



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2645-6478



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۸، پاییز ۱۳۹۹

مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سر دبیر : دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

مدیر داخلی : عبدالحسین حسنیپور

اعضای هیات تحریریه

دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

دکتر میرجلال الدین کزازی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

دکتر قاسم صحرایی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر منوچهر جوکار

دکتر ابوالفضل غنی زاده

دکتر محمد نور عالم

دکتر مریم محمد زاده

دکتر علی بازوند

دکتر سید احمد رضا مجرد

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه علامه طباطبایی

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

دانشیار دانشگاه شیراز

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

استادیار دانشگاه فرهنگیان

استادیار دانشگاه نبی اکرم (ص)

سایت فصلنامه: www.qpjjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

مسئولیت محتوا و صحت مطالب بر عهده نویسندگان / نویسندگان آن است

فهرست (سال سوم، شماره ۸، پاییز ۱۳۹۹)

- آینه‌عشق در شاهنامه فردوسی و شاهنامه کردی // دکتر مصطفی رادمرد، دکتر میرجلال الدین کزازی ۴
- تردید در اصالت غزلی از خاقانی شروانی // اکبر حیدریان ۲۲
- تحلیل سبک شناختی قصیده انوری درباره حمله غزان به خراسان // دکتر طاهره میرهاشمی ۳۵
- بررسی نقش صفت در فرایند تولید و درک استعاره در اشعار حافظ بر اساس نظریه استعاره شناختی // مسعود اسکندری ۵۴
- بررسی و مقایسه پروتوتایپ در داستانهای «زنی که مردش را گم کرد» و «کولی کنار آتش» // آریتا جلیل ناغوتی، دکتر مختار کیمی ۷۳
- بررسی تشبیه تفصیل در غزلیات سعدی // زهرا دهقان ۹۲
- بررسی مضامین مقاومت و استعاره تسنیری در اشعار فرخی یزدی و پابلونرودا // دکتر مریم کیانی فر، دکتر سعید روزبهانی ۱۰۶
- مروری بر روشهای انداز هکلیری فم مقابله بین گویشهای کردی جنوبی و میانی در دو پژوهش // نیره میرمکری و بهکاران ۱۱۷



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۳، پیاپی ۸، پاییز ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

آیینۀ عشق در شاهنامه فردوسی و شاهنامه کردی

دکتر مصطفی رادمرد^۱

دکتر میر جلال‌الدین کزازی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۲۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۴/۰۵

(از ص ۴ تا ۲۱)

DOR : <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.3.1.5>

چکیده

از آنجا که عشق یکی از موضوعات داستانی است، تجلی آن در داستان‌های حماسی از دیدگاه انواع ادبی، آمیزه‌ای از نوع حماسی و غنایی است. الماسخان کندوله‌ای در سرایش شاهنامه کردی، متأثر از فرهنگ بومی، پاره‌ای از مفاهیم غنایی از قبیل عشق، کیفیت، حالات و انگیزه‌های آن را متناسب با روحیات شخصی و شرایط فرهنگی مردم منطقه خود سروده‌است. در این جستار که با روش توصیفی-تحلیلی انجام شده، چگونگی عشق، انگیزه، کیفیت و زبان بیان آن به صورت تطبیقی در پنج داستان مشترک شاهنامه فردوسی و شاهنامه کردی الماسخان کندوله‌ای به ویژه سه داستان (بیژن و منیژه، رستم و سهراب، سیاوش) با هدف مشخص کردن بسامد نمونه‌های عاشقانه، انگیزه عشق، حالات عشق و دلدادگی و زبان بیان معاشقه‌ها مورد بررسی قرار گرفته‌است. از مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش آن است که بسامد نمونه‌های غنایی در شاهنامه کردی بیشتر و زبان بیان الماسخان کندوله‌ای در بیان حالات و کیفیت عشق صریح‌تر و بی‌پروا تر از زبان فردوسی است.

کلید واژه‌ها: عشق، شاهنامه کردی، فردوسی، الماسخان کندوله‌ای

^۱ . دکترای زبان و ادبیات فارسی، دبیر آموزش و پرورش و مدرس دانشگاه فرهنگیان، سندج، ایران //

radmardmostafa803@yahoo.com

^۲ . استاد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی تهران، تهران، ایران // Mjkazzazi@yahoo.es



۱. مقدمه

عشق و روابط عاشقانه، موضوع بسیاری از قصه‌ها و داستان‌های فارسی است و گاهی در کنار موضوع اصلی، در قصه، نقشی برجسته دارد. شاهنامه سرگذشت قوم ایرانی است در طول قرن‌ها، زبان گویای فرهنگ و تمدن باستانی و بیانگر آرمان‌ها و اندیشه‌های ایرانیان و نمایشگر روحیه و افکار و اندیشه‌های مردمی است که تمدنی هزاران ساله را پی‌افکنده‌اند به عبارتی؛ آیین تمام‌نمای حقایق آرمانی این ملت است. به گونه‌ای که در باور هر ایرانی از هر قوم و نژادی تأثیری انکارناپذیر داشته‌است.

جنبه‌های غنایی شاهنامه بویژه عشق همواره از برجسته‌ترین موضوعات غنایی بوده‌است و خوان رنگارنگ شاهنامه را از شراب احساس، سرشار ساخته‌است. الماسخان کندوله‌ای به عنوان سراینده احتمالی شاهنامه کردی در بازگردانی احتمالی و یا سرایش با منشا روایات شفاهی به بسیاری از زیرساخت‌های روایی داستان‌ها توجه داشته و پاره‌ای را نیز متفاوت از کلام فردوسی به نظم کشیده‌است. در این پژوهش برآنیم تا با مطالعه تطبیقی داستان‌های مشترک دو شاهنامه (بیژن و منیژه، رستم و سهراب، سیاوش، رستم و اسفندیار، شغاد) به بررسی مهم‌ترین و برجسته‌ترین موضوع غنایی یعنی «عشق» بپردازیم. امید است یافته‌های این پژوهش بتواند انگیزه‌ای برای پژوهش‌های دیگر باشد.

۱.۱. بیان مساله و پرسش‌های پژوهش

داستان‌های حماسی معمولاً با ویژگی‌های خاص حماسه چون: «خرق عادت»، «وجود انساه‌های آرمانی و برتر» و «داستانی بودن» و در موضوعات غنایی نیز با مفاهیمی چون «رجز»، «فخر»، «نکوهش و هجو» شناخته می‌شوند و کمتر تداعی‌بخش موضوع عشق، حالات و کیفیت آن می‌باشد. قهرمانان شاهنامه نیز اشخاصی هستند با عواطف و احساسات انسانی که عشق نیز مهم‌ترین و برجسته‌ترین وجه مشخصه آن است. «از آنجایی که در یک منظومه حماسی، شاعر هیچ گاه عواطف و احساسات شخصی خویش را در اصل داستان وارد نمی‌کند و آن را به پیروی از امیال خویش تغییر نمی‌دهد و به همین منوال در سرگذشت و شرح احساسی و قهرمانی اشخاصی که توصیف می‌کند هرگز دخالت نمی‌کند (صفا، ۱۳۶۹: ۵-۳)». و این مهم در شاهنامه فردوسی تا حد زیادی نیز صادق است لذا توجه به ویژگی‌های عشق، انگیزه‌ها، کیفیت و حالات آن، خصوصاً در شاهنامه کردی می‌تواند آشکارکننده بسیاری از حقایق و واقعیت‌های زندگی و نیز شرایط و روحیات شخصی الماسخان (سراینده شاهنامه کردی) باشد لذا در این پژوهش تلاش داریم با هدف شناسایی و پی بردن به انگیزه‌های عشق، نوع معاشقه‌ها، زبان و بیان معاشقه‌ها، داستان‌های مشترک دو شاهنامه را بررسی کنیم و برای رسیدن به هدف شایسته است به سوالات ذیل پاسخ داده‌شود:

- انگیزه‌های عشق و کیفیت آن در دو شاهنامه تا چه حدی شبیه و متمایز است؟

- آیا زبان بیان معاشقه‌ها در داستان‌های مشترک دو شاهنامه متأثر از شرایط شخصیتی و محیطی سراینده بوده‌است یا خیر؟



۱.۲. اهداف و ضرورت پژوهش

در این جستار تلاش داریم تا با تحلیل نمونه‌های با محتوای عاشقانه در داستان‌های مشترک دو شاهنامه (بیژن و منیژه، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، سیاوش، شغاد)، به بررسی میزان اثرپذیری سراینده شاهنامه کردی از شاهنامه فردوسی بپردازیم و نیز مشخص نماییم که شرایط محیطی و روحی سراینده شاهنامه کردی در تغییر کمی و کیفی محتوای عاشقانه‌ها تا چه حد تاثیر داشته‌است. لذا دو فرضیه این پژوهش به اختصار ذیل بیان می‌گردد:

- بینش سیاسی و اجتماعی عصر الماسخان (با توجه به شرایط جسمی و روحی وی) در تغییر کیفی و زبان بیان محتوای عاشقانه‌ها تاثیر داشته‌است.
- با توجه به روحیات و شرایط اجتماعی کردنشینان، زبان بیان و روایت عشق در شاهنامه کردی، می‌تواند متمایز از شاهنامه فردوسی باشد.

۱.۳. روش تحقیق

در مقاله پیش رو از روش توصیفی-تحلیلی استفاده شده است؛ بدین معنا که نمونه‌های عشق در داستان‌های مشترک دو شاهنامه استخراج می‌شود و آن‌گاه مهم‌ترین نمونه‌های مشترک و متفاوت قابل بحث، مورد تحلیل قرار می‌گیرد. در پایان نیز ضمن مقایسه نموداری نمونه‌ها (در قسمت پیوست)، نتایج ارائه می‌گردد.

۱.۴. پیشینه تحقیق

درباره موضوع عشق در شاهنامه و آثار منظوم فارسی و غیر فارسی، پژوهش‌هایی انجام شده‌است که به چند مقاله ذیل اشاره می‌شود:

- «حالات عشق تهمینه»، پژوهشی در داستان‌های غنایی شاهنامه از علی محمد رضایی هفتادر و دکتر حسین خسروی، همایش جستارهای ادبی،
 - «بررسی تطبیقی سیمای زنان در شاهنامه فردوسی و جنگ و صلح تولستوی» از مرضیه یحیی پور، مهنار نوروزی، مجله: شناخت، تابستان ۱۳۸۶، شماره ۵۴.
 - «تطبیق دو منظومه غنایی فارسی و کردی (خسرو و شیرین نظامی و خانا قبادی)»، از هادی یوسفی و فرهاد حمیدی، فصلنامه ادب تطبیقی، زمستان ۱۳۹۳، شماره اول، سال اول.
 - «تحلیل تطبیقی مقوله عشق در داستان ضیافت افلاطون و داستان پادشاه و کنیزک مولا» از علی ضیاءالدینی دشتخاکی و محمدصادق بصیری، مجله ادبیات عرفانی، شماره ۱۴، بهار و تابستان ۱۳۹۵، که هدف آن بررسی مفهوم عشق در دو حوزه تمدن ایران و یونان بوده‌است.
- اما در خصوص تطبیق عشق و موضوعات مشابه با جستار بنده، در شاهنامه فردوسی و آثار منظوم کردی تاکنون پژوهشی انجام نشده‌است.



قبل از استخراج و تحلیل تطبیقی نمونه ابیات با محتوای عشق، شایسته است توضیحاتی هر چند اجمالی در باب برخی واژگان کلیدی ارائه گردد:

عشق

«عشق، به حد اعلا دوست داشتن، دوستی مفرط، یکی از عواطف انسانی است که مرکب می‌باشد از تمایلات جنسی، حس جمال، حس اجتماعی، تعجب، عزت نفس و غیره» (دهخدا: ذیل واژه). «عشق و عاشقی نخستین چیزی است که از اصطلاح ادب غنایی در ذهن نقش می‌بندد و می‌توان گفت برجسته‌ترین موضوع غنایی عشق است و پیوند آن با عواطف و احساسات انسانی کاملاً آشکار. ویژگی مهم داستان‌های عاشقانه حالت مینیاتوری کاراکتر بیرونی و درونی زن در آن‌هاست. ظاهر همه زیباست و اوصاف زیبایی‌هایشان در محتوا یکسان است و اوصاف درونی آن‌ها نیز درست موافق تصورات مردان باستان از زن است که کم و بیش همه در جستجوی کام از نام می‌گذرند» (سر/می، ۱۳۷۵: ۱۲). از جلوه‌های زندگی بشری، عشق و روابط عاشقانه است که پهلوانان نیز به دلیل فطرتی که خداوند در وجود آن‌ها گذاشته است از این جنبه انسانی بی‌بهره نیستند بنابراین شاعران حماسی، رزم و بزم را در هم آمیخته‌اند. «در حماسه‌های ملی عشق و دلدادگی از نوع عشق‌های مجازی- بین دختر و پسر- هر چند که به عنوان امری جانبی بیان می‌شود از اهمیت خاصی برخوردار است» (سلامی ندوشن، ۱۳۸۱: ۴-۱۱).

خاستگاه حماسه و حماسه‌سرایی در ادب کردی:

خاستگاه حماسه، اسطوره است، زبان حماسه مانند اسطوره رمزآلود و نمادین است. «حماسه زاده اسطوره است. اسطوره به مامی پرورنده می‌ماند که حماسه را می‌زاید و آن را در دامن خود می‌پروراند و می‌بالاند. حماسه راستین و بنیادین جز از دل اسطوره برنمی‌تواند آمد. از این روی، حماسه تنها در فرهنگ و ادب مردمانی پدید می‌آید که دارای تاریخی کهن و اسطوره‌ای دیرینه‌اند. حماسه‌هایی که از دل اسطوره برنشکافته‌اند و برنیامده‌اند، حماسه‌های راستین نیستند؛ و تنها در ریخت و پیکره برونی، به حماسه می‌مانند. از این روی، به ناچار، در دل اسطوره و چونان بازتاب و نمودی از آن می‌باید از حماسه سخن گفت؛ و آن را چونان یکی از سوی‌ها و روی‌های اسطوره، می‌باید کاوید و پژوهید. زیرا بدان سان که نوشته آمد، اسطوره به مامی می‌ماند که حماسه، کودک آن است؛ پس حماسه در سرشت و ساختار به یکبارگی با اسطوره یکسان است؛ و آنچه اسطوره را راست می‌آید و رواست، برازنده و بایسته حماسه نیز می‌تواند بود. همان روندها و کار و سازها که به آفرینش ارزش‌ها و بنیادها و نمادهای اسطوره‌ای می‌انجامند در حماسه نیز کارا و کارسازند» (کزازی، ۱۳۷۲: ۱۸۳).

به نظر می‌رسد که سرایش رزمنامه‌های کردی که مجموعه‌ای از روایت‌های حماسی و پهلوانی است خیلی قبل‌تر از فردوسی شروع شده است و بعد از فردوسی هم ادامه داشته است. اصالت شاهنامه‌های کردی به اندازه دوری یا نزدیکی آن‌ها به بقیه روایات حماسی بستگی دارد. شاهنامه‌های کردی، روایت حماسی زاگرس‌نشینان غرب کشور است. «سرایندگان کرد در سرایش منظومه‌های کردی خصوصاً در گویش گورانی، داد سخن را داده‌اند زیرا منظومه-



های موجود در این گویش به لحاظ ساختاری کمترین نقص را دارند و از نظر آرایش‌های کلامی نیز در اوج کمال و زیبایی‌اند» (بهر/می، ۱۳۸۹: ۱۷).

«اغلب سروده‌های کردی به گویش کردی گورانی بوده و برای نمونه می‌توان هفت لشکر، رستم و سهراب، رستم و اسفندیار، ارچه و شیرویه، رستم و جهانگیر، هفت خان رستم، برزو و فرامرز، ببر بیان، رستم وزردهنگ، هفت‌رزم، نه رزم، کنیزک و یازده رزم، کاوه کرد، اسکندرنامه و... را یاد کرد که اغلب آن‌ها خطی و دست‌نویس می‌باشند و اکثراً نیز به چاپ نرسیده‌اند. تاریخ‌گذاری اکثر این منظومه‌ها مشکل و دشوار است زیرا برخی از این منظومه‌ها را می‌توان به پیش از دوره افشاریان (۱۲۱۸-۱۱۴۸) منتسب دانست. پس از متون حماسی که اغلب از شاهنامه فردوسی اخذ و اقتباس یافته‌اند متون غنایی و عشقی نیز براساس داستان‌های شاهنامه به کردی گورانی-هورامی منظوم شده‌اند، مانند: خورشید و خرامان، بهرام و گلندام که هنوز نیز به صورت نسخه خطی مانده‌اند. در این میان منظومه خسرو و شیرین اثر خانا پاشا قبادی در ادبیات کردی کم نظیر است و متأثر از خسرو و شیرین نظامی گنجوی است. از دیگر نمونه‌های منظوم ادب کردی می‌توان به شاهنامه کردی مصطفی گورانی که به اهتمام مرحوم ایرج بهرامی چاپ و منتشر شد و منظومه‌ای است به گویش کردی گورانی در شرح جنگ‌های ایران و توران در دوران شهریاری کیخسرو کیانی. البته برخی از پژوهشگران، زبان گورانی را زبانی مستقل به شمار آورده‌اند که با زبان کردی نسبتی ندارد (بلو، ۱۳۸۳: ۵۵۵/۲) و نوشته‌اند: «کندوله، خاستگاه متون حماسی است. بیشتر متون حماسی گورانی را به منطقه کندوله و شاعر سرشناس آن، میرزا الماس‌خان کندوله‌ای- معاصر نادرشاه افشار- منسوب می‌کنند و بیشتر این انتساب‌ها به سبب شهرت اوست و تنها اثری که به قطع و یقین می‌توان به وی نسبت داد، جنگنامه نادر یا شاهنامه نادر است» (اکبری مفاخر، ۱۳۹۳: ۱۴۶). نیز آمده است: «هورامی لهجه‌ای از گورانی است و احتمالاً قدیمی‌ترین و بهترین لهجه محافظت‌شده این گروه است» (Mackenzie, 1966: 4). لذا می‌توان چنین نتیجه گرفت که اطلاق عنوان «شاهنامه گورانی» به اثر منتسب به الماسخان کندوله‌ای جامع‌تر به نظر می‌رسد.

«از دیگر منظومه‌های عاشقانه مشهور کردی، داستان بیژن و منیژه است. برخی محققان از جمله ذبیح الله صفا (صفا، ۱۳۶۹: ۱۷۸-۱۷۷) بر این باورند که داستان بیژن و منیژه یکی از کهن‌ترین داستان‌های منفرد فردوسی محسوب شده که به سبک رودکی و دقیقی توسی سروده شده‌است. این منظومه در زبان کردی به گویش یا زبان گورانی و توسط شاعری ناشناخته سروده شده‌است و اصل داستان از شاهنامه فردوسی اقتباس شده‌است. این منظومه برای نخستین بار توسط دکتر محمد مکر (محقق کرد) در سال ۱۹۶۶ میلادی در پاریس چاپ و منتشر شد. متن منظومه ۹۷۷ بیت است. این منظومه کردی بر اساس قرائن احتمالاً در اواخر ق ۱۲ و آغاز ق ۱۳ قمری سروده شده‌است» (گورانی، ۱۳۸۳: ۳۱).

منظومه دیگر کردی، شاهنامه الماسخان کندوله‌ای است. نویسنده این اثر، سرهنگ الماسخان کندوله‌ای از شهرت بسزایی برخوردار است. «الماسخان اهل کندوله از روستاهای کرمانشاه و در دوره حکومت نادرشاه افشار (۱۱۶۰-۱۱۴۸) می‌زیسته و یکی از افسران کاردان و امین و دلیر دستگاه والی اردلان بوده‌است. وی ادیب و شاعر و



نویسنده‌ای فرهیخته بوده که آثار و تألیفاتی به زبان کردی هورامی تصنیف نموده‌است. آنچنان که در تواریخ ثبت است الماسخان کندوله‌ای، از سرداران سپاه نادرشاه افشار بوده و فرماندهی تیپ سنج (در ولایت اردلان) را عهده‌دار بوده‌است و در یکی از جنگ‌های نادر با سپاه عثمانی (در برخی روایات با هندوان هندوستان)، سرهنگ الماس خان با سپاهش عقب‌نشینی می‌کند و این عقب‌نشینی باعث شکست سپاه نادر می‌شود. شاه افشار خشمگین از آن عمل، دستور اخراج و مجازات مقطوع‌النسل شدن الماسخان را صادر می‌نماید و پس از آن واقعه، الماسخان به وطن- کندوله- برمی‌گردد و با باغداری و تصنیف یا ترجمه شاهنامه کردی و تنبور نوازی روزگار را می‌گذراند. مردم منطقه بیلوار و کلیایی (کرمانشاه) در مورد سرنوشت الماسخان اضافه می‌کنند و می‌گویند: چون شاهنامه کردی سردار الماسخان به انجام رسید نادر کسی را پی وی فرستاد با خلعت و دینار تا به دستگاه و دربار نادر برگردد، اما چون قاصد نادر به سر حدّات روستای کندوله می‌رسد مردم پیکر بی جان الماسخان را در تابوت چوبی بر دوش و در میان نوای دهل و سرنا و چمری مردان و زنان به گورستان می‌برند. این روایت مردم آن دیار، درست یا نادرست نشان از اشتراک سرنوشت مصنف یا مؤلف شاهنامه کردی با پایان زندگی فردوسی را دارد و داستان همیشگی بی‌مهری شاهان و حاکمان نسبت به دانشمندان را تکرار می‌نماید» (شریفی: ۱۳۷۴ ش، ۹۴۷-۹۴۸).

«به هر روی آن چه از شاهنامه کردی الماسخان به صورت نسخه‌های خطی و پراکنده در جنوب استان کردستان و شمال کرمانشاه (نواحی گوران) باقی مانده‌است عبارت است از: رزم‌نامه زردهنگ و رستم، هفت لشکر، رستم و زوراب، رستم و اسفندیار، رزم‌نامه یاقوت پوش، لعل پوش، جواهر پوش، جنگ‌نامه رستم با رستم یک‌دست، مرجانه جادو، هفت‌خان جهان‌بخش، رزم‌نامه جهان‌بخش با قطران، هفت رزم، رزم‌نامه کیخسرو و افراسیاب، کنیزک و یازده رزم و خسرو و خرامان» (همان: ۹۴۸).

«در کتاب تاریخ کرد و کردستان نیز گزارشی از متن شاهنامه کردی الماس خان کلهر ارائه شده‌است و نمونه‌هایی از شرح وقایع شهر باران چهار سلسله پیشدادیان، کیانیان، اشکانیان و ساسانیان را مشتمل بر: (دیبچه شاهنامه، کیومرث، سیامک... تا یزدگرد نبیره انوشیروان) گزارش کرده‌است» (صفی زاده: ۷۷۴-۱۶۷).

منابع شاهنامه‌های کردی:

«پراکندگی داستان‌های رزم‌نامه‌ها نشان می‌دهد منابع مختلفی مورد استفاده سرایندگان قرار گرفته‌است. اکثر داستان‌ها به صورت منظوم یا روایات کلامی، سینه به سینه و از نسلی به نسل دیگر منتقل شده و در مقطعی توسط شاعری سروده شده‌است. به طور کلی منابع روایی شاهنامه‌های کردی را می‌توان در سه دسته تقسیم نمود:

- ادب شفاهی، شامل شعر و داستان‌های شفاهی چون نقالی و غیره.
- متون مقدس یارسان و اهل حق.
- نسخ خطی.

ادب شفاهی را می‌توان مجموعه‌ای از فرهنگ‌ها و گونه‌های ادبی دانست که ناظر بر باورها، پنداشت‌ها، عواطف و احساسات به یادماندنی شفاهی است که به صورت سینه به سینه از نسلی به نسلی منتقل شده‌است» (چمن آرا:



۱۳۰ و ۱۳۱).

«نسخه‌های خطی شاهنامه‌های کردی زیاداند که در گذر زمان بسیاری از آن‌ها از بین رفته‌اند اما برخی از داستان‌هایی که نسخ خطی آنها موجود است عبارتند از: رستم و اسفندیار، رستم و شغاد، رستم و کی کهزاد، منیجه و بیژن، هفت لشگر، هفت خوان رستم و متون مقدسی مانند «کلام خزانه» و «نامه سرانجام» که متعلق به پیروان آیین یارسان است در آن‌ها به طور چشمگیری از پادشاهان و پهلوانانی باستانی چون رستم، سهراب، جمشید، اسفندیار و ... یاد می‌شود که می‌توانند از منابع مورد استناد باشد» (خزنده/ز: ۵۵).

در این پژوهش، شاهنامه الماس‌خان کندوله‌ای، گردآوری شده توسط آقای محمد رشید امینی و با عنوان شاهنامه کردی «هورامی»، مورد استناد قرار گرفته است. همچنین از میان نسخه‌ها و تصحیح‌های متعدد شاهنامه فردوسی به نامه باستان میر جلال الدین کزازی (جلدهای دوم، سوم، پنجم و ششم) و نیز نسخه تصحیحی جلال خالقی مطلق استناد شده است. در این میان، به جز دو داستان رستم و اسفندیار و شغاد که فاقد نمونه ابیات عاشقانه اند، داستان‌های «رستم و سهراب»، «سیاوش» و «بیژن و منیژه»، که محتوای مورد پژوهش را دارند مورد تحلیل کمی و کیفی قرار گرفته‌اند.

۲. متن:

۲.۱. داستان بیژن و منیژه

ساختار روایی داستان در دو شاهنامه بسیار مشابه است به گونه‌ای که می‌توان داستان بیژن و منیژه را در میان پنج داستان مشترک دو شاهنامه، شبیه‌ترین دانست.

مهم‌ترین موارد در حوزه تحلیل ابیات عاشقانه:

آغازگر عشق: عشق و ابراز عشق در دو داستان، از طرف منیژه و با نوعی احتیاط همراه است جملات عاشقانه بسیار کم و محدود است و از نمونه‌های نادر این نوع گفتگو می‌توان به این موارد اشاره کرد: هنگامی که در کاخ افراسیاب، بیژن به هوش می‌آید و به عواقب کار خویش می‌اندیشد، اولین حرفی که به زبان می‌آورد نفرین گرگین است که او را گمراه نموده است و منیژه برای دل‌داری او لب به سخن می‌گشاید و غیر مستقیم و ضمنی، بیژن را به معاشقه دعوت می‌کند که پاسخی نیز به این دعوت صورت نمی‌گیرد:

منیژه بدو گفت دل شاد دار همه کار نابوده را باد دار
به مردان ز هر گونه کار آیدا گهی بزم و گه کارزار آیدا
(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۳۰ و ۲۳۱).

در شاهنامه فردوسی پس از آنکه گرگین بیژن را فریب می‌دهد و سخنانش کارگر می‌افتد بیژن به شوق دیدن منیژه سرازیر نمی‌شناسد و برای دیدن منیژه به مکان موعود می‌رود و در اولین نگاه‌ها شیفته می‌شوند حال آن که در شاهنامه کردی، ساختار روایی داستان اندکی متفاوت است بدین گونه که بیژن پس از توصیفات گرگین از



منیژه، دل از دست می‌دهد و راهی می‌شود و در نزدیکی محل اتراق منیژه و کنیز کانش، در سایه درختان به خواب می‌رود آن هنگام که کنیزی از کنیزکان منیژه، بیژن را می‌یابد خبر زیبایی و برومندی بیژن را به منیژه می‌رساند، او خود را به محل می‌رساند و با اولین نگاه، دلدادۀ بیژن می‌شود. نکته غنایی این است که با نوازش‌های منیژه، بیژن از خواب برمی‌خیزد:

تهک دا وه بیژن جه روی نازه وه	سهر تا پا وه بهرگ دل‌نه‌وازه وه
tek da ve bygen je řuy nanewe	ser ta pa ve berg dil nevazeve
یاوا وه بالاش نشت نه سه رینش	مالا خوش و خاک نه روی جه‌مینش
yava ve baľaş nist ne serîniş	mala xoş ve xak ne řuy cemîniş
نگا کهرد جه‌مین بیژن دی وه چه‌م	سوچیا چوون باد ره‌وانه‌ی پای شهم
Niga kerd cemîn bîjen dî ve çem	suçya çûn bad rewaney pay şem
پنجه‌ی شمشاد باریک بی‌گهرد	ده‌ست مالا نه پاش به سهد داخ و دهرد
pencey şimşad barikê bî gerd	dest maľa ne paş be sed dax u derd
بیدار بی نه خاو نه‌وه‌ی نامدار	لادی نگاه کهرد سه‌راسیمه‌وار
bîdar bî ne xew newey namidar	ladî nighah kerd serasîmewar
دیش که سهد که‌نیز خالان لاجیوه‌رد	سه‌ف پیکان جه لاش چوون شمشال زهرد
dîş ke sed kenîz xaľan lacîwerd	sef kîşan ce laş çûn şimşal ê zerd

(کندوله‌ای، ۱۳۸۹: ۱۷۰-۱۷۵).

ترجمه: با ظاهری آراسته و با ناز بسیار به نزد بیژن آمد و کنارش نشست، گرد و غبار را از او زدود و وقتی زیبایی بیژن را دید همانند نسیمی که با رسیدن به شمع گرم می‌شود از دیدن او گرم در عشق شد، با دستان باریک، هنری و زیبایش، با صد افسوس و درد عشق بسیار، پاهای بیژن را مالش داد، با این کار، بیژن از خواب بیدار شد و با آشفته‌گی او را نگاه کرد و متوجه شد که کنیزان زیبای بیژن، کنار او صف کشیده‌اند.

انگیزه عشق: عشق در دو نمونه از راه شنیدن اوصاف معشوق آغاز شده و انگیزه اصلی این توصیف نیز حسّ حسادت است که گرگین نسبت به بیژن پس از جنگ گرازها دارد، اما همین انگیزه، ناخواسته، موجبات آشنایی بیژن و منیژه را فراهم آورده‌است، در داستان فردوسی، هنگامی که بیژن از بی‌گناهی خود و منیژه، نزد افراسیاب سخن می‌گوید، «پری» را عامل و واسطه عشق معرفی می‌کند و به نظر می‌رسد این سخن، توجیهی بیش نباشد و صرفاً برای فرونشاندن آتش خشم افراسیاب در قبال عشق جسورانه دخترش به مردی از کشور دشمن بیان شده‌است. این توجیه «واسطه‌گری پری» در شاهنامه کردی وجود ندارد:

به زیر یکی سرو رفتم به خواب	که تا سایه دارد مرا ز آفتاب
پری‌ای بیامد بگسترد پر	مرا اندر آورد خفته به بر
از اسپم جدا کرد و شد تا به راه	بیامد همی لشکر و دخت شاه

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۸۸-۲۹۰).



نوع معاشقه: زبان بیان معاشقات در دو نمونه بدون هیچ کنایه و استعاره‌ای و در عین سادگی است اما محدودیتی در بیان معاشقه در شاهنامه فردوسی وجود دارد- که در نمونه کردی، نمود ندارد- مثلاً هنگامی که بیژن وارد خیمه می‌شود:

به پرده در آمد چو سرو بلند میانش به زین کمر کرده بند
منیژه بیامد گرفتش به بر گشاد از میانش کیانی کمر
بپرسیدش از راه و از کاروان که با تو که آمد به جنگ از گوان؟
چرا اینچنین روی با فرّ و برز برنجانی ای خوب چهره به گرز؟
(همان: ۲۰۳-۲۰۶).

در مقابل، در بیژن و منیژه کردی توصیفات، عاشقانه، بی‌پروا و به دور از حجب و حیای زبان فردوسی است:

گا بوسه‌ی له‌بان زلال بی‌گهرد گا دهس نه‌ما به‌ین شه‌مامان زهرد
ga des nema beynşemaman ê zerd ga busey leban zoîaî ê bî gerd
گا شادی به تار زولفان له‌ودیز گا له بر خالان منیجه‌ی عه‌زیز
ga le ber xaîan menîcey ‘ezîz ga şad bî be tar zuîfan ê lewdîz
(کندوله‌ای، ۱۳۸۹: ۲۲۷-۲۲۸).

ترجمه: گاهی اوقات، لب‌های صاف و زلالش را می‌بوسید و گاهی اوقات دستانش را بین سینه‌های او قرار می‌داد. گاه با بازی کردن با زلفان منیژه شاد می‌شد و گاه با نگاه به خال‌های منیژه.

بیان عشق: ابراز عشق در بیژن و منیژه فردوسی از زبان بیژن، نمود لفظی ندارد اما در بیژن و منیژه کردی به صراحت بیان شده است:

چه سودای عه‌شقت جه‌رگم که‌بابهن چه په‌روام جه تیغ ئه‌فراسیابهن
ce sewday ‘eşqit cergim kefaben ce perwam ce tîx ‘efrasyaben
(همان: ۲۲۵).

ترجمه: از سودای عشق تو دل کباب و پریشانم اما از تیغ و شمشیر افراسیاب هراسانم.

نمونه‌های عاشقانه در بیژن و منیژه:

شاهنامه کردی				شاهنامه فردوسی				
محتوا	مخاطب	گوینده	ابیات	محتوا	مخاطب	گوینده	نسخه خالقی	نامه باستان
همان	بیژن	گرگین	۱۱۵ - ۱۲۵	وصف منیژه و ملک توران	بیژن	گرگین	۱۳۴ - ۱۴۴	۱۵۱ - ۱۴۱
همان	-	الماسخان	۱۵۰ - ۱۵۷	وصف زیبایی منیژه	-	فردوسی	۱۶۷ - ۱۶۹	۱۷۶ - ۱۷۴
توصیف مدهوشی بیژن پس از شنیدن وصف زیبایی‌های منیژه از زبان گرگین	-	الماسخان	۱۴۸ - ۱۴۹	توصیف هم آغوشی بیژن و منیژه پس از به هوش آمدن در کاخ افراسیاب	-	فردوسی	۲۱۷ - ۲۱۸	۲۲۵ - ۲۲۴



وصف صحنه نوازش منبژه بیژن را	-	الماسخان	۱۶۹-۱۷۵					
توصیف صریح عشق	-	بیژن	۲۲۵					
وصف معاشقه	-	الماسخان	۲۲۷-۲۲۸					
وصف معاشقه همراه با خشونت	-	الماسخان	۲۴۴					
توصیف عشق به منبژه	افراسیاب	بیژن	۲۷۸					

۲.۲. داستان رستم و سهراب:

مهم ترین نکات تحلیلی:

- در رستم و سهراب فردوسی از معاشقه میان رستم و تهمینه، همین بس که تقاضای تهمینه از رستم برای خواستگاری از وی مطرح شده است و این درخواست نیز کاملاً جلوه‌ای عقلانی دارد اما در رستم و سهراب کردی، توصیف معاشقات رستم و تهمینه در دو مورد متجلی است، در یکی از نمونه‌ها، تهمینه پس از آراستن خود، نیمه شب خود را به بالین رستم می‌رساند و نکته دیگر اینکه، رستم با نوازش‌های تهمینه از خواب بیدار می‌شود:

نسف و نیمه شهو بیدار بی جه خاو
 nisf u nîme şew bydar bî ce xaw
 شهو که‌رد و دو نیم روشنه که‌رد وه شه‌م
 şew kerd we do nîm ruşen kerd we şem
 وینه‌ی دلبران ئاما نیشیت جه لاش
 wîney dilberan ‘ama nîşt ce laş
 بیدار بی نه خاو باده نوشیده
 bîdar bî ne xaw bade nuşîde
 واتش ئه‌ی عه‌زیز په‌ی چیش ئامانی
 watiş ‘ey ‘ezîz pey çîş ‘amanî
 پوشا وه بالاش دیبای بو گولاو
 puşa we balaş dîbay bu goław
 به‌رگش که پوشا به وینه‌ی ئه‌رقه‌م
 bergiş ke puşa be winey ‘erqam
 وه پنجه‌ی بی گرد مالا ده‌ست و پاش
 we pencey bî gerd mała dest u paş
 دیش که نیشته بی یه‌ک روو پوشیده
 diş ke nîşte bî yek rû puşîde
 مه‌تلب چیشنه نه‌ی جا مدرانی
 metleb çîşen ney ca medranî
 (همان: ۱۰۷ تا ۱۱۱).

ترجمه: تهمینه نیمه‌های شب از خواب بیدار شد، دیبای عنبرین پوشید تاریکی شب را با شمع روشن کرد، به مانند دلبران زیبارو به سرای رستم آمد و کنار او نشست و با دستانش، دست و پای رستم را مالید و نوازش کرد. رستم (باده نوشیده) از خواب بیدار شد و وقتی که دید بانویی در کنارش نشسته است گفت: ای عزیز! برای چه آمده‌ای؟ مطلب از چه قرار است؟

- در نمونه دیگر نیز توصیف شباهنگام معاشقه رستم و تهمینه، در نمونه کردی متمایز و متفاوت از داستان فردوسی است:

فیله‌تهن خیزا دانه‌ی لالاش بی
 fileten xîza daney laîş bî
 ئه‌شته‌های جه‌مین زولف و خالاش بی
 ‘eştihay cemîn zoîf u xaîiş bî



گا دهست نهما بین شهمامان زهرد	گا بوی لهعل کال لیموی تهر مه کهرد
ga dest nema bêyn şemaman ê zerd	ga buy le'1 ê ka'1 lîmoy ter mekerd
جه کهوسهر لهعل شهر بهت مهوهردن	تا وهخت سهحر لهبالهه کهردن
ce kewser êle'1 şerbet mewerdin	ta wext seher lebaleb kerdin

(همان: ۱۴۰-۱۴۲).

ترجمه: رستم از خواب بیدار شد - در حالیکه اشتیاق زلف و خال تهمینه را داشت - گاه آرزوی وصال ... داشت و معشوق را می‌بویید و گاه دستان را بین سینه‌های مشعوق قرار می‌داد. تا سحرگاه از لعل یار بوسه ستاندند و از کوثر لعل‌های یار، شربت نوشیدند.

- نکته: متمایز در شاهنامه کردی، عاشق شدن سهراب بر دختر دهقانی است که در شاهنامه فردوسی نمود ندارد:

مه‌نشور بی حوسنش نه روی روزگار	یهک دوخته‌ری بی دهقان سالار
menşur bî hosniş ne řuy řuzigar	yek doxterî bî dihqan ê salar
عاشق بی وه‌نش مه‌رد دلاوهر	زوراب چوون شنهفت نام ئه‌و دوخته‌ر
‘aşiq bî weneş merd ê dilawer	zurab çûn şineft nam ê ‘ew doxter

(همان: ۲۱۹ تا ۲۲۰).

ترجمه: یکی از دهقانان والاتبار، صاحب دختری بود که زیبایی‌اش عالم‌گیر بود. سهراب وقتی شهرت و نام آن دختر را شنید عاشق و شیفته او شد.

نکته: این عشق از راه شنیدن صورت گرفته و از اندک مواردی است که ابراز عشق از طرف مرد صورت می‌گیرد.

- نکته: دیگری اینکه در شاهنامه فردوسی، حجب و حیای گردآفرید پس از افشان شدن گیسوانش و آشکار شدن چهره زنانه‌اش متمایز از نمونه کردی است به عبارتی این حجب و حیا در داستان کردی نمود ندارد و دیگر اینکه در شاهنامه فردوسی، شیفتگی دوسویه سهراب و گرد آفرید، پس از آشنایی، متمایز و متفاوت از شاهنامه کردی است:

ز خوشاب بگشاد عذاب را	چو رخساره بنمود سهراب را
به بالای او سرو دهقان نکشت	یکی بوستان دید در در بهشت
تو گفתי همی بشکفد هر زمان	دوچشمش گوزن و دو ابرو کمان
برافروخت؛ کنج بلا شد دلش	زگفتار او مبتلا شد دلش

(فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۵۴۹-۲۵۵۲).

همین شیفتگی در شاهنامه کردی یک طرفه و از جانب سهرابی است که قبلا دختر دهقانی را به عقد خود در آورده‌است. و آن زمانی است که پس از پیشنهاد گردآفرید برای اعطای گنج و مال به سهراب در عوض آزادی او، سهراب گردآفرید را از کمند می‌رهاند:



زوراب چون شنهفت خه یلی بی خوشحال عاشق بی وه زولف قه ترانی نوهال
zurab çûn şineft xeylî bî xoşhal ‘aşiq bî we zoîf qetranî nohaî
(کندوله‌ای، ۱۳۸۹: ۳۰۵).

ترجمه: سهراب وقتی پیشنهاد او را شنید خیلی خوشحال شد و شیفته زلفان آن نورسیده گردید.
- نکته دیگر تفاوت در نام شخصیت در دو داستان است، بر خلاف شاهنامه فردوسی که از اسم «گردآفرید» بارها یاد شده است در شاهنامه کردی از او با نام «خواهر هجیر» یاد می‌شود:

خاهر چونکه دی ماهرای هه جیر سیا بی جه قهر وینه‌ی سیا قیر
xaher çûn ke dî maceray hecîr sêya bî ce qehr winey sêya qîr
(همان: ۲۷۵).

ترجمه: خواهر هجیر وقتی ماجرای (اسارت) هجیر را شنید از ناراحتی مانند قیر سیا شد.

نمونه‌های عاشقانه در رستم و سهراب:

شاهنامه کردی				شاهنامه فردوسی				
محتوا	مخاطب	گوینده	ابیات	محتوا	مخاطب	گوینده	نسخه خالقی	نامه باستان
وصف اولین معاشقه رستم و تهمینه و آراستگی تهمینه، رستم را	-	الماسخان	۱۰۷- ۱۱۱	حیای گردآفرید پس از از آشکار شدن روی وموی و توصیه‌های او به سهراب	سهراب	گرد آفرید	۲۱۸- ۲۲۲	۲۵۴۱- ۲۵۴۵
وصف معاشقه رستم و تهمینه	-	الماسخان	۱۴۰- ۱۴۳	وصف شیفتگی دوسویه سهراب و گردآفرید	کلی	فردوسی	۲۲۶- ۲۲۹	۲۵۴۹- ۲۵۵۲
عاشق شدن سهراب بر دختر دهقان	-	الماسخان	۲۱۹- ۲۲۰					
توصیف زیبایی معشوقه سهراب	-	الماسخان	۲۲۶- ۲۲۷					
شیفتگی سهراب بر خواهر هجیر	-	الماسخان	۳۰۵					

۳.۲. داستان سیاوش:

مهم‌ترین نکات تحلیلی:

چگونگی و کیفیت معاشقه: آغازگر عشق در دو داستان سودابه است.
- توصیفات عاشقانه داستان در سیاوش فردوسی بسیار کلی و در عین حال از لحاظ زبانی محبوب به حیا و شرم خاصی است اما این حجب و حیا در نمونه‌های کردی کم‌تر به چشم می‌آید و اوج این معاشقات نیز: (معاشقه دختر افراسیاب «فرنگیس» با سیاوش):

ده‌ست که‌رد نه‌ گه‌ردن بوسا دو دیده‌ش په‌ی په‌ی مه‌بوسا ئه‌و به‌رگوزیده‌ش
dest kerd ne garden busa do dîdeş pêy pêy mebusa ‘ew bergozîdeş



هەر دوو وه دل شاد پشتان بین وه ههم
 her du we dil şad piştan bîn we hem
 چه‌نی یه‌ک دی‌گه‌ر خات‌ر که‌ردن شاد
 çenî yekdîger xatir kerdin şad
 ههم عه‌یش شادی بی حه‌د که‌ردشان
 hem 'eîş ê şadî bî hed kerdîşan
 تا شه‌قه‌ی شه‌فه‌ق عه‌یشو نوش که‌ردن
 ta şaqey şefeq 'eîş u nuş kerdin
 سوزان به وینه‌ی ههم په‌روانه و شه‌م
 suzan be wîney hem perwane u şem
 ههر دووشان یاون وه کام مووراد
 her duşan yawan we kam ê murad
 جه دونیای روشن له‌زه‌ت به‌ردشان
 ce donyay ruşin lezet berdişan
 گاه بوسه مه‌دان گاه بوسه سه‌ندن
 ga buse medan ga buse sendin
 (کندوله‌ای، ۱۳۸۹: ۴۱۹ تا ۴۲۳).

ترجمه: دست در گردن معشوق انداخت و پیاپی معشوق و دیدگان معشوق را می‌بوسید هر دو مثل پروانه و شمع برای هم سوختند و به هم بهره رساندند و با این کار رضایت خاطر همدیگر را جلب کردند و به کام رسیدند. عیش و شادی زیادی کردند و از این دنیای روشن بهره و لذت فراوان بردند، تا سحرگاه به عیش و نوش پرداختند، گاهی بوسه می‌دادند و گاهی بوسه می‌ستاندند.

- در داستان سیاوش فردوسی، بوسه زدن سودابه بر سیاوش، که می‌تواند صریح‌ترین و بی‌پروا ترین بیت عاشقانه در سیاوش فردوسی باشد:

سرش تنگ بگرفت و یک بوسه چاک بداد و نبود آگه از شرم و بـــــاک
 (فردوسی، ۱۳۹۴: ۲۷۴).

- ابیات ۱۳۱ و ۱۳۲: اولین نگاه‌های سودابه به سیاوش و شیفته شدن بر او که در داستان کردی نمود ندارد:

چو سودابه روی سیاوش بدید، پر اندیشه گشت و دلش بر دمید
 چنان شد که گفتی طراز نخ است و گر پیش آتش نهاده یخ است
 (همان: ۱۳۱-۱۳۲).

- بیت ۱۴۴۳: در نسخه نامه باستان کزازی، توصیف همدی سیاوش با جریره (این بیت در داستان معاشقه و ازدواج سیاوش و جریره نهایت عشق است که بسیار کلی، مبهم و گذرا توصیف شده‌است و در شاهنامه کردی وجود ندارد):

همی بود با او شب و روز، شاد نیامد ز کلاوس بر دلش یاد

- بیت ۱۵۴۲ و ۱۵۴۳: توصیف خلوت‌گزینی عاشقانه سیاوش و فرنگیس که بسیار ساده و کلی است:
 بیامد فرنگیس چون ماه نو به نزدیک آن تاجور شاه نو
 به یک هفته مرغان و ماهی نخفت نیامد سر یک تن اندر نهفت
 (همان: ۱۵۴۲-۱۵۴۳).

