بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهشنامهٔ نقد ادبی و بلاغت

شمارهٔ استاندارد بین‌المللی: ۹۸۵۰ـ۲۳۸۲
سال ۱۴، شمارهٔ ۱، بهار ۱۴۰۴، پیاپی ۳۷

صاحب امتیاز (ناشر): دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران
مدیر مسئول: جواد اصغری (دانشیار دانشگاه تهران)
سردبیر: محمود فضیلت (استاد دانشگاه تهران)

هیئت تحریریه

منوچهر اکبری
استاد دانشگاه تهران

حمیرا زمرّدی
استاد دانشگاه تهران

امید مجد
استاد دانشگاه تهران

محمدصادق بصیری
استاد دانشگاه کرمان

عبدالرّضا سیف
استاد دانشگاه تهران

فاطمه مدرسی
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

محمود فضیلت
استاد دانشگاه تهران

مدیر داخلی: محمد جواد عظیمی
مدیر اجرایی: مریم مقدّم

نشانی:
نشانی رایانامه: jlcr@ut.ac.ir **وبگاه:** http://jlcr.ut.ac.ir

تلفن: ۶۶۹۷۳۶۷۹ ـ ۰۲۱

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.

فصلنامهٔ «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 سالانه 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.

ـ مقالات ارسالی نباید بیشتر از سه نفر نویسنده داشته باشند.

ـ مقالات دانشجویان ارشد و دکتری تنها در صورتی بررسی می‌شود که یکی از اعضای هیئت علمی نیز در نگارش مقاله مشارکت و نظارت داشته باشد و نام وی نیز جزو اسامی نویسندگان حتماً در سامانه قید شود.

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

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

ـ مسئولیّت مطالب مقاله بر عهدهٔ نویسنده است؛ البتّه ویراستار مجلّه در ویرایش مقالات آزاد است.

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

ـ نام کامل نویسنده، مرتبهٔ علمی، گروه، دانشکده و دانشگاه محلّ تدریس یا تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، رایانامه، شمارهٔ همراه (این مشخصات در فرم سامانه برای هر نویسنده درج شود و به صورت جداگانه نیز در صفحهٔ وُرد به ترتیبی که مدنظر نویسندگان است، تایپ و بارگذاری 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، مشخصات نویسنده، چکیده، واژه‌های کلیدی، مقدّمه، پیکرهٔ اصلی، نتیجه، منابع و چکیدهٔ انگلیسی.

یادآوری: ترتیب ذکر نام نویسندگان و درج عنوان «نویسندهٔ مسئول» براساسِ اطّلاعاتی است که نویسندهٔ مسئول در سامانه در زمان ارسال مقاله وارد کرده است و سایر نویسندگان نیز در فرم تعهدنامه به آن اقرار کرده‌اند. بنابراین، ضروری است ترتیب نام نویسندگان و انتخاب «نویسندهٔ مسئول»، قبل از ارسال مقاله، به اجماعِ نظر نویسندگان مقاله رسیده باشد. به‌هیچ‌وجه، تغییر سِمَت و ترتیب ذکر نام نویسندگان بعد از صدور گواهیِ پذیرش امکان‌پذیر نیست.

ـ فرم تعهدنامه پس از تکمیل و امضا همراه با فایل اصلی مقاله، فایل مشابهت‌یابی‌شده و نیز فایل مشخصات نویسندگان پیوست شود.

شیوهٔ تنظیم متن

ـ مقاله باید به قلم (فونت) B Mitra 13 با فاصلهٔ سطر ۱ در محیط واژه‌پرداز ورد نوشته شده باشد؛ فاصله نیز باید از بالا ۴.۵ ، پایین ۳.۵ و از راست و چپ هر کدام ۴.۵ سانتی‌متر باشد.

ـ چکیده انگلیسی: با قلم Times New Roman با اندازهٔ ۹ باید مبسوط باشد (کمتر از ۴۵۰ کلمه و بیشتر از ۷۵۰ کلمه نباشد). همچنین این چکیده باید ساختاریافته باشد و شامل بخش‌های هدف، روش پژوهش، یافته‌ها و نتیجه‌گیری باشد که هرکدام در سطر یا پاراگرافی جداگانه نوشته شوند.

ـ چکیدهٔ فارسی: شرح جامعی از مقاله با واژه‌های محدود (بین ۲۰۰ تا ۲۵۰ واژه) شامل تصویری کلّی از بیان مسئله، هدف، روش تحقیق و یافته‌ها.

ـ چکیده و واژه‌های کلیدی فارسی، 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 نیم سانتی‌متر 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 منابع فارسی باید در انتهای مقاله به انگلیسی ترجمه شوند و در انتهای هر مورد قید شود (In Persian)

مثال:

Sarvari, R., & Rezvani, M. (2021). "Internationalization Orientation and Export Performance: Investigating the Mediating

Effects of Export Knowledge and Moderating Environmental Dynamism". *Journal of Entrepreneurship Development*, 14(3), 461-480, doi: 10.22059/jed.2021.318614.653593. (In Persian)

– 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.

ـ متن ارجاعی باید داخل گیومه قرار گیرد و نشانی آن به ترتیب گفته‌شده، داخل پرانتز قرار گیرد. جلدهای مختلف یک اثر، با خطّ مورّب مشخّص شود؛ مثل: (زرّین‌کوب، ۱۳۶۸: ۲/۴۲۶).

ـ اگر در متن به چند اثر از یک نویسنده ارجاع داده شود، هر کدام 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 کرد 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 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، سال یا دورهٔ انتشار، شمارهٔ صفحات آغاز و پایان مقاله.

ـ در منابع پایانی، اسم مقاله یا پایان‌نامه کارشناسی‌ارشد، فقط در گیومه می‌آید و مطلقا کج (ایرانیک) یا سیاه (بولد) نمی‌شود، امّا نام مجلّه یا فصلنامه 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 با فونت B Titr 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 ۲-۴-۱-۳، که به چهار بخش اشاره دارد، پذیرفته نیست.

– اسامی لاتین و نام‌هایی که تلفّظ آنها دشوار است، در پاورقی آوانگاری شود.

ـ هر توضیح دیگری غیر از ارجاع، در پاورقی هرصفحه می‌آید؛ البتّه تا حدّ امکان باید از نوشتن پاورقی 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 تخصصی شدن مجلات علمی و پژوهشی . این نشریه صرفاً مقالاتی در حوزهٔ ادبیات تطبیقی و نقد ادبی دوجانبه را می‌پذیرد.

- دریافت شناسهٔ orcid برای تمامی نویسندگان اجباری است؛ لذا ضروری است قبل از ارسال مقاله در سایت https://orcid.org ثبت نام کنند و پس از دریافت کد یادشده برای ارسال مقاله اقدام فرمایند.

فهرست مطالب

عنوان	صفحه
ویژگی‌های وزنی ملمَّعات و طبقه‌بندی آن‌ها از منظر عروضی (با تأکید بر ملمَّعات قرن ششم، هفتم و هشتم) / علا السید، علی اصغر قهرمانی مقبل و سیدمهدی طباطبائی	۱
بررسی و مقایسه شیوه‌های شخصیت‌پردازی با تأکید بر حکایات مشترک حدیقه سنایی و مثنوی‌های عطار / جلیل مشیدی، محسن ذوالفقاری، حسن حیدری و آمنه نیک‌نیان	۳۵
بررسی صناعات بدیعی و بلاغی فراموش شده در متون منظوم محمد شهبازی و خدابخش اسداللهی	۶۳
رویکردی آسیب‌شناسی به کنایه‌پژوهی در ادب فارسی سید محمودرضا غیبی	۸۳
بررسی و نقد اسطوره‌ای دو ابزار نمادینِ جمشید «سوورا و اشترا» با تکیه بر متون اوستایی و سنسکریت / فرزانه اعظم‌لطفی و مجتبی درودی	۱۰۳
روانشناسی شخصیّت گورکن در داستان شعری «حفّار القبور» و آیدین در رمان «سمفونی مردگان» بر اساس نظریه مثبت‌نگر مارتین سلیگمن علی خالقی و حسن نجفی	۱۲۱
مطالعه رویکرد نقادانه در رمان "نفرین زمین" اثر جلال آل احمد حمید عبداللهیان و احمد کهر بایی	۱۴۵
جرعه‌های نهفته در شراب خام (بررسی رمان «شراب خام» اثر «اسماعیل فصیح» بر اساس رمزگان پنج‌گانه بارت) / حجت‌اله امیدعلی و فاطمه سلطانی	۱۷۵

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Features and classification of Molamma't Meters from Prosody perspective (with Emphasis on Molamma't Sixth, Seventh, and eighth century)

Oula Alsaid[1], **Aliasghar Ghahramani Moghbel**[2], **Seyed Mehdi Tabataabei**[3]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: olaalsaed@gmail.com
2. Department of Arabic Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: a_ghahramani@sbu.ac.ir
3. Department of Persian Language & Literature, Faculty of Literature & Human Sciences, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran. E-mail: m_tabatabaei@sbu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
21, November, 2024

In Revised form:
6, May, 2025

Accepted:
18, , May, 2025

Published Online:
2, June, 2025

Keywords:
Persian Prosody, Arabic Prosody, Meters, Molamma't, Persian poetry.

Abstract

Meters, as a fundamental element in poetry, play a decisive role in evoking emotions and conveying concepts. Their importance is not only in artistic appeal but also in creating harmony between the verses of a poem. Molamma't poetry is one of the types of Persian poetry in which different languages, usually Persian and Arabic, are used in an overlapping manner, distinguishing it from other poetic forms. This article examines the prosody and meters used in Molamma't poetry, aiming to identify and categorize the meters of these poems. Considering that each language has its own prosodic characteristics, this study seeks to answer how poets have utilized prosodic rules to achieve success in bilingual poetry.

This research is designed as a descriptive-analytical and statistical study. First, data related to Molamma't poems and their meters were collected. Then, these data were analyzed statistically to identify existing patterns in the prosody of Molamma't poetry. The results show that Molamma't poems generally follow Persian prosodic rules and can be categorized into three main types: Molamma't composed in Persian meters, Molamma't composed in shared Persian-Arabic meters, and Molamma't in which the Arabic section follows Arabic meter while the Persian section follows Persian meter. This classification is primarily based on the language underlying the meters.

Cite this The Author: Alsaid, O., Ghahramani Moghbel, A., Tabataabei, S.M:(2025), "Features and Classification of Molamma't Meters from Prosody Perspective (with Emphasis on Molamma't Sixth, Seventh, and Eighth Century)", Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Vol 14, Issue 1, Ser.No. 37, Spring, (1-34). DOI:10.22059/jlcr.2025.385717.2035

CC BY NC Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

Arabic has had the greatest influence on Persian compared to other languages for various reasons, most notably the advent of Islam in Iran and the permeation of the Quran's language among the populace. Consequently, Arabic words and phrases have been extensively incorporated into Persian poetry, leading to the emergence of a genre known as Molamma't poetry. In this type of poetry, language plays a central and decisive role .This study focuses on the external prosody of Molamma't poetry .The two primary research questions are:

1.What are the characteristics of the aruz of Molamma't poetry from the 6th to the end of the 8th century AH?

2.Into how many categories can Molamma't poems be divided based on their metrical structure?

2. Research findings

The foundation of meter: in both Persian and Arabic is quantitative, meaning it is based on the length of syllables. This is the most significant factor contributing to the success of Molamma't poetry.

overlong syllable: In Arabic poetry, overlong syllables are rarely used, and only in pausal positions at the end of words (such as in rhyme). However, in the Arabic lines and verses of Molamma't poetry, overlong syllables are utilized significantly.

Meter Unit: The unit of poetic meter refers to the portion of a poem that is sufficient for determining its rhythmic structure. In Arabic poetry, the standard unit of meter is the bayt (complete verse), while in Persian poetry, it is the mesra (halfverse). Interestingly, in most Molamma't poems, the metrical unit for Arabic verses should be considered mesra, similar to Persian poetry.

Poetic Licenses: The Arabic and Persian verses in Molamma't poetry from the 6th to the end of the 8th century AH adhere to the Persian prosodic system in terms of poetic licenses. The most significant and widely used poetic license in Molamma't poetry is Taskin.

Classification of Molamma't Metrical Structures: First Category: Molamma't with Persian Meter **.**This refers to Molamma't poems composed in Persian poetic meters, meaning that the Arabic sections follow Persian prosody and meter, which differ significantly from Arabic prosody .Second Category: Molamma't with Dual Meters **.**This category consists of Molamma't poems in which the Arabic section is composed in Arabic meter, while the Persian section follows Persian meter. In these cases, the Arabic meter strictly adheres to Arabic prosody, differing from the Persian meter, which aligns with Persian prosody. Even with the application of poetic licenses, it is impossible to fully unify the two meters in practice .Third Category: Molamma't with Common Meters .This refers to Molamma't poems composed in a meter that is common between Arabic and Persian, which can itself be subdivided into four distinct types.

3. Conclusion

in Molamma't poetry, the Arabic section follows the Persian prosodic system, where the fundamental metrical unit is the mesra, rather than the bayt (complete verse), which is the standard in Arabic poetry. Additionally, the Arabic sections of Molamma't adhere to Persian poetic licenses, meaning they adopt Persian rules regarding metrical variations and permissible modifications. Another notable feature is the implementation of circulating meter (vazn-e dowri) within the Arabic sections of Molamma't poetry, despite the fact that this metrical

structure is inherently absent in traditional Arabic poetry. Between the 6th and 8th centuries AH, Molamma’t poets utilized a total of 39 distinct meters. Based on these metrical structures, Molamma’t poems can be classified into three main categories. poets of Molamma’t preferred composing their works in Persian meters, as evidenced by the fact that 52.63% of Molamma’t poems from the studied period adhere to Persian metrical patterns. Moreover, the meter fa’latun, mufa’alan, fa’elin (فعلاتن مفاعلن فَعِلن) was among the most frequently used, accounting for 15.78% of Molamma’t poems, making it the most dominant meter within this genre.

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

ویژگی‌های وزنی ملمَّعات و طبقه‌بندی آن‌ها از منظر عروضی (با تأکید بر ملمَّعات قرن ششم، هفتم و هشتم)

علا السید✉[۱]، علی اصغر قهرمانی مقبل[۲]، سیدمهدی طباطبائی[۳]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: olaalsaed@gmail.com
۲. گروه زبان و ادبیات عربی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: a_ghahramani@sbu.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. رایانامه: m_tabatabaei@sbu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۰۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۲/۱۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۲۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۳/۱۲

واژه‌های کلیدی: عروض فارسی، عروض عربی، وزن شعر، ملمَّعات، شعر فارسی.

چکیده

وزن به‌عنوان عنصر اساسی در شعر، نقشی تعیین‌کننده در برانگیختن احساسات و انتقال مفاهیم ایفا می‌کند. اهمیت آن تنها در ایجاد جذابیت هنری نیست، بلکه در ایجاد هماهنگی بین ابیات یک منظومهٔ شعری است. ملمَّع، یکی از انواع شعر فارسی است که در آن از دو یا چند زبان، به‌صورت متداخل استفاده می‌شود و این ویژگی آن را از سایر انواع شعر متمایز می‌کند. این مقاله به بررسی عروض و اوزان به کاررفته در ملمَّعات می‌پردازد و هدف آن شناسایی و دسته‌بندی اوزان این نوع اشعار است و باتوجه‌به این‌که هر زبانی ویژگی‌های عروضی خاص خود را دارد به دنبال پاسخ‌دادن به این پرسش است که یک شاعر در شعر ملمع چگونه از قواعد عروضی بهره برده است تا در شعر دو زبانهٔ خود توفیق یابد. این پژوهش به عنوان یک مطالعه توصیفی- تحلیلی و آماری طراحی شده است. در این روش، ابتدا داده‌های مربوط به اشعار ملمَّع و اوزان آن‌ها جمع‌آوری گردید. سپس این داده‌ها به تحلیل‌های آماری پرداخته شد تا الگوهای موجود در عروض ملمَّعات شناسایی شود. نتایج مقاله نشان می‌دهد که ملمَّعات از لحاظ قواعد عروضی غالباً تابع عروض فارسی هستند و همچنین می‌توان ملمَّعات را بر اساس اوزان به سه دسته اصلی تقسیم کرد: ملمَّعاتِ سروده شده بر اوزان فارسی، ملمَّعاتی که بر اوزان مشترک بین فارسی و عربی سروده شده است و ملمَّعاتی که بخش عربی آن بر وزن عربی و بخش فارسی آن بر وزن فارسی آمده است. این دسته‌بندی به طور عمده بر اساس زبان مبنای وزن‌ها، صورت گرفته است.

استناد: السید، علا؛ قهرمانی مقبل، علی‌اصغر؛ طباطبائی، سیدمهدی (۱۴۰۴)، ویژگی‌های وزنی ملمَّعات و طبقه‌بندی آن‌ها از منظر عروضی (با تأکید بر ملمَّعات قرن ششم، هفتم و هشتم)، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۴، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۷، بهار، (۳۴-۱). DOI:10.22059/jlcr.2025.385717.2035

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

زبان عربی به دلایل مختلف بیشتر از زبان‌های دیگر بر زبان فارسی تأثیر گذاشته است، و مهم‌ترین آن‌ها ورود اسلام به ایران و رسوخ زبان قرآن بین مردم این سرزمین است، به همین دلیل، در اشعار فارسی، کلمات و عبارات عربی به فراوانی وارد شده است، در نتیجه شعری به وجود آمد که به آن شعر ملمَّع می‌گویند. در این نوع شعر، زبان نقش اصلی و تعیین‌کننده‌ای دارد. «ملمَّع در لغت، برگرفته از لمعه است، به معنی پاره‌ای از گیاه که خشک شده و باقی آن، تر باشد و کلمهٔ ملمَّع یا لمعه به معنی چیزی است که از دو بخش ممتاز ترکیب شده باشد و ترکیب دلق ملمَّع به معنای جامه درویشانه‌ای است که رقعه رقعه به‌هم‌دوخته شده باشد». (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۹۱) ملمَّع در اصطلاح آن شعری است که یک مصراع آن عربی و یک مصراع فارسی و یا یک بیت عربی و یک بیت فارسی و... باشد: «این صنعت چنان باشد که یک مصراع تازی و یکی پارسی و روا بود که یک بیت تازی و یکی پارسی و یا دو بیت تازی و دو پارسی و یا ده بیت تازی و ده بیت پارسی بیاورند». (وطواط، ۱۳۶۲: ۶۳)

جلال‌الدین همایی، ملمَّع را جزو صنایع بدیع آورده و آن «صنعت تلمیع» نامیده است. (همایی، ۱۳۹۱: ۱۶۴)

موسیقی شعر اصطلاحی است که بر عواملی که در آهنگ و زیبایی و هماهنگی شعر تأثیر دارند، اطلاق می‌شود. در اصل آن چیزی که شعر را از نثر و کلام عادی متمایز می‌سازد، موسیقی آن است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۸) همچنین نباید پنداشت که موسیقی و شعر از هم جدا بودند، بلکه به قول طه حسین، بهتر و درست‌تر این است که بگوییم که موسیقی و شعر در آغاز با هم بودند و با هم به وجود آمدند و سپس از یکدیگر جدا شدند. (حسین و دیگران، ۲۰۱۶م: ۱۴۲)

ابراهیم انیس، زبان‌شناس مصری، در کتابی با عنوان موسیقی الشعر بر این باور است که جنبه‌های گوناگونی در زیبایی شعر مؤثر است که مهم‌ترین آن موسیقی شعر است. همچنین می‌گوید که کودک و بزرگ از موسیقی شعر لذت می‌برند و کودک زیبایی آهنگ شعر را بیش از زیبایی خیال‌ها و تصاویر درک می‌کند. به نظر او زنگ واژه‌ها، هماهنگی در توالی هجاهای کوتاه و بلند و تکرار برخی از این هجاها بافاصله‌ای مشخصی، از عناصر ایجاد موسیقی در شعر است. (أنیس، ۱۹۵۲م: ۷) شایان ذکر است که انیس نخستین کسی است که ترکیب اصطلاحیِ «موسیقی

شعر» را در محافل عربی مطرح کرد[۱]، اما منظور او از این اصطلاح، تنها محدود به وزن و قافیه و قالب شعری است و شامل موسیقی داخلی و معنوی که شفیعی کدکنی در ضمن موسیقی شعر آورده نمی‌شود. (قهرمانی مقبل، ۱۴۰۰: ۱۰۲) شفیعی کدکنی جنبه‌های مؤثر در موسیقی شعر را به چهار دسته تقسیم کرد؛ موسیقی بیرونی (جانب عروضی)، کناری (ردیف و قافیه)، درونی و معنوی (صنایع لفظی و معنوی بدیع) است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۳۹۱-۳۹۲) این پژوهش موسیقی بیرونی یا عروض ملمَّعات مورد بررسی قرار داده می‌شود.

دو پرسش اصلی این پژوهش عبارت‌اند از:

۱. عروض ملمَّعات از قرن ششم تا پایان قرن هشتم هجری چه ویژگی‌های دارد؟

۲. ملمَّعات را از نظر وزنی به چند دسته می‌توان تقسیم کرد؟

۱-۱. پیشینهٔ پژوهش

دربارهٔ ملمعات پژوهش‌های گوناگونی انجام شده است، اما در خصوص اوزان ملمَّعات، به ویژه با تمرکز بر قرن ششم تا پایان قرن هشتم، کار تحقیقی مستقلی صورت نگرفته است. بنابراین در اینجا چند پژوهش که در خصوص ملمعات انجام شده آورده می‌شود:

رضا خباز (۱۳۹۲) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی غزلیات ملمَّع جامی با غزلیات ملمَّع سعدی و حافظ» به بررسی جنبه‌های مختلف ملمَّع‌گویی جامی و مقایسهٔ آن با غزل‌های ملمَّع سعدی و حافظ پرداخته‌است. برخی از جنبه‌های مورد نظر نویسنده، جنبه‌های کمّی مانند تعداد و درصد ملمَّعات، و جنبه‌های دیگر از قبیل ساختار، آوردن مضامینی چون نقل قول، قسم، دعا، تناسب قالب و محتوا در آنها، و آرایه‌هایی بوده است که کاربرد آن‌ها در غزل‌های ملمَّع بسامد بالاتری دارد.

مجید بهره‌ور (۱۳۹۳) در مقالهٔ «وزن شناسی تطبیقی در ملمَّعات دیوان شمس» در خصوص اوزان شعری ملمَّعات دیوان شمس، مطالعهٔ تطبیقی انجام داده، سپس آنها را از منظر زبان‌شناختی تحلیل کرده است. نویسندهٔ مقاله باور دارد که مسائل قابل تطبیق میان زبان فارسی و عربی محدود به شباهت‌های الفبایی یا روابط مضمونی نیست، بلکه مهاجرت الگوهای وزنی از شعر

[۱] چاپ اول کتاب موسیقی شعر ابراهیم انیس بین سال‌های ۱۹۴۸ م تا ۱۹۵۰ م بوده است. (قهرمانی مقبل، ۱۴۰۰: ۹۷)

عربی به فارسی را نیز شامل می‌شود. او همچنین ملمَّعات را مهم‌ترین و بهترین نمونهٔ تأثر و تأثیر بین اوزان اشعار مشرق زمین و جهان می‌نامد.

حجت رسولی (۱۳۹۴) در بخش اول کتاب «*ملمَّع در شعر فارسی*» به پیدایش و تحولات تاریخی ملمَّع‌سرایی در ادبیات فارسی ویژگی‌های شکلی آن، و در بخش دوم به ملمَّعات و ملمَّع‌سرایان پرداخته است.

محمد قادری (۱۳۹۸) در پایان‌نامهٔ ارشد «بررسی ساختار صوری و محتوایی ملمَّعات در غزلیات شمس تبریزی» به این نتیجه می‌رسد که مولانا با طرح مضامین اخلاقی و حکمی در اشعار خود، تحولاتی را در فنّ ملمَّع ایجاد کرده است. بخشی از این پایان‌نامه متعلق به قافیه، ردیف و اوزان ۶۰ غزل ملمَّع است.

۲. ملمَّعات مورد بررسی

پیش از ورود به بحث اصلی این جستار، بهتر آن است که نمونهٔ آماری پژوهش در ضمن جدولی آورده شود. جدول شمارهٔ ۱ تعداد ملمَّعات مهم‌ترین شاعران ملمَّع‌سرا در قرن‌های ششم، هفتم و هشتم هجری را نشان می‌دهد که این پژوهش براساس آن‌ها انجام شده است:

جدول شمارهٔ ۱: تعداد ملمَّعات از قرن ششم تا پایان قرن هشتم

قرن ششم		قرن هفتم		قرن هشتم	
شاعر	تعداد ملمَّعات	شاعر	تعداد ملمَّعات	شاعر	تعداد ملمَّعات
امیر معزی	۱	مولوی	۷۷	سلطان ولد	۲۱
سنایی	۲	بهاءالدین صاحب دیوان	۱	امیرخسرو دهلوی	۲
عبدالواسع جبلی	۲	فخرالدین عراقی	۷	شرف‌الدین قزوینی	۱
حسن غزنوی	۲	سعدی	۱۰	خواجوی کرمانی	۱۳
حمیدالدین بلخی	۱	مجموع ملمَّعات این قرن ۹۵		جلال طبیب شیرازی	۱۴
رشیدالدین وطواط	۵			حافظ	۱۰
مجیرالدین بیلقانی	۴۵			جنید شیرازی	۱
خاقانی	۸			کمال خجندی	۲
ظهیرالدین فاریابی	۲			مجموع ملمَّعات این قرن ۶۴	
فخرالدین سرخسی	۱				
مجموع ملمَّعات این قرن ۶۹					

جمع‌بندی جامعهٔ آماری

	قرن ۶	قرن ۷	قرن ۸	مجموع
تعداد شاعر	۱۰	۴	۸	۲۲
مجموع ملمعات	۶۹	۹۵	۶۴	۲۲۸
درصد ملمع	٪ ۳۰.۲	٪ ۴۱.۶	٪ ۲۸	٪ ۱۰۰

باید اشاره کرد که در برخی از اشعار یا مثنوی‌های بلند، مصراع‌ها و ابیات عربی آمده است؛ ولی به دلیل اینکه تعداد این مصراع‌ها یا ابیات در مقایسه با ابیات فارسی بسیار اندک بوده است، این ملمَّعات کنار گذاشته و در آمار نیامده است. همچنین سعی شده است که همهٔ ملمَّعات مورد نظر دوزبانه، و فارسی و عربی باشد. شایان‌ذکر است که هرچند کتاب *ملمَّع در شعر فارسی* از حجت رسولی یکی از منابع مهمی است که مؤلف در آن شاعران ملمع‌سرا و تعداد ملمعات را گردآوری کرده است، ما به‌صورت جداگانه دیوان‌های شاعران را از نو بررسی کرده‌ایم و به همین دلیل، تعداد ملمَّعاتی که مبنای این پژوهش بوده، با تعداد ملمَّعاتی که در کتاب مذکور برای شاعران مورد نظر آمده، متفاوت است؛ به‌عنوان مثال در کتاب مذکور برای مولوی ۶۰ ملمَّع (رسولی، ۱۳۹۴: ۸۵) و برای جلال طبیب پنج ملمَّع (همان، ۱۶۱) آورده شده است، این در حالی است که ما ۷۷ ملمَّع از مولوی و ۱۴ ملمَّع از جلال طبیب پیدا کرده‌ایم.

یادآوری می‌شود که آمار جدول شمارهٔ ۱ با تکیه بر دیوان‌ها و کتاب‌های زیر انجام شده است[۱]:

- مجیرالدین بیلقانی (۱۳۵۸). *دیوان*. تصحیح محمد آبادی
- عبد الواسع جبلی (۱۳۴۱). *دیوان*. تصحیح و تعلیق ذبیح‌الله صفا
- جنید شیرازی (۱۳۲۰). *دیوان*. تصحیح سعید نفیسی
- حافظ (۱۳۷۷). *دیوان*. با حواشی محمد قزوینی و به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار
- حمیدالدین بلخی (۱۳۴۴). *مقامات حمیدی*. به سعی سیدعلی اکبر قوئی
- خاقانی (۱۳۷۵). *دیوان*. ویراستهٔ میرجلال الدین کزازی
- کمال خجندی (۱۳۷۴). *دیوان*. به اهتمام ایرج گل‌سرخی

[۱] بر اساس ترتیب الفبایی نام خانوادگی یا لقب شاعران نوشته شده است.

– خواجوی کرمانی (۱۳۳۶). *دیوان*. با اهتمام احمد سهیل خوانساری
– امیر خسرو دهلوی (۱۳۶۱). *دیوان*. تصحیح سعید نفیسی
– سعدی (۱۳۸۳). *دیوان*. به اهتمام بهمن خلیفه بناورانی
– سلطان ولد (۱۳۷۶). *ولدنامه*. تصحیح جلال‌الدین همایی
– سنایی (۱۳۵۴). *دیوان*. به اهتمام مدرس رضوی
– جلال طبیب شیرازی (۱۳۸۹). *دیوان*. تصحیح نصرالله پورجوادی
– عراقی (۱۳۳۸). *دیوان*. تصحیح سعید نفیسی
– سید حسن غزنوی (۱۳۶۲). *دیوان*. تصحیح تقی مدرس رضوی
– ظهیرالدین فاریابی (۱۳۸۱). *دیوان*. کوشش امیر حسین یزدگردی و به اهتمام اصغر دادبه
– امیر معزی (۱۳۱۸). *دیوان*. تصحیح عباس اقبال
– مولوی (۱۳۸۴). *کلیات شمس*. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر
– رشیدالدین وطواط (۱۳۳۹). *دیوان همراه با کتاب حدایق السحر فی دقایق الشعر*. با مقدمه و تصحیح سعید نفیسی.

همچنین برای اشعار فخرالدین سرخسی از جلد اول کتاب *لباب الالباب* محمد عوفی (۱۳۲۴) تصحیح ادوارد براون و با مقدمه محمد قزوینی، برای اشعار صاحب دیوان از کتاب *تاریخ جهانگشای جوینی* (۱۳۶۷) به سعی و اهتمام محمد قزوینی و برای اشعار شرف‌الدین قزوینی از جلد دوم *کتاب مونس الأحرار فی دقائق الأشعار* الجاجرمی (۱۳۵۰) با مقدمهٔ محمد قزوینی استفاده شده است.

۳. ویژگی‌های عروضی ملمَّعات

۱-۳. اساس وزن

اساس وزن در زبان فارسی و عربی کمّی است؛ یعنی مبتنی بر کمیت هجاهاست (شمیسا، ۱۳۹۳: ۲۴)، و این مهم‌ترین عاملی است که شعر ملمَّع را به موفقیت رسانده است. عامل مهم دیگر این است که املای عروضی در هر دو زبان فارسی و عربی مبتنی بر حروف ملفوظ است، و بر اساس املای عروضی، هجاها و ارکان سپس وزن شعر تعیین می‌شود.

- مثال از حافظ: وزن اصلی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن»

مـــن از رنـــدی نخـــواهم کـــرد توبـــه وَلـو آذیتَـني بِـالهَجرِ وَ الحَجـر(۱)

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۳)

م نز رن دی ن خا هم کرد تو به
U _ _ _ U _ _ _ U _ _
و لو آ ذي تَ نِي بل هَج رِ ول حَجر
U _ _ _ U _ _ _ U _ _[۱]

۲-۳. کاربرد هجای کشیده در ابیات یا مصراع‌های عربی

کلمات در زبان عربی به هجای کوتاه یا بلند ختم می‌شوند، زیرا زبان عربی دارای اعراب است و این باعث می‌شود که هجای کشیده کاربرد اندکی داشته باشد. در شعر عربی هجای کشیده تنها در جاهای وقف در انتهای کلمات (مانند قافیه) و آن هم به‌ندرت به‌کار می‌رود. (أنیس، ۱۹۵۰م: ۹۷-۹۸) اما در شعر فارسی هجای کشیده به فراوانی کاربرد دارد، هر چند بنا بر جایگاه استعمال تفاوت وجود دارد، به‌طوری که اگر در میان مصراع به‌کار رفته باشد، معادل یک هجای بلند و یک هجای کوتاه محسوب می‌شود، اما اگر به‌عنوان هجای پایانی مصراع (و نیم‌مصراع در وزن‌های دوری) به‌کار رفته باشد، معادل یک هجای بلند به‌شمار می‌آید. این درحالی است که هجای کشیده در شعر عربی، فقط و فقط به‌عنوان هجای پایانی بیت در چند وزن معدود کاربرد دارد. «در اجزای نظام وزنی عربی، هجای کشیده (توالی دو ساکن) وجود ندارد... اما در شعر فارسی هجای کشیده بی‌هیچ محدودیتی به‌کار می‌رود». (کمالی؛ قهرمانی مقبل، ۱۳۹۹: ۳۰۱)

اما در مصراع‌ها و ابیات عربیِ ملمَّعات، هجای کشیده کاربرد قابل توجهی دارد:

أ- در پایان مصراع‌ها

- از حمید الدین بلخی: وزن اصلی «مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن»

[۱] در این مقاله هرجا هجای کشیده در جایگاهی واقع شده است که بر اساس عروض جدید باید هجای بلند محسوب شود (پایان مصراع و پایان نیم‌مصراع در وزن دوری)، علامت عروضی آن به شکل «- .» نمایش داده شده است.

ای زمرهٔ معارف و ای رفقهٔ کرام! تا کی حدیث باده و تا کی سماع و جام؟

فَالرُّمْحُ حِينَ يَختَلِسُ القِرنَ فِي اهتِزازْ و اللَّيثُ حِينَ يَفتَرِسُ الصَّيدَ فِي ابتِسامْ[۱] (۲)

(حمید الدین بلخی، ۱۳۴۴: ۱۱)

کلمات «اهتِزازْ»، «ابتِسامْ»، «کرام» و «جام» به هجای کشیده ختم شده‌اند؛ اما چون در پایان مصراع‌ها آمده‌اند هجای کشیدهٔ آن‌ها هجای بلند محسوب شده است. نکتهٔ قابل توجه این است که کلمهٔ «اهتِزازْ» که در پایان مصراع اول آمده است و با هیچ یک از قواعد عروض عربی قابل توجیه نیست، زیرا هجای کشیده در عربی تنها در موضع قافیه، آن هم در چند وزن معدود دیده می‌شود. بنابراین این کاربرد کاملاً تابع قواعد عروض فارسی است.

ب- در پایان نیم مصراع‌ها در وزن دوری

وزن دوری «وزن مصراعی است که بتوان آن را به دو نیمهٔ متشابه تقسیم کرد به‌طوری‌که هر یک از این دو نیمه در حکم یک مصراع کامل باشد». (نجفی، ۱۳۹۳: ۱۰) و این وزن منحصر به شعر فارسی است و در عربی چنین وزنی وجود ندارد؛ زیرا بنا بر تعریف نجفی، یکی از مهم‌ترین ویژگی این وزن آن است که بتوان یک بیت را به چهار نیم‌مصراعِ متساوی تقسیم کرد و این در وزن‌های عربی ممکن نیست؛ زیرا که اغلب وزن‌ها در عروض عربی به‌صورت مسدس (سه رکن در یک مصراع) است و امکان تقسیم آن به دو نیمه متساوی ممکن نیست. (قهرمانی مقبل،۱۳۹۰ الف: ۱۳۷)

ویژگی دیگر وزن دوری که نجفی در تعریف خود ذکر کرده، این است که پایان هر نیم‌مصراع حکم پایان مصراع را دارد؛ یعنی هجاهای کوتاه و کشیده در پایان هر نیم‌مصراع معادل یک هجای بلند به‌حساب می‌آید، درحالی‌که در شعر عربی «هجای کشیده جز در پایان مصراع دوم بیت کاربرد ندارد؛ آن هم تنها در چند وزن معدود... از سوی دیگر هجای کشیده مطلقاً در حشو بیت نیز دیده نمی‌شود». (همان:۱۳۷-۱۳۸) پس در اصل وزن دوری در عربی وجود ندارد؛ اما شاعران ملمَّع‌سرا آن را در اشعار ملمَّع خود و به‌خصوص در ابیات عربی آن به‌کار برده‌اند؛ مانند:

[۱] حرکت‌گذاری و رسم الخط عبارات عربی در این پژوهش دقیقاً منطبق بر آن چیزی است که در دیوان‌ها درج شده است.

- از مجیر الدین بیلقانی: وزن اصلی «مفتعلن فاعلن// مفتعلن فاعلن»

جُودُكَ یومَ العَطا بأسُكَ یومَ العَذابْ فاقَ دُمُوعَ السَّحابْ عَارِضُ یومَ الحِسابْ (۳)

مفتعلن فاعلن | مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن | مفتعلن فاعلن

خوانده ترا آسمان از ره صدق وصواب شاه قزل ارسلان خسرو مالک رقاب

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۳۸)

کلمهٔ «السَّحابْ» که به هجای کشیده ختم شده، در وسط مصراع آمده است، امّا همان طور که گفته شد، از آنجا که وزن شعر، دوری است، هجای کشیده در این کلمه هجای بلند محسوب می‌شود؛ مانند کلمات «العَذابْ/ الحِسابْ»، «صواب/ رقاب» که در پایان مصراع‌ها آمده‌اند. مولوی نیز در نیم‌مصراع برخی از ابیات عربی خود با وقف کلمهٔ پایانی، آن را به هجای کشیده مختوم کرده است (عظیمی، ۱۳۹۷: ۶۴-۶۵):

- از مولوی: وزن اصلی «مفتعلن فاعلن // مفتعلن فاعلن»

نوبت آدم گذشت، نوبت مرغان رسید طبل قیامت زدند، خیز که فرمان رسید

اَنْتَ لَطیفُ القَعَالْ، اَنْتَ لَذیذُ المَقَالْ اَنْتَ جَمَالُ الکَمَالْ، زِدْتَ فَهَلْ مِنْ مَزیدْ (۴)

مفتعلن فاعلن | مفتعلن فاعلن مفتعلن فاعلن | مفتعلن فاعلن

(مولوی،۱۳۸۴: ۳۶۰)

کلمات «الفَعَالْ/ الکَمَالْ» مانند کلمات فارسی «گذشت/ زدند» به هجای کشیده ختم شده‌اند. هر چند این کلمات در وسط مصراع واقع شده‌اند، اما چون وزن شعر، دوری است، هجای کشیده در پایان این کلمات، مانند کلمات «رسید/ رسید/ المقَالْ/ مَزیدْ» که در پایان مصراع‌ها آمده است، هجای کشیدهٔ آن‌ها، هجای بلند محسوب می‌شود و این ویژگی با عروض فارسی سازگار است و با عروض عربی قابل توجیه نیست.

۳-۳. واحد وزن

واحد وزن بخشی از یک شعر است که برای تعیین وزن شعر، شناخت وزن این بخش کفایت می‌کند. (قهرمانی مقبل، ۱۳۹۰ ب: ۴۳) واحد وزن در شعر عربی بیت و در شعر فارسی مصراع است (وحیدیان کامیار،۱۳۷۳: ۱۱۱) که مهم‌ترین عاملِ این تفاوت، اختلاف عروض [آخرین رکن مصراع

اول] و ضرب [آخرین رکن مصراع دوم] در اوزان عربی برخلاف اوزان فارسی است. (قهرمانی مقبل، ۱۳۹۰ ب: ۶۲) جالب است که در ملمَّعات باید واحد وزن ابیات عربی را مانند فارسی، مصراع دانست (البته به‌جز ملمَّعاتی است که ابیات یا مصراع‌های عربی آن وزن عربی دارد، و متفاوت از وزن ابیات یا مصراع‌های فارسی است، که در ادامه در دسته‌بندی اوزان ملمَّعات توضیح داده خواهد شد). اکنون چند نمونه از ملمعات آورده می‌شود تا معلوم گردد که در کل شعر باید واحد وزن را مصراع به شمار آورد و نه بیت.

- از مولوی: وزن اصلی«مفاعلن فعلاتن مفاعلن فَعِلن»

أیَـــا نَضـــارَةَ عَیْشیْـــ بِمـــا تُهَیِّجُـــنِیْ؟ مَـــتی تَقَـــرُّ عُیُـــونِي وَ صَـــاحِبِي مَفْقُـــودْ؟!(۵)

- U U | .- - |

و گـر بدیـدی جـانی کـه پشـت و رویـش نیسـت گـــه تصـــوّر عشّـــاق پشـــت و روش چـــه بـــود؟

.- - | .- U U |

لَـئِنْ سَـکِرتَ بِمـا قَـدْ سْـقَیْتَنِي یـا دَهْـر أکُـــونُ مِثْلَـــكَ لُـــدّاً «لِرَبِّـــهِ لَکَنُـــودْ» (۶)

.- - | .- U U |

(مولوی، ۱۳۸۴: ۳۶۱)

در شاهد بالا، در پایان مصراع اول از بیت نخست، فَعِلن (U U -) و در پایان مصراع دوم آن فعْلن (- -) آمده؛ اما در پایان مصراع اول بیت سوم فعْلن (- -) و در پایان مصراع دوم آن فَعِلن (U U -) آمده است، در حالی که در عروض عربی شاعر به ارکانی که در عروض یا ضرب شعر می‌آید، التزام دارد و نمی‌تواند در عروض یا ضرب یک شعر، دو رکنِ فعِلن و فعْلن را با هم بیامیزد. یعنی اگر در رکن پایان مصراع اول یا دوم فعِلن (U U -) بیاید که در آن دو هجای کوتاه متوالی دیده می‌شود، شاعر اجازه ندارد به جای آن فعْلن (- -) بیاورد، زیرا این تغییر منجر به خروج از وزن می‌شود. به طور مثال در برخی از اوزان عربی مانند «مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن/ مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن که از اوزان بحرِ بسیط است؛ فعِلن و فعْلن کاربرد دارند، اما باید در نظر داشت که فَعِلن فقط در عروض یعنی پایان مصراع‌های اول و فعْلن فقط در ضرب یعنی پایان مصراع‌های دوم می‌آید. در حالی که در عروض فارسی اگر رکن پایانی در هر وزن فَعِلن باشد شاعر مختار است که به‌جای آن فعْلن[۱] بیاورد. همچنین همانطور که قبلاً ذکر شد،

[۱] که به آن اختیار تسکین می‌گویند.

هجای کشیده در عربی فقط در جای قافیه یعنی پایان بیت و در پایان مصراع (اگر بیت مقفی یا مصرّع باشد)[۱] کاربرد دارد، اما هجای کشیده در ابیات بالا در پایان مصراعی که قافیه ندارد آمده، و مانند عروض فارسی هجای بلند حساب شده است. پس واحد وزن شاهد مذکور بر اساس قواعد عروض فارسی مصراع است و نه بیت. مثال دیگر برای آمدن هجای کشیده در پایان مصراع اول که قافیه ندارد:

- وزن اصلی «فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن»

جَـاءَ مَـنْ يُحْـيِي اَلْمَـواتَ وَ الـرَّمِيمَ[۲] والرُّفَـاتْ اَيُّهَا الاَمْواتُ قُومُوا وَابصُرِوُا يَومَ التَّنَادْئ (۷)

- U - . | - U - . |

(همان، ۳۵۹)

۴-۳. اختیارات شاعری

این مبحث از مهم‌ترین مباحث علم عروض به‌شمار می‌رود. هرچند قبل از خواجه‌نصیرالدین طوسی، نویسندگانی دیگر مانند شمس‌قیس رازی نیز به این اختیارات اشاره کرده‌اند، اما خواجه نصیر الدین طوسی نخستین کسی بود که به صورت جامع ومفصل در *معیار الاشعار* به این اختیارات اشاره می‌کند. (قهرمانی مقبل در: خواجه نصیر، مقدمه معیار الاشعار، ۱۳۹۳: سی وپنج)

بنابر تعریف شمیسا، اختیارات شاعری آن دو وجهِ وزنی است که شاعر این اختیار را دارد بنا به سلیقهٔ شعری خود یکی از آن دو را انتخاب کند: «اختیارات شاعری این است که شاعر از دو صورت ممکن هر کدام را که به کار برد، شعر صحیح باشد و در وزن خللی وارد نگردد، به عبارت دیگر استعمال هریک از آن دو وجه مجاز باشد». (شمیسا، ۱۳۹۳: ۵۳)

ابیات عربی و ابیات فارسی ملمَّعات از قرن ششم تا پایان قرن هشتم در بحث اختیارات شاعری تابع نظام عروض فارسی‌اند. مهم‌ترین و پرکاربردترین اختیارات شاعری فارسی در ملمَّعات عبارت‌اند از:

---

[۱] یعنی مصراع اول و دوم هم‌قافیه باشند. اما در عربی تصریع این است که عروض (پایان مصراع اول) بیت اول شعر به دلیل ورود قافیه از وزن اصلی خود پیروی نکند تا با قافیهٔ مصراع دوم هم‌وزن شود. (یعقوب، ۱۹۹۱: ۱۹۳،۱۹۴)

[۲] *اَلمَواتا و الرَمِيما*. شاعران ملمَّع‌سرا در هرجایی که وزن شعر ایشان اقتضا می‌کند، به‌مانند عروض فارسی اشباع را به کار می‌بردند.

- تسکین

اختیار تسکین از اختیارات پرکاربرد در شعر فارسی است که به شاعر این اجازه را می‌دهد که به‌جای دو هجای کوتاه متوالی (U U) ، یک هجای بلند (–) به‌کار ببرد. (نجفی، ۱۳۹۴: ۳۰)

- از سعدی: وزن اصلی «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن»

تـــو خـــون خلـــق بریـــزی و روی در تـــابی — نـدانمت چـه مکافـات ایـن گنـه یـابی؟

– – U U — – – U U

تَصُـدَّ عَـنِّي فِي الَجـوْرِ و النَّـوَى لكِـن — اِلَيْكَ قَلْبي يا غَايَةَ المـُنى صَابِ (۸)

– – – — – – –

(سعدی، ۱۳۸۳: ۵۴۴)

شاید سعدی در بیت عربی بالا از ضرورت عربی استفاده کرده باشد و حرف ساکن در دو کلمهٔ «عَنّي» و «قَلبي» را تحریک کرده تا «عَنِّيَ، قَلبِيَ» شوند، اما ازآنجا که واحد وزن در این ملمَّع همانند فارسی مصراع است و وزن هم، وزن فارسی است، پس به‌احتمال زیاد سعدی از ضرورت عربی استفاده نکرده؛ بلکه از اختیار تسکین فارسی بهره برده است.

- از سلطان ولد: وزن اصلی «فعلاتن مفاعلن فعلن»

هَكَذا الواصِلونَ في المعْنى — مِـنْهُم الَحـقْ يَـدَّعي الـدَّعْوى (۹)

– – — – –

همچنـــین اولیـــا در آن دریـــا — پـــاک گشـــتند جملـــه از مـــن و مـــا

– – — – U U

(سلطان ولد، ۱۳۷۶: ۱۹۲)

- فاعلاتن به جای فعلاتن در رکن اول مصراع

طبق قاعدهٔ عروض فارسی، شاعر در این اختیار می‌تواند تنها در رکن اول مصراع‌ها، وقتی فعلاتن U U – – بیاید به‌جای آن فاعلاتن – U – – بیاورد. (شمیسا، ۱۳۹۳: ۵۴)

در عروض عربی، فعلاتن یکی از رکن‌های جایگزین فاعلاتن است و رکن مستقل محسوب نمی‌شود و می‌تواند براساس جواز وزنی خَبَن در اغلب ارکان بیت به‌جای آن بیاید (الجوهری، ۱۹۸۵م: ۸۰)، اما در عروض فارسی، اوزانی وجود دارد که مبتنی بر تکرار فاعلاتن که خارج از موضوع این جستار است و اوزانی دیگر مبتنی بر تکرار فعلاتن است که در این موارد در رکن اول مصراع می‌توان به‌جای فعلاتن فاعلاتن را آورد.

- از رشید الدین وطواط: وزن اصلی «فعلاتن مفاعلن فعلن»

صدر عالم! بهاء دین نعمه زادَكَ اللّٰهُ رابِعَ النِّعْمَة! (۱۰)

فاعلاتن | *فاعلاتن*

ظلمتی دید عیش تو؛ لیکن بِيَدِ الله تَنجَلي الظُّلمَة (۱۱)

فاعلاتن | *فعلاتن*

(وطواط، ۱۳۳۹: ۵۲۹)

- از جلال طبیب شیرازی: وزن اصلی «فعلاتن مفاعلن فعلن»

ذاكَ ظَبيٌ يَصِيدُ أستاذا وَ رِياضُ الجِنَانِ مَرعاهُ (۱۲)

فاعلاتن | *فعلاتن*

چشم مستش دل دلیران برد شیر گیری همی کند آهو

فاعلاتن | *فاعلاتن*

(طبیب شیرازی، ۱۳۸۹: ۲۴۰)

۴. اوزان ملمَّعات

جدول‌های بعدی بسامد دقیق اوزان ملمَّعات را نشان می‌دهد، شایان ذکر است که شاعران ملمَّع‌سرا در قرن‌های ۶ و ۷ و ۸ که مورد نظر ما در این مقاله بوده‌اند برای سرودن ملمَّعات از ۳۹ وزن مختلف بهره برده‌اند. ابتدا ۷ وزن پرکاربرد آورده می‌شود:

جدول شمارهٔ ۲: وزن‌های پر کاربرد (از ۴٪ تا ۱۶٪)

ردیف	وزن	تعداد اشعار	در صد از مجموع ملمَّعات (۲۲۸ ملمَّع)

۱	فعلاتن مفاعلن فعلن	۳۶	٪ ۱۵.۷۸
۲	ابیات یا مصراع‌های فارسی «مفاعیلن مفاعیلن فعولن» و ابیات یا مصراع‌های عربی «مفاعلتن مفاعلتن فعولن»	۱۹	٪ ۸.۳۳
۳	مفاعیلن مفاعیلن فعولن	۱۷	٪ ۷.۴۵
۴	مفعول فاعلاتن// مفعول فاعلاتن (دوری)	۱۶	٪ ۷.۰۱
۵	مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن	۱۳	٪ ۵.۷۰
۶	فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	۱۱	٪ ۴.۸۲
۷	مفعول مفاعلن فعولن[۱]	۱۰	٪ ۴.۳۸

همان‌طور که ملاحظه می‌شود وزن (فعلاتن مفاعلن فعلن) از پرکاربردترین اوزان ملمَّعات است که سلطان ولد ۲۱ ملمَّع، مولوی ۵ ملمَّع، مجیرالدین بیلقانی ۳ ملمَّع، جلال طبیب ۲ ملمَّع، حافظ ۲ ملمَّع، رشید الدین وطواط یک ملمَّع، فخر الدین عراقی یک ملمَّع و جنید شیرازی یک ملمَّع بر این وزن سروده‌اند.

جدول ۳ : وزن‌هایی با کاربرد متوسط (از ۱٪ تا ۴٪)

ردیف	وزن	تعداد اشعار	در صد از مجموع ملمَّعات (۲۲۸ ملمَّع)

[۱] این وزن در عروض جدید به شکل «مستفعلُ فاعلات فعلن» نوشته می‌شود؛ زیرا بر اساس دسته‌بندی نجفی و قهرمانی مقبل، اوزان باید مبتنی بر تکرار ارکان یا تناوب آن باشند. همچنین وزن «مستفعلن مفاعلْ مستفعلن مفاعلْ» تقطیع جدید برای وزن «مفعول فاعلاتن مفعول فاعلاتن» است.

۸	مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن	۸	٪ ۳.۵۰
۹	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن	۸	٪ ۳.۵۰
۱۰	فعولن فعولن فعولن فعولن	۷	٪ ۳.۰۷
۱۱	فعولن فعولن فعولن فعل	۷	٪ ۳.۰۷
۱۲	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلن	۷	٪ ۳.۰۷
۱۳	مفتعلن فاعلن// مفتعلن فاعلن (دوری)	۷	٪ ۳.۰۷
۱۴	فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن	۶	۲.۶۳٪
۱۵	مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن[۱]	۵	۲.۱۹٪
۱۶	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلاتن	۴	۱.۷۵٪
۱۷	مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن	۴	۱.۷۵٪
۱۸	مستفعلن فع// مستفعلن فع (دوری)	۴	۱.۷۵٪
۱۹	ابیات یا مصراع‌های فارسی «مفتعلن مفتعلن فاعلن» و ابیات یا مصراع‌های عربی «مستفعلن مستفعلن فاعلن»	۴	۱.۷۵٪
۲۰	فعلاتن فعلاتن فعلن	۳	۱.۳۱٪
۲۱	مفتعلن مفاعلن مفتعلن مفاعلن	۳	۱.۳۱٪
۲۲	مفتعلن مفتعلن مفتعلن مفتعلن	۳	۱.۳۱٪
۲۳	مستفعلن فعلن// مستفعلن فعلن (دوری)	۳	۱.۳۱٪
۲۴	مفعول مفاعیلن مفعول مفاعیلن	۳	۱.۳۱٪

مجیر الدین بیلقانی بسیاری از ملمَّعات خود را بر اوزان بالا سروده است. این شاعر یک ملمَّع بر وزن ۸، یک ملمَّع بر وزن ۹، دو ملمَّع بر وزن ۱۰، یک ملمَّع بر وزن ۱۲، یک ملمَّع بر وزن

[۱] بر اساس عروض جدید «مستفعلن مفاعلُ مستفعلن فعل» است.

۱۳، شش ملمَّع بر وزن ۱۴، یک ملمَّع بر وزن ۱۵، چهار ملمَّع بر وزن ۱۹، یک ملمَّع بر وزن ۲۲ و یک ملمَّع بر وزن ۲۳ دارد.

جدول ۴: وزن‌های کم کاربرد (کمتر از ۱٪)

ردیف	وزن	تعداد اشعار	درصد از مجموع ملمّعات (۲۲۸ ملمَّع)
۲۵	ابیات یا مصراع‌های فارسی «مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن» و ابیات یا مصراع‌های عربی «متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن»	۲	۰.۸۷٪
۲۶	مفتعلن مفتعلن فاعلن	۲	۰.۸۷٪
۲۷	فعلاتن فعلاتن فعلاتن فعلاتن	۲	۰.۸۷٪
۲۸	فعلاتن مفاعلن فعلاتن مفاعلن	۲	۰.۸۷٪
۲۹	مفعول مفاعیل مفاعیل فعولن[۱]	۲	۰.۸۷٪
۳۰	مستفعِلَتن مستفعِلَتن	۱	۰.۴۳٪
۳۱	مستفعلن مستفعلن	۱	۰.۴۳٪
۳۲	مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن	۱	۰.۴۳٪
۳۳	مفعولن مفعولن مفعولن مفعولن	۱	۰.۴۳٪
۳۴	مفتعلن مفتعلن فع // مفتعلن مفتعلن فع (دوری)	۱	۰.۴۳٪
۳۵	ابیات یا مصراع‌های فارسی «مستفعلن مستفعلن» و ابیات یا مصراع‌های عربی «متفاعلن متفاعلن»	۱	۰.۴۳٪
۳۶	ابیات یا مصراع‌های فارسی «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن» و ابیات یا مصراع‌های عربی «مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن مفاعلتن»	۱	۰.۴۳٪
۳۷	ابیات یا مصراع‌های فارسی «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و ابیات یا مصراع‌های عربی «مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن»	۱	۰.۴۳٪
۳۸	ابیات یا مصراع‌های فارسی «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» و ابیات یا مصراع‌های عربی «مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن»	۱	۰.۴۳٪
۳۹	مفتعلن فاعلات مفتعلن فع	۱	۰.۴۳٪

۵. دسته‌بندی اوزان ملمَّعات

[۱] بر اساس عروض جدید «مستفعلُ مستفعلُ مستفعلُ فعلن» است.

همانطور که پیش از این آورده شد عروضیان اتفاق نظر دارند که اساس وزن در زبان فارسی و عربی کمّی است؛ یعنی مبتنی بر کمیت هجاهاست. این اشتراک مهم و محوری در اساس نظام وزنی باعث شده است که فن ملمَّعات در نزد شاعران ایرانی از فنون موفق ادبی گردد. از سوی دیگر می‌دانیم که وزن‌های شعر عربی با وزن‌های شعر فارسی در بسیاری از ویژگی‌های جزئی اختلاف دارند، به طور مثال تعداد ارکان یک وزن، رکن‌بندی اوزان، اختیارات شاعری در نظام وزنی عربی و فارسی غالباً متفاوت است. اگر ملمَّعات از منظر عروضی بررسی شود به‌طور کلی موارد زیر قابل ملاحظه است:

۱-۵. گروه اول: ملمَّعاتی که وزن فارسی دارند

منظور ملمَّعاتی است که بر وزن‌های فارسی سروده شده‌اند؛ یعنی بخش عربی آن تابع عروض و وزن فارسی است که بسیار متفاوت از عروض عربی است، مانند ملمَّعاتی که وزن دوری دارند:

- از خاقانی: وزن اصلی «مفعول فاعلاتن // مفعول فاعلاتن»

فـاتَ الصَّـبُوحُ فـاشْرِبْ مُسْـتدْرِكَ الْفَـوَاتِ؛ اَنْعِـمْ بِها صَـبُوحي؛ وَ اجْمَعْ بِها شَـتاتِ (۱۳)

مفعول فاعلاتن | مفعول فاعلاتن *مفعول فاعلاتن | مفعول فاعلاتن*

مَی خواه و دیوْ دل باش، ار چه مَلَکْ صفاتی؛ از سرزنش چه ترسی؟ نه قاضی الْقُضاتی

مفعول فاعلاتن | مفعول فاعلاتن *مفعول فاعلاتن | مفعول فاعلاتن*

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲/۱۰۲۳)

- از مولوی: وزن اصلی «مفتعلن مفتعلن فع // مفتعلن مفتعلن فع»

جانِ دل تو، دل جانی، قبلهٔ نظّاره کنانی چونک شود خیره نظرشان، از ره دلْشان بکشانی

مفتعلن مفتعلن فع | مفتعلن مفتعلن فع *مفتعلن مفتعلن فع | مفتعلن مفتعلن فع*

عُمْرُكَ یا عَمْرو تَوَلَّی، زادُكَ یا زَیْدُ تَجَلّی گم تَنَمِ اللَّیْلَ؟! تَنَبَّهْ! قَدْ ظَهَر الصُّبْحُ، تَجَلّی (۱۴)

مفتعلن مفتعلن فع | مفتعلن مفتعلن فع *مفتعلن مفتعلن فع | مفتعلن مفتعلن فع*

(مولوی،۱۳۸۴: ۱۱۵۳)

همچنین ملمَّعاتی که بر وزن «فعلاتن مفاعلن فَعِلن» سروده شده است، وزنی که از وزن‌های پرکاربرد فارسی است که در آمار الول ساتن این وزن ۸.۹ در صد اشعار فارسی را به خود

اختصاص داده است (Elwell- Sutton, 1976: 162). این وزن از پرکاربردتن اوزان ملمَّعات نیز به شمار می‌آید:

- از جلال طبیب شیرازی: وزن اصلی «فعلاتن مفاعلن فعلن»

دوش در چشم ما نیامد خواب بس که می‌شد ز چشم ما خوناب
فاعلاتن[۱] | مفاعلن | فَعْلن[۲] فاعلاتن | مفاعلن | فَعْلن
دَمْعُ عَیـنِی عَـلی الحِـمَی جارِیاً سَرمَداً مَدَی الاحْقابْ (۱۵)
فَاعلاتن | مفاعلن | فَعْلن فاعلاتن | مفاعلن | فَعْلن

(طبیب شیرازی، ۱۳۸۹: ۹۱)

- از حافظ: وزن اصلی «فعلاتن مفاعلن فعلن»

می‌دمد صبح و کِلّه بست سحاب الصَّبوحَ الصَّبوحَ یا اصْحابْ![۳] (۱۶)
فاعلاتن | مفاعلن | فَعِلن فاعلاتن | مفاعلن | فَعْلن

(حافظ، ۱۳۷۷: ۱۰۳)

۲-۵. گروه دوم : ملمَّعاتی که دو وزن دارند

منظور از این گروه، ملمَّعاتی است که بخش عربی بر وزن عربی و بخش فارسی بر وزن فارسی سروده شده است. این ملمَّعات، ملمَّعاتی هستند که وزن عربی آن منطبق بر عروض عربی است و با وزن فارسی آن که منطبق بر عروض فارسی است، اختلاف دارد و با اعمال قواعد اختیارات شاعری نیز امکان یکسان شدن آن دو در عمل امکان‌پذیر نیست. برای روشن شدن موضوع چندین نمونه آورده می‌شود. به‌طور مثال، شعری از مجیر بیلقانی که بر وزن زیر است:

وزن بخش فارسی	وزن بخش عربی
مفتعلن مفتعلن فاعلن	مستفعلن مستفعلن فاعلن

قُـمْ فَاسـقِنِي فِي زَمَـنِ المِهرجَـانْ و اصرِفْ بِصَرفِ الخَمْرِ عَن صَرفِ الزَّمَانْ (۱۷)

موسـم گـل رفـت و درآمـد خـزان بـادهٔ گلرنـگ در آریـد هـان!

۱. اختیار فاعلاتن به‌جای فعلاتن.

۲. اختیار تسکین.

۳. در شاهد مثال‌های بعدی با ذکر بیت شعری بدون تقطیع اکتفا می‌شود.

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۴۶)

در این وزن میان بخش فارسی و عربی ناسازگاری دیده می‌شود که خواننده این تفاوت را به وضوح احساس می‌کند. هرچند که در عروض عربی به‌جای مستفعلن، می‌تواند مفتعلن نیز بیاید (همانطور که در رکن دوم از مصراع اول ملاحظه می‌شود)، علاوه بر مفتعلن، رکن مفاعلن نیز می‌آید، در حالی که در شعر فارسی این وزن تنها مبتنی بر تکرار مفتعلن است. بیت دیگر از همان ملمع که در رکن اول مصراع دوم به جای مستفعلن، مفاعلن (مخبون) آمده است.:

یـا حَبَّـذا وَصـلُكَ بَعـدَ النَّـوی وَ حَبَّـذا الفَرحـةُ بَعـدَ الحَـزن (۱۸)

درد مـــرا از لـــب درمـــان بـــده ای لـــب تـــو دارو و درمـــان مـــن

(همان، ۳۴۸)

در میان ملمَّعات، سروده‌هایی دیده می‌شود که هم بخش عربی و هم بخش فارسی بر وزن «مفتعلن مفتعلن فاعلن» باشد و ممکن برخی بر این باور باشند که این نوع ملمَّعات منطبق بر عروض عربی و فارسی است، به طوری که تمامی رکن‌های مستفعلن مطوی شده و به صورت مفتعلن در آمده است و این منافاتی با عروض عربی ندارد. ولی واقعیت آن است که در شعر عربی تبدیل مستفعلن به مفتعلن در تمامی مصراع‌ها ممکن نیست و این پایبندی به مفتعلن باعث شده است که شعر بر اساس عروض فارسی باشد و نه عروض عربی:

هرچـــه کنـــد چـــرخ مطـــوّق بـــود جـــز تـــو کـــه بنیـــاد بقـــا می‌کنـــی

اِتَّخَـــذَ الحِـــرْصُ هُنـــا مَسْـــكَنا دُوْنَـكِ يـا نَفْـسُ فَـلا تَسْـكُني (۱۹)

(مولوی، ۱۳۸۴: ۲۳۴)

۳-۵. گروه سوم: ملمَّعاتی که وزن مشترک دارند

منظور از این گروه، ملمَّعاتی است که بر وزن مشترک میان عربی و فارسی سروده شده است که خود بر چهار نوع قابل تقسیم است:

أ- ملمَّعاتی که بر وزن مشترک میان عربی و فارسی سروده شده است؛ مشروط بر آنکه در بخش عربی از اختیار شاعری (جواز وزنی) استفاده نشده باشد.

اگر از منظر اصطلاحات عروض فارسی سنتی، بخواهیم وزن‌های مشترک میان عربی و فارسی را استخراج کنیم، تعداد این وزن‌ها زیاد خواهد بود، اما در واقعیت، اوزانی که هم از نظر رکن‌بندی و هم تعداد ارکان در یک مصراع مانند هم باشد، و هم در عربی و فارسی کاربرد قابل قبولی داشته باشد و جزء وزن‌های نادر و مهجور نباشد، در عربی و فارسی به انگشتان دست نمی‌رسد. این وزن‌ها عبارت است از:

فـــــاعلاتن فـــــاعلاتن فـــــاعلن

فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن فعـــــل

فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن فعـــــولن

بگذریم از این که این وزن‌ها در فارسی اختیار شاعری نمی‌پذیرند و در عروض عربی در اصل وزن و بدون اعمال جوازهای وزنی، همانند وزن فارسی محسوب می‌شوند. این در حالی است که در عروض عربی این وزن‌ها به سهولت جواز وزنی می‌پذیرند، به‌طوری که در وزن اول رکن اول و دوم به فعلاتن تبدیل می‌شود و رکن سوم نیز می‌تواند به‌صورت فعِلن بیاید. در صورتی که در شعر فارسی فعلاتن رکن مستقلی است و از تکرار آن خانوادهٔ وزنی مستقلی پدید می‌آید. البته شاعران ملمَّع‌سرا بخش عربی شعر خود را غالباً بدون اختیارات شاعری می‌آورند تا خواننده در بخش عربی و فارسی یکسانی وزن را احساس کند و موارد اندکی دیده می‌شود که ویژگی‌های زبان عربی، این یکسانی را بر هم زده و شاعر از جواز وزنی عربی (تبدیل فاعلاتن به فعلاتن) استفاده کرده باشد. بهترین نمونه برای این نوع ملمَّع در مثنوی معنوی دیده می‌شود.

همچنین در وزن دوم و سوم نیز در عروض عربی شاعر به فراوانی از فعولُ (مقبوض) به‌جای فعولن استفاده می‌کند که یک جواز وزنی به‌شمار می‌آید، درحالی‌که شاعر ملمَّع‌سرا تا حد امکان از استعمال این جواز وزنی در بخش عربی اجتناب می‌کند تا خواننده در وزن احساس ناهمگونی نکند:

- از عبد الواسع جبلی: وزن اصلی «فعولن فعولن فعولن فعل»

شـــرابی کـــه از غایـــتِ صَـــفوَتش نبینـــی چـــو بـــر کـــف نهـــی جـــز کـــه جـــام

إذا فَـــاحَ طِیبَـــاً أراحَ الحَشَی‌ـــ وَ إنْ لاحَ لـــــــیلاً أزاحَ الظَّـــــــلامْ (۲۰)

(جبلی، ۱۳۴۱: ۲/۴۸۵)

- از خواجوی کرمانی: وزن اصلی «فعولن فعولن فعولن فعولن»

گـــل و گلشـــن و نغمـــهٔ ارغنـــونی صـــباح و صـــبوح و مـــیِ ارغـــوانی

سُـــلیمی أَتَـــتْ بالحُمیّـــا صَـــبُوحاً وَ تَسْـقي عَـلی شِـیمِ بَـرقٍ یَمـاني (۲۱)

(خواجوی کرمانی، ۱۳۳۶: ۳۵۱)

ب- ملمَّعاتی که با اعمال جواز وزنی و پایبندی به آن در بخش عربی، وزن عربی بسیار شبیه وزن فارسی می‌شود. مثال این گروه از ملمَّعات مجیر بیلقانی است که بر وزن زیر سروده شده‌اند:

وزن بخش فارسی	وزن بخش عربی
مفاعلن فعِلاتن مفاعلن فعلن (فعْلن)	مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

هـاتِ المـُدامَ فَنـارُ السُّـكرِ قَـد سَـكَنَتْ والـرُّوحُ مِـنْ طَرفِـكَ الغنَّـاجِ قَـدْ فُتِنَـت (۲۲)

بیاور ای دل من تنگ گشته چون دهنت ازآن میی که چو عیش من است و چون سخنت

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۳۹)

وَ أوقَدِ الشَّمعَ مِن خَدِّيكَ حِينَ بَدا كالبَدرِ فِي الثُّورِ اَو كالشَّمسِ فِي الحَملِ (۲۳)

به دیدن تو مرا دیده روشنست مگر تو خاک درگه خورشید خسروان قزلی

(همان،۳۵۳)

می‌دانیم که در عروض عربی برای بسیط دو وزن مشهور وجود دارد که به شرح زیر است:

- بسیط مخبون العروض و مخبون الضرب:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن

- بسیط مخبون العروض و مقطوع الضرب:

مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن مستفعلن فاعلن مستفعلن فعْلن

در شاهد بالا واقعیت آن است که در هر دو مورد، وزن در بخش فارسی متفاوت از بخش عربی است، هر چند بسیار به هم نزدیک هستند و جالب آن که عروض فارسی سنتی وزنِ «مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعلن» را زیر مجموعه بسیط ندانسته و آن را به مجتث منتسب کرده است. به طور مثال در شعر حافظ:

بسا که گفته‌ام از شوق با دو دیدهٔ خود **أیا مَنازِلَ سَلمی فَأینَ سَلمَاكِ**(۲۴)

(حافظ، ۱۳۷۷: ۳۴۹)

وزن مصراع دوم به صورت (مفاعلن فعلاتن مفاعلن فعْلن) آمده است که اگر در این مصراع حرف «فَـ» حذف شود، وزن به صورت (مفاعلن فعِلن مستفعلن فعْلن) خواهد بود. اما حافظ ترجیح داده است در ملمَّع خود از وزن یکسان استفاده کند.

شواهد دیگری در میان ملمَّعات دیده می‌شود که بخش فارسی آن به صورت (مستفعلن فعِلن مستفعلن فعِلن) آمده است که می‌توان آن را صورتی از بسیط عربی (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعِلن) دانست به‌گونه‌ای که رکن مستفعلن در شعر فارسی بر خلاف شعر عربی، نباید به شکل مفاعلن (مخبون) بیاید در حالی که در شعر عربی این تغییر از جوازهای رایج به‌شمار می‌آید. علاوه بر این در عروض عربی، رکن دوم در اصل به‌صورت فاعلن است که بر اساس جواز وزنی رایج در عربی می‌تواند به‌صورت فعِلن نیز بیاید، در حالی که این رکن (رکن دوم) در عروض فارسی تنها و تنها به صورت فعِلن می‌آید. این وزن فارسی هر چند متأثر از شعر عربی بوده که احتمالاً نخستین بار امیر معزی آن را به‌کار برده و بر این تأثیرپذیری تصریح کرده است:

گفتم ستایش تو بر وزن شعر عرب تقطیع آن به عروض الا چنین نکنی

مستفعلن فعلن مستفعلن فعلن أبْلَی الهَوی اَسَفاً یومَ النوی بَدَني[1] (۲۵)

(معزی، ۱۳۱۸: ۷۳۰)

[1] این مصراع از متنبی (المتنبی، ۱۹۸۳: ۷) که معزی آن را در شعر خود تضمین کرده است.

با این حال این وزن نیز هویت فارسی یافته و متفاوت از اصل خود شده است که تفاوت آن به جوازهای وزنی بر می‌گردد که عروض فارسی تابع آن نیست. همچنین این وزن به‌صورت دوری در آمده است.

ج- ملمَّعاتی که مبتنی بر تکرار رکن مشترک بین فارسی و عربی است، ولی تعداد تکرار این رکن در ضمن مصراع منطبق بر عروض فارسی است، به‌عنوان مثال در عربی بحر هزج که مبتنی بر تکرار مفاعیلن است، همواره به صورت مربع؛ یعنی دو رکن در یک مصراع و بنا بر قواعد عروض سنتی، چهار رکن در یک بیت می‌آید، این در حالی است که در میان وزن‌های فارسی وزنی که در یک مصراع دو رکن مفاعیلن آمده باشد، وزن بسیار کم‌کاربردی است. مگر آن که تعداد رکن را بی‌اهمیت بدانیم و در این صورت یک بیت عربی می‌تواند معادل یک مصراع فارسی تلقی شود.

همچنین است در خصوص بحر رجز که مبتنی بر تکرار مستفعلن است، در عربی تنها به‌صورت مسدس و مربع می‌آید و در فارسی این وزن‌ها کاربرد چندانی ندارد و رجزی که از تکرار چهار مستفعلن در یک مصراع تشکیل شده باشد، رایج است.

البته شواهد متعددی در خصوص این دو مورد دیده می‌شود:

- از امیر معزی: وزن اصلی «مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن»

گفتم چو دیدم آسمان آراسته چون بوستان سُبحَانَ مَنْ أَسرَی بِنا لیلاً أَتی بَدرَ الدُّجا (۲۹)

(همان، ۵۱)

- از خاقانی: وزن اصلی «مستفعلن مستفعلن مستفعلن مستفعلن»

اَفْدِی بِنَفْسی مَنْ بَدَتْ فِي الْمَهْدِ عَنّی غافِله؛ لَوْ قابَلَتْ شَمْسَ الضُّحی حارَتْ وَ صارَتْ آفِله (۲۷)
ماهی؛ ستاره زیورش؛ هرهفت کرده پیکرش؛ هر هشت خُلد، از منظرش، دیدم میانِ قافله

(خاقانی، ۱۳۷۵: ۲/۱۰۱۶)

- از مولوی: وزن اصلی «مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن مفاعیلن»

چو زنجیری نهی بر سگ شود شاه همه شیران چو زنگی را دهی رنگی، شود رومی و روم آری

ألا یَـا صَـاحِبَ الکَـاسِ وَ یـا مَـنْ قَلْبُـهُ قـاسي أَتُبْلیـــنِي بِـــإفْلاسِي وَ تُعْلیـــنْ بِإکثَـــارِي (۲۸)

(مولوی، ۱۳۸۴: ۹۰۶)

د- ملمَّعاتی که مبتنی بر تکرار رکن مشترک بین فارسی و عربی است، ولی تعداد تکرار این رکن در مصراع منطبق بر عروض عربی است و میزان کاربرد این نوع ملمَّعات بسیار اندک است:

- از مجیر الدین بیلقانی: وزن اصلی «مستفعلن مستفعلن»

یـــا بَـــدرُ دامَ الخَـــیرُ لَـــكْ إرحَـمْ كَئیباً قَـدْ هَلَـكْ (۲۹)

تـــا کـــی کنـــد هجـــرت نمـــک در چشـــم عـــالم بـــین مـــن

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۴۹)

جدول شمارهٔ ۵: دسته‌بندی ملمَّعات بر اساس اوزان

نام گروه وزنی	گروه اول: ملمَّعاتِ داری وزن فارسی	گروه دوم: ملمَّعاتی که بخش عربی آن وزن عربی و بخش فارسی آن وزن فارسی دارند	گروه سوم: ملمَّعاتی که دارای وزن مشترک بین عربی و فارسی است
تعداد ملمَّعات	۱۲۰	۲۹	۷۹
درصد از مجموع ۲۲۸ ملمَّع	۵۲.۶۳٪	۱۲.۷۱٪	۳۴.۶۴٪

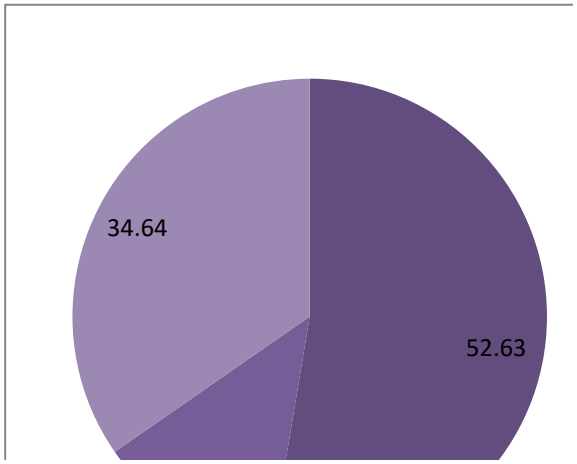
۶. نتیجه

با توجه به این که ملمَّعات فنی است که شاعران ایرانی به آن پرداخته و آن را گسترش و اعتلا داده‌اند، به‌طور کلی از منظر عروضی، بخش عربی این اشعار تابع عروض فارسی قرار گرفته است تا این که بخش فارسی این اشعار تابع عروض عربی باشد. از مهم‌ترین دلایل عروضی این امر آن است که در ملمَّعات واحد وزن خواه در بخش عربی و خواه در بخش فارسی آن، مصراع است؛ یعنی این که واحد وزن در بخش عربی ملمَّعات به تبعیت از عروض فارسی غالباً مصراع در نظر گرفته می‌شود. به‌همین دلیل برای تعیین وزن در بخش عربی، تعیین یک مصراع کفایت می‌کند.

