



دانشگاه تهران
دانشکده ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت

علمی

شماره استاندارد بین‌المللی

۲۳۸۲-۹۵۷۵

سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰

عنوان‌ها

- ۱ تحلیل زمینه‌های ایجاد هنجارگریزی در استعاره‌های عرفانی
نعیمه ابراهیمی علویچه، سید علی‌اصغر میرباقری‌فرد، محمدجواد شمس و امیر جوان آراسته
- ۲۱ چالش شکل و محتوا در اقتباس نمایشی از داستان‌های مرکب؛ با تمرکز بر دو اثر مد و مه و تابستان همان سال
فرشته پایدار نوبخت و محمدجعفر یوسفیان کناری
- ۳۵ اثرپذیری مقدمه کوش‌نامه از دیباچه شاهنامه با تأکید بر تحمیدیه
فاطمه حاجی‌رحیمی، اقدس فاتحی و محمود مهرآوران
- ۵۹ تأثیر اگزیستانسیالیسم بر نخستین رمان‌های مدرن فارسی
محبوبه حیدری و مصطفی شریفی ابنوی
- ۷۹ تحلیل مؤلفه‌های پسامدرن در رمان قهوه سرد آقای نویسنده
احمد حیدری گوجانی، محسن ذوالفقاری، حسن حیدری و حجت‌الله امیدعلی
- ۱۰۱ تحلیل دوره‌های شعری فروغ فرخزاد؛ بر اساس مقولات «خود، فراخود و نهاد» در روان‌شناسی فروید
زهرا عرب‌مرادی، سوزان جهانیان و حسام ضیایی
- ۱۱۹ زیباشناسی تزئینات معماری در ادبیات دوره تیموری (مورد پژوهانه: شعر جامی)
ناصر علیزاده خیاط، احمد گلی و زینب رشیدی
- ۱۴۳ بن‌مایه‌های آشنایی‌زدایی در حوزه ترکیب‌پذیری واژگانی؛ با نگاهی تطبیقی به شعر معاصر ایران و عراق
فاروق نعمتی و رضا کیانی

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ



پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت

شماره استاندارد بین‌المللی: ۲۳۸۲-۹۸۵۰
سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)
سر دبیر: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)
دبیر تخصصی: علی اصغر باباسالار (استادیار دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

جان الله کریمی مطهر	کوروش صفوی	تیمور مالمیر
استاد دانشگاه تهران	استاد دانشگاه علامه طباطبایی	استاد دانشگاه کردستان
محمدرضا ترکی	شیرزاد طایفی	اختر مهدی
دانشیار دانشگاه تهران	دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی	استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی
کاووس حسن‌لی	حبیب‌الله عباسی	روح‌الله هادی
استاد دانشگاه شیراز	استاد دانشگاه خوارزمی	دانشیار دانشگاه تهران
باقر صدری نیا		
استاد دانشگاه تبریز		

مدیر داخلی: محرم باستانی
کارشناس اجرایی: کمال سبحان اسدی
ویراستار: سعید قاسمی پرشگوه

نشانی: تهران، خیابان انقلاب، دانشگاه تهران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دفتر مجلات دانشکده
نشانی رایانامه: jlcra@ut.ac.ir وبگاه: http://jlcra.ut.ac.ir

تلفن: ۰۲۱-۶۶۹۷۱۱۷۰

مجله پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت براساس ابلاغیه شماره ۵۸۹۸۸۴ / ۳/۱۸ مورخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵
کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجه علمی - پژوهشی دارد.

این مجله در پایگاه‌های اطلاعاتی زیر نمایه می‌شود:
پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی به نشانی اینترنتی: www.sid.ir
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC) به نشانی اینترنتی: www.isc.gov.ir
پایگاه استنادی اولریخ (Ulrich) به نشانی اینترنتی:
www.Ulrich's International periodicals directory (Journal, magazine)
حقوق تمام مقالات برای دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

دوفصلنامه پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت

شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

فصلنامه پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریه‌ای علمی در حوزه مطالعات ادبی است که سالیانه چهار شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلی مقاله

- مقاله باید نتیجه تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریه دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام داوری هم به مجله دیگری فرستاده نشود.
- مقالات ارسالی نباید بیشتر از دو نفر نویسنده داشته باشد، به جزء آن دسته از مقالاتی که مربوط به رساله دانشجویان دکتری است؛ در این گونه مقالات نویسندگان باید فقط نام استاد راهنما و یک استاد مشاور را در مقاله مستخرج از رساله خود درج کنند.
- انتشار مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریه است.
- پذیرش علمی مقاله، پس از تأیید هیئت داوران به اطلاع نویسنده خواهد رسید.
- مسئولیت مطالب مقاله بر عهده نویسنده است.
- ویراستار مجله بدون دخالت در محتوای علمی مقاله، در ویرایش آن آزاد است.
- حجم مقاله بدون احتساب چکیده انگلیسی نباید بیش از هشت هزار واژه باشد.
- نام کامل نویسنده، مرتبه علمی، دانشگاه محل تدریس یا تحصیل، رشته تحصیلی، رایانامه و شماره تلفن نویسنده/نویسندگان علاوه بر سامانه، در صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.
- ارسال مقاله فقط از سامانه نشریات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان پذیر است.
- مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان مقاله، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدمه، پیکره اصلی، نتیجه، منابع و چکیده انگلیسی.

شیوه تنظیم متن

- مقاله باید به قلم (فونت) IRLotus 13 با فاصله سطر ۱ در محیط واژه‌پرداز ۲۰۰۷-۲۰۱۰ نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴٫۵، پایین ۳٫۵ و از راست و چپ هرکدام ۴٫۵ سانتی‌متر باشد.
- چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازه ۱۱ نوشته شود.
- شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید، با اندازه ۱۱ و پاورقی‌های ضروری با اندازه ۱۰ نوشته شود.
- ابتدای هر بند، با نیم‌سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخست زیر هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

- در منابع پایانی، اگر منبعی بیش از یک سطر بود، سطر دوم باید نیم‌سانتی‌متر تورفتگی داشته باشد.

- نقل‌قول‌های مستقیم بیش از سه سطر، جدا از متن اصلی و با یک سانتی‌متر تورفتگی از هر دو طرف با همان قلم، ولی با اندازه ۱۱ نوشته شود.

شیوه ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

- (نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهورتر قدما، تاریخ نشر اثر: صفحه یا صفحات). نیازی به نوشتن «ص» برای شماره صفحات نیست. ضمن اینکه اعداد از راست به چپ نوشته شوند: (زرین‌کوب، ۱۳۷۰: ۴۵-۵۰).

- نقل قول مستقیم باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد.

- جلد‌های مختلف یک اثر، با خط مورب مشخص شود؛ مثل: (زرین‌کوب، ۱۳۶۸: ۶۷/۲).

- اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هرکدام از آن آثار بر مبنای تفاوت تاریخ نشر تفکیک می‌شود و در منابع پایانی، با نام اثر، مشخص خواهد شد.

- در صورتی که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلف در یک سال ارجاع داده شود، لازم است ابتدا در منابع پایانی، با نوشتن «الف» و «ب» در کنار سال چاپ، آنها را از هم متمایز کنید و سپس در منابع داخلی، بعد از نام خانوادگی مؤلف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

* ارجاع پایانی

ارجاع به کتاب

- نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهورتر قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحح یا مترجم، نوبت چاپ، محل نشر، نام ناشر.

- اسم کتاب، نام مجله یا رساله دکتری کج (ایرانی‌ک) شده باشد، نه سیاه (بولد).

ارجاع به مقاله

- نام مشهور مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجله (ایرانی‌ک)، سال یا دوره انتشار، شماره صفحات آغاز و پایان مقاله (از راست به چپ).

- در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانی‌ک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود؛ اما نام مجله یا فصلنامه یا... کج می‌شود.

ارجاع به نسخه خطی و اسناد

- نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، نام کتاب یا رساله خطی یا نسخه عکسی، شماره نسخه، محل نگهداری.

- در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شماره طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصات کتاب، ذکر شماره میکروفیلم و محل نگهداری، ضروری است.

ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی

- نام خانوادگی مؤلف، نام مؤلف، تاریخ درج مطلب در وبگاه، عنوان مقاله یا اثر، نشانی الکترونیکی وبگاه. ارجاع به چنین مطالبی در حد ضرورت، و زمانی است که منابع مکتوب از آن موضوع در دست نباشد.

سایر نکات

- بخش‌های مستقل مقاله با بخش ۱ که به مقدمه اختصاص دارد، شروع می‌شود. عنوان هر بخش اصلی با یک سطر فاصله از بخش قبلی و زیربخش‌ها با نیم‌سطر فاصله جدا و سیاه (Bold) نوشته می‌شود؛

- زیربخش‌های هر مقاله نباید از سه لایه تجاوز کند (مثال: ۳-۱-۴ که بیانگر زیربخشی از بخش سوم مقاله است)، یعنی شماره عنوان، حداکثر نشان‌دهنده سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخش ۳-۱-۴-۲ که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

- اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفظ آنها دشوار است، در مقابل همان نام و داخل پرانتز آوانگاری شود.

- هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در بخش پی‌نوشت می‌آید؛ البته تا حد امکان باید از نوشتن پی‌نوشت خودداری کرد.

- در صورتی که نام مؤلف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

- ابتدا منابع فارسی و عربی می‌آید و سپس منابع انگلیسی و فرانسوی و... جداگانه ذکر می‌شود.

- با توجه به تخصصی‌شدن مجلات علمی و پژوهشی، این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزه ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
تحلیل زمینه‌های ایجاد هنجارگریزی در استعاره‌های عرفانی.....	۱
نعیمه ابراهیمی علویچه، سید علی اصغر میرباقری فرد، محمدجواد شمس و امیر جوان آراسته	
چالش شکل و محتوا در اقتباس نمایشی از داستان‌های مرکب؛ با تمرکز بر دو اثر <i>مد و مه</i> و <i>تابستان همان سال</i>	۲۱
فرشته پایدار نویخت و محمدجعفر یوسفیان کناری	
اثرپذیری مقدمه‌کوش <i>نامه</i> از دیباچه <i>شاهنامه</i> با تأکید بر تحمیدیه.....	۳۵
فاطمه حاجی رحیمی، اقدس فاتحی و محمود مهرآوران	
تأثیر آگزیستانسیالیسم بر نخستین رمان‌های مدرن فارسی.....	۵۹
محبوبه حیدری و مصطفی شریفی ابنوی	
تحلیل مؤلفه‌های پسامدرن در رمان <i>قهوه سرد</i> آقای نویسنده.....	۷۹
احمد حیدری گوجانی، محسن ذوالفقاری، حسن حیدری و حجت الله امیدعلی	
تحلیل دوره‌های شعری فروغ فرخزاد؛ بر اساس مقولات «خود، فراخود و نهاد» در روان‌شناسی فروید.....	۱۰۱
زهره عرب‌مرادی، سوزان جهانیان و حسام ضیایی	
زیباشناسی تئینات معماری در ادبیات دوره تیموری (مورد پژوهانه شعر جامی).....	۱۱۹
ناصر علیزاده خیاط، احمد گلی وزینب رشیدی	
بن‌مایه‌های آشنایی‌زدایی در حوزه ترکیب‌پذیری واژگانی؛ با نگاهی تطبیقی به شعر معاصر ایران و عراق.....	۱۴۳
فاروق نعمتی و رضا کیانی	

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰



10.22059/jlcr.2021.320086.1640

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

Analyzing the Grounds for Creating Abnormalities in Mystical Metaphors

Naeimeh Ebrahimi Alavijeh

PhD student of Sufism and Islamic Mysticism, University of Religions and Denominations,
Qom, Iran

Sayyed Ali Asghar Mirbagherifard

Professor of Persian Language and Literature, University of Isfahan, Isfahan, Iran

Mohammad Javad Shams

Associate Professor of Islamic Philosophy and Wisdom, Imam Khomeini International University,
Qazvin, Iran

Amir Javan Arasteh

Assistant Professor of Sufism and Islamic Philosophy, University of Religions and Denominations,
Qom, Iran

Received: 3, March, 2021 & Accepted: 30, June, 2021

Abstract

Mystics to express their mystical experiences and teachings, chose a kind of expression called "mystical language". This language was used to explain and transmit mystical teachings and rituals and is divided into different categories. One of the most famous of them is its division into phrase language and sign language. The phrase language has been used to express mystical teachings and the sign language has been used to express mystical experiences. The basic element in the language of expression is mystical terms and in sign language, mystery, symbol, metaphor and.... Metaphor is one of the most important elements in sign language and plays an important role in expressing the deepest and most complex mystical perceptions in the form of sign language. Metaphor has different branches one of the most important and effective of them is abnormal metaphors. Among the abnormal metaphors, words that have a favorable place among the people like mosque, school and ... sometimes used in a negative sense and words like wine, butler, lover and ... which have a negative and distasteful meaning among the people of Sharia as well as public, are used in mystical poems with desirable and positive semantic application. This kind of use of words has faced different reactions due to its opposition to the custom of the people in different periods of time and sometimes because of this, some people have opposed the people of knowledge. This research studies important mystical texts in which abnormal metaphors are used and also investigate the roots and factors of the abnormal metaphors formation in the sign language based on documentary and library studies and in this way, tries to provide a ground for the correct understanding of the meanings of mystical texts. One of the most important findings of this study is that spread of malamatieye thinking in the field of Persian mystical poetry, Prevalence of poems describing the beloved in Samaa Meetings and the preference of the relative meaning of words over the original meaning are the most important factors and roots in the formation of abnormal metaphors in Persian mystical poetry.

Keywords: Mysticism, Sign Language, Metaphor, Abnormality, Malamatiye.

تحلیل زمینه‌های ایجاد هنجارگریزی در استعاره‌های عرفانی^۱

نعیمه ابراهیمی علویجه^۲

دانشجوی دکتری تصوف و عرفان اسلامی دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران

سید علی اصغر میرباقری فرد

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران

محمدجواد شمس

دانشیار گروه فلسفه و حکمت اسلامی دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران

امیر جوان آراسته

استادیار گروه تصوف و عرفان اسلامی دانشگاه ادیان و مذاهب، قم، ایران

(از ص ۱-۲۰)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۲/۱۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۹

علمی-پژوهشی

چکیده

اهل معرفت و سلوک، برای بیان تجربه‌ها و تعالیم عرفانی خود، قالب بیانی به نام «زبان عرفانی» برگزیدند؛ این زبان برای تبیین و انتقال تعالیم و مواجید عرفانی به کار گرفته شد و به دسته‌های گوناگون تقسیم‌بندی شده است که یکی از مشهورترین آن‌ها، تقسیم آن به زبان عبارت و زبان اشارت است. زبان عبارت برای بیان تعالیم عرفانی و زبان اشارت بیان‌کننده تجربه‌های عرفانی بوده است. رکن اساسی در زبان عبارت، اصطلاحات عرفانی است و در زبان اشارت، رمز، نماد، استعاره و استعاره یکی از عناصر مهم در زبان اشارت است و نقش مهمی در بیان عمیق‌ترین و پیچیده‌ترین دریافت‌های عرفانی در قالب زبان اشارت برعهده دارد. استعاره در زبان اشارت، شاخه‌های مختلفی پیدا می‌کند که یکی از مهم‌ترین و اثرگذارترین آن‌ها استعاره‌های هنجارگریز است. در میان استعاره‌های هنجارگریز، واژگانی که در میان مردم جایگاه مطلوبی دارند مانند مسجد، مدرسه و ... گاه در مفهوم منفی به کار می‌روند و واژگانی مانند شراب، ساقی، معشوق و ... که نزد اهل شریعت و عامه مردم، مفهوم منفی و ناپسند دارند، در اشعار عرفانی با کاربرد معنایی مطلوب و مثبت به کار می‌روند. این نوع استفاده از واژگان به دلیل مخالفت با عرف مردم در هر روزگار، با واکنش‌های مختلفی روبرو شده است و گاه بدین سبب عده‌ای با اهل معرفت به مخالفت برخاسته‌اند. این پژوهش با مطالعه بر متون مهم عرفانی که در آن‌ها استعاره‌های هنجارگریز به کار رفته و با تکیه بر مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای ریشه‌ها و عوامل شکل‌گیری استعاره‌های هنجارگریز را در زبان شارت بررسی می‌کند و می‌کوشد از این طریق، زمینه دریافت درست مفاهیم متون عرفانی را فراهم سازد. از مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش آن است که گسترش تفکر ملامتیه و نفوذ آن در ساحت شعر عرفانی فارسی، رواج شعرهای وصف معشوق در مجالس سماع و ترجیح معنای نسبی کلمات بر معنای اصلی از مهم‌ترین عوامل و ریشه‌های شکل‌گیری استعاره‌های هنجارگریز در شعر عرفانی فارسی است.

واژه‌های کلیدی: عرفان، زبان اشارت، استعاره، هنجارگریزی، ملامتیه.

۱. این مقاله مستخرج از رساله دکتری با عنوان «بررسی و تحلیل شیوه شکل‌گیری استعاره‌های هنجارگریز عرفانی و سیر تطور آن‌ها در متون منظوم عرفانی فارسی از آغاز تا عصر حافظ» دانشگاه ادیان و مذاهب قم است.

۲. رایانامه نویسنده مسئول: n.ebrahimialavi@gmail.com

۱. مقدمه

اهل معرفت و سلوک، تعالیم و مواجید عرفانی خود را در قالب زبانی بیان کرده‌اند که زبان عرفانی نام دارد. شمار زیادی از عارفان اعتقاد داشتند که نمی‌توان تجربه‌های عرفانی را در قالب کلام رایج و معمول بیان کرد و گروه دیگری از آنان بر این باور بودند که حتی اگر بیان تجربه‌های عرفانی ممکن باشد، بسیار سخت و دشوار است. از این رو، عرفا بر اساس دایره‌واژگانی خود و با توجه به شرایط مکانی و زمانی، کلمات، تعبیر و گزاره‌هایی را برای بیان انتخاب کردند و از آن رو که سابقه و الگویی برای بیان این تجربه‌ها وجود نداشت و از دیگر سو، به دلیل شخصی بودن تجربه‌ها، اولین بیان تجربه عرفانی در قالب زبانی بیان شد که فهم آن برای همگان یکسان نبود و با نام «زبان اشارت» نامیده شد. اما زمانی که برای بار دوم، این تجربه به وسیله خود عارف یا شخص دیگری به گزارش درمی‌آمد، بیان آن تجربه، قالب و هویت مشخصی می‌یافت و بر اثر تکرار، این تجربه به ثباتی نسبی می‌رسید که در دیگران، مفهومی مشترک از یک نوع بیان ایجاد می‌کرد. این نوع تجربه‌ها نام «تعالیم عرفانی» به خود گرفتند و در قالب «زبان عبارت» بیان شدند. بنابراین، زبان عرفانی در یک دسته‌بندی مشهور، به «زبان عبارت و اشارت» تقسیم می‌گردد. بخشی از متون عرفانی که از زبان اشارت بهره گرفته، برای بیان موضوعات و مفاهیم خود، از استعاره، رمز، نماد و... استفاده کرده‌اند. در این میان، دامنه کاربرد استعاره در زبان عرفانی، وسیع، متنوع و سخت‌انگیز است. در یک تقسیم‌بندی کلی، استعاره‌های زبان عرفانی را می‌توان به دو دسته استعاره‌های هنجارگیز و استعاره‌های متناسب با هنجار (عرف) طبقه‌بندی کرد. آن دسته از متونی که از استعاره‌های هنجارگیز بهره برده‌اند، در شیوه بیان مفاهیم و مواجید عرفانی، از دیگر آثار عرفانی متمایز می‌شوند. کاربرد استعاره‌های هنجارگیز و واژه‌هایی مانند شراب، باده، میخانه، ساقی، معشوق، زلف، خال و... در قالب ترکیب‌های استعاری، فضایی متناقض نما (پارادوکسیکال) در ساحت زبان عرفانی پدید می‌آورد و موجب می‌شود که دامنه و شیوه تعامل لفظ و معنا، سیال، چندلایه و پیچیده شود. این نوع از استعاره‌ها بیشتر در شعر عرفانی فارسی بررسی شده‌اند و فهم شعر شاعرانی که آن‌ها را به کار گرفته‌اند، برای مخاطب به سادگی ممکن نیست، مگر آنکه ریشه‌ها و زمینه‌های استفاده از این استعاره‌ها در شعر فارسی مشخص شود. بازتاب این استعاره‌ها در میان مخاطبان نیز متفاوت بوده است. عده‌ای که با مفاهیم عرفانی آشنایی داشتند، از پرده و حجاب این مفاهیم مجازی گذشته، به حقیقت مفاهیم دست می‌یافتند و با این شیوه بیانی انس می‌گرفتند و عده‌ای دیگر که پرشمار بودند، نمی‌توانستند حجاب مجاز را از پیش رو بردارند و باطن و حقیقت معنا را دریابند و به همین سبب، این زبان برای آنان نامأنوس بود و با برداشت ظاهری از کلمات، همان نقشی را برای کاربرد این استعاره‌ها در زبان عرفانی در نظر می‌گرفتند که در مفهوم حقیقی به کار می‌رفت. این موضوع موجب شد غیرعارفان درباره کسانی که این شیوه بیانی را برای بازگو کردن احوال عرفانی برگزیده بودند، بد داوری کرده، از مقصد و ماهیت کار آن‌ها بی‌خبر باشند.

این پژوهش با تکیه بر این پرسش اصلی که ریشه‌های به‌کارگیری استعاره‌های هنجارگریز در زبان عرفانی چیست، بر آن است تا با تمرکز بر آثار و تکیه بر مطالعات اسنادی و کتابخانه‌ای به بررسی زمینه‌های به‌کارگیری هنجارگرایی در استعاره‌های عرفانی بپردازد و زمینه فهم مناسب آن دسته از اشعار عرفایی را فراهم سازد که در آن‌ها، استعاره‌های هنجارگریز در حالتی متناقض و پارادوکسیکال به کار رفته‌اند و با این کار، زمینه فهم و تفسیر مناسب این گونه اشعار را فراهم سازد. از مفروضات مورد توجه در این مقاله، می‌توان به یاری گرفتن عرفا از واژگان مغایر با هنجارهای زمانه خود، برای بیان تجارب عرفانی اشاره کرد و نیز می‌توان به‌کارگیری استعاره‌های هنجارگریز در کلام عرفا را بر اثر تغییرات فرهنگی و اجتماعی دانست که در دوره‌های مختلف برای مبانی تصوف رخ داده‌است؛ چنان‌که کلماتی مانند شراب، ساقی، خال، زلف و... را باید نتیجه اشعاری محسوب کرد که در مجالس سماع علاوه بر شعرهای تعلیمی، برای وصف معشوق و خمریات خوانده می‌شد و ذهن، حالتی را برای عارف تداعی می‌کرد که در لحظه وقوع تجربه عرفانی برایش رخ داده بود؛ به عنوان مثال، با شنیدن واژه خال، وحدت مشهود را به خاطر می‌آورد و با شنیدن واژه‌های خمریات، ذوق و سرمستی ناشی از مشاهده جلوه‌های جمال الهی در او زنده می‌شد. این پژوهش با بیان تعریفی از زبان عرفانی و انواع آن به بحث استعاره و بیان ماهیت آن خواهد پرداخت و با تمرکز بر استعاره‌های هنجارگریز، به تعریف هنجار، عرف و بیان هنجارگرایی در کلام عرفا می‌پردازد و در پایان، تفکر ملامتیه، مجالس سماع و ترجیح در به‌کارگیری معنای نسبی کلمات بر معنای اصلی را از ریشه‌های ایجاد هنجارگرایی در استعاره‌های عرفانی می‌داند.

بر اساس بررسی‌های صورت گرفته در آثار ادبیات عرفانی، پیشینه‌ای برای این پژوهش چندان مشهود نیست و نمی‌توان اثری منسجم در این زمینه یافت. میرباقری فرد و محمدی در شماره ۱۵ پژوهشنامه عرفان، مقاله‌ای با نام عبارت و اشارت در عرفان اسلامی نگاشته‌اند که بحث زبان عرفانی و انواع آن را به خوبی شرح داده‌اند، اما به بیان استعاره‌های عرفانی و هنجارگرایی موجود در آن‌ها پرداخته نشده‌است. پورجوادی در کتاب باده عشق به طور خاص به بررسی استعاره «باده» و برخی از دلایل شکل‌گیری آن در عرفان اسلامی می‌پردازد، ولی زمینه‌های شکل‌گیری استعاره‌های هنجارگریز در آن ذکر نشده‌است. سیدحسن سیدترابی در مقاله «بررسی مبانی و سازوکارهای استعاره در متون عرفانی» در شماره ۴۱ فصلنامه عرفان اسلامی بحث زبان عرفانی و نقش استعاره را در آن مطرح می‌کند، اما هیچ اثری از بررسی ریشه‌های ایجاد هنجارگرایی در آن وجود ندارد.

۲. زبان عرفانی

زبان، مجموعه‌ای از علائم و نشانه‌ها برای انتقال معانی است. هستی انسان، اساساً زبان‌گونه است و این زندگی در زبان باعث می‌شود که او نتواند جایگاهی فراتر از زبان بیابد، تا از آن به زبان بنگرد و بیندیشد (احمدی، ۱۳۷۵: ۵۵۶/۲). هر عنصر زبانی، دو رویه لفظ و معنا دارد که با یکدیگر رابطه‌ای

دوسویه دارند. هر معنا را می‌توان با الفاظ متفاوتی بیان کرد و از سوی دیگر، برای هر کلمه می‌توان چندین معنا در نظر گرفت. در طول تاریخ، معانی واژگانی زبان‌ها، بر اساس شرایط مختلف، دچار تحول و تطوّر شده‌است؛ به این معنا که صورت واژه ثابت مانده، ولی مفهوم آن دچار دگرگونی شده‌است و این امر، بیشتر زمانی رخ می‌دهد که زبان برای بیان یک مفهوم خاص، عبارت مناسبی نداشته باشد. صاحبان اندیشه در تمام علوم، برای بیان این گونه مفاهیم، واژگانی خاص انتخاب کرده‌اند، تا بتوانند به کمک آن‌ها و گسترش معانی واژگان موجود در زبان، یافته‌های علمی خود را به دیگران برسانند.

عرفا برای آنکه بتوانند اندیشه‌های خود را به دیگران منتقل کنند و به بیان تجربیات عرفانی بپردازند، از زبانی به نام زبان عرفانی استفاده کردند؛ زبانی متشکل از اصطلاحات، واژگان و کلمات ویژه. عارف برای رسیدن به معرفت، مسیری را سپری می‌کند و در خلال این سفر، حجاب‌های ظلمانی و نورانی را کنار زده، شهود حقایق عالم ماورای طبیعت برای او امکان‌پذیر می‌شود، اما به نظر می‌رسد زمانی تجربیات عرفانی به سالک رخ می‌نمایند که وی از گذشته و آینده رها شده باشد و فراتر از زمان و مکان، در «حال» به عالم وحدت پا گذارد. شاید در این لحظه، عارف به سبب دور بودن از گزاره‌های ذهنی و زبانی، توانایی بیان دریافت‌های عرفانی خود را نداشته باشد؛ زیرا تجربیات او در ساحتی بسیط رخ داده‌است و اجزا و ابعادی در آن وجود ندارد که بتوانند به صورت مفهوم به زبان آیند و ممکن است بیان این دریافت‌ها تنها در عالم کثرت امکان‌پذیر باشد (استیس، ۱۳۸۸: ۳۱۰). بنابراین، عارف پس از درک آن تجربه عرفانی، حقایق عالم وحدت، کشف و شهود را با اشیاء و وقایع عالم شهادت مطابقت می‌دهد و چون واژگانی برای بازخوانی آن‌ها ندارد، از کلماتی استفاده می‌کند که بر اشیاء مادی دلالت دارند (پرجوادی، ۱۳۷۳: ۲۳) و به گفته عین‌القضات: «.... هرگز تعبیری از آن [حقیقت] متصوّر نمی‌شود، جز به وسیله واژگان متشابه» (عین‌القضات، ۱۹۲۶: ۶۷). بی‌شک بیان آنچه با معیارهای محدود بشری تبیین نمی‌شود، به وسیله واژه‌های قراردادی، غیرممکن است و نقل آن‌ها دشواری بیان را به همراه دارد، اما به هر صورت، عارف برای انتقال آن مفاهیم، ناگزیر از واژه‌های موجود در معنایی مجازی استفاده می‌کند؛ زیرا ابزار دیگری برای انتقال این مفاهیم نخواهد داشت. زبان عرفانی به دلیل عدم سنخیت تجربه‌های آن با عالم مادی، از زبان معمولی فاصله گرفته‌است و این، بزرگ‌ترین هنرمندی عرفا به عنوان گویندگان یک زبان خاص است که با وجود عدم ظرفیت زبانی و نبود واژه مناسب برای بیان معانی عالم بالا، واژه‌های کلیشه‌ای و تکراری گذشته را به خدمت خود درمی‌آورند و با دادن معنایی تازه و مجازی به کلمات، یا ترجیح معنای نسبی یک کلمه بر معنای اصلی آن، به مقصود خود در انتقال معنا دست می‌یابند (پرجوادی، ۱۳۷۰: ۲۴۹). هرچند واقف‌اند که آن معانی والا را نمی‌توان با چنین واژه‌هایی توصیف کرد:

گرچه شد معنی در این صورت پدید صورت از معنی قریب است و بعید
(مولوی، ۱۳۸۱: ۱/۳۴۲)

از زمانی که صوفیان در قالب گروه‌های اجتماعی در جامعه مسلمانان سر برآوردند و به بیان تجربیات و نظریات خود پرداختند، ناگزیر باید زبانی برای دفاع از اندیشه‌های خود برمی‌گزیدند و از اینجا بود که زبان تصوف کلاسیک پدیدار شد؛ یعنی اواسط قرن دوم هجری قمری و سیر تکاملی این زبان تا اواسط قرن چهارم هجری قمری ادامه داشت (پورجوادی، ۱۳۷۰: ۲۵۰). تقسیم‌بندی‌های مختلفی برای زبان عرفانی صورت گرفته است، اما مدّ نظر در اینجا، تقسیم‌بندی عرفانی به زبان عبارت و زبان اشارت است. زبان عبارت به عنوان زبانی روشن و گویا، آنچه را عارف، در درون سینه خود داشت، آشکار می‌کرد. هدف این زبان، انتقال تجربیات عرفانی سالک به مخاطبان و تعلیم است؛ متکلم در به‌کار بردن واژگان و تعابیر خود، کاملاً آگاهانه و هوشیار عمل می‌کند. اصطلاحات زبان عبارت تقریباً در دیگر علوم نیز به‌کار گرفته می‌شوند، ولی در عرفان، معنایی متفاوت دارند؛ مانند اصطلاحات فنا، بقا، سفر، خوف، رجا و... .

با وجود به‌کارگیری زبان عبارت در بیان تجربیات، عارفان باز هم برای بیان برخی از دریافت‌های باطنی خود با مشکل زبان مواجه می‌شدند؛ زیرا عبارت، تعیین و تحدید معنا به‌گونه‌ای نهایی بود. اما زمانی که عارف قصد می‌کرد تجربیات بی‌واسطه خود با خدا را بیان کند، با کمبود واژگان مواجه می‌شد. بنابراین، نوع دیگری از زبان به نام زبان اشارت به وسیله عارفان به‌کار گرفته شد (پورجوادی، ۱۳۷۰: ۲۵۱). زبانی که قصد آن، رساندن مفهوم، بدون تعریف و مرزبندی بود و برای انتقال معنا، آن را در افقی گسترده نگاه می‌داشت (نصر، ۱۳۸۵: ۱۰۴). قلمرو زبان اشارت، ذوق و روح عارف و عرصه تجلی آن در شعر، غزل، شطحیات و مناجات‌های صوفیانه بود. در زبان اشارت، دریافت‌های عارف با زبان عاطفی به خواننده منتقل می‌شد؛ زیرا زبان عاطفی، تأثیر بیشتری بر مخاطب خود می‌گذاشت. با گذر زمان، زبان اشارت بیشتر از زبان عبارت مورد پسند قرار گرفت، نه به این معنا که زبان عبارت به طور کامل از میان اهل طریقت رخت بربست، بلکه استقبال در استفاده از زبان اشارت بیشتر بود. یکی از دلایل این استقبال، ناتوانی زبان عبارت در بیان تجارب عرفانی بود که در کلام برخی از عرفا وارد شده است:

از گفتن عبارت، گر عبرتی نگیری در گردن اشارت، معنی گزید باید
(سنایی، ۱۳۶۲: ۸۷۵)

زبان اشارت، حقایق عرفانی را در قالب رمز، نماد، تمثیل و استعاره به دلیل امکان گسترش معنایی در آن‌ها بیان می‌کرد. رمز را می‌توان عبارت دانست از هر علامت، اشاره کلمه، ترکیب یا... که بر مفهومی جدا از معنای ظاهری دلالت دارد (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۴). تمثیل نیز داستان‌هایی کوتاه یا بلند هستند که فکر یا پیامی را به صورت آشکار (تمثیل) یا پنهان (تمثیل رمزی) بیان می‌کنند (همان: ۱۱۹). در این میان، استعاره‌های زبان اشارت جایگاه ویژه‌ای دارند؛ چراکه بخش اصلی زبان

شعر را تشکیل می‌دهند و بر پایه آن‌ها، می‌توان واژه‌ای را به جای واژه‌ای دیگر به کار گرفت و دو موضوعی را که از یکدیگر جدا هستند، با هم پیوند داد و این تناسب نداشتن معناها در یک سطح، انسان را با تناسبات معنایی جدیدی آشنا می‌کند. استعاره در زبان دینی و زبان ادبی، جایگاهی ویژه دارد، تا آنجا که ابن‌خلدون، شعر را کلامی مبتنی بر استعاره و اوصاف می‌داند (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۱۱۳). یکی از دلایل این اهمیت، پنهان بودن معنا در قالب استعاره است که این امر، حفظ اسرار را از نامحرمان در بر دارد و به همین دلیل، استفاده از استعاره‌های هنجارگریز در میان عرفا رواج یافت. محققان ادبیات بر این باور هستند که استعاره بخش اصلی زبان شعر را تشکیل می‌دهد و هدف شاعر، انتقال معنا نیست، بلکه در پی آفرینش معناست و راه این آفرینش معنا از خلق استعاره می‌گذرد. هر عارف با وارد کردن چند استعاره اصلی در آثار خود، اندیشه‌ها و باور خود را به خواننده منتقل می‌کند و شکل‌گیری منظومه فکری عارف، وابسته به این استعاره‌ها خواهد بود (همان، ۱۳۹۲: ۵۵۵). با توجه به این نظر، می‌توان اهمیت بررسی استعاره را در زبان اشارت درک کرد؛ چراکه با بررسی آن می‌توان به نوع نگرش عارف دست یافت.

۳. استعاره

استعاره در لغت به معنای «چیزی را به عاریه خواستن» به کار می‌رود و در اصطلاح، به نام‌گذاری چیزی با اسمی دیگر گفته می‌شود، به گونه‌ای که جایگزین آن اسم شود (جاحظ، ۲۰۰۲: ۱۵۲/۱). اهل بلاغت، استعاره را مجازی می‌دانند که میان معنای مجازی و حقیقی آن علاقه مشابهت وجود داشته باشد و به دلیل اهمیت، از دیگر مجازها جدا شده، به تنهایی مورد بررسی قرار می‌گیرد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۱۵۳) و آن را «مجاز بالاستعاره» نامیده‌اند (آق‌اولی، ۱۳۱۵: ۱۰۷). کلمه در استعاره، معنایی غیر از آنچه برای آن قرار داده شده است، برمی‌گزیند (تفتازانی، بی‌تا: ۳۶۰ و جرجانی، ۱۴۱۲: ۳۵۲).

استعاره بر اساس ارکان خود، یعنی مستعار، مستعار له، مستعار منه، جامع و قرینه، به انواع گوناگونی تقسیم شده است؛ از جمله استعاره وفاقیه، استعاره عنادیه، عامیه، خاصیه، اصلیه، تبعیه، مصرّحه، مکنّیه و... (تفتازانی، بی‌تا: ۳۶۴-۳۷۱). با توجه به گستردگی تعریف هر یک از این استعاره‌ها و عدم تناسب مستقیم با موضوع این مقاله، از توضیح جداگانه آن‌ها صرف‌نظر می‌کنیم و تنها به دو نوع استعاره مصرّحه و مکنّیه پرداخته خواهد شد. استعاره، نوعی تشبیه فشرده است که در نوع مصرّحه آن، مشبّه به تنهایی حضور دارد و در نوع مکنّیه، مشبّه حاضر است که از آن اراده مشبّه به می‌شود (مازندرانی، ۱۳۷۵: ۲۸۳).

علاوه بر تقسیم‌بندی‌های بیان‌شده، باید استعاره را در دو نوع استعاره‌های قراردادی (تکراری) و استعاره‌های خاص یا دیگرگون نیز بررسی کرد. گاهی عرفا برای کلمات معمولی زبان، معانی تازه‌ای وضع می‌کنند؛ یعنی چند معنی برای یک واژه در نظر گرفته می‌شود و خواننده با توجه به

قراین، معنای مورد نظر عارف را درمی‌یابد. اینجاست که استعاره‌های قراردادی، بر اثر کوشش درون خودآگاه شاعر ساخته می‌شوند و با واژگانی که از قبل وجود داشته‌است، مفاهیمی جدید و زیبا بیان می‌شود. در مقابل، گاهی عارف واژه‌هایی جدید برای بیان دریافت‌های خود ایجاد می‌کند و استعاره‌هایی خاص و دیگرگون با گسترش استعاره‌های قراردادی پدید می‌آورد که ناخودآگاه ساخته می‌شوند و می‌توانند دریافت‌های درونی بیان‌ناپذیر عارف را به زبان درآورند و معانی تازه‌ای در برابر چشمان خواننده خلق کنند (فتوحی، ۱۳۹۱: ۳۳۱-۳۳۴).

در مباحث زبان‌شناسی، دو تقسیم‌بندی برای زبان در نظر گرفته می‌شود: الف. زبان ارجاعی، ب. زبان عاطفی. زبان ارجاعی در تمام حالات، معنای یکسانی دارد، ولی زبان عاطفی، معنایی شناور دارد که ذهنیاتی متفاوت از دیگران برای هر شخص به وجود می‌آورد. مفاهیم علمی، منحصر در ساحت ارجاعی زبان هستند، ولی مفاهیم عرفانی، غرق در ساحت ارجاعی زبان (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۳۱). استعاره‌های تکراری در زمان بیان تجربیات عرفانی، از معنای عام خود که در ساحت ارجاعی قرار دارند، فاصله می‌گیرند و با درهم ریختن معانی و ساحت‌های زبانی، مفاهیم جدیدی خلق می‌کنند و به مرور زمان بر اثر کاربرد زیادی که در گفتار روزمره مردم داشته‌اند، جزء استعاره‌هایی به شمار می‌روند که معنایی آشکار دارند. برخی از این استعاره‌های تکراری، به هنجار هستند؛ به این معنا که مطابق با عرف و شرع و نیز مورد پسند عامه مردم هستند. اما دسته‌ای دیگر از این نوع استعاره‌ها، هنجارگریز هستند و از بایسته‌های مورد پسند عرف و شرع فاصله گرفته‌اند؛ مواردی مانند خمیریات (می، جام، ساقی و...) و واژگان مربوط به معشوق (عشق، عاشق، خال، و...). آنچه مورد بحث در مقاله پیش رو قرار می‌گیرد، استعاره‌های هنجارگریزی هستند که در زبان اشارت عرفانی به کار گرفته شده‌اند.

۴. هنجارگریزی (عرف‌گریزی)

تعریف

واژه «هنجار» در علوم اجتماعی با معادل انگلیسی Norm به معنای «گونیا»، به عنوان قانون یا اصلی به کار می‌رود که باید راهبری یا هدایت یک رفتار را موجب شود (بیرو، ۱۳۷۵: ۲۴۹) و عبارت است از قاعده‌ای که از طرف اجتماع دیکته می‌شود و معیارهای تأیید یا عدم تأیید اجتماعی را منعکس می‌کند (بدار و ژوزه، ۱۳۸۶: ۱۵۸). دورکیم هر ویژگی، حالت یا صفتی را که به نوعی عمومیت یابد، به هنجار می‌خواند. در روان‌شناسی اجتماعی، رفتاری به هنجار خوانده می‌شود که موجبات تعجب و استهزاء را فراهم نسازد و افراد آن را دور از انتظار نپندارند (ساروخانی، ۱۳۷۰: ۴۹۲). در مقابل هنجار، واژه بی‌هنجاری «Anormie» (anomy) قرار دارد و به معنای رفتاری به کار می‌رود که با قواعد و هنجارهای مورد قبول جامعه تباین داشته باشد (همان: ۲۷).

هنجار با عرف پیوند استوار پیدا می‌کند. هنجار یا بی‌هنجاری کلام یا رفتار، بر محور عرف تبیین می‌شود. به این سبب، ضروری است عرف، تعریف و ماهیت آن تبیین گردد و انواع و مراتب آن شناخته شود، تا بتوان رابطه و نسبت عرف و هنجار را تعیین کرد.

عرف در لغت به معنای معروف در مقابل منکر (ابن منظور، ۱۹۸۸م: ۱/۱۵۳)، امری است که در میان مردم، متداول و مرسوم باشد و در اصطلاح، به انجام یا ترک روشی در گفتار یا کردار گفته می‌شود که مردم بر طبق آن رفتار می‌کنند و انجام دادن آن در شریعت رواست و به چیزی گفته می‌شود که بر اساس عقل، در میان مردم رایج شده‌است و انسان‌های سالم آن را پذیرفته‌اند (شرتونی، ۱۴۰۳ق: ۷۶۹).

برای عرف شرایط و ویژگی‌هایی برشمرده‌اند:

۱. بین تمام یا بیشتر مردم رایج باشد؛
 ۲. چندان دقیق باشد که نتوان برداشت‌های گوناگونی از آن به دست داد؛
 ۳. با عقلانیت عمومی جامعه موافق باشد؛
 ۴. عدم تصریح به خلاف در کلام دو طرف گفت‌وگو وجود نداشته باشد؛ به این معنا که قراردادی برخلاف عرف، در کلام طرفین منعقد نشده باشد؛
 ۵. مطابق با عرف و عادت دوران گذشته یا زمان کنونی باشد، نه آینده (جناتی، ۱۳۷۰: ۴۰۷).
- بنابراین، اگر عملی در یک زمان به عنوان عمل مخالف با عرف انجام شد و پس از مدتی، عرفی هم‌سو با آن در میان مردم رایج یافت، نمی‌توان عمل انجام‌شده در زمان گذشته را نیز مطابق با عرف دانست.

عرف در سه ساحت نمود پیدا می‌کند:

- عرف رایج در آیین‌ها: مانند نوع برگزاری مراسم مذهبی، ملی، قومی و...؛
 - عرف رایج در رفتار: مانند نوع پوشش، آداب معاشرت و مهمانی و...؛
 - عرف رایج در زبان: واژه‌ها و عبارتهایی که در زبان روزمره مردم به‌کار می‌رود.
- بر اساس سه ساحت مطرح‌شده برای عرف، یعنی آیین، رفتار و زبان، عرف را طبقه‌بندی کرده‌اند و برای آن اقسامی برشمرده‌اند. در یکی از این تقسیم‌بندی‌ها، عرف به دو دسته عرف عام و خاص تقسیم شده‌است. عرف خاص به اعمال و روش‌های گروه‌هایی ویژه گفته می‌شود که زبان، مکان یا کاری مشترک دارند. این نوع از عرف، همراه با تغییرات جامعه دچار دگرگونی می‌شود و با افزایش گروه‌های اجتماعی افزایش می‌یابد. در مقابل، عرف عام دربردارنده عرف عملی و غیرعملی است که در میان مردم یک کشور یا جامعه رایج شده‌است؛ عرف عملی، متکی به عمل افراد یک قوم یا کشور و عرف غیرعملی، به‌کارگیری معنای خاص الفاظ در معنای عام است (جعفری لنگرودی، ۱۳۸۸: ۲۵۲۷/۴). این نوع از عرف با نام عرف لفظی نیز شناخته می‌شود و به واژگانی اطلاق می‌گردد که در محاوره یک قوم به صورتی خاص قبول شده‌است و گروهی از مردم

با هم توافق کرده‌اند که آن‌ها را در معنایی غیر از معنای حقیقی و رایج خود به کار برند (همان، ۱۳۸۶: ۴۴۹).

در این مقاله، بررسی عرف رایج در زبان به دلیل تطبیق با موضوع، مورد دقت بیشتری قرار خواهد گرفت. در عرف زبانی، مثل‌ها، کنایه‌ها و عباراتی به کار می‌روند که با ماهیت فرهنگ و باورهای مردم همخوانی دارند و می‌توانند به لطیف‌ترین شکل ممکن میان مردم ارتباط برقرار کنند. این نوع از عرف، یعنی عرف لفظی، بخشی از عرف عام را نیز از جنبه غیرعملی آن در بر می‌گیرد. برخی از عارفان در کلامشان از واژگانی مطابق با عرف زبانی خود استفاده می‌کنند، اما عرف‌گریزی کلام آنان در میان مردم پابرجاست. هنجارگریزی کلام عارفان با قوانین و هنجارهای مورد قبول جامعه در تضاد است؛ به سخن دیگر، برخی از عرفا در طول تاریخ، به حفظ رفتار و باور خود با وجود فشار دیگران ادامه داده‌اند و گاهی دست به هنجارگریزی در رفتار (ملاطیه) یا گفتار (شطح‌گویی و استعاره‌های هنجارگریز) زده‌اند.

۵. هنجارگریزی در کلام عرفا

واژگان و عبارت‌های به کار گرفته‌شده در یک جامعه به طور معمول، معنایی خاص را در بر دارند، اما گاه در میان گروهی خاص از مردم، برخی واژگان به تدریج با معنای اصلی خود فاصله پیدا کرده‌است و مفاهیمی متفاوت می‌یابند. این دسته از واژگان، مطابق با مسلک و باورهای طرفداران خود هستند و واژگان به کار رفته در کلام آنان موافق با عرف غالب مکتب خودشان است؛ از جمله این واژگان می‌توان به شطحیات و استعاره‌های رایج در میان عرفا اشاره کرد.

واژه «شطح» در بسیاری از کتاب‌های لغت متقدم، از جمله قاموس المحيط و لسان العرب نیامده‌است. مؤلف اقرب‌الموارد، معنای اصطلاحی این کلمه را در میان اهل تصوف ذکر کرده‌است و آن را عبارتی دانسته که متصوفه در حالت غیب از خویش و غلبه شهود حق بر زبان می‌رانند (شرتونی، ۱۴۰۳: ۵۹۱). سراج طوسی، شطح را نوعی تعبیر شگفت‌آور برای توصیف تجربه‌ای از وجد می‌داند که با قدرت، ذهن عارف را تسخیر می‌کند (سراج، ۱۹۱۴: ۳۷۵). تعریفی که سراج از شطح به دست می‌دهد، در دوره‌های بعد با اقبال دیگر عرفا روبه‌رو شده و بر مبنای دیدگاه سراج، دقایق و زوایای شطح را تبیین کرده‌اند. به طور کلی، شطح را می‌توان بیان اسراری دانست که ظرف محدود واژگان انسانی، گنجایش بیان آن‌ها را ندارد و به همین دلیل، در کلام و رفتار عارف، ماهیتی متناقض و متشابه می‌یابند (جعفری و میرباقری‌فرد، ۱۳۹۵: ۱۶۹). والاترین نمونه‌های شطح، یعنی عباراتی مانند «سبحان ما اعظم شأنی»، «أنا الحق» و «لیس فی جُبتی إلا الله» در کلام صوفیانی مانند بایزید بسطامی و حسین بن منصور حلاج نمود پیدا کرده‌است (بقلی شیرازی، ۱۳۸۲: ۵۲).

کاربرد شطح و استعاره هنجارگریز، از نگاه عرف و شرع، ناموزون و غیر قابل درک است و به کار بردن آن‌ها به وسیله اهل طریقت باعث شد تا برخی افراد، آن‌ها را به کفر متهم کنند؛ زیرا انسان‌ها

همیشه با ذهن منطقی خود می‌اندیشند و کلمات را به صورت قراردادی استفاده می‌نمایند، اما زمانی که عارفان برای بیان تجربیات عرفانی خود لب به سخن می‌گشایند، گاه آن را با ذهن منطقی خود تطبیق می‌دهند و از حالت بسیط خارج می‌کنند و با تصویرگری و زبان ادبی به بیان آن می‌پردازند؛ و گاه بدون دخالت ذهن منطقی خود، سخنانی را بر زبان جاری می‌کنند. در هر کدام از این حالات، واکنش مخاطبان به کلام عرفا متفاوت می‌شود؛ به این معنا که وقتی با بیان ادبی تجربه‌های عرفانی عارف برخورد می‌کنند، آن را با نمود ذهنی خود می‌سنجند و با اینکه واژگان را متفاوت با نمود ذهنی خود می‌یابند، چون تنها تفاوت، میان کلام خود و عارف می‌بینند، نه تناقض، معمولاً به مخالفت و انکار نمی‌پردازند و حتی گاهی از کلام آن‌ها لذت برده، آن را می‌ستایند. اما زمانی که این تجربیات در قالب شطح یا استعاره هنجارگریز بیان می‌شود، چون واژگان بدون دخالت ذهن منطقی عارف، بر زبان او جاری می‌شود، مخاطب آن‌ها را با نمود ذهنی خود در تناقض می‌بیند و با آن‌ها مخالفت می‌کند (جلالی و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۵۳).

این نظریه را می‌توان بر اساس نظریه کنش گفتار آستین و نکات کامل‌کننده سرل بررسی کرد. از نظر فیلسوفان، گزاره‌های زبانی به دو نوع گزاره‌های توصیفی و ارزشی تقسیم می‌شوند. گزاره‌های ارزشی تنها بیان‌کننده عواطف و احساسات شخصی هستند و به دلیل تجربه‌پذیر نبودن و بی‌معنایی معیارهای منطقی آن‌ها، اهمیت چندانی ندارند. در مقابل، این گزاره‌ها، گزاره‌های توصیفی قرار دارند که با توصیف واقعیت، نقش اصلی را در زبان بازی می‌کنند. جان آستین به عنوان اولین شخص بیان‌کننده نظریه کنش گفتار، این تقسیم‌بندی فیلسوفان را رد و بیان می‌کند که نقش اصلی زبان را نمی‌توان تنها بیان واقعیات دانست، بلکه علاوه بر آن، اعمال زیادی با زبان انجام می‌شود؛ مانند افتتاح یک مکان پس از کلام مسئولی که می‌گوید: «این مکان افتتاح می‌شود». این گونه افعال، جمله‌ها و گزاره‌های زبانی، «کنشی» نامیده می‌شوند و نظریه جان آستین با نام نظریه کنش گفتار شناخته شده است (زرقانی و اخلاقی، ۱۳۹۱: ۶۴-۶۵). سرل در ادامه تکمیل نظریه کنش گفتار، پنج تقسیم‌بندی برای آن در نظر می‌گیرد که عبارتند از: اظهاری، ترغیبی، تعهدی، عاطفی و عقلانی. وی دو نوع کاربرد مستقیم و غیرمستقیم برای کنش‌های گفتاری برمی‌شمرد؛ به این معنا که اگر مقصود گوینده از کارکرد پرسشی، بیان پرسش باشد، با کنش گفتار مستقیم روبه‌رو هستیم، ولی اگر این نسبت از بین برود، یعنی با استفاده از ساختار پرسشی در پی درخواست کردن باشد، کنش گفتار غیرمستقیم رخ داده است؛ به عنوان مثال، اگر شخصی با بیان جمله «هوا گرم نیست؟» به دنبال این درخواست باشد که «پنجره را باز کنید»، از کنش گفتار غیرمستقیم استفاده کرده است (همان: ۷۵). این دو کاربرد مستقیم و غیرمستقیم در گفتار، در گزاره‌های آثار ادبی نیز دیده می‌شود؛ به این معنا که ممکن است عبارتی در سطح معنایی اولیه خود در دسته‌بندی کنش اظهاری سرل دیده شود. اما در سطح معنایی ثانویه در گروه کنش‌های ترغیبی قرار گیرد؛ به عنوان مثال، شطح

«توحید محو آثار بشریت است، و تجرد الوهیت» (بقلی، ۱۳۸۲: ۱۸۶) جزو کنش‌های اظهاری در سطح معنای اولیه قرار می‌گیرد و در سطح ثانویه، معنایی جز کنش‌های ترغیبی است. شطحیات عرفا از نظر ساختاری به شعر نزدیک است و بسیاری از آن‌ها با برهم ریختن هنجار منطقی زبان، حتی از برخی اشعار پیشی می‌گیرند، اما تفاوتی در این میان وجود دارد و آن اینکه شعر، دارای نظم، به معنای رعایت وزن و قافیه است، در حالی که شطحیات نظم ندارد و تنها نظام شعری به معنای وجود مفهومی پیچیده، دشواریاب و جمال‌شناسانه در شعر را دارد؛ مفهومی که اصل و اساس شعر محسوب می‌گردد و نسبت به نظم ارزش بیشتری دارد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۲۴۱). صوفی در بیان شطحیات و استعاره‌ها، پا به عرصه کاربرد عاطفی زبان می‌گذارد و چون تجربه‌های ذهنی خاصی دارد، از هنجارهای عادی زبان فراتر می‌رود و به کلام خود تشخص می‌دهد. بنابراین، کار شطّاح و شاعر، عبور از هنجارهای عادی زبان است (همان، ۱۳۹۲: ۴۲۹). با توجه به بحث اصلی این مقاله که بررسی استعاره‌های هنجارگریز است، اکنون جای این پرسش باقی می‌ماند که ریشه ورود این نوع استعاره‌ها به متون عرفانی چیست و از کجا سرچشمه می‌گیرد.

۶. ریشه هنجارگرایی در استعاره‌های عرفانی

استعاره‌ها زمینه‌ای را برای واژگان فراهم می‌آورند، تا بتوانند در نقش‌های تازه‌ای در متن ظاهر شوند و معانی جدیدی را در بر گیرند. این معانی در ساحت‌ها و میدان‌های مختلف ظهور دارند: یکی از این ساحت‌ها، ساحت هنجارگرایی است. بر این اساس، بستری برای زبان پدید می‌آید که مجال گسترده‌ای پیش روی عارف قرار می‌دهد، تا لایه‌های متنوع معنایی را در این زبان بیان کند. هنجارگرایی در این بستر زبانی جدید به صورتی پیچیده و متناقض‌نما ظهور می‌یابد. البته تمام کسانی که به نحوی با طریقت پیوند پیدا می‌کنند، به یک اندازه و با یک شیوه واحد از زبان عرفانی با رویکرد هنجارگرایی بهره نبرده‌اند. هنجارگرایی‌ها در اجتماع از نظر جامعه‌شناسان در اثر عوامل گوناگونی مانند کاهش قدرت هنجارها و قوانین و رخ دادن دگرگونی‌های سریع اجتماعی پدید می‌آید و موجب بروز رفتارهای ضد اجتماعی می‌شود (ساروخانی، ۱۳۷۰: ۲۸). هنجارشکنی عارفان نیز ریشه در مواردی مانند اندیشه‌های ملامتیه، رواج مجالس سماع و ترجیح معنای نسبی کلمات بر معنای اصلی به وجود می‌آید. برخی از اهل طریقت با توصیه‌هایی که بیشتر موافق با اندیشه‌های ملامتی است، برای بیان مواجید و تجربه‌های عرفانی خود به هنجارگرایی دست می‌زنند که دسته‌ای از آن‌ها خود ملامتی هستند و دسته‌ای دیگر رفتاری نزدیک به منش ملامتیه دارند.

۶-۱. تفکر ملامتیه

در نیمه دوم قرن سوم، نیشابور جزء مهم‌ترین مراکز رشد اندیشه‌های زاهدانه و متصوفانه به شمار می‌رفت. از مهم‌ترین جریان‌های فکری این منطقه، ملامتیه است. شخصیت‌های بزرگی که با مشی ملامتیه شناخته می‌شوند، بیشتر پرورش‌یافتگان مکتب ابوحنیفه حداد هستند؛ از جمله «ابوعثمان حیری»، «ابوالفوارس شاه‌بن شجاع کرمانی» و «محموظبن محمود نیشابوری» (سلمی، ۱۳۶۹: ۲/۳۶۳) که به تدریج به ترویج این طریقه همت گماشتند. تحقیق درباره پیشینه ملامتیه، خود از مباحث بحث‌برانگیز در حوزه تاریخ تصوف است که مجال بیان آن در این پژوهش نمی‌گنجد، اما آنچه مهم است اینکه به حدّ و مرزی مشخص برای پیدایش این اندیشه و تعیین مؤسسی واحد برای آن نمی‌توان دست یافت؛ چنان‌که به موجب دسته‌بندی سلمی درباره اهل تصوف تا پایان سده چهارم، بایزید بسطامی نیز در شمار کسانی قرار می‌گیرد که بزرگان ملامتیه در آن قرار دارند و این به معنای پیوند بایزید با ملامتیه است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۳۲). پرآوازه‌ترین ملامتی نیشابور، «ابوصالح حمدون بن احمد بن عماره» معروف به «قصار» بود (ر.ک؛ همان: ۲۲) که به دلیل داشتن مشی ملامتی شدید، از او به عنوان مؤسس ملامتیه یاد شده است و سلمی درباره او می‌گوید: «شیخ ملامتیه بود در نیشابور و مذهب ملامتیه توسط او انتشار یافت» (سلمی، ۱۴۲۴: ۱۰۹). از نیمه دوم قرن سوم، به‌آرامی نشانه‌های تفکرات ملامتیه در میان مردم و جامعه نیشابور آشکار شد و به دنبال خود، شیوه رفتاری متمایزی پدید آورد که پیروان آن با ادعای رهایی از حجاب ریا و قبول خلق و دستیابی به مراتب صدق و اخلاص، اعمالی از خود بروز دادند که نوعی تعارض را با آداب و رسوم رایج در اجتماع و هنجارهایی که مردم بدان پایبند بودند، آشکار می‌ساخت. ناگفته نماند که طریقه ملامتیه را نمی‌توان طریقه‌ای متمایز و مشخص در میان دیگر گروه‌های صوفیه دانست که در چارچوب ساختاری مشخص در حلقه مریدان و مراد، به ترویج اندیشه‌ها و تعالیم خود پردازد؛ بلکه آن‌ها طریقه‌ای هستند که بیش از قرار گرفتن در قالب ساختاری متمایز، بر محور بینش و اندیشه‌های این تفکر متمرکز می‌شدند (همان، ۱۳۶۹: ۳۳۷/۲). در واقع، می‌توان گفت که تفکر ملامتیه با نوسان و شدت و ضعف در میان گروه زیادی از اهل تصوف اثر گذاشته، آن‌ها متناسب با میزان اثرپذیری از اندیشه‌های ملامتی، رفتارهایی را از خود بروز می‌دادند که تحلیل این رفتارها می‌تواند میزان تأثیر تفکر ملامتیه را بر متصوفه آشکار سازد.

از قرن چهارم به بعد، تفکر ملامتیه با شکل‌هایی متنوع در میان بیشتر اهل تصوف رواج پیدا کرد و بررسی و تحلیل اثرگذاری این تفکر بر گستره عرفان و تصوف در مناطق مختلف جغرافیایی، موضوع بسیار مهمی است که در مجال دیگر باید بدان پرداخت. به این سبب، ظهور رفتارهای ملامتی، نه در یک قالب و با نشانه‌های یکسان، بلکه در الگوهای متکثر در میان جامعه ظهور پیدا کرد و گروه‌های بسیاری به اندیشه‌های ایشان نزدیک شدند. یکی از این گروه‌ها، قلندریه نام دارد که از نیمه دوم قرن چهارم ظهور پیدا کرد. مؤسس این طریقه را «جمال‌الدین ساوجی» خوانده‌اند.

کاشانی در مصباح‌الهدایه، در بخشی که به معرفی اهل سلوک می‌پردازد، ملامتیه را یکی از طوایف اهل سلوک می‌داند و پیروان این طایفه را در دو دسته محق و مبطل دسته‌بندی می‌کند. متشبه محق به ملامتیه، قلندریه هستند که توجه یا عدم توجه خلق برای آنان مهم نیست و تنها سعی آن‌ها در این است که قیود را از رسوم جدا کنند و زیاد به نوافل مشغول نمی‌شوند و تنها واجبات را انجام می‌دهند، اما متشبه مبطل را کسانی می‌داند که از زنداقه هستند و تنها ادعای اخلاق دارند، ولی در انجام فسق و فجور زیاده‌روی می‌کنند و هدف از این عمل را ملامت خلق و عدم توجه به نظر مردم می‌دانند (کاشانی، ۱۳۷۴: ۱۲۲).

تفاوت عمده بین ملامتی و قلندریه در این است که ملامتیان در پی ایجاد رفتاری بر خلاف عادت مردم بودند، تا مردم آن‌ها را از شرع‌گريزان بدانند، اما قلندریه به آگاهی یا عدم آگاهی دیگران نسبت به اعمال و رفتار خود توجهی نشان نمی‌دادند (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۱۱۵). از این لحاظ، نشانه‌های تفکر ملامتیه با شدت بیشتری در اندیشه‌ها و رفتارهای قلندریه دیده می‌شد. وجه تمایز دیگر ملامتیه و قلندریه در ظاهر آنان بود. ملامتیه ظاهری مانند دیگر مردم داشتند، ولی قلندریه خود را متفاوت از دیگران و با صورتی متفاوت جلوه می‌دادند و لباس‌هایی مخصوص به نام «جولق» می‌پوشیدند (دزی، ۱۳۵۹: ۱۷۴).

بیشترین ظهور افکار ملامتیه، در ساحت شعر عرفانی رخ داده است و ضروری است که بررسی نسبت این دو در مجالی مستقل مورد بررسی قرار گیرد. در اینجا، می‌توان به اختصار اشاره کرد که تفکر ملامتیه بیشتر در قالب غزل و با زبان اشارت بیان شده است و در این زبان، استعاره و نمادهایی به کار رفته است که مفاهیم و تعاریف آن‌ها به طور مستقیم دریافت نمی‌شود، بلکه متناسب با شرایط مکانی، زمانی و قرائن متنی می‌تواند در هر اثری، مفاهیم و معانی مختلفی به دست دهد. اصطلاحاتی مانند قلندر، رند، خرابات، میخانه و... از این طریق به شعر فارسی وارد شدند و حوزه معنایی چندلایه و پیچیده‌ای را تشکیل دادند. مفاهیم و تعالیم ملامتیه، چندان با شعر عرفانی فارسی پیوند پیدا کرد که جز در قالب شعر فارسی، این تعالیم و مفاهیم، کمتر ارائه شده، یا امکان عرضه آن وجود نداشته است و از سویی دیگر، بسیاری از غزلیات عرفانی، بدون تعالیم ملامتیه، امکان ظهور پیدا نمی‌کردند. یکی از ویژگی‌های این دسته از اشعار عرفانی فارسی، داشتن صیغه هنجارگرایی است. شاعر می‌کوشد در ساختار تعالیم ملامتیه، تعبیرهایی را بیان کند که در تعارض با انواع عرف بوده است و از اینجا غزل‌های ملامتی - قلندری رواج یافته‌اند. مراد از غزل‌های ملامتی - قلندری، اشعاری هستند که در آن‌ها بنیادهای ارزشی جامعه دینی رو به سُستی گذاشته می‌شود و شاعر مخالف با عرف و عادت شعر می‌گوید و مراعات تقوی و مصالح عمومی را نمی‌کند (تهانوی، بی‌تا: ۱۳۴/۲). با این هدف که مبارزه منفی با افرادی انجام دهد که ارزش‌ها را در جامعه متزلزل کرده‌اند و در مقام عمل، واژگان مقدس را از بین برده‌اند (فتوحی و محمدخانی، ۱۳۸۵: ۱۲۶). اگر در سخنان و اشعار ابوسعید ابوالخیر، باباطاهر عریان و... تفکرات ملامتیه قرن

سوم دیده می‌شود، در اشعار سنایی، عطار، مولوی، عراقی و حافظ علاوه بر دیدگاه‌های ملامتیه، عقاید قلندریه و تفکرات آن‌ها نیز وارد شده‌است و هرازگاهی آنان پا را فراتر نهاده‌اند و آمیخته‌ای از تفکرات ملامتیه، قلندریه را در اشعار خود وارد کرده‌اند (مرتضوی، ۱۳۸۴: ۱۳۰). نمونه‌هایی از اندیشه‌های ملامتیه و قلندریه در اشعاری دیده می‌شود که ابوسعید ابوالخیر از پیشوایان خود در مجالس می‌خواند که این نشان‌دهنده رواج این گونه اندیشه‌ها در آن دوران بوده‌است:

ما را به جز این جهان، جهانی دگر است	جز دوزخ و فردوس مکانی دگر است
قلاشی و عاشقی سر مایه ماست	قزائی و زاهدی جهانی دگر است
(محمد بن منور، ۱۳۷۱: ۳۲۹/۱)	
من دانگی و نیم داشتم جبه کم	دو کوزه نبی خریده‌ام پاره کم
بر بریط من نه زیر مانده‌است و نه بم	تا کی کوی قلندری و غم غم؟
(همان: ۷۳)	

سنایی (م ۵۴۵ ق) اولین شاعری است که توانست مضامین عرفانی را به صورت منسجم و یکپارچه وارد غزل فارسی کند و اصطلاحات «قلندریه» را در اشعار خود به کار برد. در اشعار او، نوعی هنجارگریزی و استفاده از استعاره‌های هنجارگریز دیده می‌شود. با این حال، روش او در زیر پا گذاشتن عرفیات، نسبت به دوره‌های بعد به هنجارتر و معتدل‌تر است. عطار در بیان قلندریات، پا را فراتر نهاده، شیخ را برای موعظه به خرابات می‌برد. هنجارگریزی‌های مولوی در غزلیات، نشانگر کشش‌های عرفانی اوست و حافظ چنان مجذوب این استعاره‌ها می‌گردد که در نمازش، «خم ابروی یار» به یاد می‌آورد و اصطلاحات مورد پسند و مقدس نزد مردم را ناپسند جلوه می‌دهد و محراب را به فریاد درمی‌آورد. بنابراین، هرچه تفکرات ملامتی بیشتر و عمیق‌تر در میان اهل تصوف رواج پیدا می‌کند، میزان استفاده از واژگان این تفکر نیز در میان شعرا افزایش می‌یابد.

۲-۶. مجالس سماع

صاحب غیاث‌اللغات، سماع را به معنای «شنیدن، رقص، سرور و وجد مجاز» می‌داند و می‌گوید در منتخب و صراح‌اللغه به معنی «شنودن» و در مدار به فتح، به معنای «شنیدن سرود» آمده‌است (رامپوری، ۱۳۶۳: ۴۸۱) و در اصطلاح، مراد از سماع، «شنیدن، سرور و دست‌افشانی صوفیان» است (سجادی، ۱۳۸۳: ۴۷۷).

عزالدین محمود کاشانی در مصباح‌الهدایه خود، مفصل درباره سماع و فواید آن صحبت کرده، معتقد است که از جمله فواید سماع، یکی رفع ملالت و قبضی است که در برخی از زمان‌ها برای سالک حاصل می‌شود و دیگر اینکه باعث رفع حجاب‌های مسیر سیر و سلوک و پاک شدن غبار از قلب سالک می‌شود (کاشانی، ۱۳۷۴: ۱۸۴-۱۸۶). درباره مجالس سماع و حرمت و عدم حرمت سماع در کتاب‌های مختلف سخن رفته‌است. استاد همایی در پاورقی مصباح‌الهدایه، بحث غنا و سماع را مفصل آورده‌است که در اینجا مجال بحث درباره آن وجود ندارد. غزالی شنوندگان سماع

را به سه قسم تقسیم می‌کند: یکی کسانی که آن را به غفلت و طریق بازی می‌شنوند، دوم کسانی که صفتی مذموم در دل داشته باشند و بر اساس همین صفت، سماع را می‌شنوند، و سوم آنان که در دلشان صفات محمود است و سماع، آن صفات را قوت می‌بخشد. وی معتقد است آن کس که دوستی خداوند بر او غالب شده باشد و به حدّ عشق رسیده باشد، سماع بر او واجب است (غزالی، ۱۳۸۳: ۴۷۵-۴۷۹). غزالی آواز خوش موزون را به دو دسته مفهوم و نامفهوم تقسیم‌بندی می‌کند. آواز موزون نامفهوم مانند آواز جمادات و حیوانات، همچون نی و بلبل، اما آواز موزون، مفهوم مخصوص انسان است که شنیدن آن‌ها در سماع از نظر غزالی اشکالی ندارد و اشعار در ضمن این آوازه‌ها بیان می‌شوند (غزالی، ۱۳۸۶: ۵۸۷/۲).

مجالس سماع صوفیان از مهم‌ترین عوامل رواج شعر در میان عرفا به شمار می‌رود؛ چنان‌که در این مجالس، ابتدا غزل‌های عاشقانه را می‌خواندند و اندک‌اندک احوال شاعر از طریق شعر به خواننده منتقل می‌شد (فولادی، ۱۳۸۳: ۲۰). زرین‌کوب نشانه‌های سماع را در فرهنگ ایران پیش از اسلام مشهود می‌داند (زرین‌کوب، ۱۳۸۸: ۲۲)، اما پورجوادی معتقد است که احتمالاً آغاز مجالس سماع از قرن سوم و به وسیله صوفیان بغداد بود و بعدها با ورود به ایران، مورد استقبال اهل طریقت، به خصوص خراسانیان قرار گرفته است (عروج‌نیا، ۱۳۸۸: ۲۳). در مجالس سماع، صوفیان پس از خواندن قرآن، شعرهایی تعلیمی یا اشعاری مخصوص مجالس عیش و نوش و وصف معشوق می‌خواندند و با شنیدن آن‌ها، حقایق عالم خیال را بر وقایع عالم شهادت تطبیق می‌دادند و از همین راه، واژگان عالم محسوس برای توصیف امور ماورایی به‌کار گرفته می‌شد. بیشتر افرادی که در مجالس سماع شرکت می‌کردند، از افراد عادی و کم‌درآمد جامعه بودند. ازاین‌رو، خواندن اشعاری مانند قصیده که مخصوص دربار شاهان و مدح بود، برای آنان جذابیتی نداشت. از دیگر سو، قالب قصیده به‌خوبی نمی‌توانست مشهودات عرفانی را بیان کنند. به همین دلیل، در مجالس سماع، رباعی و بعدها غزل خوانده می‌شد که نمونه‌های آن را در مجالس ابوسعید ابوالخیر می‌توان دید؛ یعنی کسی که بیشترین تأثیر را در رواج شعر عاشقانه در مجالس سماع داشت. اشعاری که در مجالس سماع وی خوانده می‌شد، معانی آشکار عرفانی نداشتند، ولی ابوسعید از تمام آن‌ها برای مقاصد معنوی استفاده می‌کرد و بسیاری از اشعاری را که مفهوم عرفانی خاصی در خود نداشتند، مورد اصلاح قرار داده است (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۶). شعرهای موجود در کشف‌الأسرار و شواهد شعرهای به‌کاررفته در آثار عین‌القضات و غزالی نیز همین ویژگی را دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۰: ۳۷) و اشعار با مفهوم عرفانی مورد برداشت قرار گرفته‌اند. غزالی به عنوان برترین مدافع صوفیان در آثار خود درباره اشعار مجالس سماع بسیار سخن می‌گوید و یکی از راه‌های رسیدن به اهداف سماع را در گرو شنیدن اشعار عاشقانه می‌داند (غزالی، ۱۳۸۳: ۴۸۴/۱).

از قرن پنجم، توجه صوفیان به یافتن پاسخ دو پرسش مهم جلب شد: یکی، علت توجه صوفیه به شعر در هنگام سماع، و دیگری، روی آوردن به تفسیر عرفانی سمبل‌هایی که در اشعار وجود

داشت که این توجه، دلیلی شد برای رواج استعاره، رمز، نماد و... در شعر عرفانی و غزالی اولین کسی است که مفهوم عرفانی به این واژگان بخشید (مایل هروی، ۱۳۷۲: ۲۷). با توجه به این گونه افکار عرفانی، ابتدا اشعار عاشقانه با تفسیر و تأویل عرفانی در مجالس سماع خوانده می‌شد، اما از قرن پنجم، نظم و ویژه‌ای پدیدار شد که در آن، خود اشعار به صورت استعاری سروده شدند و نیازی به تفسیر و تأویل عرفانی نبود (برتلس، ۱۳۷۶: ۵۵). هم‌زمان با گسترش مجالس سماع، اشعار عرفانی و در کنار آن‌ها، استعاره‌های هنجارگریز در ادب عرفانی جا باز کردند و واژگان خمربه و وصف معشوق از مهم‌ترین این نوع استعاره‌ها بودند.

۳-۶. ترجیح معنای نسبی کلمات بر معنای اصلی

سومین ریشه رواج هنجارگریزی در استعاره‌های عرفانی، ترجیحی است که عرفا در به‌کارگیری معنای نسبی کلمات بر معنای اساسی آن‌ها با هدف توانایی یافتن واژگان برای بیان مفاهیم والای عرفانی داشتند. معنای اساسی هر کلمه به صورت ذاتی از درون همان کلمه نشأت می‌گیرد و همیشه همراه کلمه است، اما معنای نسبی کلمات، دلالت ضمنی دارند و در صورتی بر واژه اطلاق می‌گردد که کلمه در جایگاهی خاص قرار گیرد. در این صورت، این معنای نسبی به معنای اصلی کلمه ترجیح می‌یابد و نظام معنایی جدیدی به وجود می‌آورد (ایزوتسو، ۱۳۸۸: ۱۶). این کار باعث گسترش و دگرگونی معنایی واژگان شد که تنها به زبان عرفان و برهه‌ای خاص از زمان بر نمی‌گردد، بلکه در تمام زبان‌ها و دوران تاریخ، هرگاه مردم برای بیان اندیشه‌ای نو با محدودیت زبانی روبه‌رو شده‌اند، از این ابزار بهره جسته‌اند.