نمونه‌های عاشقانه در سیاوش:



شاهنامه کردی				شاهنامه فردوسی				
نامۀ باستان	نسخه خالقی	گوینده	مخاطب	محتوا	ابیات	گوینده	مخاطب	محتوا
۱۸۸-۱۹۲	۱۹۱-۱۹۶	فردوسی	-	وصف عشق سودابه به سیاوش	۱۰-۱۲	شاعر	-	توصیف زیبایی زیباروی از نگاه توس
۲۷۴	۲۷۷	فردوسی	-	بوسه سودابه بر سیاوش	۱۵	شاعر	-	توصیف زیبایی زیباروی از نگاه گیو
۱۳۱-۱۳۲	۱۳۳-۱۳۴	فردوسی	-	وصف اولین نگاه‌های سودابه به سیاوش	۲۴-۲۵	شاعر	-	توصیف عاشق شدن گیو و توس بر دختر زیباروی
۱۹۸-۱۹۴	۱۹۱-۱۹۶	فردوسی	-	در آغوش کشیدن سودابه سیاوش را	۴۱۹-۴۲۳	شاعر	-	توصیف معاشقات دختر افراسیاب با سیاوش (این نمونه در شاهنامه فردوسی نمود ندارد)
۱۵۴۲-۱۵۴۳	۱۵۳۸-۱۵۳۹	فردوسی	-	وصف خلوت‌گزینی سیاوش و فرنگیس				

۳. نتیجه

به نظر می‌رسد عاشقانه‌های مورد پژوهش در شاهنامه فردوسی هدفمندتر از شاهنامه کردی باشد که معمولاً با هدف روایی بخشی به سیر عقلانی و منطقی داستان بیان شده‌است، این هدفمندی در شاهنامه کردی کم‌رنگ‌تر است زیرا توصیفات بیشتر عاشقانه، زمینه غنا را بیشتر و مایه حماسه را کم‌رنگ‌تر کرده‌است؛ به عبارتی هرچند نمونه‌های اندک عاشقانه در داستان‌های حماسی، بحثی فرعی محسوب می‌شوند اما همین فرع نیز در شاهنامه فردوسی مترتب بر اهداف و نتایجی هست که تا حدودی با شاهنامه کردی متفاوت است.

عشق در نمونه‌های مورد پژوهش در دو شاهنامه با هر هدف و انگیزه‌ای که باشد همواره از نوع عشق میان دو جنس مخالف است، ابراز عشق نیز بسته به حالات عاشقی در دو شاهنامه متفاوت و متغیر است. نمونه‌های عاشقانه در شاهنامه کردی با ویژگی‌هایی چون صراحت بیان معاشقات و توصیفات بیشتر معاشقه، نمود یافته‌است و اگر در داستان سیاوش فردوسی، بیت «سرش تنگ بگرفت و یک بوسه چاک / بداد و نبود آگه از شرم و باک» (۲۷۴) را به عنوان اوج توصیفات عاشقانه در داستان‌های مورد پژوهش بدانیم در سایر نمونه‌ها، هیچ گاه رکاکت و صراحت نمونه ابیات فردوسی به نمونه‌های شاهنامه کردی نمی‌رسد. عشق در نمونه‌های مشترک، ساختاری نسبتاً مشابه دارد و معمولاً از راه شنیدن اوصاف معشوق آغاز شده و انگیزه‌ها نیز متناسب با فضای هر داستان متفاوت است.



منابع

- اسلامی ندوشن، محمدعلی (۱۳۸۱) **ایران و جهان از نگاه شاهنامه**، تهران: امیرکبیر.
- اکبری مفاخر، آرش (۱۳۹۳) «**رزمنامه کنیزک**»، پژوهشنامه ادب حماسی. سال دهم. شماره هجدهم. صص: ۱۴۵-۱۷۲.
- بلو، جویس. (۱۳۸۳) **گورانی و زازا**، راهنمای زبان‌های ایرانی. ج ۲. ویراستار: رودریگر اسمیت. ترجمه حسن رضایی باغ بیدی و همکاران. تهران: ققنوس.
- بهرامی، ایرج (۱۳۸۹)، **شاهنامه کردی**، تهران، ناشر: آنا.
- چمن‌آرا، بهروز (۱۳۹۰) «**درآمدی بر ادب حماسی و پهلوانی کردی با تکیه بر شاهنامه کردی**»، مجله جستارهای ادبی، بهار ۱۳۹۰، شماره ۱۷۲.
- خزنده‌دار، مارف (۲۰۰۱) **میثوی کوردی**، هولیر، ئاراس.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۴۱) **لغت‌نامه**، تهران: چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.
- رادمرد، مصطفی (۱۳۹۵) رساله دکتری: «**تطبیق غنایی شاهنامه فردوسی و شاهنامه کردی الماسخان کندوله‌ای**»، با راهنمایی میرجلال‌الدین کزازی، اراک، دانشگاه آزاد اسلامی، زمستان ۱۳۹۵.
- سرامی، قدمعلی (۱۳۷۵) **از رنگ گل تا رنج خار** (شکل‌شناسی قصه‌های شاهنامه)، تهران: علمی و فرهنگی.
- شریفی، احمد، (۱۳۷۴) «**شاهنامه کردی**». **نمیرم از این پس که من زنده‌ام**، (مجموعه مقالات کنگره بزرگداشت فردوسی - دی ماه ۱۳۶۹ ش) به کوشش غلامرضا ستوده. تهران: دانشگاه تهران.
- صفا، ذبیح الله، (۱۳۶۹) **حماسه سرایی در ایران**، تهران: امیرکبیر.
- صفی زاده، صدیق بوره که یی، (۱۳۷۸) **تاریخ کرد و کردستان**. تهران: نشر آتیه.
- فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۴) **شاهنامه**، پیرایش جلال خالقی مطلق. جلد اول از بخش یکم (از آغاز تا پایان داستان فرود سیاوش). تهران: سخن.
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۲) «**رویا، حماسه، اسطوره**». تهران: مرکز.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۴). **آب و آیین: جستارهایی در ادب و فرهنگ**. تهران: آیدین.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۸۴). **نامه باستان جلد ششم**. تهران: سمت.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۰) **نامه باستان جلد پنجم**. تهران: سمت.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۱) **نامه باستان جلد سوم**. تهران: سمت.
- کزازی، میرجلال‌الدین (۱۳۹۳) **نامه باستان جلد دوم**. تهران: سمت.



کندوله‌ای، الماسخان (۱۳۸۹) شاهنامه کردی «جمع‌آوری و بازنویسی محمدرشید امینی»، سلیمانیه، اقلیم کردستان.

گورانی، مصطفی بن محمود (۱۳۸۳) شاهنامه کردی، پیشگفتار، تصحیح توضیح و واژه نامه ایرج بهرامی- تهران: هیرمند.

پایگاه اینترنتی پژوهشگاه اطلاعات و مدارک علمی ایران، www.Irandoc.ac.ir

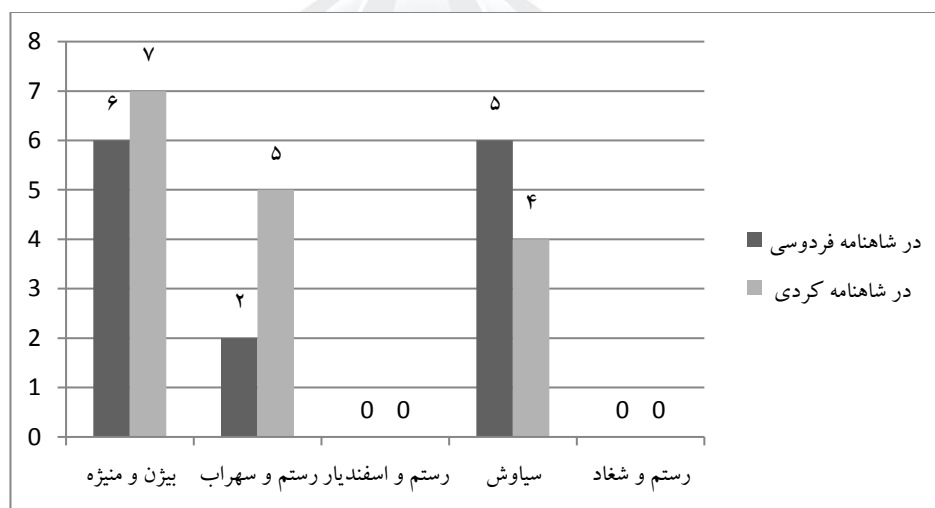
-Mackenzie, D. N. (1966). **The Dialect of Awroman (Hawraman-I Luhon)**. Kobenhavn

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۴- پیوست:

نمودارهای مقایسه‌ای

۱-۲: بسامد نمونه‌های عاشقانه در دو شاهنامه



۲-۲: بسامد ابیات عاشقانه در دو شاهنامه





Mirror of love in Firdausi's Shahnameh and Almas Khan Kandooleei's Shahnameh

Mostafa Radmard¹,

Mir Jalalaldin Kazzazi²

Abstract

Whereas love is one of story topics, its expression in epic stories is a combination of epical and lyric type in the view of literary types. Affected by native culture, Almas Khan Kandooleei while composing Kurdish Shahnameh has composed some of lyric concepts such as its love, quality, modes and motivations, in accordance with his personal essence and cultural conditions of his regional people culture. The current paper carried out through descriptive-analytical method, explores circumstance of love, motivation, quality and its expression language in a comparative form in five common stories of Firdausi's Shahnameh and Almas Khan Kandooleei's Kurdish Shahnameh, especially three stories (Bijan and Manijeh, Rostam and Sohrab, Siavash) with the aim of identifying frequency of romantic samples, love motivation, love and enamoredness modes, and language of courtship. Of the most important conclusions of the current paper is: frequency of lyric samples in Kurdish Shahnameh is more and Almas Khan Kandooleei's expression language is more definite and more fearless than Firdausi's language in expressing modes and quality of love.

keywords: Love, Kurdish Shahnameh, Firdausi, Almas Khan Kandooleei

¹. 1Ph.D. of Persian Language and Literature, Educational secretary and Farhangian university instructor(The responsible author) Tehran, Iran.

². Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Allameh, Tehran, Iran.



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۳، پیاپی ۸، پاییز ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

تردید در اصالت غزلی از خاقانی شروانی

اکبر حیدریان^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۱۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۴/۰۷

(از ص ۲۲ تا ص ۳۴)

DOR : <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.3.2.6>

چکیده

انتساب شعری به دو یا چند شاعر در تاریخ ادبیات سابقه دارد. از دیرباز ادبای ما برای تعیین صحت انتساب اینگونه اشعار به یک شاعر شیوه‌هایی اتخاذ کرده‌اند که بر معیارهای شخصی و ذوقی استوار بوده است. امروزه با گسترش دانش‌های سبک‌شناسی و زبان‌شناسی، ابزارهای تازه‌ای در اختیار آمده است که با استفاده از آن ابزارها می‌توان متون گذشته را ارزیابی کرد و گوینده واقعی شعری را به‌طور مشخص بازشناخت. از جمله غزلیاتی که به دو گوینده نسبت داده شده است، غزلی است که در دیوان خاقانی شروانی و دیوان میرزا جلال‌الدین اسیر شهرستانی آمده است. مقاله حاضر با معرفی عواملی که چنین التباسی را پیش آورده‌اند، غزل را از منظر نسخه‌شناسی و سبک‌شناسی بررسی کرده و صحت انتساب آن را به میرزا جلال‌الدین اسیر نشان داده است. در پایان نیز با توجه به ساخت تلمیحی، برای یکی از ابیات غزل، تصحیح و صورت جدیدی ارائه شده است.

کلیدواژه‌ها: خاقانی شروانی، میرزا جلال‌الدین اسیر، نقد متن‌شناختی، تصحیح متن.

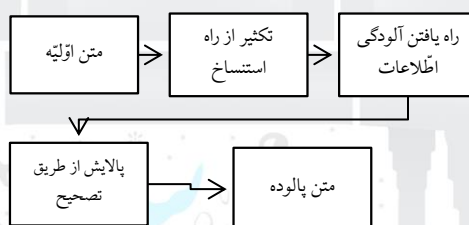
۱- مقدمه

شک و تردید در صحت انتساب متن به نویسنده یا شاعری خاص از امور همیشگی در محافل ادبی است. امروزه با دامن‌گیر شدن تحقیقات سبک‌شناختی و نقد ادبی، این قضیه توجه بسیاری از محققان را به خود جلب کرده است. بنا به اتفاق نظر منتقدان و صاحب‌نظران، تصحیح یا نقد متن، اساس و رکن اصلی نقد ادبی به شمار می‌رود (گورین ۱۳۷۷: ۹۴). این شاخه از نقد، مهارتی برای کشف اشتباهات موجود در متن و هنر بیرون راندن آن‌هاست (زرین‌کوب

^۱ دانشجوی دوره دکتری دانشگاه فردوسی مشهد. مشهد. ایران. // ایمیل Akbar.hei93@gmail.com



۱۳۷۳: ۱۹) که منحصر به نسخه‌های خطی نیست؛ بلکه برای رسیدن به نسخه اصلی یا دست کم نزدیک شدن به شکل اثری که مؤلف به وجود آورده است، بحث انتقادی ضرورتی دوچندان دارد. در تکثیر متون قدیم از راه استنساخ، غالباً، پدیده «آلودگی اطلاعات» رخ می‌داده است. آلودگی اطلاعات، مانند هر آلودگی دیگری، اطلاعات را از صورت اصل آن دور می‌کند. ناسخان و کاتبان نیز، آگاهانه یا از سر غفلت، در متنی تغییری می‌دادند و آن را از صورت اولیه خو خارج می‌کردند. این تغییرات جریان دستیابی به اطلاعات تولیدشده مؤلف را دچار اختلال می‌کند؛ از این منظر، کار مصحح چیزی جز پالایش متن آلوده نیست.



بر این اساس، می‌توان دوره‌های بازبینی، استنساخ همراه با نقد متون را به چهار دوره تقسیم کرد:

- ۱- دوره اول: دوره‌ای که خود مؤلف دست به حک و اصلاح زده است. اتحاف‌های مختلف یک دیوان شعری، نمونه خوبی از این دوره است. برای مثال، خاقانی در ختم/الغرایب (تحفه‌العراقین) (نک: آموزگار ۱۳۳۳: ۹۲ و ۲۲؛ بیلرت ۱۳۹۶: ۱۹۹-۱۷۷)، دست به این کار زده است^۱
- ۲- دوره دوم: دوره استنساخ و رونویسی کاتبان و ورّاقان از کتب و دیوان‌های شعری.
- ۳- دوره سوم: دوره تصحیح متون؛ این دوره از زمان نشر نسخ خطی در هندوستان به وسیله مستشرقان آغاز شده است.

۴- دوره چهارم: دوره دقت، تأمل و تحقیق در آثار تصحیح شده برای نزدیک‌تر کردن آن‌ها به اصالت متن. این مقاله در راستای دوره اخیر، غزلی را در دیوان خاقانی شروانی به تصحیح سیدضیاءالدین سجّادی، مورد نقد قرار داده است.

۲- بحث و بررسی

در دیوان خاقانی (۱۳۸۸: ۶۲۴) غزلی ضبط شده است که یازده بیت دارد به این شرح:

کشد مو بر تن نخجیر تیر از شوق پیکانش	به دل چون رنگ بر گل می‌دود زخم نمایانش
همین بس در بهارستان محشر خون‌بهای من	غبارش بوی گل شد در رکاب و گرد جولانش
گل پیمانه در دستش ز خجلت غنچه می‌گردد	به عارض تا فتاد از تاب بی‌گلهای خندانش

^۱. ظاهراً خاقانی در این موضوع، سابقه‌دار است؛ در دیوان او قصایدی وجود دارد که ممدوحان مختلف دارد (نک: ترکی ۱۳۹۳: ۶۰-۴۱).

این عملکرد خاقانی، در زمان خود او، شهره عام و خاص بوده است (نک: آخسیکتی ۱۳۸۹: ۱۷۸).



نشانش از که می‌پرسی سراغش از که می‌گیری
ببالد خرمی بر نوبهار او چه کم دارد
میان لنجمن ناگفتنی بسیار می‌ماند
در آغوش دو عالم غنچه زخمی نمی‌گنجد
من مخمور اگر مستم ز چشم یار می‌دانم
بنازم شان بی‌قدری من آن بی‌دست و پا بودم
ز نیرنگ هوا و از فریب آز خاقانی
گرفتاری گرفتارش، پریشانی پریشانش
تبسم ارغوان زارش، تماشا نرگس‌ستانش
من دیوانه را تنها برید آخر به دیوانش
هجوم آورده بر دلها ز بس تاراج مژگلنش
مرا از من جدا کرده اشارت‌های پنهانش
که گردید از شرفمندی کف دست سلیمانش
دلت خلد است خالی ساز از طاووس و شیطانش

این غزل به گواهی گزارش پاورقی‌های سجّادی (همانجا) تنها در چاپ عبدالرّسولی آمده است و هیچ نسخه خطّی‌ای اصالت آن را حمایت نمی‌کند.^۱ ضیاءالدّین سجّادی، مصحح دیوان خاقانی، فقط به آن دلیل که غزل فوق در چاپ عبدالرّسولی ادخال شده است، آن را وارد دیوان مصحح خود کرده است. در این نوشته کوتاه برآنم که به بررسی این غزل بپردازم و از رهگذر بررسی‌های سبک‌شناسانه، اصالت انتساب این غزل را به خاقانی مورد تردید قرار دهم.

غزل یاد شده بالا، با تغییرات جزئی در دیوان اسیر شهرستانی (ف ۱۰۴۹ ق)، در قسمت قصاید آمده است.^۲ مدّت‌ها پیش، علی دشتی در خاقانی شاعری دیرآشنا به این موضوع اشاره کرده است: «در غزل زیر [منظور همین غزل محلّ مناقشه است] وجه مشابهتی میان خاقانی و غزلسرایان خراسانی چون رودکی، شهید بلخی، فرخی و حتّی انوری نیست، بلکه برعکس، خواننده خیال می‌کند دیوان بیدل را در دست دارد و به دهن فشار می‌آورد که معنی آن را از میان استعاره‌ها و تعبیرهای مجازی بیرون کشد». چنان‌که ملاحظه می‌شود، دشتی به اصالت غزل خاقانی شُبّه وارد کرده است. پس از دشتی، شفیعی کدکنی بحث را یک قدم جلوتر برده و شاعر آن غزل را میرزا جلال‌الدّین اسیر شهرستانی معرفی کرده است (نقل از ترکی ۱۳۸۴: ۱۰۴). پس از شفیعی کدکنی، جمشید علیزاده در ساعری در میان سنگستان (نه، دوازده، سیزده) آن غزل را بخشی از قصیده ۸۶ بیتی میرزا جلال‌الدّین اسیر شهرستانی دانسته است. این قول علیزاده را معدن‌کن در بساط قلندر (برگزیده و شرح غزل‌های خاقانی) (۱۳۸۴: حاشیه صفحه ۱۸) نیز بازتاب داده است. شایان یادآوری است که هیچ کدام از محققان، دلایل سبک‌شناسانه در ردّ انتساب غزل به خاقانی بیان نکرده‌اند و احتمالاً تنها به دلیل وجود غزل در میانه ابیات قصیده اسیر در انتساب غزل شک کرده‌اند.

۳- دلایل سبکی عدم انتساب غزل به خاقانی:

۳-۱- شباهت غزل از حیث قرابت مضمون با شاعران سبک هندی:

مطلع غزل که اینگونه آغاز می‌شود:

^۱ این نسخه بر سایر نسخ اضافاتی دارد، از جمله ۵ قصیده و ۱۷ قطعه و ۲۰ غزل و چند رباعی در آن اضافه است.

^۲ مصحح دیوان غزلیات اسیر، غلامحسین شریفی ولدانی، در قسمتی از مقدمه دیوان، به تأثیر و تأثرات اسیر اشاره کرده است، اما خبری

از این خلط در دیوان اسیر و دیوان خاقانی نیست.



کشد مو بر تن نخجیر تیر از شوق پیکانش به دل چون رنگ بر گل می‌دود زخم نمایانش
یادآور این بیت از ابوالقاسم کازرونی (۹۶۶-؟) است:
گره شد در دلم صد آرزو از زخم نخجیرش که او از زخم پیکان مُرد و من از حسرت تیرش
بیت پنجم غزل مورد مناقشه، یعنی:
ببالد خرمی بر نوبهار او چه کم دارد تبسم ارغوان زارش، تماشا نرگس‌ستانش
از حیث غرابت در تشبیه، این بیت طالب آملی (ف ۱۰۳۶ ق) را به ذهن متبادر می‌کند:
چمن کبکی است خندان، گل دهان و غنچه منقارش پریشان سایه‌های سرو دامن‌های کهنسارش
(طالب آملی ۱۳۴۶: ۶۲۴)
بیت هفتم غزل مورد مناقشه، یعنی:
در آغوش دو عالم غنچه زخمی نمی‌گنجد هجوم آورده بر دلها ز بس تاراج مژگانش
یادآور این بیت از شاعر سبک هندی است:
در خیال آن دهن از بس که کردم گفتگو غنچه می‌آید برون از تن مرا از جای مو
(نقل از دشتی ۱۳۵۷: ۶۳)
چنانکه ملاحظه می‌شود، ابیات غزل مورد مناقشه، به سبب احتوا بر ابیات نازک‌خیال، بسیار شباهت بر اشعار شاعران سبک هندی دارد.

۳-۲- نسخه‌شناسی:

نسخه‌شناسی یکی از راه‌هایی است که در بررسی انتساب یک شعر به یک شاعر، اهمیت بسزایی دارد. مصحح با مقایسه میزان قدمت نسخه و صحت آن به اعتبارسنجی نسخه‌ها می‌پردازد و بر همین اساس است که به میزان صحت نسبت یک شعر به یک شاعر حکم می‌دهد. بر این پایه می‌توان گفت در این شیوه وجود نسخه‌های کهن و معتبر، مهم‌ترین یاری‌گر مصحح خواهد بود. با توجه به این موضوع، در نسخ مورد استفاده ضیاءالدین سجّادی، این غزل در هیچ یک از نسخ قدیمی وجود ندارد.^۱ دیوان خاقانی به تصحیح مرحوم عبدالرّسولی اولّین جایی است که این قصیده وارد دیوان شده است. بعد از عبدالرّسولی، سجّادی آن را - به دلیل آنکه یکی از چاپ‌های مورد استفاده‌اش همین چاپ عبدالرّسولی بوده - وارد دیوان خاقانی کرده است. جهانگیر منصور نیز این غزل را به دیوان خاقانی افزوده است.^۲

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. نگارنده علاوه بر نسخه‌های مورد استفاده سجّادی، نسخ دیگری در اختیار دارد که در آن‌ها نیز این غزل وجود ندارد.

^۲. یکی از مشکلات تصحیح عبدالرّسولی آن است که ضبط نسخه بدل‌ها را به دست نداده است و مخاطب نمی‌داند که فلان ضبط یا فلان شعر از کدام نسخه است. خالی از اهمیت نیست که یادآور شوم که در تصحیح عبدالرّسولی بیست غزل وجود دارد که اصلاً با سبک خاقانی سازگار نیست.



۳-۳- عدم تناسب غزل با دیگر غزلیات خاقانی:

طبق گفته علی دشتی در خاقانی شاعری دیرآشنا (نک: همین یادداشت)، غزل مورد بحث، هیچ تناسبی با سبک خاقانی ندارد. البته دشتی این موضوع را بیان کرده است ولی در مبحثی زمینه‌های سبک هندی را به پیش از پیدایش این سبک و تا خود خاقانی عقب می‌کشد و یکی از دلایل او وجود همین ابیات در شعر خاقانی است. این غزل هیچ ربط شاعرانه‌ای به خاقانی ندارد و با بررسی درون‌متنی دیوان خاقانی و دیوان اسیر شهرستانی این موضوع اثبات می‌شود. برای نمونه:

۳-۳-۱- خاقانی - تا جایی که در حد آگاهی‌های نگارنده است - پسود «زار» را به کار نبرده است؛ این در حالی است که در این غزل واژه «ارغوان‌زار» به کار رفته است. «ارغوان‌زار» از ترکیب‌های خاص سبک هندی است. میراز جلال‌الدین اسیر، یک بار دیگر این ترکیب را به کار برده است:

ارغوان‌زار شفق یک آتش بی دود ما نرگسستان سحر یک اشک آه آلود ما
(اسیر شهرستانی ۱۳۸۴: ۳۹)

علاوه بر دیوان اسیر، این ترکیب را می‌توان در شعر دیگر شاعران سبک هندی دید:
اوحدی بلیانی در عرفات/عاشقین ذیل «کمال‌الدین سحابی [ظ: سنجابی]» این بیت را آورده است:

ارغوان‌زار تو را آفت ایام مباد یعنی آن روی نکو در نظر عام مباد
(اوحدی بلیانی ۱۳۸۹: ۱۸۸۵/۳)

عرفی شیرازی (ف ۹۹۹ ق) نیز در غزلی آورده است:
ارغوان‌زار حیا شد پایمال زعفران مسیت خونی بر دهان خنده‌ناک ما بریز
(عرفی شیرازی ۱۳۶۹: ۳۳۷)

صائب تبریزی نیز آورده است:
ارغوان‌زار تجلی گریه گرم من است طور را یک لقمه می‌سازد نهنگ خون من
(صائب تبریزی، نقل از نوسخن)

میر محمدعلی رایج سیالکوتی (ف ۱۱۵۰ ق) در بیتی آورده است:
ز ذوق اذن سیر ارغوان‌زار شهادت‌ها اسیران غمت را فرصت جان باختن تنگست
(رایج سیالکوتی ۱۳۷۵: ۱۷۳)

۳-۳-۲- بنا بر گواهی فرهنگ‌ها و قوامیس (نک: دهخدا ۱۳۷۳: ذیل «سراغ»؛ نفیسی ۱۳۵۵: ۱۸۷۰/۳) و نیز پیکرده‌های متنی‌ای چون «نوسخن»، «گنجور» و «درج» واژه «سراغ» از قرن هشتم به بعد وارد متون شده است؛



در این غزل در بیت چهارم این واژه به کار گرفته شده است. در دیوان میرزا جلال الدین اسیر واژه «سراغ» بسامد بالایی دارد. برای نمونه:

اگر شویم نهان در غبار ساختگی سراغ می‌دهد از رنگ ما حیا ما را

(اسیر شهرستانی ۱۳۸۴: ۶)

بی غنچه و لاله داغ پیدا بی نقش قدم سراغ پیدا
از چشمه طور می‌خورد آب پیداست ز چشم داغ پیدا

(همان: ۵)

سرنوشتی دارم از آوارگی آواره‌تر خضر راه من نمی‌داند سراغ خویش را

(همان: ۱۲)

۳-۳-۳- ترکیب نوآیین «غنچه زخمی» از واژه‌های سبک ارآنی و قبل از آن نیست. باهم‌آیی این ترکیب در شعر شاعران هندی‌سرا بسیار بالاست. میرزا جلال الدین اسیر چندین بار «غنچه / گل» و «زخم / زخمی» را ملازم یکدیگر کرده است:

با گل زخم تو در باغ نمانم که مباد غنچه را زخمی خمیازه آغوش کنم

(اسیر شهرستانی ۱۳۸۴: ۳۷۸)

در سراپای شهید غم پنهان تو گل زخمی که نظر کرده مژگان تو نیست
نیست

تیغ برکفش دیدم خون من به جوش آمد خنده زد گل زخمی ناله در خروش آمد

(همان: ۳۷۷)

بیدل نیز «گل و زخمی» را باهم آورده است:

به گلشنی که شهیدان شوق بیدادند جفاست بر گل زخمی که خون بها نشود

(بیدل ۱۳۴۱: ۶۰۳/۱)

غنچه‌ای نیست که زخمی ز تبسم نخورد باخبر باش که لنداز شکفتن تیغ است

(همان: ۲۴۲)

لاله و گل زخمی خمیازه‌اند عیش این گلشن خماری بیش نیست

(همان: ۱۹۱)



ترکیب بدیع «نرگستان»^۱، به جز همین مورد، در دیوان خاقانی نیامده است؛ در حالی که در دیوان اسیر این ترکیب بسامد بالایی دارد:

ارغوان‌زار شفق یک آتش بی دود ما نرگستان سحر یک اشک آه آلود ما
(اسیر شهرستانی ۱۳۸۴: ۳۹)

در نظر حسن پری دارد تماشای نهان در نظر حسن پری دارد تماشای نهان
(همان: ۸۶)

داد حسرت می‌دهم یاد نگاهت بزم عیشم نرگستان می‌نماید در نظر
(همان: ۳۲۱)

داد حسرت می‌دهم یاد نگاهت چقدر نام خدا خوش چشمی
(همان: ۴۱۴)

در شعر شاعران دیگر سبک هندی، این ترکیب به کار رفته است. شوکت بخاری (ف ۱۱۰۷ ق) آورده است:
بوریا باشد گلستان مرد عزلت‌گیر نرگستانی نباشد جز نیستان شیر را
(شوکت بخاری ۱۳۸۲: ۶۸)

بیدل دهلوی در چهار عنصر (۱۳۹۲: ۳۶۲) ذیل «صفت روح نباتی» آورده است: «هیئت نرگستان‌ها، چشم از خواب عدم می‌گشاید تا معنی بصر به صفحه ظهور آید...». بیدل در دیوان نیز این ترکیب را بیست و دو بار به کار برده است. در کلیات ملّا محسن فیض نیز آمده است:

چشم مستت گر نظر بر نرگستان دیده نرگس ز فیض آن نظر بینا شود
(فیض کاشانی ۱۳۸۱: ۸۰۷/۲)

۳-۴- سنت «شینیه‌سرایی» در ادب فارسی:

^۱ لازم به یادآوری است که این ترکیب، تا آنجا که در حد آگاهی‌های نگارنده است، در دیوان منجیک ترمذی آمده است. او در بیتی گفته است:

میان نرگستان در سرشک جان‌زُبا دارد سرشک جان‌زُبا دیدی میان نرگستان در
(منجیک ترمذی ۱۳۹۱: ۴۴)

به استناد پاورقی‌های شماره ۸ و ۹ دیوان منجیک ذیل همین بیت، در دو چاپ لغت فرس، بیت دو ضبط متفاوت دارد که به نظر می‌رسد آن دو ضبط به صواب نزدیک‌تر است (نک: همانجا).



خاقانی (۱۳۸۸: ۳۱۳) قصیده‌ای دارد به این مطلع «مرا دل پیر تعلیم است و من طفل زبان دانش // دم تسلیم سر عشر و سر زانو دبستانش»؛ این قصیده به دلیل آنکه حاوی نکات اخلاقی و حکمی است، بارها، مورد توجه شاعران قرار گرفته است.^۱ این «شینیه‌ها» در قالب قصیده سروده شده‌اند. اگر غزل مورد بحث را یکی از همان شینیه‌ها بدانیم، باید در قالب این ابیات (غزل دانستن آن) ظن و گمان وارد کرد. این موضوع، این حدس را تقویت می‌کند که غزل یادشده، بخشی از یک قصیده طولانی باشد، چنانکه قبلاً گفتیم برخی محققان غزل مذکور را بخشی از قصیده میرزا جلال‌الدین اسیر دانسته‌اند. شایان یادآوری است که از آنجا که مضامین این شینیه‌های مسأله حکمی است، ابیات دیگر قصیده اسیر نیز با این موضوع تناسب بسیار دارد.

۳-۵- انتساب اشتباه اشعار در دیوان خاقانی:

همانطور که می‌دانیم، انتساب اشتباه اشعار در دیوان چاپی عبدالرسولی و به تبع آن در تصحیح سجّادی کم نیست (نک: پی‌نوشت ۳). درج بیست غزل در این دیوان که در هیچ نسخه خطی دیگری نیست خود نشانی از این موضوع است. برای نمونه غزل:

با او دلم به مهر و محبت نشانه بود سیمرغ وصل را دل و جان آشیانه بود

(خاقانی ۱۳۸۸: ۶۱۶)

در دیوان سنایی تصحیح مدرّس رضوی (۱۳۸۸: ۸۷۱) درج شده است؛ شفیع کدکنی در کتاب در/اقلیم روشنایی (۱۳۸۵: ۲۰۸-۲۰۷) درباره همین غزل آورده است:

در تاریخ شعر فارسی این غزل حالتی استثنایی دارد و تاحدودی متمایز از نوع بینش عرفانی سنایی است. احتمال اینکه گوینده آن شخص دیگری باشد جز سنایی، بسیار زیاد است. در دیوان خاقانی نیز این غزل با اندکی تفاوت آمده است و با ذهنیت خاقانی نیز هماهنگی ندارد. بیشتر احتمال می‌رود که سروده یکی از عرفان گمنانی باشد که در خط عرفانی امثال احمد غزالی و عین‌القضات همدانی و شیخ ابوالقاسم گرکانی باشد. بنابراین، این غزل را نمی‌توان به‌طور قاطع از سروده‌های او [سنایی] دانست ولی تا پیدا شدن گوینده اصلی، از آنجا که در بعضی نسخه‌های دیوان سنایی آمده است، به نام او تلقی می‌کنیم.

^۱ طبق تحقیقات صورت گرفته، حدود ۱۱۰ قصیده به تقلید این قصیده سروده شده است (جهت مزید اطلاع نک: ذوالفقاری، حسن (۱۳۸۵). «پیر تعلیم». فصلنامه فرهنگ. شماره ۵۸-۵۷؛ باقریان موحد، سیدرضا (۱۳۹۲). «تکمله پیر تعلیم». میراث شهاب. شماره ۷۴. صص ۲۴۶-۲۴۱).



ایشان در ادامه همین مطالب افزوده‌اند که: «احتمال آن هست که ابیات اصلی و مرکزی این غزل سروده یک تن باشد و بعضی ابیات را دیگران بر آن افزوده باشند از قبیل دو بیت آخر» (همانجا). در دیوان خاقانی غزلی دیگر وجود دارد با این مطلع:

عقل در عشق تو سرگردان بماند چشم جان از روی تو حیران بماند
(خاقانی ۱۳۸۸: ۶۱۶)

این غزل، با اندکی اختلاف در دیوان عطار به تصحیح تفضلی (۱۳۸۶: ۲۳۵-۲۳۶) آمده است. غزل ملمع زیر:

ما انصف ندمانی، لو أنکر إدمانی فالقهوه من شرطی، لا التوبه من شانی
(خاقانی ۱۳۸۸: ۶۹۸)

با اختلاف واژگانی بسیار اندک و کاستی دو بیت در کلیات شمس تبریزی به تصحیح فروزانفر (۱۳۶۳: ۵۴/۷) آمده است. شایان یادآوری است که از ده نسخه‌ای که فروزانفر از آنها استفاده کرده است، غزل یاد شده در چهار نسخه وجود ندارد و همین موضوع، یکی از دلایلی است که مهدی نیک‌منش را بر آن داشته است که در مقاله‌ای با عنوان «یک غزل در دو دیوان» (۱۳۸۴) به رد انتساب این غزل به مولوی بپردازد.

۳-۶- مسأله ادخال:

یکی از اشتباهات نسخه‌پردازان، مسأله ادخال است؛ ادخال یعنی وارد کردن حاشیه در متن به گمان اینکه در نسخه اصل جزو متن بوده و سپس از آن افتاده است (مایلهروی ۱۳۶۹: ۹۱). در خصوص مسأله ادخال دو صورت محتمل است:

احتمال اول: این احتمال وجود دارد که شاعری، ابیاتی را پسندیده و گوشه‌ای از دیوانش قرار داده باشد تا بعداً شبیه به آن را بسراید؛ اما کسانی که به جمع‌آوری دیوان او پرداخته‌اند، به اشتباه، آنچه در حاشیه کتاب توسط شاعر نوشته شده است را از آن خود شاعر دانسته و جزو دیوان او ضبط کرده‌اند.

احتمال دوم: این احتمال وجود دارد که هیچ اشتباهی صورت نگرفته باشد و کاتبان نیز چون خود شاعر، ابیات را عیناً در حاشیه نوشته باشند، اما ناسخان (مصححان) چنین خلط و اشتباهی کرده‌اند.

با این وصف، احتمال اول به دلیل اختلاف زمانی، در خصوص خاقانی قابل پذیرش نیست و احتمال دوم، به صواب نزدیک است.

۴- پیشنهادی برای ضبط یک تصحیف:

بیت نهم از غزل محل مناقشه، به این شرح است:

بنازم شان بی‌قدری من آن بی‌دست و پا بودم که گردید از شرفمندی کف دست سلیمان

عبدالرسولی و به تبع او سجّادی بیت را به همین ترتیب ضبط کرده‌اند. با توجه به ساخت تلمیحی و تناسب بیت، واژه «بودم» اساساً فاسد و بی‌معنا است. از آنجایی که هیچ نسخه‌بدلی وجود ندارد که بر اساس آن ضبط بیت را



سامان داد، باید به تصحیح قیاسی استناد کرد. بر این اساس، به نظر می‌رسد با توجه به حضور «سلیمان» در مصراع دوم، اگر به جای «بودم»، «مورم» ضبط شود، معنا و مفهوم بیت روشن‌تر خواهد بود.

۵- نتیجه‌گیری

با توجه به مقدمات شش‌گانه‌ای که در بخش «عدم تناسب غزل با دیگر غزلیات خاقانی» مطرح شد، به اعتقاد نگارنده، این غزل از خاقانی نیست و با توجه به ادخال اشعار سرگردان دیگر در دیوان خاقانی، ضرورت مجدد تصحیح انتقادی این دیوان به چشم می‌خورد. نکته مهم دیگری که از بررسی این خطای درج به دست آمد، تصحیح واژه‌های از غزل / قصیده میرزا اسیر است. چنانکه اشاره شد در بیت نهم به جای واژه «بودم» باید «مورم» ضبط شود.



منابع

- آموزگار، حسین (۱۳۳۳) *مقدمه تحفه الخواطر و زبدة النواظر: تحفه العراقین خاقانی*، تهران: روزنامه زندگی.
- اسیر شهرستانی، جلال‌الدین میرزا (۱۳۸۴) *دیوان غزلیات اسیر شهرستانی*، تصحیح غلامحسین شریفی ولدانی، تهران: میراث مکتوب.
- اوحدی بلیانی، تقی‌الدین محمد (۱۳۸۹) *عرفات العاشقین و عرصات العارفین*، تصحیح ذبیح‌الله صاحب‌کار، تهران: میراث مکتوب.
- بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر (۱۳۴۱) *کلیات بیدل*، تصحیح خال محمد خسته، کابل [افغانستان]: دیوهنی.
- بیدل دهلوی، میرزا عبدالقادر (۱۳۹۲) *چهار عنصر*، بازنوشته‌ای از ضیاء‌الدین شفیع، تهران: الهدی.
- بیلرت، آنالیویا فرمینا (۱۳۹۶) *شفای غمگنان: پژوهشی در تحفه العراقین حکیم خاقانی*، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: نسل آفتاب.
- ترکی، محمد رضا (۱۳۸۴) «بر بساط غزل خاقانی»، نامه فرهنگستان، شماره ۲۶، ۱۱۲-۱۰۰.
- ترکی، محمد رضا (۱۳۹۳) «یک ممدوح ناشناخته خاقانی و نکته‌ای مبهم درباره نسخه لندن»، ادب فارسی، شماره ۱۴، صص ۶۰-۴۱.
- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۱۶) *دیوان خاقانی شروانی*، به کوشش علی عبدالرسولی، تهران: خیام.
- خاقانی شروانی، افضل‌الدین بدیل (۱۳۸۸) *دیوان خاقانی شروانی*، تصحیح ضیاء‌الدین سجادی، تهران: زوار.
- دشتی، علی (۱۳۵۷) *خاقانی، شاعری دیرآشنا*، تهران: امیرکبیر.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۳) *لغتنامه*، تهران: دانشگاه تهران.
- رایج سیالکوتی، میر محمد علی (۱۳۷۵) *دیوان رایج سیالکوتی*، تصحیح محمد سرفراز ظفر، اسلام‌آباد [پاکستان]: مرکز تحقیقات ایران و پاکستان.
- زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳) *نقد ادبی*، تهران: امیرکبیر.
- شفیعی کدکنی، محمد رضا (۱۳۸۵) *در اقلیم روشنائی (تفسیر چند غزل از حکیم سنایی غزنوی)*، تهران: آگه.
- طالب آملی، محمد (۱۳۴۶) *کلیات اشعار ملک‌الشعرا طالب آملی*، به اهتمام طاهری شهاب، تهران: سنایی.
- عرفی شیرازی، جمال‌الدین محمد (۱۳۶۹) *کلیات عرفی شیرازی*، به کوشش جواهری (وجدی)، تهران: سنایی.



فیض کاشانی، محمدبن شاه مرتضی (۱۳۸۱) *کلیات ملا محسن فیض کاشانی*، تصحیح مصطفی فیضی، قم: اسوه.

گورین، ویلفرد و دیگران (۱۳۷۷) *راهنمای رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه زهرا میهن خواه، تهران: اطلاعات.
 مایل هروی، نجیب (۱۳۶۹) *راهنمای نقد و تصحیح متون*، مشهد: بنیاد پژوهش‌های آستان قدس رضوی.
 نیک‌منش، مهدی (۱۳۸۴) «یک غزل، در دو دیوان»، نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، شماره ۱۷، صص ۲۰۶-۱۸۹.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Doubt in the originality of the lyric by Khāqānī Sharvani

Akbar heidarian¹

Abstract

The attribution of a poem to two or more poets has been common in the history of literature. To determine the authenticity of the attribution of such poems to a poet, our litterateurs have long adopted methods mainly based on personal taste criteria. Nowadays, the advances in stylistics and linguistic knowledge provides resources and new tools capable of evaluating past texts to clearly recognize the true composer of a poem. An example of such double attribution of a poem would be a lyric attributed to both Khāqānī Sharvani and Mirza Jalaluddin Asir Shahrestani books of poem. The current paper has examined the lyric poetry from the perspective of manuscripts and stylistics and has shown the authenticity of its attribution to Mirza Jalaluddin Asir. In the end, one of the verses of the lyric was corrected and presented in a new form, taking into account the Allusion construct.

Keywords: Khāqānī, Mirza Jalaluddin Asir, Textual criticism, corrected.

¹ PhD student in Persian language and literature, Ferdowsi University of Mashhad. Mashhad. Iran. //Email:

Akbar.hei93@gmail.com.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۳، پیاپی ۸، پاییز ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

تحلیل سبک‌شناختی قصیده انوری دربارهٔ حملهٔ غزان به خراسان

دکتر طاهره میرهاشمی^۱

تاریخ دریافت : ۱۳۹۸/۱۲/۰۵

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۹/۰۴/۲۷

(از ص ۳۵ تا ص ۵۲)

DOR: <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.3.3.7>

چکیده

این گفتار به تحلیل سبک‌شناختی قصیده انوری دربارهٔ حملهٔ ترکان غز به خراسان در سه محور زبانی، بلاغی و ایدئولوژیکی خواهد پرداخت. پرسشهای پژوهش پیش رو عبارت است از اینکه انوری در این قصیده سیاسی از چه رمزگانی بهره جسته است؛ شگردهای بلاغی انوری برای گزارش اوضاع خراسان و اقناع مخاطبش، قلج ارسلان، کدام است و ایدئولوژی مسلط بر متن این قصیده شکوایی و اعتراضی چیست. برای پاسخ دادن به پرسشهای تحقیق، داده‌های زبانی، بلاغی و فکری از متن قصیده به صورت استقرایی استخراج و در چهارچوب سبک‌شناسی شعر در سه محور زبان، بلاغت و ایدئولوژی به روش توصیفی - تحلیلی بررسی و نقد شده است. نتیجه تحقیق نشان می‌دهد انوری در لایهٔ زبانی با تکرار و موازنه و انواع جناس موسیقی کلام خود را دو چندان کرده است و با استفاده از رمزگان دینی و حکومتی با مخاطب سخن گفته است. در محور بلاغی ضمن به کار بردن آرایه‌های بدیعی معنوی از شگرد امر مؤدبانه، پرسش بلاغی برای تنبیه و تذکر و اطناب بهره برده است و در محور ایدئولوژیکی شاعر با ارائه تصاویر آفاقی و ترسیم فضای مصیبت‌بار جامعه خراسان و نمایش ستم ترکان غز از طریق تمسک به اعتقادات و باورهای دینی سلجوقیان و رسوم درباری ایشان از مخاطب یاری خواسته است.

واژه‌های کلیدی: انوری ابیوردی، قصیده انوری، سبک‌شناسی، محورهای سبک‌شناسی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. استادیار دانشگاه اراک، ایران، اراک. // t-mirhashemi@araku.ac.ir



۱. مقدمه

فریدالدین (اوحالدین) محمد بن علی انوری ابیوردی از شاعران نام‌آشنای سده ششم هجری است که تاریخ دقیق تولد و درگذشت او معلوم نیست. وی در آغاز راه سخنوری به سبب انتساب به دشت خاوران، خاوری تخلص می‌کرده، سپس تخلصش را به انوری تغییر داده است.^۱ انوری در علوم رایج روزگار خود از جمله ریاضیات، نجوم، هیأت، فلسفه، منطق، طبیعیات و طب سرآمد بوده است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۳) و یکی از دلایل دشواری و دیریابی معانی اشعار او برای مخاطب امروزی، اشتغال اشعارش به مصطلحات آن دانش‌ها است. (صفا، ۱۳۳۹، ج ۲: ۶۶۷). وی در فن شعر به ویژه در سرودن قالبهای قصیده، غزل و قطعه نامدار گشته است و به دلیل وجهه برجستهٔ قصیده‌سرایی او را یکی از «سه پیامبر شعر فارسی»^۲ لقب داده‌اند. انوری بخش بیشتر عمر شاعری خود را در دربار سلطان سنجر سلجوقی (حکومت ۵۱۱ - ۵۵۲ هـ. ق.) سپری کرده است.

