دانشکده
ادبیات و علوم انسانی

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی
۲۳۸۲-۹۵۷۵

سال ۱۱، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۸

عنوان‌ها

بررسی انسجام و پیوستگی در سه غزل حافظ ۱
حمید خانیان

بررسی و تحلیل خودشکوفایی در مصیبت‌نامهٔ عطار و تبیین آن با نظریّهٔ آبراهام مزلو ۲۱
علی غلامی و علی محمدی

فرضیه‌ای تازه دربارهٔ مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر متون ادبی(ویژگی‌های شاهکارها) ۴۵
امید مجد

زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی ۶۳
حسنا محمدزاده و حسین قربان‌پور

مفهوم‌سازی استعاری خودستایی‌های خاقانی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی ۸۵
مریم منوچهری و اسماعیل شفق

واکاوی مؤلفه‌های نظریهٔ معنا درمانی ویکتور فرانکل در اشعار فروغ فرخزاد ۱۰۹
مطهره آزادی‌خواه، مریم امیرارجمند و ماندانا هاشمی

بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۱، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۸

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیرمسئول: عبدالرضا سیف (استاد دانشگاه تهران)
سردبیر: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)
دبیر تخصصی: علی‌اصغر باباسالار (استادیار دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
دانشیار دانشگاه کردستان

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرّسی
استاد دانشگاه ارومیه

کاووس حسن‌لی
استاد دانشگاه شیراز

یحیی طالبیان
استاد دانشگاه علّامه طباطبائی

اختر مهدی
استاد دانشگاه جواهر لعل نهرو دهلی

حکیمه دبیران
استاد دانشگاه خوارزمی

محمدمنصور طباطبایی
دانشیار دانشگاه تهران

کارشناس اجرایی: کمال سحاب اسدی

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

تلفن: ۶۶۹۷۱۱۷۰ـ۰۲۱

مجلهٔ **پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت** براساس ابلاغیهٔ شمارهٔ ۵۸۹۸۸۴/ ۳/۱۸ مورّخ ۱۳۹۲/۱۲/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، درجهٔ **علمی ـ 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 دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران محفوظ است.

دوفصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت*
شرایط پذیرش مقاله (راهنمای نویسندگان)

فصلنامهٔ *پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت* دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه تهران، نشریّه‌ای علمی در حوزهٔ مطالعات ادبی است که سالیانه چهار شماره از آن منتشر می‌شود.

ویژگی‌های کلّی مقاله

ـ مقاله باید نتیجهٔ تحقیقات نویسنده (نویسندگان) باشد و در نشریّهٔ دیگری منتشر نشده باشد و تا اتمام داوری هم به مجلّهٔ دیگری فرستاده نشود.

- مقالات ارسالی نباید بیشتر از دو نفر نویسنده داشته باشد، به‌جزء آن دسته از مقالاتی که مربوط به رسالهٔ دانشجویان دکتری است؛ در این‌گونه مقالات نویسندگان باید فقط نام استاد راهنما و یک استاد مشاور را در مقالهٔ مستخرج از رسالهٔ خود درج کنند.

ـ انتشار مقاله، منوط به تأیید نهایی هیئت تحریریّه است.

ـ پذیرش علمی مقاله، پس از تأیید هیئت داوران به اطّلاع نویسنده خواهد رسید.

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است.

ـ ویراستار مجلّه بدون دخالت در محتوای علمی مقاله، در ویرایش آن آزاد است.

ـ حجم مقاله بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی نباید بیش از هشت‌هزار واژه باشد.

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه و شمارهٔ تلفن نویسنده/نویسندگان علاوه بر سامانه، در صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.

ـ ارسال مقاله فقط از سامانهٔ نشریّات الکترونیکی دانشگاه تهران به آدرس journals.ut.ac.ir امکان‌پذیر است.

ـ مقاله باید شامل این اجزای اصلی باشد: عنوان مقاله، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدّمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع و چکیدهٔ انگلیسی.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) IRLotus 13 با فاصلهٔ سطر۱ 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.

ـ چکیده، واژه‌های کلیدی، منابع و ارجاعات داخل پرانتز با اندازهٔ ۱۱ نوشته شود.

ـ شعرها و هر مطلبی که باید درون پرانتز بیاید، با اندازهٔ ۱۱ و پاورقی‌های ضروری با اندازهٔ ۱۰ نوشته شود.

ـ ابتدای هر بند، با نیم‌سانتی‌متر تورفتگی شروع شود؛ سطر نخستِ زیرِ هر عنوان، نیاز به تورفتگی ندارد.

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

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

شیوهٔ ارجاع به منابع

* ارجاع داخل متن

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

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

ـ جلدهای مختلف یک اثر، با خطّ مورّب مشخّص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۶۷/۲).

ـ 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، مشخّص خواهد شد.

ـ درصورتی‌که به دو اثر چاپ‌شده از یک مؤلّف 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 مؤلّف، سال چاپ به همراه «الف» یا «ب» نوشته شود؛ برای مثال: (نظامی، ۱۳۸۹ الف: ۲۶).

* ارجاع پایانی

ارجاع به کتاب

ـ نام خانوادگی مؤلف یا نام مشهورتر قدما، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، نام کتاب، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، نوبت چاپ، محلّ نشر، نام ناشر.

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

ارجاع به مقاله

ـ نام مشهور مؤلف، نام مؤلف (تاریخ نشر اثر)، عنوان اصلی مقاله (داخل گیومه)، نام و نام خانوادگی مصحّح یا مترجم، عنوان اصلی دانشنامه یا فصلنامه و مجلّه (ایرانیک)، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله (از راست به چپ).

ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقاً کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود؛ امّا نام مجلّه یا فصلنامه یا... کج می‌شود.

ارجاع به نسخهٔ خطّی و اسناد

ـ نام خانوادگی مؤلّف، نام مؤلف، نام کتاب یا رسالهٔ خطّی یا نسخهٔ عکسی، شمارهٔ نسخه، محلّ نگهداری.

ـ در ارجاع به اسناد تاریخی، عنوان سند و شمارهٔ طبقه‌بندی یا دسترسی و نام آرشیو، و برای میکروفیلم‌ها افزون بر مشخصّات کتاب، ذکر شمارهٔ میکروفیلم و محلّ نگهداری، ضروری است.

ارجاع به وبگاه‌های اینترنتی

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

سایر نکات

ـ بخش‌های مستقلّ مقاله با بخش ۱ که به **مقدّمه** 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 شمارهٔ عنوان، حدّاکثر نشان‌دهندهٔ سه بخش باشد نه بیشتر. برای مثال، زیربخشِ ۳-۱-۴-۲ که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

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

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در بخش پی‌نوشت می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پی‌نوشت خودداری کرد.

ـ درصورتی‌که نام مؤلّف معلوم نباشد، نام اثر جایگزین آن می‌شود.

ـ 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 حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.

فهرست مطالب

عنوان صفحه

بررسی انسجام و پیوستگی در سه غزل حافظ.....۱
حمید خانیان

بررسی و تحلیل خودشکوفایی در *مصیبت‌نامهٔ* عطار و تبیین آن با نظریّهٔ آبراهام مزلو.....۲۱
علی غلامی و علی محمدی

فرضیه‌ای تازه دربارهٔ مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر متون ادبی (ویژگی‌های شاهکارها).....۴۵
امید مجد

زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی.....۶۳
حسنا محمدزاده و حسین قربانپور

مفهوم‌سازی استعاری خودستایی‌های خاقانی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی.....۸۵
مریم منوچهری و اسماعیل شفق

واکاوی مؤلفه‌های نظریهٔ معنادرمانی ویکتور فرانکل در اشعار فروغ فرخزاد.....۱۰۹
مطهره آزادی‌خواه، مریم امیرارجمند و ماندانا هاشمی

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Review Cohesion and Coherence in Three Ghazals of Hafez

Hamid Khanian

Department of Persian Language and Literature, Ilam branch, Iran Islamic Azad University Ilam, Iran. E-mail: H.khanian@Ilam-iau.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(p 1-19)

Article history:

Received:
13 June 2022

Received in revised form:
8 September 2022

Accepted:
8 November 2022

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Hafez's poetry, known for encompassing all horizons even during his lifetime, has a unique style, structure, and exceptional content in his ghazals. Some readers who have read his ghazals may mistakenly perceive their verses as disjointed and separate, assuming that they are meant to challenge the vertical coherence. However, the coherence and continuity primarily concern the domain of semantic relationships between the textual units, and it is these relationships that provide cohesion and coherence to the discourse. The connection between the text and the sentence or phrase is not solely due to its size and appearance, which are factors of textual linkage, but rather due to its realization within the sentence.

Therefore, in this library-based and descriptive article, three ghazals from Hafez's Divan of Ghazals have been randomly selected, with one ghazal serving as the base and the other two ghazals serving as supporting examples. It is assumed that all of his ghazals possess vertical and horizontal coherence. Based on Michael Alexander Kirkwood Halliday's theory of textual coherence and cohesion, as well as Ruqaiyah Hassan's and Kolān Estāre-ye Zoltan Koovachesh's theory of major metaphor, the research hypothesis has been examined and analyzed to either support or refute it.

The research results demonstrate that out of the three general categories of textual coherence factors proposed by Michael Halliday and Ruqaiyah Hassan, the frequency of grammatical factors ranks first, lexical factors rank second, and the linking factor, which is responsible for horizontal coherence, ranks third. While lexical and grammatical factors are not only influential in achieving horizontal coherence but also contribute to vertical coherence, based on Koovachesh's theory, which primarily focuses on the domain of semantic relationships between textual units (verses), the verses of each of these ghazals are placed under the shadow of a major metaphor that does not have explicit manifestation in the text. They are blended together with subtle conceptual metaphors present in the text, thus establishing the coherence of the ghazal. In addition to textual factors, extratextual elements such as allusion and omission contribute to their coherence and cohesion within the spiritual context present in these ghazals.Therefore, these ghazals, since they possess all the necessary components that, according to the mentioned theories, are required to establish textual coherence and cohesion, demonstrate both vertical and horizontal coherence. It can be said that Halliday-Hassan's and Koovachesh's theories are applicable in determining the textual coherence and cohesion of Persian ghazal poetry, and the pattern used in this research can be utilized for the analysis and critique of rhetorical aspects in other texts, especially ghazals.

Keywords: Cohesion ,Coherence , Hafiz Ghazals, Halliday,Hassan, Kovecses.

Cite this article: Khanian, Hamid (2023), "Review Cohesion and Coherence in Three Ghazals of Hafez", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 4, Ser.N: 28, 1-19, 10.22059/jlcr.2022.343655.1852.

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۲۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی انسجام و پیوستگی در سه غزل حافظ

حمید خانیان

گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد ایلام، دانشگاه آزاد اسلامی ایلام، ایران. رایانامه: H.khanian@Ilam-iau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۱-۱۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۶/۱۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۸/۱۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

ساختار خاص و محتوای ممتاز غزل خواجهٔ شیراز از دیر باز به توهم گسستگیش دامن زده و کسانی را برآن داشته تا منکر همبستگی محور عمودی غزلش شوند، از جانب دیگر انسجام و پیوستگی متنی بیشتر ناظر بر حوزهٔ روابط معنایی مابین واحدهای متن است و همین روابط است که به کلام، پیوستگی و انسجام می‌دهد و ارتباط متن با جمله یا عبارت به خاطر اندازه و ظاهر آن نیست،بلکه به‌خاطر تحقق آن در جمله است؛ بنابراین در این مقاله که به شیوهٔ مطالعهٔ کتاب‌خانه‌ای و از نوع توصیفی است، غزلی از حافظ، طبق نظریهٔ انسجام و پیوستگی متنی هالیدی-حسن و کلان استعارهٔ کووچش به عنوان پایهٔ تحقیق و دو غزل دیگر برای شاهد مثال تحلیل‌شده است و خدشهٔ گسستگی محک زده. نتایج پژوهش بیانگر آن است که از سه دسته کلی عوامل انسجام متنی مورد نظر هالیدی و حسن، بسامد عامل دستوری در رتبهٔ اول، عامل واژگانی در رتبهٔ دوم و عامل پیوندی در رتبهٔ سوم است؛ عوامل پیوندی انسجام محور عرضی را بر عهده دارند، درحالی‌که عوامل واژگانی و دستوری مؤلفه‌هایی هستند که علاوه بر این‌که عهده‌دار عمل انسجام و پیوستگی عمودی هستند، در انسجام و پیوستگی عرضی هم مؤثرند و طبق نظریهٔ کووچش تمام ابیات هر یک از این غزل‌ها در زیر سایهٔ یک کلان‌استعارهٔ مفهومی قرار گرفته‌اند و در هر غزل چند استعارهٔ مفهومی خُرد به هم آمیخته و پیوستگی غزل را رقم زده؛ پس این غزل‌ها چون‌که تمام مؤلفه‌هایی را که طبق نظریات مذکور برای اثبات انسجام و پیوستگی متنی یک اثر لازم است در بسامد بالایی دارند،هم از انسجام طولی و هم عرضی برخوردارند و می‌توان گفت نظریه هالیدی-حسن و کووچش برای تشخیص انسجام و پیوستگی متنی غزل فارسی کاربرد دارد و الگویی که در این پژوهش برای واکاوی از آن استفاده‌شده، می‌تواند برای نقد و بررسی بلاغی سایر متون به‌خصوص غزل به‌کار رود.

کلیدواژه‌ها: انسجام، پیوستگی، غزل حافظ، هلیدی، حسن، کووچش.

استناد: خانیان، حمید (۱۴۰۱)، «بررسی انسجام و پیوستگی در غزل حافظ»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۱، ش ۴، پیاپی ۲۸، ۱-۱۹.
10.22059/jlcr.2022.343655.1852

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

ذهنیت خوانندگان در مواجهه با هر متنی، به گونه‌ای است که آن متن نه تنها زنجیره‌ای از جملات پی‌درپی است، بلکه ارتباطی منطقی هم در میان جملات و هم در بخش‌های مختلف آن متن (ارتباط عرضی و طولی) قائل است که از آن با عنوان «انسجام» و «پیوستگی» نام برده می‌شود.

افسانهٔ گسسته‌نمایی ابیات غزل‌های خواجهٔ شیرازی از زمان حیاتش تاکنون نقل مجالس شعر و شاعری بوده و بعضی از معاصران که تتبعاتی در شعر لسان‌الغیب نموده‌اند، منبع آن را *حبیب‌السیر* دانسته و این‌گونه بوده که شاه شجاع، از تعریضی که خواجه در پاسخ او گفته است، گهگاهی از باب تفنن سری در گنجینهٔ غزلیات حافظ فروبرده و افسانه‌ای چنین بافته است:

> ابیات هیچ‌یک از غزلیات شما از مطلع تا مقطع بر یک منوال واقع نشده، بلکه از هر غزلی سه چهار بیت در تعریف شراب است و دو سه بیت در تصوف و یک دو بیت در صفت محبوب و تلون در یک غزل خلاف طریقهٔ بلغاست، خواجه گفت آن‌چه بر زبان مبارک شاه می‌گذرد، عین صدق و محض صواب است، معذلک، شعر حافظ در اطراف آفاق اشتهار تمام یافته و نظم حریفان دیگر، پای از دروازهٔ شیراز بیرون نمی‌نهد (خواندمیر، ۱۳۵۳: ۳۱۴).

این افسانه موافقان و مخالفانی یافته است که کسروی (۱۳۲۲: ۶)، براهنی (۱۳۸۰: ۵۵۱) و خرمشاهی (۱۳۶۱: ۵۳) شاه شجاع را همراهی کرده‌اند و پیوستگی عمودی غزلیات حافظ را باور نکرده‌اند. در مقابل شمیسا عقیده دارد که «ابیات غزل‌های حافظ به ظاهر با یکدیگر پیوستگی ندارد؛ اما در حقیقت دارای یک ارتباط پنهانی زبانی یا معنایی هستند، به طوری‌که می‌توان گفت فضای کلی شعر او در هاله‌ای از تداعی زبانی یا معنایی شکل می‌گیرد» (۱۳۷۰: ۱۳۶). پورنامداریان هم با شمیسا موافق است و بر انسجام و پیوستگی غالب غزل‌های حافظ اذعان نموده (← پورنامداریان، ۱۳۸۴: هفت)، هرچند مالمیر، تلاش پورنامداریان را برای تبیین انسجام و پیوستگی پاره‌ای از غزل‌های خواجه بی‌حاصل دانسته است (← مالمیر، ۱۳۸۸: ۴۳).

قرابت مفهومی انسجام و پیوستگی، گاهی موجب اختلاط آن‌ها شده، درحالی‌که دو مفهوم مستقل هستند. مایکل هالیدی و رقیه حسن در سال ۱۹۷۶م و در ادامه، حسن (۱۹۸۴م) و نیز هالیدی (۱۹۸۵م) نظر تکمیلی خودشان را دربارهٔ انسجام و پیوستگی متنی ارائه دادند، به نظر آن‌ها انسجام شگردی است که با استفاده از آن مشخص می‌شود که جملات یک متن همبستگی دارند یا جملاتی گسسته‌اند. از این منظر، انسجام خصیصه‌ای ساختاری و صوری از متن است که به واسطه عناصر آشکار زبانی و متنی، مانند عناصر واژگانی، حروف پیوند و فرآیندهای دستوری ایجاد می‌شود، اما پیوستگی خصیصه‌ای از انعکاس ذهنی خواننده از متن است. براون و یول (۱۹۸۳) معتقدند پیوستگی عمدتاً متکی به استنباط پیام‌های زبانی از طرف خواننده است، در واقع خواننده یا شنوندهٔ متن، جملات یک متن را مجموعه‌ای پیوسته تصور می‌کند، حتی اگر عوامل انسجام‌بخشی آشکاری در آن متن نباشد، پس می‌توان استدلال کرد که یک متن پیوسته لزوماً یک متن منسجم نیست، عکس این قضیه نیز درست است؛ یعنی هر متن منسجمی لزوماً متنی پیوسته نیست؛ زیرا حفظ پیوستگی منطقی جملات متوالی با یکدیگر، لزوماً ارتباط مفهومی و موضوعی متن در سطح کلان را حفظ نمی‌کند (گلشایی، ۱۳۹۲: ۳۲). پس برای نشان دادن بهتر و

برجسته‌تر پیوستگی متنی یک اثر از نظریه «کلان‌استعاره» کووچش نیز می‌توان استفاده کرد، به‌عبارتی دیگر برای واکاوی وجود انسجام و به‌خصوص پیوستگی یا عدم آن‌ها در غزل حافظ از دو نظریه (هالیدی ـ حسن و کووچش) می‌شود بهره گرفت.

کووچش از جمله پژوهشگران نامداری است که در حوزه استعاره سه کتاب و مقالات متعددی نگاشته و با زبانی روان به تبیین نظریهٔ معاصر استعارهٔ مفهومی پرداخته و با طرح مبحث کلان‌استعاره موجب رشد و کمال این رویکرد شده و نخستین محققی است که به تحلیل آثار ادبی با رویکرد استعارهٔ مفهومی ورود کرده و به ارائهٔ طریق پرداخته (شهرامی و هاشمی عرقطو، ۱۳۹۶: ۱۶۸).

از نظر کووچش کلان‌استعاره یک استعارهٔ مفهومی است که جلوهٔ عینی در متن ندارد، در حالی‌که منشأ استعارهای خُردی است که در متن حضور دارند و باعث انسجام آن‌هاست (Kovecses,2010:53-85)؛ وی همچنین عقیده دارد که گاهی استعارهٔ مفهومی به‌عنوان پایه و اساسی برای جملاتی با موضوع واحد عمل می‌کند، به‌عبارتی دیگر هرگاه در شعری یا در قسمتی از آن تعدادی استعاره وجود دارد که به موضوع واحدی ربط دارند، ولی وجه اشتراک همهٔ آن‌ها یک استعارهٔ مفهومی است که در هرکدام به نوعی وجود دارد و در ادامهٔ شعر استعاره‌های مفهومی دیگر به آن افزوده می‌شود، علاوه بر ایجاد انسجام و پیوستگی در شعر سبب ادبیت بیشتر و غیرقراری دادی شدن استعاره‌ها شده و منجر به آمیختگی استعاره‌ها (نظریهٔ معروف آمیختگی استعاره‌ها) می‌شود؛ بنابراین کووچش هم الگویی مناسب برای تحلیل استعاره‌های مفهومی در متون ادبی ارائه‌داده و هم نظریهٔ استعاره‌های آمیخته را رشدداده و به تکامل رسانده است (Kovecses,2009:259-283).

پس در این پژوهش تلاش می‌شود بر بنیاد نظریه‌های هالیدی، حسن و کووچش، سه غزل از حافظ را به صورت تصادفی (راندمی) با این فرض که غالب غزل‌هایش از انسجام و پیوستگی برخوردارند برگزیده تا به روش توصیفی–تحلیلی بکاویم و پاسخی مناسب برای این سؤال اساسی که آیا شعر حافظ انسجام و پیوستگی متنی دارد یا ندارد را بیابیم.

۱-۲. ضرورت پژوهش

ساختار خاص غزل حافظ به توهم گسستگی آن دامن زده و عده‌ای را از همان آغاز بر آن داشته تا اعضای این تندیس بی‌نظیر هنر و زیبایی را بدون نور پژوهش و صرف اتکای بر ذوق و سلیقهٔ خویش جداگانه بکاوند و افزون بر نچشیدن شهد مقصود خواجهٔ شیراز،چشم خود را بر پیوند اندام‌وار و استحکام پولادین آن بسته‌گردانند و با غفلت از خاص بودنش و بی‌خبر از اختلاف موضوع و مضون، در خدشه‌دار کردن ادبیتش به زحمت افتند.

از سوی دیگر با تحول نگرش‌های سنتی و ارائه دیدگاه‌ها و رویکردهای نو در حوزه‌های ادبی غرب که در اندک زمانی، بیشتر کشورهای دنیا با این رویکردها آشنا شدند و در کشور ما هم علاقه‌مندانی پیداکرد که بر اساس آن‌ها به واکاوی و نقد متون ادب فارسی روی آورند، از جملهٔ این صنایع ادبی جدید یکی استعارهٔ مفهومی با رویکرد کووچش و دیگری انسجام و پیوستگی با

رویکرد هالیدی و حسن است که بعضی از پژوهشگران کشورمان به‌رغم این‌که در این زمینه آثاری را ارائه داده‌اند؛ اما، حقیقت موضع را درک نکرده و از شناخت درست نظریه و بکارگیری آن در متون سنتی و معاصر فارسی و حتی تشخیص و تمایز مصداق‌ها و نمونه‌ها دچار اشتباه شده‌اند، از جمله دلایلی که موجب این خطاهاست، یکی این‌که یک نظریه در فرآیندی تکمیل می‌شود و استحکام می‌یابد طوری‌که صاحبان آن نظریه، خودشان هم به نقص آن اذعان دارند و در راستای رشد و تکامل آن هم خودشان و هم پیروان و منتقدانشان تلاش می‌کنند، درحالی‌که بعضی از محققان کشور ما از آخرین دستاوردهای آن نظریه بی‌اطلاع هستند و به نوشته‌های پیشین اکتفا می‌کنند؛ بنابراین برای کاستن و پیش‌گیری از این‌گونه جفاهایی که بر غزل حافظ روا داشته‌اند و دیگر موارد این دست، همچنان در این حوزه خلأ پژوهش‌های جدید احساس می‌شود و نیازمند پژوهش‌های نو است.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

مطالعات دستورنویسان سنتی و زبان‌شناسان اولیه تا اوایل نیمه دوم قرن بیستم فراتر از سطح آواشناسی و در نهایت جمله نرفته بود و به همین حد بسنده کرده بودند، با گذر زمان و فعالیت دانشمندانی از قبیل هریس[1] (۱۹۵۲م) و بعد از وی پایک[2] (۱۹۶۷م) به تحقیق در واحدهای زبانی فراتر از جمله روی آوردند و متن که گسترده‌تر از واحد جمله است، به عرصهٔ پژوهش‌های زبان‌شناسی وارد شد (آقاگلزاده و افخمی، ۱۳۸۳: ۹۱).

هلیدی و حسن در سال ۱۹۷۶ عوامل انسجام در زبان انگلیسی را معرفی کردند، در سال ۱۹۸۴ رقیه حسن در مقاله‌ای به نام «پیوستگی و هماهنگی انسجامی» نظریهٔ قبلی خود و هلیدی را بسط داد و تکمیل کرد، یک سال بعد، او و مایکل هلیدی در اثر مشترک دیگرشان با عنوان *زبان، بافت و متن*، جنبه‌هایی از زبان را در یک چشم‌انداز نشانه‌شناسی اجتماعی منتشر کردند. رقیه حسن در بخش دوم این اثر که در واقع مکمل اثر قبلی (۱۹۷۶) است، مؤلفهٔ مکملی را با نام هماهنگی انسجامی برای یافتن و اثبات انسجام در متن به دست داده است (سارلی و ایشانی، ۱۳۹۰: ۵۱-۷۷).

در حوزهٔ انسجام در زبان فارسی نیز پایان‌نامه‌ها و مقالاتی نوشته شده است؛ از جمله: رجبی، حسین (۱۳۸۶)، «انسجام واژگانی در قرآن: بررسی سورهٔ نور بر پایهٔ نظریهٔ هلیدی و حسن»؛ محمدابراهیمی، زینب (۱۳۷۶)، «روابط انسجامی در زبان فارسی»؛ بهرامی، سمیه (۱۳۸۸)، «بررسی روابط انسجامی در سورهٔ مبارکه مریم و لقمان از قرآن کریم»؛ غلامحسین‌زاده، غلامحسین و حامد نوروزی (۱۳۸۷)، «نقش ارجاع مقایسه‌ای در انسجام شعر عروضی فارسی»؛ شعبانلو، علیرضا (۱۳۸۹)، «فرآیند انسجام دستوری در شعری بلند از عمعق بخارایی»؛ فروزنده، مسعود و امین بنی‌طالبی (۱۳۹۳)، «ابزارهای آفرینندهٔ انسجام متنی و پیوستارهای بلاغی در *ویس و رامین*»؛ امیری خراسانی، احمد و حلیمه علی‌نژاد (۱۳۹۴)، «بررسی عناصر انسجام متن در *نفثةالمصدور* بر

1.Harris
2. Kenneth Lee Pike

اساس نظریهٔ هلیدی و حسن»؛ خانیان، حمید (۱۳۹۷)، «واکاوی عوامل انسجام متنی در شعر **عقاب** خانلری بر بنیاد نظریهٔ مایکل هالیدی و رقیه حسن». همچنین مقالاتی نیز در خصوص بعضی از غزلیات حافظ نوشته شده است که از آن جمله می‌توان به مقاله‌ای از تقی پورنامداریان و طاهره ایشانی با عنوان «انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا» (۱۳۸۹) اشاره کرد.

ضمن ارج نهادن به تلاش همهٔ محققان این حوزه که از آنان یاد شد، همان‌طوری‌که ملاحظه می‌شود، هیچ‌کدام از این پژوهش‌ها به تمام جوانب و ابعاد انسجام و پیوستگی طولی و عرضی متن نپرادخته و همهٔ عوامل متنی، فرامتنی، محتوایی و ساختاری را که اجزای جورچین (پازل) متن هستند، در نظر نگرفته‌اند. بر این اساس مقالهٔ حاضر، تلاشی است تا تمام مؤلفه‌های انسجام و پیوستگی را در سه غزل از حافظ، یکی به عنوان پایهٔ تحقیق و دو غزل دیگر برای شاهدمثال را در ابعاد مختلف نمایان سازد و خلأهای مذکور را پوشش دهد. باشد که در پروهش‌های دیگر در این حوزه به آن توجه شود.

استعاره‌های مفهومی و انواع آن، در ادبیات ما بحث تازه‌ای است و چند سالی است که جستارهایی در این حوزه به رشته تحریر کشیده شده که در ادامه به ذکر چند مورد که با موضوع این تحقیق ارتباط بیشتری دارد، بسنده می‌شود.

– شهرامی و هاشمی عرقطو (۱۳۶۹) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی ساختار شعری مجموعهٔ *تولّدی دیگر* بر مبنای استعارهٔ شناختی، ضمن پرداختن به مبانی نظری استعارهٔ مفهومی معاصر، به جست‌وجوی جلوه‌های آن در شعر «تولدی دیگر» فروغ فرخزاد بر مبنای رویکرد کووچش پرداخته‌اند.

– محمدی آسیابادی و طاهری (۱۳۹۱) در مقاله‌ای که به تبیین تجارب عرفانی عرفا بر مبنای طرح‌واره‌های حجمی پرداخته، معتقد است اکثر تجارب عرفانی در قالب طرح‌واره‌های تصویری از نوع حرکتی و قدرتی بیان می‌شوند.

– لیلا صادقی (۱۳۹۲) در مقالهٔ «طرح‌واره‌های متنی در ساخت شکل جدیدی از رمان در داستان با رویکرد شعرشناسی شناختی» مجموعه داستان *شکار سایه* ابراهیم گلستان را به عنوان اثری دوران‌ساز در ادبیات دنیا معرفی می‌کند که نوع جدیدی از ژانر «رمان در داستان» را مطرح کرده است و معتقد است که در این مجموعه، طرح‌وارهٔ «انتخاب شیء غیرارزشی بیهودگی است» به شکل یک استعارهٔ مفهومی از شعر مولوی که در مقدمهٔ کتاب آمده درک می‌شود و این طرح‌واره بر هر چهار داستان این مجموعه نگاشت می‌شود و نتیجه هر چهار داستان طوری است که با معنای این استعارهٔ مفهومی مطابقت دارد.

۲. چارچوب نظری پژوهش

از دید مایکل هالیدی و رقیه حسن، انسجام، روابط حاکم بر جملات متن است و تعریفی هم که از آن ارائه داده‌اند، این است که «استنباطی معنایی که ناشی از همبستگی متن است و متن را از غیر متن متمایز می‌سازد» (Halliday and Hassan, 1976: 4). زمانی که گزاره‌های متن به

شیوه‌ای در ذهن خواننده سازمان‌دهی شوند که معنادار باشند آن متن از انسجام برخوردار است، روابط منسجم بین گزاره‌های متن در ذهن خواننده به کمک نشانه‌های زبان‌شناختی و کلامی ایجاد می‌گردد، نشانه هم عناصر زبان و فرازبان است که خواننده را در تعبیر و تفسیر ایده‌های اصلی متن هدایت می‌کند و باعث ایجاد ارتباط بین گزاره‌های متن و رابطه آن‌ها با واحدهای کلی سطوح بالاتر مانند مضمون کلی متن می‌شود.

۲-۱. عوامل انسجام متن

بر اساس الگوی هلیدی و حسن عوامل انسجام متن عبارت‌اند از: دستوری، واژگانی و پیوندی، و هرکدام از این عوامل، مجموعه‌هایی به شرح زیر دارند:

۲-۱-۱. عوامل دستوری

الف) ارجاع: تعبیر و تفسیر عناصری در متن وابسته به عناصری دیگر در همان متن است و برای فهم آن‌ها باید به سراغ مراجع آن‌ها برویم، از لحاظ مرجع می‌تواند درون متنی و یا بیرون متنی باشد،که طبق آن عامل ارجاع نیز بر دو نوع پیش مرجع و پس مرجع است، در ارجاع پیش مرجع، مرجع پیش از واژه مرجوع قرارگرفته و در ارجاع پس مرجع، مرجع واژه در جمله‌های بعدی قرار گرفته‌است و برای درک آن واژه، باید به جلو برویم. عوامل ارجاع نیز، شامل سه زیرمجموعهٔ شخصی، اشاره‌ای و مقایسه‌ای است:

۱. شخصی: نوعی ارجاع با استفاده از مقولهٔ شخصی است و در نظریهٔ هلیدی سه زیرمقوله دارد: ضمایر شخصی، صفات ملکی، ضمایر ملکی. ضمایر شخصی نیز شامل ضمایر فاعلی و مفعولی است (محمدابراهیمی، ۱۳۷۶: ۸۸).

۲. اشاره‌ای: «نوعی از ارجاع با استفاده از مکان مصداق است، به‌عبارتی مصداق با مشخص شدن مکانش مشخص می‌شود، ارجاع اشاره‌ای در نظریهٔ هلیدی دو بخش دارد: یکی خنثی، شامل حرف تعریف «The» و دیگری منتخب، شامل عوامل اشاره به دوری و نزدیکی مشارکان و شرایط مکانی فرآیند، یعنی ضمایر این، آن، این‌ها، آن‌ها، اینجا، آنجا، حالا و آن‌گاه» (همان: ۹۰-۹۳).

۳. مقایسه‌ای: مقایسهٔ همسانی و شباهت واحدهایی از زبان به کمک واژگان سنجشی (غلامحسین‌زاده و نوروزی، ۱۳۸۷: ۹۴). نکتهٔ اصلی در فرآیند انسجام‌بخشی در ارجاع مقایسه‌ای تعدد مصداق‌های پیش‌انگار نیست، بلکه وجود ویژگی یا مجموعه‌ای از ویژگی‌هاست که در طرف مقایسه وجود دارد و آن‌ها را به هم می‌پیوندد، ارجاع مقایسه‌ای رابطهٔ تقابل را بیان می‌کند (Halliday and Hassan, 1976: 293).

ب) جایگزینی (جانشینی): در محور جانشینی زبان انجام می‌شود و آن گزینش عنصری به‌جای عنصری دیگر از یک مقوله است.

ج) حذف: «حذف زمانی صورت می‌گیرد که یک عنصر پیش انگاشت در متن وجود دارد؛ یعنی چیزی قبلاً ذکر شده و شناسانده شده است، حذف یک پیوند درون متنی است ... و معمولاً یک

پیوند پس‌رو است؛ یعنی مرجع آن پیش از خود آن آمده‌است، انواع حذف عبارت‌اند از: حذف اسمی، حذف فعلی و حذف بندی» (همان: ۱۴۴).

به‌طورکلی می توان گفت حذف نیاوردن عنصر یا عناصری از سخن در متن است، حذف به جای‌گزینی بسیار نزدیک است؛ به‌عبارت دیگر حذف می تواند زیر گروهی از جای‌گزینی باشد، تفاوت در این‌جاست که در جای‌گزینی به‌جای عنصر محذوف، واژه‌ای جای‌گزین می‌شود، ولی در حذف، چیزی جای‌گزین نمی‌شود.

۲-۱-۲. عوامل واژگانی

از جمله روابط معنایی که بین واژه‌هاست، می‌توان به ترادف، تضاد، جزءواژگی، شمول‌واژگی و تکرار اشاره‌کرد (همان: ۸۰-۸۲).

۱. تکرار: هرگاه واحدهایی از جمله‌ای عیناً در جمله یا جملات بعداز آن بیاید عمل تکرار رخ داده است. البته تعدد حروف، تکرار حساب نمی‌شود.

۲. شمول معنایی: در روابط بین واژگان ایجاد می‌شود؛ یعنی یک مفهوم عام چند مفهوم دیگر را دربرگیرد.

۳. جزء به کل: در روابط بین کلمات یک کلمه کلی دارای اجزایی باشد.

۴. تضاد :در روابط معانیی واژگان یک واژه معنی مخالف واژه دیگر دارد.

۵. ترادف: همسانی معانی واژهای در ارتباط با هم است.

۲-۱-۳. عوامل پیوندی

عوامل پیوندی از لحاظ ساختاری دو دسته‌اند: ساده و مرکب. یارمحمدی در کتاب *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، عوامل پیوندی را موارد زیر برشمرده است:

۱. افزایشی، مانند و، به، علاوه، در ضمن، مضافاً، گذشته از این، علاوه براین، همچنین، نیز، نه و غیره.

۲. علّی، مانند زیرا، برای این‌که، بنابراین، و به این ترتیب، لذا، به علت، به خاطر، از آن‌جایی‌که، چون، تنها، نتیجتاً، پس، درنتیجه، بدین طریق و غیره.

۳. زمانی، مانند وقتی‌که، سپس، قبل از، تا، پس از، در حالی‌که، هنگامی‌که، به محض، فوراً، بعداً، هر وقتی‌که، و غیره.

٤. نقیضی، مانند ولی، اما، به‌جای آن، با این‌حال، با وجود این، از طرف دیگر، با این همه، مع‌هذا، در عوض، در مقابل، در حالی‌که و قس‌علی‌ذلک.

٥. شرطی، مانند اگر، مگر این‌که، به شرط این‌که، در هر صورت، در صورتی که و غیره.

٦. تخصیصی، مانند یعنی، به‌عبارت دیگر، به ویژه، به خصوص، بدین معنی که، به عبارتی، مخصوصاً، به‌دیگر سخن و غیره.

۷. توضیحی، مانند برای مثال، از جمله، برای نمونه و قس‌علی‌هذا.

۸. امتیازی، مانند حتی، اگر، علی رغم، اگرچه، به رغم، هر چند و غیره (یارمحمدی، ۱۳۸۳: ۵۹).

شایان ذکر است که حضور عوامل انسجام در متنی، به‌منزلهٔ پایان واکاوی انسجام آن متن نیست، بلکه بررسی تعامل درون متنی این عوامل نیز برای نشان دادن پیوستگی و زنجیرهٔ متن (هماهنگی انسجامی) نیز لازم است؛ این زنجیره‌ها در دو گروه قرارمی‌گیرند: یکی، زنجیره‌های

عینیت یا یکسانی: اجزای این گروه بر اساس ارتباط معنایی خود، مرجع مشترک دارند؛ و دیگری، زنجیرهای شباهت: عناصرِ موجود در این نوع، عناصری هستند که در زنجیرهای یکسانی شرکت ندارند (پورنامداریان و ایشانی،۱۳۸۹: ۱۵).

۲-۲. استعارهٔ مفهومی

رویکردی که جرج لیکاف و جانسون به استعاره دارند، نظریهٔ استعارهٔ مفهومی نام گرفته است که آن را در کتاب *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم* بیان کرده‌اند و ابعاد مختلف آن را مشخص نموده،که «در زبان‌شناسی شناختی، به فهم یک حوزهٔ مفهومی، بر اساس حوزهٔ مفهومی دیگر، استعارهٔ مفهومی می‌گویند؛ مثلاً حوزهٔ مفهومی بحث‌کردن براساس جنگیدن درک می‌شود» (Lakoff, & Johnson,1980:89).

لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) «استعاره‌های مفهومی را با توجه به حوزه مبدأ در سه قسمت گنجاندند: ساختاری، جهتی و هستی‌شناختی؛ سپس لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) نوع چهارمی به نام **استعارهای تصویری** به این تقسیم‌بندی افزودند و کووچش (۲۰۱۰) نوع پنجمی به نام **کلان‌استعاره‌ها** را به این تقسیم‌بندی اضافه کرد و بدین ترتیب، مبحث استعاره‌های مفهومی در پنج قسمت جمع شد» (Picken,2007:102-131). جوزف استرن پس از طرح مبحث طرح‌واره‌های تصویری به نقل از لیکاف و ترنر چنین می‌گوید که انسان همواره زمان را با تجارب مکانی یا انسانی خود ملموس می‌کند (Stern, 2006: 89). از مباحث مهمی که لیکاف و ترنر در نظریهٔ معاصر استعاره و استعاره‌های مفهومی مطرح کردند و مورد تایید و استفادهٔ محققان بعدی هم قرارگرفت، مبحث استعاره‌های قراردادی و غیرقراردادی است که بعدها یکی از رویکردهای کووچش در بررسی استعاره‌های مفهومی در متون ادبی شد.

استعاره‌های قراردادی آن دسته از استعاره‌هایی هستند که در ابتدا شاعران و نویسندگان آن‌ها را آفریده و بکر و شخصی بوده‌اند، اما سپس از متون ومنابع ادبی به زبان معمولی مردم راه یافته و آن‌چنان با زبان روزمره ترکیب شده‌اند که تشخیص استعاره بودنشان نیاز به تأمل دارد، اما در آثار شاعران توانمند با طیفی مواجه‌ایم که در یک طرفش استعاره‌های قراردادی قرارگرفته و در آن سویش استعاره‌های بکر و شخصی و در حد فاصل این دو یا همان وسط طیف، استعاره‌های متعددی وجود دارد که در این فرآیند به گسترش و نو شدن استعاره‌های قراردادی کمک کرده و به آن‌ها هم نزدیک‌ترند (شهرامی و هاشمی عرقطو، ۱۳۹۶: ۱۷۰).

> استعاره‌های غیرقراردادی به استعاره‌هایی گفته می‌شود که درون استعارهٔ مفهومی قراردادی رخ می‌دهد؛ولی،به بخشی از یک استعاره قراردادی شده اشاره دارد که تا آن زمان مورد توجه واقع نشده است، قراردادی بودن معیاری است برای سنجش این‌که استعاره تا چه میزان توسط مردم عادی کاربردی روزمره می‌یابد از سوی دیگر، استعاره‌های نو یا غیرقراردادی بیشتر در آثار هنری به چشم می‌خورد و در بیشتر موارد از طریق بسط همین استعاره‌های قراردادی و موجود در زبان روزمره خلق می‌شود (Yu, 1998: 106).

۳. توصیف و تحلیل غزل پایه

۳-۱. براساس نظریهٔ هالیدی و حسن

۱. شراب تلخ می‌خواهم که مردافکن بود زورش
۲. که تا یک دم بیاسایم ز دنیا و شر و شور ش
۳. سماط دهر دون پرور ندارد شهد آسایش
٤. مذاق حرص و آز ای دل بشو از تلخ و از شور ش
٥. بیاور می که نتوان شد ز مکر آسمان ایمن
٦. به لعب زهرهٔ چنگی و مریخ سلحشورش
۷. کمند صید بهرامی بیفکن جام جم بردار
۸. که من پیمودم این صحرا، نه بهرام است و نه گورش (حذف است)
۹. بیا تا در می صافیت راز دهر بنمایم
۱۰. به شرط آن که ننمایی به کج طبعان دل کورش
۱۱. نظر کردن به درویشان منافی بزرگی نیست
۱۲. سلیمان با چنان حشمت نظرها بود با مور ش
۱۳. کمان ابروی جانان نمی‌پیچد سر از حافظ
۱٤. ولیکن خنده می‌آید بدین بازوی بی زورش (حافظ، ۱۳۷۳: ۳۷۶-۳۷۷).

۳-۲. توصیف عوامل انسجام و پیوستگی (به ترتیب شماره مصراع‌ها)

۱. «که» = پیوندی،علی// «ش»=دستوری، ارجاعی، اشاره‌ای

۲. «که» = پیوندی، علی// «تا»=پیوندی، زمانی// «دنیا» با «شر» و «شور» رابطه کل به جزء دارد (واژگانی، کل به جزء)// «و»=پیوندی، افزایشی// «و»= پیوندی، افزایشی// «شر» و شور» = واژگانی، ترادف/ /«ش»=دستوری، ارجاعی، شاره‌ای

۳و۴. «دهر» با «تلخ» و «شور» رابطه کل به حزء دارد، (= واژگانی،کل به جزء)

۴. «و»= پیوندی، افزایشی// «آز»=واژگانی، ترادف// «ای دل»=واژگانی،جانشینی//«و»= پیوندی، افزایشی// «ش»=دستوری، ارجاعی، اشاره‌ای// «مذاق» با «حرص» و «آز» رابطهٔ شمول معنایی دارد (واژگانی، شمول معنایی).

۵. «که» = پیوندی، علی

۶. «ش» = دستوری، ارجاعی، اشاره‌ای// «و»= پیوندی، افزایشی

۵ و۶. آسمان، شامل زهره و مریخ می‌شود (واژگانی، شمول معانی)

۸. «که» = پیوندی، علی// «من» = دستوری، ارجاعی، شخصی// «این» = دستوری، ارجاعی، اشاره‌ای// «بهرام»=واژگانی، تکرار//«و»=پیوندی، افزایشی//«ش»=دستوری، ارجاعی، شخصی// «است»=دستوری، حذفی، فعلی.

۹. «تا» = پیوندی، زمانی

۱۰. «به شرط آن که»=پیوندی،شرطی// «ش»=دستوری، ارجاعی، اشاره‌ای

۱۱. «درویشان» با عاشق که در فحوای جملات قبلی نهفته و با مور و حافظ در جملات بعدی رابطهٔ جانشینی دارد (=واژگانی، جانشینی)

۱۲. «سلیمان»= با ساقی که در فحوای جملات قبلی نهفته و با جانان در جملات بعدی رابطهٔ جانشینی دارد (= واژگانی، جانشینی)،// «با چنان»= پیوندی، امتیازی// «مور» با عاشق در فحوای جملات قبلی نهفته و درویشان در جمله قبلی ذکرشده و با حافظ که در جمله بعدی آمده است رابطهٔ جانشینی دارد (= واژگانی،جانشینی) // «ش» = دستوری، ارجاعی، شخصی

۱۳. «جانان» = با ساقی و سلیمان که در فحوای جملات قبلی نهفته‌اند رابطهٔ جانشینی دارد (= واژگانی، جانشینی)// «حافظ » با درویشان و عاشق و مور که در جملات قبلی ذکرشده‌اند، رابطهٔ جانشینی دارد (= واژگانی، جانشینی).

۱۴. «ولیکن»=پیوندی، نقیضی// «این»=دستوری، ارجاعی،اشاره‌ای//«ش»=دستوری، ارجاعی، شخصی

۳-۳. توصیف فروانی عوامل انسجامی

در جدول زیر به تفکیک، تعداد عوامل انسجامی غزل و درصد آن‌ها نشان داده شده است.

جدول توصیف فراوانی عوامل انسجامی غزل پایه

عوامل انسجامی			تعداد	درصد	تعداد	درصد	تعداد	درصد
دستوری	ارجاعی	شخصی	۵	٪۱۱،۹۱	۱۳	٪۳۱	۱۹	٪۴۵
		اشاره‌ای	۶	٪۱۴،۲۹				
		مقایسه‌ای	۲	٪۴،۷۷				
	جانشینی		۵	٪۱۱،۹۱	۵	٪۱۲		
	حذفی	اسمی	۰	۰	۱	٪۲		
		فعلی	۱	٪۲،۳۸				
		بندی						
واژگانی	تکراری		۳	٪۷،۱۵	۱۳	٪ ۳۱		
	شمول معنایی		۴	٪۹،۵۳				
	جزء به کل		۰	۰				
	ترادف		۶	٪۱۴،۲۹				
	تضاد		۰	۰				
پیوندی	افزایشی		۱	٪۲،۳۸	۱۰	٪۲۴		
	علّی		۴	٪۹،۵۳				
	زمانی		۲	٪۴،۷۷				
	شرطی		۱	٪۲،۳۸				
	نقیضی		۱	٪۲،۳۸				
	توضیحی			٪۲،۳۸				
	تخصیصی			۰				
	امتیازی		۱	٪۲،۳۸				
جمع عوامل انسجامی			۴۲			٪۱۰۰		

۳-۴. واکاوی غزل پایه طبق نظریهٔ کووچش

شاعر در چهار بیت اول غزل، با بیان معلول در ذهن مخاطب، این سؤال مقدر را ایجاد می‌کند که چرا «می»، با چنان اوصافی می‌خواهد و هم‌زمان به بیان کلان استعارهٔ «دنیا انسان است» به توصیف این انسان (دنیا) و می در قالب استعاره‌های مفهومی دیگر ادامه داده است و توصیف می را به بیت پنج هم کشانده که به شرح زیر هستند:

– «دنیا انسان است» یکی از کلان‌استعاره‌های این غزل است. با استعاره‌های مفهومی زیر:

- دنیا شر و شور دارد.
- دنیا دون‌پرور است.
- دنیا لذت‌بخش نیست.
- آسمان (دنیا) مکار است.
- دنیا وفادار نیست.
- می، موجودی جاندار است.
- می، زور زیاد دارد.
- می، مردافکن است.
- می، آرام‌بخش است.
- می، امنیت‌بخش است.
- می، بیان‌کنندهٔ حقیقت دنیاست.

بیت پنجم واسطةالعقد این غزل است که قسمت اول و دوم آن را به هم پیوند می‌دهد و در قسمت دوم غزل که شامل بیت‌های ششم و هفتم می‌شود، باز هم دو استعارهٔ مفهومی دیگر مطرح است:

– راز و حقیقت دنیا این است که «انسان موجودی ضعیف (مور) است».

انسان، یعنی این موجود بسیارضعیف (درویش، حافظ، مور) به وجودی (قدرتی) فراانسانی (پیامبر= سلیمان؛ خدا= جانان) نیاز دارد. پس استعارهٔ مفهومی دیگر این است که «ساقی وجودی فرابشری است».

در واکاوی این غزل مشخص شد که کلان‌استعارهٔ «دنیا انسان است» به‌سان چتری بر سر همهٔ ابیات و جملات دیگر سایه افکنده و موجب پیوستگی آن‌ها شده است و علاوه بر آن، این غزل، ۱۳ استعارهٔ مفهومی خُرد دیگر هم دارد که از بیت اول تا آخر برهم افزده و آمیخته شده‌اند (نظریه معروف آمیختگی استعاری) و در طول غزل هرچه از استعارهٔ مفهومی مصراع اول به سمت مصراع‌های دیگر حرکت می‌کنیم، روند تعداد استعاره‌های مفهومی افزایش می یابد که در ادامه علاوه بر پیوستگی غزل، موجب غیر قراردادی شدن استعاره‌ها می‌شود و سرانجام آمیختگی استعاره‌ها را به وجود می‌آورد؛ پس طبق نظریهٔ کووچش این غزل با وجود کلان‌استعاره‌ای که دارد و به دنبال آن استعاره‌های مفهومی خُردش و در نهایت آمیختگی آن‌ها داری انسجام و پیوستگی است.

در ادامه برای اثبات بیشتر یافته‌ها و توسعه و تکمیل بحث، به صورت تصادفی، به مانند غزل قبلی، اولین و آخرین غزل *دیوان* حافظ انتخاب و واکاوی شده است.

۴. توصیف و تحلیل غزل‌های شاهدمثال

۴-۱. غزل شماره ۱ (اول)

- اَلا[۱] یا اَیُّهَا السّاقی[۲] اَدِرْ کَأساً وَ[۳] ناوِلْها {۱و۲= دستوری؛ ۳= پیوندی}
- که[۴] عشق آسان نمود اوّل ولی[۵] افتاد مشکل‌ها {۴و۵= پیوندی}
- به بوی نافه‌ای کآخر[۶] صبا ز ان[۷] طُرّه بگشاید {۶= پیوندی؛ ۷= دستوری}
- ز تابِ جَعدِ مشکینش[۸] چه[۹] خون افتاد در دل‌ها {۸= دستوری؛ ۹ = واژگانی}
- مرا در منزلِ جانان چه[۱۰] امنِ عیش چون[۱۱] هر دَم {۱۰= واژگانی؛ ۱۱= پیوندی}
- جَرَس فریاد می‌دارد که[۱۲] بَربندید مَحمِل‌ها {۱۲= پیوندی}
- به مِی سجّاده رنگین کن گَر[۱۳] ت[۱۴] پیرِ مُغان گوید {۱۳= پیوندی؛ ۱۴= دستوری}
- که[۱۵] سالک[۱۶] بی‌خبر نَبوَد ز راه و[۱۷] رسمِ منزل‌ها[۱۸] {۱۵ و ۱۷= پیوندی؛ ۱۶ و ۱۸ = واژگانی}
- شبِ تاریک و[۱۹] بیمِ موج و[۲۰]گردابی چنین[۲۱] هایل[۲۲] {۱۹ و ۲۰ و ۲۱= پیوندی؛ ۲۲= واژگانی}
- کجا دانند حالِ ما[۲۳] سبک‌بارانِ ساحل‌ها[۲۴] {۲۳= دستوری؛ ۲۴= واژگانی}
- همه[۲۵] کارم[۲۶] ز خودکامی به[۲۷]بدنامی کشید آخر {۲۵ و ۲۷= پیوندی؛ ۲۶= دستوری}
- نهان کِی مانَد آن[۲۸] رازی کز[۲۹] و[۳۰] سازند محفل‌ها {۲۸ و۳۰= دستوری؛ ۲۹= پیوندی}
- حضوری گر[۳۱]همی‌خواهی از او[۳۲] غایب مشو حافظ[۳۳] {۳۱= پیوندی؛ ۳۲ = دستوری؛ ۳۳= واژگانی}
- مَتی[۳۴] ما[۳۵] تَلْقَ مَنْ[۳۶] تَهْوی دَعِ الدُّنْیا وَ[۳۷] اَهْمِلْها[۳۸] {۳۴ و ۳۵ و ۳۷= پیوندی؛ ۳۶= دستوری؛ ۳۸= واژگانی}

از مجموع ۳۸ مورد عوامل انسجامی موجود در غزل شماره ۱ *دیوان* حافظ، ۱۹ مورد عوامل دستوری و واژگانی است و ۱۹ مورد هم عوامل پیوندی، که بیانگر آن است که پیوستگی و انسجام طولی آن ۵۰ درصد است؛ یعنی عوامل انسجام طولی آن برابر با عوامل انسجام عرضی است.

بر اساس کلان‌استعاره کووچش هم، می‌بینیم که حوزهٔ مفهومی دنیا با حوزهٔ مفهومی راه و مسیر درک می‌شود و کلان‌استعارهٔ «زندگی عاشقانه (عارفانه یا حقیقی) مسیری (راهی) سخت و جان‌فرساست»، سایر استعاره‌های مفهومی (استعاره‌های خرد) را در زیرمجموعهٔ خود قرارداده که عبارت‌اند از:

- ابتدای مسیر زندگی هموار و راحت است.
- ادامهٔ این مسیر سخت و دشوار است.
- سختی‌های زندگی را باید تحمل کرد.
- در این مسیر باید کاملاً هوشیار بود.

- لحظه‌ای نباید غفلت کنید.
- مسیر زندگی بسیاروحشتناک است.
- خودخواهی و خودکامگی آفت زندگی است.
- از دانایان و مجربان باید پیروی کرد.
- بی خبران از این مسیر زندگی، درد و رنجی ندارند.
- در مسیر زندگی برای دست‌یابی به خواستهٔ حقیقی خود، حواشی را ترک کن.

۴-۲. غزل ۴۹۵ (آخر)

- می خواه و[۱] گل افشان کن از دهر چه می‌جویی {۱= پیوندی}
- این[۲] گفت سحرگه گل[۳]، بلبل[۴] تو[۵] چه می‌گویی؟ { ۲و ۳و ۴و۵= دستوری}
- مسند به[۶] گلستان بر تا[۷] شاهد[۸] و [۹]ساقی[۱۰] را {۶و ۷و ۹= پیوندی؛۸ و۱۰= دستوری}
- لب گیری و[۱۱] رخ بوسی می نوشی و[۱۲] گل بویی {گرفتن،بوسیدن،نوشیدن و بویدن }[۱۳]؛ {۱۱و۱۲= پیوندی؛ ۱۳ = واژگانی}
- شمشاد [۱۴]خرامان کن و[۱۵] آهنگ گلستان کن {۱۴ = واژگانی (قد شمشاد، قد حذف شده)؛ ۱۵= پیوندی}
- تا [۱۶]سرو بیاموزد از قد تو[۱۷] دلجویی {۱۶= پیوندی؛ ۱۷= دستوری، ۱۸= واژگانی (گلستان شامل شمشاد، سرو و عنچه (بیت بعدی) می‌شود}
- تا[۱۹] غنچه خندانت[۲۰] دولت به[۲۱] که خواهد داد {۱۹و ۲۱= پیوندی ؛ ۲۰= دستوری}
- ای شاخ گل رعنا[۲۱] از بهر که می‌رویی {۲۱= دستوری}
- امروز که[۲۲] بازارت[۲۳] پرجوش خریدار است {۲۲= پیوندی؛ ۲۳= دستوری}
- دریاب و[۲۴] بنه گنجی از مایه نیکویی {۲۴= پیوندی}
- چون[۲۵] شمع نکورویی در رهگذر باد است {۲۵= پیوندی}
- طرف هنری بربند از شمع نکورویی {۲۶= این بیت از عوامل پیوستگی فرا متن برخوردار است و تأیید و تمثیلی برای بیت قبلی است}
- آن[۲۷] طره که[۲۸] هر[۲۹] جعدش[۳۰] صد نافه چین ارزد {۲۸و ۲۹ = پیوندی؛ ۲۷ و ۳۰= دستوری}
- خوش بودی اگر[۳۰] بودی[۳۱] بوییش[۳۲] ز خوش[۳۳] خویی {۳۰ = پیوندی؛ ۳۱ و۳۳= واژگانی؛ ۳۲= دستوری}
- هر[۳۴] مرغ[۳۵] به [۳۶]دستانی[۳۷] در گلشن شاه[۳۸] آمد {۳۴ و ۳۶= پیوندی، ۳۵ و ۳۷ = دستوری؛ ۳۸ = واژگانی}
- بلبل[۳۹] به[۴۰] نواسازی حافظ[۴۱] به[۴۲] غزل گویی{۳۹و ۴۱ = دستوری؛ ۴۰ و ۴۲= پیوندی}؛ (دستان شامل نواسازی و غزل‌گویی می‌شود)

همان‌طور که ملاحظه می‌شود، از مجموع ۴۲ عامل انسجام و پیوستگی موجود در این غزل ۲۴ مورد دستوری و واژگانی هستند (بیش از ۵۰ درصد) که نقش اصلی را در پیوستگی و انسجام طولی دارند و ۱۸ مورد پیوندی است.

