دانشگاه آزاد اسلامی
واحد فسا

مجله زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۶۸۷-۲۲۵۱

• **بررسی کنش‌های گفتاری در جزیره سرگردانی با رویکرد به نظریه سرل**
مریم الیاسی، عبدالحسین فرزاد، ساره زیرک

• **بررسی مفهوم عشق در اشعار حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی بر اساس نظریه تنظیم هیجان، تاب آوری و کارکرد مقابله ای**
صدیقه رودکی، احمد کریمی، کورس کریم پسندی، محمدتقی بیگلر

• **تأثیر کنش عقلانی معطوف به هدف "همای" در منظومه داستانی همای و همایون (با تکیه برنظریه کنش اجتماعی ماکس وبر)**
طیبه عبداله زاده، وجیهه ترکمانی باراندوزی

• **معرفی دست‌نویس و سبک شناسی دیوان اشعار الهام اصفهانی**
بهمن علامی

• **تحلیل مقوله زیبایی در غزلیات کمال خجندی**
سیما فتحی گوهردانی، نعیمه کیا، کوروس کریم پسندی، مریم شادمحمدی

• **بررسی و تحلیل کهن‌الگوی آنیما در غزل نو (مطالعهٔ موردی غزلیات محمدسعید میرزایی)**
زهرا قاسمی، سپیده یگانه

• **بررسی تطبیقی مؤلفهٔ ریا و دوگانگی رفتاری در شعر سیمین بهبهانی و حسین منزوی**
رقیه کریمی، علی عین‌علیلو، سپیده سپهری

• **خوانش تطبیقی قصیده «ایوان مداین» خاقانی و اُپرای «رستاخیز شهریاران ایران» میرزاده عشقی با کاربست نظریه بینامتنیت**
رحمن مکوندی

دانشگاه آزاد اسلامی، واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال پانزدهم
شماره سوم (پیاپی ۳۹)
پاییز ۱۴۰۳

به نام خداوند جان آفرین
حکیم سخن در زبان آفرین

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی

شاپا: ۸۴۸۷ -۲۲۵۱

دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
معاونت پژوهشی

سال پانزدهم، شماره‌ی سوم (پیاپی ۳۹)
پاییز ۱۴۰۳

واحد فسا

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
صاحب امتیاز: دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
مدیر مسئول: دکتر سید محسن ساجدی‌راد
سردبیر: دکتر محمدعلی آتش‌سودا
مدیر داخلی: دکتر مهدی مدن دوست

هیأت تحریریه:
دکترکاووس حسنلی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه شیراز
دکترسید جعفر حمیدی (استاد).....عضو هیأت علمی دانشگاه تهران
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: دکتر محمدعلی آتش سودا
ویراستار و مترجم انگلیسی: دکتر امین‌کریم‌نیا
کارشناس فنی: دکتر محسن رضائی
صفحه آرا: دکتر مهدی مدن‌دوست
طراح جلد: لاله اکرمی
چاپ و صحافی: انتشارات سازمان مرکزی دانشگاه آزاد اسلامی

به استناد نامه‌ی شماره‌ی ۸۷/۴۷۲۱۹۷ 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 مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی (SID) نمایه‌سازی شده است.
مجله 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 واحد فسا، دفتر فصل‌نامه‌ی زبان و ادبیات فارسی
تلفن:۷- ۵۳۳۳۵۲۲۵-۰۷۱
نمابر: ۵۳۳۳۴۳۰۰-۰۷۱
پست الکترونیکی: iau.fasa@yahoo.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

فصل‌نامه‌ی 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 ۲۰۰۳ به بعد و با قلم نازنین فونت ۱۳ به پایگاه اینترنتی 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 محمدعلی آتش‌سودا، دکتر محمدرضا اکرمی، دکتر حسین خسروی، دکتر سمیرا رستمی، دکتر سیدمحسن ساجدی راد، دکتر قاسم سالاری، دکتر سعید قشقایی، دکتر مریم محمدزاده

فهرست

بررسی کنش‌های گفتاری در جزیره سرگردانی با رویکرد به نظریه سرل ۱۱
مریم الیاسی، عبدالحسین فرزاد، ساره زیرک

بررسی مفهوم عشق در اشعار حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی بر اساس نظریه تنظیم هیجان، تاب آوری و کارکرد مقابله ای..... ۲۹
صدیقه رودکی، احمد کریمی، کورس کریم پسندی، محمدتقی بیگلر

تأثیر کنش عقلانی معطوف به هدف "همای" در منظومه داستانی همای و همایون (با تکیه برنظریه کنش اجتماعی ماکس وبر) ۵۵
طیبه عبداله زاده، وجیهه ترکمانی باراندوزی

معرفی دست‌نویس و سبک شناسی دیوان اشعار الهام اصفهانی ۷۵
بهمن علامی

تحلیل مقوله زیبایی در غزلیات کمال خجندی ۱۰۳
سیما فتحی گوهردانی، نعیمه کیا، کوروس کریم پسندی، مریم شادمحمدی

بررسی و تحلیل کهن‌الگوی آنیما در غزل نو (مطالعهٔ موردی غزلیات محمدسعید میرزایی) ۱۲۱
زهرا قاسمی، سپیده یگانه

بررسی تطبیقی مؤلفهٔ ریا و دوگانگی رفتاری در شعر سیمین بهبهانی و حسین منزوی. ۱۵۱
رقیه کریمی، علی عین‌علیلو، سپیده سپهری

خوانش تطبیقی قصیده «ایوان مداین» خاقانی و اُپرای «رستاخیز شهریاران ایران» میرزاده عشقی با کاربست نظریه بینامتنیت..... ۱۷۱
رحمن مکوندی

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۳ (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۲۸-۱۱

بررسی کنش‌های گفتاری در جزیره سرگردانی با رویکرد به نظریه سرل

مریم الیاسی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران
دکتر عبدالحسین فرزاد (نویسنده‌ی مسئول)
عضو هیأت علمی پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، تهران، ایران
دکتر ساره زیرک
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد علوم و تحقیقات، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران

چکیده

کنش گفتاری یکی از مبانی ایجاد ارتباط کلامی در آثار ادبی است. نظریه «کنش گفتاری» یکی از مباحث مهم تحلیل گفتمان در حوزه زبان شناسی به شمار می رود که در ابتدا توسط «آستین» مطرح شد و سپس «سرل» طبقه بندی پنج گانه ای را برای آن ارائه داد. بر مبنای این نظریه، مبادله‌ی اطلاعات در قالب ساختار و کنش های گفتار صورت می‌پذیرد که با تمرکز بر آن ها در یک متن، می‌توان وضعیت و موقعیت اجتماعی اشخاص موجود در اثر را تحلیل کرد و لایه های پنهان شخصیت های آن را بهتر شناخت. جزیره سرگردانی اثر سیمین دانشور کنش‌های گفتاری قابل ملاحظه‌ای دارد که با توجه به جنسیت اشخاص متفاوت است. در مقاله‌ی حاضر تلاش شده است تا بر مبنای نظریه کنش‌های گفتاری سرل، گفتارها استخراج، طبقه بندی و سپس به تبیین و تحلیل گفتار زنان و مردان موجود در این رمان پرداخته شود. در این میان ارتباط کنش‌های گفتاری با وضعیت اجتماعی اشخاص موجود در اثر نیز سنجیده شده است. نتایج به دست آمده از این بررسی نشان می‌دهد که میان زنان و مردان در جامعه‌ی معرفی شده در جزیره سرگردانی نابرابری‌های جنسیتی وجود دارد که موجب ایجاد نارضایتی و یا سرخوردگی در شخصیت های زن داستان شده است و این امر همواره نقش زنان در جامعه را نقشی انفعالی و کمرنگ معرفی می کند. به گونه ای که به نظر می رسد جامعه از داشتن زنانی روشنفکر و باسواد محروم است. بنابراین کنش‌گفتاری شخصیت های داستان با هدف و مقصود گوینده ی آن ها متناسب و همگون است.

واژگان کلیدی: کنش گفتار، سرل، تمایز جنسیتی، طبقه اجتماعی

Email: elyasi133@gmail.com
abdolhosein.farzad@gmail.com
sara.zirak@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۴/۲۸
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۱

۱- مقدمه

در بررسی دیدگاه‌ها و نقدها بر آثار ادبی، رویکردهای متنوعی وجود دارد که با رشته‌های دیگر مانند جامعه شناسی، تاریخ، زبانشناسی، روانشناسی و... آمیخته است. امروزه این موضوع حتی به بخش‌های میان فرهنگی نیز راه پیدا کرده است. قراردادهای اجتماعی زبان نقش بسیار مهمی را در آثار ادبی ایفا می‌کند. زبان در قالب خود برای برقراری ارتباط ابزار مناسبی به شمار می‌آید و می‌تواند ارائه دهنده محصولی باشد که برخاسته از روابط اجتماعی است. زبان به بشر اجازه می‌دهد تا با بازگو کردن گفتار، شیوه‌های رفتاری را از نسلی به نسل دیگر انتقال دهند. در تکمیل این نگرش گران پایه معتقد است که زبان به عنوان یک محصول فرهنگی و اجتماعی با زندگی انسان در هم آمیخته است (گرانپایه ۱۳۷۷: ۱۱۰).همین امر نشانگر نقش و اهمیت زبان در مسائل اجتماعی است. نخستین ارتباطات با جوامع قدیمی و کهن از طریق دستیابی به متونی رخ داده که متعلق به همان ادوار است، امکان بازیابی روابط موجود در جوامع تاریخی از میان این متون برای محققان وجود دارد به دلیل وسعت و تعداد لایه‌های معنایی در هم تنیده در ادبیات زیبایی شناسی توسط خالق اثر گاه تاریخ باشکوه و گسترده ایران کهن در گذرگاه زیبایی شناسی کلام آفرینشگر فشرده و در قالب یک متن ادبی به منظور پل میان صورت و مفاهیم ارائه می‌شود (قبادی: ۱۳۸۸: ۶۱-۶۲).در متون ادبی و تاریخی گفتارهای هدفمندی دیده می‌شود که این گفتارهای موجود در متن این آثار، مجموعه‌ای بی‌جان از کلمات نیست، بلکه بیانگر رفتارها و روابط اجتماعی است.

شخصیت هستی در رمان جزیره سرگردانی

هستی دختر نسلی است که بین دو شیوه فرهنگی،دو طبقه اجتماعی و دو نوع طرز فکر متفاوت سرگردان مانده است. او دختری مستقل، با اراده، دارای حق انتخاب و با مشخصات امروزی است. وی تسلیم ناپذیر است و با وجود اینکه نابسامانی‌ها و مشکلات زیادی برایش پیش می‌آید همچنان اعتقادات خود را دارد. او اگرچه در انتهای رمان به عشقش می‌رسد و با او ازدواج می‌کند و بیشتر در خانه است اما همچنان زنی با مشخصات غیر سنتی را نشان می‌دهد. اما باید در نظر داشت که زنان در جوامع مردسالار از هویت مستقل محروم‌اند. حتی هستی علاوه بر غیر سنتی بودنش صدا و موجودیت مستقلی از خود ندارد و در بین آرا و افکار عرضه شده در پیرامونش دچار شک و سردرگمی عظیمی است. حتی عشرت که خود را در تضاد کامل با زندگی زناشویی سنتی می‌داند هویتش در تمام مواقع در وابستگی به دیگران تعیین می‌شود. شوهرش او را خانمی می‌نامد و بچه‌هایش مامان عشی و دیگران هم او را خانم گنجور می‌دانند. گویا معشوقه است یا مادر یا همسر(بهین و باقری, ۱۳۹۱:

۳۵).

دانشور درک عمیقی از شرایط زندگی شخصی و اجتماعی زنان دارد و نظام مردسالار را در نوشته‌ها و گفته‌هایش به محروم کردن زنان از حقوق طبیعی‌شان متهم می‌کند. هستی قهرمان رمان جزیره سرگردانی، حقوق از دست رفته طبیعی را به تصویر میمون‌های کور و کر و لال تشبیه می‌کند. «هستی به تلخی گفت میمون‌ها رازگو کورشو لال شو سلیم پرسید چگونه است آن حکایت یک روز استاد مانی استاد هستی بود تصویر میمون‌های سه گانه را روی پرده سینمایی کلاس نشان داد یک اثر معروف و هنری هندی است، مجسمه می‌باشد یکی از میمون‌ها دست روی چشمش گذاشته یکی دست روی گوشش و آخری دست روی دهانش این بسته حال زن است در دنیای ما» (دانشور ،۱۳۷۲: ۲۵).

زنان سنتی و نوگرا در این داستان موجوداتی تنها به تصویر کشیده شده اند که حتی با وجود افراد متعدد در اطرافشان احساس تنهایی می‌کنند. هستی در مراسم تشییع جنازه خانم فرخی مادر سلیم شرکت می‌کند و با دیدن گل‌های روی تابوت او با خود می‌اندیشد «گل‌ها آنقدر تنها و معصوم می‌نمودند که هستی به یاد تنهایی خانم فرخی اشک به چشم می‌آورد. این زن چقدر تنها بود و همه زن‌ها چقدر تنهایند »(دانشور، ۱۳۸۰: ۲۲۲).

دانشور به چیزی به نام «شکستن سد جنسیت» که فمنیسم غربی منادی آن شده است و مامان عشی در دام آن افتاده است اعتراض دارد و از زبان قهرمان داستانش یعنی هستی، چنین می‌گوید :«شکستن سد جنسیت! نه برای کسی که متعهد است. این ولنگاری‌ها به ما نمی‌برازد در شکستن سد بایستی متوجه بود که آب خانه دهقانی را خراب نکند»(دانشور, ۱۳۷۲ :۳۰ به نقل از حسنعلی و سالاری, ۱۳۸۶ :۹).

احترام به آزادی‌های بنیادی زن که درون مایه جهان بینی دانشور را تشکیل می‌دهد، تلاش برای برابری زبانه ترازوی زنانگی- مردانگی و برقراری تعادل است. این اعتقاد دانشور در ساربان سرگردان با تمثیلی که لعل بانو برای هستی می‌آورد هماهنگ است (حسن علی و سالاری،۱۳۸۶: ۱۰). «مگر من و تو به نوعی در قفس نیستیم؟ زن و مرد می‌باید مثل دو لبه یک نخود با هم مساوی باشند و به صورت یک نخود به هم پیوسته بشوند.» این گفته یادآور نظریات فمنیست‌های لیبرال است که معتقد به برابری حقوق زن و مرد هستند. «بر مبنای این تفکر زن موجودی انسانی است و همان حقوق طبیعی و سلب نشدنی مردان را دارد. جنس زن به حقوق ربطی ندارد در قوای زنان نقضی نیست و بنابراین حق دارند از حقوق کامل انسانی برخوردار باشند. هدف فمینیسم لیبرال از دیرباز احقاق حقوقی برای زنان بوده است. آنها علیه قوانین و سنت‌هایی مبارزه کردند که حق را به مردان می‌دهند و نه به زنان »(آبوت و والاس :۱۳۸۷, ۲۸۷).

هستی در انتهای جلد دوم جزیره سرگردانی یعنی ساربان سرگردان همان زن سرگشته ابتدای داستان نیست و رفتارش تا حدی از تناقض و حیرت رهایی می‌یابد. اما بعد از نجات نمادینش از جزیره به نام سرگردان روی سعادت و یقین را می‌بیند، به ویژه زمانی که میلوملک پرنده خیالی که همان نفس مطمئنه است بر او ظاهر می‌شود و با او راجع به مسائل سیاسی و اتفاقات آینده کشورش صحبت می‌کند و به هستی در تصمیم گیری‌های درونی‌اش یاری می‌رساند (بهین و باقری ،۱۳۹۱ :۳۷).

زنان طبقات سنتی و فرودست در داستان‌های دانشور به شغل هایی نظیر کلفتی، رخت شویی، اتوکشی در خانه بزرگان و خارجی‌ها اشتغال دارند؛ مشاغلی که هیچگونه تامین جانی و مالی برای آنان ندارد برخی از زنان طبقات فرودست دانشور به مشاغل کاذب نیز روی می‌آورند.

بیان مساله

کنش گفتاری به عنوان یک پدیده زبانی از نظریات بسیار مهم و تاثیرگذار در نقد روابط اجتماعی و زبانشناسی محسوب می شود. به طوری که بررسی گفتارهای یک متن ادبی می‌تواند پرده از روابط اجتماعی موجود در فضای اثر بردارد و با توجه به اینکه بیش از نیمی از رمان جزیره سرگردانی در قالب کنش‌های گفتاری است بررسی این کنش‌ها با در نظر گرفتن تفکیک جنسیت، می‌تواند بیانگر روابط پنهان در جامعه‌ای باشد که در قالب زبان زنان و مردان این اثر پدیدار شده است. با این احتمال که جنسیت‌های متفاوت، کنش‌های گفتاری خاص خود را دارند. تحلیل کنش‌های گفتاری هر جنسیت می‌تواند مرتبط با جایگاه و قدرت اجتماعی آن گروه در این متن ادبی تاریخی باشد که در این تحقیق به آن می‌پردازیم.

پیشینه تحقیق

نظریه کنش گفتار نخستین بار توسط آستین مطرح شد. پس از او سرل این تئوری را گسترش داد. البته نظریات متعددی در این‌باره وجود دارد. لذا با در نظر داشتن موضوع کنش گفتار، مقاله‌های متعددی به چاپ رسیده است که هیچ کدام به طور مستقیم به بررسی کنش‌های گفتاری جزیره سرگردانی و ارتباط آن با طبقات اجتماعی نپرداخته اند. مقالاتی با با عنوان‌های زیر:

«بررسی کنش‌های گفتار در سخنرانی‌های روسای جمهوری ایران و آمریکا شهریور ۱۳۸۵ سازمان ملل»(پهلوان نژاد؛ استحبانانی, ۱۳۸۷) در این مقاله کنش‌های گفتاری سخنرانی‌های نامبرده، از زاویه گفتمان سیاسی بررسی شده است.

«خطبه پنجاه و یکم نهج البلاغه بر اساس طبقه‌بندی سرل از کنش‌های گفتاری»

(فضائلی ،نگارش ,۱۳۹۰)این مقاله به بررسی کنش‌های گفتاری خطبه مذکور از منظر دین و سیاست پرداخته است.

«تحلیل متن‌شناسی زیارتنامه حضرت امام رضا بر پایه نظریه کنش گفتار»(پهلوان نژاد؛ رجب‌زاده؛ ۱۳۸۹) آنچه در این پژوهش مورد کندوکاو قرار گرفته، ارتباط عمیق عاطفی گوینده با مخاطبان زیارتنامه است.

«کنش گفتاری آستین و فهم زبان قرآن» (ساجدی ,۱۳۸۱) این تحلیل به بررسی پیرامون گزاره‌های دینی و چند بعدی بودن گزاره‌های اخباری در دین پرداخته است.

درباره‌ی موضوع جنسیت نیز مقاله‌های بسیاری وجود دارد که در آن یا به کنش گفتار اصلا توجهی نشده است و یا به شکل جنبی به این موضوع پرداخته اند:

«راهبرد نظریه پردازی در جامعه شناسی جنسیت و جامعه شناسی خانواده » (باقری، ۱۳۸۹)

«تاثیر جنسیت بر نحوه بیان تقاضا:پژوهشی در حوزه جامعه شناسی زبان (هدایت، ۱۳۸۴)

«کنکاشی در پژوهش‌های زبانشناسی جنسیت» (داوری اردکانی۱۳۸۸)

سوال‌های تحقیق

این پژوهش در تلاش است تا پرسش‌های زیر پاسخی تحلیل دهد:

۱. کنش‌های گفتاری زنان و مردان در رمان جزیره سرگردانی براساس نظریه سرل چگونه طبقه‌بندی می‌شوند؟

۲. چه ارتباطی میان قدرت و پایگاه اجتماعی افراد و کنش‌گفتاری آنان در جزیره سرگردانی وجود دارد؟

۳. کنش‌های گفتاری زنان و مردان چه ارتباطی با نابرابری‌های جنسیتی در این اثر دارد؟

۴.باتوجه به کنش های گفتاری شخصیت ها، زنان در این رمان با چه ویژگی هایی معرفی شده اند؟

هدف و ضرورت تحقیق

از آنجا که جامعه‌ی معرفی شده در جزیره سرگردانی جامعه‌ای است که ساختاری رسمی دارد و پشت پرده‌ی این ساختار رسمی، ما شاهد یک ساختار غیر رسمی نیز هستیم که همان روابط اجتماعی موجود میان شخصیت های داستان است که ساختار غیر رسمی را تشکیل می‌دهد (شارع پور ؛۱۳۸۸: ۱۸۰).و ما با بررسی کنش‌های گفتاری میان شخصیت ها است که به روابط غیر رسمی میان آنان پی می‌بریم. هدف از پژوهش

کنونی، کشف روابط نهفته در گفتارهای جزیره سرگردانی است که با طبقه‌بندی و بررسی کنش‌های گفتاری زنان و مردان میسر خواهد. علاوه بر آن هدف پژوهش حاضر بررسی تفاوت ها و نابرابری‌های احتمالی جنسیتی در میان کنش‌های گفتاری است.

روش تحقیق

تحلیل یاد شده بر اساس الگوی کنش‌گفتاری سرل و جنسیت در جزیره سرگردانی انجام شده است. مطالعات کتابخانه‌ای و استناد به نظریات دانشمندان مبنای مصداق‌یابی و تحلیل در این پژوهش است.

۲- بحث و بررسی

نظریه کنش گفتار جان سرل در ادامه‌ی نظریه آستین (سرل ۱۹۷۹ صفوی ۱۳۸۳) است. آستین گفتار را ابزار مبادله اطلاعات می‌داند بر همین مبنا گروهی کنش گوینده را برابر با گفتن به شمار آوردند (لطفی پور: ۱۳۷۲- ۱۰). سرل در نظریه کنش گفتار خود معتقد است که هر گفتاری یک کنش به حساب می‌آید؛ که در گام نخست بر پایه‌ی نظام تک واژه‌ها و کلمات موجود در جمله، تنظیم می‌شود و در گام دوم و عمیق‌تر، فرو رفتن در بافت جمله‌هاست که موجب تغییر نگرش به کنش‌گفتاری می‌شود. که پیامد آن استخراج رفتارها و کنش‌های انسانی از میان انبوه کنش‌های گفتاری است. سرل معتقد است که کنش‌های انسانی از طریق کنش‌های گفتاری است که بروز پیدا می‌کنند و با توجه به این نظریه، کنش‌های گفتاری موجود در رمان جزیره سرگردانی حاوی معنا و مرجعی هستند که بازتاب دهنده کنش‌های انسانی جامعه معرفی شده در این کتاب است. با بررسی دقیق کنش های گفتاری شخصیت های رمان می توانیم به لایه های عمیقی از کنش های انسانی در جامعه ای برسیم که رمان در آن زمان نوشته شده است و با تکیه بر این کنش‌های گفتاری روابط موجود میان شخصیت‌های اثر و بازتاب اجتماعی نگاه جنسیتی در آن را تحلیل و بررسی کنیم.

کنش‌های گفتاری از دیدگاه سرل به پنج دسته‌ی مهم تقسیم می‌شوند که عبارتند از:کنش اظهاری، تعهدی، عاطفی، ترغیبی و اعلامی. طبقه‌بندی سرل در نگاه نخست بر اساس ظاهر گفتارها صورت می‌پذیرد اما کسانی چون براون و یول از جمله اندیشمندانی بودند که اعتقاد داشتند نه تنها باید به برداشت‌های معنایی و گفتارها توجه کرده بلکه آنها را مقدم بر شکل زبانی آن دانستند(براون ؛یول,۱۹۸۹ -۱).

گفتار مهم ترین و تاثیرگذارترین عامل در ایجاد ارتباط میان مردم محسوب می‌شود که در نتیجه‌ی آن دو عامل مهم زبان و گفتار، ابزارهای ارتباطی به شمار می‌آیند که در خدمت ایجاد رابطه افرد با اجتماع خویش قرار می‌گیرند. با توجه به این امر نقش جامعه

شناسی زبان به عنوان الگوی رفتاری جامعه در میان مردم نمایان می‌شود (باقری؛ ۱۳۷۷: ۵۹). تجزیه و تحلیل کنش‌های گفتاری موجود در متن که توسط شخصیت‌های زن یا مرد بیان شده اند می‌تواند به طور مستقیم یا غیر مستقیم نشانگر ارتباط جنسیت گویندگان با پس زمینه‌های اجتماعی باشد (میلز ,۱۹۹۴ :۱۶).

بنابراین گفتار گویندگان در جزیره سرگردانی می‌تواند بر حسب جنسیت افراد متفاوت و همچنین نشان دهنده جایگاه اجتماعی اشخاص باشد. با توجه به اینکه گیدنز معتقد است که تعاملات اجتماعی و ساختار اجتماعی متضمن یکدیگرند و بخشی از تعاملات بر پایه گفتار صورت می‌گیرد بررسی گفتارها بر اساس جنسیت نمایانگر ساختار اجتماعی است بنابراین کنش‌های گفتاری می‌تواند نشان دهنده پس زمینه اجتماعی و تاریخی باشد.

طبقه‌بندی کنش‌های گفتاری بر اساس جنسیت و جایگاه اجتماعی

داستان یک عمل اجتماعی است که در قالب گفتار ظاهر می‌شود و می‌تواند مسائل پیرامون خود را نمایان سازد (تالبوت, ۱۹۹۵ :۱۴۵). نظریه کنش گفتار از نظریه‌های مهم گفتارشناسی درون متنی است، مبحث ارتباط زبان با رفتارهای اجتماعی به تازگی مطرح شده است. جزیره سرگردانی سرشار از داستان‌هایی است که به نوعی انعکاس دهنده فضا و عملکرد اجتماعی اشخاص است. توصیف این اعمال در قالب گفتار شخصیت‌ها قرار گرفته است، صداهایی که از میان متن به عنوان کنش گفتار شخصیت‌ها شنیده می‌شود چهارچوب‌هایی را برای تفسیر و تحلیل در اختیار تحلیلگر قرار می‌دهد این دیدگاه توجه منتقدان به صاحب نظران بی‌شماری را در دنیا به خود معطوف ساخته (لوینسون:۱۹۹۷).

دقت در جنسیت شخصیت‌های داستانی کمک می‌کند تا در تحلیل‌ها وضعیت اجتماعی، روابط افراد، محدودیت‌ها و حتی مشخصات فیزیولوژی نیز نادیده گرفته نشود. به همین منظور در تقسیم بندی کنش‌های گفتاری شخصیت‌های رمان جزیره سرگردانی، نخست کنش‌گفتاریزنان و مردان را در دو گروه مجزا قرار می‌دهیم و در ادامه با توجه به تئوری سرل به تقسیم بندی و بررسی آن می‌پردازیم.

در سطح یک جامعه زبانی تفاوت‌های زیادی وجود دارد که با قشر بندی‌های درونی آن جامعه مرتبط است. تالکت پارسونز معتقد است که هر جامعه دارای ارزش‌ها و هنجارهای مشترکی است که اعضای خود را بر اساس آن ارزیابی می‌کند و کسانی که نیازها و ارزش‌های جامعه را برآورده می‌کنند؛ پایگاه بالاتری در آن جامعه دارند. در جزیره سرگردانی نیز این نکته مصداق دارد. هر یک از نقش آفرینان این اثر وظیفه‌ای اجتماعی بر عهده دارند که بر اساس معیارهای رمان، خود تعیین کننده جایگاه اجتماعی آنان است که به طور معمول مانع ایجاد ارتباط میان سخنگویان نشده است (مدرسی، ۱۳۶۸: ۱۸).

کنش‌های گفتاری در رمان جزیره سرگردانی قدرت و جایگاه اجتماعی افراد را نشان می‌دهد که به صورت متنوع در متن اثر پراکنده است. قسمتی از کنش‌های گفتاری میان افرادی صورت گرفته که گوینده از قدرت و جایگاه اجتماعی برتری نسبت به دیگران برخوردار است و گاهی این تعامل به عکس روی داده است. طبق نظریه کنش گفتار سرل، کنش‌های گفتاری زنان در جزیره سرگردانی به صورت زیر طبقه بندی می‌شود:

کنش‌های گفتاری اظهاری

کنش گفتاری اظهاری توصیف حالت یا حادثه‌ای است که گوینده در آن سعی دارد تا عقیده خود را درباره درستی یا نادرستی مطلبی اظهار کند. این نوع کنش‌های گفتاری رویکرد گوینده را نسبت به صدق گذاری و باورهای او نشان می‌دهد و با افعال تاییدی، تدلیلی، اثباتی، تعریفی و توصیفی، تفسیری و تشریحی بیان می‌شود(سرل ,۱۹۷۹: ۱۵). قابل صدق و کذب است و اغلب در قالب جمله‌های خبری قرار می‌گیرد. گفتارهای اظهاری در جزیره سرگردانی اغلب توسط زنانی بیان شده که شخصیت‌های نقش آفرین دارند و حوادث داستانی حول محور این اشخاص می‌چرخد. شخصیت با کمک این کنش به توصیف و شرح وضعیت خود می‌پردازد یا موضوع خود یا دیگران را نسبت به یک موقعیت تعیین و اثبات می‌کند. نمونه یاد شده کنش‌گفتاریهستی است.

هستی به مغازه اغذیه فروشی اشاره کرد و گفتم این اغذیه فروشی نگه دارید اما می‌خواهم خودم بخرم سلیم حیرت کرد اینجا که جای زن نیست پر است از مردهای مست ناباب اما ترمز کرده بود هستی در ماشین را باز کرد و به شتاب وارد اغذیه فروشی شد و جلوی پیشخوان ایستاد (دانشور، ۱۳۷۷: ۷۳).

از دیگر مشارکت‌های اجتماعی زنان آمادگی آنان جهت مبارزه سیاسی و احقاق حقوق از دست رفته‌شان است:

«ترسیده به زمین بایر جلوی آلونک‌ها هستی صدای زن‌ها را شنید آقا زن‌ها دوان به او رسیدند و بچه‌ها دنبالشان دل هستی آشوب شد اما جا خالی نداد. زن‌ها چادر نمازها را به کمر بسته چپ اندر قیچی پشت گردنشان گره زده بودند بعضی چماق و برخی پاره آجر در دست».

زن در اجتماع از جایگاه منفی نیز برخوردار است. جایگاهی که در اثر بی‌توجهی به اصل خانواده و مفهوم زن مادر بودن شکل می‌گیرد. عشرت نماینده زنانی است که تن به عشق مردان دیگری جز همسرشان می‌سپارند و به دنبال دستیابی به عشق سرکوب شده هستند که آنان را در حد بسیار زیادی در جایگاهی نازل فرود می‌آورد. عشرت همانگونه که از نامش برمی‌آید زن فتانه‌ای ست که آنچه در وهله نخست برایش حائز اهمیت است نمایش دادن

خود به دیگران است:

«طول مدت آرایش او را باید به حساب آورد مامان عشی یک پیراهن بلند سفید با نخ‌های سیمین و زرین پوشیده بود که دو طرف دامن تا زانوها چاک داشت وگرنه راه رفتن و نشستن با چنان پوشش تنگی امکان نداشت. نمرات گردنبندش به سرسبزی هرچه سبز سرسبز در این دنیا است چشمک می‌زد. فرهاد آرایشگر بی‌همتایش موهای بلند بورش را تا توانسته بود پیچ و شکن داده بود»(دانشور ,۱۳۷۷: ۱۲۳).

کنش‌های گفتاری ترغیبی

در این نوع از انواع کنش، گوینده تلاش می کند تا مخاطب خود را به انجام کاری ترغیب یا تشویق کند. این کنش گفتار در اغلب مواقع با خواهش و یا تمنا همراه می‌شود. گفتارهای ترغیبی در جزیره سرگردانی با توجه به جایگاه اجتماعی گوینده‌ی آن‌ها متفاوت است.

از دیگر ویژگی‌های زن فتانه عشرت به عنوان نماینده زنانی که از جایگاه منفی برخوردار است در برابر دیدگان همسرش با فاسقش مردان خان بوسه‌های عاشقانه رد و بدل می‌کند:

«مامان عشی با سرخاب و ماتیک تند و عینک سیاه و پیراهن خواب اطلس سفید به صحنه آمد و خواست با هماهنگی طبل بابا کرم برقصد که عملی نبود پس اطوار ریخت احمد و موری دنبالش کردند مردان خان پرسیدای خانم کجا میری منو با خود می‌بری موری و عشرت عین بازیگران سینمای آمریکا همدیگر را در آغوش گرفتند و بوسیدند (دانشور ۱۳۷۷).

علاوه بر جایگاه منفی زنان در جامعه گاهی جایگاه زنان توسط مردان نادیده گرفته می‌شود. نکته قابل توجه این است که زنان خود این مظلومیت و تحقیر را پذیرفتند. در جزیره سرگردانی مادر مراد از انحراف و رابطه همسرش با زن دیگری آگاه می‌شود و در پی اعتراض به همسرش اینگونه پاسخ داده می‌شود:«عاقبت به پدرت گفتم گفت همین است که هست! می‌خواهی بمان می‌خواهی برو! به سلامت. حالا اگر تو زن بگیری و مرا از این خانه ببری می‌نشینم نوه‌ام را بزرگ می‌کنم. پدرت ملوک دختر خان دایی را برایت در نظر گرفته. مراد اشک می‌ریخت، مادر اشک‌های پسر را پاک می‌کرد. گفت: زن همین است دیگر».

موقعیت مادی و اقتصادی زن بر جایگاهش در اجتماع موثر است، حال اگر زنی متمکن باشد از ارزش و جایگاه والاتری در اجتماع برخوردار است:

«مال و منال ملوک چشم پدرت را گرفته. این مرد که یک سیب بی‌قابلیت را از من دریغ کرد سیرابی ندارد خواهرت آرش را تازه زاییده بود و اینجا بود ننو برای نوزاد بسته بودیم

پدرت با یک پاکت سیب دماوندی تو آمد. پاکت را سر طاقچه گذاشت، پا شدم یک سیب برداشتم، سیب را حتی گاز نزده بودم نشستم ننو را یله کرد و چوب نعنا را زد تخت سینم. چنان دردی در سینه‌ام پیچید من سیب را به طرفش پرت کردم گفتم: مردی که یه پفیوز خسیس سیب را برای زن تازه‌ات خریده بودی؟ بی مروت؟ نامرد کاش اسم زن تازه را نبرده بودم بلند کرد و کوفته بزن گیسم را می‌گرفت و سرم را به دیوار می‌کفت».

همانطور که اسحاقیان می‌نویسد، سیمین دانشور، رابطه سه نسل را در سه مقطع زمانی نشان می‌دهد:

الف. مادربزرگ خانم نوریان به اصالت‌های سنتی فکری و عاطفی دوره مصدق متعلق است.

ب. مادر که نمایانگر دوران بی‌ریشگی سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد تا اوایل انقلاب است که هویت خدشه‌دار شده است. این مقطع تاریخی یعنی گذر از مرحله زندگی سنتی به مرحله آشنایی با مظاهر غرب، مرحله پیچیده‌ای است که تنها بر ابعادی چند از آن اشاره شده است.

ج. هستی نسلی است که بین دو شیوه فرهنگی و دو طبقه اجتماعی و دو نوع طرز فکر متفاوت سرگردان مانده است. این دوران دوره رشد تضادهاست. تحولات اجتماعی و فرهنگی خواه ناخواه بر تفکرات نسل جوان اثر گذاشته‌اند (ر، ک اسحاقیان، ۱۳۸۵).

زنانی چون مامان عشی انسان‌های تازه به دوران رسیده را تشکیل می‌دهند که همه‌ی هم و غمشان زیبایی ظاهر و لذت‌ها و ریخت و پاش‌های بی‌مورد است. عمده فعالیت زنان این طبقه آرایش ظاهر و شرکت در جشن و مهمانی‌هاست. مامان عشی نماینده این طبقه است:

«دست مامان عشی به زنگ روی میز کنار تخت خواب رفت و گفت:این پاسیت‌های سر به هوا به سراغ لاک بنفش و ماتیک بنفش در کشوهای میز آرایشش رفت. مامان شیتاب بولینگ برسند یک ریز انگلیسی حرف زد در اتاقکی وصل به حمام سونا لخت شدند مامان عشی با وجودی که چاق بود تن و بدن متناسبی داشت و به این تنها بدن ور می‌رفت. شکل اصلی بینیش را کسی به یاد نداشت. بینی سه بار عمل شده بود تا عین بینی الیزابت تیلور از کار درآمده بود.توصیف زنان در حمام سونا و گفتگوهای زنان در آن نمایشی از زنان طبقه مرفه بی‌درد است که همه مسائل خود و خانواده را حل کرده و تنها در بند لاغر کردن بدن مانده‌اند:

«از بچگی به ما نگفتن زن باید لاغر باشد. هی خوردیم و هی چاق شدیم. چقدر باید زحمت بکشیم تا یک کیلو لاغر بشویم غذا خوردنم چاق می‌شوم بعد از شنا و سونا و ورزش

و ماساژ یک کیلو کم می‌شوند و تا یک لیوان آب می‌خورم باز وزنم می‌آید سر جایش (کشور ۱۳۷۷).

زنانی که به این طبقه تعلق ندارند در میان آنان و در هنگام معاشرت با آنان احساس خفقان می‌کنند. نویسنده این حالت را در ترسی سمبولیک از ماندن شخصیت اصلی داستان در حمام نمایش می‌دهد «رایا تو آمد و در حمام را محکم بست. هستی ناگهان ترسید که نکند در دیگر باز نشود و در آن جهنم غیر دانته بزغاله بشود »و در بخش دیگری هستی به در ور رفت و باز ترس به سراغش آمد که نکند در باز نشود.

از عبارت‌های مذکور بر می‌آید که زنان در بند ظاهر مانده اند و کاری جز توجه به ظاهر و زیبایی خود ندارند. همانطور که سلیم می‌گوید :«زن‌های مرفه ایرانی کار زیادی ندارند و نیاز به درآمد زن نیست. کلفت و نوکر هم کارهای ملال آور را انجام می‌دهند » زنان این طبقه بیش از سایر زنان از زندگی پوچ و بی‌هدفشان خسته می‌شوند و به فکر خودکشی می‌افتند و بیش از دیگر زنان به دلیل زندگی سرشار از فساد و بی بندو باری که دارند مورد خیانت همسرانشان واقع می‌شوند «پیش آخوند گفته بود آقا من به فکر خودکشی می‌افتم. آخوند گفت: معصیت کبیر است. عشرت گفت خودم هم معصیت کردم. نمی‌دانم به خانه شوهری که به من خیانت کرده برگردم یا نه».

و اما کمی به زنان طبقه پایین در کتاب جزیره سرگردانی بپردازیم. خانم دانشور در کتاب جزیره سرگردانی از وجود زنان خدمتکاری پرده برمی‌دارد که باسواد و تحصیل کرده‌اند و محصولات وارداتی از کشورهای بیگانه است که برای تامین مخارج خود و خانواده‌شان تن به خواسته‌های اربابان خود می‌سپارند: «کارت‌های اسامی را بیاورید. بیژن پرسید می‌دانستی پسیتا یعنی لقمه؟ هستی نمی‌دانست. بیژن گفت: این لقمه بدبخت لیسانسیه مامایی است و همه افراد ذکور خانه به خیالشان لقمه چرب و نرمی است. می‌خواهند بخورندش. مهمان‌های ذکور هم همینطور. پدرم لپش را نیشگون می‌گیرد حتی دیدم آشپز افغانی دست به سینه‌هایش زد. هستی گفت بیشتر خانواده‌های خارجی و بعضی از خانواده‌های مرفه ایرانی یکی از این پسیتاها دارند».

کنش‌های گفتاری تعهدی

کنش تعهدی به تعهد و پای‌بندی گوینده برای انجام کنش و یا عملی در آینده مربوط می‌شود. در این موارد گفتار گوینده با سوگند یاد کردن و یا قول دادن و نظیر این موارد همراه است. کنش‌های گفتاری اثر اگر با دقت و موشکافی بررسی شوند سرنخ‌هایی در نوع انتخاب و گزینش واژه‌ها و عبارات نحوی یافت می‌شود که نشان از نوع رابطه صاحب اثر با شخصیت‌های موجود در آن است.

«من از بحث درباره مصدق سیر نمی‌شوم و رو به هستی کرد: هستی! چندبار به احمدآباد به دیدنش رفتم؟ با این کمر درد و پادردم؟ با خود می‌گفتم: اگر با زانوها هم بروم باز به دیدنش می‌روم».

کنش‌های گفتاری عاطفی

گوینده در این نوع از کنش‌گفتاری احساسات خود را بیان می‌کند. این کنش و گفتار با تبریک، ستودن، تحسین، تشکر و قدردانی، تعریف کردن و یا حتی ناسزا همراه است. کنش‌های گفتاری از نوع عاطفی در رمان جزیره سرگردانی بیشتر با عبارت های خطابی و در حالت ندایی بیان شده اند. گوینده کسی را مورد خطاب قرار می دهد و سپس به بیان گفتار خود می پردازد که تعداد قابل ملاحظه‌ای از کنش‌های گفتاری ابتدا با واکنش های عاطفی همراه با احترام آغاز می‌شود و در ادامه‌ی کلام به کنش‌های گفتاری دیگری از جمله کنش گفتاری ترغیبی می‌انجامد.

شخصیت اصلی زن در این رمان زن روشنفکری است که درگیر مبارزات سیاسی می‌شود. همسر آینده‌اش را خودش برمی‌گزیند و حتی اگر مجبور شود از پسر مورد علاقه‌اش خواستگاری می‌کند. به هیچ وجه فرشته خانگی نیست و خودش را وقف خواسته‌های بی‌چون و چرای مرد نمی‌کند. می‌خواهد راه خودش را پیدا کند ولی سرگردان است:

«تازه از تو که خواستگاری نکرده. اگر نکرد خودم قدم پیش می‌گذارم. مامان عشی پرسید آنقدر خاطرخواهش هستی؟ هستی گفت او تنها مردی است که می‌دانم مرا استثمار نمی‌کند. به من امکان می‌دهد چه نوع زنی که می‌خواهم بشوم».

روشنفکر خود خانم سیمین دانشور است. نویسنده‌ای که در رمانش همان نقش سیمین دانشور استاد دانشگاه به دکتری زبان و ادبیات فارسی را دارد و سر کلاس اندیشه‌های سیاسی خود را بی‌محابا اظهار می‌کند و با دانشجویانش در خانه‌اش به گفتگو درباره مسائل گوناگون می‌پردازد و برای مدت کوتاهی از زن فاحشه‌ای در خانه‌اش نگهداری می‌کند.

کنش‌های گفتاری اعلامی

کنش اعلامی شامل کنش‌های گفتاری‌ای است که به محض بیان آنها، در جهان بیرون تغییرات واقعی ایجاد می‌شود. از آنجا که مؤثرترین این کنش‌ها وابسته به نهادهای اجتماعی و قانونی است، می‌توان آنها را«کنش‌های نهادینه» نامید. در چنین کنشی گوینده با بیان جمله، در جهان خارج تغییری ایجاد می‌کند؛ یعنی بین محتوای گزاره‌ای جمله و جهان خارج انطباق ایجادمی کند. :«عینک خودش را از جیب لباس خانه‌اش درآورد و به هستی داد: عینک مرا بزن! اما لطفا در کار نقاشیت با عینک خئدت ببین! هستی به فکر فرو

می‌رود».

به هستی گفت: برو آشپزخانه برای خودت شیر و قهوه درست کن یا چای. هستی پرسید: برای شما هم درست کنم؟ گفت نه متشکرم و هستی رفت».

ویژگی‌های شخصیت‌های زن رمان

مادی گرایی در برخی از زنان طبقه‌ی مرفه

هستی مادرش را دید که با ربدوشامبر پشمی آبی سیر کنار در بسته اتاق نشیمن ایستاده است. گوشش را به اتاق چسبانده مامانش یا آهسته گفت که خدا کند به دل احمد برات شود و بابت نفعش یک تکه جواهر برای من بردارد. حتی به زمردم قانعم. در بخش دیگر زنان زندانبان هم از این ویژگی برخوردارند. در سرسرای زندان زن چاقی هستی را تحویل گرفت. عینک و ساعت مچی را که از دستش در می‌آورد النگوهای زن جلنگ جلنگ می‌کرد. و در صحنه دیگر باز تصویر زن زندانبان دیگری را دید که نه تنها النگوهای طلا بلکه گوشواره و سینه ریز طلا هم داشت. زن سبزه بود اما سرش را طلایی رنگ کرده بود.»

زنان در ضمن گفتگوهایشان نسبت به یکدیگر احساس خوشایندی ندارند

«دوباره و این بار خود سیمین گوشی را برمی‌دارد مهر ماه می‌گوید :زنیکه‌ی لجاره چرا دست از سر بچه‌های مردم برنمی‌داری؟ شما اصلاً کی هستید؟ من مادر پسری که تو عفریته گمراهش کردی انگار توران خانم از قحطی درآمده بود. توران جان پرسید بود خودتان پخته‌اید. گفت: نه من مطلقاً آشپزی بلد نیستم زنکه خرس گنده چرا نباید آشپزی بلد باشه خورده و خوابیده».

فالگوش ایستادن

زنان در جزیره سرگردانی و ساربان سرگردان هم گوش می‌ایستند تا حس کنجکاوی خود را ارضا کنند :«مادرش را دید که با رو به دوشامبر پشمی کنار در بسته اتاق نشیمن ایستاده است گوشش را به در اتاق چسبانده هستی را که دید نگهبانی‌اش را ترک کرد و به سمت او آمد.

همه زنان همان گونه که هستی میگوید، فالگوش می‌ایستند: «هستی خسته شده بود از خودش بازخواست میکرد: چرا از سلیم پرسیده بود دستشویی کجاست. در حالی که نیم ساعت پیش همان جا بود. مادر بزرگ گوش می‌ایستاد مامان عشی گوش می‌ایستاد و حالا هستی؟» (دانشور، ۱۳۷۷:۱۶۱).

و در بخشی دیگر: «هستی که مثل همیشه در ناهارخوری ایستاده بود، شنیده بود که تیم آنها بکتاش و مرتضی و فرزانه است». (همان، ص ۲۲۸).

دانشور علت چنین رفتاری از طرف زنان را مردسالاری حاکم بر زندگی زنان می‌داند: «چرا به قول لندهور پا بر سر چنان عادت زشتی نمی‌گذاشت روی در روکش دار توالت نشسته دل زده می‌اندیشد: «از دوران مردسالاری بیشتر زنها گوش ایستاده اند» (همان، ص۱۶۱).

دروغ زنی

زنان در داستانهای دانشور، از این صفت بری نیستند:«دروغ‌های مامان عشی برای شوهر دادن هستی صدای مادرش را میشنید ۲۲ ساله است. می‌اندیشید دروغ بگم (دانشور، ۱۳۷۷: ۱۸).

و دروغ هستی:« سلیم گفت دفترم توی جیب کتم بود هستی پاشد و دفترچه سلیم را از کنار ترنج برداشت و به دستش داد: پرسید خواندیش؟ خانم نوریان و هستی دروغ گفتند» (همان، ص۷۷).

و دروغ گویی زنان به مردان:«هستی در دل میخندید. با این فکر که مردان چه آسان دروغ‌های خاص را باور میکنند. دروغ هایی که برتریشان را بنماید و و غرورشان را ارضا بکند» (همان، ص۹۰).

تفاخر

یکی از سرگرمی‌های زنان به رخ کشیدن ظاهر خود به دیگر زنان است. به همین دلیل زنان برای رسیدن به این هدف از هیچ اقدامی فروگذار نمی‌کنند: «سر جایش که نشست لبخندی زد. دیشب نمی‌دانی چه آتشی سوزاندم. در مهمانی دکتر بهاری باباکرم رقصیدم و تمام زن‌های امریکایی را سوسک کردم. دکتر بهاری گفت دست و پا مریزاد (همان ص۹).

هستی در اداره روزنامه‌های شب گذشته را ورق میزد و به نقش مجهول الهویه‌ها خیره نگاه می‌کردم»(همان ص۲۷۲).

توجه به ظاهر و آراستگی

زنان در این رمان برخلاف رمان سو و شون وقت زیادی را صرف آرایش و پوست خود میکنند. زنان مرفه توجه زیادی به هماهنگی رنگ لباس‌ها و آرایش دست و صورت خود دارند:«مادرش گفته بود لباس عیدش را تن کند. عصر دیروز به ماروسا خیاط روس مادرش سر زده بود و کت و دامن عنابی‌اش حاضر نبود. گفته بود سلمانی برود و طوری بخوابد که آرایش موهایش به هم نخورد» (دانشور، ۱۳۷۷، ۸).

و در جایی دیگر مامان عشی موهای زردش را بالای سرش جمع کرد و سنجاق زد. هستی می‌دانست موهایش را رنگ می‌کند. گاه با جوشانده بابونه و گاه با کوبیده سیاه دانه» (همان، ص۱۵).

هستی به مادرش نگاه کرد که داشت به صورتش پودر می‌زد بعد ماتیک لبهایش را روی هم فشار داد با انگشت ماتیک را روی لبهایش یکنواخت کرد» (همان ص۲۵۵).

شاغل بودن

زنان شاغل بودن را وسیله‌ای جهت دستیابی اقتصادی و مالی میدانند و آن را یکی از راه‌های گریز از اسارت و استثمار مردانه به شمار می‌آورند:« بیشتر مردان ایرانی دست کم صد به هفتادشان آمادگی تحمل اقتصادی زنان را ندارند. یعنی دلیل را که زن به دنبال استقلال مالی رفته تحمل نمی‌کنند. یکی از دلایل مخالفت مردان با کار زنان فرسوده شدن زودهنگام زنان است سلیم میگوید من نمی‌خواهم زنم هم در خانه کار کند هم در اداره هم بچه داری کند هم شوهر داری کند فرسوده میشود» (۱۳۷۷ ص۴۱). اما زنان شغل را یکی از عوامل تساوی حقوق زن و مرد و جنسیت به شمار می‌آورند:« سلیم برای زن هنرمند مسئله زن بودن مطرح نیست. هم زن‌ها و هم مردها قبولش دارند و بنابراین با مرد مساوی است و نقش زندگی خود را با غرور بر عهده می‌گیرد اما در انتخاب شغل برای زنان تورانجان معلمی را انتخاب میکند و هستی هم ناخودآگاه عاشق معلمی می‌شود. تورانجان می‌گفت معلمی برای زن از هر کاری معقول تر است. سر کلاس تو بنده هیچ کسی نیستی تنها یک عده طفل معصوم طرفی اگر دلسوز و مهربان باشی حتی به قول سعدی جمعه‌ها میتوانی به مکتب بکشانی (۱۳۷ ص۷۲).

اما در بحث کار بیرون از خانه زنان از نظر مردان ناخوشایند است و دلایل این امر از طرف مردان مواردی است که به آن اشاره می‌شود:

سلیم از هستی می‌پرسد شما می‌خواهی بعد از ازدواج به کارتان ادامه بدهید، البته چرا برای استقلال مالی خودتان که بهتر می‌دانید نتیجه سلطه اقتصادی مرد استثمار هر چه بیشتر زن است (۴۱-۱۳۷۷).

یکی از مهم‌ترین مشاغلی که زنان عهده دار آن هستند مدیریت است:«شکوهی که وقتی بازنشسته شد دخترها اعتصاب کردند و شعار می‌دادند زنده باد خانم شکوهی! میخواست بریزند توی خیابانها مدیر تازه را راه نمی‌دادند تا خانم شکوهی خودش نصیحت‌شان کرد» (۱۳۷۷ -۳۱۹).

بعضی از زنان نیز در ادارت پی مشاغل دیگر هستند: هستی در خانه را که بست پشیمان شد و خواست به منشی‌اش فخری تلفن کند که آن روز اداره نمی‌آید (۱۳۷۷-۴۹). در جایی دیگر از رمان می‌خوانیم: موری دو تا منشی داشت که هر کدام مظهر زیبایی بودند. یک ماشین تحریر لاتین و یک تلفن قرمز روی میز جلویشان بود و یک دستگاه گیرنده و یک ماشین تحریر فارسی از بیژن پرسید که وقت ملاقات گرفته اند (همان ص۲۴۵).

رفتار زنان نسبت به یکدیگر

رفتار کینه ورزانه و مغرضانه در رفتارهای فرد با فرد دیده می‌شود. مثلا رفتار مغرضانه عروس و مادرشوهر: توران خندید و گفت نمی‌دانم عروس سابق با کفش‌های پاشنه بلند چطور سوار اتوبوس میشد یا وانت بار یا تاکسی با ان فیس(دانشور۱۳۷۷-۴۴).

این رفتار مغرضافه هم نسبت به عروس وجود دارد و هم نسبت به سیمین.

رفتار تورانجان نسبت به سیمین دوباره و این بار خود سیمین گوشی را برمی دارد مهرماه میگوید زنیکه لجاره چرا دست از سر بچه‌های مردم برنمیداری شما اصلا که هستی. من مادر پسری هستم که تو عفریته گمراهش کردی (دانشور-۱۳۷۷، ۱۰۸) و رفتار سرشار از کینه‌ی دو زن نسبت به هم، تورانجان و عشرت مهر ماه میگوید زنیکه لجاره بی چشم و رو حتی میزنی زیر شهادت بخت اولت چه شهادتی اولا زنیکه لجاره خودت و هفت جد ناسیدت است..... و یک چادر نماز برای مادر گور به گورش. مهر ماه میگوید: چرا گور به گوری؟ توران خانم هنوز که نمرده. کوری چشم تو صد سال عمر کند. گور به گور خودتی (همان-۱۱۱). نمونه‌های رفتارهای غیر صمیمی، رفتار صمیمانه و فحشای زنان و بزرگداشت زنان در این آثار به خوبی نمایان است. گاهی زنانگی زن توسط مردان نادیده انگاشته میشود و به راحتی مورد سوء استفاده مردان قرار می‌گیرد. در حقیقت سنت‌ها و قوانین در زندگی زنان حاکم است که پرونده ستم دیدگی آنان را کامل می‌کند: حاضرید با مادرم ازدواج بکنید. چه حرفها میزنی من اگر از زنی خوشم بیاید لزومی ندارد با او ازدواج کنم من از خیلی زنها خوشم می‌آید پس به قول تو حرمسرا تشکیل دهم (دانشور، ۱۳۷۷:۲۴۶).

انتظارات زنان در جزیره سرگردانی انتظار زنان برای مردی است تا آنان را از شرایط بحرانی که با آن دست و پنجه نرم می‌کنند برهاند و گاهی انتظار چیزی جز چشم به راه بودن مرد نیست. مادر بزرگ می‌گفت در دهلیز انتظار چشم به راه قطار مرد ایستاده‌ام حالا دم و بازدمش که قلب و سینه‌اش می‌شکافتند و میخراشیدند به صدای قطاری می‌ماند که هنوز ار راه نرسیده به راه می‌افتاد (دانشور۱۳۷۷: ۶).

زنان عدم حضور مرد را در خانواده بلای خارج از تحمل می‌دانند. بلاهایی که سر من آمده کافی است پاشیدگی خانواده هم که ممد مصیبت هایم شده گیرم گاه گداری تلفن کنم از برادرم بی خبرم حالا مراد می‌خواهد بگریزد تا من در بلا نیفتم و این بلایی خارج از تحمل من (همان، ۳۰۴).

۳- نتیجه‌گیری

ادبیات هر سرزمین آیینه‌ای است که می‌توان در آن بازتاب روح آن کشور را مشاهده

کرد. داستان‌های دانشور نیز به عنوان بخشی از ادبیات معاصر ایران واقعیت‌ها را منعکس می‌کند. موضوعاتی چون ازدواج، ایمان، بیماری و مرگ را در برمی گیرد. سیمین دانشور از همان نخستین داستان کوتاه خود با نام اشک‌ها در سال ۱۳۲۱ تا آخرین اثرش با عنوان ساربان سرگردان ۱۳۸۰ درگیر عوالم زن گرایانه بوده است. آنچه ذهن نویسنده را در این سالها به خود مشغول کرده مقولاتی کلی چون کام خواهی زن، وظیفه مادری، مهر او، سرکوب عواطف و احساسات عاشقانه، مظلومیت زن، پاسداری از حریم خانواده از یک سو و خودکامگی و بی وفایی و شهوترانی مردان از دیگر روی بوده است. در جمع بندی نهایی می‌توان گفت برخورد وی با این مفاهیم برخوردی مطلق و ثابت بوده است. دانشور در داستاهان‌های خود با محور قراردادن زن به عنوان شخصیت اصلی از مسائل متفاوتی مانند خرافاتی یا متجدد بودن، وفاداری یا خیانت، کلفتی یا هرزگی، بچه دار نشدن، در اشتیاق همسر بودن و هوو داشتن و غیره سخن می گوید. زنان داستان‌های دانشور را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: دسته اول زنان متجدد هستند که زنان متجدد آثار او کلی نیستند و عاری از ویژگی‌های کلی‌اند. آنان گاه مثبت و گاه منفی ترسیم شده‌اند.دسته دوم زنان عامی هستند که دانشور بیش از زن متجدد، زن عامی ایرانی و مشکلات وی را در داستان‌های خود مورد توجه قرار داده است. جزیره سرگردانی وضعیت زنان جامعه ایران است که همواره فراموش شده اند و آن‌ها که خودی نشان داده اند نیز سرگردان هستند و هرگز نتوانسته اند به هویت زنانه خود دست یابند. همه زنان جزیره سرگردانی تنها حیف شده اند، از هستی گرفته تا مادران سلیم و مراد، همسران شیخ، لعل بانو همسر سفیر انگلیسی یا ربکایی که از روسپی خانه رانده شده. مردان عشق ستیز و خودخواه و تنوع طلب اند و زنان پایمال شده در خانواده‌های سنتی. زنان در نبود همسرانشان حق ابراز نظر و یا تصمیم گیری در امور خانواده را نداشته‌اند. زن خانواده جانشینی برای پدر و به نام کسی که در خانواده جای او تصمیم می‌گیرند محسوب نمی‌شود. به گونه‌ای که هر گاه پدر در خانه حضور ندارد فرزندان از مادر حرف شنوی ندارند و حتی لازم نمی‌بینند اوامر مادر را اجرا کنند و این وظیفه برعهده فرزندان ارشد خانواده که آن هم مرد است قرار می گیرد. زنان دارای نقش انفعالی و کمرنگ هستند و جامعه از زنان روشنفکر و باسواد برخوردار نیست. البته زنان در جزیره سرگردانی نسبت به زنان در دیگر آثار دانشور نظیر سو و شون از پیشرفت قابل ملاحظه‌ای برخوردارند. زندگی آنان غیر از فعالیت‌های خانه داری و بچه داری و برآوردن نیازهای شخصی یک زندگی کاملا خالی است. این امر در رمان جزیره سرگردانی کمی رنگ می‌بازد و زنان در فعالیت‌های علمی و اجتماعی مشارکت می‌جویند و در اجتماع حضور فعال دارند.

منابع

۱- آبادیان، رسول (۱۳۸۹)، «نگاهی به رمان دو پرده‌ی فصل اثر فرشته مولوی »،**کتاب هفته**، شماره ۲۲۵، ص۲۲۲-۲۴۲.

۲- اسحاقیان، جواد (۱۳۸۵)، **درنگی بر سرگردانی شهرزاد پسامدرن**، تهران، گل آذین، جلد اول.

۳- باقری، خسرو (۱۳۸۲)، **مبانی فلسفی فمنیست**، وزارت علوم دفتر برنامه ریزی اجتماعی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۸۲، تهران.

۴- بهمن بهرام و معصومه باقری (۱۳۹)، «گذر فمنیستی از جزیره سرگردانی به سوی فانوس دریایی»، **پژوهش ادبیات معاصر جهان**، دوره۱۷، شماره۲، ص۴تا۷.

۵- حسن لی کاووس و قاسم سالاری(۱۳۸۶)، «نشانه‌های فمنیست در آثار سیمین دانشور، فصلنامه مطالعات اجتماعی، روانشناختی زنان»، **مطالعات زنان سابق، دانشگاه الزهرا، پژوهشکده زنان علمی-پژوهشی**، سال ۲۱، شماره۱-۱۳.

۶- دانشور سیمین (۱۳۷۲)، **جزیره سرگردانی**، تهران، انتشارات خوارزمی، چاپ اول.

۷- سرل، جان (۱۳۹۲)، **درآمدی کوتاه به ذهن**، محد یوسفی، نوبت پنجم،تهران، نشر نی.

۸- گوشه گیر، عزت السادات (۱۳۷۴)، «نگاهی به جزیره سرگردانی»، **مجله ایرانشناسی**، سال هفتم، زمستان۷۴، شماره۲۸.

۹- قبادی حسین علی (۱۳۸۸)، **آیین آیینه سی تحول نماد پردازی‌ها در فرهنگ ایرانی و ادبیات پارسی**، تهران، دانشگاه تربیت مدرس، دفتر نشر آثار علمی.

۱۰- قنادان و همکاران (۱۳۷۵)، **مفاهیم کلیدی جامعه شناسی**، تهران، نشر آوای نور.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۳ (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۵۳-۲۹

بررسی مفهوم عشق در اشعار حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی بر اساس نظریه تنظیم هیجان، تاب آوری و کارکرد مقابله‌ای

صدیقه رودکی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر احمد کریمی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر کورس کریم‌پسندی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر محمدتقی بیگلر
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران

چکیده
نیاز بشر به عشق و ذات زیبای او بی شک یکی از دلایل متقن و اساسی برای به کارگیری مضمون عشق در اشعار پارسی بوده است. در این میان نمی توانیم از بن مایه های روان‌شناختی در گرایش انسان به این مبحث غافل باشیم ؛ هدف از این پژوهش بررسی عشق در اشعار حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی بر اساس رویکردهای تنظیم هیجان تاب آوری و کارکرد مقابله ای است. این پژوهش به شیوۀ توصیفی و از نوع تحلیل محتوا بر اساس نظریه های مرتبط با هویت ، اعتماد به نفس و کارکرد مقابله ای بوده است که در جای جای این جستار و در تحلیل اشعار مرتبط با عشق مورد استفاده قرار گرفته است. یافته های پژوهش بیان‌گر آن است که شعر حمیدی تحت سیطره جریان دنباله دار عشقی قرار داشته که تا آخر عمر هم او را رها نکرده است و اشعار شمس لنگرودی نیز پیوند ناگسستنی با جامعه ، عشق، طبیعت و زمان دارد. عشق در اشعار هر دو شاعر سبب درد و تألم بسیاری معرفی شده است. حمیدی با سرودن ابیات عاشقانه سعی دارد تاب آوری خود را در برابر اندوه و ماتم ناشی از عشق ، افزایش دهد. شمس لنگرودی نیز درون‌مایۀ شعرش در خصوص عشق ورزی توام است با اندوه؛ گویی او هم برای تاب آوری بیشتر و رهایی از غم و اندوه ناشی از عشق به شعر پناه آورده است؛ حمیدی گاه در تنظیم هیجانات عاطفی خود ناموفق است تا حدی که نا امیدی بر او چیره می گردد و لکن شمس لنگرودی در این وادی، پیروزمندانه عمل می کند و بر هیجانات ناشی از عشق چنان چیره می گردد که به خرسندی و رضایت مندی از عشق با وجود اندوه ناشی از آن می رسد. حمیدی در شعرش و در فراق از معشوق ، از راهبرد مقابله ای با رویکرد پذیرش ، توجه و آگاهی بهره می جوید. در شعر شمس لنگرودی تاب آوری روان تحلیلانه در شعر او بسیار به چشم میخورد. شمس لنگرودی نیز در راهبردهای مقابله ای به درجه ای ارتقا می یابد که برای سازگاری با پیامدهای عشق ، آن چنان با آن در هم آمیخته و یکی می‌گردد که با تمام اندوه و سختی ها، عشق را می ستاید.

واژگان کلیدی: عشق، شعر معاصر، حمیدی شیرازی، شمس لنگرودی، رویکرد روان‌شناختی

Email: sedighehroodaki@gmail.com
a.karimi.49@gmail.com
koroskarimipassandi1349@gmail.com
m.tbiglar2@gmail.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۳۰

۱- مقدمه

یکی از لطیف ترین پدیده های روحانی عشق است که خداوند آن را در وجود تمامی ارکان و عناصر عالم به نحوی قرار داده است. عشق نمودها و تجلی های متفاوتی دارد که هر کدام به نوبه خود موجب پیدایش آثار دل انگیزی در ادب ایران و جهان شده و در واقع همین ها است که شعر غنایی را وجود آورده است. تا قرن پنج موضوع عشق مجازی بود اما از اواخر قرن پنج و با سقوط غزنویان شعر درباری تا حدودی از رونق می افتد و عرفان و توصیف به گونه ی دامنه داری در ایران گسترش می یابد که همه این ها موجب پیدایش موجی نو در زمینه عشقِ مطرح در اشعار غنایی می گردد. در شعر غنایی عشق دو مسیر گوناگون پیدا می کند که یکی عشق عرفانی است و دیگری عشق مجازی، اما همین عشق مجازی هم نسبت به عشق دوران قبل متفاوت است و معشوق در آن وجهه خاصی دارد و دست نیافتنی تر می باشد و این باعث می شود که عاشق پیوسته در سوز وگداز باشد و این موضوع به شعر غنایی لطافت خاصی داده است.

در شعر معاصر و در اشعار شاعرانی چون حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی و در بین روایت های منظوم آن ها، بارها شاهد توصیف عشق و کارکردهای آن بر احوال انسان بوده‌ایم که لزوم بررسی عشق در اشعار این دو شاعر از منظر روان‌شناختی و بر پایهٔ نظریات هویت و کار کرد مقابله ای را دو چندان می کند؛ با وجود این، تاکنون پژوهشی جامع که به بررسی موضوع عشق مبتنی بر اساس نظریه های هویت و کارکرد مقابله ای در اشعار این شاعران بپردازد و از طریق آن بتوان به چگونگی کارکرد عشق و مضامین آن پی برد، صورت نگرفته است که این امر نشان دهندهٔ اهمیت موضوع و ضرورت انجام این پژوهش می باشد. در این پژوهش سعی بر آن بوده است تا ابعاد پردازش به مضمون عشق و با نگاهی انتقادی در اشعار شاعران از منظر روان‌شناسی بر مبنای نظریه های مرتبط با هویت ، اعتماد به نفس و کارکرد مقابله ای مورد مطالعه قرار گیرد و نتایج این پژوهش سعی در پاسخ به این سوال باشد که جایگاه عشق در اشعار حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی بر اساس نظریه‌های هویت و کارکرد مقابله ای چگونه است؟

پیشینه تحقیق

تا جایی که نگارنده جستجو کرده است ، تا کنون در خصوص عشق در اشعار حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی بر اساس نظریه های تنظیم هیجان، تاب آوری و کارکرد مقابله‌ای، تحقیق و پژوهشی صورت نگرفته و تنها منبع، اشعار شاعران و کتاب های مربوط به عشق است. برخی از محققان پژوهش هایی در خصوص عشق در شعر معاصر و گاه اشعار یکی از شاعران این پژوهش انجام داده اند که بسیار سودمند بوده و سبب ارتقای سطح

پژوهش در ادب فارسی گردیده است و لکن بررسی جامعی در پیرامون عشق در اشعار دو شاعر به صورت هم‌زمان و بر پایهٔ نظریات روان‌شناختی و مرتبط با نظریه های هویت و کار کرد مقابله ای صورت نگرفته و پژوهش از این حیث بدیع و واجد شرایط نوآوری است.