اهمیت سبکی اشعار انوری از آن رو است که او از شاعران دوره فترت و گذار یا سبک بینابین یا سبک عهد سلجوقی شمرده شده است. وی همانند ظهیر فاریابی (درگذشته ۵۹۸ هـ. ق.) در دوره گذار از سبک خراسانی به سبک عراقی شعر می‌سراید؛ در غزل متمایل به سبک نوظهور عراقی است و در قصیده گرایش به سبک خراسانی دارد. (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۰۷). یکی از قصاید مشهور انوری که موضوع جستار پیش رو است چکامه‌ای سیاسی است با مطلع:

به سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
نامهٔ اهل خراسان به بر خاقان بر
(۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۱)

انوری این قصیده را در پی حملهٔ ترکان غز به خراسان و اسارت سلطان سنجر سلجوقی به منظور استمداد از والی سمرقند - سلطان رکن الدین محمود قلج طمغاچ خان - سروده است. این قصیده همانند بیشتر قصاید انوری که غالباً با مدح و بدون هیچ مقدمه‌ای شروع می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۳۹) چکامه‌ای است مقتضی که بخش بیشتر آن به بیان موضوع، یاری طلبیدن از حاکم سمرقند و ترسیم فضای آشفته خراسان اختصاص یافته و تنها در بیت مقطع شاعر به دعا و تأبید پرداخته است:

تا جهان را بفروزد خور گیتی‌پیمای
از جهاننداری ای خسرو عادل بر خور
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۵)

این قصیدهٔ انوری ساختار نامه رسمی را دارد و شاعر در سه بیت (بیت ۱۴، ۶۳ و ۶۴) از آن با عنوان «قصه» یاد کرده است؛ «قصه برداشتن و قصه رفع کردن به معنی دادخواهی و مرافعه نزد سلطان یا امیر و وزیر بردن است» (رستگار فسایی، ۱۳۸۰: ۲۲۹) و این قصیده نیز قصه و نامهٔ دادخواهی متضمن شکایت است.

سبک‌شناسی به عنوان یکی از شاخه‌های علوم ادبی به تشخیص و توصیف ویژگیهای شاخص زبانی در هر متن ادبی می‌پردازد و خود شاخه‌های گوناگونی مانند سبک‌شناسی آموزشی، کاربردی، نقشگرا، انتقادی، تاریخی، پیکره‌ای و شناختی و ... دارد. در تعریف سبک گفته شده است: «اسلوبی برای کاربرد زبان در بافتی مفروض، توسط فردی



مفروض و با هدفی مفروض» (نورگارد و دیگران، ۱۳۹۳: ۱۲۹). بر اساس این تعریف و نقد و نظرهای ارائه شده درباره سبک از نظر منتقدان شش مؤلفه در تعریف و تشخیص سبک برجسته شده است که عبارتست از: ۱- گزینش انگلیخته از زبان؛ ۲- خروج از زبان هنجار یا انحراف از نُرم (norm)؛ ۳- تکرار و تداوم یک ویژگی؛ ۴- گونه‌ای کاربردی از زبان؛ ۵- سخن متناسب با بافت و موقعیت؛ ۶- شخصی شدن زبان و نمود فردیت در آن. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۶۴). در تحلیل سبک‌شناختی قصیده سیاسی انوری کوشش می‌شود تا از طریق به کار بستن مؤلفه‌های شش‌گانه یاد شده در ذیل سه محور کلی زبان، بلاغت و ایدئولوژی به پرسشهای زیر پاسخ داده شود:

الف. شاعر در این قصیده سیاسی از چه رمزگانی بهره جسته است؟
ب. شگردهای بلاغی انوری برای گزارش اوضاع پریشان خراسان در اثر حمله ترکان غز و اقناع مخاطبش، قلیج ارسلان، کدام است؟

ج. ایدئولوژی مسلط بر متن این قصیده شکوایی و اعتراضی چیست؟
به نظر می‌رسد انوری همسو با حالات روحی خویش در اثر ویرانی میهنش - خراسان - و نیز از دست دادن ممدوح - سلطان سنجر سلجوقی - به گزینش زبانی خاصی دست یازیده است. وی متناسب با بافت موقعیتی خود که سخنگوی اهل خراسان است و جایگاه مخاطبش - قلیج طمغاچ خان - و شرایط زمانی و مکانی آن روزگار در صدد است با محور قرار دادن ایدئولوژی دینی اسلام در موضوع رابطه شاه و رعیت از یک سو و استفاده از سنن و آداب سیاست و حکومت مانند کین‌خواهی و پیوند خویشاوندی و ... دیدگاه و نگرش قلیج طمغاچ خان - والی سمرقند - را تحت تاثیر قرار دهد و او را به مقابله با ترکان غز برانگیزد. گفتمان این قصیده خطابه‌مانند در خدمت برانگیختن علایق سیاسی و عاطفی خاقان سمرقند - خواهرزاده سلطان سنجر سلجوقی - است. در این قصیده «فن شعر انوری خود تلفیقی است از فن شعر و فن خطابه؛ زیرا هدف شعر در بعضی موارد نزد وی مثل هدف خطابه است: اقناع طرف و تحریک و تشویق او به امری که مورد نظر خطیب است» (زرین‌کوب، ۱۳۷۸: ۱۸۱).

پیشینه بحث: درباره احوال انوری و شرح و تحلیل اشعار او کتابها و مقالات متعددی به رشته تحریر درآمده است و در هر یک از این آثار از چشم‌اندازی خاص به آثار انوری پرداخته شده است. برخی از پژوهش‌های مرتبط با موضوع این گفتار عبارت است از کتاب‌های: شرح لغات و مشکلات دیوان/انوری (۱۳۵۸) از سید جعفر شهیدی، که نویسنده در این نوشتار به توضیح واژگان و شرح برخی از دشواریهای متن پرداخته است؛ مفلس کیمیا فروش (۱۳۷۲) از محمدرضا شفیعی کدکنی، نویسنده در این اثر پس از معرفی انوری در مقدمه به شرح و تحلیل نمونه اشعار شاعر پرداخته است و از جمله در چند جای مقدمه به قصیده موضوع این جستار اشاره داشته و در متن نیز این قصیده را شرح و تفسیر کرده است؛ مقاله‌های «سبک‌شناسی نظم در قرن ششم» (۱۳۸۵) از سید ضیاءالدین سجادی که نویسنده در این مقاله به کلیات سبک‌شناسی اشعار انوری و جمال‌الدین اصفهانی پرداخته است؛ «حمله غزها به خراسان و بازتاب آن در قصاید فارسی» (۱۳۹۳) از زهره نورایی‌نیا و حسن اکبری بیرق که نویسندگان به توصیف بازنمایی اثرات یورش ترکان غز به خراسان در اشعار انوری، رشیدالدین وطواط و خاقانی شروانی پرداخته‌اند؛



«سبک‌شناسی قصاید انوری ابیوردی» (۱۳۹۴) از فریبا قره‌داغی کراله و حسین خسروی که نویسندگان به توصیف ویژگی‌های موسیقایی، صنایع ادبی و زبان شعری قصاید انوری همت گماشته‌اند و ... پژوهش‌هایی که به عنوان نمونه معرفی شد، کل‌نگر هستند و نویسنده این سطور به گفتاری که به صورت جزء‌نگر به سبک‌شناسی خرده‌متن یک قصیده (موضوع مقاله پیش رو) پرداخته باشد دسترسی نیافت؛ از این رو در این نوشتار قصیده انوری در سه سطح زبانی، بلاغی و ایدئولوژیکی بررسی و تحلیل خواهد شد.

۲. سطح زبانی قصیده

هر سخنوری برای ایجاد ارتباط با مخاطب و انتقال پیام خویش دربارهٔ یک موضوع در چهارچوب رمزگانی خاص و از طریق ابزاری مشخص متنی را تولید می‌کند. پس از آفرینش متن، مخاطب با متن روبه‌رو شده در صدد رمزگشایی متنی که پیشتر به وسیلهٔ سخنور رمزگذاری شده خواهد بود که نخستین گام در این زمینه از نظر سبک‌شناسی تحلیل رمزگان و سطح زبانی آن متن است. در تحلیل زبانی سه سطح خردتر آوایی، واژگانی و نحوی سبک بررسی می‌شود.

۲.۱. سطح آوایی

در این سطح از محور زبانی که سطح موسیقایی متن نیز نامیده شده است (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۱۶) سبک‌شناس ادبی به بررسی الگوهای آوایی، که ابزار ایجاد موسیقی در متن هستند، می‌پردازد. در نظام مطالعات سنتی، علوم ادبی عروض و قافیه و بدیع لفظی که بیشتر در صدد تحلیل برونه زبان است (فتوحی، ۱۳۹۰: ۵۴۷) در این سطح کاربرد دارد.

در قصیده انوری وزن بیرونی شعر عبارت است از:

به سمرقند اگر بگذری ای باد سحر

نامهٔ اهل خراسان به بر خاقان بر

(۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۱)

فعلاتن | فعلاتن | فعلن فاعلاتن | فعلاتن | فعلاتن | فع لن

این قصیده در بحر رمل مثنی‌مخبون اصلم سروده شده است. تفاوت آرایش هجاها در تقطیع بیت نخست که در ابیات دیگر قصیده هم به چشم می‌آید به سبب قاعده ابدال (فاعلاتن = فعلاتن) و اختیار شاعری تسکین (فع لن = فعلن) است (مدرسی، ۱۳۸۴: ۷۳). بحر رمل یکی از بحرهای پرکاربرد و خوش‌آهنگ شعر فارسی است و به نظر می‌رسد انتخاب این موسیقی در این قصیده انوری همسو با محتوا و فضای شعر صورت گرفته است؛ چراکه به باور پژوهشگران «بحر رمل برای بیان مفاهیم عاطفی مثل حزن یا فرح و مانند آن مناسب دارد» (همان: ۷۲).

موسیقی کناری این قصیده بر اساس قافیه و حرف روی «ر» است. آنچه درباره قافیه این قصیده گفتنی است و شاعر خود در بیت هفتاد بدان معترف شده است:



گر مکرر بود ایطاء در این قافیتیم
چون ضروری است شها پرده این نظم مدر
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۵)

وجود عیب قافیه - ایطای جلی و خفی - در ابیات متعدد قصیده است؛ از جمله تکرار واژه‌های قافیه «بر»، «ببر»، «فرمانبر» و «پیغمبر» در بیت‌های ۱، ۳۱، ۵۱، ۵۵، ۶۳ و ۷۱؛ «سیر» در بیت‌های ۱۱ و ۲۷؛ «یکسر» در بیت‌های ۱۲ و ۴۲؛ «ظفر» در بیت‌های ۱۵ و ۴۰ و «مهرت و کاملتر» در بیت‌های ۱۸ و ۵۸. این کاستی - ایطا در قافیه آن هم از نوع جلی - بر اساس موازین نقد شعر در ادبیات کلاسیک نشانه ضعف در احضار بهنگام کلمات قافیه و قدرت سخنوری است.

از جمله نکات دیگر در تحلیل سطح آوایی این قصیده، کاربرد برخی واژگان در موسیقی کناری مطابق با الگوی آوایی و تلفظ کهن است که این امر نشان‌دهنده دیرینگی متن و فاصله زیاد آن با الگوی آوایی امروز زبان فارسی است مانند تلفظ واژه «خور» در قافیه قصیده که منتهی به «ر» است در معنی خورشید (بیت ۴۴)، شایسته و درخور (بیت ۶۱) و بخور و بهره‌برداری کن (بیت ۷۳).

مطلب دیگری که در تحلیل سطح آوایی شایان ذکر است کاربرد فراوان آرایه‌های بدیع لفظی است؛ از جمله تکرار برخی واژه‌ها مثل تکرار «خاقان و عناوین و القاب متراف با آن» (۲۳ بار)، «نامه» به صورت لفظ و با ارجاع به صورت ضمیر (۱۳ بار)، «خراسان» (۹ بار)، «غز» (۸ بار)، «ایران» (۸ بار)، «قصه» (۳ بار) و ...؛ کاربرد انواع جناس مانند «بر» (بیت ۱) «حشر» (بیت ۳۲ و ۵۶)، «خور» (بیت ۷۳) و ...؛ استفاده از موازنه در بیش از ده بیت:

بر بزرگان زمانه شده خردان سالار
بر کف رندان لبرار اسیر و مضطر
بر کریمان جهان گشته لثیمان مهتر
بر درونان احرار حزین و حیران
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۲)

۲.۲. سطح واژگانی

هر سخن‌گستری برای بیان اندیشه و احساس خویش دست به گزینش از نظام زبان می‌زند و از این نظر سبک هر سخنور در گام نخست انتخاب وی است از نظام زبان؛ به دیگر سخن هنرمند از امکانات بالقوه و توانش زبانی خود از طریق گزینش و انتخاب، به کنش و تولید گفتار مد نظر خویش می‌پردازد.

چندی و چونی زبان شاعران در گزینش واژگان می‌تواند با اعتقادات، تحصیلات، علایق، محیط جغرافیایی، طبقه اجتماعی، جنسیت و ... همسو باشد و ارزش سبک‌شناختی این واژگان زمانی بروز می‌کند که امکان انتخاب از میان چند واحد زبانی همانند و هم‌ارز میسر باشد. (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۷).

انوری، فرستنده متن و سخنگوی اهل خراسان، در نامه‌ای که در یک بافت رسمی به حاکم سمرقند ارسال خواهد شد، به توصیف وضعیت نابسامان خراسان و رفتار غزان در آن سامان می‌پردازد. گیرنده شخصیتی حکومتی و ممدوح شاعران است و شعر در چهارچوب قصیده‌ای درباری - مدحی باید عرضه شود؛ بنابراین شاعر در انتخاب نوع واژگان در خطاب به گیرنده، عناوین و القاب و نقش او را برجسته کرده است و از حوزه رمزگان حکومتی بهره جسته است؛



بیست و هشت بار از طریق ترادف و تکرار قلع طمعاج را با عناوین خاقان، خداوند جهان، خسرو عادل، پادشاه، شه شرق، بدل اسکندر، جهاندار و ... مخاطب قرار داده است:

خسرو عادل خاقان معظم کز جدّ
پادشاه است و جهاندار به هفتاد پدر ...
ای کیومرث بقا پادشاه کسری عدل
وی منوچهر لقا خسرو افریدون فر
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۱)

انوری برای فراهم ساختن امکان تجسم اوضاع خراسان برای مخاطب، بیشتر از واژگان عینی، اسم نوع و صریح بهره جسته است تا به وضوح و روشنی بیان و تصاویر شعری خود بیفزاید:

شاد الا به در مرگ نبینی مردم
بکر جز در شکم مام نیابی دختر
مسجد جامع هر شهر ستورانشان را
پایگاهی شده نه سقفش پیدا و نه در
خطبه نکنند به هر خطّه به نام غز از آنک
در خراسان نه خطیب است کنون نه منبر
کشته فرزند گرامی را گر ناگاهان
بیند، از بیم خروشید نیارد مادر
دارد آن جنس که گویش خریده‌ست به زر
آنکه را صد ره غز زر ستد و باز فروخت
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۲)

در این قصیده شاعر از واژگان عادی و رایج در زبان شعری روزگار خود استفاده کرده است و واژه‌سازی و ترکیب‌آفرینی نکرده است. به نظر می‌رسد اولویت انتقال صریح و سریع پیام، بیرون رفتن این قصیده از فضای دربار و مخاطبان هنری آنجا (شاعران درباری)، داشتن مخاطب عام و انسانی و نیز شعر نافهمی حاکمان سلجوقی (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۱۰۶) در این زمینه بی‌تأثیر نبوده است.

در این قصیده رمزگان حکومتی و رمزگان دینی بر متن مسلط است و واژگان بیشتر از این دو حوزه گزینش شده است؛ این مساله ناشی از دو عامل است: نخست اینکه شعر برای مخاطب درباری، که حاکم سمرقند و از خویشان سلطان سنجر سلجوقی است، سروده شده و قرار است در نظام و دستگاه اداری و سیاسی آن روزگار به او عرضه شود؛ از این رو زبان متناسب با سنت حکومت و دربار و جایگاه پادشاه در آن روزگار است:

تا کنون حال خراسان و رعایا بوده‌ست
بر خداوند جهان خاقان پوشیده مگر
نی نبوده‌ست که پوشیده نباشد بر وی
ذره‌ای نیک و بد نه فلک و هفت اختر
کارها بسته بود بی‌شک در وقت و کنون
وقت آن است که رلند سوی ایران لشکر
خسرو عادل خاقان معظم کز جدّ
پادشاه است و جهاندار به هفتاد پدر
دایمیش فخر به آن است که در پیش ملوک
پسرش خواندی سلطان سلاطین سنجر
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۱)

دوم اینکه سلجوقیان و از جمله مخاطب این قصیده مشروعیت حکومت خود را در چهارچوب ایدئولوژی دینی به دست آورده‌اند و شاعر با آگاهی از این موضوع و در راستای تثبیت و تایید آن از رمزگان دینی یاری گرفته است:



بر مسلمانان زان نوع کنند استخفاف
هست در روم و خطا امن مسلمانان را
ای سرافراز جهانبانی کز غایت فضل
به تو ای سایهٔ حق خلق جگرسوخته را
که مسلمان نکند صد یک از آن با کافر
نیست یک ذرهٔ سلامت به مسلمانی در ...
حق سپرده‌ست به عدل تو جهان را یکسر...
او شفیع است چنان کامت را پیغمبر
(همان، ۲۰۲ - ۲۰۴)

نکته دیگری که شایان ذکر است نشاننداری برخی واژگان قصیده است بدین صورت که شاعر با تعیین مرز میان خودی (اهل خراسان و خود شاعر که از ایشان است) و دیگری (ترکان غز مهاجم) در انتخاب واژگان و صفات و تعابیر زبانی از عناصر نشاندار در این تقابل بهره گرفته است:

خبرت هست کزین زیر و زیر شوم غزان
بر یزرگان زمانه شده خردان سالار
نیست یک پی ز خراسان که نشد زیر و زیر
بر کریمان جهان گشته لئیمان مهتر
بر در دونان احرار حزین و حیران
در کف رندان ایرار اسیر و مضطر
(همان، ۲۰۲)

۳.۲. سطح نحوی

سطح نحوی به تحلیل و تفسیر چینش و همنشینی واژگان در جمله، نشاننداری یا بی‌نشانی واحدهای زبان در جمله، وجهیت و بازتاب دیدگاه سخنور از طریق آن و ... می‌پردازد. در این قصیده هفتاد و سه بیتی یکصد و ده جمله وجود دارد که از این تعداد، جملهٔ استثنایی ۱۷ مورد، جملهٔ ساده ۴۷ مورد و جملهٔ مرکب ۴۶ مورد است. جمله‌های استثنایی این قصیده همه از نوع جمله‌های ندایی هستند و در تمام این جمله‌ها نقش‌نمای ندا به کار رفته است. علت بسامد فراوان جمله‌های ندایی این است که شاعر قصیده را خطاب به حاکم سمرقند سروده است و از وی تقاضا و استمداد برای دفع ترکان غز و بازگرداندن آرامش به خراسان دارد؛ از این رو پانزده بار او را مستقیم مورد خطاب قرار داده است. در دو جمله ندایی نیز با اسناد مجازی «باد» مورد خطاب قرار گرفته است (بیت ۱ و ۷۱) و در یکی از همین دو بیت خطاب به باد، شاعر به اقتضای خویش از عمق بخارایی هم اشاره کرده است:

به سمرقند اگر بگذری ای باد سحر
هم بر آن‌گونه که استاد سخن عمق گفت
نامهٔ اهل خراسان به بر خاقان بر...
خاک خون‌آلود ای باد به اصفهان بر
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۱ و ۲۰۵)

جمله‌های ساده و مرکب این قصیده که از نظر تعداد، نسبت مساوی دارند دور از تعقید و ابهام و از نظر دستوری به زبان محاوره و مخاطب نزدیک‌اند. «در بعضی از قصاید او [انوری] نیز صمیمیت لهجه و سادگی بیان حفظ شده است ... قصیده معروف نامه اهل خراسان که به سمرقند فرستاده است و در آن هجوم عواطف به او مجال آن را نداده است که رسمی و تشریفاتی سخن بگوید به همین دلیل بسیار ساده و طبیعی و نزدیک به گفتار روز است و اثری از فضل‌فروشی‌های رایج در قصاید او ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۶۹)



در این قصیده ۱۶۱ فعل وجود دارد که ۱۰۰ فعل آن از زمرهٔ افعال تام است و ۶۱ فعل آن از نوع افعال ربطی است. پس از تحلیل جمله‌های ساده و تأویل جمله‌های مرکب آنچه از نوع افعال متن به دست آمد نشان می‌دهد که ۸۰ فعل این قصیده از نوع گذراست (۶۸ فعل گذرا به مفعول و ۱۲ فعل گذرا به متمم) که در این جمله‌ها صدای دستوری متن فعال است؛ چرا که این افعال از یک نهاد کنشگر سر زده و تأثیر آن کنش بر مفعول یا کنش‌پذیر رسیده است:

قصهٔ اهل خراسان بشنو از سر لطف چون شنیدی ز سر رحم به ایشان بنگر
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۲)

۷۱ فعل این قصیده از نوع افعال ربطی (گذرا به مسند) است و صدای دستوری در این افعال منفعل است؛ چرا که حالتی یا وضعیتی یا صفتی به نهاد نسبت داده شده است و نهاد در وضعیت کنش‌پذیری و تأثر است؛ شاید یکی از نقدهای وارد بر این قصیده خنثی کردن رفتار ترکان غز با استفاده از افعال ربطی (صدای منفعل) باشد:

بر بزرگان زمانه شده خردان سالار بر کریمان جهان گشته لئیمان مهتر
بر در دونان احرار حزین و حیران در کف رندان ابرار اسیر و مضطر
مسجد جامع هر شهر ستورانشان را پایگاهی شده نه سقفش پیدا و نه در
(همان)

۱۰ فعل قصیده از نوع ناگذر است و فعل به نهاد نسبت داده شده است و صدای منفعل دارد:
خبرت هست که از هر چه در او چیزی بود در همه ایران امروز نمانده‌ست اثر
(همان)

از این جامعه آماری افعال قصیده ۱۲۶ فعل به وجه اخباری، ۲۳ فعل به وجه امری و ۱۲ فعل به وجه التزامی بیان شده است. از آنجا که انوری گزارشگر اوضاع خراسان گرفتار در آشوب ترکان غز است طبیعی است که بیشتر افعال قصیده دارای وجه اخباری باشد؛ چون شاعر به مخاطبی که غایب از فضای خراسان - والی سمرقند - است از وضع خراسان گزارش خواهد داد. از آنجا که شاعر ارتباط نزدیکی با رخداد حمله غزان دارد، از طریق وجه اخباری قطعیت وقوع گزاره‌های خود را نشان داده است. انوری در ادامه به دلیل آنکه از حاکم سمرقند برای دفع ترکان غز یاری و مدد خواهد خواست، طبیعتاً با ساختار وجه امری تقاضای خود را مطرح خواهد نمود؛ البته افعال امری همه از نوع امر از پایین به بالا و با معنای درخواست و خواهش خواهد بود. افعال وجه التزامی قصیده همه معنای شرط دارند و با حرف ربط وابسته‌ساز شرط آغاز شده‌اند. شاعر در جواب شرط یا در ازای تحقق آن، درخواست خود را بازگفته یا مخاطب را از خطری آگاه و متنبه کرده است که باز هم در نتیجه معنای کلی فعل‌های وجه التزامی نیز، امر از پایین به بالا و با معنای ضمنی درخواست و خواهش خواهد بود.

یکی دیگر از مؤلفه‌های بررسی سبکی فعل، مفهوم زمان است که می‌تواند بیانگر فاصله سخنور با رخداد گزارش شده در متن باشد. در دستور زبان فارسی مبدأ سنجش زمان فعل، زمان حال (هنگام تکلم) است. (شفایی، ۱۳۶۳:



۷۵). این مبدأ سنجش زمان الزاماً با زمان تقویمی یا نجومی رابطه یک‌به‌یک و برابر ندارد. از مجموع ۱۶۱ فعل به کار رفته در قصیدهٔ انوری، ۱۲۶ فعل دارای زمان حال است که این مطلب نشانگر قطعیت بالای متن از نظر گوینده و واقع‌گرایی در متن قصیده و حضور سخنور در متن ماجراست چرا که «فعل مضارع ارتباط فوری و بی‌واسطه با واقعیت دارد و بیشتر از گذشته قطعیت دارد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۲۹۱):

کارها بسته بود بی‌شک در وقت و کنون وقت آن است که راند سوی ایران لشکر ...
همه پوشند کفن گر تو بی‌پوشی خفتان همه خواهند امان چون تو بخواهی مغفر
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۱ و ۲۰۳)

شاعر برای افزایش میزان قطعیت و نمایش زمان حال از قیده‌های زمان حال نیز در کنار افعال سود جسته است: کنون (بیت ۸)، امروز (بیت ۱۶ و ۴۶)، امسال (بیت ۳۱) و ...

۳۴ فعل قصیده زمان ماضی دارد که نشان می‌دهد شاعر با حادثه یورش ترکان غز فاصله اندکی دارد. انوری از این افعال برای گزارش رفتارهایی که از جانب ترکان غز بروز کرده و وی به بروز آنها یقین دارد، استفاده کرده است:

خبرت هست کزین زیر و زیر شوم غزان نیست یک پی ز خراسان که نشد زیر و زیر
بر بزرگان زمانه شده خردان سالار بر کریمان جهان گشته لئیمان مهتر
آنکه را صد ره غز زر ستد و باز فروخت دارد آن جنس که گویش خریده‌ست به زر
(همان، ۲۰۲)

در این قصیده تنها یک فعل با ساخت زمان آینده به کار رفته است و شاعر این بیت را با معنای تحذیر و هشدار به کار برده است که اگر ممدوح کاری در پیش نگیرد و اقدامی عاجل انجام ندهد، خراسان در تصرف ترکان غز مانده، پریشانی اهل و ویرانی سرزمینش روزافزون خواهد شد:

آخر ایران که از او بودی فردوس به رشک وقف خواهد شد تا حشر بر این شوم حشر
(همان، ۲۰۳)

نکتهٔ دیگر از نظر نحوی در این قصیده، کاربردهای ساختارهای کهن زبانی است که در روزگار شاعر مرسوم بوده و امروزه متروک شده است و این کاربردها دلالت بر فاصله تاریخی متن با امروز دارد؛ از جمله کاربرد قید نفی و تأکید «نی» و «نه» جدا از فعل (بیت ۷، ۲۲ و ۴۴)، «ی» استمراری در فعل «خواندی» و «نخوردندی» (بیت ۱۰ و ۳۶)، واژه «رند» در معنی شخص رذل و دون (بیت ۱۹)، واژه «ره» به معنی بار و مرتبه (بیت ۲۴)، کاربرد متمم با دو حرف اضافه «به مسلمانی در» (بیت ۲۶)، کاربرد مفعول با دو نقش‌نما «مر او را» (بیت ۳۴ و ۶۶)، کاربرد «از آنک» (بیت ۶۸) و ...

۳. سطح بلاغی قصیده

در این محور شگردها و شیوه‌های گریز شاعر از زبان روزمره و عادی به سوی زبانی ادبی بررسی می‌شود تا نشان داده شود گوینده از چه تمهیداتی برای بیان شاعرانه و مخیل خود سود جسته است. در قصیدهٔ انوری از نظر بلاغی



در حوزه بدیع آرایه‌های تکرار، موازنه، مراعات نظیر، تضاد و تقابل، اغراق، تلمیح، تشخیص، تنسيق الصفات، انواع جناس و ... به کار رفته است.

یکی از شگردهای انوری در این قصیده استفاده از آرایه تکرار واژگانی است: او گیرنده شعرش را با عناوین تکراری و گاه مترادف مانند شاه و خاقان (۲۳ بار) مخاطب قرار داده است، از ابزار ارتباطی‌اش با الفاظ نامه و قصه (۱۶ بار) سخن گفته، موضوع قصیده‌اش را که شامل اوضاع خراسان و اهلش (۹ بار) وضعیت ایران (۹ بار) و حمله غزان (۸ بار) است، بارها با تعبیر مختلف تکرار کرده است و این تکرار نشان دهنده شدت عواطف و کثرت تأکید (وحیدیان کامیار، ۱۳۷۹: ۲۴) انوری برای جلب توجه مخاطب به اهمیت موضوع و بهتر نشان دادن مطلب در ذهن اوست. یکی دیگر از جلوه‌های این تکرار و توازن کاربرد آرایه موازنه در بیش از ده بیت این قصیده است. به نظر می‌رسد انوری همانند شاعران صنعت‌گرای سده‌های پنجم و ششم از این صنعت برای زیبایی و گیرایی شعرش سود برده (محبتی، ۱۳۸۶: ۱۲۲) و از آن برای افزایش موسیقی، خوش‌نویی و توازن، تکرار نحوی و همچنین تأکید از طریق تکرار مضمون استفاده کرده است. (کاردگر، ۱۳۸۸: ۱۰۲) استفاده از دیگر شگردهای بلاغی مانند اغراق، تنسيق الصفات، تلمیح و اقتباس و انواع جناس در این قصیده همانند دیگر شعرهای آن روزگار به صورت مرسوم و متعارف است و برجستگی خاصی ندارد؛ اما آنچه در این قصیده بیشتر به چشم می‌آید و محل تأمل است و از نظر بلاغی و ساختار شعری نیز باید در آن دقت کرد، آرایه تقابل و تضاد است که نمود بسیار بارزی دارد. از آنجا که این قصیده قرار است درباره وضعیت دو گروه خراسانیان و ترکان غز گزارش دهد انوری اهل خراسان را «خود» و غزان را «دیگری» خوانده است و در کل ساختار قصیده تقابل و تضاد میان آن دو گروه را برجسته کرده است:

اهل خراسان	بزرگان زمانه	کریمان	احرار	ابرار	مسلمان	خلق خدای و ...
ترکان غز	خردان	لثیمان	دونان	رندان	کافر	شوم‌پی غارتگر و ...

نکته دیگری که نمودی برجسته در این قصیده دارد بسامد بسیار آرایه مراعات نظیر است؛ به این معنی که شاعر در گزینش واژگان در محور افقی بیت، واژگان همسو و هماهنگ را برگزیده است. به نظر می‌رسد بیشتر هنر شاعر در محور ترکیب یا همنشینی جلوه کرده است به عنوان نمونه:

نامه‌ای مطلع آن رنج تن و آفت جان	نامه‌ای مقطع آن درد دل و سوز جگر
نامه‌ای بر رقمش آه عزیزان پیدا	نامه‌ای در شکنش خون شهیدان مضمر
نقش تحریرش از سینه مظلومان خشک	سطر عنوانش از دیده محرومان تر
(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۱)	

در بیتی از این قصیده، یکی از آرایه‌های بدیعی به کار رفته است که بلاغیان و پژوهشگران بلاغت درباره عنوان، کاربرد و شواهد آن اختلاف نظر دارند و این آرایه را به چندین صورت تعریف و تبیین کرده‌اند:^۳

خطبه نکنند به هر خطّه به نام غز از آنک در خراسان نه خطیب است کنون نه منبر

(همان، ۲۰۲)



در بیت یاد شده در مصرع نخست، سخن شاعر زمینه مدح و ستایش دارد؛ چراکه «خطبه خواندن» و «سکه زدن» دو رفتار اثبات حاکمیت و مشروعیت‌یابی بوده است؛ اما در مصرع دوم سخن به قلمرو ذم و نکوهش لغزیده است یعنی دلیل خطبه نخواندن ترکان غز به نام خود در خراسان، پذیرش مشروعیت سلجوقیان از طرف غزان در خراسان نیست بلکه به سبب نبود خطیب و منبر - ابزار خطبه خواندن - است. این آرایه را تحویل (کاردگر، ۱۳۸۸: ۱۷۵) و تأکید الذم بما یشبه المدح (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۲۵۴) خوانده‌اند.

شاعر در بیتی دیگر با بیان نقیضی (Paradox) و طعنه طنزآمیز، شادی مردم در آستانهٔ مرگ و بکر بودن دختران در شکم مادران را گزارش کرده است:

شاد الا به در مرگ نبینی مردم بکر جز در شکم مام نیابی دختر

(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۲)

در حوزهٔ علم بیان، بنیان کلی شعر بر تشبیه استوار است و در چند بیت تشبیه مجمل توأم با اغراق برجستگی دارد:

تو خور روشنی و هست خراسان اطلال نه بر اطلال بتابد چو بر آبادان خور
هست ایران به مثل شوره، تو ایری و نه ابر هم برافشانند بر شوره چو بر باغ مطر

(همان، ۲۰۳)

در یکی دو بیت نیز کنایه از نوع تعریض و توبیخ و نیز تهکم وجود دارد که نسبت به کل قصیده از نظر آماری چشمگیر نیست:

هست در روم و خطا امن مسلمانان را نیست یک ذره سلامت به مسلمانی در
وقت آن است که یابند ز رمحت پاداش گاه آن است که گیرند ز تیغت کیفر

(همان، ۲۰۲)

در بیت نخست شاعر با گوشه و کنایه زدن، تعصب دینی ممدوح - سلجوقیان - را به چالش کشیده است که چرا در قلمرو سلجوقیان مسلمانان امنیت و آسایش ندارند، در حالی در گسترهٔ کفر به تعبیر شاعر این فراغ و رفاه وجود دارد؛ در بیت دوم در بیان آنکه زمان عذاب و گوشمالی دادن ترکان غز فرارسیده است، انوری با گزینش واژه «پاداش» بجای مجازات از تهکم سود جست است.^۴

در این قصیده انوری از نظر دانش معانی، با کاربرد جملات انشایی در معانی ثانوی و ضمنی بیشتر توجه مخاطب را جلب می‌کند. شاعر گاه به شکل مستقیم و زمانی به دلیل جایگاه مخاطب و القای غرض اصلی به صورت غیرمستقیم با وی (مخاطب) سخن گفته است. ۱۲۹ جملهٔ قصیده از نوع خبر است و این مطلب همسو با قصد گوینده و محتوای کلی حاکم بر متن شعر است که در آن انوری آگاه کردن و ابلاغ خبر به مخاطب را در نظر دارد:

کشته فرزند گرمی را گر ناگاهان بیند، از بیم خروشید نیارد مادر
آنکه را صد ره غز زر ستد و باز فروخت دارد آن جنس که گویش خریده‌ست به‌زر
بر مسلمانان زان نوع کنند استخفاف که مسلمان نکند صد یک از آن با کافر



هست در روم و خطا امن مسلمانان را نیست یک ذره سلامت به مسلمانی در
(همان)

۲۳ جمله قصیده از نوع امر است و با توجه به جایگاه گوینده و مخاطب، نوع امر همه از پایین به بالا و با معانی ضمنی استرحام، التماس، درخواست، تمنا و از این قبیل است. شاعر بیشتر از روی عجز و ناتوانی خود و اهل خراسان از مخاطب یاری خواسته است:

قصه اهل خراسان بشنو از سر لطف	چون شنیدی ز سر رحم به ایشان بنگر ...
رحم کن رحم بر آن قوم که نبود شب و روز	در مصیبتشان جز نوحه‌گری کار دگر
رحم کن رحم بر آن قوم که جویند جوین	از پس آنکه نخوردندی از ناز شکر
رحم کن رحم بر آنها که نیابند نمد	از پس آنکه ز اطلسشان بودی بستر
رحم کن رحم بر آن قوم که رسوا گشتند	از پس آنکه به مستوری بودند سمر

(همان، ۲۰۲ و ۲۰۳)

شاعر در بیت نخست به مخاطب التماس می‌کند و درخواست دارد تا به شکوه و شکایت اهل خراسان گوش سپارد و در پی آن در ابیات دیگر با گزارش ستم ترکان غز در صدد است تا با معنای ضمنی استرحام، رحم و شفقت مخاطب را برانگیزد. وی در پایان قصیده نیز از طریق فعل امر در قالب تأیید برای ممدوح دعا کرده است:

تا جهان را بفروزد خور گیتی‌پیمای از جهان‌داری ای خسرو عادل بر خور
(همان، ۲۰۵)

۹ جمله قصیده از نوع پرسشی است که شاعر در آنها اغراض بلاغی دارد و پرسش زبانی وی صرفاً برای رسیدن به پاسخ نیست:

خبرت هست که از هرچه دراو چیزی بود	در همه ایران امروز نمانده‌ست اثر؟
خبرت هست کزین زیر و زبر شوم غزان	نیست یکی ز خراسان که نشد زیر و زبر؟

(همان، ۲۰۲)

این پرسش‌ها و نظایر آن می‌تواند معنی تنبیه و تذکر و هشدار به مخاطب داشته باشد و به نوعی بیانگر شکوه و نشانه تعجب گوینده از مخاطب باشد که چرا از اوضاع خراسان خبر ندارد و اگر خبر دارد، چرا کاری در پیش نگرفته است.

نکته دیگری که درباره برخی از ابیات این قصیده از نظر دانش معانی گفتنی است استفاده شاعر از اطناب است؛ به ویژه در ابیات نخستین و میانی قصیده که در آنها انوری از طریق تکرار و تزییل (رجایی، ۱۳۷۹: ۲۱۲-۲۱۵) مانند تکرار «نامه» و اصطلاحات مربوط به آن و نیز نموده‌های مختلف رفتار غزان با اهل خراسان، ضمن تأکید بر موضوع قصیده و جلب توجه مخاطب، دامنه سخن را بسط داده و از راه استفاده از عبارات مترادف موضوع و محتوای سخن را مؤکد و رسا کرده است.

۴. سطح ایدئولوژیک قصیده



این قصیده انوری اثری است که جلوه آفاقی و برون‌گرایی در آن بیشتر نمود دارد. دلیل این امر هم تصویرسازی شاعر از فضای خراسان و وضعیت اهل خراسان در پی حمله غزان است. فضای کلی شعر غم‌زده و اندوه‌بار است و شاعر با هم‌میهنان زیر سلطه و ستم خود همدردی کرده است. انوری در قالب این قصیده سیاسی، از حاکمی ترک - قلع طمغاج - برای یاری ممدوح و پادشاهی ترک - سنجر سلجوقی - و دفع حمله ترکان غز - هم‌نژادان ایشان - استمداد می‌جوید و به عنوان سخنوری مسلمان، اهل خراسان و شاعری درباری و مدیحه‌گو با توجه به ایدئولوژی حاکم بر جامعه روزگارش - دین رسمی، حکومت‌ها و دربار سلجوقیان - سخن می‌گوید.

سلجوقیان با تکیه بر تفکر اشعری و ترویج روحیه عرفانی وارد میدان سیاست و کشورداری شدند «سلاجقه راهی جز این نداشتند که تکیه‌گاه دینی را اختیار کنند زیرا نه روزگار روزگار ایدئولوژی‌های ملی و ارزش‌هایی از آن دست بود و نه آنها می‌توانستند با چنان ایدئولوژی‌ها و معیارهایی وارد عمل شوند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۳). ایدئولوژی در مفهوم عام به معنای نظامی از باورها و هنجارها به کار می‌رود. «ایدئولوژی عبارت است از باورهای بنیادین یک گروه و اعضای آن؛ بنابراین با مقولات اداری و شناختی افراد مرتبط است و چگونگی تفکر، تکلم و استدلال فرد و گروه را هدایت می‌کند» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۴۸). انوری و اهل خراسان در چهارچوب ایدئولوژی یاده شده سلجوقیان، بر این باورند که پادشاه حاکم دینی و راعی رعیت است. ایدئولوژی‌بن (Ideologeme) کُلُّکُم رَاعٍ وَ کُلُّکُم مَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ به عنوان کوچکترین واحد قابل درک ایدئولوژی (مکاریک، ۱۳۸۵: ۴۶) در تمام ساختار قصیده انوری و شکایت خراسانیان از یورش ترکان غز حضور دارد و محور عمودی شعر با این ایدئولوژی‌بن قوام گرفته است:

تا کنون حال خراسان و رعایا بوده‌ست	بر خداوند جهان خاقان پوشیده مگر ...
ای سرافراز جهانبانی کز غلیت فضل	حق سپرده‌ست به عدل تو جهان را یکسر
بهره‌ای باید از عدل تو نیز لیران را	گرچه ویران شد بیرون ز جهانش مشمر
	(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۱ و ۲۰۳)

بسامد فراوان واژگان دینی و اقامه دلایل اعتقادی اسلامی در زبان شعری انوری در این قصیده ناشی از این ایدئولوژی مسلط است. گیرنده قصیده، حاکم سمرقند، با تعبیری مانند داور حق (بیت ۴۶)، سایه حق (بیت ۵۵)، خسرو عادل (بیت ۹ و ۷۳) و خداوند جهان (بیت ۶ و ۶۳) و ... مورد خطاب قرار گرفته است و این تعبیر بار معنایی ایدئولوژیک دارند:

به تو ای سایه حق خلق جگرسوخته را او شفیع است چنان کامت را پیغمبر
(همان، ۲۰۴)

با توجه به اینکه شاعر می‌داند مشروعیت حاکمان سلجوقی در سایه تفکر دینی اسلام است، در تمام ابیاتی که از ایشان نام برده یا تقاضای یاری کرده، از واژگانی با بار معنایی دینی بهره برده است؛ واژه‌هایی مانند شهید (بیت ۳)، عدل (بیت ۱۳ و ۳۳ و ۴۲ و ۴۳)، دین (بیت ۱۵)، مسجد جامع (بیت ۲۱)، خطبه (بیت ۲۲)، خطیب (بیت ۲۲)، منبر (بیت ۲۲)، مسلمان و مسلمانی (بیت ۲۵ و ۲۶)، کافر (بیت ۲۵)، سوگند به خدا (بیت ۲۸)، فردوس (بیت ۲۸)،



۳۲)، وقف (بیت ۳۲)، حشر (بیت ۳۲)، محشر (بیت ۵۶)، رعایا (بیت ۶ و ۷)، خلد (بیت ۳۳)، سقر (بیت ۳۳)، ملک العرش (بیت ۴۰)، اسلام (بیت ۵۱)، شرع (بیت ۵۰)، شفاعت پیامبر (ص) (بیت ۵۵)، الحمد (بیت ۶۶) و در کنار ایدئولوژی دینی حاکم بر قصیده، انوری شاعری است مدیحه پرداز و درباری پس طبیعی است که باورها و سنن حاکم بر ادبیات درباری را نیز باید به عنوان گفتمان غالب و مسلط در این قصیده بازتاب دهد. از این چشم انداز شاعر در کنار رمزگان دینی که بنیاد فکری این قصیده بر آن نهاده شده است، رمزگان حکومتی و درباری را هم به عنوان ایدئولوژی رسمی پذیرفته و در شعرش آن را تثبیت و تأیید می کند. مخاطب شعر که خود از ترکان غز است به عنوان پادشاه و ظل الله « به تو ای سایه حق خلق جگر سوخته را » قلمداد شده است و عناوین و اوصاف رایج در قصاید مدحی سیاسی و حکومتی به او نسبت داده شده است:

خسرو عادل خاقان معظم کز جدّ	پادشاه است و جهاندار به هفتاد پدر ...
ای کیومرث بقا پادشاه کسری عدل	وی منوچهر لقا خسرو افریدون فر ...
گرد آفاق چو اسکندر برگرد از آنک	تویی امروز جهان را بدل اسکندر ...
تا جهان را بفروزد خور گیتی پیمای	از جهانداری ای خسرو عادل بر خور

(همان، ۲۰۱ - ۲۰۵)

نکته مهمی دیگری که شایان ذکر است استفاده انوری از شگرد مشخص سازی در گفتمان این قصیده است (یارمحمدی، ۱۳۸۵: ۷۰) که از طریق تفکیک میان گروه های کارگزار مطرح در متن قصیده برجسته شده است. شاعر با صراحت دو گروه را از یکدیگر تفکیک کرده است و گروهی به عنوان خودی (اهل خراسان) و گروهی دیگر به عنوان دیگری (غزان) بازنمایی شده است؛ اما آنچه در خور توجه است این است که شاعر به دلیل استقرار دولت سلجوقی در قلمرو خراسان و انتساب خود به دربار ایشان، سنجر و قلج طمغاج را «خودی» شناسانده است و ترکان غز هم نژاد ایشان را «دیگری» انگاشته است. بر پایه این تفکر و نگرش خراسان را «ایران» و سمرقند، قلمرو قلج طمغاج، را «توران» خوانده است:

کارها بسته بود بی شک در وقت و کنون	وقت آن است که راند سوی ایران لشکر...
چون شد از عدلش سرتاسر توران آباد	کی روا دارد ایران را ویران یکسر ...
کشور ایران چون کشور توران چو تو راست	از چه محروم است از رفت تو این کشور

(انوری، ۱۳۷۶، ج ۱: ۲۰۱ و ۲۰۳)

در حالی که این مرزبندی شاعر تنها بر پایه ایدئولوژی و بافت و محیط آن روزگار توجیه پذیر است و در اصل چنین تحدید قلمرو جغرافیایی درست نیست. «سرزمین ماوراءالنهر با آنکه نژاد ایرانی از آن برنیفتاده بود سرزمین توران خوانده می شد و علت آن چیرگی های متواتر قبایل ترک و سکونت آنها در این ناحیه بوده است». (صفا، ۱۳۳۹، ج ۲:



۵. نتیجه گیری

انوری یکی از شاعران دوره گذار از سبک خراسانی به سبک عراقی است و از قصیده سرایان برجسته تاریخ ادبیات فارسی است. قصیده سیاسی «به سمرقند اگر بگذری ای باد سحر...» یکی از اشعار عاطفی، اجتماعی و تاریخی اوست که مخاطبی انسانی و عام دارد و از نظر سبکی شاخص و محل تأمل است.