طبق نظریهٔ کووچش کلان‌استعاره غزل ۴۹۵ این است که «زندگی کردن (به دنیا آمدن) یک مأموریت است»؛ به عبارتی حوزهٔ مفهومی زندگی با حوزه مأمور بودن درک می‌شود که سایر استعاره‌های خرد در زیر چتر آن قرارمی‌گیرند و مضمون زندگی را از نظر شاعر تفسیر می‌کنند. استعاره‌های خرد عبارت‌اند از:

- مأموریتت را خوب و زیبا انجام بده.
- در فرصتی که داری مأموریتت را انجام بده.
- منش و مرامت در این مأموریت زیبا و خوب باشد.
- مقام و درجات دنیایی زودگذر هستند.
- خوبی‌های معنوی پایدار هستند.
- برای نقش خاصی مأمور شده‌ای.

در این غزل ملاحظه می‌شود که کلان‌استعاره «زندگی کردن یک مأموریت است» در تمام غزل پنهان است که جز برای اهل فن قابل تشخیص نیست؛ سپس شش استعارهٔ خرد در زیر چترش با هم آمیخته و پیوستگی و همبستگی غزل را رقم زده‌اند.

۵. نتیجه

با واکاوی غزل پایهٔ (اصلی) تحقیق طبق نظریه هالیدی و حسن، همان‌طوری که در جدول هم نشان داده شده، از مجموع ۴۲ مورد عوامل انسجامی شناسایی شده، از لحاظ بسامد عوامل دستوری با ۱۹ مورد در صدر قراردارد و بعد از آن عامل واژگانی با ۱۳ مورد است، سپس عامل پیوندی با ۱۰ مورد؛ البته، در تعیین عامل ارجاع شخصی، شناسه فعل جزء عوامل به حساب نیامده، زیرا به نظر نگارندهٔ این مقاله، شناسه‌های فعل اختیاری نیستند و سخنور، شاعر و نویسنده مجبور به استفاده از آن‌هاست، پس مشمول عوامل انسجام متنی نمی‌شوند.با استناد به تعریفی که هالیدی و حسن از انسجام متنی ارائه داده‌اند (روابط بین جمله‌های متن را انسجام متنی نامیده‌اند)، می‌توان گفت این غزل از انسجام متنی بالایی برخوردار است، زیرا در این غزل هفت بیتی ۴۲ مورد عامل انسجام وجود دارد و آن هم عوامل دستوری و واژگانی هستند که علاوه بر تأثیرگذاری بر انسجام افقی در انسجام عمودی هم مؤثرند، این وضعیت بیانگر این است که غزل مذکور انسجام و پیوستگی متنی قوی‌ای دارد.

همچنین از آن‌جایی که بین میزان (تعداد) عوامل انسجام و همبستگی و وابستگی یک متن رابطهٔ مستقیم برقرار است؛ یعنی هرچه بسامد یک عامل بالاتر باشد، به همان میزان انسجام و پیوستگی آن متن نیز بالامی‌رود؛ چون عوامل واژگانی و دستوری مؤلفه‌هایی هستند که علاوه بر این‌که انسجام طولی (انسجام بین ابیات) را برعهده‌دارند بر عمل انسجام عرضی (انسجام بین جملات یک بیت) هم مؤثرند و در مجموع حدود ۷۶٪ از عوامل انسجام را تشکیل‌داده‌اند، با استناد به همین دو مؤلفه می‌توان گفت که این غزل به همین میزان (۷۶٪) انسجام طولی دارد که درصد فوق‌العاده‌ای است. انسجام افقی این غزل صددرصد است، به استناد ۲۴٪ عوامل پیوندی به‌علاوه ۷۶٪ عوامل واژگانی و دستوری.

همان طوری پیشتر بیان شد، برای اثبات پیوستگی و انسجام هر غزلی سه دسته عوامل (دستوری، واژگانی و پیوند) لازم و ضروریست، شاید یکی از دلایلی که بعضی محققان گفته‌اند غزل حافظ انسجام طولی (عمودی) ندارد، ناشی از همین نکته بوده که به عوامل پیوندی توجه کرده‌اند و از احتساب سایر عوامل غلفت کرده‌اند، چون عوامل پیوندی تاثیری در انسجام عمودی غزل ندارند. البته عوامل دیگری (فرامتنی) نیز برای تکمیل جورچین انسجام و پیوستگی را باید در نظر–داشت که در این غزل نیز ایفای نقش می‌کنند؛ از جمله، تلمیحات به داستان‌های بهرام گور،جام جم، سلیمان و مور؛ همچنین حذف به قرینهٔ معنوی که برای نمونه در این غزل از نشانه‌هایی است که بیت ۵ را به ۶ و ۷ وصل کرده‌است، براین اساس می‌توان گفت این غزل یکی از منسجم‌ترین غزل‌های حافظ است، زیرا تمام مؤلفه‌هایی نظریهٔ حسن و هالیدی را که برای اثبات انسجام و پیوستگی متنی لازم است، در بسامد بالایی دارد و به همین صورت طبق نظریهٔ کووچش یک کلان‌استعارهٔ مفهومی موجب پیوستگی تمام ابیات و جملات غزل است و ۱۳ استعارهٔ مفهومی خرد به هم آمیخته‌اند و پیوستگی غزل را رقم زده‌اند.

شاهدمثال‌ها که برای تأیید، تأکید و تکمیل یافته‌ها بود، بر همین منوال بررسی شدند و دستاورد واکاوی غزل پایه را اثبات کردند؛ پس با استناد به یافته‌ها و تصادفی بودن نمونه‌های پژوهش، اگر بگوییم که علاوه بر این سه غزل، هر غزل دیگری از *دیوان* حافظ به این سبک واکاوی شود، بی‌اساس بودن ادعای گسستگی غزلیاتش را به اثبات می‌رساند، سخن گزافی نیست.

نتایج به‌دست‌آمده از این پژوهش فهرست‌وار عبارت‌انداز:

– این غزل‌ها از هر سه مؤلفهٔ اصلی عوامل انسجامی هالیدی و حسن برخودار است.

– نظریهٔ کلان استعارهٔ کووچش و آمیختگی استعاری، انسجام و پیوستگی این غزل‌ها را تأیید می‌کند.

– همان‌طوری‌که در این مقاله نشان داده شده، کلان‌استعاره نه‌تنها یکی از راهکارهای بررسی پیوستگی و انسجام متن است، بلکه به صورت ترکیبی (با راهکارهای دیگر) بسیار مؤثر است و ابهام زدایی می‌کند.

– عوامل انسجامی دستوری و واژگانی که بیشتر بر انسجام طولی متن مؤثرند، از درصد بیشتری برخوردارند.

– عوامل پیوندی که بر انسجام افقی (عرضی) مؤثرند، در رتبهٔ بعد قراردارند.

– علاوه بر عوامل متنی، عوامل فرامتنی (تلمیح و خذف به قرینهٔ معنوی) موجود در این غزل‌ها، بر پیوستگی و انسجام متنی آن‌ها نیز افزوده‌اند.

– بنا بر آنچه بیان‌شد، این غزل‌ها از انسجام و پیوستگی طولی و عرضی برخوردار هستند.

و سخن پایانی اینکه نظریه‌های هلیدی–حسن و کووچش برای تشخیص انسجام و پیوستگی متنی غزل فارسی کاربرد دارد و الگویی که در توصیف و تحلیل این غزل‌ها استفاده شده، می‌تواند برای نقد و بررسی سایر غزل‌های فارسی نیز مفید باشد.

منابع

آقاگل زاده، فردوس و علی افخمی (۱۳۸۳)، «زبان‌شناسی متن و رویکردهای آن»، *زبان‌شناسی*، س ۱۹، ش ۱، ۸۹-۱۰۳.

امیری خراسانی، احمد و حلیمه علی‌نژاد (۱۳۹۴)، «بررسی عناصر انسجام متن در *نفثةالمصدور* بر اساس نظریهٔ هلیدی و حسن»، *متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)*، دوره ۱۹، ش ۳۲،۷-۶۳.

براهنی، رضا (۱۳۸۰)، *طلا در مس*، ج ۱، تهران، زریاب.

بهرامی، سمیه (۱۳۸۸)، «بررسی روابط انسجامی در سورهٔ مبارکه مریم و لقمان از قرآن کریم»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه پیام نور.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۴)؛*گمشدهٔ لب دریا* (صورت و معنی در شعر حافظ)، چ ۲، تهران، سخن.

پورنامداریان، تقی و ایشانی، طاهره (۱۳۸۹)، «تحلیل انسجام و پیوستگی در غزلی از حافظ با رویکرد زبان‌شناسی نقش‌گرا»، *مجله دانشکده علوم انسانی*، س ۱۸، ش ۶۷، ۴۳-۷۷.

حافظ (۱۳۷۳)، *دیوان غزلیات*، چاپ خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی‌علیشاه .

خانیان، حمید (۱۳۹۷)، «واکاوی عوامل انسجام متنی در شعر عقاب خانلری بر بنیاد نظریهٔ مایکل هالیدی و رقیه حسن»، *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، سال ۸، ش ۲۶، ۵۵-۷۲.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۶۱)، *ذهن و زبان حافظ*، تهران، نشر نو.

خواندمیر، غیاث‌الدین (۱۳۵۳)، تاریخ *حبیب السیر فی اخبار افراد بشر*، ج ۳، تصحیح محمد دبیرسیاقی، چ ۴، تهران، خیام.

رجبی، حسین (۱۳۸۶)، «انسجام واژگانی در قرآن: بررسی سورهٔ نور بر پایهٔ نظریهٔ هلیدی و حسن»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه رازی.

سارلی، ناصرقلی و طاهره ایشانی(۱۳۹۰)، «نظریهٔ انسجام و هماهنگی انسجامی و کاربست آن در یک داستان کمینهٔ فارسی (قصهٔ نردبان)»، *زبان‌پژوهی*، دانشگاه الزهرا، ش ۴،۵۱-۷۷.

شعبانلو، علیرضا (۱۳۸۹)، «فرآیند انسجام دستوری در شعری بلند از عمعق بخارایی»،*گوهر گویا*، ش۱، ۱۶۵- ۱۸۸.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰)، *سیر غزل در شعر فارسی* (از آغاز تا امروز)، تهران، فردوس.

شهرامی، محمدباقر و سیدعلی هاشمی عرقطو (۱۳۹۶)، «بررسی ساختار شعری مجموعهٔ *تولّدی دیگر* بر مبنای استعارهٔ شناختی»، دوره ۸، ش ۳۱، ۱۴۱-۱۶۰.

صادقی، لیلا (۱۳۹۲)، «طرحواره‌های متنی در ساخت شکل جدیدی از رمان داستان با رویکرد شعرشناسی شناختی»، دورهٔ ۴۶، ش ۴، ۸۷-۱۰۹.

غلامحسین‌زاده، غلامحسین و حامد نوروزی (۱۳۸۷) ،«نقش ارجاع شخصی و اشاره‌ای در انسجام شعر عروضی فارسی»، *پژوهش‌های ادبی*، ش ۱۹، ۱۱۷- ۱۳۸.

فروزنده، مسعود؛ امین بنی‌طالبی (۱۳۹۳)، «ابزارهای آفرینندهٔ انسجام متنی و پیوستارهای بلاغی در *ویس و رامین*»، *شعرپژوهی (بوستان ادب)*، سال ۶، پیاپی ۲۰، ش ۲، ۱۰۷ -۱۳۴.

کسروی، احمد (۱۳۲۲)، *حافظ چه می‌گوید*، چ ۲، تهران، پیمان.

گلشایی، رامین (۱۳۹۲)، «ارزیابی نظریه‌های انسجام و پیوستگی متنی: به سوی چارچوبی برای ارزیابی خوانش‌پذیری در سطح گفتمان» *پژوهش و نگارش کتب دانشگاهی*، سال هفدهم، ش ۴، پیاپی ۳۱، ۳۱-۵۷.

مالمیر، تیمور (۱۳۸۸)، «ساختار منسجم غزلیات حافظ شیرازی»، *فنون ادب*، ش ۱، ۴۱-۵۶.

محمدابراهیمی، زینب (۱۳۷۶)، «روابط انسجامی در زبان فارسی (ارجاع)»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه تهران.

محمدی آسیابادی، علی و معصومه طاهری (۱۳۹۱)، «طرحوارهٔ حجمی و کاربرد آن در بیان تجارب عرفانی»، *پژوهش‌های ادب عرفانی*، ش ۲۲، ۱۴۱_۱۶۲.

یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۳)، *گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی*، تهران، هرمس.

Refrence

Aghagolzadeh, Ferdous and Ali Afkhami (1383), "Text linguistics and its approaches", Linguistics, Volume 19, No 1, 89-103. (in Persian)

Amiri Khorasani, Ahmed and Halima Ali-Nejad (2014), "Investigation of elements of text cohesion in Nafthhal al-Masdoor based on the theory of Halidi and Hassan", Literary research text (Persian language and literature), Volume: 19, No. 63, 7-32. (in Persian)

Bahrami, Somia (2008), "Investigation of Cohesive Relationships in Surah Maryam and Luqman from the Holy Qur'an", Master's Thesis, Payam Noor University. (in Persian)

Brahni, Reza (1380), *Gold in Copper*, first volume, Tehran, Zaryab. (in Persian)

Brown, Gillian and George Yule (1983) *Discourse Analysis*, Cambridge: Cambridge Unoversity Press.

Faruzandeh, Massoud; Amin Banitalebi (2013), "Tools that create textual cohesion and rhetorical continuities in Weiss and Ramin", Poetry Research (Bostan Adeb), Year 6, series 20, issue 2, 107-134.(in Persian)

Gholamhosseinzadeh, Gholamhossein and Hamed Nowrozi (2007), "The role of personal reference and allusion in the coherence of Persian prose poetry", Literary Researches, Vol. 19, 117-138. (in Persian)

Golshaei, Ramin (2012), "Evaluation of the theories of textual coherence and cohesion: towards a framework for evaluating readability at the level of discourse", research and writing of academic books, 17th year, vol. 4, serial 31, 31-57. (in Persian)

Hafez (1373), *Diwan Ghazliat*, Khalil Khatib Rahbar, Tehran, Safi Alishah. (in Persian)

Halliday, M.A.K & R,Hasan (1976)*Cohesion in English*, London: Longman.

Halliday, M.A.K. (1985), *an introduction to functional grammar*, London: Edward Arnold.

Hasan,R.(1984),*Coherence and Cohesive* Harmon,J. Flood.(Ed.). Understanding Reading Comprehension. I.R.A. Newark: Delaware.

Kasravi, Ahmed (1322). *What does Hafez say*? second edition. Peyman printing house.

Khanian, Hamid (2017), "Analysis of the factors of textual cohesion in the poem of Aqab Khanleri based on the theory of Michael Halliday and Ruqieh Hassan", Studies of Language and Lyrical Literature, Year 8, No. 26, 55-72.

Khorramshahi, Bahauddin (1361). T*he mind and language of Hafez*, Tehran: New Publication.

Khandmir, Ghiyathuddin (1353), *Habib al-Sir's history in the news of human beings*, vol. 3, revised by Mohammad Debirsiyaghi, ch. 4, Tehran, Khayyam.

Kovecses, zoltan(2010)، *Metaphor*، oxford university press.

————— (2000)، *Metaphor and emotion*، Cambridge university.

————— (2009) "Metaphor and poetic creativity ", actauniversitatissapientiae,pp 181- 196.

Lakoff, George & Johnson, mark،(1980) *Metaphors we live by*، Chicago: Chicago university.

Malmir, Timur (1388), "The coherent structure of Hafez Shirazi's sonnets", Fanon Adab, vol. 1, 41-56. (in Persian)

Mohammad Ebrahimi, Zainab (1376), "Integrative relations in Persian language (reference)", master's thesis, University of Tehran. (in Persian)

Mohammadi Asiabadi, Ali and Masoumeh Taheri (2012), "Volume plot and its application in expressing mystical experiences", Researches of Mystical Literature, vol. 22, 162-141. (in Persian)

Picken, jonathan, (2007), *Literature, metaphore and foreign language*, new york, mac millan.

Pournamdarian, Taghi (2004), Lost in the sea (form and meaning in Hafez's poetry), second edition, Tehran, Sokhon. (in Persian)

Pournamdarian, Taqi and Ishani, Tahereh (2009), "Analysis of cohesion and continuity in a sonnet by Hafez with a role-oriented linguistics approach", Journal of Faculty of Humanities, Vol. 18, No. 67, 43-77.

Rajabi, Hossein (1386), "Lexual cohesion in the Qur'an: Examining Surah Noor based on Halidi and Hassan's theory", Master's thesis, RaziUniversity. (in Persian)

Sadeghi, Leila (2012) "Textual schemas in the construction of a new form of story novel with a cognitive poetics approach" Volume 46, No. 4, 87-109. (in Persian)

Sarli, Naser Qoli and Tahereh Ishani(2013), "Theory of Coherence and Coherence and its Application in a Farsi Tale (The Story of the Ladder)", Linguistics, Al-Zahra University,Vol.4,51-77.(in Persian)

Shabanlou, Alireza (2009), "The Process of Grammatical Coherence in a Long Poem by Amaq Bukharai", Gohar Goya, Volume 1, 165-188. (in Persian)

Shamisa, Siros (1370), *the course of Ghazal in Persian poetry* (from the beginning to the present day), Tehran, Ferdous. (in Persian)

Shahrami, Mohammad Baqer and Seyed Ali Hashemi Ergato (2016), "Investigation of the poetic structure of another generation collection based on cognitive metaphor", Volume 8, No. 31, 141-160. (in Persian)

Stern, josef,(2006), *Metaphor in context*, London: Cambridge, Bradford.

Yu,ning(1998)، *The contemporary theory of metaphor*، Netherlands: Amsterdam: john benjamins, B،V.

Yarmohammadi, Lotfollah (1383), *Popular Discourse and Criticism*, Tehran, Hermes. (in Persian)

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Investigation and Analysis of Self-actualization in Attar's Mosibatname and Its Explanation with Abraham Maslow's Theory

Ali Gholami[1] **Ali Mohammadi**[2]✉

1. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. E-mail: ali.gholami@ltr.basu.ac.ir

2. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan,, Iran. E-mail: a.mohammadi@basu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 21-44)

Article history:

Received:
5 May 2022

Received in revised form:
2 September 2022

Accepted:
1 October 2022

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Man's natural tendency towards perfection and self-fulfillment and the desire to grow and evolve has been the focus of human attention for a long time, and human has always had the dream of achieving their own perfection and have strived to reach the highest level of perfection by using all their abilities and talents. This inner feeling of man and the effort to reach his supreme truth is interpreted as "perfectionism" nature in Islam and "self-fulfillment" in humanist psychology. The process of knowing "one's own self" and reaching perfection and self-realization has occupied a huge range of literature, especially our mystical literature. The mystical literature of Iran is full of these clear examples that show the value and human concepts and its deep connection with humanistic psychology. Among these, Attar, as one of the mystical poets, has focused on self-knowledge and the high position of self-awareness in most of his works and thoughts. He has described the stages of achieving perfection and self-realization and their obstacles from the mystical perspective. Among his works, Mosibatname is one of the most brilliant and original classical texts of mystical literature, whose main theme is "self-knowledge" and "meeting with oneself", which calls a person to perfection and self-realization by walking in the spiritual and spiritual worlds. This is the same subject that is related to the principles of humanistic psychology studies.

Abraham Maslow, as the main figure of the humanistic school of psychology, has discussed the characteristics of a healthy and self-fulfilling person from a scientific and experimental point of view, emphasizing the positive aspects of human tendencies and presenting the theory of self-actualization. In this essay, an attempt has been made to answer these questions: 1. What are the most important indicators and components of human self-actualization in Attar's Mosibatname based on Maslow's theory? 2. Based on Attar's point of view, how are these characteristics analyzed and explained in Mosibatname?

To achieve this goal, this research was conducted based on library resources and using a descriptive-analytical method. and all of Attar's Mosibatname was examined based on Maslow's theory of self-actualization, and the most prominent characteristics of Maslow's self-actualized individuals, which are consistent with Attar's concept of a complete human, were analyzed and explained.

As a result, it can be concluded that mysticism is a field that always calls man to self-knowledge and evolution and "becoming" and great mystics have tried to benefit from Islamic teachings in the exaltation and prosperity of human beings and obtain theories related to psychology from Islamic teaching. Like many other mystics, Attar had a special interest in psychological matters according to his own system of knowledge. The main focus of his thought in Mosibatname is movement and dynamism and achieving self-knowledge, and the seeker of thought seeks growth, dynamism and prosperity with a clear and pure conscience. Therefore, many of the ideas that have been discussed and explored in the school of humanism, in Attar's thought and his view of the perfect human being and the path to perfection, are noteworthy and investigated.

Keywords: Abraham Maslow, Humanistic Psychology, Self-actualization, Attar, Mosibatname.

article: Gholami, Ali and Ali Mohammadi (2023), "Investigation and Analysis of Self-actualization in Attar's Mosibatname and Its Explanation with Abraham Maslow's Theory", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 4, Ser.N: 28, 21-44, 10.22059/jlcr.2022.342522.1844.

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

بررسی و تحلیل خودشکوفایی در *مصیبت‌نامهٔ* عطار و تبیین آن با نظریّهٔ آبراهام مزلو

علی غلامی[۱] | علی محمدی[۲]✉

۱. گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: ali.gholami@ltr.basu.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: a.mohammadi@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۲۱-۴۴)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۲/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۶/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۷/۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

روند شناخت «خویشتنِ خویش» و رسیدن به کمال و خودشکوفایی، گسترهٔ عظیمی از ادبیات به‌ویژه، ادبیات عرفانی ما را به خود اختصاص داده است. عطار به‌عنوان یکی از شاعران عارف، در بیشتر آثار و اندیشه‌های خویش، به شناخت خویشتن و جایگاه والای خودشناسی پرداخته و مراحل رسیدن به کمال و خودشکوفایی و موانع آن را از منظر عرفانی برشمرده است. در میان آثار او، *مصیبت‌نامه* یکی از درخشان‌ترین و اصلی‌ترین متن‌های کلاسیک ادب عرفانی است که درون‌مایهٔ آن «خودشناسی» و «دیدار با خویشتن» است که با سیر در عوالم آفاقی و انفسی، انسان را به کمال و خودشکوفایی فرامی‌خواند و این همان موضوعی است که به اساس مطالعات مکتب انسان‌گرایی در دانش روان‌شناسی مربوط است. آبراهام مزلو به‌عنوان چهرهٔ اصلی مکتب روان‌شناسی انسان‌گرا، با تأکید بر جنبه‌های مثبت گرایش‌های انسانی و ارائهٔ نظریّهٔ خودشکوفایی، از منظر علمی و تجربی به بحث در مورد ویژگی‌های انسان سالم و خودشکوفا پرداخته است. در این جستار که با تکیه بر منابع کتاب‌خانه‌ای و به روش توصیفی- تحلیلی انجام گرفته؛ همهٔ *مصیبت‌نامهٔ* عطار بر اساس نظریّهٔ خودشکوفایی مزلو بررسی شده است و برجسته‌ترین ویژگی‌های افراد خودشکوفای مزلو که با شاخصه‌های انسان کامل عطار انطباق دارد، تحلیل و تبیین شده است. در نتیجه، می‌توان دریافت که محور اصلی *مصیبت‌نامهٔ* عطار، حرکت و پویایی و دست‌یابی به شناخت خویش است و سالک فکرت با لوح و ضمیری صاف و خالص برای رشد، پویایی و شکوفایی می‌کوشد که این امر با شاخصه‌های انسان خودشکوفای مزلو قابل انطباق و تبیین است.

کلیدواژه‌ها: آبراهام مزلو، روان‌شناسی انسان‌گرا، خودشکوفایی، عطار، *مصیبت‌نامه*.

استناد: غلامی، علی و علی محمدی (۱۴۰۱)، «بررسی و تحلیل خودشکوفایی در مصیبت‌نامهٔ عطار و تبیین آن با نظریّهٔ آبراهام مزلو»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۱، ش ۴، پیاپی ۲۸، ۲۱-۴۴. 10.22059/jlcr.2022.342522.1844

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

گرایش فطری انسان به کمال و خودشکوفایی و میل به رشد و تکامل، از دیرباز مورد توجّه بشر بوده و همواره انسان رؤیای کمال خویش را در سر داشته و در صدد بوده است، با به‌کارگیری تمام توانایی‌ها و استعدادهای خویش، خود را به بالاترین مرتبهٔ کمال برساند. این احساس درونی انسان و تلاش برای رسیدن به حقیقت والای خویش، در اسلام به فطرت «کمال‌گرایی» و در روان‌شناسی انسان‌گرا به «خودشکوفایی» تعبیر می‌شود. اندیشمندان بزرگ دنیا از فلاسفه، عرفا، ادبا و حکما گرفته؛ تا روان‌شناسان معاصر سعی کرده‌اند در حوزه‌های مختلف، انسان را در رسیدن به خویشتن خویش و نیل به کمال انسانی فرا بخوانند.

عرفان، حوزه‌ای است که همواره انسان را به‌سوی شناخت خود و تکامل و «شدن» فرامی‌خواند تا در سایهٔ شناخت خویشتن به مرتبهٔ معرفت ذات باری تعالی نائل شود. بر این اساس، عارفان بزرگ کوشیده‌اند تا از آموزه‌های اسلامی در تعالی و شکوفایی انسان‌ها بهره گیرند و نظریّه‌های مربوط به روان‌شناسی را از شریعت اسلام اخذ کنند. ادبیات عرفانی ایران سرشار از این نمونه‌های بارزی است که نشان‌دهندهٔ ارزش و مفاهیم انسانی و پیوند عمیق آن با روان‌شناسی انسان‌گراست. در این میان، عطار شاعرِ عارفی است که «مضمون و درون‌مایهٔ اصلی داستان‌های جامع و اصلی کتاب‌های *منطق‌الطیر* و *مصیبت‌نامه* و نیز بسیاری از غزل‌ها و نیز تمثیل‌های متعددی از مثنوی‌هایش، در گونه‌های مختلف دیدار با خویشتن خویش است» (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۱۰۴). عطار بنا بر رویکرد عرفانی خود، توجه خاصّی به شناخت انسان از خود، دیگران و پیرامون خود دارد. بنا به سخن هلموت ریتر[1] «مرکز توجه عطار، انسان، جهان، و خداوند است و دغدغهٔ او، تبیین ارتباط این سه با هم و ارائهٔ تصویری روشن از این مقولات است» (۱۳۸۸: ۵/۱)؛ از این‌رو، بسیاری از ایده‌هایی که در مکتب انسان‌گرایی مورد بحث و تعمّق قرار گرفته، در اندیشهٔ عطار و نگاه او نسبت به انسان کامل و راه رسیدن به کمال، قابل توجه و بررسی است. با این تفاوت که، ماهیت نظری انسان‌گرایان مبتنی بر بنیادهای مادی است و انسان را از منظر علم و تجربه می‌بینند؛ اما ماهیت نظری عطار مبتنی بر معنا است و از نظر بنیادهای الهیاتی و خداشناسی و اخلاق، بنیاد قوی‌تری دارد.

مصیبت‌نامه، یکی از آثار درخشان عطار و از اصلی‌ترین متون کلاسیک ادب عرفانی است که درون‌مایهٔ آن خودشناسی و دیدار با خویشتن است. شناخت انسان و اصالت بخشیدن به او، در اندیشهٔ عرفا و عطار یکی از مهم‌ترین ارکان معرفت‌شناسی است که با موضوع‌ها و نظریّه‌های روان‌شناسی در مکاتب معاصر مطابقت دارد. آنچه عرفای اسلامی و ایرانی از جمله عطار با عنوان خودشناسی مطرح می‌کنند، در روان‌شناسی انسان‌گرا، مبحثی بنیادی و کلیدی است که به

1 . Hellmut Ritter

شناخت انسان و شاخصه‌های خودشکوفایی پرداخته می‌شود و با قرار گرفتن انسان به عنوان مرکز نظام هستی و تأکید برجنبه‌های مثبت انسانی، جنبه‌های روانی و درونی فرد مورد بحث و تحلیل قرار می‌گیرد. محور اصلی *مصیبت‌نامهٔ* عطار، حرکت و پویایی برای دست یافتن به این حقیقت است. در واقع، سالک فکرت در *مصیبت‌نامه*، با یک سفر روحانی به مراتب عالم، در جست‌وجوی حقیقت و فعلیّت بخشیدن به همهٔ استعدادهای خویش، غور می‌کند و به کمال خویش دست می‌یابد.

با بررسی نظریّه‌های روان‌شناسی انسان‌گرا، می‌توان برخی از اندیشه‌های عطار را تحلیل و تبیین نمود و ویژگی‌های افراد خودشکوفای مزلو را با شاخصه‌های انسان کامل در *مصیبت‌نامه* مطابقت داد و با بررسی و مقایسهٔ دیدگاه‌های این دو اندیشمند، می‌توان دریافت که هر دو انسان‌گرا و در پی شناخت ابعاد گوناگون انسان بوده‌اند و برای شکوفایی و به فعل درآوردن توانایی‌های انسان کوشیده‌اند. مزلو، به‌عنوان انسان‌گرای مادی‌نگر بیشتر به نیازهای محدود و قابل تجربه می‌پردازد؛ اما عطار به‌عنوان انسان‌گرای معنوی‌نگر مانند بسیاری از عارفان، فراخور نظام معرفتی خویش، به نیازهای متعالی‌تر و والاتر توجه دارد.

این جستار در پاسخ به این پرسش‌های شکل گرفته است: ۱. بر اساس نظریّهٔ مزلو مهم‌ترین شاخصه‌ها و مؤلّفه‌های خودشکوفایی انسان در *مصیبت‌نامهٔ عطار* کدام‌اند؟ ۲. از دیدگاه عطار، این شاخصه‌ها در *مصیبت‌نامه* چگونه تحلیل و تبیین می‌شوند؟

این پژوهش با استفاده از منابع کتاب‌خانه‌ای، به روش توصیفی- تحلیلی انجام و همهٔ *مصیبت‌نامهٔ عطار* از منظر روان‌شناسی انسان‌گرا تحلیل و بررسی شده است. از میان ویژگی‌های افراد خودشکوفای مزلو، شش مورد از برجسته‌ترین ویژگی‌هایی که با شاخصه‌های انسان کامل در *مصیبت‌نامهٔ عطار* مطابقت داشته، گزینش و تحلیل گردیده است. در این پژوهش، مبنای ارجاعات متن به *مصیبت‌نامه* بر اساس تصحیح شفیعی کدکنی است.

پیشینهٔ پژوهش

تاکنون پژوهش‌های گسترده‌ای دربارهٔ عطار و آثار او انجام شده است؛ اما آثار عطار به‌ویژه، *مصیبت‌نامه* از منظر خودشکوفایی و ویژگی‌های آن بر اساس نظریّهٔ مزلو کاویده نشده است. با این حال، برخی از پژوهش‌های همسو با این مقاله، عبارت‌اند از: نجفی و همکاران در مقالهٔ «بررسی دیدگاه‌های روان‌شناختی عطار بر اساس مکتب انسان‌گرایی با رویکرد میان‌رشته‌ای» (۱۳۹۴) به کاربرد نظریّه‌های انسان‌گرایان در اندیشهٔ عطار پرداخته‌اند. در این مقاله، نویسندگان کوشش کرده‌اند تا با به‌کارگیری نظریّه‌های انسان‌گرایان دربارهٔ نیازهای انسان، انسان کامل، تجربیات اوج و انگیزه‌های متعالی نظریّه‌های عطار را تبیین کنند. حجازی در کتاب «*طبیبان جان*» (۱۳۸۹) به بازتاب شخصیّت و اندیشه عطار و مولوی می‌پردازد و پیوندی میان ادبیات عرفانی و روان‌شناسی ایجاد می‌کند. نویسنده در بخش‌هایی از کتاب، ضمن بیان نظریّه‌های روان‌شناسان، به بیان ویژگی‌های انسان خودشکوفا و کامل در عرفان نظری و عملی عطار پرداخته است.

برخی دیگر از پژوهش‌های مرتبط با این مقاله که با رویکرد نظریّهٔ خودشکوفایی مزلو در آثار ادب فارسی انجام شده، عبارت‌اند از: ظهیری‌ناو و همکاران در مقالهٔ «بررسی تطبیقی نمودهای خودشکوفایی در مثنوی با روان‌شناسی انسان‌گرایانهٔ آبراهام مزلو» (۱۳۸۷)، بهره‌ور در مقالهٔ «بازخوانی زندگی‌نامهٔ مولوی با نظریهٔ سلسله‌مراتب نیازهای مزلو» (۱۳۸۸)، باقری‌خلیلی و محرابی کالی در مقالهٔ «بررسی ادراک واقعیت و پذیرش خود و دیگران در غزلیات حافظ بر اساس نظریّهٔ مزلو» (۱۳۹۰)، میدانی و بخشایش در مقالهٔ «بررسی تطبیقی نمودهای انسان‌گرایی در گلستان سعدی با رویکرد روان‌شناسی انسان‌گرا» (۱۳۹۱)، شریعت باقری در مقالهٔ «مطالعهٔ تطبیقی نظریات مولوی و مزلو دربارهٔ انسان سالم و کامل» (۱۳۹۱)، حیدری و کاردوست فینی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی دیدگاه‌های انسان‌شناسی مزلو و مولوی با تأکید بر خودشکوفایی» (۱۳۹۲)، نبی‌لو و آصف در مقالهٔ «بررسی سلسله‌مراتب نیازهای مزلو در گلستان» (۱۳۹۳)، امیری‌خراسانی و همکاران در مقالهٔ «بررسی توصیه‌های اخلاقی ناصرخسرو برپایهٔ مزلو» (۱۳۹۳)، جلیلی و نوروز در مقالهٔ «مسئله‌مداری در اندیشه و شخصیّت ناصر خسرو» (۱۳۹۵)، مهدوی دامغانی و صادقی در مقالهٔ «انسان خودشکوفا و خودشکوفایی سعدی» (۱۳۹۷)، جلیلی و نوروز در مقالهٔ «بررسی ادراک واقعیت در اندیشهٔ ناصرخسرو برپایهٔ نظریّهٔ خودشکوفایی مزلو» (۱۳۹۷)، ذبیح‌نیا در مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های خودشکوفایی و کمال‌طلبی در تذکرهٔ عرفانی *کلام‌الملوک* باباجان قزوینی و نظریّات آبراهام مزلو» (۱۳۹۸)، جلیلی و فقیه ملک‌مرزبان در مقالهٔ «بررسی تجربهٔ اوج عرفانی در غزل‌های بیدل دهلوی بر اساس نظریّهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو» (۱۳۹۸)، ساعدی و همکاران در مقالهٔ «بازنمایی و تحلیل ساختارهای مردم‌گرایی در سیرهٔ عملی و نظری ابوسعید ابوالخیر با رویکرد نظریّهٔ خودشکوفایی مزلو» (۱۴۰۰).

۲. روان‌شناسی انسان‌گرا

روان‌شناسی انسان‌گرا، یکی از مهم‌ترین مکتب‌های روان‌شناسی نوین است که طرح اولیّهٔ آن در سدهٔ بیستم میلادی بنا نهاده شد. با تلاش برای شناخت انسان و اصالت بخشیدن به او، در قرن نوزدهم شالودهٔ دو نهضت فلسفی– انسانی پدیدارشناسی[۲] و اصالت وجود[۳] در اروپا و سپس آمریکا آمریکا ریخته شد.

> گسترش این دو حرکت فلسفی، موجب نفوذ فلسفه در زمینه‌هایی از قبیل ادبیات، هنر، جامعه‌شناسی، مردم‌شناسی، الهیات و به‌ویژه، روان‌شناسی و روان‌پزشکی شد. مطالعات روان‌شناسی پدیدارگرایان و فلاسفهٔ وجودی، منتهی به ظهور مکتب روان‌شناسی انسان‌گرا در آمریکا و ایجاد «نیروی سوم» در برابر مکاتب پرقدرت رفتارگرایی و تحلیل روانی گردید. در واقع، اصطلاح نیروی سوم به همهٔ گرایش‌هایی اطلاق می‌شود که فعالیت‌های خود را بر محور توجّه به انسان تنظیم کرده‌اند (شکرکن و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۰۵).

در قلمرو علم روان‌شناسی، «عنوان نیروی سوم، روان‌شناسی انسان‌گرا را در مقابل دو نیروی اصلی در روان‌شناسی معاصر؛ یعنی روان‌کاوی و رفتارگرایی قرار می‌دهد. در روان‌کاوی بر جنبه‌های

2 . phenomenology
3 . Existentialism

ناهشیار زندگی روانی تأکید می‌شود و در رفتارگرایی جنبه‌های آموخته‌شدهٔ رفتار انسانی مورد توجّه قرار می‌گیرد. درحالی‌که، روان‌شناسی انسان‌گرا این موارد را نپذیرفته و معتقد است که جنبه‌های ناهشیار زندگی روانی و جنبه‌های آموخته شدهٔ رفتار به‌هیچ‌وجه بر انسان تسلّط ندارد و انسان می‌تواند به عنوان موجودی هشیار خود را از زنجیرهٔ اسارت مسائل روانی برهاند» (برونو، ۱۳۷۰: ۱۵۸). در واقع، انسانی که روان‌شناسان انسان‌گرا ترسیم می‌کنند با انسان رفتارگرایان و روان‌کاوان متفاوت است.

یکی از مشخّصه‌های اصلی سنّتِ روان‌شناسی انسان‌گرا، تأکید بر نیاز به رشد و شکوفایی تمامی استعدادهای بالقوهٔ انسانی است. «بر اساس این دیدگاه، ذاتِ انسان مثبت و دوست‌دار زندگی است. از منظر سنّتِ انسان‌گرایی، انسانی‌ترین انگیزهٔ انسان؛ یعنی انگیزهٔ خودشکوفایی، مبتنی بر رشد و شکوفایی و تا حدامکان، تحقّق بخشیدن به توانمندی‌های بالقوّه است» (رندی جی، ۱۳۹۷: ۳۹۸). از نظر اندیشمندان این مکتب، «هر انسانی، بالقوّه تمامی نیکی‌ها را در وجود خود دارد؛ ولی باید بکوشد آن را به فعلیّت برساند. انسان کامل، کسی است که توانسته نیروهای بالقوّهٔ درونی را بالفعل سازد. چنین انسانی خودشکوفاست» (نجفی و همکاران، ۱۳۹۴: ۱۵۴). آنچه در این مکتب اهمیت دارد، ارزش نهادن به ویژگی‌های والا و خلّاق انسانی است.

انجمن روان‌شناسی انسان‌گرای آمریکا، این نهضت را چنین تعریف کرده است:

> روان‌شناسی انسان‌گرا شیوه‌ای است که همهٔ روان‌شناسی، نه حیطهٔ خاصّی از آن را در برمی‌گیرد و بر اصولی همچون احترام به ارزش‌های فرد، عدم تعصب به روش‌های پذیرفته شدهٔ دیگر و علاقه‌مندی به کشف جنبه‌های جدید رفتار انسان تکیه دارد. این روان‌شناسی بیشتر متوجّهٔ موضوعاتی است که در نظام‌ها و نظریّه‌های موجود، جای کمی را اشغال کرده است؛ مانند عشق، خلاقیّت، مفهوم خود، ارگانیسم، خویشتن‌سازی، خودجوشی یا صرافت طبع، حالت طبیعی و غیرتصنعی انسان، تعالی من، ارزش‌های متعالی شدن، خودمختاری و استقلال، احساس مسئولیّت ، داشتن قصد در اعمال، داشتن تجارب متعالی، داشتن اوج ادراک، جسارت و جرأت و بسیاری مفاهیم مهم دیگر (شکرکن و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۳۵).

به‌طورکلی، «زمینه‌های اصلی روان‌شناسی انسان‌گرایی بدین شرح است: ۱. تأکید بر تجربهٔ هشیار؛ ۲. اعتقاد بر تمامیّت طبیعت آدمی؛ ۳. توجّه به آزادی اراده، خودانگیختگی و نیروی خلّاق فرد؛ ۴. مطالعهٔ همهٔ عامل‌های مربوط به وضعیت انسان» (شولتز و شولتز، ۱۳۸۶: ۵۲۹).

از میان نظریّه‌پردازان روان‌شناسی انسان‌گرا، آبراهام مزلو[۴] و کارل راجز[۵] دو چهرهٔ شاخص این مکتب به شمار می‌آیند که هرکدام از آن‌ها، الگویی از انسان خودشکوفا و کامل ارائه داده‌اند. از آنجاکه مبنای ما در این مقاله نظریّهٔ مزلو است، به شرح و تبیین این نظریّه می‌پردازیم.

۳. الگوی آبراهام مزلو از انسان خودشکوفا

فلسفهٔ انسان‌گرایی، به عنوان شالوده‌ای برای کار آبراهام مزلو (۱۹۷۰–۱۹۰۸م) قرار گرفت. مزلو، در شمار مهم‌ترین نظریّه‌پردازان «نهضت توانایی‌های انسان» است. او کسی است که این دیدگاه را

4 . Abraham Maslow
5 . Carl Rogres

به عنوان نیروی سوم در روان‌شناسی آمریکا معرفی کرد به عقیدهٔ او هر فرد، دارای گرایش ذاتی برای رسیدن به خودشکوفایی است که بالاترین سطح نیاز انسان است (← ال.پتری، ۱۳۸۲: ۹۴).

قبل از مزلو، «تمرکز مطالعات روان‌شناسی و نظریّه‌های شخصیّت بر اشخاص نابهنجار بود و به اعتقاد مزلو دانشی که از این راه حاصل شده بود؛ به نیمهٔ تاریک‌تر و پایین‌تر روان‌شناسی محدود می‌شد. مزلو به انسان‌های سالم توجه می‌کند و معتقد است که بدین وسیله، می‌تواند تصویری کامل از انسان ارائه دهد» (شکرکن و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۶۴). مزلو برای شناخت ماهیت انسان، «نمونه‌هایی از سالم‌ترین، رشدیافته‌ترین و خلّاق‌ترین شخصیت‌ها، مانند آبراهام لینکن، انیشتن، ویلیام جمیز، گوته و ... را انتخاب کرد و مورد مطالعه قرار داد و پس از آن، به تصویر چند بعدی از خودشکوفایی مانند ویژگی‌ها، نقش فرانیازها و رفتارهایی که منجر بدان می‌گردند و نیز علل ناتوانی در خودشکوفایی دست یافت» (ظهیری‌ناو و همکاران، ۱۳۸۷: ۹۵). او به این نتیجه رسید که «شمار اندکی از افراد، کمتر از یک درصد، به تحقّق خود دست می‌یابند. با این حال، خوش‌بینی خود را در این‌باره که مردم بیشتری می‌توانند به وضع مطلوب انسان کامل برسند، حفظ کرد» (شولتس، ۱۳۹۳: ۱۱۴). در واقع، می‌توان گفت «نیازهای خودشکوفایی، به کمال رساندن خود، تحقّق بخشیدن به تمام استعدادها و میل به خلّاق شدن به تمام معنی است. افرادی که به سطح خودشکوفایی رسیده‌اند؛ انسان کامل می‌شوند و نیازهایی را ارضا می‌کنند که دیگران صرفاً نگاهی اجمالی به آن‌ها می‌اندازند یا اصلاً توجّهی به آن‌ها ندارد» (فیست و فیست، ۱۳۸۸: ۵۹۵). بنابراین، مزلو در مطالعات خود دریافت که هرچه انسان به خویشتنِ خویش نزدیک می‌شود، به سلامت روانی کامل نزدیک‌تر شده، در نهایت آن‌گونه می‌شود که می‌تواند باشد؛ یعنی فردی خودشکوفا یا خودشکفته. بنابراین، خودشکوفایی یعنی به کارگیری و پرورش کامل استعدادهای بالقوه، یعنی به فعلیّت درآوردن خود (شکرکن و همکاران، ۱۳۹۳: ۴۶۵).

مزلو برای مشخص کردن افراد خودشکوفا، از ملاک‌های مثبت و منفی استفاده می‌کند. این افراد ۱. از آسیب روانی رهایی یافته‌اند؛ ۲. سلسله‌مراتب نیازها را پشت سر گذاشته‌اند؛ ۳. از ارزش‌های هستی مانند حقیقت، زیبایی، عدالت و ... برخوردارند؛ ۴. از تمامی قابلیّت‌ها و توانایی‌ها خود بهره‌مندند (فیست و فیست، ۱۳۸۸: ۶۰۲-۶۰۴). نظریهٔ مزلو به دو دلیل اهمیّت دارد؛ «اولاً، او در زمینهٔ انگیزش انسان، نظری ارائه می‌کند که بین نیازهای زیستی و نیازهای روان‌شناختی تفاوت قایل می‌شود؛ ثانیاً، دومین سهم مزلو، مطالعهٔ وسیع او در مورد افراد سالم، کامل و خودشکوفایی بود» (ال.پتری، ۱۳۸۲: ۹).

به نظر مزلو، در همهٔ انسان‌ها تلاش یا گرایشی فطری برای تحقّق خود وجود دارد. انگیزهٔ آدمی، نیازهای مشترک و فطری است که در سلسله‌مراتبی از نیرومندترین تا ضعیف‌ترین نیاز قرار می‌گیرد. بدین ترتیب، شرط اولیّهٔ دست‌یافتن به تحقّق خود، ارضای چهار نیازی است که در سطوح پایین‌تر این سلسله‌مراتب قرار گرفته‌اند و عبارت‌اند از: ۱. نیازهای جسمانی و فیزیولوژیک؛ ۲. نیازهای ایمنی؛ ۳. نیازهای محبّت و احساس تعلّق؛ ۴. نیاز به احترام. از این رو، پیش از آنکه نیاز به تحقّق خود پدیدار شود، دستِ‌کم باید این چهار نیاز برآورده شده باشند (شولتس، ۱۳۹۳: ۹۱-

۹۲). «در رأس سلسله‌مراتب نیازهای مزلو، نیاز به خودشکوفایی قرار دارد که بنا به تعریف، عبارت است از نیاز فرد به تحقّق بخشیدن به توانمندی‌های بالقوّهٔ خود و متجلّی ساختن واقعیت وجودی‌اش» (رندی جی، ۱۳۹۷: ۴۰۱).

سلسله‌مراتب پنج پله‌ای مزلو

از نظر مزلو، خودشکوفایی در رأس یک هرم از سلسله‌مراتب نیازها قرار دارند. به‌طوری‌که، قبل از آن که بتوانیم نیازهای بالاتر از آن را برطرف کنیم، باید پایهٔ این هرم سلسله‌مراتب نیازها را برطرف سازیم. بر اساس همین نگاه، «ما باید جامعه‌ای بسازیم که همه قادر باشند، نیازهای اولیّه و اساسی خود از قبیل غذا، پوشاک، پناهگاه و امنیت برآورده سازند تا بتوانند در حدامکان، به خودشکوفایی برسند. مزلو، بر اساس مطالعات خود از افراد خودشکوفا، تصویری از افراد ایده‌آل، ترسیم می‌کند و نشان می‌دهد که افراد خودشکوفا، چه ویژگی‌هایی دارند» (راس، ۱۳۷۵: ۱۴۴).

در ترتیب و اثربخشی این سلسله‌مراتب، مزلو اشاره می‌کند:

> فطرت والاتر انسان بر فطرت پست‌تر انسان مبتنی است و به آن به‌عنوان یک شالوده احتیاج دارد و بدون این شالوده فروخواهد ریخت. بهترین راه گسترش دادن این فطرت والاتر، این است که ابتدا فطرت پست‌تر تکمیل و ارضا شود. به‌علاوه، فطرت والاتر به وجود محیطی خوب یا نسبتا خوب، در زمان حال و گذشته، متکی است (مزلو، ۱۳۷۱: ۱۹۴).

بعد از تحلیل کلی، مزلو مهم‌ترین ویژگی‌هایی که برای افراد خودشکوفا برمی‌شمارد، عبارت‌اند از: ۱. درک بهتر واقعیت و برقراری رابطهٔ سهل‌تر با آن؛ ۲. پذیرش (خود، دیگران، طبیعت)؛ ۳. خودانگیختگی، سادگی، طبیعی بودن؛ ۴) مسئله‌مداری؛ ۵. کیفیت کناره‌گیری، نیاز به خلوت و تنهایی؛ ۶. خودمختاری؛ استقلال فرهنگ؛ ۷. استمرار تقدیر و تحسین؛ ۸. تجربهٔ عرفانی، تجربهٔ اوج؛ ۹. حس همدردی؛ ۱۰. روابط بین‌فردی؛ ۱۱. ساختارمنشی مردم‌گرا؛ ۱۲. تشخیص بین وسیله و هدف؛ ۱۳. شوخ‌طبعی فلسفی و غیرخصمانه؛ ۱۴. خلّاقیّت؛ ۱۵. مقاومت در برابر فرهنگ‌پذیری (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۱۶–۲۳۸). آنچه در همهٔ این مؤلّفه‌ها نمود بیشتری دارد، مسئلهٔ شناخت انسان از خود، دیگران و دنیایی است که در آن زندگی می‌کند. در نتیجه، هرچه گسترهٔ این معرفت فراخ‌تر باشد؛ به طبع، خودشکوفایی و کمال انسانی نیز، جلوه و نمود بیشتری خواهد داشت.

۴. بررسی و تحلیل خودشکوفایی در *مصیبت‌نامهٔ* عطار و تبیین آن با نظریّهٔ مزلو

از میان پانزده مورد از ویژگی‌هایی که آبراهام مزلو برای افراد خودشکوفا برمی‌شمارد، بعضی از ویژگی‌ها همپوشانی و همسانی دارند؛ بنابراین ما در این پژوهش سعی کرده‌ایم آن‌هایی را که با یکدیگر همسو هستند؛ در یک گروه قرار دهیم و شش مورد از برجسته‌ترین ویژگی‌های مزلو را در *مصیبت‌نامهٔ* عطار بررسی کنیم که عبارت‌اند از: ۱. درک بهتر واقعیت و برقراری رابطهٔ سهل‌تر با آن؛ ۲. پذیرش (خود، دیگران، طبیعت)؛ ۳. خودانگیختگی، سادگی، طبیعی بودن؛ ۴. مسئله‌مداری؛ ۵. تجربهٔ عرفانی، تجربهٔ اوج؛ ۶. شوخ‌طبعی فلسفی و غیرخصمانه.

۴-۱. ادراک بهتر واقعیت و برقراری رابطهٔ سهل‌تر با آن

مزلو افراد خودشکوفا را واقع‌گرا می‌داند و می‌گوید:

> افراد خودشکوفا بسیار آسان‌تر از اکثر افراد، پدیده‌های تازه غیرمجرد و حقیقی را از پدیده‌های عمومی، مجرد و عنوان‌بندی شده، تمیز می‌دهند. علت، ظاهراً این است که آن‌ها بیشتر در دنیای واقعی و در طبیعت زندگی می‌کنند تا در انبوهی از مفاهیم، افکار انتزاعی، انتظارها، باورها و کلیشه‌هایی که اکثر مردم آن‌ها را با دنیای واقعی اشتباه می‌گیرند. بنابراین، آن‌ها آمادگی بسیار بیشتری برای مشاهدهٔ واقعیت‌ها دارند تا این که تحت تاثیر آرزوها، امیدها، ترس‌ها و نگرانی‌های خودشان یا گروه‌های فرهنگی‌شان قرار داشته باشند (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۱۸).

درنگاه عطار نیز، واقعیت زندگی؛ یعنی مواجه شدن با تمامی رخدادها و شرایطی که پیش روی آدمی است و انسان کامل کسی است که ناملایمات و گرفتاری‌های این جهانی را تحمّل کند و رنج‌ها و شکست‌های آن را بپذیرد. در آغاز *مصیبت‌نامه*، وقتی سالک گام در مسیر سلوک می‌گذارد، پیر می‌کوشد؛ واقعیت امور و دشواری‌های راه را برای سالک شرح دهد و او را از مشکلات راه آگاه کند تا واقع‌بینانه قدم در راه بگذارد:

گفت در ره رهزنانت خفته‌اند — تو مخسب اینجا، کن آنچت گفته‌اند
راه دور است ای پسر هشیار باش — خواب با گور افکن و بیدار باش
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۶۵)

سپس به سالک تأکید می‌کند که با جهد و تلاش خویش از ادامه راه بازنماند:

جهد آن کن تا درین راه دراز — تو به یک ذرّه نمانی بسته باز
هر کجا آنجا بمانی بسته تو — تا ابد آنجا بمانی خسته تو
(همان)

عطار، جد و جهد را لازمهٔ درک صحیح از واقعیت هستی می‌داند و اعتقاد دارد؛ انسان کامل، مردِ عمل است و برای رسیدن به مقصود، سختی‌ها را به جان می‌خرد. در مقالهٔ چهلم در حکایت «شبلی و جنید»، وقتی شبلی پیش جنید می‌رود و می‌گوید؛ شنیده‌ام تو گوهر باارزشی داری. آن را به من بفروش یا ببخش. جنید او را به ریاضت و سختی سفارش می‌کند تا قدر آنچه را به‌دست می‌آورد، بداند:

ور ببخشم چون دهد آسانت دست قدر نشناسی و گردی خودپرست
لیک همچون من، قدم از فرق کن خویش در بحر ریاضت غرق کن
(همان:۴۴۱)

در واقع، عطار با درک و شناخت عینی از واقعیت‌های هستی، بر این این باور است که هیچ گنجی رایگان و بی‌رنج حاصل نمی‌شود:

قدر آن داند اگر گنج بود کان به‌دست آوردنش رنجی بود
(همان: ۴۴۰)

البته عطار بنا بر معرفت عرفانی خویش، واقعیت هستی را فراتر از جهان مادی مزلو می‌بیند و علاوه‌بر جد و جهد سالک، به عنایت و ارادهٔ الهی نیز معتقد است. او ارادهٔ انسان را در طول ارادهٔ خداوند می‌داند و در برخورد با حوادث، آن‌ها را به قضا و حکمت خداوند گره می‌زند:

کس چه داند تا چه حکمت می‌رود هر وجودی را چه قسمت می رود ...
گرچه ره جستند هر سویی ازین پی نبردند، ای عجب، مویی ازین
(همان: ۳۱۸)

همچنین، او اشاره دارد که در مقابل بحر تقدیر او، شیر موشی می‌شود (همان: ۱۷۵/ب[۶]۱۲۸۷) و دنیا مانند پلی محل گذر است؛ نباید در آن منزل کرد (همان: ۳۰۲ /ب۳۹۹۶) و باید الزام مرگ را پذیرفت؛ زیرا گریزی از آن نیست (همان: ۱۸۸/ب۱۵۷۲).

به باور مزلو، پیش‌گویی‌های افراد خودشکوفا از آینده، با استفاده از هر حقیقتی که در دست باشد، اغلب به نظر می‌رسد که صحیح است؛ زیرا کمتر به آرزو، میل، نگرانی، ترس یا بر خوش‌بینی یا بدبینی آنان مبتنی است (←مزلو، ۱۳۷۵: ۲۱۶-۲۱۷). عطار نیز، عاقبت کارِ انسان را بنا بر آموزه‌های دینی خویش، پیش‌بینی کرده و اشاره می‌کند که «انسان خود را در آن جهان همان‌گونه خواهد یافت که در این جهان بوده است و شاید سیمای واقعی خود را با وحشت و هراس خواهد شناخت. هر کس در حالتی خواهد مُرد که در آخر بدان رسیده و به همان حالت برانگیخته خواهد شد» (ریتر، ۱۳۸۸: ۲۷۷). در واقع، عطار در مقام یک انسان خودشکوفا، آخرت سالک را به اعمال او وابسته می‌داند:

هرچه در دنیا خیالت آن بود تا ابد راه وصالت آن بود
کار برخود از اَمل کردی دراز بندکن، پیش از اجل، از خویش باز
(همان)

بنابراین، عطار با شناختی که از واقعیّت هستی ارائه دارد، اذعان می‌دارد که انسان کامل و خودشکوفا جهان را با تمام پیچیدگی و رازآلودگی‌اش می‌پذیرد و در عین‌حالی‌که، تسلیم ارادهٔ حق است، از هیچ جهد و تلاشی فروگذار نیست.

۶. ب: بیت

۲-۴. پذیرش (خود، دیگران و طبیعت)

مزلو چنین می‌گوید:

> برای افراد سالم امکان‌پذیر است که خود و فطرتشان را بدون آزردگی یا شِکوه و شکایت، و حتی بدون تفکر زیاد دربارهٔ موضوع بپذیرند. آن‌ها می‌توانند فطرت بشری را با همه نقایصش، و با همهٔ تفاوت‌هایش، با صورت‌های مثالی، به شیوهٔ رواقی و بدون این که واقعاً توجّهی به آن داشته باشند، بپذیرند (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۱۹).

