد از این که شخص، زمان تشکیل زندگی مشترکش رسیده و با تشکیل زندگی، مسئولیت وی سنگین می‌شود.

«در گمان پیرخالو، هنگام آن رسیده بود که سر موسی دو تا بشود، پاهایش چهارتا.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۹۸۸)

سق زدن:

«کنایه از خوردن، بویژه خوردن چیز نامطبوع.» (انوری، ۱۳۸۳، ۹۴۹) «خوردن، مخصوصاً نان خشک را»(معین، ۱۳۷۹، ذیل سق‌زدن) «کنایه از خوردن چیز اندک» (نجفی، ۱۳۸۷، ۹۱۲) در این‌جا بیش‌تر با معنای انوری تناسب دارد.

«خدا مرا نبخشد که شماها را کشاندم به این دوزخ! اما حالا چی؟ حالا که آلوده‌اش شده‌ایم باید هر شب عزا بگیریم و نانمان را با خونمان تر کنیم و سق بزنیم؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب، ج۳، ۵۳۳)

سگ‌خوابی:

این عبارت در منابع یافت نشد. در این‌جا ظاهراً کنایه از بدخوابی است.

«خستگی راه شبانه هنوز در تن ستار بود، هم‌چنین کوفتگی سگ‌خوابی دوشین را گل‌محمد با خود داشت.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۱۴۵)

سمندر را از آتش ترساندن:

چنین عبارتی در منابع یافت نشد اما از سیاق کلام پیداست کنایه می‌باشد از این که کسی را از چیزی بترسانند که نسبت به آن مشتاق و بی‌قرار است. مثلاً ماهی را از آب ترساندن.

«گل‌محمد دست برآورد و گفت: ... آن‌ها سمندر را از آتش می‌ترسانند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۷۳۶)

سومه(سوسه)دوانیدن:

«کنایه از مخفیانه بر ضد کسی تبلیغ منفی کردن یا سنگ اندازی کردن» (نجفی، ۱۳۸۷، ۹۳۳) «در کاری اشکال تراشی کردن و مانع موفقیت آن شدن» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۴۹۸) «تولید اشکال کردن\ بدگویی‌کردن، دو به هم زنی کردن»(معین، ۱۳۷۹، ذیل سوسه)

«ما نباید بگذاریم غریبه‌ها داخلمان سومه بدوانند و آتش بسوزانند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۴۷۳) «سوسه می‌دوانند که تلفن‌خانه قلعه چمن بیش‌تر خصوصی است!» (همان، ۴۷۳)

سینه از خاک برداشتن:

این عبارت در منابع یافت نشد و در این‌جا از فحوای کلام پیداست که کنایه از بزرگ و بالغ شدن می‌باشد.

«بهادر سینه از خاک ورداشته بود و برای خودش گُردی می‌شد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب، ج۱، ۸۴)

شاخ کسی به خشتک کسی گرفتن:

عین این عبارت در منابع یافت نشد اما مترادف است با عبارت "شاخ کسی به کسی بند شدن" و کنایه است از «مبارزه و منازعه یا مناظره پیدا کردن با کسی.» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷ ، ۵۰۷) خضرایی "شاخ توی شاخ شدن"آورده؛ به مفهوم منازعه کردن.

«... گلایه پسرت را دارم.

چه خبره شده باز؟ شاخش به خشتک کی گرفته؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ج، ۱۵)

شپش ته جیب سه قاب انداختن:

کنایه از«بی‌نهایت بی‌پول و فقیر بودن.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۹۵۴) مترادف است با مثَل آه ندارد که با ناله سودا کند. در فرهنگ گویشی خراسان مترادف با آن "توی جیب کسی مورچه یدک کشیدن" آمده.

«مثلاً اون شب اولی که هم‌دیگه را تو قهوه خونه دیدیم یادته؟ که من گفتم کس و کار

سرشناس زیاد دارم؟ همون شب من بی‌کس و کارترین آدما بودم. ته جیبامم شپیش سه قاب می‌نداخت...» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳،د، ۵۰)

شرم و حیا را به کف پا چسپاندن و دین و ایمان را به کمر بستن:

این عبارت در منابع یافت نشد اما مترادف می‌باشد با عبارات "شرم را خوردن و حیا را بالا آوردن": «بسیار وقاحت و بی‌شرمی از خود نشان دادن.» (انوری، ۱۳۸۳، ۴۸۸)

«چی به تو بگویم، من؟ تو که شرم و حیا را چسپانده‌ای کف پایت و دین و ایمانت را هم بسته‌ای به کمرت.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۷۳۴)

شیر زده:

کنایه از طفلی که در عهد طفولیت از کمی شیر مادر یا دایه، لاغر و ضعیف مانده باشد. «بچه‌ای که از کم شیر خورده بودن کوچک و ناتوان مانده باشد.» (اکبری، ۱۳۷۰، ۲۱۴) «مادر زاد، غشی و شیر زده بود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۴، الف، ۶)

عقاب از دم برنوی کسی زنده بر نگشتن:

در اینجا به معنی کنایی بسیار ماهر بودن در تیراندازی است اما عین این عبارت در منابع یافت نشد بلکه در منابع مترادف با آن "پشه را در هوا نعل کردن" آمده به معنی کنایی: «بسیار زرنگ و تردست بودن.» (اکبری، ۱۳۷۰، ۷۵) «رندی و زیرکی و چالاکی را به نهایت رساندن، بسیار زرنگ و ماهر بودن» (نجفی، ۱۳۸۷، ۲۵۸) البته این عبارت کنایی در بعضی از کتب به معنی بسیار خسیس و ممسک بودن نیز آمده است.

«طلبت، طلبت تا برگردم پسر زبیده!

تا برگردی اروای عمه‌ات. عقاب هم از دم برنو گل‌محمد زنده بر نمی‌گردد!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۷۱۳)

عمر خدا را داشتن:

این عبارت در منابع یافت نشد اما مترادف می‌باشد با عمر نوح : «کنایه از عمر دراز و طولانی» (نجفی، ۱۳۸۷، ۹۵۴)

«آخر این کاریزها عمر خدا را دارند. خاکشان پوده است، هوا بخورد واریز می‌کند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۳۸۶)

غین خواب را پاره کردن:

این عبارت کنایی در منابع یافت نشد اما با توجه به کلام و هم‌چنین کاربرد آن می‌توان گفت کنایه از خوابیدن زیاد است.

«مِرگان چادر از روی دخترکش هاجر برداشت، پا به شانه ابراو زد و گفت: هنوز هم نمی‌خواهی خودت را جمع کنی؟ تو که تاریک - روشن برخاسته بودی. ورخیز دختر! شماها

که غین خواب را پاره کرده‌اید!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۱، ۲۳)

قشون خان سمیتقو را شکست دادن:

این عبارت در کتب یافت نشد و در این‌جا از متن کلام بر می‌آید که کنایه باشد از کار بزرگ و خارق‌العاده انجام دادن.

«گیرم که هم‌کاسه‌ی شاه فقید باشد، این همه باد و بروت! قشون خان سمیتقو را که شکست نداده‌ای بابا!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۵۴۶)

قمپوز در کردن:

«کنایه از دعاوی دروغین کردن، بالیدن نا به‌جا و فخر و مباهات بی‌مورد کردن.» (پرتوی‌آملی، ۱۳۹۱، ۷۷۱) «لاف-زدن، صفات یا مزایای واقعی یا خیالی خود را به رخ دیگران کشیدن. مترادف با پُز دادن، چسی آمدن، افاده فروختن.» (نجفی، ۱۳۸۷، ۱۱۰۰) «لاف‌زدن، گزافه‌گویی» (جمال‌زاده، ۱۳۸۲، ۳۰۹) «افاده فروختن، تکبر«همه ازش حساب می‌بردند. مقصودم این نیست که بی‌خودی قمپز در بکنم.» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۶۱۵) اکبری واژه قمپُز را به این معنی آورده: «خودستا، آدم از خود راضی» (اکبری، ۱۳۷۰، ۲۲۶) ظاهراً قمپوز توپ جنگی بوده که ایرانیان در جنگ با عثمانی استفاده می‌کردند که فقط صدا داشت و شلیکی صورت نمی‌گرفت.

این اصطلاح را در شعر ایرج میرزا می‌بینیم:

«هی بتابد سبیل و سازد پز　　در کند پیش این و آن قنپز»

(ایرج میرزا، ۱۳۵۳، ۱۳۸)

«... اون وقت می‌ام و... زیر دست اوستا کارخونه می‌افتم و مجبورم قمپوز در کردناشو تحمل کنم.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، د، ۵۱)

کاکل کسی را باد نلرزاندن:

این عبارت کنایه است از کوچک‌ترین آسیبی به کسی نرسیدن و مترادف است با عبارت «مو از سر کسی کم نشدن، کنایه از آسیب و بلا ندیدن.» (میرزانیا، ۱۳۷۸، ۲۹۶)

«نه گشته تاری از موی بندگانش کم　　نه پالهنگی گشته زمرکبانش زیان»

(میرزانیا، ۱۳۷۸، ۲۹۶ به نقل از مسعود سعد)

«واهمه به دل راه مده برادرجان. کاکلشان را هم، باد نمی‌تواند بلرزاند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۰۱۱)

کلاغ سر انگشت کسی نجاست کردن:

«هنگامی گفته می‌شود که کسی پول مفت به دست آورده باشد.»(انوری، ۱۳۸۴، ۸۸۶) خضرایی"کلاغ به دستش... است" آورده: «به شوخی به کسی که پول مفت و آسان نصیبش

می‌گردد گویند. (بر اساس یک عقیده سنتی است که گویند اگر کلاغ به دست کسی فضله بیندازد پول نصیب آن شخص می‌شود.)»(خضرایی، ۱۳۸۲، ۹۱۰)

«شایدم تا یکی دو سال دیگه به قول فرمایش شما ناخن ما به یه جایی گیر کرد و آمدیم تو را ور داشتیم و بردیم. روزگار که به بخت ما قسم نخورده. اول و آخر یه دفعه‌ام که شده کلاغ سر انگشت ما نجاست می‌کند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۴، الف، ۵۷-۵۶)

کلاه مردی را با لچکِ زن عوض کردن:

کنایه از توهین و تحقیر است. این عبارت کنایی در کتب یافت نشد اما این جمله معمولاً بین عوام رایج بوده، و مردان عامی برای توهین و تحقیر یک‌دیگر طرف مقابل را به زن بودن تشبیه می‌کنند «چرا که از زن جز کاستی و سستی نمی‌آید. این اندیشه تا آن‌جا پیش می‌رود که تشبیه به زن، نوعی دشنام محسوب می‌گردد، یعنی این که مرد بد گفتار و بدرفتار به زن تشبیه شده.» (خالق‌زاده، ۱۳۸۸، ۵۸)

بعضاً این تفکر و باورِ ضعف و سستی زنان بر خود زنان نیز بی‌تأثیر نبوده چنان‌که فروغ می‌گوید:

«گفتم، که بانگ هستی خود باشم　　اما دریغ و درد که "زن" بودم»

(فرخزاد، ۱۳۸۲، ۱۵۷)

مفهوم این عبارت در شعر سعدی و عطار نیز دیده می‌شود:

«مردی که زشمشیر جفا روی بتابد　　در کوی وفا مرد مخوانش که زن است آن»

(سعدی، ۱۳۸۰، ۶۷۰)

«تو ای مرد از زنی کم می‌نمایی　　چنینی، وای تو! دروا چرایی؟»

(عطار، ۱۳۸۶، ۲۱۳)

«... باید از خجالت خودت را زیر خاک قایم کنی مردکه‌ی چس دماغ، برو بمیر. برو کلاهت را با لچک یک زن بیوه عوض کن.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۴، ب، ۵۳)

کله پرگوشت:

این عبارت در منابع موجود نبود اما انوری در فرهنگ کنایات عبارات کله خشک ، «کله پوک و «کله کدو را که مترادف با این عبارت می‌باشد به مفهوم کنایی کودن، احمق، کند ذهن و بی‌مغز به کار برده است.

«مخصوصاً که خود آن مرد کله پرگوشت، لخت، تنبل و لندهور به همه چیز عالم شبیه بود الا به آدمی‌زاد.»(دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب، ج۳، ۵۹۲)

کله گربه‌ای:

کنایه از درشت. «باید در سرِ خوردن هول نزند و لقمه‌های کله گربه‌ای برندارد.» (نجفی،

۱۳۸۷، ۱۱۷۵) «لقمه بسیار بزرگ» (ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۶۵۵)

«... خوب که بلدی سر سفره لقمه‌های کله گربه‌ای ورداری! پس وقت کار چرا دست و پایت می‌لرزد؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب، ج۲، ۸۰)

کو تاج کی خسرو:

به کنایه یعنی هیچ چیزی ماندنی نیست. حتی شاه با آن قدرت شاهانه‌اش سرانجام از بین می‌رود.

«حسن دلاک... گفت: روزگار از این قماش آدم‌ها، بسیار دیده. کو تاج کی خسرو؟!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۹۳۷)

کینه صباح:

در منابع عبارت "پوستِ تختِ حسن صباح" به مفهوم کنایی آدم دغل‌باز و نابکار و سنگ‌دل آمده، اما این مورد یافت نشد. در این‌جا از فحوای کلام به نظر می‌آید کینه صباح، کنایه باشد از تعصب و سخت‌گیری شدید در عقیده‌ای و تشبیه و تعمیم آن به قهرمان کلیدر. حسن صباح مردی که در عقیده و دین خود آن‌قدر متعصب و سخت‌گیر بود تا جایی که دستور قتل فرزند خود را داد و هم‌چنین یکی از هم مسلکان باطنی خود به نام موسی نیشابوری که داوطلبانه مأمور قتل خواجه نظام الملک - یکی از دشمنان سرسخت باطنیان- شده بود به دستور یکی از داعیان پرورش یافته حسن صباح کشته می‌شود. چون در حین مأموریت بر دختری عاشق می‌شود و به عقیده‌ی دعاهی بزرگ باطنی گرفتار وسوسه نفس شده بود.(ر.ک. خداوند الموت)

«... کدام امیری تو ای امیر بزاده از بلقیس، از خاک. ستار سردار هستی یا تبار به کینه صباحِ داری. تو کیستی‌ای چوپان هزار نوا؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۰۰۰)

گر شدن حافظه:

این عبارت در منابع یافت نشد و به نظر می‌آید از کنایات ساختگی نویسنده باشد به مفهوم کنایی از دست دادن حافظه، ضعیف شدن حافظه.

«من و شما دوستان مشترک زیاد داشته‌ایم که حالا این‌جا هستند؛ یکی از آن‌ها سماوات. تو او را که به یاد می‌آوری؟» «نه، نه، من حافظه‌ام گَر شده.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب، ج۳، ۵۰۸)

گرگ یک غال:

«کنایه از هم‌فکر و همراه بودن با کسی، هم مشرب و هم پیاله بودن.»(ثروت، انزابی‌نژاد، ۱۳۷۷، ۶۸۸) کنایه از دو شخص، که صمیمیت و نزدیکی بسیار عمیقی با هم داشته باشند. هم‌چنان‌که در متن، نویسنده تشریح کرده.

«در این باب، سام به شما گفته بود "گرگ یک غال!"و این در زبان و گویش ما معنای وسیعی دارد که آن کنایه است از زندگی رفیقانه دو نفر در بد و بدترین یا خوب و خوب‌ترین شرایط.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب ج۳، ۶۷)

گله‌ی میرهزار چراندن:

این عبارت در منابع موجود نبود و از فحوای کلام به نظر می‌آید که شاید به این مفهوم باشد که من پول اضافی یا مفتی ندارم که بخواهم در حق کسی که ازش خیری ندیده‌ام یا به من بدی رسانده است لطف کنم. یا این که من مال مفت نخورده‌ام که الان بخواهم مفت به کسی بدهم یا برای کسی مفتی کار کنم.

«عبدالحمید... گفت: ... انشاالله اسدالله بزرگ‌تر بشه این عادت‌ها از سرش بیرون میره. عاقل می‌شه و بدی‌هاش را تلافی می‌کنه. «مظفر گفت: حقیقتش من نون مفت نخوردم تا برم گله‌ی "میرهزار" بچرونم. دیگه نمی‌خوام اون برام کار کنه» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۴، ب،۸۷-۸۶)

«مولا امان گفت: کمک چی؟ مگر نان مفت خورده‌ام که گله‌ی میرهزار بچرانم؟ همان کربلایی دوشنبه... من را بی‌خانمان کرده. تازه بیایم و راه کاریز پسرش را هم باز کنم؟» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۱، ۴۲۸)

گوشت کسی نمک برداشتن:

این عبارت در منابع یافت نشد اما از فحوای کلام می‌توان گفت کنایه از حُسن صوری، یا کنایه از کسی که با وجود کهولت سن یا سختی کشیدن، هنوز جوان مانده باشد.

«وقتی از زبان بی‌بی‌آدینه نقل می‌شود که می‌گفته "گوشتم هنوز نمک ور می‌دارد!" سامون عمه خورشید را می‌دید که آن جور سرزنده و پاکیزه روزگار بود و در سخت‌ترین احوالات خنده -گریه‌اش به هم می‌آمیخت و البته خنده‌اش غالب می‌شود، و دیگر می‌شد یقین داشت که عمه خورشید قصد ندارد زانوی غم بغل بگیرد و غصه ذخیره کند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب، ج۲، ۱۲۰)

لبخند قبا سوخته:

«کنایه از خنده‌ای که به قصد پنهان کردن ناراحتی درون بر لب می‌آورند؛ خنده ظاهری.» (انوری، ۱۳۸۳، ۵۲۰) امینی خندهٔ قبا سوختگی آورده به معنی: «خنده‌ای که برای پوشاندن آثار خشم و کین یا غم و اندوه کنند.» (امینی، بی‌تا، ۱۵۹) قباسوخته: «کنایه از کسی که غم و اندوه خود را پنهان دارد و به خوشی و مسرت تظاهر نماید.» (میرزانیا، ۱۳۷۸، ۲۵۵) «دیگر هیچ کاری نمی‌تواند انجام بدهد جز آن‌که با لبخندی قباسوخته بر لب، چیزی چون دو خط گچ بر دیوار، راه بیفتد طرف...» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب ج۲، ۲۷)

«گل‌محمد سر برآورد و نگاه کرد. مرحبا و کلوخ پشت سر کاظم ایستاده بودند و چشم و نگاهی محتاج و قباسوخته داشتند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۶۸۵)

لنگ کسی خزیدن:

این عبارت را نجفی با ریخت «پای کسی لنگیدن» آورده: «کنایه از دستخوش هوس قرار گرفتن و به انحراف کشیده شدن» (نجفی، ۱۳۸۷،۲۲۰)«عذرا با شوهر اولش که پسر عمویش هم بود، خوب تا نکرد. خیلی هم بد کرد. در واقع، عذرا بود که لنگش پیش عبدوس خزید؛ هم شوهر من را از دستم در برد و هم پسر عموی خودش را به دق داد و جوان مرگ کرد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب، ج۱، ۲۸۴)

ما با هم گلیم‌های خود و شما با همبران خود:

این عبارت در منابع یافت نشد اما مترادف می‌باشد با ضرب‌المثل کبوتر با کبوتر باز با باز. که برگرفته از این بیت نظامی می‌باشد:

«کند با جنس خود هر جنس پرواز　　کـبوتر با کبـوتـر باز با باز»

(نظامی، ۱۳۸۵، ۲۰۰)

به این مفهوم که هر کسی باید با هم کفو و هم فرهنگ خود وصلت نماید.

مولانا نیز در دفتر چهارم این مضمون را آورده است:

«گفت صوفی ما فقیر و زار و کم　　قوم خاتون مال دار و محتشم

کی بود این کفو ایشان در زواج　　یک در از چوب و دری دیگر زعاج

کفو باید هر دو جفت اندر نکاح　　ورنه تنگ آید نماند ارتیاح»

(مولوی، ۱۳۷۷، ۴۸۳)

«برادرزاده‌ی نیرم خان خواهان مارال شده بود اما عبدوس "نه" گفته و اشکال کرده بود که شما از بزرگانید و ما از خردینگان... خوش‌تر همان که ما با هم‌گلیم‌های خود وا بندیم و شما با هم‌بران خود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۹)

مثل بز نقاره خانه:

عین این عبارت در منابع یافت نشد اما در امثال و حکم دهخدا مثل شتر نقاره خانه آمده که کنایه است از، آن که از آواز مهیب نترسد. و در فرهنگ امثال انوری "شتر نقاره خانه است" آمده و کنایه می‌باشد از حرف کسی را نمی‌شنود یا نصیحت کسی در او موثر واقع نمی‌شود.

«بی‌خود و با خود تیر می‌پراکند در حرف زدن، درست مثل بز نقاره، تیرهای زهری. فرقی نمی‌کرد تیرش به کجا می‌گرفت.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب ج۱، ۵۴۴)

منگ کردن رستم:

این عبارت در کتب یافت نشد اما با برداشتی که از سیاق کلام می‌شود می‌توان گفت کنایه است از قوی‌ترین افراد را از پای درآوردن یا تحت تأثیر قرار دادن.

«این کاسه‌ای بود که خودش به سر خودش شکسته بود، پس چه درمانی به‌تر از دود؟ رستم را منگ می‌کند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۴، االف...، ۸)

مود مود کردن(گرفتن):

ظاهراً به معنی میل و رغبت داشتن به کاری است که در نظر دیگران چندان خوشایند نیست. هم‌چنین مترادف است با عبارت «کُلوکُلو کردن دل» که در میان مردم شهرستان نوراباد از توابع استان فارس کاربرد دارد. به نظر می‌آید نیز مترادف باشد با این عبارت از ملک‌زاده: «خاک خاک می‌کنه»: در پی انجام دادن کار زیان‌آوری است.»(ملک‌زاده، ۱۳۸۳، ۱۱۷) در عبارت دوم می‌توان گفت معادل با عبارتی است که در میان عوام رایج است «فلانی زده به سرش»

«...زن‌که چی کار داشتی که رفتی شهر؟... معصومه گفت: ... خودت گذاشتی برم، من چی کار کنم؟ سلیمان گفت: من گفتم، تو چرا رفتی؟... اگر دل خودت مود مود نمی‌کرد بهانه می‌آوردی، عذر می‌آوردی. خودت از همه بیش‌تر داغ شهر داشتی.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۴، ب...، ۹) «زنکه مست شده! چارصباح که شویش رفته رزق و روزی او و بچه هایش را فراهم کند، مود مودا گرفتدش. چه آدم‌هایی یافت می‌شوند!» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۱، ۲۲۵)

مویزمالی:

این عبارت در منابع یافت نشد اما در این‌جا از فحوای کلام پیداست که کنایه از چاپلوسی و چرب زبانی کردن است.