این قصیده در یکی از بحرهای پر کاربرد شعر فارسی - بحر رمل مثنی مخبون اصلم - که مناسب برای بیان مفاهیم عاطفی است، با بهره جستن از دو قاعده ابدال و تسکین سروده شده است. در این قصیده چندین بیت عیب قافیۀ ایطای جلی و خفی دارد و آرایۀ تکرار و انواع جناس در آن بیشتر نمود دارد. کاربرد برخی واژگان در جایگاه قافیه و نوع تلفظ آنها نشان از دیرینگی متن دارد.

از نظر واژگان انوری در این شعر متناسب با موضوع، از رمزگان حکومتی و رمزگان شعر درباری به دلیل مخاطب درباری - حاکم سمرقند - بیشتر استفاده کرده است و متناسب با ایدئولوژی سلجوقیان از رمزگان دینی اسلام برای اقناع مخاطب سود برده است. برخی از واژگان شعر به دلیل مرزبندی میان خودی، اهل خراسان و شاعر؛ و دیگری، ترکان غز، نشان دار است.

از نظر نحوی شعر ساده و نزدیک به زبان مخاطب است. افعال گذرا که نشانگر صدای فعال متن است غلبه دارد و عمده افعال دارای وجه خبری و زمان حال است که نشان دهنده قطعیت بالای متن و نبود فاصله میان شاعر و رخداد گزارش شده در متن است. افعال وجه امری معنای درخواست و خواهش دارند و برخی ساختارهای دستوری کهن متن بیانگر رعایت هنجارهای معمول زمان شاعر و فاصله متن با زمان حاضر است.

در بخش بلاغی برجستگی قصیده در ابیاتی است که آرایه های بدیعی تکرار، موازنه، مراعات نظیر، تضاد و تقابل، اغراق، تلمیح و تنسیق الصفات، تحویل یا تاکید الذم بما يشبه المدح و ... به کار رفته است. از نظر بیان پایه شعر بر تشبیه از نوع مجمل و توأم با اغراق است و در چند بیت کنایه و تعریض به کار رفته است. از نظر معانی جمله های انشایی با معانی ضمنی و ثانوی در خور تأمل است. از جمله های امری و پرسشی به ترتیب معانی درخواست، تمنا، استرحام، تذکر و تنبیه استنباط می شود و شاعر برای تأکید موضوع و بسط محتوا از اطناب - تکرار و تزییل - کمک گرفته است.

این قصیده از نظر اندیشه و ایدئولوژی به سبب توجه شاعر به ترسیم فضای خراسان شعری است آفاقی و برون گرا و به دلیل آن که بیان کننده ویرانی خراسان و پریشانی حال مردم آن سامان است، شعری اندوهبار و غم انگیز است. شاعر با پذیرش و تثبیت و همسویی با ایدئولوژی بن اسلامی کُلُّکُمْ رَاعٍ وَ کُلُّکُمْ مَسْئُولٌ عَنْ رَعِيَّتِهِ و اندیشه ظِلُّ اللّٰهِ سلطان، تلاش کرده است حاکم سمرقند را برای دفع ترکان غز اقناع کند. انوری با تقسیم جامعه به خودی (شاعر و اهل خراسان) و دیگری (ترکان غز) حاکم غیر ایرانی سمرقند و هم نژاد ترکان غز را خودی انگاشته و از او برای دفع غزان مدد خواسته است و در این تفکیک و مشخص سازی واقعیت تاریخی و نژادی را نادیده گرفته است.



یادداشت‌ها

۱. درباره گزارش‌های مربوط به نام و نشان، تاریخ حیات، و ممدوحان شاعر بنگرید به: انوری، محمد بن محمد، دیوان انوری، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، جلد ۱، (تهران: انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۶)، صفحه ۳۰ - ۹۰.
۲. رباعی مشهوری که انوری را در قصیده‌سرایی یکی از پیامبران شعر فارسی لقب داده‌اند: در شعر سه کس پیمبرانند/ هر چند که لا نبی بعدی/ اوصاف و قصیده و غزل را/ فردوسی و انوری و سعدی
۳. برای آگاهی بیشتر درباره تعریف و شواهد و اختلاف نظر بلاغیان در این زمینه بنگرید به: کاردگر، یحیی، فن بدیع در زبان فارسی (تهران: فراسخن، ۱۳۸۸)، صفحات ۱۶۹ - ۱۷۵.
۴. درباره استعاره تهکمیّه یا عنادیه و استعاره بودن یا کنایه شمردن آن در منابع بلاغت بنگرید به: مشرف، مریم، شیوه نامه نقد ادبی (تهران: سخن، ۱۳۸۵) ص ۱۶۶ و آقاحسینی، حسین، «نقد و تحلیلی بر استعاره عنادیه در کتب بلاغی» در مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، دوره ۳۶، شماره ۳ (۱۳۸۲)، صص ۱۲۵ - ۱۳۷.



منابع

- آقا حسینی، حسین (۱۳۸۲) «نقد و تحلیلی بر استعاره عنادیه در کتب بلاغی»، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی مشهد، دوره ۳۶، شماره ۳ (پیاپی ۱۴۲)، صص ۱۲۵ - ۱۳۷.
- انوری، محمد بن محمد (۱۳۷۶) دیوان انوری، جلد اول: قصاید، به اهتمام محمدتقی مدرس رضوی، تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- درپر، مریم (۱۳۹۲) سبک‌شناسی نامه‌های غزالی با رویکرد تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: انتشارات علم.
- رجایی، محمدخلیل (۱۳۷۹). معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع، شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز.
- رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۰) انواع نثر فارسی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت).
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۸) با کاروان حله: مجموعه نقد ادبی، تهران: انتشارات علمی.
- شفایی، احمد (۱۳۶۳) مبانی علمی دستور زبان فارسی، مؤسسه انتشارات نوین.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴) مفلس کیمیا فروش (نقد و تحلیل شعر انوری)، تهران: انتشارات سخن.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۲) سبک‌شناسی شعر، تهران: انتشارات فردوس.
- _____ (۱۳۸۶) کلیات سبک‌شناسی، تهران: میترا.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۳۹) تاریخ ادبیات در ایران از میانه قرن پنجم تا آغاز قرن هفتم، جلد دوم، تهران: کتابفروشی ابن سینا.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۰) سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روشها، تهران: سخن.
- کاردگر، یحیی (۱۳۸۸) فن بدیع در زبان فارسی، تهران: فراسخن.
- محبتی، مهدی (۱۳۸۶) بدیع نو: هنر ساخت و آرایش سخن، تهران: سخن.
- مدرسی، حسین (۱۳۸۴) فرهنگ کاربردی اوزان شعر فارسی، تهران: سازمان مطالعه و تدوین کتب علوم انسانی دانشگاه‌ها (سمت)؛ مشهد: بنیاد پژوهشهای اسلامی.
- مشرف، مریم (۱۳۸۵) شیوه نامه نقد ادبی، تهران: سخن.
- مکاریک، ایرنا ریما (۱۳۸۵) دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
- نورایی‌نیا، زهره و حسن اکبری بیرق (۱۳۹۳) «حمله غزها به خراسان و بازتاب آن در قصاید فارسی»، تاریخ ادبیات، شماره ۷۴، صص ۱۹۷ - ۲۱۴.
- نورگارد، نینا و دیگران (۱۳۹۳) فرهنگ سبک‌شناسی، ترجمه احمد رضایی جمکرانی و مسعود فرهمندفر، تهران: انتشارات مروارید.



وحیدیان کامیار، تقی (۱۳۷۹) بدیع از دیدگاه زیبایی‌شناسی، تهران: دوستان.
یارمحمدی، لطف الله (۱۳۸۵) ارتباطات از منظر گفتمان‌شناسی انتقادی، تهران: هرمس.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



A Stylistic Analysis of Anvari's Ode on Invasion of Khorasan by Oghuz Turks

Tahereh mirhashemi¹

Abstract

This study was conducted aimed at analyzing the Anvari's ode on invasion of Khorasan by Oghuz Turks in three linguistic, rhetorical and ideological axes. For this purpose, the following questions were raised: What codes did Anwari use in this political ode? What are Anvari's rhetorical techniques to report the Khorasan situation and convince his audience, Kilij Arslan? And what ideology dominates the context of this complaint and protest poem? To answer the above questions, the linguistic, rhetorical and intellectual data were extracted inductively from the text of the ode and analyzed using the descriptive-analytical method in the framework of poetry stylistics in the three linguistic, rhetorical and ideological axes. The results indicated that Anvari doubled the music of his words in the linguistic layer with repetition, balance, and a variety of alliterations and spoke to the audience using religious and governmental codes. In the rhetorical axis, while using the spiritual rhetorical figures, he used the polite order and the rhetorical question for punishment, remembrance and prolixity. In the ideological axis, the poet asked the audience for help by presenting extrovertive images, depicting the catastrophic atmosphere of the Khorasan community and displaying the oppression of the Oghuz Turks by resorting to the religious beliefs and customs of the court of Seljuk Turks.

Keyword: Anvari, Anvari's Ode, Stylistics, Stylistics axes.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

1 . Assistant Professor of Arak University.Iran,Arak. //Email : t-mirhashemi@araku.ac.ir



سال سوم، شماره ۳، پیاپی ۸، پاییز ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی نقش صفت در فرایند تولید و درک استعاره در اشعار حافظ بر اساس نظریه

استعاره شناختی

مسعود اسکندری^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۲۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۱۱

(از ص ۵۴ تا ص ۷۲)

DOR: <https://dori.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.3.4.8>

چکیده

صفت به عنوان یکی از مقولات زبان فارسی (و اساساً همه زبان‌ها) در کتب دستور زبان معرفی و گونه‌های آن مشخص شده است؛ اما تعیین نقش آن در گفتار و نوشتار و به ویژه در متون ادبی - به عنوان جزئی از کلام - چندان مورد توجه قرار نگرفته است. در پژوهش حاضر به بررسی نقش صفت در شکل‌گیری و درک استعاره در اشعار حافظ پرداخته شده و در آن از نظریه استعاره شناختی، به عنوان یکی از جدیدترین نظریات در بررسی‌های مربوط به استعاره، بهره گرفته شده است. این نظریه که در ایران تازگی دارد از طرف زبان‌شناسان مورد استقبال قرار گرفته و هریک در چند و چون آن کنکاش کرده‌اند. از جمله افراشی (۱۳۹۰) به وسیله نظریه نشاننداری التزامی در معنی‌شناسی و افزودن نکات چندی آن را تکمیل کرده که در این مقاله از این نکات بهره گرفته شده است. روش تحقیق توصیفی - تحلیلی بوده و داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. در پایان این نتیجه بدست آمده است که حافظ از صفات در جایگاه آنچه که در این تحقیق نشاننداری التزامی نامیده شده است استفاده کرده است و به منظور پیشبرد اهداف خویش - که در این پژوهش صرفاً دو هدف بازشناسی شده - یعنی تأکید بر مفهومی خاص از میان تناظرهای موجود بین دو مفهوم و همچنین به منظور تفصیل مشبه بر مشبه‌به یا مستعارمنه بر مستعار از آنها بهره برده است.

واژگان کلیدی: صفت، استعاره، نشاننداری التزامی، حافظ.

^۱. دانشجوی دوره دکترای زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران. بابلسر. ایران. Bardiya_masoud@yahoo.com



۱ - بیان مسأله

یک متن - ادبی و غیر ادبی - پیش از هر چیز، مجموعه‌ای به هم پیوسته از کلمات است و این کلمات هریک به نوبه خود نقشی را در فرایند تولید و همچنین درک آن اثر ایفا می‌کنند. در پژوهش‌های ادبی نیز همواره یکی از راه‌های شناخت صحیح متون ادبی و درک و ارزش‌گذاری پایگاه ادبی آنها همواره بر اساس معادله: "رهیافتی از زبان‌شناسی به ادبیات" بوده و هست. اما توجه این مطالعات عموماً معطوف به مقوله نحو بوده و در این بین مسأله صرف کمتر مورد توجه قرار گرفته است. این در حالی است که ویژگی‌های نوعی کلمات - پیش از قرار گرفتن در زنجیره نحوی - همواره عاملی اصلی و مهم در شکل‌دهی به زبان و فهم آن محسوب می‌شوند. بر این اساس در پژوهش حاضر به نقش صفت در شکل‌گیری و همچنین درک یک متن ادبی پرداخته خواهد شد و کارکرد آن در ساخت استعاره‌ها - با تأکید بر نظریه استعاره مفهومی - مورد ارزیابی قرار خواهد گرفت. از سوی دیگر، استعاره نیز قرن‌ها با بررسی‌های ادبی هم‌گام بوده است و هنوز هم در گوشه و کنار جهان نظریه‌پردازانی ظهور می‌کنند که درباره آن سخنان جدیدی به میان می‌آورند؛ که در این زمینه می‌توان از نظریه استعاره تعاملی ریچاردز (هاوکس، ۱۳۸۶: ۸۸-۹۵)، بررسی‌های نشانه‌شناختی امبرتو اکو (۱۳۹۰: ۲۳۱-۳۰۴)، نظریه استعاره شناختی جانسون و لیکاف و... نام برد؛ که هر کدام از دریچه‌ای خاص بدین مسأله نگریسته و طبعاً هر کدام گوشه‌ای از حقیقت استعاره را آشکار ساخته‌اند. در این زمینه نیز لازم به ذکر است که نظریات زبان‌شناختی جدید درباره استعاره بیشتر بر خود این مقوله و همچنین سازوکارهای ذهن انسان در تولید آن تأکید داشته‌اند و بلاغت سنتی نیز که البته بسیار درباره استعاره کنکاش کرده نه به کارکردهای آن توجه چندانی نشان داده و نه خیلی به حوزه‌های زبان‌شناختی دخیل در ساخت آن نزدیک شده است؛ چراکه حوزه شناخت آن را صرفاً محدود به دایره علم بیان دانسته است. پژوهش حاضر با استمداد از نظریه استعاره مفهومی جانسون و لیکاف که به سال ۱۹۸۰ در کتاب *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم* مطرح شد و مورد استقبال سایر پژوهشگران قرار گرفت، به بررسی چند مورد از استعاره‌های موجود در شعر حافظ خواهد پرداخت. اما این پژوهش یک بررسی زیبایی‌شناسانه و یا یک نوع آزمایش برای تطبیق تئوری مذکور با شعر حافظ نخواهد بود، بلکه مسأله‌ای جدید را به لحاظ زبان‌شناختی و معنی‌شناختی مطرح خواهد کرد و آن نقش صفت در فرایند تولید و درک استعاره است. هم بر این اساس لازم به ذکر است که این مطلب پیش از این مورد بررسی قرار نگرفته است و از آنجایی که مبحث نظریه‌ی استعاره‌ی شناختی لیکاف و جانسون را می‌توان با نظریه‌ای که افراشی (۱۳۹۰) درباره نقش نشاننداری التزامی در درک استعاره شناختی ارائه کرده تلفیق کرد، احتمالاً این موضوع، مبحث تازه‌ای است که نخستین بار در این پژوهش مطرح خواهد شد.



۱-۲. سؤالات پژوهش:

۱. آیا می‌توان صفت‌ها را در جایگاه نشاننداری التزامی به منظور درک استعاره‌ها در نظر گرفت؟
۲. بازتاب نشاننداری التزامی صفت در استعاره‌های حافظ چگونه است؟

۱-۳. روش پژوهش:

روش تحقیق توصیفی-تحلیلی بوده و داده‌ها از طریق مطالعات کتابخانه‌ای جمع‌آوری شده است. ابیاتی که از شعر حافظ انتخاب شده به صورت تصادفی بوده و از آنجایی که هدف پژوهش حاضر ارائه یک نمودار کمی از شعر حافظ، بر اساس یافته‌های این تحقیق، نیست، به ذکر چند مورد و تجزیه و تحلیل آنها اکتفا شده است.

۱-۴. پیشینه پژوهش:

همانطور که در گذشته گفته شد، تحقیق حاضر از این نظر که در آن بر نقش صفت - از آن نظر که صفت است نه از آن جهت که در کجای ساختار یک جمله قرار گرفته- تأکید شده، جدید است و نمی‌توان پیشینه‌ای برای آن ذکر کرد. لیکن دو پژوهش را می‌توان به عنوان مقدمه‌ای برای آن در نظر گرفت که در ذیل به آن‌ها اشاره خواهد شد:

۱. اسکندری، مسعود و کمال‌الدین یموتی (۱۳۹۱) «صفت فاعلی در شاهنامه‌ی فردوسی»، چاپ در مجموعه مقالات هفتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.

در این مقاله نگارندگان به نقش صفت فاعلی در شاهنامه‌ی فردوسی پرداخته و کارکردهای چندی را برای آن برشمرده‌اند. در این مقاله به مسأله‌ی نشاننداری التزامی اشاره شده است، اما به آن به عنوان عاملی در ساختار تولید و درک استعاره نپرداخته‌اند.

۲. قبادی یآوری، عاطفه و مسعود اسکندری (۱۳۹۲) «بلاغت صفت؛ بررسی کارکردهای بلاغی صفت در کلیات سعدی»، چاپ در مجموعه مقالات هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، زنجان: دانشگاه زنجان.

در این مقاله نیز مانند مقاله قبلی، صرفاً به کارکردهای صفت، این بار در کلیات سعدی، پرداخته شده است.

۲- مبانی نظری تحقیق:



۱-۲. نظریه شناختی درباره استعاره

زبان‌شناسی شناختی به عنوان یکی از رویکردهای جدید در بررسی‌های مربوط به زبان بر این عقیده است که «زبان اساساً به عنوان نظامی از مقولات در نظر گرفته می‌شود و ساختار صوری زبان نه به عنوان پدیده‌ای مستقل، بلکه در نظام مفهومی کلی، اصول مقوله‌بندی، سازوکار پردازش و تأثیرات تجربی و محیطی مورد مطالعه قرار می‌گیرد» (گلفام و یوسفی راد، ۱۳۸۱: ۵۹). «دانش زبانی ذهنی، تنها بازتاب و در پاره‌ای از موارد صورت تخصیص یافته‌ایست از توانایی‌های کلی‌تر شناختی که به واسطه فرایندهای عصبی کنترل می‌شود. از این رو، در این نظریه پیوستاری میان انواع شناخت و زبان فرض می‌شود؛ بنابراین دیگر نمی‌توان زبان را حوزه‌ی جداگانه‌ای در ذهن یا مغز در نظر گرفت، چه برسد به اینکه بخواهیم چنین جایگاهی برای نحو در نظر بگیریم» (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۹). و این انواع شناخت شامل مسائل زیست‌شناختی، جامعه‌شناختی، روانشناختی، فرهنگی و ... می‌شود. بنابراین این قسم از زبان‌شناسان دایره مطالعات خود را گسترده‌تر کرده‌اند و از لفظ و ساختارهای عینی زبان فراتر رفته و ماهیت زبان را در ارتباط با مسائل شناختی مورد بررسی قرار داده‌اند. این نظریه «نخستین بار از سوی لیکاف مطرح شد و نگرشی را معرفی کرد که بسیاری از معنی‌شناسان را مجذوب خود کرد. بر اساس این نگرش، دانش زبانی مستقل از اندیشیدن و شناخت نیست» (صفوی، ۱۳۸۷: ۳۶۳). جذاب‌ترین بخش تحقیقات زبان‌شناسان شناختی درباره استعاره است. در نظریات آنان بر این نکته تأکید شده است که «استعاره، عنصری بنیادین در مقوله‌بندی ما از جهان خارج و فرایندهای اندیشیدن ماست و به ساخت‌های بنیادین دیگری از قبیل طرح‌واره‌های تصویری یا فضاهای ذهنی و جز آن مربوط می‌شود» (همان: ۳۶۷ و ۲۶۸).

همچنین «مطالعات زبان‌شناسی شناختی در چند دهه اخیر، ماهیت جدیدی برای استعاره تعریف کرد که بر اساس آن، استعاره فقط آرایه ادبی یا یکی از صور کلام نیست، بلکه فرایندی فعال در نظام شناختی بشر محسوب می‌شود» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۰). اساس این طرح را دو دانشمند این عرصه یعنی جورج لیکاف و مارک جانسون به سال ۱۹۸۰ در کتاب **استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم** پی‌ریزی کردند و بعدها توسط زبان‌شناسان دیگر بسط و تکوین یافت. لیکاف در مقاله مشهور «نظریه معاصر/استعاره» می‌نویسد: «آن سازوکارهای عمومی‌ای که بر شیوه‌های بیان استعاری و شاعرانه حاکم‌اند نه در زبان، که در اندیشه باید یافت؛ اینها نگاشت‌های کلی در قلمروهای مفهومی-اند» (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۳۶). و در توضیحی دقیق‌تر درباره سازوکار استعاره نیز همین مطلب را بیان می‌نماید. «جایگاه استعاره به کلی در زبان نیست، بلکه خاستگاه آن را باید در چگونگی مفهوم‌سازی یک قلمرو ذهنی بر حسب قلمرو ذهنی دیگر یافت» (همان: ۱۳۷).



لیکاف در تبیین نظریه خود در باب استعاره مفهومی جمله «عشق یک سفر است» را مثال می‌زند. باید توجه داشت که ساختار استعاره در نظر این نظریه‌پردازان با ساختار آن در بلاغت اسلامی به کلی متفاوت است. در نظر آنان «رابطه بین قلمرو مبدأ و مقصد در استعاره از نوع الف، ب است تلقی می‌شود؛ در مجاز مرسل این رابطه شکل الف، به جای ب می‌نشیند را دارد» (ایبانز، ۱۳۹۰: ۱۹۱).

در واقع آنان آن چیزی را که در بلاغت اسلامی «تشبیه بلیغ» نامیده می‌شود نیز استعاره به حساب می‌آورند و این مطلبی است که عالمان بلاغت اسلامی به کرات بر سر استعاره بودن یا نبودن آن مناقشه نموده‌اند. بهر حال مدار استعاره در بلاغت اسلامی یک لفظ است و بسط تقریبی آن در ذهن اتفاق می‌افتد. لیکاف در شرح این مثال توضیح می‌دهد که «استعاره با درک قلمرو تجربی، یعنی عشق، بر اساس قلمرو تجربی کاملاً متفاوتی، یعنی سفر، سروکار دارد. به بیان فنی‌تر، استعاره را می‌توان نگاشت از یک قلمرو مبدأ (در اینجا سفر) [مستعار منه] به یک قلمرو مقصد (در اینجا عشق) [مستعار له] دانست» (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۳).

لیکاف توضیح می‌دهد که اگر بر شکل ظاهری این جمله متمرکز شویم ممکن است این گونه استنباط شود که «در این نظریه استعاره‌ها از نوع گزاره‌اند» اما وی بر این عقیده است که استعاره در ذهن شکل می‌گیرد و جملاتی از این دست تنها می‌توانند نقطه عزیمتی برای دستیابی به این مسأله باشند که عشق و سفر در ذهن باهم متناظراند؛ چه خودشان و چه مفاهیم فرعی‌ای که به همراه دارند؛ چنان که «عاشقان با مسافران، رابطه عاشقانه متناظر است با وسیله نقلیه، هدف‌های مشترک عاشقان متناظر است با مقصدهای مشترک آن‌ها در سفر، مشکلات و مسائل موجود در رابطه متناظر است با موانعی که بر سر راه سفر وجود دارد» (همان: ۱۴۴).

لیکاف و جانسون بر این عقیده‌اند که نقص‌های دیدگاه کلاسیک در باب استعاره از این قرار است که «ماهیت استعاره را کلمه می‌داند، اساس استعاره را شباهت می‌داند، همه مفاهیم را حقیقی فرض می‌کند و استعاره را مربوط به بخش غیر حقیقی زبان می‌داند؛ و سرانجام اینکه استعاره را یک تفکر عقلانی و خودآگاه قلمداد می‌کند نه شیوه‌ای که با طبیعت ذهن و بدن‌های ما شکل گرفته است» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۲۲). برای روشن‌تر شدن وجوه اصلی این نظریه، کار با آوردن مثال مشهوری که بین این نظریه پردازان برای استعاره وجود دارد پی گرفته خواهد شد. «در استعاره‌ی معروف *عشق سفر است* قلمرو سفر که خود زیر قلمرو حرکت است، بر قلمرو عشق که خود زیر قلمرو احساسات است، نگاشت یا به عبارتی تحمیل می‌شود:



(۱) ببین چقدر دور شده/یم.

(۲) رابطه‌ی ما به ته خط رسیده است.

(۳) داریم دور خودمان می‌چرخیم.

در این نگاشت، جنبه‌های متعددی از قلمرو تجربی سفر (از جمله ویژگی‌ها، موجودیت‌ها و گزاره‌ها) به قلمرو تجربی احساسات و به طور خاص به قلمرو عشق انتقال می‌یابد. از میان آنها می‌توان به تناظرهای زیر اشاره کرد:

(۱) عشاق متناظر با مسافران هستند.

(۲) رابطه عشقی در تناظر با خودروی در سفر است.

(۳) هدف‌های مشترک عشاق، متناظر با مقصد مشترک سفر است.

(۴) مشکلات یک رابطه، متناظر با موانع سفر هستند.

اینها زیرنگاشت‌های هستی‌شناختی هستند، یعنی موجودیت‌ها (افراد، اشیا و...) کنش‌ها یا حالات در قلمرو مبدأ بر همتای خود در قلمرو مقصد نگاشت می‌شوند» (بارسلونا، ۱۳۹۰: ۱۰ و ۱۱). بر این اساس مشخص می‌شود که برخلاف فرایند تکوین استعاره در بلاغت اسلامی که بر اخص صفات مشابه مبتنی است (رک: ابودیپ: ۱۳۶۳). در نظریه‌ی شناختی، ما با شبکه‌ای از تناظرها روبرو هستیم که درک و تطبیق آنها و در نهایت شکل‌گیری استعاره تا حد زیادی نیز به فرهنگ قومی هر جامعه‌ای وابسته است و بر اساس انتظارات و فهمی که هر فرهنگ، به عنوان مثال از مقوله عشق دارد، استعاره شکل می‌گیرد. البته همه زبانشناسان شناختی قائل به این اصل [= وجود شبکه گسترده‌ای از تناظرها] نیستند؛ چنانکه ایبازن در توضیح استعاره *زمان پول* است خاطرنشان می‌کند که «اگرچه برای فهم استعاره، همه تناظرها ضروری هستند، [ولی] فقط یکی از آنها جنبه‌ی مرکزی پیدا می‌کند، یعنی همانی که بین نوع کالا یا منبع وقت قرار دارد. این تناظر است که به آنچه شاید بتوان معنای ضمنی اصلی استعاره نامید شکل می‌دهد» (ایبازن، ۱۳۹۰: ۱۸۶). توضیح این مطلب در این جایگاه باعث اطاله کلام خواهد شد؛ اما به اختصار می‌توان گفت که تفاوت موجود بین نظریه استعاره در بلاغت اسلامی و نظریه شناختی بر اساس مسأله علاقه مشابهت در مجاز است و این مطلب که نظریه پردازان شناختی، برخلاف بلاغیون مسلمان، چندان متوجه میزان وابستگی مجاز و استعاره به یکدیگر نبوده‌اند (رک: حق جو و اسکندری: ۱۳۹۳). توضیحی که ایبازن می‌دهد، توضیح دقیقی است. به عنوان مثال در همان استعاره عشق به مثابه سفر مقوله «همراهی» است که کانون و نقطه ثقل پیوند عشق و سفر شده است و چنانکه گفته شد این مطلب ریشه در محتوای فرهنگی جوامع دارد. نظریه شناختی درباره استعاره – حداقل در شکل اولیه‌اش – استعاره را صرفاً در گفتار عامیانه مورد توجه قرار می‌داده است (و این کار عمدتاً به دلیل اثبات فرض اصلی



این زبان‌شناسان مبنی بر اینکه تولید استعاره ریشه در مسایل شناختی دارد به نحوی که زبان به صورت خودکار دست به تولید استعاره می‌زند و هیچ نیازی به داشتن ذوق و یا تحصیلات ادبی نیست، صورت پذیرفته است). حال آنکه به هر حال چنین نظریه‌ای باید توان تحلیل استعاره‌های ادبی را نیز داشته باشد؛ چراکه آنها نیز استعاره هستند. افراشی در مقاله «نگاهی به تاریخچه مطالعات/استعاره» این نکته را خاطرنشان می‌کند که تولید استعاره، چه ادبی باشد چه عامیانه، از قاعده واحدی تبعیت می‌کند و او این قاعده را در مسأله نشاننداری التزامی یافته است (افراشی، ۱۳۹۰: ۲۴-۳۱). بنابراین لازم است مسأله نشاننداری التزامی معرفی و بر پایه آن فرضیه افراشی مورد بررسی قرار بگیرد که در بخش بعدی بدان پرداخته خواهد شد.

۲-۲. استعاره و نقش صفت در ساختار صوری و معنایی آن

این بخش دربردارنده فرضیه خاص این تحقیق است که پس از تبیین آن، با آوردن مثال‌هایی از اشعار حافظ و تحلیل آنها در بخش اصلی پژوهش، به اثبات خواهد رسید.

۲-۲-۱. استعاره: «بزرگترین کشف هنرمند و عالی‌ترین امکانات در حیطه زبان هنری است و دیگر از آن پیشتر نمی‌توان رفت. استعاره کارآمدترین ابزار تخیل و به اصطلاح نقاشی در کلام است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۴). استعاره یکی از ایده‌های مهم زبان‌شناختی و اندیشگی است که هم از گذشته تا کنون فکر دانشمندان را به خود مشغول داشته است؛ چنانکه اکو می‌نویسد: «استعاره از ازل موضوع بحث‌های زبان‌شناختی، زیبایی‌شناختی و روان‌شناختی بوده است» (اکو، ۱۳۹۰: ۲۳۱). و هم اینکه امروزه دیگر بر سر تعریف و چند و چون آن در همه جای دنیا اتفاق نظر نسبی وجود دارد. چنانکه تعریف آن در کتاب فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی کمابیش همان چیزی است که در بلاغت اسلامی بدان اذعان داشته‌اند: «استعاره از مقایسه دو شیء یا دو اندیشه مختلف از طریق ترکیب آنها با یکدیگر فراتر می‌رود: یک شیء چنان توصیف می‌شود که گویی چیز دیگری است، بنابراین تمام تداعی‌های آن را انتقال می‌دهد» (گری، ۱۳۸۲: ۱۹۴). که هرچند بر عملکرد استعاره در ذهن تأکید بیشتری دارد، لیکن در ژرفای آن همان تعریف بلاغیون مسلمان است که مبتنی بر فرض انتقال یا همان جانشینی است. سکاکی (متوفی: ۶۲۶هـ) استعاره را تعریف می‌کند به اینکه «یک طرف تشبیه ذکر شود و طرف دیگر آن اراده گردد با ادعای دخول مشبه در جنس مشبه‌به» (سکاکی، ۱۴۰۷ق: ۳۶۹). به طور کلی «در استعاره فرض می‌شود که انتقال امکان‌پذیر است یا اصلاً انجام گرفته ... اما تشبیه انتقال را پیشنهاد می‌کند» (هاوکس، ۱۳۸۶: ۱۳).



۲-۲-۲. صفت: «کلمه‌ایست که حالت و چگونگی چیزی یا کسی را برساند و اقسام آن از این قرار است: صفت فاعلی، صفت مفعولی، صفت تفضیلی، صفت نسبی» (همایی و دیگران، ۱۳۸۹: ۵۶). خیام‌پور نیز در تعریف صفت می‌نویسد: «کلمه‌ایست که بخصوص برای مقید ساختن اسم وضع شده باشد و به عبارت دیگر برای بیان چگونگی آن باشد» (خیام‌پور، ۱۳۸۴: ۴۹). تقریباً در همه کتب دستور زبان فارسی - جدید و قدیم - تعریفی از این دست درباره صفت آمده است؛ چنانکه فرشیدورد نیز در تعریف آن آورده: «صفت کلمه‌ایست غیر از اسم که همراه اسم یا گروه اسمی می‌آید و معنی آن را مقید می‌کند و توضیحی درباره آن می‌دهد» (فرشیدورد، ۱۳۸۸: ۲۵۲). در پژوهش حاضر به سیر تاریخی دو مبحث استعاره و صفت پرداخته نخواهد شد، بلکه قرار است تا نقش دومی در ساخت و درک اولی روشن شود. در تعریفی که - به‌ویژه تعاریف خیام‌پور و فرشیدورد - از صفت ارائه شده نکته‌ای نهفته است که از چشم بلاغیون و دستورنویسان (هرچند که نمی‌توان از دستورنویسان چنین انتظاری داشت) مغفول مانده و آن نقش مقیدکننده صفت است که چنانکه در ادامه آشکار خواهد شد در تولید استعاره دخیل و بر اساس مبحث نشاننداری قابل بحث و توجیه است.

۲-۲-۳. نشاننداری و نشاننداری التزامی: مسأله نشاننداری «برای نخستین بار در مکتب واج شناسی پراگ و بحث درباره توزیع واج‌ها مطرح شد و بتدریج در دیگر سطوح زبان نیز مورد بررسی قرار گرفت ... می‌توان نشان را چیزی شبیه به شرایط لازم و کافی تشخیص مفهوم یک واژه در نظر گرفت ... مثلاً مفهوم واژه «مرد» به کمک نشانه‌های [+انسان]، [+بالغ]، [+مذکر] تعیین می‌شود ... کتر این شرایط لازم و کافی را مؤلفه‌های معنایی می‌نامد» (صفوی، ۱۳۸۷: ۱۲۲).

نشاننداری به اقسام مختلفی تقسیم می‌شود که یکی از آنها نشاننداری التزامی است. اینگونه از نشاننداری «در اصل نشان یا مؤلفه الزامی تعیین مفهوم واژه به حساب می‌آید. در این باره می‌توان «نور» را برای خورشید و «مو» را برای ریش یا «حرکت» را برای سیاره در نظر گرفت. به این معنی که اگر مؤلفه [+حرکت] برای سیاره در نظر گرفته نشود، چیزی که سیاره در نظر گرفته می‌شود دیگر سیاره نیست» (همان: ۱۲۴). بر این اساس می‌توان گفت که در این نوع روابطی که در میان کلمات برقرار می‌شود، همواره بین دو مفهوم - یعنی واژه و نشان - نسبت تضمین برقرار است. حال باید دید تا ربط این مبحث به ساخت استعاره چیست. افراشی می‌نویسد:

«هنگام خلق استعاره، فردی که نخستین بار دست به ابداع می‌زند، قصد بر آن دارد که پدیده‌ای را با نام پدیده دیگر معرفی کند. همانطور که در مطالعات سنتی آمده، این امر بر پایه وجه شبه، یا وجه غالب یا علاقه تشابه صورت



می‌گیرد. آنچه در سنت به این نام‌ها خوانده می‌شود، به اعتقاد نگارنده، ریشه در مبانی شناختی بر اساس نشاننداری التزامی دارد. یعنی اینکه مشخصه یا مشخصه‌هایی از یک پدیده در رابطه نشاننداری التزامی صادق میان اجزای همان پدیده بر طبق برداشت فردی انتخاب می‌شود؛ اگر همان مشخصه یا مشخصه‌ها در پدیده‌ای دیگر نیز یافت شد، لفظ پدیده دومی جایگزین لفظ پدیده اولی می‌شود. برای نمونه، مادری را در نظر بگیرید که جمله ساعت ۱۲ کبوتر می‌آید را برای اطلاع به فرزند دبستانی‌اش، که ساعت ۱۲ ظهر از مدرسه برمی‌گردد بکار می‌برد. شاید بتوان گفت در انتخاب استعاره کبوتر برای فرزندش که به دبستان می‌رود مشخصه‌های معصومیت، آسیب‌پذیری و برگشت به آشیانه/خانه در هردو به لحاظ التزامی، شاخص فرض شده است. یا در جمله‌ی تویی/این سمساری چکار می‌کنی؟ اگر سمساری برای اطلاع به اتاق کار نامرتب و بی‌نظم بکار رفته باشد، وجود مشخصه بی‌نظمی ظاهراً در هر دو پدیده می‌تواند مبنای نشاننداری التزامی باشد» (افراشی، ۱۳۹۰: ۲۷ و ۲۸).

جدای از اینکه این مطلب، تقریباً خود بازگشتی به سنت مطالعات کهن خودی درباره استعاره است؛ چراکه در آن بر اخص صفات مشبیه تأکید می‌شود، نظریه ایبازن مبنی بر اینکه از بین تناظرهای موجود بین دو مفهوم یکی ارزش شناختی بیشتری دارد نیز به تأیید می‌رسد و بر طبق نظریه نشاننداری التزامی، این مؤلفه در حکم شرایط لازم و کافی یک پدیده به حساب می‌آید.

۴-۲-۲. ارزش ادبی و زیبایی شناختی نشاننداری التزامی:

به این بیت از سعدی توجه نماییم:

ای لعبت خندان لب لعلت که مکیدست؟ وی باغ لطافت گل روی تو که چشیدست؟ (سعدی، ۱۳۶۸: ۵۵۴).

یا این بیت از مخزن الاسرار نظامی:

بود در این گنبد پیروزه خشت تازه ترنجی ز سرای بهشت (نظامی، ۱۳۸۹: ۴۴).

همچنین بیت زیر از عطار:

راست کان خورشید جانان برقع از رخ برفکند عقل چون خفاش گشت و روح چون پروانه شد (عطار، ۱۳۹۱: ۹۴).



در هر سه بیت "لعبت"، "گنبد" و "خورشید" استعاره مصرحه هستند؛ اما هر سه به ترتیب با صفت‌های "خندان"، "پیروزه خشت" و "جانان" مقید شده‌اند. این صفت‌ها در عالم واقع هیچکدام متعلق به لعبت و گنبد و خورشید نیستند و در واقع اوصاف مشبه محذوف که به ترتیب "معشوق"، "آسمان"، "معشوق" هستند می‌باشند. حال اگر این اوصاف از این ابیات حذف شوند درک این استعارات حداقل برای کسانی که نخستین بار آن را می‌خوانند و همچنین برای خوانندگان زمان آن شاعران دشوار خواهد بود. آری اینها همان قرینه صارفه و معینه در استعاره هستند که در بلاغت سنتی اسلامی بدانها اشاره شده است. «قرینه صارفه یعنی قرینه‌ای که خواننده را از معنای اصلی واژه منصرف می‌کند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۵۶). همایی بر این باور است که در استعاره تنها قرینه صارفه کافی نیست، بلکه نیاز به قرینه معینه نیز هست؛ بر این اساس که «فقط انصراف خاطر از معنی اصلی برای انجام گرفتن عمل تفهیم و تفهّم که غایت مقصود هر گوینده عاقلی است کفایت نمی‌کند، بلکه باید قرینه معینه نیز بیاورند... [تا ذهن] متوجه معنای مجازی گردد... ولیکن در بسیاری از موارد یک عبارت کار دو قرینه را انجام می‌دهد» (همایی، ۱۳۷۰: ۱۷۳). و در ادامه این مثال‌ها را آورده است:

«شیر تیراندازی دیدم/ یگه تاز میدان بلاغت» (همان). که هر دو صفت هستند.

حال، دو مسأله مطرح می‌شود. نخست اینکه اینها صفت‌اند و دوم اینکه ذیل مبحث نشاننداری التزامی جای می‌گیرند. همانطور که در گذشته توضیح داده شد، نشاننداری التزامی در حکم شرایط لازم و کافی برای اثبات یک مفهوم است که آن مفهوم بوسیله این صفت درک‌پذیر می‌شود. در مثال‌هایی که زبانشناسان و معنی‌شناسان برای این مقوله از زبان عادی و روزمره می‌آورند مسأله به آسانی درک می‌شود، اما در مثال‌های شعری داشتن قدرت تخیل و تأویل و همچنین ذوق هنری برای خواننده به منظور حمل این قرائن به عنوان نشان (از نوع التزامی) ضروری است. در استعاره لعبت خندان کار چندان سخت نیست، چون خندان فقط متعلق به انسان است و بافت شعر و تغزلی بودن آن آشکار می‌سازد که معشوق است. در استعاره گنبد پیروزه رنگ دو مسأله پیش کشیده می‌شود. نخست مسأله گرد بودن گنبد که با توجه به کیهان‌شناسی قدیم که آسمان را مانند گنبدی تصور می‌کرده‌اند و دوم رنگ آسمان و همین دو مسأله باعث شده که دو استعاره گنبد پیروزه و گنبد دوار در شعر فارسی رایج شود که در اینجا با دومی مواجه هستیم. استعاره خورشید جانان نیز بر همین اساس قابل تأویل و تفسیر است؛ چراکه جانان صفتی مختص معشوق است و در واقع معشوقی که فاقد این صفت باشد قابل تصور نیست.



نتیجه‌ای که از این مبحث حاصل می‌شود این است که در استعاره نیاز به وجود قرینه صارفه به منظور جلوگیری از ایجاد خطا در ذهن خواننده است، این قرینه‌ها همگی یا صفت هستند و یا قابل تأویل به صفت و از بین اوصاف، شاعر یا نویسنده عموماً صفتی را انتخاب می‌کند که در حکم نشان التزامی آن واژه محذوف [مشبه] در ساخت استعاره است. در ادامه به تحلیل چند مورد از استعارات حافظ با این رویکرد پرداخته خواهد شد و تحلیل‌ها به همان روشی که زبان‌شناسان شناختی انجام می‌دهند پیش خواهد رفت.

۳- تحلیل یافته‌ها

نشانداری التزامی استعاره در غزلیات حافظ

امروزه دیگر حافظ و شعر حافظ نیازی به معرفی و تعریف و تمجید ندارد؛ شعر او در اوج زیبایی و اندیشگی قرار دارد و تحقیقاتی از این دست صرفاً به گوشه کوچکی از شگردهای او در تولید و درک زیبایی می‌پردازند. بنابراین در این بخش معرفی حافظ و غزل او را کنار گذاشته - چراکه دیگر تبدیل به امری تکراری شده - و در عوض به تحلیل چند مورد از استعارات موجود در شعر او - که می‌تواند شیوه‌ای راهگشا در درک برخی استعارات موجود در شعر وی و همچنین دیگر شاعران باشد - پرداخته خواهد شد.

همانطور که قبلاً گفته شد، شیوه کار در این بخش مانند شیوه کار زبان‌شناسان شناختی است؛ بدین معنی که مفاهیم متناظر در یک استعاره در جدولی آورده و نشان داده می‌شود که حافظ در ساخت استعاره‌ها چه هدفی داشته است. بررسی‌های این پژوهش این نتیجه را بدست داده است که حافظ از ساخت این نوع از استعارات دو انتظار را داشته است: نخست، مشبه و مشبه‌به (یا مستعار و مستعارله) در همه وجوه اشتراک دارند، لیکن حافظ بر یکی از این تناظرها تأکید مضاعف کرده و آن را به عنوان نشان التزامی در همنشینی با استعاره آورده است. دوم اینکه مشبه و مشبه‌به (مستعار و مستعارله) در همه وجوه اشتراک دارند، الا اینکه حافظ یک مؤلفه را در تخیل خویش بر لفظ استعاره وارد ساخته یا درباره آن ادعا کرده که در مشبه‌به نیست؛ و هریک از این دو مورد به جهت اهداف خاصی صورت پذیرفته که ذیل هر بیت توضیح داده شده است. قبل از ورود به بحث یادآوری یک نکته ضروری است؛ اینکه در استعارات شعری بر خلاف استعارات عامیانه داشتن ذوق و تخیل و قدرت تأویل، در حد معمول، شرط لازم است؛ در غیر این صورت درک آنها به عنوان یک استعاره مفهومی امکان‌پذیر نخواهد بود.



۱. ننگرد دیگر به سرو اندر چمن هر که دید آن سرو سیم اندام را (۱۰)^۱

مشبه: معشوق	مشبه به: سرو
بلندی قد	بلندی قد
تناسب اندام	تناسب اندام
زیبایی	زیبایی
وقار	وقار
اندام سیمین	-

با توجه به تناظرهای موجود در جدول فوق، مشخص می‌شود که معشوق حافظ در همه چیز با سرو متناظر است، او دارای قامتی بلند، اندامی موزون، زیبایی و متانت است، لیکن این معشوق چیزی بیش از سرو دارد: اندام سیمین. این اندام سیمین در زیبایی‌شناسی معشوق در شعر غنایی فارسی سابقه دارد و سیمای معشوق بدون دارا بودن آن ناقص است. بنابراین داشتن اندام سیمین یکی از شرایط لازم و کافی معشوق و در حکم نشان التزامی برای آن به حساب می‌آید. هدف در این بیت نشان دادن برتری معشوق بر سرو است.

۲. دلم ز نرگس ساقی امان نخواست به جان چرا که شیوه آن ترک دل سیه دانست (۳۵)

مشبه: چشم	مشبه به: ترک
زیبایی	زیبایی
تیراندازی (با ناوک مژگان)	تبحر در تیراندازی و جنگاوری
سیاهدل (با توجه به مردمک چشم)	سیاهدل (سنگدل و بی رحم)

^۱. اعداد کنار ابیات نشانگر شماره صفحه دیوان حافظ است.



در این بیت بین همه مفاهیم مشبه و مشبه‌به تناظر وجود دارد؛ الا اینکه حافظ بر یکی از آنها تأکید کرده است، یعنی سیاهدلی. مشخص می‌شود که او در اینجا بر بی رحمی معشوق یا ساقی تأکید بیشتری دارد تا زیبایی و شکارگری او که اصولاً در مراحل اولیه عشق مورد تأکید قرار می‌گیرند. سیاهدلی نیز یک نشان التزامی به حساب می‌آید؛ چراکه چشمی که فاقد مردمک (که عموماً سیاه است) باشد قابل تصور نیست و تأکید بر رنگ سیاه نیز به این سبب است که چشم رنگی، اگر نگوییم در آن زمان وجود نداشته حداقل با توجه به نژاد قوم ایرانی – چنانکه اکنون نیز چنین است – کمتر بوده است و اصولاً در سنت شعر فارسی زیبایی قرین با سیه چشمی است.

