



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2645-6478



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۴، پیاپی ۹، زمستان 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 خاتونبنایی

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 ۴، پیاپی ۹، زمستان ۱۳۹۹)

- نقش استعاره مفهومی در تولید گفتار انتقادی صدبرنگی // دکتر ابوالفضل غنی زاده ۴
- بررسی سبک شناختی اشعار مهدی اخوان ثالث // مسین زنده دل، دکتر سید محمود ضامنایی ۲۱
- بحثی در جایگاه طبیعت در گوهرانی تصویرری فاضل نظری // سیلا ابراهیم زاده، دکتر راضیه آقا زاده ۴۸
- کارکردهای صفات شاعرانه در غزلیات حافظ // دکتر اصغر شهبازی ۷۰
- موسیقی کناری در رباعیات شیخ بهایی // لیلا عدل پرور، دکتر زینب رحمانیان ۹۱
- نقد و بررسی کتاب سی قهیده ناصر خسرو // دکتر آرش امرایی ۱۰۹
- بررسی مجاز مفهومی در زبان کردی با توجه به اشعار شیرکوبی کس: رویکردی شناختی // احمد علی آقایی و همکاران ۱۳۳

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال سوم، شماره ۴، پیاپی ۹، زمستان ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

نقش استعاره مفهومی در تولید گفتمان انتقادی صمد بهرنگی

(مطالعه موردی قصه «پسرک لبوفروش» براساس نظریه فرکلاف و مدل اقناعی هاوند و همکاران، و وود و ایلگی)

دکتر ابوالفضل غنی زاده^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۳/۰۳

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۱/۲۹

از ص ۴ تا ص ۲۰

DOR : <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.4.1.7>

چکیده:

به نگاشت قلمروهای متناظر (مبدأ و مقصد) در نظام مفهومی و توسعه معنایی استعاره گفته می‌شود. هاوند و همکاران (۱۹۵۳) و همچنین وود و ایلگی (۱۹۸۱) در حوزه توسعه معنا و تولید گفتمان معتقدند که استعاره‌گر با استفاده از اعتبار اولیه، ثانویه و نهایی، همچنین قدرت متقاعدسازی از طریق ارتقای اطمینان دانشی در نظام شناختی استعاره‌گیر با استفاده از دامنه منبع و به‌کارگیری کانال ارتباطی مؤثر همچنین رعایت شاخص‌های بافتی و استعانت از راهبردهای کمکی بلاغت به توسعه و افزایش ضریب معنایی (مفهوم‌سازی و تولید گفتمان) متن کمک می‌کند. در پژوهش حاضر استعاره مفهومی قصه «پسرک لبوفروش» صمد بهرنگی و نقش آن در تولید گفتمان انتقادی (تئوری نورمن فرکلاف) مورد بررسی قرار می‌گیرد؛ در این راستا پس از طرح مقدمه و اشاره اجمالی به مفاهیم پژوهش و تبیین نقش اقناعی استعاره در تولید گفتمان انتقادی قصه، نتیجه‌گیری می‌شود که قلمرو منبع (حسی) استعاره‌های صمد بهرنگی در قصه «پسرک لبوفروش» گزاره ظلم و قلمرو مقصد آن نابرابری اجتماعی و فاصله فاحش طبقاتی است که از نظام سیاسی سوسیال-دموکرات نشأت گرفته است. نویسنده با تولید این نگاشت‌ها در افکار عمومی به مطالبه توسعه عدالت اجتماعی از طریق تغییر نظام حاکم جامعه کمک می‌کند.

واژگان کلیدی: صمد بهرنگی، داستان، پسرک لبوفروش، استعاره اقناعی و گفتمان انتقادی.

^۱ - استادیار دانشگاه پیام نور تبریز، تبریز، ایران. //نشانی ایمیل: ab.gh9966@gmail.com



۱- مقدمه

در نظام مفهوم‌سازی استعاره، نیرو و توانایی قلمروی مبدأ با همه منابع وابسته‌اش به قلمرو مقصد از طریق نگاشت انتقال یافته و توسعه معنایی صورت می‌گیرد. استعاره‌گر از طریق اعتبار اولیه‌ای که به همراه دارد، وارد جریان نگاشت می‌شود تا با استفاده از ظرفیت اقناعی و ایجاد اعتبار ثانویه به اعتبار نهایی که «مفهوم‌سازی و غلبه بر گفتمان مخالف» (ون‌دایک، ۱۳۸۲: ۴۹) است، دست یابد. شناسایی خصوصیات استعاره گیر، برجسته کردن نقاط هدف و کمک به برطرف کردن نیازهای مخاطب با استفاده از ابزارهای شنیداری، نوشتاری و دیداری برای به حداقل رساندن فرصت تأمل، در این مسیر کمک می‌کند تا اقناع مخاطب به راحتی صورت گیرد؛ همچنین اطمینان دانشی در این مقطع، ضریب پذیرش را در قلمرو مقصد بالا خواهد برد.

«استعاره‌ای که به کار می‌رود ضمن برخورداری از توجیه استدلال باید از بازدارنده‌های لفظی و معنایی (تعقید لفظی و معنایی) و جامع‌های دور از ذهن و پیچیده بکاهد و با ایجاز، جذابیت و گویایی همچنین داشتن مایه‌هایی از هیجان، نیازهای مخاطب را پوشش دهد. استعاره‌های خوش‌ساخت و عاری از پارازیت‌های شناختی و همچنین مؤثر در حوزه‌های عاطفی اعتماد مخاطب را بیشتر جلب می‌کند» (ساسانی، ۱۳۸۳: ۴۵). استفاده از رسانه‌های باعتبار و خوش‌نام، اثربخشی استعاره را بیشتر کرده و بر فراوانی مشارکت‌کنندگان می‌افزاید همچنین برخورد عمودی و مدیریت ادراکی مخاطب را میسر می‌سازد.

با گزارش‌گیری از متغیرهای بافت و موقعیت، و همراه ساختن راهبردهای بلاغی دیگر مانند روایت، تمثیل، حکایت سؤالات بلاغی، اشارات کتاب‌های مقدس و ادبی، بهره‌مندی از حالت‌های طنز و طعنه می‌توان دامنه نفوذ معنا را در قلمرو مقصد گسترش داد.

در پژوهش حاضر توانایی استعاره‌سازی صمد بهرنگی براساس نظریه هاولند و همکاران (۱۹۵۳) و همچنین وود و ایلگی (۱۹۸۱) در قصه «پسرک لب‌فروش» مورد بررسی قرار می‌گیرد تا نقش اقناعی وی در تولید گفتمان انتقادی (تئوری نورمن فرکلاف) مشخص گردد.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۲- پیشینه پژوهش

در مورد آثار صمد بهرنگی پژوهش‌های ارزشمندی انجام یافته است که از جمله آنها می‌توان به مقاله «گفتمان، قدرت و زبان در قصه‌های بهرنگی از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین» نوشته فاطمه محمودی تازه کند، در نشریه نقد



ادبی (۱۳۹۱: ۱۹۱-۱۷۵) اشاره کرد. نویسنده در این مقاله، نشان می‌دهد که گفتمان‌های چندگانه در آثار بهرنگی، از گفتمان‌های انقلابی، سیاسی، ادبی و فرهنگی عصر نویسنده تاثیر پذیرفته است. مقاله‌ای دیگر با عنوان «تحلیل محتوای کیفی قصه‌های صمد بهرنگی به منظور بررسی امکان استخراج مضامین تربیتی- انتقادی» نوشته رمضان برخوردار و سید هادی مدنی در نشریه خانواده و پژوهش (۱۳۹۵: ۱۱۶-۹۳) است؛ نویسندگان در این مقاله، قصه‌های صمد بهرنگی را از نظر ویژگی‌هایی؛ نظیر وضعیت طبقاتی، سرکوب اجتماعی، تشویق آگاهی انتقادی و نقد باور غیرموجه انتخاب و... مورد بررسی قرار داده‌اند. عبدالله ولی‌پور و رقیه همتی هم مقاله‌ای با عنوان «در جست‌وجوی کمال مطلوب» در نشریه مطالعات ادبیات کودک، چاپ کرده‌اند (۱۳۹۶: ۱۷۸-۱۶۱) و در آن به بررسی تطبیقی «ماهی سیاه کوچولو» صمد بهرنگی با جان‌اتان مرغ دریایی اثر ریچارد باخ پرداخته‌اند. در جست‌وجوی پیشینه موضوع این جستار و با قید احتیاط، پژوهشی که به صورت مستقل و مبسوط، قصه «پسرک لبفروش» را براساس نظریه فرکلاف و مدل اقناعی هاولند و همکاران، و وود و ایلگی مورد بررسی قرار داده باشد، یافت نشد و این امر ضرورت انجام این پژوهش را آشکار می‌سازد.

۳-روش پژوهش

جستار حاضر به روش تحلیل محتوا؛ یکی از شیوه‌های متداول روش کیفی انجام گرفته است. همان «پژوهشی کیفی که دانش را در درجه اول از طریق گردآوری داده‌های کلامی یا مطالعه جدی و عمقی موارد و سپس عرضه این داده‌ها به استقراء تحلیلی فراهم می‌آورد» (گال، بورگ و گال، ۱۳۸۲: ۶۰).

۳-۱-سؤالات پژوهش

۱- صمد بهرنگی در قصه پسرک لبفروش با کدام اعتبار به استعاره‌گری می‌پردازد؟

۲- ساختار استعاره در قصه پسرک لبفروش چه ترسیمی دارد؟

۳- استعاره‌گیران قصه پسرک لبفروش چه مشخصاتی دارند؟

۴- نگاشت استعاره در قصه پسرک لبفروش از چه کانال ارتباطی صورت گرفته است؟

۵- در نگاشت‌های استعاره در قصه پسرک لبفروش کدام بافت موقعیتی و راهبردهای بلاغی برجستگی دارد؟

۴-چارچوب نظری

۴-۱-الگوی متقاعد سازی



هاولند و همکاران در ارائه الگوی متقاعدسازی خود، فرایند تأثیر پیام را در شش گانه‌های زیر تبیین می‌کنند؛ «۱- مواجهه با پیام ۲- توجه به پیام ۳- درک پیام ۴- پذیرش پیام ۵- حفظ نگرش پیام ۶- تبدیل نگرش به رفتار» (هاولند و همکاران، ۱۹۵۳: ۸۴-۱۰۸). و وود و ایلگی این فرایند را در چهار مرحله خلاصه کرده است؛ «۱- منبع پیام ۲- پیام ۳- کانال انتقال ۴- مخاطب (شنونده)» (وود و همکار، ۱۹۸۱: ۲۴۸). فیروز فاضلی و همکار در مقاله "الگوی اقناعی استعاره در گفتمان اجتماعی- سیاسی" با استفاده از دو نظریه یادشده برای فرایند استعاره، پنج مرحله پیش‌بینی کرده است: «۱- استعاره ۲- استعاره‌گر ۳- استعاره‌گیر ۴- کانال ارتباطی ۵- بافت» (فاضلی و همکار، ۱۳۹۴: ۹۱). در پژوهش حاضر برای بررسی نقش اقناعی استعاره مفهومی در ظهور گفتمان انتقادی صمد بهرنگی؛ (مطالعه موردی قصه "پسرک لب‌فروش") الگوی اخیر، چارچوب تحقیق قرار می‌گیرد.

۴-۲- گفتمان انتقادی

نورمن فرکلاف یکی از شخصیت‌های برجسته در زمینه تحلیل گفتمان انتقادی است. در نظر او تحلیل گفتمان روشی است که در کنار سایر شیوه‌ها برای بررسی تغییرات اجتماعی و فرهنگی به کار گرفته می‌شود و مرجعی است که در ستیز با استعمار و سلطه مورد استفاده قرار می‌گیرد. فرکلاف معتقد است تلاش‌های اولیه در مورد زبان‌شناسی انتقادی به اندازه کافی بر کنش‌های تغییر مخاطبان تمرکز نداشته است. او مدعی است که فعالان حوزه زبان‌شناسی انتقادی در اغلب موارد در کارهای خود بر این پیش‌فرض بودند که مخاطبان، متون را دقیقاً به همان روش تحلیل‌گر تفسیر می‌کنند و مطالعات اولیه در حوزه زبان‌شناسی انتقادی بیشتر حول محور تحلیل‌گرایی و لغوی بوده است و به تحلیل بینامتنی متون توجه بسیار کمی کرده‌اند.

«تحلیل زبان‌شناختی بر اجزای جمله تمرکز زیادی داشته است؛ درحالی‌که به سازمان‌های سطح بالاتر از کل متن بی‌توجه بوده است» (فرکلاف، ۱۳۷۹: ۱۲۸-۱۳۱). به این دلیل بود که «فرکلاف در مطالعات اولیه خود رویکردش را در حوزه زبان و گفتمان، «مطالعه زبان انتقادی» نام نهاد. او هدف این رویکرد را کمک به ایجاد آگاهی در مورد روابط اجتماعی- استثماری دانست که از طریق ایجاد تمرکز بر زبان، این روابط را تعریف می‌کند» (همان: ۱۱۹) فرکلاف بر این باور است که «در متن، مجموعه‌ای از عناصر هست که علاوه بر اینکه به یکدیگر مرتبط‌اند، کلیتی را می‌سازند که به آن گفتمان می‌گویند. متن در درجه اول به آن کلیت وابسته» (همان: ۱۴۱) است.

در نگاه وی «متن یا گفتمان به مجموعه‌ای از عوامل بیرونی متکی است که در فرایند تولید و تفسیر متن مؤثرند. فرایند تولید و تفسیر دارای تعامل و کنش دوسویه‌اند و در نتیجه همدیگر را متأثر می‌کنند. هر متنی علاوه بر بافت



متن و فرایند تفسیر آن از شرایط اجتماعی متأثر است که متن در آن تولید یا تفسیر می‌شود. بافت اجتماعی و فرهنگی تأثیری بیشتر نسبت به بافت متن و فرایند تولید و تفسیر آن دارد» (یارمحمدی، ۱۳۸۸: ۴۲).

فرکلاف تحلیل گفتمان را در سه سطح توصیف، تفسیر و تبیین بررسی می‌کند.

سطوح گفتمان از نظر وی عبارت است از:

۱- سطح توصیف: سطح اول گفتمان به مثابه متن است.

۲- سطح تفسیر: سطح دوم گفتمان به مثابه تعامل بین فرایند تولید و تفسیر متن است.

۳- سطح تبیین: سطح سوم به عنوان سطح کلان است که گفتمان به مثابه زمینه عمل می‌کند.

«مرحله توصیف به تحلیل مقوله‌های زبان‌شناسی گفتمان، فارغ از نقش زمینه می‌پردازد. مرحله تفسیر به روابط موجود بین روندهایی می‌پردازد که باعث تولید و درک این گفتمان می‌شود و دانش زمینه تولید متن و نسبت گفتمان با ساختارهای اجتماعی است. مرحله تبیین نیز گفتمان را به عنوان جزئی از روند مبارزه اجتماعی در ظرف مناسبات قدرت بررسی می‌کند» (آقا گل زاده، ۱۳۸۵: ۵۴).

در پژوهش حاضر سطح تبیینی قصه «پسرک لبوفروش» مورد تحلیل قرار می‌گیرد تا مشخص شود صمد بهرنگی در تعامل با سلطه، چه رویکردی دارد؟ و چقدر در ستیز با استعمار و سلطه و ایجاد آگاهی در مورد روابط اجتماعی- استثمار می‌کند؟

۴-۳- از استعاره سنتی تا نظریه‌های معاصر

«استعاره در معنای سنتی خود، به تشبیه فشرده‌ای اطلاق می‌شود که وظیفه انتقال معنا را برعهده دارد؛ اما نظریه معاصر استعاره، در چارچوب معناشناسی شناختی، به تبیین استعاره می‌پردازد» (صفوی، ۱۳۸۳: ۴۶-۵۱). این نظریه مدعی است که نه تنها زبان، بلکه شیوه درک ما از مقولات انتزاعی جهان بر مبنای استعاره استوار است «استعاره با کنار هم آوردن عناصری که کنش و واکنششان بعد جدیدی به هر دو می‌بخشد، واقعیت جدیدی خلق کرده و آن را در قالب زبان حفظ می‌کند؛ زیرا آن را به این ترتیب در دسترس همه کسانی قرار می‌دهد که بدان زبان سخن می‌گویند» (هاوکس، ۱۳۷۷: ۹۵) و بر این اساس استعاره اساساً فرآیندی ذهنی و شناختی شمرده می‌شود. «معناشناسان شناختی معتقدند که استعاره عنصری بنیادین در مقوله‌بندی و درک انسان از جهان خارج و نیز در



فرآیند اندیشیدن است؛ بنابراین در این رویکرد، استعاره مفهومی نوینی می‌یابد و به هرگونه فهم و بیان یک مفهوم انتزاعی در قالب تصورات ملموس‌تر گفته می‌شود» (سجودی، ۱۳۹۱: ۱۳۶).

«ماهیت استعاره، مفهوم‌سازی است» (فرقانی، ۱۳۸۲: ۹۴) یعنی معمولاً حوزه معنایی پیچیده و انتزاعی را با حوزه معنایی ساده و ملموس قیاس کرده و از آن طریق حوزه پیچیده و انتزاعی را قابل فهم می‌کنند. «در استعاره حوزه مفاهیم پیچیده برحسب حوزه مفاهیم ملموس، فهم و درک می‌شود» (راسخ، ۱۳۹۲: ۲۶)؛ به عبارت دیگر «استعاره مفهومی تجربه‌های فرد در حوزه‌های مشخص ملموس را به کار می‌گیرد و او را قادر می‌سازد تا مقوله‌هایی را که در حوزه‌های ناشناخته و نامأنوس هستند، درک کند» (لیکاف، ۱۹۸۰: ۱۲۴). به همین خاطر است که علی معصومی و مریم کردبچه بر این باورند که «استعاره، گذاری است از حوزه ملموس به حوزه ناملموس. به عبارت دیگر، حوزه مقصد از طریق حوزه مبدأ فهمیده می‌شود؛ زیرا که شباهت‌ها یا مطابقت‌هایی میان این دو حوزه وجود دارد» (معصومی و کردبچه، ۱۳۸۹: ۸۴).

با این تعریف استعاره فقط «یکی از ابزارهای تخیل شاعرانه و ویژگی زبانی نیست، بلکه در زندگی روزمره و نیز در اندیشه و عمل ما جریان دارد» (عابدی، ۱۳۹۱: ۲۴-۳۱). بر اساس دیدگاه لیکاف و جانسون استعاره اساساً روشی است که «از طریق آن مفهوم‌سازی یک حوزه از تجربه در قالب حوزه‌ای دیگر بیان می‌شود. حوزه مقصد معمولاً انتزاعی‌تر و حوزه مبدأ عینی‌تر و ملموس‌تر است. آن‌ها استعاره‌های مفهومی را به سه دسته هستی‌شناختی، ساختاری و جهتی تقسیم کرده‌اند» (گلفام و یوسفی‌راد، ۱۳۸۱: ۶۱).

۵- خلاصه قصه

این قصه که احتمالاً از خاطرات دوران معلمی صمد بهرنگی هست، داستان زندگی پسرک لبوفروشی است به نام تاری وردی. او متعلق به خانواده روستایی و فقیری است که پدرش را که یک قاچاقچی بوده، امنیه‌ها روی اسب زده و کشته‌اند و اکنون او با مادر مریض و خواهر جوانش زندگی می‌کند. هر دو خواهر و برادر در یک کارگاه قالیبافی متعلق به حاجی قلی، کار می‌کرده‌اند. حاجی قلی به خواهر نظر بدی داشته که پسرک پس از آنکه متوجه قضیه می‌شود با وی درگیر شده، او را زخمی کرده و فرار می‌کند. اما حاجی قلی با حيله‌گری پسرک را گیر آورده و انتقام زخمش را از او می‌گیرد. پس از این حوادث، خواهر و برادر به کار خود در کارگاه حاجی قلی پایان می‌دهند و زندگی خود را با لبوپزی خواهر و فروش آن توسط برادر می‌گذرانند و نهایتاً موفق می‌شوند که اوضاع خود را جمع‌وجور کنند؛ ابتدا خواهر به خانه بخت برود و سپس برادر مهربانی ازدواج شود. آقای معلم تابستان برای تفریح به آن ده می‌رود و می‌بیند؛ تاری وردی گوسفند می‌چراند و برای عروسی خودش پول جمع می‌کند.



۶- بحث و بررسی

نقد ارکان استعاره و تحلیل استعاره مفهومی قصه «پسرک لبوفروش» مشخص می کند که صمد بهرنگی با نگاشت «نابرابری اجتماعی، ظلم و تعدی است»، چقدر در جریان سازی گفتمان انتقادی موفق بوده و با دخالت دادن متغیرهای سیاسی دوره اعتراض، همچنین رعایت موقعیت زمانی، چقدر در ترسیم آشفته گی اجتماعی و اقتصادی و همچنین تشریح ناکارآمدی سیاسی اثربخش عمل کرده است.

۶-۱- نقد

۶-۱-۱- ساختار استعاره

۶-۱-۱-۱- قلمروهای مبدأ (منبع) و مقصد

انتقال انباشت قلمرو مبدأ (حسی و تجسمی) به قلمرو مقصد (ذهنی و انتزاعی) از طریق نگاشت صورت می گیرد. هر نگاشت مجموعه ای است از تناظر مفهومی فراتر از واژه و عبارت است. به تعبیر دیگر استعاره مفهومی، مجموعه ای است از دو قلمرو حسی و ذهنی که در تناظر هم قرار دارند.

استعاره اصلی قصه پسرک لبوفروش چنین نگاشت می شود: «نابرابری اجتماعی و فاصله فاحش طبقاتی ظلم و تعدی است».

قلمرو مبدأ: ظلم و تعدی

قلمرو مقصد: نابرابری اجتماعی و فاصله فاحش طبقاتی

برای اینکه مفاهیم قلمرو مقصد در نظام فکری استعاره گیر قابل درک شود و به اقناع نگرش بیانجامد از انباشت قلمرو مبدأ - که بیشتر حسی است و قابل تجسم - استفاده می شود.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

۶-۱-۱-۲- استدلال

«فرایند استعاره در صورتی به نتیجه شناختی - اقناعی مؤثر منجر خواهد شد که بازدارنده های لفظی و معنایی (تعقید لفظی و معنایی و جامع های دور از ذهن و پیچیده) به حداقل خود رسیده و استدلال استعاره به سمت توجیه



حداکثری خود پیش برود» (وود و ایگلی، ۱۹۸۱: ۲۴۹). در قصه «پسرک لبوفروش» ترسیم دو طبقه بالادست و پایین دست جامعه واضح و صریح صورت گرفته و ساختار استعاره را از استدلال بی نیاز ساخته است.

مؤلفه‌هایی نظیر بی سرپرستی، نیاز، فقر، فلاکت توأم با آبرو برای طبقه پایین دست و پول، ثروت، قدرت، زورگویی قهری و غیراخلاقی برای طبقه بالادست، شاخص‌های شناسایی به حساب می‌آیند.

۶-۱-۱-۳- خوش ساخت

«استعاره موجز، جذّاب و گویا با مایه‌های هیجانی، پذیرش آن را تقویت می‌کند» (همان، ۲۵۱). فرایند داستان پسرک لبوفروش از انباشت قلمرو مبدأ، به تدریج جذّاب، گویا و متناسب موقعیت کمک می‌گیرد.

۶-۱-۱-۴- پارازیت شناختی

استعاره وقتی در مسیر جوابگویی به مطالبات و نیازهای مخاطب قرار گیرد در حوزه‌های عاطفی وی به راحتی تأثیر می‌گذارد. «ساختار استعاره نباید با نظام ارزشی و شناختی مخاطب در تقابل و تضاد باشد» (همان، ۲۵۲). در قصه «پسرک لبوفروش» انباشت و منابع قلمروی مبدأ از ارزش‌ها، مشکلات، هستی و طبقات جامعه روستایی برخوردار است.

۶-۱-۱-۵- نگرش

«استعاره وقتی از نظر معرفتی مؤثر و قابل اعتماد واقع شود، نگرش مخاطب را به راحتی تحت الشعاع خود قرار می‌دهد» (هاولند و همکاران، ۱۹۵۳: ۸۵). قلمروی مقصد در پسرک لبوفروش، نابرابری اجتماعی و تبیین شکاف فاحش طبقاتی است. انباشت قلمروی مبدأ به دلیل همخوانی با مشکلات و سطح معرفتی جامعه روستایی، تأثیر دانشی و اعتماد نگرشی تولید می‌کند.

۶-۱-۲- استعاره گر

۶-۱-۲-۱- اعتبار اولیه (دارایی)



استعاره‌گر قبل از ورود به فرایند استعاره از اعتبار مثبت یا منفی برخوردار است که بر جذابیت و باورپذیری وی تأثیر اساسی دارد. «ارسطو سخنران معتبر را قدرتمندترین وسیله اقناع می‌داند. دارایی‌های اعتقادی، جسمی، روانی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی، تحصیلات، رشته تخصصی، توان اقتصادی، لحن و سخنوری، قد و وزن، سن و جنس، جمال و خوش خلقی و قدرت‌هایی نظیر قدرت قهری، پاداشی، قانونی، تخصصی، مرجع و ... در فرایند اقناعی استعاره تأثیر دارد» (همان: ۸۶).

نویسنده داستان مورد بحث از هستی انتقادی - سیاسی برخوردار است. صمد بهرنگی با تولید مقالات و قصه‌های سیاسی - انتقادی خود در دوره اعتراض (۱۳۴۲ - ۱۳۵۷) گفتمان انقلاب را در کنار سایر نویسندگان، شاعران و هنرمندان، خیلی آتشین همراهی می‌کرد. مجموعه مقالات و قصه‌هایی که در دوره اعتراض از خلاقیت صمد بهرنگی به ظهور می‌رسید در تدابیر راهبردی انقلابیون و گفتمان غالب انتقادی نقش بسزای ایفا می‌کرد.

۶-۱-۲-۲- اعتبار ثانویه (توانایی)

«توان اقناعی استعاره‌های فرستاده‌شده، به میزان هماهنگی آن با نیازهای مخاطب و سطح دانش آن‌ها بستگی دارد» (همان: ۸۷). بهرنگی همواره تلاش دارد نوعی اعتراض و مشروعیت زدایی را در ذهن مخاطب خود برجسته کند. قصه «پسرک لبوفروش» از آن نوع نوشته‌هایی است که بر نوعی عقلانیت انتقادی در ایدئولوژی نویسنده دلالت دارد. نویسنده با تقابل ثروتمندان و فقرای جامعه سعی دارد نابرابری اجتماعی و تضاد طبقاتی را برملا سازد و با به کارگیری قدرت اقناعی با مشروعیت‌زدایی از چهره حاکمیت وقت، مردم را با دیدگاه‌های انقلابی زمان پیوند زند.

۶-۱-۲-۳- اعتبار نهایی (قدرت)

اعتبار نهایی، قدرتی است که در نتیجه «مفهوم‌سازی و مقابله آن با گفتمان مخالف» (ون دایک، ۱۳۸۲: ۴۹) محقق می‌شود. استعاره‌های مفهومی و ساختارهای تمثیلی داستان‌های صمد بهرنگی به صراحت و دلالت مستقیم، رودرروی قدرت حاکم ایستاده و عقلانیت زمان را خیلی انتقادی - انقلابی در دل ایدئولوژی جاری آتشین می‌سازد. قصه «پسرک لبوفروش» این نویسنده سیاسی دوره اعتراض از نگاه تحلیل گفتمان، کارکردها و رویکردها قابل تأمل است.

۶-۱-۳- استعاره‌گیر

۶-۱-۳-۱- شناسایی



«مخاطبان دارای ویژگی‌های کمی، کیفی ذهنی، بیرونی و ... هستند. شناسایی و ورود به دسته‌بندی آن‌ها با لحاظ کردن مؤلفه‌های سن، جنس، مذهب، انگیزه، عزت‌نفس، سطح زندگی و ... و همچنین رعایت ارزش‌ها و علایق استعاره‌گیر ضریب اقناع را افزایش می‌دهد» (همان: ۹۰). صمد بهرنگی در خرداد ۱۳۳۶ از دانشسرای مقدماتی تبریز فارغ‌التحصیل شد و از مهر همان سال و در حالی که تنها ۱۸ سال داشت به آموزگاری پرداخته و تا پایان عمر کوتاهش، در آذرشهر، ماماغان، قندجهان، گوگان و اخيجان در استان آذربایجان شرقی که آن زمان روستا بودند تدریس کرد. حضور در روستا، شناسایی ارزش‌ها و علائق استعاره‌گیر را برای نویسنده محقق ساخته است.

۶-۱-۳-۲- ارتباط‌گیری

«در نوع نگاشت استعاره‌های انتزاعی و اقناع نگرش باید به تفاوت‌های فردی، اعم از استعداد و توانایی و ... استعاره‌گیر اهمیت داد» (فاضلی و همکار، ۱۳۹۴: ۹۳). قصهٔ پسرک لبوفروش در دورهٔ اعتراض نوشته شده است؛ دوره‌ای که هنوز مدرنیته نتوانسته بود چهره و سبک زندگی سنتی را دگرگون سازد و سبک زندگی غالب جامعه، سبک روستایی بود. عناصر داستان اعم از صحنه، مکان، شخصیت، لحن و حتی پی‌رنگ و طرح، گیرنده‌های استعاره را ملاحظه کرده است.

۶-۱-۳-۳- اطمینان دانشی

لاندو، رابینسون و مایر (۲۰۱۳) در پژوهشی نشان داده‌اند که «دانش مخاطب چگونه در نگاشت‌برداری از مسائل انتزاعی تعدیل و تضعیف می‌شود» (لاندو و همکاران، ۲۰۱۳: ۴۸). وود و ایگی نیز بر این باورند که «دانش و آگاهی افراد از استعاره‌های یکسان، تفاوت‌های تفسیری تولید می‌کند» (وود و ایگلی، ۱۹۸۱: ۲۵۴). در دوره اعتراض، بین فاصلهٔ سالهای ۱۳۴۲-۱۳۵۷ سطح دانشی جامعه در موقعیت نزدیک به هم قرار داشت. بهرنگی طرح قصهٔ خود را از جامعهٔ روستایی انتخاب کرده است و این انتخاب، همخوانی سطح دانشی جامعه را در تراز سنت تقویت می‌کند.

۶-۱-۴- کانال ارتباطی

۶-۱-۴-۱- اعتبار

استفاده از رسانه‌های با اعتبار و خوش‌نام، اثربخشی استعاره را بیشتر کرده و بر فراوانی مشارکت‌کنندگان می‌افزاید همچنین برخورد عمودی و مدیریت ادراکی مخاطب را میسر می‌سازد. در دورهٔ اعتراض، ادبیات، اعم از داستان، قصه و شعر، ظرفیت آشنا و قابل‌اعتمادی برای انتقال مفاهیم اجتماعی-سیاسی بوده است.

۶-۱-۴-۲- ابزار



نقص ابزار یا دشواری دسترسی به رسانه می‌تواند موانع محکمی در انتقال پیام و مفهوم‌سازی آن ایجاد کند. «ابزار شنیداری، نوشتاری و تصویری، فرصت تأمل را از مخاطب می‌گیرد و انتقال مفهوم قلمروی مبدأ را به مقصد به سهولت فراهم می‌سازد» (هاولند و همکاران، ۱۳۹۳: ۹۲). در دوره اعتراض مراکز چاپ و انتشار تنوع و انبوهی داشت و نوشته‌های شب‌نامه‌ای و زیرزمینی نیز در این راستا در انتقال مفاهیم انتقادی-سیاسی نقش ایفا می‌کرد. لایه‌های تودرتو و پیچیده ادبیات؛ اعم از شعر و داستان در این دوره، ابزار کارآمد به شمار می‌رود.

۶-۱-۵- بافت (موقعیت، زمان، متن و ...)

«نگرش حاصل از استعاره به عوامل متعددی از قبیل استعاره‌گر، استعاره‌گیر، ساختار استعاره، کانال ارتباطی وابسته است که هر کدام با توجه به موقعیت زمانی و شرایط فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی در تولید نگرش از ضریب تأثیر برخوردارند» (فاضلی و همکار، ۱۳۹۴: ۹۵). دوره اعتراض که فاصله سال‌های ۱۳۴۲ - ۱۳۵۷ را در تاریخ معاصر ایران به خود اختصاص می‌دهد، صف‌آرایی نظام سیاسی-راهبردی پهلوی در مقابل احزاب و گروه‌های مخالف و معترض تلقی می‌شود و ادبیات، هنر و رسانه این دوره، تمام ظرفیت و توانایی خود را با افکار انتقادی-انقلابی همراه و همدل ساخت و گفتمان انقلاب را روزبه‌روز تقویت و تحکیم و سرانجام در بهمن ۱۳۵۷ به نتیجه پیروزی رساند.

ناکامی دوره مشروطیت، افکار انتقادی-انقلابی و دغدغه ادبیات را بیش‌از پیش و منسجم‌تر از گذشته در دل هم فروبرد طوریکه در ادامه مسیر به خوبی همدیگر را همراهی کرده، بدون قطع رابطه، بسته به موقعیت سیاسی زمان از طریق تولید واژگان، مفاهیم، عبارات و متن، قصه و داستان و ... گفتمان انقلابی را توسعه می‌دادند.

۶-۱-۵- گزارش‌گیری

«گزارش‌گیری از متغیرهای موقعیتی، کمک می‌کند که در گزینش طرح استعاره و تناسب به کارگیری آن بر اساس فهم و نیاز مخاطب، عملکرد کارآمدی رقم بخورد» (وود و همکار، ۱۹۸۱: ۲۵۵) و «آشفته‌گی سیاسی، ناکارآمدی اداری و نابسامانی سیاسی متغیرهایی هستند که فضای جامعه را در دوره اعتراض به سمت نارضایتی عمومی پیش بردند» (تاجیک، ۱۳۸۳: ۹۲). این متغیرها در دامنه منابع "قصه پسر لب‌فروش" انباشت قابل قبولی دارد.

۶-۱-۵-۲- استعانت

«همراه ساختن راهبردهای بلاغی دیگر نظیر روایت، تمثیل، حکایت، سؤالات بلاغی، اشارات کتاب‌های مقدس و ادبی، بهره‌مندی از حالت‌های طنز و طعنه و ... می‌تواند دامنه نفوذ معنا را در قلمرو مقصد گسترش دهد» (همان: ۹۲).



۲۵۷). مثل اکثر قصه‌های دیگر، صمد بهرنگی در این قصه نیز از فاصله طبقاتی، بی‌عدالتی و فقر می‌نالد. او با به تصویر کشیدن فقر و فلاکت، تنفر خود را از سرمایه‌داران و استثمارگران ابراز داشته و بی‌عفتی‌های امثال حاجی‌قلی فرش‌باف را فاش می‌سازد. قهرمانان قصه در بدترین شرایط سیاسی به مبارزه برخاسته و برای توسعه عدالت اجتماعی تلاش می‌کنند. بهرنگی در داستان‌های خود معمولاً به هر آن‌کسی که در مقابل ظلم و جور می‌ایستد و مبارزه می‌کند، نوید رهایی می‌دهد.

۶-۲- کوتاه سخن

استعاره اصلی قصه پسرک لبوفروش چنین نگاشت می‌شود که «نابرابری اجتماعی و فاصله فاحش طبقاتی ظلم و تعدی است».

قلمرو مبدأ: ظلم و تعدی

قلمرو مقصد: نابرابری اجتماعی و فاصله فاحش طبقاتی

برای اینکه مفاهیم قلمرو مقصد در نظام فکری استعاره‌گیر قابل درک شود و به اقناع نگرش بیانجامد از انباشت قلمرو مبدأ که بیشتر حسی است و قابل تجسم، استفاده می‌شود. در قصه «پسرک لبوفروش» ترسیم دو طبقه بالادست و پایین‌دست جامعه واضح و صریح صورت گرفته و ساختار استعاره را از استدلال بی‌نیاز ساخته است. مؤلفه‌های بی‌سرپرستی، نیاز، فقر و فلاکت توأم با آبرو برای طبقه پایین‌دست و پول، ثروت، قدرت و زورگویی قهری و غیراخلاقی برای طبقه دوم شاخص‌های شناسایی به حساب می‌آیند.

فرایند قصه از انباشت قلمرو مبدأ، نرم نرمک، جذاب، گویا و متناسب موقعیت کمک می‌گیرد. انباشتی که از ارزش‌ها، مشکلات و هستی و طبقات جامعه روستایی برخوردار است و نابرابری اجتماعی و تبیین شکاف فاحش طبقاتی را تبیین کرده و به دلیل همخوانی با مشکلات و سطح معرفتی جامعه روستایی تأثیر دانشی و اعتماد نگرشی تولید می‌کند.

نویسنده قصه «پسرک لبوفروش» از «هستی انتقادی - سیاسی» (میرفخرایی، ۱۳۸۳: ۹۲) برخوردار است. وی با تولید مقالات و قصه‌های سیاسی - انتقادی خود در دوره اعتراض (۱۳۴۲ - ۱۳۵۷) گفتمان انقلاب را در کنار سایر نویسندگان، شاعران و هنرمندان خیلی آتشین همراهی می‌کرد. مجموعه مقالات و قصه‌هایی که در دوره اعتراض از خلاقیت صمد به ظهور می‌رسید در تدابیر راهبردی انقلابیون و گفتمان غالب انتقادی نقش بسزا ایفا می‌کرد.



بهرنگی همواره تلاش دارد نوعی اعتراض و مشروعیت‌زدایی را در ذهن مخاطب خود برجسته کند. قصه «پسرک لب‌فروش» از نوع نوشته‌هایی است که بر «نوعی عقلانیت انتقادی در ایدئولوژی» (بشیریه، ۱۳۸۴: ۴۹) نویسنده دلالت دارد. نویسنده با تقابل ثروتمندان و فقرای جامعه سعی دارد نابرابری اجتماعی و تضاد طبقاتی را برملا سازد و با به‌کارگیری قدرت اقناعی با «مشروعیت‌زدایی از حاکمیت» (تاجیک، ۱۳۸۳: ۴۴) وقت، مردم را با دیدگاه‌های انقلابی زمان پیوند زند.

استعاره‌های مفهومی و ساختارهای تمثیلی داستان‌های صمد بهرنگی به‌صراحت و دلالت مستقیم رودرروی قدرت حاکم ایستاده و عقلانیت زمان را خیلی انتقادی-انقلابی در دل ایدئولوژی جاری آتشین می‌سازد.

۷- نتیجه‌گیری

با توجه به بررسی‌های به‌عمل آمده به این نتیجه رسیدیم؛ که

۱- قصه پسرک لب‌فروش با نگاشت «نابرابری اجتماعی و فاصله فاحش طبقاتی ظلم و تعدی است» انباشت قلمرو مبدأ (ظلم و تعدی) را به قلمرو مقصد (نابرابری اجتماعی و فاصله فاحش طبقاتی) انتقال داده است تا ضمن گسترش معنا به درک محتوا سهولت بخشد. استعاره‌گر با برخورداری از اعتبار اولیه و قدرت اقناعی در تفهیم قلمروی مقصد به‌خوبی عمل کرده و پایان قصه را از اعتبار نهایی «مفهوم‌سازی و غلبه بر گفتمان مخالف» (ون دایک، ۱۳۸۲: ۴۹) برخوردار ساخته است.

۲- حضور چندین ساله نویسنده در جوامع روستایی، شناسایی و ارتباط‌گیری با استعاره‌گیر را به‌راحتی میسر ساخته و باعث شده است تحصیل اطمینان دانشی از محتوای داستان به سهولت میسر گردد.

۳- انتخاب قصه به‌عنوان رسانه آشنا و دارای نام و اعتبار انتقال مفاهیم اجتماعی-سیاسی مخصوصاً در حوزه‌های انتقادی، کانال ارتباطی استعاره را تقویت نموده است.



۴- صمد بهرنگی در قصه پسرک لبوفروش با به کارگیری استعاره کارآمد و نگاشت جریان ساز، گفتمان انتقادی- سیاسی را در جهت مشروعیت زدایی از رژیم حاکم، برای توسعه عدالت اجتماعی و حذف نابرابری طبقاتی مفهوم سازی کرده است.



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



منابع

- آقاگل زاده، فردوس (۱۳۸۵) تحلیل گفتمان انتقادی، تهران: علمی و فرهنگی.
- بشیریه، حسن. (۱۳۸۴) تحلیل گفتمان دریچه‌ای برای کشف ناگفته‌ها، تهران: انتشارات دانشگاه امام صادق (ع).
- برخورداری رمضان و مدنی، سید هادی. (۱۳۹۵). «تحلیل محتوای کیفی قصه‌های صمد بهرنگی به‌منظور بررسی امکان استخراج مضامین تربیتی-انتقادی»، نشریه خانواده و پژوهش، دوره ۱۳، شماره ۳۰، صص ۹۳ - ۱۱۶.
- بهرنگی، صمد. (۱۳۹۷)، قصه‌های بهرنگ، تبریز: نشر گنجینه دانش.
- تاجیک، محمدرضا. (۱۳۸۳)، گفتمان، پادگفتمان و سیاست، تهران: موسسه تحقیقات و توسعه علوم انسانی.
- راسخ، محمد. (۱۳۹۲)، درآمدی بر زبان‌شناسی شناختی (نظریه‌ها و مفاهیم)، تهران: سمت.
- ساسانی، فرهاد. (۱۳۸۳)، استعاره، مبنای تفکر و زیبایی‌آفرینی، تهران: سازمان تبلیغات اسلامی، حوزه هنری، سوره مهر، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- سجودی، فرزانه. (۱۳۹۱)، «بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی»، فصلنامه نقد ادبی، س ۵، شماره ۱۹، صص ۱۳۵-۱۵۶.
- صفوی، کوروش. (۱۳۸۳)، درآمدی بر معنی‌شناسی، تهران: سوره مهر، پژوهشگاه فرهنگ و هنر اسلامی.
- صفریان، سلمان. (۱۳۹۱)، تحلیل محتوای آثار صمد بهرنگی، تهران: اندیشه نو.
- عابدی، مهدیه. (۱۳۹۱)، مقایسه استعاره‌های مفهومی در فارسی نوشتاری روزمره و شعر معاصر، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان‌شناسی همگانی. تهران: دانشگاه پیام نور.
- فاضلی، فیروز و سلطانی، بهروز (۱۳۹۴)، «الگوی اقناعی استعاره در گفتمان اجتماعی - سیاسی»، ش ۸، صص ۹۱-۱۱۴.
- فرقانی، محمدمهدی (۱۳۸۲)، راه دراز گذار، تهران: فرهنگ و اندیشه.
- فرکلاف، نورمن (۱۳۷۹)، تحلیل گفتمان انتقادی، مترجمان فاطمه شایسته پیران و دیگران، ویراستاران محمد نبوی و مهران مهاجر. تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- گال، مردیت‌دامین و بورگ، والتر و گال، جویس (۱۳۸۲)، روش‌های تحقیق کمی و کیفی در علوم تربیتی و روان‌شناسی (جلد اول)، ترجمه زهره خسروی و همکاران، تهران: سمت.



- گلفام، ارسلان و یوسفی‌راد، فاطمه (۱۳۸۱)، «زبان‌شناسی شناختی و استعاره»، تازه‌های علوم شناختی، د ۴، ش ۳ (پیاپی ۱)، صص ۵۹ - ۶۴.
- لیکاف، جورج و جانسون، مارک (۱۳۹۴)، استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ترجمه هاجر آقاابراهیمی، تهران: علمی.
- محمودی تازه کند، فاطمه. (۱۳۹۱)، «گفتمان، قدرت و زبان در قصه‌های بهرنگی از دیدگاه تاریخ‌گرایی نوین»، نشریه نقد ادبی، بهار ۱۳۹۱، دوره ۵، شماره ۱۷، صص ۱۷۵ - ۱۹۱.
- معصومی، علی و کردبچه، مریم (۱۳۸۹)، «استعاره‌های هستی‌شناختی در دست‌نوشته‌های کودکان»، پازند، سال ششم، شماره ۲۲ و ۲۳، صص ۷۹-۹۷.
- ولی‌پور، عبدالله و همتی، رقیه (۱۳۹۶)، «در جست‌وجوی کمال مطلوب» (بررسی تطبیقی ماهی سیاه کوچولو» نوشته صمد بهرنگی با جانانان مرغ دریایی اثر ریچارد باخ)، نشریه مطالعات ادبیات کودک، پاییز و زمستان ۱۳۹۶، دوره ۸، شماره ۲ (پیاپی ۱۶)، صص ۱۶۱ - ۱۷۸.
- میرفرخایی، تژا (۱۳۸۳)، فرایند تحلیل گفتمان، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- ون‌دایک، تئون‌ای (۱۳۸۲)، مطالعاتی در تحلیل گفتمان، ترجمه تژا میرفرخایی و دیگران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.
- هاوکس، ترنس (۱۳۷۷)، استعاره، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: مرکز.
- یارمحمدی، لطف‌الله (۱۳۸۸)، گفتمان‌شناسی رایج و انتقادی، تهران: انتشارات هرمس.

ب-لاتین

- Landau, M.J. M.D. Robinson & B.P. Meier (2013). *The Power of Metaphor: Examining Its Influence on Social Life*. Washington, DC: APA Press.
- Hovland, C.I. I.L. Janis & H.H. Kelley (1953). *Communication and Persuasion*. New Haven, Conn: Yale University Press.
- Wood, W.L. & A. AT. Eagly. (1981). "Stages in the Analysis of Persuasive Message". *Journal of Personality and Social Psychology*. Vol. 40. pp. 246-259.



The role of conceptual metaphor in producing critical discourse by Samad Behrangi (A case study of "The Little Boy's Tale" based on Falkloff's theory and the persuasive model of Holland and Fellow authors, and Wood and Ilgie)

Abolfazl ghanizadeh²

Abstract

English The metaphor is the mapping of the respective territories (origin and destination) in the conceptual system and the semantic development.

Howland et al. (1953) as well as Wood and Ilgie (1981) in the field of meaning development and discourse production: The metaphor uses primary, secondary and final validity as well as the power of persuasion, by enhancing knowledge confidence in the metaphorical cognitive system, by The use of source domain and the use of effective communication channels also help in the development and enhancement of the semantic coefficient (conceptualization and production of discourse) of the text, as well as the adherence to contextual indices and the ability to use rhetorical auxiliary strategies.

The present study investigates the conceptual metaphor of Samad Bahrangi's "The Little Boy's Tale" and its role in the production of critical discourse (Norman Falkloff's theory). Critically the story concludes that the source (intuitive) territory of Samad Behrangi's metaphors in The Little Boy's Tale is that of cruelty and its intended destination is the social inequality and the overwhelming class distance that came from the social-democratic political system. By producing these mappings in public opinion, the author contributes to the development of social justice by changing the ruling system of society.

Key words: English "Story", "Samad Behrangi", "Persuasive Metaphor", " Critical Discourse ", "Little Boy

² - Assistant professor of payam noor university.iran.Tabriz, Iran. Email: ab.gh9966@gmail.com



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۴، پیاپی ۹، زمستان ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

«بررسی سبک‌شناختی اشعار مهدی اخوان ثالث»

مهین زنده دل^۱

دکتر سید محمود رضا غیبی^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۱۸

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۲/۱۶

از ص ۲۱ تا ص ۴۷

DOR : <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.4.2.8>

چکیده

یکی از راه‌های تشخیص سبک و تمایز آن‌ها، بررسی ویژگی‌های زبانی و معنایی و ادبی و فکری یک اثر است. اخوان ثالث یکی از تابناک‌ترین چهره‌های شعر معاصر، با توشه‌ای پر بار از ادبیات کلاسیک به شعر نیمایی روی آورد و به متعصبان کهنه‌پرست ثابت نمود که پرداختن به صورت و قالبی نو و بدیع، از عجز شاعر در سرودن شعر به سیاق شاعران قدیم ناشی نمی‌شود. در این پژوهش، به بررسی دستاوردهای بی‌بدیل و گنجینه ارزشمند این شاعر خراسانی پرداخته شد و پس از بررسی «مجموعه اشعار مهدی اخوان ثالث» در سطوح مختلف زبانی، فکری و ادبی، بارزترین ویژگی‌های سبکی اشعارش با ذکر نمونه‌های موجود، مورد بررسی و طبقه‌بندی سبک‌شناسانه قرار گرفت. باستان‌گرایی و استفاده از واژگان اصیل فارسی، ترکیب‌سازی‌های بدیع و نو، استفاده از زبان نمادین، تأثیرپذیری از سبک خراسانی، استفاده مناسب و دقیق از صنایع بدیعی و لحن حماسی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبک شعری این شاعر سترگ معاصر بودند.

واژگان کلیدی: سبک‌شناسی، اخوان ثالث، شعر معاصر، سطح فکری، سطح زبانی، سطح ادبی.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرنند، مرنند، ایران. // m.zendedel50@gmail.com

^۲. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرنند، مرنند، ایران. // ma_gheibi@yahoo.com



۱- مقدمه

یکی از راه‌های شناخت و التذاذ از متون ادبی، آشنایی علمی و هنری با اصطلاح سبک ادبی است. با توجه به وسعت دامنه تحقیقات و تعاریف و نظریات در این مورد، تقریباً ارائه تعریف جامع و مانع در این زمینه ناممکن است؛ بنابراین با مروری بر تعاریف مهم و برجسته صاحب نظران در این باره سعی می‌کنیم اولاً به نتیجه‌گیری خلاصه از تعاریف مورد اتفاق اکثر علما برسیم و سپس با استفاده از آن به بررسی علمی و ویژگی‌های خاص و برجسته شعر اخوان ثالث، که در متن کامل ده کتاب شعر او منعکس شده، پردازیم.

