



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2783-4166



سال پنجم، شماره ۴، پیاپی ۱۲، زمستان ۱۴۰۱



مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سر دبیر : دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

مدیر داخلی : فتح الله آسترکی

اعضای هیات تحریریه

دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

دکتر میرجلال الدین کزازی

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

دکتر قاسم صحرایی

دکتر علی نوری خاتونبانی

دکتر ابراهیم محمدی

دکتر آسیه ذبیح نیا

دکتر منوچهر جوکار

دکتر ابوالفضل غنی زاده

دکتر محمد نور عالم

دکتر مریم محمد زاده

دکتر علی بازوند

دکتر سید احمد رضا مجرد

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه علامه طباطبایی

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

دانشیار دانشگاه شیراز

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه بیرجند

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه شهید چمران اهواز

دانشیار دانشگاه پیام نور

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی

استادیار دانشگاه فرهنگیان

استادیار دانشگاه نبی اکرم (ص)

سایت فصلنامه: www.qpjjournal.ir

رایانامه : parsijournal@gmail.com

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

فهرست (سال پنجم، شماره ۴، پیاپی ۱۷، زمستان ۱۴۰۱)

- ۴.....نخل‌شناسی داستان‌های کوتاه اکبر صحرایی / دکتر محبوبه بسل
- ۲۳.....استعاره مفهومی در شعر محیرالدین میقاتی / دکتر برات محمدی، ادیس قیطاسی
- ۴۳.....مطالعه و بررسی تکرار آوایی کامل (بخشی از توازن واژگانی) در ساحتار اشعار ناصر کشاور / سایه صلاح زاده، دکتر فاضل عباس زاده
- ۶۹.....ظن و مطایبه در شهر آشوب / دکتر مسروره مختاری، حسین ادبی
- ۹۶.....نگاهی به جلوه‌های مکتب نو ستایشی در اشعار ژاله اصفهانی / شیوا معینی، دکتر زینا اسماعیلی
- ۱۲۴.....بررسی شخصیت‌های قهرمان در مقامات حمیدی از دیدگاه نظریه مازلو / دکتر مسروره مختاری، حسین ادبی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال پنجم، شماره ۴، پیاپی ۱۷ زمستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه اکبر صحرایی (بر اساس مجموعه داستان «آدم هم پوست می‌اندازد»)

دکتر محبوبه بسمل^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۶/۲۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۷

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۴ تا ص ۲۲)



[20.1001.1.27834166.1401.5.4.2.8](https://doi.org/10.1001.1.27834166.1401.5.4.2.8)

چکیده

اکبر صحرایی به گواهی آثار موفقش یکی از داستان‌نویسان برجسته دفاع مقدس است. پژوهش‌هایی که تاکنون درباره آثارش نوشته شده اندک است. لذا مقاله حاضر درصدد است با تحلیل شکل‌شناسانه مجموعه داستانی «آدم هم پوست می‌اندازد»، این اثر ارزشمند را بهتر بشناساند. این پژوهش، مجموعه داستانی مذکور را در ساحت‌هایی چون پیرنگ، زاویه دید، شخصیت، آغاز و انجام و صحنه بر اساس روش توصیفی-تحلیلی و مبتنی بر مطالعات کتابخانه‌ای مورد مذاقه قرار داده است. برخی مشخصات داستان‌های این مجموعه هم‌چون: آغازهای به دور از توصیفات مفصل و مشروح، حاکمیت اصل علیت در پیرنگ داستان‌ها، استفاده ماهرانه از شیوه‌هایی هم‌چون نامگذاری، گفت‌وگو و توصیف در شخصیت‌پردازی و هم‌چنین آفرینش صحنه‌ها و فضاهای بکر و تأثیرگذار، خواننده را به این نتیجه می‌رساند که صحرایی بر تکنیک‌ها و فنون داستان کوتاه‌نویسی واقف است. برخورداری از پیرنگ‌های غیرخطی و هم‌چنین ارائه داستان‌هایی با پایان‌بندی باز نیز تسلط و مهارت صحرایی را با فنون جدید و مدرن داستان‌نویسی نشان می‌دهد.

^۱ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی، واحد سوادکوه، سوادکوه، ایران. // mh.besmel@gmail.com

واژه‌های کلیدی: اکبر صحرایی، شکل‌شناسی، ساختار، مجموعه داستانی.

۱- مقدمه

برای آغاز هرگونه مطالعات شکل‌شناسانه‌ای، نخست باید به تعریف «شکل» و معرفی مکتب «شکل‌شناسی» پرداخت. ریخت‌شناسی (مورفولوژی) یا شکل‌شناسی یکی از جریان‌های نقد ادبی است که در آن عناصر پدیدآورنده اثر ادبی، بازشناسی و چگونگی پیوند و ارتباط بین آنها تبیین می‌شود. فرمالیست‌های روسی اولین منتقدانی بودند که به اهمیت و جایگاه شکل در آثار پرداختند. در نظر آنان «هر نکته ادبی از واژه تا سخن باید در پیوندی که با سایر نکته‌ها می‌یابد بررسی و شناخته‌شود و به این اعتبار، شناخت ساختار یا شالوده اصلی اثر، مهم‌ترین جنبه پژوهش ادبی است» (احمدی، ۱۳۸۰: ۵۰). بعدها، تئوری ساختارگرایی از جهت روشی برای تبیین جزئی‌تر ساختارهای عام سخن و توصیف دقیق‌تر صورت‌بندی نظام ادبی هر متن از اهمیتی ویژه برخوردار شد. محققین این مکتب تبیین جزئی‌تری از شکل ارائه کردند. در نظر اینان متن، «مجموعه‌ای اندام‌وار» و ترکیبی از اجزاء و عناصر متفاوت تلقی می‌شود و از آنجا که «واحدهای منفرد در هر نظام صرفاً به دلیل مناسباتشان با یکدیگر معنی دارند» (ایگلتن، ۱۳۸۰: ۱۳۰) لذا محققین این مکتب پس از کشف و معرفی کوچکترین واحد ساختاری کوشیدند به روابط متقابل میان این واحدها پی ببرند: «ساختارگرایی... به بررسی روابط درونی‌ای می‌پردازد که زبان و نیز تمامی نظامی نمادین یا گفتمانی را می‌سازند» (مکاریک، ۱۳۸۵: ۱۷۳). البته بدیهی است هر چه پیوند میان اجزاء و عناصر اثر محکم‌تر و درهم‌تنیده‌تر باشد و به همان اندازه که با یکدیگر درآمیخته‌اند با کلیت اثر نیز ارتباط‌های استواری برقرارکنند آن اثر برجسته‌تر و موفق‌تر خواهد بود.

موضوع پژوهش حاضر، شکل‌شناسی مجموعه داستانی «آدم هم پوست می‌اندازد» است. با توجه به مطالب یادشده، این تحقیق به بررسی عناصر و سازه‌های درونی داستان‌ها و روابط و تعاملات میان آنها می‌پردازد. بنابراین، داستان‌ها به برخی اجزای سازنده آنها یعنی به سازه‌هایی چون «پیرنگ»، «شخصیت»، «زاویه دید» و «صحنه» تجزیه شدند. میان این عناصر در داستان به صورت ذاتی پیوند و تعاملات عمیق برقرار است و هر یک از این عناصر تعیین‌کننده دیگری است (ولک و وارن، ۱۳۷۳: ۲۴۷). این گفته بسیار مشهور هنری جیمز ناظر به همین معناست: «آیا شخصیت جز تعیین حادثه چیز دیگری است؟ و آیا حادثه جز نشان شخصیت چیز دیگری می‌تواند باشد؟» (همان: ۲۴۷)

اکبر صحرایی (۱۳۳۹) مطالعه را از قبل از انقلاب به صورت جدی آغاز و با پایان جنگ با نوشتن خاطرات خود و دوستان از آن دوران، نویسندگی را به صورت حرفه‌ای تجربه کرد. مجموعه داستان «کانال مهتاب» اولین کتاب



صحرائی است که در سال ۱۳۷۸ به چاپ رسید. وی در پنجمین جشن فرهنگ فارسی، با مجموعه داستان «خیماره‌های خواب‌آلود»، جایزه اول داستان را کسب کرد. رمان «کاش کمی بزرگتر بودم» که به زبان انگلیسی برگردانده شد، برگزیده دوازدهمین دوره انتخاب کتاب سال دفاع مقدس در سال ۱۳۸۷ و برنده جایزه چهارمین دوره کتاب فصل در زمستان ۸۶ شده است. از دیگر آثار اوست: رمان پرونده ۳۱۲، شمشاد و آرزوی چهارم و سامورایی جزیره مجنون.

۱-۱- پیشینه تحقیق

در حوزه ادبیات داستانی، تحقیقات متعددی بر اساس شکل‌شناسی انجام شده است. از کتب حائز اهمیت در این زمینه می‌توان از کتاب «دستور زبان داستان» احمد اخوت (۱۳۷۱)، «مبانی داستان کوتاه» مصطفی مستور (۱۳۸۶) و «سرچشمه‌های داستان کوتاه» کریستف بالایی و میشل کویی پرس (۱۳۷۸) نام برد. از مقالات این حوزه نیز می‌توان از مقاله «شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه محمود دولت‌آبادی» از رحمان مشتاق مهر و سعید کریمی قره‌باغی (۱۳۸۸)، نقد و تحلیل ساختار و عناصر داستانی رمان آتش بدون دود» از مهیار علوی مقدم و سوسن پورشهرام (۱۳۹۰) و همچنین مقاله «شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه مجید قیصری» از یوسف گل‌پرور و سید اسماعیل قافله‌باشی (۱۳۹۲) نام برد. در مورد آثار صحرائی نیز تا جایی که نگارنده جستجو کرده است تاکنون تنها یک مقاله با عنوان «شیوه طنزپردازی در دو اثر از اکبر صحرائی با تکیه بر نظریه عمومی طنز کلامی» از دکتر سید ناصر جابری اردکانی و اسماء حسینی (۱۳۹۴) به چاپ رسیده است.

داستان کوتاه دفاع مقدس در دو دهه گذشته رشد چشمگیری داشته است. تا جایی که در سال‌های اخیر پس از خاطره‌نویسی، حجم وسیعی از آثار ادبی به این حوزه اختصاص یافته است. به دلیل اقبال مخاطبان به این نوع ادبی و همچنین به دلیل ظهور نویسندگان جوانی که هم‌تراز با پیشرفت داستان‌نویسی، آثاری با تکنیک‌های جدید ارائه کردند، توجه به این آثار از جهت فنی و تکنیکی و بررسی آنها در چهارچوب نظریات و رویکردهای گوناگون نقد ادبی، ضرورت می‌یابد. در همین راستا بررسی تخصصی داستان‌های اکبر صحرائی نیز به عنوان یکی از نویسندگان مطرح دفاع مقدس - به خصوص به جهت قلت پژوهش‌های نقادانه راجع به آثار او - از اهمیت بسیاری برخوردار است.

۲- بحث

۲-۱- نام داستان‌ها

نام کتاب از نام آخرین داستان این مجموعه گرفته شده است. داستان مذکور درصدد است برخی مشکلات جسمی یک جانباز شیمیایی از جمله پوست‌اندازی او را از زبان او مطرح کند: «پسر کوچکم روزایی که پوست می‌اندازم می‌پرسه: بابا مگه آدم هم پوست می‌اندازه؟...» (صحرایی، ۱۳۸۷: ۳۳۶).

از آن‌جا که همه داستان‌های مجموعه حاضر، حول محوری واحد قرار دارند بنابراین طبیعی است که نام داستان‌ها نیز حداقل در بعضی نمونه‌ها به‌طور مستقیم به جنگ ارتباط داشته باشد: «جنگ تمیز»، «بی‌سیم»، «اسارت ساعتی» و «قتل عام» نمونه‌هایی از این مواردند. اما در غالب موارد در نامگذاری داستان‌ها شخصیت‌های داستان مدنظر بوده‌اند. از این مواردند داستان‌های: «سرباز غریبه»، «سرباز قهرمان» و «پیرمرد و پسرک». در ذیل داستان‌های فوق دو داستان «عطر فروش» و «راننده آمبولانس» براساس شغل شخصیت‌ها نامگذاری شده‌اند. در پاره‌ای نام‌ها نیز صفات، حالات و حتی اشیاء متعلق به شخصیت‌های داستان برای نامگذاری مورد توجه نویسنده قرار گرفته‌اند: «کارت ترحیم»، «دفن»، «بی‌سیم»، «زخم صورت»، «سیگار بغداد» و «سیگار دامادی». کاربرد نام‌های طولانی در قالب جمله یکی از خصوصیات است که در نامگذاری داستان‌ها برجسته است. در این موارد، این جملات نقل‌قول‌هایی هستند که یکی از شخصیت‌های داستان بر زبان آورده است. از این موارد است: «پسرت را تنها نمی‌گذارم»، «مثل همیشه دروغ می‌گی»، «بچرخ تا بچرخیم»، «غریبه باید پیدا بشه»، «خودمان را زورکی می‌بینیم». نام مکان نیز در نامگذاری داستان‌ها مورد توجه نویسنده بوده است: داستان‌های «بی‌بی دختران پلاک ۱۴»، «کمین مجنون»، «رودخانه مرزی»، «جالیز هندوانه» از این مواردند. اما تنها دو داستان براساس زمان، نامگذاری شده‌اند: «شام آخر» و «شب یلدا». داستان‌های محدودی نیز نامی شاعرانه دارند: «کمین مجنون»، «خیابان پیر». در یک مورد یعنی در داستان «آمبولانس چهارپا» بنا به ضرورت محتوای داستان، نامی طنزآمیز برگزیده شده است.

۲-۲- آغاز داستان

به اعتقاد برخی از صاحب‌نظران که معتقد به نظریه خواننده‌اند آغاز داستان تأثیری بر خواننده می‌گذارد که فرآیند خواندن او را تحت تأثیر قرار می‌دهد. آنها این تأثیر را تأثیر اولیه می‌نامند (اخوت، ۱۳۷۱: ۲۴۱). سندی ولچل (ولچل، ۱۳۸۷: ۱۴۹) نیز در این مورد این‌چنین گفته است: «فقط پنج ثانیه فرصت دارید خواننده داستان را در همان ابتدا جذب کنید یا او را برای همیشه از دست بدهید. پنج ثانیه زمان خوانده‌شدن پاراگراف اول داستان است».

صحرایی در این مجموعه نویسنده طولانی‌نویسی نیست و داستان‌های او کوتاه و به دور از هرگونه اطناب، پردازش شده‌اند. بنابراین آغاز داستان‌های او نیز معمولاً دور از هرگونه توصیفی است. این ویژگی موجب شده است تقریباً در همه داستان‌ها، از همان آغاز، شخصیت‌ها بدون مقدمه وارد صحنه شوند و نویسنده داستان، آنها را در حال انجام



کنش داستانی توصیف‌کند: در «جنگ تمیز»، نخستین داستان این مجموعه، شخصیت، از همان آغاز وارد داستان شده‌است: «ظهر گرما، نوجوان زال داخل سنگر نشسته‌بود و اسلحه کلاش خود را با روغن تمیز می‌کرد» (صحرائی، ۱۳۸۷: ۱۸۵). داستان «سارت ساعتی» با عمل شخصیت داستان شروع می‌شود: «بولدوزر غنیمتی را راند طرف مناطق تازه تصرف‌شده سرتپان» (همان: ۱۵۹). داستان «مرده‌کش» با دو شخصیت اصلی داستان این‌گونه آغاز می‌شود: «گوشش به نقاره خانه حرم بود. پرستار قد بلند داخل اتاق شد. گردن که چرخاند درد، شانه و پشتش را آتش زد» (همان: ۱۸۵).

«گفت‌وگو را می‌توان به عنوان پیش‌درآمد مقدمه اصلی داستان به‌کار برد. این شیوه را زیاد به‌کار نمی‌بندند اما اگر خوب تحریر شود بسیار مؤثر خواهدبود» (یونسی، ۱۳۸۴: ۱۲۲). از مجموع ۴۷ داستان این مجموعه، ۱۴ داستان با گفت‌وگوی شخصیت‌ها آغاز شده‌اند که این خود توجه صحرائی را به این شیوه به‌عنوان یکی از عناصر مهم شروع‌کننده داستان نشان می‌دهد. در چنین مواردی، گویی داستان از میانه شروع شده و خواننده بی‌مقدمه وارد آن می‌شود. به‌عنوان نمونه در داستان «پسرت را تنها نمی‌گذارم» راوی داستان با یک شهید گفت‌وگو می‌کند (صحرائی، ۱۳۸۷: ۳۰۳). داستان «بی‌سیم» با گفت‌وگوی دو بی‌سیم‌چی ایرانی و عراقی آغاز می‌شود (همان: ۷۱). در داستان «راه شیری» که براساس حدیث نفس نوشته شده‌است، شخصیت داستان از همان آغاز، خود را مورد خطاب قرار می‌دهد: «آسمون را باید نگاه کنم... وسط آسمون، سمت جنوب، ستاره قطبی» (همان: ۱۵۳). بدیهی است در داستان‌های این‌چنینی که فاقد مقدمه‌اند بلافاصله پس از ورود شخصیت، نویسنده باید با گره‌افکنی و ایجاد بحران، خواننده را به پایان داستان سوق دهد. داستان «شبح کشتی اسپیک» این‌چنین با حادثه محرک آغاز می‌شود: «پس از گذشت دو شب از عملیات کربلای چهار و عقب‌نشینی گردان‌های لشکر، امواج، تن بی‌رمق یک بسیجی را به ساحل آورد و او وقتی نفس گرفت گفت: بچه‌ها... کشتی اسپیک... کمک» (همان: ۲۷۱). داستان «تولد» در حالی آغاز می‌شود که سرباز عراقی صدای ناله زنی را در کوهستان می‌شنود. این حادثه در حالی که همه مردم روستا در بمباران شیمیایی کشته شدند به نظر سرباز عجیب می‌آید و همین حادثه، از همان آغاز، ثبات و تعادل داستان را برهم می‌زند (همان: ۲۴۵). در داستان «گفتم یکی تیر می‌خوره» نیز بحران، از همان آغاز با اصرار برادر فرمانده برای شرکت در عملیات شکل می‌گیرد (همان: ۳۲۷).

علی‌رغم داستان‌های مذکور، صحرائی، به‌ندرت برخی داستان‌هایش را با توصیف و مقدمه آغاز کرده‌است. داستان‌های «شام آخر»، «برف شادی» و «شب یلدا» از این نمونه‌ها هستند. مفصل‌ترین توصیف در آغاز داستان «برف شادی» دیده می‌شود. در داستان مذکور، نویسنده، مقدمه‌ای بیش از ۶ سطر، در توصیف غروب یک روز سرد پاییزی و توصیف مراسم جشن تولد ارائه می‌دهد (همان: ۹۱).



۲-۳- پیرنگ

از دیگر عناصر مهم داستان که به نویسنده در مرتب کردن و به خواننده در منسجم دیدن حوادث کمک می‌کند طرح یا پیرنگ (Plot) است. از نظر روایت‌شناسان، طرح، «نقل حوادث است با تکیه بر موجبیت و روابط علت و معلول» (فورستر، ۱۳۶۹: ۹۲). دو عنصر مورد تأکید این تعریف، «تسلسل حوادث» و «اصل علیت» است؛ یعنی حوادث داستان از پی هم بیایند و با رابطه سبب و مسببی به هم پیوندند. «داستان‌نویس کاردان، طرح را در کل داستان حل و فصل می‌کند و به خواننده فرصت می‌دهد که خطوط آن یعنی روابط علی بین رویدادهای داستان را به چشم ببیند و به گوش بشنود» (ایرانی، ۱۳۸۰: ۱۶۵). در صورتی که بین حوادث پیاپی، هیچ رابطه منطقی دیده نشود پس این داستان فاقد پیرنگ است و نمی‌توان آن را یک داستان کوتاه دانست بلکه صرفاً ماجراهای پیاپی است: «رویدادهای ساده بدون طرح و بدون فراز و فرود و اصل علیت و گره‌گشایی را ماجرا می‌نامند نه داستان» (دستغیب، ۱۳۷۶: ۸).

پیرنگ داستان‌های صحرایی در یک نگاه کلی، منسجم، مستدل و محکم است و با شاخص‌های پیرنگ قوی هم‌خوانی مطلوب دارد. در غالب داستان‌ها می‌توان اجزای پیوسته پیرنگ اعم از: حادثه، کشمکش، گره داستان، بحران و گره‌گشایی را دید. داستان «خورشید کوچک» یکی از این نمونه‌هاست: داستان مذکور با آنکه از نظر حجم فقط یک صفحه و نصف را دربرمی‌گیرد اما نویسنده، با رعایت مؤلفه‌های داستان کوتاه و هم‌چنین با استفاده ماهرانه از عناصر سازنده پیرنگ توانسته است بن‌مایه «وفای به عهد» را در فضایی عاطفی، به صورتی تأثیرگذار به خواننده القا کند. داستان با گره داستانی آغاز می‌شود: سرباز می‌کوشد مین منور را با داستانش خاموش کند اما مین می‌سوزد و داستان او را نیز به شدت می‌سوزاند. فعال شدن تیربار دشمن که به مجروحیت عمیق‌تر سرباز منجر می‌شود کشمکش داستان را شکل می‌دهد. با نزدیک شدن نیروهای گشتی دشمن، بحران داستان به وجود می‌آید و در این حالت هول و ولا و تعلیق داستان و نگرانی نسبت به سرگذشت سرباز مجروح افزایش می‌یابد. مجروح، وسایل شناسایی را به دوستش می‌دهد و از او قول می‌گیرد که پس از رساندن نقشه شناسایی، او را به منطقه خودی برگرداند: «نمی‌خوام دست اونا بیفتم! بیا دنبالم. منتظرم» (صحرایی، ۱۳۸۷: ۳۰). مخالفت فرمانده برای برگشتن سرباز سالم به منطقه دشمن موجب تشدید کشمکش داستان می‌شود. اما سرباز سالم برای وفای به عهد، نزد دوست مجروح برمی‌گردد. نقطه اوج داستان لحظه‌ای است که او دوست مجروح را به منطقه خودی انتقال می‌دهد. اما داستان بلافاصله با شهادت مجروح پس از انتقال، گره‌گشایی می‌شود. چنانکه ملاحظه شد طرح داستان کامل و روشن و رشته حوادث، منظم است.



هماهنگی حجم داستان کوتاه با پیرنگ و حجم رخدادها نیز از اصولی است که در داستان‌های صحرایی رعایت شده است. بنابراین تمام داستان‌ها به بازنمایی یک واقعه اصلی اختصاص دارد و درحقیقت نویسنده رعایت اصل وحدت کنش را در مجموعه خود مدنظر داشته‌است: «وحدت کنش در داستان امری الزامی است و قصه که در اصل بازنمایی کنش است باید بازنمای تنها یک کنش اصلی باشد» (میشل آدام و زرواز، ۱۳۸۳: ۴۲-۴۱). از سوی دیگر حوادث داستان‌ها نیز به گونه‌ای طراحی شده‌اند که توالی آنها در نظر خواننده کاملاً منطقی و قانع‌کننده جلوه می‌کند. درواقع نویسنده در زنجیره پیرنگی داستان‌ها به حاکمیت اصل علیت توجه داشته‌است: حمله از پیش تعیین‌شده‌ای به جهت مسمومیت غذایی رزمندگان لغو می‌شود (صحرایی، ۱۳۸۷: ۴۹). بی‌سیم‌چی عراقی تحت تأثیر اخلاق بی‌سیم‌چی ایرانی، نقشه حمله را لو می‌دهد (همان: ۷۱). رزمنده غریبه‌ای به جهت اشتیاق برای حضور در عملیات به‌صورت ناشناس وارد گردان می‌شود (همان: ۲۰۹). جانبازی علاوه بر مشکلات جسمی، پس از طردشدن توسط همسر و فرزندان به افسردگی هم مبتلا می‌شود (همان: ۲۱۷).

همانطور که گفته شد تقریباً همه داستان‌های این مجموعه فاقد مقدمه هستند و نویسنده، داستان را با گره داستانی و حتی در مواردی با بحران آغاز کرده‌است. گره‌افکنی در داستان‌های صحرایی اغلب با بیماری جانباز، مجروحیت رزمنده و یا با قراردادن رزمنده در مأموریتی دشوار شکل می‌گیرد: داستان «زندگی شیرین» در حالی آغاز می‌شود که پزشک، وجود توده بدخیمی را در سر جانباز اعلام می‌کند (همان: ۱۶۹). دفن شدن دو رزمنده ایرانی تا گردن در زمین توسط سربازان عراقی، نقطه بحرانی‌ای است که داستان «دفن» با آن آغاز می‌شود (همان: ۴۳). در «طلسم» نیز نویسنده از همان آغاز با مجروح شدن رزمنده، گره داستانی را ایجاد می‌کند (همان: ۱۲۱).

داستان‌های صحرایی اغلب دارای طرح ساده و خطی هستند و پیرنگ‌ها غالباً پیچیدگی ندارند اما با این حال محدودی از داستان‌ها مهارت نویسنده را در ارائه روایت‌های غیرخطی نشان داده‌اند. در این داستان‌ها، حوادث، نه براساس توالی زمانی وقایع بلکه برحسب میل نویسنده تنظیم شده‌اند. داستان‌های «سرباز قهرمان» و «پری را بدیم خدا مامان رو پس بگیریم» از داستان‌های گذشته‌نگر هستند. در این داستان‌ها، نویسنده پیرنگ مورد نظر خود را با تغییر در ترتیب طبیعی رویدادها ارائه می‌دهد. داستان‌های مذکور از انتها آغاز می‌شوند اما داستان سیر نزولی دارد و نویسنده با یک فلاش‌بک خواننده را توسط راوی به گذشته می‌برد. نکته شاخص این نوع داستان‌ها، تطبیق ساختار آنها با نظریه ژنت در مکتب ساختارگرایی است. ژنت مهم‌ترین عنصر در بررسی روایت را عنصر زمان می‌داند. از نظر وی سه نوع رابطه زمانی میان زمان داستان و زمان متن برقرار است: نظم و ترتیب، تداوم و بسامد. «بررسی نظم زمان‌مندانه روایت مبتنی است بر مقایسه میان ترتیبی که رخدادها یا بخش‌های زمانبند در سخن روایی انتظام می‌یابند با ترتیب زنجیره‌ای که همین رخدادها یا بخش‌های زمانبند در داستان دارند» (Genett, 2000: 92).



ژنت هرگونه انحراف از توالی زمان مستقیم و شکست در آرایش خطی متن را زمان‌پریشی می‌خواند. تداوم نیز از نظر ژنت «نسبت میان زمان متن و حجم متن است» (تولان، ۱۳۸۲: ۶۲) و بسامد نیز «به تعداد روایت رخدادی در زمان می‌پردازد» (احمدی، ۱۳۸۰: ۳۱۶). علاوه بر داستان‌های نام برده شده داستان‌های «زخم صورت»، «یا اون یا هیچ‌کس»، «رودخانه مرزی» و «کارت ترحیم» نیز از پیرنگی هنری برخوردارند. در این داستان‌ها زمان حال، پایه متن روایی و از نظر ترتیب، متأخرترین زمان متن روایی است. راوی در این زمان قرار دارد. اما براساس اصل تداعی، متوجه رخدادهایی در زمان گذشته می‌شود و آن را تک‌گویی می‌کند چنانکه در داستان «زخم صورت»، راوی با شرکت در مراسم تشییع پیکر شهدا، در زمان حال، با بازگشت‌های مکرر به گذشته، خاطرات خود با آنها را که متعلق به سال‌های جبهه است به یاد می‌آورد (صحرایی، ۱۳۸۷: ۲۳).

۲-۴- شخصیت

شخصیت از عناصر مهم داستان است

آنچه در وهله اول ما را مجذوب داستان می‌کند علاوه بر درون‌مایه، شخصیت است. شخصیت‌های داستان مثل آدم‌ها زندگی می‌کنند. ممکن است عواطف متفاوتی نسبت به آنها پیدا کنیم از آنها خوشمان بیاید یا برعکس احساس خوبی نسبت به آنها نداشته باشیم (مشرّف، ۱۳۸۵: ۶۳).

در این بخش براساس محورهایی همچون تعدّد شخصیت‌ها، جنسیت و نحوه شخصیت‌پردازی، نتایج به دست آمده طرح خواهد شد.

۲-۴-۱- تعدّد شخصیت‌ها

تمام شخصیت‌هایی که در این ۴۷ داستان ایفای نقش می‌کنند ۲۶۷ نفر هستند. این تعداد جدا از شخصیت‌هایی است که در داستان‌ها با عبارات مبهمی چون افراد گردان، چند سرباز، چند زخمی و نظایر اینها مطرح شدند. از این تعداد، ۳۸ نفر زن و باقی موارد جز ۴ مورد که با لفظ کودک و نوزاد آمده و جنسیت آنها نامعلوم است، مردان هستند. با آنکه با توجه به تعداد کل شخصیت‌ها، به صورت میانگین تعداد ۵/۷ شخصیت برای هر داستان در نظر گرفته شده است اما تقریباً در همه داستان‌ها یک شخصیت، کانون توجه قرار گرفته است: «به راستی داستان‌های کوتاه، اغلب بر یک یا دو نفر متمرکزند که گویی از هم‌نوعان‌شان به نوعی جدایند» (رید، ۱۳۹۵: ۳۸). این ویژگی ساختاری داستان کوتاه به محدودیت حوادث در آن مرتبط می‌شود. در این نوع ادبی، برخلاف رمان، امکان پرداخت شخصیت‌های متعدد وجود ندارد. در این صورت، هم داستان از ساختار داستان کوتاه فاصله می‌گیرد و هم بر فرایند پرداخت شخصیت، تأثیر سوء گذاشته می‌شود.



۲-۴-۲- جنسیت

۲-۴-۲-۱- زنان

زنان در این مجموعه ۳۸ نفر هستند و عموماً در نقش مادران شهدا و یا مادران رزمندگان و یا زنان جانباز ایفای نقش می‌کنند. با اینکه زنان فقط $\frac{1}{7}$ شخصیت‌های این مجموعه را تشکیل می‌دهند اما علی‌رغم تعداد اندک، نقش آنها چندان کم‌رنگ هم نیست. در ۵ داستان این مجموعه، زن در نقش شخصیت اصلی ایفای نقش می‌کند. صحرایی دو داستان «مثل همیشه دروغ می‌گی» و «یا اون یا هیچ‌کس» را صرفاً به طرح مشکلات همسران جانبازان و صبورهای آنان اختصاص داده‌است. داستان «آنا هنوز هم می‌خندد» شرح روزگار مادر شهید است. در «لی لی حوضک»، زن به‌عنوان شخصیت اصلی، داستان فال گرفتن خود را توسط همسرش تعریف می‌کند. «پسرت را تنها نمی‌گذارم» شخصیت اصلی، دختر دانشجویی است که به جهت کرامتی که از یکی از شهدا دیده‌است هر هفته بر سر مزار او حاضر می‌شود. در بقیه داستان‌ها نیز، زنان با آنکه حضور فعالی دارند اما در مرحله دوم اهمیت قرار دارند. چنانکه در دو داستان، «تولد» و «پری را بدیم خدا، مامان رو پس بگیریم» زنان به شهادت می‌رسند.

نکته قابل تأمل در این قلمرو ارائه تصویری ایده‌آلی از زنان است؛ تقریباً ویژگی همه زنان، مقاومت و صبوری است. آنها یا پایه‌پای همسر جانباز سختی‌های زندگی و بیماری‌های او را با شکیبایی تحمل می‌کنند و یا دلیرانه فرزندان و شوهرانشان را به جبهه می‌فرستند و یا در مقام مادر شهید در تنهایی و درد فراق فرزند، روزگار می‌گذرانند. این مسأله در داستان «آدم هم پوست می‌اندازد» از زبان یکی از شخصیت‌ها این‌گونه آمده‌است: «زنت حق داره بدونه چرا باید پای شوهر شیمیایی بسوزه و بسازه حق نداره؟ از یه زندگی معمولی محرومه. شب و روز پاش تو بیمارستانه. اونم وقتی که می‌دونه آخر تلاش و زحمتش ختم می‌شه به ...» (صحرایی، ۱۳۸۷: ۳۳۶).

اما به غیر از تصاویر ایده‌آلی فوق، در یک مورد تصویری کاملاً متفاوت از زن ارائه شده‌است: در «کارت ترحیم» زن اول جانباز که البته نقش فرعی دارد از همسر جانبازش جدا می‌شود:

دکتر گفتن عوارض شیمیاییه. واگیره! به زن و بچه‌ها نزدیک نشو!... خنده‌داره. بعد حرفشون را عوض کردن و گفتن هر چه بیشتر به زن و بچه‌ها نزدیک بشی بهتره... دیگه زخم باور نکرد! نه خودش نزدیک شد و نه گذشت بچه‌ها بیان! (همان: ۲۲۲).

البته نویسنده در همان داستان، تصویری متفاوت از همسر اول جانباز ارائه می‌دهد: زن دوم، شخصیتی است که با آنکه سال‌ها در خارج کشور زندگی کرده به نوعی دل‌بسته جانباز شیمیایی شده‌است. این مسأله از زبان جانباز



این‌گونه بیان شده‌است: «گفتم بگم جانباز هستم ول می‌کنه و می‌ره دنبال کارش. برعکس شد! برای چی؟ نمی‌دونم! نه قیافه درستی داشتم و نه تن سالم» (همان: ۲۲۶).

۲-۴-۲-۲- مردان

در ۴۲ داستان این مجموعه، مردان نقش اصلی را بر عهده دارند. اغلب مردان، رزمنده، فرمانده، فرمانده گردان، فرمانده دسته و جانبازان هستند. در باقی موارد نیز مردان در نقش‌های معاون فرمانده، مامور سرشماری تعاون، آشپز جبهه، راننده جبهه، مسئول مقر تدارکات، پیک نامه‌رسان، امدادگر، پاس‌بخش و اسیر ایفای نقش می‌کنند. در برخی داستان‌ها نیز نقش‌هایی برای مردان در نظر گرفته شده که یا ارتباطی با جبهه ندارند و یا این ارتباط چندان مستقیم نیست. در داستان‌های «مثل همیشه دروغ می‌گی» و «یا اون یا هیچ‌کس»، پدرانی که دخترانشان را به ازدواج رزمندگان درمی‌آورند، در داستان «آنا هنوز هم می‌خندد»، برادر اختر خانم که پیشنهاد نگه‌داری از آنا را به او می‌دهد، در «کارت ترحیم»، شوهر کانادایی زن و مردانی که دور جانباز غش کرده جمع می‌شوند از این‌گونه نقش‌ها هستند. در بین مشاغل نیز به‌غیر از موارد ذکر شده، مشاغل همچون دکتر، مغازه‌دار، جوان کوپن‌فروش، مرد نوحه‌خوان، مرد دعاخوان، کارمند و رئیس بنیاد شهید، راننده آژانس، پرستاران مرد اورژانس، ناشر و دوره‌گرد چای‌فروش برای مردان در نظر گرفته شده است. از نظر سنی تقریباً همه مردان، رزمنده‌های جوان یا میان‌سال هستند اما در ۱۰ مورد شخصیت‌هایی در کسوت پیرمردان نیز ظاهر شده‌اند. پیرمردان نقش‌های فرعی دارند. تنها در «خیابان پیر»، پیرمرد جانباز که پدر شهید نیز هست (همان: ۲۸۳) و در «عطرفروش» پیرمرد، پدر شهید نقش اصلی داستان را بر عهده دارند (همان: ۳۱۵). تقریباً همه مردان، ایرانی و مسلمان هستند اما وجود استثنائاتی در این زمینه نیز تصاویر متنوعی را رقم زده‌است. در داستان «کمین مجنون»، صحرایی، جوانی مسیحی را به تصویر کشیده‌است (همان: ۱۱۷). در داستان‌های «تولد»، «قتل عام» و «رودخانه مرزی» نیز تماماً شخصیت‌های عراقی به‌نمایش گذاشته می‌شوند. در نمونه‌های دیگر نیز عراقی‌ها در نقش‌های فرعی افسر، سرباز، اسیر و بی‌سیم‌چی ایفای نقش می‌کنند. در یک مورد نیز پسرک افغانی در نقش فرعی ظاهر می‌شود.

۲-۴-۳- شیوه‌های شخصیت‌پردازی

تدابیری که در شخصیت‌پردازی به‌کار گرفته می‌شوند می‌توان به‌طور کلی به تدابیر «نمایشی» و «گزارشی» تقسیم کرد:



اگر نویسنده، مستقیماً و از زبان راوی، شخصیت داستان را معرفی کند از شیوه گزارشی استفاده کرده اما اگر به شخصیت داستان اجازه دهد که با رفتار و گفتار خود، خویش را معرفی کند در آن صورت، شیوه نمایشی را به کار برده است (یونسی، ۱۳۸۴: ۳۵).

در شخصیت‌پردازی غیرمستقیم از چند تکنیک مانند رفتار و عمل، گفت‌وگو، توصیف و نامگذاری استفاده می‌شود. صحرایی از نامگذاری در شخصیت‌پردازی بهره چندانی نگرفته است اما دیگر تکنیک‌های شخصیت‌پردازی به‌خصوص عنصر گفت‌وگو در داستان‌های صحرایی حضور برجسته‌ای دارد.

۲-۴-۳-۱- نامگذاری

همانطور که گفته شد صحرایی، کمتر در حوزه نامگذاری شخصیت‌ها وارد شده است و اشخاص داستان او معمولاً نام خاص ندارند. به تعبیر دیگر، آنان اغلب دارای شخصیت‌های نوعی هستند که گاهی اوقات با نام شغل خود معرفی می‌شوند. همانند فرمانده دسته، فرمانده گردان، پیک نامه‌رسان و گاهی نیز از آنان با جنسیت و یا با یکی از صفاتشان یاد می‌شود: زن، پیرزن، مرد میان‌سال، جوان. باین حال در بین شخصیت‌های این مجموعه، ۳۰ نفر نامگذاری شده‌اند که ۹ نفر آنها متعلق به داستان «غریبه باید پیدا بشه» است. صحرایی در این داستان بنا به ضرورت موضوع، نسبت به نامگذاری شخصیت‌ها توجه نشان داده است. داستان مذکور، حکایت گروهی از رزمندگان است که در شبی تاریک برای مأموریتی خطرناک راهی می‌شوند اما فرمانده که متوجه حضور غریبه‌ای در بین گروه می‌شود در تاریکی شب از تک‌تک افراد می‌خواهد خود را معرفی کنند این‌گونه است که عنصر نام در شخصیت‌پردازی این داستان، برجسته‌تر است (صحرایی، ۱۳۸۷: ۲۱۱).

۲-۴-۳-۲- توصیف شخصیت‌ها

صحرایی بنا به اقتضای محدودیت داستان‌های بسیار کوتاه این مجموعه و هم به دلایل هیجانانگیزی که لازمه این نوع داستان‌هاست از ارائه توصیف مفصل و مشروح پرهیز کرده است بنابراین آفرینش شخصیت‌ها از این طریق غالباً کوتاه و مختصر و گاه حتی در یک جمله و حتی با چند کلمه صورت گرفته است. با این حال برخی توصیف‌های هنری و تأثیرگذار، مهارت او را در این قلمرو نشان می‌دهند. در داستان «یا اون یا هیچ‌کس» زن در تعقیب، همسر خود که جانباز موجی است به خیابان می‌رود. توصیف مستقیم زنان آرایش کرده هم از جهت شخصیت‌پردازی و هم از جهت ترسیم فضای جامعه‌ای که از ارزش‌های اسلامی فاصله گرفته است قابل تأمل است: «چشمش افتاد به صورت‌های کرم‌مالیده و پودرزده، مژه و چشم‌های ریمل‌کشیده، لب‌های سرخ، ابروهای قیتانی، موهای ژل‌زده و بخاری که از دماغ و دهن‌ها بیرون می‌آمد» (همان: ۹۸). در همین داستان، زن، روزی را به یاد می‌آورد که برای اولین



بار همسرش را دید. توصیف جانباز یکی از توصیفات نسبتاً مفصلی است که تیزبینی و دقت نظر نویسنده را در این زمینه نشان می‌دهد:

کنار صندوق چوبی نشسته بود با شکل و شمایل خاص و عجیب. دو طرف صورتش با یک عمل جراحی، میله آهنی از داخل دو طرف شقیقه‌اش بیرون آمده بود و بالای سرش به شکل کمانی متصل می‌شد به هم. میله ابرویی باید به قدری داخل سر و شقیقه‌اش می‌ماند تا مهره‌های خرد شده گردنش جوش می‌خورد. مات بود به جنازه داخل صندوق (همان: ۹۹).

توصیف رزمندگان در لحظه شهادت، یکی از توصیفات است که نمونه‌های متعددی را در این مجموعه به خود اختصاص داده است: «از سینه او خون نشت می‌کرد، عرق روی صورتش نشسته بود. آمد حرفی بزند اما نتوانست. لبش تکان خورد. خون بالا آورد و سیاهی چشمش محو شد» (همان: ۱۹۳).

۲-۳-۳- گفت‌وگو (دیالوگ و مونولوگ)

در شیوه غیرمستقیم یکی از طبیعی‌ترین و مؤثرترین راهها برای شخصیت‌پردازی، نشان دادن خصوصیات اشخاص با استفاده از گفتگو است. «از ویژگی‌های گفتگوی کامل این است که سه خصوصیت را به نمایش می‌گذارد: خصوصیت جسمانی، روانی و اجتماعی» (میرصادقی، جمال و میمنت: ۱۳۷۷: ۲۳۱). اما این شگرد باید به صورتی ماهرانه و کاملاً طبیعی استفاده شود تا مؤثر واقع شود:

هرگز کلمات را به‌زور در دهان شخصیت‌ها نگذارید تا به بیننده درباره دنیا، گذشته یا فرد اطلاعات بدهد بلکه صحنه‌هایی واقعی و طبیعی به ما نشان بدهد که در آنها آدم‌ها به شیوه‌های واقعی و طبیعی حرف می‌زنند و رفتاری می‌کنند... اما در آن واحد اطلاعات ضروری را غیرمستقیم انتقال می‌دهند. به سخن دیگر معرفی را دراماتیزه می‌کنند (مک‌کی، ۱۳۸۸: ۲۱۹).

همانطور که گفته شد صحرایی در تمام داستان‌ها به استفاده از این شگرد توجه نشان داده است. اما برخی از داستان‌های او صرفاً براساس همین روش بنیان نهاده شده‌اند. در این موارد، نویسنده با تسلط رشک‌آمیز خود در دیالوگ‌نویسی توانسته است خصوصیات اجتماعی، اخلاقی و روحی متفاوت شخصیت‌ها را تنها در قالب محدود گفتگو منعکس کند. داستان‌هایی همچون «کارت شناسایی»، «بی‌سیم»، «بچرخ تا بچرخیم»، «غریبه باید پیدا بشه»، «آدم هم پوست می‌اندازد»، و «آنا هنوز هم می‌خندد» از جمله داستان‌هایی هستند که بر اساس این تکنیک بنیان نهان شده‌اند. در تمام داستان‌های مذکور سخنان هر دو طرف گفت‌وگو قید شده است. اما در داستان «آنا هنوز هم می‌خندد» نویسنده، محدودیت بیشتری به خود تحمیل کرده است؛ به این صورت که سخنان مخاطب آنا، در داستان حذف شده است تا فقط از طریق سخنان آنا- که طبعاً همه داستان را فراگرفته است- ویژگی‌های متعدد او و مخاطب



او برای خواننده ارائه شود. چنانکه در قطعه زیر که از آغاز داستان گزینش شده‌است، بسیار طبیعی و بدون هیچ تصنعی برخی مشخصات دو سوی گفتگو در همان برخورد اولیه از زبان آنا بیان می‌شود:

چه عجب یاد ما کردی! این باید زنت باشه. بفرمایید! داشتم می‌خوابیدم. رختخواب تو حیاط پهنه. اینم که دخترته. اسمش چیه؟ ماشاءالله! از این طرف. تعارف نکنید. مٹ همیشه تنهام. بذار مادر صدای نوار رو کم کنم. عاشق این نوارم! ترکی می‌خونه. صد بار تو نوار اسم بچه‌ام رو میاره. دلم که می‌گیره گوش می‌گیرم و آروم می‌شم. گاهی خواب اون رو می‌بینم ... بفرمایید تو اتاق! می‌بخشی اگه به هم ریخته‌است. راستی حال خودت چه‌طوره مادر؟ سردردت بهتر شد؟ ترکش هنوز تو سرته؟ نمی‌خوای درش بیاری؟ با اجازتون باید بشینم روی صندلی. بدون عصا دو قدم هم نمی‌تونم راه برم. مادر! تو پنجاه و پنج سالگی شدم مٹ پیرزن‌های هشتاد ساله (صحرائی، ۱۳۸۷: ۲۰۵).