۲- بحث و بررسی

ادبیات فارسی سرشار از سروده های غنایی هست. گویا شاعری نیست که در این زمینه طبع آزمایی نکرده باشد.

درون‌مایه که ادبیات بدون آن خالی از شور و احساس می‌شود. « شعر فارسی هیچ‌گاه از حضور عشق خالی نبوده و لاجرم نخواهد بود و در شعر معاصر نیز عشق هم چنان حضور خود را حفظ کرده است؛ البته شاعران معاصر در پرداختن به آن، راه تازه ای یافته اند و عشقی ارائه داده اند که نه جسمانی و زمینی صرف است نه عرفانی صرف ، بلکه زاییده تعامل انسان و اجتماع و فرهنگ معاصر است.» (جوکار، شهبازی، ۱۳۸۹: ۶۷)

۲- ۱- مفهوم عشق

عشق لذتی اغلب مثبت است که موضوع آن زیبایی است. (احمدی ،۱۳۸۶ :۷۸) هم‌چنین احساسی عمیق، علاقه ای لطیف و یا جاذبه ای شدید است که محدودیتی در موجودات و مفاهیم ندارد و می تواند در حوزه های غیر قابل تصور ظهور کند. (فروم، ۲:۱۳۷۸)

عشق و احساس شدید دوست داشتن، می تواند بسیار متنوع باشد و علایق بسیاری را شامل شود. « در بعضی از مواقع ، عشق بیش از حد به چیزی می‌تواند شکلی تند و غیر عادی به خود گیرد که گاه زیان آور و خطرناک است و گاهی احساس شادی و خوش‌بختی به همراه دارد. اما در کل عشق ، باور و احساسی عمیق و لطیف است که با حس صلح و دوستی و انسانیت در تطابق است.» (کلکوتی، شبستری ، ۱۳۸۰ (۱۰)

عشق نوعی احساس عمیق و عاطفه در مورد دیگران یا جذابیت بی انتها برای دیگران است. در واقع آن را می توان یک احساس ژرف و غیر قابل توصیف انسانی دانست که فرد آن را در یک رابطه ی دو طرفه با دیگری تقسیم می کند. با این وجود کلمه ی «عشق» در شرایط مختلف معانی مختلفی را بازگو می کند؛ و علاوه بر عشق رمانتیک که آمیخته ای از احساسات و میل جنسی است ، انواع دیگر عشق، مانند عشق عرفانی ، عشق افلاطونی، عشق مذهبی ، عشق به خانواده را نیز می توان متصور شد. در واقع این کلمه را می توان در مورد علاقه به هر چیز دوست داشتنی و فرح بخش مانند فعالیت‌های مختلف و انواع غذا به کار برد. (بالا رستمی، ۱۳۸۵ : ۲۴)

- عشق کیفیتی است نفسانی که دارای سه جنبه ی ادراک ، انفعال و فعل است. در فرهنگ لغت ، معادل انگلیسی این واژه را love - passion نوشته اند و در مقابل برای واژه ی انگلیسی passion معادل های فارسی: شور و شوریدگی ، شوق و اشتیاق، آتش درون ، شهوت ، رنج و درد ، عاطفه و خشم و خروش را آورده اند. در نتیجه می توان گفت که عشق دوستی و محبتی است که با همه ی این معادل های passion آمیخته است. (انوشه ، ج ۲، ۱۳۸۱ : ۱۰۰۲) با این وجود، تعریف عشق که پر بسامدترین واژه در ادب فارسی و در ادبیات دیگر زبان ها است به این سادگی نیست و با همه ی مطالبی که در این باره گفته و نوشته شده هنوز هم از آن سخن گفت.

- در رساله ی مهمانی افلاطون، از سه نوع عشق انسانی سخن گفته شده است: عشق مرد و زن به یکدیگر که آن را ناشی از شهوت می داند و به نظر وی عشق مطلوب و ارزشمندی نیست؛ دیگر عشق زن به زن ، که عشقی مطلوب به شمار می آید و نوع سوم عشق مرد به مرد؛ که او این عشق را می‌ستاید و می‌گوید: «این دسته از مردان در مردانگی از دیگران برترند، چون نمی خواهند جز با مرد پیوند داشته باشند اینانند که وقتی بزرگ می‌شوند فرمان‌روایان ما می شوند و این خود دلیل برتری آنهاست.» (مدی، ۱۳۷۱ :۱۳۲)

- عشق را از جهت مقصد و هدف به انواعی تقسیم کرده‌اند:

- عشق مجازی: عشق در این مفهوم ، همان عشق انسانی نسبت به انسان دیگر است که هدف آن رسیدن به وصال محبوب و تمتع و لذت جسمانی است.

- عشق حقیقی: عشق در این مفهوم، عشق انسان نسبت به خداوند است که هدف عاشق در آن رسیدن به خداوند است. (امان پور، ۱۳۸۵ :۱۳)

در ادب فارسی و در شعر و نثر درباری و غیر عرفانی ، عشق به انواع زیر تقسیم می شود:

- «عشق مبهم و دروغین» : عشقی است که چهره ی معشوق در آن به علت جامعه ی مرد سالار و عشق ورزی به غلامان و کنیزان از نوعی دوگانگی برخوردار است.

- «عشق طبیعی» : عشق و محبت مرد به زن و زن به مرد است.

- «عشق مذکر» : که چهره ی معشوق در آن مشخص است و این معشوق همواره مذکر است. (مدی، ۱۳۷۱: ۱۶۸ - ۱۶۳)

- «عشق عُذری» : این نوع عشق را باید از نوع عشق طبیعی دانست که در آن تمتع و لذت جسمانی ممنوع بوده و بنای عشق بر عفت و پاک‌دامنی استوار بوده است. (ستاری، ۱۳۶۶ :۱۶).

۲- ۲- عشق در نظریات روان‌شناسی

روان شناسان عشق را یک هیجان اساسی و مثبت معرفی می کنند. اما در مورد

مفهوم عشق و انواع آن اتفاق نظر وجود ندارد. آنها همواره بین دوستی و عشق تفاوت قائل می‌شوند.

۲- ۲- ۱- عشق ورزی و تنظیم هیجان

تا کنون توافقی بر تعریف «تنظیم هیجان» وجود ندارد. به واقع بحث و مشاجره‌ی زیادی درباره‌ی آن وجود دارد، تا حدی که چالش ها درباره‌ی مؤثر بودن آن به عنوان یک سازه‌ی علمی رو به افزایش است (کول ، مارتین و دنیس ، ۲۰۰۴). کول و همکاران (۲۰۰۴) تنظیم هیجان را به عنوان تغییراتی که مرتبط با هیجانات هستند و به وسیله‌ی بعضی رخدادها یا موقعیت ها فعال می شوند تعریف می‌کنند. گراس و تامپسون (۲۰۰۷) نوشته‌اند که اصطلاح تنظیم هیجان می تواند تنظیم به وسیله ی هیجان معنی شود یا می‌تواند اشاره به چگونگی کنترل هیجانات داشته باشد.

عشق و احساسات عاطفی پیرامون آن با با تنظیم هیجان که شامل کنترل هیجان و توانایی تنظیم حالات روانی و روان زیستی فرد است رابطه معناداری دارد (استرنبرگ و همکاران، ۲۰۰۷). برخی محققین ارتباط مستحکمی گسترده ای بین پیامدهای عشق‌ورزی و تنظیم هیجان قائل شدند. (این محققین تنظیم هیجان را به صورت مجموعه گسترده‌ای از مهارت ها و توانایی ها که به حفظ سلامت و کارکرد سیستم هیجانی و توازن پیامدهای عشق ورزی کمک می کند می بینند.) تنظیم هیجان درست در کنترل پیامدهای عشق‌ورزی ، شامل توانایی برای:

- پذیرفتن پاسخ هیجانی در عشق ورزی (به جای رد کردن آن یا ترسیدن از آن ها)
- به کار بردن راهبردهایی که اجازه می دهد که شدت هیجان را در اندوه ناشی از عشق زمانی که نیاز است کم شود.
- درگیر شدن در رفتارهای هدف‌مند هنگام اندوه و ماتم ناشی از عشق.
- کنترل رفتارهای تکانشی موقع ناراحتی و یا شادی در عشق ورزی (سالترز – پدنولت۲، ۲۰۰۹؛ به نقل از محمدی ، ۱۳۸۹).

۲- ۲- ۲- عشق ورزی و تاب آوری

تاب آوری به فرآیند پویایی انطباق مثبت با تجربه های آسیب زای زندگی اطلاق می‌شود (لاتار و چیچتی، ۲۰۰۰) که «مقاومت در برابر استرس» (گارمزی ، ۱۹۸۵)، یا «رشد پس ضربه ای» (شاو ، جوزف و لینلی۳ ، ۲۰۰۵؛ سنول دوراک و آیواسیک ، (۲۰۱۰) هم نامیده شده است. پس تاب آوری پدیده‌ای بیشتر از زنده ماندن در مقابل استرس‌ها و تلخی‌های زندگی است (بونانو ۴، ۲۰۰۴). بنا به تعریفی از اولسون و همکاران (۲۰۰۳) تاب آوری به انطباق موفقی گفته می شود که در مصائب ناتوان ساز آشکار می شود. این

تعریف بیان‌گر این است که (تاب آوری مستلزم این است که فرد بین عوامل مشکل‌ساز و مثبت محافظت کننده تعامل برقرار کند) آریهارت۵ (۲۰۰۵) در خصوص عشق‌ورزی و پیامدهای ناشی از آن و تاب‌آوری بیان داشت که ماهیت تاب‌آوری توانایی برای برگشت از استرس‌های ناشی از عشق ورزی به طور مؤثر و به دست آوردن عملکرد خوب با وجود مشکل، غم و ماتم است. از نظر والش (۲۰۰۶) ، تاب آوری شامل تعامل بین عوامل فردی، خانوادگی و اجتماعی است که اغلب تأثیر چالش‌های استرس‌زای زندگی را تعدیل می‌کند. کروگر و پرینسلو (۲۰۰۸) اظهار کردند که تاب آوری در مقولهٔ عشق ورزی سازه ای پیچیده است و توسط محققان به صورت فرآیند رشدی پویا، آمادگی یا ظرفیت یا پیامد مثبت حفظ شده، تعریف شده است. تاب آوری در عشق ورزی به یکی از مفاهیم مهم در تحقیقات و نظریه‌های سلامت روانی در دهه‌های گذشته تبدیل شده است. در حالی که بعضی افراد به‌طور طبیعی در اندوه و تنش های ناشی از عشق، تاب آور هستند برخی دیگر برای داشتن آن باید تلاش کنند (گریفیت۸ ، ۲۰۰۷).

۲- ۲- ۳- عشق و کارکرد مقابله ای

مطالعات متعددی رابطه بین مهارت های مقابله ای و عشق را مورد بررسی قرار داده‌اند. نتایج این بررسی ها نشان می دهد که مقابله هیجان مدار با پریشانی و نگرانی) ماتئوس،۲۰۰۰) ، بیماری های مزمن (موس ، ۱۹۹۶) ، درد مزمن (کاتز، ۱۹۹۶) افسردگی و علائم جسمی مرتبط است ولی مقابله مسئله مدار رابطه منفی با پریشانی روان‌شناختی و رابطه مثبت با رفتارهای ارتقا دهنده سلامت در مسئله عشق ورزی دارد (کریستن سن، ۱۹۹۵) .

در دهه های اخیر در مدل های روان‌شناختی متعددی این امر پذیرفته شده که طیفی از باورها و ویژگی ها، زمینه ساز و پیش درآمد رفتارهای عاطفی و از جمله استراتژی‌های مقابله با تنش‌های ناشی از شکست های عاطفی هستند. طبق تعریف استراتژی‌های مقابله آن دسته از تلاش های شناختی و رفتاری را در بر می‌گیرند که به منظور کاهش استرس‌های درونی یا بیرونی صورت می گیرند (به بیان دیگر مقابله تلاشی است که با هدف کنترل و غلبه بر مقتضیات و وقایع بحرانی صورت می‌گیرد). این مقتضیات مبین چالش، تهدید، خطر، صدمه یا منفعتی برای فرد هستند (لازاروس۱، ۱۹۹۱؛ به نقل از مسعودنیا، ۱۳۸۶). توانایی خوب حل مسئله ، داشتن تجربیات کافی، در دسترس بودن سیستم حمایتی مناسب ، داشتن خواب و بهداشت فردی مناسب و برخورداری از سبک زندگی متعادل از عوامل موثر بر استفاده از سبک مقابله ای موثر هستند. افرادی که قادر به مقابله

موثر نیستند استرس و در نتیجه تنش های عاطفی بیشتری در عشق ورزی تجربه می‌کنند و عدم سازگاری ایجاد شده باعث بروز اختلالات و مشکلات روانی می گردند. علت اصلی بسیاری از مشکلات روانی روش های مقابله غیر موثر هستند (باری و فارمر ، ۲۰۰۲؛ به نقل از اینانلو ،۱۳۹۱).

روش تحقیق

روش انجام تحقیق از نوع توصیفی - تحلیلی است و از روش گردآوری کتابخانه ای و فیش برداری استفاده شده و جهت تجزیه و تحلیل اطلاعات ، روش تجزیه و تحلیل نظری و طبقه بندی موضوعی به کار برده شده است و نیز در این پژوهش با مطالعهٔ کتاب های متفاوت و مربوط و هم‌چنین فیش برداری و استناد به مندرجاتِ منابع دسته اول و مختلف در حوزه اشعار حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی و نیز منابع روان‌شناسی صورت پذیرفته است.

تحلیل روانکاوانه عشق در اشعار حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی

حمیدی شیرازی جزو شاعران معاصری است که در اشعارش بسیار به مضمون عشق ، توجه داشته است و باید گفت که چون زندگی و شعر حمیدی تحت سیطره جریان دنباله‌دار عشقی قرار داشته که تا آخر عمر هم او را رها نکرده است بنابراین از لحاظ بسامد مضمون عشق در حد بسیار بالایی در اشعار او مطرح می‌شود.

« از سر انصاف و به دور از هر گونه غرض باید گفت که شعر حمیدی از جهت محتوا رنگ غنایی و پایگاه اجتماعی و سیاسی دارد و از اغراض شعر بیشتر به عشق توجه دارد.» (هنر ، ۱۳۶۵ : ۵۳۵) و چون کتاب اشک معشوق وی که بیشتر اشعار او در آن گرد آوری شده بیان کننده داستان عشق و عاشقی اوست ، بنابراین در تمام شعرهایش مضمون عشق وجود دارد و این عشق به صورت یک داستان عشقی مطرح می‌شود و حتی علت نام گذاری کتاب را به نام «اشک معشوق» این‌گونه بیان می کند :

برون جست از چشمه ای گوهری — بلرزید دریای پهناوری
سرشکی فروریخت از دیده ای — بجنبید اندیشه شاعری
از آن ریزش و جنبش آمد دیده ای — بدینسان که بینی نکو دفتری
ز اشکی کتابی پدیدار شد — پدیدار شد بحری از گوهری
منش اشک معشوق خواندم از آن — که پیدا شد از اشک سیمین بری

(حمیدی، ۱۳۴۹ : ۱)

در تمام اشعار دیگر این کتاب حمیدی از عشق فردی خود صحبت کرده و به صراحت آن را به صورت یک داستان عشقی همچون عشق بیژن و منیژه بیان کرده است. در در شعر «مرغ پریده» می‌گوید:

بیاای گل نسترونا!یاداز دومه زین پیشتر کن — وآن قسمت هایی که هردم پیش نسترون در آیم
گرچه همتایی منیژه‌استی ودرچاهم‌فکندی — صبر کن آخر بمان تا از چه بیژن در آیم
سوی من راند خدا آخر دلیر سیستانی — بیژنی در چه نماند تا ابد در داستانی
گفته بودم پیش از این شمع شب تار منی تو — روز تنهایی دل زیبنده دلدار منی تو

(همان: ۱۰۸ و ۱۰۹)

شمس لنگرودی معمار اشعاری است که پیوند ناگستنی با جامعه ، عشق ، طبیعت و زمان دارد. او شهری می سازد و در آن زوایای مختلف و پنهان عشق را که به دست فراموشی سپرده شده اند، دوباره برای خواننده یادآوری می کند. گویا شاعر رنج عشق را بیش از شادی آن می داند که می گوید: «عشق دشنام و بدنامی بیش نیست.» و انسان را پالوده نمی کند بلکه او را آلوده می سازد:

گفتم
سخن به یاوه سراییدم
چرا که عشق
دشنامی بیش نبود. (شمس لنگرودی، ۱۳۹۰ : ۹۳)
با عشق
پارسایی تن را آلودیم. (همان :۴۰)

عشق در اشعار هر دو شاعر سبب درد و تألم بسیاری معرفی شده است؛ حمیدی در شعر «بازگشته ی من» بعد از آن که معشوق حمیدی (منیژه)، عشق او را رد می‌کند و با پس فرستادن حلقه انگشتری حمیدی را دچار تأثر روحی شدید می کند، می سراید:

سوی من بازآمدی ای حلقه انگشتری — خوب کردی در بر دیوان نمی پاید پری
حلقه عشق تو از انگشت دیوان تنگ بود — درخورانگشت‌بایدحلقه‌انگشتری

(حمیدی، ۱۳۴۹: ۸۲)

گویی حمیدی با سرودن این ابیات سعی دارد تاب آوری خود را در برابر اندوه و ماتم ناشی از عشق، افزایش دهد. شمس لنگرودی نیز درون‌مایهٔ شعرش در خصوص عشق‌ورزی توام است با اندوه ؛ گفته می شود که درون‌مایه شعر ، نشان‌گر جهت گیری فکری و روحی

آفرینندهٔ اثر است. (روزبه ، (۱۳۸۱ :۳۲) بر این اساس شمس لنگرودی صریح عنوان می‌کند که عشق به معشوق مایه‌ی رنج و تألّم و باعث کاستن روح انسان است این صراحت سخن زاویهٔ دید شاعر را نسبت به عشق به وضوح مشخص می‌نماید. انتخاب واژه‌ای چون «رنج‌آبه» نشان دهنده‌ی همان نگاه عصیان‌گری است:

رنج آبه ای
که مایه اش همه از عشق توست
جان مرا می کاهد
رودخانه ای است.
که ما را با خود خواهد برد. (شمس لنگرودی ، ۱۳۹۰: ۱۰۳)

همان‌گونه که در اشعار فوق مشخص است ، شمس لنگرودی عشق را رنج‌آبه ای بیش نمی داند گویی او هم برای تاب آوری بیشتر و رهایی از غم و اندوه ناشی از عشق به شعر پناه آورده است؛ تاب‌آوری، خط سیر رشد را از رفتارهای مشکل زا و آسیب روان شناختی قطع کرده و با وجود مشکلات و شرایط ناگوار به پیامدهای سازگارانه منتهی می‌کند. برخی از ویژگی‌های مرتبط با تاب آوری را می توان تقویت نمود. تاب آوری، حفظ آرامش در هنگام رویارویی با فشار، انعطاف پذیری در مقابل موانع ، حفظ خوش بینی و احساسات مثبت در دشواری‌ها ، اجتناب از راهبردهای فرسایشی. علاوه بر آن افراد تاب آور به طور عادی قادر به تفکر خلاقانه و منعطف درباره حل مشکلات می‌باشند و هر وقت نیاز باشد از عوامل مختلفی چون مطالعه و نویسندگی کمک می‌گیرند. این افراد دارای درجاتی از سلامتی و استقلال هستند. آنها به توانایی‌های‌شان برای تغییر محیط باور دارند (بوگار و هولس - کیلاکی۱، ۲۰۰۶) .

در خصوص حمیدی شیرازی باید گفت که در مجموع تمام اشعار کتاب اشک معشوق او که ۵۴۸ شعر می‌باشد مضمون عشق در آنها وجود دارد و علاوه بر این در کتاب (پس از یکسال حمیدی) نیر در بیشتر اشعار مضمون عشق وجود دارد. این شعر «آرامگاه عشق» را با توصیف خزان آغاز می‌کند که با زنده شدن جهان و آمدن بهار ادامه می یابد حمیدی در گذر آب روان جوی ، گذر عمر خویش را مرور می کند. آب برای او همچون جام گیتی نمایی است که معشوق و دوران عاشقی را به یاد او می آورد:

دیـــدمش بامـــداد مهـــر پگـــاه مســـت‌افســـون‌گری‌وطنـــازی
و آن دو خنجـــر کشـــیده چشـــم ســـیاه کـــرده‌بـــت‌خـــون‌عاشـــقان‌بـــازی
ســـیم‌گون‌ســـاق‌فتنـــه‌انگیـــزش بـــا تنـــک و دیبـــه ســـپید بـــه جنـــگ

ابـــــرووومژگـــــان‌خـــــون‌ریـــــزش　　خســـــرو عشـــــق را کمـــــان و خـــــدنگ
(حمیدی، ۱۳۷۷ : ۳)

و در غزل «میعادگاه دیرین» تمام هستی را از عشق می داند و باز ارتقای تاب‌آوری خود را در برابر عشق به رخ می کشد:

در گلشـــن حیـات کـــز آنـــم بـــری نبـــود　　بـــرگـــی‌نیـــافتم‌کـــه‌درآن‌دلبـــری‌نبـــود
کـــردم هـــزار بـــار در ایـــن برگ‌هـــا نظـــر　　یـــک‌بـــرگ‌بـــی‌نشـــانه‌زچشـــم‌تـــری‌نبـود
شامی درآن نداشت که شـور وشـری نداشت　　روزی‌درآن‌نبـــودکـــه‌دردســـری‌نبـــود
من عمر شب سـپردم و شب عمر من سـپرد　　اومانـــدومـــن‌گذشـــتم‌وجـــزایـــن‌دردی‌نبـــود
(حمیدی (۱۳۳۷ : ۱۴۸)

والش (۲۰۰۹) یکی از فرایندهای کلیدی را که در تاب آوری مهم است را سازگاری و غرقه سازی با سختی مطرح می سازد مثل باورهای شخص پیرامون سختی های پیش آمده در مهرورزی و این‌که چه روشی را برای تفسیر و معنای سختی ها در عشق انتخاب می کند و در واقع سیستم باورها، رویکرد عاشق را در مواجهه با بحران معین می کند.

در شعر شمس لنگرودی نیز این باورپذیری از عشق که به تاب آوری می انجامد به وضوح دیده می شود، شمس لنگرودی گاه شکنجهٔ عشق و فریب آن زاویهٔ جدیدی بر شاعر می گشاید که تمام سپیدی ها را مبدل به سیاهی می کند و به واسطه امیدی بیمار شاعر را در دام نیرنگ و فسون عشق گرفتار می کند. در این هنگامه است که شاعر مشکلات را بیش از شادکامی ها ببیند در نتیجه از عشق بی‌زاری می جوید:

عشق تو
شکنجه ام می کند
چون بر درگاه جلوه می کنی
می بینم آسمانی که از آن من است
چیزی نیست
جز سیاهی شبا هنگامی
که برف پوش امیدی بیمار
سپیدش می نمایاند. (شمس لنگرودی ، ۱۳۹۰: ۴۱)

عشق حمیدی نسبت به معشوق اگرچه عشق جسمانی و زمینی است اما خود وی چند جا بیان کرده است که این عشق ، عشقی پاک است و بهتر است برای آن «عشق پاک » را به کار ببریم

گــر به شــیدایی سـمر گشـتم نظـر بـازی نــدانم
تهمــت ایــن داســتان خیــزد داســتانی
بخــردان داننـد کـاین نـاگفتنی هـا از چـه زایــد
وین همـه تیـر خطـا بـر مـن نریـزد جـز کمـانی
(حمیدی، ۱۳۴۹: ۲۳۱)

در این خصوص و در در مقایسه دیدگاه شمس لنگرودی با حمیدی باید گفت که شمس لنگرودی با سروده های طنز عشق را به سخره می گیرد. او عشق را حاصل نادانی و ناآگاهی می‌داند که سبب می‌شود انسان به لجن کشانده شود. البتّه این نگرش، در شعر اغلب شعرا دیده می شود. آن ها معتقد هستند که ننگ و آلودگی عشق های زمینی همواره گریبان‌گیر انسان می شود و او را ناپاک می سازد. شمس لنگرودی نیز با این اعتقاد عشق را مایهٔ پلشتی و ناپاکی معرفی می کند:

عشقم اگر بزرگ و شگرف است
همه
از سر نادانیست
می دانی
زیبایی تو عقابی است
که مرا به لجن می کشد. لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۶)

شمس به تقابل عشق و نفرت معتقد است . کسی که نفرت را نشناسد بی گمان عشق را هم نمی شناسد :

آن کس که نفرت را نمی شناسد
دیر عاشق می شود. (همان: ۴۰)

زرقانی معتقد است انقلاب ادبی نیما دارای جنبه های مختلفی بود از جمله تحوّل در فرم بیرونی شعر و تحوّل در فرم درونی یا
صورت ذهنی و هم‌چنین تغییر شیوه معنا پردازی (زرقانی:۱۹۸-۲۱۰) مواردی که در شعر شمس لنگرودی کاملاً محسوس است
و در معنا پردازی او به چشم می خورد.

حمیدی شیرازی در تاب آوری و تحلیل روان‌شناختی از عشق به مرحله و درجه ای از شناخت از عشق رسیده است که در جواب
سرزنش دوستان برای عشق در شعر «دو کبوتر» چنین می گوید:

گـل ز هـر گلبنـی بچیـنم مـن همـه را یـار برگـزینم مـن!
دسـت از جـان عشـق بردارید آخـر ای دوسـتان ! همینم مـن !
مـن کـیم عشـق و عشـق کیسـت منم جـان مـن عشـق و عشـق، جـان و تنم!
خـود سـخن از دهـان عشـق شـنید هـر کـه حرفـی شـنید از دهـنم!
(همان: ۶۱)

شمس لنگرودی نیز معتقد است چون عشق را نمی شناسیم از آن دوری می کنیم.اگر عشق را می شناختیم نیازی به این دوری نبود و خودمان را در معرض آن قرار می دادیم.

عشق کلاهی است
که بر سر می گذاریم
بی آن که
رگباری
آزارمان دهد
عشق جاده ای است
که در می نوردیم
بی آن که ایمانمان
با کعب های دور رفته باشد
چرا که رگبار را نمی شناسیم
و راه را نمی شناسیم
و عشق را نمی شناسیم. (لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۷)

در برخی از تعاریف، شاهد ارتباط دو سویه اندیشه شاعر و تعارضات درونی او هستیم. مثلاً هنگامی که شاعر اعتراف می کند که بدون عشق نمی توان زیست و با آن هم نمی‌توان زندگی کرد:

عشق چیزی نیست
که بتوان
با آن زندگی کرد
و زندگی چیزی نیست
که بتوان
بی عشق گذراند. (همان: ۳۴)

البته گاهی حمیدی شیرازی اشعاری با مضمون عشق ورزی با معشوق حقیقی که همان

خداوند متعال است دارد و لکن این اشعار بیشتر از آنکه رنگ و بوی عاشقانه داشته باشه به مضمون مناجات نزدیک است؛ تعدادی از اشعار او ناظر بر آثار خلقت و مسائل مربوط به آفرینش است و گروه دیگر از صفات خداوند اعم از حکومت و فضل و بخشایش سخن می گوید:

ای خدا، ای جهان را همه فرمان از تواست ای خدا، ای که تو را دستگهی پهنه وراست
ای خدا، ای که به افتاده ترحم داری ای خدا، ای که به بیچاره کسانت نظر است
(حمیدی، ۱۳۲۵: ۵۵)

و اشعاری نیز در زمینه مناجات با خداوند دارد که ناظر بر بیان گوشه ای از احساسات و عواطف درونی انسان است. شمسیا در رابطه با اشعار مناجاتی می گوید: «ماهیت مناجات از دیدگاه انواع ادبی غنایی است زیرا راز و نیاز با خداوند، مایه ای احساسی و عاطفی دارد معادل مناجات در ادب فرنگی (hyme) است. هیم در اصل سروده هایی در مدح و ستایش ارباب انواع و خدایان بود و در مراسم مذهبی خوانده می شد. هیم را از کهن ترین صورت شعری دانسته اند و در همه کتب مقدس قدیم نمونه‌ای از آن هست و مزامیر داوود و تورات به عنوان نمونه معروف است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۵۳-۲۵۲)

منت خدای را که دگر باره ای امید! جان تو زین عذاب که ماییم رسته شد
یعنی به دست عقل تو؛ آن عقل بوالهوس بر من دری که عشق تو بگشود بسته شد
راهی مخوف بود و پر از گل ولی دریغ کان ره بسر نیامده پای تو خسته شد
(حمیدی، ۱۳۴۹: ۵۳۳)

در کتاب اشک معشوق، حمیدی شعری دارد با عنوان «مناجات» که ضمن این‌که نیایش و مناجات است از معشوق خود گله مند است.

چه می سوزیم؟ جانم آتش گرفت دلم سیر از ناله زار شد
برای از سر کوه ای آفتاب! خدارا، که شب زشت کردار شد
مرا کشت این زنگی قیرگون تنم خسته چشمم گهربار شد
(همان: ۲۴۰)

در خصوص عشق به معشوق حقیقی (خداوند متعال)، شمس لنگرودی ناگواری های راه عشق، شکست ها و حوادث آن را مقدمّه ای می داند برای رسیدن به هدف غایی که عشق بی کران به منبع هستی است:

پروردگارا
سپاس می گزارم

کشتی هایم را شکستی
قطب نمایم را گم کردی
و کاشف سرگردان را
به قارهٔ بی پایانش رساندی. (لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۳۷)

گاه حمیدی شیرازی در برابر عشق، تاب نمی آورد گویی که این هیجان به پا خواسته او را آن گونه به مرز نا امیدی و اندوه می کشاند که به استقبال مرگ می رود و مرگ را برای خود موجب آرامش و تسکین می بیند که از از دست معشوق رنج و خسته و دل شکسته است :

مرگ! ای سنگ مزار! اگر سنگینی — بر درد دل شکسته تسکینی
وی خواب دراز! اگر چه بس تلخی — در چشم بلا رسیده شیرینی
وی خانه قبر اگر چه تاریکی — در دیده مرد خسته بالینی
وی سنگ لحد ! اگر چه خارائی — زیر سر من ستبرق چینی
ای مرگ ! شبی بیا و مردی کن — ما را فارغ ز رهنمودی کن

(حمیدی، ۱۳۴۹ : ۲۳۹)

و یا در جای دیگر زندگی و حیات خود را با مرگ یکی می داند و از این رو نیز دوست دارد مرگ وی هر چه زودتر برسد:

اگر مرگ امشبم آید به بالین — خدای صبح داند، نا روا نیست
حیات و مرگ من رنگی است در هم — که مرگ و زندگی در وی سوا نیست
دل من بر بطی اندوه ساز است — بجز آهنگ غم در وی نوا نیست
هوای مرگ من دارد شب و روز — مرا هم روز و شب جز این هوا نیست
فری زان شب که چون دامن فشاند — سیاهی بر مزار من فشاند!

(همان: ۴۷۶)

تشبیه مرگ به عروس نیز نشان دهنده این است که حمیدی به علت بی وفایی معشوق آرزوی آن را می کند.

ای عروس مرگ، ای زیبا عروس خسته جانان جای آن گلبن بیا یک امشبی اندر بر من (همان :۱۰۴) گویی حمیدی گاه در تنظیم هیجانات عاطفی خود ناموفق است تا حدی که نا امیدی بر او چیره می گردد و لکن شمس لنگرودی در این وادی ، پیروزمندانه عمل می‌کند و بر هیجانات ناشی از عشق چنان چیره می گردد که به خرسندی و رضایت مندی

از عشقی با وجد اندوه ناشی از آن می رسد؛ شمس لنگرودی مفهومی از عشق می سازد که باور تصاویر تلخ اندوه عشق را از ذهن خواننده دور می شود و گاه خواننده باور نمی کند که او همان شاعری است که عشق را با واژگانی چون رنجابه به تصویر می کشید. وسعت عشق در نظر شمس آنقدر زیاد است که پنهان شدنی نیست.

دوستت دارم
و پنهان کردن آسمان
پشت میله های قفس
آسان نیست. (لنگرودی، ۱۳۹۰: ۶۱۷)

و بالاخره نتیجهٔ عشق بی‌کران شعری می‌شود که سرّ جوشش درونش در آن آشکار است و زندگیش را سرشار از سپیدی عشق می کند.

از آتش من جز دودی برنخاست
دودی که زغال نوشتن شعرهای من شد
اشعاری سپید، که از آسمان تو بر من بارید اشعاری سپید
و دره ها و کوره های اتاقم را پوشانید. (همان: ۶۵۲)

هر دو شاعر در شعر خود سعی در تنظیم هیجانات ناشی از عشق دارند که گاه موفق و گاه ناموفق هستند. بریدج ، مارجی و زف (۲۰۰۱) تنظیم هیجان در عشق ورزی را به عنوان مجموعه ای از فرایندهایی در نظر گرفته اند که یک شخص ممکن است از آنها برای فراخوانی یک هیجان مثبت یا منفی ناشی از عشق، حفظ آن هیجان ، کنترل یا تغییر آن استفاده کند و آنها بین هیجان و نوع ابراز آن هیجان تفاوت قائل شده اند (به نقل از مک لم ،۱۳۹۰). تنظیم هیجان به عنوان فرایندهایی که از طریق آنها ، افراد هیجاناتشان را برای پاسخ به توقعات محیطی هشیارانه و نا هشیارانه تعدیل می‌کنند، در نظر گرفته می شود (آلداو و همکاران، ۲۰۱۰). (دال ۲۰۰۱ ؛ به نقل از مک لم ، ۱۳۹۰). تنظیم هیجان در عشق را به عنوان تلاش فرد برای مدیریت هیجان در نظر گرفته است ، که در آن هیجان خاصی برای یک هدف مورد استفاده قرار می گیرد.

حمیدی در قصیده «رحیل غم انگیز» وقتی معشوق قصد رفتن را دارد این گونه او را از رفتن باز می‌دارد: از استراتژی مقابله ای با رویکرد پذیرش ، توجه و آگاهی بهره می جوید:

درمسیرسیل‌خوابیدن‌طریق‌عقل‌نیست	تیره‌می‌بینم‌ازاین‌دیوانگی‌اختر‌ترا
ورزبیم‌کاک‌من‌رای‌سفرکردی‌چنین	من‌به‌یاددوستی‌بخشیدم‌ای‌دختر‌ترا
آفتابی‌شو!ازاین‌پس‌باتوام‌پیکار‌نیست	نیست‌کاک‌من‌دگر‌آن‌کلک‌کین‌گستر‌ترا

چون شنیدی حرف من در خانه ماندی لایزال تنگ از این پس ندارد کوچه و معبر ترا
(حمیدی، ۱۳۴۹: ۲۲۵)

در خصوص رویکرد پذیرش، توجه و آگاهی در عشق ورزی باید گفت که منظور از پذیرش که اغلب شکلی از توجه آگاهی در نظر گرفته می شود، آگاهی و توجه بر هر یک از فکرها به صورت ساده و بدون جزئیات ، بدون قضاوت و حال محور است و در این روش فکرها و احساس ها همان گونه که هستند پذیرفته می شوند (کابات – زین ، ۱۹۹۴؛ به نقل از باطبی، ۱۳۹۱). در کل توجه آگاهی، نوعی هشیاری و آگاهی همراه با حس همدلی، شفقت به خود و فاقد قضاوت ، برای تجربه های هیجانی فرد فراهم می آورد که این امر باعث تسهیل درگیری سالم فرد با هیجان هایش می شود (اندامی خشک، ۱۳۹۲) .

رومر و همکاران (۲۰۰۵) نشان دادند که بین توجه آگاهی و تنظیم هیجان به هنگام کنترل نشانه های افسردگی ، اضطراب و استرس ، همبستگی مثبت وجود دارد. آنها هم‌چنین نشان دادند که توجه آگاهی با تنظیم هیجان، کنترل تکانه و مشکل معطوف کردن توجه به مسئله در زمان پریشانی و استرس رابطه معنادار و منحصر به فردی وجود دارد. پژوهش ها نشان داده اند که مراقبه توجه آگاهی خلق را بهبود بخشیده و آموزش کوتاه مدت آن باعث کاهش نشانه های افسردگی و هم‌چنین کاهش اضطراب در افراد مبتلا به اختلال اضطراب فراگیر می گردد (ایوانس و همکاران ، ۲۰۰۸ ؛ به نقل از باطبی،۱۳۹۱). حمیدی در شعر «جنبش قهرمان» که مضمون آن وصف پاییز است خواننده را به دم غنیمت شمردن و لذت بردن از عمر فرا می خواند و به رویکرد «فرونشانه» از کارکردهای استراتژی مقابله ای متوسل می گردد:

بانگ آن گلبن بزن امشب اطاق من بساز
تا در آغوش گلی خسبم به کوری دشمنا
ساقی گل چهره اینک قهرمان آمد پدید
از گلوی بربط بیجانم ریز خون پا زنا
تا بهار دلستان گردد پدید از خرمی
گردن مینا بگیر ای شوخ سیمین گردنا
سرد شد جان جهان گرمی زمی باید گرفت
قم الایا ایها الساقی ادر کاسا لنا
(حمیدی، ۱۳۳۷: ۷۰)

در حقیقت در اشعار فوق، حمیدی سعی دارد با پیش کشیدن موضوع دم غنیمت شمردن و لذت بردن از غم به اندوه و پیامدهای عشق فکر نکند.

وقتی که افراد سعی می‌کنند در مورد چیزی که آنها را برآشفته می کند، فکر نکنند، تلاش برای فرو نشانی افکار و احساسات نا خوشایند، باعث افزایش شدت و فراوانی تجربه‌ی این افکار می شود (رسین۱، ۲۰۰۳؛ اسلون۲، ۲۰۰۴؛ به نقل از مک لم، ۱۳۹۰)

شعر «آوای عشق» دارای محتوای اندوه و بدبینی از اوضاع و روزگار سخت عشق و عاشقی حمیدی است.

نیست روزی که دل و چشم گهربار نیست　　نیست سالی که غمی تازه تر از یار نیست
تا سحر هیچ شبی سیر نخفتم همه عمر　　بگذرای عمر دگر طاقت آزار نیست
سیر از این عمر چو عمر گل، کوتاه شدم　　برو ای عمر برو کز تو به جز خار نیست

(حمیدی، ۱۳۴۹: ۱۰)

شمس لنگرودی نیز در وادی عشق به چنان زبدگی و تجربه ای می رسد که مهارت های مقابله ای اش در برابر پیامدهای عشق تقویت می گردد و به مرحلهٔ پذیرش عشق و سازگاری می رسد:

ای عشق
اگر تو نبودی
کلاه بوقی بچه ها بود «روز» و «شب»
که زندگی سرمان می گذاشت (شمس لنگرودی ، ۱۳۹۰: ۱۲۲)

زمستان سیاه برای او جلوه ای از زندگی بدون عشق است که با ورود آفتاب عشق ، دوباره گرمی خود را به‌دست می آورد:

عشق
از زمستان های سیاهم گذشت
و هیزم آفتاب را گرد آورد. (همان: ۶۹۴)

و در تمام زمان ها مترصّد است که از کاروان عشق باز نماند و به دیگران نیز یادآور می‌شود:

همواره گوش به زنگ باید بوده باشی
عشق
خانه به خانه به در می کوبد
دور می شود. (همان (۵۶)

عشق در شعر همواره جزء جدایی ناپذیر با مضمون غم و فراق بوده است؛ این غم و فراق غالباً غم عشق است و فراق یار که غم و فراقی شیرین و همراه با امیدواری است و گاه شاعران آن را طلب کرده و بر شادی ترجیح می دهند. هرچند که گاهی در ابتدای قصاید و مقطعات گنجانده شده ولی این مورد بسیار نادر است و از آنجا که این مضمون با صفات معشوق در ارتباط است اکثر موارد در غزلیات گنجانده شده است.

حمیدی در شعر «پیکار شاعر» هم ضمن وصف طبیعت نوعی فراق یار را به تصویر می‌کشد:

باغبان‌وای‌چه‌شدآن‌سمن‌روشن‌تر — کو بهار تو کجا رفت گلی لادن تو
سنبل‌ویاسمنی‌ولاله‌ونسرین‌توکو — کو چراغ شب تو آن سمن روشن تو
(حمیدی، ۱۳۴۹ : ۲۲۶)

و در شعر «هجرت ده ساله» می گوید:

باز هم رفتی و بر جا ماندی — آتشی سوزان در سینه من
لیک این بار بدنبال تو رفت — خشم ده ساله از دیرینه من
چون ز مژگان ترت یاد کنم — اشکم از دیده بر می ریزد
وای از این چشم تو و دیده من — کاین همه خون ترم می ریزد
(حمیدی، ۱۳۴۹: ۴۴۴)

حمیدی در شعر «دریا» از کتاب اشک معشوق نیز به سبب تاب آوری در برابر سختی‌های عشق به شعر پناه می برد و ابتدا از شکایت روزگار و بعد هم از فراق یار می نالد سپس در جواب مردمانی که گفته اند آیا از نیرنگ ها و بی وفایی های معشوق سیر شده یا خیر می‌گوید آب دریا شور است اما آیا ماهی از دریا سیر می‌شود؟

کاش گیرد کسی ز من یادم — که من از یاد خود به فریادم
بود بنیاد عمر من بر باد — کیست تا برکند از بنیادم
یا بگیرد شبی زیاد مرا — یا بگیرد شبی ز من یادم
خلق گویند بلبل گویا! — باز هم بانگ گل زنی که بیا
زان همه بد که کرد سیر شدی؟ — سیر شد جانت از فریب و ریا
گیرم ای خلق آب دریا شور — سیر شد هیچ ماهی از دریا؟
(حمیدی، ۱۳۴۹ : ۵۳۷ و ۵۳۸)

حمیدی بعد از مدتی که می خواهد معشوق را کلاً فراموش کند دست به باغبانی می‌زند

و به کاشتن گل و گیاه می پردازد اما وقتی بعد از مدت ها یکی از دوستانش به نزد او می‌رود تا هم احوالی از او بپرسد و هم ببیند که آیا یاد معشوق از ذهنش پاک شده است یا خیر؟ دوباره عشق معشوق در وجود حمیدی شعله ور میگردد و در فراق یار خود شعر «باغبانی شاعر» را می سراید:

کار عمر و زندگی پایان گرفت　　کار من پایان نمی گیرد هنوز
آخرین روز جوانی مرد و رفت　　عشق او در من نمی میرد هنوز
باز تا بیکار کردم لمحه ای　　خیره در چشم من حیران شده
دست در هر کاری از بیمش زنم　　در میان کارها پنهان شده
قهر کردم چند که با کلک خویش　　گفتم این یاد آور یار من است
گر دل از این بر کنم ؛ برکنده ام　　دل از آن یاری که او مار من است

(همان: ۴۶۰)

همان‌گونه که در شعر فوق مشخص است حمیدی برای تنظیم هیجانات و اندوه ناشی از فراق معشوق به باغبانی روی می آورد و سعی در مقابله و اجتناب دارد؛ یکی از روش‌های تنظیم هیجانی مشکل ساز مرتبط با بسیاری از پیامدهای روانی ناشی از عشق ورزی ، اجتناب می باشد که به دوری گزینی فعالانه و آگاهانه از موقعیت ها و تجربه ها اشاره دارد و شامل کنش وری فعال نسبت به دوری کردن از تجربه ی آزارنده یا کاهش ارتباط با آن می شود (باطبی ، ۱۳۹۱). هم اکنون شواهد محکمی وجود دارد که اجتناب و یا اشتغال بیش از اندازه با هیجان ها ، با شرایط سازگاری روانی و جسمانی در مهرورزی ارتباط معنادار دارد (گراس ۲۰۰۲؛ به نقل از باطبی ، ۱۳۹۱) .

و هم‌چنین حمیدی شعر «نغمه بر هجران» را با مطلع:

هر که زیبنده شود آن بتک زیبا نیست
هر لبی بوسه دهد آن لب شکر زا نیست

(حمیدی شیازی ، ۱۳۴۹ : ۱۴۶)

شعر را برای فراق یار سروده است.

در شعر « نغمه تاریکی» که تضمینی از شعر منوچهری است هم یاد دوست دیده می‌شود:

به‌یاد دوست امشب هم سحر شد　　ز عشقی گونه ای از اشک ترشد
شباهنگ بلا کش بانگ برداشت　　که ای بی‌دادگر گاه سحر شد

نخفتی تا خروس شب بنالید نشستی تا که مه در باختر شد
دروغی نیست مرغک راست می گفت نهان در کوه ماه سیم‌بر شد
بنات النعش کرد آهنگ بالا شب تاریک من تاریک‌تر شد
میان چاه بیدارم چو بیژن منیژه ! وای بر من وای بر من
(همان: ۱۷۱)

و هم‌چنین شعرهای (بوسه های گذشته ، ص ۱۱۵) ، (امید بازگشت ، ص ۱۱۳) ، (خزان عشق، ص ۱۰۳) و (آهنگ جدایی، ص ۶۸) از کتاب اشک معشوق با مضامین غم و فراق و دوری از یار همراه است و نشان دهندهٔ میزان تاب آوری و مقاومت حمیدی در برابر دشواری های عشق است.

در شعر شمس لنگرودی نیز تاب آوری روان تحلیلانه در شعر او بسیار به چشم می خورد این نوع تاب آوری را با تصویر سازی شمس با تقابل واژگان همراه است مثل: «سراب و غرق شدن» ، « خواب و بیداری» و در این تضادِ واژگان، مفهوم عشق به وضوح می توان مشاهده کرد. « چنین تصاویری از بن مایهٔ آرمانیِ هر شاعر و از دنیای ناخودآگاه او بر می خیزد. او می تواند عمل و تصویر آرمانی خود را در فضایی کاملاً نامأنوس، خارج از چهارچوب عقلانی ، بر مبنای زیبایی های تشنج آور مطرح شده در سورئالیسم بر خواننده عرضه کند.» (دلبری و مهری ، ۱۳۹۴ :۸۴)

عشق
صحرایی سراب است
در پیالهٔ نازکی
و شگفتا
غرقت می کند. (لنگرودی، ۱۳۹۳: ۴۴۴)

شمس لنگرودی نیز به ناخوداگاهانه به رویکرد پذیرش و حل مسئله در کارکردهای مقابله توجه دارد و سعی در سازگاری با عشق دارد با وجود آن که می‌داند سرابی بیش نیست.

حل مسئله به فرایندی شناختی و رفتار ابتکاری فرد اطلاق می‌شود که فرد از طریق آن می خواهد راهبردهای مؤثر و سازش یافتهٔ مقابله ای خود را در مقابل مشکلات و پیامدهای ناشی از مهرورزی تعیین ، کشف یا ابداع کند (آقایوسفی و شریف ، ۱۳۹۰). هم‌چنین، حل مسئله تفکر و رفتار فرد برای تضمین رسیدن به پیامدهای مطلوبی است که جست وجو می کند (ایساکسن و آرت ۲۰۱۱).

بسیاری از منتقدان معتقدند که شمس در مصرع آخر هر پاره انسان را غافل‌گیر می‌کند. خوابی در بیداری تصویر پارادوکسی شد است که شمس برای برجسته سازی شعرش از آن بهره می گیرد. خوابی در بیداری اشاره به زیبایی باور نکردنی عشق دارد:

عشق، خوابی است
که در بیداری می کشیم. (لنگرودی ، ۱۳۹۳: ۴۴۷)

در شعر «خیال او» حمیدی با خیال معشوق زندگی می کند:

دیشب خیال او از سرم دست بر نداشت — زیرا که عمر من به از او بار و بر نداشت
دیدم به خواب ز آنچه که دیدم نکوترش — در کشوری که ایزد از آن خوب‌تر نداشت
باغ دگر بساط دگر سبزه دگر — باغ بهشت بود که نام دگر نداشت
او در میان باغ روان بود چون پری — هرگز پری هم آن همه سحر و اثر نداشت

(حمیدی ،۱۳۴۹: ۳۱۱)

در ترکیب بند « افسانه عشق» هم از خاطرات گذشته خود یاد می کند:

یاد آن رفته یاد آن روزگار بخیر — یاد آن دشت و جویبار بخیر
یاد آن روزهای درس بخیر — یاد آن جمعه و بهار بخیر
یاد آن عهدها که غافل ماند — دل از افسوس گلعذار بخیر
یاد آن روزها که می کردیم — هوش آهو و شکار بخیر

(همان: ۲۵۷)

همان‌گونه که در اشعار فوق مشخص است حمیدی سعی در کنترل هیجانات خود با پناه بردن به خیال و افکار گذشته دارد ؛ طبق رویکرد مهارت‌های مقابله ای امروزه به رغم ایجاد تغییرات عمیق فرهنگی و تغییر در شیوه زندگی و تجددگرایی ، بسیاری از افراد از رویارویی با مسائل زندگی فاقد توانایی های لازم و اساسی هستند و همین امر آنان را در مواجهه با مشکلات و مسائل روزمره زندگی ناتوان و آسیب پذیر ساخته است. غرقه سازی در خیال و اوهام در مراحل عشق ورزی، یکی از مهم‌ترین فرآیندهای تفکر است که به افراد کمک می کند تا مقابله موثری با مشکلات و چالش های زندگی داشته باشند و در سلامت روانی و اجتماعی افراد نقش مهمی بازی می‌کند. هدف از ارائه این مهارت کمک به افراد در جهت شناخت هرچه بهتر خود برقراری روابط بین فردی مناسب و موثر ، کنترل هیجانات، مدیریت داشتن بر شرایط تنش زا و حل کردن مسائل و مشکلات ناشی از عشق در افراد است (امامی نائینی ، ۱۳۹۱ : ۴۳) .

شمس لنگرودی نیز در استراتژی های مقابله ای به درجه ای ارتقا می یابد که برای سازگاری با پیامدهای عشق، آن‌چنان با آن درهم آمیخته و یکی می گردد که با تمام اندوه و سختی ها ، عشق را می ستاید.

شمس دیگر عاشق شده و معتقد است که عشق ، گرمی بخش وجود یخ زده انسان است. منظور از «اتاق»، «تن» انسان است که

شمس با تشبیه عناصر سازنده آن به یخ اشاره به سرد و بی روح بودن آن دارد:

عشق
بخاری هیزمی در اتاقی است
که چهار دیوارش از یخ است. (لنگرودی ، ۱۳۹۰: ۷۸۵)

پارادوکس از ویژگی های پست مدرنیست است که گاه در شعر شمس دیده می شود. او فقط خنکای عشق را مرهمی می داند بر دردهای انسان امروزی ، خنکایی که حاصل آتش عشق است و در حین سوختن انسان را به آرامشی مطبوع می رساند:

جز عشق
سایه ای نیست خنکات کند
سایهٔ آتشی
که به سوختن خانه ات مشغول است (لنگرودی، ۱۳۹۳: ۵۸۵)

۳- نتیجه گیری

هدف از انجام این پژوهش « عشق در اشعار حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی بر پایهٔ بر اساس رویکردهای تنظیم هیجان، تاب آوری و کارکرد مقابله ای » می باشد. پردازش به مضمون عشق در طول ادوار شعر فارسی پیشینه ای طولانی داشته است. گاه مضامین مرتبط با عشق و مهرورزی، ریشه در عوامل روان‌شناختی، داشته باشد و یکی از دلایل مهم غم و اندوه ، خیالات و اوهام و کلا پردازش به پیامدهای عشق را باید در موضوع اصل روان‌شناختی و تنظیم هیجان ، تاب آوری و کارکردهای مقابله ای جستجو کرد.

با توجه به پژوهش انجام شده ، در یک نتیجه گیری کلّی می توان گفت که سرآغاز سرایش شعر حمیدی شیرازی و شمس لنگرودی با تحولّات اجتماعی و سیاسی بزرگی همراه شد که این تحولات تأثیر شگرفی بر اندیشه و افکار آن دو نهاد.

شعر حمیدی تحت سیطره جریان دنباله دار عشقی قرار داشته که تا آخر عمر هم او را رها نکرده است بنابراین از لحاظ بسامد مضمون عشق در حد بسیار بالایی در اشعار او مطرح می شود. شمس لنگرودی معمار اشعاری است که پیوند ناگسستنی با جامعه، عشق،

طبیعت و زمان دارد. او شهری می سازد و در آن زوایای مختلف و پنهان عشق را که به دست فراموشی سپرده شده اند، دوباره برای خواننده یادآوری می کند. عشق در اشعار هر دو شاعر سبب درد و تألم بسیاری معرفی شده است. حمیدی با سرودن ابیات عاشقانه سعی دارد تاب آوری خود را در برابر اندوه و ماتم ناشی عشق، افزایش دهد. شمس لنگرودی نیز درون‌مایهٔ شعرش در خصوص عشق ورزی توام است با اندوه ؛ گفته می شود که درون‌مایه شعر، نشان‌گر جهت گیری فکری و روحی آفرینندهٔ اثر است. شمس لنگرودی عشق را رنج‌آبه‌ای بیش نمی داند گویی او هم برای تاب آوری بیشتر و رهایی از غم و اندوه ناشی از عشق به شعر پناه آورده است ؛ تاب آوری ، خط سیر رشد را از رفتارهای مشکل زا و آسیب روان شناختی قطع کرده و با وجود مشکلات و شرایط ناگوار به پیامدهای سازگارانه منتهی می کند. حمیدی گاه در تنظیم هیجانات عاطفی خود ناموفق است تا حدی که نا امیدی بر او چیره می گردد و لکن شمس لنگرودی در این وادی، پیروزمندانه عمل می‌کند و بر هیجانات ناشی از عشق چنان چیره می گردد که به خرسندی و رضایت مندی از عشق با وجود اندوه ناشی از آن می رسد ؛ شمس لنگرودی مفهومی از عشق می سازد که باور تصاویر تلخ اندوه عشق را از ذهن خواننده دور می شود و گاه خواننده باور نمی کند که او همان شاعری است که عشق را با واژگانی چون رنجابه به تصویر می کشید. حمیدی در قصیده «رحیل غم انگیز» وقتی معشوق قصد رفتن را دارد این گونه او را از رفتن باز می‌دارد: از استراتژی مقابله ای با رویکرد پذیرش ، توجه و آگاهی بهره می جوید. حمیدی در شعر «جنبش قهرمان» که مضمون آن وصف پاییز است خواننده را به دم غنیمت شمردن و لذت بردن از عمر فرا می خواند و به رویکرد « فرونشانه» از کارکردهای استراتژی مقابله‌ای متوسل می گردد. حمیدی در اشعارش سعی دارد با پیش کشیدن موضوع دم غنیمت شمردن و لذت بردن از غم و اندوه و پیامدهای عشق فکر نکند.

وقتی که افراد سعی می کنند در مورد چیزی که آنها را بر آشفته می کند ، فکر نکنند، تلاش برای فرو نشانی افکار و احساسات نا خوشایند، باعث افزایش شدت و فراوانی تجربه‌ی این افکار می شود. شمس لنگرودی نیز در وادی عشق به چنان زبدگی و تجربه ای می‌رسد که مهارت های مقابله ای اش در برابر پیامدهای عشق تقویت می گردد و به مرحله پذیرش عشق و سازگاری می رسد.

حمیدی برای تنظیم هیجانات و اندوه ناشی از فراق معشوق در شعرش به باغبانی روی می آورد و سعی در مقابله و اجتناب دارد؛ یکی از روش‌های تنظیم هیجانی مشکل ساز مرتبط با بسیاری از پیامدهای روانی ناشی از عشق ورزی، اجتناب می باشد که به دوری گزینی فعالانه و آگاهانه از موقعیت ها و تجربه ها اشاره دارد و شامل کنش وری فعال نسبت

به دوری کردن از تجربه ی آزارنده یا کاهش ارتباط با آن می شود.

در شعر شمس لنگرودی نیز تاب آوری روان تحلیلانه در شعر او بسیار به چشم می‌خورد این نوع تاب آوری را با تصویر سازی شمس با تقابل واژگان همراه است مثل : «سراب و غرق شدن» ، « خواب و بیداری» و در این تضادِ واژگان ، مفهوم عشق به وضوح می توان مشاهده کرد. شمس لنگرودی نیز به ناخوداگاهانه به رویکرد پذیرش و حل مسئله در کارکردهای مقابله ای توجه دارد و سعی در سازگاری با عشق دارد با وجود آن که می داند سرابی پیش نیست.

حل مسئله به فرایندی شناختی و رفتار ابتکاری فرد اطلاق می شود که فرد از طریق آن می خواهد راهبردهای مؤثر و سازش یافتهٔ مقابله ای خود را در مقابل مشکلات و پیامدهای ناشی از مهرورزی تعیین ، کشف یا ابداع کند.

حمیدی در اشعارش سعی در کنترل هیجانات ناشی از عشق با پناه بردن به خیال و افکار گذشته دارد ؛ طبق رویکرد مهارت های مقابله ای، امروزه به رغم ایجاد تغییرات عمیق فرهنگی و تغییر در شیوه زندگی و تجدد گرایی، بسیاری از افراد از رویارویی با مسائل زندگی فاقد توانایی های لازم و اساسی هستند و همین امر آنان را در مواجهه با مشکلات و مسائل روزمره زندگی ناتوان و آسیب پذیر ساخته است. غرقه سازی در خیال و اوهام در مراحل عشق ورزی، یکی از مهم ترین فرآیندهای تفکر است که به افراد کمک می کند تا مقابله موثری با مشکلات و چالش های زندگی داشته باشند و شمس لنگرودی نیز در استراتژی های مقابله ای به درجه ای ارتقا می یابد که برای سازگاری با پیامدهای عشق ، آن چنان با آن در هم آمیخته و یکی می گردد که با تمام اندوه و سختی ها عشق را می ستاید.

منابع فارسی

۱- پورنامداریان ، تقی و سیاوش جعفری. (۱۳۹۲) ، «هرمنوتیک جدید و تعیین معیارهایی در تأویل شعر معاصر» ، **نشریه علمی پژوهشی** ، ادبیات پارسی ، ۴ ، ۳۹-۵ .

۲- جوکار ، منوچهر و فاطمه شهبازی. (۱۳۸۹)، «عشق متعالی در شعر معاصر فارسی» **نشریه تاریخ ادبیات**، ۶۲ و ۶۳ ، ۴۲-۶۹ .

۳- دلبری ، حسن و فریبا مهری ، (۱۳۹۴) ، «سطوح بلاغی خیال در تصویر شعر معاصر»، **نشریه فنون ادبی ، علمی – پژوهشی** ، (۷) ،۷۳-۸۶ .

۴- روزبه ، محمدرضا . (۱۳۸۱) ، **ادبیات معاصر ایران** ، تهران: نشر روزگار .

۵- زرقانی ، مهدی. (۱۳۸۴)، **چشم انداز شعر معاصر ایران** ، تهران: ثالث.

۶- شریفی، فیض الله. (۱۳۹۲) ، **غریقی خاموش در کولاک زمستان** ، تهران: ابتکار نو.

۷- شفیعی کدکنی ، محمدرضا. (۱۳۹۰)، «شاعر شعرهای پرشکوه»، **نشریه بخارا**، ۸۳، (۱۴)، ۲۴۴-۲۶۴ .

۸- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۹) ، **سبک شناسی** ، تهران: فردوس.

۹- فروم ، اریک . (۱۳۸۷) . **هنر عشق ورزیدن**، ترجمه : پوری سلطانی ، تهران : مروارید.

۱۰- فلاح، مهرداد . (۱۳۷۷)، «جای دوربین ها عوض شده است، بررسی تحولات شعر در دهه ی اخیر» ، **کارنامه** ، دورهٔ اول، شمارهٔ دوم، ۳۴-۴۱ .

۱۱- کاظمی ، آزاده (۱۳۸۸) ، **هیچکس از فردایش با من سخن نگفت** ، تهران: نگاه.

۱۲- ----------. (۱۳۹۳) ، **مجموعه اشعار** ، تهران : نگاه .

۱۳- لنگرودی ، شمس. (۱۳۹۰) ، **مجموعه اشعار** ، تهران : نگاه .

۱۴- مک لم ، گایل (۲۰۰۷) . **تنظیم هیجان کودکان**، ترجمه احمدرضا کیانی و فاطمه بهرامی (۱۳۹۰) . تهران : کتاب ارجمند .

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۳ (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۷۴-۵۵

تأثیر کنش عقلانی معطوف به هدف "همای" در منظومه داستانی همای و همایون (با تکیه برنظریه کنش اجتماعی ماکس وبر)

دکتر طیبه عبداله زاده (نویسنده‌ی مسئول)
گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر وجیهه ترکمانی باراندوزی
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران

چکیده

پرداختن به پدیده کنش و نظریه‌های مربوط به آن در جامعه‌شناسی موردتوجه گسترده است. اما تحلیل و بررسی کنش شخصیت‌ها به‌گونه‌ای خاص در منظومه‌های داستانی اغلب موردبحث قرار نگرفته است. هدف اصلی مقاله تبیین و بررسی کنش عقلانی معطوف به هدف موردنظر ماکس وبر (۱۸۶۴- ۱۹۲۰) برای نشان‌دادن چگونگی و همچنین شکل‌گیری حوادث بر اساس این کنش در شخصیت اصلی داستان عاشقانهٔ همای و همایون خواجوی کرمانی است. درواقع اهمیت نگاه خواجو به ویژگی‌های کنش فعال، نیروی انگیزشی هدف و عمل در شخصیت همای، با درک وبر از کنش عقلانی معطوف به هدف همسو و قابل‌بررسی است. همچنین این پژوهش یک سؤال اساسی را مطرح می‌کند که: مؤلفه‌های اساسی کنش عقلانی در شخصیت همای چیست؟ در این نوشتار به روش تحلیلی - توصیفی و با نگاه به نظریه کنش اجتماعی ماکس وبر (۱- عقلانی معطوف به هدف ۲- عقلانی معطوف به ارزش ۳- عاطفی یا انفعالی ۴- سنتی) بر تبیین و آگاهی از ویژگی‌های کنش عقلانی شخصیت همای (کنش، وسیله و هدف) تمرکز دارد. به‌این‌ترتیب، این استدلال به دست می‌آید که در این کنش عقلانی، رابطه بین شخصیت و کنش، در دگرگونی و تغییر حوادث داستان تأثیرگذار بوده و تثبیت می‌شود.

واژگان کلیدی: همای و همایون، همای، انواع کنش ماکس وبر، کنش عقلانی معطوف به هدف

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۹

Email: t.ab79@yahoo.com
torkamani.vajihe@gmail.com

۱- مقدمه

بررسی منظومه‌های کهن ادبی بر اساس نظریه‌های جامعه‌شناسی معاصر، موردتوجه برخی از پژوهشگران این حوزه قرار گرفته است. چنین پژوهش‌هایی با نگاه به نظریه‌های جامعه‌شناسی نشان می‌دهد که عوامل شکل‌دهنده بسیاری از منظومه‌ها بر پایه کنش شخصیت‌های داستان بوده است. جامعه‌شناسی جنبه‌های مختلف رفتار انسان به‌ویژه کنش، هدف و ارزش رفتار انسان را مطالعه می‌کند. تجزیه‌وتحلیل انواع کنش موجود در متن، امکان تبیین و به نمایش گذاشتن جنبه‌های پنهان شخصیت‌ها و اعمال آن‌ها را فراهم می‌نماید. همای و همایون اثر کمال‌الدین ابوالعطا محمود بن علی بن محمود مشهور به خواجوی کرمانی در قرن هشتم هجری است. اصل داستان از افسانه‌های کهن ایرانی و تلفیقی است از آنچه قصّه‌گویان در مجالس می‌خوانده‌اند. خواجو در ساختار و محتوای این منظومهٔ عاشقانه، داستان سمک عیار، خسرو و شیرین و ویس و رامین را درآمیخته است (عابدی،۱۳۸۶: ۳۷) .

این اثر داستان عاشق شدن همای، شاهزادهٔ شامی به همایون، شاهزادهٔ چین است که قهرمان داستان در راه رسیدن به معشوق با مسائل و حوادث زیادی روبرو می‌شود. این اثر منظومه‌ای غنایی و بزمی به شمار می‌رود و مشتمل بر ۴۴۳۵ بیت است. این مجموعه را شاعر در سی‌سالگی (سال ۷۱۹)آغازکرده و در سال (۷۲۳) به پایان رسانده است (میرصادقی،۱۳۸۰: ۹۵).

کنش به‌کاررفته در شخصیت همای، باتوجه‌به نظریه کنش عقلانی ماکس وبر قابل‌بررسی است. نظریه‌ای که بر انگیزه‌ها و اهداف متمرکز است و ما می‌توانیم انگیزهٔ رفتار یک فرد یا گروه را در انجام عمل بررسی کنیم. در این اثر ادبی، از عنصر کنش برای شخصیت‌پردازی بسیار بهره برده شده است. کنش عقلانی معطوف به هدف مطرح شده از میان چهار نوع کنش در نظریه وبر، به‌عنوان کنش غالب در شخصیت همای مشاهده شده است که به‌خوبی در بافت داستان با سه مؤلفهٔ هدف، وسیله و کنش، موضع شخصیت را نسبت به جایگاه خود و ماجراهای شکل‌گرفته مرتبط با آن نشان می-دهد.

بیان مسئله پژوهش

با تحقیق و بررسی در هر یک از انواع گوناگون ادبی، به عناصر و مضامین منحصربه‌فردی می‌توان دست‌یافت که بستر مناسبی را جهت نقدوتحلیل بر اساس الگوها و نظریه‌های مرتبط فراهم می آورد.

منظومه غنایی مورد بررسی نیز به جهت برخورداری از ساختار، عناصر و بن‌مایه‌های داستانی مطلوب، بستر مناسبی را برای تحلیل جنبه‌های مختلف آن، پدید می‌آورد.

براین‌اساس با تبیین کنش شخصیّت قهرمان داستان به این نکته دست می‌یابیم که این عنصر در ترکیب نحوی خود از شکل خام داستان به طرح روایی و حرکت محور تغییر می‌کند و در این شیوه، محتوای غنایی این داستان بر این کنش تأثیر داشته است و ساختار این شخصیت در منظومه بر اساس الگوی کنش عقلانی معطوف به هدف باتوجه‌به روند حوادث داستان به نمایش گذاشته شده است.

سؤال تحقیق

در این مقاله به دنبال پاسخ به این سؤال هستیم که کنش عقلانی در شخصیت همای (با نگاه به نظریه ماکس وبر) چگونه است؟ و این نوع کنش چه تأثیری در روند داستان داشته است؟ تبعیت از کنش عقلانی معطوف به هدف در شخصیت اصلی و ماجراهای مربوط به آن به‌عنوان کنش غالب به تصویر درآمده است که منعکس‌کننده زمینه پاسخگویی مناسب در این مورد است.