«عبدوس می‌گوید کربلایی سالار حق داشت با تازه داماد هم‌دلی کند، اگر می‌توانست در همان حال مجیز میرابراهیم را نگوید و پیش او مویزمالی نکند.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب ج۲، ۲۶)

موی کسی را بر آتش گذاشتن:

«کنایه از حاضر شدن او در جایی به طور غیره منتظره زمانی که احتمال حضورش در آنجا نیست.»(انوری، ۱۳۸۳، ۱۵۳۰) اشاره به قصه سی‌مرغ و داستان زال که توسط پدر طرد می‌شود و سیمرغ او را بزرگ می‌کند و زمانی که پدرش او را از سی‌مرغ می‌گیرد سی‌مرغ یکی از پرهای خودش را به او می‌دهد تا در موقع احتیاج آن پر را بسوزاند و سی‌مرغ ناگهان حاضر شود. شالجی «موی کسی را دود کردن» آورده به معنی بناگاه در جایی حاضر گشتن. و کاربرد آن را به افغان اختصاص داده.

«به داد برسید، به فریاد برسید. آی مادرم و خواهرم یک‌دیگر را کشتند.آی عبدوس. و انگار موی عبدوس بر آتش گذاشته شده باشد، به کوچه می‌دود.» (دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب ج۱، ۲۵۷)

مهربونیمون یه سرش به جیبمون بسته است:

این عبارت در منابع یافت نشد. شاید از کنایات ساختگی نویسنده باشد و کنایه از وضع مالی خوب یا بد داشتن می‌باشد. یعنی این که اگر شخص دارای شرایط مالی مناسب باشد می‌تواند به دیگران خدمت کند و وی را مورد اکرام و بزرگ‌داشت قرار دهد. یادآور این بیت دهخدا ست:

چو فقر از در درون آید　　برون شد عـشـق از روزن

(دهخدا، ۱۳۹۰، ۹۶۶)

«مختار سرش را توی یقه اش فرو برد و ادامه داد: ما مردم برادر، مهربونیمون یه سرش به جیبمون بسته س.»(دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، د، ۱۳۰)

نان خود را با خون تر کردن:

«کنایه از با سختی و خون دل امرار معاش کردن و رنج و اندوه بسیار خوردن.» (میرزانیا، ۱۳۷۸، ۳۲۳) «خدا مرا نبخشد که شماها را کشاندم به این دوزخ! اما حالا چی؟ حالا که آلوده‌اش شده‌ایم باید هر شب عزا بگیریم و نانمان را با خونمان تر کنیم و سق بزنیم؟»(دولت‌آبادی، ۱۳۸۳، ب، ج۳، ۵۳۳)

هم دندان: «کنایه از هم سن و سال، هم مشرب» (نجفی، ۱۳۸۷، ۱۴۸۶)

«از اولش هم باید قدیر را با داماد می‌فرستادی حمام. هر چه باشد هم قد و هم دندانند!» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۲۳۷۴)

یوغ۲ ورتاب انداختن:

این عبارت در منابع موجود نبود و در این‌جا از فحوای کلام می‌توان گفت کنایه است از نپذیرفتن عملی. یا خود را سبک و سنگین کردن. یا سخت‌گیری در کاری و به سختی راه آمدن با کسی، که باعث ضرر زدن به خودِ شخص می‌شود.

«ستار گفت: گل‌محمد بدش نمی‌آید آشتی کند. اما این دلاور یوغ ورتاب می‌اندازد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۶۸، ۱۱۴۴) «ذبیح الله...گفت: مِرگان یوغ ورتاب می‌اندازد؛ ها؟ میرزا گفت: بگذار یوغ ورتاب بیندازد. شانه‌ی خودش زخم می‌شود! ذبیح الله گفت: با پسرش عباس به‌تر می‌شود کنار آمد. چشمش که به اسکناس بیفتد، آب از دهنش کش‌ور می‌دارد.» (دولت‌آبادی، ۱۳۹۱،۲۳۸)

۳-نتیجه‌گیری

مطالعه آثار دولت‌آبادی خواننده را غرق در این نکته می‌کند که آثار وی دارای ویژگی‌ها و خصایص زیبایی است که بررسی هر کدام از این ویژگی‌ها خود بحثی طویل می‌طلبد و یکی از این ویژگی‌ها بکارگیری کنایاتی است که این نویسنده‌ی شهیر موفق به کار برده و در این مقال نیز نمی‌گنجد. دولت‌آبادی با استفاده از گویش محلی و طرز سخن گفتن مردم و روی آوردن به دهستانی دور دست، با تسلطی عجیب و جدی از این منبع سرشار بهره گرفته. وی با بکارگیری تعداد فراوانی از اصطلاحات و تعبیرات کنایی و محلی در آثارش، باعث رسمیت بخشیدن به آن‌ها و هم‌چنین باعث حق حیات در زبان رسمی و کتابی به آن‌ها شده و مانع جلوه گذرا و لحظه‌ای آن شده و با سود بردن از تعابیر و کنایات منطقه‌ای و محلی به ادب فارسی رنگی تازه داده و این خود دستاوردی بس غنی و عظیم در ادبیات معاصر فارسی است. آثار وی به ویژه کلیدر، دنیای زلالی است لبریز از فرهنگ عامه و محلی، یعنی سرشار از واژگان، کنایات، امثال، رسوم، باورها و عقاید و... که این خود نیز، چشم اندازی زیبا و درخشان، و چشمه‌ای است که خواننده از آن سیراب می‌شود. بهره‌گیری وی از کنایات بسیار بالاست که اغلب این کنایات نیز در محیط وی و در بین گفت‌گوهای روزانه مردم کاربرد داشته و کاربرد این آرایه، آن هم از نوع محلّی و منطقه‌ای بر زیبایی و عظمت کار نویسنده بسیار اثر گذار بوده. با این‌که آثار وی سرشار از انواع فولکلور محلی است اما کاربرد کنایات نیز بر غنای این نوشته‌ها می‌افزاید و خواننده را ترغیب به مطالعه، و غرق در لذت خواندن می‌کند. بعضی از این کنایات در متون کهن نیز دیده می‌شود. وی از معدود نویسندگانی است که وسعت دامنه کنایاتی که در بین مردمش رواج داشته در آثارش درج شده و این خود امتیاز بزرگی است که نام این نویسنده موفق را در زمانی که زبان و گرایش مردم به سوی ماشینی شدن تام حرکت دارد برای دوران‌های بعد به عنوان نویسنده‌ای سنتی و محلّی و مردمی در تاریخ ادبیات ایران ماندگار خواهد کرد. وی با قلمش، و با بهره‌گیری از همه عناصر فولکلوریک در آثارش معجزه‌ای را در ادب فارسی رقم زد و زبان و ادب فارسی را از برکت وجود کلیدر غنی‌تر کرده و هیچ نویسنده معاصر ایرانی نتوانسته به این زیبایی از این نوع ادبیات بهره ور شود و به این خوبی از این آزمون دشوار سر بلند بیرون آید.

منابع

۱- آذرلی، غلامرضا. (۱۳۸۸). **ضرب المثل‌های مشهور ایران**، چاپ هشتم، تهران: انتشارات ارغوان.

۲- اکبری شالجی، امیرحسین. (۱۳۷۰). **فرهنگ گویشی خراسان بزرگ**، چاپ اول، تهران، نشر مرکز.
۳- امینی، امیرقلی. (بی‌تا). **فرهنگ عوام**، چاپ اول، اصفهان، انتشارات مؤسسه مطبوعاتی علی اکبر علمی.
۴- انوری، حسن. (۱۳۸۳). **فرهنگ کنایات سخن**، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.
۵- ـــــــــــ . (۱۳۸۴). **فرهنگ امثال سخن**، چاپ اول، تهران، انتشارات سخن.
۶- ایرج میرزا. (۱۳۵۳). **دیوان**، به اهتمام دکتر محمدجعفر محجوب، چاپ سوم، تهران: چاپخانه رشدیه.
۷- پرتوی‌آملی، مهدی، (۱۳۹۱). **ریشه‌های تاریخی امثال و حکم**، چاپ ششم، تهران: انتشارات سنایی.
۸- تتوی، ملاعبدالرشید. (۱۳۸۶). «فرهنگ رشیدی»، تصحیح و مقدمه اکبر بهداروند، چاپ اول، تهران: انتشارات سیمای دانش.
۹- ثروت، منصور. (۱۳۷۵). «فرهنگ کنایات» (با بازنگری و افزایش)، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
۱۰- ثروت، منصور، انزابی‌نژاد، رضا. (۱۳۷۷). فرهنگ لغات عامیانه و معاصر، چاپ اول، تهران: انتشارات سخن.
۱۱- جعفری‌نیا، محمدرضا. (۱۳۸۹). **فرهنگ بزرگ ضرب‌المثل‌ها**، چاپ اول، تهران: انتشارات نسیم کوثر.
۱۲- جمال زاده، سید محمدعلی. (۱۳۸۲). **فرهنگ لغات عامیانه**، چاپ دوم، تهران: انتشارات سخن.
۱۳- خالق‌زاده، محمدهادی. (۱۳۸۸). **چنین گفت سودابه**، یاسوج، چاپ اول، تهران: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی.
۱۴- خضرایی، امین. (۱۳۸۲). **فرهنگ نامه امثال و حکم ایرانی**، چاپ اول، شیراز: انتشارات نوید.
۱۵- دولت آبادی، محمود. (ج۱۳۸۳). **از خم چمبر**، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.
۱۶- ـــــــــــ (۱۳۸۳). **باشبیرو**، چاپ اول،تهران: انتشارات نگاه.
۱۷- ـــــــــــ (ب۱۳۸۳). **روزگار سپری شده مردم سال‌خورده**، چاپ چهارم، تهران: نشر چشمه.
۱۸- ـــــــــــ (۱۳۸۳د). **سفر**، چاپ اول،تهران: انتشارات نگاه.

۱۹- ـــــــــــــــ (۱۳۸۳ الف). **آوسنه بابا سبحان**، چاپ اول،تهران: انتشارات نگاه.
۲۰- ـــــــــــــــ (۱۳۸۴ الف). **ادبار و آینه**، چاپ اول،تهران: انتشارات نگاه.
۲۱- ـــــــــــــــ (ب۱۳۸۴)، **بیابانی وهجرت**، چاپ اول، تهران: انتشارات نگاه.
۲۲- ـــــــــــــــ (۱۳۹۱). **جالی خالی سلوچ**، چاپ هیجدهم، تهران: نشر چشمه.
۲۳- ـــــــــــــــ (۱۳۶۸). **کلیدر**، چاپ ششم، تهران: انتشارات نوبهار.
۲۴- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۹۰). **امثال و حکم**، چاپ اول، تهران: انتشارات پارمیس.
۲۵- سعدی، مشرف الدین‌بن‌مصلح الدین. (۱۳۸۰). **کلیات**، چاپ دوم، تهران: انتشارات میلاد.
۲۶- شریفی، محمّد. (۱۳۸۷). **فرهنگ ادبیات فارسی**، چاپ اول، تهران: فرهنگ نشر نو و انتشارات معین.
۲۷- شاملو، احمد. (۱۳۷۹). **کتاب کوچه**، چاپ سوم، تهران: انتشارات مازیار.
۲۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). **بیان**، چاپ نهم، تهران: انتشارات فردوس.
۲۹- عطار نیشابوری، فریدالدین محمدبن‌ابراهیم. (۱۳۸۶). **اسرارنامه**، تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، چاپ سوم، تهران: انتشارات سخن.
۳۰- فرخزاد، فروغ.، (۱۳۸۲). **دیوان**، چاپ اول، تهران: انتشارات دانیال، چاپ اول.
۳۱- قبادیانی، ناصرخسرو. (۱۳۸۵). **دیوان اشعارتهران**، انتشارات نشر علم، چاپ اول.
۳۲- قنبری، عبدالله. (۱۳۸۰). **فرهنگ امثال و حکم فارسی-انگلیسی**، چاپ اول، تهران: انتشارات رهنما.
۳۳- کزّازی، میرجلال الدین. (۱۳۷۰). **زیباشناسی سخن پارسی**، بیان، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.
۳۴- معین، محمد. (۱۳۷۹). **فرهنگ معین**، چاپ پانزدهم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۵- ملک زاده، محمدجعفر. (۱۳۸۳). **فرهنگ مثل‌ها، اصطلاحات و کنایات عامیانه زرقانی**، چاپ اول، تهران: انتشارات نیک آیین.
۳۶- مولوی، جلال‌الدین محمد. (۱۳۷۷). **مثنوی معنوی**، چاپ اول، تهران: انتشارات پیمان دل آگاه.
۳۷- میرزانیا، منصور. (۱۳۷۸). **فرهنگ‌نامه کنایه**، چاپ اول، تهران: انتشارات امیرکبیر.
۳۸- نجفی، ابوالحسن. (۱۳۸۷). **فرهنگ فارسی عامیانه**، چاپ دوم، تهران: انتشارات

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۷، ش۲ (پیاپی۱۵)، پاییز و زمستان۱۳۹۵

معرفی صد و ده استقبال از قصیده شینیه خاقانی

دکتر عبدالرضا مدرس‌زاده
دانش‌یار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کاشان، ایران.
سیدرضا باقریان موحد
دانشجوی کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی، واحد کاشان، ایران.

چکیده

قصیده مرآت‌الصفا مشهور به قصیده شینیه یکی از مهم‌ترین قصاید خاقانی است که بارها مورد توجه و استقبال شاعران واقع شده است. این قصیده حاوی نکات اخلاقی و حکمی و عرفانی است که جنبه تعلیمی و آموزشی بسیاری دارد.

در تحقیق حاضر، پس از جست‌وجو و تتبع در دویست دیوان چاپی و خطی فارسی، فهرست بیش از صد و ده استقبال از این قصیده به همراه متن کامل ده استقبال مشهور در سبک‌های مختلف (خراسانی، آذربایجانی، عراقی، هندی و بازگشت) از امیرخسرو دهلوی، جامی، عرفی شیرازی، فضولی بغدادی، خواجه شعیب جوشقانی، شفائی اصفهانی، زیب‌النساء، بیدل دهلوی، وصال شیرازی و قاآنی آمده است.

واژگان کلیدی: سبک‌شناسی شعر فارسی، خاقانی، قصیده‌ی شینیه، استقبال.

Email: fekravaran@yahoo.com
drmodarreszadeh@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۱۰/۱۲
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱/۲۳

۱-مقدمه

قصیده مرات‌الصفای خاقانی که با نام "قصیده شینیه" شهرت یافته است از همان آغاز سرایش تاکنون مورد توجه بیش‌تر شاعران به ویژه شاعران عارف مسلک قرار گرفته است و استقبال‌های بسیاری از آن صورت گرفته که در طول تاریخ ادبیات فارسی کم نظیر است.

مساله اساسی این تحقیق، بررسی و تحلیل تطبیقی ده استقبال مشهور با سبک‌های مختلف، خراسانی، آذربایجانی، عراقی، هندی و بازگشت از این قصیده است که نشان از اهمیت و جای‌گاه والای این قصیده و دیگر اشعار خاقانی در ادبیات فارسی دارد.

از آن‌جا که در طول تاریخ ادبیات فارسی از آغاز تا امروز، استقبال‌های بسیاری از قصیده شینیه خاقانی صورت گرفته بنابراین ضرورت دارد که در قالب یک پایان‌نامه دانش‌گاهی، اولاً فهرستی از تمامی استقبال‌های انجام شده و ثانیا گزارشی از بررسی و تحلیل تطبیقی آن‌ها ارائه شود تا هم بخشی از تاریخ ادبیات ما حفظ شود و هم این‌که بر احیای برخی از سنت‌های شعری مانند استقبال از اشعار تاثیرگذار و مهم و نقش سازنده آن در جریان‌های ادبی تاکید شود.

مقاله‌ی عالمانه استاد سیدضیاءالدین سجادی با عنوان سیر یک قصیده در نه قرن چاپ شده در نامه مینوی، نخستین تحقیقی است که درباره‌ی معرفی استقبال‌کنندگان از این قصیده نوشته شده است. بعدها دکتر حسن ذوالفقاری در مقاله‌ای با عنوان پیر تعلیم چاپ شده در فصل‌نامه فرهنگ، شماره۵۷-۵۸، بهار و تابستان ۱۳۸۵، به معرفی ۲۳ تن از استقبال‌کنندگان این قصیده پرداخته است.

۲-بحث و بررسی

۲-۱-استقبال:

«استقبال در لغت به معنای پیش‌باز رفتن، روی آوردن، روی کردن، به پذیره شدن و پیش رفتن است.» (دهخدا، ۱۳۷۱، ۲۱۷۴) در اصطلاح ادبی به معنای آن است که «شاعر به وزن و قافیه شعری از شاعری دیگر، نظمی پردازد.» (میرصادقی، ۱۳۸۵، ۲۶) به تعبیر دیگر: آن است که «شاعری، شعر شاعر دیگری را سرمشق قرار دهد و با تقلید وزن و قافیه آن شعری بگوید.» (مصاحب، ۱۳۸۰، ج۲، ۱۲۹) یا آن است که که «گوینده، شعری را از شاعری دیگر سرمشق خود قرار دهد و قافیه و وزن سروده‌ی وی را در سروده خود به کار گیرد و ممکن است در موضوع نیز از وی پیروی کند.» (همایی، ۱۳۷۵، ۴۰۳) یا آن است که «شاعری در جواب سروده‌ی شاعر دیگر شعری بر وزن و قافیه آن بسراید.» (اسفندیارپور، ۱۳۸۴، ۲۴۶)

استقبال را گاه با تعابیری هم‌چون: استعانت، تضمین، تقلید، نظیره، درج، تتبع، اقتدا و اقتفا هم معنا دانسته‌اند. استقبال در ادب فارسی سابقه‌ای دیرینه و رواج بسیار دارد و یکی از تفنن‌های مورد علاقه شاعران محسوب می‌شده است. به عنوان مثال این شعر رودکی از همان آغاز تاکنون مورد توجه شاعران بوده است:

رودکی:

بوی جوی مولیان آید همی　　یاد یار مهربان آید همی

(معین، ۱۳۷۳، ۱۰۳)

معزی:

رستم از مازندران آید همی　　زین ملک از اصفهان آید همی

(همان)

مولوی:

بوی باغ و گلستان آید همی　　بوی یار مهربان آید همی

(همان)

حیرت:

چون که باد جاجرود آید همی　　اشک از چشمم چو رود آید همی

(همان)

اشعار خاقانی به ویژه قصاید فنی و پر نکته او از دیرباز تاکنون مورد توجه شاعران بزرگ بوده است و استقبال‌های بسیاریی از آن‌ها شده است که در نوع خود در ادبیات فارسی بی‌نظیر است. قصاید ایوان مداین و مرآت الصفای خاقانی از نظر تعداد استقبال‌ها و تاثیر بر خوانندگان و شاعران بی‌مانند هستند. هم‌چنین بسیاری از غزلیات حافظ در استقبال از اشعار سعدی و خواجوی‌کرمانی سروده شده است. «غزلیات حافظ که در استقبال از شاعران پیشین سروده شده از نمونه‌های موفق استقبال محسوب می‌شود.» (میرصادقی، ۱۳۸۵، ۲۶)

«قصیده جغد جنگ اثر ملک‌الشعرا محمدتقی بهار، استقبال هنرمندانه‌ای از یک قصیده منوچهری است که آن قصیده نیز به استقبال قصیده‌ای از یکی از شاعران عرب به نام "عتب بن ورقاء شیبانی"(م۷۷ق) سروده است.» (همان)

منوچهری:

فغان از این غراب بین و وای او　　که در نوا فکندمان نوای او

(همان)

بهار:

فغان ز جغد جنگ و مرغوای او　　که تا ابد بریده باد نای او

(همان)

۲-۲-اهمیت قصیده شینیه خاقانی:

قصیده مرآت‌الصفا مشهور به قصیده شینیه از مهم‌ترین قصاید خاقانی است که همیشه مورد توجه و استقبال شاعران واقع می‌شده است. این قصیده حاوی نکات اخلاقی و حکمی و عرفانی است که جنبه تعلیمی و آموزشی بسیاری دارد.

دکتر زرین‌کوب درباره‌ی اهمیت این شعر می‌گوید: «قصیده‌ای است در حکمت و سیر نفس و این قصیده را مرآت‌الصفا خوانند. قصیده به طور رمزی به بیان بسیار لطیف شاعرانه، مراتب تکامل نفس انسان را شرح می‌کند.» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸، ۱۲۸)

محقق برجسته ادبیات آذری، سلطانف درباره‌ی زندگی و شعر خاقانی تحقیقات بسیاری انجام داده می‌نویسد: «یکی از چکامه‌های مشهورش قصیده شینیه‌ای است که به مرات الصفا نام‌بردار شده است. این چکامه که همیشه در سرآغاز نسخه‌های خطی دیوانش نوشته شده صدو ده بیت دارد.» (سلطانف، ۱۳۴۵، ۴۴)

«ابولقاسم امری شیرازی (قرن دهم) از دیگر شاعرانی است که خاقانی را استاد خود دانسته است و بر این چکامه نظیره سروده است. به گفته‌ی امری شیرازی پیش از شاعر نظامی گنجوی بر این قصیده نظیره ساخته بود. ما اکنون سروده نظامی را در دست نداریم.» (سلطانف، ۱۳۴۵، ۴۴)

۲-۳-شینیه‌های قبل از خاقانی:

خاقانی، آغازکننده سرودن قصیده بر این وزن و قافیه نبود؛ ناصرخسرو اولین شاعری است که قصیده‌ای نغز و پرنکته بر این وزن و قافیه سرود اما قصیده‌ای که خاقانی سرود باعث نشر بسیار زیاد و استقبال کم‌نظیر شاعران از آن شد و این مطلبی است که بیش‌تر شاعران استقبال کننده به آن اشاره نموده‌اند.