از موارد دیگر که در واقع مبتنی بر مورد قبلی است آن است که هجای پایانی تمامی مصراع‌ها در بخش عربی و فارسی خنثی لحاظ می‌شود و تفاوتی میان هجای بلند و کشیده وجود ندارد و شاعر بر اساس قاعدهٔ عروض فارسی در انتهای مصراع‌های عربی هجای بلند و کشیده را در هم می‌آمیزد. همچنین بخش عربی در پذیرش یا عدم پذیرش اختیارات شاعری، تابع قواعد اختیارات شاعری فارسی است. ویژگی‌های وزن دوری هم در بخش عربی ملمَّعات اعمال شده است، این در حالی است که وزن دوری در شعر عربی اساساً وجود ندارد.

شاعران ملمَّع‌سرای قرن ششم تا پایان قرن هشتم از سی ونه وزن مختلف بهره برده‌اند؛ و بر اساس این اوزان می‌توان ملمَّعات را به سه گروه تقسیم کرد:
گروه اول: ملمَّعاتی که وزن فارسی دارند. گروه دوم: ملمَّعاتی که بخش فارسی آن‌ها دارای وزن فارسی و بخش عربی دارای وزن عربی است. گروه سوم: ملمَّعاتی که وزن مشترک میان فارسی و عربی دارند، تقسیم کرد.

نمودار شمارهٔ ۲: در صد بسامد گروه‌های وزنی ملمَّعات



شاعران بیشتر ترجیح داده‌اند که ملمَّعات‌شان را بر وزن فارسی بسرایند، به همین دلیل ۵۲.۶۳٪ از ملمَّعات قرن‌های مورد بررسی دارای اوزان فارسی بوده‌اند. همچنین وزن (فعلاتن مفاعلن فَعِلن) از اوزان محبوبی است که ۱۵.۷۸ در صد اشعار ملمَّع را به خود اختصاص داده است و در رتبهٔ اول اوزان ملمَّعات قرار دارد.

پی‌نوشت

(۱) حتی اگر با دوری و سختی مرا اذیت کنی.

(۲) همچون نیزه‌ای که هنگام لرزش هدف را برمی‌دارد و همانند شیری که هنگام شکار لبخند می‌زند.

(۳) سخاوتمندی تو در روز بخشش با سختگیری تو در روز عذاب برابر است و هر دو بر بارش‌های شدید ابرها در روز قیامت برتری دارند.

(۴) تو دارای کردار لطیف و سخن دلنشین هستی. تو زیبایی کمالی، و بیش از این صفات نیز در تو نهفته است، آیا امکان دارد بیشتر از این صفات در تو وجود داشته باشد؟

(۵) ای شادابی زندگی من، به چه سبب مرا تحریک می‌کنی؟ کی چشمان من آرام می‌گیرد و دوست من گم شده است؟

(۶) اگر به چیزی که به من نوشاندی سرمست شدی، ای روزگار مثل تو سرسخت و ناسپاس به نعمت‌های پروردگار شده‌ام.

(۷) آمد کسی که مردگان و استخوان‌های پوسیده و اجساد از هم پاشیده را زنده می‌کند. ای مردگان برخیزید و به روز نداها (روز قیامت) را بنگرید

(۸) با ظلم و دوری از من می‌گریزی، اما قلبم به تو، ای نهایت آرزوها، اشتیاق دارد.

(۹) کسانی که به فهم واقعی و معنوی رسیده اند، از آنها حق خواسته می‌شود.

(۱۰) خداوند نعمتی بزرگ به تو ارزانی دارد.

(۱۱) به دست خدا تاریکی‌ها روشن می‌شوند.

(۱۲) آن آهویی که استادی شکار می‌کند و باغ‌های بهشت چراگاه اوست.

(۱۳) وقت صبح گذشته است، پس آنچه از دست رفته را جبران کن؛ و از بامدادان لذت ببر و پراکندگی مرا با آن جمع کن.

(۱۴) عمرو، عمرت سپری شد، ای زید، فضایل تو آشکار شد چقدر شب را خوابیده‌ای؟! بیدار شو! صبح پدیدار شده شد.

(۱۵) اشک‌های من متوقف نمی‌شوند و همیشه برای وطن جاری هستند و این اشک‌ها به طور دائمی و در طول روزگاران جاری خواهند بود.

(۱۶) بیاید ای دوستان تا ،شراب صبح‌گاهی بنوشیم.

(۱۷) برخیز و در زمان جشن به من بنوشان و خود را از مشکلات زمان با نوشیدن شراب دوری کن.

(۱۸) چه شیرین است وصالت پس از دوری و چه مبارک است شادی پس از اندوه.

(۱۹) حرص اینجا به‌جای تو سکنی برگزیده است، پس ای نفس تو در آن سکونت مکن.

(۲۰) اگر عطر آن منتشر شود، دل را آرام می‌کند، و اگر در شب جلوه کند، تاریکی را می‌زداید.

(۲۱) سلیمی در بامدادان با شراب آمد و مانند رعد یمانی به نوشیدن پرداخت.

(۲۲) شراب را بیاور که آتش سرمستی فروکش کرده است، و روح از نگاه دلربای تو افسون شده است.

(۲۳) شمع روش شد از گونه‌های تو وقتی پدیدار شدند، مانند ماه در برج ثور یا مانند خورشید در برج حمل.

(۲۴) ای منزل‌های سلمی، سلمای تو کجاست.

(۲۵) عشق، روز دوری با اندوه، بدنم را فرسوده کرد.

(۲۶) پاک است آن که ما را شبانه سیر داد و ماه درخشان شب را آورد.

(۲۷) جانم فدای آن که در گذشته نسبت به من بی توجهی کرده و بی‌خبر از من می‌نماید؛ اگر او با خورشید صبح روبرو شود، سرگردان و ناپدید خواهد شد.

(۲۸) ای صاحب جام و ای کسی که قلب او سخت و شبیه سنگ است، آیا در حالت افلاس، برایم مشکلات می‌آوری. و در حالت افزایش، مقامم را بالا می‌بری.

(۲۹) ای ماه تابان، همواره نیکی بر تو باد؛ به آن کسی که اندوهگین و تباه شده است، رحم کن.

منابع:

أنیس، ابراهیم (۱۹۵۰م)، *الأصوات اللغویة*، الطبعة الثانیة، مصر، مطبعة النهضة.

ـــــــــــ (۱۹۵۲م)، *موسیقی الشعر*، الطبعة الثانية، مصر، مكتبة الأنجلو.

بهره‌ور، مجید (۱۳۹۳)، «وزن‌شناسی تطبیقی در ملمَّعات دیوان شمس»، نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان، سال ۶، شمارهٔ ۱۱، پاییز و زمستان، ص ۷۳-۹۴.

بیلقانی، مجیر الدین (۱۳۵۸)، *دیوان*، تصحیح محمد آبادی، تبریز، مؤسسه تاریخ و فرهنگ ایران.

جبلی، عبد الواسع (۱۳۴۱)، *دیوان*، تصحیح و تعلیق ذبیح الله صفا، ج۲،تهران، چاپخانهٔ دانشگاه تهران.

الجوهري، أبو نصر اسماعيل بن حماد (۱۹۸۵م)، *عروض الورقة*، تحقيق و تقديم صالح جمال بدوي، مكة المكرمة، مطبوعات نادي مكة الثقافي.

حافظ (۱۳۷۷)، *دیوان حافظ*، حواشی محمد قزوینی، به اهتمام عبدالکریم جربزه‌دار، تهران، اساطیر.

حسين، طه؛ أمين، أحمد؛ عزام، عبدالوهاب؛ محمد، محمد عوض (۲۰۱٦م)، *التوجيه الأدبي*، بيروت، عالم الأدب.

حمیدالدین بلخی، عمربن محمود (۱۳۴۴)، *مقامات حمیدی*، به سعی سیدعلی اکبر قوئی، اصفهان، تأیید.

خاقانی (۱۳۷۵)، *دیوان*، ویراستهٔ میرجلال الدین کزازی، ج۲، تهران، نشر مرکز.

خبازها، رضا (۱۳۹۲)، «بررسی تطبیقی غزلهای ملمَّع جامی با غزلهای ملمَّع سعدی و حافظ»، فصلنامه تخصصی سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، سال ششم، شماره اول، بهار، ص۱۴۹- ۱۶۹.

خواجه نصیر، نصیرالدین طوسی (۱۳۹۳)، *معیار الاشعار*، تصحیح علی اصغر قهرمانی مقبل، تهران، مرکز نشر دانشگاهی.

خواجوی کرمانی، ابو العطا محمود بن علی (۱۳۳۶)، *دیوان*، با اهتمام احمد سهیل خوانساری، تهران، بارانی و محمودی.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰)، *انواع شعر فارسی*، شیراز، انتشارات نوید.

رسولی، حجت (۱۳۹۴)، *ملمَّع در شعر فارسی*، تهران، انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.

سعدی (۱۳۸۳)، *کلیات سعدی*، به اهتمام بهمن خلیفه بناورانی، تهران، انتشارات طلایه.

سلطان ولد، محمد بن ولد (۱۳۷۶)، *ولدنامه*، تصحیح جلال الدین همایی، تهران، نشر هما.

شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۹۱)، *موسیقی شعر*، چاپ ۱۳، تهران، گزیده.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۳)، *آشنایی با عروض و قافیه*، تهران، میترا.

طبیب شیرازی، جلال (۱۳۸۹)، *دیوان*، تصحیح نصرالله پورجوادی، فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

عظیمی، محمد جواد (۱۳۹۷)، «شناخت و تحلیل مختصات موسیقایی غزل مولوی در اوزان دوری»، وزن شعر فارسی از دیروز تا امروز (مجموعه مقالات سومین هم‌اندیشی وزن شعر فارسی و اشعار ایرانی در انجمن زبان شناسی ایران ۲۹ اردیبهشت ۱۳۹۵)، به کوشش امید طبیب زاده، تهران: نیلوفر، ص ۵۹-۶۵.

قادری، محمد (۱۳۹۸)، «بررسی ساختار صوری و محتوایی ملمَّعات در غزلیات شمس تبریزی»، استاد راهنما: سید اسعد شیخ احمدی، دانشگاه کردستان.

قهرمانی مقبل، علی اصغر (۱۳۹۰ الف)، *عروض و قافیهٔ عربی*، تهران، سمت.

ـــــــــــ (۱۳۹۰ ب)، «واحد وزن در شعر عربی و فارسی»، ویژه نامه فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)، دوره دوم، شماره ۱، بهار ، ص ۴۲-۶۵.

ـــــــــــ (۱۴۰۰)، «معرفی موسیقی الشعر اثر ابراهیم أنیس و نقد ترجمهٔ آن با عنوان موسیقیِ شعر»، نقدنامهٔ زبان و ادبیات عربی، سال دوم، شمارهٔ سوم، بهار و تابستان، ص ۹۵-۱۲۰.

کمالی، مهدی و قهرمانی مقبل، علی اصغر (۱۳۹۹)، «جایگاه هجای کشیده در وزن شعر فارسی، بررسی تاریخی و تحلیلی»، نشریه ادبیات پارسی معاصر، سال دهم، شمارهٔ ۲، پاییز و زمستان، ص۲۹۵- ۳۲۸.

المتنبي، أبو الطيب (۱۹۸۳م)، *ديوان المتنبي*، بيروت، دار بيروت للطباعة و النشر.

معزی، ابوعبدالله محمد (۱۳۱۸)، *دیوان*، تصحیح عباس اقبال، تهران، کتابفروشی اسلامیه.

مولوی (۱۳۸۴)، *کلیات شمس*، تصحیح بدیع الزمان فروزانفر، تهران، انتشارات طلایه .

نجفی، ابو الحسن (۱۳۹۳)، «وزن دوری، مشکلی که عروض قدیم آن را نادیده گرفته است»، نامه فرهنگستان، دوره سیزدهم، شماره ۴، تابستان، ص ۶-۱۸.

ـــــــــــ (۱۳۹۴)، *اختیارات شاعری و مقاله‌های دیگر در عروض فارسی*، تهران، انتشارات نیلوفر.

همایی، جلال الدین (۱۳۹۱)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: هما.

وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۳)، *منشأ وزن شعر فارسی*، چاپ دوم، مشهد، انتشارات آستان.

وطواط، رشید الدین محمد (۱۳۳۹)، *دیوان*، با مقدمه و تصحیح سعید نفیسی، تهران، کتابخانهٔ بارانی.

ـــــــــــ (۱۳۶۲)، *حدائق السحر فی دقایق الشعر*، تصحیح: عباس اقبال اشتیانی، تهران، کتابخانه سنایی و کتابخانه طهوری.

یعقوب، إمیل بدیع (۱۹۹۱م)، *المعجم المفصل في علم العروض و القافية و فنون الشعر*، بیروت، دار الکتب العلمية.

Elwell-Sutton, Laurence Paul (1976), The Persain Metres, First edition, Cambridge, Cambridge University Press.

References

Al-Jawhari, Abu Nasr Ismail ibn Hammad(1985), Awraq's Metrics, edited and introduced by Saleh Jamal Badawi, Mecca: Makkah Cultural Club Publications. (In Arabic)

Al-Mutanabbi, Abu al-Tayyib (1983), *Divan of Al-Mutanabbi*, Beirut, Dar Beirut for Printing and Publishing. (In Arabic)

Anis, Ibrahim (1950), The Phonetics of Language, 2nd Edition, Egypt, Al-Nahda Printing House. (In Arabic)

Anis, Ibrahim (1952), The Music of Poetry, 2nd Edition, Egypt, Anglo Library. (In Arabic)

Azimi, Mohammad Javad (2018). "Understanding and Analyzing the Musical Characteristics of Rumi's Ghazals in Dori Meters." In The Meter of Persian Poetry from Yesterday to Today (Collected Articles from the

Third Symposium on Persian Poetry Meter and Iranian Poetry, Iranian Linguistics Society, May 18, 2016), edited by Omid Tabibzadeh. Tehran: Niloufar, pp. 59–65. (In Persian)

Bahrevar, Majid (2014), "Comparative Prosody in the Illuminated Poems of the Divan of Shams," Comparative Literature Journal, Shahid Bahonar University of Kerman, Year 6, Issue 11, Autumn and Winter, pp. 73-94. (In Persian)

Bilaqani, Mujiralddin(1979), Divan, edited by Mohammad Abadi, Tabriz: Institute of Iranian History and Culture. (In Persian)

Elwell-Sutton, Laurence Paul (1976).The Persain Metres, First edition, Cambridge: Cambridge University Press.

Ghaderi, Mohammad (2019), "Structural and Content Analysis of the Illuminated Ghazals in the Poems of Shams Tabrizi," Supervisor: Seyyed Asad Sheikh Ahmadi, University of Kurdistan. (In Persian)

Ghahramani Mogbel, Aliasghar (2011 A), Arabic Aruz and Qafiyah, Tehran: Samt. (In Persian)

Ghahramani Mogbel, Aliasghar (2011 B), "Unit of Poetry Meter in Arabic and Persian ", Special Issue of the Academy's Letter (Comparative Literature), Second Series, No. 1, Spring, pp. 42-65. (In Persian)

Ghahramani Moghbel, Aliasghar (2021), "Introduction to the Music of Poetry by Ibrahim Anis and Critique of its Translation as Music of Poetry," Criticism of Arabic Language and Literature Journal, Year 2, Issue 3, Spring and Summer, pp. 95-120. (In Persian)

Hafez (1998), Divan of Hafez, annotations by Mohammad Qazvini, overseen by Abdolkarim Jorbozeh Dar, Tehran, Asatir. (In Persian)

Hamiddin Balkhi, Omar ibn Mahmoud (1965), Maqamat Hamidi, edited by Seyyed Ali Akbar Ghoyi, Isfahan, Ta'id. (In Persian)

Homa’i, Jalal al-Din(2012), The Techniques of Eloquence and Rhetorical Devices, Tehran: Homa. (In Persian)

Hussein, Taha; Amin, Ahmad; Azzam, Abdul Wahhab; Mohammed, Mohammed Awad (2016), Literary Guidance, Beirut, Alam al-Adab. (In Arabic)

Jabali, Abdul Wasi' (1962), Divan, edited and annotated by Zabihullah Safa, Volume 2, Tehran, University of Tehran Press. (In Persian)

Kamali, Mehdi and Ghahramani Moghbel, Ali Asghar (2020), "The Role of Long Syllables in Persian Poetic Meter, A Historical and Analytical Study," Contemporary Persian Literature Journal, Year 10, Issue 2, Autumn and Winter, pp. 295-328. (In Persian)

Khabbazha, Reza (2013), "Comparative Study of the Illuminated Ghazals of Jami with the Illuminated Ghazals of Saadi and Hafez," Specialized

Quarterly of Persian Poetic and Prose Style (Bahar Adab), Year 6, Issue 1, Spring, pp. 149-169. (In Persian)

Khaja Nasir, Nasir al-Din Tusi(2015), Miyar al-Ash'ar, edited by Ali Asghar Gahramani Mogbel, Tehran: Center for Academic Publishing. (In Persian)

Khaqani(1996), Divan, edited by Mir Jalal al-Din Kazzazi, Vol. 2, Tehran: Nashr-e Markaz. (In Persian)

Khwajou Kermani, Abu al-'Ata Mahmud ibn 'Ali(1957), Divan, edited by Ahmad Soheil Khansari, Tehran: Barani & Mahmoudi. (In Persian)

Molavi(2005), Kulliyat-e Shams, edited by Badi' al-Zaman Forouzanfar, Tehran: Talae Publishing. (In Persian)

Mu'izzi, Amir (1939), Diva, edited by Abbas Iqbal, Tehran, Islamia Bookstore. (In Persian)

Najafi, Abolhassan (2014), "Circular Meter, A Problem Overlooked by Traditional Prosody," Academy Journal, Volume 13, Issue 4, Summer, pp. 6-18. (In Persian)

Najafi, Abolhassan (2015), Poetic Choices and Other Essays on Persian Poetics, Tehran, Niloofar Publications. (In Persian)

Rasooli, Hojjat (2015), Illuminated in Persian Poetry, Tehran, Shahid Beheshti University Press. (In Persian)

Rastgaar Fassayee, Mansoor(2001), Types of Persian Poetry, Shiraz: Navid Publications. (In Persian)

Saadi (2004), The Collected Works of Saadi, overseen by Bahman Khalifeh Banavarani, Tehran, Talaieh Publications. (In Persian)

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza (2012), The Music of Poetry, 13th Edition, Tehran, Gozideh. (In Persian)

Shamissa, Cyrus(2014), Familiarity with Aruz and Qafiyah, Tehran: Mitra. (In Persian)

Sultan Walad, Mohammad bin Walad (1997), Waladnameh, edited by Jalaluddin Homaei, Tehran, Homa Publishing. (In Persian)

Tabib Shirazi, Jalal (2010), Divan, edited by Nasrollah Pourjavadi, Academy of Persian Language and Literature . (In Persian)

Vahidiyan Kamyar, Taghi(1994), The Origin of Persian Poetry's Metre, 2nd edition, Mashhad: Astan Publications . (In Persian)

Votvat, Rashid al-Din Mohammad (1960), Divan, with Introduction and Correction by Saeed Nafisi, Tehran, Barani Library . (In Persian)

Votvat, Rashid al-Din Mohammad(1983), Gardens of Enchantment in the Depths of Poetry, edited by Abbas Iqbal Ashtiani, Tehran: Sana'i Library and Tahoory Bookstore . (In Persian)

Ya'qub, Emil Badi'(1991), Detailed Dictionary of Metrics, Rhymes, and the Arts of Poetry, Beirut: Dar al-Kutub al-Ilmiyya. (In Arabic)

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Study and Comparison of Character and Characterization (With Emphasis on the Common Anecdotes of Hadiqa by Sana'i and Attar's Masnavis)

Jalil Moshayedi [1], Mohsen Zolfaghari [2], Hasan Haidary [3], Ameneh Nikniyan [4]

1. Faculty of Letters and Languages, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Markazi, Iran. Email: jmoshayedi12@araku.ac.ir
2. Faculty of Letters and Languages, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Markazi, Iran. Email: m-zolfaghary@araku.ac.ir
3. Faculty of Letters and Languages, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Markazi, Iran. Email:Email: h-haidary@araku.ac.ir
4. Corresponding Author, Faculty of Letters and Languages, Department of Persian Language and Literature, Arak University, Markazi, Iran. Email: r.nimknian@gmaik.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
19, November, 2024

In Revised form:
18, January, 2025

Accepted:
16, February, 2025

Published Online:
2, June, 2025

Keywords: Character and Characterization Methods, Common Anecdotes, Hadiqa, Attar's Masnavis.

Abstract

Characterization, as a narrative component, constitutes the art of portraying characters in a way that renders them credible, evocative, and profoundly impactful. This element emphasizes the exploration of the deeper dimensions of characters and their interactions with various narrative components, including plot, theme, and others, rather than merely delineating their external characteristics or behaviors. This study employs a descriptive-analytical methodology to investigate and evaluate the narrative element present in the shared tales of Sanai's Hadiqa and Attar's Masnavis. The objective is to discern the distinctions and similarities in the narratives as they pertain to the character portrayal methodologies employed by these two poets. The findings derived from this research indicate that the literary works of the sage Sana'i and Sheikh Attar employ narratives and allegorical tales to advance their ethical and philosophical aims, while simultaneously directing the intellects of their audience towards metaphysical aspirations. The principal and supporting characters frequently consist of no more than two individuals, and at times, may be limited to a single person. The characters, as determined by the roles they embody, frequently exhibit simplicity and a degree of archetypal quality, lacking in complexity. Both poets have employed a comparable approach while utilizing distinct methods of characterization to depict their characters. Nevertheless, Attar has employed behavioral and verbal actions, along with inner monologue, to a greater extent than Sana'i. The static characterization of the fictitious figures is a prevalent characteristic in the masnavis of Hadiqa and Attar, with the exception of a limited number of narratives referenced within the text

Cite this The Author: Moshayedi, J., Zolfaghari, M., Haidary,H., Nikniyan, A., (2025), Study and Comparison of Character and Characterization (With Emphasis on the Common Anecdotes of Hadiqa by Sana'i and Attar's Masnavis), Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Vol 14, Issue 1, Ser.No. 37, Spring, (25-62).
DOI: 10.22059/jlcr.2025.384921.2032

CC BY NC

Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

In Iran, epic poetry and narrative poetry have a historical background that predates Islam. The essential element of narrative poetry is its storytelling nature, creating a space where all other elements are employed to enhance the story. Among narrative poems, didactic and instructive poetry stand out, forming a significant portion of Persian classical literature.

The primary and foremost commitment of didactic and instructive poetry is to convey knowledge in one of the domains of human thought. This knowledge must evoke enthusiasm and pleasure in the audience to leave an impact. What makes didactic and instructive poetry enjoyable for the reader is its integration with stories and tales.

Persian mystical poetry has an enduring and profound connection with Hakim Sanai, regarded as the founder of Persian mystical storytelling in poetic form. Sanai employed tales to elucidate mystical, moral, religious, and philosophical matters, serving as a starting point for later poets such as Attar, Rumi, and others.

These mystical poets aimed to present profound and intricate mystical meanings, which were often challenging and abstract, in the form of stories and tales that could be easily comprehended by the general audience. Human nature, being naturally inclined to stories rather than straightforward advice and counsel, played a role in this approach.

In Persian classical literature, tales with similar themes are prevalent, such as those found in Sanai's Hadiqah and the masnavis (narrative poems) of Attar and Rumi. The present study focuses on analyzing and comparing character development in shared tales from Sanai's Hadiqah and Attar's masnavis, aiming to identify similarities and differences in their approaches to character depiction.

Methodology

This research is based on library studies and employs a descriptive-analytical approach.

Findings

In the comparative analysis of characters and character development in shared tales from Sanai's Hadiqah and Attar's masnavis, various outcomes regarding main and secondary characters and characterization methods were observed. The tales were categorized, each showcasing unique characteristics in terms of characters and their portrayal.

In tales such as The Lover of Baghdad and The Conference of the Birds, the main characters are primarily described as either static or dynamic. Both works use direct descriptions from the narrator. In Sanai's Hadiqah, male and female characters appear in various roles, a trend also observed in Attar's masnavis. However, Attar leans more on indirect descriptions and the actions of the characters for characterization. These differences in portrayal are evident between the two works.

In tales like Dhu'l-Nun and the Fire Worshipper and The Claimant of Love/The Sufi Lover, characters often fall into static or dynamic categories. For instance, in The Claimant of Love, characters are introduced through both direct narration and their actions. Historical characters such as those in The Testament of Alexander and Omar and His Son are prominently presented as static figures with historical and religious traits.

In The Donkey and the Bull and Hatam and His Wife's Trust, indirect descriptions and character actions are used for portrayal. In Sanai's Hadiqah, beggars and historical figures are characterized through their specific actions and dialogues, a trend similarly seen in Attar's works. However, Attar's style and narrative approach add complexity and uniqueness to the character portrayals.

In tales such as The Black Man and the Mirror and Abraham and Gabriel, the main characters are often superhuman, like prophets and angels, who are depicted using direct descriptions and dialogues. Their religious and celestial attributes are highlighted in these stories.

Overall, the differences in character development between Sanai's Hadiqah and Attar's masnavis arise not only from their different methods of description and the roles of characters

but also from the unique nature of their narratives. While Sanai focuses more on direct description and individual traits, Attar emphasizes actions and dialogues, giving his characters more depth and diversity.

Conclusion

Sanai and Attar utilize the simple language of tales to make their profound mystical concepts tangible and relatable for their audience. Both poets aim to convey their meanings as simply as possible, using stories and tales as tools.

Among the examined tales, twelve are shared between Hadiqah and Attar's masnavis, though only four possess a distinct narrative capacity. These tales include The Lover/The Sufi Lover, The Alawi Scholar and the Eunuch, The Muslim and the Fire Worshipper. Most stories revolve around dialogues between two characters or question-and-answer formats, sometimes left unanswered. A shared feature of both poets is their simplicity of language and brevity, which is more evident in Attar's tales. The limited number of characters is another commonality, with most stories featuring no more than two characters, and any additional characters are mentioned without significant behavioral or verbal actions. The characters are simple and typical, mostly static, except in tales like The Lover of Baghdad, The Alawi Scholar and the Eunuch, and The Muslim and the Fire Worshipper. In these, characters like the Fire Worshipper undergo transformation through faith, such as their circumambulation of the Kaaba. Both poets use direct and indirect methods for character depiction, with descriptions delivered in a highly straightforward manner. The most elaborate characterization appears in Attar's tale The Sufi and Iblis. Indirect characterization often relies on verbal interactions. While Sanai's influence on Attar is evident, Attar surpasses Sanai in storytelling, offering more engaging and captivating narratives overall.

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

بررسی و مقایسه شیوه‌های شخصیت‌پردازی با تأکید بر حکایات مشترک حدیقه سنایی و مثنوی‌های عطار

جلیل مشیدی[۱]، محسن ذوالفقاری[۲]، حسن حیدری[۳]، آمنه نیک‌نیان[۴]✉

۱. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌ها، دانشگاه اراک، مرکزی، ایران. رایانامه: jmoshayedi12@araku.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌ها، دانشگاه اراک، مرکزی، ایران. رایانامه: m-zolfaghary@araku.ac.ir
۳. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌ها، دانشگاه اراک، مرکزی، ایران. رایانامه: h-haidary@araku.ac.ir
۴. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبان‌ها، دانشگاه اراک، مرکزی، ایران. رایانامه: r.nimknian@gmaik.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۲۹

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۱۰/۲۹

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۱/۲۸

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۳/۱۲

واژه‌های کلیدی: حدیقه، حکایات مشترک، شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی، عناصر داستان، مثنوی‌های عطار.

چکیده

شخصیت‌پردازی به‌عنوان یک عنصر داستانی، هنر بازنمایی شخصیت‌ها به‌گونه‌ای است که آن‌ها را باورپذیر، زنده و تأثیرگذار کند. این عنصر فراتر از توصیف صرف ویژگی‌های ظاهری یا رفتاری بر آشکارسازی لایه‌های درونی شخصیت‌ها و تعامل آن‌ها با سایر عناصر داستان مانند پیرنگ، موضوع، درون‌مایه و... است. در این پژوهش به‌صورت توصیفی- تحلیلی، این عنصر داستانی در حکایات مشترک حدیقهٔ سنایی و مثنوی‌های عطار بررسی و مقایسه می‌شود و وجوه اشتراک و افتراق حکایات مشترک در زمینهٔ شیوه‌های شخصیت‌پردازی این دو شاعر می‌آید. نتایج پژوهش نشان می‌دهد حکیم سنایی و شیخ عطار از قصه‌ها و حکایات تمثیلی در جهت پیشبرد اهداف اخلاقی-حکمی خود و نزدیک کردن اذهان مخاطبان به مقاصد عارفانه بهره برده‌اند. شخصیت‌های اصلی و شخصیت‌های فرعی بیش از دو نفر و گاه یک نفر نیست و شخصیت‌ها براساس نقشی که برعهده دارند، اغلب نوعی (تیپیک) ساده و به دور از هرگونه پیچیدگی هستند. هردو شاعر از رویکردی مشابه و از شیوه‌های مختلف شخصیت‌پردازی در بازنمایی شخصیت‌ها استفاده کرده‌اند، اما عطار بیش از سنایی از کنش رفتاری، گفتاری و تک‌گویی درونی بهره برده است. ایستایی وجه مشترک اشخاص داستانی حدیقه و مثنوی‌های عطار است؛ به جز چند حکایت که در متن به آن‌ها اشاره شده است.

استناد: مشیدی، جلیل؛ ذوالفقاری، محسن؛ حیدری، حسن؛ نیک‌نیان، آمنه (۱۴۰۴)، بررسی و مقایسه شیوه‌های شخصیت‌پردازی با تأکید بر حکایات مشترک حدیقه سنایی و مثنوی‌های عطار، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۴، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۷، بهار، (۶۲-۲۵). DOI: 10.22059/jlcr.2025.384921.2032

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

روایت شاعرانه یا شعر روایی[1] گونه‌ای خاص از ادبیات است که در آن زبان شعر در خدمت روایت درمی‌آید و آمیخته‌ای از ویژگی‌های شعری و روایی را در خود دارد. به شعری که داستانی را بازگو کند، شعر روایی گویند (کادن، ۱۳۸۰: ۳۵۷). در ایران، منظومه‌سرایی و شعر روایی از روزگار پیش از اسلام سابقه دارد. رضایی در واژگان توصیفی ادبیات، پیشینهٔ شعر روایی را در ادبیات جهان به عهد باستان نسبت می‌دهد (رضایی، ۱۳۸۲: ۲۲۲).

عنصر اساسی شعر روایی، فضای داستانی است؛ فضایی که سبب می‌شود همهٔ عناصر دیگر برای القای آن به‌کار گرفته شود. از میان اشعار روایی می‌توان به شعر حکمی و تعلیمی اشاره کرد که بخش قابل‌توجهی از ادبیات کلاسیک فارسی به این موضوع اختصاص دارد. مهم‌ترین و نخستین تعهد شعر حکمی و تعلیمی، ابلاغ معرفت در یکی از حوزه‌های اندیشهٔ بشری است و ابلاغ معرفت می‌بایست در مخاطب شور و لذت برانگیزد تا او را تحت تأثیر و نفوذ قرار دهد. آنچه شعر حکمی و تعلیمی را برای خواننده لذت‌بخش می‌کند، آمیختگی آن با داستان و حکایت است.

شعر عرفانی فارسی، پیوندی استوار و جاودان با حکیم سنایی دارد. از حکیم سنایی به‌عنوان پایه‌گذار داستان عرفانی فارسی در قالب شعر یاد می‌شود. او با به‌کارگیری حکایات برای تبیین مسائل عرفانی، اخلاقی، دینی، مذهبی و فلسفی نقطهٔ آغازی است برای شاعران پس از خود از جمله عطار، مولانا و...؛ چنان‌که پورنامداریان در کتاب *سایهٔ آفتاب* اشاره می‌کند که عطار در مثنوی‌هایش روش سنایی را سرمشق خویش قرار داده و مولوی آن را به اوج تکامل رسانده است (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۳۱۳).

این عرفای شاعر سعی بر آن داشتند تا معانی و معارف بلند عرفانی را که فهم آن پیچیده و دور از تجربهٔ عموم بود، در قالب داستان و حکایت تا سطح ادراک مخاطب عام ساده و قابل فهم کنند؛ چه، طبع انسان اصولاً به شنیدن داستان، بیشتر تمایل دارد تا به نصایح و پندهای جدی.

شایان ذکر است در آثار کلاسیک ادب فارسی حکایاتی با مضامین یکسان به‌کار رفته است که می‌توانیم به حکایت‌هایی که در حدیقهٔ سنایی، مثنوی‌های عطار و مثنوی مولانا مشترک هستند و با مضامین مشابه به‌کار رفته‌اند، اشاره کنیم. این مقاله بر آن است که با صرف‌نظر از بررسی محتوی و مفاهیم عرفانی، به بررسی جنبهٔ داستانی حکایات بپردازد و از میان عناصر داستان، عنصر شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی را در حکایات مشترک این دو شاعر بررسی و مقایسهٔ تطبیقی کند تا پاسخی مناسب برای سؤالات زیر بیابد.

وجوه افتراق و اشتراک شخصیت‌ها چیست؟

شخصیت‌ها از چه ویژگی‌هایی برخوردارند؟

1. Narrative verse

در پردازش شخصیت‌ها، هرکدام از این دو شاعر از چه شیوه‌هایی بهره برده‌اند و کدام‌یک در پردازش آن‌ها موفق‌تر بوده‌اند؟

این پژوهش به روش توصیفی – تحلیلی و جمع‌آوری حکایات مشترک حدیقهٔ سنایی، مثنوی‌های عطار با هدف بررسی و مقایسه تطبیقی عنصر شخصیت و شیوهٔ شخصیت‌پردازی در آثار مزبور فراهم آمده است. جامعهٔ آماری دوازده حکایت مشترک است که درمجموع بیست‌وچهار حکایت می‌شود.

۲. پیشینهٔ پژوهش

تعداد بی‌شماری از کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌ها آثار سنایی و عطار را از جوانب مختلف بررسی و تحلیل کرده‌اند، از جمله بررسی و تحلیل عناصر داستان. اما آنچه به موضوع پژوهش حاضر (شخصیت و شخصیت‌پردازی در حکایات مشترک این دو شاعر) نزدیک‌تر است، در ذیل شرح داده می‌شود.

کتاب *در سایهٔ آفتاب*، از تقی پورنامداریان که در فصل سوم آن، شیوهٔ داستان‌پردازی مولانا در مثنوی و ساخت‌شکنی او در روایت ادبیات تعلیمی بررسی کرد و با مقایسه حکایت‌های مشترک بین *حدیقه* و *منطق‌الطیر* و *مثنوی* به نوآوری و ابداعات مولانا و توجه او به جنبه‌های ساختاری حکایت و داستان‌ها اشاره کرد.

صیادکوه و اخلاق در مقالهٔ «عنصر شخصیت در حکایت‌های *حدیقهٔ* سنایی» به دسته‌بندی انواع شخصیت‌ها پرداختند و به این نتیجه رسیدند که سنایی در بیشتر حکایاتش به بررسی و توصیف دقیق و جامعی از شخصیت‌های داستانی خویش نپرداخته، اما در بهره‌گیری درست از عنصر شخصیت توانسته است بر تأثیرگذاری حکایت‌هایش بیفزاید.

فرخ‌نیا در مقالهٔ «ساختار داستانی حکایت‌ها در *حدیقهٔ* سنایی» از دیدگاه متفاوتی، شیوهٔ سنایی را در داستان‌پردازی تشریح و توصیف کرد و چگونگی ارتباط حکایات را با متن نشان داد.

صارمی (۱۳۹۶) در پایان‌نامهٔ «کارکردشناسی شخصیت‌های *الهی‌نامه* و *مصیبت‌نامهٔ* عطار» به بررسی شخصیت‌های محوری حکایات این دو منظومه همت گماشت و کارکردی را که هر شخصیت در تبیین مفهوم حکایت‌ها ایفا کرده، مورد بررسی قرار داد.

عفراوی (۱۳۹۵) در پایان‌نامهٔ «شخصیت‌پردازی در مثنوی‌های عطار» به این نتیجه رسید که عطار در شخصیت‌پردازی مثنوی‌های خود از دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم استفاده می‌کند و برای پردازش شخصیت‌ها از عناصری چون نام، تقابل، گفتگو و تیپ‌سازی و از شخصیت‌های فرعی در جهت شناخت بهتر شخصیت‌های اصلی و تکمیل درون‌مایه بهره می‌برد.

عبیدی‌نیا و دلائی میلان (۱۳۹۱) در مقالهٔ «شخصیت و شخصیت‌پردازی» توضیح دادند از آنجا که هدف سنایی بیان مفاهیم تعلیمی بوده، چندان جدیت و دقتی از حیث شخصیت و شخصیت‌پردازی در حکایات به‌کار نبرده است. بیشتر شخصیت‌ها ایستا هستند و تحول و تغییری در آن‌ها دیده نمی‌شود.

در مقالهٔ حاضر، به بررسی و مقایسهٔ تطبیقی شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی با تأکید بر حکایات مشترک *حدیقهٔ* سنایی و مثنوی‌های عطار می‌پردازیم که با مطالعه و بررسی‌های به‌عمل‌آمده تاکنون تحقیقی با این عنوان در بین پژوهش‌ها در حوزهٔ ادبیات داستانی انجام نشده است.

۳. بحث و بررسی

یکی از مهم‌ترین عناصر داستانی و کلید و اساس هر نوع ساختار روایی، شخصیت‌های داستان است. عنصر شخصیت یک عامل ارتباط‌دهنده در ساختار روایی، اجزا و عناصر روایی را به هم مربوط می‌سازد و نویسنده اندیشهٔ خود را در شخصیت‌های داستانش به مخاطب القا می‌کند. این شخصیت‌ها هستند که عمل داستانی را پیش می‌برند. مکان و زمان داستان در سایهٔ حضور شخصیت‌ها دارای مفهوم می‌شود. شخصیت‌های داستان به طرح و پیرنگ استحکام می‌دهند و به‌عنوان مهم‌ترین ابزار نویسنده در داستان نمود می‌یابند.

۱ -۳. تعریف شخصیت[1]

اغلب در تعریف شخصیت به خلق‌وخو، ویژگی یا خصلت‌های رفتاری که علت و انگیزه عمل است اشاره می‌شود، اما در ادبیات «شخصیت، فرد خودساخته‌شده‌ای است که مانند اشخاص طبیعی از ویژگی‌هایی برخوردار است و با این ویژگی‌ها در داستان و نمایش ظاهر می‌شود» (داد، ۱۳۸۵: ۱۷۷). پذیرش یک اثر داستانی خوب که مایهٔ جذابیت داستان و نشان‌دهندهٔ توانایی نویسنده باشد، از طرف خواننده، به شخصیت و نحوهٔ پردازش شخصیت‌ها بستگی دارد. «مهم‌ترین عنصر منتقل‌کنندهٔ تم داستان و مهم‌ترین عامل طرح داستان، شخصیت داستانی است» (یونسی، ۱۳۹۹: ۳۳). دقیقیان می‌نویسد: «شخصیت‌ها را باید پایه‌هایی دانست که ساختمان یک اثر بر روی آن ساخته می‌شود. هر قدر این پایه‌ها بااستحکام‌تر باشند، بنا محکم‌تر و پایدارتر و از گزند زمان مصون‌تر خواهد بود» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۷).

«شخصیت در یک اثر نمایشی یا روایی، فردی است دارای ویژگی‌های اخلاقی و ذاتی که این ویژگی‌ها از طریق آنچه انجام می‌دهد –رفتار– و آنچه می‌گوید –گفتار– نمود می‌یابد. زمینهٔ چنین رفتار و گفتاری انگیزه‌های شخصیت را بازتاب می‌نماید» (مستور، ۱۳۷۸: ۳۳). شخصیت به مجموع ویژگی‌های عینی، ذهنی، رفتاری و ویژگی‌های مثبت و منفی افراد داستان اطلاق می‌شود (ر.ک: حنیف، ۱۳۹۹: ۸۸)؛ بنابراین شخصیت از جمله عناصر کلیدی و محور اصلی ادبیات داستانی است که تمامیت قصه بر مدار آن می‌چرخد و بر کلیهٔ عوامل دیگر تأثیر می‌گذارد (ر.ک: براهنی، ۱۳۶۸: ۲۴۲). بدون دخالت شخصیت هیچ داستانی نمی‌تواند قابل‌تصور باشد.

۲- ۳. انواع شخصیت

1. Character

شخصیت از نظر تحرک و سکون به دو دسته تقسیم می‌شود: الف) ایستا[1]، شخصیتی در داستان است که تغییر نکند یا اندک تغییری را بپذیرد. ب) پویا[2]، شخصیتی است که مداوم در داستان، دستخوش تغییر و تحول باشد. با توجه به نقش و عملکرد شخصیت‌ها، به انواع ذیل نیز تقسیم می‌شوند:

۱. شخصیت اصلی[3]

داستان بر مدار آن‌ها می‌چرخد. اغلب چندین بار در داستان ظاهر می‌شوند و داستان کمابیش دربارهٔ آن‌ها است. خواننده توقع دارد که بفهمد سرانجامشان چه می‌شود. «شخص اول داستان یا نمایشنامه است و شخصیت اصلی را گاه قهرمان[4] می‌نامند. شخصیت اصلی چه خوب یا بد همواره با نیرویی معارض به کشمکش برمی‌خیزد» (داد، ۱۳۸۵: ۳۰۳).

۲. شخصیت مخالف[5]

«شخصیتی که مخالف و معارض شخصیت اصلی است که از برخورد و تعارض میان شخصیت اصلی و مخالف پدید می‌آید» (همان: ۳۰۵).

۳. شخصیت نوعی[6]

شخصیت نوعی یا تیپ نشان‌دهندهٔ خصوصیات و مشخصات گروه یا طبقه‌ای از مردم است که او را از دیگر گروه‌ها و طبقه‌ها متمایز می‌کند (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۹۹: ۱۴۳).

۴. شخصیت فرعی[7]

به شخصیت‌هایی که بار اصلی داستان را بر دوش ندارند و در کنار رویدادها حرکت می‌کنند، شخصیت‌های فرعی می‌گویند. در حقیقت خط طرح اصلی داستان بدون ایفای این شخصیت‌های فرعی بسیار ساده و بدیهی است. نام‌هایی مانند شخصیت کناری، حاشیه‌ای و ثانوی نیز به شخصیت فرعی داده می‌شود. آن‌ها می‌توانند روبه‌رشد باشند. با اینکه نقش خاص آن‌ها در داستان، تقویت نقش شخص اصلی است، داستان‌های خاص خود و مجزا نیز دارند و رفته‌رفته با ایفای نقش خود کامل‌تر می‌شوند ولی از آنجا که وصف این اشخاص وقت می‌گیرد، چندان به آن‌ها پرداخته نمی‌شود. خصوصاً در داستان کوتاه که مجالی برای این توصیف نیست (ر.ک: بیشاب، ۱۳۸۳: ۲۳۶). البته انواع شخصیت‌ها بیش از موارد فوق است و در این حجم کم نمی‌گنجد.

---

1. Static Character
2. Dynamic Character
3. Pratagonist
4. hero
5. Antagonist
6. Type Character
7. Peripheral Character

۴. شخصیت‌پردازی[1]

طراوت، تازگی و زنده‌بودن آثار در طول قرن‌ها به‌دلیل پردازش خوب شخصیت‌ها است. به گفتهٔ لاجوس اگری «کلید خلق آثار تازه و بدیع، شخصیت‌ها هستند» (بل، ۱۳۹۴: ۵۱). «خلق شخصیت‌هایی را که برای خواننده در حوزهٔ داستان تقریباً مثل افراد واقعی جلوه می‌کنند، شخصیت‌پردازی می‌خوانند» (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۲۲).

معیار سنجش قدرت تخیل و استادی نویسنده، ابداع و اختراع موجودات عجیب‌وغریب نیست، بلکه توانایی و قدرت نویسنده در مجسم‌کردن و واقعی جلوه‌دادن مخلوقات ذهن اوست. شخصیت‌های مخلوق و دنیای آن‌ها، رفتار و کردارشان، هرچند غریب و عجیب باشند باید به نظر خواننده در حوزهٔ داستان، معقول و باورکردنی بیایند (همان: ۱۲۲–۱۲۳).

شخصیت داستان، محور تمام حوادث و کنش‌های روایت قرار می‌گیرد. محوریت این عنصر، نویسنده را بر آن می‌دارد تا به شیوهٔ صحیح و مناسب، شخصیت‌های اثر خود را به مخاطب معرفی کند. نویسنده با پرداختن به ظاهر، گفته‌ها، اندیشه‌ها و رفتارهای شخصیت محوری داستان و نشان‌دادن برداشت‌های دیگر شخصیت‌ها، به شخصیت می‌پردازد.

۴-۱. شیوه‌های شخصیت‌پردازی

شیوه‌های شخصیت‌پردازی در داستان متعدد است. اما صاحب‌نظران حوزه ادبیات داستانی به‌طور عمده دو شیوهٔ شخصیت‌پردازی را عنوان کرده‌اند: مستقیم و غیرمستقیم. در شیوهٔ مستقیم، نویسنده صراحتاً دربارهٔ شخصیت نظر می‌دهد، اما در شیوهٔ غیرمستقیم، از عواملی مانند کنش، گفتار و نام‌گذاری در پردازش شخصیت‌ها استفاده می‌کند (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۴۱).

میرصادقی در کتاب *عناصر داستان*، تقسیم‌بندی دیگری ارائه می‌دهد. به بیان او، نویسنده برای شخصیت‌پردازی در داستان از سه شیوه استفاده می‌کند:

اول، ارائهٔ صریح شخصیت‌ها با یاری‌گرفتن از شرح و توضیح مستقیم؛ موفقیت در ارائهٔ صریح شخصیت‌ها به خصوصیات شخص راوی یا ویژگی‌های نویسندهٔ دانای کل بستگی دارد. این روش می‌تواند از امتیاز وضوح و ایجاز در شخصیت‌پردازی آدم‌های داستان برخوردار باشد، اما هرگز نمی‌تواند به‌تنهایی به‌کار برود. اگر داستانی در کار باشد، شخصیت باید عمل کند و اگر عمل نکند، داستان شکل مقاله و گزارش پیدا می‌کند (میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۲۵–۱۲۷).

دوم، ارائهٔ شخصیت‌ها از طریق عمل آنان با کمی شرح و تفسیر یا بدون آن؛ این روش عرضه‌کردن شخصیت‌ها جزو جدایی‌ناپذیر روش نمایشی است؛ زیرا با اعمال و رفتار و گفتار شخصیت‌ها است که آن‌ها را می‌شناسیم. اغلب نویسندگان ترجیح می‌دهند از این روش نمایشی در پرداخت شخصیت‌هایشان استفاده کنند (همان: ۱۲۸–۱۳۰).

1. Characterization

سوم، ارائهٔ درون شخصیت، بی‌تعبیر و تفسیر؛ در این روش با نمایش وضعیت و موقعیت‌ها و کشمکش‌های ذهنی و عواطف درونی، خواننده غیرمستقیم شخصیت را می‌شناسد (همان: ۱۳۱). این روش، به جریان سیال ذهن معروف است و عمل داستانی، درون شخصیت‌ها رخ می‌دهد و خواننده غیرمستقیم در جریان شعور آگاه و ناآگاه شخصیت‌های داستان قرار می‌گیرد.

۵. رابطهٔ پیرنگ با شخصیت

در تعریف پیرنگ آمده است: رشته‌های حوادث برحسب زنجیرهٔ علت و معلولی تنظیم می‌شود؛ بنابراین در هر اثر داستانی، رشتهٔ حوادث را شخصیت‌ها به‌وجود می‌آورند. از این نظر پیرنگ با شخصیت آمیختگی نزدیکی دارد و یکی بر دیگری تأثیر می‌گذارد. پس آنچه غالباً روی می‌دهد درنتیجهٔ وجود شخصیت است و از نظر نقد ادبی، پیرنگ و شخصیت به هم وابسته‌اند (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۹۴: ۹۰-۹۱).

رونالد توبیاس در کتاب *بیست کهن‌الگوی پیرنگ* می‌نویسد: «پیرنگ عملکرد شخصیت است و شخصیت، عملکرد پیرنگ. این دو به هیچ طریق قابل‌فهمی قابل‌جداسازی از هم نیستند. کنش زمینهٔ مشترک آن‌هاست. بدون کنش، شخصیتی وجود نخواهد داشت و پیرنگی شکل نخواهد گرفت» (توبیاس، ۱۳۹۸: ۸۱).

صحنه، گفتگو، کشمکش یا تعلیق، نقطهٔ اوج، گره‌گشایی و پایان داستان از عواملی است که در شخصیت‌پردازی باید به آن‌ها توجه داشت. در ادامه به بررسی و مقایسه حکایات مشترک *حدیقه* و مثنوی‌های عطار می‌پردازیم.

۶. مقایسهٔ تطبیقی شخصیت و شیوه‌های شخصیت‌پردازی حکایات مشترک حدیقهٔ سنایی و مثنوی‌های عطار

۶-۱. نقصان عشق و پدیدارشدن عیب معشوق

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: مردی در بغداد زندگی می‌کرد که در راه عشق صادق بود. از قضا عاشق زنی می‌شود. زن در کرخ آن سوی دجله زندگی می‌کرد. عاشق تنها از طریق گذشتن از نهر المعلی می‌توانست هر شب او را ملاقات کند. بعد از مدتی حرارت عشق مرد به زن کم می‌شود. زن خالی بر چهره داشت. عاشق با دیدن خال از او می‌پرسد: آن چیست؟ زن پاسخ می‌دهد خال مادرزاد است و در ادامه به او می‌گوید: چون عشق تو نسبت به من کم شده است این خال را دیدی، امشب خود را به دجله مزن. مرد حرف او را گوش نمی‌دهد و خود را در دجله می‌اندازد و غرق می‌شود.

خلاصهٔ حکایت در *منطق‌الطیر*: مردی دلیر دلباختهٔ زنی زیبا می‌شود. در چشم زن به اندازهٔ سر ناخنی یک سفیدی بود که مرد از آن بی‌خبر بود. بعد از گذشت پنج سال از عشق مرد به زن کاسته و از سفیدی چشم زن آگاه می‌شود و از زن سؤال می‌کند که این سفیدی کی آشکار شد. زن به او می‌گوید: از زمانی که عشقت نسبت به من کم شد.

چون تـرا در عشـق نقصـان شـد پدیـد عیـب در چشـمم چنـین زان شـد پدیـد

حکایت در هر دو اثر با اختلاف درون‌مایه شکل می‌گیرد. اصل حادثه یکسان است. مردی عاشق زنی می‌شود و با دیدن یک عیب، عشق مرد کاهش می‌یابد. هدف حکیم از روایت این حکایت بیان این معناست که عشق را باید با مستی طی کرد:

مـرد تـا بـوده مانـده انـدر سـکر بـود راه سـلامت انـدر شـکر
چـون ز مسـتی عشـق شـد بیـدار کـرد جـان عزیـز در سـرکار
(سنایی، ۱۳۹۴: ۳۳۲)

شیخ عطار در این روایت تأکید می‌کند سالک باید به عیب خود متوجه باشد و از دیدن عیوب دیگران دیده بپوشد.

تـا چـو بـر تـو عیـب تـو آیـد گـران نبـودت پـروای عیـب دیگـران
(عطار، ۱۳۷۴: ۳۳۲)

نقش اصلی بر دوش دو شخصیت، مردی و زنی است؛ به‌ویژه مرد که محور داستان براساس شخصیت مرد و عملکرد وی است (سنایی، ۱۳۹۴: ۳۳۱؛ عطار، ۱۳۷۴: ۱۶۹). حکایت *حدیقه* از پیرنگ کامل‌تری برخوردار است؛ زیرا بین حوادث رابطهٔ علت و معلولی وجود دارد. عاشق‌شدن مرد نسبت به زن، عبور از دجله برای دیدن زن، کاسته‌شدن عشق مرد به زن، دیدن خال بر صورت زن، تقاضای زن از مرد که از دجله عبور نکند، بی‌توجهی به حرف زن، شناکردن مرد در دجله و غرق‌شدن مرد. سنایی با بهره‌گیری از شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم (کنش رفتاری و گفتاری) عاشق‌بودن مرد را به نمایش می‌گذارد و آن را برجسته و پررنگ می‌کند.

هر شب ایـن مـرد ز آتـش دل خـویش راه دجلـه سـبک گرفتـی پـیش
(سنایی، ۱۳۹۴: ۳۳۱)

عبـره کـردی شـدی بـه خانـه زن بی‌خبـر گشـته او ز جـان و ز تـن
(همان)

شایان ذکر است سنایی و عطار، شخصیت مرد را با صفاتی توصیف می‌کنند که در کنش شخصیت‌ها در ادامهٔ داستان هیچ نقشی ندارد: در ره عشق مرد شد صادق (سنایی، ۱۳۹۴: ۳۳)، مردی شیردل و خصم‌افکن (عطار، ۱۳۷۴: ۱۶۹).در کنش گفتگویی، زمینه را برای پرسش و پاسخ بین مرد و زن ترتیب می‌دهد. پاسخ زن به سؤال زن «گفت کاین خال چیست ای مه‌روی» (همان) در حدیقه شامل سه بخش می‌شود: اشاره به مادرزاد بودن خال بر گونه‌اش، نقصان عشق مرد و توصیه به مرد که امشب از دجله عبور نکند به سبب سستی عشقش. عطار نیز از طریق پاسخ نغز زن به مرد، شخصیت زن را به‌صورت نمایشی نشان می‌دهد. سنایی با ذکر مکان بغداد، نهرالمعلی و کرخ بر حقیقت‌نمایی روایت صحه می‌گذارد. سنایی فرجام حکایت را با غرق‌شدن مرد در دجله و عطار با دیالوگ زن به پایان می‌رساند و شخصیت مرد در هردو حکایت، پویاست.

شخصیت‌ها همانی نیستند که در آغاز داستان معرفی شده بودند. تعداد شخصیت‌ها در هردو حکایت یکسان است و هردو ساده، مطلق و قالبی هستند.

۱.شیوه های شخصیت پردازی در عاشق بغداد / مرد عاشق

عاشق بغداد/ مرد عاشق	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستا	پویا
حدیقه	مردی/ زنی	مردی / زنی	–	نوعی	زن	مرد
منطق‌الطیر	مردی /زنی	مردی / زنی	–	نوعی	زن	مرد

عاشق بغداد/ مرد عاشق	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	–	*	*	*	–	*
منطق‌الطیر	*	–	*	–	*	–	*

۶-۲. مسلمان و گبر- ذوالنون و گبر

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: مرغی از دست گبری دانه می‌گیرد. مسلمانی به گبر می‌گوید: از تو این کار پذیرفته نیست. او پاسخ می‌دهد: اگر نپذیرد، رنج مرا که می‌بیند؛ زیرا حق کریم و با احسان است. خلاصهٔ حکایت در *مصیبت‌نامه*: یک روز برفی، ذوالنون به صحرا می‌رود و گبری می‌بیند که ارزن در دست دارد و برف‌ها را پاک می‌کند و ارزن می‌ریزد. ذوالنون به او می‌گوید: چرا این کار را می‌کنی؟ دانه در زیر برف پنهان می‌شود. او پاسخ می‌دهد: من دانه می‌ریزم تا خدا بر من رحم کند. ذوالنون می‌گوید این کار تو پذیرفته نیست. گبر پاسخ می‌دهد: خدا رنج مرا می‌بیند. پس از یک سال ذوالنون به حج می‌رود و گبر را می‌بیند که عاشق‌آسا طواف می‌کند. گبر می‌گوید: چرا به گزاف گفتی؟ او مرا دید و پذیرفت. ذوالنون دگرگون می‌شود و می‌گوید: خدایا گناه چهل‌سالهٔ گبر را به مشتی ارزن بخشیدی؟ هاتفی پاسخ می‌دهد: خواندن و راندن حق بی‌علت است.حادثهٔ اصلی در هردو حکایت –دانه‌پاشیدن گبر برای مرغ– یکسان است، با اختلاف در درون‌مایه. در *حدیقه* این تمثیل بر تأکید پاداش عمل نیک با هر عقیده و مسلک به سبب رحمانیت پروردگار شکل می‌گیرد به‌گونه‌ای که از زبان شخصیت اصلی بر تأیید این موضوع در یک بیت، موجز به یک حادثهٔ واقعی و تاریخی اشاره می‌کند:

دست در باخت در رهش جعفر داد ایزد به‌جای دستش پر

(سنایی، ۱۳۹۴: ۱۰۷)

عطار در یک مصراع به شیوهٔ مستقیم دو صفت هنر و سخن‌دانی را برای شخصیت مسلمان می‌آورد که هیچ عملی براساس این صفت‌ها صورت نمی‌گیرد.

گبر را گفت پس مسلمانی زین هنرپیشه‌ای سخن‌دانی

(همان)

تمثیل فاقد عناصر داستانی و فقط در حد سؤال و جواب است. شیخ تمثیل را با تأکید بر اینکه آدمی نباید به عبادات و اعمال خود مغرور شود با تغییرات جزئی، آن را برای شنونده جذاب می‌کند. او شخصیت ذوالنون را که شاخصهٔ اصلی‌اش عارف‌بودن است، به شیوهٔ غیرمستقیم از طریق کنش گفتاری، مغروربودن به طاعت را به نمایش می‌گذارد. او شخصیت گبر را با کنش رفتاری و گفتاری با پاشیدن دانه در یک روز برفی در زمستان و گفتگوی او با ذوالنون که خداوند پاداش عمل مرا خواهد داد و نیز در پایان با طواف‌کردن او به خواننده نشان می‌دهد. وجود دو شخصیت پارادوکسی در حکایت که یکی در اوج عبادت و ایمان و دیگری در اوج بی‌ایمانی ولی دلدادگی است، سبب پویایی داستان می‌شود. شیخ عطار با واردکردن هاتف به‌عنوان یک شخصیت فرعی و فوق‌طبیعی به پیشبرد داستان کمک می‌کند: «وقتی هاتف آواز می‌دهد یا ندایی به صوفی می‌رسد، درواقع همان سخن تک‌گفتار است که به منطق مکالمه درمی‌آید تا خواننده را متأثر سازد» (رضوانیان، ۱۳۸۹: ۱۴۰).

هـــــــاتفی در ســـــــر او آواز داد کـان کـه او را خوانـد حـق، یـا بـاز داد

(عطار، ۱۳۸۸: ۲۱۴۲)

شخصیت گبر در پایان به‌عنوان یک شخصیت پویا تغییر می‌یابد؛ زیرا به‌دلیل عمل نیکی که انجام داده بود مورد عنایت قرار می‌گیرد. گفتگو در شخصیت‌پردازی این حکایت نقش مهمی ایفا می‌کند. جدال لفظی بین ذوالنون و گبر و دیدن ذوالنون گبر را در طواف، اوج داستان است و پاسخ هاتف به ذوالنون به گره‌گشایی می‌رسد.

کار خلق است آن کـه ملـت ملـت اسـت هرچـه از آن در گـه رود بی‌علـت اسـت

(همان: ۲۱۶)

۲. شیوه های شخصیت پردازی در حکایت ذوالنون و گبر

ذوالنون و گبر مرغ و گبر	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش		ایستا	پویا
حدیقه	مسلمانی/ گبری	گبر	–	هردو نوعی		*	–
مصیبت‌نامه	ذوالنون / گبری / هاتف	ذوالنون / گبر	هاتف	خاص/ نوعی/ فرشته		ذوالنون	گبر
ذوالنون و گبر مرغ و گبر	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	–	*	*	*	–	*
مصیبت‌نامه	*	از زبان ذوالنون گبر را	*	*	*	–	*

۶-۳. مدعی عشق– صوفی عاشق و ابلیس

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: مردی در راه زنی را می‌بیند و در پی او می‌رود. زن متوجه می‌شود و از او می‌پرسد: به چه‌کار در پی من می‌آیی؟ مرد پاسخ می‌دهد: سخت دلباختهٔ تو شده‌ام. زن حیله‌ای به‌کار می‌برد و به مرد می‌گوید: اگر تو خواهان من هستی من نیز از آن تو خواهم بود، ولی خواهرم از من زیباتر است. مرد به پشت می‌نگرد و زن به او می‌گوید:

عشق و پس التفات زی دگران سوی غیر به غافلی نگران
(سنایی، ۱۳۹۴: ۲۱۶)

در پایان بر چهرهٔ مرد سیلی می‌زند و می‌گوید: تو فقط در عشق مدعی هستی.

خلاصهٔ حکایت در *مصیبت‌نامه*: مردی از ابلیس سؤال می‌کند که چرا بر آدم سجده نکردی. ابلیس تمثیلی می‌آورد که یک صوفی در راه زمانی که مهد دختر پادشاه از آنجا عبور می‌کرد و با وزیدن باد پرده کنار می‌رود و چهرهٔ دلربای دختر نمایان می‌شود. صوفی عاشق سینه‌چاک دختر می‌شود. دختر آگاه می‌شود و علت آشفتگی صوفی را می‌پرسد و صوفی عشق خود را به او بیان می‌کند. دختر نیرنگی به‌کار می‌برد و به او می‌گوید: خواهر بسیار زیبایی دارم که از پس من می‌آید. اگر باور نداری نگاه کن. تا صوفی نگریست، دختر او را سست‌عهد نامید و دستور داد گردنش را بزنند.

درون‌مایهٔ هردو حکایت، نکوهش مدعی عشق است. معشوق وقتی به ادعای عشق او پی می‌برد و مصلحت‌بینی او را می‌بیند، او را طرد می‌کند.

گفت اگر عاشق بدی یک ذره او کی شدی هرگز به غیری غره او
(عطار، ۱۳۸۸: ۲۱۶)

صوفی پخته نبود او خام بود مرد دم بود او و مرغ دام بود
(همان)

شخصیت‌های داستان در *حدیقه* به‌طورکلی بیان شده‌اند (زن، مرد، خواهر زن). شخصیت‌های محوری همین مرد و زن هستند و خواهر زن به‌صورت خیالی و فرضی ذکر شده است. حکایت مبتنی بر گفتار است، بدون صحنه‌پردازی (زمان و مکان). فقط یک عمل از طرف زن صورت می‌گیرد که همان سیلی‌زدن به‌صورت مرد است. با این عمل به شکل نمایشی، شخصیت زن را که در آغاز ابیات به توصیف او می‌پردازد نشان می‌دهد:

رفت وقتی زنی نکو در راه شده از کارها مرد آگاه
(سنایی، ۱۳۹۴: ۳۳۲)

قهرمانان قصه در مصیبت‌نامه عبارت‌اند از: سائل، ابلیس، زن، صوفی و خواهر فرضی. قصه با محوریت دو شخصیت اصلی صوفی عاشق و دختر پادشاه شکل می‌گیرد و بقیهٔ اشخاص در پیشبرد حکایت نقش اساسی دارند. پیرنگ در *مصیبت‌نامهٔ* عطار کامل‌تر است با ترتیب علی و معلولی: گذر دختر سلطان، وزیدن باد، برداشتن نقاب، دیدن چهرهٔ دختر، عاشق‌شدن صوفی،

کشته‌شدن صوفی به دستور دختر. در این حکایت، صوفی یک شخصیت غیرارزشی است که غیرمستقیم به نمایش گذاشته می‌شود. نقطهٔ اوج داستان زمانی است که صوفی به عقب برمی‌گردد که نوعی حرکت ضد سلوکی است و ماهیت واقعی او را آشکار می‌کند. عطار به‌صورت مستقیم (توصیف صوفی و دختر پادشاه) و غیرمستقیم (کنش و گفتار) به شخصیت‌پردازی می‌پردازد. توصیف از زبان خود شخصیت‌ها نیز در ابیاتی چند آمده است.

توصیف دختر به زبان عطار: بود در مهد بزر سنگین‌دلی (عطار، ۱۳۸۸: ۳۳۵)

ماه‌رو دید رویی کافتابش بنده بود　　صبح را زان لب، لبی پرخنده بود (همان)

عشق آن سلطان سر جادو سرشت　　در دل صوفی به سلطانی نشست (همان)

و توصیف صوفی از زبان عطار: شوریده‌حال، سست‌عهد

در دل آن صوفی شوریده‌حال　　آتشی بس سخت افکند آن جمال (همان)

بنگریست آخر ز پس آن سست‌عهد　　تا فروافکند دختر پیش مهد (همان)

۳. مدعی عشق /صوفی عاشق و ابلیس

مدعی عشق / صوفی عاشق	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستا	پویا
حدیقه	زنی نکو /مردی جوان	زنی نکو / مردی جوان	–	نوعی	*	–
مصیبت‌نامه	صوفی‌ای/ دختر سلطان	صوفی‌ای/ دختر سلطان	خادم	نوعی	*	–

مدعی عشق / صوفی عاشق	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	*	*	*	*	–	*
مصیبت‌نامه	*	توصیف دختر از زبان خودش	*	*	*	دختر سلطان	*

۶-۴. عیسی (ع) و ابلیس

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: حضرت عیسی (ع) شبی به صحرا رفت. همان‌جا خوابش می‌گیرد و سنگی زیر سرش می‌گذارد ساعتی می‌خوابد و پس از بیدار شدن ابلیس را ایستاده می‌بیند به او می‌گوید: ای ملعون چه می‌خواهی؟ ابلیس پاسخ می‌دهد که در سرای من تصرف کرده‌ای.

ملک دنیا همه برای منست　　جای تو نیست ملک و جان منست

(سنایی، ۱۳۹۴: ۳۹۲)

حضرت سنگ را می‌اندازد و ابلیس او را رها می‌کند.

حکایت در *مصیبت‌نامه*: عیسی مریم (ع) به خواب رفته بود و نیم خشتی زیر سر نهاده. وقتی از خواب بیدار شد ابلیس را بالای سر خود دید و گفت: ای ملعون چه می‌خواهی؟ گفت: خشت مرا زیر سر نهاده‌ای.

جملهٔ دنیا چو اقطاع منست هست آن خشت آن من این روشنست
(عطار، ۱۳۸۸: ۲۷۲)

عیسی آن را پرتاب کرد و ابلیس گفت: من رفتم تو خوش بخواب.

حادثه در هر دو اثر یکی است، با اختلاف در جزییات از جمله: در حدیقه زمان و مکان آورده شده است و آنچه زیر سر می‌گذارد سنگ است، ولی در *مصیبت‌نامه* بدون ذکر زمان و مکان، و خشت است که عیسی (ع) زیر سر می‌گذارد. درون‌مایهٔ حکایت در هردو اثر تأکید بر ترک تعلقات و رهاکردن دنیا (حرص و طمع‌ورزی) است. نتیجهٔ دنیادوستی غفلت از حق است.

در هر دو حکایت، دو شخصیت نمادین نقش اصلی را برعهده می‌گیرند. حضرت عیسی (ع) نماد زهد و پارسایی است. درنتیجه ایستایی حضرت یک ویژگی مثبت است و ابلیس نماد مکر و فریب است و شخصیت ایستا و غیرارزشی است. با آوردن ابلیس در هردو حکایت، قصه شکل خرق عادت به خود می‌گیرد. هر دو حکایت مبتنی بر گفتار است با مناظره‌ای ساده. تمثیل (حکایت) در *حدیقهٔ* سنایی از پیرنگ قوی برخورداراست. با رفتن عیسی (ع) به صحرا هنگام شب، مستولی‌شدن خواب بر او، زیر سر گذاشتن سنگ، دیدن ابلیس بالای سر و گفتگو با او، قصه شکل می‌گیرد.

۴. عیسی (ع) و ابلیس

عیسی (ع) و ابلیس	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستایی	پویایی
حدیقه	عیسی (ع) و ابلیس	عیسی (ع) و ابلیس	–	قالبی – ساده	*	–
مصیبت‌نامه	عیسی (ع) و ابلیس	عیسی (ع) و ابلیس	–	قالبی – ساده	*	–

عیسی (ع) و ابلیس	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	–	*	*	*	–	*
مصیبت‌نامه	*	–	*	*	*	–	*

۶-۵. وصیت اسکندر

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: اسکندر هنگام مرگ، همه را (کهتر و مهتر) نزد خود خواند. گفت: در دو دست بسته‌ام چه قرار دارد؟ یکی گفت: جوهری است. یکی گفت: گوهری است. یکی گفت:

نامهٔ ملک است. یکی گفت: خاتم ملک است. گفت: نه، نه، همه اشتباه کردید. دستان خود را باز کرد و گفت: در دستم جز باد نیست.

سال سیصد بیاد دارم من زان همه عمر باد دارم من
(سنایی، ۱۳۹۴: ۴۱۲)

حکایت در *مصیبت‌نامه*: وقتی جهان مسخر اسکندر شد. هنگام مرگش رسید. دستور داد تابوت برایش تهیه کنند و قبرش را نزدیک دروازهٔ شهر قرار دهند و این‌گونه وصیت کرد که دستانش را بیرون از تابوت قرار دهند تا همه بدانند از این همه ثروت و مال و لشکر دست خالی می‌رود.

گر جهان در دست من بود آن زمان در تهی‌دستی برفتم از جهان
(عطار، ۱۳۸۸: ۱۹۳)

درون‌مایه در هردو حکایت، پوچی دنیا است. حکایت در *حدیقه* مبتنی بر گفتار است. با یک سؤال و چند جواب به نتیجه می‌رسد، بدون هیچ حادثه‌ای. شخصیت اصلی اسکندر است که نماد قدرت، دانش و عمر طولانی است. طبق *حدیقه* او سیصد سال عمر می‌کند. وجود چهار شخص فرعی که با آن یکی و آن دیگری مطرح می‌شود، به گسترش قصه کمک می‌کند. نکتهٔ مهم آن است که وقتی اشخاص فرعی به اسکندر پاسخ می‌دهند، به چیزهای باارزشی اشاره می‌کنند و اسکندر به آن‌ها پاسخ می‌دهد که همهٔ شما راه هوس خود را می‌پیمایید. حکایت در *مصیبت‌نامه* که تأکید بر بی‌اعتباری دنیاست، فقط بر پایهٔ یک وصیت است.

۵. وصیت اسکندر

وصیت اسکندر	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستا	پویا
حدیقه	اسکندر / کهتر و مهتر / آن یکی / و آن دگر /	اسکندر / و کهتر و مهتر	–	شخصیت تاریخی/ مبهم	*	–
مصیبت‌نامه	اسکندر	اسکندر	–	شخصیت تاریخی	*	–

وصیت اسکندر	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	–	–	*	*	*	–	–
مصیبت‌نامه	–	–	*	–	*	–	–

۶-۶. حکایت عمر و پسرش

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: روزی عمر جایی نشسته بود. اصحاب صفه نیز با غم و درد گرداگرد وی نشسته بودند. هریک با شادی از اسلام یاد می‌کرد. جوان و پیر از ایام فوت عمر در کفر افسوس می‌خوردند. عبدالله عمر نیز آنجا بود و با وجود اینکه در اسلام بزرگ شده بود، او هم

تأسف می‌خورد. عمر بر او فریاد زد و گفت: لاف نزن. تو درد دین نداری. تو که در اسلام زاده شده‌ای، درد ایام کفر از کجا دانی؟

حکایت در *مصیبت‌نامه* فقط در دو بیت آورده شده است. روزی عمر به پسر خود می‌گفت: تو طعم دین کی شناسی؟ طعم دین را من می‌شناسم که طعم کفر را چشیده‌ام. درون‌مایهٔ حکایت در هردو اثر یکسان است و آن ارزشمندی دین است. در *حدیقه* به شکر از هدایت اسلام نیز یاد شده است. سنایی در این حکایت، شخصیت اصلی و شخصیت‌های فرعی از جمله اصحاب صفه و عبدالله ابن عمر را توصیف می‌کند. نشستن عمر، غمگین و دردمندبودن اصحاب صفه، گفتگوی آنان و همچنین پسرش و تأسف‌خوردن آن‌ها در ایام کفر و پاسخ عمر به عبدالله جز فریاد بر فرزندش از طرف او کنشی صورت نمی‌گیرد. این حکایت در *مصیبت‌نامه* در دو بیت که فاقد هرگونه عنصر داستانی است بیان می‌شود.

۶. عمر و پسرش

عمر و پسرش	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستا	پویا
حدیقه	عمر/ اصحاب صفه / عبدالله عمر	عمر / اصحاب صفه / عبدالله عمر	–	شخصیت تاریخی و مذهبی	*	–
مصیبت‌نامه	عمر /پسر بدون هیچ گفتار و عملی	عمر	–	شخصیت تاریخی	*	–

عمر و پسرش	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	از زبان عمر پسرش را	*	–	*	–	*
مصیبت‌نامه	–	–	*	–	*	–	–

۶-۷. خر و وبای گاوی-گاوریش و وبای گاوی

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: در حد مرداشت گدایی بود که گاوی داشت. از قضا وبای گاوی شایع شد. هرکس پنج تا داشت، چهار تا می‌مرد. روستایی از ترس فقر خواست بر قضا پیشی بجوید. خر همسایه را عوض گاو خرید. وقتی بیست روز از معامله گذشت، خر مرد و گاو ماند. پس مرد از تحیر سر برآورد و گفت: ای شناسندهٔ رازهای نهفت:

هرچه گویم بود ز نسناسی چون تو خر را ز گاو نشناسی
(سنایی، ۱۳۹۴: ۶۴۷)

خلاصهٔ حکایت در *مصیبت‌نامه*: برزگر احمقی بود که یک جفت گاو و یک رأس خر داشت. وبای گاوی در ده شیوع پیدا کرد. مرد گاو را فروخت و فوراً خری خرید. چون ده روز از معامله گذشت، وبای خری در ده منتشر شد. پس:

مرد ابله گفت ای دانای راز گاو را از خر نمی‌دانی تو باز
(عطار، ۱۳۸۸: ۳۴۷)

اصل حکایت در *حدیقه* و *مصیبت‌نامه* یکسان است، با اختلاف در جزئیات. قصه با محوریت یک شخصیت اصلی است که ساده و بدون هیچ تغییری (ایستا) شکل می‌گیرد. در *حدیقه* از یک شخصیت فرعی (همسایه) نیز یاد می‌شود. هردو حکایت با توصیف شخصیت‌ها شروع می‌شود و به‌طور غیرمستقیم با کنش شخصیت‌ها حکایت گسترش می‌یابد.

حدیقه:

آن شنیدی که در حد مرداشت — بود مردی گدای و گاوی داشت
از قضا را وبای گاوان خاست — هرکرا پنج بود چار بکاست
روستایی ز بیم درویشی — رفت تا بر قضا کند پیشی
(سنایی، ۱۳۹۴: ۳۴۷)

بود مردی گدای و گاوی داشت /روستایی ز بیم درویشی/ بخرید آن حریص بی‌مایه (سنایی، ۱۳۹۴: ۶۴۷)

مصیبت‌نامه:

گاوریشی بود در برزیگری — داشت جفتی گاو، و او طاق از خری
از اجل آن روستایی داو خواست — مرد ابله گفت ای دانای راز
(عطار، ۱۳۸۸: ۳۴۷)

هردو حکایت داری پیرنگ ساده به دور از پیچیدگی است: شایع‌شدن وبای گاوی در حد مرداشت و در ده، مردن گاو، تصمیم مرد درویش و گاوریش به خرید خر، مردن خر (*حدیقه*) و شایع شدن وبای گاوی (*مصیبت‌نامه*)، اعتراض شخصیت به درگاه خداوند. حلقهٔ آخر حکایت در هردو اثر با تک‌گویی به زبان طنز پایان می‌یابد. درواقع این حکایت یک لطیفه است. اما نه به‌عنوان سرگرمی، بلکه مثل همهٔ حکایت‌های عرفانی حاوی پیام اخلاقی است.

سر برآورد از تحیّر و گفت — کای شناسای رازهای نهفت
هرچه گویم بود ز نسناسی — چون تو خر را ز گاو نشناسی
(عطار، ۱۳۸۸: ۶۴۷)

مرد ابله گفت: ای دانای راز — گاو را از خر نمی‌دانی تو باز؟
(همان: ۳۴۷)

حکیم سنایی و شیخ عطار، هردو حکایت را برای تبیین این مقصود به‌کار می‌برند که بر قضا و قدر نمی‌توان پیشی گرفت. همچنین در هردو اثر، طمع‌ورزی نکوهش می‌شود.