عطار نیز، در مقالهٔ سوم *مصیبت‌نامه* در حکایت «موسی و بُرخ اَسود»، وقتی خداوند به حضرت موسی می‌گوید که از بُرخ بخواهد تا باران طلب کند، به این نکته اشاره می‌کند که هر کسی از خداوند خاصیّتی یافته است:

هر کسی خاصیّتی یافت از اله — بود این خاصیّتِ بُرخ سیاه
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۸۴)

و این که باید پذیرفت طبیعت انسان‌ها با هم اختلاف دارند:

صد هزاران خلق درهم آمده — جمله در یغمای عالم آمده
آن یکی زین می‌برد این یک از آن — آن یقین دارد ازین، این شک از آن
آن یکی چون خوک گمراهی شده — وآن دگر از حیله روباهی شده
(همان: ۱۶۲)

همچنین، هر دو عالم برای وجود آدمی است (همان: ۱۷/ب۱۷۴۸) و آدمی گنجی پنهان در خاک است (همان: ب۱۷۵۰).

افراد خودشکوفا، «ضعف‌های دیگران و جامعه را در کل می‌پذیرند» (شولتز و شولتز، ۱۳۸۸: ۳۵۴) و به‌طورکلی، «در برابر عیب های افرادی که می‌شناسند، و در واقع، در برابر نقاط ضعف نوع بشر، شکیبا هستند» (شولتس، ۱۳۹۳: ۱۰۴). عطار در داستانِ «جنید و دزدِ پیراهنش» (ح ۴-۱۸) بیان می‌کند که دزدی، پیراهن او را برد و به دلّال سپرد و خریدار، کسی را می‌جست تا شهادت دهد پیراهن از آنِ دزد است؛ جنید از راه می‌رسد و می‌گوید؛ من با او آشنایم، پیراهن را بخر. در واقع، جنید با این عمل عیب او را می‌پوشاند:

پیرهن را چون خریداری رسید — آشنا می‌خواست در وقت خرید
می‌گذشت آنجا جنید راهبر — گفت: «این را آشناام من، بخر»
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۸۴)

عطار، بر اساس تعالیم دینی و عرفانی خود، بارها به داشتن انصاف، تواضع، حسن‌ظن به دیگران و یکسان‌نگری، تأکید می‌کند که هیچ ملاکی نباید منشأ تمایز و اعتباربخشی به گروه‌ها و طبقات انسانی شود. وقتی پادشاهی دیوانه‌ای را بازخواست می‌کند که چرا به من احترام نگذاشتی؟ دیوانه چنین می‌گوید:

هر دو از یک زاد برپاییم ما — هر دو از یک باد برجاییم ما
هر دو در یک گز زمین افتاده‌ایم — هر دو اندر یک کمین افتاده‌ایم
(همان: ۴۱۴)

این منش انسان‌گرایانه و یکسان‌نگری عطار؛ یعنی «یکی دیدن انسان‌ها حتّی با خود، فارغ از هر گونه امتیاز و تفاوتی در فقر و غنا، شرافت و پستی، و قدرت و ضعف» (مهدی‌پور، ۱۳۹۷: ۳۰۲). از نظر مزلو نیز «آنچه رابطهٔ نزدیکی با خودپذیری و پذیرش دیگران دارد عبارت است از: ۱. فقدان حالت دفاعی، ظاهرسازی و نقش بازی‌کردن، یا ژست در آن‌ها؛ ۲. بی‌رغبتی آن‌ها نسبت به چنین اعمال تصنعی در دیگران. ریا، تزویر و نفاق، گستاخی، تظاهر، نقش بازی کردن، سعی در تأثیرگذاری در دیگران از راه‌های تصنعی. افراد خودشکوفا تقریباً فاقد این صفات هستند» (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۲۰). عطار در *مصیبت‌نامه*، بنا به اخلاق عرفانی، در عین پذیرش خود و دیگران و تفاوت‌های فردی و طبقاتی انسان‌ها، در برابر رذایل اخلاقی حالت تدافعی دارد و غرور، حرص و آز، ریا و تزویر را هرگز نمی‌پسندد. در مقابل، بیان می‌کند که عزت نفس و کرامت انسانی موجب می‌شود تا انسان داشته‌های خود را با واقع‌بینی و بدون توجه به ردّ و قبول دیگران بپذیرد (← عطار، ۱۳۸۶: ۱۵۴/ ح ۱۱).

عشق غیرخودخواهانه، عالی‌ترین مرتبهٔ عشق و زمینه‌ساز بلوغ فکری و خودشکوفایی افراد سالم است. آبراهام مزلو بر این باور است:

> افراد سالم هنگامی که عاشق‌اند کارآمدتر و دقیق‌تر هستند تا هنگامی که نیستند. افراد سالم می‌توانند عاشق افرادی شوند که دیگران آن‌ها را به خاطر نقایص بسیار آشکارشان دوست ندارند. در نتیجه، افراد خودشکوفا ممکن است عمیقاً عاشق افرادی شوند که از عشق بی‌بهره‌اند (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۷۳).

جهان از دریچهٔ چشم فرد خودشکوفا و عارف، زیبا و دوست داشتنی است. عطار اشاره دارد؛ عاشق واقعی کسی است که معشوق در نظرش به زیبایی تمام جلوه کند. در حکایت نهم از مقالهٔ دهم، وقتی هارون‌الرشید مجنون را به دلیل نقصان زیبایی لیلی نکوهش می‌کند، مجنون پاسخ می‌دهد؛ برای دیدن زیبایی لیلی، عشق مجنونی لازم است:

گفت تو کی دیدی آن رخسار را — عشقِ مجنون باید آن دیدار را
تا نیاید عشق مجنونی پدید — کی شود لیلی به خاتونی پدید
نیست نقصان در جمال آن نگار — هست نقصان در نظر، ای شهریار
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۳۳)

۳-۴. خودانگیختگی، سادگی، طبیعی بودن

سادگی، فطری بودن، حفظ حالت طبیعی و عدم تلاش برای تأثیرگذاری، ویژگی رفتاری افراد خودشکوفاست. «فرد خودشکوفا، به‌ندرت اجازه می‌دهد که رسوم و قواعد مانع او شود یا او را از انجام دادن کاری که بسیار مهم یا اساسی می‌داند، بازدارد. رفتار این افراد دارای رموزی اخلاقی است که بیشتر خودمختار و فردی است تا قراردادی» (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۲۱-۲۲۲)؛ بنابراین، «آن‌ها نامتعارف هستند، اما نه از روی وسواس؛ آن‌ها خیلی پای‌بند اصول اخلاقی هستند؛ ولی ممکن است غیراخلاقی یا ناهم‌رنگ به نظر برسند» (فیست و فیست، ۱۳۸۸: ۶۰۵).

عطار در *مصیبت‌نامه*، ساده‌زیستی را ویژگی افراد خودساخته می‌داند و سعادت انسان را در سادگی و قناعت می‌بیند:

چون تو را از گرده‌ای نان است زیست — آخرت چندین حسد از بهر چیست؟
چون تو را هر روز یک گِرده تمام — گرده‌ای چون حاصل آمد، والسلام
(عطار، ۱۳۸۶: ۳۰۵)

زندگی بی‌تعلّق یکی از اندیشه‌های مهم عرفانی عطار است. در مقالهٔ یازدهم در حکایت نهم، وقتی «بوسعید مهنه» با پیری وارد حمّام می‌شود، پیر می‌گوید؛ حمّامی بسیار خوش است. بوسعید پاسخ می‌دهد؛ چون اینجا چیزی از آنِ تو نیست، احساس خوشی داری:

گفت حمّامی‌ست خوش از حد برون — کز متاع جملهٔ دنیای دون
نیست جز سطل و اِزاری با تو چیز — وانگهی آن هر دو نیست، آنِ تو نیز
(همان: ۲۳۹)

داشتن همت نیز، نشان خودشکوفایی است:

گر چو بازان همتی آری به دست — دست سلطانت بود جای نشست
(همان: ۲۵۴)

در حکایتی دیگر (همان: ۳۲۶)، کودکی تنها با خودش جوز بازی می‌کرد و می‌خواست همیشه میر باشد. در این حکایت، پیام عطار تأکیدی بر کمال‌جویی و خودانگیختی است. همچنین، عطار تقلید و تعصّب را نفی و آن‌ها را در شرع روا نمی‌داند و به شدّت با کسانی که اعمال و احکام شریعت را بر اساس عادت انجام می‌دهند، مخالف است و شریعت را «بی‌طبیعت رفتن» می‌داند:

چون تو بر تقلید باشی کارساز — شرع را از طبع کی دانی تو باز؟
گر تو بر تقلید خواهی رفت راه — کوه باشی، نه جوی ارزی، نه کاه
کرّه خر، بر شریعت، کی رود؟ — یا رود، جز بر طبیعت کی رود؟
(همان: ۱۴۷)

۴-۴. مسئله‌مداری

در نگاه مزلو، افراد خودشکوفا بیشتر مسئله‌مدار هستند تا خودمدار. این افراد معمولاً دارای رسالتی در زندگی هستند و وظیفه‌ای برای انجام دادن دارند و خارج از خودشان مسئله‌ای دارند که بسیاری از نیروی آن‌ها را به خود اختصاص می‌دهد (← مزلو، ۱۳۷۵: ۲۲۴). افراد خودشکوفا، «معمولاً کارشان بخشی از هویّتشان می‌شود و در نتیجه، کارهایشان غالباً مستقل از پاداش‌های بیرونی است که آن‌ها دریافت می‌کنند» (ال. پتری، ۱۳۸۲: ۹۸).

افراد خودشکوفا، «چارچوب داوری خود را به فراتر از خویشتن گسترش می‌دهند. آن‌ها به مسائل جاودانی می‌پردازند و برای پرداختن به این مسائل، فلسفه‌ای قاطع و شالوده‌ای اخلاقی دارند. آن‌ها به مسائل جزئی و پیش پا افتاده نمی‌پردازند. برداشت واقع‌بینانهٔ آن‌ها، ایشان را قادر می‌سازد، مسائل مهم زندگی را از مسائل بی‌اهمیّت تشخیص دهند» (فیست و فیست، ۱۳۸۸: ۶۰۵-۶۰۶). به اعتقاد مزلو:

> افراد خودشکوفا غالباً تحت تأثیر یک حس قوی از اصول اخلاقی و مسئولیّت شخصی قرار دارند. آن‌ها از حل مسائل و مشکلات دنیای واقعی لذت می‌برند و غالباً درگیر کمک به دیگران برای بهبود زندگی‌شان هستند. چنین افرادی معمولاً در وسیع‌ترین چارچوب داوری ممکن زندگی کرده و در درون چارچوبی از ارزش‌ها کار می‌کنند که

کلی است نه جزئی، جهانی است، نه محلی و با قرون سر و کار دارد، نه با لحظه‌ها. در یک کلام، همهٔ این افراد هرچند ساده و بی‌تکلّف‌اند؛ اما به هر مفهومی فیلسوف به شمار می‌روند (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۲۴).

«درد طلب» مهم‌ترین و محوری‌ترین مسئلهٔ سالک در سفر آفاقی و انفسی *مصیبت‌نامه* است. عطار بارها اشاره می‌کند که شوق و درد طلب او را به ادامه راه وامی‌دارد و داشتن اندکی از این درد، انسان را در مسیرش پیش می‌برد و «سالک فکرت را چنین دردی به تکاپو وامی‌دارد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۱۲۰):

ذرّه‌ای دردِ خـــــدا در دل تـــــو را بهتـــر از هـــر دو جهـــان حاصـــل تـــو را
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۲۹)

یا:

تـــا چنـــین دردی نیایـــد در دلـــت زنـــدگی، هرگـــز، نگـــردد حاصـــلت
درد مـــی‌بایـــد تـــو را در هـــر دمـــی انـــدکی، نـــه عـــالمی در عـــالمی
تـــا مگـــر ایـــن درد، ره پیشـــت بـــرد از وجـــودِ خـــویش بـــی‌خویشـــت بـــرد
(همان: ۲۴۸)

عطار، هدف از خلقت را «داشتن درد» می‌داند:

او چـــو مـــرد درد آمـــد در سرشـــت پـــاک شـــد از رنـــگ و ز بـــوی بهشـــت
(همان: ۳۸۵)

در نظر عطار، کار برای خدا زیان ندارد و سودمند است (همان:۲۷۰) و انسان کامل کسی است که بتواند هدف و مقصود واقعی خود را تشخیص دهد تا ره به سعادت برد (همان:۲۷۰ ح۳). بنا به اعتقاد او، سالک همواره «باید دیدهٔ صانع‌بین داشته باشد و مشاهدهٔ صانع از مطالعهٔ صنع برایش مفیدتر باشد» (فروزانفر، ۱۳۸۸: ۴۷۱). در واقع، هدف از دیدن صنع رسیدن به صانع است:

هرچـــه او در چشـــم، جـــز صـــانع بـــود گـــر همـــه صـــنعت بـــود، ضـــایع بـــود
تـــا کـــه جـــان داری ز صـــانع روز و شـــب جـــان خـــود را چشـــمِ صـــانع بـــین طلـــب
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۹۰)

همچنین:

کعبـه جـان روی جانـان دیـدن اسـت روی او در کعبـهٔ جـان دیـدن اسـت
گـر چنـین بینـی جهـان‌بـین خوانمـت ورنـــه نابینـــایِ بـــی‌دیـــن خوانمـــت
(همان: ۲۹۱)

عطار، تمامیّت در هر کاری را به معنای رسیدن به مقصود می‌داند و این را نشانهٔ انسان کامل و خودشکوفا می‌شمارد:

هرکســـی در کـــار خـــود کامـــل بـــود عاقبـــت مقصـــود او حاصـــل بـــود
(همان: ۲۲۳)

در ماجرای اشک ریختن شبلی بر دزدی که در کار خود تمام و کامل بود (همان: ۲۲۳، ح۲)، نیز به همین موضوع اشاره دارد. همچنین ترک نقد و رهایی جان در راستای مسئلهٔ اخلاق‌مداری اوست:

تا تـو را نقـدی اسـت بنـد جـان توسـت ور نـــداری، هـــیچ، جملـــه آن توســـت
هـر چـه داری تـرک کـن یـک‌بـارگی تـــا بـــرون آیـــی ازیـــن بـــی‌چـــارگی
(همان: ۲۳۷)

در کلام عطار، جامعیّت و نداشتن تعصب به یک مذهب و گروه خاص، دوست داشتن نوع بشر و بخشش عام بدون بخل ورزیدن (همان: ۳۹۵، ح۶)، از مشخّصه‌های بارز انسان کامل و خودشکوفا است که در نظریهٔ مزلو نیز، بدان اشاره شده است. او می‌گوید؛ وقتی دریای بخشش به جوش آید، همهٔ این تعصب‌ها از نظر سالک کنار می‌رود:

زآنکـه آن دریـا چـو در جـوش آیـدت نیـــک و بـــد، جملـــه، فرامـــوش آیـــدت
(همان: ۳۹۵)

انسان‌های خودشکوفا، این‌گونه خود را به محدوده، وطن و خطوط فرضی مرزها محدود نمی‌کنند و به نوعی جهان‌شمولی اعتقاد دارند. همچنین، عطار بیش از هر عارف دیگری، بر وحدت مطلق تأکید دارد و عالم را پر از تفرقه می‌بیند که باید از این تفرقه‌ها رها شد:

عـالمی پـر تفرقـه اسـت از پـیش و پـس ندهـد او، یـک ذره ، جمعیـت بـه کـس
بـــازکن خـــوی، ای پســـر، از تفرقـــه تـــا نگـــردد خرقـــهٔ تـــو مخرقـــه
دولـــت جاویـــد، جمعیـــت شـــناس هرچـــه بشناســـی بـــدین نیـــت شـــناس
(عطار، ۱۳۸۶: ۴۰۸)

در قلمرو روان‌شناسی، «وحدت فرد با خود یا وحدت ضمیر هشیار و ناهشیار است و در حیطهٔ عرفان در سطحی عالی‌تر و نامتناهی‌تر وحدت انسان کمال‌یافته با عالم ملکوت و توسّعاً وحدت او با حق است» (حجازی، ۱۳۸۹: ۸۰-۸۱). عطار در بیان اتحاد عاشق و معشوق، انسان کامل و عاشق را محو در معشوق و غیرت عاشق را بیش از معشوق می‌داند:

چـــون نمانـــد در ره عشـــقت صـــفات ذات معشـــوقت دهـــد، بـــی تـــو، حیـــات
لاجـرم تـا یـک نفـس باشـد تـو را هســـتی معشـــوق بـــس باشـــد تـــو را
(همان: ۴۲۸)

و در نهایت خود را در جلوهٔ معشوق می‌بیند:

گـر شـود عـالم سراسـر پـر غـلام عاقبـــت محمـــود بایـــد والسّـــلام
(همان: ۴۲۹)

یا:

جان چـو گـردد محـو در جانـان تمـام جـــان همـــه جانـــان بگیـــرد بـــر دوام
گرچـه در صـورت بـود رنـگ دوی جـــز یکـــی نبـــود، ولـــیکن معنـــوی
(همان: ۳۵۰)

در تبیین ویژگی مسئله‌مداری می‌توان گفت؛ مبنای مسئله‌مداری عطار عرفانه است و یکی از دغدغه‌های و مسائل مهم او، دست‌یابی به جان و حقیقت وجود است. او در *مصیبت‌نامه*، جان را حقیقت وجودی آدمی و شعبه‌ای از دریای الهی می‌داند که همه پدیده‌های عالم پرتوی از جان هستند:

گفت: هر چیزی که پیدا و نهانست جملهٔ آثار جان‌افروز جانست
در جهان آثار جان بینم همه پرتوِ جان و جهان بینم همه
(همان: ۴۴۱)

در این مرحله، سالکِ عطار که انسان کامل و خودشکوفایی شده است؛ هر دو جهان را سایهٔ وجود خویش می‌بیند و درمی‌یابد که اصل همه چیز، خود اوست:

گرچه بسیاری زپس وز پیش دید هر دو عالم در درون خویش دید
هر دو عالم عکس جان خویش یافت وز دو عالم جان خود را بیش یافت
(همان: ۴۴۶)

افراد سالم و خودشکوفا، «به‌رغم خشم، ناشکیبایی و یا بیزاری اتّفاقی، دارای احساس همسانی، همدردی و عطوفت عمیقی نسبت به انسان‌ها می‌باشند. به همین دلیل تمایلی واقعی برای کمک به نوع بشر دارند، چنان‌که گویی آن‌ها همگی اعضای یک خانوادهٔ واحد هستند» (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۳۱). بنابراین، «این خواستاران تحقّق نفس، به انسان‌ها عشق می‌ورزند و چه بسا از رفتار احمقانه، حقیر یا ظالمانهٔ دیگران افسرده یا خشمگین شوند، اما زود می‌فهمند و می‌بخشند» (شولتس، ۱۳۹۳: ۱۱۱). عطار، این حسِّ همدردی را بخشی از محوری‌ترین مسائل خود در منشِ انسانی می‌داند:

تا مرا از عمر می‌ماند نفس مذهبم «الجّارُ ثم الدّار» بس
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۸۹)

و به شنیدن سخن دردمندان و تحمل سخت‌گویی آن‌ها توصیه می‌کند (همان: ۲۸۱/ح ۱۸-۱).

در آثار عرفانی، «همواره روحیّهٔ بشر دوستی و احساس غمخواری با رنج‌های انسان با کیفیتی مطلوب‌تر، متجلّی بوده و به نظر اهل عرفان، بهروزی انسان در غمخواری با رنج‌های همنوعان و تلاش در جهت رفع اندوهگینی آنان فراهم می‌شود» (رزم‌جو، ۱۳۷۵: ۱۵۵-۱۵۴). در باور عطار نیز، رحمت و بخشش به دیگران، موجب نجات و رستگاری آن جهانی است. عطار در «داستان ملک‌شاه» (عطار، ۱۳۸۶: ۲۰۱) اشاره می‌کند که ملک‌شاه در هنگام برگشت از شکار، بر پیرزنی ستم‌دیده رحمت نمود و این رحمت او سبب نجاتش از عذاب آخرت گردید:

لاجرم شه رستگار آمد مدام از رحیمی نیست برتر یک مقام
(عطار، ۱۳۸۶: ۲۰۳)

همچنین، عطار شفقت و رحمت به همنوع را شیوهٔ خُلق الهی می‌داند (همان: ۲۰۴) و می‌گوید؛ یکی از ویژگی‌های این افراد، رحمت دایمی نسبت به نوع بشر است:

حجّت دین گر سجل می‌بایدت رحمتی دایم ز دل می بایدت
(همان: ۲۰۵)

و نیز عطار اشاره داردکه افراد خودشکوفا نسبت به همه عادل هستند و خاص و عام برایشان تفاوتی ندارد (همان: ۲۱۰). برای درک درد دیگران، باید با آن‌ها همدرد شد:

تا نیاید هیچ همدردی پدید نالهٔ همدرد نتواند شنید
(همان: ۳۶۴)

۵-۴. تجربهٔ عرفانی؛ تجربهٔ اوج

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های افراد خودشکوفا یا خواستاران تحقّق خود، داشتن تجارب اوج است. در واقع، «اوج خوشکوفایی، تجربهٔ اوج است. تجربهٔ اوج، تجربه‌ای است که وقتی انسان در مقام یک انسان به تعالی می‌رسد، آن را احساس می‌کند و شاید بدان معرفت می‌یابد» (فریامنش، ۱۳۸۹: ۳۱). به عبارت دیگر، «تجربه‌های اوج، لحظات گذرای خودشکوفایی است. این لحظات، لحظات جذبه هستند که نه می‌توان آن‌ها را خریداری کرد و نه می‌توان وقوع آن‌ها را تضمین کرد و نه حتی می‌توان به جستجوی آن‌ها پرداخت. انسان باید در تجربهٔ اوج از خوشی به وجد درآید» (مزلو، ۱۳۸۶: ۹۱).

عطار، بارها در *مصیبت‌نامه* به اوج تجربه‌های عرفانی دست می‌یابد و آن را نشانهٔ خودشکوفایی انسانی می‌داند. وقتی از عشق، زمینی یا آسمانی، سخن به میان می‌آورد، همانند شور و نشاط غزل‌هایش، چنان محوِ زیبایی معشوق می‌شود که خود را در اوج تجربه حس می‌کند. آنجا که مجنون‌وار از نام لیلی سخن می‌گوید، وجد و شور نام لیلی چنان وجودش را فرامی‌گیرد که از وجود خویش غافل می‌شود و احساس بی‌خویشتنی می‌کند:

یک دمش فریاد واویلی نماند — از قدم تا فرق جز لیلی نماند
تن فرو داد و چنان در کار شد — کز وجود خویشتن بیزار شد...
در نمازش، ای عجب بی عمد او — ذکر لیلی آمدی، الحمد او...
گر نشستی هیچ و گر برخاستی — زو همه لیلی و لیلی خواستی
(عطار، ۱۳۸۶: ۱۷۱)

بنا به اعتقاد مزلو، «تجربهٔ اوج، تشدید عظیم هر تجربه‌ای است که در آن، خود انسان گم شود یا تعالی پیدا کند. این به معنای تمرکز شدید، توجه به غیر از خود، رفتار بی‌خودانهٔ تجربهٔ احساسی شدید و از خود بی‌خود شدن است» (مزلو، ۱۳۶۷: ۳۹). عطار در توصیف انسان خودشکوفا، او را غرق در عشق معشوق می‌بیند و بر این مبنا، مهم‌ترین نشان آدمی را اوج تجربهٔ گم‌گشتگی در حق به شمار می‌آورد:

چون دل و گل هر دو در حق گم شود — آن‌گهی مردم به حق، مردم شود
(عطار، ۱۳۸۶: ۳۱۵)

او یادآور می‌شود که تجربهٔ اوج فقط برای اوج‌گرایان دین‌دار یا انسان‌های کامل و عارف اتّفاق نمی‌افتد. ممکن است غیراوج‌گرایانی که افراد مذهبی و خودشکوفا هم نیستند، این اوج معنویت را تجربه کنند. در واقع، «مسئله‌ای که غالباً دربارهٔ معنویت مطرح می‌شود با مذهب هم‌معنا نیست» (وست، ۱۳۸۳: ۲۵). البته «بسیاری از افرادی که از معنویّت عصر جدید پیروی می‌کنند، آشکارا هر نوع مذهب سازمان‌یافته‌ای را که سدّی در برابر رشد معنوی و شخصی خود می‌پندارند، کنار می‌گذارند» (همان: ۱۹۴). ظاهراً عطار نیز بر همین عقیده بوده است که تجربهٔ اوج، تنها به مذاهب و صاحبان ادیان اختصاص ندارد. او این تجربهٔ معنوی را در حکایت «دزدی» (عطار، ۱۳۸۶: ۳۹۱)، چنین بیان می‌کند که نیمه‌شب دزدی وارد خانه‌ای شد و ناخودآگاه نانی از آن خانه را در دهان گذاشت. چون نان و نمک آن خانه را خورده بود، تجربه‌ای معنوی در درونش

حاصل شد که از سرقت آنجا صرف‌نظر کرد. همچنین، در حکایت «فرعون» (همان: ۲۰۵)، فرعون با کنیزکان قرار می‌گذارد که هر کدام از شما گهوارهٔ موسی[ع] را زودتر از آب بگیرد، آزاد می‌شود. فرعون وقتی شتاب هریک از آن‌ها را در گرفتن گهواره می‌بیند، به اوج معنویّتی دست می‌یابد که همه را آزاد می‌کند. در واقع، می‌توان گفت؛ «افرادی که دارای این تجربه‌اند، خودشان را فعّال‌تر، کاری‌تر و خلّاق‌تر احساس می‌کنند» (وولف، ۱۳۸۶: ۸۱۳) و به یک شوق و شعف معنوی می‌رسند که گذرا و ناپایدار است.

۶-۴. شوخ‌طبعی فلسفی و غیرخصمانه

افراد سالم و خودشکوفا، شوخ طبعی ظریف و ماهرانه‌ای دارند که با شوخی افراد معمولی تفاوت دارد. آن‌ها «معمولاً به جای خنده، تبسّمی بر لب دارند که به‌صورت طبیعی این حالت در آن‌ها دیده می‌شود نه ساختگی. آنچه را که در نظر افراد عادی مضحک است، خنده‌دار نمی‌دانند. از این‌رو، مزاح خصمانه، مزاح برتری‌طلبانه و یا مزاح خارج از نزاکت، آن‌ها را نمی‌خنداند. اختصاصاً آنچه را که آن‌ها مزاح می‌دانند پیوستگی نزدیک‌تری با فلسفه دارد تا با هر چیز دیگر» (مزلو، ۱۳۷۵: ۲۳۶). بنابراین، «تلاش افراد خودشکوفا در جهت هدفی غیر از خندان مردم است. آن‌ها دیگران را سرگرم می کنند، آگاه می‌سازند، به موارد ابهام‌آمیز اشاره می‌کنند، و به جای قهقهه، لبخند برمی‌انگیزند (فسیت و فیست، ۱۳۸۸ : ۶۰۹).

عطار عمیق‌ترین و عالی‌ترین مسائل معنوی و حیاتی را در قالب طنزِ فلسفی بیان می‌کند. او در مثنوی‌هایش به‌ویژه در *مصیبت‌نامه*، حکایت‌های متعدّدی از این نوع طنزها را از زبان دیوانگان و عقلای مجانین آورده و در آن‌ها به‌طرزی ظریف و ماهرانه به نظام آفرینش، خداوند، حاکمان ستمکار، تبعیض و نابرابری در جامعه و فقر و گرسنگی تاخته است. «شیخ نیشابوری هر کجا که می‌خواهد از اوضاع اجتماعی و یا از آفرینش سخن نقدگونه‌ای بیان نماید، از زبان این طایفه حکایت می‌کند و نکات ظریف و نغز و اعتراض‌های شدید و سخت و گاه لطف‌آمیز در حکایتی می‌آورد که پاره‌ای از آن‌ها بس شورانگیزاست» (شجیعی، ۱۳۷۳: ۱۱۴). در حقیقت، این نوع طنزهای فلسفی که از زبان دیوانگان بیان می‌شوند، یک جنبش اعتراضی در برابر بی‌عدالتی‌های زمانه و مفاسد اجتماعی محسوب می‌شود که به‌جای اعتراض به حاکمان فاسد، بیشتر متوجّهٔ خداوند است و با فلسفهٔ خیامی، نظام آفرینش را سرزنش می‌کند:

آن یکی دیوانه سر افراشته — سر به سوی آسمان برداشته
خوش زفان بگشاد و گفت ای کردگار — گر تو را نگرفت دل زین کار و بار
دل مرا بگرفت، تا چندت ازین؟ — دل نشد، سیر، ای خداوندت، ازین؟
(عطار، ۱۳۸۶: ۳۴۳)

بنابراین، «لطف گفتار و طنز تلخ جسورانهٔ دیوانگان، آنچه را عاقلان محتاط قادر به اظهار آن نبودند به بیان می‌آورد، دل‌ها را سبک و خاطرها را تسکین و تسلّی می‌داد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۳۰). بی‌تردید، چهرهٔ واقعی عطار را در پس این نقاب، می‌توان دید. عطاری که می‌خواهد بدون هیچ

دغدغه و اضطرابی، هر آنچه را در دل دارد بگوید؛ آن‌چنان‌که شبی لیلی به مجنون توصیه می‌کند که خود را دیوانه جلوه دهد؛ زیرا کسی با دیوانگان کاری ندارد:

گفت با مجنون شبی لیلی به راز — کای به عشق من ز عقل افتاده باز
تا توانی با خرد بیگانه باش — عقل را غارت کن و دیوانه باش...
لیک اگر دیوانه آیی در شمار — هیچ کس را با تو نبود هیچ کار
(همان: ۳۴۱)

پورنامداریان می‌گوید:

> فاصله‌ای که عاقلان با خدا احساس می کنند، دیوانه نمی‌کند و همین احساس نزدیکی است که عطار از آن تعبیر به عشق می‌کند. خردورزیِ عقلِ متعارف به فاصله و جدایی هر چه بیشتر میان انسان و خدا منجر می‌شود. و خردورزی خلاف عادتِ جنون، فاصله و جدایی را از میان برمی‌دارد و بیگانگی را به یگانگی نزدیک می‌کند (پورنامداریان، ۱۳۹۴: ۱۴-۱۳).

آرزوی عطار نیز، رسیدن انسان به چنین جایگاهی است تا بتواند با فراغت و آسودگی، هر آنچه را در دل دارد، بر زبان آرد؛ چنان‌که با لحنی خیام‌وار و طنزی فلسفی، به رحمت و عدالت خداوند در تقسیم روزی بندگان اعتراض می‌کند:

بود وقت غز ز هر سو مرده‌ای — و او نداد از بی نیازی گرده‌ای
(همان: ۳۴۳)

دیوانگان در کلام عطار، «دربارهٔ عمیق‌ترین و عالی‌ترین مباحث فلسفی و ماورایی سخن می‌گویند. این شوریدگان فرزانه، در مقام معلمان اخلاقی و دینی و معتقدان اجتماعی در میان مردم ظاهر می‌شوند و آنان را به وظیفه و مسئولیّت سنگینی که در این عالم بر عهده دارند، آگاه می‌سازند» (پورجوادی، ۱۳۷۱: ۲). عطار، منزلت این دیوانگان را در مقام افراد خودشکوفا، آن‌قدر ارتقاء می‌بخشد که گاهی یک سخن گستاخانه از زبان دیوانه‌ای، از طاعتِ بسیار با ارزش‌تر است:

تا بدانی کآنچه عاشق را رواست — گر کسی دیگر روا دارد خطاست
گه بود کان یک سخن گستاخ‌وار — از بسی طاعت فزون آید به‌کار
(عطار، ۱۳۸۶: ۳۴۲)

در کلام عطار، گاهی این لحن گستاخانه و طنز فلسفی، از سوی خدا در خطاب به عارفان و صوفیان دیده می‌شود. در حکایت «ذوالنون و مرید» (همان: ۲۲۱)، ذوالنون به مریدی که چهل سال عبادت کرده بود و به مقصود و به مطلوب دست نیافته بود، می‌گوید؛ ترک طاعت کن. سپس پیغامی از طرف خداوند به واسطهٔ پیامبر[ص] به او می‌رسد:

گر نه‌اندازم به صد رسوایی‌ات — نه خدایم، چند از رعنایی‌ات؟
تا تو دست از رهزنی کوته کنی — عاشقان را تا به کی گمره کنی؟
(همان: ۲۲۲)

۵. نتیجه

در حقیقت، مهم‌ترین شاخصهٔ روان‌شناسی انسان‌گرا، شناخت انسان و توجّه به خود و جنبه‌های مثبت انسان است. مزلو، با مطالعه در باب انسان سالم و ترسیم انسان خودشکوفا، سعی بر آن

دارد تا به بهتر زیستن آدمی کمک کند و آن را آموزش دهد. در باور عطار نیز، انسانی که پای به پله‌های کمال می‌گذارد، باید کسی باشد که بتواند داشته‌ها و توانایی‌های بی‌شمار خویش را به فعلیّت برساند.

آنچه به‌عنوان ویژگی‌های انسان خودشکوفا بیان می‌شود، با آموزه‌های عرفانی و ویژگی‌های انسان کامل در عرفان تطابق دارد؛ چنان‌که در برخی از موارد، انسان خودشکوفای مزلو در انسان کامل عرفانی متبلور می‌شود. از این‌رو، بین نظر انسان‌گرایان و عرفای اسلامی و دیدگاه‌های مزلو و عطار به شکل خاص، اشتراکات معناداری یافت می‌شود. در یک نگاه کلی، می‌توان هر دو را انسان‌گرا دانست که در جهت رشد و تکامل انسان گام برمی‌دارند. *مصیبت نامهٔ* عطار سرشار از مفاهیم انسانی و شاخصه‌های خودشکوفایی است. او در *مصیبت‌نامه*، با وجود پرداختن به مسائل معنوی و سیر در عوالم آفاقی و انفسی، نگاهی واقع‌بینانه به جهان و انسان دارد. او ویژگی‌های انسان کامل و خودساخته را شامل پذیرش واقعیت‌های جهان هستی، پذیرش خود و یکسان‌نگری و نداشتن تعصب، عشق غیرخودخواهانه، ساده‌زیستی و عدم تعلّق به دنیا، مسئله‌مداری و داشتن دردطلب، نوع‌دوستی، حس همدردی، داشتن تجربهٔ اوج و طنز فلسفی می‌داند که با ویژگی‌های انسان خودشکوفا در نظریّهٔ مزلو مطابقت دارد. بنابراین، می‌توان گفت؛ هر دوی این متفکران بر امور انسان‌گرایی و انسان‌محوری، توجّه به خودشکوفایی و کمال انسان به‌عنوان امری ذاتی و توجّه به شأن والای بشر تأکید دارند. همچنین، سرشت انسان را پاک و زلال می‌دانند و اذعان می‌کنند که خودشکوفایی امری پویا و رسیدن به تکامل انسانی، مسیری پرفراز و نشیب است که در آن توانایی‌های بالقوّه، شکوفا شده و به فعل درمی‌آید.

البته به‌دلیل خاستگاه فکری و شیوهٔ و ابزار بیان، نوع هستی‌شناسی عطار و نیازهایی که برای انسان کامل متصوّر است، با نظر مزلو تفاوت‌هایی دارد. بنای فکری مزلو، انسان‌محوری است و نگاهی علم‌محور و تجربی دارد که کارکرد دین در نظر او جایگاهی ندارد. به همین دلیل، چندان به عالم معنا توجهّی نمی‌کند و بیشتر به بیان نیازهای محدود و قابل دسترس و قابل تجربه می‌پردازد. در جهان‌بینی او همهٔ جنبه‌های متعالی انسان، جنبه مادی و تجربی دارد. اما مبنای فکری عطار بر خدامحوری است و نگاهی عرفانی، معنوی و الهی دارد که بر پایهٔ تفکّرات دینی بنا شده‌است. در جهان‌بینی او جنبه‌های انسانی، برجسته و دارای منشأ الهی است. بر همین اساس، عطار به نیازهای والاتر و فراتر از مادی توجّه دارد که همگان نمی‌توانند آن‌ها را تجربه کنند. در واقع، در دیدگاه مزلو، غایت انسان رسیدن به خودشکوفایی و دست‌یابی به یک زندگی بهتر است؛ درحالی‌که، در باور عطار، خودشکوفایی پایه و نردبانی برای رسیدن به قرب الهی و فناست.

منابع

ال.پتری، هربرت (۱۳۸۲)، «آبراهام مزلو و خودشکوفایی»، ترجمهٔ جمشید مطهری طشی، *معرفت*، ش ۶۹، ۹۴–۱۰۰.
امیری خراسانی، احمد و صرفی، محمد رضا و ایرانمنش، محمد حسین (۱۳۹۳)، «بررسی توصیه‌های اخلاقی ناصرخسرو برپایهٔ مزلو»، *پژوهش‌نامهٔ ادبیات تعلیمی*، ش ۲۲، ۱ – ۳۲.

باقری خلیلی علی اکبر، محرابی کالی منیره (۱۳۹۰)، «بررسی ادراک واقعیت و پذیرش خود و دیگران در غزلیات حافظ بر اساس نظریهٔ مزلو»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، دورهٔ ۴۷، ش ۳، ۱-۱۷.
برونو، فرانک (۱۳۷۰)، *فرهنگ توصیفی روان‌شناسی*، ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری و مهشید یاسایی، تهران، طرح نو.
بهره‌ور، مجید(۱۳۸۸)، «بازخوانی زندگی‌نامهٔ مولوی با نظریهٔ سلسله‌مراتب نیازهای مزلو»، *مطالعات عرفانی*، ش ۱۰، ۸۷-۱۱۸.
پورجوادی، نصرالله (۱۳۷۱)، «حکمت دیوانگان در مثنوی‌های عطار»، *نشر دانش*، ش ۷۳، آذر و دی، ۲-۱۶.
پورنامداریان، تقی (۱۳۹۴)، *دیدار با سیمرغ*، تهران، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
جلیلی، رضا و نوروز، مهدی (۱۳۹۵)، «مسئله‌مداری در اندیشه و شخصیّت ناصر خسرو»، *پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی*، ش ۲۴، ۶۳-۸۵.
جلیلی، رضا و نوروز، مهدی (۱۳۹۵)، «بررسی ادراک واقعیت در اندیشهٔ ناصرخسرو بر پایهٔ نظریّهٔ خودشکوفایی مزلو»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۷، ش ۱، ۴۱-۷۵.
جلیلی، رضا و فقیه ملک مرزبان، نسرین (۱۳۹۸)، «بررسی تجربهٔ اوج عرفانی در غزل‌های بیدل دهلوی بر اساس نظریّهٔ خودشکوفایی آبراهام مزلو»، *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، دورهٔ ۱۵، ش ۵۶، ۴۳-۷۰.
حجازی، بهجت السادات (۱۳۸۹)، *طبیبان جان*، مشهد، دانشگاه فردوسی مشهد.
حیدری، حسین و کاردوست فینی، خدیجه (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی دیدگاه‌های انسان‌شناسی مزلو و مولوی با تأکید بر خودشکوفایی»، *پژوهش‌نامهٔ عرفان*، ش ۹، ۲۹ -۶۰
ذبیح‌نیا در مقالهٔ «بررسی مؤلفه‌های خودشکوفایی و کمال‌طلبی در تذکرهٔ عرفانی کلام‌الملوک باباجان قزوینی و نظریّات آبراهام مزلو»، *ادبیات تعلیمی*، دورهٔ ۱۱، ش ۴۳، ۳۹-۵۶.
راس، آلن (۱۳۷۵)، *روان‌شناسی شخصیّت؛ نظریّه‌ها و فرآیندها*، ترجمهٔ سیاوش جمال‌فر، تهران، روان.
رزم‌جو،حسین (۱۳۷۵)، *انسان آرمانی و کامل در ادبیات حماسی و عرفانی*، چ ۲، تهران، امیرکبیر.
رندی جی، لارسن و دیوید، ام باس (۱۳۹۷)، *روان‌شناسی شخصیّت*، ترجمهٔ فرهاد جمهری و همکاران، تهران، رشد.
ریتر، هلموت (۱۳۸۸)، *دریای جان*، ترجمهٔ عباس زریاب خویی و مهرآفاق بایبوری، ج ۱، تهران، المهدی.
زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۹)، *صدای بال سیمرغ*، چ ۲، تهران، سخن.
ساعدی، سیدمحمد و همکاران (۱۴۰۰)، «بازنمایی و تحلیل ساختارهای مردم‌گرایی در سیرهٔ عملی و نظری ابوسعید ابوالخیر با رویکرد نظریّهٔ خودشکوفایی مزلو»، *ادبیات عرفانی*، دورهٔ ۱۳، ش ۲۴، ۹-۳۹.
شریعت باقری، محمدمهدی (۱۳۹۱)، «مطالعهٔ تطبیقی نظریات مولوی و مزلو دربارهٔ انسان سالم و کامل»، *مطالعات روان‌شناختی*، دورهٔ ۸، ش ۳۳، ۱۳۱- ۱۴۵.
شجیعی، پوران (۱۳۷۳)، *جهان‌بینی عطار*، تهران، ویرایش.
شکرکن، حسین و همکاران (۱۳۹۳)، *مکتب‌های روان‌شناسی و نقد آن*، تهران، سمت.
شولتز،دوآن و شولتز، سیدنی‌الن (۱۳۸۶)، *تاریخ روان‌شناسی نوین*،ترجمهٔ علی‌اکبرسیف‌وهمکاران،چ۸،تهران، روان.
ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *نظریّه‌های شخصیت*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی، تهران، ویرایش.
شولتس، دوآن (۱۳۹۳)، *روان‌شناسی کمال*، ترجمهٔ گیتی خوشدل، تهران، پیکان.
ظهیری‌ناو، بیژن و علایی ایلخچی، مریم و رجبی، سوران (۱۳۸۷)، «بررسی تطبیقی نمودهای خودشکوفایی در مثنوی با روان‌شناسی انسان‌گرایانهٔ آبراهام مزلو»، *گوهر گویا*، ش ۷، ۹۱-۱۲۴.
عطار، محمد بن ابراهیم (۱۳۸۶)، *مصیبت‌نامه*، تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۸۸)، *شرح احوال و نقد و تحلیل آثار شیخ فریدالدین محمد عطار نیشابوری*، ضمیمهٔ تذکرةالاولیا عطار، تصحیح رینولد ا. نیکلسون، با مقدمهٔ انتقادی محمد قزوینی، تهران، هرمس.
فریامنش، مسعود (۱۳۸۹)، «رویکرد مزلو به دین و معنویت»، *اطلاعات حکمت و معرفت*، ش ۱۰، ۳۱-۳۵ .
فیست، جس و فیست، گریگوری جی (۱۳۸۸)، *نظریه‌های شخصیّت*، ترجمهٔ یحیی سیدمحمدی. تهران، روان.
مزلو، آبراهام (۱۳۶۷)، *روان‌شناسی شخصیت سالم*، ترجمهٔ شیوا رویگریان، تهران، هدف.

ـــــــــــــ (۱۳۷۱)، *به‌سوی روان‌شناسی بودن*، ترجمهٔ احمد رضوانی، مشهد، آستان قدس رضوی.
ـــــــــــــ (۱۳۷۵)، *انگیزش و شخصیّت*، ترجمهٔ احمد رضوانی، مشهد، آستان قدس رضوی.
ـــــــــــــ (۱۳۸۶)، *زندگی در اینجا و اکنون، هنر زندگی متعالی*، ترجمهٔ مهین میلانی. چ ۲، تهران، فراروان.
مهدوی دامغانی، محمود و صادقی، علی‌رضا (۱۳۹۷)، «انسان خودشکوفا و خودشکوفایی سعدی با رویکرد تطبیقی به نظریّهٔ مزلو»، *ادبیات تعلیمی*، دورهٔ ۱۰، ش ۴۰، ۱-۳۵.
مهدی‌پور، حسن (۱۳۹۷)، *اخلاق عرفانی عطار*، تهران، نگاه معاصر.
میدانی، مرضیه، بخشایش، علی‌رضا (۱۳۹۱)،«بررسی تطبیقی نمودهای انسان‌گرایی در گلستان سعدی با رویکرد روانشناسی انسان‌گرا»، *کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی*، ش ۲۴، ۱۸۹-۲۲۰.
نبی‌لو، علی‌رضا و آصف، احمد(۱۳۹۳)، «بررسی سلسله‌مراتب نیازهای مزلو در گلستان»، *متن‌شناسی ادب فارسی*، ش ۲۲، ۴۳-۶۶.
نجفی، زهره و مانی، مهنوش و کلانتری، مهرداد (۱۳۹۴)، «بررسی دیدگاه‌های روان‌شناختی عطار بر اساس مکتب انسان‌گرایی با رویکرد میان رشته‌ای»، *مطالعات میان‌رشته‌ای علوم انسانی*، دورهٔ ۷، ش۲، ۱۴۹-۱۷۸.
وست، ویلیام (۱۳۸۳)، *روان درمانی و معنویت*، ترجمهٔ شهریار شهیدی و سلطان‌علی شیرافکن، تهران، رشد.
وولف، دیوید ام (۱۳۸۶)، *روان‌شناسی دین*، ترجمهٔ محمد دهقانی، تهران، رشد.

References

Amiri Khorasani, Ahmad and S. Amiri Khorasani, Ahmad and Sarafi, Mohammad Reza and Iranmanesh, Mohammad Hossein (2014), "Evaluation of Nasser Khosrow's Moral Recommendations Based on Maslow", Journal of Educational Literature, Vol. 22, 1-32. (In Persian)

Attar, Mohammad bin Ibrahim (2007), *Mosibatname*, edited by Mohammad Reza Shafi'i Kodkani, Tehran, Sokhn. (In Persian)

Bagheri Khalili Ali Akbar, Mehrabi Kali Munirah (2011), "Examination of perception of reality and acceptance of self and others in Hafez's sonnets based on Maslow's theory", Journal of Textology of Persian Literature, Volume 47, Vol. 3, 1-17. (In Persian)

Behrevar, Majid (2009), "Rereading Maulawi's Biography with Maslow's Hierarchy of Needs Theory", Esoteric Studies Journal, Vol. 10, 118-87. (In Persian)

Bruno, Frank (1991), *Descriptive Dictionary of Psychology*, translated by Farzaneh Taheri and Mahshid Yasai, Tehran, Tarhe no. (In Persian)

Duane P. Schultz, Sydney Ellen Schultz (2017), *History of Modern Psychology*, translated by Ali Akbar Saif et al., Ch 8, Tehran: Ravan. (In Persian)

Duane P. Schultz, Sydney Ellen Schultz (2009), *Theories of Personality*, translated by Yahya Seyed Mohammadi, Tehran, edited. (In Persian)

Faruzanfar, Badi al-Zaman (2009), *description of the state and criticism and analysis of the works of Sheikh Farid al-Din Muhammad Attar Neishaburi*, appendix of Tadzker al-Awliya Attar, revised by Reynolds A. Nicholson, with a critical introduction by Mohammad Qazvini, Tehran: Hermes. (In Persian)

Faryamnesh, Masoud (2010), "Maslow's Approach to Religion and Spirituality", Information on Wisdom and Knowledge, vol. 10, 31-35. (In Persian)

Feist, Jess and Feist, Gregory J. (2009), *Theories of Personality*, translated by Yahya Seyed Mohammadi. Tehran: Rovan. (In Persian)

Heydari, Hossein and Kardost Fini, Khadija (2013), "Comparative study of the anthropological views of Maslow and Molavi with an emphasis on self-actualization", Erfan Research Journal, Paizi and Zaminar, Vol. 9, 29-60. (In Persian)

Hijazi, Behjat al-Sadat (2010), *Tabiban Jan*, Mashhad:Ferdowsi University of Mashhad. (In Persian)

Jalili, Reza and Norouz, Mehdi (2016), "Problem Orientation in Nasser Khosrow's Thought and Personality", Studies in Literary Criticism and Stylology, Vol. 24, 63-85. (In Persian)

Jalili, Reza and Norouz, Mehdi (2016), "Investigating the perception of reality in Nasser Khosrow's thought based on Maslow's theory of self-actualization", Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Volume 7, Issue 1, 41-75. (In Persian)

Jalili, Reza and Faqih Malek Marzban, Nasreen (2019), "Investigation of the mystical peak experience in Bidel Dehlavi's sonnets based on Abraham Maslow's theory of self-actualization", Journal of Mystical Literature and Cognitive Mythology, Volume 15, No. 56, 43-70. (In Persian)

L. Petri, Herbert (2003), "Abraham Maslow and self-actualization", translated by Jamshid Motahari Tashi, Marafet, vol. 69, 94-100. (In Persian)

Mahdavi Damghani, Mahmoud and Sadeghi, Alireza (2018), "Self-fulfilling man and Saadi's self-fulfillment with a comparative approach to Maslow's theory", Research Journal of Educational Literature, Volume 10, No. 40, 1-35. (In Persian)

Mahdipour, Hassan (2018), *Attar's Mystical Ethics*, Tehran, Contemporary View. (In Persian)

Maidani, Marzieh, Bakshaish, Alireza (2013), "Comparative study of the manifestations of humanism in Golestan Saadi with the approach of humanistic psychology", Journal of Persian Language and Literature, Spring and Summer, Vol. 24, 189-220. (In Persian)

Maslow, Abraham (1988), *Psychology of a healthy personality*, translated by Shiva Ruegarian, Tehran: Hadaf. (In Persian)

Maslow, Abraham (1992), *Toward a Psychology of Being*, translated by Ahmad Razvani, Mashhad, Astan Quds Razavi. (In Persian)

Maslow, Abraham (1996), *Motivation and Personality*, translated by Ahmad Razvani, Mashhad, Astan Quds Razavi. (In Persian)

Maslow, Abraham (2007), *life here and now, the art of sublime life*, translated by Mahin Milani. Ch 2, Farawan, Tehran. (In Persian)

Nabilou, Alireza and Asif, Ahmad (2015), "Investigation of Maslow's Hierarchy of Needs in Golestan", Journal of Textology of Persian Literature, Vol. 22, 43-66. (In Persian)

Najafi, Zohra and Mani, Mahnoush and Kalantari, Mehrdad (2015), "Investigation of Attar's psychological views based on the school of humanism with an interdisciplinary approach", Interdisciplinary Studies in Humanities, Volume 7, No. 2, 178-149. (In Persian)

Pourjavadi, Nasrullah (1992), "The wisdom of madmen in Attar's Masnavis", Danesh Publishing House, vol. 73, Azar and Di, 2-16. (In Persian)

Pournamdarian, Taqi (2015), *Meeting with Simorgh*, Tehran, Research Institute of Humanities and Cultural Studies. (In Persian)

Randy J., Larsen and David, M. Buss (2018), *Personality Psychology*, translated by Farhad Jamehari et al., Tehran: Rushd. (In Persian)

Rass, Alan (1996), *Personality Psychology; Theories and processes*, translated by Siavash Jamalfar, Tehran, Ravan. (In Persian)

Razmjo, Hossein (1996), *ideal and perfect human being in epic and mystical literature*, Ch. 2, Tehran, Amir Kabir. (In Persian)

Ritter, Hellmut (2009), *The Ocean of the Soul*, translated by Abbas Zaryab Khoei and Mehr Afaq Baibouri, vol. 1, Tehran: Al-Mahdi. (In Persian)

Saedi, Seyyed Mohammad et al. (2021), "Representation and analysis of populist structures in the practical and theoretical life of Abu Saeed Abu Al-Khair with the approach of Maslow's self-actualization theory", Lafatrat Erfani magazine, Volume 13, No. 24, 9-39. (In Persian)

Schultz, Duane (2014), *Psychology of Perfection*, translated by Gitti Khoshdel, Tehran, Pikan. (In Persian)

Shajiei, Pouran (1994), *Jahanbini* Attar, Tehran, ed. (In Persian)

Shariat Bagheri, Mohammad Mahdi (2013), "Comparative study of Molavi's and Maslow's theories about a healthy and perfect human being", Journal of Psychological Studies, Volume 8, No. 33, 131-145. (In Persian)

Shekarkan, Hossein et al. (2014), *Schools of Psychology and Their Criticism*, Tehran: Samt. (In Persian)

West, William (2004), *Psychotherapy and Spirituality*, translated by Shahriar Shahidi and Sultan Ali Shirafken, Tehran: Rushd. (In Persian)

Wulff, David M. (2017), *Psychology of Religion*, translated by Mohammad Dehghani, Tehran: Rushd. (In Persian)

Zabihnia in the article "Investigating the components of self-actualization and perfectionism in Babajan Qazvini's mystical tazkera of Kalam al-Muluk and Abraham Maslow's theories", Journal of Educational Literature, Volume 11, No. 43, 39-56. (In Persian)

Zahirinav, Bijan and Alaei Ilkhchi, Maryam and Rajabi, Soran (2008), "Comparative examination of the manifestations of self-actualization in the Masnavi with Abraham Maslow's humanistic psychology", Gohar Goya, Vol. 7, 124-91. (In Persian)

Zarinkoob, Abdul Hossein (2000), *The Sound of Simorgh's Wings*, Ch. 2, Tehran: Sokhn. (In Persian)

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Theoretical Discussion on the Most Important Factors Influencing Literary Texts (Characteristics of Masterpieces)

Omid Majd

Department of Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: majdomid@ut.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(p 45-62)

Article history:

Received:
19 June 2022

Received in revised form:
31 October 2022

Accepted:
10 December 2022

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

One of the most important and basic topics in Persian language and literature is the definition of a literary work and the presentation of scientific and logical indicators to distinguish between strong and weak literary works. Poets and writers of the first class of Persian literature have created literary works by taking into account the effectiveness of words on the audience and the transfer of meaning in the form of artistic techniques. In this essay, the author's main goal is to use what has happened in the history of Persian literature for 1,200 years and by presenting evidence in the form of selection from the first class poets of the Persian language and literature, to identify the criteria that exist in the literary texts of these authors. The reason for the stability of words and their permanence over time has been studied and analyzed. The author of these lines, the most important factors affecting literary texts follow the following schema and have eight pillars: The first pillar: language which can be examined in five areas. Including: 1- Persian grammar, 2- Linguistic strength or mature language, 3- The position of each specific word in the context of speech, 4- The connection of words with each other, 5- The amount of speaking. The second pillar: having persuasive power which can be obtained in three ways: 1- use of allegory (including two subsections of allegory based on historical events and self-created allegories), 2- use of reasoning (including three subsections: first confiscation to the desired, second The use of natural phenomena, the third is the original arguments that emanate from the creative mind of the poet or writer. 3- The use of good reasoning. - The third pillar: the types of innovations in the text: which includes 1- innovation in theming, 2- innovation in expressive techniques and innovative industries, 3- innovation in the field of language and lexicography, 4- innovation in imagery. - The fourth pillar: hidden uses of literary subtleties and rhetorical elements - The fifth pillar: honesty of the text, which has two modes, one is the compatibility of the speaker's personality with his words, and the other is writing from the depth of the soul. - The sixth pillar: talking about eternal issues. - The seventh pillar: accompanying the content with the conditions of the time of the poet or writer. - The eighth pillar: music in poetry and perhaps prose. The music of poetry includes two parts of weight and rhyme, and in prose it includes crafts such as saj', tarsi', movazene, and the like. It is necessary to explain that this scheme was formed based on the understanding and perceptions of the author, and in fact it is a new model in recognizing the characteristics of literary masterpieces.

Keywords: Literary Texts, Lasting Works, Influential Factors, Strengths and Weaknesses, Scientific Indicators.

Cite this article: Majd, Omid (2023), "Theoretical Discussion on the Most Important Factors Influencing Literary Texts (Characteristics of Masterpieces)", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 4, Ser.N: 28, 45-62, 10.22059/jlcr.2022.343655.1852.

© The Author(s).