اهداف و ضرورت تحقیق

مرور منظومۀ داستانی همای و همایون خواجوی کرمانی با نظریۀ جامعه‌شناسی انواع کنش ماکس وبر، اهداف خاصی دارد. اولاً با استفاده از چنین زمینه‌ای، اثر ادبی در چارچوب حوزه پژوهشی قرار می‌گیرد. ثانیاً بررسی مؤلفۀ کنش عقلانی معطوف به هدف در شخصیت همای، هدف اصلی دیگری است. ثالثاً، راه جدیدی برای درک تحقیقاتی جنبه‌های مختلف کنش، شناسایی می‌شود.

روش پژوهش

پژوهش حاضر بر مبنای روش توصیفی - تحلیلی است؛ بدین منظور با مراجعه به منابع مختلف، مبانی نظری پژوهش استخراج، سپس با مراجعه به منظومۀ همای و همایون خواجوی کرمانی، موارد موردنظر استخراج، دسته‌بندی، توصیف و تحلیل شده است.

مبانی نظری

وبر جامعه‌شناسی را علم فراگیر کنش اجتماعی می‌پنداشت. او به این نکته توجه داشت که افراد در ارتباط‌های متقابل خود با یکدیگر درون بافت مشخص تاریخی به کنش‌های خود معنایی ذهنی یا اعتباری می‌بخشند. منظور وی از کنش همانا رفتار معنادار و هدفمند است. کنش اجتماعی پیچیدگی‌های خاص خود را دارد. افراد معانی ذهنی خاصی از یک کنش دارند که احتمالاً با معانی که دیگران در ذهن دارند یکسان نیست. بعلاوه این معانی ممکن است طی زمان تغییر کنند. کنش اجتماعی ممکن است فعال یا غیرفعال باشد بسته به اینکه واکنشی را در پی داشته باشد یا خیر (دیلینی، ۱۳۸۷: ۲۰۴-۲۰۵)

وبر کنش اجتماعی را به چهار گروه تقسیم کرده است: سنتی، عاطفی، عقلانی مبتنی بر ارزش و عقلانی مبتنی بر هدف. مبنای این تقسیم‌بندی انگیزه‌ها و اهداف خاص کنشگران است که در درجه معناداری‌شان جلوه پیدا می‌کند.

- کنش سنتی: بر مبنای عادتی دیرینه یا عرف صورت می‌گیرد. در اینجا عمل کنشگر صرفاً بر مبنای سنت است. در واقع کنشگر از آن جهت رفتار خاصی را انجام می‌دهد که پیش‌ازاین نیز همواره آن‌گونه رفتار کرده است (جلایی‌پور و محمدی، ۱۳۹۲: ۶۰). کنش سنتی در مرز امر عقلانی قرار دارد؛ زیرا در این نوع کنش موضوع غالباً واکنشی است خودکار به محرک‌های عادی که رفتار را در جهتی هدایت می‌کنند که بارها دنبال شده است. قسمت اعظم کنش‌های روزانه مردم از این سنخ است (کرایب، ۱۳۸۸. ج ۱: ۹۸).

- کنش عاطفی: از نظر جهت‌گیری احساسی و عاطفی و تأثرات خاص تعیین می‌شود (آبراهامز، ۱۳۶۹: ۳۵۴). کنش عاطفی در واقع کنشی انفعالی است که کنشگر در شرایط خاص روحی و روانی به آن مبادرت می‌ورزد (مشیرزاده، ۱۳۸۱: ۴۶). می‌توان آن را در حاشیه امر عقلانی قرارداد که هرگاه غیرقابل‌کنترل باشد معنادار نخواهد بود و به میزان کنترلی که بر آن اعمال می‌شود معنا خواهد یافت. مسئله اساسی در اینجا این است که آیا این کنش هدفی بیرونی دارد یا خیر. به‌عنوان‌مثال اگر فرد خشمگین باشد و برای تسکین خود چیزی را بشکند کنش اجتماعی عاطفی نیست؛ اما اگر به‌منظور ایجاد رعب در طرف مقابل باشد کنش معنادار اجتماعی خواهد بود (کرایب، ۱۳۸۸. ج ۱: ۹۹)

- کنش عقلانی مبتنی بر ارزش: هنگامی رخ می‌دهد که یک اصل و مقصد سایر اصول و مقاصد را تحت‌الشعاع خویش قرار می‌دهد (جلایی‌پور و محمدی، ۱۳۹۲: ۶۰). عقلانی بودن این سنخ کنش به‌خاطر هدف معین خارجی نیست؛ بلکه کنشگر بر اساس تعریفی که از ارزش‌های مورد باور خود دارد دست به رفتاری متناسب با آن می‌زند (مشیرزاده، ۱۳۸۱: ۴۵). درواقع کنش ارزشی متضمن جهت‌گیری عقلانی نسبت به یک ارزش غایی و مطلق است که مستقل از هرگونه چشم‌انداز نمود خارجی صورت می‌گیرد (آبراهامز، ۱۳۶۹: ۳۵۴). درواقع کنشگر به طور عقلانی رفتار می‌کند و همه خطرها را می‌پذیرد نه برای اینکه به نتیجه خارجی دست یابد؛ بلکه به‌خاطر آنکه به تفسیر خود از امر ارزشی پایدار بماند (صبوری، ۱۳۹۱: ۳۶)؛ بنابراین در کنش عقلانی معطوف به ارزش ممکن است تلاش برای دستیابی به هدف به‌خودی‌خود عقلانی نباشد؛ اما راه‌های دنبال نمودن آن عقلانی است. ارزش‌هایی که از بافت‌های اخلاقی، دینی، فلسفی و حتی کل‌گرایانه آمده‌اند به‌صورت عقلانی انتخاب شده‌اند (دیلینی، ۱۳۸۷: ۲۰۵).

- کنش عقلانی مبتنی بر هدف: در این حالت کنشگر هدفی روشن را انتخاب می‌کند و

بر اساس برداشتی که از شرایط و اشیا و افراد دارد از وسایل لازم بهره می‌گیرد (مشیرزاده، ۱۳۸۱: ۴۵). عقلانی‌ترین سنخ کنش‌های وبر همین کنش است. زمانی که وسیله و هدف و پیامدهای فرعی همگی سنجیده شوند به طور عقلانی به‌سوی نظمی از اهداف خاص مجزا متمایل خواهند شد. ملاحظات عقلانی درباره وسایل جهت نیل به هدف اهمیت خاص می‌یابد و نیز پیامدهای احتمالی متناسب باهدف متضمن اهمیت نسبی اهداف است (کرایب، ۱۳۸۸: ج ۱: ۱۰۰).

پیشینهٔ پژوهش

پژوهش‌ها با موضوع جامعه‌شناسی رمان و منظومه‌های داستانی موردتوجه بوده است که بعضی از این پژوهش‌ها، یک داستان خاص را با نگاه جامعه‌شناختی مورد بررسی قرار داده‌اند و بعضی دیگر با یک نگاه جامعه‌شناختی ویژه، مؤلفه‌ای خاص در این زمینه را بررسی کرده‌اند. لازم به ذکر است که تحقیقاتی که تا کنون نگاه ویژه به کنش در داستان از منظر نظریه جامعه‌شناسی باشد کمتر وجود دارد. همچنین تحقیقاتی که مرتبط با کنش عقلانی معطوف به هدف ماکس وبر در داستان باشد جز در یک مورد مشاهده نشده است.

در این پژوهش سعی شده است تا کتاب اسرارالتوحید بر اساس دیدگاه کنش اجتماعی جامعه‌شناختی و بر مبنای عنصر ساختار اجتماع، فرهنگ و شخصیت ابوسعید، مورد بررسی قرار دهد و تأثیر این شخصیت در تحول اجتماعی عصر خویش و کنش او مطابق با هنجارهای جامعه را به نمایش بگذارد.

نگارنده پژوهش، یک بخش از نظریه را به نام کنش معطوف به هدف، در نمایشنامهٔ اکبر رادی بررسی می‌نماید.

با بررسی نظریه کنش متقابل نمادین در این اثر نشان داده می‌شود که رفتارهای اجتماعی نویسنده، مردم، سلطان خوارزمشاهی و مغولان از طریق نمادهای معنادار واجد الگوهای درهم تنیده است که کنش متقابل و متمایز گروه‌ها و جامعه را بنیان می‌نهد.

در این پژوهش نگارنده با عنایت به ویژگی‌های حاکم آرمانی (کاریزماتیک)، بر اساس نظریه ماکس وبر بر آن شده است تا به بررسی شخصیت سیاوش بپردازد.

مفهوم عقلانیت و کنش

عقلانیت در معنای عادی آن معقولیت است. این امر مستلزم باورهای موجّه و همچنین تصمیمات عاقلانه است. دانشمندان و نظریه‌پردازان و حتی متون ادبی عقلانیت را به طرق مختلف موردمطالعه قرار می‌دهند و دیدگاه‌های گوناگونی درمورد آن اتخاذ می‌کنند و از اصول عقلانیت برای توضیح رفتار استفاده می‌کنند. همچنین باور دارند که با استفاده از

اصول ساده رفتار عقلانی، تحلیل‌های روشنگری به دست می‌دهد.

واژۀ عقلانیت، لغتی جدید و به لحاظ ادبی، مصدری جعلی است که با اضافه‌کردن علامت مصدری، یعنی"یت"، به آخر کلمۀ " عقلانی" که یک صفت و به معنای منتسب بودن به عقل است ایجاد شده. (صادقی، ۱۳۸۶: ۳۹)

واژۀ عقلانیت، علاوه بر معنای لفظی، دارای معانی اصطلاحی است که مبتنی بر نوع نگاه به عقل انسانی، تعریف می‌شوند. به طور مثال واژۀ رشنال و رشنالیتی (عقلانیت)، غالباً برای معنای خاصی از عقل و عقلانی بودن، استفاده می‌شود؛ به این معنا که مبتی بر نوعی از نگاه به ماهیت و قوای ادراکی انسان، عقل رشنال (محاسبه‌گر) عبارت است از قدرتی در مغز که تنها و تنها واقعیات (عینی) را کشف می‌کند و نیز این واقعیات را مقدمه‌ای برای رسیدن به هدف‌هایی قرار می‌دهد و نیز این هدف‌ها را بر اساس مصالحی انتخاب می‌کند. (آزاد ارمکی،۱۳۷۵: ۳۹)

گفتگو دربارۀ عقلانیت دربردارندۀ سطوح و زوایای مختلفی است و یک سطح از آن، مربوط به کنش های انسانی است. اندیشمندان و نظریه‌پردازان از طریق بیان جنبه‌های مختلف عقلانیت و کنش و ارتباط این دو با یکدیگر، ضوابطی را تدوین و از این طریق هم ماهیت عقلانیت در کنش را نشان داده‌اند و هم الگوهای موردنظر خود را دنبال کرده و گسترش می‌دهند.

تفسیر عقلانی در جامعه‌شناسی به نام تحلیل معنای یک عمل اهمیت می‌یابد. در واقع هر عمل حلقه‌ای از رابطه وسایل باهدف است، به‌ویژه ما معنای عملی شناخت کامل را که مناسب‌ترین وسایل متوجه یک هدف آگاهانه است، را با صراحت بالاتری می‌فهمیم. در این حالت وسایل علل هدف، موردنظر است. زیرا سعی می‌کند معنای رابطه بین وسایل و هدف را بفهمد (فروند، ۱۳۶۵: ۶۴).

واژۀ کنش، در ادبیات فارسی، به‌عنوان حاصل مصدر و به معنای عمل برآمده از اراده است. (عمید، ۱۳۸۹: ۸۵۵) کنش در علوم اجتماعی، گرچه همسان بامعنی لغوی آن، به معنای فعالیت ارادی است که اگر باتوجه‌به دیگری انجام شود، به آن کنش اجتماعی گفته می‌شود. (ریترز، ۱۳۸۹: ۶۷)

عقلانیت و کنش اجتماعی ماکس وبر (۱۹۲۰- ۱۸۶۴)

نظریه کنش اجتماعی توسط جامعه‌شناس آلمانی - ماکس وبر - ایجاد شد که با این نظریه به دنبال نشان‌دادن اهمیت رفتار انسان به دلیل ارتباط آن با علت و معلول رفتار و کنش و همچنین جنبه عقلانی ابزاری در حوزۀ اجتماعی بود.

وبر خاطرنشان می‌کند که کنش اجتماعی می‌تواند در زمان‌ها و مکان‌های مختلف به

طرق مختلف جهت‌گیری شود. اشکال مختلف کنش اجتماعی، هرکدام برای افراد معنی دارند، ضمن اینکه از نظر مفهومی نیز، انواع متمایز کنش اجتماعی با پیامدهای متفاوت برای فرد و جامعه را تشکیل می دهند. (روث ا،۱۳۹۶: ۱۳۷)

وبر کنش اجتماعی را به‌عنوان کنش‌هایی تعریف می‌کند که "کنشگر معنایی ذهنی برای رفتار خود قائل است؛ چه آشکار چه پنهان، چه حذف یا رضایت." (وبر، ۱۳۹۳: ۴۲)

درواقع او کنشی را عقلانی می‌داند، به این معنی که "اعمال ذهنی رفتار اعمال شده را شکل می دهند یا مستقیماً انجام می‌دهند." (استونز،۱۳۹۳: ۱۲۱)

عقلانیت ریسمان راهنمای ماکس وبر بود (گرگوری و همکاران، ۲۰۰۹، ۵۷). وبر احساس می‌کرد که عقلانیت به‌هیچ‌وجه به رفاه انسان کمک نکرده است (گرگوری و همکاران، ۲۰۰۹). مفهوم ماکس وبر از « عمل عقلانی ارزشی» بخشی از مفهوم گسترده‌تر نظریه وبر درباره انسان است که در آن ماکس وبر توصیف خود را از چهار نوع کنش انسانی، انواع ایدئال، ترسیم می‌کند. دومین نوع از چهار نوع فعل انسان عبارت است از: ارزش عمل عقلانی.

نوع ارزشی - عقلانی که به آن valu rational نیز می‌گویند، فعالیتی است که به خودی خود ارزش‌گذاری می‌شود، به این معنی که یک کنشگر به این ارزش متعهد است. در این مورد، دستیابی به یک هدف خاص با بهترین ابزار مهم نیست، بلکه ارزش‌ها، انتخاب وسیله و همچنین (Campbell, ۱۹۸۱, p. ۱۷۷) هدف را تعیین می‌کنند.

کنش عقلانی ارزشی بیان می‌کند که این شکل از کنش انسانی مبتنی بر ارزش فعالیت موردنظر است. هم هدف و هم ابزار رسیدن به هدف را ارزش‌ها تعیین می‌کنند. وبر بیان می‌کند که در تمام اعمال عقلانی انسان، ارزش یک عنصر اساسی است، زیرا کنش عقلانی همیشه متضمن انتخاب ارزشی است که توسط عامل انجام می‌شود (همان).

در دوره‌های اخیر موضوعات و زمینه‌های فراوانی با بحث عقلانیت پیوند دارد؛ همان‌گونه که با نظریه‌ها و دیدگاه‌هایی نیز همراه است.

بنابراین، نظریه وبر، انگیزه‌ها و رفتار یک انسان را بررسی می‌کند. رویکردی ذهنی که به شخص اجازه می‌دهد تا بتواند بر دیگران تأثیر بگذارد و تأثیر آن را بپذیرد. همچنین در داستان، کنش‌ها نقش گسترده‌ای در ساخت زیبایی دارند. (محمدی،۱۳۷۸: ۴۳)

در این نوشتار نیز، با درک کنش عقلانی همای در منظومۀ داستانی خواجوی کرمانی می‌توانیم دلایل وی را برای انجام کنش عقلانی، روشن‌تر و بهتر تبیین کرده و به آگاهی بیشتری از آن برسیم.

۲- بحث و بررسی

کنش عقلانی معطوف به هدف در شخصیت " همای "

شخصیّت‌پردازی از عناصر اصلی داستان‌پردازی است و در منظومه همای و همایون نیز خواجو اگرچه خیلی به بیان جزئیات در شخصیت نپرداخته است؛ اما توصیفات قابل‌قبولی از هر شخصیت ارائه داده است. شخصیت‌ها افرادی هستند که در یک نمایشنامه یا اثر روایی دارای ویژگی اخلاقی و آگاهانه پیش شناخته‌اند. این ویژگی‌ها در گفتار و عملشان نشان داده می‌شود. (عبداللهیان، ۱۳۸۰: ۵۲)

علّت اصلی جذّابیّت شخصیت‌های داستان خواجو، اندیشه و زبان اوست که شخصیت‌ها را چه مثبت و چه منفی نخست به‌خوبی پرورده و سپس با نقش‌آفرینی متناسب و هنرمندانه به داستان می‌آورد.

توصیف دقیق حالات و کنش‌های شخصیت اصلی در برابر حوادث گوناگون، از ویژگی‌های منظومۀ خواجو است که به آن می‌پردازد درحالی‌که از شناساندن شخصیت در گفتار و کردار نیز بهره می جوید.

خواجو در همای و همایون بادقت و باریک‌بینی ماهرانه زوایای پنهان شخصیت و کنش‌گرایانۀ همای را به تصویر کشیده و باورپذیر نموده است.

همچنین تأکید بر نقش فردی و اجتماعی و رابطۀ آن با حوادث داستان به‌خوبی نشان داده می‌شود؛ همان‌گونه که در عشق همای به‌صورت فردی و جنبه‌های اجتماعی این عشق را همچون نبرد با سپاه زنگی و یا برگزاری جشن در بارگاه فغفور می‌بینیم.

خواجوی کرمانی به رویکرد خرد و عقلانیت نیز در آثارش توجه کرده است. چنان‌که در منظومۀ همای و و همایون و در بحث ستایش خداوند، خرد همچون رهبر جان و چراغ دل است:

خرد را ریاست دهد در دماغ　　نهد در گل تیره از دل چراغ

(خواجو، ۱۳۷۰: ۲)

روشن نگه‌داشتن و برافروختن خرد و عقلانیت در جان و روح

چو موسی خرد را فروزنده دار　　چو عیسی روان را ز دم زنده دار...

ز شمع خرد بزم جان برفـروز　　به تاب روان شـمع گردون بسوز

(همان: ۲۳)

- حتی زمانی که همای نقش همایون را در قصر پری می‌بیند، اشاره به نگاه عقلانی دیده می‌شود:

در ین صورت از راه معنی ببین　　فـرومـانده صـورت‌پرسـتان چین

نگـر تا به چـشم خـرد بنـگری که در عقل و حکمت نگنجد پری
نگویم به نقش از خـرد بازمـان ولـــی نقـش را عیـن نقـاش دان
(همان: ۳۲)

گوش‌به‌فرمان خرد بودن

خرد هرچه بپسند آن را پسند وزین هیچ نگشایدت لب ببند
(همان: ۹۰)

پیروی از پند پیرخرد و عقلانیت

شهنشه ز شادی برون‌شد ز هوش دلـش همچو دریا درآمد به جوش
ولـی پنـد پیـر خـرد کـاربـسـت کزین دست نتوان برون‌شد زدست
(همان: ۱۵۰)

بنابراین، خواجو عقلانیت و خرد را عامل مهم آگاهی‌بخش و محوری برای کنش می‌داند که همواره باید به آن توجه داشت.

تفسیر عقلانی در جامعه‌شناسی به نام تحلیل معنای یک عمل اهمیت می‌یابد. درواقع هر عمل حلقه‌ای از رابطه وسایل با هدف است. به‌ویژه ما معنای عملی شناخت کامل، که مناسب‌ترین وسایل متوجه یک هدف آگاهانه است، را با صراحت بالاتری می‌فهمیم. در این حالت وسایل علل هدف، موردنظر است. زیرا سعی می‌کند معنای رابطه بین وسایل و هدف را بفهمد. (فروند، ۱۳۸۳: ۶۴)

برای روشن‌کردن رابطهٔ عقلانیت با هدف و وسیله باید گفت عقلانی به کنشی اطلاق می‌شود که رابطه با هدف خواسته شده، وسایل متناسب برای رسیدن به آن را که در دسترس است برگزیند. چنین کنشی در انحصار هیچ ردهٔ خاصی از انسان‌ها نیست. (همان: ۱۳۵)

کنش عقلانی در شخصیت همای نیز باتوجه‌به مؤلفه‌های هدف و وسیله بیشتر شناسانده و به‌تبع آن سیر داستان با روند و کنش متناسب با این مؤلفه‌ها جریان می‌یابد.

همای شاهزاده‌ای است نازپرورده و متنعم که در دربار پادشاهی چون منوشنگ، پرورش‌یافته و ازآنجاکه سرشار از شور و حس جوانی است، وقتی نقش زیبای همایون، دختر فغفور چین، را می بیند به عشق او گرفتار شده و راهی سرزمین محبوب می‌شود.

بـه سـرو خـرامـان درآورده خـم زده بـر فـلـک آتـش‌دل علم
رخ آورده؛ چون روز روشن به شام فرس رانده از شام تا وقت بام
(دیوان خواجو، ۱۳۷۰: ۲۹۱)

خواجو در پروردن شخصیت همای هرآنچه را که شایسته تحسین است بیان می‌کند؛

حتی در بازگوکردن تولد او با اصطلاحات نجومی و آسمانی جلوهٔ بیشتری به توصیف می‌بخشد.

تو گفتی پری درجهان آمدست — و یا مشتری زآسمان آمدست
ملک نام کردش همایون همای — بر لعبت دیده‌اش کرد جای

(همان: ۲۸۳)

همای را چون به معلم می‌سپارند؛ در تمام علوم سرآمد روزگار می‌گردد.

ملک چون به آموزگارش سپرد — ز دانشوران گوی دانش ببرد
چنان گشت در اندکی روزگار — که حاجت نبودش به آموزگار
ز اقلیدس و نحو و طب و نجوم — چنان شد که شد داستان در علوم
ز قسمی که کردی معانی بیان — برمنطقش آب گشتی روان

(همان: ۲۸۴)

همای علاوه بر علم و دانش، در نیرومندی و دلیری نیز سرآمد می‌گردد. به‌گونه‌ای که در هشت‌سالگی همای، چرخ با آن‌همه عظمت با او برابری نمی‌کند و فلک در برابر سرعتش بازمی ماند.

چو بگذشت از سال عمرش دوچار — نیارست زد چرخ با او دچار
در این شش رواقی سرای سپنج — چو بگذشت از زندگانی سه پنج
به میدان چو درتاختی ژنده‌پیل — فلک بازماندی ازو هفت میل
بدان برزو بالا و نیرو و یال — زهمشیرگان کس نبودش همال

(همان: ۲۸۵)

دادگری همای نیز چنان بود که مردمان آسوده زیسته و از بذل و بخشش وی بهره‌مند می‌گردند.

ز بس سیم و زر کو به خواهنده داد — زمین را بشد گنج قارون ز یاد
جهان عدل کسری فراموش کرد — چو آوازهٔ عدل او گوش کرد
رها کرد زندانیان را ز بند — برآورد کام دل مستمند

(همان:۴۴۹)

با این ویژگی‌ها در شخصیت همای، کنش‌های او در داستان نیز بر جذابیت بیشتر و شناساندن روشن‌تر شخصیت وی می‌افزاید.

کنش همای به جریان داستان، فضا و حرکت می‌بخشد و آن را پر از حوادث، عمل و عکس‌العمل می سازد. درک لایه‌های درونی و معنادار کنش عقلانی همای با نشان‌دادن وسایل و هدف، سیر داستان را هیجان‌انگیزتر و چالش‌برانگیز می‌نماید.

کنش‌های عقلانی معطوف به هدف همای را باتوجه‌به روند داستان و مؤلفه‌های اصلی آن می‌توان به شکلی که در ادامه در جدول آمده است نشان داد.

هدف	وسیله	کنش
عاشق شدن همای بر همایون	رفتن همای به باغ پریان	رفتن همای با بهزاد به طلب همایون
رهایی از بند	اسیر شدن همای و بهزاد به دست سمندون زنگی	خلاصی همای و بهزاد از دست زنگیان و رسیدن به پادشاهی خاور
ندادادن پریچهر در خواب که یا راه عاشقی پیش گیر یا ترک عاشقی کن	خواب‌دیدن همای	حرکت و روانه‌شدن به‌سوی مرز توران
خلاصی از زند جادو	آگاهی از زند جادو و زرینه دز	هلاکت زند جادو و کشتن او
رفتن به قصر همایون	فریب‌دادن و گریختن همای از همراهی شاه در شکار	کشتن پاسبان و مرد دهقان
دربند شدن همای به فرمان فغفور چین	به آگاهی رسیدن ماجرای رفتن همای به بارگاه همایون و کشتن دو نفر	گریستن همای بر درد گران دربند و نجات توسط سمن رخ
آزمایش‌کردن همای	رانده‌شدن همای و پشیمانی همایون از رفتار و گفتار با همای	رفتن به دیر کهن
نامه همای به فغفور چین و خواستگاری از همایون	بازگشت همایون و زندانی‌شدن در قصر	زندانی‌شدن همایون در زندان قصر و آوارگی همای
آزادسازی همایون	آشکارشدن راز همایون	کشتن فغفور چین و بر تخت نشستن همای و ازدواج با همایون

رفتن همای به باغ پریان:

باغ پریان ← دیدن نقش همایون و عاشقی: کنش= رفتن همای با بهزاد به طلب

همایون

همای چون بزرگ شد، درتمامی علوم مهارت یافت و از دانشوران گوی دانش ربود.

شبی ازقضا همای به قصر شاه آمد و گفت: «پدر جان دلتنگم، دیگر میل باغ و بوستان ندارم رخصت دهید تا به شکار روم»، جهان‌دار که تاب دوری وی را نداشت اجازه داد تا یک روز برای شکار به صحرا رود. شهریار همای را سوار بر اسبی بادپا و زیبا به نام «غراب» راهی کرد. کوه و صحرا پر از گل و لاله بود و هوا مشک افشان، ناگاه ملک‌زاده از دور غباری تیره دید، شتابان به آن‌سوی رفت، گوری دید که با سرعت باد می‌گریزد، شاهزاده کمندی بر گور وحشی انداخت؛ اما نره‌گور از چنبرش گریخت، سوار بر اسب تکاورش به تعقیب گور شتافت، خورشید غروب کرد و خسرو پاک‌نژاد تا سپیده‌دم در بیابان براند.

صبحدم به کشتزاری خوش و خرم رسید، آن بوستان، اقامتگاه پری بود، در آن کاخی چون بهشت نمایان شد. پری به پیشواز همای آمد و وی را به تفرج در قصر دعوت کرد. در آنجا دیبایی زرنگار دید که تصویر پیکری پری‌چهره بر آن نگاشته بودند، پری گفت: «این پیکر دخت فغفور چین است، با دیدهٔ باطن در آن بنگر نه با چشم ظاهر.» همای در آن نقش خیره شد. از می عشق مست گشت و از پای افتاد، ندای سروش به گوشش فروگفت: «ای کسی که دین و دل از دست داده‌ای از دل گذر کن تا به دلبر رسی، رنج سفر بر خود هموار کن تا به او رسی.» چون شهزاده سربلند کرد، نه گلزار دید و نه قصر اما در آتش عشق می‌سوخت.

چو شهزاده از خاک سر برگرفت ز مـهر رخش چهره درزرگرفت
نه گـلزار دیـد و نـه قصـر بلـند نه بستان‌سرای و نه کحلی پرند

(دیوان خواجو،۱۳۷۰: ۲۹۱).

اسیر شدن همای و بهزاد به دست سمندون زنگی

اسارت ← رهایی: کنش= رسیدن به پادشاهی خاور

ملک‌زاده با همزاد خویش «بهزاد» روانه گشت درحالی‌که بی‌قرار بود و چون مرغ سحر می‌خروشید. پس از طی راه دراز به دریایی رسیدند که زنگی آدم‌خواری، سمندون نام با چهل زنگی دیگر در راه کمین کرده بودند، به‌محض دیدن آن دو، اسیرشان کردند و در کشتی انداختند، ناگهان بادی وزید و دریا به جوش آمد، زنگیان آن دو را به دریا انداختند و فرار کردند. یک ماهی در دریا سرگردان بودند تا به صحرایی خرّم رسیدند، جمعی را دیدند که شتابان به‌سوی آنان می‌آیند، اندیشیدند که می‌خواهند دمار از روزگارشان برآورند، ناگاه دیدند همگی کرنش نمودند و گفتند: «شاه ما، برای صید گور بدین دشت آمده بود که از اسب افتاد و جان داد، رسمی کهن در شهر ماست که وقتی عمر شاه به

پایان رسید، نخستین کسی که از راه رسد به سلطانی خاور برمی‌گزینیم.» همای که دل سوی یار داشت به‌ناچار راهی سرزمین خاور شد، حکومت را به دست گرفت و وزارت خود به بهزاد سپرد اما دمی از خیال همایون فارغ نمی‌گشت.

چه پروای شاهیش بی روی دوست — رخش سوی ایشان و دل سوی دوست
فتاده به چین راستی کار او — به خاور شده گرم بازار او

(همان: ۳۰۰)

خواب‌دیدن همای

خواب دیدن همای ← ندا در دادن پریچهر در خواب: کنش= روانه‌شدن به‌سوی توران

همای شبی در خواب باغی دید؛ چون گلزار بهشت و پری‌چهری چون تذرو، در بوستان ندا دادند که برخیزید، حور عین، همایون فغفور چین می‌رسد، همای با شنیدن نام یار، اختیار از کف بداد و گفت: «ای مرهم دردهای من، تو از چین مرا در شام شکار کردی، ازآن‌پس هرجا، نشان تو را می‌جویم و غمگساری جز تو ندارم، به فریادم رس» بت ماه‌پیکر پاسخ داد: «تو بر تخت شاهی ادعای عشق داری؟ یا راه عاشقی پیش گیر یا ترک عاشقی کن.» همای بانگ برآورد و گریست، بر اسب کوه‌پیکرش سوار شد و به‌سوی مرز توران روانه شد.

به کوه کوب سرکش برافکند زین — روان شد سوی مرز توران زمین
بری گشته از ملک و فرماندهی — ملول از سر تخت شاهنشهی

(همان: ۳۲۴)

آگاهی از زندجادو و زرینه دز

زرینه دز ← خلاصی از زند جادو: کنش= هلاکت و کشتن زند جادو

در مسیر حرکت به سمت توران، همای به کاروانی رسید، سالار کاروان فرخنده پیری بود بهنام «سعدان» که برای همایون تجارت می‌کرد. همای خود را قیس پسر قیسان بازرگان معرفی کرد، سعدان گفت: «در راه دزدی است به نام زند جادوگر که در زرینه دز جای دارد و راه عبور بر همه بسته است.» همای به‌قصد هلاک جادوگر سوار بر اسب شد و راه دژ در پیش گرفت. آتشی جوشان دید، خداوند را به اسم اعظم خواند و از دل آتش عبور کرد، به‌سوی حصار قلعه تاخت، دیو پتیاره‌ای را دید، او را کشت و وارد دژ شد.

خدای زمین و زمان را بخواند — پس آنگه زمین‌کوب را پیش‌راند...
بزد بر کمرگاه زند نژند — سرودست و دوشش به صحرا فکند...
کمین کرده بر در یکی شیر نر — ز بالای که رخ نهاده به زیر...
شهنشه بغرید و بگشود دست — به زخم عمودش بهم در شکست

(همان: ۳۲۹)

فریب‌دادن و گریختن همای از همراهی شاه در شکار

فریب دادن و گریختن ← رفتن به قصر همایون: کنش= کشتن پاسبان

به همای خبر دادند که شاه عزم شکار دارد، درنگ مکن و به درگاه شاه روی‌آور، هنگام حرکت ناگاه کوکبهٔ همایون را دید، دلش لرزید، نقیبان بر او بانگ زدند که حرکت کن، به‌ناچار مرکب را راند، چون پرسید، دانست که دختر فغفور در این حوالی باغی دارد که یک هفته برای اقامت آنجا می‌رود. وقتی به شکارگاه رسیدند، شاهزاده همای به خود پیچید و با اظهار درد شکم برگشت و به‌سوی باغ همایون شتافت. پاسبانی مست و چوبک به دست را دید، چنان نایش را فشرد که جان سپرد و خود به نزدیک پرده‌سرا شتافت. همایون به‌محض دیدن همای به بام شبستان رفت، پری‌زاد همای را به ایوان آورد آن دو تا صبح در کنار هم می‌گساری کردند.

چون سپیده بردمید، همای از شبستان خارج شد، ناگاه دهقانی پیر به‌سوی شاه شتافت و گفت: «بگو کجا بودی، چرا به این قصر آمدی؟» شاهزاده چون پیل مست غرید و سر دهقان را از تن جدا کرد.

بغرید شهزاده چون پیل مست　　بغل برگشود و بیازید دست
سرش را بپیچید و از تن بکند　　بیفشاند و بر خاک راهش فکند

(همان: ۳۶۲)

به آگاهی رسیدن ماجرای رفتن همای به بارگاه همایون و کشتن دو نفر

آگاهی پادشاه از ماجرای همای ← دربند شدن همای: کنش=گریستن بر اسارت و نجات توسط

سمن رخ

یکی از مقیمان بارگاه ماجرای رفتن همای به قصر همایون و کشتن دو نفر را به گوش فغفور رساند، شاه همان دم دستور داد تا همای را به بند کشند. ملک همای در بند گرفتار شد، بر این درد می‌گریست که ناگاه زیبارویی به زندان وارد شد، شاه را ثنا گفت و بند از دست‌وپایش باز کرد، دختر خود را سمن رخ دختر سهیل جهان‌سوز معرفی کرد و گفت: «دلم چون آهو در دام تو گرفتار است، من جمالی همچون همایون ندارم ولیکن سه روز با من بساز» پس از سه روز می‌گساری و خلوت، سمن رخ دسته‌ای سلاح و بادپایی به او داد و بدرودش گفت.

ازآن‌پس ملک را مه خوش‌خرام بیاورد دســـتی سلاح تمام
دگر بـــادپـــایی چـو ابـر بـهـار نوندی زمین‌کوب دریاگذار

(همان: ۳۶۹)

رانده‌شدن همای و پشیمانی همایون از رفتار و گفتار با همای

رانده شدن همای و پشیمانی همایون ← آزمایش‌کردن همای: کنش= رفتن به کهن دیر

همای پس از نجات از بند فغفور، به‌سوی قصر همایون شتافت، همایون گفت: «برگرد که من از تو روی‌گردانتم، نام من را ننگین کرده‌ای، پیش دلبرت سمن رخ برو که با یک دل، دو دلبر نمی‌توان گرفت». پس از گفت‌وگوی بسیار همای دل‌شکسته، ناکام روی به صحرا گذاشت، اشک خونین ریخت و آه بسیار کشید.

همایون وقتی از یار خود مهجور و دور ماند از رفتار و گفتار خود شرمنده و پشیمان شد، تیغ و سپر برداشت، بر اسب تکاوری نشست و به دنبال دلدار شتافت. ابتدا می‌خواست به پایش بیفتد؛ ولی خودداری کرد، برای آزمایش او، چهره‌اش را پوشاند، خود را «هام» معرفی کرد و نام او را پرسید و بسیار تهدیدش کرد و مناظره و مجادله کردند، هر دو طرف آمادهٔ نبرد شدند، سرانجام همای، همایون را بر زمین زد و خواست سرش را از تن جدا کند که همای کلاه از سر برداشت، به‌پای هم افتادند و لابه کردند.

وقتی خورشید طلوع کرد ناگهان غباری دشت را فراگرفت و صدای کوس بلند شد ملک‌زاده با یار پری‌چهره از ترس به‌سوی دیر کهنی که در آن دشت بود به‌سرعت حرکت کردند.

شهنشاه شامی و خورشید شرق تکاور بـرانـدند؛ مـانند برق
بر آن دشـت دیری کهن یافتند بر آن دیر دیرینه بشتافتند

(همان: ۳۸۹)

نامه همای به فغفور چین و خواستگاری از همایون

نامه همای و خواستگاری از همایون ← بازگشت همایون به بارگاه فغفور: کنش= زندانی‌شدن همایون

همایون و آوارگی همای

همای دستور داد تا نامه‌ای برای فغفور چین بنویسند و به این وسیله همایون را از شاه چین خواستگاری کند، فغفور چین با دیدن نامه ناراحت شد؛ اما به روی خود نیاورد و شاهزاده همایون را به بارگاه خویش بازگرداند.

شاهزاده همای باوجود مخالفت بهزاد به‌سوی فغفور روانه شد و همایون را به بارگاه شاه

سپرد. همای تمام شب، گردقصرهمایون گشت و نالید؛ اما از او اثری نیافت.

شاه چین با مشورت وزیر جهان‌دیده‌اش، همایون را در زیر زمین زندانی کرد و شایعه کرد که همایون از دنیا به‌سوی بهشت پرواز کرد، همهٔ مردم از این غصه اندوهگین شدند، وقتی این خبر به همای رسید، از اندوه خروشید و به بارگاه فغفور رفت. همان لحظه تابوت آن دلدار زیباروی را در دیبای زرنگار بر دوش می‌بردند، تابوت را در دخمه‌ای گذاشتند و روی در دخمه را نیز سنگ مرمر قراردادند. همای به حالت دیوانگی سر به صحرا گذاشت و کسی از حال او خبری نداشت.

زدیـوانگی سـر به صـحرا نـهاد　　چو دیـوانه در کوه و صحرا فتاد
نه کس را خبر زو نه او را زکس　　غمش همدل و ناله‌اش هم نفس

(همان: ۴۱۷)

آشکارشدن راز همایون

آشکار شدن راز همایون ← آزادسازی همایون: کنش= کشتن فغفور و بر تخت نشستن همای

ازدواج با همایون

وقتی پری‌زاد، دختر خاقان چین، از حقیقت ماجرا و زندانی‌شدن همایون در قصر پادشاه باخبر شد، پنهانی به بارگاه رفت تا همایون را ببیند؛ در این هنگام فرینوش (پسر وزیر) که عاشق و بی‌قرار پری‌زاد شده بود، با خود گفت: دردم به دست همای درمان می‌شود، اگر من نشانی یارش را آشکار کنم، او هم خواسته دل مرا برآورده می‌کند.

بنابراین، به نزد بهزاد رفت و راز همایون را برای او بازگو و فاش کرد، آن دو با هم به جست‌وجوی شاهزاده پرداختند. به هر سوی و هرکوه تاختند و جستند، اما اثری از همای نبود، تا اینکه به کاروانی رسیدند. ساربان گفت: «کسی در دامنهٔ کوه است که ناله‌ای دردناک می‌کند، حتی شب هم خواب ندارد.» هر دو با شتاب به آن سمت تاختند، شاهزاده را مانند حیوان وحشی پیدا کردند، با نیرنگ و چاره‌جویی در برابر آن‌ها رام شد. فرینوش گفت: «غم مخور که محبوبت در سردابه‌ای زندانی است، اگر با من پیمان بندی که مرا یاری کنی تا به وصال پری‌زاد رسم، می‌گویم که جانانت کجاست» شاهزاده همای پاسخ داد: «اگر مرا به مرادم رسانی سوگند می‌خورم پری‌زاد را اگر پری هم باشد به برج تو می‌آورم.» با هم به مخفیگاه همایون رفتند، دلبر زیباروی را از چاه بیرون آوردند و فرار کردند.

هنگام سحر ساکنان و افراد بارگاه چین با خبرشدند، سپاهی تدارک دیدند و آمادهٔ جنگ شدند، سواران شام به سرکردگی شاهزاده همای و بهزاد، باچینیان جنگیدند تا اینکه

فغفور چین کشته شد و همای برتخت او نشست، همایون پس ازسوگواری درمرگ پدربه عقد شاهزاده همای درآمد. سپس همای پری‌زادرا به فرینوش داد واو را برتخت شاهی چین نشاند. خود به اتفاق یاران به ملک شام بازگشت و به جای پدر برتخت سلطنت نشست، خداوند نیز پسری بهنام «جهانگیر» به او عطاکرد.

برآمد به تخت منوشنگ شاه　　برافراخت از چرخ اطلس کلاه
فروبـست راه تـــعدی و جور　　برون برد رســـن تطاول ز دور

(همان: ۴۵۶)

تأکید بر ترکیب جهت‌گیری‌های معنادار و عقلانی نسبت به کنش اجتماعی همای و به دنبال تجربه قهرمان، می‌توان گفت یک ارادهٔ واقعی در مورد تلاش برای شکل‌دادن به کنش یک فرد تنها در صورتی می‌تواند پدیدار شود که ارزش‌های عالی ماهیتاً مشخص باشد. زیرا در توانایی برای سنجش و رویارویی با خواسته‌ها است که انجام فعالیت‌های ابزاری به شیوه‌ای ارزشی - عقلانی نهفته است.

۳- نتیجه‌گیری

نقش مهمی که منظومه همای و همایون خواجوی کرمانی در تأثیرپذیری و مفهوم‌سازی کنش عقلانی نظریهٔ وبر در شخصیت همای داشته است، با بررسی مؤلفه‌های اصلی آن (وسیله، هدف و کنش)، بسط و توسعه می‌یابد و ابعاد جدیدتر و روشن‌تری را بازگو می‌نماید.

فراگیر بودن اشارات کنش عقلانی در شخصیت همای نیازمند تفسیر و بررسی حوادث داستان، علت و معلول‌ها و به‌تبع آن کنش‌های مربوط به آن است. درواقع خواجو کنش عقلانی همای را به طور خاص به‌عنوان وسیله‌ای برای طبیعی‌تر و باورپذیرتر شدن ماجراها و اتفاقات به کاربرده است.

استدلال این بررسی نشان می‌دهد که کنش عقلانی همای بازتاب و توانایی قهرمان داستان در تشخیص سرنوشت خود و متعاقباً عمل‌کردن بر اساس آن است. درواقع به این واقعیت اشاره می‌شود که این فرایند کنش و مؤلفه‌های آن که یکی پس از دیگری انجام شده است؛ شناخت و برداشت همای از وقایع است که کنش انتخابی را شکل می‌دهد.

بنابراین، تأکید داستان بر مضامین کنشی شخصیت، و تصمیم نهایی او از طریق مواجهه با اتفاقات، می‌تواند به‌عنوان فرایندی که ریشه در جست‌وجوی فرد برای درک خود دارد، تلقی شود، فرایندی که تلاش می‌کند تا عقلانیت کنش را درون خود بیاورد. ایده‌ها، علایق و رفتار او هماهنگ شود.

همای شاهزاده‌ای عاشق‌پیشه است. اما او در بیشتر موارد تمایل عقلانی برای رفتار شخصی دارد. او متوجه می‌شود که کنش سنتی و عاطفی، تا حد زیادی او را از دستیابی به هدف باز می‌دارد و بهترین تدبیر ممکن او رفتن به صحنه است.

استدلال می‌شود که پیوند اصلی بین کنش عقلانی معطوف به هدف و شخصیت همای، در ایمان به قدرت رستگاری در تلاش انسان نهفته است. این درک از تلاش ایجاب می‌کند که همای از کنش‌های سنتی و عاطفی تا حد زیادی به نفع کنش مسئولانه و عقلانی دست بکشد. به‌این‌ترتیب، تعیین خودآگاهانه کنش فردی می‌تواند در دستیابی به نتیجه نهایی خود را نشان دهد. به همین دلیل، تجربه‌ای که از طریق تلاش به دست می‌آید، همایون را به این درک می‌رساند که اعمالش تنها زمانی معنا پیدا می‌کند که در حوزه‌ای از ضرورت‌ها و انتخاب‌ها به فعلیت برسند. این نوع کنش، به نوبه خود، پیوندی را بین عمل فردی و رستگاری فراهم می‌آورد، تا آنجا که برای همای همه اتفاقات باید چیزی را ایجاد کند که او می‌خواهد و ما از آن به‌عنوان «کنش عقلانی معطوف به هدف» یاد می‌کنیم که از تلاش، درک خود و هدف همای تکامل می‌یابد؛ بنابراین پس از مطالعه و بررسی داستان، کنش‌های عقلانی معطوف به هدف در شخصیت همای تبیین شده و می توان گفت که تأثیرپذیری بیشتر داستان هماهنگ با کنش‌ها و حوادثی است که او زمانی را در آنها گذرانده و همراه با آن رشد کرده و شناخته‌تر شده است.

منابع

۱- آبراهامز، جی، اچ، (۱۳۶۹)، **مبانی و رشد جامعه‌شناسی.** ترجمه حسن پویان. تهران: چاپخش.

۲- آزاد ارمکی، تقی، (۱۳۷۵)، «جامعه‌شناسی عقلانیت»، **مجله قبسات**، قم، شماره ۱.

۳- استونز، راب، (۱۳۹۳)، **متفکران بزرگ جامعه‌شناسی**، ترجمه مهرداد میردامادی، تهران: نشرمرکز،چ نهم.

۴- جلایی‌پور، حمیدرضا و جمال محمدی، (۱۳۹۲)، **نظریه‌های متأخر جامعه‌شناسی.** تهران: نشر نی.

۵- روث ا. والاس، الیسن ولف، (۱۳۹۶)، **نظریه‌های معاصر جامعه‌شناسی: گسترش سنت کلاسیک**، تهران: ثالث، چ اول.

۶- رنجبر، محمود، محمدعلی خزانه دارلو و انوش مرادی، (۱۳۹۳)، «تحلیل جامعه‌شناختی نفثه المصدور بر اساس نظریه کنش متقابل نمادین»، **نشریه**

جامعه»شناسی، تاریخ، دوره ۸، شماره ۲.

۷- ریترز، جرج، (۱۳۸۹)، **مبانی نظریه جامعه‌شناختی معاصر و ریشه‌های کلاسیک آن،** ترجمه شهناز مسمی پرست، تهران: ثالث.

۸- صادقی، هادی، (۱۳۸۶)، **عقلانیت ایمان،** قم: کتاب طه.

۹- صدرایی، رقیّه، (۱۳۹۵)، «تحلیل و بررسی شخصیّت سیاوش در شاهنامه بر اساس نظریّهٔ ماکس وبر دربارهٔ رهبر آرمانی (کاریزماتیک)»، **پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی،** سال دوازدهم، شماره ۲.

۱۰- صبوری، منوچهر، (۱۳۹۱)، **جامعه‌شناسی سازمان‌ها.** تهران: نشر شب‌تاب.

۱۱- عابدی، محمود، (۱۳۸۶)، «خواجوی کرمانی در آثارش» **پژوهش‌نامهٔ زبان و ادب فارسی (گوهر گویا)،** سال ۱. شماره ۲. صص ۴۶-۳۱.

۱۲- عبداللهیان، حمید، (۱۳۸۰)، **شخصیت و شخصیت‌پردازی در داستان معاصر،** تهران: آن، چ اول.

۱۳- عشقی سر دهی، علی، (۱۴۰۰)، «بررسی نظریهٔ کنش اجتماعی ماکس وبر»، **دو فصلنامهٔ علمی پژوهش»های بین‌رشته‌ای ادبی،** پژوهشگاه علوم‌انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ۳، شماره ۶.

۱۴- عمید، حسن، (۱۳۸۹)، **فرهنگ فارسی عمید،** ویراستار عزیزالله علیزاده، تهران: راه رشد، چ اول.

۱۵- فروند، ژولین، (۱۳۶۴). **آراء و نظریه‌ها در علوم‌انسانی،** مترجم علی‌محمد کاردان. تهران: نشر دانشگاهی.

۱۶- ----------، (۱۳۸۳)، **جامعه‌شناسی ماکس وبر،** ترجمه عبدالحسین نیک‌گهر، چاپ اول، تهران: توتیا.

۱۷- کرایب، یان، (۱۳۸۸)، **نظریه اجتماعی کلاسیک.** ج ۱. ترجمه شهناز مسمی پرست. تهران: آگه.

۱۸- کرمانی، خواجو، (۱۳۷۰)، **همای و همایون، تصحیح عینی،** کمال، چاپ دوم، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

۱۹- ----------، (۱۳۷۰)، **خمسهٔ خواجو کرمانی،** تصحیح نیاز کرمانی، سعید، چاپ اول، تهران: نقش‌جهان.

۲۰- محمدزاده، الناز و عالیه یوسف فام، (۱۳۹۲)، «بررسی کتاب اسرارالتوحید از دیدگاه کنش اجتماعی»، **نشریه مطالعات نقد ادبی (پژوهش ادبی)،** دوره ۸، شماره ۳۲.

۲۱- محمدی، محمدمهدی. (۱۳۷۸). **روش‌شناسی نقد ادبیات کودک،** تهران: سروش.

۲۲- مشیرزاده، حمیرا (۱۳۸۱). **درآمدی نظری بر جنبش‌های اجتماعی.** تهران: پژوهشکده امام خمینی و انقلاب اسلامی.

۲۳- میرصادقی، جمال (۱۳۸۰)، **عناصر داستان،** چاپ چهارم، تهران: سخن.

۲۴- وبر، ماکس (۱۳۹۳)، **اقتصاد و جامعه،** ترجمه عباس منوچهری، مهرداد ترابی نژاد، مصطفی عمادزاده، تهران: سمت، چ سوم.

25-Campbell, T. (1981). **Seven Theories of Human Society.** Oxford: Claredon Press.

26-Gregory, D., Johnston, R., Pratt, G., Watts, M. & Whatmore, S. (2009). **The Dictionary of Human Geography,** 5th edition. London: Wiley-Blackwell Publishing.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۳ (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۰۲-۷۵

معرفی دست‌نویس و سبک شناسی دیوان اشعار الهام اصفهانی

دکتر بهمن علامی
دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد شهرکرد، دانشگاه آزاد اسلامی، شهرکرد، ایران

چکیده

حسین بن اکبر اصفهانی متخلّص به «الهام»، از شاعران قرن دوازدهم هجری است؛ دست‌نویسِ دیوان اشعار الهام مشتمل بر غزلیات، قطعات، رباعیات و چند مثنوی و یک ساقی‌نامه به شمارۀ ۳۱۹۷ در کتابخانۀ مرکزی دانشگاه تهران نگهداری می‌شود. تاثیر اندیشه‌های مذهب تشیع بر زبان و محتوا، پیروی از آثار پیشینیان به ویژه حافظ و سعدی و سادگی زبان از ویژگی‌های بارز شعر الهام است. شعر الهام از سبک رایج آن دوره سبک هندی فاصله دارد و به سبک بازگشت ادبی نزدیک است. بررسی و تحلیل سبک‌شناختی شعر الهام ضمن اینکه شگردهای هنری، زبانی و پیام‌های فکری این شاعر را آشکار می‌کند؛ می‌تواند به کشف بخشی از حقایق مربوط به تاریخ و فرهنگ ایران منجر شود.

واژگان کلیدی: الهام اصفهانی، دست نویس، دیوان اشعار، سبک شناسی

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۲/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۲۵

Email: bahmanallami65@gmail.com

۱- مقدمه

از اواخر عصر صفوی سبک هندی به تدریج از اهمیت افتاد و به همان نسبت که سبک هندی جذبهٔ خود را از دست می‌داد لزوم دنبال کردن سنت شاعران کهن بیشتر نمایان می‌شد و در فاصله سقوط صفویه تا استقرار قاجار مقدمات بازگشت ادبی فراهم شد. حسین بن اکبر اصفهانی متخلص به «الهام» یکی از شاعران سبک بازگشت ادبی است؛ دوره‌ای که دو شاخهٔ اصلی دارد؛ قصیده‌سرایی به سبک شاعران کهن خراسانی و عهد سلجوقی و غزل‌سرایی به سبک عراقی. در این میان شاعرانی نیز هستند که شیوهٔ بینابین را برگزیده‌اند و با توجه به توانایی و قدرت طبع شعری خویش هم در سرودن قصیده به سبک خراسانی و هم در سرودن غزل به سبک عراقی طبع‌آزمایی کرده‌اند؛ یکی از این شاعران الهام اصفهانی است. الهام به ظن قوی از دست پروردگان انجمن ادبی مشتاق در عهد کریم‌خان زند بوده است؛ الهام شاید از شعرای ممتاز عصر خویش نباشد اما از شعرایی است که اگرچه در روزگار ما ناشناخته مانده اس شعرش شایستهٔ توجه و دقت‌نظر است.

پیشینهٔ پژوهش

از حسین بن اکبر اصفهانی متخلص به الهام تنها در کتاب اعلام اصفهان به صورت مختصر و کوتاه چند سطری آمده(رک.مهدوی.۱۳۸۶، ج۲: ۶۳۳) و تا کنون پژوهشی دربارهٔ او و دیوانش صورت نگرفته است؛ این مقاله اولین رهیافت به شعر وی است.

روش پژوهش

روش تحقیق در این پژوهش کتابخانه‌ای و تحلیلی و بر اساس مراجعه به دست نویس دیوان اشعار الهام و منابع معتبر است.

۲- بحث و بررسی

نام و نسب شاعر

شاعر در بیتی نام و نسبش را اینگونه بیان می کند:

از حسین بن اکبر مدام آن سخن‌سنجِ هَزارِ خوش‌کلام

(۲۹۱)

تخلص شاعر

از آنجایی که شاعران را با تخلص آنها می‌شناختند و اشعارشان را با این نام در تذکره‌ها ثبت می‌کردند، داشتن یک تخلص بامعنا و پسندیده امری مهم بود. اغلب شاعران تخلص را بر اساس نام و نام‌خانوادگی، نام اجداد یا اهداف و آرمان‌های خود انتخاب می‌کردند؛ شاعر در بیتی به تخلص خود اشاره دارد:

آن که الهام از تخلّص نام داشت　　در جهان از مُلکِ معنی کام داشت

(همان)

دست‌نویسِ دیوان اشعار الهام

دست‌نویس دیوان الهام اصفهانی به شمارهٔ ۳۱۹۷ در کتابخانهٔ دانشگاه تهران نگهداری می شود. دیوان الهام مردّف به حروف تهجّی است از صفحه ۱ تا صفحهٔ ۲۵۶ غزلیات و سپس ساقی‌نامه و بعضی قطعات ماده تاریخ‌ها است. دیوان در حدود چهار هزار و چهارصد بیت و تاریخ تحریر آن ۱۲۰۵ هـ ق است.

سبک شناسی اشعار الهام

در تحلیل‌های سبک‌شناسی اثر ادبی، سه عامل زبان، فکر و ادبیات مورد توجه قرار می‌گیرند. این سه عنصر در تعیین و تکوین سبک، نقش اساسی دارند «کار تحلیل سبک آن است که عناصر سبکی یک متن مشخص و پیوند و تاثیر متقابل آن‌ها را به دقت دریابد و به‌گونه‌ای بارز بازنماید.» (عبادیان، ۱۳۶۸: ۷۵) در ادامه برای آشنایی بیشتر با سبک شعری الهام، در سه سطح فکری، ادبی و زبانی بررسی و نتایج آن آمده است:

الف)سطح فکری

توجه به مضامین دینی و مذهبی: الهام تحت تاثیر شرایط حاکم بر فضای ادبی دوره خود، تابع نهضت بازگشت ادبی است و به قصاید مدحی توجه شایانی دارد؛ قصاید وی بیشتر برخاسته از اندیشه‌های مذهبی و تفکرات شیعی اوست. وی اشعار متعددی در مدح پیامبر اسلام(ص)، حضرت علی(ع) و دیگر پیشوایان مذهبی سروده است:

الهی به‌حقّ امامانِ دین!　　کز ایشان بُوَد این نظامِ زمین

به قُربِ محمّد(ص)! سپهرِ کرم　　به‌حقّ علی(ع)! آن امامِ امم

به سوزِ دلِ حضرتِ فاطمه(س)!　　که باشد ز پاکانِ تو خاتمه

به آن سیّدان و جوانانِ خُلد!　　حَسَن(ع)باحسین(ع)آن‌نکویانِ‌خُلد

به زین‌العباد(ع)! آن شهِ اوصیا　　به باقر(ع)! ولیّ همه انبیا

به صادق(ع)! که شد مقتدای جهان　　به کاظم(ع)! امامِ همه انس و جان

به‌حقّ علیّ ابن موسی الرّضا(ع)!　　که شد درگهش قبله‌گاهِ دعا

به‌حقّ‌تقی(ع)ونقی(ع)،عسکری(ع)!　　کز ایشان شود راهِ حق رهبری

به‌حقّ محمّد(عج)! امامِ زمان　　چراغِ هدایت، دلیلِ جهان

(۲۷۲)

مفاخره: «شاعر، شیفتگی و فریفتگی خود را به کلام خویش اظهار می‌دارد».(تجلیل، ۱۳۶۸: ۱۵۱) مفاخره از عناصر سازندهٔ شعر است و با درنگ در شعر الهام مایه‌های از خودستایی و برتری جویی را می‌توان یافت:

- فخر به خود:

«تا که من گنجینهٔ دُر سُفته‌ام، مدحِ و ذمّ ناکسان ناگفته‌ام»
(۲۹۱)

- فخر به شعر خود:

عراق و پارس گرفتی ز نظمِ خود، چه عجب؟ که هست شعرِ تو، الهام! فارغ‌الإصلاح
(۷۲)

نَبْوَد عجب، ار یاران بر نظمِ تو رشک آرند لطفِ دگر است، الهام! اشعارِ مجدّد را
(۱۳)

- فخر به معشوق

در جهان، چون ماهِ من -تا نقشِ هستی شد پدید مادرِ گیتی نزاد و دیدهٔ دوران ندید
(۹۹)

بر تفاخر سرم از هفت فلک بر می‌شد گر به من دولتِ وصلِ تو میسّر می‌شد
(۸۵)

- فخر به پیامبر(ص)

پیوسته مدح می‌کند الهام روز و شب تا خود ز چاکرانِ درگهِ آل محمّد(ص) است
(۳۰)

- فخر به عشق

که من از دولتِ عشق، همچو الهام تمامی را فرا دارم ز مکتب
(۲۴)

مدح حاکم اصفهان: الهام در قطعه‌ای که در آن به ثبت ماده تاریخ بنای گلشن خان پرداخته است حاجی محمدخان والی اصفهان در زمان کریم خان زند را این گونه می‌ستاید:

در زمانِ دولتِ جم‌جاهِ اسکندرنشان آن که اوصافش نمی‌آید ز نیکی در بیان
خسروِ بی‌کبر، فرمانده، وکیلِ کامکار بهتر از شاهانِ پیشین مهترینِ خسروان
افتخارِ این جهان حاجی‌محمّدخان که نیست همچو او در خیرخواهی در جهان
(۲۸۹)

«سگّیه»سرایی (خود سگ‌انگاری): «یکی از مظاهر خفت عاشق و پیمودن طریق اغراق در بیان این خفت، اشعاری است که آن‌ها را به طنز «سگّیه» خوانده‌اند»(یارشاطر، ۱۳۸۳: ۱۴۷)؛ یعنی اشعاری که شاعر در آن آرزو می کند تا سگ کوی معشوق یا همنشین با سگان کوی وی باشد. در دیوان الهام بارها از استعاره سگ برای نشان دادن وفاداری به معشوق، خواری و ذلت در برابر وی و آزار طلبی در راه عشق استفاده شده است:

دو روزی شد که جانا! همچو الهام، که خود را از سگانت می‌شمارم
(۱۶۶)

گر شبی من به کوی او جای کنم ز رشکِ غیر پیشِ سگانِ کوی او، عزّت و اعتبار کو؟
(۲۰۲)

گاهی نیز جهت خوارداشت دشمن و رقیب از واژۀ «سگ» استفاده می کند:

به کویش چون مرا بینی، به من کاری ندار آنجا!
که من با تو ندارم، ای رقیب سگ‌صفت! کاری
(۲۳۷)

نگاهی روانکاوانه به موضوع امردگرایی: یکی از خصلت های نکوهیدۀ متداول در جامعه عصر شاعر با توجه به بسامد بالای آن در اشعار شاعران آن دوره شاهد بازی و امردگرایی است؛« در دوره صفویه به علت رواج فساد و امردبازی، فواحش رسمی و غیر رسمی بسیار بودند؛ با اینکه شاه تهماسب به قصد عوام فریبی در سراسر ممالک محروسه شرابخانه، بنگ‌خانه، معجون‌خانه، بوزخانه، قوال خانه و بیت اللطف و سایر نامشروعات را قدغن کرده بود ولی چون علل فساد را از بین نبرده بود عملاً کارها در خفا صورت می‌گرفت.»(راوندی،۱۳۶۹،ج۷ :۴۸۹) این موضوع در شعر الهام بازتاب یافته و در قطعه‌ای که می‌توان گفت نقد اجتماعی است به آن پرداخته است:

خدانشناسِ ما یعنی فلانی، که در بدخواهیِ مردم تمام است،
چو دیدم، همچو من خلقِ صفاهان ز جورش روزِ هر یک همچو شام است
به او گفتم من از روی نصیحت: «کز این بدخواهی‌ات آخر چه کام است؟»
جوابم گفت: «گویم با تو من راست نپنداری که این سودای خام است
چو من در کودکی مفعول بودم کنونم فاعل و هم بخت رام است
نمی‌خواهم کسی داند کز این بیش که از جامِ که می ما را به جام است
(۲۶۰)

نکوداشت شاعران پیشین: الهام به شعر شعرای پیشین بخصوص حافظ و سعدی توجه داشته است:

در جواب سعدی، الهام! این غزل را گفته ای
کس نمی‌گوید به این خوبی دگر شین عِین ر
(۳)

اثرپذیری از مکتب واسوخت: شاعر با از دست دادن معشوق غمی ندارد چرا که معشوقی دیگر جایگزین می‌کند:

ز خوبانِ شکرلب، طرفه‌یاری کرده‌ام پیدا ز مَه‌رویان، عجب زیبانگاری کرده‌ام پیدا
اگر از سلکِ مَه‌رویان هلالی کرده بودم گم، به جای او مَهِ صاحب‌وقاری کرده‌ام پیدا
اگرچه دلبری را از نظر انداختم، امّا عجایب دلستانِ گل‌عذاری کرده‌ام پیدا
(۸)

توجه به پوشش و رسوم و فرهنگ آن دوره: یکی از رسوم و عقاید رایج در فرهنگ تشیع نذر کردن است که در دوره شاعر وجود داشته و شاعر به آن توجه داشته است. برای نمونه در دو بیتی زیر علاوه بر این شاعر به هنر قالیبافی نیز اشاره می‌کند:

یوسف که بُوَد چه دُر به ورکان به صدف خود بافته این قالیِ عالی ز شرف
دُر هدیه چو از سالِ نجف کردش گفت این نذر شود قبولِ سالارِ نجف
(۲۷۸)

در ابیات زیر شاعر به یکی از رسوم رایج در فرهنگ زمانه یعنی سوگند خوردن در قبال انجام عمل و تعهدی اشاره می‌کند:

چه واقع شد؟ نگارینا! که یک‌چند قرارِ وصل می‌دادی به سوگند
(۲۶۷)

گفتی که ز من بگذرا! دوشینه به سوگندی بی‌دینم؛ اگر، الهام! من قائلِ این باشم
(۱۸۱)

یکی از رسوم رایج دیگر در عصر شاعر این بود که در ماتم متوفی نوحه گری می کردند:

بُوَد در محفلی گر صدهزاران نوحه‌گر، باری که تأثیرِ افغان از داغداران می‌شود پیدا
(۳)

هر که را بینی، بُوَد در ماتمِ او نوحه‌گر زآنکه تلخ است در مذاقِ خلق مرگِ نوجوان
(۲۸۷)

یکی از رفتارها برای نشان دادن عظمت درد و غم در سنت گذشته ایجاد جراحت با

ناخن در جبیبن و سینه بوده است:

ز ناخن هر یکی را سینه چاک است ز اقوام و ز یاران هر یک او را
پدر در ماتمش افسرده، مادر گریبان چاک دارد با احبّا
(۲۸۳)

یکی از فرهنگ‌های رایج دیگر عصر شاعر مربوط به پوشاندن صورت با نقاب بوده است:

گر براندازی نقاب از راء خِ در نیکویی می‌شود شرمنده در پیشِ جمالت میم هِ
(۴)

الا ای روی جان‌بخشِ تو شمعِ محفلِ دل‌ها!
نقاب از رخ برانداز و بده نوری به محفل‌ها!
(۱۴)

یکی از رسوم‌های آن عصر در خصوص نوع پوشش بعد از فوت شخصی سیاه پوشی بوده است:

از غمِ او گشته چون شب روز از ماتم سیاه
از فراقش رفته از دل صبر و از جان‌ها توان
(۲۸۸)

ثبت ماده تاریخ: «شاعران گذشته برای ثبت وقایع مهم، از قبیل وفات یا جلوس پادشاهان، فتح شهر یا بنای ساختمانی، شعرهایی ساخته‌اند که در آن‌ها کلمه، جمله یا عبارتی تاریخ مذکور را در بر داشته است.» (میرصادقی، ۱۳۷۳: ۲۲۷) شعر زیر به تاریخ ولادت فرزند اسماعیل خان - از بزرگان قم - اشاره دارد: روز جمعه ماه جمادی (دی ماه) سال ۱۱۷۲:

بگفتا از پیِ مولود و نامش چو او همنام شد با فخرِ ایجاد
بگو مولودِ فیروزش چو خواهی محمّد را به اسماعیل‌خان داد
(۲۷۸)

قطعهٔ زیر که در خصوص فوت یکی از عالمان دین به نام «ملّامحمّد» - تاریخ فوت سال ۱۱۹۱ هـ ق- سروده شده است:

حسرتا! دردا! کز جفای چرخِ پیر منزلِ ملّامحمّد گشت در زیرِ زمین
حسرتا! دردا! از آن مجموعه ی فضل و کمال حیف از آن نیکوخصال و آه از آن پاکیزه‌دین
زهدِ او از زهدِ او هم بود افزون در جهان صوتِ او بودی چه داوود از نکویی بی‌قرین
(۲۸۴)

قطعهٔ زیر در توصیف و تاریخِ ساخت « تکیه‌ای که واقع است در تختِ فولادِ اصفهان» سروده شده است:

کردم طلبی ز بهرِ تاریخ ز عقل آن رهبر و رهنمای در هر دو جهان
گفت از پیِ تاریخ که الهام چو خوش کاین تکیهٔ نیک قطعه‌ای شد ز جنان
(۲۸۲)

ب) سطح ادبی

*** بررسی عناصر بیانی یا صور خیال در شعر الهام**

تشبیه: تشبیهات به کار رفته در شعر الهام غالباً محسوس به محسوس و وجه شبه به سادگی قابل درک است: چو ابر گریان، چو باد پویان، چون رضوان، چون ابرِ بهار، منم آن طایرِ بی‌آشیانه، باده‌ی همچو روح، همان پیرِ زال است این خاکدان، چو لاله، چون هَزار (وجه شبه: صدای خوش)، همچو بادِ صباست، چو مجنون، دلی دارم، چه دل؟ طشتِ پُر از خون، قّدم شد چو دال، چو مجنون واله و شیدا شوم، همچو خور پیوسته ساطع، همچو روبه (وجه شبه: ضعیف و ترسو)، چون سیلِ خون‌پالا، تکیهٔ همچو جنان، چو ماهِ چارده، روز شده همچو شب، چون جنت و ...