ناصر خسرو (۴۸۱-۳۹۴ق):

چه بود این چرخ گردان را که دیگر گشت سامانش

به بستان جامه زربفت بدریدند خوبانش

(ناصرخسرو، ۱۳۸۱، ۲۶۲)

امیر معزی(-۵۲۰ق):

همی جویم نگاری راکه دارم چون دل و جانش

همی خواهم که یک ساعت توانم دیدن آسانش

(امیر معزی، ۱۳۶۲، ۹۶)

ادیب صابر ترمذی(-۵۴۲ق)

دلم عاشق شدن فرمود و من بر حسب فرمانش
در افتادم بدان دردی که پیدا نیست درمانش

(ادیب صابر، ۱۳۷۴، ۷۷)

عثمان مختاری(۵۴۴ - ۴۵۸ق)

مسلمان کشتن آیین کرد چشم نامسلمانش
به ترک ناوک مژگان که پر زهر است پیکانش

(عثمان مختاری، ۱۳۸۷، ۲۳۷)

سید حسن غزنوی(-۵۵۶ق)

گهر بر زر همی بارم ز یاقوت در افشانش
شدم چون ذره سایه زخورشید درخشانش

(سید حسن غزنوی، ۱۳۶۰، ۷۷)

یوسف غزنوی(قرن۶)

ز ماه آن دو رخ لعلی است در سیب زنخدانش
ز جام آن دو لب مستی است در زلف پریشانش

(هدایت، ۱۳۸۱، ۲۲۶۱)

شینیه‌های پس از خاقانی

شمس طبسی(-۶۲۴ق):

طراز کسوت روز است گیسوی زره سانش
زلال مشرب روح است لفظ گوهر افشانش

(شمس طبسی، ۱۳۷۱، ۴۷)

سیف الدین اسفرنگی(۵۸۱-۶۶۶ ق):

چه تیر است آن ز بیجاده که هست از لعل پیکانش
چه روح است آن زر اندوده سنان از شاخ مرجانش
خرد خطی است نورانی و لوح ارواح انسانش
نوشته در زبور وهم عشر آیات برهانش

(سیف اسفرنگی، ۱۳۵۷، ۲۹۴)

فرید اصفهانی (قرن ۷):

چو برزد سر زمرّد رنگ خطّی از دور مرجانش

فدا کردند عشّاق از دلو دیده دو مرجانش
(فرید اصفهانی، ۱۳۸۲، ۱۰۱)

امیر خسرو دهلوی(۶۵۱-۷۲۵ق)
دلم طفل است و پیر عشق، استاد زبان دانش
سواد الوجه سبق و مسکنت کنج دبستانش
(امیر خسرو دهلوی، نسخه خطی)

خواجوی کرمانی(۶۸۹-۷۵۳ق):
چه کاخ است این که کیوان است جفت طاق ایوانش
قمر خشتی ز دیوارش فلک رکنی ز ارکانش
(خواجوی کرمانی، ۱۳۷۴، ۶۱)

خواجه عصمت بخارایی(-۸۴۰ق(:
دل‌آرامی که بیمارم زچشم نامسلمانش
اگر تیرم زند سازم چو جان در سینه پنهانش
(عصمت بخارایی، ۱۳۶۶، ۱۴۵)

عبد الرحمن جامی(-۸۹۸ق:(
معلّم کیست عشق و کنج خاموشی دبستانش
سبق نادانی و دانا دلم طفل سبق خوانش
(جامی، ۱۳۷۸، ۵۶)

امیر علیشیر نوایی(-۹۰۶ق):
معلّم عشق و پیر عقل شد طفل دبستانش
فلک دادن بهر تأدیب وی اینک چرخ گردانش
(نوایی، نسخه خطی)

امیر سلطان حسن ختمی(قرن نهم)
مرا پیر خرد، عشق است و دل، طفل سبق خوانش
فلک چون تخته تعلیم طفلان دبستانش
(ختمی، نسخه خطی)

غواصی هروی(قرن نهم):
دلم بحری است پر گوهر که پیدا نیست پایانش
منم غواص این دریا ببین درهای غلطانش
(غواصی، نسخه خطی)

شهیدی قمی(قرن۹):
چو قمری هر که عاشق گشته بر سرو خرامانش
نمی‌آید فراهم تا ابد چاک گریبانش
(مجاهدی، ۱۳۸۷، ۱۹۸)

مولانا نور (قرن۹):
تو را نیلوفری پیراهن و من مانده حیرانش
که سر بر می‌زند خورشید تابان از گریبانش
(نوایی، ۱۳۷۷، ۱۰۰)

یوسف بدیعی(قرن۹):
دُر مقصود جویان مجمع‌البحرین شد صوفی
که بحری پر دُر است از چشمه هر چشم گریانش
(نوایی، ۱۳۷۷، ۲۲۲)

میر محمد صالح (قرن۹):
نیم آشفته گر پوشیده کاکل ماه تابانش
چه غم از تیرگی چو باشد صبح پایانش
(نوایی، ۱۳۷۷، ۲۸۳)

شاه اسماعیل صفوی:
چنان خوب است ماه عارض و چاه زنخدانش
که یوسف مبتلا گشته است و اسماعیل قربانش
(صفوی، ۱۳۸۷، ۶۴۸)

غضنفر گلجاری قمی(قرن۱۰):
کشیدم تیرش از دل تا برآید جان به قربانش
ولی چون عمر باقی بود در دل ماند پیکانش
(مجاهدی، ۱۳۸۷، ۲۵۰)

هاشمی‌کرمانی میرجهانگیر(۹۴۶ق (:
معلم عشق و عارف طوطی و مرآت عرفانش
سبق معنی و صورت ابجد لوح دبستانش
(صفا، ۱۳۸۶، ۶۶۱)

مثالی کاشانی(قرن ۱۰):
معلم عشق و بیت الله من کنج دبستانش

خط تقدیر نقش لوح طفلان سبق خوانش
(مثالی کاشانی، نسخه خطی)

نورالله ده‌خوارقانی(۱۰):
معلم شاهد معنی و جان طفل سبق خوانش
سبق طومار و اندر من بود کنج دبستانش
(نورالله دهخوارقانی، نسخه خطی)

امیر سهیلی(قرن ۱۰)
معلّم گر نه عشق و پیر عقل آمد سبق خوانش
سر اندیشه جنبان چیست چون طفل دبستانش
(امیر سهیلی، نسخه خطی)

نظام استر آبادی(-۹۲۱)
معلّم کیست پیر عشق و دل طفل سبق خوانش
سبق وارستگی ویرانه عزلت دبستانش
(نظام استر آبادی، نسخه خطی)

مولانا رموزی کاشانی (- ۹۷۲ق)
مرا دل تخته تعلیم و روح آمد سبق خوانش
معلّم عشق و وحدت درس و تن کُنج دبستانش
(تقی‌الدین‌کاشی، ب۱۳۸۷، ۷۰۳)

ضمیری اصفهانی (-۹۷۳ق(
معلّم، پیر عشق و خلوت وحدت، دبستانش
سبق، اسرار توحید، عقل کل، طفل سبق خوانش
(تقی‌الدین‌کاشی، الف۱۳۸۷، ۱۴۹)

فضولی بغدادی(۹۷۶-۹۱۲ق)
دلم دُرجی است اسرار سخن دُرهای غلطانش
فضای علم دریا، فیض حق باران نیسانش
(فضولی بغدادی، ۱۳۷۴، ۱۷)

میرزا محمّد حسابی(قرن ۱۰)
به خلوت پیر را حاصل چو نبود نور عرفانش
چه باشد زنده در گور گو آن‌جا برآ جانش
دلم از درد، بحری شد که پیدا نیست پایانش

عجب دردی که جان دادن بُود مضمون درمانش
(حسابی، ۱۳۵۴، ۸۶)

غزالی مشهدی(۹۸۰-۹۳۶ق)
معلّم، عشق دانش سوز و عقل کل، زبان دانش
رقوم آفرینش، ابجد لوح دبستانش
(غزالی مشهدی، ۱۳۸۷، ۳۴)

عرفی شیرازی(-۹۹۹ق)
دل من باغبان عشق و حیرانی گلستانش ازل دروازه باغ و ابد حد خیابانش
(عرفی شیرازی، ۱۳۶۹، ۶۵)

فوجی نیشابوری(قرن دهم)
دل من خضر راه عشق و محرومی بیابانش قدم چشم تر و خوناب حسرت آب حیوانش
(رستاخیز، ۱۳۸۲، ج۲، ۲۵۴)

مولانا میر شادی(قرن۱۰)
به لفظ خوب معنی درج کن ورنی چه حاصل
که یوسف برکشی از چاه و اندازی به زندانش
(نثاری، ۱۳۷۷، ۸۳)

مولانا فروغی(قرن۱۰)
فکنده غبغبی چون قرص مه خورشید تابانش هلال عید را بنموده از طوق گریبانش
(نثاری، ۱۳۷۷، ۲۸۸)

خواجه شعیب جوشقانی(قرن۱۰)
ادیب عشق کآمد خلوت وحدت دبستانش یکی گوی و یکی دانند طفلان سبق خوانش
(شعیب جوشقانی، نسخه خطی)

صرفی کشمیری(۹۲۸-۱۰۰۳ق)
معلم خم بود یا دل قدح طفل سبق خوانش سبق تاراج عقل و کنج می‌خانه دبستانش
معلم کیست استاد ازل آدم سبق خوانش سبق تعلیم اسماء لنگر عزت دبستانش
(قند پارسی، ۱۳۷۹، ۳۵۲)

ملک قمی(-۱۰۲۵ق)
دل استاد رموز و خامشی آیات برهانش لآلی پیکران وحی اطفال دبستانش
(ملک قمی، نسخه خطی)

ظهوری ترشیزی(-۱۰۲۶ق)

معلم منشا توفیق و قصر دل دبستانش مسائل اتحاد حسن و عشق و وصل برهانش
(ظهوری ترشیزی، نسخه خطی)

شفائی اصفهانی(-۱۰۳۷ق)
معلّم، فطرت عالی است من طفل زبان دانش سبق، آیات عرفان، گوشه خاطر دبستانش
(شفائی اصفهانی، ۱۳۶۲، ۷۲)

مسیح کاشانی(-۱۰۶۶ق)
ببین دریای چشمم را و رود سیل مژگانش می‌آور بر زبان دیگر حدیث نوح و طوفانش
(مسیح کاشانی، نسخه خطی)

میرزا جلال اسیر(۱۰۶۹-۱۰۲۹ق)
کشد مو بر تن نخجیر تیر از شوق پیکانش رود چون خون در اعضا لذت بیداد مژگانش
نم هر قطره در آشوب طوفان بسته پیمانش دل هر ذره در تسخیر عالم بند فرمانش
وفا دشتی است گلزار بقا خار مغیلانش هوس باغی است کام اژدها گل‌های خندانش
(اسیر لاهیجی، نسخه خطی)

فیض کاشانی(۱۰۹۱-۱۰۰۶ق)
مرا جان سیر شد از دنیی و وضع پریشانش دلم بگرفت ازین گردون پا بر جای گردانش
(فیض کاشانی، ۱۳۸۱، ۳۲۰)

مخفی هندوستانی(۱۱۱۳-۱۰۴۸ق)
دلم دیوانه عشق است و حیرانی بیابانش معلّم جذبه عشق است و خاموشی زبان‌دانش
دلم مرغ سحر خیز است و داغ سینه بستانش شرار شعله آه و جگر سرو گلستانش
دل من بلبل عشق است باغ غم گلستانش فنا دیوار آن باغ و بقا حدّ خیابانش
(مخفی، ۱۳۸۱، ۳۴۲)

مولانا بیدل دهلوی(۱۱۳۳-۱۰۵۴ق)
به این شوری که در سر دارم از سودای پنهانش
سر مویی اگر بالم جهان درّد گریبانش
سپهر بی سر و پا بس که مجهول است دورانش
ز هم دشوار گردیدست فرق گوی و چوگانش
امید اینجا به غارتگاه حسرت رفته سامانش به هر دستی که دیدم پاره‌ای دارد ز دامانش
مشیّت منحصر فهمید در ابداع عنوانش فروغ جوهر آل نبی بر مهر تابانش
فلک عمری است می‌نازد به دور شوکت و شانش بیا تا وانمایم اقتدار خان دورانش
(بیدل، ۱۳۴۲، ۱۴۰)

وحید قزوینی(۱۱۲۰ق)

دلم دریای عرفان است و اشکم درّ غلطانش
نفس‌ها جزر و مدش آه خونین شاخ مرجانش
(وحید قزوینی، نسخه خطی)

وصال شیرازی(۱۲۶۲- ۱۱۹۷)

جدایی شد چو ابری پرده خورشید رخشانش
خروشم رعد و آهم برق و اشک دید بارانش
مرا پیری جوان بخت است و من طفل زبان دانش
شکسته زان سخن گویم که نغز آید ز طفلانش
(وصال شیرازی، بی‌تا، ۲۰۵)

میرزا علاء الدین محمد(قرن۱۱)

به قتلم بس که آید گرم تیغ برق جولانش ز سر تا پا دود چون شعله یک زخم نمایانش
(نصرآبادی، ۱۳۸۶، ۱۴)

مرتضی قلی خان(قرن۱۱)

ز بس خاموش بود از حرف قتلم لعل خندانش تکلم سبز شد از پشت لب‌های سخندانش
(همان،۱۴)

ملا علی قلی خلخالی(قرن۱۱)

دل من طور معنی عشق او موسی عمرانش تجلی جنون باشد عصا و عقل ثعبانش
(همان،۱۴)

محمد امین وقاری(قرن۱۱)

یکایک هرچه آن چشم سخنگو داشت پنهانش
به سرگوشی به حاجب گفت برگردیده مژگانش
(همان،۱۴)

مجیدا (قرن۱۱)

تن من کوه طور و دل درو موسی عمانش بود نفس دنی فرعون و من آیات بطلانش
(همان،۱۴)

قاآنی(۱۲۲۳-۱۲۷۰ق)

ز چشمم خون فرو ریزد به یاد چشم فتّانش
پریشان خاطرم از عشق گیسوی پریشانش
فلک دوش از عروس خور تهی چون گشت دامانش

چو عمّان چهره شد پر دُر ز سیمین اشک غلطانش
(قاآنی، ۱۳۸۰، ۳۹۷)

سروش اصفهانی(۱۲۸۵-۱۲۲۸ق(

نگار من که مه تیره است پیش روی رخشانش ستاند سرخی از لب عاریت لعل بدخشانش
(سروش اصفهانی، ۱۳۳۶، ۳۷۹)

ساقی خراسانی(-۱۲۸۶ق(

تعالی داستانی را که »ماوحی« است دستانش
تعالی اللّه شأنی را که قرآن است در شانش
چه حاجت آن قلندر را که کیوان است ایوانش
چه آفت آن سمندر را که نیران است بستانش
(ساقی خراسانی، نسخه خطی)

مدهوش تهرانی(۱۲۸۸-۱۲۲۷ق(

هلال عید کاو باشد ز بینش چشم پنهانش به پیش چشم اگر باشد کسی ابروی جانانش
(مدهوش تهرانی، ۱۳۶۸، ۲۵۶)

ریاض همدانی(قرن سیزده)

جهان، زالی است دستان‌ساز و حیرت زای دستانش
که در خصم افکنی یکسان نماید زال و دستانش
(ریاض همدانی، ۱۳۳۶، ۹۷)

همای شیرازی(۱۲۹۰-۱۲۱۲ق)

جهان زالی است پر دستان مشو ایمن ز دستانش
که گر رویینه تن باشی نباشی مرد میدانش
(همای شیرازی، ۱۳۶۷، ۳۱۹)

وقار شیرازی(۱۲۹۸-۱۲۳۲)

مرا سخت از نهیب نوبه تن بگسست و ارکانش
چه درد است این نمی‌دانم که پیدا نیست درمانش
فلک بینی که چون هر روزه بر طوری است دورانش
تو پنداری که بر اندازه ننهادند بنیانش
تفو بر دانش و آن کس که رونق داد دکّانش
که اقلیمی است در بی‌مایگی معروف سکّانش
دلا بهراس از نیرنگ نفس و مکر و دستانش

که کردم آزمون صد ره فزون دیدم ز شیطانش
(وقار، ۱۳۸۳، ۴۵۶)

فخر الادباء(قرن۱۳)

شبا هنگام شاه اختران چون شد به ایوانش فرو هشتند شادروان ایوان پیشکارانش
(فخر الادباء، نسخه خطی)

نشاطی مازندرانی(قرن۱۳)

سر سردار باز از آسمان بگذشت کیوانش که شه فرمان عنایت کرد در تایید خصمانش
(نشاطی، نسخه خطی)

شکوه شیرازی

جهان بنگاه دیوان است و بر کژّی است دیوانش الا ای راهرو بهراس ازین بنگاه و دیوانش
(هدایت، ۱۳۸۱، ۷۷۷)

عندلیب کاشانی

چه افسونی است اندر بابلی چاه زنخدانش
که دل هاروت سان با صد فسون مایل به زندانش
(هدایت، ۱۳۸۱، ج۲، ۱۱۰۹)

هدایت طبرستانی

تو گویی سهمگین دیوی به دامان قیر و قطرانش
به گردون بر شد و از کف رها شد طرف طوفانش
(هدایت، ۱۳۸۱، ۱۸۷۴)

جیحون یزدی(۱۳۰۱- ۱۲۵۰ق(

خرد، طبل تحیّر زن شبی خواندم به میدانش
که واجب چیست مقصد زین تغیّر زای امکانش
جهان، فهرست ایجاد و سطور امصار ایوانش
شهنشه نام یزدان، مدح مجد الملک عنوانش
(جیحون یزدی، ۱۳۶۳، ۱۳۵)

ارسطوی قمی(قرن۱۳)

جهان مانند گنج است بر سر خفته ثعبانش هلا گر عاقلی بهراس ازین گنج و نگهبانش
(مجاهدی، ۱۳۸۷، ۲۶)

اختر طوسی(قرن۱۳)

زهی شاهی که یزدان برگزید آن سان ز انسانش

که انسان آمد از جان بنده فرمان برین سانش
(اختر طوسی، ۱۳۵۵، ۴۵)

تقی علی آبادی(قرن۱۳)

قضا بس تیز چنگال است و سندان خای دندانش
ندانم غیر تسلیم و رضا کس مرد میدانش
(علی‌آبادی، نسخه خطی)

عبرت نائینی(۱۳۲۱-۱۲۴۵ق)

رخ او یوسف و چاه و رسن زلف و زنخدانش
دل محزون من یعقوب و سینه بیت الاحزانش
(عبرت، ۱۳۷۶، ۵۶۵)

محمد کاظم صبوری(۱۳۲۲-۱۲۵۹ق)

زهی خلعت که آمد چرخ اطلس عطف دامانش زهی خلعت که تابد نور اقدس از گریبانش
زهی عیدی همایون فر که پیروز است عنوانش
خهی روزی روان پرور که بهروز است هر آنش
بتی دارم که در فردوس پرورده است رضوانش
اسیر طره مشکین، دل حور است و غلمانش
(صبوری، ۱۳۴۴، ۲۹۹)

صامت بروجردی(۱۳۳۱-۱۲۶۳ق)

جهان را دایه‌ای دان و خلایق جمله طفلانش که جای شیر باشد دائما پر زهر پستانش
(صامت، ۱۳۸۳، ۲۷)

شیخ الرئیس قاجار(۱۳۳۶-۱۲۶۴ق)

مرا میخانه میدان دل و من مرد میدانش که از خمخانه می‌جوید حریف آبدندانش
(شیخ الرئیس، نسخه خطی)

حیدری یزدی(قرن۱۳)

جهان کاخی است بس دلکش ولی سست است بنیانش
فنا و رخنه و نقص و خرابی چار ارکانش
(یزدی، نسخه خطی)

داوری شیرازی(۱۲۸۳-۱۲۳۸ق)

مرا این نفس دشمن بود بگرفتم گریبانش
به زنجیر خرد بربستم و کردم به زندانش

یکی بیداست این دنیا که پیدا نیست پایانش
هزاران قافله هر سو روان اندر بیابانش
زمستان است و هر کس هست یاری در شبستانش
به از فصل بهاران می‌رود دور زمستانش
تعالی بخت میر پر هنر پور سخن دانش
که ایزد برتری‌ها داد بر امثال و اقرانش
(داوری، ۱۳۷۰، ۲۳)

غافل مازندرانی(۱۳۱۰ق)

دلم سرگشته عشق است حیرانی بیابانش طلب در پیش و مرگ اندر قفا امید پایانش
بنایی را که نبود عشق در بنیاد بنیانش مباش اندر پی آبادیش بگذار ویرانش
(غافل مازندرانی، ۱۳۳۷، ۷۶)

صفای اصفهانی(۱۳۱۴-۱۲۶۹ق)

مرا دل عرش یزدان است و من اجری خور خوانش
خوشا اجری خوری کآرند خوان از عرش یزدانش
(صفای اصفهانی، ۱۳۷۲، ۵۵)

ناصری کاشانی(۱۳۱۶-۱۲۲۲)

عروس خور شبان بنهفت چون رخسار تابانش
سپهر از سوگ هجرانش، ز غیرت گشت گریانش
(ناصری، ۱۳۸۰، ۷۳)

شباب شوشتری(۱۳۲۴-۱۲۵۰ق)

بتی دارم که عهدی بسته با جان عقد مرجانش
که تا نام از جهان باقی است باشد جای در جانش
(شباب، ۱۳۸۵، ۴۴۸)

نیر تبریزی(۱۲۴۷-۱۳۱۷ق)

تعالَی اللّه از این کاخِ فلک فرسا و بُنیانش که سر بر اوج »او ادنی« زند قوسین ایوانش
(نیر، ۱۳۸۶، ۲۰۸)

طرزی(۱۲۴۵-۱۳۱۸ق)

ز بس شور ملاحت ریزد از لب‌های خندانش نمک بار آورد ترسم نبات شکرستانش
(طرزی، ۱۳۸۱، ۷۲۳)

آذری دامغانی(-۱۳۲۷ق)

دلم دریا و غم‌های پیاپی موج طوفانش فضای سینه‌ام صحرا حوادث مار و ثعبانش
(آذری، نسخه خطی)

میرزاده عشقی(۱۳۱۲-۱۳۴۲ق)

خوشا اطراف تهران و خوشا باغات شمرانش
خوشا شب‌های شمران و خوشا بزم مقیمانش
(میرزاده، ۱۳۵۵، ۳۵۴)

رفعت سمنانی(-۱۳۵۰ق)

مرا باغی است اندر جان که یک برگ است رضوانش
مرا داغی است اندر دل که یک جزیی است نیرانش
(رفعت، ۱۳۶۳، ۲۰۲)