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

فرضیه‌ای تازه دربارهٔ مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر متون ادبی (ویژگی‌های شاهکارها)

امید مجد

گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: majdomid@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۴۵-۶۲)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۳/۲۹
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۸/۹
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۱۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین مباحث پایه‌ای در زبان و ادبیات فارسی، تعریف اثر ادبی و ارائهٔ شاخص‌های علمی و منطقی برای تشخیص آثار ادبی قوی و ضعیف از هم می‌باشد. شاعران و نویسندگان طراز اول ادبیات فارسی با توجه به در نظر گرفتن اثربخشی کلام بر مخاطب و انتقال معنا در قالب شگردهای هنری به خلق اثر ادبی پرداخته‌اند. در این جستار هدف اصلی نگارنده آن است تا با استفاده از آنچه در تاریخ هزار و دویست سالهٔ ادبیات فارسی رخ داده است و با ارائهٔ شواهدی به‌صورت گزینشی از شاعران و نویسندگان طراز اول زبان و ادبیات فارسی، معیارهایی را که وجود آن‌ها در متون ادبی این نام‌آوران سبب استواری کلام و ماندگاری آن‌ها در طول زمان شده است، مورد مداقه و واکاوی قرار دهد. از نظر نویسندهٔ این سطور، مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر متون ادبی از طرحوارهٔ زیر پیروی می‌کنند و هشت رکن دارند: ۱- زبان؛ ۲- قدرت اقناعی داشتن؛ ۳- انواع نوآوری در متن؛ ۴- استفاده‌های پنهان از ظرایف ادبی و مؤلفه‌های بلاغی؛ ۵- صداقت متن؛ ۶- همراهی محتوا با شرایط زمانهٔ شاعر یا نویسنده؛ ۷- موسیقی؛ ۸- سخن گفتن از مسائل جاودانه. این هشت رکن در مقدمهٔ همین مقاله با جزئیات بیشتر و دسته‌بندی دقیق‌تر توضیح داده شده‌اند. توضیح ضروری اینکه، این طرحواره بر مبنای درک و دریافت‌های نویسنده شکل گرفته و درواقع، خود الگویی تازه در شناخت ویژگی‌های شاهکارهای ادبی است.

کلیدواژه‌ها: متون ادبی، آثار ماندگار، عوامل تأثیرگذار، نقاط قوّت و ضعف، شاخص‌های علمی.

استناد: مجد، امید (۱۴۰۱)، «فرضیه‌ای تازه دربارهٔ مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر متون ادبی (ویژگی‌های شاهکارها)»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۱، ش ۴، پیاپی ۲۸، ۴۵-۶۲.

https://doi.org/10.22059/jlcr.2022.344708.1858

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

ماهیت و کیفیت مسئلهٔ تأثیرگذاری شعر بر مخاطب، از دیرباز یکی از بحث‌برانگیزترین مباحث در حیطهٔ مسائل ادبی بوده است. شگردها و شیوه‌های متنوع و متکثری جهت تأثیرگذاری شعر بر مخاطب تعریف شده و همواره مورد توجه شاعران و هنرمندان قرار گرفته است. این شیوه‌ها به فراخور زمان، اقتضای مخاطب و میزان توانمندی و قدرت شاعر شکل یافته و به کار گرفته شده‌اند. ادبیات در قالب یک ابزار ارتباطی بسیارقدرتمند این توانایی را دارد که از وجوه و زوایای گوناگون هنری و زبانی و حتی غیرزبانی بر مخاطبان خویش تأثیر بگذارد، ادبارها و اقبال‌هایی که در طول تاریخ، متوجه ادبیات و به‌ویژه شعر شده است، بی‌شک برخاسته از این ویژگی بی‌نظیر و منحصربه‌فرد بوده و هست. در زمینهٔ عناصر تأثیرگذار در شعر و متون هنری و ادبی، شاید بتوان نخستین منبع مدوّن و درسنامهٔ جامع را از ارسطو دانست. ارسطو در رسالهٔ «بوطیقا» مسئلهٔ تأثیرگذاری بر مخاطب را ذیل سه عامل اساسی بررسی می‌نماید: اتوس[1]، پاتوس[2]، لوگوس[3]. «لوگوس بر اقناع به‌وسیلهٔ عقل و استدلال‌های منطقی دلالت دارد، پاتوس بر لذت و برانگیختن احساسات مخاطب است و اتوس اطلاعات و دانش منبع سخن یعنی گوینده را روشی برای جلب مخاطب و مجاب کردن او می‌داند» (بارت، ۱۳۸۶: ۸۹). با مطالعهٔ آرای نظریه‌پردازان درمی‌یابیم که در ادوار گوناگون تاریخ شعر و ادب پارسی، شاعران از مؤلفه‌های گوناگون برای دستیابی به هدف خویش و ایجاد لذت هنری بهره گرفته‌اند. شاعران برجسته‌ای چون مولانا، حافظ یا سعدی برای دستیابی به هدف خویش (تأثیر بر مخاطب) از زمینه‌های هنری بسیاری، چون بهره‌گیری از زبان سنجیده و پخته، ارتباط کلمات (باهم‌آیی)، رعایت اقتصای حال مخاطب، قدرت اقناع مخاطب، استفاده از ظرایف ادبی پنهان در کنار سخن گفتن از مسائل جاودانه و زمانهٔ خویش، بهره برده‌اند. تلفیق این شگردهای هنری، شاعر را قادر می‌سازد که شعرش با اقبال مخاطبان مواجه گردد و ماندگار شود. «جایگاه و اهمیت اثربخشی یک اثر هنری تا بدانجاست که برخی از اندیشمندان و نظریه‌پردازان بر لزوم تحدید دامنهٔ اثربخشی اثر هنری تأکید نموده‌اند. برای مثال، گادامر تصریح می‌کند که اگر جذابیت اثر هنری در حدی باشد که فرد را به سرمستی و مسخ‌شدگی برساند، دیگر هیچ‌گونه آزادی برای او باقی نمی‌گذارد که بتواند اثر را رها کند» (کجوری و رضوانیان، ۱۳۹۹: ۶۸). عناصر جذّاب و مسحورکننده‌ای که در شعر می‌تواند به کار گرفته شود، زمینه‌ای را فراهم می‌آورد تا شاعر از خلال برخی شگردهای ادبی و هنری بتواند مخاطب را به اوج سرمستی و مسخ‌شدگی برساند تا بی‌درنگ مسحور و مجذوب کلام گردد.

این مقاله مؤثرترین شگردهای شاعران و نویسندگان برجستهٔ زبان و ادبیات فارسی جهت تأثیرگذاری بر مخاطب و هنری ساختن کلام را دسته‌بندی و بررسی می‌کند. هر یک از این شیوه‌ها و شگردها عرصه و مجالی است که از زاویه‌ای به آن‌ها توجه شده است. از نظر نویسندهٔ

1. Ethos
2. Pathos
3. Logos

این سطور، مهم‌ترین عوامل تأثیرگذار بر متون ادبی از طرحوارهٔ زیر پیروی می‌کنند و هشت رکن اصلی دارد:

- رکن اول زبان، که در پنج حوزه قابل‌بررسی است: دستورزبان فارسی، استحکام زبانی یا زبان پخته، موقعیت هر کلمه به‌تنهایی در بافت سخن، ارتباط کلمات با هم و سرانجام به‌اندازه سخن گفتن.
- رکن دوم قدرت اقناعی داشتن، که از سه طریق به دست می‌آید: استفاده از تمثیل، استفاده از استدلال، استفاده از حسن تعلیل.
- رکن سوم انواع نوآوری‌ها در متن، که شامل نوآوری در مضمون‌سازی، نوآوری در فنون بیانی و صنایع بدیعی، نوآوری در حوزهٔ زبان و لغت‌سازی و سرانجام نوآوری در تصویرسازی است.
- رکن چهارم استفاده‌های پنهان از ظرایف ادبی و مؤلفه‌های بلاغی.
- رکن پنجم صداقت متن، که دو حالت دارد: یکی تناسب شخصیت گوینده با سخنش و دیگری سرایش از عمق جان.
- رکن ششم سخن گفتن از مسائل جاودانه.
- رکن هفتم همراهی محتوا با شرایط زمانهٔ شاعر یا نویسنده.
- رکن هشتم موسیقی در شعر و احیاناً نثر. موسیقی شعر شامل دو بخش وزن و قافیه می‌شود و در نثر شامل صنایعی چون سجع، ترصیع، موازنه و مانند آن.

در ادامه، پس از بررسی مفاهیم نظری تحقیق، به توضیح و تبیین هر یک از این موارد خواهیم پرداخت. البته حجم تفصیلی این مطالب بیش از گنجایش یک مقاله است، ولی قصد این مقاله مطرح کردن این طرحواره و توضیحاتی مجمل در تبیین آن است.

۱-۱. هدف و ضرورت پژوهش

هدف اصلی این مقاله ذکر نکات و دقایقی از اشعارو نوشته‌های بزرگان طراز اول ادبیات فارسی است، شاعران و نویسندگانی که ماندگاری آثارشان نتیجه و ماحصل بهره‌گیری از شگردهای هنری و دقّت و واکاوی هنرمند در گزینش واژگان (روساخت) و ترکیب آن با معنای کلام (ژرف ساخت) می‌باشد. ازآنجاکه مداقّه در این عوامل تأثیرگذار در متون ادبی چندان مورد توجه شعرپژوهان و سایر محققان عرصهٔ ادبیات زبان و فارسی قرار نگرفته است، با توجه به خلأ پژوهشی پیش‌رو، در این جستار ضروری به نظر رسید تا به این جنبهٔ هنری و سحر کلام شاهکارها پرداخته شود.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

درخصوص بررسی عوامل تأثیرگذار بر متون ادبی و راز ماندگاری برخی از این متون شاهکار، دو پژوهش نسبتاً مرتبط و ارزنده انجام شده است: مجد و محمودی (۱۴۰۰) در مقاله ای با عنوان «ظرائف و هنرهای سعدی در تصویرسازی از طریق باهم آیی کلمات» شگردهای زیبایی‌آفرینی کلام سعدی را طریق هنرباهم‌آیی کلمات مورد توجه قرار داده‌اند.

مجد و اسماعیلی (۱۴۰۰) در مقاله‌ای با عنوان «برخی ظرافت‌های بلاغی در اشعار نظامی با رویکرد صورتگرایانه» زبان نظامی و ظرفیت‌های زایایی آن ازجمله شیوهٔ همنشینی کلمات جهت ایجاد زیبایی‌های دیداری و القای مفهوم، هماهنگی لفظی، کلمات چندمعنایی، توازن آوایی و مواردی از این‌قبیل را در شعر نظامی مورد بررسی قرار داده‌اند و نتیجه گرفته‌اند این ظرافت‌های زبانی و بلاغی سبب ماندگاری شعر نظامی شده است. مجد (۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «برخی ظرافت‌های بلاغی و معنایی پنهان تعلیمی در سخن سعدی» درهم‌تنیدگی معنا و شبکهٔ ارتباطی کلمات در سخن سعدی را که سبب ایجاد ظرایف بیانی و معنایی در کلام شاعر شده مورد توجه قرار داده است. نویسنده در این مقاله معانی حاصل از تداعی معانی کلمات را که از نظر شارحان سخن سعدی پوشیده مانده است، به‌خوبی و تعمق بازخوانی نموده و ذیل هفت عنوان اعم از حسن تعلیل‌های ظریف، ارتباط استوار لغات با هم، واگذاری درک بخشی از معنا به خواننده همراه با دلایل ظریف و... به بحث و بررسی پرداخته است. در حوزهٔ موردبحث مقاله تا کنون پژوهش مستقلی دیده نشده است.

۱-۳. روش پژوهش

روش مطالعه در این جستار، توصیفی-تحلیلی و بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و شیوهٔ سندکاوی می‌باشد. جامعهٔ آماری متون نظم و نثری است که در فضای ادبیات فارسی به‌عنوان شاهکار ادبی شناخته شده‌اند، مانند *شاهنامه* و *کلیات سعدی* و *دیوان* حافظ و مانند آن‌ها.

۲. چارچوب نظری بحث

هنر را می‌توان تلاشی آگاهانه از سوی هنرمند دانست که سعی دارد احساسات و عواطف خویش را به مخاطب انتقال دهد و در راستای انتقال عواطف، احساسات و تجربیات هنرمند به مخاطب است که می‌توان اثر هنری موفق یا ناموفق را از یکدیگر تشخیص داد. شعر نیز از این قاعده مستثنا نیست. هنگامی‌که مخاطب با بیتی مواجه می‌شود، باید دید آیا شاعر توانسته است به کمک شگردهای گوناگون هنری، تجارب و عواطف خویش را انتقال دهد یا خیر؟ در میان شاعران زبان و ادبیات فارسی ابیاتی یافت می‌شود که فراتر از زمان و مکان با بهره‌گیری از تمام فنون هنری در طول قرن‌ها مانند شده است؛ این شگردهای هنری از راه‌های نفوذ کلام در روح و جان مخاطب است. یکی از نظریه‌هایی که فرمالیست‌ها برای اولین بار مطرح ساختند و بر آن تأکید نمودند، توجه به شکل اثر ادبی و نیز ارتباط میان کلمات در ساختار آن اثر بود.» به باور ایشان هر نکتهٔ ادبی از واژه تا سخن، باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد، بررسی شود» (احمدی، ۱۳۸۵: ۵۰). توجه به ارتباط میان عناصر و مؤلفه‌های موجود در اثر ادبی است که فرم آن را به وجود می‌آورد. در نگاه فرمالیست‌ها، «اثر ادبی شکل ناب و ارتباط بین مصالح است» (مجد و اسماعیلی، ۱۳۹۹: ۴۴). گرچه این تعاریف در حیطهٔ کارکرد زبان و انتخاب واژه‌ها از منظر فرمالیست‌هاست، اما بیراه نیست اگر بگوییم در زنجیرهٔ گفتار عوامل بسیار زیادی ازجمله انتخاب کلمات و واژگان، نحوهٔ قرار گرفتن کلمات در کنار یکدیگر، ساختار بلاغی واژه‌ها در محور

هم‌نشینی و جانشینی، همگی از امکانات گونه‌گونی هستند که به شاعر این امکان را می‌بخشند تا به زیباترین وجه ممکن کلام خویش را به نمایش بگذارد. در ادامه به مهم‌ترین دلایل ماندگاری شاهکارهای ادبی زبان شعر فارسی و تبیین راز این اثرگذاری‌ها پرداخته خواهد شد.

۳. مهم‌ترین دلایل ماندگاری شاهکارهای ادبی زبان شعر فارسی

۳-۱. رکن اول: زبان

که در پنج حوزه قابل‌بررسی است: دستورزبان فارسی، استحکام زبانی یا زبان پخته، موقعیت هر کلمه به‌تنهایی در بافت سخن، ارتباط کلمات با هم و سرانجام به‌اندازه سخن گفتن.

برخی از اندیشمندان و محققانی که پیرامون زبان به تحقیق و بررسی پرداخته‌اند، زبان را واحد فکر و اندیشه می‌دانند (لوریا، ۱۳۶۸: ۸۲). می‌توان گفت بنیان شعر به‌عنوان یک اثر هنری بر «زبان» استوار است؛ تأثیرگذاری یک شعر زمانی با موفقیت همراه است که «شاعر با در نظر گرفتن اصل تأثیرپذیری مخاطب، قبل از سرودن شعر، بنا بر شرایطی که احوال و ویژگی‌های مخاطب از قبیل سن‌وسال و یا علم و آگاهی او اقتضا می‌کند، سخن و شیوهٔ بیان و زمینه‌های معنایی سخن را تعیین می‌کند. «عدم تعقیدهای دستوری، واژگانی، معنایی و بلاغی و حتی روانی و نرمش موسیقایی در شعر» از جملهٔ این عوامل تأثیرگذار می‌باشد (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۳۴ و ۳۵). مهارت در انتخاب الفاظ، تحرّک و پویایی کلمات، ذوق سلیم و حسن ترکیب و لطف بیان، آنگاه که در کنار قریحهٔ شاعری قرار گیرد، بی‌شک سبب پختگی زبان شاعر می‌شود. در مقولهٔ آفرینش‌های هنری و ادبی، بهره‌گیری شاعر از توانایی‌های بالقوهٔ زبان می‌تواند فراتر از قراردادهای همگانی و آشنای زبان باشد و نشانه‌های تازه‌ای را بیافریند که در صورت درک این روابط نوین، مخاطب قادر به فهم و دریافت هنر شاعری سراینده خواهد بود. هر واژه‌ای که در کلام شاعر ظاهر می‌شود و می‌تواند نظامی ایستا و غیرقابل‌انعطاف را خلق نماید یا سبب خلق معانی تازه در قالب کلامی خلاق و مبتکرانه شود، جزو این توانایی‌های شاعر به حساب می‌آید. از دیدگاه کروچه، زبان هنری یکی از مهم‌ترین و اصلی‌ترین نقش‌ها را در ارگانیسم شعر ایفا می‌نماید (کروچه، ۱۳۶۷: ۱۱).

۳-۱-۱. دستورزبان: برای انطباق با دستورزبان، باید زمان را نیز در نظر داشت، یعنی باید دید شاعر و نویسنده متعلق به چه قرنی است، آنگاه درستی یا نادرستی زبانِ او را با دستورزبانِ همان هنگام سنجید. مثلاً در شعر سید حسن غزنوی –شاعر قرن ششم– می‌خوانیم که:

ای جهان از فتنـه تـا صـد سـال دیگـر ایمنـی زانکه از رنگ ملکشه بوی سنجر می‌زند
(غزنوی، ۱۳۲۸: ۸۹)

برخی ایراد گرفته‌اند که مصدر «بوی زدن» در زبان وجود ندارد و درست نیست، درحالی‌که باید دقت کرد که این فارسی امروزی است که چنین مصدری ندارد و زبان کهن خراسانی چنین مصدری را داشته، چنانکه مولوی می‌فرماید:

نُقل خلاص خورده‌ای بادهٔ خاص خـورده‌ای　　بوی شراب می‌زند خربـزه در دهـان مکـن
(مولوی، ۱۳۷۵: ۴۰۵)

از لحاظ زبانی، بیت باید طوری سروده شود که عناصر دستوری آن بیش از حد جابه‌جا نشوند، مثلاً در این بیت صائب:

صائب اگر به تخت شهان جا کنـد هنـوز　　فیـروزه یـاد شـهر نشـابور می‌کنـد
(صائب، ۱۳۸۶: ۵۰۴)

معنای بیت این است که «ای صائب، سنگ فیروزه، حتی اگر در تاج و تخت پادشاهان هم به کار رود، باز از شهر نیشابور یاد می‌کند (یعنی سنگ فیروزه از نیشابور که مرغوب‌ترین فیروزه‌ها را دارد یاد می‌کند)». مشاهده می‌شود که درهم ریختگی ارکان جمله، درک معنا را مشکل کرده است.

۳-۱-۲. دومین نکته در زبان، داشتن زبانی پخته و استوار است که در مقابل آن زبان سست و خام وجود دارد. زبان پخته و زبان خام تعریفِ علمی خاص و چهارچوب ویژه‌ای ندارند و درک تفاوت آن‌ها فقط حسی است. برای درک بهتر مطلب به این بیت از سعدی دقت کنیم:

یـا مکـن بـا پیلبانـان دوسـتی　　یا بنا کـن خانـه‌ای درخـورد پیـل
(سعدی، ۱۳۸۴: ۸۴)

فرض کنید مصراع دوم به این صورت درآید: «یا بنا کن خانه‌ای فیل توش بره»، که هر دو مصراع معنی یکسانی دارد، اما زبانِ شعر با سقوط آشکار مواجه است.

۳-۱-۳. سوم اینکه در زبان محکم هر لغت باید غیرقابل‌جایگزینی با لغتی دیگر باشد؛ مثلاً:

ملامت‌گوی بی‌حاصل تـرنج از دسـت نشناسـد　　در آن معرض که چون یوسف جمال از پرده بنمایی
(حافظ،۱۴۰۰: ۳۴۰)

ظاهراً می‌توان به‌جای معرض، کلماتی چون محفل یا مجلس را هم آورد، اما هیچ‌کدام از این دو کلمه تأثیر «معرض» را ندارند، زیرا معرض به معنای محل عرضه کردن است و یوسف قرار است چهرهٔ خود را عرضه کند و گریزی هم به بازاری می‌زند که یوسف را در آن به معرض فروش گذاشته بودند.

۳-۱-۴. حال‌که دانستیم هر کلمه باید به‌تنهایی بجا و مناسب باشد، می‌گوییم مجموعِ کلمات متن نیز در کنار هم باید متناسب و مرتبط باشند و هیچ کلمهٔ بی‌تناسبی بین آن‌ها یافت نگردد. مثلاً در این بیت حافظ:

در میان آب و آتش همچنان سرگرم توست　　این دل زار نزار اشک بارانم چـو شـمع
(همان: ۲۰۵)

شاعر خود را در چند چیز با شمع مقایسه کرده است که در تمام آن‌ها وجه‌شبه موجود کل تشبیهات با هم مرتبط‌اند. در میان آب و آتش بودن برای شمع همان حالتِ طبیعیِ سوختن است و برای شاعر آب کنایه از اشک و آتش کنایه از سوز دل است. سرگرم نه به معنای مشغول که به معنای سرِ آتش گرفته شده است که هم در شمع وجود دارد و هم گُر گرفتن وجود شاعر از غم معشوق را متضمن است. زار یعنی گریان، که گدازه‌های شمع بر روی دیوارهٔ آن چنین حالتی را

تداعی می‌کند و شاعر نیز می‌گرید. نزار یعنی لاغر که هم شمع و هم شاعر لاغرند. مفهوم اشک‌باران هم که مشخص است، لذا مشاهده می‌شود که حذف یا جابه‌جایی هریک از کلمات از زیبایی شعر می‌کاهد.

۳-۱-۵. به‌اندازه سخن گفتن: بلاغت از دیدگاه قدما، کیفیت مطابقت کلام با مقتضای حال خطاب تعریف شده است. بنابراین، کلام بلیغ کلامی بود که متکلم آن را متناسب با حال مخاطب بیان می‌کرد و متکلم بلیغ نیز به متکلمی گفته می‌شد که به‌سبب کسب ملکه‌ای نفسانی بر تألیف کلام مطابق با اقتضای حال مخاطب قادر باشد. حال مخاطب یا حال خطاب یا مقام، امری بود که متکلم را وامی‌داشت تا کلامش را به‌شیوه‌ای خاص ایراد کند و منظور از مقتضای حال یا اعتبار مناسب، طرز بیان خاصی بود که سخن به آن طرز ایراد می‌شد و ایراد کلام به‌صورت اطناب، ایجاز یا مساوات مطابقت کلام با مقتضای حال بود» (← هاشمی، ۱۳۹۸: ۱۴۸ و پورنامداریان، ۱۳۸۷: ۲۰).

این نکته بدان معناست که باید با درکِ شرایط شعر، به همان اندازه‌ای سخن گفت که برای رساندن مطلب نیازست. حال ممکن است این نیاز یک بیت باشد یا ابیات طولانی. منتها باید سخن به‌گونه‌ای باشد که اگر ابیاتی را از میان حذف کردیم، به معنای آن لطمه بخورد نه اینکه با حذف آن هیچ تغییری به وجود نیاید. *شاهنامه*، *بوستان*، حکایت‌های عطار، تا حدودی حکایت‌های مثنوی مولوی و تک‌بیت‌های سبک هندی نمونه‌های موفق این شگردند؛ مانند حکایت زیر از عطار:

آن دور روبه چون به هم همبر شدند — پس به عشرت جفت یکدیگر شدند
خسروی در دشت شد با یوز و باز — آن دو روبه را ز هم افکند باز
ماده نر را گفت هان ای رخنه‌جو — ما کجا با هم رسیم آخر بگو
گفت اگر ما را بود از عمر بهر — در دکان پوستین‌دوزان شهر

(عطار، ۱۳۸۴: ۳۰۷)

نثرهای قدیمی تقریباً همگی همین ویژگی را دارند و کلام در آن‌ها، حداقل است:

– موسی علیه‌السلام قارون را نصیحت کرد که احسن کما احسن الله الیک، نشنید و عاقبتش شنیدی (سعدی، ۱۳۸۴: ۵۸).

وصف زیبایی تهمینه، در *شاهنامه* تنها چهار بیت است، زیرا فردوسی خوب می‌داند در یک متن حماسی، بیش از این نمی‌توان به این موضوع پرداخت:

پس پرده اندر یکی ماهروی — چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند — به بالا بکردار سرو بلند
دو رخ چون عقیق یمانی به رنگ — دهان چون دل عاشقان گشته تنگ
روانش خرد بود و تن جان پاک — تو گفتی که بهره ندارد ز خاک

(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۸۷)

۳-۲. رکن دوم: قدرت اقناعی داشتن

که از سه طریق به دست می‌آید: استفاده از تمثیل، استفاده از استدلال، استفاده از حسن تعلیل.

۳-۲-۱. استفاده از تمثیل

-تمثیل بر مبنای رخدادهای تاریخی: در این شیوه، نویسنده یا شاعر با اشاره به آنچه قبلاً روی داده است، مطلب خود را به اثبات می‌رساند؛ مثلاً سعدی برای اینکه نشان دهد هنر برتر از گوهر است، به دو مصداق کنعان و ابراهیم[ع] و پدرانشان اشاره می‌کند:

چون کنعان را طبیعت بی‌هنر بود　　پیمبرزادگی قدرش نیفزود
هنر بنمای اگر داری نه گوهر　　گل از خارست و ابراهیم از آذر
(سعدی، ۱۳۸۴: ۲۱۴)

- استفاده از تمثیل‌های خودساخته: بی‌ارجی عالم در جمع جاهلان را به بی‌ارجی قرآن نزد کافران و شاهد نزد کوران تشبیه می‌کند:

عالم اندر میان جاهل را　　مثلی گفته‌اند صدیقان
شاهدی در میان کوران است　　مصحفی در سران زندیقان
(همان: ۲۱۶)

- لزوم همراهی درشتی و نرمی را با تمثیل رگزن، به مخاطب می‌قبولاند:

درشتی و نرمی به هم در به است　　چو فاصد که جراح و مرهم نه است
(همان)

۳-۲-۲. استفاده از استدلال: استدلال به سه قسم تقسیم می‌شود: نخست مصادره به مطلوب، دوم استفاده از پدیدههای طبیعی، سوم استدلال‌های بدیع که از ذهن خلاق شاعر یا نویسنده تراوش می‌کند:

- مصادره به مطلوب: مصادره به مطلوب آن است که «صاحب اثر برای اثبات مطلب خود موضوعی را پیش می‌کشد که ارتباطی با آن ندارد، ولی با بهره‌گیری هنرمندانه از آن، طوری وانمود می‌کند که گویی سخن دوم اثبات سخن اول است یا اینکه نویسنده موضوعی را اثبات‌شده می‌داند و تنها درصدد اثبات آن سخنِ ازپیش‌تعیین‌شده برای مخاطب است. این مغالطه وقتی صورت می‌گیرد که شخص نتیجهٔ استدلال مطلوب را که باید اثبات شود، اثبات‌شده فرض کند. تعریف دیگر این مغالطه این است که شخص در مقدمات استدلال، از همان نتیجه‌ای که درصدد اثبات آن است، استفاده کند» (مجد و غلامی شعبانی، ۱۳۹۸: ۱۸۶).

زمین را از آسمان نثارست و آسمان را از زمین غبار، کل اناء یترشح بما فیه.

گرت خوی من آمد ناسزاوار　　تو خوی نیک خویش از دست مگذار
(همان: ۲۱۸)

هدف سعدی آن است که بگوید در مقابل بدی دیگران هم نیکی کن و از ویژگی برخاستنِ غبار از زمین به آسمان مثال می‌آورد؛ بدین معنا که زمین را در موقعیتی کاملاً منفی که کاری جز غبارپراکنی ندارد، قرار داده و آسمان را در وضعیتی کاملاً مثبت که باران خودش را رایگان به

زمین می‌بخشد تصویر کرده است. حال‌آنکه در عالم طبیعی و واقعی، زمین گاهی غبارافشانی می‌کند، اما پیوسته در حرکتی مثبت، آب‌های خود را از طریق تبخیر به آسمان می‌دهد و بارانی که از آسمان فرومی‌ریزد، درواقع، نه بخششی رایگان از آسمان، که بازگرداندن آب خود زمین به اوست. با این حال، قلم شاعر ذهن «مستعد تغییر خواننده» را با همین مثال نادرست قانع می‌کند که به کسی که با تو بدی کرده نیکی کن.

– استدلال ازطریق پدیده‌های طبیعی: در این روش، شاعر با استفاده از اتفاقات جهان طبیعت راهی بر اثبات سخن خود می‌گشاید و آن را به خواننده می‌قبولاند.

از آن کز تو ترسد بترس ای حکیم وگرنه با چون او صد برآیی به جنگ
از آن مار بر پای راعی زند که ترسد سرش را بکوبد به سنگ
نبینی که چون گربه عاجز شود درآرد به چنگال، چشم پلنگ؟
(همان: ۲۵)

برای توجیه «لزوم ترسیدن از کسی که از انسان می‌ترسد»، دو دلیل از وقایع طبیعی آورده است: یکی گزیده شدن چوپان توسط مار، چون مار از کشته شدن خود به دست چوپان می‌ترسد و دیگری هجوم آوردن گربهٔ ضعیف ولی ناچار به پلنگ قوی.

مثالی دیگر:

زکات مال بدر کن که فضلهٔ رز را چو باغبان بزند بیشتر دهد انگور
(همان: ۳۶)

زکات اضافهٔ مال و پرداختش واجب است. اگرچه طبق اعتقادات دینی پرداخت زکات موجب برکت و افزونی مال می‌شود، خارج از این باور دینی، دلیل فیزیکی و علمی‌ای بر صحت آن وجود ندارد. سعدی با تیزهوشی خاصیت مادی و ملموسِ رز را مصادره به مطلوب و آن را مشبه‌به زکات قرار داده تا سخنش را در ذهن خواننده تثبیت کند.

– استدلال‌های بدیع: در این روش، صاحب قلم استدلالی را از ذهن نقاد خود بیرون می‌کشد و آن را دستمایهٔ اثبات ادعای خود قرار می‌دهد.

شکر خدای کن که موفق شدی به خیر ز انعام و فضل خود نه معطل گذاشتت
منت منه که خدمت سلطان همی کنی منت شناس از او که به خدمت بداشتت
(همان: ۲۱۶)

بیت دوم دلیلی است که هوش شاعر آن را انتزاع کرده و برای تثبیت بیت اول به کار برده است. توضیح بیشتر اینکه، کسی که به پادشاه خدمت می‌کند باید خوشحال باشد که شاه او را به دربار خود راه داده، نه اینکه بخواهد منتی بر سر پادشاه بگذارد. بر همین قیاس هم بنده‌ای که توفیق کار خیر پیدا می‌کند باید سپاسگزار باشد که خداوند چنین فرصتی را در اختیارش نهاده، نه اینکه بر سر پروردگار منت نهد که فلان کار خیر را برای رضای تو می‌کنم.

۳-۲-۳. استفاده از حسن تعلیل: سومین شگرد از شگردهای اقناع ذهن مخاطب، صنعت بدیعی حسن تعلیل است که تأثیر بسیار زیادی در تسخیر ذهن مخاطب دارد و از هنرهای کم‌نظیر شاعران و نویسندگان درجه‌اول است.

گـر هنرمنـدی از اوبـاش جفـایی بینـد تا دل خویش نیـازارد و در هـم نشـود
سنگ بدگوهر اگر کاسهٔ زرین بشکسـت قیمت سنگ نیفزایـد و زر کـم نشـود

بیت دوم حسن تعلیلی بر ادعای بیت اول است که مبنای آن پدیدهٔ طبیعی ارزشمندتر بودن طلا نسبت به سنگ است. سعدی در پرهیز از نرمخویی با درشتخویان، با حسن تعلیلی دیگر از پدیده‌های طبیعی سخن را در دل مخاطب می‌نشاند:

سخن به لطف و کرم با درشتخوی مگوی که زنگ خورده نگردد به نرم سوهان پاک
(همان: ۲۲۲)

در آثار ضعیف، این ارتباطات و دلیل‌آوری‌ها وجود ندارند. مثلاً در بیتِ «قسمتی از سرزمینش هست کج/مردم آن با نبی بودند لج»، معلوم نیست «کج بودنِ جغرافیایی عربستان»، چه ارتباطی با لجبازی مردم دارد؟! در شعر نیما می‌خوانیم: «هست شب همچو ورم‌کرده تنی/ گرم دراستاده هوا/ هم از این روست نمی‌بیند اگر گمشده‌ای راهش را.» یعنی علت اینکه مسافر راه خود را در بیابان نمی‌بیند این است که باد نمی‌وزد؟! این کلمات فاقد هر نوع ارتباط منطقی یا هنری هستند، ضمناً «تن ورم‌کرده» به مرده‌ای می‌گویند که مدتی در آب مانده یا به کسی که بر اثر بیماری قسمت‌هایی از بدنش باد کرده است. در هر دو صورت، وجه‌شبه «شب» با «تن ورم‌کرده» کاملاً نامشخص است!

۳-۳. رکن سوم: انواع نوآوری‌ها

نوآوری‌های هر شاعر یا نویسنده در چهار حوزه می‌تواند خودنمایی کند. نخست در مضمون‌سازی‌های تازه، دوم در فنون بیانی و صنایع بدیعی، سوم در زمینهٔ لغت‌سازی و زبان و چهارم در تصویرسازی.

۳-۳-۱. مضمون‌سازی: همان کشف روابط پنهان بین اشیاست. روابطی که مردم عادی از درک آن عاجزند ولی ذهن خلاق شاعر رابطه‌ای را بین آن‌ها کشف می‌کند. مثلاً همه دستهٔ کوزه را می‌بینند، ولی این میان خیام است که آن را دست یاری در گردن یار خود می‌بیند:

این کوزه چو مـن عاشـق زاری بودسـت در بنـد سـر زلـف نگـاری بودسـت
ایـن دسـته کـه بـر گـردن او می‌بینـی دستی است که در گردن یاری بودسـت
(خیام، ۱۳۷۲: ۳۵)

۳-۳-۲. گاه این نوآوری در ترکیب‌سازی و استفاده از لغات است، مانند لغت «نقش‌باز» و «هرزه‌گرد» که هر دو از برساخته‌های حافظاند:

-بالابلنـد عشـوه‌گر نقش‌بـاز مـن کوتـاه کـرد قصـهٔ زلـف دراز مـن
(حافظ، ۱۴۰۰: ۳۰۴)
– تا دل هرزه‌گرد من رفت بـه چـین زلـف او زان سـفر دراز خـود عـزم وطـن نمی‌کنـد
(همان: ۳۰۷)

۳-۳-۳. نوآوری در فنون بیانی و صنایع ادبی: یعنی شاعر یا نویسنده چیزی را که قبلاً وجود نداشته خلق کند؛ مثلاً تشبیه تازه‌ای بیافریند. تشبیه خیال زلف به طوبای در جهنم در شعر خاقانی

تشبیهی بدیع است: «در سینهٔ ما خیال زلفت/ طوباست در آتش جهنم»، یعنی همچنان‌که طوبی در جهنم یافت نمی‌شود، حتی خیالِ زلفِ تو هم بزرگ‌تر از آن است که در ذهن ما راه یابد تا چه رسد به اینکه فکرت در یاد ما بگنجد و هیهات از اینکه خودت در نزد ما باشی (تا این حد دور از دسترسی).

حافظ از دولت عشق تو سلیمانی شد یعنی از وصل تویش نیست بجز باد به دست

مشبه‌به «باد در دست بودن» تازه است و با ترکیبی شگفت از ایهام تبادر و ایهام استخدام برای نخستین بار القا می‌کند که سلیمان چیزی در دست ندارد! (باد در دست بودن برای سلیمان نشان شکوه است و برای حافظ نشان تهیدست بودن است. ولی وقتی این دو در کنار هم قرار می‌گیرند، تهیدست بودن سلیمان نیز به ذهن متبادر می‌شود).

۳-۳-۴. نوآوری می‌تواند در نوع تصویرسازی باشد چنانکه حافظ به‌جای آنکه بگوید: «صبح که خورشید از کوهستان طلوع کرد»، می‌گوید:

سحر چون خسرو خاور علم بر کوهساران زد به دست مرحمت یارم در اُمیدواران زد
(همان: ۲۰۱)

در کتب بلاغی، تصویرسازی‌های حوزهٔ بیانی اعم از تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه می‌باشند که به‌عنوان صورخیال سبب تصویرسازی در کلام می‌گردند، اما نوع دیگری از تصویرسازی وجود دارد که به نظر می‌رسد حاصل چینش کلام باشد و ارتباطی با آرایه‌ها و فنون علم بیان ندارد. این چیدمان در نگاه اول ممکن است به نظر نرسد، اما با اندکی دقّت در روابط معنایی کلمات و بررسی میزان انسجام آن‌ها و توجه به نوع انتخاب و گزینش شاعر از کلمه‌ها هنری بودن آن‌ها کاملاً آشکار می‌گردد. آنچه که امروزه با نام «باهم‌آیی» در معنی‌شناسی ساختگرا مطرح می‌شود، برای نخستین بار از سوی «پورتسیک»[۴] و به‌عنوان نوعی از بررسی همزبانی در قالب نظریه‌ای در حوزه‌های معنایی مطرح گردید. نظریهٔ حوزه‌های معنایی[۵]، نوعی طرح انسجام‌یافته از نظام مفاهیم واژگانی زبان است که در آن رابطهٔ تنگاتنگ میان وقوع واژه‌ها در سطح جمله بررسی می‌شود (← صفوی، ۱۳۸۲: ۲). این تصویرسازی که حد اعلای آن در *شاهنامه* و سپس *بوستان* و داستان‌های عطار وجود دارد به‌مراتب سخت‌تر از حالت قبلی است. در بیت منسوب به فردوسی آمده است:

پی گفتگو مجلس آراستند نشستند و گفتند و برخاستند

این بیت با پی‌آوری افعال در مصراع دوم، به‌خوبی حالت شتاب را به خواننده منتقل می‌کند. در ابیات زیر، حالت ریشخند و رجزخوانیِ دو پهلوان نسبت به هم تا حدی آشکار است:

کشانی بخندید و خیره بماند عنان را گران کرد و او را بخواند
بدو گفت خندان که نام تو چیست سرت را که خواهد گریستن بی
تهمتن چنین داد پاسخ که نام چه پرسی کزین پس نیابی تو کام
مرا مادرم نام مرگ تو کرد زمانه مرا پتک ترگ تو کرد
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۴۱۲)

4.porzig.w
5.Field theory

۳-۴. رکن چهارم: استفادهٔ پنهان از ظرایف ادبی و مؤلفه‌های بلاغی

برخی عبارات در اشعار شاعران طراز اول انواعی از درهم‌تنیدگی را شامل می‌شود که در نگاه اول و با تکیه و تأکید بر بلاغت عادی و مألوف نمی‌توان به عمق زیبایی و هنری بودن آن پی برد. تسلط این شاعران بر زبان فارسی، میزان دقت خیال و باریک‌اندیشی، آگاهی از علوم و فنون مختلف، تجارب بالا، آشنایی با فرهنگ‌های مختلف و فنون بلاغی از عواملی است که سبب ایجاد معانی و ظرایف ادبی پنهان می‌گردد (← مجد، ۱۳۹۳: ۱۰۹). ماهرانه‌ترین نوعِ کاربرد صنایع این است که اولاً مخل معنا نباشد، ثانیاً صنعت ادبی در نگاه اول به چشم نیاید. مثلاً در این بیت فردوسی در وصف زیبایی تهمینه:

دو رُخ چون عقیق یمانی به رنگ　　دهان چون دل عاشقان گشته تنگ
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۱۸۷)

هیچ ابهام معنایی وجود ندارد، اما صنعت سختِ «ایهامِ استخدام»، با مهارتی ویژه در مصراع دوم به کار رفته است، بدون آنکه ذهن در نگاه اول متوجه آن شود (دهان در تنگی به دل عاشقان تشبیه شده است، حال‌آنکه تنگی برای دهان به معنای کوچکی و برای دل به معنای غصه است). در شعر زیر از حافظ بی‌هیچ ابهام معنایی، پنج ایهام وجود دارد:

ز زهد خشک ملولم کجاست بادهٔ ناب　　که بوی باده مدامم دِماغ تر دارد
(حافظ، ۱۴۰۰: ۲۰۱)

اگر صنایع ادبی طوری به کار روند که معنای شعر را محتاج به توضیح و تفسیر کنند، از ارزشِ کار کاسته می‌گردد، مثلاً در این بیت نظامی:

ناف زمین نافهٔ مشک از تو یافت　　عالم تر دامن خشک از تو یافت
(نظامی، ۱۳۸۱: ۲۴۱)

باید توضیح داد که منظور از نافِ زمین، کعبه است که به اعتقاد قدما، مرکز جغرافیایی جهان بوده، نافهٔ مشک حجرالاسود است که وجه‌شبه آن‌ها سیاهی، کوچک بودن و معطر بودن آن دوست. پس معنای بیت این می‌شود که (بیت خطاب به پیامبر اکرمˢ است): حجرالاسود را تو در کعبه گذاشتی. همان‌طور که می‌بینیم وجود صنایعِ ادبی، سخن را پیچیده کرده است.

۳-۵. رکن پنجم: صداقت متن

صداقت متن دو حالت دارد:

۳-۵-۱. تناسب شخصیت گوینده با سخنش: اگر خواننده احساس کند آنچه می‌خواند در خودِ شاعر یا نویسندهٔ متن وجود دارد، با آن اثر بیشتر رابطه برقرار می‌کند و شیفتگی پایدارتری می‌یابد. مثلاً، تأثیر خواندنِ اشعار عرفانی از آثار عطار و مولوی بیشتر از تأثیر خواندنِ آثار کسانی است که دم از عرفان زده‌اند اما زندگی شخصی آن‌ها، چیز دیگری را نشان می‌دهد. در شعر معاصر نیز تأثیر سخنانِ بهار و فرخی یزدی –که خود مبارزانی جان‌برکف بوده‌اند– در بیان آزادی و وطن‌پرستی بیش از تأثیر سخنان کسانی است که عمری را در خارج از کشور گذرانده‌اند. و نشانی هم از مبارزهٔ عملی در زندگی‌شان دیده نمی‌شود، ولی برای «آزادی وطن» شعر می‌سرایند!

۳-۵-۲. سرایش از عمق جان: یعنی شاعر یا نویسنده، اثر خود را از عمق جان سروده باشد و خودش، روحی همراه و مستغرق در آنچه سروده یا نوشته، داشته باشد؛ وگرنه تصنعی بودن آن آشکار خواهد بود و چندان بر دل مخاطب نمی‌نشیند؛ مثلاً غزل با مطلع زیر را حافظ برای شاه شیخ ابواسحاق اینجو سروده است:

یاد باد آنکه سر کوی توأم منزل بـود دیده را روشنی از خاک درت حاصل بود
(حافظ، ۱۴۰۰: ۲۵۰)

و غزل دیگری را با این مطلع برای شاه شجاع:

قسم به حشمت و جاه و جلال شاه شـجاع که نیست با کسم از بهر مـال و جـاه نـزاع
(همان: ۲۹۲)

اما در غزل نخستین همراهی احساسِ شاعر با متن کاملاً هویداست؛ یعنی حافظ واقعاً از فِراق و مرگِ ممدوح خود متأثرست و عین همین تأثیر به خواننده منتقل می‌شود اما در غزل دوم به نظر می‌رسد حافظ نه از روی ارادت قلبی، که به‌مصلحت شعری سروده است، لذا تأثیر آن بر ذهن خواننده از نخستین غزل کمتر است، هرچند شاعر آن، حافظ باشد.

۳-۶. رکن ششم: سخن گفتن از مسائل جاودانه

تجربه نشان داده است که آثاری که از مسائل جاودان بشری سخن گفته‌اند در گذر زمان ماندگارترند، موضوعاتی چون مرگ، زندگی، خدا، عشق، وطن‌پرستی، انسانیت و... در مقابلِ آن، آثاری که از مسائل محدود به زمان و مکان یا مسائلی که روحِ بشر را درگیر خود نکرده است سخن می‌گویند، چندان در دل مردم راه نمی‌یابند. مثلاً اشعار فرخی سیستانی از لحاظ شعری بسیار محکم و زیباست، اما چون اکثر موضوعات آن مربوط به مدح غزنویان است که برای مردم دلنشین نیست، لذا رواج زیادی ندارد.

رباعیات خیام علی‌رغم حجم کم‌نفوذ فراونی در قلوب جامعه دارد و مهم‌ترین علت آن این است که از مضامینی سخن می‌گوید که همواره روح و فکر بشر را به خود مشغول داشته است:

آنانکـه محـیط فضـل و آداب شـدند در جمـع کمـال شـمع اصـحاب شـدند
ره زیـن شـب تاریـک نبردنـد بـرون گفتنـد فسـانه‌ای و در خـواب شـدند
(خیام، ۱۳۷۲: ۱۵۱)

و ابیات زیر از مولوی:

از جمـادی مُـردم و نـامی[۶] شـدم وز نُمـا مـردم بـه حیـوان سـر زدم
مُـردم از حیـوانی و آدم شـدم پـس چـه ترسـم کـی ز مـردم کـم شـدم
حملـهٔ دیگـر بمیـرم از بشـر وز ملائـک بگـذرانم بـال و پـر
وز مَلَـک هـم بایـدم جسـتن ز جـو کـل شـیء هالـک الا وجهُـه
بـار دیگـر از ملـک پـرّان شـوم آنچـه انـدر وهـم نایـد آن شـوم
پـس عـدم گـردم عـدم چـون ارغنـون گویـدم کانّـا علیـه راجعـون
(مولوی، ۱۳۸۶: ۱۰۳)

۶. نامی: گیاه.

۳-۷. رکن هفتم: همراهی محتوا با شرایط زمانهٔ شاعر یا نویسنده

در آثار جاوِدان، از مسائل جاودانی و دائمی بشری سخن به میان می‌آید که همین مسائل نیز برحسب مقتضیات زمانه، یک دورهٔ خاص و ویژه برای بالندگی دارند که اگر در همان زمان، اثر ادبی سروده شود بسیار تأثیرگذارتر و پررنگ‌تر خواهد بود. مثلاً میهن‌پرستی در قرن چهارم به اوج خود رسیده بود و *شاهنامه* نیز درست در همین زمان سروده شد، حال اگر همین *شاهنامه* با تمام زیبایی‌هایش مثلاً در قرن هشتم (که چیزی به نام ایران یکپارچه وجود نداشت) سروده می‌شد، تا این حد با استقبال مواجه نمی‌شد. مثنوی معنوی با تمام شکوه و منزلتش اگر در دورهٔ قاجار سروده می‌شد این جایگاه رفیع را کسب نمی‌کرد و فراموش می‌شد.

از مهم‌ترین دلایل شهرت فروغ محتوای زنانهٔ اشعار اوست که متناسب با جامعه مدرن به دنبال شنیدن چنین سخنانی از زنان می‌گشت. شاعران ادبیات پایداری نیز عمدهٔ شهرتشان را مدیون هم‌زمانی سروده هایشان با زمانهٔ اوایل انقلاب و دفاع مقدس دارند.

۳-۸. رکن هشتم: موسیقی

شامل وزن و قافیه در شعر و صنایعی چون سجع، ترصیع و موازنه در نثر.

۳-۸-۱. وزن: مهم‌ترین وجه تمایز نظم از نثر وجود «وزن» منظم در نظم و نبودن آن در نثرست. اگرچه در پاره‌ای فقرات در نثر هم، وزن دیده می‌شود اما این وزن منظم و ثابت نیست و بیشتر مقطعی و کوتاه است، اما در نظم همواره یک موسیقی ثابت وجود دارد. در شعر فارسی بهتر است این وزن، وزن عروضیِ کامل باشد، چه از موسیقی روان‌تر و دلنشین‌تری برخوردار است. البته تمام اوزانِ عروضی، زیبایی موسیقیایی یکسانی ندارند. تجربهٔ شعر فارسی نشان داده است که از میان یکصدوده وزنِ عروضی موجود چیزی حدود بیست وزن، برای فارسی‌زبانان خوشایندی بیشتری دارد.

۳-۸-۲. قافیه: قافیه برای شعرای توانمند، کلمه‌ای نیست که باید در آخر هر بیت تکرار شود، بلکه نبض سخن است؛ برای مثال، در بیت زیر از فردوسی که هنگام خنجر خوردن سهراب سروده شده است:

بپیچید و زان پس یکی آه کرد ز نیک و بد اندیشه کوتاه کرد
(فردوسی، ۱۳۸۶: ۲۱۱)

قافیهٔ «آه» با استادی تمام انتخاب شده است؛ چراکه باعث می‌شود تا خواننده که از این صحنه دلتنگ و غمگین است، ناخودآگاه آه بکشد. برای درک بیشتر این موضوع فرض کنید مصراع اول به این صورت بود: «بپیچید و آهی از آن پس بکرد»، آیا بازهم بیت تأثیر قبلی خود را حفظ می‌کرد؟!

موسیقی در نثر شامل سجع و ترصیع و موازنه نیز گاهی به ارتقای ادبی متن کمک می‌کند.

۴. نتیجه

از مجموع آنچه که گفته شد می‌توان نتیجه گرفت که شاعران و نویسندگان طراز اول زبان و ادبیات فارسی با شناخت دقیق و کامل از ظرفیت‌های زبانی، تداعی مفاهیم وابسته، بلاغت، شناخت ظرفیت‌های ارتباط قوی کلمات، آگاهی از شیوه‌ها و شگردهای قدرت اقناع مخاطب و با دقت و ژرف‌اندیشی در نوآوری‌های مفهومی، صداقت در آفرینش هنری، تمهیداتی را فراهم می‌کنند که سبب می‌شود بسیاری از زیبایی‌های زبانی را در اثر مورد استفاده قرار دهد. شاعر باید بتواند با بهره‌گیری از امکانات زبان هم به تصویرسازی و واژه‌پردازی اقدام نماید و هم در مضمون‌پردازی به‌صورت توانمندی عمل کند. صاحبان شاهکارهای ادبیات فارسی به گواهی تاریخ ادبیات، دارای سبکی خلاق از حیث فکری، ادبی و زبانی هستند و بخش قابل‌توجهی از این تفاوت را مدیون معانی پنهان، ارتباط‌های زبانی، ظرافت‌های بلاغی و زبان سنجیده و پخته‌ای هستند که در شعر خویش به کار برده‌اند. شعر این دسته از هنرمندان بلامنازع زبان فارسی به‌گونه‌ای است که با توازن‌های معنایی و ساختاری، به جایگاه والا دست یافته‌اند.

منابع

احمدی، بابک (۱۳۸۵)، ساختار تأویل متن، چ ۸، تهران، مرکز.

اکبری، زینب و ابوعلی رجا (۱۳۹۷)، «بلاغت تمثیل در پرتو رویکردهای مختلف بلاغی»، مطالعات زبانی و بلاغی، سال ۹، ش ۱۸، ۷ ـ ۳۸.

بارت، رولان (۱۳۸٦)، لذّت متن، ترجمهٔ پیام یزدانجو، چ ٤، تهران، مرکز.

پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، در سایهٔ آفتاب، تهران، سخن.

ـــــــــــ (۱۳۸۷)، «بلاغت مخاطب و گفت‌وگوی با متن»، نقد ادبی، دورهٔ ۱، ش ۱، ۱۱ ـ ۳۷.

حافظ (۱٤۰۰)، دیوان، چاپ خلیل خطیب رهبر، تهران، صفی‌علی‌شاه.

خیام (۱۳۷۲)، رباعیات، چاپ محمدعلی فروغی و قاسم غنی، تهران، عارف.

رادویانی، محمد (۱۳۸۰)، ترجمان البلاغه، چاپ احمد آتش، به کوشش توفیق سبحانی و اسماعیل حاکمی، تهران، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

سعدی (۱۳٦۸)، گلستان، چاپ غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.

صائب تبریزی (۱۳۸٦)، دیوان ، چاپ جهانگیر منصور، تهران، نگاه.

صفوی، کوروش (۱۳۸۲)، پژوهشی دربارهٔ باهم‌آیی واژگان در زبان فارسی، زبان و ادب، ش ۱۸، ۱-۱۳.

عطار (۱۳۸٤)، منطق الطیر، چاپ محمدرضا شفیعی کدکنی،تهران، سخن.

فردوسی (۱۳۸٦)، شاهنامه، چاپ مسکو، تهران، علم.

کجوری، هدی و قدسیه رضوانیان (۱۳۹۹)، «بررسی شگردهای تأثیرگذاری بر مخاطب در شعر پست مدرن»، جستارهای نوین ادبی، ش ۲۰۸، ٦۳ـ۸۲ .

کروچه، بندتو (۱۳٦۷)، کلیات زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ فؤاد روحانی، چ ۳، تهران، علمی و فرهنگی.

لوریا، الکساندر (۱۳٦۸)، زبان شناخت، ترجمهٔ حبیب‌الله قاسم‌زاده، ارومیه، انزلی.

مجد، امید (۱۳۹۳)، «برخی ظرافت‌های بلاغی و معنایی پنهان تعلیمی در سخن سعدی»، پژوهشنامه ادبیات تعلیمی، ش ۲۱، ۱۰۹ ـ ۱۲٦.

ـــــــــــــ و زیبا اسماعیلی (۱٤۰۰)، «برخی ظرافت‌های بلاغی در اشعار نظامی با رویکرد صورت‌گرایانه»، زبان و ادب فارسی، ش ٤٦، ٤٣ـ ۸۸.

ـــــــــــــ و شفق غلامی شعبانی (۱۳۹۸)، «روش‌های اقناع مخاطب در گلستان سعدی»، زبان و ادبیات فارسی، سال ۲۷، ش ۸٦، ۱۷۹ ـ ۱۹۲.

مولوی (۱۳۸٦)، مثنوی معنوی، چاپ نیکلسون، تهران، تمیشه.

ـــــــــــــ (۱۳۷۵)، کلیات دیوان شمس، چاپ بدیع‌الزمان فروزانفر، دوره دو جلدی، تهران، راد.

نظامی (۱۳۸۱)، خمسه نظامی، چاپ سعید حمیدیان، تهران، قطره.

هاشمی، سیداحمد (۱۳۹۸)، جواهر البلاغه، الطبعة الثانیة عشر، بیروت.

همایی، جلال‌الدین (۱۳٦۷)، فنون بلاغت و صناعات ادبی، چ ۵، تهران، هما.

Refrence

Ahmadi, Babak. (2006). Text Interpretation Structure, 8th edition, Tehran: Markaz. (In Persian)

Akbari, Zainab and Raja, Abu Ali. (2017). "The Rhetoric of Allegory in the Light of Different Rhetorical Approaches", *Two Scientific-Research Quarterly Journals of Linguistic and Rhetorical Studies*, Year 9, Number 18, pp. 38-7. (In Persian)

Barrett, Rolan. (2007). The Pleasure of Text, translation by Payam Yazdanjoo, 4th edition, Tehran: Markaz. (In Persian)

Ferdowsi, Abulqasem. (2007). Shahnameh, based on the Moscow edition, Tehran: Elm. (In Persian)

Hafez, Shamsuddin. (2021). Divan, edited by Khalil Khatib Rahbar, Tehran: Safi Alisha. (In Persian)

Hashemi, Seyyed Ahmad. (2018). Javaher al-Balaghe, 12th edition, Beirut. (In Persian)

Homai, Jalaluddin. (1988). Rhetorical techniques and literary industries, fifth edition, Tehran: Homa. (In Persian)

Kajouri, Hoda and Rezvanian, Qudsiyeh. (2019). "A review of ways to influence the audience in postmodern poetry*", New Literary Quests*, No. 208, pp. 82-63. (In Persian)

Khayyam, Omar. (1993). Robaiyat, edited by Mohammad Ali Foroughi and Qasem Ghani, Tehran: Aref. (In Persian)

Krocheh, Bendeto. (1988). General Aesthetics, translated by Fouad Rouhani, third edition, Tehran: Scientific and Cultural. (In Persian)

Luria, Alexander. (1989). Language of Knowledge, translation by Habibullah Qasemzadeh, Urmia: Anzali Publications. (In Persian)

Majd, Omid and Esmaili, Ziba. (2021). "Some rhetorical subtleties in military poems with a formalist approach", *Scientific-research quarterly of Persian language and literature of Sanandaj Azad University*, 13th year, number 46, pp. 43-88. (In Persian)

Majd, Omid and Gholami Sh'abani, Shafaq. (2018). "Methods of persuading the audience in Sa'adi's Golestan*", Persian language and literature quarterly*, year 27, number 86, pp. 179-192. (In Persian)

Majd, Omid. (2013). "Some rhetorical subtleties and hidden meaning of education in Sa'adi's speech", *Scientific-Research Journal of Educational Literature*, 6th year, 21st issue, pp. 126-109. (In Persian)

Molavi, Jalaluddin Mohammad Balkhi. (2007). Masnavi Ma'navi, according to Nicholson's edition, Tehran: Tamisheh. (In Persian)

———— (1996). Divan Shams Generalities, according to the corrected version of Forozanfar, two-volume course, Tehran: Rad. (In Persian)

Naishabouri, Attar. (2004). Mantwq al-Teyr, corrected by Mohammad Reza Shafiei Kadkani, Tehran: Sokhan. (In Persian)

Nezami Ganjaei, Elias ibn Yusuf. (2002). Khamsa Nezami, edited by Sa'eed Hamidian, Tehran: Qatre. (In Persian)

Pournamdarian, Taghi. (2010). In the shadow of the sun, Tehran: Sokhan. (In Persian)

———— (2008). "Audience Rhetoric and Dialogue with the Text", *Literary Criticism*, year 1, No. 1, pp. 37-11. (In Persian)

Radviani, Mohammad ibn Umar. (2001). Tarjoman Al-Balagheh, Edited by Ahmad Atash, with the effort of Towfiq Sobhani and Esmail Hakemi, Tehran: Anjuman of Cultural Heritage and Prominences. (In Persian)

Sa'adi, Moslehuddin. (2005). Golestan, correction by Gholamhossein Yousefi, Tehran: Kharazmi. (In Persian)

Sa'eb Tabrizi, Mirza Mohammad Ali. (2007). Divan Sa'eb, edited by Jahangir Mansour, Tehran: Negah. (In Persian)

Tambling. Jeremy (2007), *Allegory: the new critical idiom*, London, Routledge.