نمونه‌ای از این ترجیح معنایی را می‌توان در کلام خداوند متعال هنگام نزول وحی بر ساحت پیامبر^(ص) مشاهده کرد؛ آنجا که برای بیان مفاهیم والا و جدید معنوی، از زبان روزمره مردم استفاده شده است. ایزوتسو در کتاب خدا و انسان در قرآن به‌خوبی به این مسئله پرداخته است و می‌گوید واژگانی که در قرآن به‌کار رفته‌اند، همان کلماتی هستند که قبل از اسلام در میان اعراب و غیراعراب استفاده می‌شدند، ولی در قرآن، برای برخی از این واژگان، دگرگونی معنایی ایجاد شد و برای دسته‌ای دیگر از کلمات، معنای نسبی بر معنای اساسی پیشی گرفت؛ چنان‌که واژه «اللّه» که در زمان جاهلیت برای یکی از بُت‌ها به‌کار گرفته می‌شد، در قرآن، به معنای مطلق وجود یکتاخدایی که هیچ شبیه، واسطه و یاوری ندارد، استفاده شد و همین تفاوت معنایی مخالف با جهان‌بینی اعراب جاهلی باعث شد که آنان بر پیامبر^(ص) بشورند و به مخالفت با او پردازند (همان: ۶). در زبان اشارت نیز عارفان به دلیل جهان‌بینی خاص خود، دست به گسترش و دگرگونی واژگان موجود زدند، تا بتوانند با آن‌ها مفاهیم والای عرفانی را بیان کنند و در این میان، گاهی معنای نسبی کلمات را بر معنای اساسی آن‌ها ترجیح دادند. ناگفته نماند که رابطه معنای نسبی و اساسی کلمات در زمان صدر اسلام با زمان جاهلیت، رابطه تضاد و تقابل نبوده، بلکه ترجیح معنایی بر معانی دیگر

است، اما در استعاره‌های هنجارگرایی، میان معنای اساسی و نسبی، رابطه‌ی تقابل وجود دارد؛ چنان‌که گاهی مفاهیم منفی نزد عامه‌ی مردم، به صورت مثبت به کار رفت و در برخی موارد، مفاهیم مثبت بار معنایی منفی پیدا کردند و این تضاد، مخالفت با عرف در استعاره‌های هنجارگرایی و بدفهمی سخن عرفا را به همراه داشت.

نوع جهان‌بینی و نگاه عارف به جهان در این مقوله، جایگاه زیادی دارد؛ به عنوان نمونه، عشق، یکی از واژگان کلیدی در میان واژگان عرفانی است که همراه با خود، سیل واژگان هنجارگرایی را به ساحت عرفان وارد می‌کند. سالک از آغازین مرحله‌ی سلوک، یعنی یقظه، عاشق نیست، بلکه وجود کثیف عاشق پس از طیّ مراحل یقظه، طلب، اراده و تزکیه‌ی نفس، لطیف می‌گردد و تا زمانی که وجود سالک لطیف نشود، احوال عرفانی بر او وارد نخواهند شد. پس از آخرین حال عرفانی، یعنی یقین، عشق بر وجود عارف مستولی می‌گردد و سکر، حیرت، فنا و بقا از نتایج عشق هستند. تا قبل از ورود عشق، سالک، محور سلوک است، اما پس از این، عشق محور قرار می‌گیرد و وجود سالک و ماسوی‌الله از دیدگان سالک ناپدید می‌شوند و وحدت محض است که باقی می‌ماند. در اینجا است که مرزبندی‌ها و دوگانگی‌ها از بین می‌روند و در نگاه مردم، حریم واژگان مقدس شکسته می‌شود و واژگان هنجارگرایی در نظر سالک یکسان با دیگر واژگان در نظر می‌آیند و بی‌رنگی جای رنگ‌ها را می‌گیرد.

تغییر در نگرش عرفا، جهان‌بینی مبتنی بر عشق را سبب می‌گردد و آشفتگی در میدان معنی‌شناختی زمانه را در بر دارد. در پی ایجاد دگرگونی در جهان‌بینی افراد، خدا به عنوان معشوق و محبوبی نشان داده می‌شود که دم‌به‌دم سالک را مست و از خود بی‌خود می‌کند. بنابراین، واژگان مربوط به عشق و خمریات که در میان شاعران غیرعارف نیز مرسوم بود و در نگاه مردم ناپسند جلوه می‌کردند، در معنایی جدید و با جهان‌بینی متفاوت عرفانی و نگاه مثبت در شعر عرفای شاعر به کار گرفته شدند. در مقابل، واژگانی مانند مسجد، زاهد، مدرسه و... که نزد مردم بارزش و مورد احترام بودند، با نگاهی منفی از سوی عارف دیده شدند و معانی نسبی این نوع واژگان، معنی اساسی آن‌ها را تحت تأثیر قرار داد. این نوع از هنجارگرایی‌ها، اگرچه با عرف عملی در تقابل هستند، اما با عرف لفظی و عرف خاص اهل طریقت هماهنگ است و با شناخت میدان معناشناختی عرفا، می‌توان به مفاهیم آن‌ها به خوبی پی برد.

۷. نتیجه

زبان اشارت به عنوان یکی از اقسام زبان عرفانی، برای بیان تجربه‌ی اهل معرفت به کار می‌رود. استعاره یکی از ارکان اصلی این زبان است. از میان استعاره‌هایی که در زبان اشارت به کار گرفته می‌شوند، استعاره‌های هنجارگرایی به دلیل تصویرسازی‌های زیبا در متن و قدرت اثرگذاری بالا در مخاطب، جایگاه ویژه‌ای دارند. از جمله مهم‌ترین زمینه‌هایی به کارگیری استعاره‌های هنجارگرایی در

زبان اشارت، می‌توان به رواج تفکر ملامتیه، مجالس سماع و ترجیح در به‌کارگیری معنای نسبی کلمات بر معنای اساسی آن‌ها اشاره کرد. ظهور تفکر ملامتیه در شعر عرفانی فارسی، پیوندی دوسویه میان این دو ایجاد کرد، تا آنجا که این تفکرات در شعر عرفانی فارسی، حضوری بسیار چشمگیر یافتند و از سوی دیگر، بسیاری از غزلیات عرفانی، بدون تعالیم ملامتیه، امکان ظهور پیدا نمی‌کردند. نوع جهان‌بینی عارفان نیز باعث شد تا برای بیان آن مفاهیم والای عرفانی، به گسترش و دگرگونی واژگان موجود دست زنند و در این میان، گاهی معانی نسبی کلمات را بر معنای اساسی آن‌ها ترجیح دهند. همچنین، رواج مجالس سماع و خواندن اشعار وصف معشوق و مجالس خمیه در آن‌ها نیز به بروز هنجارگریزی در استعاره‌های عرفانی منجر شد.

منابع

- ابن منظور، محمد بن مکرم (۱۹۸۸)، لسان العرب، ج ۹، چ ۱، بیروت، دار الحیاء التراث العربی.
- احمدی، بابک (۱۳۷۵)، ساختار و تأویل متن، ج ۲، چ ۳، تهران، نشر مرکز.
- استیس، والتر (۱۳۸۸)، عرفان و فلسفه، ترجمه بهاء‌الدین خرمشاهی، چ ۷، تهران، سروش.
- ایزوتسو، توشیهیکو (۱۳۸۸)، خدا و انسان در قرآن، ترجمه احمد آرام، چ ۶، تهران، سهامی انتشار.
- بدار، لوک و دزیل ژوزه و لامارش لوک (۱۳۸۶)، روان‌شناسی اجتماعی، ترجمه حمزه گنجی، چ ۵، تهران، ساوالان.
- برتلز، یوگنی ادواردویچ (۱۳۷۶)، تصوف و ادبیات تصوف، ترجمه سیروس ایزدی، چ ۲، تهران، امیرکبیر.
- بقلی شیرازی، روزبهان (۱۳۸۲)، شرح شطحیات، هانری کربن، تهران، طهوری.
- بیرو، آلن (۱۳۷۵)، فرهنگ علوم اجتماعی، ترجمه باقر ساروخانی، چ ۳، تهران، کیهان.
- پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۳)، «سابقه تاریخی عکس رخ یار در شعر عرفانی فارسی»، کلمه، ش ۱۱، ۱۷-۲۴.
- _____ (۱۳۷۰)، «مسأله تعریف الفاظ رمزی در شعر عاشقانه فارسی»، معارف، ش ۲۴، ۳-۴۹.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۶۸) رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی، تهران، شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- تفتازانی، سعدالدین (بی‌تا)، المطول، قم، مکتبه الداوری.
- تهانوی، محمدعلی (بی‌تا)، کشف اصطلاحات الفنون، ج ۲، لبنان، مکتبه لبنان ناشرون.
- جاحظ، عمرو بن بحر (۲۰۰۲)، البیان والتبیین، تصحیح علی ابوملحم، بیروت، دار المکتبه الهلال.
- جرجانی، عبدالقاهر (۱۴۱۲)، اسرار البلاغة، تصحیح محمود محمد شاکر، جده، نشر مدنی.
- جعفری، سمانه و سید علی اصغر میرباقری فرد (۱۳۹۵)، «تحلیل انتقادی تعاریف شطح»، ادبیات عرفانی دانشگاه الزهراء، س ۷، ش ۱۴، ۱۴۹-۱۷۴.
- جعفری لنگرودی، محمدجعفر (۱۳۸۶)، ترمینولوژی حقوق، چ ۳، تهران، گنج دانش.
- _____ (۱۳۸۸)، مبسوط در ترمینولوژی حقوق، چ ۲۱، تهران، گنج دانش.
- جلالی، علی و همکاران (۱۳۹۲)، «تحلیل فرایند تجربه عرفانی شیوه‌ای در کشف بن‌مایه تجربه‌های عارفان»، ادیان و عرفان، س ۴۶، ش ۲، ۱۴۷-۱۶۳.
- جناتی، محمد ابراهیم (۱۳۷۰)، منابع اجتهاد از دیدگاه مذاهب اسلامی، تهران، کیهان.
- آق‌اولی، حسام‌العلماء (۱۳۱۵)، درر الأدب، قم، مؤسسه دار الهجره.
- دزی، راینهارت پیترا (۱۳۵۹)، فرهنگ البسة مسلمانان، ترجمه حسینی‌علی هروی، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

- زرقانی، سیدمهدی و الهام اخلاقی (۱۳۹۱)، «تحلیل ژانر شطح بر اساس نظریه کنش گفتار»، ادبیات عرفانی، ش ۶، ۸۰-۶۱.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۸)، «عارف و عامی در رقص و سماع»، پژوهشنامه فرهنگ و ادب، همایش بین‌المللی اندیشه‌های جهانی مولانا، ش ۹، ۲۱-۳۹.
- ساروخانی، محمدباقر (۱۳۷۰)، دائرةالمعارف علوم اجتماعی، تهران، کیهان.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، ج ۷، تهران، طهوری.
- سراج، ابونصر (۱۹۱۴)، اللمع، رینولد آلین نیکلسون، لیدن، بریل.
- سلمی، ابوعبدالرحمن (۱۳۶۹)، رسالة ملامتیه، تصحیح ابوالعلاء عقیفی، ترجمه مهدی تدین، ج ۲، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.
- _____ (۱۴۲۴)، طبقات الصوفیه، ج ۲، بیروت، دار الکتب العلمیه.
- سنایی، مجدود بن آدم (۱۳۶۲)، دیوان، مقدمه محمدتقی مدرس رضوی، ج ۳، تهران، کتابخانه سنایی.
- شرتونی، سعید (۱۴۰۳)، أقرب الموارد فی فصیح العربیة والشواهد، ج ۲، قم، مرعشی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۰)، «مثلث شعر عرفانی: سنایی، عطار و مولانا»، حافظ، ش ۸۰، ۳۷-۳۸.
- _____ (۱۳۹۲)، زبان شعر در نثر صوفیه، تهران، سخن.
- _____ (۱۳۶۶)، صُور خیال در شعر فارسی، ج ۳، تهران، آگاه.
- _____ (۱۳۸۷)، قلندریه در تاریخ، ج ۳، تهران، سخن.
- _____ (۱۳۸۹)، موسیقی شعر، ج ۱۲، تهران، آگاه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، بیان، ج ۲، تهران، میترا.
- عروج‌نیا، پروانه و دیگران (۱۳۸۸)، تاریخ و جغرافیای تصوف، تهران، مرجع.
- غزالی، ابوحامد محمد (۱۳۸۶)، إحياء علوم الدّین، ترجمه مؤیدالدین خوارزمی، تصحیح حسین خدیوچم، ج ۶، تهران، علمی فرهنگی.
- _____ (۱۳۸۳)، کیمیای سعادت، تصحیح حسین خدیوچم، تهران، علمی و فرهنگی.
- رامپوری، غیاث‌الدین محمد (۱۳۶۳)، غیاث‌اللغات، تهران، امیرکبیر.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.
- فتوحی، محمود و علی‌اصغر محمدخانی (۱۳۸۵)، شوریده‌ای در غزنه، اندیشه‌ها و آثار حکیم سنایی، تهران، سخن.
- فولادی، علیرضا (۱۳۸۳)، «آغاز شعر عرفانی فارسی»، پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی، ش ۲، ۱۷-۳۲.
- کاشانی، عزالدین (۱۳۷۴)، مصباح‌الهدایة و مفتاح‌الکفایة، به کوشش جلال‌الدین همایی، تهران، سنایی.
- مازندرانی، محمدهادی (۱۳۷۵)، انوار البلاغة، به کوشش محمدعلی غلامی‌نژاد، تهران، قبله.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۲)، اندر غزل خویش نهان خواهم شد، تهران، نی.
- محمد بن منور (۱۳۷۱)، اسرار التوحید، تصحیح محمدرضا شفیع کدکنی، ج ۳، ۱، تهران، آگاه.
- مرتضوی، منوچهر (۱۳۸۴)، مکتب حافظ، ج ۴، تبریز، ستوده.
- مولوی، جلال‌الدین محمد (۱۳۸۱)، مثنوی معنوی، شرح عبدالباقی گولپینارلی، ترجمه هاشم توفیق سبحانی، ج ۳، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- نصر، حامد ابوزید (۱۳۸۵)، چنین گفت ابن عربی، ترجمه احسان موسوی، تهران، نیلوفر.
- همدانی، عین‌القضات (۱۹۲۶)، شکوی الغریب عن الأوطان إلى علماء الأبدان و یلیه زبدة الحقایق فی کشف الدقایق، تصحیح عقیف عسیران، پاریس، دار بیبلیون.

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰



10.22059/jlcr.2021.312291.1566

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

The Challenge of Form and Content in Dramatic Adaptation of Iranian Composite Novel; With a Focus on Two Selected Fictional Narratives (*the Fog and the Low Tide* and *Summer of the Same Year*)

Fereshteh Paidarnobakht

Master of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Mohammad Jafar Yousefian Kenari

Associate Professor of Dramatic Literature, Tarbiat Modares University, Tehran, Iran

Received: 21, October, 2020 & Accepted: 18, July, 2021

Abstract

The process of dramatic adaptation of fictional narratives has always been considered as one of the most significant problems for playwrights. This challenge provided new capabilities for literary studies after the modern period, particularly when literary styles developed in more various forms and the awareness to adapt literary works in Film and Theater gradually increased. In this essay, we attempted to propose a new conceptual model for adapting Iranian Composite Novels by posing the question of what the main challenges of this type of creative adaptation might be, and how to present a dramatic interpretation of this unconventional literary genre. Our initial assumption is that the use of new theories related to dramatic form and structure can provide a new explanation to the theoretical problem of this research. The research is done by a descriptive-analytical method and the data was collected by referring to library sources. Our theoretical approach to the problem is inspired by **Maggie Dunn** and **Ann Morris's** views on the nature of the Composite Novel (1995) and **Sam Smiley's** interpretations on new dramatic structures (2005). The results of this study confirm that in the challenge of adapting modern fictional narratives, where language is the common device for exchanging signs between literary source text and dramatic target text, formulating new forms of dramaturgical adaptation will be a suitable explanation.

Keywords: Dramatic Adaptation, Composite Novel, New Structures, Nasser Taghvai, Ebrahim Golestan, *the Fog and the Low Tide*, *Summer of the Same Year*.

چالش شکل و محتوا در اقتباس نمایشی از داستان‌های مرکب؛ با تمرکز بر دو اثر مد و مه و تابستان همان سال

فرشته پایدار نوبخت*

دانش‌آموخته کارشناسی ارشد ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

محمدجعفر یوسفیان کناری

دانشیار گروه ادبیات نمایشی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران

(از ص ۲۱-۳۴)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۷/۳۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۴/۲۷

علمی-پژوهشی

چکیده

اقتباس نمایشی از ادبیات روایی، همواره یکی از مهم‌ترین مباحث چالش برانگیز پیش روی نویسندگان بوده است. این چالش در دوره مدرن و پسامدرن که مفهوم روایت به چالش کشیده شده و سبک‌های ادبی در شکل‌های متنوع‌تری پدید آمد بیشتر شد. در این دوران تمایل برای دستمایه قرار دادن آثار ادبی در سینما و تئاتر ضرورت شکل و فرم را پیش کشید و در نتیجه زمینه‌ای مهم برای پژوهش‌های ادبی و نظریه‌پردازی فراهم آمد. در این جستار، با توجه به اهمیت متون ادبی، کوشش شده به مطالعه راهکارهایی برای اقتباس از داستان‌های مرکب پرداخته شود، با این پرسش که چالش‌های اصلی اقتباس از داستان‌های مرکب چیست و چگونه می‌توان قرائتی نمایشی از این ژانر ادبی داشت. سؤال فرعی این است که درام چگونه می‌تواند اندیشه‌ای را که به مدد کلمه بیان می‌شود، در قالب کردار و کنش دراماتیک بازنمایی نماید؟ گمان بر این است بهره‌گیری از نظریه‌های نوین در زمینه ساخت و فرم نمایشی می‌تواند راهگشا باشد. روش پژوهش، توصیفی-تحلیلی است و داده‌ها با مراجعه به منابع کتابخانه‌ای گردآوری شده است. الگوهای نظری مگی دان و آن موریس در زمینه شناخت زمان مرکب و نظریات سام اسمایلی در باب ساختارهای نوین نمایشی مورد توجه قرار گرفته است. نتایج این مطالعه نشان می‌دهد در چالش اقتباس از روایت‌های ادبی مدرن که زبان عنصر اصلی و مشترک میان متن ادبی و متن نمایشی است، کشف مناسبات فرمی که بتواند در قالب نظامی از نشانه‌ها متن ادبی را به درام پیوند دهد، راهکاری مناسب خواهد بود.

واژه‌های کلیدی: اقتباس نمایشی، رمان مرکب، ساختارهای نوین، ناصر تقوایی، ابراهیم گلستان، مد و مه، تابستان همان سال.

۱. مقدمه

بر مبنای آنچه ارسطو بیان می‌کند، طبیعت درام نتیجه اندیشه و عمل است و اندیشه در واقع تمام مناسباتی است به داستان جهت می‌دهد (زرین‌کوب، ۱۳۹۶: ۱۲۲). این موضوع وانمایی و صورت‌بخشی به انگاره‌ها و کنش‌های درونی یک اثر ادبی را در قالب نمایش امری دشوار نموده و همواره چالشی در اقتباس نمایشی از ادبیات به شمار می‌رود. در این میان، نقطه پیوند ادبیات با نمایش، زمینه‌های دلالت‌گرایانه و بافتاری متن ادبی و متن نمایشی است که جز از طریق نزدیک کردن زبان ادبی به زبان دراماتیک ممکن نخواهد شد، به‌ویژه برخی آثار ادبی، به لحاظ کلام و بیان چنان ساخت پیچیده‌ای دارند که امکان اقتباس و آماده‌سازی آن‌ها برای نمایش یا تصویر، بسیار دشوار می‌نماید. اما برخی آثار هم هستند که به رغم پیچیدگی، قابلیت‌هایی برای بازنمایی در محیط یا رسانه‌ای دیگر را دارند و این قابلیت را فرم یا ساختار بیرونی آن‌ها از پیش فراهم نموده‌است. بر این اساس، به نظر می‌رسد توجه به فرم و تمهیدات آن، راهکاری مساعد برای اقتباس باشد و از آنجا که کلام ماده اصلی هر متن ادبی می‌باشد، کاربست تمهیدات فرمی، چیزی جز کاربرد زبان و بهره‌گیری از ظرفیت‌های بالقوه آن نخواهد بود.

رمان مرگب، یکی از انواع روایت‌های مدرن ادبی است که به سبب فرم اپیزودیک و قطعه‌قطعه‌ای که در سبک روایی دارد، شباهت بسیاری به نوعی از درام دارد که ما آن را با برشت می‌شناسیم. این نوع رمان، اگرچه بر مبنای قصه‌گویی قرار می‌گیرد، اما همواره می‌کوشد فاصله‌ای را میان مخاطب و آنچه در جریان متن می‌گذرد، حفظ کند و این فاصله همان ایده‌ای را دنبال می‌کند که تئاتر مدرن به دنبال آن است. سید ابراهیم تقوی شیرازی، معروف به ابراهیم گلستان (۱۹۲۲) فیلم‌ساز و داستان‌نویسی است که از جمله بدعت‌گزاران این سبک از داستان‌نویسی در ایران است. همچنین ناصر تقوایی (۱۹۴۱) نویسنده و فیلم‌سازی است که در آثار خود متمایل به این سبک ادبی می‌باشد. تأثیر این سبک روایی در آثار تصویری هر دو نویسنده مشهود است و این مقاله می‌کوشد با تمرکز بر یک سبک ادبی مدرن، به بررسی و مطالعه امکانات اقتباس نمایشی از آن بپردازد. بر این اساس، ابتدا شرح مختصری درباره چستی رمان مرگب و چرخه داستان کوتاه می‌آوریم و آن‌گاه با تمرکز بر ساختارهای نوین در نظریات سام اسمایلی به چگونگی اقتباس نمایشی از آن می‌پردازیم.

۲. رمان مرگب، زنجیره روایت

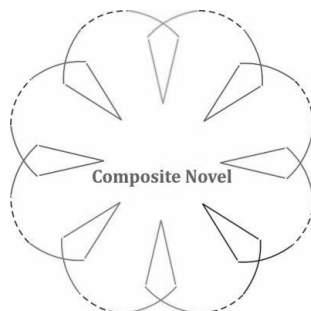
رمان مرگب (Composite Novel)، به قاب‌های داستانی درهم‌تنیده‌ای گفته می‌شود که پیکره‌ای واحد و منسجم را شکل داده‌اند (Dunn & Morris, 1995: 1). به لحاظ تاریخی، این فرم روایی را از دوران کهن، قرون وسطی و رنسانس با آثار نویسندگانی چون دانته (Dante Alighieri) و پترارک (Francesco Petrarca) در اروپا می‌توان ردیابی کرد و ریشه‌های آن به شرق و ادبیات کهن شرقی، به‌ویژه

هزارویک شب می‌رسد، اما به طور مشخص، از اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم در اروپا به عنوان یک سبک نوین روایی رواج بیشتری یافت. تا آنجا که نویسندگانی نظیر ویلیام فاکنر (William Faulkner)، ارنست همینگوی (Ernest Hemingway)، جیمز جویس (James Joyce)، جان اشتاین‌بک (John Steinbeck) و دیگران، داستان‌هایی را در این قالب به نگارش درآورده‌اند. در ایران نیز با شروع جریان نوین داستان‌نویسی، این سبک رواج چشمگیری یافت و داستان‌نویسانی مانند غلامحسین ساعدی (Gholam-Hossein Sa'edi)، صادق چوبک (Sadeq Chubak)، ابراهیم گلستان (Ebrahim Golestan) و دیگران پیرو آن بوده‌اند.

۱-۲. انسجام روایی

مگی دان (Maggie Dunn) و آن موریس (Ann Morris)، به شرح ویژگی‌های این سبک ادبی و بررسی انواع آن با عنوان رمان مرکب یا چرخه داستان کوتاه (Story Cycle) پرداخته‌اند و با تمرکز بر نمونه‌هایی از آثار ادبی، تحلیلی از ساختارهای نوین این گونه ادبی ارائه داده‌اند که در این مجال، با توجه به نمونه‌های مطالعاتی و هدف پژوهش، به ذکر بخش‌هایی از آن بسنده می‌کنیم.

رمان مرکب در واقع، چیدمان قطعات کوچک داستانی در کنار یکدیگر بر اساس قاعده یا قانونی است که انسجام یا وحدت کلی اثر حکم می‌کند. این انسجام برآمده از دلالت یا دلالت‌های کلی متن است، به گونه‌ای که «هر بخش یا قطعه داستانی با بخش‌های دیگر «ارتباطی دینامیک و پویا» داشته باشد و نظم یکپارچه را بیافریند (Ibid: 10)، ضمن اینکه استقلال و کمال در ذات خود نیز داشته باشد.



مدل ۱: رابطه جزء با کل در رمان مرکب

از نظر دان و موریس، چنین ساختاری از طریق چرخه داستان‌های کوتاه شکل می‌گیرد که ضمن وحدت و نظم درونی و زیباشناختی، مفاهیمی را بازتاب می‌دهند. نظریه «ای. ام. فورستر» (E. M. Forster, 1879-1970) درباره مقایسه ارتباط درونی متن‌های پیکربندی‌شده با ریتم مرکب در سمفونی می‌تواند در فهم این یکپارچگی به ما کمک کند. فورستر دو نوع ریتم درونی در رمان تعریف می‌کند. یکی، ریتم ساده و دیگری، ریتم ترکیبی. ریتم ساده، همان ضرباهنگ و هارمونی است که در رمان‌هایی با ساختار علت و معلولی می‌بینیم و ریتم ترکیبی، نظم است که از طریق کنار هم گذاشتن سازه‌ها، تصاویر و شخصیت‌ها، الگویی یکپارچه پدید می‌آورد. ویژگی رمان

مرگب، درهم‌تیدن قطعه‌های کوتاه و کامل داستان‌هایی است که چرخه‌ای به هم پیوسته را شکل می‌دهند. این پیوند بر اساس یک یا چند قاعده است که دان و موریس به اختصار آن‌ها را در پنج دسته زیر جای می‌دهند:

۱. موقعیت یا زمینه یکی از پرکاربردترین و مهم‌ترین عناصر پیونددهنده میان اجزا و قطعات در رمان مرگب و رمان‌های پیشرو است.

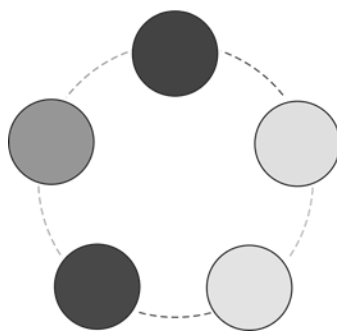
۲. شخصیت اصلی یا راوی تمام قطعات با تمرکز بر شخصیت اصلی که ممکن است راوی باشد یا نباشد، روایت می‌شوند.

۳. شخصیت‌های فرعی یا کمک‌کننده به شخصیت اصلی متصل می‌شود و این ترکیب گاه بافتاری فرهنگی و چندوجهی در متن پدید می‌آورد.

۴. الگوی روایت الگو در رمان مرگب، جایگزین پلات است و نظمی درونی را موجب می‌شود.

۵. داستان‌سرایی راوی با گفتن قصه، فرآیندی متمرکز و منسجم در کلّ روایت ایجاد می‌کند. مرکز ثقل در این نوع پیوند، به جای شخصیت، داستان و روایت‌گری است.

هیچ یک از این قواعد که دان و موریس به آن‌ها اشاره کرده‌اند، به‌تنهایی عمل نمی‌کند، بلکه به شکل مجموعه‌ای از ویژگی‌ها، تعریف مشخصی از رمان مرگب را پدید می‌آورند. دان و موریس تاکید می‌کنند که در هر حال، آنچه مهم است، هارمونی و انسجام درونی متن است که پیکره‌ای واحد و یکپارچه را می‌آفریند (Ibid:15). رمان مرگب یا چرخه داستان‌های کوتاه به هم پیوسته، گسترش غیرخطی و غیرپی‌رقتی، شبیه پاره‌سنگ‌هایی برهم‌نهاده دارد که مسیری (ساختمانی) محکم و مطمئن برای پیشرفت روایت می‌سازند (Ibid:19). به این ترتیب، دان و مگی، رمان مرگب را موجودی پویا و زنده می‌نامند که قطعات آن در تعامل و در نسبت با هم، دارای تحرک و انعطاف هستند.



مدل ۲: داستان‌ها در عین استقلال، به یکدیگر مرتبط هستند

۲-۲. درام: موجود زنده و پویا

سام اسمایلی (Sum Smiley) نیز در کتاب خود با عنوان نمایشنامه‌نویسی، درام را یک ارگانیزم زایا می‌نامد که قابلیت تحرک و جنبش دارد و در این مسیر، به مدد عناصری همچون زبان، کنش،

صحنه و اندیشه، شبکه‌ای از دلالت‌های معنایی را می‌سازد که درام را صاحب تشخیص و پیکره می‌نماید. اسمایلی راه مواجهه با روایت‌های نوین غیرخطی و غیرپی‌رفتی را که در آن‌ها الگو و تداعی‌های ذهنی، جایگزین پلات و داستان شده‌اند، جستجو برای یافتن ساختارهای تازه می‌داند. در واقع او یافتنِ مناسباتی را که به مدد آن‌ها، نظامی نوین را بتوان بنا نهاد، پیشنهاد می‌دهد. اسمایلی نیز مانند مگی دان و آن موریس که رمان را صاحب حیاتی دینامیک می‌دانند، درام را واجد تحرک سازمانی می‌داند که از طریق یک نظم درونی (نظام‌مند) به حیات خود ادامه می‌دهد (Smaily, 2005: 95). نظریات دان، موریس و اسمایلی رهیافتی برای رخنه در متن روایی و برقراری پیوند میان روایت و درام است. آنچه با تفسیر و تحلیل دان و موریس آغاز می‌شود، با پیشنهاد‌های اسمایلی دربارهٔ فرم‌های نو در نمایشنامه‌نویسی، شکل کامل‌تری به خود می‌گیرد و ما را به سوی پاسخ پرسش اصلی این پژوهش رهنمون می‌شود.

در بحث حرکت سازمانی و نظام‌مند درام، سام اسمایلی دو نوع حرکت را مورد توجه قرار می‌دهد. یکی، درام‌هایی با حرکت افقی (Horizontal) که پی‌رفتی سریالی و علت و معلولی دارند؛ مانند آنچه در شیوه‌های سنتی نمایشنامه‌نویسی به کار رفته است. دیگری، درام‌هایی که از نظامی عمودی (Vertical) تبعیت کرده، بر اساس علیت پیش نمی‌روند. این نوع از درام‌ها، اغلب بدون رخداد هستند و اتصال قطعه داستان‌ها به یکدیگر، پنداشتی (Imaginative) و تصویری است و ریتم، هارمونی و نظم درونی، جای پلات و سلسله‌وقایع دراماتیک را می‌گیرد (Ibid: 95-96). در نتیجه، مرزی میان درهم‌ریختگی و انسجام پدید می‌آید که تجلی وضعیتی ضد روایی است. به نحوی که مخاطب می‌پذیرد قطعه‌ها در کل به یکدیگر پیوسته‌اند تا جایی که می‌توان نامش را روایت نهاد (پورتر ابوت، ۱۳۹۷: ۷۲).

جدول ۱: مقایسه ساختار رمان مرکب با ساختار عمودی نمایشنامه بر اساس نظریات دان، موریس و اسمایلی	
رمان مرکب (The Composite Novel)	تحرک عمودی (Vertical Movement in Drama)
متن روایی به مثابه ارگانیزم زنده و پویا	متن دراماتیک به مثابه ارگانیزم زنده و پویا
مجموعه‌ای از قطعات روایی	مجموعه‌ای از قطعات نمایشی
تداعی خاطرات بدون رخداد	پنداشتی- بدون رخداد
نظم درونی زیباشناختی	نظم درونی زیباشناختی
پیوند بر اساس دلالت‌های زمینه‌ای	پیوند بر اساس دلالت‌های زمینه‌ای
ریتم و الگو به جای پلات	ریتم و الگو به جای پلات
استقلال کامل قطعات	استقلال کامل پاره‌های نمایشی

۳. خلاصه‌ای از داستان‌ها

در *مد و مه*، راوی پس از توصیف خانه‌ای که همراه عده‌ای در آن زندگی می‌کند، به شیوهٔ تداعی خاطره به روایت داستان‌هایی از گذشته می‌پردازد. داستان‌ها به طور مشخص با تمرکز بر

شخصیت‌هایی روایت می‌شوند. در داستان اول، راوی خاطره مردی «عباس» نام را مرور می‌کند که به شکلی غریب می‌میرد. مرگ عباس، بهانه‌ای است تا راوی از شخصیت خاص او و رابطه‌اش با آدم‌های دیگر خانه بگوید. بعد از عباس، راوی به یاد «حمیده»، زنی که با او در قطار شیراز ملاقات کرده‌است، می‌افتد و با همان شیوه، خاطراتی را بازگو می‌کند. حمیده در نظر راوی، یعنی شیراز، و شیراز، خاطره پیرمرد لنگی است که سوار بر الاغ، دوغ می‌آورد برای فروش، و پیرمرد لنگ، پیرمرد خارکن را تداعی می‌کند که پشتۀ خارهایش بر اثر شیطنتی کودکانه از سوی هم‌بازی‌های راوی، آتش می‌گیرد و در موقعیتی طنزآلود و غم‌بار تن به مرگ می‌دهد. مرگ غریب خارکن، راوی را به یاد «قری»، دخترک شیرین‌عقل و ظلم‌رفته بر او می‌اندازد و داستان قری به سرانجام نرسیده، راوی به یاد «باشی»، آشنی کچل خانۀ پدری‌اش می‌افتد. آنگاه با همان سبک و با جزئیاتی دقیق ماجرای باشی را روایت می‌کند که به سبب ترس از هجوم همسایه‌ها و تهمت دزدی، خودزنی می‌کند و نعش او را پاسبان‌ها از زیر هیزم‌های انبار خانه بیرون می‌کشند. سرانجام، راوی به سراغ پاسبان می‌رود که به نوعی در تمام داستان‌ها حضور دارد. اما او داستان‌های کوچک خود را دارد که مهم‌ترین آن‌ها، مربوط به جوان سی‌ساله‌ای است که به فکر اختراع چرخ شناور افتاده بود، اما در راه آزمایش آن تلف شد، در حالی که پاسبان به عنوان ناظر ماجرا و تنها کسی که فرصت نجات دادن جوان را از مرگ داشته، بی‌توجه از کنار آن گذشته‌است. مد و مه، به گونه‌ای به پایان می‌رسد که انگار هیچ اتفاق خاصی نیفتاده‌است.

تابستان همان سال، به طور مشخص‌تری چرخه‌ای از داستان‌های کوتاه است که در عین مستقل بودن، به واسطه عنصر مکان به یکدیگر پیوسته‌اند. در داستان اول، «ناخداخورشید» و «سیفو»، در بارانداز به دلیل زورگویی سرکارگر با او دعوای مفصلی می‌کنند. سرانجام، ناخدا کارش را از دست می‌دهد و تصمیم می‌گیرد روی لنج برای خودش کار کند. بخشی از این داستان در خانۀ زنی به نام «ژنی» می‌گذرد و به نمایش رابطه ناخدا و «لیدا» می‌پردازد و بخش دیگر، در بارانداز و در نهایت، با کافه گاراگین به پایان می‌رسد. در داستان دوم، ناخدا روی لنج کار می‌کند، اما مدت‌هاست که نتوانسته مسافری جابه‌جا کند. بنابراین، تصمیم دارد با وجود بارانی بودن هوا، به دریا بزند و سرانجام، با تمام کشمکش‌های شخصیت‌ها درون داستان و به‌رغم طوفان و باران به دریا می‌زند. در داستان سوم، «مندی» و «اسی»، بعد از ساعت‌ها کار در بارانداز، به کافه گاراگین می‌روند، تا لبی تر کنند. کافه به هم‌ریخته است. گاراگین ماجرای دعوای شب گذشته را برای مندی و اسی بازگو می‌کند. دعوا به خاطر زنی بود که مندی خاطرخواه‌اش است. حالا مندی می‌داند زن به او وفادار نیست، اما دلش نمی‌خواهد واقعیت را بپذیرد. در داستان چهارم، اسی که بر اثر مصرف زیاد الکل، در آسایشگاه بستری بوده، تازه رها شده، در حالی که هیچ کس منتظرش نیست. او و مندی درباره مرگ دوستی به نام حمید حرف می‌زنند. مرگ حمید و رفتن اسی به آسایشگاه، هم‌زمان رخ داده‌است و «مستر برودریک»، صاحب‌کار آن‌ها، بر اثر یک اشتباه لفظی، به جای اینکه بگوید

حمید مرده، گفته‌های مرده‌است. در ظاهر، اسی و مندی دربارهٔ اشتباه مستر حرف می‌زنند، ولی داستان دارد می‌گوید که حقیقت را در واقع، مستر بی‌اختیار بر زبان آورده‌است. داستان پنجم، در بیمارستان می‌گذرد و به ماجرای عاشقی و بی‌قراری‌های سیفو برای یکی از زنان خانهٔ ژنی می‌پردازد. تناقض غریب داستان در این است که عامل بیماری کشنده و مرگبار سیفو، همان زن است. داستان ششم، از دید سیفو به ماجرای مهاجرت یکی از مهندسان کشتی از انگلستان به ایران می‌پردازد. شخصیت اصلی این داستان، کودک شش‌سالهٔ مهندس است و راوی را معطوف به سیفو می‌بینیم که در این داستان، به‌خصوص شخصیتی متفاوت با آنچه در داستان‌های دیگر مجموعه از او دیده‌ایم. داستان هفتم، ماجرای زنی مرموز و سیاه‌پوش است که تازه به خانهٔ ژنی آمده‌است و واکنش مردان جزیره را به حضور او روایت می‌کند. داستان هشتم، پس از یک شورش جمعی در جزیره روایت می‌شود. مشخص نیست راوی کدام یک از جاشوهاست، به‌ویژه که از افعال جمع استفاده شده‌است. راوی از زندان رها شده، به جزیره بازگشته‌است و می‌بیند برخلاف انتظارش، هیچ چیز تغییر نکرده‌است، جز قبرستان که حالا از آدم‌ها پر شده‌است.

۴. تحلیل

نورتروپ فرای در کتاب *آناتومی نقد* (Anatomy of Criticism)، به این نکته اشاره می‌کند که واقعی‌گرایی چگونه ما را همواره در برابر این پرسش قرار می‌دهد که هنر چگونه قادر به بیان رخدادها است. فرای شرح می‌دهد که این کار غالباً از طریق پیوند یک معنای خارجی به یک کلمه صورت می‌پذیرد. (Fray, 2000: 73 & 136) در *مد و مه*، اجزای متن، یا خرده‌روایت‌ها (Story Pieces) با تک‌کلماتی به هم وصل می‌شوند و به این ترتیب، تداعی‌ها از دل یکدیگر پدید آمده و لایه لایه همدیگر را کامل می‌کنند تا سرانجام، متنی که تکه‌تکه است، بر اساس «مضمون اصلی یا دلالت‌هایی که خرده‌روایت‌ها را به یکدیگر پیوند می‌دهند» (Dunn & Morris, 1995: 2)، نظامی درونی و یکپارچه را پدیدار می‌سازد. به شکلی که نظام نهایی از درون آشکارکنندهٔ بافت فرهنگی و زمینه‌های اقلیمی مشترک میان خرده‌روایت‌هاست. از منظر ساختاری، *مد و مه* از هفت جزء روایی تشکیل شده‌است که هر کدام، داستان کاملی دربارهٔ یک شخصیت را روایت می‌کنند. بهانهٔ روایت، شرح و تفصیل مرگ عباس است، اما راوی عنان به دست ذهن می‌سپرد و تداعی خاطرات به شیوه‌ای سیال، یا به تعبیر دان و موریس، منعطف و لغزنده پیش می‌رود (Ibid: 6)، به طوری که عملاً با دو متن روبه‌رو هستیم که یکی، متن دلالت‌کنندهٔ اصلی که لایهٔ عمیق و مفهومی اثر را می‌سازد و دیگری، ساختمان متن که رخداد‌های عینی را گزارش می‌دهد. پیوند میان دو متن از طریق ژرف‌ساخت است.

در تابستان همان‌سال، با نوع دیگری از رمان مرکب روبه‌رو هستیم. هریک از داستان‌های این مجموعه را یکی از شخصیت‌ها روایت می‌کند؛ به این شکل که با تغییر راوی‌ها، کانون‌های

متعددی پدید می‌آید. برخی از این شخصیت‌ها نقش‌های مختلفی می‌پذیرند؛ به عنوان نمونه، سیفو در داستان بین دو در، یک راوی نمایشی و ناظر است، در حالی که کانون اصلی داستان، «خورشیدو» است. در داستان هار، مندی راوی نمایشی و ناظر است و این سیفوست که کانون اصلی روایت قرار دارد. در داستان تنهایی، اسی راوی نمایشی و ناظر داستان، و مندی کانون اصلی روایت است. این چرخش‌ها کیفیتی منعطف و لعزنده در روایت ایجاد می‌کنند. در داستان آخر، راوی سوم شخص جمع و نمایشی است و هویت روشنی ندارد. به نظر می‌رسد این داستان، تلاشی است برای بازتاب صداهایی که در هفت داستان قبلی چندان موفق نشده‌اند به صدای مستقلی تبدیل شوند. تفاوت تابستان همان‌سال با مد و مه از این حیث، در راوی آشکار (مد و مه) و راوی مستتر (تابستان همان‌سال) است که همزمان با تداعی خاطرات، خرده‌روایت‌هایی را حول مفاهیم مشترکی بازگو می‌نمایند. در هر دو اثر، شخصیت به مثابه عمل مضمون اصلی است. گلستان، همچون دیگر آثارش، با تکنیک واقع‌نمایی به نقد جهلی می‌پردازد که ریشه‌های آن، تاریخی است. تقوایی با همین مضمون، اما از نگاهی اومانستی، به بیانی نمایشی‌تر رسیده‌است. پیوند میان اجزای روایت در تابستان همان‌سال، تکنیک ویژه‌ای ندارد. تقوایی، هشت داستان را با زمینه‌هایی مشترک، مانند مکان‌ها، شخصیت‌ها و موقعیت‌ها در دل هم قرار می‌دهد تا داستان‌ها در ساختاری فراتر از خرده‌روایت، بستاری یکپارچه را شکل دهند و از این حیث، تفاوتی میان دو اثر وجود دارد. در تابستان همان‌سال، عامل پیوند میان قطعه‌ها، عناصر روایی مانند مکان، شخصیت و موقعیت هستند. اما در مد و مه، عامل پیونددهنده میان قطعه‌ها، مضامین روایی و داستان‌سرایی (Storytelling) است. در هر دو اثر، الگو (Patern) جایگزین پلات (Plot) شده، نظامی درونی را پدید آورده‌است.

جدول ۲: مقایسه عناصر پیونددهنده قطعه‌های روایی در دو اثر	
مد و مه	تابستان همان‌سال
تداعی خاطرات راوی	شخصیت‌های مشترک
داستان‌پردازی به مثابه یک فرآیند	مکان‌های مشترک
موقعیت‌های داستانی	موقعیت‌های داستانی
الگوی روایی	الگوی روایی
مد و مه	تابستان همان‌سال
تداعی خاطرات راوی	شخصیت‌های مشترک

۴-۱. از روایت تا اجرا

ادبیات دراماتیک، مرزی گسترده میان ادبیات روایی و تئاتر روایی است. این مرز در محدوده میان ذهن (ادبیات) و حواس (تئاتر) قرار می‌گیرد. به نحوی که هنرِ درام به عنوان هنرِ نگاه‌داشتن مخاطب در تئاتر، بر نگرش زیبایی‌شناختی دریافت‌محور تأکید دارد؛ در نتیجه، ماهیت جمعی دریافت متن

دراماتیک، مقوله‌ای تاریخی و جامعه‌شناختی است. مخاطب درام قادر نیست ضرباهنگ یا ریتم را به دلخواه تغییر دهد؛ اما خوانندهٔ رمان می‌تواند سرعت خوانش را تعیین کرده، به دست گیرد (فیستر، ۱۳۹۵: ۵۴). اقتباس نمایشی از ادبیات در این معنا، فرآیند چیدمان قطعات روایی به منظور ساختاربخشی به یک کلیت معنادار است و ساختار دراماتیک شیوهٔ مربوط شدن موقعیت‌ها به یکدیگر، و شیوهٔ تمرکز یافتن بر موقعیت‌ها می‌باشد؛ به بیانی، این فن و شیوهٔ به صحنه آوردن جهان، نتیجهٔ بهره‌مندی از امکانات زبان و کاربرد عملی آن است «که جهان دراماتیک نمایشنامه را می‌آفریند و مناسبات میان این جهان و واقعیت استعاری را برقرار می‌کند» (داوسن، ۱۳۸۲: ۱۷).

۴-۲. فرم به مثابهٔ الگو

باید توجه داشت که ضرورت‌های فرمی یا الگوهای اقتباس نمایشی، از دل متون و از دل رابطهٔ سبک و محتوای آن‌ها پدید می‌آیند. چرا که فرم یا شکل حاصل مناسباتی هستند که نظامی نهایی از نشانه‌ها را می‌سازند. در واقع فرم یا الگوی دراماتیک، تمامی مناسباتی هستند که میان نشانه‌های تناتری مثل بدن، حرکت، صدا، مکان و زمان، وجود دارد (احمدی، ۱۳۹۷: ۱۸۹). در نمایشنامه‌نویسی سنتی، وحدت و یکپارچگی اثر غالباً در گرو پیشرفت علی روایت است. اما در تعاریف مدرن، این امر مستلزم شناخت دقیق جنبه‌های گوناگون، از جمله زبان است. بنابراین، پلات و شخصیت، اگرچه دو عنصر جداگانه از عناصر نمایش هستند، اما در دل هم قرار می‌گیرند. واقعیت این است که شخصیت در نمایشنامه‌های مدرن، تنها یکی از ابزارهای ساختار نیست، بلکه موجودی زنده و ارگانیک متحرک است که از رموز و نشانه‌های زبانی برای انتقال تجربیات ذهنی خود بهره می‌گیرد (مکی، ۱۳۹۵: ۱۲۶) و قادر است هر قاعده‌ای را برهم بزند. از سوی دیگر، تفاوت ادبیات روایی و نمایش، از چگونگی درگیر شدن مخاطب با آن‌هاست. در ادبیات، مخاطب از طریق تخیل و تجربه‌های شخصی خود با متن رابطه برقرار می‌کند. او انتخاب می‌کند که توقف کند یا بازگردد به جمله‌ای یا صفحه‌ای و از نو بخواند. این درگیری تا حد زیادی شخصی است. خواندن به ارادهٔ او پیش می‌رود، یا تکرار می‌شود، یا متوقف می‌گردد. اما در نمایش، مخاطب مستقیم و به سرعت از عرصهٔ تخیل به سوی ادراک و دریافت آنی پرتاب می‌شود و انتخاب او نقش چندانی در این درگیری ندارد. از این حیث، «جنبه‌های کلامی، بصری، موسیقی و میزانشن می‌تواند در تداعی معانی در ذهن مخاطب دخالت کند» (هاچن، ۱۳۹۷: ۴۵). بنابراین، در ادبیات، لفظ و معنی ایجاد تداعی می‌کنند، اما در نمایش، مجموعه‌ای از عناصر نمایشی هستند که چنین نقشی را ایفا می‌کنند؛ چراکه عنصر تخیل، کم‌رنگ و تمرکز بیشتر بر حواس مخاطب است.

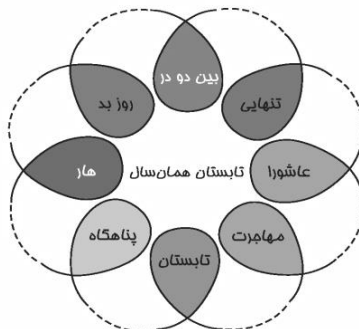
رمان مرکب به عنوان متنی روایی، نظامی پویا و سازمان‌بندی‌شده با مرکزیت یک یا چند ایده است. قطعات کوچک روایی از طریق یک رابطهٔ درونی، درهم تنیده و در دل هم می‌لغزند. وجه پنداشتی و تصویری قطعات روایت، ضمن درآمیختن با تخیل مخاطب، تقویت می‌شود و

انسجامی یکپارچه را بازتاب می‌دهد. بنابراین، در اقتباس، از دل این گونه ادبی، توجه به «ریتیم و هارمونی، شبیه آنچه در موسیقی می‌شناسیم، در یافتن الگوی مناسب دراماتورژی» مؤثر خواهد بود (Dunn & Morris, 1995: 5-6). تحرک سازمانی در رمان مرکب، بر اساس نظم علی نیست. بنابراین، رخدادها بر اساس یک یا چند ایده و اندیشه مرکزی به یکدیگر متصل می‌شوند. در چنین نظامی، ممکن است با گسست، شکست، دوران، وقفه یا غیاب در سلسله وقایع روبه‌رو باشیم؛ به بیان دیگر، آغاز، میانه و پایان، آن گونه که در فرم‌های سنتی می‌شناسیم، کارکرد ندارند (Smiley, 2005: 96).

۴-۲-۱. تابستان همان سال

رمان مرکب، چرخه‌ای از داستان‌های کوتاه است. داستان کوتاه «همیشه سعی دارد خود را از رمان متمایز کرده و از گرفتارشدن در تسلسل‌گند زمانی حوادث که نقطه قوت رمان به حساب می‌آید، بپرهیزد. گویی در جستجوی نقطه‌ای خارج از زمان است که از آنجا، گذشته و آینده، به‌طور هم‌زمان قابل دیدن باشد» (اوکانر، ۱۳۸۱: ۱۷۹). چرخه داستان‌ها در مجموعه تابستان همان سال، اگرچه یکدیگر را به واسطه عناصر مشترک کامل می‌کنند، اما هر کدام به شکل جداگانه استقلال روایی دارند. در فاصله یک داستان تا داستان بعدی، هیچ نقطه یا زمینه متصل‌کننده روشنی وجود ندارد. عناصر ظاهراً بی‌ارتباط به یکدیگر کنار هم قرار گرفته‌اند و در زیرمتن، جهانی یکپارچه را شکل می‌دهند. با این همه، می‌توان به راحتی ترتیب چیدمان داستان‌ها را تغییر داد. می‌توان روایتی را حذف کرد و قطعه‌ای دیگر بر آن‌ها افزود. هر داستان با تمرکز بر یک شخصیت و از دیدگاه راوی‌های جداگانه‌ای بیان می‌شوند. تغییر زاویه دید منجر به ایجاد کانون‌های متعددی در مجموع نمی‌گردد. گویی من اصلی یا همان راوی مستتر در مجموعه روایت‌ها، قطعه‌قطعه و چندپاره می‌شود و با وجود تغییر راوی‌ها و شخصیت‌ها، یک صدا، صدای مستتر در پس چرخش زوایای دید، شنیده می‌شود. در داستان آخر، این نکته به شکل تهمیدی دراماتیک تجلی پیدا می‌کند. راوی این داستان که هویت مشخصی ندارد، گویی نگاهی چرخان از پس قاب‌هایی است. این داستان از چند تصویر تشکیل شده است که راوی گزارش‌گر آن‌هاست. او به شیوه تک‌گویی، تصاویر را به ذهن مخاطب القا می‌کند. اوست که می‌گوید: «هیچ چیز تغییر نکرده، جز قبرستان که پُر شده از آدم‌هایی که دیگر نیستند» (تقوایی، ۱۳۴۸: ۶۱) و به زمان و گذر بی‌حاصل آن اشاره می‌کند.

چرخش روایت از بیان رئالیستی و دیالوگ‌محور به سوی روایتی ایماژیستی و تصویری، تکنیکی است که سام اسمایلی از آن به عنوان تمهیدی نمایشی در درام‌های تصویری (Imagist Sample) یاد می‌کند که مجموعه‌ای از عناصر عاطفی، کنش‌های درونی را پدید می‌آورند که در نهایت، موجب کشف احساسات پنهان است.



مدل ۳: مکان، شخصیت، موقعیت، عناصر پیونده دهنده داستان‌ها

۲-۲-۴. مد و مه

چنان‌که اشاره شد، هدف تئاتر روایی، گسترش یک ایده یا تصویر خیالین است (Smiley, 2005). در مد و مه، راوی در پی یادآوری مرگ شخصیتی به نام عباس، خاطراتی را در ذهن مرور می‌کند. این تداعی خاطرات، در شکلی به هم پیوسته، بر اساس اندیشه‌ای مرکزی شکل می‌گیرد. ساختمان مد و مه در عین تفاوت، بسیار نزدیک به تابستان همان سال است. «هر هشت اتاق، یک دستگاه ساختمان بود» (گلستان، ۱۳۴۸: ۱۲۵) راوی و پاسبان تنها شخصیت‌های تکرارشونده در داستان‌ها هستند. خرده‌روایت‌ها ربط مشخصی با یکدیگر ندارند و پیوند میان آن‌ها در سطح بیرونی «راوی» و در سطح درونی «ایده» است. در هر دو اثر، دو قطعه اول و آخر موقعیت شروع‌کننده و پایان‌بخش به لحاظ ساختاری دارند. اما روایت‌ها در بدنه متن به گونه‌ای هستند که می‌توانند، تا بی‌نهایت ادامه پیدا کنند. در هر دو اثر، روایت پیرفت علی ندارد و این ایده مرکزی است که گسترش می‌یابد. راوی مستتر (نویسنده) که در تابستان همان سال، خود را پشت نام شخصیت‌ها پنهان کرده، در مد و مه راوی شخصیت اصلی است.

جدول ۳: کلمات کلیدی، در فاصله پایان یک داستان تا آغاز داستان بعدی	
آغاز قطعه اول	طفلکی عباس
پایان قطعه اول و آغاز قطعه دوم	پنجره
پایان قطعه دوم و آغاز قطعه سوم	شیراز
پایان قطعه سوم و آغاز قطعه چهارم	آب انبار
پایان قطعه ششم و آغاز قطعه هفتم	کشتی نوح
پایان قطعه پنجم و پایان قطعه هفتم	تمام شد

۵. نتیجه

تابستان همان سال، روایتی نمادپردازانه، مبتنی بر نشان دادن و مد و مه، روایتی رئالیستی، مبتنی بر گفتن و بیان دارد. در اثر اول، دیالوگ و در اثر دوم، تداعی نقش پررنگ‌تری ایفا می‌نمایند. هر دو

اثر از قطعات مستقلی تشکیل شده‌اند که از طریق قواعد و نظامی درونی، ساختاری یکپارچه را شکل می‌دهند. روایت‌ها ریتمی زیستی و درونی دارند، به شکلی که کشمکش و تعلیق معمول فرم‌های کلاسیک و سنتی، نقشی در روند داستان‌ها ایفا نمی‌کند. زمان روایی در هر دو اثر غایب است و اساس وقوع رویدادها، علی و زنجیره‌وار و بر اساس منطق بیرونی نیست. در تابستان همان‌سال، به‌وضوح و به‌عمد بخش‌هایی از روایت‌ها حذف شده، با پرش‌ها و جهش‌هایی روبه‌رو هستیم. غالباً گرهی در چیدمان رخدادها وجود ندارد و روایت از جایی آغاز می‌شود که گره گشوده شده است؛ مانند «داستان هار»، یا از بین رفته است؛ مثل تابستان همان‌سال، و یا دیگر ارزش ایجاد کشمکش ندارد؛ مانند «داستان تنهایی». در حقیقت، در ساختار کلی، با قابی بزرگ مواجه هستیم که همان ایده مرکزی مجموعه است و هشت قاب کوچکتر را در بر گرفته است. در مد و مه، نیز با زندگی‌هایی روبه‌رو هستیم که زمان آن را تباه ساخته است. بنابراین، اجزاء و قاب‌ها در مد و مه نیز با ریتمی زیستی به یکدیگر پیوند خورده‌اند. هر دو اثر به دنبال نظم و تحرکی سازمانی (Dynamic Organization)، نظام‌مند و غیر پی‌رفتی (Sequence)، وحدتی برآمده از هم‌نوایی قطعات را پدید آورده‌اند. به تعبیری، ایده و اندیشه در هر دو اثر، در نهایت، بدل به ساختار اصلی می‌شوند. ساختاری که به جای نظم علت و معلولی، از ریتم و الگو پیروی می‌کند و دچار پرش، حذف و شکست در روایت‌هاست و با فقدان سنتز روبه‌رو می‌باشد. در اقتباس نمایشی، از رمان‌های مرکب و چرخه داستان‌های کوتاه، بهره جستن از فرم‌های باز و ترکیبی از تحرک‌های عمودی و افقی، می‌تواند با خلق فرم‌های هندسی، ما را به ایده‌های نو و نیز مفهومی از تئاتر روایی نزدیک کند.

جدول ۴: مقایسه ویژگی‌های دو اثر		
عناصر	تابستان همان‌سال	مد و مه
مکان	در گردش و مشترک میان کافه گاراگین، بارانداز، خانه ژنی	ثابت: خانه
زمان	غیبت زمان: بی‌زمان	رویدادها غیرزنجیره‌ای: بی‌زمان
شخصیت	مشترک در داستان‌ها	متغیر، به جز پاسبان و راوی
زبان	عنصر اصلی: دیالوگ	عنصر اصلی: روایت، تداعی
ایده	فقر و تنهایی	فقر و جهل فرهنگی
سبک	داستان‌ها هم را دل خود کامل می‌کنند: الگو	داستان‌ها مستقل از هم هستند: ریتم

نتیجه بررسی و تحلیل دو اثر و مقایسه آن با نظریه‌های الگو در این پژوهش نشان می‌دهد که ساختار و فرم^۱ در نمایش با وضوح انکارناپذیری، متکی به فن و تکنیک است، تا با کمک آن امکانی فراهم شود که نمایشنامه‌نویس بخش‌ها و قطعه‌های گزینش شده را به یکدیگر و به کل، پیوند دهد و ایده مرکزی متن را در کانون توجه قرار دهد. با این همه، شواهد نشان می‌دهد که در اقتباس از ادبیات روایی، تنها شناخت نمایشنامه‌نویس از روایت و ساختار دراماتیک و نیز تسلط بر تکنیک و فنون نگارش درام کفایت نمی‌کند. نمایشنامه، گسترش نهایی ایده، از طریق کاوش

خلاقانه در مفاهیم ذهنی است. ایده یا همان اندیشه ما را متوجه پیچیدگی‌های میان زبان مفهومی و تجارب بشری می‌گرداند. از این رو، شناخت پیچیدگی‌های زبان از ضرورت‌های انکارناپذیر درام‌نویس است، تا به کمک آن و به مدد تکنیک و فنون بازنمایی، مفاهیم ذهنی را، از دل ادبیات روایی به ساختاری نمایشی درآورد.

پی‌نوشت

۱. سام اسماییلی در کتاب خود با عنوان *Playwriting*، در فصل ساختارهای نوین نمایشنامه‌نویسی، تفاوت میان ساختار و فرم را این گونه شرح می‌دهد: ساختار، نظم درونی متن است که از پیوند میان عناصر روایی پدید می‌آید، حال آنکه فرم یا شکل، چیدمان یا شکل ظاهری ساختمان متن است.

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۹۷)، از نشانه‌های تصویری تا متن، چاپ هفدهم، تهران، مرکز
اوکانر، فرانک (۱۳۸۱)، صدای تنها، ترجمه شهلا فیلسوفی، تهران، اشاره.
پورتر ابوت، اچ. (۱۳۹۷)، سواد روایت، ترجمه رویا پورآذر، نیما م. اشرفی، چاپ سوم، تهران، اطراف.
تقوایی، ناصر (۱۳۴۸)، تابستان همان سال، تهران، لوح.
داوس، س. و. (۱۳۸۲)، درام، فیروزه مهاجر، چاپ دوم، تهران، مرکز.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۹۶)، ارسطو و فن شعر، چاپ دهم، تهران، امیرکبیر.
فیستر، مانفرد (۱۳۹۵)، نظریه و تحلیل درام، مهدی نصرآله‌زاده، چاپ دوم، تهران، مینوی خرد.
گلستان، ابراهیم (۱۳۴۸)، مد و مه، تهران، روزن.
مکی، ابراهیم (۱۳۹۵)، شناخت عوامل نمایش، چاپ یازدهم، تهران، سروش.
هاچن، لیندا (۱۳۹۷)، نظریه‌ای در باب اقتباس، ترجمه مهسا خداکریمی، تهران، مرکز.
Dunn, Maggie & Ann Morris (1995), *THE COMPOSIT NOVEL: The short Story Cycle in Transition*, New York: Maxwell Macmillan Canada.
Frye, Northrop (2000), *Anatomy of Criticism, Four Essay, With a Foreword by Harold Bloom*, First Princeton Paperback Edition. 1971, By Princeton University Press.
Smiley, Sam (2005), *Playwriting, The Structur Of Action*, USA: Yale University.

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰



10.22059/jlcr.2021.318680.1628

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

The Impact of the Introduction of *Shahnameh* on the Introduction of *Kooshnameh* with an Emphasis on Tahmideyyeh (praise to God)

Fatemeh Hajirahimi

PhD Student of Persian language and Literature, University of Qom, Qom, Iran

Aghdas Fatehi

Assistant Professor of Persian language and Literature, University of Qom, Qom, Iran

Mahmoud Mehravaran

Associate Professor of Persian language and Literature, University of Qom, Qom, Iran

Received: 7, February, 2021 & Accepted: 20, February, 2022

Abstract

In this paper the authors have investigated the impact of the introduction of Shah Nameh on the introduction of Koush Nameh. Tahmideyyeh is one of the most important sections of epic poetry. Beginning to write "In the name of God" at the top of the texts, has a long history and has many evidences in the writings and remnants of ancient Iranian languages. The content of the prefaces of epic poems, in the first place, includes Tahmideyyeh (A general trait in the poetry of Iran); then, a selection of religious beliefs of the epic poet, which has been composed and dealt mainly with the inspiration of *Shahnameh* style. The present study, is a descriptive approach and based on inductive method in the two texts of *Shahnameh* and Koush Nameh. It searches the relationship between the introduction of Koush nameh; and the introduction of Shah Nameh. The paper examines the effectiveness of Koush Nameh introduction from Shah Nameh in the shadow of paratextuality. The results of studying the Tahmideyyeh sections in both poems show that in the initial section of Koush Nameh & Shah Nameh, praising God and counting the names and intrinsic names, attributes and purifications of God have a high and honorable position and the following sections Its collection also; Like praising and honoring the intellect, how it was created, praising the knowledge and value of speech, praising the Prophet (PBUH) and admonition, also has a special effect. Iran shah has followed Ferdowsi in composing the main and internal parts of the introduction of Koush Nameh, in including elements such as: donating the work, the entry of the work, how to access the prose version and referring to the source, as well as praising the king of the era. Finally, with the studies, it was found that the introduction of Koush Nameh in the position of the present text, has explicitly had a great impact on the structure of the absence of *Shahnameh* in the position of the missing text in how it is structured and *Shahnameh* has played a fundamental role in reproducing the contents of Koush Nameh.

Keywords: Impact, Introduction, Shah Name, Koosh Name, Emphasis, Tahmideyyeh, Paratextuality.

اثرپذیری مقدمه کوش نامه از دیباچه شاهنامه با تأکید بر تحمیدیه

فاطمه حاجی رحیمی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، قم، ایران

افدس فاتحی*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، قم، ایران

محمود مهرآوران

دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه قم، قم، ایران

(از ص ۳۵ تا ۵۸)

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۱۹؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱

علمی - پژوهشی

چکیده

آغاز سخن با نام خدای، پیشینه‌ای دیرینه در نوشته‌ها و آثار به‌جامانده از زبان‌های کهن ایرانی داشته‌است. شاعران حماسه‌سرای دوره اسلامی، مطابق با یک آیین مرسوم، پیش از ورود به موضوع اصلی، منظومه خویش را با دیباچه‌ای آغاز کرده‌اند که با نام خدا شروع می‌شود. محتوای این دیباچه‌ها، در درجه نخست، شامل تحمیدیه، گزیده‌ای از اعتقادات دینی و مشرب فکری شاعر حماسه‌سراست که عمدتاً با الهام از سبک شاهنامه ساخته و پرداخته شده‌است. پژوهش حاضر که با نگرش توصیفی و بر پایه روش استقرایی در دو متن شاهنامه و کوش نامه انجام گرفته، تلاشی برای نمایاندن رابطه میان مقدمه کوش نامه و دیباچه شاهنامه است و تأثیرپذیری مقدمه کوش نامه را از شاهنامه در سایه پیرامنتیت بررسی می‌کند. نتایج حاصل از مطالعه بخش‌های تحمیدیه در هر دو منظومه و تطبیق آن‌ها با یکدیگر نشان می‌دهد که در بخش آغازین کوش نامه و شاهنامه، ستایش یزدان و احصاء اسماء و صفات ذاتی، افعالی و تنزیهی خداوند، جایگاه والا و ارجمندی را به خود اختصاص داده‌است و بخش‌های زیرمجموعه آن نیز همچون ستایش و ارج خرد، چگونگی آفرینش، ستایش دانش و ارزش سخن، نعت پیامبر (ص) و اندرز، نیز در هر دو اثر جلوه خاصی دارد. ایران‌شاه در سرودن بخش‌های اصلی و داخلی مقدمه کوش نامه، در گنج‌نیدن عناصری نظیر اهدای اثر، درآمد یا مدخل اثر، چگونگی دسترسی به یک نسخه منثور و اشاره به مأخذ و نیز مدح پادشاه عصر، از فردوسی پیروی کرده‌است. سرانجام، با بررسی‌های انجام گرفته، مشخص گردید که مقدمه کوش نامه در مقام متن حاضر، از دیباچه شاهنامه در جایگاه متن غایب در چگونگی ساختار، تأثیر فراوانی پذیرفته‌است و شاهنامه نقش آشکار و بنیادینی در کیفیت بازتولید محتوای مقدمه کوش نامه داشته‌است.

واژه‌های کلیدی: اثرپذیری، دیباچه، تحمیدیه، کوش نامه، شاهنامه، پیرامنتیت.

۱. مقدمه

هر متنی در بستر اندیشگی، زبان، عبارت‌ها و واژه‌ها و سایر مؤلفه‌های متون دیگر است که مراحل رشد و کمال خود را طی کرده‌است و هویتی تازه‌تر را به‌عنوان متن جدید به ارمغان می‌آورد. در واقع، «هر متنی شکلِ تغییر یافته‌ی متن‌های دیگری است که پیش از آن خلق شده باشد» (نادری، فرهاد و سمیه، ۱۳۹۷: ۱۷۲).

با مطالعه و جست‌وجو در منظومه‌های حماسی بعد از شاهنامه، مشخص می‌شود که طریقه‌ی عالی فردوسی، الهام‌بخش شاعران در نظم روایات حماسی ایران بوده‌است. شاعرانی که پس از فردوسی به نظم سایر داستان‌های پهلوانی و حماسی ایران اهتمام ورزیده، هیچ یک از مسیری که شاعر بزرگ در این باب پدید آورده‌است، منحرف نشده‌است و تا حد زیادی از دایره‌ی واژگانی، شیوه‌ی زبانی، قالب شعری، سبک ادبی، به‌کارگیری لحن و رمزگان ادب حماسی و سبک فکری شاهنامه، در قسمت‌های مختلف آثار شعری خویش، از جمله در بخش دیباجه‌ی منظومه‌ی حماسی خود متابعت نموده‌است و ساختار بخش‌های گوناگون اثرشان را نیز با الگوبرداری از شاهنامه شکل داده‌اند. یکی از شاعران استاد در این زمینه، ایرانشاه/ ایرانشان بن‌ابی‌الخیر است. وی در فاصله‌ی سال‌های ۵۰۰ تا ۵۰۴، حماسه‌ی پهلوانی خود را به نام کوش‌نامه به پیروی از شیوه‌ی بیان و گفتار فردوسی سروده‌است.

کوش‌نامه، اثری است که نام آن در برخی از تاریخ‌ها آمده‌است. مؤلف گمنام مجمل‌التواریخ والقصص در این کتاب، از بهمن‌نامه و کوش‌نامه و نیز داستان کوش پیل‌دندان یاد کرده‌است که از منابع تصنیف آن کتاب (مجم‌التواریخ والقصص) بوده‌اند:

«پس اندر هر عصری، حکیمان و خداوندان، دانش جمع کرده‌اند اخبار عجائب عالم و سیرت و سیر ملوک را، تاریخ شاهان عجم و نسب و رفتار سیرت ایشان از آنچه خوانده‌ایم در شاهنامه فردوسی که اصلی است و کتاب‌های دیگر که شعبه‌های آن است و دیگر حکما نظم کرده‌اند، چون گرشاسف‌نامه و چون فرامرزنامه و اخبار بهمن و قصه‌ی کوش پیل‌دندان» (مجم‌التواریخ والقصص، ۱۳۱۸: ۲).

همچنین، در فصل «پادشاهی آفریدون پانصد سال بود» در مجمل، چنین آمده‌است:

و فریدون، قارنِ کاوه را به چین فرستاد تا کوش پیل‌دندان را بگیرد. پس از هندوان، مهرآج فریاد خواست از سکساران. پادشاه، سام را بفرستاد و کار مهرآج را تمام کرد و بازگردید به مراد. پس فریدون، کوش پیل‌دندان را از بند بگشاد و پادشاهی جنوب و مغرب دادش و [او] از بعد مدتی عاصی شد (همان: ۴۲).

کوش‌نامه به تقلید از شاهنامه و برای بسط و تکمیل داستان‌های شاهنامه و سایر روایات حماسی ایران به وجود آمده‌است. با این حال، باید اذعان کرد:

کوش‌نامه با آنکه از حماسه‌های موفق و دلپذیری است که در آن ابیات زیبا و استوار کم هم نیست و پس از فردوسی و به سبک شاهنامه به رشته‌ی نظم کشیده شده‌است و سراینده‌ی منظومه همواره

شاهنامه، اثر جاودانه فردوسی بزرگ را مدنظر داشته است، اما هرگز به گرد پای او هم نرسیده است (ابن ابی الخیر، ۱۳۷۷: مقدمه/۲۰).

بسیاری از متون نظم و نثر ادب فارسی از بخش های مختلفی تشکیل شده که یکی از آن ها مقدمه (دیباچه) است. حمد و ستایش خدا (تحمیدیه) از مهم ترین قسمت های مقدمه است. دیباچه معمولاً به نخستین بخش هر اثر ادبی گفته می شود:

«دیباچه مرگب از "دیا + چه" و معرب آن دیباچه است. بنا بر غیاث اللغات و آندراج، دیا، نوعی از جامه ابریشمین است که قباچه سلاطین از آن باشد که به جواهر مکمل سازند و آن از لوازم لباس پادشاهی است. همچنین، [دیباچه به معنی] روی، چهره و رخساره و دورخ و نیز [به مفهوم] عنوان، مدخل و سرآغاز است. محققان نوشته اند دیباچه، مأخوذ از دیباج و معرب دیباه است. به سبب زینت [شدگی] و رونق آن. خطبه کتاب را نیز به مناسبت آرایش، دیباچه گویند. خطبه کتاب به منزله روی کتاب است؛ لهذا خطبه کتاب را هم مجازاً دیباچه گفته اند» (دهخدا، ۱۳۵۲: «دیباچه»). دیباچه نویسی، پیشینه ای به قدمت متون ادبی و تاریخی دارد. برخی دیباچه نویسی را «زیر مجموعه فنون تاریخ نویسی» می دانند (رشتیانی، ۱۳۹۰: ۴۲).

۱-۱. تعریف پایه و پرسش پژوهش

مقدمه یا پیش درآمد یک اثر، از پیرامتن های آن اثر به شمار می آید. پیرامتنیت (Paratextuality)، یکی از اقسام روابط میان متنی است که در زیر مجموعه نظریه ترامتنیت (Transtextuality) ژرار ژنت (Gerard Genette) قرار می گیرد. در واقع، «پیرامتنیت به ارتباط بین یک متن و پاره متن هایی گفته می شود که [در] پیرامون آن متن اصلی قرار گرفته است» (نامور مطلق، ۱۳۸۶: ۱۳۵).

بنابراین، پیشگفتار، مقدمه، پیش درآمد و هر تعبیر دیگری از این قبیل برای واژه دیباچه، و نیز پیشکشی (تقدیم نامه)، عنوان های اصلی و رج بندی های فرعی آن، پی نوشت، از آنجا که در اطراف و محیط پیرامونی یک متن قرار می گیرند، از انواع گوناگون پیرامتن به شمار می آیند. پیرامتن ها بر اساس کارکرد آستانگی، با متن مرتبط می شوند. متن ها معمولاً بدون قاب نیستند:

برای وارد شدن به جهان متن، همواره باید از ورودی ها و آستانه هایی گذر کرد؛ به عبارت دیگر، متن ها بی پوشش نیستند و به طور عریان و مستقیم خود را در معرض [دید] مخاطب قرار نمی دهند، بلکه همیشه پیرامتن هایی وجود دارند که همچون ماهواره، متن اصلی را در بر گرفته اند. خود ژنت، این پیرامتن ها را به دو دسته کلی درون متن و برون متن تقسیم می کند. پیرامتنیت، ترکیبی از درون متن و برون متن است. پیرامتن درونی را پیرامتن پیوسته نیز می نامند. اجزای درونی، نشانگر عناصری درون متنی، همچون درآمدها، عناوین اصلی و عناوین فصل ها، درآستانه متن هستند. آن ها، هماهنگ و دارای وحدت نسبی هستند و [در مجموع] به دریافت کلی خوانندگان [از متن] جهت می دهند (همان: ۹۰-۹۱).