الهی قمشه‌ای(۱۳۵۲-۱۲۸۰ش)

خرد مرغ خوش الحان است و گیتی نغز بستانش
جهان را کرده شیرین کام شورانگیز دستانش
(الهی قمشه‌ای، ۱۳۷۸، ۴۲۱)

غمگین اصفهانی(۱۳۵۵-۱۲۸۰)

گذر کن در مداین ای دل و بنگر در ایوانش
ببین کاین چرخ بی‌پروا چسان بنموده ویرانش
(غمگین اصفهانی، بی‌تا، ۶۱)

شکیب اصفهانی(۱۲۸۴)

به چشم عقل و دانایی جهان اجرام و ارکانش به نیروی دل آرایی بنا گردیده بنیانش
بتی دارم که باشد نسبتی با حور و غلمانش بُود سرچشمه تسنیم در چاه زنخدانش
بنایی گر بُود از آهن و فولاد بنیانش نماید چرخ سرگردان به دست جور ویرانش
(شکیب اصفهانی، ۱۳۶۶، ۱۰۶)

بلبل کابلی(۱۳۲۳-۱۲۹۴ش)

دل من یوسف مصر است من یعقوب کنعانش
زبان و چشم و گوش و بینی و اعضاست اِخوانش
دل دیوانه‌ای دارم که مجنون است حیرانش
سر شوریده‌ای دارم که گم گردیده سامانش
(بلبل، ۱۳۸۶، ۱۴۰)

محمّد ابراهیم ذکاء کابلی(۱۲۹۰)

سر شوریده سودای جنون در جوف شریانش به نوع هرزه گردی عرصه صحرا خیابانش
تفقّد ساقیا در ده لبالب جام عرفانش از آن عرفان که در ساغر نماید عکس جانانش
نگاه معرفت بگشا به درک صنع یزدانش که کی مبدای وحدت بود کی اخرای پایانش
(ذکا، بی تا، ۴۱۶)

طائی شمیرانی(۱۲۹۸ ش)

دلا وارسته شو از دور دهر و کید کیوانش
نخواهی خویش را چون گوی گر غلطان به چوگانش
(طائی، ۱۳۶۹، ۲۶۵)

خلیل الله خلیلی(۱۳۶۶-۱۲۸۶ش)

جهان باشد چو دریایی که پیدا نیست پایانش
حوادث موج غلطانش، مصایب جوش طوفانش
(خلیلی، ۱۳۸۵، ۱۴۹)

نفعی(؟)

دلم سرمست جام عشق و عقل کل زباندانش
نگوید نشنود هر در جز از توحید یزدانش
(عرفی، ۱۳۶۹، ۱۸۵)

ناشناس

دلی کز مکتب عشق و وفا یابی سبق خوانش
بود حرف فنا درس نخستین دبستانش
(ناشناس، نسخه خطی)

مایل هروی(معاصر)

دل‌آرامی که من گشتم اسیر تیر مژگانش
دو عالم زنده می‌گردد ز لعل شکّر افشانش
(مایل، نسخه خطی)

محمد اکبر کابلی(معاصر)

کمان ابرو بتی دارم که از نیرنگ چشمانش هزاران دل شده آماج‌گاه تیر مژگانش
(کابلی، نسخه خطی)

مسرور بلخی(معاصر)

به دوران هر که را بینی جفا و جور دورانش
به هر دوری ز دوّاری زند دوری به دورانش

(بلخی، نسخه خطی)

گوهری هروی

دلم گنجینه درد است و اشک چشم درمانش
سرم شوریده عشق است و فکر یار سامانش
(گوهری، نسخه خطی)

سید زمان الدین عدیم شعنانی (۱۲۸۲-۱۳۷۸ش.)

معارف عالم افروز و معلم پرتو افشانش
الهی تا جهان باقیست باقی باد دورانش
معلم قابل قدر است و قدر و عزت و شانش
فراتر دانم از مهر و مه و برجیس و کیوانش
معلم کیست گر گویم نشان از رتبه و شانش
ز روی علم و دانش فضل افزون داد یزدانش
معلم گر کشد رنج و کند خواننده ناخوانش
شود دانسته و استاد هر شاگرد نادانش
(عدیم، ۱۳۸۰، ۲۱۲)

براتعلی فدایی هروی (۱۳۰۸- ش.)

پریرویی که من دلبسته‌ام در بند زلفانش
سمن مویی که من سرگشته‌ام از داغ هجرانش
دل من بحر عرفان است و شور عشق طوفانش
خرد روح و بنان کشتی، سخن موج خروشانش
(فدایی،۱۳۹۱، ۴۴)

سید عادل حسین مشفق

چه خوش باشد اگر گویم سخن از نام و عنوانش
که تا دست طلب خیزد رود بر سوی دامانش
بهار از راه دور آمد چو بیرون شد زمستانش
به موج گل چه می‌بینی که بلبل شد غزلخوانش
(دست‌نوشته شاعر)

طفیلی کشمیری

دل صد پاره‌ام باغ است و تیغ او خیابانش بود از قطره‌های خون دل گل‌های خندانش
چو مینا در رکوع بندگی پیوسته مستانش چو تاک از دانه انگور مستان سبحه گردانش

نمی‌گردد تسلی دست زرافشانش بود از آسمان گر دامن سایل به دورانش
(نسخه خطی)

ذوقی اردستانی
دل من طفل نادانست و عشق استاد پردانش
سبق خون خوردن و حسرت بود کنج دبستانش
(نسخه خطی)

نصرالله اصلانی (فانی)
فضای درگزین از خرمی چون باغ رضوانش
ز نزهت می‌توان خواندن عروس ملک ایرانش
(نسخه خطی)

۲-۴-جدول تطبیقی اصطلاحات مکتب‌خانه‌ای:

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های این قصیده، کارکرد آموزشی و تعلیمی آن است که در نگاه اول، می‌توان از بسامد بالای اصطلاحات مکتب‌خانه‌ای و تعلیمی آن به این نکته پی برد. استقبال‌کنندگان از این قصیده نیز همگی به این جنبه مهم این شعر توجه داشته و هر کدام به فراخور بحث و توانایی علمی خود به شرح و بسط این اصطلاحات پرداخته‌اند اما هیچ کدام نتوانسته‌اند نه از نظر کمیت(تعداد اصطلاحات) و نه از نظر کیفیت(تصاویرسازی‌ها و ترکیب آفرینی‌های هنری و ادبی) به پای استاد خود یعنی خاقانی برسند.

ردیف	شاعر	اصطلاحات	بسامد
۱	خاقانی	پیر تعلیم، طفل زبان دان، سرعشر، دبستان، لوح تسلیم، تلقین، تاویل، برهان، ابجد، نشره، سخندان، رقوم آموز، نون والقلم، سبق، دفتر، نقطه، سواد، نوآموزی، الف ب ت، نسخت، صفحه، صحیفه	۲۲
۲	امیرخسرو دهلوی	رمز، برهان، تخته اسرار، شاگردی، استاد، سواد، نسخه، زبور، رقم خوان، سواد الوجه، دبستان، نورسته، لوح	۱۴
۳	جامی	معلم، دبستان، سبق، طفل سبق خوان، استادی، شاگردی، زبان دان، دانایی، دفتر دانش، طومار، نکته، مضمون	۱۲
۴	فضولی	سخن، علم، دبستان، پیر تعلیم، طفل سبق خوان	۵

۵	عرفی‌شیرازی	لوح، اوراق، معلم، حکمت آموزی، دبستان، درس عشق، تحصیل، خامه، سواد، تذهیب	۱۰
۶	شعیب جوشقانی	ادیب، دبستان، طفلان سبق خوان، طفلان سبق نافهم، تعلیم، خلیفه مکتب، لوح، ابجد، رموز	۱۰
۷	شفائی اصفهانی	معلم، طفل زبان دان، سبق، دبستان، استاد، تعلیم، سبق خوان، علوم ظاهر و باطن، ابجد خوان، لوح، کلک بیاض	۱۲
۸	زیب النساء	معلم، زبان دان، خامه، سخن، مدرس، درس، طفل دبستان	۷
۹	بیدل دهلوی	سواد، دانش، استعداد، آگاهی، شعور، عنوان	۶
۱۰	وصال‌شیرازی	طفل زبان دان، سخن، تربیت، ادب، قلم، خط، دبستان، نسخ، کلک، اسرار، تعلیم، منطق، اشکال، برهان، دانش، تحصیل، تلقین	۱۷
۱۱	قاآنی	صحیفه، صفحه، عنوان، لوح	۴

۲-۵-جدول تطبیقی اصطلاحات عرفانی

یکی دیگر از ویژگی‌های این قصیده، ارائه مطالب عرفانی بسیار است که آن را می‌توان از بسامد بالای اصطلاحات عرفانی آن فهمید. عرفانی که در شعر خاقانی جلوه می‌کند، عرفانی متوسط و قابل فهم و اجرا برای عموم مردم است، اما این ویژگی شعر خاقانی در اشعار برخی از استقبال کنندگان(هم‌چون جامی و فضولی بغدادی و شفائی اصفهانی) به نحو عالمانه و عارفانه‌تری بروز یافته است، زیرا که آن‌ها، خود عارفان صاحب سبک و نظر بودند و اندیشه‌های عرفانی در شعر آن‌ها بسیار پخته‌تر و عالمانه ار از اندیشه‌های عرفانی خاقانی است.

ردیف	شاعر	اصطلاحات	بسامد
۱	خاقانی	تسلیم، تعلیم، درد، تلقین، تاویل، خاموشی، تجرید، حیرت، همت، درویش، رضا، نیاز، اخلاص، آب حیوان، خرسندی، عید فقر، گنج فقر، درویشان، سخا، خرقه، ایقان، معشوق، آه مظلوم	۲۵

۲	امیر خسرو دهلوی	صوفی، جمال، صدق، عرفان، درویش، خرقه، قرب، بعد، عزلت، خرابات، صوفیان، شب قدر، وحدت، وقت، همت، فقر، فقیر، تجرید، زهد، ریاضت، شهادت، هو، لقا، احسان، شهود الحق فی الکونین، سواد الوجه فی الدارین	۲۶
۳	جامی	عشق، خاموشی، کسب جمعیت، کشف، فقر، ارادت، صوفی، همت، وحدت، عرفان، مشهود، فانی، فنا، غفلت، انس، محبت، معرفت، سر	۱۹
۴	فضولی	فیض، عرفان، اهل عرفان، معرفت، زهد زاهد، پیمانه، رند، معبود، جانان، فقر، آب حیوان، کمال عشق، وصل جانان، عاشق، معشوق، هجران، مروت، احسان، صدق، همت، عزلت، محبوب، هجر، ورع	۲۳
۵	عرفی شیرازی	عشق، حیرانی، ازل، ابد، بینش، لوح محفوظ، سماع، محرمان بزم عشق، صوفی، معشوقی وحدت، صفا، محبت، عافیت، وفا، هجران، گنج عشق، مرشد	۱۸
۶	شعیب جوشقانی	عشق، خلوت، وحدت، توسل، سواد الوجه، فقر، درویشی، عارف، قناعت، مقصود، خاموشی، ریاضت، سلامت، شکیبایی، سالک، صدق، امتحان	۱۷
۷	شفائی اصفهانی	عرفان، گنج عرفان، مجرد، عرش عشق، تسلیم، رضا، عزلت، صدق، مرتاض، راز عارف، پیر عشق، رضا، خرسندی، سالک، تجرید، سخا، هجران، جانان	۱۹
۸	زیب النساء	دیوانه عشق، حیرانی، جذبه عشق، خاموشی، شهید عشق، وفا داری، عبرت، استغنا، چشمه حیوان، غم، کمال قرب، فیض بقا، فنا	۱۴
۹	بیدل دهلوی	امید، حسرت، حرص، جنون، انس، حیرت، قناعت، تامل، صراط مستقیم، ایمان همت، خیال	۱۲

۱۰	وصال شیرازی	عشق، حیات، اسرار، شوق، ذوق، وقت، وصل، همت، عاشق	۸
۱۱	قاآنی	حال مستی، تنهایی، شور باده، احرار، انسان کامل، حلم، لطف	۷

۲-۶-جدول استقبال از قافیه‌های قصیده شینیه خاقانی

علاوه بر تقلید از مضامین و موضوعات قصیده شینیه خاقانی، قافیه‌های این قصیده نیز همیشه یکی از مهم‌ترین موارد مهم استقبالی این ده شاعر بوده که تامل در آن‌ها از نظر تعداد قافیه‌های تکراری، قافیه‌های اختصاصی هر شاعر و ویژگی‌های زبانی و ادبی هر دوره ادبی(سبک آذربایجانی، عراقی، هندی و بازگشت) بسیار جالب و قابل بحث است که می‌توان مقاله اختصاصی مفصلی درباره آن نگاشت.

۲-۶-۱-قافیه‌های شینیه خاقانی و آمار استقبال از آن‌ها به ترتیب الفبا:

ردیف	قافیه	تعداد	ردیف	قافیه	تعداد
۱	آبان	۳	۵۸	زندان	۵
۲	آبدستان اختصاصی	۵	۵۹	سامان	۶
۳	اخوان	۲	۶۰	سان	۲
۴	ارکان	۳	۶۱	سخنران اختصاصی	-
۵	اعوان	۴	۶۲	سکان	۲
۶	افغان	۶	۶۳	سلطان	۶
۷	اقران	۶	۶۴	شان	-
۸	امکان	۲	۶۵	شان(کندو) اختصاصی	۸
۹	انبان	۹	۶۶	شبستان	۲
۱۰	ایشان	۹	۶۷	شرطان اختصاصی	-
۱۱	ایمان	۱	۶۸	شیطان	۶
۱۲	ایوان	-	۶۹	صفاهان	۱
۱۳	باران	۷	۷۰	طغیان	۲

۱۴	برون ران اختصاصی	-	۷۱	طفلان	۱
۱۵	برهان	-	۷۲	طوفان	۹
۱۶	برهان اختصاصی	۷	۷۳	عریان	۶
۱۷	بریان	۷	۷۴	عصیان	۶
۱۸	بستان	۴	۷۵	عنوان	۹
۱۹	بنشان	۱	۷۶	فراوان	۶
۲۰	بنیان	۳	۷۷	فرقان	۳
۲۱	به‌جا مان اختصاصی	-	۷۸	فرمان	۱۰
۲۲	بیابان	۷	اختصاصی	قدرخان	-
۲۳	پالان	۴	۸۰	قربان	۷
۲۴	پای ماچان	۱	۸۱	کان	۷
۲۵	پایان	۹	۸۲	کرمان	۴
۲۶	پستان	۶	۸۳	کسلان	۱
۲۷	پشیمان	۵	۸۴	کنعان	۷
۲۸	پنهان	۸	۸۵	کیوان	۴
۲۹	پیکان	۵	۸۶	کیهان	۳
۳۰	پیمان	۵	۸۷	گردان	۲
۳۱	جان	۶	۸۸	گریان	۳
۳۲	چندان	۱	۸۹	گریبان	۹
۳۳	چوگان	۷	۹۰	گلستان	۷
۳۴	حرّان اختصاصی	-	۹۱	مرجان	۶
۳۵	حیران	۶	۹۲	مردان	۱
۳۶	حیوان	۸	۹۳	مژگان	۵
۳۷	خاقان	۵	۹۴	مستان اختصاصی	-
۳۸	خان	۱	۹۵	مسلمان	۸

۳۹	خذلان	۵	۹۶	مگردان	۱
۴۰	خراسان	۶	۹۷	میدان	۵
۴۱	خزران اختصاصی	-	۹۸	میزان	۳
۴۲	خفتان ختصاصی	-	۹۹	نادان	۲
۴۳	خوان	۷	۱۰۰	نالان	۲
۴۴	دامان	۱۰	۱۰۱	نان	۶
۴۵	دبستان	۸	۱۰۲	نسیان	۸
۴۶	دربان	۷	۱۰۳	نقصان	۷
۴۷	درمان	۸	۱۰۴	نقلان اختصاصی	-
۴۸	دکان	۶	۱۰۵	نگهبان	۳
۴۹	دندان	۷	۱۰۶	نمکدان	۵
۵۰	دوران	۶	۱۰۷	نیسان	۴
۵۱	دهقان	۳	۱۰۸	الوان	۵
۵۲	دیوان	۵	۱۰۹	وزّان‌اختصاصی	-
۵۳	ران	۲	۱۱۰	ویران	۶
۵۴	رزستان اختصاصی	-	۱۱۱	زمان اختصاصی	-
۵۵	رضوان	۶	۱۱۲	یزدان	۷
۵۶	زبان دان	۵	۱۱۳	یکسان	۳
۵۷	زر افشان	۱			

۲-۳-۲-قافیه‌های شینیه خاقانی و آمار استقبال از آن‌ها به ترتیب بیش‌ترین استقبال

ردیف	قافیه	تعداد	ردیف	قافیه	تعداد
۱	دامان	۱۰	۵۰	پشیمان	۵
۲	فرمان	۱۰	۵۱	پیکان	۵
۳	ایمان	۹	۵۲	پیمان	۵

۴	ایوان	۹	۵۳	خاقان	۵
۵	پایان	۹	۵۴	خذلان	۵
۶	طوفان	۹	۵۵	دیوان	۵
۷	عنوان	۹	۵۶	زبان دان	۵
۸	گریبان	۹	۵۷	زندان	۵
۹	پنهان	۸	۵۸	میدان	۵
۱۰	حیوان	۸	۵۹	نمکدان	۵
۱۱	دبستان	۸	۶۰	الوان	۵
۱۲	درمان	۸	۶۱	اقران	۴
۱۳	شان	۸	۶۲	بستان	۴
۱۴	مسلمان	۸	۶۳	پالان	۴
۱۵	نسیان	۸	۶۴	کرمان	۴
۱۶	باران	۷	۶۵	کیوان	۴
۱۷	برهان	۷	۶۶	نیسان	۴
۱۸	بریان	۷	۶۷۶	اخوان	۳
۱۹	بیابان	۷	۸	افغان	۳
۲۰	چوگان	۷	۶۹	بنیان	۳
۲۱	خوان	۷	۷۰	دهقان	۳
۲۲	دربان	۷	۷۱	فرقان	۳
۲۳	دندان	۷	۷۲	کیهان	۳
۲۴	قربان	۷	۷۳	گریان	۳
۲۵	کان	۷	۷۴	میزان	۳
۲۶	کنعان	۷	۷۵	نگهبان	۳
۲۷	گلستان	۷	۷۶	یکسان	۳
۲۸	نقصان	۷	۷۷	اعوان	۲

۲۹	یزدان	۷	۷۸	ایشان	۲
۳۰	امکان	۶	۷۹	ران	۲
۳۱	انبان	۶	۸۰	سان	۲
۳۲	پستان	۶	۸۱	سکان	۲
۳۳	جان	۶	۸۲	شبستان	۲
۳۴	حیران	۶	۸۳	طغیان	۲
۳۵	خراسان	۶	۸۴	گردان	۲
۳۶	دکان	۶	۸۵	نادان	۲
۳۷	دوران	۶	۸۵	نالان	۲
۳۸	رضوان	۶	۸۶	آبان	۱
۳۹	سامان	۶	۸۷	بنشان	۱
۴۰	سلطان	۶	۸۸	پای ماچان	۱
۴۱	شیطان	۶	۸۹	چندان	۱
۴۲	عریان	۶	۹۰	خان	۱
۴۳	عصیان	۶	۹۱	زر افشان	۱
۴۴	فراوان	۶	۹۲	صفاهان	۱
۴۵	مرجان	۶	۹۳	طفلان	۱
۴۶	مژگان	۶	۹۴	کسلان	۱
۴۷	نان	۶	۹۵	مردان	۱
۴۸	ویران	۶	۹۶	مگردان	۱
۴۹	ارکان	۵	۹۷		

۲-۶-۲-جدول قافیه‌های اختصاصی جدول قافیه‌های اختصاصی

ردیف	شاعر	قافیه	تعداد
۱	خاقانی	آبدستان، برون ران، برهان، به جا مان، ران، خزران، خفتان، رزستان، خنران، شرطان، شان، قدر خان، مستان، نقلان، وزان، هزمان	۱۶
۲	امیر خسرو دهلوی	آذان، ایقان، بهتان، پران، طحان، طیان، عثمان، عدنان، عمیان، قلمدان، کپان،کهستان، گروگان، لمعان، مترسان	۱۵
۳	جامی	رجحان، رخشان، پندان، کتان، گیلان، لرزان، همیان، ولدان	۸
۴	فضولی	اعیان، قطران، کفران، لحیان، ملتان	۵
۵	عرفی شیرازی	رقصان، لئیمان، نشینان	۳
۶	شفایی اصفهانی	شریان	۱
۷	شعیب جوشقانی	آسیابان، درخشان، ژاژخایان، فرزان، گویان، لمعان، منشان، هراسان، شکرستان	۹
۸	مخفی	رفیقان	۱
۹	بیدل دهلوی	ابدان، باریابان، بخندان، بدران، پلنگان، جوشان، جرعه نوشان، شیران، فیلان، مجان، مزبلستان، نریمان، نهنگان، هامان	۱۴
۱۰	وصال شیرازی	جوانان، لان، نیستان	۳
۱۱	قاآنی	تبیان، ثهلان، همسان	۳

۳-نتیجه‌گیری

قصیده مرات الصفای خاقانی که با نام قصیده شینیه شهرت یافته است از همان آغاز سرایش تا کنون مورد توجه بیش‌تر شاعران به ویژه شاعران عارف مسلک قرار گرفته است و تاکنون استقبال‌های بسیاری از آن صورت گرفته که در طول تاریخ ادبیات فارسی کم‌نظیر است.

این قصیده حاوی نکات اخلاقی و حکمی و عرفانی است که جنبه تعلیمی و آموزشی

بسیاری دارد. این چکامه همیشه در سر آغاز نسخه‌های خطی دیوانش نوشته شده که نشان از اهمیت فوق‌العاده آن دارد.

نظامی گنجوی، اولین شاعری بوده که از این قصیده استقبال کرده و نظیرهای بر آن سروده اما متاسفانه اثری از این شعر نیست.