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

The Aesthetics of Bijan Arjan's Quatrains from the Perspective of Formalist Criticism

Hosna Mohammadzade[1]✉ **Hossein Qorbanpour Arani**[2]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Kashan University, Kashan, Iran. E-mail: hosna1361@grad.kashanu.ac.ir

3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Kashan University, Kashan, Iran. E-mail: ghorbanpoor@kashanu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 63-84)

Article history:

Received:
17 October 2021

Received in revised form:
16 December 2022

Accepted:
17 December 2022

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

The school of formalism in literature is one of the schools of criticism that addresses the external form of literary works without paying attention to various factors influencing the literary text such as political and social phenomena. In line with the developments in the recent century, the quartet is a literary format that has been affected by its influences and witnessed many deviations from common traditions. Hence, the theory of the school of formalism can be applied for the criticism of the aesthetics of this type of poetry. Bijan Arjan is a modernist quatrainist who has been able to use modern elements and techniques in his work in addition to remaining faithful to traditions. The present essay tries to analyze the aesthetic aspects of Bijan Arjan's published quatrains using a descriptive-analytical method informed by the theory of the school of formalism. The findings of the research show that the use of form elements such as non-normativeness, regularization in the use of music and the use of the element of dominanance play the most significant role in the impact and beauty of his poetry. Norm deviation in both lexical and compositional domains, along with highlighting the forms, has made a better transfer of meaning possible in his text. regularization in the use of musical contour is accomplished in his work with the help of phonetic balance between consonants and vowels, use of puns, lexical balance through complete and incomplete identical repetitions at the level of words and sentences. In addition to adding musical richness to the work, this has helped his successful rendition of special concepts and feelings for the audience. As for music accompanying his work, his use of auditory, visual and grammatical rhymes along with the use of special versification is significant. Among the technical and formal elements, the one that is clearly more frequent than other elements is the element of dominanance. The dominant element in Bijan Arjan's quatrains is the use of image because of its high frequency of use. The aesthetic examination of Arjan's quatrains from the perspective of formalist criticism shows how the form of his quatrains plays a significant role in their sensory and semantic impact.

Keywords: Aesthetics, Contemporary quartet, Formalist criticism, Dominant element, Bijan Arjan.

Cite this article: Mohammadzade, Hosna and Hossein Qorbanpour Arani (2023), "The Aesthetics of Bijan Arjan's Quatrains from the Perspective of Formalist Criticism", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 4, Ser.N: 28, 63-84, 10.22059/jlcr.2022.332318.1757.

© The Author(s).

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۲۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی

حسنا محمدزاده[۱]✉| حسین قربان‌پور[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: hosna1361@grad.kashanu.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران. رایانامه: ghorbanpoor@kashanu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۶۳-۸۴)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۷/۲۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۹/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۹/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

مکتب صورت‌گرایی از مکاتب نقدی است که بدون توجه به عوامل مختلف تأثیرگذار در متن ادبی مانند پدیده‌های سیاسی و اجتماعی به نقد شکل بیرونی اثر ادبی می‌پردازد. از آنجا که رباعی یکی از قالب‌هایی است که در راستای تحولات قرن اخیر، تحت تأثیر سنت‌شکنی‌های متعدد قرار گرفته است، می‌توان در نقد زیبایی‌شناسی این نوع شعر از نظریهٔ مکتب صورت‌گرایی استفاده کرد. بیژن ارژن یکی از رباعی‌سرایان نوگراست که توانسته در کنار پایبندی به سنت، عناصر و تکنیک‌های نوین شکلی را به کار ببندد. جستار حاضر می‌کوشد با روش توصیفی ـ تحلیلی و با استناد به نظریهٔ مکتب صورت‌گرایی به نقد زیبایی‌شناسانهٔ رباعی‌های منتشرشدهٔ ارژن بپردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که استفاده از عناصر شکلی مثل هنجارگریزی، قاعده‌افزایی در کاربرد موسیقی و عنصر مسلط بیشترین نقش را در تأثیرگذاری و زیبایی کلام وی داشته است. هنجارگریزی در دو حوزهٔ واژگانی و نوشتاری در کنار برجسته‌سازی صورت، باعث انتقال بهتر معنا شده است. قاعده‌افزایی در موسیقی با کمک توازن آوایی بین صامت‌ها و مصوت‌ها، کاربرد جناس، توازن واژگانی از طریق تکرارهای همگون کامل و ناقص در سطح کلمه و جمله، صورت گرفته و علاوه بر غنای موسیقایی، در القاء مفاهیم و حس‌های خاص به مخاطب کمک کرده است. در حوزهٔ موسیقی کناری، کاربرد قافیه‌های صوتی، تصویری و دستوری به همراه کاربرد ردیف‌های خاص، قابل توجه است. از میان عناصر تکنیکی و فرمال، عنصری که می‌تواند دیگر عناصر را تحت سیطرهٔ خود بگیرد عنصر مسلط است؛ عنصر مسلط با توجه به استفادهٔ حداکثری در رباعی‌های بیژن ارژن، تصویر است. بررسی زیبایی‌شناسانهٔ رباعی‌های ارژن از منظر نقد فرمالیستی، نشان می‌دهد که صورت رباعی‌های او تا چه اندازه در اثرگذاری حسی و معنایی آن نقش دارد.

کلیدواژه‌ها: زیبایی‌شناسی، رباعی معاصر، نقد فرمالیستی، عنصر مسلط، بیژن ارژن.

استناد: محمدزاده، حسنا و حسین قربان‌پور (۱۴۰۱)، «زیبایی‌شناسی رباعی‌های بیژن ارژن از منظر نقد فرمالیستی»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۱، ش ۴، پیاپی ۲۸، ۶۳-۸۴. 10.22059/jlcr.2022.332318.1757

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

زیبایی‌شناسی[1] که دستاورد الکساندر گوتلیب بوم‌گارتن[2] است، علمی است که هدف آن شناخت زیبایی هنری است. «بوم‌گارتن، فیلسوفی است که در سال ۱۷۳۵ برای اولین بار واژهٔ زیبایی‌شناسی را مطرح کرد. او کمال را به شیء کامل نسبت نمی‌دهد، بلکه آن را به قوهٔ شناخت حسی نسبت می‌دهد» (داودی، ۱۳۸۷: ۹۹)؛ هایدگر «افلاطون را آغازگر تفکر زیباشناسی می‌داند و تفکر نیچه به هنر را آخرین صورت تفکر استتیکی معرفی می‌کند» (مصطفوی، ۱۳۹۱: ۵۰). کانت در کتابی به نام *نقد قوهٔ حکم* (۱۷۹۰) به زیبایی‌شناسی و نقش غایت‌شناسی در علوم طبیعی و درک ما از طبیعت می‌پردازد. «از نظر کانت حکم زیبایی‌شناختی حکمی است که بر احساس مبتنی باشد به خصوص به احساس لذت یا الم. احکام زیباشناختی بر خلاف احکام مربوط به امور تجربی تحت یکی از مفاهیم قوهٔ فاهمه قرار نمی‌گیرند و نمی‌توان آنها را به منزلهٔ امور تجربی اثبات کرد» (داودی، ۱۳۸۷: ۱۰۱). از آنچه گفته شد، می‌توان نتیجه گرفت که از دیدگاه فلسفی، زیبایی هنری امری نسبی است و از آنجا که درک زیبایی به احساس لذت مرتبط است، سلیقهٔ شخصی، محور بسیاری از انتخاب‌های زیبایی‌شناسانه قرارمی‌گیرد؛ اما دو مبحث عمده در حوزهٔ نقد شعر به شناخت زیبایی پرداخته است؛ به طور سنتی در علم معانی، بیان و بدیع زیبایی‌های ادبی از قبیل تشبیه، استعاره، کنایه و مجاز، در چارچوب عروض و قافیه بررسی می‌شود. در دورهٔ متأخر، پیروان مکتب زیبایی‌شناسی پارناس بر اساس شعار هنر برای هنر بر این عقیده بودند که هنر در ذات خود لذت‌بخش است و نیاز به بیان مقصودی جز خودش ندارد (ایبرمز و گالت، ۱۳۸۷: ۵) و باید در زیبایی‌شناسی به بررسی جوهر هنر دور از محتوای خاص آن پرداخت. «معیار پیروان مکتب پارناس در زیبایی‌شناسی تنها توازن در ظاهر بود، نه موضوع و محتوایی که اثر القاء می‌کند. آنها معتقد بودند که شعر مجسمه و شاعر مجسمه‌ساز است» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۴۷)، از منظر آن‌ها، نقد زیبایی‌شناسانهٔ اثر ادبی «سایر کارکردهای ارتباطی را کنار گذاشته یا به حالت تعلیق درمی‌آورد و خوانندگان را به تفکّر دربارهٔ رابطهٔ فرم و محتوا مشغول می‌کند» (کالر، ۱۳۸۵: ۴۷)؛ یکی دیگر از مکاتب ادبی، که به نقد زیبایی‌شناسانه پرداخته است، مکتب صورت‌گرایی است؛ فرمالیست‌ها می‌خواهند ادبیت اثر ادبی را از ورای شکل و ظاهر آن کشف نمایند و از این طریق گامی در جهت کشف زیبایی‌های آن بردارند؛ البته این بدین معنا نیست که صورت‌گرایان از مضمون اثر غافل مانده و فقط به شکل توجه دارند، بلکه آنها معتقدند که مضمون نیز در سایهٔ شکل، هویت خود را کسب می‌کند و ناقد باید در زیبایی‌شناسی یک اثر ادبی، چگونگی تأثیر شکل اثر را در خلق مضامین و انتقال حس آن اثر بیان کند. آنها برجسته‌سازی را مهم‌ترین عامل تحول صورت شعر می‌دانند و آن را در چهار عامل **هنجارگریزی**، **قاعده‌افزایی**، **موسیقی** و **عنصر مسلط** بررسی می‌کنند. استفاده از شگردهای مد نظر صورت‌گرایان در تسریع روند نوگرایی شعر معاصر فارسی و نو شدن قالبی مانند رباعی هم، تأثیر بسزایی داشته است.

1 . Esthetic
2. Alexander Gottlieb Baumgarten

رباعی یکی از قالب‌هایی است که به دلیل کوتاه بودن همواره نسبت به سایر قالب‌ها در دسترس‌تر بوده است. با بررسی‌های متعدد و گسترده دربارهٔ پیشینهٔ این قالب می‌توان گفت: رباعی، شعری است دارای وزن و قالب ایرانی، با سابقه‌ای طولانی که از لحاظ شکل و ساخت و سرنوشت، با دوبیتی شباهت‌های فراوانی دارد. این نوع شعر از روزگاران پیش از اسلام در میان عامه مردم ایران به خصوص مردم مناطق شمال و شمال شرقی کشور از اقبال و توجه فراوان برخوردار بوده است (همچون دوبیتی در میان مردم جنوب ایران). در واقع، رباعی بخشی از ادبیات شفاهی مردم کشور ماست (میرافضلی، ۱۳۷۶: ۱۸).

اگرچه هنوز عده‌ای از رباعی‌سرایان، نگاهی سنتی دارند، اما عدّه‌ای دیگر با آشنایی‌زدایی‌های متعدد به ایجاد تحول در صورت و محتوای این قالب پرداخته‌اند. بیژن ارژن یکی از رباعی‌سرایان نوگراست، که باعث ایجاد تحولات عمده‌ای در سیمای رباعی شده است. جستار حاضر در تلاش است با تکیه بر رباعی‌های منتشرشدهٔ وی و استناد به کتاب *چارانه‌های بیژن ارژن*، به بررسی نقش چهار عامل هنجارگریزی، قاعده‌افزایی، موسیقی و عنصر مسلط در رباعی وی بپردازد .

پیشینهٔ تحقیق

پس از انتشار کتاب دو جلدی صفوی (۱۳۷۳ و ۱۳۸۲) که موضوع هنجارگریزی را در چارچوب الگوی «لیچ» بررسی کرد، مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی دربارهٔ هنجارگریزی بر اساس این الگو نوشته شد؛ از جمله این آثار عبارت‌اند از: کتاب *امیرزادهٔ کاشی‌ها* (۱۴۰۱) از پروین سلاجقه؛ مقالهٔ «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری» (۱۳۷۷) نوشتهٔ فرزان سجودی و ... از میان پژوهش‌های مرتبط با زیبایی‌شناسی و نقد فرمالیستی شعر می‌توان به مقالهٔ «بررسی زیبایی‌شناسی قصیدهٔ **العام السادس عشر** احمد عبدالمعطی حجازی از منظر نقد فرمالیستی» (۱۳۹۳) نوشتهٔ حسین ابویسانی و سجاد اسماعیلی و «نقد زیبایی‌شناسی هنری در متن ادبی؛ مطالعه موردی یک غزل حافظ» (۱۳۹۱)، نوشتهٔ سوسن جبری اشاره کرد. در زمینهٔ رباعی، کتاب *جُنگ رباعی* نوشته علی میرافضلی (۱۳۹۴)، کتاب *سیر رباعی* اثر سیروس شمیسا (۱۳۸۷) و همچنین کتاب *رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم* به کوشش اسماعیل حاکمی (۱۳۷۲)، منتشر شده است، علاوه بر آن، در تعدادی مقاله به پیشینهٔ رباعی، بن‌مایه‌های ساختاری رباعی، قیاس رباعی با هایکوی ژاپنی پرداخته شده است. در مقالهٔ «جلوهٔ تحولات زبانی و قالبی در رباعی معاصر» (۱۳۹۷) نوشتهٔ غلامرضا کافی و سید مهدی موسوی‌نیا به ترکیب‌سازی، کاربرد زبان کوچه و بازار، تحولات قالبی، هنجارشکنی در تعداد مصراع‌ها و وزن، هنجارشکنی نوشتاری و ردیف‌های طولانی در رباعی معاصر اشاره شده است. در مورد رباعی بیژن ارژن یک مقاله تحت عنوان «بررسی عناصر سبکی در رباعیات بیژن ارژن» (۱۳۹۰) نوشتهٔ عبدالعلی اویسی کهخا و علیرضا رعیت حسن‌آبادی منتشر شده و در آن به تحلیل انواع تشبیه، روایتگری، ابیات موقوف‌المعانی، حالت تعلیق و انواع مضامین سیاسی، اجتماعی، آیینی و عاشقانه در رباعی او پرداخته است؛ اما در هیچ پژوهشی به شیوهٔ مقالهٔ حاضر به بررسی تأثیرات زیبایی‌شناسانهٔ انواع برجسته‌سازی (هنجارشکنی، قاعده‌افزایی و عنصر مسلط) در رباعی معاصر و نقش آن‌ها در انتقال حس و معنا پرداخته نشده است.

روش تحقیق

این جستار ابتدا مباحث نظریه‌پردازان مکتب فرمالیسم پیرامون زیبایی‌شناسی در نقد را مورد بررسی قرار داده و سپس با مراجعه به آثار ارژن، با نمونه‌برداری دستی و کتابخانه‌ای به استخراج آن دسته از رباعی‌های وی که در حوزهٔ شکل، تحولات چشمگیری داشته‌اند، پرداخته و با روش توصیفی ـ تحلیلی نمونه‌های انتخاب شده را از منظر نقد فرمالیستی، مورد واکاوی قرار داده است. تأکید مقاله بر روی کتاب *چارانه‌های بیژن ارژن* بوده است؛ این کتاب کلیت قابل تأملی از آثار وی را در بر دارد و در سال ۱۳۹۲ روانهٔ بازار کتاب شده است.

مسئله تحقیق

فرمالیست‌ها در نقد زیبایی‌شناسانه به بررسی تأثیرات تحولات فرمی در انتقال حس و معنا می پردازند. در رباعی‌های بیژن ارژن تحولات شکلی گسترده‌ای صورت گرفته، که نقش بسزایی در انتقال حس و معنا داشته است، اما از این منظر تا کنون تحلیلی در رباعی‌های وی و حتی در رباعی معاصر صورت نگرفته است. این جستار می‌کوشد به زیبایی‌شناسی رباعی وی از منظر نقد فرمالیستی بپردازد و به این پرسش‌ها پاسخ دهد که تحولات فرمی رباعی‌های ارژن بیشتر از طریق کاربرد چه شگردهایی رخ داده است؟ و تا چه میزان، کاربرد عناصر فرمالیستی در انتقال معنا و تحریک حس زیبایی‌شناسانهٔ مخاطب، نقش داشته است؟

۲. جایگاه بیژن ارژن در رباعی معاصر

کلاسیک‌گویان نوپرداز امروز پس از مدت‌ها انزوای رباعی، دوباره به سراغ آن رفته‌اند و با شیوه‌های گوناگون در احیای آن کوشیده‌اند. رباعی قالبی است که در پی تحولات ایجاد شدهٔ قرن اخیر در شعر فارسی، تحت تأثیر سنت‌شکنی‌های نوآورانه قرارگرفته است؛ این نوآوری‌ها گاهی صوری و گاهی محتوایی است؛ در رباعی نو، «بیان حکیمانه و اندیشهٔ والای درونی و رمزگونه که بیشترین فضای تصویر رباعی را در گذشته به خود اختصاص می‌دادند جای خود را به مضامین و موضوعات متناسب با واقعیات جامعه به خصوص جنگ و محورهای فرعی آن دادند» (قاسمی، ۱۳۸۸: ۲۹۶، ۲۹۸/۲). در واقع نوگرایی در رباعی، رنگ و بوی دل‌انگیزی به این قالب بخشید و با کمک تخیل و کشف‌های خاص؛ آن را به عرصه‌ای برای جولان مضامین بی‌سابقه‌ای که مختص دنیای امروزند، مبدل کرد و در نهایت، به تازگی رباعی انجامید.

هم‌زمان با جنگ تحمیلی، تعدادی از شاعران کلاسیک به قابلیت شکلی و محتوایی رباعی پی‌بردند و آثار قابل ملاحظه‌ای ارائه دادند، منتها اغلب مایه و مضمون آن دوره رنگ حماسی و ایدئولوژیک و آرمان‌گرایانه داشت ...؛ اما در اواخر دههٔ هفتاد و اوایل دههٔ هشتاد، با ظهور سه شاعر توانا، رباعی رونقی دوباره گرفت. بیژن ارژن یکی از این سه شاعر می‌باشد (اویسی کهخا و رعیت حسن‌آبادی، ۱۳۹۰: ۱۵۲).

در واقع شعر دهه هشتاد نه آنقدر معناگراست که فرم را قربانی معنا کند و نه آنقدر فرم‌گرا که معنا را به فراموشی بسپارد و این خصوصیّت در قالب رباعی هم قابل مشاهده است. رباعی‌سرایان

امروز به شیوه‌های مختلف به تحول صورت رباعی پرداخته‌اند؛ مثلاً، از طریق رهاکردن قافیه، تغییر ردیف، افزایش و کاهش مصراع‌ها، خروج از وزن، خالی گذاشتن جای کلمات، استفاده از کلمات خارجی، استفاده از اشکال و علائم، سطرچینی رباعی به صورت پلکانی (طبق منطق شعر نو) که بعضی از آنها در حد تجربه و بهتر بگویم تفنن باقی‌مانده و تعدادی دیگر ممکن است به گشودن راهی نو در شعر کلاسیک منجر شود (میرافضلی، ۱۳۹۱: ۲۵).

در اکثر رباعی‌های ارژن گونه‌هایی از تحولات صوری به چشم می‌خورد. بیژن ارژن در سال ۱۳۴۸ در کرمانشاه متولد شده است. آثار او عبارت‌اند از: *پیراهنی از آه برایت دارم* (۱۳۷۷)، *رنگ انار* (۱۳۸۲)، *بی‌هم‌شدگان* (۱۳۸۴)، *چهل کلید* (۱۳۸۷)، *چارانه‌های بیژن ارژن* (۱۳۹۲). در این جستار شگردهای فرمی رباعی‌های او و میزان اثرگذاری هر یک در انتقال معنا مورد تحلیل قرار می‌گیرد.

۳. درآمدی بر نقد فرمالیستی

یکی از مهم‌ترین مکاتب ادبی قرن بیستم، مکتب صورت‌گرایی است؛ این مکتب در خلال سال‌های ۱۹۱۴ـ۱۹۱۵م شکل گرفت و در حدود ۱۹۳۰م توسط استبداد استالینی متوقف شد (میرسکی، ۱۳۷۸: ۴۰۳)؛ بنیان‌گذاران اصلی این مکتب مهم‌ترین هدف خود را کشف ادبیّت اثر ادبی می‌دانستند، ادبیّت در واقع «همان عاملی‌ست که مادهٔ ادبی را تبدیل به اثر ادبی می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۶: ۵۹). در نگاه کلّی این مکتب به دو گروه عمدهٔ فرمالیسم روسی و فرمالیسم آمریکایی (نقد نو) تقسیم می‌شود؛ «گروه اول معتقدند که آنچه نویسنده یا شاعر می‌گوید مهم نیست بلکه چگونگی و روش گفتن مهم است که باید موضوع نقد و تحلیل قرار گیرد» (پاینده، ۱۳۶۹: ۲۶) و گروه دوم می‌خواهند ببینند، «چگونه بخش‌های مختلف یک متن با یکدیگر مرتبط می‌شود و متن چگونه نظم و هماهنگی پیدا می‌کند؛ طنز، متناقض‌نما، ابهام، ایهام را چگونه در خود جای می‌دهد و حل‌می‌کند و اساساً متن چگونه به بیان شعربودگی یا جوهر صوری خود شعر می‌پردازد» (سلدن، ۱۳۷۲: ۳۰). بر اساس آنچه گفته شد، صورت‌گرایان برجسته‌سازی را مهم‌ترین عامل ایجاد زبان ادبی می‌دانند و آن را در چهار عامل هنجارگریزی، قاعده‌افزایی، موسیقی و عنصر مسلط، بسیارمهم و ضروری معرفی می‌کنند. همچنین به این چهار عامل به عنوان اصول ظاهری متن ادبی و ادبیّت آن می‌نگرند (ابویسانی و اسماعیلی، ۱۳۹۳: ۱۰).

ایشان به جای پرداختن به محتوای ادبی، به مجموعه شگردهای ایجاد شکل و زبان ادبی اهمیت می‌دهند. استفاده از شگردهای مد نظر صورت‌گرایان در تسریع روند نوگرایی رباعی تأثیر بسزایی داشته، که در رباعیات ارژن، در بخش‌های هنجارگریزی، قاعده‌افزایی و عنصر مسلط قابل تحلیل است.

۳-۱. هنجارگریزی

به گفتهٔ صفوی، مفهوم هنجارگریزی با اصطلاح آشنایی‌زدایی صورت‌گرایان روس و برجسته‌سازی ساختارگرایان مکتب پراگ مترادف است (۱۳۹۵: ۵۷۷). نخستین نشانه‌های فرمالیسم در سال

۱۹۱۴ در روسیه آشکار شد، «نخستین گام را در این زمینه ویکتور شکلوفسکی با انتشار مقالهٔ رستاخیز واژه‌ها برداشت. از دیگر نظریه‌پردازان این مکتب ادبی که نقش بسزایی در گسترش و تدوین این جریان فکری داشتند، می‌توان از رومن یاکوبسن و یوری تینیانوف نام برد» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۸-۱۰). ایشان بر این باور بودند که «برای ایجاد یک اثر برجسته، تازگی مطلب مهم نیست؛ بلکه این شیوهٔ بیان است که می‌تواند بعد تازه‌ای از جهان را به مخاطب بنمایاند» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۴۵). شاعران بزرگ و صاحب سبک، جلوه‌های مختلفی از هنجارگریزی را به کار گرفته‌اند که به قالب‌های کهن جلوه‌ای نو بخشیده است.

۳-۱-۱. تأثیر هنجارگریزی واژگانی در انتقال معنا

در منظر فرمالیسم «شعر از تصاویر و مفاهیم و نمادها و نیروهای اجتماعی و مقاصد شاعر ساخته نمی‌شود بلکه فقط از کلمات به وجود می‌آید» (ایگلتون، ۱۳۹۶: ۸۵)؛ از این رو، تحول واژگان به کار رفته در شعر، نقش مهمی در تحوّل شعر دارد. ارژن در رباعی‌هایش تلاش کرده که واژه‌ها را در معنایی غریب و ناآشنا به کارگیرد تا به این طریق هم در زیبایی شکل شعر خود قدمی برداشته باشد و هم مخاطب را به تأمل وادارد. این شگرد گاهی با کمک واژگانی صورت می‌گیرد که در شعر گذشته، کاربرد نداشته یا کم‌کاربرد بوده‌اند و همیشه بر سر ادبی یا غیر ادبی بودن آن‌ها بحث بوده است؛ دسته‌ای از این کلمات، برخاسته از بطن جامعه می‌باشند و می‌کوشند تا از رهگذر زندگی مردم با آنها سخن بگویند، مثلاً کلماتی مانند «دستمال»، «پاک‌کن» از طرف شاعر مجوز ورود به دنیای شعر گرفته‌اند، اما مهم، معنایی است که شاعر به آنها بخشیده است؛ برای مثال، در رباعی زیر واژهٔ «پاک‌کن» که غالباً برای نوشتن به کار می‌رود در معنای غیر اصلی خود و برای مرگ به کار رفته است تا بدین وسیله معنایی آشنا را در هیئتی غریب عرضه کند:

نه سینه به سینه پیرهن چاک کند — نه گوشهٔ دستمال نمناک کند
با پاک‌کن سفید مرگ آمده است — هر جا که غلط نوشته‌ای پاک کند
(ارژن، ۱۳۹۲: ۹۱)

در واقع شاعر با کاربرد خاص این واژه، مفهومی قابل تأمل را بیان کرده و آن اینکه، مرگ پاک‌کنی است که هم تو را از صفحهٔ هستی پاک می‌کند، هم فرصت دوبارهٔ تکرار اشتباهاتت را می‌گیرد؛ شاعر کلمه‌ای را از یک بافت معنایی جدا کرده و در بافت معنایی دیگری قرارداده است تا به این ترتیب مرگ را ورای هنجارهای تاکنون تعریف شده‌اش، توصیف‌کند؛ کاربرد صفت «سفید» برای «پاک‌کن»، به این معنا قوت بخشیده، چرا که رنگ سفید تداعی‌کنندهٔ لباس مرگ است، در صورتی که عدم کاربرد این صفت هم به معنا لطمه‌ای وارد نمی‌کرد؛ اما این کاربرد به تکامل همه جانبهٔ تصویر ختم شده است. وقتی کلمه‌ای را از خانوادهٔ خود جدا کردیم و در کنار خانوادهٔ دیگری قراردادیم، باید مخاطب بتواند در این جدایی و ازدواج جدید، معنا و حس را بهتر دریافت کند. ارژن همچنین برخی ترکیبات را به کار برده است که با ایجاد تأخیر در انتقال معنا

باعث ایجاد لذّت و زیبایی می‌شوند، مثلاً در رباعی زیر «آهن زنگ‌خورده» همان «داس» و استعاره‌ای از منِ شاعر می‌باشند:

ای کـاش رهـا کنـد مـن تنهـا را ایـن آهـن زنـگ‌خـوردهٔ رسـوا را
پیچیده به داس کوچکی پیچک عشق ای کاش که باغبـان نبینـد مـا را
(همان: ۴۹)

وقتی «آهن زنگ‌خورده» که به نظر می‌رسد بیشتر به درد بافت‌های صنعتی می‌خورد و «داس» که در خانوادهٔ واژگان مرتبط با زراعت جا می‌گیرد، از بافت کلامی خود جدا می‌شوند و جای انسان می‌نشینند، نوعی فراهنجاری هدفمند برای غریب‌گردانی معنایی تکراری صورت گرفته است، لبّ مطلب این است: «ای کاش من و تو را از هم جدا نکنند»، اما وقتی شاعر برای گفتن آن هنجارهای کلامی را می‌شکند و خودش را داس زنگ خورده و معشوق را پیچک پیچیده دور آن می‌بیند، درواقع می‌خواسته با فراهنجاری واژگانی به تحول معنا و خلق زیبایی برسد. یک شاعر زیبایی‌شناس «باید در ابژه چیزی ببیند که تا دیروز کسی چنین چیزی نمی‌دیده است، او باید فرم جدیدی به ادراک تحمیل کند» (یاکوبسون، ۱۳۹۲: ۱۱۰)، مثل آنجا که شاعر از دنیای ماشینی اطرافش دلگیر است و نه‌تنها آدم‌ها و پرنده‌ها، بلکه گریه‌ها و خنده‌ها را هم کنسروشده می‌بیند:

آدم‌هـا زنـده‌هـای کنسروشـده با گریه و خنـده هـای کنسروشـده
میـزِ عصـرانه، آسـمانِ دلگیـر آواز پرنـده‌هـای کنسـرو شـده
(ارژن، ۱۳۹۲: ۸۳)

کنسروشدگی که مختص عصر تکنولوژی است، می‌آید و در همهٔ زوایای زندگی انسان، اثر می‌گذارد و کنار کلماتی می‌نشیند که هیچ سنخیتی با آن ندارند؛ کلماتی مثل «آدم‌ها»، «خنده‌ها»، «گریه‌ها»، «آواز پرنده‌ها» و مخاطب، نه‌تنها با کلماتی تازه بلکه با معنایی غریب مواجه می‌شود؛ معنایی که تا قبل، ذهنیتی نسبت به آن نداشته است؛ مثلاً نمی‌توانسته خنده‌ها و گریه‌ها و آواز پرنده‌ها را کنسروشده، تصور کند؛ در واقع این غریب‌گونگی با هدف زیباسازی مضمونی مثل «زندگی امروز سرد و بی‌مهر است»، صورت گرفته و به این ترتیب از فراهنجاری واژگانی به جلوه‌های زیبایی‌شناختی معنایی شعر رسیده است. یکی دیگر از شگردهای ارژن در هنجارگریزی واژگانی، ترکیب‌سازی است؛ ترکیب‌هایی مثل: درخت آب، میله‌های دیدن، طناب آبشار، ساحل ریگ‌فروش و ... . این شگرد وقتی هنری‌تر است که علاوه بر هم‌نشینی واژگان، به کاربرد هنرمندی‌هایی چون: تشخیص، پارادوکس، حس‌آمیزی و... نیز توجه شود؛ مثلاً در ترکیبی مثل «ساحل ریگ فروش» تشخیص به کار رفته است یا در ترکیب «درخت آب» علاوه بر تشبیه، نوعی پارادوکس به کار رفته، آن هم به دلیل هم‌نشین شدن دو جنس متضاد (جسم جامدی مثل درخت که از جنسی مایع مثل آب ساخته شده است):

فواره، سکوت، رنگ، فواره، صدا　　فواره، درخت آب، فواره، رها
غم‌هایش را درون خود می‌ریزد　　فواره کنار ساعت میدان‌ها
(همان: ۲۱)

علاوه بر موارد ذکرشده، هرجا که واژه‌ها، کفاف ادبیّت کلام را نمی‌داده‌اند، شاعر به واژه‌سازی دست‌زده است؛ واژه‌هایی از قبیل: «گوش‌پنبه»، «پرنده‌ریزان»، «خرگوشستان» که برساختهٔ ذهن شاعر می‌باشند، مثلاً او با الهام از واژهٔ «چوب‌پنبه»، واژهٔ غریب «گوش‌پنبه» را می‌سازد و این کلمهٔ ناآشنا را جانشین جمله‌ای مثل: «کسانی که پنبه در گوش‌شان فرو رفته است»، می‌کند و از این رهگذر و با کمک هنجارگریزی واژگانی به حذف زوائد و در نهایت «ایجاز» می‌رسد:

گوشم کر نیست بی‌صدا حرف بزن　　بی‌هیچ اشاره‌ای بیا حرف بزن
این قصهٔ «چوب پنبه‌ها» کهنه شده است　　از قصهٔ گوش‌پنبه‌ها حرف بزن
(همان: ۲۰)

موارد ذکرشده از مهم‌ترین عوامل هنجارگریزی واژگانی در شعر ارژن به شمار می‌روند که در تحول شعر و چگونگی انتقال معنا نقش مؤثری داشته‌اند؛ به طوری که خواننده می‌تواند هر رباعی را از چند زاویه بخواند و نیروی درک خود را در چندین سطح بسنجد.

۳-۱-۲. تأثیر هنجارگریزی نوشتاری در انتقال معنا

برخی رباعی‌سرایان برای تنوع در صورت، تغییراتی را در قالب ایجادکرده‌اند مانند: افزودن مصراع پنجم به چهار مصراع رباعی، شش مصراعی شدن رباعی، باختن عامدانهٔ قافیه و... که بیشتر در حد یک تفنن باقی مانده است. ارژن به این نوع شگردهای فرمی توجه چندانی نداشته و تنها به تغییر در شکل نوشتاری، بسنده کرده است. یکی از زیرشاخه‌های هنجارگریزی نوشتاری، کاربرد فزآیندهٔ علائم نگارشی است؛ گاهی کاربرد علائم نگارشی در انتقال معنا چنان اثرگذار است که با شنیدن نمی‌توان به درک درستی از مضمون شعر رسید و باید حتما آن را دید. مثل کاربرد پرشمار جملات معترضه میان دو خط فاصله که اغلب برای ایجاد مکث میان اجزای یک جمله یا میان دو جمله به کار می‌روند. گاهی هم ایجاد تعلیق میان اجزای یک مصراع به وسیلهٔ کاربرد نقطه (.) یا ایجاد مکث‌های لازم به وسیلهٔ کاربرد ویرگول (،) و نقطه‌ویرگول (؛) صورت‌می‌گیرد:

باران آمد ــ وَ کفش‌ها را از آب　　پرکرد بمانی و ـ نماندی. از خواب ــ
ـ بیدار شدم ــ هنوز باران می‌رفت　　از روسری تو ـ از من ـ از دار و طناب
(همان: ۷۴)

در رباعی بالا به نظر می‌رسد که شاعر یک جملهٔ ادامه‌دار را تکه‌تکه کرده و هر بخش از آن را در مصراعی گنجانده است و با کمک علائم نگارشی حد و مرزها و مکث‌هایش را معین کرده است. رعایت علامت «ـ» در انتهای یک مصراع و ابتدای مصراع بعدی برای نشان دادن پیوستگی معنا و لحن به کار می‌رود و خط فاصله‌های به کاررفته در وسط هر مصراع با دلایل خاصی، از جمله ایجاد مکث به کار رفته است؛ مکثی که می‌تواند نوعی تعجب از مضمون رباعی

که همان رفتن غیرمنتظرهٔ دوم‌شخص و منگی و خواب‌آلودگی اول‌شخص رباعی است، را نشان‌دهد. همینطور با قرار دادن خط فاصله دو سوی «از من»، در: «از روسری تو ـ از من ـ از دار و طناب» به برجسته سازی مفهوم «منِ بارانی» پرداخته است، که می‌تواند همان «منِ گریان» یا «منِ خیس متعجب از رفتن محبوب» باشد و شاعر کوشیده تا از این طریق، به خواننده در خوانش و فهم شعر کمک‌کند. در واقع استفاده از این علائم برای راهنمایی مخاطب است و هرچه دقیق‌تر باشد، از ابهام و به‌هم‌ریختگی مضمون می‌کاهد و به صورت شعر، شکل و شمایلی می‌دهد که در رباعی گذشتگان سابقه نداشته است، مانند:

نقـاش. پیـاده‌رو، وَ یـک مـردِ فقیـر　　آب و رنـگ و ... نـیم‌رخِ زردِ فقیـر
نقاش و ــ فـروشِ شـاهکاری هنـری　　سرما و ـ گرسنگی و ـ شبگرد فقیـر
(همان: ۴۶)

در این رباعی، شاعر با گذاشتن نقطه بعد از واژهٔ نقاش، در واقع به برجسته‌سازی نقش و اهمیت او در شکل‌دهی مضمون شعر پرداخته است. نقاش، در این رباعی، قهرمانی است که فروش شاهکار هنری‌اش، حکایت از نوع‌دوستی و کمک به خلق دارد. سه نقطه (...) در مصراع دوم، جایگزین تمام چیزهایی است که علاوه بر آب و رنگ در خلق یک تابلو نقش دارند. در مصراع سوم خط فاصله (ـ) برای ایجاد مکث به کار رفته و تعجب شاعر را می‌رساند، در صورتی که بدون این علامت هم، مضمون کامل است. خط فاصله‌های مصراع پایانی هم، برای برجسته‌سازی مفهوم «گرسنگی» به کار رفته‌اند؛ جدا از تمام این‌ها، آنچه در این رباعی قابل مشاهده است پایان‌بندی ادامه‌دار و تعلیق‌گونهٔ آن است، به شکلی که مخاطب احساس می‌کند ماجرا هنوز ادامه دارد. پایان‌بندی‌های بازِ رباعی، کشف و درک ادامهٔ مطلب را به ذهن مخاطب واگذار می‌کند. در میان صنایع بدیع معنوی صنعتی به نام «ارصاد و تسهیم» داریم که در آن اجزای جمله طوری ترتیب داده می‌شوند که مخاطب، یک قسمت از کلام را بشنود و باقی آن را حدس بزند، اگر چه این صنعت در شعر امروز کم‌کابردتر از سایر صنایع بدیعی است، اما در اینگونه رباعی‌ها گاهی خودنمایی کرده است، آنچنان‌که در رباعی زیر حدس ادامهٔ مطلب به مخاطب سپرده شده است:

تاریـک شـده‌سـت جنگـل آدم‌هـا　　آدم‌هـای کنـار هـم یـا تنهـا
دیـروز درخـت‌هـا سـه تـار آوردنـد　　امـروز تفنـگ بـود و آتـش ــ فـردا
(همان: ۳۸)

۳-۲. قاعده‌افزایی

قاعده‌افزایی یکی از شیوه‌های آشنایی‌زدایی است. «در این شگرد قواعدی بر قواعد زبان معیار افزوده می‌شود که موجب برجسته‌سازی در متن ادبی می‌گردد. لیچ برجسته‌سازی را به دو شکل انحراف از قواعد حاکم بر زبان (هنجارگریزی) و افزودن قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان (قاعده‌افزایی) امکان‌پذیر می‌داند» (صفوی،۱۳۸۰: ۱/۴۰). قاعده‌افزایی و اهمیت توازن حاصل از آن، ابتدا توسط یاکوبسن مطرح شده است. او می‌گوید فرایند قاعده‌افزایی، ایجاد توازن در وسیع‌ترین مفهوم

است، توازنی که از طریق تکرار کلامی حاصل می‌شود (همان: ۱۵۰). هر اندازه که شعر با موسیقی پیوند داشته باشد از درجهٔ شعریت بیشتری برخوردار خواهدبود؛ «نظم و هماهنگی صوت یا اصوات در کلمه و بافت جمله، طنین و آهنگی را به وجود می‌آورد که نغمهٔ حروف خوانده می‌شود و غالباً القاگر و تداعی‌کنندهٔ مفهوم و حالات عاطفی خاصی است» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۳). می‌گویند:

> کلمهٔ خوب یا بد وجود ندارد، بلکه در واقع جای کلمات است که می‌تواند خوب یا بد باشد و ترکیب و نسج و یا بافت و نظام شعر است که واژه‌های شعر را نازیبا و بی‌اندام نشان می‌دهد. چنان که اگر همان کلمه‌های نازیبا بر جای خود در شعر به کار رفته‌باشد چه بسا در نظام شایستهٔ شعر، هوش از سرها برباید و زیباترین جلوه‌ها را دارا باشد (الیوت، ۱۳۷۵: ۶۷).

شگردهای موسیقیایی زبان ادبی را از زبان هنجار متمایز می‌کنند. این موارد شامل وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی‌های آوایی می‌باشند. بخش قابل توجهی از ساخت موسیقیایی شعر، مبتنی بر تکرارهای کلامی و توازن‌ها است. صناعاتی که از طریق تکرار حاصل می‌شود، متنوع است. تکرار در مواقعی از طریق واج‌های هم صدا ایجاد می‌شود و گاهی از طریق تکرار یک واژه یا ترکیبی از واژه‌ها، شکل می‌گیرد.

۳-۲-۱. توازن آوایی

فرمالیست‌ها به عناصر آوایی تأکید فراوانی داشتند به طوری که اصلی‌ترین عامل سازنده شعر را وزن می‌دانستند؛ در رباعی مانند سایر قالب‌ها امکان تنوع وزنی نیست، با این وجود «بدیهی است که آهنگ درونی واژگان و هارمونی آوایی و فونتیکی، در یک ساختار زبانی خود گونه‌ای وزن است که در کنار وزن عروضی در تعریف تساوی ارکان و وزن قرار می‌گیرد» (علی‌پور، ۱۳۷۸: ۵۲)؛ آهنگ درونی شامل «مجموعه هماهنگی‌هایی است که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضاد صامت‌ها و مصوت‌ها در کلمات یک شعر پدید می‌آید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۵۴). یکی از عوامل مؤثر در غنای موسیقیایی شعر ارژن، موسیقی حروف و واج‌آرایی است. واج‌آرایی عبارت است از تکرار یک واج اعم از صامت یا مصوت در واژه‌های یک مصراع، به صورتی که به توازنی اثرگذار ختم‌شود. این گونه تکرارها که اغلب آگاهانه صورت می‌گیرند، وقتی هنرمندانه‌تر است که علاوه بر افزایش موسیقی به القاء معنی و تأثیرگذاری آن منجر شود، برای مثال در رباعی زیر علاوه بر تکرار هدفمند «ه» و «ا»، و القاء حس «آه»کشیدن، هم‌صامتی «س»، «ب»، «پ» و مصوت زیر «e» حالت غم و خستگی را بر فضای شعر حاکم می‌کند:

ای اسب سپید پیـر، کـی گـاه تـو بـود — این بخت سپید،کی به دلخواه تو بـود
از آن همـــه ســـنگ آســـیا گردانـــدن — سهم تـو همـین تـوبرهٔ کـاه تـو بـود
(ارژن، ۱۳۹۲: ۱۴)

در این‌گونه رباعی‌ها موسیقی حاصل از تکرار واج‌ها، با فضای شعر کاملاً هماهنگ است، چنان‌که به نظر می‌رسد، هماهنگی‌های آوایی محتوای شعر را شکل‌می‌دهند و حسّ مخاطب را برمی‌انگیزند:

مثـل سـهره کـه در قفـس افتـاده / از بـس کـه پریـده از نفـس افتـاده
یـا اسـب سـپید آسـیابی خـاموش / یـا عقربـه‌هـای پـیش و پـس افتـاده
(همان: ۱۳)

اینجا هم تکرار صامت «س» و «ب» و همچنین مصوت «ا» و مصوت زیر «e» در کنار انتخاب هدفمند ردیف «افتاده»، علاوه بر اینکه موسیقی شعر را به کمال رسانده است، حس رخوت و سستی را هم به مخاطب القاء می‌کند. در رباعی زیر هم تکرار صامت‌های «ش»، «خ»، «ک» و مصوت «ا» در کنار غنای موسیقی، صدای شکستن را در ذهن تداعی می‌کنند:

افتـاده ز پـا نشسـته در خاکسـتر / شـاخه شـاخه شکسـته در خاکسـتر
یـک روز بـرای خـود سـپیداری بـود / آن کنـدهٔ پیـر خسـته در خاکسـتر
(همان: ۶۶)

۳-۲-۲. توازن واژگانی

تکرار در سطح واژگان شعر، شگردی است که موجب قاعده‌افزایی می‌شود و می‌تواند به القاء عقیده یا فکری منجر شود. تکرار واژگانی که هستهٔ مرکزی شعر هستند، می‌تواند به افزایش هم‌بستگی محتوایی شعر بیانجامد. توازن واژگانی ممکن است از طریق تکرار در سطح واژه یا جمله باشد. مهم‌ترین تکرارهای رباعی‌های ارژن به قرار زیر می‌باشند:

الف) تکرار در سطح واژه: تکرار واژه از طریق همگونی کامل و همگونی ناقص واژه‌ها صورت می‌گیرد. «تکرار واژه به شکل همگونی ناقص، تشابه آوایی بخشی از دو یا چند واژه است و همگونی کامل در اصل تشابه آوایی کامل میان دو یا چند عنصر دستوری یا تکرار یک عنصر دستوری واحد است» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱/۲۰۱)؛ به عبارتی دیگر، در همگونی کامل، واژه عیناً و به منظور تأکید، تکرار می‌شود، اما در همگونی ناقص، تنها بخشی از دو یا چند واژه مشابه‌اند، مثلاً برای تأکید بر اهمیت «تو»، نه‌تنها این واژه به عنوان ردیف انتخاب شده، بلکه در سطح شعر هم به گونه‌ای هدفمند، تکرار می‌شود:

ای اوّل عشـق و آخـر عـالم، تـو / حـوّا تـویی و حکایـت مـریم، تـو
جمع من و تو همیشـه تـو خواهـد شـد / یعنی که دوباره تو تویی، من هـم تـو
(ارژن، ۱۳۹۲: ۱۱)

از دیگر راه‌های ایجاد توازن واژگانی، کاربرد انواع جناس‌ها است. روش تجنیس یا هم‌جنس سازی یکی از روش‌های هماهنگی بین کلمات است. تجنیس هنگام همگونی کامل واژه‌ها، شامل جناس تام و مرکب می‌شود. ارژن این شگرد را در رباعی زیر به کار برده است و از طریق تکرار واژهٔ «باز» در جایگاه قیدی به معنای «دوباره» و در جایگاه اسمی به معنای «باز شکاری» و استفاده از واژهٔ «بازی»، به غنای موسیقایی شعر کمک کرده است:

بـازی‌گـردان، حکـایتی دیگـر شـد / بازآمـد و ـــ بـاز آسـتینی تـر شـد
بـازی بـازی، بـاز شـکاری پـر زد / بـازی بـازی کبـوتری پرپـر شـد
(همان: ۴۳)

تکرار واژگان با همگونی ناقص هم از طریق تجنیس و از طریق هماهنگی واک‌ها صورت می‌گیرد، چنان که کلمات، هم‌جنس به نظر می‌آیند مثل کاربرد کلمات «زنجره» و «زنجیر» در این رباعی:

شب بود و سکوت و گریهٔ دلگیری — می‌بافت صدای زنجره زنجیری
کودک رفت و... کنار برکه تنهاست — ـ افتاده به پشت، سنگ‌پشت پیری
(همان: ۱۷)

تکرارهای که در رباعی‌های ارژن با کمک تجنیس صورت گرفته و به غنای موسیقی کمک کرده‌اند، اغلب از نوع جناس زاید و گاهی از نوع جناس مضارع و لاحق می‌باشند، با کاربرد همزمان کلماتی مثل «آدم، دَم» (۵۹)؛ «درد، گرد، سرد» (۶۶)؛ «دیر، پیر» (۳۴)؛ «جنگ، جنگل» (۳۹)؛ «صفات، ذات، آیات» (۱۱)؛ «کبر، کبریا، کبریت» (۱۴)؛ «تب، لب، شب» (۴۰)؛ «میز، نیز» (۲۲) و ...

ب) تکرار در سطح جمله: تکرار در سطح جمله می‌تواند به دو صورت همگونی ناقص و همگونی کامل انجام شود. در همگونی ناقص «بخشی از یک جمله که بیش از یک گروه است، در جمله‌ای دیگر تکرار می‌شود» (صفوی، ۱۳۸۰: ۲۱۰/۱)، مانند

بالا رفتی اگرچه از سینهٔ خاک — بالا رفتی اگرچه با سینهٔ چاک
بالا رفتی ز نردبانی چوبی — افتاده به روی خاک، ای شاخهٔ تاک
(ارژن، ۱۳۹۲: ۲۵)

در رباعی فوق تکرار ناقصی میان دو جمله مشاهده می‌شود. به طوری که در آن «بالا رفتی اگرچه ... سینهٔ ...» که بخشی از یک جمله است، در دو مصراع متوالی عیناً تکرار شده است، گاهی هم کلمات یک جمله با چینشی متفاوت در دو مصراع تکرار می‌شوند؛ مثل:

خون دهنم ریخته بر پیرهنم — بر پیرهنم ریخته خون سخنم
من حرف نمی زنم شنیدن پیداست — از دستی که گذاشتی بر دهنم
(همان: ۱۹)

تکرار ناهمگون جمله «بر پیرهنم ریخته خون...» در رباعی بالا علاوه بر اینکه به آهنگین شدن بیشتر کلام منجر شده، به مفهوم «ریختن خون» و «خفقان» که هستهٔ معنایی شعر است، تأکید می‌کند. تکرار از طریق همگونی کامل در سطح جمله هنگامی رخ می‌دهد که تمامی جمله به صورت کامل تکرار شود، مانند این رباعی که در آن، «جادو کردند» تکرار شده است:

جادو کردند راهیان سنگ شدند — آن شب همهٔ سپاهیان سنگ شدند
جادو کردند ریشه‌ها خشکیدند — در تنگ انار ماهیان سنگ شدند
(همان: ۱۸)

۳-۲-۳. قافیه

قافیه در تکامل وزن و انتقال بهتر معنا نقش مؤثری دارد، به شرطی که معنا فدای قافیه‌بازی نشود؛ «چشم و گوش در قافیه به نقطه‌ای می‌رسند که چندان شتابی ندارند و نمی‌خواهند به‌زودی از آن بگذرند و این باعث می‌شود خواننده بیشتر به زیبایی ذاتی و فیزیکی واژه‌ها

پی‌ببرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۴). اثرگذاری حسی و معنایی با کمک قافیه، از توانایی شاعر در انتخاب کلمات حکایت می‌کند. برای قافیه پانزده نقش متنوع در چارچوب نظریه‌های صورت‌گرایان برشمرده‌اند. از انواع قافیه در رباعی‌های ارژن می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

الف) قافیهٔ صوتی: این نوع قافیه می‌تواند رابطه‌ای بین واژگان از طریق هماهنگی در واج‌ها ایجاد کند تا کلمات قافیه، از نظر صوتی هماهنگ باشند. یکی از تأثیرات قافیه، «عوض کردن نوع ارتعاش صوت در هر بند شعری است، به این ترتیب که شاعر قافیه را به عنوان یک دستگاه مولد صوت در نظر می‌گیرد» (محمد آملی، ۱۳۷۷: ۳۱۴)؛ مثلاً در رباعی:

تنهـایی رفـتن اسـت و تنهـایی راه　　تنهـایی آفتـاب، تنهـایی مـاه
تنهـایی آفتـابگردان، تشـنه　　تنهایی کفش‌هـای تـو بـر سـر چـاه
(ارژن، ۱۳۹۲: ۲۸)

در قافیه‌های این رباعی «آنچه گوش‌نواز خوانده می‌شود، طنین هم‌هجایی کلماتی است که در جای قافیه قرار می‌گیرند. بنابراین در این قسم قافیه گوش سهم بسیار زیادتری نسبت به ذهن تصویری دارد» (محمدآملی، ۱۳۷۷: ۳۱۸)؛ کشش و امتداد صوت حرف «ا» و «ه» سبب القا مفهومی خاص از طریق آهنگ می‌شود. در انتخاب سایر واژه‌های این رباعی هم دقت شده است؛ مثلاً تکرار کلمهٔ «تنهایی» که در حروف «ه» و«ا» با قافیه مشترک می‌باشند و همان کشش و امتداد صوتی را دارند و سبب القا مفهوم «آه» از طریق موسیقی قافیه می‌شوند، هدفمند بوده است؛ از طرف دیگر کلمهٔ «تنهایی» هستهٔ مرکزی معنای شعر است و تکرار آن علاوه بر غنای موسیقی برای تأکید بر اهمیت آن صورت گرفته است؛ حتی گاهی شاعر در قافیه‌بندی، هر واژه را چنان انتخاب می‌کند که در دل واژهٔ دیگر می‌گنجد، از این رو هم‌آوایی بیشتری در شعر ایجاد می‌شود؛ مثلاً در رباعی زیر:

در این دنیا هرآنچه مـی‌خـواهی نیسـت　　چاهی نشنیدم که در آن آهـی نیسـت
در چشـم تـو ای «سـرو سـراپا کـوثر»　　دنیـا انـدازهٔ پـر کـاهی نیسـت
(ارژن، ۱۳۹۲: ۱۰۱)

قافیه «آهی» از دل دو قافیه «می‌خواهی» و «کاهی» بیرون آمده است و شاعر با این شگرد به میزان تأثیرگذاری موسیقیایی شعر خود افزوده است.

ب) قافیهٔ تصویری: قافیه‌های تصویری این توانایی را دارند که مفهوم و معنا مورد نظر را با کمک تصویر به مخاطب منتقل کنند، از این رو معنای شکل گرفته می‌تواند اثرگذاری بیشتری داشته‌باشد. تصویر حاصل از این‌گونه قافیه‌ها اغلب به صورت فشرده بیان می‌شود؛ مثلاً در این رباعی:

انگـار زمـان نشسـته و خوابیـده　　چشم از همـه چیـز بسـته و خوابیـده
دیـوار فروریختـهٔ سـاعت‌سـاز　　سـاعت‌هـایی شکسـته و خوابیـده
(همان: ۱۰۱)

واژه‌های «نشسته»، «بسته»، «شکسته»، نشان دهندهٔ عدم تحرک و ایستایی است که با کمک ردیف خاص «و خوابیده» حال و هوای دیواری با ساعت‌های خراب را به تصویر کشیده است و این تصویر وقتی با تکرار صامت «س» و مصوت «ا» همراه می‌شود، سکوت حاصل از این خرابی و به خواب رفتگی ساعت‌ها را هم القاء می‌کند.

ج) قافیهٔ دستوری: قافیه‌هایی که از یک مقولهٔ دستوری، مثل: فعل، اسم، صفت و... انتخاب می‌شوند، قافیه‌های دستوری هستند؛ معمولاً شاعران از این ویژگی در شعرشان به صورت ناخودآگاه بهره می‌برند، مثل:

آن راز کـــه دیـــدیم و ندیـــدیم آن را رفتـــیم و رســـیدیم و نچیـــدیم آن را
آن راز آنقـــدر ســـاده و عریـــان بـــود کـــز فـــرط شـــنیدن نشـــنیدیم آن را
(همان: ۳۰)

در رباعی بالا، قافیه‌های «ندیدیم»، «چیدیم» و «نشنیدیم» از یک مقولهٔ دستوری و فعل است؛ در این رباعی علاوه بر هماهنگی دستوری قافیه‌ها، کاربرد قافیه‌های درونی «دیدیم»، «رفتیم»، «رسیدیم» که از همان مقولهٔ دستوری می‌باشند، به غنای دوچندان موسیقی شعر منجر شده است. همچنین در رباعی زیر، واژگان «رنگ»، «قشنگ»، «سنگ» هم قافیه می‌باشند و متمم واقع شده‌اند:

با گریـه و رنـگ مـی تـوان بـالا رفـت با حرف قشنگ مـی تـوان بـالا رفـت
وقتـــی کـــه طنـــاب آبشـــاری باشـــد از صخره و سنگ می توان بـالا رفـت
(همان: ۲۴)

د) قافیه درونی: گاهی شاعر علاوه بر قافیهٔ پایان مصراع‌ها، در میان مصراع هم از کلمات هم‌قافیه استفاده می‌کند که به آن قافیهٔ میانی یا درونی می‌گویند:

چونان که دهان مردگان است، دری ــ ـباز است دری بسته، من و دربـه‌دری
تـا کـی تـا چنـد تـا سـمرقند، خجنـد تا برگ، تگرگ، مرگ تـا مـی نگـری
(همان: ۱۶)

پیداست که شاعر بدون آنکه ملزم باشد، قافیه‌های درونی «چند»، «سمرقند»، «خجند» و کلمات «برگ»، «تگرگ»، «مرگ» را فقط برای توازن موسیقایی به کاربرده است.