از غمِ او گشته چون شب روز از ماتم سیاه از فراقش رفته از دل صبر و از جان‌ها توان
(۲۸۸)

- تشبیه بلیغ (اضافه تشبیهی)

مشببه‌به در اضافه‌های تشبیهی به کار رفته غالباً غیرحسی و به دور از پیچیدگی است. مانند: گل‌عذار، گل اندام، گل پیراهن، گل بدن، سیم‌اندام، باغ سینه، غنچه دهان، دام تن، قفس تن، سیلاب سرشک، نهال آرزو، مرغ روح، باده حُسن، باده عشرت،، بار حسرت، لاله‌ی حسرت، مزرعِ عاشقی، کِشتِ عاشقی، مُلک معنی، مُلک عدم، دیوان شباب، مار هجا، توسنِ معصیت، کشتِ عصیان، بحرِ گنه، خوان عطا، آبِ هوس، لاله‌ی غم، بادِ غم، باد فتنه، بادِ اجل، تیغ اجل، مادر گیتی، گلشن لطف، گلشنِ خوبی، گلشن عالم، شاخ حیات، گوی نیکی و ... .

ز فوجِ غمزه و از لشکرِ دل به مُلکِ دلربایی پادشاهی
(۲۳۵)

نه حاصل از او بینم و نه سایه در این باغ دهقانِ قضا، کاش که این دانه نکشتی!
(۲۳۷)

-تشبیه تفضیل

گر بگذری به بُستان، گردد خجل ز قدّت سروی که در گلستان دائم به‌پا ستاده (۲۱۰)

سلسبیل از لطفِ خود در پیشِ چاهِ او خجل سروهای دلکشش موزون چه قدّ گلرخان (۲۸۹)

-تشبیه مضمر

هر کسی دیده به پشتِ لبت این سبزه ی نرم کی کند میل که بیند به چمن ریحان را؟ (۶)

استعاره: بیشترین نمود استعاره در شعر الهام به ترتیب استعاره مصرحه، اضافهٔ استعاری و در نهایت استعاره مکنیه است که در آن‌ها نوآوری و تازگی دیده نمی‌شود.

- استعاره مصرحه: مانند: خار، گلستان، گلزار، بت، بلبل، باغ، گلچین، بهاران، گلشن، گلخن، هَزار، عندلیب، زاغ، پری، لعل، عقیق، سنگ خارا (خاره)، دُردانه، آفتاب محفل، دُرّ، فخرِ ایجاد (استعاره از پیامبر(ص))، نوگل (استعاره از نوجوان)، نونهالِ گلشنِ لطف (استعاره از نوجوان)، خس (استعاره از دشمن خارمایه)، پری‌زاد (استعاره از معشوق)، کِشتی، مزرع، علف، مزروع، چمن، بادِ خزان، سراچهٔ فانی (استعاره از این دنیا)، این دارِ زحمت (استعاره از دنیا)...

که این تیره‌منزل، نه جای من است ولی مرغ دلبند دام تن است (۲۵۹)

-استعاره مکنیه: مانند: آوَرَد بادِ صبا پیغامی، چشمِ بدبین که آسمان دارد، بخت و دولت هر دو رام است، طپان در سینه دل از بیمِ صیّاد و ...

کس نمی‌داند که نگذارد دلی را از چه شاد؟ این اجل دارد به فرزندانِ آدم از چه کین؟ (۲۷۹)

چشمِ بدبین که آسمان دارد چشمِ بدبین کالهی برمگشاد! (۲۸۷)

- اضافهٔ استعاری: یکی از انواع استعاره مکنیه است که با کلمه‌ای دیگر همراه شده است. مانند: جفای چرخ پیر، دیده‌ی پیرِ فلک، ستم روزگار، ستم آسمان، جور فلک، جفای فلک، دست چرخ بی‌بنیاد، بیدادِ چرخِ پیر، درِ اندوه و غم، درِ گنجِ حکمت، بختِ ناشاد، سپهرِ کینه‌خواه، کینهٔ گردون، کین اجل، دستِ بیدادِ اجل، دمِ بادِ خزان، مادرِ ایّام، زمام خرد، چشمِ جان، دستِ صبا، و ...

به دامت شد دلم از روزنِ چشم بُوَد خونِ دلم در گردنِ چشم
(۱۷۵)

از تو بیمارم، مکش پای پرستش از سرم! بهرِ بیماران همین سعیِ پرستاران خوش است
(۴۹)

کنایه: مانند: زیر زمین منزل گشتن، تاب و صبوری از کف شدن، طاق شدن طاقت، دمار از روزگار برآمدن، آلوده شدن دامن، دامن پاک، دامن گرفتن، از جهان کام دیدن، از پا درآمدن، دل از کف دادن، سیه روز شدن، بر باد دادن چیزی، بر باد رفتن، دل بر عهد کسی نهادن، اسپند در آتش قرار نگیرد، نهالِ کسی برکندن، دو روزی آدم شدن، روز همچو شام بودن، صبح کسی شام بودن، شب و روز سیاه کردن، حقّ نمک، افتادن نام بر زبانِ مردمان، روسیاه بودن، نامه سیاه آوردن، از دنیا جانبِ عقبا شدن، از پا افتادن، جامه نهادن (کنایه است از فوت شدن)، از ناخن سینه چاک کردن، گریبان چاک داشتن (کنایه است از نهایت غمگینی)، رخت بستن، گوی بردن از چیزی یا کسی و ...

تا چندی غیری در درون با تو نشیند شادمان؟
واندر برون من تا به کی خاک از غمت ریزم به سر؟
(۱۲۳)

ای که می‌گویی ببُر پا از سرِ کویش، ولی چون توانم؟ نیست در دستم عنانِ اختیار
(۱۲۵)

گشته‌ای دل گرم و داری خویش را یا ندارد در دلت آهم اثر
(۱۲۴)

مجاز

گـــفـــتم: «ای کـــارت همـــه آزارِ دل! در تمـوز و در دی و اردی‌بهشت»
چون عارضِ تو ماهی چشمِ جهان ندیده چون قامتِ تو سروی ایزد نیافریده
(۲۱۷)

*** بدیع معنوی**

تلمیح: تلمیح در شعر الهام بیشتر از نوع تلمیحات دینی و مذهبی و داستان‌های عاشقانه است:

-تلمیحات قرآنی و مذهبی: مانند: خضر، عیسی، مسیح، مسیحا، مریم، قارون، یعقوب، پیر کنعان، یوسف، زلیخا، حوری، مَلَک، جن، جان (جن)، انس، انسان، آدم، بشر، سلیمان، داوود و ... :

زهدِ او از زهدِ او هم بود افزون در جهان صوتِ او بودی چه داوود از نکویی بی‌قرین
(۲۸۵)

حرفِ خیرالبشر(ص) کلامِ شما گفته ی مصطفی پیامِ شما
(۲۷۴)

گر بتوانی شدن شاملِ احوالِ او، شاملِ حالت شود حیدرِ دلدل‌سوار
(۱۲۱)

- تلمیح به قهرمانان داستان‌های غنایی و حکمی: مانند: لیلی (لیلا) و مجنون، وامق و عذرا، فرهاد و شیرین و خسرو، سالم و سلما (سلمی)، شیخ صنعان و ترسایی، حاتم طایی و ... :

از فراقِ لبِ شیرین و قدِ چون سروت ناله کردیم در این کوه که فرهاد نکرد
(۱۱۲)

ما و وامق و تو عذرا در فرقتِ تو گریان تو سالم و ما سلمای با داغِ تو مغروریم
(۱۶۸)

- تلمیحات اساطیری: تلمیحات اساطیری به کار رفته در شعر الهام دو دسته‌اند: ۱- اشخاص: شامل شخصیت‌ها، پهلوانان و شاهان اساطیری و حماسی ایرانی مانند: کی‌خسرو، کیقباد، رستم، کیان، کی (عنوان پادشاهان کیانی)، دارا، نوشیروان، کاووس، جمشید، جم، اسکندر، کسری و ۲- موجودات ویژه: مانند: رخش، پری، هاتف، سروش و فرّ تقسیم کرد. مانند:

نه هر کس را بُوَد چاکر تواند دعویِ شاهان که فرّ خسروی از شهریاران می‌شود پیدا
(۳)

چه شد رستم و کیقباد و کیان؟ چـه شـد جامِ جمـشید و نوشیروان؟
کجا شد سلیـــمان و دارا و جم؟ چه شد آن‌همَه جاه و مال [و] حَشَم؟
(۲۵۷)

- تلمیحات تاریخی

نظر کن! فلاطون که شد خم‌نشین نمانده به‌جز نامِ او را زمین
(۲۵۸)

اغراق

سیه گردید اندر چشمِ یاران روز از این ماتم که باشد تلخ مرگِ تو جوان بر مردمِ دانا

غرض چون خواستم تاریخِ سالش از خِرَد، الهام! شدازاین‌ماجرااز‌چشمِ‌جان‌چون‌سیلِ‌خون‌پالا
(۲۸۳)

مناظره

گفتم: «نفَسی با من، ای مونسِ جان! بنشین!» آن خرمنِ گل یک‌دم از روی وفا ننشست
گفتا: «به نثارِ من نقدت چو بُوَد؟ الهام!» گفتم: «نَبُوَد ما را جز نقدِ روان در دست»
(۳۳)

تضمین

«باز آ! که از فراقِ تو چشمِ امیدوار چون گوشِ روزه‌دار بر الله اکبر است»
(۳۴)

حس آمیزی: استفاده از واژه‌ی «تلخ» و مشتقات آن مانند: تلخ کام، تلخی هجر، تلخی مذاق، تلخی اوضاع، تلخی مرگ و استفاده از واژه‌ی «شیرین» و مشتقات آن مانند: شیرین زبان، شیرین لب، لبِ شیرین، شیرین سخن، شیرین دهن، شیرین پسر، عشوهٔ شیرین، جان شیرین، بت شیرین، دشنامِ شیرین. مانند:

شیرین‌دهنی که از فَراقش تلخ است مرا ز دوری‌اش کام
(۱۷۵)

شیرین‌لبم سفر کرد، الهام! همچو فرهاد مُردم ز تلخ‌کامی، شیرین‌زبانِ من کو؟ (۲۰۲)

تضاد: دوزخ و بهشت، روز و شب، پیر و جوان، فاسق و زاهد، نیک و بد، سیاه و سفید، صبح و شام و ... . مانند:

جوانی شد و فصلِ پیری رسید به نادانی موی سیه شد سفید
(۲۷۱)

تقابل غم و درد و اندوه و ماتم با شادی

غم و شادی، الهام! راحت به دهر حیات از کجا و هلاک از کجا؟
(۲)

ایهام

به غیرِ نظمِ تو، الهام! هر که را میل است، فکنده گوهر و بر میل بر شَبَه
(۲۱۴)

ای تازه‌گل! ز عشقت، هر سو هزار چون من پیراهنِ صبوری در جسم و جان دریده
(۲۱۷)

ایهام تناسب

مرا از خـــاکِ فرهـــادم ســـرشـــتند　　تـــو را شیـــرین‌تر از جـــان آفریدند
(۱۰۷)

شیرین‌لبم سفر کرد، الهام! همچو فرهاد　　مُردم ز تلخ‌کامی، شیرین‌زبانِ من کو؟
(۲۰۲)

ج) سطح زبانی

«از آن جا که شعر هنری است کلامی، نخستین و مهم‌ترین بنای آن زبان است، نخست با اقتدار زبان در می‌افتد تا در درگیری با مفاهیم که حامل خرد است به سامان برسد. همین که شاعر به زبان ورای زبان معمولی یا رسمی سخن گوید، از قدرت مسلط زبان فراتر می‌رود؛ زیرا از زبان آن گونه که خود می‌خواهد یا بافت شعرش می‌پذیرد، استفاده می‌کند، نه آن گونه که مقرر شده است. زبان شعر یک گونهٔ زبانی است که از یک ساحت تجربی و معنایی ویژه سخن می‌گوید و صورت آن از معنایش جدایی ناپذیر است.» (آشوری؛ ۱۳۷۳: ۱۵)

*** ویژگی‌های لغوی**

«نوع واژه‌هایی که در یک شعر به کار می‌روند، تنوع واژگانی، چگونگی گزینش و ترکیب آن‌ها در یک سروده، می‌تواند میزان شایسته‌ای برای بسیاری از داوری‌ها باشد. بررسی واژه‌ها، بسیاری از مسایل ادبی، اخلاقی، سیاسی و اجتماعی را هم در سرودها، آشکار می‌کند.» (حسنلی، ۱۳۹۱: ۱۱۵)

- استفاده فراوان از ترکیبات و واژه‌های زبان معیار: مانند: تنگِ شکّر، سیاه پشته، از هواداری ز جان و دل دعاگوی توام، آخر پشیمانی خوری از گفته‌های خویشتن، حاجت بر درِ نامرد دارم، بی‌تعارف، به چشمِ بد نظر، استغفرُ الله!، واللهِ [و] بالله تویی، به خدا واگذارمت، هزار چاکِ صبوری که بازَ شق کرده، منقل و مرغ به دست آوَرَد و آبِ رزان، گردیده کوهِ صبرم کم‌وزن چون پرِ کاه، از من بشنو دو روزی آدم شده‌ای، خاکروب، لجبازی، شمعِ شبستان، رهنِ دادن خانه‌ی، حرف ناهموار، از بس‌که و ...:

تعالی الله! چه قدّ سرو رخسارِ چو ماه استش
چه مردم‌کُش‌نگاهان و چه چشمانِ سیاه استش
(۱۲۸)

به کویش چون مرا بینی، به من کاری ندار آنجا!
که من با تو ندارم، ای رقیبِ سگ‌صفت! کاری
(۲۳۷)

- استفاده از واژه‌های عربی: در اشعار الهام استفاده از واژه‌های عربی به نسبت زیاد و با توجه به موضوع به کار رفته در شعر و در راستای بیان دغدغه‌های ذهنی وی به خصوص درباره‌ی مسائل دینی، ستایش خداوند، استغفار و توبه از معاصی، یادکرد پیامبر و ائمه معصومین (ع) و آداب مسلمانی و ... است. مانند: طایر، فی‌المَثَل، طَرف، جرحِ قول، سهواللّسان، مزاع (خارپشت)، رصاص، حاش الله، منّاع، الغرض، فی‌الجمله، تحت و فوق، الله اکبر و ... . مانند:

تا دیدهٔ ما، الهام! افتاده به رخسارش آسوده ز رخسارِ اِنس و مَلَک و حوریم
(۱۶۸)

- استفاده از واژه‌ها در معنای دیگر آنها

- واژه‌ی «خوب»: واژه‌ی «خوب» در اشعار الهام در سه معنای «خوب بودن»، «زیبایی» و «بهتر» به کار رفته است. مانند:

تویی آن خرمنِ خوبی که از خوبی و زیبایی که خوبانِ جهان را خوشه‌چینِ خرمنت بینم
(ص ۱۵۹)

منعِ نظر از روی تو نتْوان که ز خوبی تو خوب‌تر از ماهی و خوبان چه ستاره
(۲۱۹)

زآن سبب تاریخِ سالش را ز عقل مصرعی جُستم ز خوبی بهتر از دُرّ گران
(۲۸۶)

«چون» به معنای «چگونه»

جان ز حسرت دادم و یک‌ره نگفت آن بی‌وفا
چون شد آن غمگین که در دل حسرتِ دیدار داشت؟
(۶۱)

- «شاید» به معنای «شایسته است»

به فاسق صحبتِ زاهد نشاید که زاهد غیرِ حرفِ حق نگوید
(۲۶۱)

- «شد» به معنای «رفتن»

ز آمد شدِ رقیب و ز بیدادِ مدّعی چندی خوش است کز سرِ کویت سفر کنم
(ص ۱۷۹)

در فرقتِ رخسارِ تو، از حسرتِ گفتارِ تو صبر و قرارم شد ز دل، خواهد شدن جانم ز تن
(ص ۱۸۳)

- «گران» به معنای «گرانبها»

زآن سبب تاریخِ سالش از خِرَد می‌خواستم مصرعی کاو باشد از خوبی بِه از دُرّ گران
(۲۸۱)

- « باری» به معنای «خلاصه، نتیجه، به هر جهت»

هیچ نخواهد گریز، باری! از آن دامگه هر که به پای دلش قیدی از آن موست موست
(۶۵)

- استفاده از واژه‌ی «بهر» به جای «برای»

تا بدانی که چه حال است مرا، بهرِ گواه، گریه ی دم‌به‌دم و ناله ی زار است، بیا!
(۱۶)

- استفاده از «از برای» به جای «برای»

کجا روم! چه کنم! چاره از کجا جویم؟ که نیست چاره‌ای در دهر از برای فراق
(۱۴۳)

- استفاده از «اندر» به جای «در»

می‌دان دل اندر عاشقی نی جرمِ اوّل می‌کند!
تا دیده نگزیند رخی، کی میلِ آن دل می‌کند؟
(۹۳)

- استفاده از «سر کم» به جای «حداقل»

وفا سر کم! که دورِ آن به شاهان گدا را واجب است کردن مراعات
(۵۵)

- استفاده از «در زمان» به جای «فوری»، «آنی»، «همان لحظه»

در زمان پیکِ دیارِ او شدی قاصدی از کوی یارِ او شدی
(۲۸۱)

- استفاده از «نی» به جای «نه»

عشقِ تو نی هوسی بوده که از سر شده باز
مهرِ روی تو نه نقشی‌ست که از دل شده حک
(۱۴۴)

چون روی خوبت بی‌نظیر هر چیز آرَم در ضمیر،
گویم چه نیکو بنگرم، نی! نی! تو چیز دیگری
(۲۲۵)

- استفاده از «چه» به جای ادات تشبیه «چو»: به صورت فراوان به کار رفته است

چه مجنون گر روم با ناقه، ترسم که لیلایم چو در محمل نشیند
(۲۶۳)

شب‌ها همه‌شب چه شمعِ محفل می‌سوزم و تو خبر نداری
(۲۴۳)

به هرچه می‌دهمت نسبت از رهِ خوبی، چه باز می‌نگرم، باز بهتر از آنی
(۲۴۵)

- واژه‌ی «گردان» در اشعار الهام به جای واژه‌ی «گردون» به کار رفته است

شب‌ها که دورم از تو من از حسرتِ درد و مِحَن
آهم ز گَردان بگذرد، اشکم به دامان می‌رسد
(۱۱۳)

- استفاده از اصطلاحات علمی و تعابیر عامیانه و عناصر طبیعت

- استفاده از نام حیوانات: مانند: بلبل، عندلیب، هَزار، فاخته، مرغ (و مشتقات آن مانند: مرغِ دل، مرغِ سحر، مرغ صبحدم، مرغ چمن، مرغ گرفتار، مرغ قفس، مرغِ غریب، مرغ روح)، طائر، قُمری، مرغ مینا، خروس، زاغ، زغن، طوطی، کبک، شیر، روباه، ناقه، خر، سگ، گرگ، غزال، آهو، مزاع (خارپشت)، توسن، مگس، مور، مار، ماهی:

از صحبتِ او چاره گریز است و خموشی هر کس که ز تحسینِ کسان خر شده باشد
(۸۷)

رزّاقِ مور و ماری، خلّاقِ خُلد و ناری بی‌چون کردگاری، سبحانَ مَن یرانی!
(۲۷۶)

موسمِ بوی گل و ناله ی بلبل به چمن مژده کز چه‌چهه ی زاغ و زغن بازآمد
(۸۲)

طوطیان را همه محروم و خدا را! تا کی شکرستانِ لبِ یار به کامِ مگسان؟
(۱۹۶)

- استفاده از عناصر اربعه (آب، باد، خاک و آتش): مانند: آتش، نار (آتش)، شعله، باد، باد نوروزی، باد صبا، طوفان، نسیم، خاک، آب

از بادِ صبحگاهی امّیدم آنکه آرَد شاید به دیده ی من خاکی ز آستانت
(۶۳)

نمانده ذرّه ی خاکی به کوی تو هر شب که آبِ دیده ی زارم در آن نیامیزد
(۹۶)

- استفاده از نام اجرام آسمانی و مسائل مرتبط با آن: مانند: آسمان، سما، زمین، ارض، ستاره، آفتاب، خورشید، خور، ماه، مه، قمر، هلال، مشتری، فلک، افلاک

ماهی که از غم بی‌خبر دانسته‌ام آید به سر بر گریه‌ام تا بنگرد، از نارِ خندان بگذرد
(۱۰۵)

ای با وجودِ پرده، تو تا کرده عزمِ دلبری گردیده محوِ روی تو خورشید و ماه و مشتری!
(۲۲۵)

- استفاده از نام ملائمات طبیعت (چشمه، کوه، گیاهان و درختان و...) : مانند: گل (و مشتقات آن؛ مانند: گلشن، گلزار، گلستان، غنچه و ...)، و انواع آن؛ مانند: گل لاله، گل سوری، گل نرگس، گل سنبل، گل ریحان، گل سمن. انواع درخت؛ مانند:

نخل، بید، تاک، صنوبر، سرو، شمشاد، بادام. موارد دیگر مانند: سبزه، چمن، کوه، سنگ، سنگ خاره، سنگ خارا، عقیق، ابر، برق، قوس، باران، بحر، چشمه و ...:

نرگسِ جادوست یا آهوست یا بادامِ تر؟ چشمِ میگون، دامِ دل‌ها، نرگس شهلاست این؟
(۱۸۴)

ای بسا چشمه که در پای تو، ای نخلِ مراد! منِ دل‌باخته از دیده گشادم به‌عبث
(۷۰)

- استفاده از فصل‌ها و ماه‌های سال شمسی و قمری: مانند: بهار، تموز، خزان، دی، اردی‌بهشت، رجب، جمادی، شوال، صیام

گفتم: «ای کارت همه آزارِ دل در تموز و در دی و اردی‌بهشت
(۲۶۶)

شنیدم بلبلی در فرقتِ گل به فصلِ دی همین کردی تحمّل
(۲۶۴)

- استفاده از رنگ‌ها: مانند: سیاه (سیه)، سفید، سرخ، احمر، زرد، فیروزفام

ز اشکِ سرخ و رخِ زرد عاشقِ مسکین به پیشِ یار از این خوب‌تر گواه ندارد
(۱۰۳)

- استفاده از آلات موسیقی: مانند: چنگ، رباب، بربط، نی، چغانه و رود

همین از بهرِ تلقین بس که باشد نوای بربط و آهنگ راکم
(۱۷۷)

چه خوش دوشینه، مطرب! می‌سرودی به آوازِ نی و بانگِ چغانه
(۲۰۸)

چو الهام هر گه برآرَم سرود فلک را برآرَم به گلبانگِ رود
(۲۵۹)

- استفاده از نام جای‌ها و اماکن: مانند: اصفهان (صفاهان)، قم، بغداد، عراق، شیراز، پارس، چین، چگل، ورکان (اسم روستایی در نزدیکی شهر کاشان)

یوسف که بُوَد چه دُر به ورکان به صدف خود بافته این قالیِ عالی ز شرف
(۲۷۸)

چون وفا نیست به خوبانِ صفاهان، الهام! خوش‌تر آن است که رو جانبِ بغداد کنی
(۲۳۱)

یکی از موضوعاتی که الهام به تبع شعرای پیشین به آن توجه دارد تقابل اماکن مذهبی و اماکن فسق و فجور است:

در مسجد و در میکده در خانقاه و مدرسه کردم سراغِ او بسی در دل گمانم می‌رود
(۸۵)

جز دل نَبُوَد جای تو چندان که بدیدم در مسجد و میخانه و در دیر [و] کنشتی
(۲۳۶)

* ویژگی‌های نحوی شعر الهام: ویژگی نحوی «بررسی جمله از نظر محور جانشینی و همنشینی و دقت در ساخت‌های غیر متعارف، کوتاه یا بلند بودن جملات، کاربردهای کهن دستوری از قبیل آوردن انواع یا (یاء تمنی، یاء گذاشتن خواب)، آوردن دو حرف اضافه در پس و پشت متمم، مفعول و «می» و «ب» و فعل امر بدون «ب»، وجود کهن ماضی استمراری، افعال پیشوندی، کاربردهای خاص ضمایر و...است.» (شمیسا؛۱۳۸۰: ۱۵۵) در ادامه نمونه‌هایی در این خصوص از اشعار الهام آمده است:

- استفاده از ضمیر جمع «ما» به جای ضمیر مفرد «من»

آخر از راهِ وفا بر ما ببخشا! زآنکه تو، پادشاهِ کامرانی، ما گدایانِ قریب
(۱۹)

خوشا روزی که بر کامِ دلِ ما، به کوی یار بودی منزلِ ما
(۱۰)

- استفاده از الف ندا: یارا، نسیما، نگارا، زاهد، ناصحا، ساقیا، جوانا، دلبرا، حبیبا،

طبیبا، خدایا، دلا، جانا و... . مانند

ز حرفِ راست رنجیدی که گفتم قامتت سرو است
سهی سروا! غلط کردم؛ نگارینا! خطا گفتم
(۱۷۹)

- استفاده از الف دعا: بادا و مبادا و ... . مانند

نصیبِ چشمِ من بادا به عالَم هر آن دردی که با چشمِ تو یار است!
(۴۶)

مبادا گرفتار چون من کسی به دردِ فزون و دلِ بی‌قرار
(۱۲۵)

- استفاده از الف تاسف و تحسّر: دریغا، دردا، حسرتا و ... . مانند

گفتم که این رازِ درون در دل مگر مانَد نهان دردا که این رازِ درون آخر به دستان می‌رود
(۱۰۴)

- استفاده از ادات تحذیر: الا، زینهار، زنهار، هیهات، حاشا و ... . مانند

الا ای روی جان‌بخشِ تو شمعِ محفلِ دل‌ها!
نقاب از رخ برانداز و بده نوری به محفل‌ها!
(۱۴)

- استفاده از کلمات مرکب همسان: جست‌وجو، گفت‌وگوی، سر و سامان، صبح و شام، مدح و ذم، روز و شب، شب و روز، ناز و نِعَم، قول و قرار، آمد شد، نام و نشان و ..... مانند:

ز من بی او سر و سامان مجویید! که پنداری سر و سامانِ من رفت (۶۶)

- استفاده از موصوف و صفت مقلوب: سهی سروِ خردمنَد، پیرِ فلک (فلکِ پیر)، نگارین‌گلشن و ... . مانند

ز سر تا پا، نگارینا! عجایب گلشنی هستی
دمی خواهم به‌تنهایی نگارین‌گلشنت بینم
(۱۵۹)

- ضمیر متصل مفعولی: از موارد پرکاربرد در شعر الهام است. مانند: می‌دهی‌ام، بایدم، بنمایدم، می‌بخشدم، دادت، ندادت، تهمتم (تهمت مرا)، کردش، می‌سازدش، باشدش، شودش، رساندش، بودش، نبودش، دیدت، نیفتادت و ... . مانند:

تو تا عزمِ سفر کردی، مرا شد عزمِ جان دادن
تو در غربت شدی، امّا غریبم در وطن کردی
(۲۵۲)

آگهی، ای گل! نبود الهام را در کوی تو
گر هزارش خارِ غم در پای هر ساعت خلید
(۱۰۰)

- جابجایی ضمیر: سنجمت قدر: قدر تو را می‌سنجم
سنجمت قدر و ناگهان بینی گردنت زیرِ مارهای هجاست
(۲۶۰)

- استفاده از «را»ی فک اضافه

رحم فرمای! خدا را! که به شریانِ روان نیشِ هجرانِ تو بدتر ز دمِ نیشتر است
(۴۲)

- استفاده از حرف اضافه‌ی «مر» قبل از مفعول

چو دیدم، هر که با او متّفق نیست، ز بیکاری مر او را صبح شام است
(۲۶۱)

- استفاده از حرف اضافه «ب» بر سر فعل

بگفتم: «چون به عقبا، خلدِ یزدان ز بهرِ هر که وت داده، حرام است
(۲۶۱)

چه بشنیدی که بیمارم، بگفتی: «دماغِ رنجِ بیماری ندارم»
(۱۵۳)

- استفاده از حرف «م» نهی به جای «ن»: مانند: مگو، مهل، مرو، مزن، مگذر، مگذار، منه، مکن، منشین، مگردان، مخوان، منال، مران، مسوزان، میا، مپوش، مپندار، مپسند، مشکن، مگداز، مشو و ... . مانند:

مهِل که نامه نویسم، ز مرحمت برخیز! برو به کویش [و] این‌دم ز من به آن برسان
(۱۹۸)

- استفاده از «ن» منفی ساز بر سر فعل: مانند: می‌نبینند، می‌نبود، می‌نرفت، می‌نباید و ...

الهام! اگر می‌نشدی از پیِ خوبان در عاشقی رسوای جهان این‌همه گشتی
(۲۳۷)

می‌نبودت این‌چنین بی‌رحمی و الفت به غیر ورنه آن روزت به دل نادیده می‌انگاشتیم
(۱۷۴)

- استفاده از «می» استمراری به جای «ب» امر: مانند

ای صبا! این حرف را از وصل دان! تا توانی سعی می‌کُن در فغان!
(۲۷۰)

بر او چه رسی، به عجز، می‌گو از من! کی در رهِ شرع و عرف داریم نزاع؟
(۱۳۹)

- استفاده از «ی» به جای «می» استمراری در پایان فعل: مانند

ز عشقِ مَه‌وَشان هرگز نکردی مَنعَم، ای زاهد!
تو را گر می‌شدی ممکن [وصالِ] دلنشین خوبان
(۱۸۳)

گر چه من روی تو منّاع بدیدی، الهام! کی ز من صبر و سکون بی تو تمنّا می‌کرد؟
(۱۰۰)

- استفاده از پیشوند «نا» بجای «ن» منفی ساز بر سر فعل یا اسم مصدر یا مصدر مانند: نادیدن، نادیده، ناداده، ناگفته، ناخفته، نابُرده، ناچیده، ناگفتن، ناسنجیده و ...

با غیر در یک پیرهن ناخفته بود از بهرِ من
زآن‌روی بوی جان و دل می‌آمد از پیراهنش
(۱۳۵)

- تخفیف واژه: مانند: برون، بتر، ناورد، نبُد، بُد، آشیان، ناگه، آنگه، پامال، ره، شه، سحرگه، برآرد، می‌آرد، نیارد، نمی‌آرد، فکندن، سیه، کنون، درگه، مه، خور، گه، ناید، روبه، غمین، آگه، پیرهن و ... :

می‌سوزم از غیرت دلی هرگه که می‌بینم به ره،
افتان و خیزان سایه را دنیال آن رشکِ قمر
(۱۲۳)

- استفاده از «کاف» تصغیر و تحبیب: مانند

سحرگه بلبلک چون کامیابان به سوی گلسِتان آمد شتابان
(۲۶۴)

- استفاده از انواع پیشوند بر سر افعال: مانند: ۱- وا: واگردان، وارهانیدن، وامانده و ... ۲- سر: سرافراز، سرآمد و ... ۳- در: درآمدن، درافتادن، درآوردن و ... ۴- فرا: فراداشتن و ... ۵- بر: برکندن، برانداختن، برانگیزد، برافشان، برمدار، برمی‌گشت، برگشته، برمگشاد، برگرفت، برگو، برگیر، برگرد و ... ۶- فرو: فروآمدن، فروریختن، فرونشیند، فرومانده،

فروفکندن و ...

الا ای مَحرمانِ درگهِ دوست! مرا زین دردِ حرمان وارهانید!
(۸۴)

- استفاده از اعداد در شعر: مانند: صدهزاران، دوصدهزار، صدهزار، هزاران، دوهزار، هزار، دوصد، صد، یک، دو، سه، چهار، چارمین، پنج، شش و هفت و هشت، چهارده، چارده، پانزده:

ترسم که رحم آرَد و بیداد کم کند ای ناله! در دلش دو سه روزی اثر مکن!
(۱۸۵)

این نورِ ماه و روشنیِ چرخِ چارمین این هر دو پرتوی ز جمالِ محمّد (ص) است
(۲۹)

تا که شد جورش به من از پنج و شش چون که شد دامم فزون از هفت و هشت
(۲۶۶)

- حرفگرایی: این صنعت ادبی را «تشبیه به شکل و موقعیت حروف الفبا می‌گویند» (نگاهی تازه به بدیع، شمیسا: ص ۱۱۰)؛ مانند

مدّتی شد کز تو دورم ای به رخ قِ میم رِ! مَحرَمی کو کز تو آرَد، ای پری! خِ بِ [و] رِ؟
..... گر براندازی نقاب از راء خِ در نیکویی، .... می‌شود شرمنده در پیشِ جمالت میم هِ
در جواب سعدی، الهام! این غزل را گفته [ای] کس نمی‌گوید به این خوبی دگر شین عِین رِ

*** موسیقی درونی (سطح آوایی)**

موسیقی درونی هرگونه تناسب واجی و صوتی است که در مصراع، بیت و سطر شعر وجود دارد. مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید، (شفیعی کدکنی؛ ۱۳۷۹: ۳۹۲) ایجاز و تکرار از راه‌های زیبا کردن کلام هستند و این دو در اشعار الهام بررسی شده‌اند.

- ایجاز:

قرینِ دردم، به حالِ مرگم، از اینکه، الهام! دمی نباشد
گذر به کویش نظر به رویش خبر ز سویش به هجر ما را
(۱)

بساطِ سبزه، پای گُل، شرابِ کهنه، یاری خوش
نمِ ابری و ساقی دلبر و فصلِ بهاری خوش
(۱۲۹)

هر شب به نهانی به سرِ کوی تو آیم
نومید روم، گریه‌کنان، جامه‌ی پاره
(۲۱۹)

-انواع تکرار: تکرار واج (تکرار مصوت کوتاه و بلند)، تکرار هجا (هجای آغازی، میانی، پایانی)، تکرار واژه (تکرار واژه در آغاز، بطن و کنار هم در مصراع‌ها یا ابیات) و تکرار جمله. موارد فوق هم در سطح افقی (بیت) ممکن است به کار روند و هم در سطح عمودی (چند بیت). این تکرارها یا منظم‌اند یعنی براساس نظم عروضی تکرار می‌شوند یا نامنظم یعنی به صورت پراکنده به کار می‌روند.

- تکرار در محور افقی (سطح بیت)

- تکرار منظم: به این نوع تکرار در گذشته موازنه و یا ترصیع می‌گفتند؛ مانند

تا به کی از تو مهر و لطف به غیر؟ تا به کی از تو جور و کین با من؟
(۱۸۴)

یا بُکُش از دردِ هجران یا ز وصلم شاد کن! یا بِکِش تیغِ تفاغل یا ز غم آزاد کن!
(۱۹۹)

حیف از آن عقل و دانش و تدبیر حیف از آن نوجوانِ باتمکین
(۲۸۱)

در آستانت، ای پری! خواهد کسی کی سروری؟
خوش‌تر بُوَد بس مهتری چون بر سران سرور تویی
(۲۳۶)

- تکرار نامنظم: پر بسامدترین نوع تکرار در شعر الهام این نوع تکرار است و آن یا به صورت تکرار کامل است؛ مانند

آن که از اخلاقِ نیکو در زمانِ خویشتن گوی نیکی بُرده از نیکی به نیکانِ جهان
(۲۸۹)

هر دلی دیدی که دارد دردِ یار پُر ز خون و پاره‌پاره، زار زار
(۲۶۸)

مهر و وفا و دوستی یاران به یاران در جهان
از راهِ یاری می‌کنند یاران به یاران بیش از این
(۱۹۳)

به آنجا می‌روم، آنجا نباشی نه اینجایی، نه آنجا، کجایی؟
(۲۳۸)

به غیرِ نظمِ تو، الهام! هر که را میل است فکنده گوهر و بر میل بر شَبَه
(۲۱۴)

سلام از من ببر منزل‌به‌منزل به آن آرامِ جان و مونسِ دل (۲۶۷)

- رد الصدر الی العجز:

از سر و سامانِ من باری چه می‌پرسی به غم؟ کرده سودای رخِ تو بی سر و سامان مرا
(۷)

حظّی نَبُوَد ز باغ، گر هست از باده چو بادِ سرگران حظ
(۱۳۸)

- یا به صورت تکرار ناقص است؛ مانند:

گرچه خطاست گفتنم دلبرِ من ختایی است گرچه ختاست اصلِ او میلِ خطا نمی‌کند
(۹۵)

کشم جورت که جورِ نیکوان باشد بسی نیکو کشم نازت که نازِ نازنینان، نازنین باشد
(۹۷)

دایه‌ات از شیره‌ی جان داده شیر این‌چنین شیرین‌زبانی، ای پسر!
(۱۱۹)

وآنکه بُوَد همچو من صاحبِ درد و محن بگذرد او را مدام با غم و حسرت مدار
(۱۲۱)

همچو گلخن به نظر گلشنم آمد، جانا بی تو گر یک نفَسی جانب گلزار شدم
(۱۶۷)

گر شدم چون لاله با داغت به خاک جز گُلِ حسرت نروید از گِلم
(۱۷۶)

- تکرار واج: مانند: واو عطف

از نگاهِ دل‌فریبت عاقبت گردیده‌ام عاشق و شیدا و حیران و غزل‌خوانِ تو من
(۱۹۳)

شادمان باش در این دیر به هر حال! که هست
شادی و عیش و غم و محنتِ دوری گذران
(۱۹۲)

پیشِ زلف و رخ و خال و قدت، ای رهزنِ دل!
عقل و هوشِ که کند ضبط و نگهداریِ دل؟
(۱۴۵)

- تتابع اضافات

ای که هستی پیِ صیدِ دلِ عشّاقِ جهان! تا که مرغِ دلِ من بهرِ تو رام است، بیا!
(۸)

در زمانِ دولتِ جم‌جاهِ اسکندرنشان آن که اوصافش نمی‌آید ز نیکی در بیان
(۲۸۹)

- تکرار هجا: مانند تکرار هجای «یا» در بیت زیر

یارب! این موی میان است یا خیال است یا که هیچ؟
یا میانِ آن نگارین دلبرِ رعناست این؟
(۱۸۴)

- تکرار زاید واژه: در بیت زیر شاعر می‌توانست با ذکر یک بار واژه‌ی «یاران» جمله‌ی خود را کامل کند:

به یاران در جدایی قدرِ یاران می‌شود پیدا
چنان کز خشک‌سالان قدرِ باران می‌شود پیدا
(۳)

یا در بیت زیر نیازی به ذکر مصراع دوم نبود چرا که مخاطب با توجه به مصراع اول می‌توانست به معنای نهفته‌ی آن که در مصراع دوم آمده است پی ببرد:

نشانِ خوش‌دلی در من چه می‌جویی؟ که ناکامم
نشاط و خوش‌دلی از کامکاران می‌شود پیدا
(۳)

- تکرار در محور عمودی شعر (در سطح شعر)

- تکرار منظم در محور عمودی شعر: تکرار منظم در محور عمودی به نوعی ردیف در آغاز شعر محسوب می‌شود و دلیل آن می‌تواند برای اثر گذاری بیشتر بر مخاطب و برای تاکید و بیان عظمت مصیبت باشد؛ مانند:

یادِ ایّامی که در دل مهرِ یاری داشتم مهرِ یاری در دلِ امّیدواری داشتم
یادِ ایّامی که از عشقِ بتی، دائم مرا دل پُر از خون بود و چشمِ اشکباری داشتم
یادِ ایّامی که بی‌خود بر سرِ راهی مدام دیده ی حسرت به راهِ شهسواری داشتم
(۱۶۰)

- تکرار نامنظم در محور عمودی شعر: شاعر با استفاده از انواع تکرار آن را خلق می‌کند؛ مانند

تنِ خاکی و جانِ پاک از کجا؟ من و جان به دیرِ مغاک از کجا؟
ز یزدانِ پاک است اگر جانِ پاک، کفِ خاک و یزدانِ پاک از کجا؟
ندارد به‌هم نسبت این جانِ پاک به‌هم نسبتِ جان و خاک از کجا؟
(۲)

یارب! این قرصِ قمر یا چهره ی زیباست این؟ یارب! این سروِ سُهی یا قامتِ رعناست این؟
یارب! این نخلِ مراد است یا صنوبر یا الف؟ یا که سروِ نورَسی یا قدِ یارِ ماست این؟
یارب! این خلدِ برین است یا گلستانِ ارم؟ یا که مقصودِ جهان یا منزلِ سلماست این؟
یارب! این موی میان است یا خیال است یا که هیچ؟ یا میانِ آن نگارین دلبرِ رعناست این؟
(۱۸۴)

الهام جهت موسیقیایی کردن شعر در محور عمودی گاهی از سجع (ترصیع) کمک گرفته است. مانند

تا چند، ای جانِ جهان! شب‌ها ز بیمِ دیگران گیرم منِ آزرده‌جان جا در پسِ دیوارِ تو؟
می‌بینمت روز و شبان، هرلحظه با آه و فغان جز وصفِ آن جانِ جهان، الهام! نَبْوَد کارِ تو
(۲۰۵)

۳- نتیجه گیری

حسین بن اکبر شاعر اصفهانی متخلّص به «الهام»، از شاعران ناشناختهٔ قرن دوازدهم و از پیروان سبک بازگشت است؛بررسی سبکی دیوان الهام نشان می دهد الهام به پیروی از شاعران گذشته سعی بر بازگشت به سبک آنها دارد و در این بین گاهی به سبک واسوخت نزدیک می‌شود و در آن طبع آزمایی می‌کند. غزل‌هایش از لحاظ فکری محتوای عاشقانه عارفانه و قطعاتش دارای مضامین اخلاقی و دینی و تاریخی دارند. غالباً برای بیان موضوعات مورد نظرش از عناصر طبیعت کمک می‌گیرد. اشعارش نشان‌دهنده‌ی ذهن معتقد و مقید به دین و اخلاق‌مدار و خردگرا است؛ از نظر ادبی از تشبیه و انواع آن و سپس کنایه بیشتر بهره برده است و در بخش کنایات با توجه به اینکه زبان معیار در شعر رخنه کرده است کنایات جدیدی به چشم می‌خورد. از نظر لغوی استفاده از واژگان و اصلاحات زبان معیار و اصطلاحات علمی و تعابیر عامیانه و عناصر طبیعت فراوان به کار رفته است. به تبعیت از شعرای پیشین و برای نشان دادن از تاثیرپذیری از آنها از واژگان کهن نیز استفاده کرده است. با توجه به حاکمیت دینی در جامعه از واژه‌های عربی رایج در زبان آن عصر، بیشتر در قطعاتش استفاده کرده است. در بخش نحوی نکته‌ی جدیدی

در شعر الهام وجود ندارد و تلاش وی رعایت سنت گذشتگان در این خصوص بوده و سبک بازگشت ادبی در این بخش به راحتی قابل دریافت است. در بخش آوایی، انواع تکرار پربسامدترین است و دلیل آن نیز مخاطبان شاعر و تلاش برای بازگشت به سنت شعری گذشته بوده است.

منابع

۱- الهام، حسین بن اکبر. (۱۲۰۵ه.ق). **دیوان اشعار.** تهران.کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران. شماره۳۱۹۷. {نسخهٔ خطی}.

۲- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۱). **خانه‌ام ابری است – شعر نیما از سنّت تا تجدّد،** چاپ دوم، تهران: انتشارات سروش.

۳- تجلیل، جلیل.(۱۳۶۲). **معانی و بیان، تهران:** مرکز نشر دانشگاهی.

۴- ---------- (۱۳۶۸). **نقشبند سخن.** تهران:اشراقیه.

۵- حسنلی، کاووس. (۱۳۹۱). **گونه های نوآوری در شعر معاصر ایران،** تهران: ثالث.

۶- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۴۸). **سایه روشن شعر نو فارسی،** تهران: انتشارات فرهنگ.

۷- راوندی،مرتضی.(۱۳۶۹).**تاریخ اجتماعی ایران.** چ۳. ج۷. تهران: نگاه.

۸- رجایی، محمد خلیل. (۱۳۷۹). **معالم البلاغه،** چاپ پنجم، شیراز: مرکز نشردانشگاه شیراز.

۹- شفیعی کدکنی، محمدرضا.(۱۳۸۰). **صور خیال در شعر فارسی،** چاپ سوّم، تهران: آگاه.

۱۰- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۹). **موسیقی شعر،** تهران: انتشارات آگاه.

۱۱- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). **بیان،** تهران: نشر میترا.

۱۲- ---------- (۱۳۷۳). **نگاهی تازه به بدیع،** تهران: فردوس.

۱۳- ---------- (۱۳۷۵). **فرهنگ تلمیحات،** تهران: انتشارات فردوسی.

۱۴- صادقیان، محمد علی. (۱۳۷۱). **طراز سخن در معانی و بیان،** تهران: نشر مرکز.

۱۵- عبادیان، محمود. (۱۳۶۸). **درآمدی به سبک و سبک‌شناسی در ادبیات،** تهران: جهاد دانشگاه تهران.

۱۶- آشوری، داریوش. (۱۳۷۳). **شعر و اندیشه،** تهران: نشر مرکز.

۱۷- مهدوی، سیدمصلح‌الدین. (۱۳۸۶). **اعلام اصفهان،** ج۲: سازمان فرهنگی

تفریحی شهرداری اصفهان.
۱۸- میرصادقی، میمنت. (۱۳۷۳). **واژه‌نامهٔ هنر شاعری: فرهنگ تفصیلی اصطلاحات فن شعر و سبک‌ها و مکتب‌های آن**. تهران: مهناز.
۱۹- وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۸۸). **بدیع از دیدگاه زیبایی شناسی**، چاپ چهارم، تهران: سمت.
۲۰- یارشاطر، احسان. (۱۳۸۳). **شعر فارسی در عهد شاهرخ.چاپ دوم**. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۳ (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۱۹-۱۰۳

تحلیل مقوله زیبایی در غزلیات کمال خجندی

سیما فتحی گوهردانی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکترنعیمه کیا (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر کوروس کریم پسندی
استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران
دکتر مریم شادمحمدی
استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد چالوس، دانشگاه آزاد اسلامی، چالوس، ایران

چکیده

یکی از مباحث بنیادین در غزلیات کمال، مقولهٔ زیبایی است. کمال دو نگاه به مقولهٔ زیبایی دارد: نگرش معرفت شناسانه و نگرش معناشناسانه. در نگرش معرفت شناسانه، بُن مایه های فلسفی زیبایی را با مبانی ذوقی و شهودی خود در می آمیزد؛ لذا زیبایی را در دو ساحت ذهن و عین، مجاز و حقیقت مطرح می کند که منشأ آن، زیبایی مطلق خداوند است. در نگرش معناشناسانه با تکیه بر علم نظر به تبیین ویژگی واژه های هم سنگ زیبایی و مکمل زیبایی می پردازد. این مقاله به روش تحلیلی به واکاوی مقولهٔ زیبایی در غزلیات کمال می پردازد؛ با این نتیجه که کمال در مقام یک عارف، شرح و بسط کشف و شهودی خود را بر ریشه های فلسفی زیبایی می افزاید؛ و گویی اندیشه ای نوین در این زمینه خلق کرده است. هم چنین در تبیین معناشناسانه زیبایی، حسن را به عنوان مفهومی که بر اساس علم نظر سنجیده می شود، نخستین مفهوم زیبایی می داند که دارای مراتب «لطف» ، «ملاحت»، و «آن» است. لطف مرتبه ای بالاتر از حسن است؛ در واقع چاشنی ای است که بر مزهٔ حسن می افزاید. ملاحت کیفیتی است که درک می شود؛ ولی قابل وصف نیست. در نهایت «آن» کیفیتی رمز آلود و غیرقابل توصیف در معشوق است که همگان توان درک آن را ندارند.

واژگان کلیدی: کمال خجندی، زیبایی، جمال الهی، مکاشفه

Email: sima.fathi1352@gmail.com
naemekialashaki11@iauc.ac.ir
koroskarimpasandi1349@gmail.com
shadmohamadi80@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۲۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۳۰

۱- مقدمه

مقولهٔ زیبایی یکی از مباحث دیرین و دراز دامن در فلسفه، هنر و عرفان اسلامی به شمار می آید که ابتدا در مکاتب فلسفی یونان باستان با نظریه ذهنیت گرایی افلاطون و در نقطهٔ مقابل با نظریهٔ عینیت گرایی ارسطو دربارهٔ زیبایی، پی ریزی می شود و مبنای ورود برای بسیاری از مفسران زیبایی در دوره های بعدی می گردد. بنابر نظرافلاطون «منشأ زیبایی، بیرون از جهان محسوس است و تنها در جهان آرمانی قرار دارد. غایت زندگی، رسیدن به این جهان آرمانی است که منبع حقیقت مطلق، خیر مطلق و زیبایی مطلق است. فلسفهٔ ارسطو بر خلاف آرمان گرایی استادش افلاطون ، بیشتر به واقعیت نظر دارد. او زیبایی را پدیده ای می داند که ریشه عینی در طبیعت و واقعیت دارد.» (کروچه، ۱۳۸۱: ۷۹)

حال با توجه به نظریه ذهنی و عینی افلاطون و ارسطو و بعدها آراء و عقاید نو افلاطونیان (فلوطین) دربارهٔ زیبایی، این بحث از مکاتب فلسفی یونان باستان نیز فرا می رود و از طریق فیلسوفان و عارفان مسلمان هم چون: فارابی، ابن عربی و دیگر متفکران به دنیای اسلام و اندیشه اسلامی وارد می شود که این «مطالعات و تحقیقات تاریخی، علوم متداول بین مسلمین را به اصل بابلی و مصری و یونانی و ایرانی و هندی و چینی خود مرتبط می سازد.» (نصر، ۱۳۵۹: ۹) مطابق سیر تاریخی، تعبیر و تفسیر زیبایی تا به امروز هم چنان ادامه دارد؛ به طوری که با تفسیرهای جدید، نظریه های زیبایی، روند تکاملی را طی کرده و امروزه با نام «زیبایی شناسی» به عنوان یک شاخه جدید در فلسفه مطرح است که «توجه و علاقه ویژه به این زیبایی شناسی جدید، تقریبا در اواخر سده هفدهم میلادی پدید آمد. در این ایام مسائلی چون ذوق، تخیل، زیبایی طبیعی و تقلید از عناوین محوری زیبایی شناسی شد.» (هاسپرز و اسکراتن، ۱۳۸۵: ۱۱۷) از پرچمداران زیبایی شناسی جدید می توان به باومگارتن، کانت، هیوم و هگل اشاره کرد. از این رو شایسته است آرای آن ها در پژوهشی مستقل بررسی شود.

از طرف دیگر عارفان مسلمان هم چون عطار، مولوی، کمال خجندی و دیگران ، تحت تأثیر آرای فلاسفه اسلامی، مقولهٔ زیبایی را به عنوان یکی از مباحث عمده، وارد عرفان اسلامی کرده اند که این، «جمال شناسی قلمرو تأمل فلسفی در با قریحه و ذوق و احساس و اصالت و ابتکار و تخیل و نبوغ است و هرگز مدعی تعریف جمال یا کشف ماهیت جمال نیست». (شفیعی کد کنی، ۱۳۹۲: ۵۰۱) از این رو عارفان مسلمان، بر اساس تجّلی جمال الهی در مظاهر آفرینش ، در لحظه‌ای شهودی، زیبایی حقیقی و مطلق را با واسطهٔ گوهر دل ، درک و دریافت می کنند و عقیده دارند که «زیبایی مطلق راستین، تنها حق تعالی

است که هر چه در عالم از جمال او کمال و روشنی و حسن وجود دارد از پرتو ذات اوست و از آثار صفات او.» (همان: ۴۹۷) مولوی این حقیقت را این گونه بیان می کند:

جرعه یی بر ریختی زآن خُفیه جام — بر زمین خاک، من کأس الکرام
هست بر زلف و رخ از جرعه اش نشان — خاک را شاهان همی لیسند از آن
جرعه حسن است اندر خاک کش — که به صد دل روز و شب می بوسی اش...
جرعه یی بر ماه و خورشید و حمل — جرعه یی بر عرش و کرسّی و زحل....
جرعه یی بر روی خوبان لطاف — تا چگونه باشد آن راواق صاف

(مولوی ، ۱۳۶۳: ۳۸۱- ۳۷۲)

حال با تمهید این مقدمه و تقریب ذهن مخاطب به موضوع پژوهش ، ما در این مقاله برآنیم مقولهٔ زیبایی را در نظام فکری- معرفتی کمال خجندی بررسی کنیم و به این حقیقت مهم دست یابیم که مکاشفات او دربارهٔ مقولهٔ زیبایی ، شوقِ طلب در باطن سالِک طالب به سوی جمال الهی را فراهم می آورد:

عاشق از شوق جمال تو چو گل جامهٔ جان
حالیا کرد بصد پاره دگر تا چه کند

(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۴۹)

اهّمیت و ضرورت پژوهش

یکی از مسائل اساسی انسان عصر مدرنیته ، دور شدن از معنا و روی آوردن به صورت گرایی افراطی است. از همین رهگذر، یکی از نشانه های صورت پرستی انسان امروز با توجه به تغییر سبک زندگی، تمرکز بر زیبایی ظاهری و فیزیکی است. حتی با دست بردن در خلقت خداوندی و زیبایی طبیعی، آن را به سمت و سوی زیبایی های کاذب می کشاند. حال راهکاری که این پژوهش برای حل این معضل بزرگ جامعهٔ بشری ارائه می کند، این است که انسان ها با خواندن آرای فلسفی و عرفانی بزرگان، افق دید تازه ای را بر خود بگشایند و ضمن بهره مندی از زیبایی و مظاهر جمال الهی در عالم آفرینش ، از زیبایی آفرین (خداوند) غافل نشوند؛ هم چنین برای تعالی زیبایی ، حسن صورت را به حسن سیرت بدل کنند تا تجلی گاه زیبایی خداوند باشند.

روش پژوهش

این مقاله به روش تحلیلی و با مراجعه به منابع کتاب خانه ای انجام شده است. لذا ابیاتی که واژه های زیبایی، حسن، جمال، خوبی، نکوئی و دیگر مترادفات زیبایی در آن

آمده است، استخراج گردیدند و سپس با مراجعه به منابع متعدد دیگر، تحلیل لازم صورت پذیرفته است.

پرسش های پژوهش

این مقاله سعی دارد به پرسش های زیر پاسخ مناسب دهد:

نگرش معرفت شناختی کمال به مقولهٔ زیبایی چگونه است؟ نگرش معناشناختی کمال به مقولهٔ زیبایی چگونه است؟ منشأ زیبایی در چیست؟ واژه های هم سنگ زیبایی کدام اند؟ و ....

پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ پیشینهٔ این پژوهش باید گفت با توجه به بررسی های انجام شده، مقاله ای با عنوان «تحلیل مقولهٔ زیبایی در غزلیات کمال خجندی» تألیف نشده است؛ اما در حوزهٔ ادبیات عرفانی، کتاب و مقالات زیر به رشته تحریر در آمده است:

کتاب «عرفان جمالی، زیبایی پرستی ایرانی در اندیشه های عین القضات، روزبهان، ابن عربی و حافظ» توسط علی اکبر افراسیاب پور (۱۳۸۶) به رشتهٔ تحریر درآمده است. تکیه نویسنده بر جمال پرستی عارفان است و کم تر به اصول فلسفی زیبایی شناسی پرداخته است.

مقاله ای با عنوان «مبانی زیبایی شناسی در دیدگاه مولوی» توسط مینا جلالیان در فصلنامه هنر و تمدن شرق، سال ۱۳۹۴، شماره ۸ به چاپ رسیده است. نویسنده، دیدگاه زیبایی شناسانه مولوی را در دو ساحت هستی شناسانه و معرفت شناسانه بررسی می کند.

مقاله ای با عنوان «مطالعهٔ تطبیقی زیبایی شناسی در اندیشه مولانا و بعضی نظریه پردازان» توسط بهجت السادات حجازی در فصلنامه نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان دانشگاه شهید باهنر کرمان) سال ۱۳۹۰، شماره ۲۹ به چاپ رسیده است.

۲- بحث و بررسی

در این بخش به تحلیل معرفت شناختی زیبایی در غزلیات کمال می پردازیم:

منشأ زیبایی

در فلسفه ، هنر و عرفان اسلامی، زیبایی، منشاء الهی دارد. بر این اساس، کمال خجندی با نگرش حکیمانه یک واقع گرای اصیل است و اعتقادی به شکاف میان انسان و

حقیقت ندارد. از این رو عقیده دارد مفهوم زیبایی از یک حقیقت ذهنی و عینی حکایت دارد؛ به گونه ای که علاوه بر جهان مادی و اشیاء مادی، شامل مجردات و در نهایت شامل مبدأ هستی یعنی واجب تعالی هم می شود. لذا در این میان، انسان به واسطهٔ قوه دانایی و فضیلت اندیشیدن دربارهٔ مظاهر زیبایی عالم آفرینش ، سعی دارد که از زیبایی«این جهان زمینی روی برتابد و روح را به جهانی بالاتر رهنمون شود. روحی که به یاری این فضیلت‌ها (اندیشه و دانایی) پاک گردد، خود ایده و خرد ناب می شود، از تن رهایی می یابد و از الوهیت که سرچشمهٔ زیبایی است، بهره کامل می یابد.» (فلوطین، ۱۳۶۶: ۱۱۸- ۱۱۷)
کمال این حقیقت را این گونه بیان می کند:

حسن مه رویان چه می ماند به روی یار من
پرتو مه دیگر و نور تجلّی دیگر اســت
(خجندی، ۱۳۷۲: ۸۰)

از طرف دیگر کمال خجندی با نگرش معرفت شناسانه، از زیبایی بیشتر در چهارچوب حکمت ذوقی سخن می گوید؛ به گونه ای که جمال شناسی او تحت سیطرهٔ جهان بینی عرفانی خاص خود، منشاء الهی دارد. از این رو، زیبایی و حسن پروردگار را در کل مصنوعاتش، روان و جاری می بیند که با بهره گیری از پیش آگاهی کمال و تعالی، زمینه‌هایی ایمان خود به ذات باری تعالی را اظهار می کند و این امر در نظر او مهم ترین، ارزشی است که تجربهٔ زیبایی شناختی می تواند، منتقل سازد. بنابراین منشأ همهٔ زیبایی‌های موجود در این جهان را تجلّی و سایه زیبایی حق تعالی می داند که موجودات و مکوّنات عالم آفرینش به اندازهٔ استعداد و قابلیت برخورداری از زیبایی راستین، آن را نشان می دهند:

نقطهٔ خال و خطت آیات حسنند و جمــال
یک یک این آیات را آن روی زیبا جامع اســت
(خجندی، ۱۳۷۲: ۶۷)

انواع زیبایی

کمال خجندی با نگرش معرفت شناسانه، انسان و جهان را دو عالم متناظر بر هم و احوال آن دو را در نگاهی اجمالی بر هم قابل انطباق می داند؛ از این رو عقیده دارد هر آن چه در عالم طبیعی و آفاقی رخ می دهد، در عالم درون و نفوس انسانی نیز نمونه و مظهری دارد. بر این اساس زیبایی را بر دو نوع می داند: زیبایی ظاهری و مجاری، زیبایی باطنی و حقیقی. کمال ، زیبایی ظاهری و مجازی را نفی نمی کند و آن را مربوط به تجلّی زیبایی حقیقی و حسن الهی می داند. که با ادراک حسی و عقلانی درک می شود.

از این رو در مظاهر اشیاء از ذره تا کهکشان بر حسب استعداد و قابلیت بهره مندی آنان از زیبایی حقیقی وجود دارد؛ اما در ارتباط با انسان، زیبایی ظاهری و مجازی را در آیینهٔ جمال خوبان می بیند و بیشتر با تمرکز بر نشانه های ظاهری آدمی، همچون : رنگ رو و ابرو و لب و خال و خط و ... از آن سخن می گوید:

این چه سرو قد چـــه رفتارســـت　　این چه شیرین لب این چه گفتارســـت
این چه خال این چه عــارض زیباست　　این چه خط این چه حسن رخســارست
این چه موی است این چـه زلف دراز　　این چه دلبند و این چه دلـــدار است....

(خجندی، ۱۳۷۲: ۴۳)

البته باید اذعان داشت توجه به زیبایی ظاهری «مبدئش شهوت بدنی و لذت حیوانی است و بیشتر اعجاب عاشق به زیبایی ظاهری معشوق و رنگ و هندسه اعضای او است که نفس اماره اقتضا می کند و در بیشتر از افراد ، همراه با فجور و گناه و حرص بر آن می باشد.» (شیرازی، ۱۳۷۹: ۱۹۴) بر این اساس، کمال زیبایی ظاهری را ناپایدار می داند و عقیده دارد در برابر زیبایی حقیقی، جلوه ای ندارد:

اگر صد پیرهن در گل بپـــوشنـــد　　به دور روی تو از حسن عاری اســت

(خجندی، ۱۳۷۲: ۷۳)

در نقطهٔ مقابل، زیبایی باطنی و حقیقی را عین ذات خداوند می داند و برای این نوع زیبایی، اوصافی هم چون: پایداری، غیرقابل توصیف بودن و تعالی قائل است؛ زیرا «اگر سطوات تأثیرات آن جمال بر آئینه دل و مرآت روح ظهور کند، حقیقتی که حاصل این معانی بود حسن سیرت خوانند، و اگر بر ظواهر صفحات لطائف جسمانی و قوالب جثمانی مبین گردد، حسن صورت نامند، و همه راجع به جمیل لذاته که اصل و منشأ هر لطافت و ملاحتست وحده لا شریک له .» (فیض کاشانی، ۱۳۶۰: ۳۳)

از این رو کمال خجندی با توجه به این دو نوع زیبایی، تمرکز بر حسن صورت و زیبایی مجازی و ظاهری را مایه فریبندگی و غفلت از زیبایی حقیقی می داند که رو به افول و نابودی می رود. در حالی که زیبایی حقیقی را مایهٔ آرامش دل و جاودانه توصیف می کند که حسن روزافزون دارد و زوال در آن راه ندارد:

پیش حسن پایدارت کان برون است از شمـــار
دور حسن مه دو هفته دور گل یک هفتـه است

(خجندی، ۱۳۷۲: ۶۳)

رابطهٔ زیبایی با عشق و درد

در نگرش عرفانی کمال خجندی، زیبایی خداوند، عالم موجودات و مکوّنات را به واسطهٔ حبّ ذاتی در یک تجلّی به ظهور می رساند و در این میان، انسان در یک قوس صعودی، طالب رسیدن به مبدأیی متعالی است که با فطرت و میل زیبایی طلبی او در آمیخته است:

کدام سر کــه ندارد دمـــــاغ ســـودایی کدام دل که بود خالی از تمنـــــائـــی
کجاست پای روانی کدام دست و دل است که نیست بسته به زنجیر زلـــف زیبایی

کدام سر کــه ندارد دمـــــاغ ســـودایی کدام دل که بود خالی از تمنـــــائـــی
کجاست پای روانی کدام دست و دل است که نیست بسته به زنجیر زلـــف زیبایی
(همان: ۳۶۲)

از این رو عارفان در هر چیزی زیبایی خداوند را می بینند و این «جمال و زیبایی را موجب تلطیف احساس و ظرافت روح و سرانجام سبب تهذیب اخلاق و کمال انسانیّت می شمرده اند و گاهی آن را ظهور حق و یا حلول وی به نعت جمال در صورت جمیله می دانسته اند.» (فروزانفر، ۱۳۸۱، ج ۱: ۳۰) به گونه ای که شناسای حق، زیبایی را موجب شور و شوق درونی می داند که او را به آفرینندهٔ زیبایی می رساند:

عاشق از شوق جمال تو چو گل جامهٔ جان حالیا کرد بصد پاره دگر تا چه کنـــد
(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۴۹)

کمال خجندی با این نگرش معرفتی به اهمیّت زیبایی در سیر کمالی انسان، آن را در یک کفهٔ ترازوی عالم آفرینش قرار می دهد و در کفهٔ دیگر آن ، عشق و درد را قرار می دهد تا تعادل و توازن حفظ شود. از این رو عقیده دارد زیبایی و عشق و درد یک رابطهٔ سه سویه دارند؛ بدین معنی که می توان آن را به صورت یک مثلث تصور کرد که در رأس این مثلث زیبایی قرار دارد و در ضلع دوم زیبایی، عشق را می آفریند و در ضلع سوم عشق، درد را خلق می کند؛ به طوری که «دیدهٔ حسن از جمال خود بر دوخته است که کمال حسن خود را در نتواند یافت الا در آینهٔ عشقِ عاشق، لاجرم از این رو جمال را عاشقی درباید تا معشوق از حسن خود در آینهٔ عشق و درد طلب عاشق، قوت تواند خورد و این سّری عظیمست و مفتاح بسیار اسرارست.» (غزالی، ۱۳۵۹: ۲۹)

بنابراین هر جا سخن از زیبایی است، عشق هم وجود دارد و هر جا عشقی، قد علم می کند، دردی وجود خواهد داشت؛ به تعبیر دیگر «نخستین نتیجه اصالت زیبایی، عشق است. یعنی هر کجا زیبایی جلوه می کند، فرزندی به نام عشق از آن زاده می شود. »

(افراسیاب پور، ۱۳۸۶: ۳۷) و از عشق هم فرزندی به نام درد زاده می شود. از این رو کمال عقیده دارد اگر دولت حسن و زیبایی در خاطر مقرر نگردد، حداقل عشق ودرد که نتیجه و ثمرهٔ زیبایی است، در خاطر مقرر می شود:

ور نبود هیچ از این دولت حسن تو یـــاد　　عشق تو ما را بس است درد تو مـــا را تمـــام
ذوقی درونـــی و درد لازمهٔ عاشقیـــست　　هر که درو این دو نیست عشق برو شـد حرام

(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۵۹)

در این بخش به تحلیل معنا شناختی زیبایی در غزلیات کمال می پردازیم:

زیبایی و علم نظر

قدما، علم نظر یا زیبایی شناسی را به مانند کیمیاگری از «علوم محتجبه قدیمه» به حساب می آورند تا دست مایه سوء استفاده نا اهلان نباشد. از منابع اندکی که درباره علم نظر بر جای مانده چنین برآمی آید که «شامل نوزده بخش بوده که زیبایی مو در این میان از همه برتر بوده است. در این نوزده باب، به نوزده عضو، هر یک ده صفت نسبت می دادند که جمع آن ها یک صد و نود صفت می شده است. نوزده عضو مورد نظر در علم نظر عبارت بود از : مو، جبین، ابرو، چشم، مژگان، خط، خال، لب، دندان، دهان، زنخدان، گردن، بر، ساعد، انگشت، میان (کمر) میان (اندام شرم) ، ساق.» (یکانی ، ۱۳۴۶: ۶۴)

این اندام نوزده گانه دقیقاً با همین ترتیب در کتاب انیس العشاق شرف الدین رامی تبریزی، شاعر قرن هشتم، یک به یک توصیف شده و با ابیاتی از دیگر شاعران مستند شده است.» (ر.ک. رامی تبریزی، ۱۳۲۵: ۵۳- ۵) اسماعیل یکانی در تأیید همین معنی دو بیت از عنصری بلخی نقل کرده است:

هر چند که سرو قامت افـــراخته ای　　اسباب کمال، مو به مو ساختـــه ای
بر فرق تو موسی ید بیضا بنـــمـــود　　تا عقد صد از نـوزده انـــداختـــه ای

از فحوای شعر بر می آید که زیبا شناسان قدیم یا عالمان به علم نظر، احراز یکصد صفت را مبنای تناسب یا کمال حسن و زیبایی می شمرده اند. میزان زیبایی این نوزده عضو چنان سنجیده می شده که جمع عقدها و شرط ها (امتیازهای کسب شده) از سیاهی مو، سفیدی رو، سرخی لب، باریکی ابرو و ... باید به یکصد می رسید تا کسی را زیبا می خواندند. بر این اساس «صاحب نظر» کسی بود که بر این ریزه کاری های علم نظر آگاهی داشت. کمال خجندی خود را مدرس علم نظر می دانست و در غزلی که نام «حافظ» را نیز در آن اورده، خود را در «دقایق علم نظر» برتر از حافظ می داند:

نشد به طرز غزل هم عنان مـــا حافظ　　اگرچه در صف سلطان ابوالفوارس شـــد
کمال نسخه رندی بسی مطالعه کـــرد　　که در دقایق علم نظر مـــــدرس شـــد
(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۶۴)

به نظر می رسد کمال، از دقایق و رموز علم نظر آگاهی داشته است؛ زیرا در جای جای غزلیات خود، این اجزای نوزده گانه را به کار برده است:

ای از خطّ تو زنـــگ بـــر آئینه شاهـــی　　تو شاهی و پیش تو بتان جمله سپـــاهی
آن لب نه زلال است که خمریست بهشتی　　آن نقطه نه خال است که سّریست الهـی
رویت به غلامی دلم خـــط بـــه در آورد　　مـــی داد بر آن خط دل من نیز گواهی....
نقش دهن تنگ تو در چشم کـــمال است　　چون چشمهٔ حیوان شده پنهان به سیاهی
(همان : ۳۳۷)

واژه های هم سنگ زیبایی

حُسن

یکی از واژه های هم سنگ زیبایی در غزلیات کمال، واژه حسن است. گویی گستردگی معانی که در حسن وجود دارد به واژهٔ «زیبایی» چندان مجال خودنمایی در غزل خجندی نداده است. به زعم حسن شناسی کمال، حسنِ حقیقی از آنِ معشوق است و نیازی به آرایه های این جهانی ندارد:

مطلع حسن جمال است آفتاب روی دوست　　حسن مطلع بین که در مطلع حدیث روی دوست
آن خط از رحمت به خّط سبز آمد آیـــتـی　　از زبـــان بیـــدلان تفـــسیر ایـــن آیت نکوست
(خجندی، ۱۳۷۲: ۹۹)

کمال در هر مجالی، زیبایی ها و محاسن معشوق را بر می شمارد و این روش دقیقاً برگرفته ا ز«علم نظر» است:

ای خطت خوب و عبارت نازک و لب ها لطـیف
خال مشکینت ملیح و عارض زیبا لطیـــف
(همان: ۲۳۲)

جمال

در فلسفه، هنر و عرفان اسلامی، زیبایی، منشأ الهی دارد و در دو چهره ظاهر می‌شود: «جمال» و «جلال». هر یک از این دو، طیف ویژه ای از زیبایی را در بر می گیرد و

دلالت‌های معنایی ویژه ای دارد. صفاتی هم چون لطف، کرم، رحمت، عطوفت، وفا، خیر و احسان که از جمال الهی برخاسته اند، پربسامد هستند. در قیاس با آن، صفات «جلال» متعلقاتی چون قهر، قدرت، عظمت، جبر، کبریا و ... دارد و برای بیان ناز، خشم، جفا و اعراض معشوق به کار می رود. (ر.ک. حمیدیان، ۱۳۹۴: ۱۵۵)

بنابراین یکی دیگر از واژه های هم سنگ زیبایی، جمال است و در همه جا بیان گر معنای زیبایی هست:

رخسار دلفروزت خورشید بی زوال اســـت
پیداست مه که پنهان از شرم آن جمال است

(خجندی، ۱۳۷۲: ۶۸)

کمال عقیده دارد زیبایی اولیه، نظر همه را جلب می کند؛ اما زیبایی حقیقی در دل خویش «نکته» دارد؛ از این رو جامع رمز و راز است. کمال مدعی است که این نکته ها را به خوبی می شناسد و سراسر غزلیات او سخن از همین نکته سنجی هاست.