«نویسندگان با استفاده از عنصر گفت‌وگو، ویژگی‌های تیپی، شخصیت‌های داستان را ارائه می‌دهند. زیرا الفاظ و عباراتی که نویسنده در دهان اشخاص داستان می‌نهد باید با خصوصیات فردی یعنی خصوصیات روحی و اخلاقی که بدانها داده سازگار باشد» (یونسی، ۱۳۸۴: ۲۸). رعایت اصل توافق و هماهنگی شخصیت‌ها با دیالوگ در داستان‌های صحرائی کاملاً مشهود است. تیپ‌های مختلف شخصیتی در این مجموعه حضور دارند اما این شخصیت‌ها با دیالوگ‌های مناسب به‌صورتی کاملاً طبیعی به نمایش گذاشته شده‌اند. به‌عنوان مثال «جنسیت»، یکی از عوامل اختلاف لحن و زبان است. صحرائی به این مسئله واقف بوده‌است. بنابراین در داستان «خیابان پیر» از زبان پیرمرد این‌گونه سخن می‌گوید: «پیر بشی بابا داغ دختر خوشگلم را نینم! مٹ بابات مهربونی» (صحرائی، ۱۳۸۷: ۲۸۴). در نمونه زیر نیز، گونه زبانی استعمال شده به طرزی طبیعی، نگرانی یک مادر نسبت به فرزندش را نشان می‌دهد: «مادر جون دستم به دامت. فرمانده‌اش هستی. تو رو خدا برش گردون. تحمل داغ این یکی رو دیگه ندارم. خواب آشفته دیدم» (همان: ۳۲۷).

در قطعه زیر سادگی دختر پنج‌ساله داستان و قاطعیت توأم با مهربانی پدر به‌صورت دقیق در گفتگو نمود پیدا کرده‌است: «می‌گویم: بابا کجا می‌خوای بری؟ - جبهه! - تورو خدا نرو. - نمی‌شه دخترم. الان همه باباها باید برن جنگ. وقتی می‌گم: خب نمی‌شه همین‌جا بجنگی؟ می‌خندد» (همان: ۲۹۱). همین‌طور است نمونه زیر که در آن، اضطراب جوان بی‌سیم‌چی و شوخ‌طبعی فرمانده در گفتگو جلوه کرده‌است: «-ببخشین شما سپاهی هستین؟ -مرد برگشت: امریه؟ -نوجوان هول گفت: بی‌سیم‌چی‌ام. مرد خنده‌ای کرد و گفت: خب منم بی‌سیم‌چی‌ام» (همان: ۱۶۵). در این قطعه نیز نویسنده با استفاده از عنصر گفتگو، رزمندگی را با لهجه جنوبی ترسیم کرده‌است: «- مو سمیرم... کا بیا دس بزار رو موهای زیرم خودش کارت شناساییه. - لهجت تابلوه ...» (همان: ۲۱۲).

استفاده از مونولوگ یا تک‌گویی درونی نیز به‌عنوان یکی از طرق شخصیت‌پردازی غیرمستقیم مطرح است: «تک‌گویی، گفتار خاموش یا بازگویی ذهن است به این معنی که فکر یا خودگویی شخصیت داستان، نوشته و اجرا می‌شود» (فلکی: ۴۲). در این شیوه، شخصیت با کس دیگری حرف می‌زند و اطلاعات لازم راجع به او و حتی اطلاعات راجع به مخاطب و محیط اطراف او نیز از خلال سخنان او به خواننده منتقل می‌شود (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۱۴). داستان «راه شیری» بر اساس همین روش پردازش شده‌است: اسیر که تعمداً تمرّد کرد تا پس از سالها، آسمان شب را ببیند، با وجود ضربات شلاق نگهبان بازداشتگاه عراقی از دیدن ستارگان لذت می‌برد. نویسنده توانسته‌است اطلاعات لازم را با ارائه مونولوگی دقیق به خواننده منتقل کند:

تموم شد بعد پنج سال دیدن شب لذت داشت. باز از سر آفتاب تا غروب، بیگاری و ندیدن شب. فردا لو می‌ره که از عمد تمرّد کردیم تا شب رو ببینیم. قول می‌دم از این به بعد چشم‌بسته فلک می‌شیم... نوار کم‌رنگ از این طرف به اون طرف آسمون. اوناهاش راه شیری (صحرایی: ۱۵۵).

دیگر مونولوگ قابل ذکر، گفتارهای سرباز عراقی در داستان «رودخانه مرزی» است. سرباز که مدتی است در کشتی مخروبه‌ای محبوس است همسر خود را در بخشی از داستان مورد خطاب قرار می‌دهد و با او صحبت می‌کند. گفت‌وگوی او با همسر خود در واقع گفت‌وگویی در اندرون خود اوست: «با توام زن! حرف نمی‌زنی؟ کنار رودخانه میان زن‌ها نشستهای و رخت می‌شوری. آب به قوزکت می‌خوره. مانعی نمی‌تونه زیبایی و گیرایی صورت سبزه‌ات رو پنهون کنه. اون صورت قشنگ و خال سبز وسط دو ابروت...» (همان: ۱۳۰).

۲-۵- زاویه دید

برای گفتن داستان دو شیوه مناسب است:

شیوه سوم شخص و شیوه اول شخص مفرد. در طریقه اول، نویسنده، خود را بیرون از صحنه داستان قرار می‌دهد... و در طریقه دوم، نویسنده در جلد یکی از اشخاص داستان می‌رود و وقایع داستان را انگار خود شاهد و ناظرشان بوده و در آنها شرکت داشته‌است برای خواننده تعریف می‌کند (یونسی، ۱۳۸۴: ۶۹).

بررسی داستان‌های این مجموعه نشان می‌دهد که هر دو شیوه فوق دست‌مایه کار صحرایی قرار گرفته است. البته صحرایی به شیوه سوم شخص (و راوی دانای کل) توجه بیشتری نشان داده‌است. چنان‌که از ۴۷ داستان این مجموعه، ۳۸ داستان از این زاویه روایت شده‌اند. در این نمونه‌ها راوی، در مقام دانای کل از همه اندیشه‌ها و انگیزه‌های شخصیت‌ها آگاه است. او در افکار شخصیت‌ها رخنه می‌کند و از مکنونات قلبی آنها خبر می‌دهد:



داخل کانال بتونی نشسته بود که شب قبل، از چنگ دشمن بیرون آورده بودند. انتظار ضدحمله دشمن را می کشیدند. بی‌خوابی و خستگی، پیشروی شب قبل از یک طرف، از دست دادن دوستش از طرف دیگر باعث شده بود تا سردرد شدیدی سراغش بیاید. چفیه دور گردن را باز کرد و محکم دور سرش گره زد (صحرائی، ۱۳۸۷: ۸۵).

چنان که گفته شد عنصر گفت‌وگو در داستان‌های صحرائی حضور پررنگی دارد. در این نمونه‌ها، از زاویه دید نمایشی که ذیل زاویه دید سوم شخص قابل بررسی است استفاده شده است. در این شیوه، «داستان، تقریباً یکپارچه گفت‌وگو است و نشان‌دهنده اعمال و رفتار قابل رویت و تصویرپذیر شخصیت‌ها» (میرصادقی، ۱۳۸۰: ۴۰۱).

- فرهاد، فرهاد، جواب بده، بطاطم! - چیه، بی‌سیم رو اشغال کردی؟ - چند روز صدات می‌زنم پس چرا جواب نمی‌دی؟ - به خودم مربوطه! - مهم نیس. مهم اینکه داریم حرف می‌زنیم (صحرائی، ۱۳۸۷: ۷۴).

صحرائی ۹ داستان این مجموعه را نیز از زاویه اول شخص و محدود به کانونی‌گر شخصیت فرعی روایت می‌کند. وی با انتخاب این زاویه دید توانسته است ذهنیات و افکار راوی را بی‌پرده به مخاطب نشان دهد و با این روش موجبات حقیقت‌نمایی و هم‌چنین نزدیکی و هم‌ذات‌پنداری خواننده با شخصیت اصلی داستان‌ها را فراهم آورد. این ویژگی به عنوان یکی از مزیت‌های زاویه دید اول شخص مطرح است: «نویسنده‌ای که قصد دارد از همان ابتدا میان خواننده و تنها شخصیت اصلی پیوندی صحیحی ایجاد نماید زاویه دید اول شخص را انتخاب می‌کند» (حنیف، ۱۳۷۹: ۸۳). داستان‌هایی همچون «زخم صورت» و «کارت ترحیم» از زاویه دید اول شخص مبتنی بر تک‌گویی درونی بهره برده‌اند. در نمونه‌های مذکور، بخش عظیمی از داستان و یا حتی تمام آن در ذهن راوی می‌گذرد و گفته‌های ذهنی اوست که خواننده را در جریان حادثه‌ها و افکارش قرار می‌دهد. ابتدای داستان «کارت ترحیم» با واگویه درونی راوی این گونه آغاز می‌شود: «ساعت دیواری که چهار ضربه می‌زند پاکت سفید را از روی میز برمی‌دارم. کارت ترحیم را از داخلش بیرون می‌کشم و می‌خوانم...» (صحرائی، ۱۳۸۷: ۲۱۷).

۲-۶- صحنه

«صحنه، ظرف زمانی و مکانی وقوع عمل داستانی است. هر داستان در جایی و در محدوده‌ای از زمان اتفاق می‌افتد. این موقعیت زمانی و مکانی وقوع حوادث داستان، صحنه داستان را تشکیل می‌دهد» (مستور، ۱۳۸۶: ۴۶). با کمک صحنه است که نویسنده به خواننده امکان می‌دهد که خود بی‌واسطه، دخالت نویسنده یا هر راوی دیگری با جهان داستان روبه‌رو شود تا با چشم‌های خود ببیند در آن جهان چه روی می‌دهد و شخصیت‌ها چه می‌کنند و با گوش‌های خود بشنود که آنها چه می‌گویند (ایرانی، ۱۳۸۰: ۲۹۱).

در یک بررسی کلی می‌توان زمان را در داستان‌های صحرایی به پس از جنگ و دوران جنگ تقسیم کرد. غالب داستان‌های صحرایی، فضای زمان جنگ را منعکس می‌کنند: «ناشناس» حکایت رزمنده‌ای است که شب بعد از عملیات برای استراحت به سنگری پناه می‌آورد وجود یک ناشناس در سنگر، حادثه اصلی داستان را ایجاد می‌کند (صحرایی، ۱۳۸۷: ۸۵). در «جالیز هندوانه»، ضعیف‌بودن شدید چشمان رزمنده در شب عملیات منجر به وقوع حادثه‌ای طنزآمیز می‌شود (همان: ۲۵۹). «همین یک وجب زمین خدا»، رزمنده‌ای را در زمان جنگ و هنگام مأموریت نشان می‌دهد (همان: ۱۹۹).

صحرایی در محدودی از داستان‌ها، به فضای پس از جنگ نیز توجه داشته است. از مجموع ۴۷ داستان، ۷ داستان به فضای پس از جنگ اختصاص داده شده‌است. در این داستان‌ها که عموماً مشکلات جانبازان شیمیایی به تصویر کشیده می‌شود، نویسنده، گاه به تصریح و گاه با اشاره، به زمان پس از جنگ اشاره می‌کند: در داستان «آدم هم پست می‌اندازد» ناشر در خطاب به جانباز این‌گونه به زمان پس از جنگ اشاره می‌کند: «چرا تو پونزده شونزده سالگی سر از جبهه درآوردی؟ هشت سال موندی. جنگ تموم شد. چی دیدی؟» (همان: ۳۳۳) در «کارت ترحیم» نویسنده از زبان جانباز شیمیایی به زمان پس از جنگ اشاره می‌کند: «آخر زنی که همه مدت جنگ خارج بوده چرا باید زندگی من برایش مهم باشه؟» (همان: ۲۲۶) در «خیابان پیر» پیرمرد که جانباز شیمیایی است با دیدن آلبوم عکس‌های جبهه، خاطرات خود و پسر شهیدش را مرور می‌کند. در این قطعه نویسنده به زمان پس از جنگ اشاره می‌کند: «خیره شد به عکس خودش که سرحال با ریش جوگندمی، کنار ماشین آبرسانی ایستاده بود» (همان: ۲۸۴) اما در برخی از داستان‌ها، نه به تصریح و نه به صورت ضمنی به زمان داستان اشاره‌ای نشده است. داستان «راه شیری»، «عطرفروش» و «یا اون یا هیچ‌کس» از نمونه‌های این داستان‌ها هستند.

بررسی کلی زمان داستان‌های این مجموعه نشان می‌دهد صحرایی در این زمینه جزئی‌نگر نبوده و کمتر در پی آن بوده است که زمان دقیق رویدادها را نشان دهد. مثلاً تعیین زمان از طریق ساعت صرفاً در سه مورد صورت گرفته‌است و در غالب موارد نویسنده تنها به آوردن نشانه‌های کلی زمان مثل شب، غروب و یک روز اکتفا کرده‌است. البته این ویژگی با حال و هوای داستان‌های این مجموعه که غالباً دوران دفاع مقدس و زمان عملیات و حمله را نشان می‌دهد تناسب دارد. تعیین زمان از طریق روزهای هفته نیز فقط در دو نمونه مشاهده شده‌است. تعیین زمان حوادث داستان از لحاظ تاریخی نیز تنها در سه نمونه کاربرد داشته‌است. این ویژگی در، حقیقت‌مانندی و باورپذیری داستان بسیار مؤثر است: چنانکه حادثه داستان «گل‌های کاغذی» در روز آزادسازی خرمشهر اتفاق افتاده‌است: «شنودگان عزیز توجه فرمایید... خرمشهر، شهر خون و قیام آزاد شد» (همان: ۱۹۵). در «کارت ترحیم» نیز زمان شیمیایی شدن جانباز در حمله خیبر قید شده‌است (همان: ۲۲۷).



نکته شاخص در زمان وقوع داستان‌های صحرایی، توجه خاص او به گرمای ظهر و سرمای شب است و این البته طبیعی است. زیرا نویسنده در پی آن است که جانبازی‌ها و رشادت‌های رزمندگان را در شرایط سخت و طاقت‌فرسای جبهه و مناطق عملیاتی نشان دهد. بنابراین برای انعکاس این مسأله، در راستای درونمایه داستان، حوادث اکثر داستان‌ها در گرمای ظهر و یا سرمای شب ارائه می‌شود: نخستین داستان او با نام «جنگ تمیز» این‌گونه شروع می‌شود: «ظهر گرما، نوجوان زال داخل سنگر نشسته بود» (همان: ص ۱۳). در نمونه‌ای دیگر حادثه داستان «تولد» در سرما اتفاق می‌افتد: «از فشار درد و سرما اندامهای زن به هم کلید می‌خورد» (همان: ۲۴۸).

مکان داستان‌ها بر دو گونه است. تقریباً همه داستان‌هایی که دوران جنگ را نشان می‌دهد در منطقه عملیاتی رخ می‌دهند اما در دیگر داستان‌ها، مکان‌ها و صحنه‌های دیگری همچون شهر و خانه و بیمارستان نیز مورد توجه قرار می‌گیرند. صحرایی در مکان داستان‌ها جزئی‌تر از زمان عمل کرده‌است. این‌گونه است که در برخی داستان‌ها، نام مکان‌ها نیز قید شده‌است که البته این ویژگی در حقیقت‌مانندی داستان‌ها و به اعتقاد خواننده نسبت به امکان وقوع داستان در آن صحنه می‌افزاید: قطعه‌های زیر که از داستان «سیگار دامادی» گزینش شده‌اند از جهت توجه نویسنده به نام مکان‌ها حائز اهمیت است:

رفتم اهواز سیگار بخرم (همان، ۱۴۸)، روی پل اهواز به آب کارون که نیگا کردم یه جوری شدم (همان: ۱۴۸)، رفتم فلکه چهارشیر بلیت اتوبوس گرفتم و نفهمیدم کی و چه جوری سر از شیراز درآوردم (همان: ۱۴۹-۱۴۸).

نکته قابل توجه در مکان رویدادها، ذکر نام مکان‌هایی است که متعلق به شیراز است و صبغه اقلیمی به داستان‌های صحرایی داده‌است. بهترین نمونه در این مورد داستان «بی‌بی دختران، پلاک ۱۴» است که در آن، نام داستان نیز بخشی از آدرس خانه جوان رزمنده را نشان می‌دهد: «آدرس فرستنده را خواند: شیراز، شاه‌چراغ، پشت امامزاده بی‌بی دختران، پلاک ۱۴، ولی خان مرادپور» (همان، ص ۱۰۷).

صحرایی در پردازش صحنه بسیار مهارت دارد. وی کوشیده‌است با تأکید بر صحنه‌های خاص و انتخاب‌شده به‌خوبی از هنر تصویرپردازی به‌نفع درون‌مایه اثر بهره ببرد: «صحنه ممکن است متضمن معنای عمیق و گسترده‌ای باشد و همچون درون‌مایه جزئی از عناصر حیاتی و سازنده داستان محسوب شود و مفهوم را در داستان القا کند» (میرصادقی، جمال و میمنت، ۱۳۷۷: ۱۹۳-۱۹۲).

در داستان‌های جنگی، صحنه‌های دردآلود شهادت‌ها، جانبازی‌ها و ایثار و فداکاری‌های رزمندگان بیشتر از هر داستانی، توجه به صحنه‌پردازی را می‌طلبد و صحرایی در این زمینه توانسته‌است توصیفات بکر و پرکششی ارائه دهد و از این طریق احساسات خواننده را به خود جلب و او را خود همراه سازد. نمونه زیر یکی از صحنه‌های قوی و تأثیرگذار



این مجموعه است. در نمونه مذکور به غیر از توجه به جزئیات که بیانگر تخیل قوی نویسنده است، ایراد جملات کوتاه و بعضاً بدون فعل نیز از ویژگی‌های قابل تأملی است که نویسنده توانسته است با آن هیجان صحنه عملیات را به خواننده انتقال دهد:

آب تا ران بود. بدن‌ها سرد و خیس. صورت‌ها سفید و رنگ‌مرده. چشم دوخته به آتش دهانه تیربار. تندتند مرمی داغ گلوله‌ها بیرون می‌آمد. ترکیدن جمجمه و سینه. زیر نور فسفری رنگ منور. جنازه پشت جنازه دمر روی آب می‌رفت. سیاهی از خط دشمن دید. سیم خاردار، سنگر، نبشی و میله‌های خورشیدی و هشت‌پر (همان: ۱۰۱).

صحنه تشییع پیکر شهدا نیز از صحنه‌هایی است که نمونه‌های متعددی در این مجموعه دارد. نمونه زیر یکی از صحنه‌های قوی و تأثیرگذاری است که در آن نویسنده با ذکر جزئیات صحنه و همچنین با جملات کوتاه به خوبی از عهده ارائه هیجان صحنه برآمده است:

حرکت جمعیت طرف دارالرحمه جا را برای عزاداری باز کرد. دسته‌دسته، حلقه‌حلقه، باز بسته، باز بسته. دست‌ها با ضرباهنگ خاص بالای سر می‌رفت. نیم‌دایره می‌شد و فرود می‌آمد و بر صفحه فراخ سینه. شالاپ! شالاپ! تندتر، این بار محکم‌تر. کوبش دست‌ها: «عزا عزاست امروز...» بازدم نفس‌ها، هن‌هن سنگین از ته گلوها، عرق سرد سینه‌ها. صدای فرود آمدن کف دست‌ها روی پارچه و گوشت (همان: ۱۱۳).

۲-۷- پایان‌بندی

صحرائی تقریباً در همه داستان‌های این مجموعه، شیوه یکسانی را در پایان‌بندی رعایت کرده است به این صورت که تقریباً همه داستان‌های او پایانی بسته دارند و به نتیجه‌ای قطعی ختم می‌شوند. بنابراین در همه داستان‌های او طبق مؤلفه‌های داستان، کشمکش و مشکل داستان حل می‌شود و داستان به وضعیت تعادل و پایانی قاطع می‌رسد. اما از آنجایی که صحرائی نویسنده مختصرنویسی است کمتر راجع به وضعیت تعادل و پایدار نهایی داستان توضیح ارائه می‌دهد بلکه تقریباً در همه موارد، بلافاصله بعد از گره‌گشایی، داستان به اتمام می‌رسد و خواننده در فضای ذهنی متأثر از داستان رها می‌شود. به عنوان مثال در «جنگ تمیز» کشته شدن نوجوان زال توسط رفیقش، اختلاف و درگیری بین طائفه نوجوان و طرفداران رفیق را موجب می‌شود. نویسنده در چند جمله این مشکل را گره‌گشایی می‌کند بدون آنکه راجع به اتفاقات پس از آن مثلاً در مورد تأثر و ناراحتی اطرافیان از شهادت نوجوان و رفیقش، مختصر توضیحی ارائه دهد (همان: ۱۵). در داستان «برف شادی» خواننده به دنبال علت ناراحتی جانباز از تولد نوزادی است که پس از سال‌ها به او عطا شده است. این وضعیت که حالت تعلیق شدیدی را در داستان به وجود آورده است با جمله‌ای مختصر از قول جانباز بدون هیچ توضیح اضافی گره‌گشایی می‌شود و داستان به پایان می‌رسد. «بچه‌ام سرطان خون داره و می‌گن عارضه شیمیاییه» (همان: ۹۳). هم‌چنین است داستان «پیرمرد و



پسرک» که طرح داستان به صورتی موجز و البته کمی غافلگیرانه با فوت پیرمرد بسته می‌شود: «پسرک در را که باز کرد پیرمرد، بی حرکت توی رکاب ماشین افتاد» (همان: ۱۷۷).

به غیر از موارد مذکور، نمونه‌های محدودی از داستان‌ها نیز پایانی باز و رو به گسترش دارند. داستان‌های «تیر خلاصی» و «بی‌سیم» از جمله این نمونه‌ها هستند. در «تیر خلاصی»، رزمنده مجروح برای تحریک سرباز عراقی، سرش را بالامی‌گیرد تا او بر دهانش شلیک کند شاید این‌گونه قطع نخاع شود و از مرگ حتمی نجات یابد. سرباز عراقی، تیر را در دهان رزمنده شلیک می‌کند اما انتهای داستان به نتیجه مشخص تصریح نشده است. آیا رزمنده قطع نخاع شده؟ یا به شهادت رسیده است؟ این نوع پایان‌بندی به خواننده این امکان را می‌دهد که آینده شخصیت داستان را در ذهن خود به صورت‌های مختلف بازسازی کند (همان: ۳۰۰). در داستان «بی‌سیم» نیز پس از اینکه بی‌سیم‌چی عراقی نقشه حمله عراقی‌ها را به بی‌سیم‌چی ایرانی لو می‌دهد از او می‌خواهد به عراق پناهنده شود. داستان با تعجب بی‌سیم‌چی ایرانی و بدون نتیجه قطعی به اتمام می‌رسد: «- زنم... بچه‌هام... مادرم... زن نداری فرهاد! تو بیا این طرف! - من؟!» (همان: ۸۱).

۳- نتیجه

از بررسی شکل‌شناسانه داستان‌های این مجموعه نتایج زیر به دست آمد:

۱. در نامگذاری داستان‌های این مجموعه غالباً شخصیت‌های داستان و امور مربوط به آنها مدنظر بوده است. کاربرد نام‌های طولانی در قالب یک عبارت و یا حتی یک جمله از خصوصیات داستان‌های این مجموعه است.
۲. آغاز داستان‌ها دور از هر نوع اطنابی است و نویسنده به سرعت، شخصیت‌ها را وارد صحنه می‌کند و با ایجاد گرهِ داستانی و سپس با ایجاد بحران و گرهِ‌گشایی، خواننده را به پایان داستان هدایت می‌کند.
۳. بررسی پیرنگ داستان‌ها نیز نتایجی را نشان داده است: ساختار پیرنگ، محکم و مستدل است و حضور عناصر سازنده پیرنگ اعم از گرهِ‌افکنی، کشمکش، بحران و گرهِ‌گشایی در همه داستان‌ها مشهود است. صحرایی تناسب و هماهنگی داستان کوتاه و پیرنگ را نیز مدنظر داشته است. بنابراین داستان‌های او تماماً به بازنمایی یک واقعه اختصاص یافته‌اند. به غیر از پیرنگ‌های خطی، برخی داستان‌ها از پیرنگ غیرخطی برخوردارند.
۴. غالباً شخصیت‌های داستان، مردان هستند که تقریباً همه آنها از میان رزمندگان، جانبازان، جوانان و میان‌سالان گزینش شده‌اند. زنان نیز در تعداد کمتر در هیأت مادران شهدا و رزمندگان و همسران جانبازان حضور دارند. در میان شیوه‌های شخصیت‌پردازی، نویسنده هم از روش گزارش و هم از شیوه نمایشی بهره برده است. اما در این میان تکنیک گفت‌وگو از حضور پررنگی در آثار صحرایی برخوردار است.

۵. استفاده از شیوه سوم شخص، شیوه غالب نقل و ارائه داستان‌های صحرایی است اما در محدودی از داستان‌ها به‌خصوص در داستان‌هایی که براساس تکنیک جریان سیال ذهن پردازش شده‌اند از زاویه دید اول شخص استفاده شده‌است.

۶. زمان داستان‌ها در یک بررسی کلی به زمان جنگ و پس از آن تقسیم می‌شود. صحرایی در این زمینه کمتر به جزئیات پرداخته. اما مکان داستان‌ها به صورت جزئی‌تر توصیف شده و ذکر نام مکان‌ها که بعضاً رنگ اقلیمی نیز به آن داده‌است در باورپذیری آن مؤثر بوده است.

۷. صحرایی به پایان بندی قاطع در انتهای داستان مقید است. بنابراین داستان‌های او تقریباً در همه موارد، پایانی بسته و غیر قابل گسترش دارند.

منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱) *دستور زبان داستان*، فردا: اصفهان.
- احمدی، بابک (۱۳۸۰) *ساختار و تاویل متن*، مرکز: تهران.
- ایرانی، ناصر (۱۳۸۰) *هنر رمان*، چاپ اول، آبانگاه: تهران.
- ایگلتون، تری (۱۳۸۰) *پیش‌درآمدی بر نظریه ادبی*، ترجمه عباس مخبر، مرکز: تهران.
- بالایی، کریستف و میشل کویی پرس (۱۳۷۸)، *سرچشمه‌های داستان کوتاه*، ترجمه احمد کریمی حکاک، معین: تهران.
- تولان، مایکل جی (۱۳۸۲) *درآمدی نقادانه-زبان‌شناختی بر روایت*، ترجمه ابوالفضل حرّی، بنیاد سینمایی فارابی: تهران.
- جابری اردکانی، سید ناصر و اسماء حسینی (۱۳۹۴) «شیوه طنزپردازی در دو اثر از اکبر صحرایی با تکیه بر نظریه عمومی طنز کلامی»، *ادبیات پایداری*، ش ۱۲، ص ۷، صفحات ۶۱-۸۲.
- حنیف، محمد (۱۳۷۹) *راز و رمز داستان‌نویسی*، سازمان پژوهش و برنامه‌ریزی آموزشی مدرسه: تهران.
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۷۶) *به‌سوی داستان‌نویسی بومی*، حوزه هنری: تهران.
- رید، یان (۱۳۹۵) *داستان کوتاه*، ترجمه فرزانه طاهری، چاپ ششم، مرکز: تهران.



صحرائی، اکبر (۱۳۸۷) *آدم هم پوست می‌اندازد*، تگّا: تهران.

علوی‌مقدم، مهیار و سوسن پورشهرام (۱۳۹۰) نقد و تحلیل ساختار و عناصر داستانی رمان آتش بدون دود»، *سبک‌شناسی نظم و نثر* (بهارادب)، ش ۳، س ۴، پاییز ۱۳۹۰، صفحات ۲۵۵-۲۶۶.

فورستر، ادوارد مورگان (۱۳۶۹) *جنبه‌های رمان*، ترجمه ابراهیم یونسی، نگاه: تهران.

فلکی، محمود (۱۳۸۲) *روایت داستان (تئوریه‌های پایه‌ای داستان‌نویسی)*، بازتاب نگاه، تهران.

گل‌پرور، یوسف و سید اسماعیل قافله‌باشی (۱۳۹۲) «شکل‌شناسی داستانهای کوتاه مجید قیصری»، *ادبیات پایداری*، ش ۹، س ۵، پاییز و زمستان ۱۳۹۲، صفحات ۲۹۱-۳۱۴.

میرصادقی، جمال و میمنت میرصادقی (ذوالقدر) (۱۳۷۷) *واژه‌نامه هنر داستان‌نویسی*، چاپ اول، کتاب مهناز: تهران ۱۳۷۷.

میرصادقی، جمال (۱۳۸۰) *عناصر داستانی*، چاپ چهارم، سخن: تهران.

مشرّف، مریم (۱۳۸۵) *شیوه‌نامه نقد ادبی*، چاپ اول، سخن: تهران.

مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۵) *دانش‌نامه نظریه‌های ادبی معاصر*، ترجمه مهران مهاجر و محمد نبوی، آگه: تهران.

مشتاق‌مهر، رحمان و سعید کریمی قره‌باغی (۱۳۸۸) «شکل‌شناسی داستان‌های کوتاه محمود دولت‌آبادی»، *نقد ادبی*، ش ۸، س ۱، زمستان ۱۳۸۸، صفحات ۷۳-۱۱۰.

میشل آدام، ژان و فرانسوا زرواز (۱۳۸۳) *تحلیل انواع داستان (رمان، درام، فیلم‌نامه)*، ترجمه آذین حسین‌زاده و کتایون شهپر راد، قطره: تهران.

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

مک‌کی، رابرت (۱۳۸۸) *داستان، ساختار، سبک و اصول فیلم‌نامه‌نویسی*، ترجمه محمد گذرآبادی، چاپ چهارم، هرمس: تهران.

ولچل، سندی (۱۳۸۷) «فقط پنج دقیقه فرصت دارید»، *کتاب داستان هم‌شهری*، شماره ۱، سال ۱، صفحه ۱۴۹-۱۵۱.

ولک، رنه و آوستن وارن (۱۳۷۳) *نظریه ادبیات*، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، چاپ اول، اندیشه‌های عصر نو: تهران.

یونسی، ابراهیم (۱۳۸۴) *هنر داستان‌نویسی*، چاپ هشتم، نگاه: تهران.

order in narrative in narrative Reader. Martin (2000) (Genett, Gerardm Macquillan, London and New York.

The Morphology of Akbar Sahraee's short stories

Mahboobe Besmel¹

Abstract

Akbar Sahraee is one of the most prominent writers of the Holy Defense. The researches that have been written about his works so far are few, so the present article seeks to recognize this valuable work by morphologically analyzing the story collection of "The foot that Sheds". This research has examined the mentioned collection in areas such as plot, viewing angle, personality, beginning and performance, and scene based on descriptive-analytical method. Some features of the stories in this series such as: the proper beginning and ending, the rule of the causality principle in plot of stories, having non-linear plot, skillful use of techniques such as: naming, dialogue and character description and also the creation of pristine and

¹. Assistant professor of Islamic Azad University Savadkooh Branch, Savadkooh, Iran.//
mh.besmel@gmail.com

impressive scenes and spaces, lead the reader to conclude that Sahraee is able to bring a successful work to the Holy Defense literature treasure by observing the technical principles of short story writing.

Keywords: Akbar Sahraee, morphology, structure, story collection.





سال پنجم، شماره ۴، پیاپی ۱۷ زمستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

استعاره مفهومی در شعر مجیرالدین بیلقانی

دکتر برات محمدی^۱، ادريس قویطاسی^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۴ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۷/۲۷

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۲۳ تا ۴۲)



[20.1001.1.27834166.1401.5.4.1.7](https://doi.org/10.27834/166.1401.5.4.1.7)

چکیده

تئوری استعاره مفهومی از موضوعات مورد مطالعه در زمینه زبان‌شناسی شناختی است که به بررسی چگونگی ادراک و ساخت در ذهن انسان می‌پردازد. بر اساس این نظریه، استعاره‌های کارکردی زبانی در خدمت ادبیات متن نیستند، بلکه ابزاری ضروری برای درک چیزهای انتزاعی و ناملموس در ذهن انسان هستند و نه در سطح کلمات، بلکه در ژرفا به کار می‌روند و تحت تأثیر معنا و مفاهیم قرار می‌گیرند. حوزه‌های تعریف‌شده در نظریه استعاره مفهومی و مصادیق آن از بسیاری جهات به زمینه‌های مفهومی و عملی ضرب‌المثل‌ها شباهت دارند. به‌نوعی می‌توان ضرب‌المثل‌ها را نمونه‌ای از استعاره‌های مفهومی دانست که با استفاده از منابع مختلف معانی و مفاهیمی را با توجه به آن‌ها منتقل می‌کند. از آنجایی که ضرب‌المثل‌ها عام‌ترین و پرکاربردترین بخش ادبیات هستند، مطالعه آن‌ها بر اساس نظریه استعاره مفهومی، شناخت و درک مبانی فکری و فرهنگی ملت‌ها را فراهم می‌کند. لذا پژوهش حاضر بر آن است تا با مروری گذرا بر مطالعات و نگرش‌های تاریخی و مدرن پیرامون استعاره‌ها و سنجیدن دو دیدگاه متفاوت درباره آن‌ها، ضرب‌المثل‌های فارسی اشعار مجیرالدین بیلقانی را با توجه به نظریه استعاره مفهومی بررسی نماید و حوزه‌های مبدأ پر کاربرد در دایره مثال فارسی را بیابد و از این راه بتواند خطوط اصلی فکر شاعر را دریابد.

کلید واژه: مجیر الدین بیلقانی، استعاره مفهومی، ضرب المثل، زبان‌شناسی شناختی، حوزه مبدأ

^۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ارومیه، ارومیه، ایران. Barat_mohammadi@yahoo.com (نویسنده مسئول)

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد ارومیه، ارومیه، ایران zmziran1394@gmail.com



مقدمه

مجیرالدین در اوایل نیمه اول قرن ششم هجری قمری متولدشده و تاریخ تولد وی دقیقاً معلوم نیست، زیرا در تذکرها و اشعار خود او بدین مطلب اشاراتی نرفته است. از اشعار خود او برمی‌آید مولد و موطن وی شهر بیلقان بوده است از توابع شروان:

شاید از خاک مجیر از بیلقان آمد پدید این سخن چون طعنه در خاک خراسان می‌زند
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳)

نام پدر و وضعیت خانواده وی چندان روشن نیست، جز این که در یک بیت از قصیده خود به تبار مادرش که ارمنی بوده اشارت کرده است:

طفلان طبع من به صفت ترک چهر ماند وین طرفه ترکه ارمنی بود مادرم
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳)

نامش را خود و دیگران مجیر و گاهی مجیرالدین خوانده و همین نامش را در اشعارش به عنوان تخلص شعری به کار برده است:

خلقم مجیر خواند و دانم علی‌الیقین کانگه مجیر شوم که از این خاک بگذرم
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳)

مجیرالدین شاگرد خاقانی بوده و از محضر وی کسب فیض کرده است ولی کیفیت شاگردی وی چندان روشن نیست که آیا مجیر از کلیه علوم و فنونی که خاقانی دارا بوده، استفاده کرده و یا تنها در قسمت فن شاعری از او بهره گرفته است و علوم دیگر را پیش علمای دیگر آموخته و در هر صورت اشعار خود مجیر بهترین معرف قدرت علمی وی تواند بود، زیرا با بررسی در دیوانش معلوم می‌شود که وی در علوم مربوط به قرآن و احادیث و اخبار نبوی دستی تمام داشته و در سروده‌های خویش از آن‌ها مایه‌ها گرفته و با بهترین وجهی زیب و زیور شعر خود گردانیده است. بعلاوه از مواقع ستارگان و قران آن‌ها و نام‌های بروج و افلاک و تأثیر هر یک سخن رانده که حاکی از وسعت علم و آگاهی وی در آن علم است و در باب ریاضیات و سایر علوم و فنون متداول عصر خویش جای‌جای به اشاراتی در شعر او برمی‌خوریم و گه گاه به اصطلاحات فلسفی نیز اشاره می‌کند. کلاً می‌توان گفت مجیر شاعری است جامع‌الاطراف که بر علوم و فنون زمان خود مانند استادش خاقانی تسلط کامل داشته است. (آبادی، ۱۳۵۸: ۱۷)

در مورد مقام شاعری و سبک شعری مجیرالدین بیلقانی گفته‌اند: «مجیر طبعی لطیف و قریح‌های رقیق داشته و در سروده‌هایش به نکات دقیق شاعرانه توجهی خاص دارد، قصایدی را که در روزگار جوانی در مدح سیف‌الدوله ساخته بخصوص از خصیصه سلامت و روانی بهره فراوان دارد و در قصاید مطوّلی که در روزگار پختگی سروده، فخامت و



عظمت قصائد فرخی و منوچهری و بخصوص خاقانی به صراحت پدیدار است. مجیرالدین به لطافت طبع وجودت قریحه بر بیشتر سخنگویان زمان خویش رجحان دارد و قصایدش به روانی الفاظ و وضوح و روشنی معانی ممتازست و قسمتی از آن‌ها چندان لطیف و دلپذیر است که بی‌حد مؤثر می‌افتد و هوش و دل خواننده را می‌رباید و می‌فریبد و آهنگی طرب‌انگیز دارد آن چنانکه در اشعار منوچهری موجودست؛ و به‌راستی هر چه از سلاست و سلامت آن گویند بجا باشد.» (آبادی، ۲۰: ۱۳۵۸)

وی شاعر خوش‌ذوق مدح‌پرداز بوده است، ولی باوجود شیرین‌سخنی و تأثیر و لطفی که او راست، تعمق علمی یا روح عرفانی در شعرش به ندرت یافت می‌شود. در مدح همان اغراق شاعرانه و هنرنمایی ماهرانه و تشبیه و قیاس استادانه را به‌کاربرده که شاعران خراسان را عادت بود. گاهی هم ممدوح را با عدل و سخاوت و امن بخشی و شجاعت یاد می‌کند. (رضازاده شفق، ۱۳۵۲: ۳۶۱)

در اشعار او اثر سبک خاقانی تا حدی مشهود است منتهی اولاً مجیر سختی ساده‌تر دارد و ثانیاً هیچ‌گاه نتوانسته است قدرت کم‌نظیر استاد خود را در ایجاد ترکیبات بدیع و مضامین و معانی دقیق نشان دهد و ثالثاً اثر این افتخار در همه قصائد او آشکار نیست بلکه مجیر را در پاره‌ای از قصائد او در همان مسیر عادی و طریقه معتاد شعر و زبان فارسی در اواخر قرن ششم مشاهده می‌کنیم. (صفا، ۱۳۶۳: ۵۷۹)

پیشینه تحقیق

استعاره مفهومی در جامعه ادبی ایران، از موضوع‌های تازه به شمار می‌آید و به عنوان اصطلاح علمی، زمان زیادی از مطرح شدن آن در ادبیات نمی‌گذرد. بنابراین پژوهش و تحقیق در این زمینه کم است. پژوهش حاضر اولین پژوهش با موضوع استعاره مفهومی در دیوان مجیرالدین بیلقانی است.

اما پژوهش‌هایی که از شاعران هم عصر مجیرالدین بیلقانی یا شاعران گذشته و حتی معاصر صورت گرفته است، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

مقاله علمی و پژوهشی، با عنوان «استعاره‌های مفهومی خشم در دیوان خاقانی» توسط نویسندگان: عصمت دری‌کوند، ذوالفقار علامی و محبوبه مباشری (۱۳۹۹) انجام شده است، که به بررسی کاربرد نگاشت‌های مفهومی خشم در شعر خاقانی، با رویکرد مجاز مفهومی یا استعاره مفهومی به تحلیل داده‌های شعر خاقانی پرداخته است، و به این نتیجه رسیده است، که در حوزه مبدأ «خشم در خط شدن است» و «خشم طیره شدن است» پر بسامدترین حوزه مبدأ برای مفهوم سازی خشم در دیوان خاقانی است.

مقاله بعدی «استعاره مفهومی آتش در خمسه نظامی گنجوی» از نویسندگان: عبدی مکوندی، اسماعیل، زیارتی و اشرف (۱۳۹۵)، که این مقاله در پی آن بود که استعاره مفهومی در خمسه نظامی را بکاود و برای این منظور، واژه ی «آتش» را که پیشینه دیرین، در اندیشه ایرانیان داشته، برگزیند و کارکردهای معنایی آن را در شعر نظامی نشان



دهد. این پژوهش به این نتیجه رسیده است که نگاشت آتش در خمسه نظامی، در طرح واره‌های انسان، حیوان، اشیاء، اندام واره‌ها، صفت، سخن، عشق، هوس، شهوت، جنگ، شراب، آفتاب، دنیا و جهان، قصه و داستان و... را نشان می‌دهد.

همچنین مقاله‌ای با عنوان «تحلیل شناختی استعاره‌های عشق در غزلیات سنایی» توسط: سید مهدی زرقانی، محمد جواد مهدوی و مریم آباد (۱۳۹۲)، در ابتدا گزارش دقیقی از استعاره‌های عشق در غزلیات سنایی را ارائه داده است. سپس به بررسی شگرد‌هایی سنایی در ساختن استعاره‌ها عموماً و استعاره‌های شناختی خصوصاً پرداخته است و از زاویه‌ی دیگر استعاره مفهومی عشق در شعر سنایی را بررسی کرده است. و در پایان به این نتیجه رسیده است که چطور می‌توان با تغییر زاویه دید، می‌توان به تحلیل‌های گوناگون و گاه ناهمگون رسید. از طرفی دیگر در شعر شاعران معاصر هم در زمینه استعاره مفهومی پژوهش‌هایی صورت گرفته است، که در ذیل به چند مورد اشاره داریم:

حمید رضا اکبری و لایلا صالح نژاد پژوهشی انجام داده‌اند، تحت عنوان «استعاره زمان به مثابه حرکت در مکان در اشعار سهراب سپهری بر اساس نظریه معاصر استعاره» (۱۳۹۵). در این مقاله استعاره زمان به مثابه حرکت در مکان در مجموعه اشعار سهراب سپهری با تکیه بر نظریه معاصر استعاره لیکاف (۱۹۹۲) بررسی شده است. مقاله‌ای دیگر توسط محمد باقر شهرامی و سید علی هاشمی عرقطوب با عنوان «بررسی ساختار شعری مجموعه‌ی تولدی دیگر بر مبنای استعاره شناختی»، (۱۳۹۶) به چاپ رسیده است، که در آن به تبیین نظریه معاصر استعاره و بررسی انواع استعاره‌های مفهومی در دفتر «تولدی دیگر» فروغ فرخزاد پرداخته است.