بررسی تأثیرپذیری دیباچه کوش نامه از شاهنامه، جنبه خاص دیگری از ارتباط این منظومه را با شاهنامه بیشتر نمایان می سازد. شاهنامه، یک زیرمتن برای کوش نامه محسوب می شود. از این رو،

بسیار طبیعی می‌نماید که کوش‌نامه تا حدّ زیادی از عناصر و مؤلفه‌های شاهکار فردوسی، از جمله واژه‌ها، عبارات و چگونگی پردازش اندیشگی در شاهنامه، الهام گرفته باشد، هرچند شاعر در سراسر متن منظومه کوش‌نامه، به طور مستقیم نامی از شاهنامه نبرده‌است. این‌گونه همسانی‌های بین دو متن را بینامتنیت ژنتی^۱، به صورت «رابطه هم‌حضور میان دو یا چند متن تعریف کرده‌است که یک متن به‌طور اساسی در یک متن دیگری حضور دارد» (همان: ۸۷).

شاید با توزّقی در دیباجه دو منظومه و تأمل در آن، خواننده بتواند از این نظر نیز تا حدود زیادی تأثیر شاهنامه را بر کوش‌نامه دریابد. با مطالعه رابطه پیرامنتی حاکم بر این دو اثر، مشخص می‌گردد قسمت‌های تحمیدیّه، عنوان، تقدیم‌نامه، شیوه سرودن دیباجه در منظومه پهلوانی کوش‌نامه بر اساس شاهنامه ترتیب و تنظیم یافته‌است. پیرامنتی «بررسی عناصری است که در آستانه متن قرار می‌گیرند و دریافت یک متن را از سوی خوانندگان تحت تأثیر قرار می‌دهند. در واقع، پیرامتن‌ها همچون آستانه متن هستند؛ زیرا برای ورود به جهان متن همواره باید از ورودی‌ها و آستانه‌هایی عبور کرد» (به نقل از: صافی و همکاران، ۱۳۹۵: ۲۰).

این تحقیق بر آن است که به این سؤال مقدّر پاسخ دهد: ایرانشاه در نظم چه موضوعاتی از کوش‌نامه، به دیباجه شاهنامه فردوسی نظر داشته‌است و تحت تأثیر آن بوده‌است؟

۱-۲. فرضیه پژوهش

منظومه کوش‌نامه سروده ایرانشاه بن‌ابی‌الخیر که در زمره آثار حماسی است و پس از شاهنامه پدید آمده‌است، ضمن آنکه کلّ اثر از نظر اسلوب و چارچوب سبکی تا حدّ زیادی به تقلید از شاهنامه فردوسی سروده شده‌است، در بخش دیباجه نیز با شاهنامه مشابهت‌های درخور تأملی دارد. به نظر می‌رسد که شاعر کوش‌نامه علاوه بر سرودن تحمیدیّه که جزو لاینفک و عنصر ذاتی در بیشتر حماسه‌های ایران عهد اسلامی به‌شمار می‌رود، به طور خاص از بخش «ستایش یزدان» دیباجه شاهنامه الهام گرفته‌است. همچنین، بخش‌های «در ستایش دانش و خرد»، «در نعت‌النّبی»، «توصیف آفرینش عالم»، «اندر آفرینش مردم»، «آفریدن آفتاب و ماه»، «گفتار اندر ستایش پیغمبر»، «اندر سبب نظم کتاب»، «داستان دوست مهربان» و «ستایش سلطان»، متأثر از شاهنامه است. به‌طور کلی، دیباجه شاهنامه در جایگاه متن غایی پنداشته شده که در چگونگی تولید و کیفیت ساختار مقدمه کوش‌نامه به‌عنوان متن حاضر، نقش اساسی داشته‌است.

۱-۳. پیشینه تحقیق

تاکنون درباره تطبیق منظومه کوش‌نامه با شاهنامه و نیز موضوعات بینامتنیت و دیباجه، چندین پژوهش، اعم از پایان‌نامه و مقاله به نگارش درآمده‌است؛ از جمله آن‌ها، می‌توان به پژوهش‌های ذیل اشاره کرد:

– «کارکرد نظریه ترامتیت ژنت در کشف و واکاوی تأثیرپذیری کوش‌نامه از شاهنامه» (نادری، فرهاد و سمیه، ۱۳۹۷) که در آن نویسندگان بر تأثیر گرفتن مستقیم یا غیرمستقیم کوش‌نامه به‌عنوان یک زبرمتن از شاهنامه، به‌عنوان یک زیرمتن تأکید کرده‌اند و پژوهش‌هایی را نیز مدنظر داشته‌اند؛ از جمله: «مقایسه کوش‌نامه با شاهنامه» (فلاحی‌نژاد، ۱۳۸۵)، «اغراق در حماسه؛ بررسی مبالغه و اقسام آن در چهار منظومه از حماسه‌های ملی ایران تا قرن پنجم هجری [شامل] شاهنامه، گرشاسب‌نامه و بهمن‌نامه و کوش‌نامه از حماسه‌های ملی ایران تا قرن پنجم هجری» (رهاوی عزآبادی، ۱۳۷۹)، «از میراث حماسی ادب ایران» (آیدنلو، ۱۳۸۵) (← نادری، فرهاد و سمیه، ۱۳۹۷: ۱۷۱). برخی دیگر از پژوهش‌های مرتبط با پژوهش ما عبارت‌اند از: «ترامتیت، مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها» (بهمن‌نامورمطلق، ۱۳۸۶)، «بررسی ساختار دیباچه مثنوی‌ها تا قرن هفتم هجری» (ریاحی‌زمین و امیری، ۱۳۹۷). در هر یک از تحقیقات نامبرده، علاوه بر مسأله بینامتنت، بر بخش‌هایی از تأثیرپذیری کوش‌نامه از شاهنامه و یا سایر جنبه‌ها و اشتراکات مثنوی‌ها اشاره شده‌است، اما هیچ یک از این آثار، منحصرأً به تطبیق دیباچه کوش‌نامه با شاهنامه بر بنیاد روابط پیرامنتی آستانه‌ای نپرداخته‌است.

۲. ریشه واژه «دیباچه» در زبان‌های کهن ایرانی

در زبان فارسی باستان، کلمه «dipī» به معنی «(inscription)» (Kent, 1961: 191) و ترجمه فارسی آن، کتیبه، نگاشتن و نوشتن است که با دیا [به معنی «حریر دارای نقش و نگار»، دب، دبیره (خط)، دبیری، دبستان، دبیرستان، دیوان و دیوان [سالاری] و «dibīr» و «dibīrīh» و (Mackenzie, 1990: 26) در زبان‌های فارسی میانه (پهلوی) و فارسی دری هم‌ریشه است. برخی احتمال داده‌اند به‌کارگیری اصطلاح [دیباچه] (= دیباچه) که در متون تاریخی و ادبی به معنای سرآغاز و آغاز و مقدمه است، از عربی به زبان فارسی وارد شده‌است (ریاحی‌زمین و امیری، ۱۳۹۷: ۳۵). اما از آنجا که کاربرد واژه dipī در متن‌هایی مانند کتیبه‌های فارسی باستان و واژه‌هایی همچون دبیر، دبیری، دبیره و دبیرستان در فارسی میانه (پهلوی) دیده می‌شود. حتی در صورت احتمال صحت ورود کلمه دیباچه از عربی به دایره واژگان زبان فارسی، به نظر می‌رسد که واژه «دیا»، نخست از زبان‌های کهن ایرانی به عربی رفته‌است و آن‌گاه دوباره از آن زبان، وارد زبان فارسی شده‌است.

۳. سنت دیباچه‌سرایی در متون نظم فارسی

دیباچه‌سرایی، یک سنت دیرینه در نظم و نثر ادب فارسی و از جمله منظومه‌های حماسی است. دیباچه‌نگاری سابقه‌ای طولانی در متون ادبی فارسی دارد. ساختار دیباچه منظومه‌ها، معمولاً تلفیقی از مؤلفه‌های گوناگونی، همچون حمد و ستایش خداوند (تحمیدیه) است. بیشتر منظومه‌های حماسی «معمولاً با ستایش یزدان آغاز شده‌است و آن‌گاه به نعت پیامبر و اولیای دین و پس از این

مباحث نیز با ذکر سبب نظم یا تألیف اثر و تقدیم و اهدای اثر [به ممدوح] پایان می‌یابد. معمولاً [مورد اخیر] از بخش‌های ثابت و همیشگی بیشتر متون ادبی درجه اول ادبیات فارسی است (پیرانی، ۱۳۹۵: ۱۶۸). علاوه بر نعت پیامبر^(ص) و بزرگان دین، بخشی هم به مدیحه‌سرایی شاعر برای ممدوح اختصاص می‌یابد.

ساختمان دیباچه که قابل تجزیه به عناصر سه‌گانه حمد، نعت و مدح است، بدین صورت: یک کلان-الگوی معیار در تمام مثنوی‌های دیباچه‌دار فارسی درآمده است و از نخستین منظومه‌ها تا دوره‌های بعد، گسترش و تحول قابل تأملی یافته است. این الگو تحت تأثیر اوضاع سیاسی، اجتماعی، دینی هر عصری بوده است و حماسی، غنایی، یا عرفانی بودن منظومه و نیز سلیقه مرسوم دوران، طرز نگرش و شخصیت سراینده در آن دخیل بوده است» (همان: ۵۶).

البته در آراستن دیباچه، تأثیر سبک شعری رایج هر دوره سبکی شعر فارسی را نیز در سطوح زبانی، ادبی و فکری نمی‌توان نادیده گرفت. با آنکه سبک منظومه پهلوانی کوش‌نامه از دید سطح فکری حاکم بر آن، بیشتر به اشعار قرن ششم می‌ماند، در عین حال، برخی از بخش‌های آن و از جمله مقدمه این منظومه با دیباچه شاهنامه فردوسی، همسانی‌های بسیاری دارد و به نظر می‌رسد شاعر کوش‌نامه در سرودن ابیات مقدمه این اثر، تا حد زیادی از دیباچه شاهنامه الهام گرفته است. اما باید گفت:

کوش‌نامه [به‌رغم همسانی‌هایش با شاهنامه] به‌گونه‌ای نیست که بتوان گفت کاملاً در سیطره معنوی فردوسی باقی مانده است. با این حال، متنی است که چه در نحوه تحریر داستان، چه به لحاظ حضور عناصر اساطیری، چه از نظر شخصیت‌های داستانی در آغاز و دیباچه آن، همانندی‌های [بسیاری] با شاهنامه دارد (سلیمانی، ۱۳۸۷: ۳۱).

پژوهش حاضر با دیدی توصیف‌گرایانه و بر اساس روش استقرایی صورت گرفته است، تا تلاشی را برای سنجش ارتباط و تطبیق بین مقدمه کوش‌نامه با دیباچه شاهنامه فردوسی سامان دهد و اثرپذیری مقدمه کوش‌نامه از شاهنامه را بررسی کند. نگارندگان برآن بوده‌اند تا بر اساس واکاوی در دیباچه‌های کوش‌نامه و شاهنامه و آوردن شواهد ابیاتی از آن‌ها، به مقایسه آن دو با یکدیگر پرداخته، رابطه میان آستانگی‌های (پیرامتن‌های) بین دو منظومه را نشان دهند.

۴. آغاز دیباچه با «نام خدای» و پیشینه آن در ادبیات باستانی ایران

از بخش‌های برجسته هر منظومه‌ای در ادب فارسی، آغاز آن اثر شعری با نام خدای است که به منزله آستانه ورود به متن اصلی به‌شمار می‌رود. این سنت، پیشینه‌ای کهن در متون باستانی ایران داشته است، تا جایی که می‌توان آن را از اختصاصات سبکی ادبیات ایران باستان دانست. گاتاها/ گاهان (به معنای قطعه منظومی که میان نثر به‌کار رفته است)، کهن‌ترین بخش اوستا و قدیمی‌ترین اثر از ادبیات ایران است که از زبان زرتشت خطاب به اهورامزدا سروده شده است. در آغاز این اثر، سراینده به خشنودی اهورامزدا امیدوار است که او «سرچشمه کلیه اشیاء و فروغ سرشار است»

(پوردادود، ۱۳۷۸: ۱۴۹). همچنین، بخش آغازین گائاه، شامل «توصیف او [اهورامزدا] است و با آن آغاز شده است» (دهرامی، ۱۳۹۷: ۵۰). شاید بتوان آن عبارت‌ها را که در ستایش یزدان سروده شده، در نوع خود، گونه‌ای از تحمیدیه به حساب آورد. در کتیبه‌های هخامنشی نیز سخن شاهانی چون داریوش و خشایارشا، با ستایش خدای بزرگ، اهورامزدا، و اشاره به آفریده‌های او، از جمله آفرینش آسمان و زمین آغاز می‌شود. کتیبه‌های آریازمن و آرشام نیز چنینند (Kent, 1961: 137 و شارپ، ۱۳۴۶: ۹۳، ۱۰۶ و ۱۰۹). هر کتیبه با ستایش اهورامزدا آغاز شده است و بلافاصله خدای را به بزرگی توصیف کرده، آفریده‌های او را برمی‌شمارد. آن‌گاه بخش ستایش یزدان در کتیبه‌های فارسی باستان با معرفی صاحب کتیبه، مثلاً داریوش، پیوند می‌خورد: «خدای بزرگی است اهورامزدا که زمین را آفرید؛ که آسمان را آفرید؛ که مردم را آفرید؛ که شادی آفرید؛ که داریوش را شاه کرد» (همان: ۱۰۴). از آنجا که این بخش آغازین با همین توصیف‌ها در کتیبه‌های دیگر نیز تکرار شده است، می‌توان آن را گونه‌ای از تحمیدیه دانست. این خود نشان می‌دهد که ستایش یزدان (تحمیدیه) در آغاز یک اثر فاخر، یک سنت ادبی رایج در دوران باستان نیز بوده است.

منظومه‌های ادبیات دوره ایرانی میانه نیز با ستایش یزدان آغاز می‌شوند که از جمله به این عبارات از ادبیات مانوی می‌توان اشاره کرد: «تو ستایش را ارزانی هستی، ای نیای قدیم، ستوده هستی. تو را ای خدا، خداوندگاران، روشنان [و] قدیسان دهند ستایش. با بس قدوس» (ابوالقاسمی، ۱۳۸۹: ۱۴۳/۱). عمده آثار ادبی به‌جامانده از زبان فارسی میانه (پهلوی) هم با ستایش یزدان شروع می‌شود. نخستین عبارتی که در بخش آغازین بیشتر آثار ادبیات فارسی میانه به چشم می‌خورد، «پد نام ئی خُ وُدای/ دادار/ اوهرمزد» است؛ مثلاً متن کتاب تاریخ کارنامه اردشیر بابکان با این عبارت آغاز شده است: «به نام دادار... رایومند خُورَه‌اومند» (به نام دادار... توانگر فره‌مند).

۵. محتوای دیباجه در منظومه‌های حماسی

شاعران حماسه‌سرا همچون اغلب سخن‌سرایان دیگر بنا بر یک سنت متداول، قبل از ورود به موضوع اصلی، سروده خویش را با پیش‌درآمدی به نام دیباجه آغاز کرده‌اند. محتوای دیباجه این منظومه‌ها، در درجه نخست، شامل گزیده‌ای از اعتقادات دینی و مشرب فکری شاعران است: در جهان‌بینی دیباجه شاهنامه، اندیشه‌های اسلامی، برخی از باورهای ایران پیش از اسلام، معتقدات نجومی یونانی و هیئت بطلمیوسی راه‌یافته در آثار دانشمندان مسلمان در کنار هم دیده می‌شود و بنا بر اعتقاد دینی، مذهبی [و کلامی] فردوسی و تفکر رایج زمان او، بازتاب اشارات و مسائل اسلامی [در آن] بیشتر است (آیدنلو، ۱۳۹۵: ۵۴).

تحمیدیه‌سرایی در بخش مقدمه آثار ادبی عهد اسلامی، بر اساس یک سنت مقدس، فرهنگ پسندیده رایجی بوده است که بنا بر آن، اگر هر امری با نام خدای شروع شود، ثمره‌ای مطلوب به بار خواهد آورد. تطبیق مقدمه اثر هریک از پدیدآورندگان حماسه‌های پس از فردوسی با دیباجه شاهنامه، نشانگر آن است که ساختار دیباجه شاهکار فردوسی از همه گونه لحاظ، به مثابه طرح و

الگوی معیار برای هریک از مقلدان حماسه‌پرداز در این زمینه بوده است. سایر بخش‌های اصلی دیباچه عبارت‌اند از: عنوان‌ها، تقدیم‌نامه یا بخش اهدای اثر، درآمد یا مدخل اثر، انگیزه و هدف سرودن منظومه.

۶. عنوان‌ها

نخستین مواجهه مخاطب با یک اثر از راه عنوان آن اثر است: «مجموعه‌ای از نشانه‌ها، کلمات و جمله‌های زبانی در رأس یک اثر قرار می‌گیرند، تا آن را تعریف کرده و بر آن دلالت کنند. عنوان، به درونمایه اثر اشاره دارد و باعث جذب طرفداران آن موضوع می‌شود» (به نقل از: نادری، فرهاد و سمیه، ۱۳۹۷: ۱۷۷). عنوان، به زیرمجموعه‌هایی همچون عنوان اصلی اثر و عنوان‌های داخل اثر طبقه‌بندی می‌شود. عنوان‌های داخل اثر، دربرگیرنده توضیحات حاشیه‌ای درباره موضوع اثر است. عنوان اصلی اثر، نوع نوشته را معرفی می‌کند؛ خواه شعر باشد، خواه متن منشور.

۶-۱. «عنوان اصلی اثر» در شاهنامه و کوش‌نامه

عنوان هر منظومه و یا هر اثر منثوری، با نشان‌دادن دورنمایی کلی از متن اصلی اثر، برای جذب خواننده و ایجاد انگیزه و شور مطالعه در او، نقش بسزایی دارد؛ چراکه اولین رویارویی خواننده با اثر، از طریق نام آن صورت می‌گیرد. بنابراین، اشاره به نام اثر در دیباچه، اهمیت ویژه‌ای دارد. همواره عناصری همچون قهرمانان داستان منظومه، نام ممدوحی که اثر شعری به او تقدیم شده است و سایر عوامل، در نامگذاری منظومه دخیل بوده است و «ما نمی‌توانیم عنوانی را بیابیم که به‌طور مستقل پدید آمده باشد» (همان). عنوان اصلی باید مناسب و نیکو باشد، تا بتواند بهترین واسطه آشنایی خواننده با کتاب باشد. در بیشتر منظومه‌ها و آثار داستان‌پردازانه شعری شخصیت‌محور و از جمله در متون حماسی، مهم‌ترین معیار نامگذاری، قرار دادن نام قهرمان اصلی حماسه، در جایگاه عنوان منظومه است که بسامد و شواهد زیادی در ادبیات کهن ایران داشته است؛ مثلاً اسکندرنامه، بهمن‌نامه، بانوگشسب‌نامه، برزنامه، فرامرنامه، گرشاسپ‌نامه و کوش‌نامه.

۶-۲. نام دو منظومه شاهنامه و کوش‌نامه و موضوع کلی آن‌ها

فردوسی در دیباچه شاهنامه، واژه‌های «نامه»، «نامه خسروان/شهریاران» را به‌کار برده است: «بدین نامه من دست بردم فراز// به نام شهنشاه گردن‌فراز» (فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۵/۱). او خواسته است تا بر اهمیت این موضوع تکیه کند که منظومه سترگ و ارجمندش دامنه‌ای بس گسترده دارد که همه شاهان و فرمانروایان ایرانی و غیرایرانی را در بر می‌گیرد و اینگونه نیست که تنها به پادشاهان باستانی ایران پرداخته باشد. ایرانشاه که حماسه فردوسی را در سرودن کوش‌نامه در پیش رو داشته، از عنوان‌های استفاده‌شده در شاهنامه آگاه بوده است. به همین سبب، به پیروی از فردوسی، نام

منظومه خود را کوش‌نامه نهاده است و آن را به روایت داستان زندگانی کوش/گوش پیل‌دندان اختصاص داده است. عنوان‌هایی را که فردوسی و ایرانشاه بر منظومه‌های خود برگزیده‌اند، هر دو از این قابلیت برخوردار بوده که موضوع اصلی اشعارشان را برای خواننده روشن سازد. موضوع شاهنامه به بیان صفات و کلان‌کردارها و زندگانی شاهان و شهریاران می‌پردازد و موضوع کوش‌نامه به شرح احوالات و زندگی کوش پیل‌دندان اختصاص دارد. اما کوش‌نامه هرگز به وسعت شاهنامه فردوسی نیست و به لحاظ تعداد قهرمانان داستان، جامعه آماری کوچکتر و محدودتری را نسبت به شاهنامه در بر می‌گیرد. «کوش‌نامه» عنوانی است که شامل نام قهرمان اصلی کتاب است. پیل‌گوش، پسر کوش، برادر ضحاک است:

کوش به چین می‌رود. پس با قبیله پیلگوشان در آن سرزمین می‌جنگد و بر آنان پیروز می‌گردد و دختری زیبا از پیلگوشان را که به چهره آدمیان بوده است، به زنی می‌گیرد. از این زن، پس از چندی پسری زاده می‌شود که دندان‌هایش به سان خوک، گوش‌هایش همچو گوش‌های پیل، و سر و موی او سرخ و دیدگانش همچو نیل بوده است (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: بیت ۹۶۹).

در منظومه کوش‌نامه، جنبه بسط توصیف‌ها، ضعیف‌تر از شاهنامه است؛ زیرا تمرکز اصلی روایت، صرفاً حول محور شخصیت کوش می‌چرخد.

۳-۶. عنوان‌های داخلی در دیباچه شاهنامه و مقدمه کوش‌نامه

هریک از بخش‌های داخلی متن، عنوانی دارد و درست به سان عنوان اصلی اثر، نام‌های داخلی اثر نیز معرف محتوایی خاص و شامل مطالب آن فصل از کتاب است. در دیباچه شاهنامه، برای هر یک از بخش‌های گوناگون آن بخش، نامگذاری شده است و عنوان داخلی بدان اختصاص یافته است؛ مثلاً: «[سرنویس] به نام ایزد بخشاینده، اندر ستایش خرد، گفتار اندر آفرینش عالم و ستایش آفریدگار، گفتار اندر آفرینش مردم» (خالقی مطلق، ۱۳۸۹: ۷-۳). ایرانشاه نیز در مقدمه سروده خود، تقریباً همین روش را دنبال کرده است و در هر یک از عنوان‌های داخلی، مقدمه تا حد زیادی از نامگذاری داخلی دیباچه شاهنامه تأثیر پذیرفته است؛ مانند: «در شکر باری تعالی، در ستایش دانش، در ستایش خرد، در بی‌ثباتی عمر، در نعت‌النبی^(ص)، اشاره به نظم بهمن‌نامه، در سبب نظم کوش‌نامه، در مدح پادشاه اسلام» (ایرانشاه ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۵-۱۴۸). همچنین، ایرانشاه در بخش تحمیدیه منظومه خویش، مانند فردوسی و در تقلید از او، در بیان اعتقاد به عدم رؤیت خداوند، به سان پروان مکتب کلامی معتزله، سخن گفته است و نیز در آوردن سایر محتواها و کیفیت نظم و ترتیب بیت‌ها، به دیباچه شاهنامه توجه داشته است.

۷. مباحث اصلی و بخش‌های همسان در دیباچه شاهنامه و کوش‌نامه

با بررسی عناصر آستانگی، درمی‌یابیم که قسمت‌های اساسی مشابه در ابیات آغازین هر دو منظومه شاهنامه و کوش‌نامه عبارت‌اند از: ستایش خدای، ستایش دانش و خرد، آفرینش کیهان،

آفتاب و ماه، کوه‌ها و دریاها، آفرینش مردمان و نعت پیامبر و اندرز، چگونگی به نظم آوردن اثر و مدح ممدوح که رایج‌ترین شیوه در شروع منظومه‌های حماسی است. در واقع، «آغاز منظومه‌ها با تحمیدیه مسنجم و منظم است. این ساختار، عوامل حمد، نعت و مدح را در بر می‌گیرد» (صفی‌نیا، ۱۳۸۱: ۳۶). هر تحمیدیه همراه با این عناصر سه‌گانه، در یک قالب شاخص و بنیادین و در یک ساختار زنجیره‌ای، به صورت درهم‌تنیده و بدون گسستگی به صورت یکجا گرد می‌آید و شاخه‌های فرعی‌تر خود را نیز در بر می‌گیرد. نخستین منظومه مکتوبی که دیباجه آن شامل مضمون‌های بالاست، شاهنامه است و فردوسی بنیانگذار دیباجه منسجم است. کوش‌نامه با آنکه منظومه‌ای افزون بر ده‌هزار بیت است، اما گمان بر این است که ابیات آن در اصل باید بیشتر از این بوده باشد. گویا ابیات آغازین منظومه و نیز روایت‌هایی در نسخه موجود منظومه، حذف شده‌است.^۲

۷-۱. نام خدای و ستایش او در آغاز منظومه‌های حماسی

در شاهنامه فردوسی بیش از ششصد بیت در زمینه ستایش یزدان آمده‌است (رنجبر، ۱۳۷۹: ۴۵) و این، نشانگر آن است که شناخت خداوند و ستایش او از دید فردوسی بسیار پراهمیت است. آوردن تحمیدیه در مقدمه‌سرایی در ادبیات دوره اسلامی، بنا بر توصیه‌های دینی مبتنی بر آنکه بهتر است کارها با نام خداوند شروع شود، تا به نتیجه‌ای نیکو برسد، به صورت یک سنت مقدس در مقدمه‌نویسی درآمده‌است: «كُلَّ أَمْرٍ ذِي بَالٍ لَمْ يَبْدَأْ فِيهِ بِإِسْمِ اللَّهِ هُوَ أَكْبَرُ». لذا شیوه رایج در منظومه‌های حماسی، آغاز سخن با نام خداوند است.

در منظومه دیگر ایران‌شاه، یعنی بهمن‌نامه نیز سخن با نام و یاد خداوند شروع شده‌است:

ز ما آفرین بر جهان‌آفرین/ که او را سزد بر جهان آفرین // برآرنده مردم از تیره‌خاک/
نگارنده تن بدین جان پاک // فرازنده ماه و مهر و سپهر / فروزنده کشور از ماه و
مهر // ز دود آسمان و زمین از بخار / که داند برآورد جز کردگار؟ // چهار آخشیش
آوریده برون / هنر هریکی را ز دیگر فزون // به فرمان یزدان به هم سازگار / روان زیر
فرمان او هر چهار (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۰: ۱).

پس از بررسی بخش تحمیدیه هر سه منظومه بهمن‌نامه، کوش‌نامه و شاهنامه درمی‌یابیم که این مؤلفه در منظومه‌های حماسی، از این عناصر ساختاری تشکیل شده‌است: ستایش یزدان، چگونگی آفرینش و سایر بخش‌های دیگر، مانند ستایش دانش، ستایش خرد، نعت‌النبی^(ص)، مدح پادشاه و اندرز به خواننده منظومه.

در بخش ستایش یزدان دیباجه‌های شاهنامه و کوش‌نامه، صفات سلبی و ثبوتی خداوند برشمرده شده‌است:

صفات ثبوتی عبارت از صفاتی است که به طریق مثبت و ایجابی به خداوند نسبت داده می‌شود و کمال و جمالی را برای او اثبات می‌کنند. صفات سلبی به صفاتی اطلاق می‌شود که از طریق آن‌ها یادآوری می‌گردد که خداوند منزّه از هر گونه عیب و نقصی است؛ مانند صفت نادیدنی و

غیرجسم که به وسیله آن‌ها جسمیت و [قابل] رؤیت بودن از خداوند سلب می‌شود (کرمی و آذرمکان، ۱۳۸۷: ۵).

سپس در آغاز منظومه‌ها به ذکر آفرینش پرداخته شده است. ستایش خداوند در دو منظومه کوش نامه و شاهنامه مشترک است که سرایندگان مطابق با سنت روایات مکتوب حماسی، به بیان اسامی و صفات او می‌پردازند. از آنجا که شعر حماسی از نظر مختصات فکری، فی‌ذاته به واقعیت‌های عینی و ملموس توجه دارد، شاعر در آن بیشتر، جلوه‌ها و مظاهر آفرینش را به نمایش می‌گذارد و از این طریق، به توانایی و دانایی آفریدگار خستو می‌شود و به ناتوانی و ناکارآمدی اندیشه سخته‌بندگان در شناخت یزدان اقرار می‌کند و خواننده شعر خود را به شناخت آفاقی و نگرستن به نظام احسن آفرینش و تنزیه خداوند فرامی‌خواند. ایرانشاه با در نظر داشتن دیباچه شاهنامه، در قسمت مقدمه کوش نامه، صفات سلبی (تنزیهی) و ثبوتی خداوند را چنین در کنار یکدیگر آورده است:

تو را ای خردمند روشن‌روان / زبان کرد یزدان ازیں سان روان // خرد داد و جان داد و پاکیزه‌هوش /
دل روشن و چشم بینا و گوش // که او را به پاکی ستایش کنی / شب و روز پیشش نیایش کنی //
شناسد خداوند خود را ستور / چرا بود باید دل و دیده کور؟! // از آن چت گمان آید، او برتر است /
وَر آن کت نشان آید، او دیگر است // همه دیدنی آفریده است و بس / ندید آفریننده را هیچ کس //
یکی آشکارا و نادیدنی است / نشانش شب تیره و روشنی است // جهان کرد او بی‌نیاز از جهان /
نهان است، نَر بیم دشمن نهان! // زمانی نبوده است بی او زمان / مکان آفرین است و او بی مکان // نه
در آفرینش کسی یار او / نه رنجی مر او را ز کردار او // نگارنده ماه و مهر و سپهر / چنان دان که
پیداتر از ماه و مهر // نشان است هستیش را هرچه هست / چه بیننده چشم و چه گیرنده دست // چه
باران و باد و چه ابر بهار / چه خندان گل و لاله جویبار // گل و برگ گل بین که خاشاک خشک / به
بار آید و ناف آهو به مُشک // ز تیره‌شبان روز روشن کند / ز باران رخ خاک گلشن کند // بهاران همه
گل کند جویبار / خزان برف بندد همه کوهسار // ز هر دانه ده خوشه آرد برون // که هر خوشه صد
دانه دارد فزون // ز سنگ آتش آرد چو از ابر آب / هم آب آرد از سنگ و برف از سحاب // ز باران
صدف پُر ز گوهر کند / چنان کز نی سبز شکر کند // کند ماه‌ور سنگ و خاشاک جوی / مر این را
به رنگ و مر آن را به بوی // مر این سنگ را لعل و یاقوت نام / مر آن چوب را نام شد عود خام //
(ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۵-۱۴۷).

اینک برخی از ابیات هم‌سان کوش نامه که در شاهنامه درباره خداشناسی آمده است، ذکر می‌شود:

کنون ای خردمند ارج خرد / بدین جایگه گفتن اندر خورد // خرد بهتر از هرچه ایزد داد / ستایش
خرد را به از راه داد // به نام خداوند جان و خرد / کزین برتر اندیشه برنگذرد // خداوند نام و خداوند
جای / خداوند روزی ده رهنمای // خداوند کیوان و گردان سپهر / فروزنده ماه و ناهید و مهر // چو
دریا و چون دشت و چون کوه و راغ / زمین شد به کردار روشن چراغ // بیالید کوه، آب‌ها بردمید /
سَر رستنی سوی بالا کشید // گیا رست با چند گونه درخت // به زیر آمد اندر سرانشان ز بخت /
ندانند بد و نیکی فرجام کار // نخواهد ازو بندگی کردگار / چو دانا توانا بُد و دادگر // ازیرا نکرد ایچ

پنهان هنر/ ز نام و نشان و گمان برتر است// نگارنده برشده گوهر است/ به هستیش باید که خستو
شوی// ز گفتار بیکار یکسو شوی// نه اندیشه یابد بدو نیز راه/ که او برتر از نام و از جایگاه// به
بینندگان آفریننده را/ نبینی، مرنجان دو بیننده را (فردوسی، ۱۳۸۹: ۷-۳).

متابعت ایرانشاه بن ابی‌الخیر را از شاهنامه فردوسی در این بخش می‌توان جزو توضیحات حاشیه پیشین متن اصلی به حساب آورد که در زیر مجموعه عنوان‌های فرعی تر قرار می‌گیرد. ابیات ایرانشاه در مقدمه کوش‌نامه، به مثابه همان پیرامتن جذاب و دلنشین است و در آستانه ورود به تنه اصلی، متن کوش‌نامه که برای رغبت به ادامه مطالعه متن در خواننده است. این بخش از کوش‌نامه به منزله دروازه ورودی است که به نحو معناداری با آستانه دیباجه شاهنامه فردوسی، در اوج شباهت و قرابت و نزدیکی است. در اینجا، پیروی ایرانشاه از فردوسی، سبب ایجاد لذت و اعجاب در خواننده می‌شود و این تقلیدهای استادانه از شاهنامه، خواننده را به شگفتی وامی‌دارد و او را بر سر ذوق می‌آورد و «گاه ادای استادانه هنرمند بزرگی را در آوردن، مهم‌تر از نقش خود را بازی کردن است» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۳۲۳).

تحمیدیه ایرانشاه به کلی تداعی‌کننده ستایش یزدان در دیباجه فردوسی بوده است و اسلوب شاهنامه را به یاد می‌آورد. عنوان‌های داخلی کوش‌نامه که در آغاز هر شعر قرار گرفته است، به نوعی محدوده محتوای آن بخش از شعر را تعیین و تعریف می‌کنند. گاه در اثنای تقسیم‌بندی صفات خداوند به سلبی و ثبوتی، از صفات افعالی و ذاتی نیز سخن به میان آورده شده است. فخر رازی در *لوامع البینات فی شرح اسماء الله آورده است* که صفات ذاتی شامل صفات معنوی و قائم به ذات خداوند است، ولیکن صفات افعالی دال بر صدور اثر می‌باشد. صفاتی همچون خالق [آفریننده] و قادر [توانا] از صفات ثبوتی و افعالی خدای است (کرمی و آذرمان، ۱۳۸۷: ۵).

فردوسی از صفات ثبوتی خداوند در بخش ستایش یزدان دیباجه شاهنامه بهره جسته است:

خداوند نام و خداوند جای/ خداوند روزی‌ده و رهنمای// خداوند کیوان و گردان سپهر/ فروزنده ماه
و ناهید و مهر// که یزدان ز ناچیز چیز آفرید/ بدان تا توانایی آمد پدید// در او ده و دو برج آمد
پدید/ ببخشید داننده چونان سزید// نداند بد و نیک فرجام کار/ نخواهد ازو بندگان کردگار/ چو
دانا توانا بُد و دادگر// ازیرا نکرد ایچ پنهان هنر/ شنیدم ز دانا دگرگون ازین/ چه دانیم راز
جهان آفرین (۱۳۸۹: ۷-۳).

جدول ۱: صفات ذاتی و افعالی خداوند در شاهنامه	
صفات افعالی	صفات ذاتی
روزی‌ده، فروزنده، نگارنده، آفریدگار چیز از ناچیز، کردگار، دادگر، جهان‌آفرین	رهنمای، داننده، دانا، توانا، خداوند نام، خداوند جای

ایرانشاه نیز صفات زیر را در ابیات تحمیدیه خویش ذکر کرده است:

که او را به پاکِ ستایش کنی/ شب و روز پیشش نیایش کنی// یکی آشکارا و نادیدنی است/
نشانش شب تیره و روشنی است// خرد هدیه کردگار است نیز/ مرا بازگو کز خرد به چه چیز؟//

زمانی نبوده است بی او زمان / مکان آفرین است و او بی مکان // خرد داد و جان داد و پاکیزه هوش /
 دل روشن و چشم بینای و هوش // نگارنده ماه و مهر و سپهر / چنان دان که پیدتر از ماه و مهر... //
 چه باران و باد و چه ابر بهار / چه خندان گل و لاله جویبار // همه دیدنی آفریده است و بس / ندید
 آفریننده را هیچ کس // جهان آفرین این چنین آفرید / از آغاز گشت این شگفتی پدید
 (ابن ابی الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۵-۱۴۷).

جدول ۲: صفات ذاتی و افعالی خداوند در کوش نامه	
صفات افعالی	صفات ذاتی
نگارنده، کردگار، دهنده جان و خرد، آفریدگار باران و باد و گل خندان و جویبار، آفریننده، مکان آفرین، جهان آفرین	پاک، آشکارا، نادیدنی، بی مکان، پیدا

همچنین، در مقدمه کوش نامه و دیباچه شاهنامه، مجموعاً از شش موضوع، برای نمونه درباره صفات سلبی استفاده شده که در آن، ذات پاک خداوند از زوال، شریک داشتن، وصف پذیری، درک شدنی بودن، نیازمندی و قابل رؤیت بودن، مبرا و منزّه دانسته شده است:

الف) نخست، وصف ناپذیری خدای و ناتوانی بندگان در ستایش او: «ستودن نداند کس او را چو هست / میان بندگی را ببايَدَت بست» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/۱۵) و «نبوده است هرگز که یزدان نبود / نباشد که نَبُود نشاید ستود» (ابن ابی الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۶).

ب) خداوند ورای ادراک، اوهام و افهام است: «ز نام و نشان و گمان برتر است / نگارنده بر شده گوهر است» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/۱۵). ایرانشاه نیز ادراک نمودن خداوند را آنگونه که هست، غیرممکن دانسته است: «از آن چَت گمان آید، او برتر است / وز آن کِت نشان آید، او دیگر است» (ابن ابی الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۵).

ج) بی نیازی خداوند: «که یزدان ز ناچیز چیز آفرید / بدان تا توانایی آید پدید» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱/۱۶)؛ «نه در آفرینش کسی یار او / نه رنجی مر او را ز کردار او» (ابن ابی الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۶).

د) نادیدنی بودن خداوند: «به بینندگان آفریننده را / نبینی، مرنجان دو بیننده را» (فردوسی، ۱۳۸۵: ۱/۱۵)؛ «همه دیدنی آفریده است و بس / ندید آفریننده را هیچ کس» (ابن ابی الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۵).

هـ) سکون، زوال و نیستی به ذات مقدسش راه نیابد: «نه از جنبش آرام گیرد همی / نه چون ما تباهی پذیرد همی» (فردوسی، ۱۳۸۵: ۱/۱۹). «نبوده است هرگز که یزدان نبود / نباشد که نَبُود نشاید ستود» (ابن ابی الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۶).

۷-۲. در نعت التّبی (ص) و معراجیه سرایی

در بیشتر آثار نظم و نثر ادب فارسی، به ویژه منظومه هایی که شاعران قرن ششم سروده اند، علاوه بر نعت، به معراج پیامبر اکرم (ص) بسیار توجه شده است، اما «آغازگر سنت ادبی معراجیه سرایی، سنایی

غزنوی بود و نظامی با دل‌انگیزترین استعارات و عطار نیز از دیدگاه عرفانی، زیباترین تصاویر را به‌دست می‌دهند» (فاتحی، ۱۳۸۸: ۱۸۱).

دو موضوع نعت و معراج از مؤلفه‌های بنیادین آثار این دوره به‌شمار می‌رود. شاعران بزرگی همچون نظامی گنجیه‌ای ستایش پیامبر^(ص) و نام و اسماء و صفات حضرتش را با بهره‌گیری از تلمیحات گوناگون به حوادث و وقایع بسیاری که مربوط به شخصیت و زندگی ایشان است، در منظومه‌های خود آورده‌است و دو مؤلفه مدح (نعت) و معراج از اختصاصات مثنوی‌های پنج گنج اوست. در کوش‌نامه، دو بخش مدح و معراج درهم آمیخته شده‌است، اما فردوسی تنها به نعت پیامبر^(ص)، آن خداوند تنزیل و وحی، می‌پردازد.

در شاهنامه، پیامبر^(ص) با عبارات خداوند (= صاحب) تنزیل (= قرآن) و وحی، و پروردگار امر و نهی توصیف شده‌اند. فردوسی مفهوم حدیث «أَنَا مَدِينَةُ الْعِلْمِ وَ عَلِيٌّ بَابُهَا» را نیز به صورت تضمین در بیت خویش آورده‌است: «که من شارستانم، علیم در است/ درست این سخن گفت پیغمبر است» (فردوسی، ۱۳۸۹: ۱۰/۱). بیت‌های بعدی، تلمیحی است به حدیث پیامبر اکرم^(ص) که می‌فرماید: «مَثَلُ أَهْلِ بَيْتِي كَمَثَلِ سَفِينَةِ نُوحٍ مَنْ رَكِبَهَا نَجَّى وَ مَنْ تَخَلَّفَ عَنْهَا غَرِقَ»؛ یعنی خداوند این جهان را به سان دریایی متلاطم آفرید که از تندباد در او موج برانگیخته می‌شود. هفتاد کشتی با بادبان‌های برافراشته بر این دریا آماده حرکت هستند. در این هنگام، کشتی بزرگ همچون عروسی آذین‌یافته در میان این هفتاد کشتی پدیدار می‌شود که پیامبر اکرم^(ص) حضرت علی^(ع) و خاندان پیامبر در آن کشتی هستند: «محمد بدو اندرون با علی/ همان اهل بیت نبی و وصی»^۳ (فردوسی، ۱۳۸۹، ب: ۱۰/۱).

فردوسی می‌گوید اگر چشم امید به [رستگاری] در هر دو جهان مادی (گیتی) و مینو داری، قرب نبی و وصی را بجوی: «اگر چشم داری به هر دو سرای/ به نزد نبی و وصی گیر جای» (همان: ۱۱). ایرانشاه، پیامبر اکرم^(ص) را اصل و اساس داد و دادگری و راستی می‌داند؛ کسی که اگر اراده می‌فرمود، گنج‌های سراسر زمین مانند باران بر او می‌بارید: «سر داد پیغمبر راستین/ اگر خواستی گنج روی زمین، // بر او آشکارا شدی بی‌گمان/ بر او زر بباریدی از آسمان» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۵۰). ایرانشاه علاوه بر نعت آن حضرت، همچون سخن‌سرایان دیگر قرن ششم، به معراج ایشان اشاره می‌کند. پیامبر اکرم^(ص) کسی است که اگر بر فراز عرش قدم بگذارد، منزلت و مقامش از قاب قوسین بالاتر است. جبرئیل فرشته مقرب خداوند، زمام مرکب او را در دست دارد. آن حضرت، بهشت و جوی‌های روان بهشتی را می‌بیند: «کسی کاو نهاد از بر عرش پای/ همان برتر از قاب قوسینش جای // عنان کش بُود پیش او جبرئیل/ ببیند بهشت و می سلسبیل» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۵۰).

۳-۷. آفرینش

شاعران حماسه‌سرا در بخش ستایش خداوند (تحمیدیه)، افزون بر بیان صفات سلبی و ثبوتی خدای، او را از راه برشمردن آفریدگان، ستوده و با دیدی اُبژه، عینی و آفاقی، آفریننده و بدیع سماوات و ارض را از دریچه مخلوقات او می‌نگرند. سخن گفتن از آفرینش خِرَد، دانش، چشم، گوش، افلاک، ستارگان، زمین، کوه، دریا، آب، روینده و پوینده در منظومه‌های حماسی، بیشتر از آن روست که رابطه آفریننده و آفریدگان را هرچه بیشتر و بهتر به نمایش بگذارد و نیز بهانه‌ای برای یادکردشان در تحمیدیه باشد. همچنین، این نکته، تأثیرپذیری خالق اثر ادبی را از قرآن کریم می‌رساند؛ زیرا در قرآن و سایر متون مقدس و کتاب‌های آسمانی بارها از خالق جهان و آفرینش آسمان‌ها، زمین و سایر مخلوقات که تسبیح‌کنندگان خدایند، سخن به میان آمده‌است.

ستایش آفریدگار و سخن اندر وصف آفرینش عالم در بخش تحمیدیه دیباجه آثار منظوم حماسی، نمود خاصی یافته‌است. برخی از شاعران به اختصار و برخی نیز با شرح و تفصیل بیشتری بدان پرداخته‌اند. فردوسی و ایرانشاه در دیباجه خود، به آفرینش سپهر، مهر و ماه، فلک‌ها، زمین، باران و رُستنی‌ها، مردم، افلاک، برج‌ها، چهار گوهر و شب و روز نیز اشاره کرده‌اند:

الف) آفرینش ماه، مهر و سپهر در شاهنامه: «خداوند کیوان و گردان سپهر/ فروزنده ماه و ناهید و مهر» (فردوسی، ۱۳۸۹: ۳/۱)؛ در کوش نامه: «نگارنده ماه و مهر و سپهر/ چنان دان که پیداتر از ماه و مهر» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۵).

ب) آفرینش موجودات در دیباجه شاهنامه: «پدید آمد این گنبد تیزرو/ شگفتی نماینده نوبه‌نو» (فردوسی، ۱۳۸۹: ۶/۱). در کوش نامه: «جهان‌آفرین این چنین آفرید/ از آغاز گشت این شگفتی پدید» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۶).

ج) آفرینش چهارگوهر (آخشیجان) در شاهنامه: «وز او مایه گوهر آمد چهار/ برآورده بی‌رنج و بی‌روزگار/ یکی آتشی برشته تابناک/ میان باد و آب از بر تیره‌خاک» (فردوسی، ۱۳۸۹: ۱/۳۶-۳۷). در کوش نامه: «ز سنگ آتش آرد چو از ابر آب/ هم آب آرد از سنگ و برف از سحاب» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۶).

د) آفرینش روز و شب در شاهنامه: «چو سی روز گردش بپیماید/ دو روز و دو شب روی نمایدا» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۸/۱)؛ در کوش نامه: «ز تیره‌شبان، روز روشن کند/ ز باران، رخ خاک گلشن کند» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۶).

۴-۷. ستایش دانش و ارزش سخن

در جهان‌بینی فردوسی، توانایی از آن دانایان و به دانش است که دل پیر، بُرنا و جوان می‌شود. فردوسی همچون فرزندگان و دانایان ایران باستان که در اندرزنامه‌هایشان، مردمان را به آموختن دانش برمی‌انگیزند (اندرز اوشنر دانا، ۱۳۷۳: ۱۰)، در شاهنامه ارجمند خود اندرز می‌دهد که راه خود

را به راهنمایی دانایان پیدا کن و در گیتی بگرد و آموخته‌هایت را به دیگران بیاموز. از هر گونه دانش که اندکی فراآموختی، آن‌گاه است که حتی یک دم از آموختن نمی‌آسایی و هر آنکس که به شاخه‌ای از دانش گفتاری برسد، درمی‌یابد که دانش هرگز پایانی ندارد: «به دانش ز داندگان راه جوی/ به گیتی پیوی و به هر کس بگوی// ز هر دانشی چون سخن بشنوی/ ز آموختن یک زمان نغوی// چو دیدار یابی به شاخ سخن/ بدانی که دانش نیاید به بُن» (فردوسی، ۱۳۸۹: ۵/۱).

مطابق کوش‌نامه نیز با آموختن دانش است که می‌توان آفریننده خود را بهتر شناخت و آفریدگار گیتی تاکنون چیزی همانند دانش و آگاهی نیافریده‌است: «بدین سر همه دانش آموز و بس/ که جز دانش نیست فریادرس// به دانش به یزدان توانی رسید/ چو دانش جهان‌آفرین نافرید» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۷). آن‌گاه ایرانشاه به‌عنوان شاهی بر گفته خویشت، حدیث پیامبر اکرم (ص) «أَطِيبُوا الْعِلْمَ وَلَوْ بِالصَّيْنِ» را تضمین کرده‌است: «چه گفته‌است پیغمبر پاک‌دین/ که دانش بجوی آر بیابی به چین» (همان).

۸. تقدیم‌نامه یا بخش اهدای اثر در شاهنامه و کوش‌نامه

تقدیم‌نامه جزو یکی از زیرمجموعه‌های آستانه‌ای (پیرامنتی) محسوب می‌شود. اثر ادبی را به نام یک ممدوح و یا بزرگ نمودن از دیرباز به‌عنوان یک سنت نیکو پذیرفته شده‌است. در سده‌های گذشته، پیشکشی اثر ادبی به پادشاهان، وزیران و عالمان بزرگ، معمول بوده‌است و «تقدیم اثر ادبی یا هنری، نوعی احترام و تشکر از دیگران است که به دو صورت انجام می‌گیرد: اول، تقدیم به شکل خاص، یعنی تقدیم به شخصیت [هایی] مورد قبول و احترام نویسنده و دوم، تقدیم به شکل عام، یعنی تقدیم به مؤسسه یا گروهی معلوم» (به نقل از: نادری، فرهاد و سمیه، ۱۳۹۷: ۱۷۹).

در دیباچه شاهنامه، فردوسی از دوستان، بزرگان و حامیان خود، یعنی کسانی مثل منصور پسر ابومنصور عبدالرزاق، ابوالعباس فضل‌بن احمد اسفراینی که «پاک‌دستور و کسی که در داد و دین، راهنمای شاه بوده»، یاد کرده‌است: «یکی پاک‌دستور پیشش به پای/ به داد و به دین شاه را رهنمای» (فردوسی، ۱۳۸۵: ۲۵). در آغاز فصل جنگ بزرگ کیخسرو و افراسیاب نیز از نصر بن احمد، برادر سلطان، نام برده‌است: «کجا فرش را مسند و مرقد است/ نشستگه نصر بن احمد است// بُد خسروان را چُنو کدخدای/ به پرهیز دین و به رادی و رأی// گشاده زبان و دل و پاک‌دست/ پرستنده شاه یزدان‌پرست// ز دستور فرزانه و دادگر/ پراگنده رنج من آمد به بر» (همان، ۱۳۸۴: ۵۳۸).

این نمونه‌ها نشانگر شأن و منزلت آنان نزد فردوسی بوده‌است. سرانجام، فردوسی کتاب را به دلایلی به دربار سلطان محمود غزنوی تقدیم نموده‌است و ابیاتی چند را هم در دیباچه، هم در مقدمه برخی از داستان‌ها در ستایش آن پادشاه سروده‌است؛ برای نمونه: «بدین نامه من دست بردم فراز/ به نام شهنشاه گردن‌فراز// جهان‌آفرین تا جهان آفرید/ چنو مرزبانی نیامد پدید// جهاندار

محمود شاه بزرگ/ به آبخشور آرد همی میش و گرگ// ز کشمیر تا پیش دریای چین/ بر او شهریاران کنند آفرین» (همان، ۱۳۸۵: ۲۵-۲۶).

در آغاز مدح، در بخش دیباجه و نیز در شروع بعضی از بخش‌های دیگر شاهنامه، مثلاً آغاز جنگ بزرگ کیخسرو با افراسیاب، زیر عنوان داخلی به ستایش سلطان محمود اختصاص پیدا کرده است (فردوسی، ۱۳۸۴: ۵۳۷) که از مجموعه عنوان‌های فرعی به شمار می‌رود. ایرانشاه نیز همچون فردوسی، در بخش‌های مختلف کوش نامه، مدح شاه زمان خود و تقدیم‌نامه اثرش را در لابه‌لای سروده‌هایش گنجانده است. ایرانشاه در مقدمه کوش نامه، اثر خود را به ممدوح خویش، یعنی «غیاث‌الدین ابوشجاع محمدبن ملک‌شاه سلجوقی؛ جلوس ۴۹۸/ فوت ۵۱۱ ق.» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۵۳؛ پاورقی مصحح) تقدیم کرده است و می‌گوید: «به نام شهنشاه گیتی گشای/ فریدون به دانش، سکندر به رای// چو موبد به دین و به کسری به داد/ ز تخم پشنگ و به خوی قباد// به نیرو چو پیل و به زهره چو ببر/ به کوشش چو دریا، به بهره چو ابر» (همان).

۹. درآمد یا مدخل اثر در هر یک از دو منظومه

اشاره به منابع، مآخذ و پیشینه سرودن یک منظومه، از قسمت‌های اصلی و تحقیقی در دیباجه آن به شمار می‌رود. در دیباجه شاهنامه، اشاراتی به چگونگی گردآوری شاهنامه ابومنصوری وجود دارد:

یکی نامه بود از گه باستان/ فراوان بدو اندرون داستان// پراگنده در دست هر مؤبدی/ ازو بهره‌ای نزد هر بخردی// یکی پهلوان بود دهقان‌نژاد/ دلیر و بزرگ و خردمند و راد// پژوهنده روزگار نخست/ گذشته‌سخن‌ها همه بازجست// ز هر کشوری مؤبدی سالخورد/ بیاورد کاین نامه را یاد کرد// بپرسیدشان از کیان جهان/ وزان نامداران فرخ‌مهان// بگفتند پیشش یکایک مهان/ سخن‌های شاهان و گشت جهان// چو بشنید ازیشان سپهبد سخن/ یکی نامورنامه افکند بُن// چنین یادگاری شد اندر جهان/ بر او آفرین از کهان و مهان (فردوسی، ۱۳۸۵: ۲۱).

آن‌گاه به پیشینه شاهنامه‌سرایی اشاره کرده است؛ به پیشگام بودن دقیقی شاعر و اینکه نخست او بوده که این دفتر یا نامه را به شعر درآورده است و به سبب ناگاه تاختن مرگ بر آن جوان گشاده‌زبان و سخنگوی، دیگر این نامه ناگفته باقی مانده است (همان: ۲۲). این بخش از شاهنامه، دربرگیرنده آگاهی‌های درستی درباره پیشینه شاهنامه است که می‌توان آن را جزئی از بخش پیرامونی متن اصلی دانست. فردوسی در این بخش برای آموزش شاعر پیش از خود دعا کرده است و نیز در بخش بعدی به یادکرد نیک از مهتر گردن‌فراز دیگری (پسر بزرگ محمدبن عبدالرزاق) پرداخته که با فردوسی به جوانمردی رفتار کرده است و نیک‌دل نامدار ارجمندی بوده که کریمی بدو زیب و فر یافته است و آفریدگار شاهنامه را به گرمی نواخته است و او را چون یکی تازه‌سبب داشته است (همان: ۲۲-۲۳). بنا بر محتوای ابیات فوق از شاهنامه، فردوسی بزرگ، از هیچ گونه ابراز سپاس و قدردانی از حامیان

وفادار خود فروگذاری نکرده است. سپاسگزاری در این بخش از شاهنامه را منطبق با موازین و الگوهای امروزی پیرامتنیت دانسته اند.

فردوسی در بخش «بنیاد نهادن کتاب»، از یک دوست مهربان یکدل و یکجان (احتمالاً منصور پسر محمدبن عبدالرزاق، بانی تدوین شاهنامه ابومنصوری) یاد کرده است که نسخه ای از آن «نامه نبشته» (کتاب) را که حاوی داستان های ملی و پهلوانی بوده، برای شاعر آورده است:

که این نامه را دست پیش آورم / ز دفتر به گفتار خویش آورم // مگر خود درنگم نباشد بسی / بیايد
سپردن به دیگر کسی // و دیگر که گنجم وفادار نیست / همین رنج را کس خریدار نیست // ز نیکو
سخن به چه اندر جهان / به نزد سخن سنج فرخ مهان // نبشته من این نامه پهلوی / به پیش تو آم
مگر نغوی // گشاده زبان و جوانیت هست / سخن گفتن پهلوانیت هست // شو این نامه خسروان
بازگوی / بدین جوی نزد مهان آبروی // چو آورد این نامه نزدیک من / برافروخت این جان تاریک من
(همان: ۲۲-۲۳).

ایران شاه نیز که یکی از مهم ترین منابع ساختن و پرداختن مقدمه کوش نامه وی، دیباچه شاهنامه بوده، در «سبب نظم کوش نامه» چنین سروده است:

یکی مهتری داشتم من به شهر / که از دانش و مردمی داشت بهر // جوانی که هر کس که او را بدید /
همی نام یزدان بر او بردمید // سر آل یاسین و آل عبا / نبیره علی، بوعلی معتبلا // مرا گفت اگر رأی
داری بر این / یکی داستان دارم از شاه چین // که هر کس که آن را بخواند به هوش // بسی بهره
بردارد از کار کوش // بدیدم من این نامه سودمند / سراسر همه دانش و رأی و پند // مگر یابم از
کردگار جهان / به گیتی ازین بیش چندین زمان // که از دانش این بهره پیش آورم / همه نامه در بیت
خویش آورم (ابن ابی الخیر، ۱۳۷۷: ۱۵۲-۱۵۳).

۹-۱. در ستایش و ارج خرد

ستایش خرد و پرداختن به آن، پیشینه ای دیرینه در ادبیات ایران باستان، به ویژه آثار زبان و ادبیات فارسی میانه دارد؛ مثل کتاب مینوی (مُئِل) خرد. منظومه های حماسی با ستایش دانش و خرد، آدمی را به اندیشیدن درباره آفریدگار جهان برمی انگیزند. حماسه سرایان با وجود طرز نگرش های گوناگون در هر عصری، همواره در پیرامون مضمون برجسته خرد، در آغاز منظومه های خود، داد سخن می دهند. میزان پرداختن به عنصر خرد، البته تحت تأثیر سبک رایج ادبی هر دوره، اوضاع و احوال سیاسی- اجتماعی و جهان بینی شاعر بوده، اما در هر صورت، یکی از مضامین دیباچه حماسه، خرد است.

فردوسی متناسب با دیدگاه خردگرایانه سبک خراسانی، در دیباچه شاهنامه، به ستایش خرد می پردازد. این دیدگاه او، متأثر از جایگاه خرد به عنوان درونمایه برجسته ای در سپهر اندیشه ایرانیان باستان نیز بوده است. او شایستگی و ارج خرد را به درجه ای می داند که بعد از ستایش خداوند، ارج خرد را پاس می دارد: «خرد بهتر از هر چه ایزد داد / ستایش خرد را به از راه داد // خرد رهنمای و خرد دلگشای / خرد دست گیرد به هر دو سرای» (فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۷/۱).

در کوش نامه نیز ارتباط خَرَد با سخن مطرح می شود و ستایش دانش، پیش از مبحث خَرَد آمده است. در نظر ایرانشاه، سخن، در سپاه خَرَد رهبر و پیشواست. سخن به فرمانده ای مانند شده است که سبب می شود شمار سپاهیان خَرَد رو به فزونی گیرند. در این منظومه نیز همچون منظومه فردوسی، خَرَد برتر از همه چیز دانسته شده است: «خَرَد هدیه کردگار است نیز/ مرا بازگو کز خَرَد به چه چیز؟» (ابن ابی الخیر، ۱۳۷۷: ۱۴۸).

از صفات دیگری که شاعر کوش نامه برای خَرَد قائل شده، این است که خَرَد داروی همه دردهاست و کارهای اهریمنی را از آدمی دور می کند: «خَرَد جوشن آمد تن مرد را/ خَرَد دارو آمد همه درد را// خَرَد دور دارد ز تو کار دیو/ خَرَد بشکند تیز بازار دیو» (همان).

۹-۲. مدیحه سرایی

در فرهنگ ایرانی، شعر مدیح جایگاه والایی داشته است. حماسه سرایان در دیباچه، پادشاه و حامیان خود را مدح می کنند. این بدان علت است که هنر شاعری ابتدا در دربار امیران و پادشاهان مورد توجه قرار گرفته است و از شعر به عنوان مهم ترین و مؤثرترین ابزار برای تبلیغ سیاست و قدرت نمایی حکومت ها بهره برداری شده است.

محیط و شرایط سیاسی و علاقه امیران و صاحبان قدرت به شهرت، از عوامل رواج شعر مدحی و درباری در ادبیات فارسی است. پس از آنکه دربارهای صفاریان، سامانیان، غزنویان و سلجوقیان هریک به نحوی حمایت شاعر پارسی گوی را بر عهده گرفتند، شعر به هیئت رسمی در دربارها نفوذ کرد و شاعران از اعضای لاینفک دربارها به شمار آمدند. نه تنها شاهان، بلکه شاهزادگان و امرای سپاه و حاکمان ولایات بزرگ و کوچک، هریک عده ای از شاعران را در دستگاه های حکومتی خود داشته اند. به شاعران، مقرری و راتبه خاص داده می شد. در مقابل، شاعران نیز موظف بودند اشعاری را به مناسبت اعیاد، ایام رسمی و لشکرکشی ها، قصایدی در تهنیت، مدح، فتح و یا مرثیه بسرایند و در مقابل آن، صله دریافت کنند.

فردوسی در شاهنامه خود متناسب با موضوع حماسی و اساطیری، پادشاهان را به داشتن فرّ کیانی وصف می کند و با طرح یک رؤیای فرضی، به مدح سلطان محمود غزنوی می پردازد. استفاده از طرح یک خواب ساختگی و حالت آرمانگرایی در این رؤیا در مدح سلطان محمود، نشان می دهد که استاد فرزانه طوس گرایش باطنی به ستایش او نداشته است:

بر اندیشه شهریار زمین/ بختم شبی لب پُر از آفرین// چنان دید روشن روانم به خواب/ که
رخشنده شمعی برآمد ز آب// در و دشت بر سان دیبا شدی/ یکی تخت پیروزه پیدا شدی// خداوند
تاج و خداوند تخت/ جهاندار و بیدار و پیروز بخت// جهان آفرین تا جهان آفرید/ چُنو شهریاری
نیامد پدید// چو خورشید بر گاه بنمود تاج/ زمین شد به کردار تابنده عاج// ابوالقاسم آن شاه
پیروز بخت/ نهاد از پَر تاج خورشید تخت// ز خاور بیاراست تا باختر/ پدید آمد از فرّ او کان زَر
(فردوسی، ۱۳۸۹: ۱/۱۶).

ایران‌شاه ذیل عنوان داخلی «در مدح پادشاه اسلام» در مقدمه کوش نامه، به سان مدح پیشه‌گان اغراق‌گوی قرن ششم، در دوره رواج فراگیر مبالغه در شعر مدحی، کار غلو را در مدح غیاث‌الدین ابوشجاع محمدبن ملک‌شاه سلجوقی، به افراط و خوارمایه‌انگاری شخصیت‌های ملی حماسه ایران رسانیده است: «ز روین دژم چند رانی سخن/ که شد آن سخن باستانی کهن// پرستنده تخت این شهریار/ به مردی فزون است از اسفندیار» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۵۴). همچنین، ایران‌شاه، در بخش‌های مختلف کوش نامه، مدح غیاث‌الدین ملک‌شاه سلجوقی را بارها در بین سروده‌هایش گنجانیده است:

من اندر جهان بر مهران سرورم/ که شاه جهان را ستایشگرم// چنان داستانی بگفتم ز پیش/ به نام جهاندار پاکیزه‌کیش// پراکنده گشته است گرد جهان/ نشاید همی جز کنار مهران// بخوانید و بر شه ستایش کنید/ بر او بر جهان را نیایش کنید// همین نامه را تاج، نام وی است/ که گردنده گردون به کام وی است// همان نام کیش نام شاه‌آور است/ به گوینده بر آفرین درخور است// چنین داستان تا سرآید جهان/ ز من یادگار است نزد مهران// تو دریایی ای شاه و من دژ جوی/ نهاده به دریا به امید روی// اگر دژ بیابم یکی زین میان/ همانا به دریا نیاید زیان// چنان بخششم ده که شاهان دهند/ به فرزانه و نیکخواهان دهند// که من بنده و نیکخواه توأم/ ستاینده تاج و گاه توأم (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۵۸-۱۵۷).

در کوش نامه، مدح پادشاه وقت، با اطناب کلام، همراه است و برخلاف شاهنامه، مدح به غلو و بزرگ‌نمایی و نیز هم‌ارز و یا برتر دانستن ممدوح از شاهان و پهلوانان اساطیری کشیده شده است: ز گاه گیومرث تا گاه ما/ نبوده است برتر کس از شاه ما// به نام شهنشاه گیتی گشای/ فریدون به دانش، سکندر به رای// گیومرث نام منوچهر چهر/ سیاوخش دیدار هوشنگ مهر// فرامرزگردن، فریبرز یال/ تهمتن دل زالتن سام یال (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۵۳-۱۵۴).

۹-۳. اندرز

بخشی از دیباجة منظومه‌های حماسی را پند و اندرز شاعر به خواننده در بر گرفته است: نگه کن، سرانجام خود را ببین/ که کاری نیابی برو بر گزین// به رنج اندر آری تنت را رواست/ که خود رنج بردن به دانش سزااست// ترا دین و دانش رهاند درست/ در رستگاری بیایدت جست// دلت گر نخواهی که باشد نژند/ همان تا نگردي تن مستمند// چو خواهی که یابی ز هر بد رها/ سر اندر نیاری به دام بلا// بوی در دو گیتی ز بد رستگار/ نکوکار گردی بر کردگار// به گفتار پیغمبرت راه جوی/ دل از تیرگی‌ها بدین آب شوی» (فردوسی، ۱۳۸۹: ۸/۱-۱۰).

اندرز شاعر حماسه‌سرا، خواننده را به دوری از آز، داد و دهش و بخشنده‌گی، گرد نکردن دارایی و بهره بردن از آن فرامی‌خواند؛ زیرا عمر، بی ثبات و فرصت آن کوتاه است. ایران‌شاه نیز خواننده اثرش را به دوری از آز و طمع که از رذیلت‌های اخلاقی است، دعوت می‌کند و نیز پیروی از راه پیغمبر^(ص) را طریقت انسانیت می‌داند: «تو گر مردمی، از کوتاه کن/ به پیغمبر خویشتن راه کن» (ابن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۵۱).

۱۰. نتیجه

در این تحقیق، مقدمه کوش نامه بر اساس رابطه میان متنی، با دیباچه شاهنامه فردوسی مقایسه و همسانی‌های آن‌ها نشان داده شده است. نتایجی که از این بررسی‌ها به دست آمد، به طور خلاصه عبارت‌اند از:

۱. ستایش یزدان و ذکر نام خدا و یادکرد نعمت‌های او به عنوان مظاهر آفرینش، مهم‌ترین بخش دو دیباچه حماسه‌های شاهنامه و کوش نامه را تشکیل می‌دهد. آوردن نام خدای در آغاز هر اثر ادبی، قدمتی به دیرینگی سرتاسر تاریخادبیات ایران دارد؛ چنان‌که گاهان اوستا و متن‌های فارسی میانه و بیشتر آثار مکتوب به‌جامانده از ایران پیش از اسلام، با نام خدای آغاز شده است. این رویه در عهد اسلامی نیز تحت تأثیر فرهنگ اسلامی به صورت یک سنت مقدس درآمده است و بیشتر آثار نوشتاری از قدیم تاکنون، با ذکر نام خداوند آغاز می‌شود.

۲. با مطالعه بخش‌های تحمیدیه کوش نامه و دیباچه شاهنامه درمی‌یابیم که در آغاز این دو منظومه حماسی، بخش ستایش یزدان و احصاء اسماء و صفات ذاتی، ثبوتی، افعالی و تنزیهی خداوند جایگاه والا و ممتازی دارند و بخش‌های متفرع از آن، همچون چگونگی آفرینش، ستایش دانش و خرد و نعت‌النبی^(ص) نیز جلوه خاصی دارند.

۳. تکرار عناصر و مفاهیم بخش ستایش خداوند در دیباچه شاهنامه، به مثابه متن پیشین، در مقدمه کوش نامه و تأثیرپذیری کوش نامه از شاهنامه بسیار طبیعی به نظر می‌رسد. دیباچه هر دو حماسه در این بخش، ساختار نسبتاً ویژه‌ای دارند که اجزای آن عبارت است از: ستایش یزدان، یادکرد آفرینش، ستایش دانش و خرد، نعت پیامبر^(ص)، مدح شاه، پند و اندرز به خواننده و چند مطلب دیگر. نکته درخور توجه این است که نکات مذکور در تحمیدیه ایرانشاه، همانند ستایش یزدان در دیباچه فردوسی است.

۴. از آنجا که ایرانشاه بن‌ابی‌الخیر، سراینده کوش نامه، به شاهنامه به عنوان یک متن متقدم دسترسی داشت، می‌توان گفت که او در حد گسترده‌ای از دیباچه شاهنامه بهره جسته است و به طور کلی، شاهنامه از هر نظر، به مثابه یک کلان-الگوی معیار برای حماسه‌های پس از خود بوده است.

۵. تمام عنوان‌های داخلی در بخش مقدمه کوش نامه، مانند دیباچه شاهنامه، در بخش آغازین هر دسته از ابیات مرتبط با یکدیگر قرار گرفته‌اند، تا آنجا که محتوای آن قطعه شعر را مشخص می‌کنند. ایرانشاه در دیباچه منظومه‌اش، تا حد زیادی از نامگذاری‌های داخلی در بخش دیباچه شاهنامه و نیز در چگونگی نظم و ترتیب ابیات و عنوان‌های فرعی آن، از شاهنامه تأثیر پذیرفته است؛ مانند: در شکر باری تعالی، ستایش دانش، ستایش خرد و نعت‌النبی.

۶. فردوسی در ابیاتی چند از دیباچه شاهنامه، چگونگی دسترسی خویش را به شاهنامه ابومنصوری شرح داده است. ایرانشاه نیز برای خواننده توضیح می‌دهد که از سوی یک دوست به نسخه منشور کوش نامه دست یافته است و بر اساس آن، کوش نامه منظوم خود را سروده است.

۷. در بخش اهدای اثر، ایرانشاه مانند فردوسی، اثر خود را به سلطان وقت، غیاث‌الدین ابوشجاع سلجوقی تقدیم کرده است و در چندین جای منظومه خود، وی را به نیکی ستوده است، هرچند ایرانشاه برخلاف فردوسی، در مدح شاه سلجوقی غلو و افراط کرده است.
۸. با بررسی‌های انجام‌شده در موارد فوق، مشخص شد که ایرانشاه در سرودن ابیات مقدمه کوش‌نامه، به صراحت به دیباچه شاهنامه نظر داشته است. با سود جستن از نظریه پیرامنتی ژنت و با نگاهی به مقدمه کوش‌نامه در پردازش مضامین آن بخش، می‌توان به رابطه مستحکم اشعار ایرانشاه با دیباچه فردوسی در شاهنامه و وابستگی اش به آن پی برد.

پی‌نوشت

۱. «بینامتنیت، شیوه‌ای است که به واسطه آن یک متن بر متنی دیگر تأثیر می‌گذارد؛ [ازجمله] وام‌گیری مستقیم امثال نقل قول و یا تأثیر غیرمستقیم، مانند تقلید از واژه‌های کلیدی» (Literary Devices, 2017).
۲. محققان می‌گویند استعمال کلمه وصی در ابیات شاهنامه، از قراین مهم اثبات تشیع فردوسی است (مهدوی دامغانی، ۱۳۸۱، الف: ۵۵۷-۵۹۴؛ به نقل از: آیدنلو، ۱۳۹۵: ۱۱).

منابع

قرآن کریم.

- اوشنر دانا (۱۳۷۳)، اندرز اوشنر؛ متن فارسی میانه آوانویسی و واژه‌نامه از ابراهیم میرزای ناظر، تهران، هیرمند.
- آیدنلو، سجاد (۱۳۹۵)، شاهنامه ۱، نامور نامه شهریار، برگزیده دیباچه، داستان هفت‌خان رستم، رستم و سهراب و سیاوش، چ ۳، تهران، سمت.
- ابوالقاسمی، محسن (۱۳۸۹)، راهنمای زبان‌های باستانی ایران، ج ۱، چ ۷، تهران، سمت.
- ابن ابی‌الخیر، ایرانشاه (۱۳۷۰)، بهمن‌نامه، تصحیح رحیم عفیفی، تهران، علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۷)، کوش‌نامه، مقدمه و تصحیح جلال متینی، تهران، علمی.
- پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۸)، گات‌ها کهن‌ترین بخش اوستا، چ ۲، تهران، اساطیر.
- پیرانی، منصور (۱۳۹۵)، «متن‌های آستانه‌ای در پیوند با ادبیات تطبیقی، نمونه مطالعه‌شده: سعدی‌نامه»، ادبیات تطبیقی، د ۴، ش ۳، ۱۶۷-۱۹۷.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۵۲)، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.
- دهرامی، مهدی (۱۳۹۷)، «بررسی ساختار و محتوای آستانه‌سرایی در منظومه‌های فارسی تا قرن ششم»، ادب غنایی، س ۱۶، ش ۳۱، ۴۷-۶۷.
- رشتیانی، گودرز (۱۳۹۰)، «دیباچه‌نویسی متون تاریخی افشاریه، تداوم و تحول در یک سنت تاریخی»، تاریخ‌نگری و تاریخ‌نگاری، س ۲۱، ش ۸، ۳۷-۶۱.
- رنجبر، احمد (۱۳۷۹)، جاذبه‌های فکری فردوسی، چ ۳، تهران، امیرکبیر.
- ریاحی‌زمین، زهرا و لیلا امیری (۱۳۹۷)، «بررسی ساختار دیباچه مثنوی‌ها تا قرن هفتم هجری»، پژوهش‌های ادبی، س ۱۵، ش ۵۹، ۳۳-۶۲.
- سلیمانی، قهرمان (۱۳۸۷)، «حماسه کوش‌نامه»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، صص ۳۰-۳۱.
- شارپ، زلف نارمن (۱۳۴۶)، فرمان‌های شاهنشاهان هخامنشی، شیراز، دانشگاه شیراز.

- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳)، سبک‌شناسی شعر، ویرایش دوم، تهران، میترا.
- صافی، حامد و همکاران (۱۳۹۵)، «بررسی داستان کیومرث در شاهنامه و تواریخ متأثر از سیرالملوک‌ها بر اساس فزون‌متنیت ژنت»، متن‌شناسی ادب فارسی، س ۵۲، ش ۱ (پیاپی ۲۹)، ۳۴-۱۷.
- صفی‌نیا، نصرت (۱۳۸۱)، هزار سال آغاز سخن در شعر فارسی با نام و حمد خداوند، تهران، هورآفرید.
- فاتحی، پروین (۱۳۸۸)، معراج پیامبراکرم^(ص) و معراج‌نامه‌های منظوم در ادب فارسی، تهران، علمی و فرهنگی.
- فردوسی (۱۳۸۴)، شاهنامه فردوسی، بر اساس چاپ مسکو، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۴، تهران، قطره.
- _____ (۱۳۸۵)، شاهنامه فردوسی، متن انتقادی از روی چاپ مسکو، جلد ۱، ۲ و ۳، به کوشش سعید حمیدیان، چ ۸، تهران، قطره.
- _____ (۱۳۸۹)، شاهنامه، به تصحیح جلال‌خالقی مطلق، دفتر ۱، چ ۳، تهران، مرکز دائرةالمعارف بزرگ اسلامی.
- کرمی، محمدحسین و حشمت‌الله آذرملکان (۱۳۸۷)، «بررسی تطبیقی تحمیدیه‌های چهار لیلی و مجنون، نظامی، امیرخسرو، جامی، مکتبی»، گوهر گویا، س ۲، ش ۷، ۳۷-۱.
- مجمّل‌التواریخ والقصص (۱۳۱۸)، به تصحیح ملک‌الشعراى بهار، تهران، خاور.
- نادری، فرهاد و سمیه نادری (۱۳۹۷)، «کارکرد نظریه ترامتیت ژنت در کشف و واکاوی تأثیرپذیری کوش‌نامه از شاهنامه»، متن‌شناسی ادب فارسی، س ۵۴، ش ۱۰، ۱۶۹-۱۸۷.
- نامورمطلق، بهمن (۱۳۸۶)، «ترامتیت مطالعه روابط یک متن با دیگر متن‌ها»، پژوهشنامه علوم انسانی فرهنگستان هنر، ش ۵۶، ۸۳-۹۸.

Kent, R.G. (1961), *Old Persian Texts*, Lexicon, New Heaven Connecticut.

Literary Devices (2017); www.literarydevices.com.

Mackenzie, D. M. (1990), *A Consise Pahlavi Dictionary*, London, Oxford University Press.

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰



10.22059/jlcr.2021.327071.1703

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

The Influence of Existentialism on the First Modern Persian Novels

Mahboobe Heidari

Member of the faculty of Persian language and literature in Kharazmi, Tehran, Iran

Mustafa Sharifi Abnavi

PhD student of Persian language and literature, in Kharazmi, Tehran, Iran

Received: 12, July, 2021 & Accepted: 15, August, 2021

Abstract

Existentialism is one of the most important branches of contemporary philosophy, which, like all schools and terms that emerged in the twentieth century, incorporates a variety of ideas and works. The common denominator of all existentialist thinkers is their opposition to transcendental philosophies. Unlike transcendental philosophers, existentialists consider cognition to be possible after the existence of an object and consider the existence of an object unnecessary. The non-necessity of human existence gives them freedom, but according to existentialists, men are responsible to create meaning for their absurd and meaningless existence with the help of the freedom. They use literature to form their ideas and explain their existentialist beliefs in the fictions. Existentialist fictions are similar in form to other modernist works. Absurdity, commitment, finding meaning of life, dichotomy of good and evil and blurring of boundaries between them, conflict with religions, ideologies and traditional values and the desire for freedom are the most important themes of existentialist literature. This school of thought had a great influence in Iran during Pahlavi regime. In this article, four modernist novels of that period; *Bufe Kur*, *Yakolia and her Loneliness*, *Malakut*, and *Shazdeh Ehtejab*, are examined from the perspectives of existentialist literature. We examined three existentialist themes: nihilism; dichotomy of good and evil or God and Satan; alienation and self alienation, in chosen novels. By this division, we obtained a line of thought and came to the conclusion that the metaphysical view of the first three novels does not continue in *Shazdeh Ehtejab* and viewpoint of Golshiri becomes social. Also, the nihilism of previous eras fades, and the characters in *Shazdeh Ehtejab* try to create meaning for their lives to escape emptiness. Also we found out that the main characters of all four novels are involved in an epistemological crisis. They all try to find an identity for themselves in the conflict with their society: some are resolved in social norms and values, others find their individuality however they are rejected by society.

Keywords: Existentialism, *Bufe Kur*, *Yakolia and her Loneliness*, *Malakut*, *Shazdeh Ehtejab*.

تأثیر اگزیستانسیالیسم بر نخستین رمان‌های مدرن فارسی

محبوبه حیدری*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

مصطفی شریفی ابنوی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی، تهران، ایران

(از ص ۵۹-۷۸)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۴/۲۱؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۵/۲۴

علمی-پژوهشی

چکیده

اگزیستانسیالیسم از مهم‌ترین شاخه‌های فلسفه معاصر است که مثل تمام مکتب‌ها و اصطلاحاتی که در قرن بیستم ظهور کردند، اندیشه‌ها و آثار متنوعی را زیرمجموعه خود قرار می‌دهد. وجه مشترک تمام متفکران اگزیستانسیالیستی، مخالفت آن‌ها با فلسفه‌های عقلی و استعلایی است. برخلاف فیلسوفان استعلایی، اگزیستانسیالیست‌ها، شناخت را پس از وجود شیء ممکن می‌دانند و وجود شیء را ممکن و غیرلازم می‌شمارند. عدم الزام وجود انسان، به او آزادی می‌دهد اما به نظر اگزیستانسیالیست‌ها، انسان مسئول است تا به کمک آزادی، برای هستی پوچ و بی‌معنایش، معنایی خلق کند. آن‌ها برای انضمامی کردن اندیشه‌هایشان از ادبیات کمک می‌گیرند و راهکارهای اگزیستانسیالیستی خود را، در داستان‌هایشان شرح می‌دهند. داستان‌های اگزیستانسیالیستی از نظر فرم، شبیه به دیگر آثار مدرنیستی هستند. پوچ‌گرایی، تعهد به زیستن، یافتن معنا، دوگانگی خوب و بد و نامشخص بودن مرزهای بین آن‌ها، تعارض با ادیان، ایدئولوژی‌ها و ارزش‌های سنتی و میل به آزادی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های ادبیات اگزیستانسیالیستی است. این مکتب فکری در آثار فرهنگی ایران عصر پهلوی، نفوذ بسیاری داشته است. در این مقاله، چهار رمان مدرنیستی آن دوره بوف کور، یکلیا و تنهایی او، ملکوت و شازده احتجاب از منظر مؤلفه‌های ادبیات اگزیستانسیالیستی بررسی می‌شوند. سه درون‌مایه اگزیستانسیالیستی پوچ‌گرایی، دوگانگی خیر و شر یا خدا و شیطان و بیگانگی و ازخودبیگانگی را برگزیدیم و چهار رمان منتخب را از منظر این درون‌مایه‌ها بررسی کردیم. به کمک این تقسیم‌بندی، یک سیر و خط فکری به دست آمد و به این نتایج رسیدیم که نگاه متافیزیکی موجود در سه رمان نخست، در شازده احتجاب ادامه نمی‌یابد و دید نویسنده در این اثر اجتماعی می‌شود. همچنین، پوچ‌گرایی نیهیلیستی دوره‌های قبل کمرنگ می‌شود و شخصیت‌های رمان شازده احتجاب، برای رهایی از پوچی برای زندگی خود، معنایی خلق می‌کنند. نیز دریافتیم که شخصیت‌های اصلی هر چهار رمان، با بحران معرفت‌شناختی درگیر هستند. همگی آن‌ها تلاش می‌کنند در جدال با جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، هویتی برای خود دست و پا کنند و در این راه، برخی در هنجارها و ارزش‌های اجتماعی حل می‌شوند و برخی دیگر، فردیت خود را می‌یابند اما از طرف جامعه طرد می‌شوند.

واژه‌های کلیدی: اگزیستانسیالیسم، بوف کور، یکلیا و تنهایی او، ملکوت، شازده احتجاب.

۱. مقدمه

اگزیستانسیالیسم از شاخه‌های فلسفه معاصر است که خدا باورانی چون کی‌یرکگارد تا پوچ‌گرایانی چون کامو و مارکسیست‌هایی چون سارتر را دربر می‌گیرد. پاپکین و استرول معتقدند که نظریه اصلی این مکتب فکری به کی‌یرکگارد و انتقادهای او از الهیات کلیسا و اندیشه‌های استعلایی برمی‌گردد. به نظر آن‌ها مسائلی که کی‌یرکگارد در نوشته‌های خود دنبال می‌کرد از این قرار بودند که مقصود اصلی حیات انسان چیست؟ به هستی انسانی چه معنایی می‌توان داد؟ غایت رویدادهای انسانی چیست؟ کی‌یرکگارد در آثار ادبی خود، تصویری از دلتنگی، غم، پوچی، بی‌معنایی و دلخراشی زندگی انسان را نشان می‌دهد. نوشته‌های فلسفی او، دربرگیرنده تجربه‌های فکری انسانی است و در نوشته‌های دینی، طنز و هجو نامه‌هایش می‌خواهد خواننده را نسبت به این مسائل و پرسش‌ها هوشیار سازد (پاپکین و استرول، ۱۳۹۴: ۴۲۰). اگزیستانسیالیسم می‌خواهد وارد زندگی انسان شود و به پرسش‌های اساسی او پاسخ دهد. می‌خواهد فلسفه را از اندیشه‌های استعلایی که هیچ کاربردی در زندگی انسان ندارند، نجات دهد. همچنین، برخلاف ابزوردیسم، می‌خواهد انسان را به سوی معنادار کردن زندگی تشویق کند. هر دو به بی‌معنایی و پوچی جهان و دلهره و اضطرابی که این پوچی وارد زندگی انسان می‌کند، معتقدند؛ اما برخلاف ابزوردها، اگزیستانسیالیست‌ها باور دارند که انسان این آزادی را دارد که برای زندگی خود معنا بسازد. به نظر سارتر، اگزیستانسیالیسم «فلسفه‌ای است که زندگی بشر را ممکن می‌سازد» (سارتر، ۱۳۹۸: ۲۰). اختلاف اصلی فلسفه اگزیستانسیالیسم با اندیشه‌های استعلایی در بحث تقدم وجود بر ماهیت است. به نظر هستی‌گراها، یک شیء ابتدا به مرحله وجود می‌رسد و بعد شناخته می‌شود؛ نه اینکه از روی نقشه‌ای از پیش تعیین شده، آفریده شده است. متمیز توضیح می‌دهد که هستی ما انسان‌ها و تمام اشیاء پیرامونمان، ضروری نیست؛ چنانکه امکان وجودمان فراهم آمده است، ممکن بود نباشیم. بنابراین اینکه فردی با خصوصیات من باید وجود می‌داشته، حقیقتی واجب نیست. اتاقی که در آن کار می‌کنم امکان داشته است طور دیگری تزئین شود؛ در ساختمانی دیگر و در شهری دیگر باشد (متمیز، ۱۳۹۵: ۹۶). از نظر اگزیستانسیالیست‌ها تا یک شیء هستی‌اش ممکن نشود و وجود نداشته باشد نمی‌توان درباره آن نظری داد و شناخت تنها به وجود تعلق می‌گیرد. بنابراین، به معنایی از پیش تعیین شده برای زندگی نیز، قائل نیستند. از نظر آن‌ها، انسان به یک زندگی بی‌معنا پرتاب شده و در چنین دنیایی محکوم به آزادی است. او باید از این آزادی استفاده کند و برای زندگی خود معنا بیافریند. شناخت و آگاهی بشر نیز وابسته به وجود او است. سارتر می‌گوید: «بشر ابتدا وجود می‌یابد، متوجه وجود خود می‌شود، در جهان سر برمی‌کشد و سپس خود را می‌شناساند؛ یعنی تعریفی از خود به دست می‌دهد» (سارتر، ۱۳۹۸: ۲۸).

پرسش‌های مطرح در این پژوهش، عبارت‌اند از:

- کدام مؤلفه‌های اگزیستانسیالیستی در رمان‌های منتخب به کار رفته‌اند؟

- سیر اگزیستانسیالیسم از بوف کور تا شازده احتجاب چگونه است؟
- این رمان‌ها، بر کدام مؤلفه اگزیستانسیالیستی، بیشتر متمرکز بوده‌اند؟
- با توجه به پرسش‌های فوق، فرضیه‌ها از این قرار هستند:
- در رمان‌های منتخب، چهار درون‌مایه اگزیستانسیالیستی به کار رفته‌اند: پوچی و نیهیلیسم، بیگانگی، انزوا و طرد، ازخودبیگانگی و بحران شخصیت و جدال خیر و شر.
- در بوف کور، یکلیا و تنهایی او و ملکوت، با اگزیستانسیالیست نیهیلیستی مواجه هستیم اما شازده احتجاب به‌سوی تعهدگرایی و معناسازی حرکت می‌کند. همچنین اگزیستانسیالیسم شازده احتجاب، اجتماعی‌تر است. یکلیا و تنهای او و ملکوت، همچون بوف کور، رمان‌هایی سمبولیک، متافیزیکی، نخبه‌گرا و فلسفی هستند؛ اما شازده احتجاب، به انسان‌ها، روانکاوی آن‌ها و جامعه‌شان توجه بیشتری دارد.
- بوف کور بر نیهیلیسم و بی‌معنایی متمرکز است. یکلیا و تنهایی او و ملکوت، بر جدال خیر و شر، رودرویی انسان و آسمان و درگیری انسان‌ها با ارزش‌های آسمانی و اجتماعی، تأکید دارند. شازده احتجاب، به دنبال آزادی، انتخاب و انقلاب است.
- منابع فراوانی از اگزیستانسیالیسم بحث کرده‌اند. مهم‌ترین این منابع نوشته‌های سارتر هستند. در این مقاله به علت روانی و سادگی توضیحات، به کتاب اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر سارتر اکتفا شده است. برای معرفی بیشتر اگزیستانسیالیسم، به‌ویژه اگزیستانسیالیسم در ادبیات از کتاب‌هایی چون کلیات فلسفه پاپکین و استرول، فلسفه فرانسه در قرن بیستم از متیوز، از خود بیگانگی انسان مدرن از پاپنهایم و دانشنامه جنبش‌های ادبی برای دانشجویان استفاده شد که بسیار قابل فهم هستند. درباره هر یک از رمان‌های منتخب ما، به‌ویژه بوف کور و شازده احتجاب، کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات بسیاری نوشته شده است و آن‌ها را از منظر مکتب‌ها و سبک‌های بسیاری بررسی کرده‌اند. مثلاً نوشته‌های بسیاری سوررئالیسم را در بوف کور یا شازده احتجاب بررسی کرده‌اند. یا در کتاب‌ها و مقاله‌هایی دیگر، از پوچ‌گرایی بوف کور صحبت کرده‌اند. در کتاب سارتر در ایران از راسخی لنگرودی، اشاره‌ای به تأثیرپذیری هدایت، گلشیری و صادقی از اگزیستانسیالیسم شده است. امن‌خانی در کتاب اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران، بحث بسیاری کوتاهی درباره تأثیر هدایت از اگزیستانسیالیسم، می‌آورد. سنایور در کتاب آغازکنندگان رمان مدرن بحث کوتاهی درباره پوچ‌گرایی بوف کور می‌کند. پاینده در شماره هفتاد و دوم مجله اندیشه پویا در مقاله «فهم فضای وهمناک ذهن هدایت» از سوررئالیسم بوف کور بحث می‌کند. در کتاب داستان یک روح از شمیسا، به مرگ‌اندیشی هدایت پرداخته می‌شود. همچنین محمد صنعتی مفصل‌تر، بحث مرگ‌اندیشی در بوف کور را، در کتاب صادق هدایت و هراس از مرگ دنبال می‌کند. در هیچ مقاله یا کتابی، رمان‌های منتخب را از منظر ادبیات اگزیستانسیالیستی بررسی نکرده‌اند.

۲. اگزیستانسیالیسم و ادبیات

اغراق نیست اگر ادبیات را نزدیک‌ترین ساخته فکری بشر به زندگی او بدانیم. اگزیستانسیالیست‌ها که از این ویژگی ادبیات با خبر بودند، برای بیان اندیشه‌های خود از ادبیات بهره گرفتند. به نظر متیوز اگزیستانسیالیسم، به‌طور طبیعی در شکل ادبی بیان می‌شود؛ زیرا ادبیات برخلاف ریاضیات و انتزاعیات، انضمامی است (متیوز، ۱۳۹۵: ۸۷). از طرف دیگر خود ادبیات به‌طور کلی و به خصوص داستان، به تفکر اگزیستانسیالیستی نزدیک است. میلان کوندرا می‌گوید: «رمان‌نویس، نه تاریخ‌دان است و نه پیامبر، بلکه او جستجوگر هستی و وجود است» (Crowell, 2012: 292). بسیاری از نوشته‌های ادبی به دنبال بحث وجود می‌روند؛ معنی هستی انسان چیست؟ زندگی چه معنایی دارد؟ و بسیاری از شخصیت‌های رمان‌ها به ویژه رمان‌های مدرنیستی، به دنبال شناخت هستی خود و معنای زندگی‌شان هستند. اگزیستانسیالیست‌ها می‌خواهند از طریق ادبیات دنیای افکار خود را به خواننده نشان دهند. به نظر جف ملپاس ادبیات اگزیستانسیالیستی، مفاهیم مهم تفکر اگزیستانسیالیستی را دسترس می‌کند یا حداقل مشخص می‌کند که چه چیزی به فرم این تفکر نزدیک است (همان). البته هر اثر ادبی که درباره وجود و معنای زندگی بحث کند، جزو ادبیات اگزیستانسیالیستی نیست؛ بلکه ما آثاری داریم که می‌توان مشخصاً به آن‌ها عنوان ادبیات اگزیستانسیالیستی داد. پس به ویژگی‌هایی نیاز داریم که مشخصاً یک اثر را اگزیستانسیالیستی کنند. در دانشنامه جنبش‌های ادبی برای دانشجویان^۱ تحت عنوان اگزیستانسیالیسم چند درونمایه معرفی می‌شود: آتئیسم (Atheism)، آزادی (Freedom)، گناهکاری و بی‌گناهی (Guilt and Innocence)، بیگانگی (Alienation)، هویت و خودشناسی (Identity and Self). به دلیل غالب بودن اندیشه اگزیستانسیالیستی در نیمه اول قرن بیستم، آثار بسیاری از آن تأثیر پذیرفته‌اند. رابرت سالامن در کتاب اگزیستانسیالیسم خود، برخی از مهم‌ترین آثار داستانی جهان را به عنوان اثر اگزیستانسیالیستی، بررسی کرده است: یادداشت‌های زیرزمینی و برداران کارامازوف از داستایوفسکی، گرگ بیابان از هرمان هسه، بیگانه از آلبر کامو، عشق سال‌های وبا از مارکز، حرکت بدون کلمات از ساموئل بکت، ننگ بشری از فیلیپ راث و مرگ فروشنده از آرتور میلر (Solomon, 2005←).

۳. اگزیستانسیالیسم در ایران

جامعه روشنفکری ایران در نیمه اول قرن چهارده، به شدت متأثر از جامعه فرانسوی و آلمانی است و در آن زمان اگزیستانسیالیسم سارتر از مهم‌ترین شیوه‌های معرفت‌شناسی در فرانسه و جهان بوده است. بیشتر آثار ترجمه‌شده در ایران عصر پهلوی از نویسندگان و متفکران اگزیستانسیالیستی یا متأثر از اگزیستانسیالیسم هستند؛ از جمله: نیچه، کافکا، کامو، سارتر، داستایوفسکی و همی‌نگوی. همچنین جامعه ایرانی که از زمان مشروطه به بعد، با مفاهیمی چون آزادی، دموکراسی، تعهد،

انسان‌گرایی و انقلاب آشنا شده بود، به اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی که حرف از آزادی و تعهد و انسان‌گرایی می‌زدند، متمایل شد. از میان اگزیستانسیالیست‌ها، سارتر، هواخواه بیشتری در ایران داشت؛ به‌ویژه بحث ادبیات متعهد او، توجه بسیاری از روشنفکران ایرانی را به خود جلب کرد. برخلاف این دسته، گروهی نیز با ادبیات متعهد سارتر مخالف بودند. آن‌ها متأثر از آلن روب‌گریه بودند. روب‌گریه اعتقاد دارد که نباید به دنبال فایده اجتماعی ادبیات بود. به نظر او نویسنده ادبیات نیز مانند تمام هنرمندهای دیگر لازم نیست که بداند کارش به چه دردی می‌خورد. همچنین ادبیات ابزار نیست تا آن را برای تبلیغ مرام یا مسلک خاصی به کار گرفت و نویسنده ادبیات نیز به اندازه دیگر افراد جامعه در برابر دنیایی که در آن زندگی می‌کند مسئولیت دارد؛ نه بیشتر و نه کمتر و حق دارد که دغدغه اول و اصلی‌اش خود ادبیات و فرم آن باشد (لئونوف، ۱۳۶۴: ۷۸-۷۹). البته باید بحث ادبیات متعهد را از ادبیات اگزیستانسیالیستی جدا دانست. نوشته متعهد لزوماً اگزیستانسیالیستی نیست؛ بلکه تنها اندیشه ادبیات متعهد سارتر را دنبال می‌کند و از طرف دیگر، بسیاری از نوشته‌های اگزیستانسیالیستی، توجه ویژه‌ای به تعهد ادبی ندارند.

از کسانی که تأثیر فراوانی در ترویج اگزیستانسیالیسم، در جامعه روشنفکری داشتند صادق هدایت، احمد فردید، جلال آل احمد و علی شریعتی بودند. تفکر اگزیستانسیالیستی صادق هدایت، بیشتر اندیشه درونی و شخصی بود و هدایت، تلاشی برای تبلیغ آن نکرد. عیسی امن‌خانی در این باره توضیح می‌دهد که هدایت از طریق اندیشه‌های وجودی، هیچ‌گاه به دنبال یافتن پایگاهی فکری، برای انتقاد از غرب و دستاوردهای فکری آن نبود. به نظر امن‌خانی هدایت، سبک و نوع نگارش اندیشمندان و نویسندگان اگزیستانسیالیستی را می‌پسندید و از طرف دیگر شباهت فکری او با اگزیستانسیالیست‌ها موجب تمایل هدایت به آن‌ها شده بود (امن‌خانی، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۶). تأثیر فکری و فرمی بسیار عمیق صادق هدایت بر نویسندگان بعد از او، از جمله تقی مدرسی، بهرام صادقی، امیر گل‌آرا و هوشنگ گلشیری، موجب نفوذ اگزیستانسیالیسم به آثار آن‌ها شد.

۴. تحلیل رمان‌های منتخب از منظر ادبیات اگزیستانسیالیستی

در ادامه چهار رمان مدرنیستی بوف کور، یکلیا و تنهایی او، ملکوت و شازده احتجاب از منظر چهار درون‌مایه اگزیستانسیالیستی و در سه تقسیم‌بندی تحلیل می‌شود: در بخش اول پوچ‌گرایی، در بخش دوم آتئیسم و رودررویی خیر و شر و در بخش سوم، بیگانگی و ازخودبیگانگی را تحت یک عنوان بررسی می‌گردد. باتوجه به اینکه ادبیات اگزیستانسیالیستی در فرم از شگردهای ادبیات مدرنیستی استفاده می‌کند و تکنیک خودویژه‌ای ندارد، در این پژوهش، به بحث درون‌مایه که وجه شاخص ادبیات اگزیستانسیالیستی است، توجه کرده‌ایم؛ برای مثال، نویسندگان اگزیستانسیالیستی، مثل دیگر جنبش‌های مدرنیستی از شیوه‌های روایت درون‌گرا و جریان سیال ذهن، تکنیک‌های زمانی و مکانی و ابهام در پیرنگ یا زبان استفاده می‌کنند.

۴-۱. پوچی و بی‌معنایی زندگی

پوچی‌ای که در داستان‌های اگزیستانسیالیستی وجود دارد، دو نوع است: پوچی نیهیلیستی و پوچی اگزیستانسیالیستی. منظور از پوچی اگزیستانسیالیستی بی‌معنایی زندگی و تلاش برای ساختن معناست. اما در نیهیلیسم «برای هستی معنایی وجود ندارد، تمام باورها و ارزش‌های معهود، بی‌اساس هستند، هیچ حقیقتی وجود ندارد» (Milne, 2009: 232). هدایت از نویسندگانی است که به راه پوچی نیهیلیستی می‌رود، چنانکه که راسخی لنگرودی به این پوچی عمیق و کافکایی در زندگی هدایت و آثار او اشاره می‌کند (راسخی لنگرودی، ۱۳۹۷: ۱۲۶-۱۲۷). راوی یا دو راوی رمان بوف کور، در این دنیای بی‌معنا زندگی می‌کنند، اما می‌خواهند به زندگی خود معنا دهند. در بخش اول رمان، راوی با زن اثری مواجه می‌شود. زن اثری یک «فرشته» و حتی فراتر از آن است؛ نزدیک به یک الهه است و در راوی «حس پرستش» را ایجاد می‌کند (← هدایت، ۱۳۸۳: ۱۹). او الهه‌ای می‌شود تا شاید راوی از طریق وصال با او به درکی از هستی خود و دنیایی که در آن زندگی می‌کند برسد؛ زیرا اگر زن اثری یک نگاه به راوی بیندازد کافی است تا «همه مشکلات فلسفی و معماهای الهی را برایم حل کند. به یک نگاه او دیگر رمز و اسراری برایم وجود نداشت» (همان: ۲۰). این رموزها و اسرارها، همان دغدغه معرفت‌شناختی راوی و درک معنای زندگی است. زن اثری وارد خانه راوی می‌شود. راوی به کنکاش او می‌پردازد و شرابی مسموم به دهان زن می‌ریزد. دست روی زلف‌هایش می‌کشد و نبضش را بررسی می‌کند و متوجه بدن سرد او می‌شود. راوی می‌فهمد که الهه‌اش مدت‌ها است که مرده (← همان: ۲۵-۲۶). این جستجو برای یافتن معنای زندگی بی‌نتیجه می‌ماند. برای راوی چیزی جز تلخی پوچی باقی نمی‌ماند. پس از مرگ زن اثری از خود می‌پرسد: «اصلاً زندگی من بعد از او چه فایده‌ای داشت؟» (همان: ۳۱) و راوی هیچ‌گاه نمی‌تواند معنایی برای زندگی‌اش بیابد و دچار نیهیلیسمی عمیق می‌شود.

در بخش دوم رمان با داستان زندگی دیگری از راوی، آشنا می‌شویم. دو بخش داستان با هم ارتباط دارند؛ دو راوی روحی یکسانند در دو کالبد متفاوت. راوی در این بخش (از نظر زمانی بخش اول بعد از بخش دوم داستان روی می‌دهد) به پوچی کامل رسیده است: «وانگهی چه چیزی روی زمین می‌تواند برایم کوچک‌ترین ارزش را داشته باشد؟ آن‌چه که زندگی بوده است از دست داده‌ام، گذاشتم و خواستم از دستم برود و بعد از آن‌که من رفتم، به درک، می‌خواهد کسی کاغذپاره‌های مرا بخواند، می‌خواهد هفتاد سال سیاه نخواند» (همان: ۴۷) یا: «نه مال دارم که دیوان بخورند و نه دین دارم که شیطان ببرد» (همان: ۴۷). از نظر او، سرتاسر زندگی، «یک قصه مضحک، یک مثل باورنکردنی و احمقانه» است (← همان: ۶۵). بر اثر پوچی، به مرگ علاقه‌مند است و احساس می‌کند تنها مرگ است که او را از این زندگی بی‌معنا نجات می‌دهد: «از این حالت جدید خودم کیف می‌کردم و در چشم‌هایم غبار مرگ را دیده بودم؛ دیده بودم که باید بروم» (همان: ۶۴). با یاد مرگ آرامش می‌یابد: «مرگ، مرگ... کجایی؟ همین به من تسکین داد و چشم‌هایم به هم رفت»

(همان: ۷۷) و آرزو می‌کند که مرگ پایان زندگی باشد تا دیگر هیچ‌گاه به این زندگی عبث بازنگردد: «تنها چیزی که از من دلجویی می‌کرد امید نیستی پس از مرگ بود؛ فکر زندگی دوباره مرا می‌ترساند و خسته می‌کرد» (همان: ۹۴).

در رمان یکلیا و تنهایی او با آزادی انسان در انتخاب مواجه هستیم؛ اما سرانجام هر انتخاب، چیزی به جز تیرگی و نگون‌بختی نیست. یکلیا عاشق چوپان می‌شود و با او همبستر می‌شود. اما به خشم یهوه و قومش دچار می‌شود. یکلیا، تنها و بی‌سرپناه از خانه خود دور می‌شود و به شیطان می‌رسد. شیطان داستان‌هایی شبیه به زندگی یکلیا برای او تعریف می‌کند. از انسان‌هایی دیگر و انتخاب‌هایی دیگر که سرانجام همگی آن‌ها اندوه و عذاب است؛ زیرا خشمی در کار است تا عذابی به سوی انسان بفرستد: «اگر آتش تا رستاخیز مردگان سوزان است اما تحمل بوسه سرد آب‌ها را ندارد. اگر دریا همیشه خروشان است، اما هنگام آرامش، آرام می‌گیرد. ولی خشم او، هرگز، بله هرگز سستی نگرفت» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۱۶). در این رمان انسان یا به دنبال لذت می‌رود و به سرانجامی تلخ گرفتار می‌شود، یا باید از خوشی‌هایش بگذرد که آن نیز افسردگی و غم به همراه دارد. در رمان یکلیا و تنهایی او انسان‌ها محکوم به عذاب و اندوه هستند. میکاه با اینکه فرمان یهوه را می‌پذیرد و از هوس خود می‌گذرد، چیزی به جز اندوه بی‌پایان، نصیبش نمی‌شود؛ دوری از عشق تamar تا ابد. یکلیا و میکاه، نماد تمام انسان‌ها هستند؛ انسان‌هایی محکوم به غم و افسردگی.

در رمان ملکوت، دشمن اصلی انسان مرگ است. مفهوم مرگ، تمام شخصیت‌های داستان را درگیر کرده است. در فصل سوم ملکوت، م.ل می‌بیند که مرگ، پدر، مادر و فرزندش را از او گرفته و او در کمال ناامیدی می‌فهمد که «همه چیز طعمه مرگ است» (صادقی، ۱۳۴۹: ۵۳). دکتر حاتم، تمام کسانی را که به زندگی علاقه دارند، می‌کشد و هنگامی تصمیم به قتل م.ل می‌گیرد که م.ل به زندگی علاقه‌مند شده است. شاید به این دلیل که از نظر او یا خود نویسنده، زندگی ارزش زیستن و جنگیدن ندارد یا از کسانی که زندگی را دوست دارند و به آن چسبیده‌اند، متنفرند. میرعابدینی درون‌مایه اصلی داستان‌های فلسفی صادقی از جمله ملکوت را مرگ می‌داند. به نظر او صادقی از ترس مرگ، سعی می‌کند تا مرگ را بشناسد و آن را تحقیر کند (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۳۴۹). شاید برای همین ترس از مرگ و تحقیر آن است که صادقی در ملکوت، نقش دکتر حاتم، نامیرایی و مرگ‌آفرینی‌هایش را می‌آفریند. او در یکی از مصاحبه‌هایش می‌گوید: «من دائم در روح خودم بین این دو جنبه سرگردانم. یک جنبه این امید که شاید بشود خوبی را، عدالت را برقرار کرد، شاید بشود جامعه‌ای ساخت که بتوان در آن زندگی کرد. اما با این همه زندگی پوچ است. بی‌هدف است و به تمامی می‌رسد، اما معلوم نیست چرا؟» (همان: ۳۵۰). تمام اندیشه صادقی در زندگی و ملکوت در جمله «به تمامی می‌رسد» خلاصه می‌شود. صادقی از مرگ می‌هراسد، دوست دارد مثل دکتر حاتم نامیرا باشد اما می‌داند که هرگز به آرزوی خود نمی‌رسد. تمام شخصیت‌های ملکوت همین درد را دارند: چرا مرگ وجود دارد و نمی‌توانند برای همیشه در کنار کسانی که دوستشان می‌دارند به‌خوشی

زندگی کنند؟ م.ل و خانواده‌اش، منشی و همسرش، مرد چاق و آقای موّدت، همگی آن‌ها دوست دارند لذت ببرند اما مرگ همه چیز را می‌گیرد. به نظر میرعابدینی، در ملکوتِ صادقی، انسان همیشه در رنج می‌گذراند و شرارت بر دنیا تسلط دارد (همان: ۳۵۷). پوچی ملکوت، انسان را به شرارت وامی‌دارد؛ م.ل پسر خود را تکه‌تکه می‌کند و پدر و پسر روستایی را به قتل می‌رساند؛ دکتر حاتم را بر آن می‌دارد تا همه دستیارها و همسرانش را بکشد. نوشته‌های صادقی با «حزن و پوچی شاعرانه‌ای درآمیخته است» (همان: ۳۴۹). پوچی‌ای که تمام شخصیت‌های ملکوت به آن دچارند؛ پوچی مرگ و زندگی است و فقط خودِ مرگ است که آن‌ها را از این پوچی می‌رهاند.

برخلاف سه رمان پیشین، شازده احتجاب به دنبال یافتن معنا است. از مهم‌ترین موضوعات این رمان عشق است؛ عشقی بی‌سرانجام. شازده احتجاب عاشق دختر عمه خود فخرالنسا است اما هر دوی آن‌ها اسیر بیماری‌ای وراثتی‌اند و به سبب آن بیماری می‌میرند. جدالی ناتورالیستی که بیماری، درد، مرگ و اندوه را به همراه دارد. شازده و فخرالنساء می‌خواهند از تقدیر خود بگریزند. به جز بیماری وراثتی، آن‌ها میراث‌دار خشونتِ اجداد خودکامه خود هستند؛ اما با این خوی می‌جنگند. فخرالنساء، دختری تحصیلکرده، از خاندانِ خود و ظلم‌هایی که به مردمان کرده‌اند، بیزار است. شازده نیز از خوی خشنِ پدرانِ خود، بهره‌چندانی نبرده است و فخرالنسا بارها به شازده می‌گوید: «اصلاً به تو یکی نمی‌آید شازده. نکند قمرالدوله با باغبان باشی... هان؟ آخر حتی یک‌دوره از آن جبروت اجدادی در تو نیست» (گلشیری، ۱۳۹۷: ۱۴) یا: «دستور دادی، هان؟ پس هنوز خون اجدادی در تو هست» (همان: ۱۴). خود شازده نیز می‌داند که خشونت را کنار گذاشته است: «خون اجدادی؟ من که نتوانستم به شکار ادامه بدهم، حتی از دیدن یک مرغابی وحشی که توی خون... و یا تازی که به دهان گرفته باشد دلم آشوب می‌شود» (همان: ۱۰۸-۱۰۹). بعد از مرگ فخرالنساء، شازده احتجاب کلفت خانه، فخری، را وادار می‌کند در نقش فخرالنساء فرو رود. فخری در تقلید از رفتارهای فخرالنسا تا جایی پیش می‌رود که گاهی شخصیت ذاتی خود را فراموش می‌کند. بنابراین هر سه شخصیت اصلی این داستان یعنی شازده، فخرالنسا و فخری توانسته‌اند تا حدودی بر جبر محیطی و ژنتیکی خود، غلبه کنند. اما شازده و فخرالنسا چیزی فراتر از خودسازی می‌خواهند؛ باید نسل این خودکامگی منقرض شود؛ شازده تمام نشانه‌ها و اسباب خانوادگی‌اش را تعمداً در قمار، می‌بازد: «سه شاه و دو بی‌بی. وقتی می‌دیدم که دست طرف دارد می‌لرزد و پائین چشمش می‌پرد و یا دارد سیگار را توی جاسیگاری خاموش می‌کند... برای این‌ها بود که رفتم طرفش. باید یک‌جوری ملک و املاک را آب می‌کردم. وقتی دستم خالی بود توپ می‌زدم» (همان: ۹۹) و هیچ فرزندی از دو شاهزاده باقی نمی‌ماند، تا مسیر انقلاب کامل شود و مرگ خاندان شازده‌ها رقم بخورد. شازده احتجاب، به پوچی‌ای امیدوارانه نزدیک می‌شود و از دنیای کافکاییِ هدایت، مدرسی و صادقی فاصله می‌گیرد. فخرالنسا و شازده احتجاب، یک دیکتاتوری را به پایان می‌رسانند.

۴-۲. آتئیسم و دوگانگی خیر و شر؛ خدا و شیطان

آتئیسم به معنی بی‌خدایی یا خدا ناباوری است. نوشته‌ای متأثر از آتئیسم است که درباره خدا یا الهیات شک وارد کند، یا مرز بین خیر و شر را در هم بریزد، یا اخلاقیات الهی را رد کند، یا خدا را متفاوت از آنچه الهیون می‌گویند، نشان دهد. به این دلیل اگزیستانسیالیسم اعتقاد به خدا را کنار می‌گذارد که «مفهوم خدا و خدا باوری، با تعهد و مسئولیت فردی انسان، که نقطه مرکزی این مکتب فلسفی است، تناقض دارد» (Milne, 2009: 228). موجودی اثیری و ملکوتی، یک فرشته و حتی موجودی شبیه به یک الهه، در رمان بوف کور، در قالبی زنانه ظاهر می‌شود؛ زن اثیری که به قول خود راوی در او «حس پرستش» را ایجاد کرده است (← هدایت، ۱۳۸۳: ۱۹) تا اینکه راوی، فرشته‌اش را از دست می‌دهد. در این رمان، هدایت، انسان جامعه مدرن را نشان می‌دهد. انسانی که دنیا و آخرتش را از دست داده است. راوی پس از مرگ الهه/فرشته‌اش احساس می‌کند: «من خودم را تا این اندازه بدبخت و نفرین زده گمان نمی‌کردم، ولی به واسطه حس جنایتی که در من پنهان بود، در عین حال خوشی بی‌دلیلی، خوشی غریبی به من دست داد، چون فهمیدم یک نفر همدرد قدیمی داشته‌ام» (همان: ۴۳). اما حسی دیگر به او آرامش می‌دهد: اینکه این سرنوشت بشر است. بعد از آن راوی، تنها راه ادامه زندگی خود را در فراموشی می‌داند و به استعمال مواد مخدر و شراب روی می‌آورد تا «در یک حالت نیمه خواب و نیمه اغما» فرو رود (همان: ۴۴). اکنون وارد زندگی گذشته‌اش می‌شود: در آنجا، او بیماری جسمی و روانی و محبوس در یک چهار دیواری است. به هیچ چیز اعتقاد ندارد و فقط، شک برای او مانده است: «حالا هیچ چیز را باور نمی‌کنم. به ثقل و ثبوت اشیا، به حقایق آشکار و روشن همین الآن هم شک دارم! ... آیا من موجود مجزا و مشخص هستم؟ نمی‌دانم؛ ولی حالا که در آینه نگاه کردم، خودم را نشناختم. نه آن من سابق مرده است...» (همان: ۴۹). از نظر راوی دوم، مردها رجاله و زن‌ها لکاته‌اند و تنها هدف زندگی آن‌ها، لذت، به‌ویژه لذت جنسی است. او روشنفکری است که می‌خواهد با زیر سوال بردن اعتقاد دینی و الهی، جایگزین خدایش شود: «به برتری خودم پی بردم، برتری خودم را به رجاله‌ها، به طبیعت، به خداها حس کردم؛ خداهایی که زائیده شهوت بشر هستند. یک خدا شده بودم، از خدا هم بزرگتر...» (همان: ۱۰۶). اما سرانجام چیزی کمتر از رجاله‌ها می‌شود. راوی بوف کور تفاوتی بین خیر و شر نمی‌گذارد. او هر نوع اعتقاد و باور دینی را به سخره می‌گیرد: «دایه‌ام گاهی از معجزات انبیا برایم صحبت می‌کرد؛ به خیال خودش می‌خواست مرا به این وسیله تسلیت دهد. ولی من به فکر پست و حماقت او حسرت می‌بردم!» (همان: ۸۴). یا در حدود همین صفحات که از خدا و دین بدگویی می‌کند یا: «من بیشتر خوشم می‌آمد با یک نفر دوست یا آشنا حرف بزنم تا با خدا، با قادر متعال! چون خدا از سر من زیاد بود» (همان: ۸۵). پوچی زندگی بود که موجب بی‌میلی راوی به خدا و دین شده بود. او با خودش فکر می‌کرد حالا که زندگی چنین است چه تفاوتی می‌کند که به خدا اعتقاد داشته باشد یا نه. در چنین شرایطی برای راوی اصلاً خیر و شر معنایی نمی‌دهد. به نظر راوی

و حتی شاید خود هدایت، انسان آنقدر در پستی سقوط کرده، که وجود خدا از سر انسان زیاد است.

در یکلیا و تنهایی او و ملکوت، دو عنصر خیر و شر علناً رودرروی یکدیگر قرار می‌گیرند. اما پس از پایان این دو رمان، خواننده دچار نوعی سردرگمی می‌شود؛ اینکه خیر و شر در این دو داستان کدام‌اند؟ در هر دو داستان نماینده‌های شیطان و خدا، در آغاز، کاملاً مشخص هستند. در یکلیا و تنهایی او، شیطان مستقیماً وارد داستان می‌شود و با یکلیا همدردی می‌کند. در بخش دیگر این داستان، عسبا نماینده شیطان می‌شود و امنون نماینده خداوند. در ملکوت، دکتر حاتم چیزی شبیه به شیطان است و گاهی شبیه به فرشته مرگ یا قابیل می‌شود. در عوض م. ل. خدا است. نخستین رودرروی خدا و شیطان در رمان یکلیا و تنهایی او، هنگامی است که شیطان خود را به یکلیا می‌شناساند:

یکلیا، به ابرهایی که در گوشه و کنار آسمان حرکت می‌کنند تا به رود سیاه، یعنی آنجایی که خورشید هر غروب به دهان سیاهی فرومی‌رود، برسند، نگاه کن! به ابانه که آرام و رنج‌کشیده در بسترش می‌لغزد بنگر تا بدانی همراه و کنار تو شیطان هم به آن‌ها می‌نگرد.
یکلیا فریاد کوچکی کشید و از او فاصله گرفت (مدرسی، ۱۳۵۱: ۲۰).

اما شیطان به او می‌فهماند آن‌که از او باید ترسید، کسی است که او را رانده است: «یکلیا، چقدر سزاواری که اینطور پریشان شوی. مگر نه اینست که حیثیت خیمه اجتماع به خاطر لعنتی است که به من نسبت داده می‌شود؟ آیا تو انسان نبودی که می‌خواستی راستگو باشی و صادق نبودی؟ اما یکلیا آنجایی که به تو وعده می‌داد، تو را از خانه عشقت بی‌مقصد و مرده بیرون کرد. نمی‌خواهی که من تو را تسلی داده باشم؟» (همان: ۲۰-۲۱) شیطان، شبیه به یک فیلسوف دانا و حقیقت‌طلب است. در صفحه ۲۱ و ۲۲ شیطان به یکلیا می‌گوید که خدا هنگامی که شیطان را شکست داد و از آسمان‌ها به پایین فرستاد، خواست انسان را بیافریند تا تماشاگر او باشد و او را ستایش کند، اما انسان به کمک آنچه شیطان در نهان او پنهان کرده بود، فراتر رفت و به دنبال راز هستی بود. خدا چون این را فهمید، پستی را در نهاد انسان قرار داد تا انسان‌ها به دنبال راز هستی نروند و هر بار سرگذشت شیطان را به یاد انسان‌ها می‌آورد و آن‌ها را به آن سرگذشت، تهدید می‌کرد. شیطان می‌گوید که تمام آن چیزهایی را که انسان آزادانه می‌خواست، یهوه آن‌ها را تحقیر و انسان را به خشم خود، تهدید می‌کرد. در آن زمان یکلیا که احساس می‌کند شیطان نیز با او همدرد است، به آغوش شیطان پناه می‌برد. مدرسی امر الهی را در برابر امر شیطانی قرار می‌دهد تا موجب درگیری ذهنی خوانندگان شود. جای یهوه و شیطان را تغییر می‌دهد. شیطان مهربان و همچون انسان، رنجیده و رانده‌شده و یهوه، انتقام‌گیر است. ماجرای یهوه و شیطان، به افسانه پرومته شباهت دارد. چنانکه گرین شرح می‌دهد، زئوس به یاری پرومته انسان را خلق می‌کند، اما هنگامی که پرومته متوجه می‌شود زئوس می‌خواهد که انسان‌ها، نیایش‌گری صرف باشند، به انسان‌ها فنون و

صناعت‌ها را آموخت و آتش را از خدایان دزدید و برای انسان‌ها به ارمغان آورد. به این ترتیب، انسان فراتر از بازیچه‌ای در دست خدایان شد (گرین، ۱۳۹۲: ۴۵-۴۶). پرومته انسان را با آتش آشنا می‌کند و دلپذیری و فواید آن را به انسان، می‌آموزد. چون زئوس، از خیانت پرومته آگاه شد، او را به عذاب و مرگی هر روزه دچار کرد و انسان‌ها را نیز با آفرینش زن، به گمراهی کشاند و خوی‌های پلید را در نهادشان قرار داد.

در یکلیا و تنهایی او، شیطان دقیقاً نقشی شبیه به پرومته دارد. او که در آفرینش انسان با خدا همکاری می‌کند در نهاد انسان رازی باقی می‌گذارد تا انسان از اینکه تنها ستایشگر و در تسخیر یهوه باشد، رها شود. یهوه با فهمیدن این قضیه، شیطان را لعنت می‌کند و می‌راند. در کتاب افسانه خدایان می‌آید: «پرومته که [نزد] نوع بشر اهمیت و مقام خاصی دارد، به همان اندازه که یک قهرمان داستانی افسانه خدایان به شمار می‌رود، مظهر و نماینده یک مفهوم فلسفی بزرگ است که عبارت است از روح عصیان بشر در مقابل قوانین طبیعت» (شفا، ۱۳۸۳: ۱۵۵). شیطان و نمایندگان او در این داستان، عسبا و تمار، مظهری از همین روحیه عصیان و رهایی هستند. مهم‌ترین بحث این رمان، آزادی است؛ آنچه برای اگزیستانسیالیست‌ها بسیار اهمیت دارد. یکلیا می‌خواهد آزادانه عشق‌بازی کند؛ عسبا، میکاه را به عشق تمار فرامی‌خواند. شیطان از یکلیا به عنوان نماینده انسان‌ها می‌خواهد که آزاد باشد و مسئولیت زندگی خود را برعهده بگیرد: «یکلیا گریه نکن. گریه تو گوش خراش است. من مانند او [یهوه] ترحم یا بخشش نمی‌کنم. این درخور شما آفریده‌هاست که عقب پناهگاهی می‌گردید» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۲۶). او از یکلیا می‌خواهد تا خود پناهگاه خود شود و مسئولیت زندگی خود را بپذیرد. سارتر می‌گوید: «بشر بدون هیچ اتکا و دستاویزی، بدون هیچ‌گونه مددی، محکوم است که در هر لحظه، بشریت را بسازد» (سارتر، ۱۳۹۸: ۴۱). این جدال بین خیر و شر و تردید انسان در تشخیص این دو از هم و آزادی انتخاب راه خود، تا پایان داستان ادامه دارد. هنگامی که عازار، پسر میکاه، از جهاد، باز می‌گردد، عسبا می‌گوید: «عازار! بهتر می‌بود در شهر می‌ماندی و دختران را بازی می‌دادی تا میان بیابان‌ها عقب خون انسان بدوی» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۴۰). عسبا شهوت راندن را برتر از جهاد - که از نظر او خونریزی است - می‌داند. عسبا با امنون کاهن، مناظره می‌کند و به او می‌گوید که امنون، به چیزهایی که می‌گوید، اعتقادی ندارد (همان: ۸۵). عسبا میل به آزادی، شهوت‌رانی و به دنبال زیبایی رفتن را در طبیعت بشر می‌داند؛ طبیعتی که خارج از کنترل انسان و حتی یهوه است (همان: ۸۳-۸۴). عسبا نماد کسی است که زندگی می‌کند تا آزاد باشد و لذت ببرد. در انتها با آغوش باز به سراغ مرگ خواهد رفت و عذاب یهوه را نیز به جان خواهد خرید.

در ملکوت نیز با دو عنصر خیر و شر یا چیزی شبیه به شیطان و خدا مواجه هستیم. البته مرز بین خیر و شر، دقیقاً مشخص نیست. در متن رمان، م.ل خدا و دکتر حاتم شیطان است. مثلاً هنگامی که جن را از شکم آقای مودت بیرون می‌کشند و جن جمله‌ای رمزی برای دکتر حاتم

می‌نویسد، دکتر حاتم در جواب آقای مودت و همراهان او دربارهٔ جملهٔ رمزی جن می‌گوید: «مطمئن باشید. نوشته است شما بی‌جهت با من مبارزه کردید و مرا از مأموریتم بازداشتید. همین امشب خود شیطان، رئیس مستقیم من، به سراغتان می‌آید. اگر حرفی دارید با او بزنید و اگر هم توانستید به جنگش بروید» (صادقی، ۱۳۴۹: ۲۸) که متوجه می‌شویم، شیطان خود دکتر حاتم است و جن جاسوس او بوده! زمانی که دکتر حاتم خبر مرگ قریب‌الوقوع شخصیت‌های داستان را به آنان می‌دهد و آقای چاق می‌خواهد از م.ل کمک بگیرد، دکتر حاتم مانع می‌شود. آقای چاق می‌گوید: «مگر او خدا نیست؟ شما خودتان می‌گفتید، بنابراین چرا نتواند کمک کند؟» (همان: ۱۰۸) اما وقتی کل داستان را در نظر بگیریم، همه چیز شر است و خوبی و خیر وجود ندارد. در بخش‌هایی، داستان به اسطورهٔ آفرینش نزدیک می‌شود. م.ل که خدای این داستان معرفی می‌شود، فرزندش را به دلیل دوستی با دکتر حاتم که شیطان است، مجازات می‌کند. دکتر حاتم نیز، گاهی شبیه به فرشتهٔ مرگ و گاهی شبیه به قابیل می‌شود. مثلاً دکتر حاتم به آقای منشی می‌گوید: «شباهت دوری با حضرت آدم دارید...» (همان: ۱۹)؛ گویی حضرت آدم را بسیار خوب می‌شناخته است. و در جایی دیگر می‌گوید: «ساقی! ساقی! مرا ببخش و یقین داشته باش که بیچاره‌ترین و بی‌گناه‌ترین و بی‌اراده‌ترین فرزند آدم هستم» (همان: ۷۵). شاید به همین دلیل انسان‌ها را می‌کشد؛ چون قابیل است و از روی حسادت، فرزندان آدم، برادران و خواهران خود را می‌کشد. در چند جای داستان به وظیفه و مأموریت خود اشاره می‌کند؛ گویا مأموریتی برای کشتن انسان‌ها دارد: «... وقتی دیگر نمی‌توانستم بمانم یا مأموریت وجدانیم را انجام یافته می‌دیدم بی‌خبر می‌گذاشتم و می‌رفتم...» (همان: ۲۲)، یا: «من بندهٔ زرخیز شغلم هستم و سرنوشت، یا اگر بدت می‌آید و تکراری و متبذل است، طور دیگر می‌گویم: بندهٔ شغلم و مأموریت» (همان: ۶۴). در اینجا شبیه به فرشتهٔ مرگ می‌شود. در انتهای داستان، گفتگوی منشی جوان و دکتر حاتم، خواننده را به این شک می‌اندازد که هیچ‌گاه نیروی خیر و شری وجود نداشته است؛ بلکه همه چیز شر است. نیروهای ماورایی، انسان را بازی می‌دهند و در انتها او را می‌کشند. منشی به دکتر حاتم می‌گوید: «برو، برو، هر چه زودتر پیش رفیقت [م.ل] برو. می‌بینم داستان دعوای شما ساختگی است و با هم رابطهٔ نزدیک دارید. لابد می‌نشینید و از سستی و پستی و ترس‌های قربانیان خودتان، از ما آدم‌های معمولی حرف می‌زنید و کیف می‌کنید» (همان: ۱۰۹). این شک قوّت می‌گیرد هنگامی که در انتهای داستان، دکتر حاتم و م.ل با یکدیگر ظاهر می‌شوند و با یکدیگر می‌روند. شاید این از ذهن بدبین صادقی نشأت گرفته باشد که در دنیا هیچ نیروی خیری وجود ندارد. در پایان بخش سوم، تحریفی از آیهٔ دُو سورهٔ طارق می‌آید: «فما له من قوه ولا ناصر». آیهٔ صحیح قرآن این است: «فما له من قوه ولا ناصر» یعنی «هیچ قدرت و پشتیبانی ندارد» اما به نظر می‌رسد که نویسنده تعمداً این آیه را تحریف کرده باشد و به جای «فما له»، «فما اله» آورده است که در این صورت معنا چیزی شبیه به این می‌شود: «چه پروردگار قدرتمندی است در حالیکه پشتیبان نیست». ممکن است اشتباه تایپی باشد؟ در چاپ دیگری نیز همین آیه تکرار

شده است. شاید صادقی تعمداً چنین کاری کرده باشد. به ویژه اینکه به ماجرای داستان نزدیک است. داستانی که سراسر مرگ است و هیچ نشانی از یاری پروردگار در برابر شیطان وجود ندارد. شازده احتجاب از دنیای متافیزیکی سه داستان قبل فاصله می‌گیرد. گلشیری ضعف جامعه را در ماورا نمی‌جوید. او در ذهن انسان‌ها و اجتماع جستجو می‌کند و بیشتر از فلسفه‌بافی به دنبال روانکاوی است. شازده احتجاب دنیایی را به تصویر می‌کشد که اشرافیتی منحط و خودکامه، نابودش کرده است. جامعه شازده احتجاب، نیاز به زیر و رو شدن دارد. از این جهت، بیش از سه اثر پیشین، به اگزیستانسیالیسم سارتر نزدیک می‌شود. شازده احتجاب و فخرالنسا تلاش می‌کنند تا بر جبر محیطی و وراثتی غلبه کنند. فخرالنسا نماینده یک زن مدرن، تحصیلکرده و اخلاقمدار می‌شود. او برخلاف زن‌های درباری، خوی مستکبر اشرافی را کنار می‌گذارد. کناره‌گیری از این خوی در رفتارش با فخری که کنیز او است مشخص می‌شود. فخری برای فخرالنسا، «فخری جان» است، محرم رازهایش، نه کنیزش:

فخرالنساء هیچ‌وقت پلک نمی‌زد، هی کتابا رو ورق می‌زد از سرشب تا نصف‌شب. روزها هم. حتی وقتی می‌نشست روبروی آینه و من موهاشو شانه می‌زدم. می‌گفت: فخری جون، موهامو بریز رو شونه‌م. این طور نه. و باز می‌خوند. فقط لباس تکیون می‌خورد. گفتم: خانم جون، این تو چی نوشته؟ گفت: می‌خوای برات بخونم؟ گفتم: آره. قصه قلعه سنگبارونو خوند. گفتم: خانم اینا که دروغه. گفت: می‌دونم اما می‌خوام بدونم اجداد والاتبار با این چیزا چطور خوابشان می‌برده (گلشیری، ۱۳۹۷: ۶۱).

فخرالنسا برخلاف زن‌های هم‌عصر خود، انسانی مستقل است. شازده، وابسته و در کنترل او است. در رفتارهای فخرالنسا با شازده می‌توان می‌فهمید، فخرالنسا از ظلم‌هایی که خاندانش به مردمان کرده‌اند، بیزار است؛ به دنبال این است که این ظلم‌ها را بشناسد، به شازده نیز بشناساند و با تحقیر آن رفتارها در چشم شازده تغییری رقم می‌زند. مثلاً وقتی که شازده می‌بیند، فخرالنسا مشغول مطالعه است، از او می‌پرسد که چه کتابی می‌خواند. فخرالنساء پاسخ می‌دهد «خاطرات جد والاتبارمان». بعد شازده از او می‌پرسد: «شما، شما این چیزها را می‌خوانید که چی؟» فخرالنسا جواب می‌دهد: «ببینید، اگر بخواهیم خودمان را بشناسیم باید از اینجاها شروع کنیم، از همین اجداد» (همان: ۴۴-۴۵). فخرالنسا می‌خواهد شازده را از آنچه در پیرامونشان گذشته، باخبر کند. به همین علت شازده، عاشقانه او را دوست می‌دارد؛ چون با زن‌های دیگر فرق دارد، شازده را آگاه کرده است. فخرالنسا در روزهای پایانی عمرش، که دیگر نمی‌تواند شخصاً کتاب بخواند، از شازده می‌خواهد برای او کتاب بخواند و آنجاست که شازده به او می‌گوید: «دوستت دارم، فخرالنساء» و فخرالنساء «خندید، آنقدر بلند خندید که چشم‌هایش پر از اشک شد» (همان: ۱۱۵) و این انقلاب بر علیه خاندان خودکامه شازده‌ها با مرگ فخرالنساء و شازده احتجاب به پایان می‌رسد. شازده‌ای که سهم او دوری گزیدن از راه و رسم پدرانش بود و تا پایان زندگی هیچ خونی نریخت. پیش از

مرگ خود نیز، یادگارهای خاندانش را، تعمداً در قمار می‌بازد تا مرگ خاندانش را کامل کرده باشد. فخرالنسا و شازده آزادی انتخاب را در جامعه‌ای می‌جستند که آزادی انسان‌ها سرکوب شده بود. جامعه‌ای که خواص آن، هیچ تعهدی نسبت به رفتارها و مسئولیت‌های خود نداشتند. سارتر هرکس را مسئول زندگی خویش می‌داند. انسانی که درون خود را بسازد، به جامعه و تمام انسان‌ها کمک کرده است: «هنگامی که ما می‌گوییم بشر مسئول وجود خویش است، منظور این نیست که بگوییم آدمی مسئول فردیت خاص خود است، بلکه می‌گوییم هر فردی مسئول تمام افراد بشر است.» و «فرد بشر با انتخاب خود، همهٔ آدمیان را انتخاب می‌کند» (سارتر، ۱۳۹۸: ۳۱). فخرالنسا و شازده، مسئولیت زندگی خود را پذیرفتند و انقلابی درونی کردند. بحث تعهد، آزادی، مسئولیت و انقلاب بر ضد شری که در جامعه جریان دارد، همگی، درون‌مایه‌های محوری شازده احتجاج هستند: جامعه خیر است و در برابر شر خودکامگان قرار می‌گیرد.

۳-۴. بیگانگی و ازخودبیگانگی

دو بیماری هستند که اگر از یکی فرار کنیم به دامان دیگری می‌افتیم و از مهم‌ترین مباحثی هستند که ذهن اگزیستانسیالیست‌ها را با خود درگیر کرده بودند. «از نظر بسیاری از اندیشمندان در قرن‌های نوزده و بیست، بیگانگی، وضعیتی است که برای انسان‌های متمدن پیش می‌آید. بیگانگی، احساس جدایی، بی‌تعلقی [نه وجهه مثبت بی‌تعلق بودن] و تنها بودن است» (Milne, 2009: 230). انسان بیگانه به علت تفاوتی که با جامعه دارد -چه این تفاوت‌ها مثبت باشند و چه منفی- مطرود و تنها است. ازخودبیگانگی حالتی عکس است: زمانی که فرد، از فردیت خود می‌گذرد تا جامعه او را بپذیرد به قول پاپنهایم «او از خودش بیگانه شده است زیرا در گریز از خود، رخصت داده موجودیت‌اش در بی‌اعتباری جماعت [ناشناخته برای او] غرق شود» (پاپنهایم، ۱۳۹۸: ۴۸).^۲ انسان دائم بین ترجیح یکی بردیگری، سردرگم است.

در بخش دوم بوف کور، راوی شخصیتی دور از جامعه است. انسان‌های پیرامونش را رجاله یا لکاته می‌نامد، از آن‌ها تنفر دارد و با آن‌ها رفت‌وآمدی نمی‌کند: «میان چهاردیواری که اتاق مرا تشکیل می‌دهد و حصاری که دور زندگی و افکار من کشیده، زندگی من مثل شمع، خرده‌خرده آب می‌شود، نه اشتباه می‌کنم، -مثل هیژم تر است که گوشهٔ دیگدان افتاده و نه تر و تازه مانده، فقط از دود و دم دیگران خفه شده» (هدایت، ۱۳۸۳: ۵۰). راوی خارج از این چهاردیواری را دنیایی غریب، «دنیای رجاله‌ها» می‌نامد (همان: ۵۱). برای او در اتاقش یک آینه است که گویی تنها رفیق و همدم اوست. آینه برای او مهم‌تر از دنیای رجاله‌هاست (همان: ۵۲). در دنیای رجاله‌ها و لکاته‌ها، راوی «محکوم به تنهایی» است. اگر بخواهد با کسی بیامیزد، باید شبیه به آن‌ها شود: «می‌ترسیدم زنم از دست برود. می‌خواستم طرز رفتار، اخلاق و دلربایی را از فاسق‌های زنم یاد بگیرم... اصلاً چطور می‌توانستم رفتار و اخلاق رجاله‌ها را یاد بگیرم؟ حالا می‌دانم آن‌ها را دوست داشت چون بی‌حیا،

احمق و متعفن بودند» (همان: ۶۲). به نظر آل احمد: «آدم‌ها در رمان بوف کور، نه تنها همه شبیه یکدیگرند، همه نشانه‌هایی از ابتذال فکر و زندگی‌اند، بلکه همه مورد تنفرند، رجاله‌اند، احمقند» (آل احمد، ۱۳۷۰: ۱۸). آنچه می‌نویسد تنها برای «سایه خودش» است و اهمیتی نمی‌دهد اگر آن را بخواند یا نه. راوی بخش اول، از خودبیگانه شده و حتی خویشتن را نیز فراموش کرده است. در یک ویرانه دور از شهر زندگی می‌کند و با هیچ‌کس سروسری ندارد؛ زیرا: «آیا این مردمی که شبیه من هستند، که ظاهراً احتیاجات و هواو هوس مرا دارند، برای گول زدن من نیستند؟ آیا یک مشت سایه نیستند که فقط برای مسخره کردن و گول زدن من به وجود آمده‌اند؟» (هدایت، ۱۳۸۳: ۱۱). او تلاش می‌کند تا خود را بشناسد و می‌ترسد که دیگران او را از شناخت خود دور کنند. برای همین دنیایی دور از دیگران را انتخاب کرده است تا زندگی‌های خود را مرور کند شاید به شناختی از خود برسد. تنها ترسش این است: «فقط می‌ترسم که فردا بمیرم و هنوز خودم را نشناخته باشم» (همان: ۱۰). دنیای بوف کور، دنیایی است که انسان همه‌چیز خود را در آن باخته است. همچون یک بوف در ویرانه‌ای، تنها زندگی می‌کند و کور است چون تمام شناختش را از خود و پیرامونش از دست داده است.

جدال بی‌پایان بین بیگانگی یا ازخودبیگانگی، شخصیت‌های رمان یکلیا و تنهایی او را در نبردی درونی قرار می‌دهد؛ یا باید از خود بگذرند تا جامعه را خشنود سازند یا فردیت خود را حفظ کنند و مطرود جامعه شوند. یکلیا، عشق نامشروعش با «کوشی» را برمی‌گزیند. اما جامعه، زنگوله‌ای به پای او می‌بندد و نفرین و طرد می‌کند. یکلیا بیگانه می‌شود و زنگوله نشان بیگانگی او است. هنگامی که کاملاً از جامعه بیگانه دور می‌شود، احساس‌های می‌کند:

در این لحظه بود که یکلیا نفس عمیقی کشید. تمام نیروهای منقلبی که در این مدت در درون او به بند کشیده شده بودند، کم‌کم خود را رها ساختند. حادثه از سنگینی خود کاسته بود و به جوانه‌هایی که در روح گناهکار او پنهان شده بود، جسارت رشد می‌داد. ناگهان، مانند اینکه در وجودش سدی شکسته شده باشد، سیل احساسات هیجانی، از هر طرف او را احاطه کرد. یکلیا خود را به دامن علفزار انداخت و سینه ملتپش را به آن چسباند. دست‌هایش را به میان گیسوان در هم خود فرو برد. گوئی می‌خواست چیزی را بفشارد. وقتی که این کار به هیجانات روحی او تسکین نداد، آن وقت دست به گریبان خود برد و بقایای جامه رنگارنگی را که سینه او را می‌پوشاند درید. سینه عریان و ملتپ و در هوای آزاد، قرار گرفت (مدرسی، ۱۳۵۱: ۷-۸).

یکلیا بقایای لباسش (آخرین بند اتصال او با جامعه‌اش) را از تن می‌کند و با بیگانه‌ای دیگر آشنا می‌شود. شیطان داستان میکاه را برای او می‌گوید و اینکه میکاه چگونه از خویشتن می‌گذرد. مدرسی با این اندیشه‌های دیگر مخالف است که می‌گوید:

اگر آدمی تمایل دارد از خود بگریزد و خود را از اوج تنهایی به میان گروه زمینیان افکند، نبایستی این نزول را سقوطی در بحران و بی‌قراری به شمار آوریم. بلکه برعکس: بودن به مثابه یکی از بسیار، تأثیر آرامش‌بخش بسیار ژرفی را موجب می‌گردد، مثل اینکه همه‌چیز، در بهترین حالت و

وضعیت خود قرار دارد. انسان برای دست یافتن، به این آرامش و تسلای وسوسه انگیز، باید بهای گزافی بپردازد، یعنی خودش را فراموش کند، بایستی با خویشتن بیگانه شود (پاپنهایم، ۱۳۹۸: ۴۷).

در داستان میکاه، او جامعه را به خواسته قلبی اش ترجیح می دهد و تمار را اخراج می کند. هر چند یهوه به او وعده قدرت بیشتر می دهد اما هیچگاه از اندوهی که بر او غالب است، تسلی نمی یابد: «او می دانست که نیرو از پایش کشیده می شود و در روی زمین کسی نیست که او را تسلی دهد و برای او بهتر است سال ها بر بالای قصرش نزدیک آسمان تنها باشد» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۴۷). پاپنهایم می گوید که انسان از خودبیگانه، به دلیل این بیگانگی و پذیرش جامعه، ممکن است به موفقیت های چشم گیری نیز دست یابد و [تا زمانی که این موفقیت ها ادامه یابد]، دچار نوعی کرختی است که موجب می شود تا از خودبیگانگی اش را تشخیص ندهد. اما هنگام بحران ها، متوجه از خودبیگانگی اش می شود (پاپنهایم، ۱۳۹۸: ۳۰). رمان یکلیا و تنهایی او، ترسیم تمام و کمالی از جامعه ایرانی معاصر او است. جامعه ای که درگیر جدال با دوگانگی ها است؛ خدا و شیطان؛ دنیا و دین؛ خیر و شر؛ جبر و اختیار؛ جامعه و فرد؛ سنت و مدرنیته. شیطان از زبان عسبابا می گوید: «بله یکلیا! عسبابا شراب می نوشید تا فراموش کند که زمین، انسان را فراموش کرده و به جای آن به دنبال پستی می دود؛ تا فراموش کند که زمین را گدایان، آن ها که روحشان تحقیر شده و آن تحقیر را اکنون حس نمی کنند، خشنود است. ... و این جهانی نبود که من به خاطر آن رنج کشیدم» (مدرسی، ۱۳۵۱: ۱۴۹). شیطان از انسانی انتقاد می کند که حقیقت را فراموش کرده و دل به ذلت داده است. شیطان تبدیل به مسیح/پرومته می شود: عذاب را تحمل کرد تا انسان آزاد باشد؛ اما می بیند که بیهوده رنج کشیده است زیرا عوام، آزادی را نمی خواهند.

دو شخصیت در رمان ملکوت، شبیه به خود صادقی هستند؛ هر دو بیگانه، ناشناس، منزوی و مرموزند: دکتر حاتم و آقای ناشناس. دکتر موجودی ماورائی و آدمخوار است. به هر شهری می رود، بذر مرگ می پراکند. فرشته عذاب یا مرگ یا انتقام است و مسئولیت دارد زمین را از آلودگی وجود انسان پاک کند. البته نه هر انسانی؛ فقط، کسانی سرنگ زهر دکتر حاتم را می گیرند که به طناب زندگی چنگ زده باشند:

- من دو نوع آمپول دارم که خواص جداگانه ای دارند. ... تقریباً نود و پنج درصد ساکنان شهر از خواستاران این نوع تزریقات بوده اند. می دانید، من فردا صبح از این شهر کوچ خواهم کرد، اما کار مردم را سامان داده ام و به همه آن ها یک دوره کامل تزریق کرده ام.

- مردم این آمپول ها را برای طول عمر می زنند یا برای ازدیاد و ادامه میل جنسی که در آن بسیار حریصند. ... آن ها جز این چه لذت دیگری، چه موضوع جالب دیگری، چه سرگرمی و امیدواری و هدف دیگری می توانند در زندگی سراسر پوچ و خالی و خسته کننده و یکنواختشان داشته باشند؟

اما کسانی که جور دیگری هستند و طور دیگر می‌اندیشند به سراغ من نمی‌آیند، من هم با آن‌ها کاری ندارم... (صادقی، ۱۳۴۹: ۲۴-۲۵).

به نظر دکتر حاتم، تنها پنج در صد سزاوار زندگی‌اند؛ نخبگان. عوام محکوم به مرگ در ملکوت، همان رجاله‌های بوف کور هستند. با این تفاوت که در بوف کور، نخبگان نیز، در نهایت سقوط می‌کنند. آقای ناشناس نخبه بیگانه‌ای است، که در برابر کشتار عوام سکوت می‌کند؛ کشتار انسان‌ها یا اهمیتی برای او ندارد یا مرگ آن‌ها را به صلاح جامعه می‌داند. اندیشه نخبه‌گرا و ضدعوام، سرتاسر رمان ملکوت را فرا گرفته است. م.ل تا زمانی که میلی به زندگی دنیایی نداشت؛ خانه‌ها و املاکش را آتش زده بود، اجزای بدنش را قطع می‌کرد، لیاقت زیستن داشت و تنها کسی بود که شیطان را می‌آزرد. اما همین که تصمیم می‌گیرد آخرین قطعه بدن دنیایی خود را نگه دارد و ازدواج کند، دکتر حاتم به او سرنگ مرگ را تزریق می‌کند. م.ل بیگانگی را، که موجب جدایی و تنهایی او از دیگر انسان‌ها شده است، کنار می‌گذارد و از خودبیگانه می‌شود. با اینکه می‌داند انسان‌های عادی احمق و نادانند، اما دیگر این تنهایی را تاب نمی‌آورد و تصمیم می‌گیرد مثل آن‌ها شود. بنابراین دکتر حاتم، نماینده صادقی در داستان، تصمیم می‌گیرد که او دیگر شایسته زیستن نیست. اهمیت ارزش نخبگان نسبت به عوام در ملکوت، ما را یاد اندیشه برتراند راسل می‌اندازد که داروین بیشتر از سی میلیون انسان عادی می‌ارزد (← راجرز و تامپسون، ۱۳۹۸: ۱۲۰). راسل نیز، همچون صادقی، لفظ مردم عادی (Ordinary People) را به کار می‌گیرد.

در شازده احتجاب، شازده و فخرالنساء، هویتی جدا از جامعه خود برمی‌گزینند. فخرالنساء به دربار می‌آید. جایی که از آن بیزار است. سعی می‌کند در این محیط بیگانه، هویت خود را بیابد. کتاب می‌خواند تا با کشف اسرار خانوادگی، خود را بشناسد. او چیزی گرانبها می‌یابد؛ به استقلال شخصیتی و فکری می‌رسد. فخرالنساء بر خلاف تمام زن‌های زمانش اسیر مردان نیست. برعکس شازده وابسته به اوست. شاید گلشیری این اسم را تعمداً انتخاب کرده باشد: فخرالنساء، فخر و الگویی برای زنان. فخرالنساء زن ایده‌آل ایرانی است. به نظر میرعابدینی، فخرالنساء، همان زن اثیری، زن مینیاتوری ایرانی است و تمام تلاش شازده احتجاب این است که او را بشناسد (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۶۸۱-۶۸۲). فخرالنساء، هویت شازده را ساخته بود. به همین دلیل، هویت شازده نیز با مرگ فخرالنساء از بین می‌رود. شازده از خودبیگانه می‌شود و خود را از میان خاطرات بی‌شمار تشخیص نمی‌دهد. باید فخرالنساء بازگردد تا شازده نیز دوباره با او متولد شود. پس فخری باید تبدیل به فخرالنساء شود. فخری هویت حقیقی خود را از دست می‌دهد اما هرگز نمی‌تواند مثل فخرالنساء شود چون چیزی فراتر از ظاهر، شخصیت خودویژه فخرالنساء را ساخته بود. در انتها نیز، شازده بیگانه و تنها، در خانه‌ای که هیچ چیزی از هویتش باقی نمانده است، جان می‌دهد.

۵. نتیجه

در بررسی نخستین رمان‌های مدرنیستی فارسی همچون بوف کور، یکلیا و تنهایی او، ملکوت و شازده احتجاج، تأثیرپذیری این رمان‌ها از اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی مشخص است. سه رمان نخست، بیشتر به مفاهیم پوچ‌گرایی و بی‌معنایی اگزیستانسیالیسم توجه کرده‌اند. آن‌ها از بین رفتن ارزش‌های سنتی، جدال بین خیر و شر و شک درباره مرز بین خوبی و بدی را نمایش می‌دهند. همچنین در هر سه رمان نگاهی منفی به انسانیت و افراد جامعه وجود دارد و به‌ویژه در دو رمان یکلیا و تنهایی او و ملکوت که بعد از ۲۸ مرداد و پیش از ۱۳۴۰ نوشته شده‌اند، ضدیت با عوام، افزایش می‌یابد. اما برخورد گلشیری با نویسندگان پیشین متفاوت می‌شود. در رمان شازده احتجاج، نویسنده به تعهد، توجه می‌کند و رمان اجتماعی می‌شود. شخصیت‌هایی ساخته می‌شوند که در دنیایی پوچ به دنبال شناخت خود و پذیرش مسئولیت زندگی خود هستند. آن‌ها تلاش می‌کنند تا با شناخت خود و محیط اطرافشان، به هویتی مستقل برسند. در رمان شازده احتجاج، نگاه نویسنده به جامعه مثبت‌تر از نظرگاه سه رمان پیش از خود است. برخلاف سه رمان پیشین که نخبه‌گرا و ضد عوام هستند، در شازده احتجاج، تمام مردم زیر یک چتر می‌روند و در برابر خودکامگان قرار می‌گیرند. همچنین در شازده احتجاج فضای داستان از آسمان به زمین بازمی‌گردد و جدال آسمانی بین انسان با شیطان یا خدا، به جدال انسان‌ها با خودکامگان تبدیل می‌شود. باید بررسی کرد که چرا رمان شازده احتجاج به این مسیر کشیده می‌شود؟ آیا این نگاه پس از آن نیز، ادامه می‌یابد؟ نگاهی که در این رمان‌ها وجود داشته، تا چه حد متأثر از فضای جامعه‌ای است که نویسندگان در آن زندگی می‌کرده‌اند؟ تعهد اجتماعی در نوشته‌های بعدی گلشیری چگونه است؟ و پرسش‌هایی از این دست که به کمک بررسی سیر یک اندیشه خاص در رمان‌های فارسی یا رمان‌های یک نویسنده، می‌توان به آن‌ها دست یافت.