تو زما وصف آن جمال مـــپر لب او بین و از زلال مپـــرس

(همان: ۲۱۸)

از نکات برجسته در شعر کمال این است که «جمال» همیشه در حال ازدیاد زیبایی است. زیبایی ای که روزافزون نباشد، در نظر خجندی اعتباری ندارد, بنابراین «جمال» در شعر او موج می زند.

خوبی و نیکویی

یکی دیگر از واژه های هم سنگ زیبایی در دیوان کمال، واژۀ خوبی و نیکویی است. چنان که از معنی واژۀ زیبایی بر می آید، واژۀ خوبی، نزدیک ترین معادل برای «زیبایی» است. کمال در بسیاری از بیت ها این دو را هم ردیف یکدیگر قرار داده است:

روی ننموده گرفتم کـــه روی از بر مـــا
به کجا می بری این خوبـــی و زیبـــایـــی را

(همان: ۲۸)

هم چنین در غزلیات کمال، نیکی و نیکویی نیز به معنی زیبایی استعمال شده است:

آن چنان داد خطت داد نکویی کـــز شـــوق تـــا به گلبرگ طری جامه دران تو بود

(همان: ۱۸۹)

شکر و شیرینی

یکی از مظاهر زیبایی در غزلیات کمال، کلمۀ «شکر» است. هر جا سخن از شکر به میان می آید، مراد شاعر، زیبایی است. کمال با آگاهی از دقایق و رموز علم نظر، سعی دارد

زیبایی را با «شیرینی» و «ملاحت» و «آن» بیامزد؛ از این رو مفاهیم ملاحت را در بیت با «شیرینی زیبایی» هم نشین می کند:

ای زنوش شکرستان لبت رسته نبـــات تشنهٔ پستهٔ شکـــــر شکنت آب حیـــات
سرو هر چند که دارد به چمن زیبـایی راستی نیستش این قــامت شیرین حرکات
(همان: ۴۱)

واژه های مکمل «زیبایی»

کمال خجندی برای تفهیم معناشناسانه زیبایی به مخاطب، معمولاً زیبایی را با واژه‌های مکمل آن هم چون «لطف» و «ملاحت» هم نشین می کند تا آن را به کمال برساند. این واژه ها در تکمیل و تقویت زیبایی می کوشند تا زمینه ساز شکل گیری «آن» باشند. کمال در بیت زیر، وفاداری معشوق را مکمل زیبایی او می داند؛ لذا عقیده دارد معشوق، زیبایی اولیه را دارد؛ ولی از وفاداری که مکمل زیبایی است و بر حسن می افزاید، بی بهره است:

در ایشان حسن اگر باشد وفا نیز ترا باشد اما این نباشد
(خجندی، ۱۳۷۲: ۱۳۱)

زیبایی در غزل کمال، گویی صفت ناقصی است که با صفات دیگر کامل می شود. صفاتی که بر «زیبایی» می افزاید، به ترتیب عبارت اند از : ۱-لطف ۲-ملاحت ۳-آن ، که جمال شناسی شعر کمال را ساخته اند و مراتب زیبایی را معرفی می کنند. این واژه ها گاهی حضور مستقیم در بیت دارند و گاه مفاهیم شان در کنار «زیبایی و حسن» به کار رفته اند. قدر مسلم این است که کمال هیچ گاه «زیبایی» را به تنهایی کافی نمی داند و برای زیبایی که «بستهٔ زر و زیور» باشد، نیز اعتباری قائل نیست.

حسن و لطف

در شعر کمال ، حسن در هم نشینی با لطف و دیگر مشتقات آن هم چون لطیف و لطافت ، مکمل زیبایی هستند، به گونه ای که «لطف» همیشه بعد از «حسن» و زیبایی می آید تا به زیبایی، معنی عمیقی ببخشد؛ به طوری که نمی توان آن را شرح کرد:

سروی زباغ حسن به لطــف قدت نخاسـت زآن برترست قد تو کآید به شـرح راست
(همان: ۷۳)

مراتب زیبایی در شعر کمال پس از «حسن» که زیبایی اولیه است با «لطف» ادامه می یابد. لطف، زیبایی پنهان است و در نظر اول دیده نمی شود و پس از دل ربایی حسن نمایان می شود. از این رو در شعر کمال «لطف، لطافت و لطیف» بسیار نزدیک به «حسن»

است ؛ اما در جایگاهی بالاتر قرار دارد و همیشه آن را تکمیل می کند. در تایید این مطلب، کمال غزلی با ردیف لطف دارد که در ابیات آن، خاصه بیت آغازین «حسن» در بدایت است و «لطف» در نهایت:

زهی بدایت حسن رخت نهایت لطف　　خط تو حّجت حسن و لب تو آیت لطف

(همان: ۲۳۳)

حسن و ملاحت

عارفان با تاکید بر جمال وجه الهی و عشق حاصل از مشاهدهٔ زیبایی، ژرفا و گسترشی بی سابقه به جمال شناسی بخشیدند و آن را وارد عرصه ای تازه از آمیزش زیبایی و معنویت کردند. آنان با تقسیم بندی ذوقی جمال به دو بُعد حسن و ملاحت، مدعی شدند که چه بسا چهره ای زیبا با برخورداری از اجزا یا مؤلفه هایی که یکایک آنها در بالاترین معیارها باشد، اما هنگام مشاهده چندان شور و وجدی به وجود نیاورد؛ و در برابر، رخساری باشد که اجزایش دارای معیارهای آرمانی نباشد، لیکن ترکیب و کلیت آن شوری در بیننده پدید آورد و او را در غرق در افسونی ناگفتنی سازد. نخستین را «زیبا» و دومین را «ملیح» می خوانند.

بنابراین نظام زیبا شناختی کمال بر اساس الگوی فوق، قائل به تفکیک «ملاحت» از «حسن» است بدین معنی که «ملاحت» کیفیت و چاشنی ای بیش از حسن است که درک می شود؛ ولی مثل حسن، قابل تجزیه و تحلیل نیست. به عبارت دیگر ملاحت «تناسب و ملائمت و لطافتی دقیق و پوشیده است که خوش آید، اما از آن عبارت نتوان کرد.» (فرغانی، ۱۳۵۷: ۱۳۲) از این رو در شعر کمال، همراه شدن حسن و ملاحت با یکدیگر می تواند همگان را تحت تأثیر قرار دهد. گویی حسن و ملاحت دو مفهوم متباین هستند؛ ولی در واقع ملاحت، کیفیتی است که بر «حسن» افزوده می شود:

ای آیت حسن از رخ خـــــوب تـو مثالی　　وز رنگ رخت دفتر گل نقش خیـــــالی

خوبان جهان حسن دل افـروز و ملاحت　　دارند ولیکن نه چنین حسن و جمالی

(خجندی، ۱۳۷۲: ۳۳۷)

حسن و «آن»

با بررسی غزلیات کمال خجندی می توان دریافت که ضمیر اشاره آن، وقتی در کنار حسن قرار می گیرد، معنای عرفانی «آن» را نیز به ذهن متبادر می کند؛ البته گاهی این تبادر چنان قوی است که مخاطب را وا می دارد معنی اصطلاحی «آن» را برداشت کند نه ضمیر اشاره به دور را. بیت زیر چنین است:

در حسن دارد آنی و زلطف هـــم دهانـی
چندان که بازجوئی آن هست و نیست اینـش
(خجندی، ۱۳۷۲: ۲۲۲)

کمال خجندی در زیبایی شناسی عقیده دارد کسی را که صرفاً حسن صورت دارد، نمی توان زیبارو خواند؛ بلکه برای زیبارویی، مهم ترین و محوری ترین چیز همان «آن» است که در تعریفش گفته اند: «حالت و کیفیّـی است نگفتنی ولی دریافتنی؛ زیبایی درونی و باطنی که قابل وصف نیست و نیز جاذبهٔ معنوی ای که در آن نکته های ظریفی است که با اسباب حسن ظاهری و صوری هم چون لب لعل و خطّ زنگاری ارتباطی ندارد.» (برزگر خالقی، ۱۳۸۴: ۳۲۳)

بر این اساس، معشوقی شایسته دل بستن است که «حسن» و «آن» را با هم داشته باشد. در بیت بالا، کمال خجندی، نخست حسن را که نخستین مرتبهٔ زیبایی است معرفی می کند و بعد سخن از بالاترین درجهٔ زیبایی، یعنی «آن» است.

از طرف دیگر باید اذعان داشت که کمال خجندی نظر باز است و عالم علم نظر:

ملامتم چه کنی کز ازل نگاشته اند به نام اهل نظر نقش روی زیبا را
(خجندی ۱۳۷۲: ۲۶)

از این رو زیبایی ها و لطافت های معشوق مانند: قامت چون الف و ابروی چون نون را تجزیه و تحلیل می کند, اما با تمام مهارتی که در تجزیه و تحلیل زیبایی معشوق دارد، نمی تواند «آن» را تجزیه کند و ویژگی ها و خصوصیات آن را بیان کند؛ لذا غایت و کمالِ توصیف زیبایی معشوق را در «آن» می بیند که «مما یُدرکُ و لا یُوصَف» است:

قامتی هم چون الف داری و ابـــروئی چـو نون
در تو هر آنی که گفتند از پی آن گـفته اند
(همان: ۱۲۰)

حافظ نظرباز نیز دربارهٔ «حسن» و «آن» می گوید:

از بـــتان آن طلب ار حسن شنـــاسی ای دل
کاین کســـی گفت که در علم نظر بینا بـــود
(حافظ، ۱۳۸۴: ۳۷۲)

۳- نتیجه گیری

نظام زیبایی شناختی کمال در دو ساحت معرفت شناختی و معناشناختی مطرح می گردد. در ساحت معرفت شناختی، پایه و اساس زیبایی، تجلّی جمال الهی در عالم

آفرینش است که همهٔ موجودات بر حسب قابلیت خود بهره ای از آن زیبایی راستین دارند. از این رو زیبایی را به زیبایی مجازی و حقیقی تقسیم می کند و عقیده دارد زیبایی حقیقی از طریق حس و عقل، قابل ادراک نیست؛ بلکه از طریق شهود قلبی، قابل دریافت است؛ لذا زیبایی را امری وجودی می داند که از حقیقت بهره دارد. همچنین رگه های بی شماری از آراء فلیسوفان یونان باستان و فیلسوفان اسلامی در غزلیات کمال دیده می‌شود که او، اصول فلسفی متفکران را با مکاشفه و ذوق عرفانی خود در می آمیزد و صورت جدیدی از موضوع زیبایی، ارائه می کند که با مفاهیم عرفانی و صوفیانه، انطباق بیشتری دارد؛ هر چند شرح و بسط کشف و شهودی او دربارهٔ زیبایی آن چنان است که گویی اندیشه ای نوین در این زمینه خلق شده است.

از طرف دیگر در ساحت معناشناختی ، کمال با تسلط بر علم نظر، زیبایی های معشوق را تجزیه و تحلیل می کند و به شیوهٔ علم نظر آن ها را بر می شمارد. زیبایی در شعر کمال بیش از همه با کلید واژه «حسن»که پربسامدترین اصطلاح زیبایی است، معنا پیدا می کند. ترجمان دیگر این اصطلاح در غزل کمال عبارتند از: زیبایی، جمال، خوبی و نیکویی ، شکر و شیرینی. زیبایی در غزل کمال، اغلب از جنس خیر است، قابلیت سنجش و ا ندازه گیری دارد و برپایه علم نظر، متناسب با موازین تعریف شده است. شاعر پیوسته زیبایی های اندام معشوق ، به ویژه چهره اش را تصویر می کند . از این رو زیبایی حقیقی از نظر کمال، دارای مراتبی است و به ترتیب از «حسن» آغاز می شود و با حضور «لطف»، «ملاحت» و «آن» تکمیل می شود که «آن» قله زیبایی در شعر کمال است که می تواند به زیبایی ، ابدیت و جاودانگی ببخشد.

از این رو مفروضات ذهنی و انگاره هنری کمال دربارهٔ مراتب زیبایی را در یک مدل پیشنهادی می توان چنین ترسیم کرد:

چنانکه در هرم بالا دیده می شود، رایج ترین واژه ها در ذیل هرم و رمز آمیزترین

واژه‌ها و کم کاربردترین آنها در رأس هرم قرار دارند. از پایین به بالای هرم، بسامد واژه ها کاهش می یابد و پیچیدگی آنها افزایش می یابد. «آن» در منظومهٔ زیبایی شناختی ذهن کمال در رأس این هرم قرار دارد؛ زیرا به عنوان شاخص در مرکز و بلندای این هرم ، معیار اعتبار زیبایی و اسباب رد و قبول دیگر صفات زیبایی است.

منابع

۱- افراسیاب پور، علی اکبر. (۱۳۸۶). **عرفان جمالی (زیبایی پرستی ایرانی در اندیشه های عین القضات، روزبهان، ابن عربی و حافظ)**، چاپ اول، تهران: ترفند.

۲- برزگر خالقی، محمد رضا. (۱۳۸۴). **شاخ نبات حافظ**، چاپ دوم. تهران: زوّار.

۳- حمیدیان، سعید. (۱۳۹۴). **شرح شوق**. شرح و تحلیل اشعار حافظ (دوره ۵ جلدی) . تهران: قطره.

۴- خجندی، کمال. (۱۳۷۲). **دیوان شعر**. تصحیح احمد کرمی. چاپ اول. تهران: سلسله نشریات «ما».

۵- رامی تبریزی، شرف الدین. (۱۳۲۵). **انیس العشاق**. تصحیح و اهتمام عباس اقبال. تهران: شرکت سهامی چاپ.

۶- شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۲). **زبان شعر در نثر صوفیه**. چاپ پنجم. تهران: سخن.

۷- شیرازی، صدرالمتألهین. (۱۳۷۹). **ترجمه اسفار اربعه**. ترجمه محمد خواجوی. جلد دوم. چاپ اول. تهران: مولی.

۸- غزالی.احمد بن محمد. (۱۳۵۹). **سوانح العشاق**. تصحیح هلموت ریتر. مقدمه و توضیحات نصرالله پور جوادی. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۹- فرغانی، سعدالدین. (۱۳۵۷). **مشارق الدراری شرح تائیه ابن فارس** ، تعلیقات جلال الدین آشتیانی. مشهد: دانشگاه فردوسی.

۱۰- فروزانفر، بدیع الزمان . (۱۳۸۱). **شرح مثنوی شریف**. جلد اول. چاپ دهم. تهران: زوّار.

۱۱- فلوطین. (۱۳۶۶). **دورهٔ آثار فلوطین**. ترجمه محمد حسن لطفی. جلد اول. چاپ اول. تهران: خورازمی.

۱۲- فیض کاشانی، ملامحسن. (۱۳۶۰). **کلمات مکنونه**. به کوشش عزیزالله العطاردی القوچانی، چاپ دوم. تهران: فراهانی.

۱۳- کروچه، بندتو. (۱۳۸۱). **کلیات زیبایی شناسی**. ترجمه فؤاد روحانی. چاپ

چهارم. تهران:علمی و فرهنگی.
۱۴- مولوی بلخی، جلال الدین محمد. (۱۳۶۳). **مثنوی معنوی.** تصحیح نیکلسون. چاپ اول. تهران : امیرکبیر.
۱۵- نصر، سید حسین. (۱۳۵۹)، **نظر متفکران اسلامی دربارهٔ طبیعت.** چاپ سوم. تهران: خوارزمی.
۱۶- هاسپرز، جان و راجر اسکراتن. (۱۳۸۵). **فلسفه هنر و زیبایی شناسی.** ترجمه یعقوب آژند. چاپ دوم. تهران: دانشگاه تهران.
۱۷- یکانی، اسماعیل. (۱۳۴۶). **سخن شناسی.** تهران: ابن سینا.
18-Afrasiabpour, Ali Akbar. (2006). **Irfan Jamali (Iranian aestheticism in the thoughts of Ayn al-Quzat,** Rozbahan, Ibn Arabi and Hafez) first edition, Tehran: Tarfand.
19-Barzegar Khaleghi, Mohammad Reza. (2004). **Hafez Shakh Nabat,** second edition. Tehran: Zavar.
20-Hamidian, Saeed. (2014). **Description of enthusiasm. Description and analysis of Hafez's poems,** (five volume series). Tehran: Qatreh.
21-Khujandi, Kamal. (1993). **Diwan poetry. Corrected by Ahmad Karmi.** First Edition. Tehran: "Ma" series of publications.
22-Rami Tabrizi, Sharafuddin (1946). **Anis al-Ashaq Correction and care of Abbas Iqbal.** Tehran: Printing Stock Company.
23-Shafiei Kodkani, Mohammad Reza. (2012). **Poetry language in Sufi prose.** Fifth Edition. Tehran: Sokhan.
24-Shirazi, Sadr al-Mutalahind. (2000).**Translation of Asfar Arbaa.** Translated by Mohammad Khajawi. The second volume. First Edition. Tehran: Mola.
25-Ghazali. Ahmed ibn Muhammad. (1980). **Adventures of lovers.** Edited by Helmut Ritter. Introduction and explanations by Nasrullah Pour Javadi. Tehran: Iran Culture Foundation.
26-Farghani, Saaduddin. (1978). **Masharegh alDarari: Taeiyeh**

Narration of Ibn Faris, Commentary by Jalaluddin Ashtiyani. Mashhad: Ferdowsi University.

27-Farozanfar, Badi al-Zaman. (2002).**Commentary on Masnavi Sharif.** first volume. Tehran: Zavar.

28-Felotin (Plotinus). (1987).**The course of Plotinus's works.** Translated by Mohammad Hassan Lotfi. first volume. First Edition. Tehran: Khorazmi.

29-Fayez Kashani, Molla Hasan. (1981). **Instant words.** By the efforts of Azizullah al-Atarudi al-Quchani, second edition. Tehran: Farahani.

30-Croce, Benedetto. (2002). **General aesthetics.** Translated by Fouad Rouhani. fourth edition. Tehran: Scientific and Cultural(Elmi Farhangi).

31-Maulvi Balkhi, Jalaluddin Mohammad. (1984). **Masnavi Manavi.** Nicholson's correction. First Edition. Tehran: Amirkabir.

32-Nasr, Seyed Hossein. (1980). The opinion of Islamic thinkers about nature. Third edition. Tehran: Kharazmi.

33-Hospers, John and Roger Scratton (2006). Philosophy of art and aesthetics. Translated by Yaqub Azhend. second edition. Tehran: University of Tehran.

34-Yakani, Ismail. (1967). **Rhetoric.** Tehran: Ibn Sina.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۳ (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۵۰-۱۲۱

بررسی و تحلیل کهن‌الگوی آنیما در غزل نو (مطالعهٔ موردی غزلیات محمدسعید میرزایی)

زهرا قاسمی
دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران
دکتر سپیده یگانه (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهرا، تهران، ایران

چکیده

کهن‌الگوها محتویات ضمیر ناخودآگاه جمعی انسان محسوب می‌شوند که نخستین بار کارل گوستاو یونگ، آن را در قالب نظریه‌ای مطرح کرد. او معتقد بود کهن‌الگوها صورت‌هایی ازلی به شمار می‌روند که بین تمامی اقوام مختلف بشر مشترک هستند و امروزه این صورت‌های مثالی در قالب نقد اسطوره‌ای و کهن‌الگویی در آثار ادبی بررسی می‌شوند. آنیما یکی از مهم‌ترین کهن‌الگوهاست. پژوهش حاضر با بررسی آنیما در غزلیات محمدسعید میرزایی درصدد است که نشان دهد نیمهٔ زنانهٔ روان چگونه در سروده‌ها بازتاب یافته است، چه نمادهایی به کار رفته‌اند و پیوند ادبیات و روان‌شناسی را در غزل معاصر آشکار سازد. بر این اساس غزلیات محمد سعید میرزایی به عنوان جامعهٔ آماری برگزیده شد. با بررسی غزلیات بر مبنای پژوهش استقرایی آشکار شد که تجلی کهن‌الگوی آنیما در غزل‌های میرزایی در چهار بخش عمده قابل طبقه‌بندی است که به ترتیب بسامد شامل «مفاهیم ذهنی و انتزاعی»، «عناصر طبیعت»، «اشیا» و «اعداد» می‌شود؛ تجلی آنیما از طریق مفاهیم ذهنی بسامد بیش‌تری دارد، پس از آن طبیعت و عناصر آن قرار دارد و اشیا و اعداد نیز بسیار کم در غزلیات با آنیما پیوند خورده‌اند. این فراوانی نشان می‌دهدکه تمرکز فکری شاعر بر بعد معنایی و ذهنی آنیما متمرکز است و به جنبه‌های عینی آن کم‌تر می‌اندیشد.

واژگان کلیدی: آنیما، کهن الگو، غزل نو، محمدسعید میرزایی، یونگ

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۲/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۲۵

Email: zahra.gh7136@gmail.com
s.yegane@alzahra.ac.ir

۱- مقدمه

ضمیر ناخودآگاه بخش تاریک و پیچیدهٔ روان انسان است که نخستین بار زیگموند فروید (۱۸۵۶ ـ ۱۹۳۹م) آن را کشف کرد. ناخودآگاه به دو بخش فردی و جمعی تقسیم می‌شود. ناخودآگاه جمعی (collective unconscious) توسط کارل گوستاو یونگ مطرح شد. ناخودآگاهی جمعی محتویات روانیِ بیرون از حیطهٔ آگاهی است که به طور کلی برای تمامی افراد بشر کاربرد دارد. یونگ که مبدع این اصطلاح است، بر این باور بود که ناخودآگاهی جمعی موروثی است و از تجربهٔ مشترک و جمعی نوع به دست آمده است (یونگ، ۱۳۸۳: ۱۳۹ ـ ۱۴۰). یونگ معتقد است که ناخودآگاهی جمعی مرز مشخصی ندارد و برای محتویات آن نیز نمی‌توان مرزی در نظر گرفت؛ همان‌گونه که ناخودآگاه فردی و جمعی از یکدیگر قابل تفکیک نیستند. این لایه از روان به طور کامل ازلی و ابدی است؛ یعنی همان‌طور که به شکل اولیه به ما رسیده به نسل‌های پس از ما نیز منتقل می‌شود. این چرخه تا زمانی که بشر بر روی کرهٔ زمین حضور داشته باشد ادامه دارد و پیوسته این لایهٔ موروثی بین دوره‌های مختلف در تبادل است. «ناخودآگاه جمعی که در عمیق‌ترین سطح روان جای دارد، برای فرد ناشناخته است. زیرا نه فرد خود آن را کسب می‌کند و نه حاصل تجربهٔ شخصی است. بلکه فطری و همگانی است و برخلاف روان فردی، برخوردار از محتویات و رفتارهایی است که کم و بیش، در همه جا و همه کس یکسان است، از این رو زمینهٔ مشترکی را تشکیل می‌دهد که دارای ماهیتی فوق فردی است و در هریک از ما وجود دارد» (یونگ، ۱۳۶۸: ۱۴). نقد کهن‌الگویی که بر پایهٔ نظریات کارل گوستاو یونگ (۱۸۷۵ ـ ۱۹۶۱م.)، روان‌شناس مشهور سوئیسی، استوار است یکی از شیوه‌های رایج در نقد ادبی است و به بررسی لایه‌های ضمیر ناخودآگاه جمعی انسان می‌پردازد. ناخودآگاه جمعی دربردارندهٔ مفاهیمی است که بین تمامی افراد بشر مشترک است و در نظریهٔ یونگ به آن‌ها کهن‌الگو یا آرکی‌تایپ می‌گویند. یونگ معتقد است سرچشمهٔ آن‌ها مشخص نیست، اما در تمامی دوره‌ها و در همه جای دنیا قابل مشاهده هستند، حتی در جاهایی که نتوان حضورشان را در تداوم نسل‌ها و آمیزش‌های نژادی ناشی از مهاجرت توضیح داد (یونگ، ۱۳۹۳: ۹۶). «کهن‌الگو ـ اصطلاحی که یونگ از سال ۱۹۱۹ در نوشته‌هایش استفاده کرد و پیش‌تر تعبیر تصویر ازلی را به جای آن به کار می‌برد تصویر ذهنی جهان‌شمولی است که از تجربیات بشر در طول تاریخ شکل‌گرفته‌است و در جلوه‌های گوناگون فرهنگ از قبیل ادبیات، هنر، آیین‌ها و مناسک، متون مقدس، اسطوره‌ها و غیره بازتاب پیدا می‌کند» (پاینده، ۱۳۸۷: ۳۱۵). کهن‌الگوها از دیرباز و پیش از نظریهٔ یونگ مطرح بوده‌اند و همواره آفرینندگان آثار ادبی و هنری به آن پرداخته‌اند. هنر و ادبیات زمینهٔ مناسبی برای تجلی

کهن‌الگوهاست و هنرمندان با الهام‌گرفتن از ناخودآگاه خود آثار باارزشی را خلق می‌کنند و از آنجا که آنیما در ناخودآگاه قراردارد می‌توان تأثیر این کهن‌الگو را بر آثار ادبی و هنری به خوبی مشاهده کرد. شاعران و نویسندگان با دست‌یافتن به لایه‌های عمیق ناخودآگاهی با آنیمای درونی خود مواجه می‌شوند و به کمک آثار خود آنیما را در قالب نمادهایی به نمایش می‌گذارند (جم‌زاد، ۱۳۹۳: ۱۴). تفاوت خلق‌کنندگان آثار ادبی با مردم عادی این است که آن‌ها می‌توانند به درون‌مایهٔ ضمیرناخودآگاه جمعی دسترسی پیدا کنند و کهن‌الگوها را در آثار خود بازتاب دهند (پاینده، ۱۳۹۸: ۳۲۱). هنرمندانی که در آثار خود کهن‌الگوها را بازتاب می‌دهند زمینهٔ ماندگاری و تأثیرگذاری آثار را فراهم می‌کنند و از این طریق پیوندی عمیق میان روان‌شناسی و ادبیات برقرار می‌شود.

محمدسعید میرزایی (زادهٔ ۲۴ آذر ۱۳۵۵ه.ش. در کرمانشاه) شاعر پیشگام غزل نو (نوغزل) و ترانه‌سرای ایرانی است. وی با انتشار مجموعه‌های درها برای بسته شدن آفریده شد (۱۳۷۶ه.ش.) و مرد بی‌مورد (۱۳۷۸ه.ش.) در شکل‌گیری جریانی به اسم غزل مدرن (غزل نو یا نوغزل) نقش برجسته‌ای یافت. ویژگی عمده آثار میرزایی «فانتزی نویسی» است. خیال‌پردازی‌های او فراتر از خیال‌پردازی‌های شاعرانه است، از این رو می‌توان میرزایی را با شاعران سبک هندی مقایسه کرد. او از تمام امکانات زبانی که در اختیار دارد هنگام سرودن شعر استفاده می‌کند و گاهی شاهد ساختارشکنی‌های زبانی در شعر او هستیم که موجب تغییر ساختار اشعار او از اشعار شنیداری به اشعار دیداری است به گونه‌ای که برای فهم شعر او می‌بایست علائم نگارشی لحاظ شود. (زارعی، ۱۳۹۵: ۱۴۴-۱۴۶) سروده‌های محمدسعید میرزایی سرشار از عشق، عاطفه و احساس است و عاشقانه‌ها، بخشی چشم‌گیر از اشعار او را در بر می‌گیرد. مجموعه غزلیاتی که تاکنون از او به چاپ رسیده است عبارتند از: درها برای بسته شدن آفریده شد (مجموعه غزل)، مرد بی‌مورد (مجموعه غزل)، الواح صلح (مجموعه غزل)، یک زن کامل (مجموعه غزل)، فرجام (مجموعه غزل)، غزل هزاره ی دیگر (گزیده ی غزل)، دیروز می شوم که بیایی (گزیده اشعار).

پیشینهٔ تحقیق

پژوهش‌های ادبی متعددی با محوریت بررسی و تحلیل کهن‌الگوی آنیما در شعر معاصر صورت گرفته است که برخی از آن عبارتند از: کتاب آنیما در شعر شاملو نوشتهٔ الهام جم‌زاد (۱۳۹۳) و مقاله‌های «بررسی کهن‌الگوی آنیما در اشعار مهدی اخوان ثالث» (۱۳۹۰) از پیمان ریحانی‌نیا؛ «بررسی و تحلیل چیستی و چگونه‌ی ظهور کهن‌الگوی آنیما و آنیموس در شعر طاهره صفارزاده» (۱۳۹۱) از عبدالرضا سیف و دیگران؛ «بررسی و تحلیل چیستی و چگونه‌ی ظهور کهن‌الگوی آنیما و آنیموس در شعر طاهره صفارزاده» (۱۳۹۱) از عبدالرضا

سیف و دیگران؛ «پیکرهٔ نگارین آنیما در هشت‌کتاب سهراب سپهری» (۱۳۹۱) از قدمعلی سرامی و مهدی‌رضا کمالی‌بانیانی؛ «بررسی کهن‌الگوی آنیما در اشعار مهدی سهیلی» (۱۳۹۳) از محمدصادق بصیری و وجیهه زمانی؛ «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی آنیما و آنیموس در اشعار سیمین بهبهانی و غاده السمّان» (۱۳۹۶) از منیژه پولادی و دیگران؛ «بررسی و تطبیق کهن‌الگوی آنیما در شعر بدرشاکر سیاب و قیصر امین‌پور» از عباس گنجعلی و نعمان انق؛ «بررسی تطبیقی کهن‌الگوی آنیما در شعر عبدالوهاب البیاتی و مهدی اخوان ثالث» (۱۳۹۵) از لیدا نامدار و سید بابک فرزانه. با توجه به موارد مذکور آشکار می‌شود که نقد کهن‌الگویی مبتنی بر آنیما می‌تواند دست‌مایهٔ مطالعات بینارشته‌ای در شعر معاصر ایران باشد. از این رو نقد کهن‌الگویی غزل‌های محمدسعید میرزایی نیز می‌تواند گامی دیگر در راستای نقد ادبی شعر معاصر و تحلیل روان‌شناختی آن باشد.

روش تحقیق

روش تحقیق این پژوهش به شیوهٔ توصیفی تحلیلی (مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای) است. در واقع در این پژوهش به تحلیل و بررسی آنیمای درونی شاعر که به واسطهٔ نمادهای مختلف ابتدا در ذهن و روان و سپس در زبان شعری میرزایی پدیدار شده است، پرداخته‌ایم و پس از ذکر نمونه‌هایی از اشعار، مادینهٔ روان را در آن‌ها تحلیل کرده‌ایم.

کهن‌الگو

ضمیر ناخودآگاه جمعی انسان از مفاهیم و صورت‌هایی تشکیل شده است که به آن‌ها کهن‌الگو گفته می‌شود و در اعماق روان جای دارند. کهن‌الگو تفسیر مفهومی افلاطونی است. این واژه ما را در راه رسیدن به مقصود خود یعنی شناخت ناخودآگاه جمعی و درک مفهوم آن، یاری می‌رساند زیرا به واسطهٔ آن به الگوهای باستانی یا ایماژهای جهانی گذشته دسترسی پیدا خواهیم کرد. کهن‌الگو حقیقتاً بخشی از قلمروی ناخودآگاه است که به دلیل خودآگاه شدن و درک شدن، تغییر یافته است و رنگ و بوی خودآگاه شخصی را به خود گرفته و در آن نمایان شده است. کهن‌الگو نمونه‌ای فرضی و غیرقابل نمایش، همچون الگوهای رفتاری موجود در زیست‌شناسی، به شمار می‌رود (یونگ، ۱۴۰۰: ۱۲ ـ ۱۱). کهن‌الگوها درون‌مایه‌ای دیرینه در ناخودآگاه جمعی به شمار می‌روند و در حقیقت الگوهایی رفتاری هستند که موروثی‌اند و انسان‌ها در دوره‌های تاریخی مختلف و در شرایط گوناگون، ممکن است مانند اجداد خود عمل کنند. «...صور مثالی جزء مایملک انتقال ناپذیر هر روان می باشند. آن‌ها قلمرو افکار مبهم گنجینه‌ای را تشکیل می‌دهند که کانت از آن سخن رانده و ما از آن‌ها در خزانهٔ نقش‌های بی‌شمار اساطیری شواهد بسیار داریم. صورت مثالی به هیچ وجه فقط تعصبی بیماری‌زا نیست و فقط هنگامی چنین می‌شود که در جای

غلط قرار گیرد. صور مثالی در نفس خود در شمار والاترین ارزش‌های روان انسان قرار دارند. آن‌ها از دیرباز ملکوتیان کلیهٔ اقوام را تشکیل داده‌اند» (یونگ، ۱۳۶۸: ۲۹).

کهن‌الگوها درون‌مایه‌های پیچیده و شگفت‌انگیزی هستند که از اجداد و نیاکان به دست ما رسیده‌اند. کهن‌الگوها را به یک میدان مغناطیسی تشبیه می‌کنند که ظهور و بروز آن‌ها نه بر اساس محتوا بلکه به موجب فرم است و بنابر موروثی بودن در قلمرو غرایز قرار می‌گیرند (یاوری، ۱۳۸۷: ۴۵). یونگ معتقد است کهن‌الگوها درون‌مایهٔ ضمیر ناخودآگاه جمعی هستند که به طور ذاتی در روان آدمی وجود دارند و تحت تاثیر انگیزه‌های درونی و بیرونی، در گسترهٔ خودآگاه آدمی پدیدار می‌شوند و به عبارت دیگر، خود را به خودآگاه می‌شناسانند. به طور کلی کهن‌الگوها، بازتاب‌های نمونه‌وار و عام روان آدمی هستند (جونز، ۱۳۶۶: ۳۳۹). کهن‌الگوها مفاهیمی ازلی به شمار می‌روند که در تمامی دوره‌های تاریخی حضور دارند و نمی‌توان وجود آن‌ها را انکار کرد و نیرویی غریزی هستند که بر اساس تجربیات جمعی بشر در روان همهٔ انسان‌ها قرار دارند.

کهن‌الگوها به طور مستقیم نمی‌توانند در آثار ادبی منعکس شوند بنابراین پس از ورود به خودآگاهی در قالب نماد و اسطوره بازتاب پیدا می‌کنند. نمادها نیز که دربرگیرندهٔ کهن‌الگوها هستند بخشی از معنا را القا می‌کنند که پس از بررسی آثار ادبی معانی آن‌ها مشخص می‌شود. یونگ معتقد بود که نظریهٔ صورت‌های مثالی یا آرکی‌تایپ‌ها اختراع او نیست؛ بلکه اصطلاح آرکی‌تایپ از قرن‌های اول میلادی وجود داشته است و در آثار آدلف باستیان و نیچه به آن بر می‌خوریم. همچنین نویسندگان فرانسوی از جمله اوبر، موس و لوی برول نیز به این افکار اشاره کرده‌اند. یونگ بیان می‌کند که من فقط اساسی مبنی بر آزمایش به نظریه‌ای دادم که قبلاً آن را با عناوینی مثل غاطیغوریا، عادت‌های راهنمای وجدان و یا تجسمات دسته جمعی می‌خواندند (یونگ، ۱۳۹۰: ۶۰). مهم‌ترین کهن‌الگوهای از دیدگاه یونگ عبارتند از: آنیما، آنیموس، سایه، نقاب، خود، مادر مثالی، پیرخرد ... .

کهن‌الگوی آنیما

آنیما یکی از مهم‌ترین کهن‌الگوهای یونگ است. با وجود اینکه در اعماق ناخودآگاهی قرار دارد اما در رفتار و کردار فرد بسیار تاثیرگذار است. آنیما بزرگ‌بانوی روح مرد است (یاوری، ۱۳۸۷: ۱۹۳). یونگ معتقد است «عنصر مادینه تجسم تمامی گرایش‌های روانی زنانه در روح مرد است، همانند احساسات، خلق و خوهای مبهم، مکاشفه‌های پیامبرگونه، حساسیت‌های غیرمنطقی، قابلیت عشق شخصی، احساسات نسبت به طبیعت و سرانجام روابط با ناخودآگاه که اهمیتش از آن‌های دیگر کمتر نیست» (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۷۲). آنیما مجموعهٔ عواطف و احساسات زنانه‌ای است که موروثی است و به طور بالقوه در ناخودآگاه

همهٔ مردان نهفته است؛ اما برخی از مردان با این کهن‌الگو رو به رو شده و آن را وارد خودآگاه خویش می‌کنند و برخی دیگر ممکن است هیچ‌گاه با آن مواجه نشوند. «آنیما، روح با معنایی متعصّبانه یا مذهبی نیست، مفهومی فلسفی و وابسته به نظام عقل‌گرایی هم نیست، بلکه کهن‌الگویی است که به طور رضایت‌بخشی همهٔ باورهای ناخودآگاه، ذهن انسان اولیّه، تاریخ زبان و مذهب را در خود جمع می‌کند. آنیما یک عامل به تمام معناست. انسان نمی‌تواند آن را بسازد؛ برعکس، آنیما از جمله عواملی است که به خلق و خو، عکس‌العمل‌ها و انگیزه‌های انسان و هر چیز خودانگیزی که در زندگی روانی او حضور دارد، شکل می‌دهد. آنیما قائم به ذات است و به ما امکان زندگی کردن می‌دهد. آنیما زندگی جاری در پشت خودآگاه انسان است که نمی‌تواند کاملاً با این حس یک‌پارچه شود و بر عکس حس آگاهی و بصیرت از آن نشأت می‌گیرد ... اگر رویارویی با سایه در پیشرفت انسان به منزلهٔ مرحلهٔ کارآموزی است، روبه‌رو شدن با آنیما به معنای مرحلهٔ استادی است» (یونگ، ۱۴۰۰: ۳۸ و ۴۰). طبق یک ضرب‌المثل آلمانی قدیمی که می‌گوید: هر مردی حوا را در درون خود دارد می‌توان چنین برداشت کرد که روان انسان دو جنسیتی است، هرچند ویژگی‌های روان‌شناختی جنس مخالف در درون هر یک از ما بیش‌تر ناخودآگاه‌اند، اما خود را در رویاها، اوهام یا فرافکنی بر افراد مخالف محیط، پدیدار می‌سازند (گورین، ۱۳۷۷: ۱۹۶).

هر یک از افراد بشر با افرادی از هر دو جنس، همانندسازی و همزادپنداری می‌کنند؛ بنابراین می‌توان گفت همهٔ انسان‌ها به طور همزمان دارای صفات مردانه و زنانه هستند در حالی‌که تفاوت‌های جنسی ناشی از ژنتیک را نمی‌توان نادیده انگاشت اما فشارهای اجتماعی و فرهنگی این تفاوت‌ها را به شکل اغراق آمیزی بازتاب می‌دهد؛ به طوری که زنان را ملزم می‌کند تا جنبهٔ زنانهٔ خود را بیشتر پرورش و بروز دهند و مردان را وادار به تأکید بیشتر بر وجه مردانهٔ خود می‌کند؛ در نتیجه جنبهٔ دیگر واپس زده و ضعیف می‌شود. مردان از ویژگی‌هایی چون پرستاری و مراقبت و ارتباط با دیگران غافل می‌شوند و گرایش پیدا می‌کنند به گونه‌ای یک‌سویه، پرخاشگر و متفکّر می‌شوند. زنان نیز بر خلاف آن‌ها جنبه‌های پرستاری و عواطف خود را پرورش می‌دهند، اما ظرفیت‌های خود را برای ابراز وجود و بیان اندیشه‌های منطقی فراموش می‌کنند. با وجود تمامی این محدودیت‌ها، نیمهٔ زنانه در مردان و نیمهٔ مردانه در زنان خود را به صورت‌های گوناگون در رویاها، خیال‌پردازی‌ها، خواب‌ها، اسطوره‌ها، ادبیات و... نمایان می‌سازند (فدایی، ۱۳۸۱: ۴۲). «اصل تأنیث و تذکیر در اصل در عالم آرمانی و نظری یکی بودند و بعد در عالم عمل (زندگی تاریخی بشر)، در جریان آفرینش لحظه به لحظه از هم دورتر شدند. روح کلی بشری از این انشقاق، از این دور شدن از خود، از این حرکت به سوی کثرت ناراضی است و در خواب و بیداری در آرزوی وحدت

نخستینه است و وحدت از این دیدگاه مساوی جاودانگی است. در فلسفهٔ افلاطون هم انسان نخستین در جهان مثالی، هرمافرودیت بود یعنی هم نر و هم ماده و سپس در این جهان به دو موجود نیمه کامل نر و ماده تقسیم شد و از این جاست که تا ابدالاباد هر نیمه به دنبال نیمهٔ دیگر خود است. او در رسالهٔ مهمانی (symposium) می‌نویسد که خدایان انسان را نخست به صوررت کره‌ای آفریدند که دو جنسیت داشت» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۸ ـ ۲۷). آنیما در فرهنگ‌ها و ادبیات کشورهای مختلف با اسامی متعددی نمایان شده‌است. «آنیما در ادبیات با ده‌ها نام جلوه کرده است. دانته در کمدی الهی او را بئاتریس، میلتون در بهشت گمشده او را حوا، سهراب سپهری زن شبانهٔ موعود، خواهر تکامل خوش‌رنگ، حوری تکلم بدوی و غزل‌سرایان کهن معشوق خیالی و معشوق جفاکار خوانده‌اند و در قصه‌های عامیانه گاهی پری خوانده شده است و شاعران عرب از جن و تابعه که به آنان القای شعر می‌کنند سخن گفته‌اند» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۵۵).

آنیما مانند تمامی کهن‌الگوها دارای دو جنبهٔ مثبت و منفی است؛ از یک سو یاری‌گر و نجات‌دهنده است و از سویی دیگر مهلک و ویرانگر است و با توجه به تجربه‌ای که مرد از برخورد با آن دارد، جنبهٔ مثبت یا منفی خود را بروز می‌دهد. آفرینندگان آثار ادبی پس از انتقال آنیما به لایه‌های خودآگاه روان، به شیوه‌های متعددی آن را در شعر و نثر خویش بازتاب می‌دهند اما بازتاب مثبت یا منفی آنیما به شرایط زندگی شاعران و نویسندگان بستگی دارد. در اغلب اساطیر و باورها، خدابانوان و الهگان که نمادهای مادینه به شمار می‌روند، دارای دوگانگی هستند و به صورت مثبت و منفی می‌توانند نمایان شوند. برای مثال در اساطیر هندی، کالی یا دورگا همسر شیوا که از خدایان بزرگ هند به شمار می‌رود، نیروی مؤنث و خلاق اوست و در واقع همان مفهوم آنیما را دارد (جم‌زاد، ۱۳۹۳: ۶۱). در واقع جلوه‌های مثبت و منفی آنیما و آنیموس هر یک به شکل‌های متفاوتی بروز می‌یابند و در آثار شاعران و نویسندگان زن و مرد این جلوه‌ها، صورت‌های متعددی دارند که از طریق نقد و بررسی می‌توان به زندگی آن‌ها و شیوه برخورد با نیمهٔ درونی پی برد. آنیما در زندگی مرد نه تنها با بازتاب به روی زنان و فعالیت‌های خلاقانهٔ او، بلکه در رویاها و اوهام، خلق و خوی‌ها، عواطف و احساسات قبل از وقوع و نیز در بروز هیجانات، تظاهر می‌کند (فوردهام، ۱۳۹۳: ۹۱ ـ ۹۰).

غزل نو

مؤلفه‌های قالب کلاسیک غزل، امروزه دگرگون شده است و شاعران معاصر با نوآوری و بهره‌مندی از ظرفیت‌های شعر نو تغییرات گسترده‌ای در ویژگی‌های سبکی غزل معاصر ایجاد کرده‌اند؛ به عبارت دیگر غزل نئوکلاسیک حاصل تلاش شاعران کلاسیک‌سرایی است

که با مشاهدهٔ روند پیدایی و شکوفایی شعر نو، در همگامی شعر کلاسیک مطابق با زمانهٔ خویش، گام برداشتند و خود نیز به تأثیرپذیری از شعر نو بر این روند، اعتراف کرده‌اند (علامی و یگانه، ۱۳۹۳: ۱۶۵):

جسمم غزل است اما روحم همه «نیما»یی است
در آینه‌ی تلفیق این چهره تماشایی است
(بهمنی، ۱۳۷۷: ۱۵)

این آمیزه، از بخش غزل کلاسیک و شعر نو فراتر می‌رود و به آمیزهٔ سبکی غزل نیز می‌انجامد، تا آنجا که می‌توان آن را مجموعه‌ای از ویژگی‌های سبک‌های پیشین به شمار آورد. در زبان به شیوهٔ سبک عراقی نظر دارد و در خیال، به شیوهٔ سبک هندی، از درون‌مایه‌های عینی و محسوس بهره می‌گیرد (روزبه، ۱۳۷۹: ۱۷۲). غزل نو که گاه «فراغزل» خوانده می‌شود ماهیت وجودی خود را، به تعبیر حسن‌لی، از « به هم زدن ریختمان شعر کلاسیک» به دست می‌آورد «بی‌آن‌که به ساختمان شعر یعنی وزن و قافیه آسیبی برسد (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۴۴۸). عمده مؤلفه‌های سبکی غزل نو عبارت از است:

■ لایهٔ زبانی: پرهیز از کهنگی، هنجارگریزی‌های زبانی، ورود واژگان غیرشعری، نزدیکی به زبان محاوره و ...

■ لایهٔ بلاغی: کاستن از وجه تصریح و غلبهٔ نسبی بیان استعاری، نمادگرایی، بسامد جملات خبری با معانی «اظهار تأثر و اندوه» و «توبیخ و ملامت» و ...

■ لایهٔ موسیقایی: تجربهٔ وزن‌های تازه در غزل، نوآوری در قافیه و ردیف، قافیهٔ شنیداری، توجه به نقش القایی وزن عروضی، کم‌مایگی بدیع لفظی و معنوی و محدودیت آن به آرایه‌هایی چون مراعات نظیر، تلمیح، تضاد و ایهام.

■ لایهٔ انگاره‌ای (Ideological System): بیان عواطف فردی و درونی شدن احساسات، غلبهٔ یأس و ناامیدی و پوچی در احساسات شاعر، غلبهٔ حس بر اندیشه، گسترش درون‌مایه اجتماعی و سیاسی و روان‌شناختی از جمله کهن‌الگوها، فقدان اندیشه‌های عمیق فلسفی، کم‌رنگ شدن مفاهیم عرفانی و ... (بشیری، ۱۳۹۰: ۱۱۵-۱۲۱).

روایت داستانی و پیوند عمودی غزل نیز یکی دیگر از این مؤلفه‌هاست که حسن‌لی در خصوص سبک شعری شاعر مورد نظر این پژوهش، محمدسعید میرزایی، مطرح می‌کند: «چنانچه مجموعه غزل مرد بی‌مورد محمدسعید میرزایی را ورق بزنیم به کم‌تر غزلی برمی‌خوریم که روایت داستانی در آن نباشد» (حسن‌لی، ۱۳۸۶: ۴۵۰).

بر این اساس آثار محمد سعید میرزایی به عنوان یکی از شاعران نوگرای غزل در دههٔ ۷۰ می‌تواند انتخاب شایسته‌ای برای بررسی و تحلیل‌های روان‌کاوانه در ادبیات معاصر به

ویژه غزل باشد.

۲- بحث و بررسی

بازتاب آنیما در اشعار میرزایی در چهار بخش طبقه‌بندی می‌شود که به ترتیب بسامد عبارتند از: «آنیما و پیوند با حوزه-های معنایی»، «آنیما و طبیعت»، «آنیما و اشیا» و «آنیما و اعداد». آنیما و پیوند با حوزه‌های معنایی اغلب شامل مفاهیم ادراکی و ذهنی مانند عشق، اندوه، معصومیت، ناامیدی، زیبایی، پرورندگی، هنر و ... می‌شود؛ آنیما و طبیعت شامل پیوند با اجرام آسمانی، گیاهان، آب، موجودات فراواقعی و ... است؛ در آنیما و اشیا با بسامد پیوند با آینه و وسایل یادگاری رویارو می شویم و در نهایت آنیما و اعداد نیز شامل پیوند آنیما با اعداد چهار، هفت، شش و سه می‌شود.

۲- ۱- آنیما و پیوند با حوزه‌های معنایی

این بخش شامل پیوند آنیما با مفاهیم ذهنی و گاه بازتاب ذهنیات درعینیت است که عناوینی مانند عشق، ناامیدی، معصومیت و تقدس، جاودانگی، جمع نقضین و تجلی در اندام‌ها و ... را در بر می‌گیرد. آنیما و پیوند با حوزه‌های معنایی بیش-ترین بسامد را در میان اشعار میرزایی به خود اختصاص داده است که آنیما و عشق، آنیما و هویت و جنسیت، آنیما و جسمانیت بیش‌ترین بسامد را دارند و پیوند آنیما با مفاهیمی چون آرامش، آگاهی، اثیری بودن نیز کم‌ترین بسامد را دارند. بسامد بالای عشق و مفاهیم مربوط به آن نشان‌دهندهٔ ارتباط عمیق شاعر و آنیمای اوست. آنچه در بررسی مفاهیم مطرح شده در رابطه با کاربرد آنیما در غزلیات میرزایی شایان توجه است بهره‌مندی از مفاهیم متضادی مانند میرایی و جاودانگی؛ مهربانی و بی‌وفایی؛ جسمانیت و الوهیت و مانند این‌هاست که از آنیما نمایی متناقض‌گونه ارائه می‌کند و غیرقابل توصیف بودن آن را به خواننده القا می‌کند.

۲- ۱- ۱- عشق

عشق «موجب انسجام درونی وجود است و جسم و روان و خودآگاهی و ناخودآگاهی را هماهنگ می‌سازد، راهبر و رهنمون احساسات است، مؤید خصائل جنسی و جسمانی و اخلاقی است، و سپس آدمی را با جهان پیرامون سازش می‌دهد» (آلندی، ۱۳۷۸: ۹). میرزایی نیمهٔ زنانهٔ وجودی‌اش را با مفهوم عشق پیوند می‌زند و آن عشق گاهی با رویکرد مثبت و گاه منفی، توصیف می‌شود. او همچنین وصال و یگانگی را با آنیما تصور می‌کند و آن را زیبا، پرورنده و پاک می‌داند. میرزایی برای آنیمای خویش هیچ حد و مرزی قائل نمی‌شود و او را لایق عشق نامحدودی می‌داند که نمی‌توان برایش محدودهٔ خاصی را در نظر گرفت و این‌گونه آنیما را به واسطهٔ عشق نمایان می‌کند:

تو فرصت داری از هر جای این تقویم بی‌تاریخ
بدون هیچ مرز ای عشق نامحدود برگردی
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۳۹)

در برخی سروده‌ها، اما دیدگاه شاعر به عشق منفی است که متمرکز است بر شکست و ناکامی در عشق و متأثر از آنیمای منفی؛ در این سروده‌ها، از سختی‌های عاشق می‌گوید و معتقد است که همیشه این مسیر به وصال و شادی ختم نخواهد شد:

و آخرین قدم عاشقی رسیدن نیست — که گاه عشـق اگرهـای دیگـری دارد
هـزار مرتبـــه عاشق شـدی ندانستی — که عشق خون جگرهای دیگری دارد
(میرزایی، ۱۳۹۴الف: ۱۲۸)

۲- ۱- ۲- هویت و جنسیت

جنسیت آنیما بارها توسط شاعر پدیدار می‌شود و با عنوان‌هایی مانند بانو، خانم و زن مورد خطاب قرار می‌گیرد. میرزایی در سروده‌های خود به دنبال نامی برای آنیماست و در نهایت او را «گم‌نام» یا در مقابل آن «هزارنام» می‌انگارد. نام‌گذاری، نوعی هویت‌بخشی به شخصیت‌ها در آثار ادبی است. «نام با شخصیت و سرنوشت شخص مساوی است» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۸۵). در شعری بیان می‌کند زنی که در ایستگاه از من عبور کرد و عوض شد، زنی است که دارای هزاران نام است، در حالی که یک کالبد و بدن دارد و این‌گونه معشوق را با هزار نام می‌شناسد و با هر هزار نام به او خطاب می‌کند:

زنی که در عبور از ایستگاه از من عوض می‌شد
زنی که با هزاران نام دیگر بود و یک تن بود
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۶۲)

نام کوچک آنیما در شعر زیر آزادی عنوان شده است و آنیما را با مفهوم «وطن» پیوند می‌زند:

تو آن زنی که به بام سپیده می‌رقصد و نام کوچکت آزادی است
زنی که صاحب انگشتر سیاه شب است و ساعت مچی‌اش شبنم است
(میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۷۹)

«در زناشویی، آنیما نقش فعالی ایفا می‌کند، زیرا مرد می‌کوشد دل زنی را برباید که با زنانگی ناهشیارش به بهترین نحو سازگار باشد؛ یعنی زنی که بتواند فرافکنی روح او را دریابد» (مورنو، ۱۳۷۶: ۶۲). وصال و هم‌آغوشی در واقع تکرار ازدواج مقدس اولیه، بوسهٔ آسمان و زمین است که تمامی موجودات جهان به واسطهٔ آن به وجود آمده‌اند. مشارکت

زمین و آسمان، همه چیز در هم آمیخته و یک هدف پیدا می‌کنند. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۲۷۹ ـ ۲۷۸)

در سروده‌های میرزایی آمیزش و معاشقه علاوه بر آن‌که بر اساس مهر و عشق تصویر می‌شود گاه فراتر از محدودهٔ فردیت انسانی می‌رود و تأثیرگذاری جهان‌شمول می‌یابد:

در آخرین درجات حرارت فرضی لبت به بوسه جهان را بخار خواهد کرد
درست روی لبم در تماس نقطهٔ صفر به مرکز اتم آتشفشان‌ترین هستید
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۲۵)

میرزایی در آینه در جستجوی اندام و پیکرهٔ آنیما می‌باشد تا او را ببیند و سرانجام در تاریکی ناخودآگاهی آنیما را در حالی که گیسوان خویش را پریشان کرده و لباس شب زیبایی به تن کرده است، می‌یابد:

می‌لغـزم و به راه می‌افتـم در آینه / در جستجـوی هنـدسهٔ محو یک بدن
تاریک می‌شوم و تو آنجا بدون گل / گیسو پریش جامهٔ شب کرده‌ای به تن
(میرزایی، ۱۳۹۴الف: ۸۹)

۲- ۱- ۳- جسمانیت یا تجلی در اندام‌ها

آنیما انسان‌واره پدیدار می‌شود و شاعران و نویسندگان در آثار خویش، برای توصیف آنیما به وصف جسمانی او نیز پرداخته‌اند؛ به عبارت دیگر هدف هنرمند از وصف جزئی از اندام زنانه، ارادهٔ کلیتی جسمانی از آنیماست. گویا این اندام‌ها جایگزین خود آنیما هستند، قسمتی از بدن او یا شیئی وابسته به او می‌تواند جایگزین او شود. مانند چشم مقدس مصری یا اندام‌هایی از شیوا که پرستش می‌شدند... پس در سیر رابطه با آنیما، پاره‌ای از آن جایگزین خود اوست و نوعی ابژهٔ انتقالی محسوب می‌شود و نوعی فرایند کارکرد جبران است (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۰۷ ـ ۲۰۶). در سروده‌های میرزایی «چشم» بیش از دیگر اعضای بدن دارای بسامد است و از اهمیت خاصی برخوردار است. «چشم هم نمادی از اندام جنسی (زنانه) است و هم نماد تام ابژه یعنی زنانگی، وقتی که جایگزین همزاد می‌شود، در قالب یک اندام جایگزین معشوق می‌شود. چشم در حقیقت حس مخصوصی است که در مرد بیدار می‌شود تا او بتواند درون‌گرایانه به خود بنگرد و درون خود را بکاود. این اشاره در چشم-های دختر اثیری بوف کور هم مشاهده می‌شود که تنها یک نگاه او کافی است که پرده از همهٔ اسرار جهان بردارد» (صنعتی، ۱۳۸۰: ۲۵۹ ـ ۲۵۸).

میرزایی با اشاره به چشم‌های جادویی آنیما اعتراف می‌کند که آن چشم‌ها با خطوط منحنی خود سراسر فضای اطراف شاعر را در برمی‌گیرد و با صورت جادوگرانه‌اش موجب مورّب شدن زمان می‌شود و آن‌چنان تأثیرگذار است که به گونه‌ای زمان را در می‌نوردد:

زمین به شوق درخشیدنت شتاب گرفت / دوید عصر و غروبی نیامده شب شد
خطــوط منــحنی چشــم‌های جادوییت / گرفــت حجم فضا را زمان مورّب شد
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۸)

میرزایی چشمان آنیما را در کنار مژه‌هایش به طور همزمان به خدایان بهار و روح یلدا تشبیه می‌کند به گونه‌ای که چشمان سبز رنگ او خدای بهار است که سرسبزی و باروری را به همراه می‌آورند و مژه‌های بلند و سیاهش بیانگر شب یلداست. شاعر این‌گونه به وصف زیبایی چشمان معشوق می‌پردازد و آن‌ها را با عناصر طبیعت پیوند می‌دهد:

دو چشم سبز تو در سایه‌سار مژگانت / خــدایــگان بهــارنــد و روح یلدایــنــد
تــو را مجســمه‌ســازان شــهر زیبــایی / در آستان پرستش به سجده می‌آیند
(میرزایی، ۱۳۹۳ب: ۳۷)

دست های آنیما نیز حیات‌بخش‌اند و در بهبود زخم‌های شاعر مؤثرند. شاعر از درمان زخم‌های خود به کمک دستان پر مهر آنیما سخن می‌گوید:

من حتم دارم زخم‌های من با دست‌هایت خوب خواهد شد / در سرزمینم پرچم خود را بر پا کن اما دل نکن، شاید
(میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۱۰۵)

۲- ۱- ۴- اعجاز

آنیما کهن‌الگویی است که در نقش مثبت خویش حیات‌آفرین و الهام‌بخش است. آفرینندگان آثار ادبی با تکیه بر آن به بیان تأثیراتی که آنیما در پیشرفت، تکامل، رشد و حیات‌بخشی داشته است، می‌پردازند. شاید بتوان گفت آنیما خود سرچشمهٔ اشعار ناب و تأثیرگذاری است که وارد قلمرو خودآگاهی شاعر شده است. «آنیما شاید پیچیده‌ترین صورت مثالی یونگ باشد. آنیما تصویر روح است. روح خود elan Vital یا نیروی حیات و انرژی زایای بشری است. یونگ در معنای روح چنین می‌گوید که آنیما عامل زنده در انسان است که حیاتی مستقل داشته و خود حیات‌آفرین است» (گورین، ۱۳۷۷: ۱۹۶).

آنیما با حضور تأثیرگذار و حیات‌بخش خود، زندگی عاشقانه‌ای برای شاعر ایجاد می‌کند و باغی سرشار از گل‌های زیبا فراهم می‌آورد، او را از شکست و ناکامی می‌رهاند و به قهرمانی مبدل می‌سازد. وجه مثبت آنیما در ابیات زیر به صورت همه جانبه زندگی شاعر را دگرگون ساخته است:

تو عشق را به گلی مهربان بدل کردی / مرا به هیأت یک باغبان بدل کردی
تو آمدی و صمیمانه زندگی مرا / به عاشقانه‌ترین داستان بدل کردی
شکست خورده‌ترین شاه عشق بودم من / ولی مرا تو به یک قهرمان بدل کردی (میرزایی،

۱۳۹۴ب: ۵۶)

۲- ۱- ۵- الهام‌بخشی

گاه آنیما عامل اصلی سرایش و ذوق شاعرانه پنداشته می‌شود و میرزایی نیز بارها در اشعارش، معشوق یا آنیما را عامل سرودن شعر می‌خواند. «به اعتقاد یونگ، آنیما گاهی به شکل منبع الهام یا حامل وحی ظاهر می‌شود... الهام‌بخشی که در چهرهٔ زن مجسم می‌شود و متعالی‌ترین نمود آنیماست» (صرفی و عشقی، ۱۳۸۷: ۷۲ ـ ۷۱). به نظر می‌رسد جنی که به شاعر شعر القا می‌کند و مسألهٔ همزاد و عاشق شدن شاعر به پری و زنی که ترجمان الاشواق را به محیی‌الدین ابن عربی الهام کرد، مربوط به آنیما باشد (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۳۱).

آنیما و نام او جان‌مایه و جوهر اصلی اشعار میرزایی به شمار می‌رود و سرچشمهٔ اصلی تراوش شاعرانه است:

همیشه نام کسی بهترین سرآغاز است / که هست جوهرِ هر شعر و جانِ هر نامه
(میرزایی، ۱۳۹۳الف: ۸۴)

آنیما علاوه بر الهام‌بخشی، مخاطب فرضی سروده‌های شاعر نیز هست:

تو ای مخاطب فرضی اولین غزلم چه شد که آخرِ رویای من شدی بانو؟
مرا غزل به غزل خواندی و خودت یک روز نخوانده وارد دنیای من شدی بانو
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۷ ـ ۵۶)

۲- ۱- ۶- جاودانگی و دیرینگی

از جمله ویژگی‌های مهم و برجستهٔ آنیما جاودانگی اوست؛ محدود به زمان و مکان نمی‌شود و از ازل تا ابد با روان مرد پیوندی ناگسستنی دارد (جم‌زاد، ۱۳۹۳: ۳۶۶).

شاعر آنیما را هم حادث و هم قدیم می‌داند و معتقد است که آنیما از ازل تا ابد همواره حضوری جاودانه دارد و پایان هر موضوعی با آنیما همراه است. او همچنین در رابطه با صفات ذاتی آنیما و ذات نخستین او سخن می‌گوید:

اسماء بی‌حروفِ مقدم صفاتِ ذات / ذاتِ نخست معنیِ پیش از کلام، ای
خون، ردپای جاریِ پیش از سفر، جنون / یا محدث ـ ابتدایِ قدیم ـ اختتام، ای
(میرزایی، ۱۳۹۳الف: ۳۴-۳۵)

۲- ۱- ۷- معصومیت و تقدس

تقدس و الوهیت از دیگر صفات آنیماست به گونه‌ای که با خدایان مقایسه می‌شود. گاهی شاعر این جنبه از روان را تقدیس می‌کند و شایستهٔ ستایش می‌داند و از عنوان‌هایی همچون خدایان و الهه‌ها استفاده می‌کند. آنیما در وجه روشن خود در قالب فردی نجیب،

پاک و الهه‌مانند که خیر مطلق است بازتاب می‌یابد (فوردهام، ۱۳۹۳: ۸۸). شاید بتوان گفت هرگاه معصومیت و اثرگذاری آنیما به اوج می‌رسد به درجهٔ قداست و الوهیت دست می‌یابد و سرانجام در سرنوشت مرد نقش مهم تری را خواهد داشت.