« مهدی اخوان ثالث، متخلص به «م. امید»، به سال ۱۳۰۷ هجری شمسی در مشهد دیده به جهان گشود و تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در همان‌جا گذراند و از سال ۱۳۲۶ به تهران آمد و کار خود را با معلمی آغاز کرد. زندگی شعری او مثل زندگی تاریخی‌اش؛ در تلاطم امواج خروشان سپری شد. از مهاجرت به تهران گرفته تا پیوستن به صف حامیان مصدق و زندانی شدن پس از شکست نهضت ملی تا روزهای انقلاب اسلامی که کورسوی امیدی در دلش پدیدار گشت، تا سال‌های یأس و تنهایی و اندوه. او بارها و بارها طعم تلخ زندان را چشید و یک‌بار نیز به حومه کاشان تبعید شد. بعد از آزادی از زندان، در سال ۱۳۳۶ هجری شمسی به کار در رادیو پرداخت و مدتی بعد به تلویزیون خوزستان منتقل شد. کتاب «ارغنون»، مجموع حالات و روحیات دوران جوانی و سودای یار و دلدار است. «آخر شاهنامه» و «زمستان» شاهکار ادبی شاعر و اوج هنری او بعد از شکست ملی است. «از این اوستا» حاصل دوران یأس فلسفی شاعر است. کتاب‌های «در حیات کوچک پاییز، در زندان» و «زندگی می‌گوید: اما باز باید زیست» و «دوزخ، اما سرد...» اشعاری است که حاصل حرکت‌های اجتماعی، حول و حوش انقلاب اسلامی و نشئت یافته از روح امیدواری اوست. «تو را ای کهن بوم و بر دوست دارم» اشعار بین سال‌های ۶۰-۶۹ بود که شاعر دوباره به شعر سنتی روی آورد. این آثار، به همراه «منظومه بلند سواحلی و خوزیات» و مجموعه «سال دیگر، ای دوست، ای همسایه...» در مجموعه‌ای دوجلدی توسط انتشارات زمستان به چاپ رسیده است. (زرقانی، ۱۳۸۴: ۴۲۵)

سرانجام اخوان ثالث، در چهارم شهریور ۱۳۶۹ هجری خورشیدی قلم بر زمین نهاد و با دنیای شعر و ادب وداع کرد، اما شعر و آثار ماندگارش، او را برای همیشه در تاریخ ادبیات این مرزوبوم جاودانه ساخت. برای ورود به بحث سبک‌شناسی، لازم است ابتدا به برخی از تعاریف سبک‌شناسی پردازیم. سمیعی گیلانی، سبک را این گونه تعریف می‌کند: «سبک، در اصطلاح ادبیات، عبارت است از روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیله ترکیب کلمات و انتخاب و طرز تعبیر. سبک به یک اثر ادبی، وجهه خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القاء می‌کند و خود شامل دو موضوع است: فکر یا معنی، صورت یا شکل. سبک‌شناسی به جنبه‌های فردی اثر توجه دارد،



اما برای آنکه سبک دوره‌هایی را مشخص سازد، باید از سویی مشترکات آثار ادبی اصیل و غالب آن دوره را بیابد و از سویی دیگر در مقایسه با مشترکات آثار دوره‌های دیگر، آن‌ها را متمایز سازد. (سمیعی گیلانی، ۱۳۸۶: ۵۵)

شفیعی کدکنی به بحث انحراف از نرم توجه دارد: «هیچ سبکی را جز از طریق مقایسه نرم و درجه انحراف آن از نرم نمی‌توان تشخیص داد و در یک کلام، سبک یعنی انحراف از نرم و در مطالعه نرم و انحراف از آن، بودن یا نبودن یک عنصر یا چند عنصر آن قدر اهمیت ندارد که «بسامد» آن عنصر یا عناصر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۳۸-۳۹)

ایران زاده به بررسی آراء سبک شناسان دوره صفویه و معاصر پرداخته است: «در اشعار سبک هندی، اشارات متعددی به سبک و شیوه ادا و طرز غریب شده است که بعضاً با آرای صورت گرایان به‌ویژه در باب آشنایی‌زدایی و غریب سازی قابل سنجش است. علاوه بر این در کتاب‌ها و تذکره‌های این دوره و متون شعری و رساله‌ها، اصطلاحات مترادفی مانند طرز، روش، شیوه، اسلوب، طریق، طور و... به میزان چشمگیری به کار رفته است که همگی مفهومی معادل با سبک (Style) دارند.» (ایران زاده، ۱۳۹۰: ۴)

شمیسا، به سه سطح در سبک‌شناسی توجه دارد: «شمیسا، هر اثر ادبی را از سه جهت یا در سه سطح بررسی می‌کند: ۱- سطح زبانی: شامل الف: سطح لغوی، بررسی لغات فارسی دخیل، کهن‌گرایی، اسامی بسیط یا مرکب، اسم معنی یا ذات، نوع گزینش واژه، نوع صفت ب: سطح آوایی، موسیقی بیرونی و درونی و مسائل کلی تلفظ و ج: سطح نحوی، کوتاه یا بلند بودن جملات، کاربردهای کهن دستوری و جوه افعال و... ۲- سطح فکری: درون‌گرا یا بیرون‌گرا بودن اثر، شادی‌گرایی و غم‌گرایی، خردگرایی و عشق‌گرایی، نگرش فلسفی، عرفانی و کلامی شاعر و نویسنده، گرایش‌های ملی و مذهبی و... ۳- سطح ادبی: مسائل علم بیان و بدیع معنوی و علم معانی...» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۵۳-۱۵۸)

مبنای کار ما در این پژوهش، بررسی سه سطح زبانی، فکری و ادبی در اشعار «مهدی اخوان ثالث» است و کوشیده‌ایم تا جنبه‌های مختلف سبک‌شناختی این شاعر سترگ ادبیات معاصر را مورد بررسی و تحلیل قرار دهیم. در این پژوهش، تقسیم‌بندی‌ها بر اساس نظریه شمیسا انجام گرفته است؛ اما در بررسی زیرمجموعه‌های هر سطح، از نظریات زبان‌شناسی لیچ و صفوی و شفیعی کدکنی و... نیز بهره گرفته شده است و در کل پیوندی بین زبان‌شناسی و ادبیات برقرار شده است که همگی زیر مجموعه سبک‌شناسی مورد بررسی قرار گرفته‌اند.

۲- پیشینه پژوهش



کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های متعددی به صورت مستقل، درباره سبک‌شناسی و آثار نثر اخوان ثالث، نوشته شده است که پرداختن به آن زمینه‌ها، در این مجال میسر نیست ولی به اجمال، مواردی ذکر می‌شود: حسین پور جافی، (۱۳۸۷) در کتاب «جریان‌های شعری معاصر فارسی» به برخی از ویژگی‌های شعری اخوان ثالث، از دیدگاه خود و سایر صاحب‌نظران پرداخته است. همچنین (بهار، ۱۳۸۹) در کتاب «سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی» برای حوزه سبک‌شناسی، روایات اساطیری و داستان‌پردازی، به برجسته‌ترین ویژگی‌های شعر اخوان، از لحاظ روایی و تلمیحات حماسی مطالبی آورده است. کریمی و همکاران (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «سبک‌شناسی روایت در شعر اخوان ثالث (با تأکید بر نقد روایی نشانه‌ها)» به بررسی سبک‌شناختی روایت و سمبولیسم اجتماعی در اشعار وی پرداخته‌اند. یانس، (۱۳۹۵)، در مقاله‌ای با عنوان «تأملی در سبک شعر مهدی اخوان ثالث»، به بررسی ویژگی‌های سبکی شعر اخوان به صورت کلی پرداخته است. در این پژوهش، که بیشتر جنبه توصیفی دارد، به چند نمونه از آرایه‌های موجود در شعر اخوان و نقل‌قول‌هایی در تحسین شعر ایشان پرداخته شده است و به بررسی جزئیات سبکی و دلایل استفاده از آن‌ها پرداخته نشده است. همچنین در این پژوهش فقط پنج دفتر شعر اخوان مورد مطالعه قرار گرفته و تمامی آثار ایشان مورد بررسی قرار نگرفته است. علی‌رغم شباهت عنوان این مقاله با پژوهش حاضر، در روش کار و پرداختن به جزئیات تمامی اشعار اخوان تفاوت‌های زیادی با هم دارند. عاصی و نوبخت (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان «تحلیل سبک‌شناختی شعر اخوان (آنگاه پس از تندر) رویکردی نقش‌گرا، به تحلیل سبک‌شناسی نقش‌گرا در مجموعه پس از تندر اخوان پرداخته‌اند. در کل، با وجود تمام پژوهش‌های موجود، در این پژوهش بر آنیم تا با یک نگاهی کامل به مجموعه آثار اخوان ثالث، برجسته‌ترین ویژگی‌های سبکی این شاعر سترگ معاصر را تبیین و بررسی کنیم.

۳- روش‌شناسی پژوهش:

روش تحقیق در این مقاله، کتابخانه‌ای است و یافته‌های پژوهش به صورت توصیفی و تحلیلی ارائه شده‌اند که ابتدا مجموعه آثار اخوان ثالث، مورد مطالعه قرار گرفت و نمونه‌های موجود از حیث سبک‌شناسی، فیش‌برداری گردید و پس از طبقه‌بندی، با مراجعه به کتب و مقالات و سایر منابع اطلاعاتی، به تحلیل و بررسی آن‌ها پرداخته شد.

۴- بررسی سبک‌شناختی اشعار اخوان ثالث

در بررسی سبک‌شناختی اشعار اخوان، حوزه‌های مختلف سبکی را می‌توان مورد مطالعه قرار داد. حوزه زبان که شامل زیرمجموعه‌های زیادی چون استفاده از واژگان، ساختار نحوی، آوایی که بر آهنگ کلام تأثیر می‌گذارند، ترکیب‌سازی، قالب‌های شعری و... است. حوزه فکری که شامل موضوعات و مباحث شعری است و حوزه ادبی که شامل آرایه‌های مختلف لفظی و معنوی و نحوه و بسامد استفاده از آن‌هاست.



«اخوان از معدود شاعران معاصر است که افزون بر استادی در شعر نو، بر ادبیات کلاسیک و میراث ادبی کهن، اشراف کامل دارد و گذشته از مقام شاعری، ادیبی به تمام معناست. آشنایی او با ادب کهن فارسی در وجوه گوناگون شعرش جلوه می‌کند؛ به‌ویژه در شعرهای سنتی، اعم از زبان و اشارات تاریخی و اسطوره‌ای و حتی تقلید و استقبال در وزن، قافیه و ردیف که بیش‌تر جنبه هنرنمایی و رقابت دارد. او با گرایش به زبان گذشته و نیز مهم‌تر شمردن فصاحت و بلاغت زبان شعری، توانست خود را از ورطه تعقیدات لفظی و معنوی دورنگه دارد.» (آل احمد، ۱۳۵۷: ۲۸)

در این پژوهش، به جنبه‌های مختلف سبک‌شناسی اشعار اخوان ثالث (زبانی، فکری، ادبی) می‌پردازیم.

۴-۱-۱ سطح زبانی:

این سطح که خود، شامل سه بخش واژگانی، آوایی و نحوی است، به بررسی سادگی، ریشه، نوع، موضوع و ترکیبات مختلف واژگانی در شعر اخوان پرداخته و برای هر کدام نمونه‌هایی ذکر شده است.

۴-۱-۱-۱ سطح واژگانی

۴-۱-۱-۱-۱ سادگی و تعقید:

با توجه به زبان معاصر و شیوای اخوان، زبان شعری‌اش چندان مبهم و پیچیده نیست و تنها در مواردی که از صفت‌های هنری و تصویرسازی استفاده کرده ابهاماتی ایجاد شده است. تعقید، در علم معانی، روشن نبودن معنای سخن به سبب خللی در ترتیب الفاظ یا حذف بدون قرینه، یا آوردن کنایات و اشارات دور از ذهن گفته می‌شود. برای مثال: اینک آن گرمپوی نرمش جاری/ زیر گرای زبر گریز و هراسان/ از زیر قدامتسی، به سوی زیر/ دامن کرده شراع، می‌جهد آسان. (۱۶۶۴/۲)

که صفات هنری، جایگزین موصوف شده و باعث تعقید شده است. (آب آن گرما بخش و جاری از زیر زمین، بر روی زمین جاری است و این آب سریع رونده، بر سطح خاک، به زیر زمین بر خواهد گشت.)

۴-۱-۱-۲ اضطراب سبک

استفاده از مختصات زبانی (و حتی فکری و ادبی) دوره‌های متفاوت در یک متن، باعث اضطراب سبک می‌شود، مانند کاربرد همی در شعر معاصر یا تلفیق زبان ادبی و محاوره.

در پهلوی دوتار تو، شش‌تار پی‌گمان	چون کله‌ی انشتن باشد بر کدو (۱۴۱۶/۲)
تو فاسق توله آدمکشش را	کنی زور از شهید کربلا به (۱۲۹۹/۲)
خانه‌بر دوش و تهیدستم و آزادتر از سرو	نربزی تک چر از این گله بی‌فروغم (۱۳۹۷/۲)



(عبارات مشخص شده از لحاظ ادبی و لغوی با بقیه بیت متناسب نیستند که نوعی اضطراب سبک، در آن‌ها دیده می‌شود).

۴-۱-۱-۳- بسامد واژگانی

بسامد یا فراوانی و کثرت کاربرد یک واژه در شعر از دیدگاه سبک‌شناسی می‌تواند نشانگر مسائل زیادی باشد و سبک‌شناسان با بررسی بسامد کلمات در شعر شاعران نتایج متعددی از آن‌ها می‌گیرند به عنوان مثال استفاده از کلمات خاص چه تأثیری در ایجاد آهنگ در شعر می‌تواند داشته باشد یا کثرت کاربرد کلمات خاص در محیط زندگی شاعر چه دلایلی دارد و یا استفاده از بعضی کلمات چه تأثیری بر روی شنونده می‌تواند داشته باشد.

الف: واژگان عربی

هرچند اخوان از نظر فکری، گرایش شدید به فرهنگ و آیین ایران باستان دارد و «ره آزادگر مزدشت را می‌پوید» و با عرب و تازی میانه خوبی ندارد و می‌گوید: «خوک عرب چگونه کند ادراک / سر سرود اوستا را» اما بسیاری از لغات و ترکیبات و عبارات عربی، آن‌هم نمونه‌های دور و دشوار، را در اشعار خویش به کار برده است. و گویا؛ بیانگر آن است که شاعر هدفش از این کار هنرنمایی است. اخوان؛ به مفردات عربی اکتفا نکرده است و گاهی، یک جمله عربی را در بیت گنجانده است. (نقل از بهمنی مطلق و پورنامداریان، ۱۳۹۱: ۱۴)

این را که اعور است، گر اعمی است، عین
و آن را که اخرس است طلیق اللسان نهند (۱۵۶/۱)
صیت بلغ المظفر اندازم (۱۱۲/۱)
دین
مانند منادیان به دوزخ در

ب: واژگان محاوره و کوچه‌بازاری

یکی از ویژگی‌های زبانی اخوان، استفاده از زبان محاوره‌ای است که کمابیش بعضی از شاعران معاصر از آن استفاده کرده‌اند. این ویژگی، شعر او را بسیار صمیمی و عامه‌پسند می‌کند.

صد قافله رفتند به مقصود رسیدند
ما این خرک لنگ جویی نجهان‌دیم (۷۴/۱)
دانی تو خود، خدایا نپسندم
رستروا شترسواری دولّا را (۱۲۵۲/۲)

دمت گرم و سرت خوش باد / سلامم را تو پاسخ گوی / در بگشای. (۳۷۵/۱)



ج- واژگان فارسی باستان

باستان‌گرایی یا آرکائیسم (archaism) یعنی «ادامه حیات زبان گذشته در خلال زبان اکنون» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸: ۲۴۰) که در اشعار اخوان بسامد بالایی دارد، افزون بر تشخیص زبان، سبب خلق لحن حماسی می‌شود. یکی از بارزترین ویژگی‌های شعر اخوان، کاربرد عناصر زبانی کهن در اشعار اوست.

مگر آهش، -سیاه و سرد، این آمیغِ دود و درد- بپیماید ره آزادی افلاک، زندانی. (۸۳۷/۱)

از آن واژگون پر غزمِ خمَش، حبه‌ای بیرون نمی‌ریزد. (۶۴۱/۱)

چ- واژگان غنائی

اخوان ثالث به تغنیات، نظر خاص دارد و از بُن، بر آن است که «شعر به معنی خاص، همان تغنی مألوف و مأنوس باشد، همان سُر و سرود شناخته، .. همان جاری مترنم ارواح و قرایح موزون.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۸: ۲)

ساقی اندر گلشن میخانه هر جا گفت: بنشین	بزم رندان است این، پایین و بالایی ندارد (۳۲/۱)
من کشم آه، که دشنام بر آن بزم که وی	نـدهد نُقل به من، من ندهم جام به او (۴۷۹/۱)

ح- واژگان حماسی

فراوانی اشارات اخوان به شخصیت‌ها و داستان‌های حماسی و اساطیری شاهنامه به همراه لحن حماسی و بیان روایی او در بسیاری از اشعارش، بیانگر علاقه و دل‌بستگی او به فردوسی و سبک شاعری اوست. شعر اخوان مانند فردوسی سرشار از عشق به این سرزمین است. «حماسه، شعر مبارزه و پیروزی است، نه ناله و شکست. اخوان به اعتبار تجربه بیرونی مجبور است شعر ناله و شکست بسراید؛ اما دنیای درونش دنیای مبارزه و شکست‌ناپذیری است. تنها می‌توان او را از دیدگاه سیاست شاعر شکست‌ناامید از دیدگاه شعرا، اخوان بی‌گمان از بزرگ‌ترین شاعران پیروزی است.» (اخوان ثالث، ۱۳۸۴: ۸۶)

در صف میـارزان کـرّوبی	بس سر به سنان و خنجر اندازم (۱۱۱/۱)
رسد کاسفندیار این رستمی کیش	ز تـیر و تیغ و از کبرم شناسد (۱۳۶۶/۲)



خ- واژگان تلمیحی

اخوان، یکی از پر تلمیح ترین شاعران معاصر است، در آثار او؛ شمار تلمیحاتی که رنگ ایرانی دارد، (بخصوص تلمیحات ایرانی قبل از اسلام) بیش از سایر تلمیحات است

کاوه‌ای پیدا نخواهد شد امید، کاشکی اسکندری پیدا شود. (۴۷۶/۱)

*پور داستان جان ز چاه نابردار در نخواهد برد، مُرد، مُرد، او مُرد، داستان پور فرخزاد را سر کن. (۵۱۷/۱)

د- واژگان دینی و مذهبی

اصل بنای کعبه و قدس آجر و گل است بیت المقدسی ست اگر، کعبه دل است (۱۷۹۲/۲)

سحر زلفش به دست آمد مرا شب گم شد از دستم شب قدری، نصیب شد ولی قدرش ندانستم (۵۵/۱)
اگر موبد ستودن اورمزد و ایزدانش را به گائاه‌ها سرودن پیش آتش با پیامی خوش (۱۲۸۸/۲)
یزدان‌شناس قدر شناسد نیک کالای مزدیسنا و یسنا را (۱۲۵۳/۲)

۴-۱-۱-۴- ترکیبات عطفی

زندگی با ماجراهای فراوانش، تاروپود هیچی و پوچی هماهنگ است؟ (۱۰۵۵/۲)

بار دیگر جدّ و جهد و کندوکاوت، جزم، از مسیر دیگری راهیت بگشاید. (۱۰۲۱/۲)

۴-۱-۱-۵- اتباع

صاف‌سازی فی‌المثل از پارگینی چوله و چاله، با کجک بیل و مَجک ماله (۱۷۳۸/۲)

کو ببیند، این دعا را مادرم آورده از قزوین...- کاغذی را پُر خط کج مَج نشان داد. (۱۰۱۷/۲)

۴-۱-۱-۶- نام‌آوا



نام آوا در زبان شناسی به واژه‌هایی گفته می‌شود که از صداها یا موجود در طبیعت تقلید شده‌اند.

صدایی نیست آلا پست پست رنجور شمعی در جوار مرگ. (۴۱۶/۱)

هرچه در آن بوده افتاده بود و باز می‌افتاد / فخ و فوخ و تق و توقی کرد. (۵۹۷/۱)

۴-۱-۱-۲- اعلام (اسامی خاص)

زقانون عرب، درمان مجو، دریاب اشارتم / نجات قوم خود را من، شقای دیگری دارم (۸۰۲/۱)

گفت و گو از حافظ و فردوسی و خیام / هم ز پارینه، هم این ایام، / از بهار و عشقی و نیما، گاه کافی بود یک ایما (۱۶۷۹/۲)

۴-۱-۱-۸- ترکیب‌سازی

« ترکیب‌سازی‌هایی که در شعر اخوان ثالث، موجب برجستگی زبان شعر او شده است در دودسته جا می‌گیرند: گروه‌های اسمی و گروه‌های وصفی. اخوان با تسلط هنرمندانه خود ترکیباتی را پدید آورده است که ساختار آنها، یادآور ترکیب‌های حماسی و باصلابت سبک خراسانی است » (صمصام، ۱۳۸۴: ۱۲)

*در آن مه‌گون فضای خلوت افسانگی‌شان، راه می‌پویند (۴۱۳/۱)

*مسیحای جوانمرد من! ای ترسای پیر پیرهن چرکین! (۳۷۱/۱)

۴-۱-۲- سطح آوایی:

«تکرار آوایی می‌تواند یک واج، چند واج درون یک هجا، کل هجا، و توالی چند هجا را شامل شود.» (صفوی، ۱۳۷۵، ۱۶۷:۱)

۴-۱-۲-۱- هم‌صدایی:

تکرار واج (د) (۱۱ بار)

صبحی می‌کنم هر صبحدم، هر چند باشد زود / دریغ این دولتی دور است و آید دیر در دستم (۱۲۱۵/۲)

هم‌صدایی مصوت کوتاه (—)

سلام ای لحظه‌های خوب سرشار از جمیل جاری هستی (۸۹۰/۱)



تکرار مصوّت بلند (۱) (۱۱ بار)

من و این باغ بهاری، که ندادی تو خدایا من و این نقش و نگاری، که ندادی تو خدایا (۱۱۷۹/۲)

تکرار واج (ک)

دگر بر خاک یا افلاک روی جاده نمناک؛ (۶۱۹/۱)

گاهی دو حرف یا سه حرف به صورت صوت یا قسمتی از کلمه در بیت تکرار می شود و باعث ایجاد موسیقی در بیت می گردد.

نادر از هند نبرد، آنچه تو بردی ز دلم که تو مهری و مهوری و مهارت کردی (۱۷۴۳/۲)

تکرار کلّ هجا

جار زَم جار زَم ، جار به بازار زَم خود تو بین جار من و رونق بازار و مرو (۱۲۳۵/۲)

ما به هست آلوده ایم، آری/همچنان هستان هست و بودگان بوده ایم ای مرد/نه، چو آن هستان اینک جاودانی نیست. (۴۲۱/۱)

۴- ۱- ۲- تنوع قالب و وزن

«از نظر قالب شعری و کیفیت به کارگیری وزن و قافیه، اخوان در اشعار نوی خود کاملاً متأثر از نیماست. اصولاً اخوان بزرگ ترین مفسّر و مروج شعر نیمایی است و دو کتاب «بدایع و بدعت های نیما یوشیج» و «عطا و لقای نیما یوشیج» بیش از هر اثر دیگری در معرفی علمی و روشمند شیوه نیما موثر بوده است. از این جهت می توان گفت که حقّی که اخوان به گردن نیما دارد، از حقّی که نیما به گردن اخوان دارد، کمتر نیست.» (حسین پورجافی، ۱۳۸۷: ۲۴۶)

شفیعی کدکنی درباره اوزان شعری اخوان می گوید: بسیاری وزن هاست که اخوان به شعر زبان فارسی اضافه کرده است؛ «وزن غزل ۳» در این غزل اخوان، «رجز» را با «رمل» و «مقارب» در آمیخته است. در آمیختن اوزانی که به هم راه دارد و قابل پیوند و ترکیب اند؛ مورد توجه اخوان بوده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۰: ۱۳)

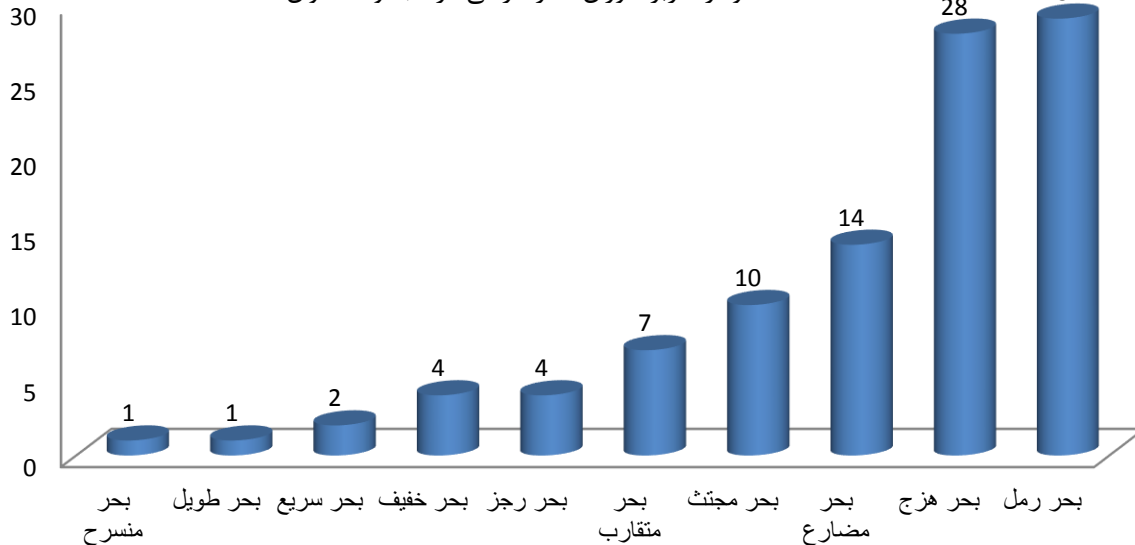
بیشتر وزن هایی که اخوان ثالث؛ در سروده های نوی خویش به کار گرفته در بحر هزج و رمل، یعنی مفاعیلن و فاعلاتن است و در سروده های سنتی؛ غالباً بحر هزج مثنی سالم، که از چهار بار تکرار مفاعیلن، پدید می آید و بحر رجز مثنی سالم، که از چهار بار تکرار مستفعلن پدید می آید و نیز، بحر رجز مثنی مطوّی که از چهار بار تکرار مفتعلن



پدید می آید. بحور هزج و رمل، بحوری آرام هستند که بی شک با خصوصیات اخلاقی ملایم و پیرانه و آرام سخن گفتن ایشان تناسب و تطابق دارند. همچنین با موضوع توصیفی و روایی اکثر اشعار ایشان تناسب زیادی دارند. اینک نمونه هایی از این اوزان:

هرگز فراموشم نخواهد گشت هرگز	آن شب که عالم عالم لطف و صفا بود (۲۸۷/۱)
مستفعِلن، مستفعِلن، فع: بحر رَجَزِ مسدس محذوف	
با نوازش های لَحْنِ مرغ کی بیدار دل	بامدادان دور شد از چشم من جادوی خواب (۲۹۳/۱)
فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن، بحر رمل مَثْمَن محذوف	
سیاهی از درون کاهدودِ پشت دریاها	برآمد، با نگاهی حیلِه گر، با اشکی آویزان (۳۱۹/۱)
مفاعیلن، مفاعیلن، مفاعیلن، بحر هزجِ مَثْمَنِ سالم	

نمودار کاربرد اوزان شعر فارسی در مجموعه اخوان ثالث



۴-۱-۳- سطح نحوی

در میان نویسرایان، اخوان ثالث بیش از دیگران به مطالعه در آثار کهن زبان و ادب فارسی پرداخته است و نشانه های اشراف و دل بستگی او به ادبیات کلاسیک، در تمام آثار او به چشم می خورد؛ در حقیقت اخوان، هم در قالب های کهن فارسی، همچون قصیده و غزل و هم در سبک نو نیمایی، از اسلوب و شیوه قدما خصوصاً از سبک و زبان خراسانی بهره فراوان برده است.



الف کثرت :

آن گاه دگـر بـسا دلا با دل آنگاه دگـر بـسا، لبـا بر لب (۶۴۹/۱)

الف دعایی :

بشکندم کلک حنظل پاش، / و آنگاه این چنین در ساغر شاباش / بر من این ناساز خوانی را ببخشاید (۱۱۳۸/۲)
تو مانی و مانـد دست و دلت چو خون گرم و عمرت خوش و پایدار (۱۳۸۴/۲)

به در معنی مثل:

همه شاعران تو و آثارشان را به پاکی نسیم سحر دوست دارم (۱۲۹۳/۲)

(۵) تعریف (در زبان محاوره)

با همان لبخنده مانوس، (۱۰۵۴/۲)
یک دو پیمانه از آن تلخ، از آن مرگابه / زهر مارم می کردم (۹۰۲/۱)

(را) به جای حرف اضافه

من نو سفر و بی خبر و طفل رهم ای پیر، خدا را به خودم وامگذار (۱۷۶۹/۲)

رقص ضمیر:

بعد چندی که گشودش چشم / رخس خود را دید . (۸۶۰/۱)
بی خبر بود و نبودش اعتنا با خویش . (۸۶۰/۱)

مصدر در معنی صفت :

کم زند چنگم به دل از بس وقار لیک از جان دوستش دارد دلم (۱۳۹۸/۲)

رای فک اضافه:

خواه روز صلح و بسته مهر را پیمان ... (۸۵۹/۱)
وما یا! هرگز آیا می تواند بود، / که برایشان بسوزد آسمان را دل، (۸۷۴/۱)
دو حرف اضافه برای یک متمم



به صحرا در، از چار دیواری اندوه چو زندانی رشته بر پا غنودی (۱/ ۱۹۰)

۴-۲- سطح فکری: در سطح فکری نمی توان به صورت دقیق، مختصات فکری یک شاعر را کشف نمود؛ ولی تا حدودی موضوعات و دل مشغولی های شاعر را می توان مورد بررسی قرار داد. در این بخش به بعضی از موضوعات مطرح شده در اشعار اخوان پرداخته می شود.

۴-۲-۱- عرفان در شعر اخوان ثالث:

«تأمل در اشعار اخوان نشان می دهد که وی از زمره شاعران اندیشه گری است که مقولات دینی و تأملات هستی شناسانه از اصلی ترین دل مشغولی های او بوده است. (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۵۲)

یارب، دل من عکس ترا قاب گرفته ست	جان روح مه و مهر جهانتآب گرفته ست (۱/ ۱۷۷۸)
هستم سیاه مست و سیه طومار	اما دو تا نگفتم یکتا را (۲/ ۱۲۵۳)
آمر «کن فیکون» هستی و خواهی بودن	آفریننده هر «باشد» و هر «بود» تویی (۲/ ۱۳۰۷)
هر دو کون از تو و با «لم یلد» و «لم یولد»	گفت: قرآن که نه والد تو، نه مولود تویی (۲/ ۱۳۰۸)

۴-۲-۲- اعتقاد به مسائل شرعی و دینی

اگرچه نومیدی همه شعر اخوان را در بر گرفته، اما هیچ گاه از اصل هستی و خدا ناامید نشده است.

خواندم نماز شکر و ثنا گفتم	پروردگار حیّ توانا را (۲/ ۱۲۵۰)
بدانند یزدان که او جان دهد	همونان، نه با شرط ایمان دهد (۲/ ۱۴۵۴)
ترا از بهر آن کاندردو عالم	پرستش را سزاواری پرستم (۲/ ۱۵۲۴)

۴-۲-۳- ارادت به اهل بیت و ائمه معصومین

اخوان زاده طوس و خراسان است، بدیهی است دل بستگی و وابستگی او به ائمه اطهار؛ ریشه در موطن اصلی او و زادگاه ملکوتیش انکارناپذیر است.

در ره طوسم، چه باک از سیل و برف و آتش	سالک راه رضا را، هر چه پیش آید، خوش (۲/ ۱۴۹۰)
آید	آید



توهم خورشید پنهان! کاش گاهی می درخشیدی / و می دیدی چه بدهایی، سیه دل ناجوانمردان، به ما مردم روا دانند
(۱۶۸۴/۲)

در ظلّ بوالحسنم، هشتم امام همام حل‌المتین درش ملجای معتصمان (۱۷۵۲/۲)

۴-۲-۴- قرآن و حدیث در شعر اخوان

اولین قطعه ای که اخوان در عنفوان جوانی، برای خوشحالی پدر به آقای افتخار الحکمای شاهرودی نوشته بودند؛ در حمد و توحید بوده است؛ به طوری که مقدمه شعر و شاعری او و نخستین مجوز رسمی برای پیمودن این راه از سوی والدینش محسوب می شد.

گنه ار به غایت رسید، مشو از خدا ناامید دهدت به قرآن نوید؛ وهُوَ الرحیم الغفور (۱۵۲۸/۲)

نه شعر و نه سحر است این، فرمود رب العالمین «قُلْ إِنْ رَبِّي يَقْذِفُ بِالْحَقِّ، عَلَامُ الْغُيُوبِ (۱۵۳۰/۲)»
جمله تکبیرگویان سرودند: «رَبَّنَا اللَّهُ، ثُمَّ اسْتَقَامُوا» (۱۵۳۵/۲)

۴-۲-۵- عشق مجازی

در شعر اخوان، بازتاب عشق مجازی به طور کامل مشهود است؛ «وقتی در مصاحبه ای از اخوان پرسیدند: نقش عشق در شعر شما چیست؟ جواب داد: تمامت نقش به عهده عشق است، تا عشق نباشد هیچ کار هنری، هیچ شعری به وجود نمی آید. در هنگام تغنی و سرایش این.» (اخوان ثالث، ۱۳۹۰: ۱۵۹)

اگر روزم پریشان شد، فدای تاری از زلفش که هر شب با خیالش خواب‌های دیگری (۱۲۹۵/۲)
ماهی که ز مهرش دل من در تب و تاب است دارم (۱۱۸۰/۲)

ماننده تراز گل به گل، از آب به آب است

۴-۲-۶- ادبیات تعلیمی

«بیداری مردم، ماحصل شعور و آگاهی اجتماعی است که بر اثر تقابل به دست می آید. شعر سیاسی؛ متفکرانه تر از شعر چریکی است و جنبه تعلیمی آن ماندگارتر است.» (لنگرودی، ۱۳۸۱: ۲۸)
با اینکه اشعار اخوان ثالث بیشتر به قصد تعلیم نیست؛ اما ناخودآگاه در لابلای اشعارش مضامین تعلیمی دیده می شود.

چرا کشتن، ستم کردن، چرا هم نوع آزدردن؟ تواشکت بر زمین جاری و من تا آسمان آهم (۱۲۲۱/۲)

بیا هم را نیازاریم با «من بر حقم» گفتن که زردشت این چنین فرمود، مریم زاده عیسا را (۱۲۲۰/۲)

الا ای بر بساط می نشسته نمی دانی که بر آتش نشستی (۱۸۸/۱)



۴-۲-۷- آشنایی با ادبیات جهان

اخوان در تمام طول زندگی حتی برای یکبار نیز به خارج سفر نکرده بود ولی در سال پایانی عمر خود از طرف خانه فرهنگ معاصر آلمان دعوت شد. در این سفر به فرانسه، انگلیس، آلمان، دانمارک و سوئد و نروژ رفت. شعر خواند و از سوی فرهنگ دوستان ایرانی مورد استقبال قرار گرفت. (زرقانی، ۱۳۸۴: ۲۴۸)

لنین و مارکس را بگذار و بگذر زهر بیگانه حتی مائسه تون (۱۴۱۳/۲)
«خدا مرده ست» گوید نیچه، اما ندانم این سخن را از خطا به (۱۳۰۱/۲)
کاش می شد که نباشیم (چو نیکان هُود) نان به خونِ خدَمه‌ی بیگانه آغشته خوران (۱۴۰۹/۲)

۴-۲-۸- بث الشکوی یا شکایت از زمانه و اهل زمان

«اخوان را می توان «اسطوره پرداز یاس و شکست تاریخی» دانست. او همانند رندان تاریخ، پشت به دنیای امروز، به جهان آرمانی دیروز روی آورد و بر شکست آرمان‌های تاریخی - اجتماعی خود و هم نسلانش، همچون «لولی وشی مغموم» طناز اما تلخ گریست، دشنام داد و گاه پوزخند زد.» (روزبه، ۱۳۸۶: ۱۸۹)

نه پروازی، نه آب ودانه ای، نه شوق پروازی * به دام زندگی «امید» گویی مرغِ تصویرم (۱۲۱۶/۲)
باز همان صبح بد و حال بد * مرگ بر این بخت و بر اقبال بد (۱۱۸۸/۲)

۴-۲-۹- خودستایی

من آنم که از شعر من اختران * به بر، نقش ابداع و صنعت زنند (۱۷۵۹/۲)
شعر می گویم چو روحِ باده، چون خون خدا * وز زرِ سرخ جنون، بی غلّ و غش سرمایه‌ام (۱۲۱۴/۲)

۴-۲-۱۰- علاقه به وطن و زبان مادری

«اخوان ثالث از شاعران سرسخت سیاسی دوران سیاه پهلوی است که هم چون فردوسی بزرگ، عاشق وطن، اساطیر،

رؤیاها، قهرمانان و جنبش‌های ناب ایرانی است.» (کاخی، ۱۳۷۹: ۸۵)

زپوچ جهان، هیچ اگر دوست دارم * تراء ای کهن بسوم و بر دوست دارم (۱۲۹۲/۲)
عشق و ایمانم به ایران درد و گیتی هم نگنجد * نیست رطلی در انیران سنجد این پیمان‌های هم (۱۲۲۱/۲)

۴-۲-۱۱- اطلاعات عمومی، تاریخی و ادبی



«وضع زندگی هر شاعر و محیط اجتماعی و اطلاعات و معلومات وی، بی‌شک در شعرش اثری بر جای می‌گذارد، اطلاعات علمی شاعر جای‌جای در شعرش تجلی می‌کند.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۰: ۲۵۲)

ملک ایران نوین، این روزها دارد دو حزب
گرچه با احزاب مردم را تفاهم نیست. هست؟ (۱۳۵۳/۲)
با می نابِ مغان، در خُمِ خیّام، امید
خیز و جمشید شو از جامِ سفالینه من (۱۳۳۳/۲)
ازبهر قبطیان زچه رو خـون کرد
نیـلِ جلیل، سفلی و علیا را (۱۳۵۶/۲)

۴-۲-۱۲- اشعار مناسبتی

جنگ با صدام

کیست کاین غدار عالی جاه را گوید ز من
کاین جهان‌دیده ست بس، پیش از تو عالی جاه را (۱۱۷۷/۲)

در وصف رزمندگان

ای دلیران وطن، با زنده‌باد ایران به پیش!
شورِ ایمانتان فزون‌تر باد و زور از شیرها (۱۲۶۶/۲)
این دغل‌دونان دشمن را برانید از وطن
با قوی‌تر رزم‌ها و برترین تدیـرها (۱۲۶۷/۲)

برای شهیدان

این شهیدان نامشان تا جاودان پاینده است
زیرها بس گر زبر گردد زیرها (۱۲۶۶/۲)

۴-۲-۱۳- ستایش موسیقی و علاقه به آن

«یک امتیاز برجسته‌ی اخوان، این بود که با شعر کلاسیک آشنایی کامل داشت و قابلیت‌ها و ضعف‌های موسیقایی شعر کلاسیک را به‌خوبی می‌شناخت و علاوه بر این، با تئوری موسیقی هم آشنایی داشت این دو مهارت سبب شده که شعر او به لحاظ موسیقی از اشعار طراز اول معاصر باشد.» (زرقانی، ۱۳۸۴: ۴۳۹)
*ساز تو وحشتناک و غمگین است،/ هر پنجه کانجا می خرامانی/ بر پرده‌های آشنا با درد، گویی که چنگم در جگر می‌افکنی، این است. (۶۲۱/۱)

*گاهی که بیند زخمه‌ای دمساز و باشد پنجه‌ای همدرد (۶۲۲/۱)

۴-۲-۱۴- توجه به جایگاه زن



در دوره‌ای که توصیف و قدردانی از زن چندان در جامعه مردسالار آن زمان معمول و رایج نبود، اخوان با شهامت تمام زن را ستایش می‌کند و از همسرش نیز به نیکی یاد می‌کند.

بی‌زن جهان تباه است، کون و مکان سیاه است	هم عشق بی‌پناه است، هم عقل نارسیده (۱۴۲۶/۲)
خانه را روح به هاری می‌دهد	همسر کوشش‌های پیر خوشگلم
او زمن بسی‌سار هم کامل‌تر است	من تصویر کرده بودم کاملم (۱۳۹۹/۲)

۴-۲-۱۵- تأثیرپذیری از شاعران دیگر

«اخوان در سطوح مختلف زبانی، ادبی، فکری و روایات اساطیری و شگردهای داستان‌پردازی از شاهنامه تأثیر

پذیرفته است. (زمردی و مرشدی، ۱۳۸۹: ۷۲)

من از شهر اویم، شناساش نیز	* هم‌آوا و همدرد و همتاش نیز
که فردوسی‌ام، شیعه مرتضی	* تو این را ز حیدر بپرس، ای رضا (۱۴۴۳/۲)
راست است اینکه جهان خلق نکردی پی سود	کانکه ایجادگر است از کرم وجود تویی (۱۳۱۰/۲)
مولانا جلال‌الدین بلخی فرموده است:	
من نکردم خلق تا سودی کنم	بلکه تا بر بندگان جودی کنم
چه خوش کاشت شیخ پسندیده کیش	گل نثری اندر گلستان خویش
سر مار با دست دشمن بکوب	که آید به دست یکی زین دو خوب (۱۷۵۴/۲)

شیخ سعدی در گلستان، باب هشتم در آداب صحبت فرماید: سر مار، به دست دشمن بکوب که از احدی الحسین خالی نباشد. (سعدی، ۱۳۸۶: ۱۲۵)

۴-۲-۱۶- طنز در شعر اخوان ثالث

«اخوان یکی از بزرگ‌ترین شاعران سمبولیسم اجتماعی است که با استفاده از طنزی گزنده و تلخ که جنبه

آگاه‌سازی آن بر خنده‌آوری برتری و ارجحیت دارد به بیان ناهنجاری‌های جامعه بی‌روح و استبدادزده خود

می‌پردازد.» (شکری و همکاران، ۱۳۹۶: ۱۱)



ایران و مسائل اجتماعی است که با استفاده از زبان رمز به ترسیم فضای جامعه خود می‌پردازد. طرح مسائلی چون آرزوهای تحقق نیافته‌ی مردم و آزادی و وصف معایبی چون فقر و جهل و ظلم و ستم که دامن گیر هم‌وطنانش شده است درون‌مایه و چهارچوب اصلی اشعار او را تشکیل می‌دهد و گاهی از سر ملاحظه به جهت شرایط حاکم بر جامعه و خفقان آن بایان نمادین به نقد اوضاع اجتماع و مردمانش می‌پردازد و با استفاده از طنزی گزنده و تلخ که جنبه آگاه‌سازی آن بر خنده‌آوری برتری و ارجحیت دارد به بیان ناهنجاری‌های جامعه بی‌روح و استبداد زده خود می‌پردازد. (شکری، ۱۳۹۵: ۱)

داغ پیشانی و یتیرین نماز
عرق و نشئه، چه رسم است و چه راز
احتکار و دغل و دوز و کلک
مانده حیران ز تو شیطان و ملک
می‌کشد با درد از اعماق جگر فریاد/ از مسلمان بر مسلمان این بد و بیداد (ج ۲/ ۱۶۳۳)
کسی سر بر نیارد کرد پاسخ گفتن و دیداریاران را/ نگه جز پیش پا را دید نتواند/ که ره تاریک و لغزان است.
(۳۷۶/۱)

۴-۳- سطح ادبی: (صنایع بدیعی)

« سخن‌سنجان و پژوهندگان ادب، فن زیباشناسی سخن را بر سه بخش کرده‌اند و بر سه پایه نهاده‌اند: ۱- معانی ۲- بیان ۳- بدیع.

بدیع لفظی: آن است که زینت و زیبایی کلام وابسته به الفاظ باشد، چنانکه اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر دهیم آن حسن زایل گردد. مانند سجع، جناس، واج‌آرایی، اشتقاق، موازنه، ترصیع و ... بدیع معنوی، آن است که حسن و تزئین کلام؛ مربوط به معنی باشد نه به لفظ، چنانکه اگر الفاظ را با حفظ معنی تغییر دهیم، باز آن حسن، باقی بماند. (همایی، ۱۳۷۳: ۳۸)

اینک در زیر، نمونه‌هایی از بدیع لفظی (جناس و انواع آن) را از مجموعه اشعار اخوان ثالث، یادآور می‌شویم:

۴-۳-۱- موازنه:

« نوعی از سجع متوازن است که در قرینه‌های نظم یا نثر، از اول تا آخر، کلماتی بیاورند که هر کدام با قرینه‌های خود در وزن یکی و در حرف روی مختلف باشند. (همان: ۴۳)

نه خویشی، نه یاری، نه عیشی، نه عشقی
نه وجدی، نه حالی، نه جسمی، نه جانی (۱۳۰/۱)

۴-۳-۲- ایهام در شعر اخوان:



* خامش ای آوازخوان! خامش / در کدامین پرده می گویی / وز کدامین شور یا بیدار؟ / با کدامین دل نشین گلبانگ، می خواهی / این شکسته خاطر پژمرده را از غم کنی آزاد (۱/ ۵۶۴)

- واژه پرده، دو معنی دارد: حجاب - اصطلاح موسیقی - واژه شور، دو معنی دارد: هیجان - دستگاه موسیقی

ایهام تناسب:

ببند یک نفس ای آسمان دریچه صبح / بر آفتاب که امشب خوش است با قمر (۱/ ۶۸)

- واژه قمر استعاره از معشوق است ولی در اینجا با آفتاب تناسب دارد.

۴-۳-۳- پارادوکس یا متناقض نما:

آن است که سخن به ظاهر متناقض و محال باشد، ولی این امر ناممکن به شکلی هنری توجیه شود آنگاه محال نخواهد بود. و اینک نمونه هایی از مجموعه های شعر اخوان:

ساز او باران سرودش باد / جامه اش شولای عریانی ست. (۱/ ۴۲۳)

دیربست نشسته، خاموش و گویا. (۱/ ۶۴۹)

۴-۳-۴- حس آمیزی:

حس آمیزی آمیختن دو یا چند حس است به گونه ای که با ایجاد موسیقی معنوی به تأثیر سخن بیفزاید.

* بوی را گر چه نبینند، شنیدم شنوند بوی بد ز آنچه در آنیم و در آنی بینم (۲/ ۱۴۰۳)

* می نیوشد گوششان، در خواب پیش از ظهر / جیغ سبز و سرخ یا اغلب بنفش خواب بعد از ظهر

(۱/ ۸۵۷)

دانش بیان، در چهار زمینه تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه در اشعار شاعر به کاررفته است که به دلیل پرهیز از اطناب، بخش مجاز و کنایه در این بخش ذکر نشدند.

۴-۳-۵- تشبیه و اقسام آن؛

تشبیه ملفوف:

«تشبیهی است که چند مشبه (حداقل دو تا) جداگانه ذکر شود و سپس مشبه های هر کدام به ترتیب جداگانه گفته شود.

پس این گونه تشبیه مبتنی بر صنعت بدیعی لف و نشر است.

باد سحر خوش تر است از نفس صبح / چون زر و سیم اند این دو در بر هشیار (۱/ ۱۶۲)



مشبه‌ها، باد سحر و نفس صبح است و مشبه به‌ها، به طریق لف و نشر مرتب؛ زر و سیم است.
* آن چنان در اوج و سر در ابر افسانه / که به جنبش قصه دیوار چین و سد اسکندر / کاخسازی عنکبوت و خاکبازی
کودکان را بیشتر ماند. (۱۶۱۵/۲)

مشبه‌ها: دیوار چین و سد اسکندر / مشبه به‌ها: کاخسازی عنکبوت و خاکبازی کودکان

تشبیه مفروق:

« آن است که چند مشبه و مشبه به آورده شود هر مشبه با مشبه به خود. » (داد، ۱۳۷۸: ۷۵)
* آسمان پیداست / چون یکی برج بلند جادویی، دیوارش از اطلس / پاره‌های ابر، همچون غرفه‌های برج
و آن کبوترهای پران در فضای برج / مثل چشمک زن چراغی چند مهتابی (۵۰۶/۱)
- آسمان به برج جادویی / ابر به غرفه / کبوتر به چشمک زن تشبیه شده است.
تشبیه جمع «آن است که برای یک مشبه، چند مشبه به می‌آورند.» (داد، ۱۳۷۸: ۱۳۳)
* منم من، میهمان هر شب لولی و ش مغموم / منم من، سنگ تپاخورده رنجور / منم دشنام پست آفرینش، نغمه ناجور
(۳۷۱/۱)

- شاعر به لولی / سنگ تپاخورده / دشنام / نغمه تشبیه شده است.