در این مقاله، فهرست بیش از صد و ده شاعر و بیت آغازین قصاید استقبالی آن‌ها از دویست دیوان چاپی و خطی فارسی استخراج شده است. امیرخسرو دهلوی، جامی، عرفی‌شیرازی، فضولی‌بغدادی، خواجه شعیب جوشقانی، شفائی اصفهانی، زیب النساء، بیدل دهلوی، وصال شیرازی و قاآنی، مشهورترین استقبال‌ها از قصیده خاقانی را داشته‌اند. با نگاهی به اصطلاحات و تعابیر علمی و فنی این قصیده و استقبال‌های شاعران از این شعر، می‌توان به اهمیت و عظمت موضوعی این قصیده پی برد.

منابع

۱- ادیب صابر ترمذی. (۱۳۷۴). **دیوان**، چاپ اول، تهران: پدیده.

۲- اسفندیارپور، هوشمند. (۱۳۸۴). **عروسان سخن**، چاپ دوم، تهران: فردوس.

۳- امیر معزی. (۱۳۶۲). **دیوان امیر معزّی**، به کوشش ناصر هیری، چاپ اول، تهران: مرزبان

۴- الهی قمشه‌ای، مهدی. (۱۳۷۸). **دیوان**، به کوشش حسین الهی قمشه‌ای، چاپ سوم، تهران: روزنه.

۵- بیدل دهلوی. (۱۳۴۲). **کلیات ابو المعالی میرزا عبد القادر بیدل**، چاپ اول، کابل.

۶- تقی‌الدین کاشی، محمد بن علی. (الف۱۳۸۷). **خلاصهٔ الاشعار و زبدهٔ الافکار: بخش اصفهان**، تصحیح عبدالعلی ادیب برومند و محمّدحسین نصیری، چاپ اول، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.

۷- ـــــــــــــــــــــ (ب۱۳۸۷). **خلاصهٔ الاشعار و زبدهٔ الافکار: بخش کاشان**، تصحیح عبدالعلی ادیب برومند و محمّدحسین نصیری، چاپ اول، تهران: مرکز نشر میراث مکتوب.

۸- جامی، عبد الرحمن. (۱۳۷۸). **دیوان جامی**، تصحیح اعلاخان افصح‌زاده، چاپ اول، تهران: میراث مکتوب.

۹- جیحون یزدی. (۱۳۶۳). **دیوان جیحون یزدی**، تصحیح احمد کرمی، چاپ اول، تهران: ما.

۱۰- حسابی، محمد میرزا. (۱۳۵۴). **دیوان حسابی**، به کوشش حسین محبوبی اردکانی، چاپ اول، تهران، دانشگاه تهران.
۱۱- خاقانی شروانی. (۱۳۳۸). **دیوان**، تصحیح سید ضیاءالدین سجادی، چاپ اول تهران: زوار.
۱۲- ـــــــــــ (۱۳۷۹). **دیوان خاقانی**، به کوشش جهان‌گیر منصور، چاپ اول تهران: نشر گل آرا.
۱۳- خسرو دهلوی. (۱۳۸۰). **دیوان امیرخسرو دهلوی**، تصحیح اقبال صلاح‌الدین، مقدمه محمّد روشن، چاپ اول، تهران: نگاه.
۱۴- خلیلی، خلیل الله. (۱۳۸۵). **دیوان**، به کوشش محمّد کاظم کاظمی، چاپ اول، تهران: عرفان.
۱۵- خواجوی کرمانی. (۱۳۷۴). **دیوان**، به کوشش سعید قانعی، چاپ اول، تهران: بهزاد.
۱۶- داوری شیرازی، محمّد. (۱۳۷۰). **دیوان**، تصحیح دکتر نورانی وصال،چاپ اول، تهران: وصال.
۱۷- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۱). **لغت نامه**، چاپ اول، تهران: دانشگاه تهران.
۱۸- ذکاء کابلی. (بی تا). دیوان، کابل، بی‌نا.
۱۹- رازی، امین‌احمد. (۱۳۷۸). **تذکره هفت اقلیم**، تصحیح سیدمحمدرضا طاهری، چاپ اول، تهران: سروش،
۲۰- رستاخیز، سید عباس. (۱۳۸۲). **منتخب الاشعار فی مناقب الابرار**، چاپ اول، تهران: محمّد ابراهیم شریعتی افغانستانی.
۲۱- رفعت سمنانی. (۱۳۶۳). **دیوان**، تصحیح نصرت الله نوح، چاپ اول، تهران: بامداد.
۲۲- رودکی سمرقندی. (۱۳۷۶). **بر اساس نسخه سعید نفیسی**، ی. براگینسکی، چاپ دوم، تهران: نگاه.
۲۳- ریاض همدانی.(۱۳۳۶). **دیوان ریاض همدانی**، به کوشش سیدحسین مشکان طبسی، چاپ اول، تهران: کتاب‌فروشی فروغی.
۲۴- زرین‌کوب، عبدالحسین.(۱۳۷۸). **دیدار با کعبه جان(درباره زندگی آثار و اندیشه خاقانی)**، چاپ اول، تهران: سخن.
۲۵- زیب النساء. (۱۳۸۱). **دیوان زیب النساء**، تحقیق مهین‌دخت صدیقیان و ابوطالب میرعابدینی، چاپ اول، تهران: امیر کبیر.
۲۶- سروش اصفهانی. (۱۳۳۶). **دیوان سروش اصفهانی**، به کوشش محمّد جعفر

محجوب، مقدمه‌ی جلال‌الدین همایی، چاپ اول، تهران: امیر کبیر.
۲۷- سیف الدین اسفرنگی. (۱۳۵۷). **دیوان سیف الدین اسفرنگی،** تصحیح زیبده صدیقی، مولتان پاکستان، وزیر اعوان قومی ثقافتی مرکز بهبود.
۲۸- شباب شوشتری. (۱۳۸۵). **کلیات،** به کوشش مرتضی بدخشان و عبدی محمّد عفیف، چاپ اول، دزفول: دار المومنین.
۲۹- شرعی شیرازی. (خطی). **دیوان،** نسخه خطی به شماره ۷۰۰۹ کتابخانه مجلس تهران.
۳۰- شفائی اصفهانی.(۱۳۶۲). **دیوان حکیم شفائی اصفهانی،** به کوشش لطفعلی بنان چاپ اول، تبریز: اداره فرهنگ و ارشاد اسلامی آذربایجان شرقی.
۳۱- شکیب اصفهانی.(۱۳۶۶). **دیوان،** مقدمه جلال الدین همایی، چاپ اول، اصفهان: مشعل.
۳۲- شمس طبسی. (۱۳۷۱). **دیوان،** چاپ اول، مشهد: بی‌نا.
۳۳- صامت بروجردی .(۱۳۸۳). **دیوان،** چاپ اول، تهران: اسلامیه.
۳۴- صبوری، محمد کاظم .(۱۳۴۴). **دیوان،** چاپ اول، مشهد: بی‌تا.
۳۵- صفا، ذبیح الله.(۱۳۸۶). **تاریخ ادبیات در ایران،** چاپ هفتم، تهران: فردوس.
۳۶- صفای اصفهانی.(۱۳۷۲). **دیوان حکیم صفای اصفهانی،** به کوشش احمد سهیلی خوانساری، چاپ سوم، تهران: اقبال.
۳۷- طائی شمیرانی. (۱۳۶۹). **کلیات دیوان طائی شمیرانی،** چاپ اول، تهران: مولف.
۳۸- طرزی. (۱۳۸۱). **کلیات دیوان طرزی،** به کوشش ننگیالی طرزی، چاپ اول، تهران: برگ زیتون.
۳۹- طوسی اختر. (۱۳۵۵). **دیوان،** تهران، چاپ اول، بی‌نا.
۴۰- ظهوری. (خطی). **دیوان ظهوری،** قم: کتابخانه شخصی سید عباس رستاخیز.
۴۱- عبرت نائینی. (۱۳۷۶). **دیوان،** تصحیح مجتبی برزآبادی فراهانی،، چاپ اول، تهران: سنایی.
۴۲- عثمان مختاری. (۱۳۸۷). **دیوان به کوشش جلال الدین همایی،**چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
۴۳- عدیم شعنانی، سید زمان‌الدین. (۱۳۸۰). **اشک حسرت،** چاپ اول، بی‌جا: بی‌نا.
۴۴- عرفی شیرازی.(۱۳۶۹). **دیوان عرفی شیرازی،** به کوشش جواهری، تهران: سنایی، چاپ سوم.
۴۵- عصمت بخارایی.(۱۳۶۶). **دیوان،** به کوشش احمد کرمی، چاپ اول، تهران: ما.

۴۶- غافل مازندرانی.(۱۳۳۷). **دیوان،** چاپ اول، تهران: کتاب‌فروشی بوذرجمهری مصطفوی.
۴۷- غزالی مشهدی.(۱۳۸۷). **دیوان غزالی مشهدی(آثار الشباب)**، تصحیح حسین قربان‌پور آرانی، چاپ اول، تهران: علمی و فرهنگی.
۴۸- غزنوی، سید حسن. (۱۳۶۰). **دیوان سیّد حسن غزنوی،** تصحیح محمّدتقی مدرس رضوی، چاپ اول، تهران: اساطیر.
۴۹- غمگین اصفهانی. (بی تا). **دیوان،** کوشش مجید اوحدی یکتا، مقدمه جلال‌الدین همایی، چاپ اول، بی جا: چاپخانه سپهر.
۵۰- فدایی، براتعلی. (۱۳۹۱). **گنج در ویرانه،** چاپ اول، مشهد: بدخشان.
۵۱- فرید اصفهانی. (۱۳۸۱). **دیوان،** تصحیح محسن کیانی، چاپ اول، تهران: انجمن مفاخر فرهنگی.
۵۲- **فصل‌نامه فرهنگ**.شماره۵۷-۵۸، بهار و تابستان ۱۳۸۵.
۵۳- **فصل‌نامه قند پارسی،** شماره ۱۴، زمستان ۱۳۷۹.
۵۴- فضولی بغدادی. (۱۳۷۴). **دیوان فارسی حکیم محمّد فضولی،** به کوشش حسیبه مازی اوغلو، چاپ اول، تهران: دبیرخانه کنگره بزرگداشت فضولی.
۵۵- فوجی نیشابوری. (خطی) **دیوان،** نسخه، تهران: کتابخانه شخصی سید احمد بهشتی.
۵۶- ــــــــــــ (خطی). **دیوان فوجی نیشابوری**. تهران: کتابخانه شخصی سید احمد بهشتی.
۵۷- فیض کاشانی. (۱۳۸۱). **کلیات علامه ملا محمّدمحسن فیض‌کاشانی،** تصحیح مصطفی فیض‌کاشانی،، چاپ اول، قم: اسوه.
۵۸- قاآنی. (۱۳۸۰). **دیوان حکیم قاآنی،** به کوشش امیرحسین صانعی‌خوانساری، چاپ اول، تهران، نگاه.
۵۹- قمی، حسین بن محمد. (۱۳۹۱). **تحفه الفاطمیین فی ذکر احوال قم و قمیین،** تحقیق محمد حسین درایتی، چاپ اول، قم: نور مطاف.
۶۰- کابلی. (۱۳۸۶). **دیوان اشعار حضرت علامه سید کاظم بلبل کابلی،** به کوشش عبد الواحد مسعودی، چاپ اول، قم: مولف.
۶۱- گوهری هروی. (بی‌تا). **هزار قصیده،** نسخه خطی، کتابخانه مرکز احیای میراث اسلامی قم.
۶۲- ــــــــــــ (خطی) **هزار قصیده،** کتابخانه مرکز احیای میراث اسلامی قم.

۶۳- م. سلطانف. (۱۳۴۵). **افضل‌الدین خاقانی شروانی**، به کوشش ترجمه ح. صدیق، چاپ اول، تهران: آذر.
۶۴- مجاهدی، محمد علی. (۱۳۷۲). **در محفل روحانیان**، چاپ اول، قم:هجرت.
۶۵- مدهوش تهرانی. (۱۳۶۸). **دیوان**، به کوشش احمد کرمی،، چاپ اول، تهران: ما.
۶۶- مسیح کاشانی. (۱۳۷۸). **شرح احوال و بررسی آثار و گزیده اشعار مسیح کاشانی**، به کوشش امیر علی آذر طلعت، ، چاپ اول، تهران: سروش.
۶۷- مصاحب. (۱۳۸۰).**دائره المعارف فارسی**، چاپ اول، تهران: کتاب‌های جیبی.
۶۸- معین، محمد. (۱۳۷۳). **حواشی دکتر معین بر اشعار خاقانی شروانی**، به کوشش سیدضیاءالدین سجادی، چاپ اول، تهران: پاژنگ.
۶۹- ــــــــــــ (۱۳۸۵). **حواشی دکتر معین بر اشعار خاقانی شروانی**، به کوشش سیدضیاءالدین سجادی، چاپ اول، تهران: پاژنگ.
۷۰- میرزا جلال. (خطی). **دیوان میرزا جلال**. قم: کتابخانه شخصی سید عباس رستاخیز.
۷۱- میرزا جلال، اسیر. (خطی). **دیوان**، نسخه خطی، کتابخانه شخصی سید عباس رستاخیز قم.
۷۲- میرزاده عشقی. (۱۳۵۵). **دیوان**، چاپ اول، تهران: علمی، چاپ اول.
۷۳- میرصادقی، میمنت. (۱۳۸۵). **واژه نامه هنر شاعری**، چاپ سوم، تهران: کتاب مهناز.
۷۴- ناشناس. (بیتا). **خزاین القصیده به شماره ۴۹۹۲** تهران: کتاب‌خانه مجلس.
۷۵- ناصر خسرو. (۱۳۸۱). **دیوان ناصر خسرو**، مقدمه سیّدحسن تقی‌زاده، چاپ اول، تهران: نشر آزاد مهر و نگاه.
۷۶- ناصری کاشانی. (۱۳۸۰). **دیوان حسن ناصری کاشانی**، تصحیح سیّد علی اصغر صائم کاشانی، چاپ اول، تهران: تالار کتاب.
۷۷- نثاری بخاری. (۱۳۷۷). **مذکر احباب**، تصحیح نجیب مایل هروی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
۷۸- نصرآبادی، محمد طاهر. (۱۳۸۸). **تذکره**، به کوشش محسن ناجی نصرآبادی، چاپ اول، تهران: اساطیر.
۷۹- نظام استر آبادی. (خطی). **دیوان نظام استر آبادی**، به شماره ۹۲۶۴ کتابخانه مجلس تهران.
۸۰- ــــــــــــ (خطی). **دیوان**. نسخه خطی به شماره ۹۲۶۴ کتابخانه مجلس

تهران.
۸۱- نواب شیرازی، علی اکبر. (۱۳۷۱). **تذکره دلگشا**، تصحیح منصور رستگار فسایی، چاپ اول، شیراز: نوید شیراز.
۸۲- نوایی، امیرعلی‌شیر. (۱۳۷۷). **مجالس النفائس**، تصحیح علی‌اصغر حکمت، چاپ اول، تهران، منوچهری.
۸۳- ــــــــــــــ (۱۹۹۳). **دیوان فارسی امیر علیشیر نوایی**، به کوشش علی محمّدی، چاپ اول، تاجیکستان: دوشنبه عرفان.
۸۴- نیر تبریزی. (۱۳۸۶). **دیوان**، به کوشش بهروز ثروتیان، چاپ اول، تهران: نشر بین الملل.
۸۵- هدایت، رضا قلی. (۱۳۸۱). **مجمع الفصحاء**، چاپ اول، تهران: امیر کبیر.
۸۶- همای شیرازی. (۱۳۶۷). **دیوان همای شیرازی (شکرستان)**، به کوشش احمد کرمی، چاپ اول، تهران: ما.
۸۷- همایی، جلال‌الدین. (۱۳۷۵). **فنون بلاغت و صناعات ادبی**، چاپ اول، تهران: هما.
۸۸- الهی قمشه‌ای، مهدی. (۱۳۷۸). **دیوان**، به کوشش حسین الهی قمشه‌ای، چاپ سوم، تهران: روزنه.
۸۹- وصال شیرازی. (بی‌تا). **کلیات وصال شیرازی**، به کوشش محمّدعباسی، چاپ اول، تهران: کتاب‌فروشی فخر رازی.
۹۰- وقار شیرازی. (۱۳۸۳). **دیوان وقار شیرازی**، تصحیح داریوش کاظمی، چاپ اول، کرمان: دانشگاه آزاد اسلامی.

مجله‌ی علمی-پژوهشی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
س۷، ش۲ (پیاپی۱۵)، پاییز و زمستان۱۳۹۵

تحلیل داستان رستم و سهراب بر اساس نظریه‌ی کارل گوستاو یونگ

سکینه مرادی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز، ایران.

چکیده

یکی از غم انگیزترین داستان‌های شاهنامه فردوسی داستان رستم و سهراب است. این داستان همسان دیگر نمونه‌های مشابه‌اش در ادبیات ملل دیگر، از بن مایه‌ی اسطوره‌ای رویارویی پدر و پسر بهره می‌برد. ساختار اسطوره‌ای، فرجام تراژیک و شگفتی و ابهام پنهان در زوایای داستان، آن را به یکی از داستان‌های مورد توجه در شاهنامه فردوسی تبدیل کرده، به طوری که شرح و تفاسیر متعددی پیرامونش به نگارش درآمده است. در میان همه دیدگاه‌های گوناگون، اندیشه‌های کارل گوستاویونگ نگاهی دیگرگون به اساطیر و ادبیات دارد. بر اساس نظریه‌های یونگ، اساطیر مظاهر روانی هستند که جوهر روان را باز می‌تابانند. از این‌رو، نبرد رستم و سهراب در این داستان را می‌توان تبلوری از رویارویی دو کهن الگوی قهرمان و سایه در طی فرایند فردیت و رسیدن به کهن الگوی خویش‌تن و آرامش روانی دانست. این نوشتار، با این نگاه خاص، با شیوه‌ای توصیفی - تحلیلی، برآنست درچارچوب اندیشه‌های کارل گوستاو یونگ، خوانشی دیگر از داستان رستم و سهراب به دست دهد. ره‌آورد این جستار، نشان می‌دهد که هر یک از شخصیت‌های این داستان به فراخور کارکرد، تبلور بخشی از روان و بیان نمادینه‌ای از کهن الگوها می‌توانند باشند. رستم، سهراب، تهمینه و رخش به ترتیب کهن الگوی قهرمان، کهن الگوی سایه، کهن الگوی آنیما و کهن الگوی پیرخردمند را بازتاب می‌دهند.

واژگان کلیدی: فردوسی، رستم، سهراب، یونگ، کهن الگو.

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۳/۷/۳
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۳۹۴/۱۰/۶

Email: sa.moradi4375@gmail.com

۱-مقدمه

«بن مایه رویارویی پدر و پسر در ادبیات و اساطیر ملل گوناگون دیده می‌شود. مورای آنتونی پاتر (۱۹۱۵-۱۹۸۷) با گردآوری بیش از ۸۰ نمونه از این موتیف در ادبیات ملل گوناگون و بررسی تمامی نمونه‌ها، داستان رستم و سهراب را از حیث داشتن تمامی عناصر اساطیری و داستانی سرآمد این داستان‌ها قرار می‌دهد و رساله خود را به نام رستم و سهراب نامگ‌ذاری می‌کند.» (مسلمی‌زاده، ۱۳۸۵، ۱۱۳)

در برخورد با این داستان نگاه‌های متفاوتی دیده می‌شود.«بعضی محتوای داستان را زبونی و درماندگی انسان در برابر سرنوشت دانسته‌اند که به صورت جنگ بین پدر و پسر بیان شده است. برخی هم درون‌مایه داستان را نبرد قدرت معرفی کرده‌اند که در آن سهراب قهرمان راستین است و برای آرمانی بزرگ و جهان شمول به پا خاسته است. و رستم هم آدمی است اسیر قدرت دیوانی که برای رسیدن به خود خواهی‌هایش تا حدودی دانسته، دست به خون فرزند جوان می‌آلاید و حال آن‌که دیگرانی هم اعتقاد دارند که تراژدی سهراب فاجعه قدرت طلبی و سنت پرستی رستم نیست بلکه غم‌نامه برخورد آرمان و عاطفه است و اگر در شکل کنونی داستان که در شاه‌نامه و بر قلم حماسه‌سرای طوس آمده است، می‌خوانیم:

یکی داستانی است پر آب چشم دل نازک از رستم آید به خشم. توجه داشته باشیم که دل نازک از رستم به خشم می‌آید و نه خرد مآل اندیش.» (یاحقی، ۱۳۶۸، ۲۱) مرتضوی نیز با نگاهی اساطیری، فلسفی برین باور است که «روح مقاوم ایرانی، که رستم تجسم کامل و پایدار آن بوده، پس از همه تجربه‌های مستمر و ناموفق اهریمن، فقط ازدرون خود و به دست خود و با به وجود آمدن تضاد در روح ایرانی می‌توانسته نابودگردد. ولی این توطئه با دخالت عوامل مافوق بشری"نیروی مافوق بشری که در تار و پود پیچیده و باریک حوادث و سرنوشت متجلی است." نقش بر آب می‌شود و کشته شدن سهراب به دست رستم، اگرچه از دیدگاه حماسی و تراژیک داستانی توجیه‌ناپذیر و غم‌انگیز است، از نظر روح اساطیری شاید نماینده قربانی کردن خود یا گرامی‌ترین گرامی‌ها برای دفع خطر اضمحلال ملی و نابودی سرزمین اهورایی و یا از دیدگاهی ساده تر سرانجام شوم پاک‌ترین و تواناترین و شایسته‌ترین عنصر ایرانی به عنوان پادافره آگاهانه یا ناآگاه در برابر اقدام و وقوع در صف نیروهای اهریمنی است.» (مرتضوی، ۱۳۶۹، ۴۸)

سهراب کیست ؟در باور داستان او فرزند رستم از پیوندی غریب در سرزمین بیگانه است که در رویارویی با پدر به صورت ناشناس به دست او کشته می‌شود. اما «عصر فردوسی، عصر اندیشه اساطیری نبود و همان‌گونه که از پاره‌ای ابیات مقدمه شاه‌نامه بر می‌آید،

روزگاریان اساطیر را راست نمی‌داشتند و از دست دروغ و افسانه می‌شمردند. به همین دلیل است که فردوسی هر گاه خود را ناگزیر از نقل داستان‌هایی که با اساطیر درآمیخته‌اند، می‌بیند به توجیه کار خویش در مقدمات یا موخرات آن‌ها می‌پردازد و خواننده یا شنونده را متقاعد می‌کند که با داستان‌هایی رمزی و نمادین سر و کار دارد. » (سرامی، ۱۳۸۶، ۶۴)
بیت مشهور او تاکیدی بر این مدعاست:

کزو هر جه اندر خورد با خرد　　دگر بر ره رمز معنی برد
(فردوسی،۱۳۸۲، ۱۲۵)

در این داستان نیز اشاراتی وجود دارد که ما را به این نگرش هدایت می‌کند که این داستان برآمده از دنیایی ناملموس و فر واقعیت است. سفر نابهنگام رستم فرمانروای زابلستان و سردار سترگ ایرانیان به تنهایی و به دور از جلال و شکوه یک سردار، گمشدن اسرار آمیز رخش، ازدواج شبانه او با تهمینه دختر شاه سمنگان حتی اگر اصل داستان را پیوندی بدوی بر پایه قوانین کهن بدانیم که در داستان‌هایی با این مضمون تکرار شده‌اند و نیز وجود دیگر مفاهیم و عناصر اساطیری چون تولد پسری زورمند همتای پدر، رشد غیر طبیعی، جست‌جو برای پدر همگی حاکی از سر و کار داشتن با یک داستان نمادین است. داستانی که هم‌چون دیگر نمونه هایش در اساطیر و ادبیات ملل دیگر، حماسه است و حماسه خود از دل اسطوره بالیده است. از این‌رو چون اسطوره در پرده‌ای از راز و رمز قرار دارد. آگاهی به راز این اسطوره، آگاهی به لایه‌های روان اسطوره‌پرداز ایرانی از پرداختن این داستان پر آب چشم است.