۳. دولت صحبت آن شمع سعادت پرتو باز پرسید خدارا که به پروانه کیست (۴۸)

مشبه: معشوق	مشبه‌به: شمع
روشنایی (یا به سبب زیبایی چهره یا به علت فر و شکوهی که عموماً معشوق شعر فارسی آن را داراست)	روشنایی (طبیعی ناشی از آتش)
عامل جذب معشوق	عامل جذب پروانه
اندامک وجود عاشق در وجود او	سوزاننده پروانه

تشبیه معشوق به شمع در سنت شعر تغزلی و عارفانه فارسی سابقه طولانی دارد و یکی از استعارات اصیل و کلیدی در این عرصه محسوب می‌شود. چنانکه ملاحظه می‌شود تناظر بین مفاهیم برقرار است با این تفاوت که نوع نگاه شاعر به نوری که از شمع وجود معشوق ساطع می‌شود تفاوت دارد. یعنی این نور، و به تبع آن آتش، در واقع آتش نیست، بلکه سعادت است و عاشق با نزدیک شدن به معشوق و سوختن در آتش وی به سعادت می‌رسد؛ چنانکه در سنت عرفانی نیز تنها راه رسیدن به سعادت دنیوی و اخروی عشق‌ورزی است و عشق و معشوقی که راه رسیدن به سعادت را با خود نداشته باشد دیگر عشق نیست. توجه و تمرکز بر مطالب اخیر جنبه شناختی این استعاره را بیشتر برجسته می‌کند؛ چراکه واژه سعادت که در شبکه ارتباطی معشوق، عشق، شمع، سوختن قرار گرفته است در واقع بیانگر یکی از رموز اصلی عشق و عرفان است.



۴. خیز و بالا بنما ای بت شیرین حرکات کز سر جان و جهان دست فشان برخیزم (۲۱۸)

مشبه: معشوق	مشبه به: بت
زیبایی	زیبایی (چون بت‌ها را به زیباترین شکل ممکن می‌ساختند)
وقار	وقار
تسلیم عاشق در برابر او	تسلیم بت پرست در برابر او
نیاز عاشق به او	نیاز بت پرست به او
دارای تناسب اندام	دارای تناسب اندام در ساخت
دارای حرکات شیرین	-

تناظر بین همه مفاهیم برقرار است جز اینکه حافظ صفتی را که خاص معشوق است به بت نسبت داده صفتی که بت اساساً آن را دارا نیست و نمی‌تواند حرکت کند. در این نمونه نیز حافظ به قصد نشان دادن برتری معشوق بر بت و همچنین متمایز ساختن آن از بت حقیقی در این بیت، این صفت را آورده است.

۵. گلبرگ را ز سنبل مشکین نقاب کن یعنی که رخ بیوش و جهانی خراب کن (۲۵۴)

مشبه: زلف	مشبه به: سنبل
بوی خوش	بوی خوش
دارای ظرافت	دارای ظرافت
بلند و پرپشت	بلند و دارای گل‌های مترکم
سیاه‌رنگ و با عطر مشک	-



اگر خود حافظ مصراع اول این بیت را در مصراع دوم معنی نمی‌کرد، خواننده با مشکل مواجه می‌شد؛ چراکه تصویری که نخست در ذهن مجسم می‌شود قرار گرفتن سنبل بر روی گلبرگ است و تنها با تأمل در صفت مشکین است که ممکن است برای خواننده آشنا با شعر و ادب مسأله تا حدودی حل و فصل شود. حافظ با آوردن صفت مشکین که هم بوی خوش و هم رنگ سیاه را که همواره ملازم با زلف معشوق [طبق زیبایی شناسی سنتی] است، تداعی می‌کند، معنی را روشن ساخته، جز اینکه رنگ و بوی دیگری را علاوه بر جهان طبیعت به سنبل بخشیده است. در این مورد نیز شاعر تلاش کرده تا تفاوت و تمایز و البته برتری سنبل معشوق را نسبت به سنبل واقعی برجسته‌سازی کند.

نتیجه‌گیری

تحقیق حاضر بر اساس نظریه شناختی درباره استعاره صورت‌بندی شد، اما به وسیله نظریه افراشی درباره نقش نشاننداری التزامی در تولید استعاره تکمیل و جایگاه نشاننداری التزامی به عنوان قرینه صارفه در استعاره روشن و همچنین بر این مسأله که واژه‌ای که به عنوان قرینه صارفه استعاره برگزیده می‌شود از نظر زبانشناختی، صفت است تأکید مضاعف شد و با آوردن مثال‌هایی ابتدا از سایر شاعران پارسی‌گوی به منظور تأیید فرض اصلی تحقیق و سپس با آوردن مثال‌هایی از حافظ و تحلیل ابیات و استعاره‌ها، به روش زبانشناسان شناختی، آشکار گردید که حافظ عموماً با دو هدف نشان التزامی را در کنار استعاره می‌آورد: نخست اینکه از بین تناظرهای موجود در بین دو مفهوم، بر یکی تأکید بیشتری کند و دوم اینکه با استفاده از تخیل شاعرانه خویش صفتی که در حکم نشان التزامی مشابهه است را به مشابه منتقل ساخته و بدین وسیله برتری مشابه را بر مشابهه آشکار سازد. لازم به یادآوری است که بررسی کامل دیوان حافظ از این نظر، می‌تواند موضع تحقیق گسترده‌تری را شامل شود و احتمالاً نکات دیگری بر پژوهشگر عرضه و کشف شود.



منابع

- ابودیب، کمال (۱۳۶۳) «طبقه‌بندی استعاره جرجانی»، ترجمه علی محمد حق‌شناس، مجله عارف، شماره ۱.
- اسکندری، مسعود و کمال‌الدین یموتی (۱۳۹۱) «صفت فاعلی در شاهنامه‌ی فردوسی»، چاپ در مجموعه مقالات هفتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه علامه طباطبائی.
- اکو، امبرتو (۱۳۹۰) «استعاره»، چ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
- افراشی، آریتا (۱۳۹۰) «نگاهی به تاریخچه مطالعات استعاره» چ دوم، تهران: انتشارات سوره مهر.
- ایبازن، فرانسیسکو خوزه روئیز ماندوزا (۱۳۹۰) «نقش نگاشت‌ها و قلمروها در درک استعاره»، اصفهان: انتشارات نقش جهان.
- بارسلونا، آنتونیو (۱۳۹۰) «نظریه شناختی در باب استعاره و مجاز»، اصفهان: انتشارات نقش جهان.
- حافظ، خواجه شمس‌الدین محمد (۱۳۸۷) دیوان اشعار، به اهتمام جهانگیر منصور، تهران: نشر دیدار.
- حق‌جو، سیاوش و مسعود اسکندری (۱۳۹۳) «نظریه استعاره عبدالقاهر جرجانی و آرای زبان‌شناسان شناختی» ارائه و چاپ در مجموعه مقالات نهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی، دانشگاه پیام نور خراسان شمالی.
- خیام‌پور، عبدالرسول (۱۳۸۸) دستور زبان فارسی، تبریز: انتشارات ستوده.
- سعدی، شیخ مصلح‌الدین (۱۳۶۸) کلیات سعدی، تصحیح محمدعلی فروغی، تهران: انتشارات جاویدان.
- سکاکی، ابویعقوب یوسف (۱۴۰۷ق) مفتاح العلوم، ضبطه و... نعیم زرزور، بیروت: دارالکتب العلمیه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱) بیان، تهران: انتشارات فردوس.
- صفوی، کورش (۱۳۸۷) معنی‌شناسی، تهران: سوره مهر.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین (۱۳۹۱) دیوان غزلیات، تهران: انتشارات در.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۸) دستور مفصل امروز، تهران: سخن.
- قبادی یآوری، عاطفه و مسعود اسکندری (۱۳۹۲) «بلاغت صفت: بررسی کارکردهای بلاغی صفت در کلیات سعدی»، چاپ در مجموعه مقالات هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی، زنجان: دانشگاه زنجان.



گری، مارتین (۱۳۸۲) *فرهنگ اصطلاحات ادبی در زبان انگلیسی*، ترجمه منصوره شریف زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

گلفام، ارسلان و فاطمه یوسفی‌راد (۱۳۸۱) «*زبان‌شناسی شناختی و استعاره*»، تازه‌های علوم شناختی، ش: ۱۵، صص: ۵۹-۶۴.

لیکاف، جورج (۱۳۹۰) «*نظریه معاصر استعاره*»، تهران: انتشارات سوره مهر.
نظامی، جمال‌الدین ابومحمد الیاس ابن یوسف (۱۳۸۹) *مخزن الاسرار*، شرح و تصحیح دکتر بهروز ثروتیان، تهران: امیرکبیر.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹) «*نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون*»، ادب‌پژوهی، ش: دوازدهم، صص: ۱۱۹-۱۴۰.

هاوکس، ترنس (۱۳۸۶) *استعاره*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
همایی، جلال‌الدین (۱۳۸۹) *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا.
همایی، جلال‌الدین و دیگران (۱۳۸۹) *دستور زبان فارسی پنج استاد*، تهران: ناهید.



Investigating the Role of Attributes in the Process of Producing and Understanding Metaphor in Hafiz's Poems Based on Cognitive Metaphor Theory

Masoud Eskandari¹

Abstract

The adjective is introduced as a category of Persian language (and essentially all languages) in grammar books and its varieties are specified. But its role in speech and writing, and especially in literary texts - as a part of the Speech - has not received much attention. The present study investigates the role of adjectives in shaping and understanding metaphors in Hafez's poems and it employs cognitive metaphor theory as one of the newest theories in metaphorical studies. The recent theory in Iran has been welcomed by linguists, and each has explored it to some extent. Including Afrashi (2011) supplemented it with implicational markedness theory in semantics and added a few points that have been used in this article. The research method was descriptive-analytical and data were collected through library studies. In the end, it is concluded that Hafez utilized the attributes in the stand what has been called the implicational markedness in this study. And in order to advance its goals - which in this study are merely two goals recognized - That is to say, the emphasis on a particular concept has benefited from the correspondences between the two concepts, and also used them in order to prefer tenor to vehicle in similes and metaphores.

Keywords: Adjective, metaphor, implicational markedness, Hafiz.

¹. P.h.d student in Persian language and literature, Mazandaran University. Babolsar, iran. // Email: bardiya_masoud@yahoo.com



سال سوم، شماره ۳، پیاپی ۸، پاییز ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی و مقایسه پروتوتایپ در داستان‌های «زنی که مردش را گم کرد» و «کولی کنار آتش»

آرمیتا جلیل ناغونی^۱

مختار کمیلی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۲۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۶/۲۵

(از ص ۷۳ تا ص ۹۱)

DOR: <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.3.5.9>

چکیده

هر نویسنده‌ای در زندگی واقعی خود با افرادی روبه رو می‌شود که ذهن او را برای خلق شخصیت‌های داستان‌های برمی‌انگیزاند؛ نویسنده خردۀ اطلاعاتی را که از برخورد با شخصیت‌های گوناگون به دست آورده با نیروی تخیل خود در هم می‌آمیزد و کاراکترهای داستان‌های خود را می‌سازد؛ این پیش‌زمینه‌ی شکل‌گیری شخصیت‌های یک داستان، پروتوتایپ نام دارد. پژوهش پیش رو در نظر دارد با روش تحلیلی-توصیفی به تعیین پروتوتایپ‌های داستان «زنی که مردش را گم کرد» از «صادق هدایت» و رمان «کولی کنار آتش» از «منیرو روانی پور» بپردازد. از این رو ابتدا ساختار شخصیت‌های اصلی و فرعی هر اثر و نوع پروتوتایپ‌های آن مشخص می‌شود، سپس پروتوتایپ‌های این دو اثر باهم مقایسه می‌شوند. برآیند تحقیق نشان می‌دهد که «منیرو روانی پور» در خلق شخصیت‌های رمان «کولی کنار آتش» به شخصیت‌های داستان «زنی که مردش را گم کرد» توجه داشته است؛ همچنین هر دو نویسنده از «پروتوتایپ‌های طبقاتی» استفاده کرده‌اند با این تفاوت که دو نویسنده گروه‌های مختلف اجتماعی را مد نظر داشته‌اند؛ ویژگی‌های اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و روانی شخصیت‌های هر دو طبقه در وجود یک یا چند شخصیت از داستان مشاهده می‌شود.

واژه‌های کلیدی: ادبیات داستانی، پروتوتایپ، صادق هدایت، کولی کنار آتش، منیرو روانی پور

^۱. دانش‌آموخته‌ی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر (عج)، رفسنجان، کرمان، ایران. (نویسنده مسئول) // jalilarmita@yahoo.com

^۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ولی عصر (عج)، رفسنجان، کرمان، ایران. // mokhtar.komaily@gmail.com

۱- مقدمه

شخصیت داستانی «مهمترین عنصر منتقل کننده داستان و مهمترین عمل طرح داستان است» (عبداللهمیان، ۱۳۸۱: ۵۲). ماجرای هر داستانی حول یک شخصیت شکل می گیرد ماجرا از او شروع و به او ختم می شود، او ماجرا را پیش می برد و ماجرا او را (سناپور، ۱۳۸۳: ۴۵). شخصیت رشته حوادث را به وجود می آورد، به زعم میلان کوندرا «شخصیت شبیه سازی از موجودات زنده نیست، شخصیت موجودی تخیلی است، شخصیت من تجربی است» (کوندرا، ۱۳۶: ۱۱) نویسنده برای آفرینش آدم های داستانی اش کاملاً آزادانه عمل می کند ولی منشأ شخصیت آدم های داستانی نویسنده منحصر از راه تخیل سرچشمه نمی گیرد؛ نمونه های نخستینی که به گونه ای ذهن نویسنده را برای آفرینش یک یا چند شخصیت برمی انگیزد و به او مواد خام لازم برای خلق آن ها را می دهند، پروتوتایپ (prototype) نام دارد. (وهابی دریاکناری، ۱۳۹۶: ۳۶۶) پروتوتایپ در حوزه ادبیات داستانی و در معنای اولیه خود به پیشین نمونه ای گفته می شود که ذهن یک نویسنده را برای آفرینش یک شخصیت داستانی تحریک می کند. شناخت این پیشین نمونه ها ما را به شناخت ریشه های یک آفرینش ادبی رهنمون می سازد و فرایند شکل گیری یک شخصیت را تبیین می کند. «استفاده از پروتوتایپ برای نویسندگان چیره دست، نه یک انگاره برداری ساده، بلکه جریانی کشاکشی است. نمونه اولیه به عنوان یک نهاد (تز) با جریان ذهن و نیروی خلاقه نویسنده یا برنهاد (آنتی تز) برخورد می کند و حاصل این رویارویی، هم نهادی (سنتز) است که همانا کاراکتر خلق شده، توسط نویسنده است. این محصول، واجد بسیاری از عناصر موجود در نهاد و بر نهاد است؛ اما به گونه مطلق، هیچ یک از آنان نیست. کاراکتر ادبی با طی چنین روندی موجودیت مستقل می یابد» (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۶۰) دقیقیان نخستین کسی است که موضوع پروتوتایپ ها را در ادبیات داستانی ایران، مطرح می کند. وی در کتاب خود «منشاء شخصیت در ادبیات داستانی» پارامتر اصلی فرا گرد خلاقه تبدیل پروتوتایپ ها به تیپ های ادبی را تخیل هنرمندانه می داند. تخیل هنرمند در تار و پود یک پروتوتایپ نفوذ می کند و مانند ماده اسرار آمیزی از جسم سخت آن، سیالی شکل پذیر می سازد و سپس آن را مناسب سلیقه و اندیشه های خود و نیز مطابق طرح کلی اثر ادبی شکل می دهد. (همان، ۶۲-۶۳) پروتوتایپ ها در مسیرهای گوناگونی برای تبدیل شدن به کاراکترهای ادبی حرکت می کنند، گاهی چند پروتوتایپ در کنار هم قرار می گیرند تا شخصیتی را بسازند اما آنچه پروتوتایپ را از انواع دیگر متمایز می کند

تسلطی است که بر خطوط کلی شخصیت ادبی دارد. پروتوتایپ‌ها انواع گوناگونی دارند از جمله: پروتوتایپ تاریخی، هنرمند به عنوان پروتوتایپ، پروتوتایپ مذهبی، پروتوتایپ سیاسی، پروتوتایپ طبقاتی، گروه‌های انسانی به عنوان پروتوتایپ، پروتوتایپ‌هایی با منشأ ژورنالیستی، پروتوتایپ‌های ادبی، پروتوتایپ‌های اساطیری و حماسی، پروتوتایپ‌ها در زندگی خصوصی نویسندگان، پروتوتایپ‌ها در قلمرو خود زندگینامه، پروتوتایپ‌ها در زمینه‌های خاص و متمرکز، حالات و بیماری‌های روانی به عنوان پروتوتایپ، پروتوتایپ در حدیث نفس، پروتوتایپ تخیلی و پروتوتایپ فلسفی. (وهایی دریاکناری، ۱۳۹۴: ۳۶۷). پروتوتایپ‌های مورد نظر این پژوهش عبارتند از:

پروتوتایپ طبقاتی: نویسندگانی که یک طبقه اجتماعی را در دورانی خاص، به عنوان پروتوتایپ کلی اثر خود برگزیده‌اند، کوشیده‌اند تا در وجود یک یا چند کاراکتر خود، ویژگی‌های عمومی اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و روانی افراد آن طبقه را به تصویر بکشند. در بسیاری از آثار ادبی جهان علیرغم آنکه وجه غالب پروتوتیپ‌های شخصیت اصلی، جنبه طبقاتی آن‌ها نیست، ولی این جنبه به عنوان یک جنبه فرعی مورد نظر نویسنده بوده است. (دقیقیان، ۱۳۷۱: ۱۰۳)

حالات و بیماری‌های روانی به عنوان پروتوتایپ: برخی از نویسندگان می‌کوشند تا از دستاوردهای علم روانشناسی بهره‌برند و شخصیت‌های خود را در چارچوب‌های مشخص این علم قرار دهند. آنچه در درجه اول نویسنده را موفق به نشان دادن زوایای پنهان روح کاراکترها و نیز توصیف حالات بیمارگونه در وجود آن‌ها می‌کند، شناخت او از دستاوردهای روانشناسی و مطالعه این علم نیست؛ بلکه بررسی و تحقیق هنرمندانه در زندگی واقعی است که می‌تواند نویسنده هوشمند و موشکاف را حتی با کمترین مطالعات روانشناسی، موفق به خلق کاراکترهایی با ویژگی‌های روانی مختلف کند (همان: ۲۲۹)

پروتوتایپ در زندگی خصوصی نویسندگان: پروتوتیپ‌های موجود در زندگی خصوصی نویسندگان، اغلب زمینه‌ی ساختن و پرداختن شایعات بسیاری از افکار عمومی بوده است. نویسندگان بزرگ اغلب زندگی‌های پرتلاطم و دشواری داشته‌اند. به استثنای برخی از آن‌ها، شمار بسیاری از نویسندگان اغلب به سبب خاستگاه طبقاتی خود، محرومیت‌های بسیار کشیده‌اند. بسیاری از آن‌ها قدرت آثارشان را مدیون همین تب و تاب‌های شدید زندگی دشوار و پرزحمت خود می‌دانند. برخی معتقدند که «هنر، انتقام هنرمند از زندگی است.» این سخن آشکارکننده‌ی تمایل شدید هنرمند در به تصویر کشیدن

آن چیزهایی است که در زندگی دیده و تجربه کرده و بر روح و افکار او تأثیر پایدار گذاشته است (همان، ۱۸۷).

پروتوتایپ های ادبی: تأثیر برخی از آثار ادبی به حدی نیرومند است که نویسندگانی که بعدها می خواهند اثری با درون مایه ی مشابه با آن ها خلق کنند، نمی توانند از حیطه میدان مغناطیسی آن آثار رهایی یابند و در اینجاست که یک کاراکتر ادبی به نوبه خود به پروتوتایپ خلق یک کاراکتر ادبی دیگر تبدیل می شود. (همان، ۱۴۰)

۱-۱- پیشینه ی پژوهش

در زمینه تحلیل شخصیت های یک اثر، تعدادی پژوهش صورت گرفته است؛ از جمله: «تأملی در پی رنگ و شخصیت پردازی تهران مخوف» (رک: اکرمی و پاشایی: ۱۳۹۲) و «شیوه های شخصیت پردازی در رمان کلیدر» (رک: حیدری و وفايي: ۱۳۹۳)؛ همچنین مقاله «شخصیت و شخصیت پردازی در رمان نخل ها و آدم ها» (رک: خواجه پور و غلامی: ۱۳۹۱) و «شخصیت و شخصیت پردازی در رمان یک عاشقانه آرام» (رک: مسعودی فر: ۱۳۹۲) نیز در رابطه با شخصیت نگاشته شده است.

ولی در مورد «پروتوتایپ ها» تنها یک مقاله به نام «بررسی و مقایسه پروتوتایپ ها در رمان های «زمین سوخته» و «زمستان ۶۲»» (رک: وهابی و دیگران: ۱۳۹۴) نوشته شده است که برگرفته از پایان نامه ای با عنوان «بررسی و مقایسه ی منشاشخصیت در هشت رمان از نویسندگان مرد و زن دهه ی شصت» (رک: وهابی دریاکناری: ۱۳۸۹) به راهنمایی آقای دکتر علی اکبر عطرفی و مشورت آقای دکتر احمد تمیم داری در دانشگاه علامه طباطبائی است.

۲- بحث

فضیلت تقدم نوشتن داستان کوتاه فارسی، به اسلوب جدید، از آن جمال زاده است اما تبلور هنری داستان نویسی دو دهه ی اول قرن حاضر را در آثار صادق هدایت، خاصه در داستان های روانی او باید دید. (رحیمیان، ۱۳۸۵: ۸۶) مطالعات هدایت در زمینه های فرهنگ ایران باستان و دانش و باورهای عوام و ادبیات اروپایی و تفکر بودایی و مکتب های جدید و روانشناسی غرب از یک سو و گرایش عمیق او به مکتب ادبی سور رئالیسم از سوی دیگر، در شخصیت مستعد و استثنایی او تأثیری ژرف به جای نهاد به طوری که زبانزد خاص و عام شد. (همان، ۸۷) پس از صادق هدایت نویسندگانی دیگر پا به عرصه ی نویسندگی گذاشتند که در نوشتن آثار خود از خط فکری وی تأثیر پذیرفتند؛ یکی از این

نویسندگان منیرو روانی پور نویسنده‌ی بوشهری است؛ روانی پور از جمله نویسندگان زن برجسته ایرانی است که از سال ۱۳۶۷ با مجموعه داستان «کنیزو» نامش را در جریده عالم قصه‌نویسی ایران به ثبت رسانیده است. یک سال بعد با نوشتن اولین رمان خود به نام «اهل غرق» منتقدان ادبی را متوجه خود ساخت و در ردیف نویسندگان پیرو مکتب رئالیسم جادویی در کنار بزرگانی چون غلامحسین ساعدی و رضا براهنی درخشید. در رمان «کولی کنار آتش» روانی پور، شخصیت‌ها و پی‌رنگی مشابه با داستان کوتاه «زنی که مردش را گم کرد» از صادق هدایت مشاهده می‌شود از این رو پژوهنده در نظر دارد به صورت مقایسه‌ای به بررسی پروتوتایپ‌های این دو داستان بپردازد.

۱-۲- زنی که مردش را گم کرد

زرین کلاه دختر چهارده ساله‌ای است که در تاجیکستان کار می‌کند. در آن جا با مرد جوان زمختی به نام گل ببو آشنا می‌شود. بر خلاف رضایت مادرش با گل ببو ازدواج کرده و به تهران مهاجرت می‌کند. در شهر، گل ببو پس از مدتی بیکار و معتاد می‌شود. از زرین کلاه بهانه‌های دروغین و پیش پا افتاده‌ای گرفته و او را با شلاق، به باد کتک می‌گیرد؛ اما زرین کلاه از این شلاق‌ها نه تنها ناراحت نمی‌شود بلکه لذت هم می‌برد. چندی بعد گل ببو غیبتش می‌زند و زرین کلاه متوجه می‌شود که به دیار پدر و مادرش در مازندران رفته است. با رنج و مشقت خودش را به آن جا رسانده ولی وقتی به خانه گل ببو می‌رسد مادر گل ببو او را از در خانه می‌راند و می‌گوید که گل ببو زن تهرانی را طلاق داده است؛ گل ببو هم طوری وانمود می‌کند که انگار اصلاً زرین کلاه را نمی‌شناسد. در این هنگام ناگهان زن دوم گل ببو جلوی در نمایان می‌شود زنی که او هم نشانه کتک‌کاری‌های گل ببو را در بدنش دارد و زرین کلاه را به حسادت وامی‌دارد. زرین کلاه بچه‌اش را با بی‌مهری تمام جلوی در خانه می‌گذارد و تک‌وتنها راهی می‌شود. او در راه مردی را می‌بیند که بسیار شبیه گل ببوست. سوار الاغش شده و با او در مسیری که نمی‌داند به کجا ختم می‌شود به راه می‌افتد.

۱-۱-۲- شخصیت‌های اصلی

زرین کلاه: زرین کلاه چهارده سال دارد، بعد از به دنیا آمدن، پدرش می‌میرد و مادرش بدقیمی او را مسبب این مرگ می‌داند. او کودکی سختش را پشت سر می‌گذراند و در فصل انگور چینی به کارگری اهل مازندران دل می‌بندد. شخصیت زرین کلاه نسبتاً پویا است چنانکه در ابتدای داستان پس از عاشق شدن، از ماندن و به انتظار گل ببو نشستن خسته می‌شود و با آراستن خود سعی دارد توجه گل ببو را به خود جلب کند و این‌گونه در ابراز عشق پیش‌قدم می‌شود؛ همچنین در پایان

داستان بعد از دیدن گل ببو و زن دومش هیچ گونه اصراری برای ماندن نمی کند بچه اش را می گذارد و همراه مردی دیگر می رود. نقطه عطف زندگی این شخصیت را شاید بتوان هنگامی دانست که از خانه ی گل ببو رانده می شود. «زرین کلاه تمام زندگی اش، جوانیش، نفرین مادرش، بعد آن شب مهتاب که با گل ببو به تهران می آمد، نفرین مادر گل ببو همه از جلوش گذشت. اگر چه تشنه و گرسنه بود ولی ته دلش خوشحال شد. نمی دانست چرا سوار شده و به کجا می رود، ولی با وجود همه این ها با خودش فکر کرد: شاید این جوان هم عادت بشلاق زدن داشته باشد و تنش بوی الاغ و سر طویله بدهد!» (هدایت، ۱۳۳۱: ۷۷)

گل ببو: گل ببو کارگری است که با اندام ورزیده، گردن کلفت، لبهای سرخ، و بازوهای سفید که رویش مو درآمده بود و مخصوصاً چالاکی که در جابه جا کردن لولاهای وزین نشان می داد دل زرین کلاه را برد. (همان، ۵۰-۵۱) نمی توان او را شخصیتی پویا دانست زیرا در طی داستان هیچ گونه تغییری در او مشاهده نمی شود. او با وجود کار کردن همیشه به دنبال آسایش و راحتی است و در نهایت به خواسته اش می رسد. قطعاً زنی پیدا نمی شود که شیفته او شود؛ اما زرین کلاه به علت روحیه خاص نابهنجار و ظلم پذیری و همچنین نابسامانی های زندگی خانوادگی که با آن ها دست به گریبان است او را می پذیرد و با میل و رغبت با او ازدواج می کند. به نظر می رسد این شخصیت مورد تنفر نویسنده است. در حقیقت این شخصیت نماد مردی تن پرور، خوش گذران و بی مسئولیت است. سنگدلی او نسبت ب زرین کلاه در پایان داستان آشکار می شود. گل ببو به او رک نگاه کرد و گفت: -برو برو من تو را نمی شناسم (همان: ۷۳). زرین کلاه فهمید که قافیه را باخته است، نگاه خودش را به صورت گل ببو دوخت ولی صورت او خشمناک و چشم هایش به حالت درنده ای بود که تا کنون در او سراغ نداشت. حالتی بود که نشان می داد زندگی اش تأمین شده، ارباب شده و به آرزوی خودش رسیده. نمی خواهد به خودش دغدغه راه بدهد و از نگاه تحقیرآمیزی که باو می کرد پیدا بود که اصلاً حاضر نیست او را ببیند. (همان، ۷۴)

مهربانو: مهربانو نزدیک ترین شخص به زرین کلاه است، در شرایط سختی که برای زرین کلاه پیش می آید به مهربانو و مادرش پناه می برد. او دختری است دلسوز که توانسته دور از چشم دیگران عشقی ممنوعه را در سر بپروراند، دل بستگی زرین کلاه را منکر نمی شود و برای به هم رساندن زرین کلاه و گل ببو تلاش می کند. مهربانو برای زرین کلاه از مناسبات محرمانه خودش با شیرزاد پسر ماندگار علی نقل کرده بود. (همان، ۵۱) زرین کلاه برای مهربانو درد دل کرد و از بیخوابی خودش و

نذری که کرده بود همه را برایش گفت. باهم مشورت کردند و مهربانو باز هم به او دلداری داد و قرار گذاشت با مادرش در این خصوص مذاکره کند. (همان، ۵۶)

مادر زرین کلاه: یکی دیگر از شخصیت‌های منفور نویسنده مادر زرین کلاه است. او شخصیتی ایستاست، در طی داستان هیچ‌گونه مهر و محبت مادرانه در او دیده نمی‌شود و همیشه در حال نفرین کردن است. مادر، « برای عروسی زرین کلاه یک دست لباس سرخ گرفت. ولی هر تکه آن را که می‌برد نفرین و ناله می‌کرد و می‌گفت: الهی روی تخته ی مرده شور خونه بیفتد و ربیری عروسیت عزا بشود با این شوهر لر پاپتی که پیدا کردی!» (همان، ۵۹) زرین کلاه در پایان داستان دلیل بی‌مهری به پسرش را رفتاری می‌داند که از مادرش آموخته است. زرین کلاه دیگر خیال نداشت که برگردد و حتی ماچ هم به بچه‌اش نکرد. چون این بچه بدرد او نمی‌خورد، فقط یک بار سنگینی و نان‌خور زیادی بود و حالا آن را از سرش باز کرده همانطوریکه او را گل ببو و زاده بود و مادر خودش او را رانده بود، همانطوریکه مهر مادری را از مادرش آموخته بود، نه او احتیاجی به بچه‌اش نداشت. (همان، ۷۵)

۲-۱-۲- شخصیت‌های فرعی

زن گل ببو: زن دوم گل ببو در واقع تکرار شخصیت زرین کلاه است. زرین کلاه در خانه ی گل ببو زنی را می‌بیند که مانند خودش کبودی‌هایی روی تن و بدنش است و می‌فهمد که او زن گل ببو ست. «زن زرد لاغری با چشم‌های درشت کنار او آمد و خودش را به گل ببو چسپانید. داغ شلاق به بازو و پیشانی او دیده می‌شد می‌لرزید و بازوی گل ببو را گرفته بود مثل اینکه می‌ترسید شوهرش را از دست او بگیرند.» (همان، ۷۳)

مادر گل ببو: «زرین کلاه در خانه ی گل ببو زنی که شبیه مادر خودش دست‌های استخوانی را تکان می‌داد و به زبانی که نمی‌فهمید فحش و نفرین می‌کرد، می‌بیند». (همان، ۷۴) جز نقش‌های اصلی دسته‌ای دیگر از نقش‌های محوری داستان «زنی که مردش را گم کرد»، مادرهای داستان هستند که بسان حلقه‌های نامرئی‌ای می‌باشند و شخصیت‌های مرد و زن داستان (گل ببو و زرین کلاه) را به هم پیوند می‌زنند. این زن متعلق به نسل قبل تر است ولی بازخورد و نتیجه رفتارها و کنش‌ها و واکنش‌هایش را در فرزندش می‌بینیم. هدایت به نوعی با دخیل کردن این زن در داستانش قصد داشته تأثیر مستقیم و اجتناب‌ناپذیر تربیت، وراثت و محیط خانواده را بر روی فرزندان به ما یادآوری کند. آنچه که سینه به سینه و نسل به نسل خواسته یا ناخواسته به میراث گذاشته می‌شود

و راه گریزی از آن نیست. زنی آبله رو و دارای دست‌هایی استخوانی که از زبان و گفتارش نفرین و تهمت می‌بارد.

آژان: اعجاز هدایت در آن جاست که از عناصر قصه‌اش نهایت استفاده را می‌برد تا ظالم پروری، مظلوم پروری و تحکم حاکم بر جامعه را جلوی دیدگان ما به نمایش در آورد. در آغاز ما با آژانی رو به رو می‌شویم که بخشی از خود گل ببو است. مردی خودخواه که با دیدن زرین کلاه به سؤال پیچ کردن او می‌پردازد. «می‌روی مازندران چه بکنی؟» (همان، ۴۶) و یا «مگر شوهرت گم شده؟» (همان: ۴۶) لحنی تحکمی که در سایر مردان داستان هم به وضوح دیده می‌شود. هدایت به طرز ظریفی با اشاره‌ای سمبلیک و استفاده از کاراکتر آژان خواسته استبداد مطلقه و قدرت بی‌چون و چرای حکام زمانه‌اش را یادآور شود که به خود این اجازه را می‌دهند به سادگی در زندگی شخصی مردم سرک بکشند.

مرد خر سوار: «مردی است با ظاهری طبیعی همچون دیگر مردانی که تا آن روز زرین کلاه می‌بیند؛ زرین کلاه پیش خودش فکر می‌کند شاید او هم مانند گل ببو باشد و با این تصور با او همراه می‌شود». (همان: ۷۷) این مرد در نقش منجی برای زرین کلاه ظاهر می‌شود.

۳-۱-۲- پروتوتایپ های انتخابی نویسنده

به نظر می‌رسد هدایت برای نگارش داستان «زنی که مردش را گم کرد» از «پروتوتایپ‌های طبقاتی» و «پروتوتایپ‌های حالات و بیماری‌های روانی به عنوان پروتوتایپ» استفاده کرده باشد.

۳-۱-۳-۱- پروتوتایپ‌های طبقاتی

پروتوتایپ غالب این داستان «پروتوتایپ طبقاتی» است. نویسنده، گروه‌ها و طبقه‌های ضعیف و آسیب‌پذیر جامعه را به عنوان پروتوتایپ کلی اثر خود انتخاب می‌کند؛ او تلاش دارد تا در شخصیت‌های داستان خود اوضاع اجتماعی، اقتصادی، سیاسی و روانی این طبقه را به نمایش بگذارد. برای مثال: «زرین کلاه» نماینده‌ی قشر زنان کارگر و ستم دیده است؛ «گل ببو» نماد مردان ظالم و تن پروری ست که برای رسیدن به راحتی، آرامش و ثروت حتی از زن و بچه‌شان نیز می‌گذرند؛ «مادر زرین کلاه» نماد زنان بی‌سواد و خرافاتی است و «مهربانو» نماد زنانی ست که در ظاهر از قوانین پیروی می‌کنند ولی در واقع هنجار گریزند.

۳-۱-۳-۲- حالات و بیماری‌های روانی به عنوان پروتوتایپ

در داستان «زنی که مردش را گم کرد» شخصیت «گل ببو» ظاهر زیبا و گیرایی ندارد و طوری نیست که بتواند زنی را مجذوب خودش کند، اما «زرین کلاه» به سویش جلب شده و با او ازدواج می کند. این کشش زرین کلاه چندین دلیل دارد: اولین دلیل وجود مادری نامهربان و مقتدر است که اسباب این گریز را مهیا می سازد. دلیل دوم روحیه خودآزار زرین کلاه است چرا که می بینیم وقتی توسط گل ببو کتک می خورد و مورد ضرب و شتم واقع می شود نه تنها معترض نمی شود بلکه لذت هم می برد. این خود کنایه ای است به اوضاع فلاکت بار و زن ستیز جامعه که به زن می قبولاند باید آن چه را به تو دیکته می شود با میل و رغبت بپذیری و حتی لذت هم ببری زیرا همان طور که در بخش پایانی داستان می بینیم این تحمیل و پذیرش تنها از جانب زرین کلاه نیست و زن دوم گل ببو هم که در قسمت کوتاهی از داستان ظاهر شده نشانه های شلاق خوردن هایش توسط گل ببو را در بازو و پشانی دارد. این کشش و گرایش «زرین کلاه» تا حدی پیش می رود که پس از غیب شدن «گل ببو» باز هم بچه به بغل راهی دیاری دور و ناشناخته می شود تا شوهر گم شده اش را بیابد؛ «زرین کلاه» از شدت عطشی که برای دیدار «گل ببو» دارد تمام مردهایی را که در مسیرش با آن ها رو به رو می شود، شبیه به او می بیند: «در شاهی، اتومبیل ایست کرد. هوا کم کم تاریک می شد. ساختمان های تازه ساز، آمد و رفت مردم سبزه، مردهایی که قبای آبی، گیوه و تنبان آبی پوشیده بودند درست شبیه گل ببو بودند» (همان: ۷۳)

۲-۲- کولی کنار آتش

آینه دختری کولی است که به رسم قافله (اجتماع کولی ها) برای مهمانان (مانس ها) می رقصد و پول دریافت می کند. آینه با یکی از مهمانان که نویسنده است آشنا می شود و آشنایی اش با او گسترش می یابد تا آنجا که به خانه مرد در شهر می رود و برخلاف سنت های حاکم بر قبیله با مرد نویسنده ارتباط برقرار می کند. بعد از مدت کوتاهی این رابطه آشکار و آینه رسوا می شود. در نتیجه مردان قافله او را مجازات می کنند. به رسم قبیله پنج روز مردان قافله به نوبت با شلاق به جان او می افتند تا اعتراف کند که خود را تسلیم چه کسی کرده است؛ اما وی حاضر نمی شود نام او را بازگو کند. در نتیجه قافله او را از خود می راند، تنها و نیمه جان رهایش کرده و از آنجا کوچ می کند. پدر که نمی تواند با قانون قافله مخالفت کند، پیش از کوچ، کوزه ای پر از پول برای وی به جامی گذارد. آینه با التیام یافتن زخم هایش برای یافتن مرد نویسنده به شهر می رود؛ اما می فهمد که نویسنده مهمان نوروزی بوده و از آنجا رفته است. مدتی سرگردان در شهر بوشهر می ماند. در این میان مردی به نام «شکری»

که خود را دوست پدر آینه معرفی می کند، وی را با فریب به خانه خود می برد تا از وی سوءاستفاده کند؛ اما آینه شبانه از آن خانه می گریزد ولی از شدت ترس قدرت تکلم خود را تا مدتی از دست می دهد، از بوشهر می گریزد و به کمک راننده کامیونی به سوی شیراز می رود. راننده با مهربانی با او برخورد می کند. وی حتی آینه را به قافله باز می گرداند و از پدرش می خواهد او را ببخشد؛ اما قافله آینه را نمی پذیرد. راننده قصد دارد آینه را نزد دخترش ببرد؛ اما در میان راه، آینه توسط پلیس دستگیر می شود و با یک اتوبوس مسافری به شیراز می رود. در شیراز سرگردان می شود، و در میان خیابان خوابها روزگار می گذراند. آینه به گورستان می رود و شب را در کنار زنی سوخته سپری می کند؛ اما به دلیل درگیری بین ولگردها در گورستان، آنجا را ترک می کند. سپس همراه همان زن سوخته اتاقی اجاره می کند. آینه و زن سوخته روزها کار می کنند تا اجاره خانه ای را بدهند که در آن زندگی می کنند و هزینه زندگی شان را به دست آورند. آینه، مریم، دختر راننده را به کمک یکی از دوستانش به نام نیلی پیدا می کند. مریم دانشجویی است که ضمن داشتن افکار چپ به فعالیت های سیاسی هم می پردازد. وی به آینه خواندن و نوشتن می آموزد. با اوج گرفتن مبارزات سیاسی، نیلی از کشور خارج می شود. آینه که مریم را غرق در مبارزات می بیند، او را ترک می کند و دوباره سرگردان می شود. بنابراین تصمیم می گیرد به بوشهر بازگردد؛ اما در گاراژ با راننده کامیون دیگری آشنا می شود. راننده وی را به بندرعباس می برد و با او ازدواج موقت می کند، اما پس از مدت کوتاهی راننده هم آینه را رها می کند و می رود. آینه دوباره برای یافتن مانس اش (مانس نویسنده) به تهران می رود و در هتلی نزدیک دانشگاه اقامت می کند. روزی جلوی بیمارستان سوانح و سوختگی با سه زن به نام های قمر، سحر و گل افروز آشنا می شود. مدتی با آنها در خانه ای اجاره ای زندگی می کند و در کارخانه ای مشغول به کار می شود. قمر و سحر در تظاهرات خیابانی کشته می شوند و آینه برای یافتن گل افروز به کلیسای راهنمایی می شود و کشیش کلیسا او را به استاد نقاشی معرفی می کند. آینه نقاشی می آموزد و خود، استاد می شود. او که اکنون فرد معروفی شده، تصمیم می گیرد به دنبال یافتن قبیله به جنوب برود وی زمانی به قبیله می رسد که پدرش در حال مرگ است. پدر آینه را با آغوش باز می پذیرد و با آرامش از دنیا می رود. در پایان نویسنده سراغ فرزانه نقاش را می گیرد. فرزانه نقاش کسی است قصه را از روی تابلوهای او نوشته است.

آینه: آینه شخصیتی پویا دارد، او پس از تحمل درد و رنج فراوان نقاشی ماهر می شود و به سوی قبيله ای که حالا دیگر کوچ نمی کند می رود. او دخترک کولی از کولیان اطراف بوشهر بود، که در ازای رقصش از میهمانان - یا به اصطلاح خودشان مانسها پول می گیرد. می رقصید دستها کشیده رو به آسمان به تنش پیچ و تاب می داد موهای سیاه و بلندش را در هوا پرباشان می کرد و با آهنگ نی که عوض می شد می چرخید پاهایش را محکم به زمین می کوبید و مانند شعله ای آتشی نیلگون که باد به جانبش تاخته باشد تن جوان و زنده اش را به سوی مانسی می کشید. نگارنده معتقد است از آن جهت که نوشتن رمان کولی کنار آتش نه سال به طول می کشد حوادث داستان از سیر طبیعی خود که زندگی دختری کولی است دور می شود و به مسائل روز عصر نویسنده، نقد و اعتراضات سیاسی کشیده می شود. آینه به تهران می آید و در اعتراضات و اغتشاشات حضور پیدا می کند. سرمان را که چرخانیم دیدیم میدان پر از جوان شده پرچمها و پارچه هایی که رویش نوشته بودند در یک چشم به هم زدن بالا رفت و صورت قمر بی رنگ شده بود، بی رنگ بی رنگ، لب هایش می لرزید و می گفت: امشب آسمون ستاره بارونه. (همان: ۲۳۳)

مانس: میهمان (مانس) قد بلندی داشت صورت سیاه چرده اش زیر نور ماه انگار دوباره مسی شده بود و آن پیراهن چهارخانه ی زرد و سبز که حالا نقره ای می زد و سبیلی پر پشت که با روشنایی شعله ی کبریتی که کشیده بود تا سیگاری بگیراند، روشن تر دیده می شد (همان: ۶) مانس حضور پررنگی در داستان ندارد ولی همه حوادث به گونه ای با او در ارتباطند؛ نمی توان او را شخصیتی پویا دانست زیرا تغییری در شخصیت او از ابتدا تا انتهای داستان مشاهده نمی شود.

ماه زاده: ماه زاده نزدیک ترین دوست آینه است. «او آخرین کسی بود که از غربت شهر می آمد. از دور آستین پیراهنش را بالا زد و النگوهای شیشه ای را نشان داد، آینه به جانبش رفت. دستی به النگوهایش کشیده: به چه قیمتی خریدی؟ گران! اما نه به قیمت جانم، ماه زاده قاه قاه خندید، چرخ جلولی آینه زد، دستان پر النگویش را در هوا تکان داد و به جانب چادرش راه افتاد.» (همان: ۱۶) این شخصیت نماد زنانی ست که قوانین در ظاهر دست و پایشان را بسته ولی در باطن با آزادی تمام روزگار می گذرانند.

راننده کامیون: مردی شاید چهل ساله لاغر اندام، با پوست شکلاتی، صورتی استخوانی و فک های به هم فشرده او را می پاید. مرد دستان پر از گریس و روغنش را با پارچه ای پاک می کند، پارچه را گوشه ای می اندازد، در کامیونش را می بندد، دست توی جیبش می برد، به آینه اشاره می کند. آینه

به جنبش می رود. (روانی پور، ۱۳۷۸: ۱۵۷) «فک و فامیلت کجان؟» «ندارم.» «پدري...مادري...» «مال کدام ولایتی؟» آینه بقچه‌ی کوچکش را باز می‌کند، شناسنامه‌ای از توی آن در می‌آورد، به مرد می‌دهد. مرد نگاه می‌کند. «گناوه‌ای هستی و... خوب طلاق هم گرفتی.» جمله دوم را آهسته با خودش می‌گوید (همان: ۱۶۱) راننده دختر را عقد می‌کند و مدت کوتاهی او را از بی‌سرپناهی در می‌آورد ولی در نهایت وقتی پی می‌برد دوستان آینه فعالیت‌های سیاسی دارند، جان خود را در خطر می‌بیند و ناپدید می‌شود. این شخصیت در کنار ظاهر موجه و قابل قبول، باطنی پر جنب و جوش، سیاسی، بدبین دارد که در نهایت با فرار از خانه، آینه بار دیگر دچار بحران می‌شود.