استعاره مفهومی

استعاره مفهومی در زبان و ذهن بشر و حتی رفتارهای روزمره ما به طور گسترده وجود دارد. در صحبت‌ها و رفتارهای عادی هرروزه، استعاره‌هایی به کار می‌رود که ناشی از دانش مشترک، مدل‌های فرهنگی، نظریه‌های فولکلور و دانش‌ها و اعتقادات ذاتی ما هستند که در یک فرهنگ مورد قبول اکثریت قرار گرفته است؛ بر طبق این تعریف، برخی از تجربه‌های انسان، اساس و الگوی درک و بیان دیگر تجربیات قرار می‌گیرد و مفاهیم، با برقراری ارتباط بین دو قلمرو معنایی، سازمان‌دهی و در حافظه بشر ذخیره می‌شوند و در هنگام کنش‌های گفتاری یا رفتاری مورد استفاده و در حافظه بشر ذخیره می‌شوند. به این ترتیب استعاره‌ها بر حسب ضرورت و نیاز بشر به درک و بازنمایی پدیده‌های ناآشنا، یا تکیه بر ساخت‌واژه‌ها و اطلاعات قبلی شکل می‌گیرند و نقشی بسزا در جولان فکری و تخیل ایفا می‌کنند. (هاشمی، ۱۳۸۹: ۲)



بر اساس نظر زبان شناسانه و فلسفی لیکاف و جانسون «اساس استعاره، درک و تجربه چیزی بر اساس مفهوم چیزی دیگر است» (لیکاف و جانسون، ۱۹۹۲: ۵)

همچنین زبان استعاری، زبان انحرافی است؛ به این معنا که در استعاره واژه ها در معنای اصلی خود به کار نمی روند. (قائمى نیا، ۱۳۹۳: ۳۹)

آنچه در استعاره مفهومی روی می دهد، «نگاشت» دو حوزه است. به این صورت که اگر عناصر حوزه مفهومی را یک مجموعه و عناصر حوزه مفهومی دیگر را مجموعه ای دیگر بدانیم، نگاشت هایی میان دو مجموعه روی می دهد؛ یعنی عناصری از حوزه مبدأ بر عناصر حوزه مقصد نگاشته می شوند (هوشنگی، ۱۳۸۸: ۱۳ و ۱۴)

اساس رابطه در استعاره مفهومی، میان دو واحد ارگانیک یا دو مجموعه به شکل تناظر یک به یک صورت می گیرد که به آن «انگاره» می گویند. انگاره یکی متعلق به قلمرو مبدأ یا منبع است که اغلب مفهومی و عینی و ملموس است و ارگان دیگر مفاهیم انتزاعی و ذهنی است (دست کم نسبت قلمرو منبع) که قلمرو مقصد یا هدف نامیده می شود. (بهنام، ۱۳۸۰: ۹۳)

نگاشت، مهم ترین رکن در ساختار استعاره است. در نظریه معاصر، نگاشت شامل یک سری از مفاهیم است که از حوزه مبدأ به حوزه مقصد منتقل می شود. یعنی مفاهیم حوزه مبدأ، به مفاهیم حوزه مقصد، نگاشته می شود. در دیدگاه سنتی، هر کدام از این استعارات مجزا قلمداد می شود، اما در نظریه معاصر، یک نگاشت وجود دارد که در آن مفاهیم حوزه عشق بر اساس مفاهیم حوزه سفر درک می شوند و تناظرهای را به وجود می آورند (ر. ک: راسخ مهند، ۱۳۹۱: ۴۶)

استعاره های مفهومی و ضرب المثل ها

زبان ساده، فرهنگ و اندیشه هر ملت سازنده مثل ها هستند؛ هر ضرب المثل منعکس کننده فرهنگ یک جامعه است. در واقع ضرب المثل ها هستند که بعد معنوی یک جامعه مانند: اعتقادات، آداب و رسوم، فرهنگ عام اجتماع را بازتاب می دهند. با استفاده از مباحث استعاره های مفهومی، می توان به فرایندهای ذهنی و رفتارهای فردی و اجتماعی مردم پی برد.

تجربه های اقوام مختلف از دورترین روزهای تاریخ تاکنون سازنده و پرورنده ضرب المثل ها بوده است، به نحوی که می توان گفت امثال یکی از کهن ترین نوع ادبیات شفاهی هستند که همواره به بشر در روشن تر نمودن مفاهیم و ادراکاتش یاری داده اند؛ نیز وجود امثالی که یک مفهوم خاص را با عبارت های گوناگون بیان می کنند (نظیر زیره به کرمان بردن، آب به عمان آوردن، زغال سنگ به نیوکاسل بردن، خرما به بصره بردن، آبگینه به حلب بردن و...) دلیل دیگری بر قدمت این نوع ادبی و عدم وجود سازنده ای مشخص برای آن هاست. (بهمنیار، ۱۳۶۹: ۴)



مجیرالدین بیلقانی در بیان زیبایی‌های لفظی و معنوی استعاره خاصی دارد و این از عوامل تأثیر گذاری شعر وی به حساب می‌آید. او استعاره را ابزاری برای بیان حقایق به شکل محسوسی قرار داده است به گونه‌ای که وقتی آن را با آیات، احادیث، امثال و سخنان بزرگان همراه می‌سازد؛ درجه اعتبار و پذیرش کلامش جلوه‌ای خاص به خود می‌گیرد. تا جایی که از بسیاری جهات او را همسنگ معاصران می‌یابیم. استعاره‌های مجیر گاهی ساخته ذهن خود اوست و گاهی از خاقانی یا منوچهری و گویندگانی پیشین است.

از گیا تبر ساختن: نظیر از کدو هاون ساختن

هرآنکه جست زغیر من این طریقه نو چنان بود که کسی از گیا تبر سازد
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۳۳)

شاعر خود را در نوآوری و ساختن واژه‌های بدیع خود را بی‌بدیل می‌داند و هر کسی که وارد این عرصه شود کار او را بیهوده و عبث می‌داند.

همدم کسی مباش چنانچه آینه ناچار از هم نفس کدر می‌شود.

مباش همدم کسی چون دم تو یافت صفا که آینه، سیه از همنفس شود ناچار
(همان: ۳۳۳)

«مکان و جهات» به مثابه حوزه مبدأ

در دیوان بیلقانی با مقداری تأمل می‌توان به استعاره‌های مفهومی و نهفته در لایه لای تمثیلاتش پی برد. در بعضی از تمثیلات وی مکان و جهات برداشت می‌شود؛ یعنی بعضی از ابیات وی در حوزه مبدأ به جهت پایین و جهت جلو یا مکان اشاره دارد، اما در حوزه مقصد منظور چیز دیگری است.

در اشعار مجیرالدین مکان، جهات و مفاهیم موجود در آنها نشانگر ذهنیات شاعر نسبت به این موضوع است. مانند:
سر بر آستان نهادن:

به‌طور غیرمستقیم «سر بر آستان نهادن» حوزه مبدأ جهت جلو یا پایین است و حوزه مقصد حس ارادت و احترام است:

و آنکه چون آستان فتد در پای پیش او سر بر آستان نهند
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۰۸)

پای بوس خسیسان شدن:

در مثال زیر «پای بوس خسیسان شدن» که در حوزه مبدأ به جهت پایین اشاره دارد اما در حوزه مقصد درخواست چیزی از افراد خسیس است:



بده عنان قناعت اگر می خواهی
که پای بوس خسیسان شوی به سان رکاب
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۵)

پایمال عشق شیرین جز دل فرهاد نیست:

در این مثل نیز حوزه مبدأ جهت پایین است، اما حوزه مقصد رنج عاشق مدنظر است:

زیردست رنج عالم نیست إلّا طبع ما
پایمال عشق شیرین جز دل فرهاد نیست
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۶۲)

گاو را با شیر در یک جا زنجیر کردن:

در این مثل نیز، جهات و مفاهیمی که به فضا و مکان هستند استفاده شده است. در حوزه مبدأ منظور فضا، جا و مکان است و در حوزه مقصد نگنجیدن دو انسان در یک مملکت است، که یکی مانند گاو نفهم است و دیگری مانند شیر پر فرّ و شکوه است:

کس
نگنجد با شما در ملک زیرا کس نگفت
گاو در زنجیر با شیر دلاور بسته‌اند
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۷۰)

«زمان» به مثابه حوزه مبدأ

زمان یکی از مفاهیم ذهنی تأثیر گذار در زندگی و ذهن انسان است، زمان بیش از هر چیزی بر انسان تأثیر دارد و لذا نقش اساسی در شکل گیری مفاهیم ذهنی برای بشر داشته است. در شعر مجیرالدین مثال زیر در مورد زمان دیده می شود:

یک نفس به دو عالم ندادن:

در این بیت زمان مبدأ شناخت قرار گرفته است و در حوزه مقصد منظور این است که وقت مانند طلا با ارزش است: به نقد عمر قناعت بخر که نیست صواب
یکی نفس به دو عالم مده که هست صواب
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۴)

«اندام» به مثابه حوزه مبدأ

اندام انسان و ویژگی های جسمانی یکی از مفاهیم ذهنی انسان است و به عنوان حوزه مبدأ در بسیاری از اشعار مجیر دیده می شود. مانند:

نخل شکسته رطب به کس ندهد و دست بریده عطا به کس ندهد، نظیر:

از پای شکسته چه سیر آید و از دست بسته چه خیر؟ (سعدی)



در حوزه مبدأ دست‌بریده منظور اندام انسان است و در حوزه مقصد منظور عدم عطا و بخشش افراد خسیس است: از نفس امان مطلب که اینجا نداد به کس نخل شکسته رطب و دست‌بریده عطا (بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰)

رایگان به کس رخ نمی‌نماید یار:

در حوزه مبدأ رخ و صورت انسان به ذهن می‌رسد و در حوزه مقصد عشو و ناز معشوق است، یعنی عدم ارزش و اعتبار قائل شدن برای هرکسی است: بهای یکشبه وصل عدم سه روح بده که رایگان به خسان رخ نمی‌نماید یار (بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۶)

ز خاک، عقل نجوید موافقت:

در حوزه مبدأ عقل اجزای انسان است و در حوزه مقصد یعنی خرد و عقل در عالم خاکی باوجود جهات شش‌گانه و حواس پنج‌گانه و عناصر چهارگانه، که دارای خواص متضادند، موافقت و ملایمت نمی‌جویند: زخاک، عقل نجوید که موافقت که در او جهت شش آمد و حس و پنج و امهات چهار (بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۴)

« بنا و اجزای آن » به مثابه حوزه مبدأ

خانه و اجزای آن در شکل‌گیری مفاهیم ذهنی نقش زیادی داشته است؛ در حوزه مبدأ بنا و اجزای آن بیان می‌شود اما در حوزه مقصد بیانگر مفهوم دیگری است. مجیرالدین نیز از این مفاهیم ذهنی برای اشعار خود بهره گرفته است. مانند:

مصحف در آب‌خانه و بت در حرم نهادن :

در حوزه مبدأ مکان و اجزای بنا مانند آب‌خانه و حرم را بیان می‌کند و در حوزه مقصد تمثیل است برای کسی که کار غیرشرعی انجام می‌دهد: ایشان و من مگوی که در شرع نیست راست مصحف در آب‌خانه و بت در حرم نهند (بیلقانی، ۱۳۵۸: ۸۴)

جلوه خانه شهباز جای تیهو نیست:

جلوه خانه در حوزه مبدأ جزء بنا و جای نشستن بزرگان است و در حوزه مقصد باید هر چیزی در جای خود باشد و افراد بر اساس ارزش و اعتبار باید در جای خود قرار گیرند: ز بیم خاطر او دورتر نشینم ازو که جلوه خانه شهباز جای تیهو نیست (بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۸۷)



تا تنور آتشین زبان نشود، نانش اندر دهان ننهند:

تنور آتشین در حوزه مبدأ جزئی از بنا و ساختمان است و در حوزه مقصد هر کاری را در وقت خود انجام دادن یا هر کاری به وقتش نیکو است اشاره دارد:

تا تنور آتشین زبان نشود نانش اندر دهان ننهند
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۰۸)

«گیاهان و درختان» به مثابه حوزه مبدأ

انسان همیشه از محیط و طبیعت بهره می گیرد و از قدیم بر زندگی انسان ها تأثیر زیادی گذاشته است و باعث شده است مفاهیمی در ذهن انسان شکل بگیرند. مفاهیم موجود در شعر مجیرالدین ما را از ظاهر به مفاهیم عمیق می رسانند. مانند:

شاخ خشک زعفران نیارد بار:

در نگاشت استعاری «شاخ خشک زعفران نیارد بار» که نظیر مثل «گندم از گندم بروید جو ز جو» حوزه مقصد گیاه برای بیان مفهوم «نتیجه عملکرد» مورد استفاده گرفته است:
زباغ عالمت از میوه تلخ و ترش دهند
بخور که شاخ خشک زعفران نیارد بار
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۳)

از بهر میوه سنگ خورد شاخ میوه دار:

در حوزه مبدأ منظور درخت و میوه آن است و درخت پربار همیشه سنگ می خورد و در حوزه مقصد تحمل مشقت و سختی انسان پربار و عالم است، نظیر: درخت پربار، سنگ می خورد (فرهنگ عوام، امینی: ۲۵۶)
تا مایلی به مال، بلا همنشین تست
کز بهر میوه سنگ خورد شاخ میوه دار
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۱۱)

شکوفه نخلبند موم رنگین است:

در این نگاشت حوزه مبدأ درخت نخل است و در حوزه مقصد این تمثیل را مد نظر دارد: فلانی گندم نمای جوفروش است.
مباش بسته صورت، که موم رنگین است
شکوفه ای که بر نخلبند در بازار
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۳)

نخل شکسته رطب به کس ندهد :

در حوزه مبدأ درخت نخل و میوه خرما است که درخت شکسته میوه ندارد و در حوزه مقصد این مثل مد نظر است:
از پای شکسته چه سیر آید و از دست بسته چه خیر؟ (سعدی)
پس منظور این است که از آدم خسیس انتظار یاری نداشته باش:



از نفس امان مطلب کاینجا نداد به کس
نخل شکسته رطب دست بریده عطا
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰)

«حیوانات» به مثابه حوزه مبدأ

ارتباط بین حیوانات و انسان باعث شده است که به عنوان مفاهیمی در ذهن بشر جا خوش کند. هر حیوانی اهلی یا وحشی باعث شده که مفاهیم گوناگونی به ذهن انسان بیاید. مانند:

سگ به بانگ درآید ز پرتو مهتاب:

در حوزه مبدأ صدای و هیاهوی سگ هنگام مهتاب است اما در حوزه مقصد منظور از مصراع دوم این ضرب‌المثل است: ماه می‌تابد و سگ می‌نالد. یا: بانگ سگان به ماه ضرر نمی‌رساند.

چو روشن است دلش، زبیدار بدش گویند
که سگ به بانگ درآید ز پرتو مهتاب
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۲۶)

از گربه شیر نر ساختن:

که در حوزه مبدأ حیوان خانگی مانند گربه با حیوان وحشی مانند شیر مقایسه شده است که اگرچه از نظر شکل تقریباً شبیه هم هستند اما گربه کجا و شیر کجا؟ و در حوزه مقصد منظور این مثل است: از مرد سست نیاید مگر کار نادرست.

عدوت چو تو تواند ایمنه او سگ کیست
که حيله جوید و از گربه شیر نر سازد
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۵۳)

درازگوش چه داند رسیلی داود:

در حوزه مبدأ به درازگوش یا همان خر اشاره شده که به باور عامیانه حیوانی نفهم است؛ در حوزه مقصد انسان نادان مد نظر است و در نهایت منظور این است که انسان نادان مانند خر نفهم است. یا از نظر مضمون شاید با «یاسین به گوش خر خواندن» تناسبی پیدا کند:

به پای مختصران نیست پای دانش تو
درازگوش چه داند رسیلی داود
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۸۵)

دم مسیح فرق کند ز بانگ خر:

در حوزه مبدأ صدای ناهنجار خر منظور است اما در حوزه مقصد شناختن انسان پاک‌سرشت از آدم‌های پست‌فطرت است:

ذات ترا زمانه هم بازشناسد از خسان
عقل دم مسیح را فرق کند ز بانگ خر
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۱۸)

چون خر به گل درماندن:



اگرچه خر بسیار زورمند است اما حیوانی نادان است پس در حوزه مبدأ به نادان بودن خر اشاره دارد اما در حوزه مقصد تمثیل است برای ضعف و ناتوانی کسی که از روی بی‌عقلی کاری کند و از عهدش برنیاید و درنهایت گرفتار شود:

نیم من مرد ناز او که با این چاره‌سازی‌ها دلم چون خر به گل درماند از ناز بخروارش

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۲۱)

«ظروف» به مثابه حوزه مبدأ

انسان از ابزارها و ظروف گوناگون در زندگی بهره می‌گیرد و با تأمل در رفتار و گفتار انسان‌ها مشخص می‌شود که این ابزارها به عنوان مفاهیمی در ذهن بشر حضور داشته‌اند؛ در اشعار مجیرالدین نیز این مفاهیم بازتاب زیادی داشته است. مانند:

به کفچلیز شتر را آب دادن:

در حوزه مبدأ کفگیر وسیله آشپزی است که دارای سوراخ است، اشاره دارد و در حوزه مقصد تمثیل برای کسی که از سر ابله‌ی و شیدایی کاری را انجام می‌دهد (دهخدا، ۱۳۴۷: ۳۷۲)، مانند ضرب‌المثل باد را در قفس کردن یا آب در هاون کوبیدن است که در حوزه مقصد منظور انجام کار بیهوده و باطل است:

به کفچلیز شتر را کسی که آب دهد بود هرآینه از ابله‌ی و شیدایی

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۳۳)

در بزم کودک چه ارغنون چه سرنا :

در حوزه مبدأ ابزار آلات موسیقی مدنظر است و در حوزه مقصد مثلی است که درباره افرادی به کار می‌رود که سره را از ناسره تشخیص نمی‌دهند:

با عقل قاصر تو چه مه چه چنبر دف در بزم کودک چه ارغنون چه سرنا

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰)

از گیاه تبر ساختن :

در حوزه مبدأ تبر از ابزار کشاورزی و باغداری است دارای دسته چوبی محکم و تیغه تیز است ساختن تبر از گیاه کاری بیهوده و باطل است پس در حوزه مقصد اشاره به تمثیلی دارد، نظیر: از کدو هاون ساختن:

هر آنکه جست زغیر من این طریقه نو چنان بود که کسی از گیا تبر سازد

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۵۳)

آینه، سیه از هم نفس شود:



در حوزه مبدأ آینه از ابزار منازل جهت آرایش است که با نفس آدم کدر و تار می‌شود، همچنان که مولانا می‌فرماید:

آینه‌ات دانی چرا غماز نیست زانکه زنگار از رخس ممتاز نیست
(مولوی)

و در حوزه مقصد منظور این که چون دم تو صفا یافت، همدم کس مباحث، چنانکه آینه ناچار از هم نفس کدر می‌شود:

مباحث همدم کس چون دم تو یافت صفا که آینه، سیه از هم نفس شود ناچار
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۶)

زر نخست محک ببند :

در حوزه مبدأ زر که از جوهرات و محک وسیله مخصوص زرگران جهت تشخیص طلای خالص و ناخالص است و در حوزه مقصد اشاره دارد به شخصی که بی نقص است و به تایید دیگران نیازی ندارد، یا نظیر زر پاک از محک چه دارد باک. یا: (طلا که پاک است چه منتش به خاک است) :

شگفت نیست اگر بر دل تو زر گذرد که زر نخست محک ببند آنگهی معیار
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۶)

«طبیعت» به مثابه حوزه مبدأ

طبیعت و اجزای آن نیز در بسیاری از مواقع قلمرو مبدأ برای بیان مفاهیم قرار گرفته‌اند. از آن جایی انسان در طبیعت زندگی کرده است و این مفاهیم در ذهن بشر شکل گرفته اند و ثبت شده اند، مجیرالدین نیز این مفاهیم ذهنی را در اشعارش به کار گرفته است. مانند:

شاخ بید نبود بقم:

در حوزه مبدأ اشاره به قیاس درخت بید و درخت بقم دارد، یعنی درخت بید میوه ندارد، درحالی‌که درخت بقم میوه گرد دارد و پربار است و در حوزه مقصد منظور به صلاح نبودن قیاس دو نفر است،

کسی که پربار و عالم و دانا است و کسی که تو خالی است یا جاهل و نادان است و هیچ فایده‌ای ندارد:

گردون به شکل اوست نه چون او که شاخ بید نبود بقم اگر چه در آب بقم نهند
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۸۵)

شکوفه نخلبند موم رنگین است:

در حوزه مبدأ اشاره به ظاهر موم که رنگین است و در حوزه مقصد اشاره دارد به کسی که با تقلب و ظاهرسازی جنس خود را به مردم قالب می‌کند یا نظیر فلانی گندم نمای جوفروش است:



مباش بسته صورت، که موم رنگین است
شکوفه‌ای که برد نخلبند در بازار
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۳)

شاخ خشک آبدار، باغ ارم سوخته:

در حوزه مبدأ درخت خشک و خار خشک منظور است که آبی ندارد، درحالی که باغ ارم خوش و خرم است، پس در حوزه مقصد منظور این است: چرا دشمن که مانند خار است شاد باشد و ما که باید خوش و خرم باشیم، دل سوخته هستیم؟

خصم ز تو شاد و من غمزده ناخوش بود
شاخ خشک آبدار، باغ ارم سوخت

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۳)

به دریاست بازگشت میاه:

در حوزه مبدأ بازنمایی کنش طبیعت است اما در حوزه مقصد تمثیلی است نظیر: هرچیزی به اصل خود باز می گردد.

یا نظیر مثل: «زیره بکرمان می برد، چغندر به هرات». یا همان طور که مولانا می فرماید:

هر که او دور ماند از اصل خویش
باز جوید روزگار وصل خویش
(مولوی)

گرچه نور به خورشید بردن جهل است
روا بود که به دریاست بازگشت میاه

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۷۷)

کی دید تشنه عشق از آب دجله شفا:

آب دجله نیز از عناصر طبیعت است و انسان تشنه عشق از آب دجله سیر نمی شود. در حوزه مقصد یعنی طبع و میل انسان ها یکی نیست، هرکسی دوست دار و طالب مطلوب خویش است:

کی گشت طبع حکیم از خاک سوخته خوش
کی دید تشنه عشق از آب دجله شفا

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰)

تخت خورشید اگر نه تیغ زند...

در حوزه مبدأ اشاره به جایگاه خورشید دارد و در حوزه مقصد اشاره به این تمثیل دارد: تا نگرید طفل کی نوشد لبن؟

تخت خورشید اگر نه تیغ زند
بر سر چارم آسمان ننه‌ند

(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۰۸)



«آداب و رسوم» به مثابه حوزه مبدأ

هر جامعه ای آداب و رسوم خاص خود را دارد و هر شاعری آیینۀ تمام نمای آن جامعه و بازتاب دهنده مفاهیم ذهنی موجود در آن جامعه است. مجیرالدین مفاهیمی را از حوزه مبدأ در اشعارش بازتاب داده است، مانند:

غسل جنابت به زمزم خطاست :

در حوزه مبدأ از لحاظ رسومات و عقاید دینی، منظور غسل با آب زمزم یا همان آبی که پاک و تمییز و مقدس است؛ از قدیم غسل جنابت با آب زمزم نهی شده است. بعد از ظهور اسلام، پاکیزگی به ویژه غسل های متعدد و وضو برای نمازهای پنج گانه در زندگی روزمره مسلمانان از اهمیت ویژه ای برخوردار شد تا جایی که سخن پیامبر اسلام: «النجافه من الایمان» شعار هر مسلمان گردید. (سعیدیان، ۱۳۸۶: ۸۴۷)

و در حوزه مقصد منظور این است، کسی که دنبال اهداف دنیاوی باشد کار خطا و باطلی کرده است: مجبوی غایت دنیاوی از قبول درش از آنکه غسل جنابت به زمزم اسست خطا (بیلقانی، ۱۳۵۸: ۴۳۲)

به هر جایی که باشد گنج، ماری وطن گیرد :

از قدیم همیشه باور و اعتقاد بر این بوده بر سر هر گنجی ماری نشسته یا هر گنجی طلسم و مار مخصوص به خود را دارد، که در حوزه مقصد قدرت و امکانات پادشاهان مدنظر است. یعنی هیچ چیزی راحت به دست نخواهد آمد و هر کاری سختی خود را دارد:

به هر جایی که باشد گنج اگر ماری وطن گیرد ظفر گنج است و تیغ خسرو عالم ستان مارش (بیلقانی، ۱۳۵۸)

مهره بر گردن خر دجال بستن:

از رسومات قدیم بستن مهره بر گردن خر جهت جلوگیری از چشم‌زخم بوده است و در حوزه مقصد منظور این است که کسی چیز خوبی را در جای ناسزاوار صرف کند.

خر دجال - پالانی دارد که هر شب می‌دوزد و صبح پاره می‌شود روزی که دنیا آخر می‌شود خر دجال از چاهی که در اصفهان است بیرون می‌آید هر مویش یک‌جور ساز می‌زند، از گوشش نان یوخه می‌ریزد و به جای پشکل خرما می‌اندازد هر کس به دنبال او برود به دوزخ خواهد رفت.

«از همه الاغ‌ها بدتر خر دجال است که آن ملعون روز خروجش بر آن خرسوار می‌شود. رنگ آن خر سرخ است چهار دست‌وپایش ازرق است سروکله او به قدر کوه بزرگی می‌باشد پشت او موافق سر اوست. گامی که برمی‌دارد نزدیک شش فرسخ را طی می‌کند. این روایت زبده المعارف بود. از حمار صدای ساز به گوش‌های مردم می‌رسد، سرگین که می‌اندازد انجیر و خرما به نظر می‌آید، قد خود دجال بیست زرع است، در فرق سر دو چشم دارد و شکاف چشم‌ها به طول و درازای اتفاق افتاده، یک چشم او کور است صورت دراز دارد و آبله بر صورت دارد» (هدایت، ۱۳۹۰: ۱۰۴)



تو مردی و فلک مهره‌ای است نیل اندود
که گردن خر دجال ازو شود زیبا
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳)

تخم خروس :

در حوزه مبدأ به اعتقاد قدما، خروس در عمر خود یکبار تخم می‌گذارد، پس هم ماده خواهد بود و هم نر. ولی در حوزه مقصد این مثل نیز درباره کسی بیان می‌شود که در طول عمر خود تنها یکبار عطا کند و دیگر تکرار نکند:

آبستند و نر چو خروس ای شگفت و من
هم‌زبان ماده و هم با دل نرم
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۴۱)

کس به باز مرده شکار نکند:

در حوزه مبدأ اشاره به آداب و رسوم می‌که به وسیله بازشکاری پرندگان دیگر را شکار می‌کردند اما در حوزه مقصد به این مثل اشاره دارد: کس نباید چشمه آب حیات اندر سراب و تلاش و کار بیهوده انجام دادن است: ترا چو مرد یقین، چون کنی شکار نجات؟ که در جهان نکند کس به باز مرده شکار
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۱۰۴)

سرگرفته شد مار چو بر رهگذر آمد:

در حوزه مبدأ قدما برای این باور بودند مار وقتی که مرگش فرامی‌رسد سر راه رهگذر سبز می‌شود؛ و در حوزه مقصد این مثل مد نظر است: زبان سرخ سر سبز را بر باد می‌دهد: چون مار ز سوراخ برون آمد و بیشک سرگرفته شد مار چو بر رهگذر آمد
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۵۶)

دیو کار سلیمان نکند:

در اعتقادات مذهبی نظر بر این است که حضرت سلیمان تختی داشته و پادشاهی کرده است در این بیت در حوزه مبدأ به باور مذهبی اشاره دارد که دیو در طاعت و بندگی همچون سلیمان نمی‌شود و در حوزه مقصد اشاره دارد به این مثل دارد: دیو بر تخت سلیمان چو سلیمان نشود. پس در حوزه مقصد، منظور این است همچین قیاسی درست نیست و بد و نیک یکسان نباشد و هرکسی ادعا داشت، دلیلی بر آن نیست که بتواند کار مورد نظر را به نیکویی انجام دهد: فر اقبال تو از دشمن تو ناید از آنک دیو در طاعت حق کار سلیمان نکند
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۳۲)

«مشاغل» به مثابه حوزه مبدأ



کار و مشاغل نیز از مفاهیم ذهنی بشر هستند و شاعران نیز این مفاهیم را در اشعار خود بازتاب داده اند، مانند مشاغل زیر در شعر مجیرالدین:

مفتی شهر کی شود، مور و مگس به طیلسان؟:

در حوزه مبدأ مفتی منظور همان قاضی و داور است و هرکسی لباس قاضی پوشد قاضی نیست. در اصطلاح فقه کسی که میان مردم حکومت کند و در مورد اختلاف و نزاع فصل خصومت نماید. (انوری، ۱۳۷۳: ۲۰۰)

در حوزه مقصد یعنی: مور و مگس به طیلسان، مفتی شهر نمی‌شود، چنانکه دشمن او با زرق و برق وارث ملک نمی‌گردد:

وارث ملک چون شود دشمن او به زرق و زر؟ مفتی شهر کی شود مور و مگس به طیلسان؟
(بیلقانی، ۱۳۵۸: ۵۵)

زخمه به است باربد از پاسبان :

باربد کسی که شغلش نوازندگی بوده و پاسبان نیز منظور شغل حارس و نگهبانی است. در حوزه مقصد یعنی: هر کس استعداد خلق هنری باب طبع خود را دارد، چنانکه استعداد باربد، هنر زخمه نوازی است و استعداد پاسبان، زخم زدن به مجرم:

هست دلش جام جم آینه نامش مکن زانکه به زخمه به ست باربد از پاسبان
(بیلقانی، ۱۳۸۵: ۱۱۲)

نتیجه‌گیری

حوزه کار استعاره مفهومی در بطن و عمق فرهنگ و جوامع و برخاسته از دیدگاه جمعی است. ضرب المثل‌ها به عنوان زاده و تراوش ذهنی و اندیشه جامعه هستند که می‌توان نظریه استعاره مفهومی را در آن‌ها یافت. طبق یافته‌های این پژوهش ضرب المثل‌ها بیانگر مفاهیم عمیقی هستند که بازتاب دهنده اندیشه فردی و اجتماعی انسان است و مفاهیم عمیقی که در آن‌ها وجود دارد، مانند استعاره‌های مفهومی اندیشه‌ها را به تأمل وامی‌دارد.

در دیوان مجیرالدین با توجه به این که شاعر مهارت خاصی در بیان و بازتاب فرهنگ جامعه برای مخاطبان دارد، در ضرب المثل‌های وی بارمعنایی عمیق یا حوزه مقصد استعاره‌های مفهومی در ابیاتش قابل مشهود است. شاعر چون در پی بازتاب فرهنگ جامعه اش بوده است و استعاره مفهومی هم از بطن جامعه بر می‌خیزد با تأمل می‌توان در بسیاری از ابیات شاعر به استعاره مفهومی پی برد. ضرب المثل‌های دیوان مجیرالدین در حوزه مبدأ همان امثال فارسی و در حوزه مقصد استعاره‌های مفهومی، با بار معنایی عمیق هستند.





منابع

- بهمنیار، احمد، (۱۳۶۹)، داستان نامه بهمنیاری، چ ۱، تهران: دانشگاه تهران.
- بیلقانی، مجیرالدین (۱۳۵۸)، دیوان بیلقانی، تصحیح دکتر محمد آبادی، تهران: موسسه تاریخ و فرهنگ ایران.
- دهخدا، علی اکبر، (۱۳۷۴)، امثال و حکم، ج ۴، تهران: امیر کبیر.
- راسخ مهند، محمد، (۱۳۸۹)، درآمدی بر زبان شناسی شناختی نظریه‌ها و مفاهیم، تهران: سمت.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۸)، ارسطو و فن شعر، تهران: امیر کبیر.
- دریکوند، عصمت و ذوالفقار، علامی و مباشری، محبوبه، (۱۳۹۹)، «استعاره مفهومی خشم در دیوان خاقانی»، متن پژوهش ادبی، شماره: ۸۸.
- قائمی نیا، علیرضا، (۱۳۹۳)، استعاره مفهومی در آیات قرآن. مجموعه مقالات زبان استعاری و استعاره‌های مفهومی، چاپ دوم، تهران: هرمس.
- سعیدیان، عبدالحسین، (۱۳۸۵)، ج ۹، دایره المعارف بزرگ نو، چاپ دوم، تهران: آرام علم و زندگی
- لیکاف، جورج و جانسون، مارک، استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، حسن شعاعی، پایگاه اینترنتی تبیان Library.tebyan.net
- رضازاده شفق، صادق، (۱۳۵۲)، تاریخ ادبیات ایران، تهران: انتشارات دانشگاه پهلوی.
- انوری، حسن، (۱۳۷۳)، اصطلاحات دیوانی دوره ی غزنوی و سلجوقی، تهران: سیروس
- هدایت، صادق، (۱۳۹۰)، نیرنگستان، تهران: جاویدان
- اکبری، حمید رضا و صالح نژاد، لیلا، (۱۳۹۵)، «استعاره زمان به مثابه حرکت در مکان در اشعار سهراب سپهری بر اساس نظریه معاصر استعاره»، فصلنامه زبان‌ها و گویش‌های غرب ایران، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه رازی، کرمانشاه سال سوم، شماره ۱۲، صص ۱۶-۱.
- شهرامی، محمد باقر و هاشمی، سید علی، (۱۳۹۶)، «بررسی ساختار شعری مجموعه ی «تولد دیگر» بر مبنای استعاره شناختی»، نشریه ی زیبا شناسی ادبی، دوره ۸، شماره ۳۱، صفحه ۱۴۱-۱۶۰
- زرقانی، سید مهدی و مهدوی، محمد جواد و آباد، مریم، (۱۳۹۲)، «تحلیل شناختی استعاره عشق در غزلیات سنائی»، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره ۱۸۳.
- هاشمی، زهره، (۱۳۸۹)، «نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ادب پژوهی، شماره دوازدهم، صفحات ۱۱۹-۱۴۰.
- بهنام، مینا (۱۳۸۹)، «استعاره مفهومی تور در دیوان شمش»، نقد ادبی، سال ۴- شماره ی ۱۰: صص ۱۱۴-۹۱
- هوشنگی، حسین و سیفی پرگو، محمود، (۱۳۸۸)، «استعاره مفهومی در قرآن از منظر زبان شناسی شناختی»، پژوهشنامه علوم و معارف قرآن کریم، سال اول، شماره سوم: صص ۹-۳۴.



عبدی مکوند، اسماعیل و زیارتی، اشرف، (۱۳۹۵)، «استعاره مفهومی آتش در خمسه نظامی گنجوی»، مطالعات ادبیات، عرفان و فلسفه، دوره ۲، شماره ۱/۳، صفحات ۷۹_۹۰.



**Conceptual metaphor in mojir-al-din-e beilaghani poems**DR. Barat Mohammadi¹ Edris Ghoytasi²**Abstract**

Conceptual metaphor theory is one of the subjects in the field of cognitive linguistic that is under study and it investigates how human mind processes and perceive. Based on this theory, the text literature is not served by language functional metaphors, but they are essential to perceive abstract and intangible things in human mind, are used in depth and are influenced by meaning and concepts. The defined domains in conceptual metaphor and its proofs are similar to conceptual and practical fields of proverbs in many aspects. Proverbs can be seen as an example of conceptual metaphors that transmit different meanings and concepts considering them with the use of different recourses. Since proverbs are the most common and the most practical part of the literature, the study of them based on conceptual metaphor provides cognition and perceiving cultural and intellectual foundations of the nations. Therefore, the present study aims to investigate Persian proverbs of mojir-al-din-e lyrics considering conceptual metaphor and finds all-purpose origin domains in Persian example domain by transient overview of historical and modern studies and attitudes in the field of metaphors and evaluating two different viewpoints and can realize the poet's main mainstreams through this way.

Key word: mojir-al-din-e beilaghani. Conceptual metaphor. proverb. cognitive linguistic. origin domain

1 . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Urmia Branch, Urmia, Iran (corresponding author)// Barat_mohammadi@yahoo.com

2 . PhD student of Persian language and literature, Islamic Azad University, Urmia Branch, Urmia, Iran
zmziran1394@gmail.com



سال پنجم، شماره ۴، پیاپی ۱۷ زمستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

مطالعه و بررسی تکرار آوایی کامل (بخشی از توازن واژگانی) در ساختار اشعار ناصر کشاورز

سایه صلاح‌زاده^۱، فاضل عباس‌زاده^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۰/۱۲/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۲/۲۰

(از ص ۴۳ تا ص ۶۸)

نوع مقاله: پژوهشی

 [20.1001.1.27834166.1401.5.4.3.9](https://doi.org/10.27834/166.1401.5.4.3.9)

چکیده

ساختارگرایان بر این عقیده‌اند که پایه و اساس شعر، ساختار آن است و ساختار را مجموعه ارتباط متقابل اجزا و عناصر تشکیل دهنده‌ی یک کل تلقی می‌کنند. آنان معتقدند که اجزای کلی یک متن از سه حیطه‌ی توازن آوایی، واژگانی و نحوی تشکیل می‌شود؛ از این رو می‌توان از دیدگاه ساختارگرایان، متون بسیاری از جمله اشعار کودک را مورد مطالعه و بررسی قرار داد. این پژوهش بر آن است تا اشعار ناصر کشاورز را از لحاظ تکرار آوایی کامل به صورت توصیفی-تحلیلی و با استفاده از ابزار کتابخانه‌ای مورد مطالعه و بررسی قرار دهد. پس از مطالعات انجام شده، مشخص می‌شود که ساختار اشعار کودکانه ناصر کشاورز در سطح واژگانی (تکرار آوایی کامل) در سطح بالایی قرار دارد و به کارگیری آرایه‌های متنوع لفظی و معنوی، مانند: جناس، انواع تکرارها و هم‌چنین بهره‌گیری از روش‌های ایجاد موسیقی متن، به زیبایی این اشعار افزوده است. توجه ویژه به امکانات و اجزای مهم تشکیل دهنده‌ی کلام، جنبه‌های زیبایی شناسیک و هنری این اشعار را برجسته ساخته است.

کلیدواژه‌ها: ساختار، ساختارگرایی، توازن واژگانی، شعر کودک، ناصر کشاورز.

^۱ . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پارس آباد مغان، پارس آباد مغان، ایران. // sslzd531@gmail.com

^۲ . استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد پارس آباد مغان، پارس آباد مغان، ایران (نویسنده مسئول). //

fazil.abbaszade@gmail.com



۱. مقدمه

امروزه، یکی از حیطه‌های پژوهش در ادبیات، ساختار و ساختارگرایی است که با استقبال کم‌نظیری در پژوهش‌های ادبی روبه‌رو شده است. پرداختن به ساختار، یکی از مهم‌ترین دل‌مشغولی‌های پژوهشگران، در زمینه‌ها و علوم مختلف از جمله ادبیات بوده است. فرضیه‌ی نظام‌مند بودن زبان از سوی سوسور، منتقدان را بر آن داشت تا ادبیات را نیز مانند زبان امری نظام‌مند بدانند و به دنبال مکتب فرمالیسم روسی، جایگاه ویژه‌ای را برای خود در حیطه‌ی ادبیات و نقد ادبی قائل شوند.

در سبک‌شناسی ساختارگرا، مباحث بسیاری وجود دارد، اما مهم‌ترین بحث این است که هیچ جزئی از یک ساختار به تنهایی قادر به القای معنی خاص نیست، بلکه در ارتباط با سایر اجزای یک ساختار است که معنا و مفهوم پیدا می‌کند و نقش خود را به نمایش می‌گذارد؛ به عبارتی دیگر، نباید اجزای یک ساختار را به تنهایی و بدون در نظر گرفتن آن با سایر اجزا مورد مطالعه و بررسی قرار داد، بلکه تمامی ارتباط‌های میان اجزای یک ساختار را باید در نظر گرفت (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۲۹). با این روش مطالعاتی در ادبیات، می‌توان متون کلاسیک و معاصر ادبی را مورد مطالعه و بررسی قرار داد و نتایج ارزشمندی به دست آورد. یکی از مباحثی که به وسیله‌ی ساختارگرایی می‌توان آن را مورد مطالعه قرار داد، بحث مربوط به اشعار کودکان است که برخی از شاعران سروده‌اند. یکی از شاعرانی که در حوزه ادبیات کودک، فعالیت بسیاری داشته و اشعار زیادی سروده است، ناصر کشاورز می‌باشد؛ از این‌رو، موضوع این پژوهش، «مطالعه و بررسی تکرار آوایی کامل در آثار ناصر کشاورز» خواهد بود.



۱.۱. پیشینه پژوهش

در رابطه با اشعار کودک و مبحث ساختار و ساختارگرایی، پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته است که ذکر نام آنها در حوصله این پژوهش نمی‌گنجد، اما تاکنون هیچ پژوهشی درباره مطالعه و بررسی تکرار آوایی کامل در آثار ناصر کشاورز به صورت تخصصی صورت نگرفته است و پژوهش پیش‌رو، نخستین گام در این باره می‌باشد.

۲. مبانی نظری

ساختار، حاصل تمامی روابط میان عناصر تشکیل‌دهنده‌ی یک اثر با یکدیگر است؛ یعنی، ارتباط ذاتی میان همه‌ی عناصر ادبی و هنری که کل اثر را فرا می‌گیرد و در نتیجه، سبب انسجام متن می‌شود. می‌توان گفت که ساختار، پیوند یکپارچه و منسجم میان تمام عناصر ادبی و هنری است که شاعر با به کار بستن آنها، اثری هنرمندانه را پدید می‌آورد. همه‌ی اجزا و عناصری که در ارتباط با یکدیگر هستند و به خودی خود دارای معنایی خاص نیستند، ساختار نامیده می‌شود (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۸۶). پرداختن به ساختار، از زمان فردینان دو سوسور از مهم‌ترین دل مشغولی‌ها و دغدغه‌های پژوهشگران و محققان در زمینه‌ها و علوم مختلف از جمله ادبیات بوده است. فرضیه‌ی نظام‌مند بودن زبان از سوی او، منتقدان را بر آن داشت تا ادبیات را نیز مانند زبان، سامانه‌ای نظام‌مند بدانند و میان مطلق زبان ادبی و زبان غیرادبی تمایزی قائل شوند و به دنبال مکتب فرمالیسم روسی در نقد متون و جریانات ادبی، جایگاه خود را ویژه بدانند و با دگرگونی‌های گسترده‌ای که در حوزه‌ی ادبیات و نقد ادبی صورت گرفت، ساختارگرایی پدید آمد. ساختارگرایی را برای اولین بار، موکاروفسکی مطرح کرد و از نظر او، تأکید باید بر روی متون باشد و نشانه‌های متن، ما را به مطالب خارج سوق بدهند و نه برعکس (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۳۱).

ساختارگرایی نظریه‌ای است که هدف آن شناخت، مطالعه و بررسی پدیده‌ها و عناصر است، بر اساس الگوها و قواعدی که ساختار اساسی آن را به وجود آورده‌اند. این شیوه، رشته‌های علمی گوناگون و عناصر موجود در آنها را به مثابه‌ی



مجموعه‌ای متشکل از عناصر به هم پیوسته می‌داند. «ویژگی این روش در آن است که پژوهشگران، پدیده‌های مختلف علم را به طور مستقل و جداگانه از یکدیگر مورد مطالعه قرار نمی‌دهند، بلکه همواره می‌کوشند که هر پدیده را در ارتباط با مجموعه پدیده‌هایی که جزئی از آنهاست، بررسی کنند.» (بالایی و کریستوف، ۱۳۷۸: ۲۶۷). مهم‌ترین بحث در سبک‌شناسی ساختارگرا، این موضوع است که هیچ جزئی در متن‌های ادبی و دیگر متون به تنهایی معنادار نیستند، بلکه هر جزئی از اثر در ارتباط با اجزای دیگر آن و به طور کلی با تمام سیستم در نظر گرفته می‌شود؛ به بیانی دیگر، نباید عناصر متنی را به تنهایی و مجرد مورد بحث و بررسی قرار داد، بلکه تمامی ارتباط‌های موجود میان عناصر را باید در نظر داشت. به عنوان مثال، در بررسی یک شعر، تنها اکتفا نمودن به وزن و قافیه کافی نیست و باید این عناصر را در ارتباط با یک سیستم کلی که همانا موسیقی شعر است، در نظر گرفت (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۲۹). زیرا موسیقی "به شاعر کمک می‌کند تا عناصر و اجزای تشکیل دهنده شعر که همانا واژگان می‌باشد ارتباط و پیوند ایجاد کند و به این وسیله مفاهیم شعری را زیباتر، ساده تر و راحت تر به مخاطب انتقال دهد" (عدل پرورو رحمانیان، ۱۳۹۹: ۹۲) منتقدان ساختارگرا، مانند یاکوبسن، استراوس، رولان بارت و ... با تأکید بر روابط میان عناصر سازنده در داخل هر نظام، به پدیده‌های مختلف ادبی، فرهنگی، اجتماعی و ... پرداختند تا این روابط را میان اجزا و عناصر سازنده‌ی سیستم کشف کنند؛ به عنوان مثال، استراوس، واضع نظریه‌ای در مردم‌شناسی است که براساس آن، شناخت هر فرهنگی، تنها از مسیر شناخت ساختار فرهنگی آن جامعه و روابط درونی آنها معنا می‌گیرد (همان: ۵۷).