۷. خر و وبای گاوی / گاو ریش و وبای گاوی

خر و وبای گاوی/ گاوریش و وبای گاوی	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستا	پویا
حدیقه	مردی گدا	مردی گدا	–	نوعی	*	–
مصیبت‌نامه	گاوریشی	گاوریشی	–	نوعی	*	–

خر و وبای گاوی/ گاوریش و وبای گاوی	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	–	*	*	*	–	*
مصیبت‌نامه	*	–	*	*	*	–	*

۶-۸. زن پارسا، حاتم و توکل زنش

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: حاتم اصم عزم حج کرد. یک گروه عیال را بی‌نفقه رها کرد. زن را بدون خرج در خانه تنها گذاشت. مردم جمع شدند و برای دلجویی از او سؤال کردند که همسرت چه برایت گذاشته است. زن از آنجا که روحیهٔ توکل داشت، گفت من راضی‌ام و خداوند به من روزی می‌دهد. گفتند: حق بی‌سبب روزی نمی‌دهد و زنبیل هم از آسمان نمی‌فرستد. گفت: کسی نیازمند زنبیل است که از قلیل و کثیر چیزی نداشته باشد. آسمان و زمین مال اوست. هرچه بخواهد می‌دهد.

آسمان و زمین به جمله وراست هرچه خود خواسته است حکم او راست
(سنایی، ۱۳۹۴: ۱۱۷)

خلاصهٔ حکایت در *اسرارنامه*: همسر زنی پارسا سفر کرد. او چیزی نداشت. یکی از او پرسید: با بی‌چیزی چگونه زندگی سپری می‌کنی؟ گفت: من تنها نیستم؛ زیرا در قربت مولی زندگی می‌کنم و او روزی‌دهنده است.

مرا بی شوی روزی به شود راست که روزی‌خواره شد روزی‌ده اینجاست
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۱۷)

درون‌مایهٔ هردو حکایت توکل است. با اینکه حجم ابیات روایی در *حدیقه* بیشتر است، فقط در حد یک روایت که نتیجهٔ اخلاقی دارد، باقی می‌ماند. در *حدیقه*، اشخاص به‌صورت حاتم اصم و همسر او و مردمان مطرح می‌شود و شخصیت حاتم و همسرش تعین یافته‌اند، ولی در *اسرارنامه* از زنی و مردی یاد می‌شود. کل حکایت در *حدیقه* مبنی بر گفتار است بدون هیچ کنشی، و حکایت *مصیبت‌نامه* در دو بیت که فاقد عناصر داستانی است، شکل گرفته است.

۸. زن پارسا/ حاتم و توکل همسرش

حاتم و توکل زنش / زن پارسا	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی		نوع شخصیت از جهت نقش	ایستا	پویا
حدیقه	حاتم/ همسرش/ مردمان	همسر حاتم	مردمان		تاریخی/ نوعی	*	–
اسرارنامه	زنی پارسا/ همسرش / یکی	زنی پارسا	شویش / یکی		نوعی	*	–
حاتم و توکل زنش / زن پارسا	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	–	*	*	*	–	*
اسرارنامه	*	–	*	–	*	–	–

۶-۹. زنگی و آینه-سیاه و آب

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: زنگی‌ای در راه آینه می‌یابد و در آن نگاه می‌کند. در آن بینی پهن، لبان زشت، چهرهٔ سیاه و چشمان آتشین می‌بیند. فوراً آینه را بر زمین می‌زند و می‌گوید: کسی که

صاحب این موجود است، به‌خاطر زشتی‌اش آن را در راه افکنده است. اگر مثل من زیبا بود، خوار نمی‌شد.

بی‌کســـی او ز زشـــت‌خویی اوســـت ذل او از ســـــــیاه‌رویی اوســـــــت
(سنایی، ۱۳۹۴: ۲۹۰)

خلاصهٔ حکایت در اسرارنامه: شخص سیاهی در آب نگاه کرد و چهرهٔ سیاهی در آن دید. با دیدن چهرهٔ سیاه، آتش غضب بر سرش آمد. خیال کرد آن تصویر مردی سیاه‌رنگ از اهالی آنجاست.

زبان بگشـاد گفـت: ای صـورت زشـت کــدامین دیــو در عــالم تــرا کشــت
(عطار، ۱۳۹۲: ۱۳۴)

پس گفت: از آب بیرون بیا. تو باید در آتش باشی نه آب. خیلی بیهوده‌گویی کرد و نمی‌دانست که به خود می‌گوید. (همان) حکایت به‌علت کوتاهی و کم‌حجم‌بودن دارای یک پیرنگ ضعیف و ساده است. یافتن زنگی آینه را در راه (حادثه)، دیدن چهره زشت خود در آینه (گره‌افکنی)، انداختن آینه روی زمین و واگویه با خود (اوج داستان).

سنایی در شخصیت‌پردازی از شخصیت نمادین زنگی که نمادی از افراد جاهل و غافل از عیب خود هستند، بهره می‌برد. شخصیت زنگی یک شخصیت غیرارزشی است؛ زیرا این جهل و غفلت سبب خودبینی و مانع پی‌بردن او به حقیقت می‌شود. سنایی به دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم به پردازش تنها شخصیت محوری حکایت، یعنی زنگی پرداخته است.

بینـــی پـــنج دیـــد و دو لـــب زشـــت چشمی از آتـش و رخـی ز انگشـت
(سنایی، ۱۳۹۴: ۲۹۰)

و به شیوهٔ غیرمستقیم از طریق گفتگو به شیوهٔ یک‌طرفه (تک‌گویی درونی) به جهل و غفلت شخصیت می‌پردازد.

کانکــه ایــن زشــت را خداونــد اســت بهــر زشــتی‌اش را بیفکنــده اســت
(همان: ۲۹۱)
گــر چــو مــن پرنگــار بــودی ایــن کــی در ایــن راه خــوار بــودی ایــن
بی‌کســـی او ز زشـــت‌خویی اوســـت ذل او از ســـــــیاه‌رویی اوســـــــت
(همان)

در *اسرارنامهٔ* عطار، به‌جای زنگی، سیاه و به‌جای آینه، آب آورده است که از نظر مفاهیم فرقی با هم ندارند و آینه و آب هردو در ادبیات عرفان، نماد زلالی و پاکی است. درون‌مایهٔ هردو حکایت جهل و غفلت است، ولی عطار با نظم این حکایت به نگریستن به اعمال سیاه و نکوهش نفس و مرتبهٔ فنا و اتحاد اشاره می‌کند. در هردو اثر، حکایت بر جدال فکری شخص با خود بنا نهاده شده است و هردو شاعر با زبان طنز درصدد آن هستند که به خواننده مفاهیم والای عرفانی و اخلاقی را بشناسانند.

۹. زنگی و آینه/ سیاه و آینه

زنگی و آینه/ سیاه و آینه	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستا	پویا
حدیقه	زنگی	زنگی	–	نوعی	*	–
اسرارنامه	سیاه	سیاه	–	نوعی	*	–

زنگی و آینه/ سیاه و آینه	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	–	*	*	*	*	*
اسرارنامه	*	–	*	–	*	*	*

۶-۱۰. زن طواف‌گر

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: در ماجرای مردی با زنی طواف گر آورده اندکه: وقتی مردی زنی را در طواف دید بی‌قرار شد. پس حال خویش با زن گفت: زن پاسخ می‌دهد:

کـای جـوان نیسـت مـر تـرا معلـوم کـز کـه مانـدی در ایـن نظـر معلـوم

(سنایی، ۱۳۹۴: ۳۹۹)

بهتر است در این مکان پاکدامن باشی و در این مکان مرد عفیف ارزش دارد. از خدای خود شرمت بیاید که او ما را می‌بیند. زیبندهٔ هر مرد شرم است.

خلاصهٔ حکایت در *الهی‌نامه*: زنی طواف خانهٔ خدا می‌کرد. مردی بر وی نظر افکند. زن گفت: اگر اهل راز بودی هرگز به من نظر نمی‌فکندی. تو بی‌سروپا آگه نیستی که از چه بازماندی. اگر نشان مردی در تو بود به زن نمی‌پرداختی. از خدای خود شرم کن. تو برای سود آمدی نه زیان.

حکایت در هردو اثر بر سبیل ایجاز بیان شده است با یک حادثه و دو شخصیت (زن، جوان (مرد) در *حدیقه* /عورت (زن) و مرد در *الهی‌نامه*. با یک حادثهٔ جزئی و آن دیدن مرد زن را در طواف و عاشق‌شدن بر زن و پاسخ عاقلانه و نصیحت‌وار زن به مرد بدون هیچ کنشی. حکایت فقط به شیوهٔ مناظره مبتنی بر گفتار است و هردو شاعر تأکید بر نکوش تعلقات فکری و جسمی دارند.

۱۰. زن طواف گر

زن طواف گر	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستا	پویا
حدیقه	زنی و مردی	زن و مرد	–	نوعی	*	–
الهی‌نامه	زن و مرد	زن و مرد	–	نوعی	*	–

زن طواف گر	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	–	*	*	*	–	*
الهی‌نامه	*	–	*	*	*	–	*

۶-۱۱. ابراهیم (ع) و حضرت جبرئیل

خلاصهٔ حکایت در *حدیقه*: خلیل (ع) که در آتش بود گفت: ای جبرئیل از من دور شو. حضرت در پاسخ گفت: من راهنمای تو و نیکخواه تو ام. خلیل (ع) گفت: هرچند در بند هستم ولی می‌خواهم نزد حق بی تو نفس بزنم.

دور کـــن یـــک زمـــان ز خویشـــتنم تـــا بـــر او بـــی تـــو یـــک نفـــس بـــزنم
(سنایی، ۱۳۹۴: ۱۶۸)

خلاصهٔ حکایت در *الهی‌نامه*: ابراهیم (ع) چهل هزار غلام داشت. هرکدام را سگی با قلادهٔ طلایی. ملائک گفتند: خدایا او مشغول نعمت است. خدا جبرئیل را فرستاد تا امتحانش کند. جبرئیل مانند مردی شد. گفت: قدوس. خلیل با شنیدن آواز، ثلثی از گوسفندان را داد. روح‌القدس دوباره صدا را تکرار کرد. او تمام گوسفندان را بخشید. پس خدا فرمود: گفتم که او خلیل است. ملائک چشم به فرزندش دوختند. او باز موفق از امتحان درآمد. پس با تقدیر خدا در آتش امتحان شد. جبرئیل پیش رفت و گفت: ای خلیل ترا کمک تا از آتش برهی. گفت: حاجتی ندارم. چون:

اگـــر از غیـــر حاجـــت‌خواه باشـــم پـــس از اغیـــار ایـــن درگـــاه باشـــم
(عطار، ۷۸: ۳۵۷)

ملائک با صداقت تمام فریاد برآوردند که او پاک جسم و جان است.

ابراهیم را می‌خواهند به درون آتش بیندازند. گره داستان همان پرسش و پاسخی است که بین حضرت ابراهیم (ع) و حضرت جبرئیل (ع) است. اوج داستان و گره‌گشایی زمانی رخ می‌دهد که حضرت با توکل بر خدا و به اذن او سالم از آتش بیرون می‌آید. اشخاص نام برده در حکایت سه نفر هستند. حضرت ابراهیم، شخصیت مقدس و مذهبی، حضرت جبرئیل، فرا انسانی و نمرود، شخصیت تاریخی و غیر ارزشی. حکیم سنایی، از طریق گفتار بدون کنش روایت را با آوردن مفاهیم عرفانی شکل می‌دهد. ایستایی ویژگی مشترک اشخاص این قصه است.

حجم ابیات روایی در الهی‌نامه مفصل‌تر است. شیخ عطار از طریق کردار و کنش شخصیت‌ها یک حکایت دارای پیرنگ قوی ارائه می‌دهد. جدال با بدگمانی ملائک شروع می‌شود، و سپس با ثابت شدن صداقت ابراهیم (ع) به گره‌گشایی؛ یعنی برطرف شدن بدگمانی ملائک می‌شود. در دو حکایت ویژگی شخصیت اصلی برجسته‌تر از حوادث است و آن ویژگی، تسلیم بودن در برابر خداوند است.

۱۱. ابراهیم (ع) و حضرت جبرئیل

ابراهیم و جبرائیل علیهم االسلام	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستا	پویا
حدیقه	ابراهیم و جبرائیل علیهم االسلام	ابراهیم و جبرائیل علیه	–	پیامبر و فرشته (فراانسانی)	*	–
الهی‌نامه	ابراهیم و جبرائیل علیهماالسلام	ابراهیم و جبرائیل علیه	–	پیامبر و فرا انسانی	*	–

ابراهیم و جبرائیل علیهماالسلام	توصیف مستقیم از راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	*	*	–	*	–	*
الهی‌نامه	*	*	*	*	*	–	*

۶-۱۲. علوی، دانشمند و حیز (مخنث)

جنگی با روم از جانب اسلام شد. چند نفری اسیر شدند از جمله علوی، دانشمند و یک شخص حیز. آن‌ها را نزد قیصر روم فرستادند. او حکم کرد که باید آیین بت‌پرستی پیش گیرند و بت بپرستند. در صورت نافرمانی، آن‌ها را خواهد سوزاند. آن‌ها به مشورت پرداختند. فقیه گفت: این رخصت است که در مقابل زور به زبان، به کفر اقرار کنیم، ولی در دل به دین خود پایبند باشیم. علوی گفت: جد من شفیع من خواهد شد. حیز گفت: من کسی ندارم که شفیع من شود و علم هم ندارم. پس باید راهی را برگزینم. او بت نپرستید و در جنگ کشته شد.

کشته بهتر مرا بنام نکو　　که بوم زنده با هزار آهو
(سنایی، ۱۳۹۴: ۴۶۲)

جان بداد و یکی سجود نکرد　　بر در عار و شک قعود نکرد
(همان)

خلاصهٔ حکایت در *الهی‌نامه*:

عطار همین اشخاص مزبور را که برای تجارت به روم می‌روند و اسیر کفار می‌شوند و آن‌ها را نیز به سجده‌کردن وادار می‌کنند و با تغییرات اندکی در حکایت ارائه می‌دهد.

سنایی در آغاز به شیوهٔ مستقیم با آوردن صفت خردمند برای شخصیت حیز، فضای ذهنی خواننده را آماده می‌کند تا خردمندی او را در داستان دنبال کند. در پایان از طریق کنش (گفتاری و رفتاری) شخصیت او را به خواننده نشان می‌دهد.

علوی بود و دانشومندی　　حیز مردی ولی خردمندی
(سنایی، ۱۳۹۴: ۱۹۳)

من که باشم مخنث دو جهان　　کز بد من شود جهان ویران
(همان: ۴۶۲)

هرچه خواهید با تنم بکنید　　گو بگیرید و گردنم بزنید
(همان)

جان بداد و یکی سجود نکرد　　بر در عار و شک قعود نکرد
(همان)

شخصیت‌های اصلی در هردو حکایت یکسان است. ولی اشخاص فرعی در سنایی عظیم الروم و کس است و در الهی‌نامه کفار هستند که اشخاص نوعی به‌شمار می‌روند. هردو شاعر با استفاده از اسامی این اشخاص که هرکدام برخلاف انتظار و فضای ذهنی مخاطب از نام‌هایشان عمل می‌کنند، مخاطب را مشتاق و آمادهٔ شنیدن پیام داستان می‌کنند. در *حدیقه*، حکیم واژهٔ فقیه را برای دانشمند به‌کار می‌برد؛ چرا که از زبان فقیه یک قاعدهٔ شرعی را که همان تقیه است بیان می‌کند.

گفت مرد فقیه رخصت هست　　بسته در دست عهد خصم عهد شکست
(همان: ۴۶۱)

که چو بر کفر کرد خصم اجبار　　نه به دل از زبان دهد اقرار

(همان)

هم سنایی و هم عطار به دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم به شخصیت‌پردازی پرداخته‌اند؛ با این تفاوت که سنایی علاوه بر کنش گفتاری با کنش رفتاری شخصیت خردمند حیز را به نمایش می‌گذارد؛ زیرا به‌دلیل سجده‌نکردن بر بت جان خود را از دست می‌دهد. وجه مشترک دیگر، گفتگوهای اشخاص اصلی داستان است که علوی جدش را شفیع قرار می‌دهد و دانشمند (عالم، فقیه) به علم و دین خود تکیه می‌کند و مرد حیز (مخنث) در هردو حکایت بدون داشتن اصل و نسب و دین و دانش، سجده‌کردن را بر بت جایز نمی‌شمارد. نکتهٔ مهم دیگر در شخصیت‌پردازی که در هردو متن مشترک است، حکمت‌گویی دو شخصیت حیز است. این دو در پایان به نحوی پویا محسوب می‌شوند. چون برخلاف نامی که دارند، سجده‌کردن را بر بت جایز ندانستند. شخصیت حیز در *حدیقه* کشته می‌شود، ولی مخنث در *الهی‌نامه* با گفتار، شخصیت پاک درون خود را به نمایش می‌گذارد.

۱۲. علوی ، دانشمند و حیز (مخنث)

علوی، دانشمند و حیز (مخنث)	شخصیت	شخصیت اصلی	شخصیت فرعی	نوع شخصیت از جهت نقش	ایستایی	پویایی
حدیقه	علوی/ دانشمند / حیز /عظیم الروم	علوی/ دانشمند / حیز /عظیم الروم	–	ساده، قالبی	علوی و دانشمند	حیز
الهی‌نامه	علوی/ عالم/ حیز/ کفار	علوی / عالم /حیز / کفار	–	ساده، قالبی	هر سه به‌جز حیز	شخصیت حیز

علوی، دانشمند و حیز (مخنث)	توصیف مستقیم از زبان راوی	توصیف مستقیم از زبان یکی از شخصیت‌ها	توصیف غیرمستقیم	کنش	گفتار	تک‌گویی	تلفیقی
حدیقه	*	–	–	*	*	–	*
الهی‌نامه	*	–	*	*	*	–	*

۷. نتیجه‌گیری

سنایی و عطار با بهره‌گیری از زبان سادهٔ حکایت‌ها، مفاهیم عمیق عرفانی مورد نظر خود را برای مخاطبانشان، عینی و ملموس می‌سازند. تلاش هردو در جهت القای معنی و مقصود خویش به ساده‌ترین شکل ممکن است و نگاهی ابزار گونه به حکایات و قصه‌ها دارند. از میان حکایات بررسی‌شده، دوازده حکایت مشترک در حدیقه و مثنوی‌های عطار می‌توان یافت که فقط چهار حکایت از ظرفیت داستانی برخوردارند. این حکایت‌ها عبارت‌اند از: مرد عاشق/صوفی عاشق/علوی، عالم و مخنث و مسلمان و گبر. اغلب داستان‌ها بیشتر برمبنای گفتگو بین دو شخصیت یا به‌صورت سؤال با پاسخ و گاهی بدون پاسخ شکل می‌گیرد. ویژگی مشترک این دو

شاعر، سادگی زبان و ایجاز در بیان است که این ویژگی در حکایات عطار بیشتر نمود دارد. تعداد محدود اشخاص داستانی وجه مشترک حکایات است که معمولاً بیش از دو نفر نیستند و اگر هم باشند، از آن‌ها بدون هیچ کنش رفتاری و گفتاری فقط نام برده شده است. شخصیت‌ها ساده و نوعی هستند و در بیشتر حکایت‌ها ایستا هستند. مگر در عاشق بغداد/علوی عالم و مخنث/ و مسلمان (ذوالنون) و گبر. گبر از لحاظ ایمان به جهت طواف کعبه، تحول می‌یابد. هردو شاعر در پردازش شخصیت‌ها از دو شیوهٔ مستقیم و غیرمستقیم بهره برده‌اند، ولی توصیفات با زبان بسیار ساده بیان می‌شوند. بیشترین توصیف را می‌توان در مثنوی عطار با عنوان صوفی و ابلیس یافت. در شیوهٔ غیرمستقیم بیشتر از کنش گفتاری استفاده شده است. گرچه سنایی و عطار در بیان حکایات مشترک، مضامین عرفانی مشابهی را دنبال می‌کنند، اما تفاوت در سبک بیان، پرداخت شخصیت‌ها سبب شده آثارشان رنگ و بوی متفاوتی پیدا کند. سنایی بیشتر یک آموزگار است. هدف اصلی هردو شاعر نشان‌دادن پیام اخلاقی و عرفانی است، نه پرورش شخصیت‌ها. شخصیت‌ها عمق روان‌شناختی ندارند و بیشتر به‌عنوان نماد عمل می‌کنند. در پایان باید به این نکته نیز اشاره کرد که تأثیر سنایی بر عطار واضح است، اما عطار در حکایت‌پردازی از سنایی موفق‌تر است و حکایات او از در کل از جذابیت بیشتری برخوردار است.

منابع

اخوت، احمد (۱۳۷۱). *دستور زبان فارسی*. چاپ اول. اصفهان: فردا.

بل، اسکات جیمز (۱۳۹۴). *طرح و ساختار رمان*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. چاپ اول. تهران: سورهٔ مهر.

براهنی، رضا (۱۳۶۸). *قصه‌نویسی*. چاپ چهارم. تهران: البرز.

بیشاب، لئونارد (۱۳۸۳). *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی*. ترجمهٔ محسن سلیمانی. چاپ سوم. تهران: سورهٔ مهر.

پورنامداریان، تقی و بامشکی، سمیرا (۱۳۸۸). مقایسهٔ داستان‌های مشترک *مثنوی* و *منطق‌الطیر* با رویکرد روایت‌شناسی ساختگرا. *جستارهای ادبی*، دورهٔ چهل‌ودوم، شمارهٔ ۲، صص ۱-۲۶. https://doi.org/10.22067/jls.v42i2.4180

توبایس، رونالد بی. (۱۳۹۸). *بیست کهن‌الگوی پیرنگ و طرز ساخت آن‌ها*. ترجمهٔ ابراهیم راه‌نشین. چاپ چهارم. تهران: ساقی.

حنیف، محمد (۱۳۹۹). *عناصر داستانی و نمایش در میراث ادبیات فارسی*. چاپ اول. تهران: علمی و فرهنگی.

داد، سیما (۱۳۸۵). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ سوم. تهران: مروارید.

دقیقیان، شیرین‌دخت (۱۳۷۱). *منشأ شخصیت در ادبیات داستانی*. چاپ اول. تهران: بی‌جا.

رضایی، عربعلی (۱۳۸۲). *واژگان توصیفی ادبیات*. چاپ اول. تهران: فرهنگ معاصر.

رضوانیان، قدسیه (۱۳۸۹). *ساختار داستانی حکایت‌های عرفانی*. چاپ اول. تهران: سخن.

سنایی، ابوالمجد مجدود ابن آدم (۱۳۹۴). حدیقة الحقیقة. تصحیح محمدتقی مدرس رضوی. چاپ هشتم. تهران: دانشگاه تهران.

صارمی، مریم (۱۳۹۶). *کارکردشناسی شخصیت‌های الهی‌نامه و مصیبت‌نامهٔ عطار*. به راهنمایی دکتر محمدرضا حسنی جلیلیان. دانشگاه لرستان.

صیادکوه، اکبر و اخلاق، مانا (۱۳۸۷). عنصر شخصیت در حکایت‌های حدیقهٔ سنایی. *دوفصلنامهٔ پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، دورهٔ دوم، شمارهٔ ۲، ۱۳۵-۱۵۴.

عبیدی‌نیا، محمد امیر و دلائی میلان، علی (۱۳۸۹). شخصیت و شخصیت‌پردازی. *پژوهش‌های ادب عرفانی (گوهر گویا)*، سال ششم، شمارهٔ ۲۲، صص ۱۹۵-۲۱۶.

عطار، فریدالدین (۱۳۷۴). *منطق‌الطیر*. به اهتمام و تصحیح سید صادق گوهرین. چاپ یازدهم. تهران: علمی‌وفرهنگی.

ـــــــــ (۱۳۹۲). *اسرارنامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ پنجم. تهران: سخن.

ـــــــــ (۱۳۸۸). *مصیبت‌نامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ ششم. تهران: سخن.

ـــــــــ (۱۳۸۷). *الهی‌نامه*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ ششم. تهران: سخن.

عفراوی، لیلا (۱۳۹۰). *شخصیت‌پردازی در مثنوی‌های عطار نیشابوری*. به راهنمایی دکتر پارسا یعقوبی جنبه‌سرایی. دانشگاه کردستان.

فرخ‌نیا، مهین‌دخت (۱۳۹۱). ساختار داستانی حکایت‌ها در حدیقهٔ سنایی. *فصلنامهٔ علمی پژوهشی کاوش‌نامه*، سال یازدهم، شمارهٔ ۲۱، صص ۳۹-۶۰

کادن، جان آنتونی (۱۳۸۷). *فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد*. ترجمهٔ کاظم فیروزمند. چاپ اول. تهران: شایگان.

مستور، مصطفی (۱۳۸۶). *مبانی داستان کوتاه*. چاپ سوم. تهران: مرکز.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۷). *فرهنگ داستان‌نویسی، شیوهٔ روایت تشریحی داستان‌نویسی*. چاپ اول. تهران: فرهنگ معاصر.

میرصادقی، جمال (۱۳۹۴). عناصر داستان. چاپ نهم. تهران: سخن.

یونسی، ابراهیم (۱۳۹۹). *هنر داستان‌نویسی*. چاپ شانزدهم. تهران: نگاه.

References

Abidinia, M. A., & Dalai Milan, A. (2010). Personality and Characterization. *Researches on Mystical Literature (Gohar Goya), 6*(22), 195-216. (In Persian)

Afrawi, L. (2011). Characterization in Attar Neyshaburi's Masnavis. Upervised by: Dr. Parsa Yaghoubi Janeb-Saraei. University of Kurdistan. (In Persian)

Attar, F. (1995). *Mantiq-ul-Tayr*. Edited and revised by: S. S. Goharin (11th Ed.). Tehran: Elmi-Farhangi. (In Persian)

Attar, F. (2009). *Mossibt Namah*. Edited by: M. R. Shafi'i Kadkani (6th Ed.). Tehran: Sokhan. (In Persian)

Attar, F. (2010). *Elahi Namah*. Edited by: M. R. Shafi'i Kadkani (6th Ed.). Tehran: Sokhan. (In Persian)

Attar, F. (2013). *Asrar Namah*. Edited by: M. R. Shafi'i Kadkani (5th Ed.). Tehran: Sokhan. (In Persian)

Barahani, R. (1989). *Story Writing* (4th Ed.). Tehran: Alborz. (In Persian)

Bell, S. J. (2015). *Novel Design and Structure*. Translated by: Mohsen Soleimani (1st Ed.). Tehran: Surey-e Mehr. (In Persian)

Bishop, L. (2004). Lessons on Story Writing. Translated by: Mohsen Soleimani (3rd Ed.). Tehran: Surey-e Mehr. (In Persian)

Cuddon, J. A. (2008). Descriptive Dictionary of Literature and Criticism. Translated by: Kazem Firouzmand (1st Ed.). Tehran: Shaygan. (In Persian)

Dad, S. (2006). Dictionary of Literary Terms (3rd Ed.). Tehran: Morvarid. (In Persian)

Daghiqian, Sh. (1998). *Origin of Character in Fiction* (1st Ed.). Tehran. (In Persian)
Farrokhnia, M. (2012). Narrative Structure of Stories in Sana'i Hadiqah. *Kavoshnameh Scientific Research Quarterly*, *11*(21), 39-60. (In Persian)
Hanif, M. (2020). Story Elements and Drama in the Heritage of Persian Literature (1st Ed.). Tehran: Elmi Farhangi. (In Persian)
Mastour, M. (2007). Fundamentals of the Short Story (3rd Ed.). Tehran: Markaz. (In Persian)
Mirsadeghi, J. (2015). The Elements of Storytelling (9th Ed.). Tehran: Sokhan. (In Persian)
Mirsadeghi, J. (2018). The Culture of Storytelling, the Descriptive Narrative Method of Storytelling (1st Ed.). Tehran: Farhang Moasar. (In Persian)
Okhovat, A. (1992). *Persian Grammar* (1st Ed.). Isfahan: Farda. (In Persian)
Pournamdarian, T., & Bameshki, S. (2009). Comparing the Common Stories of the Masnavi and Mantiq al-Tayr with a Structural Narrative Approach. *Literary Essays*, *42*(2), 1-26. https://doi.org/10.22067/jls.v42i2.4180 (In Persian)
Rezaei, A. (2003). *Descriptive Vocabulary of Literature* (1st Ed.). Tehran: Farhang Moasar. (In Persian)
Rezvanian, Q. (2010). *Story Structure of Mystical Tales* (1st Ed.). Tehran: Sokhan. (In Persian)
Sanaei, A. (2015). *Hadiqa al-Haqiqa* (8th Ed.). Edited by: M. T. Modarres Razavi. Tehran: University of Tehran. (In Persian)
Saremi, M. (2017). Functionalism of the characters of Attar's Ilahinama and Masabehnama. Supervised by: Dr. Mohammad Reza Hassani Jalilian. Lorestan University. (In Persian)
Sayadkouh, A., & Akhlaq, M. (2008). The element of personality in the tales of Hadiqa Sana'i. *Bi-Quarterly Researches on Mystical Literature (Gohar Goya)*, *2*(2), 135-154. (In Persian)
Tobias, R. B. (2019). Twenty Plot Archetypes and Their Construction. Translated by: E. Rahneshin (4th Ed.). Tehran: Saqi. (In Persian)
Younesi, E. (2020). The Art of Storytelling (16th Ed.). Tehran: Negah. (In Persian)

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Investigating Forgotten Novel and Rhetorical Works in Poetic Texts

Mohammad Shahbazi [1], Khodabakhsh Asadollahi [2]✉

1.Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Tabriz University, Tabriz, Iran. Email: shabe_vasl@yahoo.com

2.Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Mohaghegh Ardabili University, Ardabil, Iran. Email: asadollahi@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
16, November, 2024

In Revised form:
13, January, 2025

Accepted:
3, February, 2025

Published Online:
2, June, 2025

Keywords: Character and Characterization Methods, Common Anecdotes, Hadiqa, Attar's Masnavis.

Abstract

literary rhetoric that have long attracted the attention of rhetoric scholars; And many works have been published in different eras with different definitions and various examples. literary rhetoric are one of the most significant and prominent components that create beauty in words and meaning.The purpose of this research is to introduce two forgotten innovative industries by citing the examples of Diwan poets and Persian poems. The array of "Tazriq" is one of the novel arts that has not been addressed in the works of literary arts and rhetorical techniques due to its low frequency and late invention. In addition to that, a kind of simile was also common in the poetry of poets of the sixth century until the Safavid era and in the Indian style, which is also far from the authors' point of view. For the first time, we come across this type of simile in the book of Tazkareh Khazane Amera, which was noted among the scholars of Indian rhetoric under the title " Anoinya Alankar." The research method is based on library tools and analytical-descriptive method. First, we have discussed the Tazriqi array, then we have introduced the complete analogy type. Our findings indicate that there are clear examples of both literary industries in the Persian verse texts, and each of the aforementioned arrays can be studied as an independent work in the future. With the difference that the Tazriqi array is studied in old and new verse texts, but Anoinya Alankar was observed only in the poetry of old poets and often in the form of masnavi and ghazal.As a result, with the beginning of the Safavid dynasty in Iran and not valuing poets, poets were forced to migrate to India. There the poets established the Indian style. The number of poets who stayed in Iran like an infusion started writing meaningless and meaningless poems that only had weight and rhyme to entertain the common people. This weight and rhyme made non-cultured and common people enjoy the poem without understanding its meaning. Therefore, among the Indians, there was a common type of simile in which the poet equated the like and the like. Persian-speaking poets also used that simile in their poetry not only during the Safavid era but also before that. What is important to mention in this section is that none of those two arrays are mentioned in literary rhetoric books. Perhaps, after this article, students in literary criticism and analysis will pay more attention to the arrays and literary points, especially by Tazriqi and Anoinya Alankar.

Cite this The Author: Shahbazi, M., Asadollahi,K., (2025), Investigating Forgotten Novel and Rhetorical Works in Poetic Texts, Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Vol 14, Issue 1, Ser.No. 37, Spring, (63-81). DOI:10.22059/jlcr.2025.384994.2031

CC BY NC Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

Every poetic or prose word must be embellished with literary rhetoric to gain aesthetic value. An original speech is a speech that gives a certain order and system to the text while having an impact. An innovative technique adds to the eloquence of speech. About literary industries and rhetorical techniques, major works have been written and published from the past centuries to the contemporary era. Among these, we can mention the creator of Mirza Hossein Gazergahi (Shams Ulama), the rhetorical techniques and literary works of Jalal al-Din Homai and Badi Mir Jalal al-Din Kezazi.

The mentioned cases have addressed all the verbal and semantic arrays and the subject that can be addressed; It is that most of the content is the same and they are varied only in the way of defining and giving examples. In other words, the frequency of overlapping is more visible in most of the authored works of rhetorical and innovative techniques. This repetition has caused a weakness to be seen in these writings and innovative industries have been far from the attention of researchers and authors.

2. The Tazriq industries and Anoinya Alankar

In the poems of some poets of the Safavid era, we are faced with verses that are meaningless and at the same time have weight, rhyme and perfect prose. This literary rhetoric is present in the poems of the Safavid era poets, such as Tazriqi Ardabili, Simai Mashhadhi and Tarzi Afshar. But none of the rhetoricians of the Safavid era have included this array in their works. In the tazkre tohfe Sami, his occupation and profession, his place of birth, life and type of poetry are discussed. After that, due to the lack of acceptance by the poets of the later periods, this literary array was not used. After a long time in the Pahlavi era and the changes that occurred in literature by literary figures, the injection of speech and injection of writing was used again in the works of some poets such as Houshang Irani and Tondar Kia.

It was during this era that the akhavan Sales felt the void of Tazriq and contradiction in literature and in the book "Contradiction and Contradiction Makers" he addressed this array independently by bringing poems from many old poets. In addition to this independent work, one can find its traces and obtain information about it in scattered researches and articles such as Bahauddin Khorramshahi's article in Bukhara magazine and Saeed Shafiyoun's article in Naqd Adabi magazine. We have also referred to them in this essay. It is very clear that this array is not only studied in the text of poems but also in prose works in ancient times. Due to the fact that our discussion is related to the text of the poem, we refrained from examining the prose texts.

On the other hand, there is a kind of simile in literature, which is the same as simile and has not been changed in any way. The owner of Tazkera Khazane Amera attributes the use of this simile to the scholars of rhetoric in India, which is called "Anoinya Alankar" in that country. It is interesting to note that in the 6th century, Nizami Ganjavi and Saeb Tabrizi in the later eras and in the Indian style have given examples of that type of simile in their poems. This type of simile in the form of a sonnet usually shows itself in the position of the surname, and the poet puts himself in both the position of the simile and the position of the simile, and the theme induces a kind of boasting.

3. Materials and Methods

The research method is based on library tools and analytical and descriptive methods. In this research, we referred to the Divan of past and contemporary poets and first examined the array of Tazriq in each one, then we studied the simile type of Anoinya Alankar.

4. Discussions and conclusion

Our findings indicate that there are clear examples of both literary industries in the Persian verse texts, and each of the aforementioned arrays can be studied as an independent work in the future. In the Indian style, compared to other styles, the frequency of simile array, of the Anoinya Alankar type, was higher than the poet of the era. In the case of the injection array, we should also mention that this array appears transiently in most periods, and because it has

mostly a tefnan aspect, it is not welcomed by prominent poets. As a result, we came to the conclusion that with the efficiency of the Safavid dynasty and the appreciation of art and religious and religious values, poetry and poetry were marginalized. Poets traveled to Ottoman and India to gain respect and replaced their style with the Indian style. Poets such as Tazriqi Ardabili who stayed in the homeland started inventing and created the Tazriq array, which was due to the decline of literary styles and usually appeared in our atmosphere between sovereignty and literature. An original and entertaining style that was enjoyable for common people and many poets also turned to it; But it was not considered a popular style for famous and hard-spoken poets. In addition, among the poets of that period, we observe a kind of simile that refers to the same person. Ghazal poets who have used this type of simile in their poems, both in the beginning and in the section of their poems, are mostly Indian style poets.

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

بررسی صناعات بدیعی و بلاغی فراموش شده در متون منظوم

محمد شهبازی[۱]، خدابخش اسداللهی[۲]✉

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات فارسی و زبان‌های خارجی، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران. رایانامه: moshayedi12@araku.ac.ir

۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. رایانامه: m-zolfaghary@araku.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۲۶

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۱۰/۲۴

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۳/۱۱/۱۵

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۳/۱۲

واژه‌های کلیدی: صناعات بدیع، انینا النکار، تزریقی، تشبیه، بلاغت، تذکره خزانهٔ عامره

چکیده

صناعات ادبی از دیرباز مورد توجه علمای بلاغت قرار گرفته است؛ و تألیفات متعددی در عصرهای متفاوت با تعریف‌های گوناگون و نمونه مثال‌های متنوع منتشر شده است. آرایه‌های ادبی از شاخص‌ترین و برجسته‌ترین مؤلفه‌های زیبایی آفرین در لفظ و معنی است. صنعت «تزریق» از جمله صناعات بلاغی است که به سبب بسامد اندک و ابداع دیر هنگام آن در آثار صناعات ادبی و فنون بلاغت کمتر به آن پرداخته شده است. کهن‌ترین ردّپای آن را می‌توان در تذکره‌های عهد تیموری و صفوی دید و در عصر حاضر در پژوهش‌های پراکنده و اثر مستقل اخوان ثالث مشاهده کرد. افزون بر آن، نوعی تشبیه نیز در شعر شاعران قرن ششم تا عصر صفوی و سبک هندی رایج بود که آن نیز از نقطه نظر مؤلفان دور مانده است. نخستین بار به نوع تشبیه در تذکرهٔ خزانهٔ عامره بر می‌خوریم که در میان علمای بلاغت هند با عنوان «انینا النکار» مورد توجه بود. هدف از این پژوهش، معرفی دو صنعت بلاغی و بدیعی فراموش شده است. روش تحقیق مبتنی بر ابزار کتابخانه‌ای و شیوهٔ تحلیلی – توصیفی است. یافته‌های ما حاکی از آن است که در متون منظوم فارسی مصداق‌های بارزی برای هر دو صنعت ادبی موجود است که هریک از صنعت و فن ادبی مذکور می‌تواند در آینده به صورت یک اثر مستقل مورد بررسی قرار گیرد.

استناد: شهبازی، محمد ؛ اسداللهی، خدابخش (۱۴۰۴). بررسی صناعات بدیعی و بلاغی فراموش شده در متون منظوم، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۴، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۷، بهار، (۸۱-۶۳).
DOI: 10.22059/jlcr.2025.384994.2031

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

صناعات ادبی از پر اهمیت‌ترین دانش در ادبیات فارسی به شمار می‌آید. بدیع دانشی است که روش‌های افزایش موسیقی کلام و کلمه به همراه زیبایی و تأثیر گذاری سخن را به صورت دقیق می‌شناساند. «کلمهٔ بدیع در لغت به معنی چیز تازه و نوظهور و نو آیین، و در اصطلاح عبارت است از آرایش سخن فصیح بلیغ، خواه نظم باشد و خواه نثر. مرادف آن را سخن‌آرایی، نادره‌گویی و نغزگفتاری می‌توان گفت» (همایی، ۱۳۸۹: ۹).

سخن دربارهٔ پیشینهٔ فنون و صناعات ادبی امری دشوار است. زیرا تحقیق کاملی دربارهٔ آن صورت نگرفته است و پژوهشگران تنها به صورت پراکنده در ضمن نکات ادبی و بلاغی به بخشی از آن اشاره داشته‌اند. بررسی تاریخچهٔ صناعات ادبی به ما کمک می‌کند تا مستندتر به تحول صناعات و نام‌گذاری آن اشراف داشته باشیم. با نقد و تحلیل بلاغی شعر هر شاعری نیز می‌توان به میزان مهارت ادبی و هنرمندی شاعر در کاربرد صناعات ادبی پی برد.

برخی از دانشمندان در بلاغت آثاری خلق کرده و صاحب استداراکات و ابداعاتی بوده‌اند که شکردهای زیبایی کلام به شمار می‌آیند و کاربرد آن‌ها کلام را دل‌نشین و جذاب می‌کند (اسفندیارپور، ۱۳۸۶: ۱۰). از این میان باید نخست به «تزریقی اردبیلی» اشاره کنیم.

شایسته است یادآور شویم نام وی در آثاری همانند بدایع الوقایع، تحفهٔ سامی و سیر تحول فارسی قطره قطره فارسی به صورت «ترزیقی» ثبت شده است. به نوشتهٔ سام میرزا «ترزیقی اردبیلی در شماخی به دلآلی اوقات می‌گذراند و شعرهای بی‌مزه می‌گوید» (سام میرزا صفوی، ۱۳۸۹: ۲۸۳). به عبارتی تزریقی در انواع ادبی، صنعتی ابداع کرد که اشعار بی‌معنی با وزن و قافیه می‌سرود که در عهد صفویه مشهور بود. از شاعران عصر صفوی که پیرو او بودند می‌توان به سیمای مشهدی، طرزی افشار و حسین مشرف اصفهانی اشاره کرد.

دیگری، نوعی تشبیه است. صاحب ابدع البدایع دربارهٔ تشبیه چنین می‌نویسد که «سزاوار است که تشبیه در علم بیان گفته شود، ولی علمای بدیع نیز آن را در صناعات ذکر کرده‌اند. تشبیه مانند کردن چیزی است به چیزی در صفتی بواسطهٔ ادوات تشبیه. ارکان تشبیه، مشبّه، مشبّهبِه، ادوات تشبیه و وجه شباهت است» (شمس‌العلمای گرکانی، ۱۳۷۷: ۱۲۶).

این نوع تشبیه را که قصد معرفی آن را داریم، علمای بدیع هندی آن را آورده و به آن «انینا النکار» می‌گویند. این نوع تشبیه را آزاد بلگرامی در خزانهٔ عامره معرفی کرده است و شمیسا در نقد ادبی (صفحه ۱۶۷) تنها به صورت گذرا به آن اشاره کرده است. این نوع تشبیه جدای از اشعار هندی در اشعار فارسی نیز نمونه‌های بسیاری دارد که از توجه و نقد پژوهشگران و مؤلفان کتب بدیع و صناعات ادبی دور مانده است.

تشبیه در اوایل قرن چهارم ساده و نزدیک به فهم بود. با رواج سبک‌های عراقی و هندی، تشبیه به مراتب پیچیده و گسترده شد. این گستردگی نیز موجب تقسیم‌بندی تشبیه شد. تشبیه به اعتبار حسی وعقلی بودن مشبّه و مشبّهبِه خود زیر شاخه‌های متعددی پیدا کرد. هم‌چنین به اعتبار مفرد، مرکب و مقید بودن‌شان به چند دسته تقسیم شده‌اند. اما انینا النکار متفاوت‌تر از این انواع است که در متن پژوهشی به آن اشاره خواهیم کرد.

۱.۱. روش پژوهش

در این پژوهش، روش ما براساس ابزار کتابخانه‌ای و شیوهٔ تحلیلی و توصیفی است. در این جستار ما به دیوان شاعران گذشته و معاصر مراجعه کردیم و نخست صنعت ادبی تزریق را در هریک مورد بررسی قرار دادیم، سپس به بررسی نوع تشبیه انینا النکار ممارست ورزیدیم.

با فیش‌برداری از هر یک از مفاهیم و نمونه مثال‌ها در وهلهٔ نخست به نقد هر یک از فیش‌ها پرداختیم؛ در نهایت آن‌ها را دسته‌بندی کردیم و در پیکرهٔ اصلی مقاله در جایگاه خود از آنان استفاده کردیم.

۲.۱. سوالات پژوهش و فرضیه‌ها

در این مقاله با فرض این‌که هر دو صنعت ادبی به سبب آن که تنها در چند منابع اندک از آنان نام برده شده است؛ در پی پاسخ به سؤالات پژوهشی زیر هستیم:

بسامد صناعات مورد بحث در کدام سبک شعری بیشتر است؟

آیا این صناعات بدیعی و بلاغی را می‌توان در اشعار معاصر نیز مورد بررسی قرار داد؟

علل فراموش شدگی این صناعات در میان پژوهندگان علوم بلاغت و فنون ادبی چیست؟

۳.۱. پیشینه پژوهش و چارچوب نظری

لازم است اشاره کنیم لازم است اشاره کنیم در مورد تزریق در بدایع الوقایع، تحفهٔ سامی، نقیضه و نقیضه‌سازان، سیر تحول فارسی قطره قطره فارسی، جلد سوم اردبیل در

گذرگاه تاریخ به چاپ رسیده است. افزون بر آن مقالاتی از سعید شفیعیون یکی با عنوان «شعر بی‌معنا در ادبیات فارسی و انگلیسی» که در شماره ۱۵ نشریه نقد ادبی چاپ و دیگری «تزریق نوعی نقیضهٔ هنجارستیز طنز آمیز در ادبیات فارسی» که در شمارهٔ ۱۰ نشریهٔ ادب پژوهی منتشر شده است. دربارهٔ تزریق سخن فراوانی به میان آمده است. اما در مورد نوع تشبیه انینا النکار غیر از چند سطر در خزانهٔ عامره و اشاره گذرای شمیسا در نقد ادبی، هیچ کتاب و مقاله‌ای در این باره به بحث و پژوهش نپرداخته است. این جستار در این نقد و معرفی و تحلیل در نوع خود، پژوهشی بدیع و بکر است.

۴.۱. چارچوب نظری

نخستین اقدام ما در این پژوهش مراجعه به منابعی بود که مربوط به بلاغت، علوم بدیعی و بیانی بودند؛ تا از این رهگذر اطمینان حاصل کنیم که محققان ادبی تا به حال به تزریق و تشبیه انینا النکار اشاره نکرده‌اند.

پس از مشاهدهٔ صنعت تزریقی در برخی مقالات و کتاب به دنبال نمونه‌های آن در دیوان اشعار گذشتگان و معاصر گشتیم. سپس آن‌ها در یک فیش جمع‌آوری نمودیم.

در مورد تشبیه انینا النکار غیر از خزانهٔ عامرهٔ آزاد بلگرامی و نیم سطری از نقد ادبی شمیسا هیچ منبع و مأخذی در مورد آن نیافتیم. با مطالعه دقیق خزانه عامره بر آن شدیم تا به بررسی نوع تشبیه در دیوان شاعران قرن ششم به بعد بپردازیم. زیرا نوع تشبیه در سبک‌ها پیش از عراقی تشبیهی ساده و قابل درک بود.

سپس با مطالعهٔ دیوان‌های متعدد نمونه مثال برای این نوع تشبیه یافتیم و آن را در پیکرهٔ اصلی مقاله با نقد و تحلیل گنجاندیم.

۲. بحث و بررسی

۱.۲. صنعت تزریق در متون منظوم

در زمینهٔ تزریق تذکره‌ها اصلی‌ترین منابع هستند. به سبب آن که این تذکره‌ها خطّی هستند و تصحیح و چاپ نشده‌اند از دیدگاه پژوهشگران دور مانده است. علاوه بر آن، جوّ حاکم بر عصر صفوی که صنایعی از قبیل معماری، حجاری، تذهیب و قالی‌بافی به تکامل رسید؛ به همان نسبت شعر و ادب رو به تنزل نهاد (همایی، ۱۳۷۵: ۲۸۴).

اغلب ادیبان این عصر، به هند مهاجرت کردند و برخی دیگر به نظیره‌گویی پرداختند. مؤلفان نیز به تذکره‌نویسی و فرهنگ‌نگاری روی آوردند و به نگارش کتب بلاغی تا

اندازه‌ای بی‌توجه شدند. زیرا تبلیغات مذهبی، رواج تصوّف و علوم دینی در این عصر، عرصه را برای رشد ادبی ایران تنگ کرد. با این همه، عصر صفویه را می‌توان به طور عمومی عصر انحطاط ادبی محسوب داشت (رضازاده شفق، ۱۳۵۲: ۵۵۸).

با این وصف، اگر در جست‌وجوی صنعت تزریق در کهن‌ترین آثار باشیم باید به بدایع الوقایع و تحفهٔ سامی استناد کنیم. بدایع الوقایع، هر چن به شرح حال شعرای تزریقی و شعرشان نپرداخته است با این حال نشانگر شیوع این اصطلاح در نقد شعر آن روزگار است (شفیعیون، ۱۳۸۸: ۱۰). برای نمونه در تذکرهٔ یاد شده آمده است:

«گفتم: اگر چه لطافت این بیت شما را نمی‌دانم، اما قباحت بیت شما را می‌دانم و می‌فهمم. چون این سخن را گفتم غلغله از این جمع برآمد. گفتم عزیزان یک زمان متوجه من باشید تا قباحت این را آشکار سازم:

خاک بر سر می‌کنم تا آفتاب آید بدر

این به عینه همین عبارت است که کسی گوید که: من شب تا سحر قرآن می‌خوانم تا آفتاب آید بدر. بر خوش طبعان ذوی‌العقول این پوشیده نیست که این ترزیق محض است...» (واصفی، ۱۳۵۰: ۲/۳۳۷).

تزریق صنعتی از صنایع بدیع به شمار می‌آید. این امر در زمان صفویه پیدا شده و رایج گردیده است و به قراری که نوشته‌اند تزریقی اردبیلی پیشوای این سبک بوده است (صفری، ۱۳۷۱: ۳/۳۱۰). این صنعت ادبی به سبب عنصر موسیقی، بحث ردیف و قافیه، موسیقی کناری و درونی، در میان انواع ادبی اهمیت خاصی دارد (شفیعیون، ۱۳۸۸: ۳۵).

شاعران تزریق‌گو معمولاً در قالب مثنوی ترزیق‌گویی می‌کردند، زیرا این قالب محدودیت قافیه و ردیف را نداشت. این صنعت ادبی به سبب تفننی بودن، چندان از استقبال شاعران روبه‌رو نشد. شاعران شعر زیبا را شعری می‌دانستند که شعری سخته و معنادار و موضوع کلام سنگین باشد. بنابراین تمایل چندانی بر تزریق‌گویی نداشتند. البته شایان ذکر است؛ تزریق همیشه از سر طنز و هجو گفته نمی‌شود و گاه گویندهٔ آن به قصد اظهار قدرت در خیال بازی به گفتن آن مبادرت می‌کند (همان: ۳۹). به همین دلیل تزریق فراتر از هنجارگریزی‌های طنز و هجو است که در نقد ادبی، بلاغت، سبک‌شناسی و انواع ادبی کاربرد دارد. به سبب ماهیت هنجارگریزی و قابلیت نقد در بلاغت ادبی جایی برای خود باز کرده است.

اگر چه اغلب پژوهشگران ریشهٔ این صنعت ادبی را در عصر صفویه جستجو می‌کنند؛ اما به نظر می‌رسد پیشینهٔ این صنعت به عصر تیموری بازمی‌گردد که تفنن‌های تمسخر

آمیز را به نظم وارد کردند. سپس این صنعت با پرداخت و ادبی شدن توسط تزریقی در عصر صفوی به اوج رسید. به هر آیین این نوع صنعت تنها در ادب فارسی جای دارد.

در ادب فارسی نمونه‌های گوناگونی برای این صنعت ادبی مورد مشاهده است که ما با شرح و تحلیل هر یک از ابیات از اشعار شاعران گوناگون در ادامه خواهیم آورد.

بیتی از تزریقی اردبیلی

روم در پشتهٔ کوهی چو اشتر خار می‌بینـم ز شادی بشکفم چون گل که در گلزار می‌بینم

(سام میرزا صفوی، ۱۳۸۹: ۲۸۳)

شاعر با مهمل‌گویی خود را مانند اشتری می‌داند که در پشتهٔ کوه در حال نگریستن به خار است. مفهومی که چند صحنهٔ جداگانهٔ نامربوط را به هم وصل کرده است در حالی که وزن و قافیه درست و طبق اصول عروضی است.

بیتی از سیمای مشهدی

دل صدپاره مرا از غم گل پیرهنی اسـت خندهٔ تلخ من از گریهٔ شیرین سخنی اسـت

(صفری، ۱۳۷۱: ۳/۳۱۱)

شاعر از اندوه فراق گلْپیرهنی دلش صدپاره شده است. با این حال به گریهٔ شیرینْسخنِ خود می‌خندد. امری که معقول به نظر نمی‌رسد و حالتی طنز و تمسخر را تداعی می‌کند.

بیتی از محمود زهگیر

[illegible] گهی اسبم گهی استر گهی گاوم گهی خر هـم

(سام میرزا صفوی، ۱۳۸۹: ۲۸۹)

محمود زهگیر خود را به هر آنچه در ادبیات شاعران خود را به آن تشبیه نکرده‌اند؛ تشبیه کرده است. گاهی خود را فاخته و گاهی اسب و چارپا قلمداد کرده است. چنین تشبیهی را در اشعار شاعران بزرگ ادب فارسی نمی‌توان دید. اخوان ثالث در ذیل این بیت می‌نویسد:

«یک وقتی من مقاله‌ای نوشته بودم راجع به حیواناتی که شعر گفته‌اند و در آن از کسانی چون سگ لوند و صادق گاو و غیره و غیره یاد کرده بودم، اکنون اینجا اعتراف می‌کنم که فریب اسم آدمیزادی محمود زهگیر را خورده، از او غافل

مانده‌ام، حال آن که اگر دیگران فقط یک رأس حیوان بوده‌اند این زهگیر به اعتراف خودش یک طویله حیوان بوده و ما غافل!» (اخوان ثالث، ۱۳۷۴: ۶۶).

از شاعران غیر ایرانی و پارسی‌گوی نیز در تزریق‌گویی طبع آزمایی کرده‌اند. یکی از این شاعران «بینش نصرپوری» است که در دکن و ولایت حیدرآباد موطن داشته است. نمونه شعر تزریقی وی را در زیر می‌خوانیم:

شاعران را شعر گشتی موی در چشم کفـن

(همان: ۶۶)

امتیاز این شاعر پارسی‌گو نسبت به شاعران ایرانی در این است که وی در قالب غزل، صنعت تزریق را به کار برده است. هر چند قوافی و وزن در هر مصراع براساس بحر رمل مثمن محذوف است؛ اما مفهوم هر بیت گنگ و بی‌معنی می‌نماید.

در برخی از منابع شعر طرزی افشار را نوعی صنعت نوین و ابتکاری خود شاعر تلقی می‌کنند. در حالی که صاحب اردبیل در گذرگاه تاریخ و نقیضه و نقیضه‌سازان بیتی از وی را در ردیف اشعار بی‌معنی و به عبارتی تزریقی آورده‌اند. طرزی نیز از شاعران عهد شاه عباس دوم بود که به ساختن واژه‌ها و فعل‌ها و مصدرهای جعلی از جمله: بپلاوم (پلو بخورم)، متعجب (تعجب مکن)، ... شهرت داشت. در اوایل سدهٔ یازدهم از اصلاح‌کنندگان زبان و دشمنان اشرافیت به‌شمار می‌رفت (شهبازی، ۱۴۰۲: ۱۴۶).

به طرزِ طرزی، طرزِ طرزیدن نه تحقیق است که طرزیدن به طرزِ طرز طرزی، محض تزریق اسـت

(اخوان ثالث، ۱۳۷۱: ۷۰؛ صفری، ۱۳۷۱: ۳/۳۱۱)

معروف‌ترین اثری که در صنعت تزریق سروده شده است؛ سرودهٔ حسین مشرف اصفهانی است که در ریحانه الادب چنین معرفی شده است:

«میرزا حسین مُشرِف اصفهانی، شاعر ادیب. از صاحب منصبان دربار صفوی بوده و مدّتی متصدّی امور اصطبل شاه سلطان حسین شده است. طبعش به هزل و

مزاح مایل بوده است. زمانی مدّعی شد، می‌تواند بر وزن خمسه نظامی و مثنوی امیرخسرو دهلوی اشعاری بگوید که حتّی یک بیت آن با معنی نباشد. اگر از عهده برآمد به ازای هر بیت بی‌معنی مثقالی سیم ناب بگیرد و اگر بیتش دارای معنی بود، به جای هر بیت یکی از دندان‌های او را بکنند و بر مغزش بکوبند. او شعرها را سرود. عاقبت از اشعار او سه بیت با معنی پیدا کرده و سه دندان او را کنده و بر سرش کوفتند و باقی اشعار را مطابق وعده رفتار نمودند.

از جمله اشعار او که به تتبع از اسکندرنامه سروده چنین است:

اگر عاقلی بخیه بر مو مزن — به جز پنبه بر نعلِ آهو مزن
سوی مطبخ افکن رهِ کوچه را — منه در بغل آشِ آلوچه را
که نعل از تحمل مربّا شود — به صبر آسیا کهنه حلوا شود
ز افسارِ زنبور و شلوارِ ببر — قفس می‌توان ساخت امّا به صبر

(مدرس تبریزی، ۱۳۷۴: ۵/۳۱۸)

نمونه‌های دیگری نیز در ادبیات منظوم کهن دیده می‌شود که ما از آن چشم پوشیدیم و به همین اندازه اکتفا کردیم. اما باید اذعان کنیم دکتر خرمشاهی در «قلم رنجهٔ ۲۹ دربارهٔ شعر بی‌معنی» چندین سهو انجام داده‌اند و آن این که در وهلهٔ نخست منابع اشعار بی‌معنی [و تزریق] را قحطی دانسته‌اند در حالی که کتاب نقیضه و نقیضه‌سازان اثری در خور تحسین است. دیگر این که ایشان در مقالهٔ خود «هی هی جبلی قم قم» را از مولوی دانسته و آن را نیز در ردیف اشعار بی‌معنی تلقی کرده‌اند (خرمشاهی، ۱۳۹۴: ۳۹).

در حالی که این شعر از «نورعلی‌شاه» است که علامه ذوفنون در کتاب «خیراتیه در ابطال صوفیه» آن را آورده است.

ما ابر گهرباریم هی هی جبلب قم قم — ما قلزم زخّاریم هی هی جبل قم قم

(بهبهانی، ۱۳۷۰: ۱/۱۴۹)

منظور نورعلی‌شاه در این ابیات عرفانی زدودن هر نوع پلیدی از قلب و روح است که در ردّ آن چنین سروده‌اند:

[illegible] — تو خُرسک دم داری هی هی دغلی گم گم

(همان:۱۵۰)

در اشعار معاصر نیز هوشنگ ایرانی در اشعار «هاه» و «کبود» بیشتر از این صنعت بهره جسته است، چنان چه در «هاه» می‌نویسد:

سوز سایه‌ای/ سر فرا کشد/ دخمه بسته‌ها/ از هوار او/ رشته‌ها درند/ سایه برجهد/ سایه بر جهد/ هایی یی یا یا/ هایی یا یا/ نی دا دا دا !!!!!!/ هاه/ ... .

(ایرانی، ۱۳۸۷: ۱۵)

وجود واژه‌های فرا سوررئالیستی در عبارت‌هایی ماند سوز سایه و جهش سایه و یا استفاده از اصوات بی‌معنایی نظیر هایی یی یا یا بند شعر را به نوعی به صنعت تزریق نزدیک کرده است که از نقطه نظر بسیاری از پژوهشگران دور مانده است. دیگر شعر ایشان کبود است که هوشنگ ایرانی پس از آن شعر به معروفیت رسید.

هیماهورای! / گیل ویگولی/ نیبون نیبون/ غار کبود می‌دَود/ دست به گوش و فشرده پلک و خمیده/ یک سره جیغی بنفش/ می‌کشد/ گوش – سیاهی ز پشت ظلمت تابوت/ کاه – درون شیر را/ می‌جَوَد/ ...

(همان: ۱۶)

در این بند علاوه بر ترکیب جیغ بنفش، کلمات شبیه به اصوات موهوم دیگری هم وجود دارد که خواننده ناخودآگاه آن را عباراتی گنگ پنداشته و با دیدهٔ تمسخر به آن می‌نگرد.

تندرکیا با «نهیب جنبش ادبی» نیز در این فکر بود که انقلابی در ادبیات بیافریند و او نیز در این تحول ادبی چندان موفق نشد و اشعاری سرود که نه تنها مدتی موجب تمسخر شعر نو شد بلکه در نوع خود نیز نتوانست موفقیتی حاصل کند. نمونه شعر تندرکیا که در صنعت تزریقی است را در زیر می‌خوانیم:

بپرواز! هی هی بپر هی بالاتر/ و گرنه بشکنمت ای نا شاه پر/ بلی بشکنمت بلی/ اوج اوج/ بی‌بهانه/ .../ قر/ فر / پر / آفرینا/ باز/ باز/ هنّ/ و هنّ/ و هونی می‌رسی/ ... .

(کیا، ۱۳۱۸: ۱۵)

در جمع‌بندی تزریق و تزریق‌گویی به این امر اشاره داشته باشیم، علاوه بر این که در متون منظوم کهن این صنعت رواج داشت، بلکه در عصر معاصر نیز برخی چهره‌های تأثیرگذار ادبیات معاصر نیز برای نشان دادن خلاقیت و تحول خود در ادبیات منظوم خود زبان به تزریق‌گویی گشوده‌اند. بی‌معنی‌گویی که در سایر عصرها موجب ضعف شعر بود؛ در عصر صفوی باعث ارتقای نظم شد. تزریق در حوزهٔ بلاغت به سبب عدول از هنجار مورد پسند شاعران انگشت‌شماری قرار گرفت که این نوع هنجارستیزی در عصر صفوی نسبت به اعصار دیگر برجسته‌تر می‌نمود. آرایه‌هایی که تزریق‌سرایان اغلب از آن بهره می‌گرفتند اغراق، استعاره، تشخیص، حس‌آمیزی و تشبیه بود.

۲.۲. تشبیه انینا النکار و متون منظوم

تشبیه در بدیع از برجسته‌ترین روش زیباآفرینی عبارت و سروده است که به خیال‌انگیزی نظم می‌افزاید. در واقع شیوه‌ای از تخیل است که اغلب شاعران و نویسندگان با توسل به آن خیال انگیزترین و دلنشین‌ترین آثار خود را خلق کرده‌اند.

ارکان تشبیه به مُشبّه، مشبّه‌به، وجه شبه و ادات تشبیه تقسیم می‌شود. تشبیه‌ها بر اساس ارکان وجه شبه و ادات تشبیه به تشبیه بلیغ، گسترده، مجمل، مفصل تقسیم می‌شوند. علاوه بر آن بر اساس نوع مشبه مشبه‌به به تشبیه حسی به حسی، عقلی به عقلی، حسی به عقلی و عقلی به حسی بخش‌پذیر هستند. در وهلهٔ آخر طبق تعداد مشبه و مشبه‌به به این موارد تقسیم می‌شوند:

تشبیه ملفوف، تشبیه مفروق، تشبیه تسویه، تشبیه معکوس (مقلوب)، تشبیه جمع، تشبیه مُضمَر، تشبیه تفضیل، تشبیه مشروط.

هر کدام از آن تشبیه‌ها در کتب بلاغت و فنون ادبی مورد بررسی قرار گرفته‌اند و آنچه که از قلم و دقت‌نظر مؤلفان پنهان مانده است نوع تشبیه «انینا النکار» است که آزاد بلگرامی در خزانهٔ عامره آن را چنین تعریف کرده است:

«علمای بدیع هندی تشبیهی برآورده‌اند که آن را انینا النکار گویند. انینا به همزهٔ مفتوح و نون اول مضموم و نون ثانی مشددِ مکسور و یای تحتانی مفتوح آخر الف، [اَنُینِّا اَلنکار]، به معنی بی‌نظیر است و النکار بر وزن چمن‌کار صنعت فن بدیع را گویند. انینا النکار عبارت از آن است که مشبه و مشبه‌به یکی باشد. فقیر را به نظر تتبع نرسیده که کسی از ادبای عربی و فارسی این تشبیه را استخراج کرده باشد. حال آن که فی نفسه در هر زبان موجود است» (آزاد بلگرامی، ۱۲۷۱هـ: ۴۳۱).

ما نمونهٔ آن را اغلب در شعر شاعران پارسی‌گوی قرون گذشته دیدیم و در آثار شاعران نو سرا و سپیدگو اثری از این نوع تشبیه نتوانستیم مشاهده کنیم. قالب غالب شاعرانی که از این نوع تشبیه استفاده کرده‌اند غزل و مثنوی است.

ظهوری ترشیزی و صائب تبریزی از جمله شاعرانی هستند که در غزل – معمولاً بیت تخلص- هر دو رکن مشبه و مشبه‌به را یکی قرار داده‌اند. چنان که در دیوان ظهوری ترشیزی می‌خوانیم:

چون ظهوری به جز ظهوری نیست		در محبّت یگانه می‌باشد
		(ظهوری ترشیزی، ۱۳۹۰: ۲۸۴)

در این بیت ظهوری، نام خود را در جایگاه مشبه و مشبه‌به آورده است. می‌خواهد چنین منظور (وجه شبه) را به خواننده القا کند که در جهان، محبت و مهربانی ظهوری یگانه است. به عبارت روشن‌تر، ظهوری همانند ظهوری مهربان است. در این عبارت می‌توان همهٔ ارکان تشبیه را مشاهده کرد.

وی در مطلع غزل دیگر خود آورده است:

نتوان گفتز خوبان دگری می‌باشد هم تویی از تو اگر خوب‌تری می‌باشد
(همان: ۴۳۵)

ظهوری در بیت فوق نیز دست به تشبیه از نوع انیناالنکار زده است. وی معشوقهٔ خود را در نهایت خوبی خوانده است؛ و در صنعت تشبیه هر دو رکن مشبه و مشبه‌به را به او اختصاص داده است. مقصود شاعر این است که ای معشوقهٔ من! تو بهترین هستی، اگر بهتر از تو باشد آن هم تو هستی. پس در جهان نمی‌توان ادعا کرد که بهتر از تو وجود دارد.

صائب تبریزی از شاعران نامور سبک هندی نیز در غزلی چنین از تشبیه مورد بررسی بهره برده است:

طرفی نبست جزآئینه مرا چون طوطی هم منم صائب اگر هم سخنی هست مرا
(صائب تبریزی، ۱۳۶۴: ۱/۲۵۳)

بیت صائب به این امر اشاره دارد که در ایام قدیم برای شکوفایی سخنگویی طوطی، او را مقابل آیینه قرار می‌دادند. آن گاه کسی از پشت پرده سخن می‌گفت. طوطی تصویر خود را در آیینه می‌دید و تصور می‌کرد که طوطی دیگری در آینه حرف می‌زند و او نیز به یاری قوّهٔ تقلید سخن گفتن می‌آموخت.

صائب می‌گوید در شعر سرایی من از کسی تقلید نمی‌کنم. اگر هم تقلید کنم، همانند صائب از صائب تقلید می‌کنم. یعنی خودم مثل خودم شعر می‌سرایم. در این مفهوم پر واضح است که مشبه و مشبه‌به غزل صائب به یک مفهوم اشاره می‌کند. این تشبیه همان تشبیهی است که صاحب خزانهٔ عامره آن را انینا النکار خوانده است.

در قالب مثنوی، نوع تشبیه مورد بررسی ما در این جستار، اغلب در همان آغاز تحمیدیه یا نعت نبی مکرم اسلام (ص) مورد مشاهده است. شاعران هنگامی که به اصل داستان می‌پردازند از این نوع تشبیه چندان بهره‌ای نمی‌گیرند و بیشتر نوع تشبیه از نوع تشبیه‌های تفضیل و بلیغ است.

نظامی گنجوی در مخزن‌الاسرار و شرفنامه – در بخش معراج نبی مکرم اسلام- از این نوع تشبیه استفاده کرده است.

مرغِ دل و عیسیِ جان هم تویی چون تو کسی گر بود آن هم تویی
(نظامی گنجوی، ۱۳۸۶: ۵۴)

نظامی، مخاطب را در ردیف مشبه و مشبه‌به قرار داده است. او می‌گوید اگر چه مرغ دل و عیسی جان تو هستی، با این حال اگر کسی مثل تو باشد آن هم تو هستی.

یا در شرفنامه خطاب به پیامبر اسلام (ص) عرض می‌کند:

گزین کردهٔ هر دو عالم تویی چو تو گر کسی باشد آن هم تویی
(همان: ۸۴۹)

به عبارتی، ای پیامبر! در دنیا و آخرت تو برگزیده شده‌ای. اگر قرار باشد کسی همانند تو باشد، آن کس هم تو هستی. یعنی تو هم مشبه و هم مشبه‌به هستی.

امیرخسرو دهلوی که از پیروان و تقلیدکنندگان خمسهٔ نظامی است. او نیز چنان مهارتی در تقلید از خود نشان داده است که در مطلع‌انوار به تقلید از مخزن‌الاسرار در درجهٔ عالی انسان، این گونه سروده است:

جان و جهان همه عالم تویی وانکه نگنجد به جهان هم تویی
(امیر خسرو دهلوی، ۱۳۶۲: ۴۱)

امیر خسرو در بیت فوق با در نظر گرفتن تن شریف حضرت ختمی مرتبت چنین بیان می‌کند که ای پیامبر! تو جان و جهان همه عالم هستی، اگر همانند تو کسی قرار باشد از بُعد معنوی به جهان نگنجد، آن شخص هم باز تو هستی.

در هفت اورنگ می‌خوانیم

با تو اگر دولت هم زانویی هست نصیب کسی آن هم تویی
(جامی، ۱۳۶۶: ۴۳۳)

وی چنین می‌رساند، اگر قرار باشد کسی مثل تو (خدا) هم تراز با تو باشد، آن شخص خودِ تو هستی. یعنی هم مشبه و مشبه‌بِه خداست.

عرفی در ستایش آفریدگار، کوس اناالحق می‌زند. او خود را همانند خدا حق می‌داند. در بیت زیر او چنین می‌گوید هرچند من می‌گویم من مثل تو هستم، اما مثل تو بودن هم تو هستی. یعنی تمام عالم تویی.

چشمهٔ هستی دو عالم تویی من که اناالحق زنم آن هم تویی

(Ganjoor.net)

وطواط نیز در ترجیعات خود در مدح اتسز، اتسز را هم در جایگاه مشبه و هم در جایگاه مشبه‌به آورده است.

در جلال بی‌نهایت، در سخای بی‌کران مثل تو از جمله شاهان عالم هم تویی
(همان)

بدین منظور که در شکوه و بخشندگی، اگر قرار باشد پادشاهان را به کسی مانند کنیم آن مانند (مشبه‌به) تو هستی. یعنی تو پادشاهی (مشبه) که در زمرهٔ پادشاه اگر به شکوه و جلال قرار باشد مشبه‌بهی بیابیم آن مشبه‌به تو هستی. در جمع‌بندی این بخش باید اذعان کنیم، کاربرد این نوع تشبیه هر چند نمونه‌های انگشت‌شماری در ادبیات و اشعار دارد؛ چندان با استقبال شاعران روبه‌رو نشده است. اغلب شاعران مثنوی‌سرا هم در تحمیدیه، نعت و مدح آن را به کار گرفته‌اند.

۳. نتیجه

با روی کارآمدن سلسلهٔ صفویه و بها دادن به هنر و ارزش‌های دینی و مذهبی، شاعری و شعرگویی به حاشیه رانده شد. شاعران برای برخورداری از احترام به عثمانی و هند سفر کردند و سبک هندی را جایگزین سبک خود نمودند.

آن عدّه از شاعران و ادبا که در موطن خویش ماندند، به نظیره‌گویی روی آوردند. در همان عصر تذکره‌ها، فرهنگ‌ها و نظیره‌گویی‌های بی‌شماری تنظیم و تألیف شد که اغلب این مؤلفان از درباریان، دانشمندان و شاعران ناموری بودند که از فردوسی، نظامی، سعدی و خاقانی تقلید می‌کردند. عدّهٔ دیگر نیز همانند تزریقی اردبیلی دست به ابداع زد که این ابداع به سبب افول سبک‌های ادبی بود که معمولاً در جوّ ما بین حاکمیت و ادبیات پدید آمده بود. سبکی بدیع و سرگرم‌کننده که برای افراد عام لذت‌بخش بود و بسیاری از شاعران نیز به آن روی آوردند؛ ولی برای شاعران نامور و سخته‌گو سبکی محبوب تلقی نشد. این سبک اگر چه به سبب بی‌معنی بودن چندان دوام نیاورد و در همان عصر به اوج خود رسید. اما رگه‌های آن را ما در ادبیات عصر معاصر نیز بررسی کردیم که بعضی از شاعرنمایان با قرار دادن اصوات کنار هم قصد تحول در ادبیات را داشته‌اند. ادبیات عصر صفوی به همین چند مورد ختم نمی‌شود بلکه در میان شاعران آن دوره ما نوعی تشبیه را مشاهده می‌کنیم که مشبه و مشبه‌به بر یک شخص دلالت می‌کند. شاعران غزل‌سرا که از این نوع تشبیه در اشعار خود چه در مطلع و چه در مقطع شعر خود استفاده کرده‌اند از شاعران سبک هندی هستند. البته ردّپای این نوع تشبیه را ما در آثار شاعران قبل نیز در قالب مثنوی در متن اصلی مقاله پیگیری کردیم.

در مورد صنعت تزریق سخن بسیاری را گفته و نوشته‌اند، اما چیزی که مهم می‌نماید در هیچ یک از آثار تألیفی فنون بلاغت به آن پرداخته و اشاره نشده است. در بارهٔ نوع تشبیه انینا النکار نیز به جز آزادبلگامی در خزانهٔ عامره محققان و پژوهشگران ادبی بی-

دقتی نموده و ما با این جستار به معرفی آن پرداختیم، امید است در مطالعات آتی پژوهشگران و دانشجویان منبع و مأخذ راهگشایی باشد.

منابع

آزاد بلگرامی، غلام‌علی (۱۲۷۱هـ). *خزانهٔ عامره*. بمبئی: - .

اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۱). *نقیضه و نقیضه‌سازان*. به کوشش ولی اله درودیان. چاپ اول. تهران: نشر علمی و فرهنگی.

اسفندیارپور، هوشمند (۱۳۸۶). «پیشینهٔ فنون وصناعات ادبی». *مجله زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۶. صفحات ۹-۳۴.

امیرخسرو دهلوی (۱۳۸۶). *خمسه امیرخسرو دهلوی*. تصحیح امیراحمد اشرفی. چاپ اول. تهران: نشر شقایق.

ایرانی، هوشنگ (۱۳۸۷). *بنفش تند بر خاکستری*. تهران: نشر نخستین.

بهبهانی، محمدعلی (۱۳۷۰). *خیراتیه در ابطال صوفیه*. تهران: نشر انصاریان.

جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۶۶). *هفت اورنگ*. تصحیح مرتضی مدرس گیلانی. تهران: نشر سعدی.

خرمشاهی، بهاءالدین (۱۳۹۴). «قلم رنجه ۲۹، دربارهٔ شعر بی‌معنی». *مجله بخارا*. شماره ۱۰۹. صفحات ۳۸-۴۵.

رضازاده شفق، صادق (۱۳۵۲). *تاریخ ادبیات ایران*. تهران: نشر دانشگاه پهلوی.

سام میرزا صفوی (۱۳۸۹). *تحفهٔ سامی*. تصحیح فاطمهٔ انگورانی. چاپ اول. تهران: نشر انجمن آثار و مفاخر فرهنگی.

شفیعیون، سعید (۱۳۸۸). «تزریق نوعی نقیضهٔ هنجارستیز طنزآمیز در ادبیات فارسی». *فصلنامه ادب پژوهی*. شماره ۱۰. صفحات ۲۷-۵۶.

شمس‌العلمای گرکانی، حاج محمدحسین (۱۳۷۷). *ابدع البدایع*. به اهتمام حسین جعفری. چاپ اول. تبریز: نشر احرار.

شهبازی، محمد (۱۴۰۲). *سیر تحول فارسی (قطره قطره فارسی)*. رامسر: نشر نستعین.

صائب تبریزی، محمدعلی (۱۳۶۴). *دیوان غزلیات*. جلد ۱. تصحیح محمد قهرمان تهران: نشر علمی و فرهنگی.

صفری، بابا (۱۳۷۱). اردبیل در گذرگاه تاریخ. جلد ۳. چاپ اول. اردبیل: نشر دانشگاه آزاد اسلامی.

ظهوری ترشیزی، نورالدین محمد (۱۳۹۰). *دیوان*، تصحیح اصغر باباسالار. چاپ اول. تهران: نشر کتابخانه و موزه و مرکز استاد مجلس شورای اسلامی.

کیا، تندر (۱۳۱۸). *نهیب جنبش ادبی*. پاریس: چاپ رنگین.

مدرس تبریزی، میرزا محمد علی (۱۳۷۴). *ریحانهٔ الادب*. جلد ۵. تهران: نشر خیام.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۶). *کلیات خمسهٔ نظامی*. تهران: نشر امیرکبیر.