نیتوک: نیتوک پیرزنی است که خبرها را از مرده‌ها می‌شنود او تمام قصه‌ها را می‌داند و چه بسا قصه‌ها که با کلامش آغاز می‌شود. «اگر دروغ باشد، بدا به حال دروغگو...» سکوت. سکوت قافله و پوزخندی که بر لبان نیتوک سرک می‌کشد. «نیتوک بگو از که کشیدی؟» «باد...» پدر فریاد کشید: «نیتوک: راستش را بگو، خبر را مرده‌ها به تو داده‌اند یا زنده‌ای از سر عناد...» «روح مرده‌ای بود، پیرشده از خفت قافله...» کیمیا، تو گران‌ترین مهره‌ات، مهره‌ی مار را از توی صندوق در می‌آوری با دستانی که ریشه گرفته جلو نیتوک می‌گیری، پیرزن با اخمی تخت سینه‌ات می‌کوبد و با سه بار جیغی که مانند جغد می‌کشد، پدر را به داخل چادر می‌کشانند. نیتوک معتقد است این آبروریزی فقط با تنبیه آینه پاک می‌شود و بعد هم کوچ قافله. (همان: ۳۴-۳۳) در «کولی کنار آتش» بحران شکل گرفته در ابتدای داستان بر حول محور این شخصیت می‌گردد، او با دست‌آویزی که دارد مردان قبيله را تحریک می‌کند که آینه را از قافله بیرون بیاورند و این‌گونه داستان از حالت تعادل خارج می‌شود.

۲-۲-۲- شخصیت‌های فرعی

زن چهره سوخته: فانوس را بالا گرفت، آینه برای لحظه‌ای چشمانش را بست. زنی با صورت سوخته‌ی کش آمده و پلک چشمانش آب شده با دستی پلاسیده، دستی که فانوس را بالا گرفته بود میان خود و آینه. (روانی پور، ۱۳۷۸: ۸۹) زن چهره سوخته مدتی با آینه زندگی می‌کند؛ «کسی هم بود که مرا دوست می‌داشت، قرارمان نیمه‌های شب بود با هم دور از چشم مردم سرچشمه می‌رفتیم و به آب می‌زدیم، آن شب جلو پنجره آمد سوتی زد و تا من گردن کشیدم با دست به دیگران علامت داد. آمدند. همه دستانشان را با پارچه‌ای پوشانده بودند، آنوقت سوار قاطرم کردند چند ساعت را تا نزدیک جاده‌ی خاکی با من آمدند و با برآمدن خورشید دست و پایم را به قاطر بستند، روی

موهایم نفت ریختند و آتش زدند، دم قاطر را هم آتش زدند... قاطر دیوانه شده بود و می گریخت و بعد توی بیمارستان گناوه به هوش امدم، راننده کامیونی مرا پیدا کرده بود». (همان: ۹۲) این شخصیت نماد زنانی است که با شرایط پیش آمده وفق پیدا می کنند و چنان در آن شرایط غرق می شوند که آرزوهایشان به دست فراموشی سپرده می شود البته این فراموشی از سر ناچاری است زیرا قدرت لازم که همان زیبایی زن است از او گرفته شده است.

پدر آینه: آینه برای مهمانان قافله می رقصد و از این طریق پول زیادی برای پدر به دست می آورد. «حالا روبه روی مانسی نشسته بود...، چندین شب بود که می آمد... پدر گفت بود: «آدم حسابی خوش برقص». (همان، ۲) پس از فاش شدن راز آینه و مانس پدر علیرغم میل باطنی دختر را از قافله بیرون می اندازد. «اگر دروغ باشد، بدا به حال دروغ گو... سکوت سکوت قافله و پوزخندی که بر لبان نیتوک سرک می کشید»، «نیتوک بگو از که کشیدی؟» «باد...» پدر فریاد کشید: «نیتوک: راستش را بگو، خبر را مرده ها به تو داده اند یا زنده ای از سر عناد...» (همان: ۳۳) می توان این شخصیت را یکی دیگر از عوامل اصلی خارج کردن داستان از تعادل دانست زیرا اوست که با معرفی کردن مانس به آینه مقدمات آشنایشان را فراهم می کند. در پایان داستان پدر پس از دیدن آینه به راحتی می میرد و این به نوعی ندامت او از بیرون راندن آینه را می رساند با این وجود این شخصیت ایستاست و اندک تغییر رفتار قبل از مرگ را نمی توان با تغییر کلی در شخصیت یکی دانست.

مردان: مردهای اجتماع رمان کولی کنار آتش، چهره های تحکم آمیز و منفی دارند. «این پول را بگیر آینه شاید لازمت بشه، این جمله را ناوایی گفت، وقتی که هیچ کس توی دکان نبود و «شوفر تاکسی» وقتی هیچ کس توی تاکسی نبود و پاسبان سر چهارراه وقتی در خیابان آیند و روندی نبود، وقتی آینه گفت: «نمی خواهم آقا» و فردا ناوایی و شوفر تاکسی و پاسبان با او طوری دیگر تا کردند.» (همان: ۵۸-۵۹)

زنان: در رمان کولی کنار آتش نه تنها قهرمان داستان، آینه بلکه همه ی زنان تنهای اجتماع امنیت ندارند، زنانی چون گل افروز، سحر، قمر، مریم و نیلی نیز اگر چه بر خلاف آینه صاحب اعتبار خانوادگی و مال و مکنث هستند، اما چون با دولت در افتاده اند، امنیت ندارند. اغلب زنان در داستان برای به دست آوردن امنیت از دست رفته ی خود به دنبال سایه ی یک مرد هستند. قمر شوهر را سایه ی زن می داند. (همان: ۲۰۵) البته شخصیت مریم نیز به عنوان دانشجویی که فعالیت های سیاسی دارد، نسبت به بقیه شخصیت هایی که آینه با آنها آشنا می شود، عمیق تر و پخته تر و

منسجم‌تر است. علاوه بر آن، مریم و شیوه زندگی او بیش از هر شخصیت دیگر بر آینده تأثیر می‌گذارد و زندگی و در واقع شخصیت آینده را تغییر می‌دهد. به این ترتیب جهان نگری غالب در این رمان مربوط به مریم است.

۱-۲-۲- پروتوتایپ‌های انتخابی نویسنده

به نظر می‌رسد هدایت برای نگارش داستان «زنی که مردش را گم کرد» از «پروتوتایپ‌های طبقاتی»، «پروتوتایپ‌های زندگی خصوصی نویسندگان» و «پروتوتایپ‌های ادبی» استفاده کرده باشد.

۲-۲-۲- پروتوتایپ‌های طبقاتی

در واقع «پروتوتایپ طبقاتی» پروتوتایپ غالب این داستان است؛ قوم بومی آینده و پدرش در جهان داستان از اهمیت فرهنگی و جامعه‌شناختی بسیاری برخوردار است زیرا بر اساس خاستگاه بومی و فرهنگ سنتی‌شان در مقابل شخصیت‌های مریم و نویسنده قرار می‌گیرند که نماینده طبقه اجتماعی روشنفکر و نواندیش هستند. در جهان واقعی نویسنده رمان، یعنی منیرو روانی پور و در دیگر آثار وی طبقه اجتماعی اقوام بومی نقش زیادی را بر عهده دارند.

۳-۲-۲- پروتوتایپ‌های زندگی خصوصی نویسندگان

در گزارشی از جلسه پرسش و پاسخ منیرو روانی پور از وی پرسیده می‌شود، آیا در سفر (داستان) از خود مردم آن مناطق می‌نویسید؟ پاسخ می‌دهند: در بخش گورستان در «کولی کنار آتش» یک شب بمباران که همه داشتند از شهر خارج می‌شدند به آژانس زنگ زدم، گفتم: تاکسی می‌خواهم، پرسید: کجا می‌روید، گفتم: قبرستان. رفتم «بهشت زهرا» اتفاقاً آن شب پالایشگاه را زدند، صحنه گورستان در کولی هم فضای آن شب است. در بهشت زهرا، چاقوکش‌ها که آنجا آمده بودند. همچنین سؤال می‌شود، درباره‌ی صحنه گورستان در کولی کنار آتش بگوید؟ پاسخ می‌دهند: در حقیقت نوشتن برای من پناهگاه است. آن شب در آن فضا، مرده‌ها، چاقوکش‌ها، بمباران، آتش پالایشگاه، من در واقع از دست همه‌ی آن‌ها به نوشتن پناه بردم که نترسم؛ که بتوانم خودم را با آن فضا نجات بدهم؛ و یا صحنه‌ی کارخانه، من یک سال در کارخانه کار کردم. آن فضا حقیقی است و تجربه شخصی من است. وقتی آنجا می‌گویم کرم سوزن سوزن می‌شود این واقعیت است. (ماه و ادبیات و فلسفه، ۱۳۷۸: ۶۱ شهریور و مهر)

۴-۲-۲- پروتوتایپ‌های ادبی

کارکردهای شخصیت «آینه» در شخصیت «زرین کلاه» نیز دیده می شود؛ هر دو قهرمان داستان اند، طبق رسوم مردم خود کار می کنند، به مردانی که از دیاری دیگر می آیند دل می بندند و پس از مدتی آن ها را از دست می دهند؛ در دو داستان شخصیت های اصلی و اغلب شخصیت های مطرح و مهم از میان «زنان» برگزیده شده اند. قهرمان داستان «زنی که مردش را گم کرد» یک زن است، از میان ۴ شخصیت اصلی داستان ۳ شخصیت زن هستند، قهرمان رمان «کولی کنار آتش» نیز یک زن است و از میان ۵ شخصیت رمان ۳ شخصیت زن هستند. شخصیت «گل ببو» در برابر شخصیت «مانس» قرار می گیرد، هر دو مردانی اند که از شهری دیگر می آیند و شعله ای عشق را در دل دختران جوانی که خود از زیباترین های قوم خودند، روشن می کنند و پس از مدتی ناپدید می شوند. شخصیت «مردخرسوار» در داستان «زنی که مردش را گم کرد» همان شخصیت «راننده کامیون» در داستان «کولی کنار آتش» است، هر دو مردانی اند که ناخواسته بر سر راه قهرمانان زن دو داستان قرار می گیرند ولی نمی توانند علاقه ای قوی و پایدار نسبت به دو زن بسازند و در نهایت حفظ کنند. همچنان که «ماه بانو» در مقابل شخصیت «ماه زاده» قرار می گیرد، دوستانی که از خواهر به زنان داستان نزدیک ترند، در واقع از قوانین مردم خود پیروی نمی کنند ولی در ظاهر خود را با شرایط موجود وفق دادند و همچنین به نوعی هر دو یارِ دیگر قهرمانان اند. شخصیت «مادر زرین کلاه» در مقابل شخصیت «نیتوک» در داستان «کولی کنار آتش» است، هر دو شخصیت قهرمانان را نفرین می کنند و عامل بدبختی و سیاه روزی خانه و قافله را خطاهای قهرمانان می دانند. «زنی که مردش را گم کرد» و «کولی کنار آتش» فضا و محیطی روستایی و قبیله ای را به تصویر کشیده اند. خوانندگان در طی مطالعه از جزئی ترین حوادث و لایه های پنهان زندگی این قشر مطلع می شوند البته زبان «کولی کنار آتش» بیشتر به زبان مردم جنوب نزدیک است؛ منیرو روانی پور از کلمات و اصطلاحات این مردم در داستانش استفاده کرده است.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۳- نتیجه گیری

نویسنده از شخصیت های گوناگونی که در طول زندگی با آنان مواجه می شود الگو می گیرد و در ساخت شخصیت های داستانش از آنان استفاده می کند؛ اطلاعاتی که در کنار هم قرار می گیرند و

نویسنده را در ساخت شخصیت‌ها یاری می‌کنند پروتوتایپ نام دارد. با بررسی داستان «زنی که مردش را گم کرد» و «کولی کنار آتش» مشخص شد که صادق هدایت در خلق کاراکترهای داستانش از «پروتوتایپهای طبقاتی» و «پروتوتایپهای حالات و بیماریهای روانی به عنوان پروتوتایپ» استفاده کرده است؛ منیرو روانی پور در آفرینش کاراکترهای رمانش علاوه بر «پروتوتایپهای طبقاتی» و «پروتوتایپهای زندگی خصوصی نویسندگان» از «پروتوتایپهای ادبی» استفاده کرده است. همچنین هر دو نویسنده در خلق شخصیت‌های داستانی‌شان از «پروتوتایپهای طبقاتی» بهره برده‌اند با این تفاوت که آن‌ها گروه‌های مختلف اجتماعی را انتخاب کرده‌اند؛ صادق هدایت نمونه‌ای از مردم روستایی ساکن مازندران را تصویر می‌کند و منیرو روانی پور نیز مردمان کولی بوشهر را در برابر شخصیت‌های تحصیل کرده و دانشگاهی قرار می‌دهد؛ منیرو روانی پور با در نظر داشتن شخصیت‌های موجود در داستان «زنی که مردش را گم کرد» به خلق شخصیت‌های داستانش پرداخته از اینرو پروتوتایپ‌های ادبی شگل گرفته است. در نهایت با مقایسه‌ی دو متن مشخص می‌شود که پی‌رنگ و شخصیت‌های داستان «زنی که مردش را گم کرد» در رمان «کولی کنار آتش» تکرار شده‌اند از این رو به نظر می‌رسد منیرو روانی پور در نگارش «کولی کنار آتش» از داستان «زنی که مردش را گم کرد» صادق هدایت تأثیر پذیرفته است.

منابع

- اکرمی، میرجلیل و محمد پاشایی (۱۳۹۲) «تأملی در پیرنگ و شخصیت پردازی تهران مخوف»، فنون ادبی، س ۵، ش ۲، صص ۱-۲۰.
- حیدری، فاطمه و فرناز وفایی دیزجی (۱۳۹۲)، «شیوه های شخصیت پردازی در رمان کلیدر»، پژوهشهای نقد ادبی و سبک شناسی، س ۴، ش ۲، صص ۹۵-۱۲۷.
- خواجه پور، فریده و ذوالفقار علایی (۱۳۹۲) «شخصیت و شخصیت پردازی در رمان نخل ها و آدم ها»، فنون ادبی، س ۵، ش ۲، صص ۱۰۹-۱۲۲.
- دقیقیان، شیرین دخت (۱۳۷۱) منشأ شخصیت در ادبیات داستانی: پژوهشی در نقش پروتوتایپ ها در آفرینش ادبی، تهران: نویسنده.
- رحیمیان، هرمز (۱۳۸۵) ادبیات معاصر نثر/ ادوار نثر فارسی: از مشروطیت تا انقلاب اسلامی، تهران: مهر.
- روانی پور، منیرو (۱۳۷۸) کولی کنار آتش، تهران: نشر مرکز.
- (۱۳۸۳) اهل غرق، تهران: نشر قصه.
- سناپور، حسین (۱۳۸۳) ده جستار داستان نویسی، تهران: چشمه.
- کوندرا، میلان (۱۳۶۸)، هنررمان، ترجمه پرویز همایون پور، تهران: نشر گفتار.
- «گزارشی از جلسه پرسش و پاسخ منیرو روانی پور» (۱۳۷۸) در کتاب ماه و ادبیات و فلسفه، شهریور و مهر ۱۳۷۸.
- عبداللهیان، حمید (۱۳۸۱) شخصیت و شخصیت پردازی در داستان معاصر، تهران: آن .
- میر صادقی، جمال (۱۳۸۵) عناصر داستان، چاپ چهارم، تهران: سخن.
- مسعودی فر، جلیل (۱۳۹۳) «شخصیت و شخصیت پردازی در رمان یک عاشقانه آرام»، مطالعات داستانی، س ۲، ش ۳ صص ۱۰۹-۱۲۸.
- وهایی دریاکناری، رقیه (۱۳۸۹) «بررسی و مقایسه ی منشأ شخصیت در هشت رمان از نویسندگان مرد و زن دهه ی شصت»، پایان نامه ی کارشناسی ارشد، دانشکده ی ادبیات دانشگاه علامه طباطبایی.

وهابی دریاکناری، رقیه، علی اکبر عطفی و حسین فقیهی (۱۳۹۴) «بررسی و مقایسه پروتوتایپ ها در رمان های «زمین سوخته» و «زمستان ۶۲»، ادبیات پایداری، س ۹، ش ۱۶ صص ۳۶۵-۳۹۰.

هدایت، صادق (۱۳۳۱) سایه روشن، تهران: نشر سینا.

هدایت، صادق (۱۳۱۵) بوف کور، بمبئی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

Comparison of the Prototype in the Stories “Zani ke mardash ra gom kard” and “Kuli kenare Atash”

Armita Jalil Naghuni¹
Mokhtar Komaily²

Abstract

Every writer in his real life encounters people whose minds are drawn to the creation of his story characters; the author subverts the intelligence he encounters with various personalities and builds the characters of his story; this foreshadows the formation. The characters in a story are called a prototype. The present study intends to determine the prototypes of the story "Zani ke Mardash ra Gom kard" by "Sadegh Hedayat" and the novel "Kuli Kenare Atash" by "Menirou Ravanipour". Therefore, the structure of the main and sub-characters of each work and its prototypes are determined first, then the existing prototypes are compared. The result of the research shows that Menirou Ravanipour in the creation of the characters of the novel "Kuli Kenare Atash" paid attention to the characters in the story "Zani ke Mardash ra Gom kard". Both authors have also used "class prototypes", except that the two authors have considered different social groups; the social, political, economic, and psychological characteristics of the characters of both classes are found in one or more characters in the story.

key words: Fiction, Prototypes, Sadegh Hedayat, Kuli Kenare Atash, Monirou Ravanipour

¹. Master of Persian Language and Literature, Vali Asr University of Rafsanjan Iran , .

rafsanjan.//Email: jalilarmita@yahoo.com

² Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Vali-e-Asr

of Rafsanjan.Iran, rafsanjan.//Email : mokhtar.komaily@gmail.com University



سال سوم، شماره ۳، پیاپی ۸، پاییز ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی تشبیه تفضیل در غزلیات سعدی

زهرا دهقانی^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۱۲/۰۹

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۵/۰۴

(از ص ۹۲ تا ص ۱۰۵)

DOR : <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.3.6.0>

چکیده

مهمترین و پرکاربردترین مقوله علم بیان، تشبیه است که به انواع مختلفی تقسیم می‌شود و تشبیه تفضیل از مهمترین نوع آن است. این مقاله با نگاهی تازه به پژوهش در باب تشبیه تفضیل در غزلیات سعدی می‌پردازد و یازده ساخت و شیوه‌های نوسازی این نوع تشبیه که از جمله تشبیه مضمّر، منفی و سلبی، استغنا و ... می‌باشد را با آوردن شواهد معرفی می‌کند. در نهایت نیز کلام را با بیان ارتباط محتوای غزل و تشبیه تفضیل و کارکردهای زیباشناسی آن به پایان می‌برد. سخن آخر آنکه تشبیه تفضیل در غزل‌های سعدی از روش‌های نوسازی تشبیهات مبتذل می‌باشد که بیشتر در خدمت وصف معشوق به کار رفته است و غزل‌های پایان یافته به صامت‌های "ی"، "ت" و "د" توانایی بیشتری در بکارگیری شگرد بیانی تشبیه دارد.

واژه‌های کلیدی: تشبیه، تشبیه تفضیل، نوسازی تشبیه، غزلیات سعدی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

مقدمه

^۱ - کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون. کازرون، ایران. ایمیل: z.dehghani۹۴۶@gmail.com



تعریف شعر از مباحثی است که پیوسته دغدغه‌ی شاعران و حتی برخی از نویسندگان بوده است و هر کدام از دیدگاهی به تفسیر و تعریف آن پرداخته‌اند. (زرین کوب، ۱۳۶۸: ۱۸۴) «یکی از صورت‌گرایان روسی، شعر را رستاخیز کلمه خوانده است و درست به قلب حقیقت دست یافته، زیرا در زبان روزمره، واژگان طوری به کار می‌روند که اعتیادی و مرده‌اند و به هیچ روی توجه ما را جلب نمی‌کنند ولی در شعر، و ای بسا که با مختصر پس و پیش شدنی، این مردگان زندگی می‌یابند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۱: ۱۵) با این وجود بلاغیون تخیل را یکی از ارکان اصلی شعر دانسته‌اند. (زرین کوب، ۱۳۷۲: ۴۸) و جوهر شعر را تخیل می‌دانند. (طالبیان، ۱۳۷۸: ۴۳)

در رابطه ناگسستگی شعر و تشبیه، ادیبان از سده‌های گذشته تاکنون نوشته‌اند، در این میان شاعران هریک براساس نوع پرورش فکری و اثرپذیری از محیط و زمانه خود و بهرمندی از انواع گوناگون خیال و آفرینش تصاویر نو، کوشیده‌اند تا شعر خود را شاعرانه‌تر جلوه دهند. (علوی، ۱۳۵۴: ۷۹)

به وسیله‌ی تشبیه مشروط، تفضیل، عکس، مضمر، تشبیهات مبتذل، نو می‌شوند و در این گونه خیال‌های شعری عنصر اغراق یا ادعا غلبه دارد و در صورتی که از پایه‌های ذوقی و هنری برخوردار باشند می‌تواند جنبه خیالی موضوع را وسعت بیشتری دهد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۰: ۷۰)

یکی از انواع نوسازی، تشبیه تفضیل می‌باشد. در کتب بلاغت عرب از تشبیه تفضیل نشانی نیست، اما در میان بلاغیون ادب فارسی از دیرباز شناخته بوده است. گرچه در کتاب ترجمان البلاغه به صراحت لفظ تشبیه تفضیل نیامده است اما می‌توان گفت نویسنده‌ی کتاب، از تشبیه‌ی با ویژگی‌های تشبیه تفضیل آگاه بوده است، زیرا آنچه او تشبیه مرجوع عنه می‌نامد، در حقیقت نوعی از تشبیه تفضیل است، همچنین رشیدالدین وطواط نیز یک قرن پس از ترجمان البلاغه، در حدائق السحر، از تشبیه تفضیل سخن به میان آورده است. (مجد، ۱۳۹۰: ۲۶)

تشبیه تفضیل، نسبت به انواع دیگر تشبیه، ارزش زیباشناختی و هنری زیادی دارد؛ زیرا آشنایی زدایی و هنجارگریزی شاعر در این نوع بسیار محسوس‌تر می‌باشد، ادیبان هرکدام به نوبه‌ی خود این صور خیال را به گونه‌ای توصیف و تعریف کرده‌اند از جمله: تشبیه تفضیل آن است که مشبه را به چیزی تشبیه کنند و سپس از گفته خود عدول کرده، مشبه را بر مشبه‌به ترجیح نهد. (شمیسا، ۱۳۷۵: ۵۰)؛ آن است که بعد از تشبیه چیزی به چیزی، وجه تفضیل مشبه بر مشبه‌به بیان شود. (رازی، ۱۳۷۳: ۳۱)؛ این صنعت چنان باشد که شاعر چیزی به چیزی مانند کند، باز از آن برگردد مشبه را بر مشبه‌به ترجیح و تفضیل نهد. (وطواط، ۱۳۶۲: ۱۰۶)؛ دکتر طالبیان آورده است که: «این تشبیه نوعی از تشبیهات شاعرانه است که مخیل‌تر از دیگر انواع است و ذهن را از سویی به سوی دیگر می‌برد و درگیرودار تامل و تفکر، به برتری مشبه می‌انجامد. تشبیه تفضیل خود راهی است برای دخل و تصرف و بدیع جلوه دادن بیشتر تشبیهات پیشینیان.» (طالبیان، ۱۳۷۸: ۱۰۶)؛ «آن است که شاعر بعد از تشبیه چیزی به چیزی، وجه تفضیل و برتری و ترجیح مشبه را بر مشبه‌به، پیدا کند.» (تاج الحاوی، ۱۳۸۳: ۳۹)

ساخت و ویژگی‌های تشبیه تفضیل



این مقاله به بررسی یکی از عوامل نوسازی در شعر، یعنی تشبیه تفصیل در غزلیات سعدی پرداخته است. تشبیه تفصیل در شعر سعدی با توجه به بافت کلام، اضممار، شرط و تجاهل العارف و ... دارای ساخت‌های متعددی است که در دوازده گروه دسته‌بندی می‌شود.

ساخت‌های یافت شده در این پژوهش به شرح زیر است:

۱. **در قالب تشبیه تفصیل:** آوردن تشبیه تفصیل در ساخت تشبیه مضمّر یکی از خصوصیات تصویرپردازی می‌باشد شاعر با این شیوه در شعر نوآوری و ایجاد زیبایی می‌کند و در کالبد تشبیهات مرده، جان تازه می‌دمد. از آنجا که در تشبیه مضمّر نیاز به تفکر و تعقل فراوان است، بنابراین هم فعالیت ذهن و هم لذت هنری آن در اوج می‌باشد. این ساخت بیشترین کاربرد را در ساخت‌های تفصیلی شعر سعدی دارد، مانند:

بر ماجرای خسرو و شیرین قلم کشید شوری که در میان منست و میان دوست
(سعدی، ۱۳۷۲: ۷/۹۱)

مشبه، عشق من و یار و مشبه‌به، ماجرای خسرو و شیرین است. شاعر ضمن تشبیهی مضمّر، رابطه‌ی عاطفی و عاشقانه‌ی خود را فراتر و عالم‌گیرتر از ماجرای خسرو و شیرین می‌داند.

شرمش از روی تو باید آفتاب کاندر آید بامداد از روزنت
(همان: ۳/۱۴۴)

روی معشوق به صورت مضمّر و نهانی به آفتاب تشبیه شده و آنگاه بر آفتاب تفصیل داده شده است. در بیت زیر این تصویر با زیبایی هرچه تمام‌تر آمده است.

از بوی تو در تاب شود آهوی مشکین گر باز کنند از زلف تو تاب
(همان: ۲/۵۱۷)

مشبه، زلف معشوق و مشبه‌به آهوی مشکین می‌باشد که به صورت نهانی بوی معطر زلف معشوق بر آهوی مشکین برتری داده شده است و یا در بیت:

شمعی به پیش روی تو گفتم که بر نکنم حاجت به شمع نیست که مهتاب خوش‌تر است
(همان: ۳/۶۸)

چهره‌ی معشوق به صورت نهانی به مهتاب تشبیه شده و از شمع نورانی‌تر به تصویر کشیده شده است.

۲. **در قالب تشبیه مشروط:** تشبیه مشروط و تفصیل هردو بر تفصیل دلالت می‌کند؛ زیرا شرطی که در تشبیه مشروط می‌باشد سبب تفصیل تشبیه می‌گردد، در واقع رابطه تشبیه تفصیل و تشبیه مشروط، عموم و خصوص مطلق می‌باشد. در اشعار سعدی، ادات شرط همواره به صورت واضح به کار نرفته است، بلکه آن چنان در بافت کلام جاگرفته است که خواننده چندان ملتفت وجود ادات شرط در بیت نمی‌گردد، گاهی نیز ابیات مشروط بدون ادات شرط تنها از معنی بیت درک می‌شود؛ مانند:



بالا سرو بوستان رویی ندارد دلستان
خورشید با رویی چنان مویی ندارد عنبری
(همان: ۴۱۵۴۲)

در واقع وجود دو شرط "روی دلستان و موی عنبرین" سبب مبالغه در تشبیه سرو و خورشید به معشوق گردیده است و یا:

پندارم آهوان تتراند مشک ریز
لیکن به زیر سایه طوبی چریده‌اند
(همان: ۴۱۲۲۵)

برتری معشوق نسبت به آهوان تتر تنها مشروط به مصرع دوم "چریدن در زیر سایه طوبی" می‌باشد.
گر کسی سرو شنیدست که رفتست اینست
یا صنوبر که بناگوش و برش سیمینست
(همان: ۱/۸۷)

۳. در قالب تشبیه منفی و سلبی: تشبیه زمانی که از نوع تفضیل باشد به صورت منفی می‌آید. شاعر گاهی با جابه‌جا کردن جایگاه معروف مشبه و مشبه‌به و آوردن قید یا فعل منفی برای تأکید فروتر بودن مشبه‌به، بر معنای تشبیه تفضیل می‌افزاید. در واقع در این دو نوع تشبیه، یک امر عام به یک امر خاص تشبیه می‌شود یا حتی به صورت مبالغه امر خاص را فراتر از آن امر عام می‌داند که این خصوصیات از نشان‌های تشبیه عکس نیز می‌باشد؛ مانند بیت زیر که هیچ سروی را همچون معشوق خود نمی‌داند.

نپندارم که در بستان فردوس
بروید چون تو سروی بر لب جوی
(همان: ۲/۶۲۹)

و یا:

هیچ بلبل نداند این دستان
هیچ مطرب ندارد این آواز
(همان: ۱۲/۳۱۱)

کدام گل به روی تو ماند اندر باغ
کدام سرو که با قامت سرآفرزد
(همان: ۶/۱۸۵)

سرو خرامان چو قد معتدل نیست
آن همه وصفش که می‌کنند به قامت
(همان: ۵/۱۴۳)

سرو با قامت زیبای تو در باغ
نتواند که کند دعوی هم‌بالایی
(همان: ۳/۵۰۳)



کدام سرو سهی راست با وجود تو قدر
کدام غالیه را پیش خاک پای تو بوست
(همان: ۸/۹۱)

۴. **در قالب تشبیه مرجوع عنه:** اصطلاحی است که محمدبن عمر رادویانی ذکر کرده و در توضیح آن گفته است، «این چنان بودی کی شاعر از تشبیه کرده باز ایستد و چیزی ثابت کرده را نفی گرداند به قلب بر سبیل مبالغت.» (رادویانی، ۱۳۸: ۱۵۵) این گونه از تشبیه، آن است که شاعر پیش از آن که چیزی را به چیزی، شباهت دهد، به خاطر مبالغه در تشبیه، آن را نفی کند؛ مانند بیت زیر که شاعر، معشوق خود را به سرو و ماه تشبیه کرده و آنگاه از نظر خود بازگشته است و اذعان دارد که سرو رفتاری و ماه گفتاری چون تو ندارد.

سرو را مانی، ولیکن سرو را رفتاری نه
ماه را مانی، ولیکن ماه را گفتار نه
(همان: ۱۰/۱۱۷)

و یا:

یا رب آن رویست یا برگ سمن
یارب آن قدست یا سرو چمن
بر سمن کس دید جعد مشکبار
در چمن کس دید سرو سیمن
(همان: ۲/۴۴۴-۱)

در دو بیت فوق شاعر روی معشوق خود را به برگ سمن و قدش را به سرو چمن تشبیه کرده و آنگاه از تشبیه خود منصرف شده است و مشکبار و سیمین تن بودن معشوق را بر سمن و سرو تفضیل داده است.

توان گفتن به مه مانی ولی ماه
نپندارم چنین شیرین دهانست
و آن سرو که گویند به بالای تو باشد
هرگز به چنین قامت و رفتار نباشد
(همان: ۷/۱۰۸)

(همان: ۹/۲۰۱)

۵. **تشبیه استغنا:** طی تقسیم‌بندی در کتاب *غزلان/لهند*، از میرغلامعلی آزاد بلگرامی، تشبیه استغنا به عنوان تشبیه مستقل به شمار آمده است و در واقع این نوع تشبیه را باید یکی از ساختهای تشبیه تفضیل به شمار آورد. تشبیه تفضیل چنین توصیف شده است: «و آن چنان باشد که استغنا حاصل شود از مشبه‌به، به وجود مشبه.» (آزادبلگرامی، ۱۳۸۲: ۴۵)

نگذرد یاد گل و سنبلم اندر خاطر
تا به خاطر بود آن زلف و بنا گوش مرا
(همان: ۲/۱۶)

مشبه، زلف و بنا گوش و مشبه‌به، گل و سنبل است.

به تماشای درخت چمنش حاجت نیست
هرکه در خانه چنو سرو روانی دارد
(همان: ۱۷۴/۲)



دگر نبات نخرد مشتری به هیچ یکبار اگر تبسم، همچون شکر کنی
(همان: ۳/۶۲۰)

۶. تشبیه ترقی: این نوع تشبیه در کتاب *غزلان الہند* در زیر مجموعه‌ی فصلی به نام (در بیان صنایع مخترعه‌ی مولف) آمده است، اگرچه به عنوان تشبیه‌ی جدا از تشبیه تفصیل مورد بررسی قرار گرفته است اما، ما آن را یکی از ساختهای تشبیه تفصیل در نظر گرفته‌ایم که: «عبارت است از این، تشبیه دهد متکلم مشبه را به چیزی پس رجوع کند از آن و تشبیه دهد به چیزی دیگر که بهتر است از مشبه به اول به وجهی.» (آزادبلگرامی، ۱۳۸۲: ۱۰۱) مثلاً در بیت:

چو سرو در چمنی راست در تصور من چه جای سرو که مانند روح در بدنی
تفصیل داده شده است. در واقع با

آوردن مشبه به دوم، میان مشبه و مشبه به اول رابطه‌ی تفصیلی برقرار می‌شود و یا:
در سرو و مه چه گوئی ای مجمع نکوئی تو ماه مشکبوئی، تو سرو سیم ساقی
(همان: ۷/۵۸۸)
که معشوق بر سرو و مه تفصیل داده شده است.
گویند قمری بود، کس از من نپسندد گویند قمری بود، کس از من نپسندد
(همان: ۵/۲۶۱)

۷. در قالب تشبیه تفصیل استخدام: «عبارت است از اینکه تفصیل داده شود شیء واحد یا اشیاء متعدده بر اشیاء متعددی مندرجه در لفظ مشترک.» (آزادبلگرامی، ۱۳۸۲: ۱۰۱) گاهی شواهد مثال این ساخت به تشبیه مضمیر نیز شباهت دارد.

از آن ساعت که دیدم گوشوارش زچشمانم بیفتادست پروین
(همان: ۳/۴۷۵)

که گوشواره‌ی معشوق بر پروین (ثریا) تفصیل داده شده است.
یا در بیت:

دختران مصر را کاسد شود بازار حسن گرچه یوسف پرده بردارد به دعوی روی تو
(همان: ۲/۴۸۵)

روی معشوق بر زیبارویان مصر برتری یافته است.



مغان که خدمت بت می‌کنند در فرخار ندیده اند مگر دلبران بت رو را
(همان: ۵/۱۹)

که دلبران بت رو بر بت فرخار تفضیل داده شده است.

۸. **تفضیل تعییر:** «آن بر دو قسم است؛ یکی این که سرزنش کرده شود شخصی بنابر میل او جانب مفضل علیه با وجود مفضل و دوم این که سرزنش کرده شود شخصی که می‌پندارد خود را افضل از دیگری و حال آن که آن دیگر افضل از کسی که افضل است از آن شخص.» (همان: ۴۸-۴۷)؛ باید توجه شود که در این حالت با سرزنش شدن شخصی که خود را افضل می‌پنداشته است معنای برتری و تشبیه تفضیل دریافت می‌شود، مانند:

ماه و پروین از خجالت رخ فرپوشد، اگر آفتاب آسا کند در شب تجلی روی تو
(همان: ۵/۴۸۵)

چنانکه در بیت بالا ماه و پروین از ادعای برتری خود در مقابل معشوق شرمسار و خجالت زده هستند.
اگر نه سرو که طوبی برآمدی در باغ خجل شدی چو بدیدی قد خرامانت
(همان: ۶/۱۴۸)

حتی طوبی هم از ادعای برابری و برتری در مقابل معشوق شرمسار است، سرو که دیگر جای خود دارد.
اگر کساد نرخ شکر بایدت دهن بگشای ورت خجالت سرو آرزو کند بخرام
(همان: ۳/۳۵۸)

۹. **آنگاه که شاعر قصد خود را تشبیه نمی‌داند:** در حقیقت این عملکرد ترفندی است تا مشبه بر مشبه‌به تفضیل و برتری داده شود؛ بدیهی است که غنای تخیلی و زیباشناختی این قسم بسیار قابل توجه است.
(مجد، ۱۳۹: ۲۶۷)

تشبیه روی تو نکنم به آفتاب * کاین مدح آفتاب نه تعظیم شان توست
(همان: ۳/۵۶)

۱۰. **گاهی نیز وجه شبه به صورت تفضیلی می‌آید:** در این صورت مشبه بر مشبه‌به تفضیل و برتری خواهد داشت:

از گل و ماه و پری در چشم من زیباتری گل ز من دل برد یا مه یا پری؟ نی، روی تو
(همان: ۴/۴۸۵)

وجه شبه "زیباتر" که به صورت تفضیلی در بیت آمده است سبب شده که مشبه (معشوق) بر مشبه‌به (گل و ماه و پری) تفضیل داده شود.

مه گرچه به چشم خلق زیباست تو خوبتری به چشم و ابرو
(همان: ۴/۴۷۸)

مشبه، چشم و ابرو با وجه شبه خوبتر بر مه برتری یافته است.



هرگز نشنیده‌ام که بادی بوی گلی از تو خوشتر آورد
(همان: ۵/۱۸۱)

گر می به جان دهندت بستان که پیش دانا ز آب حیات بهتر خاک شرابخانه
(همان: ۴/۴۹۵)

۱۱. گاهی تشبیه تفضیل به یاری شگرد بیانی تجاهل العارف، حاصل می‌شود: زمانی که این شگرد با تشبیه تفضیل آمیخته می‌شود، سبب مبالغه در تشبیه می‌گردد و مهمترین ره آورد آن، مبالغه در اوصاف برتری معشوق است.

گلست آن یا سمن یا ماه یا روی شبست آن یا شبه یا مشک یا بوی
(همان: ۱/۶۲۹)

در واقع شاعر رخ معشوق خود را چون سمن و ماه و گل و موی او را چون شب، شبه و مشک می‌بیند و هربار حیرت زده از تشبیه خود آن را فراتر و زیباتر از قبل توصیف می‌کند.

کس چنین روی ندارد، تو مگر حور بهشتی وز کس این بوی نیاید، مگر آهوی تناری
(همان: ۴/۵۶۶)

این توئی یا سرو بستانی به رفتار آمدست یا فلک در صورت مردم به گفتار آمدست
(همان: ۱/۵۲)

تشبیه تفضیل در غزلیات سعدی ۳۱۰ بار تکرار شده است که گویای این امر است که، به نسبت هر دو غزل یک تشبیه تفضیل در غزل‌های او وجود دارد. تشبیه تفضیل در ساخت تشبیه مضمّر با بسامد ۲۷٪ بیشترین شواهد مثال را به خود اختصاص داده است. باید متذکر شد، در مواردی یک بیت همزمان در دو نوع از ساختهای تشبیه تفضیل قرار گرفته است که این خود از قدرت و توانایی‌های سعدی در توصیف می‌باشد. در جدول زیر فراوانی کاربرد ساختهای تشبیه تفضیل در غزلیات سعدی نمایان است.

نوع ساخت	تعداد ابیات
تشبیه مضمّر	۸۵
تشبیه تفضیل استخدام	۱۹
تشبیه تفضیل شی علی نفسه	۶۴
تشبیه تفضیل تعبیر	۳۸
تشبیه تفضیل استغنا	۴۰
تشبیه تفضیل ترقی	۱۴
تشبیه مرجوع عنه	۱۰
تشبیه منفی و سلبی	۴۸



۲۶	تشبیه مشروط
۳۸	تجاهل
۱۲	وجه شبه تفصیلی
۱	ایجاد تشبیه بدون قصد ایجاد تشابه

سازگاری تشبیه تفصیل و محتوا

از آنجا که شعر مورد پژوهش از جمله اشعار غنایست، بیش از هر عنصر دیگر توجه خواننده معطوف به عاشق و معشوق می‌باشد در نتیجه سعدی با مهارت خاصی از تشبیه تفصیل برای وصف معشوق بهره جسته است، در واقع در می‌یابیم تشبیه تفصیل سعدی جز در موارد اندکی که درباره‌ی عاشق و طبیعت است، جمال معشوق را وصف می‌کند و اوصاف جمال معشوق را برتر از همه هستی می‌داند، آن گونه که او سرحد تمام زیبایی‌ها می‌باشد. اگر کسی شبیه او باشد، جمال او در آئینه است و در عالم کثرت هیچ موجودی نمی‌تواند به میزان زیبایی و جمال معشوق دست یابد. بدین سان که شاعر از این شگرد بیانی برای بیان برتری معشوق استفاده کرده است.

تشبیه تفصیل	ساخت‌های تفصیلی
-------------	-----------------

مشبه	مشبه‌به	تشبیه مضمر	تشبیه مشروط	تشبیه ترقی	تشبیه تفصیل استخدام	تشبیه تعبیر
معشوق	هلال، آفتاب، سرو، نرگس، گل، شمع، ستاره، صبح، ماه و پروین، ماه و خور، ارغوان و یاسمن، گلستان، شیرین، حور، نبات، لعل، فرشته، صنوبر، نهال، زنبور، شقایق دختران، مصر، طاووس،	۶۴	۳۰	۱۵	۱۳	۱۴
نفس معشوق	عنبر و گل، عبیر، نسیم صبح، بوی بهشت				۱	
گوشوار	پروین	۱			۱	
معشوق	معشوق					
قامت	سرو، کاج، طوبی، صنوبر	۱	۲		۴	۱۹
دهان	نیشکر، شکر، لعل، سخن شیرین، قند و نمک و جان	۵				۲



۲				۸	بادنوروزی، نسرين و نسترن، مشک، گل و سنبل، غالیه، سمن، عود، باغ فردوس، بازار عطاران، آهوان تتر	رنگ و بو
				۱	نبات، خنده‌ی شوفه	تبسم
				۳	چشمه حیوان، به، سیب سیمین	چاه زرخدان
		۱		۴	گل و سنبل، شب و روز، عنبر و بنفشه، عبیر، کمند، شمس، شبه، مشک	زلف و بناگوش
			۱	۲	قوس، هلال، کمان، سحر مبین	ابرو
		۱	۱		تذرو، کبک	راه رفتن
۱۴		۱	۳	۴	ماه و خور، گل و گلشکر، لاله، آفتاب، نسرين، ماه، حور، ملک، سمن	روی
				۱	سیم و سمن	بر و دوش
				۱	رغوان و گل	دست و ساعد
ساخت‌های تفصیلی					تشبیه تفصیل	
بافت کلام	تجاهل	تشبیه منفی و سلبی	وجه شبه تفصیل	تشبیه استغنا	مشبه به	مشبه
	۳۰	۶۴	۳	۲۷	هلال، آفتاب، سرو، نرگس، گل، شمع، ستاره، صبح، ماه و پروین، ماه و خور، ارغوان و یاسمن، گلستان، شیرین، حور، نبات، لعل، فرشته، صنوبر، نهال، زنبور، شقایق دختران، مصر، طاووس،	معشوق
	۴				عنبر و گل، عبیر، نسیم صبح، بوی بهشت	نفس معشوق
	۲	۱		۳	سرو، کاج، طوبی، صنوبر	قامت

دهان	نیشکر، شکر، لعل، سخن شیرین، قند و نمک و جان	۱	۱	۴
رنگ و بو	بادنوروزی، نسرين و نسترن، مشک، گل و سنبل، غالیه، سمن، عود، باغ فردوس، بازار عطاران، آهوان تترار	۱	۲	۶
روی	ماه و خور، گل و گلشکر، لاله، آفتاب، نسرين، ماه، حور، ملک، سمن	۱	۱	۶
چشم	گل، لاله و ریحان	۱	۱	
چاه زنخدان	چشمه حیوان، به، سیب سیمین	۱		۲
زلف و بناگوش	گل و سنبل، شب و روز، عنبر و بنفشه، عبیر، کمند، شمس، شبه، مشک	۱	۱	۷
خال	خال اختر، غالیه	۱		۱
سخن	لولو، طوطی	۱		
تبسم	نبات، خنده‌ی شوفه	۱		
ابرو	قوس، هلال، کمان، سحر مبین	۱	۲	۱
راه رفتن	تذرو، کبک			
بر و دوش	سیم و سمن			۱
دندان				
دست و ساعد	ارغوان و گل			
عرق	گلاب			۱

عوامل زیباشناسی تشبیه تفصیل در اشعار سعدی

تشبیه تفصیل یکی از راه‌هایی است که به وسیله‌ی آن تشبیهات مرده و کلیشه‌ی، جان تازه می‌یابد، علاوه بر اینکه خود یکی از شیوه‌های نوسازی می‌باشد، دیگر ابزارهای نوسازی چون: تشبیه مضمر، مشروط، ... را نیز در خود گنجانده است. در بیشتر ساختهای تشبیه تفصیل موجود در شعر سعدی، وجه شبه و ادات تشبیه محذوف می‌باشد و این امر خود به غنای تصویر و زیبایی تشبیه کمک کرده است، یعنی هر اندازه تشبیه مبهم‌تر باشد، ذهن پس از رفع ابهام و گره گشایی لذت بیشتری می‌برد.



نکته آخر این که فراوانی کاربرد تشبیه، بستگی به صامت‌ها و مصوت‌هایی دارد که در پایان کلمه قافیه یا ردیف است. جدول زیر فراوانی و تعداد تشبیه تفضیل را براساس آوای پایانی کلمه‌ی قافیه یا ردیف نشان می‌دهد.

صامت پایانی کلمه قافیه یا ردیف	تعداد تشبیه تفضیل
الف	۱۶
ت	۷۰
د	۵۸
ر	۸
ز	۲
ش	۱۰
ل	۱
م	۲۱
ن	۲۹
و	۷
ه	۱۲
ی	۷۶

نگاه به جدول بالا نشان می‌دهد که تعداد تشبیه غزل‌های پایان یافته به صامتهای "ی"، "ت" و "د" بیشتر از صامتهای دیگر می‌باشد. این بررسی نشان می‌دهد که صامتهای "ی"، "ت" و "د" توانایی و قدرت بیشتری در کاربرد این شگرد در غزل‌های سعدی دارد.