۳-۲-۴. ردیف

ردیف همواره جزء بارز و آشکار شعر فارسی بوده است و به توسعهٔ خیالات و ترکیبات تصویری در شعر کمک می‌کند (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۲۳۳). استفادهٔ فراوان از ردیف، راهی برای افزایش آهنگ کلام است. در شعر ارژن، کاربرد ردیف‌هایی که اغلب بیشتر از یک واژه می‌باشند، قابل توجه است، چرا که علاوه بر غنای موسیقی، زمینه را برای کشف‌های شاعرانه و تصویرهای نو فراهم کرده‌اند، در رباعی زیر انتخاب ردیفِ امری «بیدارش کن» که به ناچار باید سه بار در شعر تکرار شود، به صورت کاملاً هدفمند بوده است، یعنی علاوه بر بُعد موسیقایی، به قصد تأکید بر معنای مد نظر شاعر، یعنی «لزوم تلاش برای بیدار شدن از خواب غفلت» می‌باشد:

خوابیـــده در آفتـــاب، بیـــدارش کـــن آنجاســـت کنـــار آب، بیـــدارش کـــن
در ذهن تو سنگ‌پشت پیری خفته است سنگی بزن و ز خـواب بیـدارش کـن
(ارژن، ۱۳۹۲: ۶۸)

در موارد این‌چنینی تکرار ردیف و اثرگذاری آن در القاء معنی، افق‌های روشن‌تری را در چشم‌انداز مخاطب قرار می‌دهد، کاری که به‌تنهایی از قافیه برنمی‌آید. تنوع بالای ردیف و کاربرد ردیف‌های اسمی، فعلی، جمله و گروهی از واژگان، از ویژگی‌های برجستهٔ رباعی‌های ارژن است که در مواردی به شکل‌گیری کشف‌های تصویری و القاء حس و معنی، کمک کرده و در موارد دیگر در حد یک شگرد هنری باقی‌مانده است؛ ردیف‌هایی مثل: «تگرگ» (۷۸)؛ «ما را نگرفت» (۸۵)؛ «می‌بافند» (۵۷)؛ «به دست» (۵۴)؛ «بدی می‌بیند» (۵۹)؛ «بر سرم ریخته باد» (۶۶)؛ «از ما بود» (۹۰)؛ «در خاکستر» (۶۶)؛ «نارنجک» (۴۰)؛ «به من است» (۲۵)؛ «خود را دارد» (۱۱)؛ «و نیستی‌ات» (۱۵)؛ «در بستر بود» (۱۶)؛ «سنگ شدند» (۱۸)؛ «می‌توان بالا رفت» (۲۴)؛ «هرگز» (۱۹) و ...

۳-۳. عنصر مسلط

عنصر مسلط یکی از مفاهیم ادبی فرمالیست‌هاست که می‌تواند نقش زیباشناختی داشته‌باشد و از سطح زیباشناسی صرف خارج شود و به شکل‌گیری معنای اصلی اثر کمک کند.

این مفهوم را اوایل تینیانوف و بعدها یاکوبسن بسط دادند. در نتیجه، نخست در مکتب زبان‌شناسی گسترش یافت و آنگاه به یکی از پربارترین و مهم‌ترین مفاهیم در نظریهٔ فرمالیست‌های روسی تبدیل شد. یاکوبسن در نوشته‌ای در سال ۱۹۳۵ این عنصر را یکی از مفاهیم مهم اواخر فرمالیسم به شمار آورد و آن را به عنوان عنصر کانونی یک اثر که سایر عناصر را زیر فرمان دارد، تعین می‌بخشد و تغییر می‌دهد (سلدن، ۱۳۷۲: ۵۶)؛ یعنی به دلیل شدت اثرگذاری، عنصر مسلط در کل اثر نقش‌آفرینی می‌کند. پس عنصری که در اثری هنری بیشترین نمود را دارد و سایر اجزای اثر را احاطه می‌کند، عنصر مسلط خوانده می‌شود و تعیین‌کنندهٔ قواعد حاکم بر ساختار اثر، چگونگی دگرگونی سازه‌ها و انسجام درونی شعر است. موکارفسکی، نظریه‌پرداز مکتب زبان‌شناسی پراگ، دربارهٔ ارتباط عنصر غالب و برجسته‌سازی می‌گوید: «برجسته‌سازی سازمان‌یافتهٔ عناصر یک اثر ادبی عبارت‌است از درجه‌بندی کردن ارتباط دوگانهٔ این عناصر در یک زنجیرهٔ تابع و متبوع به نحوی که عنصری که در رأس قرار می‌گیرد و تابع عناصر دیگری نیست عنصر مسلط است» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۶۶). عنصر مسلط در تمهیدات فرمال و مؤلفه‌های زیباشناختی مطرح می‌شود. از میان عناصر تکنیکی، سبکی و فرمال، یک عنصر می‌تواند دیگر عناصر را تحت سیطرهٔ خود بگیرد و در چگونگی انتخاب و ترکیب‌بندی آنها اثر بگذارد؛ مثلاً انتخاب خاص واژگان، ترکیب‌ها، هماهنگی اصوات و آواها، نوع قافیه و ردیف و ... همه برای به سرانجام رساندن اهداف عنصر مسلط صورت گرفته باشد؛ در واقع عنصر مسلط می‌تواند سلطه بر چندین عنصر یا همهٔ عنصرهای شعر را به عهده بگیرد؛ می‌تواند به اندازهٔ کافی ایجاد تعلیق کند، یعنی سازه‌ای متمرکز باشد که حدود سازه‌های دیگر را معین می‌کند. یاکوبسن

عنصر مسلط را «کارکرد سلطه» می‌نامد و بر این عقیده است که «کارکرد سلطه همان سازهٔ متمرکز اثر هنری است. در یک اثر هنری سازه‌ای بر سازه‌های دیگر مسلط است، حدود سازه‌های دیگر را تعیین می‌کند و آن‌ها را دگرگون می‌سازد» (حیدرخانی و همکاران، ۱۳۹۹: ۸۱) دستگاه خیال‌پردازی ارژن، برجسته‌ترین دستگاه زبان ادبی اوست که توانسته در تبدیل سایر شگردهای هنری او به شعر، نقش مهمی را ایفاکند و تصویر را به عنصر مسلط و حتمی شعر او بدل‌کند؛ به طوری که بر تمهیداتی از جمله تشبیه، استعاره، مجاز، نماد، مبالغه، تشخیص، حس‌آمیزی، پارادوکس و ... مسلط باشد. گزاره‌های تصویری برای ارژن، همانند ابزار صورت‌گری برای نقاش است. گاهی تصاویر شعر چنان متفاوت از تصاویر دیده‌شده در شعرهای ماقبل خود ساخته می‌شوند که بیشتر به تابلوی نقاشی می‌مانند؛ مثل تجسم «گاو زخمی در نیزار افتاده» برای شکل بخشیدن به معنایی که در آن نهفته است:

پاییز، غروب، سرخی روشن تو — نیزار شکسته‌ای‌است پیراهن تو
کی این گاو فراری از قربان‌گاه — افتاده میان باتلاق تن تو
(ارژن، ۱۳۹۲: ۴۳)

به نظر می‌رسد که این تصویر یک جزء عینی و واقعی است که بر همه حواس ظاهری خواننده تأثیر می‌گذارد و معنا را به همان دردناکی به مخاطب منتقل می‌کند؛ در چنین مواردی دیگر نمی‌توان در شعر دنبال پایه‌های تشبیه گشت و بر سر اینکه آیا وجه شبه قابل پذیرش است یا نه، بحث کرد. تصویر در ناخودآگاه شاعر شکل گرفته است و می‌خواهد معنایی را به حسّی‌ترین شکل ممکن منتقل کند. عنصر مسلط این رباعی، تصویر ذهنی شاعر است که به منزلهٔ مؤلفه‌ای زیباشناختی در تعیّن‌بخشی به معنا، چینش کلمات و انتقال حس، نقش عمده‌ای را ایفا کرده است، وگرنه پاره‌پاره بودن پیراهن و پیدا بودن بدنی زخمی و خون‌آلود، به‌تنهایی و بدون کمک این عنصر غالب، نمی‌توانست حس هم‌دردی و تألم مخاطب را این‌گونه برانگیزد. یا در رباعی دیگر، شاعر برای بیان اثرپذیری و اثرگذاری کلمات در قلب و روح خالق آنها چنین تصویری می‌آفریند:

سرب کلمات ریخته از دهنش — انگار که روزنامه شد پیرهنش
از پیرهنش وزید پیراهن و ماند — جای کلمات سوخته روی تنش
(همان: ۸۴)

شاعر این رباعی، کلمات را به سربی داغ و پیراهن خالق هر اثر را به روزنامه‌ای تشبیه می‌کند که می‌تواند افکار و عقاید او را به نمایش دربیاورد. پیراهن، از طرفی می‌تواند نمادی از آثار خلق‌شده و از طرفی نماد جسم خالق اثر باشد، جسمی که اگر کنار بروند جای کلمات سوخته در روح هنرمند پدیدار می‌شود و البته هر کس می‌تواند با توجه به ذهنیات خود برداشتی از این تصویر داشته باشد. تصویر شکل گرفته در رباعی زیر هم تصویری منحصر و خاص است:

نیـــزار شکســـته، جـــای پـــای صـــیاد هر نی که شکست شـد دهـان فریـاد
از نیـــــزاران پلـــــک‌هایـــــت پـــــر زد مرغابی خـواب، خوابـت آشـفته مبـاد
(همان: ۶۸)

تبدیل شدن «نی» به «دهان فریاد» و تشبیه شدن مفهومی انتزاعی مانند «خواب» به «مرغابی»، بیشتر به فیلمی سوررئال یا تابلوی نقاشی شبیه است تا شعر، و پیداست که تمام عناصر اینگونه شعرها تحت سلطهٔ تصویر ذهنی شاعر قرارگرفته‌اند. وقتی که کلمات تحت تسلط تصویر و تخیل قرار می‌گیرند، چیزهایی مانند «خیالات کهن» و «شدن» جسمیت پیدا می‌کنند و قابل بافته شدن می‌باشند، «نمی‌شود» رنگ دارد و «شرم» می‌تواند صفت «باران زده» بگیرد:

فرشـــی ز خیـــالات کهـــن مـــی‌بافنـــد با رنـگِ نمـی‌شـود، شـدن مـی‌بافنـد
چشـمان مـرا بـه شـرمِ بـاران زده‌ات دستان تو را به دسـت مـن مـی‌بافنـد
(همان: ۵۷)

انسان می‌تواند هر آنچه را که می‌خواهد بفهمد به دیدار درآورد حتی اگر آن چیز نادیدنی‌هایی فراسوی خیال باشد. تصویر رباعی فوق بر اساس هنر قالی‌بافی شکل گرفته، که احتمالا یکی از نمودهای زیست‌بومی شاعر است، در این رباعی تمام کلمات و حتی قافیه و ردیف در اختیار تصویر ذهنی شاعر می‌باشند تا او بتواند مفاهیم انتزاعی را به هم گره‌بزند و فرشی از نادیدنی‌ها ببافد؛ یا رباعی زیر با کمک تشبیه معشوق به ماه، شکل گرفته است، اما قدرت تصویرگری شاعر، ابتذال این تشبیه را خنثی کرده است:

کفشـــی از مـــه، پیرهنـــی از رفـــتن پوشـیدی و رفتـی بـه بلنـدای شـدن
در خندهٔ آب، رقص ماهی ست کـه تـو در قوطی زنگ‌خورده ریگی‌ست که مـن
(همان: ۳۴)

در این رباعی هم، تصویر، عنصر مسلط است، تصویری که با «پوشیدن پیراهنی از جنس رفتن»، «به پا کردن کفشی از جنس مه»، «حرکت کردن به سمت بلندای شدن» و «ریگ بودن در قوطی زنگ‌خورده» شکل گرفته است، در صورتی که هیچ کدام از این‌ها امکان وقوع در دنیای بیرون را ندارند و مهم‌تر از همه انسان‌پنداری ماه است آن هم وقتی که، نه در آب، بلکه در «خندهٔ آب» می‌تواند برقصد. ارژن در جسمیت بخشیدن به مفاهیم انتزاعی از قبیل: خواب، شرم، خیال، سخن، رفتن، شنیدن و... به «شی‌پنداری» روی آورده است و تصویرگری او اغلب از طریق پیوند میان عناصر ذهنی و عینی شکل می‌گیرد. ارزشمندی این گونه تصاویر از منظر زیبایی‌شناسی وقتی بیشتر است که معنایی ساده را به شکلی تازه و مبهم منتقل می‌کنند، مثل رباعی بالا که مضمون همان «کوچک‌پنداری خود در برابر معشوق» است که این‌بار تحت سلطهٔ تصویری نو قرار گرفته است؛ در رباعی دیگری می‌خوانیم:

کمتـــر نـــی‌هـــا و بیشـــتر دایـــره‌هـــا اسـرار تـو را ریختـه بـر دایـره‌هـا
بـاران سـماع صـوفیان اسـت بـر آب ایـن دایـره در دایـره‌هـا
(همان: ۵۰)

در این کشف و شهود، شاعر دایره‌های نقش بسته روی آب را به شکل حلقه‌های سماع صوفیان می‌بیند و حتی می‌تواند دریا را به شکل سبد حصیری سوراخی مجسم کند که کنار ساحل افتاده است:

کشتی و کویر، بادبان‌ها خاموش — پیچیده صدای دوره گردان در گوش
دریا سبد حصیری سوراخی‌است — افتاده کنار ساحل ریگ فروش
(همان: ۲۲)

در این گونه موارد اگر آن کشف یا نکتهٔ دریافتی و تصویر تازه در کار نباشد، مضمون به شدت تهی خواهدبود، در نتیجه همیشه تصویر تازه و برجسته به زیبایی شعر ختم نمی‌شود، اما رباعی‌هایی که در آن تصویر از طریق تلفیق عینیت و تخیل و به قصد انتقال مفهومی خاص شکل گرفته است، گواهی می‌دهد که شاعر با درنگی عمیق به دنیای پیرامونش نگریسته است و توانسته از دیده‌ها و شنیده‌هایش تصویری شاعرانه ارائه دهد، اینها همان‌هایی هستند که در آن عنصر مسلط در انتقال معنا و حس‌برانگیزی نقش داشته است؛ مثل رباعی زیر، که در آن تنهایی از شاعر، دیواری سیمانی می‌سازد و «دیوار» می‌تواند نمادی از تمام انسان‌های بی‌عاطفهٔ عصر ماشین باشد:

مشکن گل افسردهٔ سیمانی را — این شاخهٔ پژمردهٔ سیمانی را
پیراهن اگر باز کنم می‌بینی — دیوار ترک خوردهٔ سیمانی را
(همان: ۷۵)

۴. نتیجه

فرمالیست‌ها در نقد شکلی اثر ادبی، به هنجارگریزی، قاعده‌افزایی، موسیقی و عنصر مسلط توجه ویژه‌ای دارند و در نقد زیبایی‌شناسانه به بررسی تأثیرات این عوامل در انتقال حس و معنا می پردازند. بیژن ارژن رباعی‌سرای نوپردازی است که رباعی‌های او در حوزه‌های هنجارگریزی (واژگانی و نوشتاری)، قاعده‌افزایی در موسیقی و عنصر مسلط قابل تأمل‌است. هنجارگریزی و قاعده‌افزایی از عوامل بررسی صوری و مربوط به حوزه لفظی شعر است، اما می‌تواند به گونه‌ای شکل بگیرد که در انتقال حس و معنا نقشی اساسی داشته باشد. ارژن علاوه بر کاربرد واژگان غریب و ناآشنا، کوشیده آنها را از بافت معنایی سابق‌شان جدا کرده و در بافت معنایی تازه‌ای قرار دهد و به این واسطه به برجسته کردن معنا بپردازد. واژه‌سازی در شعر او اغلب با کمک تکنیک‌هایی چون استعاره، تشخیص، ایجاز صورت گرفته است. اگر چه رباعی قالبی با وزنی معین است، اما قاعده‌افزایی در موسیقی با کمک توازن آوایی بین صامت‌ها و مصوت‌ها، کاربرد جناس، توازن واژگانی از طریق تکرارهای همگون کامل و ناقص در سطح کلمه و جمله، صورت گرفته و علاوه بر غنای موسیقایی به القاء مفاهیم و حس‌های خاص به مخاطب منجرشده است و در حوزهٔ موسیقی کناری، کاربرد قافیه‌های صوتی، تصویری، دستوری و درونی به همراه کاربرد ردیف‌های خاص، قابل توجه است. از میان عناصر تکنیکی و فرمال، عنصری که می‌تواند دیگر عناصر را تحت سیطرهٔ خود بگیرد و در چگونگی انتخاب و ترکیب‌بندی آنها اثر بگذارد، عنصر

مسلط است؛ عنصر مسلط می‌تواند سلطه بر چندین عنصر یا همهٔ عنصرهای شعر را به عهده بگیرد. عنصر مسلط با توجه به استفادهٔ حداکثری در رباعی‌های بیژن ارژن، تصویر است؛ در اغلب رباعی‌های ارژن، تصویر توانسته تعیین‌کنندهٔ قواعد حاکم بر ساختار اثر، چگونگی دگرگونی سازه‌ها و انسجام درونی شعر باشد. بررسی زیبایی‌شناسانهٔ رباعی‌های ارژن از منظر نقد فرمالیستی، نشان می‌دهد که صورت شعر او در اثرگذاری حسی و معنایی آن نقش پررنگی داشته است.

منابع

ابویسانی، حسین و سجاد اسماعیلی (۱۳۹۳)، «بررسی زیبایی‌شناسی قصیدهٔ **العام السادس عشر** احمد عبدالمعطی حجازی از منظر نقد فرمالیستی»، *نقد ادب عربی*، ش ۸، ۷-۳۰.

ارژن، بیژن (۱۳۹۲)، *چارانه‌های بیژن ارژن دایی چی*، تهران، کتاب نشر.

الیوت. تی. اس. (۱۳۷۵)، *برگزیده آثار در قلمرو نقد ادبی*، ترجمه و تألیف سیدمحمد دامادی، تهران، علمی.

انوشه، حسن (۱۳۸۱)، *فرهنگ‌نامهٔ ادبی فارسی*، چ ۲، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

اویسی کهخا، عبدالعلی و علیرضا رعیت حسن‌آبادی (۱۳۹۰)، «بررسی عناصر سبکی در رباعیات بیژن ارژن»، *سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)*، سال چهارم، ش ۳، ۱۵۱-۱۶۴.

ایبرمز. ام. اچ. و جفری گالت (۱۳۸۷)، *فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی*، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران، رهنما.

ایگلتون، تری (۱۳۹۶)، *چگونه شعر بخوانیم*، ترجمهٔ پیمان چهرازی، تهران، آگه.

پاینده، حسین (۱۳۶۹)، «مبانی فرمالیسم در نقد ادبی»، *کیهان فرهنگی*، دورهٔ ۲، ش ۷، ۲۶-۳۰ .

جبری، سوسن (۱۳۹۱)، «نقد زیبایی‌شناسی هنری در متن ادبی؛ مطالعهٔ موردی یک غزل حافظ»، *مطالعات زبانی بلاغی*، ش ۵، ۳۱-۶۲.

حیدرخانی، مسعود؛ فریده آفرین و اصغر فهیمی‌فر (۱۳۹۹)، «شناسایی عنصر مسلط در فیلم ماهی و گربه»، *ارتباطات و رسانه*، ش ۸، ۷۳-۱۰۰.

داودی، مجید (۱۳۸۷)، «زیبایی‌شناسی در نقد سوم کانت و سرچشمه‌های تألیف آن»، *کتاب ماه هنر*، ش ۱۱۶، اردیبهشت، ۹۶-۱۰۵.

سلاجقه، پروین (۱۴۰۱)، *امیرزادهٔ کاشی‌ها*، چ ۶، تهران، مروارید.

سلدن، رامان (۱۳۷۲)، راهنمای نظریهٔ ادبی معاصر، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران، طرح نو.

سجودی، فرزان (۱۳۷۷)، «هنجارگریزی در شعر سهراب سپهری»، *کیهان فرهنگی*، ش ۱۴۲، ۲۰-۲۳.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴)، *موسیقی شعر*، چ ۸، تهران، آگه.

ـــــــــــ (۱۳۷۲)، *صورخیال در شعر فارسی*، چ ۵، تهران، آگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۶)، *رستاخیز کلمات* (درس‌گفتارهایی دربارهٔ نظریهٔ ادبی صورت‌گرایان روس)، تهران، سخن.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۷)، *سیر رباعی*، چاپ سوم، تهران، نشر علم.

صفوی، کورش (۱۳۹۵)، *فرهنگ توصیفی مطالعات ادبی*، تهران، علمی.

ـــــــــــ (۱۳۸۰)، *از زبان‌شناسی به ادبیات*، ج ۱ و ۲، چ ۲، تهران، سورهٔ مهر.

علوی‌مقدم، مهیار (۱۳۷۷)، *نظریه‌های نقد ادبی معاصر* (صورت‌گرایی و ساختارگرایی)، تهران، سمت.

علی‌پور، مصطفی (۱۳۷۸)، *ساختار زبان شعر امروز*، تهران، فردوس.

قاسمی، حسن (۱۳۸۸)، صور خیال در شعر مقاومت، ج ۲، تهران، فرهنگ‌گستر.

کافی، غلامرضا و سیدمهدی موسوی‌نیا (۱۳۹۷)، «جلوه تحولات زبانی و قالبی در رباعی معاصر»، *ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی*، سال ۸، ش ۱، ۱۷۹- ۲۰۵.

کالر، جاناتان (۱۳۸۵)، *نظریهٔ ادبی؛ معرفی بسیار مختصر*، ترجمهٔ فرزانه طاهری، تهران، مرکز.

کامگار پارسی، محمد (۱۳۷۲)، *رباعی و رباعی‌سرایان از آغاز تا قرن هشتم به کوشش اسماعیل حاکمی*، تهران، دانشگاه تهران.
محمد آملی، محمدرضا (۱۳۷۷)، *آواز چگور*، تهران، ثالث.
مصطفوی، شمس‌الملوک (۱۳۹۱)، «هایدگر و پدیدارشناسی هرمنوتیکی هنر»، *کیمیای هنر*، ش ۳، ۴۷-۵۴.
مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، *فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی* (از افلاطون تا عصر حاضر)، تهران، فکر امروز.
میرافضلی، سیدعلی (۱۳۷۶)، «پارسی و رباعی»، *شعر*، ش ۲۱، پاییز، ۸-۱۹.
ـــــــــــ (۱۳۹۱)، *در آستانهٔ تازه‌شدن*، مشهد، سپیدباوران.
ـــــــــــ (۱۳۹۴)، *جنگ رباعی*، تهران، سخن.
میرسکی، دیمیتزی (۱۳۷۸)، *تاریخ ادبیات روسیه*، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، تهران، امیرکبیر.
میرصادقی، میمنت (۱۳۷۶)، *واژه‌نامهٔ هنر شاعری*، تهران، کتاب مهناز.
یاکوبسون، رومن (۱۳۹۲)، «واقع‌گرایی در هنر»، در *نظریهٔ ادبیات؛ متن‌هایی از فرمالیست‌های روس*، گردآوری تزوتان تودوروف، ترجمهٔ عاطفه طاهایی، چ ۲، تهران، دات.

References

Abuisani, Hossein, & Esmaili, Sajjad (2013). Analysis and critique of the aesthetics of the aforementioned ode "Al A'am o Sades Al Ashr" as one of the Hejazi Odes in a formalist approach. *Journal of Criticism of Arabic literature*, No. 8, spring and summer, 7-30. (In Persian)
Alavi Moghadam, Mehyar (1998). Theories of Contemporary Literary Criticism (Formalism and Structuralism). Tehran, Samt. (In Persian)
Alipour, Mustafa (1999). Language Structure of Today's Poetry. Tehran, Ferdows. (In Persian)
Anousheh, Hassan (2002). Persian Literary Dictionary: Selection of Terms, Subjects and Themes of Persian Literature, Encyclopedia of Persian Literature. Second Edition, Tehran, Ministry of Culture and Islamic Guidance. (In Persian)
Arjan, Bijan (2012). Charaneha, Bijan Arjan Dayi Chi. Tehran, Publishing House. (In Persian)
Davoodi, Majid (2007). "Aesthetics in Kant's Third Critique and the Sources of Its Compilation". *Kitab Mah Honar*. No. 116, May, 96-105. (In Persian)
Eagleton, Terry (2016). How to read poetry. Translated by Peyman Cheharazi, Tehran, Agah. (In Persian)
Elyot. T. S. (1996). Selected works in the field of literary criticism. Translated and authored by Seyyed Mohammad Damadi. Tehran, Scientific. (In Persian)
Ghasemi, Hassan (2009). Imaginations in the poetry of resistance. vol. 2, Tehran, Farhang gostar. (In Persian)
Heydarkhani, Massoud; Farideh Afarin. & Asghar Fahimifar (2019), "Identifying the dominant element in the movie Fish and Cat". *Communication and Media*. No. 8, Summer, 73-100. (In Persian)
Iberms. M. H. & Herfam, Geffrey Galt (2008). Descriptive Dictionary of Literary Terms. translated by Saeed Sabzian, Tehran, Rahnama. (In Persian)
Jabri, Susan (2012), "Criticism of artistic aesthetics in literary text; A case study of a poem by Hafez". *Rhetorical Language Studies*. Spring and Summer, No. 5, 31-62. (In Persian)
Kafi, Gholamreza & Mousavinia, Seyedmehdi (2017). "The result of linguistic and stylistic changes in contemporary quatrains", Contemporary

Persian Literature, Research Institute of Humanities and Cultural Studies, 8th year, No. 1, Spring and Summer, 179-205. (In Persian)

Kaler, Jonathan (2015). literary theory; Very brief introduction. translated by Farzaneh Taheri, Tehran, Center. (In Persian)

Kamgar Parsi, Mohammad (1993). Quartet and Quartet Composers from the Beginning to the 8th Century to the Effort of Ismail Hakim. Tehran, Tehran University Press. (In Persian)

Meqdadi, Bahram (1999). Dictionary of Literary Criticism Terms (from Plato to the present age). Tehran, Fekr Emroozo. (In Persian)

Mirafazli, Seyyed Ali (2014). Jonge Robai. Tehran, Sokhon. (In Persian)

———— (2011). On the threshold of renewal. Mashhad, Sepidbavaran. (In Persian)

———— (1997). "Parsi and Robai". *Poetry*, Vol. 21, Fall, 8-19. (In Persian)

Mirsadeghi, Maymanat (1997). Dictionary of poetic art. Tehran, Mahnaz book. (In Persian)

Mirsky, Dimitzi (1999). History of Russian Literature. translated by Ebrahim Yunesi, Tehran, Amirkabir. (In Persian)

Mohammad Amoli, Mohammad Reza (1998). Awaz Chegur. Tehran, third. (In Persian)

Mostafavi, Shams-ul-Moluk (2012). "Heidegger and hermeneutic phenomenology of art". Kimiyai Honar. Vol. 3, Summer, 47-54. (In Persian)

Ovisi Kahkha, Abdul Ali & Rayat Hasanabadi, Alireza. (2010), "Study of stylistic elements in Bijan Arjan's quatrains", *Persian Poetry and Prose Stylology* (Bahar Adab), 4th year, No. 3, Autumn, 151-164. (In Persian)

Payandeh, Hossein (1990), "Fundamentals of Formalism in Literary Criticism". *Keyhan Farhangi*, Volume 2, Number 7, 26-30. (In Persian)

Salajgeh, Parvin (2022). Amirzadeh of Kashiha. 6th edition, Tehran, Morwarid. (In Persian)

Safavi, Koorosh (2015). Descriptive Dictionary of Literary Studies. Tehran, Scientific. (In Persian)

Safavi, Koorosh (2008). From Linguistics to Literature. Vol. 1 and 2, Ch. 2, Tehran, Sureye Mehr. (In Persian)

Selden, Raman (1993). Guide to Contemporary Literary Theory. translated by Abbas Mokhbar, Tehran, new design. (In Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (1993). Imaginary images in Persian poetry, Ch. 5, Tehran, Aghah. (In Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2004). Music of Poetry. Ch. 8, Tehran, Aghah. (In Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2016), Rastakhiz Kalmat (Lectures on the Literary Theory of Russian Formalists), Tehran, Sokhan. (In Persian)

Shamisa, Siros (2008). Seyre Robaei, third edition, Tehran, Alam Publishing. (In Persian)

Sojoodi, Farzan (1998)."Normal deviation in Sohrab Sepehari's poetry". *Keyhan Farhangi*, Vol. 142, Khordad, 20-23. (In Persian)

Yacobson, Roman (2012). "Realism in art". in the theory of literature; Texts from Russian formalists, compiled by Tzutan Todorov. translated by Atefeh Tahayi, ch. 2, Tehran, dat. (In Persian)

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Metaphorical Conceptualization of Khaqani's Self-praise Based on Conceptual Metaphor Theory

Maryam Manouchehri[1]✉ **Esmaeil Shafagh**[2]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. E-mail: m.manoochehri90@gmail.com

3. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Bu-Ali Sina University, Hamedan, Iran. E-mail: e.shafagh@basu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article
(P 85-107)

Article history:

Received:
4 September 2022

Received in revised form:
11 November 2022

Accepted:
28 December 2022

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

Khaqani is a self-congratulatory poet; So that you can hardly find a poem where he did not talk about his superiority. One of the reasons for Khaqani's self-praise is the inferiority complex. In the past, the social and economic level of the family was effective in determining the position of people in the society. Since Khaqani did not have a rich family, he has been neglected; Therefore, one of the reasons for his narcissism is his inferiority complex. . Another reason is the existence of rivals who spoke ill of the poet, as a result, the poet had to express his merits. Conceptual metaphor theory, which started with Lakoff and Johnson's opinions, proved that metaphor is also seen in thinking. The conceptual system based on which we think and act has a metaphorical nature. In the traditional approach, they look at metaphor as a decorative tool, but in the new approach, they look at metaphor as a translinguistic tool that is not only in language; Rather, it is current in human thought and action. Therefore, in the new approach, metaphor is not an aesthetic tool for poets and writers; Rather, all people use it in their daily speech. According to the cognitive linguistic theory of metaphor, in metaphor, we understand one conceptual domain through another conceptual domain; That is, we use the tangible domain to objectify the abstract domain. According to the cognitive linguistic theory of metaphor, many abstract concepts have a metaphorical structure, although they may not be revealed at the level of language. Despite this, metaphors dominate the concepts. Metaphor in its cognitive sense is a bridge to understand abstract or less tangible concepts. Lakoff and Johnson have divided metaphors into three types: 1. Ontological metaphors: existential metaphors are metaphors in which abstract concepts are considered as an entity. 2. Structural metaphor is one concept is organized in the framework of another concept. 3. Directional metaphor is a type of conceptual metaphor in which concepts are conceptualized based on physical directions.The living environment, life events, experience, culture, etc. have an impact on human thoughts and feelings and are reflected in his words; Therefore, by studying the works of a poet or writer, one can reach the thoughts of that poet or writer. In this research, which was carried out in a descriptive-analytical way, while introducing the theory of conceptual metaphor, metaphorical maps related to self-praise were extracted. To objectify the concepts related to self-praise, the poet has used the concepts of the following areas in order of frequency: Concepts of family and social system (31 items), kingdom (19 items), nature (16 items), religion area (15 items), Astronomy field (4 cases), medical field (4 cases), professional field (4 cases) and.

Keywords: Khaqani,Ballade, Metaphor, Ode, Self-Praise, Conceptualization, Conceptual metaphor.

Cite this article: Manouchehri, Maryam and Esmaeil Shafagh (2023), "Metaphorical Conceptualization of Khaqani's Self-praise Based on Conceptual Metaphor Theory", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 4, Ser.N: 28, 85-107, 10.22059/jlcr.2022.347517.1873.

© The Author(s).

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

Publisher: University of Tehran Press.

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۷۶۲۷-۲۶۷۶
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

مفهوم‌سازی استعاری خودستایی‌های خاقانی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی

مریم منوچهری[۱] ✉ | اسماعیل شفق[۲]

۱. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: m.manoochehri90@gmail.com
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران. رایانامه: e.shafagh@basu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: پژوهشی
(ص ۸۵-۱۰۷)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۶/۱۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۸/۲۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۰/۷
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

خاقانی شاعری است خودستا؛ به‌طوری‌که کمتر شعری را می‌توان یافت که او سخن از برتری خود نگفته باشد. یکی از دلایل خودستایی‌های خاقانی را عقدهٔ حقارت بیان کرده‌اند. در روزگاران گذشته، سطح اجتماعی و اقتصادی خانواده در تعیین جایگاه افراد در جامعه، مؤثر بوده است. از آن‌جا که خاقانی خانواده‌ای ثروتمند نداشته مورد بی‌توجهی واقع می‌شده است؛ بنابراین یکی از دلایل خودشیفتگی او، عقده حقارت است. دلیل دیگر، وجود رقیبانی است که از شاعر بدگویی می‌کرده‌اند در نتیجه شاعر مجبور به بیان شایستگی‌های خود بوده است. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی که با آراء لیکاف و جانسون آغاز شد، ثابت کرد که استعاره در تفکر نیز نمود می‌یابد. نظام مفهومی که بر اساس آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم ماهیتی استعاری دارد. محیط زندگی، حوادث زندگی، تجربه، فرهنگ و غیره بر افکار و احساسات انسان تأثیر گذاشته در کلام او منعکس می‌شود؛ بنابراین با مطالعه آثار یک شاعر یا نویسنده می‌توان به اندیشه‌های آن شاعر یا نویسنده دست یافت. در این پژوهش که به شیوه توصیفی- تحلیلی انجام شده است، ضمن معرفی نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، نگاشت‌های استعاری مربوط به خودستایی استخراج شده است. شاعر برای عینی کردن مفاهیم مربوط به خودستایی از مفاهیم حوزه‌های زیر به ترتیب بسامد بهره گرفته است: مفاهیم حوزهٔ خانواده و نظام اجتماعی (۳۱ مورد)، پادشاهی (۱۹ مورد)، طبیعت (۱۶ مورد)، حوزهٔ دین (۱۵ مورد)، حوزهٔ نجوم (۴ مورد)، حوزهٔ پزشکی (۴ مورد)، حوزهٔ پیشه‌وری (۴ مورد) و ... .

کلیدواژه‌ها: خاقانی، قصیده، استعاره، خودستایی، استعارهٔ مفهومی.

استناد: منوچهری، مریم و اسماعیل شفق (۱۴۰۱)، «مفهوم‌سازی استعاری خودستایی‌های خاقانی بر اساس نظریهٔ استعارهٔ مفهومی»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۱، ش ۴، پیاپی ۲۸، ۸۵-۱۰۷. 10.22059/jlcr.2022.347517.1873

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

استعاره از دیرباز مورد توجه شاعران و نویسندگان بوده است و به آن به‌مثابه ابزار هنری و بلاغی می‌نگریسته‌اند. تا اینکه توسط لیکاف و جانسون، در سال ۱۹۸۰ میلادی با انتشار کتاب *استعاره؛ چیزی که با آن زندگی می‌کنیم*[1]، مفهوم جدیدی به خود گرفت و تحول چشمگیری در معنی‌شناسی شناختی[2] به وجود آورد. در رویکرد سنتی، به استعاره به عنوان ابزاری تزئینی می‌نگریستند، ولی در رویکرد جدید، به استعاره به عنوان ابزاری فرا زبانی می‌نگرند که نه تنها در زبان؛ بلکه در اندیشه و عمل انسان جاری است. بنابراین، در رویکرد جدید، استعاره ابزار زیبایی‌آفرینی مختص شعرا و نویسندگان نیست؛ بلکه همهٔ مردم در گفتار روزمرهٔ خود از آن بهره می‌گیرند. طبق نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی استعاره، در استعاره، ما یک حوزهٔ مفهومی را از طریق حوزهٔ مفهومی دیگر درک می‌کنیم؛ یعنی از حوزهٔ محسوس برای عینیت بخشیدن به حوزهٔ انتزاعی بهره می‌گیریم. بنا بر نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی استعاره، بسیاری از مفاهیم انتزاعی، ساختی استعاری دارند، هرچند ممکن است در سطح زبان آشکار نشوند. با وجود این، استعاره‌ها بر مفاهیم حاکم هستند. استعاره در معنای شناختی آن، پُلی برای درک مفاهیم انتزاعی و یا کمتر محسوس است. لیکاف و جانسون استعاره‌ها را به سه نوع تقسیم کرده‌اند:

۱. استعاره‌های هستی‌شناختی: استعارهٔ وجودی به استعاره‌هایی گفته می‌شود که در آن مفاهیم انتزاعی به‌مثابه یک هستومند در نظر گرفته می‌شود. در این نوع از استعاره مفاهیم انتزاعی را همانند اشیاء، مواد، ظروف و ... که وجود عینی دارند در نظر می‌گیریم.

> فهم تجربیاتمان به‌واسطهٔ اشیاء و مواد مختلف این امکان را برای ما فراهم می‌سازد که بخش‌هایی از تجربه‌مان را در اختیار داشته باشیم و آن‌ها را به‌مثابه چیزهایی ملموس یا موادی برگرفته از یک کل واحد محسوب کنیم. وقتی تجربیاتمان را به‌عنوان اشیاء یا مواد باز بشناسیم، آنگاه می‌توانیم به آن‌ها ارجاع دهیم، آن‌ها را مقوله‌بندی کنیم، دسته‌بندی و ارزیابی کنیم و به این ترتیب در موردشان بیندیشیم (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۵۸).

۲. استعارهٔ ساختاری: در استعارهٔ ساختاری یک مفهوم در چارچوب مفهوم دیگر سازمان‌دهی می‌شود؛ یعنی عناصر قلمرو مبدأ چارچوب‌هایی به عناصر قلمرو مقصد می‌دهند که ما با توجه به آن‌ها می‌توانیم مقصد را درک کنیم.

> در استعارهٔ ساختاری با استفاده از ویژگی‌ها و احکام قلمرو مبدأ، بعد ساختاری قلمرو مقصد روشن می‌شود. با کمک این استعاره از قلمرو مفهوم مبدأ، ساختار داخلی مفهوم دیگر شکل می‌گیرد. در استعارهٔ ساختاری تمرکز مفهوم‌سازی به ساختار درونی مفهوم دیگر معطوف می‌شود و هیچ التفاتی به نظام مفاهیم مرتبط ندارد (پورسینا، ۱۳۹۵: ۸۸).

۳. استعارهٔ جهتی: استعارهٔ جهتی یا فضایی نوعی از استعاره‌های مفهومی است که در آن مفاهیم را بر اساس جهات فیزیکی مفهومی می‌کنند. در واقع، در این نوع استعاره:

> فرد میان مفهوم انتزاعی و یک جهت فیزیکی، رابطهٔ متقابل برقرار می‌کند. استفاده از این جهت‌های مکانی برای مفهوم‌سازی، از این حقیقت ناشی می‌شود که ما دارای بدنی با کارکردی

1. Metaphors we live by
2 . Cognitive semantics

خاص در محیطی فیزیکی هستیم. استعاره‌های جهتی به یک مفهوم غیر مکانی، جهت مکانی می‌بخشند (پورابراهیم و همکاران، ۱۳۹۲: ۱۰۸).

هدف پژوهش، استخراج استعاره‌های مفهومی مربوط به خودستایی در قصاید خاقانی در دو مجموعهٔ *سِحر بیان* و *مالکِ مُلک سخن* در چارچوب رویکرد شناختی نظریهٔ معاصر استعاره است. پرسش‌های پژوهش عبارت‌اند از:

۱. استعاره‌های مفهومی خودستایی در قصاید خاقانی چیست؟

۲. از چه نام‌نگاشت‌هایی برای خودستایی در قصاید خاقانی استفاده شده است؟

۳. حوزه‌های مبدا و مقصد در نام‌نگاشت‌های خودستایی در قصاید خاقانی کدام‌اند؟

پژوهش‌های گوناگونی در زمینه نظریه استعاره مفهومی انجام شده است. در آثار خاقانی در سال‌های اخیر، پژوهش‌هایی از دیدگاه معاصر استعاره صورت گرفته است. پژوهش‌هایی مانند «استعاره‌های مفهومی خشم در دیوان خاقانی» (۱۳۹۹)، نوشته عصمت دریکوند و ذوالفقار علامی و محبوبه مباشری، که حدود ۱۶۰ بیت مربوط به خشم در دیوان خاقانی استخراج شده است و چنین نتیجه‌گیری شده: «خشم در خط شدن است» و «خشم طیره شدن است» پربسامدترین نام‌نگاشت‌ها هستند. پژوهش دیگر با عنوان «خاقانی و شکسپیر از نظر مفهومی استعاره‌ای» (۱۳۹۵)، نوشته سجاد سلیمانی یزدی که جان‌بخشی به مرگ در آثار دو شاعر با هم سنجیده شده و چنین نتیجه‌گیری شده که رویکرد هر دو شاعر به مرگ از خیلی جهات مشابه یکدیگر است و در فرهنگ دو شاعر، رویکرد مشابه به مرگ وجود دارد. پژوهش دیگر با عنوان «کارکرد استعاره در شعر خاقانی بر اساس نظریه زبان‌شناسی شناختی» (۱۳۹۹)، نوشتهٔ وحید علی‌بیگی و همکاران، در این پژوهش چنین نتیجه‌گیری شده که نظریات معاصر در باب استعاره‌های به کار گرفته شده در شعر او نمود قابل توجهی دارد. در پژوهشی با عنوان «تحلیل روان‌شناختی خودستایی‌های خاقانی بر مبنای دیدگاه کارن هورنای» (۱۳۹۳)، نوشته محمد بهنام‌فر و زینب طلایی، در این پژوهش چنین نتیجه‌گیری شده که خاقانی از میان سازوکارهای مطرح در نظریه هورنای به برتری‌طلبی و انزواطلبی روی می‌آورد و به دلیل نداشتن بعضی امتیازات اجتماعی، سعی می‌کند از طریق تحقیر دیگران به نوعی قدرت‌مندی و آرامش برسد.

۳. استعارهٔ مفهومی و انواع آن

زبان‌شناسی شناختی یکی از سه دیدگاه مطرح در حیطهٔ زبان‌شناسی است. یکی از مهم‌ترین مباحث زبان‌شناسی شناختی، معنی‌شناسی شناختی است که «نخستین بار از سوی لیکاف مطرح شد. بر اساس این نگرش، دانش زبانی مستقل از اندیشیدن و شناخت نیست» (صفوی، ۱۳۹۲: ۳۶۳). معنی‌شناسی شناختی مبتنی بر رابطهٔ میان ذهن و زبان است. رویکرد معنی‌شناسان شناختی به زبان، این است که زبان آینهٔ محض نیست که جهان بیرون را منعکس می‌سازد، بلکه شیوهٔ مفهوم‌سازی هنرمند از جهان، مهم است (← فضائلی و ابراهیمی، ۱۳۹۳: ۶۸). استعاره یکی از بنیادی‌ترین مباحث مطرح در معنی‌شناسی شناختی است. نظریهٔ استعارهٔ مفهومی نخستین بار از سوی جرج لیکاف و مارک جانسون (۱۹۸۰م) در کتابی با نام *استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی*

می‌کنیم مطرح شد. قبل از مطرح شدن این نظریه، باور عموم بر این بود که استعاره مربوط به تخیل شاعرانه است و در زندگی روزمره جریان ندارد، ولی لیکاف و جانسون ثابت کردند استعاره در زندگی روزمره نیز جریان دارد؛ چراکه استعاره فقط در زبان نیست که ظاهر می‌شود، بلکه در تفکر نیز نمود می‌یابد. نظام مفهومی که در قالب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیتی استعاری دارد (← لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۲۱)؛ برای مثال، وقتی در رابطهٔ عاشقانه می‌گوییم: «دیگر راه به جایی نمی‌بریم»، یا «رابطهٔ ما به بن‌بست رسیده است»، یا «بر سر دو راهی هستیم»، در واقع، ذهن ما از حوزهٔ سفر بهره می‌گیرد و «عشق» را در تناظر با «سفر» فرض می‌کند و با استفاده از مفاهیم حوزهٔ سفر، عشق را توصیف و آن را ملموس می‌کند. «پس در این دیدگاه استعاره‌ها اولاً و بالذات به نحوه اندیشیدن مربوط هستند و ثانیاً و بالعرض در زبان و عبارت زبانی پدیدار می‌شوند» (گیررتس، ۱۳۹۳: ۴۱۷–۴۱۸). روی همین اصل است که گفته‌اند: «ذهن، تافتهٔ جدا بافته نیست، جزو این جهان است. با توجه به اینکه زبان، ساختهٔ ذهن است، زبان باید منعکس‌کنندهٔ ذهن و ذهن باید منعکس‌کنندهٔ جهان باشد» (زمردی و همکاران، ۱۳۹۳: ۵۵). مهم‌ترین نکتهٔ این نظریه آن است که «استعاره فقط یک ویژگی سبکی زبان ادبی نیست، بلکه خود تفکر و ذهن دارای ماهیت استعاری است» (راسخ مهند، ۱۳۹۴: ۵۶). «پژوهش‌های بسیاری از نظریهٔ استعاره‌های مفهومی بهره گرفته‌اند تا بدانند افراد چگونه دربارهٔ زندگی و تجاربشان می‌اندیشند» (Cameron & maslen, 2010: 52).

در ادامه، به تفاوت نظریهٔ معاصر و دیدگاه سنتی به استعاره پرداخته می‌شود:

۱. در دیدگاه سنتی، استعاره صرفاً ابزاری برای زیباسازی زبان بود؛ اما در نظریهٔ معاصر، استعاره نشئت‌گرفته از تفکر بشری است (Lakoff, 1992: 203).

۲. استعاره در دیدگاه سنتی، مشخصهٔ واژه‌هاست؛ یعنی پدیده‌ای زبانی است، اما در نظریهٔ معاصر، استعاره ویژگی مفاهیم است، نه واژه‌ها.

۳. در دیدگاه سنتی، استعاره مبتنی بر شباهت میان دو عنصر مقایسه شده‌است. در نظریهٔ معاصر، استعاره اساساً مبتنی بر شباهت نیست.

۴. در دیدگاه سنتی، استعاره کاربرد آگاهانهٔ کلمات است. در نظریهٔ معاصر، بدون هیچ تلاشی به وسیلهٔ عوام در زندگی روزمره استفاده می‌شود.

۵. در دیدگاه سنتی، استعاره صنعتی است که بدون آن هم کارمان راه می‌افتد. در نظریهٔ معاصر، نه تنها استعاره، اضافی و تزئینی نیست، بلکه فرآیند اجتناب‌ناپذیر تفکر و استدلال بشری است (← کوچش، ۱۳۹۳: ۵ـ۶).

لیکاف و جانسون مفهوم‌سازی را ماهیت اصلی استعاره می‌دانند. از نظر آنان، استفاده از حوزهٔ ملموس و ساده است که حوزه‌های معنایی پیچیده و انتزاعی را قابل فهم می‌سازد. حوزهٔ ملموس در استعارهٔ مفهومی، در جایگاه حوزهٔ مبدأ[3]، و حوزهٔ انتزاعی در جایگاه حوزهٔ مقصد[4] قرار می‌گیرد.

3. Source domain
4. Target domain

استعاره نوعی شباهت بین حوزهٔ مبدأ و حوزهٔ مقصد ایجاد می‌کند که با «نگاشت»[5]میان این دو حوزه نشان داده می‌شود؛ برای مثال در استعارهٔ مفهومی «عشق، سفر است»، عشق به مثابه سفر، یک نگاشت است و عشق، سفر است، نام‌نگاشتِ آن است. در این استعاره، ما می‌پذیریم که بین عشق و سفر نوعی شباهت وجود دارد. نگاشت، اصطلاحی است که از حوزهٔ ریاضیات گرفته شده است تا ارتباط مفاهیم را بهتر نشان دهند؛ بنابراین هر استعاره مفهومی دارای یک حوزهٔ مقصد، یک حوزهٔ مبدا و یک نگاشت مبدا بر مقصد است (Lakoff, 1987:276).

لیکاف و جانسون ویژگی اصلی استعارهٔ مفهومی را ویژگی حوزه‌های مفهومی بیان کرده‌اند، نه ویژگی الفاظ زبانی منفرد و معانی آن‌ها؛ یعنی هر مفهومی از حوزهٔ مبدأ برای تبیین مفهوم دیگر از حوزهٔ مقصد به کار می‌رود (← یگانه و افراشی، ۱۳۹۵: ۱۹۷). استعاره‌های مفهومی بر اساس نقش شناختی خود به سه دسته تقسیم می‌شوند:

۳-۱. استعارهٔ ساختاری[6]

در استعارهٔ ساختاری یک مفهوم در قالب مفهوم دیگر سامان داده می‌شود:

> یک موقعیت یا یک مفهوم که نامشخص است، با موقعیت و مفهومی که ابعاد مشخص دارد، فهمیده می‌شود و از یک امر مشخص و دارای نظم، برای ساختن چارچوب مفهوم دیگر که نامشخص است، استفاده می‌شود. در این گونه استعاره، ساختار دقیقی از حوزهٔ مبدأ به ساختار مفهوم انتزاعی منتقل می‌شود (حسینی، ۱۳۹۶: ۴۲).

۳-۲. استعارهٔ جهتی[7]

استعاره‌های وضعی یا جهتی استعاره‌هایی هستند که عمدتاً مفاهیم را بر اساس جهت‌گیری فضایی، مانند بالا، پایین، عقب، جلو، دور، نزدیک و ... سازماندهی و مفهومی می‌کنند. کارکرد استعاری این جهت‌گیری‌های فضایی از این واقعیت نشأت می‌گیرد که بدن انسان مکان‌مند و فضایی است و شکل عملکرد جسم وی با کارکردهایش در محیط بیرون یکسان است (Lakoff & Johnson, 1980:14).

۳. استعارهٔ هستی‌شناختی[8]

شیوه‌هایی از دیدن مفاهیم انتزاعی به مثابه مواد یا اجسام است. اساس این نوع استعاره، تجربهٔ انسان از مواجهه با پدیده‌های جهان خارج است و «در واقع، این نوع استعاره را می‌توان روش‌های درک و دریافت رخدادها، فعالیت‌ها، احساسات، عقاید و غیره به مثابه اشیاء و اجسام دانست» (عباسی و همکاران، ۱۳۹۵: ۱۷۰).

5. Mapping
6. Structural metaphor
7. Orientational metaphor
8. Ontological metaphor

۴. خاقانی

خاقانی شاعری است که اشعار بسیاری در ستایش خود و هنرش سروده است. یکی از دلایل خودشیفتگی او، عقدهٔ حقارت است. «خاقانی به دلیل داشتن عقدهٔ حقارت، سعی می‌کند از طریق خودانگار آرمانی به جبران این حقارت بپردازد. با توسل به تخیل سعی می‌کند از خود یک فرد آرمانی و ایده‌آل بسازد که همه به برتری و چیره دست بودن او معترف باشند و او را به بزرگی و قدرتمندی بشناسند» (بهنام‌فر و طلایی، ۱۳۹۳: ۸۹). از عوامل دیگر خودستایی خاقانی «می‌تواند دشمنان و حاسدانش در حق او باشد که از او در دربار بدگویی می‌کردند و در نتیجه شاعر را وادار می‌کردند که در پاسخ، خود را بستاید و آنان را نکوهش کند» (چهرقانی، ۱۳۸۲: ۴۸). به عبارت دیگر «شاید هم یک موجب آن [خودبینی] وجود معارضان یا رقیبانی بوده که می‌خواسته‌اند از شأن آنان بکاهند ناچار بوده‌اند که شایستگی خود را بر زبان آرند» (دشتی، ۱۳۶۴: ۲۶۲). با بررسی استعارات مفهومی در قصاید خاقانی، اسم‌نگاشت‌های بسیاری دربارهٔ حوزهٔ خودستایی به دست آمد.

شاعر برای تبیین آن از ساختارهای مفهومی متفاوتی بهره گرفته است. ۹۵ نام‌نگاشت استعاری مربوط به حوزهٔ خودستایی به دست آمد. حوزهٔ مفهومی خانواده، پادشاهی، طبیعت، دین به ترتیب دارای بیشترین بسامد هستند.

۵. نام‌نگاشت‌های خودستایی در قصاید خاقانی

مبنای گردآوری داده‌ها در پژوهش حاضر، قصاید خاقانی در دو مجموعهٔ *مالک مُلک سخن* (۱۳۸۸) و *سِحر بیان* (۱۳۸۵) برگزیدهٔ عباس ماهیار است. چنان‌که در مبانی پژوهش گفته شد، استعاره‌های مفهومی به سه نوع استعاره‌های ساختاری، هستی‌شناختی و جهتی تقسیم می‌شوند. در این بخش با توجه به انواع استعاره‌های مفهومی، نام‌نگاشت‌های مربوط به خودستایی را ذکر می‌کنیم.

- شاعر، یار هشتم اصحاب کهف است:

هفت مردان که منم هشتم ایشان به وفا　　کهفشان خانهٔ احزان به خراسان یابم
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۸: ۵۶۹)

شاعر در این بیت برای بیان وفاداری خود، با بهره‌گیری از حوزهٔ دین، خود را به‌مثابه یار هشتم اصحاب کهف نگاشته که سگ اصحاب کهف به وفاداری شهره است. شاعر به آیهٔ «یقولون سبعه و ثامنهم کلبهم» توجه داشته است؛ بنابراین ساختار ذهنی دین سبب شکل‌گیری استعاره شده است. این استعاره از نوع هستی‌شناختی و جان‌دارانگارانه است.

-شاعر، مرید مردان خداست:

من مرید دل پیران خراسانم از آنک　　شهسواران را جولان به خراسان یابم
(همان)

«من سر سپرده دل پیران خراسانم، از آنکه محل مجاهده یکه‌تازان عرصه مبارزات نفسانی را در خراسان می‌یابم» (ماهیار، ۱۳۸۸: ۶۰۹). شاعر با بهره‌گیری از ساختار ذهنی تصوّف خود را به‌مثابه مرید و دل پیران خراسان را به‌مثابه مرشد نگاشته است. از سویی پیران خراسان را در

تناظر با شهسواران نگاشته است که خراسان، جولانگاه آنان است. این ستعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است.

- نام شاعر، افسر دیوان‌ها است:

چـون بـه تـازی و دری نـام افاضـل گـذرد نام خویش افسـر دیـوان بـه خراسـان یـابم
(همان: ۵۷۵)

وقتی در شعر عربی و فارسی یاد شاعران برتر به میان بیاید، نام من در خراسان؛ همچون تاجی برای دیوان شعرای دیگر است. شاعر در این بیت نام خود را در تناظر با تاجی برای دیوان شاعران دیگر نگاشته است. خاستگاه ذهنی پادشاهی سبب شکل‌گیری این استعاره شده است. این استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند است.

- شاعر در بلاغت، سحبان وائل است:

مـن کـه خاقـانی‌ام ار آب نشـابور بـه چشـم بنگرم صورت سحبان بـه خراسـان یـابم
(همان)

سحبان وائل از خطبای مشهور عرب که در بلاغت ضرب‌المثل است. خاقانی در این بیت در مقام ستایش قدر و مقام خود، خود را در تناظر با سحبان وائل نگاشته است. این استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است. ساختار ذهنی دین، خاستگاه شکل‌گیری این استعاره است.
شاعر، حسان ثابت است.

بـه سـر خـاک محمـد پسـر یحیـی پـاک روم و رتبـت حسـان بـه خراسـان یـابم
(همان)

- مادر شاعر، خواهرگیر عیسی است:

وز دگـر سـو چـون خلیـل‌الله دروگـر زاده‌ام بـود خـواهرگیـر عیسـی مـادر ترسـای مـن
(همان: ۲۴۳)

- شاعر عنقاست:

چون ز من اهـل خراسـان همـه عنقـا بیننـد مـن سـلیمان جهانبـان بـه خراسـان یـابم
(همان: ۵۷۶)

این استعاره از نوع هستی‌شناختی و جان‌دارانگارانه است. شاعر در مقام ستایش، خود را در تناظر با عنقا نگاشته است و بر آن است که هنگامی که به خراسان برسم مردم خراسان مرا عنقای سخنران می‌بینند. خاستگاه شکل‌گیری این استعاره اساطیر ایرانی و عرب است.

- دل شاعر، خالی‌السیر است:

اتصـالات فلـک دانـم و دل را بـه قیـاس خالی‌السـیر ز شـیطان بـه خراسـان یـابم
(همان)

خاستگاه شکل‌گیری این استعاره، علم نجوم است. شاعر در مقام ستایش خود و بیان اینکه شیطان به وجود او راه ندارد از اصطلاحات علم نجوم بهره گرفته است و دل خود را به‌مثابه میدان یا برجی نگاشته است که شیطان نمی‌تواند وارد آن شود.

- دل شاعر، سوزن عیسی است:

تـــنم چـــون رشـــتهٔ مـــریم دو تـــا اســـت دلـم چـون سـوزن عیسـی اسـت یکتـا
(همان: ۴۵۸)

این استعاره از نوع هستی‌شناختی و هستومند است. شاعر در توصیف ظاهر و درون خود چنین گفته:

چنان پایمال حوادث گشته‌ام که تنم مانند رشتهٔ مریم خمیده و دو تا شده است و ظاهرم به غایت ضعف و نزاری رسیده است، اما درون و باطنم در مقابل حوادث قد خم نکرده است و دلم همانند سوزن عیسی راست قامت و استوار است (ماهیار، ۱۳۸۸: ۳۷۳-۳۷۴).