ساختارگرایی، مقوله‌ای گسترده است و بستگی به قدرت و توانایی سبک‌شناس دارد؛ به عبارت دیگر، نمی‌توان گفت که ساختارگرایی روش مشخص و محدودی دارد، بلکه این موضوع به مطالعه‌کننده بستگی دارد (شمیسا، ۱۳۷۳: ۱۳۰). اکنون، اگر قرار باشد که مراحل نقد ساختاری بیان شود، باید گفت که رویکرد نقد ساختاری از سه



مرحله تشکیل می‌شود: ۱) استخراج اجزای تشکیل‌دهنده‌ی ساختار اثر ۲) بررسی ارتباط اجزا ۳) نشان دادن دلالتی که در کلیت ساختار اثر وجود دارد و وجود معنا را در آن امکان‌پذیر می‌سازد. (گلدمن، ۱۳۸۲: ۱۰)

فرمالیست‌ها زبانی را که به صورت روزمره، برای ایجاد ارتباط به کار می‌رود، زبان خودکار می‌نامند؛ اما در زبان ادب، فرستنده با دستکاری در قواعد حاکم بر زبان خودکار، سعی می‌کند صورت پیام را به شکلی درآورد که زبان از حالت کاربرد خودکارش، بیرون بیاید؛ یعنی برجسته شود. در چنین شرایطی، گیرنده‌ی پیام نیز با شکلی از پاره گفتارها مواجه می‌شود که برایش آشنا نیست و از آنها، آشنایی‌زدایی شده است (کالر، ۱۳۸۸: ۳۹۴). «شکلوفسکی (۱۸۹۳-۱۹۸۴) معتقد بود که کارکرد اصلی ادبیات، آشنایی‌زدایی است» (علوی مقدم، ۱۳۷۷: ۱۰۵). لیچ (۱۹۳۶) برجسته‌سازی را به دو شکل امکان‌پذیر می‌داند: ۱- هنجارگریزی: آنکه نسبت به قواعد حاکم بر زبان خودکار، انحراف صورت پذیرد. ۲- قاعده افزایی؛ آنکه قواعدی بر قواعد حاکم بر زبان خودکار (هنجار) افزوده شود. شفیعی کدکنی، معتقد است انواع برجسته‌سازی را می‌توان در دو گروه موسیقایی و گروه زبانی، تبیین کرد. ایشان در گروه اول، زبان ادبی را با آهنگ و توازن و با عواملی چون وزن، قافیه، ردیف و هماهنگی آوایی از زبان هنجار متمایز می‌کند و در گروه دوم، عواملی چون استعاره، مجاز، ایجاز و جز آن را برمی‌شمارد. برجسته‌سازی شفیعی کدکنی و تبیین آن به دو گروه موسیقایی و زبانی، به ترتیب، توازن و انواع هنجارگریزی است که لیچ عنوان می‌کند؛ به شرط آنکه ایجاد ارتباط، مختل نشود و «اصل رسانگی» مراعات گردد (صفوی، ۱۳۹۰: ۴۶-۴۷).

توازن عامل ایجاد نظم موسیقایی است که می‌تواند از راه تکرار هم به دست آید؛ البته هر تکراری، باعث ایجاد وزن نمی‌شود. تکرار کامل یا مکانیکی نمی‌تواند در چارچوب توازن قرار گیرد. توازن که نتیجه‌ی قاعده‌افزایی است نخستین بار، توسط یاکوبسن (۱۸۹۶-۱۹۸۲) مطرح شده است. یاکوبسن بر این اعتقاد است که فرایند قاعده‌افزایی چیزی نیست جز توازن در وسیع‌ترین مفهوم خود و این توازن از طریق تکرار کلامی حاصل می‌آید (همان: ۱۶۴). توازن به عنوان گونه‌ای از فرایند «آشنایی‌زدایی» شامل انواع تکرار در سطح واج، تکواژ، واژه و جمله می‌شود و می‌تواند ابزاری



برای «نظم‌آفرینی» محسوب گردد (همان: ۴۹۶). توازن را به سه نوع آوایی، واژگانی و نحوی تقسیم می‌کنند و از آنجا که توازن، باعث موسیقایی‌تر شدن اثر ادبی می‌شود، هر یک از این نوع توازن، با توجه به صنایع و آرایه‌های ادبی حیطه‌ی خود، در ایجاد تناسب موسیقایی، نقش دارند. «صناعاتی که از طریق توازن حاصل می‌آیند، از ماهیتی یکسان برخوردار نیستند؛ برای توصیف انواع توازن، به سه سطح آوایی، واژگانی و نحوی نیاز است. برای مثال، توازنی که موجب وزن می‌شود در سطح آوایی قابل بررسی است، ولی لف و نشر در سطح نحوی امکان توصیف می‌یابد. صنعت ترصیع بیشتر در سطح واژگانی احتمال بررسی دارد.» (همان: ۱۶۹-۱۶۸) «از سویی دیگر، ایقاعات و تکرارها و نظام‌بندی آواها در زنجیره کلام و سنخیت داشتن با محتویات و طرز کاربرد عوامل و ابزارهای نواساز، از یک سو می‌تواند گوشه‌هایی از شخصیت فردی و قدرت شاعر در تلفیق موسیقی فرم با پیام و درون‌مایه را به نمایش بگذارد، که این خود در تعیین مسیر اشتهار و میزان محبوبیت وی نقش مهمی را بازی می‌نماید، و مراتب غایی اوج‌گیری یگانگی و اتحاد فرم و محتوا را سبب می‌شود که همان توازن دورویه صورت و معناست.» (عباس‌زاده و تجلیل، ۱۳۹۳: ۱۲۴)

«توازن آوایی» در زمره‌ی صنایعی قرار دارد که شاعر، خواه یا ناخواه، آن را در پیکره‌ی شعر خویش به کار می‌بندد. این توازن، شامل تکرار صامت‌ها و مصوت‌ها و هجاها در فرم شعر است که معمولاً دارای ترتیب خاصی است و در زبان روزمره، غریب و ناآشناست (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۱). به طور کلی، «اگر تکرار واژگان همگون به صورت قیدوار دو تا دو تا، یا سه تا سه تا صورت گیرد، نوعی تکاپوی تپنده در متن شعر ایجاد می‌کند که خواننده در پیچ و تاب‌ها و هروله‌های واژگان محصور می‌ماند.» (آریان و عباس‌زاده، ۱۳۹۸: ۱۰۳) منظور از توازن آوایی، مجموعه تکرارهایی است که در سطح تحلیل آوایی امکان بررسی را می‌یابند (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۶۱). این توازن، خود به دو دسته‌ی «توازن آوایی کمی» و «توازن آوایی کیفی» تقسیم می‌شود. توازن واژگانی، نوعی قاعده‌افزایی است که به دو دسته‌ی «تکرار آوایی کامل» و «تکرار آوایی ناقص» طبقه‌بندی می‌شود و هریک از آن‌ها نیز به بخش‌های کوچک‌تری تقسیم



می‌شوند (همان: ۲۱۹). توازن نحوی نیز از تکرار ساخت‌های نحوی در داخل یک سطر یا یک بیت به دست می‌آید. این توازن در شعر به صورت تکرار ساخت، همنشین‌سازی و جانشین‌سازی نقشی به وجود می‌آید (همان: ۲۲۳-۲۲۱).

۳. بحث و بررسی

توازن واژگانی، در اصل، محدود به تکرار چند هجا درون یک واژه نیست، بلکه می‌تواند کل واژه، یک گروه و حتی مجموعه‌ی واژگان درون یک جمله را شامل شود و صناعات موجود در این توازن، در چهارچوب هجا نمی‌گنجد (همان: ۲۱۵). در چنین شرایطی، همگونی میان دو یا چند واژه می‌تواند به دو صورت ناقص و کامل مطرح باشد (همان: ۲۱۹).

در شعر کودک، تکرار واژه‌ها، اغلب به دلیل تأکید بر معنی و غنای موسیقی شعر و لذت ادبی حاصل از آن به کار می‌رود؛ ولی تکرار بیش از اندازه، باعث کلیشه‌ای شدن کلمات شعری و در نهایت ملال‌آور است و اگر چه مشکل معنایی ایجاد نمی‌کند، حشو به شمار می‌آید و از زیبایی کلام می‌کاهد. بحث تکرار حشو در بخش دستور زبان و علم معانی مطرح است و در علم بدیع، صرفاً با زیبایی‌شناختی آن در شعر کودک سر و کار داریم. واژه‌ها با توجه به چگونگی قرار گرفتن آن‌ها در بافت آوایی کلام، به گونه‌های مختلف تقسیم می‌شوند:



۱.۳. تکرار آوایی کامل

تکرار آوایی کامل به دو صورت «تکرار آوایی چند صورت زبانی» و «تکرار آوایی یک صورت زبانی» تقسیم‌بندی می‌شود (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۲۳).

۱.۱.۳. تکرار آوایی چند صورت زبانی

این نوع از توازن «به این معنی است که پایه‌های واژگانی در عین هم‌گونی، تناسب آوایی، موسیقایی و سیمایی ممکن است نوعی دوگانگی در شکل، ساخت، لفظ، معنا و چینش واج‌ها داشته باشند» (آقاحسینی و زارع، ۱۳۸۹: ۱۱۷). این نوع توازن، شامل جناس تام، جناس مرکب و جناس لفظ است.

۱.۱.۱.۳. جناس تام

یکسان بودن دو یا چند واژه در واژه‌های سازنده را گویند، گرچه معنی متفاوتی داشته باشند. در دو واژه هم‌جنس گاه جز معنی تفاوتی ندارند و گاه علاوه بر معنی، در یک مصوتیا همخوانیا هم متفاوت‌اند (طهرانی ثابت و پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۱). ارزش موسیقایی جناس تام در شعر کودک، به دلیل ایجاد تکرار در عین تفاوت معنایی دو واژه‌ی یکسان است؛ لذا از یک سو، موسیقی و آوای دلنشین حاصل از آن در کودک لذت ایجاد می‌کند و از سوی دیگر تفاوت معنایی دو واژه، ذهن کودک را به تحرک و پویایی وا می‌دارد. علی‌رغم اینکه کاربرد جناس تام در اشعار کودک ناخودآگاه بوده، نزدیکی دو واژه‌ی متجانس، لذت درک و موسیقی شعر را افزایش داده است.

سن او یک سال هم نیست

او فقط یک ماه دارد



او به قول عمه جانم

صورتی چون ماه دارد (کشاورز، ۱۳۹۵: ۱۲)

جناس تام، میان کلمات ماه (در معنای بخشی از سال) و ماه (در معنای ماه آسمان)، مشخص است.

خوشحال می‌شم اگه تورو

رو برگ‌های من ببینن (کشاورز، ۱۳۹۹: ۱۱)

میان کلمات «رو» جناس تام وجود دارد؛ اولی، نشانهٔ مفعول و دومی به معنای «روی» است.

من و خدا دوست همیم

دوستش دارم یه عالمه (کشاورز، ۱۳۹۸: ۴)

کلمات «دوست» در مصراع اول و دوم با یکدیگر، جناس تام دارند؛ اولی به معنای رفیق و دومی به معنای دوست داشتن است.

۲.۱.۱.۳. جناس خط

که نام دیگر آن جناس تصحیف نام دارد، بدین صورت است که «بین دو کلمه که به یک شکل نوشته می‌شوند در نقطه اختلاف است و چون در قدیم نقطه‌گذاری به صورت دقیق صورت نمی‌گرفت دو کلمه همجنس به نظر می‌-

رسید.» (شمیسا، ۱۳۸۳: ۵۹)

خوش حال و شاد از دست بابا

او را گرفتم ناز کردم



آن بال‌های کوچکش را

با دست‌هایم باز کردم (کشاوری، ۱۳۹۵: ۸)

در شعر فوق، کلمات «باز» و «ناز» با یکدیگر جناس خط دارند؛ یعنی هر دو کلمه یکسان نوشته می‌شوند، اما در نقطه‌گذاری با یکدیگر، اختلاف دارند.

من هم یه روز عصا شدم

ما پیر شدیم به پای هم (کشاوری، ۱۳۹۹: ۱۶)

۲.۱.۳. تکرار آوایی کامل یک صورت زبانی

در این شیوه از تکرار آوایی، یک صورت زبانی مثل هم تکرار می‌شوند. همگونی کامل یعنی، یک واژه بدون تغییر از لحاظ آوایی در یک یا چند بیت تکرار شود. البته باید اذعان داشت که توازن واژگانی و تکرار در سطح واژه محدود نمی‌شود و عناصر دستوری بزرگتر از واژه را نیز شامل می‌شود (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۱۹). چنین تکرارهایی در اشعار ناصر کشاوری فراوان یافت می‌شود که در زیر، نمونه‌های آن آورده می‌شود.

۱.۲.۱.۳. تکرار پایانی در اشعار ناصر کشاوری

تکرار یک عنصر دستوری (واژه، گروه، بند و یا جمله) با توالی یکسان در پایان مصراع‌ها یا ابیات که همان قافیه است.

بابای من آهنگر است

کارش فقط با آهن است

یک عالم آهن توی این



دکان بابای من است (کشاورز، ۱۳۹۵: ۱۴)

سلام خدای مهربون

من یه کیف تو جیبی‌ام

صاحب من بهم می‌گه

خیلی کیف عجیبی‌ام (کشاورز، ۱۳۹۹: ۱۹)

۲.۲.۱.۳. تکرار در آغاز مجموعه

تکرار یک عنصر دستوری (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان در آغاز مجموعه‌ای از مصراع‌ها (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۸۹). نمونه‌هایی از این گونه تکرار در اشعار ناصر کشاورز:

سلام خدای مهربون

ببین منو یه بشقابم

دو ساعته توو ظرفشویی

منتظر کف با آبم

بشقاب یک آدم بودم،

که توی من غذاشو خورد ...



سلام خدای مهربون

من یه توپ فوتبالی‌ام

مثل ماه آسمونت

گرد و قشنگ و عالی‌ام

چند روزه که باد ندارم

تا پیش بچه‌ها برم ...

سلام خدای مهربون

من یه جورابم نوی نو

پاشتم یه کم سوراخ شده

این و فقط می‌گم به تو

حیفه که پا منو دیگه

نمی‌پوشه رام ببره ... (کشاوری، ۱۳۹۹: ۴-۶)

۳.۲.۱.۳. تکرار میانی در اشعار ناصر کشاوری

تکرار یک عنصر دستوری (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان در میان مصراع‌ها یا ابیات که شامل دو گونه

است (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۸۸).



الف) تکرار بدون فاصله

آن غول، خوش برورو بود

با مشتری های فقیر

هرکس که پولی هم نداشت

می خورد و می شد سیر سیر (کشاورز، ۱۳۹۴: ۲۵)

می کوبد او با چکشی

بر روی گل ها دنگ و دنگ (کشاورز، ۱۳۹۵: ۱۴)

من یک درخت سیب دارم

دایی مجیدم کاشت آن را

الان فقط یک سیب دارد

آن هم در آن بالای بالا (همان: ۲۲)

میش هم مانند اوست



رنگ و رویش زرد زرد (کشاورز، ۱۳۹۰: ۹)

می‌رم پیش درختا که

تشنه می‌گن: «آب آب آب» (کشاورز، ۱۳۹۹: ۴)

سلام خدای مهربون

منو ببین ویز ویز ویز

من زنبور عسل سازم

یه نیش دارم تیز تیز تیز (کشاورز، ۱۳۹۹: ۴)

درختا با چشمای سبز

چپ چپ نگاهم می‌کنن (همان: ۲۳)

(ب) تکرار با فاصله

گفتی به من آتیش باشم

من هم آتیش شدم ولی ... (کشاورز، ۱۳۹۹: ۸)



خیلی بدم می آید از تو

چون تو بد و بی رحم هستی (کشاورز، ۱۳۹۵: ۱۶)

بس که در من الکی

باز می شه و بسته می شه (کشاورز، ۱۳۹۹: ۲۱)

از بوی دودش حال من

هی بدتر از بد می شود (کشاورز، ۱۳۹۵: ۲۰)

۴.۲.۱.۳. اعنات

اعنات آن است که در هر مصراع یا بیت شعر، کلمه‌ای را تکرار کنند (شمیسا، ۱۳۸۳: ۸۴).

بابای من آهنگر است

کارش فقط با آهن است

یک عالم آهن توی این

دکان بابای من است



هم اره برقی دارد او

هم دستگاه جوش برق

دکان بابایم پر است

از تق و تق و درق و درق

بابا برای یک حیاط

امروز یک در ساخته

با چند آهن روی آن

یک نقش گل انداخته (کشاورز، ۱۳۹۵: ۱۴)

چنانکه ملاحظه می‌شود، کلمه‌ی «بابا» در بسیاری از مصراع‌های این شعر تکرار شده است؛ گویی شاعر، خود را ملزم ساخته است که در هر بیت از شعر خود از این واژه استفاده کند.

- نمونه دیگر:

سلام خدای مهربون

تو که خدای جنگلی

گفتی به من آتیش باشم

من هم آتیش شدم ولی



لطفا به آدم‌ا بگو

که شوخی با من نکنن

یه وقت آتیش تو جنگلا

بی خودی روشن نکنن (کشاورز، ۱۳۹۹: ۸)

۵.۲.۱.۳. تکرار در آغاز و پایان

تکرار یک عنصر دستوری (واژه، گروه، بند یا جمله) با توالی یکسان در آغاز یک مصراع و پایان مصراع بعد(رد

الصدر الی العجز) (صفوی، ۱۳۹۰: ۲۹۰).

ما بچه‌ها قهریم با تو

دیگر برو از کوچه ما (کشاورز، ۱۳۹۵: ۱۶)

۶.۲.۱.۳. رد العروض الی الابتداء

آن است که کلمه‌ی آخر مصراع اول در آغاز مصراع دوم نیز بیاید.

ای کاش وقتی جیغ می‌زد

یک جیغ او را می‌شنیدی (کشاورز، ۱۳۹۵: ۱۶)

خیلی بدم می‌آید از تو



چون تو بد و بی رحم هستی (همان)

۷.۲.۱.۳. رد الصدر إلى الابتداء

آن است که کلمه‌ی اول مصراع اول در آغاز مصراع دوم نیز تکرار شود.

نه نشانی از هراس

نه فرار و نه کمین (کشاوری، ۱۳۹۵: ۱۵)

هم اره برقی دارد او

هم دستگاه جوش برق (کشاوری، ۱۳۹۵: ۱۴)

روی سرش شقایق و لاله بود

رو دامنش بره و بزغاله بود (کشاوری، ۱۳۹۴: ۷)

۸.۲.۱.۳. دیگر تکرارها

گذشته از بحث تصدیق و انواع آن، در اشعار ناصر کشاوری، تکرارهایی از قبیل تکرار اسم، فعل، صفت، قید، ضمیر، حرف و ... دیده می‌شود که به شکل نامنظم در ساختار این اشعار به کار رفته‌اند که در زیر به برخی از این تکرارها اشاره می‌شود.

- تکرار اسم



سن او یک سال هم نیست

او فقط یک ماه دارد (کشاورز، ۱۳۹۵: ۱۲)

به من می‌گه انار جونم

شکر تو و شکر خدا (کشاورز، ۱۳۹۹: ۵)

گفتی به من آتیش باشم

من هم آتیش شدم ولی ... (کشاورز، ۱۳۹۹: ۸)

- تکرار فعل

یک عروسک دارم او را

قدر دنیا دوست دارم (کشاورز، ۱۳۹۵: ۴)

تو آب گرم شنا کنم

پخته بشم، ولو بشم (کشاورز، ۱۳۹۹: ۹)



کی بود کی بود؟

یہ آبشار بلند بود (کشاورز، ۱۳۹۴: ۵)

-تکرار ضمیر

آویزونم به شاخه‌ام

تو اون بالا من این پایین (کشاورز، ۱۳۹۹: ۶)

فوتم نکن موهام می‌ره تو چشمم

الان می‌گم به بابام (کشاورز، ۱۳۹۴: ۵)

خداجونم به باد بگو

بیاد یه کم فوتم کنه (کشاورز، ۱۳۹۹: ۶)

-تکرار صفت



گفت برو پاییز بیا

همراه بارونای ریزریز بیا (کشاورز، ۱۳۹۴: ۷)

کی بود کی بود

یه بچه بادبادک بود

موهایش پرکپرک بود (همان: ۴)

اون بالابالاها بود

حتما پیش خدا بود (همان: ۶)

—حرف

مثل ماه آسمونت

گرد و قشنگ و عالی ام (کشاورز، ۱۳۹۹: ۶)

سلام خدای مهربون

منو ببین ویزو ویزو ویز (همان: ۴)



چنانکه ملاحظه شد، تکرار انواع کلمه (اسم، فعل، صفت، ضمیر، حرف و...) در اشعار ناصر کشاورز به چشم می‌خورد. این گونه تکرارها در این اشعار از بسامد بالایی برخوردار است که نمونه‌های فوق به عنوان شاهد مثال آورده شد. تکرار انواع کلمه، موسیقی متن را چند برابر افزایش می‌دهد و این گونه تکرارها بهتر در خاطر کودک نقش می‌بندد و به راحتی فراموش نمی‌شود.





۴. نتیجه‌گیری

اشعار کودکانه از لحاظ موسیقی بسیار مهم هستند و تنها چیزی که برای کودکان در سنین پایین اهمیت دارد، همین موسیقی موجود در اشعار است. در این پژوهش، اشعار کودکانه ناصر کشاورز از لحاظ تکرار آوایی کامل (بخشی از توازن واژگانی) مورد مطالعه و بررسی قرار گرفت که نتایج به قرار زیر است:

توازن واژگانی یکی از شیوه‌هایی است که به وسیله‌ی آن می‌توان به ارزش یک اثر ادبی پی برد و این عامل نیز موسیقی متن را قوت می‌بخشد. این قاعده‌افزایی در اشعار کودکانه ناصر کشاورز سبب خوش‌آهنگی و دلنشین‌تر شدن آن‌ها می‌شود و تأثیرگذاری بیشتری بر خوانندگان و به خصوص کودکان دارد. این نوع توازن به دو صورت تکرار آوایی کامل و تکرار آوایی ناقص نمایش داده می‌شود و تکرار آوایی کامل نیز به دو دسته‌ی تکرار آوایی کامل چند صورت زبانی و یک صورت زبانی تقسیم می‌شود که در تکرار آوایی چند صورت زبانی، آرایه‌های جناس تام و جناس خط سبب موسیقی برخاسته از متن می‌شوند. هم‌چنین تأثیرگذاری برخاسته از تکرار آوایی یک صورت زبانی در تکرارهایی مانند تکرار آغازین، تکرار پایانی، تکرار در آغاز و پایان، تکرار در پایان و آغاز، تکرار میانی از نوع تکریر و با فاصله، اعنات و ... در اشعار ناصر کشاورز بسیار به چشم می‌خورد که این نوع تکرار کلمات در تمام اشعار موسیقی متن را افزایش می‌دهد و این عامل سبب لذت بردن کودکان از این اشعار می‌شود.



منابع

- آریان، حسین؛ عباس‌زاده، فاضل. (۱۳۹۸)، **شاهراه بلاغت فارسی**، ج ۲، زنجان، معاونت پژوهشی دانشگاه آزاد اسلامی.
- آقاحسینی، حسین؛ زارع، زینب. (۱۳۹۰)، **تحلیل زیباشناختی ساختار آوایی شعر احمد عزیزی**، فصلنامه زبان و ادبیات فارسی، شماره ۴۴، صص ۱۲۷-۱۰۱.
- بالایی، کریستف، کویی پرس، میشل. (۱۳۷۸)، **سرچشمه‌های داستان کوتاه**، ترجمه احمد کریمی، تهران، پاپیروس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۳)، **کلیات سبک‌شناسی**، تهران، میترا.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳)، **نگاهی تازه به بدیع**، چاپ چهاردهم، تهران، فردوس.
- صفوی، کوروش. (۱۳۹۰)، **از زبان‌شناسی به ادبیات**، چاپ سوم، تهران، سوره مهر.
- طهرانی ثابت، ناهید؛ پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۰)، **نگاهی دیگر به جناس**، فصلنامه فنون ادبی، شماره ۱، صص ۲۸-۲۱.
- عباس‌زاده، فاضل؛ تجلیل، جلیل. (۱۳۹۳)، **نقش همگونی کامل واژگانی در موسیقی شعر همام تبریزی**، فصلنامه بهارستان سخن، سال ۱۱، شماره ۲۶.
- عدل پرور، لیلا و رحمانیان زینب. (۱۳۹۹)، **موسیقی کناری در رباعیات شیخ بهایی**، فصلنامه قند پارسی، سال سوم، شماره ۴، پیاپی ۹.
- علوی مقدم، مهیار. (۱۳۷۷)، **نظریه‌های نقد ادبی معاصر**، تهران، سمت.
- کارلر، جانان‌تان. (۱۳۸۸)، **بوطیقای ساخت‌گرا، ساخت‌گرایی، زبان‌شناسی و مطالعه ادبیات**، ترجمه‌ی کوروش صفوی، تهران، مینوی خرد.
- کشاوری، ناصر. (۱۳۹۹)، **خیلی کیف عجیبی‌ام**، مشهد، موسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.
- کشاوری، ناصر. (۱۳۹۸)، **دل‌م‌می‌خواد تند راه برم**، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی.



کشاورز، ناصر. (۱۳۹۵)، کلاغ زرد، تهران، کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

کشاورز، ناصر. (۱۳۹۴)، کی بود؟ کی بود؟ مداد بود خط تو نوکش زیاد بود، مشهد، انتشارات آستان قدس رضوی.

کشاورز، ناصر. (۱۳۹۰)، گرگ و میش، تهران، انتشارات سوره مهر.

گلدمن، لوسیون. (۱۳۸۲)، نقد تکوینی، ترجمه محمد تقی غیاثی، تهران، بزرگمهر.





Studying and checking full phonetic repetition (part of lexical balance) in the structure of Nasser Keshavars poem

Sayeh Salahzadeh¹ Fazil Abbaszadeh²

Abstract

Structuralists are of the opinion that the foundation of poetry is its structure, and they consider structure to be the set of interrelationships of parts and elements that make up a whole. They believe that the general components of a text consist of three areas of phonetic, lexical and syntactic balance; Therefore, from the point of view of structuralists, many texts, including children's poems, can be studied and analyzed. This research aims to study and analyze Nasser Keshavarz's poems in terms of complete phonetic repetition in a descriptive-analytical way and using library tools. After the studies conducted, it is clear that the structure of Nasser Keshavarz's children's poems is at a high level in the lexical level (complete phonetic repetition) and the use of various verbal and spiritual arrays, such as: puns, types of repetitions and also Using the methods of creating music text has added to the beauty of these poems. Special attention to the facilities and important components of the word has made the aesthetic and artistic aspects of these poems stand out.

Keywords: structure, structuralism, lexical balance, children's poetry, Nasser Keshavarz.

1 . Master's student of Islamic Azad University, Pasabad Moghan branch, Parsabad, Iran//
sslzd531@gmail.com

2 . Assistant Professor of Islamic Azad University, Pas Abad Moghan Branch, Pars Abad, Iran (Corresponding author)//fazil.abbaszade@gmail.com



سال پنجم، شماره ۴، پیاپی ۱۲ زمستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

طنز و مطایبه در شهر آشوب

دکتر مسروره مختاری^۱ حسین ادهمی^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۲/۲۳ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۷/۱۸

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۶۹ تا ص ۹۵)



[20.1001.1.27834166.1401.5.4.4.0](https://doi.org/10.1001.1.27834166.1401.5.4.4.0)

چکیده

شهر آشوب یکی از انواع شعر فارسی است که پیوند نزدیکی با ادبیات عامیانه دارد. این نوع شعر که به نام‌های دیگر چون شهرانگیز، دهر آشوب، فلک آشوب و ... خوانده می‌شود، در ادبیات فارسی به دو گونه است؛ در نوع نخست، شاعر در شعر خود به تعریف و ذم مردم یک شهر و یا یک طبقه از جامعه می‌پردازد. اما در نوع دیگر که دارای ارزش ادبی بیش‌تری است، شاعر به توصیف پیشه‌وران و تعریف حرفه و صنعت آنان می‌پردازد و از این رهگذر اطلاعات تاریخی با ارزشی در زمینه مشاغل، آداب و رسوم، اعتقادات و فرهنگ عامیانه در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. یکی از ویژگی‌های مهم شهر آشوب‌ها، کاربرد طنز و شوخ‌طبعی در آن‌هاست. در شهر آشوب‌هایی که به ذم مردم یک شهر یا یک طبقه می‌پردازد، شوخ‌طبعی غالباً به صورت هجو و هزل است، اما در شهر آشوب‌هایی که در آن توصیف صاحبان حرف و معرفی صنعت آن‌هاست، بیش‌تر در آن رگه‌هایی از طنز دیده می‌شود. از دلایل برجستگی طنز در شهر آشوب نوع دوم، به کارگیری طیف وسیعی از تکنیک‌های طنز است که بر اساس تئوری‌های رایج در طنز می‌توان به طبقه‌بندی و تحلیل آن پرداخت. بر اساس نتایج آماری این پژوهش، تکنیک‌های طنز به کاررفته در شهر آشوب دارای بسامد مختلفی است. مثلاً تکنیک‌های کوچک‌سازی، تشبیه به حیوانات، تشبیه مضحک و کنایه دارای بیش‌ترین بسامد و تکنیک‌هایی که مبتنی بر بازی‌های کلامی است، دارای کم‌ترین بسامد است.

کلید واژه:

شهر آشوب، هجو، هزل، طنز، تکنیک‌های طنز، ادبیات عامیانه

^۱ . دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. (نویسنده مسئول) // mmokhtari@uma.ac.ir

^۲ . دانشجوی دکتری دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. // h.adhami@uma.ac.ir



۱. مقدمه

در ادبیات فارسی شهرآشوب دارای ویژگی‌های خاصی است که تا حدودی آن را از انواع دیگر متمایز می‌سازد. در تعریف شهرآشوب آمده است: «شهرآشوب یکی دیگر از انواع شعر فارسی و از مبدعات شعرای فارسی است و به نام‌های شهرانگیز، عالم‌آشوب، دهرآشوب، فلک‌آشوب و... خوانده شده است؛ اما اصطلاح شهرآشوب بر چنین شعری نسبت به دیگر نام‌ها غلبه یافته است. از نظر لغوی، شهرآشوب صفت فاعلی مرکب مرخم و به معنی آشوبنده در شهر می‌شود و مجازاً معشوق و محبوب به این نام خوانده شده است.» (نیکوبخت ۱۳۸۰: ۱۲۰)

در این نوع شعر «معمولاً شاعر در آن به شرح پیشه‌ها و حرفه‌های متداول در شهرها می‌پردازد و به بهانه وصف معشوق، صاحبان حرفه یا حرفه‌های شهری خاص را ستایش یا نکوهش می‌کند... شهرآشوب را شاعران، بیش‌تر از روی تفنن می‌سرودند و قصد آنان هم‌چنانکه گذشت، اغلب هجو اهالی شهر یا صاحبان پیشه‌ای خاص بوده است که اغلب باعث برانگیختن احساسات مردم شهر بر ضدّ شاعر می‌شده است و همین وجه تسمیه این شهر را توجیه می‌کند. گاه این شورش به آزار یا بریدن زبان و در بعضی مواقع به قتل شاعر منجر شده است.» (میرصادقی ۱۳۷۳: ۱۷۴)

شاعران برای سرودن شهرآشوب از قوالب مختلفی بهره گرفته‌اند و «آنچه تا کنون به دست آمده است به صورت قطعه، قصیده، رباعی، غزل، مثنوی و مخمس بوده، اما در مجموع آن‌ها که برای محترفه سروده شده بیش‌تر در قالب رباعی است و بعد از آن غزل، و آنچه که در مدح یا ذم مردم یک شهر است غالباً به صورت قصیده و مثنوی.» (گلچین معانی ۱۳۸۰: ۳۱) درباره پیشینه سرایش شهرآشوب نیز هرچند نمی‌توان به طور دقیق نظری داد، اما بر اساس پژوهش انجام شده «قدیمی‌ترین شهرآشوب موجود عبارت است از قطعه‌های متعدد قدح و مدح صنعت‌ها و حرفه‌ها... منسوب به مسعود سعد سلمان که با وصف یار عنبرفروش در پایان دیوانش مضبوط است.» (بهزادی‌اندوهجردی ۱۳۷۸: ۸۹۵) البته شهرآشوب در ادبیات فارسی تنها منحصر به نظم نمی‌شود؛ زیرا نمونه‌هایی از شهرآشوب‌های منثور وجود دارد که گلچین معانی در قسمت‌های پایانی کتاب خود به آن اشاره کرده است. (ر.ک. همان: ۳۰۰)

بنا بر عقیده‌ای «حدس زده می‌شود که سرودن شهرآشوب ریشه در فرهنگ و ادبیات هندوستان داشته باشد، دلیلی که این حدس را تأیید می‌کند، این است که از قرن دوازدهم به بعد که پیوند محیط ادبی ایران و هند گسیخته شد، سرودن شهرآشوب نیز در بین شاعران ایرانی از رواج افتاد، حال آن‌که این قسم شعر، در بین شاعران فارسی‌زبان و اردو زبان هندوستان ادامه یافت و حتی در دوران معاصر نیز نمونه‌هایی از آن، به زبان اردو به وجود آمد. علاوه بر آن، بسیاری از شاعران ترک‌زبان نیز شهرآشوب‌هایی سروده‌اند که حاصل دوران نفوذ شعر و ادبیات فارسی در آسیای صغیر (ارمنستان و ترکیه کنونی) در فاصله قرن‌های دهم تا دوازدهم هجری است.» (میرصادقی ۱۳۷۳: ۱۷۵)



ارزش ادبی شهر آشوب را باید در ارتباط با ارزش و اهمیت ادبیات عامه سنجید. زیرا «گرایش‌های عامیانه از آغاز سده ۱۶ تا ۱۹ در مضمون ادبیات فارسی وارد شد، غزل برتری یافت، توصیف واقع‌گرا شد و مانند رمانتیسم در اروپا، شاعران، عالم و همه چیز اطراف خود را با احساسی که خود آن‌ها دارند می‌نگرند و توصیف می‌کنند که اصولاً واقعی است. طنز و هجو بیش‌تر و پیوسته‌تر به کار رفت.» (صانعی، ۱۳۹۰: ۶۲-۶۳) با این تحول، در ادبیات فارسی بستری برای رواج شهر آشوب‌ها فراهم شد که در آن علاوه بر تفنن ادبی، اطلاعات گران‌بهایی دربارهٔ مشاغل و حرف گذشته، فرهنگ، اعتقادات، باورها، آداب و رسوم و زندگی اجتماعی طبقات جامعهٔ ایرانی ثبت گردید. در واقع اوج‌گیری رواج شهر آشوب را می‌توان نتیجه گسست ادبیات ما از ادبیات درباری و آمدن آن به میان مردم عامه دانست؛ امری که در دوره رواج سبک هندی منجر به پیدایش سبکی جدید می‌شود.

۱.۱. بیان مسئله تحقیق

یکی از جنبه‌های برجسته در شهر آشوب‌ها، وجود رگه‌هایی از طنز و مطایبه در آن است. با نگاهی به انواع شهر آشوب و بررسی آن از دیدگاه طنز و مطایبه می‌توان دریافت که در آن نوع شهر آشوبی که به مذمت مردم یک شهر پرداخته؛ بیش‌تر از هجو و هزل استفاده شده است، اما در شهر آشوب‌هایی که به ذکر طبقات و اصناف می‌پردازد، عمدتاً در آن رگه‌هایی از طنز دیده می‌شود. با این وجود علی‌رغم درونمایه‌های مؤثر طنز و مطایبه در اشعار شهر آشوب، تا کنون به این جنبه توجهی نشده و پژوهشی در این زمینه صورت نگرفته است، لذا نگارندگان می‌کوشند با پژوهشی دقیق، به بررسی و تحلیل این جنبه مغفول از شهر آشوب بپردازند. در این مقاله با روشی توصیفی-تحلیلی به بررسی منابعی پرداخته شده است که در آن اشعار شهر آشوب یا به صورت متمرکز (مانند «شهر آشوب در شعر فارسی» اثر احمد گلچین معانی) و یا به صورت پراکنده (مانند «گنج سر به مهر» اثر عبدالغنی میرزایف و ...) آمده است. در قسمت مبانی تئوریک طنز و تقسیم‌بندی شگردهای آن نیز ضمن پرهیز از نگاهی محدود و متعصبانه نسبت به برخی از نظریه‌ها، سعی شده است که از روشی تلفیقی استفاده شود. در این روش به مقولهٔ طنز از منظرهای گوناگونی مانند زبان‌شناسی (نظریات فتوحی، حری، اخوت و...)، روان‌شناسی (فروید، هابز و...)، انسان‌شناسی فلسفی (برگسون، کریچلی و ...) نگاه شده است و در کنار آن با ارائهٔ نمودارها و تعریف جامعهٔ آماری معین، به بررسی و تحلیل نتایج به‌دست آمده پرداخته شد.

۲.۱. پیشینه علمی تحقیق

همان‌گونه که اشاره شد، در زمینهٔ بررسی طنز و مطایبه در «شهر آشوب» تا کنون پژوهشی انجام نشده است. البته دربارهٔ شهر آشوب مقاله‌ای با عنوان «شهر آشوب» (۱۳۸۶) نوشتهٔ علی نصرتی سیاهمزی در مجله نامه فرهنگستان و ۲ مقاله‌ای دیگر با عنوان «شش شهر آشوب باز یافته از قرن دهم» (۱۳۸۸) نوشتهٔ فیروز فاضلی و لاله جهاد و



«شهر آشوب صیفی بخارایی و ویژگی‌های آن» (۱۳۹۱) نوشته مقدس دادبایف در مجله نامه پارسی به چاپ رسیده است که در هیچ‌یک توجه چندانی به جنبه‌های طنز و مطایبه در شهر آشوب نشده است.

۲. مبانی نظری

۱.۲. هجو در شهر آشوب

در ادبیات فارسی هجو را ضد مدح تعریف کرده‌اند. «هجو و هجا و تهجاء، هر سه مصدر از هَجَا یَهْجُو است، به معنی عیب کردن و ستم کردن و در اصطلاح ادیبان عبارت است از نوعی شعر غنایی که بر پایه نقد گزنده و درد انگیز است و گاهی به دشنام گویی یا ریشخند مسخره آمیز و درد آور نیز می‌انجامد» (امینی ۱۳۸۵: ۱۶). درباره پیشینه هجو و رواج آن در ادبیات فارسی، بنا بر عقیده برخی «هجو ابتدا از شعر عربی وارد شعر فارسی شده است. این صنعت در شعر فارسی به بدترین وضع خود کشیده شد و حدود و ثغور اخلاق و انسانیت توسط این نوع ادبی دچار تخریش و تحقیر قرار گرفته است.» (نجف‌زاده بارفروش و فرجیان ۱۳۷۰: ۸۱۳)

در شهر آشوب‌هایی که به مذمت مردمان یک شهر می‌پردازد، ما با طیف وسیعی از هجویات کوتاه و بلند مواجه می‌شویم که در پشت خود انگیزه‌های متفاوت شاعران را پنهان کرده است. بر اساس یک تقسیم‌بندی «هجوها به دو دسته کلی هجو مستقیم (یا شخصی) و هجو غیرمستقیم (یا سیاسی اجتماعی) تقسیم می‌شود. هجو مستقیم آن است که شاعری به دلایل فردی، برای تهدید، تحقیر، انتقام، تخریب، کینه و حسد دشنام دهد، رذایل اخلاقی مخاطبش را یادآوری کند و با گستاخی به او حمله کند... هجو غیرمستقیم دومین نوع هجو است که نزاht هم نامیده می‌شود. این نوع هجو از غرض‌های فردی فراتر می‌رود و جنبه‌های سیاسی و اجتماعی به خود می‌گیرد.» (اصلانی ۱۳۸۵: ۲۵۰)

در شهر آشوب‌ها نمونه‌های فراوانی از این دونوع هجو دیده می‌شود که در آن شاعر با استفاده از سلاح دشنام و نفرین و بدگویی بر گروه و یا طبقه‌ای می‌تازد و معایب و زشتی‌های آن‌ها را به باد انتقاد می‌گیرد. البته باید گفت که این شیوه از هجو تنها مختص به ادبیات عرب و فارسی نبوده و در اروپا نیز به عنوان یک نوع ادبی شناخته می‌شود. مثلاً «در اسکاتلند اواخر قرون وسطی ستیز لفظی و اهانت کلامی از انواع ادبی به‌شمار می‌رفت. از نمونه‌های بارز آن ستیز لفظی «دانبر و کندی» است، مشتمل بر دشنام‌های گوناگون، حرف‌های بی‌پروا درباره قیافه و ظاهر و سخنان گزنده درباره خصائل شخصی.» (پلارد ۱۳۸۶: ۹۴)

البته هجو در شهر آشوب‌ها را می‌توان از منظر طنز قومی نیز بررسی نمود؛ زیرا در آن شاعر با انگیزه انتقام‌جویی به وجهه یک شهر و یا قوم ضربه می‌زند و نسب و اخلاق آن مردم را مورد تحقیر قرار می‌دهد. کریچلی



این جنبه از طنز را منفی و خطرناک تلقی می‌کند: «در طنز قومی، روح قومی یک مکان در خندیدن به مردمانی که شبیه ما نیستند و معمولاً به شدت احمق یا به نحوی خاص عجیب و غریب تصور می‌شوند، نمود و تجلی می‌یابد. در هر حال باور عمومی این است که «آنها فرودست‌تر از «ما» هستند یا دست کم از چیزی بی‌بهره و محرومند، چون «آنها» شبیه ما نیستند... طنز قومی همان خنده‌هابزی به تفوق خویش با درک شکوه ناگهانی حاصل از برتری ما و خنگی دیگران است.» (کریچلی ۱۳۸۴: ۸۶-۸۸)

جان موریل نیز در کتاب «فلسفه طنز» در بیان آسیب این گونه طنزها می‌نویسد: «آنچه که در لطیفه‌های نژادپرستانه و جنسیت‌گرا مذموم است این است که آنها همه اعضای یک گروه را یکدست و با نقایص یکسان معرفی می‌کنند. به جای احترام گذاشتن به اعضای گروه به عنوان اشخاصی که فردیت دارند، کسانی که کلیشه‌ای فکر می‌کنند معمولاً مایل‌اند که همگی آنها را به افرادی درجه دوم فرو بکاهند. تحقیرشان می‌کنند و خوارشان می‌شمارند و نادیده‌شان می‌گیرند.» (موریل ۱۳۹۲: ۱۸۲) او در ادامه این بحث با یادآوری خطرات چنین طنزی می‌نویسد: «لطیفه‌ای که بر اساس آن ساخته شده حتی می‌تواند از سوی گروه هدف به مثابه شاخصه‌ای از هویت‌شان مورد قبول واقع شود.» (همان: ۱۸۳) از این رو با توجه به اثرات مخرب آن در سطح اجتماعی آن را مذموم می‌شمارد: «کلیشه‌هایی که با لطیفه‌ها تداوم می‌یابند، وقتی دربارهٔ مردمانی باشند که از نظر موقعیت و قدرت اجتماعی کمبود دارند - و وقتی چنین کلیشه‌هایی بخشی از آن نظام اجتماعی باشد که آنها را حاشیه‌نشین می‌کند و سر جای خودشان می‌نشانند - بیش‌تر مذموم‌اند.» (همان: ۱۸۵)

نمونهٔ چنین نگرشی را در شهر آشوب‌ها به صراحت می‌توان دید مثلاً حزین لاهیجی (م: ۱۳۸۰) در هجویه‌ای این چنین بر نسب و اخلاق مردم کشمیر می‌تازد و آنان را تحقیر می‌کند:

ادب و شرم و حیا، غیرت از ایشان مطلب
مابقی دله و سادو، دگر ارباب طرب
در نجابت به عزازیل رسانند نسب
(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۲۶۰)

شرح قومی شنو از من که ندارند نسب
همه حمامی و دلاک بود اعلایش
در حسب سیرتشان از همه خلق جداست

۲.۲. هزل در شهر آشوب

هزل برخلاف هجو و طنز، در پی طرح موضوعات جدی نیست و هدفی جز تفنن و سرگرمی ندارد. «هزل در لغت به مزاح کردن، بیهوده گفتن، لاغ و سخن بیهوده معنی شده است و آن را مقابل جد دانسته‌اند.» (حلبی ۱۳۶۵: ۱۷) دکتر شفیع‌ی کدکنی در تعریف هزل می‌نویسد: «هزل سخنی است که در آن، هنجار گفتار به اموری نزدیک می‌شود که ذکر آنها در زبان جامعه و محیط زندگی رسمی و در حوزهٔ قراردادهای اجتماعی حالت الفاظ حرام یا تابو داشته



باشد و در ادبیات ما مرکز آن بیش‌تر امور مرتبط با سکس است.» (شفیعی کدکنی ۱۳۷۲: ۵۲) در شهر آشوب‌ها نمونه‌هایی از هزل دیده می‌شود که در آن آشکارا حریم اخلاقی جامعه نادیده گرفته می‌شود و زبان شاعر به‌سوی رکاکت می‌رود. دکتر فتوحی بر اساس همین تابوشکنی‌ها، هزل را نوعی «ناسازگاری موقعیتی» می‌شمارد:

«بیان مسائل زشت و ناگفتنی (هزل) از نوع اجرای کلام در موقعیتی ناساز است. بیان هرگونه سخنی با بافت‌های رسمی و مؤدبانه جامعه سازگار نیست. نقل سخنان هزل‌آمیز در موقعیت‌های رسمی اجتماع نیز نوعی کشاندن امور از یک گفتمان غیررسمی به گفتمان رسمی است. گاه یکی از دوگفتمان غیرمجاز و ممنوع است، در این صورت عدم مراعات ادب، وجهه فرد یا افراد را به مخاطره می‌اندازد. در چنین وضعیتی خطوط قرمز زیر پای طنز می‌رود و سخن پای در عرصه تابوها می‌گذارد.» (فتوحی ۱۳۹۰: ۳۹۱-۳۹۲)

درواقع ریشه و انگیزه‌های سرایش هزل را می‌توان در یکی از نظریات بنیادین خنده با عنوان نظریه «رهایی یا تسکین» به خوبی تبیین نمود. بر اساس این نظریه «حاضر و آماده‌ترین لطیفه‌ها و شوخ‌طبعی‌ها درباره موضوعات جنسی و عداوت است؛ چراکه این دو انگیزش‌های مهمی‌اند که جامعه ما را به سرکوب آن‌ها مجبور می‌کند. در بازگ کردن و شنیدن یک لطیفه با محتوای جنسی یا لطیفه‌ای که به تحقیر دیگران می‌پردازد، ما بر سانسورچی درون‌مان غلبه می‌کنیم و میل جنسی و عداوت سرکوب شده‌مان را بروز می‌دهیم؛ انرژی مازادی که حالا برای سرکوب این انگیزش‌ها نیازی به آن نیست و در خنده رها می‌شود.» (موریل ۱۳۹۲: ۵۴-۵۵)

گرچه در بیش‌تر موارد انگیزه شاعر از سرودن هزل در شهر آشوب تغفن و تفرج است، اما در مواردی نیز از هزل به‌عنوان سلاحی برای انتقام‌جویی و تسویه حساب‌های شخصی استفاده می‌شود. مثلاً «شفائی اصفهانی» یکی از این شهرآشوب‌سرایان که دارای پیشه طبابت بود، درباره کسی که قیمت دارویش را نپرداخته اینچنین می‌گوید:

گر سام نریمانی و گر رستم گُرد	جُلاب مرا به مفت نتوانی بُرد
یا قیمت آنچه خورده ای باید داد	یا در عوض آنچه...ای باید خورد
	(دانش‌پژوه ۱۳۸۰: ۳۴۴)

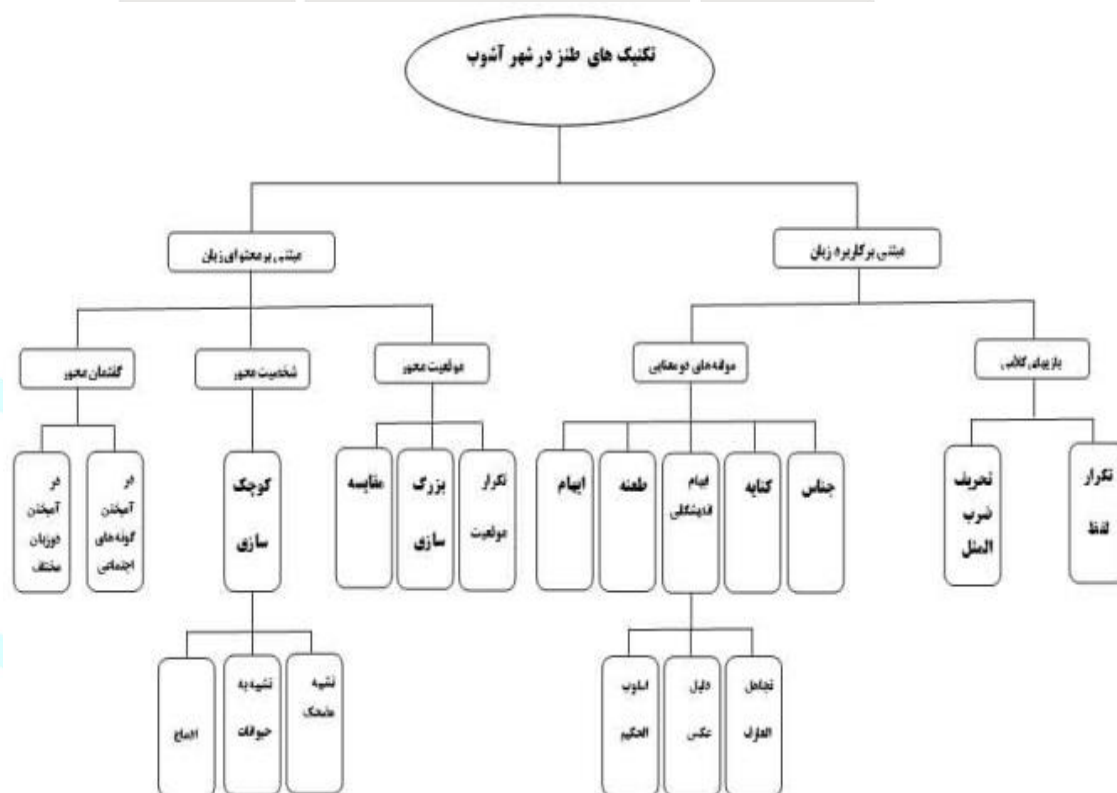
۳.۲. طنز و تکنیک‌های آفرینش آن در شهر آشوب

طنز هنری است با ماهیت چندلایه و پیچیده که هدفش نگاهی انتقادی به حقایق جامعه با زبانی غیرمستقیم است. «طنز عبارت از این است که: زشتی‌ها یا کمبودهای کسی یا گروهی یا اجتماعی را برشمارند و فرق آن با هجو در این است که صراحت تعبیرات هجو در آن نیست و اغلب به‌طور غیرمستقیم و به تعریض، عیوب کاری یا کسی یا

گروهی را بازگو می‌کند» (موسوی گرمارودی ۱۳۸۸: ۲۷) چنانکه اشاره شد، در شهر آشوب‌هایی که به توصیف صاحبان حرف می‌پردازد، طنز وجه غالب را تشکیل می‌دهد زیرا برخلاف نوع دیگر شهر آشوب، در این جا انگیزه و هدف شاعر ستیزه و یا تحقیر نیست؛ بلکه ایجاد تفنن و در کنار آن معرفی مشاغل در اسلوبی غزل گونه و عاشقانه است. در این میان آنچه که بیش‌تر از همه جلب توجه می‌کند، وجود طیف متنوعی از تکنیک‌های طنز است که با این حرف و مشاغل متناسب است. این تکنیک‌ها را می‌توان (طبق نمودار شماره ۱) عمدتاً در دو «تکنیک‌های مبتنی بر کاربرد زبان» و «تکنیک‌های مبتنی بر محتوای زبان» جای داد.

نمودار شماره (۱): نمودار تنوع تکنیک‌های طنز در شهر آشوب

منابع: کتاب «شهر آشوب در شعر فارسی» و کتاب «گنج سر به مهر»





۱.۳.۲. تکنیک‌های مبتنی بر کاربرد زبان

در این دسته از تکنیک‌ها آنچه که باعث ایجاد طنز می‌شود، بازی کردن با فرم زبان است. درواقع این دسته از تکنیک‌ها مبتنی بر کاربرد زبان (language) است و بر مبنای نقش دو یا چند معنایی بودن زبان استوار است. برگسون در باره این دسته از آثار طنز می‌نویسد: «تأثیر این دسته از آثار کمیک محصول ساختارهای جمله یا واژه‌های گزیده شده می‌باشد. این کمیک به یاری زبان، یا به دلیل گنجی آدم‌ها یا رخدادها پدید نمی‌آید، بلکه گنجی‌هایی ناشی از نفس زبان است. خود زبان است که کمیک می‌شود.» (برگسون ۱۳۷۹: ۷۷)

درواقع، نقش دوگانه زبان یا دومعنایی (double meaning) از جمله مهم‌ترین مولفه‌های گفتمان لطیفه/ شوخ طبعی به‌شمار می‌آید. از جمله مهم‌ترین واژگانی که در گفتمان متعارف و ادبی به دو یا چند معنایی اشاره دارند و به هنگام انتقال به زبان دیگر، خود را ترجمه‌ناپذیر یا سخت ترجمه‌پذیر نشان می‌دهند، عبارتند از: ابهام، جناس و بازی‌های کلامی، کنایه و طعنه. (حری ۱۳۷۸: ۷۷) در این مقاله این دسته از تکنیک‌ها خود به دو دسته مولفه‌های دومعنایی و بازی‌های کلامی تقسیم شده است.

۱.۱.۳.۲. بازی‌های کلامی

بازی‌های کلامی مجموعه‌ای از شگردهای طنزآفرینی است که مبتنی بر فرم زبان است. «یکی از تعریف‌های شوخ‌طبعی طنزی است که به واسطه بازی با کلمات (word play) حاصل می‌آید و درواقع از این منظر، شوخ‌طبعی با بازی با کلمات مترادف است. به زعم چیارو «هرگونه روش تصورشدنی کاربرد زبان به مقصد خنداندن و سرگرمی» بازی با کلمات نام دارد.» (حری ۱۳۷۸: ۷۷) از نمونه‌های بازی با کلمات «تکرار لفظ» و «قلب الفاظ» است.

۱.۱.۱.۳.۲. تکرار لفظ

یکی از بازی‌های کلامی که باعث ایجاد طنز و کمیک می‌شود، تکرار لفظ یا کلمه است. به عقیده برگسون «در کمیک در هر حرف مکرری نوعاً دو جنبه وجود دارد: احساس فشرده‌ای که مانند فنر رها می‌شود، و فکری که با دوباره فشرده شدن آن می‌توان تفریح کرد.» (برگسون ۱۳۷۹: ۶۰) در بیت زیر نمونه‌ای از کاربرد طنزآمیز تکرار را می‌بینیم:

آینه رخی بود به صد زیبایی
فریاد برآورد که نایی نایی
(گلچین معانی، ۱۳۸۰: ۳۸)

حجام پسر به خوبی و رعنائی
گفتم صنما بر درت آیم روزی

در این بیت تکرار حرف «نایی = نیایی!» که بیانگر دست‌پاچی مضحک و مخالفت دلبَر حجام با قصد شاعر است، حالتی کمیک دارد.



۲.۱.۱.۳.۲. تحریف ضرب المثل

سلیمانی در کتاب «اسرار و ابزار طنزنویسی» از این شگرد به عنوان «قلب و تحریف یا قاتی کردن ضرب المثل ها و اصطلاحات» (سلیمانی ۱۳۹۱: ۲۷۴) نام می برد. در این شگرد عامل ایجاد طنز، یک اشتباه لفظی است، اما در نمونه ابیات شهر آشوب زیر به خوبی مشخص است که این تحریف کاملاً عامدانه است:

طور بت شیشه گر نه بر وجه نکوست
ز آن رو که طریق دشمنان دارد دوست
گردد ز دلش مهر رقیبان ظاهر
از «شیشه» همان برون تراود که دروست
(گلچین معانی: ۱۳۸۰: ۱۴۹)

در مصرع چهارم که یک ضرب المثل است، شاعر با جانشین کردن کلمه «شیشه» به جای «کوزه» به طور طنزآمیزی دست به تحریف ضرب المثل می زند. البته این تعویض که در محور جانشینی زبان (محور عمودی) صورت گرفته است، با حرفه دلبر که یک «شیشه گر» است، متناسب بوده و بر ظرافت این طنز می افزاید.

۲.۱.۳.۲. مولفه های دومعنایی

یکی از ویژگی های مهم زبان که به آفرینش طنز کمک می کند، ویژگی دومعنایی است. «دومعنایی بودن یکی از مولفه های مهم ایجاد شوخ طبعی است که به واسطه کاربرد زبان ایجاد خنده می کند. درواقع، دومعنایی، حاصل نوعی ناهماهنگی کلامی میان دو موقعیت است که از آن به عدم تجانس زبانی (incongruity verbal) یاد می کنیم.» (حری ۱۳۸۷: ۴۳) در شهر آشوب ها با طیف متنوعی از مولفه های دومعنایی (جناس، کنایه، طعنه، ابهام و...) روبه رو می شویم.

۱.۲.۱.۳.۲. جناس

جناس نیز یکی دیگر از شگردهای زبانی برای آفرینش طنز است. «جناس در لغت به معنی همجنس بودن و در اصطلاح ادبی دو واژه مشابه را با معانی متفاوت آوردن است.» (اصلانی ۱۳۸۵: ۹۵) به عبارت دیگر «جناس به طور کلی نوعی بازی با کلمات بر اساس شباهت واجی است که حتی در همان شکل جدی و هنری اش مایه نشاط است و یکی از شگردهای سبکی مؤثر برای آفرینش طنز در سطح آوایی زبان است.» (فتوحی ۱۳۹۱: ۳۸۲)

گل همچو رخ طبیب من خندان نیست
یا قوت و گهر چو آن لب و دندان نیست
نسبت به خط لبش که قانون شفاست
قانون و شفای بوعلی چندان نیست
(گلچین معانی: ۱۳۸۰: ۱۱۰)



در این بیت بازی با دو معنی کلمات «قانون و شفا»؛ یکی به معنای ظاهری آن و یکی به معنای عنوان دو کتاب از ابوعلی سینا از موارد طنزآمیز جناس است. یا در نمونه دیگر:

گازرِ پسری هزار آزارم کرد آنگه دو هزار عشوه در کارم کرد
گفتم که بشوی دلق می‌آلود مرا درهم شد و شست‌وشو بسیارم کرد
(همان: ۱۳۱)

در مصرع آخر کلمه «شست‌وشو» دارای دو معنی است؛ یکی به معنای ظاهری آن یعنی «شستن» است، اما در معنی دیگر به معنای «بدون رعایت احترام پاسخ صریح و دندان‌شکن دادن» (انوری ۱۳۸۳: ۱۰۰۳-۱۰۰۴) بازی با معنای دوگانه این کلمه با توجه به موقعیت میان شاعر و معشوق (دلبرِ گازر) موقعیت طنز خلق می‌کند.

۲.۲.۱.۳.۲. کنایه

یکی دیگر از سازوکارهای مؤثر و پربسامد آفرینش طنز، کنایه است. «کنایه به معنی پوشیده سخن گفتن چنان‌که معنی آن صریح نباشد، تعریض، پوشیده‌سخن‌گویی، به عبارت دیگر کنایه عبارت است از آنکه لفظی را استعمال و به جای معنی اصلی یکی از لوازم آن معنی را اراده کنند.» (حری ۱۳۸۷: ۲۵) «کنایه صنعتی است که به شعر طنزآمیز تحرک و زیبایی می‌بخشد و طنزپردازان از این صنعت بیش‌تر در مواقعی که بیان آشکار واقعیت‌ها خطرناک است، استفاده می‌کنند. همچنین با استفاده از کنایه، طنزپردازان تعبیری را که ظاهراً معنی زیبایی ندارد یا خلاف معمول هستند، به معانی مورد دلخواه خواننده بدل می‌سازند و با پرهیز از تصریح و توسل به تعریض چیزی فرا می‌نمایند و چیز دیگری را اراده می‌کنند به همین دلیل کنایه از قوی‌ترین وسایل القاء معانی در طنز است.» (کردچگینی ۱۳۸۸: ۳۰) البته در بسیاری از موارد استعمال کنایه‌ها در ابیات شهرآشوب به خاطر ترس شاعر از صریح‌گویی نیست؛ بلکه بیش‌تر به دلیل اتخاذ موضعی رندانه در برابر دلبر و یا محبوب مورد ستایش است.

بت نخود فروشم که روی اوست چو مه ز خال اوست دلم در پی نخود سیاه
(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۸۷)

در بیت بالا، شاعر با تشبیه خال سیاه معشوق به «نخود سیاه» که کنایه از «سرکار گذاشتن» است طنزآمیز عاقبت خود در این عشق را بیان می‌کند. نمونه دیگر از این کنایات طنزآمیز:

چون شوخ نمد مال، سیه چشمی نیست با هیچکسش به غیر من خشمی نیست
پای از سر من کشید از ناز، مگر دانست که در کلاه من پشمی نیست
(همان: ۲۸۱)

در شعر بالا «در کلاه پشمی نداشتن» کنایه از بی‌اعتبار بودن شاعر در پیش معشوق است که همانند نمونه قبلی، با حرفه معشوق نیز تناسبی طنزآمیز دارد.



۳.۲.۱.۳.۲. ابهام (اندیشگانی)

ابهام اندیشگانی از شگردهای آفرینش طنز است که بر ویژگی دومعنایی بودن زبان تکیه دارد. «در لغت به معنی مجهول گذاشتن است... و درواقع نوعی دوپهلوی سخن گفتن است به طوری که احتمال دو معنی متضاد در یک سخن باشد و مقصود آن سخن آشکار نباشد.» (کردچگینی ۱۳۸۸: ۲۹) دکتر فتوحی ابهام را بنا بر نظریه «ناسازگاری»، از انواع ناسازگاری‌های واژگانی می‌داند. (ر.ک. فتوحی ۱۳۹۱: ۳۸۵)

حری ابهام را بر دو نوع ساختاری (آوایی، واجی، واژگانی و نحوی) و اندیشگانی (معنایی، کاربردی، متنی یا گفتمانی) تقسیم کرده است. از آنجایی که در شهر آشوب‌ها موارد متعددی از ابهام اندیشگانی دیده می‌شود، در این قسمت تنها به تعریف این نوع از ابهام پرداخته می‌شود. حری درباره ابهام اندیشگانی می‌نویسد: «نیل به شوخ‌طبعی به واسطه عدم تجانس زبانی گاه از حد ابهام آوایی / واژگانی و جناس فراتر می‌رود و ابهام اندیشگانی در سطح جمله و قواعد ترکیبی میان جملات، شیوه‌های معناآفرینی جملات، ایجاد معنا در زمینه و درنهایت متن را دربرمی‌گیرد.» (حری ۱۳۷۸: ۵۶) در شهر آشوب‌ها ابهام اندیشگانی در قالب تجاهل‌العارف، دلیل عکس، اسلوب‌الحکیم دیده می‌شود.

۱.۳.۲.۱.۳.۲. تجاهل‌العارف

از دیگر شگردهای به کار رفته در شهر آشوب‌ها برای ایجاد موقعیت طنز، تجاهل‌العارف است که «در لغت به معنی جهل و نادانی را به خود بستن و خود را به نادانی زدن است. در اصطلاح بدیع از چیزی آشکار و شناخته چنان سخن گفتن و پرسیدن که گویی آن را ندانسته و نشناخته‌اند.» (داد، ۱۳۸۷: ۹۴) در این شگرد، گوینده با به نادانی زدن خود ابهامی را مطرح می‌کند که حالتی طنز دارد.

بر تو هندسه چون تو بر من
منقسم ای صنم نقطه دهن:
منقسم گردد هنگام سخن؟
(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۲۰)

هندسی یاری ای یار عزیز
گر به قولت نشود نقطه همی
از برای چه دهان تو همی

کش آب دهند اهل دل از خون جگر
پیکان تو میوه بهشت است مگر؟
(همان: ۱۲۶)

پیکان تو ای پری رخ پیکان گر
روزی نشود دل گنهکار مرا



۲.۳.۲.۱.۳.۲. دلیل عکس

در این شگرد «دلیلی خلاف عرف و عادت و انتظار بیان کنند» (بهزادی اندوهجردی ۱۳۷۸: ۱۶۷) به گونه‌ای که با منطق معمول در تضاد باشد. درواقع در «دلیل عکس» شاعر برای رفع ابهام مخاطب خود دلیلی خلاف انتظار را بیان می‌کند که برای شنونده کمیک و خنده‌دار است.

جراح ز زخم من اگر خون نرود	آوازه زخم من به گردون نرود
چون زخم زدی بدوز فی الحال و ببند	تا لذت شمشیر تو بیرون نرود
	(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۱۱۲)
زمین مبر بسیار و مکن زین پس چاه	که چاه کندن ناید ز روی خوب سپید
بدان سبب که تو خورشیدی و روا نبود	که روز روشن در زیر گل رود خورشید
	(همان: ۱۶)

۲.۳.۲.۱.۳.۲. اسلوب الحکیم

از دیگر تکنیک‌های طنزپردازی که در شهر آشوب به کار رفته می‌توان از اسلوب الحکیم نام برد که در تعریف آن آمده است: «خود را به کوچه علی چپ زدن و کلام متکلم را بر خلاف مراد وی به‌سود خود شنیدن.» (بهزادی اندوهجردی ۱۳۷۸: ۱۶۷) نمونه زیر از موارد کاربرد این تکنیک است:

با دلبر گازر که چو دل در بدنم	پر خون بود از جفای او پیرهنم
گفتم که مرا بشوی از آرایش نفس	گفتا که تورا چگونه بر سنگ بزنم
	(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۱۳۱)

در بیت بالا شاعر از دلبر گازر (رخت‌شوی) خود می‌خواهد که او را از آلودگی‌های نفسانی بشورد، اما دلبر بنا بر عادت حرفه خویش این شست‌وشو را شست‌وشوی لباس تلقی می‌کند و پاسخی طنزآمیز می‌دهد.

۲.۳.۲.۱.۳.۲. طعنه

طعنه در لغت به معنی «عیب‌جویی کردن، سرزنش کردن، ملامت، فسوس» (حری، ۱۳۸۷: ۲۳) است. از نظر اسکار وایلد «طعنه‌دانی‌ترین حالت مزاح (wit) است.» البته میان طعنه، کنایه و ابهام، تفاوت ظریف دیگری وجود دارد؛ معنای



اصلی و مجازی. حال اگر مخاطب بلافاصله از معنای مجازی پی به معنای حقیقی ببرد و منظور گوینده را فوراً دریافت کند، طعنه است.» (همان: ۶۸) در شعر زیر شاعر می‌خواهد با طعنه‌ای به معشوق بفهماند که این قدر پول از او نگیرد:

ای نگار گاوکش پندی تو را
می‌دهد کز گوش جان باید شنید
تا توانی گوش مفلس را مبر
گوشت را از گاو می‌باید برید
(دانش‌پژوه ۱۳۸۰: ۳۳۴)

۵.۲.۱.۳.۲. ایهام

با دلبر کوزه‌گر که تا دل دارم
در دل غم آن شکل و شمایل دارم
گفتم که مرا بکش خلاصم گردان
گفتا بنشین که دست در گل دارم
(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۱۴۸)

ایهام از جمله شگردهایی است که می‌توان در آن، کارکرد دومعنایی بودن زبان را مشاهده کرد. ایهام «در لغت به معنی به گمان افکندن و در شک افتادن است و در اصطلاح آن است که کلمه‌ای را به دو یا چند معنی به کار ببرند، به طوری که یکی از آن‌ها آشکارتر باشد و قصد گوینده، هردو معنی باشد.» (میرصادقی ۱۳۷۳: ۲۹)

در مصرع چهارم «دست در گل داشتن» به دو معنی «مشغول به کوزه‌گری بودن» و «گرفتار بودن» دارای ایهامی طنزآمیز است. نمونه دیگر ایهام در شعر زیر است:

اثبات وفا با همه بی سامانی
با دلبر سلاخ، دلا نتوانی
یک نکته پوست‌کنده گویم بشنو
معشوق تو پوست می‌کند تا دانی
(همان: ۱۴۳)

در مصرع چهارم «پوست می‌کند» به دومعنی «جفا کردن» و «کندن پوست» ایجاد ایهامی طنزآمیز می‌کند.



۲.۳.۲. تکنیک‌های مبتنی بر محتوای زبان

دسته دوم از تکنیک‌های طنز به کار رفته در شهرآشوب‌ها، تکنیک‌هایی هستند که بر محتوای زبان، موقعیت و بافت کلام دلالت دارند. حری این دسته از تکنیک‌ها را به عنوان «عدم‌تجانس غیرکلامی» معرفی می‌کند و درباره آن می‌نویسد: «عدم‌تجانس غیرکلامی که با کنایه موقعیت (irony of situation) همپوشانی دارد، بر مؤلفه غیرمترقبه بودن (surprise) تأکید می‌کند.» (حری ۱۳۸۷: ۴۳)

تکنیک‌های مبتنی بر محتوای زبان در شهرآشوب‌ها به سه دسته «تکنیک‌های موقعیت‌محور» و «تکنیک‌های شخصیت‌محور» و «تکنیک‌های گفتمان‌محور» تقسیم می‌شود.

۱.۲.۳.۲. تکنیک‌های موقعیت‌محور

عنصر اساسی و مشترک در این دسته از تکنیک‌ها، وجود موقعیت‌هایی است که در خلق طنز نقش‌آفرینی می‌کنند. مثلاً در تکرار موقعیت؛ وقوع مکرر یک موقعیت، در بزرگ‌سازی؛ بزرگ کردن و برجسته کردن یک موقعیت، در مقایسه؛ قیاس میان دو موقعیت، باعث ایجاد طنز می‌شود.

۱.۱.۲.۳.۲. تکرار موقعیت

بنا بر نظر برگسون در این شگرد «مجموع اوضاع و احوالی مورد نظر است که چندبار به یک شکل رخ می‌دهد و به این ترتیب با جریان زندگی که دگرگون شدن لازمه آن است، تعارض پیدا می‌کند.» (برگسون ۱۳۷۹: ۶۹-۷۰) درواقع در این شگرد وقتی موقعیتی تکرار می‌شود با منطق معمول ما که بر دگرگونی مستمر پدیده‌ها استوار است، تعارض می‌یابد. درک این تعارض باعث حس طنز و کمیک در انسان می‌شود.

هرکس رسید، جامه نهد پیش یار من
حمام رفتن است شب و روز کار من!
(گلچین معانی، ۱۳۸۰: ۸۷)

زینسان که می برد دل و جان فوطه‌دار من
بیرون نمی‌رود چو ز حمام، روز و شب

در شعر بالا تکرار موقعیت بیش از حد رفتن شاعر به حمام به بهانه دیدن دلبر فوطه‌دار کاری غیرعادی و خنده‌دار است. قابل به ذکر است که فوطه‌دار در حمام‌های عمومی در رختکن می‌نشست و از لباس مشتریان نگهداری می‌کرد و یا حوله و یا سنگ پا و... به آنان می‌داد.

۲.۱.۲.۳.۲. بزرگ‌سازی



یکی از رایج‌ترین شگردهای آفرینش طنز، بزرگ‌سازی است. بزرگ‌سازی درواقع «بزرگ جلوه دادن موقعیت زندگی است تا بدان حد که باعث خنده شود و معایب آن درشت جلوه کند.» (حری ۱۳۸۷: ۷۱) به‌گفته پلارد «هرگاه درک انسان از موضوعی نامناسب باشد، طنزنویس به اصلاح آن می‌پردازد. او با خنداندن، گاه با سخاوت و گاه با پرخاش، سلامت ذهن‌مان را برایمان حفظ می‌کند. ما باید بتوانیم حتی از خشم او لذت ببریم. کلام اصلاح‌طلبانه او شاید با اغراق توأم باشد، اما چنان چه در این کار افراط شود، ما مقصود او را می‌بینیم و تأثیرش را درمی‌یابیم.» (پلارد ۱۳۸۷: ۳۰)

سرگرم توام ز خود ندارم خبری
غیر از تو به ساطور نگنجد دگری
(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۱۲۲)

سلاخ پسر هست مرا با تو سری
در پهلوی من که هست خالی از غیر

۳.۱.۲.۳.۲. مقایسه

مقایسه یکی از اموری است که می‌توان در جهت طنزآفرینی از آن استفاده کرد. «هرگاه مقایسه بین دو امر در کنارهم قراردادن آن‌ها عجیب و غیرمنتظره باشد، باعث ایجاد خنده و زمینه‌ساز طنز و مطایبه می‌شود.» (کردچگینی ۱۳۸۸: ۳۱) در شعر زیر شاعر در مقایسه‌ای مضحک بین خود و رقیب، کم‌لطفی معشوق پالان‌دوز را این‌گونه به رخ می‌کشد:

سوزانده از این دو کار بد جان مرا
بنهاده در آفتاب پالان مرا
(دانش پژوه، ۱۳۸۰: ۳۳۴)

معشوق جفاپیشه پالان‌دوزم
بگذاشته پیزر دم پالان رقیب

۲.۲.۳.۲. تکنیک‌های شخصیت‌محور

در این گروه از تکنیک‌ها، عامل کمیک در خود شخصیت‌ها نهفته است. مثلاً در کوچک‌سازی، جنبه‌های رفتاری و یا ظاهری شخصیت‌ها دست‌آویز شوخی و خنده می‌شود. در شهر آشوب‌ها «تکنیک‌های شخصیت‌محور» را می‌توان در زیرمجموعه «کوچک‌سازی» قرار داد.

۱.۲.۲.۳.۲. کوچک‌سازی

در این شگرد «نویسنده شخصی را که می‌خواهد مورد انتقاد قرار دهد، از تمام ظواهر فریبده عاری می‌سازد و او را از هر لحاظ کوچک می‌کند. این می‌تواند به صورت‌های مختلفی صورت گیرد و می‌تواند از لحاظ جنسی و یا از لحاظ



معنوی و یا به شیوه‌های دیگر باشد.» (جواد ۱۳۸۴: ۱۷) مثلاً در شعر زیر شاعر با تشبیه رقیب خود به کهنه کتابی که به درد مقوا درست کردن می‌خورد، شخصیت رقیب را خوار و خفیف می‌سازد و منزلتش را در برابر دلدارش کوچک می‌سازد.

دلدار مجلد خط زیبا خوبست	بر صفحه عارض دلارا خوبست
ای تازه‌پسر کهنه کتابیست رقیب	گر بد نبُری بهر مقوا خوبست
	(گلچین معانی، ۱۳۸۰: ۱۱۴)

اما در نمونه ذیل این بار خود شاعر توسط دلبرِ نقاشش به گونه طنزآمیزی کوچک شمرده می‌شود:

با دلبر نقاش که شکلش به قلم	نقاش ازل به دست خود کرده رقم
گفتم که من ضعیف مُردم، گفتا	از خامه نقاشی من مویی کم
	(همان: ۱۱۳)

البته تکنیک‌های دیگری نیز در شهر آشوب‌ها به چشم می‌خورد (تشبیه مضحک، تشبیه به حیوانات، ادماج) که می‌توان آن را زیر مجموعه «کوچک‌سازی» به حساب آورد.

۲.۳.۲.۱.۱. تشبیه مضحک

یکی دیگر از شگردهای آفرینش طنز، تشبیه مضحک است که در آن رابطه میان مشبه و مشبه‌به چنان ناسازگار و خلاف انتظار است که باعث تمسخر و خنده می‌شود. مثلاً در بیت زیر شاعر با تشبیه کردن خود به خربزه، در برابر دلبر میوه‌فروش خود را کوچک می‌سازد و حالتی کمیک می‌آفریند:

به تیغ اگر بکند کُرچ کُرچ پهلویم	بسان خربزه نرم دل، خموشم من
	(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۸۷)

و یا در برابر دلبر طبّاح شاعر خود را این‌گونه تشبیه می‌کند:

سوزد دلم از رقیب قلاش همچون مگس فتاده در آش

(دانش‌پژوه ۱۳۸۰: ۳۲۹)

۲.۳.۲.۲. تشبیه به حیوانات



یکی از راه‌های کوچک‌سازی در طنز تشبیه به حیوانات است. از نظر کریچلی «آن‌چه که ما را به خنده می‌اندازد، تنزل انسان تا حیوان و ارتقای حیوان تا سطح انسان است.» (کریچلی، ۱۳۸۴: ۴۲) در داستان‌های حیوانات از شباهت موجود بین حیوانات و بعضی از خصوصیات بشری استفاده می‌شود. بدین ترتیب اعمال انسان، جاه‌طلبی‌های او را مسخره می‌کنند و کارهای او را تا حد غریزی و حیوانی پایین می‌آورند. مثلاً مکاری روباه، تن‌پروری خوک، حماقت خرس همه صفاتی هستند که چون برجسبی بر آدم‌ها زده می‌شوند. (جوادی ۱۳۸۴: ۲۰)

در شهر آشوب‌ها موارد فراوانی از تشبیه به حیوانات دیده می‌شود. در شهر آشوب‌هایی که به توصیف صاحبان حرف می‌پردازد، بنا بر سنت این اشعار، شاعر با تشبیه خود به حیوانی که در ارتباط با آن حرفه است، خودش را در برابر صاحب آن پیشه یا حرفه کوچک می‌سازد و با این کار اظهار تواضع و دلدادگی می‌کند. مثلاً شاعر دربارهٔ دلبر سگبان با تشبیه خود به «سگ» که مظهر وفاداری است، وفاداری خود را به معشوق ابراز کند:

بس که از دلبر سگبان شده‌ام دلخسته می‌روم در پی او چون سگ گردن بسته
در گلو بند طنابم نه و درکش به رکاب تا سرم بر کف پای تو بود پیوسته
(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۷۹)

یا در جایی در وصف دلبر سلاخ، خودش را چون گوسفندی به تیغ او می‌سپارد:

چون گوسفند سر بر زمین‌ها زخم اگر من کشته باشم و تو نباشی گشنده‌ام (همان: ۶۸)

اما در آن دسته از شهر آشوب‌هایی که در هجو یک شهر یا یک گروه است، این تشبیه به قصد تحقیر افراد مقابل به کار گرفته می‌شود. به‌طور مثال کاظمی هروی از شاعران قرن نهم در مذمت اعیان و اشراف شهر هرات شهر آشوبی دارد که با این مطلع آغاز می‌شود:

شکر خدا که قاضی شهر هری نیم در سلک آدمی صفتانم ، خری نیم (همان: ۴۲)

۳.۱.۲.۲.۳.۲.۲ ادماج

یکی دیگر از شگردهای طنز آفرینی که مورد توجه سرایندگان شهر آشوب قرار گرفته ادماج است. «صنعتی است که در آن شاعر در ضمن بیان خود به مطلبی طعن‌آمیز اشاره کند.» (کردچگینی ۱۳۸۸: ۳۰) درواقع «ادماج» شگردی است که بر مبنای اصل «ناسازگاری» به خوبی قابل تبیین است. جان موریل دربارهٔ بیان این اصل می‌نویسد: «معنای اصلی ناسازگاری در تئوری‌های مرسوم ناسازگاری این است که پدیده یا رخدادی که ما فهم می‌کنیم یا به آن می‌اندیشیم الگوی معمول و انتظارات ما را برهم می‌زند... ارسطو بدون استفاده از کلمهٔ ناسازگاری به ارتباط میان



طنز و این گونه نقص الگوهای ذهنی و انتظارات اشاره کرده است. در فن خطابه می‌گویید که یک راه به خنده انداختن شنوندگان از سوی سخنران این است که انتظاری را در آن‌ها ایجاد کند و بعد آن را نقص کند.» (موریل ۱۳۹۲: ۴۵)

در شعر زیر شاعر ضمن ستایش از دلبر خراط خود و توصیف حال خویش ناگهان در مصرع آخر طعنه‌ای به رقیب می‌زند و با «ناتراشیده» خواندن وی، او را تحقیر می‌کند. در این حالت ناسازگاری میان انتظار خواننده در ادامه مدح شاعر از خود، با تعریضی که ناگهان در بیت چهارم به رقیب زده خود می‌زند، طنزی زیرکانه و غافلگیرکننده خلق می‌کند.

در دیده به کام دل غم دیده بماند

تر بود رقیب و ناتراشیده بماند

(گلچین معانی، ۱۳۸۰: ۱۳۹)

در نمونه‌ای دیگر هم شاعر ضمن نصیحت دلبر سراج ناگهان در بیت چهارم به رقیب خود می‌تازد:

خواهی که ز حسن بر خوری از بر کن

گر دست دهد رقیب را منتر کن

(همان: ۱۲۹)

خراط پسر چو نور در دیده بماند

از خشک و تر جهان تراشید مرا

سراج پسر قول مرا باور کن

چون سبزه نوبهار حسنت بدمید

۳.۲.۳.۲. تکنیک‌های گفتمان محور

گاهی در آمیختن و یا رویارویی گفتمان‌های مختلف می‌تواند زمینه‌ساز ایجاد طنز شود. درواقع «نیرومندترین شگرد طنزآفرینی، طراحی ناهماهنگی از رهگذر درهم‌آمیختن عناصر دو گفتمان است؛ چراکه گفتمان مجموعه‌ای از عناصر متنوع است که با نیروهای فرهنگی اجتماعی متعددی پیوند می‌خورد. هر گفتمان شکلی از سخن است با عناصر زبانی و نشانه‌شناسیک و ناسازگاری‌های درهم‌تنیده‌ای که شامل عناصر زبانی، بافتی و رمزگان‌های اجتماعی و فرهنگی می‌شود.» (فتوحی ۱۳۹۱: ۳۸۶) در شهرآشوب‌ها دو نمونه از بازی‌های گفتمانی به قرار زیر است:

۱.۳.۲.۳.۲. در آمیختن گونه‌های اجتماعی یک زبان

دکتر فتوحی در تعریف این شگرد می‌نویسد: «انتقال عناصر یک گونه اجتماعی زبان به بافت اجتماعی دیگر است.» (همان: ۳۸۶) مثلاً در ابیات شهرآشوب زیر شاعر در وصف دلبر فقیه می‌گوید:



ز شادمانی درویشم ای بت دلبر	ز روی خواهش گفتم بدان نگار که من
بده که نیست ز من هیچ کس بدان حق تر	مرا نصیب، زکات لبانِ یاقوتین
ز فقه واجب ناید زکات بر گوهر	جواب داد که من فقه خوانده‌ام، دانم
(گلچین معانی ۱۳۸۰: ۱۸)	

در ابیات بالا، درآمیختن دو گفتمان متفاوت فقهی و رندانه است. این دو گفتمان که تضارب آن حتی در جامعه امروزی ما نیز دیده می‌شود، عامل طنزی است که در بافت اجتماعی این شهر آشوب وجود دارد. در ابیات زیر نمونه‌ای دیگر از رویارویی دو گفتمان علمی (نحوی) و رندانه باعث ایجاد طنز شده است:

من دوش بپرسیدم بر وجه یقینت!	زان بت که به نحو اندر زین الادبا شد
گفتم که بود جاننا مکسور به علت	زلفین تو بی علت مکسور چرا شد
گفتا که پر از همزه است این زلف چو لامم	مکسور کند لام ترا ظن خطا شد (همان: ۱۶)

۲.۳.۲.۲. درآمیختن دو زبان مختلف

از دیگر شگردهای جالبی که مورد استفاده سرایندگان شهر آشوب قرار گرفته، درآمیختن طنزگونه دو زبان مختلف است. «گاه طنزنویس از ترکیب دو زبان جدا بهره می‌برد... درآمیختن دو زبان مختلف بیگانه در دو سطح زبان صورت می‌گیرد: الف) در سطح همنشینی اجزای جمله: چنان که کلمات ترکیبی از دو زبان باشند. ب) در سطح ساخت واژه: درهم آمیزی ساخت واژه دو زبان چنانکه ریشه واژه‌ای از زبان فارسی را با قواعد اشتقاقی انگلیسی بسازیم.» (فتوحی ۱۳۹۱: ۳۸۷)

هندو صنمی کزو رخم شد کاهی	دردا که ندارد ز غمم آگاهی
گفتم ز لبِت کام من خسته برار	در خنده شد و گفت که ناهی ناهی
	(گلچین معانی، ۱۳۸۰: ۲۸۸)

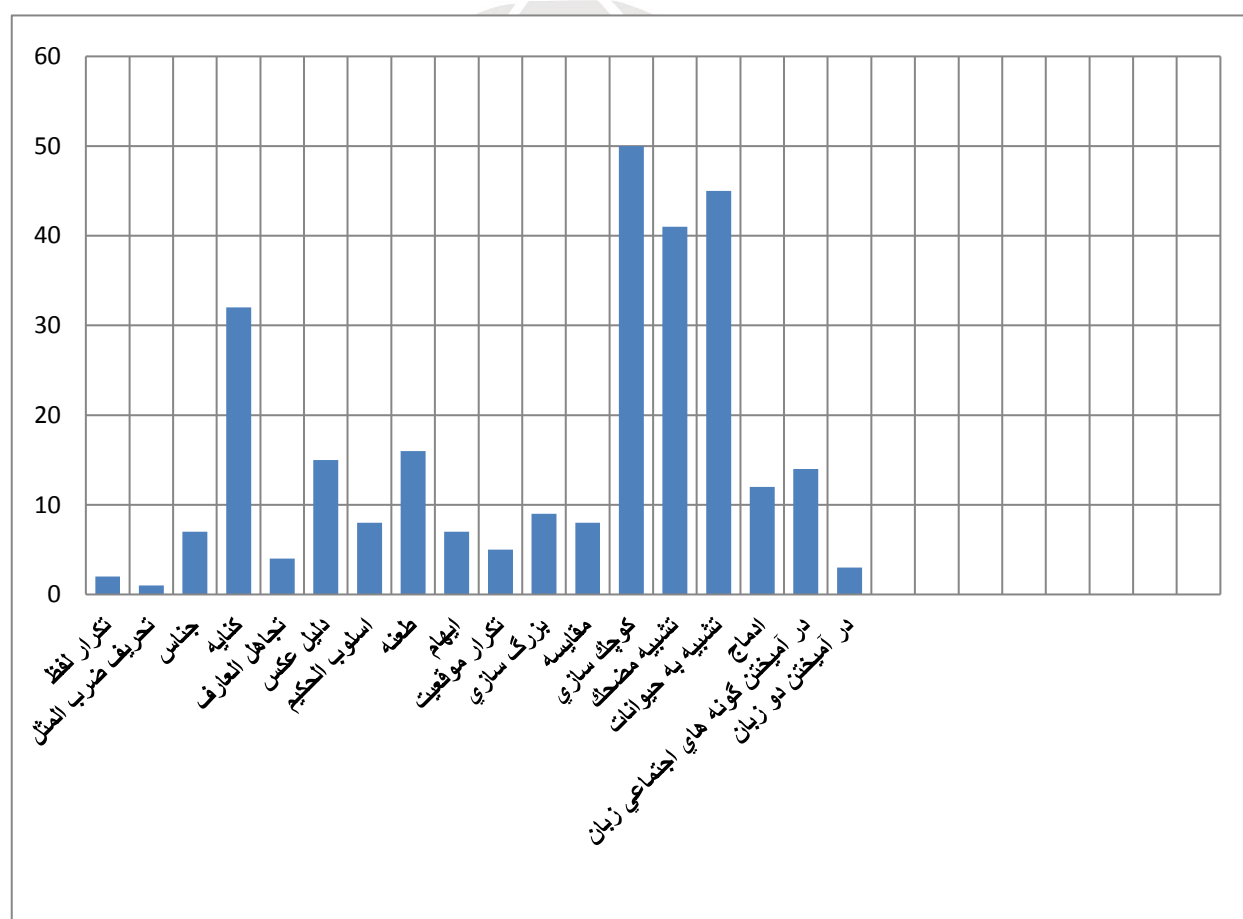
در ابیات بالا آمیزش زبان فارسی با زبان هندی، در سطح همنشینی اجزای جمله (در کلمات «ناهی ناهی» که در واقع همان کلمات «نهی نهی» در هندی است.) باعث ایجاد طنزی زیبا شده است.

۴.۲. بسامد تکنیک‌های طنز در شهر آشوب



از آن جایی که اشعار شهرآشوب در منابع مختلفی به صورت پراکنده آمده است، نگارندگان کتاب «شهرآشوب در شعر فارسی» را که دارای تنوع و گستره خوبی از اشعار شهرآشوب است، به عنوان جامعه آماری برگزیده و بر اساس آن (طبق نمودار شماره ۲) به نتایج ذیل دست یافته‌اند:

*نمودار شماره (۲): بسامد تکنیک‌های طنز در اشعار شهرآشوب (در کتاب «شهرآشوب در شعر فارسی»)



۱) کوچک‌سازی؛ پربسامدترین تکنیک: از مجموع تکنیک‌های به کار رفته در این جامعه آماری، کوچک‌سازی دارای بیش‌ترین بسامد است. البته در شهرآشوب‌هایی که به ذم مردم یک شهر می‌پردازد، با توجه به روحیه برتری‌جویی و تحقیرگری هجو، بسامد بالای این تکنیک دور از انتظار نیست، اما در شهرآشوب‌هایی که به توصیف حرف و مشاغل می‌پردازد، بسامد بالای این تکنیک بیش‌تر به دلیل روحیه تواضعی است که شاعر در برابر معشوق دارد. درواقع سراینده شهرآشوب با تقلیدی طنزآمیز (نقیضه) از سنت شعری گذشته، خود را در برابر معشوق ناچیز

می‌انگارد. تواضع فراوان در برابر معشوقی عامی مثل کله پز و نانوا که هیچ فضیلتی جز حرفه خود ندارد، برای خواننده اغراق آمیز جلوه می‌کند و احساس طنز به همراه دارد. به همین دلیل شاید بتوان شهر آشوب را نوعی نقیضه دانست.