پی‌نوشت

1. Literary Movements For Students

۲. به دلیل نامفهوم بودن ترجمه در بخش‌هایی از کتاب، از نسخه انگلیسی یاری گرفته شده است (برای اطلاع از متن اصلی ← Pappenheim, 1968: 32).

منابع

- امن‌خانی، عیسی (۱۳۹۲)، اگزیستانسیالیسم و ادبیات معاصر ایران، تهران، علمی.
- آل احمد، جلال (۱۳۷۰)، هفت مقاله، تهران، امیرکبیر.
- پاپکین، ریچارد و استرول، آورو (۱۳۹۴)، کلیات فلسفه، ترجمه سیدجلال‌الدین مجتبی، تهران، دانشگاه تهران.
- پاپنهایم، فریتس (۱۳۹۸)، از خودبیگانگی انسان مدرن، ترجمه مجید مددی، تهران، بان.
- راجرز، نایجل و مل تامپسون (۱۳۹۸)، فیلسوفان بدکردار، ترجمه احسان شاه‌قاسمی، تهران، امیرکبیر.
- راسخی لنگرودی، احمد (۱۳۹۷)، سارتر در ایران، تهران، اختران.

- سارتر، ژان پل (۱۳۹۸)، اگزیستانسیالیسم و اصالت بشر، ترجمه مصطفی رحیمی، تهران، نیلوفر.
- شفا، شجاع‌الدین (۱۳۸۳)، افسانه خدایان، گردآوری و ترجمه شجاع‌الدین شفا، تهران، دنیای نو.
- صادقی، بهرام (۱۳۴۹)، ملکوت، تهران، کتاب زمان.
- گرین، راجر لنسلین (۱۳۹۲)، اساطیر یونان، ترجمه عباس آقاجانی، تهران، سروش.
- گلشیری، هوشنگ (۱۳۹۷)، شازده احتجاب، تهران، نیلوفر.
- متیوز، اریک (۱۳۹۵)، فلسفه فرانسه در قرن بیستم، ترجمه محسن حکیمی، تهران، ققنوس.
- مدرسی، تقی (۱۳۵۱)، یکلیا و تنهایی او، تهران، نیل.
- میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷)، صد سال داستان‌نویسی ایران، تهران، چشمه.
- لئونوف، لئونید و دیگران (۱۳۶۴)، وظیفه ادبیات، ترجمه و گزینش ابوالحسن نجفی، تهران، کتاب زمان.
- هدایت، صادق (۱۳۸۳)، بوف کور، تهران، صادق هدایت.
- Crowell, Steven (2012), *the Cambridge Companion to Existentialism*, Cambridge, Cambridge University.
- Milne, Ira Mark (2009), *Literary Movements for Students*, Second Edition, Detroit, New York, San Francisco, New Haven, Conn, Waterville, Maine and London, Gale Publishing.
- Pappenheim, Fritz (1968), *the Alienation of Modern Man*, New York and London, Monthly Review.
- Solomon, Robert C. (2005), *Existentialism*, New York and Oxford, Oxford University.

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰



10.22059/jlcr.2021.328889.1727

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

Analysis of Postmodern Components in *The Author's Cold Coffee Novel*

Ahmad Heidari Goujani

PhD Student of Persian language and literature, University of Arak, Arak, Iran

Mosen Zolfaghary

Professor of Persian language and literature, University of Arak, Arak, Iran

Hasan Heidari

Professor of Persian language and literature, University of Arak, Arak, Iran

Hojjatallah Omidali

Associate Professor of Persian language and literature, University of Arak, Arak, Iran

Received: 14, August, 2021 & Accepted: 31, October, 2021

Abstract

Dividing every phenomenon into its constituent elements is scientifically important. "Character" is one of the most important elements of the narrative and how to interpret the characters of the story is one of the main components of the interpretation of the text. This research aims to study and analyze the postmodernist components in the characters of the psycho-literary novel "Cold Coffee of Mr. Author" by "Ruzbeh Moin". The research method is analytical-descriptive and the data collection method is library studies. The theoretical foundations and findings of this research are as follows: Postmodernism was a creative leap that continued with the criticism of modernism on its continuity. The theme of death, love and neurosis is one of the important topics in world literature that is addressed by the postmodernist narrative. The author's cold coffee is a narrative that depicts the world of neurotic characters with the patterns and characteristics of postmodern fiction literature in its narrative twists, and from every corner we hear the voice of the text, and in the heart of every story is a historical, political, artistic character, etc. It can be seen that the author puts his feelings, intentions and words in the text of the story with such arrangements. In this novel, a kind of comparison of personality in the course of modern narration; With famous personalities and attributing action and self-work, there are fictional characters that remind of those personalities and revive their great and emotional actions. By using the actions of characters and modern story writing techniques such as de-heroism, intertextuality, story within story, change of narrator and perspective, uncertainty, endless cycle, identity and unity of characters, loss of meaning, etc., he brings his novel closer to postmodern narratives. The main characters are a type and prototype example of people who have psychosis and abnormalities of the world of postmodernism and absurdism, such as fascination, skepticism, loss of meaning, denial of truth and reality, and mental-behavioral symptoms, illusions and delusions of anti-social personalities; They depict problematic, sociopath, schizoid, paranoid. The similarities of actions and behaviors of the characters are influenced by the shadow or the hidden and dark aspects of their existence and a drawing of the confusion of the contemporary human mind and the world around them.

Keywords: Postmodernism, Rouzbeh Moin, personality, cold coffee of the author.

تحلیل مؤلفه‌های پسامدرن در رمان قهوه سرد آقای نویسنده

احمد حیدری گوجانی*

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران

محسن ذوالفقاری

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران

حسن حیدری

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران

حجت الله امیدعلی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اراک، اراک، ایران

(از ص ۷۹-۹۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۵/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۸/۹

علمی-پژوهشی

چکیده

تجزیه هر پدیده به عناصر سازنده آن از نظر علمی با اهمیت است. «شخصیت» از مهمترین عناصر سازنده روایت و چگونگی تفسیر شخصیت‌های داستان از اجزاء اصلی تفسیر متن است. این پژوهش در پی واکاوی و تحلیل مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی در شخصیت‌های رمان روانی-نامه‌ای «قهوه سرد آقای نویسنده» اثر «روزبه معین» است. روش پژوهش، تحلیلی-توصیفی و شیوه گردآوری داده‌ها مطالعات کتابخانه‌ای است. مبانی نظری و یافته‌های این پژوهش به این شرح است: پست‌مدرنیسم، جهش خلاقانه‌ای بود که با نقد مدرنیسم بر مداومت آن استمرار داشتند. درون‌مایه مرگ، عشق و روان‌رنجوری از موضوعات مهم در ادبیات جهان است که روایت پست‌مدرنیستی به آن می‌پردازد. قهوه سرد آقای نویسنده، روایتی است که با الگوها و ویژگی‌های ادبیات داستانی پسامدرنیستی در پیچ و تاب‌های روایی خود دنیای شخصیت‌های روان‌رنجور را به تصویر می‌کشد و از هر گوشه آن صدای متنی را می‌شنویم و در بطن هر ماجرائی شخصیتی تاریخی، سیاسی، هنری و... به چشم می‌خورد که نویسنده، احساس، مقصود و سخنان خود را با چنین تمهیداتی در متن داستان جای می‌دهد. در این رمان نوعی قرینه‌سازی شخصیت در سیر روایت مدرن؛ با شخصیت‌های مشهور و نسبت‌دادن کنش و خویشکاری مشابه شخصیت‌های داستانی وجود دارد که یادآور آن شخصیت‌ها و احیاگر کنش‌های بزرگ و هیجانی آنان است. روزبه معین، با استفاده از کنش شخصیت‌ها و شگردهای داستان‌نویسی مدرن مانند قهرمان‌زدایی، بینامتنیت، داستان در داستان، تغییر راوی و زاویه دید، عدم قطعیت، چرخه بی‌پایان، معنا باختگی و... رمان خود را به روایت‌های پسامدرن نزدیک می‌کند. شخصیت‌های اصلی، نوعی و نمونه پرتوتیپ افرادی هستند، که روان‌گسیختگی و نابهنجاری‌های جهان پست‌مدرنیسم و ابزوردیسم، مانند شیفته‌گونگی، شک‌اندیشی، معنا باختگی، انکار حقیقت و واقعیت و علائم روحی-رفتاری، توهم‌ها و هذیان‌های شخصیت‌های ضد اجتماعی؛ پروبلماتیک، سوسیوپات، اسکیزوئید، پارانوئید را ترسیم می‌کنند. مشابهت‌های کنشی و رفتاری شخصیت‌ها متأثر از سایه یا جنبه‌های پنهان و تاریک وجود آنان و ترسیمی از آشفته‌گی ذهن انسان معاصر و جهان اطراف آنان است.

واژه‌های کلیدی: پست‌مدرنیسم، روزبه معین، شخصیت، قهوه سرد آقای نویسنده.

۱. مقدمه

رمان روانی-نامه‌ای قهوه سرد آقای نویسنده اثر «روزبه معین»، یک رمان ایرانی با موضوع عاشقانه است که تم معمایی-هیجانی دارد. این رمان، ماجرای نویسنده‌ای به نام آرمان روزبه و مارال، دختری روزنامه‌نگار است. روایت، با یک خاطره از دوران کودکی آرمان شروع می‌شود. خاطره‌ای که در ادامه اساس حوادث بعدی رمان است.

قهوه سرد آقای نویسنده، در اردیبهشت ۱۳۹۶ شگفتی‌ساز دنیای نشریات ایران شد. استقبال فوق‌العاده و صف‌های طولانی خرید این رمان، تنها چند روز پس از رونمایی، آن‌هم در روزهایی که اهالی قلم از بی‌میلی مخاطبین به کتاب و کتابخوانی گلایه داشتند، اتفاقی شگفت‌انگیز بود و در مدت زمان تقریباً یک‌ماه به چاپ بیستم رسید و می‌توان گفت: این مسئله به نحوی شگفتی‌ساز است. این رمان تا به امروز بیشتر از هفتاد و پنج بار تجدید چاپ شده و پرمخاطب‌ترین رمان دهه نود است. معین، قبل از انتشار این اثر، نمایشنامه هنگامی که باران پیانو می‌نوازد را منتشر کرد.

اینکه شخصیت اول داستان، خود یک نویسنده باشد، جذابیت یا به‌طور دقیق‌تر پیچیدگی‌های خاصی به داستان اضافه می‌کند. نویسنده داستان ما (آرمان) شخصیتی اسکیزوئید است و در کودکی عاشق دختر پیانونوازی می‌شود که ۱۵ سال از خودش بزرگتر است. دختر پیانونواز برای یادگیری پیانو به خانه پیرزنی در همسایگی آرمان می‌آید. آرمان از ترس اینکه معشوقه‌اش بعد از یادگیری پیانو دیگر به سراغ پیرزن نیاید و او را از دیدنش محروم سازد، نُت‌های موسیقی دختر رویاهایش را جابه‌جا می‌کند. بیست‌سال بعد آرمان در کنسرت همان دختری که در دوران کودکی معشوقه‌اش بود، متوجه می‌شود، شخصیتی به نام ابی، که زمانی از دوستان نزدیک آرمان بود، خاطرات کودکی او را دزدیده و خود را به جای آرمان معرفی کرده‌است. آرمان، تلاش می‌کند، ابی را رسوا کند، اما در این راه با مشکلات بزرگی مواجه‌است و پلیس او را به تیمارستان می‌فرستد و در آن‌جا بستری می‌شود. آرمان، در تیمارستان با شخصیت‌های جالبی آشنا می‌شود که فضای داستان را با جذابیت‌های جدیدی همراه می‌کنند.

قهوه سرد آقای نویسنده، هفده بخش دارد و نمونه‌ای از رمان‌های موزائیکی و داستان‌های فرعی آن «اپی‌زود» یا استفاده از اسلوب داستان در داستان است که ضمن آن داستان‌های مینی‌مالیستی و حوادث فراوانی با مضامین پست‌مدرنیستی، روان‌شناسی و معنا‌باختگی یا ابزوردیسم روایت شده‌است که این حکایت‌ها در شناخت نمای روانی شخصیت‌ها مؤثر، سبب تنوع روایت و عامل مؤثری است که با ایجاد کشمکش و درگیری مناسب به سیر روایت حرکت می‌دهد و ذهن مخاطب را به چالش می‌کشد و ترسیمی از ساختار بریده بریده، از هم گسیختگی، بهره‌گیری نویسنده از خرده‌روایت‌ها

در کنار کلان‌روایت و توجه نویسنده به مؤلفه مثبت پست‌مدرنیستی «پلورالیسم»، گوناگونی و کثرت‌گرایی است.

طرح این رمان، به مفهوم نقشه پنهانی یا توطئه برای نیل به هدفی تبه‌کارانه و غیرقانونی به‌کار می‌رود و ترکیبی از عشق و مرگ است که از ویژگی‌های نوشتار پست‌مدرنیستی است. «ادبیات داستانی پسامدرنیستی همواره در باره مرگ است. همان‌گونه که نوشتار پسامدرنیستی عشق را شبیه‌سازی می‌کند، مرگ را نیز از طریق مواجهه دنیا‌های گوناگون و از طریق گذار از مرزهای وجودشناسانه و یا ایجاد انواع و درجات متفاوتی از واقعیت بازنمایی می‌کند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۴/۱). در کلی‌ترین خطوط پی‌رنگ این رمان می‌توان گفت: شخصیت مرکزی، دچار اختلال روانی شده و به آسایشگاه روانی برده می‌شود و تصور می‌کند که سخت در یک دسیسه گرفتار است و دیگر شخصیت‌ها قصد آزدن او را دارند و نویسنده رمان با این شیوه به تحلیل گسیختگی‌های عاطفی و روان‌پریشی شخصیت‌هایی می‌پردازد که در برابر رویدادهای وحشت‌زا به خیال‌بافی روی می‌آورند.

در این پژوهش می‌کوشیم، قرائنی پسامدرنی در قهوه سرد آقای نویسنده ارائه دهیم تا ضمن تبیین ارزش هنری، انتقال روح اثر به خواننده، بازنمایی ساختار آن، چگونگی تلفیق و عرضه پسامدرنی داستان و کاربرد مؤلفه‌های پسامدرن را ترسیم کنیم.

مسئله این پژوهش، تحلیل و نقد ویژگی‌های پسامدرنی و ترسیم سازه‌های پست‌مدرنیستی برای دریافتی بهتر از شخصیت‌پردازی، متن و پیام‌های درون‌متنی در قهوه سرد آقای نویسنده است و به پرسش زیر پاسخ می‌دهیم.

۱. مؤلفه‌ها و سازه‌های پست‌مدرنیستی در شخصیت‌پردازی قهوه سرد آقای نویسنده

چیست؟

فرضیه اصلی پژوهش در برابر مسئله و پرسش یادشده این است که قهوه سرد آقای نویسنده، به دلیل داشتن قابلیت‌هایی مانند پرداختن به دو شیوه روایی و قالب ادبی رمان و نامه، آفریدن شخصیت‌های اسکیزوتیک، سوسیوپات، پارانوئید و مؤلفه‌های پست‌مدرنیستی مانند شک‌اندیشی، معنابخشی، بینامتنیت و پرداختن به ذائقه عاشقانه غالب ادبی معاصر، مناسب تحلیلی پست‌مدرنیستی است و این رمان توانسته است، ترسیمی نو از چهره انسان معاصر را در شخصیت‌های داستانی ارائه دهد و استقبال خوانندگان از این اثر نشان می‌دهد، نظر و اندیشه مخاطبین چه مسائلی را نمایش انسان در جامعه معاصر می‌دانند و نگاه آنان به جامعه چگونه است.

شیوه پژوهش در این مقاله رویکردی تحلیلی-توصیفی و روش گردآوری داده‌ها مطالعات کتابخانه‌ای است. از داده‌ها و اجزای مرتبط با هم در پیکره نظریه‌های پسامدرن

و شخصیت پردازی، چگونگی ارتباط این اجزا با ساختار کلی موضوع و مؤلفه‌های روایی عنصر شخصیت برای تحلیل و توصیف ابعاد مختلف شخصیت پردازی در رمان عاشقانه فارسی در قلمرو زمانی دهه نود بهره می‌بریم و برای سنجش فرضیه خود قهوه سرد آقای نویسنده را به عنوان پیکره برگزیده‌ایم. انتخاب این رمان به دلیل وجود نمونه‌ها و مصادیق هدمند جریان پسامدرن در فضای روایت با هدف ترویج آموزه‌های پست مدرنیستی است.

پژوهشی که درباره قهوه سرد آقای نویسنده یافتیم، بدین شرح است: «پست اندازی عامه پسند، نقد و فرانقدی بر رمان قهوه سرد آقای نویسنده» (۱۳۹۶)، ابراهیمی لامع، که به ساختار کلی روایت شناسی، نثر، زبان، تکنیک‌های به کار رفته و مخاطبان عام، پرداخته و از شخصیت پردازی، بحث تخصصی و مفصل ارائه نکرده است و تنها اشاره‌ای خیلی مختصر و اندک به این عنصر داستانی دارد. از پژوهش‌های انجام شده در تحلیل مؤلفه‌های پسامدرن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مقاله «تعویق خود در داستان پردازی محمدرضا کاتب» (۱۳۹۶)، یعقوبی جنبه‌سرایی و همکاران، که به تبیین تلقی پست مدرنیستی از مفهوم «خود» و بررسی ریشه‌های ساساختارگرایانه آن، نقش مقوله تعویق خود در داستان پردازی محمدرضا کاتب می‌پردازند.

مقاله «بررسی ارتباط مرگ با کلام و گفتمان پسامرگی در پست مدرنیسم در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب» (۱۳۹۵)، پڑهان و همکاران که به بررسی پیوند محتوایی مرگ با کلام، گفتار و پسامرگی در پسامدرنیسم و تلازم همبستگی محوری این مضامین در روایت‌های داستانی؛ آفتاب پرست نازنین، بی‌ترسی، پستی و هیس بر اساس نظریه مک‌هیمل پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که برداشت مشترکی از مرگ، شخصیت‌ها را به هم پیوند می‌دهند.

مقاله «تحلیل و نقد ویژگی‌های پسامدرنی رمان هیس» (۱۳۹۹)، المیر و نجم‌الدین رستم یونس، که به شگردهای فراداستانی می‌پردازد.

مقاله «پسامدرنیسم در رمان تاریخ سِرّی بهادران فرس قدیم» (۱۳۸۸)، تدینی که به بررسی آمیختن گونه‌های ادبی، محتوی معرفت‌شناسانه، عدم انسجام، بینامتنیت، تغییرات راوی و زاویه دید و... می‌پردازد.

پژوهش پیش‌رو از این حیث که به تحلیل عنصر شخصیت با الگو قراردادن تلفیقی از نظریات، پست مدرنیسم و ابزوردیسم می‌پردازد، مطالعه‌ای تازه و نو است.

۲. پُست‌مدرنیسم

پُست‌مدرنیسم، فرانویگرایی، واکنشی است در مقابل بنیان اولیه مدرنیسم و ادعای برگزیدن از مدرنیسم را دارد و چیزی جدای از مدرنیته نیست و دورانی از تاریخ مدرنیته است. «واژه پُست به معنی برتری و بیشتر بودن است» (داوری اردکانی، ۱۳۹۱: ۱۲۹/۱). مدرنیسم، شیوه‌ای بود که از سنت فراتر می‌رفت، اما پست‌مدرنیسم از سنت و مدرنیسم فراتر می‌رود و مدرنیسم را بی‌اعتبار و مورد پرسش می‌داند. «فردریک جیمسن، در تحقیق مفصلش با عنوان پسامدرنیسم یا منطق فرهنگی سرمایه‌داری متأخر، فروپاشی ساختارهای سنتی، اجتماعی و اقتصادی را مشابه روان‌گسیختگی می‌داند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۴/۱). پست‌مدرنیسم، عناصر سازنده ماقبل خود مانند خرد، حقیقت، سنت، اخلاق و تاریخ را به دلیل ناسازگاری با تجزیه و تحلیل موشکافانه امروزی بی‌معنا می‌داند. «در سال‌های دهه ۱۹۷۰ و به‌ویژه دهه ۱۹۸۰ اصطلاح پُست‌مدرن و مشتقات آن جای خود را در حوزه‌های مختلف علوم انسانی و علوم اجتماعی به‌ویژه فلسفه، ادبیات، نقد ادبی، نظریه ادبی، جامعه‌شناسی، روانکاوی، نظریه اجتماعی، نظریه فرهنگی، سیاست و... باز کرد» (لیوتار، ۱۳۸۱: ۲۳/۱).

رمان پسامدرنیستی، به طرح مباحثی مانند ماهیت عالم هستی و وجودشناسانه، بی‌معنایی، عدم انسجام متن، عدم قطعیت و... می‌پردازد. روایت پست‌مدرنیستی به ترسیم آدم‌ها و شخصیت‌های غیر قهرمانی می‌پردازد که درگیر کارهای غیر اخلاقی هستند، در حالی که در روایت سنتی اعمال قهرمانانه مردان بزرگ با صفات والای اخلاقی و معنوی و خصوصیات تحسین‌برانگیز جسمی مشخص می‌شوند، مثلاً سقراط را در نوشیدن جام شوکران با هدفی الهام‌بخشی ترسیم می‌کند. «درک زبان پست‌مدرنیسم بسیار دشوار است؛ و اکثر کتاب‌های راجع به پست‌مدرنیسم نیز به این زبان به‌ویژه مبهم نوشته شده‌اند» (پاول، ۱۳۸۰: ۱۲/۱).

شخصیت‌های اغلب داستان‌های پُست‌مدرن، افرادی معقول، معمولی و دارای کنش‌های پذیرفته و متداول جامعه نیستند، بلکه اغلب از نظر هنجارهای اجتماعی دارای رفتاری غیر عادی و غیر قابل درک هستند. برخی از این شخصیت‌ها کاملاً روان‌پریش هستند. معین، از زاویه دید شخصیت‌های اسکیزوئید و با تغییر زاویه دید به پسامدرنیسم می‌پردازد و ابعاد شخصیت‌های اسکیزوئید را مورد توجه قرار می‌دهد. «شخصیت‌های رمان‌های پسامدرن، ذهنی آشفته و غیر متعارف دارند و متن، اغلب در نتیجه آشفتگی ذهن آنان، انسجام و یک‌دستی خود را از دست می‌دهد، همچنان که انسان این عصر، جامعه و دنیای او آشفته و فاقد انسجام و یکپارچگی هستند» (تدینی، ۱۳۸۸: ۲۱۷/۱).

از تکنیک‌هایی که موجب عدم قطعیت، آشفتگی و عدم انسجام آثار پسامدرنیستی می‌شود، به‌کارگیری شیوه‌های متفاوت روایت، مانند خواب، خاطره، تداعی، جریان سیال ذهن، تغییر زاویه دید و راوی است. این تکنیک‌ها با ادبیات مدرن آغاز شده و در پسامدرنیسم به اوج خود رسید. روزبه معین، روایت خود را با زاویه دید اول شخص مفرد شروع می‌کند، اما در فصل دوم این زاویه دید را رها می‌کند و با زاویه دید دانای کل روایت را ادامه می‌دهد و این تغییر متناسب با وقایع جدیدی است که در داستان رخ می‌دهد. زاویه دید غالب این رمان، اول شخص مفرد با روایت آرمان است. از ۱۷ بخش رمان، زاویه دید ۷ بخش، دانای کل است. به‌علاوه حکایت‌هایی را از منظر سایر شخصیت‌های داستانی مانند مارال، نگار، مهران، میکائیل و... به‌شیوه اول شخص روایت می‌کند.

زمان در قهوه سرد آقای نویسنده، غیر خطی و آشفته است و در کنار سایر مؤلفه‌های پسامدرن به‌آشوب متن کمک می‌کند. سیر روایت با حکایت‌های فرعی، فلاشبک‌های افسانه‌سازی، خیالی و زمان‌پریشی مداوم به گذشته باز می‌گردد. زمان در دست شخصیت‌ها همانند یک ساعت کوکی است که عقربه‌های آن را به هر سمت می‌توانند، بچرخانند. بنابراین، هرگاه که بخواهند، زمان را به عقب یا جلو می‌کشند. روزبه معین، با از بین بردن سیر خطی و مستقیم زمان و بازگشت‌هایی که با این روش‌ها به گذشته و درون ذهن شخصیت‌ها دارد، ضمن بازتاب دادن آشفتگی‌های ذهنی شخصیت‌های داستانی، نظم و انسجام روایت را به هم می‌زند و پی‌رنگ داستان را دیرپاب می‌کند.

۳. معرفی و تحلیل قهوه سرد آقای نویسنده

۳-۱. خلاصه رمان

چکیده قهوه سرد آقای نویسنده با بهره‌گیری از دانش راهبردی بسط معنایی به شیوه خلاصه‌نویسی آزاد (به‌زبان خود) برای ارائه بهتر موضوع پژوهش به این شرح است. آرمان روزبه، شخصیت مرکزی، جوانی نویسنده، عاشق و ماجراجو و مارال دختری روزنامه‌نگار است. رمان با یک خاطره از دوران کودکی آرمان آغاز می‌شود. آرمان، در سن ده‌سالگی عاشق یلدای بیست و پنج‌ساله می‌شود که برای تمرین پیانو به خانه پیرزن همسایه آرمان می‌آید و چون زنگ خانه پیرزن خراب است، یلدا زنگ خانه آرمان را می‌زند، اما پیرزنی که پیانو می‌آموزد، یک آهنگ بیشتر نمی‌داند. بنابراین، آرمان تصمیم می‌گیرد، نت‌های موسیقی را دست‌کاری کند تا آموزش پیانو، مدت زمان بیشتری طول بکشد و او هر روز یلدا را ببیند، اما پیرزن می‌میرد.

یلدا، بیست سال بعد، کنسرت تک‌نوازی پیانو برگزار می‌کند و آرمان به کنسرت می‌رود و یلدا نت‌های تقلبی آرمان را می‌نوازد. یلدا، از آرمان روزبه؛ همان اِبی، هم‌اتاقی دانشگاهی آرمان، دعوت می‌کند که به روی سن برود و از چگونگی نوشتن نت‌های موسیقی می‌گوید. آرمان از ریا و تزویر اِبی عصبی می‌شود و فریاد زنان اِبی را دروغ‌گوی متقلب و بیمار می‌نامد. مسئولین انتظامات آرمان را از سالن کنسرت بیرون می‌کنند. آرمان، برای گفتن حقیقت به یلدا و تسویه حساب با اِبی آنها را تعقیب می‌کند و محل سکونت آنها را پیدا می‌کند؛ اما نمی‌تواند با آنها روبرو شود و به خانه‌ای برمی‌گردد که با دوستش مهران در آنجا زندگی می‌کنند. آرمان از مارال که در نشریه همکار هستند، خواستگاری می‌کند؛ اما مارال به دلیل مرگ پدرش به آرمان جواب منفی می‌دهد. آرمان، برای اذیت‌کردن اِبی و اینکه به همه بگوید، او نت آهنگ را نوشته‌بود، یک چمدان پُر از نامه و شعرهای دوران کودکی را که برای یلدا نوشته‌بود، به همراه شانه و جعبه موسیقی یلدا به ساختمان ۸۴ می‌فرستد که استودیوی ضبط است. آرمان، با پلیس تماس می‌گیرد که در آن ساختمان بمب‌گذاری کرده‌است. پلیس، آرمان را دستگیر می‌کند و وقتی می‌فهمند، بمبی وجود ندارد او را به بیمارستان می‌فرستند و در بیمارستان با دکتر پارسا، رئیس، سام، گلناز، میکائیل، منصور و... آشنا می‌شود. آرمان، قصد فرار از بیمارستان دارد؛ اما موفق نمی‌شود و گروه تئاتری برای بیماران تشکیل می‌دهد. منصور کلاتر، بیماران روانی، مخالف آرمان، ایده‌ها و کارهایش است. منصور کلاتر، یک شب دکور تئاتر را آتش می‌زند و آرمان با میکائیل از بیمارستان فرار می‌کند و مرگ آرمان در آتش‌سوزی شایعه می‌شود. مارال، با کمک دوستش نگار در جستجوی آرمان است. آرمان، در شب آتش‌سوزی با میکائیل به خانه نگار می‌رود و سپس به خانه باغ میکائیل می‌رود و مخفی می‌شود و از آنجا اذیت‌کردن مارال را آغاز می‌کند. مارال، شخصیتی ساده لوح است، فریب حرف‌های نگار را می‌خورد و با همکاریش، شهاب افتخاری، که خواستگارش نیز هست، در جستجوی آرمان است. نگار، با آرمان هم‌خانه می‌شود و به او عشق می‌ورزد؛ اما آرمان، قهوه مخلوط با سیانور را می‌نوشد و می‌میرد. نگار، میکائیل را به بیمارستان می‌فرستد و مارال او را تعقیب می‌کند تا به خانه‌باغی در خارج از تهران می‌رسد و از دیوار باغ، بالا می‌رود. مارال، نگار را در آن خانه می‌بیند و نگار همه رخدادهای را برایش تعریف می‌کند و یک فنجان قهوه به مارال می‌دهد؛ اما مارال نمی‌نوشد. نگار، با اسلحه به سمت مارال شلیک می‌کند و تیرش به خطا می‌رود و با رسیدن شهاب و درگیری با نگار، تیری شلیک می‌شود و به کتف شهاب می‌خورد و اسلحه از دست نگار می‌افتد و مارال اسلحه را برمی‌دارد و نگار فنجان قهوه مخلوط با سیانور را می‌نوشد و می‌میرد. مارال با شهاب ازدواج می‌کند. در پایان روایت، میکائیل به

آپارتمان مارال می‌رود و یک گُل رُز و برگه‌ای را که روی آن نوشته‌است «دوستت دارم!» جلوی در خانه می‌گذارد و به مارال می‌گوید: اینجا خانه زنش سیمین است. مارال، احوال آرمان را از او می‌پرسد و او در جواب می‌گوید: حروف کلمات را می‌سازند. جمله‌ها کنار هم داستان‌ها را و داستان‌ها دنیای نویسنده را. مارال با شنیدن حرف‌های میکائیل دوباره شروع به خواندن نوشته‌های آرمان می‌کند.

۲-۳. تحلیل عنصر شخصیت

قهوه سرد آقای نویسنده، یکصد و شصت و شش شخصیت دارد که یکصد و بیست و یک شخصیت مرد (۷۲/۸۹٪) و چهل شخصیت زن (۲۴/۰۹٪) است و زنان به‌طور غالب؛ تباه‌کار نیستند، عیش اشرافی ندارند، شوربخت هستند و فرجامی نیک ندارند. (۰/۶۲٪) یک شخصیت حیوان (گوزن) و (۲/۴۰٪) چهار شخصیت اشیائی مانند کوه و پنجره در حکایت‌های فرعی است که نویسنده در خرده روایت‌ها یا روایت‌های مینی‌مالیستی با استفاده از شخصیت‌بخشی یا پرسونیفیکاسیون ویژگی‌های انسانی به این شخصیت‌ها می‌بخشد که تکرار این عناصر زمینه‌ای و محیطی با برجسته‌سازی ویژگی‌های شخصیت‌ها در قالب اشیاء، موقعیت‌ها یا تصاویر دیده می‌شود. (۶۶/۴۵٪) یکصد و هفت شخصیت فقط حضوری اسمی دارند و فقط نامشان برده می‌شود. (۲۵/۴۶٪) چهل و یک شخصیت افراد و شخصیت‌های مشهور نظامی، سیاسی، ادبی، هنری، ورزشی و... هستند که شخصیت‌های داستانی اشاراتی گذرا و کوتاه به آن‌ها دارند و بیانگر سطح فرهنگی و اجتماعی شخصیت‌ها و نوعی بینامتنیت در سیر روایت ایجاد می‌کند که فهم آن مستلزم آشنایی با متون تاریخی، چهره‌های مشهور سینمایی، موسیقی‌دان، مکاتب سیاسی و روان‌شناسی است و برای خواندگانی که با این نام‌ها و چهره‌ها آشنایی ندارند، نوعی گسستگی و سردرگمی ایجاد می‌کند که خواننده آن را در متن احساس می‌کند و از مؤلفه‌های آثار پست‌مدرنیسم است. آگاهی از هر یک از این روابط بینامتنی منجر به فهم عمیق‌تر متن روایت می‌شود و خواننده را با افکار و احساسات راوی آشنا می‌کند. تعدّد شخصیت‌ها نشان از ساختار پیچیده رمان دارد که به صورت تیپ انتخاب شده‌اند، نه فرد و ترکیبی از چهره‌های طبقات مختلف اجتماعی مانند نگهبان، روان‌پزشک، معاون وزیر و... هستند که این تنوّع مانع یکنواختی متن است.

روزبه معین، با استفاده از یک جریان دیالکتیکی و نه انگاره‌برداری ساده، نمونه شخصیت‌های اسکیزوئید، پارانوئید و سوسیوپات و «پروتوتیپ» را که می‌شناسد و عیناً در زندگی واقعی دیده‌است، به‌عنوان مواد خام و ابزار اولیه یک نهاد یا تیز در برابر نیروی خلاقه و جریان ذهنی خود که آنتی‌تیز و برنهاد است، قرار می‌دهد و حاصل این رویارویی هم‌نهادی (سنتز) است که همان شخصیت یا کاراکتر آفریده‌شده نویسنده است (دقیقیان، ۱۳۹۷: ۶۲/۱).

شخصیت‌های این رمان را در دو صحنه مکانی غالب می‌یابیم و به دو دسته کلی بیرون بیمارستان؛ یکصد و سی و پنج شخصیت و درون بیمارستان؛ بیست و شش شخصیت تقسیم می‌کنیم که برای تجسم و پرورش شخصیت‌های روانی دارای ویژگی‌های مشترک هستند، تا تأثیر مکان بر هویت، درک شخصیت‌ها و صفاتی از شخصیت‌ها آشکار شود. شخصیت‌های بیمارستانی مانند آرمان، رئیس، میکائیل، سام، منصور، نگار، عرفان و... اختلال‌ها و علائم بیماری‌های پسیکوپات، اسکیزوفرنیا، پارانویا دارند.

وقتی روان آدمی دچار اختلال و از هم‌گسیختگی می‌شود، زبان و جمله نیز تجزیه و پراکنده می‌شود. گفت و گوی شخصیت‌های اسکیزوئید کوتاه و مختصر است. بنابراین، می‌توان گفت:

اسکیزوفرنیا (شیزوفرنی) و روان‌پریشی بیماری روانی پست‌مدرنیسم محسوب می‌شود. اگر جمله تجزیه و قطعه‌قطعه می‌شود و دچار از هم‌گسیختگی گشته و تکه‌پاره می‌گردد، به همین نحو روان نیز دچار اختلال و از هم‌پاشیدگی می‌گردد؛ همین‌طور تجربیات ما از گذشته حال و آینده. بدین ترتیب پست‌مدرنیسم در بازی معانی غوطه می‌خورد و یا فی‌الواقع به درون بازی‌های معانی فرد افتاده در می‌غلطد (پاول، ۱۳۸۰: ۱۱۳).

این علائم در ماجراجویی‌ها و کنش آنان با دیگر شخصیت‌ها آشکار می‌گردد که همراه با معرفی شخصیت‌ها و تحلیل شیوه‌های شخصیت‌پردازی به نمونه‌هایی از این اختلالات اشاره می‌کنیم.

۳-۲-۱. قهرمان‌زدایی

قهرمان‌زدایی و نقض قهرمان محوری از پیامدهای عدم قطعیت «خود» در روایت‌پردازی پسامدرن است. این مسئله، ادامه روند شخصیت‌پردازی مدرنیستی است. در روایت‌های مدرنیستی، فرد به صورت شخصیتی منزوی، درونگرا و معترض به جامعه و ارزش‌های آن ترسیم می‌شود؛ شخصیتی پروبلماتیک است که گلدمن بر اساس رویکرد مارکسیستی خود آن را زاده دوران اقتصاد آزاد می‌داند (گلدمن، ۱۳۸۱: ۷۶).

آرمان، شخصیت مرکزی روایت، نقش خود را با تمنای عشق آغاز می‌کند و در نتیجه تعاملاتش به انسان دیگری تبدیل می‌شود. رفتار، اطوار و تا حدودی گفتار او بیانگر عملکردی نسنجیده است و مبدل به شخصیت مصنوعی می‌شود و طبق گفته خودش سادیسیم یا دیگرآزاری دارد. آرمان، در رفتار و خلقیاتش در جهت منفی و درد سرساز، ثابت‌قدم و استوار است که ناشی از حوادث و ناکامی‌های تلخ گذشته است و شخصیت او بر بستر حوادث عاشقانه و پلیسی شکل گرفته است. بنابراین، صفات برجسته والای

اخلاقی و معنوی ندارد و نمی‌توان او را قهرمان نامید و او را شخصیت مرکزی می‌نامیم، زیرا خصوصیات قهرمان را ندارد (میرصادقی، ۱۳۶۷: ۱۵۸/۱). روزبه معین، با بهره‌گیری از این مؤلفه پست‌مدرنیستی به تنزل جایگاه فرد و قهرمان‌زدایی می‌پردازد.

آرمان، این احساس را دارد که خانم همسایه‌اش پسر خود را صدا می‌کند و او پاسخش را می‌دهد. دوست آرمان، او را به این دلیل که با خودش صحبت می‌کند، در بیمارستان بستری می‌کند و آرمان بعد از دارودرمانی از بیمارستان فرار می‌کند.

نمونه:

توی همسایگیم یه مادر و پسر زندگی می‌کنن که از شانس من پسر هم اسم من بود، مادرش هم دائم صداش می‌زد، لحن صداش طوری بود که حس می‌کردم مادرم داره صدام می‌زنه، این قضیه روزهای اول کلی کلافه‌م می‌کرد، اما بعدش سعی کردم از این اتفاق لذت ببرم، شروع کردم به جواب دادن (معین، ۱۳۹۶: ۱۸/۱).

۳-۲. شخصیت‌های پارانوئید

شخصیت‌های پارانوئید، به شدت گرفتار ذهنیت‌های بیمار و متکثر هستند تا آن‌جا که امکان تمایز میان ذهنیت و واقعیت را از دست داده‌اند و کنش‌های آنان غالباً سویه‌ای منفی و ضد قهرمانی مانند خودکشی، خیانت، دیگرآزاری و... دارند. «خود» گسسته شخصیت‌ها و بحران هویتی آنان شخصیت‌ها را به وجودهایی چندپاره یا چندگانه تبدیل می‌کند که تنها از دور می‌توان کلیت واحدی از آن‌ها را به عنوان یک شخصیت شناسایی کرد و هر چه به شخصیت‌ها نزدیک‌تر می‌شویم، در می‌یابیم که کلیت‌های نامتعین با هویت‌های متکثر هستند.

پارانویا از مؤلفه‌های آثار پست‌مدرنیسم است. هنر پسامدرن، بازتاب مستقیم نابسامانی‌ها عصر پسامدرنیته است. از این جهت بسیاری از ویژگی‌های بیمارگونه انسان این عصر در ادبیات آن منعکس است. پارانویا از روان‌رنجوری‌های شایع انسان پسامدرن است که شک، تردید، ترس و تصوّر توطئه از جانب دیگران، مهم‌ترین ویژگی‌های آن هستند. «پارانوئید، حتی قبل از بقراط در یونان به‌کاربرده شده و یونانی‌ها از آن به معنای دیوانگی استفاده می‌کردند. در قرن هجدهم، این اصطلاح برای اختلالاتی که علائم بارز آن‌ها هذیان و توهم بوده متداول شد. حالات بیمار پارانوئید تا حدی شبیه حالات بیمار مبتلا به پارانوئید اسکیزوفرنیا است، اما از جهاتی نیز با آن تفاوت دارد. بیمار پارانوئید، مانند اسکیزوفرنیک دچار هذیان‌هایی می‌شود؛ ولی هذیان‌های بسیار نظام یافته‌تر از هذیان بیمار اسکیزوفرنیک است» (شاملو، ۱۳۸۸: ۲۳۳/۱).

توهم شنوایی، از علائم مثبت بیماری اسکیزوفرنیا از نوع پارانوئید (بدگمان) است. شخصیت اسکیزوفرنیک دچار این توهم و پندار است که صداهای موهومی را می‌شنود،

شخصی با او گفت و گو می‌کند و افرادی در محیط اطراف او با هم صحبت می‌کنند و صدایشان را می‌شنود (قائم‌مقام فراهانی و همکاران، ۱۳۸۸: ۲۵/۱)، در صورتی که این امر خلاف واقع و غیر طبیعی است و محرک مورد نظر حضور فیزیکی در آن محیط ندارد و شخص متوهم، در ادراک اشتباهی پندار، صدای افرادی خیالی و یا افرادی را که حضور ندارند، می‌شنود و از این توهم رنج می‌برند و اطرافیان او را دیوانه و احمق می‌پندارند.

میکائیل، از شخصیت‌های قهوه سرد آقای نویسنده، شخصیت پارانوئیدی است که به توهم شنوایی مبتلا و بر این تصور است که صداهایی را می‌شنود که دستوراتی به او می‌دهند و او را تهدید به مرگ می‌کنند و منشأ صداها را رادیو و یا پیغام‌گیر تلفن می‌داند. نمونه: «بعد تهدیدهاشون شروع شد، روی پیغام‌گیر تلفن واسه‌م پیام تهدیدآمیز می‌داشتن، یه نفر همه‌ش از بین صداها می‌گفت: می‌کشت می‌کائیل، می‌کشت می‌کائیل» (معین، ۱۳۹۶: ۹۵/۱).

شخصیت‌های پارانوئیدی قهوه سرد آقای نویسنده، به جهان اطراف خود با ترس و بی‌اعتمادی می‌نگرند و اغلب در آن توطئه‌ای می‌بینند. شخصیت‌ها با خود حرف می‌زنند و بر این پندار هستند که صدایی را شنیده و درصدد پاسخ به آن صدا هستند که نوعی تک‌گویی است و می‌توان تک‌گویی آن‌ها را با توجه به حضور مخاطب، از نوع نمایشی و بدون حضور مخاطب از نوع حدیث نفس دانست که سطوح ذهنی و لایه‌های پنهان و کشف‌نشده ذهن شخصیت‌ها را آشکار می‌کند. «شخصیت اغلب با خود حرف می‌زند و این نشانه آن است که شخصیت می‌خواهد افکار خود را برون‌افکنی کند و تحت تأثیر افکار خویش دست به انجام اعمال بزند» (براهنی، ۱۳۶۸: ۲۶۷/۱).

۳-۲-۳. خودشیفتگی

خودشیفتگی؛ باورها، تفکرات غیر عادی، ترس و افکار خاص درونی است که هیچ‌گونه اساسی در عالم واقعیت ندارند و بر توهمات استوار هستند. هذیان «تفکرات غیر عادی است. بر اساس این تفکرات، برداشت و تفسیر از واقعیت‌ها کاملاً مخدوش، مغلوط، نادرست و نابهنجار می‌شود. این تفاسیر معمولاً سازمان‌نیافته، مغشوش، بدون انسجام و وحدت درونی و غالباً متضاد و ناقض یکدیگر هستند. هذیان در این بیماران، به صورت مختلف تظاهر می‌کند» (شاملو، ۱۳۸۸: ۲۰۳/۱).

هذیان بیمار پارانوئید را می‌توان به چهار دسته تقسیم کرد که عبارتند از: هذیان‌های بزرگ‌منشی؛ تأثیر و آزار و گزند؛ هذیان حسادت و جنسی. در هذیان بزرگ‌منشی احساس مهم بودن، ثروتمند بودن و قدرت داشتن، از جمله حالات بسیار پایدار و مستمر است؛ زیرا بیمار را از خطرات زندگی مصون می‌دارد و واقعیت را به نحوی مسخ می‌کند

که بیمار احساس تسلط می‌کند. گاهی تفکرات بزرگ‌منشی این بیماران را مگالومانیا نیز می‌خوانند (شاملو، ۱۳۸۸: ۲۳۵/۱).

سام، نمونه پروتوتیپ شخصیت‌هایی است که تصاویری از بیماران پارانوئید مبتلا به خودبزرگ‌بینی را ترسیم می‌کنند و خود را نوازنده ارکستر سمفونیک می‌داند و مربی‌اش او را در نوازندگی با «لوئیز آرمسترانگ» از مشهورترین موسیقی‌دانان جاز و ترومپت‌نوازان تاریخ موسیقی مقایسه می‌کند در حالی که فقط می‌تواند، سازدهنی بزند (معین، ۱۳۹۶: ۱۱۷/۱).

میکائیل، شخصیتی است که به هذیان ثروتمندبودن مبتلا است و ادعا می‌کند کارخانه‌دار بزرگی است و پول‌هایش را در بانک‌های سوئیس پس‌انداز کرده‌بود و به پسرهایش شک و گمان بد دارد که پول‌هایش را دزدیده و با کارمندان بانک تبانی و گلوبندی کرده‌اند و به او اتهام توهم می‌زنند (همان: ۱۱۵).

پارانویا از ویژگی‌های تکرارشونده، اما نه لزوماً همیشه در داستان‌های پسامدرن است. از مهم‌ترین نشانه‌های این نوع روان‌گیختگی، شک و بدگمانی و تصوّر توطئه از جانب دیگران است. این گونه داستان‌های پسامدرن بازتاب‌دهنده اضطراب‌های پارانویایی انسان معاصر هستند. شخصیت‌های مبتلا به پارانویا آرزوی نوعی زندگی سیال و محصور نشده را در سر می‌پرورانند. لیکن وحشت آنان را از راه‌های واقعاً نامسدود و هم‌بدبینی‌شان درباره مفرّ احتمالی، میل شدید آن‌ها را به آزادی خدشه‌دار می‌کند آن‌ها در این مکان‌های محصور ایمن و در عین حال نایمن هستند (تدینی، ۱۳۸۸: ۶۷/۱).

نمونه:

میکائیل گفت: «می‌دونی مریخی، من از یه ورشکسته تبدیل شدم به یه میلیاردر، تمومش رو هم مدیون یه پیچ خطرناکم، فقط کافیه دیدگاهت رو نسبت پیچ خطرناک عوض کنی» (معین، ۱۳۹۶: ۹۴/۱).

خودبزرگ‌بینی یا بزرگ‌منشی از علائم ثانوی، مثبت و هذیان‌های بیماری اسکیزوفرنیا است. این ویژگی قبلاً در وجود فرد بیمار نبوده‌است و اکنون در روح شخصیت‌های اسکیزوفرنی پارانوئید تنیده شده‌است (قائم‌مقام فراهانی و همکاران، ۱۳۸۸: ۲۵/۱).

نمونه:

چند هفته‌ای بین یه سری بیمار اسکیزوئید زندگی کردم که یکی شون فکر می‌کرد استیون اسپیلبرگ شده، یکی دیگه هم فکر می‌کرد تونسته با روح بتهوون ارتباط برقرار کنه» (معین، ۱۳۹۶: ۱۹/۱).

۳-۲-۴. بینامتنیت

بینامتنیت از مؤلفه‌های پسامدرنیستی است. میخائیل باختین، نظریه‌پرداز روسی، مهم‌ترین ویژگی گفتار را خاصیت گفت و گوئی یعنی سویه بینامتنی آن می‌داند؛ به این معنا که موضوع سخن هر چه باشد، به هر حال از قبل به گونه‌ای بر زبان آمده است و نمی‌توان از سخن‌های از پیش گفته در باره موضوع چشم‌پوشی کرد. این گفت و گوی بینامتنی در قهوه سرد آقای نویسنده با نام‌بردن از شخصیت‌های مشهور به طور بارز و واضح قابل دستیابی است. شخصیت‌های مشهور، بازتاب و تمهیدی از مقاصد نویسنده در سطور روایت است و آشکارا احساسات نویسنده را نسبت به شخصیت‌های تاریخی، هنری، سیاسی و... ترسیم می‌کند. شخصیت‌های مشهور فقط حضور اسمی در این روایت دارند که شخصیت‌های داستانی اشاراتی گذرا و کوتاه در قالب تلمیح در گفت و گوهای خود به آن‌ها دارند.

نوعی قرینه‌سازی شخصیت در سیر روایت مدرن؛ با شخصیت‌های مشهور و نسبت دادن کنش و خویشکاری مشابه شخصیت‌های داستانی یادآور آن شخصیت‌ها و احیاگر کنش‌های بزرگ آنان است که شکلی گسترش یافته، مرقی و نوسازی شده از آرایه تلمیح است. نویسنده، آمیزشی از روایت‌ها و رمزگان معنایی را در روایت وارد می‌کند و در شخصیت‌پردازی از شخصیت‌های متون تاریخی، سیاسی، هنری و... پیش از خود بهره‌می‌برد و با نام‌بردن از شخصیت‌های مشهور بر انتقال اندیشه‌ها و پیام درون‌مایه می‌افزاید. آگاهی از هر یک از این روابط بینامتنی منجر به فهم عمیق‌تر متن روایت می‌شود و خواننده را با افکار و احساسات راوی و روح اثر آشنا می‌کند که بیانگر سطح فرهنگی و اجتماعی شخصیت‌ها و نوعی بینامتنیت را که از ویژگی‌ها و مؤلفه‌های عمل روایت داستان‌های پسامدرن است، در سیر روایت ایجاد می‌کند که فهم آن مستلزم آشنایی با متون تاریخی، هنری، سیاسی و... است و چون برخی خوانندگان با این شخصیت‌ها آشنایی ندارند، دچار گسستگی و سردرگمی هستند.

رئیس، در ادراک دیداری خود، تصویری از «گوبلز» وزیر تبلیغات و صدر اعظم آلمان نازی بعد از مرگ هیتلر، «گورنیک» و «هیملر» از نظامیان و سیاست‌مداران آلمانی در جنگ دوم جهانی را می‌بیند و آن‌ها را صدا می‌زند و با آن‌ها صحبت می‌کند و بحث‌های عمیقی با آن‌ها دارد، در صورتی که این شخصیت‌ها در محیط اطراف او وجود ندارد.

نمونه: «گوبلز، گوبلز، صبر کن می‌خوام با گوبلز صحبت کنم».

ویلچر رو نگه داشتیم، اطرافم رو نگاه کردم، اما کسی نبود، حتا توراهرویی که قرار داشتیم اتاقی نبود که کسی رو توی اتاق دیده باشه. گفتم: «چی می گی رئیس؟ روس ها کجا بودن؟ گوبلز کیه؟» (معین، ۱۳۹۶: ۸۴/۱).

نام بردن از این شخصیت ها در انتقال درون مایه و اندیشه های نویسنده نقش دارند و بینامتنیت را که از مؤلفه های داستان پُست مدرنیسم است، تبیین می کند؛ نمونه: چند هفته ای بین یه سری بیمار اسکیزوئید زندگی کردم که یکی شون فکر می کرد استیون اسپیلبرگ شده، یکی دیگه هم فکر می کرد تونسته با روح بتهوون ارتباط برقرار کنه (همان: ۱۹).

سام، مربی اش او را در نوازندگی با «لوئیز آرمسترانگ» از مشهورترین موسیقی دانان جاز و ترومپت نوازان تاریخ موسیقی مقایسه می کند (همان: ۱۱۷).

۳-۲-۵. شک اندیشی و عدم قطعیت

شک اندیشی و عدم قطعیت از مؤلفه های آثار پسامدرنیستی است. شخصیت های آثار پسامدرنیستی افرادی درون گرا مردد و شکاک هستند. «درون گرایی بیمار اسکیزوفرنیک خود نوعی محافظت در برابر تحریکات بیرونی است» (شاملو، ۱۳۸۸: ۲۲۱/۱).

فضای آثار پسامدرنیستی، آکنده از نشانه های شک اندیشی زیر است: کثرت کاربرد قیدهای شک و تردید، فعل های منفی، «ی» نکره، حرف ربط «یا»، جمله های پرسشی، علامت پرسش و واژه هایی که نشانگر بی اطلاعی و ابهام هستند (تدینی، ۱۳۸۸: ۴۳۶/۱). نویسنده آثار پست مدرنیستی با کاربرد این مؤلفه ها فضایی شک آلود و گمانمند برای مخاطب می سازد. پس به شیوه ای سخن می گوید که گویی خود در آن گمانمند است و این حس را به خواننده القا می کند. شخصیت هایی مانند شهاب، مارال، نگار و.... نسبت به موضوع مرگ و زندگی آرمان شک و تردید و از رخدادی واحد روایت های متعددی دارند. خواننده نیز به تبع این شخصیت ها از مرگ و زندگی آرمان دچار تردید و شک است و از خود می پرسد، فرستنده نامه ها کیست؟ و آیا آرمان زنده است؟ نمونه:

نگار: «ما هم مطمئن نیستیم که مرده یا نه، اما من یکی پاک دارم دیوونه می شم.» مارال گفت: «تو چی فکر می کنی؟» شهاب در فکر فرو رفت و مردد گفت: «من فکر می کنم مرده! آخه مگه می شه؟ آگه زنده بود باید زودتر از این پیداش می شد، اصلاً آرمان آگه زنده باشه، چرا باید بعد از این مدت، یه سری نوشته واسه ت بفرسته؟» (معین، ۱۳۹۶: ۹۶/۱).

۳-۲-۶. همانی و اتحاد شخصیت ها

شخصیت پردازی و معرفی برخی شخصیت ها در آثار پُست مدرنیستی به گونه وحدت در عین کثرت است. برخی از شخصیت های داستانی با قرائن و نشانه هایی یکی می شوند و باز در عین حال از هم جدا هستند، چون نام ها و صفات متفاوتی دارند. «برخی از

شخصیت‌های روایت پسامدرن اشتراکات فراوانی با هم دارند و در برخی موارد با هم یکی می‌شوند. این همانی‌های مبهم علاوه‌بر تردید در قطعیت امر واقع، موجب ناپایداری جهان فراگذاری شده و در نتیجه برجسته‌کردن ساختار هستی‌شناختی می‌شوند» (مک‌هیل، ۱۳۹۲: ۴۳/۱). در این رمان «دکتر پارسا» و «دکتر بایگان» یک شخصیت بیشتر نیستند، اما اسامی متفاوت دارند که باعث ابهام و عدم قطعیت فضای داستان است و در عین دوگانگی یکی بیش نیستند و قرائنی این دورا به هم می‌پیوندد. برای مخاطب قطعی نیست، آیا «دکتر بایگان» که راوی از او نام می‌برد، همان «دکتر پارسا» است که در نامه‌های آرمان به مارال حضور دارد یا شخصیت دیگری ساخته تخیلات ذهنی آرمان است؟ در پرسش‌های شهاب و مارال از دکتر بایگان راجع به دکتر پارسا، او خود را بی‌خبر وانمود می‌کند و آرمان را دوست خود معرفی می‌کند.

۷-۲-۳. چرخه بی‌پایان

چرخه بی‌پایان این روایت فرجام بی‌فرجام شخصیت‌های آن است. روزبه معین، خواننده را در آخرین صفحه با کنش مارال در خواندن دوباره نامه‌های آرمان که قصد فهمیدن راز کلمات مبهم سام را دارد، به صفحات آغازین رمان و تکرار داستان ارجاع می‌دهد و با نوعی دورزدن مواجه است.

فرجام‌های متعدّد شخصیت‌های داستان از دیگر ویژگی‌های رمان پست‌مدرن است. نویسنده این‌گونه آثار، سرانجام شخصیت‌ها را از خواننده نظرخواهی می‌کند و مخاطب را در گزینش فرجام برخی شخصیت‌ها آزاد می‌گذارد و قطعیت و یگانگی جهان داستان را زیر سؤال می‌برد. مشخص نبودن سرنوشت و سرانجام برخی شخصیت‌ها باعث ایجاد ابهام و مشکل در طرح رمان است و پاسخی به خواسته مخاطب نداده است که می‌خواهد از سرنوشت آنان آگاه شود و خواننده احساس فریب‌خوردگی می‌کند. سرانجام و سرنوشت شخصیت‌هایی مانند منصور، یلدا، ابی، مهران، سام و دختر جوانی که آرمان، تلفنی با او صحبت می‌کرد، مشخص نیست و در صحنه روایت به حال خود رها شده‌اند.

۸-۲-۳. رفتارهای ضد اجتماعی

رفتارهای ضد اجتماعی مزمن و مداوم نوعی بیماری با علائمی مانند عدم رعایت موازین اجتماعی و اخلاقی است که شخصیت سایکوپات یا سوسیوپات حقوق دیگران را مورد تجاوز قرار می‌دهد. «بسیاری از این بیماران مرتکب اعمال غیر عقلانی، خشونت‌آمیز، دزدی و خودآزاری تکانه‌ای شدید مانند خودکشی می‌شوند و بسیاری از این بیماران گرفتار نظام کیفری هستند» (لوین و همکاران، ۱۳۷۳: ۴۳/۱).

شخصیت‌های اسکیزوئید داستانی، به سابقه خود در ارتکاب رفتارهای ضد اجتماعی اعتراف دارند. آرمان، به رفتارهای غیر عقلانی خود، مانند قطع برق سینما، سرکار گذاشتن پلیس و خبر بمب‌گذاری دروغین اقرار می‌کند و به این دلیل از آزادی در اجتماع محروم می‌شود. پلیس، آرمان را به تیمارستان فرستاد و در آن‌جا بستری می‌شود، زیرا چندین بار قصد نقض و زیر پا گذاشتن این محرومیت اجتماعی را دارد. آرمان، مکانیسم دفاعی فرار و خشونت را که از علائم اسکیزوفرنیا است، پیش می‌گیرد و هول و هراس درباره بحران هویت را که از دستاوردهای پست‌مدرنیسم است، دامن می‌زند. آرمان، پس از ناکامی در فرار از تیمارستان برای کاهش مشکلات بیماران، گروه تئاتر تشکیل می‌دهد. روزه معین، با این تکنیک فراداستانی، از دنیای داستان خارج می‌شود و واقعیت نقش‌آفرینی شخصیت‌ها در دنیای داستان را نیز به‌سُخره می‌گیرد و فرایند نقش‌آفرینی شخصیت‌ها و کنش‌های آنان را در قالب تمرین تئاتر برای خواننده بازگو می‌کند و شخصیت‌های روایت چهره‌بازیگرانی را پیدا می‌کنند که خواننده نباید حتی به واقعیت داستانی آن‌ها متکی باشد.

۳-۲-۹. سایکودرام

تئاتر درمانی یا سایکودرام از روش‌های درمان اسکیزوفرنیا است که آرمان در تیمارستان برای درمان شخصیت‌های اسکیزوئید، کنار گذاشتن رفتارهای کلیشه‌ای و ایجاد سلامتی روان به آن می‌پردازد. سایکودرام، در زبان انگلیسی معادل فارسی «روان‌نمایشی» است. «پیشوند روان مفهوم جنون، غیر عادی بودن، عصبی، یا حتی اجتماع‌ستیزی را به ذهن منتقل می‌سازد و واژه درام به معنای نمایش است» (بلانر، ۱۳۸۳: ۴۴/۱). سایکودرام، تجلی خود انگیزه و به نمایش گذاشتن پیچیدگی‌ها و کشمکش‌های درونی فرد به روش غیر مستقیم و بر سه اصل خودانگیختگی، خلاقیت و مایه فرهنگی مبتنی است (فرانکل، ۱۳۸۷: ۱۸۳/۱).

سایکودرام، مکتب روان‌شناسی مستقلی نیست و مجموعه‌ای نظری و عملی است. بلانر می‌گوید:

نظریه نهفته در تئاتر درمانی تکمیل‌کننده و تقویت‌کننده جریان‌های اصلی نظری در روان‌شناسی و روان‌درمانی و در جنبه‌های اختصاصی و متنوع است. سایکودرام، نوعی تمرین خلاقیت است، راهی مملو از سرزندگی و شجاعت در ترکیب فلسفه‌های پست‌مدرنیسم و ضد ساختارگرایی در اشکال جدید و سنتی با ویژگی‌هایی مانند سرزندگی، محور پویایی و نمود خویش‌تن است (بلانر، ۱۳۸۳: ۱۷۷/۱).

قصد آرمان از تشکیل گروه تئاتر، کشف ابعاد روان‌شناختی مسائل، حل مشکلات عاطفی و خودآموزی توسعه توانایی‌های نهفته شخصیت‌های اسکیزوئید است و با

مخالفت دیگر شخصیت‌ها مانند «دکتر پارسا»، «منصور»، «رئیس» و... مواجه می‌شود و در پاسخ آنان می‌گوید: «گفتم تئاتر تأثیر منفی نمی‌ذاره، هنر و تئاتر باعث می‌شه بیمارها رفتارهای کلیشه‌ای رو کنار بذارن، این اسمش سایکودرامه، من روی این مسئله تحقیقات زیادی کردم، سایکودرام باعث سلامتی روح می‌شه» (معین، ۱۳۹۶: ۱۴۹/۱).

شخصیت اسکیزوئید، با شرکت در تئاتر درمانی واکنش‌های عاداتی و همیشگی خود را به حالت تعلیق در می‌آورد و روش‌های دیگر را می‌آزماید و شخصیت خویش را کشف و به نمود خویشتن می‌رسد. «در تئاتر درمانی به فرد کمک می‌شود تا با تجسم و بازی کردن یک مسئله به جای فقط صحبت کردن در مورد آن که روشی مرسوم است، مسئله را بازنگری کرده، برای آن راه حل مناسب پیدا کند» (بلانر، ۱۳۸۳: ۲۷/۱).

۳-۲-۱۰. خودکشی

خودکشی، منتهای درماندگی انسان معاصر، عبث‌نمایی، پوچ‌گرایی، از رفتارهای ضد اجتماعی و خودآزاری تکانه‌ای شدید شخصیت‌های اسکیزوئید، خطرهای پایدار بیماری اسکیزوفرنیا و کنش‌های غیر منتظره و غیر عاداتی شخصیت‌های داستانی است که انتظار انجام آن نیست و معنا باختگی و ابزوردیسم را ترسیم می‌کند که انسان و چرخه زندگی را فاقد معنا می‌داند. خودکشی، مرگی خودخواسته است و هدف شخصیت از این نوع مرگ چیره شدن بر ترس از مرگ است و رهایی از ترس را شرط زندگی برمی‌شمارد. نیچه، ترس از مرگ را موجه نمی‌داند و آن را نشانه سرخوردگی می‌پندارد و مرگ خودخواسته را شایسته انسان دانسته و چنین مرگی را می‌ستاید: «مرگ خود را به شما سفارش می‌کنم، مرگ خود خواسته را، که از آن روی به من روی می‌کند که من آن را خواسته‌ام» (نیچه، ۱۳۹۹: ۸۴/۱). این دیدگاه مواجهه و رویارویی با مرگ را به شکل خودکشی و یا پذیرش قدرتمندانه مرگ نه از سر ترس و ضعف در این روایت ترسیم می‌کند. روزبه معین، نوعی فراروی از مرگ و اندیشه گذر از مرگ و عبور از مرزهای وجودشناسانه را ترسیم می‌کند و آن رویارویی بدون ترس و قدرتمندانه با مرگ است که انسان را از دام رنج می‌رهاند.

شخصیت‌های این روایت به مرحله ذهنی رسیده‌اند، که مکانیسم دفاعی و راه فرار را در اقدام به خودکشی می‌جویند. باختین در یک تقسیم‌بندی کلی، ادبیات داستانی را به سه دوره کلاسیک، نو (مدرن) و پسانو (پسامدرن) تقسیم کرده است. «ویژگی دوره نخست، حفظ انسجام و رابطه علت و معلولی در متن است. دوره مدرن، شاهد ظهور پیچیدگی و درهم ریختگی کلام است و دوره پسامدرن، با نگرشی به آغاز پیدایش رمان به معنا باختگی نظر دارد» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۲۷۸/۱). بی‌فرجامی، وضعیت نامطلوب و پایان

ناخوش سرنوشت شخصیت‌ها از ویژگی‌های معناباختگی و کنش‌های غیر عادی در این روایت است. «کنش غیر عادی آنست که فقط یکبار اتفاق می‌افتد و از همین تکرار و اتفاق می‌توان به روحیه شخصیت پی‌برد» (اخوَت، ۱۳۹۲: ۱۴۳/۱). بروز این رفتار در نتیجه اختلالات عاطفی، نارسایی‌های مراقبت اجتماعی و مشکلات درمانی است. «اختلال عاطفی، در انواع مختلف اسکیزوفرنیا مشترک است و حدود نیمی از این بیماران ممکن است به افسردگی مبتلا باشند آنان به هنگام افسردگی اغلب دست به خودکشی می‌زنند. خطر اقدام به خودکشی در این بیماران در مرحله افسردگی در حدود ۱۲ درصد است» (لوین و همکاران، ۱۳۷۳: ۲۱/۱).

شخصیت‌های قهوه سرد آقای نویسنده، نه صحنه خودکشی را ترسیم می‌کنند. نمونه: توصیف خودکشی نامزد رئیس (معین، ۱۳۹۶: ۷۶/۱)، خودکشی شخصیت‌های مشهور سینمایی، سیاسی و ادبی مانند مَـرلین مونرو (همان: ۷۵)، هیتلر (همان: ۸۰)، ارنست همینگوی (همان: ۸۲)، آرمان (همان: ۲۱۱) و نگار (همان: ۲۱۳).

خودکشی شخصیت‌های این روایت، بیانگر اصولی از پست مدرنیسم مانند معناباختگی و ناامیدی در زندگی است که کنشی دور از اخلاق و نشان‌دهنده بی‌نتیجه‌ماندن تلاش‌های شخصیت‌های رمان برای چیرگی بر اضطراب درون است. «وجه غالب تفکر پست‌مدرن اثبات بی‌معنایی یا طرح صرف نظر کردن از معنی است» (داوری اردکانی، ۱۳۹۱: ۴۸/۱).

آرمان، به دلیل ناکامی در ازدواج با مارال با نوشیدن قهوه سرد مخلوط با سیانور خودکشی می‌کند و نگار با برنامه قبلی با همکاری میکائیل، مارال را به خانه‌باغ می‌کشاند تا او را به قتل برساند، اما با کمک شهاب، مارال از مرگ نجات می‌یابد و نگار با نوشیدن قهوه مخلوط با سیانور خودکشی می‌کند.

نگار، تنها نمونه پروتوتیپ شخصیت‌های اسکیزوئید زن در این روایت است و بیماری اسکیزوفرنیا در زنان را ترسیم می‌کند. نگار، شخصیتی پویا و متظاهر به جامع است، سیرتی ناپسند دارد و از شخصیتی که آغاز داستان دارد، قابل شناخت نیست و حوادث بر او تأثیرگذار است. نگار، رفتاری ریاکارانه با مارال دارد و تضاد میان ظاهر و واقعیت را در پایان رمان با کنشی باورنکردنی و خارق‌العاده از خود بروز می‌دهد و به خواسته اساسی خود نمی‌رسد که ازدواج با آرمان است و در خواسته آنی خود که کشتن مارال و جنبه پلیسی رمان است، ناکام می‌ماند.

۴. نتیجه

- تحلیل مؤلفه‌ها و سازه‌های پست مدرنیستی قهوه سرد آقای نویسنده، نشان می‌دهد؛ این رمان قابلیت‌های فراوانی برای بازخوانی با رویکردهای میان‌رشته‌ای به‌ویژه آراء و نظریه‌های روان‌شناسی و پست مدرنیستی دارد. روزبه معین، در شخصیت‌پردازی کنش روانی شخصیت‌های اسکیزوئید، پارانوئید و پسیکوپاتیک و برخی تجویزهای روان پزشکی مداوای این بیماران را ترسیم می‌کند.

- پارانویا و آشفتگی ذهنی یکی از بیماری‌های روزگار ما است که تردید، شک‌اندیشی، ترس و تصور توطئه از جانب دیگران است. داستان‌های پسامدرنیستی به‌شکل‌های گوناگون منعکس‌کننده اضطراب‌های پارانویایی انسان معاصر هستند. شخصیت‌های پارانویا خود را در معرض این می‌بینند که در نظام فکری کسی دیگر احاطه شوند.

- نویسنده، شخصیت‌های نوعی روان‌پریش را به‌عنوان پروتوتیپ افرادی ترسیم می‌کند که در جامعه‌ای پست‌مدرن و پلورالیستی که با مفهومی استعاری در آسایشگاه بیماران نمود می‌یابد و با نظم غیر انسانی و ستمگرانه زندگی می‌کنند که حاصل هجوم تصاویر گوناگون جهان معاصر و پست مدرنیستی است و با این نظم ظالمانه و غیر انسانی مبارزه می‌کنند و در برابر عوامل فشار بیرونی و درونی از مکانیسم‌های دفاعی مانند تخیل، فرار، خشونت، اعتیاد و... برای ایجاد سازگاری در خود استفاده می‌کنند، اما سرانجام نابود می‌شوند.

- از مؤلفه‌های پست مدرنیستی به‌کار رفته در این روایت می‌توان به روایت اسکیزوفرنیک و داستان در داستان، ترکیب زاویه دید، شخصیت‌های پارانوئید، استفاده از شخصیت‌های مشهور علمی، تاریخی، هنری، ادبی، شک‌اندیشی و پوچ‌گرانی اشاره کرد.

- شخصیت‌ها مشابهِت‌های گُنشی و رفتاری فراوانی دارند که بیانگر جنبه تاریک و لایه‌های پنهان شخصیت آنان است. شخصیت‌های اصلی، افرادی معقول و معمولی و دارای گُنش‌های پذیرفته‌شده و متداول جامعه نیستند، بلکه افرادی رنجور، پرخاشگر، خشن و اغلب از نظر هنجارهای اجتماعی دارای رفتاری غیر عادی و غیر قابل درک هستند و ذهنی آشفته دارند که دچار مشکلاتی شده‌اند و گوشه‌ای از درگیری‌های اجتماعی را منعکس می‌کنند و در ذهنیات بیمارگونه خود غوطه می‌خورند و هیچ‌انگار هستند که این صفات در توصیف‌های مستقیم نویسنده، کنش و گفت و گوهای آنان آشکار و نشان از دیگر آزاری آنان است که ویژگی شخصیت‌های پسامدرن بی‌هویت و جامعه بیمار را ترسیم می‌کنند.

- نویسنده، در شخصیت‌پردازی از سه شیوه متعارف ارائه شخصیت‌ها استفاده کرده و شیوه توصیف مستقیم و گزارشی غالب است و در شخصیت‌پردازی غیر مستقیم، شیوه‌کنش داستانی کاربرد بیشتر دارد که پرده از احوال فکری و روحی شخصیت‌ها برمی‌دارد.

منابع

- ابراهیمی لامع، مهدی، (۱۳۹۶)، «پوست اندازی عامه‌پسند، نقد و فراتقدی بر رمان قهوه سرد آقای نویسنده»، نقد کتاب، زمستان، سال سوم، ش ۱۲، ۱۲۹-۱۴۲.
- اخوژت، احمد (۱۳۹۲)، دستور زبان داستان، ج ۱، چاپ دوم، اصفهان، فردا.
- براهنی، رضا (۱۳۶۸)، قصه‌نویسی، ج ۱، چاپ چهارم، تهران، البرز.
- بلانر، آدام (۱۳۸۳)، درون‌پردازی، ترجمه حسن حق‌شناس و حمید اشکانی، جلد اول، چاپ اول، تهران، رشد.
- پاول، جیمز ان (۱۳۸۰)، پست مدرنیسم، ترجمه حسینی نوزری، ج ۱، چاپ سوم، تهران، نظر.
- پژهان، هدی و همکاران (۱۳۹۲)، «بررسی ارتباط مرگ با کلام و گفتمان پسا‌مرگی در پست‌مدرنیسم در روایت‌های داستانی محمدرضا کاتب»، نقد و نظریه ادبی، بهار و تابستان، سال اول، ش ۲، ۷۸-۵۷.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۸)، پسا‌مدرنیسم در ادبیات داستانی ایران، ج ۱، تهران، علمی.
- تدینی، منصوره (۱۳۸۹)، «پسا‌مدرنیسم در رمان تاریخ سیری بهادران فرس قدیم»، زبان و ادب فارسی، بهار، ش ۴۳، ۱۵۵-۱۳۳.
- داوری اردکانی، رضا (۱۳۹۱)، اندیشه پست مدرن، ج ۱، تهران، سخن.
- دقیقیان، شیرین‌دخت (۱۳۹۷)، شخصیت‌پردازی در ادبیات داستانی، ج ۱، چاپ دوم، تهران، مروارید.
- شاملو، سعید (۱۳۸۸)، آسیب‌شناسی روانی، ج ۱، چاپ دهم، تهران، رشد.
- فرانکل، ویکتور امیل (۱۳۸۷)، انسان در جستجوی معنی، ترجمه نهضت صالحیان و مهین میلانی، ج ۱، چاپ بیستم، تهران، دُرسا.
- قائم مقام فراهانی، ضیاء و همکاران (۱۳۸۸)، درمان و توان بخشی اسکیزوفرنی، ج ۱، چاپ دوم، تهران، رشد.
- گلدمن، لوسین (۱۳۸۱)، جامعه‌شناسی ادبیات (دفاع از جامعه‌شناسی رمان)، ترجمه محمدجعفر پوینده، ج ۱، تهران، چشمه.
- لوین، س و همکاران (۱۳۷۳)، اسکیزوفرنی، ترجمه اکبر رهنما و داوود کردستانی، ج ۱، تهران، شاهد.
- لیوتار، ژان فرانسوا (۱۳۸۱)، وضعیت پست مدرن، ترجمه حسنعلی نوزری، ج ۱، چاپ چهارم، تهران، گام‌نو.
- مالمیر، تیمور و نجم‌الدین رستم‌پونس (۱۳۹۹)، «تحلیل و نقد ویژگی‌های پسا‌مدرنی رمان هیس»، ادب فارسی، پاییز و زمستان، سال دهم، ش ۲، ۵۷-۳۹.
- مک‌هیل، برایان (۱۳۹۲)، داستان پسا‌مدرنیستی، ترجمه علی معصومی، ج ۱، تهران، ققنوس.
- مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی (از افلاطون تا عصر حاضر)، ج ۱، تهران، فکر روز.
- معین، روزبه (۱۳۹۶)، قهوه سرد آقای نویسنده، ج ۱، چاپ سی‌وهشتم، تهران، نیماژ.
- میرصادقی، جمال (۱۳۶۷)، عناصر داستان، ج ۱، چاپ دوم، تهران، سخن.
- نیچه، فردریش (۱۳۹۹)، آواره و سایه‌اش، ترجمه علی عبداللهی، ج ۱، چاپ هفتم، تهران، نشر مرکز.
- یعقوبی جنبه‌سرانی، پارسا و همکاران (۱۳۹۶)، «تعویق خود در داستان‌پردازی محمدرضا کاتب»، متن‌پژوهی ادبی، پاییز، سال بیست و یکم، ش ۷۳، ۷۸-۵۳.