تشبیه مضمّر: آن است که گوینده چیزی را به چیزی تشبیه کند ولی در ظاهر نشان دهد که مقصودش تشبیه نیست.
* جنگل غنوده باز در اعماق ژرف شب / گوشش نمی‌نوشد و چشمش نمی‌پرد / سبز پری به دامن دیو سیاه به خواب
خونین فسانه‌ها را از یاد می‌برد. (۴۵۵/۱)
- جنگل به پری سبز رنگ و شب به دیو سیاه تشبیه شده است.

تشبیه تفضیل:

«آن است که شاعر مشبه را به مشبه به مانند می‌کند اما آن را به نوعی بر مشبه به برتری می‌دهد» (علوی مقدم و اشرف
زاده، ۱۳۹۰: ۱۱۰)

* در افسانه مغزی هست، گاهی مغز نغزی هست / به کرداری که در یک ذره صد خورشید، شاید توانا تر (۱۷۲۰/۲)
- ترجیح و برتری تأثیر افسانه بر تأثیر خورشید.
* لعبتی آن سوی دریایی... چون عروسک، لیک جان دارد. (۱۶۸۰/۲)
- تشبیه و رجحان یار بر عروسک.

تشبیه مشروط: «شبهات بین مشبه و مشبه به در گرو شرطی است که آن را ذکر می‌کنند. ادات شرط معمولاً اگر (گر)
است.» (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۹۰: ۱۱۰)



ابر در بسیار بخشیدن، کمی همچون تو بود
گر گشاده روی و خندان بود و دستش زر نثار (۱۵۱۵/۲)

- تشبیه ابر به یار اگر گشاده رو باشد.

تشبیه حروفی: «در این نوع تشبیه معمولاً، حروف مشبه به واقع می شوند.» (تجلیل، ۱۳۶۸: ۸۵)

با الف قامتان هیچ ندار شد قدم دال و موتلف نشدم (۱۲۱۵/۲)
آوخ که زیر بار غمانم خمید الف مثابه میمی (۱۲۸/۱)

۴-۳-۷- **استعاره** «استعاره تشبیهی است که از ارکان آن فقط مشبه به را ذکر نموده و باقی را حذف کرده اند.»
(رجایی، ۱۳۹۰: ۱۸۰)

استعاره مصرّحه، استعاره ای است که در آن مشبه حذف و مشبه به آورده می شود که خود دارای اقسامی است:
الف - استعاره مصرّحه مجرّده: فرمول آن: مشبه به + ملائمت (صفات) مشبه.

شگرفت آفرین، کاخ ستوار او (۱۴۴۲/۲) شگرفت است و افسانگی کار او

- کاخ استعاره از شاهنامه / استواری و افسانگی، از ملائمت آن.

پس از پاسی دو از خاور برآید حرم بانوی شب هودج نشینا (۱۲۶۲/۲)

- حرم بانوی شب: استعاره از ماه / خاور و پاسی از شب، ملائمت مشبه.

ج - استعاره مصرّحه مطلقه

فرمول آن: مشبه + ملائمت مشبه به و مشبه

مهری به حدّ و کابین، خوب و خوش و به آیین یا رب مبارکش باد این بدر نو دمیده (۱۴۲۴/۲)

- بدر: استعاره از یار و از ملائمت آن: مهری به حد و کابین است. و نو دمیده از ملائمت بدر است

د- استعاره مکنیه

«آنگاه که تشبیهی در ذهن و خیال گوینده، پنهان باشد، اما لفظ مشبه را ذکر کند و مشبه به را حذف نماید، و یکی از

لوازم مشبه به را ذکر کند و به مشبه اسناد دهد.» (علوی مقدم و اشرف زاده، ۱۳۹۰: ۱۲۱)



الف - به صورت اضافه که به آن در دستور زبان، اضافه استعاری می گویند.

و آن طرف کوه سترگ بر سرش چادر پاکیزه برف (۱۶۲۲/۲)

*تفی دیگر به ریش عرش و بر آیین این ایام! (۶۱۸/۱)

ب - به صورت غیر اضافی که در آن بین مکئیّه و تخیلیّه فاصله است.

باد بر سطح زمین گیسو پریشیده/ می خزید و بر سرخود خاک می پاشید پرتشویش. (۱۶۳۲/۲)

یا رب دل من عکس ترا قاب گرفته ست جان روح مه و مهر جهان تاب گرفته ست (۱۷۷۸/۲)

اخوان در سرودن اشعارش به این توجه نمی کند که از کدام آرایه بدیعی یا بیانی استفاده کند تا شعرش زیاتر شود؛ بلکه چنان بیان و بدیع و تصویرسازی، طبیعی و بدون تکلف در شعرش جاری می شود که ناخودآگاه مخاطب از شنیدن آن مسرور می گردد. با توجه به نمونه هایی که ذکر شد، تقریباً با همه این ظرایف ادبی آشنایی دارد و هر جا که کلام نیاز به تخیل دارد از تخیلات ادبی بهره می گیرد. هدف شاعر، بیشتر بیان احساسات و تأثیر کلام است و با توجه به مضامین اجتماعی و سیاسی موجود در اشعارش، پرداختن به زیبایی های لفظی و معنوی، مثل: نظامی، سعدی و حافظ، جزو اهداف اصلی او نیست و ارائه آمار دقیق از صنایع بدیعی یا بیانی و بسامد آن ها در شعرش بسیار کار دشواری است.

یادداشت ها: تمامی ابیات و اشعار اخوان ثالث از مجموعه اشعار ایشان انتخاب شده است و برای پرهیز از اطناب و تکرار، در داخل پرانتز، در سمت راست، شماره جلد و در سمت چپ، شماره صفحه مورد نظر آمده است.

۵- نتیجه گیری

سبک شناسی، یکی از شاخه های مهم و اساسی در پژوهش آثار ادبی به شمار می آید و در حقیقت، حلقه پیوندی است بین دانش های ادبی و زبانی، و تنها از رهگذر پژوهش های سبک شناسی است که ارزش و نقش موثر آثار بزرگان شعر و ادب تفسیر و آشکار می شود. پس از بررسی «مجموعه اشعار مهدی اخوان ثالث» در سطوح مختلف زبانی، فکری و ادبی به نتایج علمی حاصل از این پژوهش به طور کوتاه و فشرده اشاره می شود:

۱- با توجه به علاقه وافر شاعر به ادبیات کهن و باستان گرایی وی، بسامد واژگان باستانی و الفاظ اسطوره ای بیشتر از سایر واژگان ها بوده است.



۲- واژگان عربی و ابیات ملمّع، بندرت در اشعار ایشان دیده می‌شود و میل و علاقه ذاتی شاعر به‌سوی واژگان اصیل فارسی است و در مواردی که ناگزیر بوده، از کلمات عربی نیز استفاده کرده است.

۳- ترکیب‌سازی‌های بدیع و نو به کرات در شعر اخوان ثالث به کاررفته است که از فکر خلاق و اندیشه توانای شاعر نشئت می‌گیرد.

۴- استفاده از زبان نمادین، در اشعار «م.امید» همچون سایر شاعران معاصر، ناشی از عوامل سیاسی و اجتماعی و استبداد شدید حاکم بر فضای جامعه بوده است که با آفرینش ابهام هنری، تأثیر در مخاطب را بیشتر نموده است.

۵- تأثیر سبک خراسانی بر اشعار اخوان، پدیده انکارناپذیری است و بسیاری از مشخصه‌های نحوی سبک خراسانی را به شکل برجسته و شاخص می‌شود در اشعار او یافت.

۶- در بعضی اشعار، استفاده بجا و زیبای اخوان از قالب طنز برای بیان واقعیت‌های اجتماع نمود پیدا کرده است.

۷- زبان اخوان لحن حماسی دارد، او وزن را در خدمت مضمون قرار داده و قالب‌های حماسی و ضربی را برای بیان درد و رنج به کاربرده است که نوعی سنت شکنی محسوب می‌گردد.

۸- استفاده زیادی از صنایع بدیعی در شعر نو دارد؛ تلمیح، تکرار، ایهام تناسب و ایهام، جناس تضاد و ... به‌وفور در مجموعه اشعارش یافت می‌شود.

۹- کاربرد فراوان استعاره‌های مکنیه و مصرّحه، نشان می‌دهد که شاعر به ایجاز گویی گرایش چندانی ندارد و تفصیل را که باروح حماسه هم سازگارتر است، بیشتر می‌پسندد و تشبیهات زیبا و ناب او با بسامد بسیار بالایی، ملموس و عینی است.

۱۰- مضامین عشق، اجتماع، مسائل سیاسی و اجتماعی به زیباترین شکل و با زبان نمادین در شعر اخوان به تصویر کشیده شده است.



منابع

- آل احمد، جلال (۱۳۵۷) **ارزیابی شتابزده**، تهران: امیرکبیر.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۷۸) **ناگه غروب کدامین ستاره**، تهران: انتشارات بزرگمهر.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۹۰) **متن کامل ده کتاب شعر**، ج ۱ و ۲، تهران: نشر زمستان.
- اخوان ثالث، مهدی (۱۳۸۴) **حریم سایه‌های سبز: مقالات**، تهران: زمستان، مروارید.
- ایران زاده، نعمت‌الله (۱۳۹۰) «**نظریه سبک در ایران**»، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر (بهار ادب)، سال چهارم، شماره دوم، صص ۱-۲۰.
- بهار، محمدتقی (۱۳۸۹) **سبک‌شناسی**، تهران: انتشارات زوار.
- بهمنی مطلق، حجت‌الله، پورنامداریان، تقی (۱۳۹۱) «**تأملی در زبان قصاید اخوان ثالث**»، نشریه ادبیات پارسی معاصر، شماره اول، سال دوم، صص ۱-۲۳.
- تجلیل، جلیل (۱۳۷۶) **معانی و بیان**، چاپ ششم، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حسین پور جافی، علی (۱۳۸۷) **جریان‌های شعری معاصر**، تهران: امیرکبیر.
- داد، سیما (۱۳۷۵)، **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید.
- رجائی، محمدخلیل (۱۳۹۰) **معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع**، دانشگاه شیراز، مرکز نشر.
- روزبه، محمد رضا (۱۳۸۶) **ادبیات معاصر ایران (شعر)**، تهران: نشر روزگار.
- زرقانی، مهدی (۱۳۸۴) **چشم‌انداز شعر معاصر ایران**، تهران: نشر ثالث.
- زمردی، حمیرا، مرشدی، هانیه (۱۳۸۹) «**بررسی تأثیر شاهنامه فردوسی بر آثار مهدی اخوان ثالث در حوزه سبک‌شناسی**»، روایات اساطیری و داستان‌پردازی، فصلنامه تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر (بهار ادب)، سال سوم، شماره ۳، صص: ۷۱-۹۰.
- سعدی، مشرف‌الدین مصلح بن عبدالله (۱۳۸۶) **کلیات سعدی**، به تصحیح نظام‌الدین نوری، تهران: انتشارات کتاب آبان.
- سمیعی گیلانی، احمد (۱۳۸۶)، «**مبانی سبک‌شناسی شعر**»، فصلنامه ادب پژوهی، شماره ۲، صص ۴۹-۷۶.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳) **کلیات سبک‌شناسی**، تهران: انتشارات فردوس.



- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸) **موسیقی شعر**، تهران: نشر آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۰) **صور خیال در شعر فارسی**، تهران: نشر آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) **حالات و مقامات م.امید**، تهران: انتشارات سخن.
- شکری، حمیده، پورالخاص، شکرالله، صلاحی، عسگر (۱۳۹۶) «**بررسی طنز سیاه در آثار مهدی اخوان ثالث**»، **کنفرانس ملی تحقیقات بنیادین در مطالعات زبان و ادبیات**.
- صفوی، کوروش (۱۳۷۵) **از زبان‌شناسی به ادبیات**، جلد اول (نظم) تهران: انتشارات سورۀ مهر.
- صمصام، حمید، شیخ‌زاده، نازنین (۱۳۹۵) «**برجسته‌سازی در شعر اخوان ثالث**»، **ماهنامه دانشگاه آزاد زاهدان**، شماره ۶، صص ۷۰-۴۸.
- عاصی، مصطفی، نوبخت، محسن (۱۳۹۰) «**تحلیل سبک‌شناختی شعر اخوان (آنگاه پس از تندر) رویکردی نقش‌گرا**»، **زبان شناخت**، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال دوم، شماره دوم، صص ۶۹-۹۸.
- علوی مقدم، محمدرضا اشرف زاده (۱۳۹۰) **معانی و بیان**، تهران: نشر سمت.
- کاخی، مرتضی (۱۳۷۹) **باغ بی‌برگی**، تهران: زمستان.
- کریمی، فرزاد، غلامحسین زاده، غلامحسین، طاهری، قدرت‌الله (۱۳۹۱) «**سبک‌شناسی روایت در شعر اخوان ثالث** (با تأکید بر نقد روایی نشانه‌ها)»، **کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی**، سال سیزدهم، شماره ۲۴، صص ۴۳-۶۳.
- لنگرودی، شمس (۱۳۸۱) **تاریخ تحلیلی شعر نو**، تهران.
- نوری، علی‌رضا (۱۳۸۷) «**نگاهی به شعر اجتماعی مهدی اخوان ثالث**»، **فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی اراک**، سال چهارم، شماره ۱۴، تابستان ۱۳۸۷، صص ۱۵۱-۱۶۸.
- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۰) **معانی و بیان**، تهران: نشر هما.
- یانس، ندا، (۱۳۹۵) «**تأملی در سبک شعر مهدی اخوان ثالث**»، **کنگره بین‌المللی زبان و ادبیات**، دانشگاه تربت‌حیدریه، نمایه شده در سیویلیکا.



Stylistic analysis of Akhavan's poems

Mahin zendedel¹

Seyed mahmodreza ghaybi²

Abstract:

Stylistics normally involves the analysis of the linguistic, semantic, and ideological features of a literary text. Mahdi Akhavane Sales, as a prominent figure of the contemporary Persian literature, with piles of knowledge on classic literature, turned to modern poetry, and with his unique poetic style he proved that composing in vain of modern poetry is not due to his inability in following classical poetry. To provide a better understanding of the Khurasani poet's unique achievements, this study conducted a stylistic analysis on his collected poems in linguistic, literary and ideological levels. The study attempted to determine these features along with some concerned examples. Archaism, novelty of allocation, applying symbolic language, being under the impacts of Khurasani style, applying meticulous rhetorical figures and epic tone in poems of this great poet, are the most outstanding conclusions of this survey. Ideological level, linguistic level and literary level of Akhavan's poems has been analyzed in this study.

Key words: Stylistics, Akhavane Sales, Contemporary poetry, Ideological level, Linguistic level, Literary level

1 . Master of Islamic Azad University, Marand Branch, Marand, Iran.// m.zendedel50@gmail.com

2 Assistant Professor of Islamic Azad University, Marand Branch, Marand, Iran.// ma_gheibi@yahoo.com



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

سال سوم، شماره ۴، پیاپی ۹، زمستان ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بحثی در جایگاه طبیعت در نوگرایی تصویری فاضل نظری

سهیلا ابراهیم زاده^۱

دکتر راضیه آقازاده^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۵

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۱۰/۰۵

از ص ۴۸ تا ص ۶۹

DOR: <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.4.3.9>

چکیده:

شاعران نوجو و مبتکر، همواره هنر خویش را به نوجویی پیوند زده اند؛ چرا که بر این امر واقف بوده‌اند که هنر با ابتکار و نوجویی گره خورده است و تقلید و تکرار، مرگ هنر است. نوآوری عامل آشنایی‌زدایی و غرابت و در نتیجه تأثیر مضاعف است. یکی از اجزاء شعر که شاعران به نوآوری در آن کوشیده‌اند، تصاویر شعری است. تصاویر شعری نو، تأثیر عاطفی بیشتری دارند و سخنی که نشان از تخیل و ادراک تازه ندارد، چندان تأثیرگذار نخواهد بود. یکی از منابعی که در طول تاریخ ادب فارسی در تصویرسازی شاعرانه مورد توجه بوده، طبیعت و اجزاء و عناصر طبیعت است؛ تأکید بر نگاه شخصی، همواره سبب خلق تصاویر نو با عناصر طبیعی بوده است. فاضل نظری از شاعران نوجو و نوگرای معاصر است که می‌توان گفت مهم‌ترین بخش نوآوری شاعرانه‌اش در تصاویر شعری است؛ او نکته سنج و باریک بین و دقیق عناصر طبیعی را برای خلق تصاویر جدید می‌کاود و با تأکید بر فردیت‌گرایی، عینیت‌گرایی و اقلیم‌گرایی، با عناصر طبیعت تصاویری شگرف و بی‌مانند خلق کرده و مخاطب را به اعجاب وادار می‌دارد. پژوهش حاضر تلاش دارد نوآوری‌های این شاعر نوگرای معاصر را در زمینه تصاویر شعری که برگرفته از طبیعت‌اند، مورد پژوهش و بحث و بررسی قرار دهد.

واژگان کلیدی: فاضل نظری، طبیعت، تصویرسازی، نوگرایی

^۱ . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، واحد خوی، دانشگاه آزاد اسلامی، خوی، ایران، ebrahimpoor157@gmail.com

^۲ . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد خوی، دانشگاه آزاد اسلامی، خوی، ایران (نویسنده مسئول) Razimoheb57@gmail.com



۱. مقدمه:

یکی از اصلی‌ترین وجوه تأثیر و گیرایی شعر نظری، تصاویر نو و بدیعی است که با باریک‌بینی و با تأکید بر عینیت‌گرایی و تجربه‌گرایی و فردیت‌گرایی، آفریده است؛ تصاویر او نو و ناآشناوند و نیروی محرکه تغییر و تحولات ادبی همانطور که فرمالیست‌ها به آن اعتقاد دارند، غریب‌سازی، آشنایی‌زدایی و نوجویی است. از دید فرمالیست‌ها: «محرک پشت سر تحول ادبی، حرکتی همیشگی بین فرایند اجتناب ناپذیر آشناسازی و عمل آشنایی‌زدایی است یا به بیان دیگر ساز و کار محرک تاریخ ادبیات، این حرکت دائمی است» (برتس، ۱۳۹۴: ۵۶). هنر برای بقای خود همواره، صورت‌های تکراری را کنار زده و نوگرایی می‌کند. گیرایی تصویر نیز به عنوان یکی از عناصر اصلی شعر، در نو بودن و تازگی آن است. تصاویر نو، گیرایی و تأثیر بیشتری دارند و در مقابل، تصاویر تکراری، تأثیر عاطفی کمی در مخاطب می‌گذارند. نوآوری در تصویر، در راستای تکرارگریزی و تقلیدگریزی بوده و مایه تشخیص و برجستگی سخن ادبی است و منتقدان نیز همواره به آن اشاره کرده‌اند و نو بودن جمیع اجزاء هنر را مایه تأثیر مضاعف در مخاطبان دانسته‌اند. تصویر، جایگاهی خاص در شعر دارد و «جوهر اصلی شعر است و هیچ تجربه از تجربیات انسانی بی‌تأثیر و تصرف نیروی خیال، ارزش هنری و شعری پیدا نخواهد کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۲۷). تأثیر تصاویر شاعرانه که ریشه در نوآوری داشته باشد، شگفت‌انگیز است. وقتی تصویر، ریشه در نگاه شخصی شاعر داشته باشد و نو و بدیع باشد، گیرایی و تأثیر خواهد داشت. دستغیب در این باره می‌نویسد: «سخنی که نشان از ادراک یا تخیل تازه ندارد و تصویر معهود و کهنه تأثیر حسی اندکی دارد و حتی به جای اینکه بر نیرومندی سخن بیفزاید از تأثیر و شدت آن می‌کاهد» (دستغیب، ۱۳۸۵: ۵۶). و فرشیدورد نیز به نقل از دونروال می‌نویسد: «نخستین کسی که روی معشوق را به گل تشبیه کرد، شاعر بود و آنکه دوباره چنین کرد بی‌شعور» (نقل از فرشیدورد، ۱۳۷۳: ۴۹۳/۲). پس ادراک تازه و کشف روابط نو بین پدیده‌های که در قالب تصویر خود را نشان می‌دهد از اهمیت ویژه‌ای در شعر برخوردار است.

فاضل نظری را در باریک‌بینی و دقت در پدیده‌های طبیعی و کشف روابط خیالی بین آن‌ها می‌توان خلف صادق شاعران سبک هندی دانست. به تأثیرپذیری او از سبک هندی چنین اشاره می‌شود: «در غزل‌های فاضل نظری بسیاری از ویژگی‌های سبک هندی را می‌توان مشاهده کرد، به عبارت دیگر، سبک شخصی نظری در شعرهایش اسلوب و شاخصه‌های سبک هندی را دارد» (فلاح و زارعی، ۱۳۹۴: ۱۴۷).

در کنار گرایش‌های هندی‌وار او در تصویرپردازی، توصیه‌های نیما نیز در گرایش او به خلق تصاویر نو بی‌تأثیر نبود چرا که نیما نیز همواره توصیه می‌کرد: «سعی کنید همانطور که می‌بینید بنویسید و سعی کنید شعر شما نشانی واضح‌تر از شما بدهد» (نیماوشیج، ۱۳۸۵: ۳۵). این توصیه نیما به دید عینی، سبب جلب توجه به طبیعت شد و طبیعت در شعر معاصر در مرکز توجه شاعران معاصر قرار گرفت و بسیاری از شاعران ویژگی‌های اقلیمی محیط زندگی خود



را در اشعارشان انعکاس دادند؛ حال آنکه در شعر سنتی این چنین نبود و «تا قبل از نیما اکثر شاعران، طبیعت را از روی دیوان شاعران و از دید گذشتگان خود تقلید و در شعر خود نقل می‌کردند. هر چه در کتاب گذشتگان آمده بود برای شاعر بعدی حجت بود و قابل قبول. نیما چون فریاد آگاهی از زادگاه خود برخاست و در گوش شاعران و نویسندگان طنین افکند و چشم آن‌ها را به دنیای خارج از قلمرو کتبی طبیعت گشود. نشان داد که شب و صبح دیگر نمی‌تواند شب و صبح منوچهری و خاقانی باشد نشان داد که کوه‌ها فقط البرز و دماوند نیست. از آکو هم واقعیتی است که چشم‌انداز اوست. دیگر تذرو و فاخته و عندلیب و بوقلمون دم‌خور شاعر نیستند؛ سنگ پشت و داروگ و سیولیشه و آقا توکا با او صمیمی‌ترند مسأله دگرگونی قالب به تنهایی هدف اصلی نیما نبود اگر او قالب شعر را دگرگون کرد این دگرگونی به اقتضای مفاهیم و موضوعات بود» (حریری، ۱۳۶۸: ۳۸). البته رویکرد به طبیعت در اشعار شاعران معاصر، متفاوت است. رویکرد به طبیعت غالباً در اشعار شاعران جریان سمبولیسم اجتماعی برای خلق سمبل‌ها و نمادهایی با الهام از عناصر طبیعی بود. در شعر نیما، باران، داروگ، شالیزار، سیولیشه، کک‌کی و ... و در شعر شفیع کدکنی درخت، درخت تک افتاده کوهبید، گوزن، چکاوک، و... هر کدام نماد مفاهیمی سیاسی-اجتماعی‌اند. در شعر شاعرانی مثل نادرپور هم برای تصویرپردازی صرف، مورد استفاده قرار می‌گیرند.

پژوهش حاضر به نوآوری‌های تصویری نظری با تکیه بر طبیعت می‌پردازد و جایگاه طبیعت در نوآوری تصویری او را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ جایگاه طبیعت در تصویرسازی نظری بسیار برجسته است و منبع الهام بسیاری از تصاویر نو او طبیعت و عناصر طبیعی است. در مطالعه حاضر با روشی توصیفی-تحلیلی به این ویژگی شعر نظری پرداختیم.

۲. پیشینه پژوهش:

در مورد شعر فاضل نظری و ویژگی‌های شعری‌اش آثار چندی در قالب پایان نامه و مقاله به نگارش در آمده است. از پایان نامه‌هایی که مرتبط با شعر او نوشته شده‌اند می‌توان به «سبک‌شناسی غزل دوره انقلاب با تمرکز بر سه‌گانه فاضل نظری» از سیامک صدیقی، «بررسی جنبه‌های زیبایی‌شناسی غزلیات فاضل نظری» از محمد صالحی پارسا، «بررسی موتیف (بن‌مایه) در اشعار فاضل نظری» از محیا ترابی توران پشته و چند پایان‌نامه دیگر در مورد انواع هنجارگریزی در شعر او اشاره کرد. در کنار پایان نامه‌ها، مقالاتی نیز در مورد شعر او ویژگی‌های فکری و مضمونی و ادبی شعر او به نگارش در آمده‌اند که از جمله آنها می‌توان به مقالات زیر اشاره کرد: مقاله «به همین سادگی که می‌بینی (سیری در شعر فاضل نظری)» از غلامعلی حداد عادل که ویژگی‌های زبانی و سبکی شعر فاضل را مورد بررسی قرار داده است. مقاله دیگر، مقاله «هندی وارگی در اشعار فاضل نظری» از غلامعلی فلاح و مهرداد زارعی که به تأثیرپذیری فاضل از سبک هندی و شاعران این سبک پرداخته است. «سبک‌شناسی شعر فاضل نظری» از علی‌اکبر افراسیاب‌پور و همکاران در مجله بهار ادب، که بیشتر به مضامین شعری و صناعات زبانی پرداخته است. مقاله



دیگر «بررسی ساختارها و ظرفیت‌های معناسازی در اشعار فاضل نظری (مطالعه سبک شناختی پنج مجموعه شعری)» از خسرو قاسمیان و ساناز مجرد می‌باشد. مقاله «تماشای جهان از پنجره‌ای نادستیاب (درباره شعرهای فاضل نظری و چرایی اقبال مخاطب به آن)» نیز مقاله‌ای است از محمدرضا تقی دخت که به علل تأثیر بخشی و گیرایی شعر فاضل که بخشی مرتبط با نوگرایی است، اشاره کرده است. مقاله «سنت‌گرایی و سنت‌گرایی در غزلیات فاضل نظری» از برات محمدی و مریم حداد خانشان نیز که در مجله پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی منتشر شده، سنت‌گرایی و سنت‌گرایی فاضل نظری را در جهات زبان، صور خیال، معنا و مضمون مورد بررسی قرار داده که سهم صور خیال در این پژوهش بسیار ناچیز است. مقاله «تماشای جهان از پنجره‌ای نادستیاب (درباره شعرهای فاضل نظری و چرایی اقبال مخاطب به آن)» هم مقاله دیگری است که در مورد غزل فاضل نگاشته شده و به علل گیرایی شعر او و نوجویی تصویری او اشاره کرده است. پژوهش حاضر تلاش دارد نوگرایی تصویری فاضل را با الهام از عناصر طبیعت مورد بحث و بررسی قرار دهد که چندان مورد توجه پژوهشگران نبوده است.

۳. رویکرد هنری نظری به طبیعت و نوگرایی در تصاویر شاعرانه

یکی از هنری‌ترین رویکردها نسبت به طبیعت را در غزلیات نظری می‌بینیم. او ژرف‌کاو و دقیق و به مانند دوربین عکاسی دقیق، تصاویری نو و غریب و ناآشنا می‌آفریند و مایهٔ اعجاب مخاطب می‌شود. عناصر طبیعت در نوگرایی تصویری او جایگاهی بخصوص دارند و می‌توان گفت که بسامد تصاویر نوی که با الهام از طبیعت خلق شده‌اند، بسیار بیشتر از سایر حوزه‌ها و عناصر است. او چون شاعران جریان سمبولیسم اجتماعی، در پی این نیست تا با تصاویر الهام گرفته از عناصر طبیعت، فکری سیاسی و اجتماعی را انعکاس دهد و در واقع او شاعر سیاست و اجتماع نیست؛ او شاعر غزل است و مقصود او از خلق تصاویر نو و هنری، تأثیر در احساس مخاطب و نه در اندیشه اوست. تصاویر نوی که با تکیه بر نگاه فردی خود می‌آفریند مخاطب را به تحسین واد می‌دارد و همانطور که گفتیم دقت و باریک بینی شاعران سبک هندی و جستجو و کاوش دقیق آنان را در عناصر طبیعت به یاد می‌آورد. او در غالب موارد در پرتو تصاویر برگرفته از طبیعت احساسات عاشقانه را که ذهنی و عقلی‌اند، عینیت می‌بخشد. اجزاء تصاویر او به این سبب که در دسترس‌اند برای مخاطب امروز قابل تجربه بوده و ادراک و رابطه را تسهیل می‌بخشد.

برخی عناصر طبیعی در غزل نظری بسیار مورد توجه شاعر بوده و در هر مورد نیز شاعر ابعاد جدید از روابط احساسی و خیالی بین این عناصر طبیعی را کشف کرده است و تصاویر متنوع و نو بسیاری با پدیده واحد ساخته است و در کنار آن، پاره‌ای عناصر طبیعت نیز وجود دارند که شاعر در یک یا دو مورد به خلق تصویر نو با آن پرداخته است. ماه و برکه، موج و دریا، رود از عناصر پر تکرار در دایرهٔ تصویری نظری‌اند و شاعر تصاویر نو بسیاری با این پدیده‌ها خلق کرده است. سایر پدیده‌های طبیعی نیز مورد توجه او بوده و او روابط جدید و نو و کشف نشده‌ای از این پدیده‌ها را با احساس قوی و نازک‌خیالی خود کشف کرده است. با توجه به اینکه تصویر، «تصرف ذهنی شاعر در



مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او برای برقراری نسبت میان آن دو است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲) می‌توان تلاش نظری در برقراری این رابطه را که غالباً مبتکرانه و متکی به دید شخصی است، واسطهٔ بلاغی مهمی در تأثیر شعر او دانست.

۳.۱. ماه و برکه و مرداب

ماه و انعکاس ماه در آب برکه و مرداب از پرتکرارترین عناصر در تصویرسازی نظری است؛ این پدیده، منبع الهامی برای نظری در خلق تصاویری نو و مبتکرانه بوده است. می‌توان گفت که هیچ شاعری با این پدیده به اندازه نظری، تصویرپردازی نکرده است. نظری، در دفتر «گریه‌های امپراتور» به شکلی گسترده با این اجزاء به تصویرسازی پرداخته است. او از این عنصر طبیعی در جهت عینیت‌بخشی و ملموس کردن موضوعات ذهنی و انتزاعی عاشقانه، استفاده کرده است. او گاه دوری فیزیکی و نزدیکی به دل را از این طریق تداعی کرده و گاه حوادث روزگار را مانع از زوده شدن نام و یاد معشوق از دل می‌داند و گاه خود را به برکه در حال خشکیدن و معشوق را به ماهی که بر این برکه می‌تابد، مانند می‌کند.

مثل رخ مهتاب که افتاده در آب در دلم هستی و بین من و تو فاصله هاست

(نظری، ۱۳۸۸: ۹)

کی به انداختن سنگ پیاپی در آب ماه را می‌توان از حافظه آب گرفت

(همان، ۲۷)

هنر آن است که عکس تو بیفتد در ماه ماه در آب که همواره فرو ریختنی است

(نظری، ۱۳۸۸: ۴۷)

تو قرص ماهی و من برکه‌ای که می‌خشکد خود این خلاصه غم ای روزگار من است

(همان، ۶۹)

سنگ در برکه می‌اندازم و می‌پندارم با همین سنگ زدن ماه به هم می‌ریزد

(همان، ۱۷)



در بیت زیر نیز، برکه و ماه منبع تصویرآفرینی شاعر بوده است؛ شاعر خود را به برکه‌ای مانند کرده که عاشق ماه (معشوق) شده است:

چیزی ز ماه بودن تو کم نمی‌کند گیرم که برکه ای نفسی عاشقت شده است

(همان، ۳۳)

اضافه تشبیهی «برکه دل» نیز، تصویری زیبا و هنری است. شاعر، دل را در صافی و زلالی به برکه‌ای مانند می‌کند و معشوق را به ماهی که در این برکه انعکاس می‌یابد.

برکه دلش را فروخت اما با ماه کاملش کنار نیامد

(نظری، ۱۳۹۸ ج: ۱۱۱)

در بیت زیر نیز، نظری تصویری نو را با الهام از این پدیده خلق کرده است.

برکه‌ای گفت به خود ماه به من خیره شده‌ست ماه خندید که من چشم به خود دوخته‌ام

(نظری، ۱۳۹۸ الف: ۲۱)

در بیت زیر نیز شاعر با الهام از انعکاس تصویر ماه در مرداب، تصویری هنری و نو خلق کرده است. مرداب، استعاره از دنیا و معشوق با زیبایی‌اش به تصویر ماه در مرداب مانند شده است. همانطور که مرداب، همواره به سبب انعکاس ماه در آن سنگ می‌خورد، زیبایی نیز سبب آزار غیر است.

تو زیبایی و زیبایی در اینجا کم گناهی نیست هزاران سنگ خواهد خورد در مرداب ماه اینجا

(همان، ۱۰۹)

«ماه» و «مرداب» و تصویرسازی با آن همانطور که در دفترهای شعری «گریه‌های امپراتور»، «ضد» و «آن‌ها» منبع الهام شاعر برای تصویرسازی بوده. در دفتر شعری «کتاب» نیز مورد توجه است و شاعر متوجه ابعاد جدید از این عناصر در تصویرسازی می‌شود. در بیت زیر نیز شاعر «بخت» خود را به «مردابی» مانند می‌کند و در این شب‌های مه گرفته، تالو ماه را در مرداب بخت خود نمی‌بیند.

شب‌های مه گرفته مرداب بخت من ای ماه، جای رقص درخشنده تو نیست

(نظری، ۱۳۹۸ ب: ۱۱)



تصویر «برکه بخت» نیز تصویری نزدیک به «مرداب بخت» است که در بیت قبلی آمده است. شاعر با دیدی نو و در راستای عینیت بخشی به مفهومی ذهنی، بخت خود را به برکه ای مانند می کند که از ماهی دلمرده پر است. شاعر ناامیدی و ناکامی های خود را به ماهیانی دلمرده مانند می کند.

عشق حق داشت اگر تور نینداخت به آب برکه بخت من از ماهی دلمرده پر است

(همان، ۱۳۹۸: ۲۳)

در بیت زیر نیز شاعر با الهام از این پدیده تصویرپردازی کرده است. شاعر همچنین عاشق را نیز در بسیاری موارد به «ماهی» مانند می کند.

روی ماه خویش را در برکه می دیدی ولی سهم ماهی های عاشق را چه خوش پرداختی

(همان، ۱۳۹۸: ۳۵)

در بیت زیر نیز، نظری تصویر نوی با این پدیده آفریده است:

چون برکه یخ بسته پر از حسرتم ای ماه دل بی تو چه شب های درازی که شکسته است

(همان، ۵۱)

۳.۲. موج و دریا و صخره و ساحل

یکی دیگر از پر تکرارترین عناصر طبیعی در تصویرپردازی نظری، موج است. در این مورد نیز می توان گفت هیچ شاعر معاصری در خلق تصاویر بکر و نو با این عناصر، با نظری، قابل مقایسه نیست و او با دقت و باریک بینی خود، همواره روابط جدیدی را بین موج و دریا و صخره و ... کشف می کند که تاکنون مکشوف نشده بوده است. موج و خوردنش بر سنگ های ساحل در بیت زیر:

شاعر ساحل چشم توام و همچون موج باید از سنگ دلی های تو مضمون ببرم

(نظری، ۱۳۹۳: ۳۱)

با شور و شوق آمدن و طرد شدن و خوردن به صخره های ساحل و زیادی بودن دیگر ویژگی موج است که نظری در بیت زیر به آن پرداخته و با آن تصویری خلق کرده است.

با شور و شوق می رسم و طرد می شوم موجم به هر طرف که بیایم زیادی ام

(نظری، ۱۳۸۸: ۲۱)



از دیگر ویژگی‌هایی که مورد دقت نظری قرار گرفته و در تصویر از آن بهره برده، سیلی امواج بر صخره است. در این مورد نیز شاعر خود را به صخره‌ای مانند می‌کند که از هم‌صحبتی معشوق جز رنج و عذاب نصیب و بهره‌ای ندارد، تصویر در خدمت عینی کردن امری ذهنی بوده است. رجحان و برتری تصویر در قابل تجربه بودن آن است.

چون قصه آن صخره که از صحبت دریا جز سیلی امواج نبرده ست نصیبی

(همان: ۵۷)

در بیت زیر نیز به این ویژگی صخره، جلب توجه شده است:

به‌جای‌شکر، گاهی صخره‌ها در گریه می‌گویند چرا سیلی‌خور امواج دریا ساختی ما را

(نظری، ۱۳۹۳: ۷۵)

در بیت زیر نیز خود را در شور و شر به موج و معشوق را به صخره سرسخت ساحل مانند کرده و او را در بی‌احساسی، به صخره ساحل مانند می‌کند.

من شور و شر موج و تو سرسختی ساحل روزی که به سوی تو دویدم تو چه کردی؟

(نظری، ۱۳۹۸ ج: ۲۹)

در بیت زیر نیز شاعر با الهام از موج و صخره، تصویری نو خلق کرده است:

سیلی هم‌صحبتی از موج خوردن سخت نیست صخره‌ام هر قدر بی‌مهری کنی می‌ایستم

(نظری، ۱۳۹۸ ج: ۴۳)

در بیت زیر نیز امواج دریا به عاشقی ناشکیبا و ناصبور مانند شده‌اند و دواي درد عاشق، ناشکیبایی و بی‌صبری است.

دریا اگر سر می‌زند بر سنگ حق دارد تنها دواي درد عاشق ناشکیبایی است

(نظری، ۱۳۹۲: ۲۹)

در بیت زیر نیز شاعر با موج و ساحل تصویرپردازی کرده است. او تکرار زندگی را و تکراری بودن و روزمرگی را به «سیلی امواج بر ساحل» مانند می‌کند و آن را به اکراه تحمل می‌کند.

من این تکرار را چون سیلی امواج بر ساحل تحمل می‌کنم هر چند جانکاه است و جانفرساست

(همان، ۴۹)



در بیت زیر نیز شاعر با موج، تصویرآفرینی کرده است و خود را به موجی از هر طرف رانده می‌کند و از معشوق، می‌خواهد که او را در آغوش بگیرد:

در آغوش خود «بار دیگر» بگیر
من این موج از هر طرف رانده را

(همان، ۶۹)

نظری همچنانکه در دفترهای پیشین، در این دفتر شعری «کتاب» نیز برخی تصاویر نو و مبتکرانه را با الهام از «موج» و «صخره» ساخته است. موج و صخره و سر به صخره کوبیدن موج در دفترهای اقلیت، گریه‌های امپراتور، ضد و کتاب آمده است و در بیت زیر نیز شاعر خود را به موجی مانند کرده که عطش بی‌گرانگی دارد و به همین خاطر همواره سر به سنگ می‌کوبد تا راهی به بیکرانگی باز کند.

عجیب نیست اگر سر به صخره می‌کوبم
که موج را عطش بی‌گرانگی باشد

(نظری، ۱۳۹۸: ۸۱)

۳.۳. رود

رود از دیگر عناصر طبیعی است که در تصویرپردازی نظری حضوری پر رنگ دارد و در دایره تصویری شعر او از عناصر پرتکرار است؛ او جنبه‌ها و ابعاد نوی را برای تصویرسازی از این پدیده مورد دقت و توجه قرار داده که دیگران به آن توجهی نداشته‌اند. همین عامل است که سبب می‌شود او را به عنوان شاعر کاشف بشناسیم چرا که کشف در هنر مهم‌ترین ویژگی است و «تخیل قدرت ابداع یعنی به هم پیوستن عناصری است که به طور عادی پیوندی با هم ندارند» (ریچاردز، ۱۳۷۵: ۲۱۳) و این ایجاد پیوند و ارتباط بین پدیده‌های دور در شعر نظری، خلاقیت هنری او را نشان می‌دهد.

شاعر حرکت خروشان رود را دیده و رود را با حرکت خروشانش به خود مانند می‌کند؛ شباهتی که بین او و رود است این است که او نیز به مانند رود با گریه از خود، دور می‌شود.

رودم و با گریه دور می‌شوم از خویش
از همه آزرده ام چگونه نگریم؟

(نظری، ۱۳۹۸: ۲۳)

در بیت زیر نیز بعدی دیگر از رابطه رود و انسان از جانب شاعر کشف شده است؛ شاعر خود را در آزادی در عین گرفتاری، به رود مانند کرده است؛ آزادی رود از این جهت است که مسیر خود را خود انتخاب می‌کند و گرفتاری‌اش به این سبب که ناخواسته، مجبور به پیمودن این راه است. جبر و اختیار در زندگی، در قالب این تصویر، زیبا بیان



شده و عینیت یافته است. این تصویر تصویری هنری برای مفهوم جبر در عین اختیار و اختیار در عین جبر است و هدف از تشبیه که «تقریر و توضیح حال مشبه در ذهن خواننده است و مشبه عقلی به کمک مشبه به حسی به خوبی در ذهن مجسم و تبیین می شود» (شمیسا، ۱۳۷۳: ۵۱) عملی شده است.

چون رود که مجبور به پیمودن خویش است آزاد و گرفتارم آزاد و گرفتار

(نظری، ۱۳۹۸ ج: ۷۵)

در دفتر شعری «ضد» نیز، خود را به رودی مانند می کند؛ همچون رود، اگرچه در تجربه عشق سرش به سنگ خورده، ولی همچنانکه رود از حرکت باز نمی ایستد، شاعر نیز از مقصد و مقصود خویش پا پس نمی کشد و بی محابا و خروشان پیش می رود.

هر چه در تجربه عشق سرم خورد به سنگ هیچ کس راه براین رود خروشان نگرفت

(نظری، ۱۳۹۲: ۱۱۱)

نظری، تقریباً در همه دفترهای شعری خود تصاویری با این پدیده ساخته است. در تصاویر، بیشتر خوردن سر رود به سنگ و شعر، وجه شبه قرار گرفته است. در بیت زیر نیز شاعر خود را به رودی مانند کرده که در مقابلش مسیرها و راههای متفاوت زندگی قرار دارد و در طی این مسیر باید همچون رود سر به سنگ خوردن ها و شکست ها را پذیرا باشد و بی وقفه به راه خود ادامه دهد. دید عینی شاعر و الهام از پدیده های طبیعی، سبب نوگرایی در تصویر است و بازتاب نگاه شخصی و نگرش نو، تأثیر تصویر را مضاعف می کند.

یک رود و صد مسیر همین است زندگی با مرگ خو بگیر همین است زندگی

با گریه سر به سنگ بزن در تمام راه ای رود سر به زیر همین است زندگی

(نظری، ۱۳۹۸ ب: ۲۷)

نظری در بیت زیر نیز با این عنصر، تصویرسازی کرده است و رابطه خود و معشوق را به جدایی موقت دور و در پیچ و تاب زندگی مانند می کند که دوباره به هم می پیوندند:

در پیچ و تاب عشق به معنی هجر نیست رودی ز رود دیگر اگر می شود جدا

(همان، ۵۹)

در بیت زیر نیز شاعر گذشتن از همه طعنه و تعریف ها را، به گذشتن رود از سنگریزه ها مانند کرده و تصویری نو و بدیع آفریده است.



فرقی میان طعنه و تعریف خلق نیست چون رود بگذر از همه سنگریزه‌ها

(همان، ۸۵)

تصاویر نوی که نظری با رود و دیگر اجزای طبیعت ساخته است، پویاتراند چرا که: «تجربه شعری حاصل از تماس مستقیم با اداکار طبیعت ناگزیر، تحرک و پیوند بیشتری با زندگی دارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۲۵۳)

۴.۴ دیگر عناصر طبیعت و نوگرایی در تصویرپردازی

درخت

در بیت زیر نیز شاعر با الهام از طبیعت و با تأکید بر تجارب شخصی تصویری نو خلق کرده است. عینیت بخشی به امری ذهنی با این تصویر هنری، ممکن شده است. درخت و حال درخت در فصل خزان و در آذرماه پیش چشم هر کسی است؛ درختی که برگ و بارش را از دست داده و لخت و عریان در معرض بادهای سرد قرار گرفته است. این احساس برای هر کسی قابل تجربه است و نقطه قوت تصویر نیز در این ویژگی است؛ قابلیت تجربه برای معاصران از ویژگی‌های بلاغی تصویر است. «کفن برف» و «پیرهن برگ» نیز تصاویر نو و بدیع‌اند.

کفن برف کجا، پیرهن برگ کجا؟ خسته‌ام مثل درختی که از آذرماهش

(نظری، ۱۳۹۳: ۸۳)

درخت در بیت زیر نیز منبع الهامی برای شاعر در تصویرپردازی بوده است و عینیت‌گرایی و طبیعت‌گرایی شاعر در خلق تصویر را به نمایش می‌گذارد:

گنجشک‌ها از شانه‌هایم برنخیزند روزی درختی زیر این ویرانه مرده ست

(نظری، ۱۳۸۸: ۴۵)

نسیم و بوته زار

رابطه نسیم و بوته‌زار و گون در شعر معاصر در شعر «سفر به خیر» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۴۳) از شفیع کدکنی مورد توجه بوده است و او در قالب این نمادها از خفقان سیاسی می‌گوید؛ ولی نظری که ذهنیتی سیاسی و ایدئولوژیک ندارد از این منظر به نسیم و بوته‌زار نمی‌نگرد و به این خاطر که تصویر نیز ریشه در ذهنیت شاعر دارد، نسیم را به معشوق و خود را به بوته‌زاری خشکیده مانند می‌کند؛ دیگر نوگرایی شاعر مانند کردن شکل ظاهری بوته‌زار به دست است که با وزش نسیم گویی این دست تکان می‌خورد و به معشوق و محبوب خود دست تکان می‌دهد.



همچون نسیم می‌گذرد تا به رفتنش

چون بوته‌زار دست برایش تکان دهم

(نظری، ۱۳۸۸: ۲۵)

انار

شاعر در چند مورد نیز تصاویر بکر و بدیعی با انار ساخته است. تصویرسازی با این عنصر طبیعی را نیز می‌توان نشأت گرفته از ویژگی‌های اقلیمی شعر او دانست. شعر معاصر برخلاف شعر سنتی از ویژگی‌های اقلیمی در تصویر بیشتر بهره می‌گیرد. غزل معاصر نیز در این بعد، تابع شعر نیمایی است و همانطور که بهمنی نیز گفته:

جسمم غزل است اما روحم همه نیمایی است

در آینه تلفیق این چهره تماشایی است

(بهمنی، ۱۳۷۷: ۱۵)

جایگاه ویژه‌ای به عناصر اقلیمی در تصویرپردازی می‌دهد. انار از میوه‌های بومی استان اراک و بخصوص ساوه است و نظری با نگاهی تیزبین و با تأثیر از این عنصر طبیعی - اقلیمی تصاویری ساخته است. در بیت زیر، شاعر با دقت و باریک‌بینی، تصویری نو و بدیع خلق کرده و خود را در خون دل خوردن به «انار» مانند کرده است. الهام از گل و گیاه در تصویرسازی شاعران هندی فراوان به چشم می‌خورد (برای اطلاع بیشتر رک: ماندانا علیمی و سید احمد حسینی کازرونی؛ بازنمایی تمثیل و نماد در گل و گیاه در دیوان صائب تبریزی)

همچون انار خون دل از خویش می‌خوریم

غم پروریم حوصله شرح قصه نیست

(نظری، ۱۳۹۸ ج: ۳۱)

در بیت زیر نیز شاعر با تأکید بر تجربه‌گرایی و دقت و باریک‌بینی در عناصر طبیعی و اقلیم‌گرایی در تصویر، خود را به دانه اناری مانند کرده است و دل چون شیشه خود را به دل بلورین انار مانند کرده است.

دانه سرخ اناریم و نگه داشته‌اند

دل چون سنگ تو را در دل چون شیشه ما

(نظری، ۱۳۹۸ ب: ۱۳)

در بیت زیر نیز شاعر خود را به اناری در خاک افتاده مانند می‌کند:

چون اناری سر راه تو به خاک افتادیم

تا بغلتیم در آغوش تو ای رود، به خون

(همان، ۳۱)



تلاش برای خلق تصاویر نو، سبب دقت بسیار شاعر در پدیده‌های طبیعی می‌شود و اصولاً نظری شاعری تصویرگراست و می‌توان گفت که اصلی‌ترین و یا یکی از اصلی‌ترین عوامل تأثیر شعر او خلق تصاویر نو است. پدیده «بهمن» و تصویرسازی با آن به ذهن کمتر شاعری خطور می‌کند ولی دقت و باریک‌بینی نظری و جستجو برای خلق تصاویر نو، سبب می‌شود تصویری زیبا از این پدیده بیافریند و تدبیر عقل را در برابر عشق که به شکل کلیشه‌ای همواره به «شب‌نمی که بر بحر می‌کشد رقی» (حافظ، ۱۳۶۶: ۶۴۱) مانند می‌شود، غرایب بخشیده و از تکرار و کلیشه می‌گریزد و هر چه ملموس‌تر و عینی‌تر این رابطه را توصیف می‌کند. در قالب این تصویر هنری، این ویژگی وجه مشخصه و بلاغی تصویر است.