۲) تشبیه به حیوانات؛ دومین تکنیک از نظر بسامد: این تکنیک یکی از قدیمی‌ترین شگردهای طنزپردازی است، اما این که چرا در اشعار شهر آشوب از پر بسامدترین تکنیک‌های طنز است، باید گفت که این به دلیل روحیه برتری جویی و تحقیرگری طنز نیست؛ زیرا همان گونه که به آن اشاره شد، شاعران شهر آشوب سرا در قبال معشوق حالتی متواضع دارند نه برتری جویانه. شاید یکی از دلایل مهم بالایی بسامد این تکنیک، تنوع مشاغلی چون فیلبان، سگبان، کبوتر باز، قوچ باز و... باشد که در ارتباط مستقیم و یا غیرمستقیم با حیوانات است. از این رو برای شاعر راحت‌ترین ایده برای آفرینش مضامین و تصویرها، قرار دادن خود به جای حیواناتی است که معشوقش با آن سر و کار دارد تا از این طریق هم خاکساری خود را نسبت به معشوق نشان دهد و هم خود را بیش‌تر از پیش به معشوق نزدیک کند.

۳) تشبیه مضحک؛ سومین تکنیک از نظر بسامد: از دلایل بسامد بالای این شگرد، دارا بودن ساختاری ساده (مشبه، مشبه‌به) و آسانی استفاده از آن است. از آن جا که این تکنیک مانند دلیل عکس و ادماج نیازی به بافت و زمینه و مانند طعنه و کنایه نیازی به اشتراک بین‌الاذهانی ندارد، از این رو به راحتی می‌توان از آن در هر جایی استفاده کرد و فضای شعر را به سوی طنز کشید.

۴) کنایه؛ چهارمین تکنیک از نظر بسامد: از آن جایی که ضرب‌المثل‌های عامیانه ما سرشار از کنایات طنزآمیز است و شهر آشوب‌ها نیز به دلیل پیوند خود با فرهنگ و ادبیات عامیانه از طیف وسیعی از این ضرب‌المثل‌ها برخوردار هستند، از این رو به خوبی می‌توان دلیل بسامد بالای «کنایه» را دریافت.

۵) تحریف ضرب‌المثل و تکرار لفظ دارای کم‌ترین بسامد است: همان گونه که در نمودار شماره (۱) آمده است، این دو تکنیک از انواع بازی‌های کلامی هستند. شاید یکی از دلایل بسامد اندک تکنیک‌ها این است که اغلب شاعران شهر آشوب از طبقه عامه و درس‌ناخوانده جامعه بودند و چندان به ظرفیت‌های زبانی تسلط نداشته‌اند. در این میان اگر شاعرانی هم دارای چنین توانایی بودند، با در نظر داشتن مخاطبان عامی خود که بیشتر اقشار فرودست جامعه بودند، از به کارگیری بازی‌های پیچیده زبانی امتناع نموده‌اند. از این رو ما در شهر آشوب‌ها چندان صنایع و آرایه‌های ادبی نمی‌بینیم و زبان این شعر زبانی ساده و عامه‌پسند است. شاید به همین دلیل که عده‌ای برای نوع شهر آشوب ارزش ادبی چندان قائل نیستند.



نتیجه‌گیری

طنز و شوخ‌طبعی از ویژگی‌های برجسته نوع شهرآشوب است. در شهرآشوب‌هایی که ذم و تعریف مردم یک شهر یا طبقه‌ای از جامعه می‌پردازد، عنصر قالب در شوخ‌طبعی به صورت هجو و هزل است. در هجو شاعر با نگاهی برتری‌جویانه و به قصد انتقام‌جویی، اهالی یک شهر را مورد نکوهش قرار می‌دهد و تحقیر می‌کند. در این میان دشنام‌گویی یکی از ابزارهای رایج هجو در این شهرآشوب‌هاست.

با نگاهی آسیب‌شناسانه به مقوله هجو می‌توان دریافت که هجو آسیب‌های اجتماعی زیادی را دربردارد و سبب می‌شود که ردایل و صفات‌های ناپسندی که شاعر به گروهی نسبت می‌دهد، به‌مرور زمان به صورت کلیشه‌هایی در جامعه پذیرفته و باعث سرکوب اجتماعی شود. از این‌رو از سوی بسیاری از صاحب‌نظران، این نوع شوخ‌طبعی در جامعه مذموم شمرده شده است. در شهرآشوب این‌گونه هجوهای تند گاهی باعث تنش‌های اجتماعی و بروز خشونت در قبال شاعر شده است و سلامت روانی جامعه را به خطر انداخته است. اما در شهرآشوب‌هایی که در آن هزل دیده می‌شود، شاعر با عبور از هنجارهای اخلاقی جامعه و نادیده گرفتن تابوهای آن، زبانی رکیک را به کار می‌برد که بیش‌تر هدفش التذاذ، سرگرمی و تفنن است.

برخلاف شهرآشوب‌های نوع اول که دارای ارزش ادبی چندانی نیست، در شهرآشوب‌های نوع دوم که به تعریف پیشه‌وران و توصیف حرف‌گوناگونشان می‌پردازد، رگه‌هایی از طنز دیده می‌شود. برجستگی طنز در این شهرآشوب‌ها به دلیل به کارگیری طیف وسیعی از تکنیک‌هایی است که به دو دسته عمده؛ تکنیک‌های مبتنی بر کاربرد زبان و تکنیک‌های مبتنی بر محتوای زبان تقسیم می‌شوند. در تکنیک‌های دسته اول عنصر مهم در ایجاد طنز، استفاده از فرم و کاربرد خود زبان است. اما در تکنیک‌های مبتنی بر محتوای زبان عامل خلق طنز در محتوا، موقعیت و بافت کلام نهفته است. البته هریک از این دو دسته از تکنیک‌ها به شاخه‌های فرعی دیگری تقسیم می‌شود که گستره متنوعی از تکنیک‌های طنز را ایجاد می‌کند و باعث پویایی و جذابیت طنز در این شهرآشوب‌ها می‌شود.

با بررسی بسامد این تکنیک‌ها نتایج به دست آمده روشن می‌سازد که درمیان همه تکنیک‌های طنز به کار رفته در شهرآشوب‌ها، تکنیک کوچک‌سازی دارای بیش‌ترین بسامد است. البته در شهرآشوب‌هایی که به ذم مردم یک شهر می‌پردازد، کوچک‌سازی بیش‌تر برای تحقیر و تمسخر به کار می‌رود اما در شهرآشوب نوع دیگر علت بسامد بالای این تکنیک وجود سنتی در شهرآشوب است که در آن شاعر با کوچک کردن رندانه و طنزآمیز خود در برابر معشوق تواضع و تسلیم خود را در برابر معشوق به اثبات می‌رساند. دومین تکنیک پربسامد طنز در شهرآشوب‌ها، تشبیه به حیوانات است. دلیل بسامد بالای این تکنیک وجود حرفه‌های فراوانی است که در آن معشوق شاعر مستقیم و یا غیرمستقیم با حیوانات سروکار دارد. از این‌رو نزدیک‌ترین ایده‌ای که به ذهن شاعر می‌رسد، قرار دادن خود به جای آن حیوان است تا به این وسیله هم خود را به معشوقش نزدیک کند و هم تواضع و تسلیم خود را نسبت به



معشوق نشان دهد. تشبیه مضحک نیز به دلیل ساختاری ساده (مشبه و مشبه‌به) و همچنین عدم نیاز به بافت و یا زمینه، سومین تکنیک پربسامد طنز در شهر آشوب هاست. بسامد بالای کنایه نیز به عنوان چهارمین تکنیک پربسامد، بیش‌تر به دلیل ضرب‌المثل‌هایی است که در شهر آشوب‌ها آمده است. در واقع پیوند نزدیک میان شهر آشوب با فرهنگ و ادبیات عامیانه، باعث بالا رفتن بسامد این کنایات طنزآمیز در این نوع شعر شده است. در این میان تکنیک‌هایی که وابسته به بازی‌های کلامی هستند دارای کم‌ترین بسامد هستند زیرا شاعران شهر آشوب اغلب از میان طبقه عامیانه جامعه بودند و چندان به ظرفیت‌های زبانی آگاه نبودند البته دلیل دیگر این بسامد کم را می‌توان مخاطبین عامی و کوچه بازاری این نوع شعر دانست که شاعر برای عامه‌پسند کردن شعرش از به‌کارگیری بازی‌های پیچیده زبانی پرهیز کرده است.





منابع

- اخوت، احمد (۱۳۷۱)، *نشانه‌شناسی مطایبه*، اصفهان، نشر فردا.
- ارشاد، فرهنگ (۱۳۹۱)، *کندوکاوی در جامعه‌شناسی ادبیات*، تهران، نشر آگه.
- اصلانی، محمدرضا (۱۳۸۵)، *فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز*، تهران، کاروان.
- امینی، اسماعیل (۱۳۸۵)، *خندمین تر افسانه*، تهران، سوره مهر.
- انوری، حسن (۱۳۸۳)، *فرهنگ کنایات سخن*، جلد ۲، تهران، انتشارات سخن.
- برگسون، هانری لویی (۱۳۷۹)، *خنده*، ترجمه دکتر عباس میرباقری، تهران، شباویز.
- بهزادی اندوهجردی، حسین (۱۳۷۸)، *طنز و طنزپردازی در ایران*، تهران، نشر صدوق.
- پلارد، آرتور (۱۳۸۶)، *طنز*، ترجمه سعید سعیدپور، تهران، نشر مرکز.
- ثروت، منصور و انزابی نژاد، رضا (۱۳۷۷)، *فرهنگ لغات عامیانه معاصر*، تهران، انتشارات سخن.
- جوادی، حسن (۱۳۸۴)، *تاریخ طنز در ادبیات فارسی*، تهران، کاروان.
- حری، ابوالفضل (۱۳۸۷)، *درباره طنز*، تهران، سوره مهر.
- حلبی، علی اصغر (۱۳۶۵)، *مقدمه‌یی بر طنز و شوخ‌طبعی در ایران*، تهران، پیک ترجمه و نشر.
- داد، سیما (۱۳۸۷)، *فرهنگ و اصطلاحات ادبی*، تهران، مروارید.
- دانش پژوه، منوچهر (۱۳۸۰)، *تفنن ادبی در شعر فارسی*، تهران، طهوری.
- سلیمانی، محسن (۱۳۹۱)، *اسرار و ابزار طنزنویسی*، تهران، سوره مهر.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۲)، *مفلس‌کیمیا فروش*، تهران، سخن.
- صانعی، شهین دخت (۱۳۹۰)، *غزال گریز پای غزل*، تهران، رابعه.
- فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، *سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها*، تهران، سخن.



- کاسب، عزیزالله (۱۳۶۶)، *چشم‌انداز تاریخی هجو*، تهران، بهارستان.
- کردچگینی، فاطمه (۱۳۸۸)، «*شکل دگر خندیدن*» در مجموعه مقالات کتاب طنز ۵، تهران، سوره مهر.
- کریچلی، سیمون (۱۳۸۴)، *در باب طنز*، ترجمه سهیل سمی، تهران، ققنوس.
- گلچین معانی، احمد (۱۳۸۰)، *شهر آشوب در شعر فارسی*، تهران، نشر روایت.
- میرزایف، عبدالغنی (۱۳۹۰)، *گنج سر به مهر*، ترجمه دکتر شهیندخت صانعی، تهران، رابعه.
- میرصادقی، میمنت (۱۳۷۳)، *واژه نامه هنر شاعری*، تهران، کتاب مهنار.
- موسوی گرماردوی، سیدعلی (۱۳۸۸)، *دگرخند*، تهران، انجمن قلم ایران.
- موریل، جان (۱۳۹۲)، *فلسفه طنز*، ترجمه محمود فرجامی و دانیال جعفری، تهران، نشر نی.
- نجف‌زاده بارفروش، محمد و فرجیان، مرتضی (۱۳۷۰)، *طنزسرایان از مشروطه تا انقلاب*، جلد ۳، تهران، نشر بنیاد.
- نیکویخت، ناصر (۱۳۸۰)، *هجو در شعر فارسی*، تهران، دانشگاه تهران.



Satire and Humor in Shahrashob

*Masrore Mokhtari*¹ *Hossein Adhami*²

Shahrashob is one of the types of Persian poetry that has a close connection with folk literature. This type of poetry, which is called by other names such as Shahrangiz, Dehrashob, Falak Ashob, etc., is of two types in Persian literature; In the first type, the poet praises and condemns the people of a city or a class of society in his poem. But in the other type, which has more literary value, the poet describes the craftsmen and defines their profession and industry, and in this way provides the audience with valuable historical information in the field of occupations, customs, beliefs and folk culture. One of the important features of Shahrashob is the use of humor in them.

In riots that deal with the people of a city or a class, the humor is often in the form of satire, but in riots that describe the people who speak and introduce their industry, more streaks of humor are seen. One of the reasons for the prominence of humor in the second type of chaos is the use of a wide range of humor techniques, which can be classified and analyzed based on common theories in humor. Based on the statistical results of this research, the humor techniques used in Chaos City have different frequencies. For example, the techniques of "minimization", "simile to animals", "ridiculous simile" and "sarcasm" have the highest frequency and techniques based on verbal games have the lowest frequency.

Key Words: Shahrashob, satire, humor, satire, satirical techniques, folk literature

¹ . Associate Professor of Persian Language and Literature Department of Mohaghegh Ardabili University Ardabi Iran.// mmokhtari@uma.ac.ir

² . PhD student of Persian language and literature of Mohaghegh Ardabili University Ardabi Iran.// h.adhami@uma.ac.ir



سال پنجم، شماره ۴، پیاپی ۱۷ زمستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

نگاهی به جلوه‌های متکثر نوستالژی در اشعار ژاله اصفهانی

شیوا معینی^۱، دکتر زیبا اسماعیلی^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۸/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۹/۲۸

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۹۶ تا ص ۱۲۳)

 [20.1001.1.27834166.1401.5.4.5.1](https://doi.org/10.21001.1.27834166.1401.5.4.5.1)

چکیده

«نوستالژی» واژه‌ای یونانی است که در زبان فارسی معادل حس دلتنگی و حسرت نسبت به گذشته است. اگرچه این عنوان به تازگی در زبان و ادبیات فارسی وارد شده است اما این حس و حسرت در شعر و ادبیات فارسی از دیرباز بازتاب داشته است. نوستالژی، در آثار اغلب شاعران معاصر قابل مشاهده است. با مطالعه آثار ژاله اصفهانی، مصادیق بارزی از بیان این حس و حسرت مشاهده می‌شود و بازیابی تأثیر نوستالژیک در اشعار او هدف پژوهش حاضر است. جامعه آماری پژوهش کلیات اشعار ژاله اصفهانی است. طرح پژوهش از نوع گفتمان‌کاوی کیفی و روش انجام تحقیق توصیفی تحلیلی است. جهت دستیابی به داده‌های پژوهش، مولفه‌های نوستالژیک رمانتسم در اشعار ژاله اصفهانی بازیابی شد. در مرحله بعد، پس از ارائه توصیفات کتابخانه‌ای، با روش تحلیلی داده‌ها مورد بررسی قرار گرفتند. مصادیق نوستالژی در شعر ژاله اصفهانی در سه زیرمجموعه نوستالژی خاطره فردی، نوستالژی خاطره جمعی و نوستالژی سیاسی بررسی گردید. در نوستالژی خاطره فردی؛ رجعت به دوران گذشته، دوری از خانواده و دوستان، نارضایتی از گذر عمر، در نوستالژی خاطره جمعی؛ وطن، حسرت از دست رفتن ارزش‌ها، بازگشت به اسطوره و بازگشت به طبیعت و در نوستالژی سیاسی؛ آزادی، نارضایتی

^۱. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران. (نویسنده مسئول) shiva.moeeni@yahoo.com

^۲. استادیار زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت دبیر شهید رجایی، تهران، ایران. // esmaeili.ziba@sru.ac.ir



از کشور و مهاجرت، حسرت بر دوران طلایی تاریخ ایران، اعتراض به ویرانی وطن، نارضایتی از غفلت مردم و اعتراض به ظلم در طول تاریخ بازتاب دارد. نتایج بررسی نشان داد که جلوه‌های متکثر نوستالژی در اشعار ژاله اصفهانی متجلی است.

واژگان کلیدی: نوستالژی، شعر معاصر، ژاله اصفهانی

۱- مقدمه

واژه‌ی «نوستالژی» دل‌تنگی به سبب دوری از وطن یا دل‌تنگی حاصل از یادآوری گذشته‌های درخشان یا تلخ و شیرین است. اگرچه «نوستالژی» اصطلاحی است که ابتدا از علم روانشناسی وارد حیطه ادبیات شده است، لکن ریشه‌های عمیقی از این عنوان در آثار ادبی قابل جستجو است چرا که نویسندگان و شاعران نیز غالباً از حالات، احساسات و عواطف و جهان درون خویش سخن می‌گویند و از طرفی نویسندگان و شاعران، نمایندگان زبان فردی و جمعی افراد جامعه هستند و در ورای آثار ایشان آینه‌ای از احوالات افراد جامعه شاعر قابل مشاهده است. با توجه به توضیحات ذکر شده و ارتباط مفهوم نوستالژی با روان آدمی، به نظر می‌رسد پیشینه و پیوند چنین مفهومی در ادبیات از دیرباز برقرار بوده است که این مطلب نیازمند بررسی تخصصی پژوهش‌گران در حوزه‌های مرتبط می‌باشد. لکن به سبب آنکه واژه‌ی «نوستالژی» نخستین بار در ژوئن ۱۶۸۸ در مقاله‌ی یک پزشک سوئیسی به نام جوهانس هوفر، که برای توصیف حالات روحی دو بیمار منتشر کرد، ساخته و بکار برده شد و هم‌چنین در حوزه ادبیات، در فرانسه و در آثار هوگو، بالزاک و بودلر، تشخیص می‌یابد و ارتباط مستقیمی با مکتب ادبی رمانتیسم برقرار می‌کند، بررسی آن در آثار و اشعار معاصر، از اصالت علمی بیشتری برخوردار است. لازم به ذکر است که از «نوستالژی» به عنوان یکی از مؤلفه‌های مکتب ادبی رمانتیسم نام برده شده است. مع الوصف در این مقاله سعی شده است که به بررسی و تحلیل مؤلفه «نوستالژی» به طور خاص، در اشعار ژاله اصفهانی پرداخته شود.

۲-۱- پیشینه‌ی تحقیق

بنابر جستجوهای انجام شده در منابع اطلاعاتی، تاکنون نوستالژی در اشعار چندین شاعر معاصر در ایران، عراق و تاجیکستان، مورد تحلیل و بررسی‌های مستقل و یا تطبیقی، قرار گرفته است، لکن تا به حال به بررسی مستقل



اصطلاح نوستالژی در اشعار ژاله اصفهانی پرداخته نشده است. از پژوهش‌های صورت گرفته مشابه می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

شریفیان و تیموری (۱۳۸۵) در مقاله «بررسی فرایند نوستالژی در شعر معاصر فارسی (براساس اشعار: نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث)» ضمن شرح اصطلاح نوستالژی و سیر شکل‌گیری آن در ادبیات معاصر به بررسی این مفهوم در اشعار نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث، پرداخته‌اند.

نظری و کولیوند (۱۳۸۹) در مقاله «بررسی نوستالژی در شعر حمید مصدق» نموده‌های نوستالژی در اشعار حمید مصدق را در سروده‌های عاشقانه وی از منظر نوستالژی فردی و هم‌چنین در سروده‌های سیاسی و اجتماعی وی از منظر نوستالژی جمعی، مورد توجه قرار داده است.

سبزیان‌پور و صالحی (۱۳۹۲) در مقاله «بررسی تطبیقی نوستالژی سیاسی در شعر ملک‌الشعرای بهار و جمیل صدقی زهاوی» اشعار دو شاعر ملی‌گرای ایران و عراق را از رهگذر ادبیات تطبیقی درخصوص نوستالژی سیاسی و علل و عوامل بروز آن در شعر بهار و زهاوی مورد بررسی قرار داده‌اند و به نتایج مشترک زیادی دست یافته‌اند.

دهقانی (۱۳۹۹) در پایان‌نامه با عنوان «بررسی نوستالژی در شعرهای حسین منزوی» به بیان انواع نوستالژی موجود در آثار حسین منزوی و شناسایی عوامل مختلف تأثیرگذار بر فکر و ذهن شاعر و بررسی میزان انعکاس آن در شعر ایشان پرداخته است.

بیات (۱۳۹۰) در پایان‌نامه «بررسی جلوه‌های نوستالژی در ادبیات داستانی معاصر (با تکیه بر آثار داستانی جمال میرصادقی، اسماعیل فصیح، هوشنگ گلشیری)» بسامد انواع نوستالژی در آثار هریک از نویسندگان مذکور را مورد بررسی قرار داده است. مطابق این پژوهش، میرصادقی به نوستالژی روستا و طبیعت، فصیح به نوستالژی بازگشت به گذشته و خاطره‌گرایی و گلشیری به نوستالژی اسطوره‌گرایی و میل بازسای ایران باستان، توجه ویژه‌ای در آثار خود نشان داده‌اند.



۳-۱- روش تحقیق

هدف پژوهش حاضر، بازیابی جلوه‌های متکثر نوستالژی در اشعار ژاله اصفهانی است. جامعه آماری این پژوهش مجموعه اشعار ژاله اصفهانی است که انتشارات نگاه در سال ۱۳۹۶ به چاپ رسانیده است. طرح پژوهش از نوع گفتمان‌کاوی کیفی و روش انجام تحقیق توصیفی تحلیلی است. داده‌های پژوهش، از طریق مطالعه کتابخانه‌ای بازیابی شده است.

۲- مبانی نظری

واژه‌ی نوستالژی از دو واژه‌ی یونانی ساخته شده است **nostos** که به معنی «بازگشت به خانه» است و **algia** که معنی «رنج / درد کشیدن» می‌دهد. این واژه در فرهنگ‌ها به صورت‌های متفاوتی معنی شده است: آکسفورد: «احساس رنج و حسرت نسبت به آن چیزی است که گذشته و از دست رفته است» (۸۴۰: ۲۰۰۳, Hornby). فرهنگ علوم انسانی: «نوستالژی (Nostalgia) واژه‌ای فرانسوی و برگرفته از دو سازه‌ی یونانی «بازگشت» (نوس تو) و «رنج» (لوژ)، به معنی حسرت گذشته و غم غربت و درد دوری است» (آشوری، ۱۳۸۱: ۲۴۶). فرهنگ پیشرو آریان‌پور: «دلتنگی برای میهن یا خانه یا خانواده، فراق، درد دوری، درد جدایی، احساس غربت، غم غربت، حسرت گذشته، آرزوی گذشته» (آریان‌پور، ۱۳۸۰: ۳۵۳۹). فرهنگ بزرگ‌سخن: «دلتنگی به سبب دوری از وطن یا دلتنگی حاصل از یادآوری گذشته‌های درخشان یا تلخ و شیرین» (انوری، ۱۳۸۱: ۸۰۲۰). فرهنگ معاصر هزاره: «نوستالژی به معنای حسرت، حسرت گذشته، دلتنگی، غم غربت، غربت زدگی، هوای وطن و غریبی و صفت نوستالژیک به معنای شعر، آهنگ و غیره که آدم را به یاد گذشته‌ها می‌اندازد، خاطره برانگیز، نگاه حسرت بار، شخص دست‌خوش حسرت گذشته» (حق‌شناس، ۱۳۸۱: ۱۱۴۵). فرهنگ حییم: «دلتنک برای وطن» (حییم، ۱۳۸۲: ۶۷۱).

نوستالژی اصطلاحی است که از قلمروی روانشناسی وارد حیطه ادبیات شده است. در قرن بیستم، متن‌های روانکاوی و روانشناسی، تأثیر فراوانی بر ادبیات و هنر نهادند؛ به نحوی که امروزه نمی‌توان حوزه ادبیات و روانکاوی



را از هم جدا کرد. «نوستالژی در ادبیات، رفتاری است که معمولاً ناخودآگاه در شاعر و نویسنده بروز کرده متجلی می‌شود و از همین رو، اهمیتی سبک‌شناختی پیدا می‌کند» (انوشه، ۱۳۷۶، ۱۳۹۶). «نوستالژی در ادبیات به این معناست که شاعر یا نویسنده در اثر خود، به خاطر گذشته‌های طلایی، دوری از وطن مألوف و یا هر چیز از دست رفته‌ای که زمانی شیرین و مطلوب بوده، دلتنگی کند و به طور حسرت بار به آن بنگرد. هرچند حسرت دور ماندن از خانواده و دیار، اولین و مهم‌ترین دلیل کاربرد واژه نوستالژی بود، این عنوان می‌تواند بر تمام دلتنگی‌هایی که متوجه گذشته‌اند، اطلاق شود و در کاملترین و ژرف‌ترین مفهومش، دلتنگی برای زمان‌های از دست رفته‌ای باشد که قابلیت تکرار ندارند» (کلاهچیان، ۱۳۸۶: ۴). نوستالژی در ادبیات به دو دسته فردی و اجتماعی تقسیم شده که خود به شاخه‌های دیگری نیز تقسیم شده‌اند. خاطره و تداعی‌های عاطفی آن در شعر رمانتیک اروپا نقشی اساسی دارد. «بازگویی خاطرات و یاد مبهم گذشته‌های از دست رفته که با حس نوستالژی و حسرت توأم است، در شعرهای رمانتیک کشورهای گوناگون حضوری چشمگیر دارد و اغلب شاعران رمانتیک خود را به جریان پُر جاذبه و حسرت‌بار «خاطرات» سپرده‌اند» (جعفری جزی، ۱۳۸۶: ۲۶۲).

در مبحث نوستالژی ناخودآگاهی و نموده‌های فردی و اجتماعی آن اهمیت بیشتری دارد. «در عرصه ادبیات، بسترگاه پربسامد این فرایند روانی را ادبیات معاصر و مکتب شعری رمانتیسم تشکیل می‌دهد؛ زیرا مهم‌ترین اصول این مکتب، طبیعت‌گرایی، آزرده‌گی از محیط و زمان فعلی و گریز و بازآوری خاطرات خوش گذشته است. لذا همین اصول، مهم‌ترین انگیزه شاعر و نویسنده می‌شود تا شعر و یا نوشته خود را به سمت حسرت، دلتنگی و غربت‌زدگی سوق دهد و از این اصول به عنوان یک اندیشه و مضمون شعری پیروی نماید» (پروینی، اسماعیلی، ۱۳۹۰: شماره ۲: ص ۴۲).

به طور کلی می‌توان گفت در بررسی‌های جدید، نوستالژی، شامل تقسیم‌بندی زیر می‌شود که با توجه به عوامل نوستالژیک و روحیه شاعر و یا نویسنده رمانتیک، ممکن است هر کدام از این تقسیم‌بندی‌ها در آثار ایشان، حضور و جلوه بیشتر و یا کمتری داشته باشند:

- نوستالژی شخصی یا نوستالژی خاطره فردی



- نوستالژی اجتماعی یا نوستالژی خاطره جمعی
- نوستالژی سیاسی

۳- ژاله اصفهانی

اطل سلطانی در سال ۱۳۰۰ خورشیدی در تهران زاده شد. کودکی ژاله در شرایط بغرنج و متضادی سپری شد. مادر زنی ثروتمند و صاحب‌نظر بود و مایل بود ژاله و خواهرش نصرت به تحصیل بپردازند. پدر، مخالف تحصیل دختران بود. سرانجام مادر موفق شد دخترانش را در مدرسه ثبت نام کند (سلطانی، ۱۳۹۱: ۴۶). وی اولین شعرش را در هفت سالگی سرود و در سیزده سالگی نام خویش را به "ژاله" تغییر داد. او در سال ۱۳۲۳ در دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران به تحصیل پرداخت و نخستین مجموعه‌ی شعرش با عنوان "گل‌های خود رو" را در دوران دانشجویی در سن ۲۲ سالگی منتشر کرد.

اگرچه ژاله اصفهانی معاصر بسیاری از شاعران و نویسندگان نام‌آشنا مانند فروغ فرخزاد، فریدون مشیری، سهراب سپهری، احمد شاملو و ... است اما نام وی برای بسیاری از مردم ایران نامی ناآشنا است. شاید یکی از مهم‌ترین دلایل آن این باشد که وی بیشتر عمر خود را در خارج از کشور سپری کرده است و بسیاری از اشعارش را نیز در خارج از کشور به چاپ رسانده است (همان، ۵۲).

ژاله اصفهانی علاوه بر شاعری در حوزه‌ی زبان و ادبیات فارسی جزو افراد فعال و دغدغه‌مند بوده‌است، پس از پروین اعتصامی او اولین زنی بود که کتاب شعرش را که شعرهای آن را در دوران دبیرستان سروده بود به چاپ رساند. شصت سال پیش در نخستین کنگره‌ی نویسندگان ایران به ریاست ملک‌الشعراى بهار و با شرکت فروزانفر و صادق هدایت و بسیاری دیگر، ژاله اصفهانی به‌عنوان یک زن شاعر یکی از شرکت‌کنندگان در این کنگره بود. در ژوئن ۲۰۰۲ در "کنفرانس سالانه بنیاد پژوهش‌های زنان" که در کلرادو برگزار شد، ژاله اصفهانی به‌عنوان "زن برگزیده سال" انتخاب شد.



از آثار ژاله اصفهانی می‌توان به مجموعه شعرهای نامبرده اشاره کرد: گل‌های خود رو، تهران، ۱۳۲۴ / زنده‌رود، مسکو، ۱۳۴۴ / زنده‌رود، چاپ دوم، تهران، ۱۳۵۸ / کشتی کبود، تاجیکستان، ۱۳۵۷ / نقش جهان، مسکو، ۱۳۵۹ / اگر هزار قلم داشتم، تهران، ۱۳۶۰ / البرز بی‌شکست، لندن، ۱۳۶۲ / البرز بی‌شکست، چاپ دوم، واشینگتن، ۱۳۶۵ / ای باد شرطه، لندن، ۱۳۶۵ / خروش خاموشی، سوئد، ۱۳۷۱ / سرود جنگل، لندن، ۱۳۷۲ / ترنم پرواز، لندن، ۱۳۷۵ / موج در موج، تهران، ۱۳۷۶ و گزیده‌ای از اشعار او با نام پرندگان مهاجر (Migrating Birds) به زبان انگلیسی انتشار یافته‌است.

ژاله اصفهانی روز ۷ آذر ۱۳۸۶ برابر ۲۸ نوامبر ۲۰۰۷ در سن ۸۶ سالگی، در بیمارستانی در شهر لندن درگذشت.

۴- مصادیق نوستالژی در شعر ژاله اصفهانی

۴-۱- نوستالژی خاطره فردی

در نوستالژی شخصی، شاعر یا نویسنده به دوره‌ای از زندگی فردی خویش نظر دارد. هر یک از گونه‌های نوستالژی به دو دسته آنی و مستمر تقسیم می‌شوند. منظور از نوستالژی فردی آنی، گرایش آفریننده اثر به ترسیم لحظه یا لحظاتی از گذشته در اثر خویش است. نوستالژی فردی و مستمر در بردارنده تمامی اثر شاعر یا نویسنده است. شاعر یا نویسنده‌ای که متأثر از این نوع نوستالژی باشد، در سراسر اثر خویش تمام و کمال به گذشته می‌پردازد (انوشه، ۱۳۷۶: ۹۶-۱۳۹۵). بنابر توضیحات ذکر شده در این قسمت عموماً با مصادیقی مانند رجعت به دوران کودکی، رجعت به دوران خوش گذشته شخصی، یاد معشوق و ... رو به رو هستیم.

۴-۱-۱- رجعت به دوران کودکی / دوران گذشته

در آثار ژاله اصفهانی یادآوری دوران گذشته و یا هر آن چیزی که او را به زمان و مکانی در گذشته برمی‌گرداند، بسیار قابل مشاهده است. او از شهرهای ایران یاد می‌کند، از بسیاری از شاعران معاصر خویش یاد می‌کند و برای آن‌ها شعری مستقل سروده است، از زاینده رود یاد می‌کند، از مادر یاد می‌کند و لحظه‌ای از یاد وطن فارغ نمی‌شود.

"پنجره را باز کن که چشم به راهم / تا رسد از آشنای دور پیامی"



زان همه یاران مهربان گذشته / یادی و نامی و مژده‌ای و سلامی" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۷۸)

شاعر یا نویسنده و یا شخصیت رمانتیک، به همراه داشتن «گذشته»ها را انتخاب نمی‌کند، بلکه آن‌ها همواره و ناخودآگاه همراه وی هستند. چنان‌که گاهی او را ملول می‌کنند.

"گذشته‌ها گذشته‌ها کنید یک دم رها / که جان پر شرار من به تنگ آمد از شما

بر آن کسی برد حسد که خاطرات رفته‌اش / چو حلقه‌های آهنین نگشته پای‌بند او

عقاب روح سرکشش به پیش پیش می‌رود / به دره‌های زندگی به قله‌های آرزو" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۸۹)

در شعری با بازگشت به دوران جوانی، زندگی زنانه خویش را مرور می‌کند و به آن جنبه تصویری می‌بخشد:

"کاروان مه و سال آمد و رفت / کم‌کم آن دختر ناز / مادری شد که طی عمر دراز / نغمه‌ها ریخت به گهواره‌ی

فرزندانش، / و بسی نغمه و افسانه شنید، / به زبان‌های دگر، / دل‌نشین و زیبا / وز همه زیباتر / قصه‌ای بُد به زبانی

که شنید از مادر." (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۶۴۹)

نمونه‌های دیگر: (همان، ۳۹) / (همان، ۲۳۸) / (همان، ۲۶۷) / (همان، ۵۴۶) / (همان، ۵۸۴)

۲-۱-۴- دوری از خانواده و دوستان

ژاله بارها از یاران خویش در اشعارش یاد می‌کند و برای آنها شعر می‌نویسد. از سیمین بهبهانی، سهراب سپهری،

نیما یوشیج، فروغ فرخزاد، فریدون مشیری و سایر یارانش، یاد کرده یا شعری به آنان تقدیم کرده است.

خطاب به فریدون مشیری می‌سراید: "در آن چمن که بود جویبار آبی او... / در آن چمن که تو هستی و "سایه"

هست و "بهار" / اگر که دست دهد فرصتی ز من یاد آر. / چو شمع مرده نیم، شمع آتشین استم. / شنیده‌ام که نمیرد

کسی که منتظر است / و من ز منتظران منتظر ترین استام / پُر از حماسه امید و مژده دیدار." (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۶۱)

و شعری به یاد یارِ ندیده‌ی خویش، فروغ فرخزاد، به زیبایی سروده است:



"ستاره‌ای که درخشید در شب تاریک... / ستاره‌ای که دمید، در آسمان هنر / شکافت سینه‌ی "دیوار" ظلم و ظلمت را / "اسیر" بود و ره چاره جست و "عصیان" کرد. / رها شود ز اسارت اسیر عصیانگر / چو او که یافت در عصیان "تولد دیگری" // همیشه آرزویم بود بینم‌اش روزی / کنم ز شادی دل غرق بوسه رویش را / کنون در آرزویم غرق گل کنم خاک‌اش / اگر گذار من افتد به لاله‌زار وطن / که سال‌هاست به دل دارم آرزویش را. / چه زود رفت خدایا، "فروغ" خوب نکرد. / ستاره بود و نهان شد، ولی غروب نکرد." (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۵۶-۲۵۷)

«نوستالژی فردی بیانگر اندوه فردی و شخصی نویسنده و یا شاعر است. شاعر در شکل‌دهی این رشته از گفتارها و نوشتارها دیگران را با خود همراه نمی‌دارد. مثال این که شاعر در اندوه لحظات و داشته‌های خویش گذشته غمگانه می‌سراید و اگر از شخص دیگری یاد می‌کند آن فرد، بی شک معشوق او خواهد بود.» (همتی، ۱۳۹۲: ۳)

"ندانم این چه گرفتاری دل آزاری است / به هرکه دل بسپارم جدا شوم از او / همیشه در دل من آرزوی دیدار است" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۳۴۹)

در شعر دیگری، ژاله هم از مادر وطن می‌گوید و هم از مادر خویش که در خاک وطن است و بدین ترتیب رشته اتصال خود را با هر دو مفهوم محکم‌تر از پیش می‌کند.

"مادر گمان مبر ز جدایی‌ها / پرورده‌ی تو کرده فراموشات. / من سال‌هاست دورم و دورم من. / از گرمی نوازش و آغوشات. / من جز تو درد خود به که خواهم گفت / بر دردهای من چو تویی درمان / آن مادر جوان سیه‌روزم / خوابیده زیر خاک تو جاویدان." (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۲۹)

۳-۱-۴- نارضایتی از گذر عمر

نارضایتی از گذر عمر که در بسیاری از موارد برای شاعر با غم غربت همراه است و یا اساساً به دلیل دوری و غربت است، در اشعار او دیده می‌شود:

روزگار رفته‌ام یک خواب شیرین بیش نیست دیده بندم تا بینم بار دیگر خواب را (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۳)



باز بهارم گذشت با غم و حسرت

باز زمستان رسید و سال دگر شد

می‌گذرد برق‌وار دور جوانی

حیف که با درد و رنج عمر به سر شد (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۵)

در نمونه دیگر می‌سراید: ای مرغ حق ز ناله‌ی زارت دلم گرفت / امشب چه وحشیانه تو فریاد می‌کنی / آتش زنی به جان من امشب، مگر تو هم / از روزگار رفته چو من یاد می‌کنی؟ (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۶۸)

در برخی اشعار از وطن یاد می‌کند و در کنار این یادکرد از گذر عمر خویش و سفید شدن موهایش سخن می‌گوید: "بهار تازه نفس آمد و پرستوها / به‌سوی لانه‌ی خود شادمانه برگشتند. / پرندگان سفر کرده از گلستان‌ها، / برای ساختن آشیانه برگشتند. / تو هم به یاد چمن‌های خرم وطنی / که هفت‌رنگه ز گل‌های نوبهار شده. / دلالت گرفته از آن رو که سبزه‌های سرت / به روزگار جدایی شکوفه‌دار شده." (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۶۵)

نمونه‌های دیگر: (همان، ۲۶) / (همان، ۱۲۴) / (همان، ۱۹۴) / (همان، ۳۳۳) / (همان، ۷۴۲) / (همان، ۲۳۶-۲۳۷)

۲-۴- نوستالژی خاطره جمعی

در نوستالژی اجتماعی، شاعر یا نویسنده بیان‌کننده درد و اندوهی مشترک است. در نوستالژی اجتماعی غم‌ها، رنج‌ها و دردهای مربوط به افراد جامعه شاعر را آزرده خاطر می‌کند. به عبارت دیگر «در نوستالژی اجتماعی، موقعیت ویژه فرد برایش حائز اهمیت است.» (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۳۹۵) در این قسمت با مفاهیمی درخصوص وطن، وطن‌ازلی (حسرت و اندوه هبوط از بهشت)، وطن آرمانی (آرمان‌شهر)، حسرت از دست رفتن ارزش‌ها، بازگشت به اسطوره و بازگشت به طبیعت بدوی و... مواجه هستیم.

۱-۲-۴- وطن

توجه به وطن، هم‌وطن، غربت و غم دوری از وطن و موضوعات مرتبط به آن‌ها یکی از چند موضوع برجسته اشعار ژاله اصفهانی است. پرداختن به مفهوم «وطن» در ذیل عنوان نوستالژی خاطره جمعی، خود به اقسام مختلفی نظیر وطن‌ازلی و یا وطن آرمانی تقسیم می‌شود. مفاهیم درخصوص وطن، هم‌وطن، شهرها و بناها، غربت، هجرت، احساسات ملی و... به طور گسترده در اشعار ژاله اصفهانی بازتاب دارد. در شعرهایی با مفهوم وطن غلبه هیجان و



احساسات شاعر نمایان است و امید، که در نظر ژاله، مفهومی بنیادین و قابل اهمیت است در برترین حالت خود به وطن نسبت داده می‌شود و این خود نشانی از احساسات درونی شاعر است.

"وطن بهشت برینم، وطن جهنم من / مرا ببخش ببخشم که ناروا گفتم / مرا ببخش که از دوریات برآشفتم / عذاب دوزخ جاوید رو کند ای کاش / به دختری که به مادر چو من کند پرخاش / وطن وطن که مقدس‌ترین امید منی" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۳۴)

در اشعار مربوط به وطن در شعر ژاله اصفهانی، اهمیت ویژه، حس نوستالژی، احساسات رمانتیک و.. باعث می‌شود که بسیاری از مؤلفه‌های رمانتیک را در این گونه از اشعار او در کنار یکدیگر مشاهده کنیم و در نتیجه، بار رمانتیک در اشعار مربوط به وطن در شعر ژاله سنگین‌تر می‌شود.

"سحرگه دخترک در جستجوی آفتابی شد / امید و اضطرابی شد / عقابی شد / پرید از آشیان بیرون / کنون دور از وطن یک شاعر چشم انتظار است او / به فردای بزرگ امیدوار است او" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۳۱۵)

مضمون و محتوای غم دوری از وطن و حسرتی که هجرت برای شاعر به وجود آورده است، علاوه بر آن‌که در بسیاری از اشعار ژاله اصفهانی تکرار می‌شود و نامکرر است، به دلیل تأثیری که این هجران در روحیه وطن‌دوست ژاله گذاشته است، از لحاظ حسی، بسیار عمیق و تأثیرگذار هستند. این قسم از اشعار ژاله، اشعاریست زیبا و غمگین که بیانگر احوالات درونی شاعر هستند.

"می‌پرسند، در لندن دل‌شادم، یا در مسکو؟ // آه، ای ایران من، اگر شقایق شادی‌ام، شکفتنی باشد، تنها روی زمین توست، زیر آسمان تو. / دیری است، و دیرگاهی است، آرزو دارم، سپیده‌دم، بر آفاق آبی تو سلام کنم / و شامگاه، با شن‌گرف شفق‌ات، روزم را، و چون فرارسد روزگارم را تمام کنم. // اگرچه شکیب شکن است، این آرمان من، اما، ریشه‌اش در آب است. / ای ایران من، ایران من." (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۵۱۸-۵۱۹)



۲-۲-۴- حسرت از دست رفتن ارزش‌ها

اگرچه ژاله اصفهانی، شاعر امید است و همواره حتی در روزهای سخت بیماری که به تن، رنجور و ناتوان شده بود نیز اشعاری زلال و امیدوار سروده است اما از آنجایی که «امید» در مقابل «یأس» قرار دارد، روحیه و نگاه عمیق شاعر، با مفهوم «یأس» و «از دست دادن» نیز آشنا است. در اشعار زیر نمونه‌هایی از تطبیق اشعار وی با این عنوان آورده شده است. شاعر به قدری از غم از دست دادن همه چیزهایی که برای او نشانه امید و مظهر سعادت و ارزش بوده است، دچار درد است که به انکار روی می‌آورد. در این غزل با مجموعه‌ای از دلبستگی‌های شاعر آشنا می‌شویم که از دست دادن آن‌ها برای او موجب اندوه و یأس است و شاعر با همه توان خود در پی حفظ کردن آن‌هاست چرا که معقد است با وجود آن‌ها عبور از شرایط موجود، میسر خواهد شد.

باور نمی‌کنم که در آن باغ پر بهار / چیزی به غیر زاغ و به جز برگ زرد نیست

باور نمی‌کنم که در آن دشت مردخیز / از بهر یک نبرد دلیرانه مرد نیست.

باور نمی‌کنم که فرو مرده شعله‌ها / نوری دگر به خانه دل‌های سرد نیست.

ما شیر درد خورده و پرورده غمیم / کمتر کسی به جرعه ما اهل درد نیست.... (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۲۶)

در برخی اشعار، مضمون گم کردن چیزی یا کسی و یا گم شدن خود شاعر، وجود دارد که می‌تواند تأکید بر همان مفاهیمی که شاعر همواره نگران از دست دادن آن‌ها است، داشته باشد.