در سال‌های اخیر، در میان روی‌کردهای همه سویه‌ای که به قلم‌رو اساطیر از جانب علوم گوناگون روی می‌دهد. علم روان‌شناسی با فروید پا به این عرصه می‌گذارد. اما هم‌پایه فروید، نام کارل گوستاو یونگ (Carl Gustav Jung) نیز در این زمینه درخششی ویژه می‌یابد. مکتبی که او پس از جدایی از استادش، فروید، پایه‌گذاری می‌کند، برمبنای بررسی حدود هشتاد هزار رویا تدوین شده است. بنا به اعتقاد او «درمطالعه میث‌ها (اساطیر)تا به حال همواره به تصورات خورشیدی، قمری، هواشناسی، گیاهی اکتفا کرده‌اند و به این‌که اساطیر قبل از هر چیز مظاهر روانی‌ای هستند که جوهر روان را می‌نمایانند، کسی توجهی نداشته است. انسان بدوی به تبیین عینی چیزهای ظاهری توجهی ندارد، بلکه در روان ناخودآگاه او کششی است مقاومت‌ناپذیر برای این‌که کلیه تجارب حسی را در ضمن وقایع اسرار آمیز خارجی مستهلک گرداند.» (شایگان، ۱۳۸۱، ۲۰۴)

«با چشم‌انداز خاص اندیشه‌های کارل گوستاو یونگ، اساطیر واگویه جست‌جوهای انسان در لایه‌های تو در توی روان خویش است. اساطیر برآمده از کهن الگوهاست وکهن

الگوها تجارب غریزی اجداد انسان هستند که در طی میلیون‌ها سال به صورت نیرویی بالقوه در بخشی از روان انسان به صورت یک ساخت درآمده‌اند. با این نگرش، یونگ راز تکرار بن مایه‌های ادبی و اسطوره‌ای را در پیوند رازآمیز میان آفرینندگان هنری و ادبی با منبع جاودانه‌ای به نام ناخودآگاه جمعی بیان می‌کند و جست‌جوی پژوهش‌گران پیرامون بن مایه‌های مشترک ادبیات و اساطیر ملل مختلف را که نخستین بار سرجیمز فریزر (Sir James G. Frazer) در پژوهش مردم شناسی‌اش، شاخه زرین، در سال‌های ۱۹۱۵-۱۸۹۰ (archetype) نامیده بود، در مسیری نو می‌اندازد.» (شمیسا، ۱۳۷۸، ۷۹) براساس این دیدگاه، اساطیر و باورهای یک قوم از جمله بسترهای مناسب برای تجلی کهن الگوهاست که الگوی رفتاری بازتابیده از روان انسان است. از این‌رو، این نظریه جنبه‌ای روان‌شناسانه نیز دارد.

در حوزه نقد ادبیات فارسی، علاوه بر نقدهای شمیسا (۱۳۸۲) و ستاری (۱۳۷۷) بر بوف کور، متون کلاسیک نیز از ره‌گذر این نوع نقد برکنار نمانده‌اند. امامی (۱۳۸۲) در مقاله مولانا و کهن الگوهای یونگ، داستان کنیزک و پادشاه مثنوی را از دیدگاه یونگ مورد بررسی قرار می‌دهد. برخی پژوهش‌گران نیز به شاه‌نامه و اساطیر از منظری سمبولیک نگریسته‌اند. از جمله کزازی با اعتقاد به این‌که شاه‌نامه رازناک و دیریاب و متنی نمادین است «که باورها و اندیشه‌ها و آزمون‌های کهن به زبان رازآلود نمادها در آن باز گفته شده، رستم را نماد همه پهلوانان ایران در پهنه تاریخ می‌داند که در کالبد پهلوانی به نام رستم نمادین شده‌اند.» (کزازی، ۱۳۷۶، ۱۶۶) مسکوب (۱۳۷۴) نیز ضمن بررسی هفت خوان رستم و اسفندیار، با نگاهی از این دست می‌نویسد: «از سوی دیگر، با تاویلی روان‌شناختی شاید بتوان گرگ، شیر یا اژدها را تجسم حیوانی که در ما خفته، نیروهای سرکش طبیعی و غریزه یا به زبان دیگر؛ نفس اماره در حماسه دانست که با به خطر انداختن جان و پیروزی بر آن‌ها به یاری شعور، آگاهی یا روشنایی، تاریکی روان، ناخودآگاه، را پس می‌زند.» (مسکوب، ۱۳۷۴، ۳۹)

امینی (۱۳۸۱) در مقاله‌ای با نام تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون براساس نظریه یونگ، با توجه به چهار مرحله رشد قهرمان هندرسن، اسطوره قهرمان را در داستان ضحاک بررسی کرده است.

از این‌رو، با توجه به اهمیت شناخت چیستی و درک مفاهیم نهفته در اساطیر و باورهای یک ملت که مستلزم رمز گشایی از نمادها و بن مایه‌های اسطوره‌ای آن است، این نوشتار برآنست تا از چشم انداز خاص روان‌شناسی یونگ، از راز این داستان پر آب چشم پرده بردارد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱ سفر و فرایند فردیت:

هفت خوان‌های رستم و اسفندیار، سفرهای کاووس به هاماوران، مازندران و پرواز برای فتح آسمان، گشت وگذارهای گرشاسب و اسکندر در سرزمین‌های پر از شگفتی، جست‌وجوهای گیل گمش، ادیسه و آنه اید به ویژه در جهان مردگان، سیر آفاق و انفسی عارفان، سفر پر از مخاطره سی مرغ عطار برای رسیدن به سیمرغ، از سویی روایتگر روح نا آرام آنان درپیمودن دشواری‌ها برای نیل به هدف و از سوی دیگر بیانی نمادین از سفربه عنوان یکی از عناصر و بن مایه‌های مکرر اساطیری و ادبی است. به باور یونگ این تصاویر نشان دهنده مکانیسم روانشناختی فرو رفتن ذهن خودآگاه به درون لایه‌های ژرف روان ناخودآگاه انسان است که با نام فرایند فردیت، از آن یاد می‌کند.

براساس اندیشه‌های یونگ، «فرایند فردیت در واقع سازش خودآگاه با مرکز درونی خود یا کهن الگوی خویشتن ((self، معمولا با جریحه‌دار شدن شخصیت و رنج ناشی از آن آغاز می‌شود. این تکان اولیه، اگر چه اغلب تشخیص داده نمی‌شود، اما نوعی فراخوان است.» (یونگ، ۱۳۷۷، ۲۵۳) فردوسی در سرآغاز این داستان می‌سراید:

زموبد برین گونه بر داشت یاد — که رستم یکی روز هم از بامداد
غمی بد دلش ساز نخجیر کرد — کمر بست و ترکش پر از تیر کرد
(فردوسی، ۱۳۸۲، ۱۷۰)

رستم قهرمان حماسه است. غم او نیز از نوع غم زمینی نیست. آیا این غم همان تکان اولیه است که یونگ از آن می‌گوید؟ غمی بودن، او را به عنوان نمودی از خودآگاهی روان، به راهی می‌کشاند که حماسه می‌خواهد؛ به آن سوی مرز توران، سرزمین اهریمنی و پلیدی حماسه. به باور یونگ، این سرزمین، قلمرو ناشناخته‌ها، ناخودآگاه جمعی (Collective Unconscious) است.

«قهرمان حماسه، قهرمان روان نیز هست. بر بنیان همان اصل که حوادث را باید به منزله مظاهر تمثیلی درام باطنی و ناخودآگاه روان پنداشت که از راه فرافکنی از طریق انعکاس یافتن در حوادث طبیعی برای آگاهی انسان قابل ادراک می‌شوند.» (شایگان، ۱۳۸۱، ۲۰۴) از این‌روست که با این تکان اولیه برانگیخته می‌شود که سرچشمه ناسازگاری و آشفتگی روان را باز یابد و آرامشی دیگر باره برقرار سازد. «قهرمان (Hero) از جمله نیروهای نهفته در ناخودآگاهی است. کار اصلی قهرمان، انکشاف خودآگاه خویش‌تن فرد است.» (یونگ، ۱۳۸۷، ۱۶۴) براساس نظریات یونگ، راه رسیدن به تعالی و آرامش درونی شناخت جنبه‌های گوناگون روان وگذر از آن جنبه‌هایی است که روان را در جمود نگاه

داشته یا در سوی مقابل به تنش کشانده است.

قهرمان یکه‌تاز عرصه حماسه ایران است. هرگاه که سایه شوم اهریمنی بر مرزهای ایران سایه می‌اندازد، همواره به کمک می‌شتابد و پیروزمندانه، دشواری‌ها را پشت سر می‌گذارد. بر اساس روان‌شناسی تحلیلی یونگ، یکی از جنبه‌های روان، نقابی است بر چهره درونی شخص و پرسونا (Persona) نامیده می‌شود. توجه بیش از حد انسان به نقش و کالبد اجتماعی‌اش، پرسونا، او را از طبیعت واقعی‌اش بیگانه کرده و در یاس فرو می‌برد. آیا آن غمی که فردوسی بهانه روایت این قصه‌اش می‌کند، همین غم است. برمبنای تفسیر روان‌شناسی می‌توان چنین نظری داشت.

۲-۲-کهن الگوی آنیما و پیر دانا:

۲-۲-۱-رخش:

اسب در باور مردم به صفاتی چون فداکاری، وفاداری، هوش، فراست و ادراک بالا موصوف است. در گستره اسطوره و حماسه، اسب چون دیگر حیوانات کارکردی اسطوره ای و نمادین دارد. «در فرهنگ ایران، به ویژه، اسب و گردونه، از زمان‌های کهن مورد استفاده بوده‌اند. مهر از ایزدانی است که بر گردونه مینوی نشسته است. اساساً در ذهن اقوام هند و اروپایی، اسب نشانه ویژه ایزد آفتاب و ایزد ماه و ایزد آب بوده است.» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۱۱۳) «در رمزگرایی‌های حیوانی اسب از جای‌گاه ویژه‌ای برخوردار است و هم‌چون گاو در شمار توتم قرار می‌گیرد.» (زمردی، ۱۳۸۵، ۲۰۷) «اسب بیان‌گر جنبه جادویی و درک اشراقی آدمی است.» (شمیسا، ۱۳۸۲، ۲۰۶)

رخش «نام اسب مشهور رستم است که اصلا در فرهنگ‌ها، به معنی سرخ و سپید به یک‌دیگر آمیخته و نیز قوس و قزح یا کمان رستم و نیز مطلق اسب آمده است.» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۳۸۷) «در ادبیات مدحی فارسی، رخش مظهر تمامیت و کمال و تیز گامی و فراست و زیبایی معرفی شده» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۳۸۸) «رخش در اوستایی رئو خشنه به معنی درخشش و تابش و پرتو است، نیز به معنی آذرخش. این واژه را در معنی سرخ آمیخته به سپید نوشته‌اند.» (کزازی، ۱۳۸۱، ۲۹۶)

رخش درشاه‌نامه نقشی اساطیری از خود به نمایش می‌گذارد. او را از گاه تولد، اسب رستم می‌دانسته‌اند و بهایش را بر و بوم ایران.

بپرسید رستم که این اسب کیست — که دو رانش از داغ آتش تهی‌ست
چنین داد پاسخ که داغش مجوی — کزین هست هر گونه‌ای گفت‌وگوی
همی رخش خوانیم و بور ابرش است — به خو آتشی و بـه رنگ آتش ست
خداونـد این را ندانیم کس — همی رخش رستمش خوانیم و بس

(فردوسی، ۱۳۸۲، ۵۳)

مر این ر ا بر و بوم ایـران بهاست　　بدین بر تو خواهی جهان کرد راست

(همان، ۵۴)

رخش از قدرت درک و پیش‌گویی خطرات بهره‌مند است. او که در هفت خوان، رستم را از حضور اژدها آگاه می‌کند، در ماجرای توطئه شغاد، خاک را به نعلش چاک می‌دهد تا رستم را نسبت به خطر مرگ هشدار دهد. رخش، هم‌راه همیشه رستم، با او دردنیای حماسه ظاهر می‌شود و با او نیز چهره در نقاب خاک می‌کشد.

بیش‌ترین نمودگاری اساطیری رخش در هفت خوان نمادینه می‌شود. در نخستین خوان، رخش در بی‌خبری و غفلت رستم، شیر را از پای در می‌آورد.

دو دست اندر آورد و زد بر سرش　　همان تیز دندان به پشت اندرش

همی زد بر آن خاک تا پاره کرد　　ددی را برآن چاره بیچاره کـرد

(همان، ۹۲)

در خوان سوم نیز زمانی که رستم در خواب ناآگاهی است. به وجود اژدها پی می‌برد و با تلاش بسیار رستم را از حضور اژدها می‌آگاهاند و در کشتن اژدها نیز او را یاری می‌دهد.

چو زور تن اژدها دیـد رخش　　کـز آن سان بر آویخت با تاج بخش

بمالید گوش اندر آمد شگفت　　بلند اژدها را به دنـدان گـرفت

بدرید کتفش به دندان چو شیر　　بـرو خیـره شد پهلوان دلیـر

(همان، ۹۶)

در خوان پنجم نیز این رخش است که رستم را به روشنایی راهبری می‌کند.

همی رفت پویان به جایی رسید　　کـه انـدر جهان روشنایی ندید

شب تیره چون روی زنگی سیاه　　ستاره نه پیدا نه خورشید و ماه

تو خورشید گفتی به بند اندرست　　ستاره بـه خم کمنـد اندرست

عنان رخش را داد و بنهـاد روی　　نه افراز دید از سیاهی نه جوی

وز آن‌جـا سوی روشنـایی رسید　　زمین پرنیان دید و یک‌سر خوید

(همان، ۹۹)

«در اسلوب روان‌شناسی تحلیلی، همه چیز می‌تواند معنای نمادین پیدا کند. از این منظر، حیوانات نماینده سمبولیک نیروی غریزی انسان است.» (یونگ، ۱۳۸۷، ۳۶۰) در این میان اسب به عنوان هم‌راه قهرمان، جای‌گاه ویژه‌ای می‌یابد.

رستم در این سفر نیز اسب با وفایش رخش را با خود دارد. اما به ناگاه در آغاز این سفر، رخش را می‌ربایند. راوی داستان برین است؛ اما چگونه اسبی که شیری را از پای در آورده و

توان تشخیص حضور اژدهایی را دارد، به آسانی در چنگ عده‌ای دزد اسب گرفتار می‌شود؟

در بسیاری از افسانه‌ها واساطیری که بر حول اسطوره قهرمان می‌چرخد، قدرت‌های پشتیبان یا نگاه‌بانانی، ناتوانی قهرمان را جبران می‌کنند و وی را قادر می‌سازند تا بر مشکلات پیش روی فائق آید. در اسلوب روان‌شناسی تحلیلی، از این نیروها با نام روح، پیر خردمند یاد می‌شود. یکی از صورت‌های تجلی روح مثالی، صورت حیوانی آن است. یونگ «حیوانات یاری دهنده در افسانه‌های پریان که انسان‌گونه عمل می‌کنند، به زبان انسانی سخن می‌گویند و عقل و معرفتی برتر از عقل و معرفت انسانی نشان می‌دهند را تبلور روح در شکل حیوانی می‌داند.» (یونگ، ۱۳۶۸، ۱۲۷) سی‌مرغ حامی زال در شاه‌نامه و شیرون نیمه انسان و نیمه اسب خردمند، حامی آشیل در ایلیاد تداعی کننده این کهن الگو در اساطیر هستند. رخش نیز تمامی این خصیصه‌ها را در حماسه آفرینی‌های رستم از خود نشان داده است. درک بالای او درتشخیص حضور اژدها در هفت خوان و یاری‌گری او در رهایی رستم از دست اژدها و شیر، همه روایت‌گر این صفات در اوست.

از سوی دیگر در مکتب یونگ، حیوانات نماینده سمبولیک نیروی غریزی انسان است. در این میان اسب به عنوان هم‌راه قهرمان، جای‌گاه ویژه‌ای می‌یابد. اسب قهرمان، تجسم نیروهای غریزی اوست. هم‌راهی و فرمان‌برداری مرکب قهرمان از او، در پشت سرگذاردن مراحل تکوین و رسیدن به کمال، چیرگی و مهار نیروی غریزی را نمادینه می‌کند. ویژگی‌های برجسته و پیوند ناگسستنی رخش با رستم حتی تا زمان مرگ، نمادینه بودن او را به خوبی نشان می‌دهد. از این‌رو، با تکیه بر این نظریات گم شدن اسرارآمیز رخش، را می‌توان فراخوانی برای قهرمان دانست تا با گذر از قلم‌روی هزار توی ناخودآگاهی جمعی، به ضعف ها و توانایی‌های روان اگاهی یابد. بر اساس نظریه‌های یونگ، مردی که به الهامات برآمده از ژرفای ناخودآگاهی توجه نشان دهد، می‌تواند آنیما را اولین چهره‌ای ببیند که از نهان‌خانه روانش به پیش‌واز می‌آید تا راهنمای او به آن سوی دروازه ناخودآگاهی و شناخت لایه‌های خوشایند و ناخوشایند روانش باشد. تهمینه دخت شاه سمنگان بازتابی از چهره‌ی آنیما می‌تواند باشد

۲-۲-۲ تهمینه:

به روایت داستان، تهمینه دخت شاه سمنگان و همسر انیرانی رستم است. نام او «از دو پاره تهم و ینه ساخته شده است؛ تهم در اوستایی تخمه (Taxma) بوده است، به معنای تناور و تنومند است.» (کزازی، ۱۳۸۱، ۵۶۹) در این داستان «تقابل ایران و توران از طریق تهمینه و در وجود او به توافق می‌رسد. در این پیوند به زبان تمثیل، رستم مظهر آرمان‌های ایران است و تهمینه که بخش اول نام او با بخش دوم نام رستم نیز یکی است نماینده توران

و پیوند آن دو به معنی به یگانگی رسیدن ایران و توران است.» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۲۳)

یگانگی پاره‌ای از نام آن‌ها، می‌تواند بیانی نمادین از سرشت یک‌سان، وجود انتزاعی و یگانگی این دو چهره اساطیری در وجود رستم باشد. در نتیجه، وجود تضاد در پیوند میان رستم و تهمینه که وجودش ریشه در سرزمینی اهریمنی دارد "انیرانی بودن تهمینه" نمایان‌گر تضادهای درونی و بازتاب جنبه‌ای از روان رستم است که درکنکاش هزار توی ناخودآگاهی روان، بر او نمایان شده است.

یونگ در تبیین کهن‌الگوی آنیما می‌گوید: «هر مردی در درون خود تصویری ابدی از زن به هم‌راه دارد، البته نه تصویری از این یا آن زن خاص، بلکه از زن مطلق، این تصویر اساساً ناآگاهانه است.» (یونگ، ۱۳۷۰، ۴۰۴) سرچشمه ابتدایی این نظریه، به باور دو جنسی بودن انسان نخستین باز می‌گردد. «در اساطیر ایرانی، نسل انسان را از گیاهی ریباس نام می‌دانند که به صورت دو ساقه نر و ماده درهم پیچیده از خون یا تخمه کیومرث می‌روید.» (بهار، ۱۳۶۲، ۱۳۷) در اسرائیلیات، آفرینش حوا از دنده چپ آدم ذکر شده که می‌تواند تعبیری از این باور تلقی شود. در قرآن کریم، نیز ضمن بخشی از آیه یک سوره نساء آمده است: «ای مردم بترسید از پروردگار خود، آن خدایی که همه شما را از یک تن آفرید و هم از آن جفت او را خلق کرد و از آن دو تن خلق بسیار در اطراف عالم از مرد و زن برانگیخت.»

این بانوی اساطیری، همیشه بر دروازه ناخودآگاه در انتظار است تا خودآگاه مرد را در پی خود به اعماق روان بکشاند و راز اتاق‌های تاریک ناخودآگاه را بر او بگشاید. «یکی از رایج‌ترین نمادهای رویا گونه که بیان‌گر این دست آزادی از راه تعالی است، مضمون سفر تنهایی یا زیارت است که به نوعی زیارت روحانی که نوآموز در خلال آن به کشف طبیعت مرگ نایل می‌آید، شباهت دارد. البته این مرگ به منزله آخرین داوری یا آزمونی با ویژگی آیین آموزش نیست، بل سفری ست به سوی آزادی، از خود گذشتگی و تجدید قوا که به وسیله ارواح شفیق راهبری و پشتیبانی می‌شود. این‌گونه ارواح غالباً به شکل یک زن پدیدار می‌گردند.» (یونگ، ۱۳۸۷، ۲۲۷) «آنیما به روان امکان می‌دهد تا خود را با ارزش‌های واقعی درونی هم‌ساز کند. او تجسم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است. احساسات، خلق و خوهای مبهم، مکاشفه‌های پیامبرگونه، حساسیت‌های غیرمنطقی، قابلیت عشق شخصی، احساسات نسبت به طبیعت و سرانجام روابط با ناخودآگاه.» (همان، ۲۷۰)

دیدار رستم با تهمینه در شبی رازآمیز، نیز رویایی را می‌ماند که جز در دنیای حماسه و اسطوره تحقق آن ممکن نیست. رویایی که تهمینه بانوی زیبای سمنگان پیوند با رستم

را، تنها برای یک شب خواستارست و پیمان می‌بندد که از ین پس هیچ چشمی او را نبیند.