در راه عشق تکیه به تدبیر عقل خویش با چتر زیر سایه بهمن نشستن است

(نظری، ۱۳۹۸ ج: ۴۵)

کوه و رنگین کمان

در بیت زیر نیز «این همانی» شاعر با اجزاء طبیعت در تصویرسازی آشکار است؛ شاعر در اجزاء طبیعت حلول می‌کند و خود را به مثابه کوهی می‌پندارد و خود را چون کوه، دلتنگ و دل‌سنگ می‌داند (دلتنگی و دل‌سنگی که وجه شبه است خود ایهام دارد در ارتباط با مشبه (شاعر) و مشبه‌به (کوه) که دلخوش به رنگین کمانی است.

دل‌سنگ یا دلتنگ چون کوهی زمینگیر از آسمان دلخوش به یک رنگین کمانم

(همان، ۱۳۹۸: ۶۹)

زندگی / سیب سرخ

خیلی از شاعران معاصر برای ملموس کردن و عینی کردن مفهوم زندگی، دست به خلق تصاویر نو زده اند. فروغ از شاعرانی است که در این مورد تصاویر جالب توجهی دارد. او برای القاء ملال آور بودن زندگی تکراری، تصویر زیر را خلق کرده و تلاش در حسی کردن و ملموس کردن مفهوم تکرار در زندگی داشته است:

زندگی شاید یک خیابان درازی است که هر روز زنی با زنبیلی از آن می‌گذرد (فرخزاد، ۱۳۷۹: ۳۰۳)

در بیت زیر نیز نظری تلاش داشته است تا با ارائه تصویری عینی، مفهوم ذهنی زندگی را حسی و ملموس کند. او زندگی را به «سیبی سرخ» مانند می‌کند که به خاک افتاده است؛ تأخیر و تعلل در بهره‌مندی، سبب شده است که سیب سرخ زندگی، تباه شود.

زندگی سرخی سیبی است که افتاده به خاک به نظر خوب رسیدیم ولی بد رفتیم



(نظری، ۱۳۹۸ ج: ۷۹)

ابر و صاعقه

ابر و صاعقه نیز با دید تیز بین شاعر و تخیل قدرتمند او، منبع الهامی برای تصویرسازی شده است. شاعر خود را به ابری مانند کرده که برای فرو نشانیدن آتش حاصل از صاعقه‌اش، می‌گیرد. شاعر «حسن تعلیل» زیبا و هنری را نیز در بیت گنجانده است؛ در تخیل هنری شاعر، ابر برای این می‌گیرد تا آتش حاصل از صاعقه خود را خاموش کند.

شده‌ام ابر که با گریه فروبشانم آتش صاعقه ای را که خود افروخته‌ام

(نظری، ۱۳۹۲ الف: ۲۱)

درخت سوخته کنار رود

تصویر بیت زیر نیز نتیجه نگاه شخصی شاعر و بهره جستن از تجربیات فردی در خلق تصویر است؛ شاید بسیاری از ما درخت سوخته ای را در کنار رودی دیده و بدون انگیزش احساس از کنار آن رد شده ایم ولی هنر «در خوبتر وانمود کردن و به روی پرده درآوردن است. با قوت ساختن چیزهایی که مردم ندیده یا نسبت به آن بی اعتنا گذشته اند» (یوشیچ، ۱۳۸۵: ۳۱۲) شاعر خود را به درخت سوخته‌ای در کنار رودخانه‌ای مانند کرده است و به این شکل محرومیت و ناکامی خود را به تصویر می‌کشد. تصویر زنده و جاندار است و گیرایی و تأثیر بر مخاطب از این لحاظ، مضاعف است.

درخت سوخته ای در کنار رودم من اگر تو دلخوری از من من از خودم سیرم

(نظری، ۱۳۹۲ الف: ۲۷)

مرداب زندگی

«مرداب زندگی» نیز تصویری نو و زیباست؛ تصویر، ریشه در ذهنیت شاعر و عاطفه و احساس خاص او نسبت به زندگی دارد چرا که عاطفه و تصویر در هماهنگی با هم اند و «تصویرسازی در شعر، نوعی آفرینش هنری است که به وسیله آن، شاعر به کلمات و اشیاء رنگی از زندگی می‌بخشد و باری عاطفی بر دوش آن‌ها می‌نهد و به یاری این تصاویر دنیای تازه‌ای را می‌آفریند» (زرین کوب، ۱۳۶۷: ۱۹۰). تصویر بدون بار عاطفی، تأثیر بخش نیست و همچنانکه دکتر شفیع گفته: «بی‌گمان کمال ارزش تخیل در بار عاطفی آن است. تخیلی که مجرد باشد هر چه زیبا باشد تا از بار عاطفی برخوردار نباشد ابدیت نمی‌یابد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۴: ۹۰) گرفتاری‌ها و مشغله‌های زندگی و نیازها و زندگی ماشینی بشر امروز را از عشق و احساس خالی می‌کند و به این دلیل است که شاعر زندگی را به مردابی



مانند می‌کند. تنها راه نجات از این مرداب از نظرگاه شاعر، عشق‌ورزی است و عشق نیز با جاندار انگاری به انسانی مانند شده که شاعر از او می‌خواهد تا دستش را بگیرد و او را از این مرداب رهایی بخشد:

مرداب زندگی همه را غرق می‌کند / ای عشق همتی کن و دست مرا بگیر

(نظری، ۱۳۹۸ الف: ۴۵)

سنگ کوچک افتاده در نهر

خلق رابطه بین اجزاء طبیعت در بیت زیر نیز شگفت‌انگیز است؛ شاعر رابطه عاشق و معشوق را به رابطه ماهی و سنگ‌های کوچک نهر مانند می‌کند. از ماهی عاشق می‌خواهد که او را نیز که همچون سنگ کوچک افتاده در نهر، به حال خود رها کند. تصویر حاصل باریک‌بینی و جستجویی دقیق در عناصر طبیعت است.

مرا ای ماهی عاشق رها کن فکر کن من هم / یکی از سنگ‌های کوچک افتاده در نهرم

(نظری، ۱۳۹۸ الف: ۷۱)

پيله و پروانه

پيله و پروانه و تصویرسازی با آن در شعر سنتی مورد توجه نبوده است و از عناصری است که در تصویرسازی شاعران معاصر بسیار به آن برمی‌خوریم. نه تنها نظری بلکه دیگر شاعران معاصر نیز تصاویر نوی با این عناصر آفریده‌اند. در بیت زیر، نظری خود را محبوس در پيله عشق معشوق می‌داند و ایمان به این دارد که روزی این عشق او را به مرتبه پروانگی برساند.

میرس از من چرا در پيله مهر تو محبوسم / که عشق از پيله‌های مرده هم پروانه می‌سازد

(همان، ۸۵)

«پيله» و «پروانه» در بیت زیر نیز منبع الهامی برای شاعر در خلق تصویری نو و بدیع است؛ شاعر آزادی خود را مبرهن و قطعی می‌بیند و دلیل خواستن برای این امر آشکار را بی‌معنی می‌داند. همانطور که پروانه، روزی زندان پيله را رها می‌کند، شاعر نیز از زندان و تنگنا رها خواهد شد. شاعر با آوردن این تشبیه زیبا و هنری در اقناع مخاطب کوشیده است.

دلیل از من مخواه از سرنوشت پيله‌ها پیداست / که از زندان دنیا عاقبت آزاد خواهیم شد

(نظری، ۱۳۹۸ ب: ۶۱)



پرستو

الهام از طبیعت و دقت در عناصر طبیعت برای خلق تصاویر نو در بیت زیر نیز مورد توجه بوده است. پرستو و لانه سازی آن از نگاه تیزبینانه شاعر دور مانده و به واسطه آن تصویری نو و بدیع آفریده است.

به من گفت ای بیابان گرد غربت کیستی گفتم
پرستویی به هر جا می نشیند لانه می سازد

(نظری، ۱۳۹۸ الف: ۸۵)

کوه و دشت

در بیت زیر نیز شاعر برای عینیت بخشی به امری ذهنی دست به دامن تصویر شده است و تصویری نو و بدیع، خلق کرده است. شاعر خالی شدن دنیایش بعد از ترک معشوق را به سفر کوهی از دشتی مانند کرده است. تصویر بلیغ و زیبایی است و به خوبی، حس درونی مخاطب در قالب این تصویر نو، انتقال یافته است. تشبیه عقلی به حسی بهترین نوع تشبیه است؛ چرا که: «تصویر، آنگاه جنبه هنری پیدا می کند که امر معقولی را به محسوسی پیوند دهد» (کروچه، ۱۳۴۴: ۷۹)

انگار که یک کوه سفر کرده از این دشت
اینقدر که خالی شده بعد از تو جهانم

(نظری، ۱۳۹۸ الف: ۹۳)

آبشار

«آبشار» نیز همچون «پبله و پروانه» یکی دیگر از عناصری است که تصویرسازی با آن در شعر سنتی چندان مشهود نیست. در شعر معاصر، شاعران تصاویر نو و بدیعی با آن ساخته اند؛ در دفتر اقلیت، نظری تصویر آبشار را برای «زلف» آورده بود (نظری، ۱۳۹۳: ۱۵). در بیت زیر نیز شاعر با دیدی نو خود را در افتادن به آبشار مانند کرده است؛ تجربه گرایی و تأکید بر دید فردی، سبب نوجویی تصویری بوده است. او همچنین به ویژگی های حیات معاصر که گردشگران بیشتر برای دیدن زیبایی های آبشار به سراغ آن می روند، اشاره دارد.

اگر خیال تماشا است در سرت بشتاب
که آبشارم و افتانم تماشایی است

(نظری، ۱۳۹۸ ب: ۹)

در بیت زیر نیز شاعر با این پدیده، تصویرسازی کرده و خود را به آبشاری یخ زده مانند کرده که تصویری نو و بدیع است؛ شاعر همچون آبشار یخ زده، دیگر شور خروشی ندارد. حس و حالت درونی شاعر با این تصویر زیبا و هنری، عینیت یافته است.



نه پر خروش که من آبشار یخ زده ام

نه پر غرور که آتشفشان دل سردم

(نظری، ۱۳۹۸، ب: ۴۹)

کویر

شاعر در مانند کردن خود به «کویر» بی آب و علف نیز، تلاش در عینیت بخشی به احوال درونی خود داشته است؛ چرا که خشکی و بی آبی و تفتگی کویر، پیش چشم همگان است و به زیبایی می تواند ناامیدی و یأس و سترون بودن و تشنگی را تداعی کند. تصویر می تواند مرتبط با ویژگی های اقلیمی محل زندگی شاعر نیز باشد.

کنون اگرچه کویرم هنوز در سر من

صدای پر زدن مرغ های دریایی است

(نظری، ۱۳۹۸، ب: ۹)

قیصر نیز در بیت زیر، زیبا و هنرمندانه کویر را به تصویر کشیده است:

خسته ام از این کویر این کویر کور و پیر

این هیبوط بی دلیل، این سقوط ناگزیر

(امین پور، ۱۳۹۰: ۳۰۰)

نظری، در بیت زیر نیز خود را به ماهی دلمرده ای مانند می کند که دیگر دریا و کویر برایش تفاوتی ندارد؛ چه در دریایی ناپیدا کران و آبی بی انتها باشد و چه در کویری خشک و داغ.

منتی بر سر من نیست اگر عمری هست

پیش این ماهی دلمرده چه دریا چه کویر

(نظری، ۱۳۹۸، ب: ۷۷)

کوه و بخت

در بیت زیر نیز شاعر بر آن است تا «بخت به خواب رفته» و «خواب زده خود» را به تصویر بکشد. برای عینیت بخشی به این مفهوم، بخت را به کوهی در زیر دریا مانند می کند که در خواب ماندگی سبب شده است تا آب آن را فرا گرفته و مجال سر بیرون آوردن از آب برای آن نباشد.

مثل کوهی که سر از آب نیاورد برون

دیر برخاستی از خواب خوش ای بخت نگون

(نظری، ۱۳۹۸، ب: ۳۱)

حباب



تصویرسازی با «حباب» نیز بسیار مورد توجه شاعران سبک هندی بوده است و تصاویر غریب و نو بسیاری مثل: «تبخال حباب، تشت واژگون حباب، چشم حباب، شیشه حباب، نگین حباب و ...» در سبک هندی بسیار آمده است (رک. سید مهدی طباطبایی، بن‌مایه حباب و شبکه تصویهای آن در غزلیات عبدالقادر بیدل دهلوی) با آن ساخته اند. نظری نیز متأثر از شاعران سبک هندی تصاویر نو چندی با این پدیده، ساخته است. در بیت زیر نیز شاعر تصویری زیبا و هنری آفریده است؛ شاعر مفهومی متناقض را در قالب این تصویر، تداعی کرده است. مفهوم هیچ نبودن و با این همه در خویش نگنجیدن.

به سر هوای تو می‌پرورم که مثل حباب / اگرچه هیچم در خویشتن نمی‌گنجم

(نظری، ۱۳۹۸ الف: ۴۵)

آتشفشان

در بیت زیر شاعر با «آتشفشان» تصویرپردازی کرده است. او خود را به کوهی صبور مانند کرده که آتشفشانی را در دل خود نهفته دارد؛ با این تصویر، حالت درونی شاعر به زیبایی به تصویر کشیده شده و عینیت یافته است. شاعر اگرچه چون کوهی صبور، است و ناملایمات و نازهای معشوق را تحمل می‌کند ولی آتشفشانی در دل خود نیز دارد که می‌تواند این سکون و آرامش را به فریادی مبدل کند.

تمام عمر کوهم خواندی و آتشفشان بودم / سکوتم گرچه سر تا پا شبی فریاد خواهم شد

(نظری، ۱۳۹۸ ب: ۶۱)

قاصدک، سیل

تصاویر دو بیت زیر نیز تصاویری نو و مبتکرانه بوده و شاعر با الهام از طبیعت به خلق این تصاویر پرداخته است. او باد را می‌بیند که قاصدک‌ها را با خود می‌برد و به یاد خود می‌افتد و به این نتیجه می‌رسد که روزگار و گذر عمر، یاد او را همچون قاصدک‌هایی، از ذهن معشوق می‌تواند ببرد و او را به فراموشی سپارد. در بیت دوم نیز، متوجه ویرانگری و بنیادکنی و بنیان‌کنی سیل می‌شود؛ روزگار را به سیلی مانند می‌کند و همانطور که سیل، بنیان‌کن است و خانه را از بنیان ویران می‌کند، سیل روزگار و گذشت ایام نیز نام و یاد او را به کلی از ذهن و حافظه معشوق، می‌سترد.

با خود گفتم مرا هم می‌توان از یاد برد

قاصدک‌های پریشان را که با خود باد برد

سیل وقتی خانه‌ای را برد از بنیاد برد

ای که می‌پرسی چرا نامی ز ما باقی نماند



(نظری، ۱۳۹۸ ب: ۶۳)

جزیره

تصویرسازی با جزیره نیز مورد توجه نظری بوده و بخصوص در دفترهای اولیه، تصاویر نوی با الهام از این پدیده ساخته است. در بیت زیر نیز خود را به جزیره تنها و فراموش شده‌ای مانند کرده که با دل به دریا زدن معشوق، کشف شده است.

شاید اگر تو نیز به دریا نمی‌زدی هرگز به این جزیره کسی پا نمی‌گذاشت

(همان، ۸۳)

نتیجه‌گیری:

بررسی غزل فاضل نظری در بعد تصویر این نکته را روشن می‌سازد که او در غالب موارد با الهام از عناصر طبیعت در تصویر، نوآوری کرده است. نگاه او به طبیعت، نگاهی مبتکرانه و دقیق است و او با این دقت و باریک‌بینی در عناصر طبیعی، روابطی را بین آن‌ها کشف کرده که تاکنون ناشناخته بوده‌اند و حسن تصاویر شعری وی نیز در همین نقطه، نهفته است؛ چرا که تازگی و نو بودن مشخصه بارز آن است و عامل تأثیربخشی است. می‌توان گفت که فاضل، شاعری تصویرگراست؛ چرا که در شعر به تصویر، اهمیت بیشتری می‌دهد و گویی تلاش می‌کند عمده تأثیر شعر خود را بر تصویر حمل کند و تصاویر نو و مبتکرانه او به خوبی از عهده این مسئولیت بر می‌آیند. او با ژرف‌کاوی و دقت، ویژگی‌های متفاوتی را از یک پدیده طبیعی کشف می‌کند و همانطور که در متن اشاره کردیم، برکه و مهتاب، موج و صخره و دریا، رود از عناصر پرتکرار طبیعی در تصویرسازی وی هستند و او همواره ابعاد جدیدی از این عناصر را در تصویرسازی مورد توجه قرار داده و خلاقیت خود را به رخ می‌کشد. تأکید بر فردیت و دید شخصی و عینیت‌گرایی و اقلیم‌گرایی، سبب خلق تصاویر جدیدی می‌شود که در متن به آن پرداخته شد. فرجام سخن این که فاضل، بخش غالب نوآوری تصویری خود را با الهام از عناصر طبیعی، محقق می‌سازد.



منابع

- امین پور، قیصر (۱۳۹۰) *مجموعه کامل اشعار*، تهران: انتشارات مروارید.
- علیمی، ماندانا و حسینی کازرونی، سید احمد (۱۳۹۵) «*بازنمایی تمثیل و نماد در گل و گیاه در دیوان صائب تبریزی*» فصلنامه تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، دوره ۸، شماره ۲۸، تابستان ۱۳۹۵، صفحات ۸۳-۱۰۲.
- برتنس، هانس (۱۳۹۴) *مبانی نظریه ادبی*، ترجمه محمدرضا ابوالقاسمی، تهران: نشر ماهی.
- بهمنی، محمدعلی (۱۳۷۷) *گاهی دلم برای خودم تنگ می شود*، تهران: دارینوش.
- حافظ شیرازی، شمس الدین (۱۳۶۶) *دیوان غزلیات*، به کوشش خلیل خطیب رهبر، تهران: انتشارات صفی علیشاه حریری، ناصر (۱۳۶۸) *درباره هنر و ادبیات*، بابل: کتابسرای بابل.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۸۵) *شاعر شکست*، تهران: آمیتیس.
- ریچاردز، آیا (۱۳۷۵) *اصول نقد ادبی*، ترجمه سعید حمیدیان، تهران: نشر مرکز.
- زرین کوب، حمید (۱۳۶۷) *مجموعه مقالات*، تهران: علمی و معین.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) *آیینهای برای صداها*، چ اول، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۴) *موسیقی شعر*، تهران: آگه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۲) *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶) *صور خیال در شعر فارسی*، تهران: آگه.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۳) *معانی و بیان ۲*، تهران: مرکز چاپ و انتشارات دانشگاه پیام نور.
- طباطبایی، سید مهدی (۱۳۹۳) «*بن مایه حباب و شبکه تصویرهای آن در غزلیات عبدالقادر بیدل دهلوی*»، مجله متن پژوهی ادبی، زمستان ۱۳۹۳، شماره ۶۲، صفحات ۸۱-۱۲۳.
- فرخزاد، فروغ (۱۳۷۹) *دیوان اشعار*، چ دوم، تهران: پل.
- فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۳) *درباره ادبیات و نقد ادبی*، تهران: انتشارات امیر کبیر.
- فلاح، غلامعلی، زارعی، مهرداد (۱۳۹۴) «*هنر و ارگی در اشعار فاضل نظری*»، مجله زبان و ادبیات فارسی (دانشگاه خوارزمی) شماره ۲۳ (پیاپی ۷۸)، صفحات ۱۶۶-۱۴۶.
- کروچه، بندتو (۱۳۴۴) *کلیات زیبایی شناسی*، ترجمه فؤاد رحمانی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- نظری، فاضل (۱۳۸۸) *گریه های امپراتور*، تهران: انتشارات سوره مهر.
- نظری، فاضل (۱۳۹۳) *اقلیت*، تهران: انتشارات سوره مهر.



نظری، فاضل (۱۳۹۸ الف) ضد ، تهران: انتشارات سورۀ مهر.

نظری، فاضل (۱۳۹۸ ب) کتاب تهران: انتشارات سورۀ مهر.

نظری، فاضل (۱۳۹۸ ج) آن ها ، تهران: انتشارات سورۀ مهر.

نیمایوشیچ (۱۳۸۵) درباره هنر شعر و شاعری ، تهران: انتشارات نگاه .



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



A study of imagery innovation in Fazel Nazari poems based on natural images

Soheyla, Ebrahimzadeh¹

Raziyeh, Aghazadeh,²

Abstract:

Contemporary nouveau riche poets have been aware that art with initiative and innovation has a double emotional impact and imitation and repetition is the death of art. One of the components of poetry that is an arena for displaying innovation and provides an opportunity for the emergence of individual poetry of each poet the images are poetic and nature and natural elements are resources which has always been considered in poetic illustration. Fazel Nazari is one of the contemporary modernist poets which explores the natural elements to create new images by punctuation and narrow-mindedness and with an emphasis on personal perspective and climatic elements, creates amazing and unique images.

In the present study, after studying the published works this poet it was found that Fazel is an illustrator poet. He with depth and accuracy discovers different features of a natural phenomenon, then he remembers and finds a connection between itself and those natural phenomena and with his artistic creativity, he creates a new image. Moon and Pond and Swamp, Waves, Rocks and Rivers, Pomegranate and Desert which is one of the climatic elements around it and ... they are repetitive images which has been considered by this poet from various angles and are formed to express the poet's personal moods and emotions. Most of these images are in the form of similes and is of the sensible analogy to the sensible which is the most artistic type of simile. Along with many similes, simple metaphors and allusions and common Persian proverbs also have been employed.

Keywords: Fazel Nazari, nature, imagery, simile, innovation

¹. Masters student in persian language and literature, islamic azad university, khoy branch, khoy, iran.

². Assistant professor in persian language and literature, , islamic azad university, khoy branch, khoy, iran (corresponding author). Razimoheb57@gmail.com



فصلنامه علمی زبان و ادبیات فارسی
سال سوم، شماره ۴، پیاپی ۹، زمستان ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

کارکردهای صفات شاعرانه در غزلیات حافظ

دکتر اصغر شهبازی^۱

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۱

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۲۸

از ص ۷۰ تا ص ۹۰

DOR : <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.4.4.0>

چکیده

صفات شاعرانه (epithets) صفاتی هستند که بر خلاف صفات دستوری و منطقی، کارکردهای هنری و شاعرانه دارند و با ارائه جزئیاتی هنری و زیبایی‌شناسانه از موصوف، موجب تشخیص و برجستگی در زبان شعر می‌شوند. از آنجا که حافظ به اذعان اغلب پژوهشگران، در کشف، ساخت و کاربرد این گونه صفات توانا بوده، درحالی که شگردهای هنری او در این باره به‌خوبی کاویده نشده، نگارنده کوشیده‌است تا در قالب این مقاله و با استفاده از روش تحلیل محتوا، این موضوع را در غزلیات حافظ بررسی کند. بر اساس این بررسی مشخص شده‌است که حافظ بیش از ۱۴۰۰ ترکیب وصفی، ۵۶۰ صفت جانشین موصوف و ۵۸ گروه وصفی ساخته که از این تعداد، بالغ بر ۴۸۰ صفت، از نوع شاعرانه‌اند؛ یعنی کارکردهای هنری و شاعرانه دارند و موجب برجستگی زبان شده‌اند. این صفات در این مقاله بر اساس نوع کارکرد تجزیه و تحلیل شده‌اند و مشخص شده که این صفات کارکردهای زیانمایی (سرو صنوبر خرام)، زشت‌نمایی (صوفی دجال فعل ملحد شکل)، بزرگ‌نمایی (زبان آتشین)، استعاره (اشک غماز)، کنایی (کوته‌آستینان)، تشبیهی (دل صنوبری)، تلمیحی (آدم بهشتی) و ایجازی (کبک خوشخرام) دارند و چون اغلب آن‌ها با نوعی ابداع و خیال‌انگیزی همراه هستند، موجب تشخیص در زبان شعر شده‌اند و حافظ از این منظر نیز شاعر بزرگی است. این موضوع قابل بررسی در شاهکارهای ادبی‌ای چون شاهنامه و بوستان است که در آن صورت، تفاوت صفات شاعرانه در انواع ادبی نیز به دست می‌آید.

کلیدواژه‌ها: غزلیات حافظ، صفات شاعرانه، کارکردشناسی، زیانمایی، زشت‌نمایی، بزرگ‌نمایی.

^۱ . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه فرهنگیان، شهرکرد، شهرکرد، ایران. asgharshahbazi88@gmail.com



۱. مقدمه

۱.۱. بیان موضوع

صفات شاعرانه یا هنری معادلی است که برای epithets در بلاغت فرنگی به کار برده‌اند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۷) صفات شاعرانه کلمه یا گروه کلماتی هستند که در زبان شعر، در نقش صفت یا اسم (صفت جانشین موصوف) برای توصیف یک شخص یا پدیده به کار می‌روند. (C. H. Holman, 1975, p.166) این صفات بر خلاف صفات در زبان روزمره، هنرمندانه کشف یا ساخته شده و از این روی، سبب تشخیص و برجستگی در زبان شعر شده‌اند.

شاعران از این صفات، برای توصیف اشخاص، اشیاء، پدیده‌ها و... استفاده می‌کنند و به ویژگی‌های ظاهری (زیبایی، قدرت، مهارت و...) یا باطنی (خلق و خو، عظمت، موقعیت، اصل، نسب و...) موصوف اشاره می‌کنند؛ به عبارت دیگر، صفات شاعرانه به اسامی افراد، اشیاء، مکان‌ها و... اضافه می‌شوند و با ارائه جزئیاتی از شخصیت‌ها و حالات آن‌ها، محرک تخیل خواننده در شناخت بصری افراد و جایگاه آن‌ها در زبان شعر می‌شوند.

مهم‌ترین کارکرد صفت در زبان روزمره، تخصیص؛ یعنی خاص کردن موصوف است؛ به عبارت دیگر، صفت در زبان روزمره، موصوف عام را خاص می‌کند؛ برای مثال، «کتاب» اعم است، اما «کتاب سفید» اخص است؛ درحالی‌که صفت در زبان شعر، علاوه بر کارکرد تخصیصی، کارکردها و مزایای دیگری نیز دارد؛ زیرا زبان شعر با زبان روزمره و کار شاعر با کار مردم عادی متفاوت است. شاعر در به کار بردن صفات، تنها به نقش دستوری و منطقی اکتفا نمی‌کند و بر آن است تا با کشف و ساخت صفات شاعرانه، به زبان خود تشخیص، برجستگی و زیبایی ببخشد؛ جزئیات دقیقی از ظاهر و باطن موصوف در اختیار خواننده یا شنونده قرار دهد تا خواننده با قراردادن این جزئیات در کنار هم، بتواند هویت موصوف را در ذهن خود ترسیم کند که اگر این اتفاق روی دهد، شاعر به مقصود خود رسیده‌است.

صفات شاعرانه بر حسب این‌که کدام نوع از ویژگی‌ها یا جزئیات موصوف را در اختیار خوانندگان و شنوندگان قرار دهند، کارکردهای مختلفی پیدا می‌کند. گاه صفت شاعرانه بر ابعاد ظاهری و زیباشناسانه موصوف تأکید می‌کند که در این حالت، کارکرد صفت شاعرانه، زیباسازی یا زیبانمایی است. گاه شاعر با تأکید بر ویژگی‌های مشترک بین صفت و موصوف، موصوف را به صفت مانند می‌کند که در این صورت، صفت شاعرانه کارکرد تشبیهی دارد و... ممکن است یک صفت شاعرانه هم سبب زیبانمایی شود و هم موجب تشبیه؛ به عبارت دیگر، صفت شاعرانه تشبیهی، کارکرد زیباسازی یا زیبانمایی موصوف را هم داشته‌باشد و این بدان معنی است که این موارد را به دقت نمی‌توان از هم جدا کرد و اتفاقاً شاعرانه‌ترین صفات، آن‌هایی هستند که چند کارکرد از این کارکردها را با هم داشته‌باشند. (فرشیدورد، ۱۳۷۴: ۱۹۶) حتی برخی از صفات شاعرانه، کارکردهای سبک‌شناسانه و روان‌شناسانه دارند و در پرتو بررسی آن‌ها می‌توان به گوشه‌هایی از سبک و زندگی شاعران پی برد، وانگهی همه صفتهایی که شاعران می‌سازند یا به کار می‌برند، شاعرانه نیستند و بسیاری از آن‌ها، جزو صفات رایج زبان روزمره‌اند، اما در اینجا بحث بر سر صفاتی است که هنرمندانه ساخته یا انتخاب شده‌اند و آنچه را که صورتگرایان (formalism) برجسته‌سازی (foregrounding) می‌نامند، نشان می‌دهند.



در همین راستا و از آنجا که بسیاری از پژوهشگران و محققان آثار ادبی (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۷؛ فرشیدورد، ۱۳۷۴: ۲۰۷) بیان کرده‌اند که حافظ یکی از شاعرانی است که با آگاهی و تسلط بر زبان، توانسته‌است صفات شاعرانه زیبایی بسازد و در اصل، بخشی از عظمت کلام حافظ، مرهون توجه به همین صفات شاعرانه است، نگارنده کوشیده است تا در قالب این مقاله، صفات شاعرانه را در غزلیات حافظ بررسی کند، با این هدف که نشان دهد حافظ با ساخت صفات شاعرانه چه هنرنمایی‌هایی را در عرصه زبان شعر نشان داده و چه کارکردهایی را از آوردن آن صفات در نظر داشته‌است.

۲.۱. پیشینه

پیشینه بحث درباره صفات شاعرانه، به صورت عام و کلی، به آراء و نظرات صورت‌نگرایان، به‌ویژه صورت‌نگرایان روس برمی‌گردد؛ زیرا ایشان جزو اولین کسانی بودند که در بررسی علل تمایز زبان شعری از زبان روزمره، صفات شاعرانه را یکی از عوامل برجسته‌سازی در زبان شعر معرفی کردند. (V. Erlich, 1980, C. H. Holman, 1975, p. 201, p. 251)

در ایران، فرشیدورد (۱۳۵۷) و شفیع کدکنی از اولین پژوهشگرانی هستند که درباره صفات هنری بحث کرده‌اند. شفیع کدکنی ابتدا در کتاب *صور خیال در شعر فارسی* (۱۳۷۲: ۷۲۶) از صفات هنری نام برده و سپس در کتاب «موسیقی شعر» ضمن بحث از عوامل متمایزکننده زبان شعری از زبان روزمره، در بخش عوامل زبان‌شناسی، از صفات هنری سخن می‌گوید و صفات هنری را در زبان شعر دارای مقام برجسته‌ای می‌داند و معتقد است چنین صفاتی زبان را از هنجار مبتذل و عادی و قاموسی فرائر می‌برد و در بسیاری از قسمت‌های شاهنامه و دیوان حافظ از این خصوصیت زبان استفاده شده‌است. (شفیع کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۷-۲۸)

شفیع کدکنی در کتاب *این کیمیای هستی*، در بخش «شکار منابع در دیوان حافظ» نیز با ملاک قراردادن ابیاتی از غزلیات حافظ، موضوع صفات هنری در دیوان حافظ را مطرح می‌کند و معتقد است بررسی جمال‌شناسانه این هنرنامه در دیوان حافظ نتایج سودمندی در پی دارد. (شفیع کدکنی، ۱۳۹۷، ج ۱: ۱۹۵-۱۹۹)

پس از ایشان و به صورت اخص، اثر یا مقاله‌ای درباره صفات شاعرانه یا هنری حافظ نوشته نشده، اما درباره صفات به‌طور کلی و صفات هنری در شاهنامه فردوسی و آثار دیگر مقالاتی وجود دارد. از این گروه می‌توان به غلامحسین یوسفی اشاره کرد که در مقاله «موسیقی کلمات در شعر فردوسی» با ارائه توضیحاتی درباره هنرنمایی‌های فردوسی در عرصه زبان، صفات و ترکیبات درازآهنگ [صفات شاعرانه] شاهنامه، نظیر «برشده تیزچنگ اژدها»، «جهانگیر شیراوژن تاج‌بخش» و... را سبب تشخیص زبان فردوسی دانسته‌است. (یوسفی، ۱۳۶۹: ۱۱) موضوعی که بعدها توسط امیری و محمودی لاهیجانی در مقاله «بررسی تطبیقی کاربرد صفات هنری در ایلید و ادیسه هومر و شاهنامه فردوسی» دنبال شده و ایشان نشان داده‌اند که صفات هنری به چه منظور و چگونه در شاهنامه فردوسی در مقایسه



با آثار هومر به کار رفته‌اند. (امیری و محمودی لاهیجانی، ۱۳۹۳: ۲۳-۴۴) مقاله امیری و محمودی لاهیجانی از مقالاتی است که تعریف نسبتاً دقیقی از صفات هنری ارائه می‌کند و کارکردهای موفقیت‌آمیز آن را در شاهنامه فردوسی نشان می‌دهد. محمودی لاهیجانی و دیگران در مقاله دیگری با عنوان «فرمول‌های اسم- صفت هنری در شاهنامه فردوسی میراثی از سروده‌های شفاهی در خداینامه پهلوی» مجدداً به این موضوع پرداخته‌اند. (محمودی لاهیجانی و دیگران، ۱۳۹۵: ۲۱-۵۱)

سعید حمیدیان نیز در کتاب در آمدی بر اندیشه و هنر فردوسی به قدرت اطلاع‌بخشی صفات هنری در شاهنامه فردوسی اشاره می‌کند و معتقد است این گونه صفات، کلام را موجزتر می‌کنند و چون تأثیر آن‌ها از صفات ساده بیشتر است، فردوسی مکرراً از آن‌ها استفاده کرده است، چنان‌که بارها «بیننده» را به جای «چشم»، «گوینده» را به جای «زبان»، «میوه‌دار» را به جای «درخت» و «بور»، «ابرش»، «چرمه» و «دیزه» را به جای «اسب» به کار برده است. (حمیدیان، ۱۳۷۳: ۴۳۶-۴۳۷)

از دیگر تحقیقات مرتبط با این موضوع، مقاله «صفات شاعرانه در شاهنامه و مقایسه آن با آثار دیگر» از خسرو فرشیدورد است که نویسنده در آن تصویر روشنی از برخی از کارکرد صفات شاعرانه در شاهنامه فردوسی ارائه کرده و نتیجه گرفته است که زیباترین صفات شاعرانه را باید در شعر حافظ یافت. (فرشیدورد، ۱۳۷۴: ۱۹۵-۲۱۰)

از آنجا که در اغلب این آثار، به قابل بررسی بودن صفات شاعرانه در اشعار حافظ اشاره شده و پژوهش‌های جامع در این باره صورت نگرفته بود، نگارنده بر آن شد تا در قالب این مقاله، پس از تعریف صفات شاعرانه، صفات شاعرانه را بر اساس نوع کارکردشان در غزلیات حافظ بررسی کند. در این بررسی، ملاک‌های شاعرانه بودن صفات، داشتن کارکردهای ادبی، جنبه برجستگی در زبان و بدیع بودن است.

۱.۳. اهداف و روش پژوهش

اهداف اصلی این مقاله، استخراج صفات شاعرانه حافظ، تحلیل آن‌ها از منظر کارکردشناختی و تبیین جایگاه حافظ از این نظر است. روش تحقیق در این پژوهش، از نظر ماهیت کتابخانه‌ای و از نظر رویکرد، تحلیل محتواست؛ به این صورت که پس از تعریف صفات شاعرانه، غزلیات حافظ به منظور استخراج صفات، ترکیبات وصفی و گروه‌های وصفی بررسی شده‌اند. پس از استخراج کلیه صفات، از بین آن‌ها، صفات شاعرانه بر اساس ملاک‌های گفته شده، انتخاب شده‌اند و سپس بر اساس نوع کارکرد، طبقه‌بندی و تجزیه و تحلیل شده‌اند. روش استخراج شواهد، نمونه‌گیری خوشه‌ای یا تصادفی نبوده و نگارنده کل غزلیات حافظ را برای این منظور بررسی کرده تا بتوان به نتایج تحقیق اطمینان بیشتری پیدا کرد و همچنین بتوان آن را درباره آثار ادبی دیگر نیز صورت داد.

۲. بحث اصلی: صفات شاعرانه و کارکردهای آن‌ها در غزلیات حافظ



چنان‌که در مقدمهٔ این مقاله اشاره شد، کارکرد صفت در دستور زبان و منطق، تخصیص است، اما وقتی صفت در زبان شعر به کار می‌رود، نباید انتظار داشت که خواست شاعر از آوردن صفت همان باشد که در دستور زبان وجود دارد. می‌دانیم که شعر نوعی معماری در زبان است. بارها گفته‌اند و خوانده‌ایم که شاعر در هنگام سرودن شعر، بیرون از زبان می‌ایستد، کلمات را می‌بیند، لمس می‌کند، می‌سجد و درنهایت به بهترین شکل و در مناسب‌ترین جای سخن خود به کار می‌برد. (Sartre, 1965, p.8) از این منظر، شاعر نخست ویژگی‌های یک شخص، شیء یا پدیده را درک می‌کند؛ خصوصیات و ویژگی‌های بارز ظاهری و باطنی او را شناسایی می‌کند و آن گاه با تسلط بر زبان، برای آن خصوصیات، صفت یا صفات شاعرانه‌ای می‌سازد و در زبان شعر خود به کار می‌برد؛ صفت شاعرانه‌ای که دربردارندهٔ زیباترین، تأثیرگذارترین و مهم‌ترین ویژگی‌های موصوف است و از این روی، تصویری زیبا از موصوف حاضر یا غایب در ذهن خواننده یا شنونده ایجاد می‌شود. برای مثال، حافظ از ویژگی‌های «شراب»، «کهنگی» و «سرخ‌بودن» را در نظر دارد، اما نمی‌گوید «شراب سرخ کهنه»، بلکه می‌گوید: «پیر گلرنگ من»؛ یعنی «شراب» که به اعتبار کهنگی، پیر و به اعتبار سرخی، گلرنگ است و این‌گونه زبان شعر خود را تعالی می‌بخشد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۸-۲۷)

کارکردهای صفات شاعرانه متعدد است؛ البته همهٔ صفات، کارکرد توصیفی دارند، اما خواست سخنور از آوردن صفات شاعرانه صرفاً توصیف یا تخصیص (محدودکردن موصوف) نیست و شاعر در فکر آن است تا با آوردن یک یا چند صفت شاعرانه، شالوده‌ای از هویت موصوف در ذهن مخاطب ایجاد کند و او را با خود همراه و همدل کند و این معنی وقتی شکل می‌گیرد که صفت شاعرانه، بدیع، تازه و تأثیرگذار باشد و در عینیت‌بخشی به موصوف نقش داشته‌باشد.

نگارنده با این تعریف از صفات شاعرانه، غزلیات حافظ را بررسی کرده و آن صفات را استخراج کرده و آن‌گاه آن‌ها را بر اساس نوع کارکردشان در زبان شعر، تقسیم‌بندی نموده و نشان داده‌است که حافظ، اغلب صفات شاعرانه را در کارکردهایی همچون زیبانمایی، زشت‌نمایی، بزرگ‌نمایی، استعاری، کنایی، تشبیهی و... به کار برده و با این کار، هم تداعی معانی را مقدور ساخته و هم موجب زیبایی، خیال‌انگیزی و تأثیرگذاری کلام خود شده‌است، تا جایی که می‌توان گفت، در بخش‌های زیادی از غزلیات حافظ، راز زیبایی، تأثیرگذاری و ماندگاری در همین کاربرد صفات شاعرانه است. به طور خلاصه می‌توان گفت از مجموع ۱۴۲۴ ترکیب وصفی، ۵۶۵ صفت جانشین موصوف و ۵۸ گروه وصفی موجود در غزلیات حافظ، ۴۸۳ صفت شاعرانه و هنری‌اند؛ یعنی ملاک‌های گفته‌شده برای صفات شاعرانه را دارا هستند. اما چند نکته قابل ذکر: یکی این‌که همهٔ صفات شاعرانه، کارکرد توصیفی دارند و درواقع کارکردهای زیبانمایی، بزرگ‌نمایی و... همراه با کارکرد توصیفی است و حتی کارکردهای تشبیهی و استعاری نیز در بیشتر موارد با زیبانمایی همراه‌اند. دوم این‌که صفت شاعرانه در معنای اعم شامل صفات، گروه‌های وصفی و گاه گروه‌های قیدی می‌شود و نباید آن‌ها را صرفاً با ملاک‌های دستوری سنجید.



۱.۲. کارکرد زیبانمایی

در زبان حافظ، هر واژه‌ای که در زنجیره کلام جای گرفته، کارکرد جمال‌شناسانه دارد، اما در اینجا و درباره صفات شاعرانه یا هنری باید گفت که حافظ با هنرمندی و تسلط بر زبان، هم در ساخت صفات شاعرانه مهارت داشته و هم در به‌کاربردن آن‌ها در زنجیره کلام؛ به‌گونه‌ای که می‌توان گفت اصلی‌ترین کارکرد صفات شاعرانه در غزلیات حافظ، کارکرد زیبانمایی یا زیباسازی موصوف است، از مجموع ۴۸۳ صفت شاعرانه، ۱۷۹ صفت در کاربرد زیباسازی به کار رفته است، به این معنی که خواست حافظ از آوردن آن صفات، نشان‌دادن جلوه‌هایی از زیبایی‌های ویژه موصوف است، به‌گونه‌ای که چند حس از حواس خواننده، با خواندن شعر درگیر می‌شود و قوه خیال او به کار می‌افتد و شعر تأثیر خود را بر روح و روان او بر جای می‌گذارد.

وقتی حافظ، «لب» معشوق را در زیبایی به «لعل» مانند می‌کند، خود همین تشبیه، رنگ و شکل مشبه را در ذهن مخاطب ترسیم می‌کند و آن گاه که صفت شاعرانه «دلکش» را نیز به دنبال آن می‌آورد، این زیبایی چند برابر می‌شود و این زیبایی درباره «خنده دل آشوب» و «رفتن خوش» و «گام آرمیده» نیز صدق می‌کند:

آن لعل دلکشش بین وان خنده دل آشوب وان رفتن خوشش بین وان گام آرمیده
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۲۶)

و در بیت

نرگس مست نوازش‌کن مردم‌دارش خون عاشق به قدح گر بخورد نوشش باد
(همان: ۱۴۸)

نیز صفات شاعرانه «مست»، «نوازش‌کن» و به‌ویژه «مردم‌دار» مایه زندگی‌بخشی به کلمه نرگس شده‌اند و آنچه در مصراع دوم آمده، این زیبایی را چند برابر کرده‌است. در ابیات زیر نیز صفات «شاهین شهپر»، «خوشخرام»، «شکردهان»، «سیمین بناگوش» و «خوش کشیده» از صفات شاعرانه‌ای هستند که در کارکرد زیبانمایی به کار رفته‌اند:

همای زلف شاهین شهپرت را دل شاهان عالم زیر پر باد
(همان: ۱۴۸)

ای کبک خوشخرام کجا می‌روی بایست غره مشو که گریه عابد نماز کرد
(همان: ۱۶۴)

ساقی شکردهان و مطرب شیرین‌سخن همنشینی نیک‌کردار و ندیمی نیک‌نام
شاهدی از لطف و پاکی رشک آب زندگی دلبری در حسن و خوبی غیرت ماه تمام
(همان: ۲۵۹)



ببرد از من قرار و طاقت و هوش بت سنگین دل سیمین بناگوش
نگاری چابکی شنگی کله‌دار ظریفی مهوشی ترکی قباپوش
(همان: ۲۴۳)

لفظی فصیح شیرین قد بلند چابک رویی لطیف زیبا چشمی خوش کشیده
(همان: ۳۲۶)

از آنجا که حجم مقاله اجازه نقل ابیات بیشتری را نمی‌دهد، شواهد دیگر، بدون ذکر ابیات نقل می‌شود: سرو صنوبر خرام (ص ۱۰۲)، ساقی پری پیکر (۱۰۳)، گیسوی شکن در شکن (۱۰۶)، زلف گره گیر (۱۰۹)، سرو سیم‌اندام (ص ۱۱۰)، شهسوار شیرین کار (۱۱۳)، شمشاد خانه پرور (۱۱۵)، زلف خم اندر خم (۱۱۶ و ۱۷۶)، بت شیرین دهن (۱۲۰)، چشم مست میگون (۱۲۲)، زلف عنبر افشان (۱۲۴)، نرگس فتان (۱۳۳)، نرگس جمّاش (۱۳۴ و ۱۶۳)، عبارت شیرین دل فریب (۱۳۹)، قد دلجو (۱۵۷)، ماه خورشیدنما (۱۵۹)، نرگس جادو (۱۶۸)، می صبح فروغ (۱۷۵)، رخ مهر فروغ (۱۹۲)، یار پری چهره (۱۹۴)، سرو چمان (۱۹۷)، ساقی سیم ساق (۱۹۷)، چشم جادوانه مست (۲۰۹)، شاهد نازک عذار عیسی دم (۲۱۲)، چشم جادوانه عابد فریب (۲۱۵)، لب شیرین شکر بار (۲۲۶)، لولی سرمست شنگول (۲۴۲)، محبوب کمان ابرو (۲۶۲)، عشوه شیرین شکر خای (۲۴۶)، ساقی شکر دهان (۲۵۹)، طایر فرخ پی فرخنده پیام (۲۵۹)، بت شیرین حرکات (۲۷۵)، حسن روز افزون و بی پایان دوست (۲۸۳)، تذرو خوش خرام (۲۸۴)، ساقیان سرو قد گل عذار (۲۹۱)، زلف بی قرار (۳۰۸)، نرگس پر خواب مست (۳۰۹)، طره مشک سایی (۳۱۸)، یاقوت جان فزا (۳۲۶)، شمشاد خوش خرام (۳۲۶)، شرب زر کشیده (۳۲۶)، حدیث سحر فریب خوش (۳۲۹)، شاهد مطبوع شمایل (۳۴۷)، لب میگون (۳۴۸)، ساعد سیم‌اندام (۳۵۳)، لعل روح فزا (۳۶۰) و

در همین کار کرد، حافظ با توانایی بالا، تنوع صفات را هم در نظر داشته و برای موصوفات مختلف، صفات شاعرانه گوناگون آورده است. او بدون آن که گرفتار تکرار شود برای زلف یا طره یا مو، صفات مشکین (ص ۹۷)، شبرنگ (۱۰۴)، پریشان (۱۰۳)، گره گشا (۱۱۲)، عبیر افشان (۱۲۱)، دلکش (۱۲۴)، معنبر (۱۲۵)، دوتا (۱۲۹)، عنبربو (۱۴۶)، درهم (۱۴۸)، پر شکن (۱۹۷)، هندو (۲۰۸)، طرار (۲۲۷)، عنبر افشان (۲۴۲)، عنبر شکن (۲۴۳)، سمن سایی (۲۴۶)، مشوش (۲۶۸)، سرکش (۲۹۳)، بی قرار (۳۰۸)، مشکبار (۳۲۱)، به تاب (۳۵۲) را آورده و برای چشم، صفات خماری (۱۰۴)، مست (۱۲۲)، میگون (۱۲۲)، جهان بین (۱۳۷)، شهلا (۱۴۲)، جادو (۱۴۳)، ذوفنون (۱۴۹)، خوش (۱۵۶)، مخمور (۱۶۰)، دلکش (۱۷۴)، رعنا (۱۸۰)، شوخ (۱۸۷)، گهر بار (۲۰۸)، فتان (۱۳۳)، جمّاش (۱۳۴)، غم پرست (۲۵۱)، بیمار (۲۶۰)، پر خمار (۳۰۸)، دل فریب (۳۲۷) را برگزیده است و برای باده یا می نیز، صفات لعل فام (۱۰۰)، مست (۱۰۴)، ناب (۱۱۸)، فرح بخش (۱۳۵)، سالخورده (۱۴۰)، خوش گوار (۱۲۷)، ارغوانی (۱۴۶)، نوشین (۱۸۱)، بی غش (۲۰۲)، مستانه (۱۹۳)، دلیر (۲۴۳)، مغانه (۲۱۷)، گلگون (۲۹۸) و ریحانی (۳۵۷) را ساخته



و این هنرمندی را درباره «حسن»، «لب»، «خال»، «خط»، «مژگان»، «قد»، «روی» و «ابروی» معشوق نیز نشان داده است.