نتیجه‌گیری

تشبیه تفضیل در غزل‌های سعدی از روش‌های نوسازی تشبیهات مبتذل و کلیشه‌ای می‌باشد که جز در موارد اندک که برای نشان دادن برتری عاشق و وصف زیبایی طبیعت به کار رفته، اغلب این شگرد هماهنگ با محتوای غنایی در خدمت بیان برتری زیبایی معشوق به کار گرفته شده است.

تشبیه تفضیل در شعر سعدی دارای یازده ساخت می‌باشد که از جمله تشبیه تفضیل در قالب تشبیه مشروط، تشبیه منفی و سلبی، تشبیه مرجوع عنه، تشبیه استغنا، تشبیه ترقی، تشبیه تفضیل، تشبیه تفضیل استخدام، تشبیه تفضیل تغییر، ساخت تشبیه تفضیل با بکارگیری شگرد بیانی تجاهل العارف و گاهی نیز شاعر قصد خود را تشبیه نمی‌داند و تشبیه تفضیل خلق می‌کند و آنگاه که شاعر وجه شبه را به صورت تفضیلی بیان می‌کند، که هر کدام به دلیل هنجارگریزی و مبالغه و نوسازی تشبیهات دارای زیبایی هستند اما زمانی که تشبیه تفضیل، ساختهای چون تشبیه مضمر، مشروط که به نوبه خود در هنجارگریزی نقش عمده‌ای ایفا می‌کند در خدمت می‌گیرد، غنای تصویر و زیبایی بیت دو چندان می‌شود.



در پایان نیز با بررسی تشبیهات روشن شد که غزل‌های پایان یافته به صامت "ی"، "ت" و "د" توانایی بیشتری در به کارگیری شگردهای بیانی تشبیه دارند.

منابع

- آزادبگرامی، غلامعلی (۱۳۸۲) **غزالان الهند**، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: صدای معاصر. ##
- رازی، شمس الدین محمدقیس (۱۳۷۳) **المعجم فی معاییر العجم**، تصحیح سیروس شمیسا، ج اول، تهران: فردوسی. ##
- زرین کوب، حمید (۱۳۶۸) **مجموعه مقالات تهران: انتشارات علمی**. ##
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۲) **شعر بی دروغ، شعر بی نقاب**، تهران: انتشارات علمی. ##
- سعدی، مصلح الدین (۱۳۷۲) **دیوان غزلیات**، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: مهتاب. ##
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۱) **موسیقی شعر**، تهران: آگاه. ##
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۰) **صور خیال**، تهران: آگاه. ##
- شمیسا، سیروس (۱۳۴۵) **بیان و معانی**، تهران: انتشارات فردوسی. ##
- طالبیان، یحیی (۱۳۷۸) **صور خیال در شعر شاعران سبک خراسانی**، کرمان: عماد. ##
- علوی، بشیر (۱۳۹۳) **نقد چهارجانبه در شعر معاصر**، تهران: شابک. ##
- مجد، امید (۱۳۹۰) «نگاهی تازه به تشبیه تفضیل»، *نشریه ادب فارسی دانشگاه تهران*، دوره ۵-۳، شماره ۱، ۲۷۵-۲۵۹. ##
- وطواط، رشید الدین (۱۳۶۲) **حدایق السحرفی الدقایق الشعر**، تصحیح عباس اقبال، تهران: سنایی. ###



Investigating the similarity of details in saadi's sonnets

Zahra dehghani¹

Abstract

The most important and widely used category of rhetoric is simile, which is divided into different types, and detailed simile is the most important type. This article takes a fresh look at the research on the simile of elaboration in Saadi's sonnets and eleven constructions and methods of modernization of this type of simile, which include implicit, negative and negative similes, deprivation, etc. Introduces by bringing evidence. Finally, conclude the speech by stating the relationship between the content of the sonnet and the simile of its elaboration and aesthetic functions. Finally, the simile of detail in Saadi's sonnets is one of the methods of modernizing vulgar similes, which is mostly used to describe the beloved. And the finished sonnets are more like the expressive tricks used in the simile of the consonants "y", "t" and "d".

Keywords: simile, detailsimiler, comparson renovation, saadis sonnets

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

1-m.sc. in persian language and literature, salman farsi university of kazerun, Iran, kazerun.// email: z.dehghani9466@gmail.com



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۳، پیاپی ۸، پاییز ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی مضامین مقاومت و استعمار ستیزی در اشعار فرخی یزدی و پابلونرودا

دکتر مریم کیانی^۱

دکتر سعید روزبهانی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۹/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۱/۱۸

(ازص ۱۰۶ تا ص ۱۱۷)

DOR: <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.3.7.1>

چکیده

ادبیات پایداری، معمولاً به آثاری اطلاق می‌شود که تحت تأثیر شرایطی چون اختناق و استبداد داخلی، نبود آزادی - های فردی و اجتماعی، غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملی، قانون‌ستیزی و قانون‌گریزی و غیره شکل می‌گیرند. زبان این گونه‌ی ادبی، صریح و شیوه‌ی ظهورش با توجه به شرایط هر دوره‌ی تاریخی، متنوع و متفاوت است. ادبیات پایداری، مختص سرزمین خاصی نیست و در هنگام نبرد، شاعرانی که احساسات قوی‌تری دارند، به سرودن اشعاری با این مضامین می‌پردازند. فرخی یزدی، از شاعران و گویندگان عصر مشروطه‌ی ایران و پابلونرودا از شیلی، به عنوان دو شاعر مطرح در زمینه‌ی ادبیات پایداری و مقاومت می‌باشند. اینان، همدوش با دیگر مردم، سلاح قلم را علیه دشمن بر دوش گرفته، عمیق‌ترین احساسات و عواطف خود را در زمینه‌ی استقلال ملت و حریت مردم و مملکت خود بیان کرده‌اند. اینان هر کدام، زبان زمان خود بوده و با سروده‌هایشان، آزادی و عشق به وطن را فریاد زده‌اند. آنچه در این جستار بدان پرداخته شده، بررسی جلوه‌های مضامین مقاومت، استبدادستیزی و به‌طور کلی مقوله - های ادبیات پایداری در اشعار فرخی یزدی و نرودا می‌باشد.

کلید واژه‌ها: پایداری، مضامین ادبیات پایداری، فرخی یزدی، پابلونرودا

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. مدرس دانشگاه سبزوار، ایران. maria.kiani.64@gmail.com

^۲. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد سبزوار. سبزوار، ایران. roozbahani@iaus.ac.ir



۱. مقدمه

زبان فارسی در طی هزار و یکصد سال تاریخ ادبی این کهن بوم و بر، همواره بارِ ادراک و احساس قوم ایرانی را بر دوش کشیده و می‌کشد. در میان این همه‌ی دارایی‌های معنوی و انسانی که ادبیات، بدون هیچ مزد و موابجی هر روز بیشتر از گذشته، به دوستداران و علاقه‌مندانِش تقدیم می‌کند، دارایی شعر از همه چشمگیرتر و ارزشمندتر می‌باشد. چراکه شعر، شرح حقایق و واقعیت‌های عالمِ انسانیت است که پنهان کردن آنها بر دل خداوندانِ قلم و اندیشه سنگینی می‌کند. آینه‌ی شعر و ادب، بهترین جلوگاه احساسات و عواطف بشری است. شاعر، ترجمانِ دل مردم و زبانِ گویای آنهاست. شعرش، «زبانِ دل» و مناسب‌ترین مضمون و معنی این زبان، همانا حالات و هیجانات نفسانی و عواطف خوانندگان و مخاطبان می‌باشد. یکی از دلایل پر بار بودن تاریخ ادبیات فارسی، وجود همین احساسات و عواطف شاعرانه است که از لابه‌لای اشعار شاعران تراوش می‌کند.

میان متون ملت‌های مختلف چهار حوزه‌ی نظم و چه در حوزه‌ی نثر، همواره همانندی‌هایی در خور پژوهش یافته می‌شود که بررسی این همانندی‌ها، یکی از محورهای اصلی ادبیات تطبیقی است. «ارزش و اهمیت ادبیات تطبیقی علاوه بر تأثیر عمده در کشف ابعاد اصالت ادبیات ملی، جنبه‌ی مهمتری دارد و آن ژرفنگری و کشف طبیعت نوجویی و گرایش‌های آن در ادبیات میهنی و جهانی است» (غنیمی، ۱۳۷۳: ۲۳). این همانندی همچنین باعث پی بردن به عظمت اندیشه‌های نویسندگان و شاعران ملت‌ها و شناخت تشابهات و یا اختلافات فکری آنها نیز می‌گردد. «در ادبیات تطبیقی بیش از هر چیز می‌توان به نقاط وحدت اندیشه‌ی بشری پی برد که چگونه اندیشه‌ای در نقطه‌ای از جهان توسط اندیشمندی، ادیبی و یا شاعری مطرح می‌شود و در نقطه‌ای دیگر همان اندیشه به گونه‌ای دیگر، مجال بروز می‌یابد» (کفافی، ۱۳۸۲: ۷).

بنابراین آنچه در ادبیات تطبیقی اهمیت ویژه دارد، پژوهش درباره‌ی تلاقی ادبیات در زبان‌ها و فرهنگ‌های مختلف و نیز یافتن پیوندهایی در گذشته و حال است که اثرپذیری یا اثرگذاری ادبی چه در سبک و چهار دیدگاه جریان‌های فکری داشته‌اند. با این وجود، نتیجه می‌گیریم که «موضوع ادبیات تطبیقی، تحقیق و پژوهش در تلاقی ادبیات ملل جهان است. از این تلاقی‌ها نحوه‌ی تأثیر و تأثرها، محدوده‌ی آنها، تغییراتی که به‌هنگام داد و ستد در یک اثر به وجود می‌آید، چرایی آن تغییر، شیوه‌ی هجرت تفکری از یک کشور به کشور دیگر مورد نظر است» (آذر، ۱۳۸۷: ۴۱). البته گاهی بین چند اثر، رابطه‌ی مشابهت و تأثیر و تأثر وجود ندارد و مشابهت بین آثار را باید مبتنی بر توارد یا نیازها و آرزوهای مشترک انسان‌ها دانست.

فرخی یزدی و پابلو نرودا (Pablo Neruda) هر دو بادغده‌های اجتماعی - سیاسی مشابهی مواجه بوده‌اند. اصولاً این دسته از شاعران و گویندگان، به خاطر قرار گرفتن در چنان فضای اختناق و خفقان‌آوری و به دلیل برخورداری از ادراکات فراحسی و برانگیخته شدن حس مبارزه طلبی، سبب شده تا بیشترین بهره را در بین مردم داشته باشند. علت



شهرت و نام‌آوری فرخی یزدی و نرودا به عنوان دو گوینده‌ی ادبیات پایداری و مقاومت در دوره‌ی خود، همین امر است.

اگرچه سیمای استبداد و مقاومت در هرکشوری با کشور دیگر فرق دارد، اما آنچه بین این دو شاعر مشترک است، مسیرمقاومت و ظلم ستیزی است که بنیادی پایدار دارد. در این جستار سعی شده است به بررسی ابعاد و مولفه‌های استبدادستیزی و مقاومت در شعر این دو شاعر بزرگ ایران و شیلی پرداخته شود.

۲. پیشینه‌ی تحقیق

زهر لشنی زند، در پایان نامه‌ی خود با عنوان «مقایسه‌ی ادبیات پایداری ایران و شیلی با تکیه بر اشعار ملک الشعرای بهار و پابلونرودا» به شعر نرودا اشاره کرده است. مالک ابدی هم در مقاله‌ی خود «بررسی مضامین مقاومت و استعمارستیزی در اشعار مفدی زکریا و پابلونرودا» به ابعاد شعر نرودا پرداخته است. لقمان سبحانی هم در مقاله‌ی خود با نام «مضامین ادبیات پایداری در اشعار فرخی یزدی و ایلیا ابوالماضی» از ابعاد فکری و شعری فرخی یزدی سخن گفته است. آنچه در این تحقیق بدان پرداخته شده، بررسی درون‌مایه‌های شعر اجتماعی و استبداد و استعمارستیزی دو شاعر شعرفرخی یزدی و نرودامی باشد.

۳. فرخی یزدی

میرزا محمد یزدی فرزند میرزا محمد ابراهیم سمساری متخلص به «فرخی یزدی»، در یکی از روزهای پاییزی در سال ۱۲۶۷ ه.ش پا به عرصه‌ی گیتی نهاد. «فرخی یزدی شاعر انقلابی و مارکسیست و روزنامه نگار آزادی خواه که از طبقه محروم و زحمتکش جامعه برخاست و تا پایان عمر خود در دفاع از محرومان ثبات قدم نشان داد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۸۱). در دوران تحصیل به سبب شعری که سرود، از مدرسه خارج شد. در اوان جوانی عضو حزب دموکرات یزد شد و به خاطر شعری که در ستایش آزادی سرود، ضغیم‌الدوله قشقایی، حاکم یزد لب‌هایش را بدوخت. بعد از گذشت چهار سال از برپایی مشروطیت، به تهران عزیمت کرد و با انتشار روزنامه‌ی «طوفان» به جنگ با استبداد و بی قانونی پرداخت. او در دوره‌ی هفتم مجلس، نماینده‌ی مردم یزد و جزء جناح اقلیت بود که به مخالفت با هیأت حاکم پرداخت. فرخی در کشورهای دیگر همچون روسیه و آلمان نیز، مطالبی علیه حکومت ایران نوشت که در روزنامه‌های آن کشورها چاپ شده است. یک بار مورد سوء قصد نیز قرار گرفته است و یک بار هم خودکشی کرد. وی، سرانجام با آمپول هوا در زندان قصر به قتل رسید.

فرخی یزدی از جمله شاعرانی است که در قالب غزل، داد آزادی‌خواهی و آرمان گرایی را بداده و در سروده‌های خود، یک آرمان شهر واقعی را ترسیم کرده است. در سراسر اشعارش، روحیه‌ی وطن دوستی و مبارزه با ظلم و بی عدالتی موج می زند. بیشتر درون مایه شعر او، موضوعات اجتماعی، سیاسی و وطنی می باشد و چنان در این بن مایه ها



غرق شده که برخلاف دیگر غزل سرایان ادب فارسی، که غزل را محل جولان مضامین عاشقانه و عارفانه ساخته اند، وی آن را به خدمت موضوعات سیاسی و نیمه سیاسی درآورده و احساس و عواطف شاعرانه ی خویش را در راه اعتلای سربلندی ایران و ملت ظلم ستیز اختصاص داده است. او به معنای واقعی، شاعر بود. آنقدر عشق به سرودن و حرف زدن داشت که حتی در روزنامه ی خود؛ یعنی «طوفان»، در قسمت ادبی آن، در هر شماره یک رباعی به مناسبت سرمقاله و یک غزل در صفحه‌ی آخر آن درج می‌کرد. (فرخی یزدی، ۱۳۶۶: ۵۲)

غزل های او شهرت خاصی دارد و آنچه که فرخی را برسر زبان ها انداخته، هنر اوست در **غزل های نیمه سیاسی و سیاسی**. اگر به یک تقسیم بندی غزل همچون: عاشقانه، عارفانه، عرفانی - اجتماعی و سیاسی قائل باشیم، باید گفت که غزل های سیاسی، به فرخی یزدی اختصاص دارد. الحق که نیک از عهده‌ی آن برآمده و آنگونه که خود بیان داشته، داد سخن بداده است:

کی توانست بدین پایه دهد داد سخن فرخی گر به غزل طبع خداداد نداشت

(همان: ۱۰۱)

با انقلاب مشروطیت، تحولی در غزل ایجاد شد و آن پیدا شدن نوع غزل نیمه سیاسی و سیاسی است و مرام نامه‌ی آن، همانا «ساده کردن و مردم فهم ساختن مباحث دشوار است آن هم در نازک ترین و ظریف ترین قالب شعر دری». (سپانلو؛ ۱۳۷۵: ۲۰) و این خصیصه، در شعر شاعر مقتول دوره‌ی مشروطه؛ فرخی یزدی به اوج رسیده است.

۴. پابلونرودا

ریکاردو نفتالی ریز (۱۹۰۴-۱۹۷۳) معروف به «پابلو نرودا» در روز دوازدهم ژوئیه ۱۹۰۴ در شهر پارال شیلی زاده شد. در شانزده سالگی به سانتیاگو پایتخت شیلی رفت و از آن، نام «پابلونرودا» را برای خویش برگزید. وی شاعری بزرگ و سیاستمداری متفکر بود. به عقیده‌ی وی «ادبیات باید تجربه‌ای شخصی و پربار باشد و آنگاه است که واقعیت و رؤیا همه باهم رخ می‌نماید و این عناصر نیرومند و مهیب باید؛ نه تنها در رابطه با زندگی درون نویسنده، که با طمأنه‌ی وی ترکیب شوند و در آن سکنی گزینند» (گیرت، ۱۳۶۷: ۴۷۴).

او سراسر زندگی خود را در مبارزات سیاسی و تبعید گذراند. شاعری متعهد بود که نسبت به تحولات سیاسی و اجتماعی خود حساسیت داشت و هرگز نمی‌توانست نسبت به این تحولات بی‌تفاوت باشد. در سال ۱۹۶۹ نامزد حزب کمونیست شیلی برای دریافت ریاست جمهوری شد که بعدها به نفع دکتر «سالوادور آلنده» از این نامزدی استعفا کرد و تمام تلاشش را صرف آلنده کرد. بعد از انتخاب آلنده به‌عنوان رئیس جمهور شیلی، نرودا به‌عنوان سفیر کشورش



راهی پاریس شد و در سال ۱۹۷۱ موفق به دریافت جایزه نوبل ادبی گشت. پس از آن به دلیل شدت بیماری از سفارت کناره‌گیری کرد و به شیلی بازگشت و انحطاط سیاسی و مدنی شیلی را از همان جا پی گرفت. نرودا در روز ۲۳ سپتامبر ۱۹۷۳ بر اثر سرطان پروستات درگذشت. از مهمترین آثار وی می‌توان به **کاغذ باطله‌های برگزیده، جغرافیای بایر، مرثیه و انگیزه‌ی نیکسون‌کشی** اشاره کرد. (ر.ک: فراری، ۱۳۸۲: ۱۷۴)

۴-۱ جلوه‌های مقاومت و استعمارستیزی در اشعار فرخی یزدی و پابلو نرودا

۴-۱-۱ وطن‌گرایی

درون‌مایه‌های شعر فرخی یزدی، بیشتر مضامین انقلابی، سیاسی، اجتماعی و وطنی است. بسامد بالای آزادی، ملت، انقلاب، فقر، ظلم، استبداد، وطن، کارگر، خفقان و عدل و داد، نشان از نوع خاصی از تفکر اجتماعی و سیاسی دارد. آزادی و وطن، دو مضمون اصلی شعر مشروطه به شمار می‌روند. شفيعی کدکنی در ادوار شعر فارسی در باره‌ی درون‌مایه‌ی شعر بهار می‌نویسد: «اگر دونهنگ بزرگ از شط بهار بخواهیم صید کنیم، یکی مسالهی وطن است و دیگری آزادی.» (شفيعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۵) در شعر فرخی نیز می‌توان به این مضمون ویژه؛ یعنی وطن دست یافت.

شاعران و نویسندگان، در یادکرد سرزمین خود، به ستایش گذشته‌ها، مبارزات و حتی مظاهر دیار خود می‌پردازند. فرخی یزدی یکی از بهترین مصادیق شاعران معاصر ایران است که ابراز عشق و علاقه‌ی او به ایران در جای جای آثار او پیداست و هدف خود را از سرودن اشعار سیاسی و اجتماعی، بازگشت ایران به آبادانی و پیشرفت و اعتلای فرهنگ عمومی قرار داده است. او، عاشق وطن و خواهان ایرانی آزاد بدون حضور بیگانگان است:

مرا بارد از دیدگان اشک خونیر احوال ایران و حال کنونی

غریقم سراپای در آب و آتش ز آه درونی ز اشک برونمی

(فرخی یزدی، ۱۳۸۹: ۱۹۴)

نرودا نیز مانند فرخی، عشق بی‌انتهایی نسبن به میهن خود داشت. عشقی عظیم که با جز جزء خاک وطنش پیوند خورده بود:

اگر تمام زمین باشی / تنها مشتی از تو کافی است / برای آنکه تابد بپرستمت / از میان صور فلکی، چشم‌های تو / تنها نوری است که می‌شناسم / تنت به بزرگی ماه / برهنه پای از تو عبور می‌کنم / او تنگ می‌بوسمت / ای سرزمین من. (نرودا، بی‌تا: ۹).



البته عشق نرودا نسبت به وطن تنها مختص شیلی یا سرزمینی معین نیست، بلکه وی خود را شاعر تمام زمین می‌داند. شعر او شعر زمین، طبیعت و ساکنان ساده‌ی آن است و وطن در شعر او مفهومی عام دارد. نگاهی به زندگی سیاسی - ادبی دو شاعر روشنگر این مطلب است که نوستالوژی وطن در شعر هر دو شاعر نمودی یکسان دارد. چراکه دوری از وطن و مقیم شدن در کشورهای بیگانه از نظر زبان و فرهنگ بسیار با سرزمین خودشان اختلاف دارد، باعث می‌شود که غم غربت را بیشتر احساس کرده و در واقع این تبعید فرصتی را برای آنها به وجود می‌آورد تا بیش از پیش اهداف ضد استعماری خویش را دنبال کنند.

۲-۱-۴ دعوت به مبارزه علیه استعمارگران

ادبیات مقاومت، تندخو و بی‌پرواست و دعوت‌کننده به قیام. دعوتی که گاه به صورت فریاد اعتراض است و گاه در چهره‌ی نبرد مسلحانه. بدون شک می‌توان گفت هدف هر دو شاعر از سرودن اشعار سیاسی و وطنی مخالفت با دولت‌های بیگانه و بیرون راندن استعمارگران از کشور بوده است. فرخی در شعر زیر مردم را به مبارزه علیه حکومت استبدادی دعوت می‌کند و از آنان می‌خواهد در راه رسیدن به آزادی گام بردارند:

در کف مردانگی شمشیر می‌بایـد حق خود را از دهان شیر می‌بایـد
تا که استبداد سر در پای آزادی نهد دست خود بر قبضه‌ی شمشیر می‌باید

(فرخی یزدی، ۱۳۸۹: ۹۳)

چنان مشتاقانه و وطن‌پرستانه در راه مبارزه با استعمارگران و مستکبران، قدم گذاشته و جان بداده که وی را «شیرگیرانقلابی» نام نهاده‌اند. انقلاب با خون و قیام همراه است و شاعر لب دوخته مانند بسیاری از انقلابیون، شیر آزادی و آرمانی اش را از پستان خون خورده است:

فرخی را شیرگیر انقلابی خوانده‌اند زانکه خورد از شیرخواری، شیر از پستان خون

(فرخی یزدی، ۱۳۶۶: ۱۷۳)

نرودا نیز با صراحت در اشعار خود می‌گوید که به آمریکا اجازه نخواهد داد تا آرامش سرزمینش را بر هم زند. او، در این راستا مردم شیلی را به مبارزه و قیام تشویق می‌کند و از آنان می‌خواهد خواهان حقوق از دست رفته‌ی خویش باشند:

افتخار بر پیروزی موعود/ افتخار بر مردمی که/ به دورانی رسیده‌اند / که حق خود را برای زیستن به ثبوت می‌-
رسانند. (نرودا، ۱۳۶۴: ۳۱)



۳-۱-۴ ستایش آزادی و پاسداشت شهدای آزادی

رکن رکین و اسس اساس درون مایه‌ی شعر فرخی، آزادی است؛ آزادی از بند اسارات و زور و خفقان. فرخی، آزادی را، مایه‌ی آبادی ملت می‌داند:

جز به آزادی ملت نبود آبادی آه اگر مملکتی ملت آزاد نداشت

(فرخی یزدی، ۱۳۶۶: ۱۰۰)

معشوق واقعی ملت آرمانی، شاهد آزادی است که همه در برابرش قربانی اند:

هست جانانه‌ی ما شاهد آزادی و بس جان ما در همه جا، برخی جانانه‌ی ماست

(همان: ۱۰۹)

او معتقد است برای رسیدن به چنین شاهی، باید سر را قدم کرد و تا سرزمین نیستی تاخت:

عمرها در طلب شاهد آزادی و عدل سر قدم ساخته تا ملک فنا تاخته ایم

(همان: ۱۵۸)

این آزادی که فرخی فریاد می‌زند، آزادی اجتماعی است. شاعر متعلق به مردم است و دوستدار ایشان. پس می‌خواهد که همه آزاد باشند و آزادانه بیندیشند و سخن بگویند. آزادی قلم و بیان، آرمان بزرگ شاعر است. آزادی، آرمان آزادی‌خواهان است و مبارزان راه آزادی که هستی خود را به میدان نبرد آورده‌اند، افتخار و الگوی فداکاری هستند. «اگرچه شاعران بسیاری در راه آزادی قدم برداشتند، اما فرخی یزدی از معدود شاعرانی است که از عمق جان به کرات در اشعار او دیده می‌شود» (آذری شهرضایی، ۱۳۸۱: ۵۰). فرخی نمونه‌ی بارزی از شاعران عصر بیداری است. عصری که مملو از مبارزات جنبش مشروطه و موکد حضور مردم است (ر.ک: حسینی کازرونی، ۱۳۷۸: ۱۰ به بعد). آزادی در ادبیات پایداری، مصداق یک فرشته و یا یک پیامبر را دارد. فرخی در قصیده‌ای انقلاب را به نینوایی تشبیه کرده است که جهان را غرق در خون ساخته و با این تشبیه بیان می‌دارد که در راه آزادی باید از جان گذشت:

نای آزادی کند چون نینوای انقلاب خون سازد جهان را نینوای انقلاب

تا تو را در راه آزادی تن صد چاکنیست نیستی در پیش یاران پیشوای انقلاب

(سپانلو، ۱۳۷۵: ۲۶)



نرودا نیز در اشعار خود از توصیف آزاد مردانی که در راه وطن از مبارزه باز نایستاده‌اند، غفلت ننموده است. او، درباره‌ی «ژنرال اشنایدر» رئیس ستاد ارتش طرفدار حکومت آئنده که با دسیسه‌ی مخالفان دولت کشته شده، چنین می‌سراید:

و دیگر دیر است/بدکاران رفته‌اند/اشنایدر زخم‌خورده و خونین مرده/و جنایت به انجام رسیده است/سکوتی بزرگ زندگی‌مان را فرا گرفته است/صد مرد در برابر سربازی تنها/یک‌صد یاغی جیون در برابر سردار مقتول من. (نرودا، ۱۳۶۴: ۶۵).

۴-۱-۴ نقد حاکمان جامعه

در نظام مستبد و بیدادگر، شکنجه و تازیانه، خفه کردن فریادها در گلو، تبعید و ترور یک قانون است. فرخی یزدی و نرودا در برابر شرایط حاکم بر کشورشان لحظه‌ای خاموش ننشسته‌اند و در برابر کوچکترین مسأله‌ی مرتبط با اوضاع و احوال جامعه شعر سروده‌اند و با قلم در برابر بیدادگری‌های زمانه به مبارزه برخاسته‌اند. در اشعار فرخی از این گونه انتقادات که جنبه‌ی کلی هم دارد، زیاد به چشم می‌خورد:

محو شد ایران ز اقدام قوام السلطنه محو بادا در جهان نام قوام السلطنه

(فرخی یزدی، ۱۳۸۹: ۲۰۴)

نرودا همچون فرخی در برشمردن ویژگی‌های بیدادگران، عقب‌نشسته است و همواره باالفاظی پر از خشم بر حاکمان ظالم تاخته، آنها را مورد نکوهش قرار می‌دهد. نرودا در یکی از اشعارش از شاعر کهنسال آمریکایی استمداد می‌طلبد و از او می‌خواهد تا حکم تیرباران «نیکسون» را که دستش به خون هزاران نفر آغشته شده، به اجرا درآورد:

حتا که خواسته‌ام تا شاعر کهنسال با من به کنکاش بنشیند/وظایف یک شاعر را بر عهده می‌گیرم مسلح به سرود یک رزم آور/چرا که باید این حکم را که نظیرش تا به حال دیده نشده است/بی هیچ تأسفی به اجرا درآورم/حکم تیرباران جنایتکاری در محاصره/که از کاخ سفید مشق آدم کشی می‌کند. (نرودا، ۱۳۶۴: ۲۲)

۴-۱-۵ ستایش بزرگان و قهرمانان ملی

در ادبیات پایداری هنگامی که سخن از ملت و سرزمین به میان می‌آید، اسطوره‌ها و قهرمانان ملی که در راه اعتلای فرهنگ و اجتماع خود رشادت‌ها و دلیری‌ها کرده‌اند، مطرح می‌شوند. هر دو شاعر در این زمینه نقاط فراوان مشترکی دارند و با دست‌مایه قراردادن مفاخر قومی و ملی خود، به تحریک عواطف مردم پرداخته، از آنها برای تلاش بیشتر در جهت ساختن آینده‌ای بهتر، دعوت می‌کنند:

خوابگاه داریوش و مأمن سیروس بود

این همان ایران که منزلگاه کیکاوس بود



جای زال و رستم و گودرز و گیو و طوس بودنی چنین پامال جور انگلیس و روس بود

(فرخی یزدی، ۱۳۸۹: ۱۸۶)

نرودا هم در اشعارش از سالوادور آلنده، ژنرال اشنایدر و دیگر مبارزان حماسه‌ساز کشورش یاد کرده و علاوه بر قهرمانان سرزمین خویش به توصیف قهرمانان دیگر ملت‌ها نیز پرداخته است:

مردمان جهان به افق روشن بنگرید/ و به «لائوتارو» جوان که با ماست/مردمان جهان دنیا در پی مشعل ما می‌آید/ و «مانوئل رودریگز» با ماست/مردم بیایید به گذشته بازنگردیم/چرا که «بالماسدا» با ماست/ما پیروز می‌شویم، مردم حاکمند/و دستانشان آذرخش را هدایت می‌کند(نرودا، ۱۳۶۴: ۸۶).

لائوتارو، رهبر سرخ پوستان آرائوکانی بود که در هجده سالگی ارتش اسپانیایی‌های فاتح راشکست. مانوئل رودریگز از رهبران چریک‌های قرن نوزدهم محسوب می‌گردید. بالماسدا رئیس جمهور مردم شیلی بود که در سال ۱۸۹۱ با اتحاد مالکان و صاحبان معدن از کار برکنار شد.

۶. نتیجه‌گیری

با مطالعه و کنکاشی جامع در اشعار دو شاعر، محرز شد که در پرداخت هنری مضامین مقاومت و ادبیات پایداری کفه‌ی ترازو در هریک از مؤلفه‌ها به سمت یکی از دو شاعر سنگینی می‌کند و گاه نیز به صورت یکسان است. با توجه به زیرساخت‌های فرهنگی و شرایط و محیط اجتماعی که دو شاعر در آن رشد و نمو یافته‌اند، در برخی مضامین اشعار فرخی رنگ و بوی بهتری دارد و درجایی دیگر نیز شور حماسی نرودا قابل ستایش‌تر می‌باشد. هر شاعر با لهجه‌ی خاص خود و با مواضع صریح و آشکار، به مبارزه علیه استعمار برخاسته و مردم را از خواب غفلت بیدار کرده‌اند. هر دو شاعر حاکمان بی‌لیاقت داخلی را مسبب وجود استعمارگران قلمداد می‌کنند و مردم را ستون اصلی پیروزی کشور می‌دانند. بر همین اساس آنها را به بیداری و دفاع از میهن دعوت می‌کنند تا جایی که برای حفظ سرزمین مادری باید از جان خود نیز گذشت. هر دو شاعر نقش مهمی در رساندن صدای مردم رنج کشیده به گوش جهانیان ایفاء کرده‌اند و از دغدغه‌های هردو، بازگشت کشورشان به استقلال و شکوه پیشین خود است. یکی از تفاوت‌هایی که در شعر این دو شاعر می‌توان یافت، برندگی قلم و زبان فرخی نسبت به نرودا است. تاجایی که منجر به دوخته شدن لب‌های وی گشت. تفاوت دیگر در عشق به وطن است. فرخی وطن را فقط ایران کنونی می‌داند که تحت سلطه‌ی بیگانگان است، اما نرودا تمام جهان را وطن خود می‌داند و معتقد است که عشقش به تمام جهان تعلق دارد. در نهایت باید گفت اوضاع خاص اجتماعی و سیاسی ایران و شیلی باعث گشت تا آنانی که درد جامعه را احساس می‌کردند و تعهد اجتماعی را بر امیال و عواطف شخصی خود مقدم می‌داشتند، برای خود رسالتی قایل شوند و بی‌اعتنا از کنار دردهای جامعه نگذرند. این باور و مسؤولیت‌پذیری باعث گردید تا شاعرانی چون فرخی یزدی و پابلو نرودا در عرصه‌ی ادبیات پایداری ظهور کنند.



منابع

- آذر، امیر اسماعیل (۱۳۸۷)؛ *ادبیات ایران در ادبیات جهان*، تهران: سخن. ##
- آذری شهرضایی، رضا (۱۳۸۱)؛ *فرخی یزدی سرانجام یک رویای سیاسی*، تهران: شیرازه. ##
- حسینی کازرونی، سیداحمد (۱۳۷۸)؛ *دیوان فرخی یزدی*، تهران: ارمغان. ##
- سپانلو، محمدعلی (۱۳۷۵)؛ *شهر شعر فرخی*، تهران: علم. ##
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۸)؛ *ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما*، ترجمه‌ی حجت الله اصیلی، تهران: نی. ##
- غنیمی، هلال‌محمد (۱۳۷۳)؛ *ادبیات تطبیقی*، ترجمه‌ی مرتضی شیرازی، تهران: امیرکبیر. ##
- فراری، آمریکو (۱۳۸۲)؛ *شاعران بزرگ آمریکای لاتین*، ترجمه‌ی قاسم صنعوی، تهران: یکتا. ##
- فرخی یزدی، محمد (۱۳۸۹)؛ *دیوان*، به اهتمام حسین مکی، تهران: امیرکبیر. ##
- فرخی یزدی، محمد (۱۳۶۶)؛ *دیوان/شعار*، به کوشش حسین مکی، تهران: امیرکبیر. ##
- کفافی، محمد عبدالسلام (۱۳۸۲)؛ *ادبیات تطبیقی*، ترجمه‌ی سید حسین سیدی، مشهد: آستان قدس رضوی. ##
- گیبرت، ریتا (۱۳۶۷ش)؛ *هفت صدا*، ترجمه‌ی نازی عظیمی، تهران: آگاه. ##
- نرودا، پابلو (۱۳۶۴)؛ *انگیزه‌ی نیکسون‌کشی و جشن انقلاب شیلی*، ترجمه‌ی فرامرز سلیمانی، احمدکریمی حکاک، تهران: چشمه. ##
- نرودا، پابلو (بی‌تا)؛ *مجموعه چهارمجموعه*، ترجمه‌ی فرهاد غبرایی، تهران: نیلوفر. ##



The study of the themes of resistance and colonialism in the poems of Farrokhi Yazdi and Pabblonruda

Maryam kianifar¹

Saeid rozbahani²

Abstract

are influenced by conditions such as repression and domestic tyranny, the absence of individual and social freedoms, the usurpation of power and land, and national, legal, and legal assets, and so on. The language of this literary, explicit form and manner of appearance is diverse and different according to the circumstances of each historical period. Sustainability is not specific to a particular land, and during the battle, poets who have more powerful feelings, to compose poems With these themes, some Yazdi, poets of the constitutional era of Persia and Pablo Neruda of Chile, as two poets in the field of Sustainability Literature And resistance. They, together with other people, have taken the pen weapon against the enemy, expressed their deepest feelings and emotions in the context of the independence of the nation and the plight of the people and their constituencies. Each of them, the tongue of their time, shouted with their poems, freedom and love to the homeland. What is covered in this essay is the study of the effects of the themes of resistance, autocracy and, in general, the categories of perseverance literature in poetry Farrokhi Yazdi and Neruda.

Keywords: Sustainability, Stability Matters, Farrokhi Yazdi, Pablo Neruda

1. PhD in Persian Language and Literature.mashhad, Iran.//Email: maria.kiani.64@gmail.com1

2 . Assistant Professor of Islamic Azad University,Sabzevar Branch.sabzevar, Iran//Email



سال سوم، شماره ۳، پیاپی ۸، پاییز ۱۳۹۹

www.qpjournal.ir

ISSN: 2645-6478

مروری بر روشهای اندازه‌گیری فهم متقابل بین گویش‌های کردی جنوبی و میانی در دو پژوهش

منیژه میرمکری^۱

دکتر غلامحسین کریمی‌دوستان^۲

دکتر وحید غلامی^۳

دکتر یادگار کریمی^۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۱/۱۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۶/۰۲

(از ص ۱۱۷ تا ص ۱۳۶)

DOR : <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.3.8.2>

چکیده

فهم متقابل به معنای آن است که شنونده‌ای از یک گونه زبانی، گفتار گوینده‌ای از گونه زبانی دیگری را بدون آموزش، بدون برخورد زبانی و بدون قصدی آگاهانه درک کند. این میزان درک در اغلب موارد کامل نیست و یا از نوع متقارن/ دوسویه نیست. زبان‌هایی که انتظار می‌رود در چارچوب چندزبانگی پذیرا دارای فهم‌پذیری ذاتی باشند زبان‌های مرتبط نزدیک هستند؛ به این معنی که گویشوران متعلق به دو گونه زبانی از این نوع برای ارتباط با یکدیگر هر کدام از گونه زبانی خود استفاده کنند نه از زبانی میانجی. مقاله حاضر مروری است بر روش‌های به کار رفته در پژوهش میرمکری و همکاران (۱۳۹۸) و میرمکری (۱۳۹۹) که حول محور معیار فهم‌پذیری متقابل به انجام رسیده‌اند. مرور روش‌ها در پژوهش‌های مذکور نشان می‌دهد آن‌ها به لحاظ روش-شناختی، از اصولی پیروی نموده‌اند که در تطابق با استانداردهای رعایت شده در این حیطه هستند. علاوه بر آن، پژوهش میرمکری (۱۳۹۹) مدلی را جهت دقیق‌تر شدن بررسی‌ها در تکلیف ترجمه جمله جهت بررسی فهم‌پذیری گونه‌هایی که به لحاظ نحوی تفاوت کمتری دارند، ارائه داده است.

کلیدواژه‌ها: فهم متقابل، کردی جنوبی و کردی میانی، روش‌های اندازه‌گیری، آزمون‌های عملکردی و نظرسنجی، چندزبانگی پذیرا

manijeh.mirmokri@gmail.com

gh5karimi@ut.ac.ir

vahidgholami20@gmail.com

y.karimi@uok.ac.ir

^۱. دانشجوی دکتری زبان‌شناسی همگانی، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد سمنجن، سمنجن، ایران

^۲. استاد زبان‌شناسی دانشگاه تهران، تهران، ایران. نویسنده مسئول مقاله

^۳. استادیار، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد سمنجن، سمنجن، ایران

^۴. دانشیار، گروه ادبیات انگلیسی و زبان‌شناسی، دانشگاه کردستان، ایران



۱. مقدمه

شمار زیادی از هشت هزار زبان در دنیا دارای ارتباط نزدیک بوده و متعلق به خانواده‌های زبانی یکسانی هستند (باکر (P.Bakker)، ۲۰۱۸). با این وجود، گویشوران زبان‌های مرتبط و یا گویشوران گویش‌های مختلف یک زبان ممکن است در فهم یکدیگر دارای مشکلاتی باشند و یا سطح فهم آن‌ها از یکدیگر را نتوان در مقیاسی دقیق بیان نمود. گاهی بسیار مشتاقیم بدانیم برای مثال، زبان الف به چه میزان می‌تواند زبان ب را بفهمد و چگونه می‌توان درجه فهم یا عدم فهم دو زبان الف و ب را با عدد واحدی بیان نمود؟ آیا می‌توان طوری برنامه‌ریزی کرد که سطح فهم متقابل میان گویش‌های یک زبان یا میان زبان‌های مرتبط نزدیک، افزایش یابد؟ و اینکه آیا دو زبان یا دو گویش، به آن اندازه که می‌پنداریم دارای شباهت یا تفاوت هستند؟ از سویی دیگر و از دیدگاهی شناختی- ادراکی لازم است بدانیم چه فرایندهایی در ذهن یک گویشور طی می‌شود تا او با استفاده از دانش منفعل زبانی خود، با گونه مقابل، تعاملی زبانی برقرار نماید. برای رسیدن به پاسخ پاره‌ای از پرسش‌هایی که پیرامون فهم‌پذیری متقابل زبان‌ها مطرح است، روش‌های اندازه‌گیری خاصی مورد استفاده قرار می‌گیرند که در این نوشتار به طور مشخص، تمرکز بر روش‌های بکار رفته در پژوهش میرمکری و همکاران (1398) و میرمکری (۱۳۹۹)، می‌باشد. به عبارتی دیگر، نوشته پیش رو مروری است بر پژوهش فوق و مختصری از فصل سوم رساله میرمکری (1399: 82-112). پیش از آن مقدمه‌ای در خصوص موضوع مورد بررسی در آن پژوهش‌ها ارائه می‌شود.

فهم متقابل (mutual intelligibility)، به معنای آن است که شنونده‌ای از یک گونه زبانی خاص قادر باشد سخنان یک گوینده از گونه زبانی دیگری را بی‌آنکه از قبل با آن گونه، دارای برخوردی زبانی باشد و یا به آن آموزش دیده باشد، بفهمد (چمبرز و ترادگیل (J. K. Chambers & P. Trudgill)، 1998؛ کریستال (D. Crystal)، 2011؛ گولوبوویچ (J. Golubovic)، 2016، و غیره. فهم متقابل دارای درجاتی است به این معنا که در طیفی میان صفر (هیچگونه فهمی از زبان مقابل) تا 100 درجه (فهم کامل)، بین دو گونه زبانی الف و ب قرار دارد. این امر بستگی به میزان شباهت‌ها و تفاوت‌های دو گونه زبانی‌ای دارد که در تقسیم‌بندی‌های زبانی به عنوان «زبان‌های مرتبط نزدیک» (closely related languages) شناخته شده‌اند که می‌توان این را به گونه‌های زبانی که به عنوان گویش‌های یک زبان نام برده می‌شود، تعمیم داد زیرا زبان یا گویش نامیدن یک گونه زبانی بیش از هر چیز به موقعیت اجتماعی و سیاسی گونه‌های مورد مقایسه بستگی دارد.



«معیار فهم متقابل (mutual intelligibility criteria) به طور عمده در ارتباط با «فهم ذاتی» (intelligibility inherent) مطرح می‌گردد؛ با اینهمه بسته به هدف پژوهش و بویژه در مقاصد آموزشی، دربارهٔ زبان‌هایی با «فهم اکتسابی» (acquired intelligibility) نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. زبان‌شناسانی مانند هاگن (E. Haugen, ۱۹۶۶) رویکرد «چندزبانگی پذیرا» (Receptive Multilingualism) که در پژوهش (میرمکری و همکاران ۱۳۹۹ و ۱۳۹۸) به «چندزبان‌دراکی» یا «چندزبان‌پذیری» ترجمه شده است را در ارتباط با فهم متقابل مطرح می‌سازند. به این معنی که «در چنین ارتباطی، فهم متقابل بین‌گوینده و شنونده‌ای اتفاق می‌افتد که هرکدام به گونهٔ زبانی خود سخن گفته و هیچ زبان میانجی را به کار نمی‌برند» (گولوبویچ، ۲۰۱۶: ۶). هاگن از چنین ارتباطی تحت عنوان «ارتباط مشارکتی/ نیمه ارتباط» نام برده است؛ اما، محققان دیگر از جمله زیوآرت (L. Zeveaert, ۲۰۰۴) و گوسکنز و هیرنگا (Ch. Gooskens & W. Heeringa, ۲۰۱۴) و دیگران، اصطلاح «چندزبان‌پذیری» را بجای آنچه هاگن بکار برده است، ترجیح می‌دهند. ربیین، تن‌تیجه و ورشیک (J. Rehbin & J.D. ten Thije & A. Verschik, ۲۰۱۲)، به نقل از گولوبویچ، (۲۰۱۶: ۷) معتقدند در اینگونه ارتباط، هنگامی که مخاطبان به صورت منفعل به کنش‌های زبانی گوش می‌دهند، مجموعه‌ای از قابلیت‌های ذهنی، زبانی، تعاملی و به همان نسبت قابلیت‌های بین فرهنگی آنها خلاقانه فعال می‌شوند. آنها بر مولفهٔ ارتباط (درک و پذیرش) از آن جهت متمرکز شده‌اند که معتقدند درک یا عدم درک و اعمال قابلیت‌های فزایندهٔ گوینده برای نظارت بر شنونده و بر نحوهٔ فعال کردن دانش منفعلانهٔ آنان به هنگام دریافت پیام از سوی گوینده مهم است؛ به طوریکه هر گوینده تلاش میکند روند مداوم فهم را کنترل کنند.

برای آنکه بتوان این میزان از فهم متقابل (فهم‌پذیری) را بین گوینده و شنونده در دو گونهٔ زبانی، تحت شرایط چندزبانگی پذیرا و استفاده از دانش زبانی منفعل خود، تشخیص داد و یا آن را اندازه‌گیری کرد نیاز به استفاده از ابزار و روش‌هایی است. این روش‌ها، در پژوهش میرمکری و همکاران (۱۳۹۹ و ۱۳۹۸)، با ذکر جزئیات زیاد آورده شده که در این نوشتار به برخی از آنها به صورت مختصر اشاره شده و به سبب نبود پژوهشی از این دست در میان مطالعات زبان‌شناسی ایرانی، مروری بر پژوهش مذکور خواهد شد.