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰



10.22059/jlcr.2021.320939.1646

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

Review and Analysis of Forough Farrokhzad's Poetry Periodes; based on the Components of “Self, Super-ego and Id” in Freud's Psychology

Zahra Arabmoradi

PhD Student of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University,
Ghaemshahr, Iran

Soozan Jahanian

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University,
Ghaemshahr, Iran

Hesam Ziaee

Assistant Professor of Persian Language and Literature, Ghaemshahr Branch, Islamic Azad University,
Ghaemshahr, Iran

Received: 20, March, 2021 & Accepted: 11, July, 2021

Abstract

Women play an important role in the intellectual and behavioral dynamics of society. Therefore, examining their thoughts is effective in the cognitive development of society. Forough Farrokhzad, as an influential personality in contemporary Persian literature, has represented his inner feminine in the form of his poems. Part of which is related to the category of "self" in Freud's psychology. The use of Freud's opinions has an effect in rereading Farrokhzad's intellectual layers. Therefore, in the present research, citing library sources and descriptive-analytical method, The time periods of his poetic life have been examined based on the concepts of "Self, Super-Ego and Id". The main research question is, according to Freud's theory, how is Forough's true "Self" interpreted and understood in his poems? The results show that Forough did not achieve the real "Self" as the ultimate goal of life in his early poems; Because in his youth, "Id" plays a more important role in his intellectual and biological life, which results in the distortion of his realistic view of society. In the stage of his poetic perfection, Forough goes further and finds his true "Self" in the tension between "Self" and "Id", which results in reaching social love and a critical and responsible attitude towards people and society.

Keywords: Woman, Society, Forough Farrokhzad, Love, Ego, Super-ego, Id.

تحلیل دوره‌های شعری فروغ فرخزاد؛ بر اساس مقولات «خود، فراخود و نهاد» در روان‌شناسی فروید

زهرا عرب‌مرادی

دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران

سوزان جهانیان*

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران

حسام ضیایی

استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی واحد قائم‌شهر، دانشگاه آزاد اسلامی، قائم‌شهر، ایران

(از ص ۱۰۱-۱۱۷)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۱۲/۳۰؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۴/۲۰

علمی - پژوهشی

چکیده

زن، نقش مهمی در پویایی یا اضمحلال فکری و رفتاری جامعه دارند. از این رو، بررسی افکار آن‌ها در رشد شناختی جامعه اثرگذار است. فروغ فرخزاد به عنوان شخصیتی پویا و جریان‌ساز در گستره ادبیات فارسی معاصر، درونی‌های زنانه خود را در قالب اشعارش بازنمایی کرده‌است که بخشی از آن با مقوله «خود» در روان‌شناسی فروید ارتباط دارد. استفاده از آرای فروید در بازخوانی لایه‌های فکری فرخزاد تأثیر شایانی دارد. به این اعتبار، در پژوهش حاضر با استناد به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی، دوره‌های زمانی حیات شعری او بر اساس توجه به مفاهیم «خود، فراخود و نهاد» بررسی شده‌است. سؤال اصلی تحقیق این است که طبق نظریه فروید، «خود» واقعی فروغ در سروده‌های او چگونه تفسیر و معنا می‌شود؟ نتایج، حاکی از آن است که فروغ در اشعار اولیه‌اش به «خود» واقعی به عنوان هدف نهایی زندگی، دست نیافته‌است؛ زیرا در دوره جوانی، «نهاد» در حیات فکری و زیستی وی نقش مهم‌تری دارد که برآیند آن، مخدوش شدن نگاه واقع‌بین او نسبت به جامعه است. فروغ در مرحله کمال شعری خویش، پا را فراتر می‌نهد و در تنش میان «فراخود» و «نهاد»، «خود» واقعی خویش را پیدا می‌کند که حاصل آن، رسیدن به عشق اجتماعی و نگرش انتقادی و مسئولانه نسبت به مردم و جامعه است.

واژه‌های کلیدی: زن، جامعه، فروغ فرخزاد، عشق، خود، فراخود، نهاد.

۱. مقدمه

زنان، یکی از دو قطب اصلی جنسیتی در هر جامعه‌ای محسوب می‌شوند و در راه رشد و تعالی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند و حضور دارند، نقشی اساسی را بر عهده دارند. اگر زنان به خودباوری دست یابند و دغدغه‌های اصلی خود را بشناسند و برای رسیدن به آن تلاش کنند، نه تنها سطح کیفی زندگی و شخصیت خود را ارتقا می‌بخشند، بلکه قطب دیگر جامعه، یعنی مردان نیز گام در مسیر شکوفایی می‌گذارند. بنابراین، زنان در پویایی و تعالی بخشیدن به جامعه، نقش محوری دارند. بررسی لایه‌های فکری و شخصیتی زنان برجسته در هر جامعه‌ای، زمینه‌ها و بسترهای لازم را برای شکوفایی ارکان دیگر فراهم می‌آورد. روان‌شناسی به عنوان علم مطالعه رفتار انسان و شرح چگونگی شکل‌گیری فرایندهای ذهنی و ساختار آن در میان علوم انسانی، جایگاه درخور توجهی دارد و در شناسایی، جهت‌دهی و تعالی بخشی افکار اهمیت دارد. لذا «می‌توانیم از پژوهش‌های روان‌شناختی انتظار داشته باشیم که از سویی، چگونگی شکل گرفتن یک کار هنری را تبیین کند و از سوی دیگر، عواملی را مشخص کند که فرد را از لحاظ هنری، خلاق می‌کند» (هنریک و استاوت سکستون، ۱۳۷۵: ۱۳۷).

در جامعه ایرانی، شخصیت‌های زن بسیاری ظهور پیدا کرده‌اند که با پشت سر گذاشتن فرایندهای شناختی، به خودباوری رسیده‌اند و تحولات شخصیتی متنوعی را تجربه کرده‌اند و سرانجام، به افرادی زبده و برجسته بدل شده‌اند. شمار زنانی از این دست در دوران معاصر افزون‌تر بوده است. یکی از این زنان، «فروغ فرخزاد» است که در عرصه ادب و شعرسرایي، جریان‌ساز بوده است، به گونه‌ای که تحقیقات گسترده‌ای درباره کیفیت افکار و آثار او انجام گرفته است. او الگوی بسیاری از زنان جامعه ایرانی است و فراز و نشیب‌های درونی بسیاری را در آینه آثار خود بازتاب داده است. او فرایندی خودشناسانه را آغاز کرد، تا با کنار زدن ضعف‌های شخصیتی، در سال‌های پایانی عمر زیستی و ادبی خود، به فردی برجسته در گستره شعر معاصر بدل شود. او برای بهبود و رونق هرچه بیشتر اشعارش در کنار مؤلفه‌های عینیت‌یافته، از صورت‌های ذهنی و تخیلی کمک می‌گرفت که این عناصر به لایه‌های ناخودآگاه (Unconscious) ذهن مربوط می‌شود. به این اعتبار، بسترهای لازم برای بررسی لایه‌های پیچیده افکار فرخزاد با استفاده از دستاوردهای زیگموند فروید فراهم می‌شود؛ زیرا این روان‌شناس برجسته معاصر، نظریه‌های مستند و علمی مهمی در شناخت زوایای مختلف خودآگاه و ناخودآگاه ارائه کرده است.

تحقیقاتی از این دست را می‌توان از نوع میان‌رشته‌ای برشمرد؛ زیرا با کاربست یافته‌های روان‌شناختی، بازکاوی شخصیت زنانه یک شاعر تسهیل می‌گردد؛ چنان‌که «قدمت دوستی روان‌شناسی و سایر رشته‌ها به زمان جوانی آن‌ها برمی‌گردد و آسان بودن پیوندشان به مسأله یا منابع مشترک میان آن‌ها بستگی دارد» (کرین، ۱۳۸۳: ۴۷). تاریخ روانکاوی و نقد ادبی روانکاوانه در جهان، با فروید و نقشه تازه او در سپیده دم قرن بیستم آغاز می‌شود و «در این نقشه تازه، روان دو

قلمرو به نام خودآگاه و ناخودآگاه و سه کارگزار به نام‌های نهاد (Id)، خود (Ego) و فراخود (Super-ego) داشت» (یاوری، ۱۳۸۵: ۲۳). فروید به سال ۱۸۵۶ میلادی، در یکی از شهرهای جمهوری چک به دنیا آمد و در جوانی، رشته پزشکی را به صورت آکادمیک ادامه داد و بعد از فارغ‌التحصیلی، به عنوان عصب‌شناس بالینی مشغول فعالیت شد و از طریق مطالعه روی بیمارانش، اساس نظریه خود را بنا نهاد که در مشخص شدن ابعاد ناشناخته شخصیت فردی و اجتماعی افراد مؤثر بوده است. نظریه فروید درباره ساختار شخصیت انسان است و سه نظام را برای آن در نظر می‌گیرد که عبارت‌اند از:

۱. نهاد: بزرگ‌ترین بخش شخصیت و منبع نیازها و امیال زیستی انسان است و تمام انرژی لازم برای دو بخش دیگر شخصیت را فراهم می‌کند.
۲. خود یا من: نماینده منطق و عقل و رابط بین نهاد و محیط خارج است.
۳. فراخود یا فرامن: هدف فرامن این است که کاملاً مانع درخواست‌های لذت‌جویی نهاد شود. فرامن نه برای لذت تلاش می‌کند و نه برای دستیابی به اهداف منطقی، بلکه تنها برای کمال اخلاقی می‌کوشد» (فروید، ۱۳۹۲: ۷۶-۷۷).

این رویکرد فروید شاکله اصلی نظریه او را بنا نهاد. او پیش از این، شخصیت را به سه سطح کاملاً متمایز یعنی هوشیار، ناهوشیار و نیمه‌هوشیار تقسیم کرده بود (همان: ۶۰-۶۶)، اما بعدها آرای خود را اصلاح کرد و به جمع‌بندی سه‌گانه «نهاد، خود و فراخود» رسید.

۱-۱. بیان مسئله

در این پژوهش، با تأکید بر مفاهیم «خود، فراخود و نهاد»، کیفیت زندگی ادبی فروغ فرخزاد و تغییرات شخصیتی و فکری او در بازه‌های زمانی مختلف بررسی می‌شود. برای رسیدن به نتیجه‌ای متقن و روشمند، از آرای فروید در حوزه شخصیت استفاده شده است، تا سرانجام، به این پرسش‌ها پاسخ داده شود:

الف. با تأکید بر مفهوم «خود»، چه عوامل درونی، زمینه‌ساز برجسته شدن فروغ فرخزاد به عنوان یک زن در جامعه ایرانی شده است؟

ب. فروغ فرخزاد چه تحولات شخصیتی را در دوره‌های مختلف شاعری خود تجربه کرده است؟

ج. کاربرست آرای فروید در بازنمایی و تحلیل افکار فرخزاد چه تأثیری داشته است؟ فرضیه تحقیق بر این اصل استوار است که «خود» واقعی فروغ از یک طرف به طغیانگری‌های آغاز جوانی او ثبات و آرامش می‌بخشد و از طرف دیگر، آرمان‌های او را در جهت واقع‌گرایی و عشق اجتماعی سوق می‌دهد.

۲-۱. روش و پیشینه تحقیق

این تحقیق از نوع میان‌رشته‌ای است و با تکیه بر اسناد کتابخانه‌ای و روش توصیفی-تحلیلی تنظیم شده است. جامعه آماری تحقیق، اشعار فروغ فرخزاد است. برای تحلیل دیدگاه‌های او از آرای فروید در ارتباط با مفاهیم «خود، فراخود و نهاد» استفاده شده است. همچنین، ابزار پژوهش، فیش‌نویسی و یادداشت‌برداری بوده است. ساختار تحقیق به این شکل است که ابتدا ابعاد مختلف مربوط به آرای فروید ذکر شده است و در ادامه، اشعار فروغ فرخزاد ذیل سه عنوان مجزا بازنمایی و برای تقویت تحلیل‌ها از منابع معتبر تحقیقی استفاده شده است.

بررسی‌ها نشان می‌دهد که تاکنون پژوهشی درباره سیر تحول مفهوم «خود» در سروده‌های فرخزاد و تأثیر آن در رویکردهای اجتماعی و فراشخصی وی انجام نشده است. بنابراین، پژوهش حاضر تلاش دارد به این مقوله بپردازد، به‌ویژه آنکه فرخزاد در اثر این تحولات شناختی و درونی، جایگاه خود را در عرصه شعر فارسی و نیز در میان زنان معاصر ارتقا داده است و به الگویی مناسب برای هم‌جنسان تحول‌خواه خود بدل شده است. با این حال، در چند پژوهش، از دید اجتماعی و روان‌شناختی، آراء و شخصیت فرخزاد بازنمایی شده است که به مهم‌ترین آن‌ها پرداخته می‌شود.

- دهقان و قاسمی (۱۳۹۱) در مقاله «نقد روان‌شناختی آثار فروغ فرخزاد بر اساس مبانی روانکاوی فروید و آدلر» به این نتیجه رسیده‌اند که در سروده‌های او، انواع مکانیزم‌های دفاعی در برابر اضطراب‌های درونی وجود دارد و انواع انگیزه‌های روانی در سبک زندگی، رشد و تعالی شعور و شعر وی و تغییر مسیر فکری او از پرداختن به مسائل شخصی به دغدغه‌های اجتماعی قابل مشاهده است.

- حاجی‌آقا بابایی و صالحی (۱۳۹۵) در مقاله «عشق و کارکردهای آن در اشعار فروغ فرخزاد» به این نتیجه رسیده‌اند که در طی زمان، عواملی موجب تغییر دیدگاه وی نسبت به عشق شده است و آن را از مفهومی شخصی و صرفاً عاطفی به مقوله‌ای متعالی و جامعه‌محور بدل کرده است.

- کیانی بارفروشی و باقری خلیلی (۱۳۹۵) در مقاله «بازشناسی دگردیسی فکری-عاطفی فروغ فرخزاد در بستر گزاره‌های پرسشی» به این نتیجه رسیده‌اند که با توجه به گزاره‌های پرسشی در اشعار فروغ، عشق که محور اصلی پرسشگری در دو دفتر نخست اوست، به تدریج محوریت خود را در دفترهای بعدی از دست می‌دهد و پرسش‌های او درباره عشق دگرگون می‌شود و جنبه‌ای اجتماعی پیدا می‌کند.

۲. خود، فراخود و نهاد در روان‌شناسی فروید

در نقد روان‌شناسی شخصیت، آرای فروید پیرامون سه کارگزار به نام‌های «نهاد»، «خود» و «فراخود» معنا و شکل پیدا می‌کند. در نگاه او، نهاد بخش غریزی، لذت‌جو و ضد عقلانی در روان انسان است و از آن به بخش حیوانی نیز یاد می‌کنند. نهاد، مرکب از غرایز، تمایلات و خواسته‌های

شخص است و بر ارضای بی‌قید و شرط این تمایلات اصرار دارد. به اعتقاد فروید، نیروی محرکه رفتارهای انسانی، نیروی جنسی است و «اگر این بخش بیش از حد فعال شود و از سوی خود یا فراخود کنترل نشود، فرد مبتلا به نوعی بیماری روانی می‌شود و به فردی بوالهوس و بی‌بندوبار در جامعه بدل می‌گردد» (فروید، ۱۳۸۲: ۳). «نهاد با واقعیت تماس ندارد. با این حال، همواره می‌کوشد با ارضا کردن امیال غریزی، تنش را کاهش دهد» (فیست، جس و گریگور، ۱۳۸۸: ۴۰). نهاد، طبق اصل لذت عمل کرده، در جهت افزایش لذت و دوری از درد عمل می‌کند و ساختاری خودخواه، لذت‌جو و لجوج دارد و «ما را به دفاع از نیازهایی چون گرسنگی، گریز از خطر و نظایر آن‌ها وامی‌دارد» (کریمی، ۱۳۷۳: ۷۵).

خود برخلاف نهاد، منطقی و واقع‌بین است و بر پایه اصل واقعیت کار می‌کند و خواستار برآورده شدن نیازهای انسان است، اما به واقعیت‌ها توجه نموده، بر پایه منطق، اخلاق و قانون کار می‌کند. در حقیقت، «خود یا من، نماینده دنیای خارجی [است] و بر واقعیت تأکید دارد و تلاش می‌کند واقعیت را جایگزین حس مادی و لذتی کند که بر نهاد سیطره دارد» (فروید، ۱۳۹۴: ۴۲). خود جنبه روانی شخصیت است و برای کاستن ناراحتی‌ها و کسب خوشی، از عقل استمداد می‌طلبد (شالچیان، ۱۳۷۳: ۲۲۴). خود می‌کوشد درخواست‌های نهاد را به صورت منطقی برآورده کند و اگر با واقعیت هماهنگی ندارند، آن‌ها را به تعویق انداخته یا مجدداً هدایت کند و با قوه تفکر به حل تناقض بین نهاد و فراخود بپردازد. پس «نباید آرام باشد و همیشه باید منتظر کشمکش بین نهاد و فراخود باشد و فاصله بین آن‌ها را کم کرده، یا از بین ببرد» (فروید، ۱۳۹۴: ۹۴). خود مرتب سعی می‌کند میان درخواست‌های نامعقول نهاد و فراخود با درخواست‌های معقول دنیای بیرونی سازش برقرار کند:

«زمانی که خود از سه طرف به وسیله نیروهای متفاوت و متخاصم محاصره می‌شود، به صورت قابل پیش‌بینی واکنش نشان می‌دهد. از آن پس، مجبور می‌شود برای دفاع از خودش در برابر این اضطراب، از سرکوبی و سایر مکانیسم‌های دفاعی استفاده کند» (فیست، جس و گریگور، ۱۳۸۸: ۴۲).

طبق نظر فروید، فراخود آخرین بخش از شخصیت انسان است و در واقع، «نماینده درونی ارزش‌های فرهنگی اجتماعی و اخلاقی است که به وسیله خانواده به کودک انتقال می‌یابد» (شاملو، ۱۳۷۰: ۳۴). فروید بخش فراخود روان را وجدانیات نام‌گذاری می‌کند و کار آن را سرکوب تقاضاهای نهاد می‌داند. فراخود در سنین سه تا شش سالگی از تعامل با والدین به وجود می‌آید؛ زیرا آن‌ها تأکید دارند کودکان باید از ارزش‌های جامعه پیروی کنند. در واقع، «کودکان از طریق تنبیه و تحسین یاد می‌گیرند که چه رفتارهایی را والدین آنان خوب یا بد می‌دانند. رفتارهایی که کودکان برای آن‌ها تنبیه می‌شوند، یک قسمت از فرمان، من وجدان را تشکیل می‌دهد» (Jung, 1969: 376). فراخود شامل رفتارهای خوب است که کودکان برای آن‌ها تحسین شده‌اند. فرمان از

نظر جدیت، غیر منطقی بودن، پافشاری برای اطاعت، بی شباهت به نهاد نیست (فروید، ۱۳۹۲: ۶۵-۶۶).

۳. تحلیل اشعار فروغ فرخزاد بر اساس مبانی روان‌شناسی فروید

در این بخش، با توجه به سه مقوله خود، فراخود و نهاد، اشعار فروغ فرخزاد به سه دوره شعری تقسیم شده است، تا ذیل این دسته‌بندی نشان داده شود که سیر تحولات شخصیتی و فکری او به چه شکل بوده است و او چگونه از سیطره نفوذ نهاد در ابتدای شاعری به در آمده است و با گذار از فراخود در میانه‌های دوران شاعری، در مراحل کمال و شکوفایی ادبی و فکری به خود رسیده، اشعاری مردمی و همراه با خویشکاری‌های ادبی و اجتماعی سروده است.

۳-۱. دوران نخست: تجربه عشق درون‌گرا، منفعل و غیراجتماعی

فروغ در سه دفتر اولش (اسیر، دیوار و عصیان)، دختر نوجوانی است که می‌خواهد عشقی رمانتیک را تجربه کند؛ عشقی خام که آمیخته با احساسات تند جوانی است و «بدون شک می‌توان گفت این سه دفتر فروغ، حاصل عشقی سرکش و خراب شدن دنیای ذهنی پاک و سرخوردگی‌های اوست» (جوکار و شهبازی، ۱۳۸۸: ۶۴). این بخش از زندگی فروغ بر پایه نهاد بنیاد گذاشته شده است؛ زیرا نهاد مبتنی بر اصل لذت کار می‌کند و این لذت برای فروغ هنگامی پدید می‌آید که نیازهای زیستی و نخستین دوران خامی وی برآورده شود. عشق در اشعار اولیه فروغ طغیان می‌کند. سه دفتر اول او، حاوی پیام‌های احساسی و فردی وی در دوران جوانی است که نگاه زنانه او را به مفهوم عشق نشان می‌دهد. دوری از معشوق، از مضامین پرتکرار سروده‌های فروغ در این دوران است.

یکی از ملزومات عشق که همزمان با حدوث آن رخ می‌دهد، شور و هیجان وصف‌ناپذیری است که موجب بروز افکار و اندیشه‌های رمانتیک و دور از واقعیت می‌شود. این، جزئی از طبیعت عشق است و تنها معنی آن عبارت است از دل به دریا زدن و خود را به دست تقدیر سپردن (باومن، ۱۳۸۷: ۳۶-۳۷). فروغ در سروده‌های اولیه‌اش، به عنوان عاشقی دیوانه قصد دارد دل به دریا بزند و از همه چیز بگذرد؛ زیرا این عشق را دوست دارد، اما نمی‌تواند آن را بیابد. بنابراین، بر اساس شعرهای این دوره، نشانی از خود در زندگی و ذهن او نیست. شخصیت فروغ در این سال‌ها، مراحل بدوی و بی‌تجربه خود را می‌گذراند و تجربه‌ای جز هیجان‌ها و تنش‌های درونی را پیش روی ندارد. در این دوره، مفهوم عشق به صورت کاملاً کمال‌نیافته، شخصی و منفعل باقی می‌ماند. در عاشقانه‌های فروغ، نمودی از جامعه و دنیای اطرافش دیده نمی‌شود و اشاره به خواسته‌های سطحی و لذت‌محور، تعریف او از عشق و عاشقی است:

عاشقی دیوانه می‌خواهم که زود

بگذرد از جان و مال و آبرو

... من صفای عشق می‌خواهم از او

تا فدا سازم وجود خویش را (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۲)

در این مرحله، عشقی سوزان و کاملاً جسمانی در سروده‌های فروغ غوغا می‌کند و همگی مبین اوج تسلط نهاد در سروده‌هایش است. در واقع، اصرار نهاد در اشعار این سال‌ها، بر تسلط تمایلات بی‌قید و شرط ناشی از تحریک نیروی جنسی صحنه می‌گذارد. فروغ دورانی را تجربه می‌کند که در آن، لایه‌های ابتدایی عشق نمایان شده، هنوز با مراحل کمال و شکوفایی فاصله‌ای بسیار دارد. این عشق پیوندی با دنیای بیرون شاعر ندارد و صرفاً به عینی‌سازی خواسته‌های شخصی و درونی وی محدود می‌شود. این عشق با رسالت اجتماعی شاعر و حضور معنوی و واقعی او در بطن و متن جامعه سنخیتی ندارد. شخصیت‌های حاضر در شعرهای این دوره، متنوع نیستند و غالباً فروغ به عنوان راوی از معشوقی خیالی سخن می‌گوید. بنابراین، شعرهای این دوره را باید تک‌وجهی و عاری از سویه‌های اجتماعی دانست:

تو را می‌خواهم و دانم که هرگز به کام دل در آغوش نگیرم
(همان: ۲۹)

نهاد در این بخش از سروده‌های فروغ، تابع اصل لذت‌جویی است. او خواهان وصال است و همه چیز را در گرو تحقق این خواسته می‌بیند و تمام تمنایش را با ابراز احساسات عاشقانه نشان می‌دهد. فروغ در این دوران، شخصیتی وابسته و ناخودباور است. او را زنی صاحب انگیزه و اعتماد به نفس نمی‌بینیم. همواره در انتظار کسی است که در زندگی خود حاضر شود و زمینه‌های رهایی و سعادت وی را فراهم کند. او به لحاظ شخصیتی تحت تأثیر نهاد قرار دارد و این امر، مانع نگرستن وی به افق‌های فکری گسترده‌تر شده است. افق‌هایی که در آن، روشنایی و سرور به دستان خودش محقق می‌شود و بیرون آمدن از منجلاب ناامیدی با تلاش او انجام می‌پذیرد. جمود و انفعال فکری و رفتاری فروغ در اشعار این دوران کاملاً هویداست:

در میان تاریکی تو را صدا کردم

سکوت بود و نسیم (همان: ۴۰)

من از تو می‌مردم

اما تو زندگانی من بودی

تو با من می‌رفتی

تو با من می‌خواندی (همان: ۱۴۷)

نهاد در وجود فروغ، مانند دیگ جوشانی است که محتویات آن، امیال و گرایش‌های جوانی طغیانگر است و این امیال پیوسته و بی‌محابا خواهان نفوذ در واقعیت بیرونی هستند. فروغ در این دوره، به هیچ عنوان قابلیت‌های خود را جدی نمی‌گیرد. او که همه چیز را سیاه و منفی می‌بیند، تنها فریاد برمی‌آورد و از تنهایی خود می‌نالند. او تحت تأثیر شکست‌های پیاپی عاشقانه که به واسطه عشق هیجانی برآمده از نهاد روی داده، خود را باخته است و اعتماد و اعتقادی به خویش ندارد. احساس گناه در او ریشه دوانیده، فرصت تفکر را از وی دربروده است. فروغ نه تنها خود را گناهکار

می‌داند، بلکه شرایط خود را به دیگر زنان جامعه هم توسع می‌بخشد که بازنمایی این دیدگاه، بیانگر عدم حضور خود و تسلط نهاد بر اوست:

دیر آمدی و دامنم از کف رفت دیر آمدی و غرق گنه گشتم
(همان: ۲۵)

بس کن ای زن که نترسم از تو دامنت رنگ گناه است گناه
(همان: ۴۵)

در اثر تجربه‌های تلخ و مواجهه با شکست‌های عاطفی، درون‌مایه پاره‌ای از اشعار فروغ، رنگ و بوی عشقی پایمال به خود می‌گیرد. او این عشق تلخ را از خود دور نمی‌کند و همواره در فراق معشوق جسمانی خود می‌سوزد و ناله می‌کند. بنابراین، با غلبه نهاد، حس مادّی در اشعارش، جایگزین حس منطقی می‌شود. او هرگز در رابطه با معشوق خود از عنصر عقلانی بهره نمی‌گیرد؛ زیرا اصل را بر پایه لذت بنا کرده است. تداوم این خط فکری باعث می‌شود فروغ آرزو کند تا عشق ابدی و جاودانه نصیبش شود؛ همان عشقی که او را به کامجویی و لذت نهاد می‌رساند و از رسیدن به خود دور می‌سازد. چیرگی نهاد، نگاه به پیش رو را برای فروغ مختل کرده، خواسته‌های او را در سطح اقناع امیال شخصی و برآمده از قوای شهوانی و غریزی تقلیل داده است. او در تبیین دیدگاه‌های خود، پویا و با افق دید وسیع عمل نمی‌کند و به‌قدری تنش‌ها و ترس‌های ناشی از شکست عاشقانه در او رخنه کرده است که مفهوم عمیقی چون عشق را در بند می‌خواهد؛ زیرا بیم از دست دادن عشق، وجودش را می‌آزارد. او تجربه‌های پیشین خود را در نظر می‌آورد و بر اساس این پیش‌انگاره‌های نامبارک، به جستجوی عشقی محصور و محدود می‌رود و به عشق از لونی دیگر نمی‌اندیشد:

با کدام دست می‌توان
عشق را به بند جاودان کشید (همان: ۱۱۵)

من به پایان دگر نیندیشم
که همین دوست داشتن زیباست (همان: ۱۱۰)

۳-۲. مرحله دوم: دوران گذار

در مقابل همه طغیان‌ها و شورهای جوانی، عشق او پس از جدایی از همسرش، به تدریج با پوچی آمیخته می‌شود و احساس او نسبت به این پدیده دگرگون می‌شود. آن همه شور و هیجان در نشستن بر کشتی عشقی تلخ و بی‌منطق، یکباره متحول می‌شود و او را از عشقی که پایش ناکامی و اندوه است، آگاه می‌کند، تا از آن دور شود. او ناامید از عشق می‌شود، اما راهش را هنوز پیدا نکرده است. در واقع، در این دوران، تنها احساس ناامیدی در عشق پرشور و بی‌منطق جوانی بر نگاه‌های غیرمنطقی او غلبه می‌کند. او حتی آینده خود را با تصویری از جدایی از معشوق و پایان این عشق تلخ ترسیم می‌کند، ولی همچنان راه واقعی خود را نیافته است. بنابراین، می‌توان این دوران را دوره

گذار و بینابین دانست. از طرفی، می‌داند که عشق در معنای کنونی برای او خوشایند نیست و این گونه راه به جایی نخواهد برد و از طرفی، سویه‌هایی از تجربه قبلی را هنوز در وجود خود احساس می‌کند. فروغ در این دوران گذار، سعی می‌کند با گسستن از گذشته تلخ و منفعل، به دنبال آینده‌ای متفاوت باشد، اما چهارچوب‌های این آینده هنوز برای او روشن نیست. فروغ به تدریج در مسیر جدا شدن از عشق‌ورزی انفعالی قرار می‌گیرد و آماده ورود به جاده عشق‌ورزی اجتماعی و متعهدانه می‌شود. او ابتدا به انکار عشق نوع اول می‌پردازد و آن را نکوهش می‌کند:

غربت سنگینم از دلدادگیم شور تند مرگ در هم‌خوابگیم
(همان: ۲۷۱)

و عشق و میل و نفرت و دردم را

در غربت شبانه قبرستان

موشی به نام مرگ جویده است (همان: ۲۷۸)

در دوران گذار، خود واقعی فروغ از خواب غفلت بیدار می‌شود و در تکاپو برای ایجاد حد وسط بین نهاد و فراخود برمی‌آید. فروغ از یک طرف، زخم‌خورده دورانی است که نهاد بر او غلبه داشت و از طرف دیگر، در تلاش برای یافتن راه آرامش پس از عبور از فراخود بود. توجه به فراخود، تغییراتی شناختی را در فروغ به وجود آورده، از او زنی آرمان‌گرا و ایده‌آل‌طلب ساخته بود. او با رویکردی نوستالژیک، به دوران خردسالی خود اشاره می‌کند و به رؤیای کودکی و فضای پاک و سرشار از آرامش و امنیت این دوران پناه می‌برد. بنابراین، بخشی از آرمان‌های فروغ در دوران کودکی شکل گرفته‌است؛ یعنی زمانی که تحت تأثیر نهاد، وجود خود را با عشقی هیجانی و غریزی آلوده نکرده بود. سال‌های کودکی او مفردی برای گریز از صحنه‌های دردانگیز نابسامانی‌ها و خشونت‌های وحشتناک امروزش بوده‌است. بنابراین، فراخود در دوران گذار، نقش خود را برای کمک رساندن به فروغ ایفا می‌کند و آرمان‌هایی را در ذهن او ایجاد می‌کند که اگرچه به گذشته‌های دور تعلق دارند، اما بسترهای لازم را برای دور شدن این زن افسرده و منفعل از دوران تاریک کنونی فراهم می‌آورند:

می‌سوزم از این دورویی و نیرنگ یک‌رنگی کودکانه می‌خواهم
ای مرگ از آن لبان خاموش یک بوسه جاودانه می‌خواهم
(همان: ۳۷)

گاه می‌نالد به نزد دیگران کو‌دگر آن دختر دیروز نیست
آه، آن خندان لب شاداب من این زن افسرده امروز نیست
(همان: ۵۷)

فروغ در شعر «در غروبی ابدی» از مجموعه تولدی دیگر، با تمام قوای ذهنی، به گذشته برمی‌گردد و در آنجا برای مدتی ماندگار می‌شود. او در این رفت‌وبرگشت‌های زمانی که به صورت انتزاعی و ذهنی صورت می‌گیرد، در جستجوی شرایطی ایده‌آل است. او به موضوعاتی می‌اندیشد

که مطلوب و زندگی بخش هستند و به حیات و زیست او تعالی می بخشند. استفاده از خوشه های واژگانی «ماه، شعر، چشمه، خاک، گندمزار، نان، عطر، درخت و اقاقی» نشان از آن دارد که شاعر به دنبال خوشی های کودکانه می گردد، تا رد پای آن را در زندگی کنونی خود باز یابد. در مقابل، رگه هایی از شرایط حال در شعر او و واژگانی چون «بیداری تلخ و بُهت» دیده می شود. او هنوز به خط مشی فکری منسجمی از زمان حال دست پیدا نکرده است:

من به یک ماه می اندیشم

من به حرفی در شعر

من به یک چشمه می اندیشم

من به وهمی در خاک

من به بوی غنی گندمزار

من به افسانه نان

من به معصومیت بازی ها و به آن کوچه تاریک دراز

که پُر از عطر درختان اقاقی بود

من به بیداری تلخی که پس از بازی

و به بُهتی که پس از کوچه

و به خالی طولی که پس از عطر اقاقی ها ... (همان: ۲۳۸)

۳-۳. مرحله سوم: تسلط خود بر نهاد و فراخود و رسیدن به خویشتن باوری

در مقابل این هیاهویی که نهاد و فراخود در وجود فروغ جوان و خام به پا کرده است، عاقبت، خود در وجود او نمود پیدا می کند و او را به حضوری پویا و رای مرزهای درونی دعوت می کند. فروغ اینک آماده ورود به عرصه های جدید شناختی شده است؛ عرصه هایی که در آن نشانی از مسائل سطحی و پیش پا افتاده نیست و مقولات اجتماعی و شناخت عمیق، جایگزین موضوعات فردی می شود. او مردم و جامعه را در اشعار خود دخالت می دهد و ذهن خود را از عشق محدود و منفعل پاک می کند و در تحلیل های شاعرانه خود، به نوعی کمال و انسجام فکری دست می یابد. او در مجموعه تولدی دیگر، برخلاف مجموعه اسیر، عشق را نردبانی برای صعود معنوی و شخصیتی قرار می دهد؛ عشقی که او را به آسمان نزدیک تر می کند و به وی تشخص می بخشد:

به راه پرستاره می کشانی ام فراتر از ستاره می نشانی ام

نگاه کن من از ستاره سوختم لبالب از ستارگان شب شدم

(همان: ۱۷۷)

با حضور و تبلور خود واقعی در شخصیت افراد، «فرایندهای هوشیار و ناهوشیار هماهنگ می شوند، تا معیارهای اخلاقی متعادل و مشخصی بروز کند» (شولتز، دوان و سیدنی آلن، ۱۳۹۰: ۱۱۶). فروغ در دفتر تولدی دیگر، به خود واقعی به عنوان هدف نهایی زندگی دست پیدا می کند و صاحب معیارهای اخلاقی مشخصی می شود که در هیچ یک از موقعیت های قبلی، موفق به تجربه آن نشده

بود. حضور خود در این دوره از زندگی فروغ، نشانهٔ ممانعت وی از تکانه‌های نهاد نیست، بلکه می‌خواهد به آن کمک کند، تا کاهش تنش‌های ناشی از ناامیدی‌ها و سرکوب‌های عشق نافرجامش را کسب کند، چون خود فروغ، اینک از تمام واقعیت‌های زندگی وی آگاه است. اینجاست که «خود» تصمیم می‌گیرد چگونه و چه وقت غرایز «نهاد» را به بهترین شکل که مبتنی بر عقل و منطق است، ارضا کند.

در این مرحله از دوران شعر فروغ، «خود» با توجه به ضروریات واقعیت بیرونی و عینی، مسیر زندگی و اعمال او را تغییر می‌دهد و با ایجاد محیطی عملی و واقع‌بینانه، سازگار با منطق مشخصی عمل می‌کند. نمود این تغییر نگرش، در سال ۱۳۴۲ با چاپ مجموعهٔ تولدی دیگر برجسته می‌شود؛ آنجا که فروغ در این مجموعه نشان می‌دهد که به مسائل جامعه توجهی خاص دارد. در این دوره، «فروغ نمایشگر روشنفکر آوانگارد و پیشرو طراز اول ادبیات دههٔ چهل‌پنجاه سال اخیر است؛ با همهٔ خصلت‌هایی که یک روشنفکر دارد، با همهٔ نقاط مثبت و منفی» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۲: ۷۰). در این دوره، دیدگاه جامعه‌شناختی مبتنی بر دو مؤلفهٔ اصلی، یعنی مظلومیت زن ایرانی در جامعهٔ مردسالار و مشکلات و نابرابری‌ها برای همهٔ مردم است. مهم‌ترین چیزی که او در شعرهای اجتماعی خویش در این دوره، در پی مطرح کردن آن است، نابرابری‌های اجتماعی، تباهی و زوال ارزش‌ها، عدم دوستی انسان‌ها، تضاد و تبعیض‌ها در جامعه است. او در جهانی زندگی می‌کند که ارزش‌ها مدام در حال فروریختن است (دستغیب، ۱۳۸۴: ۵۱). بنابراین، عشق از مفهومی شخصی و منفعل، به مقوله‌ای فراگیر و مردمی بدل می‌شود و همهٔ مظاهر جامعه را در بر می‌گیرد؛ افرادی که در شرایط زیستی نامطلوبی زندگی می‌کنند و از حداقل‌های زندگی محروم هستند. فروغ در این دوره، دغدغهٔ خویش را در پایین‌ترین سطح جای می‌دهد و سعی می‌کند نیازها و خواسته‌های همگانی را در اولویت قرار دهد؛ به عبارت دیگر، در شعرهای این دوره، من فردی منفعل رنگ می‌بازد و من گروهی متعهد نمود می‌یابد. در لایه‌های ژرف ساخت و روساخت این تغییرات، رویکردهای انتقادی فروغ کاملاً برجسته است.

کسی که از آسمان تو پخانه در شب آتش بازی می‌آید،

و سفره را می‌اندازد،

و نان را قسمت می‌کند،

و پپسی را قسمت می‌کند،

و باغ ملی را قسمت می‌کند،

و شربت سیاه‌سرفه را قسمت می‌کند،

و روز اسم‌نویسی را قسمت می‌کند،

و نمرهٔ مریض‌خانه را قسمت می‌کند،

و چکمه‌های لاستیکی را قسمت می‌کند،

و سینمای فردین را قسمت می‌کند،

درخت‌های دختر سیدجواد را قسمت می‌کند،

و هرچه را که باد کرده باشد، قسمت می‌کند،

و سهم ما را می‌دهد،

من خواب دیده‌ام! (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۱۱۸-۱۱۹)

از دید روان‌شناسان فرویدی، «یک خود نیرومند می‌تواند تأثیر متعادل داشته باشد و جنبه‌های شخصیت را در تعادل نگه دارد» (اسنودن، ۱۳۸۷: ۸۵-۸۶) و نگاه واقع‌بینانه را به او ببخشد. در اثر چیرگی خود، فرد می‌تواند وادی‌های جدیدی را تجربه کند و غیر از خودش، دیگران را هم در نظر داشته باشد. فروغ در این دوره از زندگی، خود واقعی خویش را می‌شناسد و برای رسیدن به فردیت، خودشکوفایی و عشق متعالی و تکامل‌یافته تلاش می‌کند. تحقق خود در شاعر، شامل جهت‌گیری وی از گذشته به سوی آینده، دانش و درک دقیق از خویشتن و موقعیت کنونی است. در این دوره، فروغ تمام موانع شناختی را که بر سر راهش قرار دارد، کنار می‌گذارد و لحظه‌ای از تصمیم خود برای درک و دریافت شرایط جامعه و بازنمایی آن غافل نمی‌شود. او با بازنمایی محرومیت‌های جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، بازتعریفی از عشق ارائه می‌کند که جنبه‌ای اجتماعی دارد. او در اشعار این دوره، عشق را صرفاً در مناسبات بین‌فردی عاشق و معشوق خلاصه و محدود نمی‌کند، بلکه جامعه را در این مناسبات در اولویت قرار می‌دهد و نیازهای مردم و فریاد فروخورده آنان را بازنمایی می‌کند. مردمی که در نگاه او به مثابه گل و ماهی هستند و با بی‌توجهی از سوی حاکمیت وقت، پژمرده شده، در معرض مرگ قرار گرفته‌اند. از این‌رو، فروغ که چنین خطری را درک کرده‌است، آن را فریاد می‌زند:

کسی به فکر گل‌ها نیست

کسی به فکر ماهی‌ها نیست

کسی نمی‌خواهد

باور کند که باغچه دارد می‌میرد

که قلب باغچه در زیر آفتاب ورم کرده‌است

که ذهن باغچه دارد آرام‌آرام

از خاطرات سبز تهی می‌شود

و حس باغچه انگار

چیزی مجردست که در انزوای باغچه پوسیده‌است

حیاط خانه ما تنه‌است

حیاط خانه ما

در انتظار بارش یک ابر ناشناس

خمیازه می‌کشد

و حوض خانه ما خالی است (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۹۴)

یکی از ویژگی‌های اصلی خود، این است که «در دوران پرآشوب زندگی هر فرد، فعال‌تر می‌شود» (Jung, 1961: 206). این بدان معناست که خود، سطحی از شناخت را در فرد به وجود می‌آورد که نسبت به شرایط محیطی حساس‌تر می‌شود و درون و بیرون خویش را با ژرف‌نگری بیشتری دنبال می‌کند؛ به عبارت دیگر، خود واقعی، انسان را از حصار بسته خودنگری بی‌ثمر و منفعلانه رها می‌کند.

هنگامی که فروغ خود واقعی خویش را پیدا می‌کند، نگاه او متوجه جامعه و نیازهای مهم خودش می‌شود. البته در این فرایند، خودانتقادی و دیگرانتقادی در منظومه فکری او نقشی برجسته و مهم دارد. فروغ با توجه به عصر پرتلاطمی که در آن می‌زیست، در بیان مشکلات جامعه، بی‌محابا عمل می‌کرد و در قالب شاعری متعهد و مردم‌گرا به سرایش می‌پرداخت. او در شعرهای این دوره، یک دیدگاه جامعه‌شناختی منسجم دارد. شعرهایی که بیانگر اوضاع آشفته اجتماعی و روایتگر ناهنجاری‌های زمانه هستند. حالا درد اصلی او، عشق‌ورزی‌های بی‌فایده جسمانی و هیجانی نیست، بلکه دردمندی نسبت به نابودی و تباهی اجتماعی همه وجودش را فراگرفته است. او به بازنمایی جامعه‌ای می‌پردازد که اعضای آن هیچ احساس مسئولیتی در قبال خود و دیگران ندارند و گرفتار مسائل سطح پایین هستند. در چنین جامعه دل‌مرده و فسرده‌ای، نشانی از عشق حقیقی نیست و همگی به غار تنهایی‌های خود پناه برده‌اند و کسانی در نگاه و نظر مردم تبلور پیدا می‌کنند که به تعبیر فروغ، «دل‌قک‌ان پست» هستند.

موهبتی است زیستن، آری

در زادگاه شیخ ابودلقک کمانچه‌کش فوری

و شیخ، ای دل، ای دلِ تنبک‌تبار تنبوری

شهر ستارگان گران‌وزن ساق و باسن و پستان و پشت جلد و هنر

گهواره مؤلفان فلسفه «ای بابا به من چه ولش کن»

مهد مسابقات المپیک هوش

آه

جایی که دست به هر دستگاه نقلی تصویر و صوت می‌زنی، از آن

بوق نبوغ نابغه‌ای تازه‌سال می‌آید (فرخزاد، ۱۳۸۳: ۲۳۷-۲۳۸)

دیگر کسی به عشق نیندیشید

دیگر کسی به فتح نیندیشید ... در غارهای تنهایی

بیهودگی به دنیا آمد

خون بوی بنگ و افیون می‌داد (همان: ۲۹۰)

در دیدگان آینه‌ها گویی

حرکات و رنگ‌ها و تصاویر وارونه منعکس می‌گشت

و بر فراز سرِ دل‌قک‌ان پست (همان: ۲۹۱)

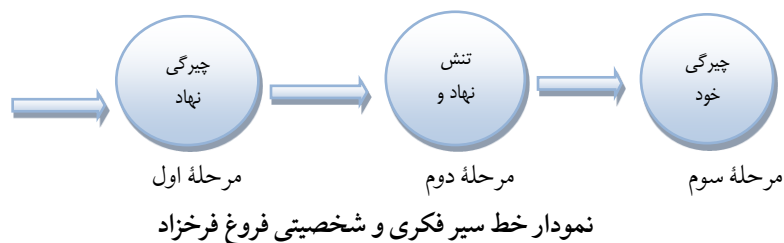
۳. نتیجه

در این پژوهش، دوره‌های سه‌گانه تحولات شخصیتی فروغ فرخزاد در آیینۀ اشعار او بررسی شده‌است و تغییر نگرش او از پرداختن به مسائل سطحی شخص‌محور، تا ژرف‌نگری در موضوعات اجتماعی مورد نقد و بررسی قرار گرفته‌است. به این منظور، از آرای فروید در ارتباط با خود، فراخود و نهاد استفاده شده‌است. طبق نظریۀ فروید، هر سه بخش نهاد، خود و فراخود با شخصیت انسان ارتباطی مستقیم دارند و روی هم اثر می‌گذارند که نمود این تأثیر و تأثر در لایه‌های فکری، رفتاری و گفتاری افراد دیده می‌شود. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که نهاد در وجود فروغ فرخزاد می‌خواهد به عشقی پایدار، فوری و بی‌درنگ دست یابد و از این راه، به لذت برسد. نهاد فروغ او را به سوی خامی، تند و طغیان در طی مسیر عشق‌ورزی سوق داده‌است. در اشعار این دوران، ما شاهد شخصیتی درون‌گرا، منفعل و سطحی‌نگر هستیم، فروغ توجهی به جامعه و دنیای واقعی ندارد و صرفاً به افق دید محدود خود می‌اندیشد. او دغدغه‌های اجتماعی ندارد و تنها خواهان رسیدن به عشقی زمینی و بینافردی است.

در دورۀ دوم شعری، فراخود فرصت ظهور می‌یابد. در این دوران است که فروغ خسته و نادم از دورۀ قبل، به دنبال دنیایی آرمانی و مطلوب می‌گردد. او تحقق رؤیاهای سرکوب‌شده در دورۀ اول را دنبال می‌کند و به این منظور، به سال‌های کودکی خود پناه می‌برد. این دورۀ شعری فروغ را می‌توان دوران گذار دانست. در این دوران نیز هنوز شاهد تبلور افکار جامعه‌محور در اشعار وی نیستیم. بینش و شناخت فروغ از دنیای اطراف او عمیق نیست و تنها به اقناع خواسته‌ها و آرمان‌های فروخته‌خویش می‌اندیشد. بنابراین، ساختار فراخود در شعر فروغ شامل رؤیاها و آرمان‌هایش می‌شود. این آرمان دربرگیرنده استانداردها، اصول و قوانینی است که فرد برای رفتارهای خوب دارد و از نظر فروغ، به پاداش می‌انجامد و به او احساس رضایتمندی می‌دهد. در مرحله سوم، خود که در مرحله دوم، تا حدودی فرصت ظهور پیدا کرده بود، به طور کامل ظاهر می‌شود و بر افکار و اشعار فروغ تأثیر مطلوبی می‌گذارد. اصلی‌ترین این تغییرات، در نگرش جامعه‌محور او پدیدار می‌شود و اینک شخصیت متفاوتی از این شاعر می‌بینیم، به طوری که او به جای پرداختن به مسائل سطح پایین شخصی، از مقولات مهم اجتماعی سخن می‌گوید. او به انسجامی فکری می‌رسد و با نگاه انتقادی خود، جامعه و کاستی‌های آن را می‌کاود و در اشعارش نمودار می‌سازد. در این دوره، من فردی در افکار و شخصیت فروغ کمرنگ می‌شود و من اجتماعی اهمیت می‌یابد. در این دوره، نه از دنیای درونی منفعل فروغ در دورۀ اول نشانی است و نه از دنیای آرمانی دورۀ دوم، بلکه شاعر مطابق با دنیای واقعی خویش شعر می‌سراید و مردم را به صورت محسوس در قالب سروده‌هایش دخالت می‌دهد؛ مردمی که غالباً متعلق به لایه‌های ضعیف جامعه و مربوط به طبقات پایین هستند و از شرایط زیستی مطلوبی برخوردار نیستند. در مجموع، فروغ در دورۀ سوم شاعری خویش، میان نهاد، فراخود و خود هماهنگی ایجاد کرده‌است. خود واقعی فروغ از یک طرف، امیال غریزی،

بوالهوسانه و طغیانگر دوران جوانی او را رام می‌کند و با منطق، آن عشق را به عشقی اجتماعی بدل می‌سازد و از طرف دیگر، به فراخود آرمان‌گرایی وی جهت‌گیری معقول، منطقی و مبتنی بر واقعیت می‌دهد.

بررسی سیر تحولات فکری و ادبی فروغ فرخزاد بر اساس توجه به نهاد، خود و فراخود		
مراحل فکری و ادبی	تسلط و نفوذ	نوع رویکردها
تجربه عشق درون‌گرا، منفعل و غیراجتماعی	چیرگی نهاد	۱. پرداختن به مسائل کم‌اهمیت شخصی، ۲. کم‌رنگ بودن مقوله جامعه و مردم در اشعار، ۳. ترسیم و تعریف عشق به عنوان هیجانی غیرپویا
دوران گذار	حضور همزمان نهاد و فراخود	۱. رفت‌وبرگشت‌های انتزاعی به دوران کودکی، ۲. جستجو برای رسیدن به آرمان‌های سرکوب‌شده در مرحله اول شاعری، ۳. باور به سال‌های کودکی به عنوان شرایط ایده‌آل، ۴. تلاش برای محو کردن تجربه‌های تلخ در سایه آرمان‌گرایی و رؤیاپردازی.
شکوفایی و خویش‌نواوری	چیرگی خود	۱. حضور در عالم واقعیت، ۲. پیوند خوردن با نیازهای جامعه، ۳. بازنمایی محرومیت‌های مردم در شعرها، ۴. اتخاذ نگاه انتقادی نسبت به وضعیت زیستی و فکری مردم، ۵. برجسته شدن رسالت ادبی در شعرها.



منابع

- اسنودن، رود (۱۳۸۷)، خودآموز یونگ، ترجمه نورالدین رحمانیان، تهران، آشیان.
- باومن، کارول (۱۳۸۷)، بازگشت روح، ترجمه سعید ماحد، تهران، موزون.
- جوکار، منوچهر و فاطمه شهبازی (۱۳۸۸)، «عشق متعالی در شعر معاصر فارسی»، تاریخ ادبیات، ش ۶۲، ۴۷-۷۰.
- حاجی آقابابایی، محمدرضا و نرگس صالحی (۱۳۹۵)، «عشق و کارکردهای آن در شعر فروغ فرخزاد»، همایش ادبیات فارسی معاصر، ایرانشهر، دانشگاه ولایت، ۱۶۱-۱۷۵.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۴)، پری کوچک دریا: نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد، تهران، آمیتیس.

- دهقان، علی و سهیلا قاسمی (۱۳۹۱)، «نقد روان‌شناختی آثار فروغ فرخزاد بر اساس مبانی روانکاوی فروید و آدلر»، زبان و ادب فارسی، د ۴، ش ۱۲، ۴۳-۵۹.
- شالچیان، طاهره (۱۳۷۳)، آشنایی با اصول روان‌شناسی، چ ۲، تهران، بدر.
- شاملو، سعید (۱۳۷۰)، روان‌شناسی بالینی، تهران، رشد.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۲)، ادوار شعر فارسی: از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران، سخن.
- شولتز، دوان و سیدنی آلن شولتز (۱۳۹۰)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران، ویرایش.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۸۳)، دیوان اشعار، تهران، یاد عارف.
- فیست، جس و گریگور فیست (۱۳۸۸)، نظریه‌های شخصیت، ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران، روان.
- فروید، زیگموند (۱۳۸۲)، «شرحی کوتاه درباره روانکاوی»، ترجمه حسین پاینده، ارغنون، ش ۲۱، ۱-۲۴.
- _____ (۱۳۹۲)، اصول روانکاوی بالینی، ترجمه سعید شجاع شفتی، تهران، ققنوس.
- _____ (۱۳۹۴)، من و نهاد، ترجمه امین‌پاشا صمدیان، تهران، پندار تابان.
- کریمی، یوسف (۱۳۷۳)، نظریه‌های شخصیت، تهران، ویرایش.
- کرین، ویلیام کریستوفر (۱۳۸۳)، نظریه‌های رشد: مفاهیم و کاربردها، ترجمه غلامرضا خوی‌نژاد و علیرضا رجایی، تهران، رشد.
- کیانی بارفروش، هاله و علی‌اکبر باقری خلیلی (۱۳۹۵)، «بازشناسی دگرذیسی فکری-عاطفی فروغ فرخزاد در بستر گزاره‌های پرسشی»، پژوهش‌های ادبی، د ۱۳، ش ۵۶، ۱۰۳-۱۲۴.
- هنریک، میزیاک و ویرجینیا استاوت سکستون (۱۳۷۵)، تاریخچه و مکاتب روان‌شناسی، ترجمه احمد رضوانی، مشهد، آستان قدس رضوی.
- یاوری، حورا (۱۳۸۵)، روانکاوی و ادبیات: دو متن، دو انسان، دو جهان، از بهرام گور تا رابی بوف کور، تهران، سخن.

Jung, Carl Gostav (1961), *Two Essays on Analytical Psychology*, New York, Meridiam.

_____ (1969), *The Structure and Dynamics of the Psych*, 2nd Ed, Princeton, Princeton University.

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰



10.22059/jlcr.2021.326043.1693

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

Aesthetics of Architectural Decorations in the Literature of the Timurid Period Case Study of Jami Poetry

Nasser Alizadeh khayat

Professor of Persian Language and Literature, Shahid Madani Azarbayjan University, Tabriz, Iran

Ahmad Goli

Professor of Persian Language and Literature, Shahid Madani Azarbayjan University, Tabriz, Iran

Zeynab Rashidi

PhD Graduated of Persian Language and Literature, Shahid Madani Azarbayjan University, Tabriz, Iran

Received: 23, June, 2021 & Accepted: 20, February, 2022

Abstract

Like literature, architecture has a bond with symbols, mysteries, metaphors, mystical concepts, socio-cultural mentalities and etc. and like literature is considered one of the most outstanding displays of the culture and thoughts of nations in different periods. In fact, words, elements and idioms in architecture are considered as one of the inspiring, artistic and array making tools for poets and writers. Extracting, studying and assessing buildings that are mentioned in poetry and writings of Persian literature, helps to know the architectural styles of different periods and to illustrate the ambiguous parts of Islamic and Persian history of architecture to a large extent. The period under study in this article is the Timurid period which it's most important characteristic in its architecture, is related to the decoration of its buildings and in this view this period is considered to be one of the most important periods of Islamic architecture. On one hand results of this research are an indicator of the usage of decorations like "Muqarnas, plastering, engraving, calligraphy and inscription, goldsmithing, woodcarving and shamseh" in architecture in Timurid period, and on the other hand are an illustrator of the manner and amount of usage of these decorations in the creation of literary arrays in poetry of this period. This article is prepared using the library and interpretation and analyzation method. Surely literature is one of the most important resources of discovery and extraction of kinds of decoration used in architecture in different periods. and architectural decorations are also considered one of the most beautifying tools in literary texts. So, study of important works of poetry and writing remaining from the Timurid period, especially Jami's poetry is very important in this view.

Keywords: Literature, Architecture, Aesthetics, Decoration, Timurid Period, Jami.

زیباشناسی تزئینات معماری در ادبیات دوره تیموری (مورد پژوهانه: شعر جامی)

ناصر علیزاده خیاط

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

احمد گلی

استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

زینب رشیدی*

دانش آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، تبریز، ایران

(از ص ۱۱۹-۱۴۲)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۰۴/۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۱

علمی-پژوهشی

چکیده

معماری همانند ادبیات، با نماد و رمز، استعاره، مفاهیم عرفانی، اندیشه‌های فرهنگی، اجتماعی و... در پیوند است و همچون ادبیات از بارزترین جلوه‌های فرهنگ و اندیشه اقوام در ادوار مختلف به شمار می‌آید. درحقیقت، واژه‌ها، عناصر و اصطلاحات معماری از جمله ابزارهای الهام‌بخش، هنرآفرین و آرایه‌ساز برای شعرا و نویسندگان به شمار می‌آید. کسب آگاهی و شناخت لازم در زمینه اصطلاحات خاص، عمومی و بومی معماری به یقین خواهد توانست به ادیبان و تحلیل‌گران متون ادبی کمک‌های چشمگیری نماید. استخراج، مطالعه و بررسی بناها و ساختمان‌هایی که در ضمن داستان‌های منظوم و منثور ادب فارسی در ادوار گوناگون به آن‌ها اشاره شده‌است، به شناخت شیوه‌های معماری در دوره‌های مختلف کمک می‌کند و قسمت‌های مبهم تاریخ معماری اسلامی و ایرانی را تا حدود زیادی آشکار می‌سازد. دوره مورد مطالعه در این مقاله، عصر تیموری است که مهم‌ترین مشخصه معماری در آن، مربوط به تزئین بناهاست و از این نظر، این دوره از ادوار مهم معماری اسلامی محسوب می‌شود. نتایج حاصل از این پژوهش، از سویی، بیانگر کاربرد تزئیناتی همچون «مقرنس‌کاری، گچ‌بری، نقش‌نگاری، خطاطی و کتیبه‌نگاری، طلاکاری، منبت‌کاری و شمشه» در معماری دوره تیموری، و از سوی دیگر، گویای چگونگی و میزان کاربرد تزئینات مذکور در خلق آرایه‌های ادبی در شعر این دوره است. مقاله حاضر به روش کتابخانه‌ای و شیوه تفسیری و تحلیلی انجام گرفته‌است. به یقین آثار ادبی، یکی از مهم‌ترین منابع کشف و استخراج انواع تزئینات به‌کاررفته در معماری دوره‌های مختلف است و تزئینات معماری نیز از جمله کاربردی‌ترین ابزارهای زیبایی‌آفرین در متون ادبی محسوب می‌شود. بنابراین، مطالعه آثار مهم نظم و نثر به‌جامانده از عصر تیموریان، به‌ویژه شعر جامی از این جهات بسیار حائز اهمیت است.

واژه‌های کلیدی: ادبیات، معماری، زیباشناسی، تزئین، دوره تیموری، جامی.

۱. مقدمه

در معماری، هر نقش و طرحی و رای ارزش صوری خود، دارای ارزشی برگرفته از فرهنگ و اندیشه است و بیانگر عقیده و آرمان تداوم‌یافته مردم جامعه در نسل‌ها و عصرهای مختلف می‌باشد. آرایه‌های معماری از سویی، ذهن بیننده را به زیبایی‌های صوری نقش‌ها و نوع کاربری فضاهای بنایی که نقش و نگارها بر دیوارهای آن نشسته‌است، فرامی‌خوانند و از سوی دیگر، دیدگاه بیننده را به قلمرو راز و رمزهای فرهنگی پوشیده در مفاهیم نقش‌ها و طرح‌ها می‌گشایند. در واقع، انگیزه اصلی معماران سنتی ایران در نقش‌پردازی و تزئین بناها، به‌خصوص در بناهای مذهبی، بیان مفاهیم فرهنگی و باورهای دینی مردم جامعه همراه با برداشت‌های هنرمندانه خویش است. از این‌رو، می‌توان گفت که این گروه از هنرمندان، از نقش‌ها و اشکال و طرح‌ها به‌عنوان سمبل‌های تصویری استفاده می‌کنند، تا به این طریق، آرمان‌ها و جهان‌بینی‌های مختلف زمان خود را با بهره‌گیری از زبان هنر بیان کنند. از سوی دیگر، شاعران و نویسندگان همچون دیگر هنرها، از اصطلاحات معماری مانند کاخ، خانه، طاق، رواق، گنبد و... نیز به‌عنوان ابزار کار خود بهره برده‌اند، تا مفاهیم ذهنی، حکمی، عبرت‌آموز و... را برای مخاطبان ملموس‌تر سازند. بارزترین شیوه به‌کارگیری این اصطلاحات، استفاده از آن‌ها در ساختن انواع آرایه‌های ادبی چون تشبیه، استعاره، اسلوب معادله، تناسب، تضاد، کنایه، حسن تعلیل، ارسال‌المثل و... است. متون ادبی یکی از مهم‌ترین منابع مستند و ارزشمند برای استخراج شیوه‌های معماری در دوره‌های مختلف به شمار می‌آیند؛ زیرا در بسیاری از کتب ادبی مانند شاهنامه، تاریخ بیهقی، آثار نظامی، اشعار عنصری، دیوان جامی، هفت اورنگ جامی، دیوان صائب و... درباره چگونگی ساخت بناهای گوناگون در دوره‌های مختلف سخن به میان آمده‌است. دوره تیموری از درخشان‌ترین دوره‌های هنر و معماری اسلامی ایران محسوب می‌شود؛ زیرا در این عصر، معماری از نظر عظمت و شکوه و نیز از نظر غنای تزئینات به اوج و شکوفایی بی‌سابقه رسید که بی‌گمان این ویژگی‌ها به صورت گسترده در آثار ادبی این دوره نیز انعکاس یافته‌است. می‌توان گفت: «مهم‌ترین کمک و مساعدت تیموریان در عالم معماری، در تزئین ساختمان‌ها بود. عنصر تزئینی معماری اسلامی، گرچه از نظر زمانی به سنت ماقبل تیموری تعلق داشت، ولی هرگز به اهمیت و برجستگی این چنین دست نیافته بود» (شراتو و گرابه، ۱۳۹۱: ۴۱-۴۲).

در حقیقت، «هنر معماری نیز یکی از هنرهای برجسته عصر و مورد توجه خاص پادشاهان تیموری بوده‌است؛ به‌گونه‌ای که این عصر را می‌توان یکی از ماندگارترین و درخشان‌ترین اعصار حیات، رونق و ابداع در هنر معماری ایرانی و اسلامی دانست» (نصیری جامی، ۱۳۸۵: ۹۷) که شکوه و رونق آن در شعر این دوره نیز جلوه‌ای خاص یافته‌است. البته شایان ذکر است که «قسمت اعظم آثار معماری دوره تیموری، امروزه از بین رفته‌است، ولی ابنیه‌ای که به‌جا مانده و توضیحاتی که از

مورخان و سیاحان هم‌روزگار تیموریان در دست است، شکل‌بندی و بازسازی نسبی تصویر این معماری را مقدور و ممکن می‌سازد» (شراتو و گرایه، ۱۳۹۱: ۳۷).

علاوه بر این، آثار ادبی این دوره نیز به‌عنوان سندی مکتوب، بسیار ارزشمند و قابل اعتماد است و می‌تواند یاریگر پژوهشگران در کشف و استخراج شیوه‌ها و ویژگی‌های معماری در دوره تیموری باشد. از این‌رو، در پژوهش حاضر، به مطالعه تفسیری و تحلیلی شعر شمس مغربی، شاه نعمت‌الله ولی، قاسم انوار، جامی، امیرعلیشیر نوایی، اهلی شیرازی و زبده‌التواریخ حافظ ابرو به‌عنوان بزرگترین و معروف‌ترین شعرا و نویسندگان دوره تیموری پرداخته می‌شود که رویکرد ما در این پژوهش، بررسی کمیّت و کیفیت کاربرد تزیینات معماری در خلق صنایع ادبی و استخراج شیوه‌های معماری رایج در تزیینات بناها در این عصر از متن آثار مذکور است.

۱-۱. بیان مسئله

زمانی که دو واژه هنری «معماری و ادبیات» در کنار هم قرار می‌گیرند، در آغاز، پرسش‌هایی ذهن خواننده و مخاطب را به خود مشغول می‌دارد:

۱. چرا «معماری» در «ادبیات» جستجو می‌شود؟
۲. «معماری و ادبیات» چگونه و در چه زمینه‌هایی می‌توانند با یکدیگر پیوند داشته باشند؟
۳. آیا محققان و متن‌پژوهان ادبیات می‌توانند از طریق شناخت عناصر و واژه‌های معماری به‌کاررفته در متون ادبی به‌عنوان یکی از ابزارهای آرایه‌ساز، به تفسیر و تحلیل شعرها و نثرها در دوره‌های مختلف کمک کنند؟
۴. کشف، مطالعه و تحقیق در زمینه اطلاعات معماری ذکرشده در آثار ادبی گذشته، به چه صورت می‌تواند یاریگر معماران، مرمت‌کاران و پژوهشگران هنر معماری در زمان کنونی و آینده باشد؟
۵. آیا همه شاعران و نویسندگان به یک میزان هنر معماری را در آثار خود منعکس کرده‌اند، یا این ویژگی در آثار ادبی شعرا و نویسندگان درباری به مراتب چشمگیرتر و تخصصی‌تر است؟
۶. هدف یا اهداف اصلی شاعران و نویسندگان درباری از برجسته کردن هنر معماری و پرداختن به آن، به طور گسترده و تخصصی چه بوده است؟

۱-۲. روش و پیشینه پژوهش

پژوهش حاضر به روش کتابخانه‌ای و شیوه تفسیری و تحلیلی بر اساس مطالعه در متن کتاب‌های مهم منظوم و منثور به‌جامانده از عصر تیموری انجام گرفته است.

در مطالعه‌های انجام‌شده در زمینه موضوع مقاله حاضر، با کتاب‌ها و مقاله‌های منتشرشده‌ای مواجه می‌شویم که در جایگاه خود اهمیت فراوانی دارند؛ زیرا می‌توانند راهگشا و یاری‌رسان پژوهش‌ها و تحقیقات گسترده‌تر و جدیدتری درباره تعامل‌ها و پیوندهای پیشین و آتی ادبیات و

معماری باشند. با وجود این، به نظر می‌رسد که پیوند میان ادبیات و معماری به اندازه‌ای وسیع و عمیق است که جای خالی پژوهش‌های منسجم‌تر و تخصصی‌تر در این زمینه همچنان باقی است:

- «معماری در شعر حافظ»: امیررضا پوررضایی (۱۳۹۵)؛

- «سرآمد پیوند شعر و هنر در عصر تیموری»: حسن نصیری جامی (۱۳۸۵)؛

- «خاک و خرد تأملی در شأن معماری در مثنوی معنوی»: حمیدرضا پیشوایی و مهرداد قیومی

بیدهندی (۱۳۹۲)؛

- «نمادپردازی در هنر اسلام»: فاطمه تشکری (۱۳۹۰)؛

- «زیبایی‌شناسی در معماری»: یورگ کورت گروتر (۱۳۹۰)؛

- «اصطلاحات و مفاهیم شهرسازی و معماری در بوستان و گلستان سعدی»: محمود محمدی

و جواد جعفری (۱۳۹۵)؛

- «بررسی جایگاه اجتماعی هنرمندان و صنعتگران در دوره تیموریان»: معصومه سمائی

دستجردی (۱۳۹۵) و ...

۲. جایگاه ادبیات و معماری در دوره تیموری

موضوع مهمی که در لشکرکشی‌های تیمور باید به آن توجه کرد، این است که او همواره می‌کوشید هنگام فتح بلاد، علما و اهل حرف و صنعت‌گرانی را که در کار خود شهرت داشتند، به سمرقند گسیل دارد. از میان فرزندان و نوادگان تیمور، شاهرخ، بایسنقر میرزا و سلطان حسین بایقرا نیز به علم‌دوستی و ادب و هنرپروری شهرت داشتند (پیرنیا، ۱۳۹۸: ۲۲۳-۲۲۴). واقعیت، آن است که:

«مطرح شدن دوره تیموریان به عنوان یک مقطع شاخص و مهم در تاریخ هنر ایران از یک سو، و حجم کمی و کیفی فعالیت‌های هنری و صنعتی و آثار تولیدشده در این حوزه از سوی دیگر، هنرمندان و صنعتگران را به قشری تأثیرگذار در جامعه این عصر مبدل نمود» (سمائی دستجردی و همکاران، ۱۳۹۵: ۸۱).

بسیاری از آنان افرادی فاضل و فرهیخته بودند و توانمندی و قابلیت علمی بالایی داشتند. تعدد و فراوانی اسامی هنرمندان در تذکره‌ها و کتب ادبی این دوره از تمایل اغلب آنان به شعر و ادبیات حکایت دارد. این فراوانی، حاکی از شیوع و رواج گسترده شعر و ادبیات در جامعه این عصر و پیوند نزدیک هنر و ادب از یک سو، و تعامل تنگاتنگ ادبا و هنرمندان از سوی دیگر است (همان، ۹۳)؛ برای مثال:

در دربار سلطان حسین بایقرا که از سال ۱۴۶۸/۸۷۲ تا ۱۵۰۶/۹۱۲ در هرات حکومت کرد، افرادی چون میر علیشیر نوایی، پیشرو ادبیات ترکی شرقی، جامی، شاعر بزرگ ایرانی، میرخواند و خواندمیر، مورخان نام‌آور این دوره، و بهزاد، شاه‌مظفر، قاسمعلی، میرک نقاش و عبدالرزاق، نقاشان بلندآوازه این دوران زندگی می‌کردند و این اسامی یک از صدها نام افرادی است که در این دربار حضور داشتند (شراتو و گرابه، ۱۳۹۱: ۳۵-۳۶).

یکی از ویژگی‌های هنرمندان و صنعتگران به‌عنوان اعضای جامعه هنری مذکور، خاستگاه اجتماعی آنان است؛ خاستگاهی که گویای پراکندگی جغرافیایی آن‌ها در مناطق مختلف و نیز سهم اثرگذار و بالایی هنرمندان شهرهایی چون هرات، اصفهان، تبریز، خراسان و شیراز در شکل‌گیری، رهبری و هدایت جریان هنری و صنعتی این عصر است (سمانی دستجردی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۰۲). عصر تیموری را «دوره رستاخیز هنر ایرانی» برشمرده‌اند و به روایت تاریخ، در این عصر، «هنرمندان بسیار قَدر دیدند و بر صدر نشستند و عطر و آوازه هنر، کوچه باغ‌های خیال‌انگیز فرهنگ شهر تیموریان - هرات - را معطر کرده بود» (نصیری جامی، ۱۳۸۵: ۹۲). یکی از افراد برجسته و تاریخ‌ساز در عصر تیموری، امیر علیشیر نوایی بود که خدمات ارزنده‌ای برای معماری و ادبیات این دوره انجام داد. «امیر علیشیر نوایی نقش بسیار مهمی در ثبات سیاسی و فرهنگی دوران حکومت سلطان حسین بایقرا داشت و همچنین، مقام شامخی در تاریخ و در ادبیات ایران و نیز در اعتلای شعر، ادب و هنر هرات در قرن نهم داشته است» (رفیعی و اسفیتی، ۱۳۸۹: ۸۸).

دوره سلطان حسین بایقرا را می‌توان به دلیل برخورداری از شاخصه‌های فرهنگی-هنری، یکی از ادوار برجسته حکمرانی تیموریان دانست؛ چنان‌که یکی از مشخصه‌های نسبتاً بارز آن، عمارت‌هایی است که به دستور سلطان و تعدادی از درباریان وی بنا شد (لعل شاطری، ۱۳۹۷: ۶۶). در حقیقت، «با دستیابی بایقرا به سلطنت، فعالیت‌های عمرانی رونق و شتابی بیش از پیش به خود گرفت. اقدامات عام‌المنفعه این دوره، شامل جنبه‌های گوناگونی، از جمله ساخت و تعمیر بقاع متبرکه و مساجد با کارکردی چندوجهی، مدارس، خانقاه‌ها، رباط‌ها، باغ‌ها، نهرها و غیره می‌شد» (همان: ۷۰).