واصفی، زین‌الدین محمود (۱۳۵۰). *بدایع الوقایع*. جلد۲. تصحیح الکساندر بلدروف. تهران: نشر بنیاد فرهنگ ایران.

همایی، جلال الدین (۱۳۷۵). *تاریخ ادبیات ایران*. به کوشش ماهدخت همایی. تهران: نشر هما.

ـــــــــــــــ (۱۳۸۹). *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، چاپ سی‌ام. تهران: نشر هما.

https://ganjoor.net/orfi
https://ganjoor.net/vatvat

Resources

Akhavan sales, Mahdi (1991). Naqeedah and Naqeedah-makers, by the efforts of Wali Elah Drodian, first edition, Tehran: scientific and cultural publication. (In Persian).

Amir Khosro Dehlavi (2007). Khamsa Amir Khosro Dehlavi, revised by Amir Ahmad Ashrafi, first edition, Tehran: Shaghaig Publishing. (In Persian)

Azad Belgrami, Gholam-Ali (1271 AH). Khazane amera tazkira, Bobayi:-. (In Persian)

Behbahani, Mohammad Ali (1990). Charity in Abtal Sufiya, Tehran: Ansarian Publishing House. (In Persian)

Esfandiarpour, Houshmand (2006). "The background of literary techniques and industries", Persian language and literature magazine, number 6, pages 34-9. (In Persian)

Jami, Nour al-Din Abdol-Rahman (1987). Haft Orang, edited by Morteza Modarres Gilani, Tehran: Saadi Publications. (In Persian)

Homaei, Jalal al-Din (1996). History of Iranian Literature, edited by Mahdokht Homaei, Tehran: Homa Publishing House. (In Persian)

_____ (2010). Rhetorical Techniques and Literary Industries, 30th Edition, Tehran: Homa Publishing. (In Persian)

Irani, Hoshang (2007). Intense purple on gray, Tehran: Nakhostin publication. (In Persian)

Khorramshahi, Bahauddin (2014). "Qalam Ranjeh 29, about meaningless poetry", Bukhara Magazine, number 109, pages 38-45. (In Persian)

Kia, Tander (1939). Nahib jonbesh Adabi, Paris: Rangin publication. (In Persian).

Modares Tabrizi, Mirza Mohammad Ali (1995). Reyhaneh Al-Adab, Volume 5, Tehran: Khayyam Publishing. (In Persian)

Nizami Ganjavi, Elias bin Yusuf (2006). Khamsa Nizami, Tehran: Amirkabir publishing. (In Persian)

Rezazadeh Shafaq, Sadegh (1973). History of Iranian Literature, Tehran: Pahlavi University Press. (In Persian)

Saeb Tabrizi, Mohammad Ali (1985). Diwan Ghazliat, volume 1, corrected by Mohammad Kahraman, Tehran: scientific and cultural publication. (In Persian)

Safari, Baba (1991). Ardabil at the crossroads of history, volume 3, first edition, Ardabil: Islamic Azad University Publishing (In Persian).

Sam Mirza Safavi (2010). Tohfeh Sami, edited by Fatimah Angorani, first edition, Tehran: published by the Association of Cultural Heritage and Cultural Heritage. (In Persian)

Shafiyoun, Saeed (2009). “Injecting a Kind of Satirical Anti-Normative Contradiction into Persian Literature”, Adab Pajouhi Quarterly, No. 10, pp. 27-56. (In Persian)

Shahbazi, Muhammad (2023). Seir Tahavol Farsi (Persian drop by drop), Ramsar: Nasta'in Publishing House. (In Persian)

Shams-ul-Alami Gerkani, Haj Mohammad Hossein (1998). Abdaa al-Badaye, by Hossein Jafari, first edition, Tabriz: Ahrar Publishing House. (In Persian)
Wasifi, Zein al-Din Mahmoud (1977). Bad'e' al-Waq'e', Volume 2, edited by Alexander Balderov, Tehran: Iranian Culture Foundation. (In Persian)
Zahouri Tarshizi, Nuruddin Mohammad (2013). Diwan, edited by Asghar Babasalar, first edition, Tehran: published by the Library and Museum and Center of the Master of the Islamic Council. (In Persian)
https://ganjoor.net/orfi
https://ganjoor.net/vatvat.

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

A Pathological Approach to Irony Studies in Persian Literature

Seyyed Mahmoud RezaGheibi ✉1

1. Corresponding Author, Assistant Professor in the Department of Persian Language and Literature at Islamic Azad University, Marand Branch, Iran.E-mail: ma_gheibi@yahoo.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
29, September, 2024

In Revised form:
31, March, 2025

Accepted:
9, , April, 2025

Published Online:
2, June, 2025

Keywords: Persian Figure of speech, Irony, Literary Criticism, Pathology, Rhetorical Sciences.

Abstract

Irony as one of the discussions in rhetorical sciences has been disputable since the beginning until now and there has been no single definition which could have explained the essence of this rhetorical/linguistic technique in a correct way. One of the most controversial and frequent literary topics is the topic of irony, one of the subsets of rhetoric. Understanding the meanings of combinations and words in Persian literary texts is in the category of understanding the ironic and secondary meanings of those combinations. To solve this problem (understanding the texts of Persian literature), commentators, proofreaders, anthologists, footnote writers, critics and researchers each made efforts to establish the relationship between the reader and the writer with their own special solution, including footnotes and annotations, and by deciphering Allegorical (and metaphorical) combinations introduce the reader to the meaning of the text. In books and articles on rhetoric, different definitions with different examples have appeared. However, for the researchers in this field, there has been an Achilles heel, and those who have started a new research, put their hands on that weak point. The present study tries to have a pathological approach to landslides of irony, the definitions of irony and their weak points, the methods of studies on irony, and the neglected Point's by the researchers. In addition, and the cases on the pathology of irony studies have been discussed. The research method in this study is descriptive and analytical. The statistical population of this research includes several rhetorical books, which were discussed and compared after a detailed study of the definitions and explanations and examples in these sources, and the most important points of commonality and difference between them were examined. The analysis of the samples clarified their commonalities and differences to a great extent, and the most important results of this study were presented in the results section. After examining different rhetorical and linguistic sources and discussing about the existing samples, it was found that the most important weak points in the pathology of irony included neglecting some issues such as ordinary speech, text, and dialectical and social matters, etc. Critics and commentators have not considered everyday language to have metaphors and allusions and have always tried to extract all examples of rhetoric from literary texts; While the common people in the streets and markets use this method more. In the existing rhetorical books, various definitions of irony have been presented, these definitions are to the extent that sometimes they overlap and include, sometimes they are contradictory, sometimes they are name changes, etc. It has been observed many times in the comments of Persian poems and literary texts that commentators and instead of words such as "means of" and "ie", the correctors have used "irony" and "an allusion to". Suggestions were offered for these cases.

Cite this The Author: Gheibi, S.M. R.,(2025), A Pathological Approach to Irony Studies in Persian Literature, Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Vol 14, Issue 1, Ser.No. 37, Spring, (83-102). DOI:10.22059/jlcr.2025.380548.2014

CC BY NC Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

Irony has always been a controversial subject in rhetoric, and no single, comprehensive definition has yet been provided to precisely explain the nature of this figure of speech. Various books and articles on rhetoric have offered different definitions with a variety of examples, but there has always been a gap for those who have set out to investigate it. One of the pitfalls associated with the interpretation of old literary texts is the meaning of ironical expressions. Rhetoricians have long been making serious attempts to spell out irony; the multiplicity of rhetorical books, and subsequently the multiplicity of definitions and illustrations are good evidence for such attempts. Although irony is not the only literary device which has been subject to plurality of identification, and metonymy and metaphor have had a similar status, the frequency of irony in Persian language and literature has made researchers more concerned with it. The recognition of the structure and type of a novel expression in a text and achieving an appropriate interpretation of it requires adopting a proper and scientific method. However, coming up with such a method is on occasion quite difficult as evidenced by the lack of consistency in different interpreters' and commentators' opinions on whether an expression is metaphor, metonymy or irony. The development of new sciences has solved many problems of the humanities. A science like linguistics, which, in a sense, has been generated from the heart of literature, has dealt with many linguistic and literary issues but failed to date to effectively untangle the issues of prosody, rhetoric and semantics. Another problem faced by rhetoricians is the negligence of texts outside the realm of Persian literature. All the prosodic, rhetorical and semantic devices have been associated with literary texts, be it prose or poem. Never before has ordinary, everyday language been approached in terms of metaphor, irony or allusion, with all examples of rhetoric being extracted from literature. The present study aims to examine pathologically the flaws in defining and researching irony, identifying and discussing cases of such deficiencies. The study employed a descriptive-analytic method in which various definitions and explanations of irony offered in major books of rhetoric were studied, existing samples of ironical expressions were recorded and categorized based on attitudes and interpretations and then analyzed drawing upon books, articles and other relevant sources. The corpus used in the study involves a good number of rhetorical books whose definitions and descriptions of irony were thoroughly studied and analyzed comparatively so that the similarities and differences among then could be identified. The analysis of data to a great extent revealed commonalities as well as inconsistencies. According to the results, the primary flaws were as follows: the use of irony for allusion and metaphor and vice versa (i.e., the use of the terms metaphor and allusion for irony), wrong allegorical examples of irony in dictionaries, lack of consistency between contemporary research findings and linguistics, vagueness of the terms 'clarity' and 'mystery' based on which irony is categorized into Ima' (innuendo), Talvih (implication), Ramz (enigma), and Ta'riz (a kind of irony used peculiarly between two people and is often unrecognizable by others), failure to consider sociological, textual and contextual issues in discussing irony, focus entirely on written standards in defining irony, wrong reference to dialectal features as irony, failure to consider ambiguity in some ironical expressions, and negligence of everyday language as well as socio-dialectal aspects. This study indicated that a major flaw in interpreting old literary texts is to do with the meaning of ironical expressions. The existing rhetorical books suffer from discrepancies in the definitions of irony so that they sometimes show overlap and inclusion, sometimes contradictions, and sometimes changes of names. In the footnotes and comments annotating Persian poems and literary texts, commentators and editors have most often used the phrase 'refers ironically to' instead of expressions like 'it means' or 'that is'. In many dictionaries, irony has commonly been misnamed allusion, metaphor and even ambiguity. The syntagmatic and paradigmatic relations proposed by linguists, particularly Saussure, which led to the identification of two metaphorical and figurative poles, could also apply to irony and allusion, and by placing allusion on the

syntagmatic axis, some inconsistencies may somewhat be cleared up. There are many poems in Persian literature that have been composed to fulfil certain purposes mediated by Ta'riz; however, this layer of meaning has often remained unnoticed, with the poems being interpreted otherwise without recourse to Ta'riz. Generally, subsuming Ta'riz under irony is not without problems. Specialized books have given less attention to sociological foundations of irony and limited themselves to the collection and arrangement of ironical expressions. An expression, depending on the text and context in which it occurs, can take on different, and at times opposing, meanings. Detached from the text and context, the intended meaning of the speaker or writer will hardly be intelligible. Growing up in different linguistic environments, most Iranian poets and literati spoke languages in addition to Persian, the language of poetry and literature, and have naturally used local expressions in their poems. Such environmental and dialectal variations are so common in Persian language and literature. Oddity of an expression like Nan Shekastan (breaking bread meaning failure to appreciate the value of something) is not necessarily the sign of its being an irony. Mentioning the psychological factors that are at work in creating an irony can to some extent account for its context. Such factors as religion and faith, gender, power, etc. make speakers of a language use it ironically, coded or conventional. When the language is decoded, other words and phrases replace the original ones. The vernaculars as well as dialects used in different occupations are full of mysteries and ironies, which should extensively be dealt with in discussions of irony, but this has not been the case. Still another controversial and confusing concept in Persian literature is allegorical metaphor, otherwise referred to as compound metaphor. This type of metaphor is also addressed in depth and its differences with irony are specified. The final section of the current study involves suggestions for approaching the problems of researching irony, some of the most important of which are as follows: a) the term irony should not be used exclusively for literary texts, as it is functional in other types of texts, b) the terms metaphor and allusion should not be confused with irony, c) critics and commentators of literary texts should be extremely careful in selecting words and should avoid using 'ironically refers to' or 'is an allusion to' instead of expressions like 'it means' or 'that is', d) the use of Ta'riz in texts is problematic and had better be avoided, e) to identify irony, it is necessary that researchers take sociological aspects of the text into consideration, f) using the term irony to explain a lexical item without reference to its relevant text should be avoided, as this may give rise to confusion and misinterpretation, and g) the terminology associated with dialects and bilingual regions should not be mixed up with those of literature, and it is essential for researchers to properly sort them out.

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

رویکردی آسیب‌شناسی به کنایه‌پژوهی در ادب فارسی

سید محمود رضا غیبی ✉ [۱]
۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرند، ایران. رایانامه: ma_gheibi@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۷/۰۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۱/۱۱

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۱/۲۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۳/۱۲

واژه‌های کلیدی: کنایه، علوم بلاغی، آرایهٔ ادبی، نقد ادبی، آسیب‌شناسی.

چکیده

کنایه، به‌عنوان یکی از مباحث علم بیان از آغاز تاکنون، همواره بحث‌انگیز بوده است و هیچ‌گاه در این مورد، تعریف واحدی که جوهرهٔ این فن بلاغی – زبانی را به‌درستی تبیین کند، ارائه نشده است. در کتب و مقالات بلاغی، تعاریف متفاوتی با مثال‌های گوناگون آمده است؛ اما همیشه برای آن‌هایی که به این حوزه پرداخته‌اند، نقطه‌ضعفی وجود داشته است و کسانی که به تحقیق تازه‌ای دست زده‌اند به آن نقطهٔ ضعف اشاره کرده‌اند. در این پژوهش، سعی شده است با رویکردی آسیب‌شناسانه، به لغزشگاه‌های کنایه، تعاریف کنایه و نقاط ضعف آن‌ها، روش‌های کنایه‌پژوهی و موارد غفلت پژوهشگران، پرداخته شود و مواردی از آسیب‌های کنایه‌پژوهی، مورد بحث و بررسی قرار گیرد. روش تحقیق در این پژوهش، به‌صورت توصیفی و تحلیلی است. جامعهٔ آماری این پژوهش، شامل چندین کتاب بلاغی است که پس از مطالعهٔ دقیق تعاریف و توضیحات و بررسی نمونه‌های موجود در این منابع، مورد بحث و مقایسهٔ تطبیقی قرار گرفتند و مهم‌ترین موارد اشتراک و اختلاف آن‌ها بررسی گردید. تحلیل نمونه‌ها تا حد زیادی اشتراکات و اختلافات آن‌ها را روشن ساخت و مهم‌ترین نتایج این بررسی در بخش نتایج ارائه گردید. پس از بررسی منابع مختلف بلاغی و زبانی و بحث در مورد نمونه‌های موجود، مهم‌ترین نقاط ضعف در آسیب‌شناسی کنایه عبارت بودند از عدم توجه به زبان روزمره، عدم توجه به متن، بی‌توجهی به مسائل گویشی و اجتماعی و... . در این پژوهش مشخص شد یکی از لغزشگاه‌های شرح متون ادبی کهن، معانی ترکیبات کنایی است. منتقدان و شارحان، زبان روزمره را دارای استعاره و کنایه و مجاز ندانسته‌اند و همیشه سعی کرده‌اند تمام مثال‌های بلاغت را از متون ادبی استخراج کنند؛ درحالی‌که مردم عوام و کوچه و بازار از این شگرد بیشتر استفاده می‌کنند. در کتب بلاغی موجود، تعاریف مختلفی از کنایه ارائه شده است، این تعاریف به حدی است که گاهی همپوشی و اشتمال دارد، گاهی متناقض است، گاهی تغییر نام است و... . در ذیل و تعلیقات اشعار و متون ادب فارسی بارها مشاهده شده است که شارحان و مصححان به‌جای کلماتی نظیر «منظور از» و «یعنی»، از «کنایه» و «کنایت است از» استفاده کرده‌اند. در پایان مقاله نیز پیشنهادهایی نیز در این موارد ارائه شد.

استناد: غیبی، سید محمود رضا؛ (۱۴۰۴)، رویکردی آسیب‌شناسی به کنایه‌پژوهی در ادب فارسی، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۴، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۷، بهار، (۱۰۲-۸۳).
DOI:10.22059/jlcr.2025.380548.2014

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

یکی از بحث‌انگیزترین و پربسامدترین مباحث ادبی، بحث کنایه از زیرمجموعه‌های علم بیان است. فهم معانی ترکیبات و مفرداتِ متون ادب پارسی درگرو فهم معانی کنایی و ثانویِ آن ترکیبات است. برای حل این مشکل (فهم متون ادب پارسی) شارحان، مصححان، فرهنگ‌نویسان، حاشیه‌نویسان، منتقدان و محققان هرکدام تلاش‌هایی کردند تا با راه‌حل ویژه خود اعم از حاشیه‌نویسی، پانویسی و شرح‌نویسی ارتباط خواننده و نویسنده را برقرار نمایند و با رمزگشایی از ترکیبات کنایی (و مجازی) خواننده را بامعنای مطلب آشنا کنند.

«کنایه یکی از صورت‌های بیان و اسلوب هنری گفتار است. بسیاری از معانی را اگر با منطق عادی گفتار بیان کنیم، لذت‌بخش نیست و گاه مستهجن و زشت می‌نماید، از رهگذر کنایه می‌توان به اسلوبی دلکش و مؤثر بیان کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۴۰).

«استعمال کنایه از باب ظرافت است در فکر یا بیان و گویی به کلام عادی رنگی از شعر می‌دهد و تیزهوشی و ظرافت را به چالش می‌خواند. برای کنایه در غزل، تقاضا، انتقاد و در هجو خدمت بسیار به شاعران می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۴: ۷۴).

یکی از لغزشگاه‌های شرح متون ادبی کهن، معانی ترکیبات کنایی است. بلاغیان از آغاز تا حال در ارائه یک تعریف دقیق و به اعتباری جامع‌ومانع، سعی‌ها کرده‌اند، تعدد کتب بلاغی و به‌تبع آن تعدد تعاریف و روش‌های شناسایی کنایه، خود دلیل این تلاش‌ها است. اگرچه کنایه به‌تنهایی در این میان، دچار تعاریف متعدّد نشده است و مجاز و استعاره هم‌چنین وضعیتی دارند؛ امّا بسامد کنایه در زبان و ادب فارسی این تحقیقات را پردامنه‌تر کرده است.

اگر روزی در متنی به یک ترکیب تازه دست‌یابیم، برای رسیدن به معنی، نیاز به یک روش صحیح و علمی داریم تا بدان وسیله به شکل و نوع بلاغی آن ترکیب برسیم. در مواقعی رسیدن به چنین امری دشوار است و شاهد هم تعدد آرای شارحان و مفسرین در مورد استعاره، مجاز و کنایه بودن یک ترکیب است.

در ذیل متون ادب فارسی، شروحی ارائه شده است که در آن‌ها کلمه «کنایه» نه در معنای اصلی به‌کاررفته و نه در معنای «مجازی» بلکه جاهایی صرفاً مترداف، کلمه «یعنی» آمده است. در فرهنگ‌ها ترکیباتی آمده است که کنایه نیست؛ اما به نام *کنایه* ثبت‌شده است یا برعکس کنایه است و به نام *مجاز* یا استعاره ثبت شده است.

جدا از پشتوانه علوم بلاغی- که طبق سنتی، مجاز، جزو کنایه بوده یا کنایه جزو مجاز بوده و حتی در مواردی هر نوع جایگزینی لغتی به‌جای لغت دیگر را عوام، کنایه می‌دانستند- اهمال فراوانی در کنایه‌شناسی وجود دارد. هیچ دو تعریفی در متون علوم بلاغی در مورد کنایه شبیه هم

نیستند، این خود، نشانگر تفاوت آرای محققان این حوزه است که چقدر در این امر اختلاف‌نظر دارند.

در متون ادب فارسی و یا متون تفسیری و نقدهای آنان، در مورد کنایات اشتباهاتی راه‌یافته است که خود مصدر اشتباهی دیگر شده است. تعدادی از محققین هم که به بحث تخصصی علم بیان پرداخته‌اند، نتوانسته‌اند مشکلات را حل نمایند و بر نگرش و تعریف قبلی فقط تعریفی افزوده‌اند. این مخالف‌خوانی همواره وجود داشته است.

پیدایش علوم جدید در عصر معاصر، بسیاری از مشکلات علوم انسانی را حل کرده است، دانشی نظیر زبانشناسی که به‌نوعی از بطن ادبیات زاییده شده است تا حدود بسیاری چنین مشکلاتی را حل کرده است، ولی تا حال آن‌گونه که باید گره بدیع، بیان و معانی به دستیاری زبانشناسی باز نشده است.

عدم توجه به علوم خارج از متون ادب پارسی، مشکل دیگری است که بلاغیّون به آن دچار شده‌اند. تمام فنون و صنایع بدیعی، بیانی و معانی ویژه نظم و نثر و شعر تلقی شده است. هیچ‌گاه زبان روزمره را دارای استعاره و کنایه و مجاز ندانسته‌اند و همیشه سعی کرده‌اند تمام مثال‌های بلاغت را از متون ادبی استخراج کنند.

۱. پیشینهٔ پژوهش

در زمینهٔ کنایه، به‌صورت کلی، کتب و مقالات زیادی نوشته‌شده که ذکر نام آن‌ها در این مقال نمی‌گنجد. بسیاری از محققان، در کتب و پایان‌نامه‌های خود به استخراج انواع کنایه در متون ادبی پرداخته‌اند؛ مثل کنایه‌های رایج در فرهنگ فارسی، کنایه‌های قرآنی، کنایه‌های شاهنامه، حافظ، نظامی، سعدی، مولوی و بقیه بزرگان ادب فارسی؛ اما به‌صورت خاص، در مورد آسیب‌شناسی کنایه کمتر توجه شده است. خضری و همکاران (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «*مطالعه تطبیقی ساختار کنایه در زبان فارسی و عربی*» به بررسی و مقایسه کنایه در دو زبان فارسی و عربی پرداخته است. رزاقی‌شانی (۱۳۹۱)، در مقاله‌ای با عنوان «*کنایه در فرهنگ‌های لغت*» به بررسی معانی و تفاسیر مختلف کنایه در کتب لغت پرداخته است و ذوالفقاری (۱۳۸۷) در مقاله‌ای با عنوان «*تفاوت کنایه با ضرب‌المثل*» به وجوه تمایز کنایه که برخی مواقع با ضرب‌المثل اشتباه می‌شود، دهمرده و همکاران (۱۳۸۶) در مقاله‌ای با عنوان «*کنایه، لغزان ترین موضوع در فن بیان*» علت تفاوت‌های تعاریف کنایه را مورد بررسی و کنکاش قرار داده است. وحیدیان کامیار (۱۳۷۵) در مقاله‌ای با عنوان «*کنایه، نقاشی زبان*» به زیبایی‌شناسی مفهوم کنایه در ادبیات و رموز اهمیت آن، اشاره کرده است. همان‌طور که اشاره شد، در اکثر این مقالات به تعاریف و مقایسه تعاریف پرداخته شده و علل اختلاف‌نظر و ارائه راهکار درست برای رسیدن به اتفاق نظر را مورد فراموشی قرار داده‌اند. در این پژوهش سعی شده به دلایل اختلاف‌نظر و

آسیب‌های موجود در بحث کنایه اشاره شود و در صورت امکان راهکاری برای رسیدن به وحدت رویه در شناسایی و تعریف کنایه، ارائه شود.

۲. روش‌شناسی پژوهش

روش تحقیق در این مقاله، کتابخانه‌ای است و یافته‌های پژوهش به‌صورت توصیفی و تحلیلی ارائه شده‌اند که ابتدا تعاریف و تفاسیر مختلف کنایه در کتب مهم علم بیان، مورد مطالعه قرار گرفت و نمونه‌های موجود از حیث نگرش و تفسیر، فیش‌برداری گردید و پس از طبقه‌بندی، با مراجعه به کتب و مقالات و سایر منابع اطّلاعاتی، به تحلیل و بررسی آن‌ها پرداخته شد.

۳. بررسی آسیب‌های کنایه پژوهی در ادب فارسی و مطالعات ادبی

بحث پیرامون کنایه، بسیار درازدامن است و نقد کنایه هم به همان اندازه می‌بایست درازدامن باشد؛ اما ذکر دو نکته در اینجا لازم است؛ نکته اول: بسیاری از اصطلاحات واردشده در بحث کنایه، تکرار مکررات است و فقط نام جدید است که اضافه کرده‌اند. نکته دوم: در این مقاله سعی بر آن نیست که همهٔ آسیب‌های کنایه‌شناسی بررسی شود؛ چه‌بسا خود این هم آسیبی داشته باشد، اما تلاش کرده‌ایم از آسیب‌های مهم کنایه‌شناسی، به چند مورد اشاره کنیم.

۱.۴. ارائه تعاریف متفاوت در مورد کنایه:

در کتب بلاغی موجود تعاریف مختلفی از کنایه ارائه شده است، این تعاریف به حدی است که گاهی هم‌پوشانی و اشتمال دارد، گاهی متناقض است، گاهی تغییر نام است و... در زیر چند نمونه از آن‌ها ارائه می‌شود و در خاتمه چند نکته در مورد تعاریف ذکر می‌گردد:

۱.۱.۴.«ابن اثیر، کنایه را شاخه‌ای از استعاره می‌داند و به نظر او نسبت میان استعاره و کنایه نسبت خاص به عام است: یعنی هر کنایه‌ای استعاره است ولی هر استعاره‌ای کنایه نیست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۴۳).

«به نظر او (ابن اثیر) فرق میان کنایه و تعریض آن است که در کنایه پای مجاز به میان نمی‌آید. او بر این اساس کنایه را همچون تشبیه که قبلاً آن را از اقسام مجاز شمرده بود، از مصادیق مجاز می‌شمرد، اما چیزی نمی‌گذرد که کنایه را به‌این‌علت که نامی از مکنی‌عنه برده نمی‌شود، از اقسام استعاره می‌شود.» (شوقی ضیف،۱۳۸۳: ۴۵۳)

۲.۱.۴. ابوجعفر بیهقی در تعریف کنایه گفته است: «الکِنایة أَن تَتَکَلَّمَ بِشَیءٍ و تُریدَ بِهِ غَیرَهُ». (میرزانیا، ۱۳۷۸: ۸۵۴)

۳.۱.۴. نصرالله تقوی: «کنایه، ذکر لازم و اراده ملزوم است یا برعکس.» (تقوی، ۱۳۶۲: ۱۹۹).

۴.۱.۴. کزازی: «سخنور اگر بایسته (لازم) چیزی را در سخن بیاورد و از آن بایسته، خود آن چیز را بخواهد، کنایه‌ای را بکار گرفته است و در کنایه معنای بایسته یا به سخنی دیگر، معنی راستین کنایه نیز پذیرفتنی و روا است.» (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۵۷).

۵.۱.۴. علامه همایی: «لفظی را گویند و از آن لازم، معنی مجازی اراده کنند به این شرط که اراده معنی حقیقی نیز جایز باشد.» (همایی، ۱۳۷۳: ۲۰۵)

۶.۱.۴. شمیسا: «کنایه جمله یا ترکیبی است که مراد گوینده معنای ظاهری آن نباشد؛ اما قرینه صارفه ای که ما را از معنای ظاهری متوجه معنی باطنی کند، وجود نداشته باشد.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۶۵)، «کنایه عبارت (ترکیب) یا جمله است نه واژه بسیط.» (همان: ۲۷۷)

۷.۱.۴. وحیدیان کامیار: «در کنایه لازم و ملزوم در کار نیست، در کنایه به‌جای آوردن یک معنی، ملازم یا یکی از ملازم‌های آن را می‌آوریم.» (وحیدیان، ۱۳۷۵: ۵۶)

۸.۱.۴. سکّاکی: «در کنایه مبنای گفتار بر انتقال از لازم به ملزوم است و در مجاز از ملزوم به لازم.» (مفتاح العلوم، ۲۱۳، به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۴۳)

۹.۱.۴. «خواجه نصیر طوسی کنایه را نوعی اشتمال می‌داند و می‌گوید: اشتمال چنانکه چیزی فرا نماید و چیز دیگری خواهند، مثلاً هزل نمایند و جدّ خواهند.» (اساس‌الاقتباس: ۵۹۵، به نقل از شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۱۴۲).

۱۰.۱.۴. میرزانیا: «در زبان فارسی و عربی کنایات یک واژه‌ای و یا چند واژه‌ای داریم.» (میرزانیا، ۱۳۷۸: ۸۵۵) کنایه‌های ویژه، کنایاتی هستند که هنگام مطالعه و تحقیق در یک کتاب با آن مواجه می‌شویم؛ اما آن‌ها را کمتر می‌توانیم در کتاب‌های لغت یا حتی فرهنگ‌های کنایی و بلاغی بیابیم؛ مگر در شرح لغات و مشکلات اختصاصی آن کتاب.» (همان: ۱۰۰۷)

۱۱.۱.۴. یحیی طالبیان: « در تمام انواع مجاز قرینه است لفظی یا معنوی که نشان می‌دهد گوینده در آن‌ها به معنی حقیقی نظر ندارد و ممکن نیست که مراد وی واقعاً حقیقت آن‌ها باشد، اما یک نوع دیگر هست از کلام که گوینده در طی آن سخن را از لفظ، اسناد یا انشاء در معنی حقیقت به کار نبرده است و نظر به مجاز داشته است، لیکن مانعی دارد که معنی حقیقت هم از آن کلام استنباط شود، این هم البته نوعی مجاز است اما با انواع دیگر تفاوت دارد، مخصوصاً ازاین‌جهت که ایهام دارد و دوپهلوست، این طرز بیان را کنایه گویند.» (طالبیان، ۱۳۷۸: ۹۰)

۱۲.۱.۴. تجلیل:«کنایه عبارت است از ایراد لفظ و ارادهٔ معنای غیرحقیقی آن، آن‌گونه که بتوان معنی حقیقی آن را نیز اراده کرد.» (تجلیل، ۱۳۶۷: ۸۴)

۱۳.۱.۴. منصور ثروت در فرهنگ غیاث اللغات: «کنایت، پوشیده سخن گفتن و سخن پوشیده است و به‌اصطلاح چیزی را به چیزی در ذهن تشبیه کردن، مشبه را حذف و مشبه‌به را مذکور ساختن» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱/۷۸).

۲.۴. نکات مهم تعاریف کنایه‌پژوهان:

در تعاریف فوق از کنایه، چند نکته قابل ملاحظه است:

۱.۲.۴. با وجود قدمت علوم بلاغی هنوز در مورد کنایه یک تعریف جامع‌ومانعی ارائه نشده است و همه افرادی که در این زمینه تحقیق کرده‌اند، در ارائه یک تعریف جامع‌تر تلاش کرده‌اند، اما هنوز یک تعریف کامل ارائه نشده است.

۲.۲.۴. بسیاری از تعاریف گر چه متناقض همدیگر نیستند؛ اما در شمول، یکسان و جامع همه موارد لازم نیستند. در یک تعریف، معنای استعاری کنایه، لحاظ می‌شود (تعریف ۱)، دریکی، معانی مجازی آن شرط است (تعریف ۵)، یکی، کنایه را انتقال از معنی لازم به ملزوم می‌داند، (تعریف ۸)، یکی، ذکر لازم و اراده ملزوم را از ویژگی کنایه برمی‌شمرد، (تعریف ۴ و ۳)، دیگری نه لازم را قبول دارد نه ملزوم را؛ بلکه ویژگی کنایه را اراده «ملازم» می‌داند (تعریف ۶).

۳.۲.۴. یک بخش از کتاب «فرهنگنامه کنایه» میرزانیا، به نام کنایه‌های ویژه نام‌گذاری شده است و یکی از مثال‌هایش چنین است:

اگرچه باده فرح‌بخش و باد گل بیز است به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است

محتسب کنایه از امیر مبارزالدین حاکم شیراز است.» (میرزانیا، ۱۳۷۸: ۱۰۰۹)

۴.۲.۴. ابن اثیر درجایی کنایه را شاخه‌ای از استعاره می‌داند و درجایی از اقسام مجاز می‌داند. (تعریف ۱)

۵.۲.۴. قدامهٔ بن جعفر (متوفی ۳۳۷ هـ ق) از نخستین کسانی است که تعریف مشخص و روشنی از کنایه ارائه کرده است و تا زمان او گویا تعریفی از کنایه ارائه نشده بود، او از کنایه به «ارداف و تتبیع» تعبیر کرده است (تعریف ۹).

۶.۲.۴. درجایی کنایه را جمله یا ترکیب می‌دانند (تعریف ۶)، جایی دیگر کنایه را «لفظ» می‌دانند (تعریف ۵) و جایی هم کنایه را یک واژه می‌دانند (در تقابل با چند واژه) و معتقدند کنایه فقط جمله یا ترکیب نیست، مانند «اکنون» و «اینجا». (تعریف ۱۰ و ۶)، شمیسا، تأکید کرده است: «کلمه تنها تا در جمله قرار نگیرد معنی کنایی نخواهد داشت، یعنی محتسب به‌تنهایی هیچ‌وقت امیر مبارزالدین نیست.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۷۸).

۷.۲.۴. در برخی تعاریف، کنایه با استعاره آمیخته شده است. (تعریف ۱۳)

به‌طورکلی می‌توان ادعا کرد که جاحظ، ابن قتیبه، مبرد و ابن معتز، فنون بلاغی را با مقیاس زبان عربی می‌سنجیدند و از افکار ملل غیر عرب در فنون بلاغت آگاه نبودند.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱/۷۸)

۳.۴. استفاده بی‌رویه شارحان و مصحّحان از کلمهٔ کنایه:

در ذیل و تعلیقات اشعار و متون ادب فارسی بارها مشاهده شده است که شارحان و مصححان به‌جای کلماتی نظیر «منظور از» و «یعنی»، از «کنایه» و «کنایت است از» استفاده کرده‌اند. دستگردی در شرح بیت:

چو کوران گرنه لعل از سنگ پرسم چرا دِه بینم و فرسنگ پرسم

نوشته‌اند: «کنایه از اینکه چون می‌دانم دل من با من این ستم روا داشته است، چرا نسبت به دیگران دهم.» (نظامی گنجوی، ۱۳۷۱: ۲۰۸) هم او در شرح بیت ذیل:

باغ سخا را چو فلک تازه کرد مرغ سخن را فلک آوازه کرد

نوشته‌اند: «کنایه از آنکه تا سخایی نباشد سخنی نیست.» (نظامی گنجوی، ۱۳۶۳: ۵).

جمله فوق می‌توانست چنین باشد: «یعنی» تا سخایی نباشد سخنی نیست.

۴.۴. به کار بردن کنایه در مورد استعاره و مجاز:

«در بسیاری از فرهنگ‌ها رایج است که مجازها و استعاره‌ها را کنایه می‌نامند، فرهنگ نویسان با علم به اینکه کنایه با مجاز و سایر صور خیال تفاوت‌های اساسی دارد، توسعاً آن را به‌جای مجاز و استعاره نیز به‌کار برده‌اند. مثلاً برهان قاطع نرگس را کنایه از چشم معشوق دانسته‌اند.» (معین، ۱۳۷۵: ۴/۲۱۲۹).

شارحان نیز به‌تبع رسم رایج در بین فرهنگ نویسان در بسیاری از موارد به‌جای استعاره و مجاز از کنایه استفاده کرده‌اند، دستگردی در شرح بیت زیر از خسرو و شیرین نظامی:

نمک در دیدهٔ بی‌خواب می‌کرد ز نرگس لاله را بی‌تاب می‌کرد

نوشته‌اند: «نمک کنایه از اشک شور است.» (نظامی گنجوی، ۱۳۷۱: ۸۹)

سجادی ذیل بیت:

سعد ذابح سر بریدی هر شکاری را که شاه سوی او محور ز خط استوا کردی رها

نوشته‌اند: «محور کنایه از تیر و خط استوا کنایه از کمان است.» (خاقانی، ۱۳۸۶: ۲۰) و در شرح بیت زیر از خاقانی:

نان زرین چرخ دیده است ابر خوش‌نمک در برابر افشانده است

آورده‌اند: «نان زرین کنایه است از آفتاب» (همان: ۱۰۱۰).

شمیسا در این مورد نوشته است: «باید دقت کرد که اولاً در عرف عام لغتی را که به‌جای لغت دیگر به کار می‌رود، کنایه می‌گویند. مثلاً می‌گویند: در فلان شعر، نرگس کنایه از چشم است و ثانیاً کنایه در عرف خاص گاهی با سمبل یا استعاره مرشحه اشتباه می‌شود. در این بیت مولانا:

بر ما خورشید سایه اندازد و آن شمع مقیم این لگن گردد

ازآنجاکه خورشید نمی‌تواند سایه اندازد، استعاره از شمس تبریزی است نه کنایه.

در برخی از ابیات حافظ به نظر می‌رسد محتسب کنایه از امیر مبارزالدین باشد:

ای دل بشارتی دهمت محتسب نماند وز مِی جهان پرست و از میگسار هم

«نماندن» قرینه خفی است که محتسب استعاره است (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۷۸).

علامه همایی در مورد ذکر کنایه اعم از مجاز و کنایه مصطلح نوشته‌اند: «اصطلاح کنایه در مقابل مجاز از مستحدثات است و قدما لفظ کنایه را اعم از کنایه مصطلح می‌آورده‌اند و کنایه را قسمتی از مجاز می‌شمردند، مثلاً در کتاب *مجازات القرآن* سید رضی هیچ کجا بین کنایه و مجاز

مصطلح فرق نگذارده و همچنین در کتاب *تبیان* شیخ طوسی که در اواسط قرن پنجم هجری تألیف شده، غالباً اصطلاح مجاز را شامل کنایه و کنایه را شامل مجاز بکار برده و در حقیقت مجاز و کنایه را مترداف دانسته‌اند.» (همایی،۱۳۷۳: ۱۹۰)

۴ .۵. به کار بردن اصطلاح مجاز و استعاره، در مورد کنایه:

در بسیاری از منابع (عکس مورد قبل)، در مواقعی که کنایه در معنای بلاغی خود به کار رفته است، استعاره یا مجاز فرض شده است. به‌عنوان نمونه در فرهنگ کنایات منصور ثروت که اساس کار خود را پنج فرهنگ (جهانگیری، برهان قاطع، چراغ هدایت، غیاث اللغات و آنندراج) قرار داده است، موارد بسیاری را که فرهنگ‌نویسان کنایه را تحت عنوان مجاز آورده‌اند، ذکر کرده است.

مثلاً: بالا آوردن، مجازاً استفراغ کردن. (دهخدا) پا از پیش به دررفتن، مجازاً تقصیر، (چراغ هدایت)، مجازاً تاریکی، سیاهی (غیاث اللغات)، دامن پوشیدن بر... مجازاً در حفظ و حمایت خود گرفتن، (دهخدا).

علامه همایی مثال «غمر الرداء» را در این مورد ذکر کرده و متعرض شده‌اند که در بیت زیر:

غمر الردا اذا تبسم ضاحکاً غلقت لضحکته رقاب المال

«یعنی مرد بخشنده‌ای که چون بخندد، اموالش در دست سائلان چنان بسته شود که خود قادر به انفکاک نباشد، گویند که ردا را برای عطا استعاره آورده و غمر را که اصلاً به معنی آب فراوان و مناسب با شخص کثیرالعطاست، ذکر کرده است؛ پس در غمر استعاره مجرده است. گاهی این کلمه را مجاز مرسل نیز مثال می‌آورد. در فصل کنایه نیز بعضی به همین غمرالردا مثال زده‌اند. به عقیده نگارنده، اگر غمر الردا را داخل کنایه مصطلح بدانیم، مناسب‌تر از مجاز و استعاره است.» (همایی، ۱۳۷۳: ۱۹۰ ـ ۱۸۹).

«فرق مابین مجاز و کنایه بنا بر معروف این است که در مجاز استعمال لفظ است در غیر معنی موضوعٌ له با قرینه صارفه و چون قرینه صارفه با مجاز است، ارادهٔ معنی حقیقی ممتنع می‌باشد؛ امّا در کنایه قرینه صارفه‌ای نیست و ازاین‌جهت ارادهٔ معنی حقیقی جایز است و بالجمله فرق کنایه و مجاز به این است که اگر ارادهٔ معنی حقیقی ممکن نباشد، آن را مجاز و اگر ارادهٔ معنی حقیقی جایز باشد، آن را کنایه می‌گویند» (همان:۲۰۶).

یکی دیگر از مباحث بحث‌برانگیز و مشوّش در حوزهٔ بلاغت، موضوع استعارهٔ تمثیلیه است که گاهی اوقات با عنوان‌های استعارهٔ مرکّب و مجاز مرکّب بالکنایه نیز تعریف‌شده است.

«استعاره تمثیلیه، هر گاه جمله‌ای در غیر معنی ماوضع له، با علاقه مشابهت به کار ببرند، آن را تمثیل یا استعاره مرکّب یا استعاره تمثیلیه یا مجاز مرکّب بالاستعاره گویند، به‌بیان‌دیگر، هرگاه مشبّه یا مستعارٌ له حذف شود و مشبّهٌ به یا مستعارٌ منه مذکور بصورت جمله باشد و وجه شبه یا جامع نیز صورت و هیأتی منتزع از امور متعدد باشد، استعارهٔ تمثیلیه خواهد بود» (علوی‌مقدم، ۱۲۷:۱۳۷۶)

در بسیاری از کتاب‌ها کنایه و استعاره تمثیلیه را تحت یک تعریف آورده‌اند و شواهد مشترکی برای آن آورده‌اند؛ مانند «آب در هاون کوبیدن».

«... در این صورت باید به تأمّل عقلی دریافت که جمله در معنای خود به کار نرفته است و به علاقهٔ مشابهت، معنای دیگری را افاده می‌کند. مثلاً «آب در هاون کوبیدن» ممکن (متعارف) نیست و مراد از آن به قیاس (علاقهٔ مشابهت) عملی لغو و ابلهانه است» (شمیسا،۱۹۴:۱۳۷۶) برخلاف نظر ارائه‌شده، کوبیدن آب در هاون، ممکن است؛ یعنی ارادهٔ معنی حقیقی کلام و قرینهٔ صارفه‌ای وجود ندارد، هرچند غیرمتعارف باشد.

همچنین نوشته‌اند: «قدما به خطا به این‌گونه کاربردها [آب در هاون کوفتن] را کنایه اطلاق می‌کرده‌اند» (گلی، ۱۵۷:۱۳۸۷)

اگر در تعریف استعارهٔ تمثیلیه بگوییم: استعارهٔ تمثیلیه، جمله (ترکیبی) است که در غیر معنای اصلی و حقیقی خود به کار می‌رود، با علاقهٔ مشابهت، همراه با قرینه‌ای است که مانع ارادهٔ معنای اصلی و حقیقی شود و جنبهٔ تمثیلی یا ضرب‌المثلی داشته باشد؛ یعنی مأخوذ از تشبیه تمثیلی باشد، بهتر است. در کنایه معمولاً قرینه صارفه ندارد. در کنایه کلام یکی است، اما دو معنی از آن برمی‌آید و نوعی ابهام و ایهام دارد؛ درحالی‌که استعاره تمثیلیه چنین نیست و در کنایه، شرط تشبیه وجود ندارد. استعارهٔ تمثیلیه قابلیت واسطه و استدلال ندارد اما در کنایه میان مکنّی به و مکنّی عنه، نوعی استدلال و واسطه هست. با توجه به این تفاوت‌ها تا حدی می‌توان بسیاری از ابهامات را از بین ببرد.

۶.۴. ایراد امثالی در فرهنگ‌ها تحت عنوان «کنایه» که کنایه نیستند:

علاوه بر اینکه کنایه را در مورد استعاره و مجاز بکار برده‌اند و یا استعاره و مجاز را در مورد کنایه بکار برده‌اند در بسیاری از فرهنگ‌ها مواردی جز کنایات ذکر شده‌اند که گنجاندن آن‌ها تحت عناوین سه‌گانه فوق (مجاز، استعاره، کنایه)، قابل تامّل است. به‌عنوان‌مثال، در فرهنگ جهانگیری، شکیبا کنایه از ترش‌رو آمده است. در فرهنگ معین کباب‌تر کنایه از برف ذکرشده است. در فرهنگنامه کنایه، احول کنایه از حسود و بخیل آمده است. با ذکر این بیت:

همه روز اعور است چرخ و لیک احول است آن زمان که کینه ور است

(خاقانی،۱۳۸۶: ۶۳)

۷.۴. همگام نبودن تحقیقات معاصر با دانش زبان‌شناختی:

«در کتب قدیم و سنتی بلاغت، خلط مبحث‌های فراوانی دیده می‌شود که نمونه‌اش در مورد مجاز و کنایه و استعاره ذکر شد؛ امّا در کتب معاصران و تحقیقات آن‌ها در حوزه علوم بلاغی، خصوصاً کنایه، انتظار می‌رود همگام بادانش زبان‌شناختی پاره‌ای از این مشکلات آسان گردد. به‌عنوان نمونه «جملات اصطلاحی در زبانشناسی به جملاتی گفته می‌شود که به لحاظ معنایی

«تیره» محسوب می‌شوند و اهل هر زبانی آن‌ها را همچون واژه‌های بسیط فرامی‌گیرند.» (صفوی، ۱۳۷۹: ۲۵۶)، اگر بسامد هر عبارتی به اندازه‌ای باشد که در هر بار یک معنی از آن به دست آید یا به عبارتی مصطلح و به یک واژه بسیط تبدیل شود، قابل‌ذکر در فرهنگ‌های لغات خواهد گشت. در مورد کنایه هم باید گفت بسیاری از کنایات که به‌اصطلاح (idioms) تبدیل شده‌اند، حالت کنایه بودن خود را کم‌رنگ کرده‌اند و از «شفافیت» معنایی به درآمده‌اند. به‌عنوان‌مثال جمله الف. شفاف و ب. تیره است:

الف: کتابی بهش دادم. ب: وعدهٔ سر خرمنش دادم.

یا روابط هم‌نشینی و جانشینی مطرح‌شده توسط سوسور که منجر به شناسایی دو قطب استعاری و مجازی شد، می‌تواند در مورد کنایه و مجاز به کار گرفته شود و با قرار دادن مجاز در محور هم‌نشینی معنایی تا حدی مشکل را حل کند. از متأخرین تنها شمیسا به این نکته پی برده است.» (همان: ۲۴۲).

۸.۴. مبهم بودن واژه «وضوح» و «خفا» در کنایه که برحسب آن کنایه را به ایماء، تلویح، رمز و تعریض تقسیم کرده‌اند:

«قدما، کنایه را از نظر وضوح و خفا و کثرت وسایط و سرعت یا کندی انتقال از مکنی به مکنی‌عنه، به موارد زیر تقسیم کرده‌اند: تلویح، ایماء، رمز، تعریض.» (شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۷۶).

«معلوم نیست که شدت وضوح در تعریض و تلویح به چه بستگی دارد. به‌عنوان مثال، وقتی کسی موقع پیتزا خوردن، کیف اسناد خود را گم کند، دوستش بعد مدتی به او می‌گوید: «دیگه پیتزا نمی‌خوری؟» فقط خود اوست که متوجه این تعریض می‌شود؛ برای دیگران در جمله ابهامی دارد. یعنی تعریض یک شیوه ارتباط دو نفره است که فقط خودشان از موضوع اطلاع دارند؛ به‌این‌ترتیب می‌توان گفت تعریض اساساً در ادبیات کاربرد ندارد.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۲۸).

«در بسیاری از کتب بلاغی در تعریف کنایه، وقتی به تعریض رسیده‌اند، آن را جزو کنایه دانسته‌اند و معتقدند کنایه، مترادف تعریض است و بحث کنایه را باب الکنایه و التعریض گفته‌اند. (نک: الصناعتین ص ۴۰۷ و ترجمان البلاغه ص ۹۹). بعضی آن را جدا از کنایه دانسته‌اند.» (مفتاح العلوم ص ۴۱۲) (نقل از شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۷۳).

عده‌ای هم چون کزازی و میرزانیا تعریض را از اقسام کنایه دانسته‌اند. (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۶۶) و (میرزانیا، ۱۳۷۸: ۸۹۲).

شدت وضوح و خفا در کنایه به چه چیزی بستگی دارد؟ آیا کسی از عبارتی مثل: «پیتزا خوردن» در جمله فوق معنی «گم کردن اسناد» را درک می‌کند؟ اگر درک نمی‌کند این درجه‌بندی شدتِ وضوح و خفا برای چیست؟

اشعار فراوانی در ادبیات فارسی وجود دارد که به‌منظور خاصی سروده شده‌اند، یعنی تعریض دارند، اما امروزه آن معنای خاص درک نشده است و شعرگونه‌ای دیگر و بدون تعریض

معنی شده است، یعنی شاعر تا خودش تمام اشعارش را شرح نکند، متوجه منظور اصلی‌اش نخواهیم شد و اگر در شعری تعریضی به کاربرد، برای دیگر مخاطبان مفهوم نخواهد بود.

۹.۴. عدم توجه به مبانی جامعه‌شناختی در بحث کنایه:

در کتب تخصصی، کمتر به این مسئله توجه شده است که مبانی جامعه‌شناختی کنایات را تحلیل نماید، فقط به‌ردیف کردن و جمع‌آوری آن‌ها بسنده کرده‌اند. ذکر عوامل روانی کنایه‌سازی در جوامع مختلف باعث می‌شود تا حدی بافت کنایات تبیین گردد. عواملی مانند دین و مذهب، جنسیت، قدرت‌های مختلف و... باعث می‌شوند گویندگان یک‌زبان، به‌صورت کنایی، رمزی و قراردادی صحبت کنند. هرگاه زبان آن‌ها رمزگشایی شود، جای آن را واژه‌ها و عبارات دیگر می‌گیرند که قبلاً نبودند. زبان عرف، زبان زرگری و زبان گروه‌های شغلی مختلف همه سرشار از رمز و راز و کنایه هستند و بایسته است در بخش کنایه، به‌طور مبسوط به این امر پرداخته شود؛ اما چنین اتفاقی نیفتاده است.

میرزانیا، در فرهنگنامه هزار و پنجاه‌صفحه‌ای خود، چند عامل ترک تصریح را بررسی کرده است که می‌توان به چند مورد زیر اشاره کرد: الف: علت بلاغی؛ ب: ترس؛ ج: مراعات ادب و نزاکت؛ د: آگاهی دادن مخاطب بر عظمت ملزوم کنایه ه: امتحان کردن هوش و استعداد مخاطب؛ و: به کار گرفتن واژه‌ای زیباتر ازآنچه منظور ماست؛ ز: مبالغه؛ ح: اختصار؛ ط: آگاهی دادن از سرنوشت کسی.

در اینجا گرچه دلایل خوبی جمع‌آوری‌شده است، اما واضح است که کنایی صحبت کردن یا ترک تصریح، عللی فراتر از این امور دارد و باید به‌طور همه‌جانبه و با استفاده از علوم و رشته‌های مختلف تحلیل شوند.

۱۰.۴. عدم توجه به متن و بافت کلام:

یک عبارت بسته به متن و بافت، می‌تواند معانی متعدد مختلفی داشته باشد که گاهی متناقض همدیگرند؛ اگر متن نباشد در رسیدن به معنای موردنظر گوینده و نویسنده اشکال پیش خواهد آمد. به‌عنوان مثال: «بادپیمایی کردن» به‌تنهایی و بدون داشتن بافت معلوم، الزاماً کنایه نخواهد بود، اگر در متنی که مربوط به هواشناسی است قرار گیرد، بادپیمایی، دیگر کنایه نیست. به همین‌گونه‌اند: تنگ‌چشم، کوته آستین و کله‌گنده.

بسیاری از فرهنگ‌ها (حتی فرهنگ‌های تخصصی کنایه)، عبارتی را کنایه دانسته‌اند، اما برایش مثالی ذکر نکرده‌اند تا بافت گفتار و نوشتار معین گردد و به‌این‌علت است که بسیاری از عبارات فرهنگ‌ها قابل‌فهم نیست، چراکه بسیاری از اعمالی که در روزگاری غیرممکن تلقی می‌شدند؛ امروز به دستیاری علوم مختلف، ممکن گشته‌اند و امروز به‌صراحت نمی‌توان تأکید کرد که «نقش بر آب زدن» کنایه از امر باطل و غیرممکن است شاید به کمک علوم جدید بتوان واقعاً بر آب نقش زد یا باد را به کمک دستگاه‌های هواشناسی پیمود.

۱۱.۴. «نوشتار، بنیاد»ی بودن تعاریف ارائه‌شده:

«گرچه کنایه، مختص نظم و نثر و شعر نیست و در زبان روز مرّه هم کاربرد فراوان دارد، اما در تعاریف کنایه همیشه آن را ویژه نویسندگان و شعرا دانسته‌اند. در مطالعات سنتی بلاغت، جایی برای زبان کاربردی و روزمره وجود ندارد. مثال‌هایی که انتخاب‌شده است مبنای نوشتاری دارند. این در حالی است که هر زبانی، ازآنجایی‌که زبان است، از کنایه استفاده می‌کند. حتی عده‌ای معتقدند کنایه از زبان خودکار به زبان شعر راه می‌یابد و در آن برجسته می‌شود.» (صفوی،۱۳۸۰: ۱۲۷).

به لحاظ وام‌گیری نوشتار از گفتار در مبحث کنایه، جا دارد مبنای مردمی بعضی از کنایات تصریح شود. اختصاص کنایه به شعر و نظم و نثر آن را یک شگرد ادبی محسوب کرده است؛ درحالی‌که اگر صحبت یک‌ساعته جمعی از مردم کوچه و بازار جمع‌آوری و ثبت و ضبط شود، ثابت می‌کند که مردم عوام و کوچه و بازار از این شگرد بیشتر استفاده می‌کنند. نمونهٔ بارز چنین حالتی در کتاب‌های زیر آمده است: «فرهنگ لغات مخفی یا مقدمه‌ای بر جامعه‌شناسی زبان، از مهدی سمایی، تهران، نشر مرکز، ۱۳۸۶ و فرهنگ جبهه، مهدی فهیمی، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، معاونت امور فرهنگی، تهران، دفتر نشر و گسترش فرهنگ جبهه، ۱۳۷۴»

زبان آرگو یا زبان لات‌های کوچه و بازار، خود شاهد دیگری است؛ اما تابه‌حال کسی از آن‌ها در مباحث بلاغی و خصوصاً در کتب تخصصی و تعاریف ارائه‌شده، یاد نکرده است.

۱۲.۴. ذکر خصوصیات گویشی به‌عنوان کنایه:

در بعضی از زبان‌ها یا گویش‌ها تعبیرات و ترکیباتی وجود دارد که با زبان معیار کمی تفاوت دارد. عدم توجه به مسائل گویشی باعث شده است فرهنگ‌نویسان و به‌تبع آن‌ها شارحان و مصححان به آن‌ها معنایی کنایی بدهند و ذیل کنایه عنوان ثبت کنند. برای مثال در آنندراج (و به‌تبع آن در فرهنگ کنایات منصور ثروت، ص ۴۷۹) «نان شکستن» کنایه از نان خوردن آمده است، اما بسیار محتمل است که ذکر مصدر شکستن برای نان، یک خصیصهٔ گویشی باشد تا بلاغی. نظیر آن فعل «دوختن» است که در بعضی از مناطق کرمان به «دوشیدن» شیر اطلاق می‌شود، کسی که در یک محیط زبانی دیگر زندگی می‌کند، وقتی با اصطلاح روبرو می‌شود، نباید آن را یک کنایه بداند و بنویسد «دوختن حیوانات» کنایه است از دوشیدن شیر آن‌ها، چراکه دوختن گونه دیگری از دوشیدن است، مانند شنیدن و شنفتن.

ازآنجاکه شعرا و ادبای ایران هرکدام در محیط زبانی خاصی بزرگ شده‌اند، لزوماً غیر از زبان فارسی- زبان شعر و ادب ایران- با زبان دیگری نیز آشنا بوده‌اند، پس طبیعی است که از واژه‌ها و ترکیبات و اصطلاحات محلی نیز در شعر خود استفاده کنند. چنین تغییرات محیطی و گویشی در زبان و ادبیات فارسی بسیار به چشم می‌خورد. غریب بودن یک عبارات، مثلاً نان شکستن، دلیل کنایه بودن آن نیست.

۱۳.۴. عدم توجه به ایهام گونگی بعضی از کنایات:

در بسیاری از تعاریف ارائه‌شده به این نکته که کنایه ممکن است معنی ظاهری نیز داشته باشد، اشاره شده است. (نک: شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۶۵ و همایی، ۱۳۷۳: ۲۰۵)

«وقتی گفته می‌شود «هی نووم الضحی» کنایه است از اینکه، زن موردنظر دارای خدمتکار است که کارهای او را انجام می‌دهد. درعین‌حال هیچ مانعی وجود ندارد که این زن واقعاً تا ظهر بخوابد. (شوقی ضیف،۱۳۸۳: ۴۲۳). یا وقتی گفته می‌شود فلانی سربه‌زیر است می‌توان هر دو معنای ظاهری و باطنی را اراده کرد. در این مواقعی که اراده معنای ظاهری و معنای دور مراد گوینده هر دو از متن مجاز است، می‌توان گفت کنایه با ایهام تفاوتی ندارد. مثلاً در مصرع «*شاید به خواب شیرین فرهاد رفته باشد*»، هم می‌توان به شیرین در معنای ظاهری توجه کرد هم در معنای معشوقه فرهاد.» (صفوی، ۱۳۸۰: ۱۲۷).

وحیدیان کامیار درجایی با بحثی گذرا بین کنایه و ایهام فرق گذاشته است و به‌طورکلی آن دو را متمایز دانسته است. (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۵: ۵۸)؛ اما باید افزود بعضی از کنایات، ایهام هم می‌باشند، مانند وقتی‌که گردن‌کلفت کنایی، گردن‌کلفت ظاهری هم باشد. شمیسا در ذیل بیت حافظ:

عاشق از قاضی نترسد مِی بیار بلکه از یرغوی دیوان نیز هم

نوشته‌اند: «قاضی اشاره به برهان‌الدین وزیر امیر مبارزالدین است که در ضمن قاضی‌القضات شیراز هم بود.» آیا می‌توان گفت که قاضی به‌صورت مفرد کنایه از خواجه برهان‌الدین است، یا در شعر حافظ با قرائن معنوی متوجه این نکته می‌شویم وانگهی قاضی در اینجا ایهام دارد نه اینکه کنایه باشد (ربط لازم و ملزومی در کار نیست)، (نقل از شمیسا، ۱۳۷۶: ۲۷۸).

٤. نتیجه‌گیری:

در این پژوهش، پس از بررسی انواع تعاریف کنایه و بررسی نمونه‌های موجود، علل مختلف تفاوت در تعاریف و اشکالات موجود در آن‌ها مورد بررسی قرار گرفت و مشخص شد یکی از لغزشگاه‌های شرح متون ادبی کهن، معانی ترکیبات کنایی است. منتقدان و شارحان، زبان روزمره را دارای استعاره و کنایه و مجاز ندانسته‌اند و همیشه سعی کرده‌اند تمام مثال‌های بلاغت را از متون ادبی استخراج کنند؛ درحالی‌که مردم عوام و کوچه و بازار از این شگرد بیشتر استفاده می‌کنند. در کتب بلاغی موجود، تعاریف مختلفی از کنایه ارائه شده است، این تعاریف به حدی است که گاهی همپوشی و اشتمال دارد، گاهی متناقض است، گاهی تغییر نام است و... در ذیل و تعلیقات اشعار و متون ادب فارسی بارها مشاهده شده است که شارحان و مصححان به‌جای کلماتی نظیر «منظور از» و «یعنی»، از «کنایه» و «کنایت است از» استفاده کرده‌اند. در بسیاری از فرهنگ‌ها رایج شده است که مجاز و استعاره و حتی ایهام را کنایه نامیده‌اند. روابط هم‌نشینی و جانشینی مطرح‌شده توسط زبان‌شناسان به‌خصوص سوسور که منجر به شناسایی دو قطب

استعاری و مجازی شد، می‌تواند در مورد کنایه و مجاز به کار گرفته شود و با قرار دادن مجاز در محور هم‌نشینی معنایی تا حدی مشکل را حل کند. اشعار فراوانی در ادبیات فارسی وجود دارد که به‌منظور خاصی سروده شده‌اند، یعنی تعریض دارند، اما امروزه آن معنای خاص درک نشده است و به‌گونه‌ای دیگر و بدون تعریض معنی شده است. پس در کل، آوردن تعریض در زیرمجموعه کنایه، خالی از اشکال نیست. در کتب تخصصی، مبانی جامعه‌شناختی کنایات، کمتر موردتوجه واقع‌شده است و فقط به‌ردیف کردن و جمع‌آوری آن‌ها بسنده کرده‌اند. یک عبارت بسته به متن و بافت، می‌تواند معانی متعدد مختلفی داشته باشد که گاهی متناقض همدیگرند؛ اگر متن نباشد در رسیدن به معنای موردنظر گوینده و نویسنده اشکال پیش خواهد آمد. عدم توجه به مسائل گویشی باعث شده است فرهنگ‌نویسان و به‌تبع آن‌ها شارحان و مصححان به آن‌ها معنایی کنایی بدهند و ذیل کنایه ثبت کنند. در جهت رفع مشکلات کنایه‌پژوهی، ارائهٔ راه‌حل جامع‌ومانع به این سادگی امکان‌پذیر نیست؛ ولی برای پرهیز از کاربرد غلط این اصطلاح ادبی در متون فارسی، راهکارهایی به شرح زیر پیشنهاد می‌گردد.

۱.اصطلاح کنایه منحصراً برای متون ادبی استفاده نگردد؛ چراکه در متون دیگر نیز کاربرد دارد.

۲.با شناخت صحیح از بحث استعاره و مجاز از آمیخته شدن این اصطلاحات با کنایه پرهیز شود.

۳.منتقدان و شارحان متون ادبی در به‌کارگیری کلمات، نهایت دقت را داشته باشند و در موارد لازم از به کار بردن «کنایه» به‌جای واژه‌هایی مانند «یعنی، منظور از و...» خودداری نمایند.

۴.کاربرد کنایه از نوع تعریض در متون، ایراد دارد و بهتر است استفاده نگردد.

۵. بهتر است در تشخیص کنایه به مسائل جامعه‌شناختی متن نیز توجه گردد.

۶.از کاربرد اصطلاح کنایه در توضیح یک لغت یا اصطلاح بدون توجه به متن موردنظر، خودداری گردد؛ زیرا که در بسیاری از موارد، بدون توجه به متن و معنای آن، استفاده از این اصطلاح نمی‌تواند صحیح باشد.

۷.اصطلاحات مربوط به گویش‌ها و مناطق دوزبانه را نباید با کنایات ادبی آمیخت و تفکیک درست آن‌ها ضروری است.

منابع

برهان، محمدحسین ین خلف تبریزی (۱۳۶۱). *برهان قاطع*، به تصحیح محمد معین، تهران: امیرکبیر.

تقوی، نصرالله (۱۳۶۲). *هنجار گفتار در فن معانی و بیان و بدیع فارسی*، چاپ دوم. فرهنگ‌سرای اصفهان.

تجلیل، جلیل (۱۳۶۷). *معانی و بیان*، چاپ هشتم، تهران: چاپ مازیار.

ثروت، منصور (۱۳۷۹). *فرهنگ کنایات*، چاپ سوم. تهران: سخن.

خاقانی، افضل الدین بدیل (۱۳۸۶). *دیوان*، تصحیح ضیاءالدین سجادی، چاپ سوم. تهران: زوار.

خضری، علی، بلاوی، رسول، فتحی مقدم، معصومه (۱۳۹۶). «مطالعه تطبیقی ساختار کنایه در زبان فارسی و عربی»، نشریه نقد ادبی و بلاغت، شماره ۱، صص ۸۹-۱۰۶.

دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۳۷). *لغت‌نامه*، زیر نظر محمد معین، تهران: سازمان لغت‌نامه.

دهمرده، حیدر علی، امیری خراسانی، احمد، طالبیان، یحیی، بصیری، محمدصادق (۱۳۸۶). «کنایه، لغزان ترین موضوع در فن بیان»، *نثر پژوهی ادب فارسی (ادب و زبان)*، شماره ۲۲، صص ۱۱۳–۱۳۸.

ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۷). «تفاوت کنایه با ضرب‌المثل»، *پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*، شماره ۱۰، صص ۱۰۹–۱۳۳.

رزاقی‌شانی، علی (۱۳۹۱). «کنایه در فرهنگ‌های لغت»، *مجله رشد آموزش زبان و ادب فارسی*، شماره ۱۰۳، صص ۶۱–۶۸.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۴). *شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب*، چاپ هشتم. تهران: علمی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲). *صور خیال در شعر فارسی*، چاپ پنجم. تهران: آگاه.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۶). *بیان*، تهران: فردوس.

صفوی، کورش (۱۳۸۰). *از زبان‌شناسی به ادبیات* ۲ جلد، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

ـــــــــ (۱۳۷۹). *درآمدی بر معنی‌شناسی*، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.

ضیف، شوقی، (۱۳۸۳) *تاریخ و تطور علوم بلاغت*، ترجمه محمدرضا ترکی، تهران: سمت.

طالبیان، یحیی، (۱۳۷۸)، *صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی*، کرمان: عماد کرمانی.

علوی مقدم، محمد و اشرف زاده، رضا. (۱۳۷۶)، *معانی و بیان*، تهران: سمت، چاپ اول.

کزازی میر جلال الدّین، (۱۳۶۸)، *بیان (زیباشناسی سخن پارسی)*، تهران: نشر مرکز.

گلی، احمد. (۱۳۸۷)، *بلاغت فارسی (معانی و بیان)*، تبریز: آیدین.

محمد پادشا (شاد)، (۱۳۳۵)، *آنندراج*، زیر نظر دکتر معین، تهران: خیام.

معین، محمد، (۱۳۷۵)، *فرهنگ فارسی*، چاپ نهم، شش جلد، تهران: امیرکبیر.

میرزانیا، منصور، (۱۳۷۸)، *فرهنگنامه کنایه*، تهران: امیرکبیر.

نظامی گنجوی، الیاس بن یوسف، (۱۳۷۱)، *خسرو و شیرین*، تصحیح وحید دستگردی، تهران: موسسه مطبوعاتی علمی.

ـــــــــ (۱۳۶۳)، *مخزن‌الاسرار*، تصحیح وحید دستگردی، تهران: موسسه مطبوعاتی علمی.

نفیسی، علی‌اکبر، (بی‌تا) *فرهنگ ناظم‌الاطباء* نفیسی، تهران: خیام.

وحیدیان کامیار، تقی، (۱۳۷۵)، «کنایه، نقاشی زبان»، *مجله نامه فرهنگستان*، شماره ۸، صص ۵۵ – ۶۹.

همایی، جلال‌الدین، (۱۳۷۳)، *معانی و بیان*، به کوشش ماهدخت بانو همایی، تهران: موسسه نشر هما.

References:

Alavi Moghadam, Mohammad and Ashrafzadeh, Reza (1997) .Ma'ani wa Bayan, first edition, Tehran: Samt. [In Persian]

Burhan, Mohammad Hossein Ibn Khalaf Tabrizi (1983) .*Burhane Qate`*, corrected by Mohammad Moin, Tehran: Amir Kabir . [In Persian]

Dehkhoda, Ali Akbar (1959) .*Dictionary*, Tehran: Dictionary Organization, under the supervision of Mohammad Moin . [In Persian]

Dehmardeh, Haider Ali, Amiri Khorasani, Ahmad, Talebian, Yahya, Basiri, Mohammad Sadeq (2006) ."Irony is the most slippery topic in the art of expression", *Prose Study of Persian Literature (Literature and Language)*, No. 22, pp. 113-138 . [In Persian]

Goli, Ahmad (2008) .Persian Rhetoric (Ma`ani wa Bayan), Tabriz: Aydin. [In Persian]

Homai, Jalaluddin (1995) .*Ma'ani va Bayan*, by Mahdokht Banoo Homai, Tehran: Homa Publication Institute. [In Persian]
Kazzazi Mir Jalal Al-Din (1990) .*Bayan* (Aesthetics of Persian speech), Tehran: Publishing Center . [In Persian]
Khaqani, Afzal ul din Badil (2008) .*Diwan*, edited by Zia ul din Sajjadi, third edition, Tehran, Zowwar, . [In Persian]
Khezri, Ali, Blaavi, Rasool, Fathi Moghadam, Masoumeh (2016). "comparative study of the structure of irony in Persian and Arabic", *Literary Criticism and Rhetoric Journal*, No. 1, pp. 89-106 . [In Persian]
Mirza Nia, Mansour (2000). *Dictionary of Allusions*, Tehran: Amirkabir . [In Persian]
Mohammad Padsha (Shad) (1957). *Anandraj*, under the supervision of Dr. Moin, Tehran: Khayyam . [In Persian]
Moin, Mohammad (1997). *Farhang Farsi*, Tehran: Amir Kabir, 9th edition, six volumes. [In Persian]
Nafisi, Ali Akbar (No date). *Farhang Nazem al-Atebba Nafisi*, Tehran: Khayyam . [In Persian]
Nizami Ganjavi, Elias bin Youssef (1993). *Khosrow and Shirin*, edited by Vahid Dastgerdi, Tehran: Scientific Press Institute . [In Persian]
Nizami Ganjavi, Elias bin Youssef (1985). *Makhzan al-Asrar*, edited by Vahid Dastgardi, Tehran: Scientific Press Institute . [In Persian]
Razzaghishani, Ali (2012). "Irony in dictionaries", *Persian language and literature development magazine*, number 103, pp.61-68 . [In Persian]
Safavi, Korush (2010). *From Linguistics to Literature*, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art, 2 volumes . [In Persian]
Safavi, Korush (2001). *an introduction to semantics*, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Art . [In Persian]
Sarwat, Mansour (2001). *Farhang Kenayat*, Tehran: Sokhan, third edition . [In Persian]
Shafiei Kadkani, Mohammad Reza (1994). *Imagery in Persian Poetry*, 5th edition, Tehran: Agah . [In Persian]
Shamisa, Sirus (1998). *Bayan*, Tehran: Ferdows. [In Persian]
Tajlil, Jalil (1988). Ma`ani wa Bayan, 8th edition, Tehran: Maziar Publishing House. [In Persian]
Talebian, Yahya (1999). Imagination in the poetry of Khorasani style poets, Kerman: Imad Kermani. [In Persian]
Taqvi, Nasrullah (1984). "*Norm of speech in the art of meaning and expression and Persian innovation*", second edition, Farhangsarai of Isfahan . [In Persian]
Vahidian Kamiyar, Taghi (1997). "Irony, Language Painting", *Farhangistan Magazine*, No. 8, pp. 55-69 . [In Persian]
Zarrinkoob, Abdul Hossein (1995). The poem without lies, the poem without a mask, 8th edition, Tehran: Elmi. [In Persian]

Zeif, Shoghi (2005). *History and development of rhetorical sciences*, translated by Mohammad Reza Turki, Tehran: Samt . [In Persian]

Zolfiqari, Hassan (2009). "The difference between irony and proverb", *Persian language and literature researches*, number 10, pp.109-133 . [In Persian]

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

A Research on two Symbolic Works Sūuurā and Aštrā Based on Avestan and Sanskrit texts

Farzaneh Azam Lotfi [1], Mojtaba Doroodi ✉[2]

1.Department of Ancient Culture and Languages (Indian Studies), Faculty of Literature & Human Sciences, Tehran University, Tehran, Iran. E-mail: f.azamlotfi@ut.ac.ir

2.Corresponding Author, Department of Ancient Culture and Languages, Faculty of Literature & Human Sciences, Tehran University, Tehran, Iran. E-mail: doroodi.official@gmail.com

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
21, November, 2024

In Revised form:
15, February, 2025

Accepted:
22, April, 2025

Published Online:
2, June, 2025

Keywords: The myth of Jamshid, sūuurā, aštrā, Avestan texts, Sanskrit Weapons and Symbols

Abstract

sūuurā and aštrā are the names of two tools that Ahura Mazda provided Jamshid with as a Jamshid as a symbolic object. Although some researchers have paid attention to these two tools; however, it seems that their nature is not properly known and introduced. In a general view, some researchers have concepts such as: arrow, A plow, a seal, a jewel ring, a dagger and a sword, a stick, and finally a trumpet and a flute. Researchers have also mentioned meanings for aštrā: whip, dagger and so on Razors, spikes, weapons, canes and staffs, goads and trumpets have been considered. Although all the meanings are based on documentation; however, there is room for a detailed and methodical study of these Avestan names. It is seen in comparison with the ancient Indian vocabulary, which is the sister of the ancient Iranian languages. From On the other hand, ancient figures can also be helpful in deciphering these terms. The present study is an attempt to clear the ambiguity of these words. According to the documentation of this research, it may be possible to use the staff for aštrā, which a number of researchers have also mentioned; It made sense. But sūuurā was originally an ancient adjective that had a brilliant meaning and became a noun due to its many uses. This tool is possible It is a kind of magical weapon-tool that shines and radiates its magical effect. or it was just a shiny or studded device with the Indian ŚOBH root. This research is based on documentary studies. Since the comparative phonological rules between Avesta and Sanskrit are clear and legal, it is easier to deal with the etymology of Avesta words. so that, in addition to dealing with the references of other researchers about the two mentioned words, it has also analyzed them in the ancient texts of Iran and Sanskrit.

Cite this The Author: Azam Lotfi, Farzaneh; Doroodi, Mojtaba (2025), "A Research on two Symbolic Works Sūuurā and Aštrā Based on Avestan and Sanskrit texts", Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Vol 14, Issue 1, Ser.No. 37, Spring, (103-120). DOI:10.22059/jlcr.2025.384432.2030

CC BY NC

Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

sūuurā and aštrā are the names of two tools that Ahura Mazda provided Jamshid with as a Jamshid as a symbolic object. Although some researchers have paid attention to these two tools; however, it seems that their nature is not properly known and introduced. In a general view, some researchers have concepts such as: arrow, A plow, a seal, a jewel ring, a dagger and a sword, a stick, and finally a trumpet and a flute. Researchers have also mentioned meanings for aštrā: whip, dagger and so on Razors, spikes, weapons, canes and staffs, goads and trumpets have been considered. Although all the meanings are based on documentation; however, there is room for a detailed and methodical study of these Avestan names. It is seen in comparison with the ancient Indian vocabulary, which is the sister of the ancient Iranian languages. From On the other hand, ancient figures can also be helpful in deciphering these terms. The present study is an attempt to clear the ambiguity of these words. According to the documentation of this research, it may be possible to use the staff for aštrā, which a number of researchers have also mentioned; It made sense. But sūuurā was originally an ancient adjective that had a brilliant meaning and became a noun due to its many uses. This tool is possible It is a kind of magical weapon-tool that shines and radiates its magical effect. or it was just a shiny or studded device with the Indian ŚOBH root. This research is based on documentary studies. Since the comparative phonological rules between Avesta and Sanskrit are clear and legal, it is easier to deal with the etymology of Avesta words. so that, in addition to dealing with the references of other researchers about the two mentioned words, it has also analyzed them in the ancient texts of Iran and Sanskrit.

The purpose of the research: The present research is an effort to find out what and the nature of these two mythical tools, also this research includes a critical view of the contents that have been expressed so far about these two objects. As will be seen; Researchers have given different opinions for these two tools that cover a wide range of vocabulary. Finding out the nature of these two tools is an effort that this research tries to find out.

Research method: The current research focuses on two controversial Avesta tools related to Jamshid, whose description will be seen. These two tools, which according to the second sentence of Vendidad, are called sūuura- and aštrā-; They were entrusted to Jamshid by Ahuramazda. Two tools about which different theories have been said. However, there is no single point of view about them. This research is based on documentary studies. so that, in addition to dealing with the references of other researchers about the two mentioned words, it has also analyzed them in the ancient texts of Iran and Sanskrit. What is certain is that in order to find out the nature of these two tools, several methods can be used: 1- According to the content of the remaining texts and their related references 2- From the point of view of etymology and etymology, which in the above two methods, a comparative study with other languages The same family, including Sanskrit, will be very helpful. 3- Considering the archaeological data, of course, it seems that most researchers have ignored this method. 4- Considering the uses and functional role that the two mentioned objects can have. Sanskrit language has always been the focus of linguists in the past and present, especially the researchers of Iranology and Avesta studies, and many ambiguous Avesta words are etymologically identified and interpreted with the help of this language. Since the comparative phonological rules between Avesta and Sanskrit are clear and legal, it is easier to deal with the etymology of Avesta words.