ساختار ذهنی دین، خاستگاه شکل‌گیری این استعاره است. «به داستان دوک‌ریسی و دوزندگی مریم و سوزن عیسی» (کزازی، ۱۳۸۷: ۲۲) اشاره دارد. «گویند وقتی عیسی را به فلک چهارم بردند به فرشتگان امر شد که اگر با او چیزی از اموال دنیوی نیست او را به آسمان هفتم ببرید، اما در گریبان او سوزنی یافتند و همین امر باعث شد که او را در فلک چهارم نگه دارند» (بهنام‌فر، ۱۳۸۹: ۲۱۲). شاعر دل استوار خود را به‌مثابه سوزن حضرت عیسی نگاشته که در برابر حوادث همچنان راست قامت است و قد، خم نکرده است.

- طبع شاعر، دختر است. شعر، عیسی است:

نتیجـهٔ دختـر طـبعم چـو عیسـی اسـت کـــه بـــر پـــاکی مـــادر هســـت گویـــا
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۸: ۳۰۷)

شعر پاک من که از طبع بکر من زاده شده، همانند حضرت عیسی که بر پاکی مادر گواهی داد بر عدم تأثیرپذیری قریحهٔ من از دیگر شاعران گواه است. ساختار ذهنی دین، سبب شکل‌گیری این استعاره شده است. «فأتت به قومها تحمله قالوا یا مریم لقد جئتِ شیئا فرّیا، یا اخت هارون ما کان ابوکِ امر سوءٍ و ما کان امّکِ بغیا، فاشارت الیه قالوا کیف نکلّم من کان فی المهد صبیا» (مریم: ۳۰-۲۷). شاعر شعر خود را در تناظر با حضرت عیسی و طبع خود را در تناظر با دختر قرار داده که می‌تواند با توجه به حضرت عیسی، منظور از دختر، حضرت مریم باشد. این استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است.

- قریحهٔ شاعر، مریم صفاست. شعر شاعر، عیسی است:

روزه کردم نذر چون مریم که هم مریم صفاست خـاطر روح‌القـدس پیونـد عیسـی‌زای مـن
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۸: ۲۴۱)

- شعر شاعر، گواه است. طبع شاعر، دختر باکره است:

ســخن بـــر بکـــر طبـــع مـــن گـــواه اســـت چـــو بـــر اعجـــاز مـــریم نخـــل خرمـــا
(همان: ۳۰۷)

ساختار ذهنی دین، خاستگاه شکل‌گیری این استعاره است. خاقانی در این بیت، شعر خود را در تناظر با گواه و یا حضرت عیسی نگاشته است و طبع خود را در تناظر با دختر باکره و یا حضرت مریم نگاشته است و در مصراع دوم نیز شعر خود را در تناظر با نخل خرما نگاشته است که استعاره هستی‌شناختی از نوع هستومند است.

- شاعر، قسیس داناست:

کشیشـــان را کشـــش بینـــی و کوشـــش　　بـــه تعلـــیم چـــو مـــن قسّـــیس دانـــا
(همان: ۳۰۹)

این استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است. ساختار ذهنی دین، سبب شکل‌گیری استعاره شده است. خاقانی خود را در تناظر با کشیش نگاشته است و خود را پس از تحلیل مسائل مربوط به آئین مسیحّیت به‌مثابه کشیشی توصیف کرده که مسیحیان برای فراگیری مسائل ترسایی رو به‌سوی او می‌آورند.

- شعر شاعر، ذکر است:

ســـزد گـــر راهـــب انـــدر دیـــر هرقـــل　　کنـــد تســـبیح از ایـــن ابیـــات غـّـرا
(همان: ۳۱۰)

ساختار ذهنی دین سبب شکل‌گیری این استعاره شده است. این استعاره از نوع ساختاری است. شاعر، شعر خود را در تناظر با اذکار نگاشته است. سزاوار است که راهب نصرانی، اشعار من را ورد زبان خود سازد و تکرار نماید.

- دست شاعر، ید بیضاست:

سامری سیرم نه موسی سیرت ار تا زنده‌ام　　در سـم گوسـاله آلایـد یـد بیضـای مـن
(همان: ۲۴۱)

«تا زمانی که زنده‌ام اگر دستم به زر آلوده شود، چون سامری مایه گمراهی مردمم و بر سیرت و مذهب موسی نیستم» (همان: ۲۹۱). این استعاره از نوع هستی‌شناختی و هستومند است. حوزهٔ دین خاستگاه شکل‌گیری این استعاره است. شاعر در مقام ستایش خود و اینکه به تعلقات دنیوی دلبستگی ندارد دست خود را به‌مثابه ید بیضای حضرت موسی نگاشته که آلوده به سم گوساله و یا تعلقات نشده است.

- عقل شاعر، انسان است. دل شاعر، انسان است:

چون دو پستان طبیعت را به صبرآلود عقـل　　در دبســتان طریقــت شــد دل والای مــن
(همان: ۲۴۳)

«وقتی عقل برای بازداشتن من از تعلقات دنیایی، جهان مادی را تلخ و مهوع نشان داد، دل بزرگ‌قدر من راه مکتب طریقت را در پیش گرفت» (همان: ۲۹۷). خاقانی در مقام ستایش خود، عقل خود را به‌مثابه انسان بازدارنده از تعلقات نگاشته است. عقلی که تعلقات را آلوده به صبر می‌کند تا دل والای شاعر به سمت آن نرود. دل شاعر به‌مثابه دانش‌آموزی است که به‌سوی طریقت که در تناظر با دبستان است می‌رود و از طبیعت دوری می‌کند. این استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است و خاستگاه آن ساختار ذهنی دین است.

- تاریخ هجری، زن است. شاعر، فرزند تاریخ است:

چـــو مـــن نـــاورد پانصـــد ســـال هجـــرت　　دروغـــی نیســـت هـــا برهـــان مـــن هـــا
(همان: ۳۰۷)

این استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است. ساختار ذهنی خانواده سبب شکل‌گیری آن شده است. خاقانی در مقام ستایش خود، تاریخ پانصد سالهٔ هجری را در تناظر با زن نگاشته است که تاکنون فرزندی چون او را به دنیا نیاورده است و شعر خود را برهان و دلیلی بر ادّعای خود می‌داند.

- عقل دایه است. شرع زقّه است. انصاف مهد است. علویان پدر است:

دایهٔ من عقل و زقّـه شـرع و مهـد انصـاف بـود　　آخشـیجان امّهـات و علویـان آبـای مـن
(همان: ۲۴۳)

ساختار ذهنی خانواده سبب شکل‌گیری استعاره در این بیت است. این استعارات از نوع هستی‌شناختی و به ترتیب از نوع تشخیص، ماده انگاری، ظرف و ماده‌انگاری هستند. خاقانی در مقام ستایش خود، عقل را در تناظر با دایه‌ای برای خود و علویان را در تناظر با پدر نگاشته است و شرع را در تناظر با زقّه یا اولین غذایی که پس از تولد در دهان نوزاد می‌گذارند نگاشته است و انصاف را در تناظر با مهد برای خود نگاشته است.

- فقر مشیمه است. لطف الهی، قابله است:

پـــرده فقـــرم مشـــیمه دســـت لطفـــم قابلـــه　　خاک شروان مولـد و دارالادب منشـای مـن
(همان)

فقر مشیمه است استعاره هستی‌شناختی از نوع ظرف‌انگاری و لطف الهی قابله است از نوع تشخیص است. ساختار ذهنی خانواده و تولد فرزند سبب شکل‌گیری این دو استعاره شده است. فقر از مفاهیمی است که مورد توجه و ستایش خاقانی است. خاقانی در این بیت، فقر را در تناظر با پردهٔ مشیمه قرار داده که در درون آن پرورش یافته است و لطف الهی را در تناظر با قابله‌ای نگاشته است که او را به دنیا می‌آورد.

- دست شاعر، جوزاست. قلم شاعر، حوت است. معنی، سنبله است. معنی، فرزند است. قلم، مادر است. دست شاعر، پدر است:

دست من جوزا و کلکم حوت و معنی سنبله　　سنبله زاید ز حوت از جنبش جـوزای مـن
(همان)

شاعر در مصراع اول با بهره‌گیری از ساختار ذهنی نجوم، سه استعارهٔ هستی‌شناختی و از نوع هستومند را ساخته است. شاعر دست خود را در تناظر با جوزا و قلم خود را در تناظر با حوت و معنی را در تناظر با سنبله نگاشته است. در مصراع دوم ساختار ذهنی خانواده سبب شکل‌گیری استعاره است. هر سه استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص هستند. شاعر معنی را در تناظر با فرزند و قلم را در تناظر با مادر و دست خود را در تناظر با پدر نگاشته است.

- خاطر بکر شاعر، حامله است. جان مردان فحل، پدر است:

گرچه از زن سیرتان کارم چو خنثی مشکل است　　حامله است از جان مردان خاطر عذرای مـن
(همان: ۲۴۴)

هر دو استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص هستند. ساختار ذهنی خانواده سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر در مصراع اول به شکایت از معاندان خود می‌پردازد. سپس در مصراع دوم در مقام ستایش خود، قریحهٔ خود را به‌مثابه دختر بکر می‌داند که جان مردان فَحل سبب باروری آن شده است:

- شعر، دختر بکر است. شاعر مشاطه است:

ای افضل ار مشاطهٔ بکر سخن تویی　　این شعر در محافل احرار کن ادا
(همان: ۳۷)

هر دو استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص هستند. ساختار ذهنی خانواده و آداب و رسوم سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر، شعر خود را در تناظر با دختر بکر نگاشته است و خود را به‌مثابه مشاطه‌ای نگاشته که سخن را می‌آراید.

- شعر شاتعر، جان‌بخش است. شعر شاعر، عقل‌پاش است. شعر شاعر، فیض‌دهنده است. شعر شاعر، جرأت‌بخش است:

جان فشانم عقل پاشم فیض رانم دل دهم　　طبع عامل کیست تا گردد عمل فرمای من
(همان: ۲۴۲)

هر چهار استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص هستند. شاعر در مقام ستایش خود بر آن است که «با شعر خود جان می‌بخشم و تخم خرد در دل‌ها می‌کارم و دیگران را بهره‌مند می‌کنم و دل‌گرمی می‌دهم و سرشت و طبع من نمی‌تواند فرمان‌دهندهٔ من باشد» (ماهیار، ۱۳۸۸: ۲۹۶). شاعر، شعر خود را در تناظر با انسان نگاشته است که عمل بخشیدن و پاشیدن را انجام می‌دهد. در مصراع دوم برخلاف مصراع‌های قبل که طبع خود را ستایش می‌کرد، بر آن است که طبع من کسی نیست که بتواند به من فرمان بدهد.

- آرزو دیو است. عقل شاعر، انسان است. طمع باد است. طبع شاعر، انسان است:

به دیو امل عقل غرّه نسازم　　به باد طمع طبع خرّم نسازم
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۵، ۱۶۵)

در بیت فوق چهار استعاره از نوع هستی‌شناختی وجود دارد که به‌ترتیب از نوع جان‌دارانگاری، تشخیص، ماده‌انگاری و تشخیص هستند. شاعر در مقام ستایش خود، عقل خود را به‌مثابه انسانی نگاشته است که به آرزوها که در تناظر با دیو نگاشته شده‌اند توجهی ندارد. در مصراع دوم نیز، طبع خود را به‌مثابه انسانی نگاشته است که آن را با طمع که در تناظر با باد نگاشته شده است، خوشحال نمی‌سازد. شاعر، عقل و طبع خود را می‌ستاید؛ چرا که به آرزوها و طمع توجّهی ندارند.

- همت انسان است. عزلت انسان است. فقر انسان است. جاه انسان است:

همت به سرم کرد که جاه آمد مپذیر　　عزلت به دلم گفت که فقر آمد دریاب
(همان: ۱۷۳)

در بیت، چهار استعاره از نوع هستی‌شناختی وجود دارد. شاعر در ستایش خود می‌گوید: همت من به من تلقین کرد که جاه آمد آن را نپذیر. عزلت به دلم گفت که فقر آمد بپذیرش. شاعر

همت را به‌مثابه انسانی نگاشته که به شاعر تلقین می‌کند که جاه و مقام را نپذیرد و عزلت را به‌مثابه انسانی نگاشته که به شاعر القا می‌کند که فقر را بپذیرد. همان‌طور که قبلاً نیز گفته شد فقر از مفاهیمی است که مورد ستایش خاقانی است.

- روزگار انسان است:

تکیه نکند بر کرم دهر خردمند　　سکّه ننهد بر درم ماهی ضراب
(همان)

شاعر در این بیت در توصیف خود، خود را انسان خردمندی می‌داند که به کرم روزگار تکیه نمی‌کند. روزگار به‌مثابه انسانی است که کرم ندارد و شاعر نیز امید و چشم‌داشتی به کرم روزگار ندارد.

- شعر شاعر، عِقد است. سخن شاعر، گوهر است. ضمیر شاعر، ترک است:

دانم که دگر باره گهر دزد از این عقد　　آن طفل دبستان من آن مردک کذّاب
هندو بچه‌ای سازد ازین ترک ضمیرم　　ز آن تا نشناسند بگرداند جلباب
(همان: ۱۷۵)

در این دو بیت، سه استعاره از نوع هستی شناختی وجود دارد که به‌ترتیب از نوع هستومند، هستومند و تشخیص هستند. ساختار ذهنی سنگ‌های قیمتی و پادشاهی سبب شکل‌گیری این استعاره شده است. شاعر ضمیر خود را در تناظر با ترکان که به زیبایی و سفیدپوستی مشهورند نگاشته است و شعر خود را در تناظر با عِقد و گوهر نگاشته است و بر آن است که مقلدان و افراد مکّار از عقد او گوهر می‌دزدند. شاعر، شعر نازیبای افراد کذّاب را به‌مثابه طفل هندو نگاشته است و بر آن است که مقلّدان او برای اینکه کسی به‌کار ناشایست آن‌ها پی نبرد لباس دیگری بر آن می‌پوشانند (ظاهر عبارت را تغییر می‌دهند).

- عقل شاعر، سخن‌پیراست:

چیست زر و گل به‌دست الا که خار پای عقل　　صید خاری کی شود عقل سخن پیرای من
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۸: ۲۴۱)

عقل انسان است. استعاره، هستی‌شناختی و از نوع تشخیص است. ساختار ذهنی پیشه‌وری سبب شکل‌گیری این استعاره است. شاعر، عقل خود را به‌مثابه آرایشگری نگاشته است که سخن را می‌پیراید و آراسته می‌کند و بر آن است که چنین عقلی صید تعلقات نخواهد شد.

- شاعر تاجر (جوهری) است. شعر گوهر است:

راوی ز درهای دری دلال و دل‌ها مشتری　　خاقانی اینک جوهری درهای بیضا ریخته
(همان، ۱۳۸۵: ۱۹۰)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و به‌ترتیب از نوع تشخیص و هستومند است. ساختار ذهنی پیشه‌وری سبب شکل‌گیری استعاره شده است. خاقانی، شاعری را در تناظر با تجارت نگاشته است و خود را به‌مثابه تاجر و یا جوهر فروش و شعر خود را به‌مثابه مروارید نگاشته است.

- قناعت ماه است. درگاه دونان، ماه نخشب است. قناعت کاخ است:

مگزین در دونان چو بود صدر قناعت منگر مه نخشب چو بود ماه جهانتاب
(همان: ۱۷۳)

هر سه استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند، هستومند و مکان‌مندی هستند. ساختار ذهنی پادشاهی سبب شکل‌گیری استعاره شده است. خاقانی، قناعت را در تناظر با کاخ نگاشته است و خطاب به خود می‌گوید: تا زمانی که قناعت وجود دارد به درگاه انسان‌های پست توجه نکن. در مصراع دوم نیز در ستایش بلندنظری خود، قناعت را در تناظر با ماه آسمان نگاشته است و رفتن به درگاه دونان را به‌مثابه ماه نخشب که ماه دروغین و ساختهٔ دست بشر بوده است نگاشته است.

- شاعر زال است. سیمرغ پدر است. رضایت انسان است:

خرسندی من دل دهدم گر ندهد خلق سیمرغ غم زال خورد گر نخورد باب
(همان)

در مصراع اول استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است. شاعر خرسندی خود را در تناظر با انسان نگاشته است که به او جرأت می‌بخشد. در مصراع دوم ساختار ذهنی پادشاهی سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر، خود را در تناظر با زال نگاشته و سیمرغ را در تناظر با پدر.

- تعلقات زندان است. هفت آسمان، طربگاه است:

چو از حبس این چار ارکان گذشتم طربگاه جز هفت طارم ندارم
(همان: ۱۶۶)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع مکان‌مندی است. ساختار ذهنی پادشاهی سبب شکل‌گیری استعاره است. خاقانی ارکان اربعه و به عبارتی دیگر تعلقات دنیوی را به‌مثابه محبس نگاشته است؛ و بر آن است هنگامی که از این تعلقات بگذرد هفت طارم، طربگاه شاعر می‌شود. در مصراع دوم هفت افلاک را در تناظر با طربگاهی برای خود نگاشته است.

- باد، خادم شاعر است. دیو، خادم شاعر است:

مرا باد و دیو است خادم اگر چه سلیمان نیم حکم خاتم ندارم
(همان)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است. ساختار ذهنی دین سبب شکل‌گیری استعاره شده است. خاقانی، باد و دیو را به‌مثابه خادم نگاشته است. این استعاره برگرفته از آیه: «فَسَخَّرنا لَه الرّیحَ تَجری بِأمرِه رُخاء حیثُ اصاب و الشیاطین کلَّ بنّاءٍ و غوّاصٍ» (ص:۳۶-۳۷) است.

- غفلت، بازی کودکانه است. مادر محافظ است:

ز ابتدا سرمامک غفلت نبازیدم چون طفل ز آنکه هم مامک رقیبم بود و هم مامای من
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۸: ۲۴۳)

در این بیت، دو استعاره وجود دارد که به ترتیب استعارهٔ ساختاری و استعارهٔ هستی‌شناختی از نوع تشخیص است. خاستگاه این دو استعاره به ترتیب بازی‌های کودکانه و نظام پادشاهی است. شاعر در ستایش مقام خود و اینکه از غفلت دور بوده، غفلت را در تناظر با سرمامک نگاشته است

و گفته از ابتدا به آن نپرداخته است؛ چرا که مادرش هم نقش مادر را برای او داشته و هم نقش مراقب و محافظ را.

- آه شاعر، انسان است:

صبحدم چون کلّه بندد آه دودآسای من　　چون شفق در خون نشیند چشم شب‌پیمای من
(همان: ۲۳۹)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است. ساختار ذهنی پادشاهی خاستگاه شکل‌گیری استعاره است. شاعر آه خود را به‌مثابه انسان بزرگ (پادشاه) می‌داند که در آسمان‌ها برای خود خیمه می‌زند.

- شعر شاعر، غالیه است. شعر شاعر، حنوط است:

به قسطنطین برند از نوک کلکم　　حنوط و غالیه موتی و احیا
(همان: ۳۰۹)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند است. ساختار ذهنی خانواده و آداب و رسوم و دین سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر، شعر خود را در تناظر با غالیه و حنوط نگاشته است. غالیه برای آرایش زندگان و حنوط برای تغسیل مردگان.

- شاعر، نافهٔ مشک است. بو پرنده است. مضامین شعری، بو است:

نافهٔ مشکم که گر بندم کنی در صد حصار　　سوی جان پرواز جوید طیب جان‌افزای من
(همان: ۲۴۲)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند است. ساختار ذهنی طبیعت سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر در ستایش مقام خود، خود را در تناظر با نافهٔ مشک نگاشته است و معتقد است اگر او را در صد حصار زندانی کنند بوی جان‌افزای او سوی جان پرواز خواهد کرد. در مصراع دوم، بو را در تناظر با پرنده نگاشته است که به‌سوی جان پرواز می‌کند؛ و مضامین شعری خود را به‌مثابه بو نگاشته است که به جان انسان می‌افزاید.

- اندیشهٔ شاعر، صحراست:

چند بیغاره که در بیغولهٔ غاری شدی　　ای پی غولان گرفته دوری از صحرای من
(همان)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع مکان‌مندی است. ساختار ذهنی طبیعت سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر در خطاب به معاندان خود که به او گوشه و کنایه می‌زنند می‌گوید شما از عوالم من خبر ندارید. شاعر در این بیت، اندیشهٔ خود را در تناظر با صحرا نگاشته است.

- شاعر آبنوس است:

آبنوسم در بن دریا نشینم با صدف　　خس نیم تا بر سر آیم کف بود همتای من
(همان)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند است. شاعر در بیان ارزشمندی خود، خود را در تناظر با آبنوس نگاشته است که در بن دریا با صدف همنشین است؛ و در مصراع دوم معاندان خود را در تناظر با خس نگاشته که بر روی آب و با کف همنشین هستند.

- شاعر بختی است:

بختـی مسـتم نخـورده پختـه و خـام شـما　　از شما خامان نه اکنون است استغنای من
(همان: ۲۴۳)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع جان‌دارانگارانه است. ساختار ذهنی طبیعت (حیوانات) سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر خطاب به معاندان خود گفته: «من آن شتر سرمستم که از می پخته و شراب خام شما نخورده‌ام و مدت‌های متمادی است که از شما ناآزمودگان بی‌نیازم» (همان: ۳۰۰). شاعر خود را در تناظر با بختی نگاشته است که مست است بدون اینکه از شراب استفاده کرده باشد، بیت اشاره به توبه خاقانی از شراب نیز دارد.

- شاعر بلبل است. طبع شاعر، شاخهٔ گلستان است. لعل و زر، بار است:

او بلبل است ای دلستان طبعش چو شاخ گلستان　　در مجلس شاه اخستان لعل و زرش بـار آمـده
(همان: ۴۵۸)

هر دو استعاره از نوع هستی‌شناختی و به ترتیب از نوع جان‌دارانگاری و هستومند است. ساختار ذهنی طبیعت سبب شکل‌گیری استعاره شده است. خاقانی خود را در تناظر با بلبل نگاشته و طبع خود را در تناظر با شاخهٔ درخت نگاشته است و لعل و زر را در تناظر با بار نگاشته که نصیب شاعر شده است.

- شاعر پرنده است. فلک‌الافلاک، آشیانه است. تن قفس است:

اگـر چـه بریـده پـرم جـای شـکر اسـت　　کـه بنـد قفـس سـخت محکـم نـدارم
بـرآرم پـــر و بـر پـــرم کآشـــیانه　　بـــه از قمّـــهٔ چـــــرخ اعظـــم نـــدارم
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۵: ۱۶۶)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع جان‌دارانگارانه، مکان‌مندی و مکان‌مندی است. ساختار ذهنی طبیعت سبب شکل‌گیری استعاره است. شاعر در بیت اول، تن خود را در تناظر با قفس نگاشته و خود را در تناظر با پرنده نگاشته است. او ابتدا از بریده بودن بال و پر خود شکایت می‌کند؛ سپس در ادامه، خود را به‌مثابه مرغ عرشی نگاشته است و فلک‌الافلاک را به‌مثابه آشیانه‌ای برای خود توصیف کرده است.

- دانش مرکب است:

پیـــاده نباشـــم از اســـباب دانـــش　　گـــر اســـباب دنیـــا فـــراهم نـــدارم
(همان)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و جان‌دارانگارانه است. شاعر، علم و دانش را به‌مثابه مرکب نگاشته است و خود را سوار بر آن توصیف کرده است. ساختار ذهنی طبیعت سبب شکل‌گیری استعاره شده است.

- نفس جاندار است:

از آنم به ماتم که زنده است نفسم چو مُرد از پیش هیچ ماتم ندارم
(همان)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و جان‌دارانگارانه است. خاقانی نفس خود را در تناظر با جاندار نگاشته است. او از زنده بودن نفس خود غمگین است و بر آن است که اگر نفسش بمیرد و از بین برود هیچ ماتمی نخواهد داشت.

- دل شاعر، مجروح است:

دهان خشک و دل خسته‌ام لیک از خلق تمنای جلّاب و مرهم ندارم
(همان: ۱۶۵)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع تشخیص است. ساختار ذهنی پزشکی سبب شکل‌گیری استعاره شده است. خاقانی دل خود را در تناظر با انسان مجروح نگاشته است. با این حال، او خود را بی‌نیاز از خلق می‌داند و درصدد درخواست مرهم و گلاب از خلق نیست.

- عزلت کافور است. عمل مشک است:

به کافور عزلت خنک شد دل من سزد گر ز مشک عمل شم ندارم
(همان)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند است. ساختار ذهنی پزشکی سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر، عزلت را در تناظر با کافور نگاشته است که به دلِ گرمِ او خنکی بخشیده است. در مصراع دوم، کار دیوانی را به‌مثابه مُشک نگاشته است که شاعر خود را از آن بی‌نیاز می‌داند.

- شعر شاعر، مومیایی است:

من شکسته‌خاطر از شروانیان وز لفظ من خاک شروان مومیایی‌بخش ایران آمده
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۵: ۱۴۶)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند است. ساختار ذهنی پزشکی سبب شکل‌گیری این استعاره شده است. «من از دست مردم شروان شکسته خاطرم، در حالی که از لفظ من خاک شروان برای جبران شکستگی‌های خاک ایران به‌مثابه مومیایی سلامت‌بخش شده است» (همان: ۲۳۳). شاعر شعر خود را به‌مثابه مومیایی نگاشته است.

- ذهن (وجود) شاعر، دریای پر گوهر است:

چشمهٔ صلب پدر چون شد به‌کاریز رحم زان مبارک چشمه زاد این گوهری دریای من
(همان: ۲۴۳)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع مکان‌مندی است. ساختار ذهنی دریا سبب شکل‌گیری استعاره شده است. «از مباشرت پدر و مادرم و درآمیختن آب آن دو من که دریایی گوهرینم در وجود آمدم» (ماهیار، ۱۳۸۸: ۲۹۸). شاعر، ذهن خلاق خود را به‌مثابه دریای پر گوهر نگاشته است.

علاوه بر این، دو استعارهٔ هستی‌شناختی دیگر در این بیت وجود دارد. صلب پدر، چشمه است. رحم مادر، کاریز است.

- شاعر، فرمانده عقل و جان است:

قاسم رحمت ابوالقاسم رسول الله کـه هسـت در ولای او خـدیو عقـل و جـان مـولای مـن
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۸: ۲۴۴)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع تشخیص هست. ساختار ذهنی پادشاهی سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر در ضمن مدح رسول‌الله(ص)، خود را فرمانده عقل و جان می‌داند. عقل و جان به‌مثابه غلام برای شاعر است که شاعر در تناظر با فرمانده یا فرمانروا قرار می‌گیرد.

- شاعر، پادشاه سخن است:

فاختـــه گفـــت از ســـخن نایـــب خاقـــانیم گلبن کآن دیـد کـرد مـدحت شـاه امتحـان
(همان، ۱۳۸۵: ۱۱۵)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است. ساختار ذهنی پادشاهی سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر، خود را در تناظر با پادشاه نگاشته است و فاخته را در تناظر با جانشینی برای خود. فاخته در سخنگویی خود را جانشین خاقانی می‌داند.

- شاعر سیمرغ است:

بـــه ســـیمرغ مـــانم ز روی حقیقـــت کـه از هـیچ مخلـــــوق همـدم نـدارم
بـــه نـــام و بـــه وحـــدت چنـــو ســـرفرازم کـه ایـن هـر دو معنـی ازو کـم نـدارم
(همان: ۱۶۵)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع جان‌دارانگاری است. شاعر خود را از نظر وحدت و آوازه در تناظر با سیمرغ نگاشته است و بر آن است که وحدت و آوازه‌اش کمتر از آوازهٔ سیمرغ نیست. در این بیت حوزهٔ اساطیر و افسانه‌ها سبب شکل‌گیری استعاره شده است.

- سخن شاعر، دریا است:

جاهـــل نرســـد در ســـخن ژرف تـــو آری کـف بـر سـر بحـر آیـد پیـدا نـه بـه پایـاب
(همان: ۱۷۴)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع مکان‌مندی است. ساختار ذهنی دریا، در این بیت سبب شکل‌گیری چندین استعاره شده است. شاعر، سخن خود را به‌مثابه دریا نگاشته است و انسان جاهل را به‌مثابه کف روی آب نگاشته است که بر سر آب است و به عمق آب راه ندارد.

- شاعر، غزنین فضل است:

گرچه شروان نیست چون غزنین منم غزنین فضـل از چـو مـن غـزنین نگـر غـزنین بـه شـروان آمـد
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۸: ۱۴۶)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و تشخیص است. شاعر، غزنین را در تناظر با انسان دانشمند نگاشته است و سپس خود را در تناظر با انسان دانشمندی نگاشته که به اندازهٔ تمام غزنین بهره‌مند از علم است. ساختار ذهنی پادشاهی سبب شکل‌گیری استعاره شده است.

- نام خاقانی، طراز است:

من بـه بغـداد و همـه آفـاق خاقـانی طلـب　　نـام خاقـانی طـراز فخـر خاقـان آمـده
(همان)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند است. ساختار ذهنی پوشاک سبب شکل‌گیری استعاره شده است. خاقانی، حوزهٔ انتزاعی افتخار را به‌مثابه لباس نگاشته است و نام خود را به‌مثابه طرازی برای آن نگاشته است.

- سعد اکبر، گوی گریبان شاعر است:

از نشـــاط آســـتین بـــوس امیرالمـــومنین　　سعد اکبر بـین مـرا گـوی گریبـان آمـده
(همان)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند است. ساختار ذهنی پوشاک سبب شکل‌گیری استعاره شده است. «از شادمانی آنکه آستین بوسی خلیفهٔ عباسی نصیبم شده است، به سعادتی رسیده‌ام که سیارهٔ مشتری که سعد اکبر محسوب می‌شود با همهٔ عظمتش تکمهٔ گریبانم شده است» (همان: ۲۳۵). خاقانی، ستارهٔ مشتری را به‌مثابه تکمه برای لباس خود نگاشته است.

- حرص جامه است. معنویت بالا است:

چـــو در سبزپوشـــان بـــالا رســـیدم　　دگـــر جامـــه حـــرص مُعَلَّـــم نـــدارم
(همان: ۱۶۴)

هر دو استعاره از نوع هستی‌شناختی و به ترتیب از نوع هستومند و جهتی هستند. خاقانی، معنویت را در تناظر با جهت بالا نگاشته و با بهره‌گیری از جهات فیزیکی معنویت را تبیین کرده است. او بر آن است اگر به معنویت دست یابد حرص را که در تناظر با جامه نگاشته است، مُعلم نخواهد کرد و به حرص و طمع نخواهد پرداخت. ساختار ذهنی پوشاک و جهات فیزیکی سبب شکل‌گیری استعاره شده است.

- شعر، تحفه است:

اخـــــوان کـــه ز راه آینـــد آرنـــد ره‌آوردی　　ایـن قطعـه ره‌آورد اسـت از بهـر دل اخـوان
گـر زاد ره مکـه توشـه اسـت بـه هـر شـهری　　تو زاد مـداین بر تحفه ز پـی شـــــروان
(همان: ۱۱۴)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و هستومند است. ساختار ذهنی سفر سبب شکل‌گیری این استعاره شده است. شاعر، شعر خود را در تناظر با تحفه نگاشته است. «اگر ره‌آورد مکه، تحفه و هدیهٔ متبرکی در هر شهری است، تو این قصیده را که انباشته از عبرت و پند و اندرز است، به شروان ارمغان ببر» (همان: ۱۳۶).

- سخن گنج است. سخن قلمرو پادشاهی است:

مالک ملک سخن خاقانیم کـز گـنج نطـق　　دخل صد خاقان بود یک نکتهٔ غـرّای مـن
(همان: ۲۴۳)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند و مکان‌مندی است. ساختار ذهنی پادشاهی سبب شکل‌گیری استعاره شده است. خاقانی، سخن (شعر) را در تناظر با سرزمین نگاشته و خود را به‌مثابه فرمانروای آن نگاشته است و بار دیگر سخن خود را به‌مثابه گنج نگاشته است و یک نکته از سخن خود را به‌مثابه دخل صد پادشاه نگاشته است.

- هنر شاعری، ابزار جنگ است:

هنـــر در خـــور معرکـــه دارم آخـــر اگـــر ســـاخت درخـــورد ادهـــم نـــدارم
(خاقانی به نقل از ماهیار، ۱۳۸۵: ۱۶۶)

استعاره از نوع هستی‌شناختی و از نوع هستومند است. ساختار ذهنی پادشاهی سبب شکل‌گیری استعاره شده است. شاعر بر آن است که هنر درخور میدان جنگ دارد؛ بنابراین شاعر، هنر خود را در تناظر با ابزار جنگ نگاشته است.

۶. نتیجه

- تداول فخریه‌ها و خودستایی‌ها در میان دیوان شاعران ایرانی و عجم و نیز وجود تخلص به عنوان آرایه‌ای در شعر شاعران به‌مثابه مجرایی برای ابراز قریحه و طبع‌آزمایی شاعران بوده و ربطی به عقدهٔ حقارت و این‌گونه مباحث غیر علمی ندارد. خاقانی نیز به‌مثابه اقران خود از این فن به خوبی بهره برده و فخریه‌هایی زیبا به‌وجود آورده است.
- با بررسی استعارات مفهومی، در دو مجموعه مالک ملک سخن و سحر بیان حدود ۲۲۲۰ نام‌نگاشت استعاری استخراج شد که ۹۵ نام‌نگاشت مربوط به حوزه خودستایی است؛ یعنی حدود ۴٪ . نام‌نگاشت‌های حوزه خودستایی بعد از نام‌نگاشت‌های مربوط به ایدئولوژی و باورهای مذهبی (حدود ۲۰٪)، عواطف و احساسات (حدود ۷ ٪)، شکوه و شکایت (حدود۶ ٪) دارای بیشترین بسامد است. شاعر برای عینی کردن مفاهیم مربوط به خودستایی از مفاهیم حوزه‌های زیر به ترتیب بسامد بهره گرفته است: مفاهیم حوزه خانواده و نظام اجتماعی (۳۱ مورد)، پادشاهی (۱۹ مورد)، طبیعت (۱۶ مورد)، حوزه دین (۱۵ مورد)، حوزه نجوم (۴ مورد)، حوزه پزشکی (۴ مورد)، حوزه پیشه‌وری (۴ مورد) و ... .
- تقسیم‌بندی استعاره‌ها به ساختاری و هستی‌شناختی طبق نظر لیکاف و جانسون دقیق نیست؛ چراکه از یک‌سو برای بسیاری از هستومندها (بنا، گیاه، درخت، آتش، دریا و...) می‌توان قائل به ساختار شد و از سوی دیگر معیاری مشخص برای تعیین نوع اسم‌نگاشت‌ها وجود ندارد. با وجود این، از آن‌جا که استعاره ابزاری برای شناخت و ادراک است؛ بنابراین پدیده‌های هستی که ملموس‌ترند، بهتر می‌توانند حوزه مقصد را باز شناسانند و از این رو بیشتر در زبان کاربرد دارند. چنانکه در نام‌نگاشت‌های فوق نیز به وضوح ملاحظه می‌شود. شاعر در یک مورد، استعاره جهتی را به کار برده و معنویت را در تناظر با جهت بالا نگاشته است؛ چرا که در نظر ما مسلمانان معنویات، خوب و مادیات بد هستند؛ لذا با توجه به فیزیک بدن، خوب را با جهت بالا و بد یا بی ارزش را با جهت پایین در تناظر قرار می‌دهیم.

منابع

قرآن مجید.
بهنام‌فر، محمد (۱۳۸۹)، *خاقان اقلیم سخن* (بررسی عناصر فرهنگ عامه در قصاید خاقانی)، بیرجند، قهستان.
بهنام‌فر، محمد و زینب طلایی (۱۳۹۳)، «تحلیل روان‌شناختی خودستایی‌های خاقانی بر مبنای دیدگاه کارن هورنای»، *ادب غنایی*، س ۱۲، ش ۲۲، ۶۹-۹۲.
پورابراهیم، شیرین و همکاران (۱۳۹۲)، «بررسی معنی‌شناختی مکانی‌شدگی مفاهیم انتزاعی در زبان *قرآن*»، *نثرپژوهی ادب فارسی*، س ۱۶، ش ۴، ۱۰۷– ۱۲۴.
پورسینا، محمدرضا (۱۳۹۵)، *معناشناسی شناختی کلام الهی در قرآن*، رسالهٔ دکتری، دانشگاه قرآن و حدیث.
سلیمانی یزدی، سجاد (۱۳۹۵)، «خاقانی و شکسپیر از نظر مفهومی استعاره‌ای»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه خوارزمی.
حسینی، سیدمطهره (۱۳۹۶)، «استعارهٔ مفهومی رحمت الهی در *قرآن کریم*»، *ذهن*، ش ۶۹، ۲۷–۵۲.
دشتی، علی (۱۳۶۴)، *خاقانی شاعری دیرآشنا*، تهران، اساطیر.
دریکوند، عصمت، ذوالفقار علامی و محبوبه مباشری (۱۳۹۹)، «استعاره‌های مفهومی خشم در دیوان خاقانی»، *متن‌پژوهی ادبی*، دورهٔ ۲۶، ش ۹۴، ۳۵-۶۴.
راسخ مهند، محمد (۱۳۹۴)، *درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم*، چ ۵، تهران، سمت.
زمرّدی، حمیرا، مهدی حیدری و آرش دولت‌آبادی (۱۳۹۳)، «فعل ربطی چیستی، ساخت‌ها و فرایندهای آن»، *رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، ش ۱۰۹، ۵۴ـ۵۷.
عباسی، محمود، حسین صادقی و جواد شیروانی (۱۳۹۵)، «بررسی انواع استعاره در غزلیات حافظ شیرازی بر مبنای زبان‌شناسی شناختی»، *علوم ادبی*، س ۶، ش ۸، ۷۳ – ۹۲.
علی بیگی، وحید، محمدامیر عبیدی‌نیا و علیرضا مظفری (۱۳۹۹)، «کارکرد استعاره در شعر خاقانی بر اساس نظریهٔ زبان‌شناسی شناختی(لیکاف و جانسون)»، *بلاغت کاربردی و نقد ادبی*، دورهٔ ۵، ش ۱، ۱۳۷–۱۴۸.
کزازی، میرجلال الدین (۱۳۸۷)، *سوزن عیسی (گزارش چامه ترسایی خاقانی شروانی)*، چ ۲، تبریز، آیدین.
کوچش، زلتن (۱۳۹۳)، *مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره*، ترجمهٔ شیرین پورابراهیم، تهران، سمت.
گیررتس، دیرک (۱۳۹۳)، *نظریه‌های معنی شناسی واژگانی*، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران، علمی.
لیکاف، جرج و مارک جانسون (۱۳۹۶)، *استعاره‌هایی که باور داریم*، ترجمهٔ راحله گندمکار، تهران، علمی.
چهرقانی، رسول (۱۳۸۲)، «نارسیسیسم یا خودشیفتگی در شعر خاقانی»، *آموزش زبان و ادب فارسی*، س ۱۷،ش ۶۸، ۴۵–۴۹.
صفوی، کورش (۱۳۹۲)، *درآمدی بر معنی‌شناسی*، چ ۵، تهران، سورهٔ مهر.
فضائلی، مریم و شیما ابراهیمی (۱۳۹۳)، «بررسی استعارهٔ مفهومی احساس غم در شعر مسعود سعد سلمان»، *مطالعات زبان و ادبیات غنایی*، س ۴، ش ۱۳، ۶۵ – ۸۰.
ماهیار، عباس (۱۳۸۵)، *سحر بیان خاقانی*، کرج، جام گل.
ـــــــــــ (۱۳۸۸)، *مالک ملک سخن (شرح قصاید خاقانی)*، تهران، سخن.
یگانه، فاطمه و آزیتا افراشی (۱۳۹۵)، «استعاره‌های جهتی در *قرآن* با رویکرد شناختی»، *جستارهای زبانی*، ش ۳۳، ۱۹۳ـ۲۱۶.

References

The Holy Quran.
Abbasi, M., H. Sadeghi & J. Shirvani, (2016), "A Study of Types of Metaphors in Hafez Shirazi's Lyric Poems Based on Cognitive Linguistics", *Bi-Quarterly Journal of Literary Sciences*, Vol. 6, No. 8, 73-92. (Persian)

Ali Beigi, Vahid, Obedinia, Mohammad Amir, Mozafari, Alireza (2019), "The Function of Metaphor in Khaqani's Poetry Based on Cognitive Linguistic Theory (Likaf and Johnson)", Two Quarterly Journals of Applied Rhetoric and Literary Criticism, Volume 5, Issue 1 137-148. (Persian)

Behnamfar, Mohammad (2009), Khaqan Iglim Sokhan (Review of Popular Culture Elements in Khaqani's Poems), Birjand, Qahestan. [Persian].

———— and Zeinab Talai (2013), "Psychological analysis of Khaqani's self-praises based on Karen Horne's point of view", Adab Ghanai, S. 12, No. 22, 69-92. (Persian)

Chihraghani, Rasul (2012), "Narcissism or narcissism in Khaqani's poetry", Teaching Persian Language and Literature, Q 17, No. 68, 45-49. (Persian)

Derikvand, Esmat, Allami, Zulfiqar, Mubasheri, Mahbubeh (2019), Conceptual metaphors of anger in the Khaqani court", Literary Research Text, Volume 26, Vol. 94, 35-64. (Persian)

Dashti, A. (1961), *Khaghani, a Late Poet, Ashna*, 1th Ed, Tehran, Mythology (Persian)

Fazaeli, M. & S. Ebrahimi, (2016), "a Study of the Conceptual Metaphor of Feeling of Sorrow in the Poetry of Massoud Saad Salman", *Journal of Linguistic Language and Literature*, Vol. 4, No. 13, Pp. 65-80. (Persian)

Gameron, Lynne & Maslon, Robert (2010), *Metaphor Analysis*, London, London Equinox.

Gererts, Dirk (2013), Theories of Lexical Semantics, translated by Korosh Safavi, Tehran, Scientific.

Hosseini, S. M. (1396), "Conceptual Metaphor of Divine Mercy in the Holy Quran", *Mind*, Vol. 6, 27-52. (Persian)

Kazzazi, Mirjalaluddin (2007), Suzan Isa (report of Chame Tarsai Khaqani Shervani), Ch. 2, Tabriz, Aydin. (Persian)

Kovecses, Z. (2014), *A Practical Introduction to Metaphor*, Translated by Ebrahim Shirinpour, 1th Ed, Tehran, Samat. (Persian)

Lakoff, G. & J. Mark (2016), *The Metaphors We Believe*, Translated by Raheleh Gandomkar, 1th Ed, Tehran, Elmi. (Persian)

———— (1992), "The Contemporary Theory of Metaphor", In *Andrew Orttony* (ed): Metaphor and Thought: Cambridge University, 202- 251.

———— (1987), *Woman, fire, and dangerous things: What categories reveal about the mind*, University of Chicago Press , University of Chicago.

———— & Johnson, M. (1980), *Metaphors We Live By*, Chicago and London, University of Chicago.

Māhyar, A. (2006), Sehr-e Bayan Khaghani, Karaj, Gol Jam. (Persian)

———— (2009), *Malek-e Molk-e Sokhan (Explanation of Khaghani's Poems)*, Tehran, Sokhan. (Persian)

Pour Ebrahim, S., A. Golfam, F. Aghagolzadeh & A. Kord Zaffranloo Cambodia (2013), "A Semantic Study of the Spatialization of Abstract Concepts in the Language of the Quran", *Prose Studies of Persian Literature*, Vol. 16, No. 4, Pp. 107-124. (Persian)

Poursina, Mohammad Reza (2015), Cognitive Semantics of the Divine Word in the Qur'an, Doctoral Dissertation, University of Qur'an and Hadith. (Persian)

Rasekh Mohand, M. (2015), *An Introduction to Cognitive Linguistics: Theories and Concepts*, 5th Ed, Tehran, Samt. (Persian)

Safavi, K. (2013), *An Introduction to Semantics*, 5th Ed, Tehran, Soureh Mehr. (Persian)

Soleimani Yazdi, Sajjad (2015), Khaqani and Shakespeare from a metaphorical point of view, Master's thesis, Khwarazmi University, Faculty of Literature and Human Sciences. (Persian)

Yeganeh, F. & , A. Afrashi (2016), "Directional Metaphors in the Qur'an with a Cognitive Approach", *Linguistic Essays*, No. 33. 193-216. (Persian)

Zomorrodi, H., M. Heidari & A. Dolatabadi (2014), "What is a Relational Verb, its Constructions and Processes", *The Growth of Persian Language and Literature Education*, Vol. 109. Pp. 54-57. (Persian)

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Analysis of the Components of Victor Frankl's Theory of Semantic Therapy in Forough Farrokhzad's Poems

Motahareh Azadikhah[1] Maryam Amir Arjomand✉ [2] Mandana Hashemi[3]

1. Department of Persian Language and Literature, Roodehen Branch, Islamic Azad University, Roodehen, Iran. E-mail: Mahafarid.azad@yahoo.com
2. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Roodehen Branch, Islamic Azad University, Roodehen, Iran. E-mail: amirarjmand@riau.ac.ir
3. Department of Persian Language and Literature, Roodehen Branch, Islamic Azad University, Roodehen, Iran. E-mail: hesfahani@riau.ac.ir

Article Info

Article type:
Promotional Article
(P 109-129)

Article history:

Received:
23 February 2022

Received in revised form:
1 February 2023

Accepted:
8 February 2023

Published online:
15 March 2023

ABSTRACT

One of the most important issues of life is the purpose and meaning of life, which is seriously considered by thinkers and thinkers today. Victor Frankl is a theorist who has answered this question through his difficult experiences.In his school, which is called "meaning therapy", he has tried to remind man that everyone in his life must discover a meaning through which he can overcome hardships and be safe from emptiness and despair. Semantic therapy believes that life has meaning and that each person should seek his own unique meaning and that man has the freedom to choose his approach to life.The purpose of this study is to investigate the components of meaning therapy in Forough Farrokhzad's poetry in order to provide solutions to the meaning of life.

This research is done by descriptive-analytical method; In this way, first the three important components of love, suffering and death are explained and then examined in Forough Farrokhzad's poems. The statistical population in this research is a complete collection of the poet's works.

The result of this research shows that Forough is full of life. He considers love, suffering and death as a phenomenon of life and has reached a deep meaning of life by accepting these three components. Forough's view of love is very wide. He goes from discovering love to discovering himself. She seeks refuge in love in search of inner peace. In the period of decline of human emotions and despair, he sees love as an escape to make life meaningful. The suffering and pain that is rippling in Forough's poetry is a sign of his acceptance. He has consciously accepted the suffering and recited the poem, and in the end he holds man responsible for his own destiny. He also considers death as a part of the phenomenon of existence, but this death is a consciousness for Forough accompanied by fear, which passes this horror with a meaning called love. Forough finds the meaning of life very simple. To create the path of life, he creates great meaning from every small and simple issue for a life full of love. In his poems, the poet not only finds human understanding incapable of understanding the secrets of existence and self-knowledge, but also believes that man must take this inability into account, and for this reason, while pointing to man's inability to understand himself and existence, by calling to Happiness and satisfaction give meaning to life.

Finally, we must say that the categories that Viktor Frankl introduced about giving meaning to life are not only known to make human life meaningful, but according to his theory, the dark side of these categories has been dominated by their bright and meaningful side. According to Frankel, death is not the end of life. Suffering, despite being unfortunate, may be the joy of human existence. Love is not just a generic and based on known drivers in psychology, but it can be something beyond what was stated.

Keywords: Meaning Therapy; Love, Death, Suffering, Forough Farrokhzad.

Cite this article: Azadikhah, Motahareh; Maryam Amir Arjomand and Mandana Hashemi (2023), "Analysis of the Components of Victor Frankl's Theory of Semantic Therapy in Forough Farrokhzad's Poems", *Journal of Literary Criticism and Rhetoric*, Vol: 11, Issue: 4, Ser.N: 28, 1-20, 10.22059/jlcr.2023.339552.1817.

© The Author(s).

Publisher: University of Tehran Press.

DOI: https://jop.ut.ac.ir/

پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت
شاپای الکترونیکی: ۲۶۷۶-۷۶۲۷
https://jalit.ut.ac.ir
انتشارات دانشگاه تهران

واکاوی مؤلفه‌های نظریهٔ معنادرمانی ویکتور فرانکل در اشعار فروغ فرخزاد

مطهره آزادی‌خواه[۱] | مریم امیر ارجمند[۲]✉ | ماندانا هاشمی[۳]

۱. گروه زبان و ادبیّات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران. رایانامه: mahafarid.azad@yahoo.com
۲. نویسندهٔ مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران. رایانامه: amirarjmand@riau.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران. رایانامه: hesfahani@riau.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: ترویجی
(ص ۱۰۹-۱۲۹)

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۱/۱۱/۱۲
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۱/۱۱/۱۹
تاریخ انتشار: ۱۴۰۱/۱۲/۲۴

چکیده

هدف و معنای زندگی، در حال حاضر یکی از مهم‌ترین سؤالات انسان است. ویکتور فرانکل نظریه‌پردازی است که در شیوهٔ روان‌درمانی خود، یعنی معنادرمانی، از رهگذر تجربیات سختی که داشته به این پرسش پاسخ گفته است. هدف معنادرمانی کشف و دریافت معنا از رهگذر سه مؤلفه می‌باشد: ارزش‌های تجربی، ارزش‌های خلاق و ارزش نگرشی. هدف از پژوهش حاضر بررسی مؤلفه‌های معنادرمانی در شعر فروغ فرخزاد است. این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی انجام گرفته است. جامعهٔ آماری در این تحقیق مجموعه آثار شاعر به‌طور کامل است. نتایج حاصل از پژوهش نشان داد که «عشق» از اساسی‌ترین مفاهیم در شعر فروغ، از مؤلفهٔ ارزش تجربی است و بستر بسیار مهم مکتب معنادرمانی در معنابخشی به زندگی انسان است. شاعر و فرانکل هر دو بر این باورند که در پرتو عشق، زندگی انسان معنا می‌یابد و خودشناسی رقم می‌خورد و استعدادهای انسان شکوفا می‌شود و جنبهٔ شهودی آن، تقابل با عقل را سبب می‌شود. شاعر در اشعار خود نه‌تنها درک بشر را در دریافت اسرار هستی و خودشناسی ناتوان می‌یابد بلکه بر این باور است که انسان باید این ناتوانی را در نظر بگیرد و به همین سبب ضمن اشاره به ناتوانی انسان در درک خود و هستی با فراخواندن به شادی و رضایتمندی، زندگی را معنا می‌بخشد. شاعر به زمان و گذرایی آن و زندگی انسان در بستر آن توجه خاص دارد و ضمن پذیرش غم و رنج در ظرف زمان، انسان را همواره به بهره‌یابی از فرصت‌ها و عمر فراخوانده‌اند. این رویکرد در اندیشه فرانکل نیز نمود آشکار دارد. معنادرمانی با در نظر گرفتن گذرایی هستی به جای بدبینی و انزوا، انسان را به کوشش فرا می‌خواند.

کلیدواژه‌ها: معنادرمانی، عشق، مرگ، رنج، فروغ فرخزاد.

استناد: مطهره آزادی‌خواه، مطهره؛ مریم امیرارجمند و ماندانا هاشمی (۱۴۰۱)، «واکاوی مؤلفه‌های نظریهٔ معنادرمانی ویکتور فرانکل در اشعار فروغ فرخزاد»، *پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت*، دورهٔ ۱۱، ش ۴، پیاپی ۲۸، ۲۰-۱. 10.22059/jlcr.2023.339552.1817.

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

معنادرمانی امروزه یکی از مکاتب مطرح روان‌شناسی جهان است. بسیاری از صاحب‌نظران این رشته که تلاش برای یافتن معنی در زندگی را اساسی‌ترین نیروی محرکه هر فرد در دوران زندگی او می‌دانند، معنادرمانی را بسیار متناسب با مشکلات عصر حاضر می‌دانند.

معنادرمانی سومین مکتب روان‌شناسی وین در کنار مکاتب روان‌کاوی فروید و روان‌شناسی آدلر محسوب می‌گردد که هر کدام از این مکاتب متمایز از دیگری است. مکتب روان‌کاوی فروید مبتنی بر اراده معطوف به لذَت و روان‌شناسی آدلر مبتنی بر اراده معطوف به قدرت و مکتب معنادرمانی فرانکل مبتنی بر اراده معطوف به معناست (محمدپور، ۱۳۸۵: ۱۲۱).

به عقیدهٔ فرانکل هدف معنادرمانی این است که بیمار را نسبت به وظیفه مسئولیَت‌پذیری خود آگاه سازد و این وظیفه را برعهده بیمار بگذارد که خود انتخاب کند. انتخاب اینکه در برابر چه کسی و چه چیزی تا چه حد مسئول است. این بر عهده بیمار است تصمیم بگیرد که در برابر وظیفه‌ای که زندگی بر عهده او نهاده است، پاسخ‌گوی کیست؟ جامعه یا وجدان خویش؟ برخی از مردم خود را نه‌تنها مسئول و پاسخگوی خداوند می‌دانند، بلکه بر این باورند که این خداوند است که این مسئولیَت را برایشان تعیین کرده است. کار معنادرمانی (لوگوتراپی) نه تدریس است و نه موعظه، همانطور که یک چشم پزشک با معالجه چشمان ما این امکان را به ما می‌دهد که جهان را آنگونه که هست ببینیم، نقش لوگوتراپیست نیز وسعت بخشیدن به میدان دید بیمار است تا جایی که «معنی» و «ارزش‌ها» در میدان دید و حیطه خودآگاه بیمار قرار بگیرد. لوگوتراپی با در نظر گرفتن گذرایی هستی و وجود انسان به جای بدبینی و انزوا انسان را به تلاش و فعالیت فرا می‌خواند (فرانکل، ۱۳۹۰: ۱۶۶-۱۸۸).

ویکتور فرانکل[1] بنیان‌گذار مکتب «معنادرمانی»[2] از بازماندگان اردوگاه‌های کار اجباری نازی‌ها در آشویتس[3] است. وی در کتاب *خاطرات* خود و نیز در کتاب *انسان در جست‌وجوی معنا* بارها تأکید می‌کند که تنها چیزی که او را عمیقاً متوجه اهمیت معناجویی در زندگی کرد، از دست دادن نوشته‌های علمی‌اش طی انتقال به آشویتس بود. هسته و اساس مکتب معنادرمانی فرانکل، آن است که همه نابسامانی‌های روانی به این بر می‌گردد که شخص، معنایی برای زندگی خود نمی‌یابد و هدفی برای زندگی در سر ندارد. برای درمان همه انواع بیماری‌های روانی، باید به شخص بیمار، القای معنا و هدف کنیم، اگر شخص هدف یافت، وضع روانی او بهنجار می‌شود. با ورود معنا به زندگی، همه خواست‌ها و سلوک ما به یک هدف معطوف می‌شود و سراپای وجودمان طالب یک چیز می‌شود (ملکیان، ۱۳۷۹: ۱۸۵).

از جمله اهداف فرانکل باید به آگاه‌سازی انسان نسبت به وظیفه خود، تلاش برای ایجاد خوشبینی و نفی بدبینی اشاره کرد. به این ترتیب هر نوع اندیشه‌ای که بتواند امید و شادی و تحرک و انگیزه در انسان ایجاد کند، در زمرهٔ مؤلفه‌های معنادرمانی قرار می‌گیرد. به عقیده

1.Viktor frankl
2. Logotherapy
3. Auschwitz

فرانکل خود انسان تنها کسی است که می‌تواند در خود تحرک و امکان معنایابی را ایجاد کند و کسی در قبال او مسئول نیست.

پیشرفت علم روان‌شناسی از یک سو و ماهیَت پویا و پیچیده جوامع امروزی از سوی دیگر، باعث شده است که نیازهای معنوی بشر در برابر خواسته‌های مادی اهمیت بیشتری بیابد. نظریات روان‌شناسی جدید راهی است برای شناخت ارزش و اهمیت روح انسانی و نحوه ارتباط با جهان‌های دیگر.

شعر و ادبیات همواره در طی زمان، اهداف تعلیمی داشته است و برخی ناقدان ادبی معتقدند که ادبیات متعهد می‌تواند بسیاری از معضلات روحی و روانی انسان را درمان کند. شناخت مؤلفه‌های روان درمانی و پیداکردن عناصر آن در شعر، به‌ویژه اگر مطابق با نظریات روان‌کاوان باشد، کمک بسیاری به فهم ادبیات و اهداف و ارزش‌های آن می‌کند. همچنین با ارائه سه مؤلفه معنادرمانی می‌توان به راهکارهای جدیدی از کشف معنا و مفهوم زندگی رسید. بر همین اساس پژوهش حاضر به روش توصیفی–تحلیلی با منابع کتابخانه‌ای مربوط به نظریه معنادرمانی فرانکل مطالعه گردیده سپس مطالب مورد نیاز و مرتبط عیناً یا به صورت تلخیص یا خلاصه و چکیده در فیش‌ها یادداشت شد و بر اساس موضوع، طبقه‌بندی و مرتب و با اشعار فروغ فرخزاد مقایسه شد. هدف در این پژوهش بررسی مؤلفه‌های معنادرمانی در شعر فروغ فرخزاد و ارائه راهکارهای جدید برای کشف معنا می‌باشد.