۲.۲. کارکرد زشت‌نمایی

در این کارکرد، هدف حافظ از آوردن صفات شاعرانه، زشت‌نمایی یا زشت‌نشان‌دادن موصوف است. در غزلیات حافظ، ۵۳ صفت شاعرانه در این کارکرد آمده است. می‌دانیم که در شعر حافظ، «صوفی»، «واعظ» و «زاهد» نکوهیده‌اند. حافظ با تأکید بر جنبه‌های منفی صوفیان و زاهدان و با ساخت صفات شاعرانه، نگاه درونی خود را به این دو گروه (صوفیان و زاهدان) بازتاب داده است، وقتی حافظ، صوفی را با صفات «دجال‌فعل»، «ملحدشکل» و... توصیف می‌کند، کارکرد این دو صفت، زشت‌نمایی است:

کجاست صوفی دجال‌فعل ملحدشکل بگو بسوز که مهدی دین‌پناه رسید
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۲۲)

پشمینه‌پوش تندخو از عشق نشنیدست بو از مستی‌اش رمزی بگو تا ترک هشیاری کند
(همان: ۱۹۶)

یارب آن زاهد خودبین که به جز عیب ندید دود آهیش در آیینۀ ادراک انداز
(همان: ۲۳۴)

غلام همّت دردی‌کشان یکرنگم نه آن گروه که ازرق لباس و دل‌سیه‌اند
(همان: ۲۰۲)

گر جلوه می‌نمایی و گر طعنه می‌زنی ما نیستیم معتقد شیخ خودپسند
(همان: ۱۹۱)

ساقی بیار آبی از چشمۀ خرابات تا خرقه‌ها بشویم از عجب خانقاهی
(همان: ۳۶۸)

در غزلیات حافظ، دنیا و اجرام فلکی نیز با صفات شاعرانه‌ای آمده‌اند که کارکرد آن‌ها، زشت‌نمایی است:

من که دارم در گدایی گنج سلطانی به دست کی طمع در گردش گردون‌دون‌پرور کنم
(همان: ۲۸۱)

جهان پیر رعنا را ترحم در جبلت نیست ز مهر او چه می‌پرسی درو همّت چه می‌بندی
(همان: ۳۳۶)

که کرد افسون و نیرنگش ملول از جان شیرینم



جهان پیر است و بی‌بنیاد از این فرهادکش فریاد

(همان: ۲۸۶)

موارد دیگر "جهان سست‌نهاد (۱۱۴)، چرخ سفله‌پرور (۱۲۷)، چرخ شعبده‌باز (۱۷۹)، دهر دون‌پرور (۲۴۱)، فلک پیر ژنده‌پوش (۲۴۵)، فلک حقه‌باز (۱۶۴)، اختر بدمهر (۲۱۰) و حسود مه چرخ (۱۶۵) ارباب دهر، یار نامهربان، رقیب جفاکار، کلک و... نیز گاه با صفات شاعرانه‌ای می‌آیند که کارکرد آن صفات، زشت‌نمایی است: ارباب بی‌مروت دهر (۱۲۱)، ارباب بی‌مروت دنیا (۲۱۸)، یار نامهربان مهرگسل (۱۴۰)، رقیب دیوسیرت (۹۹)، کلک زبان‌بریده حافظ (۱۶۸)، کلک بریده‌زبان بیهده‌گو (۱۲۴)، چشم آلوده‌نظر (۲۳۴)، چشم تردامن (۲۷۴)، دل خام‌طمع (۲۲۶)، چشم آلوده‌نظر (۲۳۴)، نرگس چشم‌دریده (۱۶۱)، خرقة تردامن (۳۲۹)، سجاده شراب‌آلوده (۳۲۵) و... .

حافظ گاه خود را نیز با صفاتی توصیف می‌کند که نشان می‌دهند که او در تمام طول زندگی، یا دست‌کم بخش اعظمی از زندگی، با دل‌شکستگی، فقر و مسکنت دست به گریبان بوده‌است، او در صفحات ۱۰۷، ۱۲۹، ۱۴۲، ۱۵۴، ۱۵۵، ۱۶۰، ۱۶۱، ۲۶۱، ۲۷۶، ۳۴۰ و ۳۴۲ از دیوان، خود را با صفات «خسته‌دل»، «دل‌خسته»، «دل‌شکسته»، «دردمند»، «غمگین» و «تنها» توصیف می‌کند و در صفحات ۱۱۲، ۱۱۶، ۱۲۱، ۱۲۵، ۱۴۸، ۱۵۳، ۳۰۴، ۳۱۱ و ۳۷۰ با صفات «مسکین» و «درویش» و در صفحات ۱۳۳، ۱۵۱، ۲۰۷ و ۲۱۶ با صفت «دل‌سوخته» و گاه خود را با صفاتی توصیف می‌کند که به بخش یا بخش‌هایی از زندگی‌اش دلالت می‌کنند. او در صفحات ۱۰۴، ۱۶۰، ۱۶۷، ۱۷۸ و ۲۶۱ خود را با صفات «ضعیف»، «پیر»، «بیمار» و در صفحات ۱۲۵، ۱۹۳، ۲۱۴ و ۲۹۰ با صفات «گدا» و «راه‌نشین» و فقط در صفحات ۱۱۳، ۲۳۱، ۲۶۷، ۲۷۳، ۲۷۸، ۲۹۹ و ۳۱۹ است که خود را با صفات «خوش‌گو»، «خوش‌الخان»، «شیرین‌سخن»، «خوش‌آواز» و «خوش‌لهجه» خوانده‌است.

حافظ در صفحه ۱۵۹ دیوانش، خود را «درگاه‌نشین» خوانده و در یک موضع (ص ۳۱۱) خود را «پشمینه‌پوش» نامیده و در صفحات ۲۴۰ و ۳۱۴ خود را «شب‌خیز» و «شب‌زنده‌دار» و در صفحات ۱۸۶ و ۳۳۲ «خلوت‌نشین» معرفی کرده که درصد این صفات نسبت آن صفات، درصد کمی است. شاید مرور این صفات و تأمل در آنها، در شناسایی دوران زندگی حافظ سودمند باشد.

حافظ بخت، دست، بازو و قامت خود را نیز با صفات نکوهیده توصیف کرده‌است: بخت پریشان (۱۰۸)، طالع بی‌شفقت (۱۶۹)، بخت گران‌خواب (۲۷۵)، دست کوتاه (۱۰۸)، بازوی بی‌زور (۲۴۱) و قامت ناساز بی‌اندام (۱۳۰) حافظ گاهی کارکردهای زیبانمایی و زشت‌نمایی را در یک بیت آورده‌است، چنان‌که در بیت زیر «شورانگیز» برای زیبانمایی آمده، اما «دروغ‌وعده»، «قتال‌وضع» و «رنگ‌آمیز» کارکرد زشت‌نمایی دارند:

دلم رمیده لولی‌وشیست شورانگیز دروغ‌وعده و قتال‌وضع و رنگ‌آمیز

(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۳۵)

۲.۳. کارکرد بزرگ‌نمایی (تجسم و اغراق)



در این کارکرد، هدف حافظ از آوردن صفت شاعرانه، تجسم اغراق آمیز صفتی است که به موصوف نسبت داده است. در این کارکرد، شاعر یک یا چند صفت از مهم ترین صفات موصوف را کشف می کند و آن گاه برای آن ها، صفات شاعرانه و اغراق آمیز می سازد، به این منظور که خواننده یا شنونده بهتر بتواند آن ویژگی یا صفت موصوف را در ذهن خود مجسم کند. وقتی حافظ، صفت شاعرانه «آتشین» را برای «زبان» خود به کار می برد، هدفش این است که وانمود کند با داشتن چنین زبان و بیان قوی ای، سخنش تأثیر کافی بر جای نمی گذارد:

میان گریه می خندم که چون شمع اندرین مجلس زبان آتشینم هست لیکن در نمی گیرد
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۷۴)

یا در ابیات زیر:

دردمندی من سوخته زار و نزار	ظاهراً حاجت تقریر و بیان این همه نیست (همان: ۱۳۳)
باز کش یکدم عنان ای ترک شهر آشوب من	تا ز اشک و چهره راحت پر زر و گوهر کنم (همان: ۲۸۰)
تیر عاشق کش ندانم بر دل حافظ که زد	این قدر دانم که از شعر ترش خون می چکد (همان: ۲۲۲)
بگشا بند قبا ای مه خورشید کلاه	تا چو زلفت سر سودازده در پا فکنم (همان: ۲۸۲)
می صوفی افکن کجا می فروشند	که در تابم از دست زهد ریایی (همان: ۳۷۰)

که کارکرد صفات «سوخته»، «زار»، «نزار»، «شهر آشوب»، «عاشق کش»، «تر»، «خورشید کلاه» و «صوفی افکن» غالباً تجسم اغراق آمیز صفات موصوفات است.

از مواردی که تجسم و اغراق از راه صفات شاعرانه تقویت می شود و به اوج می رسد، در پی هم آوردن چند صفت (تنسيق الصفات) برای موصوفی واحد است. صفات شاعرانه پی در پی، تصویر دقیق تری از شخص، شیء یا پدیده در ذهن خواننده یا شنونده ایجاد می کنند و در عینیت بخشی و ملموس کردن اندیشه های شاعرانه نقش به سزایی دارند. حافظ با آگاهی از این موضوع، در غزلیات خود، صفات زیبایی خلق کرده است:

باده گلرنگ تلخ تیز خوشخوار سبک نقلش از لعل نگار و نقلش از یاقوت خام
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۵۹)



فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما
(همان: ۹۸)

ما بی غمان مست دل از دست داده ایم همراز عشق و همنفس جام باده ایم
(همان: ۲۹۲)

زلف آشفته و خوی کرده و خندان لب و مست پیرهن چاک و غزل خوان و صراحی در دست
نرگسش عربده جوی و لبش افسوس کنان نیمه شب دوش به بالین من آمد بنشست
(همان: ۱۰۹)

میخواره و سرگشته و رندیم و نظرباز وان کس که چو ما نیست درین شهر کدام است
(همان: ۱۱۹)

سوی من وحشی صفت عقل رمیده آهوزوشی کبک خرامی نفرستاد
(همان: ۱۵۰)

حافظ در بیش از ۳۱ موضع از غزلیاتش، صفات شاعرانه را با این کارکرد (بزرگ‌نمایی) آورده است: آه آشناک (۱۰۲)،
فکر جگرسوز (۱۰۴)، خمار صدشبه (۱۰۸)، سیل اشک بار (۱۴۱)، موج خون فشان (۱۵۷)، دوی جگرسوز (۱۵۹)،
درد جان سوز (۱۶۶)، ترک شهر آشوب (۲۸۰)، آه خون فشان (۲۷۹)، مه خورشید کلاه (۲۸۲) و آه آتشین (۳۴۰)

۴.۲. کارکرد استعاری

این کارکرد و کارکرد تشبیهی به نوعی با کارکردهای توصیفی و زیبا نمایی همراهاند، با این تفاوت که در این کارکرد،
صفت شاعرانه به موصوف بی‌جان، شخصیت و جان می‌بخشد، به دیگر سخن، صفت شاعرانه یکی از صفات یا
ویژگی‌های مشبّه به محذوف است و از این رهگذر، استعاره مکنیه به وجود می‌آید و در شعر حیات و حرکتی تأثیرگذار
ایجاد می‌شود. چنان که حافظ در بیت زیر، صفت «غمّاز» را برای «اشک» آورده است:

اشک غمّاز من ار سرخ برآمد چه عجب خجل از کرده خود پرده‌داری نیست که نیست

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۳۱)

تشبیه «مژگان» به «ناوک» قبل از حافظ هم سابقه داشته است، اما وقتی حافظ آن را با صفات «دل‌دوز» و به ویژه
«مردم‌افکن» (در کنار چشم) به کار می‌برد و از طرف دیگر او را در مصراع اول به «مردمی» سوگند می‌دهد، کارکرد
استعاری صفات شاعرانه نشان از تسلط حافظ بر زبان دارد:

به مردمی که دل دردمند حافظ را مزن به ناوک دل‌دوز مردم‌افکن چشم

(همان: ۲۷۶)

موارد دیگر:



تا دل هرزه گرد من رفت به چین زلف او زان سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۹۷)

دل ز ناوک چشمت گوش داشتم لیکن لبروی کمانداریت می‌برد به پیشانی
(همان: ۳۵۸)

زلف دل‌دردش صبا را بند بر گردن نهاد با هواداران رهرو حیلۀ هندو بین
(همان: ۳۱۳)

خونم بریخت وز غم عشقم خلاص داد منت‌پذیر غمزۀ خنجرگذارمت
(همان: ۱۴۱)

چنگ خمیده‌قامت می‌خواندت به عشرت بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد
(همان: ۱۶۰)

لعل سیراب به خون تشنه، لب یار من است وز پی دیدن او دادن جان کار من است
(همان: ۱۲۱)

حافظ در بیش از چهل جا از غزلیات خود، صفات شاعرانه را در این کارکرد آورده‌است: لب روح‌بخش (۱۱۳)، آه عذرخواه (۱۱۲)، چشم باده‌پیما (۱۷۷)، چشم پرنیرنگ (۱۹۶)، دهان تنگ‌حوصله (۲۱۰)، غمزۀ شوخ (۲۲۷)، طرۀ طرّار (۲۲۷)، لعل روان‌بخش (۲۳۸)، زلف سرکش (۲۷۲)، نسیم عطرگردان (۲۹۷)، چشم شیرگیر (۳۱۳)، اشک حرم‌نشین (۲۴۸)، دل کارافتاده (۱۱۹)، زلف گره‌گشا (۱۲۲)، زمانۀ خونریز (۱۱۶) و...
شفیعی‌کدکنی درباره‌ی کارکرد استعاره‌ی صفات شاعرانه می‌نویسد: «صفات شاعرانه گاه در حوزه‌ی استعاره قرار می‌گیرند و گاه نه و اگر هم در حوزه‌ی استعاره قرار گیرند، باز تا حدی به این قلمرو [epithets] مربوط است.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۷) در غزلیات حافظ در چند موضع، صفات شاعرانه با کارکرد استعاره‌ی، در اصل جانشین موصوفاند:

پیر گلرنگ من اندر حق ازرق‌پوشان رخصت خُبث نداد ار نه حکایت‌ها بود
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۰۳)

با صبا در چمن لاله سحر می‌گفتم که شهیدان که‌اند این همه خونین‌کفان
(همان: ۳۰۴)

موارد دیگر: شوخ سربریده (۱۶۱)، عیار شهر آشوب (۱۵۷)، فلاطون خم‌نشین (۲۳۳)، ترک دل‌سیه (۱۱۹)، پیر منحنی (۳۶۲) و سیه‌کاسه (۱۱۰)



۵.۲. کارکرد کنایی

می‌دانیم که کنایه از حیث دلالت مکنی به (معنای ظاهری) بر مکنی عنه (معنای مقصور) بر سه قسم است که یکی از آن سه قسم، آن است که مکنی به صفت یا گروه وصفی‌ای باشد که باید از آن، متوجه موصوف شویم. (شمیسا، ۱۳۷۰: ۲۳۶) به عبارت دیگر در این نوع از کنایه، صفت یا گروه وصفی می‌گوییم و از آن موصوف را اراده می‌کنیم. در این معنی حافظ با آوردن صفت به جای موصوف آن هم با بسامد بالا (۵۶۵ صفت) مهم‌ترین کارکرد این صفات؛ یعنی کارکرد کنایی را در نظر داشته و با این کار به زبان خود تشخص ویژه‌ای بخشیده‌است، چون آوردن صفت به جای موصوف از عوامل تشخص زبان است. وقتی شاعر به جای آوردن موصوف یا نام‌بردن صریح از موصوف، صفت یا صفات او را ذکر می‌کند و یافتن آن موصوف را بر عهده خواننده یا شنونده می‌گذارد، قوه تخیل مخاطب را تحریک می‌کند و نوعی هم‌حسی ایجاد می‌شود، به‌ویژه آن که شاعر صفتی را جانشین موصوف کند که از برجسته‌ترین، زیباترین، ملموس‌ترین و مهم‌ترین صفات موصوف باشد و در عینیت بخشی به موصوف نقش داشته‌باشد.

حافظ با علم به این موضوع، صفات شاعرانه زیبایی را ساخته‌است که آن صفات، کنایه از موصوفاتی هستند. چه صفاتی زیباتر از «شمشادقدان» و «شیرین‌دهنان» می‌توانند به جای زیبارویان یا معشوقگان به کار رود:

شاه شمشادقدان خسرو شیرین‌دهنان که به مژگان شکند قلب همه صف‌شکنان
مست بگذشت و نظر بر من درویش انداخت گفت ای چشم و چراغ همه شیرین‌سخنان
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۰۴)

موارد دیگر:

ندانم از چه سبب رنگ آشنایی نیست سهی‌قدان سیه‌چشم ماه‌سیما را
(همان: ۹۸)

بالابلند عشوه‌گر نقش‌باز من کوتاه کرد قصه زهد دراز من
(همان: ۳۱۲)

بر جهان تکیه مکن و رقدحی می‌داری شادی زهره‌جبینان خور و نازک‌بدنان
(همان: ۳۰۴)

چشمم از آینه‌داران خط و خالش گشت لبم از بوسه‌ربایان بر و دوشش باد
(همان: ۱۴۸)

مثال‌های بیشتر: دُرَدکشان (۱۰۱)، خانه‌پروردی (۱۰۳)، زه‌دروشان گران‌جان (۱۰۶)، چمن‌آرای جهان (۱۰۸)، گوشه‌نشینان (۱۱۸)، شادخواران (۱۴۷)، سیاه‌کم‌بها (۱۵۵)، گم‌شدگان لب دریا (۱۷۰)، دل‌فریبان نباتی (۱۸۱)، خرقة‌پوش (۱۸۹)، سیاه‌کج (۱۹۷)، نودولتان (۲۰۱)، ازرق‌پوشان (۲۰۳)، دلق‌پوش صومعه (۲۲۳)، کارساز بنده‌نواز



(۲۳۱)، نادران دوران (۲۳۹)، غریب بلاکش (۲۲۰)، قاطعان طریق (۲۲۲)، کج طبعان دل کور (۲۴۱)، کمان ابروی کافرکیش (۲۴۸)، بالابلندان (۲۶۷)، زنجیرمویی (۲۶۷)، شوریده سران (۲۷۸)، خجسته طالع فرخنده پی (۲۸۴)، کوتاه آستینان (۳۱۴)، سیمبران (۳۴۲)، سنگین دلان (۳۷۰)، بی زبانان (۳۳۰)، خامان رهنرفته (۳۳۵)، طغرانیس مشکین مثال تو (۳۱۷)، سیه چشمان کشمیری (۳۳۶)، بی خبران (۳۴۲)، ماه سیمایی (۳۷۰)، سبز خطی (۳۷۰) و...

در این موارد، شاعر به جای نام بردن صریح از معشوق و یا ممدوح، با آوردن یکی از صفات برجسته وی، آن هم به شکل هنری و شاعرانه، هم ایجاز را در سخن رعایت می کند و هم سبب خیال انگیزی شعر می شود.

۲.۶. کارکرد تشبیهی

در این کارکرد، از ترکیب صفت شاعرانه و موصوف، تشبیهی به وجود می آید؛ به عبارت دیگر، صفت شاعرانه مشبه به موصوف است که چون شاعرانه و به زیبایی انتخاب شده، سبب زیبایی و خیال انگیزی شعر می شود. وقتی حافظ می گوید:

دل صنوبریم همچو بید لرزان است ز حسرت قد و بالای چون صنوبر دوست
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۲۵)

«دل» را به «صنوبر» مانند کرده و «صنوبری» صفت شاعرانه ای است که برخی از ویژگی های مشبه (شاید شکل و اندازه و...) را آشکار می کند و این موضوع سبب زیبایی سخن می شود؛ وانگهی هر صفت شاعرانه در کارکرد تشبیهی چون موجب تجسم و اغراق هم می شود، تأثیر سخن را چند برابر می کند. حافظ در بیش از ۳۰ بیت از غزلیات خود صفات شاعرانه را در کارکرد تشبیهی ساخته است که به چند مورد از آن ها اشاره می شود:

نماز در خم آن ابروان محرابی کسی کند که به خون جگر طهارت کرد
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۶۳)

ور چو پروانه دهد دست فراغ بالی جز بدان عارض شمعی نبود پروازم
(همان: ۲۷۴)

اغلب صفات شاعرانه تشبیهی حافظ از راه اشتقاق، با وندها و شبه وندهای تشبیهی از جمله «وش»، «گون»، «وار»، «سان» و «صفت» ساخته شده اند: تلخوش (۹۹)، صوفیوش (۳۰۳)، مهوش (۲۷۶)، پریوش (۲۶۸)، شاهوش (۱۵۶)، لولیوش (۲۳۵)، لعل گون (۲۹۱)، میگون (۱۲۲)، گلگون (۲۵۱)، حباب وار (۱۵۳)، شکسته وار (۱۵۲)، مرغ سان (۲۷۴)، آدم صفت (۳۷۲)، لاله صفت (۱۸۰)، شاهین صفت (۲۷۱)، ذره صفت (۲۸۹)، طوطی صفت (۳۰۰)، وحشی صفت (۱۵۰) و برخی هم از راه ترکیب ساخته اند: صنوبر خرام (۱۰۲)، سیم اندام (۱۰۱)، پری پیکر (۱۰۳)، پری چهره (۱۹۴)، سیم ساق (۱۹۷)، کمان ابرو (۲۶۲) و ماه رخ (۱۸۸)



چند مورد دیگر از صفات تشبیهی حافظ: می لعلی (۱۲۲)، دست بلورین (۱۹۰)، جام هلالی (۲۶۱)، لعل باده‌فروش (۲۶۶)، حور پری‌وش (۲۶۸)، شراب ارغوانی (۲۹۷)، ارغنون‌ساز فلک (۲۹۸) در مواردی هم خود صفت شاعرانه، نوعی تشبیه است. مثلاً در ترکیب «ماه کمان‌ابرو»، خود «کمان‌ابرو» با نوعی تشبیه همراه است، همین‌طور رومی ماه‌منظر (۳۰۸)، یار گل‌اندام (۱۸۳)، اشک گلگون (۲۵۱)، بت ماه‌رخ (۱۸۸)، دختر گلچهر رز (۲۳۳) و...

بخشی از صفات تشبیهی غزلیات حافظ را گروه‌های وصفی تشکیل می‌دهند. گروه وصفی به گروه‌کلمه‌ای می‌گویند که در نقش صفت به کار می‌رود. (فرشیدورد، ۱۳۷۴: ۲۰۸) چنانکه «چون ارغوان» در بیت زیر:

بر برگ گل به خون شقایق نوشته‌اند کان‌کس که پخته‌شد می چون ارغوان گرفت
(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۳۹)

یا «چون کمندش» در بیت زیر:

در زلف چون کمندش ای دل مپیچ کانجا سرها بریده بینی بی‌جرم و بی‌جنایت
(همان: ۱۴۳)

موارد دیگر: اشک چو گلنار (۱۲۸)، قدح آینه‌کردار (۲۲۶)، مرقع رنگین چو گل (۲۲۱)، طبع چون آب (۲۳۶)، زلف چو زنجیر (۲۹۰)، ابروی چو محراب (۳۶۲) و ...

۲.۷. کارکرد تلمیحی

در این کارکرد، چون صفت شاعرانه با توجه به زمینه‌ای تاریخی و روایی ساخته شده و جزوی از یک بافت تلمیحی است، باعث تشخیص و برجستگی زبان می‌شود. وقتی حافظ، صفت «هزارساله» را برای «کام» می‌آورد و آن را در کنار «نوح» و «طوفان» قرار می‌دهد، زیبایی کلام چند برابر می‌شود:

گرت چو نوح نبی صبر هست در غم طوفان بلا بگردد و کام هزارساله برآید
(حافظ، ۱۳۷۴: ۲۱۹)

یا «محمود» در بیت زیر:

محمود بود عاقبت کار در این راه گر سر برود در سر سودای ایازم
(همان: ۳۳۴)

موارد دیگر: ماه کنعانی (۱۰۱)، خضر فرخ‌پی (۱۸۵)، نغمه داوودی (۱۸۸)، آدم بهشتی (۲۷۶)، انفاس عیسوی (۳۶۲)، صید بهرامی (۲۴۱)، زهره چنگی (۲۴۱)، مریخ سلحشور (۲۴۱)، انفاس عیسوی (۳۶۲)، یوسف مصری (۳۶۱)، جمشید همایون‌آثار (۲۱۶)، آصف جم‌اقتدار (۲۹۱)، خسرو شیرین (۱۸۹)، قند مصری (۲۴۲)، کاکل ترکانه (۲۵۷) و فرهاد دل‌افتاده (۳۶۳)



۲. ۸. کارکرد ایجازی

صفت اگر از راه اشتقاق یا ترکیب ساخته شده باشد، سبب ایجاز در کلام می‌شود، چون هر صفت مفردی معادل گروه کلمه یا جمله‌واره‌ای است که آن گروه کلمه یا جمله‌واره از آن صفت، بلندتر است و این یکی دیگر از کارکردهای صفات، به‌ویژه صفات شاعرانه است و یکی از راه‌های ایجاد ایجاز در کلام است. وقتی حافظ صفت «خوشخرام» را برای «کبک» می‌آورد، علاوه بر زیانمایی، کارکرد ایجازی نیز دارد، چون «خوشخرام» معادل «خوش‌خرامنده» یا «کسی که به خوشی و زیبایی می‌خرامد» است:

ای کبک خوشخرام کجا می‌روی بایست غره مشو که گربه عابد نماز کرد

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۶۴)

اغلب صفات شاعرانه حافظ کارکرد ایجازی هم دارند و این بدان معنی است که زیبایی صفت شاعرانه در آن است که دو یا چند کارکرد از کارکردهای یادشده را داشته باشد. موارد دیگر: مردم‌دار (۱۴۸)، صنوبر خرام (۱۰۲)، پری‌پیکر (۱۰۳)، خانه‌پرور (۱۱۵)، عنبرافشان (۱۲۴)، خورشیدنما (۱۵۹)، مهر فروغ (۱۹۲)، عابد فریب (۲۱۵)، شکرخای (۲۴۶)، مشک‌سای (۳۱۸)، دلکش (۳۲۶)، جان‌فزا (۳۲۶)، روح‌فزا (۳۶۰) و ...

مروری بر صفات شاعرانه حافظ نشان می‌دهد که حافظ در کشف، ساخت و کاربرد صفات شاعرانه کم‌نظیر است. اغلب صفات شاعرانه حافظ با ابداع و نوآوری همراه هستند و صفاتی چون گنه‌فرسای (۳۱۸)، پیر خرابات‌پرور (۲۷۱)، کاسه‌گردان (۲۳۳)، گوش‌کشیده (۱۹۷)، هرزه‌گرد (۱۹۷)، مهر فروغ (۱۹۲)، صافی بی‌غش (۱۸۱)، صاحب‌عیار (۱۷۹)، یک‌جهت حق‌گزار (۱۷۹)، صبح‌فروغ (۱۷۵)، سعادت‌پرتو (۱۲۸) و برازنده‌ناز، صنوبر خرام، خوش‌نسیم و عطرگردان از صفات بدیعی شعر اویند؛ وانگهی نمی‌توان این بحث را به پایان برد و از کارکردانمایی (دراماتیک) صفات شاعرانه حافظ سخن نگفت. حافظ در بیشتر موارد صفات شاعرانه را به‌گونه‌ای می‌سازد و به کار می‌برد که علاوه بر گفتن، نشان می‌دهد. او می‌خواهد محبوبی را توصیف کند که «مست» است و «قدحی در دست» دارد، اما با سحرآفرینی در کلام آن‌چنان این موضوع را بیان می‌کند که مخاطب آن صحنه را در مقابل خود مجسم می‌کند:

در دیر مغان آمد یارم قدحی در دست مست از می و میخواران از نرگس مستش مست

(حافظ، ۱۳۷۴: ۱۰۹)

حافظ با تسلط بر زبان، غزلی دارد که در آن انواعی از صفات در کارکردهای مختلف دیده می‌شود. در این غزل، صفات «رفته»، «آب‌زده»، «شیرین‌کار»، «خندان» کارکرد زیانمایی دارند. صفات «مفلس»، «شراب‌زده» و «خواب‌زده» کارکرد زشت‌نمایی دارند. صفات «بیدار» و «خواب‌زده» برای «دولت» و «بخت» کارکرد استعاری دارند. صفات «مغیجگان» و «خمارکش» کارکرد کنایی دارند، چون جانشین موصوفاتی شده‌اند؛ وانگهی بیان مناظره‌ای نیز همراه این صفات شده و شاعر به جای این‌که بگوید، نشان داده‌است و این مهم‌ترین کارکرد صفات شاعرانه در شعر است:

در سرای مغان رفته بود و آب‌زده نشسته پیر و صلابی به شیخ و شاب زده
سبوکشان همه در بندگیش بسته کمر ولی ز ترک کله چتر بر سحاب زده



شعاع جام و قدح نور ماه پوشیده عذار مغیچگان راه آفتاب زده
عروس بخت در آن حجله با هزاران ناز شکسته کسمه و بر برگ گل گلاب زده
گرفته ساغر عشرت فرشته رحمت ز جرعه بر رخ حور و پری گلاب زده
ز شور عربده شاهدان شیرین کار شکر شکسته، سمن ریخته رباب زده
سلام کردم و با من به روی خندان گفت که ای خمارکش مفلس شراب زده
که این کند که تو کردی به ضعف همت و رای؟ ز گنج خانه شده خیمه بر خراب زده
وصال دولت بیدار ترسمت ندهند که خفته ای تو در آغوش بخت خواب زده
بیا به میکده حافظ که بر تو عرضه کنم هزار صف ز دعاهاى مستجاب زده
فلک جنبه کش شاه نصرت الدین است بیا ببین ملکش دست در رکاب زده
خرد که ملهم غیب است بهر کسب شرف ز بام عرش صدش بوسه بر جناب زده
(حافظ، ۱۳۷۴: ۳۲۴)

نتیجه گیری

در این مقاله، صفات شاعرانه در غزلیات حافظ استخراج و بررسی شده‌اند. صفات شاعرانه، بر خلاف صفات در معنای دستوری، کارکردهای هنری و شاعرانه دارند و با ارائه تصاویری هنری و زیبایی‌شناسانه از موصوف، موجب تشخیص و برجستگی زبان شعر می‌شوند. از آنجا که حافظ به اذعان اغلب پژوهشگران، در کشف، ساخت و کاربرد این گونه صفات سرآمد بوده، درحالی که شگردهای هنری او در این باره به خوبی کاویده نشده، این مقاله کوشیده شده تا با استفاده از روش تحلیل محتوا، انواع صفات شاعرانه در غزلیات حافظ نقد و بررسی شوند. بر این اساس مشخص شده است که در غزلیات حافظ، بالغ بر ۱۴۰۰ ترکیب وصفی، ۵۶۵ صفت در جایگاه موصوف و ۵۸ گروه وصفی به کار رفته که از این تعداد حدود ۴۸۳ صفت، از نوع شاعرانه و هنری‌اند؛ یعنی موجب تشخیص و برجستگی زبان شعر شده و کارکردهای هنری داشته‌اند. در این مقاله این صفات بر اساس نوع کاربرد طبقه‌بندی و بررسی شده‌اند و مشخص شده‌است که حافظ از آوردن این صفات شاعرانه، اهداف شاعرانه و هنری خاصی را در نظر داشته‌است، گاه هدف حافظ از آوردن صفت شاعرانه برای موصوف، زیبانمایی موصوف بوده‌است، مانند «دل آشوب» برای «خنده» (خنده دل آشوب) و گاه هدف او زشت‌نمایی موصوف بوده، مانند «دجال فعل» و «ملحدشکل» برای «صوفی» (کجاست صوفی دجال فعل ملحدشکل...) و گاه کاربرد بزرگ‌نمایی داشته، مانند «آتشین» برای «زبان» (... زبان آتشینم هست لیکن در نمی‌گیرد) و گاه کاربرد استعاری را منظور داشته، مانند «غماز» برای «اشک» (اشک غماز من ار سرخ برآمد چه عجب...) و گاهی کاربرد کنایی را در نظر داشته که در این مقام اغلب صفات شاعرانه جانشین موصوف یا موصوفاتی شده‌اند، مانند «کوته‌آستینان» به جای «صوفیان» (... درازدستی این کونه‌آستینان بین) و گاه کاربرد تشبیهی داشته‌اند، مانند «صنوبری» برای «دل» (دل صنوبریم همچو بید لرزان است) و گاه کاربرد تلمیحی داشته‌اند،



مانند «بهشتی» برای «آدم» (من آدم بهشتی‌ام اما در این سفر...) و در بیشتر اوقات کارکرد ایجازی هم داشته‌اند. بر این اساس در این مقاله مشخص شده‌است که حافظ در کشف، ساخت و کاربرد صفات شاعرانه، بسیار توانا بوده و بخش اعظمی از زیبایی سخن او نیز در گرو توجه به همین صفات شاعرانه متنوع و بدیع بوده‌است. این موضوع قابل بررسی در شاهنامه فردوسی و بوستان سعدی نیز هست که در آن صورت تفاوت صفات شاعرانه در انواع ادبی نیز آشکار می‌شود.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



منابع

امیری، سیدمحمد؛ محمودی‌لاهیجانی، سیدعلی (۱۳۹۳) «بررسی تطبیقی صفت‌های هنری در ایللیاد و ادیسه هومر و شاهنامه فردوسی»، مجله کهن‌نامه پارسی، سال پنجم، شماره ۲، صص ۲۳-۴۴.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۷۴) دیوان، به تصحیح محمد قزوینی و قاسم غنی، تهران: اساطیر.

حمیدیان، سعید (۱۳۸۳) درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی، تهران: ناهید.

دهرامی، مهدی (۱۳۹۴) «نقش‌های هنری صفت در ایجاد زبان ادبی، تصویرسازی و کیفیت عاطفه و اندیشه در شعر شاملو»، مجله زیبایی‌شناسی ادبی، شماره ۲۳، صص ۱۹-۳۸.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۰) بیان، تهران: فردوس و مجید.

شفیعی، محمود (۱۳۴۹) «ارزش ادبی و اهمیت شاهنامه از نظر دستور زبان»، چاپ‌شده در مجموعه مقالات سخنرانی و بحث درباره شاهنامه فردوسی، تهران، ج دوم، صص ۱۲۷-۱۴۲.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) رستاخیز کلمات (درس گفتارهایی درباره نظریه ادبی صورت‌نگاریان روس)، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۷) این کیمیای هستی درباره حافظ (جمال‌شناسی و جهان شعری)، تهران: سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۶) موسیقی شعر، تهران: آگه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲) صور خیال در شعر فارسی، تهران: آگه.

صفوی، کورش (۱۳۸۳) از زبان‌شناسی به ادبیات، جلد اول: نظم، تهران: سوره مهر.

غلامرضایی، محمد (۱۳۸۷) سبک‌شناسی شعر پارسی از رودکی تا شاملو، تهران: جامی.

فتوحی، محمود (۱۳۹۱) سبک‌شناسی، تهران: سخن.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۵۷) در گلستان خیال حافظ، تهران: انتشارات بنیاد نیکوکاری نوریانی.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۷۴) «صفت‌های شاعرانه در شاهنامه و مقایسه آن با آثار دیگر»، چاپ‌شده در مجموعه مقالات کنگره جهانی بزرگداشت فردوسی (نمیرم از این پس که من زنده‌ام)، به کوشش غلامرضا ستوده، تهران: دانشگاه تهران، صص ۱۹۵-۲۱۰.

محمودی‌لاهیجانی و همکاران (۱۳۹۵) «فرمول‌های اسم- صفت هنری در شاهنامه فردوسی میراثی از سروده‌های شفاهی در خداینامه پهلوی»، مجله جستارهای ادبی، شماره ۱۹۳، صص ۲۱-۵۱.



یوسفی، غلامحسین (۱۳۶۹) «موسیقی کلمات در شعر فردوسی»، مجله ادبستان فرهنگ و هنر، شماره ۱۲، صص ۸-۱۶.

منابع لاتین:

- C. H. Holman. (1975). "A Hand to Literature", third edition. P. 201.
 Erlich. Victor. (1980). "Russian Formalism, History- Doctrine", fourth ed. Mouton Publishers, the Hague, Paris, New York. P. 251.
 Lemon, lee T. and MARISON, j. Rais. (1965), (translated and introduced by) Russian Formalism Criticism four Essays, University of Nebraska Press, London. P. 8.
 Jean-paul Sartre. (1965), What is Literature? Tr. By Bernard, Frechtman, New York: Harper& Row. P.8.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



The Functional of Epithets in Hafez's Sonnets

Asghar Shahbazi¹

Abstract

Epithets are attributes that, unlike attributes in the grammatical and logical sense, have many artistic and poetic functions, and in this way, cause the poetry language to be distinguished. Hafez is superior in the discovery, construction, and use of this type of epithets, but his artistic techniques have not been well studied yet, and as a result, most of the opinions on this subject are presented just about a few of his poems; so the present paper tried to examine this issue in Hafez' sonnet scientifically using the content analysis. According to this paper, it has been determined that Hafez has over 1400 descriptive compositions, 560 successor attributes, and 58 descriptive groups, from which more than 480 are epithets; that is, they have aesthetic function and made the language prominence.

These epithets are analyzed in this paper based on the type of function, and it has been determined that the epithets of Hafez in his sonnets have the functions of beatification (*Sarve Senoubarkharaam*), uglification (*Dajal Fe'l Molhedolshekl*), magnification (*Zabaane Atashin*), metaphorical (*Ashke ghammaz*), sarcastic (*Kootah Astinaan*), simile (*Dele senoubari*) and allegory (*Adame Beheshti*). Since most of them are associated with a kind of innovation and fantasizing, they have cause the poetic language to be prominent and distinguished; therefore, Hafez is a great poet in this regard. This issue can be studied on literary masterpieces such as *Shahnameh* and *Boostan* by which the different epithets can be found in literary genres.

Keywords: Hafez's sonnets, epithets, functional, beautification, uglification, magnification

¹ . Assistant Professor Farhangian University. Shahrekord, Iran. // Email: asgharshahbazi88@gmail.com



سال سوم، شماره ۴، پیاپی ۹، زمستان ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

موسیقی کناری در رباعیات شیخ بهائی

لیلا عدل پرور^۱

زینب رحمانیان^۲

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۱۰

تاریخ پذیرش: ۱۳۹۹/۱۰/۲۵

از ص ۹۱ تا ص ۱۰۸

DOR: <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.4.5.1>

چکیده

موسیقی از ارکان مهم شعر است که باعث دلنشینی کلام می‌شود. موسیقی در شعر، جنبه‌های متفاوتی مانند موسیقی درونی، بیرونی و کناری دارد. یکی از عوامل زیبایی در شعر به ویژه قالب‌های کلاسیک استفاده بجا از موسیقی کناری است که حاصل تکرار واژگان شعری در پایان هر بیت، به ویژه قافیه و ردیف است. شاعران با رعایت تناسب و پیوند میان موسیقی شعر و عناصر دیگر تلاش می‌کنند به هدف خود که بیان مفاهیم شعری است نزدیک شوند. در این مقاله که به روش توصیفی و تحلیلی انجام شده است، موسیقی کناری در اشعار شیخ بهائی مورد بررسی قرار می‌گیرد. نتایج تحقیق بیانگر این است که در رباعیات شیخ بهائی انواع قافیه اسمی، فعلی، ضمیر وجود دارد که بسامد قافیه اسمی بیشتر از سایر انواع قافیه است و در ۳۸ رباعی مردّف، بسامد ردیف فعلی بیشتر است. اغلب ردیف‌ها به صورت ساده و یک جزئی است و ردیف دو جزئی و سه جزئی به ندرت به کار رفته است.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد خوی، خوی، ایران. adlparvar12@gmail.com

۲. عضو هیأت علمی دانشگاه پیام نور خوی، خوی، ایران.



کلید واژه‌ها: شیخ بهایی، موسیقی کناری، قافیه اسمی، ردیف فعلی

۱. مقدّمه

موسیقی بدون شک یکی از عوامل اصلی زیبایی شعر است که باعث موزون بودن و شیوایی و روانی کلام می‌شود و آن را در جایگاه بالاتری به نسبت نثر قرار می‌دهد. همچنین به شاعر کمک می‌کند تا بین عناصر و اجزای تشکیل‌دهنده شعر که همانا واژگان می‌باشد، ارتباط و پیوند ایجاد کند و به این وسیله مفاهیم شعری را زیباتر و ساده‌تر و راحت‌تر به مخاطب انتقال می‌دهد. موسیقی شعر به گونه‌های: موسیقی بیرونی، کناری، درونی و معنوی، تقسیم می‌شود که هر کدام، در جایگاه خود، برای زیباسازی شعر، نقش خاصی ایفا می‌کند.

«یکی از جلوه‌های موسیقی در شعر، موسیقی بیرونی و کناری است که نقش پر رنگ و مؤثری در بالا بردن جنبه موسیقایی شعر و برانگیختن عواطف و احساسات خواننده دارد.» (فیاض منش، ۱۳۸۴: ۱۸۰) به آهنگ و صدایی که از تکرار کلمات هماهنگ و همسان گاه هم‌معنی و قافیه ایجاد می‌شود. «لذتی به آدمی می‌بخشد که نزدیک است به لذتی که از استماع نغمه‌ای دریافت می‌کنیم برسد.» (ملاح، ۱۳۶۷: ۱۳)

منظور از موسیقی کناری، عواملی است که در نظام موسیقایی شعر، دارای تأثیر است ولی ظهور آن در سراسر بیت یا مصراع قابل مشاهده نیست. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۳۹)

شیخ بهایی علاوه بر محتوا به جنبه لفظی شعر خود اهمیت قائل بوده و برای بیان تخیل و احساس و زیبایی آفرینی کلام خود، از عناصر موسیقایی، بهره برده است.

در این مقاله سعی بر این است، با بررسی موسیقی کناری در رباعیات شیخ بهائی، هنرنمایی‌های پنهان شاعر، در انتقال مفاهیم قابل فهم به مخاطب ارائه شود.

۱. پیشینه تحقیق

علاوه بر کتاب ارزشمند و تحقیقی استاد شفیعی کدکنی با عنوان «موسیقی شعر» (۱۳۶۸)، که در آن به موضوع وزن و قافیه و موسیقی شعر و نقد و بررسی این عوامل پرداخته‌است، مقالاتی درباره موسیقی اشعار به چاپ رسیده است که می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

مقاله «موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع تخیل و احساسات شاعران» (۱۳۸۴)، توسط پرند فیاض منش نوشته شده است.

مقاله «موسیقی بیرونی در شعر نادر نادرپور» (۱۳۸۸)، که توسط حبیب‌الله عباسی و حامد ذاکری بررسی شده است و در آن انواع اوزان عروضی نقد و تحلیل شده است. عباس کی‌منش (۱۳۸۸)، در مقاله «شیخ بهائی و هنر موسیقی وی در جاذبه موسیقی کلام»، اوزان عروضی آثار شیخ بهائی را بررسی کرده است. مقاله «موسیقی شعر در غزلیات شمس» (۱۳۹۱)، توسط دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی نوشته شده است. محمد تقی زند و کیلی و داود وزین پور، (۱۳۹۳)، مقاله «موسیقی شعر در دو سوک سروده سعدی، را در فصلنامه ادبیات غنایی به چاپ رسانده‌اند. محمد فولادی و عبدالرضا عبدی، (۱۳۹۵)، در مقاله تحت عنوان «بررسی موسیقی بیرونی و کناری در غزلیات قصاید ظهیر فاریابی» کار کرده‌اند. اما تاکنون کار مستقلی در مورد موسیقی کناری رباعیات شیخ بهائی انجام نشده است، لذا بررسی و تحقیق در این مورد ضروری به نظر می‌رسد.

۲.۱. معرفی مختصر شیخ بهایی

بهاء‌الدین محمد ابن حسین عاملی (۱۰۳۱-۹۵۳ ه.ق) معروف به شیخ بهایی، از سرامدان عصر صفوی است. وی در بعلبک از قرای جبل عامل (منطقه‌ای در جنوب کشور لبنان) به دنیا آمد. (مدرس تبریزی، ج ۳، ۱۳۳۵: ۳۰۳) او و خانواده‌اش در سال ۹۹۶ ه.ق به دعوت شاه طهماسب صفوی و به دلیل شرایط ناامن جبل عامل به ایران آمدند. پس از حداقل یک دهه اقامت و تحصیل در قزوین به هرات رفت ولی در همان سال به اصفهان بازگشت و منصب شیخ الاسلامی را عهده‌دار شد. (نفیسی، ۱۳۱۶: ۲۸)

کهن‌ترین مأخذی که در احوال شیخ بهائی در دست است تاریخ عالم آرای عباسی است که هشت سال پس از رحلت شیخ به پایان رسیده است. این مؤلف می‌نویسد: «بهاء الدین محمد، خلف صدق مرحمت پناه، شیخ عبدالصمد است و وی از مشایخ عظام جبل عامل و در جمیع فنون علوم به تخصیص فقه و تفسیر و حدیث و عربیت فاضل بود.» (سکندر بیگ منشی، بی تا: ۲۴۷)

شیخ بهائی مردی بود به راستی برجسته، عالم الهی عالی قدر، فیلسوف، مفسر قرآن، فقیه، منجم، معلم، شاعر و مهندس، عصر شاه عباس صفوی بود. (سیوری، ۱۳۷۲: ۱۵۲)

در این پژوهش موسیقی کناری در رباعیات شیخ بهایی بررسی می‌شود تا مشخص شود، شاعر از چه نوع قافیه و ردیف‌هایی اعم از اسمی، حرفی، فعلی... بیشتر استفاده کرده است؟

**۲. بحث و بررسی: موسیقی کناری در رباعیات شیخ بهایی**

منظور از موسیقی کناری، قافیه و ردیف است، در تمامی زبان‌های شعری دنیا از قافیه بحث شده است.

۱.۲. قافیه

«قافیه در لغت، به معنی از پی رونده است و در اصطلاح مجموعه‌ای است از چند صامت و متحرک که در آخرین کلمه مصراع‌ها و یا ابیات تکرار می‌شود به شرطی که به یک لفظ و معنا نباشد.» (ماهیار، ۱۳۸۲: ۲۷۱)

قدیم‌ترین تعریفی که در ادبیات فارسی، درباره قافیه آمده، در کتاب المعجم شمس قیس رازی است: «قافیت بعضی از کلمه آخرین بیت باشد به شرط آنکه کلمه بعینها و معناها در آخر ابیات دیگر مکرر نشود. پس اگر مکرر شود آن را ردیف خوانند و قافیت در ماقبل آن باشد.» (شمس قیس رازی، ۱۳۸۸: ۱۴۷) قافیه از جمله عناصر مهم و کلیدی شعر در زبان فارسی است. علاوه بر داشتن اهمیت و کارکردهای مختلف در زیبایی شعر، سازمان فکری، موسیقایی و زبانی شعر را سامان می‌دهد.