غمگین‌تر از یک ناخدای پیر در ساحل مرگم من اما تو / موعود فردایی چه قدیسی فردا که می‌آیی چه بانویی

(میرزایی، ۱۳۹۵: ۴۱)

آنیمای میرزایی خدای کوچک او به شمار می‌رود که شاعر خود را در اختیار او قرار می‌دهد تا از تنش حبابی بسازد و به سمت آسمان پرواز دهد. می‌توان گفت شاعر در برابر آنیما تسلیم می‌شود:

خدای کوچک من از تنم حباب بساز / و بعد فوت کن و در هوا بچرخانم (میرزایی، ۱۳۹۳الف: ۱۱۵)

۲- ۱- ۷- پرورندگی

آنیما در وجه روشن خود پرورش‌دهنده به شمار می‌رود و موجب رشد و شکوفایی گل‌ها و گیاهان (در برخی موارد موجودات) می‌شود و در نهایت طراوت و شادابی را به ارمغان می‌آورد. «او مادهٔ اولیه، مادر هستی، خدای آفرینش و فرمان‌روای جهان مردگان است. اصل بقا و فناست و بدن او الگویی است که جهان از روی آن آفریده شده است. شکم او زهدان زمین است. پوست او دشت باروری است که رستنی‌ها بر آن می‌رویند و شیر او سرچشمهٔ باران و آب حیات و منشأ معرفت و فرزانگی است و نَفَس او کلام است» (سیاهپوش، ۱۳۷۶: ۲۰). میرزایی نیز به رشد و پرورش گل‌ها، گیاهان توسط مادینهٔ روان پرداخته است به گونه‌ای که آنیما را عامل رویش گل‌های زیبا می‌داند و همچنین به باروری و رابطهٔ آن با آنیما اشاره می‌کند هرچند که بسامد این مفهوم زیاد نیست اما شایان توجه است.

این خانه با تو معبد گل‌های مریم است / آیینه با تو باغ گل ارغوان شده

گل‌های قالی از قدمت جان گرفته‌اند / این فرش پر ستاره‌ترین کهکشان شده (میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۱)

و در جای دیگری او را جان‌بخش و پرورش دهندهٔ جمادات می‌داند:

به روی فرش نخ موی او بیفتد اگر / ز نقش کهنهٔ قالی بنفشه می‌روید (میرزایی، ۱۳۸۷: ۲۲۴)

۲- ۱- ۸- نیمهٔ وجودی شاعر

آنیما نیمهٔ وجودی یا نیمهٔ گمشدهٔ هنرمند مرد محسوب می‌شود. به عبارت دیگر همان نیمهٔ گمشده‌ای است که جستجو می‌شود تا هنرمند روانِ دوگانهٔ خویش را تکمیل کند.

«انسان از قدیم‌ترین ایام همواره در افسانه‌های خود این فکر را بیان کرده است که یک اصل نر و یک اصل ماده پهلو به پهلو در جسم واحد وجود دارند... اگر کمی به عقب برگردیم به فلسفهٔ کیمیاگری می‌رسیم که از هرمافرودیت (موجود نر و ماده با هم) و انسان درونی نر و ماده یا موجود آدمی بحث می‌کند که هر چند در صورت ظاهر نر است، ولی همیشه حوا یا زن خود را، که در بدنش پنهان است، همراه دارد» (یونگ، ۱۳۹۰: ۳۰ ـ ۲۹). میرزایی آنیما را نیمهٔ دیگر خود می‌خواند که با یافتنش از سرگشتگی رهایی می‌یابد:

نخوانده وارد دنیای من شدی دیدی مرا که گم شده بودم چقدر خندیدی
چه زود دست دلم را گرفتی و بردی چه زود نیمهٔ زیبای من شدی بانو
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۷)

۲- ۱- ۹- جمع نقیضین

آنیما نمایی از اجتماع نقیضین است و دارای دو وجه روشن و تاریک است و در روان مرد با مفاهیم متناقض‌گونه پدیدار می‌شود. این تناقض در وصف شاعر از آنیما به روشنی آشکار می‌شود و به تصاویری پارادکسیکال می‌انجامد. بسامد این تصاویر در شعر میرزایی زیاد نیست:

هر یک در اول ـ آخرِ راهِ ازل ـ ابد / هر دو پناهِ جانِ مسافر، دو چشم ناز
ای زن فرشته! نیمهٔ ماه آفتابی‌ات / آیا کجاست؟ باطنِ ظاهر، دو چشم ناز
...
ای هر دو تا یکی! و یکی نه دو لا اله / شرکِ یگانه! مطلقِ کافر! دو چشم ناز
(میرزایی، ۱۳۹۳الف: ۶۰ ـ ۵۹)

۲- ۱- ۱۰- ویرانگری

یکی از جلوه‌های نیمهٔ تاریک آنیما نابودگری عاشق است. «در سراسر دنیا افسانه‌هایی وجود دارد که در آن‌ها زنی بسیار زیبا در شب اول وصال، عشاق خود را با زهر یا سلاحی می‌کشد. این جنبهٔ عنصر مادینه همان‌قدر سرد و بی‌رحم است که پاره‌ای جنبه‌های دهشت‌بار طبیعت...» (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۷۵ ـ ۲۷۴). این وجه از آنیما در سروده‌های میرزایی بازتاب یافته است:

درون زن پُر زن‌های مردآزاری و مردهای زیادی که خودکشی کردند
و عاشقان غریبی که گم شدند به مه و عابران همیشه گرفته خاطر بود
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۹)

شاعر در یکی از اشعار نیز خود را همچون گل سرخی می‌داند که از نابود شدن خویش

توسط آنیما سخن می‌گوید:

گل سرخ تو بودم زود چیدی بی‌سرم کردی / از اول آمدی خوبم کنی زخمی‌ترم کردی
گل سرخ تو بودم گوشهٔ گلدان دلتنگی / نمی‌دانم چرا هنگام رفتن پرپرم کردی
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۲)

۲- ۱- ۱۱- ناامیدی و اندوهناکی

نیمهٔ تاریک آنیما موجب ناامیدی و اندوهناکی مرد می‌شود؛ گویا با تسلط بر روان مرد شکست و ناکامی‌های فردی را به او یادآور می‌شود و زمینهٔ ناامیدی و پوچی را برای مرد فراهم می‌کند. جنبهٔ منفی عنصر مادینه در مردی که تحت تأثیر آن قرار گرفته است پیوسته این موضوع را برای او زمزمه می‌کند که: من هیچ نیستم، هیچ چیز برای من معنایی ندارد و از هیچ چیز لذت نمی‌برم. این خلق و خوی آنیما موجب ناهنجاری و ناتوانی می‌گردد و سراسر زندگی را غمگین و خسته‌کننده می‌سازد و حتی ممکن است منجر به مرگ شود (یونگ، ۱۳۹۳: ۲۷۳). میرزایی نیز در برابر نیمهٔ تاریک آنیما رویاهایش را برباد رفته می‌بیند و مردی ناامید است که یأس تمام جنبه‌های زندگی او را فراگرفته است:

غمگین‌تر از یک ناخدای پیر ای ساحل گل‌های جادویی / دیری است در من مرده دور از رویای عشق و ماجراجویی
من آرزوهای بزرگم را بر باد دادم بی‌تو باور کن / من نیستم خوابی که می‌بینی من نیستم مردی که می‌گویی (میرزایی، ۱۳۹۵: ۴۰)

«آنیما زمینهٔ افسردگی مرد را فراهم می‌سازد» (جم‌زاد، ۱۳۹۳: ۳۷۶). «یک متن کهن‌سال چینی می‌گوید: که هنگامی که مردی بامدادان سنگین و یا با خلق بد از خواب برمی‌خیزد، این به علت روح زنانه و آنیمای اوست؛ آنیما با نجوای موضوعات نابه‌جا و محال به گوش مرد، کوشش وی را برای تمرکز فکر آشفته می‌سازد. روز را با ایجاد این احساس مبهم و نامطبوع، که گویا یک ناراحتی جسمانی در او وجود دارد، تباه می‌کند، یا خواب وی را عرصهٔ آمد و شد تجسمات فریب‌کار و مفتون‌کننده می‌کند؛ مردی که به تملّک آنیمایش درآید، قربانی هیجان ضبط و نظارت‌ناپذیری می‌شود» (فوردهام، ۱۳۹۳: ۹۱ ـ ۹۰). بن‌مایهٔ غم و اندوه در مواجهه با آنیما در سروده‌های میرزایی نیز بازتاب دارد:

هی دور رفته‌ای و مرا پیر کرده‌ای / این‌جا کنار قافیه‌هایی به شکل غم
با این همه کنار همین نانوشته‌ها / من گریه کرده‌ام همهٔ قصه را تو هم
(میرزایی، ۱۳۸۷: ۲۴۰ ـ ۲۳۹)

۲- ۱- ۱۲- زن اثیری

زن اثیری یکی از صورت‌های بازتاب آنیماست و او را با وهم و خیال پیوند می‌زند. «زن

اثیری مصداق زنی فرشته‌گون که فوق‌العاده زیباست و دست نیافتنی به نظر می‌رسد. زن اثیری خصوصیات ناسوتیِ زنان معمولی را ندارد، بلکه لاهوتی و مطهر است و باعث تعالی و رستگاری عاشق می‌شود» (پاینده، ۱۳۹۸: ۳۲۳). میرزایی تنها در یک مورد به آنیما با صفت اثیری اشاره می‌کند:

زن اثیری آوازه‌خوان دریاها تو با تمام دهان‌های باد می‌خوانی
تو از گلوی گل سرخ از رگ قلبم تو آخر نفسی آن سوی صدایی تو
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۳۸ ـ ۳۷)

۲- ۲- پیوند آنیما و طبیعت

طبیعت و عناصر گوناگون آن همواره در آثار هنری با کهن‌الگوها پیوند می‌خورند. هنرمند با به کارگیری عناصر طبیعت، تصاویر خارق‌العاده‌ای از آنیما و نیمهٔ زنانه می‌آفریند. محمدسعید میرزایی نیز در اشعار خود پیوندی میان آنیما و طبیعت برقرار کرده است که ذیل دوازده عنوان ـ به ترتیب بسامد ـ قابل ذکر و بررسی است: «اجرام آسمانی، گیاهان، موجودات فراواقعی، آب‌ها، حیوانات، شب و تاریکی، باد، بهار، آتش، جزیره، جنگل و کوه».

ماه؛ یکی از اجرام آسمانی و از مظاهر مادر مثالی است. آناهیتا بازتاب و مظهر انسانی ماه است. در توضیحاتی که در آبان‌یشت از آناهیتا ارائه می‌شود خصوصیات وی با صفات ماه شباهت زیادی دارد. موضوع جالبی که در حفاری‌های شوش به چشم می‌خورد، نقش تعدادی زن برهنهٔ ایستاده است که دست‌های خود را به هم داده‌اند. از آن‌جا که دیگر نمادهای ماه نیز همراه ایشان به چشم می‌خورد، رابطهٔ زن و ماه در این دوران محقق می‌شود (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۱: ۱۷). ماه در آسمان شب به گونه‌ای فضای تاریک و وهم‌آلودهٔ ناخودآگاهی را تداعی می‌کند که جایگاه آنیماست. میرزایی نیز از این صورت مثالی استفاده می‌کند و ماه را نیمهٔ دیگر آنیما و یا شبیه‌ترین شیء (مشبه‌به) به او می‌داند. پیوند آنیما و ماه بیانگر زیبایی، نیرومندی، عشق و باروری است:

و چرخ خورد ته چشمه شانه‌ای شد، شب / به دست دخترکی، ماه نیمهٔ او بود
(میرزایی، ۱۳۹۳الف: ۱۳۲)

و این زنی است که تنها مشبّه ماه است / اگر چه ماه بدان سان که روشن این زن، نیست
(میرزایی، ۱۳۹۳الف: ۱۴)

ستاره: ستاره با درخشش خود در تاریکی شب در واقع فضای ناخودآگاه جمعی و روح آدمی را به نمایش می‌گذارد به گونه‌ای که شمیسا معتقد است که در برخی فرهنگ‌ها، روح بعد از مرگ به صورت ستاره تصور می‌شود. به طور کلی ستاره جنبهٔ ملکوتی دارد که دلیل آن پرستش نور و هر چیز نورانی در کهن‌ترین مذاهب بشری است که در قرآن مجید

هم به آن اشاره شده است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۱۵۲). میرزایی چندین بار در خطاب به آنیما، او را ستاره می‌خواند و همانگونه که ستاره در تاریکی شب می‌درخشد آنیما نیز در تاریکی ناخودآگاه او درخشان است. چشمان ستاره‌گون آنیما در تاریکی ناخودآگاه می-درخشند و شاعر به واسطهٔ آن نور آنیما را در لایه‌های پیچیدهٔ ناخودآگاه می‌یابد:

تا باورت شود در این تاریک جز چشم تو ستارهٔ دیگر نیست
من فرض می‌کنم که در آن بستر مردی در انتظار تو ننشسته
(میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۴۲)

خورشید: خورشید با نوربخشی و گرمابخشی، مقدمات آفرینش و پرورش را فراهم می‌آورد. «خورشید یکی از مهم‌ترین عناصر قدسی است که در زندگی انسان حضوری حیاتی داشته است، طلوع و غروب خورشید نیز رمز تولد، بالندگی، مرگ و رستاخیز بوده و انسان همواره کوشیده است آن را مقدس بشمارد و شاید به همین دلیل نیز مراسم نیایش و نماز خود را اغلب در این لحظات به جا می‌آورد» (پورخالقی چترودی، ۱۳۸۱: ۱۳). آنیما در آغوش شاعر همچون خورشیدی حضور دارد و گرما و نور خود را به شاعر منتقل می‌کند و از این طریق زمینهٔ رشد و بالندگی را فراهم می‌کند:

تو در آغوش من خورشید بودی بانوی دریا / نگاه مردِ کوهستان همیشه با تو خواهد بود
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۰)

گاهی نیز آنیما در وجه منفی خویش با خورشید سوزان پیوند می‌خورد:

به آتشم زده‌ای آفتاب روشن من لباس سوخته را دربیاور از تن من
به سطح شعله‌ورت چشمه‌ای مذابم کن به رنگ سبز طلایی بنفش زرد بمان
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۲۹)

گل‌ها: اغلب گل‌ها از خون یک ایزد پس از کشته شدن او می‌رویند مثل رویش شقایق یا گل سرخ از خون آدونیس، بنفشه از خون آتیس، سنبل از خون هیاکینتوس و گل سرخ از خون مسیح (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۱۳). گل سرخ، نماد عیسوی کهن بود و نمونه‌هایی از آن، در دخمه‌های رومیان یافت شده است که شاید، دلالت بر بهشت داشت. گل سرخ همواره با مریم عذرا مربوط بود که او را گاهی گل بی‌خار یعنی بدون گناه می‌دانستند (هال، ۱۳۸۷: ۳۰۱). آنیما در قالب گل سرخ زیبایی بازتاب یافته است که شاعر بیان می‌کند در هر گلخانه‌ای که باشد آرزو و رویای گلدانی همیشه همراه او خواهد بود و شاید منظور از گلدان لایهٔ خودآگاه او باشد:

گل سرخ عزیز من به هر گلخانه‌ای باشی / بدان رویای یک گلدان همیشه با تو خواهد بود
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۴۹)

عروس خانم سیاره‌ام گل سرخم / بخند و غنچه بده گل بده گلاب بده
(میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۶۷)

میرزایی بارها گل بنفشه را نیز در کنار آنیما به تصویر می‌کشد و هال در توصیف این گل می‌نویسد: «این گل نماد عیسوی فروتنی و شرم و مربوط به عیسی در کودکی و مریم عذرا، به ویژه در نقاشی‌های وابسته به پرستش مریم و کودک از اوایل رنسانس به بعد است» (هال، ۱۳۸۷: ۲۸۱).

پشت بنفشه دختری آمد در دامنش هزار گل سرخ / یک یک به نام کوچک گل‌ها پرسیدمش ولی تو نبودی

یک چشمه و هزار بنفشه؟ یک دختر و هزار گل سرخ / باور نمی‌کنم تو نباشی باور نمی‌کنم تو نبودی (میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۳۱ ـ ۳۰)

درخت: نماد پیوند آسمان و زمین و به عنوان نشانه‌ای از حضور آنیماست. یونگ چنین می‌نویسد که: «بسیاری از درخت‌ها مانند سرو، نخل، بید، زیتون و ... از زمان‌های قدیم رمز و نشانهٔ الههٔ عشق و مادر، بین قوم سامی بوده‌اند. همیشه یک درخت مقدس در جاهای بلند پهلوی قربانگاه منسوب به این الهه وجود داشت... چنین گفته می‌شود که خدا و فرشتگان در درون یا پهلوی درخت‌ها ظاهر می‌شوند» (یونگ، ۱۳۸۱: ۶۶). میرزایی در بیت زیر برای پیوند آنیما با مفهوم رشد، باروری، فناناپذیری و قداست از درخت استفاده کرده است. این تصویر جاودانگی آنیما را به ذهن متبادر می‌کند و نشانه‌ای از بهشتی بودن اوست:

ای سرو ـ زن ـ ستاره خطابِ بدون سمت / در خانهٔ به کوچهٔ بر روی بام، ای
خون، ردّپای جاریِ پیش از سفر، جنون / یا محدث ـ ابتدایِ قدیم ـ اختتام، ای
(میرزایی، ۱۳۹۳الف: ۳۵)

در شعری دیگر ترکیب «درخت‌دختر» را می‌سازد که از ملکوت هبوط کرده است و هنوز به بلوغ روحانی خویش نرسیده:

درخت دختری از تو وزید از ملکوت / به روی خاک، ولی وقت چیدن تو نبود
(میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۴۸)

دریا: دریا یکی از عناصر طبیعت است که گاه جنبه‌ای زنانه دارد. دریا وجود انسان را با خویش یکی می‌سازد و گستردگی آن، مرزهای نامحدود قلمرو ناخودآگاه را به ذهن متبادر می‌کند. می‌توان گفت دریا نمادی از مادر بشر است (جم‌زاد، ۱۳۹۳: ۱۹۴). «دریا قبل از آن که سمبل زن باشد، سمبل روح عمیق و مرموز آدمی است. به نظر یونگ، دریا هم مثل روح آدمی از دو قسمت سطح ظاهری (ضمیر آگاه) و عمق واقعی (ضمیر ناخودآگاه) تشکیل شده است» (علیخواه، ۱۳۷۱: ۳۲). به عبارت دیگر می‌توان دریا را در اغلب اشعار

رمز ناخودآگاه و در پیوند با آنیما تلقی کرد. میرزایی در شعری آنیما را «بانوی دریا» می‌خواند که او را احاطه کرده و رمزی از ناخودآگاهی است. همچنین می‌تواند نماد زندگی و بی‌انتهایی باشد:

تو در آغوش من خورشید بودی بانوی دریا / نگاه مرد کوهستان همیشه با تو خواهد بود
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۰)

در جایی دیگر آنیما را ملک بانوی دریاها می‌نامد که بر در دریای ناخودآگاهی فرمان‌روایی می‌کند:

برگرد دریای دلت را از خون نهنگان سرخ خواهم کرد / آه ای ملک بانوی دریاها من آخرین شمشیرزن شاید (میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۱۰۵)

باران: باران، سخاوتمندانه زمین و هر آنچه در آن حضور دارد را پاک و سیراب می‌گرداند. در سراسر جهان، باران به عنوان نماد اثرات آسمانی بر روی زمین در نظر گرفته می‌شود. این نکته واقعیتی است که باران عامل بارورکنندهٔ زمین است، و اینکه زمین از آن حاصلخیز می‌شود. باران نشانهٔ رحمت و حکمت است و حکیم آموخت که می‌توان هر آنچه را که در طبیعت خاص هر فرد جاودان است، با باران مقایسه کرد (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۱۹ ـ ۱۷). شاعر از پیوند آنیما و باران سخن می-گوید به گونه‌ای که آنیما به واسطهٔ حضور در کنار باران، عامل دگرگونی مسیری شده که از آن عبور کرده است:

انگار از تغزّل باران گذشته بود / زیبایی‌اش چقدر جوان کرد کوچه را
(میرزایی، ۱۳۹۴الف: ۴۰)

پس از آنیما، شاعر از چشمان اشک‌بار خود سخن می‌گوید که آن‌ها را در نزد آنیما به امانت گذاشته است و در خطاب به او بیان می‌کند که باران برای همیشه همراه تو خواهد بود. می‌توان گفت این باران حاصل از اشک‌های شاعر است که همیشگی است و موجب باروری گلی می‌شود که آنیماست:

به دستت می‌سپارم چشم‌های اشک‌بارم را / گل زیبای من باران همیشه با تو خواهد بود
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۵۰)

حیوانات: برخی از حیوانات نمادی از مادر مثالی هستند و آن دسته‌ای که حیوان مفید به شمار می‌روند نیز مادر را تداعی می‌کنند (جم‌زاد، ۱۳۹۳: ۲۳۳). میرزایی گاه آنیما را در پیوند با حیوانات مختلفی از جمله قو، کبوتر، ماهی، آهو، جغد، گنجشک، اسب، مار، پرستو و صدف به تصویر می‌کشد که در این میان پرندگان از بسامد بالایی برخوردارند و برخی مانند مار، پرستو و صدف تنها یک مورد در اشعار به آن‌ها اشاره شده است. قو یکی از حیواناتی است که بیانگر آنیما و نیمهٔ زنانه است. باشلار معتقد است که قو نر ـ ماده است به

گونه‌ای که در آب‌های درخشان مادینه و در عملکرد نرینه است. به نظر او تصویر قو، مانند هوس، امری ترکیبی است و با درخشندگی خویش دو قطب جهان ظاهر را دعوت می‌کند تا با هم ترکیب شوند (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۴۶۵ ـ ۴۶۴). میرزایی در برکهٔ چشمان آنیما تولد قوی جوانی را به تصویر می‌کشد که نشان‌دهندهٔ نیروی اسرار آمیز آنیماست و تغییر و تحولات گسترده‌ای را رقم می‌زند:

شاید که پشت برکهٔ چشمت میلاد یک قوی جوان باشد
یک در به سمت قصر خورشید است هر دکمه از این پیرهن شاید
(میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۱۰۴)

کبوتر را می‌توان از آن دسته پرندگان به شمار آورد که از گذشته در زندگی انسان‌ها حضور داشته و نقش مؤثری داشته است. از این پرنده برای ارسال نامه‌ها، پیغام‌ها و دستورات استفاده می‌کردند بنابراین نمی‌توان ارزش آن را نادیده گرفت. کبوتر ماده با رموز عاشقی مرتبط می‌شود، اگرچه مسیحیان او را نماد روح‌القدس می‌پنداشتند. در قصه‌های پریان کبوتر ماده با عنوان مرغ آفرودیت، زن ایزد عشق باقی مانده است (دلاشو، ۱۳۶۶: ۱۶۲ـ ۱۶۱). شاعر روح آنیمای خویش را همچون کبوتری می‌داند که آزاد و رها است و با ایزد عشق مرتبط است و شاید تمایل عاشقانهٔ شاعر و آنیما را به تصویر می‌کشد:

روح کبوترانه‌ات آخر تو را کشید / با کفش‌های خسته و سنگین به جاده‌ها
تنهایی‌ات شبیهِ خدا بود و در پی‌ات / خیره شدند چشم شیاطین به جاده‌ها
(میرزایی، ۱۳۹۳الف : ۱۴۹)

در فرهنگ ایرانی نیز چشم آهو از اهمیت و زیبایی خاصی برخوردار است و در ادبیات گاهی چشم معشوق را در زیبایی به چشمان آهو تشبیه می‌کنند. آنیمای شاعر به صورت دختری جوان با چشمانی شگفت‌انگیز نمایان شده است. تکرار این ترکیب نشان از زیبایی چشمان معشوق در شباهت با چشمان آهوست:

بگو پروانه‌ای باشم به گندم‌زار گیسویت / برای آهوی چشمان خود بگذار چوپانم
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۴۵)

ماهی از حیواناتی است که در درون آب زندگی می‌کند و از آن برای نمایش آنیما بهره می‌برند. ماهی در داستان حضرت یونس نیز به دگرگونی روحی و تولد دوبارهٔ او کمک می‌کند و رمز حیات دوباره و تمامیت است (جم‌زاد، ۱۳۹۳: ۲۴۸). آنیمای میرزایی شاه بانویی است که به صورت ماهی ظاهر می‌شود و از آغوش او جدا شده و به سوی دریا راهی می‌شود؛ می‌توان گفت این تغییر رمز دگرگونی روحی و تولد دوباره است:

غریب کلبهٔ خاموشم تو شاه بانو ماهی شدی به دریاها / شبی ز صخرهٔ آغوشم تو پر کشیدی و راهی شدی به دریاها (میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۵۴)

پری: پری و قصه‌های پریان از گذشته تا کنون بسیار رواج داشته‌اند و با اساطیر و کهن‌الگوها ارتباط تنگاتنگی دارند. بین قصه‌های پریان و آنیما نیز نوعی ارتباط برقرار است که ادبیات و اساطیر محل بازتاب آن‌ها به شمار می‌رود. غلبهٔ جنبهٔ زنانه در قصه‌های پریان به طور کامل، مشهود است و همواره مورد توجه مردم و آفرینندگان آثار ادبی بوده است. «پری، صاحب جادو، نماد قدرت‌های خارق‌العادهٔ روح، و یا ظرفیت‌های طرارانهٔ تخیل است. پری می‌تواند تغییر شکل دهد و در یک آن بالاترین آرزوها را به ثمر برساند یا تغییر دهد. شاید پری نشانهٔ قدرت‌های انسان در ساختن ذهنیِ برنامه‌هایی است که نتوانسته عیناً به تحقق برساند» (شوالیه و گربران، ۱۳۸۴: ۲۱۸). میرزایی در اشعار متعددی از پری و مفاهیم وابسته به آن استفاده می‌کند و به زیبایی آنیما را در قالب پری به تصویر می‌کشد. او آنیما را به پریچهٔ جادو تشبیه می‌کند که کارهایی شگفت‌انگیز و جادوگرانه انجام می‌دهد به گونه‌ای که شب هنگام موجب تباهی شاعر می‌شود و کاری جز این ندارد:

فقط همین که مرا شب به شب تباه کنی / تو هیچ کار نداری پریچهٔ جادو
(میرزایی، ۱۳۹۳الف، ۹۰)

چون روح شعر ای پری جادویی من / پنهان شدی به دفتر از آیینه آمدی
(میرزایی، ۱۳۸۷: ۱۳۳)

۲- ۳- پیوند آنیما و اشیا

آنیما گاهی با اشیا پیوند می‌خورد و در این میان «آینه» بیش‌ترین بسامد را داراست و پس از آن یادگاری‌ها قرار می‌گیرد. شاعر بارها به واسطهٔ آینه سعی در آشکار ساختن آنیمای خویش دارد و گاه در هنگام بازتاب، او را آینه می‌داند. همچنین اشیائی به عنوان یادگاری از آنیمای خویش نزد خود دارد که بقایای وجودی آنیما در روان اوست. آینه از جمله وسایلی است که رمز و نشانه‌ای از ناخودآگاه است و می‌توان آن را جایگاهی برای بازتاب آنیما دانست. در هنر عیسوی آینهٔ بدون نقص نماد مریم عذرا و نشان‌دهندهٔ بکرزایی اوست (هال، ۱۳۸۷: ۵). میرزایی در جستجوی آنیما همواره رد پای او را در آینه می‌یابد و این گونه بیان می‌کند که جایگاه آنیما در آینه است و او را نیمهٔ گمشده خویش می‌داند:

اگر تو گمشدهٔ عمر من نبودی پس / چرا همیشه در آینه ردّ پای تو بود؟
(میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۱۰۳)

پشت کدام آینه‌ای ای پری؟ مگر / قایم شدی به پشت سر من؟ سفر بخیر
(میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۹۷)

یادگاری‌هایی که از معشوق بر جای می‌ماند همواره آن میل و علاقه را در ذهن عاشق زنده نگه می‌دارد و پیوستار وجودی او به حساب می‌آید. یادگاری‌ها نمادی از ارتباط عینی شاعر با مادینهٔ روان خود است و از آنجا که از انتزاعی بودن آن می‌کاهد، در موارد معدودی دست‌مایهٔ مضمون‌پردازی شاعر قرار گرفته است. «عکس» و «صندلی» دو شیئی است که میرزایی را با آنیمای غایب پیوند می‌دهد:

فقط یک قطعه عکس یادگاری در کنار تو / برایم از تو تنها یادگارت بودن و رفتن
(میرزایی، ۱۳۹۵: ۱۱)

بگذار از من و تو بماند به یادگار / در خانهٔ قدیمی دنیا دو صندلی
(میرزایی، ۱۳۹۴الف، ۸۵)

۲- ۴- پیوند آنیما و اعداد

اعداد در روان‌شناسی و ادبیات از اهمیت و جایگاه ویژه‌ای برخوردارند. از طریق بررسی اعداد در آثار هنری و ادبی می‌توان به لایه‌های روان و ناخودآگاه آفرینندگان آن‌ها راه یافت و درون‌مایهٔ آن را درک کرد. اعداد همچنین دارای معانی خاصی هستند و در رویا، اسطوره و ادبیات به عنوان نماد تحلیل می‌شوند. آنیما در غزل‌های مورد بررسی با اعداد رمزگونه پیوند می‌خورد؛ هر چند که این ویژگی بسامد بالایی ندارد. عدد چهار، هفت، شش و سه ـ به ترتیب بسامد ـ اعدادی هستند که در اشعار مورد استفاده قرار گرفته‌اند. چهار، شکل دایره را تداعی می‌کند و رمز چرخهٔ حیات، چهار فصل، عناصر چهارگانه (آب، آتش، باد، خاک)، چهار جهت اصلی (شمال، جنوب، شرق، غرب)، چهار نَفس، زمین، طبیعت و همچنین اصل مادینه است (گورین، ۱۳۷۷: ۱۷۷). در بیت زیر عدد چهار با واژهٔ مرد آمده و از آنجا که این عدد نماد مادینه است با دگرگونی جنسیتی، آن‌ها را زاینده توصیف کرده و با آنیما پیوند زده است:

من و گریستن و غربت و سفر با هم / چهار مرد که هر یک ز دیگری زاده
(میرزایی، ۱۳۹۳الف: ۱۸۷)

«هفت عدد عالم، عالم کبیر، کامل بودن، تمامیت، با سه آسمان و جان، چهار زمین و بدن نخستین عددی است که هم مادی است هم معنوی» (کوپر، ۱۳۷۹: ۳۰). شاعر آنیما را بانوی قصر قصه می‌نامند (به نوعی آن را با قصه‌های پریان مرتبط می‌داند) که با هفت قفل جادویی خویش در را به روی شاعر بسته است. می‌توان گفت «هفت قفله کردن چیزی» به معنی عدم گشودن و دسترسی به آن است که در این شعر با قصه‌های اساطیری کهن مرتبط است:

این جاده برف بود نه پیوستن وقتی در اولین شب دل بستن

بانوی قصر قصه به روی من با هفت قفل جادو در بسته
(میرزایی، ۱۳۹۴ب: ۴۱)

۳- نتیجه‌گیری

بازتاب کهن‌الگوها در اشعار، زمینه را برای نقد روان‌شناختی و کهن‌الگویی در ادبیات فراهم می‌کند و «آنیما» از جملهٔ همین کهن‌الگوهاست. با بررسی غزلیات محمدسعید میرزایی از دیدگاه نقد کهن‌الگویی و تمرکز بر کهن‌الگوی آنیما نتایجی بدین شرح به دست آمد: شاعر به طور گسترده این کهن‌الگو را در اشعارش نمایان می‌سازد و به شیوه‌های گوناگونی آن را جلوه می‌دهد.آنیما در غزلیات میرزایی هم به صورت مثبت (در بسیاری موارد) و هم منفی (با بسامد اندک) پدیدار شده است. هنگام غلبهٔ جنبهٔ مثبت آنیما بر فضای غزل، شاعر بسیار امیدوار و شادمان است و به هنگام غلبهٔ جنبهٔ منفی آنیما احساس پوچی، سرخوردگی و اندوه شاعر را احاطه می‌کند. بر این اساس آنیما اغلب به صورت الهه‌ای پاک و معصوم نمایان می‌شود در حالی که بازتاب آنیما به صورت زن ناپاک تنها در دو مورد یافت شد. رابطهٔ میرزایی با نیمهٔ زنانهٔ روان خود رابطه‌ای سازنده و تکاملی ارزیابی می‌شود. عدم اشاره به معشوقی با فردیت واقعی نشان می‌دهد شاعر از عینی بخشی و این‌همانی به آنیما می گریزد.

میرزایی از هر شیوه‌ای برای بازتاب آنیما در شعر خویش استفاده می‌کند خواه طبیعت و جلوه‌های آن باشد و خواه مفاهیم ذهنی و عناصر مربوط به آن. کهن‌الگوی آنیما در سروده‌های میرزایی به ترتیب بسامد ذیل چهار عنوان «پیوند آنیما و حوزه‌های معنایی»، «آنیما و طبیعت»، «آنیما و اشیا» و «آنیما و اعداد» نمایان می‌شود. بسامد بالای پیوند آنیما با حوزه‌های معنایی نشان دهندهٔ گرایش عمدهٔ شاعر به بیان مفاهیم ذهنی و بنیادین و بازتاب آنیما به واسطهٔ آن‌هاست؛ آنیما در ذهن و روان او از جایگاه بسیار ارزشمندی برخوردار است که برای بازتاب آن از محسوسات پرهیز می‌کند. «عشق»، «هویت و جنسیت»، «جسمانیت و تجلی در اندام‌ها» از جملهٔ این مفاهیم انتزاعی است که در مضمون‌سازی شاعر با آنیما مورد توجه بوده است. «آنیما و طبیعت» دومین جایگاه بسامدی را در غزلیات دارد که در آن میان «آنیما و ماه» بیش‌ترین بسامد را در اشعار میرزایی به خود اختصاص داده است؛ زیرا آسمان شب و ماه فضای ناخودآگاه جمعی را به ذهن متبادر می سازد. در پیوند «آنیما با گیاهان» نیز گل‌ها و به ویژه گل سرخ، بنفشه و مریم بسامد بالایی دارد. در این حوزه همچنین بازتاب آنیما در قالب موجودات فراواقعی مانند پری، شیطان و فرشته نیز اغلب در اشعار میرزایی به چشم می‌خورد و او بارها آنیمای خویش را همچون پری می‌داند. در پیوند «آنیما و آب» نیز دریا نمود بیش‌تری دارد به گونه‌ای که ژرفا، وسعت و بی‌انتهایی آنیما از

این طریق نمایان می‌شود. توصیف آنیما در پیوند با آهو، کبوتر، ماهی و ... نیز نمونه‌ای از پیوند آنیما با طبیعت است و در بخش اشیاء نیز «بازتاب آنیما در آینه» قابل ذکر است؛ آینه رمز و نشانه‌ای از ناخودآگاه و نیز رمز دل، ذهن و درون است. آخرین حوزهٔ بازتاب آنیما در غزلیات میرزایی به اعداد مربوط می‌شود. از طریق بررسی اعداد در آثار هنری و ادبی می‌توان به لایه‌های روان و ناخودآگاه آفرینندگان آن‌ها راه یافت و درون‌مایهٔ آن را درک کرد. عدد «چهار، هفت، شش و سه» به ترتیب بیشترین بسامد را در پیوند با آنیما برقرار کرده‌اند.

خاطر نشان می‌شود محیط زندگی، خصوصیات روانی شاعر، میزان آشنایی با فرهنگ و اساطیر کشور و نیز تجربه‌های زیستی و روانی شاعر، در بهره‌مندی وی از کهن‌الگوی آنیما و بازتاب در غزل مؤثر بوده است. از آنجا که میرزایی از نوغزل-سرایان نام‌آشنای معاصر است، مضمون‌پردازی‌های کهن‌الگویی وی نشان‌دهندهٔ یکی از ویژگی‌های سبکی نوغزل است که همانا پیوند با مفاهیم ذهنی، انتزاعی و مؤلفه‌های برآمده از ناخودآگاه جمعی است.

منابع

۱ـ آلندی، رنه (۱۳۷۸). **عشق.** ترجمهٔ جلال ستاری. چاپ دوم. تهران: توس.

۲ـ بشیری، علی اصغر (۱۳۹۰). **غزل نو: بررسی و تحلیل غزل نو در شعر معاصر ایران.** تهران: نسل آفتاب.

۳ـ بیلسکر، ریچارد (۱۳۸۷). **اندیشهٔ یونگ.** ترجمهٔ حسین پاینده. چاپ سوم. تهران: آشیان.

۴ـ پاینده، حسین (۱۳۹۸). **نظریه و نقد ادبی.** چاپ دوم. تهران: سمت.

۵ـ پورخالقی چترودی، مهدخت (۱۳۸۱). **درخت شاهنامه.** مشهد: آستان قدس رضوی.

۶ـ جم‌زاد، الهام (۱۳۹۳). **آنیما در شعر شاملو.** تهران: نگاه.

۷ـ جونز، ارنست و دیگران (۱۳۶۶). **رمز و مثل در روانکاوی و ادبیات.** ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

۸ـ حسن‌لی، کاووس (۱۳۸۶). **گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران.** چاپ دوم. تهران: ثالث.

۹ـ دلاشو، م. لوفلر (۱۳۶۶). **زبان رمزی قصه‌های پریوار.** ترجمهٔ جلال ستاری. تهران: توس.

۱۰ـ زارعی، مهرداد (۱۳۹۵). **بررسی جریان غزل فرم.** استاد راهنما: بهادر باقری.

دانشگاه خوارزمی.
۱۱ـ سیاهپوش، حسین (۱۳۷۶). **زنی تنها،** یادنامهٔ فروغ فرخزاد. تهران: نگاه.
۱۲ـ شایگان‌فر، حسین (۱۳۸۰). **نقد ادبی**. تهران: دستان.
۱۳ـ شوالیه، ژان، گربران، آلن (۱۳۸۴). **فرهنگ نمادها.** ترجمهٔ سودابه فضائلی. ج۱و ۲. چاپ دوم. تهران: جیحون.
۱۴ـ شمیسا، سیروس (۱۳۷۴). **نگاهی به سهراب سپهری.** چاپ ششم. تهران: مروارید.
۱۵ـ ــــــــــــــ (۱۳۷۶). **داستان یک روح.** چاپ سوم. تهران: فردوسی.
۱۶ـ صرفی، محمدرضا، عشقی، جعفر (۱۳۸۷). «نمودهای مثبت آنیما در ادبیات فارسی». **فصل‌نامهٔ نقد ادبی.** ش۳. ۸۸ ـ ۵۹.
۱۷ـ صنعتی، محمد (۱۳۸۰). **صادق هدایت و هراس از مرگ.** تهران: مرکز.
۱۸ـ علیخواه، محمدمهدی (۱۳۷۱). **خواب، رویا، روح.** تهران: جمال الحق.
۱۹ـ فدایی، فربد (۱۳۸۱). **کارل گوستاو یونگ و روانشناسی تحلیلی او.** تهران: دانژه.
۲۰ـ فوردهام، فریدا (۱۳۹۳). **مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ.** ترجمهٔ مسعود میربهاء. چاپ دوم. تهران: جامی.
۲۱ـ کوپر، جی. سی (۱۳۷۹). **فرهنگ مصور نمادهای سنتی.** ترجمهٔ ملیحه کرباسیان. تهران: فرشاد.
۲۲ـ گورین، ویلفرد ال و دیگران (۱۳۷۷). **راهنمای رویکردهای نقد ادبی.** ترجمهٔ زهرا میهن‌خواه. چاپ سوم. تهران: اطلاعات.
۲۳ـ مورنو، آنتونیو (۱۳۷۶). **یونگ، خدایان و انسان مدرن.** ترجمهٔ داریوش مهرجویی. تهران: مرکز.
۲۴ـ میرزایی، محمدسعید (۱۳۸۷). **دیروز می‌شوم که بیایی.** چاپ دوم. تهران: تکا.
۲۵ـ ــــــــــــــ (۱۳۹۳الف). **الواح صلح.** چاپ دوم. تهران: نیماژ.
۲۶ـ ــــــــــــــ (۱۳۹۳ب). **درها برای بسته شدن آفریده شد.** چاپ سوم. تهران: نیماژ.
۲۷ـ ــــــــــــــ (۱۳۹۴الف). **غزل هزارهٔ دیگر.** چاپ دوم. تهران: شهرستان ادب.
۲۸ـ ــــــــــــــ (۱۳۹۴ب). **یک زن کامل.** تهران: نیماژ.
۲۹ـ ــــــــــــــ (۱۳۹۵). **فرجام.** تهران: چشمه.

۳۰ـ هال، جیمز (۱۳۸۷). **فرهنگ نگاره‌ای نمادها در هنر شرق و غرب.** ترجمهٔ رقیه بهزادی. چاپ سوم. تهران: فرهنگ معاصر.
۳۱ـ یاوری، حورا (۱۳۸۷). **روانکاوی و ادبیات.** تهران: سخن.
۳۲ـ یونگ، کارل گوستاو (۱۳۶۸). **چهار صورت مثالی.** ترجمهٔ پروین فرامرزی. مشهد: آستان قدس.
۳۳ـ ــــــــــــ (۱۳۸۱). **پاسخ به ایوب.** ترجمهٔ فوأد روحانی. چاپ دوم. تهران: جامی.
۳۴ـ ــــــــــــ (۱۳۸۳). **رویاها.** ترجمهٔ ابوالقاسم اسماعیل‌پور. چاپ دوم. تهران: کاروان.
۳۵ـ ــــــــــــ (۱۳۹۰). **روان‌شناسی و دین.** ترجمهٔ فؤاد روحانی. چاپ هفتم. تهران: علمی و فرهنگی.
۳۶ـ ــــــــــــ (۱۳۹۳). **انسان و سمبل‌هایش.** ترجمهٔ محمود سلطانیه. چاپ نهم. تهران: جامی.
۳۷ـ ــــــــــــ (۱۴۰۰). **ناخودآگاه جمعی و کهن‌الگو.** ترجمهٔ محمدباقر اسماعیل‌پور و فرناز گنجی. تهران: جامی.
38-Alikhah, Mohammad Mahdi (1992). **Khāb, Royā, Rooh (Sleep, dream, soul).** Tehran: Jamāl al-Haq.
39-Allendi, Rene (1999). **Eshgh (L'Amour)** (2nd Ed.). Translated by: J. Sattāri. Tehran: Toos.
40-Bashiri, Ali Asghar (2011). **Ghazal-e No,** Barrasi va Tahlil-e Ghazal-e No dar She'r-e Mo'āser-e Iran (Neo-Sonnet: Review and Analysis of Contemporary Iranian Neo-Sonnets). Tehran: Nasl-e Āftāb.
41-Bilsker, Richard (2008). **Andishe-ye Yung (On Jung)** (3rd Ed.). Translated by: H.Pāyandeh. Tehran: Āshiān.
42-Cooper, Jean C. (2000). **Farhang-e Mosavvar-e Namādāhy-e Sonnati (An illustrated encyclopaedia of** Translated by: M. Karbasiān. Tehran: **.(traditional symbols** Farshād.
43-Fadaei, Farbod (2002). **Carl Gustav Jung va**

Ravānshenāsi-e Tahlili-e No (Carl Gustav Jung and his Analytical Psychology). Tehran: Dānje.

44-Fordham, Frieda (2014). **Moghaddamei bar Ravānshenāsi Yung (An introduction to Jung's psychology)** (2nd Ed.). Translated by: M. Mirbaha. Ch2. Tehran: Jāmi.

45-Guerin, Wilfred L. et al. (1998). **Rāhnamāy-e Rooykardhāy-e Naghd-e Adabi.** (A Handbook of Critical Approaches to Literature) (3rd Ed.). Translated by: Z. Mihankhāh. Tehran: Ettela'āt.

46-Hall, James (2008). Farhang-e Negārei-e Namādhā dar Honar-e Shargh va Gharb (Illustrated dictionary of symbols in Eastern and Western art) (3rd Ed.). Translated by: R.Behzādi. Tehran: Farhang-e Moāsser.

47-Hassanli, Kāvoos (2006). **Goonehāy-e Nowāvari dar She'r-e Moāsser-e Irān (Types of Innovation in Contemporary Iranian Poetry)** (2nd Ed.). Tehran: Sāless.

48-Jamzād, Elhām (2014). **Anima dar She'r-e Shamlu (Anima in Shamlu's poem).** Tehran: Negāh.

49-Jones, Ernest et al. (1987). **Ramz-o Massal dar Ravānkavi va Adabiāt (Metaphor and Parable in Psychoanalysis and Literature).** Translated by: J. Sattāri. Tehran: Toos.

50-Jung, Carl Gustav (1987). **Chahār Soorat-e Messāli (Four archetypes: Mother, Rebirth, Spirit, Trickster).** Translated by: P. Faramarzi. Mashhad: Astan Qods.

51-Jung, Carl Gustav (2014). Ensān and Sambolhāyash (Man and His Symbols) (9th Ed.). Translated by: M. Soltānieh. Tehran: Jāmi.

52-Jung, Carl Gustav (2021). Nākhodāgāh-e Jam'i (The Archetypes and the Collective Unconscious). Translated by: M. B. Ismāilpour & F. Ganji. Tehran: Jāmi.

53-Jung, Carl Gustav (2011). Ravānshenāsi va Deen (Psychologie et Religion) (7th Ed.). Translated by: F. Rouhāni. Tehran: Elmi va Farhangi.

54-Jung, Carl Gustav (2004). Royāhā (Dreams) (2nd Ed.). Translated by: A. Esmāilpour. Tehran: Kārvān.

55-Loeffler-Delachaus, Marguerite (1987). **Zabān-e Ramzi-e Ghessehāye Parivār (The Secret Language of Fairy Tales).** Translated by: J. Sattāri. Tehran: Toos.

56-Mirzāei, Mohammad Saeed (2008). **Dirroz Mishavam ke Biāi (I Become yesterday so you come)** (2nd Ed.). Tehran: Takā.

57-Mirzāei, Mohammad Saeed (2014a). **Peace boards.** Ch2. Tehran: Nimage.

58-Mirzāei, Mohammad Saeed (2014b). **Darhā Barāye Basteh Shodan Āfarideh Shod (Doors were created to be closed).** (3rd Ed.). Tehran: Nimāzh.

59-Mirzāei, Mohammad Saeed (2015a). **Ghazal Hezārey-e Digar (Sonnet; Another Millennium).** (2nd Ed.). Tehran: Shahrestān-e Adab.

60-Mirzāei, Mohammad Saeed (2015b). **Yek Zan-e Kāmel (A Perfect Woman).** Tehran: Nimāzh.

61-Mirzāei, Mohammad Saeed (2016). **Farjām (Ending).** Tehran: Cheshmeh.

62-Moreno, Antonio (1997). **Yung, Khodāyān va Ensān-e modern (Jung, Gods and Modern Man).** Translated by: D. Mehrjooi. Tehran: Markazt.

63-Pāyandeh, Hossein (2019). **Nazariyeh va Naghd-e Adabi (Theory and Literary Criticism)** (2nd Ed.). Tehran: Samt.

64-Pourkhaleghi Chatroudi, Mahdokht (2002). **Derakht-e Shahnameh (Shahnameh Tree).**Mashhad: Āstan Qods

Razavi.

65-San'ati, Mohammad (2001). **Sadegh Hefayat va Harās az Marg (Sadegh Hedayat and Fear of Death).** Tehran: Markaz.

66-Sarfi, Mohammad Rezā, & Eshghi, Jafar (2007). **Nemoodhāy-e Mosbat-e Animā dar Adabiāt-e Fārsi (Positive Manifestations of Anima in Persian Literature).** Literary Criticism Quarterly, 3, 59_88.

67-Shamisa, Siroos (1997). **Dāstān-e Yek Rooh (The Story of a Soul)** (3rd Ed.). Tehran: Ferdowsi.

68-Shamisa, Siroos (1995). **Negāhi be She'r-e Sohrāb Sepehri (An Introduction to Sohrab Sepehri).** (6th Ed.). Tehran: Morvarid.

69-Shaygānfar, Hossein (2001). **Naghd-e Adabi (Literary Criticism).** Tehran: Dastān.Chevalier, Jean, & Gheerbrant, Alain (2005). Farhang-e Namadha (Dictionnaire des symboles) (2nd Ef.). Translated by: Sudābeh Fazāeli. Vol. 1 & 2. Tehran: Jeihoon.

70-Siāhpoosh, Hossein (1997). **Zani Tanhā, Yādnāmey-e Foroogh-e Farrokhzād (A Lonely Woman, Memoirs of Forough Farrokhzad).** Tehran: Negāh.

71-Yavari, Hoorā (2008). **Ravānkāvi va Adabiāt (Psychoanalysis and literature).** Tehran: Sokhan.

72-Zārei, Mehrdād (2015). **Barrasi-e Jaryan-e Ghazal-e Form (Examining the Flow of Sonnet of Form).** Supervisor: Bahādor Bāgheri. Khārazmi University.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۳ (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۷۰-۱۵۱

بررسی تطبیقی مؤلفهٔ ریا و دوگانگی رفتاری در شعر سیمین بهبهانی و حسین منزوی

رقیه کریمی
دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
دکتر علی عین‌علیلو (نویسنده‌ی مسئول)
استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران
دکتر سپیده سپهری
دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران

چکیده

از بین شاعران ادبیات غنایی دورهٔ معاصر که تأثیر بیشتری در تحول دیدگاه‌های شعر داشتند، می‌توان به سیمین بهبهانی و حسین منزوی اشاره کرد. آنچه که در این جستار مطرح است بُعد اجتماعی شعر غنایی بوده و نوع اندیشهٔ این دو شاعر را آشکار می‌سازد. از این رو، دوگانگی رفتاری و ریاکاری که موجب فریب اذهان می‌شود، از جمله مؤلفه‌هایی هستند که شاعران ضمن نقد، از آنها دوری جسته‌اند. مقالهٔ حاضر به روش توصیفی- تحلیلی و رویکرد تطبیقی سعی دارد نشان دهد که دو شاعر از چه نوع ریاکاری سخن گفته‌اند؟ شناخت نشانه‌های این صفات می‌تواند انسان را در چگونگی برخورد با این افراد یاری کند و بررسی اشعار دو شاعر عاملی برای دستیابی به قدرت اجتناب از آنهاست. در این میان سیمین به طور مستقیم و با تعدّد و تنوّع بیشتری این رذیله را مطرح کرده است؛ در حالی که منزوی تلاش می‌کند تا تعهّد اجتماعی را عاطفی‌تر لحاظ کند. آنچه را که هر دو شاعر توانسته‌اند براساس موازین اخلاقی به مخاطب نشان دهند، کاربرد واژهٔ نقاب، افسون، پتیارگی و فریب بوده که در ترادف با ریا به طور یکسان به کار رفته است.

واژگان کلیدی: اخلاق اجتماعی، ریاکاری، دوگانگی رفتاری، سیمین بهبهانی، حسین منزوی

Email: shahgol.karimi14@gmail.com
a-alilo@riau.ac.ir
sepideh.sepehri2363@yahoo.com

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۳/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۷/۲۶

۱- مقدمه

از مشخصات بارز ادبیات غنایی بهره‌گیری از تنوّع تفکّر و احساس در مسیر اخلاقیات است که هر انسان متعهّد خود را در برابر رعایت و بیان آن مسئول می‌داند. سیمین بهبهانی و حسین منزوی دو تن از شاعرانی هستند که به مفاهیمی همچون عشق، وطن، زندگی، حسرت، حسد، کینه، مرگ، ریا، فریب و غیره پرداخته‌اند. لیکن در این بین از مسایل ضد اخلاقی گله‌مند بوده و ضمن نقد از آنها دوری جسته‌اند. دو شاعر ضمن احترام به افراد جامعه، مؤلفه‌های ریا و دغل را به عنوان یک ضد ارزش مطرح می‌کنند. گرچه هر دو بیشتر غزل‌سرا هستند، اما بر مضامین اخلاقی و اجتماعی تأکید می‌کنند، این مقاله سعی دارد تا با بررسی بیت‌های دو شاعر رهیافتی در تطبیق انتقادی اتخاذ کرده و نشان دهد هر دو از چه نوع ریاکاری سخن گفته‌اند؟ ضمن اینکه با زبان شعر مخاطب را در شناخت افرادی که دارای این خصیصه هستند، یاری می‌کنند. این نوشتار، در تبیین یک الگوی ایجابی می‌تواند کارکرد مؤثری برای این مسأله داشته باشد و شکل‌گیری آن در جامعه به رشد فردی و اجتماعی کمک خواهد کرد.

از عناصر اصلی نکوهیده در جامعه دوگانگی رفتاری است که با عاملیت منفعت‌طلبی، امروزه نمود بیشتری پیدا کرده است. نگرش استدلالی به این مقوله می‌تواند مسیر سعادتمندی را برای جوامع بشری هموار سازد. به طور کلی آنچه که به عنوان ارزش و ضد ارزش شناخته می‌شوند می‌توانند در روابط افراد و سبک زندگی‌شان اثر گذاشته و چگونگی بهره‌مندی از آنها وضعیت جامعه را به انحطاط بکشاند یا برهاند. این مسأله به شکل نمودهای اخلاقی در اشعار شاعران مطرح است. با توجّه به فرهنگ هر کشور، ادبیات غنایی با ادبیات تعلیمی و پایداری وابسته است و حوادث سیاسی و اجتماعی سبب بروز مسایلی می‌گردد که حس انتقاد و اندوه بشر را برانگیخته و به صورت اشعار اعتراضی درمی‌آید. اگر چه برجسته‌ترین مضمون شعری سیمین و منزوی عشق است و به عنوان یک هدف در زندگی به آن می‌نگرند، همان‌قدر هم نسبت به خصایص دورنگی و فریب حالت ستیز به خود می‌گیرند و به نقد این کج‌رفتاری‌ها می‌پردازند. در مقایسه و تطبیق اندیشه‌های دو شاعر، با توجه به نوع زندگی و شرایط اجتماعی که در آن به سر می‌بردند، می‌توان گفت که آرمان‌های یکسانی دارند. اگر چه گاهی اختلافات محتوایی و سبکی بین آنها دیده می‌شود و همین امر بر روابط دوستانهٔ آنها اثر سوء نهاده است؛ اما نسبت به طرح واقعیت‌ها و رویارویی با بی‌رسمی‌های اجتماعی با هم وجه اشتراک داشته‌اند. در واقع «اشعار سیمین به مفاهیمی اشاره دارد که از واقعیت های ملموس و رنج‌آور و شادی‌آفرین زندگی مایه‌ور شده است.» (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۸۱) و از آنجایی که تکیه‌گاه منزوی اعتقادات دینی او بوده،

می‌توان گله‌هایش را نسبت به دغل‌بازی‌های زمانش درک کرد که جنبهٔ تعلیمی و حکمی به خود می‌گیرند. در واقع شعر هر دو شاعر معطوف به عامه بوده و حرف دل مردم را بازگو می‌کند. شناخت نشانه‌های صفات رذیله مانند دوگانگی رفتاری یا ریا می‌تواند انسان را در چگونگی برخورد با این افراد یاری کند. از این رو، با توجّه به اهمیت این مسئله در دوره‌های مختلف، بررسی اشعار این دو شاعر عاملی برای دستیابی به قدرت اجتناب از این افراد است.

اهمیت تحقیق دربارهٔ محتواشناسی شعر بعد از انقلاب اسلامی بر هیچ منتقدی پوشیده نیست؛ اگر این ضرورت، امروز تحقق نیابد، نسل‌های بعد نمی‌توانند به بیان و تبیین دقیق شعر این دوره بپردازند و همان فاجعه-ای تکرار خواهد می‌شود که در دورهٔ مشروطه اتفاق افتاده است؛ چرا که حلقه‌های مفقود شده در نزدیک‌ترین دورهٔ ادبی ما مشروطه- به قدری زیاد است که گاه ما را از درک صحیح و درست تحولات شعر عصر مشروطه محروم می‌سازد. ادبیات انقلاب اسلامی آیینهٔ باورها، نگرش‌ها و اندیشهٔ آرمانی یک ملت است. ادبیاتی که اشک و لبخند، آرامش و خطر، فریاد و سکوت، خاکستر و آفتاب و خشم و نرمش ملّتی را منعکس می کند و این دو شاعر توانسته‌اند با اثرگذاری فکری بر محتوا و درون مایه شعر فارسی به این مهم دست یابند.

پیشینهٔ پژوهش

با توجه به سابقهٔ پژوهش، صدیقه لقمان‌نیا در بررسی اخلاق اجتماعی در شعر حسین منزوی، ضمن معرفی شاعر، به تبیین نمودهای اخلاق اجتماعی در اشعار وی می‌پردازد و عشق و محبت را زنده و پویا می‌داند. «منزوی عشق را خمیرمایهٔ اصلی شعر خود قرار داده، با آب و تاب، پررنگ و برجسته بدان پرداخته است. صلای عشق در جایگاه‌های گوناگون شعر او به صدا درآمده و مراتب عالی و نازل آن جلوه‌گر شده است.» (لقمان‌نیا، ۱۳۹۴: ۲۰۴) تحلیل محتوایی اشعار منزوی از رضا بیات نیز حاکی از آن است که وی علاوه بر اشعار عاشقانه، به شعر آیینی و اجتماعی نیز توجه داشته است و گفته‌هایش از اتفاقات زندگی و حالات گذرای روحی او برمی‌خیزد که خالی از حضور منِ شاعر نیستند. «در چند شعر اجتماعی منزوی دعوت به مبارزه دیده می‌شود؛ در چند شعر هم یأس و ناامیدی از مبارزه و شکایت از وضع موجود موج می‌زند. در تمام این شعرها دشمن مشخص است؛ اما مرام و خواستهٔ شاعر شفاف نیست؛ به بیان دیگر شاعر می‌گوید چه چیزی را نمی‌خواهد، اما نمی‌گوید چه چیزهایی را می خواهد.» (بیات، ۱۳۹۴: ۴۳) زهره جعفری نیز در اشعار پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی به مقایسهٔ ارزش‌ها پرداخته و نشان می‌دهد که این سه شاعر در زمینهٔ ارزش‌های اجتماعی که ریا و دغلکاری نیز جزء آنهاست، نظر مشترک دارند و از آن دوری می کنند. اما سیمین به ارزش‌های سیاسی و اجتماعی گرایش

بیشتری نشان داده است. «او در دفترهای شعری نخست خود (جای پا، چلچراغ و مرمر) به بیان ارزش‌های فردی و جسمانی و اندکی هم اجتماعی و مردمی پرداخته است؛ اما با گذشت زمان این اشعار اجتماعی گسترش و وسعت یافته و حجم بیشتری از اشعارش به این امر اختصاص می‌یابد.» (جعفری، ۱۳۹۴: ۹۱) به طور کلی مقالات متعدّدی با موضوعات گوناگون دربارهٔ اشعار سیمین بهبهانی و حسین منزوی نوشته شده؛ اما در هیچکدام به طور مستقیم از ناهنجاری های اجتماعی سخنی به میان نیامده است.

روش پژوهش

این جستار به یکی از رذایل غیر اخلاقی که در جوامع مختلف سبب انحطاط روابط اجتماعی می‌شود، به روش توصیفی- تحلیلی و رویکرد تطبیقی می‌پردازد. در این روش که به شیوهٔ کتابخانه‌ای است، اطلاعات به دست آمده از منابع موجود مورد تحلیل قرار گرفته و پس از نمایش بسامد مؤلفه‌ها، نتیجه‌گیری می‌شود.

مبادی پنداری

اخلاق یکی از ارکان اصلی روابط اجتماعی به شمار می‌رود. جامعهٔ بزرگ یعنی کشور و جامعهٔ کوچک یعنی خانواده بدون اخلاق نمی‌توانند تداوم داشته باشند. در حقیقت زندگی اجتماعی اصولی را طلب می‌کند که با اخلاق اجتماعی شکل می‌گیرد. اخلاق نیک ارزشی است که می‌تواند شادکامی به حساب آید؛ زیرا در نهایت لازم است انسان به آن مرحله دست یابد و جامعه محیطی است که این امکان را فراهم می‌کند تا با زندگی اجتماعی به نتیجه برسد.

ریا رفتاری است که در ظاهر شایسته به نظر می‌رسد، اما در تمام دوره‌های مختلف، عملی کذب برای فریفتن دیگران به شمار می‌رود. انسان «چون اندیشه کند می‌داند که ریا کذب است، هم در قول و هم در فعل.» (طوسی، ۱۳۶۳: ۲۰۲) از نظر علم روانشناسی این عمل یک بیماری روحی و روانی است که سلامت اجتماعی را به مخاطره می‌اندازد. اما «ریا بر چند قسم است. قسم اول عبارت است از اظهار شهادتین به زبان، با انکار دل و این قسم کفر و نفاق است. قسم دوم ریا در عبادت است [که مردم به آن آگاهی دارند] و قسم سوم غیر عبادت باشد که یا در مباحات است، مانند تنظیف لباس و یا در پوشانیدن عیب.» (نراقی، ۱۳۷۸: ۵۵۶) به طور کلی پرداختن به این مقوله مستلزم گفتمان و تبیین دیدگاه دو شاعر است. گفتمان انتقادی یکی از مهم‌ترین شیوه‌های تحلیل آثار ادبی است و می‌تواند با توفیق در اخلاق‌محوری و اصلاح اجتماعی، جامعهٔ بهتری ایجاد کند. با توجّه به نقدپذیری فردی و اجتماعی، آنچه که در این امر اهمّیت دارد، نوآوری در گفتمان است که وضعیت موجود جامعه را بیان می کند و براساس چارچوب خاصی راه حل خیرخواهانه

ارایه می‌دهد. «ون‌دایک، یکی از چهره‌های مطرح این رویکرد معتقد است که با چنین روش تحلیلی، تحلیل‌گران گفتمان انتقادی در تلاش اند تا نابرابریهای اجتماعی را کشف و افشا نمایند و در نهایت در مقابل آن ایستادگی کنند.» (آقاگل زاده، ۱۳۸۶: ۲۱) ایدئولوژی و کارکرد گفتمان در دورهٔ معاصر واقعیت‌های اجتماعی را مطرح می‌کند. برای تبیین جنبه‌های اجتماعی آن از این مقوله استفاده می‌شود و سیمین چارچوب دیدگاه خود را در کلامی انتقادی به کار می‌گیرد و مخاطبان این دیدگاه، ارزیابی اخلاقی می-شوند. او از جمله شاعرانی است که ساختار شعر او، براساس واقعیت است و به واسطهٔ گفتمان بازنمایی می‌کند. چگونگی تبیین مقوله‌های اخلاقی، در انتقال دادن پیام‌های اجتماعی، حرکتی علیه ناهنجاری‌ها است. واقعیت‌های آشکار در جامعه بیانگر بحران اجتماعی و فقدان فضیلت‌هایی است که افراد را از اخلاص مبرّا ساخته است. در دورهٔ معاصر نیز همین امر سبب بروز ریا، فریب، دروغ و غیره شده و آرامش نسبی را به اوضاع تنش‌آور مبدّل ساخته است. از این رو، شاعران با قطب‌بندی ارزش‌های اخلاقی و گفتمان انتقادی سعی کردند، حرمت انسانی را در قالب رفتار اجتماعی نشان دهند. براساس جامعه‌شناسی ادبیات، «زبان، ذاتاً پدیده‌ای اجتماعی است که به وسیلهٔ شاعر یا نویسنده برای بیان مفاهیم عینی و ذهنی مورد استفاده قرار می‌گیرد و آن را به ادبیات تعبیر می‌کنند.» (عسگری، ۱۳۷۸: ۹) جامعه‌شناسی علمی منطقی است که برای شناخت جامعه امور اجتماعی را بررسی می‌کند و ادبیات شناخت فرهنگ است که با هم به روابط اجتماعی افراد براساس خصایص آنان می‌پردازد.

۲- بحث و بررسی

۲- ۱- نگاه سیمین بهبهانی به مقولهٔ دغل‌کاری

سیمین از جمله شاعران برجستهٔ معاصر است که با ساختار شعری ویژه‌ای که دارد، دردهای اجتماعی را به خوبی به مخاطب عرضه می‌کند. عناصری مانند کینه، حسد و تهمت از مهم‌ترین و ملموس‌ترین مؤلّفه‌های ضد اخلاقی در اشعار اوست. اما ریاکاری یکی از فاکتورهایی است که سیمین مطرح نموده و در هر عصر و دوره‌ای می‌تواند جامعه را دچار بحران سازد. در واقع «سرک کشیدن به زوایای زندگی خود و مردم روزگارش شاخصه‌های اصلی شعر او را تشکیل می‌دهند.» (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۷-۱۶) شکاف طبقاتی تمدن شهری مدرن و آسیب‌های زندگی از دیگر عواملی است که موجب افول اخلاق اجتماعی در جامعه می‌شود و شاعر با لمس انتزاعی این امر به تبیین آن می پردازد. «نقد اجتماعی و سیاسی- از هر نوعی که باشد ماهیتاً هنجاری، اخلاقی، ارزشی و ارزش‌بار است.» (های، ۱۴۰۰: ۲۹۴) می‌توان گفت چگونگی بیان از اهداف اصلی غزلیات سیمین است. زیرا طرح اوضاع سیاسی

اجتماعی زمانه مستلزم داشتن قدرت کلامی بالا و روحیهٔ سرشار از نودوستی است تا بتواند به نوعی اطلاع‌رسانی ادبی نماید. «سیمین با وجود ساده‌گویی و نزدیک کردن شعر به زبان مردم و درآوردن نثر به نظم، شعر و زبان شعری خود را با حفظ شعریت ساده کرده است.» (همان، ۳۹) اما نمی‌توان هیچ چیز به آن اندازه‌ای که به نظر می‌رسد، ساده پنداشت. او در شعرِ کارمند، به طور مستقیم واژهٔ دغل را به کار می‌برد. «بر ناکسان دغل ایستادن»، به دنبال لقمه‌ای نان، درد گرانی است. در واقع شاعر با به تصویر کشیدن رنج‌هایی که انسان می‌کشد تا بتواند از پس زندگی-اش برآید، ریاکاری حاکم بر جامعهٔ عصر خود را بیان می‌کند. او از موضعی دفاع می‌کند که ایده‌آلیستی و واقعیت-گرا است و به نوعی می‌کوشد تا اجتماع را متقاعد کند که ساختار نظام اجتماعی با محوریت منافع افراد جامعه سامان‌مند است. این دوبیتی که جنبهٔ داستانی به خود می‌گیرد، حکایت از حرمت‌شکنی دارد. مردی برای به دست آوردن لقمه‌ای حلال و اینکه شرمندهٔ اهل و عیال خویش نگردد، می‌بایست تا مرتبهٔ خمیدن پیش برود.