پیشینهٔ پژوهش

معنادرمانی از نظریاتی است که در ایران عمر چندانی ندارد و پژوهش‌های اندکی به طرح این مبحث در ادبیات پرداخته‌اند؛ ازجملهٔ این پژوهش‌ها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– فریبا رضایی خسروی و همکاران در مقالهٔ «تحلیل شخصیت از خود فراروندهٔ کیخسرو بر اساس نظریهٔ ویکتور فرانکل» (۱۳۹۷) ضمن معرفی نزدیکی مؤلفه‌های اندیشهٔ فرانکل به اندیشهٔ مازلو، برای تحلیل شخصیت کیخسرو در *شاهنامه* به سه مؤلفهٔ «مسئولیت»، «آزادی» و «ارادهٔ معطوف به معنا» از اندیشهٔ فرانکل توجه داشته‌اند.

– حسین دولت‌دوست و همکاران در مقالهٔ «واکاوی تطبیقی جایگاه قناعت در *مثنوی معنوی* مولوی و *بوستان* سعدی با تأملی در دیدگاه مکتب معنادرمانی و ارائهٔ الگویی از آن» (۱۳۹۸)، کوشیده‌اند بین مفهوم «قناعت» در *بوستان* سعدی و *مثنوی* مولوی با مؤلفه‌های معنادرمانی ویکتور فرانکل پیوندی برقرار سازند. آنها با تکیه بر این امر، الگوی مشخص تربیتی‌ای را معرفی می‌کنند که شامل سه مؤلفهٔ ترکیبی مذهبی، روان‌شناسی و اقتصادی است.

– اسماعیل احمدی در پایان‌نامهٔ خود با عنوان «بررسی وجوه نظریهٔ معنادرمانی ویکتور فرانکل و تطبیق آن با مثنوی معنوی» (۱۳۹۹)، وجوه اشتراک و تمایز بین معنادرمانی از منظر فرانکل و معنادرمانی از منظر مولوی را بررسی کرده است. طبق نتایج این پژوهش، مولوی نیز مثل فرانکل، قائل به این مسئله است که «رنج» و «شکست» نه‌تنها پوچ و بی‌معنا نیست، بلکه حامل

معنایی است که هر انسان باید خود به‌تنهایی آن را دریافت کند و طبق آن معانی و الگوها با مسائل زندگی‌اش روبه‌رو شود.

۲. تحلیل موضوع پژوهش

۲-۱. فرانکل

در جمع‌بندی نظریهٔ فرانکل باید گفت در صورتی زندگی می‌تواند معنادار شود که ما سه دسته از ارزش‌ها را بفهمیم که به منزلهٔ سه رویکرد گسترده یا سه شیوهٔ کشف معنادرمانی تلقی می‌شود. در روش لوگوتراپی، معنا را می‌توان به سه شیوه کشف کرد:

ارزش‌های تجربی: یافتن معنای زندگی از راه تجربیاتی ارزشمند مانند برخورد با شگفتی‌های طبیعت، یا درک و دریافت فرد دیگری (به وسیله عشق)

ارزش‌های خلاق: دومین راه برای کشف معنا، از رهگذر ارزش‌های خلاق میسر می‌شود. انجام کاری برجسته، مانند تالیف یک کتاب یا خلق یک اثر هنری آنچنان که فرانکل نیز در ۶۷ سالگی موفق به اخذ گواهی‌نامه خلبانی شد.

ارزش‌های نگرشی: اگر شخص در موقعیتی قرار بگیرد که نتواند شرایط را تغییر دهد می‌تواند نگرش خود را نسبت به وضعیت انتخاب کند. این کار نوعی متعالی کردن خود از رهگذر معنایابی است. هرچند ارزش‌های نگرشی شامل فضایلی چون دلسوزی، شجاعت، شوخ طبعی و ... است اما مشهورترین مثال فرانکل معنایابی از راه رنج بردن است. رنج بردن، گناه و مرگ، سه رأس مثلث غم‌انگیز هستند که در عمر خود با آن مواجه هستیم. معنادرمانی پاسخ به مثلث غم‌انگیز را از رهگذر ارزش‌های نگرشی و خوش‌بینی غم‌انگیز فراهم می‌آورد.

فرانکل اذعان می‌دارد هیچ شکی نیست که معنای زندگی را باید یافت و نمی‌توان جعل کرد او با صراحت بیان می‌دارد که معنای زندگی انسان، امری درونی و روانی نیست، بلکه معنا را باید پیدا کرد.

۲-۲. فروغ فرخزاد

شعر برای فروغ، دریچه‌ای بود که او را با هستی مرتبط می‌سازد؛ چیزی برای توجیه بودن خود و یافتن خود:

> شعر برای من مثل پنجره‌ای است که هر وقت به طرفش می‌روم خود به خود باز می‌شود، من آنجا می‌نشینم، نگاه می‌کنم، آواز می‌خوانم، داد می‌زنم، گریه می‌کنم، با عکس درخت‌ها قاطی می‌شوم و می‌دانم که آن طرف پنجره یک فضا هست و یک نفر می‌شنود... شعر با وجود معنی وسیع‌اش وسیله‌ایست برای ارتباط با هستی. خوبی شعر این است که آدم زمانی که شعر می‌گوید می‌تواند بگوید: من هستم، یا من هم بودم. من در شعر خود چیزی را جست‌وجو نمی‌کنم بلکه در شعرم تازه «خودم» را پیدا می‌کنم (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۴۸).

به‌تدریج شعر برای فروغ مسئله‌ای جدی می‌شود. شعر برایش پاسخی است که باید به زندگی خود بدهد:

> حالا شعر برای من یک مسئله جدی است؛ مسئولیتی است که در مقابل وجود خودم احساس می‌کنم. یک جور جوابی است که باید به زندگی خودم بدهم. من همان‌قدر به شعر احترام می‌گذارم که یک آدم مذهبی به مذهبش (همان: ۷۰).

بیشتر شعرهای او، با بی‌پروایی خاصی سروده شده که در ادبیات آن زمان هیچ شاعری شهامت آن شیوه سرودن را نداشت و همین موجب شگفتی بسیار شد؛ ولی جدا از جنبهٔ اخلاقی، اگر صرفاً شعر فروغ را از جنبهٔ هنری بررسی کنیم، استعداد و ذوق سرشار او تحسین برانگیز است. آن‌قدر صمیمانه و بی‌ریا با خودش حرف می‌زند که می‌توان آن را «مجموعه شخصی» نامید؛ یک مجموعه شخصی و واقعی که کاملاً به زبان روح و دل، آراسته شده، ولی پویایی خاص اشعار از بُعد دیگر مورد توجه است. تمامی اشعار این مجموعه با احساس و شور درونی و هیجان خاصی درآمیخته، همه‌جا به دنبال هیجانی تازه می‌گردد و می‌خواهد تمام قلب و روحش را با خاطره‌ای، با امیدی و یا تحولی تکان دهد و سکوت و آرامش را از لحظه‌هایش دور کند و همیشه تقریباً با روحی زنده و نوعی احساس تند و وحشی از هوس، گناه، لذت، غرور، مستی، جادو، خاطره، فریاد، افسون و حسرت حرف می‌زند و گاهی هم خسته از دویدن‌ها و نرسیدن‌ها، دست به دامن خدا می‌شود. چون معتقد است که شعر الهام گرفتن از خدایی است که خالق زیبایی‌ها و دنیای شگفت‌انگیز پیرامون ماست و آدمی را به کشف و شهود شگفتی‌ها در جهان آفرینش، به محبت، دوستی، انسانیت و تکامل فرامی‌خواند و او را به تفکر و خلاقیت وامی‌دارد.

فرانکل معنای خاص زندگی هر فرد را منحصر به خود آن فرد می‌داند و چنین معتقد است:

> تنها خود فرد است که می‌تواند به آن معنا، فعلیت بخشد و تنها با دست یابی به یک معناست که معناجویی او ارضا خواهد شد. بشر در هر شرایطی خلاء کامل را تجربه می‌کند و نمی‌تواند نیازهای درونی‌اش را به شکل عمل مثبتی ابراز نماید، تنها کاری که از او بر می‌آید این است؛ در حالی که رنج‌هایش را به شیوه‌ای شرافتمندانه تحمل می‌کند، می‌تواند از راه اندیشیدن به معشوق و تجسم خاطرات عاشقانه‌ای که از معشوق دارد، خود را خشنود گرداند. عشق تنها شیوه‌ای است که با آن می‌توان به اعماق وجود انسان دیگری دست یافت. هیچ کس توان آن را ندارد جز از راه عشق، به جوهر وجود انسانی دیگر آگاهی کامل یابد (فرانکل، ۱۳۶۶: ۱۵۰).

عشق عالی‌ترین و نهایی‌ترین هدفی است که بشر در آرزوی آن است. عشق در اشعار فروغ فراوانی بسیاری دارد؛ چنان‌که گویی با آویختن به عشق به‌عنوان معنای اصلی زندگی بر ناملایمات چیره می‌شود (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۸۳).

این زن (مادر، عاشق) هیچ‌گاه از حس زنده بودن و حرکت خلاق خود فاصله نمی‌گیرد. عاشق می‌شود، به زندگی می‌رسد. زندگی می‌کند به خلاقیت پی می‌برد. از حس مادری به شعر دست می‌یابد. در شعر به یگانگی عوامل و اجزای سازندهٔ وحدت انسانی نفوذ می‌کند (همان).

> می‌خواهم به اعماق زمین برسم
> عشق من آنجاست
> در آنجایی که دانه‌ها سبز می‌شوند
> و ریشه‌ها به هم می‌رسند. و آفرینش در میان پوسیدگی، خود را ادامه می‌دهد
> گویی همیشه وجود داشته است
> پیش از تولد و بعد از مرگ ...

می‌خواهم قلبم را مثل یک میوهٔ رسیده به همه شاخه‌های درختان آویزان کنم (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۶۲).

شعر فروغ حکایت دل و روانی است که از بودن خود سخت آزرده و همواره در پی پاسخ به پرسش وهم‌آلود و سنگینی چون چگونه بودن و چگونه زیستن است (عابدی، ۱۳۷۷: ۸۶).

او به محتوای شعر بیش از فرم آن توجّه داشت؛ بی‌آنکه در به کارگیری صنایع لفظی و معنوی زیاده‌روی کند، از واژگانی سنجیده و زبانی ساده و صمیمی بهره می‌جوید. اساس قالب اشعار او را اوزان عروضی سالم و یا شکسته تشکیل می‌دهد. خلاصه آن که شعر فروغ بی هیچ نقابی، صادقانه و آیینهٔ روح اوست (صبور، ۱۳۷۸: ۴۶۱).

۳. مؤلفه‌های معنادرمانی

۱-۳. ارزش‌های تجربی

عشق

دید فروغ به عشق بسیار وسیع است. او از کشف عشق، به کشف خویشتن خویش می‌رسد. او در جست‌وجوی آرامش درون به عشق پناه می‌برد. او درد و زوال عواطف انسانی و یأس و ناامیدی و عشق را مفری می‌بیند تا به زندگی معنا بخشد:

گیاهی سبز می‌روید در مرداب رویاهای شیرینم
زِ دشت آسمان گویی غبارِ نور برمی‌خاست
گل خورشید می‌آویخت بر گیسوی مشکینم
نسیم گرم‌دستی، حلقه‌ای را نرم می‌لغزاند
در انگشت سیمینم (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۵۹)

عشق به گونه‌ای عظیم، قابلیت پذیرش تمام و کمال ارزش‌ها را می‌افزاید. دروازه‌های کل جهان ارزش‌ها، همه به روی عاشق باز می‌شود. بنابراین عاشق در تسلیم به معشوق، غنایی درونی را تجربه می‌کند که از معشوق فراتر می‌رود (فرانکل، ۱۳۶۶: ۲۳۶).

بگذار تا به طعنه بگویند مردمان
در گوش هم حکایت عشق مدام ما
«هرگز نمیرد آنکه دلش زنده شد به عشق
ثبت است بر جریدهٔ عالم دوام ما» (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۱۵)

«عشق، زاییدهٔ مستی است و زایندهٔ هشیاری، عشق تسلای تنهایی انسان و پادزهر مرگ است؛ عشق خواهر مرگ است. در میان انواع عشق، عشق جنسی، نمونهٔ عشق زاینده است. ما در عشق و با عشق بقای خود را می‌جوییم. وقتی که عشق رشد می‌کند، اشتیاق آتشینی برای رسیدن به کنه و نهایت هرچیز که مد نظر آید، پیدا می‌شود» (اونامونو، ۱۳۸۵: ۱۹۷-۲۰۳).

باز من ماندم و یک مشت هوس
باز من ماندم و یک مشت امید
یاد آن پرتوی سوزندهٔ عشق
که زِ چشمت به دل من تابید (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۷۸)

عاشقی و دلبستگی به دیگری، یکی از راه‌های معنابخشیدن به زندگی است که موجب می‌شود انسان از خودش و تکرارها فراتر رود:

همه هستی من آیه تاریکیست
که تو را در خود تکرارکنان
به سحرگاه شکفتن‌ها و رستن‌های ابدی خواهد برد
من در این آیه تو را آه کشیدم، آه
من در این آیه تو را
به درخت و آب و آتش پیوند زدم (همان: ۴۰۳)

فرانکل معتقد است «علاوه بر جمال معشوق، عامل سومی هم در عشق، مؤثر است. معجزهٔ عشق! چون از طریق عشق آنچه فهم‌ناشدنی است، انجام می‌گیرد» (فرانکل، ۱۳۶۶ :۲۳۶).

عشق زمینی فروغ او را تا آسمان می‌برد. «عشق» برای او مقدس است، آن را «باران رحمتی» می‌داند که بر قلب «گنهکار» او می‌بارد.

عشق تو همچو پرتو مهتاب است
تابیده بی‌خبر به لجنزار
باران رحمتی است که می‌بارد
بر سنگلاخ قلب گنهکاری (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۱۶۷)

«فروغ به ذات شعر، و به ذات رابطه انسانی و عشق روکرده است. از این رو دریافته است که آدمی به زندگی بسته است و سلب زندگی از آدمی، سلب هویت خود اوست. زندگی به عشق بسته است و سلب عشق از زندگی یعنی سلب هویت از آدمی. عشق نهایی‌ترین رابطه بی‌واسطه میان انسان با انسان است» (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۶۶).

از تو تنهاییم خاموشی گرفت
پیکرم بوی هم‌آغوشی گرفت
جوی خشک سینه‌ام را آب، تو
بستر رگ‌هام را سیلاب، تو
در جهانی این چنین سرد و سیاه
با قدم‌هایت قدم‌هایم به راه (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۳۲۰)

فرانکل معتقد است عشق پدیده‌ای کاملاً انسانی است. «عشق باید آدمی را غنی سازد؛ بخشی از این غنای درونی است که معنای زندگی انسان را تشکیل می‌دهد. در واقع آن جنبه از پدیدهٔ جامع‌تر انسانی یعنی«تعالی خویشتن»است» (فرانکل، ۱۳۷۱: ۸۳).

عشق از جسم معشوق فراتر می‌رود و معنای ژرف خود را در هستی معنوی شخص و در درون او می‌یابد در این مرحله دیگر فرقی نمی‌کند معشوق حاضر باشد یا نباشد، مرده باشد یا زنده؛ این دیگر اهمیتی ندارد.

در شعر فروغ همه‌جا سخن از عشق طبیعی و زمینی، اما متعالی است. هرچه از اشعار اولیه فروغ دورتر شویم، بیان او از معشوق زمینی سخت‌تر و خود معشوق متعالی‌تر است:

او شراب بوسه می‌خواهد زِ من
من چه گویم قلب پر امید را

او به فکر لذت و غافل که من
طالبم آن لذت جاوید را (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۱۷۰)

عشق تنها شیوه‌ای است که با آن می‌توان به اعماق وجود انسانی دیگر دست یافت. «جنبهٔ روحانی عشق است که ما را یاری می‌دهد تا صفات اصلی و ویژگی‌های واقعی محبوب را ببینیم» (فرانکل، ۱۳۹۰: ۱۷۳) و فروغ گفته است:

عشقی به من بده که مرا سازد
همچون فرشتگان بهشت تو
یاری به من بده که در او بینم
یک گوشه از صفای سرشت تو (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۱۴۴)

فروغ یک عاشق معمولی نیست، او عاشق «عشق» است. به عقیدهٔ فرانکل عشق راستین، وابسته به وجود فیزیکی معشوق نیست؛ بنابراین، عشق فارغ از وجود فیزیکی معشوق و با وجود فقدان وی هم دوام می‌آورد. به عبارت دیگر، او یکی از راه‌های معنا بخشیدن به زندگی را درک و دریافتن فرد دیگری از راه عشق می‌داند که موجب می‌شود انسان از خود فراتر رود. به این طریق درد و رنج خود را فراموش کند. عشق از نظر فرانکل این‌گونه است:

> عشق تنها شیوه‌ای است که با آن می‌توان به اعماق وجود انسانی دیگر دست یافت. هیچ کس توان آن را ندارد که جز از راه عشق به جوهر وجود انسانی دیگر، آگاهی کامل یابد. جنبهٔ روحانی عشق است که ما را یاری می‌دهد تا صفات اصلی و ویژگی‌های واقعی محبوب را ببینیم و حتی چیزی را که بالقوه در اوست و باید شکوفا گردد، درک کنیم (فرانکل، ۱۳۹۶: ۲۳).

اگر به سویت این چنین دویده‌ام
به عشق عاشقم نه بر وصال تو
به ظلمت شبان بی‌فروغ من
خیال عشق خوش‌تر از خیال تو (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۲۳)

و در نهایت در «تعالی نفس» به واسطهٔ عشق تا آنجا پیش می‌رود که به حقیقت زندگی دست می‌یابد.

سخن از پیوند سست دو نام
و هم آغوشی در اوراق کهنهٔ یک دفتر نیست
سخن از گیسوی خوش بخت من است
با شقایق‌های سوخته بوسهٔ تو
و صمیمیت تن‌هامان، در طراری
و درخشیدن عریانی‌مان
همه می‌دانند
همه می‌دانند
ما به خواب سرد و ساکت سیمرغان، ره یافته‌ایم
ما حقیقت را در باغچه پیدا کردیم
در نگاه شرم آگین گلی گمنام
و بقا را در یک لحظه نا محدود (همان: ۳۷۲)

حتی با وجود رنجی که از عشق می‌برد شاد است. فروغ برای اندوه تعبیری زیبا به کاربرده است: «شکوفه اندوه»؛ که نشان از پذیرش رنج و اندوهی دارد که باعث رشد آدمی می‌شود و رنج را هم زیبا می‌بیند. به عقیدهٔ فروغ «اندوه» مانند شکوفه‌ای است که از شاخه یاد معشوق می‌روید. شاعر«عشق» را گریزی می‌بیند برای اندوه.

اما من آن شکوفه اندوهم
کز شاخه‌های یاد تو می‌رویم
شب‌ها تو را به گوشه تنهایی
در یاد آشنای تو می‌جویم (همان: ۲۱۳)

و هرچند یاد معشوق را چون خزانی اندوهناک می‌بیند ولی همین تصویر هم در نظرش دل انگیز است.

در دل چگونه یاد تو می‌میرد
یاد تو یاد عشق نخستین است
یاد تو آن خزان دل انگیزی است
کو را هزارجلوهٔ رنگین است (همان)

شاعر با وجود محال بودن عشق، اما آن را «ره آورد» می‌داند. اینجاست که باید گفت «عشق» امری مادی نبوده بلکه معنوی و فراجسمانی است:

چه ره آورد سفر دارم ای مایه عمر؟
سینه ای سوخته در حسرت یک عشق محال
نگهی گمشده در پردهٔ رویایی دور
پیکری ملتهب از خواهش سوزان وصال (همان: ۲۰۱)

و نیز:

من از تو می‌مردم
اما تو زندگانی من بودی
تو با من می‌رفتی
تو در من می‌خواندی
وقتی که من خیابان‌ها را
بی‌هیچ مقصدی می‌پیمودم ..... (همان: ۴۰۰)

تلاش شاعر به‌منزلهٔ نوعی در حرکت بودن احساس است. رنجی که شاعر از این پیمودن‌ها دارد، برای او معنابخش است؛ با درک این رنج است که انسان آفریده‌ای مسئول است که باید به معنی بالقوه زندگی خود تحقق بخشد، معنی حقیقی زندگی را در جهان پیرامون و گرداگرد روحیهٔ شاعر باید یافت، نه در جهان درون و ذهن و روانش.

می‌آیم، می‌آیم، می‌آیم
و آستانه، پر از عشق می‌شود
و من در آستانه به آن‌ها که دوست می‌دارند
و دختری که هنوز آنجا،
در آستانهٔ پر عشق ایستاده، سلامی دوباره خواهم کرد (همان: ۳۹۹)

عشق به خودی خود، با همهٔ بیم و امیدها، درد و درمان‌ها و مؤلفه‌های متضادگونه‌اش همواره شاعر را به خویشتن فرامی‌خواند، «خویشتن» که این بار نه در خود شاعر، بلکه در فراسوی شاعر قرار دارد و وی باید برای دستیابی به آن با پای اراده‌اش راه را بپیماید:

آری آغاز دوست داشتن است
گرچه پایان راه ناپیداست
من به پایان دگر نیندیشم
که همین دوست داشتن زیباست (همان: ۷۷)

امید به عشق همواره به‌مثابه دستیابی به مقصود و مطلوب نیست، بلکه برای شاعر، پیمودن مسیر عشق نیز معنابخش خواهد بود.

و من به جفت‌گیری گل‌ها می‌اندیشم
در آستانهٔ فصلی سرد
در محفل عزای آیینه‌ها
و اجتماع سوگوار تجربه‌های پریده رنگ
و این غروب بارور شده از دانش سکوت ... (همان: ۴۱۲)

و نیز:

از آینه بپرس نام نجات‌دهنده‌ات را
آیا زمین که زیر پای تو می‌لرزد تنهاتر از تو نیست؟ (همان: ۴۳۵)

باور داشتن به وجود یک منجی، متضمن وجود نوعی امید و عشق در نهاد شاعر است.

امیدواری
روی ویرانه‌های امیدم
دست افسونگری شمعی افروخت
مرده‌ای چشم پر آتشش را
از دل گور بر چشم من دوخت (همان: ۱۷۱)

هرجا ناامیدی باشد، امیدی از پس آن خواهد آمد. حتی اگر این امید برخاسته از دل خاک از چشم خفتهٔ مرده‌ای باشد.

زِ پشت میله‌ها هر صبح روشن
نگاه کودکی خندد به رویم
چو من سر می‌کنم آواز شادی
لبش با بوسه می‌آید به سویم (همان: ۲۰۵)

عشق به دورهٔ کودکی به مثابهٔ عشق و امید به گذشته است، گذشته‌ای آرمانی که شاعر میل دارد آن را دوباره احیا کند. «شادی» در باور شاعر، مؤلفه‌ای است که احیا کنندهٔ عشق و امید از دست رفتهٔ وی است.

با آنکه رفته‌ای و مرا برده‌ای زِ یاد
می‌خواهمت هنوز و به جان دوست دارمت
ای مرد، ای فریب مجسم بیا که باز
بر سینهٔ پر آتش خود می‌فشارمت (همان: ۳۱۰)

عشق نامیراست، حتی اگر دیگری آن را ظاهراً به فراموشی بسپارد. همین نامیرا بودن عشق سبب معنابخشی به زندگی شاعر می‌شود.

۲-۳. ارزش‌های نگرشی

۱-۲-۳. رنج

اونامونو، پژوهشگر، شاعر، رمان‌نویس و فیلسوف اسپانیایی می‌گوید:

> رنج، راه آگاهی است و موجودات زنده با رنج کشیدن به خودآگاهی دست می‌یابند. زیرا دست یافتن به آگاهی از خویش، همان شناختن خویش است. اگر کم یا بیش رنج نمی‌بردیم چگونه می‌دانستیم که وجود داریم؟ جز با رنج کشیدن، چگونه می‌توانیم در نفس خودمان تأمل کنیم. با رنج است که در خود تمرکز می‌کنیم و به خود باز می‌گردیم (۱۳۹۶ :۲۰۶).

فرانکل دربارهٔ رنج می‌گوید:

> ما فقط از طریق اعمالمان به زندگی معنی نمی‌بخشیم، بلکه از راه دوست داشتن و نهایتاً از طریق رنج هم به زندگی معنی می‌دهیم. چون انسان در شیوه پذیرفتن رنج‌هایش تحت قید و بندهایی، باز قادر است ارزش‌های انسانی خود را شکوفا کند. نوع برخورد ما با دشواری‌ها به درستی نشان می‌دهد که ما چه کسی هستیم و این می‌تواند به ما توانایی دهد که معنادار زندگی کنیم» (۱۳۹۹: ۶۳).

به عقیده فرانکل رنج بردن، شرط لازم برای معناجویی نیست؛ ولی باعث راه‌اندازی معنایابی می‌شود. او معتقد است در رنج هم می‌توان معنایی یافت و باید رنج را به شیوه‌ای شرافتمندانه پذیرفت و تحمل کرد (ثنایی، ۱۳۹۶: ۵۶).

فرانکل معتقد است «اینکه چگونه با سختی‌ها و رنج‌ها کنار بیاییم و به آن واکنش نشان دهیم، نهایتاً محصول **یک تصمیم شخصی** است. انسان می‌تواند هر درد و رنجی را تحمل کند؛ مادامی که در آن رنج، حکمت خاصی را درک کند» (۱۳۹۹ :۹۳).

شاعر رنج و درد را «زیبا» می‌بیند؛ زیرا پذیرفته است در رنج و درد، هم‌معنایی برای زندگی نهفته است. او پذیرفته است درد و رنج، بهترین جلوگاه ارزش وجودی انسان است. او درد خود را پنهان نمی‌کند؛ زیرا آن‌قدر رنج و درد را زیبا می‌بیند که حتی آن را برای واژهٔ «خوشبختی» به کار می‌برد.

> می‌خواهمش در این شب تنهایی
> با دیدگان گمشده در دیدار
> با درد، درد ساکت زیبایی سرشار، از تمامی خود سرشار (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۱۴۱)

رنج و دردی که در شعر فروغ موج می‌زند، زخم دهان گشودهٔ انسان روشنفکر عصر اوست که دچار پوچی و بی‌معنایی شده است. انسانی که در نقطهٔ اوج پوچی ارزش‌ها ایستاده است. فروغ اگر شعر می‌گوید برای طغیان علیه این پوچی است: «توی زمانی داریم زندگی می‌کنیم که تمام مفاهیم و مقیاس‌ها دارند معنی خودشان را از دست می‌دهند. نمی‌توانم توضیح بدهم که چرا شعر می‌گویم. شاید یک جور نیاز ناآگاهانه است به مقابله و ایستادگی در برابر زوال» (همان: ۴۷-۴۸).

فرانکل عقیده دارد انگیزهٔ اصلی و هدف زندگی گریز از درد و لذت بردن نیست (فرانکل، ۱۳۹۹: ۸۶). درد و رنج فروغ، هدفمند است. او از این درد و رنج به لذت عشق می‌رسد؛ پس بیمی از درد و رنج ندارد.

فروغ پذیرفته است که رنج لازمهٔ زندگی است و آن ناگریز است؛ پس با آغوشی باز و بدون هراس آن را می‌پذیرد:

ای زِ گندمزارها سرشارتر
ای زِ زرین شاخه‌ها پربارتر
ای در بگشوده بر خورشیدها
در هجوم ظلمت تردیدها
با توأم دیگر زِ دردی بیم نیست
هست اگر، جز درد خوشبختیم نیست (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۳۱۶)

فرانکل معتقد است برای رسیدن به استعداد یا خلاقیتی جدید، می‌توان از رنج و اندوه بهره برد و در واقع، فرصتی برای تجلی نیروهای بالقوه و شکوه آدمی از این رهگذر فراهم می‌شود (فرانکل، ۱۳۹۹: ۸۹).

احساس می‌کنی که دریغ است
با درد خود اگر بستیزی
می‌بویی آن شکوفه غم را
تا شعر تازه‌ای بنویسی (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۴۴)

«معنادرمانی» به ما می‌آموزد که تا آنجا که امکان دارد، از رنج بردن بپرهیزیم. «اما به مجرد اینکه می‌بینیم تقدیر دردناک غیرقابل تغییر است، نه‌تنها باید آن را پذیرفت، بلکه باید آن را به دستاوردی معنادار تغییر داد» (فرانکل، ۱۳۹۰: ۸۹).

روی خاک ایستاده‌ام
با تنم که مثل ساقهٔ گیاه
باد و آفتاب و آب را
می‌مکد که زندگی کند
باروَر زِ میل
باروَر زِ درد
روی خاک ایستاده‌ام (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۸۷)

هرگونه ایستادگی و مقاومت به‌مثابه تحمل رنج است؛ رنجی که حاصل وجود یک حس مازاد یا بر عکس رنج بردن از یک فقدان ابدی است. این درد با وجود ناپسند بودن برای شاعر، لذّت را به ارمغان خواهد آورد؛ زیرا درد به نوعی احساسی را به وی می‌بخشد که لذّت نمی‌تواند. نگرش ابتدایی انسان از رنج می‌گوید تمام ناراحتی‌های روحی و روانی بشر نشئت‌گرفته از مشکلات و رنج‌هایی است که بر وی وارد شده است؛ لذا باید از آن‌ها فاصله گرفت تا حال فرد بهتر شود با نگاهی شاعرانه به زندگی درمی‌یابیم که تمام ناراحتی‌های انسان در زندگی‌اش ناشی از عدم ظرفیّت کافی برای مقابله با رنج‌هاست.

۲-۲-۳. گناه

درد و رنج بهترین جلوه‌گاه وجود انسان است و آنچه که اهمیت بسیار دارد، شیوه و نگرش فرد نسبت به رنج است و شیوه‌ای که این رنج را به دوش می‌کشد (فرانکل، ۱۳۹۹: ۸۹). فروغ رنج و گناه را فدای لحظه‌ای شادی می‌کند. او رنج و گناه را به جان می‌خرد و پذیراست؛ زیرا در نظر او دنیا گذراست و با خدایی بخشنده روبه‌روست که با تمام گناهکاری به او لبخند می‌زند (مختاری، ۱۳۷۸: ۴۷۸).

بیا دنیا نمی‌ارزد به این پرهیزی و دوری
فدای لحظه‌ای شادی، کن این رویای هستی را
لبت را بر لبم بگذار
کز این ساغر پر می
چنان مستت کنم تا خود بدانی قدر مستی را (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۱۲۰)

چنان‌که در شعر «پاسخ» آورده است:

بر روی ما نگاه خدا خنده می‌زند
هرچند ره به ساحل لطفش نبرده‌ایم
زیرا چو زاهدان سیه‌کار خرقه‌پوش
پنهان ز دیدگان خدا می نخورده‌ایم
پیشانی ار ز داغ گناهی سیه شود
بهتر زِ داغ مهر نماز از سر ریا (همان: ۲۱۴)

برای شاعر همواره «لحظه» به‌مثابه امری معنابخش است، حتی اگر با گناه و عصیان سپری شود. شاعر ارادهٔ به گناه را مانند ارادهٔ معطوف به معنا می‌پندارد.

۳-۲-۳. مرگ

مرگ به‌عنوان حقیقتی انسانی، دست‌مایهٔ شعر فروغ است. در شعر فروغ مرگ همواره یکی از موضوعات اساسی است. نگاه فروغ به زندگی، نزدیک به نوعی نگاه اگزیستانسیالیستی است. او آدمی را مسئول سرنوشت خود می‌داند و مرگ را جزء پدیدهٔ هستی. اما این مرگ‌آگاهی برای فروغ توأم با وحشت است که این وحشت را با معنایی به نام عشق تعدیل و باور می‌کند (مختاری، ۱۳۷۸: ۵۸۳).

فروغ «مرگ» را رویدادی حتمی و گریزناپذیر می‌داند و آن را چون دیگر پدیده‌ها، مخاطب خود قرار می‌دهد. این مخاطب قرار دادن مرگ، در واقع نگاه فروغ به مرگ را نشان می‌دهد که هراسی از مردن ندارد.

می‌سوزم از این دو رویی و نیرنگ
یکرنگی کودکانه می‌خواهم
ای مرگ از لبان خاموشت
یک بوسه جاودانه می‌خواهم (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۱۲۳)

شفیعی کدکنی بر این باور است که «مرگ و یأس و ناامیدی عجیبی بر شعر دورهٔ فروغ حاکم است و اصولاً یکی از درون‌مایه‌های اصلی شعر این دوره، مسئله اندیشیدنش شاعران به مرگ و حتی ستایش مرگ است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۶۶).

از دریچه‌ام نگاه می‌کنم
جز طنین یک ترانه نیستم
جاودانه نیستم
جز طنین یک ترانه نیستم (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۸۸)

در مؤلفه‌های معنادرمانی فرانکل، «مرگ» از اساسی‌ترین رنج‌های آدمی است. مرگ نه‌تنها چهرهٔ زندگی را بی‌معنا نمی‌کند، بلکه موقتی بودن زندگی را پر معنا می‌سازد. در واقع مرگ مسئولیت آدمی را به او یادآور می‌شود (فرانکل، ۸۶:۱۳۹۹).

آدمی از مرگ ناگریز است؛ اما آزاد است تا در برابر سرنوشت خود موضع مناسب و شکوهمندی را انتخاب کند (محمدپور، ۱۳۸۵: ۱۷۰).

تنهاتر از یک برگ
با بار شادی‌های مهجورم
در آب‌های سبز تابستان
آرام می‌رانم
تا سرزمین مرگ
تا ساحل غم‌های پاییزی
در سایه‌ای خود را رها کردم (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۹۷)

فروغ در درگیری تجربی با این موج‌ها، مدام در تلاش گریز از جاذبه این کانون به سر می‌برد. و گاه از فراز موجی بلند به سوی روشنایی پرتاپ می‌شود. و در حرکت پرتابی خود پیروزی بر زوال و مرگ را احساس می‌کند. اصلی که در پایان بسیاری از درخشان‌ترین شعرهایش در تصویرهای مختلف عینیت می‌یابد و می‌یابم شاعر نه‌تنها این زوال را باور نداشته و تسلیم نشده، بلکه آن را با استمداد از نیروی عشق به هستی جوشان تبدیل کرده است (حقوقی، ۱۳۸۱: ۱۵۵).

من مثل حس گمشدگی وحشت آورم
اما خدای من
آیا چگونه می‌شود از من ترسید
من، من که هیچ‌گاه
جز بادبادکی سبک و ولگرد
بر پشت بام‌های مه‌آلود آسمان
چیزی نبوده‌ام
و عشق و میل و درد و نفرتم را
در غربت شبانه قبرستان
موشی به نام مرگ جویده است (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۳۵۶)

فروغ می‌گوید: «گاهی اوقات فکر می‌کنم که درست است که مرگ هم یکی از قوانین طبیعت است، اما آدم تنها در برابر این قانون است که احساس حقارت و کوچکی می‌کند. یک

مسئله‌ای است که هیچ کاریش نمی‌شود کرد، حتی نمی‌شود مبارزه کرد برای از میان بردنش، فایده ندارد باید باشد. خیلی هم خوب است. این یک تفسیرکلی که شاید هم احمقانه باشد» (همان: ۵۷).

حتی عشق و وصلت نیز در ذهن او با هاله‌هایی از مرگ و زوال همراه است. فروغ در نامه‌ای به برادرش می‌نویسد: «آدم باید دنبال جفت خویش بگردد هرکسی یک جفت دارد. باید جفت خودش را پیدا کند. با او همخوابه شود و بمیرد. معنی همخوابگی همین است؛ یعنی کامل شدن و مردن» (همان: ۱۳۴).

گوش دادم به همه زندگی‌ام
موش منفوری در حفرهٔ خود
یک سرود زشت مهمل را
با وقاحت می‌خواند
جیرجیری سمج و نامفهوم
لحظه‌ای فانی را چرخ‌زنان می‌پیمود
و روان می‌شد بر سطح فراموشی
آه من پر بودم از شهوت — شهوت مرگ
هر دو ... از احساسی سرسام آور تیر کشید (همان: ۳۱۰)

و همچنین:

غربت سنگینم از دلدادگیم
شور تند مرگ در همخوابگیم
نامده هرگز فرود از بام خویش
در فرازی شاهد اعدام خویش (همان: ۳۴۴)

مرگ و توقف و از حرکت به سوی آینده‌ای مغشوش باز ایستادن، شاید موجب آرامشی باشد و راستی اگر مرگ نبود، آدمی چه سرنوشت دهشناکی داشت (شمیسا، ۱۳۷۴: ۳۳). فرانکل معتقد است «لزومی ندارد به نوعی مرگ را از زندگی حذف کنیم برعکس باید گفت که به واقع مرگ به زندگی تعلق دارد» (فرانکل، ۱۳۶۶: ۱۴۰). و فروغ سروده است:

مرگ من روزی فرا خواهد رسید
در بهاری روشن از امواج نور
در زمستانی غبارآلود و دور
یا خزانی خالی از فریاد و شور (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۶۴)

فروغ در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» نگرش نهایی خود را دربارهٔ مرگ به نمایش می‌گذارد. «در این شعر با وقوف بر آلودگی زمین و نومیدی آسمان و ناتوانی دست‌های سیمانی و زمستان تاریخی عصرخود، مرگ را نه فقط در فرجام محتوم این هستی آلوده، بلکه به‌عنوان راه رسیدن به رهایی و تولدی دیگر کشف می‌کند» (نیکبخت، ۱۳۷۳: ۱۰۱).

بعد از تو ما به قبرستان رو آوردیم
و مرگ، زیر چادر مادربزرگ نفس می‌کشید
و مرگ، آن درخت تناور بود

که زنده‌های این سوی آغاز
به شاخه‌های ملولش دخیل می‌بستند
و مرده‌های آن سوی پایان
به ریشه‌های فسفریش چنگ می‌زدند
و مرگ روی آن ضریح مقدس نشسته بود (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۴۳۰)

۳-۳. ارزش‌های خلاق

انجام کار ارزشمند

در آثار فرخزاد، شعر و زندگی به گونه‌ای تفکیک‌ناپذیر با هم درمی‌آمیزد و به یگانگی می‌رسد. «مایهٔ اصلی زندگی و شعر در آغاز برای او لذت جسمانی و هوس‌های عریان بود که حاصلی به جز شکست و ناکامی نداشت. شکست در زندگی اجتماعی و خانوادگی روح وی را پس از یک دوره ناامیدی، بی اعتمادی، ناباوری و بی‌اعتقادی نسبت به همه چیز، به طغیان وا داشت» (یاحقی، ۱۳۷۸: ۱۱۳).

فروغ با آن که از شاعران معاصر یا پیش از خود، کمتر تأثیرگرفته، اما مشاهده می‌شود که در مراحل کمال، به سوی تغزلی پرمایه و سرشار از اندیشه‌های اجتماعی و فلسفی گراییده است:

زندگی شاید آن لحظه مسدودی است
که نگاه من در نی نی چشمان تو خود را ویران می‌سازد
و در این حسی است
که من آن را با ادراک ماه و با دریافت ظلمت خواهم آمیخت
در اتاقی که به اندازه یک تنهایی است
دل من
که به اندازه یک عشق است
به بهانه‌های ساده خوشبختی خود می‌نگرد ... (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۲۶۸)

یکی از راه‌های کشف معنا، از رهگذر ارزش‌های خلاَّق میسّر می‌شود. از نظر فرانکل «خلّاقیت، اضافه کردن چیزی به دنیا از رهگذر خودابرازی است و استفاده از استعدادها در راه‌های مختلف است. کاری که انجام می‌دهیم؛ مثلاً خلق یک اثر هنری، تألیف یک کتاب، و ... هدیهٔ ما به زندگی است. فرانکل معتقد است هر کس مسئولیتی را در قبال زندگی به دوش می‌کشد» (محمدپور، ۱۳۸۵: ۱۶۲). فروغ این رسالت را در شعر گفتن و رساندن فریاد خود به جهان می‌داند.

به لب‌هایم مزن قفل خموشی
که من باید بگویم راز خود را
به گوش مردم عالم رسانم
طنین آتشین آواز خود را (فرخزاد، ۱۳۹۸: ۹۹)

بیا بگشای در، تا پر گشایم
به سوی آسمان روشن شعر
اگر بگذاریم پرواز کردن
گلی خواهم شدن در گلشن شعر (همان: ۱۰۰)

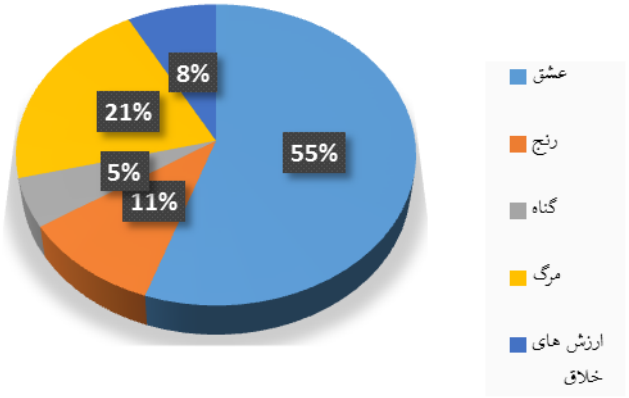
یاحقی معتقد است در فروغ نوعی تحول روحی رخ داده است. تحول از گرایش نفسانی به مرحله‌ای از درک فلسفی و اجتماعی که تجربیات و تأثرات عام را از زندگی و محیط پر اضطراب و لرزان بیرون در دامن تصویر تازهٔ شعر می‌ریزد (یاحقی، ۱۳۷۸: ۱۱۲). نگاه فروغ به زندگی و شعر، نگاهی دیگر است؛ آزاد و رها، عمیق و مستقل.

۴. نتیجه

شاعر معاصر مورد مطالعه در پژوهش حاضر در مقام شاعری اندیشمند به هستی، انسان، جامعه و شرایطی که فرد در آن زندگی می‌کند، اندیشیده است و بر این بنیان، ایده‌هایی برای زندگی و معنای آن بیان کرده است. فرانکل نیز با توجه به ماهیت انسان و هستی‌گرایی و شرایطی که آدمی در آن قرار می‌گیرد، زندگی را تعریف می‌کند و در مقام روان پزشک، راهکارهایی برای زندگی راستین بیان می‌کند. شاعر و فرانکل رنج را از زندگی جدایی‌ناپذیر می‌دانند و زندگی را یکسره به معنای برخورداری و تنعم نمی‌دانند. فرانکل معتقد است کوشش برای رسیدن به مطلوب و هدف، به زندگی انسان معنا می‌بخشد و ناکامی و تنش در آن راه، لازمه زندگی و بهداشت روان است. شعر برای فروغ دریچه‌ای بود که او را با هستی مرتبط می‌ساخت، چیزی برای توجیه بودن خود و یافتن خود؛ شعر وسیله‌ایست برای ارتباط با هستی و با وجود، به معنی وسیع آن. خوبی‌اش این است آدم وقتی شعر می‌گوید می‌تواند بگوید: من هستم، یا من هم بودم. من در شعر خود چیزی را جست‌وجو نمی‌کنم بلکه در شعر خود تازه «خودم» را پیدا می‌کنم. فروغ نیز به گذر زمان و هستی انسان توجه دارد. وی ضمن آن که غم و رنج را به‌عنوان بخشی از زندگی بشر می‌پذیرد، همواره انسان را به استفاده از فرصت‌های عمر فرا می‌خواند. او با آگاهی به آلودگی زمین، نومیدی آسمان، ناتوانی دست‌های سیمانی و زمستان تاریخی عصر خود و بیان آن در شعر، مرگ را نه‌تنها فرجام مختوم این هستی آلوده، بلکه به‌عنوان راه رسیدن به رهایی و تولدی دیگر کشف می‌کند. طبق نتایج به دست آمده عشق به دورهٔ کودکی به‌مثابه عشق و امید به گذشته است، گذشته‌ای آرمانی که فروغ میل دارد آن را دوباره احیا کند. «شادی» در باور شاعر، مؤلفه‌ای است که احیاکنندهٔ عشق و امید از دست‌رفتهٔ وی است. فرانکل معتقد است تحقق معنا را در عشق نیز می‌توان یافت و این راه از همه مهم تر است. فروغ در شعر از خدایی الهام می‌گیرد که خالق زیبایی‌ها و دنیای شگفت‌انگیز پیرامون ماست و آدمی را به کشف و شهود شگفتی‌ها در جهان آفرینش، به محبت، دوستی، انسانیت و تکامل فرامی‌خواند و او را به تفکر و خلاقیت وا می‌دارد.

با مطالعهٔ شعر فروغ، درمی‌یابیم که وی در شعرش زندگی می‌کرد و در زندگی شعر می‌سرود، زندگی هنری‌اش از زندگی عادی جدا نبود. فروغ سرشار از شور زندگی بود. رنج و سختی را با تمام وجود لمس کرده و آن را تبدیل به معنایی برای زندگی می‌کند. شاعر رنج خود را تبدیل به شعر می‌کند، شعری که سراسر امید و شوق است. او عاشق عشق بود و مرگ و رنج را پدیده‌ای می‌دانست برای رسیدن به وصال. فروغ معنای زندگی را در مسائل پیچیده جست و جو نمی‌کند، بلکه معتقد است زندگی شاید خیابان درازی است که زنی با زنبیل از آن می‌گذرد. فروغ معنای

واقعی معنای زندگی را از رهگذر مفهوم عشق کشف کرده است و به همین علت با وجود زندگی سخت و پررنج، اشعارش پر از امید و شور زندگی است. در نمودار زیر درصد هریک از مؤلفه‌های مورد بررسی در آثار فروغ نشان داده شده است.



یکی از اساسی‌ترین مفاهیم در نظریهٔ فرانکل عشق است و عشق بستر بسیار مهم مکتب معنادرمانی در معنابخشی به زندگی انسان است. شاعر و فرانکل هر دو بر این باورند که در پرتو عشق، زندگی انسان معنا می‌یابد و خودشناسی محقق می‌شود و استعدادهای انسان شکوفا و جنبه شهودی آن، تقابل با عقل را سبب می‌شود. البته، ظهور نیروی عشق و ابعاد آن در اشعار مورد بررسی، بسیار گسترده‌تر و ژرف‌تر از دیدگاه فرانکل است؛ زیرا شاعر اساس هستی را بر بنیان آن می‌بیند و عشق در اندیشهٔ او کارکردهای درمان‌گرایانهٔ بسیار گوناگونی می‌یابد که در اندیشه فرانکل نمود ندارد. شاعر در اشعار خود نه‌تنها درک بشر را در دریافت اسرار هستی و خودشناسی ناتوان می‌یابد، بلکه بر این باور است که انسان باید این ناتوانی را در نظر بگیرد و به همین سبب ضمن اشاره به ناتوانی انسان در درک خود و هستی، با فراخواندن به شادی و رضایتمندی، زندگی را معنا می‌بخشد. شاعر به زمان و گذرایی آن و زندگی انسان در بستر آن توجه خاص دارد. سرانجام باید بگوییم مقولاتی را که ویکتور فرانکل دربارهٔ معنابخشی به زندگی معرفی کرده است، نه‌تنها مسبب معنادار کردن زندگی بشر شناخته شده‌اند، بلکه با توجه به نظریهٔ وی، وجهِ تاریک این مقولات تحت سیطرهٔ وجه روشن و معنابخش آن‌ها قرار گرفته است. مرگ با توجه به دیدگاه فرانکل پایان زندگی نیست. رنج با وجود ناگوار بودنش ممکن است گوارای وجود بشر باشد. عشق صرفاً امر ارگانیکِ جنسی و مبتنی بر سائق‌های شناخته‌شده در روان‌شناسی نیست، بلکه می‌تواند امری فراسوی آنچه بیان شد، باشد.

منابع

احمدی، اسماعیل (۱۳۹۹)، «بررسی وجوه نظریهٔ معنادرمانی ویکتور فرانکل و تطبیق آن با *مثنوی معنوی*»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه ولی‌عصر رفسنجان.

اونامونو، میگل (۱۳۹۶)، *درد جاودانگی*، ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران، ناهید.

ثنایی، حشمت (۱۳۹۶)، *در جست‌وجوی معنا*، تهران، گروه بین‌الملل طرفه.

حقوقی، محمد (۱۳۸۱)، *شعر زمان ما؛ فروغ فرخزاد*، تهران، نگاه.

دولت‌دوست، حسین و همکاران (۱۳۹۸)، «واکاوی تطبیقی جایگاه قناعت در *مثنوی معنوی* مولوی و *بوستان* سعدی با تأملی در دیدگاه مکتب معنادرمانی و ارائهٔ الگویی از آن»، *ادبیات تعلیمی*، ش ۴۴، ۱-۲۶.

رضایی خسروی، فریبا، موسی پرنیان و نسرین رضایی خسروی (۱۳۹۷)، «تحلیل شخصیت از خود فراروندهٔ کیخسرو بر اساس نظریهٔ ویکتور فرانکل»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، ش ۵۲، ۱۸۱-۲۰۹.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۹)، *ادوار شعر فارسی*، مشهد، توس.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۴)، نگاهی به فروغ فرخزاد، تهران ،مروارید.

صبور، داریوش (۱۳۷۸)، *بر کران بی‌کران*، تهران، سخن.

عابدی، کامیار (۱۳۷۷)، *تنهاتر از یک برگ*، تهران، دیبا.

فرخزاد، فروغ (۱۳۹۸)، *دیوان اشعار فروغ فرخزاد به همراه نگرشی بر زندگی، احوال و آثار او*، تهران، مروارید.

فرانکل، ویکتور (۱۳۹۹)، *آری به زندگی*، ترجمهٔ شهاب‌الدین عباسی، تهران، پارسه.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *انسان در جست‌وجوی معنا*، ترجمهٔ مهین میلانی و صالحیان، تهران، درسا.

ـــــــــــ (۱۳۶۶)، *پزشک روح*، ترجمهٔ فرخ سیف بهزاد، تهران، درسا.

ـــــــــــ (۱۳۷۱)، *فریاد ناشنیده برای معنی*، ترجمهٔ مصطفی تبریزی و علی علوی‌نیا، تهران، یادآوران.

ـــــــــــ (۱۳۹۰)، *معنادرمانی* (مبانی و کاربردهای معنا درمانی)، ترجمهٔ مهین میلانی، تهران، درسا.

مختاری، محمد (۱۳۷۸)، *انسان در شعر معاصر*، مشهد، توس.

محمدپور، احمدرضا (۱۳۸۵)، *ویکتور امیل فرانکل؛ بنیان‌گذار معنادرمانی*، تهران، دانژه.

ملکیان، مصطفی (۱۳۷۹)، *تاریخ فلسفه غرب*، ج ۴، قم، حوزه و دانشگاه.

نیکبخت، محمود (۱۳۷۳)، *از گمشدگی تا رهایی*، اصفهان، مشعل.

یاحقی، محمدجعفر (۱۳۷۸)، *جویبار لحظه‌ها* (ادبیات معاصر فارسی)، تهران، جامی.

References

Abedi, K. (1998). *Lonely than a leaf*, Tehran, Diba. (In Persian)

Ahmadi, E. (2020). *Examining the aspects of Viktor Frankl's semantic therapy theory and comparing it with Masnavi Ma'navi.* Rafsanjan, Valiasr University. (In Persian)

DolatDoost,H and et al. (2018). *A comparative analysis of the place of contentment in Mawlawi's Masnavi and Saadi's Bostan with a reflection on the perspective of the semantic therapy school and presenting a model of it*. Didactic literature. 44. 1-26. (In Persian)

Farrokhzad, F. (2019). *Anthology of Forough Farrokhzad's Poems: along with an attitude on her life, circumstances and works.* Tehran, Morvarid. (In Persian)

Hoghoghi, M. (2002). *The poetry of our time; Forough Farrokhzad*. Tehran, Negah. (In Persian)

Malekian, M. (2000). *History of western philosophy*. Qom, Hozeh & Daneshgah. (In Persian)

Mohammadpour, AR. (2006). *Victor Emil Frankl the founder*. Tehran, Danje. (In Persian)

Mokhtari, SM. (1999). *Humans in contemporary poetry*. Mashhad, Tous. (In Persian)

Nikbakht, M. (1994). *From scating to liberation*. Esfahan, Mashal. (In Persian)

Rezaee Khosravi, F., Musa, P., Rezaee khosravi, N. (2017). *(The Self-transcendent Character of Kei Khosro; Based on the Theory of Viktor Frankl*), Mystical literature and cognitive mythology, 52, 181-209.

Sabour, D. (1999). *on the limitless*. Tehran, Sokhan. (In Persian)

Sanaee, H. (2017). *Searching for meaning*. Tehran. Hak. (In Persian)

Shafiee kadkani, MR. (1980). *Persian poetry periods*. Mashhad, Tous. (In Persian)

Shamissa, S. (1995). *Forugh Farrokhzad (a commentary on poems*. Tehran, Morvarid. (In Persian)

Unamuno, M. (2017). *The tragic sense of life in men and nations*. Khoramshahi, B. Tehran, Nahid. (In Persian)

Viktor, Frankl. (1987). *Arztliehe seebsorge = The Doctor and the soul: from psychotherapy to logotherapy).* Seifbehzad, F. Tehran, Dorsa. (In Persian)

Viktor, Frankl. (2011). *Psycholog erlebt das Konzentrationslager*. Milani, M., Salehian, N. Tehran, Dorsa. (In Persian)

Viktor, Frankl. (2020). *Yes to life in spite of every things*. Abbasi, Sh. Tehran, Parse. (In Persian)

Viktor, Frankl.(1992). *The unheard cry for meaning: psychotherapy and humonism*. Tabrizi, M., Alavinaia, A. Tehran. Yadavaran.

Viktor, Frankl.(2011). *The will to meaning; foundations and applications of logotherapy*. Milani, M. Tehran, Dorsa.

Yahagi, MJ. (1997). *The rivulet or momeents(modern Persian Iiterature: a histirical survey)*, Tehran .Jami. (In Persian)

Table of Contents

Review Cohesion and Coherence in Three Ghazals of Hafez
Hamid Khanian 1

Investigation and Analysis of Self-actualization in Attar's *Mosibatname* and Its Explanation with Abraham Maslow's Theory
Ali Gholami and Ali Mohammadi 21

Theoretical Discussion on the Most Important Factors Influencing Literary Texts (Characteristics of Masterpieces)
Omid Majd 45

The Aesthetics of Bijan Arjan's Quatrains from the Perspective of Formalist Criticism
Hosna Mohammadzade and Hossein Qorbanpour Arani 63

Metaphorical Conceptualization of Khaqani's Self-praise Based on Conceptual Metaphor Theory
Maryam Manouchehri and Esmaeil Shafagh 85

Analysis of the Components of Victor Frankl's Theory of Semantic Therapy in Forough Farrokhzad's poems
Motahareh Azadikhah, Maryam Amir Arjomand and Mandana Hashemi 109

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 4 (28), Vol. 11, Winter, 2023

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

Manouchehr Akbari
Professor of University of Tehran
MohammadSadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Kavous -e- Hasanli
Professor of University of Shiraz
Omid Majd
Associate Professor of University of Tehran
Akhtar Mahdi
Professor of University of Jawahar Lal Nehru Dehli
Abdoreza Seif
Professor of University of Tehran
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Mohammad Masoor TabaTabaee
Associate Professor of University of Tehran
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra zomorrodi
Professor of University of Tehran

Executive Expert: Kamal Sahab Asadi

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

Faculty of Letters and Human

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

علمی

سال ۱۱، شمارهٔ ۴، زمستان ۱۴۰۱، پیاپی ۲۸

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382 - 9575

Vol. 11, No. 4, Winter 2023, 28

Table of Contents

Review Cohesion and Coherence in Three Ghazals of Hafez 1
Hamid Khanian

Investigation and Analysis of Self-actualization in Attar's *Mosibatname* and Its Explanation with Abraham Maslow's Theory / Ali Gholami and Ali Mohammadi 21

Theoretical Discussion on the Most Important Factors Influencing Literary Texts (Character Masterpieces) / Omid Majd 45

The Aesthetics of Bijan Arjan's Quatrains from the Perspective of Formalist Criticism 63
Hosna Mohammadzade and Hossein Qorbanpour Arani

Metaphorical Conceptualization of Khaqani's Self-praise Based on Conceptual Metaphor Theory / Maryam Manouchehri and Esmaeil Shafagh 85

Analysis of the Components of Victor Frankl's Theory of Semantic Therapy in Forough Farrokhzad's poems / Motahareh Azadikhah, Maryam Amir Arjoman and Mandana Hashemi 109