Research findings: It seems that the Avestan word (sūuura-) was originally an adjective that meant "decorated" and can be applied to any golden object. Although the origin of the object is unknown to us today, it may be considered a ring based on the ancient reliefs, which was a frequent feature in the Achaemenid and Sassanid eras.

About the word (aštrā-) there is less ambiguity. This word, which comes from the root az- meaning to drive, see (Vedic: ájati means to drive) with the suffix tra- and its Sanskrit equivalent is áṣṭrā. It can be referred to a stick that is also used to drive four-legged animals, in

which case the reference of some researchers who used a stick and cane for the word Ashtra can be correct. Ancient documents also support this nature. Because in the reliefs, in addition to the ring, you can see the scepter in Ahura Mazda's hand. It should also be mentioned that in Indian mythology, there are magical weapons that heroes use; In India, these magical weapons are called astrā, which are evoked by a special prayer (mantra) by invoking the relevant god and asking for his help, the magical power is blown into the desired weapon-tool, and thus the chosen people who use the weapon in had authority; They were able to perform magical actions and by means of astra they gave their weapon deadly power or miraculous action. It seems that these two tools of Jamshid also have such a nature. It should also be pointed out that weapons-tools in Indian mythology are not only known as war tools but also as moral symbols, divine power and support of justice and virtue, and many mythological figures possess them.

Conclusion

According to the documentation of the current research, it may be possible to say that sūuura- and aštrā- are two miraculous tools of Ahura, which although their material form according to texts and ancient works, can refer to a type of objects, but in essence and from the point of view of content, it is an earthly example. do not have What is obtained from the concept of these tools is the miraculous action hidden in them. Regarding the word aštrā-, according to the etymological background of this word and also what comes from the Pahlavi texts; You can consider the element of whip, whip and staff or shepherd's stick for it, which is certain. But in the case of the word sūuura-, it seems that before the composition of Vandidad, sūuura- was an adjective for a tool, which became a noun due to its many uses, and the best indication of this is the repetition of this word in its Avestan form in Pahlavi texts. Since this word has not changed in the Pahlavi texts, it can be concluded that this word is a loan word from the New Avesta, which the Pahlavi translators themselves did not know exactly what it is and its nature. This tool (sūuura-) may have been a kind of magical weapon-tool that produced its magical effect by shining and radiating, or it may have been simply a shiny or inlaid device that was associated with the ancient Sanskrit root ŚOBH.

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

بررسی و نقد اسطوره‌ای دو ابزار نمادینِ جمشید «سوورا و اشترا» با تکیه بر متون اوستایی و سنسکریت

فرزانه اعظم‌لطفی [۱]، مجتبی درودی [۲]✉

۱. نویسنده مسئول، گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی (مطالعات هند)، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: f.azamlotfi@ut.ac.ir
۲. نویسنده مسئول، گروه فرهنگ و زبان‌های باستانی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه تهران، ایران. رایانامه: doroodi.official@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۰۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۳/۱۱/۲۷

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۰۲

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۳/۱۲

واژه‌های کلیدی: اسطوره جمشید، سوورا، اشترا، متون اوستایی، سلاح‌ها و نمادهای سنسکریتر.

چکیده

سوورا و *اَشترا* نام دو ابزار است که بنابر فرگرد دوم وندیداد اهوره‌مزدا آنها را به عنوان دو شیء نمادین در اختیار جمشید قرار می‌دهد. اگرچه پاره‌ای از پژوهشگران به بررسی این دو ابزار پرداخته‌اند؛ با اینحال به‌نظر می‌رسد به درستی ماهیّت آنها دانسته و معرفی نشده است. در یک نگاه کلی برخی از پژوهشگران برای واژه‌ی اوستایی *سوورا* مفاهیمی همچون: تیر، خیش و گاوآهن، مُهر، نگین انگشتری، خنجر و شمشیر، سوفار، چوب و سرانجام شیپور و نفیر را عنوان کرده‌اند. همچنین پژوهشگران برای *اشترا* معانی: شلاق و تازیانه، خنجر، دشنه و تیغ، سیخ، سلاح، عصا و چوب‌دست، گواز و شیپور در نظر گرفته‌اند. اگرچه تمامی معانی اشاره شده بر مستنداتی استوار است؛ با این حال جای بررسی دقیق و روشمند این اسامیِ اوستایی در تطبیق با واژگان سنسکریت که خواهر زبان‌های ایرانی باستان است مشاهده می‌گردد. از سوی دیگر نقش‌برجسته‌های باستانی نیز می‌توانند در رمزگشایی این مفاهیم کارگشا باشند. پژوهش حاضر کوششی برای رفع ابهام از این واژگان به‌شمار می‌رود. بنابر مستندات این پژوهش، شاید بتوان برای اشترا عصا را که تعدادی از پژوهشگران نیز به آن اشاره داشته‌اند؛ منطقی دانست. به‌ویژه که مستندات باستانی نیز آن را پشتیبانی می‌کند. امّا سوورا در اصل صفتی باستانی بوده است که مفهوم درخشان داشته است و به علت کثرت استعمال به اسم تبدیل شده است. این ابزار ممکن است نوعی سلاح– ابزار بوده است که با پرتو افکنی، اثر خود را به‌وجود می‌آورده است و یا صرفاً وسیله‌ای براق بوده است که با ریشه ŚOBH سنسکریت ارتباط دارد. همچنین باید اشاره داشت پژوهش حاضر مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای و اسنادی است.

استناد: اعظم‌لطفی، فرزانه؛ درودی، مجتبی (۱۴۰۴)، بررسی و نقد اسطوره‌ای دو ابزار نمادینِ جمشید «سوورا و اشترا» با تکیه بر متون اوستایی و سنسکریت، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۴، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۷، بهار، (۱۲۰-۱۰۳).DOI:10.22059/jlcr.2025.384432.2030

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه

جمشید یکی از شاخص‌ترین شخصیت‌های اساطیری در فرهنگ ایران و هند به‌شمار می‌رود. حضور پر رنگ او در متون اوستایی بدان اندازه است که تنها پادشاهی است که نامش در *اوستای* قدیم یعنی گاهان (سروده‌های زرتشت) آمده است. دیگر نسک‌های اوستا نیز بسیار به او پرداخته‌اند. آثار به‌جای مانده از سنت نوشتاری فارسی‌میانه (پهلوی ساسانی) نیز سرشار از مفاهیمی است که با جمشید ارتباط دارد. همچنین ما شاهد حضور پررنگِ این شخصیت اساطیری در ادبیات ودایی نیز هستیم. در قلمرو ادبیات فارسیِ پس از اسلام نیز او حضوری ویژه دارد؛ به‌گونه‌ای که مرزهای اسطوره و عرفان را درنوردیده است و کمتر شاعری را می‌توان یافت که به صورت تمثیلی به او نپرداخته باشد. درباره پیشینه اساطیری جمشید و دگردیسی‌اش از عصر هندواروپایی تا روزگار اسلامی، (نک. محجلین و دورودی، ۱۳۹۸: ۲۲۳–۲۵۱). با این حال واژگان و مطالب و روایت‌هایی در ارتباط با این شخصیّت اساطیری وجود دارد که بسیار مبهم و در هاله‌ای از ابهام قرار دارند. به‌عنوان نمونه در دادستان مینوی خرد اشاره‌ای دیده می‌شود که تاکنون پژوهشگران به اصل داستان و محتوای آن راه نیافته‌اند. روایتی که بر مبنای آن جمشید «گوسفند را در عوض پیل به دیوان نداد» (تفضلی، ۱۳۷۹: ۴۵). برای موارد پرابهام این عبارت بنگرید به: (همان: ۱۰۳). از سوی دیگر روایت‌ها از اشیاء و ابزار متنوعی خبر می‌دهند که به جمشید منتسب است. جام‌جم یکی از آنهاست که در متون فارسی پس از اسلام به‌ویژه از قرن ششم هجری به بعد بدان اشاره شده است؛ حال آنکه در *اوستا* هیچ مطلبی در این رابطه نیامده است. به‌عبارت دیگر، مدرکی که در *اوستا* به طور مستقیم به این شیء خاص جم اشاره داشته باشد دیده نمی‌شود. یا «در چند کتاب پارسی سخن از هفت شگفتی یا هفت شیء سحرآمیز است که جم ساخته بود» (کریستین سن، ۱۳۷۷:۴۵۸). بسیاری از این موارد اگرچه در اوستا نیامده‌اند امّا ریشه و آبشخور آنها را می‌بایست در متون اوستایی و سنسکریت بازجست. پژوهش حاضر بر دو ابزار مناقشه‌برانگیز اوستایی، در ارتباط با جمشید تمرکز دارد که شرح آن از نظر خواهد گذشت. این دو ابزار که بنابر فرگرد دوم وندیداد سوورا (sūuurā) و اشترا (aštrā) عنوان شده‌اند؛ از سوی اهوره‌مزدا به جمشید سپرده شده‌اند. دو ابزاری که نظریات گوناگونی راجع به آنها گفته شده است؛ با این حال نقطه نظر واحدی در مورد آنها مشاهده نمی‌گردد. بنابراین، بایسته است تا در گام نخست نگاهی گذرا به فرگرد دوم وندیداد داشته باشیم.

بنابر مضمونِ این متن باستانی، اهوره‌مزدا از جمشید می‌خواهد که او گسترش دین مزدایی را در زمین بر عهده گیرد. جمشید برخلافِ میل اهوره‌مزدا از پذیرش و گسترش دین سرباز می‌زند. از همین‌روی اهوره‌مزدا فرمانروایی بر جهان و بالاندنِ هستی را به او پیشنهاد می‌دهد و جمشید می‌پذیرد. اینگونه در فرهنگ ایرانی جمشید به‌عنوان نخستین پادشاه و فرمانروای ایرانی معرفی

می‌گردد. با پذیرفتن شهریاریِ جهان از سوی جمشید، اهوره‌مزدا به او دو ابزار اِعطاء می‌کند. این دو ابزار در توانمند ساختن او در ادارهٔ جهان بسیار تأثیرگذار هستند و او را دربرآوردنِ خواسته‌هایش یاری می‌کنند. ترجمه این بخش از فرگرد دوم *وندیداد* بند ۶ از سوی اهوره‌مزدا این‌گونه آمده است: «آنگاه به او دو ابزار اِعطاء کردم، منِ اهوره‌مزدا، *سووَرایِ* زرین و *اَشترایِ* زرنشان» (جاماسب، ۱۹۰۷: ۱/ ۲۵). اینگونه سیصد سال از شهریاری جم سپری می‌شود و مرگ و نیستی از جهان رخت برمی‌بندد. همین امر سبب می‌گردد تا جهان پر از مخلوقات شود. به گونه‌ای که برای آفریدگان، زمین محدود شده بود و جایی پیدا نمی‌شد. آنگاه جمشید با راهنماییِ اهوره‌مزدا راهِ خورشید در پیش می‌گیرد و رهسپار نیمروز می‌شود. در بند ۱۴ همین متن (*وندیداد* ۲) آمده است که:

«آنگاه جم فراز شد به سوی روشنی، به نیمروز، به راه خورشید او این زمین را فرا خواند با سووَرای زرین و آن را بنواخت با اَشترا، چنین گویان! ای اسپندارمد! ای محبوب! به پیش فراز شو، خود را بگستران برای بردنِ چهارپایانِ کوچک و ستوران و مردمان» (جاماسب، ۱۹۰۷: ۱/ ۲۹–۳۰).

اینگونه زمین یک‌سوم بزرگ‌تر از قبل می‌گردد. این عمل سه بار تکرار می‌شود و نهصد سال از فرمانروایِ بلندمدت جم را در برمی‌گیرد. آنگاه اهوره‌مزدا در کنار رود «دائیتی» انجمنی از ایزدان مینوی با حضور جمشید برپا می‌دارد و از وقوع طوفانی سهمگین به او خبر می‌دهد و از او می‌خواهد برای مقابله با آن طوفانِ مَهیب «وَر» یا دژی بسازد؛ اهوره‌مزدا که حتی نقشه و چگونگی ساخت «وَر» را به جم داده از او می‌خواهد که تخمهِ بهترین موجودات از مردمان گرفته تا چهارپایان و گیاهان را بدانجا ببرد و در بند ۳۰ *فرگرد دوم وندیداد* با اشاره به سووَرا، اهوره‌مزدا از جمشید می‌خواهد که: « با سووَرای زرین این وَر را دری بنشان، روشنی‌بخش، خودروشن از درون» (جاماسب، ۱۹۰۷: ۱/ ۴۳–۴۴). جمشید نیز با راهنمایی اهوره‌مزدا وَر جمکَرت را بنا می‌نهد. سخن از ماهیت و چیستی سووَرا و اَشتراست. مفسرانِ اوستا هر کدام به نوعی به معرفی این دو شئ پرداخته‌اند.

۱. پیشینه پژوهش

پژوهشگران برای هر دو واژه مطالب و نظریاتی را پیشنهاد داده‌اند که شرح آنها به‌ترتیب از نخستین پژوهش‌ها مشاهده می‌گردد. دارمستتر (۱۸۸۰) سووَرا را "مهر زرین یا نگین" دانسته و اَشترا را "شمشیر و خنجر" دانسته است (دارمستتر،۱۳۸۷:۷۸)، نیز: (Darmesteter,1880:12 with n3; idem 1892-3: II/21 with n 7-8). هارله (۱۸۸۱م.) سووَرا را "گاوآهن و خیش" و اَشترا را "سیخ یا سیخک" ترجمه کرده است. ایشان همچنین به پژوهش‌های پیش از خود هم نظری داشته است و اشاره کرده که ویندشمان برای سووَرا واژه "گردونه"، اشپیگل "نیزه" و ژوستی آن واژه را "خیش" دانسته‌اند (Harlez,1881:17). گیگر (۱۸۷۹) سووَرا را "خاتم و انگشتری" و اَشترا را به معنی "نیش ، سیخ و خنجر" دانسته است (Geiger,1879:197 & 334). کانگا

(۱۸۹۱) سووِرا را "خیش یا گاوآهن" ترجمه کرده است و اَشترا را به معنی "خنجر، دشنه و تیغ" گرفته است. به نقل از: (رضی ،۲۸۲:۱۳۷۶). داراب‌سنجانا (۱۸۹۵) سووِرا را "خاتم و انگشتری" معنی کرده است. به نقل از: (Bartholomae,1904:1583). بارتولومه (۱۹۰۴)، سووِرا را "تیر" و اَشترا را "شلاق و تازیانه" ترجمه کرده است (Bartholomae,1904: 263 & 1583). دستور هوشنگ جاماسپ ، برای سووِرا "حلقه، انگشتری و خاتم" و برای اَشترا علاوه بر معانی "شمشیر، خنجر، نیزه و زوبین؛ شلاق و تازیانه" را که برای حد زدن توسط موبدان به کار می‌رفته است؛ قید کرده است (Jamasp,1907,vol.2:221 & 34). وولف (۱۹۱۰) سووِرا را "تیر" و اَشترا را "تازیانه" گرفته است (Wolf,1910:321). رایشِلت (۱۹۱۱) سووِرا را "تیر، خدنگ" ترجمه کرده و برای اَشترا "شلاق" را آورده است (Reichelt.1911:268 & 220). کریستین‌سن(۱۹۱۷) برای سووِرا "حلقه" و برای اشترا "سیخ" را عنوان کرده است (کریستین سن،۳۰۳:۱۳۷۷). شفتلُویتس (۱۹۲۳) برای سووِرا "خیش" را معتبر می‌داند (Bailey,1943:220). لومل(۱۹۲۷) نیز آن را در معنی"حلقه" آورده است (Lommel,1927: 204). بیلی(۱۹۴۳) سووِرا را"سیخ" و اَشترا را "تازیانه" معنی می‌کند(Bailey,1943:220 & 224). داعی‌الاسلام(۱۳۲۷ش) سووِرا را "خیش" و اَشترا را "سلاح" دانسته است (داعی‌الاسلام،۱۳۲۷: ۱۵). پورداوود (۱۳۴۷) سووِرا را "نگین" و اَشترا را "عصا یا چوبدست" ترجمه کرده است (پورداود،۱۳۷۷: ۱۸۲). هدایتی (۱۳۴۹) در مقاله‌ای تند همه نظریات را رد کرده و سووِرا و اَشترا را "بوق یا نفیر و آلاتی برای نواختن" می‌داند که اهوره‌مزدا به جمشید داده است که با آواهای ویژه‌ای برای بردن مردمان و چهارپایان کاربرد داشته است (هدایتی۱۳۴۹: ۱-۲۷). تفضلی (۱۳۵۵) در مقاله‌ای با عنوان «سووِرای جمشید و سووِرای ضحاک» سووِرا را در متون پهلوی همان "آلت نواختن" برمی‌شمرد اما اشاره می‌کند که: «نگارنده بر آن است که سووِرا که در کنار اَشترا (– شلاق، تازیانه) در اوستا به کار رفته است در این زبان معنی نفیر نداشته است و فقط در دوره ساسانی است که مترجمان اوستا چنین معنایی برای کلمه تصور کرده‌اند و مفسران اوستا که معنی سووِرای اوستایی را به درستی نمی‌دانسته‌اند، آن را همان نفیر جمشید تصور کرده و کلمه سووِراک‌اومند را که از نظر صورت ظاهر با کلمه اوستایی شباهت دارد و ضمناً صفتی است مناسب با نفیر برای ترجمه آن برگزیده‌اند تا محملی برای این تصور خود داشته باشند» (تفضلی، ۴۸:۱۳۵۵ و۵۰).

ایشان اَشترا را نیز به معنی تازیانه در نظر گرفته است (همان). مقدم (۱۳۶۳) سووِرا را سوفال (سوفار)، به معنی "سوراخ و دهان تیر یا سُپار به معنی آهن سرتیز برای شیار کردن زمین، همریشه سُفتن و سُنبیدن" گرفته و اَشترا را "گواز، گاواران و شلاق" دانسته است (مقدم: ۱۳۶۳: ۹۲). کلنز (۲۰۰۰) نیز برای سووِرا "صور اسرافیل" را معتبر دانسته است (Kelenz,2000:95). بهار (۱۳۹۱) نیز چونان هدایتی سووِرا و اَشترا را وسیله‌ای برای "نواختن" دانسته است (بهار، ۱۷۹:۱۳۹۱). شروو (۲۰۱۲) با ارجاع به سیمز ویلیامز، سووِرا را هم عقیده با دوشن‌گیمن و کلنز "شاخ" به‌عنوان وسیله‌ای برای نواختن، و اَشترا را "چوب شبانی" معرفی می‌کند

(skjærvø,2012: 504). لکوک (۲۰۱۶) سوورا را"نفیر" و اَشترا را "سیخ" معنی می‌کند (Lecoq,2016:877). دوستخواه (۱۳۷۴) سوورا و اَشترا را به همان شکل اوستایی در ترجمه خود آورده است (دوستخواه،۱۳۷۴:۱۰۱۳). رضی (۱۳۷۶) در ذیل واژه سوورا و اَشترا به نقل مطالب پژوهشگران پرداخته (رضی،۱۳۷۶:۲۸۲–۲۸۹) و سرانجام مولایی (۱۴۰۲) که جدیدترین پژوهش را در رتباط با این موضوع انجام داده است؛ برای سوورا واژه"سُک" و برای اشترا "تازیانه" را آورده است (مولایی،۱۴۰۲: ۳۰). نک: (جدول ۱).

جدول شماره ۱: پژوهشگرانی که به این دو واژه پرداخته‌اند (بر اساس توالی زمانی)

پژوهشگران	سوورا	اشترا
ویندشمان (۱۸۶۳)	گردونه	بیل و بیلچه
اشپیگل (۱۸۶۴)	نیزه	خیش
ژوستی (۱۸۶۴)	خیش	نیزه
گیگر (۱۸۷۹)	انگشتر– خاتم	سیخ،خنجر
دارمستتر (۱۸۸۰)	مُهر– نگین	شمشیر– خنجر
هارله (۱۸۸۱)	گاوآهن– خیش	سیخ– سیخک
کانگا(۱۸۹۱)	گاوآهن– خیش	خنجر و تیغ
داراب‌سنجانا (۱۸۹۵)	خاتم– انگشتری	خنجر– شمشیر
بارتولومه (۱۹۰۴)	تیر	شلاق– تازیانه
هوشنگ جاماسپ (۱۹۰۷)	خاتم	شلاق– تازیانه
ولف (۱۹۱۰)	تیر	تازیانه
رایشلت (۱۹۱۱)	تیر، خدنگ	شلاق
کریستین‌سن (۱۹۱۷)	حلقه	سیخ
شفتلُویتس (۱۹۲۳)	خیش	وسیله نواختن
لومل (۱۹۲۷)	حلقه	وسیله نواختن
بیلی (۱۹۴۳)	سیخ	تازیانه
داعی‌الاسلام (۱۳۲۷/۱۹۴۸)	خیش	سلاح
پورداود (۱۳۴۷/۱۹۶۸)	نگین	عصا
هدایتی (۱۳۴۹/۱۹۷۰)	نفیر	نفیر
تفضلی (۱۳۵۵/۱۹۷۴)	آلت نواختن(پهلوی)	تازیانه
مقدم (۱۳۶۳/۱۹۸۴)	سوفار	گواز – شلاق
کلنز (۲۰۰۰)	صور اسرافیل	وسیله نواختن
بهار (۱۳۹۱/۲۰۱۲)	وسیله نواختن	وسیله نواختن
شروو (۲۰۱۲)	شاخ	چوب شبانی
لکوک (۲۰۱۶)	نفیر	سیخ
مولایی (۱۴۰۲)	سُک	تازیانه

۲. روش‌های بررسی و تحقیق در ارتباط با واژگان

آنگونه که مشاهده گردید؛ در موردِ این دو واژه با نظریات متفاوت و پیچیده‌ای مواجه می‌شویم که گاه درست برعکس و ناقض یکدیگر هستند. آنچه که مسلم است برای پی

بردن به ماهیّت این دو ابزار از چند روش می‌توان بهره برد: ۱. با توجه به محتوای متن‌های به‌جای مانده و نشانی‌های مربوط بدان‌ها ۲. از نظرگاه ریشه‌شناسی و اتیمولوژی، که در دو روش فوق بررسی تطبیقی با دیگر زبان‌های هم‌خانواده از جمله سنسکریت بسیار راهگشا خواهد بود. ۳. با در نظر گرفتن داده‌های باستانشناسی که البته به نظر می‌رسد اکثر محققان این روش را نادیده انگاشته‌اند. ۴. با در نظر گرفتن کاربردها و نقش کارکردی که دو وسیله یاد شده می‌تواند داشته باشد. زبان سنسکریت به دلیل گستردگی در تعداد متون و در برداشتن واژگان بی‌شمار همواره در گذشته و حال مورد توجه زبانشناسان، به‌ویژه پژوهشگران حوزه ایرانشناسی و اوستاشناسی بوده است و بسیاری از واژه‌های مبهم اوستایی را با کمک این زبان ریشه‌شناسی و تفسیر می‌نمایند. دربارهٔ اهمیّت زبان سنسکریت، در حوزه مطالعات تطبیقی با زبان‌های ایرانی، به‌ویژه زبان فارسی بنگرید به: (اعظم‌لطفی، ۱۳۹۹: ۲۷۲-۲۸۳). از آنجا که قواعد آواشناسی تطبیقی بین اوستا و سنسکریت روشن و قانونمند است با سهولت بیشتری می‌توان به ریشه‌شناسی واژه‌های اوستایی پرداخت.

۳. بررسی تطبیقی ریشه‌شناسی واژگان بر پایه زبان سنسکریت

- **sūuurā** (سوورا) از جمله واژه‌های بحث برانگیزی است که به علت کمبود شواهدِ ریشه‌شناسی نمی‌توان نظر قطعی در مورد ریشه و معنای واقعی این شیء یا ابزار اظهار داشت. با دقّت در فرضیه‌های ارائه شده و با در نظر گرفتن بافت و محتوای اوستاییِ مربوط به این واژگان ایرادهایی دیده می‌شود که نمی‌توان به سهولت مطالب ارائه شده را پذیرفت. (نک. مولایی،۱۴۰۲: ۷۶-۸۱). در اینجا کوشش می‌شود با توجه به قواعد آواشناسی و تحلیل آوایی واژگان از دیدگاه زبانشناسیِ تطبیقی، معادل واژه‌های اوستایی را در سنسکریت دنبال کنیم؛ آنگاه شاید بتوان به درک مفهوم واژه اوستایی با اطمینان بیشتری نزدیک شد. بنابر دستور تطبیقی اوستا و سنسکریت واج صفیری (ś) در سنسکریت معادل واج صفیری (s) در اوستا است (جکسون،۱۳۸۴:۵۰). این دو واج خود از صامت کامی (ä) در زبان هندواروپایی آمده است. برای روشن شدن این مطلب چند مثال آورده می‌شود: (جدول۲).

جدول شماره ۲: دو مثال از صورت واج صفیری (ś) سنسکریت، معادل(s) در اوستا

سُمها	skt : śaphåsas	AV: safåŋhō
چهارپایان	skt : paśum	AV: Pasum

واج دیگری که در این واژه (suuurā) وجود دارد و به صورت‌های (uu)، (w) = (β) آوانویسی می‌گردد؛ گونه‌ای واج سایشی موجود در اوستای نو است که در گویش اوستایی گاهانی معادل واج لبی (b) است. (نک. جکسون، ۱۳۸۴: §۸۲ و §۸۳). این واج در سنسکریت، در اکثر موارد معادل

واج لبی دمیده (bh) و گاهی به ندرت معادل (p) است. در اینجا نیز برای نمونه چند مثال آورده می‌شود: (جدول۳).

جدول شماره ۳: مثال‌هایی از مطابقت واج (bh) سنسکریت با (b) در اوستای گاهانی و (β)، (w) =(uu) در اوستای نو

G.AV: ai**b**i-	YAV : ai**w**/**β**i-	skt: a**bh**i-
G.AV: a**b**ra-	YAV: a**w**/βra-	skt: a**bh**ra-
G.AV: u**b**ā-	YAV: **uu**ā-	skt: u**bh**ā-
GAV: nərə**b**iiō-	YAV: nərə**uu**iio-	skt: nr**bh**yah-

البته مثال‌هایی نیز وجود دارند که درآن (b) اوستایی گاهانی معادل (f) اوستایی نو و (bh) سنسکریت است: (جدول۴).

جدول شماره ۴: مثال‌هایی از مطابقت b اوستایی گاهانی که در اوستای نو f و در سنسکریت bh است.

G.AV: na**b**ānazdišta-	YAV : nā**f**a-	skt : ná**bh**i-
G.AV: jai**b**i-	YAV: ja**f**ra-	skt: ga**bh**īra-

صامت روان (r) در اوستای گاهانی و اوستایی نو نیز همواره معادل صامت‌های روان (r) و (l) در سنسکریت هستند. در مورد واکه‌ها نیز وضعیت روشن و قانونمند است و گردش واکه‌ای مشابه در هر دو زبان صورت می‌گیرد. از آنجا که واژه (-suuurā) سوورا واژه‌ای از زبان اوستایی نو است بنابراین می‌توان صورت گاهانی آن را به شکل (-subra)* بازسازی نمود در مورد آواها در این واژه می‌توان آنها را با آواهای سنسکریت همسان فرض کرد. جکسون معادل سنسکریت این واژه را به صورت (-śubhra) آورده است (جکسون،۱۳۸۴:۲۴۵) که با قواعد تحولات واجی و آوایی یاد شده سازگار است و بنابراین، می‌توان ارتباط ریشه‌شناختی این دو واژه را پذیرفت (جکسون،۱۳۸۴:۷۳). مایرهوفر واژه سنسکریت (-śubhra) را زیبا، درخشان و تزئین شده معنی کرده است و آن را از ریشه (ŚOBH) به معنی درخشیدن می‌داند (Mayrhofer,1996:647 & 657). در همانجا مایرهوفر صورت بازسازی شده این ریشه را در زبان هندواروپایی به شکل -äeubh (s)* آورده است. پوکورنی ریشه (-äeubh)* را صورت گسترده ریشه (-äeu)* می‌داند و آن را «درخشیدن، براق بودن» معنی می‌کند؛ صورت دیگر این ریشه (-äeuk)* است که ریشه اوستایی (suč) و واژه فارسی نو «سوختن» از همین ریشه است (Pokorny,1959:594-595). چئونگ صورت ایران باستان این ریشه را ($sump/b^2$)* به معنی «آراستن و تزئین کردن» آورده است (Cheung,2006:368). لازم به ذکر است که ریشه‌ای مشابه ($sump/b^1$)* با معنای «سوراخ کردن» نیز موجود است و چئونگ با ارجاع به نظر مایرهوفر و با تردید آن را با واژه سنسکریت (-śvábhra) به معنی «شکاف، رخنه،گودال» ارتباط می‌دهد (همان). مونیه ویلیامز در واژه نامه سنسکریت خود (-śubhrá) را به این معانی آورده است: « درخشان، سفید، زیبا، صاف، باشکوه، شفاف، براق، تابناک، پرجلا، زاج سفید، شیره خیزران، بلور، سپهر صندل، زاج سبز، طلق، سنگ

نمک و نقره» (Monier-Williams,1960:1084). به‌عنوان مثال در متن *ریگ ودا* کتاب هشتم سرود هفتم این واژه در معنی درخشان آمده است: (جدول۵).

جدول شماره ۵. واژه‌ی śubhrá در ریگ‌ودا کتاب ۸ ماندلای ۷ در معنای درخشان.[1]

سنسکریت	यदङ्ग तविषीयवो यामं **शुभ्रा** अचिध्वम | नि पर्वता अहासत ॥
آوانویسی	yadaṅgha taviṣīyavo yāmaṃ **śubhrā** acidhvam | ni parvatā ahāsata ॥
ترجمه	When, **Bright** Ones, fain to show your might ye have determined on your course, The mountain-clouds have bent them down.

بنابراین واژه مورد نظر در سنسکریت صفتی است که گاهی اوقات نقش اسمی نیز می‌پذیرد و می‌توان آن را به هر جسم درخشان یا تزئین یافته اطلاق کرد. از مجموع مطالب یاد شده اینگونه استنباط می‌شود که می‌بایست معنی"تزئین شده یا مرصع" را برای واژه اوستایی (sūuura-) *سوورا* در نظر گرفت اما همچنان ماهیت این ابزار برای ما نامشخص و مجهول باقی می‌ماند با ذکر این نکته که تمامی تفاسیری را که پژوهشگران در مورد این ابزار بیان کرده‌اند از قبیل: «حلقه، خیش، تیر، ساز و حتی جام» هر کدام به طور مستقل می تواند نظری معتبر باشد به این شرط که آن ابزار مرصّع و درخشان و پرتوافشان باشد لازم به ذکر است که در بند ۳۰ فرگرد دوم *وندیداد* یکی از کارکردهای این ابزار پرتوافشانی و مرتبط با درخشیدن می‌باشد. «با سووری زرین این ور را دری بنشان روشنی‌بخش، خود روشن از درون» (جاماسب، ۱۹۰۷: ج۱/ ۴۳-۴۴). مستندات باستانی حلقه را به‌عنوان یکی از ابزارهایی که در دست اهوره‌مزداست به ما خاطرنشان می‌سازد. (تصویر ۱ و ۲).

aštrā - (اَشترا) در مورد این واژه و معنی آن ابهام کمتری وجود دارد و برخلاف واژه *سوورا* که با کمبود شواهد و منابع در رابطه با آن مواجه هستیم؛ واژه‌های همریشه و همانند بسیاری را می‌توان در زبان‌های هم خانواده با زبان اوستایی یافت که همین امر به ما کمک می‌کند با اطمینان بیشتری در مورد ریشه‌شناسی و مفهوم این واژه به نتیجه برسیم. در سنسکریت واژه (aštrā) به دو معنی به کار رفته است که هر دو را می‌توان نوعی سلاح– ابزار دانست. کسانی چون مونیه ویلیامز و شروو آن را (gaod) به معنی سیخونک ترجمه کرده‌اند. در کنار آن، پوکورنی، بارتولومه، مایرهوفر و دِفان آن را (peitsch;wip) به معنی تازیانه آورده‌اند. پوکورنی این واژه را از ریشه هندواروپایی (ag)* معادل ریشه سنسکریت (aj) و ریشه اوستایی (az) به معنی "هدایت کردن و راندن" می‌داند (Pokorny,1959:4-6). مایرهوفر نیز صورت بازسازی شده هندواروپایی (h_2éÜtreh-$_2$) * را برای آن در نظر گرفته است و آن را شلاق معنی کرده است؛ ولی احتمال وجود ریشه ($h_2$eä)* به معنی« تیز و برنده بودن» را نیز بیان می‌کند

[1]. https://rigveda-online.github.io/8/7.html

(Mayrhofer,1992:143). واژه فارسی‌میانه اشترا، (aštar) به معنی تازیانه نیز تأییدی بر معانی ذکر شده است (Mackenzi,1971:13). این واژه که از ریشه -az به معنی راندن، نک. (ودایی: ájati به معنی می‌راند) به همراه پسوند -tra آمده است و معادل سنسکریت آن áṣṭrā است (مولایی،۱۴۰۲: ۷۵). علاوه بر سیخک به معنی (ابزاری برای راندن چهارپایان) نیز به‌کار رفته است (همان‌منبع). پر واضح است که می‌تواند به چوب‌دست که برای راندن چهارپایان نیز استفاده می‌شود اطلاق گردد که در آن صورت اشاره بعضی از پژوهشگران که به چوب‌دست و عصا برای واژه اشترا به‌کار رفته است می‌تواند صحیح باشد. مستندات باستانی نیز این ماهیت را پشتیبانی می‌کند. چرا که در نقش‌برجسته‌ها علاوه بر حلقه می‌توان عصا را در دست اهوره‌مزدا مشاهده نمود (تصویر ۲).

٤. بررسی تطبیقی عناصر اسطوره‌ای بر اساس متون سنسکریت

در اساطیر هندی، سلاحی جادویی (ماوراء الطبیعی) وجود دارد که هر یک از خدایان نوع خاصی از آن را در اختیار دارند. این سلاح که نامش « اَسترا – astrā» است با اوراد ویژه‌ای (مانترَه) برانگیخته شده با فرا خواندن خدای مربوطه و یاری خواستن از او، نیروی جادویی در سلاح– ابزار مورد نظر دمیده می‌شده است و بدین ترتیب افراد برگزیده که سلاح را در اختیار داشتند؛ قادر به انجام اعمال جادویی بودند و به وسیله اَسترا به سلاح خود نیروی مرگبار یا عملی اعجازآمیز می‌بخشیده‌اند. بعضی از این اَستراها به طور مستقیم و با اراده خدایی خاص فعال می‌شده‌اند و تنها با به کار بردن اوراد امکان استفاده از آن نیروها وجود نداشت. «اَستراها» در حماسه‌های *رامایانا* و *مهابهاراتا* از اهمیت خاصی برخوردارند و از آنها در جنگ‌های بزرگ استفاده شده است. در این حماسه‌ها « اَسترا» به قهرمانان بزرگی چون راما، لکِشمن، آرجونا، مگاندوکارنا واگذار شده است که همگی از تیراندازان زبردست بوده‌اند و این نیرو را در تیرهای خود به کار می‌برند تا افسون دشمنان شکست‌ناپذیر خود را در هم شکنند. جالب اینکه از جمله شخصیت‌های اسطوره‌ای که این نیروهای اعجازآمیز را در اختیار دارند به سه مورد که ارتباط تنگاتنگی نیز با «یَمه=جم» دارند می‌توان اشاره کرد: ۱. ورونه: از جمله خدایان بزرگ ودایی: « جمشید به خصوص با ورونه در ارتباط است؛ یَمه و ورونَه دو شاهی هستند که در بهشت به پذیره مردگان می‌آیند»(بهار،۱۳۹۱:۲۲۵). وَرونَه سلاحی به نام (varunastra) دارد که امواج سیل‌آسای آب روانه می‌کند. ۲. آگنی= (آتش): در منابع هندی پدر یَمه، ویوسونت (= ویونگهان اوستایی) کسی است که برای مردمان آتش تهیه کرد و آگنی را پیک ویوسونت گفته‌اند (کریستین سن، ۱۳۷۷:۲۸۶). همچنین: «آگنی دوست یمه (جم) و پریستار اوست» (بهار ،۱۳۹۱:۲۲۵). آگنی سلاحی به نام (Agneyastra) دارد که از زبانه‌های آتش برای نابودی دشمنان استفاده می‌کند. ۳. منو: که بنابر روایت‌هایی برادر یمه است؛ «در هند منو را همچون یمه پسر ویوسونت به شمار آورده‌اند. منو نخستین پدر بشر است اما غالباً به‌ویژه نیایِ قوم آریا نامیده می‌شود » (کریستین سن ،۱۳۷۷:۵۰۶). او

سلاحی دارد به نام (Manavastra) که در هم شکننده هر نوع سپر نامرئی است. لازم به ذکر است که ۱۶ شخصیت اسطوره‌ای در سنسکریت دارای ۳۳ ابزار–سلاح اعجاب‌انگیز« استرا» هستند. اینگونه می‌توانیم این عناصر اسطوره‌ای را از لحاظ کارکرد (function) هم در سنسکریت و هم در متون اوستایی با یکدیگر مطابقت نماییم. در هند «وَرونه» و در متون اوستایی«اورمزد»؛ «منو» در هند و سلاحش و در متون اوستایی«جمشید» و ابزارش؛ سلاح– ابزارِ« استرا» در سنسکریت و« سوورا و اَشترا» در متون اوستایی که قابل مطابقت با یکدیگر هستند. آنگونه که در فرگرد دوم وندیداد شاهد هستیم اورمزد با سپردن سوورا و اَشترا به جمشید به او قدرتی اعجازآمیز اِعطاء می‌کند و جمشید را در گستردن زمین و فرمانروایی باشکوهش بر مردمان یاری می‌نماید در بند ۷ متن این‌گونه آمده است:

yimō asti bərəǝe xšaǝrayā

این کلام اورمزد است آنگاه که دو ابزار را به جمشید می‌سپارد: «جم دارنده‌ی دو نیرو است»(کریستین سن ،۱۳۷۷:۳۰۲). بایسته است به این نکته نیز اشاره گردد که سلاح–ابزارها در اساطیر هند نه تنها به عنوان وسایل جنگی بلکه به عنوان نمادهای اخلاقی، قدرت الهی و حمایت از عدالت و فضیلت نیز شناخته می‌شوند و بسیاری از چهره‌های اساطیری آنها را در اختیار دارند. (جدول۶).

جدول شماره۶: ابزارهای اساطیری در هند و شخصیت‌هایی که آنها را در اختیار دارند.

ترجمه	آوانویسی	سنسکریت
سلاح ایندار	Vajra	वज्र
دیسک ویشنو	Chakra	चक्र
نیزه سه‌شاخ شیوا	Trishula	त्रिशूल
کمان آرژونا	Gandiva	गाण्डीव
سلاح مرگبار شیوا	Pashupatastra	पाशुपतास्त्र
سلاح نابودگر برهما	Brahmastra	ब्रह्मास्त्र
شمشیر ویشنو	Nandaka	नन्दक
کمان ویشنو	Sharanga	शार्ङ्ग
تبر پاراشوراما	Parashu	परशु
سلاح آتش‌افروز آگنی	Agneyastra	अग्न्यस्त्र
پرتابه‌های موشک ویشنو و کریشنا	Narayanastra	नारायणास्त्र
کمان کارنا	Vijaya	विजय
سلاح ورونه	Varunastra	वरुणास्त्र
نیزه دورگا	Shakti	शक्ति
گرز هانومان و بیما	Gada	गदा
گرز ویشنو	Kaumodaki	कौमोदकी
شمشیر دورگا	Tejashvi	तेजस्वी
خیش بالارآما (ابزار شخم‌زنی)	Hala	हलायुध
کمان رآما	Saranga	सारंग
شمشیر قهرمانان متعدد اسطوره‌ای	Kharga	खड्ग

बाण	Bana	**تیرهای جادویی آرچری‌ها**
नागास्त्र	Nagashtra	**سلاحی با قدرت مارهای سمی**
गुरुयास्त्र	Garudastra	**سلاح از بین برنده مارها**
वैष्णवास्त्र	Vaishnavastra	**سلاح دیگری از ویشنو**
कालदंड	Kaladanda	**عصای مرگ یمه**
धर्मचक्र	Dharma Chakra	**چرخ ویشنو**
सोमबाण	Soma Bana	**تیرهای خواب کننده**
वायुयास्त्र	Vayavyastra	**سلاح کنترل کننده بادها**
भल्ला	Bhalla	**تیرهای سوراخ کننده زره**
नाराच	Naracha	**تیرهای آتشین**
शिखंडि	Shikhanda	**سلاح وحشت‌آفرین**
तलवार	Talwar	**شمشیر نابودگر هندی**
कृपाण	Kripana	**خنجر تیز نابودگر**
अशनि	Ashani	**صاعقه ایندرا**
मणिवाल	Manivala	**شمشیر جواهرنشان پادشاهان**
भीमसेनी गदा	Bhimaseni Gada	**گرز بیماَ**
इंद्रायुध	Indrayudha	**سلاح ساخته شده از ابر و صاعقه ایندرا**
शिवधनुष	Shiv Dhanush	**کمان شیوا**
कामधेनु	Kamadhenu	**سلاح برآورده کننده آرزوها به‌شکل گاو**
अनुग्रह	Anugraha	**سلاح برکت‌دهند**
प्रास	Prasa	**نیزه قدرتمند**
शक्ति बाण	Shakti Bana	**تیرهای قدرتمند دورگاَ**
सोमास्त्र	Somastra	**سلاحی که قدرت ماه را در خود دارد**
ऋक्षवर्म	Rikshavarma	**زره‌ای از پوست خرس با قدرت جادویی**
वज्रनाभ	Vajranabha	**سلاح درهم‌شکننده کوه‌ها**
जैमंगला	Jaimangala	**سلاح پیروزی‌بخش**
कर्मुक	Karmuka	**کمان با قدرت الهی**
वायुपाश	Vayupasha	**کمان با قدرت باد**

جدول شماره۶: ابزارهای اساطیری در هند و شخصیت‌هایی که آنها را در اختیار دارند.

۵. نتیجه‌گیری

با توجه به مستندات پژوهش حاضر، شاید بتوان اینگونه ابراز داشت کـه *سـووَرا* و *اَشـترا* دو ابـزار اعجازآمیز اهورایی هستند که هرچند شکل مادی آن با توجه به متون و آثـار باسـتانی، می‌توانـد اشاره به گونه‌ای از اشیاء باشد اما در اصل و از منظر محتوایی مصـداقی زمینـی ندارنـد. آنچـه از مفهوم این ابزارها به دست می‌آید همان عمل اعجازآمیز نهفته در آنهاست. در مورد واژه *اَشترا* بـا توجه به پیشینه ریشه‌شناسی این واژه و همچنین آنچه که از متـون پهلـوی برمی‌آیـد؛ می‌تـوان عنصر شلاق، تازیانه و عصا یا چوب شبانی را برای آن در نظر گرفت که امری مسلم است. اما در مورد واژه *سووَرا* به نظر می‌رسد که در پیش از سرایش وندیداد *سووَرا* صفتی برای یک ابزار بـوده است که به علت کثرت استعمال به اسم تبدیل شده است و بهترین نشانه بر این امر همان تکرار

این واژه به صورت اوستایی آن در متون پهلوی است. از آنجا که این واژه در متون پهلوی دچار تحول نشده است می‌توان این نتیجه را گرفت که این واژه، وام واژه‌ای از اوستای نو است که خودِ مترجمان پهلوی نیز از چیستی و ماهیتِ آن دقیقاً اطلاع نداشته‌اند. این ابزار (سوورا) ممکن است نوعی سلاح- ابزار جادویی بوده است که با درخشش و پرتو افکنی، اثر جادویی خود را به‌وجود می‌آورده است و یا صرفاً وسیله‌ای برای یا مرصّع بوده است که با ریشه ŚOBH سنسکریت باستان مرتبط بوده است.

تصویر۱: حلقه از جمله ابزار موجود در دست نماد اهوره‌مزدا در دوره هخامنشی (عکس از نگارندگان).

تصویر ۲: نقش‌رستم، اهوره‌مزدا عصا در دست، حلقه پادشاهی را به اردشیر می‌دهد (نگارندگان).

منابع

اعظم‌لطفی، فرزانه (۱۳۹۹). «مطالعه تطبیقی واژگان مشترک زبان سنسکریت و فارسی»، *پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی*، دوره ۱۰، ش۲، صص ۲۷۲- ۲۸۳.

بهار، مهرداد (۱۳۹۱). *پژوهشی در اساطیر ایران*. تهران: آگه.

پورداوود، ابراهیم (۱۳۷۷). *یَشت‌ها*. دوره دوجلدی، چاپ‌اول، تهران: اساطیر.

تفضلی، احمد (۱۳۵۵). «سووارای جمشید و سووارای ضحاک»، *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، س۲۳، ش۴، صص۴۸-۵۰

تفضلی، احمد (۱۳۷۹). *مینوی خرد*. چاپ‌سوم، تهران: توس.

جکسون، ویلیامزآبراهام (۱۳۸۴). *دستور زبان و گزیده متون اوستایی*. به اهتمام حسن رضایی باغ‌بیدی، تهران: اساطیر.

دارمستتر، جیمس (۱۳۸۷). *مجموعه قوانین زرتشت یا وندیداد اوستا*. ترجمه موسی جوان. تهران: چشمه.

داعی‌الاسلام، محمدعلی (۱۳۲۷). *وندیداد*. حیدرآباد دکن، مطبعه صحیفه.

دوستخواه، جلیل (۱۳۷۴). *اوستا کهن‌ترین سروده‌ها و متن‌های ایرانی* . ۲ جلد. تهران: مروارید.

رضی، هاشم (۱۳۷۶). *وندیداد*. جلد اول. تهران: فکر روز.

کریستین‌سن، آرتور (۱۳۷۷). *نمونه‌های نخستین انسان و نخستین شهریار در تاریخ افسانه‌ای ایرانیان*. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران: چشمه.

محجلین، ساناز و مجتبی دورودی (۱۳۹۸). «دگردیسی‌های اسطورهٔ جمشید در گذار از دوران هندواروپایی به دوران اسلامی». *فصلنامهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*، س ۱۵، ش۵۴، صص ۲۲۳- ۲۵۱.

مقدم، محمد (۱۳۶۳). «داستان جم»، *ایران کوده*، ش۶، چاپ‌سوم، تهران: فروهر.

مولایی، چنگیز(۱۴۰۲). *داستان جم، بررسی فرگرد دوم وندیداد*، تهران: آوای خاور.

هدایتی، شهرام (۱۳۴۹). «سوورا و اشترا در داستان جم وندیداد»، *پیوست انجمن فرهنگ ایران باستان*، سال هشتم، ش۲، صص.۱-۲۷.

Bailey, Harold Walter (1943). *Zoroastrian Problems in the Ninth-Century Bokks*. Oxford, Clarendon Press.

Bartholomae,Christian (1904) .*Altiranisches wörterbuch.* Strassburg, k.j.Trübner.

Cheung, Johnny (2007). *Etymological Dictionary of the Iranian Verb.* Leiden- Boston: Brill.

Darmesteter, James (1880). *The Zend-Avesta,Part I: The Vendîdâd*, Sacred Books of the East, Volume 4. Oxford, Oxford University Press.

Geiger, Wilhelm **(**1879). Handbuch der Awestasprache. *Grammatik, Chrestomathie und Glossar*, Erlangen, A. Deichert.

Harlez, Charles De (1881). *Avesta: livre sacré du Zoroastrisme : traduit du texte zend, accompagné de notes explicatives et précédé d'une introduction a l'étude de l'Avesta et de la religion mazdéenne*, Paris: Maisonneuve.

Jamasp, Dastoor. Hoshang (1907). *Vendidâd, Avesta Text with Pahlavi Translation and Commentary and glossarial Index*. 2 vol. Bombay, Government Central Book Depot

Kellenz,Jean (2000). *Essays on Zarathustra and Zoroastrianism*, trans. and ed. Prods Oktor Skjærvø, Costa Mesa, CA: Mazda Publishers.
Lecoq,Pierre (2016). *Les livres de l'Avests* Textes sacrés des Zoroastriens, Paris, Éditions du Cerf.
Lommel, Herman (1927). *Die Yašt's des Awesta übersetzt und eingeleitet* , Göttingen, Vandenhoeck & Ruprech.
Mayrhofer,Manfred (1992-1996-2001). *Etymologisches Worterbuch des Altindoarischen.Band I, II, III.* Heidelberg,Carl Winter Universitätsverlag.
Mackenzi, David Neil (1971). *A Concise PahlaviI Dictionary*. Oxford: Oxford University Press.
Monier-Williams, Monier (1960). *A Sanskrit-English Dictionary.* Oxford: Oxford Clarendon Press.
Pokorny. Julius (1959). *Indogermanisches Etymologisches Wörterbuch.2Vols.* Bern-Stuttgart: Francke.
Reichelt,Hans (1911). *Avesta reader.*strassburg, Trubner.
skjærvø, Prods Oktor (2012). "Jamšid, i. Myth of Jamšid" in EIr 14,pp. 501–522, online at iranica online.org.
Wolff,Fritz (1910). *Avesta, die heiligen Bücher der Parsen*, Strassburg, KJ Trübner.
Azam Lotfi, Farzaneh (2020). Comparative study of common words of Sanskrit and Persian language. *Journal of Foreign Language Research*, 10 (2), 272-283. DOI: 10.22059/jflr.2020.304843.732. [in Persian].
Bahar, Mehrdad (1391(SH)). *Resarch on Iranian Mythology*. Tehran: Agah Publications. [in Persian].
Christensen, Arthur (1387(SH)). *Les types du premier homme et du premier roi dans l'histoire légendaire des Iraniens*, Translated by: Jaleh Amouzgar & Ahmad Tafazzoli, Tehran, cheshmeh Publication. [In Persian].
Daii ol Islam, Mohammad Ali (1387(SH)). *Vendidad*, Hyderabad, Sahifeh. [In Persian].
Darmesteter, James, (1387(SH)). *Avesta Vendidad*, Translated by Musa Javan, Tehran, cheshmeh Publication. [In Persian]
Doostkhah, Jalil (1374(SH)). *Avesta: the ancient Iranian hymns texts*, Tehran, Morvarid Publication. [In Persian].
Hedayati, Shahram (1349(SH))." sūurā & aštrā in the story of Jam Vendidad", *Appendix of the Association of Ancient Iranian Culture*, 8th year, No. 2, pp.1-27. [InPersian].
Jackson,A.V. Williams (1384)(SH). *Avesta Grammar and Reader*, with an Introduction in Persian by Hassan Rezai Baghbidi,Tehran, Asatir Publication. [InPersian].
Mohajjelin, Sanaz., & Doroodi, Mojtaba (2019). "The Metamorphosis of the Myth of Jam from the Indo-European Period to Islamic Era", *Mytho-Mystic Literature*, Year 15, No. 54, pp. 223 to 251. [InPersian].

Mohammad, Moghadam (1363(SH)). The Story of Jam, *Iran Kodeh*, No. 6, 3rd edition, Tehran: Farvahar. Publication. [InPersian].

Mowlaee,Changiz (1402(SH)). *The Legend of Yima Study of the Second Chapter of Vīdēwdād* , Tehran, Avayekhavar Publication. [InPersian].

Razi, Hashem (1376(SH)). *Vendidād*, 4 vol, Tehran, Fekr –e Ruz Publication. [InPersian].

Pordavoud, *Ebrahim* (1377(SH)). *The Yashts*, 2*Vol*, *Tehran*, *Asatir* Publication. [InPersian].

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Psychological Analysis of Gorken's Character in the Poem "The Grave Digger" and Aydin in the Novel "Symphony of the Dead Based on Martin Seligman's Positivist Theory

Ali Khaleghi[1]✉ **Hasan Najafi**[2]

1. Correspondig Author, Department of Arabic Language and Literature Education, University of Farhangian, Tehran, Iran. E-mail: a.khaleghi@cfu.ac.ir

2. Department of Arabic Language and Literature Education, University of Farhangian, Tehran, Iran. E-mail: h.ajafi@cfu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Araticle

Article history:

Received:
20, January, 2025

In Revised Form:
19, April, 2025

Accepted:
8, December, 2019

Published onlin:
17, May, 2025

Keywords:
personality psychology, Saiyab, Abbas Maroufi, Hafar al-Qobor, Symphony of the Dead, Seligman

Abstract

Paying attention to different aspects of a literary work is a characteristic of the new schools of literary criticism, which use the latest achievements of human sciences to leave different dimensions and readings of literary works. Paying attention to the various elements of the works, especially the character, is considered in the critique of psychology, especially Martin Seligman's positivist theory. This article, while applying the positivist theory of Martin Seligman in the mentioned works, in order to answer the research questions, the points of commonality and difference between the two authors and their reasons and causes were investigated with a descriptive analytical method. Based on the foundations of the American school of comparative literature, the present research compares the character of Gorkan in the poem "Digger of the Tombs" by Badr Shaker Al-Saiyab with the character of Orhan in the novel "Symphony of the Dead" by Abbas Maroufi. The results of the researcher indicate that the negativity and the main character of the stories of Al-Siyab and Maroufi are not only rooted in the influence of the two authors on each other. Rather, it is rooted in honest common experiences that have been left behind by individuals from the two societies of Iran and Iraq. with the difference that the characters of the story (grave digger) have defined the cause of negativity in the shortages caused by the war of poverty and corruption While Orhan, in addition to misunderstanding the concept of justice, has linked emotional and family deficiencies with positivism.

Cite this The Author: Khaeghi, Ali & Najafi, Hasan (2025) “Psychological Analysis of Gorken's Character in the Poem "The Grave Digger" and Aydin in the Novel "Symphony of the Dead Based on Martin Seligman's Positivist Theory”, Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Vol 14, Issue 1, Ser.No. 37, Spring, (121-144). DOI:10.22059/jlcr.2025.389117.2041

CC BY NC

Publisher: University of Tehran Press.

Introduction

The conditions of Iranian and Iraqi society after World War II suffering from various problems such as military occupation, foreign colonialism, internal tyranny, etc. Within himself, poets and writers did not reflect the facts like the mirror of the mirror by modeling the community and relying on their artistic and literary tastes by relying on their artistic and literary taste rather, according to George Lukacs, it makes it a painting of reality, not its photography, because the mentality of literary categorizes reality in a way that can portray their desired species. In contemporary Arabic literature, Badr Shakir Sayyb is one of the most prominent poets who have focused on various issues of Islamic Arab societies, especially Iraq. In Iran, Abbas Maroufi, the novelist of the Azerbaijani school, has reflected the issues and issues of Iranian society in many of his stories, including indigenous subcultures, family issues, and so on. By nurturing typical and exemplary characters in their stories, these writers have criticized the stories of the stories' personality and social political issues and issues. Considering the different aspects of the characters in the story, especially the critique of the personal psychology of the characters, strengthens its position as an independent research.Psychological knowledge is based on the two main classification systems, namely psychological disorders in patients (DSM) and positive psychology (CSV). Happy and lively people usually have an optimistic attitude towards the events and events around them, and instead of dealing with the negative events, they tend to use these situations in the best way. The purpose of positive psychology is to expand the deeper understanding of people's concepts such as happiness, satisfaction, recreation, commitment, righteousness, and creating greater value and meaning in human life. To have a meaningful and optimistic life, Peterson and Seligman (2004) believe that people need work, growth, extensive social relationships and activities that enhance and expand key virtues. They have introduced these key virtues in the six areas of wisdom, courage, compassion, justice, moderation and excellence with twenty -four capabilities. Seligman believes that changing attitudes and thinking can be the key to achieving a balanced life. When he speaks of happiness as a combination of human strengths, these strengths can be considered as the characteristics and virtues through which individuals achieve their competence and perfection. These virtues include features such as courage, self -esteem, sustainability, vitality, self -control, empowerment and piety. Also elements such as humanity, love, kindness and social intelligence; Justice associated with respect for citizenship, neutrality and order in behavior; Excellence that is manifested in the form of hope, thanksgiving, humor, and awareness of the value of the beauty and wonders of life; and finally, the wisdom that appears in creativity, curiosity, and love for learning are all parts of this virtuous path. This research, relying on the foundations of the American school of comparative literature, compares the figure of the Gorgers in the poetic story of "Daruar al -Qur'an" by Badr Shaker Sayyb, with Aydin's character in the novel "The Symphony of the Dead" of Abbas Maroufi.

Research Method

The present article, based on the comparative-analytical method, on the comparative comparison and comparison of the main character of the poetic story of the "Diller of the Qur'an" Badr Shakir Sayyb-Gorrine- with the main character of Abbas Maroufi-Aydin's "Symphony of the Dead"- from the perspective of psychology, relying on Martin's positive theory. Issues such as transcendence, rationality, humanity, self -control, and justice are among the concepts that will be extracted and criticized while examining the direct and indirect implications of the story of the "Digging of the Qur'an" and "Symphony of the Dead". Since the present study, based on the foundations of the American Comparative School, criticizes the works of these two literary, based on the foundations of this school, two different literary types can be compared and adapted.

Discussion

Aydin's personality in Abbas Maroufi's novel "The Symphony of the Dead" has a self -esteem. Aydin is capable of controlling his feelings, behavior and thoughts, so it is more popular with the family because of this psychological characteristic that influenced his speech and behavior. In the story of "Kharar al -Qur'an", Badr Shaker Sayyb also suffered from an emotional, sexual, financial, etc. deficiencies that have a kind of identity that has no control over its thoughts, emotions and emotions. These deficiencies have led him to adopt the thoughts and behavior of sadism, which is also rooted in social issues. Therefore, the two main characters in the story of Sayyb and Abbas Maroufi have left different behaviors in the face of stressful position, which can be rooted in social conditions in addition to individual differences. By the description that Aydin is socially in a better position than the Gurrinde who suffers from deep deprivation.The reflection of excellence has emerged in the novel "The Symphony of the Dead" and the personality of Aydin, and according to Aydin's life, it can be said that he is trying to gain superiority despite having many defects and problems. Aydin, despite the jealousy and problems he has in his family life, especially by Orhan, tries to excel by his efforts, attracting the attention and love of parents and performing various duties. Excellence in the sense of Seligman in the form of abilities that lead to life and moral virtues has no role in the story of "Digger Al -Qur'an", Rather, what has emerged as excellence in

this story is a kind of financial superiority that marginalized ethics and defined satisfaction in satisfying the needs of the institution (ID) that reduces the basic sexual behavior, pleasure, and financial desires. Where the Gurder finds the satisfaction of life and happiness in the death of others and the warfare of others, and considers the market for war and bloodshed to be a driving force for its unstable dance and happiness. In the novel "The Symphony of the Dead" by Abbas Maroufi's personality, Aydin feels the need to do justice in his family because observing justice and fair division can help strengthen family relationships and improve the welfare of individuals. Aydin's personality in the novel "The Symphony of the Dead" is strongly in line with the concept of justice, believing in respect and respect for the rights of others, while Orhan seeks to eliminate his brother Aydin and gain all family property.The characters in the story of the "Daruar al -Qur'an", especially the Gorgers, who depict the war -torn Iraqi capitalist, do not seek to achieve it despite being aware of the concept of justice. A society in which the war and the rich have the lives and property of individuals. Therefore, justice is not formed in them. According to Aydin's personality, he seems to have wisdom and wisdom in its literal sense. His behavior reflects the ability to judge properly and inability to use past knowledge and experience to improve his current situation. He uses his knowledge and experience to solve problems and improve relationships, indicating that he owns rational thinking and correct judgment. Sayeb specifically deals with the concept of wisdom in the story of "Kalharaqbour" and, with a critical look at the current issues and problems of Iraq, considers the root of all the moral social anomalies and shortcomings of society in avoiding science and awareness, and wisdom. In other words, he has defined the chapter between humanity and his intentions in wisdom; Where the Gorgers has stated the cause of the norms in the context of the book as a symbol of wisdom. The concept of humanity is expressed in the complexities and feelings of the characters, Aydin goes to the death of his sister Aida and his father, Surma, and the annoying behaviors of his brother Orhan, but he does not defeat and does not surrender, and it is his humanity who continues to his family despite all the high spirits. The story of the poem "Digger of the Qur'an" is a work in its content that depicts the death of humanity and human emotions such as: affection, coexistence, benevolence, and so on.

Conclusion

The main characters used in the two stories of al -Qur'an Badr Shakir Sayyb and the symphony of the Abbas Maroufi Dead, who revolve around the axis and Aydin, are about shared points, the most important of which is the negative and positive of the two main characters. Positive concepts such as self -control, humanity, justice, wisdom, transcendence have been reflected in two literary works that are in line with Seligman's theory, but Aydin's approach in the novel "The Symphony of the Dead" and the Gravar in "Drilling of the Qur'an" has two positive and negative aspects of the concept.The personality of the Gravine, according to the classification of Seligman, is distant from the positive aspects and immersed in immoral issues that has taken it away from their human identity. From a psychological point of view, suffering from the shortcomings and defects of emotional, epistemological, etc. is evident as a context for negative concepts in this character. On the contrary, Aydin has a positive personality and, with his perseverance, is trying to resist psychological issues. The sharing points between the two authors in the negative characters, despite the time and space distance between Badr Shaker Sayyb and Abbas, are due to the experience of similar conditions in Iran and Iraq. That has experienced shared bitter experiences, such as the military occupation of World War II and the dominance of capitalist ideas.The distinction between the two writers in the type of two literary views on the negative characters of the story is not only not positive but also distanced from its concepts and instances. Badr Shaker has defined the root of the negatives of the story in social issues and the shortcomings caused by class deprivation. In his view, phenomena such as poverty, war, occupation, lack of awareness and corruption of the ruling class are the reasons that have led the Gurkir personality to be a symbol of Iraqi citizen involved in war of transcendence, rationality, and humanity, and the field for negative aspects such as indifference, indifference. While Abbas Maroufi has emphasized the personal aspects of the personality of the family in the discussion of the personality of the family as an element of personality and the positive root of Aydin's personality has defined as a manifestation of a larger society in shortcomings and mistakes that are mostly rooted in the education and dignity of individuals. Another point of commonality is Aydin and Gorgers in their way of looking at justice. Aydin and Gorgers have spoken of social justice and the first common rights that are indifferent to the basic needs of human beings, such as food, clothing, housing. In fact, Aydin and Gorgene have defined in the right desire that both characters have used different tools to achieve it.

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

روانشناسی شخصیّت گورکن در داستان شعری «حفّار القبور» و آیدین در رمان «سمفونی مردگان» بر اساس نظریه مثبت‌نگر مارتین سلیگمن

علی خالقی[۱]✉، حسن نجفی[۲]

۱. نویسنده مسئول، گروه آموزش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: a.khaleghi@cfu.ac.ir
۲. گروه آموزش زبان و ادبیات عربی، دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: h.najafi@cfu.ac.ir

اطلاعات مقاله

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۱۱/۰۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۱/۳۰

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۲۷

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۳/۱۲

واژه‌های کلیدی:
روانشناسی شخصیت، سیّاب، عباس معروفی، حفّار القبور، سمفونی مردگان، سلیگمن

چکیده

توجّه به جنبه‌های مختلف یک اثر ادبی از ویژگی مکتب‌های نقد جدید ادبی است که با استفاده از جدیدترین دستاوردهای علوم انسانی، ابعاد و خوانش متفاوتی را از آثار ادبی برجای می‌گذارند. توجه به عناصر متنوع و مختلف آثار، به‌ویژه شخصیت در نقد روانشناسی به‌ویژه نظریهٔ مثبت‌گرای مارتین سلیگمن مورد مداقه قرار گرفته است. پژوهش پیش رو با تکیه بر مبانی مکتب آمریکایی ادبیات تطبیقی به مقایسه شخصیت گورکن در داستان شعری "حفّار القبور" اثر بدر شاکر سیّاب با شخصیت آیدین در رمان "سمفونی مردگان" عباس معروفی پرداخته است. این مقاله ضمن کاربست نظریه مثبت‌گرای مارتین سلیگمن در آثار یاد شده، در جهت پاسخگویی به سؤالات پژوهش، نقاط اشتراک و اختلاف دو نویسنده و اسباب و علل آن را با روش توصیفی تحلیلی مورد بررسی قرار داد. نتایج پژوهشگر بیانگر آن است که منفی‌گرایی و شخصیت‌های اصلی داستان‌های سیّاب و معروفی نه تنها ریشه در تأثیر و تأثّر دو نویسنده از یکدیگر ندارد بلکه ریشه در تجربه‌های مشترک صادقانه‌ای است که از دو جامعه ایران و عراق از خود در افراد به یادگار گذاشته‌اند. با این تفاوت که شخصیت داستان حفّارالقبور علت منفی‌گرایی را در کمبودهای ناشی از جنگ، فقر و فساد تعریف کرده‌اند در حالیکه آیدین علاوه بر تلقی نادرست از مفهوم عدالت، کمبودهای عاطفی و خانوادگی را با مثبت‌گرایی گره زده است.

استناد: خالقی، علی؛ نجفی، حسن (۱۴۰۴) «روانشناسی شخصیّت گورکن در داستان شعری «حفّار القبور» و آیدین در رمان «سمفونی مردگان» بر اساس نظریه مثبت‌نگر مارتین سلیگمن»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۴، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۷، بهار ۱۴۰۴، (۱۴۴-۱۲۱). DOI:10.22059/jlcr.2025.389117.2041

ناشر: موسسه انتشارات دانشگاه تهران

CC BY

۱. مقدمه

شرایط جامعه ایران و عراق بعد از جنگ جهانی دوم که از مشکلات و رنج‌های گوناگونی از قبیل اشغال نظامی، استعمار خارجی، استبداد داخلی و غیره رنج می‌برد، در دل خویش شاعران و نویسندگانی را پروش داد که با الگوگیری از جامعه و با تکیه بر ذوق هنری و ادبی خویش «واقعیت‌ها را مانند آینه [بازنمودن عکس وارونه] منعکس نکنند» (ارشاد، ۱۳۹۱: ۳۰۶) بلکه به قول جورج لوکاچ[1] آن را یک نقاشی از واقعیت تلقی کند نه عکاسی آن، زیرا که ذهنیّت ادیب، واقعیت را گونه‌ای دسته‌بندی می‌کند که بتواند گونه دلخواه خود را به تصویر کشیده باشند (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۱۶۱). در ادب معاصر عربی، بدر شاکر سیّاب شاعر نوگرای عراقی ازجمله شعراء برجسته ای است که موضوعات مختلف جوامع عربی اسلامی بویژه عراق را محور آثار ادبی خویش قرار داده است. در ایران نیز عباس معروفی، رمان‌نویس شهیر مکتب آذربایجان در بسیاری از داستان‌هایش به انعکاس مسائل و قضایای جامعه ایران و مسائل جاری از آن ازجمله خرده فرهنگ های بومی، مسائل خانوادگی وغیره پرداخته است. این نویسندگان با پرورش دادن شخصیت‌های تیپیک و نمونه‌وار در داستان‌هایشان، قدر السهمی از جریانات و مسائل سیاسی اجتماعی جامعه ایران و عراق را از زبان شخصیت داستان‌ها مورد نقد و بررسی قرار داده‌اند.

نظر به اینکه هویت اشخاص و صفات آنان کارکردی از جایگاه آنان در جامعه است و «هویت محصول نیروهای اجتماعی و فرهنگی است و افراد اساساً دربردارندگانی هستند که جامعه و فرهنگ از طریق آنان خودشان را بیان می‌کنند» (مرادی، ۱۳۹۴: ۱۰۳). پرداختن به جنبه‌های مختلف شخصیت‌ها در داستان به‌ویژه نقد روانشناسی شخصیت‌ها جایگاه خویش را به‌عنوان یک پژوهش مستقل استحکام می‌بخشد. با توجه به مطالب ذکر شده، پژوهش حاضر با تکیه‌بر روش وصفی – تحلیلی به بررسی و مقایسه تطبیقی شخصیت اصلی داستان شعری «حفّار القبور» بدر شاکر سیّاب (گورکن) با شخصیت اصلی داستان «سمفونی مردگان» عباس معروفی (آیدین) از دیدگاه نقد روانشناسی با تکیه بر نظریه مثبت‌گرای مارتین سلیگمن[2] می‌پردازد. مسائلی از قبیل تعالی، خردورزی، انسانیت، خودکنترلی و عدالت از جمله مفاهیمی هستند که ضمن بررسی دلالت‌های مستقیم و غیرمستقیم داستان «حفّار القبور» و «سمفونی مردگان»، استخراج و مورد نقد و بررسی قرار خواهد گرفت. ازآنجایی‌که پژوهش حاضر با تکیه‌بر مبانی مکتب تطبیقی آمریکایی به نقد و بررسی آثار این دو ادیب می‌پردازد. بر اساس مبانی این مکتب، می‌توان دو نوع مختلف ادبی را باهم مقایسه و تطبیق داد (رماک، ۱۳۹۱: ۵۵)، لذا این شائبه که تطبیق داستان با شعر امری نامطلوب و محل تردید است، مجالی نخواهد داشت. در پژوهش حاضر در تلاش برای پاسخگویی به پرسش‌های ذیل هستیم:

1. Georg Lukács
2. Martin E. P. "Marty" Seligman

۱. وجوه اشتراک و افتراق شخصیت آیدین در داستان «سمفونی مردگان» با شخصیت گورکن در داستان «حفّارالقبور» بر اساس نظریهٔ مثبت‌گرای سلیگمن چیست؟

۲. چه علل و اسبابی موجب بروز وجه اشتراک و اختلاف دو نویسنده در پرورش شخصیت‌ها با دیدگاه‌های مشترک و مختلف با محوریت آثار مذکور شده است؟

۲.۱. پیشینهٔ پژوهش

براساس جستجوهای صورت پذیرفته در پایگاه‌های اینترنتی پژوهش‌های مرتبط با موضوع حاضر به شرح ذیل می‌باشد:

-پژوهشی در سال (۱۳۹۸) با موضوع «تحلیل ساختار روایی و کنش گفتمان رمان «سمفونی مردگان» بر پایه نظریه نشانه معناشناسی روایی گریماس»، نویسنده: مهیار علوی مقدم، احمد حسین‌پورِ سرکاریزی، محمود فیروزی‌مقدّم، در مجله روایت شناسی، شماره ۶، صص ۵۵ تا ۸۲ به چاپ رسیده است. در این مقاله، به تحلیل روایی‌گری رمان سمفونی مردگان در دو سطح روساخت که جایگاه داده‌های عینی است و ژرف‌ساخت که جایگاه داده‌های انتزاعی است، بر مبنای نشانه ـ معناشناسی روایی گریماس و الگوی کنشگر او از منظر چگونگی شکل‌گیری سازه‌های تشکیل‌دهندهٔ رخدادها پرداخته شده تا افزون بر تحلیل این رمان تأکید شود که می‌توان در سایهٔ پی‌رنگ غنی این رمان روایی، فرایند هم‌پیوندی عناصر آن را در آفرینش روایت به بهترین وجه ممکن آشکار کرد.

– مقاله‌ای در سال (۱۳۹۹) با عنوان «نقد اجتماعی رمان برّه گمشده راعی اثر هوشنگ گلشیری و سروده حفّار القبور بدر شاکر السیاب» نویسنده: حسن نجفی، حسن، سردار اصلانی، در مجله کاوش نامه ادبیات تطبیقی، شماره ۳۸، صص ۸۳ تا ۱۰۳ منتشر شده است. نتایج پژوهش، بیانگر این است که نویسنده و شاعر یادشده، صرف‌نظر از فاصله زمانی – مکانی و باوجود تفاوت در دیدگاه و سلیقه فردی، به دلیل تجربه شرایط یکسان، تکیه بر بیداری و آگاهی طبقاتی را به‌مثابه راهکارهایی برای برون‌رفت از مشکلات در پیش گرفته‌اند. گلشیری نیز با استفاده از گفتگوی کارناوالی و سیّاب با تکیه بر لایه‌های متفاوت شعر نو، افزون بر نقد نظام سرمایه‌داری و نمودهای آن؛ ازجمله استعمار و استثمار، آن‌ها را مسبّب مشکلاتی همچون جنگ، بحران‌های فردی – اجتماعی، فقر طبقات فرودست و استبداد داخلی حکومت‌ها دانسته‌اند که ادیبان را از نوید به آینده‌ای روشن بازداشته است.

– مقاله‌ای در سال (۱۴۰۰) با عنوان «تأثیر مدرنیسم بر نظام‌های استعاری رمان سمفونی مردگان» نویسنده: محمود صارمی، محمد ایرانی، عامر قیطوری، مجله پژوهشنامه ادبیات داستانی، سال دهم، شماره ۱، صص ۶۷ تا ۸۵ به چاپ رسیده است. بر همین اساس در نوشتار پیش رو استعاره‌های مفهومی سمفونی مردگان اثر عباس معروفی به‌عنوان رمانی نوگرا بررسی شده تا ابعاد گوناگون این تأثیر و تأثّر را نشان داده شود. بررسی‌ها بیانگر آن است که برخی از

مؤلفه‌های برجسته مدرنیسم ازجمله شیوه‌های نوین روایت، دوری از وضوح و صراحت، فردگرایی، رمزگرایی، نفی حقیقت واحد، اشارات تلمیحی و غیره در رمان مورد نظر به‌کار رفته‌اند و در هفت الگو سبب شکل‌گیری نظام‌های استعاری خاصّی در متن شده‌اند.

نظر به جستجوهای انجام شده تاکنون پژوهش مستقلی با موضوع «تحلیل روان‌شناختی شخصیّت گورکن در داستان شعری «حفّار القبور» اثر بدر شاکر سیّاب و آیدین در رمان «سمفونی مردگان» اثر عباس معروفی بر اساس نظریه مارتین سلیگمن» منتشر نشده است.