چه دردی‌ست، آوخ، چه درد گرانی! پی لقمه‌ای نان به هر سو دویدن
بر ناکسان دغل ایستادن به پای فرومایه مردم خمیدن
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۷۴)

او در یکی از دوبیتی‌هایش به نام موریانهٔ غم، برای اینکه وارد میدان شود، در تبیین واژگان ریا و فریب از خود شروع می‌کند و اندوه کهنهٔ زنانگی‌اش را پنهان می‌نماید. می‌توان گفت در بیت مورد نظر، ریاکاری چندان بد به نظر نمی‌رسد؛ اما برای مخاطب قابل فهم و درک است. زیرا توانسته احساس و عاطفهٔ خود را به نمایش بگذارد. بی‌تردید شاعر تداعی‌کنندهٔ دردهای مشترک بوده و واقعیت‌ها را فراگونه‌تر مطرح می‌کند. شاعر در این غزل عِرق زنانهٔ خود را در قالب این نوع ناسازگاری نشان می‌دهد. واژهٔ ریا و فریب در بیت فرایند همگونی صبر و تحمّل را برجسته می‌سازد. یکی از متعارف‌ترین رویکردهای اجتماعی که سیمین در این شعر آشکار نموده، ظاهرسازی دوستان و اطرافیان است. در حقیقت هدف او توسّع بایدها و نبایدهایی است که با برخوردی متفاوت بیان می‌کند. بخش ارتباطی او به شکل امر و نهی و بر اساس قواعد زبانی مخاطب را به دریافت پیام ترغیب می‌نماید. به نظر می‌رسد در نقد آسیب‌نگاری، شاعر شخصیتی است که بر پایهٔ مکتب سوررئالیسم، نحوهٔ استفاده از صفات بشری را روانکاوی نموده و به طرح آن پرداخته است. به طور کلی «هر کلمه یک نشانهٔ زبانی و متشکل از دال و مدلول است.» (پاینده، ۱، ۱۳۹۷: ۱۶۳) غزل حاضر احساس شاعر را از بودن در کنار دوستان کور دل توصیف می‌کند که از

این حالت در رنج است و این در خود فرورفتگی را در زیر خنده‌های شیرین پنهان می‌دارد.

خندهٔ شیرین من، ریا و فریب است　　در دل من موج می‌زند غم دیرین
چهرهٔ شادان من ثبات ندارد　　داروی تلخم نهان، به ظاهر شیرین
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۱۱۱)

آه شما دوستان کوردل من!　　دیدهٔ ظاهرشناس خویش ببندید
سرخوشیِ خویشتن ز غیر بجویید　　رنجه مرا بیش از این ز خود مپسندید
(همان، ۱۱۲)

سیمین در شعر تکاپو، بی‌ریایی را تنها در دوران کودکی می‌داند. زیرا انسان در این دوره مبرّا از هرگونه کنش و واکنش‌های متقابل در کاربرد خصایص اخلاقی خوب یا بد است. بدیهی‌ترین سوال این است که شاعر با سرودن این شعر در پی چه بوده است؟ با توجه به نشانه‌ها، احساس می‌شود شاعر در برابر مؤلفهٔ ریاکاری واکنش نشان می-دهد و قصد دارد دوره‌ای از زندگی بشر را به نمایش بگذارد که عشق در دل‌هایشان باقی بوده و با کاربرد واژگان پدید آمده است. این فرایند به محقق کمک می‌کند تا مقصود شاعر را از تکرارِ «ما که بودیم؟» دریابد. اینکه او می خواهد به مخاطب پیام بدهد آنچه که عامل سرایش این شعر است، تقریر مفهوم صدق و پاکی در لایه‌های مبهم هنجارهای اجتماعی آن دوره است. در واقع الگوسازی انسانی برای رفتار اجتماعی را نشان می‌دهد.

دیدمت باز در گذرگاهی　　از پی سال‌ها جدایی‌ها
کودکی باز زنده شد در من　　آن صفاها و بی‌ریایی‌ها
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۲۲۶)

اما در شعر فریاد، سیمین با رویکرد دیگری به ذهن مخاطب این نکته را متبادر می‌کند که پایان شب‌های سیه دغلکاران سحر نمی‌شود و نتیجهٔ وعده دادن‌های پوشالی‌شان دشنام کودکان سر رهگذر می‌گردد. در واقع شاعر با نقل قول و توصیف گزاره‌های مصداقی ارتباط کلامی برقرار می‌کند. او گفته‌هایی را که رنگ فریب دارند، دلیل فروپاشی روابط انسانی می‌داند. به طور کلی از دیدگاه سیمین ریا ابزاری کارآمد برای کسب اعتبار اجتماعی نام‌آوران خلق‌فریب است. به کسانی اشاره می‌کند که عهد می‌بندند و می‌شکنند. این دوگانگی رفتاری حکایت فرومایگی آنهایی است که درک و تصور محدودی از انسان داشته و اهداف دنیوی دارند و سعی می‌کنند توجه دیگران را به خود جلب نمایند. لکن او این رذیلت اخلاقی را به شاخه‌ای مانند می‌کند که به بار نمی‌نشیند. تازگی تشبیه و استعاره در

بیت حاضر این نوع ظاهرسازی و خودنمایی را به زیبایی نشان می‌دهد.

گفتند و گفته‌ها همه رنگ فریب داشت　　شاخ فریب و حیله کجا بارور شود؟
نام‌آوران خلق فریبند و نامشان　　دشنام کودکان سر رهگذر شود
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۲۷۶)

عناصر انتخابی شاعر گاهی به صورت ضمنی مطرح می‌شوند. سیمین در غزل افسانهٔ پری، ریا را به شکل افسون و افسون‌گری ارایه می‌دهد. در واقع کاربرد واژگان ساز و کارهایی است که معنا را با شوق بیشتری منعکس و مؤثر می سازد. ناگفته نماند که افعال امری نیز در توسعهٔ درک مفاهیم فرهیختگی شاعر را به نمایش می‌گذارند.

من پری هستم به‌افسون در ترنجم بسته‌اند　　تا رها سازی مرا، افسون‌گری را می‌شناس
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۲۹۱)

سیمین در برخی از شعرها مانند دام فریب، نوعی بینابینی با اشعار دیگر ایجاد می‌کند. یک نوع وضعیت اجتماعی و رنج و محنت افراد پیرامون خود را نشان می‌دهد و نوع دوم وضعیت خود او و حالت دلدادگی‌هایی که با مصائب و مشکلات سپری می‌شود. واژگانی که در این غزل انباشت شدند، نظم خاصی به آن بخشیده‌اند و می‌توان گفت از یک جنس هستند. آهنگین بودن غزل نیز توانسته است، درک معنایی بیشتری ایجاد کند. این دیدگاه در غزل ساق فریب‌زن نیز تکرار می‌شود.

از جمع یاران پا مکش　　با من به یاری سر مکن
این جام افسون در مکش　　این باده در ساغر مکن
(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۳۳۸)

اما در غزل رسالت، طرح افکار کهنه و زبون تسلط شاعر را بر لفظ و معنا اثبات می‌کند. چرا که این دو هرگز از هم جداشدنی نیستند. رایج‌ترین نوع ریا و فریب آن است که بیشتر در گفتار بیان می‌شود. ریای کلامی مطالب جدیدی روایت می‌کند که در گوش شنونده ایجاد شگفتی کرده و سرعت پذیرش آن را بالا می‌برد؛ اما در نهایت ضلالت و تاریکی به همراه خواهد داشت. شاعر در این شعر، در خطاب به افراد جامعه اهمیت انتقاد منفعلانهٔ خود را استحکام می‌بخشد و حرف‌های بیهودهٔ ورّاجان کوی و برزن را نشانهٔ یابس بودن اندیشه و عقل آنها می‌داند. می‌توان گفت سیمین در مصراع‌های این غزل پیوندی ایجاد می‌کند که همگی یک مضمون را می‌رسانند.

ای پُر فریب یاوه‌فروشان دوره‌گرد　　انباشه به دامن تر، عقل و رای خشک

(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۴۳۶)

و در غزل خون مسموم شقایق نیز این نکته را بازگو می‌کند.

بس‌که‌از یاران شنیدستم دروغ دلفریب   خاطر آزردم رای گران‌گوشی گرفت

(همان، ۴۴۵)

در غزل زبان اندیشه‌ها، به طور صریح به مسئلهٔ ریا اشاره می‌کند. سیمین در این غزل واژهٔ پتیاره را به کار می‌برد که در سطح زبانی و اذهان عمومی خوشایند نیست و مهارت او در بهره‌وری از آن سبب ایجاز کلام و سهولت انتقال مفهوم می‌گردد. شاعر در این غزل از حالت آگاهی و معرفت درونی استفاده می‌کند و به بازنمایی یک رویداد می‌پردازد و اینکه در برابر حوادث اجتماعی هیچ کاری از عهدهٔ مردم برنمی‌آید. آنقدر که چشم بر حقیقت می‌بندند و تماشاگر دوچهرگی‌ها و ناراستی‌ها می‌شوند.

هست زندانی سیه‌درپشت‌این‌دیوار   از ورای رنگ دلسوزی، ریا را می‌شناسم

رنگین‌اشک‌تمساح‌است‌این‌درآرزوی‌طعمه   من‌به‌ساحل مردمی بی‌دست‌وپا را می‌شناسم

ریـــــــــــــــــزد   من شما را می‌شناسم، من شما را می‌شناسم

(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۷-۴۵۶)

سیمین در غزل سیاه بر خشم کوفی، ناهنجاری‌های اجتماعی را با توجه به اقتضای زمان ابراز می‌کند و راهکاری می‌دهد که دامن رنگ و ریا را می‌توان به باده شست. به نظر می‌رسد این دوگانگی رفتاری اقتدار در جامعه را نیز زیر سوال می‌برد و به موضعی محافظه‌کارانه تبدیل می‌شود. نوعی نوسان میان هنجارهای اجتماعی که گاهی حل نشده باقی می‌ماند. شاعر با حسرت، تجارب شخصی خود را به شکل ابداعی بیان می‌دارد و دادخواستی ماهرانه خطاب به آنکه نیست، تنظیم می‌کند. در نظام نشانه‌گانی، واژگان ننگ، هرزه‌گردان، نابهنجار، بی‌حقیقت و در مقابل آنها دادخواهی ترادف و تضاد را به وجود آورده‌اند که در اثر بخشی مفهوم حالت عملی می‌یابد.

چو گرد ره شیخ تصویر، به پای ساقی نشسته   مگر بشوید ز دامن، به باده ننگ ریا، آه!

(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۶۲۹)

غبار شد استخوان‌ها   ز پویهٔ هرزه‌گردان

که برخیِ راهشان کرد   سلیح و اسب و قبا؟ آه!

هنوز بوزینگان را   نشاط تقلید تازی‌ست

چه نابهنجار اطوار!   چه بی حقیقت ادا، آه!

نه انتظار است با ما؛ که قرن‌ها دادخواهی‌ست
کجاست آن شهسواری؛ که آید از ناکجا؟ آه!

(همان، ۶۳۰)

و پشت بند آن مجموعه غزل خطی ز سرعت و از آتش، که هماهنگی بین واگویه‌ها و احساس تکامل‌یافتهٔ شاعر را بازگو می‌کند. این نوع هنجارگریزی از شگردهای زبانی شاعران معاصر به شمار می‌رود. گویی که در عرصهٔ اجتماعی نمایندهٔ مردمی است که می‌خواهد صدای آنها را به گوش خلق برساند. «او در این دفتر با خطی از سرعت و از آتش به سوی زبان مستقل خود گام برداشته است.» (شریفی، ۱۳۹۱: ۱۸۱) مهم‌ترین شاخهٔ این دو شعر رویارویی کلامی جهت وسعت بخشیدن به این نوع رویکرد است. این نوع رویکرد را در غزلیات حافظ نیز می‌توان مشاهده نمود. بی‌تردید بیت مد نظر، قسم دوم از اقسام ریاکاری است که پیش از این گفته شد.

این‌جاست جای نماز ای دل! محراب و رنگ و ریا بشکن

(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۶۳۱)

اما در غزلی دیگر به نام در سیاهیِ شب نومیدان، گویی سیمین به کسانی اشاره می‌کند که تظاهر می‌کنند به حرفه‌ای مشغول هستند و سرشان به کار خودشان است؛ اما حقیقت اینگونه نیست. اینان همان‌هایی هستند که نه تنها باری از دوش کسی برنمی‌دارند، بلکه او را در ناکامی قرار می‌دهند. در این صورت سروِ ایستاده‌ای باقی نمی‌ماند تا برای بهره‌برداری از آن تبر به دست بگیرند. این نوع همریزی واژگان با آوردن انواع جملات دستوری حرف‌های تازه‌ای برای گفتن دارند. گزارش دوگانگی رفتاری یا دغل‌کاری جماعتی که ابهام غریب در باور همدیگر به وجود آورده‌اند. می‌بنیم که این گفتمان انتقادی در اشعار سیمین به اوج خود رسیده و با کمیت و کیفیت بهتری بیان شده است.

دل گواهنامهٔ ناکامان، زخمگاهِ دشنهٔ دشنامان
هیچ گوشه زین ورقِ خونین مُهر نانهاده نمی‌بینم
این دغل که هیزم تر دارد، در میان پنجه تبر دارد
تا چه می‌کند به سروستان سرو ایستاده نمی‌بینم

(بهبهانی، ۱۳۹۹: ۱۱۰۶)

۲- ۲- نگاه حسین منزوی به مقولهٔ ریا

غزلیات حسین منزوی بازگوکنندهٔ حالات روحی سرشار از احساسات اوست که با حوادث اجتماعی نیز گره خورده است. در دفتر شعر او چهارصد و پنجاه غزل آمده است

که مضامین گوناگونی را دربر می‌گیرد و بیشترین عنصری که بدان پرداخته عشق است و این واژه می‌تواند حاکی از دغدغه‌هایی باشد که فضایل اخلاقی را انعکاس می‌دهد. عشق به وطن، عشق به ملت و در مفهوم ضمنی، مهرورزی اجتماعی که جامعه را به رستگاری هدایت می‌کند. «جنبهٔ دیگری از شعر اجتماعی منزوی را باید در گله‌ها و دلتنگی‌های او از دوگانگی رفتاری هم‌روزگارانش جستجو کرد. زیرا با همهٔ گرفتاری‌ها و کج‌خلقی‌هایش، اهل پرده پوشی و دو رنگی نبود. از این روی، در سروده‌هایش ضمن ستیز با دروغ و تظاهر، افشای راز دغل‌بازان، گله از فروپاشی ارزش‌ها و رواج فریبکاری، خیانت، پتیارگی و حق ناشناسی، تبلیغگر آیین راستی و یکرنگی بود.» (رهبریان، ۱۴۰۰: ۱۷۴)

منزوی در غزل صد و هشتاد و چهار، در تبیین اینکه فرد به آرزوهای خود نمی‌رسد، وفور اندوه و قحطی شادی می‌داند که این ذهنیت ریشه در حوادث اجتماعی زمان او دارد. در نگاه شاعر قتل عام عشق، از بین رفتن محبت و گسترش ریاکاری برای رسیدن به منفعت شخصی است و سکوت گروهی در تقابل با کج‌نهادی‌های که در اجتماع حکم‌فرماست، رخ می‌دهد. البته خود اشاره می‌کند که بار کج هرگز به مقصد نمی‌رسد و این نگرش مستلزم اقدام تازه است. احساس می‌شود شاعر مشاهدات خویش را گزارش می‌دهد. به جای اینکه محبت و دوستی در جامعه نشر یابد، صدای تباهی و ویرانی از منادی‌ها شنیده می‌شود. ماهیت این شعر به گونه‌ای است که گویی قصد دارد زمانه را به پای میز محاکمه بکشاند و شاعر خود به عنوان شاهد از طریق محاکات واکنش نشان می‌دهد. در حقیقت سخنی را مطرح می‌کند که با مسایل روزمره گره خورده و ساز و کارهای هنجارگریزی را خطاب به زمانه آشکار می‌سازد. در مفهوم ضمنی کج‌نهادی می‌تواند نوعی ریاکاری قلمداد شود.

الا زمانهٔ تکرار نامرادی‌ها — وفور محنت و اندوه و قحط شادی‌ها
زمان رونق ظلمت، کسادی خورشید — دلم گرفت از این رونق و کسادی‌ها
به جز ندای تباهی و مرگ و ویرانی — کسی نمی‌شنود بانگی از منادی‌ها
گرفتم این که به نزدیک آن رسید اما — نمی‌رسد به هدف بار کج‌نهادی‌ها

(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۶۴)

غزل دویست و سی از یار ناموافقی حرف می‌زند که همیشه برای نشنیدن کلام او و فاصله گرفتن بهانه‌ای دارد و آن سرنوشت شاعر است که آن را فریبکار دغل‌پیشه معرفی می‌کند. در نشانه‌شناسی و بررسی مسایل عشقی جامعه، می‌توان نمونه‌های متعددی با مضمون طرح شده، مشاهده و بازنمایی نمود. غزل حاضر می‌تواند در واقع‌نگری و تغییر تفکرات و ساختارهای اجتماعی مخاطب را آگاه سازد. منزوی در بیت بعد، به یاری مفهوم

می‌شتابد و با آرایهٔ تمثیل طبیعت فریبکاری را به زیبایی بیان می‌کند و مخاطب را از گمراهی می‌رهاند. به نظر می‌رسد شاعر در موقعیت خاص حرمان قرار دارد و با سرنوشت پیش می‌رود.

شراب‌خواستم‌وعمرم‌شرنگ‌ریخت‌به‌کام‌من　　فریبکار دغل‌پیشه، بهانه‌اش نشنیدن بود
چه‌سرنوشت‌غم‌انگیزی که‌کرم‌کوچک‌ابریشم　　تمام‌عمرقفس‌می‌بافت‌ولی‌به‌فکرپریدن‌بود

(همان، ۳۳۱)

منزوی در غزل دویست و هشتاد، خود را مبرّا از کسانی معرفی می‌کند که مایل نیست هم‌آوردشان باشد. زیرا پیوسته از ایشان غمین گشته است و با توجه به توانمندی‌های شاعر نسبت به تبیین واقعیت‌ها، می‌توان گفت او حد و مرز وجودی برای انسان قایل است و همانگونه که هست، زمینیان را معرّفی می‌کند. از این رو، کسی که در جستجوی فزون‌خواهی است، به خدعه متوسل می‌گردد و به طبع مراتب حق‌ناشناسی را در پی خواهد داشت. اما منزوی میانه‌روی پیشه می‌گیرد و مخاطب را نیز به همان مسیر سوق می‌دهد. به زعم محقق، شاعر در این غزل دو گروه اجتماعی را مد نظر دارد. یکی آنان که بدون تشویش و به ناحق مشغول بهره‌وری هستند و دیگر کسانی که بدون هیچ چشم‌داشتی رضایت‌مندی پیشه می‌کنند. اما خود را حد وسط قرار می‌دهد و از هر دو گروه فاصله می‌گیرد. در واقع شعر نماد تمام عیار جامعه‌ای غریب است که افراد آن از هم بیگانه‌اند و هر کسی به فکر خودش است و شاعر از این وضعیت ابراز سردرگمی می‌کند. به طور کلی انسان اجتماعی در مراودات خویش، با تأثیرات غیر قابل پیش-بینی مواجه می‌شود که پس از روابط درازمدت می‌تواند به صفات درونی آنها پی ببرد. این حالت در شعر ملموس است. واژهٔ حریف به معنای همنشین است و در بیت می‌تواند بیانگر فردی باشد که دارای رذایل اخلاقی وافری است و شاعر قصد دارد با طرح سوال مخاطب را از این ویژگی‌ها با خبر سازد. در نگاه دیگر حریف غمی است که نمی‌تواند از آن رهایی یابد. به نظر می‌رسد در برابر مصائب و غم‌های زندگی تغییر رفتاری از خود بروز نمی‌دهد. برای شناسایی عامل عمدهٔ این حالت می‌توان به واژهٔ حریف دقت نمود. انسان بر اثر برخورد با افراد دورو که ضعف اخلاقی دارند، و نابهنجاری‌های حاصل از آن به این مرحله از احساس قدم می‌گذارد. «علّت بی‌اخلاقی در اغلب موارد اشتیاق برای چیزی است که به نظر خوب می‌آید؛ چه به لحاظ اینکه بی‌واسطه به نظر خوب می‌آید و چه به خاطر اینکه آدمی که از حیث اخلاقی ضعیف است، در طول مدت‌ها به این فکر عادت کرده که آن چیز خوب است. ضعف اخلاقی در چنین حالتی باعث عدم حساسیت‌پذیری در مقابل اصول اخلاقی می‌شود.» (جانکار، ۱۳۸۸: ۲۵۴)

منم‌و ردای تنگی که به جز من‌اش نگنجد نه فلک بر آستانم، نه خدا در آستینم
نه حق‌حقم،نه ناحق، نه بدم،نه‌خوب مطلق سیه و سپیدم: ابلق، که به نیک و بد
نه برانمش، نه بر کشمش، غم است دیگر عجینم

(منزوی، ۱۳۸۸: ۳۹۴)

منزوی در غزل شمارهٔ سیصد و یک، به مسایل اجتماعی اشاره می‌کند که انسان‌ها به نام دوست‌خواهی، با خودخواهی خود داغ خیانت بر پیشانی دیگری می‌نهند و سبب رنجش افراد می‌شوند. از نظر او خیانت نیز نوعی دغل‌کاری به شمار می‌آید. شاعر در این غزل انتقادی، در برابر اینگونه رفتارهای ضد اخلاقی، یکرنگی را تبلیغ می-کند و به عشق رهنمون می‌سازد. صدقِ ضرب‌المثل «ماهی را هر وقت از آب بگیری» تازه است، در اندیشهٔ وی به وضوح دیده می‌شود. این غزل بر هواخواهی شاعر دلالت می‌کند که خواننده را متوجه خود سازد تا در انسجام عقیده و تصمیم زمانبندی را در نظر بگیرد. به زبان ساده‌تر تا وقت هست باید به فکر همدیگر بود و قدر لحظه‌ها را دانست. اما در باب مسئلهٔ خیانت که جزء رذایل اخلاقی به شمار می‌رود و به معنای پیمان‌شکنی است، تدارکی برای سیاست نیز هست. زیرا اخلاقیات برخاسته از عقل سلیم است و اینگونه می‌تواند مسئولیت اعمال خود را بر عهده بگیرد. منزوی در این شعر به خوبی حد و حدود اسلوب زندگی و دوستی را مشخص می‌کند. اما به حالت مناظره با خود، مخاطب را به سمت مسیر درست سوق می‌دهد. خیانت از یهوداصفتان تلمیحی به داستان یهودا اسخریوطی(۱) است. در واقع شاعر به دوستی‌هایی اشاره می‌کند که با نفاق همراه است و اگر نفعی در میان باشد، داغ خیانت بر پیشانی می‌گردد. اما به تعبیر منزوی، دوستی‌های کذب، مانند عاشق آواز قناری در قفس بودن است.

دوست‌خواهی به تعبیر خودخواهی در قفس عاشق آواز قناری بودن
چه نشانی‌ست به جز داغ خیانت به این یهوداصفتان را ز حواری بودن؟

(منزوی، ۱۳۸۸: ۴۱۹)

در غزل سیصد و پنج، شاعر از حسرت لحظه‌های بی‌دغدغه و آنهایی که همانند عنکبوت بر سر راه یکدیگر تار می‌تنند، حرف می‌زند و این درحالی‌ست که خود را از ایشان مبرّا می‌داند. در واقع او به شکل نمادین خفقان اجتماعی را بازگو می‌کند و با نام پتیارگی حالت بد و خوب را آشکار می‌سازد. در اشعار سیمین بهبهانی نیز مضمون این واژه به معنی دیوصفت و ناپاک نمودار است. اگرچه نوع نگاه این دو شاعر با هم مغایرت دارد، اما بن‌مایهٔ اصلی ابیات یکسان است. منزوی همهٔ مشکلات بشر را از اعمال خودش می‌داند و تبدیل

اندیشه‌های انتزاعی به فعل که مفید واقع نمی‌شوند.

نِه‌ای همچو عنکبوت که بر غیر می‌تند تو چون‌کرم پیله‌ای‌که بر خویش
در این‌جا برادران ز یوسف گران‌ترند می‌تنی که پتیارگی بسا به از پاکدامنی
(همان، ۴۲۴)

در غزل سیصد و چهل و چهار، شاعر در شخصیت کسانی که دایرهٔ تفکّرات‌شان محدود است، وسعت آگاهی نمی‌بیند و نمی‌توان انتظاری از آنها داشت. بدین جهت از آنها کناره‌گیری می‌کند. در این غزل شاعر فاصلهٔ شخصیتی خود و آنهایی را که از ناراستی برخوردارند، با عشق جدا می‌کند. افراد تنگ‌نظر برای تغییر دادن شرایط، به نفس خویش، از گمراه کردن دیگران استفاده می‌کنند. از جنبهٔ آسیب‌شناسی کیفیت شعر منزوی، دارای پیام برای از بین بردن مصائب و سختی‌هایی است که مخاطب با آن مواجه می‌شود و در این مهم دو نوع کاربرد زبانی معیار و محاوره‌ای او را به سر منزل مقصود می‌رساند.

در تنگ‌نظر سعهٔ صاحب‌نظری نیست با شب‌پرگان، جوهر خورشیدوری‌نیست
اینان همه نو دولت عیش گذرانند ما دولت عشقیم که دورش سپری نیست
(منزوی، ۱۳۸۸: ۴۷۱)

در غزل سیصد و هشتاد نیز به طور آشکار بیزاری خود را نسبت به افراد دورو و ریاکار بیان می‌کند و از ایشان دوری می‌جوید. گویی شاعر آب پاکی را بر روی دست کسانی می‌ریزد که حس مرائی را به او القا می‌کنند و به وضوح می‌گوید که چیزی از آنها نمی‌خواهد. از دیدگاه روانکاوانه این حالت نوعی کشمکش اجتماعی محسوب می‌شود که بین فرد و افراد جامعه رخ می‌دهد. «کشمکش از هر نوعی که باشد، لزوماً باید با توجه به چند و چون رابطهٔ شخصیت‌ها بررسی شود؛ خواه رابطهٔ بینافردی آنها با یکدیگر یا جامعه و خواه رابطهٔ آنها با جهان درونی خودشان.» (پاینده، ۱، ۱۳۹۷: ۹۳) به نظر می‌رسد واژهٔ نقاب در بیت حاضر نشان‌دهندهٔ حجابی است که بین صدق و کذب فاصله ایجاد می‌کند. در واقع چهرهٔ دوگانهٔ افراد را به دو شکل افراط و تفریط نمایان می‌سازد. «انسان زمانی درستکار و راستگو است که رستگاری و راستگویی طبیعت ثانویهٔ او باشد.» (جانکار، ۱۳۸۸: ۲۲۲) احساس می‌شود که منزوی رابطه‌ای بین تفکر و حقیقت ایجاد کرده است. رهیافت او به عنصر دغل‌کاری در افراد جامعه جنبهٔ توصیفی دارد و می‌توان گفت رابطهٔ ذات و عمل به هم وابسته است و به چگونگی انجام دادن آن که آن عمل چقدر خوب یا بد باشد. «از آنجایی که تفکر فعالیتی طبیعی است، ساختار اندیشهٔ ما می‌بایست با سرشت و کیفیت واقعیت مطابقت کند. زیرا خود نوعی و واقعیت است. از سوی دیگر اندیشه اگر چه بدون تصوّرات متکامل و یکپارچه

نمی‌تواند به جایی برسد. فرآیند تفکّر یا همان دانستن خارج از دنیای طبیعت رخ می‌دهد و در واقع محل وقوع آن ذهن خود ماست.» (همان، ۸۱) پس اخلاق به دو صورت فرادست و فرودست پدید می‌آید که این دوگانگی‌های رفتاری نوع فرودست آن است.

زشت و زیبای چهره‌ام خوش باد　　من نقاب از شما نمی‌خواهم

(منزوی، ۱۳۸۸: ۵۱۰)

در غزل سیصد و هشتاد و چهار، زاویهٔ دید شاعر این بار بر فریب و افسون‌گری‌های جهان است که در بیت زیر نام می‌برد. زیرا لذّت‌های دنیوی گاهی می‌توانند ضعف اخلاقی ایجاد کنند و آن اشتیاق برای دستیابی به آنهاست. منزوی فریب و افسون را مترادف با ریا می‌آورد و از وطن، شعر، موسیقی، افیون، شراب و زن دل می‌کَند. زیرا صداقتی که در باطنش وجود دارد، سپری برای ریاکاری است و شاعر به طور ضمنی به مسئلهٔ راستی اشاره می‌کند و مواردی را که نام می‌برد، کذب و ریا می‌داند.

دل‌آکندم‌زمهرخاک‌وافسون‌های‌رنگینش　　فریب‌شعر و موسیقی‌و افیون‌و شراب‌و زن

(منزوی، ۱۳۸۸: ۵۱۵)

در غزل چهارصد و چهل و دو، منزوی قوی‌ترین احساس آدمی را مطرح می‌کند و آن را به نام هراس صدا می‌زند. این حالت روحی و هیجانی در وی برخاسته از محرکی است که در جامعه با آن روبرو شده است. در غزل حاضر این هراس از انتظاری نشأت می‌گیرد؛ انتظار نتیجهٔ یک رویداد نامبارک، به شکل یک سیاهپوش و دارای نقاب و داس مجسم می‌کند. این نوع تصویرپردازی از هراس، در شعر منزوی، حاکی از ترس معقول است و مخاطب بدون ملامت کردن در پی کشف عاملیت آن، ممکن است غزل را چندین بار مطالعه کند. «نقاب در واقع صورتکی است که ما انسان‌ها برای پنهان کردن شخصیت واقعی‌مان از آن استفاده می‌کنیم. در پاره‌ای از موارد نقاب به کلی مخالف شخصیت درونی ماست. اساساً نقاب هیچ واقعیتی ندارد، بلکه حاصل سازش فرد با جامعه بر سر این موضوع است که انسان در ظاهر چه باشد.» (یونگ، ۱۳۷۲: ۶۰-۵۹) ترس‌های اجتماعی به طور طبیعی از واقعیت‌هایی ناشی می‌شوند که بر عملکرد افراد جامعه دلالت می‌کند. تجربهٔ شاعر، وی را در این نوآوری یاری می‌رساند که بتواند این مؤلفهٔ هیجانی را منادی قرار دهد و با آرایهٔ جان‌بخشی دریافت مفهوم شعر را به سادگی برساند.

باچه‌نامی؟ازکدامی؟ازکجایی؟ای‌هراس!　　ای هراس نانجیب ناکجای ناشناس!

ای تداعی مجسم شئامتی غریب　　شکل‌آن‌سیاه‌پوش صاحب نقاب‌و داس!

(منزوی، ۱۳۸۸: ۵۸۱)

افراد برای کسب سود بردن بیشتر از منابع مالی و اجتماعی، این نوع اخلاق را به عنوان یک استراتژی به کار می گیرند. «لذّت و زندگی متقابلاً وابسته به یکدیگرند. هر انسانی می‌فهمد که لذت تکمیل‌کنندهٔ زندگی اوست و این به نوبهٔ خود باعث می‌شود که زندگی برای او خواستنی‌تر شود.» (جانکار، ۱۳۸۸: ۲۶۲) سیمین حتی در بیتی دیگر به مسئلهٔ کاربرد طلسم و دعا نیز اشاره‌ای آشکار می‌کند که مردم به طور معمول سریع‌ترین و ماورایی‌ترین راه را برای رسیدن به مقصود برمی‌گزینند تا در کوتاه‌ترین زمان ممکن به موفقیت نایل آیند و این به عدم توانایی آنها باز می‌گردد. با اینهمه لازم است موانعی را که صاحبان این خصیصه در مقابل پای دیگران قرار می دهند، برداشت. به طور کلی در مفاهیم انتزاعی غزلیات سیمین بهبهانی و حسین منزوی وحدتی وجود دارد و نگرش آنها با توجه به مقولهٔ ریاکاری جنبهٔ تئوریک و وظیفه‌گرایی داشته و مبنای فرهنگی می‌یابد. زیر ساخت اعتقادی این دو شاعر، نسبت به آموزه‌های اخلاقی که به نظر می‌رسد همه بدان آگاهی دارند، شیوه‌ای بنیادی و تعلیمی است و ضرورت تبیین آن همواره بر چگونگی زیستن انسان تأثیر می‌گذارد. دگربینی‌های آنها نسبت به فطرت انسانی، نوع‌دوستی و عدالت طلبی می‌تواند درک فرد را به سوی ارزش‌های اجتماعی فراهم سازد. در واکاوی شعر سیمین و منزوی از دیدگاه هلن سیکسو (منتقد و نمایشنامه‌نویس فرانسوی) دربارهٔ کارکردهای جنسیتی زبان همچنین ناظر بر این است که سبک و سیاق زبانی آثار زنان متفاوت با سبک و سیاق زبان در آثار مردان است.» (پاینده، ۲، ۱۳۹۷: ۹۸)

شاعر گاهی رهایی خود از ریا و فریب را بیان می‌کند و به خورشید بی‌نقاب صبحی بی‌آلایش می‌رسد:

هم از خمار رهیدم، هم از فریب گذشتم که از سراب به دریایی از شراب
به جانب تو زدم نقبی از درون سیاهی ر سید م
(منزوی، ۱۳۸۸: ۲۶۸)

مکان نیز می‌تواند امنیت سقیم را به فرد القا کند:

فریب حاشیهٔ امن را نخواهم خورد اگرچه متن سفرنامه خط‌به‌خط خطر است
(همان، ۴۷۲)

شاعر با تلمیح به داستان آدم و حوا (ع)، به اغواگری فریبکارانه گریزی می‌زند:

سیب و فریب؟ آری بده، آدم نصیبش از سفرهٔ حوّا به جز اغوا شدن نیست

(همان، ۵۱۱)

خودفریبی خصلت تکبّر را در پی دارد:

بس‌که چشمانت فریبت‌دادو وهمت راه‌زد بلکه‌گاهی چشمه‌ای را هم سراب انگاشتی

(همان، ۵۳۵)

خودفریبی که از روی التهاب است:

چه رازی است با آن نگاه غریب که پرهیزش آمیخته با فریب؟

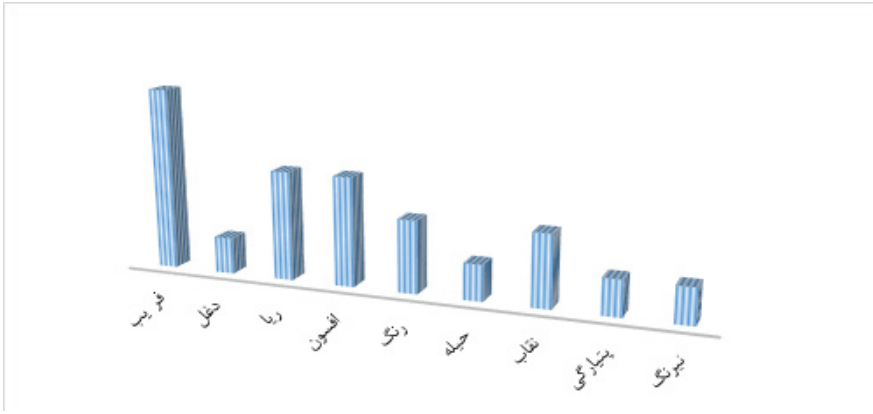
(همان، ۶۳۳)

۲- ۳- کاربرد واژگانی از دوگانگی رفتاری که سیمین از آنها بهره می‌گیرد

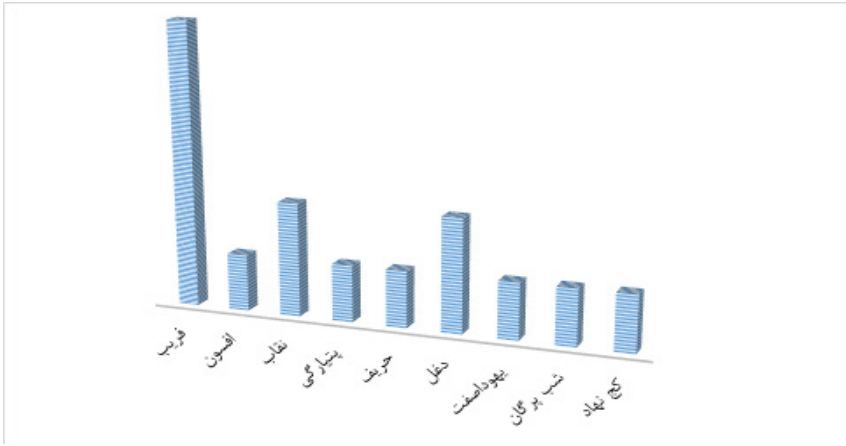
نیرنگ و افسون، ناکسان دغل، ریا و فریب، افسون و رنگ، افسون، فریب و حیله، دام فریب، ساق فریبزن، نقش نقاب، صورتک، پتیارگی، ننگ ریا، رنگ و ریا، فریب پر آب و تاب.

۲- ۴- مفاهیم ضمنی ریا در اشعار منزوی

نامرادی‌ها، کج‌نهادی‌ها، حریف، یهوداصفتان، برادران یوسف، پتیارگی، شب‌پرگان، فریب، نقاب، افسون، سیاه پوش صاحب نقاب.



شکل ۱. بسامد کاربردی مترادف مؤلفهٔ ریا در اشعار سیمین



شکل۲. بسامد کاربردی مترادف مؤلفهٔ ریا در اشعار منزوی

۳- نتیجه‌گیری

خاستگاه اشعار سیمین بهبهانی در زمینهٔ دوگانگی رفتاری و ریا را می‌توان از فرایند منفعت‌طلبی و سودجویی دانست که انتقادی به این نوع رذیلت اخلاقی افراد جامعه است. کاربرد واژگان ریا و فریب در کنار هم بیشتر بیان‌کنندهٔ تقابل با درد و رنج افراد جامعه است. اما خاستگاه شعر حسین منزوی عشق بوده و در تمام مسیر خود و پیوند با عناصر دیگر قصد دارد که تنها یک مضمون را به جامعه القا کند. به طور کلی منزوی با ارجاع مضامین مختلف به یک منبع می‌خواهد جامعهٔ منفعت‌طلب را به نظام اخلاقی هدایت کند. او با داشتن روحیهٔ مهرجویی تلاش می‌کند تا انسان‌های بی‌احساس و ظلم‌ستیز را به مهرورزی معطوف سازد. در تقابل با اشعار سیمین می‌توان دریافت که وی در تبیین واقعیت از فرایند نشانه‌پردازی بهره می‌برد و از طریق تجربه و تمثیل در پرتو حقیقت قدرت تصویرسازی و درک مخاطب را فزونی می‌بخشد. گفتنی است که تفکّر انسان دربارهٔ باورهایش جنبهٔ کیفی دارد و آنچه را که می‌بیند یا می‌شنود یا برایش ملموس است و جذّابیت بیشتری دارد، مبنا قرار می‌دهد؛ اما منزوی با در نظر گرفتن چرخه‌های زندگی روزمره و جهان شمول روش عاطفی‌تری را برای خوانش و درک غزلیاتش پیش روی مخاطب می‌گذارد. ساختار بنیادی کلام برای فهم شعر، راهنمایی و خط دادن عملی از طریق واژگانی است که حس همدلی و همنشینی را به وجود می‌آورد. سیمین و منزوی براساس شواهد و داده‌ها تصویر کاملی برای مفهوم دوگانگی رفتاری تدوین می‌کنند تا به منظور اثبات روایت‌ها و تأثیرگذاری کاربردی رهیافتی فراگیر ارایه داده باشند. مجموعهٔ اشعار هر دو شاعر بیانگر شرایط زندگی

آنهاست و ساخت اجتماعی مردم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در این میان، شعرهای تعیین شده، توصیف ریا و دغل‌کاری به عنوان رذایل اخلاقی که استیصال انسان را بیان می‌کند، دلسردی و انزجار شاعران را هویدا می‌سازد و سبب می‌شود با نقد و استدلال هنرمندانه، توجّه اذهان را الگووار به خود جلب کنند. وجه غالب شعر این دو شاعر از منظر اعتباری حسّ در تنگنا بودن است. گویی وسعت اندیشه-های آنها در یک اجتماع نمی‌گنجد و کسی را هم قدرت ارزیابی نیست؛ در واقع می‌توان گفت بدعت معناداری است که قابلیت تکامل دارد. در این میان سیمین به طور مستقیم و با تعدّد و تنوّع بیشتری این رذیلهٔ اخلاقی را مطرح کرده است و این امر نشان می‌دهد که او به عنوان یک زن در جامعه با مسایل ضد اخلاقی قابل توجّهی مواجهه شده است. سیمین با ارایهٔ شکل زیبا و ساختار نو در تصویرسازی لطیف و هنرمندانه به جنبه‌های تعلیمی در ادبیات غنایی پرداخته است. در حالی‌که منزوی تلاش می‌کند تا اصول انسانی و تعهّد اجتماعی را عاطفی‌تر لحاظ کند. او با ظرافتی ناب خصیصهٔ دوگانگی رفتاری و ریا را در قالب مفاهیم ضمنی بیان نماید. آنچه که مترادف با موضوع بین سیمین و منزوی مشترک است کاربرد واژهٔ نقاب، افسون، پتیارگی و فریب که بیش-ترین بسامد را داشته‌اند و با ایجاد پیوندی منظم و زبان ادبی توانسته‌اند عرفان حکمی را در اشعار خود بیاورند و موازین اخلاقی را به مخاطب نشان دهند. در همسنجی اشعار سیمین بهبهانی و حسین منزوی می‌توان دریافت که محصول استدلال ذهنی هر دو شاعر، واژهٔ فریب در ترادف با ریا به طور یکسان به کار رفته است؛ اما به طور کلی هر دو شاعر این مؤلفه را در مفاهیم ضمنی و قالب فریب آورده‌اند. تحلیل حاضر نشان می‌دهد گفتمان انتقادی از اخلاق اجتماعی در شعرهای شاخص این دوره رو به کاهش بوده است.

یادداشت

اسخریوطی Iscariot از حواریون حضرت عیسی (ع) به شمار می‌رود که خیانت کرده و مخفیگاه او را فاش می‌کند. «یهودا مسئول نگهداری اموال و دارایی حواریون بود و همین مسئله سبب به وجود آمدن روحیهٔ طمع‌ورزی در وی گردید.» (هاکس، ۱۳۸۳: ۹۷۸)

منابع

۱- آقاگل‌زاده، فردوس. (۱۳۸۶). «تحلیل گفتمان انتقادی و ادبیات». **فصلنامهٔ ادب پژوهشی.** شمارهٔ اول، ۱۷-۲۷.

۲- بیات، رضا. (۱۳۹۴). «تحلیل محتوای اشعار حسین منزوی». **فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی بهار ادب.** سال نهم. شمارهٔ سوم. شمارهٔ پیاپی ۳۳،

۳۷- ۵۵.

۳- بهبهانی، سیمین. (۱۳۹۹). **مجموعهٔ اشعار.** دفتر اوّل. چاپ دوازدهم. تهران: نگاه.

۴- پاینده، حسین. (۱۳۹۷). **نظریه و نقد ادبی،** درسنامه‌ای میان‌رشته‌ای. ۲ جلدی، تهران: سمت (سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها.)

۵- جانکار، باربارا. (۱۳۸۸). **فلسفهٔ ارسطو.** ترجمهٔ مهداد ایرانی‌طلب. چاپ دوم. تهران: اطلاعات.

۶- جعفری، زهره. (۱۳۹۴). «مقایسهٔ ارزش‌ها در اشعار پروین اعتصامی، فروغ فرخزاد و سیمین بهبهانی». **فصلنامهٔ علمی- پژوهشی ادبیات فارسی.** بهارستان سخن. سال دوازدهم. شمارهٔ ۲۸، ۶۹- ۹۲.

۷- رهبریان، محمدرضا. (۱۴۰۰). **در سراب امن و ایمان.** زندگی و شعر حسین منزوی. تهران: ثالث.

۸- طوسی، خواجه نصیرالدین محمد. (۱۳۶۳). **اخلاق ناصری.** تصحیح مجتبی مینوی و علیرضا حیدری. تهران: خوارزمی.

۹- عسگری حسنکلو، عسگر. (۱۳۸۷). «سیر نظریه‌های نقد جامعه‌شناسی در ادبیات». **مجلهٔ ادب پژوهشی.** ش۴.

۱۰- لقمان‌نیا، صدیقه. (۱۳۹۴). «بررسی اخلاق اجتماعی در شعر حسین منزوی.». **مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی دانشگاه محقق اردبیلی.** ۱۹۳- ۲۰۵.

۱۱- منزوی، حسین. (۱۳۸۸). **مجموعهٔ اشعار.** به کوشش محمد فتحی. ویراست دوم. تهران: نگاه.

۱۲- نراقی، احمد، (۱۳۷۸). **معراج‌السعاده.** قم: هجرت.

۱۳- ون‌دایک تئون‌ای. (۱۳۸۲). **مطالعاتی در تحلیل گفتمان- از دستور متن تا گفتمان‌کاوی انتقادی. (ترجمهٔ گروه مترجمان)** تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها (نشر اثر اصلی بیتا).

۱۴- هاکس، جیمز. (۱۳۸۳). **قاموس کتاب مقدس.** چاپ دوم. تهران: اساطیر.

۱۵- های، کالین. (۱۴۰۰). **درآمدی انتقادی بر تحلیل سیاسی.** ترجمهٔ احمد گل‌محمدی. چاپ هفتم. تهران: نی.

۱۶- یونگ، کارل گوستاو. (۱۳۷۷). **روان‌شناسی ضمیر ناخودآگاه.** ترجمهٔ احمدعلی امیری. تهران: علمی و فرهنگی.

فصل‌نامه‌ی علمی زبان و ادبیات فارسی
دانشگاه آزاد اسلامی واحد فسا
س ۱۵، ش ۳ (پیاپی ۳۹)، پاییز ۱۴۰۳
شاپا: ۸۴۸۷-۲۲۵۱ صص: ۱۹۵-۱۷۱

خوانش تطبیقی قصیده «ایوان مداین» خاقانی و اُپرای «رستاخیز شهریاران ایران» میرزاده عشقی با کاربست نظریه بینامتنیت

دکتر رحمن مکوندی
استادیار گروه زبان انگلیسی، واحد آبادان، دانشگاه آزاد اسلامی، آبادان، ایران

چکیده

ویرانه‌های بنای باشکوه ایوان مداین پیوسته منبع الهام شاعران بوده است. بُحتُری شاعر عرب (۲۰۶-۲۸۴) یکی از نخستین شاعرانی است که با دیدن عظمت این بنا شعری در وصف آن سرود. در ادبیات فارسی نامدارترین شعری که در واکنش به دیدار از کاخ مداین سروده شده است قصیده «ایوان مداین» سروده خاقانی، (۵۸۱-۵۲۰) است. سده‌ها پس از خاقانی، میرزاده عشقی (۱۳۰۳-۱۲۷۳) نیز، پس از دیدار از ویرانه‌های این بنای باشکوه یک اُپرا زیر عنوان «رستاخیز شهریاران ایران» با الهام گرفتن از این بنا سرود. رویکرد ادبی بینامتنیت، که برگرفته از یافته‌های زبان‌شناسی نوین است، بر این اصل که هیچ متنی خودبسنده نیست بنا شده است. بر اساس این رویکرد ادبی، خوانش دقیق و نیز تعیین جایگاه هر اثر ادبی تنها با مقایسه آن با آثاری که پیش و یا پس‌ازآن آفریده‌شده‌اند امکان‌پذیر است. هدف پژوهش حاضر، که پژوهشی توصیفی تحلیلی است و به شیوه کتابخانه‌ای انجام‌شده است، مقایسه قصیده «ایوان مداین» خاقانی و اُپرای «رستاخیز شهریاران ایران» سروده میرزاده عشقی با به‌کارگیری نظریه بینامتنیت است. در این پژوهش، که بر تفاوت‌های این دو اثر تمرکز دارد، تلاش می‌شود با ذکر عواملی، مانند سبک شعری و جهان‌بینی متفاوت دو شاعر، و نیز تفاوت در زمانه‌ای که این دو شعر در آن سروده شده‌اند، تصویری کامل‌تر از آنچه پیش‌تر وجود داشته است از این دو شعر و شاعران آن‌ها ارائه شود. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که گرچه منبع الهام این دو اثر یکسان است، اما تماشای ایوان مداین دو احساس و اندیشه متفاوت را در این دو شاعر برمی‌انگیزاند و هرکدام از این دو شاعر با توجه به سبک شعری، جهان‌بینی ، و نیز ویژگی‌های زمانه‌ای که در آن می‌زیست، دیدگاه خاص خود را درباره ویرانه‌های باشکوه مداین بیان می‌کند.

واژگان کلیدی: بینامتنیت، خاقانی، عشقی، ایوان مداین

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۳/۰۵/۱۴
تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۳/۰۹/۱۲

Email: Rahmak361@yahoo.com

۱- مقدمه

گسترهٔ ایوان مداین یا کاخ کسری بازمانده «مجموعه شهرک‌ها و قصرهای سلطنتی ساسانیان است که به آن تیسفون می‌گفتند، بر ساحل چپ دجله واقع شده است و در حمله اعراب به ایران غارت و ویران شد» (اشرف زاده،۱۳۸۵: ۹۳). این بنای تاریخی پیوسته منبع الهام شاعران بوده است. بُحتُری شاعر عرب (۲۰۶-۲۸۴) که یکی از نخستین شاعرانی است که با دیدن خرابه‌های تیسفون به وجد آمد، در وصف آن‌ها سرود: «که می‌داند که این کاخ فلک‌سا را آدمی‌زادگان برای پریان که اکنون در آن خانه کرده‌اند بنیان نهاده‌اند یا پریان برای آدمی‌زادگان ساخته‌اند» (زرین‌کوب،۱۳۷۸: ۱۴۹). در ادبیات فارسی نامدارترین شعری که در واکنش به دیدار از کاخ مداین سروده شده است قصیده «ایوان مداین» سروده خاقانی(۵۸۱-۵۲۰) شاعر سده ششم است. سده‌ها پس از خاقانی، میرزاده عشقی (۱۳۰۳-۱۲۷۳) نیز، با نظاره ویرانه‌های تیسفون شعری زیر عنوان «رستاخیز شهریاران ایران» سرود.

نظریه بینامتنیت که یکی از نتایج یافته‌های زبان‌شناسی نوین است بر این اصل که هیچ متنی خودبسنده نیست بنا شده است. بر اساس این رویکرد ادبی، خوانش کامل و تعیین جایگاه هر اثر ادبی تنها با مقایسه آن با آثاری که پیش و یا پس‌ازآن آفریده شده‌اند امکان‌پذیر است.

منبع الهام خاقانی و عشقی در سرایش شعر «ایوان مداین» و «رستاخیز شهریاران ایران» یکسان است. همچنین، در هر دو اثر، نظاره ویرانه‌های ایوان مداین ذهن و احساس این دو شاعر را سوی سرگذشت شهریاران ایران باستان که روزگاری ساکنان این کاخ بودند می‌کشاند. این همسانی زمینه مقایسه این دو اثر را فراهم آورده است. بااین‌همه، باوجوداین نقاط اشتراک، تماشای ایوان مداین دو احساس و اندیشه متفاوت را در این دو شاعر برمی‌انگیزاند و هرکدام از این دو شاعر با توجه به سبک شعر، جهان‌بینی فکری و نیز زمانه‌ای که در آن می‌زیست، دیدگاه خاص خود را در مورد آنچه بر شهریاران ایران باستان رفته است بیان می‌کند.

هدف پژوهش حاضر، که پژوهشی توصیفی-تحلیلی است و به شیوه کتابخانه‌ای انجام‌شده است، مقایسه قصیده «ایوان مداین» خاقانی و اُپرای «رستاخیز شهریاران ایران» سروده میرزاده عشقی با به‌کارگیری نظریه بینامتنیت است. در این پژوهش، که بر تفاوت‌های این دو اثر تمرکز دارد، تلاش می‌شود تصویر روشن‌تری از این دو شعر و شاعران آن‌ها ارائه شود.

۱- ۱- پیشینه پژوهش

نویسنده این مقاله تاکنون به پژوهشی که در آن این دو شعر باهم مقایسه شده باشند

مشاهده نکرده است. بااین‌همه، این دو شعر، به‌ویژه قصیده «ایوان مداین» پیش‌تر توسط پژوهشگران مورد نقد و بررسی قرارگرفته‌اند:

استاد فروزانفر در کتاب سخن و سخنوران به این اثر اشاره کرده است. وی در مورد احساس خاقانی پس از دیار از ویرانه‌های ایوان مداین که در قصیده «ایوان مداین» او بازتاب یافته است می‌نویسد: «به یاد نیاکان خویش افتاد که سالیان دراز بر عربان فرمانروایی کرده و پرچم عظمت بر آسمان برده بودند و بر وجه عبرت بدان کاخ بلند که به دست بیگانگان ویران شده بود نگریست و خوناب دل از راه دل بر چهره خاک‌آلود بیفشاند»(فرزوانفر،۱۳۸۷: ۶۲۶).

احمد پارسا در مقاله «درنگی بر ایوان مداین خاقانی» پس از اشاره به شاعرانی دیگر از جمله خیام، بحتری، و شیخ رضا طالبانی که مانند خاقانی در وصف ایوان مداین شعری سرودند تلاش می‌کند به این پرسش که «آیا خاقانی این چامه را بر اساس حس میهن‌دوستی سروده یا بی‌اعتباری دنیا و عبرت گرفتن از آن عامل سرایش این چامه شمار می‌رود؟» پاسخ دهد. (پارسا،۱۳۸۵: ۵) وی در پایان نتیجه می‌گیرد که «سراسر محتوای این چامه، مؤید تبلیغ ناپایداری دنیا و عبرت‌آموزی از آن است.» (همان:۱۸)

مصطفی گرجی و یحیی نورالدین اقدم در مقاله‌ای زیر عنوان «ایوان مدائن در ترازوی ارتباط، بررسی و تحلیل قصیده «ایوان مداین» بر اساس نظریه ارتباطی یاکوبسن» به این قصیده پرداختند. آنان بر اساس نقش‌های شش‌گانه زبان یعنی نقش‌های عاطفی، ترغیبی، ادبی، ارجاعی، همدلی، و فرازبانی که یاکوبسن برای زبان قائل است، این قصیده را بررسی کرده و در پایان نتیجه می‌گیرند که خاقانی توانسته است تمام این شش نقش را به‌خوبی در قصیده خود به کار گیرد. آن‌ها به‌عنوان نمونه ذکر می‌کنند که « در نقش فرازبانی، مهارتی فوق‌العاده از خود نشان داده است؛ در انتقال پیام ،از شگردهای هنرین بیانی، به‌صورت عالی بهره برده و توانسته است بهترین محمل)نقش ادبی(را برای تأثیرگذاری به مخاطب انتخاب کند.» (گرجی و نورالدین اقدام،۱۳۹۶: ۱۲۳)

در مورد شعر «رستاخیز شهریان ایران» عشقی، کتاب یا مقاله‌ای که صرفاً به این اثر پرداخته باشد یافت نشد، اما در کتاب‌هایی چند به این اثر اشاره شده است: ماشاءالله آجودانی در کتاب یا مرگ یا تجدد در اشاره به این منظومه می‌نویسد: ««ظاهراً نخستین نمایشنامه منظومی است که به شیوه جدید در زبان فارسی ساخته شده است. مقایسه عظمت ایران گذشته با ذلت و خواری ایران عصر شاعر، نیز مقایسه و ستایش فرهنگ و مدنیت کهن مشرق زمین بافرهنگ و تمدن جدید غرب، و برتری آن‌یکی بر این دیگری، موضوع اصلی و محوری منظومه است.» (آجودانی،۱۳۹۳: ۲۲۸)

محمدعلی سپانلو نیز در کتاب چهار شاعر آزادی در اشاره به این منظومه می‌نویسد: اجرای منظومه «رستاخیز شهریاران ایران» با شرکت خود عشقی، در گراند هتل تهران، اثری دیرپا و یادمان بر مردم شهر تهران قلب سیاسی ایران می‌گذارد.» (سپانلو،۱۳۶۹: ۱۶۳)

۱- ۲- روش پژوهش

پژوهش حاضر پژوهشی تحلیلی توصیفی و کتابخانه ای است. در نتیجه،بدنه اصلی این پژوهش را مراجعه و استناد به ایوان مداین خاقانی و رستاخیز شهریاران بدنه اصلی این مقاله را شکل خواهد داد. همچنین گاهی مراجه به دیگر شعار این دو شاعر در برخی موارد ضروری است. افزون بر این استفاده از نظرات پژوهشگرانی که پیش این به این دو شاعر پرداخته اند نیز استناد خواهد شد. در این پژوهش، پس از اشاره به اشتراکات این دو اثر، آنها بر اساس پنج شاخص مورد مقایسه قرار می گیرند که عبارتند از: ۱. قالب اثر ۲. زبان ۳. واکنش به ایوان مداین ۴. وطن ۵. جامعه

۲- بحث و بررسی

واژه بینامتنیت را نخستین بار ژولیا کریستوا منتقد فرانسویِ لهستانی تبار در اواخر دهه شصت به کار برد (مکاریک،۱۳۸۳: ۷۲). بااین‌همه، همانند بسیاری دیگر از رویکردهای نقد ادبی برگرفته از زبان‌شناسی، خاستگاه بینامتنیت را نیز باید در آراء فردیناد دو سوسور، زبانشناس سویسی و بنیان‌گذار زبانشناسی نوین جست. سوسور در پژوهش‌های زبان‌شناختی خود، میان معنا و ارزش تمایز قائل می‌شود: درحالی‌که معنا از پیوند دوسویه دال و مدلول حاصل می‌شود، ارزش هر واژه در پیوند با تمام واژه‌های موجود در زبان تعیین می‌گردد. به باور سوسور، «ارزش هر واژه تنها از راه حضور هم‌زمان آن با بقیه واژه‌ها نتیجه می‌شود. واژه‌ها از جهات گوناگون به یکدیگر مربوط می‌شوند و همین ارتباط‌ها نشان‌دهنده ارزش هر یک از آن‌هاست» (مشکوةالدینی،۱۳۷۳: ۸۲). به باور سوسور، « نشانه‌های زبانی قراردادی هستند و معنای هر نشانه زبانی (یا واژه) نه به‌واسطه ارجاع به جهان خارج، بلکه به سبب نقش آن در سیستم هر زبان حاصل می‌گردد.» (Allen, ۲۰۰۰:۹) به‌بیان‌دیگر، سوسور بر این باور بود که رابطه‌ای دایره‌وار میان تمام واژه‌های یک زبان وجود دارد و هر واژه را می‌توان صرفاً با کمک واژه‌های دیگر شناخت و یا تعریف و توصیف کرد.

رویکرد سوسور درباره پیوند میان واژه‌ها، بعدها توسط دیگر زبان‌شناسان و پژوهش‌گران ادبی به آثار ادبی تعمیم داده شد. پژوهشگران بعد از سوسور این نکته را مطرح کردند که تعیین ارزش و نیز خوانش درست آثار ادبی صرفاً با بررسی پیوندهای پنهان و آشکاری که

این آثار با یکدیگر دارند میسر است.

میخائیل باختین متفکر شکل‌گرای روس را باید از بنیان‌گذاران بینامتنیت دانست. باختین « از واژه بینامتنیت استفاده نکرد، اما مهم‌ترین چهره پیشابینامتنی تلقی می‌شود، زیرا نه‌تنها مباحثی که مطرح می‌کند، زمینه‌ساز بینامتنیت می‌شود، بلکه بامطالعهٔ آثار باختین بود که ژولیا کریستوا واژه بینامتنیت را برای نخستین بار به‌کار برد» (نامور مطلق،۱۳۹۵: ۳۹۸). به باور باختین، «هر سخن (به‌عمد یا غیر عمد، آگاه یا ناآگاه) با سخن‌های پیشین که موضوع مشترکی باهم دارند، و با سخن‌های آینده، که به یک معنی پیش‌گویی و واکنش به آن‌هاست گفتگو می‌کند. آوای هر متن در این «همسرایی» معنا می‌یابد. این نکته تنها در مورد ادبیات صادق نیست، بل در حق هر شکل سخن کارایی دارد» (احمدی، ۱۳۷۰: ۹۳/۱).

ژولیا کریستوا نیز با تأثیرپذیری از اندیشه‌های سوسور و باختین متذکر می‌شود که «هر اثر مکالمه‌ای است با آثار دیگر» (مقدادی،۱۳۷۸:۴۹۱). به باور کریستوا، «پنج موقعیت وجود دارد که می‌توان متنی را از طریق متنی دیگر شناخت: ۱. واقعیت‌های اجتماعی یا جهان واقعی ۲. فرهنگ همگانی یا دانش مشترکی که به چشم همگان واقعیت یا پاره‌ای از فرهنگ می‌آید. ۳. قاعده‌های نهانی ژانرهای هنری ۴. یاری‌گرفتن و تکیه متنی به متون همسان ۵. ترکیب پیچیده‌ای از «درون‌متن»، جایی که هر متن متنی دیگر را همچون پایه و آغازگاهش می‌یابد و در پیوند با آن شناخته می‌شود» (احمدی،۱۳۷۰: ۳۲۸/۱).

یکی از اهداف رولان بارت، که در عبارت مشهور «مرگ مؤلف» وی بازتاب یافت، کم‌اهمیت ساختن نقش نویسنده در کمک به شناخت اثری وی است. بارت نیز با به زیر پرسش بردن اصالت و استقلال متن ادبی به تقویت بینامتنیت کمک کرد. به باور بارت، «هر متن بر اساس متونی که پیش‌تر خوانده‌ایم معنا می‌دهد و استوار به رمزگانی است که پیش‌تر شناخته‌ایم» (احمدی،۱۳۷۰: ۳۲۷/۱). ازنظر بارت، «عواملی که متن را می‌سازند، بی‌نام و غیرقابل ردیابی‌اند و درعین‌حال قبلاً خوانده‌شده‌اند: (نقل‌قول‌هایی بدون علامت نقل‌قول)» (مقدادی،۱۳۸۷: ۱۱۴).

هارولد بلوم نیز به پیوند میان آثار ادبی و تأثیرپذیری آن‌ها از یکدیگر اشاره می‌کند. بلوم «بازنویسی تاریخ ادبی بر اساس عقده ادیپ» را محور کار خود قرار داده است (ایگلتون،۱۳۸۰: ۲۵۲). به باور بلوم، متون در ارتباط و زیر تأثیر متن‌های پیش از خود هستند. نویسندگان آن‌ها نیز تمام تلاششان را می‌کنند تا با دگرگون ساختن اثر خود این تأثیرپذیری را پنهان کنند، به همان‌سان که (به باور فروید) فرزند تلاش می‌کند خود را از زیر نفوذ پدر آزاد کند. به باور بلوم، «شاعر، اسیر در شبکه رقابت ادیپی با «پیشرو» اخته کننده خویش، در پی

آن است که با ورود به آن از درون و جابه‌جا کردن، قالب‌ریزی دوباره، و تجدیدنظر در شعر شاعر پیشین، این نیروی سنگین را خلع سلاح کند» (همان: ۲۵۲).

هدف به‌کارگیری تمام نظریه‌های ذکرشده در بالا که در زیر اصطلاح بینامتنیت قرار می‌گیرند این است که مقایسه آثار ادبی و پیگیری شباهت‌ها و تفاوت‌های آن‌ها می‌تواند به شناخت بیشتر آثار و نویسندگان آن‌ها بیانجامد.

۲- ۱- چکیده رستاخیز شهریاران

پیش از آغاز بحث، چکیده‌ای از «رستاخیز شهریان ایران» عشقی، که در مقایسه با «ایوان مداین» خاقانی کمتر شناخته‌شده است، ارائه می‌شود.

«رستاخیز شهریاران ایران» در قالب اپرا، که نوعی نمایشنامه است که در آن آدم‌های نمایش به‌جای گفتگو، گفتار خود را به‌صورت آواز بیان می‌کنند، سروده شده است. مکان اپرای «رستاخیز شهریاران ایران» خرابه‌های تیسفون است و آدم‌های داستان عبارت‌اند از: میرزاده عشقیِ شاعر، خسرو دخت، داریوش، سیروس، انوشیروان و زرتشت. هنگامی‌که نمایش آغاز می‌شود عشقی را می‌بینیم که در حال تماشای خرابه‌های تیسفون، افسوس می‌خورد و آه می‌کشد. شاعر واکنش خود، را در قالب یک مثنوی بیان می‌کند. در بخشی از این مثنوی، او با آواز می‌خواند:

گرچه حال از دیدن این بارگاه — شد فراموشم تمام رنج راه
این بود گهواره ساسانیان؟ — ینگه تاریخی ایرانیان؟
قدرت علمش چنان آباد کرد — ضعف و جهلش اینچنین بر باد کرد

(عشقی،۱۳۵۷: ۲۳۲)

او سپس برای بیان هرچه بیشتر حزن و اندوه خود، آوازی در مایه سه‌گاه می‌خواند که بخشی از آن چنین است:

ز دلم دست بدارید که خون می‌ریزد — قطره قطره دلم از دیده برون می ریزد
کنم از درد دل از تربت اهخامنشی — از لحد بر سر آن سلسله خون می‌ریزد
در مداین که سلاطین همه ماتم زده اند — تسلیت از فلک بوقلمون می‌ریزد

(همان: همان‌جا)

شاعر در میان این اندوه به خواب می‌رود. در خواب می‌بیند که پادشاهان ایران باستان و زرتشت دوباره زنده شده‌اند. نخست خسرو دخت از قبر برون آمده و احساس خود را از دیدن ویرانی کاخ مداین بیان می‌کند. در بخشی از آواز او آمده است:

همه در غم و افسوس مصیبت زده سیروس
داریوش بر سر زنان است در عزا انوشیروان است
این خرابه قبرستان نه ایران ماست این خرابه ایران نیست ایران کجاست؟
(همان: ۲۳۴)

پس از خسرو دخت، سیروس از میان خرابه‌های تیسفون برمی‌خیزد و آوازی کوتاه در سوگ آنچه بر شهریاران ایران باستان رفته است می‌خواند. سپس داریوش از میان خرابه‌ها پدیدار می‌شود و آوازی کوتاه و سوگ آمیز می‌خواند. پس‌ازآن، خسرو انوشیروان بر صحنه حاضر می‌شود و بر خرابه‌های مداین مرثیه‌سرایی می‌کند. پس از او خسروپرویز ظاهر می‌شود و آوازی در مایه بیات ترک در سوگ مداین می‌خواند. زبان خسرو آمیخته به سرزنش است:

معلوم نیست مرده یا آنکه زنده اید ای قوم خواجه اید شما یا که بنده اید؟
این زندگانی است شما می کنید؟مرگ: زین زندگانی به است، برای چه زنده اید؟
(همان: ۲۳۶)

سپس شیرین، در نزدیکی خسرو ظاهر می‌گردد». او هم در سوگ نابودی شکوه ایران باستان می‌خواند:

ای خاک پاک ایران زمین ایران ای حجله‌گاه شیرین
کو تاج و تخت و کو نگین در بارگه شوهر من
(همان: ۲۳۷)

پس از سوگواری شیرین، پادشاهان ایران باستان سوگواری را به پایان رسانده و بر زرتشت درود می‌فرستند. در این هنگام نمودار می‌شود. او هم همانند دیگران افسوس خود را از سرنوشت شهریاران ایران باستان بیان می‌کند:

حیف نبود زادگان خسرو کشور گشای دست بر شمشیر نابرده درآیندی ز پای
خیرگی بنگر که در مغرب زمین غوغا به پاست این همی گوید که ایران از من، آن گوید ز ماست
(همان: ۲۳۹)

بااین‌همه، زرتشت سرود خود را با پیامی سرشار از امید به پایان می‌برد:

از همین گهواره تا چند دگر فرزند چند سر برآرد سر به سر، ایران از ایشان سربلند
بعد از این اقبال ایران را دگر افسوس نیست لکه یی در سرنوشت کشور سیروس نیست
(همان: ۲۴۱)

پس از پیام امیدبخش زرتشت، پادشاهان ایران که گویی از نوید او آسوده‌خاطر شده‌اند، دوباره به سرای جاوید بازمی‌گردند. در این هنگام میرزاده عشقی هم از خواب بیدار می‌شود و اُپرا با دعای او برای ایران به پایان می‌رسد:

وعده زرتشت را تقدیر کن　　دید عشقی خواب و تو تعبیر کن

(همان: همان‌جا)

۲- ۲- شباهت‌های دو اثر

هر دو شاعر شعر خود را در واکنش به تماشای ایوان مداین سروده‌اند. قصیده «ایوان مداین» را خاقانی «پس از بازگشت از سفر دوم مکه و توقف در بغداد و دیدار از ایوان کسری در سال ۵۶۹ هجری سرود» (اشرف زاده،۱۳۸۵: ۹۲). عشقی هم در مقدمه «رستاخیز شهریاران ایران» نوشته است: «این گوینده به سال ۱۳۳۴ کوچی در حین مسافرت از بغداد به موصل ویرانه‌های شهر بزرگ مداین (تیسفون) را زیارت کردم. تماشای ویرانه‌های آن گهواره تمدن جهان مرا از خود بیخود ساخت. این اپرای رستاخیز نشانه دانه‌های اشکی است که بر روی کاغذ به عزای نیاکان بدبخت ریخته‌ام.» (عشقی، ۱۳۵۷: ۲۳۱).