اما از همه مهم‌تر قافیه معنی دارد و از این لحاظ در خصوصیت کلی شعر عمیقاً دخیل است. قافیه لغات را گرد هم می‌آورد و با یکدیگر پیوند، یا تضاد با یکدیگر قرار می‌دهد.» (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۱۷۷ - ۱۷۸) قافیه جزو ساختار پایانی بیت است که در قالب‌های شعری کلاسیک وجود آن حتمی بوده است، «مجموعه آوایی گذشته از وزن به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌ها در مقاطع خاصی - وسط یا آخر و حتی در اوّل هر قسمت می‌توانند تناسب دیگری هم داشته باشند که خود صورت دیگری از موسیقی شعر است و آن را قافیه می‌خوانیم.» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۹: ۹)

در این مقاله موسیقی کناری (قافیه و ردیف) در رباعیات شیخ بهایی مورد بررسی قرار می‌گیرد. رباعی شعری است در دو بیت با مطلع هم قافیه بر وزن «لا حول و لا قوّة الا بالله» که رعایت قافیه در دو مصراع بیت اوّل و چهارم الزامی و در مصراع سوم اختیاری است. (احمدی‌گیوی و همکاران، ۱۳۸۱: ۱۳۳) در رباعیات شیخ بهایی، از ۷۹ رباعی، فقط در ۴ رباعی، هر چهار مصراع قافیه رعایت شده است، مثل نمونه‌های ذیل:

تن خانه عنکبوت و دل بال و پرست
هر پشه که او چشید او شیر نراست
(شیخ بهایی، ۱۳۷۲: ۱۳)

علمست برهنه شاخ و تحصیل پرست
زهرست دهان علم و دستت شکرست



گفتم که کنم تحفه ات ای لاله عذار
جان را چو شوم ز وصل تو برخوردار
گفتا که بهائی این فضولی بگذار
جان خود ز منست غیر جان تحفه بیار
(همان، ۱۵)

و در ۷۵ رباعی قافیه فقط، در بیت اول و مصرع چهارم آمده است:

خوش آنکه صلاى جام وحدت در داد
خاطر ز ریاضی و طبیعی آزاد
در منطقه فلک نزد دست خیال
در پای عناصر سر فکرت فنهاده
(شیخ بهایی، ۱۳۷۲: ۱۴)

هر چند که در حسن ملاحی فردی
از تو بنماید در دل من دردی
سویت نکنم نگاه ای شمع اگر
پروانه من شوی و گردم گردی
(همان، ۹۰)

۱.۱.۲. انواع قافیه از نظر دستوری

۱.۱.۱. قافیه اسمی: در رباعیات شیخ بهائی، قافیه‌های اسمی بسامد بیشتری نسبت به قافیه‌های فعلی دارد. از ۷۹ رباعی، قافیه ۴۳ رباعی اسمی است. در برخی موارد هر سه قافیه اسم است یا ترکیبی از اسم با سایر اقسام کلمه است. قافیه‌های اسمی رباعیات شیخ بهایی موارد ذیل است:

(ریش-درویش-نیش)، (زار-زار-عار)، (خون-بیرون-بیرون)، (دنیا-عطا-پیدا)، (گلزار-خار-نار)، (پیش-کیش-پیش)، (گیاه-آه-گاه)، (سره-مسخره-پنجره)، (مدرسه-فلسفه-وسوسه)، (فن-برهمن-خرمن)، (صادق-عائق-عاشق)، (گسل-متصل-دل)، (نوا-دوا-پا)، (لقا-پا-جا)، (هوش-خروش-دوش)، (جان-پیشانی-ایمان)، (مصباح-اصلاح-مفتاح)، (سنگ-چنگ-فرنگ)، (درنگ-سنگ-رنگ)، (رنگ-فرنگ-ننگ)، (حلال-محال-وبال)، (آماج-تاج-محتاج)، (تقوا-عقبی-دنیا)، (آئین-جبین-زمین)، (آهی-گناهی-نگاهی)، (خون-مجنون-بیرون)، (وصلی-اصلی-فصلی)، (تاب-خواب-اضطراب)، (لاله-ژاله-پیاله)، (بیرون-افزون-مجنون)، (دیر-غیر-خیر)، (نقاب-شتاب-خواب)، (ماوا-حلو-سروا)، (اسیر-تقصیر-بمیر)، (بازار-مقدار-نسپار)، (کافر-بر-پیمبر)، (تک‌وپوست-نکوست-دوست)، (پرست-بدست-شکست)، (هوش-نوش-گوش)، (مست-دردست-هست)، (بر-پر-شکر-نر)، (تباه-راه-سیاه)،
(منی-منی-منی-منی)



هم قافیه شدن سه اسم:

وز بسکه بمصیبت فرو بردم چنگ	از بس که زدم بشیشه تقوی سنگ
صد ننگ کشیدند ز کفار فرنگ	اهل اسلام از مسلمانی من
(شیخ بهائی، ۱۳۷۲: ۱۷)	
برهانم از این نوع و به اصلی برسان	یارب تو مرا مژده وصلی برسان
بیرون ز چهار فصل فصلی برسان	تا چند از این فصل مکرر دیدن
(همان، ۱۹)	

هم قافیه شدن اسم با انواع دیگر کلمه (اسم - صفت - فعل)

آمد ز پی غارت دل تیغ به دست	فرخنده شبی بود که آن دلبر مست
با من ز پی رفع خجالت بنشست	غارت زده ام دید و خجل گشت دمی
(همان، ۱۲)	

۱. ۱. ۲. قافیه های فعلی: از ۷۹ رباعی، قافیه ۲۱ رباعی به صورت فعل است در برخی موارد هر سه قافیه فعلی است یا فعل با سایر اقسام کلمه مثل، اسم، صفت... هم قافیه شده است. قافیه های فعلی موارد ذیل است:

(افروخت-بسوخت-دوخت)، (نستاند-رساند-رهاند)، (افروخت-سوخت-آموخت)- (بگشاید-باید-افزاید)، (دارند-بیزارند-کارند)، (دید-شنید-رمید)، (جستیم-نشستیم-شکستیم)، (فساد-افتاد-زاد)، (فشاند-نداند-نماند)، (گردیدم-پرسیدم-نشیدم)، (فرسایم-پایم-تنهایم)، (اولیائیم-صفائیم-فرسائیم)، (فردی-دردی-گردی)، (نهادی-افتادی-دادی)، (باری-پنداری)، (دست-پرست-شکست)، (دریاب-متاب-سجاب)، (داد-آزاد-نهاد)، (عزیز-آویز-پرهیز)، (عذار-برخوردار-بگذار-بیبار)، (دوش-نوش-کوش)

هر سه قافیه فعل:

تا شمع قلندری بایی افروخت	از رشته زَنار دو صد خرقة بسوخت
دی پیر مغان گرفت تعلیم از او	و امروز دو صد مسأله مفتی آموخت
	(شیخ بهائی، ۱۳۷۲: ۱۲)



آن حرف که از دلت غمی بگشاید در صحبت دل شکستگان می باید
هر شیشه که بشکند ندارد قیمت جز شیشه دل که قیمتش افزاید
(همان، ۱۳)

- ترکیب فعل با اقسام دیگر کلمه: (فعل - اسم - صفت)

در می‌کده دوش زاهدی دیدم مست تسبیح بگرده و صراحی در دست
گفتم ز چه در می‌کده جا کردی؟ گفت از می‌کده هم به سوی مسجد راهی هست
(همان، ۱۲)

- فعل - فعل - اسم

این راه زیارت است قدرش دریاب از شدت سرما رخ از این راه متاب
شک نیست که با عینک ارباب نظر برفش پر قو باشد و خارش سنجاب
(همان، ۱۱)

۱. ۱. ۲. ۳. قافیه صفت : ۱۰ مورد از قافیه رباعیات به صورت صفت است. از جمله:

(مشوش-دلکش-خوش)، (علیین-برین-امین)، (سست-درست-رست)، (پرغم-عالم-پرغم)،
(ریش-بیش-خویش)، (زار-محنت زار-زار)، (بد-مقصد-بی‌عد)، (افزون-خون-چون)،
(مست-دردست-هست)، (مست-بدست-نشست)

او را که دل از عشق مشوش باشد هر قصه که گوید همه دلکش باشد
تو قصه عاشقان همی کم شنوی بشنو بشنو که قصه شان خوش باشد
(همان، ۱۴)

هر شام و سحر ملائک علیین آیند بطرف حرم خلد برین
مقراض باحتیاط زن ای خادم ترسم ببری شهپر جبریل امین!
(همان، ۱۹)

۱. ۱. ۲. ۴. قافیه مصدر : فقط سه مورد از قافیه ها به صورت مصدر آمده است:

(نادانی-پریشانی-مسلمانی-پیشانی)، (دوری-معذوری-دوری)، (ارزانی-ایمانی-نصرانی)
ای عقل خجل ز نادانی ما درهم شده خلقی ز پریشانی ما

بت در بغل و بسجده پیشانی ما



کافر زده خنده بر مسلمانی ما

(شیخ بهایی، ۱۳۷۲: ۱۰)

ما با تو چه کوشیم که معذوری تو

رو رو تو نه عاشقی که مزدوری تو

(همان، ۱۹)

ای عاشق خام از خدا دوری تو

تو طاعت حق کنی به امید بهشت

۱. ۱. ۵. قافیۀ ضمیر: فقط دو مورد قافیه به صورت ضمیر آمده که در یکی، دو جز قافیه به صورت ضمیر (او- نیکو- او) و در یکی فقط یک جز (ما- خدا- جدا) ضمیر است:

و آنکس که مرا نکو گفت نیکوست

از کوزه همان برون تراود که در اوست

(همان، ۱۲)

آنکس که بدم گفت بدی سیرت اوست

حال متکلم از کلامش پیداست

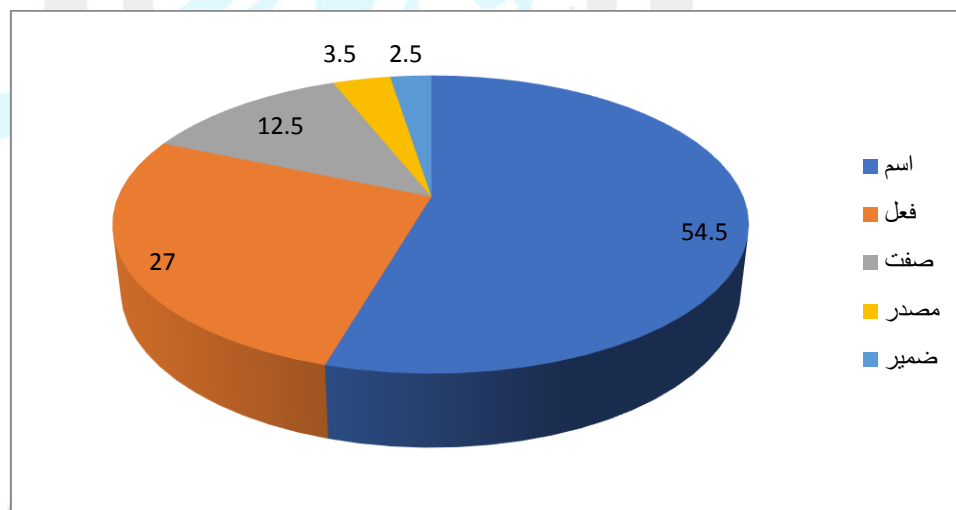
تحقیق بدان که لا مکانست خدا

جان در تن تو، بگو کجا دارد جا؟

(همان، ۱۰)

ای صاحب مسأله تو بشنو از ما

خواهی که ترا کشف شود این معنی



نمودار ۱: درصد انواع قافیه از نظر دستوری



۲.۱.۲. عیوب قافیه:

در اشعار بسیاری از شاعران کلاسیک سرای فارسی عیوب قافیه نیز مشاهده می‌شود. حتی بزرگترین شاعران فارسی‌گویی چون مولوی نیز گاه مرتکب چنین ایرادهایی در قوافی اشعار خود شده‌اند. گاهی در اشعار شیخ بهائی نیز برخی عیوب قافیه به چشم می‌خورد مثل موارد ذیل:

۲.۱.۲.۱. قافیه معموله:

یعنی انتخاب هنرمندانهٔ روی جعلی (غیراصلی) برای واژگان قافیه که گاه به واسطهٔ تنگنای قافیه اتفاق می‌افتد. شاعر یکی از حروف دیگر قافیه را حرف روی قرار می‌دهد و آنرا با کلمه‌ای بسیط (ساده) غیر مرکب قافیه می‌سازد.

وز سعی و طواف هر چه کردست نکوست	حاجی به طواف کعبه اندر تنک و پوست
قربان سازد به جای خود در ره دوست	تقصیر وی آنست که آرد دگری
(شیخ بهائی، ۱۳۷۲: ۱۲)	

دوست کلمهٔ ساده است که با کلمات مرکب تکو و پوست و نکوست هم قافیه شده است.

از مدرسه رفت و دیر را مأوا کرد	دیدي که بهائی چو غم از سر وا کرد
از هم بدرید و کاغذ حلوا کرد	مجموع کتابهای علم رسمی
(همان، ۱۴)	

از سر وا کردن که در اصل، باز کردن است با مأوا و حلوا هم قافیه قرار گرفته است.

۲.۲.۱. تکرار قافیه:

تکرار قافیه نیز از عیوب قافیه است و قدما برای تکرار قافیه حدودی تعیین کرده‌اند: «تکرار قافیه در قطعه‌ها و غزل‌ها، بعد از هفت بیت و در قصاید، بعد از چهارده بیت را روا باشد.» (خواجہ نصیرالدین طوسی، ۱۳۶۹: ۱۵۹)

با این که در مورد تکرار قافیه در رباعی مطلبی نیامده است، شیخ بهائی در برخی موارد عین قافیهٔ یک مصراع را، در مصراع بعد تکرار شده است:

وز دیدهٔ خون گرفته بیرون شد و رفت	آندل که تو دیدیش زغم خون شد و رفت
لیلی صفتی بدید و بیرون شد و رفت	روزی به هوای عشق سیری میکرد
(شیخ بهائی، ۱۳۷۲: ۸۱)	



رفتم ز درت ز جور بیش از پیش
پیش تو سپردم این دل غمزده ام
از طعن رقیب گبر کافر کیش
کی باشدم آنکه جان سپارم پیش
(همان، ۱۳)

غم های جهان در دل پرغم داریم
پس حوصله تمام عالم باید
وز بحر الم دیده پر غم داریم
ما را که غم تمام عالم داریم
(همان، ۱۷)

و در برخی موارد جزئی از قافیه تکرار شده است، مثل تکرار کلمه «زار» در ربای زیر:

دنیا که دلت ز حسرت او زار است
بالله که دولتش نیرزد بجوی
سر تا سر او تمام محنت زار است
تالله که نام بردنش هم عار است
(همان، ۸۱)

۱. ۲. ۳. ایضا:

در لغت به معنی قدم بر جای دیگر نهادن است. در اصطلاح مکرر کردن قافیه است و بر دو قسم است:

– **ایطای جلی:** آن چنان است تکرار قافیه پیدا و آشکار باشد. (شاه حسینی، ۱۳۶۷: ۱۸۱)

دنیا که دلت ز حسرت او زار است
بالله که دولتش نیرزد بجوی
سرتاسر او تمام محنت زار است
تالله که نام بردنش هم عار است
(شیخ بهائی، ۱۳۷۲: ۸۱)

کلمه زار در قافیه دوم به صورت محنت زار تکرار شده است.

– **ایطای خفی:** تکرار قافیه آشکار نباشد:

آهنگ حجاز می نمودم من زار
یارب بچه روی جانب کعبه رود
کامد سحری بگوش دل این گفتار
گیری که کلیسا ازو دارد عار
(همان، ۸۵)

۱. ۲. ۴. شایگان:

برخی شایگان را نوعی ایطاء جلی می دانند لکن بیشتر در تکرار علامت جمع به کار می رود یا تکرار پسوند واژه ای که دلیل بر صفت فاعلی باشد. مانند نمونه زیر:

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



هر شام و سحر ملائیل علیین
مقراض به احتیاط زن ای خادم
آیند به طرف حرم خلد برین
ترسم ببری شهپر جبریل امین
(شیخ بهائی، ۱۳۷۲: ۱۹)

پسوند «ین» که پسوند صفت نسبی است تکرار شده و با کلمه امین هم قافیه شده است.

۳.۱.۲. جناس در قافیه:

جناس یکی از صنایع ادبی است «که در سطح کلمات یا جملات، هماهنگی و موسیقی به وجود می‌آورد و یا موسیقی کلام را بیشتر می‌کند.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۳)

شیخ بهائی برخی از قافیه‌ها را به صورت جناس آورده است. مثل نمونه‌های زیر:

در میکده دوش زاهدی دیدم مست	تسبیح بگردن و صراحی در دست
گفتم ز چه در میکده جا کردی؟ گفت:	از میکده هم به سوی حق راهی هست
	(شیخ بهائی، ۱۳۷۲: ۱۲)
از ذوق صدایت پایت ای رهن هوش	وز بهر نظاره تو ای مایه نوش
چون منتظران بهر زمانی صد بار	جان بر در چشم آید و دل بر در گوش
	(همان، ۱۶)
یارب تو مرا مژده وصلی برسان	برهانم از این نوع و به اصلی برسان
تا چند از این فصل مکرر دیدن	بیرون ز چهار فصل فصلی برسان
	(همان، ۱۹)

۲.۲. ردیف:

ردیف واژه‌ای است که بعد از قافیه می‌آید و تکرار می‌شود شمیسا در تعریف آن گفته است: «کلمه یا کلماتی را که در آخر مصراع‌ها عیناً بعد از قافیه تکرار شوند ردیف می‌نامند.» (شمیسا، ۱۳۷۲: ۱۹) حضور ردیف در شعر الزامی نیست، اما قافیه باید باشد.

در شعر فارسی اشعاری که از ردیف برخوردار هستند زیبایی و دلنشینی و ماندگاری و اثرگذاری بیشتری در نزد مخاطب دارند. شکل و سیاق به کارگیری آن در دوره‌های مختلف و شاعران نیز متفاوت بوده است. «شعر دارای ردیف را مردف گویند که بسیار خوشایند است و لطایف طبع و وحدت ذهن شاعر و جزالت ترکیب و متانت تقریر متکلم در سخن، به بر بستن ردیف خوب ظاهر گردد و ردیف می‌تواند کلمه‌ای باشد یا بیشتر....» (واعظ کاشفی، ۱۳۶۹: ۷۵)



۲.۱. انواع ردیف در رباعیات شیخ بهائی:

۲.۱.۱. ردیف فعلی: از ۷۹ رباعی شیخ بهائی، ۳۸ رباعی مردف است که ۳۱ رباعی ردیف فعلی دارد و بسامد ردیف فعلی بیشتر از سایر انواع ردیف است.

ردیف‌های فعلی به کار رفته در این رباعیات فعل‌های ذیل است:

(میریخت)، (است ۷)، (شدورفت)، (علم است)، (برود)، (بنماند)، (کرد ۲)، (باشد)، (ندهند)، (طلبند)، (خواهد ۲)، (می خواهد)، (بردار)، (داریم ۲)، (نه‌ئیم=نیستیم)، (کردم)، (آوردم)، (میکن)، (برسان)، (نشنوی)، (افتادی)، (می‌روید از تو)

می‌دانیم هر چه ردیف طولانی‌تر باشد بر میزان موسیقایی کلام افزوده خواهد شد زیرا که «هر چه ردیف بزرگتر باشد، اتحاد شاعر با خواننده و شنونده محکم‌تر و دلپذیرتر صورت می‌گیرد.» (متحدین، ۱۷: ۱۳۷۴) شیخ بهائی با انتخاب ردیف‌های فعلی که نسبت به سایر انواع ردیف طولانی‌تر هستند با ردیف‌هایی مثل: می‌روید از تو، علم است، شد و رفت و می‌خواهد... به این موضوع توجه داشته است.

نمونه‌هایی از ردیف فعلی:

صد قافله گناه راهی کردم
از بس شب و روز سیاهی کردم
(شیخ بهائی، ۱۳۷۲: ۷۲)

پامال غمش توانگر و درویش است
نوشش چو نکو نگه کنی هم نیش است
(همان، ۸۱)

افسوس که عمر خود تباهی کردم
در دفتر ما نماند یک نکته سفید

دنیا که ازو دل اسیران ریش است
نیشش همه جانگزا تر از شربت مرگ

۲.۱.۲. ردیف اسمی: بسیار اندک است و فقط سه مورد (چشم، دل من و آخر) وجود دارد:

کاری بجز از گریه نداند چشمم
در دیده بماند و نماند چشمم
(همان، ۸۸)

وی کشته بسحر غمزه خواب دل من
بیدار شوی ز اضطراب دل من
(همان، ۸۹)

بیروی تو خونابه فشاند چشمم
میتروسم از آنکه حسرت دیدارت

ای برده بچین زلف تاب دل من
در خواب مده رهم بخاطر که مباد



از دام دفینه خوب جستیم آخر
مردانه گذشتیم ز آداب و رسوم
بر دامن فقر خود نشستیم آخر
این کنده ز پای خود شکستیم آخر
(همان، ۱۵)

۲.۲.۱. ضمیر: سه مورد از ردیف‌ها به صورت ضمیر است.

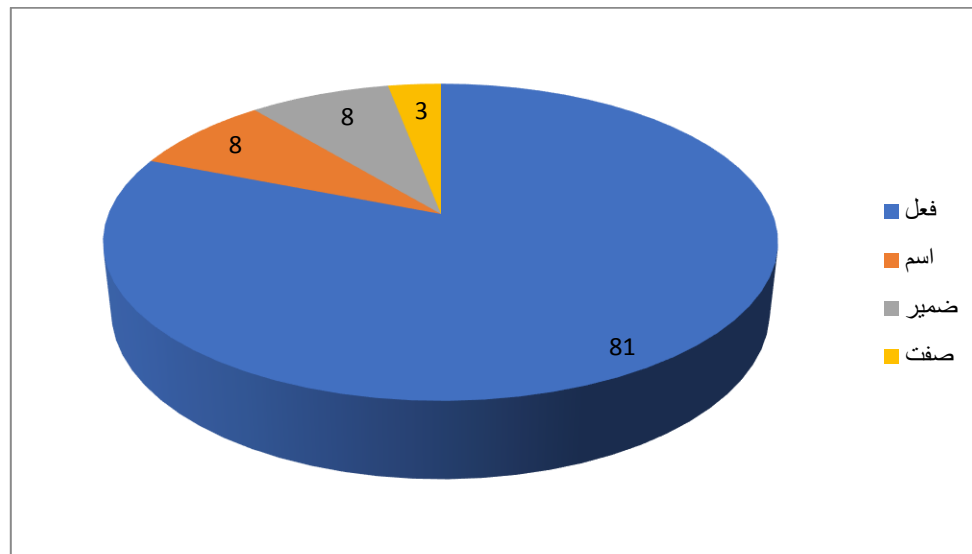
ای عقل خجل ز نادانی ما
بت در بغل و بسجده پیشانی ما
درهم شده خلقی ز پریشانی ما
کافر زده خنده بر مسلمانی ما
(همان، ۱۰)

ای عاشق خام از خدا دوری تو
تو طاعت حق کنی به امید بهشت
ما با تو چه کوشیم که معذوری تو
رو رو تو نه عاشقی که مزدوری تو
(همان، ۱۹)

خواهم که علی رغم دل کافر تو
آنگه ز تجلی رخت بنمایم
آئینه اسلام نهم در بر تو
نوری که به طور یافت پیغمبر تو
(همان، ۹۰)

۲.۲.۴. صفت: فقط یک مورد ردیف به صورت صفت استفهام «چند» است:

ای در طلب علوم در مدرسه چند
هر چیز بجز ذکر خدا وسوسه است
تحصیل اصول و حکمت و فلسفه چند
شرمی ز خدا بدار این وسوسه چند
(همان، ۱۴)



نمودار ۲: درصد انواع ردیف

۲.۲.۲. انواع ردیف از نظر ساختمان:

۲.۲.۲.۱. ردیف یک جزئی: ردیف‌های یک جزئی در رباعیات شیخ بهایی بسامد بالایی دارد و فقط دو مورد ردیف دو جزئی و دو مورد ردیف سه جزئی است.

هر قصّه که گوید همه دلکش باشد
بشنو بشنو که قصّه‌شان خوش باشد
(همان، ۱۴)

او را که دل از عشق مشوش باشد
تو قصّه عاشقان همی کم شنوی

۲.۲.۲.۲. دو جزئی:

وی کشته بسحر غمزه خواب دل من
بیدار شوی ز اضطراب دل من
(همان، ۸۹)

ای برده بچین زلف تاب دل من
در خواب مده رهم بخاطر که مباد

حرزی که ترا بحق رساند علم است
چیزی که ترا ز غم رهاند علم است
(همان، ۸۱)

مالی که ز تو کس نسلند علم است
جز علم طلب مکن تو اندر عالم



۲.۲.۳. سه جزئی:

رویت که ز باده لاله میروید از او وز تاب شراب ژاله میروید از او
دستی که پیاله پی ز دست تو گرفت گر خاک شود پیاله میروید از او
(همان، ۹۰)

آن دل که تو دیدیش زغم خون شد و رفت وز دیده خون گرفته بیرون شد و رفت
روزی به هوای عشق سیری میکرد لیلی صفتی بدید و بیرون شد و رفت
(همان، ۸۱)

۲. نتیجه گیری

نتایج حاصل از این تحقیق بدین شرح است:

- در رباعیات شیخ بهایی، از ۷۹ رباعی، فقط در ۴ رباعی در هر چهار مصراع قافیه رعایت شده است.
قافیه‌های اسمی ۴۳ مورد (۵۴/۵ درصد) بسامد بیشتری نسبت به سایر انواع قافیه دارد. بسامد قافیه فعلی ۲۱ مورد (۲۷ درصد)، قافیه صفت ۱۰ مورد (۱۲/۵ درصد)، قافیه مصدر ۲۳ مورد (۳/۵ درصد) و قافیه ضمیر ۲ مورد (۲/۵ درصد) است.

شیخ بهائی، برای هماهنگی و توازن بیشتر موسیقی رباعیات در برخی موارد از تکرار قافیه و آوردن قافیه‌ها به صورت جناس استفاده کرده است.

از ۷۹ رباعی، ۳۸ رباعی مردف است که بسامد ردیف فعلی با تعداد ۳۱ مورد (۸۱ درصد) بیشتر از سایر انواع ردیف است. ۳ ردیف اسمی و سه ردیف ضمیر هر کدام ۸ درصد و یک ردیف صفت استفهامی (۳ درصد) است.

اغلب ردیف‌ها یک جزئی و ساده است و فقط دو مورد ردیف دو جزئی و دو مورد ردیف سه جزئی وجود دارد. خلاصه سخن آن که شیخ بهائی نه تنها در عرفان و علوم و معارف اسلامی و ریاضیات اطلاعات کامل دارد بلکه در شعر و ادب و فنون ادب، دانشمندی صاحب نظر است که موسیقی کلام را نیک می‌شناسد و در گزینش واژگان و تلفیق آنها با اوزان عروضی و موسیقی و معنی آرایه دقت نظر داشته است.

منابع

احمدی گیوی، حسن و همکاران (۱۳۸۱) زبان و نگارش فارسی، تهران: انتشارات سمت.



- اسکندربیک منشی (بی تا) **تاریخ عالم آرای عباسی**، به تصحیح دکتر محمد اسماعیل رضوانی. خواجه نصیرالدین طوسی (۱۳۶۹) **معیار الاشعار**، تصحیح جلیل تجلیل، تهران: ناهید.
- زند و کیلی، محمدتقی و وزین پور، داود (۱۳۹۳) «**موسیقی شعر در دو سوک سروده سعدی**»، پژوهشنامه ادب غنایی دانشگاه سیستان و بلوچستان، سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، صص ۱۵۱-۱۶۸.
- سیوری، راجر (۱۳۷۲) **ایران عصر صفوی**، ترجمه کامبیز عزیزی، چاپ اول، تهران: نشر مرکز.
- شاه حسینیناصرالدين (۱۳۶۸) **شناخت شعر**، تهران: مؤسسه نشر هما.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا، ۱۳۸۹، **موسیقی شعر**، تهران: نشر آگاه.
- شمس قیس، محمدبن قیس (۱۳۸۸) **المعجم فی معاییر اشعار العجم**، به تصحیح محمدبن عبدالوهاب قزوینی، و تصحیح مجدد مدرس رضوی، و تصحیح مجدد سیروس شمیسا، تهران: علم.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۲) **آشنایی با عروض و قافیه**، تهران: انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۳) **نقد ادبی**، تهران، فردوس.
- عباسی، حبیب الله و ذاکری حامد (۱۳۸۸) «**موسیقی بیرونی در شعر نادر نادرپور**»، پژوهش نامه ادب حماسی، دوره ۵، شماره ۸، صص، ۲۴۰-۲۲۱.
- محمد فولادی و عبدالرضا عبدی (۱۳۹۵) «**بررسی موسیقی بیرونی و کناری در غزلیات قصاید ظهیر فاریابی**»، فصلنامه علمی - پژوهشی فنون ادبی، سال هشتم، شماره ۲، (پیاپی ۱۵)، صص ۱۶۵-۱۷۸.
- عباس کی منش (۱۳۸۸) «**شیخ بهائی و هنر موسیقی وی در جاذبه موسیقی کلام**»، فصلنامه تحقیقات تمثیلی در زبان فارسی، دانشگاه آزاد واحد بوشهر، دوره ۱، شماره ۲، صص ۱۸۸-۱۶۱.
- فولادی، محمد و عبدی، عبدالرضا (۱۳۹۵) «**بررسی موسیقی بیرونی و کناری در غزلیات قصاید ظهیر فاریابی**»، فصلنامه علمی - پژوهشی فنون ادبی، سال هشتم، شماره ۲ (پیاپی ۱۵) صص ۱۶۵-۱۷۸.
- فیاض منش، پرند (۱۳۸۴) «**نگاهی دیگر به موسیقی شعر و پیوند آن با موضوع تخیل و احساسات شاعرانه**»، پژوهش نامه زبان و ادبیات فارسی، دوره جدید، شماره چهاردهم، صص ۱۶۳-۱۸۶.



کاشفی سبزواری، واعظ (۱۳۶۹) بدایع الافکار فی صنایع الاشعار به تصحیح میرجلال‌الدین کزازی، تهران: نشر مرکز.

ماهیار، عباس (۱۳۸۲) عروض فارسی، تهران: نشر قطره.

مفتاح‌الدین، ژاله (۱۳۷۴) «تکرار ارزش صوتی و بلاغی آن»، مشهد: مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه فردوسی، صص ۵۲۰-۴۸۳.

مدرس تبریزی، محمد علی (۱۳۳۵) ریحانه الادب، جلد سوم، تهران: کتابفروشی خیام.

ملّاح، حسین علی (۱۳۶۷) پیوند موسیقی و شعر، تهران، نشر فضا.

نفیسی، سعید (۱۳۱۶) احوال و اشعار فارسی شیخ بهائی، تهران: چاپخانه اقبال.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Side music in Sheikh Baha'i quatrains

Zeynab Rahmanian¹

Leila Adlparvar²

Music is one of the most important pillars of poetry that makes it enjoyable. Music in poetry has different aspects such as inner music, exterior, and side. One of the aesthetic elements of the poem, especially the classical formats, is the use of side-by-side music that results from the repetition of poetic vocabulary at the end of each beat, especially rhyme and row. The poets try to come closer to their goal of expressing the poetic meanings, with respect to the connection between the music of the poem and other elements. In this descriptive and analytical study, the side music in Sheikh Baha'i poetry is examined. The results indicate that in the quatrains of Sheikh Baha'i there are pronouns of the nominal rhyme, the present verb which has a higher frequency of nominal rhyme than the other types of rhyme, and in the other quatrains the present tense has a higher frequency. Most rows are simple and one-part, and two-part and three-part rows are rarely used.

Keywords: Sheikh Baha'i, Side Music, Native Rhyme, Current Row

¹ . Assistant Professor of Islamic Azad University, Khoy Branch, khoy, Iran. adlparvar12@gmail.com

² . Assistant Professor of Islamic Azad University, Khoy Branch, khoy , Iran.



سال سوم، شماره ۴، پیاپی ۹، زمستان ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

نقد و بررسی کتاب سی قصیده ناصر خسرو

دکتر آرش امرایی^۱

تاریخ ارسال : ۱۳۹۹/۰۹/۰۱

تاریخ پذیرش نهایی : ۱۳۹۹/۱۲/۲۷

از ص ۱۰۹ تا ص ۱۳۲

DOR: <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.4.6.2>

دیوان ناصر خسرو یکی از آثار کلاسیک ادبیات فارسی است که آشنایی با آن برای علاقمندان و دانشجویان ادبیات فارسی ضروری است؛ از این رو بخشی از این دیوان با عنوان سی قصیده ناصر خسرو در ردیف متون درسی دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی گنجانده شده است؛ به همین منظور چندین کتاب با عناوین مختلف منتشر شده است. یکی از این آثار کتابی است با عنوان سی قصیده ناصر خسرو که توسط آقای علی اصغر حلبی تهیه شده و انتشارات دانشگاه پیام نور آن را منتشر کرده است. نویسنده در این اثر کوشیده است با توضیحات خود خلأ استاد را برای دانشجویان کمرنگ کند که البته تا حدودی موفق بوده است اما هنوز نیاز به بررسی و ویرایش دارد. از آنجا که این کتاب به عنوان منبع اجباری بخش قابل توجهی از دانشجویان انتخاب شده است، نمایاندن نقاط قوت و ضعف آن ضروری است. در کنار فواید و شایستگی های این کتاب، لغزش هایی چند از جمله اشکالات معنایی و نگارشی، ضبط نادرست ادبیات، اشکالات تایپی و... به آن راه یافته است. در این مقاله میکوشیم به برخی از مهمترین اشکالات موجود در کتاب اشاره کنیم.

کلیدواژه ها: ناصر خسرو، نقد، سی قصیده

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

^۱. استادیار دانشگاه علوم و فنون دریایی خرمشهر، خرمشهر، ایران. Amraei@kmsu.ac.ir



۱. مقدمه

مطالعه و بررسی آثار بزرگان ادبیات فارسی تنها از باب آشنایی با لغات و ترکیبات و شیوه نگارش نویسندگان این آثار نیست؛ از این رو انتخاب بخشی از یک اثر کلاسیک ادبیات فارسی برای دانشجویان رشته زبان و ادبیات فارسی کار آسانی نیست؛ در این انتخاب باید نکات و ضرورت های فراوانی را در نظر گرفت؛ نکاتی که در بسیاری از موارد نادیده انگاشته می شود. کتابی که در این مقاله به بررسی آن می پردازیم، یکی از آثار است که سالانه به عنوان منبع درسی، به بخش قابل توجهی از دانشجویان معرفی می شود؛ همین نکته مسئولیت ما را در بررسی و اشاره به کاستی ها و ناراستی های آن بیشتر می کند.

کتاب مذکور به عنوان منبعی برای آشنایی با شعر ناصر خسرو به عنوان یک شعر دینی با ویژگی های سبکی و فکری خاص انتخاب شده است. در این کتاب بر خلاف عنوانش (سی قصیده) ابیاتی از ۱۶ قصیده ناصر خسرو انتخاب و شرح شده اند. در آغاز کتاب بخشی کوتاه آمده است که در آن حیات، اطلاعات، سبک آثار و تأثر از قرآن و حدیث را به صورت بسیار مجمل بیان کرده است. نویسنده پس از این بخش که مجموع آن از ۸ صفحه هم کمتر است، وارد بخش اصلی کتاب یعنی شرح و تفسیر قصاید شده است. در این بخش (شرح و تفسیر قصاید) نویسنده به زعم خویش کوشیده است تا کتاب را به گونه ای بنویسد تا برای دانشجویان پیام نور مناسب باشد. با بررسی و دقت در این اثر، نشان خواهیم داد که هرچند تاحدودی در این مورد موفق بوده است؛ اما هنوز بسیاری از مشکلات و بی توجهی هایی که بر کتاب های گزیده حاکم است، در این کتاب نیز دیده می شود. بدیهی است اشاره به برخی مشکلات موجود در این کتاب، نشان نادیده انگاشتن زحمات مولف کتاب نیست؛ در حقیقت کم تر کتابی می توان یافت که اشکالی به آن راه نیافته باشد؛ از این رو ضمن تقدیر از زحمات شایسته مولف، برای اصلاح برخی مشکلات ضروری است نکاتی یادآوری شود.

اولین اشکالی که در برخورد با این کتاب قابل طرح است، عنوانی است که برای آن انتخاب شده است. عنوان کتاب «سی قصیده» است؛ این در حالی است که تنها ابیاتی از ۱۶ قصیده در این کتاب شرح شده است. نویسنده محترم باید ضمن توجه به این نکته، یا عنوان دیگری برای آن برمیگزید و یا این که چون دیگر «سی قصیده ها» ابیاتی شکسته بسته از سی قصیده ناصر خسرو در آن شرح می کرد.

اشکالات تایپی و بی نظمی های موجود در آن، نشان دهنده تعجیل نویسنده در نگارش و انتشار کتاب است و این برای یک اثر علمی و آموزشی پیندیده نیست. همچنین ارجاع های نادرست، ایرادهای نگارشی، لغزش های معنایی



، ضبط نادرست ابیات ، اشکارات خودآزمایی‌ها و... از جمله نکاتی است که به تفصیل در این خصوص سخن خواهیم گفت.

۲. اشکالات نگارشی

پیش از این نیز اشاره شد که کتاب با بخشی کوتاه در مورد زندگی و شعر ناصرخسرو آغاز می‌شود. در این بخش کوتاه، اشکالاتی چند به نظر می‌رسد. لازم است در این جا اضافه شود که تنها به بررسی شکلی این بخش می‌پردازیم چراکه بررسی مفهومی آن خود بحثی جداگانه است.

نکته‌ای که در این کتاب بیش از هر اثر دیگری به چشم می‌خورد ، بی توجهی به آیین نگارش است. رعایت آیین نگارش در هر اثری ضروری است ؛ وقتی این کتاب برای دانشجویان و علاقمندان به زبان و ادبیات فارسی باشد، این ضرورت دوچندان است ؛ اما متأسفانه در این کتاب چندان توجهی به این موضوع صورت نگرفته و گاه بدیهی ترین اصول نگارشی نیز رعایت نشده است . بی گمان این نکته برای این کتاب ضعیفی غیرقابل اغماض است. در این جا عیناً چند جمله از این کتاب را ذکر می‌کنیم. به سختی می‌توان عبارتی را در این کتاب یافت که اشکالات نگارشی و دستوری نداشته باشد؛ با این حال تنها به ذکر چند مورد محدود بسنده می‌کنیم.

استفاده پشت سرهم و بی‌رویه از صفت‌های مفعولی موجب کاسته شدن اعتبار متن شده است. مثلاً: «درجات سیر باطنیان را طی کرده و از مراتب «مستجیب» و «مأذون» و «داعی» بالاتر رفته به مقام «حجّتی» رسیده ، و یکی از «حجّت»‌های دوازده‌گانه فاطمیان در دوازده جزیره نشر دعوت شده.» (حلبی ۱۳۹۱ : ص ۴)

نکته بدیهی در آیین نگارش یکی این است که یکی از کاربردهای «.» (نقطه) استفاده در پایان جمله است. هرگاه نقطه در پایان جمله می‌آید ، نشانه پایان آن جمله است. نویسنده محترم پس از گذاشتن نقطه بارها با حرف «و» کوشیده جمله را به جمله بعد از خود مربوط کند. مثلاً : «... سرپرستی شیعیان آن سامان و به قول خودش «شبان‌ی رمه متابعان دین حق» به ایران بازگشت. و به این فقرات در اشعار خود اشارات بیشمار دارد ، « (همان : ۴) این شیوه در سراسر اسن صفحات وجود دارد.

به علائم نگارش به این عبارات زیر توجه کنید. «از خصوصیات ناصر، گذشته از مقام حجتی ، جویندگی اوست : از این شهر به آن شهر ، پیرسان پیرسان می‌رفت ، از دریا به خشکی راه می‌پیمود تا حکمت بیاموزد:» (همان ص ۵)



اشکالات نگارشی در همین صفحات کوتاه بسیار است. شاید نتوان بندی را از این صفحات یافت که خالی از اشکالات نگارشی باشد. برای جلوگیری از طولانی شدن کلام به همین میزان بسنده می‌کنیم.

۳. شیوه نادرست ارجاع

در اسناد علمی استفاده از آثار و نظریات دیگر محققان و نویسندگان امری اجتناب ناپذیر است؛ هرچند که این مستندسازی نیز خود برپایه اصولی استوار است و محققان در ارجاع و استناد به آثار دیگران باید به شیوه درست و علمی آن عمل نمایند. بدیهی است که ارجاع یا درون متنی است یا برون متنی. نویسنده پس از استفاده از دیگر اسناد علمی، آدرس این اسناد را مطابق شیوه‌نامه اعلام می‌نماید. در این اثر شیوه ارجاع و استناد به اسناد علمی شیوه‌ای است غیرعلمی که در هیچ اثر علمی یا شیوه‌نامه نگارشی وجود ندارد. نکته جالب در شیوه ارجاع در این اثر این است که نویسنده پیش از استفاده از یک اثر به آن ارجاع می‌دهد؛ به عبارت دیگر قبل از آن که از یک دیوان، کتاب، مقاله و ... مطلبی را نقل کند، به آن ارجاع می‌دهد. این شیوه نادرست است و موجب بدآموزی به دانشجویان می‌شود. نویسنده در هر مرتبه علمی و با هر میزان علم و آگاهی که باشد ناگزیر باید در آثار و نوشته‌های خود از قوانین و دستورات زبان و آیین نگارش پیروی کند. نویسنده در ارجاع به دیوان ناصر خسرو این‌گونه عمل می‌کند: «از این بیت ناصر، جدایی «حکمت دینی» از «حکمت فلسفی» به خوبی برمی‌آید (۲)

کتاب ایزد است ای مرد دانا معدن حکمت که تا عالم به پای است اندرین معدن همی پاید

چو سوی حکمت دینی بیابی ره، شوی آگه که افلاطون همی بر خلق عالم باد پیماید» (ص ۶)

همان‌طور که می‌بینیم، پیش از ذکر بیت، درس آن را در پاورقی شماره ۲ ذکر کرده‌است. جالب این که ارجاع‌ها همه یک‌دست و همانند نیست. مثلاً این ارجاع را با نمونه قبل مقایسه کنید. «به قول نظامی (خسرو و شیرین، ۲۰۶، وحید):

همه لقمه شکر نتوان فرو برد گهی صافی توان خوردن گهی دُرْد

خردمند آن بود که در همه کار بسازد گاه با گل گاه با خار»

(ص ۹)

این شیوه مستندسازی نویسنده محترم نیز در نوع خود جالب و منحصر به فرد است. پراکندگی و تنوع غیرعلمی شیوه‌های مستندسازی این کتاب به گونه‌ای خیره‌کننده و اعجاب‌آور است. روشن نیست نویسنده چرا هر بار به شیوه‌ای متفاوت و خود ساخته به آثار دیگران ارجاع داده است. با توجه به آنچه که ذکر شد، ضروری است



نویسنده محترم ارجاع های کل متن را بر اساس شیوه و الگوی علمی درست و دقیق تنظیم و یک دست نماید و کتاب را از این پراکندگی و ناهمسانی بپیراید.

۴. اشکالات تایپی

اشکالات تایپی از جمله مشکلاتی است که کم تر کتابی از گزند آن در امان مانده است. زمانی که یک کتاب به عنوان منبع درسی انتخاب می شود، شرایط اندکی تغییر می کند. وجود اشتباهات تایپی و املایی در چنین اثری موجب فروکاستن اعتماد خواننده به اثر می شود. در این اثر اشکالات تایپی فراوانی دیده می شود که اگر نویسنده محترم پیش از چاپ کتاب مروری کوتاه بر آن می کرد، هرگز این اشکالات در کتاب باقی نمی ملند. از جمله بی نظمی های موجود در کتاب که ناشی از اشکالات تایپی می توان به درس ۱۳ ص ۱۱۷ و ص ۲۰ و ص ۱۸ و ۲۲ و ۲۹ و ۳۰ اشاره کرد. شماره ابیات چنان بی نظم و به هم آمیخته نوشته شده است که خواننده ناگزیر باید خود مجدد ابیات را شماره گذاری کند. این گونه بی نظمی در چندین درس مشاهده می شود. اشکالات تایپی و املایی موجود در کتاب فراوان است و در اینجا تنها به یکی دو مورد آن اشاره می شود.

«در باره او هر چند پژوهشهای نسبتاً تازه هم شده» (ص ۲) در این جمله، واژه «نسبتاً» را اشتباه نوشته است.

«و هم اغلب مصنبرکافات او، بعد از هجرت از بلخ نوشته شده» (ص ۴) معانی واژه «مصنبرکافات» چیست؟ این واژه اصلاً از چه زبانی است؟ چنین اشتباهاتی است که موجب گمراهی خوانندگان جوان و کم تجربه می شود. اگر نگاهی به صفحات ۲۰، ۳۰، ۵۱، ۵۲، ۵۳، ۶۰، ۶۲، ۶۳ و بسیاری دیگر از صفحات کتاب بیندازیم، خواهیم دید که این کتاب ضرورتاً باید از ابتدا تا انتها مورد بررسی و دقت قرار گیرد و اشکالات تایپی و املایی آن مرتفع شود.

۵. توضیحات غیر ضروری

برای درک هر بیت، علاوه بر معنی لغات و ترکیبات، گاه اطلاع از نکات و اشارات و تلمیحاتی چند نیز ضروری است؛ از این رو گاه شارحان شعر فارسی برای شرح یک بیت ناچار مطالب فراوانی را ذکر کرده اند. در شرح شعر فارسی به ویژه در کتابی که محدودیت های خاص خود را دارد (همچون کتب درسی) شارح باید نهایت تلاش خود را در بیان همه ی مطالب و عدم بیان مطالب اضافی به کار ببندد؛ به زبان دیگر مطالب ذکر شده در شرح بیت باید جامع و مانع باشد. جامع باشد از این جهت که همه نکات موجود در بیت بیان شوند؛ مانع باشد از این جهت که



مطالب غیر ضروری و غیر مرتبط وارد شرح بیت نشود. نویسنده محترم در شرح ابیات این نکته را مد نظر قرار نداده است و گاه مطالبی را بیان کرده که به هیچ روی ارتباطی با بیت ندارند و یا اگر ارتباط ضعیفی هم دارند، برای درک بیت نیازی به ذکر آنها نیست. خلاصه سخن این که نویسنده محترم در بسیاری از ابیات، به جای پرداختن به اصل موضوع و روشن کردن مقصود و غرض نهایی ناصر خسرو، خود را مشغول بیان مطالب حاشیه‌ای و غیر ضروری و گاه غیر مرتبط کرده، از هدف اصلی خود دور مانده است. از جمله چنین مواردی می‌توان به این موارد اشاره کرد. شرح بیت ۸ از درس ۳ ص ۲۸، شرح بیت ۱۱ از درس ۱۲ در صفحه ۱۰۵، شرح بیت ۳۰ از درس ۱۲ در صفحه ۱۱۱، ص ۱۶۱ شرح بیت ۳، ص ۱۶۴ شرح بیت ۱، ص ۱۶۶ شرح بیت ۵. بدیهی است که توضیحات اضافی و غیر ضروری موجود در کتاب به همین چند مورد محدود نمی‌شود؛ شاید نتوان قصیده‌ای را یافت که نویسنده محترم در شرح آن مطالب اضافی و غیر ضروری ذکر نکرده باشد. ابیات زیر از این جمله است.

میان‌کار بباش ای پسر کمال مجوی که مه تمام نشد جز ز بهر نقصان را (ص ۲۶)

نویسنده محترم در شرح بیت می‌فرماید: «میان‌کار: آنکه در کارهای خود از افراط و تفریط دوری کند. اسلام دین وسط است. چنانکه در سوره بقره، ۱۴۳/۲ می‌گوید «ابوافتوح رازی در شرح آیه می‌گوید «وسطاً، ای: عدلاً... و برای آن عدل را وسط خوانند که عدل راست باشد ریال و آنکه راست باشد جای او میان باشد؛ و اتفاق او بر وجه میان باشد، و اسراف و تقتیر نکند، ... و مثل از اینجاست که خیر الامور اوسطها بهترین کارها میان آن باشد» (تفسیر، ۳۵۰/۱). در اخلاق نیز حد وسط یا میان ...» (ص ۳۲) مشخص نیست نویسنده محترم این مطلب را چرا و برای رفع چه ابهامی در بیت ذکر کرده است. اگر قرار بر این باشد که در مورد تک تک واژه‌ها اطلاعاتی این‌گونه ذکر شود که هیچ کمکی در درک بیت نمی‌کند، برای شرح یک قصیده باید صدها صفحه مطلب نوشت.

۶. سکوت در برابر ابیات

رویه نادرستی که در گزیده آثار کلاسیک ادبیات فارسی رواج یافته است، اغلب حذف ابیات دشوار و مساله دار و یا سکوت در مقابل این ابیات است. اگر قصاید موجود در این کتاب را با اصل قصاید موجود در دیوان ناصر خسرو مقایسه کنیم، می‌بینیم که گاه کم‌تر از نصف قصیده در کتاب ذکر شده و از این ابیات هم برخی شرح نشده‌اند. اگر ما از ابتدا دانشجویانمان را با مطالب چالشی و بحث برانگیز مواجه نکنیم و آنان را به فکر و مطالعه و بررسی وادار نکنیم، بی‌گمان از آموزش زبان فارسی تنها به حفظ معانی لغات بسنده کرده‌ایم.



نکته قابل توجهی که در این بخش به آن می‌پردازیم، سکوت در مقابل بسیاری از ابیات است. نویسنده محترم گاه لغات بسیار ابتدایی که به هیچ روی نیازی به شرح و توضیح آن نیست را مفصل شرح می‌دهد و زمانی هم به طور کل از یک بیت چشم می‌پوشد و کوچک‌ترین نکته در مورد آن ذکر نمی‌کند. در شرح یک اثر کلاسیک ادبیات فارسی، ضروری است یک شیوه یک دست پی‌گرفته شود. اگر در شرح آثار هدف درک نکات و اندیشه‌ها و ریزه‌کاری‌های شعر فارسی است، باید پس از معنی واژه‌ها و ذکر نکات و اندیشه‌های موجود در بیت معنایی روشن و دقیق از بیت برای خواننده ارائه دهیم؛ این در حالی است که در این کتاب گاه تنها معانی برخی واژه‌ها ذکر شده است؛ زمانی تنها معنای بیت و آن هم با اضافاتی که ارتباط با بیت ندارد ذکر شده است و در مواردی هم نویسنده محترم بهتر آن دیده است که در برابر بیت سکوت کند. خلاصه سخن این که نویسنده محترم در این کتاب قصیده‌ها را خلاصه کرده، از این خلاصه‌ها هم خلاصه‌ای را شرح کرده است.

مشخص نیست نویسنده محترم با چه منطقی و به چه دلیلی لغاتی مانند «فرمانروا»، «شدت»، «حدّ»، «کاستن»، «می‌فروش» و... را معنی کرده و در مواردی به تفصیل سخن رانده است اما در برابر ابیاتی همچون ابیات زیر که از ابیات مساله دار ناصر خسرو است سکوت کرده‌اند.