۲. چارچوب نظری

۲. ۱. نظریه مثبت نگر مارتین سلیگمن

دانش روانشناسی بر دو نظام اصلی طبقه‌بندی، یعنی اختلالات روان‌شناختی در بیماران (DSM) و روانشناسی مثبت‌نگر (CSV)، مبتنی است. افراد شاد و سرزنده معمولاً نگرشی خوش‌بینانه نسبت به وقایع و رویدادهای اطراف خود دارند و به جای برخورد منفی با اتفاقات، تمایل دارند از این موقعیت‌ها به بهترین شکل بهره‌برداری کنند. هدف روانشناسی مثبت‌نگر گسترش درک عمیق‌تر مردم از مفاهیمی مانند شادی، رضایتمندی، بازآفرینی، تعهد، پرهیزکاری و ایجاد ارزش و معنای بیشتر در زندگی انسانی است (سلیگمن،۲۰۰۰: ۵۵) برای داشتن زندگی معنادار و خوش‌بینی، پترسون و سلیگمن (۲۰۰۴) معتقدند افراد به کار، رشد، روابط اجتماعی گسترده و فعالیت‌هایی که فضایل کلیدی را تقویت و گسترش می‌دهند نیاز دارند. آن‌ها این فضایل کلیدی را در شش حوزه خرد، شجاعت، دلسوزی، عدالت، میانه‌روی و تعالی با قابلیت‌های بیست و چهارگانه معرفی کرده‌اند (سلیگمن، ۱۳۸۸: ۱۷۲) سلیگمن بر این باور است که تغییر نگرش و طرز تفکر می‌تواند کلید دستیابی به یک زندگی متعادل و مطلوب باشد. او زمانی که از سعادت به‌عنوان ترکیبی از نقاط قوت انسانی سخن می‌گوید، این نقاط قوت را می‌توان به‌مثابه ویژگی‌ها و فضیلت‌هایی در نظر گرفت که افراد از طریق آن‌ها به شایستگی و کمال دست می‌یابند. این فضیلت‌ها شامل ویژگی‌هایی چون شجاعت، اعتمادبه‌نفس، پایداری، سرزندگی، خودکنترلی، توانمندسازی و پرهیزکاری است. همچنین عناصری مانند انسانیت، عشق، مهربانی و هوش اجتماعی؛ عدالت که با رعایت حقوق شهروندی، بی‌طرفی و نظم در رفتار همراه است؛ تعالی که در قالب امیدواری، شکرگزاری، شوخ‌طبعی و آگاهی از ارزش زیبایی‌ها و شگفتی‌های زندگی تجلی می‌یابد؛ و در نهایت خرد که در خلاقیت، کنجکاوی و عشق به یادگیری نمود پیدا می‌کند، همگی بخش‌هایی از این مسیر فضیلت‌مندانه هستند. (silalahi,2009: 76)

۳. تطبیق موضوع

۱.۳. خودکنترلی (Self-control)

خودکنترلی جنبه‌ای از کنترل بازدارنده و یکی از کارکردهای اجرایی[1] اصلی است، کارکردهای اجرایی فرآیندهای شناختی هستند که برای تنظیم رفتار فرد به منظور دستیابی به اهداف خاص ضروری هستند. خودکنترلی که مستقل‌تر تعریف می‌شود، توانایی تنظیم عواطف، افکار و رفتار خود در برابر وسوسه‌ها و تکانه‌ها است. در کوتاه مدّت، استفاده بیش از حد از خودکنترلی منجر به تخلیه آن منبع می‌شود، با این حال، در دراز مدت، استفاده از خودکنترلی می‌تواند توانایی کنترل خود را در طول زمان تقویت و بهبود بخشد. (Gugrondan Ririn,2010: 33) شخصیّت آیدین در رمان «سمفونی مردگان» اثر عباس معروفی دارای ویژگی خودکنترلی است آیدین توانایی کنترل احساسات و رفتار و افکار خویش را دارد لذا نزد خانواده نیز به خاطر این ویژگی روان‌شناختی که در گفتار و رفتارش تأثیرگذار بود از محبوبیت بیشتری برخوردار است به طور مثال در سکانس زیر، آیدین نسبت به موضوع ابراز علاقه به دختران بر احساساتش کنترل دارد زیرا نسبت به کسب دانش تمرکز نموده است: «آیدین گفت: من به درد تو نمی‌خورم. سورمه باور کن... پیش از آنکه گرفتار تو بشوم باید بروم. باید شوق را توی دلم بکشم، باید عشق را تو قلبم سر ببرم» (معروفی، ۱۳۸۵: ۱۴۱)

«آیدین عادت کرده بود که پدر را اخمو ببیند. گاه به وضوح می‌دید که وقتی پدر از کنارش می‌گذشت او را نمی‌دید و یا نادیده می‌گرفت، امّا مادر ذله شده بود. نمی‌توانست تحمل کند» (همان: ۱۵۰)

بنا بر مثال فوق، مفهوم خودکنترلی به‌عنوان یکی از کارکردهای اجرایی اصلی مطرح شده است که شامل توانایی تنظیم عواطف، افکار و رفتار در برابر تکانه‌ها است و این ویژگی خود کنترلی در شخصیّت آیدین برجسته است لذا در داستان، شخصیت‌های آیدین در برابر بی‌احترامی و رفتارهای غیرعادی پدرش واکنشی نشان نمی‌دهد که این امر نشان‌دهنده تفاوت‌های بارز در میزان خودکنترلی هستند. خودکنترلی مانند یک ماهیچه در نظر گرفته می‌شود که منابع محدودی دارد و استفاده بیش از حد از آن در کوتاه مدت منجر به تخلیه آن می‌شود؛ اما در دراز مدت، استفاده مستمر از آن می‌تواند توانایی کنترل خود را تقویت و بهبود بخشد. لذا خودکنترلی یکی از فضایل اصلی مطرح‌شده توسط مارتین سلیگمن است که نمود بارز آن در این رمان شخصیت آیدین است.

شخصیت آیدین در داستان «سمفونی مردگان» به عنوان نمونه‌ای از خودکنترلی قوی و استحکام روحی به تصویر کشیده می‌شود. او در شرایطی که رفتارهای ناسازگارانه و نامتعادل اورهان

[1] - Executive Functions (EFs)

به‌عنوان یک چالش روانی و عاطفی برای او مطرح می‌شود، توانایی ویژه‌ای از خود نشان می‌دهد. آیدین با وجود فشارها و تنش‌های ناشی از این رفتارها، موفّق به حفظ آرامش درونی و کنترل احساسات خود می‌شود. این ویژگی نه تنها به او کمک می‌کند تا در مواجهه با مشکلات و چالش‌های روزمره به یک نقطهٔ تعادل برسد، بلکه نمایانگر توانایی او در مدیریت وضعیت‌های بحرانی نیز هست. خودکنترلی آیدین به نوعی ناشی از یک درک عمیق از خود و محیط اطرافش است که او را قادر می‌سازد تا در مواقع دشوار دچار انفعال و واکنش‌های هیجانی نشود. این حس آرامش و ثبات در شخصیت او، به وضوح نمایانگر قدرت درونی اوست و نشان می‌دهد که چگونه می‌توان با تمرین و آگاهی به یک فرد متعادل و مقاوم تبدیل شد. بنابراین، آیدین به عنوان الگویی برای خودکنترلی در برابر چالش‌های عاطفی و اجتماعی شناخته می‌شود و می‌تواند به‌عنوان مرجعی برای بررسی ابعاد مختلف شخصیت‌های ادبی و روان‌شناختی در نظر گرفته شود.

در داستان "حفّارالقبور" بدر شاکر سیّاب نیز شخصیت گورکن که از کمبودهای عاطفی، جنسی، مالی و... رنج می‌برد. دچار نوعی بحران هویتی شده است که هیچ گونه کنترلی بر افکار، احساسات و عواطف خویش ندارد. این کمبودها باعث شده تا وی افکار و رفتار سادیسم گونه‌ای را اتخاذ کند که البته آن هم ریشه در مسائل اجتماعی دارد؛ زیرا فرد «سادیسمی که احساس کمبود کرده و فکر می‌کند مورد ظلم واقع شده است، سعی می‌کند از کسی یا چیزی انتقام بگیرد» (عبداللهی، ۱۳۹۳: ۳۹). در این داستان نیز شخصیت اصلی در پی کمبودها و خلأهایی که دارد، به مرده‌ها نگاه جنسی دارد. او که دیگر کنترلی بر غرایز و نیازهای اولیه ناشی از نهاد را ندارد، ریشه این کمبود و نگاه سادیسمی را در فقر و بی‌پولی جستجو کرده است، که در نهایت منجر به آن شده است تا هویت انسانی فرد به حاشیه رانده شود:

«هَل کانَ عَدلاً أن أحنَّ إلی السرابَ وَلا أنَالُ إلّا الحَنینَ /وَألفُ أنثی تَحتَ أقدَامِی تَنامُ/ أ فَکُلَّمَا اتَّقَدت رغَابٌ فی الجَوانحِ شُحّ مَالٌ/ مَازِلتُ أسمَعُ بِالحُرُوبِ، فَأینَ أینَ هی الحُرُوبُ» (سیّاب، ۲۰۱۲: ۱۶۸)

ترجمه: (آیا عادلانه است که به دنبال سراب باشم و چیزی جز ناله نصیبم نگردد/ در حالیکه هزار زن زیر پایم- در قبرها -خفته‌اند/ چرا هر بار که میل و رغبتی در من پیدا می‌شود، ثروت بخل می‌ورزد/ کماکان از جنگ می‌شنوم، کجاست جنگ؟ کجاست؟).

کلیدواژه‌های عدل، حنین، أنثی، مال و حروب به تنهایی کافیست تا بیانگر عدم خودکنترلی و رفتار سادیسمی گورکن باشد که نمودی بارز از جامعه سرتاپا محروم عراق جنگ جهانی دوم است.

مواجهه با وسوسه‌ها و تکانه‌های غیراخلاقی که در ارتباط تنگاتنگ با مفهوم خودکنترلی به عنوان یکی از نمودهای بارز سلامت شخصیتی مطرح است، در بخشی از داستان به منصه ظهور

رسیده است که نیازهای سرکوب شده شخصیت گورکن، افکار او را به تمنیات و آمال غیراخلاقی پیوند زده است. آنجا که وسوسه ثروت و ارضای شهوت به‌عنوان هدف غایی گورکن برای او در رؤیاپردازی‌ها و آرزوهایش نمود پیدا می‌کند و آرزو می‌کند کاش فرشته مرگی که در قالب هواپیماهای بمب‌افکن تجلی یافته است، سر از شهر آنها نیز درآورد تا در ازای فروش قبر بتواند به ثروت دست یابد و شهوت سیری ناپذیرش را با پول و دست‌درازی به بیوه‌زنان باقی‌مانده از جنگ سیراب کند:

«نُبِّئتُ عَن حَربٍ تَدُورُ لَعلَّ عَزرائیلَ فیهَا/ نبِّئتُ أنَّ القَاصِفَاتِ هُنَاکَ مَا تَرکَتُ مَکَاناً /إلا وَحَلَّ بِه الدّمارَ فأیَّ سُوقٍ لِلقُبُورِ/حَتَّی کأنَّ الأرضَ مِن ذَهبٍ یُضَاحِکُ حَافِرِیهَا / أوَّاهُ لَو أنَّی هُنَاکَ أسُدُّ بِاللَّحمِ النَّثیرِ جُوعَ القُبُورِ وَجُوعَ نَفسی فِی بِلادٍ لَیسَ فیهَا/ إلّا أرَامِلَ أو عُذارَی غَابَ عنهنَّ الرّجالُ» (سیّاب، ۲۰۱۲: ۱۶۸)

ترجمه: (از جنگی خبردار شدم که در جریان است، شاید عزرائیل در آن باشد/ خبردار شدم که جنگنده‌ها در آنجا جایی را نگذاشته‌اند/ مگر آنکه ویرانش کرده‌اند. چه بازاری برای قبرها شده است/ آن‌چنان‌که گویی در زمین طلا پارو می‌کنند/ آه اگر من آنجا بودم، با گوشت‌های تکه‌تکه شده اشتهای قبرها و نفسم را برآورده می‌کردم، در سرزمینی که/ در آن جز زنان بیوه و دوشیزگانی که مردانشان مرده‌اند، چیزی باقی نمانده است).

چنانچه گذشت دو شخصیت اصلی داستان سیّاب و عباس معروفی در مواجهه با موقعیت تنش‌زا رفتارهای متفاوتی از خودکنترلی بر جای گذاشته‌اند که ریشه این تفاوت می‌تواند علاوه بر تفاوت‌های فردی، ریشه در شرایط اجتماعی نیز داشته باشد. با این توصیف که آیدین از نظر اجتماعی در جایگاه بهتری نسبت به گورکن قرار دارد که از محرومیت‌های عمیقی رنج می‌برد.

۲.۳. تعالی (excellence)

تعالی و برتری در نظریهٔ مارتین سلیگمن به‌عنوان یک وضعیت ایده‌آل در نظر گرفته می‌شود که افراد در آن به برتری و کمال دست می‌یابند. این تعالی شامل توانایی‌ها، فضایل اخلاقی و رضایت از زندگی است (Hall,2000: 78). بازتاب این تعالی در رمان «سمفونی مردگان» و شخصیّت آیدین پدیدار گشته است و با توجه به زندگی آیدین، می‌توان گفت که او به‌رغم داشتن نقص‌ها و مشکلات متعدد، تلاش می‌کند به‌نوعی برتری دست یابد. آیدین با وجود حسادت‌ها و مشکلاتی که در زندگی خانوادگی‌اش به‌ویژه از سوی اورهان دارد، سعی می‌کند با تلاش‌های خود، جلب توجّه و محبّت والدین و انجام وظایف مختلف به تعالی برسد. او با وجود نداشتن حمایت کامل مادر، سعی می‌کند محبت پدر را جلب کند و این نشان‌دهنده‌ی تلاش او برای بهبود وضعیت خود و رسیدن به نوعی کمال است:

«پدر از آیدین پرسید؟ دنبال چی می‌گردی؟ آیدین گفت: دنبال خودم. اورهان می‌گوید: خیال می‌کردم حتماً یک همزاد دارد که آزارش می‌دهد. گاه به ذهنم می‌آمد که اجنّه تصرفش

کرده‌اند» یا در جای دیگر آیدین گفت: من دنبال خودم در گذشته‌ها می‌گردم. ما چیزهایی در گذشته داشته‌ایم که حالا نداریم» (معروفی، ۱۳۸۵: ۲۲۴).

آیدین به دنبال یافتن خود واقعی و ارزش‌های انسانی است. او در پاسخ به پدرش که از او می‌پرسد دنبال چه می‌گردد، می‌گوید:

«دنبال خودم» (معروفی، ۱۳۸۵: ۷۷).

این جستجو برای خود واقعی و برتری شخصیتی نشان‌دهنده تلاش برای رسیدن به تعالی است که در شخصیت آیدین به چشم می‌خورد. در نتیجه، می‌توان گفت که در قسمت مذکور، آدین درصدد دستیابی به تعالی، در مسیر خودشکوفایی و برتری گام برداشته است و این امر منجر به اعتلای اخلاقی او در رسیدن به کمال واقعی شده است. مفهوم تعالی در شخصیت آیدین نشان‌دهندهٔ تلاش او برای رسیدن به کمال و برتری، با وجود مشکلات و موانعی است که در زندگی با آن‌ها مواجه است. این تلاش‌ها، هرچند گاهی اوقات به نتایج منفی منجر می‌شود، نشان‌دهندهٔ تلاش او برای بهبود وضعیت خود و دستیابی به نوعی کمال است.

برادر آیدین می‌کوشد تا او را نیز به هر نحوی که شده از سر راه خود بردارد. دلیل این بی‌مهری نسبت به برادر بزرگ‌تر شاید همان چیزی است که سلیگمن از آن به‌عنوان عقده حقارت یاد می‌کند و معتقد است اگر پدر یا مادر یکی از بچه‌ها را به دیگری ترجیح بدهد نتیجهٔ آن همان است که احساس حقارت در کودک دیگر تقویت یافته و طولی نمی‌کشد که احساس حقارت در کودک تبدیل به عقدهٔ حقارت می‌شود (سلیگمن، ۱۳۸۸: ۲۱۶).

آیدین در تلاش برای رسیدن به مرز شاعری و دانایی است این فرآیند دست‌یابی به کمال و تعالی در زمینه علمی نشان از حسّ برتری جویی آیدین است، نشانه‌هایی همانند: وسواس و دقّت در مطالعه و نوشتن، برگردان موضوعات مختلف به شعر، استناد به اشعار در لابلای سخنان، تأثیر علم آموزی در گفتار و رفتار آیدین همگی بیانگر کوشش او در مسیر تعالی شخصیّتی است:

«آیدین تمام وقت خود را با وسواس و دقت عجیبی صرف خواندن و نوشتن می‌کرد. هر چیز را بـه شعر برمی‌گرداند و برای تحکیم حرف‌هایش یک بیت شاهد مثال می‌آورد. در مدت کوتاهی همه می‌دانستند که شعر از او سرریز می‌کند. رفته رفته غذا خوردن خوابیدن کتاب خواندن، حرف زدن و تمام رفتارش حالتی خاص یافت» (معروفی، ۱۳۸۵: ۱۵۸)

«استاد ناصر دلخون، افاعیل و بحور شعر فارسی را به او آموخته بود و عقیده داشت که آیدین از بند شعر موزون رسته است و به مقام شامخی در ادبیات این سرزمین دست خواهد یافت» (همان: ۱۶۰)

در مکالمه آیدین با مادرش اهداف عالی او روشن می‌گردد همانطور که این تعالی و برتری در نگاه سلیگمن به‌عنوان یک وضعیت ایده‌آل در نظر گرفته می‌شود که افراد در آن به برتری و کمال دست می‌یابند و ایدئال از نظر آیدین دست‌یابی به تحصیلات عالیه و دانش نیکوست:

«من نمی‌خواهم زندگی را تکرار کنم تو که می‌دانی مادر، من پیش استاد ناصر دلخون کلاس شعر می‌روم. قرار است شعرهایم را در مجله چاپ کنند؛ آن وقت بیایم تخمه فروش بشوم» (همان: ۱۵۹)

آیدین به دلیل ویژگی‌های جسمانی و ذهنی از برتری نسبت به بردارش برخوردار است نیز نشان از تعالی و بزرگی اوست. شخصیت آیدین در رمان «سمفونی مردگان» به‌عنوان یک فرد پیچیده و چندوجهی به تصویر کشیده شده است. او با ویژگی‌های جسمانی و ذهنی خاصی که دارد، به نوعی برتری نسبت به برادرانش احساس می‌کند. این برتری نه تنها به دلیل توانایی‌های ظاهری و ذهنی اوست، بلکه نشان‌دهنده تلاش او برای یافتن هویت واقعی و ارزش‌های انسانی نیز می‌باشد. آیدین در طول داستان در جستجوی معنا و هدف در زندگی خویش است. او با چالش‌ها و تضادهای درونی‌اش مواجه می‌شود و تلاش می‌کند تا به خود واقعی‌اش دست یابد. این روند جستجو نشان‌دهندهٔ تمایل عمیق او برای درک جایگاهش در جهان و همچنین فهم بهتر از خود و رابطه‌اش با دیگران است. برتری آیدین همچنین به نوعی به نقد اجتماعی و فرهنگی جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند، نیز مربوط می‌شود. او به دنبال آن است که از قید و بندهای اجتماعی و انتظارات غیرمنطقی رها شود و به آنها پاسخ دهد. این جست‌وجو برای هویت و ارزش‌های انسانی، آیدین را به شخصیتی عمیق و قابل تأمل تبدیل می‌کند که خواننده را به تفکر درباره موضوعات بنیادینی چون آزادی، هویت و مسئولیت وامی‌دارد. به طور کلی، آیدین نمایندهٔ جستجوی فردی است که با وجود چالش‌ها و مشکلات، به دنبال تحقق خود و ایجاد ارزش‌های انسانی است که فراتر از شرایط اجتماعی و خانوادگی‌اش قرار دارد.

تعالی به مفهوم مد نظر سلیگمن در قالب توانایی‌هایی که منجر به رضایت از زندگی و فضائل اخلاقی می‌شود، در داستان "حفّار القبور" محلی از اعراب ندارد. بلکه آنچه به‌عنوان تعالی در این داستان بروز یافته، نوعی برتری مالی است که اخلاق را به حاشیه رانده و رضایت را هم در ارضای نیازهای نهاد (ID) تعریف کرده است که به رفتارهای اولیه جنسی، لذت‌جویی و امیال مالی تقلیل پیدا می‌کند. آنجا که گورکن رضایت از زندگی و شادی را در مرگ دیگران و جنگ‌افروزی دیگران پیدا می‌کند و بازار ناشی از جنگ و خونریزی را عامل محرکی برای رقص و شادی نهاد سیری‌ناپذیر خویش می‌داند:

«نَذرٌ عَلیّ لَئِن تَشبُّ لأزرعنَّ مِن الوُرودِ/ ألفَا تُروِّی بِالدِّماءِ وَسَوفَ أرصِفُ بِالنُقودِ/ هذَا المَزارُ ... /وَسُوفَ أرکَضُ فی الهَجیرِ بِلا حَذاءِ/ وَ أعدَّ أحذیةَ الجُنودِ» (سیّاب، ۲۰۱۲: ۱۶۹)

ترجمه: (نذر کرده‌ام که اگر جنگ دربگیرد خواهم کاشت/ هزاران گل که با خون آبیاری می‌شوند و با پول/ قبرها را خواهم آراست/ و در گرمای ظهر بدون کفش هروله خواهم زد/ تا کفش‌های سربازان را بشمارم).

نهادی که بدر شاکر سیّاب از آن یاد کرده است، می‌تواند استعاره از کشورهای سلطه‌گر و سلطه‌جوی غربی باشد که به ساخت و توزیع اسلحه بین دیگر کشورها پرداخته‌اند و تفکّر غالب بر صاحبان و سهامداران این کارخانه‌ها را در سرمایه‌داری مبتنی بر مرگ دیگران، تعریف کرده است. کارخانه‌ای که چرخ آن با خون مردم می‌چرخد و هر روز ثروت بیشتری برای صاحبانش به بار می‌آورد؛ به عبارت دیگر «سیاب پول را به‌عنوان وسیله‌ای برای راحتی زندگی مردم نمی‌داند بلکه آن را باری بر دوش نوع بشر می‌داند که مسبب عذاب ضعیفان و توحّش ظالمان است» (عنبتاوی، ۲۰۱۶: ۲۳) هجمه‌ای از باورهای سرمایه‌داری و عقل ابزاری که برای رسیدن به اهداف مادّی و ثروت، به دنبال توجیه وسیله هستند؛ و این عدم تعالی اخلاقی و توانایی همزیستی ناشی از حقارتی است که نظام سرمایه‌داری و نظم نوین جهانی قرن بیستم که به دنبال منفعت‌طلبی و جنگ‌افروزی است به حفّار و خانواده وی تلقین کرده است:

«وَالقَاتِلونَ هُم الجناةُ وَلَیسَ حَفَّارَ القُبورِ/ وَهُم الذینَ یَلُونُونَ لی البَغَایا بِالخُمُورِ/ وَهُم المَجَاعةُ وَ الحَرائقُ وَ المَذابِحُ وَ النُواحُ/ وَهُم الذینَ سَیُترکُونَ أبی وَعَمَّتهُ الضَریرةُ/ بینَ الخَرائبِ یَنبشانِ رِکامَهُنَّ عَن العِظامِ» (سیّاب، ۲۰۱۲: ۱۷۰)

ترجمه: (جنایتکاران واقعی قاتلان هستند نه گورکن/ آنان هستند که فساد را با خمر برایم می‌آرایند/ مقصرین واقعی آنان‌اند که گرسنه‌اند، می‌سوزند، کشته می‌شوند و ناله سر می‌دهند/ آنان هستند که پدر و عمه فلک‌زده‌اش را/ در میان خرابه‌ها رها می‌کنند تا بین پشته‌ها دنبال استخوان‌ها بگردند).

در اینجا شخصیت گورکن، عدم تعالی اخلاقی خویش را به عوامل فرا شخصی اجتماعی که در شرایط جنگی به وجود آمده پیوند زده است تا به این نحو از زیر بار مسئولیت‌های انسانی و تعالی اخلاقی شانه خالی کند. به عبارت دیگر می‌توان گفت وی از مکانیسم جایگزین برای پوشش این کمبود استفاده کرده است.

۳.۳. عدالت (justice)

مارتین سلیگمن در نظریهٔ خود، عدالت را به‌عنوان یکی از فضیلت‌های اصلی معرفی می‌کند که به بهزیستی و سعادت فردی و اجتماعی کمک می‌کند، لذا عدالت مشتمل بر انصاف، بی‌طرفی و رعایت حقوق دیگران به شمار می‌آید (زارع دُرنیانی،۱۴۰۲: ۱۰) در رمان «سمفونی مردگان» اثر عباس معروفی شخصیّت آیدین لزوم اجرای عدالت را در خانواده خود احساس می‌کند زیرا رعایت عدالت و تقسیم منصفانه می‌تواند به تقویت روابط خانوادگی و بهبود بهزیستی افراد کمک کند. در مثال ذیل از رمان به خوبی نشان می‌دهد که نباید بخاطر پول مشاجره نمود و در ادامه با عبارت (نصف کنید) جمشید را به عدالت دعوت می‌نماید بخاطر اینکه عدم رعایت عدالت می‌تواند به

اختلافات و ناراحتی‌های عمیق در خانواده منجر می‌شود و اهمیت آن در حفظ سلامت روانی و اجتماعی افراد را برجسته می‌کند:

«با جمشید دست به یقه شدیم. آیدین گفت: سر پول که دعوا نمی‌کنند؛ نصف کنید. گفتم: برای چی؟ ... را هم بهش نمی‌دهم» (معروفی، ۱۳۸۵: ۶۷)

آیدین درک درستی از عدالت دارد و بیشتر به دنبال منافع جمعی و خانوادگی است تا برابری و انصاف واقعی محقق شود، این نشان می‌دهد که او بیشتر اسیر حرص و طمع خود نیست علی‌رغم اینکه برادرش حرص و طمعش آن قدر زیاد است که حتّی از این‌که خانواده خود را در سهم اموال پدری شریک کند امتناع می‌ورزد و زمانی که پدرش وصیت می‌کند او و برادرش به یک اندازه از اموال بهره داشته باشند به شدّت عصبانی می‌شود: «گفتم: من سال‌ها زحمت کشیده‌ام پدر همه را یک کاسه نکن من این عدل‌های پسته را روی کولم گرفته‌ام و چهل پله پایین برده‌ام» (همان: ۳۲) او با تأکید بر زحماتش در مقابل آیدین، تلاش می‌کند تا سهم بیشتری از اموال پدری به دست آورد و تقسیم مساوی را ناعادلانه می‌داند.

شخصیت آیدین در رمان "سمفونی مردگان" به شدّت با مفهوم عدالت در تطابق است، او معتقد بر رعایت انصاف و احترام به حقوق دیگران است و حال آنکه اورهان به دنبال حذف برادرش آیدین و به دست آوردن همه اموال و اعتبار خانوادگی است. اورهان با وجود اینکه آیدین را شایسته ادامه تحصیل می‌داند، به دلیل حسادت و طمع، تصمیم می‌گیرد هر طور که شده راه او را مسدود کند. او حتّی به فکر قتل آیدین می‌افتد و روش‌های مختلفی برای این کار در نظر می‌گیرد که نشان‌دهنده میزان بی‌رحمی و بی‌عدالتی اوست. آیدین با احترام به وصیت پدرش آن را عادلانه تصوّر می‌کند، که این رویکرد فکری با توجّه به ارزش‌های انسانی و خانوادگی است، و این رفتارها نمایانگر درک صحیح از عدالت و اخلاق در شخصیت آیدین است.

«گفتم [اورهان]: آیدین، تو برای کاسبی ساخته نشدی. حالا که پدر نیست مانع تو بشود. می‌خواهی بروی دانشگاه؟ می‌خواهی به همان ادبیات ادامه بدهی؟ من خرجت را می‌دهم گفت: نه به هیچ وجه. چرا؟ چه اصراری داری؟ کار از کار گذشته و من نمی‌خواهم وصیت پدر را نادیده بگیرم گفتم: تو وقتی منصرف بشوی، وصیت خود به خود ملغی است... به راه نمی‌آمد،... مادر هم مدام مریض بود نمی‌گذاشت که املاک را به ثبت برسانیم. آن وقت تصمیم خودم را گرفتم و به آستارا رفتم... فالگیر گفت: که کسی سد راه توست... گفتم: بیرون شهر با یک چماق چطور است؟ گفتم: از صخره پرتش کنم؟ گفتم در غذایش زهر بریزم؟ فالگیر گفت: مگر مغز چلچله خورده‌ای؟ بالاخره تصمیم گرفتم هر جور شده کلکش را بکنم» (معروفی، ۱۳۸۵: ۳۵۷-۳۵۹).

آیدین بر احترام به حقوق مساوی اعضای خانواده تأکید دارد و حال آنکه برادرش به دنبال حذف او و تصرف همه دارایی‌های خانوادگی است و به دلیل حسادت و طمعی که دارد، حتی به فکر کشتن برادرش آیدین هم می‌افتد و اقداماتی را برای این کار انجام می‌دهد، بدون اینکه به

ارزش‌های انسانی و وصیت پدرش توجه کند. در این بین آیدین فقط به دنبال این است که منافع و مصالح خانواده خودش می باشد و به همین دلیل بر اصول عدالت و اخلاقیات تأکید دارد.

شخصیت‌های داستان "حفّار القبور" به‌ویژه گورکن که افراد عراق جنگ‌زده سرمایه‌داری را به تصویر می‌کشد، به‌رغم آگاهی از مفهوم عدالت در پی نیل به آن نیستند. جامعه‌ای که در آن جنگ افروزان و ثروتمندان بر جان و مال افراد، تملک و چیرگی دارند. بنابراین، عدالت‌خواهی در آنان شکل نمی‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که افراد مظلوم در ارتباط مداوم با عناصر مالی و احتیاجات روزمره و ابتدایی‌شان که عامل دیالکتیکی و خودجوش بیرونی بی‌اخلاقی‌ها و بی‌عدالتی‌ها به حساب می‌آید، نقش برجسته‌ای در جهت شکل دادن به هرج‌ومرج دارد. و به قول جورج لوکاچ «آگاهی و موضع قشر پائین نسبت به حقوقشان متزلزل است زیرا آنان همچنان در ارتباط و پیوندی محکم با سیستم منسوب به سرمایه‌داری به سر می‌برند» (لوکاچ، ۱۳۷۷: ۱۷۴). این داستان، درواقع بیانگر اوضاع و شرایط عراق در حال گذر به سرمایه‌داری جنگ افروزانه است که در آن طبقه برخوردار و اربابان از هرگونه عدالت‌پروری و بیداری در بین طبقات پایین جامعه به‌شدت بیمناک هستند. لذا در برابر هرگونه عدالت‌خواهی، موضع هجومی اتّخاذ کرده و آنان را از پای درمی‌آورند. زیرا به اعتقاد جورج لوکاچ، ثروتمندان و طبقه برخوردار به‌خوبی می‌دانند که «طبقات محروم جامعه این گنجایش را دارند تا با قدرتی فراگیر، به بررسی ساختار طبقاتی جامعه پرداخته و آن را به‌سوی تغییر و تحوّل و عدالت‌محوری سوق دهند» (همان: ۱۸۹). لذا شخصیت‌های داستان را در هاله‌ای از نیازهای اولیه از قبیل خوراک، پوشاک، مسکن و نیازهای جنسی محصور می‌کنند تا از مفاهیم والای اخلاقی همچون عدالت و انسانیت به دور باشند. البته اگر بخواهیم در داستان "حفّارالقبور" آگاهی شخصیت‌های داستان را بررسی کنیم در هیچ‌کدام از شخصیت‌های داستان به‌جز گورکن اثری از مفهوم عدالت یافته نمی‌شود؛ که البته این عدالت‌خواهی وی نیز قابلیت دسته‌بندی را دارد. اولین مصداق عدالت نزد وی، حق برطرف کردن نیازهای غریزی است. آنجا که در پی رفع نیازهای غریزی ازجمله رفع نیاز به آب و غذا است:

«سَأَمُوتُ مِن ظَمأٍ وجُوعٍ/ إنْ لَم يَمُتْ بَعضُ الأنامِ» (سیّاب، ۲۰۱۲: ۱۶۷).

ترجمه: (از تشنگی و گرسنگی خواهم مُرد / اگر برخی از مردم نمیرند).

بعد از آن نیاز به عدالت برای تأمین حق و نیاز جنسی در وی شکل‌گرفته است و به دنبال اشباع این نیازها، دست به رفتارهای غیرانسانی می‌زند که نوعی دوگانگی ارزشی را در افراد جامعه به وجود می‌آورد. نیازهای اوّلیِ وی از راه‌های نادرست و نامشروع رفع می‌گردد، عدالت به مفهوم اخلاقی وجدانی در وجود او شکل می‌گیرد و با مؤاخذه خویش در پی رهایی از جنایات است:

«واخَيبتَاه! أَلَنْ أعيشَ بغيرِ مَوتِ الآخَرين؟» (همان: ۱۶۹).

ترجمه: (داد از نا امیدی! آیا بدون مرگ دیگران زندگی خواهم کرد؟).

سرانجام در ارتباط با عامل مکانیکی بیرونی یعنی عقل ابزاری و شرایط نامساعد اجتماعی، وی روح خویش را تسلیم نفس امّاره می‌کند و به پوچی اخلاقی و انسانی می‌رسد؛ لذا با آرزوی مرگ و نیستی دیگران به امید یافتن ثروت و پول است.

در ادامه شخصیّت کلیدی که با مفهوم عدالت ارتباط تنگاتنگی دارد شخصیّت محتسب یا همان پاسبان است. معمولاً در ادبیات، محتسب نماد عدالت مبتنی بر قانون است که فضایی سالم و دور از آشوب و جرم و جنایت را فراهم می‌کند. با این‌حال سیّاب، مجریان قانون و پاسبانان را که بایستی نماد نظم و برخورد با بی‌عدالتی و ستم باشند را به باد انتقاد گرفته و از آنان به‌عنوان سست عنصرهایی یاد کرده که در پست و منصب خودشان با سکوت در برابر بی‌عدالتی به دنبال می‌گساری و خوش‌گذرانی هستند. سیّاب در داستان "حفّارالقبور"، پاسبان خسته و مستی را به تصویر کشیده که شبانه راه میخانه را در پیش گرفته و در جوار زنان به سر می‌برد. ظاهراً سیّاب نگاهی منتقدانه به ورای شخصیت پاسبان دارد؛ و پرده از حقیقت جامعه‌ای برمی‌دارد که فساد و قانون‌گریزی دامن مردان قانون و حاکمان آن جامعه را نیز آلوده ساخته است. در چنین جامعه‌ای با اشاعه فحشا و شکستن قُبح آن توسط مجریان قانون علاوه بر شیوع آن در بین طبقات پایین جامعه، آثار و پیامدهای فردی جبران‌ناپذیری چون افسردگی و غیره از خود بر جای می‌گذارد:

«وَحَارِسٌ تَعِبٌ يَعُودُ/ وَسْنانَ يَـحلُمُ بِالفِراشِ/ وَزوجُه تذكِي السِراجَ/ وَتُؤَجِّجُ التَّنُّور صَامتةً وَأَخيلةُ اللَهيبِ/ تُضفِي عليهَا ما تَشاءُ مِن اكتِئابٍ وَابتهاجٍ/ ثُمَّ اضمَحَلَّ الحَارِسُ المَكدُودُ/ وَ ارْتفعَتْ يدٌ بعدَ انتظارٍ/ وهَوتْ عَلَىَ البابِ العَتيقِ/ وَأَطلَّ مِن إحدىَ النَّـوافِذِ و هِيَ تُفتَحُ وَجهٌ حَزينٌ/ وَتقُولُ أنثىَ فِـي اكتِئابٍ: ضَيفٌ جَديدٌ»(همان: ۱۷۳).

ترجمه: (پاسبان خسته‌ای داشت برمی‌گشت/ مست بود و در فکر رختخواب، زنش چراغ را روشن می‌کرد/ و در تاریکی تنور شعله‌ور بود و شعله‌های فکر و خیال/ تا می‌توانست ناراحتی و غم بر او وارد می‌کرد/ اندکی بعد نگهبان غمگین ناپدید شد / بعد از کمی انتظار دست‌هایی بالا رفت/ و بر در کهنه فرود آمد/ از یکی از پنجره‌ها چهره ناراحتی پدیدار شد/ زنی در کمال افسردگی می‌گفت: مهمان جدیدی در راه است).

۳-۴. خرد (wisdom)

از دیدگاه سلیگمن، خرد یکی از فضایل اصلی و بخش مهمی از یک زندگی خوب و کامل است. این فضیلت شامل توانایی‌های شناختی همانند: کنجکاوی، قضاوت، خلاقیت و توانایی یادگیری و کاربرد دانش در مواجهه با چالش‌ها و موقعیت‌های مختلف است (سلیگمن، ۱۳۸۸: ۲۲۵). با توجه به شخصیت آیدین در پاراگراف ارائه‌شده، به نظر می‌رسد که او دارای خرد و درایت به معنای واقعی آن است. رفتارهای او نشان‌دهنده توانایی در قضاوت درست و ناتوانی در استفاده از دانش و تجربه‌های گذشته برای بهبود وضعیت کنونی‌اش است، او با استفاده از دانش و تجربه‌های خود برای حل مشکلات و بهبود روابط، استفاده می‌کند که نشان می‌دهد صاحب تفکّر منطقی و قضاوت صحیح است.

«عمو صابر گفت: خدانگهدار. ما که چیزی نشدیم. عمو، تو بخوان شاید چیزی شدی. من خیلی به تو امیدوارم. در ضمن وقتی بارت را بستی و خواستی بروی، بیا پیش من، می‌خواهم یک چک برایت بنویسم که لااقل یکی دو سال راحت باشی» (معروفی، ۱۳۸۵: ۱۶۷)

آیدین به دنبال کسب خرد و دانش بود لذا مورد حسادت برادرش اورهان قرار می گرفت:

«وقتی می‌دیدم این هیکل گنده با آن غروری که سابق داشت تحت فرمان من درآمده، لذّت می‌بردم. تمام عمر می‌خواست بیشتر از من بداند که حتماً برتری‌اش را به رخ من بکشد. می‌خواست به دانشگاه برود تحصیلات عالی و مقام به دست بیاورد امّا هر چه باشد من در بازار بزرگ شده بودم میان گرگ‌ها» (همان: ۲۹۰).

در نتیجه، می‌توان گفت که شخصیت آیدین مطابق نظریه سلیگمن صاحب خرد است او نه تنها توانایی استفاده از دانش و تجربه‌های گذشته برای بهبود وضعیت کنونی‌اش را دارد، همچنین بخاطر خرد و رفتارهای منطقیش، مورد تأیید مادر و آیدا و عموصابر و دیگر نزدیکانش می باشد.

نظر به اینکه سلیگمن مفهوم خرد را با دانش در ارتباط می‌داند (سلیگمن، ۱۳۸۸: ۲۲۶). آثار بدر شاکر سیّاب جولانگه ارزش‌های معرفتی مبتنی بر آگاهی و دانش‌اندوزی است. سیّاب به صورت ویژه در داستان "حفّارالقبور" به مفهوم خرد پرداخته و با نگاه انتقادی به مسائل و مشکلات جاری کشور عراق، ریشهٔ تمام ناهنجاری‌ها و کاستی‌های اجتماعی اخلاقی جامعه را در دوری از علم و آگاهی و خردگریزی می‌داند، به‌عبارت‌دیگر وی فصل بین انسانیت و توحش را در خرد تعریف کرده است؛ آنجا که گورکن علّت هنجارشکنی‌ها را در دوری از کتاب به عنوان نماد خرد بیان کرده است:

«أنّـی کَوحشٍ فـی الفَلاةِ/ لـَمْ أقرَأْ الکُتُبَ الضِّخامَ وشَافِعی ظمَأٌ وجُوعٌ» (سیّاب، ۲۰۱۲: ۱۷۰)

ترجمه: (مانند حیوانی وحشی در بیابان هستم/ کتاب‌های بزرگ نخوانده و عذر موجهم تشنگی و گرسنگی است).

نکته شایان‌ذکر این است که بی‌خردی و دانش‌گریزی افراد در جامعه آنان را به گرسنگی سوق می‌دهد و شاید بتوان این گرسنگی را به ابعاد روحی و معرفتی شخصیّت انسان تسرّی داد که باعث می‌شود فرد نتواند در مواجهه با موقعیت‌های مختلف قضاوت درستی انجام دهد. آنجا که قضاوت شخصیّت منفی داستان جنبش غیراخلاقی به خود می‌گیرد و برای رهایی از موقعیت استرس‌زا به مکانیسم دفاع روانی عقلانی‌سازی می‌پردازد آنجا که به‌رغم اطلاع از کراهت و زشتی رفتارش سعی می‌کند آن را به یک دلیل ظاهراً منطقی پیوند بزند. به‌عبارت‌دیگر استفاده از این مغالطه منطقی به فرد اجازه می‌دهد ناکارآمدی و اختلالات رفتاری‌اش را با نقاشی خود به‌عنوان قربانی یک نظام فکری غارتگر توجیه کند. این طرز تفکّر به فرد اجازه می‌دهد تا سعی کند از زیر بار مسئولیت‌های انسانی و قضاوت‌های خردمندانه شانه خالی کند. در واقع شخصیّت نامتعادل، جنبه‌های عاطفی و انسانی موضوع را نادیده می‌گیرد و تنها به جنبش منطقی آن توجّه

می‌کند تا با بال‌وپر دادن به نیروی عقلانی از مواجهه دردناک با احساسات ناخوشایند پیشگیری نماید:

«مَهمَا ادَّنأت فَلَن أسفَّ کمَا أسِفُّوا لی شَفیعُ/ أنَّی نَویتُ وَیفعلُونَ، وَإنَّ مِن یَئد البَنینِ/ وَالأمُهاتُ وَیستحل دم الشیوخ العاجزین/ لأحط من زانٍ انتهک الغزاة وما استباحوا!/ والقاتلون هم الجناة ولیس حفار القبور» (همان: ۱۷۲)

ترجمه: (هرچقدر که دنی و پست باشم، مانند آنها پست نخواهم شد. من شفیعی دارم/ من می‌خواهم و آنها انجام می‌دهند، آنکه فرزندان/ و مادران را می‌کشد و خون پیرمردهای ناتوان را مباح کرده/ پست‌تر از زناکاری است که اشغالگران و آنچه مباح دانسته‌اند را نقض می‌کند/ جنایت‌کاران واقعی قاتلان هستند نه گورکن).

در اینجا به وضوح ملاحظه می‌شود که چگونه شخصیت گورکن که درگیر روابط نامشروع و می‌گساری است با استفاده از ابزار منطقی خود را با قاتلان و جنگ‌افروزانی مقایسه می‌کند که خون بی‌گناهان را بر زمین می‌ریزند و در نهایت با این نتیجه‌گیری که من در مقایسه با آنها خوب هستم خود را فردی پاک و بی‌گناه قلمداد می‌کند. این رفتار و طرز تفکّر در واقع یک قربانی اصلی دارد و آن هم خرد و خردورزی است که با لگدمال شدن زیر این نوع تفکّر سر از جنایات ضد بشری و انسانی درمی‌آورد.

۳-۵. انسانیّت (Humanity)

مارتین سلیگمن یکی از بنیان‌گذاران روان‌شناسی مثبت‌گرا، مفهوم انسانیت را به‌عنوان یکی از فضیلت‌های اصلی که به خوشبختی و بهزیستی انسان‌ها کمک می‌کند، معرفی کرده است. انسانیت در نظریه سلیگمن شامل: مهربانی، عشق و تعاملات اجتماعی مثبت است؛ این فضیلت به افراد کمک می‌کند تا روابط معنی‌دار و مثبتی با دیگران برقرار نماید و از طریق این روابط بهزیستی خود را افزایش دهد. به‌طور خاص، انسانیت شامل توانایی برقراری روابط نزدیک و صمیمی، عمل به نفع دیگران و داشتن احساسات مثبت نسبت به دیگران و توانایی فهم و مدیریت عواطف خود و دیگران برای برقراری تعاملات مثبت است. انسانیت با سایر فضیلت‌های مدنظر سلیگمن همانند: خرد، شجاعت، عدالت، اعتدال و تعالی ارتباط تنگاتنگی دارد؛ هر یک از این فضیلت‌ها به نحوی به بهبود کیفیت زندگی و افزایش خوشبختی انسان کمک می‌کنند. مثال‌هایی از انسانیت در زندگی روزمره شامل کمک به یک دوست در زمان نیاز، نشان دادن مهربانی و توجه به خانواده و دوستان و درک و همدردی با احساسات دیگران و تلاش برای کمک به آن‌ها است. این ویژگی‌ها به فرد کمک می‌کند تا در روابط خود موفق‌تر باشد و از طریق ارتباطات مثبت، بهزیستی و رضایت بیشتری در زندگی خود تجربه کند:

«آیدین در یک برش از زمان به جایی می رسد که تسلیم می شود. تسلیم سرنوشت و حتّی تسلیم مرگ، امّا نمی‌میرد و ویران می‌شود. مرگ آیدا، پدر، مسئله سورمه، و رفتار اورهان خردش می‌کند» (معروفی، ۱۳۸۵: ۲۵-۳۰).

در این قسمت، مفهوم انسانیت در تضادها و احساسات پیچیده‌ی شخصیت‌ها به نمایش گذاشته شده است، آیدین نسبت به مرگ خواهرش آیدا و پدر و سورمه و رفتارهای آزار دهنده برادرش اورهان تا سرحد مرگ پیش می‌رود ولی از پا در نمی‌آید و تسلیم نمی‌گردد و این همان انسانیّت اوست که نسبت به خانواده خود علی رغم تمام ناملایمتی ها با روحیه بالا ادامه می‌دهد.

آیدین با وجود اینکه رفتارهای ناپسند بسیاری از پدرش می‌بیند و حتی توسط پدرش از خانه طرد می‌شود لکن زمانی‌که از پدرش سخن می‌گوید همواره با احترام او را صدا می‌زند:

«آیدین: گفت من می‌خواهم به درس ادامه بدهم، پدر» (معروفی، ۱۳۸۵: ۱۲۵)

«عمو صابر به آیدین گفت: می‌خواهی بروی دانشگاه؟ بله عموجان ،کدام دانشگاه؟ گفتم که دانشگاه تهران یا هرجا که قبول شدم» (همان: ۱۶۷)

«در نهایت مقصدش تهران بود. می‌خواست به هر قیمتی شده دورهٔ دانشگاه را بگذراند و همهٔ آرزوهاش را به تحقق برساند» (همان، ۱۸۰)

«آیدین به آقای میرزایان گفت: من که روز اول به شما. گفتم می‌خواهم خرج چهار پنج سال زندگی در تهران را دربیاورم» (همان: ۱۸۳).

آیدین با درک نسبت به وضعیت اقتصادی خانواده‌اش، حاضر است در کنار تحصیلش در تهران، مشغول به کار شود تا هزینه‌ای را بر دوش خانواده‌اش تحمیل ننماید. آیدین حتّی در برخورد با وابستگانش هم ادب را در گفتار رعایت می‌نمود، در مثال فوق عمو صابر از آیدین می‌پرسد که آیا می‌خواهی به دانشگاه بروی؟ و آیدین در پاسخ با مهربانی پاسخ می‌دهد: بله عموجان. شخصیت آیدین در این رمان به وضوح مثال بارزی از انسانیت است؛ او توانایی درک و مدیریت احساسات خود و دیگران را دارد؛ واکنش‌های مهربانانه او نسبت به ارزش‌های برادری و خانواده، نشان‌دهنده توانایی او در شناخت و ارزیابی صحیح احساسات و نیازهای دیگران است. آیدین، عاشق هنر و ادبیات هست و اهمیّت زیادی به ارزش‌های معنوی و انسانی می‌دهد؛ و تمام تمرکزش بر روی رشد شخصی و درک عمیق از دیگران و اطرافیانش است.

با توجه به معیارهایی که برای تعریف انسانیت از دیدگاه سلیگمن وجود دارد، اگر بخواهیم شخصیت‌های داستان «حفّار القبور» به ویژه شخصیت محوری گورکن را مورد بررسی قرار دهیم، می‌توان به این نتیجه گرفت که داستان شعری «حفار القبور» اثری است که در فحوای خودش مفهوم مرگ انسانیت و عواطف انسانی از قبیل عطوفت، همزیستی، خیرخواهی و... را به یدک می‌کشد. در پایان داستان که زن روسپی از دنیا می‌رود و گورکن بی‌اطلاع از اینکه این مرده همان زنی است که شب را با او سپری کرده، با خوشحالی پولی که بین دست‌هایش بوده را برداشته و او را دفن می‌کند، دلالت بر این مفهوم دارد که مفهوم انسانیت با تمام خوانش‌های منشعب شده از آن در برابر پول خویش را باخته است:

«لَو حَدّثَ التّابوتُ عَمَّن فيهِ أو رَفَعَتْ يَداهاَ / حاشِيةَ الغِطاءِ تحتَ النُّجومِ السّاهِماتِ/ لَكادَ يُنكِرُ مَن رَآهاَ/ماتَتْ كَمَن ماتُوا، ووَارَاهاَ كَمَا وَارى سِواهَا» (سیّاب، ۲۰۱۲: ۱۷۶)

ترجمه: (گر تابوت زبان باز کند که چه کسی را در بر دارد یا آن که دستانش/ زیر چشمک ستارگان، پوشش تابوت را کنار زند/ هرکه او را می‌دید باور نمی‌کرد که/ آن زن مانند بقیه مرده است و مانند دیگران به خاکش سپرده است)

وی در جای دیگری ضمن اشاره به نظم نوین جهانی که با شعار انسان ولی بر ضد انسان عمل می‌کند، از نزول و محدودیت مفهوم انسانیت به نیازهای مادّی ازجمله خوراک، پوشاک و مسائل جنسی انتقاد کرده است و تعریف انسان را این‌گونه بیان کرده که انسان موجودی پولدار است:

«هكَذا قَد أسفَّ مِن نفسِه الإنسانُ وَانهارَ كَانهِيارِ العَمود / فهو يَسعى وحُلمُه الخبزُ والأسمالُ والنّعلُ واعتِصارُ النّهود!/ والّذى حارتِ البَريةُ فيهِ بالتّأويل، كائنٌ ذُو نقُود» (سیّاب، ۲۰۱۲: ۷۱).

ترجمه: (و این‌گونه انسان جایگاهش را پائین آورد و بسان ستونی فرو افتاد/ در حالیکه در رویای نان، لباسی کهنه، کفش و فشردن سینه‌ها است تلاش می‌کند/ و آنچه روزگار در تعریف آن مات و مبهوت مانده، موجودی پول‌دار است).

در ادامه نیز شخصیت گورکن از مرگ دیگر انسان‌ها برای رسیدن به پول و خوش‌گذرانی استفاده می‌کند، زن فقیر نیز در ازای دریافت پول است که جسم و کرامت انسانی خویش را همچون کالایی به گورکن می‌فروشد. وی از تغییر جایگاه انسان و تنزل آن به وسیله و ابزاری برای نیل به خواسته‌ای نهاد سیری‌ناپذیر انتقاد کرده است. از دیدگاه وی شیءشدگی افراد، موجب شده تا با مرگ انسانیت، زمینه‌های پول و ثروت بیشتری را برای شخصیت‌های تیپیکال از قبیل گورکن ایجاد شود:

«فَلتُمطرنَّهم القذائفُ بِالحَديدِ وبالضّرامِ / وَ بِمَا تَشاءُ مِن إنتقامِ / مِن حُمَّيَاتٍ أو جُذام! / نذرٌ علىّ لئِن تشبَّ لأزرعنَّ مِنَ الوُرودِ / ألفاً تـــــرَوَّى بِالدّماءِ وَ سُوفَ أرصِفُ بِالنّقودِ هذا المَزارِ» (همان: ۱۶۹).

ترجمه: (بگذار بمب‌افکن‌ها با ترکش و آتش بر آنان ببارد/ هر چقدر می‌خواهد انتقام بگیرد/ با تب و جذام/ نذر کرده‌ام که اگر جنگ دربگیرد خواهم کاشت/ هزاران گل که با خون آبیاری می‌شوند و با پول/ قبرها را خواهم آراست).

بنابراین در این داستان، روابط فیمابین انسان‌ها بر اساس انسانیت و حقّ نوع‌دوستی و همزیستی مسالمت‌آمیز تعریف نشده است بلکه پدید دیگری به عنوان پول وارد روابط شده و عینیت پیدا کرده است که با در اختیار قرار دادن امکانات جهت رفع نیازها، بر رفتار انسان‌ها تأثیر گذاشته و هویت واقعی انسان را به حاشیه می‌راند؛ یعنی فاعل و مفعول هردو تحت سیطره پول به‌عنوان عامل بیرونی و عینی قرار گرفته و هویت انسانی‌شان را فراموش کرده و تن به رفتارهای غیرانسانی می‌دهند. بدین معنی که «کالاها و پول چنان پدیدار می‌شوند که گویی منحصراً با

یکدیگر مرتبط هستند و این واقعیت را پنهان می‌کنند که محصولاتِ کار انسانی‌اند و درنتیجه موجب می‌شوند که آدمیان وارد نسبت‌های خاصی با یکدیگر شوند» (کاریگن، ۱۳۹۳: ۳۶). سیّاب در این اثر ادبی معتقد است که پول، نه‌تنها موجب ارتقای انسان‌ها و کمال نمی‌شود، بلکه وسیله تعاملی بین بدکاران است تا با استفاده از این ابزار، با فشار بر دیگران به مقاصد حیوانی خویش نائل شوند. «بدر شاکر پول را به‌عنوان وسیله‌ای برای راحتی زندگی مردم نمی‌دادند بلکه آن را باری بر دوش نوع بشر می‌دادند که مسبب عذاب ضعفا و توحش ظالمان است» (عنبتاوی، ۲۰۱۶: ۲۳) لذا گورکن که شیطان و قابیل (۱) درونش، وسوسه هر نوع گناهی را برجسته می‌کند، برای رسیدن به پول و امیال نفسانی، مرگ و نیستی دیگران را به‌عنوان هدف نهایی خویش برمی‌گزیند. او در ازای پولی که از دفن انسان‌ها به دست می‌آورد، جسم زنان آنها را می‌خرد. زن فاحشه نیز کرامت خویش را برای ادامه حیات با پول معاوضه می‌کند گویا پول موجود عینی خاصی است که با قدرت جادویی خودش، افسار زندگی انسان‌ها را در دست گرفته و همه را برده خویش کرده است:

«ویَکادُ یَحنِقُها لَهاثِی و هی تَسمعُ فی لَظاهِ / قَلبی و وَسوَسَةَ النُّقودِ نقودُها! واخَجْلَتاه!» (سیّاب، ۲۰۱۲، ص ۱۶۹).

ترجمه: (سوز نفسش داشت مرا می‌سوزاند و در آتش/ به ندای قلبم گوش فرا می‌داد/ و وسوسه پول، پول او، شرم بر من).

۴. نتایج پژوهش

شخصیت‌های اصلی به کار گرفته شده در دو داستان حفّار القبور بدر شاکر سیّاب و سمفونی مردگان عباس معروفی که حول محور گورکن و آیدین می‌چرخند، ناظر به نقاط اشتراکی است که مهم‌ترین آن منفی و مثبت بودن دو شخصیت اصلی است. مفاهیم مثبت نگری همچون: خود کنترلی، انسانیّت، عدالت، خرد، تعالی در دو اثر ادبی بازتاب داشته است که با نظریه سلیگمن همخوانی دارد امّا رویکرد آیدین در رمان «سمفونی مردگان» و گورکن در «حفّار القبور» دارای دو جنبه مثبت و منفی است که در مفاهیمی مثل عدالت به نقطه اشتراک می‌رسند. شخصیّت گورکن با توجه به طبقه‌بندی مدنظر سلیگمن از جنبه‌های مثبت نگر فاصله گرفته و غرق در تکانه‌های غیراخلاقی شده که آن را از هویت انسانی‌شان دور کرده است. از نگاه روانشناسی نیز رنج بردن از کمبودها و نقص‌های عاطفی، معرفتی و... به‌عنوان بستری برای بروز تکانه‌های منفی در این شخصیت مشهود است. برعکس آیدین دارای شخصیتی مثبت‌نگر بوده و با پشتکار نستوه خود تلاش برای مقاومت درباره تکانه‌های روانی است. نقاط اشتراک بین دو نویسنده در پرورش شخصیت‌های منفی به‌رغم فاصله زمانی و مکانی موجود بین بدر شاکر سیّاب و عباس معروفی است که ناشی از تجربه شرایط مشابه در دو کشور ایران و عراق است که تجربه‌های تلخ

مشترکی از قبیل اشغالگری نظامی دوران جنگ دوم جهانی و سیطره اندیشه‌های سرمایه‌داری را تجربه کرده است.

وجه افتراق دو نویسنده در نوع نگاه دو ادیب به شخصیت‌های منفی داستان است که نه‌تنها رفتارهای مثبت‌نگری ندارند بلکه از مفاهیم و مصادیق آن فاصله گرفته‌اند. بدر شاکر سیّاب ریشه منفی‌گرایی شخصیت‌های داستان را در مسائل اجتماعی و کمبودهای ناشی از محرومیت‌های طبقاتی تعریف کرده است. از نگاه وی پدیده‌هایی از قبیل فقر، جنگ‌زدگی، اشغال‌گری، عدم آگاهی و فساد طبقه حاکم اسبابی هستند که موجب شده است تا شخصیت گورکن به‌عنوان نمادی از شهروند عراقی درگیر جنگ از تعالی، خردورزی و انسانیت دور شود و میدان را برای جولان جنبه‌های منفی از قبیل بی‌تفاوتی، شیء شدگی، الینه‌شدن و بحران هویتی خالی کند. در حالی که عباس معروفی در بحث شخصیت‌شناسی افراد بیشتر بر جنبه‌های شخصی با تکیه بر نهاد خانواده به عنوان عنصری شخصیت ساز تأکید کرده و ریشه مثبت نگری شخصیت آیدین به‌عنوان نمودی از یک جامعه بزرگ‌تر را در کمبودها و اشتباهاتی تعریف کرده است که بیشتر ریشه در تربیت و شأن خانوادگی افراد دارد.

نقطه اشتراک دیگر شخصیت آیدین و گورکن در نوع نگاه آنان به عدالت است. آیدین و گورکن از عدالت اجتماعی و حقوق اوّلیه مشترکی سخن به میان آورده اند که به نیازهای اولیه انسان از قبیل حق خوراک، پوشاک، مسکن و مسائل جنسی بی تفاوت است. در واقع آیدین و گورکن در حق‌خواهی تعریف کرده است که البته هر دو شخصیت از ابزارهای متفاوتی برای نیل به آن استفاده کرده‌اند.

پی‌نوشت

۱. بدر شاکر سیّاب یکی از علل گرایش وی به رفتارهای غیرانسانی برای کسب پول و لذت را وسوسه قابیل درونش می‌داند همان‌گونه که قابیل با وسوسه‌های شیطانی جنایت کرد قابیل درون گورکن نیز وی را می‌آزارد: إنّ قابیلَ الـمُکَبَّلَ بالحَدیدِ/ فی نَفسیَ الظَّلماءَ هَبَّ و قَرَّ یَعصِرُه الـمَلالُ (سیّاب، ۲۰۱۲: ۱۷۰)

منابع

ارشاد، فرهنگ (۱۳۹۱). کندوکاوی در جامعه‌شناسی ادبیات، تهران: آگه.

تسلیمی، علی (۱۳۸۸). نقد ادبی: نظریه‌های ادبی و کاربرد آن‌ها در ادبیات فارسی، چاپ دوّم، تهران: کتاب آمه.

رماک، هنری (۱۳۹۱). «تعریف و عملکرد ادبیات تطبیقی»، ترجمه فرزانه علوی زاده، نشریه ادبیات تطبیقی، ش ۴، ۷۳-۵۴.

زارع دُرنیانی، عیسی؛ فؤاد عبدالله زاده (۱۴۰۲). «تحلیل روان‌شناختی شخصیت إریان در رمان الرجل الذی آمن بر اساس نظریهٔ مارتین سلیگمن»، مجله پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، سال دوازدهم، ش ۱، ۱-۱۷.

سلیگمن، مارتین (۱۳۸۸). روانشناسی مثبت نگر در خدمت خوش نودی پایدار، ترجمه مصطفی تبریزی و همکاران، تهران: نشر دایره.

السیّاب، بدر شاکر (۲۰۱۲ م). أنشودة المطر، قاهره: موسسهٔ هنداوی للنشر.

شهبازی، آرزو و حسینی، مریم (۱۳۹۳). «نقد ساختگرای تکوینی رمان همسایه‌ها اثر احمد محمود»، فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی، سال دوّم، ش ۳، ۶۶-۹۱.

عبداللهی، مجتبی (۱۳۹۳). «رواج سادیسم»، مجله گزارش، ش ۲۶۰، ۳۹-۴۰.

عنبتاوی، دلال حسین (۲۰۱۶). بدر شاکر السیّاب قراءة أخری، چاپ اوّل، عمان: دارالأزمنة للنشر والتوزیع.
لوکاچ، جورج (۱۳۷۷). تاریخ و آگاهی طبقاتی، ترجمه محمّدجعفر پوینده، تهران: نشر چشمه.
کاریگن، پیتر (۱۳۹۳). «بت‌وارگی کالاها: مروری بر برخی پیامدهای سرمایه‌داری و تأثیر آن بر رفتار انسان‌ها»، ترجمه سید محمدجواد سیدی، مجله سوژه سبک زندگی، ش ۸۱، ۶۹-۴۰.
مرادی، علیرضا (۱۳۹۴). «استوارت هال و مسئله بحران هویت»، فصلنامه علمی ترویجی جامعه فرهنگ و رسانه، سال چهارم، ش ۱۴، ۱۰۱-۱۲۰.
معروفی، عباس (۱۳۸۵). سمفونی مردگان، تهران: ققنوس.
نجفی، حسن و اصلانی، سردار (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی آثار ادبی بدر شاکر السیّاب و هوشنگ گلشیری از دیدگاه نقد اجتماعی ادبیات»، رساله دکتری، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه اصفهان.

References

Abdullahi, Mojtaba (2014). "Sadism", Gozaresh Magazine, vol. 260, 39-40. [In Persian]
Al-Sayyab, Badr Shaker (2012). Unshūdat almaṭar, Cairo: Hendavi Institute of Publication. [In Arabic]
Anbatawi, dalal Hussein (2016). Badr Shakir al -Sayyab Another reading, First Edition, Oman: Dar al –Zamena for Publication. [In Arabic]
Ershad, Farhang (2012). Analysis in the Sociology of Literature, Tehran: Agah. [In Persian]
Gugrondan Ririn, Risnawita (2010). Teori- Teori Psikologi, Yogyakarta, Ar-Ruzz Media. [In English]
Hall, C. S, (2000). Teoria da personalidade (M. A. V. Veronese), Trad. 4a ed. Porto Alegre: Artmed. [In English]
Karigen, Peter (2014). " Commodity fetishism: A review of some of the consequences of capitalism and its impact on human behavior", Translated by Seyed Mohammad Javad Seyyedi, Journal of Suzheh zendagi, vol. 81, 69-40. [In Persian]
Lukach, George (1377). History and Class Awareness, Translated by Mohammad Jafar Pouyandeh, Tehran: Cheshmeh Publishing. [In Persian]
Maroufi, Abbas (2006). Symphony of the Dead, Tehran: Qoqnus. [In Persian]
Moradi, Alireza (2015). "Stuart Hall and the Identity Crisis issue", Quarterly Journal of Culture and Media Society, Vol. 14, 101-120. (In Persian(
Najafi, Hasan; Aslani, Sardar (2021). "A Comparative Study of Badr Shakir al -Sayyab and Houshang Golshiri from the Social Critique of Literature", PhD Thesis, Foreign Language Faculty, University of Isfahan. [In Persian]
Remak, Henry (2012). "Definition and Performance of Comparative Literature", Translated by Farzaneh Alavizadeh, Journal of Comparative Literature, vol. 4, 54-73. [In Persian]

Seligman, Martin (2009). Positive Psychology in the Service of Sustainable Goodness, Translated by Mustafa Tabrizi et al., Tehran: Dayreh Publishing. [In Persian]

Seligman, Martin; Csikszentmihalyi, M. (2000). Positive Psychology - an introduction. American Psychology. [In English]

Shahbazi, Arezoo; Hosseini, Maryam (2014). "The Constitutional Criticism of the Neighboring Novel by Ahmad Mahmoud", Special Journal of Fiction Studies, Year 2, No. 3, 66-91. [In Persian]

Silalahi, Ulber (2009). Metode Penalittion Social, Bandung, Ptrfuke Aditama. [In English]

Taslimi, Ali (2009). Literary Criticism: Literary Theories and Their Applications in Persian Literature, Second Edition, Tehran: Ameh Book. [In Persian]

Zare Dorreniani, Isaa; Foad Abdullah Zadeh (1402). "The Psychological Analysis of the Personality in the Novel Al-Rajal al-Zi Aman Based on Martin Seligman's Theory", Journal of the Research Journal of Literary and Rhetoric, Vol. 12, No. 1, 1-17. [In Persian]

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Studying the Critical Approach in the Novel "The Curse of the Earth" by Jalal Al-Ahmad

Hamid Abdollahyan[1]✉, **Ahmad Kahrobaee**[2]

1. Corresponding Author, Department of Communication, Faculty of Social Sciences Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: habdolah@ut.ac.ir
2. Department of Communication, Faculty of Social Sciences Sciences, University of Tehran, Tehran, Iran. E-mail: a_ghahramani@sbu.ac.ir

Article Info

Article Type:
Research Araticle

Article History:

Received:
7, January, 2025

In Revised form:
23, April, 2025

Accepted:
25, April, 2025

Published Online:
2, June, 2025

Keywords: The Curse of the Earth, Jalal Ale-Ahmad, Ecologist Criticism, Environment, Village, City, Land Reform

Abstract

Here, a synthesis of the historical sociology (the effect of historical and social mechanisms of the 1960s on the occurrence of land reforms), cultural studies (critique of urban-rural power relations by Al-Ahmad), and communications (production of the novel The Curse of the Earth as a medium) approaches is offered to critically study the novel 'The Curse of the Earth' by Jalal Ale-Ahmad. In recent years, ecological critique has fascinated the attention of many researchers and environmental enthusiasts. In this novel, the author deals with the relationship between humans and the environment in three main levels. First, the rural environment is contrasted with the urban environment. On another level, the arrival of automobiles in the countryside and the consequences they have had and continue to have on people's culture and attitudes are our second concern. Thirdly, the issue of land reform, with a metaphorical function, informs about human interference in nature and the natural environment. This metaphorical use, as well as the novel's title, which suggests The Curse of the Earth on its inhabitants, provides a platform for ecological criticism, in which all human activities on the natural environment can be scrutinized through a new lens.

One of the major contributions of this paper is the synthesis of approaches from historical sociology, cultural studies, and communication in order to understand the temporal and historical context of the production of the novel "The Curse of the Earth". Without such synthesis, we would not have understood why Al-Ahmad had come to identify the destruction of nature in the 1960s.

Cite this The Author: Abdollahyan, H.; Kahrobaee, A. (2025), "Studying the Critical Approach in the Novel "The Curse of the Earth" by Jalal Al-Ahmad", Journal of Literary Criticism and Rhetoric, Vol 14, Issue 1, Ser.No. 37, Spring, (145-174). DOI:10.22059/jlcr.2025.388043.2040

CC BY NC Publisher: University of Tehran Press.

1. Introduction

This paper will attempt to critically analyze the novel "The Curse of the Earth" as a case study using a synthesis of approaches such as historical sociology, cultural studies, and communications. The basis of this critical and analytical approach is eco-criticism. These days, the developing intellectual trend, including literary products, in political and social literature locates the roots of eco-centrism and eco-criticism within the growing critical discourse towards industrial civilization. It also investigates the reactions towards the industrialization process of societies and its destructive effects in the last few decades. Therefore, we must identify the politicization of such ideas in the changes during which environmental concerns grew significantly and that the excessive exploitation of nature threatens human life. In any case, extensive research and studies that have been carried out on the destructive effects of greenhouse gases and nuclear poisoning, excessive garnering of natural resources, deforestation, global warming, and ozone layer holes, all led to the conclusion that human dominance over nature is an indefensible issue for humanity. This is where literary products took shape and tried to address the novelists’ discontent towards environmental issues.

Here, a synthesis of the approaches from a) historical sociology, i.e., the effect of historical and social mechanisms of the 1960s on the occurrence of land reforms, b) cultural studies, i.e., the critique of urban-rural power relations by Al-Ahmad; and, c) social communication which deals with production of the novel “The Curse of the Earth” as a medium, is offered to study this novel critically. In recent years, ecological critique has fascinated literary scholars, researchers, and environmental enthusiasts. Given its existing capacities and interdisciplinary nature, this approach has opened its place in various scientific disciplines, including natural disciplines and humanities. As a result, the environmental crisis and the need to address this issue have become more prominent than ever.

2. Literature Review

According to Barry (2017 and 2013), citing Glotfelty and Fromm (1996), the critical approach is simply the study of the relationship between literature and the natural world (see Sahu, 2014). In the critical approach, what is of fundamental importance is the shift from a human-centered perspective to a nature-centered perspective (Tošić, 2006). Some also believe that various views and theories have been put forward about the origin of these views in texts related to the ideas of the critical approach (eco-centrism or ecocriticism). That is why a range of ecologists insist that eco-centrism should be traced back to the constant connection between humans and nature that has existed since ancient times (Darakhshe, 2005:10).

Some scholars have commented on Jalal Al-Ahmad and his novel which was written in 1967. He is one of the first generation of Iranian novelists, who deals with Iranian social issues with a critical, bitter, and reckless style. Ranjbar (2013) argues that Al-Ahmad narrates social events, the characteristics of the people, and their natural and social geography in such a way that in many cases his stories and novels are considered valid social documents and historical evidence.

3. Materials and methods

This paper uses narrative analysis to reveal some hidden messages that the novel carries in the form of literary codes, historical sociological phenomena, and power relations. The novel

“Curse of the Earth” was produced in the same style as that of his previous novel titled “The School’s Principal” (Al-Ahmad, 1958) is a realistic novel about the atmosphere of teaching in an imaginary village in which the relationship between the teacher and the surrounding society is narrated. Methodologically, units of observation include the expression styles of Ale-Ahmad. Because "Curse of the Earth" is the story of a teacher who is dismissed from the school administration for some reason and is forced to serve in the village. The teacher enters the village as a fifth-grade teacher and goes through some adventures and events that happen to him during his one-year life in the village as lives alongside the people. Sometimes he accompanies the people in their daily events, and sometimes he simply observes the events from a distance similar to an observer. Finally, after a year as a teacher, he leaves the village and the story comes to an end.

4. Discussion and conclusion

In this novel, the author deals with the relationship between humans and the environment on three main levels. First, the rural environment is contrasted with the urban environment. On another level, the arrival of automobiles in the countryside and the consequences they have had and continue to have on people's culture and attitudes are our second concern. Thirdly, the issue of land reform, with a metaphorical function, informs about human interference in the natural environment. This metaphorical use, as well as the novel's title, i.e., The Curse of the Earth, provides a platform for ecological criticism, in which all human activities in the natural environment can be scrutinized through a new lens. One of the major contributions of this paper is the synthesis of approaches from historical sociology, cultural studies, and communication to understand the temporal and historical context of the production of the novel. Without such synthesis, we would not have understood why Al-Ahmad had come to identify the destruction of nature in the 1960s. We would also not have understood that his work had used the communicative mechanisms of the production of the novel’s media text to convey the concept of the danger of destroying nature. We would also not have understood that a critical approach to cultural studies had made him aware of the power relations between non-rural decision-making systems for implementing land reforms in Iranian villages.

The paper has considered how a human-centered view of the environment can put human life and, consequently, his culture of several thousand years on the verge of collapse and unbridled. Reading the novel The Curse of the Earth from an ecological perspective has clarified many of the dimensions and concerns of the author of this novel about the environment. Also, the ecological approach with its basic concepts helped to reveal many neglected aspects of the text and indicated that this approach to analysis was a plausible choice. It should be emphasized that this novel can also be criticized with different approaches such as historical sociology and discourse analysis. In this novel, human intervention in its natural environment is discussed in three general concerns: 1- the contrasting relationship between the village and the city, 2- the arrival of industrial products, and 3- land reform. The narrator of the story also allows the reader to consider a concept such as land reform beyond an approved law by using metaphors and also questions the nature of the tractor that knows no boundaries as an example of the multitude of machines that have established their presence in human life today.

In this novel, the author uses different locations and, in a more general view, the setting of the earth to plot his story and show how the environment shapes human communication and how its

change affects the cultural and social aspects of humans. It also shows how "culture" is related to the environment and humans. In other words, with human interference in the environment, his culture also unconsciously changes. The novel also shows how the human-centered discourse is gaining strength among the villagers. On the other hand, the novel introduces the teacher as a human being who, beyond his administrative responsibilities, thinks about the pain of today's humans and tries to guide humans out of misery. The teacher evokes that kind of realism that implicitly denies the need for superhuman powers to correct our inappropriate behavior towards the environment. This same human being, who sometimes makes mistakes, can choose a path that is safer and will cause him less harm. It should be noted that although the novel shows the teacher has balanced tendencies, he has not yet achieved stability in his actions, and this in itself strengthens the realistic aspect of the story.

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

مطالعه رویکرد نقادانه در رمان "نفرین زمین" اثر جلال آل احمد

حمید عبداللهیان✉[۱]، احمد کهر بایی [۲]،

۱. نویسنده مسئول، گروه ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: habdolah@ut.ac.ir
۲. گروه ارتباطات، دانشکده علوم اجتماعی دانشگاه تهران، تهران، ایران. رایانامه: kahrobaee@ut.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۳/۱۰/۱۸

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۲/۰۳

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۰۵

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۳/۱۲

واژه‌های کلیدی: رمان نفرین زمین، جلال آل‌احمد رویکرد نقادانه، محیط زیست، روستا، شهر، اصلاحات ارضی.

چکیده

در اینجا از رویکرد ترکیبی جامعه شناسی تاریخی، مطالعات فرهنگی و راتباطات برای مطالعه نقادانه رمان نفرین زمین استفاده می شود. رویکرد نقادانه[۱] در سالهای اخیر توجه بسیاری از پژوهشگران و علاقمندان محیط زیست را به خود جلب نموده است. با وجود ظرفیت های موجود و ماهیت میان رشته ای آن، این رویکرد توانسته جای خود را در انواع مختلف رشته های علمی اعم از رشته های تجربی و رشته های علوم انسانی باز نماید و از رهگذر آن بحران محیط زیست و لزوم پرداختن به این امر را بیش از پیش برجسته کند. در این مقاله تلاش می شود تا با استفاده از مفاهیم مطرح در رویکرد بوم گرا، رمان "نفرین زمین" اثر جلال آل احمد مورد نقد و ارزیابی قرار گیرد و به مثابه یک نمونه از تولیدات ادبی–تاریخی دهه ۱۳۴۰ و با رویکرد جامعه شناسی تاریخ ارزیابی شود.

در این رمان نویسنده در سه محور اصلی به رابطه انسان و محیط زیست می پردازد. نخست در تباینی کلی محیط زیست روستایی در برابر محیط زیست شهری قرار می گیرد. در سطحی دیگر ورود ماشین به روستا و پیآمدهایی که بر فرهنگ و نوع نگرش مردم داشته و دارد مورد نظر ما است و در نهایت مسئله اصلاحات ارضی با کارکردی استعاری از دخالت انسان در طبیعت و محیط زیست طبیعی خبر می دهد. این استفاده ی استعاری و نیز نام رمان که حاکی از نفرین زمین بر ساکنان آن است، بستری را برای رویکرد نقادانه فراهم می کند که می توان همه ی فعالیت های انسان بر روی محیط زیست طبیعی را از دریچه ای تازه مورد دقت نظر قرار داد.

استناد: عبداللهیان، حمید؛ کهربایی، سید احمد (۱۴۰۴)، «مطالعه رویکرد نقادانه در رمان "نفرین زمین" اثر جلال آل احمد»، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۴، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۷، بهار، (۱۴۵-۱۷۴).
DOI:10.22059/jlcr.2025.388043.2040

CC BY NC

ناشر: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

۱. مقدمه و بیان مسئله

در این مطالعه سعی می شود رمان "نفرین زمین" اثر جلال آل احمد به مثابه یک مورد مطالعه و با رویکرد ترکیبی جامعه شناسی تاریخی (اثر سازوکارهای تاریخی و اجتماعی دهه ۱۳۴۰ در رخداد اصلاحات ارضی)، مطالعات فرهنگی (نقد روابط قدرت شهری–روستایی توسط آل احمد) و ارتباطات (تولید رمان نفرین زمین به مثابه رسانه) با بن مایه رویکرد نقادانه (یا نقد بوم گرا) مورد ارزیابی و نقد قرار گیرد.

برای روشن شدن مساله این پژوهش ابتدا لازم است اشاره شود که رویکرد نقادانه که رویکرد نظری این مقاله را فراهم می کند، بالندگی خود را در دهه ی ۱۹۹۰ میلادی آغاز کرد. خصوصاً در مرحله اول، محلّی برای تعامل منتقدین آمریکایی با ادبیات آمریکایی بود. روشنفکران آمریکایی به منظور بحث جدی تر و همچنین روشن کردن ابعاد مختلف این نوع نقد، انجمنی به نام آ–اس–ال–ای[۲] را تاسیس کردند (انجمنی برای مطالعه ی محیط زیست و ادبیات). علاوه بر این، مجله ای را تحت عنوان اختصاری (مطالعات میان رشته ای ادبیات و محیط زیست)[۳] نیز ایجاد کردند. در رویکرد نقادانه درباره رابطه ادبیات و محیط زیست و یا رابطه انسان با محیط زیست و چگونه بازتاب آن در ادبیات، بحث می شود (تسک، ۲۰۰۶).

باید اشاره کنیم که تا کنون در ایران تلاش چندانی در زمینه ی نقد آثار ادبی با استفاده از این رویکرد و از منظر استفاده همزمان از جامعه شناسی تاریخی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات صورت نگرفته است و موارد معدودی از رویکرد نقادانه در دسترس است. از آن جمله می توان به نقد رمان "گیله مرد" و شعر " آب را گل نکنیم" اشاره کرد که توسط زهرا پارسا پور صورت گرفته است. پارساپور (۱۳۹۱) همچنین در مقاله ای با عنوان "رویکرد نقادانه، رویکردی نو در نقد ادبی" به معرفی این رویکرد و رابطه ی آن با ادبیات می پردازد.