ترا ام کنون گر بخواهی مرا نبیند جزین مرغ و ماهی مرا

(فردوسی، ۱۳۸۲، ۱۷۵)

و رستم با بانویی می‌پیوندد که سرشتی رازگونه و ماورایی دارد. چنان‌که حکیم توس او را چنین وصف می‌کند:

روانش خرد بود و تن جان پاک تو گفتی که بهره ندارد ز خاک

(همان، ۱۷۴)

به باور یونگ «نقش حیاتی آنیما این است که به ذهن این امکان را می‌دهد تا خود را با ارزش‌های درونی هم‌ساز کند و راه به ژرف‌ترین بخش‌های وجود برد. آنیما با این دریافت ویژه خود نقش راهنما و میان‌جی را میان "من "و دنیای درونی یعنی "خود" به عهده دارد.» (یونگ، ۱۳۸۷، ۲۷۸) پیوند راز آمیز تهمینه با رستم نیز امکان نمادینی در شناخت تضادهای درونی رستم فراهم می‌کند.

۲-۳ کهن الگوی قهرمان و سایه :

۲-۳-۱ قهرمان و اژدها:

تقابل دو نیروی ناهم‌گون خیر و شر، خوبی و بدی، زیبایی و زشتی، روشنی و تاریکی بن مایه بنیادین اساطیر، باورها و محرک اصلی حماسه‌هاست. این تضاد در اساطیر ایرانی به صورت دوگانگی نور و ظلمت، سپند مینو و انگره مینو، متجلی می‌شود. «در اساطیر ایرانی اهریمن پس از آن‌که سه هزار سال از بیم گیومرث یارای مخالفت با اورمزد را نداشت، به تحریک جهی دیو مونث و نماینده زنان، بر اورمزد شورید و چون اژدهایی از زمین برآمد و با تمام دیوان به پیکار نور شتافت.» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۱۰۵)

رویارویی این دوگانگی در شاه‌نامه به صورت نبردهای طولانی میان ایران و توران تبلور می‌یابد. اما تجلی نمادین این تقابل در الگوی اساطیری نبرد قهرمان و اژدها بروز می‌کند. به طوری که درگستره حماسه و اساطیر، یکی از آزمون‌های قهرمان، اژدها کشی است. «شاهان و پهلوانان، همه اژدها کشی می‌کنند و این همان عملی است که در آغاز انجام شده، یعنی در اساطیر هند و ایرانی، ایندرا، خدای جنگاور و برکت بخشنده، اژدهایی به نام ورتره را که آورنده خشکی است، کشته است. در واقع، نبرد خدای جنگاور و از میان رفتن آشفتگی که اژدها یا دیو مظهر آن است، سعادت و برکت به وجود می‌آید. در پی این الگوی نخستین، شاهان و پهلوانان هم همین را تکرار می‌کنند. گرشاسب، رستم، اسفندیار و اکثر شاهان حتی اردشیر بابکان که کرم هفت‌واد را می‌کشد باید اژدهاکشی کنند تا در آن ازلی قرار گیرند که ایندرا چنین کرده و جهان را پر برکت و مردم را سعادت‌مند گردانیده

است. البته ایندرا در ایران فراموش می‌شود ولی کهن‌الگوی اژدها کشی باز می‌ماند.» (بهار، ۱۳۷۳، ۱۹۸)

۲ -۳-۲ کهن الگوی قهرمان و سایه:

این مضمون ابدی و ازلی در اندیشه‌های یونگ به شکل رویارویی دو کهن الگوی قهرمان و سایه(Hero&Shadow)، قهرمان و اژدها، متبلور شده است. «من خویش‌تن همواره با سایه در ستیز است، این ستیزه در کشمکش انسان بدوی برای دست یافتن به خودآگاهی، به صورت نبرد میان قهرمان کهن‌الگویی با قدرت‌های شرور آسمانی که به هیبت اژدها و دیگر اهریمنان نمود پیدا می‌کنند، بیان شده است.» (یونگ، ۱۳۸۷، ۱۷۵) منظور از کهن الگوی سایه، جنبه حیوانی و پست غرائز انسان است که به علت ریشه‌های به غایت عمیقی که در تاریخ تحولی و تطوری دارد، پر قدرت‌ترین، بالقوه‌ترین و خطرناک‌ترین کهن الگو در رابطه انسان با هم جنسانش است. می‌توان گفت سایه در نظریه‌ی یونگ همانند نهاد (Id) در نظریه‌ی فروید عمل می‌کند. زمانی که من و سایه با یک‌دیگر توازن و هماهنگی دارند، شخص خود را مملو از زندگی و انرژی و توان احساس می‌کند. از دید روان‌شناسی یونگ، به طور معمول احساسات و رفتارهای نابهنجار پس از سرکوبی، از ضمیر آگاه به ضمیر ناخودآگاه عقب نشینی می‌کنند و هیچ‌گاه به طور کامل از بین نمی‌روند. اما در موقعیت‌های بحرانی و شرایط خاص، این احساسات در قالب کهن الگوی سایه بروز می‌کند. «نبرد میان قهرمان و اژدها، شکل فعال‌تر این اسطوره -اسطوره قهرمان- است و اجازه می‌دهد مضمون کهن الگویی پیروزی من خویش‌تن بر گرایش‌های واپس گرایانه آشکارتر شود. در بیش‌تر مردم طرف تیره و منفی شخصیت در ناخودآگاه می‌ماند اما قهرمان درست به وارونه باید متوجه وجود سایه باشد تا بتواند از آن نیرو بگیرد و اگر بخواهد به اندازه‌ای نیرومند شود تا بتواند بر اژدها پیروز شود باید با نیروهای ویران‌گر خود کنار بیاید. به بیان دیگر من خویش‌تن تا ابتدا سایه را مقهور خود نسازد و با خود هم‌گونش نکند، پیروز نخواهد شد.» (یونگ، ۱۳۸۷، ۱۷۶)

در رمزگشایی از اساطیر و داستان‌های حماسی، اهریمن، اژدها، دیو، جادوگر و هر دشمن درونی یا بیرونی را می‌توان تجسمی از کهن الگوی سایه تلقی کرد. در این داستان، ثمره پیوند میان تهمینه و رستم در شبی اساطیری ولادت کودکی است سهراب نام. حماسه سرا، حکایت از زایش رستمی دیگر دارد.

تو گفتی گو پیلتن رستم است — وگر سام شیرست و گر نیرم است
چو خندان شد و چهره شاداب کرد — و را نـام تهمینه سهراب کرد
(فردوسی، ۱۳۸۲، ۱۷۷)

از دید روان‌شناسی نیز سهراب، چهره دیگری از رستم و پاره‌ای از روان است. او همان نیروی شوم سرکوب شده‌ای است که در لایه‌های تو در توی روان به شکلی پنهان وجود داشته است و خودآگاهی در پی شناخت آنیما به حضور ناشناخته و مبهم او پی می‌برد. گردآوری سپاه، حمله به مرزهای ایران، نبرد با هجیر و در نهایت رویارویی او با رستم نمودهایی است که با صحه گذاردن بر سایه بودن سهراب، می‌تواند تبلور بازی‌گری‌های کهن الگوی سایه در قلم‌رو روان تلقی شود. کودکی سهراب و رشد جسمانی او نیز تداعی‌کننده رشد سایه، اژدهای خفته درون است. از این پس سهراب در نقش کهن الگوی سایه، عرصه روان را محل تاخت و تازهای خود قرار می‌دهد. فرافکنی سایه به دیگر بخش‌های روان به تدریج نمودهای خود را در داستان می‌نمایاند. سرپیچی رستم از فرمان کاووس، تعلل در حرکت به سوی دربار و میدان رزم با سهراب، بیانی نمادین از روند رو به رشد سایه در روان است. چنان که رستم، در اعتراض گیو:

بدو گفت که مندیش از این که با ما نشورد کس اندر زمین

(همان، ۱۹۸)

هر چند از دیدگاه داستانی مخاطبان، خشم کاووس بر رستم را بر نمی‌تابند؛ اما از دید روان‌شناسانه یونگ، خشم کاووس تعبیری از آگاهی روان به خطرات سایه و بروز تنش‌های روان، در پی روند رو به رشد سایه و تلاش خودآگاهی (ego) برای واپس راندن دیگر باره نیروی تاریک به اعماق ناخودآگاهی است.

در اساطیر ایرانی «نام‌های نیروهای ایزدی ودیوی غالبا مفاهیم انتزاعی را منعکس می‌کنند مانند بهمن "اندیشه نیک" و اکمن"اندیشه بد"، سروش "اطاعت"و آز "کج اندیشی". بنابراین، نبرد گیهانی نبردی است که هر انسان باید در وجود خود بدان دست زند تا اهریمن را از جهان خدا براند.» (هینلز، ۱۳۷۹، ۱۹۵)

«به این صورت می‌توان اهریمن را از جهان بیرون کرد که هر کس به سهم خویش او را از خود براند، زیرا اقامت اهریمن در جهان در تن مردمان است. هنگامی که او را در تن آدمیان اقامت‌گاه‌ی نباشد، در همه جهان نابود می‌شود، زیرا تا زمانی که در این جهان حتی دیو کوچکی در یکی از مردمان جای دارد، اهریمن در جهان وجود دارد.» (هینلز، ۱۳۷۹، ۱۹۵)

تقابل بین رستم و سهراب نیز، کشاکش خودآگاه با سایه است. خودآگاهی، باید کنش‌های متضاد درونی را پیش از گسترش تنش به دیگر بخش‌های روان، به وحدت، کمال و در نهایت آرامش هدایت کند. چنان که کارکردهای سهراب، دشمن تازه به عرصه رسیده ایران، درکنش‌های رستم نیز نمود می‌یابد. ازسوی دیگر نشانه‌های دیگری در داستان نیز، بازتاب

این تضادها و تناقض‌ها را در وجود رستم نمادینه می‌کنند. توصیف نمادین این تناقض در ترسیم نمایی از سرا پرده رستم در میدان رزم با سهراب دیده می‌شود.

بپرسید کان سبـز پـرده سرای — یکی لشگری گشن پیشش بـه پای
یکی تخت پـر مایه اندر میـان — زده پیش او اختر کـاویـان
برو بـر نشسته یکـی پهلوان — ابـا فرو با سفت ویـال گـوان
زهرکس که بر پای پیشش برست — نشسته به یک رش سرش برترست
یکـی باره پیشش بـه بـالای اوی — کمنـدی فـرو هشته تـا پـای اوی
برو هـر زمان برخـروشد همی — تـو گویـی که بر زین بجوشد همی
بسـی پیل بـرگستـوان دار پیش — همی جوشد آن مرد بر جای خویش
نـه مردست ز ایران به بالای اوی — نـه بینم همـی اسپ همتـای اوی
درفشی پـدیـد اژدهـا پیکرست — بر آن نیزه بـر شیـر زرین سرست

(فردوسی، ۱۳۸۲، ۵۵۸ -۵۶۶)

۲-۳-۲-۱ سراپرده رستم :

رنگ سراپرده رستم، نمودی اسرارآمیز دارد. رستم در این داستان از چهره‌ای دوگانه برخوردار است. از سویی ناجی ایران است و از سوی دیگر پدر دشمن تازه به عرصه رسیده ایرانیان. این تناقض در رنگ سبز سراپرده او نیز متبلور می‌شود. در توصیف حکیم توس، سراپرده رستم سبز رنگ است. در نمادپردازی رنگ‌ها «رنگ سبز، رنگ رشد و باروری و در عین حال نمودی از مرگ و زوال را تداعی می‌کند.» (گرین و همکاران، ۱۳۷۶، ۱۶۳) «پیچیدگی رنگ سبز به علت آن‌ست که از سبزی جوانه نورسته و تیژ در بهاران و سبزی همه رستنی‌ها وگیاهان تا سبزی پورمک و کپک و زنگار و پوسیدگی را شامل می‌شود. رنگ سبز، از سویی نمودگار همه اسرار بشر است.» (دوبوکور، ۱۳۸۷، ۱۱۸)

نکته‌ای که بعد اسرار آمیز رنگ سبز را، به ویژه در این داستان، پیچیدگی بیش‌تری می‌بخشد و تناقض را بیش‌تر نمود می‌دهد، این است که «رنگ سبز، رنگ مار نیز هست.» (دوبوکور، ۱۳۸۷، ۱۱۹) رستم نیز درفشی اژدها پیکر دارد.

۲-۳-۲-۲ درفش اژدهاپیکر:

اژدها از روزگاران کهن به عنوان مظهر شر در اساطیر و باورهای اقوام و ملل گوناگون تجلی داشته است. «اژدها در افسانه پردازی سراسر جهان به جز چین، که در آن‌جا موجودی مسالمت جوست، نمودار نیروهای پلید و ناپاک است. اژدها، آب را از بارورکردن باز می‌دارد و می‌خواهد خورشید و ماه را فرو برد. برای این که جهان بماند، باید اژدها نابود

شود.» (رستگار فسایی، ۱۳۷۹، ۱۳) به باور پیشینیان «چون مار را درازی به سی گز رسد و عمر به صد سال، آن را اژدها خوانند. اژدها آن قدر بزرگ می‌شود که حیوانات خشکی از او به ستوه آیند، چنان که بالایش به ده هزار گز برسد، دو پر مانند ماهی در آورد و حرکتش سبب موج دریا شود.» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۱۰۵) در اندیشه یونگ، اژدها، متبلور کننده نیروی پست درون و کهن الگوی سایه است.

در پهنه روایات حماسی، بسیاری از پهلوانان، اژدهاکش بوده‌اند. در اساطیر ایرانی، گرشاسب و سام، نیاکان رستم به اژدهاکشی شهره‌اند. رستم، خود نیز در هفت خوان اژدهایی را از پای در می‌آورد. اما «رستم با آن‌که پسر زال و از خاندان سام است، درفشی آراسته به نقش اژدها دارد که مظهر خاندان مهراب شاه کابلی است. این امر، اشاره‌ای مبهم به نهادی ابتدایی دارد که فرزند، متعلق به خانواده مادری بوده است. زیرا رستم از طرف مادر، نژادش به ضحاک مار دوش می‌رسد و اژدها در واقع توتم خانوادگی او محسوب می‌شود.» (یاحقی، ۱۳۸۶، ۱۰۶) ترکیب و تلفیق میان دو نژاد متناقض در وجود رستم، هم‌راه با خویش‌کاری او که درفش اژدها پیکر او را درکنار درفش کاویان که برآمده از امید و آرزوی پیروزی ایرانیان است، برافراشته است، بیان هم‌زیستی مسالمت آمیز تضادها در اساطیر است. همان چهره دوگانه‌ای که در این داستان در دو شخصیت پدر و پسر، رستم و سهراب، نمود پیدا می‌کند. دو شخصیت که میوه یک درخت و دو پاره یک وجودند.

از سوی دیگر «ترکیب اژدها و شیر در ادبیات ما ناشی از روان‌گرایی است که مطابق آن، مجسمه‌های که سر شیر بر آن قرارگرفته و ماری به دور پیکر آن پیچیده شده، نماد کسی بوده است که هنوز صفات و سجایایش کامل نباشد.» (زمردی، ۱۳۸۵، ۲۱۶) بر سر درفش اژدها پیکر رستم نیز شیر زرین وجود دارد.

درفشی پدید اژدها پیکرست برآن نیزه بر شیر زرین سرست

(فردوسی، ۱۳۸۲، ۲۱۴)

این نکته نیز می‌تواند در بیان تنش و تضاد درونی رستم قابل تامل باشد. از سوی دیگر «مار که هم سعد است و هم نحس، مظهر حیوان نمای زندگانی روانی است که میان دو قطب غایی در نوسان است. هر غایت روانی، همواره متضمن ضد خود است و این نوسان میان غایت خیر و غایت شر، موجد پویایی ناخودآگاهی است.» (دوبوکور، ۱۳۸۷، ۷۱) آرامش روان نیز مستلزم هماهنگی سویه‌های گوناگون و ناساز است. زمانی این تضادها، کنشی ویران‌گر می‌یابند که یکی از این جنبه‌ها بر دیگر جنبه‌های روان، چیره شود.

۲-۴ چهره دو گانه کهن الگوی سایه:

اما کهن الگوی سایه در روان‌شناسی یونگ کارکردی دوگانه دارد. از سویی نمادی

از نیروهای شر و ویران‌گر است و از سویی جنبه‌ای دارد که در روان انسان، نوعی نشاط و انگیزه برای تحرک ایجاد می‌کند. زمانی که من و سایه با یک‌دیگر توازن و هماهنگی دارند، شخص خود را مملو از زندگی و انرژی و توان احساس می‌کند. یونگ معتقد است که با سرکوب بیش از حد سایه، فرد سردی و سطحی شدن روحیه را تجربه خواهدکرد. اندوه رستم در ابتدای داستان شاید اشارتی ضمنی به سردی و بی‌روحی زندگی او داشته باشد. رستم که تاج بخش است و در همه جنگ‌ها یار و پشتیبان ایرانیان، در بی‌خردی و ناکارآمدی کاووس، روحی خسته و بی‌انگیزه را تجربه می‌کند، در هنگامه نبرد با سهراب، خسته از سبک سری‌های کاووس که گاه از زندان هاماوران، گاه از بند دیو سپید و گاه ناکام از فتح آسمان او را خواستارست، خطاب به توس گلایه می‌کند که:

بدو گفت رستم که هر شهریار — که کردی مرا ناگهان خواستار
گهی گنج بودی گهی ساز بزم — ندیـدم زکاووس جـز رنج رزم
(فردوسی، ۱۳۸۲، ۲۲۱)

بر پایه روان‌شناسی تحلیلی یونگ، با فرو رفتن در نقش اجتماعی و یکی شدن با کهن الگوی پرسونا و سرکوب بیش از حد سایه، نیروی سایه گسترش یافته و به ناگاه به صورت نیرویی سهمگین و ویران‌گر تبلور می‌یابد. در این داستان این نیروی سهم‌گین نهفته در کالبد سهراب رخ می‌نماید. در واقع، سهراب نمود آن بخش تاریک وجود رستم است که کسی را جز او شایسته حکومت بر دنیا نمی‌داند. گویی کلام سهراب، آینه‌وار، روان رستم را باز می‌تاباند:

کنـون مـن ز ترکان و جنگـاوران — فراز آورم لشکری بـی‌کران
برانگیـزم از گـاه کاووس را — از ایران ببرم پی طوس را
بـه رستم دهـم تخت و گرز و کلاه — نشانمش بر گاه کـاووس شاه
از ایران به توران شوم جنگ‌جوی — ابا شاه روی اندر آرم به روی
چـو رستم پـدر باشد و مـن پسر — نباید به گیتی یکی تاجور
(همان، ۱۷۹)

روایت راوی بر غم گین بودن رستم و جست‌جو برای یافتن این نشاط در شکار، کاهلی و سهل انگاری رستم در اجرای دستور شاه برای نبرد با سهراب در سرتاسر داستان، همگی نشانه‌هایی است که دل‌سردی و نبود انگیزه را نمادینه می‌کنند. بر اساس اندیشه‌های یونگ «سرکوب سایه، خلاقیت، احساسات پرشور و هیجان، فراست و بینشی ژرف، عمل‌کردهای سریع و فی‌البداهه را نیز سرکوب می‌کند.» (هال و نوردبای، ۱۳۷۵، ۷۳) در سیر داستانی، نشانه‌هایی گاه به گاه رستم را به شناخت فرزند می‌خواند که: «من از دخت شاه سمنگان

یکی / پسر دارم و باشد او کودکی» (فردوسی، ۱۳۸۲، ۱۹) و در اولین دیدارش از سهراب، ذهنش جز به چنین وصفی رضایت نمی‌دهدکه: «به توران و ایران نماند به کس/ تو گویی که سام سوارست و بس» (فردوسی، ۱۳۸۲، ۲۱۱) اما رستم، فراست و ژرف بینی دریافت پیام‌های درونش را از دست داده است. این‌ها همه دلالت کننده این معنی‌اند که او به نیرویی انگیزه بخش نیاز دارد.

به باور یونگ «سایه همواره تنها وارونه من خودآگاه نیست و همان قدر که من خودآگاه شامل جنبه‌های مخرب و زیان‌بار است، به همان اندازه سایه، کیفیت‌های خوبی هم چون غرایز طبیعی و انگیزه‌های خلاق دارد.» (یونگ، ۱۳۸۷، ۱۳۵) سهراب نیز در این داستان، در پس تمام یورش‌ها و سلطه‌گری‌های خود، هدفی پنهان دارد. تمام تلاش او در هنگامه جنگ آن‌ست که:

گمانی برم من که او رستم‌ست — که چون او به گیتی نبرده کمست
نباید که من با پدر جنگ‌جوی — شوم خیره روی اندر آرم بروی
(فردوسی، ۱۳۸۲، ۲۳۲)

شور و نشاط سهراب در جنگ، محبت و شناختی که به پدر نادیده دارد، بی-میلی به جنگ با رستم و هدف پنهانی که برای یاری و هم‌راهی با پدر دارد، می‌تواند بیانی نمادین باشد از انگیزه و نیروی خلاقانه گم شده‌ای که روان برای بازسازی و رها شدن از جمود و افسردگی به آن نیاز دارد.

ز کف بفکن این گرز و شمشیر کین — بزن جنگ و بیداد را بر زمین
نشینیم هر دو پیاده بهم — به می تازه داریم روی دژم
به پیش جهان‌دار پیمان کنیم — دل از جنگ جستن پشیمان کنیم
همان تا کسی دیگر آید به رزم — تو با من بساز و بیارای بزم
دل من همی با تو مهر آورد — همی آب چشمم به چهر آورد
همانا که داری ز گردان نژاد — کنی پیش من گوهر خویش یاد
(همان)

به تعبیری«گاهی سایه بدین سبب قدرت‌مند است که خود (self) هم سوی آن است، به گونه‌ای که انسان نمی‌داند سایه او را بر می‌انگیزد یا خود.» (یونگ، ۲۶۶، ۱۳۷۷) قدرت ویران‌گر سهراب در این داستان را می‌توان نشانه هم‌سو بودن خود با سایه دانست.