شکر آن خدای را که به یمگان ز فضل او بر جان و مال شیعت فرمانروا شدم (ص ۱۰۲)

و یا بیت زیر را نیز شرح نکرده است:

زیرا که به تیرماه جو خورد هرکو به بهار جو پراکند (ص ۶۰)

نویسنده محترم در مورد بیت زیر نیز سکوت کرده‌اند و هیچ توضیحی در مورد بیت نداده‌اند. آیا در این بیت «تیرماه» همان ماه اول تابستان است؟ مگر در تابستان جو می‌خورند؟ مشخص نیست چرا در مورد این بیت هیچ اطلاعاتی به خواننده داده نشده است. در شرح این بیت ضروری است ذکر شود که «تیرماه» به معنای فصل سرد یا همان پاییز و زمستان است. این اصطلاح با همین کیفیت امروزه در بین مردم فارسی زبان تاجیکستان کاربرد دارد و از آن برای فصل سرد استفاده می‌کنند. با این توضیح معنی بیت روشن است.

از جمله ابیاتی که نویسنده هیچ توضیحی در مورد آنها نداده است و از کنار آنها با سکوت گذشته است، می‌توان به ابیات زیر اشاره کرد. درس ۲ بیت ۴، درس ۲ بیت ۱۶، درس ۲ بیت ۳۳، درس ۳ بیت ۱۲، درس ۵ بیت ۱۳، درس ۶ بیت ۷ و ۸، درس ۷ بیت ۱۴، درس ۸ بیت ۷ و... .

۷. خودآزمایی‌ها



از آنجا که این کتاب با هدف تدریس در دانشگاه پیام نور تهیه شده است، نویسنده کوشیده است شرایط دانشجویان این دانشگاه را در نظر گرفته، سؤالاتی تحت عنوان «خودآزمایی» در پایان هر درس مطرح نماید. خوانندگان کتاب، پس از مطالعه هر درس، با کمک این خودآزمایی ها، میزان دانش خود از آن بخش را می سنجند یا توجه به شرایط حاکم بر این کتاب و مخاطبانش، نویسنده محترم ناگزیر باید چنین سؤالاتی را در پایان هر درس وارد می کرد؛ اما نکته قابل توجه، اشکالات و ناراستی های موجود در این خودآزمایی هاست. این خودآزمایی ها علاوه بر ایرادهای شکلی، ایرادهای محتوایی و تایپی و... نیز دارند. آمیختگی سؤالات تستی و تشریحی نکته ای است که نویسنده محترم می توانست با کمی توجه مانع به هم ریختگی موجود در این بخش از کتاب شود. گذشته از این نکته، پاسخ های بسیاری از سؤالات اشتباه داده شده، همچنین بسیاری از سؤالات نادرست طرح شده اند.

همان گونه که می دانیم، در سوال های چهار گزینه ای پاسخ درست باید تنها یک گزینه باشد اما در بسیاری از سؤالات این نکته مد نظر قرار نگرفته و در هر سوال بیش از یک گزینه درست است. همچنین پاسخ هایی که در پایان کتاب به این سؤالات داده شده نیز برخی نادرست هستند. خلاصه سخن این که در بخش خودآزمایی های کتاب مذکور ایرادهایی وجود دارد که فلسفه وجودی کل خودآزمایی های کتاب را زیر سؤال می برد. ضروری است نویسنده محترم نسبت به رفع این اشکالات اقدام نماید. این نوع اشکالات فراوان هستند اما برای جلوگیری از طولانی شدن مقاله، تنها به چند مورد اشاره می شود. از جمله این اشکالات می توان به موارد زیر اشاره کرد.

در صفحه ۱۵ سوال ۵ گفته: «شب قدر» در کدام گزینه صحیح است؟ الف) تعبیری است که از قرآن مجید اقتباس شده و متداول گشته است. ب) همان شب یلدا است. ج) شبی است که در آن امور عالم مقدر شده است. د) در آن شب قرآن مجید به آسمان نخستین یا قلب پیامبر نازل شده است. (ص ۱۵ و ۱۶) برای پاسخ این سوال در این جا توضیحات مرتبط در متن کتاب را ذکر می کنیم. نویسنده در این مورد می نویسد: «شب قدر تعبیری است که از قرآن مجید اقتباس شده و متداول گشته: «لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِنْ أَلْفِ شَهْرٍ» شب قدر از هزار ماه بهتر است (قدر ۹۷/آیه ۱ و ۲) سعدی گوید: «گر همه شبها قدر بودی شب قدر بی قدر بودی؟ (گلستان، ۱۹۸، فروغی). و مقصود از آن شبی است که در آن امور عالم تقدیر شده، و قرآن مجید در آن به آسمان نخستین یا قلب پیامبر اکرم (ص) نازل شده، و عبادت و دعا در آن شب پاداش مضاعف دارد...» (ص ۱۳) صرف نظر از اشکال دستوری موجود در سوال، با دقت به این توضیح، می بینیم سه پاسخ از گزینه های انتخاب شده برای سوال کاملاً درست است.



در صفحه ۱۶ کتاب ۵ خودآزمایی وجود دارد یعنی سوال‌های ۷ و ۸ و ۹ و ۱۰ و ۱۱ که هیچ ارتباطی با درس ندارند و کلاً از یک جای دیگر به این قسمت کپی شده‌اند. ضروری است این سوالات از این قسمت حذف شوند و به محل مناسب و مرتبط خود منتقل شوند. چنین اشتباهی در یک کتاب درسی، اشتباهی مهلک است و موجب سقوط اعتماد خواننده به دیگر مطالب علمی و شایسته کتاب می‌شود.

در صفحه ۲۳ سوال ۲ آمده است: «در بیت: زیر منظور ناصر کدام گزینه است؟»

گر بر قیاس فضل بگشتی مدار چرخ جز بر مقرّ ماه نبودی مقرّ مرا

الف) شوربختی خود را به چرخ و فلک و زمانه نسبت می‌دهد. ب) در شگفت است که مدار فلک بر قیاس فضل نمی‌چرخد. ج) وانمود می‌کند که جبری نیست. د) از اینکه مدار فلک بر قیاس فضل نمی‌چرخد، در شگفت است. (ص ۲۳)

نویسنده در شرح این بیت می‌نویسد: «این بیت ظاهراً نشان می‌دهد که ناصر خسرو از اینکه مدار فلک بر قیاس فضل نمی‌چرخد شگفتی می‌نماید، ولی حقیقت این است که وی از این حقیقت که مدار چرخ بر اساس فضل نمی‌چرخد آگاه است، ولی تجاهل می‌کند، چون جبری نیست، و این معنی پیش از این روشن شده است. (مقدمه همین کتاب) ولی شاعران فارسی زبان، به دلیل اینکه اشعری مذهب و جبری بوده‌اند، شوربختی‌های خود را غالباً به فلک و چرخ و روزگار و زمانه نسبت داده‌اند، و بسیار نالیده‌اند.» (ص ۱۹) در این بخش نیز صرف نظر از اشکالات نگارشی، با توجه به توضیح موجود در کتاب دست‌کم سه دو گزینه از گزینه‌های سوال درست هستند.

اشکالات خودآزمایی‌ها به همین موارد محدود نمی‌شود؛ اگر بگوییم در این کتاب نمی‌توان درسی را یافت که خودآزمای آن به نحوی مشکل نداشته باشد گزافه نگفته‌ایم؛ از این رو اصلاح و ویرایش کلی همه خودآزمایی‌های این کتاب، ضرورتی انکار ناپذیر است.

۸. ضبط نادرست ابیات

دقت در ضبط دقیق و درست ابیات در کتاب‌هایی که متون نظم و نثر سنتی فارسی را شرح و تحلیل و تفسیر می‌کنند، یکی از مهم‌ترین نکاتی است که باید مورد توجه ادبیات‌شناسان و محققان قرار گیرد. در آثاری همچون اثر مورد بحث ما (سی قصیده ناصر خسرو) اغلب شارحان و نویسندگان در مقدمه کتاب نسخه اساس را معرفی می‌کنند و در همان ابتدا، تکلیف خود و مخاطب را روشن می‌کنند؛ نکته‌ای که از جانب نویسندگان محترم این کتاب مغفول مانده است. با بررسی منابع کتاب به این نتیجه رسیدیم که نسخه اساس مورد استفاده، نسخه



استادمینوی و دکتر محقق است که انتشارات دانشگاه تهران آن را منتشر کرده است. با مقایسه ابیات این کتاب با نسخه اساس اشتباهات فراوان و فاحشی را می بینیم که نویسنده محترم بدون توجه به این نکته مهم، ابیات را به هر آن صورتی که خود خواسته است خوانده است و مطابق میل خود ابیات ناصر خسرو را دست کاری کرده است. این کار، غیر علمی و نادرست است. بدیهی است که حتی مصحح بدون دلیل و قراین و بدون در نظر گرفتن شرایط لازم مجاز به انجام کمترین تغییر نیست؛ در هر صورت این اثر از این جهت نیز غیر قابل اعتماد و غیر علمی است. در این جا به برخی از ضبط های نادرست ابیات اشاره می کنیم.

خواندن قرآن و زهد و علم و عمل مونس جان اند هر چهار مرا
(حلبی ۱۳۹۱: ۲)

ضبط صحیح بیت طبق دیوان ناصر خسرو چنین است:

خواندن فرقان و زهد و علم و عمل مونس جان اند هر چهار مرا
(دیوان ص ۱۲۵)

در جایی دیگر بیت زیر به صورت نادرست ضبط شده است:

نبینی برگه شاهی مگر غدار بی باکی نیایی بر سر منبر مگر رزاق کلنایی
(حلبی ۱۳۹۱: ۸)

ضبط صحیح بیت طبق دیوان ناصر خسرو چنین است:

نبینی برگه شاهی مگر غدار بی باکی نیایی بر سر منبر مگر رزاق کلنایی
(دیوان ص ۴۷۸)

بیت زیر نیز یکی از ابیاتی است که ضبط آن در کتاب مورد بحث ما مطابق دیوان ناصر خسرو نیست:

مخرام و مشو شاد به اقبال زملنه زیرا که نشد وقف تو این کره غبرا
(حلبی ۱۳۹۱: ۱۲)

ضبط صحیح بیت طبق دیوان ناصر خسرو چنین است:



مخرام و مشو خرم به اقبال زمانه زیرا که نشد وقف تو این گره غبرا
(دیوان ص ۶)

این بیت نیز یکی از نمونه های ضبط نادرست ابیات در این کتاب است :

این آنکه دین تو بخریدم به جان خویش از جور این گروه خران بازخر مرا
(حلی ۱۳۹۱ : ۱۸)

ضبط صحیح بیت طبق دیوان ناصر خسرو چنین است:

ای آنکه دین تو بخریدم به جان خویش از جور این گروه خران بازخر مرا
(دیوان ص ۱۳)

در کتاب مذکور ضبط این بیت نیز نادرست است :

عامه بر من تهمت دینی ز فضل من زنند بر سرم فضل من آورد این همه شور جلب
(حلی ۱۳۹۱ : ۳۸)

ضبط صحیح بیت طبق دیوان ناصر خسرو چنین است:

عامه بر من تهمت دینی ز فضل من برند بر سرم فضل من آورد این همه شور جلب
(دیوان ص ۹۷)

بیت زیر نیز نمونه ای است برای ضبط نادرست بسیاری از ابیات در این اثر .

تدبیر مکن مباش عاجز سرخیره مپیچ در قزاگند
(حلی ۱۳۹۱ : ۶۰)

ضبط درست آن مطابق دیوان ناصر خسرو چنین است :

تدبیر مکن مباش عاجز سر خیره مپیچ در قزاگند
(دیوان ص ۲۴)

لازم به توضیح است که تغییر در ضبط ابیات تنها محدود به ابیات ناصر خسرو نمی شود ؛ نویسنده برای تبیین مطلب ، گاه بیتی را از دیگر شاعران به عنوان شاهد مثال ذکر کرده است ؛ در مواردی ضبط این ابیات نیز مطابق ضبط دیوان نیست. خلاصه سخن در این مورد این که تغییر در ضبط ابیات بدون توضیح و دلیل قانع کننده حتی



اگر موجب درک بهتر بیت هم شود جایز نیست و ضروری است نویسنده محترم همه ابیات را مطابق نسخه اساس اصلاح کنند.

۹. اشکالات معنایی

شرح آثار کلاسیک ادبیات فارسی کاری فنی است و نیازمند اطلاعات جامع در مورد اثر، نویسنده، شرایط سیاسی و اجتماعی زمان و به طور کلی مجموعه‌ای از اطلاعات است. علاوه بر برخی اشکالات جزئی و شکلی این کتاب، نویسنده در مواردی در معنای ابیات نیز دچار لغزش‌هایی شده است که در این جا به برخی از مهم‌ترین این موارد اشاره می‌کنیم. بی‌گمان اصلاح ناراستی‌ها و نادرستی‌های موجود در این اثر بر ارزش‌های آن خواهد افزود.

۹.۱. درس ۱ بیت ۱

ای قُبّه گردنده بی‌روزن خضرا با قامت فرتوتی و با قوّت برنا

نویسنده در شرح بیت این گونه گفته است: «ای آسمان، با بالای پیران که معمولا خمیده‌است و نیروی جوان داری. هرچند عمرت طولانی بوده‌است، اما هنوز جوانی و کار جوانان را می‌کنی.» (ص ۱۲)

در مورد این بیت ذکر دو نکته ضروری است. اول این که شیوه نگارش معنای بیت اصلاً قابل دفاع نیست. در معنای بیت با پراکندگی و بی‌نظمی مواجه می‌شویم که موجب درک نادرست از بیت می‌شود. به قول معروف بیت بسیار راحت و سرراست است اما نویسنده محترم معنا را از خود بیت پیچیده‌تر کرده‌است؛ به قولی درک خود بیت راحت‌تر از درک معنای ارائه شده‌است. نکته دوم این که بخش مهمی از بیت که همان «گردنده بودن قُبّه خضراست» در نظر گرفته نشده‌است و این همان اعتقادی است که گذشتگان بر آن بودند که زمین ثابت و بدون حرکت و مرکز دنیا است و آسمان به دور آن می‌چرخد. این نکته‌ای است که ضروری است دانشجو با آن آشنا شود چراکه در دیگر قصاید ناصر خسرو و شاعران دیگر بارها با آن برخورد خواهد کرد.

شاعر در این بیت می‌گوید: ای آسمان گردان بی‌روزی که با آنکه قامت خمیده و فرتوت است قدرتی چون جوانان داری.

۹.۲. درس ۱ بیت ۳



فرزند تو این تیره تن خامش خاکی است پاکیزه خرد نیست نه این جوهر گویا

نویسنده بیت را این گونه معنا کرده است: «تن ما حاصل عوامل مادی (خاکی) است، و لذا خرد پاک و مجرد از ماده است، و جوهر گویا یعنی نفس ناطقه این تیره تن خامش خاکی نمی تواند باشد.» (ص ۱۲)

اگر به معنای داده شده برای بیت دقت کنیم، نه اینکه چندان ارتباط قوی ای با بیت ندارد، بلکه تا حدودی نامفهوم نیز هست. اگر نویسنده محترم به ابیات قبل و بعد از بیت مورد نظر توجه می کرد، بیت را این همه به هم نمی پیچید؛ این یکی از اشکالات حذف ابیات و گزینش ابیاتی از یک قصیده است. بیت بسیار ساده است. شاعر در بیت دوم خطاب به فلک می گوید: ای مادر بدمهر، فرزند توهستیم؛ سپس در این بیت ضمن در نظر گرفتن دو بعدی بودن انسان (جسمانی و روحانی) اضافه می کند که این جسم مادی فرزند تو است و در بیت بعد (در کتاب حذف شده است) ادامه می دهد این تن که فرزند تو است خانه نفس یا همان جوهر گویا است. با این توضیحات معنای بیت این گونه است: این تن آدمی و بعد مادی انسان است که فرزند روزگار است نه نفس ناطقه او. (جسم مادی فرزند روزگار است و نفس ناطقه و جوهر گویای انسان فرزند روزگار نیست.)

۹.۳. درس ۲ بیت ۲

در حال خویش چو همی ژرف بنگرم صفرا همی برآید از انده به سر مرا

نویسنده در شرح بیت گفته است: «صفرا به سر آمدن، کنایه از اندوهگین شدن.» (ص ۱۸)

مشخص نیست نویسنده محترم این معنا را برای این عبارت کنایی از چه منبعی گرفته است. آیا این کنایه با این معنا در جای دیگری نیز استفاده شده است؟ با بررسی متون و دیوان های شاعران اینجانب چنین معنایی برای این کنایه نیافتم. اگر نویسنده محترم بیت را با این معنا یک بار در ذهن خود مرور می کرد، بی گمان دچار چنین اشتباهی نمی شد. «صفرا به سر آمدن» کنایه است از خشمگین شدن، عصبانی شدن. با این توضیح معنی بیت این گونه است: وقتی به حال و اوضاع خود به دقت نگاه می کنم، از شدت اندوه و ناراحتی خشمگین می شوم.

۹.۴. درس ۲ بیت ۵



گر بر قیاس فضل بود مرد را خطر / چون خوار و زار کرد پس این بی خطر مرا

نویسنده در شرح بیت می گوید: «این بیت ظاهر نشان می دهد که ناصر خسرو از اینکه مدار فلک بر قیاس فضل نمی چرخد شگفتی می نماید، ولی حقیقت این است که وی از این حقیقت که مدار چرخ بر اساس فضل نمی چرخد آگاه است، ولی تجاهل می کند، چون جبری نیست، و این معنی پیش از این روشن شده است. (مقدمه همین کتاب) ولی شاعران فارسی زبان، به دلیل اینکه اشعری مذهب و جبری بوده اند، شوربختی های خود را غالباً به فلک و چرخ و روزگار و زمانه نسبت داده اند، و بسیار نالیده اند.» (ص ۱۸ و ۱۹)

در مورد این بیت این سوال به ذهن می رسد که ناصر خسرو نسبت به چه چیزی تجاهل می کند؟ این تجاهل از کدام بخش بیت دریافت می شود؟ ناصر خسرو در این بیت به روشنی بدون هیچ ابهام یا تجاهلی می گوید دنیا براساس فضل و دانش نمی چرخد و اگر می چرخید جایگاه من در آسمان ها بود. نویسنده محترم در این ابیات و برخی ابیات دیگر مطالبی غیر ضروری و غیر مرتبط با بیت را بیان کرده که هیچ کمکی به درک معنای بیت نکرده که هیچ، موجب دیریابی و یا درک نادرست بیت نیز شده است. این معنی در بیت بعد نیز تقویت می شود. ناصر خسرو در این بیت می گوید: اگر این چرخ و روزگار بر مدار فضل می گشت (اگر برای این دنیا فضل و دانش ارزش داشت) بی گمان جایگاه من در آسمانها بود. به عبارتی دیگر چون این زمانه و چرخ برای دانش ارزشی قایل نمی شود من به این روز افتاده ام.

۹.۵. درس ۲ بیت ۲۸

روزی به پر طاعت از این گنبد بلند / بیرون پریده گیر چو مرغ بپر مرا

نویسنده محترم در شرح بیت «پر طاعت» را اضافه بیانی دانسته اند. (ص ۲۱) این در حالی است که اگر نویسنده محترم با در نظر گرفتن اضافه بیانی بیت را معنا می کردند متوجه این اشتباه می شدند. در این بیت «پر طاعت» اضافه تشبیهی است. شاعر در این ترکیب طاعت را به پری مانند کرده است که با استفاده از آن می پرد و از این دنیا بیرون می رود.

۹.۶. درس ۴ بیت ۵

ای طلبکار طرب ها، مر طرب را غمروار / چند جویی در سرای رنج و تیمار و تعب؟



نویسنده در شرح بیت می گوید: «این ابیات یادآور سخن امیرالمومنین (ع) است که می گوید «یا دنیا... غُری غیری، لا حاجه لی فیکَ، ثد طَلَّقْتَک ثلاثاً لا رجعة فیها» ابن ابی الحدید، شرح نهج البلاغه ۲۲۴۱۸، محمدابوالفضل ابراهیم: ای دنیا دیگری را بفریب که مرا به تو نیازی نمانده است. زیرا سه بار یلهات کرده ام که در آن بازگشتی نیست.

صرف نظر از چگونگی ارجاع به کلام حضرت علی (ع) که در جای دیگری در آن مورد سخن گفته ایم، به نظر می رسد ارتباط این بیت با کلام حضرت علی (ع) ناشی از درک نادرست بیت باشد. این بیت به هیچ عنوان ارتباطی با بیت ندارد. شاعر به هیچ روی توجهی به این کلام مولا نداشته است. اصلاً موضوع بیت با این سخن تفاوت دارد. ناصر خسرو در این بیت می گوید: ای کسی که به دنبال شادی و طرب هستی تا کی مانند افراد ناکارآزموده و بی تجربه از این دنیایی که سرای رنج و اندوه است شادی می طلبی؟

۹.۷. درس ۴ بیت ۷

جمله گشته ستند بیزار و نفور از صحبتهم هم زبان و همنشین و همزمین و هم نسب (ص ۳۸)

نویسنده محترم بیت را این گونه شرح کرده اند: «می گوید: به سبب حق جوئی و دوستی آل رسول، همزبانان و همنشینان و هم میهنان و خویشاوندانم همه از من گریزان شده اند.» (ص ۴۰)

سوال این جاست که نویسنده محترم «به سبب حق جوئی و دوستی آل رسول» را از کدام بخش این بیت دریافت کرده اند؟ بدیهی است که شارح نمی تواند بدون هیچ دلیل یا قرینه ای مباحثی به معنای بیت بیفزاید؛ شارح تنها در قالب مباحث مطرح شده در بیت یا مرتبط با آن سخن می گوید. ناصر خسرو در این بیت می گوید: همه همزبانان و همنشینان و اقوام و هم میهنانم از همنشینی با من بیزار و گریزان شده اند.

۹.۸. درس ۵ بیت ۱۱

مخور اندوه چو از این جای همی برگذری گرچه ویران بود این منزل، دینت بنواست

نویسند در شرح این بیت نوشته است: «از این جهت که از این جایگاه عاریتی و فانی می گذاری اندوه مخور، چه نتیجه این عقیده که این جهان گذرنده و فانی است اعتقاد به بقای آخرت است و همین اعتقاد امر دین تو را سامان می بخشد.» (ص ۴۶)



اگر در بیت دقت کنیم، می بینیم که نویسنده محترم بیت را به درستی معنی نکرده‌اند. ناصر خسرو در مورد نتیجه اعتقاد کسی سخن نمی گوید. به طور مختصر ناصر خسرو می خواهد بگوید اگر در این دنیا از نظر مادی مشکل داشتی و چندان مال و مکنتی نداشتی ناراحت نباش زیرا از نظر دینی شرایط و جایگاه شایسته‌ای داری و آنچه ارزشمند است همین امور دینی است. ناصر خسرو بدون توجه به مواردی که نویسنده محترم اشاره کرده‌اند می گوید: اگر از این دنیا رفتی نگران و ناراحت نباش زیرا با آنکه امور دنیایی و مادیت چندان مناسب نیست، در مقابل امور دینی تو به سامان و درست است. ناصر خسرو در جایی دیگر همین مضمون را تکرار می کند.

چون دین و خرد هستمان چه باکست گر ملک دنیا به دست مانست ؟
(دیوان ص ۵۲)

۹.۹. درس ۵ بیت ۱۶

از پس آنکه رسول آمده با وعد و وعید چنگدویی که بدونیک به تقدیر و قضاست؟

این بیت به آیاتی چند از کلام نورانی وحی اشاره دارد اما نویسنده محترم این نکته را از نظر دور داشته‌است و اشاره‌ای به این آیات نکرده‌است. از جمله این آیات می توان به آیه ۱۱۹ از سوره مبارکه بقره اشاره کرد که می فرماید : «إِنَّا أَرْسَلْنَاكَ بِالْحَقِّ بَشِيرًا وَ نَذِيرًا وَ لَا تُسْأَلُ عَنْ أَصْحَابِ الْجَحِيمِ» معنی : «ای پیغمبر (ما تو را به حق فرستادیم که مردم را (به نعمت بهشت) مژده دهی و (از عذاب جهنم) بترسانی ، و تو مسئول کافران که به راه جهنم رفتند نیستی. « ناصر خسرو در این بیت در انکار جبریون می گوید : وقتی که پیامبر اسلام با بشارت و انذار به سوی تو آمده‌است ؛ تا کی ید و نیک افعال خود را به تقدیر الهی و قضا و قدر منسوب می کنی؟ (وقتی پیامبر تو را بشارت می دهد و می ترساند دلیلی بر مختار بودن است پس افعال را به تقدیر و قضا و قدر الهی منسوب نکن.)

۹.۱۰. درس ۷ بیت ۱۷

بزدای به عذر رنگ کینه جز عذر درخت کین که برکند؟

نویسنده در شرح این بیت گفته : «درخت کین ، اضافه استعاری ، چه مضاف در غیر معنی حقیقی خود بکار رفته است.» (ص ۶۳)



صرف نظر از درست یا نادرست بودن دلیلی که نویسنده محترم برای استعاره بودن ترکیب در نظر گرفته است، سوال این است که چرا نویسنده محترم در بیت استعاره را دقیق معنا نکرده است. مگر نه این است که هر استعاره تشبیهی است که یکی از طرفین آن حذف شده است؟ تشبیهی که ژرف ساخت این استعاره است چه تشبیهی است؟ طرفین آن کدام است؟ کدام طرف تشبیه حذف شده است؟ با دقت در بیت و معنای آن، بدون نیاز به تلاش ذهنی، درمی یابیم که این ترکیب، ترکیب اضافه تشبیهی یا همان تشبیه بلیغ اضافی است. ناصر خسرو کینه را به درختی مانند کرده است که در وجود انسان ریشه می دواند و تنها با عذرخواهی است که ریشه آن (درخت کینه) کنده می شود. ناصر خسرو در این بیت می گوید: «با پوزش زنگ کینه را از آینه دل او بزداي؛ زیرا فقط عذرخواهی و پوزش است که درخت دشمنی را از ریشه برمی آورد.» (م.م. محمدی و برزگر خالقی، ۱۳۹۱: ۹۶)

۹.۱۱. درس ۷ بیت ۲۱

تدبیر مکن مباش عاجز سرخیره مپیچ در قزاگند

نویسنده در شرح بیت گفته: «خیره: حیران و فرومانده؛ سرکش و لجوج، و اینجا نیز معنی دوم مراد است// قزاگند (=قزاغند=قزاگند): جامه یی که در حشو آن ابریشم خام و پنبه نهند و آجیده (=آکنده) کنند، و به هنگام جنگ پوشند؛ نهالی و تشک.» (ص ۶۳)

در مورد این بیت ذکر چند نکته ضروری است. نکته اول این که ضبط بیت مطابق دیوان ناصر خسرو نیست؛ این نکته در بخش دیگری از مقاله به تفصیل بیان شده است. نکته دوم این که آیا منظور ناصر خسرو از مصرع دوم این است که در هنگام جنگ سرت در پارچه (قزاگند) مپیچ؟ برای من روشن نشد که چرا نویسنده محترم این بیت را و به ویژه مصرع دوم آن را شرح نکرده است. سر در لباس پیچیدن در این بیت چه وجهی دارد؟ معنای درست و روشن آن چیست؟ در نظر گرفتن این گونه معنای ظاهری و بی ژرفا برای شعر ناصر خسرو، جفای به این شاعر است. همان گونه که در جای جای کتاب نشانه های بی شماری از تعجیل نویسنده دیده می شود در نظر گرفتن ظاهر عبارت در این بیت و به سرعت گذشتن از آن دلیل این لغزش است و گر نه این نکته موضوعی دشوار نیست که نیاز به تحلیل و تفسیر و پژوهش آنچنانی داشته باشد. «قزاگند» به معنای زره و لباس جنگی است. جامه پنبه و ابریشم آکنده آجیده کرده باشد که در روزهای جنگ آن را می پوشند. (دهخدا ۱۳۷۷ ذیل قزاگند). در معنای مذکور روشن است که منظور از قزاگند در بیت، لباسی است که بر تن، می پوشیده نه بر سر، بنابراین پوشیدن قزاگند بر سر یعنی بی تدبیری کردن و کنایه است از انجام کار بدون تدبیر و نابجا بنابراین سر در قزاگند پوشیدن به معنای کار نادرست انجام دادن، کاری بدون فکر و اندیشه انجام دادن است. با این معنی برای مصرع



دوم، دریافت درست تری از بیت حاصل می شود. اگر در بیت دقت شود، مصرع اول که توصیه به انجام کار با تدبیر است، در واقع دلیل دیگری است بر نادرست بودن معنای ظاهری ارائه شده توسط شارحان. یعنی شاعر با یک عبارت کنایی معنای مورد نظر در مصرع اول را یک بار دیگر تکرار کرده است. (امرای ۱۳۹۴ : ۷۱)

۹.۱۲. درس ۸ بیت ۱۱

کسی کو با من اندر علم و حکمت همبری جوید همی خواهد که گل بر آفتاب روشن لنداید

نویسنده در شرح بیت گفته است : «گل بر آفتاب اندودن: کنایه است از پوشانیدن حقیقت به تزویر و باطل و آن در فارسی مثل است و گویند «آفتاب را به گل نتوان اندود» یعنی حقیقتی روشن را با موانع و یا دلایل ضعیف نتوان پوشانید.» (ص ۶۸)

درست است که این عبارت کنایی است؛ اما آیا واقعا معنی درست و دقیق آن همین است؟ کاش نویسنده محترم با در نظر گرفتن این معنی برای عبارت کنایی «آفتاب را به گل لندودن» بیت را معنی می کرد. در این بیت چه ریا و تزویری وجود دارد که شخص مخاطب، بر اساس آن خود را با ناصر خسرو مقایسه کند؟ معنی درست این کنایه، کار غیر ممکن کردن یا حقیقتی را پوشاندن است. «آفتاب به گل اندودن: استعاره مرکب است از حقیقتی روشن را با دلایلی ضعیف پوشاندن یا کاری غیر ممکن و محال کردن.» (محمدی، برزگر خالقی ۱۳۹۱ : ۱۴۸). ناصر خسرو با در نظر گرفتن این کار غیر ممکن می گوید مقایسه کسی با من ممکن نیست. با این توضیح ناصر خسرو در این بیت می گوید: غیر ممکن است کسی خود را از جهت علم و حکمت همانند من بداند. (من بسیار عالم تر و دانشمند تر از آنم که کسی بتواند خود را با من مقایسه کند).

۹.۱۳. درس ۹ بیت ۱۳

به تحریر الفاظ من فخر کرد همی کاغذ از دست من بر حریر (ص ۷۴)

نویسنده محترم بیت را این گونه معنی کرده است: «به سبب نوشته های من که بر روی کاغذ می نوشتم، در لطافت و ظرافت، کاغذ بر حریر و ابریشم نازش می کرد. صنعت اغراق بکار برده است یعنی کاغذ از نویسندگی من کسب لطافت و ظرافت می کرد.» (ص ۷۹)

در مورد این بیت این سوال به ذهن می رسد که نوشتن بر روی کاغذ چگونه موجب لطافت و ظرافت آن می شود؟ آیا تنها جنبه مورد توجه ناصر خسرو ظرافت و لطافت حریر است؟ بی گمان خیر. حریر علاوه بر لطافت و ظرافت،



ارزش‌های دیگری از جمله زیبایی و بهایی گران نیز دارد که توجه ناصر خسرو بیش از دیگر جوانب به آنها معطوف شده است. ناصر خسرو می‌خواهد بگوید با نوشتن اشعار من بر روی کاغذ ارزش می‌یابد و چون حریر زیبا و رنگارنگ می‌شود بلکه از آن هم زیباتر و ارزشمند تر می‌شود. با این توضیحات معنای بیت چنین است: به سبب نوشتن من بر روی کاغذ، آنقدر زیبا و ارزشمند می‌شود که بر حریر فخر می‌فروشد. (ارزش و زیبایی آن از حریر بیشتر می‌شود).

۹.۱۴. درس ۹ بیت ۲۳

کنون میر پیشم ندارد خطر گر آنگه خطر داشتم پیش میر (ص ۷۴)

نویسنده بیت را این گونه معنی کرده است: «قبلا چون به دنیا و تن پرستی شهره و نامبردار بودم پیش دنیا و تن پرستان - از جمله امیر - ارج و اعتبار داشتم، اما اکنون که به دین پرستی شهره شدم طبیعی است که پیش او خطر نخواهم داشت.» (ص ۸۱)

نمی‌دانم چرا نویسنده محترم این بیت بسیار ساده و زود یاب را چرا این اندازه به هم ریخته و دشوار کرده است. ناصر خسرو در مورد دو بخش زندگی خود یعنی قبل و بعد از سفرش سخن می‌گوید و بدون ابهام و پیچیدگی می‌گوید: هر چند قبلا نزد امیر ارزش و جایگاهی داشتم و برایم حرمت قایل می‌شد، اما امروز امیر برای من هیچ ارزش و جایگاه و اعتباری ندارد.

۹.۱۵. درس ۱۱ بیت ۱۳

شبان گشت موسی به کردار نیک چنان چون شنودی بر این خفته رم (ص ۹۵)

نویسنده محترم در شرح بیت شرحی مفصل در خصوص چوپانی حضرت موسی ذکر کرده است و با استشهاده به نظم و نثر فارسی کوشیده است امری بدیهی را اثبات کند. صرف نظر از این نکته با توضیحی که در شرح بیت آمده، به نظر می‌رسد «خفته رم» را نیز مرتبط با شبانی حضرت موسی و بره رمیده دانسته است؛ آنجا که می‌نویسد: «و مراد از «کردار نیک» در شعر ناصر، اشاره به ترحمی است که موسی در حق بره رمیده جدامانده از رمه نشان داد. و آن را به نظم و نثر بسیار کسان یاد کرده‌اند.» (ص ۹۸)

همه آنچه که نویسنده محترم در مورد شبانی حضرت موسی (ع) و بره رمیده و ملاطفت ایشان در حق آن بره گفته شده درست؛ اما آیا واقعا در این بیت منظور این مطالب است؟ نویسنده محترم این موضوع را از کدام قرینه موجود در بیت یا قصیده دریافت کرده‌اند؟ بی‌گمان شعر ناصر خسرو این اندازه بی‌ژرفا و کم بها نیست. ناصر خسرو



در این بیت در مورد تاثیر فعل نیکو سخن می‌گوید و برای تایید سخن خود می‌گوید حضرت موسی به خاطر افعال نیکویش بود که پیامبر شد. بر این اساس «خفته رم» منظور مردم غفلت زده و نا آگاه زمان حضرت موسی (ع) است. بنابر این ناصر خسرو در این بیت می‌گوید: حضرت موسی (ع) به خاطر کارهای نیکویش بود که به عنوان پیامبر بر این مردم نا آگاه غفلت زده انتخاب شد.

۹.۱۶. درس ۱۲ بیت ۱۵

گفتم چو نامشان علما بود حال خوب از دست جهل و فقر چو ایشان رها شدم (ص ۱۰۲)

نویسنده محترم بیت را این گونه معنی کرده است: «پیش خود گفتم چون نامشان دانشمند است و ظاهرشان نیز خوب و آراسته است و اهل صلاح می‌نمایند، من نیز با پیروی از ایشان چو ایشان از دست نادانی و تنگدستی رها خواهم شد.» (ص ۱۰۷)

نویسنده محترم اشاره نکرده‌اند که چگونه از دست تنگدستی رها خواهد شد؟ آیا واقعا حال خوب بودن به معنای ظاهر خوب است؟ اگر اندکی به بیت توجه کنیم می‌بینیم در مصرع اول دو بخش «نام» و «حال» و در مصرع دوم «جهل» و «فقر» وجود دارد. یعنی به نوعی لف و نشری مرتب در بیت قابل درک است؛ پس ناصر خسرو برای خود این گونه استنتاج می‌کند که هم از جهل و هم از فقر نجات می‌یابم. ناصر خسرو در این بیت به صورتی زیرکانه به علمای زمان خود تعریضی می‌زند و می‌گوید اوضاع مادی علمای زمان من خوب است. با این توضیحات معنی بیت این گونه است: با خود گفتم چون علما هستند و اوضاع زندگی آنها مناسب است هم از دست جهل رهایی می‌یابم و هم از دست فقر.

۹.۱۷. درس ۱۲ بیت ۱۹

مکرست بی شمار و ده‌ها مر زمانه را من زو رمیده به مکر و ده‌ها شدم (ص ۱۰۲)

نویسنده بیت را این گونه معنی کرده است: «روزگار را فریب و مکر بیشمار است و من به سبب مکر و فریب‌های آن از او گریختم و نفرت گرفتم.» (ص ۱۰۸)



حرف «به» در این مصراع به معنای «به وسیله»، «با استفاده از» است؛ بنابراین نیازی به توضیح و تفصیل نیست که معنای بیت کاملاً فاسد است. ناصر خسرو در این بیت می‌گوید: چون روزگار مکر و حيله فراوان دارد، من با زیرکی و هوشمندی توانستم از دست مکر و حيله روزگار فرار کنم.

۹.۱۸. درس ۱۲ بیت ۳۲

معروف و ناپدید سها بود بر فلک
من بر زمین کنون به مثال سها شدم (ص ۱۰۲)

نویسنده محترم بیت را این‌گونه معنی کرده است: «بر سپهر یا آسمان ستاره سها بود که گاه به شناخته بودن و گاه ناپدید بودن شهره بوده، اکنون من هم بر روی زمین همانند سها گشته‌ام، و از این روی، گاه پنهانم و گاه آشکار.» (ص ۱۱۳)

نویسنده محترم در شرح بیت نگفته‌اند که ستاره سها در چه زمانی پیدا و در چه هنگامی ناپیداست. آنچه در مورد ستاره سها در شرح بیت آمده است در مورد این ستاره صادق نیست. سها ستاره‌ای است بسیار ریز و خفی در بنات‌النش. (دهخدا، ذیل: سها) این ستاره به سختی قابل رویت است و همیشه در همین حالت ناپیدایی باقی می‌ماند؛ با آنکه بدون چشم مسلح دیده نمی‌شود، اما ستاره‌ای معروف است و در نظم و نثر فارسی حضوری پر رنگ دارد. ناصر خسرو از این ویژگی ستاره سها استفاده کرده و خود را به آن مانند کرده است. با توجه به آنچه ذکر شد، معنای بیت این‌گونه است: همانگونه که ستاره سها ناپیداست اما معروف است، من نیز با آنکه بسیار معروفم و همه من را می‌شناسند اما بر روی زمین ناپیدا هستم. (اشاره دارد به پنهان شدنش از چشم مخالفان)

۹.۱۹. درس ۱۶ بیت ۱۶

نکند با سفها مرد سخن ضایع
نان جو را که دهد زیره کرمانی؟ (ص ۱۴۸)

نویسنده محترم پس از شرح بدیهیاتی چون «نان جوین»، «ضایع»، «زیره کرمانی» و «سفها»، بیت را این‌گونه معنی می‌کند: «انسان با سفیهان سخن (خردمندان) خود را ضایع نمی‌سازد، همچنانکه خورنده نان جو را کسی زیره کرمان نمی‌دهد.» (ص ۱۵۲)

اولین چیزی که در مورد این بیت ذهن مخاطب را به خود مشغول می‌کند این است که با آنکه مصرع دوم وجهی پرسشی دارد، چرا نویسنده محترم آن را خبری معنا کرده است؟ دیگر این که «خورنده نان جو را کسی زیره کرمان نمی‌دهد» چه وجهی دارد؟ نویسنده محترم با ساده انگاری بیت از کنار شرح و توضیح آن گذشته است.



ناصر خسرو در این بیت می‌گوید سخنان من گرانبها هستند و بیان آنها برای اشخاصی که ارزش و لیاقت آنها را ندارند، موجب ضایع شدن آنها می‌شود، همان‌گونه که ریختن زیره بر روی نان جو موجب ضایع شدن آن می‌شود. می‌بینیم، ناصر خسرو با زیرکی سخنان خود به صورت مضمر به زیره مانند می‌کند و گرانبها می‌شمرد. با توجه به این توضیحات، دادن ریزه به نان جو به معنی ریختن زیره بر روی نان جو است. نظیر کاری که امروزه در ریختن کنجد و... بر روی نان انجام می‌شود. در واقع این بیت تکرار مضمون بیت قبل یعنی خواندن قرآن برای گوساله است.

۱۰. نتیجه

با مطالعه و بررسی کتاب «سی‌قصیده ناصر خسرو» می‌توان تعجیل و بی‌توجهی حاکم بر نگارش کتاب را در سطر سطر آن به وضوح مشاهده کرد؛ از این رو لغزش‌ها و اشکالات فراوانی به آن راه یافته است. در این کتاب نویسنده محترم توجهی به آیین نگارش و استفاده درست از علائم نگارشی نداشته است. در ارجاع به دیگر اسناد علمی، نادرست عمل کرده، شیوه مورد استفاده ایشان در هیچ شیوه‌نامه‌ای نیامده است. ضبط بسیاری از ابیات با منبع اصلی و نسخه اساس همخوانی ندارد. اشتباهات و بی‌نظمی‌های تاییبی در آن فراوان است. لغزش‌های معنایی در آن بیش از حد معمول و متداول است. برخی ابیات دشوار و مساله دار ناصر خسرو را شرح نکرده و از کنار آن گذشته است. بنابر این کتاب مورد نظر به طور جدی نیازمند ویرایش و اصلاح ناراستی‌ها است؛ در غیر این صورت این اشکالات و لغزش‌ها بر ارزش علمی این کتاب سایه خواهد انداخت.



منابع

قرآن مجید

امیرایی، آرش (۱۳۹۴) «نقدی بر شرح دیوان ناصر خسرو»، متن‌شناسی ادب فارسی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه اصفهان، سال پنجاه یکم، دوره جدید، سال هفتم شماره چهارم.

امیرایی، آرش (۱۳۹۴) ساغری از دریا، تهران، ارشد سپاهان.

حلبی، علی اصغر (۱۳۹۱) سی قصیده ناصر خسرو، تهران، انتشارات دانشگاه پیام‌نور.

دزفولیان، کاظم (۱۳۸۷) در لفظ دری، تهران، انتشارات طلایه.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷) لغت‌نامه، تهران، موسسه چاپ و انتشارات دانشگاه تهران.

طاهری مبارکه، غلام‌محمد (۱۳۹۲) برگزیده قصاید ناصر خسرو، تهران، انتشارات سمت.

غلامرضایی، محمد (۱۳۸۴) سی قصیده ناصر خسرو، تهران، انتشارات جامی.

محقق، مهدی (۱۳۷۴) تحلیل اشعار ناصر خسرو، تهران، انتشارات دانشگاه تهران.

محقق، مهدی (۱۳۹۲) شرح سی قصیده از حکیم ناصر خسرو قبادیانی، تهران، انتشارات توس.

محمدی، محمدحسین وبرزگر خالقی، محمدرضا (۱۳۹۱) شرح دیوان اشعار حکیم ناصر خسرو قبادیانی، تهران، انتشارات زوآر.

نیکوبخت، ناصر (۱۳۸۵) «نقد و بررسی کتاب شرح دیوان اشعار حکیم ناصر خسرو قبادیانی»، نامه علوم

اسلامی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره ۱۴.

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



Critical review of Thirty-Qasida of Nasir Khusraw

Arash amraei¹

Abstract :

It is essential for students and fans of Persian literature to read and know Persian classical literature and Nasir Khusraw's Diwan one of them. Thirty-Qasida of Nasir Khusraw, therefore, as a fabulous piece of the Diwan is part of a textbook that students of Persian language and literature should study; so there are several books about this topic. One of these books is "Thirty-Qasida of Nasir Khusraw" gathered and written by Ali Asghar Halabi, published by Payame Noor University. Author of this book tried to prepare a textbook that helps students to figure out the lyrics on themselves through many explanations included within the book. Even if it is somehow helpful but surely needs reviews and editions. Since this book is an obligatory resource for many students in Payame Noor University, it is reviewed in this essay and bugs and slips of the textbook including semantic, punctuation, and typographical bugs and incorrect record lines (couplets) are mentioned.

Key words: Nasir Khusraw, review, thirty-Qasida

¹ . Assistant Professor Khorramshahr University of Marine Sciences and Technology. Khorramshahr



سال سوم، شماره ۴، پیاپی ۹، زمستان ۱۳۹۹

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2645-6478

بررسی مجاز مفهومی در زبان گُردی با توجه به اشعار شیرکو بی کس: رویکردی شناختی

دکتر صمد علی آقایی^۱

وحید آقایی^۲

صادق محمدی بلبان آباد^۳

عادل دست گشاده^۴

تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۴/۱۷

تاریخ پذیرش نهایی: ۱۳۹۹/۰۹/۲۵

از ص ۱۳۳ تا ص ۱۵۱

DOR : <https://dorl.net/dor/20.1001.1.26456478.1399.3.4.7.3>

چکیده

در این جستار نگارنده قصد دارد براساس رویکرد شناختی انواع مجازهای مفهومی را در زبان گُردی بررسی نماید. داده‌های پژوهش حاضر، اشعار موجود در کتاب اینک دختری سرزمین من/ است (۲۰۱۱)، سروده شیرکو بی کس شاعر معاصر گُرد می‌باشند. پرسش‌های اصلی پژوهش عبارتند از؛ استفاده از کدام نوع از مجازهای مفهومی در زبان گُردی بیشتر رایج می‌باشد و آیا مجازهای مورد استفاده در زبان گُردی منطبق بر نظریه مجازهای مفهومی در دیدگاه شناختی هستند. پژوهش حاضر با تکیه بر نظریات لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) و کووچش (۲۰۱۰)، به روش کیفی صورت گرفته است و گردآوری داده‌ها به شیوه کتابخانه‌ای می‌باشد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که استفاده از انواع مختلف مجازهای مفهومی در کلام و فرهنگ مردمان گُرد در کنار سایر ساز و کارهای شناختی پدیده‌ای بارز می‌باشد، که در این میان مجازهای «جزء به کل» و «ظرف به جای مظروف»، دارای بیشترین بسامد تکرار هستند. از دیگر دستاوردهای پژوهش می‌توان به این مطلب اشاره کرد که مجازهای به کار رفته در این اشعار و به تبع آن مجازهای روزمره مورد استفاده در زبان گُردی کاملاً منطبق بر نظریه مجازهای مفهومی لیکاف، جانسون و کووچش هستند.

^۱ . دکتری زبان‌شناسی، وزارت آموزش و پرورش آذربایجان غربی، بوکان، ایران. // samadaliagha@gmail.com

^۲ . استادیار گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران (نویسنده مسئول)

^۳ . استادیار (مدعو) گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران

^۴ . استادیار گروه زبان انگلیسی و زبان‌شناسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران

adastgoshadeh@gmail.com



واژه‌های کلیدی: زبان‌شناسی شناختی، معنی‌شناسی شناختی، مجاز مفهومی، زبان کردی، شیرکو بی‌کس.

۱. مقدمه

براساس نظریه معنی‌شناسی شناختی، در مجاز مفهومی (conceptual metonymy) ما از یک مفهوم برای نشان دادن یا دسترسی ذهنی به مفهومی دیگر استفاده می‌کنیم. به بیان دیگر، به جای اشاره مستقیم به عنصر اصلی، دستیابی ذهنی به آن را از راه اشاره به عنصر مرتبط دیگری فراهم می‌کنیم (کووچش (Z. Kovecses)، ۲۰۱۰: ۱۷). به عنوان مثال، وقتی می‌گوییم «دارم شکسپیر می‌خوانم»، شکسپیر به جای اثر او به کار می‌رود و از نویسنده اثر برای دسترسی ذهنی به خود اثر استفاده می‌کنیم (همان).

آثار تحلیلی متعددی در باب مجازهای مفهومی در زبان و ادبیات فارسی از دید زبان‌شناسی شناختی انجام گرفته است که در بخش پیشینه به تعدادی از آنها اشاره خواهد شد، اما به علت عدم انجام پژوهش شناختی در مورد زبان کردی و یا آثار نویسندگان کرد در این زمینه، در این پژوهش به بررسی مجازهای مفهومی در زبان کردی با توجه به شعر بی‌کس (Sh. Bekas) پرداخته خواهد شد. پژوهش حاضر که به صورت توصیفی - تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای انجام می‌شود، شامل پنج بخش اصلی مقدمه، پیشینه تحقیق، چارچوب نظری، روش پژوهش و تحلیل داده‌ها، و نهایتاً نتایج تحقیق می‌باشد. داده‌های پژوهش حاضر، اشعار موجود در کتاب مجموعه شعر اینک دختری سرزمین من است (Ēšta kiçêknîştimanme) (۲۰۱۱) می‌باشند. تحلیل داده‌ها در این پژوهش بر اساس نظریات لیکاف و جانسون (G. Lakoff & M. Johnson) (۱۹۸۰) و کووچش (۲۰۱۰) صورت پذیرفته است.