اینکه در رویکرد نقادانه باید به چه نکاتی در اثر ادبی توجه کرد پرسشی اساسی است که مسیر نقد را در اثر ادبی روشن می نماید. آنچنان که پارسا پور (همان) می نویسد در رویکرد نقادانه، منتقد با دو سوال اصلی مواجه است:

۱- محیط زیست و طبیعت چه نقش هایی در شکل گیری اثر ادبی داشته اند؟

۲- هر اثر ادبی چه دیدگاه و رویکردی نسبت به محیط زیست دارد، به عبارت دیگر محیط زیست در اثر ادبی چگونه بازتاب شده است؟

ما پرسش سومی هم به آنها اضافه کردیم:

۳- تفسیر ترکیبی و روایی رمان با جامعه شناسی تاریخی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات همراه با نقد ادبی چه بازتابی در تولید دانش دارد؟

پارساپور (همان) همچنین به نقش زمینه اشاره دارد و معتقد است زمینه، پیوند زننده رویکرد نقادانه با سایر حوزه های نقد ادبی است. او نهایتاً از زمینه معنایی مترادف با محیط زیست طبیعی و مکان استفاده می کند. در رویکرد نقادانه آثار ادبی اعم از شعر و داستان– می توان به نتایج بسیار قابل توجهی در تاثیر عنصر محیط زیست بر شکل و محتوای اثر دست یافت. یکی از پرسش های گلوتفلتی و فروم (۱۹۹۶) که در موضوعات مهم رویکرد نقادانه مطرح است این است که: آیا مکان باید مقوله ی جدیدی علاوه بر نژاد، طبقه ی اجتماعی و جنسیت، در نقد باشد؟ در رویکرد نقادانه تلاش می شود اصطلاح مکان که بیشتر با زمینه و محیط به شکل مترادف به کار می رود، در حد مقوله هایی مثل نژاد، طبقه و جنسیت اهمیت پیدا کند (پارساپور، ۱۳۹۱: ۲۴).

۱. ۲. پیشینه تحقیق و رویکرد نظری پژوهش

در اینجا به دو مساله اشاره می شود: ۱– آثاری که به رمان نفرین زمین پرداخته اند و ۲– پیشینه نظری درباره رویکرد نقادانه و کاربرد آن در این مقاله. در مجموع سیزده مقاله درباره رمان نفرین زمین به نگارش درآمده است که اغلب به ساختار روایی رمان پرداخته اند (نک توسط اشرفی و همکاران، ۱۴۰۲). برخی همچون دادور (۱۳۸۳) این رمان را همچون یک جامعه نگاری تلقی کرده اند. برخی از این آثار نیز به تحلیل و تفسیر شرایط اجتماعی دهه ۱۳۰۴ از منظر رمان نفرین زمان پرداخته اند (نک جعفری و همکاران، ۱۴۰۱). شاید نزدیکترین تحلیلها به آنچه ما در این مقاله انجام داده ایم را بتوان در آثار رنجبر (۱۳۹۱ و ۱۳۹۲) مشاهده کرد. با این حال، در زمینه مطالعه رمان "نفرین زمین" از منظر رویکرد نقادانه تحقیق چندانی صورت نگرفته است. در عین

حال، در زمینه نظری مطالعاتی در زمینه رویکرد نقادانه وجود دارد که در زمینه نظری به این مقاله کمک می کند.

اما به لحاظ نظری می توان گفت که به نظر بری[۴] (۲۰۱۷ و ۱۳۹۲) و به نقل از گلوتفلتی و فروم (۱۹۹۶)[۵] رویکرد نقادانه به زبان ساده مطالعه رابطه ی بین ادبیات و جهان طبیعت است (همچنین نک، ساهو[۶] ، ۲۰۱۴). در رویکرد نقادانه آنچه اهمیتی اساسی پیدا می کند، چرخش نگاهِ انسان–محور به نگاه طبیعت محور است (توسیچ، ۲۰۰۶)[۷]. برخی نیز معتقدند که درباره خاستگاه این دیدگاه ها در متون مربوط به اندیشه های رویکرد نقادانه (بوم گرایی یا نقد بوم گرا) دیدگاه و نظریات گوناگونی مطرح شده است، به نحوی که طیفی از بوم گرایان اصرار دارند که بوم گرایی را باید در ارتباط دائمی انسان و طبیعت و از زمان قدیم پی جویی نمود (درخشه، ۱۳۸۴ :۱۰). آنچه امروزه به عنوان یک گرایش فکری در ادبیات سیاسی و اجتماعی مورد توجه قرار دارد، ریشه های بوم گرایی را در درون گفتمان رو به رشد انتقادی نسبت به تمدن صنعتی و واکنش به فرآیند صنعتی شدن جوامع و اثرات مخرب آن در چند دهه اخیر جستجو می نماید. بنابراین سیاسی تر شدن این گونه اندیشه ها را اولا باید در رویکردهای مطالعات فرهنگی که روابط قدرت را ارزیابی می کنند و باید در دگرگونی هایی دنبال کنیم که طی آن دغدغه های زیست محیطی به نحو چشمگیری رشد یافت و اینکه بهره برداری بی رویه از طبیعت نسل بشر را تهدید می کند. در هر حال پژوهشها و مطالعات گسترده ای که نسبت به اثرات مخرب گازهای گلخانه ای و مسمومیت های هسته ای، برداشت بی رویه از منابع طبیعی، تخریب جنگلها، گرم شدن کره زمین، سوراخ شدن لایه اُزُن صورت پذیرفت، جملگی به این نتیجه منجر شد که تسلط انسان بر طبیعت موضوعی .غیر قابل دفاع برای بشریت است. از این جهت، مسئله هزینه های رفاه، رشد جمعیت و تخریب طبیعت ناشی از توسعه و رشد صنعت از جمله مهم ترین دغدغه های بوم گرایان شد (درخشه، ۱۳۸۴).

اکنون برای پیدا کردن پاسخ برای پرسشهای بالا، به مطالعه پژوهشی کتاب نفرین زمین اثر جلال آل احمد می پردازیم که از جهت زمان و انتشار آن اهمیت دارد. این مطالعه نه تنها از جهت مطالعات فرهنگی بلکه از جهت رویکرد نظری جامعه شناسی تاریخی و نیز ارتباطاتی بودن اثر نیز اهمیت دارد. اگر این کتاب در دهه ۱۴۰۰ نگارش می شد قابل درک بود چرا که بشر

ایرانی به اهمیت تخریب طبیعت واقف شده است اما نگارش آن در دهه ۱۳۴۰ خورشیدی قابل تامل است و باید ملاحظات تاریخی اصلاحات ارضی، رویکرد انتقادی حک شده در رمان و استفاده از رمان به عنوان رسانه و سازوکار ارتباطات برای ابلاغ ناخشنودی نسبت به تحولات دهه ۱۳۴۰ را در نظر گرفت.

۱. ۳. روش شناسی: ارزیابی نقادانه رمان "نفرین زمین"

ما در اینجا از رویکرد روش شناسانه روایت شناسی برای تحلیل و تفسیر رمان استفاده کرده ایم که در جامعه شناسی تاریخی، مطالعات فرهنگی و نیز در ارتباطات برای شناخت ماهیت تاریخی، معناشناختی و رویه انتقادی در تولید آثار ادبی کاربرد دارد. روایت در فلسفه نظری هیدن وایت[۸] (۱۹۸۷) همان "داستان" تلقی می شود که محقق وظیفه دارد ویژگیهایش را با توجه به شرایط اجتماعی و تاریخی آشکار کند. در اینجا نیز به تحلیل متن روایی رمان نفرین زمین پرداخته ایم. رمان نفرین زمین به سیاق مدیر مدرسه (آل احمد، ۱۳۳۷) رمانی رئالیستی است در حال و هوای معلمی و ارتباط شخصیت معلم با جامعه پیرامونی. "نفرین زمین" داستان معلمی است که به دلایلی از مدیریت مدرسه عزل شده و مجبور به طی دوران خدمت در روستاست. معلم به عنوان آموزگار کلاس پنجم وارد روستا می شود، و به فراخور زندگی یکساله در روستا و زندگی در کنار مردم اتفاقاتی برایش رقم می خورد. گاهی در رویدادهای روزمره مردم همراه آنان می شود و گاهی مانند یک مشاهده گر صرفا از دور ماجراها را رصد می کند. نهایتاً بعد از یکسال معلمی روستا را ترک می کند و داستان به انتها می رسد.

این رمان در سال ۱۳۴۶ توسط جلال آل احمد به رشته تحریر درآمد. آل احمد از جمله رمان نویسان نسل اول ایران است، که با نگاهی نقادانه، تلخ و بی پروا به مسائل اجتماعی ایران می پردازد. جلال آل احمد به گونه ای وقایع اجتماعی و مشخصات مردم و جغرافیای طبیعی و اجتماعی آنها را روایت می کند، که در بسیاری از موارد داستان ها و رمان های او را در حد یک سند اجتماعی معتبر می دانند (رنجبر، ۱۳۹۲). رنجبر (۱۳۹۱) همچنین در مقاله ای با عنوان "*رسالت روشنفکر و نزاع سنت و تجدد در رمان نفرین زمین*" ، به مطالعه دیدگاه های اجتماعی آل احمد پرداخته است و معتقد است نویسنده نفرین زمین در این رمان بجای ارائه یک نظریه اجتماعی در خصوص جامعه ایرانی، بیشتر به بیان رسالت های روشنفکری اش پرداخته و از این

رو تمام نظرهای نویسنده را قابل دفاع نمی داند. دادور (۱۳۸۳) نیز "نفرین زمین" را یک تک نگاری روستایی می داند:

> نفرین زمین اثر جلال آل احمد می تواند در آن واحد، یک تک نگاری روستایی و زندگینامه نویسنده اش انگاشته شود. می توان آن را یک جامعه نگاری ساده و یا یک سفرنامه اجتماعی – نشان دهنده چگونگی های یک جامعه– در دوره معینی از هستی آن دانست. با این وجود، آدمهای چنین جامعه ای آدمهای الگویی هستند و نه معمولی. زبانی را که آل احمد برای داستانهای خود برگزیده است، در این داستان به نهایت پختگی می رسد. در این اثر هیچگونه برداشـت احساساتی، ملودرماتیک و تخیلی به چشم نمی خورد. نگاه نویسنده به جنبه های خشن و نرمش ناپذیرجهان روستایی، سختی زندگی اینان در پیوند با ابزار کار، محیط زندگی و پیوندهای رویاروی خشک و غیراحساساتی می افتد و از این جهان ایستا تصویرهای زنده و جانداری می گیرد.

در مقاله ی دیگری با عنوان "*مطالعه ورود فرهنگ نوسازی (مدرنیته) در رمان نفرین زمین و خوشه‌های خشم*" (صادقی و دیگران، ۱۳۹۶)، ورود مظاهر دوران نوسازی به جامعه روستایی با یک رمان از جان اشتاین بک، نویسنده ای غربی، مقایسه شده است. نتیجه ی این مقایسه نزدیکی دیدگاه های دو نویسنده در دو فرهنگ مختلف را نشان می دهد، که هردو به تلخی ها و گرفتاری های دوران نوسازی (مدرنیته) برای زندگی انسانی پرداخته اند.

۲. تحلیل و تفسیر یافته ها

در رمان نفرین زمین، آنچه بعد از خوانش همه اثر در می یابیم این است، که طرح اصلاحات ارضی مسئله ای جدید است که قادر خواهد بود سبک زندگی، ارتباطات، آداب و رسوم و فرهنگ مردم را به طور کلی دستخوش تغییر قرار دهد. این تغییر مقدمه ورود نوسازی و بخش نرم آن یعنی اندیشه ی نوسازی (مدرنیته) است. جلال آل احمد در رمان نفرین زمین به عنوان منتقد با نگاهی عمیق به جامعه خود می نگرد و خویشتن خویش را در خدمت جامعه و متعهد به آن می داند. او در این رمان در قالب شخصیت معلم به عنوان روشنفکر شهری وارد روستایی می شود که این روستا نماد تمام روستا های کشور است.(همان) راوی نمی گوید این شهر یا روستا کجاست و تنها می توان فهمید که در ایران است؛ البته نامی از ایران هم برده نمی شود. اما با توجه به مسئله اصلاحات ارضی که یک طرح ملی بود و در ایران اجرا می شد جایز است که بگوییم داستان در ایران روی می دهد. اگر کمی نگاه خود را وسعت دهیم این روستا و آن شهر

می تواند هر روستا و هر شهری در سطح کره زمین باشد. در اینجا می توان نگاه جهانی شده نویسنده به محیط زیست را نیز دریافت. نویسنده با استفاده ی کنایی به مخاطب می فهماند که همه ی روستاهای ایران چنین وضعیتی دارند. وی در جایی که درباره ی اسامی افراد صحبت می کند نیز تاکید دارد که همه جا این گونه است یعنی همه ی روستاها وضعیتی مشابه دارند و در برابر تغییری تاریخی قرار گرفته اند. راوی در ابتدای رمان و در فصل اول به نام روستا اشاره می کند:

اینجا حتماً علی آباد است یا ...آباد یا ...آباد به هر حال یک جایی مانند سایر جاهای دیگر.

تلویحاً این معنا را به ذهن متبادر می کند که همه جای ایران اکنون شامل موضوع رمان می شود و نیاز نیست که گفته شود این روستا در فلان نقطه است، زیرا درباره موضوعی بحث خواهد شد که فراگیر است و دامنه ی فراگیری آن همه ی روستاهای کشور را در بر خواهد گرفت. نویسنده همچنین از خاطرات افراد کمک می گیرد تا مسئله رمان خود را به همه جای کشور گسترش دهد. برای نمونه یک فصل به طور کامل به خاطرات *فضل الله* اختصاص دارد، که در آن نویسنده سعی دارد با خاطرات فضل الله به نقاط مختلف سفر کند، تا نشان دهد که چگونه اصلاحات ارضی و الزامات زندگی دوران نوسازی (مدرن) محیط زیست را در سراسر کشور دستخوش بی رحمی های خود قرار داده است.

جامعه در رمان «نفرین زمین» جامعه روستایی–شهری[۹] دهه چهل در ایران است که طبقه کشاورز را در مقابل طبقه ارباب یا مالک قرار می دهد. موضوع اصلاحات ارضی و امحای فئودالی و مالکی ایران با ورود مدرنیته در بین کشاورزان آشکارا به چشم می خورد (صادقی و دیگران، ۱۳۹۶).

حضور یک به یک لوازم زندگی جدید در دوره نوسازی (مدرنیزاسیون) مانند رادیو، موتور برق و تراکتور و ... نشان از تغییراتی در محیط پیرامونی دارد، که باعث تغییر شیوه ی زندگی مردم می شود. اما این تغییرات در این حد نمی تواند زمینه را برای تحقق نوسازی یا تجدد (مدرنیزاسیون) فراهم آورد، بلکه پیش از آن و مهمتر از همه ی اسباب تجدد، نیاز است تا نحوه مالکیت زمین اصلاح شود، که نام اصلاحات ارضی را به خود می گیرد. این تغییر یا اصلاح ارضی به تغییر شکل مالکیت و ایجاد مالکیت خصوصی می انجامد که نهایتاً به نفع قدرت دولت مرکزی است و راه را برای تغییر در شیوه ی زندگی و نوشدن سبک زندگی مردم هموار می سازد. مسئله اول در پیمودن مسیر نوسازی یا تجدد (مدرنیته) تغییر به سمت جلو است، که تغییری تحمیلی است و

نمی توان انتظار داشت مردم شرق تنها با کتاب و رسانه متحول شوند بلکه نیاز است که با تغییر در شکل مالکیت، شکل فعالیت روی زمین های کشاورزی نیز تغییر کند و در نهایت با کوچاندن مردم روستا به شهر بتوان به تحقق اندیشه های نوسازی یا تجدد فکر کرد.

در ادامه سعی می کنیم رابطه ی متباین شهر و روستا، زاویه دید، نقش مکان، ورود ماشین و تاثیرات آن و مسئله اصلاحات ارضی را به عنوان مولفه هایی زیست محیطی که در تعامل با فرهنگ اجتماعی و سیاسی مردم، معنای کلی اثر را شکل می دهند مورد مطالعه قرار دهیم. جالب آنکه این نقد به اثر سازوکارهای اجتماعی و سیاسی دهه ۱۳۴۰ اشاره دارد که موجبات اجرای اصلاحات ارضی را فراهم آورده و زمینه را برای ورود لجام گسیخته ایران به دوران تجدد فراهم آورد. این ارزیابی نقادانه در اینجا به ترکیب رویکرد جامعه شناسی تاریخی و ارتباطات و حتی مطالعات فرهنگی مربوط می شود.

۲. ۱. روستا و شهر؛ تجدد در برابر طبیعت

در ادبیات به ویژه در شعر با بیان های مختلف به تفاوت های روستا و شهر پرداخته می شود. برای نمونه می توان به شعر "مدینه فاضله" از قیصر امین پور (۱۳۸۷) اشاره کرد که همین مضمون را در خود دارد:

«خدا روستا را

بشر شهر را...

ولی شاعران

آرمانشهر را آفریدند

که در خواب هم

خواب آن را ندیدند ...»

در این شعر، روستا مکانی است طبیعی و هدیه ای از سوی پروردگار که در تقابل با شهر به عنوان عنصری بشری قرار دارد و انسان در ساخت آن نقش اصلی را بر عهده داشته است.

بنابراین پناه بردن به روستا یعنی رفتن به جایی که خداوند خلق کرده و برای انسان مهیا شده است و در واقع در آنجا می توان شاهد مدلی از زیست مسالمت آمیز و بی دغدغه ی انسان و طبیعت بود. در رمان "نفرین زمین" نیز راوی، که یک معلم است، از درون محیطی انسان- ساخت رانده شده و به جایی قدم نهاده است، که مولودی غیربشری است. این روستا روستایی است که کمترین بهره ها را از زندگی شهری دارد. در یک نگاه کلی به رمان، رابطه روستا و شهر و تباین این دو و تاثیرات متقابلی که بر یکدیگر دارند طرح کلی رمان را شکل می دهد. روستا به عنوان محیط زیستی بکر در برابر شهر، که در حال تجربه نوسازی است واجد فرهنگی است، که در این فرهنگ مردم با محیط اطراف خود مهربان هستند، اگرچه به سختی قنات حفر می کنند اما نظم طبیعت و محیط زیست را به هم نمی زنند، مقنی روستا رگِ آب را در صحرا پیدا می کند و با طبیعت رابطه ای دوستانه دارد.

> -خو، خیالت می‌رسد همه جا می‌شود آق معلمی کرد؟ تو روی زمین آقا معلمی. خو، زیر زمین از شولات بر می‌گردی، از دج رد می‌شی، خو می‌رسی به رگ آب دیگر. عین گوسفند، تا گیرش نیاوری که خونش در نمی‌آد.

> -اما من رگه‌ی آب را عین رگ گوسفند می‌شناسم. خو، کدام مهندس می‌تواند یک گشت بزند دور آبادی و بگوید این جا را بکن یا آن جا را؟ خو، خاک‌شناس می‌آید، آب‌شناس می‌آید، هواشناس می‌آید. تازه از هر سه تا چاهی که می‌زنند یکیش آبی می‌شود. حالا تو آقا معلم می‌گویی من دارم جان کردی می‌کنم. خو، تو خیال کردی که من جان خودم را دوست ندارم؟ چرا دوست دارم، اما می‌دانم که هر زمینی آبی دارد...

در فصل اول، که آشنایی معلم با روستا است، شمایی کلی از زندگی روستاییان، وضعیت و گفتمان های موجود ترسیم می شود. برای نمونه ملاحظه می شود که درویش به معلم -که او هم بی نام و نشان است- می گوید:

> اهالی به زودی رادیو خواهند خرید و به هوای بهشتی که رادیو از شهر ترسیم می کند به شهر خواهند کوچید.

یا در گفتگوی معلم جدید با معلم قدیمی که قبل از تاسیس مدرسه در مکتب خانه صاحب مقام استادی بوده مشاهده می شود که وی با طعنه به معلم جدید می گوید بچه هایی که من تربیت کردم همه پایشان روی همین زمین بود، اما آنهایی که مدرسه تربیت کرد بیشتر از پنجم دبستان

در این روستا نماندند و همه کوچیدند. معلم قدیمی تلویحاً نظام آموزش را خطاب قرار می دهد و دستگاه آموزشی جدید را دستگاهی غریبه پرور و ناکارآمد معرفی می کند.

در بین همین سطور آغازین رمان گفتمانی که در بین مردم رواج یافته است گفتمان زندگی جدید و دوره نوسازی است؛ و عامل این رواج رادیوست؛ که از ملزومات زندگی جدید آن روز به حساب می آمد. مردم اگرچه هنوز در عصری قدیمی زندگی می کنند، اما آوازه ی نوسازی به آنها رسیده است و به گفتمان مسلط در روستا تبدیل شده است.

در همین فصل نویسنده گونه شناسی[۱۰] از مردمان روستا ارائه می دهد که تصویری از همه ی روستاییان است. همچنین سبک زندگی آنها را، که ارباب و رعیتی است، اعتقادات آنها را، که هنوز در برابر ارزش های تجدد (مدرنیته) مقاومت می کنند. به عنوان مثال، هنگام برداشت محصولِ خود درویش را سر خرمن خبر می کنند! که نشان از سبک زندگی سنتی با اعتقاداتی دیرینه دارد. درویش در این اثر نماد اعتقادات چندین هزار ساله‌ی مردم است. اعتقاد آنها به فراطبیعت (ماوراالطبیعه)؛ و هم از این رو است که گفتگوی معلم با درویش در اولین روزهای حضورش در روستا یک گفتگوی نمادین (سمبلیک) است.

> لعنت به آن کسی که فرهنگ جدید را با میز و نیمکت و قرتی‌بازی شروع کرد. من یک جسم خارجی‌ام که چشم ده را کور می‌کند، حتی مدیر هم زیادی است .همان میرزا عمو بس است.
>
> – راست می‌گویی درویش. یک عمر تو کله‌ی ما کرده‌اند که فرنگ بهشت روی زمین است. کتاب، معلم، رادیو همه می‌گویند، بهشت روی زمین است. تو هم یک محصل دانشسرا. و بهت می‌گویند اگر شاگرد اول شدی می‌روی فرنگ. تو هم کوشش می‌کنی، اما بابات فراش پست است. دستش هم به هیچ جایی بند نیست. ناچار آن یکی می‌برد که باباش رئیس بانک است یا رئیس پست است یا رئیس ژاندارمری .و تو می‌مانی با یک آرزو که شده یک بغض. کسی هم نمی‌آید بگوید بابا فرنگ هم چندان تخم دوزرده‌ای نیست. مسافر بر می‌گردد با چشم‌های گرد شده، محصل بر می‌گردد با جبه‌ی صدارت، تاجر برمی‌گردد با نمایندگی کمپانی، فیلم می‌آید پر از سبزپری و زردپری. و ماشین، از همه مهمتر. یک روزی بود که اسکندر به ظلمات می‌رفت دنبال سرچشمه‌ی آب حیات. اما حالا همه می‌روند دنبال سرچشمه‌ی ماشین. ظلمات تو هند بود، اما سرچشمه‌ی ماشین اروپاست و آمریکا. ماشین برق می‌دهد، منبع نور است، اما آب حیات توی ظلمات بود .می‌فهمی‌درویش؟

تحلیل این گفتگو نشان از آن دارد که معلم، هم دوست دارد با درویش هم‌کلام شود و هم از هم‌کلامی با او به مطلوب خود نمی رسد! در واقع معلم به دنبال کسی است که بتواند با او درد دل کند و راز، غم و اندوه خود را با او بازگوید، اما در این گفتگو بی شکیب است و همواره با طعنه هایی اعتقادات درویش را نیز مورد سوال قرار می دهد. زوال اندیشه های سنتی و سوال از اندیشه های تجدد در درون معلم نشان ازآن دارد، که او به تمامی تجدد (مدرنیته) و استیلای ارزش های آنرا نپذیرفته است و همچنان در میانه ی این راه قرار دارد. معلم نماد انسانی است که تجدد در درون او در حال حلول است. از خود بیگانه است و گاهی با نفرت درباره خود صحبت می کند:

من یک جسم خارجی‌ام که چشم ده را کور می‌کند.

معلم در این عبارت دوباره به طبیعتِ روستا اشاره می کند و وجود خود را، که نماد انسان جدید (مدرن) یا در آستانه‌یِ تجدد است، برای ادامه حیات روستا مضر می داند.

۲. ۲. زاویه دید

مطالعه زاویه دید در نقد ادبی همواره از اهمیت بسزایی برخوردار است. زاویه ی دیدی که نویسنده انتخاب می کند، بر عناصر دیگر داستان هم چون شخصیت پردازی، گسترش و تکوین پیرنگ، سبک و صحنه پردازی تاثیر به سزایی دارد. چرا که سازمان بندی داستان در گرو زاویه دید است (شعیری و دیگران، ۱۳۹۱). این داستان توسط راوی اول شخص روایت می شود. انتخاب راوی اول شخص باعث می شود مخاطب اثر، احساس صمیمیت و همدلی بیشتری با راوی پیدا کند. انتخاب این زاویه دید از آن جهت دلالتمند[۱۱] است که هم راوی و هم مخاطب در یک مسئله مشترک هستند. اینکه راوی خود را معرفی نمی کند، بیانگر این موضوع است که هرکس این داستان را می خواند امروز در گفتگویی با گذشته و در شکی برای قبول یا رد ارزش های جهان جدید و تجدد است. این نوع روایت، مقوم معنای متن و به این معناست، که مخاطب هر که می خواهد باشد یک انسان امروزین است و انسان امروزین همواره این حالت سرگشتگی را در درون خود دارد؛ از طبیعت اصیل و محیط زیست طبیعی که در آن فرصت پرورش خود را

داشت جدا گشته و وارد جهان ماشینی و صنعتی شده است. جهانی نو، که برای او آرامشی از جنس هم‌زیستی با طبیعت به ارمغان نیاورده است. معلمی تنها، که تجدد را درک کرده و می داند که دستگاه مولد برق مرهمی بر درد تنهایی او نیست!

۲. ۳. نقش مکان

آنچه در رویکرد نقادانه اهمیت دارد بحث فضامندی هانری لفور (۱۹۹۱)[۱۲] و لکاف و جانسون (۱۹۸۰) [۱۳] است که نقش مکان در فرآیند معناسازی مطرح می شود. البته ما مفهوم فضامندی را در اینجا با کمی تعدیل به معنای بازتاب نقشه زندگی انتزاعی در بازتاب مکان در داستان بکار می بریم و کمتر به رابطه جغرافیا و فضامندی توجه کردیم. بر این اساس و در اینجا این پرسش مطرح می شود که مکان چگونه توانسته به ساخته شدن معنای اثر کمک کند و نیز مسائل زیست محیطی چگونه در اثر ادبی خود را نمایان ساخته و به معنای کلی اثر قوام داده است.

راوی با برشمردن خصوصیات روستا در پی آن است که تابلویی انتزاعی از جنس فضامندی لفوری (۱۹۹۱) را در برابر چشم مخاطب ترسیم کند تا نشان دهد روستا چگونه جایی است و تغییرات محیطی و زیست محیطی که انسان موجب آن است، چگونه به عاملی برای تغییر ارتباط انسان ها با یکدیگر تبدیل شده است. برای مثال، با ورود برق و دستگاه مولد برق زندگی افراد چگونه دستخوش تغییر می شود. اساساً زمین شکل دهنده رمان است و این مکان‌ها هستند که رمان را پیش می برند. معنا و تصویر زندگی روستایی در رمان با استفاده از مکان ها ساخته می شود نه مثلاً لهجه یا نوع پوشش یا نوع استقبال از مهمان و امثال آن. البته این عناصر در جای جای رمان موجود است، اما مکان ها در برداشت فضامندانه و انتزاعی و در نقشه زندگی ایرانیان روستانشین بسیار دلالتمند انتخاب می شوند؛ شهر، روستا، مدرسه، قبرستان، زمین های کشاورزی، حمام، و... .

یکی از این مکان ها مدرسه است. مدرسه به عنوان عنصری نو و جدید در این رمان خود نمایی می کند. حتی مزرعه ی کوچکی که معلم به همراه دانش آموزان در کنار مدرسه ایجاد کرده است تقویت کننده این دیدگاه است که مدرسه در روستایی با این مشخصات یکی از ظواهر و ملزومات زندگی جدید است. نکته ی قابل توجه در مورد این مکان این است که مدرسه بر روی

قبرستان سابق روستا بنا شده است. در واقع قبرستان هم به نوعی در معرض تغییرات قرار گرفته است و در حال تحولی نمادین است؛ محل خلوت مردم با رفتگان خویش و محل دفن عزیزترین افراد امروز به مکانی برای رفت و آمد و یادگیری علوم جدید تبدیل شده است. بدین معنا می توان توضیح داد که تحلیل فضامندی در رمان نفرین زمین بدین لحظه حساس نزدیک می شود، که آل احمد بگوید تجدد نقشه زندگی مردم را چه به لحاظ انتزاعی و چه به لحاظ واقعی تغییر داده است. بنا بر این، دلالت[۱۴] نهفته در انتخاب این مکان آن است که عقل در حال استیلا بر اعتقادات مردم است و تمدن دوران نوسازی بنای خود را با ویران کردن بنیان های اعتقادی بشر و ساختن بنیان های عقلانی بر ویرانه های اعتقادات شروع کرده است. از این رو مشاهده می شود که مکان و استفاده ی آن در رمان یکی از عناصری است که به شکل گیری معنای کلی اثر کمک نموده است و به شکلی غیر صریح به ساختن پیرنگ[۱۵] داستان کمک نموده است. به طوری که می توان مکان های داستان را بدون حضور افراد، مانند ترسیم یک نقشه داستانی در کنار هم چید و از خلال آن معنای رمان را جستجو کرد. مکان ها آنچنان پیوسته بکار می روند که خواننده دایماً در حال رفت و آمد است. از مدرسه به خانه ی اربابی، از خانه ی اربابی به امام زاده، از میدان اصلی روستا به قهوه خانه و این حرکت در داستان همواره ادامه دارد تا جایی که نهایتاً وارد روستایی دیگر می شویم برای ساخت مدرسه ای دیگر.

تاکید بر عناصر محیطی وجه غالب رمان است و مکان ها در رمان غالباً عمومی هستند. حتی خانه ی اربابی هم مجمعی عمومی است، که تصمیم گیری های مهم و حل و فصل امور در آن انجام می شود. چنین چینش فضایی و مکانی نشان دهنده ی نزدیکی روابط مردم در روستا است. به عبارت دیگر هنوز حریم خصوصی، اتاق خصوصی و مالکیت خصوصی چندان در درون زندگی مردم راه ندارد و این سبب نزدیکی مردم به یکدیگر است. به طوری که معلم با وجود اینکه یک غریبه است، به زودی با زندگی روستایی اخت می شود و بسیاری از عادت های خود را کنار می گذارد. روستا و محیط آن معلم را نیز متقاعد می کند که رفتارش را تغییر بدهد، برای نمونه دیگر ریشش را نتراشد، و یا کراوات نبندد و نگران اتوی لباسش نباشد؛ در واقع رفتارهای ظاهراً شهری خود را کنار می گذارد و به انسانی روستایی تبدیل می شود. البته همچنان که او در حال تبدیل شدن به انسانی روستایی است و فرهنگ روستا باعث این تغییر رفتار یا عقبگرد می شود، از طرفی دیگر ورود ابزار های جوامع صنعتی بر رفتار روستاییان تاثیر می گذارد و بحث ها

و بعضاً دعواهای جدیدی را برایشان به ارمغان می آورد. اگرچه عناصر مکانی در رمان نمایان شده اند، اما نویسنده به تغییرات آنها در بستر زمان نیز توجه دارد و مکان ها همواره از طریق سنجش هایی با زمان معنای متن را شکل می دهند. برای مثال، حمام جایی است که از گذشته وجود داشته است اما در دوره تجدد، تغییراتی در آن دیده می شود که از جمله مولفه های معناساز در متن رمان است. قبرستانی که به مدرسه تبدیل شده است نیز به همین ترتیب.

قنات، که معلم برای دیدن آن و مقنی اش بسیار اشتیاق دارد، مکان های تاریخی در روستای امیرآباد و برج و قلعه که نمادی از عدم دسترسی غریبه ها یا محافظت از محیط روستاست، گته ده و به تصویر کشیدن مکان های آن، تمامی سازه های ذهنی یا تصورات مکانی هستند که در کنار هم زندگی روستا و تغییراتی را که در حال رویدادن است به خوبی تصویر کشیده است. داستان با برنامه‌ی ساختن مدرسه ای جدید یا به عبارتی مکانی جدید در روستایی دورتر به پایان نزدیک می شود و مشاهده می شود که روند مدرن شدن روستا و زیاد تر شدن سهم دخالت بشر در محیط زیست همچنان ادامه می یابد.

۲. ۴. ورود ماشین و ابزار جامعه صنعتی

یکی از عناصری که محیط زیست را به شدت تحت تاثیر خود قرار داد و به سرعت موفق شد با ورود خود به عرصه ی زندگی بشر نوع نگاه انسان به خود و طبیعت پیرامونش را تغییر دهد، ماشین و ابزار آلات جامعه صنعتی بود. ماشین با قدرتی مقهور کننده هر چیزی را که در برابر خود مزاحم می دید بدون هیچ اندیشه ای ویران می کرد و از سر راه بر می داشت. ورود ماشین یعنی تغییر در همه ی شیوه های کار؛ نیرویی که به راحتی فرهنگ چندین ساله را در یک شب دگرگون می کند. ماشین به عنوان یکی از مظاهر تمدن جدید با ورود خود روستا را برای تحولی بزرگ آماده می سازد.

در رمان "نفرین زمین" نویسنده با هوشمندی و با استفاده از آرایه ادبی مجاز مرسل به علاقه‌ی لازم و ملزوم[۱۶]، ماشین و نقش منفی آن در تخریب محیط زیست و بر هم زدن نظم زندگی سنتی را به نقد می کشد. سه نوع ماشین در داستان حضور دارند. یک تراکتور، یک مولد برق که در آسیاب جدید کار گذاشته می شود و یک ماشین باری. این سه ماشین به نوعی تمام ابزار آلات

صنعتی که انسان در روزگار تجدد از آن بهره برده است نیز شامل می شود. پیش از هر کس دیگری، یکی از اهالی، ماشینی باری خریده که هم نقش سواری را در سفر به شهر بر عهده دارد و هم وسیله ای برای جابجایی وسایل اهالی روستاست. در واقع اولین ارمغان ماشین آسان نمودن سفر به شهر است. ماشین با تسهیل رفت و آمد در کنار رادیو نقش مکملی را بر عهده دارد؛ ماشین این امکان را فراهم می کند تا روستایی به محض اینکه تصمیم گرفت به بهشتی که رادیو می گوید کوچ کند، به وی کمک کند تا راحت تر بساط خود را در شهر پهن کند. به عبارت دیگر روند خالی شدن روستاها هیچ حلقه ی مفقوده ای در رمان ندارد. همه چیز برای کوچ روستاییان آماده است. اما حضور ماشین به باربری خلاصه نمی شود، ماشین و بیشتر از خود آن، تفکر ماشینی دو نقش دیگر را در این رمان بر عهده دارند؛ تراکتور و مولد برق.

تراکتور با حضور در روستا خبر از پیشرفت صنعتی می دهد، البته این ابزار جدید در بدو ورود باعث درگیری اهالی یکی از آبادی های اطراف نیز شده است. درگیری که به دخالت نیروهای انتظامی وقت منجر می شود. تراکتور صرف نظر از خدماتش باعث بیکاری عده ای از اهالی نیز خواهد شد– افرادی که به زودی با ماشین باری به شهر می کوچند. با ورود تراکتور و ماشین، محیط زیست روستا (زمین های کشاورزی)، که تا پیش از این تنها با کمک انسان و به کار گیری حیوانات اهلی مورد بهره برداری قرار می گرفت، شاهد تغییری بزرگ در نوع، کمیت و کیفیت بهره برداری است. تراکتور حد و مرز زمین را نمی شناسد و در بدو امر باعث درگیری اهالی می شود. نویسنده با استفاده از آرایه ادبی مجاز به علاقه‌ی لازم و ملزوم، تراکتور را به عنوان وسیله ای که حد و مرزهای انسانی را نمی شناسد معرفی می کند. تراکتور مجازاً همه ی ماشین آلات صنعتی را شامل می شود که زندگی بشر را دستخوش تغییرات بی حد و مرز و ناآگاهانه قرار داده است. نشناختن حد و مرز توسط تراکتور، استعاره ای از حضور یک غریبه است. تراکتور یک غریبه است که با شناخت های سنتی و اصیلی که نمونه ی آن را در مقنی یا عمو میرزا (معلم قدیمی) سراغ داشتیم بیگانه است. او ماشین است و زبان زمین و اهالی روستا را نمی داند. پس با ناشی‌گری های خود موجب درگیری اهالی و بر هم خوردن نظم چندین هزارساله محیط زیست طبیعی می شود. در واقع تراکتور تمثیلی از همه ی انواع ماشین هاست، که با زمین، محیط زیست و آداب تعامل با آن بیگانه است. سومین ابزار جامعه صنعتی که وارد روستا می شود آسیاب برقی است؛ ورود برق به روستا صرف نظر از مزایایی که دارد، در اولین گام

آسیاب بادی را تعطیل می کند. و با ورود برق به محیط و فضای اجتماعی روستایی ساعت خواب و بیداری مردم را برهم می زند و بازتعریف می کند. آسیاب برقی هم مانند تراکتور نزاع هایی را در روستا ایجاد می کند، که منشاء همه‌ی اختلافات بعدی در رمان می شود. اما نکته ی مهم که به صورت غیر صریح در داستان نشان داده شده است مسئله‌ی آلودگی صوتی است. در این رمان، آلودگی صوتی بیش از آلودگی هوا خود را نشان می دهد. زیرا با ساکت شدن موتور برق همه ی اهالی ده کنجکاو از اینکه چه اتفاقی افتاده است از خانه بیرون می آیند! چیزی که شاید در روایت راوی بسیار پنهان باشد و خواننده از کنار آن به سادگی عبور کند، همین مسله آلودگی صوتی است. ممکن است آلودگی صوتی را در مقطعی که رمان در آن نوشته شده است اصلاً موضوعی قابل طرحی ندانیم اما با اندکی دقت در می یابیم که نویسنده تلویحا به موضوع آلودگی صوتی اشاره دارد و ما امروز در رویکرد نقادانهی این اثر می توانیم به این موضوع اشاره کنیم که چگونه آلودگی صوتی حتی قبل تر از سایر آلودگی های ناشی از ابزار الات صنعتی محیط زیست طبیعی را دچار بحران می کند. شاید این بحران چندان به چشم نیاید اما از ابتدای ورود ماشین به صحنه ی زندگی، انسان با آن دست به گریبان است. تاثیرات مخربی که آلودگی هوا بر محیط زیست طبیعی دارد نیازمند دانش تخصصی که در موضوع این مقاله نیست اما برای نمونه می توان این سوال را مطرح کرد که آلودگی صوتی چگونه می تواند به از بین رفتن بعضی از گونه های گیاهی یا جانوری کمک کند؟

یکی دیگر از ملزومات زندگی مدرن، وسایل ارتباط جمعی است. در این رمان رادیو نقشی محوری در تسهیل تغییرات اجتماعی دارد. رادیو تنها وسیله ارتباط جمعی روستا است. حتی عده ای که سواد خواندن و نوشتن هم ندارند، تمایل زیادی به خریدن رادیو دارند. رادیو وسیله‌ی ارتباط مردم روستا با زندگی جدید (مدرن) است. رادیو آنچنان از طرح های ملی و موفقیت این طرح ها سخن می گوید که هیچکس جز *فضل اله* که بواسطه خدمت سربازی مجبور شده است اندکی در داخل کشور سفر کند و شهرها و زندگی مردم سایر اقشار و روستاهای دیگر را دیده است نمی تواند دروغ های رادیو را بر ملا کند. در واقع رادیو به عنوان وسیله ای ارتباطی نقشی تعیین کننده در آماده کردن ذهن مردم برای پذیرش تغییرات زیست محیطی جدید دارد. رادیو با تبلیغات خود مردم را در مورد طرح های جدید توجیه می کند و با تعریف های کذایی از شهر باعث کوچ مردم از روستاها و در نتیجه ی آن رها ساختن زمین های کشاورزی و ازدیاد جمعیت

شهر شده است. در واقع اشاره نویسنده به رادیو هرچند با تفصیل و توضیح نیست، اما حکایت مفصلی را در خود دارد و آن همان رسالت تاریخی رادیو برای دگرگونی های بزرگ زیست محیطی است! رادیو تنها با تبلیغات خود می تواند مردم را از روستایی که سال‌ها در آن زندگی راحتی داشته اند به شهری بکشاند که احتمالا به زودی انسان از آن خسته خواهد شد.

بنابراین، می بینیم در موضوع ورود ابزارآلات صنعتی به جهان سنتی روستا، نیز متن رمان به خوبی تاثیرات مخرب آنها را بر محیط زیست و به تبع آن بر فرهنگ مردم نشان می دهد. حفر چاه های عمیق تنها با ابزارها و ماشین آلات صنعتی ممکن است. در حالی که مقنی و شاگردش زمانی که معلم برای دیدن آنها رفته است با حداقل امکانات و حداکثر آگاهی در حال حفر قنات هستند. تباین موجود در اثر در مورد حفر چندین چاه عمیق و حفر قنات علاوه بر اینکه مولفه ای دیگر در برجسته ساختن تفاوت های دنیای جدید و سنتی است، این موضوع را نیز به خوبی نمایان می سازد که نحوه‌ی برخورد انسان با طبیعت به واسطه ابزارهایی که در اختیار او قرار گرفته چقدر متفاوت و بی رحمانه تر شده است؛ و علیرغم ادعای او در دسترسی به علوم جدید، انسان در برخورد با محیط زیست بسیار جاهلانه و حتی ناآگاهانه تر از قبل عمل می کند. به طور کلی رمان با پرداختی ظریف به زوایای پنهان و تاثیرات نامحسوس و نامطلوب استفاده از ابزارهای صنعتی سعی دارد نشان دهد که چگونه رفتار انسان در قبال طبیعت به سمت انسان محوری و بهره وری خودخواهانه و حداکثری تغییر یافته است.

۲. ۵. اصلاحات ارضی، استعاره‌ای[۱۷] فراگیر

یکی از سوالاتی که گلوتفلتی (۱۹۹۶) در رویکرد نقادانه مطرح می کند و معتقد است که منتقد بوم گرا باید آن را در نظر داشته باشد، این سوال است که استعاره های زمین چگونه بر رفتار ما با طبیعت تاثیر می گذارند؟ با در نظر گرفتن این پرسش می بینیم که اصطلاح اصلاحات ارضی نیز در این رمان به شکلی استعاری بکار رفته است. اگرچه مسئله ی اصلاحات ارضی مسئله ای عینی است که در رمان اتفاق می افتد و در دوره ای در کشور ایران صورت گرفت، اما پرداختن به جنبه های عینی آن نباید ما را از ابعاد معنایی که کاربرد استعاری آن برای خواننده ایجاد می کند غافل سازد. اصلاحات ارضی فرآیندی است که ریشه های آن را می توان در تاریخ زندگی بشر جستجو کرد و با آن حتی می توان تا زندگی های اولیه بشر نیز سفر کرد. به عبارت دیگر

اصلاحات ارضی همه ی انواع مختلف دستکاری هایی را که بشر بر روی زمین داشته است شامل می شود و در نگاهی ژرف تر همه ی دخالت های بشر در محیط زیست طبیعی را در بر می گیرد. این استعاره فراگیر همه ی فعالیت ها و بدرفتاری های بشر با محیط زیست طبیعی اش را در بر می گیرد.

رمان، در برابر این نوع نگاه ویرانگر، رفتاری جایگزین را برای تعامل با زمین معرفی می کند. رفتاری از روی آگاهی. فعالیتی که مقنی قنات برای جستجوی آب در زیر سطح زمین دارد مانند رفتار یک طبیب یا یک پرستار مهربان با یک بیمار است! او به دنبال رگ آب است؛

> هر زمینی آبی دارد. خو، زمین حکم تن آدمی‌زاد را دارد، پر است از رگ و پی. اگر رگ دست را بزنی یا حجامت کنی خون یواش یواش درمی‌آید، عین قنات. خو، برای صحت مزاج هم خوب است. اما اگر گردن آدم را بزنی چطور؟ خو، جونش با خونش درمی‌آید. عین چاه‌های موتوری. تن این زمینی که ما می‌شناسیم، آن قدرها خون ندارد که جواب این همه چاه را بدهد. خو، دل آدم می‌سوزد.

مقنی آنقدر با زمین مهربان است که حاضر نیست ضربه ای اضافه بر زمین بزند و از ابزار خود دقیقاً در جایی استفاده می کند که مطمئن باشد به آب خواهد رسید. در واقع او بیشتر از اینکه نیروی خود را صرف کلنگ زدن کند، صرف شناخت زمین و شناخت ویژگی های طبیعت می کند. چیزی که امروزه در فعالیت های انسانی فراموش شده است و بشر بیش از اینکه درباره زمین اندیشه کند و محیط زیست خود را بشناسد تا بتواند با آن تعاملی غیرآسیب زا داشته باشد، در پی آزمون و خطاست و از رهگذر ویران کردن محیط زیست است که می خواهد به اهداف خود برسد. اما آنچه در رمان در بخش حفر قنات –که یک فعالیت سنتی است– مشاهده می شود تاکید بر نگاه طبیعت محور است. در مجموع در این رمان به زمین به عنوان موجودی صاحب حیات و ذی شعور نگریسته می شود، که رگ و ریشه دارد و این وظیفه ی انسان است که باید آن را بیابد. استدلال ما این است که به همین دلیل، زمین در این رمان با صنعت ادبی انسان‌انگاری[۱۸] بازنمایی شده است. این استدلال مقوّم بحث ما درباره‌ی حیات‌مند بودن و ذی‌شعور بودن زمین است. زمین موجودی است که حتی می تواند نفرین کند یعنی واکنش نشان بدهد. بنابراین نویسنده با معرفی یک الگوی سنتی، تغییر در نوع نگاه بشر از طبیعت–محوری و طبیعت شناسی به نگاهی انسان–محور و خودخواه را نشان می دهد. این انسانی است که بدون

آگاهی از طبیعتِ زمین همه ی آنچه را در زمین است برای خود می خواهد. از همین روست که راوی داستان بی اندازه مشتاق دیدن مقنی است. و برای دیدن او که در ظاهر یک انسان معمولی است حاضر است سختی راه صحرا و همچنین سختی پایین رفتن از دهانه ی قنات را تحمل کند و حتی حاضر نیست صبر کند تا وقت ناهار مقنی فرا رسد و او را در بیرون قنات ببیند. این اشتیاق راوی که چند بار در رمان بر آن تاکید می شود، بسیار دلالتمند است و نویسنده به این طریق الگویی از تعامل با محیط زیست را معرفی می کند که می تواند راهگشای بشر در همه ی دوران ها باشد.

اما اصلاحات ارضی به معنای محدودتر آن و با در نظر گرفتن دلالت صریح آن در رمان "نفرین زمین" به تغییر در شکل مالکیت زمین اشاره دارد. این موضوع کلان و فراگیر در سطح کشور اولین دستمایه ی نویسنده برای ساختن معنا در این رمان است. تغییر در مالکیت یعنی تغییر نظام ارباب رعیتی به نظام خصوصی، که همه ی افراد دارای ملکی شخصی هستند و در پی آن نام آنها از رعیت به دهقان تغییر می کند. امّا این تغییر تنها در تبدیل مالکیت زمین به مالکیت خصوصی باقی نمی ماند.

در سطحی دیگر تغییر در شکل مالکیت زمین به معنای تغییر در باور مردم نیز هست، یعنی باور به اینکه جور دیگری می توان بود. این اولین شرط تفکر دوران نوسازی و تجدد است. زیر سوال بردن؛ که اینجا از طریق زیر سوال بردن شکل مالکیت زمین اتفاق می افتد. اینکه به شکل دیگری هم می توان روی زمین کار کرد، این موضوع را به ذهن متبادر می کند که به شکل دیگری هم می توان زندگی کرد و سوال هایی از این دست که دنبال آن خواهد آمد. مثل اینکه می توان در عقاید قدیم تجدید نظر کرد و تجدید نظر در عقاید قدیم اولین مرحله یک اتفاق از جنس تجدد است. به عبارت دیگر اصلاحات ارضی اولین زمینه ای است که می تواند مبنای ورود ارزشهای تجدد و دوران جدید به زندگی مردم شود. اصلاحات ارضی بهانه ای است که می تواند باعث ایجاد اصلاحات در رفتار، آداب و رسوم و تغییر سبک زندگی شود. در این رمان نویسنده با دستمایه قرار دادن کشاکش مدنّیت و روستانشینی و نیز بحث اصلاحات ارضی نشان می دهد که اصلاحات ارضی چگونه زمینه ساز ورود اجتماعات روستایی ایران به دوران تجدد شد.

از سویی دیگر نوع مالکیت زمین برای افراد جامعه روستایی هویت بخش است. در رمان می خوانیم که پیرزن (ارباب ده) زمین گیر است. زمین گیر بودن پیر زن کارکردی کنایی دارد. پیرزن (بی بی) که ارباب روستا هم هست، هویت خود را از زمین و املاکش کسب نموده است؛ چندان که پسر او اشاره می کند:" بی بی اگر به شهر رود دیگر بی بی نیست". بنابراین، ملاحظه می شود که چگونه زمین و محیط زیستِ بی بی به او هویت داده است. و این هویت اجتماعی با اصلاحات ارضی از بین خواهد رفت. زیرا هویت اجتماعی بی بی و حتی مدیر در گرو تملک زمین و آسیاب بادی است که سالهاست هویت آنان را حفظ کرده است. و حالا اصلاحات زمین و آمدن ماشین یعنی فراموش شدن هویت آنها یا تغییر هویت بی بی و مدیر. به ویژه مخالفت مدیر با آسیاب برقی بیش از آنکه مخالفتی با ریشه های اقتصادی باشد ریشه در جایگاه و منزلت اجتماعی او دارد که با آمدن آسیاب برقی از بین خواهد رفت.

۲. ۶. عنوان رمان

آخرین موضوعی که در این مقاله به آن پرداخته می شود، عنوان اثر است. نفرین زمین عنوانی دلالتمند است و همچنان که در خود رمان به آن اشاره می شود حاکی از یک تفکر کهن و تاریخی در بین مردم است؛ هنگامی که اهالی زمین با زمین بد رفتاری کنند و به بیان دیگر حرمت آن را حفظ نکنند، زمین اهالی خود را نفرین خواهد کرد. نفرین زمین همین است که امروز اهالی این روستا و نیز در سراسر جهان مشاهده می کنیم. تغییراتی (اصلاحاتی) بر روی زمین که از سطح خرد مانند تبدیل قبرستان به مدرسه تا سطح کلان که همان اصلاحات ارضی است باعث شده تا به قول عمو میرزا زمین بار دیگر قهرش را مانند آنچه نشان دهد که با قوم عاد و ثمود کرد. این نفرین امروزه خود را با اشکال نمایان تری مانند سیلاب های مهیب، باران های اسیدی و آسیب های زیست محیطی از این دست نشان داده است، که همه ی آنها در اثر تعدی انسان به حریم ممنوع محیط زیست روی می دهد. این آثار را به قول لاکاپرا (۱۹۹۸) در پارگی حافظه تاریخی ملل می توان مشاهده کرد. این پارگی در حافظه تاریخی سبب می شود که مسیر و نقشه زندگی ایرانیان به کلی تغییر کند. از جمله آنکه گسترش زندگی شهری در ایران تحولات زیادی را ببار آورد و نوعی گسست را با زندگی سنتی ایرانیان بوجود آورد و پارگی حافظه

تاریخی در همین مکان رخ داده است چراکه امروز بسیاری از ایرانیان از لجام گسیختگی در گسترش زندگی شهری ناخشنودند.

۳. نتیجه‌گیری

از دستآوردهای این مقاله می توان به ترکیب رویکردهای جامعه شناسی تاریخی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات برای درک موقعیت زمانی و تاریخی تولید رمان نفرین زمین اشاره کرد. اگر چنین ترکیبی را انتخاب نمی کردیم متوجه نمی شدیم چرا آل احمد در دهه ۱۳۴۰ به درک تخریب طبیعت رسیده بود. همچنین متوجه نمی شدیم که اثر او از سازوکارهای ارتباطی تولید متن رسانه ای رمان برای انتقال مفهوم خطر تخریب طبیعت استفاده کرده بود. همچنین متوجه نمی شدیم که رویکرد انتقادی از نوع مطالعات فرهنگی، وی را متوجه روابط قدرت میان منظومه های تصمیم گیری غیر روستایی برای اجرا اصلاحات ارضی در روستاهای ایران کرده بود.

در این مقاله با استفاده از رویکرد بوم گرایانه در خوانش اثر و با استفاده از رویکر ترکیبی جامعه شناسی تاریخی، مطالعات فرهنگی و ارتباطات، ملاحظه کردیم که چگونه نگاه انسان محور به محیط زیست می تواند زندگی انسان را و پیرو آن فرهنگ چندین هزار ساله ی او را در سراشیبی سقوط و لجام گسیختگی قرار دهد. خوانش رمان نفرین زمین با دیدگاه بوم گرایانه، بسیاری از ابعاد و دغدغه های نویسنده ی این رمان درباره ی محیط زیست را برای ما روشن ساخت. همچنین رویکرد بوم گرا با مفاهیم اساسی خود کمک کرد تا بسیاری از جنبه های مغفول متن اهمیت خود را نمایان سازد و نشان داد که انتخاب این رویکرد برای تحلیل معنا در این رمان انتخاب صحیحی بوده است. باید تاکید کرد که با رویکردهای مختلف مانند رویکردهای جامعه شناسی تاریخی و تحلیل گفتمان نیز می توان این رمان را نقد کرد. در این رمان دخالت انسان در محیط زیست طبیعی خود در سه محور کلی مطرح می شود: رابطه متباین روستا و شهر، ورود ابزار آلات جامعه صنعتی و اصلاحات ارضی. راوی داستان ضمناً با استفاده ی استعاری از مفاهیم به خواننده اجازه می دهد که مفهومی مثل اصلاحات ارضی را فراتر از یک قانون مصوب در نظر بگیرد و همچنین با استفاده از مَجاز، ماهیت طبیعت نشناس تراکتوری که هیچ حد و مرزی نمی شناسد را به عنوان نمونه ای از انبوه ماشین آلاتی که امروزه حضور خود را در زندگی بشر تثبیت کرده است، زیر سوال می برد.

در این رمان نویسنده با استفاده دلالتمند از مکان های مختلف و نیز در نگاه کلی تری با بستر قرار دادن زمین پیرنگ داستان خود را طراحی می کند و نشان می دهد که چگونه محیط زیست ارتباطات انسان ها را شکل می دهد و تغییر آن نیز چگونه بر جنبه های فرهنگی و اجتماعی انسان ها تاثیر می گذارد. همچنین نشان می دهد که "فرهنگ" چگونه با محیط زیست و انسان رابطه دارد. انسان، محیط زیست و فرهنگ مثلثی را ایجاد می کنند که با تغییر در هر یک از زاویه های آن دیگری دست خوش تغییر می شود. به بیان دیگر با دخالت انسان در محیط زیست، ناخودآگاه فرهنگ او نیز دستخوش تغییر می شود.

رمان "نفرین زمین " همچنین نشان می دهد که چگونه گفتمان انسان محور در حال قدرت گرفتن روز افزون در بین اهالی روستا است. رمان از طرفی معلم را در کسوت انسانی که فراتر از مسئولیت های اداری خود به درد انسان های امروز می اندیشد و سعی دارد انسان ها را به سرزمین سومی رهنمون سازد معرفی می کند. معلم با جنبه های انسانی خود آن نوع واقع‌گرایی (رئالیستی) را تداعی می کند که به صورت غیر صریح نیاز به قدرت های فرا انسانی جهت اصلاح رفتار های ناشایست ما با محیط زیست و سایر انسان ها را نفی می کند. در واقع همین انسانی که گاهی هم خطا از او سر می زند، می تواند با اندیشه در کردارهای خود و ره‌آوردهای تمدن جدید راهی را برگزیند، که مطمئن تر است و برای او آسیب های کمتری را در پی دارد. باید دقت کرد که معلم در رمان "نفرین زمین" علیرغم نشان دادن تمایلات متعادل خود هنوز به ثباتی هر چند نسبی در کردار نرسیده است و این خود جنبه ی واقع گرایانه داستان را تقویت می کند. زیرا انسان امروز، انسانی است که با تردید ها روزگار خود را می گذراند.

پی‌نوشت

1. Ecocriticism

2. ASLE

3. ISLE

4. Peter Barry

5. Glotfelty, Cheryll & Harold Fromm

6. Geetanjoy Sahu

7. Jelica Tošić

8. Hayden White

۹. برخی مانند باقر مومنی (۱۳۵۹) و یا سوداگر (۱۳۶۹) دوره پیش از اصلاحات ارضی را فئودالی می نامند که ما با چنین دوره بندی در ایران موافق نیستیم.

10. Typology

11. Significant

12. Henri Lefebvre

13. George Lakoff and Mark Johnson

14. Signification

15. Plot

16. Metonymy

17. Metaphor

18. Personification

منابع

آل احمد، جلال (۱۳۸۹)، نفرین زمین، فردوس:تهران.

ـــــــــــ (۱۳۸۳)، مدیر مدرسه، فردوس:تهران.

اشرفی، ناهید؛ رنجبر، ابراهیم ، پارسا، سید احمد (۱۴۰۲)، *حذف و مولفه های آن در کتاب «نفرین زمین» آل احمد براساس نظریه «ون لیوون»*، نشریه متن پژوهی ادبی، دوره ۲۷، شماره ۹۶، تابستان ۱۴۰۲ (صص. ۲۸۰-۲۵۵).

امین پور، قیصر (۱۳۸۷)، گلها همه آفتابگردانند، مروارید: تهران.

بری، پیتر (۱۳۹۲)، «نقد بوم‌گرا یا مطالعات سبز»، درباره نقد بوم‌گرا، ترجمه‌ی عبدالله نوروزی و حسین فتحعلی، گردآوری زهرا پارساپور، تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

پارسا پور، زهرا (۱۳۹۱)، رویکرد نقادانه، *رویکردی نو در نقد ادبی*، فصلنامه علمی- پژوهشی نقد ادبی، س ۵، شماره۱۹، پاییز ۱۳۹۱ (صص ۵-۲۶)، تهران.

ـــــــــــ (۱۳۹۲). درباره رویکرد نقادانه، ترجمه‌ی عبدالله نوروزی و حسین فتحعلی، تهران: نشر پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

دادور، المیرا (۱۳۸۳)، بررسی و تحلیل رمان نفرین زمین آل احمد، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز ۱۳۸۳، شماره ۱۹۰، صص. ۴۷-۵۶.

درخشه، جلال (۱۳۸۴)، *جستاری در اندیشه بوم گرایی*، نشریه دانش سیاسی، دوره ۱، شماره ۱، تابستان ۱۳۸۴، تهران.
رنجبر، ابراهیم (۱۳۹۱)، رسالت روشنفکر و نزاع سنت و تجدد در رمان نفرین زمین، زبان و ادب پارسی، پاییز و زمستان ۱۳۹۱ – شماره ۲۲۶.
ـــــــــــ (۱۳۹۲)، مطالعه و تحلیل رمان نفرین زمین بر اساس الگوهای تبیین در علوم اجتماعیِ لیتل، جستارهای نوین ادبی، سال ۴۶ ، شماره ۱۸۰ (۱۳۹۲).
جعفری، مریم؛ مشفقی، آرش؛ حجاجی کهجوق، عزیز (۱۴۰۱) *بررسی تاریخی اجتماعی رویدادهای دوران پهلوی در آثار داستانی آل احمد*، فصلنامه تاریخ، دوره ۱۷، شماره ۶۴، صص. ۱-۳۰، بهار ۱۴۰۱.
سوداگر, م. (۱۳۶۹)، رشد روابط سرمایه داری در ایران؛ مرحله گسترش: ۱۳۴۲-۱۳۵۷. تهران: انتشارات شعله اندیشه.
شعیری، حمیدرضا؛ مصباحی، مریم (۱۳۹۱)، تحلیل نقش زاویه دید در گفتمان با تحلیلی از داستان«بیرون رانده» اثر بکت، نشریه پژوهش های ادب و زبان فرانسه، سال یکم شماره ۲ (پاییز و زمستان ۱۳۹۱).
صادقی، سودابه (۱۳۹۶)، مطالعه ورود مدرنیته در رمان نفرین زمین و خوشه های خشم، مطالعات ادبیات تطبیقی، سال یازدهم، شماره ۴۱، بهار ۱۳۹۶.
مومنی، باقر (۱۳۵۹). مساله ارضی و جنگ طبقاتی در ایران، تهران: انتشارات پیوند.

References

Ale-Ahmad, Jalal (2010), The Curse of the Earth, Tehran: Ferdows. [In Persian]
_____ (2004), The School Principal, Tehran: Ferdows. [In Persian]
Aminpour, Gheyser (2008), All Flowers Are Sunflowers, Tehran: Morvarid. [In Persian]
Ashrafi, N., Ranjbar, E., Parsa, S. A. (2023). The Exclusion and its Components in Al-e Ahmad's "the Curse of the Earth" based on Van Leeuwen's Theory. Literary Text Research, 27(96), 255-280. [In Persian]
Barry, Peter, (2017), Beginning theory: An introduction to literary and cultural theory, Fourth Edition, Manchester: Manchester University Press.
_____ (2013), "Ecological Criticism or Green Studies", About Ecological Criticism, translated into Persian by Abdullah Nowrouzi and Hossein Fath-ali, compiled by Zahra Parsapour, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies.
Dadvar, Elmira (2004), the Study and Analysis of the Novel "The Curse of the Earth" by Al-Ahmad, Faculty of Literature and Humanities, University of Tabriz, 2004, No. 190, (pp. 47-56) . [In Persian]
Derakhsheh, Jalal (2005), An Essay on Ecological Thought, Journal of Political Science, Volume 1, No. 1, Summer 2005, Tehran. [In Persian]

Glotfelty, Cheryll & Harold Fromm (Eds.), (1996), The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology, Athens and London: University of Georgia Press.

Jafari, Maryam; Moshfeghi, Arash; Hajjaji Kahjoogh, Aziz (2022) A socio-historical study of the events of the Pahlavi era in the fictional works of Al-Ahmad, Quarterly Journal of History, Volume 17, No. 64, pp. 1-30, Spring 2022. [In Persian]

LaCapra, Domonik (1998) History and Memory after Auschwitz, Ithaca, NY: Cornell University Press.

Lakoff, G., & Johnson, M. .(1980) *Metaphors We Live By.* Chicago: University of Chicago Press.

Lefebvre, H. .(1991) *The Production of Space.*) D. Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell.

Momeni, Baqer (1979). The Land Issue and Class Conflict in Iran, Tehran: Paivand Publications. [In Persian]

Parsapour, Zahra (2012), Critical Approach, A New Approach in Literary Criticism, Quarterly Journal of Literary Criticism, Vol. 5, No. 19, Fall 2012 (pp. 5-26), Tehran. [In Persian]

_____ (2012). About Critical Approach, translated into Persian by Abdollah Norouzi and Hossein Fathali, Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]

Ranjbar, Ebrahim (2012), The Intellectual Prophecy and the Traditional vs. Modernity Encounter in the Novel "The Curse of the Earth", Journal of Persian Language and Literature, Fall and Winter 2012 - No. 226. [In Persian]

_____ (2013), the Study and Analysis of the Novel "The Curse of the Earth" Based on Models of Explanation in Daniel Little's Social Sciences, New Literary Essays, Year 46, No. 180 (2013) . [In Persian]

Sadeghi, Soudabeh (2017), A Study of the Entry of Modernity in Iran in the Novels “the Curse of the Earth” and “the Clusters of Wrath”, Comparative Literature Studies, Year 11, No. 41, Spring 2017. [In Persian]

Shaeeri, Hamid Reza; Mesbahi, Maryam (2012), an Analysis of the Role of Point of View in Discourse with an Analysis of the Story "The Outcast" by Beckett, Journal of French Literature and Language Research, Year 1, No. 2 (Fall and Winter 2012) . [In Persian]

Soudagar, M. (2010), The Growth of Capitalist Relations in Iran; The Development Stage: 1963-1978. Tehran: Sho-leh Andisheh Publications. [In Persian]

Tošić, Jelica, (2006), Ecocriticism: Interdisciplinary Study of literature and environment, FACTA UNIVERSITATIS Series: *Working and*

Living Environmental Protection, Vol. 3, No 1, 2006, pp. 43 – 50. [In Persian]

Sahu, Geetanjoy. (2014). Ecocriticism- Understanding The Relationship Between Literature and Environment in Indian English Novels. *Sai Om Journal of Arts & Education: A Peer Reviewed International Journal, 1*, 23-26.

White, H. .(1987) *The Content of the Form; Narrative Discourse and Historical Representation.* Baltimore: the Johns Hopkins University Press.

University of Tehran Prees

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

Online ISSN:2676 -7627

https://jlcr.ut.ac.ir

Hidden Sips in Raw Wine
(A Study of the Novel "Raw Wine" by Ismail Fasih Based on Barthes's Five Codes)

Hojjat Allah Omidali ✉[1], **Fatemeh soltani** [2]

1. Corresponding Author, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran
. E-mail: h-omidali@araku.ac.ir
2. Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran E-mail: f-sultani@araku.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Araticle

Article history:

Received:
1, May, 2025

In Revised Form:
27, May, 2025

Accepted:
31, May, 2025

Published onlin:
2, June, 2025

Keywords: Ismail Fasih, *Raw Wine* (novel), Roland Barthes, Five Codes

Abstract

The novel Raw Wine depicts Tehran in 1956; it tells the story of a man who, upon returning from the United States, encounters a wealthy yet tension-filled life, intertwined with criminal enigmas and complex human relationships. This study asks how, based on Roland Barthes's five codes, one can accurately and rigorously uncover the multiple semantic layers of Raw Wine. The research method is descriptive-analytical, grounded in Barthes's five codes (Hermeneutic, Proairetic, Symbolic, Semic, and Referential). In the Hermeneutic analysis section, the unresolved mysteries surrounding Mahin's and Naser's deaths-infused with suspense and ambiguity- are examined so that the reader moves beyond the narrative's surface level. The Proairetic code categorizes and names the chain of criminal events and key actions, such as murder, interrogations, and meetings. The Semic code addresses the implicit connotations of characters (Jalal, Naser, Esmail, and Yousef) and symbols like "wine" and "mirage." The Symbolic code reveals binary oppositions-staying/leaving, tradition/modernity, death/life, city/village-as the text's structural axes. Finally, the Referential code uncovers Iran's cultural and social background in the 1950s and exposes the novel's critique of isolated intellectuals and naturalism. The findings demonstrate that Raw Wine, by employing a criminal framework alongside symbolic and semic layers, provides a fertile ground for producing plural meanings, transforming the reader from a passive consumer into an active producer of meaning.

Cite this The Author: Omidali, H.; Soltani, F. (2025), Hidden Sips in Raw Wine (A Study of the Novel "Raw Wine" by Ismail Fasih Based on Barthes's Five Codes), Literary Criticism and Rhetoric, Vol 14, Issue 1, Ser.No. 37, Spring, (175-202). DOI:10.22059/jlcr.2025.396526.2062

CC BY

Publisheder: Unversity of Tehran Prees

Introduction

The novel *Raw Wine* is narrated in Tehran in 1956, leading the reader into the heart of a tense and mysterious milieu where social, economic, and cultural contradictions lie at the core of a city undergoing modernization. Jalal Āryān, the story's protagonist, returns to his homeland after many years in the United States and, with his polished appearance and affluent status, becomes ensnared in a network of crime, sexual violence, and corruption that, from the very first lines, compels the reader to unravel the enigmas concealed behind the transformations of the 1950s. Ismāʾīl Fasih's evocative world-building turns Tehran's historical and social geography into a reflective stage. What elevates *Raw Wine* beyond mere crime fiction are the embedded symbols and implications—from the clash of tradition and modernity to the reflection of social determinism—that transform the reading process from passive reception into active interpretive engagement. This study, drawing on Roland Barthes's textual analysis method, demonstrates how the text, as a network of signs, generates meaning through interaction with the reader's experiences. Accordingly, the central research question is: How can Barthes's five codes be employed to probe the multiple semantic layers of *Raw Wine* and systematically reveal both its explicit and implicit meanings?

This research adopts a descriptive-analytical approach in which the novel's text serves as the primary data: it is first described in detail and then analyzed using Barthes's theoretical framework, aiming to present a fresh reading of Fasih's intellectual dimensions.

2. Research findings

The study's findings indicate that applying Roland Barthes's five codes to *Raw Wine* unveils a dynamic, richly structured fabric of meaning.

1. **Hermeneutic Code (Enigma)**

The central mysteries—Mehīn's death and Nāser's demise—are constructed through the gradual presentation of clues (such as the pill packets, Mehīn's diary, and the signs of Nāser's struggle within his grave) and the continual redefinition of initial questions, generating intense suspense and active reader participation. This suspense not only sustains engagement until the end but also leaves certain questions open (for example, James Lary's motives for issuing unusual orders), thus maintaining the process of meaning-making.

2. **Proairetic Code (Action)**

The sequence of actions and events—Yūsuf's fall from the rooftop, Jalal's repeated interrogations, the characters' philosophical dialogues, and multiple migrations—forms a coherent, purposeful structure that regulates the narrative's rhythm while simultaneously depicting the psychological and social development of the protagonists. These actions, spanning from Jalal's return to Iran to the revelation of the crime against Mehīn, illustrate how characters' recurring and sometimes contradictory behaviors (love, violence, empathy, migration) are woven into the narrative network.

3. **Semantic Code (Connotation)**

Characters (Nāser Tajaddod, Ismāʾīl Āryān, Yūsuf) and settings ("Sarab," Tehran) function as symbolic signifiers highlighting binaries such as modernity versus rootedness, spirituality versus materialism, and life versus death. The novel's title itself—*Raw Wine*—operates as a multifaceted metaphor for life's stages: from initial intoxication to ecstasy and eventual emptiness, mirroring the protagonists' experiences.

4. **Symbolic Code (Mythic/Oppositions)**

Binary oppositions (city/rural, death/life, responsibility/irresponsibility) reinforce the text's dualistic structure and reflect the social and cultural tensions within the reader's mind. These contrasts are not only present in the text but are also reenacted in the act of reading, prompting deeper reflection on individual and societal conditions.

5. **Referential Code (Cultural/Historical)**

By reflecting the historical context of the 1950s—modernization driven by oil revenues, the disenchantment of intellectuals following the 1953 coup, and Western literary influences—the novel transcends its surface as a crime narrative. These cultural and socioeconomic layers enrich the reading experience and situate *Raw Wine* within a broader critique of its era.

Conclusion

This study, through the combined application of Barthes's structural and post-structural codes, demonstrates that *Raw Wine* is not merely a crime novel but a multilayered text that invites the reader to become an active co-creator of meaning. The integration of hermeneutic, proairetic, semantic, symbolic, and referential analyses illuminates the novel's capacity to reflect and interrogate the social, cultural, and psychological dimensions of mid-century Iran. Theoretically, the research shows that employing both structuralist and post-structuralist coding can deepen our understanding of complex literary works. Practically, it offers a methodological framework that can be extended to the analysis of other contemporary Persian novels. Future studies are recommended to explore comparative narratological approaches to further clarify the scope and potential of this method within world literature.

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

جرعه‌های نهفته در شراب خام
(بررسی رمان «شراب خام» اثر «اسماعیل فصیح» بر اساس رمزگان پنج‌گانه بارت)

حجت اله امیدعلی ✉ [۱]، فاطمه سلطانی [۲]

۱. نویسنده مسئول، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانها، دانشگاه اراک، اراک، ایران. رایانامه: h-omidali@araku.ac.ir
۲. گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و زبانها، دانشگاه اراک، اراک، ایران. رایانامه: f-sultani@araku.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
علمی – پژوهشی

تاریخ دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۱۱

تاریخ بازنگری:
۱۴۰۴/۰۳/۰۶

تاریخ پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۱۰

تاریخ انتشار:
۱۴۰۴/۰۳/۱۲

واژه‌های کلیدی:
اسماعیل فصیح، رمان «شراب خام»، رولان بارت، رمزگان پنج‌گانه.

چکیده

رمان «شراب خام» تهران سال ۱۳۳۵ را به تصویر می‌کشد؛ داستان مردی که پس از بازگشت از آمریکا با زندگی مرفه اما پرتنش، با معماهای جنایی و روابط انسانی پیچیده‌ای روبه‌رو می‌شود. پژوهش حاضر با این پرسش می‌پردازد که چگونه بر اساس رمزگان پنج‌گانه بارت می‌توان لایه‌های معنایی چندگانه‌ی رمان «شراب خام» را دقیق و مستند آشکار کرد؟ روش پژوهش توصیفی-تحلیلی بر مبنای رمزگان پنج‌گانه (هرمونتیک، پروآیرتیک، نمادین، معنابنی، و ارجاعی) رولان بارت است. در بخش تحلیل هرمنوتیکی، معماهای حل‌نشده مرگ مهین و ناصر با چاشنی تعلیق و ابهام واکاوی می‌شود تا خواننده از سطح نخست روایت فراتر رود. رمزگان پروآیرتیک زنجیره رویدادهای جنایی، کنش‌های کلیدی مانند قتل، بازپرسی‌ها و ملاقات‌ها را دسته‌بندی و نام‌گذاری می‌کند. رمزگان معنابنی به دلالت‌های ضمنی شخصیت‌ها (جلال، ناصر، اسماعیل و یوسف) و نمادهایی نظیر «شراب» و «سراب» می‌پردازد. رمزگان نمادین جفت‌تقابل‌هایی همچون ماندن/رفتن، سنت/مدرنیته، مرگ/زندگی و شهر/روستا را به‌عنوان محورهای ساختاری متن بازمی‌نماید. در نهایت رمزگان ارجاعی، پس‌زمینه فرهنگی و اجتماعی ایران دهه ۱۳۳۰ و نقد روشنفکران منزوی و ناتورالیسم رمان را آشکار می‌کند. یافته‌ها نشان می‌دهد رمان «شراب خام» با بهره‌گیری از ساختار جنایی و لایه‌های نمادین و معنابنی، بستری مناسب برای تولید معناهای متکثر فراهم ساخته و خواننده را از موقعیت مصرف‌کننده منفعل به نقش تولیدکننده فعال معنا می‌رساند.

استناد: امیدعلی، حجت‌اله؛ سلطانی، فاطمه (۱۴۰۴)، جرعه‌های نهفته در شراب خام (بررسی رمان «شراب خام» اثر «اسماعیل فصیح» بر اساس رمزگان پنج‌گانه بارت)، پژوهش‌نامهٔ نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۴، شماره ۱، شماره پیاپی ۳۷، بهار، (۲۰۲-۱۷۵).

DOI:10.22059/jlcr.2025.396526.2062

CC BY

ناشر: موسسه انتشارات دانشگاه تهران

۱-مقدمه

رمان «شراب خام» در تهران سال ۱۳۳۵ جریان دارد و خواننده را به درون فضایی پرتنش و رازآلود می‌برد؛ جایی که زندگی شهری آبستن تضادهای اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی است. جلال آریان، قهرمان داستان، پس از سال‌ها اقامت در آمریکا به وطن بازمی‌گردد و با ظاهری مرتب و زندگی مرفه، در جهانی پیچیده، پر از معماهای جنایی و روابط انسانی درهم‌تنیده گرفتار می‌شود. حادثه‌ای از جنس تجاوز، مرگ و فساد در لایه‌های زیرین شهری که در حال مدرنیزاسیون است رخ می‌دهد و خواننده را از همان سطور ابتدایی به پیگیری رازهایی وامی‌دارد که در پسِ روزگار پرتنش دهه ۱۳۳۰ پنهان شده‌اند. نگاهی دقیق به جزئیات روایت نشان می‌دهد که اسماعیل فصیح با قلمی تصویرگرانه، از زوایای مختلف تهرانِ در حال تغییر سخن می‌گوید و فضای تاریخی و اجتماعی را به جریانی دغدغه‌مند و تأمل‌برانگیز تبدیل می‌کند.