اما رستم در رویارویی با سهراب، با همه تلاشی که سهراب، برای شناساندن خود به او می‌کند، توان شناخت او را ندارد. حتی ذره‌ای به پیام‌های درونش اهمیت نمی‌دهد که بارها در ذهن او جرقه می‌زنند که: «من از دخت شاه سمنگان یکی پسر دارم و....تو گویی که

سام سوار است و بس» (همان، ۱۹۶) به تعبیر روان‌شناسی تحلیلی، با ایجاد تنش در روان در پی بی‌اعتنایی به هر یک از کهن الگوها و پیام‌های روان، روان قدرت تشخیص و بینش خود را ازدست می‌دهد. نبود توان درک و شناخت، از زبان سهراب چنین بیان می‌شود.

بدو گفت ار ایدون کـه رستم تویی بکشتی مرا خیره از بدخویی
ز هـرگونه‌ای بودمت رهنمـای نجنبید یک ذره مهرت ز جـای
(همان، ۲۳۸)

هدایت روان، بیش از هر نیرویی به توان بهره‌گیری نیروی خودآگاه، از هریک ازکهن الگوها و دریافت پیام‌های روان و هماهنگ سازی نیروی کهن الگوها با توجه به همه سویه‌های روان وابسته است. «اگر سایه شامل نیروهای مثبت و حیاتی باشد باید آن‌ها را با زندگی فعال بیامیزیم و نه این‌که سرکوبشان کنیم. من باید دست از خودخواهی و منیت بردارد و اجازه دهد تا چیزی که ظاهرا منفی است اما می‌تواند منفی نباشد، شکوفا گردد.» (یونگ، ۱۳۸۷، ۲۶۶) سهراب نیز با یورش به مرزهای ایران، چهره‌ای شوم و تاریک در عرصه حماسه از خود به جای می‌گذارد؛ اما اگر روند داستان به گونه‌ای دیگر شکل می‌گرفت و او پدر را می‌شناخت، چه بسا، می‌توانست در کنار رستم، سدی آهنین در برابر دشمنان ایران باشد. به تعبیر روان‌شناسی، در این داستان، کنش‌های نامناسب و مقاومت در برابر بروز کهن الگوی سایه، سایه را بار دیگر به نهان‌خانه ناخودآگاه جمعی باز پس می‌راند. مرگ سهراب، نمودی از این سرکوب است. فردوسی نیز این فاجعه را نشانی از بخت شوم می‌داند و بار دیگر از غمی بودن رستم، در لحظه دریدن پهلوی سهراب می‌گوید:

بـه کشتـی گرفتن نهادند سر گـرفتند هر دو دوال کمـر
هـر آن‌گه که بخـت شوم کند سنگ خارا به کردار موم
سرافـراز سهراب با زور دست تو گفتی سپهر بلندش ببست
غمـی بود رستم بیازید چنگ گرفت آن بر و یال جنگی پلنگ
خم آورد پشت دلیـر جـوان زمـانـه بیامـد نبـودش تـوان
زدش بر زمین بر به کردار شیر بدان‌ست کو هم نماند به زیر
سبک تیغ تیز از میان برکشید بـر شیر بیدار دل بـر دریـد.
(فردوسی، ۱۳۸۲، ۲۳۶)

کاووس به عنوان خودآگاه روان، با رد درخواست نوش‌دارو به شکلی نمادینه، زمینه بروز مناسب سایه خلاقه را از میان می‌برد. مرگ سهراب، درکنار تمامی تنش‌ها و تلاطم‌های زمانه شاهی کاووس همه، بیان‌گر به سرانجام نرسیدن روند تفرد و آشفتگی روانی است.

۳-نتیجه‌گیری

شاه‌نامه، گنجینه‌ای از اساطیر و باورهای ایرانیان را در خود جای داده است. این گنجینه ورای داستان‌های ظاهری مکنون از مفاهیم و اندیشه‌های بسیاری است که در زبان نمادین اسطوره و در هیأت حماسه، ضمیر ناخودآگاه ایرانیان را پس از گذر از سده‌ها و هزاره‌ها باز می‌تاباند. دست‌یابی به کنه و حقیقت این داستان‌ها، مستلزم واکاوی آن‌ها و رمزگشایی از آنان‌ست. اندیشه‌های کارل گوستاو یونگ، یکی از روی‌کردهای گوناگون به رمز گشایی در قلم‌رو اساطیر است که نگاهی روان‌شناسانه به اساطیر دارد. در میان داستان‌های شاه‌نامه، داستان رستم و سهراب به دلیل بن‌مایه مکرر رویارویی پدر و پسر و پایان غم انگیز و پرآب چشم آن، جاذبه خاصی برای نقد و تفسیرهای گوناگون دارد. این نوشتار نیز برآن‌ست، با نگاهی از چشم انداز اندیشه‌های یونگ، این داستان را واکاوی کند، بسا که بازگویی دوباره داستان از زبان باورهای یونگ، نکته‌های ناگفته و تازه‌ای را آشکار سازد.

نظریه‌های کارل گوستاو یونگ، ضمن تبیین راز تکرار بن مایه‌ها دراساطیر ملل مختلف در پرتو نظریه وجود ناخودآگاه جمعی، از دیدی روان‌شناسانه نیز به این داستان‌ها و اساطیر نگاه‌می‌کند. برپایه این نظریه‌ها، هر یک از شخصیت‌های دخیل در سیر یک داستان یا اسطوره، به فراخور کارکرد خود، تبلوری از کارکردهای روان در روند دست‌یابی به سلامت روانی است.

با این نگاه ویژه، ره‌آورد جستار در فضای داستان رستم و سهراب، رستم را در حالتی غمین و بی‌انگیزه به تصویر می‌کشد که نیاز دارد نیرویی، نشاط و امید تازه‌ای در روح خسته او بدمد و سهراب بیش از این‌که دشمنی اهریمنی و سهم‌گین باشد؛ جوانی است که شور جوانی‌اش او را به جست‌جوی گوهر و نژادش کشانده و در شگفت از قدرت و بی‌همتایی پدر، تاج شاهی را بر سر دیگران می‌بیند.

بررسی این داستان بر اساس نظریات کارل گوستاو یونگ نشان می‌دهد که هر یک از شخصیت‌های داستان به فراخور کارکرد، تبلور بخشی از روان و بیان نمادینه‌ای از کهن الگوها می‌توانند باشند. رستم، سهراب، تهمینه و رخش به ترتیب کهن الگوی قهرمان، کهن الگوی سایه، کهن الگوی آنیما وکهن الگوی پیر خردمند را بازتاب می‌دهند.

سهراب در این داستان، نمود جنبه خلاقه کهن الگوی سایه است که روان، برای رهایی از سیطره کهن الگوی پرسونا و بی‌انگیزگی به آن نیاز دارد؛ اما در نهایت با آشفتگی روان و عمل‌کرد ضعیف خودآگاه، بار دیگر به نهان‌خانه ناخود آگاه جمعی روان فرستاده می‌شود. ضمن آن‌که نمادهایی چون درفش اژدها پیکر و سراپرده سبز رنگ رستم بیانی نمادین از هم‌زیستی تضادهای درونی در وجود رستم و روان است.

منابع

۱- **قرآن کریم**. (۱۳۸۲). چاپ دهم، قم: انتشارات فاطمه الزهرا.

۲- امامی، صابر. (۱۳۸۲). «مولانا وکهن الگوهای یونگ»، **فصل‌نامه هنر**، شماره ۵۸، ص ۸.

۳- امینی، محمدرضا. (۱۳۸۱). «تحلیل اسطوره قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه یونگ»، **مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز**، دوره هفدهم، شماره دوم (پیاپی۳۴)

۴-بهار، مهرداد. (۱۳۶۲). **پژوهشی در اساطیر ایران**، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.

۵-ـــــــــــ۱۳۷۳). **جستاری چند در فرهنگ ایران**، چاپ اول، تهران: انتشارات فکر روز.

۶-دوبوکور، مونیک.(۱۳۸۷). **رمزهای زنده جان**، ترجمه جلال ستاری، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

۷-رستگار فسایی، منصور. (۱۳۷۹). **اژدها در اساطیر ایران**، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.

۸-زمردی، حمیرا. (۱۳۸۵). **نقد تطبیقی اساطیر و ادیان**، چاپ دوم، تهران:انتشارات زوار

۹-ستاری، جلال. (۱۳۷۷). **بازتاب اسطوره در بوف کور (ادیپ یا مادینه جان)**، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.

۱۰-سرامی، قدمعلی. (۱۳۸۶). **از رنگ گل تا رنج خار، چاپ اول**، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۱۱-شایگان، داریوش. (۱۳۸۱). **بت‌های ذهنی و خاطره ازلی**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات امیرکبیر.

۱۲-شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). **داستان یک روح**، چاپ پنجم، تهران: انتشارات فردوس .

۱۳-فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۲). **شاه‌نامه**، به کوشش سعید حمیدیان، چاپ ششم، تهران: نشر قطره.

۱۴-کزازی، میر جلال‌الدین. (۱۳۷۶). **رویا، حماسه، اسطوره**، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.

۱۵-ـــــــــــ (۱۳۸۱). **نامه باستان**، چاپ اول، تهران: انتشارات سمت.

۱۶-گرین، ویلفرد و همکاران. (۱۳۷۶). **مبانی نقد ادبی**، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: انتشارات نیلوفر.
۱۷-مرتضوی، منوچهر. (۱۳۶۹). **فردوسی وشاه‌نامه**، چاپ اول، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸-مسکوب، شاهرخ. (۱۳۷۴). **تن پهلوان و روان خردمند**، چاپ اول، تهران: طرح نو
۱۹-مسلمی زاده، محبوبه. (۱۳۸۵). «معرفی و تحلیل رساله سهراب و رستم اثر مورای آنتونی پاتر»، **نامه فرهنگستان**، دوره هشتم، شماره سوم.
۲۰-هال، کالوین، اس، نوردبای، ورنون جی. (۱۳۷۵). **مبانی روان‌شناسی تحلیلی یونگ**، ترجمه‌ی محمد حسین مقبل، چاپ اول، تهران: انتشارات جهاد دانش‌گاهی تربیت معلم.
۲۱-هینلز، جان. (۱۳۷۹). **شناخت اساطیر ایران**، ترجمه ژاله آموزگار احمد تفضلی، چاپ ششم، تهران: انتشارات آویشن.
۲۲-یاحقی، محمدجعفر.(۱۳۶۸). **سوگ‌نامه سهراب**، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.
۲۳-ـــــــــــ (۱۳۸۶). **فرهنگ اساطیر و داستان واره‌ها در ادبیات فارسی**، چاپ سوم، تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.
۲۴-یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۸۷). **انسان و سمبول‌هایش**، ترجمه محمود سلطانیه، چاپ ششم، تهران: انتشارات جامی.
۲۵- ـــــــــــــــ. (۱۳۷۷). **اصول نظری و شیوه روان‌شناسی یونگ**، ترجمه فرزین رضایی، چاپ اول، تهران: انتشارات ارجمند.
۲۶- ـــــــــــــــ. (۱۳۶۸). **چهار صورت مثالی (مادر، ولادت مجدد، روح، مکار)**، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
۲۷-ـــــــــــــــ. (۱۳۷۰). **خاطرات، رویاها، اندیشه‌ها**، ترجمه پروین فرامرزی، چاپ اول، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.2 (Ser.15), Autumn & Winter 2016_17

The study of Rostam and Sohrab Story based on the Theory of Carl Gustav Jung

Sakineh Moradi
PhD Student of Persian Language and Literature, Shiraz University, Iran.

Abstract

One of the most impressive stories of the Shahname is the story of Rostam and Sohrab. This story, like its similar equals in other nation's literature, has a mythical theme about the confrontation of a father and a son. So, there are many surveys and interpretations on this story. Among these studies, Carl Gustav Jung's theories have a different view towards myths and literature. According to Jung, myths are mental manifestations which reflect the essence of mind. Thus, Rostam and Sohrab battle can be called a sign of confrontation between hero and shadow archetypes in an individuation process and reaching a self archetype and mental tranquility. This study, with its special viewpoint and through a descriptive- analytical method, aimed to represent another view to Rostam and Sohrab story through making use of Jung's thoughts and theories. The result of this survey showed that each of the characters of Shahname is the manifestation of a part of mind and a symbolic expression of archetype. Rostam, Sohrab, Tahmine, and Rakhsh reflect the archetypes of Hero, Shadow, Anima and wise Old man, respectively.

Keywords: Ferdowsi, Rostam, Sohrab, Jung, Archetype.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.2 (Ser.15), Autumn & Winter 2016_17

Introducing One Hundred and Ten Welcoming of the Khaghani's Shiniye Satirical Poem

Abdoreza Modarreszadeh, PhD
Associate Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Kashan Branch, Kashan, Iran.
Seyyed Reza Bagherian Movahed
M.A. Student of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Kashan Branch, Kashan, Iran.

Abstract

The poem of Merat al-Safa, which is known as Shiniye satirical poem, is one of the most important satirical poems of Khaghani which has attracted the attention of many poets. These satirical poems include many moral, philosophical and mystical points which have many training aspects. In the present study, two hundred printed and handwritten complete Persian works were studied, and one hundred and ten welcoming of this satirical poem along with the whole text of ten well known welcoming in different styles (including Khorasani, Iraqi, Indian, and return) from Amir Khosro Dehlavi, Jami, Orfi Shirazi, Fozouli Baghdadi, Khaje Shoayb Joshaghani, Shafaie Isfahani, Zib al-Nesa, Bidel Dehlavi, Vesal Shirazi and Ghaani were presented.

Keywords: Persian poem stylistics, Khaghani, Shiniye satirical poem, welcome.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.2 (Ser.15), Autumn & Winter 2016_17

A Review on Some Local Allusions in the Works of Mahmood Dowlatabadi

Fatemeh Shakeri
M.A. in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Yasouj Branch, Yasuj, Iran.

Mohammad Hadi Khaleghzadeh, PhD
Assistant Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Yasouj Branch, Yasuj, Iran.

Abstract

Mahmood Dowlatabadi is one of the prominent and skillful writers who try to take advantages of regional dialects, common cultures, local allusions and mass literature in his works in order to be effective in retaining these micro-cultures, and also to richen the tone of his novels and fictions. As an artistic technique, allusion plays an important role in literary relationship with addressees. Dowlatabadi's hometown (near Sabzevar city) has ancient historical and literary background in which the remains of ancient Khorasani literature can be noticed. This article titled as "A Review on Some Local Allusions in the Works of Mahmood Dowlatabadi" aimed to investigate the allusions used by Dowlatabadi in his works which are mainly local allusions that have little or no usages in other cities. As he has used numerous allusions, in the present article just some of them were investigated; some allusions have rarely been recorded elsewhere, and whatever inferred from the tenor of the words was stated to explain them.

Keywords: Mahmood Dowlatabadi, allusion, local culture and dialect, Koleidar.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.2 (Ser.15), Autumn & Winter 2016_17

The manifestations of Humanism in Poems of Nima and Shamlou

Seyed Jafar Hamidi, PhD
Professor of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bushehr Branch, Bushehr, Iran.

Leila Haghighat
M.A in Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Bushehr Branch, Bushehr, Iran.

Abstract

In the present paper, various manifestations of humanism in the poems of two well-known Iranian contemporary poets, Nima Yushij and Ahmad Shamlou, were studied. These two poets concerned about humanism more than other poets, and it is evident that this topic gradually gained more weight in their poems. This gradual trend in their understanding is more prominent in Nima's poems. Comparison of the early poems of Nima and his later poems proved this fact, but it seems that Shamlou reached this tendency suddenly and through political games. Our findings showed that human essence is of great importance, and it is the most important topic in both poems of Nima and Shamlou. It is to be noted that all individuals should be regarded as human regardless of their idea, thought, religion or race, and everybody should respect equality and justice and rights of others. The main goal of the author was emphasizing on the human essence, propagating the human right and expanding the humanitarianism based on the poems of these two poets.

Keywords: humanism, human value, Nima's poems, Shamlou's poems.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.2 (Ser.15), Autumn & Winter 2016_17

Analysis of the Nostalgic Phenomenon in the Contemporary Poems of Iran and Iraq

Mahin Hajizadeh, PhD
Assistant professor, Tarbiyat Moallem University, Azarbayjan, Iran.

Ali Faza Moradi
M.A. in Arabian Language and Literature

Abstract

The nostalgic phenomenon, as a psychological topic, is one of the features of the contemporary literature and art and a real reflection in the literature which has been always considered in the literal history, and it has never been ignored. Always, there have been some poets who decide to immigrate because of disagreement with the society or the government or any other reasons. Therefore, nostalgia is a phenomenon that has a history as long as the human life, and it has always been one of the concerns of human. However, literal nostalgia, which is the topic of the present paper, is an expression which is entered to literature from psychology, and it has a special manifestation in the contemporary poems because this phenomenon is more prominent and diverse in the contemporary literature, because of political, ecological, and moral conditions of the poets and fast progress of civilization and industry and other spatial and temporal conditions of the contemporary era, and it imposes itself to the poems as an important and basic topic. It is obvious that many literal topics, which rooted in psychology and then entered the literature, do not just belong to the poems of one nation, but it is considered as a public topic and as the concern of the poets of various nations. The present paper studied the nostalgia phenomenon in a comparative way in the poems of some Iranian contemporary poets including Nima Yushij, Mehdi Akhavan Saleth, Naser Naderpour and Manouchehr Atashi, and some Iraqi contemporary poets including Badr Shaker Al-siyab, Abdol Vahab Al-bayati and Boland Al-Heydari.

Keywords: nostalgia, Iranian contemporary poem, Iraqi contemporary poem, being far from homeland.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.2 (Ser.15), Autumn & Winter 2016_17

Content Criticism of the Malakout Story and Decoding it's Metaphoric Implications

Taghi Pournamdarian, PhD
Professor of Persian Language and Literature, the Research Center of Human Sciences and Cultural Studies, Iran.
Roghaye Hashemi
M.A. in Persian Language and Literature

Abstract

The aim of this study was to explain some language and subject features of Malakout story. This paper was produced according to structural and mental analysis approaches. Linguistic implications and concentrating on the surrealism aspect and metaphors in the text, which are the manifestation of unique structure and language of Malakout, shows how Sadeghi pays attention to special story telling style and the topic. In analysis of the content, we made use of Feroyd mental analysis view, and in decoding the metaphoric implications, the Susur linguistics theories were used for explaining the story. The following topics were emphasized in the paper: combining the metaphor and displacement (allowed), which is one of the common points in psychoanalysis and structuralism, and the topic of sign and signifier, both in the Story of Malakout and analyzing the characters of the story, unconscious role and spoiled tendency, conflicts and duality of characters.

Keywords: Malakout , Bahram Sadeghi, metaphoric implication, content review.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.2 (Ser.15), Autumn & Winter 2016_17

A Comparative Review on the Poems of Sohrab Sepehri and John Keats

Shamsi Parsa, PhD
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Semnan Branch, Semnan, Iran.
Golnaz Peyvandi
Faculty Member, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Semnan Branch, Semnan, Iran.

Abstract

Sohrab Sepehri is an Iranian contemporary poet, and John Keats is an English poet lived in the ۱۹th century. Although these two poets lived in two different periods of time, there are many similarities in their biographies, thoughts and poetic style. Both poets suffered from a disease and had a short life and remained single. Since both of them suffered from a disease, it led to a new view to life, love, nature, and death. Both of them loved journeys and this was reflected in their poems. This paper used a comparative approach to investigate the various aspects of personality and poems of these to poets. The results showed that these two poets had deep insight into the nature, and because of their disease, had a special view regarding death. Although both of them were romantic poets, footprints of schools such as realism, impressionism and surrealism in the poetry of the two is evident. Other common features are poetic ambiguity, rhythmic language and imagery in the poem.

Keywords: Sohrab Sepehri, John Keats, thinking about death, nature oriented, poetic ambiguity, romanticism, imagery.

Journal of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.7, No.2 (Ser.15), Autumn & Winter 2016_17

The Symbol of "Dog" in the Mystical Literature

Mahnaz Bazgir, PhD
Assistant Professor, Islamic Azad University, Tehran Branch, Iran.

Abstract

The Symbol of "Dog" in the Mystical LiteratureMahnaz BazgirAssistant Professor, Islamic Azad University, Tehran Branch, IranAbstractThis paper aimed to study the image of dog and attitudes towards thiscreature by reviewing the mystic literature of the fourth century AH untilthe present time. Also the changes of such an image presented by thewriters and poets of different centuries were investigated. In so doing,documented evidences were introduced, and the effective factors includingallegory, simile, and unity of being, as well as the characteristics of mysticlanguage and love were defined comprehensively. Moreover, social,political, and mystic learning were scrutinized and an aspect of Islamic-Iranian mysticism was introduced. The similes exaggerations wereexplained since in the mystical texts, words are considered as means toreach the meaning. The mystics use the simile language to explain theirthoughts. God and creatures are full of love, and the language of mysticshas a high place due to its interaction with love. This language cannot beincluded in the common language since it is different from commonpeoples' language. Thereafter, the emergence of dog-based mystic literaturewas researched by studying the works of the Iranian mystics and therepresentations of their ideas, life, and words in their works. Finally,samples of the works of various writers and poets were presented to supportthis research with documents.

Keywords: dog, simile, unity of being, language of mysticis

Abstracts of Article in English

Index

The Symbol of "Dog" in the Mystical Literature 5
Mahnaz Bazgir

A Comparative Review on the Poems of Sohrab Sepehri and John Keats 6
Shamsi Parsa, Golnaz Peyvandi

Content Criticism of the Malakout Story and Decoding it's Metaphoric Implications 7
Taghi Pournamdarian, Roghaye Hashemi

Analysis of the Nostalgic Phenomenon in the Contemporary Poems of Iran and Iraq 8
Mahin Hajizadeh, Ali Faza Moradi

The manifestations of Humanism in Poems of Nima and Shamlou.....9
Seyed Jafar Hamidi, Leila Haghighat

A Review on Some Local Allusions in the Works of Mahmood Dowlatabadi 10
Fatemeh Shakeri, Mohammad Hadi Khaleghzadeh

Introducing One Hundred and Ten Welcoming of the Khaghani's Shiniye Satirical Poem 11
Abdoreza Modarreszadeh, Seyyed Reza Bagherian Movahed

The study of Rostam and Sohrab Story based on the Theory of Carl Gustav Jung.....12
Sakineh Moradi

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.7,No.2(Ser.15),Autumn & Winter
2016_17

In the Name of God