۳. بحثی کوتاه درباره تزئینات معماری و کاربرد آن در خلق صنایع ادبی

عنصر تزئینی معماری اسلامی اگرچه از نظر زمانی به سنت ماقبل تیموری تعلق داشت، ولی هرگز به اهمیت و برجستگی این چنین دست نیافته بود. سطوح سترگ و عظیم برای نخستین بار با روکش‌هایی تزئین یافت که حاوی کاشی‌کاری لعابی و معرق بود. سطوح مسطح، ستون‌های مدور و زاویه‌ای، طاقچه‌ها، طاقگان، مقرنس‌کاری‌ها و درون گنبدها با تزئین ماهرانه و عمیقی از اسلیمی‌های معرق پوشیده شد. این نقش‌مایه‌های خوش‌قواره بارها تکرار گشت، ولی طراحی‌های متمرکز اغلب در درون قاب‌های چندپره و یا قاب‌های کتیبه‌ای قرار داشت. رنگ لعاب، غالباً فیروزه‌ای و یا آبی سیر، همراه با قطعات کتیبه‌های سفید بود. کاشی‌های چندرنگ نیز درباره آرایش هندسی انتزاعی و کاشی‌های آبی و سفید در خصوص نقش‌مایه‌های آرایه‌ای ملهم از خط کوفی به‌کار رفت (شراتو و گرابه، ۱۳۹۱: ۴۱-۴۲). در واقع، مهم‌ترین مشخصه معماری در عصر تیموری، مربوط به تزئین بناهاست و از این نظر، این دوره از ادوار مهم معماری اسلامی محسوب می‌شود. در این عصر بیشتر بناها به صورت چهارایوانی با ایوان‌های بلند و سردرهای مزین به مقرنس‌کاری‌های بسیار زیباست و تزئین‌ها عمدتاً شامل کاشی‌کاری‌های زیبا و باشکوه، معرق و

هفت‌رنگ است. گنبد‌های پیازی‌شکل و شیاردار از ویژگی‌های بناهای خاص دوره تیموریان می‌باشد. معماری این عصر، کمال کاربری رنگ در معماری است که نمونه‌های آن را می‌توان در کتیبه‌های کوفی، ثلث و نسخ به رنگ طلایی و در زمینه کاشی‌های آبی مشاهده کرد (جمشیدی، ۱۳۸۹: ۹۸ و ۱۰۳).

شاید دلیل گرایش به تزئینات فوق‌العاده بناها در دوره تیموری این باشد که بناسازی در سمرقند، از کاخ‌سازی آغاز شده است و از سویی دیگر، تیمور به دلایل روان‌شناسی، سیاسی یا سلیقه شخصی، خواستار به‌کارگیری چنین تجمل‌هایی در بناها بوده است. کاربرد رنگ طلایی به میزان زیاد خود می‌تواند معرف چنین روحیه‌ای باشد. در ساختمان‌های دوره تیموری، غالب هنرهای وابسته به معماری، مانند کاشی‌کاری، مقرنس‌کاری، مشبک‌های چوبی، گچ‌بری، نقاشی، سنگ‌تراشی و... را می‌توان دید (دانش‌دوست، ۱۳۵۹: ۹۶).

یکی از ویژگی‌های هنرهای اسلامی، ازجمله معماری و ادبیات، نمادگرایی یا رمز و تمثیل است و نقوش تزئینی در معماری نیز از این شیوه پیروی می‌کنند؛ بنابراین می‌توان گفت: نقوش تزئینی در فرهنگ و هنر ایرانی-اسلامی، جایگاهی فراتر از زیبایی ظاهری دارد، اگرچه زیبا جلوه دادن آثار هنری، خود یکی از شاخصه‌های مهم هنر اسلامی است، ولی هنر ارزش‌های والاتری نیز دارد. هر نقش فقط رنگ و شکل نیست، بلکه معنایی هم دارد. در حقیقت، ظاهر هر نقش در هنر اسلامی، در آغاز در حکم دیدن یک معنای نادیدنی و باطنی است (قربان‌زاده و روحانی، ۱۳۹۶: ۴۵).

در حقیقت، هندسه علمی است که نقشی اساسی در طراحی بناهای معماری ایرانی دارد. از دیدگاه عملکرد خارجی، استفاده از هندسه به‌عنوان هنری برای خلق شکل‌ها، الگوها و تناسب‌ها، معمار بزرگ جهان را به یاد می‌آورد. بنابراین، هنر هندسه، عنصری کلیدی است برای ایجاد ارتباط بین ساختمان و ایده‌هایی که سازنده در ذهن داشته است (حجازی، ۱۳۸۷: ۲۵). همچنین، «در دوران اسلامی، با توجه به پیشرفت ریاضیات، هندسه بخش لاینفک هنر بوده است، به‌طوری که نقوش هندسی در کنار نقوش اسلیمی و خطوط کتیبه‌ای، از عناصر سه‌گانه انحصاری هنر مذهبی-اسلامی محسوب گشته است» (حسینی، ۱۳۹۰: ۸). معماران در خلق هنرهای تزئینی بنا، مانند قوس، گنبد، شمشه، مقرنس و... از هندسه بهره می‌برند. جدا از بحث طراحی و محاسبه، یکی از ویژگی‌های مهم تزئینات دوره اسلامی، تبعیت از قاعده‌های تقارن، انعکاس، تکرار و نظم هندسی است (همان: ۹). می‌توان گفت که همین خصوصیات در وزن، قافیه، ردیف، تقارن مصرع‌ها و تعداد ابیات یک شعر هم دیده می‌شود. عنوان و مطلع باشکوه شعر، تداعی گر قوس و گنبد، و نیز چینش دقیق و تزئین‌شده واژه‌ها یادآور مقرنس است و شاهبیت شعر هم، شمشه را به ذهن مخاطب متبادر می‌کند و ...

شاعران و نویسندگان از واژه‌ها، اصطلاحات و عناصر معماری، به‌ویژه واژه‌هایی که مربوط به تزئینات معماری است، برای تزئین سخن خود بهره برده‌اند؛ زیرا با مطالعه عمیق در وجوه مشترک

میان زیبایی‌های ادبیات و معماری، به مفاهیم نمادین، عرفانی و زیباشناسانه‌ای می‌رسیم که بیانگر پیوندی ژرف و ناگسستنی بین این دو هنر معنی‌گرا هستند. نگرش نمادین به هستی و پدیده‌های آن، از جمله ویژگی‌های مشترک میان ادبیات و معماری به شمار می‌آید؛ به‌عنوان مثال، «مقرنس» در معماری، نماد وحدت در کثرت است و به همین دلیل، از گذشته‌های دور و حتی پیش از حافظ نیز این هنر تزیینی مورد توجه و کاربرد شاعران قرار گرفته است و در بیشتر موارد، استعاره از آسمان و شگفتی‌های آن مد نظر ایشان بوده است. «طاق» و «محراب» نیز از دیگر عناصر آرایه‌ساز پرسامد در شعر محسوب می‌شوند که شعرا از آن‌ها به‌عنوان ابزار آفرینش استعاره و تشبیه استفاده کرده‌اند و به سبب تشابه ظاهری و زیبایی در اغلب شعرها، این دو عنصر را در معنا و مفهوم ابروی معشوق به کار برده‌اند.

هنر اسلامی، گنجینه عظیمی از معانی عمیق عرفانی و حکمت الهی دارد؛ زیرا این هنر، ریشه در بنیان‌های ژرف اندیشه‌های الهی و معنوی دارد. زبان هنر اسلامی، زبانی نمادین و رمزگونه است و تنها راه بررسی آن، مطالعه نمادها و سمبل‌های به کاررفته در آن است. در واقع، می‌توان گفت که زبان نمادین، زبانی است که هنر در تمدن‌های دینی برمی‌گزیند، تا مفاهیم درونی خود را در قالب آن بیان کند (تشگری، ۱۳۹۰: ۳۴).

در مطالعه‌های انجام‌شده در آثار مذکور از دوره تیموری، کاربرد تزییناتی همچون «مقرنس کاری، گچ‌بری، نقش‌نگاری، خطاطی و کتیبه‌نگاری، طلاکاری، منبت‌کاری و شمشه» یافت شد که مطابق شواهد استخراج‌شده، معماران عصر تیموری از این هنرها برای تزیین قسمت‌های مختلف خانه، مسجد، کاخ، عمارت و مدرسه استفاده کرده‌اند. البته ادیبان پرذوق این دوره نیز از هنرهای مذکور برای تزیین شعر و نثر خود و آرایه‌سازی بهره برده‌اند. در ادامه به توضیح و بحث در زمینه هریک از تزیینات معماری رایج در عصر تیموری و نیز تحلیل زیباشناسانه آرایه‌های خلق‌شده از تزیینات مذکور و نیز تفسیر برخی از مفاهیم نمادین و عرفانی آن‌ها با استناد به شواهد ادبی پرداخته خواهد شد.

۴. تزیینات معماری در عصر تیموری و آرایه‌های ادبی برآمده از آن‌ها

۴-۱. مقرنس کاری

مقرنس، «اسم مفعول جعلی از قرناس، یعنی دماغه کوه، به معنی بنای مدوری که طاق و اطراف آن پایه‌پایه و دارای اضلاع است، و به فارسی "آهوپا" گویند» (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۳۴۷۷/۴). همچنین، تزیینات آویزه‌ای شکل است که با آجر، گچ، سنگ، کاشی و چوب ساخته می‌شود و معمولاً در زیر ایوان‌ها به کار می‌رود (کیانی، ۱۳۷۴: ۲۲۱). بنابراین، می‌توان گفت:

مقرنس، زیباترین عنصر تزیینی است که برای پوشاندن گوشه‌های خالی، یعنی بین گنبد و مربع و یا زیر پوشش اصلی طاق‌ها، به‌عنوان تزیینی به صورت سقف کاذب و یا روی دیوارها در قسمت بالا به صورت کتیبه و یا روی سرستون‌ها با مصالح مختلف ساخته می‌شود (رمضانی، ۱۳۸۴: ۲۶).

این عنصر زیبا با ساختار سه‌بعدی خود، مفاهیمی همچون نظم، وحدت در کثرت و عروج از زمین به آسمان را به نمایش می‌گذارد. واقعیت این است که:

مقرنس پیش از اسلام نیز بوده‌است، اما نباید از نظر دور داشت که مقرنس پیش از اسلام با مقرنس پس از اسلام تفاوت چشمگیر و آشکاری دارد. این تفاوت در بناهای قبل و بعد از اسلام به وضوح دیده می‌شود، به گونه‌ای که قبل از اسلام، مقرنس به صورت قرنیز و ساده در بناها کار می‌شد، اما بعد از اسلام، این عنصر تکوین یافت و در بناهای مذهبی، مانند مسجد به صورت عنصری معنادار و انعکاسی از آسمان بر زمین در نظر گرفته شد (نژادابراهیمی و سامی، ۱۳۹۷: ۷).

در دوره تیموری نیز این عنصر تزئینی به کار رفته‌است و روی هم‌رفته در اجرای آن، مانند دوره مغول، از شیوه عصر سلجوقی استفاده شده‌است (رمضانی، ۱۳۸۴: ۲۷):

در این دوره، هنر گچ‌بری با تحولاتی از طرح و نقش در اسلیمی‌های ابداعی جدید، به خصوص گره هندسه و خطوط و مقرنس‌بندی‌ها از صفحه‌های خُرد تخت و انحنا دار گچی و عناصر آن چون پرک‌ها، شاه‌پرک‌ها، کفگیر و نیم‌کفگیرها، شمشه‌های زوج و فرد و بسیاری دیگر از اصول و قاعده برای بُقاع متبرکه، مساجد و مدارس ابداع گردید و به اوج هنر رسی «(زُفرشیدی، ۱۳۹۳: ۲۴).

از شواهد کشف‌شده از آثار ادبی در دوره تیموری، چنین برمی‌آید که هنر مقرنس‌کاری از جمله هنرهای تزئینی رایج در عصر مذکور، به‌ویژه در بناهای اشرافی بوده‌است و معماران از این هنر بیشتر برای تزئین «ایوان، دیوار، طاق و گنبد» استفاده می‌کردند.

۴-۱-۱. ایوان

یکی از آثار ادبی و تاریخی مهم و ارزشمند برای دریافت اطلاعات معماری در قرن نهم، کتاب منثور و مسجع زبدة التواریخ نوشته «حافظ ابرو» است که گاه نیز به نظم آراسته شده‌است. در این کتاب، سخنان مفیدی از زبان یک تاریخ‌نویس بزرگ درباره ویژگی‌های معماری شهر هرات و نیز برخی از عمارت‌ها و بناهای معروف و تاریخی آن بیان شده‌است. یکی از خصوصیات معماری به تصویر کشیده‌شده در این اثر، در زمینه تزئینات است؛ از جمله کاربرد مقرنس در چهار طاق ایوان، به‌کارگیری کنگره در بنای قصر و ساخت رواق‌ها و اتاق‌های آراسته با منظره‌های زیبا که این توصیف‌ها مربوط به معماری «بنای باغ سفید و عمارت کوشک» و نثری آراسته به انواع سجع، مثل «ایوان/کیوان»، «مقرنس/مقوس»، «رسیده/پیوسته» و... است:

چهار طاق ایوان مقرنسش به طاق مقوس کیوان رسیده و کنگره قصر رفیعش به نطاق مشتری پیوسته؛ صف‌ها و رواق‌ها بر اکناف و اطراف آن، با منظرهای دلگشای و غرفه‌های روح‌آسای مرتب گشته و در آن قباب و مناظر که رشک غُرف بیت معمور و سقف مرفوع است ... (حافظ ابرو، ۱۳۷۲: ۳۹۱/۱-۳۹۲).

در قسمت دیگری از این کتاب، قصیده‌ای نقل شده که بنا به گفته حافظ ابرو، در مدح شاهزاده شاهرخ و توصیف بنای «قلعه دارالسلطنه هرات» سروده، و برخی از ابیات آن بر کتیبه قلعه ثبت شده‌است. «ارگ هرات» مشهور به قلعه اختیارالدین، بنایی تاریخی در شهر هرات، بازمانده از زمان اسکندر مقدونی است که در عصر تیموری به دستور سلطان شاهرخ بازسازی، تشدید و تزئین

شد (همان: ۵۸۳-۵۷۸)؛ چنان‌که در ابیات زیر دیده می‌شود، این قلعه، قصرهای مقرنس و برج‌های مدور داشته‌است:

مهندس نهاده درون و بروش قصوری مقرنس بروجی مدور
ز روی لطافت چو ایوان کسری ز راه حصانت چو سد سکندر
(همان: ۵۸۲)

بنای یادشده در حال حاضر نیز همچنان در قسمت شمالی شهر هرات برجای است و سیزده برج دارد و تبدیل به موزه شده‌است. حضور انواع سجع (درون/برون، قصور/بروج، مقرنس/مدور، و لطافت/حصانت)، تضاد، تشبیه، تناسب، تلمیح و واج‌آرایی در دو بیت، شکوهی چندین برابر بر زیبایی‌های بنا افزوده‌است که ناخودآگاه مخاطب را به مطالعه بیشتر در زمینه عمارت مذکور برمی‌انگیزد.

۴-۱-۲. دیوار

اجرای مقرنس با مصالح سنگینی مانند آجر انجام می‌گیرد و یا با مصالح سبک‌تری همچون آینه، کاشی و یا گچ (رئیس‌زاده و مفید، ۱۳۶۰: ۸۷). در دیوان جامی، حدود بیست قصیده و دو مثنوی وجود دارد که شاعر آن‌ها را به طور اختصاصی در وصف عمارت‌های سلطنتی و مدح بانیان آن‌ها، بعد از اتمام و انجام بناها سروده‌است و گاه نیز شعر او به‌عنوان کتیبه در برخی از عمارت‌ها نگاشته و نصب شده‌است. در غزل‌ها و دیگر قالب‌های شعری دیوان وی نیز ابیات چشمگیری برای دریافت اطلاعات مربوط به هنر معماری قابل استخراج و تحلیل است. می‌توان گفت که هیچ یک از شاعران عصر تیموری، در وصف بنا و معماری با چنین بسامدی شعر نسروده‌اند و چه بسا در گستره ادب فارسی نیز این رویکرد و توجه نادر باشد (نصیری جامی، ۱۳۸۵: ۹۷-۱۰۲). بیت زیر از جامی، گویای آن است که هنر مقرنس‌کاری در عمارت سلطان حسین بایقرا، یعنی «کاخ زرنگار» که از بناهای تاریخی و معروف هرات می‌باشد، با گچ انجام گرفته‌است. از نظر زیباشناسی، جان‌بخشی و تشخیص بارزترین ویژگی بیت است. شاعر با استفاده از ذوق هنری خود توصیف جالبی از زیبایی‌های مقرنس ارائه می‌دهد، به شیوه‌ای که گویا به وسیله شعر جلوه و زیبایی دیگری به آن می‌بخشد؛ مهر (آفتاب) را به گچ‌کاری تشبیه می‌کند که هر بامداد با تالو خویش بر روی مقرنس عمارت، سفیدکاری هر روزه انجام می‌دهد! خواننده در نهایت، نمی‌داند که واژه‌های معماری شعر را تزیین کرده‌است یا برعکس!

بهر استاد مقرنس‌کار او هر بامداد گچ سرشته مهر ز اسفیداج صبح انورست
(جامی، ۱۳۹۰: ۲۶)

۴-۱-۳. طاق

در معماری، «طاق» از جمله نمادهای زیبایی است و یکی از کاربردهای آن، تزیین بناست و به همین علت، در شعر و ادب فارسی نیز غالباً در نقش مشبّه «ابرو» و «فلک و آسمان» به کار رفته‌است و همچنان به کار می‌رود. البته این عنصر زیبایی در معماری، خود نیز به دست هنرمندان خوش ذوق مورد تزیین قرار گرفته‌است. یکی از شیوه‌های طاق‌آرایی، مقرنس‌کاری است. در واقع،

یکی از محل‌های کاربرد مقرنس در زیر پوشش اصلی طاق‌هاست که به صورت سقف کاذب ساخته می‌شود (رمضانی، ۱۳۸۴: ۲۶). «طاق مقرنس» در بیت زیر استعاره از آسمان است که شاعر ضمن بهره بردن از این اصطلاح معماری برای بیان مقصود خود، به توصیف دو ویژگی طاق، یعنی مقرنس بودن و مقوس بودن پرداخته‌است و پنهانی و مضمر، ابروی معشوق را به طاق تشبیه کرده‌است. بنابراین، اصطلاحات معماری در بیت زیر برای آرایه و تصویرسازی در شعر به کار رفته‌اند و شعر نیز در حال انجام رسالت خود برای نشان دادن و معرفی ویژگی‌ها و ریزه‌کاری‌های معماری می‌باشد و سرانجام، این پیوند دوسویه به الهام‌گیری مشترک ادیبان و معماران از خلقت شگفت‌انگیز آسمان منتهی می‌شود:

پیش از آن روز که این طاق مقرنس کردند قبله‌ام زان خَم ابروی مقوس کردند
(جامی، ۱۳۹۰: ۲۸۵)

۴-۱-۴. گنبد

یکی از وسایل مؤثری که معماران ایرانی در ساختن گنبدها به کار برده‌اند، مقرنس است که به وسیله آن، ارکان چهارگانه گنبد را به تدریج بالا می‌برند، تا به کاسه داخلی گنبد می‌رسند (رمضانی، ۱۳۸۴: ۱۸) و چنان‌که در پیش از این گفته شد، مقرنس در شعر شاعران، یکی از ابزارهای آرایه‌ساز برای واژه «آسمان» به شمار می‌آید.

شاعران، آسمان و افلاک را به مقرنس، سقف مقرنس، مقرنس زنگاری و... تشبیه کرده‌اند، یا آسمان را به استعاره چنین خوانده‌اند و دلیل آن هم شباهت آن از حیث نقوش، دوایر و شکل اجرام آسمانی به مقرنس تزئینی بوده‌است (حمیدیان، ۱۳۹۴: ۳۴۷۷/۴).

ترکیب‌های «مقرنس زنگارخورد» و «مقرنس زنگارگون مینارنگ» در غزل‌های جامی نیز استعاره از آسمان، فلک پیر و آبی‌رنگ می‌باشد. در این ابیات، شاعر با مهارت تمام اصطلاحات معماری را در کنار هم قرار داده‌است و ضمن توصیه پنهان و ماهرانه به اجرای عدالت، به ویژگی انعکاس و پژواک صدا در زیر گنبد مقرنس و آسمان اشاره کرده‌است:

سپهر مرتبه سلطان ابوسعید که شد	سرای ملک ز معمار عدل او معمور
صدای نوبت جاه و جلال او بادا	درین مقرنس زنگارخورد تا دم صور
(جامی، ۱۳۹۰: ۳۹۷)	
در این مقرنس زنگارگون مینارنگ	بر آبگینه ارباب همّت آید سنگ!
نهاد چرخ مقوس کج است همچو کمان	از آن نشسته به خاکند راستان چو خدنگ
(همان: ۴۵۹)	

اهلی نیز «گنبد مقرنس» را استعاره از «آسمان» آورده‌است:

یارب این نخل از چه گلزار است که گل او همیشه پر بار است
زینت گنبد مقرنس اوست تکیه‌گاه سپهر اطللس اوست
(اهلی، ۱۳۶۹: ۶۵۲)

۴-۲. گچ‌بری

«گچ‌بری» و استفاده از گچ در ایران سابقه‌ای طولانی دارد و قدیمی‌ترین نمونه آن، به دوران پیش از تاریخ ایران بازمی‌گردد و متعلق به هنر و تمدن عیلامی است (کیانی، ۱۳۷۶: ۷۶):

روش‌های گچ‌بری عصر هخامنشیان، اشکانیان و ساسانیان در دوران اسلامی هم مورد توجه قرار گرفت و همراه با توسعه و گسترش هنر معماری و تداوم آن در عصر اسلامی، روش‌های گچ‌بری نیز به کار گرفته شد، تا آنجا که نقوش هندسی و گل‌بوته و شاخ و برگ به داخل محراب مساجد راه یافت. این هنر ارزنده در زمان سامانیان و غزنویان و آل زیار دارای اصول خاصی گشت و ادامه آن در عصر مغول و قرن هفتم و هشتم هجری به تکامل و اوج خود رسید (همان: ۸۴-۸۵).

تحقیق و مطالعه درباره بناهای باقی‌مانده از قرن‌های مذکور، بیانگر این است که «به وجود آمدن محراب‌های گچی گسترده با انواع اقلام کتیبه، به‌ویژه گونه‌های مختلف کوفی، نقوش اسلیمی و ختایی در لابه‌لای کتیبه‌ها با گل و برگ و نیز تکنیک‌های متنوع اجرایی آن با برجستگی و فرورفتگی زیاد نقوش، موجب تحولی عظیم و خلق شاهکارهای زیبای گچ‌بری در این دوران شد» (شکفته و صالحی، ۱۳۹۳: ۶۵-۶۶).

صرف نظر از تزئین مساجد و مدارس، برای تزئین عمارات و کاخ اشراف نیز از طرح‌های گچ‌بری استفاده می‌شده است (ر.ک؛ کیانی، ۱۳۷۶: ۱۱۸). تنها شواهد شعری که از آثار مورد مطالعه در زمینه هنر «گچ‌بری» یافت شد، مربوط به شعر جامی است که با وجود اندک بودن مثال‌ها، می‌توان گفت که اطلاعات مفیدی درباره این هنر از سوی شاعر ارائه شده است.

۴-۲-۱. سقف

با ظهور اسلام، کم‌کم صورت‌سازی و شمایل‌سازی منع شد و آثار گچ‌بری به همان نقوش هندسی و گیاهی و یا ترکیب و تلفیق نقش‌ها با یکدیگر محدود گردید (کیانی، ۱۳۷۶: ۹۰). چنان‌که در ادامه خواهیم دید، این ویژگی در گچ‌بری عمارت سلطان حسین بایقرا در دوره تیموری به کار رفته است و جامی نیز آن را در مثنوی خود به تصویر کشیده است، البته نکته مهم این است که شاعر با توسل به شنیده‌ها، این ابیات و تصاویر را خلق نکرده است، بلکه وی به‌عنوان شاعری درباری، از نزدیک و بعینه شاهد به‌کارگیری انواع شیوه‌های معماری و تزئین بناها و عمارت‌های اشرافی عصر خویش بوده است و آن‌ها را در شعر خود منعکس ساخته است. از نظر زیباشناسی نیز بیت زیر تصویر دلپذیری از لاله‌های نقش‌بسته بر سقف بنا را به نمایش گذاشته است؛ واج‌آرایی، جناس، سجع و تشبیه، معماری ادبی بیت را بر عهده گرفته‌اند:

ز هر لاله به سقف آن نمونه مگر شد لاله‌زاری بازگونه

(جامی، ۱۳۹۰: ۷۴۳)

۴-۲-۲. دیوار

در عصر جامی، معماران علاوه بر سقف، از هنر گچ‌بری برای تزئین دیوار عمارت سلطان حسین نیز بهره برده‌اند و در آن هم از طرح گل‌ها استفاده کرده‌اند. واج‌آرایی حرف «گ» در بیت زیر، توصیف

و تجسم این هنر را در ذهن خواننده پررنگ‌تر می‌کند. با توجه به اینکه گل‌های گچ‌بری به طور معمول سفید و فاقد ساقه هستند، می‌توان گفت که انتخاب تعبیر «دمیده شدن گل کافوری از گل» برای توصیف گچ‌بری، بسیار شاعرانه و هنری است:

ز دیوارش ز گچ گل‌ها بریده گل کافوری است از گل دمیده
(همان: ۷۴۴)

۳-۴. نقش‌نگاری

شاعران در اغلب موارد، نقش‌نگاری در معماری عصر تیموری را با نقاشی چینی مقایسه کرده‌اند و گاه نیز آن را برتر از نقاشی چینی دانسته‌اند. در حقیقت می‌توان گفت:

بعد از استیلای لشکر چنگیز بر بلاد اقوام اوغور و منحل شدن این طایفه در تاتارها، سبک نقاشی مانوی- اوغوری به وسیله مغولان در چین منتشر و رایج شد و ذوق و سلیقه استادان این سرزمین متمدن که خود نیز به این فن علاقمند بودند و در آن مهارت داشتند، در آن اثر کرد و به تدریج سبک نقاشی ایرانی- مانوی پس از گذشتن از دست هنرمندان اقوام اوغور و مغول، در چین به عنوان سبک خاصی شناخته شد و همین سبک نقاشی است که در عهد ایلخانان مغول به وسیله هنرمندان چینی با بهره‌مندی از روش‌ها و سبک‌های هنری نقاشی چینی دوباره در راستای مبادلات فرهنگی و هنری به ایران برگشت و به عنوان «سبک چینی» مشهور گردید (پرغو، ۱۳۹۰: ۲۵).

نقاشان چابک دست در هر خانه، کارنامه پرداخته و بر هر غرفه، منظره‌ای چون نگارخانه

چین ساخته:

از صورت او نسخه به چین بردستند آنجا که دوصد پیکر چابک دستند
در پیش کمال حُسن او بنشستند انگشت گزیدند و قلم بشکستند
(حافظ ابرو، ۱۳۷۲: ۳۹۳/۱)

دل در نگارخانه چینی مبند از آنک مانی گه شدن همه این نقش مانوی
(نوایی، ۱۳۴۲: ۱۹۹)

نقاشی چینی، ریشه و اصالت در نقاشی ایرانی دارد و به همین دلیل است که شاعران این عصر، نقش‌نگاری عصر تیموری را برتر و بهتر از نقاشی چینی دانسته‌اند:

نقاش چین چه کار کند در توغیر آنک بر نقش کلک خویش کشد خامه خطا
(جامی، ۱۳۹۰: ۱۸)

نقش‌بندان روی در دیوار آرند آر رسد نسخه‌ای از نقش‌های روی دیوارش به چین
(همان: ۹۷)

شواهد یافت‌شده از دیوان‌ها حاکی از آن است که هنر نقش‌نگاری روی دیوار، سقف و در، با ویژگی‌هایی خاص خود و در طرح‌های مختلف انجام گرفته است.

۳-۴-۱. دیوار

«دیوارنگاری از جمله هنرهایی است که در طول تاریخ اهمیتی خاص داشته است، به طوری که همچنان تداوم و تأثیر خود را در بطن زندگی جوامع بشری حفظ کرده است» (علی‌خانی، ۱۳۹۲: ۵۱).

با ورود مغولان به ایران، دیوارنگاری از توجهی ویژه برخوردار شد؛ چراکه ساخت معابد بودایی رواج یافت و در آن‌ها، نقاشی پیکرهای بودا و چهره‌های حکمرانان را به تصویر درآوردند، اما با تغییر گرایش مذهبی غازان خان به دین اسلام، این نمونه‌های تصویری از بین رفتند (آژند، ۱۳۸۹: ۸۵). دیوارنگاری در دوره تیموریان طبق اشاره منابع این دوره رونق گرفت و به گونه‌ای ابزار تبلیغی و به رخ کشیدن شکوه و شوکت تیموریان و نیز به عنوان وسیله‌ای برای لذت بردن از حیات درباری و جشن و سرور به کار رفت (همان: ۸۷). در نقاشی‌های دیواری دوره تیموری که از شعر این عصر استخراج شده است، کاربرد طرح‌هایی مانند «گل، لاله، نسرين، سرو، شاخ و برگ»، «حوروش»، «زیاروی و مغیچه» به چشم می‌خورد.

الف) طرح گل و گیاه

در قرن دهم هجری، نقاشان به کاربرد نقش‌های دیواری توجه بیشتری نشان دادند و برای آرایش دیوارها، از گل، بوته و اشکال پرندگان و حیوانات استفاده کردند (نصری اشرفی و شیرزادی، ۱۳۸۸: ۱۵۱۵/۲) که نمونه‌های آن را می‌توان در شعر جامی ملاحظه نمود؛ چنان‌که شاعر در ابیات زیر به وسیله آرایه تناسب و تشبیه، تابلویی زیبا از هنر معماری در برابر چشمان مخاطب آفریده است:

شاخ و برگ نقش‌های صفحه دیوار او در علو منزلت با شاخ طوبی همسرست
(جامی، ۱۳۹۰: ۲۶)

روی دیوار او چو صحن چمن پرگل و سرو و لاله و نسرين
(همان: ۹۲)

ب) طرح حوروش

جامی قصاید شماره ۶ و ۷ از دیوان خویش را به وصف عمارت «یعقوب سلطان» اختصاص داده است و نکته مهم درباره این قصاید، توجه خاص و غالب شاعر به تزیینات به کاررفته در عمارت مذکور است، به گونه‌ای که در قصیده ۷، وی فقط از نقش و نگار و تزیین بنا سخن گفته است. آنچه از ابیات جامی برمی‌آید، بیانگر آن است که یکی از نقش‌های به کاررفته روی دیوارهای عمارت یعقوب سلطان، نقش انسان است که شاعر از آن با عنوان «حوروش» نام برده است:

جای آن دارد اگر هشت بهشتش خوانند چون زهر نقش درو حوروشی جلوه‌گرست
تا به دانش پی نظاره آن حوروشان همه تن چشم شده بین که چه صاحب نظرست
هرچه بر صفحه اندیشه کشد کلک خیال نقش‌های در و دیوارش از آن خوب ترست
هیچ نقشی به دل اهل هنر نگذشته است که در آنجا نه رقم کرده کلک هنرست
(همان: ۲۰-۲۱)

این خانه چه خانه است، پریخانه چین است پر حور یکی غرفه ز فردوس برین است
در آب و گل این لطف تصوّر نتوان کرد از طارم چرخ آمده برجی به زمین است
قصر ازم آن کش به جهان مثل نیابند گویند چنین است ولیکن نه چنین است
این بقعه نگین دور افق حلقه خاتم وین خانه پر نقش در او نقش نگین است
پیداست در او صورت هر معنی پنهان گویا دل روشن شده اهل یقین است
(همان: ۲۲)

ج) طرح زیاروی و تمثال و مغبچه

شواهد شعری زیر بیانگر وجود یا رواج چهره‌نگاری، اعم از چهره معشوق زیارو، تمائیل و مغبچه در نقاشی‌های دیواری دوره تیموری است. شمس مغربی در بیت ذیل، علاوه بر توصیف هنر نقش‌نگاری، صنعت حُسن تعلیل هم ایجاد کرده‌است، ضمن آنکه می‌توان این نکته را از سخن وی استنباط کرد که چهره‌نگاری مختص بناهای اشرافی نبوده‌است و به احتمال زیاد در منازل مسکونی نیز کاربرد داشته‌است:

صفا و روشنی کاندرون خانه ماست ز عکس چهره آن دلبر یگانه ماست
(مغربی، ۱۳۷۲: ۹۹)

«ایزار دیوار و عرصه حوالی از احجار یشم مفروش و در دقت صنعت و حذاقتِ عملِ تمائیل مصوّر» (حافظ ابرو، ۱۳۷۲: ۳۹۲/۱).

هفت‌اورنگ جامی یکی دیگر از آثار مهم ادبی به شمار می‌آید که حاوی اطلاعات مفیدی در زمینه معماری و تزئینات آن است. داستان «یوسف و زلیخا» یکی از داستان‌های این اثر می‌باشد که شاعر در بخشی از آن به توصیف عمارتی که زلیخا برای یوسف بنا کرده بود، پرداخته و ریزه‌کاری‌های هنر نقش‌نگاری آن را وصف نموده‌است. تلمیح، تشبیه، تناسب، تجسم و تصویرسازی از جمله صنایع ادبی به‌کاررفته در ابیات زیر هستند که با واژه‌های معماری ساخته و همراه شده‌اند، تا تصویری ملموس‌تر از ویژگی‌های عمارت زلیخا ارائه دهند و چه بسا گفته‌های ادبی جامی در بازآفرینی این داستان تاریخی و خصوصیات معماری بنای مذکور قابل استفاده و استناد باشد:

در آن خانه مصوّر ساخت هر جا	مثال یوسف و نقش زلیخا
به هم بنشسته چون معشوق و عاشق	ز مهر جان و دل با هم معانق
به یک جا این لب او بوسه داده	به یک جا آن میان این گشاده
اگر نظارگی آنجا گذشتی	ز حسرت در دهانش آب گشتی
همانا بود سقف آن سپهری	بر او تابنده هر جا ماه و مهری
عجب ماهی و مهری چون دو پیکر	ز چاکِ یک گریبان برزده سر
نمودی در نظر هر روی دیوار	چو در فصل بهاران تازه گلزار
به هر گل گل زمینش بیش یا کم	دو شاخ تازه گل پیچیده با هم
ز فرشش بود هر جایی شکفته	دو گل با هم به مهد ناز خفته
در آن خانه نبود القصّه یک جای	تهی زان دو دلارام و دلارای
به هر سو دیده‌ور دیده گشودی	ز اول صورت ایشنان نمودی
چو شد خانه بدین صورت مهیا	به یوسف شد فزون شوق زلیخا
(جامی، ۱۳۷۸: ۱۲۶/۲-۱۲۷)	
بین در و دیوارش از نقاش پُرنقش لطیف	کلیک او آمد مگر گنج لطایف را کلید
شاهد معنی ز صورت‌هاش از بس جلوه کرد	خاطر ناظر ز هر صورت به صد معنی رسید
(جامی، ۱۳۹۰: ۴۶)	

نکته مهم و درخور توجه درباره ایات ذیل از امیرعلیشیر نوایی، اشاره ضمنی به کاربرد طرح‌های زیبارو و مغبچه در بناهایی مانند بتکده و دیر می‌باشد. «صورت دیوار» در ادب فارسی، یکی از نمادهای پربسامد به شمار می‌آید که در عین زیبایی‌های ظاهری، در مفهوم هر چیز بی‌جان، بی‌احساس، بی‌حرکت و... به کار می‌رود. شاعر در بیت دوم، در مضمونی قلندرانه، دیر را به بهشت و طرح مغبچه را به حور تشبیه کرده‌است:

بت من رفت ولی در دل من نقش ببین که در این بتکده چون صورت دیوار بماند
(نوایی، ۱۳۴۲: ۶۱-۶۲)

در آبه دیر و چو فردوس بین فضای وسیع در او ز مغبچه هر سو چو حور شکل بدیع
(همان: ۱۲۵)

۴-۳-۲. ستون

یکی از معانی واژه «نمایش»، «صورت، چهره و پیکر» است (دهخدا، ۱۳۷۷: «نمایش») و به احتمال زیاد، در جمله زیر نیز که در توصیف ویژگی‌های تزیینی، ستون‌های بنای «باغ سفید و عمارت کوشک» در هرات بیان شده‌است، منظور نویسنده از واژه «نمایش»، همین معنی بوده‌است و می‌تواند بیانگر استفاده از هنر چهره‌نگاری در تزیینات عمارت مذکور باشد. چنان‌که پیش از این هم گفته شد، مسجّع بودن، یکی از خصوصیات ادبی کتاب حافظ ابرو محسوب می‌شود: اعماد/ اطلاع، مکین/ رصین و... سجع‌هایی هستند که به وسیله اصطلاحات تخصصی معماری به وجود آمده‌اند: «اعماد مکین و اطلاع رصین، از جوانب و أرجا، با فنون آرایش و انواع تکلف و نمایش تزیین داده» (حافظ ابرو، ۱۳۷۲: ۱/ ۳۹۲).

۴-۳-۳. سقف

در عمارت سلطان حسین بایقرا، علاوه بر دیوارها، سقف‌ها نیز نقش دار بوده‌است، البته شاعر در بیت‌های زیر به رنگین بودن نقش و نگارها و استفاده از طرح گل‌های رنگارنگ هم اشاره کرده‌است. «سونش» در مصرع پایانی، عبارت از ریزه‌هایی است که هنگام سوهان کردن و سودن فلز روی زمین می‌ریزد (براده) (دهخدا، ۱۳۷۷: «سونش»). بنابراین، می‌توان گفت که در دوره تیموری، سونش یا براده لعل و طلا از جمله مصالح مورد استفاده در تزیین عمارت و صنعت نقشبندی بوده‌است. در واقع، آسمان یکی از منابع الهام‌بخش برای معماران در تزیین سقف بناهای سلطنتی به شمار می‌رفته‌است و طارم نیز یکی از مشبه‌به‌های پرتکرار آسمان در شعر فارسی بوده‌است! پیوندی عمیق و هنری میان ادبیات و معماری، و در عین حال، توصیفی مهم از بنایی تاریخی، از بیت دوم استنباط می‌شود:

این همه نقش عجب بر سقف و دیوارش پدید وصف صورت‌خانه چین بعد از این کردن خطاست
(جامی، ۱۳۹۰: ۲۳)

سقف قصرش با ملمع‌نقش‌ها بالای چرخ همچو بالای زمین این طارم پراخترست
(همان: ۲۶)

به هر جایش از صنعتِ نقش‌بندان دمیده‌است گل‌ها؛ چه احمر، چه اصفر
گل احمر و اصفرش را نبینی جز از سونشِ لعلِ پا خردۀ زر
(همان: ۵۴)

۴-۳-۴. در

استفاده از هنر نقش‌نگاری، مختص دیوار و سقف نبوده‌است و معماران از آن برای تزئین «در» عمارت‌های سلطانی و دیگر بناها نیز بهره می‌جسته‌اند. در بیت ذیل، شاعر تصویر بسیار شاعرانه‌ای از خیال‌انگیز بودن و حتی فراتر از خیال بودن نقش‌های در و دیوار عمارت خلق نموده‌است:

هرچه بر صفحه اندیشه کشد کلک خیال نقش‌های در و دیوارش از آن خوبتر است
(همان: ۲۰)

تخت‌های درِ مَنقَش او لوح تعلیم کارخانه چمن
(همان: ۹۲)

آنچه از گفته‌های اهلی شیرازی برمی‌آید، این است که یکی از طرح‌های مورد استفاده برای نقش‌نگاری روی درها در قرن دهم، تصویر چهره زیبارویان بوده‌است. مخاطب در بیت نخست، با نوعی هنجارگریزی و نوآوری روبه‌رو می‌شود. زمانی که اهلی برخلاف سنت‌های ادبی، چهره معشوق را به پری شبیه نمی‌داند، بلکه خیال‌های عاشقانه خود از رخسار یار را با هنر صورت‌نگاری در معماری آمیخته می‌سازد و مضمونی تازه‌تر می‌آفریند:

نگویم با پری ماند، پری را من کجا دیدم همی‌بینم که نقشی بر در و دیوارها دارد
(اهلی، ۱۳۶۹: ۱۹۳)

به هر جا چشم بگشایم جمال یار می‌بینم تو گویی صورت یار از در و دیوار می‌بینم
(همان: ۳۳۱)

۴-۴. طلاکاری

یکی از شیوه‌های تزئین بنا در قرون هفتم تا نهم، استفاده از لایه فلز طلا و یا شبه‌طلا بوده‌است (شکفته و صالحی، ۱۳۹۳: ۷۴) که معماران از آن برای زیباسازی قسمت‌هایی از بنا یا عمارت یا مکان‌های مذهبی، مانند ستون، طاق، گنبد، در و نیز مصالحی چون خشت استفاده می‌کردند. تشخیص، تناسب و واج‌آرایی، صنایعی هستند که بر تزئین هرچه بیشتر قلعه افزوده‌اند:

سراپای او جمله زیب است و زینت زوایای او جمله زرست و گوهر
(حافظ ابرو، ۱۳۷۲: ۵۸۳/۱)

۴-۴-۱. طاق

«طاق زرکار» در بیت زیر، استعاره زیبایی از آسمان پرستاره‌است که تصویری ظریف از کاربرد هنر طلاکاری برای تزئین طاق‌ها در قرن نهم را نیز ارائه می‌دهد. در واقع، شاعر به وسیله این ترکیب، ماهرانه ادبیات و معماری را با هم پیوند داده‌است و همراه می‌سازد:

برون از دورت ای گردون محقرکلبه‌ای خواهم که می‌بارد غبار درد و غم از طاق زرکارت
(نوابی، ۱۳۴۲: ۳۷-۳۸)

۴-۲-۴. گنبد

ترکیب «گنبد زرکار» در بیت قلندرانه امیر علیشیر، استعاره از «آسمان»، شگفت‌انگیز و الهام‌بخش است و در عین حال، به طور ضمنی و شاعرانه به استفاده از هنر طلاکاری برای تزیین گنبد در عصر تیموری نیز اشاره دارد:

در خرابات مغان رندان دریادل دهند که از پی یک جرعه می این گنبد زرکار را
(همان: ۸)

۴-۳-۴. در

استفاده از طلا و زر برای نقش‌نگاری «در»، آنچه را که در نگاه اول به ذهن خواننده متبادر می‌کند، این است که به یقین توصیف‌گوینده، مربوط به در بنایی اشرافی و عمارت شاهی است؛ چنان‌که در شعر جامی نیز این ویژگی را می‌توان مشاهده کرد. تشبیه مضمر یا پنهان، آرایه‌ای است که شاعر به وسیله آن، در عمارت را به در بهشت مانند ساخته است. در این بیت، به استفاده از طلای ذوب‌شده و یا آب‌طلا برای نقش‌نگاری اشاره شده است. بنابراین، از نظر اشتمال بر اطلاعات معماری، بی‌تی مفید و ارزشمند به شمار می‌آید:

منقش از زر حل هر در او دری از خلد در هر منظر او
(جامی، ۱۳۹۰: ۷۴۴)

۴-۵-۵. خطاطی

۴-۵-۱. در و دیوار

از دیرزمان نوشته‌های خطی، به عنوان تنها وسیله تزیینی به کار برده می‌شدند و از تصاویر خبری نبود، در واقع، نوشته‌های خطی بود که بعدها به عنوان تنها منابع تاریخی قدیمی مورد استفاده قرار گرفت (شایسته‌فر، ۱۳۸۴: ۹۴):

کاربرد خطاطی در معماری، عنصر تزیینی و عامل همسان نمودن انواع مختلف بناهای اسلامی است و تقریباً تمامی بناهای اسلامی، شامل کتیبه‌هایی با مضامین قرآن، دعا و حدیث بر سطوح خارجی و داخلی خود است. محل‌های مشخصی برای نگارش این خطوط از جمله در قسمت‌های خارجی بنا، همانند مناره‌ها، سردرها، پایه گنبدها، قسمت‌های داخلی محراب، قبله و پایه داخلی گنبد مورد استفاده قرار می‌گرفت. به طور کلی، تمامی فضاهای خالی با عناصر نوشتاری تزیین می‌شد (همان: ۹۶)

علاوه بر موارد ذکر شده، در دوره تیموری از خط برای تزیین در و دیوار و خانه‌آرایی نیز استفاده می‌کردند که شواهد مکتوب آن را می‌توان در ابیاتی از قصاید و غزل‌های جامی دید. در بیت‌های زیر، وی اطلاعات بسیار دقیقی درباره ویژگی‌های هنر خطاطی که در عمارت سلطان حسین بایقرا به کار رفته است، بیان می‌کند. کاربرد خط در بنای مذکور، شیوه‌ای منحصر به فرد و خاص دارد؛ زیرا برای نوشتن و اجرای خط و خوش‌نویسی روی لوح رنگین در دیوار عمارت، به جای قلم، خط‌نگار از قرطاس (کاغذ) قطعه‌قطعه شده و رنگی استفاده شده است:

از منبت‌نقش‌ها دیوار و سقفش فصل دی همچو صحن باغ از الوان نبات اندر بهار

ببین نگارین خط ز قرطاس مقطّع گردد او	نیست ممکن مثل آن قطعاً ز کلک خط‌نگار
باشد از هر رنگ خط بر کاغذ آیین، وین به عکس	کرده از کاغذ خطی بر لوح رنگین آشکار
(جامی، ۱۳۹۰: ۵۸)	
هیچ باور نامدت هرچند چشم خون‌فشان	بر در و دیوار آن کو شرح شوق ما نوشت
(همان: ۱۶۳)	
به نقش و خط چه تمتّع ز خانه‌آرایی	چو دوستی به جمال خودش نیاراید
(همان: ۳۷۶)	

تشبیه‌های زیبا، تشخیص و ایجاد تناسب میان واژه‌های معماری در ابیات مذکور، توصیفی خاص و هنری از تزئینات موجود در بنای سلطنتی ارائه کرده‌است.

۴-۵-۲. سنگ‌نوشته یا کتیبه یا کتابه

وجود کتیبه‌ها در معماری اسلامی نشانگر خصایص بارز و اهمیت فراوان هر بناست. کتیبه‌ها علاوه بر زیبایی تزئینی، دربرگیرنده معانی و مفاهیمی هستند که انعکاس‌دهنده شرایط اجتماعی، مذهبی و فرهنگی زمان نگارش آن‌ها هستند (شایسته فر، ۱۳۸۴: ۹۶). مطالعه در کتیبه‌های عصر تیموری، گویای آن است که «حاکمان تیموری از این آثار به عنوان وسیله‌ای برای بیان مسلک شاهی استفاده می‌کردند و حاکمان صفوی به سبب ترویج مفاهیم و شعائر مذهبی، حامی کتابت کلام وحی و ائمه بودند» (همان: ۹۵).

«قلعه دارالسلطنة هرات» یا همان «قلعه اختیارالدین» بنایی است تاریخی در هرات که در مباحث قبلی درباره آن توضیحاتی داده شد. حافظ ابرو در ادامه توصیفات خود از این قلعه، از نگاشته شدن قصیده‌ای بر کتیبه آن نیز سخن به میان آورده‌است. نکته شایسته توجه و مهم، ذکر کامل این شعر در کتاب وی است که در دسترس بودن آن می‌تواند کمک شایانی به پژوهشگران معماری و مرمت‌کاران بنای مذکور کند: «چند بیت در مدح شاهزاده و صفت قلعه و تاریخ عمارت آن گفته شده و بعضی از این ابیات به کاشی بر کتابه قلعه ثبت شده‌است...»

... نهادند بنیاد این حصن عالی به میمون زمان و به فرخنده اختر
ربیع دوم ضیاد و یح ز هجرت که رفته ز بطحا به یثرب پیمبر
ز تاریخ اگر بفکنی چارصد را شود سال او هم ز تاریخ اظهر
به وضعی نهادند اول هری را که شد پنج دروازه در وی مقرّر
همان پنج در پنج برج حصارش ببین و بدان جمله در ضرب بشمر
دلیل ثبات بنایش بدانی اگر خرده‌دانی، در این نیک بنگر
زیادت شود، لیک فانی نگردد که دایر بود آن عدد تا به محشر ...
(حافظ ابرو، ۱۳۷۲: ۵۸۰/۱-۵۸۳)

خواندمیر در کتاب حبیب‌السیر، به این نکته اشاره دارد که پس از فوت «کیچیک میرزا» (میرزا محمد سلطان)، به دستور سلطان حسین بایقرا، مقبره و عمارتی نیکو بر گورجای وی ساخته شد که جامی به تجلیل از شاهزاده فوت‌شده و نیز در مدح سلطان و تجلیل از این اقدام

او، قصیده‌ای سرود که کتابه گنبد مقبره شد (نصیری جامی، ۱۳۸۵: ۱۰۱). از لحاظ مباحث معماری و زیباشناسی ادبی، قصیده مذکور جایگاه بالایی دارد؛ به عنوان مثال، شاعر خورشید عالم را به قندیل گورخانه تشبیه کرده است و «سبزطارم» را استعاره از «آسمان» دانسته است. «سراچه» نیز استعاره از «دنیا»، و «قصر معیشت» و «کاخ عمر»، اضافه‌های تشبیهی هستند که با استفاده از واژه‌های معماری به وجود آمده‌اند. ضمن آنکه جامی در کنار خلق حُسن تعلیل‌های زیبا، به نکات مهمی در زمینه معماری هم اشاره کرده است: ۱. به کار بردن قندیل در گورخانه شاهان، ۲. اهمیت محکم بودن اساس و بنیاد در بنا:

رخشنده جرم خور که بر این سبزطارم است	قندیل گورخانه شاهان عالم است
کردند روشنان فلک را کبودپوش	یعنی که این سراچه ارباب ماتم است ...
... محکم اساس قصر معیشت چه سود چون	بنیاد کاخ عمر گرامی نه محکم است ...

(جامی، ۱۳۹۰: ۲۴)

در ادامه نیز شاعر به وسیله اصطلاحات معماری، صنعت تشبیه، اغراق، جناس، حُسن تعلیل، تناسب و استعاره خلق نموده است و با بیان ادبی خویش، تابلویی بسیار زیبا آفریده است و به این طریق، سه هنر شعر، نقاشی و معماری را در کنار هم قرار داده است. با استناد به این سروده، می‌توان به این نتیجه رسید که یکی از مکان‌های کاربرد کتیبه در معماری، طاق بوده است. تزیینات رنگی روی گچ و کتیبه، شیوه‌ای بسیار ظریف و پرکار بوده است که در دوره ایلخانیان تکامل یافته است و تا دوره تیموری به کار رفته است (شکفته و صالحی، ۱۳۹۳: ۷۴). در بیت زیر، از هنر رنگین کردن کتابه نیز سخن به میان آمده است:

هر شب به صورت شفق از عکس خون دل	رنگین کنم کتابه این سبزطاق را
---------------------------------	-------------------------------

(جامی، ۱۳۹۰: ۱۴۰)

استفاده از کتیبه در عصر تیموری، تنها به ایوان و طاق بنای دولتی و عمارت‌های اشرافی تعلق نداشت، بلکه در منازل مسکونی نیز کتیبه‌هایی با مضامین زیبا و یا آیاتی مبارک به کار می‌رفت. با این حال، شاعر تزیینات به کار رفته در بنا را برای زیبایی و خوش‌یمنی بنا کافی نمی‌داند و حضور و نظر معشوق را موجب مبارکی می‌شمارد و با ایجاد این مضمون، اندیشه بسیار پرمفهومی را در سخن خویش بیان می‌کند و چه بسا همین بیت نیز قابلیت کتیبه شدن را داشته باشد!

مبارک از نظر دوستان است خانه نه زان	که بر کتابه کتابت کنی مبارک باد
-------------------------------------	---------------------------------

(همان: ۲۷۷)

یکی دیگر از محل‌های نصب کتیبه، «در میخانه» بوده است:

بیا که عرصه میخانه عشرت آباد است	ز ساحتش خس اندوه رفته بر باد است
کتابه در عالیش این رقم کاین در	به آن که از دو جهان رو نتافت، نگشاد است

(نویسی، ۱۳۴۲: ۳۸-۳۹)

۴-۶. منبت‌کاری

هنر منبت، عبارت است از: «نقش‌های برجسته به شکل گیاه و گل و جز آن، که بر روی چیزی نقش کنند و هر آنچه در وی کنده‌کاری کرده باشند؛ خواه چوب باشد و جز آن» (دهخدا، ۱۳۷۷: «منبت»). تاریخچه منبت‌کاری همانند بقیه هنرها و صنایعی که بنیانگذار آن مردم عادی بوده‌اند و در دامان جوامع پراکنده بشری متولد شده‌اند و رشد کرده‌اند، چندان روشن نیست و به‌درستی نمی‌توان گفت که این هنر از چه زمانی ابداع شده، رواج یافته‌است، اما طبق اسناد و مدارک موجود، منبت‌کاری در ایران متکی به سابقه‌ای بیش از هزاروپانصد سال است (کیانی، ۱۳۷۶: ۱۹۵). کاربرد این هنر به دوره چنگیز و تیمور نیز کشیده شد و چون آثار بیشتری از این دوره‌ها در دسترس است، به‌راحتی می‌توان شاهد نقوش ایرانی با طرح‌های چینی بود. در عصر تیموریان، شیوه صنعت‌گران دوره ایلخانان ادامه یافت و به درجات بالایی از لحاظ فنی و هنری رسید. تزئینات درها عبارت بود از اشکال هندسی و برگ‌های ظریف که تذهیب‌کاران (طلاکاران) دوره تیموری از آن‌ها استفاده می‌کردند (همان، ۲۰۰-۲۰۱): «ایزار دیوار و عرصه حوالی از احجار یشم مفروش و در دقت صنعت و حذاقت عمل، تمائیل مصور و طلسمات منبت بر آن، مبین و منقوش» (حافظ ابرو، ۱۳۷۲: ۱/۳۹۲). چنان‌که مشاهده می‌شود، جمله مذکور از کتاب حافظ ابرو، در عین بیان بخشی از تاریخ و توصیف معماری در دوره تیموری، از نظر زیباشناسی و ادبیت کلام به اوج رسیده‌است، به‌گونه‌ای که خواننده در شگفت می‌ماند که آیا معماری از ادبیات سخن می‌گوید، یا ادبیات، معماری را وصف می‌کند و یا اینکه تاریخ، معماری و ادبیات تیموریان را به رخ آیندگان می‌کشد؟!

از منبت نقش‌ها دیوار و سقفش فصل دی	همچو صحن باغ از الوان نبات اندر بهار
از در تحسین بُود نجار کز درهای او	بر رخ نظارگی بگشاده ابواب جنان
درنیا بد خرد کاری‌های نقشش عقل پیر	بی‌فرنگی چشم‌ها از شیشه‌های تاب‌ه‌دان
(همان: ۹۶)	

مطابق شواهد فوق، در زمان تیموریان، هنر منبت فقط برای کنده‌کاری روی چوب بود و در عمارت استفاده نمی‌شد، بلکه این هنر برای ایجاد نقش‌های الوان گل و گیاه روی گچ دیوار و سقف بناها، به‌ویژه در عمارت‌های سلطانی نیز به‌کار می‌رفت.

۴-۷. شمس یا شمشه

درباره شمشه در فرهنگ‌ها آمده‌است: «آنچه از فلز به شکل خورشید می‌سازند و بالای قبه یا جای دیگر نصب می‌کنند. قرص منقش و زRANDودی که در مساجد و بالای عمارت و کنگره‌ها نصب کنند» (دهخدا، ۱۳۷۷: «شمسه»); «تجسم نمادین نقش هندسی شمشه (خورشید) جایگاه مهمی را در هنر ایران به خود اختصاص داده‌است و در دوران متمادی، مورد توجه هنرمندان قرار گرفته‌است. این نقش، مفاهیم نمادین فراوانی دارد» (قربان زاده و روحانی، ۱۳۹۶: ۴۴). هنرمندان مسلمان در

بسیاری از آثار خود، مفهوم «کثرت در وحدت و وحدت در کثرت» را به صورت شمسه نشان داده‌اند. تقارن و درونگرایی نقش مذکور و تبدیل جزءها و خرده‌ها در این نقش به کلان‌دایره و طرح، نماد وحدت در کثرت است (همان: ۴۶).

نقش شمسه، نمادی از خورشید با محوریت تداعی خدا در نور است؛ به عبارتی دیگر، نقش شمسه، نماد خدا و قدرت مطلق احاطه‌کننده است و نیز می‌تواند استعاره از «آسمان غیب» باشد که نزد عارفان، محل و موطن انوار و تجلیات الهی است (سجادی، ۱۳۷۰: ۴۵۹). از میان ادیبان مورد بحث در این مقاله، جامی تنها شاعری است که چندین بار در مدح و توصیف عمارت‌ها از «شمسه» نیز به‌عنوان یکی از عناصر تزیینی سخن گفته‌است. بنابراین، شمسه در شعر جامی، متعلق به بناهای تاریخی و اشرافی از جمله «کاخ زرنگار» است:

خود را بر آستان تو اندازد آفتاب دارد ز شمس‌های تو دریوزه ضیا
(جامی ۱۳۹۰: ۱۸)

لیک از فروغ شمسه درون و برون تو امکان سایه نیست مگر سایه خدا
(همان)

شب ز نور شمسۀ او ذره در چشم ضریر ز آفتاب چاشت بر اهل بصر روشن ترست
(همان: ۲۶۹)

۵. نتیجه

مطابق آثار ادبی مورد مطالعه در این پژوهش، می‌توان به این نتیجه رسید که در دوره تیموری، دیوارنگاری و نقاشی دیواری بیش از سایر تزیینات معماری رواج داشته‌است و در آثار منظوم و منثور این دوره منعکس شده که مهم‌ترین دلیل آن می‌تواند سلطه و حکومت پادشاهان تیموری در این عصر باشد که روحیه و فرهنگی مأنوس با نقاشی چینی و نگارخانه‌های چینی داشته‌اند. البته انعکاس رواج این هنر در شعر شاعران اواخر دوره تیموری، مانند جامی، امیرعلیشیر نوایی و اهللی شیرازی بیش از دیگران است. نمونه‌های کاربرد کتیبه در این عصر را می‌توان در شعر جامی و امیرعلیشیر نوایی و کتاب حافظ ابرو مشاهده نمود. نکته شایسته توجه دیگر در زمینه شعرای مورد مطالعه این است که در شعر شمس مغربی، شاه نعمت‌الله ولی و قاسم انوار که مضامین سروده‌هایشان اغلب عرفانی است، ابیات چشمگیری در موضوع مورد بحث، کشف و استخراج نشد. درباره جامی می‌توان گفت که هیچ یک از شعرای عصر تیموری به اندازه وی در وصف بنا و معماری به طور تخصصی و با چنین بسامدی شعر نسوده‌اند. بررسی هدف یا اهداف جامی از توصیف عمارت‌ها به این باور منتهی می‌شود که وی به‌عنوان شاعری درباری و مورد توجه خاص دربار، احتمالاً با این کار بر آن بوده‌است که اقدامات عمرانی شاه و عصر خویش را در شعر خود مکتوب و ماندگار کند؛ زیرا او همان‌گونه که در ابیاتی از هفت اورنگ نیز بیان داشته، بر این اعتقاد بوده‌است که آثار مکتوب و ادبی در گذر زمان، ماندگارتر از عمارت‌ها و بناها بوده‌اند. از سویی

دیگر، توجه بیش از حد شاعر بزرگی مانند جامی، به هنر معماری در شعرهایش، بیانگر توجه و پرداخت ویژه شاهان تیموری و به خصوص سلطان حسین بایقرا به این هنر و دیگر هنرهاست و چنان‌که در متن مقاله مشاهده شد، شواهد شعری در زمینه تزئینات معماری، در شعر جامی بیشتر و تخصصی‌تر از شعر دیگر شعرای هم‌دوره وی است، به گونه‌ای که او حدود بیست مورد از قصاید و دو مورد از مثنوی‌هایش را در مدح عمارت‌های سلطان حسین بایقرا و یعقوب سلطان و ریزه‌کاری‌های تزئینی آن‌ها سروده است و در اثنای مدایح خود، به «کاخ زرنگار» و «مدرسه زرنگار» نیز اشاره کرده است که از جمله آثار تاریخی مهم شهر هرات محسوب می‌شوند. حافظ ابرو نیز در اثر خویش، تزئینات معماری بناهای «باغ سفید و عمارت کوشک» و «قلعه دارالسلطنه هرات یا اختیارالدین» را به تصویر کشیده است. بنابراین، شعر جامی و کتاب حافظ ابرو از نظر آگاهی‌رسانی و اشتغال بر اطلاعات مفید درباره شیوه‌های تزئینی بناها در عصر تیموریان، به ویژه زمان شاهرخ و سلطان حسین بایقرا و ویژگی‌های معماری شهر هرات در قرن نهم، بسیار ارزشمند و درخور توجه است و به یقین، یاریگر پژوهشگران معماری، مرمت‌کاران، تاریخ‌پژوهان و... خواهد بود.

منابع

- آژند، یعقوب (۱۳۸۹)، نگارگری ایران، تهران، سمت.
- اهلی شیرازی، محمد بن یوسف (۱۳۶۹)، دیوان اشعار، چاپ دوم، تصحیح حامد ربانی، تهران، کتابخانه سنائی.
- پرغو، محمدعلی (۱۳۹۰)، «تأثیر متقابل نقاشی چینی و ایرانی در عصر مغول»، تاریخ نامه ایران بعد از اسلام، س ۱، ش ۲، ۴۲-۲۵.
- پوررضایی، امیررضا (۱۳۹۵)، «معماری در شعر حافظ»، اطلاعات حکمت و معرفت، بهمن، س ۱۱، ش ۱۱، ۴۳-۴۱.
- پیرنیا، محمدرکیم (۱۳۹۸)، سبک‌شناسی معماری ایرانی، ج ۲۱، تألیف غلامحسین معماریان، تهران، گلجام.
- پیشوایی، حمیدرضا و مهرداد قیومی بیدهندی (۱۳۹۲)، «خاک و خرد تأملی در شأن معماری در مثنوی معنوی»، مطالعات معماری ایران، ش ۳، بهار و تابستان، ۱۷-۳۵.
- تشگوری، فاطمه (۱۳۹۰)، «نمادپردازی در هنر اسلام»، اطلاعات حکمت و معرفت، ش ۶۶، ۳۹-۳۴.
- جامی، عبدالرحمن (۱۳۹۰)، دیوان، مقدمه و تصحیح محمد روشن، تهران، نگاه.
- _____ (۱۳۷۸)، هفت اورنگ، ج ۲، تصحیح و تحقیق جابلقا دادعلیشاه، اصغر جانفدا و...، مقدمه اعلاخان افصح‌زاده، تهران، مرکز مطالعات ایرانی.
- جمشیدی کوهساری، معصومه (۱۳۸۹)، «وضعیت هنر معماری در دوره تیموریان»، فرهنگ پژوهش، ش ۷، ۸۵-۱۰۴.
- حافظ ابرو، شهاب‌الدین (۱۳۷۲)، زبدة التواریخ، ج ۱، مقدمه، تصحیح و تعلیقات سیدکمال حاج سیدجوادی، تهران، نشر نی.
- حجازی، مهرداد (۱۳۸۷)، «هندسه مقدس در طبیعت و معماری ایرانی»، تاریخ علم، ش ۷، ۳۶-۱۵.
- حسینی، سیدهاشم (۱۳۹۰)، «کاربرد تزئینی و مفهومی نقش شمس در مجموعه شیخ صفی‌الدین اردبیلی»، مطالعات هنر اسلامی، ش ۱۴، ۷-۲۴.
- حمیدیان، سعید (۱۳۹۴)، شرح شوق، ج ۴، چاپ چهارم، تهران، قطره.
- دانش‌دوست، یعقوب (۱۳۵۹)، «هنر معماری ایران در دوره تیموریان»، اثر، ش ۱، ۹۱-۱۰۲.

- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، لغت‌نامه، تهران، دانشگاه تهران.
- رئیس‌زاده، مهناز و حسن مفید (۱۳۶۰)، احیای هنرهای از یادرفته، به روایت حسین لرزاده، تهران، مولی.
- رفیعی، امیر تیمور و احترام اسفیتی فراهانی (۱۳۸۹)، «امیر علیشیر نوایی و نقش سیاسی و فرهنگی او در عصر تیموری»، پژوهشنامه تاریخ، ش ۲۰، ۸۸-۱۱۳.
- رمضانی، وحیده (۱۳۸۴)، «بررسی وضعیت معماری در ایران با تأکید بر مفهوم کاربری بناها (۲)»، تاریخ پژوهی، س ۷، ش ۲۴ و ۲۵، ۱۳-۴۳.
- رُمرشیدی، حسین (۱۳۹۳)، «هنرهای تزئینی و پدیده‌های شگرف گچ‌بری در معماری ایران»، مطالعات شهر ایرانی اسلامی، ش ۱۷، ۱۹-۳۳.
- سجادی، سید جعفر (۱۳۷۰)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران، طهوری.
- سمائی دستجردی، معصومه و همکاران (۱۳۹۵)، «بررسی جایگاه اجتماعی هنرمندان و صنعتگران در دوره تیموریان»، تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهراء^(س)، س ۲۶، ش ۲۹، ۸۱-۱۰۶.
- شایسته‌فرو، مهناز (۱۳۸۴)، «نقش تزئینی و پیام‌رسانی کتیبه در معماری اسلامی»، کتاب ماه هنر، ش ۸۹ و ۹۰، ۹۴-۱۰۸.
- شراتو، اُمرتو و ارنست گروبه (۱۳۹۱)، هنر ایلخانی و تیموری، ترجمه و تدوین یعقوب آژند، تهران، مولی.
- شکفته، عاطفه و احمد صالحی کاخکی (۱۳۹۳)، «شیوه‌های اجرایی و سیر تحولات تزیینات گچی معماری ایران در قرون هفتم تا نهم هجری»، نگره، ش ۳۰، ۶۳-۸۲.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۶)، بیان، تهران، میترا.
- علی‌خانی، مهناز (۱۳۹۲)، «سیر تاریخی دیوارنگاری در ایران»، پژوهش هنر، س ۱، ش ۱، ۵۱-۶۰.
- قربان‌زاده، مریم و عادل روحانی (۱۳۹۶)، «بررسی مفهومی نقش هندسی شمسۀ هشت‌پَر در معماری سنتی ایرانی و ارائه یک نمونه موردی کاربرد آن در معماری معاصر (سردرب ورودی دانشگاه بجنورد)»، مجموعه مقالات کنفرانس بین‌المللی معماری و ریاضیات، ۴۳-۵۲.
- کیانی، محمدیوسف (۱۳۷۶)، تزیینات وابسته به معماری اسلامی، تهران، سازمان میراث فرهنگی کشور.
- _____ (۱۳۷۴)، تاریخ هنر معماری ایران، تهران، سمت.
- گروتر، یورگ کورت (۱۳۹۰)، زیبایی شناسی در معماری، ترجمۀ جهان شاه پاکزاد و عبدالرضا همایون، چاپ هفتم، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.
- لعل شاطری، مصطفی (۱۳۹۷)، «فعالیت‌های عام‌المنفعۀ دربار سلطان حسین بایقرا در خراسان (۸۷۵-۹۱۱ ق.)»، تاریخ اسلام و ایران دانشگاه الزهراء^(س)، س ۲۸، ش ۳۹، ۶۵-۸۶.
- مغربی، محمدشیرین (۱۳۷۲)، دیوان، تصحیح لئونارد لوئیزان، تهران، موسسۀ مطالعات اسلامی دانشگاه تهران.
- نژادابراهیمی، احد و زیبا سامی (۱۳۹۷)، «الگو شناسی تزیینات مقرنس در معماری ابنیه بازار تاریخی تبریز»، مطالعات شهر ایرانی اسلامی، س ۸، ش ۳۱، ۵-۱۷.
- نصری اشرفی، جهانگیر و عباس شیرزادی آهودشتی (۱۳۸۸)، تاریخ هنر ایران، ج ۲، تهران، آرون.
- نصیری جامی، حسن (۱۳۸۵)، «سرآمد پیوند شعر و هنر در عصر تیموری»، فصل‌نامه تخصصی ادبیات فارسی، ش ۱۱ و ۱۲، ۹۲-۱۰۵.
- نوایی، امیرعلیشیر (۱۳۴۲)، دیوان، به اهتمام رکن‌الدین همایون‌فرخ، تهران، کتابخانه ابن سینا.

پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت، سال ۱۰، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۰



10.22059/jlcr.2021.323800.1665

Print ISSN: 2382-9850-Online ISSN: 2676-7627

<https://jlcr.ut.ac.ir>

Defamiliarization in the Lexical Combinability; A Comparative Approach to the Contemporary Poetry in Iran and Iraq

Faroogh Nemati

Associate Professor of Arabic Language and Literature, Payame Noor University, Tehran, Iran

Reza Kiany

PhD Graduate of Arabic language and literature, Razi University, Kermanshah, Iran

Received: 14, May, 2021 & Accepted: 2, August, 2021

Abstract

Creation of poetic images in the setting of novel adjunctive or attributive combinations that are far from conventional norms, whenever associated with purposeful innovations of poets and led to creation of deep associations between words, have immersed poetry in an aura of genuine poetic imagination and encouraged the audience to discover the subtleties hidden in the semantic layers of words. In the process of lexical combinability, the quality of lexical selection and combination indicates the weakness or mastery of poets in using linguistic capacities. A poet who continuously uses the combination of repeated words in the creation of poetic images, imposes a burden of boredom on the mind of the audience and opens a desolate perspective in front of the reader's eyes. In such an atmosphere where everything looks conventional and ordinary, contemporary poets of Iran and Iraq in particular with regard to their intellectual and cultural affinities, have challenged the semantic norms of the language through new composite constructions in order to save words from the bondage of repetitive images. The constant assault of the poets of these two realms on the semantic rules governing the combination of words and their boldness in using the capacities available in the language has sometimes been accompanied by the creation of similar new combinations, something which the reader experiences for the first time. The basis of the authors' efforts in this research is finding an answer to this question: What are the most important motifs that have led to the combination of words far from each other and expanded the semantic field of the language in common form in the poems of contemporary poets of Iran and Iraq? According to the findings of this study employing new combinations in the structure of the poetry of today's Iranian and Iraqi poets has given their poetry a new and unusual movement by opening new semantic perspectives.

Keywords: Motifs, Defamiliarization, Lexical Combining, Contemporary Poetry.

بن‌مایه‌های آشنایی‌زدایی در حوزه ترکیب‌پذیری واژگانی؛ با نگاهی تطبیقی به شعر معاصر ایران و عراق

فاروق نعمتی*

دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه پیام نور، تهران، ایران

رضا کیانی

دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات عربی دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران

(از ص ۱۴۳-۱۶۴)

تاریخ دریافت مقاله: ۱۴۰۰/۲/۲۴؛ تاریخ پذیرش مقاله: ۱۴۰۰/۵/۱۱

علمی-پژوهشی

چکیده

آفرینش تصاویر شاعرانه در بستر ترکیب‌های اضافی یا وصفی بدیعی که از هنجارهای متعارف زبان فاصله گرفته‌اند، هرگاه که با نوآوری هدفمند شاعران همراه بوده‌است و به ایجاد پیوندهای عمیق میان واژگان منجرگشته، شعر را در هاله‌ای از تخیل ناب شاعرانه فرو برده‌اند و مخاطب را به کشف ظرافت‌های نهفته در لایه‌های معنایی واژگان برانگیخته‌اند. در فرآیند ترکیب‌پذیری واژگانی، کیفیت واژه‌گزینی و هم‌نشین کردن کلمات با یکدیگر، نمودی از ضعف یا توانایی شاعران را در بهره‌وری از ظرفیت‌های زبانی نشان می‌دهد. شاعری که در خلق تصاویر شعری، پیوسته از ترکیب واژگان تکراری بهره می‌گیرد، باری از کسالت را بر ذهن مخاطب تحمیل می‌نماید و چشم‌اندازی متروک را در برابر دیدگان او می‌گشاید. در چنین فضایی که همه چیز بوی عادت می‌دهد، شاعران معاصر ایران و عراق، با توجه به قرابت‌های خاص فکری و فرهنگی، برای نجات واژگان از قید تصویرهای تکراری، هنجارهای معنایی زبان را از طریق ساخت‌های ترکیبی نوپا، مورد تعرض قرار داده‌اند. هجوم بی‌وقفه شاعران این دو سرزمین به قواعد معنایی حاکم بر هم‌آیی واژگان و جسارت آنان در به‌کارگیری ظرفیت‌های موجود در زبان، گاه با ساخت مشابه ترکیبات نوینی همراه بوده‌است که خواننده برای نخستین‌بار، برخورد با آن‌ها را تجربه می‌نماید. مبنای کار نگارندگان در این پژوهش، پاسخ به این پرسش است: مهم‌ترین بن‌مایه‌هایی که به شکل مشترک در سروده‌های شاعران معاصر ایران و عراق، به تلفیق میان واژگان دور از هم منجر گشته‌است و عرصه معنایی زبان را گسترده، کدامند؟ یافته‌های این تحقیق نشان می‌دهد که بهره‌برداری از ترکیبات نوین در ساختار کلام شاعران امروز ایران و عراق، با گشایش چشم‌اندازهای بدیع معنایی، به شعر آنان تحرکی تازه و عادت‌گریز بخشیده‌است.

واژه‌های کلیدی: موتیف، آشنایی‌زدایی، ترکیب‌پذیری واژگانی، شعر معاصر.

۱. مقدمه

تصویر دربردارنده دریافت‌های هنری شاعران از محیط پیرامون و ارائه ادبی آن به واسطه ترکیب دو یا چند کلمه در قالب آرایه‌هایی همانند تشبیه، مجاز، استعاره و... است که هم می‌تواند آشنایی‌زدایی ایجاد کند و هم هنر ایجاز را به شکل زیبایی بازنمایاند. بررسی آثار ادبی در حوزه شعر نشان می‌دهد که نوع ترکیبات تصویری و کیفیت کاربردشان در شعر گذشته و امروز، بسیار متفاوت است؛ چراکه شعر امروز در حوزه ترکیب‌پذیری واژگانی، ویژگی‌هایی دارد که در شعر گذشته کمتر به چشم می‌خورد. جسارت خارج از وصف شاعران معاصر در همنشین کردن واژگان دور از هم در یک محور، تلفیق واژگان عینی با مفاهیم ذهنی، پیوند واژگان خاص علوم غیرادبی با زبان احساس شاعر و... از جمله عواملی به شمار می‌آیند که خطرپذیری بیشتر شاعران امروز را نسبت به شاعران گذشته نشان می‌دهد.