افزون بر این، نظاره این خرابه‌ها یاد شهریاران ایران باستان که روزگاری ساکن آن‌ها بوده‌اند را برای هر دو شاعر زنده می‌کند. خاقانی در اشاره به شهریاران ایران کهن از خسرو انوشیروان (به‌صورت تلمیح) و از خسروپرویز نام می‌برد. عشقی هم، چنانکه در چکیده آمد، شهریار ایران باستان و زرتشت را به صحنه می‌آورد.

۲- ۳- تفاوت‌های دو اثر

۲- ۳- ۱- قالب اثر

خاقانی شعر خود را در قالب قصیده سروده است، که در شعر فارسی قالبی شناخته‌شده است و با رودکی که « نخستین شاعر پس از اسلام است که قصیده محکم و عالی ساخته» (رضازاده شفق، ۱۳۵۲: ۱۲۳)، آغاز گشته و توسط بزرگان این شیوه همچون فرخی، عنصری، منوچهری دامغانی و انوری تکامل‌یافته است.

انتخاب قصیده برای «ایوان مداین» قالبی مناسب است. در مورد شعر خاقانی گفته‌اند: «برخلاف بسیاری از شعر گویان، در هر چیز و در هر منظری با نهایت دقت و باریک‌بینی مخصوص نظر می‌افکند و جزئیات آن را چنانکه رسم نگارگران و نقش‌پردازان چیره‌دست است، چنان جلوه می‌دهد که پنداری نقش چین است.» (ماهیار،۱۳۷۳: ۲۴). درنتیجه، قالب قصیده، که در برخی موارد به بیش از سیصد بیت می‌رسد (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۴۷۳)، به شاعر فرصت داده است تا احساس و اندیشه خود را با ذکر جزئیات توصیف کند.

از همین روی، استاد فروزانفر خاقانی را به خاطر توصیف در شعرش « سرآمد سخن‌سرایان عهد خویش» می‌خواند. (فروزانفر، ۱۳۸۷: ۶۱۵)

برخلاف «ایوان مداین»، «رستاخیز شهریاران ایران» در قالب اپرا، که قالبی نوین در ایران است سروده شده است و این اثر عشقی «ظاهراً نخستین نمایشنامه منظومی است که به شیوه جدید در زبان فارسی ساخته‌شده است» (آجودانی،۱۳۹۳: ۲۲۸).

عشقی نیز قالب مناسبی برای شعر خود برگزیده است. این قالب با توجه به نوجویی که یکی از ویژگی‌های شعر عشقی و شعر مشروطیت است و نیز آگاه‌سازی جامعه که عشقی آن را هدف خود می‌دانست، قالب مناسبی است.

عشقی خود یکی از چهره‌های برجسته نوجویی در عرصه سیاست و ادبیات است. او «تشنه اصلاحات و ترتیباتی نوین برای جامعه خویش و جهان بود». (زرقانی، ۱۳۹۴: ۱۰۶) وی همچنین ازجمله شاعرانی است که «گام‌های بلندی در تحول شعر {فارسی} برداشتند». (همان: ۸۱). نیما، که در نظر بسیاری از پژوهشگران شعر فارسی یکی از مهم‌ترین شاعران در جهت تحول بخشیدن به شعر فارسی است، نیز عشقی را «تنها شاعری شمرد که در میان هم‌نسلان خود توانایی نوسازی شعر فارسی را داشت». (کریمی حکاک، ۱۳۹۴: ۳۷۴)

دیگر اینکه، از آغاز مشروطیت و تا دهه‌ها پس‌ازآن، شعر یکی از مهم‌ترین رسانه های فرهنگی بود. درنتیجه، اُپرا، به‌عنوان اثری که به‌منظور نمایش برای توده مردم در نظر گرفته‌شده بود و درواقع برخی از اپراهای عشقی در تهران و اصفهان به نمایش درآمدند (قاعد، ۱۳۷۷: ۳۰)، می‌توانست بیشترین تأثیرگذاری را بر عامه مردم داشته باشد. عشقی منظومه رستاخیز شهریاران ایران را «شخص به نمایش درمی‌آورد تا از حس بیدار شونده ملیت برای شوراندن مردم استفاده کند» (سپانلو،۱۳۶۹: ۱۵۴).

این ویژگی را در قصیده خاقانی که اثری توصیفی است و فهم تلمیح‌های و اشارات به‌کاررفته در آن از فهم خواننده معمولی خارج است، نمی‌توان دید. افزون بر این، آهنگین بودن اپرای عشقی که در آن آوازهایی در مایه سه‌گاه و بیات اصفهان گنجانده شده است می‌توانست بر جذابیت آن برای توده بیفزاید. احتمالاً آگاهی عشقی از تأثیرگذاری موسیقی در برانگیختن احساسات مردم در انتخاب این قالب بی‌تأثیر نبوده است. درواقع، آوازهای گنجانده‌شده در این اثر می‌توانستند به‌منظور افروختن احساسات مردم به‌نوعی نقش سرود ملی را ایفا کنند.

۲- ۳- ۲- زبان

یکی دیگر از تفاوت‌های این دو اثر دشواری زبان خاقانی در مقایسه با سادگی زبان

عشقی است. به باور استاد زرین‌کوب، «شیوه بیان خاقانی بر پدید آوردن معنی‌های ناآشنا و آفریدن تعبیرات تازه مبتنی است» (زرین‌کوب، ۱۳۵۵: ۱۶۶). رضازاده شفق نیز در مورد قصاید خاقانی می‌نویسد: «صفت بارز اغلب این قصاید داشتن لغات و ترکیبات دشوار و معانی و تشبیهات و کنایات غامض و معانی پیچیده است» (رضازاده شفق، ۱۳۵۲: ۶-۳۴۵).

یکی از دلایل دشواری زبان خاقانی را می‌توان گستردگی دانش او دانست. فروزانفر «بسیاری اطلاع و احاطه خاقانی بر لغات عربی و فارسی و اصطلاحات فلسفه و اطبا» را یکی از ویژگی‌های شعر وی می‌داند. (فروزانفر، ۱۳۸۷: ۶۱۶). رضازاده شفق نیز می‌نویسد: «مربی و سرپرست عمده خاقانی عم او کافی‌الدین عمر ابن عثمان بود که در پزشکی و فلسفه دست داشت و او را بادانش و ادب پرورش داد.» (رضازاده شفق، ۱۳۵۲: ۳۳۹). برای نمونه، گستردگی دانش خاقانی سبب شده است که برای شرح و نقد قصیده «رخساره صبح» او که در صد و چهل‌وشش بیت سروده شده است کتابی با بیش از سیصد صفحه توسط جلاالدین کزازی(کزازی، ۱۳۶۸) به نگارش درآید.

این ویژگی را در ایوان مداین نیز می‌توان دید. به‌عنوان نمونه، تنها در مصرع «نی زال مداین کم از پیرزن کوفه» شاعر به دو رخداد، یکی برگرفته از متون تاریخی و دیگری برگرفته از متون مذهبی اشاره می‌کند. در توضیح این مصرع آمده است: «زال مداین پیرزنی بود که خانه‌ای مجاور ایوان داشت و با همه ابرام انوشیروان برای فروش خانه، آن را نفروخت و انوشیروان نیز به ستم آن را از وی نگرفت و این امر موجب شد گوشه‌ای از قصر او کج و ناقص گردد. پیرزن کوفه پیرزنی است که به هنگام آغاز طوفان نوح فوران آب از تنورِ خانه او بود». (ماهیار، ۱۳۷۳: ۴۱).

از دیگر سو، زبان عشقی ساده و نزدیک به زبان گفتار روزانه است. شفیعی کدکنی درباره ویژگی زبان شعر مشروطه می‌نویسد: «زبان شعر این دوره به زبان کوچه و بازار دست‌کم در گروهی از شاعران، مثل سید اشرف، عارف و عشقی- نزدیک می‌شود.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۴۲). کامیار عابدی نیز باور دارد که عشقی «به زبان تپنده گفتار روی خوش نشان می‌دهد» (عابدی،۱۳۹۴: ۲۴۵). کریمی حکاک نیز به «طیف متنوعی از کلمات و اصطلاحات محاوره‌ای» که عشقی و هم‌عصران او در شعر خود به کار می‌بردند اشاره می‌کند. (حکاک،۱۳۹۴: ۴۸۰). این ویژگی را در «رستاخیز شهریاران ایران» نیز دیده می‌شود. به‌عنوان نمونه، در بیت

این خرابه قبرستان نه ایران ماست این خرابه ایران نیست ایران کجاست؟

(عشقی،۱۳۵۷: ۲۳۴)

اگر فقط عبارت «نه ایران ماست» را به «ایران ما نیست» تغییر دهیم تمام بیت به نثر

تبدیل می‌شود. و یا عبارت « ز خجلت گردد آب » که در بیت

ای مداین از تو این قصر خراب باید ایرانی ز خجلت گردد آب

(همان:۲۳۴)

هنوز هم با اندکی تغییر در گفتار روزانه به کار می‌رود.

همان دلایلی که در گزینش قالب ذکر شد را می‌توان در مورد زبان عشقی در «رستاخیز شهریاران ایران» و به‌طورکلی در شعر او ذکر کرد. نخست اینکه، عشقی نیز همانند دیگر شاعران مشروطه ازجمله عارف و نسیم شمال در پی زبانی بود که بتواند از طریق آن با توده مردم آسان‌تر ارتباط برقرار کند. درواقع، «عارف و عشقی می‌خواستند سنتزی بین زبان ادب و عامه ایجاد کنند». (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۴۵). خواست نهایی آنان نیز، هم در گزینش قالب و هم گزینش زبان، چنانکه پیش‌تر اشاره شد، به‌کارگیری شعر به‌عنوان رسانه‌ای سیاسی-فرهنگی جهت ایجاد دگرگونی در جامعه بود. این‌که اجرای «منظومه رستاخیز شهریاران ایران» با شرکت خود عشقی، در گراند هتل تهران، اثری دیرپا و یادمان بر مردم شهر تهران قلب سیاسی ایران می‌گذارد» (سپانلو،۱۳۶۹: ۱۶۳)، نشان می‌دهد که عشقی در ایجاد ارتباط با مردم موفق بود.

۲- ۳- ۳- واکنش به ایوان مداین

مهم‌ترین تفاوت این دو شعر را می‌توان احساس و اندیشه‌ای دانست که تماشای ایوان مداین در این دو شاعر برمی‌انگیزاند. درواقع، همین واکنش متفاوت است که دیدگاه این دو شاعر در مورد جامعه ایران و آینده ایران که بخش‌های بعدی این نوشتار هستند را پی می‌ریزد.

در مورد واکنش خاقانی به کاخ مداین گفته‌اند: «خاقانی جلال و شکوه دربار انوشیروان و خسروپرویز را می‌نگرد و آنگاه خرابه‌های ایوان مداین را نگاه می‌کند و از این مقایسه جگرخراش، اشک از دیدگانش می‌بارد، اشک حسرت، اشک غم، اشکی که از چشم هر ایرانی وطن‌پرست باید سرازیر شود.»(شریعت، ۱۳۴۸: ۲۱). بااین‌همه، بررسی دقیق تر این شعر نشان می‌دهد که این برداشت را نمی‌توان پذیرفت و سوگواری برای از دست رفتن عظمت ایران موضوع اصلی این شعر نیست.

در هفت بیت نخست «ایوان مداین»، شاعر از طریق صنعت تشخیص دجله را فردی سوگوار می‌نمایاند. در این بخش، شاعر با ارائه تصویرهای مختلف از سوگواری دجله، بی‌آنکه دلیل آن را بیان کند خواننده را در نوعی حالت تعلیق نگاه می‌دارد. سپس در بیت هشتم خواننده آگاهی می‌یابد که دجله سوگوار ویران شدن کاخ مداین است:

تا سلسله ایوان، بگسست مداین را در سلسله شد دجله، چون سلسله شد پیچان
(خاقانی، ۱۳۷۵: ۴۶۶/۱)

از این مصرع به بعد و تا چهار بیت بعدی، شاعر توجه خود را از دجله به مداین معطوف می‌کند و با تصویرهای مختلف زوالی که بر آن رفته است را توصیف می‌کند. در بیت سیزدهم، شاعر از توصیف ویرانی کاخ مداین دست کشیده و احساس و نتیجه‌گیری خود را در سه بیت بیان می‌کند:

آری! چه عجب داری؟ کاندر چمن گیتی، جغد است پی بلبل؛ نوحه است پیِ اَلحان
ما بارگه دادیم؛ این رفت ستم بر ما؛ بر قصر ستمکاران تا خود چه رسد خِذلان
گویی که نگون کرده است ایوان فلک‌وش را حکمِ فلکِ گردان یا حکم فلک‌گردان؟
(همان: همان‌جا)

در این سه بیت، عبارت « چه عجب داری؟» در بیت نخست حاکی از آن است که آنچه بر سر کاخ ساسانی رفته است سرنوشت گریزناپذیر انسان است و جای شگفتی نیست اگر جغد جانشین بلبل شود و نوحه و ماتم جای شادی را بگیرد. در بیت بعدی، گرچه شاعر با توصیف مداین به‌عنوان «بارگه داد» دل‌بستگی خود را به شهریاران ایران باستان نشان می‌دهد اما پیام تلخ این بیت این است که «بارگه داد» با «کاخ ستمکاران» هم‌سرنوشت است و زوال نیستی نصیب هر دو است. در این بیت واژه خذلان که به معنای «فروگذاشتن یاری، مدد نکردن، بی‌بهرگی از یاری، درماندگی، ضعف، سستی و خواری» (معین،۱۳۸۱: ۴۱۵) و نیز به معنای «دست برداشتن از نصرت و اعانت کسی، خودداری کردن از یاری‌کردن کسی، درماندگی، بازماندگی، بی‌بهرگی از یاری و اعانت » (عمید، ۱۳۸۹: ۴۷۷) است، فضای زوال و نیستی حاکم بر این قصیده را به‌خوبی ترسیم می‌کند. در سومین بیت، بابیان اینکه این شرایط ممکن است که نه تصمیم « فلکِ گردان» بلکه اراده « فلک‌گردان» باشد، بر سرنوشت گریزناپذیر بشر که به نیستی می‌انجامد، تأکید دارد. درنتیجه، این قصیده بیش از آنکه مرثیه‌ای در سوگ از دست رفتن شکوه ایران باستان باشد، بیانگر دیدگاه خاقانی به موقعیت انسان در این جهان خاکی و مرثیه‌ای در ناپایداری جهان و زوال انسان و ساخته‌های اوست. ترسناک‌ترین و کریه‌ترین تصویری که خاقانی در این قصیده از جهان به دست می‌دهد و دریکی از بیت‌های پایانی آن آمده است، تصویر جهان به‌سان پیرزنی است که خود را با خون نوزادش می‌آراید:

از خون دل طفلان سرخاب رخ آمیزد این زال سپید ابرو واین مام سیه پستان
(خاقانی،۱۳۷۵: ۴۶۶/۱)

واژه‌های «سپید» و «سیاه» در مصرع دوم این بیت می‌تواند کنایه از شب و روز و نقش گذر زمان در نابودسازی انسان و دستاوردهای او باشد. از همین روی، به نظر می‌رسد ارزیابی غلامحسین یوسفی از این قصیده مبنی بر اینکه «کیست و چیست که در برابر گذشت زمان تاب آورد و از توش و توان نیفتد؟ خاک شدن قصر نیز بیش از آن‌که نمودار فروتنی باشد بیان فرسودگی است در طریق نیستی» (یوسفی،۱۳۷۳: ۱۶۱)، به پیام «ایوان مداین» نزدیک‌تر باشد.

احتمالاً ریشه این احساس را باید در زندگی شخصی خاقانی جست. به باور رضازاده شفق، « خاقانی یک زندگانی بی‌آرام و پررنجی داشت و جهان به مرام او نمی‌ساخت.» (رضازاده شفق، ۱۳۵۲: ۱۴۳).

این زندگی «بی‌آرام و پررنج» می‌تواند پیامد رخدادهای مصیبت باری باشد که در زندگی شاعر رخ دادند. زندگی خاقانی را می‌توان دربرگیرنده یک‌رشته ازدست‌دادن‌های پی‌درپی دانست. خاقانی در جوانی به‌نوعی پدر خود را از دست می‌دهد زیرا شاعر راضی نیست شغل پدر که نجاری است را پیشه کند. بنابراین، خانه پدری را ترک می‌کند و به نزد عموی خود، کافی‌الدین می‌رود. سپس، در هیجده سالگی پدر خود را از دست می دهد.. عموی خاقانی نیز چندین سال بعد، در بیست‌وپنج‌سالگی شاعر درمی‌گذرد. در سال ۵۷۱ ، هنگامی‌که شاعر از سفر مکه باز می گرد همان سالی که به دیدار خاقانی از ایوان مداین انجامید فاجعه دیگری در زندگی شاعر رخ می‌دهد و پسرش رشیدالدین را که بیست سال بیش‌تر نداشت از دست می‌دهد. «مرگ رشیدالدین چون کوبه‌ای سهمگین بر روان خاقانی، او را در هم می‌شکند.» (کزازی، ۱۳۶۸: ۲۲) مرگ همسر خاقانی که اندکی بعد «به درد پسر فرو می‌شود» (همان: ۱۸) غمی دگر بر دل شاعر می‌گذارد. بعد از مرگ عمو، پسرعموی شاعر پناهگاه او می‌شود که وی نیز اندکی بعد به جهان باقی می‌شتابد. مرگ دختر شاعر که چند روز پس از زادن شدن درمی‌گذرد را می‌توان به این تراژدی‌ها افزود. افزون بر این‌ها، قتل فجیع محی‌الدین محمد بن یحیی نیشابوری یکی از بزرگان دین را، که خاقانی به او ارادت داشت، به دست حاکمان «که غزان خاک در دهانش ریختند و به طرز فجیعی او را کشتند» (ماهیار، ۱۳۷۳: ۸) نیز باید به مصیبت‌های خاقانی افزود.

گرچه از دست دادن عزیزان بخشی از زندگی شاعران و دیگر مردمان است، اما ازآنجایی‌که در واکنش به همه این رخدادها شاعر مرثیه یا مرثیه‌هایی سروده است نشان از تأثیر ژرف این رخدادها بر روح و تفکر شاعر دارد. «مراسم عزاداری و گریه‌ها و شیون‌ها و نوحه‌ها و مویه‌ها در این قصاید به نحوی مطرح شده است که نظیر آن‌ها را درجایی دیگر در آثار فارسی نمی‌توان سراغ گرفت» (همان: همان‌جا). به برخی از این قصاید اشاره می‌شود:

شاعر در مرثیه‌ای که در سوگ پسر سروده جهان را «کوچه شر» می‌خواند:

بس غریبید در این کوچهٔ شر؛ کوچ کنید؛ به مقیمان نو این کوچهٔ شر باز دهید.
(خاقانی،۱۳۷۵: ۲۲۸)

در قصیده‌ای دیگر که شاعر به همین مناسبت سروده است. جهانی توصیف می‌شود که در برابر گریه و زاری پدر و مادر گوش شنوایی ندارد و فرزند جوان آنان را به کام مرگ می‌کشاند و هیچ‌کس از «شمشیر» آن در امان نیست.

فزع مادر و افغان پدر سود نداشت بر فقان و فزع هر دو گویید همه
از فلک، خسته شمشیر جفایید همه از فلک، خسته شمشیر جفایید همه
(همان:۵۶۹)

در واکنش به مرگ عمو نیز از «دهر» شکایت می‌کند:

ای مردا سلامت چه شناسد روش دهرا؟ از مهر خلیفه چه نویسد زر قلاب
از حادثه سوزم که برآورد زمن دود؛ و زنایبه نالم که فرو برد به من ناب
(همان: ۸۵)

در آغاز قصیده‌ای دیگر به همین مناسبت، جهان را «شب وحشت» توصیف می‌کند:

هر زمان از هاتفی آواز می آید تو را: «کاندرین مرکز دل خرم نخواهی یافتن»
قاف تا قاف جهان بینی شب وحشت چنانک تا دم صورش، سپیده دم نخواهی یافت
(همان: ۴۷۴)

در سوگ محی‌الدین محمد ابن یحیی نیشابوری، که پیش‌تر به وی اشاره شد، می‌سراید:

گر آتش درشت عذاب است بر نبات، آب نرم بین که بر او چون عذاب شد!؟
عاقل کجا رود؟ که جهان دار ظلم گشت؛ نحل از کجا چرد؟ که گیاه زهر ناب شد.
(همان: ۱۳۶)

برخلاف «ایوان مداین» که در آن عشق به ایران باستان در برابر کامل در زمان و ناپایداری جهان و انسان رنگ می‌بازد، «رستاخیز شهریاران ایران» آکنده از عشق شاعر به ایران کهن و حسرت از دست رفتن آن است. عشقی که «شیفته ایران باستان و شکوه و عظمت اعصار کهن ایران است» (جعفری،۱۳۸۶: ۹۸) هنگام تماشای ایوان مداین، به ایران باستان می‌اندیشد و در آن غیر از خوبی و نیکی چیزی نمی‌بیند. در «رستاخیز شهریاران ایران» نیز عشقی همانند خاقانی به سوگ نشسته است، اما سوگ عشقی از یک‌سو به خاطر از دست رفتن شکوه ایران باستان، و از دیگر سو به خاطر شرایط تأسف باری است که ایران در زمانه شاعر به آن دچار بود. با نگاهی گذرا به این اثر درمی‌یابیم که «علاقه میرزاده

عشقی به ایران بسیار گسترده است. نگاه وی حسرت‌بار و آرمانی است.» (عابدی،۱۳۹۴: ۲۴۷) او « در گذشتهٔ ایران هیچ‌چیز بدی نمی‌بیند. هرچه هست پیروزی هست و اقتدار و شکوه و عظمت، و درخور ستایش». (آجودانی، ۱۳۹۳: ۲۴۰). عشقی به‌عنوان یکی از شخصیت‌های اپرا نخستین فردی است که در صحنه ظاهر می‌شود و در غم از دست رفتن شکوه ایران باستان، در دستگاه سه‌گاه می‌خواند:

ز دلم دست بدارید که خون می ریزد قطره قطره دلم از دیده برون می ریزد

(عشقی،۱۳۵۷: ۲۳۲)

شاعر، که ایران کهن را «بهشت برین» می‌داند، از زبان خسرو دخت می‌سراید:

در عهد من این خطه چو فردوس برین بود ای قوم به یزدان قسم این ملک نه این بود

(همان: ۲۲۴)

وی با توجه به مرز ایران زمان خود که از شمال و جنوب توسط بیگانگان تهدید می‌شد، با نگاهی آمیخته به حسرت، از زبان داریوش به گستردگی مرز ایران باستان اشاره می‌کند:

چین تا به رُمَم بوده مسخر چو بِمُردم نصف کره خاک به اسلاف سپردم

کنون رفته به غارت گرفتار است ارت

(همان: ۲۲۶)

شاعر پادشاهان ایران کهن را در سوگ آنچه بر ایران رفته است با خود همراه می‌داند:

همه در غم و افسوس مصیبت زده سیروس

داریوش بر سر زنان است در عزا انوشیروان است

(همان: ۲۳۵)

واکنش عشقی به تماشای ایوان مداین را می‌توان در بیت زیر، که نخست «خسرو دخت» آن را بر زبان می‌آورد و سپس همانند یک ترجیع‌بند هفت بار تکرار می‌شود، خلاصه کرد:

این خرابه قبرستان نه ایران ماست این خرابه ایران نیست ایران کجاست؟

(همان:۲۳۴)

۲- ۳- ۴- وطن

از عشقی به‌عنوان «ناسیونالیستی پرشور» یادشده است. (کریمی حکاک، ۱۳۹۴: ۳۷۲) همچنین، در مورد وطن‌دوستی او نوشته‌اند: « دل‌بستگی عشقی به وطن تا به حدی است که برخلاف برخی از روشنفکران عصر خود، حتی در تجددخواهی و نوآوری ادبی نیز مخالف پیروی بی‌چون‌وچرا از ادبیات غرب است» (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۰۶) از همین روی، وطن جایگاه پررنگ‌تری در «رستاخیز شهریاران ایران» نسبت به «ایوان مداین» دارد. دل‌بستگی

عشقی به وطن را می‌توان در جای‌جای این شعر دید. در مورد نشانه‌ای وطن‌دوستی عشقی در این شعر همین بس که عشقی علاوه بر به صحنه آوردن شهریاران ایران باستان در شعر خود، از دیگر عناصر در پیوند با ایران همانند زرتشت و تخت جمشید نیز ذکری به میان می‌آورد. تمام شخصیت‌هایی که در اپرای «رستاخیز شهریاران ایران» ظاهر می‌شوند واژه «ایران» را بر زبان می‌آورند و این واژه بیش از پنجاه بار در این شعر تکرار شده است.

از دیگر سو، در «ایوان مداین» خاقانی مفهوم وطن نقش محوری ندارد. آنچه برای عشقی مایه حسرت است برای خاقانی مایه عبرت است. آنچه عشقی نشانه عظمت و شکوه می‌داند خاقانی نشانه نخوتی می‌داند که گذر زمان و چرخش روزگار آن را با خاک برابر کرده است. در نظر خاقانی خسروپرویز که فرمان کشتن نعمان‌بن‌مُنذِر را داد و نعمان‌بن‌مُنذِر که به‌فرمان او کشته شد در برابر گذر زمان سرنوشت یکسانی دارند:

نی، نی، که چو نعمان بین، پیل افکن شاهان را پیلان شب و روزش، کشته به پی دوران
(خاقانی،۱۳۷۵: ۴۶۷)

در مورد نقش وطن در «ایوان مداین» به‌درستی گفته‌اند: «اندیشه بی‌اعتباری جهان و عبرت از گذشته و فرازوفرود روزگاران بیش از احساس قومی و ملی در ذهن شاعر رسوخ داشته و انگیزه شعر او بوده است.» (یوسفی، ۱۳۷۳: ۱۶۸)

تفاوت نقش وطن در این دو شعر نیز، همانند برخی از دیگر تفاوت‌ها، ریشه در زمانه‌ای دارد که این شاعران در آن می‌زیستند. درواقع، سوای فردوسی و معدود شاعرانی دیگر، ایران در شعر کهن فارسی نمود چندانی نداشته است. ملک‌الشعرای بهار هنگام پرداختن به نقش وطن در شاهنامه می‌نویسد: «سایر شعرای معاصر(فردوسی) و شعرایی که بعد از فردوسی به زبان فارسی شعر گفته‌اند، هیچ‌کدام دارای خیالات وطنی و عصبیت ایرانیگری نبوده‌اند» (گلبن،۱۳۵۵: ۱۷۱/۱) بیان عشق به وطن و ایران در شعر فارسی پدیده‌ای مدرن است که از اواخر دوران قاجار در شعر فارسی نمودار شده و در جریان انقلاب مشروطه و پس‌ازآن به اوج رسیده است. درواقع، « در ایران در دوره ناصری و در جریان نهضت مشروطه‌خواهی درنتیجه آشنایی با مظاهر فرهنگ و مدنیت غرب، مفهوم حدید وطن به‌عنوان یک عنصر فرهنگی، به فرهنگ ایران راه یافت.» (آجودانی، ۱۳۹۳: ۲۱۹). شفیعی کدکنی نیز باور دارد که «تلقی قدما از وطن به‌هیچ‌وجه همانند تلقی‌ای نیست که ما بعد از انقلاب کبیر فرانسه از وطن داریم. وطن برای مسلمانان یا دهی و شهری بوده که در آن متولد شده بودند یا همه عالم اسلامی، که نمونه خوب آن در اقبال لاهوری دیده می‌شود.». (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۶) عارف قزوینی دراین‌باره می‌گوید: « اگر من هیچ خدمتی دیگر به موسیقی و ادبیات ایران نکرده باشم، وقتی تصنیف وطنی ساخته‌ام که ایرانی از ده

هزار نفر، یک نفرش نمی‌دانست وطن یعنی چه، تنها تصور می‌کردند وطن شهر یا دهی است که انسان در آنجا زاییده باشد» (آجودانی، ۱۳۹۳: ۲۲۰).

برخلاف زمانه خاقانی، در زمانه عشقی وطن‌دوستی از موضوعاتی است که افزون بر عشقی، دیگر شاعران عصر او به آن پرداخته‌اند. به چند نمونه اشاره می‌شود:

بهار در دو مصرع آغازین شعر «حب الوطن» می‌سراید:

هر که را مهر وطن در دل نباشد کافر است　　معنی حب الوطن، فرموده پیغمبر است

هر که بهر پاس عرض و مال و مسکن داد جان　　چون شهیدان از می فخرش لبالب ساغر است

(بهار،۱۳۸۷: ۵۴۹)

عارف هنگامی‌که به خاطر جو ناآرام کشور ناچار شد زمانی را در ترکیه سپری کند می‌سراید:

هرگه ز آشیانه خود یاد می کنم　　نفرین به خانواده صیاد می کنم

(حائری،۱۳۶۴: ۵۲)

عارف گرفتاری‌هایی که در زندگی با آنان رویارو بوده را نتیجه وطن‌پرستی خود می‌داند:

این سر که نشان سرپرستی است　　آزاد و رها ز قید هستی است

با دیده عبرتش ببینید　　کاین عاقبت وطن پرستی است

(همان:۵۴)

ابوالقاسم لاهوتی در باب وطن می‌سراید:

ناموس زلیخای وطن هرکه نگهداشت　　یوسف صفت افتاد به زندان چه توان کرد

لاهوتی ما راه به دربار ندارد　　چون نیست هوادار رقیبان چه توان کرد

(آجودانی،۱۳۹۳: ۲۳۷)

۲- ۳- ۵- جامعه

یکی دیگر از تفاوت‌های این دو اثر حضور پررنگ جامعه در «رستاخیز شهریاران ایران» و غیبت آن در «ایوان مداین» است. برخلاف خاقانی که از گردش زمان و چرخ گردون شکوه می‌کند، انتقاد عشقی متوجه جامعه است. او جهل و ضعف ایرانیان و جامعه زمانه خود که به ویرانی ایوان مداین انجامید را نکوهش می‌کند:

قدرت علمش چنان آباد کرد　　ضعف و جهلش اینچنین بر باد کرد

(عشقی،۱۳۵۷: ۲۳۲)

به باور عشقی، یکی دیگر از یکی از این نشانه‌های این بی‌خردی گرفتار شدن جامعه در حزب‌بازی و پیگیری منافع شخصی است:

مکن ایرانی امروز به فرهاد قیاس شرف لیدر احزاب جنون می ریزد
(همان: همان‌جا)

بی‌حسی و بی‌تفاوتی یکی دیگر از انتقادهایی است که عشقی به جامعه زمانه خود وارد می‌کند:

تخت جمشید ز بی حسی ما بر سر جم خشت با سرزنش از سقف و ستون می خیزد
(همان:۲۳۳)

از همین روی، در این شعر نه‌تنها شاعر، بلکه شهریاران ایران نیز لب به انتقاد از جامعه می‌گشایند:

خسرو دخت با مقایسه دوران خود و جامعه زمان عشقی با زبانی سرزنش‌آمیز می‌گوید:

در عهد من این خطه چو فردوس برین بود ای قوم به یزدان قسم این ملک نه این بود
(همان:۲۳۵)

خسرو نیز جامعه را به خاطر انفعال و خمودگی‌اش سرزنش می‌کند:

معلوم نیست مرده یا آنکه زنده اید ای قوم خواجه اید شما، یا که بنده اید؟
(همان:۲۳۶)

تندترین سرزنشی که متوجه جامعه است از زبان «شیرین» به زبان می‌آید:

با چه رویی دگر زنده اید؟ از روی من نی شرمنده اید!
(همان:۲۳۸)

برخلاف «رستاخیز شهریاران ایران»، در «ایوان مداین» اثری از جامعه دیده نمی‌شود و همه امور در دست گذشت زمان و چرخ روزگار است. این ویژگی نیز متأثر دوران متفاوتی است که این دو شاعر در آن می‌زیستند. در زمانه خاقانی و تا سده‌ها پس‌ازآن، مردم نه‌تنها در تعیین سرنوشت سیاسی خود نقشی نداشتند بلکه حتی آزادی اظهارنظر در این زمینه را نداشتند. به باور شفیعی کدکنی: ««سخن از آزادی و این کلمه را گفتن با مشروطیت آغاز می‌شود. قبل از مشروطه، مفهوم آزادی که مترادف دمکراسی غربی است، به‌هیچ‌وجه وجود نداشت. مثلاً منظور مسعود سعد از آزادی، رهایی از زندان نای است نه چیز دیگر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۵)

بدبینی خاقانی که پیش‌تر به آن اشاره شد نیز باعث شده است وی امیدی به تحول بهبودی اوضاع جامعه و جهان نداشته باشد. برخلاف خاقانی، عشقی «با قلمی سرکش به آرمان‌گرایی پرداخت و دیگران را تشویق به بلندپروازی و رؤیاپردازی کرد.». (قاعد،۱۳۷۷: ۹) از همین روی، وی «تشنه اصلاحات و ترتیباتی نوین برای جامعه خویش و جهان

بود». (زرقانی،۱۳۹۴: ۱۰۶) از دیگر سو، «خاقانی دنیا را با ویژگی‌هایی چون: کوچه شر، کثیف‌منزل، هیچ‌سرای، فلک عمرسای، دنیای قمارباز، فلک جادو پیشه، دنیای زن‌صفت، دنیای افعی صفت، چرخِ توسنِ سرکش، روزگار نو کیسهٔ کهن بازار، دنیای شریف کش پست نواز، عالمِ کورِ باطلَ کوشِ کینه‌کِش به تصویر می‌کشد.» (ستوده افشرد،۱۳۹۵: ۹۱) این بدبینی باعث شده است که وی حتی آرزوی دنیایی بهتر را کاری بیهوده بداند. او در قصیده‌ای آرزوهای بشر را به یک باز، و روز شب یا گذر عمر را به دو سگ همانند می‌کند که پیوسته در پی این باز هستند اما هرگز به آن نمی‌رسند:

دهر صیاد و روز و شب دو سگ است؛ چرخ باز کبود تیز پر است
همه عالم شکارگه بینی؛ کاین دو سگ زیر و باز بر زبر است
(خاقانی،۱۳۷۵: ۱۰۶/۱)

وی در قصیده‌ای دیگر بر آرزو و امید بشر خط بطلان می‌کشد:

زین دونان زرد و سپید فلک فلکت ساز و خوان نخواهد داد
دیگ سودا مپز، به کاسه سر؛ کاین سیه کاسه نان نخواهد داد
(همان:۱۲۴)

شاعر در مرثیه‌ای کوتاه که برای دخترش که چند روزی بیش عمر نکرد سرود، جهان را با صفت «بدگهر» توصیف می‌کند که اصولاً همان به که انسان به آن پا نگذارد:

پیش‌بین دختر نو آمد من دید کافاتش از پس است برفت
تحفه تازه کامد از ره غیب دید کین منزل خس است برفت
گهر خرد بود نیک شناخت: کین جهان بد گهر است، برفت
(همان: ۱۳۳)

۳- نتیجه گیری

کاربست رویکرد بینامتنیت در خوانش تطبیقی «ایوان مداین» و «رستاخیز شهریاران ایران» نشان می‌دهد:

هر دو شاعر قالب مناسبی برای شعر خود برگزیده‌اند. قالب قصیده که نسبت به دیگر قالب‌های شعر فارسی، امکان بسط بیشتری دارد به خاقانی فرصت داده است که با توصیف و ذکر جزئیات ایوان مداین و آوردن شواهدی تاریخی افکار و احساسات خود را در مورد ایوان مداین و سرگذشت ساکنان آن را به‌خوبی بیان کند. قالب اُپرا که «رستاخیز شهریاران ایران» در آن سروده شده است نیز باهدف عشقی که در پی نوجویی و ایجاد تحول در

جامعه عصر خود بود همخوانی دارد. نمایشی بودن و روایی بودن این اثر نیز می‌توانست بیشترین تأثیر را بر جامعه‌ای که عشقی هدفش ایجاد تحول در آن بود، داشته باشد.

زبانی که خاقانی در اثر خود به کار گرفته است در مقایسه با زبان به‌کاررفته در «رستاخیز شهریاران ایران باستان» دشوارتر می‌نماید. بسیاری از منتقدان این دشواری زبان را نتیجه احاطه خاقانی به دانش‌های زمان خود می‌دانند. از دیگر سو، زبان عشقی در «رستاخیز شهریاران ایران» به زبان گفتار روزانه نزدیک است. این شیوه بیان همانند قالب باهدف عشقی که ارتباط با جامعه و تأثیرگذاری بر آن بود همخوانی دارد.

بااین‌همه، آنچه این دو شعر را از هم متمایز می‌کند رویکرد آنان به ساکنان مداین یا شهریاران ایران باستان است. خاقانی ویرانه‌های ایوان مداین را نشانه و شاهدی بر ناپایداری جهان و زوال و نیستی می‌داند. عشقی با نگاهی نوستالژیک سوگوار از دست رفتن عظمت ایران باستان از یک‌سو، و شرایط تأسف‌بار جامعه زمانه خود از دیگر سوست. از همین روی، در یک ارزیابی کلی، نگاه خاقانی به ایوان مداین را می‌توان نگاهی فلسفی، و نگاه عشقی به این قصر را دیدگاهی احساسی و نوستالژیک و نیز سیاسی اجتماعی خواند.

مفهوم وطن‌پرستی و بازتاب آن در شعر سده‌ها پس از خاقانی در شعر فارسی نمودار شد از همین روی، در قصیده ایوان مداین نشان چندانی از عشق به وطن دیده نمی‌شود. اثر عشقی آکنده از عشق به وطن است.

اپرای «رستاخیز شهریاران وطن» را می‌توان به‌نوعی یک سروده ملی که هدف آن انگیختن احساسات مردم و تشویق آنان به تغییر دانست. این ویژگی را در اثر خاقانی، که در زمانه وی مردم نقشی در رقم زدن آینده و سرنوشت خود نداشتند، نمی‌توان دید.

منابع

۱. رستگار فسایی، منصور. (۱۳۸۰). **انواع شعر فارسی،** چاپ دوم، شیراز: نوید.

۲. احمدی، بابک. (۱۳۷۰). **ساختار و تأویل متن،** جلد اول، تهران: مرکز.

۳. اشرف زاده، رضا. (۱۳۸۵). **گزیده اشعار خاقانی شروانی،** تهران: اساطیر.

۴. آجودانی، ماشاءالله. (۱۳۹۳). **یا مرگ یا تجدد، چاپ پنجم.** تهران: اختران.

۵. بهار، ملک‌الشعرا. (۱۳۸۷). **دیوان ملک‌الشعرای بهار،** تهران: نگاه.

۶. پارسا، محمد. (۱۳۸۵). «درنگی بر ایوان مداین»، **مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی،** سال ۱۴، شماره ۵۴-۵۵ ، صص۵-۱۸.

۷. جعفری، مسعود. (۱۳۸۶). **سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیما،** تهران: مرکز.

۸. حائری، هادی. (۱۳۶۴). **عارف قزوینی شاعر ملی ایران،** تهران: جاویدان.
۹. خاقانی شروانی. (۱۳۷۵). **دیوان اشعار خاقانی،** ویراسته میرجلاالدین کزازی، جلد اول، تهران: مرکز.
۱۰. رضازاده شفق، صادق. (۱۳۵۲). **تاریخ ادبیات ایران،** شیراز: دانشگاه شیراز (پهلوی).
۱۱. زرقانی، مهدی. (۱۳۹۴). **چشم‌انداز شعر معاصر ایران: جریان شناسی شعر ایران در قرن بیستم،** تهران: ثالث.
۱۲. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۵۵) **با کاروان حلّه،** تهران: جاویدان.
۱۳. زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۸)، **دیدار با کعبه جان: درباره زندگی، آثار و اندیشه خاقانی،** تهران: سخن.
۱۴. سپانلو، محمدعلی. (۱۳۶۹). **چهار شاعر آزادی: جستجویی در سرگذشت و آثار عارف،** عشقی، بهار، و فرخی یزدی، تهران: نگاه.
۱۵. ستوده افشرد، یحیی و کزازی، میرجلاالدین. (۱۳۹۵). «جهان در باور خاقانی»، **زبان و ادب فارسی،** سال ۶۹ ، شمارهٔ مسلسل ۲ ، صص۷۶-۹۴.
۱۶. شریعت، محمدجواد. (۱۳۴۸). **آینه عبرت: شرح قصیده ایوان مداین خاقانی.** اصفهان: انتشارات دانشگاه اصفهان.
۱۷. شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). **ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت،** تهران: سخن.
۱۸. عابدی، کامیار. (۱۳۹۴). **مقدمه‌ای بر شعر فارسی در سده بیستم میلادی،** تهران: جهان کتاب.
۱۹. عشقی، میرزاده. (۱۳۵۷). **کلیات مصور میرزاده عشقی،** ویراسته علی‌اکبر مشیر سلیمی. چاپ هشتم. تهران: امیرکبیر.
۲۰. عمید، حسن. (۱۳۸۹). **فرهنگ عمید.** تهران: راه رشد
۲۱. فروزانفر، بدیع‌الزمان. (۱۳۸۷). **سخن و سخنوران،** تهران: زوار.
۲۲. قاعد، محمد. (۱۳۷۷). **میرزاده عشقی،** تهران: طرح نو.
۲۳. کریمی حکاک، احمد. (۱۳۹۴). **طلیعه تجدد در شعر فارسی،** تهران: مروارید.
۲۴. کزازی، میرجلاالدین. (۱۳۶۸). **رخسار صبح،** تهران: مرکز.
۲۵. گرجی، مصطفی و نورالدین اقدام، یحیی. (۱۳۹۶)، «ایوان مدائن در ترازوی ارتباط، بررسی و تحلیل قصیده «ایوان مداین «بر اساس نظریه ارتباطی یاکوبسن»، **دو فصلنامه علمی پژوهشی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی،** ۲(۳)، صص،۱۰۹-۱۲۶.

۲۶. گلبن، محمد. (۱۳۵۵). **بهار و ادب فارسی،** جلد اول. تهران: کتاب‌های جیبی.
۲۷. ماهیار، عباس. (۱۳۷۳). **گزیده اشعار خاقانی،** تهران: قطره.
۲۸. مشکوةالدینی، مهدی. (۱۳۷۳)، **سیر زبان‌شناسی،** مشهد: دانشگاه فردوسی.
۲۹. معین، محمد. (۱۳۸۱)، **فرهنگ معین،** تهران: آیش.
۳۰. مقدادی، بهرام. (۱۳۸۷). **فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی از افلاطون تا عصر حاضر،** تهران: فکر روز
۳۱. مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۳)، **دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر،** ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۳۲. نامور مطلق، بهمن. (۱۳۹۵)، **بینامتنیت: از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم،** تهران: سخن.
۳۳. یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۳)، **چشمهٔ روشن: دیداری با شاعران،** تهران: علمی.
34-Abedi, Kamyar. (2014). **An Introduction to the Persian Poetry in the 20th Century,** Tehran: Jahane Ketab.
35-Ahmadi, Babak. (1991). **Structure and Interpretation of Texts,** 1st vol. Tehran: Markaz.
36-Ajodani, Mashallah. (2013). **Either Death or Moderniny,** 5th ed. Tehran: Akhtaran.
37-Allen, Graham. (2000). **Intertextuality,** London: Routledge.
38-Amid, Hassan. (2009). **Amid Dictionary,** Tehran: Rahe Roshd.
39-Ashrafzadeh, Reza. (2005). **The Selected Poems of Khaghani Shervani,** Tehran: Asateer.
40-Bahar, Malek o Shoara. (2008). **Collected Poems,** Tehran: Negah.
41-Eshghi, Mirzadeh. (1977). **The Collected Poems,** Edited by Ali Akbar Moshir Salami. Tehran: Amir Kabir.
42-Foruzanfar, Badiozaman. (2007). **Sokhan va Sokhanvaran (Poetry and Poets),** Tehran: Zovar.
43-Ghaed, Mohamad. (1997). **Mirzadeh Eshghi.** Tehran:

Tarhe Nou.
44-Golbon, Mohamad. (1975). **Bahar va Adab Farsi (Bahar and Persian Literature),** Tehran: Pocket Books.
45-Gorji, Mostafa, & Norodin Eghdam. (2016). "Ivan Madayen in the Scale of Communication: Applying Jacobson's Theory of Communication to an Analysis of Khaghani's 'Ivan Madayen'". **Applied Rhetoric and Rhetorical Criticism,** 2, (3), pp.109_126.
46-Haeri, Hadi. (1084). **Aref Ghazvini,** The National Poet of Iran, Tehran: Javidan.
47-Jafari, Masoud. (2006). **The Course of Romanticism in Iran: From Mashroteh to the death of the King,** Tehran: Markaz.
48-Karimi Hakak. Ahmad. **The Rise of Modernisn in Persian Poetry,** Tehran: Morvarid.
49-Kazazi, Mirjalalodin (1988). **Rokhsare Sobh (The Face of Morning),** Tehran: Markaz.
50-Khaghani Shervani. (1995). **The Collected Poems,** Edited by Mirjalalodin Kazazi, 1st vol, Tehran: Markaz.
51-Mahyar, Abass. (1993). **The Selected Poems of Khaghani,** Tehran: Ghatreh.
52-Makaryk, Irena Rima. (2004). **Encyclopedia of Contemporary Literary Theory,** translated by Mehran Mohajer & Mohammad Nabawi, Tehran: Agah.
53-Meghdadi, Bahram. (2008). **Encyclopedia of Literary Theory,** Tehran: Fekr e rooz.
54-Meshkatodini, Mehdi. (1994). **The Development of Linguistics,** Mashhad: Ferdausi University.
55-Moeen, Mohamad. (2001). **Moeen Dictionary.** Tehran; Ayesh.

56-Namwar Motlagh, Bahman. (2016). **Transtextuality: from Structuralism to Post-modernism,** Tehran: Sokhan.

57-Parsa, Mohamad. (2005). "A look at Ivan Madayen". **The Humanities and Literature Faculty Periodical,** 14 (54 & 55), pp.5_18.

58-Rastgar Fasayee, Mansur. (2001). **Types of Perrsian Poetry,** 2nd ed. Shiraz: Nawid.

59-Rezazadeh Shafagh, Sadegh. (1972). **The History of Persian Literature,** Shiraz: Shiraz University Press.

60-Sepanloo, Mohamad Ali. (1989). **Four Poets of Freedom: A Study of Life and Works of Aref,** Eshghi, Bahar, and Farokhi Yazdi, Tehran: Negah.

61-Shafiee Kadkani, Mohamad Reza. (2000). **Different Periods of Persian Poetry from Mashroteh to the end of Kingdom,** Tehran: Sokhan.

62-Shariat, Mohamad Javad. (1968). **Ayeneh Ebrat: An Analysis of Khaghni's Ivan Madayen.** Isfahan: Isfahan University Press.

63-Sotodeh afshord, Yahya, & Kazazi, Mirjalalodin. (2015). **The World as Seen by Khaghani.** Persian Language and Literature, (234), pp.76_94.

64-Yusefi, Gholam Hosein. (1993). **A Flowing Spring, Meetings with the Poets,** Tehran: Elmi.

65-Zarghany, Mehdi. (2014). **An Outlook of Persian Modern Poetry.** Trends in Persian poetry in the 20th Century, Tehran: Sales.

66-Zarinkub, Abdolhousein. (1975). **Traveling with the Caravan of Poetry,** Tehran: Javidan.

67-Zarnkoob, Abdolhousein. (2007). **A Visit to the Mecca of Soul: On the Life, Philosophy, and Poetry of Khaghani,**

Tehran: Sokhan.

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.3 (Ser.39), Autumn 2024
ISSN: 2251-8457

Applying Intertextual Theory of Criticism in a Comparative Study of Khaghani's "Ivane Madayen" and Eshghi's "Rastakhize Shariyaran Iran"

Rahman Makwandi, Ph.D
Assistant Professor, English Language Department, Abadan Branch, Islamic Azad University, Abadan, Iran

Abstract

The ruins of Ivan Madayen (the Madayen palace) remained from the Sassanid period in Iran, has always been a source of inspiration for poets. Bohtory, the Arab poet (904-827) was among the first poets to write a poem after visiting the palace. In Persian literature, one of the most famous poems was written by Khaghani (1190-1120). Centuries later, another Iranian poet, Mirzade Eshghi, (1924-1893) inspired by the same building wrote a poem under the title "Rastakhize Shariyaran Iran" (The Resurection of Iranian Kings). Intertextuality, a literary criticism method, taken from modern linguistics, is based on the idea that no literary work is self-sufficient. According to this literary criticism method, a complete reading of a literary work and deciding its position among other works of literature is possible only when it is compared with works created before or after it. The objective of this research, which is descriptive- analytical in nature, and follows a library method, is to compare and contrast Khaghani's "Ivan Madayen" and Eshghi's "Rastakhize Shahriyaran Iran" using the intertextual literary theory. This research, which emphasizes the differences between the two poems, by elaborating on factors such as the different poetic styles, and the different worldview of the two poets and also the different eras in which the two poems have been written, tries to give a more comprehensive picture of the two poems and the two poets from what has already been presented by other critics.

Keywords: Intertextuality, Khaghani, Eshghi, Ivane Madayen

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.3 (Ser.39), Autumn 2024
ISSN: 2251-8457

A comparative study of hypocrisy and behavioral duality in the poetry of Simin Behbahani and Hossein Manzavi

Ruqayyah Karimi
Ph.D student in Persian Language and Literature, Rudehen Branch, Islamic Azad University, Rudehen, Iran
Ali Einalilou, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Rudehen Branch, Islamic Azad University, Rudehen, Iran
Sepideh Sepehri, Ph.D
Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Rudehen Branch, Islamic Azad University, Rudehen, Iran

Abstract

Simin Behbahani and Hossein Manzavi can be mentioned among the lyrical poets of the contemporary period who had a greater impact on the evolution of human views. What is discussed in this essay is the social dimension of lyrical poetry and it reveals the type of thought of these two poets. Therefore, behavioral duality and hypocrisy which causes deception of the mind are among the components that poets have avoided while criticizing. The present article tries to show what kind of hypocrisy the two poets have talked about using a descriptive-analytical method and a comparative approach. Knowing the signs of these traits can help a person in how to deal with these people, and examining the poems of two poets is a factor to achieve the power of avoiding them. In the meantime, Simin has brought up this vice directly and with more frequency and diversity; while the isolated one tries to consider the social obligation more emotionally. What both poets have been able to show to the audience based on moral standards, is the use of the words mask, enchantment, trickery, and deception, which are used synonymously with hypocrisy.

Keywords: Ethics, Hypocrisy, Duplicity, Simin, Manzavi

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.3 (Ser.39), Autumn 2024
ISSN: 2251-8457

Study and Analysis of the Archetype of Anima in Neoclassical Sonnet (Case Study of the Ghazals of Mohammad Saeed Mirzaei)

Zahra Ghasemi
M.A in Persian language and literature, Al Zahra University, Tehran, Iran
Sepideh Yeganeh, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian language and literature, Al Zahra University, Tehran, Iran

Abstract

Archetypes are known as the contents of mankind's collective unconscious, first introduced theoretically by the Swiss psychologist Carl Gustav Jung. He believed that archetypes are predetermined forms shared by all the various human tribes, and one of the most significant among these forms is anima. Nowadays, these epitomic forms are addressed in terms of mythological and archetypal criticism on works of literature. The analysis of anima in Mohammad Saeed Mirzaei's sonnets aims at demonstrating the feminine half of the psyche as portrayed in these poems and the symbols used. The research at hand once again lays bare the link between literature and psychology in contemporary sonnets, thus unveiling the anima archetype and its comprising symbols in poetry. The outcome attained through a study conducted with an inductive approach discovered that the representation of anima archetypes in Mirzaei's sonnets can be categorized into four major groups, indicating the frequencies of semantics, nature, objects, and numbers, respectively. The representation of anima mostly occurred via abstract concepts, while nature and its comprising elements had the least frequency, followed by objects and numbers at the bottom, reflecting the ideological focus of the poet on semantical and mental dimension of the anima.

Keywords: Anima, Archetype, Neoclassical Sonnet, Mohammad Saeed Mirzaei, Jung

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.3 (Ser.39), Autumn 2024
ISSN: 2251-8457

Analysis of the category of beauty in sonnets of Kamal Khujandi

Sima Fathi Gohardani
Ph.D student in Persian language and literature, Chaloos Branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran
Naemeh Kia, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chaloos Branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran
Koros Karim Pasandi, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chaloos Branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran
Maryam Shad Mohammadi, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chaloos Branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran

Abstract

One of the fundamental themes in Kamal's sonnets is the category of beauty. Kamal has two views on the category of beauty: the epistemological view and the semantic view. In the epistemological view, he combines the philosophical theme of beauty with his taste and intuition basics; Therefore, He proposes beauty in two areas of the mind and the objective, permissive and true, which source is the absolute beauty of God. In the semantic view, he explains the characteristics of the words co-stone of beauty and complement of beauty by relying on the science of opinion. This article analyzes the category of beauty in Kamal's sonnets by using an analytical method; with the result that Kamal, as a mystic, adds his description and expansion of discovery and intuition to the philosophical roots of beauty; And as if he has created a new idea in this field. Also, in the semantic explanation of beauty, he considers goodness (Hosn) as a concept that is measured based on the science of opinion, the first concept of beauty knows that it has the levels of "kindness", "elegance", and "it(Aan)". Kindness is higher than goodness; In fact, it is a flavor that adds to the taste of goodness. elegance is a quality that is perceived; But it can't be described. Finally, "it (Aan)" is a mysterious and indescribable quality in a lover that everyone can't understand it.

Keywords: Kamal Khujandi, Beauty, Divine Beauty, Revelation

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.3 (Ser.39), Autumn 2024
ISSN: 2251-8457

Introduction to the manuscript and stylistics of Elham Esfahani's Poem

Bahman Allami, Ph.D
Ph.D in Persian Language and Literature, Shahrekord Branch, Islamic Azad University, Shahrekord, Iran

Abstract

Hossein son Akbar Esfahani, dedicated to "Ilham", is one of the poets of the twelfth century of Hijri; The manuscript of Divan's Poems of Elham, including sonnets, fragments, quatrains and several masnavis, and a Saqi-nameh numbered 3197, is kept in the Central Library of Tehran University. The influence of the ideas of the Shiite religion on the language and content, following the works of the predecessors, especially Hafez and Saadi, and the simplicity of the language are prominent features of Ilham's poetry. Elham's poetry is far from the popular style of that period - the Indian style - and is close to the style of literary return. Investigating and analyzing the cognitive style of Elham's poetry while revealing the artistic, linguistic and intellectual messages of this poet; It can lead to the discovery of some of the facts related to the history and culture of Iran.

Keywords: Elham Esfahani, Manuscript, Poems, Stylistics

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.3 (Ser.39), Autumn 2024
ISSN: 2251-8457

The Effect of Goal-Oriented Rational Action of "Homay" in the Fictional Poem of Homay and Homayun (Based on Max Weber's Theory of Social Action)

Tayyebeh Abdollahzadeh, Ph.D

Department of Persian Language and Literature, Chaloos Branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran

Vajiheh Turkmani Barandoozi, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chaloos Branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran

Abstract

Discussing the phenomenon of action and its related theories is widely considered in sociology. However, analyzing and examining the actions of characters in a specific way in fictional poetic systems has not often been discussed. The main purpose of the article is to explain and examine the goal-oriented rational action of Max Weber (1920–1864) to show how and how events are formed based on this action in the main character of the love story of Homay and Homayun by Khajou Kermani. In fact, the importance of Khaju's view of the characteristics of active action, the motivating force of the goal and action in Homay's character is in line with Weber's understanding of rational action directed towards the goal and can be examined. This research also raises a fundamental question: What are the basic components of rational action in Homay's character? In this article, using an analytical-descriptive method and looking at Max Weber's theory of social action (–1 rational directed towards the goal –2 rational directed towards the value –3 emotional or passive –4 traditional), it focuses on explaining and understanding the characteristics of rational action in Homay's character (action, means and goal). In this way, the argument is obtained that in this rational action, the relationship between the character and the action is influential and established in the transformation and change of the events of the story.

Keywords: Homay and Homayun, Homay, Max Weber's Types of Action, Goal-Oriented Rational Action

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.3 (Ser.39), Autumn 2024
ISSN: 2251-8457

The concept of love in poems of Hamidi Shirazi and Shams Langroodi, approaching to the theory of emotion regulation, resilience and sopping function

Sedigheh Roodaki

Ph.D Student in Persian Language and Literature, Chaloos Branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran

Ahmad Karimi, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chaloos branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran

Koros Karimi Passandi, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chaloos branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran

Mohamad Taghi Biglar, Ph.D

Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Chaloos branch, Islamic Azad University, Chaloos, Iran

Abstract

The Human need for love and its beautiful nature has undoubtedly been one of the strong and fundamental reasons for using the theme of love in Persian poems. Meanwhile, we cannot ignore the psychological foundations of human tendency towards this topic. the purpose of this research is to examine love in the poems of Hamidi Shirazi and Shams Langroodi based on the approaches of emotion regulation resilience and coping function. This research is descriptive and content analysis based on theories related to identity, self-confidence and coping function that have been used in various places in this essay and in the analysis of poems related to love. The findings of the research indicate that Hamidi's poems were dominated by the continuous flow of love that have not left him until the end of his life and Shams Langroodi's poems also have an inextricable link with society, love, nature and time. Love in the poems of both mentioned poets has been introduced as a cause of much pain and suffering. By composing romantic verses, Hamidi tries to increase his resilience against the sorrow and mourning caused by love. Shams Langroodi also has a theme in his poem about love along with sadness; so as it seems ,he has resorted to poetry to get release of sadness and sorrows. Hamidi sometimes has failed to regulate his emotions. So as disappointment overcomes him, but Shams Langroodi acts victoriously in this area and overcomes the emotions caused by love and he reaches to satisfaction with love despite the sorrow caused by it. In his poetry and in parting with his beloved, Hamidi uses a coping strategy with the approach of acceptance, attention, and awareness. In Shams Langroodi's poetry, psychoanalytic resilience is also very evident in his poetry. Shams Langroodi also develops coping strategies to such a degree that, in order to adapt to the consequences of love, he becomes so intertwined with love that he praises love despite all the sorrow and hardships.

Keywords: Hamidi Shirazi, Shams Langroodi, Love, Psychological Approach

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
Islamic Azad University, Fasa Branch
Vol.15, No.3 (Ser.39), Autumn 2024
ISSN: 2251-8457

Investigating speech acts in Wandering Island with an approach to Searle's theory

Maryam Elyasi
Ph.D Student in Persian Language and Literature, Sciences and Researchs Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran
Abdul Hossein Farzad, Ph.D
Member of the scientific board of the Institute of Human Sciences and Cultural Studies, Tehran, Iran
Sareh Zirak, Ph.D
Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Science and Research Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran

Abstract

Speech act is considered one of the foundations of creating verbal communication in literary works. The theory of "speech act" is one of the important topics in discourse analysis in the field of linguistics, which was initially introduced by "Austin" and then "Searle" classified it into five categories. Based on this theory, the exchange of information takes place in the form of structures and speech acts, and by focusing on them in a text, the social situation and position of the individuals in the work can be analyzed, and the hidden layers of the characters can be better understood. Simin Daneshvar's novel "The Island of Wandering" has noticeable speech acts that vary based on the gender of the individuals. In this article, an attempt to extract, classify, and then explain and analyze the speech of women and men in this novel based on Searle's theory of speech acts. The relationship between speech acts and the social situation of the individuals in the work has also been evaluated. The results of this study show that there are gender inequalities between women and men in the society introduced in "The Island of Wandering," which leads to dissatisfaction and frustration in the female characters of the story, portraying women in society as passive and marginalized. It seems that society is deprived of educated and enlightened women. Therefore, the speech acts of the characters in the story are consistent and homogeneous with the purpose and intention of the narrator.

Keywords: Speech act, Serel, Gender distinction, Social class

Abstracts of Article in English

Index

Investigating speech acts in Wandering Island with an approach to Searle's theory 5
Maryam Elyasi, Abdul Hossein Farzad, Sareh Zirak

The concept of love in poems of Hamidi Shirazi and Shams Langroodi, approaching to the theory of emotion regulation, resilience and sopping function.....6
Sedigheh Roodaki, Ahmad Karimi, Koros Karimi Passandi, Mohamad Taghi Biglar

The Effect of Goal-Oriented Rational Action of "Homay" in the Fictional Poem of Homay and Homayun (Based on Max Weber's Theory of Social Action) 7
Tayyebeh Abdollahzadeh, Vajiheh Turkmani Barandoozi

Introduction to the manuscript and stylistics of Elham Esfahani's Poems .8
Bahman Allami

Analysis of the category of beauty in sonnets of Kamal Khujandi 9
Sima Fathi Gohardani, Naemeh Kia, Koros Karim Pasandi, Maryam Shad Mohammadi

Study and Analysis of the Archetype of Anima in Neoclassical Sonnet (Case Study of the Ghazals of Mohammad Saeed Mirzaei) 10
Zahra Ghasemi, Sepideh Yeganeh

A comparative study of hypocrisy and behavioral duality in the poetry of Simin Behbahani and Hossein Manzavi 11
Ruqayyah Karimi, Ali Einalilou, Sepideh Sepehri

Applying Intertextual Theory of Criticism in a Comparative Study of Khaghani's "Ivane Madayen" and Eshghi's "Rastakhize Shariyaran Iran" 12
Rahman Makwandi

Scientific Quarterly **of Persian Language and Literature**
Islamic Azad University, Fasa Branch
Concessionaire: Islamic Azad University, Fasa Branch
Managing Director: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
Editor- in- Chief: Dr. Mohammad Ali Atashsoda
Exccutive Director: Dr. Mehdi Madandoust

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. Saeed Ghashghaee (Associate Professor)

Persian Proofreader: Dr. Seyyed Mohsen Sajedi Rad
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

According to the letter numbered 87/472197 dated 18.12.90 issued by Islamic Azad University Research and Technology center and letter issued by the commission on Academic Journals of Islamic Azad University dated 10.11.90, the journal of Persian Language and Literature of Islamic Azad University, Fasa Branch was granted the status of "Academic Research". This journal has also been granted the privilege of being included among journals ranked as Scientific Information Database (SID).

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: Scientific Quarterly of Persian Language and Literature, Persian Language Department, Islamic Azad University, Fasa Branch, Fasa
Tel: 07153335225-7
Fax: 07153334300
Email Address: iau.fasa@yahoo.com
Website: adabiatmagazine.iaufasa.ac.ir

Scientific Quarterly of Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8457

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 15, No. 3 (Ser. 39), Autumn 2024

In the Name of God

Journal of
Persian Language and Literature
ISSN: 2251-8487

Islamic Azad University
Fasa Branch

• **Investigating speech acts in Wandering Island with an approach to Searle's theory**
Maryam Elyasi, Abdul Hossein Farzad, Sareh Zirak

• **The concept of love in poems of Hamidi Shirazi and Shams Langroodi, approaching to the theory of emotion regulation, resilience and sopping function**
Sedigheh Roodaki, Ahmad Karimi, Koros Karimi Passandi, Mohamad Taghi Biglar

• **The Effect of Goal-Oriented Rational Action of "Homay" in the Fictional Poem of Homay and Homayun (Based on Max Weber's Theory of Social Action)** Tayyebeh Abdollahzadeh, Vajiheh Turkmani Barandoozi

• **Introduction to the manuscript and stylistics of Elham Esfahani's Poems**
Bahman Allami

• **Analysis of the category of beauty in sonnets of Kamal Khujandi**
Sima Fathi Gohardani, Koros Karim Pasandi, Naemeh Kia, Maryam Shad Mohammadi

• **Study and Analysis of the Archetype of Anima in Neoclassical Sonnet (Case Study of the Ghazals of Mohammad Saeed Mirzaei)**
Zahra Ghasemi, Sepideh Yeganeh

• **A comparative study of hypocrisy and behavioral duality in the poetry of Simin Behbahani and Hossein Manzavi**
Ruqayyah Karimi, Ali Einalilou, Sepideh Sepehri

• **Applying Intertextual Theory of Criticism in a Comparative Study of Khaghani's "Ivane Madayen" and Eshghi's "Rastakhize Shariyaran Iran"**
Rahman Makwandi

Islamic Azad University, Fasa Branch
Deputy of Research

Vol. 15
No.3 (Ser.39)
Autumn 2024