شیرکو بی‌کس (۱۹۴۰-۲۰۱۳)، از شاعران نامدار در حوزه ادبیات کردی می‌باشد که در نقد، داستان، ترجمه و شعر فعالیت داشته است. بی‌کس، در سال ۱۹۹۸، جایزه کورت توخولسکی (Kurt Tucholsky) را از سوی انجمن قلم سوئد، به عنوان «شاعری در تبعید» دریافت نمود. همچنین نشان پیره‌میرد (Piræmerd)، جایزه شاعر ملی کرد (۲۰۰۱)، از جمله افتخارات این شاعر معاصر می‌باشد. درون‌مایه سروده‌های وی غالباً مسایل اجتماعی است و حاصل تلاشش بالغ بر ۳۸ دیوان و مجموعه شعر و ترجمه آثاری همچون پیرمرد و دریا نوشته ارنست همینگوی و عروسی خون اثر لورکا به زبان کردی است (بی‌کس: ۲۰۱۳). بی‌کس در کتاب /ینک دختری سرزمین من/ است، برخلاف همیشه لب به گلایه از میهن می‌گشاید و بدی‌های میهن را برای میهن بازگو می‌کند. واژه میهن در کل کتاب نوعی مجاز «ظرف به جای مظروف» است و مقصود از میهن، مردمان ساکن در آن هستند. در واقع این اثر، انقلاب درونی شاعر در میان آثارش محسوب می‌شود. بی‌کس به علت اینکه در میان مردم عادی زندگی کرده و از جنس آنها بوده است، از جمله شاعرانی است که پدیده‌های شناختی همچون استعاره‌های مفهومی (conceptual metaphors) و مجاز در آثارش به وفور یافت می‌شوند. در این کتاب، شاعر در خلسه از زبان مفاهیم مجازی همچون کتاب (مجاز از



دانش)، گیسوی زنانه (مجاز از زن)، بلبل (مجاز از شاعر)، پرواز (مجاز از آزادی) و ... لب به سخن می‌گشاید. گاهی به خود می‌آید و بعد از مدتی کوتاه دوباره به خلصه فرو می‌رود و از زبان این مفاهیم روایت را ادامه می‌دهد. اینکه استفاده از کدام نوع از مجازهای مفهومی در زبان کردی بیشتر رایج می‌باشد و آیا مجازهای مورد استفاده در زبان کردی منطبق بر نظریه مجازهای مفهومی در دیدگاه شناختی هستند، پرسش‌های اصلی پژوهش به حساب می‌آیند. با توجه به اینکه مجازهای مفهومی در زبان کردی تاکنون بصورت مدون مورد تحقیق و بررسی قرار نگرفته‌اند، می‌توان جستار حاضر را پژوهشی نوآورانه در نوع خود به حساب آورد.

۲. پیشینه پژوهش

غیرایرانیان بسیاری بر روی نظریه استعاره‌های مفهومی و مجازهای مفهومی کار کرده‌اند، که از جمله مشهورترین آنها می‌توان لیکاف، جانسون، بارسلونا (A. Barcelona) و کووچش را نام برد. لیکاف و جانسون در سال ۱۹۸۰، با انتشار کتاب *استعاره‌هایی که با آنها زندگی می‌کنیم* (*Metaphors We Live By*)، نگاه کلاسیک به استعاره‌های مفهومی و بحث مجاز مفهومی را نیز مطرح کردند. آنها دیدگاه سنتی را به چالش کشیده و معتقد بودند نظام مفهومی هرروزه ما که بر اساس آن فکر می‌کنیم و اعمالمان را انجام می‌دهیم، اساساً ماهیتی استعاری دارد (کووچش، ۲۰۱۰: ۳-۵). آنها در این کتاب بیان می‌کنند که علاوه بر استعاره، مکانیسم مفهومی مرتبطی نیز وجود دارد که برای زبان و تفکر انسان لازم و ضروری است و آن را مجاز مفهومی می‌نامند. به باور آنها مجاز، ماهیتی مفهومی با پایه‌ای کاملاً مجزا و متمایز از استعاره است. کووچش معتقد است که استعاره تنها صنعت بدیعی نیست که در فعالیت‌های شناختی ما نقش مهمی دارد. مجاز نیز به همان اندازه مهم است (همان: ۱۷۱). لیکاف و جانسون با مقایسه دو جمله «تورم همه پس‌انداز ما را به غارت برد» و «ساندویچ ژامبون منتظر صورت‌حسابش است»، تفاوت مجاز را با استعاره مفهومی بیان کرده‌اند. آنها عقیده دارند که تورم در مثال اول برای اشاره به یک انسان استفاده نمی‌شود و ارجاع آن به یک شخص حقیقی نمی‌باشد، بلکه خود تورم، همچون انسانی عمل به غارت بردن پس‌انداز را انجام می‌دهد. اما در مثال دوم ساندویچ ژامبون برای ارجاع به فردی حقیقی که آن را سفارش داده، به کار رفته است و دیگر انسان‌انگاری نمی‌باشد، بلکه مجاز است (۱۹۸۰: ۳۵). بر این اساس در استعاره جاندارپنداری، شیئی غیرانسانی یا مفهومی انتزاعی، شخص پنداشته شده و عملی انسانی را انجام می‌دهد و یا به آن نسبت داده می‌شود. اما در مجاز از چیزی برای اشاره به چیز دیگر استفاده می‌شود. آنها در نهایت به این جمع‌بندی می‌رسند که استعاره، شیوه‌ای برای درک چیزی «با توجه» به چیز دیگر است و نقش اصلی آن «فهمیدن و درک کردن» است. اما مجاز نقش ارجاعی و اشاره‌ای دارد و چیزی «به جای» چیز دیگر به کار می‌رود و نوعی «زمینه‌سازی برای درک و دریافت» را به عهده دارد (همان: ۳۶).

بارسلونا زبان‌شناس دیگری که در زمینه مجاز نظریات متعددی ارائه کرده‌است معتقد است که در مجاز، مبدأ ساختار مفهومی خود را بر ساختار مفهومی مقصد فرافکنی می‌کند، نه با تناظر نظام‌مند این دو حوزه، بلکه با پیش



زمینه‌سازی مبدأ و پس‌زمینه‌سازی مقصد (۲۰۰۲: ۲۲۶). طبق نظر او، مجاز فعالیتی ذهنی است که برای نظام مفهومی بشر، حتی شاید نسبت به استعاره نیز اساسی‌تر باشد. بارسلونا پا را از این فراتر گذاشته و استدلال می‌کند که هر نگاشت استعاری یک نگاشت مجازی اولیه را در پیش‌فرض خود دارد. وی این نکته را مطرح می‌کند اگر بپذیریم که استعاره‌های پیچیده از استعاره‌های اولیه به وجود می‌آیند و اگر این ادعا که استعاره‌های اولیه دارای پایه‌های مجازی هستند درست باشد، در نهایت می‌توان گفت که استعاره نهایتاً توسط مجاز برانگیخته می‌شود (همان).

زبان‌شناس دیگری که در مورد مجاز مفهومی نظریات متعددی دارد و به نوعی جمع‌بندی نظریات مرتبط به مجازهای مفهومی را در کتاب مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره (۲۰۱۰) بیان کرده است کووچش می‌باشد. او در این کتاب از سویی به تمایزهای بین استعاره و مجاز پرداخته و از سوی دیگر انواع مجازهای مفهومی در ادبیات و در کلام روزمره را دسته‌بندی کرده است. کووچش (۲۰۱۰: ۱۷۵-۱۷۱)، اظهار می‌دارد که تفاوت مجاز و استعاره در تعداد حوزه‌هایی است که نگاشت در آن روی می‌دهد. در استعاره دو حوزه ذهنی مبدأ و مقصد روی هم نگاشت می‌شوند، اما در مجاز یک حوزه ذهنی وجود دارد که دو عبارت یا دو عنصر در آن حوزه، طی روابط مختلفی که با هم دارند به هم مرتبط می‌شوند.

تعدادی پژوهش در مورد مجازهای مفهومی هم، به شکل مقاله و پایان‌نامه در زبان فارسی صورت پذیرفته‌اند که به سه نمونه از آنها اشاره می‌کنیم. «مطالعه مجاز از منظر زبان‌شناختی در خسرو و شیرین نظامی گنجوی» (۱۳۹۵)؛ کاری پژوهشی توسط ادیب‌پویا می‌باشد که در آن به تجزیه و تحلیل ابیات منظومه خسرو و شیرین نظامی و بررسی انواع مجاز مرسل از نظر شناختی می‌پردازد. وی در این پژوهش روابط جانشینی استعاره و همنشینی مجاز واژگان را در چهارچوب نظری سوسور بررسی می‌کند و به این نتیجه دست می‌یابد که مجاز اغلب در کنار استعاره به کار می‌رود و گاه با استعاره اشتباه می‌شود و در پایان پژوهش یادآور می‌شود که مجاز فرایندی شناختی و زبانی است که تنها شامل یک دامنه فکری است که به ارتباط بین نهادها در یک دامنه یکسان می‌پردازد و در آن از یک چیز متفاوت برای اطلاق به چیزی دیگر استفاده می‌شود که این دو به نحوی ارتباط نزدیکی با هم دارند ولی این ارتباط شامل مقایسه نمی‌شود.

«استعاره و مجاز در گونه زبانی رسانه‌های اقتصادی: رویکردی پیکره‌بنیاد» (۱۳۹۵)، به بررسی نقش و اهمیت استعاره و مجاز در رسانه‌های فارسی‌زبان می‌پردازد. بامشادی و دیگران در این مقاله پژوهشی با انتخاب عناوین خبری سال ۱۳۹۴ از روزنامه‌های دنیای اقتصاد و خبرگزاری «باشگاه خبرنگاران جوان» و سایت «امروز آنلاین» به عنوان داده‌های پژوهشی، به بررسی استعاره و مجاز در گفتمان اقتصادی این خبرگزاری‌ها پرداخته‌اند. در پایان به این نتیجه رسیده‌اند که استعاره‌های مفهومی و مجازها نقش پررنگی در تیتیر و متن اخبار اقتصادی دارند. آنها با بر شمردن «اقتصاد یک موجود زنده است»، «اقتصاد انسان است»، «اقتصاد یک ظرف است»، «اقتصاد ماده/ شیئی



است» و ... نقش انواع استعاره‌های جاندارپنداری، ظرف، مادی، جهت‌ی و ... را در عناوین و متون خبری این رسانه‌ها تحلیل کرده‌اند.

«تحلیل انتقادی شناختی مجاز در سرخط‌های انتخاباتی روزنامه‌های ایران» (۱۳۹۷)، کار پژوهشی دیگری است که در قالب مقاله نگاشته شده است و به بررسی رابطه میان ایدئولوژی سیاسی در گفتمان رسانه‌ای و مجاز مفهومی در سرخط روزنامه‌های ایران می‌پردازد. پورا بر اهییم در این پژوهش به تحلیل انتقادی شناختی مجاز در شعارهای تبلیغاتی پرداخته و انواع مجازهای مفهومی به کار رفته در آنها را در دو گروه روزنامه‌های اصلاح‌طلب و اصول‌گرا بررسی می‌کند. اینکه سه نوع مجاز کل به جای جزء و دو نوع مجاز جزء به جای کل، با نقش برجسته‌سازی و گسترش به کار رفته‌اند، از نتایج پژوهش وی می‌باشد.

۳. چارچوب نظری پژوهش

۱.۳ مجاز از دیدگاه شناختی

در زبان‌شناسی شناختی، مجاز به حوزه زبانی محدود نیست و زندگی روزمره، از جمله حوزه اندیشه و عمل را در بر می‌گیرد (لیکاف و جانسون، ۱۹۸۰). در مثال روزمره «همبرگر به منتظر صورت‌حسابه»، برای ارجاع به شخصی که ساندویچ را سفارش داده از خود ساندویچ استفاده شده است که این دو عبارت به نوعی با هم در ارتباطند (لیکاف و جانسون، ۲۰۰۳: ۳۶). همان‌طور که در این مثال مشاهده می‌شود، برای درک جمله بالا ما نیاز به درک ارتباطاتی در ذهن و تفکر خود هستیم.

لیکاف و ترنر (M. Turner) (۱۹۸۹) در معنی‌شناسی شناختی جزء دیگری را به دیدگاه مجاز اضافه می‌کنند. آنها بیان می‌کنند که مجاز برخلاف استعاره، نگاشت بین حوزه‌ای نیست، بلکه این نگاشت در یک حوزه اتفاق می‌افتد. دلیل اینکه در مجاز یک مفهوم اجازه دارد تا به مفهوم دیگری اشاره کند این است که هر دو مفهوم در یک حوزه قرار دارند و این مطلب تبیین می‌کند که چرا رابطه مجازی بر پایه مجاورت مفهومی قرار دارد. پس می‌توان نتیجه گرفت؛ مجاز، نگاشتی مفهومی است که در آن یک حوزه تجربی (مقصد) تا حدودی از طریق حوزه تجربی دیگر (مبدأ یا وسیله) درک می‌شود؛ هر دوی این حوزه‌ها دارای قلمرو تجربی مشترک هستند و این نگاشت مجازی، به فعال شدن ذهنی حوزه مقصد می‌انجامد (کووچش و رادن (G. Raden)، ۱۹۹۸: ۷۸-۸۰). به این نمونه‌ها دقت کنید: «چهره زیبایی است؛ چهره برای فرد»، «همبرگر به منتظر صورت‌حسابه؛ کالای مصرف شده برای مصرف‌کننده»، «در این دانشگاه مغزهای زیادی هست؛ عضو بدن برای فرد»، «یک توپوتا می‌خرم؛ تولیدکننده برای محصول»، «با شانه‌های لوزان راه می‌رفت؛ اندام افتاده به سمت پایین برای غم که همان مجاز معلول برای علت است»، و «چهره‌اش را در هم کشید؛ حالت افتاده ماهیچه‌های چهره برای غم که همان مجاز معلول برای علت است». در اینجا چهار نمونه اول از کتاب لیکاف و جانسون (۱۹۸۰: فصل ۸) آورده شده و دو نمونه آخر از بارسلونا (۲۰۰۲) است. در تمام این موارد نگاشت در یک حوزه مشترک صورت می‌گیرد. برای مثال، در نمونه ۱ حوزه افراد شامل زیرحوزه چهره و خود



فرد است. در نمونه ۲، حوزه شامل، رستوران است که مشتری و غذا را به عنوان اجزاء در بر می‌گیرد؛ در نمونه ۳، حوزه فرد، کل است که شامل مغز به عنوان جزء می‌شود؛ مغز در جای خود توانایی‌های فکری خاصی را در ارتباط با خود دارد. در نمونه ۴، حوزه مشترک، حوزه تولید است که تولیدکننده و محصول، اعضای آن هستند و در نمونه های ۵ و ۶ حوزه مشترک، احساس غم است که به عنوان اجزای خود شامل احساسات به عنوان علت و معلول‌هایش می‌شود (بارسلونا، ۲۰۰۲).

البته بایستی توجه داشت که جزئی که انتخاب می‌شود گاهی تعیین‌کننده است و این بخش، انتخابی است که مشخص می‌کند کانون توجه ما کدامیک از جنبه‌های کل بوده است (همان). مثلاً در جمله «برای تکمیل این پروژه به تعدادی مغز نیاز داریم»، مغز جزئی از کل است و مجاز شمرده می‌شود زیرا «مغز» به جای «فرد» به کار رفته است. اما فردی که باهوش باشد (مرتبط با جزء مغز) نه فردی مثلاً قوی (مرتبط با جزء بازو)، یا فردی مثلاً مشهور (مرتبط با جزء چهره)، یا فرد بانفوذ (مرتبط با جزء مهره) و غیره. پس در این مثال از جزء مغز به جای فرد استفاده شده است، چراکه جزء مغز می‌تواند «کل» مطلوب ما را که فردی باهوش است و با مغز ارتباط دارد، مشخص سازد. از این رو می‌توان گفت که یک مزیت مجاز نسبت به استعاره همین استفاده از عبارتی خاص است که با آن می‌توانیم بطور خاص بر یک ویژگی منحصر به فرد تمرکز کنیم و علاوه بر جانشینی عبارتی به جای عبارت دیگر، به خواست خود نیز اشاره کنیم. مجازهای عمومی که در گفتگو استفاده می‌کنیم نیز این ویژگی را دارند و فقط خاص ادبیات نیستند. مجاز «چهره به جای شخص» نمونه بارز استفاده روزمره است. وقتی کسی از ما بخواهد عکسی از پسرمان را به او نشان بدهیم، عکس چهره‌اش را نشان می‌دهیم، چراکه درک ما از افراد و شناسایی آنها بر اساس چهره است.

۲.۳ انواع مجازهای مفهومی

یکی از بارزترین انواع مجاز، که در اشعار بی‌کس نیز نمود فراوان دارد «مجاز جزء به جای کل» است. در این مجاز اجزای زیادی وجود دارند که می‌توانند به جای کل قرار بگیرند. به عنوان مثال در اشعار بی‌کس و در شعر «قلم»؛ شاعر با بیان «دل آرام نیستم، سر آرام نیستم، روح آرام نیستم...»، آوردن اجزاء دل، سر و روح، مجاز از تمام وجود شاعر است که آرامش درونی و اطمینان قلب ندارد. غیر از مجاز «جزء به جای کل» که با ذکر مثال توضیح داده شد، انواع دیگری از مجاز مفهومی وجود دارد که در اینجا به شرح آنها با ذکر مثال‌هایی از لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) می‌پردازیم.

- مجاز «کل به جای جزء»؛ برخلاف نوع اول این بار کل را بیان می‌کنیم و قسمتی از کل مورد نظر ماست. به عنوان مثال در جمله «جورج خیلی زود مطالب را می‌گیرد» منظور از «جورج» در واقع «مغز جورج» است.

- مجاز «ظرف به جای مظروف»؛ این نوع از مجاز در اشعار بی‌کس بسامد فراوانی دارد که در آن از ظرف به جای مواد، افراد، ساکنین و در کل محتویات درون آن استفاده شده است. بطور مثال در عبارت «کوچه‌های گرسنه محله ما» مراد از به کار بردن ظرف «کوچه‌های گرسنه» همان «مردم گرسنه داخل کوچه‌ها» هستند که مظروفند.



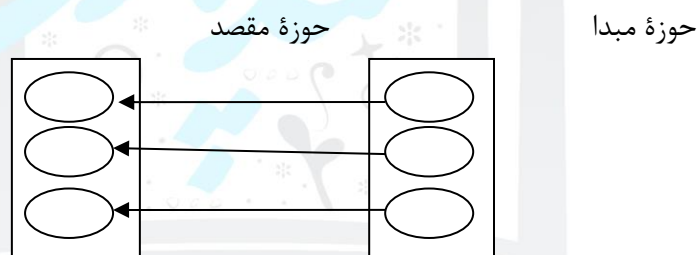
- مجاز «شیئی به جای کاربر»؛ در مثال «اتوبوس‌ها در اعتصابند»، رانندگان اتوبوس‌ها منظور نظرند.
 - مجاز «مسئول به جای مأمور»؛ هنگامی که ارتش تحت فرماندهی ناپلئون شکست خورد، گفته شده بود: «ناپلئون در نبرد واترلو شکست خورد.»
 - مجاز «محل کار (مکان) به جای مسئول (نهاد)»؛ در جمله «مجلس سنا معتقد است»، نمایندگان مجلس سنا در واقع معتقدند نه مکان فیزیکی که آنها در آن نشسته‌اند.
 - مجاز «پدیدآورنده به جای محصول»؛ این مجاز در مکالمات روزمره کاربرد فراوان دارد. به عنوان مثال در «من به تو یوتا خریدم»، ماشینی از شرکت تو یوتا خریده شده است.
 - مجاز «ابزار به جای عمل»؛ در جمله «She shampooed her hair»، او با شامپو سرش را شسته است.
 - مجاز «معلول به جای علت»؛ در عبارت «It was a slow road»، درواقع ماشین در جاده کند حرکت کرده نه اینکه جاده کند باشد.
- انقسام دیگری از مجاز نیز وجود دارند که همگی نشان می‌دهند، اندیشه و عمل ما به طور نظام‌مند از این مکان‌ها، رویدادها و اجزا در ذهن تجربیاتی دارند و مفاهیم مجازی اندیشه، عملکرد و نگرش ما را به صورت صریح‌تر و آشکارتر از مفاهیم استعاره‌ای نشان می‌دهند. کووچش در مورد مجازهای مفهومی مربوط به حوزه احساس، آنها را به دو دسته کلی تقسیم می‌کند، که در این پژوهش نیز موارد فراوانی از آنها وجود دارد. این دو دسته شامل؛ الف) علت احساس به جای احساس و ب) اثر احساس به جای احساس می‌باشند. به نظر او نوع دوم متداول‌تر و پربسامدتر می‌باشد. برای مثال در حوزه «اثر احساس به جای خود احساس» نمونه‌های رایج و معمول زیادی قابل ذکرند.
- گرمای بدن به جای خشم؛ «او قرمز شد»
 - کاهش دمای بدن به جای ترس؛ «عرق سردی تمام وجودم را فرا گرفت»
 - حالت صورت به جای ناراحتی؛ «سگرمه‌هاش تو همه»
 - فرار به جای ترس؛ «وقتی جلوتر آمد پا به فرار گذاشتم» و مثال‌های فراوان دیگر که در کلام روزمره امری رایج و پرکاربرد به شمار می‌روند (۲۰۱۰: ۱۷۳-۱۷۱).
- کووچش همه این مثال‌ها و این دو حوزه کلی را به سه دلیل کلی ربط می‌دهد؛ اول اینکه یا پاسخ فیزیولوژیکی هستند، مانند گرم شدن در هنگام عصبانیت و سرد شدن در هنگام ترس، دوم اینکه یا پاسخ رفتاری‌اند، مانند سینه سپر کردن برای نشان دادن غرور و شجاعت، و فرار به جای ترس، و سوم اینکه یا پاسخ چهره‌ای هستند، مانند نگاه حاکی از عشق و حالت صورت به جای غم. برای درک بهتر این سه گونه پاسخ، مثال دیگری را به کار می‌بریم. مجازهای مفهومی خوشحالی می‌تواند به سه صورت بیان شوند؛ پایکوبی کردن به نشانه خوشحالی که پاسخی رفتاری است، تندتند زدن ضربان قلب به هنگام خوشحالی که پاسخی فیزیولوژیکی است و برق زدن چشمان یا گر گرفتن صورت به هنگام خوشحالی که پاسخ‌های چهره‌ای هستند (همان: ۱۷۳-۱۷۵).

۳.۳ تفاوت میان مجاز و استعاره

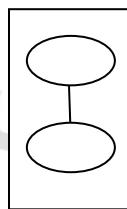
تفاوت مهم استعاره و مجاز در این است که مجاز به رابطه میان دو حوزه ربطی ندارد و در واقع رابطه دو مقوله درون یک حوزه است. به همین دلیل، رابطه مجازی بر اساس قرابت (proximity) یا مجاورت است. دو مقوله مطرح در مجاز فقط در یک حوزه به همدیگر دسترسی دارند، اما در استعاره در دو حوزه، رابطه نگاشت وجود دارد (لیکاف و ترنر، ۱۹۸۹).

هیدالگو داوینینگ و کرالویچ (L. Hildago-Downing & B. Kraljevic) (۲۰۱۳: ۱۵۹) تفاوت‌های میان استعاره و مجاز را که در معنی‌شناسی شناختی هر دو مدل‌های شناختی دوحوزه‌ای هستند، بطور خلاصه این‌گونه جمع‌بندی کرده‌اند:

- در استعاره، نگاشت میان دو حوزه مفهومی رخ می‌دهد و در مجاز در یک حوزه.
- در مجاز رابطه میان مقصد و مبدا از نوع جایگزینی است ولی در استعاره از نوع شباهت است.
- در استعاره، کل مبدا و ساختار طرحواره‌ای آن بر مقصد نگاشت می‌شود، ولی در مجاز تنها یک پدیده به جای پدیده‌ای دیگر مورد ارجاع قرار می‌گیرد.
- در مجاز نگاشت مبدا بر مقصد مستلزم برجسته‌سازی یک حوزه یا زیرحوزه بر دیگری است. شکل زیر تفاوت استعاره و مجاز را نشان می‌دهد:



۳-۱ نگاشت در استعاره



۳-۲ نگاشت (مجاورت) در مجاز



۴. روش پژوهش و تحلیل داده‌ها

داده‌های پژوهش حاضر، کتاب مجموعه شعر / اینک دختری سرزمین من / است (۲۰۱۱) می‌باشد. داده‌ها در این پژوهش با استفاده از روش تحلیل محتوای کیفی و تکنیک‌های علمی تشخیص استعاره مفهومی و مجاز استخراج می‌شوند. این روش‌های تشخیص استعاره عبارت‌اند از: گسترش (extending)، تفصیل (elaboration)، پرسش (questioning) و تلفیق (combining). کووچش (۲۰۱۰: ۵۵-۵۳)، با بیان چهار روش مذکور بیان می‌کند که لیکاف، ترنر و گیبز (R. Gibbz)، معتقدند که شاعران برای خلق زبان غیر قراردادی از زبان و تفکر روزمره این شیوه‌ها را به کار می‌برند. سپس براساس نظریه استعاره‌های مفهومی لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) و نظریات کووچش (۲۰۱۰) در مورد مجازهای مفهومی، این داده‌ها تحلیل خواهند شد. ملاک انتخاب این اشعار که به زبان کردی هستند، دارا بودن مفاهیم مجازی بوده‌است، این پژوهش به شیوه توصیفی-تحلیلی و بر پایه مطالعات کتابخانه‌ای صورت می‌گیرد. شعر بی کس به واسطه اینکه او شاعری مردمی و از جنس آنها بوده است، به زبان روزمره نزدیک است و چون کلام روزمره در زبان کردی سرشار از استعاره‌ها و مجازهای مخصوصاً برخاسته از طبیعت است، قطعاً نکات فراوانی در مورد مجازهای مفهومی را می‌توان در این اشعار یافت، که در زیر به ذکر آنها می‌پردازیم.

dæmekæ baxæwaneki turæman le pæyda buwæ, næ gulê næ dare næ mæle, be «
»agabun çon hatuwæw, ke kerduyæti bæ baxæwan!

«مدتی مدید است که باغبانی عبوس سررسیده، نه گلی، نه درختی، نه پرنده‌ای، خبر ندارند که چگونه پیدایش شده! چه کسی او را باغبان باغچه کرده است؟!»

- در زبان کردی (و البته فارسی) گوینده بعد از چند بار آوردن واژه «نه» همراه با چند عبارت و فعل منفی، در واقع حذف یک مجموعه بزرگ را مد نظر دارد. عبارات گل، درخت و پرنده در این مجموعه شعری اجزا و ساکنان باغچه هستند و به کار بردن تک تک آنها مراد از کل باغچه می‌باشد. در معنای روساختی منظور این است که هیچکدام از ساکنان باغچه از آمدن و باغبان شدن او خبر ندارند و در معنای زیرساختی منظور این است که کل مردم عراق گرد و شیع و سنی از رئیس جمهور شدن صدام حسین بی‌خبر بوده و آنها با رأی خود، او را حاکم عراق نکرده‌اند. (اشاره به کودتای او که عامل رئیس‌جمهور شدنش بود نه خواست ساکنین عراق) بنابراین در واقع مجاز جزء به کل استفاده شده است.

» bæyanyan zu peş baw peş kaziwæ, bæ r læ niştəman xoy, læ xæw hæləsi«

«بامدادان خیلی زودتر از نسیم و طلوع، پیش از خود میهن از خواب برمی‌خیزی»

- باز هم به مانند مثال بالا در اکثر زبان‌های دنیا و از جمله زبان کردی، شاعر با نام بردن از جزء، کل را طلب می‌کند. در واقع با نام بردن از نسیم و طلوع و میهن در واقع می‌خواهد بر زود بیدار شدن بلبل تأکید کند. و پیش از نسیم و طلوع و میهن بیدار شدن یعنی پیش از همه باغچه بیدار می‌شود.

»kæ wəlat bu bæ çætəwli hæfæşæw çi dærgayæ ley daxəsti«



«آن گاه که مملکت به راهزنان تهدید تبدیل شد و همه درها را به رویت بست»

- در بر روی کسی بستن مجاز از ناامید کردن کسی است و در واقع نوعی پاسخ رفتاری برای ناامید کردن به حساب می‌آید.

» dæs ?ægeřəm bæ naw dālma, ræhəm bæ hæsti, xom nakæm«

«دست در داخلِ قلبم می‌گردانم، به احساس خود رحم نمی‌کنم»

- دست در داخل چیزی گرداندن پاسخ رفتاری برای مجاز مفهومی جستجو می‌باشد و شاعر حسش را جستجو می‌کند.

mæn tæmænəm nozdæ momæw læw nozdæyæ, fuy ništəman, se čwareki heštəwæ «

» bo šæwqi bəzæw pekənin

«من عمرم نوزده شمع است، از آن نوزده فووت، میهن، سه چهار تایی آنها را باقی گذاشته است برای شوق تبسم و خنده!»

- نوزده شمع عمر داشتن در واقع نوزده سال عمر داشتن است و هر شمع به نشانه یک سال در تجربه و زندگی ما شکل گرفته است و نوعی مجاز شیئی به جای رویداد یا کنش (نشای کنش) به حساب می‌آید.

- کووچش (۲۰۱۰: ۱۰۸) معتقد است، «لبخند، عادی‌ترین نشانه خوشحالی است» و در اینجا نیز عبارت شوق تبسم و خنده نشانگر خوشحالی می‌باشند که در واقع بارزترین پاسخ چهره‌ای در مجاز مفهومی خوشحالی است.

hærdu hær xəšæxəšman de, hærdukišman læbærxowæw lætərsi čawi tarmayi žer «

» sebæri pænayekda, tuřaw bezar hær bolæmande!

«هر دو تا مان دزدکی از ترس چشمان شب، در سایه پناهگاهی عصبی و بیزار غر و لند می‌کنیم!»

- «غر و لند کردن» پاسخ رفتاری در مجاز مفهومی ناراضایتی و گلایه‌مندی است. یعنی وقتی که ما ناراضی هستیم، اولین عکس‌العمل رفتاری که نشان می‌دهیم غر و لند کردن است.

?æm katæt baš, mæn nawəm ?ædalætæ! læsær zæminčaweki xodaw dəsteki xəwam«

»

«روز بخیر! اسم من «عدالت» است! در روی زمین چشمی از خدا و دستی از خدایم»

- شاعر در این قسمت با استفاده از فن گسترش، استعاره «عدالت، خود خداست» را آفریده است. اما هم‌زمان چشم و دست که از اعضای بدن هستند را به کار برده که مجاز جزء به کل است.

hæmu šæwe bæ čərpakæy xomæwæ ?æmbæstnæwæ, pəlastærekiš ?ædæn læ «

» dəməm

«هر شب مرا به تخت خواب خود می‌بندند و پلاستری هم بر لب‌هایم می‌زنند»



- پلاستر بر لب زدن مجاز از مجبور به سکوت کردن است و در واقع این رفتار مجاز مفهومی سکوت را به تصویر می‌کشد.

» ?æmæ diroki dæsælati særzæminæw boni dæmi dærokani ?æm řožgaræ«

«این حکایت، حکایت سرزمین و بوی دهان دروغ‌های این روزگار!»

- مجاز ظرف به جای مظلوف بوده و روزگار جانشین مردم این روزگار است و مقصود از دروغ‌های این روزگار، دروغ‌های مردم این روزگار است.

řawæstawəm, bælam čawəm kæwtotæ naw ?æw jamæwæ kæ žəneki dærozækær «
læbær pey xoyda daynawæw nawbænawe zəringæyek læ naw jamækæy hæł ?æsew
» leræšæwæ lægæl ?æwda čawi mniš da ?æčlæke!

«ایستاده‌ام، اما چشم‌هایم به داخل کاسه‌ای افتاده است که پیرزنی گدا در مقابل خود گذاشته و گه‌گاه صدای درنگی از کاسه بلند می‌شود و از اینجا هم به همراه او پلک‌های من هم یگه می‌خورد!»

- یگه خوردن پلک‌ها با هر بار بلند شدن صدا از کاسه نوعی واکنش یا پاسخ بیولوژیکی و نشان دادن نوعی ترس و وحشت‌زدگی است.

šæw baš! mən nawəm kərası žənanæyæ! ?æwæy ništəman pey šærmæ bikatæ bæri «
» xoy, mənəm

«شب بخیر! اسم من پیرهن زنانه است. آنچه میهن، شرم دارد بر تن خود بپوشاند، منم!»

- اینکه میهن همچون انسانی لباس بپوشد، استعارهٔ جاندارپنداریست، اما در این شعر مجاز «لباس به جای شخص» به کار رفته است و در واقع لباس زنانه، همان زن و جنس مؤنث است که لب به گلایه و اعتراض گشوده است.

mən meyinæm! mən særapa hæmu jæstæm læ gunahu pərsiyari ruti hæram «
pekhatuwæ! læ yækæm roži bunmæwæ bærdi řæjəm læ qomatmæwæ pečrawæw
» ?ækat! ništəman təfəm le

«من مادینه‌ام! من سراپا تمام تنم از گناه و پرسش عریانِ حرام بوجود آمده است! از همان روز خلقتم سنگ رجم به قنداقم بسته شده است و میهن به رویم تُف می‌اندازد!»

- سنگ رجم و تف انداختن به روی کسی، واکنش‌های رفتاری به نشانهٔ طرد کردن کسی است. در واقع این مجاز می‌تواند اشاره به همان شرمندگی پدران از دختردار شدن و زنده به گور کردن نوزاد دختر در عصر جاهلیت باشد.

čændin salæ zindanim, næ hætaŋ ?ætŋane særdanəm bəkaw næ ba ?æhele bæčmæ «
» dærew řegæš nada bæ hič še're ŋan ?awaze kæ benæ lam

«(گیسوی زن) چندین سال است در زندانم! نه آفتاب اجازه دارد به ملاقاتم بیاید و نه باد می‌گذارد بیرون بروم

و نه اجازه می‌دهد هیچ شعر یا ترانه‌ای پیشم بیایند»



- اینکه آفتاب اجازه ملاقات موی سر را نداشته باشد و موی سر در زندان باشد، مجاز از حجاب است.

» læsær bærtærin lutkæ bæ bæ čawi mezærækani danyawæ bisutene«

«تا در بالای بلندترین قله کوه در مقابل چشمان تمام عمامه‌های دنیا آن را بسوزاند!»

- دو مجاز در این قسمت وجود دارد؛ اول اینکه در مقابل چشمان عمامه کسی مقصود همان در مقابل خود فرد معمّم است و مجاز جزء به کل است. دوم اینکه مجاز لباس به جای شخص در عبارت «عمامه‌های دنیا» که مقصود پوشندگان آن یعنی ملایان و حاکمان دینی هستند.

»hær dæwene bu læ særmæwæ ta kolæmæsti pem«

«همین دیروز بود از سر تا انگشت پایم ...»

- سر تا انگشت پا مانند سر تا پا، مجاز از کل بدن می‌باشد.

» gær tæmašat... gær fərinu gæroy xotu særu mæli xot nægoři!«

«گر نگاهت ... گر پرواز و سر و گردن و گلویت را تغییر ندهی!»

- نگاه وسیله بصیرت و نگرش است و جانشین خود نگرش شده است و مجاز است. (اگر دیدگاهت را عوض نکنی)
- در عبارت «گر گلویت را تغییر ندهی» نیز مکان تولید صدا و کلام به جای خود کلام آمده است و مجاز می‌باشد.
(اگر کلام و سخنت را تغییر ندهی)

»rožat baš, mæn nawæm šæ'ræ! xælki ?æm zəmani kordiyæm! rože lægæl se čwar «
čiroku čænd šanonamæyeku yek du řomanu čænd sətuneki řožnamæwanida čoiyn bo
» lay ništəman

«روزت بخیر، اسم من شعر است! اهل این زبان گردی هستم! روزی به همراه سه چهار قصه و چند نمایشنامه و یک دو رمان و چندین ستون روزنامه، با هم به دیدار میهن رفتیم»

- سه چهار قصه و چند نمایشنامه و یک دو رمان و چندین ستون روزنامه مجاز از آثار شاعر می‌باشد.

»kæ wæxtekiš ništəman bæ šæw ?ænwe lægærmæy xæwda pænjamori pe ?ækæn«

«و شب هنگام که میهن می‌خوابد و در خواب سنگین است، مهر انگشتانش را بر کاغذ می‌زنند»

- خواب مفهومی انتزاعیست و نمی‌تواند وزن داشته باشد اما اینجا شاعر با فن گسترش استعاره مادی خلق کرده و خواب را به مثابه جسمی سنگین نمایانده است که مجاز از غفلت و بدون خبر بودن است.

»čirokeki kortæbənæy surfiliš kæ ta ?æw kataæ hærlæ pišwardnæwæda bu, bu bæ «
»pəškow bæ řoy ništəmanda hæłšaxaw

«یک قصه کوتاه بدقواره هم که تا آن وقت از خشم مدام لب‌هایش را می‌جوید، اخگر شد و در مقابل میهن قد

علم کرد.»

مجموعه‌ای از مجازها همچون؛ لب خود را جویدن که یکی از واکنش‌های رفتاری در مجاز مفهومی خشم می‌باشد.



- اخگر شدن به معنای قرمز شدن نیز یکی از واکنش‌های بیولوژیکی در مجاز اثر احساس به جای احساس است.
- قد علم کردن مجاز جزء به کل است و تمکین نکردن و کلاً در برابر کسی ایستادن برای مقابله است.

«lerædabu ništəman tuřæbu, dəmi kæfi kərd»

«اینجا بود که میهن عصبانی شد و دهانش کف کرد»

- کف کردن دهان نیز از واکنش‌های بیولوژیکی در مجاز مفهومی خشم می‌باشد.

«mən hændə jar kæ ?æw pem ?ænuset dələm ?ækæwetæ xorpe xorpe»

«حتی خود من (قلم) گاهگاهی که او با من می‌نویسد، دلم بشدت به تپش می‌افتد.»

- دل به تپش افتادن، واکنش بیولوژیکی به مجاز مفهومی ترس است.

«læ gežaweki ... mælada, læ zəryaneki fətwada, sər pəřandən læ tekərdəni pərdaxe
?aw suktərə. læ gəre dani qəytani qondæræyæk ?asantəra! læ bəřyari səřinæwəy
wəşæyækiş xeratərə! ?axər sər bəřin læ naw ?əm hikayəti yədranəda læ həlpəçřini
»səri botleki badæ řæhəttərə»

«در گرداب ... ملا، در طوفان فتوا، سر پرانیدن از ریختن لیوانی آب آسان‌تر است. از گره زدن بند کفش سهل‌تر است. از فرمان پاک کردن یک کلمه سریع‌تر است. زیرا سر بریدن در میان این حکایت‌های ظلم از باز کردن سر یک بطری راحت‌تر است!»

- عبارت «گردن زدن» و «سر بریدن»، مجاز از کشتن هستند چراکه این دو قسمت از اجزاء مهم بدن هستند که قطع و بریدن آنها نابودی کل بدن را در پی دارد. تأکید بر آن دو از مزیت‌های مجاز نسبت به استعاره است.

- ریختن لیوان آب، گره زدن کفش و باز کردن سر بطری هم نشان از کار آسان انجام دادن می‌باشد.

«polæ golî çaw bæ fərmesk, řæwæ ?æspi mandu hawaryan lekərdum»

«گل‌های اشک در چشم، اسبهای خسته به رویم فریاد کشیدند!»

- اشک همچون گلی در چشم است و اشک در چشم بودن واکنشی بیولوژیکی و چهره‌ای در مجاز مفهومی غم و ناراحتی به شمار می‌آید.

- فریاد کشیدن هم همان گونه که قبلاً بحث شد واکنش بارز رفتاری در مجاز مفهومی خشم و درد است.

«newi mən qælæmæw nukeki sərbəstəm həyə»

«اسم من قلم است و نکی مستقل دارم»

- مجاز جزء به کل بوده و نک مستقل داشتن مجاز از آزاد بودن و عدم وابستگی به هیچ گروه و حزبی است. (عبارت قلم تیزی دارد هم همین مجاز است و صاحب قلم را منتقد خوبی خطاب می‌کند).



ništəman ?avərozi kərdəbum, bælam dəli ?əw kəčə dəldəy dam. ništəman bæ «
tənhə hær řabərdoy həbu wəli ?əw kəčə hatu læ naw dəstəkanida dahatoy bo
» henam!

«میهن مرا طرد کرده بود، اما قلبِ آن دختر مرا پناه داد. میهن تنها صاحبِ گذشته بود، ولی این دختر آمد و در میانِ دست‌هایش آینده را برای من آورد»

- در بحث مجاز، لیکاف و جانسون اعتقاد داشتند مجاز از آن جهت مزیت دارد که می‌توانی با انتخاب جزئی خاص از کل بر یک ویژگی خاص هم تأکید داشته باشی. به عنوان مثال اگر بگویی به یک «مغز جدید در شرکتمان نیاز داریم» مقصود یک نفر است اما نفری که باهوش است و مغز خوبی دارد! در اینجا هم قلب مرکز احساسات و عشق است و در واقع وقتی می‌گوییم قلب کسی ما را پناه داده است یعنی او ما را پناه داده است اما اویی که قلبی دوست‌داشتنی و عاشقانه دارد.

- آینده مجاز جزء به کل است و درواقع آینده در اکثر این اشعار همان امید به آینده که جزئی از آن است می‌باشد. در میان دست‌هایش به معنای در آغوشش است. آغوش کل و دو دست بخشی از آغوش هستند.

læ dway nasini ?əw kəčə læ həžari xom pərsi, ?esta čoni! wæk naneki betaqæt «
»zərdəxənəyək gərtiw wəti:

«بعد از شناختن آن دختر، از فقرِ خود پرسیدم: اکنون چگونه‌ای؟! همچون نانی بی‌طاقت، تبسمی نمود و گفت»
- در عبارت فقر تبسم کرد، مجاز مفهومی خوشحالی وجود دارد. به عقیده کووچش (۲۰۱۰: ۱۰۸) خنده و تبسم بارزترین پاسخ‌های چهره‌ای به مجاز خوشحالی می‌باشند.

» dəmarəkanišəm bun bæ žey taru gitar! «

«عصب‌هایم زه تار و گیتار گردیدند»

- مجاز از خوشحالی و اینکه تمام اعضای بدنش غرق شادی و موسیقی شدند.

» ?əm kataətan baš! mənəm Ĥozana! təmənəm noždə goləbaxi wəřəsəw! «

«روزتان بخیر، منم «رزان»! عمرم نوزده گل مأیوس است!»

- نوزده گل جانشین نوزده سال شده است. چون عمر گل کوتاه است و سالی یکبار شکوفه می‌دهد، این جانیشینی صورت گرفته است.

» mən zor dəmeka bawkəm čotəblay gəl, ništəmani piroz bæ dəstəkani xoy... «

«دم دمایی است که پدرم رفته پیشِ گل و میهن مقدس با دست‌های مقدس خودش ...»

- پیشِ گل رفتن مجاز از مردن و درِ گل (خاک) دفن شدن است. (نوعی جاندارپنداری خاک)

» læw dəməda se fišəki gərdaryan læsərya čand «

«در آن هنگام سه تا گلوله آتش را در جمجمه‌اش کاشتند»



- کاشتن گلوله در جمجمه، هم‌زمان که استعاره ساختاریست (گلوله گیاه است)، مجاز از کشتن نیز می‌باشد.
 gæřæk ?æbu bæ sixuřu hængawi řebwari ?æžmard!... mæn ništəmani pirozəm wæha «
 »bini!

«محلّه جاسوس می‌شد و قدم‌های رهگذران را می‌شمرد... من میهن را این چنین دیدم»

- محلّه مجاز ظرف به جای مظلوف است و مقصود مردم محلّه می‌باشند.

- میهن مجاز ظرف به جای مظلوف است و مقصود مردم میهن می‌باشند.

۵. نتیجه‌گیری

در این پژوهش که به شیوه تحلیلی و به روش کتابخانه‌ای در مورد مجازهای مفهومی موجود در زبان کُردی، براساس اشعار بی‌کس صورت گرفته است، نخست زبان‌شناسی شناختی و نظریه مجاز مفهومی از دیدگاه لیکاف، جانسون و کووچش مطرح شد. سپس به معرفی انواع مجازهای مفهومی و تعاریف آنها پرداخته شد. بررسی موردی انواع مجاز همراه با مثال‌های متعدد در اشعار، کار اصلی نگارنده در بخش تحلیل داده‌های پژوهش حاضر بود.

با توجه به دامنه گسترده این تحقیق چه از لحاظ تعداد اشعار پژوهش و چه از لحاظ چارچوب نظری که تمام مجازهای مفهومی را شامل می‌شود، این جستار دستاوردهای متعدد و مختلفی به همراه داشته است که از مهمترین آنها می‌توان به موارد زیر اشاره کرد. نخست اینکه، استفاده از مجازهای بدیع و خلاقانه هر چند از هنرهای شیرکو بی‌کس محسوب می‌شود، اما اکثر آنها از درون کلام مردم و زبان روزمره آنها سرچشمه گرفته‌اند، و هر مجاز، یک تجربه یا یک مدل فرهنگی در پشت پرده ذهن ما دارد و لذا منطبق بر نظریات لیکاف، جانسون و کووچش می‌باشند. ثانیاً مجازهای مفهومی پدیده‌ای بارز در کلام روزمره مردمان کُرد می‌باشند و به همین دلیل در اشعار بی‌کس نیز به وفور یافت می‌شوند و درواقع این مجازها یا همان مجازهای به کار رفته در زندگی عادی مردم هستند و یا به نوعی از آنها اقتباس شده‌اند. از دیگر یافته‌های پژوهش می‌توان به این مطلب اشاره کرد که از میان مجازهای مفهومی در زبان کُردی و شعر بی‌کس، مجاز ظرف به جای مظلوف و مجاز جزء به جای کل، دارای بیشترین بسامد می‌باشند.



منابع

- ادیب پویا، رقیه (۱۳۹۵) *مطالعه مجاز از منظر زبان شناختی در خسرو و شیرین نظامی گنجوی*، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان شناسی همگانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مرودشت.
- بامشادی، پارسا. زینب محمدابراهیمی و شادی انصاریان (۱۳۹۵) «استعاره و مجاز در گونه زبانی رسانه های اقتصادی: رویکردی پیکره بنیاد». *فصلنامه زبان شناسی اجتماعی*، دوره ۱، شماره ۱، صص ۴۹-۵۷.
- پورابراهیم، شیرین (۱۳۹۸) «تحلیل انتقادی شناختی مجاز در سرخط های انتخاباتی روزنامه های ایران». *نشریه پژوهش های زبان شناسی*، دوره ۱۱، شماره ۲، صص ۸۱-۹۶.

گردی

- بیکه س، شیرکو (۲۰۱۳). *نووسین به ناوی خوله میث: ژیاننامه و بیردهوری*. چاپی به که م، سلیمانیه، نارس.
- بیکه س، شیرکو (۱۳۹۴) *دیوانی شیرکو بیکه س: نیستا کچیک نیشتمانمه*. تهران، آریو حان.

- Barcelona, A. (2002). Clarifying and Applying the Notions of Metaphor and Metonymy within Cognitive Linguistics: An update. In René Driven and Ralf Poerings (eds.), *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*, 207-277. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Hidalgo-Downing, L. & Kraljevic, B. (2013). Multimodal Metonymy and Metaphor as Complex Discourse Resources for Creativity in ICT Advertising Discourse, In Francisco Gonzalez-Garcia, Maria Sandra Peña Cervel and Lorena Pérez Hernandez (eds.): *Metaphor and Metonymy Revisited Beyond the Contemporary Theory of Metaphor*. 157-181. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago press.
- Lakeoff, G. & Johnson, M. (2003). *Metaphors We Live By*. London: University of Shicago Press.
- Lakoff, G. & Turner. M. (1989). *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kovecses, Z. (2010). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford and New York: Oxford University Press.



Radden, G. & Kovecses, Z. (1999). Towards a Theory of Metonymy. In K. Panther, & G. Radden (Eds.), *The Conceptual Basis of Metonymy*, 17-60. Amsterdam: John Benjamins.





Conceptual Metonymies in Kurdish Language According to Sherko Bekas Poetry: A Cognitive Approach

Samad Aliaghayee¹

Vahid Gholami²

Sadegh Mohammadi Bolbolanabad³

Adel Dastgoshadeh⁴

Abstract

This investigation aims to study conceptual metonymies in Kurdish Language, based on cognitive approach. The data of the study are poems from the book; *Now a Girl is my Homeland* (2011), by Sherko Bekas, a contemporary Kurdish poet. The rate of relationship between everyday language spoken by Kurdish people and these conceptual metonymies, and also the frequency and variety of metonymies in Kurdish language according to Bekas poetry are the main questions in this study. Analyzing data is based on theories about conceptual metonymies presented by Lakoff and Johnson (1980), and Kovecses (2010). The results of the study show that, conceptual metonymies along with conceptual metaphors are used widely in Kurdish language and Bekas poetry. «Part-whole» and «container for contained» are the most common ones in these poems and accordingly in Kurdish Language. These metonymies are among everyday speech or to somehow they are adapted from Kurdish culture and language.

Key words: cognitive linguistics, cognitive semantics, conceptual metonymies, Kurdish language, Sherko Bekas

¹ . PhD. of Linguistics, Ministry of Education, Azarbayjan-e-Gharbi, Boukan, Iran. // Samadaliagha@gmail.com

² . . Assistant Professor of English Language and Literature, Azad University, Sanandaj Branch, Humanity Faculty, Linguistics Group. Email: vahidgholami20@gmail.com

³ . Assistant Professor of Linguistics, Azad University, Sanandaj Branch, Humanity Faculty, Linguistics Group. Email: sdghmohamadi@gmail.com

⁴ . Assistant Professor of English language, Azad University, Sanandaj Branch, Humanity Faculty, Linguistics Group. Email: adastgoshadeh@gmail.com