در شعر معاصر، تپش واژگان در قلب ترکیب‌های نوین، تند و غیرعادی است. شاعران امروز برخلاف شاعران پیشین، تنها به تصویرپردازی از افق‌های مأنوس و ملموس بسنده نمی‌کنند، بلکه بیشتر چشم به خطر کردن در قلمروهای مجهولی دارند که در گذشته نامکشوف مانده‌اند. تخیل هنری شاعران امروز، همواره بر صمیمیت سیال شعر، شناور است و در عمق واژه‌ها، در جستجوی صید تصاویر تازه، آرام و قرار ندارد؛ به بیان دیگر، در شعر معاصر، چینش دیگرگونه و خلاف‌آمد واژگان درکنار یکدیگر، ذهن مخاطب را با سازه‌های نامتعارفی از تصاویر، درگیر می‌نماید که ردّ پایی در گذشته ادبیات ندارند. تلاش شاعران امروز برای خروج از هنجارهای معنایی زبان از طریق ساخت ابتکاری شبکه‌های تصویری، مخاطبان را در برابر آنچه خلاف عادت است، متحیر می‌سازد و ذهن آنان را برای درک آنچه غریب می‌نماید، به تکاپو وادار می‌نماید.

در این رهگذر، شاعران معاصر ایران و عراق همانند شاعران دیگر سرزمین‌ها، با تعرض در معانی قراردادی و مورد انتظار مخاطبان و برهم زدن معادله‌های ذهنی آنان، انبوهی از تصاویر نوپا و بی‌پیشینه را در مدار زبان وارد نموده‌اند، به گونه‌ای که هیجان ذهنی این شاعران، خوانندگان را با طیفی مواج از تصاویر هنجارگریز روبه‌رو ساخته که امکان انتقال مشترک مجموعه‌ای از خیال و اندیشه را توأمان فراهم می‌نمایند.

ذکر این نکته ضروری به نظر می‌رسد که آنچه بر گستره سازه‌های ترکیبی شاعران این دو سرزمین، شعر را آسیب‌پذیر نشان داده، آن است که شاعرانی بوده‌اند که در جوشش و قریحه، توان بالایی از خود بروز داده‌اند، اما یا فرصت کوشش نیافته، یا از روی کاهلی، برای کمال آن نکوشیده‌اند. افزون بر این، چینش جدولی کلمات، از جمله عواملی به شمار می‌رود که گاهی حوزه معنایی زبان شاعران ایرانی و عراقی را آسیب‌پذیر نموده است.

آنچه در این پژوهش با شیوه تحلیلی-توصیفی و با تکیه بر مکتب آمریکایی به تطبیق آن خواهیم پرداخت، بررسی این مسأله است: مهم‌ترین موتیف‌هایی که به شکل مشابه، رابطه عادی

میان واژگان دور از هم را در سازه‌های ترکیبی شاعران امروز ایران و عراق درهم ریخته‌است، کدامند؟ برای پاسخ به این پرسش باید ببینیم که:

۱. دریافت آزادانه و تخیل فردی این شاعران چه نقشی در باروری ترکیب‌های نوین ادبی داشته‌است؟

۲. عواملی که به شکل مشترک در حوزه ترکیب‌پذیری واژگانی، شعر معاصر ایران و عراق را آسیب‌پذیر نشان داده، کدامند؟

در بیان اهمیت این موضوع باید گفت که ضرورت انجام چنین پژوهش‌هایی بیش از هر چیز، نیاز جدی دانش‌پژوهان به پردازش و بررسی تطبیقی موضوعات زبان‌شناختی در ادبیات ملل مختلف می‌باشد که امروزه در مباحث ادبی، جایگاه مهمی را به خود اختصاص داده‌است.

بر این اساس، هدف از این پژوهش، تبیین کیفیت ترکیب‌آفرینی شاعران معاصر ایران و عراق است که با استخراج شواهدی تحقق یافته که زیبایی تطبیقی آن‌ها ملموس‌تر به نظر می‌رسد. ناگفته نماند که با توجه به گستره وسیع شعر معاصر ایران و عراق و نیز شمار فراوان شاعران این دو سرزمین، پژوهش حاضر، تنها به تحلیل تطبیقی سروده‌های برخی از شاعران برجسته و سرآمد نیمه دوم قرن بیستم در دو کشور می‌پردازد که عبارت‌اند از: «مهدی اخوان‌ثالث»، «سهراب سپهری» و «قیصر امین‌پور» در مقایسه با «بلند الحیدری»، «عبدالوهاب البیاتی» و «سعدی یوسف».

در حوزه ترکیب‌پذیری واژگانی و تلفیق واژگان ناهمگون، تاکنون پژوهشی به شکل تطبیقی، موتیف‌های فراهنجار را در شعر معاصر ایران و عراق مورد تحلیل و بررسی قرار نداده‌است. امید که پژوهش حاضر بتواند گوشه‌ای از توانش هنری شاعران این دو سرزمین را در حوزه نوآوری در ترکیب‌سازی‌های بدیع به مخاطبان عرضه نماید و راه را برای انجام پژوهش‌های کامل‌تری در این زمینه هموار نماید.

۲. توانش زبانی شاعران معاصر در ساخت‌های ترکیبی نوین

«شعر امروز، گستره‌ای است بی‌کران که گاهی پا را از اصول مورد انتظار مخاطب فراتر می‌برد و به امور مجهول و نامرئی چشم می‌دوزد و آن‌ها را تیررس نگاه عادت‌گریز خویش قرار می‌دهد» (الخطیب، ۱۹۷۷: ۱۳).

از ویژگی‌های شعر معاصر در حوزه معنایی، وجود عوامل زبانی ابهام‌زاست. «ترکیبات خاص» (Certain combination) که از برجسته‌ترین عوامل ابهام در گستره زبان شعر به حساب می‌آیند، «کلماتی هستند که در محور همنشینی، در کنار یکدیگر قرار گرفته، سبب آشنایی‌زدایی از زبان می‌شوند» (علی‌منش و قاسمی، ۱۳۹۰: ۲۳۱).

در شعر معاصر، ترکیب دیگرگونه و غیرعادی واژگان در کنار یکدیگر، ذهن مخاطب را با ساخت‌های نامتعارف زبان درگیر می‌نماید. تلاش شاعران امروز برای خروج از هنجارهای معنایی زبان، از طریق ساخت ابتکاری ترکیبات اضافی و وصفی:

انفعال دوگانه‌ای را در مخاطبان برمی‌انگیزد. از طرفی، آنان را به مقاومت در برابر آنچه خلاف عادت است، وامی‌دارد، چون ترک عادت دشوار است و از طرف دیگر، امر خلاف عادت سبب می‌شود توجه آنان به موضوع جلب و ذهن‌شان برای درک آنچه غریب می‌نماید، فعال شود. در تقابل این دو انفعال نفسانی، اگر خروج از عادت در حد اعتدال و با تکیه بر بخشی از عوامل سنت صورت گیرد، به نفع عادت‌گریزی و پذیرش تجدیدی که از طریق آن حاصل می‌گردد، تمام می‌شود (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۶).

برعکس، در صورتی که این خروج، بدون توجه به عوامل سنتی، بی‌پشتوانه و خودسرانه تحقق پذیرد و اعتدال لازم را رعایت نکند، فرایند معنارسایی را چنان گرفتار آفت نارسایی می‌نماید که مخاطب، خسته و کسل می‌گردد و به همراهی با شاعر اقناع نمی‌شود. البته نمی‌توان پذیرفت که در زبان شاعران معاصر، نشانی از واژگان و ترکیبات به‌روز نباشد و سیطره عناصر سنتی و کهن به شکل مطلق، پابرجا باقی بماند؛ زیرا می‌توان گفت:

حقیقت شعر، تصرف در اتفاقات روزمره‌ای است که در دایره زمانی عصر شاعر به وقوع می‌پیوندد و شاعر ناگزیر است که این اتفاقات را - همراه با اعتدال لازم و به پشتوانه نسبی عوامل گذشته - با نزدیک‌ترین واژگان عصر خود بیان نماید، تا ضمن سهولت در هضم و تحلیل داده‌های شعر، بیشترین همراهی را از جانب مخاطبان در پی داشته باشد (بهداروند، ۱۳۸۸: ۹۸).

شکل‌دهی محتوا و ارائه آن در قالب ترکیب‌های تازه و بی‌سابقه در شعر معاصر، به سبب تأثیرگذاری عمیق بر ذهن مخاطب، از شیوه‌های هنجارگریزی معنایی است که شاعر را در صمیمیت سیال و لغزان واژگان آزاد می‌گذارد، تا با فاصله گرفتن از رفتارهای معمولی زبان، غبار کهنگی را از چهره ترکیبات اضافی و وصفی بتکاند.

هنجارگریزی معنایی از طریق ساخت‌های ترکیبی اضافی یا وصفی، زمانی تحقق می‌یابد که شاعر با گزینش غیر منتظره واژگانی که هم‌آیی آن‌ها در کنار یکدیگر بعید به نظر می‌رسد، به گونه‌ای خارج از حریم عادی کاربرد زبان، به کلام خویش برجستگی بخشد؛ به تعبیری رساتر می‌توان چنین بیان کرد:

هنگامی که شاعر به تجربه روحی ویژه‌ای می‌رسد، درصدد آن برمی‌آید که آن را به دیگران منتقل نماید، تا در آن‌ها تأثیر و احساسی شبیه آنچه در خودش رخ داده، ایجاد کند. از این‌رو، به سراغ ابزار انتقال این تجربه می‌رود و خود را در برابر امکانات زبانی گوناگونی، مانسند واژگان و ترکیبات ویژه می‌یابد (اناریزچلویی و امیدوار، ۱۳۹۱: ۳۲).

به واسطه این امکانات است که شاعر از زبان شعرش آشنایی‌زدایی می‌نماید. بر این اساس، درباره ساختار شعر معاصر باید گفت:

واژگانی که هم‌گام با هم، ساختمان ترکیبات اضافی و وصفی خاص را تشکیل می‌دهند، به دلالت‌های لغت‌نامه‌ای محدود نمی‌شوند، بلکه تجسمی پویا از هستی هستند و زبان شعر را به گستره‌ای بی‌کران که یکنواختی و ملال را از برابر دیده خواننده می‌زداید، مبدل می‌سازند (وارین و ویلیک، ۱۹۷۲: ۱۳۹).

در این رهگذر، شاعران با از میان برداشتن موانع قراردادی، واژگانی را که گردآوری آن‌ها در پوشش یک ترکیب، ناممکن به نظر می‌رسد، در کنار هم می‌نشانند و به زبان خویش برجستگی می‌دهند.

۳. آشنایی‌زدایی در سازه‌های ترکیبی شاعران امروز ایران و عراق

شاهکارهای انسانی، به‌ویژه در حوزه هنرهای کلامی - ادبیات و توابع آن - به‌رغم تنوع و تفاوت‌هایی که ذات و زمان و مکان و زبان دارند، از بنیادهای مشترکی نیز برخوردارند. مقایسه آثار برتر بشری در درازنای حیات اجتماعی، اندیشه را بدان سو می‌راند، تا ویژگی‌ها و اصول همانندی را در تمامی آن‌ها بیابد و ایمان آورد که انسان در برهه‌های روشن روح و جامعه خویش، یا روزگاران تاریک و تهی خود، آرزوها و دردها و ناکامی‌های یکسانی داشته، آن‌ها را با شیوه‌ها و ابزارهای همسانی بروز داده‌است (محبتی، ۱۳۸۰: ۲۵۱).

شاعران امروز در هرجا از گستره بی‌کران هستی، بدون هیچ گونه تأثیر و تأثیری، می‌توانند حامل اندیشه‌های مشترکی باشند که در بستر دست‌اندازی در ساحت معنایی زبان فراهم آمده باشد؛ زیرا «شعر، نزدیک‌ترین و ساده‌ترین محصول هنری است که امکان انتقال مشترک مجموعه‌ای از خیال و اندیشه را توأمان فراهم می‌کند؛ رفتاری در عرصه زبان که به مدد همان مصالح ابتدایی کلام، ساختاری نظام‌مند و معنابخش را که ناشی از همنشینی هوشمندانه واژگان در دستگاه ذهنی شاعر است، ایجاد می‌نماید» (به‌داروند، ۱۳۸۸: ۹۸). بر این اساس، شاعران می‌توانند زبان شعر خود را به عناصر یکسانی مجهز نمایند که دریافت ما را از واقعیت‌ها، آشنایی‌زدایی نمایند.

در این قسمت، بن‌مایه‌های مشترکی که در تکوین ساخت‌های ترکیبی شاعران معاصر ایران و عراق مورد بهره‌برداری واقع شده‌اند، به عنوان یکی از شیوه‌های برجسته هنجارگریزی معنایی، مورد تحلیل و ارزیابی قرار می‌گیرند. به نظر می‌رسد که نقد تطبیقی حجم گسترده‌ای از تصاویر ترکیبی همسان در نزد این شاعران، به‌ویژه آنگاه که این ترکیبات به‌گونه‌ای روزآمد و فراتر از دیگر ترفندهای زبانی، با مسائل شخصی، اجتماعی و سیاسی روزگار شاعران پیوند خورده باشد، تا حدّ زیادی می‌تواند دامنه پژوهش‌های نقادانه را در شعر این دو سرزمین گسترش دهد.

۴-۱. ترکیب‌پذیری نامتعارف واژه «خوشه» با دیگر واژه‌ها

«ابتدایی‌ترین نوع تلاش تخیل برای نوپیوندی میان اجزای پراکنده، «تشبیه» و نهایت آن، استعاره و مجاز است. تشبیه، عناصر متفرق و ناسازگار را به هم نزدیک می‌کند و استعاره آن‌ها را در قالب هم فرومی‌برد و مجاز، نام یکی را بر دیگری اطلاق می‌کند» (مظفری، ۱۳۸۱: ۲۲).

با توجه به این کارکرد تخیل است که گفته می‌شود: «شاعر، نغمه و روحی از وحدت می‌پراکند که هر چیز را با دیگری می‌آمیزد و ترکیب می‌کند» (دیچز، ۱۳۶۶: ۱۷۵)؛ چراکه «شعر، محصول رفتار منطقی کلام در حوزه اندیشه نیست و شاعران با کشف و تصرف ذهنی در روال معمول پدیده‌های انسانی و طبیعی، و تلاش در تلفیق این پدیده‌هاست که محصولی به نام شعر می‌آفرینند» (بهداروند، ۱۳۸۸: ۹۸).

ساخت ترکیبات تصویری نوین که ثمره کشف روابط جدید هنری و تعامل عاطفی بین انسان و طبیعت است، دلالت بر ذهنیت پویا و زیبایی‌شناس شاعران معاصر دارد. شاعران ایران و عراق نیز در این رهگذر، با کشف مناسبات جدید بین واژگان، به ساخت ترکیباتی روی آورده‌اند که از حد دریافت‌های عادی فراتر می‌رود و مخاطبان را به سمتی هدایت می‌کنند که پیش از این، تجربه حرکت به آن سمت را نداشته‌اند.

در این زمینه، یکی از بُن‌مایه‌هایی که به برجستگی تصاویر شعری شاعران ایرانی و عراقی منجر شده، ساخت ترکیباتی است که در آن‌ها مضاف یا موصوف، واژه «خوشه» است و در پی آن، مضاف‌إلیه یا صفتی می‌آید که تصوّر ترکیب‌پذیریش با این واژه (= واژه خوشه) برای مخاطب، نامتعارف و غیرمنتظره است.

تکاپوی عمیق و جهت‌مند سهراب سپهری در شناسایی راه‌های نامکشوف زبانی، وی را برآن می‌دارد که با بیانی ویژه و غیرعادی به تصویرپردازی از ترکیبات تازه و متنوعی بپردازد که یکی از ارکان ثابت آن‌ها را واژه «خوشه» تشکیل می‌دهد.

- خوشه فضا را فشردم (سپهری، ۱۳۸۹: ۹۴)؛

- آسمان، خوشه کهکشان می‌آویزد (همان: ۱۰۰)؛

- و چه از این گویاتر، خوشه شک پروردی (همان: ۱۰۷)؛

- و کنار من، خوشه راز از دستش لغزید (همان: ۱۰۹)؛

- دستمال من از خوشه خام تدبیر پُر بود (همان: ۲۵۲).

مهدی اخوان ثالث نیز در تصویری زیبا، روز را به «خوشه روشن» تشبیه می‌نماید که با «داس تاریکی» درو شده است:

- «خوشه روشن درو شد ناگهان با داس تاریکی» (۱۳۸۸: ۲۵۲).

عبدالوهاب البیاتی نیز در ترکیبی مشابه با ترکیب اخوان ثالث، واژه «عناقید: خوشه‌ها» را در محور همنشینی با واژه «الضیاء: روشنایی» قرار داده است:

- أَمْثَلُ مِنْ أَجْلِ عَنَاقِيدِ الضِّيَاءِ! (البیاتی، ۱۹۹۵: ۳۱۶/۱)؛ «من به خاطر خوشه‌های نور می‌میرم!».

سعدی یوسف نیز در ترکیبی بدیع که بیشتر به نمونه‌های اخوان ثالث و البیاتی شبیه است، واژه «عنقود: خوشه» را در محور همنشینی با واژه «سَنَى: روشنایی» قرار داده، از زبان خود آشنایی‌زدایی نموده است:

– وَالْفَجْرُ مِنْ سَلْتِهِ نَائِزٌ دَفْعًا وَعَنْقُودٌ سَنِي نَدْيَانِ! (یوسف، ۱۹۸۸: ۴۱۶/۱)؛ «سپیده‌دم از زنبیل خود، گرما و خوشه نمناک نور پخش می‌کند!».

۴-۲. تلفیق نامعمول واژه «فراموشی» با واژه‌های دیگر

شعر، تغییر احساسات عادی به احساسات تازه و هنری است. نیروی تخیل شاعر، با از میان برداشتن موانع، غرابت ویژه‌ای را در ساخت تصاویر ترکیبی ایجاد می‌نماید. در واقع، «ملکه احساس، گام‌های شاعر را در جریان چینش واژگان و ساخت‌های بیانی تازه، استوار می‌سازد» (الخال، ۱۹۸۷: ۹۳).

در این زمینه، واژه «فراموشی» به عنوان یک مضاف‌إلیه که جنبه ذهنی یا انتزاعی دارد، در محور همنشینی غیرعادی با پاره‌ای از واژگان، به شعر برخی از شاعران امروز ایران و عراق، نمودی بدیع بخشیده است و خواننده را در برخورد نخست غافل گیر می‌نماید.

در دو نمونه زیر، سهراب سپهری از واژه «فراموشی» در نقش مضاف‌إلیه در کنار واژگان «مرداب» و «طنین» بهره‌برداری نموده است:

– و هنوز من

در مُرداب فراموشی نلغزیده بودم

که به راه افتادم (سپهری، ۱۳۸۹: ۷۶).

– کوهساران مرا پُر کن، ای طنین فراموشی! (همان: ۱۱۹).

عبدالوهاب البیاتی نیز در پاره شعر زیر، با لحنی انتقادآمیز نسبت به جنایت‌هایی که فاشیست‌ها در حق مردم مرتکب می‌شوند، واژه «التَّسْيَان» فراموشی را در پوشش یک ترکیب اضافی، با واژه «سَلَّة» سبد در محور همنشینی قرار می‌دهد:

– فَإِنْ مَرَّتَ يَا أَخِي

بِقُرْشَةِ الْإِنْسَانِ؛

فَلَا تَقُلْ بِأَنَّهَا نَقَايَةٌ فِي سَلَّةِ التَّسْيَانِ،

لَأَنَّهَا الشَّاهِدَةُ الْوَحِيدَةُ، الْيَوْمَ

عَلَى جَرَائِمِ الْفَاشِست

فِي حَقِّ أَخِي الْإِنْسَانِ! (البیاتی، ۱۹۹۵: ۳۱۱/۱-۳۱۲)؛ یعنی «ای برادر من، اگر از کنار مسواک دندان‌ی عبور کردی، مگو که [این مسواک] زُباله‌ای است در سَبَد فراموشی؛ زیرا [این مسواک] تنها شاهد امروز است بر جرائم فاشیست‌ها در حق برادر انسانم!».

بینش سیاسی البیاتی در نمونه زیر نیز بار دیگر با اتکا به واژه ذهنی «التَّسْيَان»، ترکیبی نوین را در مجاورت با واژه عینی «حَدِيقَة» باغ به تصویر می‌کشد:

– كَانَ صِرَاعًا دَامِيًا بَيْنَ قُوَى الظَّلَامِ وَالْإِنْسَانِ

السَّاعَةِ الثَّامِنَةِ، اللَّيْلَةِ

فِي حَدِيقَةِ النَّسِيَانِ! (همان: ۱/۱۸۱)؛ «ساعت هشت شب، در باغ فراموشی، نبردی خونین میان نیروهای تاریکی و انسان [در جریان] بود!».

بلند الحیدری نیز در ترکیبی نامتعارف، واژه «النسیان» را به عنوان مضافاً‌إلیه، در مجاورت واژه «شاطیء: ساحل» قرار می‌دهد:

– يَا مَوْجَةَ الْأَيَّامِ! هَذَا شَاعِرٌ

مَضْنَى، خذیه لَشَاطِي النَّسِيَانِ! (الحیدری، ۱۹۹۳: ۹۶)؛ «ای موج روزگاران! این شاعری است رنجور و از پای درآمده. او را به سوی ساحل فراموشی برگیر!».

۳-۴. تسخیر قلمروهای متناقض در ترکیبات اضافی

«اینکه شاعری بتواند ترکیباتی خلق کند که به‌رغم برجستگی‌هایشان چندان طبیعی بنمایند که به جای توجه به جنبه‌های ابداعی و نوظهور آن‌ها، پاره‌ای از پیکر گسترده زبانی تصوّر شوند که از دیروز به ارث رسیده‌است، از شگفتی‌های زبان‌شناختی امروز است» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۲۴۴).

شاعران ایران و عراق با گزینش واژگانی که همنشینی نامتعارف آن‌ها در نگاه نخست از چشم بسیاری از خوانندگان مخفی می‌ماند، به تسخیر قلمروهای متناقض نوینی در ساختار ترکیبات تصویری دست زده‌اند؛ به عنوان مثال، کاربرد چنین شیوه‌ای است که در شعر معاصر ایران و عراق به شاعران اجازه می‌دهد تا «خورشید» را به‌گونه‌ای تجسم نمایند که قلمروهای زمین را به تسخیر خود درآورده‌است و در مجاورت با واژگانی همچون «گرداب» و «خاک» که از عناصر زمینی محسوب می‌شوند، از زبان آشنایی زدایی نماید.

در این زمینه، سهراب سپهری با استفاده از ترکیب بدیع «گرداب آفتاب»، واژه «گرداب» را که به سطح زمین تعلّق دارد، در تسخیر واژه «آفتاب» که عنصری آسمانی به‌شمار می‌آید، درآورده، به کلامش جلوه‌ای نوین بخشیده‌است:

– از شب ریشه گرفتم و به گرداب آفتاب ریختم (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۰۹).

سعدی یوسف نیز همانند سپهری، در تصویری تازه که از ترکیب «خاک» و «خورشید» فراهم آمده، یکی از عناصر زمین را در تسخیر عنصری آسمانی درآورده‌است و حوزه معنایی زبان را دیگرگونه جلوه داده‌است:

– يَكْمُنُ فِي قَارَتِهِ الْقَدِيمَةِ

مُنْكَمِشاً بَيْنَ تُرَابِ الشَّمْسِ وَالْعُشْبِ الْمَسَانِي (یوسف، ۱۹۸۸ م: ۹/۲)؛ «[جوجه تیغی] در قاره قدیمی‌اش [= لاک خود] مخفی می‌شود، در حالی که در میان خاکِ خورشید و علفِ غروب‌گاهی فرورفته‌است!».

افزون بر این، ترکیب‌پذیری نامتعارف واژگان، گاه در قالب تصاویر متناقض‌نمایی عرضه می‌شود که یکی از دو طرف ترکیب متناقض، «آتش» و طرف دیگر آن، واژگانی همانند «طوفان» و «آبشار» است.

مهدی اخوان ثالث در پاره‌شعر زیر با استفاده از ترکیب برجسته «طوفان آتش»، واژه «طوفان» و «آتش» را در وحدتی نامتعارف در کنار هم گرد آورده‌است:

- بیخ گوش‌شان زندگی‌شان غرّش و طوفان آتش (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۶۸).

سعدی یوسف نیز در تصویری متناقض‌نما که بی‌شابهت به تصویر اخوان ثالث نیست، واژه «شالال: آبشار» را که ماهیت اجزای سازنده‌اش با واژه «التیران: آتش» تناقض دارد، در پوشش ترکیبی هنجارگریز جای داده‌است:

- تنفجرُ الأحلامُ كالبركانُ

وَتَرَكُزُ مِثْلَ شَالَالٍ مِنَ النِّيرانِ! (یوسف، ۱۹۸۸: ۲۴۶/۱)؛ «رؤیاه‌ها، همچون آتشفشان منفجر می‌شوند و همانند آبشاری از آتش جمع می‌گردند!».

آن‌گونه که می‌بینیم، محتوای ترکیبات ادبی شاعران در تمام نمونه‌های بالا، مولود دریافت آزادانه و تخیل فردی آنان است و چندان به باورهای جمعی وابستگی ندارد.

۴-۴. پیوند واژگان خاص ریاضی با زبان احساس شاعر

در شعر دهه‌های اخیر، برخی از شاعران برای شبیه کردن احساسات شاعرانه خود به باورهای عمومی مردم و نزدیک کردن زبان شعر به طبیعت گفتار، پاره‌ای از واژگان آشنای مردم را جایگزین واژه‌های رایج ادبی می‌کنند و از این شیوه به‌عنوان یک شگرد و تجربه ارزشمند هنری سود می‌جویند، هرچند بهره‌گیری افراطی از این شگرد، گاه باعث حرکت به سمت نوعی شعارزدگی، کلیشه‌نویسی و ماندن زبان در سطح می‌شود، اما اگر با آگاهی و اندیشه‌ورزی همراه باشد، به نوعی صمیمیت در لحن طبیعی کلام و زیبایی در قلمرو زبان و احساس منجر می‌گردد (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۸۹).

در راستای بهره‌برداری از چنین ترفندی، در آن دسته از تصاویری که از رهگذر ترکیبات اضافی یا وصفی به دست آمده‌اند، گاه شاهد پیوند عمیق واژگان خاص علم ریاضی با زبان احساس شاعران هستیم. این رفتار فراهنجار با ساختار ترکیبات، در شعر معاصر ایران و عراق، نمودی چشمگیر دارد و به کلام شاعران، سیمایی برجسته بخشیده‌است. در این زمینه، قیصر امین‌پور با علاقه وافر به جاسازی اصطلاحات علوم غیرادبی در پیکره ترکیبات تصویری، از زبان خود آشنایی‌زدایی نموده‌است. در نمونه زیر، وی در تکمیل ساختمان ترکیبات خود از قواعد هندسی بهره برده‌است و آن‌ها را در خدمت زبان و احساس خویش قرار داده‌است:

شعاع درد مرا ضرب در عذاب کنید مگر مساحت رنج مرا حساب کنید!

محیط تنگ دلم را شکسته رسم کنید خطوط منحنی خنده را خراب کنید!

(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۳۹۴)

مهدی اخوان ثالث نیز در جای جای اشعار خود، واژگان خاص علم ریاضی را در ساختار ترکیبات خود جای داده است:

- و با این هندسه‌ی طوفان و این شطرنج مسخ و مات
فرود آمد (اخوان ثالث، ۱۳۸۸: ۲۲۳).

دایره‌خوف و مدار خطر جاذبه‌ای هایل و ژرف است عشق
(همان: ۳۳۹)

- عطر محبوبیت تا دورترین زاویه‌های شرف و شوکت پوینده (همان: ۴۰۵).

سهراب سپهری نیز در نمونه‌های زیر، با بهره‌گیری از چنین شگردی، به ترکیبات تصویری خود نمودی ملموس داده است:

- شهر پیدا بود:

رویش هندسی سیمان، آهن، سنگ

سقف بی‌کفتر صدها اتوبوس (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۶۴)

- زندگی، مجذور آینه است

زندگی، ضرب زمین در ضربان دل‌ها

زندگی، هندسه ساده و یکسان نفس‌هاست (همان: ۱۷۱)

- در این کوچه‌هایی که تاریک هستند

من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم (همان: ۲۲۸)

در میان شاعران امروز عراق، سعدی یوسف به شکل نسبتاً گسترده‌ای، واژگان متعلق به حوزه علم ریاضی را در دل ترکیبات خود تعبیه نموده که در اینجا به ذکر چند نمونه زیر اکتفا می‌شود:
- أَلَسْتُ تَنْتَظِرِينَ جَفْنَكَ فِي مُعَادَلَةِ الدُّهُولِ؟! (یوسف، ۱۹۸۸: ۴۰۲/۲): «آیا تو، پلک‌هایت را در معادله سرگشتگی منتظر نگذاشتی؟!».

- أَيُّهَا الْمُتَدَرِّعُ بِالْعَيْنِينَ دَعْ لَنَا مَسَاحَةَ لِلْحُلُمِ (همان: ۴۱۵/۲): «ای آنکه زره چشم بر تن کرده‌ای، مساحتی از رؤیا را برای ما واگذار!».

- تَوَهَّمْتُ أَنَّكَ زَاوِيَةٌ آمَالِي! (همان: ۹۴/۳): «گمان کردم که تو زاویه آرزوهای من هستی!».

۴-۵. هم‌آیی نامتعارف واژه «قطره» با دیگر واژه‌ها

از ویژگی‌های شعر کلاسیک در ادوار پیشین، این بوده که شاعران متأخر، ترکیبات شاعران متقدم را دوباره تکرار می‌کردند. این در حالی است که در شعر معاصر، هر شاعری تلاش می‌کند تا ترکیب تازه‌ای بیافریند و در توصیف پدیده‌های پیرامونش، به بیانی خاص دست یابد، تا شاهد تازگی را در کام مخاطب فروریزد. در حقیقت، «شاعر امروز، واقعیت را با دلش می‌بیند و ظاهر را به ضمیر سوق می‌دهد، تا آنچه را که برای انسان معمولی قابل تصوّر نیست، به تصویر بکشد» (علاق، ۲۰۰۵: ۸۷).

در چنین فضایی که بوی تازگی از جای جای آن به مشام می‌رسد، شاعران معاصر ایران و عراق نیز در برخورد با پدیده‌های پیرامون، با پارامترهای عاطفی به استقبال از زبان می‌روند، تا با

بهره‌برداری از امکانات توسعه‌یافته آن، تصویری دلخواه و ماندگار از نوپیوندی‌های واژگانی ترسیم نمایند. در گیرودار این پیوندهای تازه است که قلمرو معنایی واژه «قطره» گسترش می‌یابد و از این پس، از واژگان خویشاوندی همانند «آب»، «باران» و... دل می‌کند و به واژگان غریب و ناآشنا دل می‌بندد.

در این رابطه، قیصر امین‌پور واژه «قطره» را در پیوندی نو با واژه «اشتیاق» همراه می‌سازد، تا خالق ترکیبی نامتعارف و نوپا در کلام خود باشد:

- از چشم هر شهید

یک قطره اشک شوق بگیرد

یک قطره اشتیاق زیارت (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۳۷۷)

عبدالوهاب البیاتی نیز با درک کارکردهای ساختاری در بافت زبان، واژگان «قطره» و «نور» را در بستر یک ترکیب اضافی در کنار هم قرار می‌دهد:

- یُمُوتُ

تَارِكاً قَطْرَةَ نُوْرٍ

بَيْنَ نَهْدِيهَا الصَّغِيرِينَ! (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۹۳/۲)؛ «او می‌میرد، در حالی که قطره‌ای نور در بین پستان‌های کوچکش بر جای گذاشته است!».

۴-۶. تجسّم نور در ترکیب‌های نامعمول

می‌توان چنین گفت:

بر مناسبات میان زبان شاعرانه و زبان هر روزه، دیالکتیک رسوخ حاکم است. زبان هر روزه، هر آنچه را از زبان شاعرانه که جنبه‌های بیگانه خویش را از دست داده است، متصرف می‌شود و در قلمرو خود مصرف می‌کند. زبان شاعرانه جنبه‌هایی از زبان هر روزه را پس از آشنایی‌زدایی، به جزیی از پیکر خود مبدل می‌سازد. در واقع، زبان هر روزه با آشناگردانی و زبان شاعرانه با آشنایی‌زدایی در هم رسوخ می‌کنند و آنچه را که تصاحب می‌کنند، به کار می‌گیرند و در خود مستحیل می‌سازند (رسول‌زاده، ۱۳۷۹: ۴۶).

جهش‌های جهت‌دار ذهن شاعران معاصر در برخی از واژگان، خصلت‌هایی کشف می‌نماید که برای ما ناآشناست: «بهره گرفتن هنرمندانه از امکانات نهفته در زبان و پدیدآوری ارتباطات تازه میان واژه‌ها؛ یعنی فاصله گرفتن از زبان معمول و رسیدن به زبان شعری» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۱۰۹). در همین چهارچوب، همراه ساختن واژه «نور» در پس واژگانی همانند «فواره» و «قلاده» که تصوّر هم‌آیی آن‌ها در یک عبارت برای مخاطب بیگانه است، از تصاویر تازه‌ای است که به آشنایی‌زدایی در زبان شاعرانی همچون امین‌پور و البیاتی منجر شده است:

- فواره‌ای ز نور بکارید

قلبی از آینه، دلی از دریا (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۳۷۷).

نَظْمُهُ قَصِيدَةً، فَتَرْتَمِي دَمَشْقَ فِي ذِرَاعَةِ قِلَادَةٍ مِنْ نُورٍ! (البیاتی، ۱۹۹۵: ۲۲۵/۲)؛ «برای او قصیده‌ای سرود، پس دمشق در دستان وی قلاده‌ای از نور انداخت!».

افزون بر این عبارات، واژه «نور» در محور هم‌آیی با واژه «مزرع» یا «مزرعه» به برخی از ترکیبات شاعران معاصر ایران و عراق طراوت چشم‌نوازی بخشیده است:

– پس از ساعتی چند گُل گشت و سیر/ در آن مزرع نور کشت و درود (اخوان ثالث، ۱۳۸۸: ۳۲۸).

– فِي حُقُولِ الثَّوْرِ كُنْتُمْ أَصْدَقَانِي

كَالْعَصَافِيرِ الطَّلِيْقَةِ (البیاتی، ۱۹۹۵: ۱۹۸/۱)؛ «در مزارع نور، شما دوستان ما بودید، همانند گنجشکان آزاد».

۴-۷. انتساب نامأنوس واژه «رقص» به پدیده‌های دور از ذهن

ساختار تصاویری که ترکیبات اضافی یا وصفی در هسته آن‌ها قرار می‌گیرد:

«تحت تأثیر دنیای درونی شاعر، روان‌شناسی ذهن و زبان، موقعیت‌های زمانی و مکانی و زبانی فرهنگ مادر و نیز تقاضای روح و سلیقه زیباشناسی (Aesthetics) زمان مربوط به او، دربردارنده نشانه‌های خاص است که به طور مستقیم و غیرمستقیم به معناهای آگاهانه و اندیشیده صعود می‌کند» (نیکوبخت و بیرانوندی، ۱۳۸۳: ۱۳۲).

زبان شاعرانه، امکانات درونی زبان هرروزه را از قید نظام تک‌ساختی و نیت‌گون آن رها کرده، این امکانات را در گوهر فراابزاری خویش بازمی‌یابد. صورت‌های این بازیافت، مختلف و متنوع است، اما به هر صورت و به هر شکلی که متجلی شوند، ضمن هنجارشکنی و سرپیچی از قاعده‌های غالب زبان هرروزه و شکستن نرُم‌های معمول، در کارکردهای آن، بحران ایجاد می‌کنند (رسول‌زاده، ۱۳۷۹: ۴۶).

«جوهره شعر، احساسی است که از صافی اندیشه می‌گذرد» (زیادی، ۱۳۸۰: ۱۲۵). این احساس، گاه از رهگذر عملکردی به‌دست می‌آید که در گستره خیال، به عناصر دور از ذهن نسبت داده می‌شود. در چنین فضایی است که «شاعر، کلمات را در حیطه حالتی که زاده گره‌خوردگی احساس و اندیشه و خیال است، از ژرفای ضمیر، به عالم حس می‌کشد» (همان: ۲۳۳).

از واژگانی که انتساب نامعمول آن‌ها به پدیده‌های دور از ذهن در پوشش ترکیبات اضافی، به بخشی از سروده‌های شاعران معاصر ایران و عراق، نمودی برجسته بخشیده است، می‌توان به واژه «رقص» اشاره نمود که در پیوند با زبان احساس شاعر، تصاویر هنجارگریزی را به بایگانی تازه‌های ترکیبی افزوده است.

قیصر امین‌پور در نمونه‌های زیر از طریق چنین انتسابی، به ترکیبات تصویری شعری خود، سیمایی دیگرگون داده است:

– رقص بسمل است این تلاش‌ها! (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۵۹).

– رقص سراب را تماشا کردیم! (همان: ۸۴).

– رقص نگاه ما چه تماشایی است! (همان: ۱۰۹).

مهدی اخوان ثالث نیز با برداشت از گنجینه احساس خود، در پاره شعر زیر، تصویری هنجارگریز از پایکوبی لاله‌زار را به همراهی نسیم به نمایش می‌گذارد:

سوسوکنان به طول خیابان چراغ‌ها بر تاج تابناک ستون‌های مستقیم
چون موج باده پشت بلورین ایاه‌ها یا رقص لاله‌زار به همراهی نسیم
آمد مرا به گوش غریبی که می‌کشید نقاره با تغنی منحوس و دلخراش
(اخوان ثالث، ۱۳۳۵: ۲۱-۲۲).

چنین تصویری در نزد اخوان ثالث، با جابه‌جایی واژه «بزم» که با «رقص» مترادف است، در مجاورت با واژه «بوسه»، ترکیب هنجارگریز دیگری را به تماشا می‌گذارد:

- و او را با سخاوت‌مندی و ایثار

به بزم بوسه‌های روشن و شفاف خود خواند (اخوان ثالث، ۱۳۸۸: ۲۱۷).

این کاربرد در شعر بلند الحیدری با انتساب نامتعارف واژه «رقص» به مفهوم انتزاعی «الأقدار»، زیبایی هنجارگریزی معنایی را به اوج می‌رساند:

- رَقْصُ الْأَقْدَارِ فِي مَآثِمِ الْأَخْلَامِ! (الحیدری، ۱۹۹۳: ۱۶۲)؛ «رقص قضا و قدر در ماتم رؤیاه‌ها».

عبدالوهاب البیاتی نیز در نمونه زیر، با ارائه تصویری هنجارگریز که هسته آن از ترکیب دو واژه «رقص» و «الأمطار: باران‌ها» فراهم آمده، به زبان خویش طراوتی دیگر داده‌است:

- رِبَاتُ الْأَقْدَارِ

يَرْقُصْنَ عَلَى مُوسِقَى الْجَازِ

في صَالَةِ رَقْصِ الْأَمْطَارِ (البیاتی، ۱۹۹۵: ۴۲۲/۲)؛ «زنان کاباره در سالن رقص باران‌ها، با موسیقی جاز می‌رقصند».

۴-۸. همنشینی ترکیب بدیع «صدای هوش» با واژگان «گیاه» و «شاخه»

«در شعر، هنجارشکنی، نه از سر اتفاق، که از روی قاعده و طرحی خاص (Specific pattern) صورت می‌گیرد و اگر ما می‌توانیم در این فرآیند غریب‌سازی نظام زبان، تعبیری به‌صواب به عمل آوریم، توفیق ما در این راه به‌واسطه معنای بافتار (Textual meaning) کلام می‌باشد که به درک مولود فکری شاعر کمک می‌کند» (عزب‌دفتری، ۱۳۸۵: ۲۰).

ترکیبات هنجارگریزی که در تار و پود تصاویر شعری به‌کار می‌روند، گاه حامل ویژگی‌هایی هستند که با رعایت اصل ایجاز، به توصیف خارق‌العاده عناصر موجود در طبیعت می‌پردازند؛ چراکه «شاعر، اجزا و عناصر جهان عینی را به‌منزله کالبدی برای دمیدن روحی از عاطفه و احساس خویش تلقی می‌کند و میان خود و طبیعت، دوگانگی احساس نمی‌کند» (مظفری، ۱۳۸۱: ۳۱).

چنین احساسی، آن‌چنان با روح لطیف سهراب سپهری و سعدی یوسف عجین شده که صدای هوش گیاهان و شاخه‌ها را با طنینی شبیه به هم در گوش مخاطب زمزمه می‌کنند:

- غروب بود

صدای هوش گیاهان به گوش می‌آمد (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۷۹).

يَجْمَعُ تِلْكَ الْمَرْأَةَ

عَلَى رَاحَتِهِ

وَيَلَانُكُمْ بَيْنَ الْأَجْزَاءِ

وَيَحْفَظُ صَوْتَ ذَاكِرَةِ الْأَغْصَانِ! (یوسف، ۱۹۸۸: ۲۷۸/۲)؛ «آن آینه را بر کف دستش جمع می‌کند و بین اجزای [آن] را جُفت و جور می‌نماید و صدای هوش شاخه‌ها را حفظ می‌کند!».

در نمونه‌های بالا که نمودی مشابه از انگاره‌های تخیلی دو شاعر را نشان می‌دهد، دو عامل اساسی به برجستگی شعر در حوزه معنایی زبان منجر شده است:

الف) تلفیق غیر معمول واژه «صدا» با واژه «هوش»؛

ب) اطلاق مشخصه‌های انسانی «صدا» و «هوش» به دو واژه «گیاه» و «شاخه».

۴-۹. ترکیب‌پذیری واژگان «لبخند» و «اندوه» با صفت «بخزده»

«وقتی قرار باشد جهان‌بینی شاعرانه و نگاه تازه بر جهان شعر و هنر امروز حاکم باشد، این دیدگاه که هر شینی در طبیعت و هر واژه‌ای در زبان، این فرصت را بیابد که وارد فضای اندیشگی و زیبایی شعر شود، پذیرفتنی خواهد بود» (علی‌پور، ۱۳۸۷: ۳۴۷).

در باور شاعران امروز، «هیچ واژه‌ای در ذات خود شاعرانه یا غیرشاعرانه نیست، بلکه شیوه رفتار شاعر با آن واژه است که ارزش شاعرانگی آن را مشخص می‌کند» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۱۰۹).

هنجارگریزی در محور همنشینی واژگان، گاه با ساخت ترکیبات وصفی تازه و ناآشنایی حاصل می‌شود که به طور معمول، در زبان معیار به کار نمی‌روند و کاربرد غیر تکراری آن‌ها به برجسته‌سازی هنری شعر می‌انجامد. در این رهگذر، قیصر امین‌پور و سعدی یوسف با تخطی از اصول معنایی زبان قراردادی، واژگان «لبخند» و «اندوه» را با وصف «بخزده» هم‌ساز نموده‌اند و به ترکیبات نسبتاً مشابهی رسیده‌اند:

– در روزهای ریخت و پاش لبخند

قصابکان پروار

و کاسبان رسمی پروانه‌دار

لبخندهای بخزده خویش را

بر پیشخان خود

به تماشا گذاشتند (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۲۵۰).

– أَظَلُّ أَجْوَعُ اللَّيْلِ!

لا الحلمُ واهبُ الغطاء

وَلَا الرِّيحُ الَّتِي تُمَطِّرُ الْحَزْنَ الْجَلِيدِي! (یوسف، ۱۹۸۸: ۳۹۶/۱)؛ «همچنان گرسنه شب هستم! نه بردباری پوشش‌دهنده [دردهای من] است و نه بادی که اندوه بخزده فرومی‌بارد!».

۴-۱۰. ترکیب‌پذیری واژگان «آهنگ» و «سکوت» با صفت «مه‌آلود»

«شعر، آشوب لحظه‌های بی‌قرار توأم با بصیرت شاعر است که در زیباترین وجه خود، موجب استحاله روحی و التذاذ می‌شود. بروز تحولات شعر، حاصل ناخودآگاه شاعر است که بستگی مستقیم با داشته او دارد که همان تجربه‌های حسی است؛ تجربه‌هایی که محصول برخوردهای مستمر با پدیده‌های گوناگون طبیعت است» (زیادی، ۱۳۸۰: ۴۲۸).

در این زمینه، وصف «مه‌آلود» به‌عنوان یکی از حالت‌هایی که در شرایط غیرعادی بر طبیعت عارض می‌شود، در ساختار ترکیبات وصفی، چهره‌ای جدید به کلام سهراب سپهری و سعدی یوسف بخشیده‌است:

- و سرانجام

در آهنگ مه‌آلود نیایش، تراگم کردم (سپهری، ۱۳۸۹: ۹۴).

- أَيْهَا الصَّمْتُ السَّدِيمِي الَّذِي يَقْتَاتِي

مِنْ أَيْنَ يَأْتِي الصَّوْتُ؟! (یوسف، ۱۹۸۸: ۲/۴۲۰)؛ «ای سکوت مه‌آلودی که مرا قوت خود قرار می‌دهی، [این] صدا از کجا می‌آید؟!».

به نظر می‌رسد مکانسیم خلق چنین ترکیباتی در بافت شعر، خلاقیت شاعرانه در کشف حالاتی است که موشکافی در نگاه و ظرافت در اندیشه را می‌طلبد و با هنجارگریزی‌های اندیشگانی شاعران، در نگاه به اجتماع و طبیعت، پیوندی عمیق می‌یابد.

۴-۱۱. باز یافت واژه «مغول» در ساختار ترکیبات و عبارات جدید

«در بسیاری از ترکیب‌ها و عبارت‌های ویژه شعر معاصر، شاعر تلاش می‌کند تا کارکرد معنای از پیش تعیین‌شده واژه‌ها را رها کند و کارکردی تازه برای آن‌ها پدید آورد. در این صورت، واژه‌های مرده با روح تازه‌ای که در آن‌ها دمیده می‌شود، از نو زنده می‌گردند» (حسن‌لی، ۱۳۹۱: ۱۱۳).

در بخشی از سروده‌های معاصر، همنشینی پیش‌بینی نشده برخی از واژگان و اصطلاحات کهن و ازمدافتاده با واژگان امروزی، نمودی برجسته به زبان داده‌است. کاربرد چنین شیوه‌ای، افزون بر اینکه غبار کهنگی را از ظاهر واژگان قدیمی می‌تکاند، به آن‌ها طراوت خاصی نیز می‌بخشد.

در چارچوب چنین کاربردهای نوینی، هم‌آیی غیرمنتظره واژه کهنسال «مغول» با پاره‌ای از واژگان کلیدی، در پوشش ترکیبات یا عبارت‌های امروزی، از شعر برخی از شاعران معاصر ایرانی و عراقی، آشنایی‌زدایی نموده‌است.

در سروده زیر، قیصر امین‌پور با بیانی آمیخته به طنز و درد، واژه «مغول» را دست‌مایه تصویری نوپا قرار می‌دهد و آن را در خدمت بیان وقایع زندگی روزمره به‌کار می‌برد:

- گفت: احوالت چطور است؟

گفتمش: عالی است، مثل حال گل!

حال گل در جنگ چنگیز مغول! (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۱۶۱).

عبدالوهاب البیاتی نیز در پاره شعر زیر از پتانسیل واژه قدیمی «مغول» در پوشش یک ترکیب اضافی بهره برداری کرده است و به شکل ضمنی، یورش گری و شدت باد را به ویرانگری و خشونت قوم مغول تشبیه نموده است:

وَكَانَ فِي السَّاحَةِ صُغْلُوكَ عَلَى أَكْتَاغِهِ

عِبَاءَةٌ مِنْ وَرَقِ الْخَرِيفِ

وَطِفْلَةٌ تَشْرَبُ، فِي جَانِبِهِ، الْكُحُولُ

وَتَنْفُثُ الدُّخَانَ فِي وَجْهِ مَغُولِ الرِّيحِ! (البیاتی، ۱۹۹۵: ۴۳۲/۲)؛ «در [این] میدان، بینوایی بود که بر دوشش عبایی از برگ پاییز وجود داشت و دختر بچه ای بود که در کنار این بینوا، الکل می نوشید و دود در چهره باد مغول می افکند!».

در نمونه زیر، سعدی یوسف نیز در پوشش یک ترکیب وصفی، واژه «المغولی» را در محور همنشینی با واژه «شب» قرار می دهد و به تشبیهی بدیع در ساحت معنایی زبان دست می یابد:

عَلَى الْمُؤْتَى، وَأَنْصَافِ الْمَنَانِرِ، يَهْبُطُ اللَّيْلُ الْمَغُولِي

وَتَرْتَفِعُ الْحَرَائِقُ، طَعْمُهَا كُتْبٌ...

إِنَّهُ اللَّيْلُ الْمَغُولِي! (یوسف، ۱۹۸۸: ۳۶۳/۱)؛ «شب مغولی بر مُردگان و گلدسته های شکسته شده فرود می آید و آتش هایی با طعم کتاب ها بر پا می شوند. بی تردید، آن شب، شبی مغولی است».

نگاهی کلی به ترکیبات و عبارات نسبتاً مشابهی که در نمونه های بالا ارائه شد، به خوبی گویای این مطلب است که «کلمات زندگی امروز، وقتی در کنار کلمات سنگین و مغرور گذشته می نشینند، ناگهان تغییر ماهیت می دهند و قد می کشند و در یکدستی شعر، اختلاف ها فراموش می شود» (حسن لی، ۱۳۹۱: ۱۱۳).

۴-۱۲. «یأس» موصوفی انتزاعی با صفت های رنگی

شاعران امروز به خوبی دریافته اند که لازمه جور دیگر دیدن، «غبارزدایی از آئینه ادراکات و احساسات است؛ یعنی خانه تکانی درون از دیده ها، شنیده ها، آموخته ها و اندوخته های انتسابی و اکتسابی، پرهیز از عُرف و عادات مأنوس، منش و معرفت موروث، درهم ریختن قلعه قدیمی دانستگی ها و دلبستگی های اجدادی و بنیانی، برداشتن پرده ها و نرده ها از جلوی پنجره ها و منظره های فراوان دل ها و دیده ها و در یک کلام، دگرگون شدن و دگرگون دیدن» (روزبه، ۱۳۸۹: ۳۱۴). در بخشی از سروده های امروز، رفتاری که شاعران با واژگان انتزاعی دارند، رفتاری غیرعادی و هنجارگریز است؛ به گونه ای که چنین واژگانی در پهنای تخیل آنان، بدون هیچ گونه محدودیت، وجودی محسوس و عینی پیدا می کنند و در ترکیب پذیری با واژگان حوزه رنگ، حیاتی تازه می یابند. شاعران امروز با استفاده از این ترفند، برآنند که معادلات ذهنی مخاطبان را برهم زنند و آنان را در هیجان عاطفی برخورد با چنین تصاویری غافل گیر نمایند.

در این فرآیند، هم‌آیی غیر معمول واژه انتزاعی «یأس» با رنگ سفید در شعر قیصر امین‌پور، نمودی از روحیهٔ هنجارگریز وی را در ساحت معنایی زبان، نشان می‌دهد:

سُرخ کن یأس سفید یاس را پاک کن گُرد و غبار داس را
(امین‌پور، ۱۳۸۹: ۴۱۲)

بلند الحیدری نیز در پاره شعر زیر، موصوف انتزاعی «یأس» را در محور همنشینی با وصف «الدامی: خونین» که معرف رنگ سرخ است، قرار داده است و به ساخت ترکیبی برجسته دست یافته است:

فَتَلَک کُومَةُ وَهْمٍ
أَغْرَقَتْ فَجْرِي

وَلَمْ تَبَقْ إِلَّا يَأْسُک الدَّامِي! (الحیدری، ۱۹۹۳: ۳۳): «آن کومه وهم است که سپیده دم مرا غرق نمود و چیزی جز یأس خونین تو بر جای نگذاشت».

حزن و اندوه تعبیه شده در این دو ترکیب که در جو عاطفی شعر شناور است، مرئی (سفید بودن و سرخ بودن) و نامرئی (یأس) را در وحدتی خیال انگیز به هم رسانده و سبب شده که مخاطبان، صمیمانه به فضای تجارب عاطفی این دو شاعر وارد شوند.

۵. نگاهی تطبیقی به آسیب شناسی ترکیبات نوین

در شعر امروز، کلمات در یک نظام اندام وار و هماهنگ در کنار هم قرار می گیرند، تا القاگر معنا یا مفهومی باشند که شاعر به آن نظر دارد، اما «گاه این اندام وارگی آن قدر پیچیده می گردد و کلمات به گونه ای درهم تنیده می شوند که تعویض یا جابه جایی یک کلمه، تمام شعر را آسیب پذیر می کند» (طاوسی، ۱۳۹۱: ۳۵).

«در شعر واقعی، هم جوشش و هم کوشش، سهم خود را دارد. اگر جوشش بیشتر باشد، شاعری بیشتر و سخنوری کمتر خواهد بود. به عکس، اگر سهم کوشش بچربد، سخنوری بیشتر و شاعری کمتر خواهد شد. اگر جوشش و کوشش برابر باشد، شاعری کامل خواهیم داشت» (موسوی گرمارودی، ۱۳۹۱: ۶۷).

با تأمل عمیق در ساختار ترکیباتی که پاره ای از آرایه های ادبی موجود در آن ها در نگاه اول، برای خواننده جذاب و تازه می نمایند، متوجه می شویم که شکل گیری این آرایه ها، صرفاً از یک فرمول سطحی بر روی کاغذ تبعیت می کند و در آفرینش آن ها جوشش ذهنی شاعر نقش فراوانی نداشته است. بنابراین، سرایش چنین اشعاری عاری از ارزش هنری است؛ چراکه هر کسی به سادگی می تواند با کشیدن یک جدول و پس و پیش کردن یا تعویض جای واژگان در جملات مختلف، چنین ترفندی را به کار ببرد، بدون اینکه تأمل و تعمق ویژه ای به کار برده باشد. اگر بخواهیم شعر معاصر ایران و عراق را از این زاویه آسیب شناسی کنیم، باید بگوییم که بخشی از خرق عادت هایی

که در ساختار کلی عبارت‌های امروزی خودنمایی نموده، از برهم خوردن نظام خانوادگی برخی از واژه‌ها به دست آمده است. با وجود آنکه بی سابقه بودن چنین ساختارهایی در سروده‌هایی امروز ایران و عراق، سبب می‌شود که خوانندگان، خود را با انواع تازه‌ای از «وصلت‌های واژگانی» و «بازی با کلمات» روبه‌رو ببینند، اما این بدان معنا نیست که چنین ساختارهایی همواره به تقویت لایه‌های معنایی زبان منجر شده باشند، بلکه گاهی به گونه‌ای سطحی که فاقد عاطفه لازم است، کلام را به ابتذال می‌کشاند. نگاهی به ساختار عبارت‌های زیر که همگی با آمیزش تازه نظام خانوادگی واژگان به دست آمده‌اند، ما را در درک بهتر آنچه که گفته شد، یاری می‌رساند:

– كَانَتْ الْأَحْجَارُ تَشْرَبُ هَاجِسَ الظَّلَمَاتِ! (یوسف، ۱۹۸۸ م: ۱/۱۸۷)؛ «سنگ‌ها، دلوپسی تاریکی‌ها را می‌نوشیدند!».

– شَرِبَتْ سَنَاهَا صَحْكَةُ الْأَرْيَاحِ! (البیاتی، ۱۹۹۵: ۳۹/۱)؛ «خنده بادها، نور شمع‌ها را نوشید!».

– نوشیدن نور ناب، کاری است شگفت! (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۴۳۰).

– نسیمی شعله فانوس را نوشید! (سپهری، ۱۳۸۹: ۵۲).

واژگانی چون «دلوپسی»، «نور» و «شعله» در ذات خود، نوشیدنی نیستند، اما شاعران در تمام نمونه‌های بالا در مدار طبیعی واژگان، دست به نوجویی و خرق عادت‌های مشترک زده‌اند، اگرچه این ابتکارها آن‌چنان هم از منطق شاعرانه دور نیست و زیبایی‌های خاصی در پشت هریک از آن‌ها نهفته است، اما از آن رو که فعل «نوشیدن» نه فقط در این چند نمونه، بلکه در جای‌جای سروده‌های شاعران مذکور، به عنوان یکی از عناصر تکراری در تنگنای لحظه‌ها به یاری شعر آمده، حالت کلیدواژه‌ای کلیشه‌ای به خود پذیرفته که پس از چندین بار تکرار، تازگی خود را از دست داده است. بنابراین، پاره‌شعرهای بالا از آن رو آسیب‌پذیر می‌نمایند که ساختار خانوادگی واژگان را با یک فرمول سطحی بر روی کاغذ بر مبنای جابه‌جایی‌های کوششی و مکرر شاعران – بی‌آنکه جوشش قریحه در این ساختارها چربش داشته باشد – دچار تحوّل معنایی نموده‌اند. بدیهی است:

«از منظر آسیب‌شناسی، تصویری که در نگاه نخست تازه می‌نماید، اما پیوسته تکرار می‌شود، دیری نمی‌پاید که ارزش خود را در برابر دیدگان خواننده از دست می‌دهد و باری از کسالت را بر ذهن او تحمیل می‌کند. چنین تصویری پس از هر بار تکرار، چینش کوششی واژگان را بیش از پیش، برای ما یادآوری می‌نماید» (الغریبی، ۲۰۰۴: ۱/۱۴۳).

در دو نمونه زیر نیز بار دیگر سعدی یوسف و قیصر امین‌پور با شیوه‌ای همسان و مشابه، از طریق پس زدن رابطه‌های قراردادی میان واژه «قطره» و آمیزش دور از ذهن آن با واژگانی چون «خستگی» و «رنج»، به قالب زدن تصویرهای جدولی پرداخته‌اند:

– تَبَكَّى وَعَلَى جَبِينِكَ مِنْ عَنَاءِ الْحَرْفِ قَطْرَةٌ! (یوسف، ۱۹۸۸: ۱/۲۸۶)؛ «در آن حال که قطره‌هایی از خستگی حرف بر پیشانی تو هست، گریه می‌کنی».

– قطره قطره خستگی را می‌چشید! (امین‌پور، ۱۳۸۹: ۴۱۱)

آن گونه که در این دو نمونه می‌بینیم، واژه «قطره» که در شیوهٔ هنجارین کلام، همواره با واژگانی همچون «آب»، «باران»، «اشک» و... هم‌آیی دارد، در نمایی تازه و خلاف انتظار، در کنار دو واژه «خستگی» و «رنج» قرار گرفته‌است. بی‌تردید، تازگی در بیان این دو تصویر از سطح عادی کلام فراتر رفته، به زبان، جلوه‌ای زیبا بخشیده‌است، اما از آنجا که آفرینش چنین ترکیباتی همواره با غلبهٔ نیروی کوششی شاعران بر استعدادهای جوششی آنان شکل می‌پذیرد و این جریان در نمونه‌های فوق نیز به شکل جابه‌جایی ساده و بی‌دردسر واژه‌های «خستگی» و «رنج» به جای واژه‌ای همچون «آب» صورت پذیرفته، توانش زبانی این دو شاعر را در بوتهٔ نگاهی منتقدانه قرار می‌دهد؛ به عبارت دیگر، «وقتی شاعران، تمام کوشش خود را مصروف ساختن شعر و بازی با کلمات می‌کنند و به همین دلیل، نوشته‌های آنان به شدت همانند می‌شود و شعر را طبق یک دستورالعمل آموخته و از پیش تعیین شده می‌سازند، تفاوتی با سنت گرایانی ندارند که به دنبال قافیه‌بازی و شعرسازی می‌روند. تنها تفاوت آنان با اینان در «ساخت‌های تازه» است که با فراگیری تکنیک می‌توان به آن دست یافت (← حسن‌لی، ۱۳۸۷: ۶۴). به هر حال، نمونه‌هایی از این دست، فراوان در سروده‌های معاصر ایران و عراق به چشم می‌خورد؛ به گونه‌ای که می‌توان گفت برخی از شاعران این دوسرزمین، تاکتیک چینش جدولی را از طریق برهم زدن نظام خانوادگی واژگان، به عادت غالب تبدیل نموده‌اند و نه تنها ایرادی در آن نمی‌بینند، بلکه آن را از نشانه‌های شعر مُدرن می‌پندارند!

۶. نتیجه

بهره‌برداری مناسب از ترکیبات بدیع در ساختار کلام شاعران امروز، افزون بر اینکه به شعر، طراوت و تازگی می‌بخشد، در توازن زبان و گشایش چشم‌اندازهای نوین معنایی نیز نقشی برجسته و تعیین‌کننده دارد. در رهگذر ساخت چنین ترکیباتی، دخل و تصرفات شاعرانه باید به گونه‌ای باشد که اصول بنیادین زبان را مُختل نکند و به «اصل رسانگی» خدشه وارد ننماید؛ چراکه تلاش شاعران در آفرینش تصاویر ناآشنایی که از طریق هم‌آیی غیرمنتظرهٔ واژگان حاصل شده‌اند، در صورتی که فرآیند معنارسانی را دچار اختلال نماید، نه تنها مطلوب نیست، بلکه به ساختار معنایی زبان، آسیب جدی می‌رساند؛ به بیان دیگر، تمام ترکیبات و عبارات نوینی که ساخته و پرداختهٔ ذهن شاعران امروز بوده، کارکرد شایستهٔ هنری ندارند و شیفتگی خارج از حدّ برخی از شاعران به ترکیب‌سازی‌های ناآشنا و عبارت‌پردازی‌های غیرمعمول، گاه به تصنع شعر می‌انجامد. با این حال، آفرینش هدف‌مند ترکیبات و عبارات تازه‌ای که با پابندی به «اصل رسانگی»، ردّپایی در ساحت معنایی زبان گذشته ندارند، افزون بر فضای تازه‌ای که در شعر ایجاد می‌کنند، تأثیر مطلوبی نیز به مخاطب القا می‌نمایند.

در این رهگذر، بخش عمده‌ای از تازگی و غرابت سروده‌های شاعران معاصر ایران و عراق، ناشی از کاربرد همین ترکیب‌ها و عبارت‌های تازه و ناآشنایی است که در کارگاه پیچیدهٔ تخیل آنان

تکوین یافته‌است و به کلام آنان، تحرّکی نوین و عادت‌گریز بخشیده‌است. بینش شاعرانه بزرگانی همچون سهراب سپهری، مهدی اخوان ثالث و قیصر امین‌پور از ایران و بلند الحیدری، عبدالوهاب البیاتی و سعدی یوسف از عراق، برآیند گذر از تعبیرهای کهن و غبارآلود گذشته، و پیوستن به تصویرهای مدرن و نوظهور امروزمین است. ترکیبات تصویری سروده‌های این شاعران، از نظر ماهیت مصالح سازنده و معنایی که از آن‌ها برداشت می‌شود، ابعاد مختلفی دارند که مهم‌ترین آن‌ها عبارت‌اند از: تصاویر حماسی، تصاویر عرفانی، تصاویر سیاسی، تصاویر اجتماعی و... چنین ترکیباتی، آنگاه که با پشتوانه معنایی مناسب همراه بوده‌است و به ایجاد پیوندهای هدف‌مند میان واژگان منجر گشته، افزون بر اینکه نوآوری و آشنازدایی ایجاد نموده، هنر ایجاز را نیز به اوج خود رسانده‌است و مخاطب را به کشف ظرافت‌های نهفته در لایه‌های معنایی واژگان برانگیخته‌است.

پی‌نوشت

۱. مرجع ضمیر «ها»، واژه «شموع» است.

منابع

- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۳۵)، زمستان، تهران، زمان.
- _____ (۱۳۷۴)، سه کتاب: در حیاط کوچک پاییز، در زندان، زندگی می‌گوید اما باید زیست، و دوزخ اقا سرد، چاپ ششم، تهران، زمستان.
- _____ (۱۳۸۸)، آنگاه پس از تندر: منتخب هشت دفتر شعر، چاپ پنجم، تهران، سخن.
- امین‌پور، قیصر (۱۳۸۹)، مجموعه کامل اشعار، چاپ چهارم، تهران، مروارید.
- اناربزچلوئی، ابراهیم و احمد امیدوار (۱۳۹۱)، «پژوهشی در تنوع واژگان شعری: مطالعه موردی اشعار رهی معیری، هوشنگ ابتهاج و فریدون مشیری»، نقد ادبی و سبک‌شناسی، ش ۲ (پیاپی ۱۰)، ۳۱-۵۷.
- بهداروند، ارمغان (۱۳۸۸)، این روزها که می‌گذرد: زیباشناسی و سیر تحول شعر قیصر امین‌پور، تهران، نقش جهان.
- البیاتی، عبدالوهاب (۱۹۹۵م)، الأعمال الشعرية، ج ۱ و ۲، بیروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۸)، «مثنوی و خلاف‌عادت‌های معنایی و بیانی»، معارف، د ۲۳، ش ۱، صص ۵-۳۲.
- حسن‌لی، کاووس (۱۳۹۱)، گونه‌های نوآوری در شعر معاصر ایران، چاپ سوم، تهران، ثالث.
- الحیدری، بلند (۱۹۹۳)، الأعمال الكاملة، القاهرة، دار سعاد الصباح.
- الخال، یوسف (۱۹۸۷)، الحداثة فی الشعر، بیروت، دار الطليعة.
- الخطیب، حسام (۱۹۷۷)، ملامح فی الأدب والثقافة واللغة، دمشق، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي.
- دیچز، دیوید (۱۳۶۶)، شیوه‌های نقد ادبی، ترجمه غلامحسین یوسفی و محمدتقی صدقیانی، تهران، علمی.
- رسول‌زاده، حسین (۱۳۷۹)، «سوی پنهان زبان شاعرانه»، کارنامه، ش ۱۶ و ۱۷، ۴۶-۴۹.
- روزبه، محمدرضا (۱۳۸۹)، شرح، تحلیل و تفسیر شعر نو فارسی: بررسی اشعار مهدی اخوان ثالث ... محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، حروفیه و دانشگاه لرستان.
- زیادی، عزیزالله (۱۳۸۰)، شعر چیست؟، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- سپهری، سهراب (۱۳۸۹)، هشت کتاب، تهران، مبین اندیشه.

- طاوسی، سهراب (۱۳۹۱)، آیین صورت‌نگری: تأملی در فرمالیسم و کاربرد آن در شعر معاصر، تهران، ققنوس.
- عزب‌دفتری، بهروز (۱۳۸۵)، «زبان شاعرانه: طرحی نو با تار و پود دیرینه»، کتاب ماه ادبیات و فلسفه، ش ۱۰۶، ۱۰۷ و ۱۰۸، ۲۷-۱۸.
- علاق، فاتح (۲۰۰۵)، مفهوم الشعر عند رؤاد الشعر العربي الحرّ: دراسة، دمشق، منشورات إتحاد الكتاب العربي.
- علی‌پور، مصطفی (۱۳۸۷)، ساختار زبان شعر امروز: پژوهشی در واژگان و ساخت زبان شعر معاصر، چاپ سوم، تهران، فردوس.
- علی‌منش، ولی و ابراهیم قاسمی (۱۳۹۰)، «شکل‌گیری و تکامل ساخت ترکیبات خاص در سبک هندی»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، س ۴، ش ۳ (پیاپی ۱۳)، ۲۳۱-۲۴۳.
- الغریبی، خالد (۲۰۰۴)، فی الشعر التونسي الحديث، ج ۱، تونس، اتحاد الكتاب التونسيين.
- محبّتی، مهدی (۱۳۸۰)، بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن، تهران، سخن.
- مظفری، علیرضا (۱۳۸۱)، خیل خیال: بحثی پیرامون زیباشناسی صُور خیال شعر حافظ، ارومیه، دانشگاه ارومیه.
- موسوی گرمارودی، سید علی (۱۳۹۱)، جوشش و کوشش در شعر، تهران، هرمس.
- وارین، اوستن و رینیه ویلیک (۱۹۷۲)، نظریه الأدب، ترجمة محیی‌الدین صبحی، مراجعة حسام الخطیب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون و الأدب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطراييشي.
- یوسف، سعدی (۱۹۸۸)، الأعمال الشعرية، ج ۱-۳، الطبعة الرابعة، بیروت، دار المدی.

Table of Contents

Analyzing the Grounds for Creating Abnormalities in Mystical Metaphors	1
Naeimeh Ebrahimi Alavijeh, Sayyed Ali Asghar Mirbagherifard, Mohammad Javad Shams and Amir Javan Arasteh	
The Challenge of Form and Content in Dramatic Adaptation of Iranian Composite Novel; With a Focus on Two Selected Fictional Narratives (<i>the Fog and the Low Tide</i> and <i>Summer of the Same Year</i>)	21
Fereshteh Paidarnobakht and Mohammad Jafar Yousefian Kenari	
The Impact of the Introduction of <i>Shahnameh</i> on the Introduction of <i>Kooshnameh</i> with an Emphasis on Tahmideyyeh (praise to God)	35
Fatemeh Hajirahimi, Aghdas Fatehi and Mahmoud Mehravaran	
The Influence of Existentialism on the First Modern Persian Novels	59
Mahboobe Heidari and Mustafa Sharifi Abnavi	
Analysis of Postmodern Components in <i>The Author's Cold Coffee</i> Novel	79
Ahmad Heidari Goujani, Mosen zolfaghary, Hasan Heidari and Hojjatallah Omidali	
Review and Analysis of Forough Farrokhzad's Poetry Periodes; based on the Components of "Self, Super-ego and Id" in Freud's Psychology	101
Zahra Arabmoradi, Soozan Jahanian and Hesam Ziaee	
Aesthetics of Architectural Decorations in the Literature of the Timurid Period Case Study of Jami Poetry/ Nasser Alizadeh khayat, Ahmad Goli and Zeynab Rashidi	119
Defamiliarization in the Lexical Combinability; A Comparative Approach to the Contemporary Poetry in Iran and Iraq	143
Faroogh Nemati and Reza Kiany	



Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 4, Vol. 10, Winter 2022

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities

Managing Director: Abdoreza Seyf (Professor of University of Tehran)

Editor-in-chief: Mahmoud Fazilat (Professor of University of Tehran)

Specialized secretary: Aliasghr Babasalar (Assistant Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Mohammad Reza Torki

Associate Professor of University of Tehran

Kavous Hasanli

Professor of University of Shiraz

Bagher Sadriniya

Professor of University of Tabriz

Koorosh Safavi

Professor of University of Allameh Tabatabaee

Shirzad Tayefi

Associate Professor of University of Allameh Tabatabaee

Habibollah Abbasi

Professor of University of Kharazmi

Janollah Karimi

Professor of University of Tehran

Teymoor Malmir

Professor of University of Tehran

Akhtar Mahdi

Professor of University of Jawahar L'al Nehru Dehli

Rooholla Hadi

Associate Professor of University of Tehran

Executive Director: Moharam Bastani

Executive Expert: Kamal Sahab Asadi

Executive Expert (Secretary): Saeid Ghasmi Parshkoou

Address: Head Office of Journal in Faculty of Literature and Humanities, Tehran University,
Enqelab Ave, Tehran, Iran.

E-mail: jlcr@ut.ac.ir

Web Site: <http://jlcr.ut.ac.ir>

Phone: +9821-66971170

According to Notice No 3/18/589884 dated 16/03/2014 issued by Supervisory Commission of State Scientific Journals affiliated to Ministry of Science, Researches & Technology, **the Scientific- Research Rank** was granted to **Journal of Literary Criticism and Rhetoric**.

Indexed at: www.sid.ir

Indexed at: www.isc.gov.ir

Indexed at: www.Ulrich's International periodicals directory. (Journal, magazine)

All rights reserved for the Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 - 9575
Vol. 10, No. 4, Winter 2022

Table of Contents

Analyzing the Grounds for Creating Abnormalities in Mystical Metaphors Naeimeh Ebrahimi Alavijeh, Sayyed Ali Asghar Mirbagherifard, Mohammad Javad Shams and Amir Javan Arasteh	1
The Challenge of Form and Content in Dramatic Adaptation of Iranian Composite Novel; With a Focus on Two Selected Fictional Narratives (<i>the Fog and the Low Tide</i> and <i>Summer of the Same Year</i>) Fereshteh Paidarnobakht and Mohammad Jafar Yousefian Kenari	21
The Impact of the Introduction of <i>Shahnameh</i> on the Introduction of <i>Kooshnameh</i> with an Emphasis on Tahmideyyeh (praise to God) / Fatemeh Hajirahimi, Aghdas Fatehi and Mahmoud Mehravaran	35
The Influence of Existentialism on the First Modern Persian Novels Mahboobe Heidari and Mustafa Sharifi Abnavi	59
Analysis of Postmodern Components in <i>The Author's Cold Coffee</i> Novel Ahmad Heidari Goujani, Mosen zolfaghary, Hasan Heidari and Hojjatallah Omidali	79
Review and Analysis of Forough Farrokhzad's Poetry Periods; based on the Components of "Self, Super-ego and Id" in Freud's Psychology / Zahra Arabmoradi, Soozan Jahanian and Hesam Ziaee	101
Aesthetics of Architectural Decorations in the Literature of the Timurid Period Case Study of Jami Poetry / Nasser Alizadeh khayat, Ahmad Goli and Zeynab Rashidi	119
Defamiliarization in the Lexical Combinability; A Comparative Approach to the Contemporary Poetry in Iran and Iraq / Farooq Nemati and Reza Kiany	143