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.