در این بستر چندسطحی، خواننده با پرسش‌هایی مواجه می‌شود که رفته‌رفته، با نمایان شدن مدارک و سرنخ‌ها، افق پاسخ را گسترده‌تر و پیچیده‌تر می‌کنند. اما آنچه «شراب خام» را فراتر از یک رمان جنایی صرف می‌سازد، حضور نمادها و دلالت‌های پنهان در لایه‌های مختلف داستان است؛ از تقابل سنت و مدرنیته تا بازتاب جبر اجتماعی و سرنوشت محتوم شخصیت‌ها. این ویژگی‌ها خوانش اثر را به فرایندی فعال تبدیل می‌کنند، جایی که معنا از دل تعامل رسانه‌ای میان متن و ذهن خواننده تراوش می‌یابد.

برای فهم معناهای متکثر این اثر ادبی، رویکرد تحلیل متنی رولان بارت ابزاری کارآمد فراهم می‌آورد. رولان بارت، نظریه‌پرداز برجسته ساختارگرایی و پساساختارگرایی، معتقد است معنای یک متن نه در یک مسیر خطی ثابت، بلکه در زنجیره‌ای از نشانه‌ها و زبان‌های مختلف شکل می‌گیرد؛ نشانه‌هایی که خواننده با به‌کارگیری دانش و تجربیات خویش، آن‌ها را رمزگشایی می‌کند. از نگاه او، متن‌ها همچون شبکه‌ای باز از دال‌ها هستند که همواره قابلیت فهمیدن‌های گوناگون را دارند و در نتیجه هیچ معنای یگانه و نهایی‌ای در متن وجود ندارد. خوانش متنی به این معنا، خواننده را از جایگاه مصرف‌کننده منفعل خارج کرده و به نقش «تولیدکننده» فعال معنا ارتقا می‌دهد (میرعمادی، ۱۳۸۴: ۷۳) زیرا هر استخراج دلالت، فرایندی خلاقانه محسوب می‌شود و لایه‌ای تازه از مفاهیم را آشکار می‌کند.

۱-۱. بیان مساله

رمان «شراب خام» با ارائه داستانی جنایی–انسانی در بستر تهران دهه ۱۳۳۰، مخاطب را در مواجهه با معماهای خون و فساد، روابط درهم‌تنیده انسانی و تضادهای فرهنگی قرار می‌دهد. با وجود چندلایه‌بودن روایت و توصیف دقیق فضای اجتماعی آن سال‌ها، هنوز بسیاری از نمادها، دلالت‌های ضمنی و پرسش‌های پنهان متن به‌طور نظام‌مند بازنشده‌اند. از سوی دیگر، بارت در نظریه رمزگان پنج‌گانه نشان داده است که هر متن نه یک معنای واحد، بلکه مجموعه‌ای از نشانه‌هاست که خواننده با مشارکت فعال خود آن‌ها را رمزگشایی می‌کند. در این راستا، سوال اصلی پژوهش آن است که چگونه با کمک رمزگان پنج‌گانه بارت می‌توان لایه‌های متکثر معنایی رمان «شراب خام» را کاوید و معانی صریح و ضمنی اثر را به‌شکلی دقیق و مستند آشکار ساخت؟

۱-۲. روش پژوهش

این پژوهش با روش توصیفی–تحلیلی انجام می‌شود که در آن، متن رمان به‌عنوان داده اصلی ابتدا به‌طور دقیق توصیف شده و سپس با بهره‌گیری از چارچوب نظری بارت مورد تحلیل قرار می‌گیرد و تلاش دارد با تبیین ابعاد نوینی از تفکرات فصیح، خوانشی تازه از این رمان ارائه دهد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در دههٔ اخیر، رویکرد تحلیل متنی رولان بارت به‌ویژه «رمزگان پنج‌گانه» او به یکی از روش‌های برجستهٔ مطالعات ادبی بدل شده و پژوهشگران فارسی‌زبان نیز در بهره‌گیری از این چارچوب برای کشف لایه‌های معنایی آثار ادبی تلاش زیادی کرده‌اند.

یکی از نخستین مطالعات در این زمینه، مقالهٔ *توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان پنج‌گانه رولان بارت با نمونه عملی از نمایش‌نامه فیزیکدان‌ها اثر فردریش دورنمات* توسط صفیئی و سلامی (۱۳۹۰) است. آنان ضمن معرفی مفصل رمزگان هرمنوتیکی، پروآیرتیک، معنابنی، نمادین و ارجاعی، نشان دادند که چگونه می‌توان ساختار نشانه‌ای یک متن نمایشی را شناسایی و لایه‌های ضمنی آن را استخراج کرد.

مرادی و چالاک (۱۳۹۹) نیز در مقالهٔ *بررسی تکثر معنایی در حکایت شاه و کنیزک مولوی بر اساس نظام رمزگان روایی رولان بارت* با استفاده از رمزگان‌های پنج‌گانه، سه گفتمان اصلی متن

را شناسایی کردند: «مرادی- مریدی»، «این سری- آن سری» و «تبختل و توکل». این پژوهش نشان داد چگونه تضادهای نمادین و دلالت‌های فرامتنی مولوی می‌تواند با چارچوب بارت قابل تحلیل باشد و خواننده را از مصرف متعارف متن فراتر برد.

در حوزهٔ مطالعات مربوط به اسماعیل فصیح و به‌ویژه رمان «شراب خام»، چندین پژوهش شاخص وجود دارد که هر یک از زاویهٔ متفاوتی به این اثر پرداخته‌اند. مهری بیگدلیلو و همکاران (۱۳۹۶) در *تحلیل جلوه‌های رئالیسم در رمان شراب خام* با تمرکز بر شیوه‌های بازنمایی واقعیت، نقش رسانه‌های خبری، وضوح توصیف جزئیات و چگونگی تیپ‌سازی را بررسی کرده‌اند.

صادقی شهپر و پورمرادی (۱۳۹۲) در مقالهٔ *یک گام به سوی بومی‌گرایی: نقد داستان‌های اسماعیل فصیح، حرکت از ناتورالیسم به سوی رئالیسم* تغییر سبک فصیح را تحلیل کرده و نشان داده‌اند چگونه «شراب خام» نمونهٔ گذار از رویکرد خشن ناتورالیستی به سمت تأکید بر مولفه‌های بومی و فرهنگی ایران است. رنجبر و همکاران (۱۳۹۸) در *سبک‌شناسی داستان‌های اسماعیل فصیح* نیز از منظر سه بُعد محتوا، زبان و ادبی، آثار فصیح را بررسی کرده‌اند.

خانی اسفندآباد و نظری (۱۳۹۹) در *تحلیل جامعه‌شناسانهٔ رمان دل کور اثر اسماعیل فصیح* با استفاده از نظریه‌های گلدمن، لوکاچ، باختین و اسکارپیت، مؤلفه‌های اجتماعی-فرهنگی متن را واکاوی کرده و نشان داده‌اند متن فصیح از منظر ارتباطات قدرت و مسائل هویتی، قابل کاوش عمیق است. با وجود این مجموعه از مطالعات، تاکنون پژوهشی که رمان «شراب خام» اسماعیل فصیح را با رویکرد رمزگان پنج‌گانه رولان بارت به‌طور جامع بازخوانی کند، مشاهده نشده است. پژوهش حاضر با بهره‌گیری از این چارچوب، تلاش می‌کند شکاف موجود را پر کرده و لایه‌های معنایی نهفته در بستر اجتماعی-تاریخی رمان را به شکلی مستند و نظام‌مند آشکار سازد.

۲. مبانی نظری پژوهش

رولان بارت (۱۹۱۵—۱۹۸۰) یکی از پیشگامان ساختارگرایی و به‌ویژه پساساختارگرایی در مطالعات ادبی است. او با رویکردی منحصربه‌فرد، متن را نه به‌عنوان پیام خطی با معنایی ثابت، بلکه به‌مثابه یک شبکه پیچیده از نشانه‌ها تعریف کرد. بارت می‌گوید: «متن مجموعه‌ای از دال‌هاست که در تعامل با مدلول‌ها، معناهای گوناگون تولید می‌کنند و خواننده با مشارکت فعال

خویش، این معناها را رمزگشایی می‌سازد.» (بارت، ۱۳۷۳: ۶۰) این نگاه، نقطه عطفی در مطالعات ادبی بوده که از یک‌سو تأکید بر ساختارهای درونی متن (ساختارگرایی) و از سوی دیگر اهمیت نقش خواننده در فرایند معنازایی (پساساختارگرایی) را به‌هم پیوند می‌دهد. بارت معتقد است معنای یک اثر ادبی هیچ‌گاه یکسان و قطعی نیست، بلکه همواره در حال تغییر و تحول است و خواننده، به‌واسطه «رمزگشایی»، به‌عنوان یک عامل خلاق در تولید معنا شرکت می‌کند. (آلن، ۱۳۶۴: ۱۳۳)

رمزگان‌های بارت امکان شناسایی دلالت‌های پنهان را فراهم می‌کنند و نشان می‌دهند چگونه عناصر ظاهراً ساده متن، حامل معانی عمیق و چندوجهی‌اند. (بارت، ۱۳۷۳: ۶۰) همچنین برخلاف رویکردهای سنتی که خواننده را صرفاً مصرف‌کننده معنا می‌دانستند، بارت خواننده را تولیدکننده معنا معرفی می‌کند. خوانش صحیح متنی منجر به بازشناسی نشانه‌ها و خلق معناهای تازه در متن می‌شود. (میرعمادی، ۱۳۸۴: ۷۳) او نشان می‌دهد که متن هیچ‌گاه یک «پیام نهایی» ندارد و همیشه امکان برداشت‌های مختلفی از آن وجود دارد. این برداشت‌ها به‌واسطه متغیرهای فرهنگی، اجتماعی و فردی خوانندگان شکل می‌گیرند. (آلن، ۱۳۶۴: ۱۳۳)

۲-۱. رمزگان پنج گانه رولان بارت

یکی از مفاهیم کلیدی در رویکرد بارت، معرفی رمزگان پنجگانه است که در فهم و تحلیل لایه‌های معنایی متن بسیار مؤثر است. رمزگان‌ها در این رویکرد به عنوان قالب‌های تفسیری عمل می‌کنند که از طریق آن‌ها خواننده می‌تواند به ابعاد مختلف معنایی متن دست یابد. در واقع آنچه سبب ارتباط خواننده با متن می‌شود، حاصل انگاشت و دانشی است که به مرور زمان کسب کرده است؛ پس رمزگان‌ها قالب‌های تفسیری هستند که از سوی تولیدکنندگان و مفسرین به کار می‌روند. (ضیمران، ۱۳۸۳: ۱۳۵) بارت در این باره پنج نوع رمزگان را معرفی می‌کند: عبارتند از: رمزگان هرمنوتیکی[۱]، رمزگان پروآیرتیک یا کنشی[۲]، رمزگان معنابنی یا دالی[۳] ، رمزگان نمادین[۴] و رمزگان ارجاعی یا فرهنگی[۵].

۲-۱-۱. رمزگان هرمنوتیکی: این رمزگان لایه‌ای از متن است که با پرسش‌های بنیادی و رازهای درونی متن درگیر است. این رمزگان موجب می‌شود تا خواننده با پرسش‌هایی مواجه شود که پاسخ‌های آن، همزمان زمینه‌ساز ایجاد تعلیق و نیز فرآیند راززدایی می‌گردند (هاوکس،

۱۳۹۴:۱۷۰؛ به نقل از سجودی، ۱۳۸۷:۱۵۴). در واقع، این رمزگان بـه نـوعی سـوال‌های مطـرح شده در ساختار داستان را تبیین و همزمـان فـراز و نشـیب‌های مربـوط بـه آن‌هـا را بـه تصـویر می‌کشد. بارت می‌گوید، کارکرد این رمزگان تبیین گونـه‌گـونِ یـک پرسـش، پاسـخ آن و انـواع رخدادهای تصادفی است که با آنها می‌توان آن پرسش را مطرح کرده یا پاسـخ آن را بـه تعویـق انداخت و یا حتی معماهایی را مطرح کرد و راه‌حل‌های آن را نشان داد. (بـه نقـل از آلـن، ۱۳۸۵: ۱۳۷) بارت برای شناسایی و حل معما ده مرحله را شناسایی کرده است که عبارتنداز: موضـوعیت بخشی، موقعیت‌یابی، فرمول‌بندی معما، نوید پاسخ گویی به معما، فریـب، ابهـام، انسـداد، پاسـخ تعلیقی، پاسخ جزئی و افشای حقیقت. (بارت، ۱۳۸۷: ۲۱۶–۲۱۵؛ باومن، ۲۰۰۰: ۲۱) بایـد درنظـر داشت که تمامی روایت‌ها به طور طبیعی از این فرم منطقی پیروی نمی‌کنند.

۲-۱-۲. رمزگان پروآیرتیک یا کنشی: رمزگان پروآیرتیک به زنجیره عملیاتی یا «تواریخ رویدادها» می‌پردازد. هر کنش یا حادثه‌ای کـه در روایـت روی می‌دهـد، زیرمجموعـه‌ای از ایـن رمزگان قرار می‌گیرد و به پیشبرد داستان منجر می‌شود. (آلن، ۱۳۶۴: ۱۳۵) با تأکید بر «زنجیـره رویدادها»، مسیر هم‌زمانی و ترتیب زمانی را روشن می‌سازد و نقشـی کلیـدی در سـاختار روایـی دارد. از دید بارت، این رمزگان می‌تواند ساده‌ترین اتفاقات (مثل «بـاز شـدن در» یـا «زنـگ زدن تلفن») تا پیچیده‌ترین کنش‌ها (قتل، بازپرسی، تعقیب و گریز) را دربر گیرد. (بارت، ۱۳۸۷: ۲۱۴–۲۱۵)

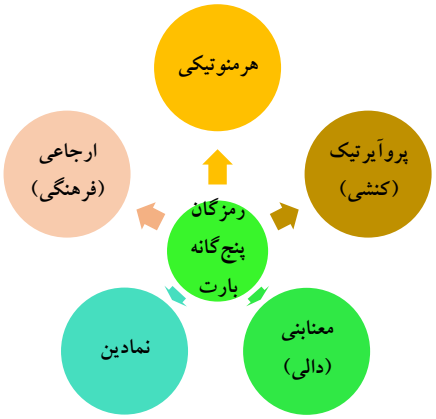
۲-۱-۳. رمزگان معنابنی یا دالی: رمزگـان معنـابنی بـه دلالت‌هـای ضـمنی و لایـه‌های معنایی کوچک درون متن می‌پردازد. بارت معتقد است که «واحدهای کمینه معنـایی» می‌تواننـد در ترکیب با یکدیگر تونل‌هایی به عمق معنا ایجاد کننـد. (بـارت، ۱۳۸۷: ۲۰؛ آلـن، ۱۳۶۴: ۱۳۷) این رمزگان خواننده را به کشف دلالت‌های پنهان و عمق معانی نهفته فرا می‌خواند. به‌واسطه آن می‌توان دریافت که واژه‌ای ساده همچون «شراب» چگونه در یک بستر فرهنگـی و ادبـی نقـش استعاری به خود می‌گیرد و مفاهیمی چون زندگی، سرخوشی یا حتی تباهی را منتقل می‌کند. این لایه از رمزگان، نقش مهمی در تشریح جزئیات ظریف و ناگفته متن دارد که بـه خواننـده کمـک می‌کند تا به عمق معانی نهفته در ساختار داستان دست یابد.

۲-۱-۴. رمزگان نمادین: رمزگان نمادین ناظر بر تضادها و «جفت‌های دوتایی» است که در متن رخ می‌دهند. تضادهای نمادین به ساختارهای اساسی معنا در متن شکل می‌دهند و به عمق بخشیدن به تحلیل کمک می‌کنند. (هاوکس، ۱۳۹۴: ۱۷۰–۱۷۴) این رمزگان با استخراج جفت‌های متضاد و بررسی روابط آن‌ها، می‌تواند به وجوه پنهان‌تری از موضوعات اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی پی ببرد.

۲-۱-۵. رمزگان ارجاعی یا فرهنگی: رمزگان ارجاعی به ارجاعات بیرونی متن و زمینه‌های تاریخی، فرهنگی و اجتماعی تمرکز دارد. مطابق نظر بارت، بدون شناخت این ارجاعات، بسیاری از مفاهیم و دلالت‌های متنی مبهم باقی می‌مانند. (آلن، ۱۳۶۴: ۱۳۸) این رمزگان شامل ارجاعات به خرده‌فرهنگ‌ها، سنت‌ها، تاریخ، مذهب، اسطوره و... می‌شود و با تحلیل آن، می‌توان به فهمی عمیق‌تر از بافت اجتماعی–تاریخی متن رسید. این رمزگان نشان می‌دهد که چگونه ارجاعات بیرونی به بافت‌های فرهنگی، زمینه‌ساز تفسیرهای عمیق‌تر و چندلایه از متن می‌شوند. به عبارت دیگر، دانش فرهنگی و اجتماعی خواننده، تأثیر بسزایی در بازخوانی و استخراج معانی از متن دارد.

نام رمزگان	کارکرد اصلی
رمزگان هرمنوتیکی	ایجاد تعلیق، پرسش‌های بنیادین، معماها و جهت‌دهی خواننده به‌سوی کشف پاسخ‌ها (راززدایی)
رمزگان پروآیرتیک (کنشی)	شناسایی و نام‌گذاری توالی رویدادها و کنش‌ها؛ ساختار دراماتیک داستان (حرکت روایی)
رمزگان معنابنی (دالی)	استخراج دلالت‌های ضمنی شخصیت‌ها، اشیاء، مکان‌ها و روابط؛ بازنمایی لایه‌های زیرین معنا
رمزگان نمادین	شناسایی تضادها و زوج‌های معنایی متضاد (دوتایی)، ایجاد فضای سمبلیک و معنایی پویا
رمزگان ارجاعی (فرهنگی)	تأکید بر پیوندهای متن با دانش پیشین فرهنگی، موقعیت تاریخی و اجتماعی؛ بستر معناهای چندلایه

در مجموع، دو رمزگان اول یعنی هرمنوتیکی و پروآیرتیک بیشتر به ساختار روایی و چیدمان داخلی متن مرتبط هستند، در حالی که سه رمزگان باقی‌مانده (معنابنی، نمادین و ارجاعی) از سطح روایی فراتر رفته و به تحلیل‌های عمیق‌تر و چندبعدی متن می‌انجامند.



۲-۲. معرفی و خلاصه رمان شراب خام

رمان «شراب خام» با زاویه دید اول شخص (راوی-کنشگر) و در بستر اجتماعی تهران دهه ۳۰ شمسی روایت می‌شود. شخصیت اصلی، جلال آریان، مردی تحصیل کرده آمریکاست که پس از سال‌ها اقامت در آمریکا، برای مراقبت از برادر بیمارش، یوسف، به تهران بازمی گردد. او دو برادر به نام اسماعیل و یوسف و یک خواهر به نام فرنگیس دارد. جلال به عنوان کارمند شرکت شیمیایی آمریکایی مشغول به کار می‌شود و درگیر ماجرایی جنایی-اجتماعی می‌گردد که هسته مرکزی رمان را شکل می‌دهد.

ماجرا با درخواست مدیر آمریکایی شرکت، جیمز لاری، برای همراهی کردن مهین حمیدی (کارمند مستعفی) از خرمشهر به تهران آغاز می‌شود. برخورد او با جسد مهین در قطار و کشف دفترچه خاطرات او، پرده از فعالیت‌های قاچاق شرکت برمی‌دارد. سکوت مدیرعامل شرکت و تهدیدهای افراد زورگو، جلال را به یک مسیر تحقیقی وامی‌دارد. تعقیب جلال توسط باند صمد خزیره (قاچاقچی وابسته به شرکت) و خودکشی زهرا حمیدی (خواهر مهین) پس از تجاوز، گره‌های فرعی روایت را تقویت می‌کند. در این میان، رابطه عاشقانه و ناگوار جلال با زهرا، خواهر مهین، موجبات درد و رنج او می‌شود. در موازیِ این فرایند، مرگ ناصر تجدد (نویسنده

روشنفکر و دوست جلال) بر اثر شتابزدگی روستاییان در خاکسپاری اش، به عنوان نمادی از ناآگاهی و خشونت محیطی، بازتاب‌دهنده درون‌مایه‌های ناتورالیستی رمان است.

«یوسف» برادر کوچکتر جلال است که شانزده سال دارد و به روماتیسم قلبی مادرزادی مبتلاست. او فرد حساس و رقیق القلبی است که گرفتار اوهام و سراب‌هایی دربارهٔ بهشت، خدا، باغ پردیس و جانوران است. «اسماعیل» برادر بزرگتر جلال است که استاد فلسفه و عرفان شرق در دانشگاه کالیفرنیاست. از خواهرش «فرنگیس» جز اینکه خانه‌دار و ساکن آبادان است و یک دختر دارد، در کلِ داستان سخن قابل‌توجهی به میان نمی‌آید. بهترین دوست جلال «ناصرتجدد» است. او نویسندهٔ روشنفکری است که در جریان مهاجرتش از تهران به روستایی به نام «سراب» در کنگاور جانش را از دست می‌دهد. شخصیت‌های مهم دیگر داستان «مهین حمیدی» کارمند سابق شرکت اپا است که ماجرای مرگ او اولین گرهٔ داستانی را به‌وجود می‌آورد. «زهرا حمیدی» خواهر مهین است و مدتی با جلال طرح دوستی می‌بندد. «جیمس لاری» مدیرعامل شرکت اپا، «ویدا فکرت» منشی مخصوص مستر لاری، خانم «فرخ فروغی» معلم ادبیات فارسی دوست و خاطرخواه ناصر تجدد، دیگر شخصیت‌های حاضر در رمان هستند. شخصیت‌های دیگری که طی فرایند تحلیل رمان بیشتر معرفی خواهند شد عبارتند از: عصمت امیرشیخ، صمد خزایر و دکتر بهرامیان.

۳. بحث و بررسی رمان شراب خام

رویکرد بارت ابزار تحلیلی قدرتمندی برای بررسی رمان «شراب خام» فراهم می‌کند؛ رویکردی که در آن معنا از طریق زنجیره‌ای از دال‌ها و رمزگان‌های متنی خلق و پراکنده می‌شود. همان‌طور که بارت تأکید می‌کند، معنا در هر متن نوشتاری ثابت و نهایی نیست، بلکه نتیجه‌ای از تعامل پویا بین متن و خواننده است؛ جایی که خواننده با بهره‌گیری از دانش فرهنگی و تجربیات شخصی خود، معانی نهفته را استخراج و تفسیر می‌کند. در ذیل رمان شراب خام را از منظر رمزگان پنج گانه بارت تحلیل می‌کنیم:

۳-۱. رمزگان هرمنوتیکی

رمزگان هرمنوتیکی به عنوان ابزاری برای ایجاد تعلیق، مطرح نمودن پرسش‌های بنیادین و هدایت خواننده در جهت رازگشایی از معماهای متن، نقش مهمی ایفا می‌کند. به نقل از داد

(۱۳۸۳:۱۴۷)، «هرمنوتیک علم ضابطه‌مند کردن اصول و روش‌هایی است که بواسطه آن می‌توان به معنی هر نوع متن نوشتاری دست یافت.» این تعریف، نشان می‌دهد که رمزگان هرمنوتیکی در واقع به تفسیر و استخراج معانی باطنی کمک می‌کنند. در رمان «شراب خام»، از همان ابتدای روایت، مؤلف با ارائه سوالات و معماهای متعدد، فضایی از عدم قطعیت و تعلیق در ذهن خواننده ایجاد می‌کند؛ فضایی که در آن پرسش‌های مطرح شده دربارهٔ وقایع و حوادث داستان، زمینه‌ساز فعالیت تفسیری و کنش فعال خواننده می‌شود.

یکی از مهم‌ترین معماهای هرمنوتیکی این رمان، مسئله مرگ ناگهانی مهین حمیدی است. در ابتدای داستان، برخی نشانه‌ها مانند مشاهده ورق‌های قرص بالای سر جنازه، به خواننده دلالت می‌کنند که شاید مهین خودکشی کرده باشد. اما با ورود به مرحله بعدی روایت و خواندن دفترچه یادداشت او، اطلاعات جدیدی مبنی بر وقوع تجاوز و بارداری او فاش می‌شود. این تغییر در ارائه اطلاعات، مسیر اولیهٔ خوانش معمای مرگ مهین را دگرگون می‌کند و باعث می‌شود پرسش «چه کسی مهین حمیدی را کشته است؟» همچنان زنده بماند. در این میان، معماهای فرعی متعددی همچون نقش صمد خزایر، عصمت امیرشیخ (دختر مو دم اسبی که جلال در داخل کوپه مهین مشاهده کرده بود) و حتی ابهامات موجود پیرامون دستورات غیرعادی جیمس لاری، فضای تعلیقی و رمزآلودی را در متن ایجاد می‌کنند که خواننده را وادار به دنبال کردن مراحلی می‌کند که به تدریج در مسیر رازگشایی داستان ظاهر می‌شوند.

مرحلهٔ بعدی ایجاد انسدادی در روند داستان است. جلال آریان که عزمش را جزم کرده بود به هر نحوی که شده باید حقیقت قتل مهین را کشف کند، با تنبیه شدن و تهدید شدن از جانبِ خزایر و اعضای باند قاچاق برای مدتی متوقف می‌شود. تا نیمه‌های داستان هنوز اغلب ماجراها و تصاویر موجود در داستان مات و محو است ولی با نزدیک شدن به انتهای داستان، این تصاویر واضح‌تر می‌شود. رفته رفته پس از آشکار شدن برخی از وجوه جزیی حقیقت، راز اصلی افشا می‌شود؛ دلیل اصلی قتل مهین به ترس جیمس لاری آمریکایی از فاش شدن باند قاچاق خود به وسیلهٔ مهین مرتبط است. پس جیمس تصمیم می‌گیرد هرچه سریع تر او را ازمیان بردارد. ولی بازهم تمام جوانب این معما بازگشایی نمی‌شود و جای ابهام باقی است و تا آخر داستان مرتفع نمی‌شود و آن این نکته است که چرا جیمس لاری، جلال را برای بازگرداندن از مهین به خوزستان می‌فرستد تا هنگام بازگشت از آنجا در ترن از او مراقبت کند؟ دلیل این کنش جیمس

چه بوده است؟ دستوری که لاری جیمس می‌دهد غیرعادی و خارج از خط مشی روزانهٔ عادی کار در شرکت است.

در تحلیل رمزگان هرمنوتیکی، نخستین مؤلفه‌ای که مورد توجه قرار می‌گیرد، موضوعیت‌بخشی روایت است؛ به عبارت دیگر، از همان ابتدای داستان، شروع روایت به گونه‌ای طراحی شده که سوال‌های بنیادین در ذهن مخاطب ایجاد می‌کند. این سوالات، از جمله اینکه چرا مهین حمیدی به ظاهر خودکشی کرده یا چه کسی پشت قتل اوست، به تدریج با گذر زمان و از طریق آشکارسازی نشانه‌ها و مدارک متعدد، پاسخ داده می‌شوند؛ اما همچنان برخی ابهامات تا پایان داستان باقی می‌مانند. همان‌گونه که یارشاطر (۱۳۷۳: ۲۶۹) اشاره کرده است، ساختار روایی «شراب خام» موجب شده است تا معماها و رمزگان به نحوی همسو با روند داستان پیش بروند و خواننده به‌طور فعال در فرایند معنازایی مشارکت کند

در یکی از بخش‌های مهم داستان، جلال آریان که نقش راوی و کارآگاه غیررسمی داستان را بر عهده دارد، با مشاهده و بررسی مدارک موجود — از جمله دفترچه خاطرات مهین — به دنبال یافتن علت واقعی مرگ او می‌رود. در این مسیر، خواننده شاهد آن است که چگونه عناصر مختلف داستان، مانند گزارش‌های اولیه در مورد مرگ مهین و سپس آشکارسازی اطلاعات جدید مبنی بر تجاوز و توطئه، باعث تغییر دیدگاه اولیه می‌شود. این تغییر دیدگاه، همان رمزگان هرمنوتیکی است که خواننده را مجبور می‌کند تا همواره از روی سطح اولیهٔ روایت فراتر رفته و به تفسیر عمیق‌تر معانی بپردازد.

علاوه بر معمای مهین حمیدی، معمای دیگری پیرامون مرگ ناصر تجدد نیز در این رمان مطرح می‌شود. ناصر که به منظور دستیابی به رؤیاهایش به روستایی دورافتاده به نام «سراب» می‌رود، در میان اهالی روستا به گونه‌ای مبهم و متناقض دفن می‌شود. در نبش قبر او، جلال متوجه می‌شود که ناصر زنده در گور بوده و آثار تقلای او در دستان و چهره‌اش قابل مشاهده است. این معما، بار دیگر به واسطه رمزگان هرمنوتیکی باعث ایجاد تعلیق و کنجکاوی در ذهن خواننده می‌شود؛ چرا که پرسش‌هایی مانند «آیا ناصر به دلیل بیماری صرع یا به دلیل عوامل دیگر جان خود را از دست داده است؟» همچنان بی‌پاسخ باقی می‌مانند و فضای نامعلومی را در روایت به وجود می‌آورند.

از سوی دیگر، قرارگیری معماهای اصلی مانند مرگ مهین و ناصر، بـه همـراه معماهـای فرعـی نظیر کشته شدن صمد خزایر و ابهامات مربوط به دستورات غیرعادی جـیمس لاری، نشـانگر آن است که نویسنده با به‌کارگیری رمزگان هرمنوتیکی، قصـد داشـته اسـت تـا خواننـده را در یـک فضای پیچیده از معانی و نشانه‌ها غرق کند. این امر موجب می‌شود تا متن به عنوان یک سیستم باز از نشانه‌ها، همواره در حال تغییر و تحول باقی بماند؛ بدین معنا که هیچگاه یک پاسخ قطعـی و نهایی برای تمامی معماها ارائه نمی‌شود و هر خواننده با رویکرد و تجربیـات خـاص خـود، بـه تولید معانی متفاوتی دست می‌یابد.

۳-۲. رمزگان پروآیرتیک یا کنشی

به منظور تحلیل رمزگان پروآیرتیک در رمان شراب خام بایـد آن را مجموعـه ای از تـوالی‌هـا و درنتیجه به منزلهٔ یکی از رمزگان کنشی در نظر گرفت. در این قسمت این مسـؤولیت بـر عهـدهٔ خوانندهٔ متن است که براساس رویدادها، حرکت‌ها و فعالیت‌ها، یک کنش یا توالی متمایز را بیابـد و نامگذاری کند. پی‌رفت‌های رمان شراب خام بر اساس نظر بارت عبارتند از:۱- *صـحنه‌پـردازی*: اسماعیل فصیح در صحنه‌پردازی‌های این رمان به‌گونه‌ای عمل کرده‌است که ضمن آن خواننـده می‌تواند دربارهٔ شخصیت‌ها، مکان‌های رویداد، نحوهٔ چینش عناصر داستان، کنش‌ها و علل وقـوع آنها اطلاعاتی را کسب کند. به‌عنوان نمونه در همان صحنه اول داستان که صحنه سقوط یوسف از بام تارمی ایوان خانهٔ مادربزرگ است، بی‌درنگ خواننده مـی‌فهمـد بـرادران آریـان بـه همـراه خواهرشان فرنگیس، از نعمت داشتن پدر و مادر محرومند. آنها خیلی زود والدین خود را از دسـت داده‌اند و به‌دلیل عدم تمکن مالی در خانهٔ مادربزرگ به سر می‌برند. آنها از یوسف که عـلاوه بـر بیماری روماتیسم قلبی‌اش حالا در اثر سقوط از بام، تمام بدنش مجروح شده در شـرایط سـختی نگهداری می‌کنند. بعدها در طی داستان مشخص می‌شود که آنها فرزنـدان زن صـیغه‌ای اربـاب حسن آریان بودند که بعد از مرگ پدر، برادران و خواهران زن اول پدر، تمام ارث و میراث پـدر را بین خودشان تقسیم کردند. صحنهٔ مربوط به حضور پیوسته یوسف در مؤسسه، نشـان از وخامـت شرایط جسمی او دارد، صحنه مربوط به حضور مهین در شرکت اپا در خوزستان، صـحنه حضـور جلال در ترن در زمان قتل مهین، همه کنش‌های متوالی هسـتند کـه پـای جـلال آریـان را در گشایش راز قتل مهین باز می‌کند و مسیر زندگی او را از سـیر عـادی آن منحـرف مـی‌کنـد. ۲- *اقامت جلال در آمریکا و اقامت ناصر تجدد در فرانسه*: طی این رویدادهاست که ما از متأثر شدن

هردو شخصیت از هنر، فرهنگ و ادبیات دو کشور آمریکا و فرانسه مطلع می‌شویم؛ امری که در گزینش خط مشی زندگی هر دو شخصیت و سرنوشت آنها در ایران بسیار تأثیرگذار بوده است. ۳-*ازدواج با آنابل و مرگ او*: تجربهٔ حضور جلال در آمریکا و ازدواج او با آنابل نروژی و مدتی بعد از آن مرگ آنابل و فرزندش به هنگام زایمان، از جلال آریان شخصیتی ساخت که احساسات عشقی و وابستگی به زن را در وجود خود کنار بگذارد و با زنان بودن را برای خود در حد یک تفریح بداند. (فصیح، ۱۳۹۷: ۱۸۸) هرچند بعدها با دیدن زهرا حمیدی از این رویهٔ خود فاصله می‌گیرد. ۴-*قتل:* که طی آن مهین حمیدی در ترن کشته می‌شود و در جریان همین پی‌رفت است که شاهد روی دادن خودکشی زهرا حمیدی می‌شویم و اطلاعات زیادی دربارهٔ باند قاچاقچیان هروئین وابسته به جیمس لاری آمریکایی بدست می‌آوریم. ۵-*بازپرسی اول:* برای قتل مهین حمیدی که طی این بازپرسی و پس از آن با پیداکردن دفترچه خاطرات، جلال آریان از انگیزه‌های قتل مهین حمیدی مطلع می‌شود. (همان: ۴۸) در طی همین بازپرسی است که جلال پی‌می‌برد، مردِ «صورت نون تافتونی» که پیوسته جلوی خانهٔ زهرا حمیدی کمین می کرد،(همان: ۱۳۵) آقای اسدی، پلیس شهربانی است. ۶-*همدلی و همراهی:* در جریان حلّ راز قتل مهین، عواملی وجود داشت که جلال آریان به ماجرای قتل مهین مثل یک خیانت جدی نگاه کند و به آن شک کند؛ عواملی مانند حضور «دختر مو دم اسبی» و مرد صورت نون تافتونی هم در ترن و هم در خانه زهرا حمیدی خواهر مقتول. حس همدردی و دلجویی جلال نسبت به زهرا حمیدی پس از مرگ خواهرش نیز قابل‌توجه است. افزون‌براین همراهی و حس شفقت و مسؤولیت جلال نسبت به برادرش یوسف، بیانگر شخصیت مهربان، دلسوز و مسؤول اوست. ۷-*خشونت*: این خشونت‌ها هم ضرب و شتم و توهین و فحاشی شخصیت‌های اصلی داستان را دربر می‌گیرد و هم تجاوز و قتل و تزریق مواد مخدر به افراد بی‌گناه. ۸-*هجرت:* مانند هجرت ناصر از پاریس به تهران و سپس از شهر به روستا، نقل مکان مهین حمیدی از تهران به خوزستان، مهاجرت ویدا فکرت از تهران به آمریکا، نقل مکان جلال آریان از آمریکا به ایران، نقل مکان یوسف از تهران به آمریکا برای درمان بیماری خود، نقل مکان جلال به خوزستان. ۹-*قتل دوم:* این قتل مربوط است به مرگ مشکوک و مبهم ناصر تجدد و ماجرای نبش قبر او توسط جلال و پلیس منطقه و مردم روستای سراب و بعد از آن خودکشی زهرا حمیدی که به دنبال آن سرخوردگی و افسردگی جلال تشدید می‌شود. ۱۰-*بازپرسی دوم:* پلیس شهربانی مجدداً برای پیگیری ماجرای مرگ ناصر تجدد(همان: ۲۴۰) و خودکشی زهرا حمیدی(همان:۳۴۴) نزد جلال

آریان می‌رود. ۱۱-*گفتگو:* یکی از عناصر مهم دیگری که در ایجاد و گشایش رمزگان پروآیرتیک تأثیرگذار است، گفتگوست. با کنارهم قرار دادن بحث و گفتگوی جلال و ویدا فکرت مشخص می‌شود، جلال آریان میانهٔ خوبی با عرب‌ها ندارد و حتی از این هم فراتر از صفات توهین‌آمیزی برای معرفی و توصیف آنها استفاده می‌کند. (ر. ک. فصیح، ۱۳۹۷: ۱۳۷-۱۴۰، ۱۴۶، ۱۷۹) چنین رویکردی در رمان، علاوه بر آنکه جزء خصلت‌های شخصیت‌پردازیِ شخصیت اصلی داستان است، نشان‌گر گرایش ناسیونالیستی نویسنده است.

مکالمه‌های دیگری نیز بین شخصیت‌ها صورت می‌گیرد که نشان‌گر تفکرات ناتورالیستی شخصیت‌های داستان است. است. (همان: ۱۷۸و ۱۷۹) به‌عنوان نمونه سؤالات هستی شناسانه‌ای مانندِ «چرا من به این دنیا آمدم؟» (همان: ۱۸۸) و پاسخ آن، رگه‌های ناتورالیستی دارد که فصیح در این رمان برای بازنمایی عینی امور زشت و ناخوشایند از آن بهره می‌گیرد. ناصر نیز دلیلِ زندگی دشوار و ناخوشایند خود را جبر محیطی و اجتماعی می‌داند، می‌گوید: «اگر پدر و مادر من زیر بازارچه درخونگاه -تهران بغل هم خوابیدند و تو خیابون شانزه‌لیزه یا خیابان پنجم نیویورک نخوابیدند، تقصیر من نیست. (همان: ۱۷۸) و مشکلات بیماری روماتیسم قلبی یوسف از نظر نویسنده کلاً ماهیتی موروثی و جبر بیولوژیکی دارد:" جبرگرایی در ناتورالیسم به این معنی است که در مجموعه شکل ظاهری انسان، خلقیات، رفتارها و اعتقادات وی در همه جا جای پای وراثت وجود دارد. (ثروت، ۱۳۸۶: ۱۸۵)

۱۲-*ملاقات:* ملاقات جلال با دوستان و همکلاسی‌های قدیم خود یکی از کنش‌های مربوط به رمزگان پروآیرتیک است. طی همین ملاقات‌هاست که بسیاری از شخصیت‌های فرعی داستان که از قضا چهره‌های شناخته شدهٔ ادبی و علمی کشور هستند، به ما معرفی می‌شوند، آقای پرویز ارجمند، اصغر بهارلو، آقای شایسته. تمامی این ملاقات‌ها در کافه (آراداواس ارمنی) یا رستوران اتفاق می‌افتند. (فصیح، ۱۳۹۷: ۶۴و ۱۱۸و ۳۱۸) اغلب مباحثه‌های فلسفی، ادبی و هنری شخصیتهای مهم داستان در همین مکانها اتفاق می‌افتد. ملاقات‌های پیوستهٔ فرخ و ناصر، ملاقات عاشقانه زهرا حمیدی و جلال آریان و ملاقات هر روزهٔ یوسف توسط جلال نیز قابل تأمل است. ۱۳-*گشایش یا فرجام:* داربست اصلی رمان که ماجرایی جنایی است و دربردارندهٔ ماجرای اعتیاد، قاچاق مواد مخدر، تجاوز و قتل با کشته شدن صمد خزایر از اعضای اصلی باند

قاچاق هروئین توسط زهرا حمیدی و سرانجام خودکشی او که از خزایر باردار شده بود، خاتمه پیدا می‌کند.

۳-۳-رمزگان‌های معنابنی

در این نوع رمزگان، خواننده معناها را براساس نظامی از نشانه‌ها و نمادها استنتاج می‌کند. برخی از واحدهای کوچک معنایی می‌توانند بر شخص، چیز یا مکان یا حتی رویدادی دلالت کنند. در ذیل برخی از واحدهای کمینهٔ معنایی در شراب خام ذکر خواهد. نخستین واحدهای کمینهٔ معنایی پیشهٔ شخصیت‌ها، نام آنها و معنا و مفهموم نمادین و ارجاعی آنهاست. اولین دالی که به درک مقصود اصلی این رمان به خواننده کمک خواهد کرد، درک مفهوم و معنای «نویسندگی» و «نویسنده» است. نویسندگی و به‌ویژه داستان‌نویسی در این رمان دو وجه دارد: ۱- نویسندگیِ نویسندگانی مثل اسماعیل فصیح که ویژگی‌های آن درگفتارها و کنش‌های جلال آریان هویداست. جلال شخصی است که با تغییرات و تحولات زندگی معاصر همراه شده است، او عمیقاً با عناصر بومی و محلی پیوند خورده است. جلال آریان که همزاد ابدی و قهرمان ازلی رمان‌های فصیح است، نمایندهٔ گروه نویسندگانی است که درد نویسندگانِ روشنفکر را درک می‌کند، از شرایط هنرمندان ناراضی است، غمگین و دلشکسته و افسرده می‌شود ولی سرانجام با این درد کنار می‌آید و به جای خراشیدن روح خود، شرایط موجود را می‌پذیرد. ۲-نویسندگانی که جهل و اسارت فکری تودهٔ مردم را پیش فرض می‌گیرند و به زندگی روزمرهٔ مردم با تردید و تحقیر نگاه می‌کنند و به جای نگاهی مدرن و چندوجهی، نگاهی رمانتیک و پیشامدرن بر ذهنششان حاکم است (دادخواه، ۱۴۰۲: ۳) نویسندگان جدید و مدرنیست ایرانی در این دسته قرار می‌گیرند. این دسته نویسندگان هوشمند که در اقلیت هستند، اغلب رنج آنها از «فهمیدن» است و نیاز به بستری دارند که درک شوند ولی زمانه و مردم زمانه نسبت آنها بی‌اعتنا هستند و گاه خود تبدیل به مانعی برای فهم می‌شوند. این دسته قلمزنان که اشکال کار آنها این بود که سر سازش نداشتند، سرانجام مغبون و سرخورده به بن بست می‌رسیدند. در ذیل، معانی ضمنی‌ای که از واحدهای کوچک معنایی همچون شخصیت‌ها دریافت می‌شود، ذکر خواهدشد:

ناصر تجدد: او نمایندهٔ و نماد متجددین و روشنفکران مقلد و شیفتهٔ فرهنگ و ادب غرب است که رادیکال‌ها و ریشه‌های دنیای محسوس و ملموس پیرامون‌شان را نفی می‌کنند و آرمان‌هایشان با شرایط زمانه همخوانی ندارد. نام فامیلی‌اش هم اسم رمز دیگری است بر این ادعا. او به دنبال تشریح روح خود، حل دردهای بشریت و سرگشتگی آنها است. (فصیح، ۱۳۹۷: ۱۷۶)

ناصر معتقد به محکومیت ابدی بشریت است(همان:۱۸۶) نویسندگان روشنفکری همچون ناصر تجدد در عوالم رنج و غربت و بیگانگی اگزیستانسیالیستی به سر می‌برند. ناصر باوجودآنکه استعداد ادبی انکارناپذیر و اندیشه بزرگی دارد «اجتماعی که او را پس زده، پس می‌زند. حتی می‌خواهد خود را از آنهایی که می‌خواهند او را با محیط آشتی دهند(جلال) خلاص کند. از وسوسه‌های جنسی مؤنث (فرخ فروغی) دوری می‌کند. محیط خودش را نمی‌شناسد» (فصیح، ۱۳۹۷: ۱۷۴، ۱۸۹، ۱۹۰) از نظر جلال برای ناصر بهتر آن بود که در فرانسه می‌ماند و به ایران برنمی‌گشت. جلال می‌گوید: «ناصر در دام نویسندگی گیر کرده بود. حسابی هم گیر بود. مثل تمام قلم‌زنان واقعی آب‌وخاکش مغبون و سرخورده و در اوایل زندگی کاری‌اش سردرگم و گوشه‌نشین بود... به زودی تمام حواسش متوجه ادبیات شد. از اول مستعد بود. زندگی در پاریس هم خوب تحریک و آماده‌اش کرد. وقتی به ایران برگشت هدفش معلوم بود، ولی اشکال اینجا بود که سرِ سازش نداشت. آدمِ تنها و غُد و مغروری شده بود. می‌خواست تجربهٔ وجود روحیهٔ شخصی خود را فریاد بزند و بدجوری روی عقیده‌اش ایستادگی می‌کرد...» (همان: ۱۱۸–۱۱۹) شخصیت او همانند کاراکتر نویسنده کتاب‌هایی است که خود علاقه داشت و برای خواندن به «یوسف» می‌داد؛ یعنی داستایفسکی. ولی در ایران سیمای ناصر بیش از هرکسی به صادق هدایت و غلامحسین ساعدی شباهت دارد. همچنان که در سیر داستان نیز ناصر بارها از هدایت نام می‌برد و از کتابهایش تمجید می‌کند. (ر. ک. همان: ۶۴، ۱۱۸) این دو نویسنده در غربت پاریس خودکشی کرده‌اند. در ایران که بودند به هر دری زدند تا شاید آگاهی جدیدی تولید کنند اما برنگشتند تا در خاک پدری بمیرند و در انزوای پاریس جان دادند. در طول زندگی، سایهٔ نحس یک نخبگی اصیل را با خود به دنبال کشیدند و مرگی تلخ و خودخواسته سرانجام آن‌ها بود. ناصر تجدد اما خودش را نمی‌کشد. سرنوشتی بسیار مخوف‌تر در انتظار اوست. جلال پیش خود راز این مرگ زشت و دلخراش را در یک جمله خلاصه می‌کند:" ناصر باید به پاریس برمی‌گشت، ولی برنگشت. »(همان: ۱۱۸)

اسماعیل آریان: او نماد عارفان است. در یکی از نامه‌هایی که برای برادرانش می‌نویسد اذعان می‌کند: جسم موقتی و فناپذیر است و فقط جوهر جسم زنده است که خدایی و ابدی است. باید به آن احترام گذاشت. دوباره از خاک برمی خیزد. . . مرض و غم، آدم سرگردان را به اعتلای شکل وجود نهایی‌اش نزدیک می‌کند، به مبدأ وجودش سوق می‌دهد. همه چیز از ثانیهٔ اول پیدایش، محکوم به فنا و به سوی نفس کلی و الوهیت است. (فصیح، ۱۳۹۷: ۵۷–۶۰) گفتار،

نامه‌ها و طرز تفکر اسماعیل به گونه‌ای است که گویی نیچه‌ای است که بودایی شده یا آلبر کامویی که اکنون پیر و نرم شده باشد.

یوسف: او از تمامی آدم‌ها بریده بود. از نظر ناصر او ده‌ها کیلومتر از دیگران به خدا نزدیک‌تر بود. همواره با خدا بود. عشق بی چون و چرایی به حیوان و نبات داشت (همان:۵۱) یوسف هیچ گاه به گوشت لب نمی‌زد. او که پیوسته از بیماری روحی و جسمی رنج می‌برد، می‌تواند مظهر روح پاک، وارسته و بی‌آلایش نویسندگان باشد که به دلیل فهمیدن، رنجور و دردمندند و دو راه بیشتر ندارند یا مثل یوسف در بیمارستان(آب و خاک خود) بمانند و با تحمل درد و رنج و امید برای فرارسیدن روزی که دارویی برای این ناملایمت‌ها (بیماری) پیدا شود با تظاهر به بی‌دردی در بیمارستان بمانند و یا اینکه درنهایت همچون همان قناری‌ای که یوسف در قفس نگهداری می‌کرد، از قفس آزاد شوند و برای نیل به هدف غایی(درک و فهمیده شدن توسط مردم) کشور را ترک کنند. روح ناآرام و متلاطم نویسندهٔ روشنفکرِ ناراضی در هرحال خواهان رهاشدن است، حال چه با هجرت و چه با مرگ خود. نویسندگانی که شاید جای غلط و زمان غلطی را برای نوشتن گزین کردند. فکر و روحشان مشغول عظمت‌های معنوی بود و واقعیات و جزئیات زندگی را فراموش کرده بودند؛ به همین دلیل جسم و خاطرشان آرام نبود.

از دیگر مواردی که در رمان شراب خام می‌تواند از رمزگان معنابنی باشد، یکی عنوانِ رمان است؛ شراب خام و دیگر کاربرد واژهٔ «سراب» برای نام یک روستاست. با قراینی که در داستان وجود دارد به نظر می‌رسد منظور از شراب، «زندگی» است. مراحل پر فراز و نشیب زندگی همچون نوشیدن شراب است که گاهی انسان با نوشیدن آن شاد و سرمست می‌شود. زمانی که بیشتر می‌نوشد داغ می‌شود، این نهایت سرمستی است و بعد از این مرحله هرچه نوشیده شود بیخود است: «کمی شراب مثل دوران بچگی است خوب و شنگول کننده است با جام‌های اول و دوم، کله آدم داغ می‌شود. بالغ می‌شود زندگی آدم با زندگی دیگران قاطی می‌شود، پیچیده و گوریده می‌شود آدم بزرگ و بزرگ‌تر می‌شود بعد از آن هرچه بخوریم بی‌خود است خنگی و پیری است. (همان: ۳۳۸)

سراب: سراب در این رمان نام روستایی دورافتاده، سرد و صعب‌العبوری بود در کنگاورِ کرمانشاه که ناصر تجدد به منظور دور ماندن از مردم، آنجا را برای زندگی خود انتخاب کرد تا بتواند باآرامش و طیب خاطر به کار نویسندگی بپردازد ولی تنها بعد از گذشت یک ماه، به طرز نامعلومی جانش را از دست می‌دهد. در حقیقت ناصر برای جامعهٔ عمل پوشاندن به آرمان‌ها و رؤیاهای خود به روستای «سراب» رفته بود ولی در آنجا زنده به گور می‌شود، روستای سراب برای او سرابی بیش نبود. در جایی از رمان هم به این مسأله اشاره شده است: «ناصر به دنبال کارها و ابدیت

پوچ از کوه‌های یخ زدهٔ زاگرس بالا رفته بود و به سراب خود نزدیک شد. » (همان: ۲۹۰) عشـق وافر ناصر تجدد برای رفتن به سراب (سرای پوچی و مرگ) در مقابل عشق بی‌اندازهٔ جلال آریان به شراب (زندگی) تقابل نمادین زیبایی را خلق کرده است.

سخن گفتن از پول و تأکید بر نقش آن در زندگی شهری از مضامین پرتکرار داستان شراب خـام است. این مسأله دلالت ضمنی است به این مسأله که «در دههٔ چهـل وضـع اقتصـادی ایـران از طریق فروش یا واگذاری نفت بهبود پیدا می‌کند.» (یاحقی، ۱۳۸۷: ۲۲۴) جـلال آریـان در رمـان شراب خام کارمند شرکت نفت است و در تمام رمان‌های فصیح، جلال کارمند شرکت نفت بـاقی می‌ماند. یک پای او تهران است و پای دیگرش خوزستان. آمدن اسم خوزستان کافی است تا بـه یاد صنعت نفت،صادرات نفت و تأثیر آن بر اقتصاد و سیاست جهانی در آن برهه از تاریخ بیفتیم.

۳-۴. رمزگان نمادین

رمزگان نمادین که به آن «رمزگان‌های تقابل دوتایی» نیز می‌گویند در مفهوم‌سازی صورت گرفته از معنای نشانه‌ها، یکی از مکان‌های محوری را اشغال می‌کند. برخی از مهم‌ترین تقابل‌ها در قسمت تحلیل رمزگان‌های پروآیرتیک و معنابُنی استخراج و تحلیل شد، با وجود این در ذیل مجموعه‌ای از عمده‌ترین جفت‌های متضاد دوقطبی که به متن معنا می‌دهند، استخراج و در جدول ذیل دسته بندی شده‌اند:

ماندن	رفتن
نویسنده–روشنفکر گریزان از اجتماع	نویسنده مردمی و سازگار با مردم
شهر	روستا
فرهنگ و ادبیات فرانسه	فرهنگ و ادبیات ایران
مرگ(سراب)	زندگی(شراب)
دنیای پاک و روحانی	دنیای دنی و پست
مسؤولیت	عدم مسؤولیت
شقاوت	شفقت
کارآگاه	قاتل
آرامش روانی	اضطراب و بی‌قراری
تندرستی	بیماری
سواد	بی‌سوادی
علاقه به زن	بی اعتنا به زن

جدول تقابل دوتایی در رمان شراب خام

در ذیل برخی از تقابل‌های دوتایی که در جدول آمده است تحلیل می‌شود. تردید میان «ماندن» و «رفتن» یکی از مفاهیم ضمنی‌ای است که در رمان شراب خام وجود دارد. این مفهوم درحقیقت بازتابندهٔ وجه بیوگرافیک و پرتلاطم زندگی واقعی اسماعیل فصیح نیز هست که برای گذران زندگی و نیل به مقصود از جایی به جای دیگر نقل مکان می‌کرد. در رمان شراب خام، میلِ به ماندن در وطن در برابر میلِ به رفتن قرار می‌گیرد. جلال آریان ماندن را ترجیح می‌دهد، چون با آنکه مصائب و مشکلات را می‌بیند و نسبت به استبداد و شقاوت موجود حساس است ولی از آن کلافه و سرگردان نمی‌شود و به تنگ نمی‌آید. راه حل را تنها در رفتن نمی‌بیند؛ بلکه می‌ماند تا باری از دوش زمان حال برگیرد. درمقابل او گروهی دیگر از نویسندگان هستند که موقعیت موجود را نفی کرده، سعی در ایجاد تغییر و دگرگونی دارند ولی زمانی که از تأثیرگذاری بر افکار عمومی ناامید می‌شوند، رخت سفر بربسته راه حل را در فرار دانسته و به دیار غربت می‌روند. ناصر تجدد نماد این دسته از نویسندگان است: ناصر یک بی‌گناهِ آشفته بود که مشکلات و معضلات محیط، روحش را خورده بود. تهران او را مأیوس کرده بود. شاید هم تقصیر خودش بود یا تقصیر نیروی عجیب و نا آرام درونی‌اش بود که می‌خواست با چرخ بی‌رحم و خشن، باظرافت و محبت برخوردکند. همانند کودکی بود که در اولین لبخند در گهواره دهانش را با مشت پرخون کرده باشند ولی او هنوز بخواهد با لبخند و مهر با ضاربش حرف بزند، محبت کند. می‌خواست با یک اثر ادبی برای بیست میلیون بی‌سواد تأمین معاش کند. مرض نویسندگی حاد داشت و خودش در سراب درخونگاه-پاریس منگ. درواقع با ترک شهر تهران و رفتن به دهات داشت از خود فرار می‌کرد. پاریس را نمی‌خواست چون راضی‌اش نمی‌کرد. ایران را می‌خواست ولی نمی‌توانست راضی‌اش کند. اختلاف عظیم محیط ایران و محیط فرانسه مغشوشش کرده بود. در سطح بالایی که روحش پرواز می‌کرد واقعیت چیزها را آن طور که بودند، نمی‌دید. او برای این محیط و این محیط برای او ساخته نشده بود. او محیطِ بازی را در ایران می‌خواست تا با هنر در هوای رنجدیدهٔ خود پرواز کند. (فصیح، ۱۳۹۷: ۳۴) به‌همین دلیل است به جلال اینگونه اعلام وضعیت می‌کند: «من آدم بی‌مصرف، پوچ و مزخرفی شده‌ام یه نیهیلیست کامل.» (همان: ۱۶۹) تنهایی، واخوردگی و انزوای ناصر، اعتقاد او را به دستگاه آفرینش الهی، نظم الهی و هستی سست کرده بود. (همان: ۱۸۲) نویسندگانی از این دست که پیوسته دچار اضطراب و تلاطم جانکاه درونی هستند، میل به انزوا در آنها غالب می‌شود و سرانجامِ ناخوشایندی پیدا می‌کنند.

جلال روشنفکرانی مانندِ ناصر را درک می‌کند، پای صحبت آنها می‌نشیند، چیزی از رفاقت کم نمی‌گذارد. حتی گهگاه خودش را سرزنش می‌کند که چرا مثل آن‌ها پاک و اصیل و شورمند نیست و آلودهٔ زندگی روزمره شهری شده است اما ریتم زندگی شهری را می‌داند و به همین دلیل به مرحله سقوط و وادادگی نمی‌رسد. برای مرگ همسر و فرزند خود برای تمام عمر متأثر است ولی بر غم فقدان آنها فائق می‌آید و خود را به تباهی نمی‌کشاند. عشق و علاقه به زن در وجود جلال جاری است. او همچنان که همسر متوفی خود را عاشقانه دوست می‌داشت، در روند داستان عاشق و دلباختهٔ زهرا حمیدی می‌شود و به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد. ولی ناصر باوجود آگاهی از عشق و علاقهٔ بی‌اندازهٔ فرخ به خود، نسبت به احساسات او بی اعتناست و تنهایی و تجرد را بر عشق و یا ازدواج ترجیح می‌دهد. (همان: ۱۷۳)

در شراب خام شهرگرایی در مقابل بازگشت به روستا قرار می‌گیرد و بارها بر آن تأکید می‌شود. در دههٔ چهل ایدئولوژی «بازگشت به روستا» قلب و ذهن روشنفکران را فتح کرده بود. عمده‌ترین دلیل این میل گوشه‌گیری، فرار از مردم و انزوا اختیار کردن است؛ اما روستا از دیدگاه راوی (جلال آریان) جایگاه مردمان جاهل و عقب مانده‌ای است. به‌همین دلیل است که وقتی جلال ساکنان روستای سراب را معرفی می‌کند هریک را صاحب نقصی می‌داند: «بزرگترین رابطه و وجه تشابه چند خانوار آنجا به یکدیگر فقر و جدایی آنها از تمام دنیا بود. کدخدا ممدحسن یک آدم یک پایی از آب درآمد. یک پایش را چهار سال پیش در اثر ابتلا به قانقاریا به کمک برادرش قطع کرده بود. مش مرتضی کور و آبله رو بود. اینها رجال و سردمداران سراب بودند.» (همان: ۲۵۲) جلال در جای دیگری از داستان نیز دید خوبی نسبت به روستا ندارد. (همان: ۱۶۴)

محبوبیت فرهنگ فرانسوی در مقابل فرهنگ ایرانی نزد متجددین ایرانی؛ علاقه به فرهنگ، فلسفه و ادبیات فرانسه از ابتدای مشروطه تا ادوار بعد نزد متجددین ایرانی نظیر ایرج میرزا، آخوندزاده، شریعتی، آل احمد وجود داشته است. در رمان شراب خام نیز بارها از فرهنگ عمیق و جدی فرانسه سخن رفته ولی در مقابل به فرهنگ و ادبیات ایران جز چند اشارهٔ مختصر به شاهکارهای مولوی و سعدی، وقعی داده نشده است.

مرگ و زندگی جفت‌های متضاد دو قطبی مهمی است که به متن معنا داده است. رمان شراب خام تقابل بین مرگ و زندگی است. تقابل دنیای پاک و عرفانی (مثل دنیای اسماعیل و یوسف)

در مقابل دنیای دون و پستی که محل هزار گونه آلایشی همچون قتل و تجاوز است نیز از دیگر تقابل‌های دوگانهٔ رمان شراب خام است.

۳-۵. رمزگان ارجاعی و فرهنگی

منظور از رمزگان ارجاعی یا فرهنگی، معانی عمیق و نشانه‌های فرهنگی و اجتماعی است که درون متن بازتاب داده شده است. با تأمل در دال‌ها و نشانه‌هایی که در قالب رمزگان نمادین و معنابُنی در رمان شراب خام وجود دارد باید اذعان کرد؛ این رمان حاوی تقابل بین نویسنده-روشنفکر یا مرد تنهای روشنفکر ضدزن همیشه ناراضی است دربرابر نویسندهٔ مردمی و منعکس-کننده واقعیت‌های سیال اجتماعی. تقابل نویسندگان منفی‌نگر و اگزیستانسیالیست که جهالت یا کم سوادی خواننده عصر خود و وضعیت موجود را بر نمی‌تابد. امیدوار است دست به تغییر افکار عمومی بزند ولی اغلب ناموفق است؛ چراکه مخالفت با شرایط و ایده‌آل‌های عصر، زمانی به کار می‌آید که امکان ذهنی و عملی تغییر وجود داشته باشد و به اصطلاح افکار عمومی، شوک‌پذیر باشد. مصداق چنین نگرشی ناصر تجدد است که نگرش او یادآور طرز نگرش امثال صادق هدایت و غلامحسین ساعدی است. این دسته از نویسندگان که ازقضا قدرت نویسندگی بالایی دارند، سرانجام یا خود را به کشتن می‌دهند یا عرصه را خالی و کشور را ترک می‌کنند. در شراب خام، اسماعیل فصیح نشان می‌دهد که این راهکار؛ یعنی جا زدن و از مردم و اجتماع فرار کردن جز حرکت به سمت تباهی نیست. در این رمان، ناصر بعد از اینکه تهران را ترک می‌کند در یکی از روستاهای دور افتاده در کنگاور به طرز فجیع و دلخراشی زنده به گور می‌شود (همان: ۲۴۰) این عبارت «زنده به گور» شدن ناصر که بارها در رمان تکرار می‌شود خود یادآور کتاب«زنده به گور» صادق هدایت است. پایان هولناک زندگی ناصر تجدد، نقد گزنده‌ای است بر سرشت هنرمندانی که از شناخت واقعی محیط و جامعه‌اش دور می‌افتند، سرشت جامعهٔ پست و بی‌فضیلتی که هنرمندانش را به مسلخ می‌کشاند. (دادخواه، ۱۴۰۲: ۴) نقطهٔ مقابل این دست از نویسندگان روشنفکر، نویسندگان متعادلی قرار دارند که مثبت اندیش و عملگرا هستند. ماندن را به رفتن ترجیح می‌دهند و به‌جای سقوط و وادادگی، ریتم زندگی شهری را درک می‌کنند. براین اساس باید با میرعابدینی هم‌داستان شویم که فصیح در شراب خام با خلق شخصیت ناصر و نشان دادن افکار او، نسل ناامید و افسردهٔ بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ را نشان می‌دهد که

پس از مأیوس شدن از نیل به آرمان‌های خود دچار سردرگمی و از خودبیگانگی شدند و احساس پوچی می‌کردند. (میرعابدینی، ۱۳۸۷، ج۲: ۶۳۸)

۴- نتیجه‌گیری

رمان «شراب خام» اسماعیل فصیح با بهره‌گیری از ساختار جنایی و عناصر ناتورالیستی، بستری چندلایه برای تولید معناهای متکثر فراهم آورده است. به‌کمک رمزگان‌های پنج‌گانه رولان بارت، معانی پنهان در لایه‌های مختلف روایی، سمبولیک و فرهنگی متن تا حدودی نمایان شد و سعی بر این بود که نقش خواننده از «مصرف‌کننده روایت» به جایگاه «تولیدکننده فعال معنا» ارتقا یابد.

در حوزه رمزگان هرمونتیکی، معماهای اساسی مرگ مهین حمیدی و ناصر تجدد به‌عنوان محورهای تعلیق و ابهام عمل کردند. کشف اسرار قتل مهین در قطار و راز زنده‌به‌گور شدن ناصر، خواننده را به فراتر رفتن از روایت سطحی و واکاوی علل و انگیزه‌ها فراخواند. فرایند «فرمول‌بندی پرسش»، «انسداد» و «افشای جزئی‌وبرشی از حقیقت» نشان داد که چگونه ساختار روایی فصیح به‌صورت هدفمند معماها را به‌تعویق انداخته و در انتها به‌طور نسبی پاسخ می‌دهد، اما همچنان پرسش‌های باز را باقی می‌گذارد تا خوانش‌های چندگانه ممکن شود.

رمزگان پروآیرتیک نیز با شناسایی سیزده «پی‌رفت» (یعنی واحدهای عملیاتی مانند صحنه‌پردازی سقوط یوسف، بازگشت جلال از آمریکا، قتل مهین، بازپرسی‌ها، ملاقات‌ها و گشایش نهایی)، ساختار حرکت و زنجیره رخدادهای جنایی و اجتماعی را روشن کرد. که مشخص شد هر رویداد صرفاً جابه‌جایی مکان یا شخصیت نیست، بلکه نقطه‌ای از حرکت روایت به سوی گره‌گشایی یا گره‌زدایی است.

در رمزگان معنابنی، دلالت‌های ضمنی شخصیت‌ها و نمادها — از «شراب» به‌مثابه استعاره زندگی تا «سراب» به‌عنوان نماد تباهی و توهم روشنفکری — واکاوی شد. جلال آریان نمادی از نویسندهٔ متکی به جامعه است، در حالی که ناصر تجدد نماد نویسندگانی است که از محیط و زمانهٔ خود دورافتاده‌اند و سرانجام به سرنوشت تلخ گرفتار می‌آیند. اسماعیل آریان و یوسف نیز هر یک نمایندهٔ دو سوی طیف عرفان و روحانی با دنیای مادی و ناتورالیستی هستند.

رمزگان نمادین، تضادهای دوتایی مانند «ماندن/رفتن»، «شهر/روستا»، «سنت/مدرنیته» و «مرگ/زندگی» را برجسته می‌کند. این جفت‌تقابل‌ها نشان دادند که رمان نه‌تنها داستان جنایی‌ست، بلکه بازتاب تنش‌های فرهنگی و اجتماعی دههٔ ۱۳۳۰ ایران است. مثلاً میل جلال به ماندن در تهران و مقاومت در برابر وسوسه فرار، در برابر ناامیدی ناصر قرار می‌گیرد و تضادی نمادین می‌آفریند.

در رمزگان ارجاعی، بستر تاریخی—فرهنگی رمان تحلیل شد؛ فضای تهران در جریان مدرنیزاسیون و رشد اقتصادی نفت، شکست روشنفکران پس از کودتای ۲۸ مرداد و تأثیر ادبیات غربی بر اندیشه شخصیت‌ها. این زمینه، بیانگر این است که چگونه مفاهیم اجتماعی و اقتصادی آن دوره در مصادیق داستانی انعکاس یافته و خوانش را غنی‌تر می‌کند.

در مجموع، یافته‌ها حاکی از آن است که «شراب خام» نه‌فقط یک رمان جنایی و ناتورالیستی، بلکه متنی است که با ترکیب پنج رمزگان بارت، مخاطب را وارد فرایند پویا و خلاق معنازایی می‌کند.

پی‌نوشت

1. the hermeneutic code
2. the proairetic code
3. the code of semes or signifiers
4. the symbolic code
5. the cultural code or referece

منابع

آلن، گراهام (۱۳۸۵)، رولان بارت، ترجمهٔ پیام یزدانجو، تهران: مرکز.

بارت، رولان (۱۳۸۷)، درآمدی بر تحلیل ساختاری روایت‌ها، ترجمه محمد راغب، تهران: فرهنگ صبا.

ـــــــــــ ، (۱۳۷۳)، درجهٔ صفر نوشتار، ترجمهٔ شیرین دخت دقیقیان، تهران: هرمس.

ثروت، منصور (۱۳۸۶)، «مکتب ناتورالیسم» پژوهش‌نامه علوم انسانی شهید بهشتی، شمارهٔ ۵۴، صص ۱۹۶-۱۷۷.

چالاک، سارا و ایوب مرادی، (۱۳۹۹)، «بررسی تکثر معنایی در حکایت شاه و کنیزک مولوی براساس نظام رمزگان روایی رولان بارت» (۱۳۹۹)، نشریه علمی پژوهش‌های عرفانی(گوهرگویا) سال۱۴، ش ۲، پیاپی ۴۵، صص ۱۸۹-۲۱۰.

خانی اسفندآباد، سامان و ماه نظری، (۱۳۹۹)، «تحلیل جامعه شناسانهٔ رُمان دل کور اثر اسماعیل فصیح»، نشریه تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی (دهخدا)، شماره ۴۳، صص ۱۴۱-۱۷۰.

رنجبر، ابراهیم و همکاران، (۱۳۹۸)، «سبک شناسی داستان‌های اسماعیل فصیح»، نشریه سبک شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شماره ۴۴، صص ۱۳۵- ۱۵۴.

سیما، داد (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، تهران: مروارید.
سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، نشانه‌شناسی کاربردی، تهران: نشرعلم.
صادقی شهپر، رضا و سیما پرمرادی (۱۳۹۲)، «یک گام به سوی بومی‌گرایی: نقد داستان‌های اسماعیل فصیح، حرکت از ناتورالیسم به سوی رئالیسم» (۱۳۹۲)، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، ش ۲۹، صص ۱۹۹-۱۷۳.
صفیئی، کامبیز و مسعود سلامی(۱۳۹۰)، «توضیح و معرفی متدولوژی رمزگان پنجگانه رولان بارت با نمونهٔ عملی از نمایش نامهٔ فیزیکدان‌ها اثر فردریش دورنمات»، مطالعات نقد ادبی، ش ۲۴، صص ۱۵۲-۱۳۴.
ضیمران، محمد (۱۳۸۳)، درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر، تهران: قصه.
فصیح، اسماعیل(۱۳۹۷)، شراب خام، تهران: ذهن آویز.
کله‌جویی، فرزاد، (۱۴۰۲) «بررسی عناصر گوتیک در داستان جاوید اثر اسماعیل فصیح»، پژوهشنامه ادبیات داستانی، شماره ۴۶، صص ۱۶۷- ۱۸۵.
مهری بیگدلیلو، ایمان و همکاران (۱۳۹۶) تحلیل جلوه‌های رئالیسم در رمان شراب خام»، نشریه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تبریز، ش ۲۳۶، صص ۱۱۶-۹۹.
میرعابدینی، حسن (۱۳۸۷)، صدسال داستان‌نویسی، جلد دوم، تهران: چشمه.
میرعمادی، سیدعلی (۱۳۸۴)، فرهنگ توصیفی نشانه‌شناسی، تهران: معرفت.
هاوکس، ترنس (۱۳۹۴)، ساخت‌گرایی و نشانه‌شناسی، ترجمهٔ مجتبی پردل، مشهد: ترانه.
یارشاطر، احسان(۱۳۷۳)، «شراب خام و بادهٔ کهن» نشریه کلک، شمارهٔ ۵۵ و ۵۶، صص ۲۷۶-۲۶۸.
دادخواه، سینا (۱۴۰۲)، تأملی در رمان شراب خام نوشتهٔ اسماعیل فصیح، تاریخ دسترسی: ۱۴۰۲/۴/۱۰، آدرس سایت:https://cafecatharsis. ir/23685/

References

Alan, Graham. (2006). *Roland Barthes*. Translated by Payam Yazdanjoo. Tehran: Markaz. [in Persian]

Barthes, Roland. (2008). *Introduction to Structural Analysis of Narratives*. Translated by Mohammad Ragheb. Tehran: Farhang-e Saba. [in Persian]

_____ (1994). *Writing Degree Zero*. Translated by Shirin Dokht Daghighian. Tehran: Hermes. [in Persian]

Sorowt, Mansour. (2007). "The Naturalism School." *Shahid Beheshti Humanities Research Quarterly*, no. 54, pp. 177–196. [in Persian]

Chalak, Sara, and Ayub Moradi. (2020). "Examining Semantic Multiplicity in Rumi's 'The King and the Maidservant' Based on Roland Barthes's Narrative Code System." *Journal of Mystical Studies (Gohar-Gooya)*, vol. 14, no. 2 (serial 45), pp. 189–210. [in Persian]

Khani-Esfandabad, Saman, and Mah Nazari. (2020). "A Sociological Analysis of the Novel *Dal-e Koor* by Ismail Fasih." *Dehkhoda Journal of Persian Language and Literature Studies*, no. 43, pp. 141–170. [in Persian]

Ranjbar, Ebrahim, et al. (2019). “Stylistics of Ismail Fasih’s Short Stories.” *Stylistics of Persian Prose and Poetry (Bahar-e Adab)*, no. 44, pp. 135–154. [in Persian]

Sima, Dad. (2004). *Dictionary of Literary Terms*. Tehran: Morvarid. [in Persian]

Sajudi, Farzan. (2008). *Applied Semiotics*. Tehran: Nashr-Elm. [in Persian]

Sadeghi-Shahpar, Reza, and Sima Parmoradi. (2013). “Toward Nativism: Critique of Ismail Fasih’s Stories from Naturalism to Realism.” *Research on Persian Language and Literature*, no. 29, pp. 173–199. [in Persian]

Safiei, Kambiz, and Masoud Salami. (2011). “Introducing Roland Barthes’s Five-Code Methodology with a Case Study from Friedrich Dürrenmatt’s Play *The Physicists*.” *Studies in Literary Criticism*, no. 24, pp. 134–152. [in Persian]

Zeymaran, Mohammad. (2004). *An Introduction to the Semiotics of Art*. Tehran: Ghesseh. [in Persian]

Fasih, Ismail. (2018). *Raw Wine*. Tehran: Zehn-Aviz. [in Persian]
Kalejuyi, Farzad. (2023). “Exploring Gothic Elements in Ismail Fasih’s *Javid*.” *Literary Fiction Research Quarterly*, no. 46, pp. 167–185. [in Persian]

Mahri-Bigdelilou, Iman, et al. (2017). “Realism in the Novel *Raw Wine*: An Analytical Study.” *Tabriz University Journal of Persian Language and Literature*, no. 236, pp. 99–116. [in Persian]

Mirabedini, Hassan. (2008). *One Hundred Years of Fiction Writing*, vol. 2. Tehran: Cheshmeh. [in Persian]

Miramadi, Seyed Ali. (2005). *Descriptive Dictionary of Semiotics*. Tehran: Marefat. [in Persian]

Hawkes, Terence. (2015). *Structuralism and Semiotics*. Translated by Mojtaba Pardel. Mashhad: Taraneh. [in Persian]

Yarshater, Ehsan. (1994). “Raw Wine and Ancient Wine.” *Kelk Magazine*, nos. 55–56, pp. 268–276. [in Persian]

Dadkhah, Sina. (2023). “A Reflection on Ismail Fasih’s Novel *Raw Wine*.” Accessed July 1, 2023. https://cafecatharsis.ir/23685/ [in Persian]

Table of Contents

Title	Page
Features and Classification of Molamma't Meters from Prosody Perspective (with Emphasis on Molamma't Sixth, Seventh, and Eighth) / Oula Alsaid, Aliasghar Ghahramani Moghbel and Seyed Mehdi Tabataabei	**1**
Study and Comparison of Character and Characterization (With Emphasis on the Common Anecdotes of Hadiqa by Sana'i and Attar's Masnavis) / Jalil Moshayedi, Mohsen Zolfaghari, Hasan Haidary and Ameneh Nikniyan	**35**
Investigating Forgotten Novel and Rhetorical Works in Poetic Texts Mohammad Shahbazi and Khodabakhsh Asadollahi	**63**
A Pathological Approach to Irony Studies in Persian Literature Seyyed Mahmoud Reza Gheibi	**83**
A Research on two Symbolic Works Sūuurā and Aštrā Based on Avestan and Sanskrit texts / Farzaneh Azam Lotfi and Mojtaba Doroodi	**103**
Psychological Analysis of Gorken's Character in the Poem "The Grave Digger" and Aydin in the Novel "Symphony of the Dead Based on Martin Seligman's Positivist Theory / Ali Khaleghi and Hasan Najafi	**121**
Studying the Critical Approach in the Novel "The Curse of the Earth" by Jalal Al-Ahmad / Hamid Abdollahyan and Ahmad Kahrobaee	**145**
Hidden Sips in Raw Wine (A Study of the Novel "Raw Wine" by Ismail Fasih Based on Barthes's Five Codes) / Hojjat Allah Omidali and Fatemeh soltani	**175**

Journal of Literary Criticism and Rhetoric

ISSN: 2382-9850

No. 1 (37), Vol. 14, Spring, 2025

License Holder (Publisher): Tehran University, Faculty of Literature & Humanities
Managing Director: Javad Asqari (Associate Professor of University of Tehran)
Editor-in-chief: Mahmoud Fazilat (Professor of University of Tehran)

Editorial Board

Manouchehr Akbari
Professor of Tehran University
MohammadSadegh Basiri
Professor of Shahid Bahonar University
Hakime Dabiran
Professor of Khwarazmi University
Kavous -e- Hasanli
Professor of Shiraz University
Omid Majd
Professor of Tehran University
Akhtar Mahdi
Professor of Jawahar Lal Nehru Dehli University
Abdoreza Seif
Professor of Tehran University
Fateme Modarresi
Professor of Urmia University
Mohammad Fazilat
Professor of Tehran University
Yahya Talebiyan
Professor of Allameh Tabatabai University
Homeyra Zomorrodi
Professor of Tehran University
Internal Manager: Mohamad Javad Azimi
Administration Manager: Maryam Moghaddam

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: +9821-66973679

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