"ای چشم‌های روشن شب، ای ستاره‌ها / آیا عقاب گمشده‌ام را ندیده‌اید / در دشت‌های خرم و خاموش آسمان / او با دو بال سرکش سنگین کجا پرید؟" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۷۲)

"یک انسان گم شده با این نشانی‌ها / ببینید او نگشته در شما پنهان؟" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۷۷)

"گم کردگان / کاوش گران هم‌چو منند / شیفته‌ی یافتنند." (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۷۶۶)

۴-۲-۳- بازگشت به اسطوره



رمانتیک‌ها غالباً در مبحث مربوط به اسطوره از دو شیوه پیروی می‌کنند. آن‌ها در یک شیوه به دلایلی از نام و یا از خوی و خصلت اسطوره‌ها در اشعار خود بهره می‌برند و در روشی دیگر در پی ساختن اسطوره‌ای دیگر هستند که این روش با مؤلفه‌ی شخصیت در مکتب رمانتیسم نیز قرابت‌هایی پیدا می‌کند. «رمانتیک‌ها علاوه بر استفاده از اسطوره‌های کهن، خود نیز دست به خلق اسطوره می‌زنند و اسطوره‌های کهن را نیز به گونه‌ای خلاقانه و فردی بکار می‌برند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۹۴).

ژاله اصفهانی علاوه بر اینکه از هر دو روش ذکر شده در اشعار خویش بهره برده است، به وجود فردی که خواهد آمد و دارای ویژگی‌های اسطوره‌ای نیز هست، باور دارد. در شعر «مرد ره» ضمن به تصویر کشیدن شرایط متلاطم و آشفته پیرامون خویش، چندین بار سؤالاتی را با مضمون مشترک تکرار می‌کند که «شیردلی کو که دست و پا نکند گم؟» «مرد رهی کو که بی‌درنگ رود پیش؟» درواقع او معتقد است که قابلیت‌های اسطوره‌ها در میان انسان‌های معمولی نیز به صورت بالقوه نهفته است.

در برخی اشعار از اسطوره‌های ایران سخن می‌گوید:

ایران من! / ای کشور امید و استعداد و کوشش / ای سرزمین قهرمانان بلاکش / ایران شعر و علم و دانش / ایران کاوه / ایران آرش / تاریخ تو-تاریخ رزم و قهرمانی است / از هیچ‌کس از هیچ آفت / هرگز نترسیدی-که ترس از ناتوانی است / یک عمر بودم سربلند از نام حافظ / خوردم می خیام را در جام حافظ / امروز خواهم خاک آن پیغمبران را / پر گل کنم با بوسه‌هایم / خواهم که در گوش وطن پیچد صدایم: «کان کس که دور از اصل خویش است، تا زنده باشد، جویای روز وصل خویش است.» (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۳۹۷-۳۹۶)

و از ابوعلی سینا، حافظ و سعدی به عنوان مفاخر جاودان ایران یاد می‌کند:

"بزرگوارا / ابوعلی سینا! / شما که نابغه‌ی علم و دانش و هنرید / شما که پیک «شفا»یید و مظهر «قانون» / هزار سال پزشک و معلم بشرید. / سخنور یکتا! / ز هر چه ژاله بگوید شما بزرگترید / شما نمونه‌ی انسان جاودان هستید / و تا جهان برجاست / سوار فاتح گردونه‌ی زمان هستید." (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۳۷۲)



"من و درگاه حافظ جاوید؟ / من و این قبله‌ی مقدس عشق؟ / من و این معبد بزرگ هنر؟ / من که این را نمی‌کنم باور. / من و دیدار شاعر ابدی؟ / افتخار جهانیان-سعدی / می‌گذارم بر آستانش سر / بشنوم تا نوای ((مرغ سحر))"

"(اصفهانی، ۱۳۹۶: ۴۷۸)

۴-۲-۴- بازگشت به طبیعت

علاقه به طبیعت و حیات ابتدایی و غیرمتمدن شاید نخستین ویژگی رمانتیسم است (کادن، ۱۳۸۰: ذیل رمانتیسم). در بازگشت به طبیعت، بازیافت اصالت انسانی مطرح بود. بنابراین «بیهوده نیست که شاعران رمانتیک زندگی در شهر را چندش‌آور و تمدن جدید را دشمن شعر و هنرمند، یعنی لطافت و عاطفه می‌دانستند» (ثروت، ۱۳۸۵: ۷۲-۷۳). طبیعت برای شاعر رمانتیک منشأ عاطفه، احساس و تأمل است. در واقع، «تخیل شاعر یا هنرمند رمانتیک با طبیعت نوعی تعامل و رابطه متقابل برقرار می‌کند. به تعبیر «آلستیر فاولر» رمانتیک‌ها به جای توصیف صادقانه و دقیق طبیعت بیرونی، در پی آنند تا حالات و روحیات درونی خودشان را در طبیعت کشف کنند» (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۹۷). در شعر ژاله اصفهانی، همواره طبیعت وجود دارد و از آن جدا نیست. این طبیعت در بسیاری موارد در توصیف خود وقایع طبیعی مانند آمدن بهار یا رفتن خزان و یا توصیف شفق، دریا، دشت، کوه و ... است. اما در مواردی نیز، ژاله به مقایسه خویشتن با طبیعت می‌پردازد، یا خود را جزئی از طبیعت می‌داند و با سایر عناصر طبیعت همراه و هم‌سخن یا هم‌درد می‌شود. گاهی شاعر میل به پنهانده شدن در دامن طبیعت دارد چرا که آن‌جا را خانه اصلی خود می‌داند، چنان‌که در شعر «شبانگاه» از مجموعه «خروش خاموشی» عبارت «به طبیعت پناه باید برد» را بیان می‌کند:

"شب مهتاب / شهر، رفته به خواب / آسمان سیمگون / افق آرام / هاله‌ی ماه، چون پر طاووس، سبز و نیلوفری و نیلی فام / از هوای لطیف نیمه‌شبان / جان شود تازه / تن بگیرد جان / به دگر قرن راه باید برد / به طبیعت پناه باید برد / به تلاش شبانه‌روز زمین، و به یاران مهربان، و به ماه، که شبانگاه، می‌درخشد در آسمان بلند، و به دنیای شادی و غم ما، سرد و آهسته می‌زند لبخند" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۵۱۳-۵۱۴)



دریا، که جنگل‌ها، درون سینه داری / ای چهره‌ات آینه‌ی ماه و ستاره / وی نغمه‌ات افسانه‌های بی‌قراری / آوای تو
پژواک غوغای درون‌ام / یک‌دم مرا در لرزش آغوش خود گیر / تا سر نهم بر سینه‌ات، آهسته گویم / بر من چه‌ها
رفته‌ست و چون‌ام" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۵۲۲)

در مواردی اما تنها به توصیف طبیعت می‌پردازد:

"چشمه از زیر سنگ جوشان است / رود نیلوفری خروشان است / بس که بشکفته لاله در کهسار / دامن کوه‌ها
چراغان است / دل ز یاد بهار زنده شود / وز نوای پرندگان سحر / آدمی‌زاده چون پرنده شود / که گشاید بر
آسمان‌ها پر / دشت، سبز است و سبزه رنگارنگ / باید از خانه سوی صحرا شد / یک دم آسوده از هزاران درد /
چشمه شد، رود گشت و دریا شد" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۹۷)

"نوبهار است چون نوبهاران است / آفتاب است و گاه باران است / دور و نزدیک هر طرف نگری / کوهسار است
و کوهساران است / مخمل سبز دره‌ها خموش / بعد باران عجب درخشان است / آن درختان ارغوان جهان / رفته
بالا ز دامن کهسار / بر سر صخره‌ها گل افشان است." (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۱۰)

۳-۴- نوستالژی سیاسی

در شعر ژاله اصفهانی، اندوه سیاسی قابل مشاهده است. همانطور که ذکر شد اگرچه ژاله، مهاجرت می‌کند اما
هرگز از یاد وطن و مسائل اجتماعی و سیاسی آن دور نمی‌شود. او شاهد شکست‌ها و ناکامی‌های سیاسی و فضای
سنگینی که برای شاعران و نویسندگان داخل ایران وجود دارد، هست. جنگ ایران و عراق و فضای ملتهب جامعه
یکی دیگر از وقایع مورد توجه ژاله است. آنچه در نوستالژی سیاسی در آثار شاعران و نویسندگان بروز بیشتری
دارد، توجه به مضامینی از قبیل آزادی، استقلال، نارضایتی از وضع کشور و مهاجرت، حسرت بر گذشته‌های طلایی
تاریخ سرزمین، اعتراض به ظلم و جور حاکمان، انتقاد نسبت به غفلت مردم جامعه، اعتراض به ویرانی وطن و...
است که برخی از این مضامین در اشعار ژاله اصفهانی نیز موجود است.

۴-۳-۱- آزادی



مفهوم آزادی در شعر ژاله اصفهانی در مواردی بیانگر آزادی‌های سیاسی و اجتماعی است و مفهومی مدنی دارد. زبان آثار مرتبط با آزادی و عدم آزادی در ادبیات، زبان نشانه‌ها و نمادها می‌باشد. و این زبان نمادین بویژه در ادبیات معاصر، مفاهیم به خصوص خود را پیدا کرده است. واژه شب در شعر فروغ، نیما، توتلی و سایر هم‌ردیفان ایشان، حالت اضطراب، هراس و نگرانی را تداعی می‌کند هم‌چنین واژه زمستان، برف و سرما بیانگر خفقان، افسردگی و جمود است. (فتوحی، ۱۳۸۵: ۱۳۳) اشعار ژاله اصفهانی نیز از این قاعده مستثنا نیست او با استفاده از همین زبان نمادین، به بیان شرایط و اوضاع سیاسی عصر خود و عدم آزادی هنرمندان در جامعه می‌پردازد.

"غول شب، روی سیه شسته به قیر / خفته در نای سحر بانگ خروس / یگانه‌تاز شب تار / کرده بر مسند ضحاک جلوس / آن که بگریخته از شب متروک / و آن که مانده ست در آن شب محبوس / گزمه آزاد و هنرمند اسیر / نسل سرگشته و تاریخ عبوس" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۹۱)

شاعر رمانتیک آزادی‌خواه، خود و هم نسل‌های خود را شکست‌خورده و ناامید و ناکام و سرخورده می‌بیند چراکه آنچه را که طلب کرده‌اند، به دست نیاورده‌اند و اینک آن را به آینده و آیندگان محول می‌کند.

"جان تو و جان رهایی / ای پیک دوران‌های دیگر" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۷۴۴)

شاعر در آرزوی آزادی است و سعی کرده است تا با تفصیل و تکرار خواسته خویش، تأثیر بیشتری را در مخاطبان خود ایجاد کند.

"هستی من فدای آزادی / حاضرم زندگانی خود را / نوبهار جوانی خود را / عشق و امید و آرزویم را / افکنم پیش پای آزادی / گر من افتاده در قفس باشم / جلوه‌ی باغ و بوستان چه کنم؟ / چه کنم دور از آشیان چه کنم / جز دم مرگ، در دم آخر / خیزم و زندگی ز سر گیرم / بشنوم گر ندای آزادی" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۶۵۲)

گاهی شاعر تاب سخن گفتن صرف را نمی‌آورد. می‌خواهد رفتار آزادی‌خواهانه را از پس کلمات، بروز دهد. احساس می‌کند که برای سودای پیروزی، باید کاری کرد، این جاست که شاعر حاضر است جان‌فشانی کند، حتی اگر از نتیجه چنین جان‌فشانی‌ای طمینان کافی نداشته باشد.



"بهار قامت خود، / آبشار آتش کرد. / هزار شعله ز هر موی شب‌شکن افروخت. / در آرزوی رهایی، / ز خشم منفجرش، / چنان گداخت در آتش، / که آتش از او سوخت، / ز پرسشی سوزان: / که می‌رسد کسی آیا، ز خویشتن سوزی، / به پیروزی؟" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۶۴۱)

۴-۳-۲- نارضایتی از کشور و مهاجرت

ژاله اصفهانی بیش از نیمی از عمر خویش را در غربت گذرانده است. هجرت یکی از درون‌مایه‌های اصلی اشعار او است. بیشتر این اشعار در اظهار دلتنگی دوری از وطن سروده شده، فقدان در زندگی که هیچ‌گاه برای آن جایگزینی یافت نکرد. شاعر، در خلال دلتنگی‌ها و ارتباط عاشقانه‌ای که بین خویش و وطن برقرار کرده است به بیان نارضایتی، اعتراض و یا گلایه از شرایط و وضعیت موجود در وطن می‌پردازد و به مسئله هجرت از این زاویه نیز واکنش نشان می‌دهد.

"چه سرنوشت عجیبی! / چه کوه‌های مه‌آلوده‌ای برابر من / یکی پس از دیگری از زمین برآرد سر / نمی‌کنم باور / که باز، دور ز دیدار آشیانه شدم / به کیفر ابدی گشته‌ام دوباره دچار / و ((بی‌گناه گناه‌کار)) در زمانه شدم، / چرا که دشمن بیداد بوده‌ام همه عمر / و گفته‌ام که ز بس ریخت خون به دامن خاک / کبوتران نشینند بر زمین از بام"

(اصفهانی، ۱۳۹۶: ۴۱۴)

شاعر به گونه‌ای سخن می‌گوید که گویی به دوری از آشیانه، مجبور و محکوم است ادعایی که شاعر مطرح می‌کند شرح کاملی از نارضایتی از کشور و ارتباط این مسئله با مهاجرت است.

"بر نقشه دنیا نظر کن / با یک نظر از مرز کشورها گذر کن / بی‌شک نیایی سرزمینی / کان‌جا نباشد در به در هم‌میهن من" (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۱۳)

۴-۳-۳- حسرت بر دوران طلایی تاریخ ایران



در برخی اشعار، شاعر ضمن تفاخر به پیشینه و گذشته پر شکوه سرزمین خویش، دچار حسرت و افسوس عمیق برای از دست رفتن آن دوران‌های طلایی تاریخی می‌شود. در شعری خطاب به ایران می‌سراید و بر دوران های طلایی تاریخ ایران افسوس می‌خورد:

ای خاک پاک ایران / ای سرزمین زیبا

ای جایگاه ساسان / وی یادگار دارا...

کو آن جلال جمشید / کو آن سپاه دارا...

چون شد که ملک نادر / این مهد فرّ و فرهنگ

با آن سپاه قادر / چون دید عرصه را تنگ

امروز گشت حاضر / تا نام خود کند ننگ (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۶۳-۶۲)

۴-۳-۴- اعتراض به ویرانی وطن

اعتراض به ویرانی وطن، عموماً با یکی از مؤلفه‌های دیگر از نوستالژی مانند آزادی، حسرت شاعر بر دوران طلایی تاریخی سرزمین خویش، اعتراض به ظلم و جور ظالمان و... همراه است و در برخی از آثار ادبی، یک یا چند مؤلفه دیگر با مفهوم اعتراض به ویرانی وطن در هم تنیده‌اند و از یکدیگر جدا نیستند.

داغ‌گاهی است دلم / داغ‌گاهی است تن‌ام / داغ‌گاهی است سراسر وطن‌ام / همه جا خدعه و خون / همه جا ترس و سکوت / همه جا جبر و جنون.... (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۹۲-۲۹۱)

دوران دشوار عبور، دورانی است که به ناچار بایست از ویرانه‌ها عبور کرد تا به کمال و مطلوب فردی یا جمعی رسید و ژاله اصفهانی، بارها نسل خویش را نسل سرکش، عاصی، آزادی‌خواه و مبارز معرفی کرده است که در دوران عبور، روزگار را سپری می‌کنند.



من قناری نیستم، تا در چمن خوانم ترانه / از چه می‌خواهی ز من شعر لطیف عاشقانه؟ / واژه می‌سوزد ز شعرم /
 من سرود خشمناک عاصیانام / آتشام / آتش‌فشانام / نیستم از سرنوشت میهن‌ام، یک لحظه غافل، / گرچه دورم.
 / شاعر دوران دشوار عبورم. / شاعر نسلی که جنگد با ستم‌کاری و خواری // گر صدایم ره نیابد بر دلی، / پندار
 لال‌ام. / با هزاران چشم می‌بینم جهان را، / تا نپنداری که کورم. // شاعر دوران دشوار عبورم. (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۵۰-۲۵۱)

۴-۳-۵- نارضایتی از مردم و غفلت ایشان

در آثار مربوط به نوستالژی سیاسی غالباً مفاهیمی درخصوص بیداری و غفلت، هوشیاری و ناآگاهی، مستی و هوشیاری و ... قابل مشاهده است. شاعر از مردمانی که دچار غفلت، بی‌توجهی و بی‌تفاوتی هستند اظهار نارضایتی می‌کند و غم جماعت خفتگان، خواب و آسایش را از شاعر بیدار و آگاه سلب می‌کند. در این نگرش، شاعر درد را مایهٔ تعالی آدمی می‌داند و بی‌دردی را ننگ می‌شمارد.

ز راز خلقت آگه نیستم اما / خطوط چهره‌ها را خوب می‌خوانم / و می‌دانم / که انسان از ازل با سرنوشت‌اش بوده
 در پیکار / زوال از خفتگان است و ظفر از مردم بیدار / و بیداری است دشواری. (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۸۱۳)
 شاعر آگاه تغییر طلب از همراهی آگاهی و درد و بیداری و دشواری، مطلع است و با وجود این اطلاع، باز هم خواهان و خواستار آن است چرا که ارزش زندگانی خود را در آن دشواری و نبرد جستجو می‌کند.

من آن شراره‌ی سوزان قلب گرم زمین‌ام / تو آن ستاره‌ی آسوده‌ی سپهرنوردی
 چه سود آن‌همه زیبایی خموش فسونگر / اگر نداری سوزی، و گر نداری دردی؟
 چه ارزشی بود آن زندگانی ابدی را / اگر که نیست امیدی، و گر که نیست نبردی؟

نمی‌دهم به تو یک لحظه عمر کوتاه خود را / هزار قرن اگر زندگی کنی و بگردی (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۱۶۶)



در شعر «روح عصیانگر» شاعر ادعا می‌کند که اگر چیزی در لحظه مرگ، مرا نگران می‌دارد، آن، بی‌ثمر بودن برای مردم و جامعه‌ام می‌باشد.

غمی ز بیش و کم خویشتن ندارم من، / غم نهفته که هر لحظه می‌زند نیشم، / از آن بود که مبادا در آخرین نفسم، / به خود بگویم: / مدیون مردم خویش‌ام / وجود بی‌ثمرم بست کوله‌بار سفر. (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۳۴۰)

۴-۳-۶- اعتراض به ظلم ظالمان در طول تاریخ

ظلم و جور حکومت‌ها در طول تاریخ، زمینه ظهور بسیاری از نمودهای نوشتاری سیاسی را در شعر شاعران معاصر فراهم آورده است. ژاله اصفهانی در شعر «حماسه‌ی کوبا» از بیداری، استعمار، وطن، حق، عدالت و زندگی خوب می‌گوید:

"جهان شده بیدار / شکست شیشه‌ی عمر سیاه استعمار / وطن یا مرگ! / برای مردم دنیا سرود و سوگند است / به جست و جوی رهایی است هرکه در بند است / وطن یا مرگ / ندای امروز است / نبرد حق و عدالت، نبرد پیروز است / بشر ز زور ستمگر دگر ندارد بیم / دگر به زجر اسارت نمی‌شود تسلیم / چو راه چاره‌ی او انتقام و عصیان است / وطن / و زندگی خوب / حق انسان است (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۳۲۴)

در شعر «اگر هزار قلم داشتم»، به بیان ظلم و ستمگری و اسارت و آزادی با دیدی وسیع‌تر می‌نگرد و دیدگاه منفی خود نسبت به ظلم ظالمان در طول تاریخ را از سال‌های برده‌داری بیان می‌کند و بدین ترتیب عمق نفرت و توجه خویش را به این مفهوم نمایان می‌کند:

"اگر فرشته‌ی عصیان و خشم بودم من / هزار سال از این پیش می‌ربودم من / سکوت و صبر غم‌آلوده‌ی غلامان را / به کوی برده‌فروشان، روانه می‌گشتم / برای حلقه به گوشان سرود می‌خواندم / که ضد بردگی و برده‌دار و برده‌فروش، / کنیزکان دل‌آرا، غلام‌های دلیر، / به پا کنند هزاران قیام آزادی / که هیچ‌کس نشود بنده‌ی کسی دیگر / که راه و رسم غلامی رود ز یاد بشر / کسی نباشد حتی غلام آزادی / اگر هزار زبان داشتم-زبان رسا / به هرچه



هست زبان در سراسر دنیا / به خلق‌های گرفتار ظلم می‌گفتم / به ریشه‌های اسارت اگر که تیشه زنید / گرفته‌اید شما، انتقام آزادی (اصفهانی، ۱۳۹۶: ۲۸۸-۲۸۷).

نتیجه‌گیری:

در ادبیات و به طور کلی در هنر، مجموعه‌ای از عوامل و عواطف، سبب ایجاد احساس نوستالژی در وجود هنرمند و بازتاب آن در اثر هنری ایشان می‌شود. احساس نوستالژی که معادل حس دلتنگی و حسرت نسبت به گذشته بیان شده است نه تنها قابلیت انتقال به مخاطب را داراست بلکه به فضای احساسی هنر وسعت قابل توجهی می‌بخشد. با نگاهی به زندگی‌نامه ژاله اصفهانی درمی‌یابیم که هجرت، اتفاق پررنگی را در زندگی وی شکل می‌دهد و حاصل آن در اشعار او به روشنی قابل مشاهده است. نوستالژی در اشعار ژاله اصفهانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. با توجه به تقسیم‌بندی‌های مختلفی که از حیث فردی، اجتماعی و سیاسی در خصوص نوستالژی انجام شده است؛ در بسیاری از پژوهش‌ها تنها به یک قسم از نوستالژی بازتاب یافته در اشعار شاعران توجه شده است. نوستالژی فردی-اجتماعی (دوری از وطن) در شعر سهراب سپهری، نوستالژی فردی در شعر فروغ فرخزاد و نوستالژی سیاسی در شعر ملک‌الشعرا بهار مورد بررسی قرار گرفته است. حال آنکه ژاله اصفهانی شاعری است که نوستالژی در همه انواع آن یعنی نوستالژی خاطره فردی، خاطره جمعی و سیاسی در اشعار وی قابلیت بازایی و بررسی دارد. عشق، اجتماع و سیاست، جملگی از مضامین پرکاربرد در اشعار ژاله هستند. نمودهای نوستالژی فردی را در اشعار ژاله اصفهانی بیش از همه در اشعار عاشقانه و اشعار هجران وی می‌توانیم مشاهده کنیم. رجعت به دوران کودکی و بازگشت به دوران گذشته، که هم از لحاظ زمانی و هم از لحاظ جغرافیایی احساسات شاعر را دستخوش حسرت و افسوس می‌کند، دوری از خانواده و دوستان و جامعه‌ای که شاعر خود را متعلق به آن می‌داند، نارضایتی از گذر عمر و چگونگی گذر آن، مصادیقی هستند که در نوستالژی فردی اشعار شاعر قابل ملاحظه است. در اشعار اجتماعی و سیاسی، شاعر خود را صدای دردهای مشترک هم‌میهنان خویش می‌داند. وطن برای ژاله اصفهانی همواره از جایگاه والایی برخوردار است و این پیوند سبب می‌شود که گاهی آن را بپرستد، گاه از رابطه عاشقانه‌اش بنمایاند و گاهی نیز به آن بتازد. با این‌همه هرگز از یاد وطن غافل نمی‌شود. حسرت از دست رفتن ارزش‌ها و بازگشت به



اسطوره و فرهنگ ملی و هم‌چنین بازگشت به طبیعت بدوی، از دیگر دغدغه‌های نوشتاری اجتماعی است که در اشعار ژاله به آن‌ها پرداخته شده است. در ادامه توجهات اجتماعی ژاله اصفهانی، نوشتاری سیاسی نیز در قالب توجه به آزادی، بیان نارضایتی از وضعیت کشور، هجرت که خود مبتلای آن است، حسرت بر گذشته‌های طلایی تاریخ سرزمین خویش و مفهوم اعتراض و انتقاد در اشعار ژاله اصفهانی بازتاب دارد که نمونه‌هایی از آن‌ها در این پژوهش گردآوری شده است.





منابع

- آریان‌پور، منوچهر (۱۳۸۰) فرهنگ پیشرو آریان‌پور، فارسی-انگلیسی، چاپ اول، جلد ۴، تهران: جهان‌رایانه.
- اصفهانی، ژاله (۱۳۹۶) مجموعه اشعار، تهران: نگاه.
- آشوری، داریوش (۱۳۸۱) فرهنگ علوم انسانی، چاپ سوم، تهران: مرکز.
- انوری، حسن (۱۳۸۱) فرهنگ بزرگ‌سخن، جلد ۸، تهران: سخن.
- پروینی، خلیل؛ اسماعیلی، سجاد (۱۳۹۰) بررسی تطبیقی نوستالژی در شعر أحمد عبدالمعطی حجازی و نادر نادرپور - دکتر خلیل پروینی، سجاد اسماعیلی - فصلنامه نقد و ادبیات تطبیقی (پژوهش‌های زبان و ادبیات عربی)، دوره ۱، شماره ۲، صص ۷۰-۴۱
- سبزیان‌پور، وحید؛ صالحی، پیمان (۱۳۹۲) بررسی تطبیقی نوستالژی در شعر ملک‌الشعرا بهار و جمیل صدقی زهاوی، نشریه ادبیات تطبیقی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دوره ۴، شماره ۸، صص ۱۶۴-۱۳۷
- شریفیان، مهدی؛ تیموری، شریف (۱۳۸۵) بررسی فرایند نوستالژی در شعر معاصر فارسی (براساس اشعار: نیما یوشیج و مهدی اخوان ثالث)، نشریه کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، دوره ۷، شماره ۱۲ - صص ۳۳-۶۱
- نظری، نجمه؛ کولیوند، فاطمه (۱۳۸۹) بررسی نوستالژی در شعر حمید مصدق، فصلنامه متن‌پژوهی ادبی (زبان و ادب پارسی)، دوره ۱۴، شماره ۴۶، صص ۱۸-۱
- برلین، آیزایا (۱۳۸۵) ریشه‌های رمانتیسم، ترجمه: عبدالله کوثری، تهران: نشر ماهی.
- بیات، نرگس (۱۳۹۰) بررسی جلوه‌های نوستالژی در ادبیات داستانی معاصر (با تکیه بر آثار داستانی جمال میرصادقی، اسماعیل فصیح، هوشنگ گلشیری)، دانشگاه بوعلی‌سینا، پایان‌نامه برای دریافت درجه کارشناسی ارشد.



ثروت، منصور (۱۳۸۵) آشنایی با مکتب‌های ادبی، تهران: سخن.

جعفری، مسعود (۱۳۷۸) سیر رمانتیسیم در اروپا، تهران: مرکز.

جعفری، مسعود (۱۳۸۶) سیر رمانتیسیم در ایران (از مشروطه تا نیما)، تهران: مرکز.

حق‌شناس، علی‌محمد (۱۳۸۱) فرهنگ معاصر هزاره انگلیسی-فارسی، جلد ۲، چاپ دوم، تهران: فرهنگ معاصر.

حییم، سلیمان (۱۳۸۲) فرهنگ معاصر انگلیسی-فارسی حییم، چاپ چهاردهم، تهران: فرهنگ معاصر.

دهقانی، میترا سادات (۱۳۹۹) بررسی نوستالژی در شعرهای حسین منزوی، دانشگاه سمنان، پایان‌نامه کارشناسی ارشد.

سلطانی، پریچهر (۱۳۹۱) زندگی و آثار ژاله اصفهانی، تهران: آزاد مهر.

سه‌یر، رابرت؛ لووی، میشل (۱۳۸۳) رمانتیسیم و تفکر اجتماعی، «ارغنون»، دوره ۱، شماره ۲، صفحات ۱۱۹-۱۷۴
فتوحی رودممعجی، محمود (۱۳۸۵)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.

کادن، جی.ای (۱۳۸۰)، فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.

کلاهیچیان، فاطمه (۱۳۸۶)، نوستالژی در شعر کلاسیک عرفانی (براساس غزلیات، قصاید و حدیقه‌ی سنایی، مخزن الاسرار نظامی، غزلیات و منطق الطیر عطار، غزلیات و مثنوی معنوی)، دانشگاه تربیت معلم تهران، پایان‌نامه برای دریافت درجه دکتری.

همتی، اعظم (۱۳۹۲) نوستالژی فردی در شعر فروغ فرخزاد، هشتمین همایش بین‌المللی انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی - دانشگاه زنجان

- Hornby, A.S. (2003). Oxford Advanced Learners Pictionary, oxford university pryess.

Sources



Arianpour, Manouchehr (1380) Arianpour's Advanced Dictionary, Farsi-English, first edition, volume 4, Tehran: Jahanrayaneh.

Esfahani, Jhaleh (2016) Collection of poems, Tehran: Negah.

Ashuri, Dariush (1381) Culture of humanities, third edition, Tehran: Center.

Anuri, Hassan (1381) Farhang Bozorgsakhn, Volume 8, Tehran: Sokhn.

Parvini, Khalil; Ismaili, Sajjad (1390) A comparative study of nostalgia in the poetry of Ahmed Abdul-Moati Hijazi and Nader Naderpour - Dr. Khalil Parvini, Sajjad Ismaili - Quarterly of Criticism and Comparative Literature (Arabic Language and Literature Studies), Volume 1, Number 2, pp. 41-70.

Sabzianpour, Vahid; Salehi, Peyman (2012) A comparative study of nostalgia in the poetry of Malek al-Shaarai Bahar and Jamil Sedghi Zahavi, Comparative Literature Journal, Shahid Bahonar University, Kerman, Volume 4, Number 8, pp. 137-164.

Sharifian, Mehdi; Timuri, Sharif (1385) Studying the process of nostalgia in contemporary Persian poetry (based on the poems of Nima Yoshij and Mehdi Akhwan Al-Talih), Kaushnameh Journal of Persian Language and Literature, Volume 7, Number 12 - pp. 33-61.

Nazari, Najma; Koulivand, Fatemeh (2009) Analysis of Nostalgia in Hamid Mosadegh's Poetry, Literary Text Research Quarterly (Persian Language and Literature), Volume 14, Number 46, pp. 1-18.

Berlin, Isaiah (1385) The Roots of Romanticism, translated by Abdullah Kothari, Tehran: Nash Mahi.

Bayat, Narges (2018) Investigating the effects of nostalgia in contemporary fiction (based on the fiction works of Jamal Mirsadeghi, Ismail Fasih, Hoshang Golshiri), Bou Alisina University, thesis for receiving a master's degree.



Tharwat, Mansour (1385) Introduction to literary schools, Tehran: Sokhn.

Jafari, Masoud (1378) Romanticism in Europe, Tehran: Center.

Jafari, Masoud (2006) The course of romanticism in Iran (from constitutionalism to Nima), Tehran: Center.

Haqshenas, Ali Mohammad (1381) English-Persian contemporary culture of the millennium, volume 2, second edition, Tehran: Contemporary culture.

Hayim, Suleiman (1382) Contemporary English-Persian culture Hayim, 14th edition, Tehran: Contemporary Culture.

Dehghani, Mitra Sadat (2019) Analysis of Nostalgia in Hossein Manzavi's Poems, Semnan University, Master's Thesis.

Soltani, Prichher (1391) Life and Works of Jhaleh Esfahani, Tehran: Azadmehr.

Sehir, Robert; Loui, Michel (2013) Romanticism and social thought, "Organon", volume 1, number 2, pages 119-174

Fatuhi Roudmoajni, Mahmoud (2016), The Rhetoric of Image, Tehran: Sokhn.

Kaden, J.E. (2010), Culture of Literature and Criticism, translated by Kazem Firouzmand, Tehran: Shadgan.

Kolahchian, Fatemeh (2006), Nostalgia in mystical classical poetry (based on Ghazliat, Kasayed and Hadiqah Sana'i, Makhzan al-Asrar Nizami, Ghazliat and logic of Al-Tir Attar, Ghazliat and Masnavi), University of Tarbiat Moalem, Tehran, thesis for receiving a doctorate degree.



Hemmati, Azam (2012) Individual nostalgia in Forough Farrokhzad's poetry, 8th international conference of Persian Language and Literature Promotion Association - Zanzan University.

Hornby, A.S. (2003). Oxford Advanced Learners Pictionary, oxford university pryess.





A look at the multiple effects of nostalgia in Jale Esfahani's poems

Shiva Moeeni¹ DR Ziba esmaeili²

Abstract:

"Nostalgia" is a Greek word that in Persian is equivalent to the feeling of longing for the past. Although this title has recently entered Persian language and literature, this feeling and longing has been reflected in Persian poetry and literature for a long time. Nostalgia can be seen in the works of most contemporary poets. By studying the works of Jale Esfahani, clear examples of the expression of this feeling and regret can be seen, and the goal of this study is to restore the nostalgic effect in her poems. The statistical community of the research is the generalities of Jaleh Esfahani's poems. The research design is qualitative discourse analysis and descriptive analytical research method. In order to obtain research data, the nostalgic components of romanticism were recovered in the poems of Jale Esfahani. In the next step, after presenting the library descriptions, the data were analyzed with the analytical method. The examples of nostalgia in Jale Esfahani's poetry were analyzed in three subcategories of individual memory nostalgia, collective memory nostalgia, and political nostalgia. in the nostalgia of individual memory; Returning to the past, distance from family and friends, dissatisfaction with the passage of life, in the nostalgia of collective memory; Homeland, longing for the loss of values, returning to the myth and returning to nature and in political nostalgia; Freedom, dissatisfaction with the country and immigration, longing for the golden era of Iran's history, protest against the destruction of the homeland, dissatisfaction with people's neglect and protest against oppression reflect throughout history. The results of the study showed that the numerous manifestations of nostalgia are manifested in the poems of Jale Esfahani.

Key words: nostalgia, contemporary poetry, Jhaleh Esfahani

¹ Master of Persian Language and Literature, Tarbiat Dabir Shahid Rajaei University, Tehran, Iran

Shiva.moeeni@yahoo.com (corresponding author)

² Assistant Professor of Persian Language and Literature, Tarbiat Dabir Shahid Rajaei University, Tehran, Iran
Iran esmaeili.ziba@sru.ac.ir



سال پنجم، شماره ۴، پیاپی ۱۷ زمستان ۱۴۰۱

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

بررسی شخصیت‌های قهرمان در مقامات حمیدی از دیدگاه نظریه مازلو

دکتر مسروره مختاری^۱، حسین ادهمی^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۰۳/۱۴ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۱/۰۸/۲۶

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۱۲۴ تا ص ۱۴۴)



[20.1001.1.27834166.1401.5.4.6.2](https://doi.org/10.27834166.1401.5.4.6.2)

چکیده

مقامه نوع خاصی از داستان‌های کوتاه با نثری مسجع است که برای نخستین بار در قرن چهارم هجری توسط بدیع‌الزمان همدانی در ادبیات عرب رواج پیدا کرد. در این نوع داستان به سرگذشت قهرمانی پرداخته می‌شود که به‌طور ناشناس شهر به شهر سفر می‌کند و در هر مکانی با درآمدن به کسوت و شخصیتی جدید، با توسل به حيله‌گری و قدرت سخنوری، مردم را می‌فریبد و به تکدی‌گری و کسب مال می‌پردازد. بعدها قاضی حمیدالدین بلخی در دوره سلجوقی این شیوه داستانی را با نگارش کتاب «مقامات حمیدی» به ادبیات فارسی وارد کرد و مقامه‌نویسی تا مدتی به حیات خود ادامه داد. در مقامات حمیدی برخلاف مقامات بدیع‌الزمان همدانی و مقامات حریری، شخصیت قهرمان شخصیت واحدی نیست، اما از نظر نوع کنش و دارا بودن برخی از ویژگی‌های شخصیتی و رفتاری شباهت بسیاری با قهرمانان دو مقامه دیگر دارد. هدف این مقاله بررسی شخصیت‌های قهرمان در مقامات حمیدی از دیدگاه نظریه انگیزشی مازلو است و از این‌رو با شیوه‌ای توصیفی-تحلیلی می‌کوشد زوایای پنهانی این شخصیت‌ها را بر اساس مؤلفه‌های این نظریه در رفتار آن‌ها مورد تحلیل قرار دهد. بر اساس یافته‌های این مقاله، تأثیر نیازهای فیزیولوژیکی، نیاز به ایمنی، نیاز به عشق و تعلق داشتن، نیاز به احترام و نیاز به خودشکوفایی، نقش مهمی در شکل‌گیری شخصیت و رفتارهای خاص این قهرمانان دارد.

^۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. // mmokhtari@uma.ac.ir

^۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. (نویسنده مسئول) // h.adhami@uma.ac.ir



کلیدواژه‌ها: مقامه، مقامات حمیدی، شخصیت قهرمان، نظریه مازلو

۱. مقدمه

مقامه از قالب‌های نثر فنی است که بدیع‌الزمان همدانی در قرن چهارم هجری آن را در ادبیات عربی مطرح می‌سازد. از نظر دکتر خطیبی پیشینه مقامه به قبل از همدانی برمی‌گردد و همدانی «از جنبه لفظی و سجع و توجه به الفاظ دشوار و غرایب لغات و ترکیبات، بی‌شک تحت تأثیر این‌گونه قطعات ادبی که روایات ابن درید است... قرار داشته». (خطیبی، ۱۳۹۸: ۲۷) ابن درید (۳۲۱-۲۲۳ ق) را نخستین کسی می‌دانند که به این شیوه نوشت. ابن درید داستان‌های خود را حدیث نامید، اما از مجموع چهل حدیث وی تنها یک حدیث با عنوان «حج ابی نواس» بر جای مانده است. احادیث ابن درید را می‌توان الهام‌بخش بدیع‌الزمان همدانی در نگارش مقامات دانست. بعد از همدانی نیز، ابومحمد قاسم بن علی حریری فن مقامه را به کمال رساند.

پیشینه مقامه در ادبیات فارسی به قرن ششم هجری بازمی‌گردد. در این قرن، قاضی حمیدالدین بلخی کتاب «مقامات حمیدی» را به پیروی از مقامات بدیع‌الزمان همدانی و مقامات حریری به نگارش درآورد که اولین مقامه در ادبیات فارسی است. این اثر دارای ۲۴ مقامه است و همانند مقامات همدانی و مقامات حمیدی، موضوعات گوناگونی چون علوم ادبی، فلسفی، پزشکی، عرفان و اصطلاحات اسلامی را دربر می‌گیرد. «در این اثر نسبت به دیگر مقامات کمتر به گدایی و دزدی پرداخته شده است. همه حکایات مقامات حمیدی با عبارت «حکایت کرد مرا دوستی» آغاز شده و با «نمی‌دانم کجا رفت و سرانجام چه شد» پایان پذیرفته‌اند.» (بشیری و جمشیدی، ۱۳۹۷: ۶۹-۶۴) در ادبیات فارسی اگرچه مقامه نثری متکلفانه است و از جهت پایبندی به صنایع بدیعی همچون سجع، جناس، تشبیه، استعاره و... و آوردن مفردات، عبارات و ابیات مختلف عربی به روانی نثرهایی چون تاریخ بیهقی نیست، به دلیل دارا بودن عناصری چون طرح، پیرنگ، موقعیت، صحنه، گفت‌وگو و... می‌توان آن را نوعی داستان کوتاه دانست. «مقامه در لغت به معنای ایستادن، مجلس، محل اجتماع قبیله و جای ماندن است و در معنی اصطلاحی نوعی داستان‌های کوتاه به نثر فنی و مصنوع، آمیخته با شعر و امثال و آراسته با اقسام صنایع لفظی است که اغلب جنبه فکاهی داشته و در مجلسی و انجمنی خوانده می‌شده است.» (انوشه و دیگران، ۱۳۷۶: ۱۲۶۱)

از میان همه این عناصر آنچه که برجستگی بیشتری دارد، نوع خاص شخصیت قهرمانان آن است. در مقامه، شخصیت قهرمان مؤثرترین عامل شکل‌دهنده طرح و ساختار داستان است؛ به گونه‌ای که برخی آن را اساس تعریف خود از مقامه قرار داده و نوشته‌اند: «مقامه یک فن ادبی است همچون داستان کوتاه که پیرامون یک قهرمان موهوم



دور می‌زند و سرگذشت او را بیان می‌کند» (صاعد واقفی افوشته، ۱۳۸۲: ۶۰) در این تعاریف الگوی خاص رفتاری قهرمانان مورد توجه قرار گرفته و در تبیین آن آمده است: «در این داستان‌ها معمولاً دربارهٔ سرگذشت قهرمانی واحد است که به انگیزهٔ تکدی‌گری از شهری به شهر دیگر سفر می‌کند و مکان داستان‌های وی جغرافیای واحدی ندارد. شخصیت این داستان‌ها هر جا به رنگی درمی‌آید و در طریق کسب روزی یا مال اندوزی، دست به حيله و نیرنگ می‌زند.» (محمد فشارکی و خدادادی، ۱۳۹۳: ۳۲۳) در این میان حتی موضوع مقامه هم تابعی از استعدادها و مهارت‌های قهرمانان مقامه است. «موضوع مقامات معمولاً علمی، فکاهی، یا وصفی است، گاهی نیز جنبهٔ ادبی، فلسفه، تمثیلی و احیاناً مذهبی دارد، لذا از لحاظ تنوع موضوع قابل ملاحظه است.» (ابراهیمی حریری، ۱۳۸۳: ۱۲) هرچقدر قهرمانان مقامه دانش و تسلط بیشتری بر علوم مختلف داشته باشند، بر تنوع و عمق مباحث افزوده می‌شود.

۱.۱. بیان مسئله

در مقامات حمیدی بر خلاف مقامات همدانی و مقامات حریری، قهرمان واحدی وجود ندارد و از این نظر هر مقامه دارای راوی و قهرمان مستقلی است. در این اثر مانند مقامات حریری، شخصیت قهرمانان داستان‌ها از دریچهٔ نگاه و توصیف راویان معرفی می‌شوند. از آنجا که آشنایی راوی با قهرمان داستان به‌طور اتفاقی است، راوی پیشینه‌ای از شخصیت قهرمان ارائه نمی‌کند و مخاطب هم تنها از منظر محدود راوی با قهرمان خانه‌به‌دوش و مرموز داستان آشنا می‌شود؛ زیرا توصیفات راوی بیشتر به توضیحات ظاهری و بیان هنر و دانش قهرمان معطوف است و گفت‌وگوهایی هم که میان راوی و قهرمان داستان رد و بدل می‌شود، چندان ویژگی‌های فردی قهرمان را نشان نمی‌دهد. اگر همان‌گونه که رابرت اسکولز می‌گوید: «شخصیت را برآیند دو تکانه بدانیم: تکانهٔ فردیت بخشی و تکانهٔ نمونهٔ نوعی تیپ‌سازی» (اسکولز، ۱۳۸۳: ۲۱)، شخصیت‌های مقامات بیشتر تحت تأثیر تکانه تیپ‌سازی هستند. به عبارت دیگر؛

شخصیت‌ها در مقامات حمیدی ایستا هستند؛ یعنی در پایان داستان، شخصیت‌ها همانی هستند که در آغاز بودند. حوادث داستان در آن‌ها تأثیری می‌گذارد و آن‌ها را دگرگون نمی‌کند. دلیل ایستا بودن شخصیت در مقامات این است که قاضی بلخی آن‌ها را در معرض حوادث قرار نمی‌دهد تا تحولی در آن‌ها به‌وجود آید؛ به عبارت دیگر در مقامات (به‌خصوص مقامات حمیدی) شخصیت‌های داستان ساده و عمدتاً تیپ‌اند و می‌توان شخصیت آن‌ها را در یک جمله خلاصه کرد. تیپ‌هایی همچون فقیه، طبیب، قاضی، صوفی و منجم (ر.ک. شفق و آسمندجوقانی، ۱۳۹۴: ۱۹-۲۰).



با وجود این، برخی از ویژگی‌های مشترک قهرمانان مقامه مانند مردم‌فریبی، کدیه‌گری، آوارگی، کثیرالسفر بودن، و اصرار بر ناشناس ماندن می‌تواند گوشه‌هایی از جنبه‌های روان‌شناختی شخصیت آنان را برملا سازد و ریشه رفتارهای خاص‌شان را توجیه کند. اینکه شخصیت قهرمانان مقامه و نوع رفتارشان تابع چه عوامل و انگیزه‌های درونی و بیرونی است، پرسشی است که پاسخ آن می‌تواند ما را به درک عمیق‌تری از لایه‌های پنهانی این شخصیت‌ها برساند.