۲- روش‌های اندازه‌گیری فهم متقابل بین‌کردی جنوبی و میانی در دو پژوهش میرمکری و همکاران (۱۳۹۹: ۹۴-۱۰۲) و میرمکری (۱۳۹۹)



همانطور که گوسکنز (2013: 4) تصریح کرده است سنجش فهم متقابل درمورد گویشوران انسانی غالباً کاری فشرده است و ملاحظات زیادی را در بر می‌گیرد. اینگونه پژوهش‌ها، همچنین، داده‌های پر مناقشه‌ای به دست می‌دهند. با این حال، استفاده از روش‌هایی که تجربه شده‌اند و اعتبار آنها تا حد زیادی توسط پژوهشگران در این زمینه سنجیده شده است، می‌تواند واقعیات را در این امر بازتاب دهد. در پژوهش میرمکری (1399)، پرسشنامه‌ها به شیوه اعتبار محتوا مورد بازبینی و قضاوت دو استاد و گویشوران همیار قرار گرفته‌اند و سوال‌های تشکیل دهنده آن از این جنبه که دارای ویژگیهای لازم جهت اندازه‌گیری متغیرهای مورد نظر باشند بررسی شدند و پس از تایید به لحاظ صوری و منطقی و پس از اعمال تغییراتی چند، مورد استفاده قرار گرفتند. این پرسشنامه از دو بخش اطلاعات فردی، معرفی گونه زبانی خود و نگرش و میزان شناخت آنها به گونه زبانی مقابل است. آزمون‌های عملکردی نیز که فهم زبانی گویشور را از گونه زبانی مقابل می‌سنجید پاسخ‌های درست یا غلط آن مشخص و به صورت درصد محاسبه شدند. به طور خلاصه از آنجایی که در پژوهش مذکور هر دو جنبه زبانی و غیر زبانی و یافتن همبستگی میان این عوامل با فهم متقابل گویشوران اهمیت داشت، از هر دو نوع آزمون عملکردی (کاربرد) و آزمون نظر (پرسشنامه) استفاده شده بود. به شرح این اقدامات پرداخته می‌شود:

۱-۲. آزمون عملکردی

بیشتر محققان با داشتن تردید نسبت به اعتبار آزمون نظرسنجی در ارتباط با قابلیت فهم، ترجیح می‌دهند قابلیت فهم را در گفتار واقعی سنجش کنند. اما محققانی دیگر با استفاده از آزمون‌هایی خاص سعی در شبیه‌سازی موقعیت واقعی دارند. صورت‌های مختلف آزمون‌های عملکردی که جهت اینکار به کار می‌رود عبارتند از: سوالات عملکردی، سوالات تصویری، سوالات چند گزینه‌ای، فایل‌های شنیداری برای ترجمه جملات یا واژگانی از گونه زبانی مقابل و غیره (رج.ک به کورشنر و همکاران (S. Kurschner & et al, 2008؛ گوسکنز، 2013). که این صورت‌ها در سه بخش محتوایی، ترجمه و بازگویی متون دسته‌بندی می‌شوند (همان).

۱-۱-۲. تهیه مواد زبانی

در پژوهش‌های مذکور انتخاب مواد زبانی برای آزمون‌های عملکردی در نبود یک پیکره زبانی که بتوان از آن پرسامدترین واژه‌ها یا اصطلاحات را یافت، از طریق جستجوی اینترنتی و کتابخانه‌ای و نیز استفاده از شم زبانی پژوهشگران انجام شده است. به این معنی که ابتدا یک گردآوری کتابخانه‌ای در مورد هر کدام از گویش‌ها صورت گرفت و سپس تفاوت‌ها (فواصل) زبانی، به لحاظ نظری، در



سطوح مختلف میان آنها شناسایی شده است. با این اقدام، رایج‌ترین و پر بسامدترین صورتهای زبانی (در گفتار روزمره)، از هر گویش در هر کدام از گونه‌ها (بوکانی-مهابادی، بدره‌ای-ایلامی)، انتخاب و پیکره فراهم شده شامل مواد زبانی از گویش‌های کردی جنوبی و میانی به وسیله چند گویشور بومی از هر کدام از گونه‌های زبانی مورد نظر، ترجمه و ضبط و سپس توسط چند گویشور بومی دیگری از جنبه وضوح صدا و درستی و رعایت برابری برای هر کدام از جفت‌گونه‌ها، مورد تایید قرار گرفت و علاوه بر آن با پیکره فراهم شده از سایر زبان‌ها تطبیق یافت چرا که به احتمال زیاد گفتار عادی و روزانه در اغلب زبان‌ها به سبب رشد فرهنگ جهانی شباهت‌های زیادی بهم داشته باشد. برای تعیین همبستگی بین آزمون‌ها در این پژوهش، ابتدا 10 گویشور جنوبی و میانی در آزمون‌ها به روش آزمایشی شرکت داده شدند. داده‌های پژوهش به روش توصیفی و تحلیلی مورد بررسی قرار گرفتند. برای توصیف و تحلیل نیز از نرم‌افزارهای آماری مانند SPSS و برای رسم نمودارها از محیط Excel استفاده شده است.

۲-۱-۱-۱ آزمون فهم گفتار

الف- واحد بافتی: آزمون فهم جمله (مرحله اول و دوم): در مرحله نخست که آزمون‌ها بین جفت-گونه‌های (بدره‌ای-مهابادی) برگزار شد، 10 جمله که 7 جمله آن دارای یک یا حداکثر دو واژه ناهم‌ریشه (non-cognates) بودند و هر جمله حداکثر دارای هشت کلمه بود، انتخاب شدند. هر 10 جمله از نظر دستوری و ویژگی‌های نحوی تفاوت‌هایی داشتند. در مرحله دوم که آزمون‌ها بین جفت‌گونه (ایلامی-بوکانی) برگزار شد. در ساخت «تکلیف ترجمه جمله»، ۲۰ جمله در نظر گرفته شد. به هنگام ترجمه جملات به گونه‌های ایلامی و بوکانی تلاش شد تا تعداد واژگان هم‌ریشه (cognates) و ناهم‌ریشه در جملات نظیر به نظیر یکسان باشد و به لحاظ سطح دشواری معنای جملات در گونه‌های زبانی مورد نظر متفاوت نباشند. ضمن رعایت سطح دشواری یکسان برای هر کدام از گونه‌ها، گویشوران همیار تلاش کردند در هر جمله یک تا سه واژه ناهم‌ریشه و نیمه هم‌ریشه را جای دهند. اگرچه حفظ چنین نظمی برای تک تک جملات در هر دو گونه دشوار بود اما میانگین ناهم‌ریشه‌ها و هم‌ریشه‌ها در کل بیست جمله برای هر دو گونه تقریباً یکسان بود. جملات به لحاظ نحوی با زبان گفتاری رایج در هر دو گونه مطابقت داشتند. جملات انتخاب شده به هر دو گونه، توسط گویشوران بومی، به هر دو گونه زبانی ترجمه و ضبط شدند. در آزمون بازگویی متن، داستانی انتخاب شد که از زمره داستان‌های معروف و قابل پیش‌بینی نبود. این متن نیز همانند جمله‌ها به هر دو گونه



زبانی به صورتی ترجمه شد که سطح دشواری آن برای هر دو گونه یکسان باشد و در عین حال از رایجترین و پربسامدترین واژگان گفتاری هر دو گونه زبانی برخوردار باشد.

ب- واحد واژگانی: آزمون فهم واژه (مرحله اول و دوم)

به صورت تکلیف ترجمه واژه (Word Translation Task/WTT) برای سنجش درک گویشور از محتوای معنایی واژگان و سنجش تفاوت‌های آوایی واژگان هم‌ریشه استفاده شد. در آزمون فهم واژه در مرحله نخست (میرمکری و همکاران، ۱۳۹۸)، ۷۶ واژه، مرکب از ۲۶ واژه هم‌ریشه و ۵۰ واژه نیمه-هم‌ریشه و ناهم‌ریشه به هر دو گونه زبانی ترجمه و ضبط شدند. در مرحله دوم (میرمکری، ۱۳۹۹)، آزمون عملکردی شامل دو تکلیف تحت عنوان تکلیف ترجمه واژه و تکلیف ترجمه جمله (Sentence Translation Task/ STT) بود که در «تکلیف ترجمه واژه» ۱۰۰ واژه و در تکلیف ترجمه جمله بیست جمله گنجانده شد. گوسکنز و اشنایدر (C. Schneider) (۲۰۱۶: ۷) تصریح می‌کنند بررسی واژگان منفرد به سبب آنکه از تأثیر گذاری بافت بر فهم بدور می‌مانند، می‌تواند ما را به نتایج مهمی در خصوص نقش ویژگی‌های واژه منفرد بر فهم‌پذیری برساند؛ برای مثال، ما می‌توانیم بفهمیم هم‌ریشه‌ها و میزان شباهت یک واژه در یک زبان به همان واژه در زبان دیگر چگونه ما را در پیش‌بینی فهم‌پذیری بین این دو گونه زبانی یاری می‌دهد. آن‌ها همچنین اشاره می‌کنند با تحلیل ناهم‌ریشه‌ها می‌توان به تأثیر مواجهه زبانی بر امر فهم‌پذیری پی‌برد (همان). به پیروی از همین ایده و تحقیقاتی از این قبیل در پژوهش حاضر ۵۰ واژه هم‌ریشه یا نیمه هم‌ریشه و ۵۰ واژه ناهم‌ریشه از رایج‌ترین صورت‌های واژگانی در گفتار روزمره به دو گونه زبانی ایلامی و بوکانی ترجمه و به دلیل گفتاری بودن آزمون در چهار فایل شنیداری (هر فایل حاوی بیست و پنج واژه بود) جداگانه ضبط شدند. (واژگان هم‌ریشه از جمله واژگانی هستند که دارای پیوستگی تاریخی بوده و به لحاظ دیکته و تلفظ و معنا به واژه متناظر خود در گونه زبانی مقابل شباهت دارند؛ در این دو پژوهش این واژه‌ها صرفاً به لحاظ شباهت ظاهری و معنایی به عنوان هم‌ریشه در نظر گرفته شدند نه بر اساس مطالعات ریشه‌شناختی).

۲-۱-۱-۲ آزمون نظر (مرحله اول و دوم)

پرسشنامه‌ها حاوی بیست سوال بودند که برای جمع‌آوری اطلاعات راجع به متغیرهایی نظیر سن، جنس، سطح تحصیلات، زبان آزمودنی، محلی که آزمودنی اکثر سال‌های رشد خود را در آنجا گذرانده باشد، زبان والدین و زبان گفتاری در منزل و نیز زبان آموزشی فراهم شده که در کنار آن اطلاعات جهت سنجش تأثیر دو عامل فرازبان‌شناختی بر امر فهم‌پذیری متقابل حاوی سوالاتی بود که نگرش، انواع صورت‌های برخورد زبانی و میزان آشنایی آزمودنی با گونه زبانی مقابل را می‌سنجید. این



پرسشنامه‌ها با الهام از روش گوسکنز و ونهوین (V.J. van Heuven) (۲۰۱۹: ۲۹) ساخته شد اما به لحاظ صوری و منطقی به تأیید استادان زبان‌شناس و گویشوران مطلع به هر کدام از گونه‌های مورد بررسی رسیده و اعتبار سنجی شد.

۳-۱. جامعه آماری و آزمودنی‌ها: مرحله اول و دوم

جامعه آماری مرحله اول و دوم (مهابادی و بدره‌ای) و (ایلامی - بوکانی) به روش نمونه‌گیری تصادفی هدفمند، تعیین شدند که برای مرحله نخست عبارت بودند از سی زن و مرد، جمعا 60 نفر، بین سنین 18 تا 60 و تحصیلات گوناگون و شرکت‌کنندگانی که دارای مواجهه مستمر زبانی با گونه مقابل بودند از آزمون‌ها حذف شدند. میانگین سنی آزمودنی‌ها 36/6 بود و سطح تحصیلات آنها متنوع بود. در مرحله دوم از پژوهش، انتخاب به همین شیوه بود با این تفاوت که آزمودنی‌های دارای برخورد زبانی، پس از بررسی نتایج آزمون نظر، از آزمون‌های زبانی حذف شدند. تعداد آزمودنی‌ها 140 به طور نسبتاً مساوی از زن و مرد با میانگین سنی 25/055 بودند.

۳-۲. برگزاری آزمون

آزمون‌ها به صورت حضوری (میدانی) در جغرافیای مربوط به هر کدام از گونه‌های زبانی و در محیط‌هایی آرام در چند اجتماع مانند کلاسهای دانشگاه، ادارات و یا مراجعه به منزل گویشوران با هماهنگی قبلی اجرا شدند. نحوه اجرا بر این منوال بود که ابتدا هدف پژوهشگر و اصولی که در پاسخ به سوالات باید از سوی آزمودنی رعایت بشود توضیح داده شد. پرسشنامه‌ها توزیع شده و پس از جمع‌آوری، با ارائه توضیحات پژوهشگر در خصوص نحوه پاسخگویی به آزمون‌ها مرحله اجرای آزمون‌های عملکردی شروع شد. آزمون واژگان که در چهار فایل شنیداری ضبط شده بود، پخش شد. از آزمودنی‌ها خواسته شده بود به محض شنیدن هر واژه، بلافاصله معنای آن را به هر کدام از زبان‌هایی که می‌دانند در پاسخنامه بنویسند. ۱۰ ثانیه زمان برای نوشتن معنای هر واژه در نظر گرفته شد و به منظور کنترل عامل «برخورد زبانی» از تکرار واژه‌ها خوداری شد. پس از پایان آزمون واژگان، آزمون جمله نیز به همین سیاق برگزار شد. مهلت پاسخگویی به هر جمله ۱۵ ثانیه بود. زمان‌ها با توجه به آنچه گوسکنز (۲۰۱۳) در بیان روش‌های تعیین فهم‌پذیری زبان‌ها بیان کرده است و دلایل آن، مقرر شد.

۳-۳. نمره‌گذاری و چگونگی محاسبه نمرات هر آزمون

در آزمون واژگان، به ترجمه درست هر واژه یک نمره اختصاص یافت و مجموع نمرات با استفاده از فرمولی کلیشه‌ای مانند $\{Percent = (n * 100) / All\}$ به صورت درصد بیان شدند. برای محاسبه جملات درست از روشی مانند تصحیح اوراق امتحانی استفاده شد به این ترتیب که جهت تصحیح



صورت‌های احتمالی انتقال مفهوم جملات پیش بینی شد و اگر پاسخ آزمودنی در میان یکی از صورت‌های احتمالی بود به عنوان پاسخ درست پذیرفته می‌شد و نمره یک به آن اختصاص می‌یافت و به همان نسبت به پاسخ‌های نزدیک به درست، نیمه درست، تا حدودی درست نیز به ترتیب (۰/۷۵، ۰/۵، ۰/۲۵) اختصاص یافت سپس مجموع نمرات کسب شده با استفاده از فرمول عادی فوق تبدیل به درصد شدند.

از آنجایی که در پژوهش حاضر علاوه بر داده‌های کمی دارای پرسشنامه با داده‌های کیفی نیز بوده است. به پاسخ‌ها در پرسشنامه از به هیچ‌وجه (۱) تا کاملاً (۵) طیفی از نمرات ۱ تا ۵ اختصاص یافت. سپس با استفاده از فرمول $(1*25) - \text{score}$ به درصدی از ۰ تا ۱۰۰ تبدیل شدند. این روش منطبق است با روش گوسکنز و ونه‌وین (۲۰۱۹: ۳۰).

۴- روشهای محاسبه فواصل آوایی و واژگانی و نحوی مواد آزمون‌های عملکردی

همانگونه که عنوان شد در هر دو مرحله از بررسی‌ها برای سنجش واژگان از سه دسته از واژگان هم‌ریشه، نیمه‌هم‌ریشه و ناهم‌ریشه استفاده شد و آزمون‌هایی که برای سنجش واحدهای بافتی مانند جمله و متن ساخته شده بودند دارای تعدادی از واژگان ناهم‌ریشه و هم‌ریشه‌هایی بودند که میان آنها درجاتی از تفاوت‌های آوایی برقرار بود. با استفاده از فرمول پیرسون همبستگی میان تفاوت آوایی و میزان فهم گویشوران تعیین شد که در حد ۰/۰۱ و ۰/۰۵ معنی‌دار بود. علاوه بر این دو گویش دارای تفاوت‌های نحوی نیز می‌باشند. برای محاسبه تفاوت‌های زبانی (آوایی- واژگانی- نحوی) در موادی که برای آزمون‌ها بکار رفته است از روش‌هایی مانند الگوریتم لونشتاین (Levenshtein) (برای تفاوت آوایی) و از روش (پترونی و سروا (F. Petroni & M. Serva)، ۲۰۱۰) (برای محاسبه تفاوت‌های واژگانی) و روش هیرنگا و همکاران (W. Heeringa et al)، ۲۰۱۸) و نیز ارائه مدلی محقق ساخته برای تعیین تفاوت‌ها در سطح جمله استفاده شده است. به طور کلی، در تحقیقات مربوط به معیار فهم متقابل روش‌های متنوعی جهت برآورد تفاوت‌های زبانی، قبل از اقدام به برگزاری آزمون، وجود دارند که به برخی از آن‌ها که در پژوهش‌های نامبرده نیز بکار گرفته شدند، اشاره می‌شود:

۴-۱. الگوریتم لونشتاین

این فرمول نخستین بار از سوی کسلر (B. Kessler) (۱۹۹۵)، نقل از گوسکنز و هیرنگا و بیرینگ (K. Beijring)، ۲۰۰۸: ۱۳) برای اندازه‌گیری فاصله‌های گویشی در گویش‌های بومی اسکاتلندی بکار گرفته شد و برای سنجش فاصله میان تلفظ کلمات متناظر بکار می‌رود. با استفاده از همین روش



می‌توان فاصلهٔ واژه‌های نیمه‌همیشه^۱ مانند واژهٔ žena (زن) در اسلونیایی و žona (همسر) در لهستانی را نیز بدست آورد (گولوبویچ، ۲۰۱۶: ۶۹). در میان جفت واژگان همیشه در جفت گونه‌های زبانی، عملیاتی مانند درج^۲، حذف^۳، جایگزینی^۴ در هر زنجیرهٔ آوایی از واژه‌های متناظر را در نظر گرفته و برای هر کدام از تفاوت‌های ناشی از عملیات ذکر شده برای تبدیل یک زنجیرهٔ آوایی به زنجیره‌ای دیگر، یک واحد اختلاف تعلق می‌گیرد. سپس جمع واحدهای بدست آمده را بر کل گردش-های آوایی در زنجیرهٔ طولانی‌تر تقسیم نموده، نتیجهٔ حاصل میزان تفاوت آوایی دو واژهٔ همیشه در دو گونهٔ زبانی را نشان می‌دهد. بعضی از محققان به جانشینی واکه با واکه، نمرهٔ (۵/۰) و برای تفاوت در سطح «نشانه‌های تفکیک‌کننده»^۵ (مثلاً ü به û) نمره ۰/۳ منظور می‌کنند. از نظر آن‌ها فاصلهٔ آوایی میان a و â به اندازهٔ p و d زیاد نیست. در این مورد پژوهشگران به صورت اختیاری عمل می‌کنند (ر. ک: گوسکنز، هیرنگا و بیرینگ ۲۰۰۸؛ گولوبویچ، ۲۰۱۶؛ هیرنگا، ۲۰۰۴). برای مثال اختلاف آوایی دو واژهٔ همیشه futər و wəftər (شتر) به ترتیب در کردی میانی و جنوبی، طبق الگوریتم لونشتاین، ۴۲/۰ یا ۴۲ درصد است. این دو واژه را به ترتیبی که در جدول مشاهده می‌شود زیر هم نوشته و ترازبندی می‌شوند به این معنا که صداهای نظیر به نظیر زیر هم قرار می‌گیرند. در چنین حالتی معمولاً ریشهٔ واژه مشخص می‌گردد. زمانی که آواهای تشکیل دهندهٔ ریشه زیر هم نوشته می‌شوند، میزان آواهای اضافه شده یا کم شده در جفت واژه‌ها مشخص می‌شوند.

جدول ۱: چگونگی محاسبه تفاوت آوایی با استفاده از فرمول لوتشتاین

تراز	۷	۶	۵	۴	۳	۲	۱
میانی	r	ə	t	ʌ	ʃ	ə	w
جنوبی	r	ə	t	u	ʃ	ʌ	ʌ
جمع				ʌ		ʌ	ʌ

همانگونه که مشاهده می‌شود ۳ نقطه‌ای تغییر میان دو واژه‌ی فوق وجود دارد. ۳ بر ۷ تقسیم شده و تفاوت آوایی بر حسب معیار لونشتاین بدست می‌آید.

1. partial cognate
2. insertion
3. deletion
4. substitution
- . diacritics^۵



$$۱+۱+۱ = ۳ / ۷ = ۰/۴۲ \text{ یا } ۴۲\%$$

شیوه ذکر شده برای محاسبه تفاوت آوایی با روش گوسکنز، هیرنگا و بیرینگ (۲۰۰۸) مطابقت دارد. در پژوهش حاضر جهت یافتن میزان فواصل آوایی واژگان هم‌ریشه و نیمه‌هم‌ریشه موجود در مواد آزمون‌ها را با استفاده از آن محاسبه نموده و میزان تفاوت را به صورت درصد برای هر واژه بیان نموده و سپس مجموع تفاوت‌ها محاسبه نموده‌ایم. لازم به ذکر است تفاوت آوایی میان واژگان ناهم‌ریشه ۱۰۰ درصد است.

۲-۴ روش محاسبه تفاوت‌های واژگانی

پترونی و سروا (۲۰۱۰) با الهام از الگوریتم لونیستین، روشی را جهت اندازه‌گیری تفاوت‌های واژگانی پیشنهاد می‌دهند. در این روش آن‌ها فاصله لونیستینی جفت واژه‌های مورد مقایسه را حساب کرده و بر تعداد کاراکترهای واژه طولانی‌تر از آن جفت واژه تقسیم می‌کند. از این‌رو تفاوت آوایی می‌تواند ارزشی بین ۰ تا ۱ داشته باشد. در هر جفت از گونه‌های زبانی، قدم اول محاسبه تفاوت کلمات هم‌نظیر با معنی یکسان و سپس فاصله واژگانی بین هر جفت زبان به عنوان میانگین فواصل بین همه واژگان بیان می‌شود. بنابراین ما عددی بین ۰ و یک خواهیم داشت که ادعا می‌کنیم تفاوت واژگانی بین دو زبان است: فرمول زیر (همان).

$$D(ai, \beta j) = Di(ai, \beta j) / L(ai, \beta j)$$

در این رابطه $Di(ai, \beta j)$ فاصله لونیستین دو کلمه است و $L(ai, \beta j)$ تعداد کاراکترهای طولانی‌تر از بین جفت واژگان مورد مقایسه است (پترونی و سروا، ۲۰۱۰: ۲۲۸۱). در مثالی که در بخش ۶-۱ ارائه گردید فاصله لونیستینی دو واژه wištir و šutir به ترتیب در کردی جنوبی (بدره‌ای) و میانی (مهابادی) برابر ۰/۴۲ بود و تعداد کاراکترهای موجود در واژه طولانی‌تر ۷ بود. بنابراین می‌توان گفت فاصله واژگانی میان این دو در این دو گونه زبانی برابر است با:

$$0/42/7 = 0/06$$

علاوه بر این، پترونی و سروا به یکسان بودن معنای واژه‌ها اشاره می‌کنند و نیز تفاوتی آوایی که بین جفت واژه‌های مورد مقایسه در جفت گونه‌های زبانی مورد بررسی وجود دارد و از طریق فرمول لونیستین حاصل گشته است. می‌توان ملاحظه نمود که چنین روشی برای یافتن تفاوت واژگانی بین هم‌ریشه‌ها بکار رفته و این هم‌ریشه‌ها در عین حال می‌بایست از یک معنا برخوردار باشند. استفاده از الگوریتم لونیستین برای محاسبه تفاوت‌های آوایی میان هم‌ریشه‌ها و استفاده از روش نرمال‌سازی تفاوت لونیستینی پترونی و سروا خاص هم‌ریشه‌هاست. اگر تعداد زبان‌های مورد مقایسه N باشد و



لیستی از کلمات هر زبان شامل M قلم باشد، هر زبانی در گروه با حرف یونانی آلفا بیان شده و هر واژه از آن زبان بوسیله α_i با $1 < i < M$ است. پس دو واژه α_i و β_j در دو زبان مورد نظر در صورتی که α, β مساوی باشند، دارای یک معنا بوده و فاصله بین دو زبان که این دو واژه در آن قرار گرفته‌اند را با فرمول زیر می‌توان بیان نمود:

$$D(\alpha, \beta) = 1/M \sum_i D(\alpha_i, \beta_i)$$

در واقع در اینجا مجموع از ۱ به M می‌رود و نیز باید توجه کرد که فقط جفت واژه‌ها با معنای یکسان در این تعریف بکار می‌روند و حدودی از ۰ تا ۱ را شامل می‌شوند. روشن است که $D(\alpha, \alpha) = 0$.

۳-۴ دو روش محاسبه تفاوت‌های نحوی

از آنجایی که ویژگی‌های واژیه نحوی نیز ممکن است نقشی در فهم متقابل میان گویشوران جفت گونه‌ها داشته باشند، اگرچه تا اندازه‌ای کمتر از ویژگی‌های واج‌شناختی، این فواصل نیز مورد توجه قرار گرفته و روشی برای اندازه‌گیری فواصل جملات علاوه بر روش‌های بکارگرفته شده توسط پژوهشگران غربی، پیشنهاد می‌گردد که توصیف خواهد شد. از بین روش‌های پیشنهادی تا به امروز سه روش بیش از مابقی روش‌ها برجسته شده‌اند که در مقالات مورد بررسی روشی پیشنهادی که ملهم از الگوریتم لونشتاین است ارائه داده شده است:

۴-۳-۱ روش اندازه‌گیری حرکت

طبق نظر هیرنگا و همکاران (۲۰۱۸: ۲۸۳) هنگام خواندن متونی که از لحاظ زبانی ارتباط نزدیکی با زبان خواننده دارند ولی خواننده زبان دوم را بلد نیست، ممکن است خواننده ببیند که جای کلمات عوض شده است و کلمات حرکت کرده‌اند، یعنی جای کلمات در جمله با آنچه خواننده انتظار دارد، فرق می‌کند. مثلاً:

German: ۱-Nach ۲-einiger ۳-Zeit ۴-wird ۵-es ۶-einfacher ۷-werden

English: ۱-After ۲-some ۳-time ۴-it ۵-will ۶-become ۷-easier

Dutch: ۱-Wanneer ۲-geen ۳-hulp ۴-gegeven ۵-kan ۶-worden . . .

German: ۱-Wenn ۲-keine ۳-Hilfe ۴-gegeben ۶-werden ۵-kann ... (Heeringa et al, ۲۰۱۸)



در مثال‌ها از زبان آلمانی و انگلیسی همانگونه که ملاحظه می‌شود کلمه هلندی *worden* با *werden* آلمانی مطابقت دارد. یک صحبت کننده بومی آلمانی انتظار دارد این کلمه بین *gegeven* و *kan* بیاید، اما این کلمه جابجا شده است و پس از کلمه *kan* آمده است؛ این یعنی موقعیت *werden* در جمله آلمانی با موقعیت ترجمه آن یعنی *worden* در جمله هلندی فرق دارد و در جمله هلندی موقعیت این کلمه به اندازه یک کلمه جلو رفته است هیرنگا و همکاران (همان: ۲۸۵). اندازه‌گیری حرکت یعنی اندازه‌گیری میانگین اینکه جای یک کلمه در یک جمله در زبان الف چقدر با جای کلمه متناظر در زبان ب فرق دارد. اینکار در ۴ مرحله صورت گرفته است:

۱- کدگذاری کلمات متناظر

کلمات را کدگذاری کرده به طوری که کلمات جمله‌ای در زبان الف با کلمات در جمله متناظرشان در زبان ب یک کد داشته باشند (همان)

۲- تراز کردن جملات

به سبک فرمول لونشتاین کلمات هم‌نظیر زیر هم تراز می‌شوند: برای مثال توالی‌های *abc* و *ecd* را اگر بخواهیم تراز نمائیم به صورت زیر عمل می‌کنیم و تغییرات را برای هر حذف، جایگزینی و اضافه اعمال می‌کنیم:

a	b	c	
e	c	d	
del	sub	match	ins (Heeringa et al, ۲۰۱۸)

الگوریتم لونشتاین هنگام مقایسه جملات، آن‌ها را طوری تراز می‌کند که کلماتی که کد واژگانی‌شان متفاوت است، با یکدیگر تراز نشوند. کلماتی که کد یکسانی دارند اما به طبقه‌بندی‌های واژگانی مختلفی تعلق دارند، با یکدیگر تراز می‌شوند؛ اما نمره فاصله ۰/۵ به آن‌ها تعلق می‌گیرد. اضافه کردن یا حذف یک کلمه باعث تعلق گرفتن نمره فاصله ۰/۱ می‌شود. این ملاحظات در پژوهش‌ها در نظر گرفته شده است.

۳- بیان جابه‌جایی‌ها با مقیاس عددی

وقتی واژه‌ای در یکی از گونه‌های زبانی، به عنوان مثال، از موقعیت ۴ به ۶ در گونه زبانی دیگر جابه‌جا شده و دیگری از ۷ به ۹، یعنی دو موقعیت جابجایی دارد؛ بنابراین، ۲+۲ برابر با ۴ نشان‌دهنده جابجایی در ۴ موقعیت است. هر چه یک واژه بیشتر جابه‌جا شود تاثیر بیشتری بر قابلیت فهم می‌گذارد. دو



گزینه را در نظر می‌گیریم که در آن‌ها حرکات بزرگتر نسبتاً کم وزن‌تر هستند، این دو گزینه عبارتند از: فواصل لگاریتمی و دودویی (باینری). هنگام محاسبه فواصل لگاریتمی، لگاریتم طبیعی را محاسبه می‌کنیم. در مثال ما، فاصله برابر است با: $\ln(4) = 386/1$. تأثیر این است که حرکات بزرگ نسبت به فواصل کوچک کمتر حائز اهمیت می‌باشند. منظور از دودویی این است که تعیین می‌کنیم کلمه‌ای حرکت کرده است یا نه. فقط لازم است تعداد کلماتی را که در جمله حرکت کرده‌اند و به موقعیت دیگری منتقل شده‌اند، بشماریم.

۴- مجموع اعداد

هنگام مقایسه دو زبان، تعداد حرکات را برای تمام جفت جمله‌های مورد مقایسه محاسبه می‌کنیم. فاصله مجموع برابر است با میانگین چندین حرکت صورت گرفته است.

۴-۳-۲ اندازه‌گیری به روش حذف و اضافه

روش دیگری که هیرنگا و همکاران جهت اندازه‌گیری فواصل نحوی پیشنهاد نموده‌اند روش حذف و اضافه است. در این روش کلمه یا کلماتی به جمله در یکی از گونه‌های زبانی اضافه شده است و یا از آن کم شده است. این روش نیز متشکل از همان چهار مرحله ذکر شده در روش اندازه‌گیری حرکت (جابه‌جایی) است، با این تفاوت که این روش‌ها در مرحله سوم متفاوت بوده و در مرحله سوم روش حذف و اضافه، به جای تعیین تعداد حرکات، تعداد کلمات حذف و اضافه شده شمارش می‌شود. حال با توجه به روش‌های پیشنهادی هیرنگا و همکاران (۲۰۱۸: ۲۹۶-۲۸۰)، فاصله نحوی جمله‌ای از مواد زبانی پژوهش حاضر را اندازه‌گیری می‌کنیم: در روش اندازه‌گیری حرکت (جابه‌جایی)، جملات را به صورت زیر کدگذاری و سپس ترازبندی می‌کنیم.

۱- ætɔ:	۲-dæ-za:n-i:	۳-kəli:l-æ-ka:n-əm	۴-læ	۵- kwe	۶-da:-na:-wæ? CK
۱- tæ	۲-za:n-i:	۳- fəra:f-eyl-æ	۴...	۶- na:-m-æ-sæ	۵- kü? SK
match	match	sub	del	sub	match

از نگاه گویشور ایلامی، در چنین جمله‌ای یک واژه la (پیش اضافه) در متن بوکانی وجود دارد که در گونه زبانی او حذف شده است و اینکه از نگاه او می‌بایست واژه شماره ۵، kwe (kü) به معنای کجا، پس از فعل و در جایگاه ۶ ظاهر می‌شد. و از نگاه گویشور بوکانی در گونه ایلامی پیش اضافه حذف و قید به پس از فعل منتقل شده است. ضمن آنکه به لحاظ واژگانی نیز واژگان kəli:l و fəra:f



(کلید) هم‌ریشه نبوده و جانشین یکدیگر شده‌اند. علاوه بر این، تفاوت‌هایی ساختارهای مانند تفاوت در تکواژ معرفه و جمع بین دو گونه وجود داشته و به لحاظ نحوی نیز جایگاه ضمیر فاعلی در دو جمله متفاوت است و وجود پیرااضافه در کردی مهابادی و نبود آن در کردی جنوبی همه در سطح دو جمله مشخص هستند؛ اما، در این روش صرفاً به جابجایی‌ها توجه می‌شود. در این جمله، ۱ جابه جایی بین شماره ۵ به ۶ و ۱ جابه جایی دیگر بین ۶ به ۵ داریم که جمعاً دو جابه جایی است. لگاریتم طبیعی عدد ۲ را بدست می‌آوریم. برای بدست آوردن لگاریتم طبیعی یک عدد آن را بر $2/7182$ تقسیم می‌کنیم:

$$L(2) = 0/7357$$

به گفته هیرنگا و همکاران (۲۰۱۸) جابجایی بلند اثر کمتری بر فهم متقابل دارند (میرمکری، ۱۳۹۹: ۱۰۵)

۴-۴. ارائه مدلی برای اندازه‌گیری تفاوت بین جملات دو گویش کردی جنوبی و کردی میانی در پژوهش‌ها

داده‌های پژوهش حاضر نشان دادند آنچه در دو گویش کردی جنوبی و کردی میانی سبب کاهش فهم متقابل می‌شود به دلیل وجود ویژگی ترتیب آزاد واژگان در جملات زبان کردی، جابه جایی نحوی نیست، و اگر باشد درصد کمی از فهم‌پذیری را می‌توان به آن نسبت داد. در واقع در این دو گویش، کاهش فهم به سبب جانشینی واژگان ناهم‌ریشه و وجود تعداد زیادی واژگان هم‌ریشه‌ای است که از نظر آوایی دچار واگرایی شده‌اند. علاوه بر این در بررسی پاسخنامه آزمون ترجمه جمله، دریافتیم مشکل گویشوران در تشخیص زمان، ضمائر و مطابقه بر فهم کلی جمله از سوی آنان تاثیر کمتری نسبت به تفاوت‌های آوایی و وجود واژه‌هایی در جملات بود که به لحاظ ریشه‌شناختی و معنایی برای گویشوران دشوار و به عبارتی ناهم‌ریشه بودند. لذا، در تعیین تفاوت نحوی، علاوه بر اینکه بر روش دوم هیرنگا و همکاران تاکید می‌شود، روشی را با اقتباس از فرمول لونشتاین در این زمینه پیشنهاد می‌کنند که به نظر می‌رسد برای گویش‌هایی که تفاوت زیادی در ساختار نحوی نداشته و فهم متقابل آن‌ها بیشتر به سبب فواصل واژگانی کاهش می‌یابد، مفیدتر باشد. طبق روش پیشنهادی در مثال فوق یک واژه ناهم‌ریشه برای هر کدام از گویشوران بوکانی و یا ایلامی وجود دارد. این اختلاف را با عدد ۱ نشان می‌دهیم. علاوه بر این، (læ) برای گویشوران ایلامی، یک اضافه و برای گویشوران بوکانی، یک حذف به شمار می‌آید که هر کدام را با عدد ۱ نشان می‌دهیم. در فعل گذاشتن با ستاک مشترک næ نیز تفاوت‌هایی به لحاظ پسوندها و پیشوندهای فعلی و جایگاه ضمیر فاعلی وجود دارد که می‌توان



مجموع این تفاوت‌ها را با ۱ نشان داد. جمع اختلاف بین دو جمله به ۲ واحد می‌رسد زیرا عدد منظور شده برای یک مورد حذف و یک مورد اضافه در کنار هم خنثی می‌شوند. عدد ۲ را بر کل واژگان تشکیل دهنده جمله تقسیم می‌کنیم و عدد ۰/۳۳ درصد به عنوان درصد اختلاف بین دو جمله بدست می‌آید: برای مثال

CK: - æm hæftæyæ særma:xo:rdegi:yeki sæxtəm gærtbu:

SK:- ey hæftæ særma:y gæne xwa:rdəm

۱- این هفته سرماخوردگی بدی گرفتم

در چنین مثالی واژه gan در gan-e در گونه ایلانی برای گویشوران بوکانی در مقایسه با واژه saxt در saxt-im در گونه بوکانی برای گویشوران ایلانی، بسیار ناآشنا تر از تفاوت این دو گونه زبانی در مطابقه است. ترجمه‌ها توسط هر دو دسته از گویشوران نشان می‌دهد آن‌ها در تشخیص فاعل و مفعول جمله اشتباه نکرده بلکه اشتباه عمده آنان در تشخیص معنای این دو واژه در ارتباط با سرماخوردگی بوده است.

CK: hæmu: bəri:nda:ræka:niya:n gæya:ndæ bi:ma:ræsta:n.

SK: gæfti: zaxmiyelæ ræsa:nənæ bi:ma:ræsta:n.

۲- همه زخمی‌ها رو رسوندند بیمارستان

در مثال ۲، واژه bəri:nda:r در ترکیب bəri:nda:ræka:n و فعل gæya:ndən در مقایسه با ræsa:nən است در دو جمله فوق هستند که برای گویشوران ایلانی ایجاد مشکل در فهم جمله کرده‌اند نه تفاوت در تکواژهای جمع و پسوندهای متفاوت فعلی. تمام مواد زبانی به این شکل مورد بررسی قرار گرفته و درصد فهم آن‌ها در هر دو گونه محاسبه و مقایسه شدند و در نهایت آنچه حاصل شد این بود که تفاوت‌های واژگانی و معنایی بیش از تفاوت‌های ساختوازی و نحوی در تعیین فهم-پذیری گویشوران کردی جنوبی و میانی دخالت دارند. لذا نگارنده بر آن شد با اقتباس از فرمول لونشتاین مدلی معنایی از تفاوت بین دو جمله از پژوهش‌های مذکور ارائه دهد. به این ترتیب که تعداد واژگان ناهم‌ریشه و یا هم‌ریشه‌ای که تفاوت آوایی بیش از پنجاه درصد دارد را تقسیم بر تعداد کل واژگان در هر جمله نماید تا درجه دشواری هر جمله برای هر کدام از جفت گونه‌ها تعیین گردد.



cognates > %۵۰ / non-cognates

_____ = sentence distance
total words in a sentence

بنابراین طبق فرمول ارائه شده اختلاف میان دو جمله شماره ۱ برای گویشوران مهابادی ۲۰ درصد دشوارتر بوده است. نگاهی به درصد پاسخ‌ها نیز این را اثبات می‌کند زیرا درصد پاسخ ایلامی‌ها به میزان ۱۰ درصد بالاتر از پاسخ بوکانی‌هاست.

۵- نتیجه‌گیری

نگاهی به ساخت آزمون‌ها و نوع پرسشنامه‌های بکار رفته در پژوهش مذکور که طی دو مرحله و برای تعیین میزان فهم بین جفت گونه‌هایی از دو گویش کردی جنوبی و میانی، اجرا شده است، نشان می‌دهد بین آزمون‌های واژگانی و متنی، طبق نتایج آمار استنباطی، همبستگی وجود دارد. به نظر می‌رسد میزان دشواری آزمون واژگان در دو مرحله پژوهش یکسان نبوده و در آزمون واژگان از مرحله نخست، تعداد واژگان ناهم‌ریشه از واژگان هم‌ریشه فراوانتر است. علاوه بر این، برای مقایسه نتایج بدست آمده از دو مرحله، هر کدام از آزمون‌های مرحله نخست باید با آزمون نظیر خود در مرحله دوم مقایسه شود زیرا در مرحله نخست در سطح فهم واحدهای متنی آزمون بازگویی متن و فهم مثل نیز برگزار شده است که در مرحله دوم تکرار نشده است. به همین سبب باید در تفسیر نتایج کل به هنگام مقایسه دو گروه احتیاط لازم صورت گیرد. نوشتار حاضر می‌تواند به لحاظ کاربردی و عملی و نیز نظری سودمند باشد. نتایج پژوهش‌های مورد بررسی در استانداردسازی زبانی، در ساخت رسم-الخط‌های جدید، در حل مناقشات بین گویشی و تقسیم‌بندی‌های دقیق‌تر گویشی و نیز در کمک به برنامه‌ریزی‌های زبانی، سودمند است.



منابع

میرمکری، منیژه (1399) «بررسی فهم متقابل بین گویش‌های کردی جنوبی و کردی میانی در ایران»، رساله دکتری زبان‌شناسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه آزاد سنندج: 250 صفحه.##

میرمکری، منیژه؛ کریمی‌دوستان، غلامحسین؛ کریمی، یادگار؛ غلامی، وحید (1398). «قابلیت فهم متقابل بین گویش کردی جنوبی و کردی میانی (مطالعه موردی گونه‌های بدره‌ای و مهابادی)». فصلنامه زبانشناسی اجتماعی دانشگاه پیام نور تهران جنوب، دوره دوم (سری جدید)، شماره 4، پیاپی 8، پاییز 1398 (صفحات 67-87).##

English References:

- Chambers, J.K., & Trudgill, P. (1998). *Dialectology*, second ed, Cambridge: Cambridge University Press.##
- Crystal, D, ed. (2011). "*Cognate*": *A Dictionary of Linguistics and Phonetics* (6th.ed.). Blackwell Publishing. p. 104. ##
- Golubović, J. (2016). *Mutual intelligibility in the Slavic language area* [Groningen]: University of Groningen.##
- Gooskens, Ch. (2013). **Experimental methods for measuring intelligibility of closely related language varieties**. In Robert Bayley, Richard Cameron & Ceil Lucas (eds.), *The Oxford handbook of sociolinguistics*, 195–213. Oxford: Oxford University Press.##
- Gooskens, Ch., Heeringa, W., & Beijering, K. (2008). **Phonetic and lexical predictors of intelligibility**, *International Journal of Humanities and Arts Computing*, 2(1-2), 63-81.##
- Gooskens, Ch., & Heeringa, W. (2014). **The role of dialect exposure in receptive multilingualism**. *Applied Linguistics Review*, 5 (1), 247-271.##
- Gooskens, C., & van Heuven, V. J. (2019). **How well can intelligibility of closely related languages in Europe be predicted by linguistic and non-linguistic variables?**, *Linguistic Approaches to Bilingualism*.
<https://doi.org/10.1075.lab.17084>.##



- Haugen, E. (1966). **Semicommunication: The language gap in Scandinavia**, *Sociological Inquiry* 36: 280-297.##
- Heeringa, W., Swarte, F., Schüppert, A., & Gooskens, C. (2018). **Measuring Syntactical Variation in Germanic Texts**. *Digital Scholarship in the Humanities*, 33(2), 279-296. ##
- Kessler, B. (1995). **Computational dialectology in Irish Gaelic**. In *Proceedings of the seventh conference on European chapter of the Association for Computational Linguistics* (pp. 60-66). Dublin: Morgan Kaufmann Publishers Inc.##
- Kürschner S., Gooskens C., & Van Bezooijen R.(2008). **Linguistic determinants of the intelligibility of Swedish words among Danes**. *International Journal of Humanities and Arts Computing* 2 (1-2): 83-100.##
- Petroni, Filippo and Serva, Maurizio (2010). **Measures of lexical distance between languages**, *Physica A: Statistical Mechanics and its Applications*, 389, (11), 2280-2283.##
- Rehbein, J., ten Thije, J. D., & Verschik, A. (2012). **Lingua receptiva (LaRa)–remarks on the quintessence of receptive multilingualism**. *International Journal of Bilingualism*, 16 (3), 248-264.##
- Zeevaert, L. (2004). **Interskandinavische Kommunikation. Strategien zur Etablierung von Verständigung zwischen Skandinaviern im Diskurs** [Interscandinavian communication. Strategiestowards establishing the understanding among Scandinaviansin discourse]. Hamburg: Dr. Kova.###



A review on the methods of measuring Mutual Intelligibility between Languages and dialects used in two survey

Manijeh. Mirmokri¹

Dr. Gholamhossein. Karimi-doostan²

Dr Vahid. Gholami³

Dr Yadgar. Karimi⁴

Abstract

Mutual intelligibility means that a listener of a language variety understands the speech of a speaker of another language variety without training, linguistic encounter and a conscious intention. This level of understanding is often not symmetrical / reciprocal. Languages that are expected to have inherent intelligibility in a receptive multilingual framework, are closely related languages; This means that speakers of two languages use their own languages to communicate not a lingua franca. The present article is a review of the methods used in the research of Mirmokri et al. (۱۳۹۸) and Mirmokri (۱۳۹۹) that have been done around the criterion of mutual intelligibility. A review of the methods in the mentioned researches shows that they have methodologically followed the principles that are in line with the standards observed in this field. In addition, Mirmokri (۱۳۹۹) research has provided a model for more accurate studies in the task of sentence translation task to examine the comprehensibility of varieties that are less syntactically different.

Key words: Mutual intelligibility, Measuring methods, function tests, opinion test, receptive multilingualism

¹ . PhD Candidate of General Linguistics, Department of English Language and Linguistics, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran Email: manijeh.mirmokri@gmail.com

² . Professor, Department of Linguistics, Tehran University, Tehran. Iran. Email: gh5karimi@ut.ac.ir

³ . Assistant Professor, Department of English Language and Literature, Sanandaj Branch, Sanandaj, Iran. Email: vahidgholami20@gmail.com

⁴ . Associate Professor, Department of English Literature and Linguistics, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran. Email: y.karimi@uok.ac.ir