۲.۱. هدف پژوهش

هدف این پژوهش تبیین انگیزه‌ها و دلایل مؤثر رفتارهای خاص شخصیت‌های قهرمان در مقامات حمیدی از منظری روان‌شناسانه است. از این‌رو نگارندگان این مقاله کوشیده‌اند با روشی توصیفی - تحلیلی و با بهره‌گیری از مؤلفه‌های نظریه روان‌شناسانه مازلو (هرم سلسله‌مراتب نیازهای انسان) به بررسی و تحلیل رفتارها و زوایای شخصیت قهرمانان مقامات حمیدی بپردازند.

۳.۱. پیشینه پژوهش

درباره بررسی و تحلیل شخصیت‌های مقامات حمیدی تعدادی مقاله تألیف شده است؛ از جمله مقاله‌ای با عنوان «عنصر شخصیت در مقامات حریری و حمیدی» (سال ۱۳۸۶) نوشته حسن دادخواه و لیلا جمشیدی در نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، مقاله «بررسی تطبیقی شخصیت‌پردازی و طرح داستان در مقامات حمیدی و مقامات حریری» (سال ۱۳۹۶) نوشته هدیه خنفره و دیگران در نشریه مطالعات ادبیات تطبیقی، و همچنین مقاله «تحلیل تطبیقی عنصر مکان و شخصیت قهرمان در مقامات عربی و فارسی» (سال ۱۳۹۳) نوشته حامد صادقی و دیگران در نشریه کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی. در این مقالات به شخصیت‌های مقامات حمیدی تنها از منظر عناصر داستانی پرداخته شده و دلایل رفتاری و انگیزشی قهرمانان مورد توجه قرار نگرفته است. از این‌رو این مقاله به دلیل منطری متفاوت و روان‌شناسانه (بر مبنای نظریه انگیزشی مازلو) پژوهش تازه‌ای در این زمینه به‌شمار می‌رود.

۲. مبانی نظری پژوهش

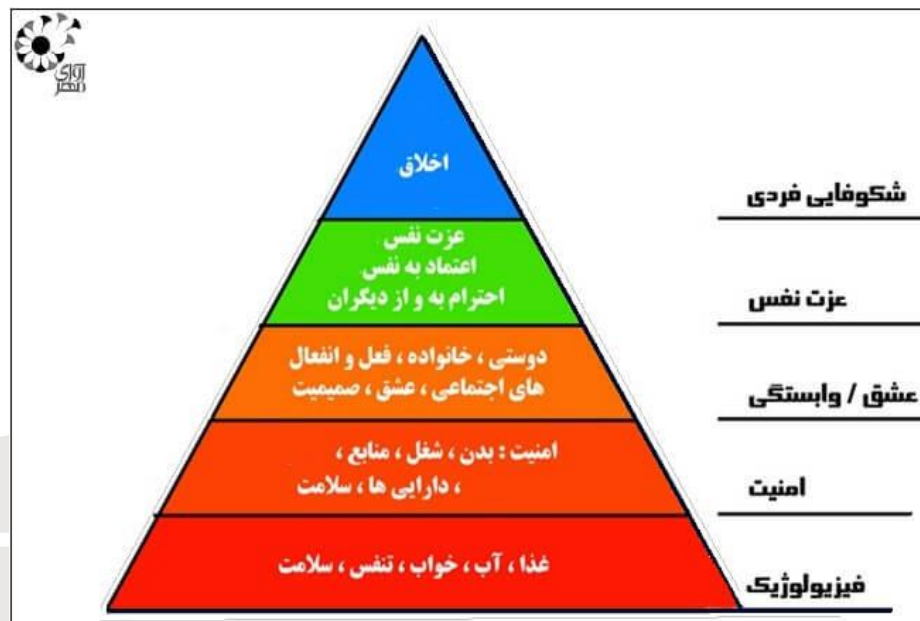
۱.۲. نظریه انگیزشی مازلو



پی بردن به علل رفتارهای ویژه یک فرد و درک اینکه این رفتارها از کجا نشئت می‌گیرد، موجب پیدایش نظریه‌های انگیزشی زیادی شد که در همه آن‌ها اصطلاح «انگیزش» به عنوان بنیادی‌ترین مفهوم ارائه می‌شود. در تعریف انگیزش آمده است: «انگیزش به فرایندهایی مانند نیاز، شناخت، هیجان، و رویدادهای بیرونی گفته می‌شود که به رفتار، نیرو و جهت می‌دهد.» (مارال ریو، ۱۳۸۷: ۷) از این رو می‌توان انگیزش را علت و نیروی محرکه رفتار دانست که به آن جهت و شکل می‌دهد. از میان نظریه‌هایی که بر پایه رویکردی انگیزشی استوار است، نظریه روان‌شناسی مازلو دارای اهمیتی ویژه است به گونه‌ای که امروزه از آن به عنوان نظریه‌ای کاربردی در حوزه روان‌شناسی و مدیریت استفاده می‌شود. این نظریه «از بررسی زندگی افراد، دارای اختلال هیجانی سرچشمه نمی‌گیرد، بلکه نشأت گرفته از سالم‌ترین شخصیت‌هاست. نظریه مازلو، در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ محبوبیت فراوانی کسب کرد و امروزه در حوزه‌های عملی و محیط‌های شغلی به کار می‌رود» (شولتز، ۱۳۸۴: ۳۵۶-۳۵۷).

از دیدگاه مازلو که پدر روان‌شناسی انسان‌گرا نامیده می‌شود، نیازهای اساسی انسان نقش بسیار مهمی در رفتارهای او دارند. «به عقیده مازلو هر فرد دارای تعداد نیازهای ذاتی است که فعال‌کننده و هدایت‌کننده رفتارهای اوست. این نیازها غریزی‌اند؛ یعنی ما با آن‌ها به دنیا می‌آییم، اما رفتارهایی برای ارضای آن‌ها به کار می‌بریم، اکتسابی هستند» (کریمی، ۱۳۸۴: ۱۷۲) این نیازها بر اساس اهمیت و سلسله‌مراتب به شکل یک هرم در نظر گرفته می‌شوند که عبارت‌اند از:

۱. نیاز فیزیولوژیکی physiological needs
۲. نیاز به ایمنی safety needs
۳. نیازهای عشق و تعلق داشتن Belongingness and love need
۴. نیاز به احترام Esteem needs
۵. نیاز به خودشکوفایی self – actualization need



نیازهای فیزیولوژیکی یا به عبارتی نیازهای زیستی، مجموعه‌ای از نیازهای اساسی هستند که انسان برای ادامهٔ حیات خود ناچار به تأمین آن‌هاست و تا زمانی که این نیازهای اساسی ارضاء نشود، فرد در همین سطح باقی می‌ماند و عمدهٔ فعالیت‌ها و تلاش‌های او به آن معطوف خواهد بود، در چنین شرایطی نیازهای دیگر انگیزش کمی ایجاد خواهند کرد.

نیازهای فیزیولوژیکی شامل نیاز به غذا، آب، هوا، خواب و رابطه جنسی است. نیازهای ایمنی شامل امنیت، ثبات، نظم و رهایی از ترس و اضطراب می‌باشد. این نیازها در نوزادان و بزرگسالان روان‌رنجور، بیشترین اهمیت را داراست. نیاز تعلق داشتن و عشق، از طریق روابط عاطفی با شخص یا اشخاص دیگر برآورده می‌شود. نیازهای احترام شامل، عزت نفس و احترام از سوی دیگران است. نیاز خودشکوفایی شامل، تحقق توانایی‌های بالقوه و قابلیت‌های شخص بوده و مستلزم دانش واقع‌بینانه نسبت به نقاط ضعف و قوت خود است. هر نیازی که در پایین‌ترین مرتبه سلسله‌مراتب قرار گیرد قوت، توانایی و اولویت آن بیشتر است به‌طور مثال، نیازهای فیزیولوژیکی جزء بنیادی‌ترین و قوی‌ترین نیاز ما هستند و قادر به بازداري کامل همهٔ نیازهای دیگرند (شولتز، ۱۳۸۴: ۳۸۷).

اما نکتهٔ مهمی که باید به آن توجه داشت، پیامدهای ارضا نشدن این نیازهاست که خود را در قالب اختلالات و نارسایی‌ها نشان می‌دهد. «نارسایی در برآورده کردن نیازهای سطح پایین‌تر، نوعی نارسایی در فرد ایجاد می‌کند. به همین



جهت آن‌ها را نیازهای کمبود (deficit) یا نارسایی (deficiency) نیز می‌باشد. اگرچه نیازهای سطوح بالاتر برای بقا، کمتر ضرورت دارد. با این وجود می‌توانند به بقا و ترقی شخصی کمک کنند. همچنین سلامت بهتر، عمر طولانی‌تر و به‌طور کلی کارایی زیست‌شناختی را ایجاد می‌کنند. از همین‌رو آن‌ها را نیازهای رشد (growth) نیز نامیده‌اند. در ضمن ارضای این نیازها مستلزم پیش‌شرط‌های بیشتر، پیچیدگی زیادتر و شرایط اجتماعی، اقتصادی، و سیاسی بهتر است (کریمی، ۱۳۸۴: ۱۷۴).

۳. بحث و بررسی مؤلفه‌های نظریه مازلو در شخصیت‌های قهرمان مقامات حمیدی

در این بخش از مقاله تأثیر مؤلفه‌های برشمرده در نظریه مازلو را در قهرمانان مقامه بررسی می‌کنیم و نقش انگیزشی هریک را در کنش و رفتارشان مورد تحلیل قرار می‌دهیم.

۱.۳. نیاز فیزیولوژیکی

در نظریه مازلو، نیازهای فیزیولوژیکی در قاعده هرم سلسله‌مراتب نیازها قرار دارند و شامل حیاتی‌ترین نیازهای یک موجود زنده مانند اکسیژن، غذا، آب، حفظ دمای بدن، خواب و رابطه جنسی است. «بدون تردید غلبه این نیازهای فیزیولوژیک از همه نیازها بیشتر است. شخصی که فاقد غذا، ایمنی، محبت و احترام است به‌طور قطع اشتیاق او نسبت به غذا قوی‌تر از هر اشتیاق دیگری است... این نیازها به‌طور کلی از یکدیگر، از سایر انگیزش‌ها و از ارگانیزم که یک کل تلقی می‌شود، مستقل هستند و دوم اینکه در بسیاری موارد می‌توان پایگاه کالبدی خاص و تمرکز یافته‌ای را برای سائق نشان داد (مازلو، ۱۳۷۲: ۷۰-۷۱).

آنچه که بیشتر از هر چیز دیگری در بررسی رفتارهای شخصیت قهرمان در مقامات حمیدی به چشم می‌خورد، حرص شدید وی برای ثروت‌اندوزی و کسب مال است. بی‌تردید یکی از مهم‌ترین انگیزه‌های چنین رفتاری برطرف کردن نیازهای جسمی و مادی و به عبارتی نیازهای فیزیولوژیکی اوست. از این‌رو زیرکی شخصیت قهرمان در مقامه «تنها در زبان‌آوری، فصاحت و حرص شدید در ثروت‌اندوزی و به کار بستن حیل‌های گوناگون برای گدایی و سرکیسه کردن افراد محدود می‌شود.» (دادخواه و جمشیدی، ۱۳۸۶: ۴۰) آن‌ها با شیوه‌های مکارانه با تأثیرگذاری بر احساسات و عواطف جمع، آن‌ها را به‌سوی پرداخت کمک‌های مالی سوق می‌دهند و از این طریق خواسته‌های مزورانه خود را تأمین می‌سازند:



«پس چون پیر در این معنی سخن دراز کشید، عنان سخن بازکشید و گفت: بدانید که من عزم بلاد بنی شیبه دارم و قصد زیارت آن خاک طیبه دارم، هر که را بر دستارچه مروت عقدی است یا در کیسه فتوت نقدی، آن عقد ببايد گشاد و آن نقد ببايد داد...» (حمیدالدین بلخی، ۱۳۸۹: ۱۰۸)

کسب پول و ثروت از طریق تهییج احساسات و فریفتن مردم برای شخصیت‌های قهرمان چنان مهم است که گاهی با کمک همدستی دیگر، اقدام به طراحی نقشه‌های پیچیده‌تری می‌کنند و در این میان از هیچ ترفند و حيله‌ای فروگذار نمی‌کنند. مثلاً در مقامه الثانیه: فی الشیب و الشباب، منظره و جدالی میان یک پیر و یک جوان درمی‌گیرد که در پایان با برتری پیر به پایان می‌رسد و جماعتی که ناظر و شاهد این منظره هستند از این منظره‌ای چنان به وجد می‌آیند که خواسته‌هایشان را برآورده می‌کنند:

«پس چون دل‌ها بجوشید و آن قوم را به ابتدا و انتها به ید استقصا و اقتراح بدوشیدند و خواستنی بخواستند و خود را چون طاووس به زر و جامه بیاراستند و بساط هنگامه درنوشتند و پیر و جوان هردو برگزشتند.» (همان: ۳۶)

در پایان داستان، وقتی راوی درباره‌ی این پیرو جوان تحقیق می‌کند، به ساختگی بودن این جدل و منظره پی می‌برد و پیرمرد و آن جوان را در این جنگ زرگری همدست می‌بیند:

«چون مضمون حال پرسیدم و از مکنون مقال بر رسیدم، گفتند آن هردو اگرچه به وقت مخاصمت تیر و سپرند، به هنگام مسالمت پدر و پسرند... و بعد از آن بر اقدام ایشان بشتافتم، جز گرد راه از ایشان نیافتم» (همان: ۳۶)

۲.۳. نیاز به ایمنی

دومین نیاز حیاتی در سلسله‌مراتب مازلو، نیاز به ایمنی است. «ایمنی در برابر عوامل طبیعی (زلزله، طوفان)، (امنیت اجتماعی، مالی، شغلی و غیره)، نظم، قانون، محدودیت‌ها و ثبات. نیاز به رهایی از وحشت، تأمین جانی و عدم محرومیت از نیازهای اساسی است، به عبارت دیگر نیاز به حفاظت از خود در زمان حال و آینده را شامل می‌شود.» (شعیدی، ۱۳۹۲: ۸)

اگرچه شخصیت‌های قهرمان در مقامات حمیدی دارای هوش و ذکاوتی فوق‌العاده، مهارت‌ها و توانایی‌های بسیاری در علوم و فنون مختلف به‌ویژه علوم بلاغی و قدرت سخنوری هستند، اما نشانه‌هایی در آن‌ها دیده می‌شود که حاکی از احساس ناامنی در آن‌هاست. اصرار بر ناشناس بودن، کثیرالسفر بودن و جابه‌جایی مدام در میان اماکن و شهرهای



مختلف، پرهیز از سکونت طولانی در یک‌جا، عدم برقراری ارتباط فردی با دیگران و ندادن اطلاعات شخصی از زندگی و پیشینه خود، ناپدید شدن یکباره در پایان داستان، همگی نشانه‌هایی دال بر احساس عدم امنیت آن‌هاست.

«پس ترتیب نظم بگذاشت و دست به دعا برداشت. چون از آن قوم، قوت‌الیوم بیافت، روی برتافت و چون باد بشتافت. بسیار بر اثر وی بدویدم در‌گرد او نرسیدم و بقیّت عمر در جست‌وجوی او بودم و در تک‌وپوی او بفرسودم به عاقبت از او اثری ندیدم و خبری نشنیدم. معلوم من نشد که پای‌افزار غربت کجا گشاد و بار کربت کجا نهاد.» (حمیدالدین بلخی ۱۳۸۹: ۲۹)

این ناپدید شدن ناگهانی قهرمان داستان در همهٔ مقامه‌ها تکرار می‌شود؛ به‌گونه‌ای که همیشه راوی را در جستن او ناکام می‌گذارد:

«پس چون شباهنگ به غروب آهنگ کرد و مشاطهٔ سپیده‌دم جبین صباح را رنگ کرد، با باد صبا در تک‌وپوی شدم و به قدم عشق در جست‌وجوی آمدم. از آن مفقود هیچ بوی و رنگ وجود ندیدم و از آن مقصود سیم جز منقود سنگ ندیدم.» (همان: ۴۳)

این ناکامی برای راوی که شیفتهٔ دانش و شخصیت قهرمان گمنام و گریز پای داستان شده است، همیشه باعث حسرت می‌شود:

«پس عزم خانه و آشیانه کردم و خود را در ارادت تصوّف بی‌بهانه کردم و بامداد با صبح هم‌بر و هم‌زانو شدم و با سحر هم‌سخن و هم‌پهلوی گشتم. با هزار ناله و آه، روی به‌سوی آن گروه رفتم، در خانقاه اثر حریف دوش و پیر اوش ندیدم. پرسیدم که این آفتاب به کدام برج انتقال کرد و آن در به کدام درج ارتحال کرد؟ گفتند ما با تو در این حیرت برابریم و از آن نام‌ونشان بی‌خبریم.» (همان: ۹۰)

زندگی قلاشانهٔ این قهرمانان اگرچه می‌تواند توجیهی منطقی بر این شیوهٔ زندگی‌شان باشد، اما از سوی دیگر این احساس ناامنی بیمارگونه را می‌توان در ژرف‌ترین لایه‌های پنهان شخصیت آن‌ها جست‌وجو کرد و ریشهٔ آن را در اختلالات روحی آنان جست. از دیدگاه مازلو «هرگاه تهدیدی در صحنهٔ اجتماع، نسبت به قانون، به نظم و به حاکمیت جامعه به‌وجود آید، ممکن است نیازهای ایمنی جنبهٔ بسیار فوری به خود بگیرد. می‌توان انتظار داشت که در اکثر انسان‌ها، ترس از آشوب و پوچ‌گرایی به واپس‌گرایی از نیازهای متعالی و توجه به نیازهای ایمنی که غلبهٔ بیشتری دارند منجر شود.» (مازلو، ۱۳۷۲: ۷۹) متأسفانه برخلاف نظیر اروپایی مقامه یعنی پیکارسک



(picaresque) که شرح حال شخصیت قهرمان از کودکی روایت می‌شود و به‌خوبی می‌توان ریشه‌های رفتار او را در پیشینه کودکی وی پیدا کرد و به نقدی روان‌شناسانه سنجید، در مقامات حمیدی چنین سرنخ‌هایی از ژرفای شخصیت قهرمان وجود ندارد. البته برای این نوع کاستی‌ها در نمود شخصیت قهرمان در مقامات حمیدی، می‌توان دو دلیل عمده در نظر گرفت:

اول آنکه این کاستی به‌صورت تعمدی از سوی نویسنده (قاضی حمیدالدین) صورت گرفته تا چهره قهرمانان مقامه را مرموزتر نماید و بر جذابیت شخصیت آن‌ها بیفزاید. اما اگر خوب به ۲۴ مقامه «مقامات حمیدی» بنگریم خواهیم دید که نویسنده برای عمق بخشیدن به شخصیت‌های مقامه کوششی نمی‌ورزد و همه همت خود را صرف به‌کارگیری الفاظ، صنایع ادبی و سجع‌سازی‌های مفرط می‌سازد و دغدغه‌ای برای شخصیت‌پردازی ندارد. درواقع این همان دلیل دومی است که انزایی‌نژاد از آن این‌گونه انتقاد می‌کند: «ذهنی که میدان فعالیتش به چیدن حروف در پهلوی هم و ساختن کلمات باشد و در این کار نیز چنان اعناتی به خرج دهد و به چنان رنجی افتد که بیت و عبارت به‌طور وارونه هم همانگونه خوانده شود که از اول عبارت خوانده شود، شکی نیست که از آفرینش اصیل هنری دور خواهد ماند و اثر نیز از محتوای ارج‌دار و اندیشه متعالی خالی خواهد بود.» (حمیدالدین بلخی، ۱۳۸۹: ۹) و این سخن به‌گزارف نخواهد بود اگر بگوییم دلیل عمده‌ای که باعث توقف این نوع داستانی (مقامه) در قرون بعدی می‌شود، همین توجه افراطی به صنایع کلامی و لفظی و غفلت از جنبه‌های روایی و داستانی آن به‌ویژه در زمینه شخصیت‌پردازی است.

۳.۳. نیاز به عشق و تعلق داشتن

این نیاز یکی از نیازهای متعالی روح آدمی است که مازلو آن را در سطوح بالای هرم خود قرار داده است. «بعد از اینکه افراد نیازهای ایمنی خود را تا اندازه‌ای ارضا کردند، نیازهای محبت و تعلق‌پذیری مانند میل به دوستی، میل به همسر و فرزندان، نیاز به تعلق داشتن به خانواده، گروه، محله، یا ملت، آن‌ها را برانگیخته می‌کنند. محبت و تعلق‌پذیری جنبه‌هایی از میل جنسی و تماس انسانی و نیاز به محبت کردن و محبت دیدن را دربرمی‌گیرد. اکنون شخص برخلاف گذشته به‌شدت غیاب دوستان، معشوق، همسر یا فرزندان را احساس خواهد کرد. او تشنه روابط عاطفی است و با شدت هرچه تمام‌تر خواهد کوشید تا به این هدف دست یابد. حالا او به‌شدت درد تنهایی، انزوا، مطرود بودن، نداشتن دوست و نداشتن ریشه در جامعه را احساس خواهد کرد (کلرو، ۱۳۷۲: ۴۰).



نیاز به عشق و تعلق داشتن در شخصیت‌های قهرمان در مقامات حمیدی جلوه کمی دارد. دائم‌السفر بودن، ناشناس بودن و ناپدید شدن‌های ناگهانی، تمایل به انزوا و تنها سفر کردن، نمود این نیاز را در این شخصیت‌ها کمرنگ می‌سازد. قهرمانان مقامه‌ها خانه‌به‌دوشانی هستند که نه به خانواده‌ای وابسته‌اند و نه به شهر و دیاری تعلق خاطر دارند؛ گویی طرد شدگانی هستند که به آوارگی ابدی محکوم شده‌اند. از شخصیت آن‌ها تنها سایه‌هایی از ذکاوت و هوش و آن‌هم هوشی منفی در داستان‌ها متجلی می‌شود و در پس چهره مزورانه‌شان ردپایی از تعلقات و احساسات دیده نمی‌شود، هرچند در جاهایی با دیگران از خود همدردی نشان می‌دهند، اما در پایان مشخص می‌شود که این همدردی از روی تزویر بوده نه عاطفه انسانی.

از سویی دیگر حضور زنان در داستان‌های مقامات حمیدی حضور بسیار کمرنگی است و این امر سبب شده تا تعلقات عاطفی و ظرافت‌های احساسی در شخصیت مردان چندان به چشم نیاید. تنها در المقامه‌الرابعة عشره با عنوان «فی‌العشق و المعشوق و الحبيب و المحبوب» عشق محور اصلی روایت قرار می‌گیرد؛ البته این مقامه داستان عاشق شدن راوی است نه قهرمان خانه به دوش آن. داستان از این قرار است که راوی در عبور از شهر آمل و ساری، به‌طور اتفاقی در بازار شهر عاشق زن زیبارویی می‌شود. صبح فردا که دوباره به محل دیدار می‌رود، اثری از آن زیبارو نمی‌یابد و هرچه پرس‌وجو می‌کند ناامیدتر می‌شود:

«پیش از صبح صادق برخاستم و پای‌افزار بخواستم. چون میقات اصل و موعد وصل رسیدم جز اثر و خیال ندیدم. سؤال کردم که یا قوم، آن مشتری که دی در این خانه بود و آن آفتاب که دوش در این آشیانه بود، امروز از کدام برج می‌درفشد و نور به کدام طرف می‌بخشد؟ گفتند شیخا ندانسته‌ای که ماه در یک جا نباشد و آفتاب در یک برج نیاید؟ در آن کوی چون تو دیوانه بسیار است و گرد آن شمع چون تو پروانه بیشمار.» (همان: ۱۳۶)

راوی که به شدت اسیر حرمان این عشق شده در راه پیری را می‌بیند که تعویذ (دعای گردن‌آویز) می‌فروشد:

«و من آن کوؤس تجرّع می‌کردم و با دل بی‌فرمان تضرع می‌کردم، این صوت بلا می‌شنیدم و آن صورت عذاب می‌دیدم که ناگاه در میان راه پیری مرقّع‌پوش سخن‌فروش دیدم که برخاست و ندا داد به چپ و راست، که علت قلبی که آن را عشق می‌گویند که راست؟ و عاشقی مأیوس محبوس کجاست تا تعویذ عاشقی و دوستی که از زمین کشمیر آورده‌ام به نام وی از نیام بیرون آورم و بر وی و مقصود وی بیازمایم.» (همان: ۱۳۷-۱۳۶)



راوی آن تعویذ را از آن شیخ مرقع پوش می‌گیرد و بلافاصله به مقصود و مطلوب خود می‌رسد:

«هنوز بیست گام ننوشته بودم و به سر محله نگذشته که مقصود را دیدم خندان و با حسن صد هزار چندان. چون ماه از گرد راه و چون یوسف از قعر چاه می‌آمد. چون باد سخت می‌دوید و چون شاخ درخت می‌نوید. راست چون مرا دید لعل بدخشان به درّ عمان بسفت و بی‌آزم و شرم گفت: شیخا آتش دینه همچنان در زوایای سینه متمکن است؟ گفتم: خه‌خه و علیک عین الله.» (همان)

بعد از یک ماه از وصال، راوی دوباره آن شیخ را می‌بیند و او هم به اشاره، پاداشش را طلب می‌کند و راوی هم به وی می‌پردازد:

«تا بعد ماهی ناگاهی به گوشه هنگامه پیر رسیدم. پیر را هم در آن صناعت و بضاعت دیدم. چون چشم بر من افکند، به آوازی بلند گفت: ...خداش بیامرزاد کسی را که چون به اصایل وصل برسد، وسایل اصل را فراموش نکند و شربتی مصفا بی اخوان صفا نوش نکند؛ و در اثنای این عبارت به من اشاره می‌کرد. چون دانستم آن سخن با من می‌گوید و آن نواله از من می‌جوید، کیسه از نقد برداختم و آنچه بود در وی انداختم و همه آن مال بدان شکر با وی درباختم و گفته‌های او را تحسین و تصویب کردم و خلق را به استماع سخن وی ترغیب کردم.» (همان: ۱۳۸)

بعد هم در پایان داستان، این پیر به رسم دیگر قهرمانان مقامه راه سفر در پیش می‌گیرد و از راوی جدا می‌شود: «چون هنگامه عامه بگذشت عصا و انبان برداشت. ساعتی رای زدیم و در عالم معامله دست‌وپای زدیم. چون از هم بازگشتیم من در دریا نشستم و او در بیدا، من به چین رفتم و او به صیدا.» (همان)

چنانکه در این داستان می‌بینم عشق در اینجا نیز رنگ‌وبوی مردانه دارد و جز توصیف جمال ظاهری معشوق، و سوز و گدازی که پس از وصل به یکباره فرو می‌نشیند، جلوه خاصی از شخصیت یک زن را دیده نمی‌شود. گویی عشق به زن فقط در رابطه با کامجویی مردان تعریف می‌شود و زن تنها وسیله‌ای است برای فرو نشاندن این سودا و تمنایی که شیخ مرقع پوش آن را علت یا بیماری قلبی می‌نامد.

تنها در مقامه السابعه عشره (بین الزوجین) ما با جلوه درخشانی از شخصیت یک زن مواجه می‌شویم که در سراسر مقامات حمیدی بی‌نظیر است. داستان از این قرار است که راوی برای ملاقات قاضی شهر اهواز به دیدارش



می‌رود و در آنجا شاهد قضاوت او در میان زن و شوهری می‌شود. مرد مدعی است که در ازدواج زن او را فریفته و باکره نبوده است. ابتدا قاضی با زن به عتاب سخن می‌گوید، اما وقتی زن در مقام دفاع لب به سخن باز می‌کند با فصاحتی بی‌نظیر، چنان خود را از اتهام مبرا می‌سازد که تحسین قاضی را برمی‌انگیزد:

«زن گفت: ... من ار گل در غنچه پاکیزه ترم و از دُر در صدف دوشیزه تر. هیچ دستی به دُر یتیم من نرسیده است و هیچ الفی به حلقهٔ میم من نکشیده... لیکن ای قاضی این عیب از جای دیگر است و این لنگی از پای دیگر. بی‌الماس دُر نتوان سفت و بدین آلت با جفت نتوان خفت. خیاطت اطلس را سوزن پولاد باید و تثقیب عاج را خراط استاد...» (حمیدالدین بلخی، ۱۳۸۹: ۱۵۸-۱۵۹)

در پایان این داستان اگرچه اختلاف میان این زن و شوهر به صلح می‌انجامد و بعد از حکم قاضی هردو به سر زندگی باز می‌گردند، اما در این مقامه نیز جلوه پرننگی از عشق و تعلق را در میان مردان و زنان نمی‌بینیم و بیشتر جنبهٔ سلطه‌جویی مردانه را دارد.

در مقامات حمیدی اگرچه حضور زنان در بطن داستان‌ها می‌توانست فضای آن را تلطیف کند و ویژگی‌های نهفتهٔ روانی و عاطفی شخصیت‌های مرد را آشکار سازد، ولی این اتفاق در داستان‌ها به‌ندرت می‌افتد و نیاز به عشق و تعلق داشتن در شخصیت‌های قهرمان چندان تبلور نمی‌یابد. به همین سبب است که این شخصیت‌ها با وجود همهٔ زیرکی و تسلط بر علوم و فن‌سخنوری، شخصیت‌های تک‌بعدی به‌نظر می‌رسند که هدف و دغدغه‌ای جز فریب عوام و سرکیسه‌کردن آن‌ها ندارند. از این‌روست که خواننده با خواندن هر داستان، تنها هوش و زیرکی قهرمانان آن را می‌ستاید بی‌آنکه با آن‌ها همسویی عاطفی پیدا کند، اما شاید با نگاهی عمیق‌تر از منظر روان‌شناسانه بتوان این بی‌عاطفگی قهرمانان مقامه و ثروت‌اندوزی نامشروع‌شان را به‌نوعی تلاشی برای پر کردن خلأ عشق و تعلق دانست. در این زمینه ژاک لاکان، روانکاو برجستهٔ فرانسوی، اصطلاحی دارد به‌نام «حرمان Frustration» که ارتباط مستقیمی با نیاز به عشق دارد. «لکان اصطلاح حرمان را به‌معنای از دست دادن مطلوبی واقعی که مربوط به ارضای احتیاجان حیاتی فرد باشد، به‌کار نبرده، بلکه منظور او محرومیتی است که فرد در طلب عشق با آن مواجه می‌شود. به‌عبارتی دیگر، فرد به‌رغم ارضای حوایج حیاتی خود ممکن است در طلب و تقاضای عشق از دیگری دچار حرمان شود.» (ژان پیرو، ۱۳۸۵: ۷۸) بنا بر این نظر، گاهی انسان ممکن است در زندگی به مطلوب‌هایی دست پیدا کند، اما از آنجایی که این مطلوب‌ها مورد تمنای او نیست، دچار حرمان می‌شود. از این‌رو می‌توان گفت که قهرمانان مقامه



علی‌رغم هوش و ذکاوتی که دارند به نحوی دچار حرمان هستند و مال‌اندوزی آن‌ها فقط تلاشی برای پُرکردن این خلأ بزرگ است.

۴.۳. نیاز به احترام

یکی دیگر از نیازهای اساسی انسان که مازلو آن را در سطوح متعالی هرم خود قرار می‌دهد، نیاز به احترام است. «مازلو دو نوع نیاز به احترام را مشخص کرد: وجهه و عزت نفس. وجهه عبارت است از ادراک مقام، تأیید، یا شهرتی که فرد در نظر دیگران کسب می‌کند، درحالی‌که عزت نفس احساسی است که فرد از ارزش و شایستگی خودش دارد» (فیست ۱۳۹۱: ۵۹۵)

در مقامات حمیدی بر خلاف مقامات حریری همیشه شخصیت اصلی (قهرمان) در پی تکدی‌گری نیست؛ زیرا همان‌گونه که انزابی‌نژاد در پیشگفتار این کتاب به آن اشاره می‌کند:

«یک دوگانگی مهم بین مقامات حمیدی و حریری وجود دارد و آن اینکه موضوع اصلی و عمومی همه مقامات حریری کُدیه است حال اینکه حمیدی به موضوع‌های متنوع پرداخته است؛ چنانکه پاره‌ای از مقامه‌ها از نوع مناظرات است مانند مناظره پیر و جوان، سنی مؤمن و شیعه رافضی یا پزشک و منجم؛ قسمتی مربوط به موضوع‌هایی مانند بهار، عشق و جنون؛ باز قسمتی حاوی لغزها و معماها و احاجی یا مسائل فقهی و تفکرات صوفیانه است (حمیدالدین بلخی، ۱۳۸۹: ۱۱)

درواقع یکی از انگیزه‌های بسیار قوی در شخصیت قهرمانان مقامه که باعث جلوه‌گری و خودنمایی آنان در اجتماعات می‌شود، نیاز به احترام است. درخشش غیرمنتظره قهرمان ناشناس در میان جمع و جلوه‌گری و هنرنمایی او به‌ویژه در هنر سخنوری، بیشتر برای برانگیختن تحسین و احترام است؛ چنانکه در مقامه بیست و یکم (فی‌الصفه الشتا)، راوی شبی را در کاروانسرای در بین جمعی سپری می‌کند که در آن بساط بحث و مشاعره گسترده است. در اثنای این قیل‌وقال ناگهان جوانی در میان جمع خودنمایی می‌کند و با قدرت طبع و بلاغت خود همه را شگفت‌زده می‌سازد. ابتدا حاضران مجلس چندان او را جدی نمی‌گیرند و بر ادعاهای او وقعی نمی‌گذارند، اما وقتی که قدرت قریحه او را می‌بینند همگی سر تعظیم فرو می‌آورند:

«چون این دیگر صنعت بدیدند و جمجمه این بلاغت بشنیدند از بالای تقدم به نشیب تعلم آمدند و احترام و

تعظیم آوردند» (همان: ۱۹۳)



در این مقامه جوان در ازای این هنرنمایی نه پاداشی از جمع طلب می‌کند و نه به تکدی‌گری می‌پردازد. از طرفی مسافران این کاروانسرا چنانکه در این مقامه آمده آن چنان مفلس و فقیرند که از غذا دادن به مهمانی ناخوانده (راوی) عاجزند. بنابراین از اینکه برای شخصیت قهرمان در این مقامه انگیزه‌ای مالی قائل شویم از اساس منتفی است. به نظر می‌رسد تنها چیزی که جوان از این هنرنمایی به دنبال آن است کسب تحسین و احترام جمع است که بیشتر در جهت ارضای نیازهای روانی اوست تا تأمین نیازهای مادی و کسب پول و ثروت. در مقامه‌های دیگر نیز، نظیر چنین انگیزه‌ای به چشم می‌خورد و قهرمان در ازای درخشش خود، پاداش مادی طلب نمی‌کند.

«چون بیان شیخ سنی در مدّ و ایجاز به حدّ اعجاز برسید، از چپ و راست تحسین و خروش مستمعان برآمد و ناله سوختگان مودّت و آواز مشتاقان محبّت بخواست که جاء الحق و زهق الباطل. پیر سنی بر پای خاست و رفتن را بیاراست و ردای ظفر بر دوش افکند. و طلیسان نصرت بر سر آورد و پای هنر در خر آورد و چون نسیم سحرگاه در فراز و نشیب راه براند. طبع من در هوای وفای او بماند.» (همان: ۱۰۲)

بر اساس طبقه‌بندی که مازلو از احترام ارائه می‌دهد، احترامی که قهرمانان مقامه در پی آن هستند بیشتر از نوع وجهه است؛ به‌ویژه آنکه در جاهایی که شخصیت قهرمان پس از درخشش در جمع، به تکدی‌گری می‌پردازد، «عزت نفسی» برای او نمی‌توان قائل شد.

۵.۳. نیاز به خودشکوفایی

بنا بر نظریه مازلو، پس از ارضای همه نیازهایی که در سطوح پایین‌تر این هرم قرار دارند، نیاز به خودشکوفایی به‌عنوان متعالی‌ترین نیاز در رأس هرم قرار می‌گیرد. «یعنی تحقق خود که آن را می‌توان کمال عالی و کاربرد همه توانایی‌ها و متحقق ساختن تمام خصایص و قابلیت‌های خویش دانست» (شولتز، ۱۳۶۹: ۱۱۹). مازلو برای افرادی که در این سطح قرار دارند، خصایصی را بیان می‌کند که آن‌ها را از دیگران متمایز می‌سازد. از نظر مازلو «زندگی افراد خودشکوفانه تنها از لحاظ کمی که از لحاظ کیفی هم متفاوت از افراد معمولی است. آن‌ها کار می‌کنند، سعی می‌کنند و بلندپرواز هستند، اما به شیوه‌ای غیرعادی. انگیزه آن‌ها فقط رشد منش، تجلی منش، پختگی و بلوغ و پیشرفت و در یک کلام خود شکوفایی است (مازلو، ۱۳۷۲: ۲۲۱).



در مقامه الثالثه: فی الغزو، در میان میدان جنگ و کارزار که راوی در آن حضور دارد ناگهان جوانی زبان‌آور با فصاحت خود، هم‌زمان را بر علیه دشمنان تهییج می‌کند و با کلامی آتشین و غرا، خون جنگجویان را به جوش می‌آورد:

«چون این قطعه یاران بشنوانید، عنان مرکب بگردانید و گفت: والله انی فی الاجر مطابقکم و الی هذا الخیر سابقکم و فرقه حجازی و شامی و دینی و اسلامی هرکه بودند تن به داور قضا دادند و روی به زمره اعدا نهادند و به هرچه خواهد بود رضا دادند و تقدیر دامنگیرشان شد، یکی را به مدح می‌رسانید و یکی را به سرخ می‌خسباید و شدت کارزار به غایت رسید و حدّت پیکار به نهایت کشید.» (حمیدالدین بلخی، ۱۳۸۹: ۴۳)

سپس به رسم همیشگی قهرمانان مقامه به یکباره ناپدید می‌شود و راوی هرچقدر به دنبالش می‌گردد، او را پیدا نمی‌کند.

در این داستان نه قصدی برای تکدی‌گری دیده می‌شود و نه مجالی برای اغوا و ثروت‌اندوزی. از آنجا که جوان در اثنای جنگ ناپدید می‌شود و قبل از مشخص شدن سرنوشت جنگ از نظرها پنهان می‌شود، انگیزه کسب غنائم جنگی را هم نمی‌توان به او نسبت داد. از طرفی منطقی به نظر نمی‌رسد کسی که نیت او کسب پول و ثروت باشد، جان خود را به خطر بندازد و آن را در میدان خونین جنگ بجوید. به نظر می‌رسد تنها انگیزه‌ای که می‌توان در این داستان برای این قهرمان در نظر گرفت، ارضای حس ماجراجویی یک جوان است که فارغ از هرگونه مصلحت‌جویی و محاسبات مادی، به دنبال اثبات خود و شکوفایی توانایی‌های خود می‌گردد.

همان‌طور که در بررسی کنش شخصیت‌های قهرمان در مقامات حمیدی مشاهده شد، از میان نیازهایی که در سلسله‌مراتب نیازهای نظریه مازلو قرار می‌گیرند تلاش برای رفع نیازهای فیزیولوژیکی، نیاز ایمنی، نیاز به احترام و نیاز به خودشکوفایی، کنش‌برانگیزترین انگیزه‌های قهرمانان مقامه است. از سویی دیگر مغفول ماندن نیاز به عشق و تعلق داشتن در قهرمانان داستان‌ها از آن‌ها انسان‌هایی آسیب‌پذیر می‌سازد؛ زیرا «اکثر روان‌نژندی‌ها، در کنار تعیین‌کننده‌های پیچیده دیگر، به مسائلی همچون تمایلات ارضا نشده برای رسیدن به ایمنی، به تعلق و همانندسازی، به روابط نزدیک عاطفی و احترام و حیثیت مربوط شده است (مازلو، ۱۳۷۱: ۸۱). از این‌رو اگر بیشتر قهرمانان مقامه‌ها، انسان‌هایی آواره و منزوی هستند و دست به رفتارهایی خلاف هنجار جامعه دست می‌زنند، به دلیل است که توسل به حيله و نیرنگ و شیادی آن‌ها از مردم واکنشی است به کمبودها و برآورده نشدن نیازهایی که مازلو آن را جزو حیاتی‌ترین نیازهای انسان برمی‌شمرد. بنابراین اگر بخواهیم از این منظر به شخصیت‌های قهرمان



در مقامات حمیدی نگاه کنیم قبل از آنکه در قالب شیادانی زیرک و تیزهوش جلوه کنند، باید آن‌ها را شخصیت‌هایی آسیب‌پذیر دانست که شرایط نامساعد اجتماعی و عدم درک و پاسخگویی جامعه به نیازهای آنان، آن‌ها را به سوی هنجارشکنی و جامعه‌گریزی سوق داده است.

نتیجه‌گیری

در مقامات حمیدی، هدف اصلی نویسنده تنها هنرنمایی در زبان به کمک صنایع لفظی و سجع‌پردازی‌های متكلفانه است؛ از این‌رو چندان به تعمیق شخصیت‌های داستان‌های خود نمی‌پردازد، با این وجود از دریچه رفتارهایی که از شخصیت‌های قهرمان آن سر می‌زند، تا حدی می‌توان آن‌ها را از نظر انگیزشی و روانی مورد بررسی قرار داد. پرتویی که نظریه مازلو بر زوایای تاریک شخصیت قهرمان در مقامات حمیدی می‌تاباند، مبین این نکته است که در پس رفتارهای هنجارشکنانه این شخصیت‌ها، نیازهایی وجود دارد که پاسخگویی به آن‌ها قهرمان را وامی‌دارد تا به رفتار خاصی مبادرت ورزد. این نیازها از احتیاجات اولیه یا همان نیازهای فیزیولوژیکی گرفته تا نیازهای متعالی‌تر چون نیاز به احترام و خودشکوفایی همگی مؤلفه‌های انگیزشی هستند که شخصیت و رفتار قهرمانان مقامات حمیدی را شکل می‌دهند. در برخی از مقامه‌ها شخصیت قهرمان فقط در پی ارضای نیازهای مادی و فیزیولوژیکی است، اما در برخی مقامه‌های دیگر به‌ویژه در داستان‌هایی که قهرمان آن فردی جوان است، تلاش‌ها معطوف به تحقق نیازهای روانی و متعالی‌تری چون احترام و خودشکوفایی است. از این‌رو بنا به نظریه مازلو، رفتارهای خاص و متنوعی که در قهرمانان مقامات حمیدی دیده می‌شود، بر اثر انگیزش‌نیازهایی است که در الگوی هرمی مازلو (سلسله‌مراتب نیازهای انسان) جای گرفته‌اند.

اگرچه قهرمانان مقامات اغلب با حيله و ترفندهایی مردم را فریب می‌دهند، اما اگر از این منظر با نگاه عمیق‌تری به رابطه میان تحقق این نیازها و شیوه و رفتار این قهرمانان بنگریم، خواهیم دریافت که این افراد خود قربانیان آسیب‌پذیری هستند که به دلیل کمبود و نارسایی این نیازها به‌سوی بزهکاری و هنجارشکنی سوق داده می‌شوند. آوارگی و ناشناس بودن این قهرمانان حاصل احساس امنیت نداشتن آن‌هاست. از سویی دیگر علی‌رغم داشتن هوش برجسته و مهارت‌های گوناگونشان، باید این شخصیت‌ها را به دلیل نداشتن وابستگی‌های عاطفی و محرومیت از تعلق به خانواده و وطن، شخصیت‌هایی آسیب‌دیده و قابل‌ترحم دانست.



منابع

- ابراهیمی حریری، فارس (۱۳۸۶)، *مقامه‌نویسی در ادبیات فارسی*، تهران: دانشگاه تهران.
- اسکولز، رابرت (۱۳۸۳)، *عناصر داستان*، ترجمه فرزانه طاهری، تهران: نشر مرکز.
- انوشه، حسن و دیگران (۱۳۷۶)، *فرهنگنامه ادب فارسی (دانشنامه ادب فارسی ۲)*، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- بشیری، محمود و جمشیدی، رضا (۱۳۸۳)، «مقامه و پیکارسک: آیا سبک داستان‌نویسی پیکارسک از مقامه‌نویس تأثیر پذیرفته است؟»، *مجله فنون ادبی*، سال دهم، شماره ۳ (پیاپی ۲۴)، صص ۶۴-۶۹.
- حمیدالدین بلخی، عمر بن محمود (۱۳۸۹)، *مقامات حمیدی*، به تصحیح رضا انزابی‌نژاد، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- خطیبی، حسین (۱۳۸۹)، *فن نثر در ادب فارسی*، چاپ ششم، تهران: زوار.
- دادخواه، حسن و جمشیدی، لیلا (۱۳۸۶ الف)، «بررسی تطبیقی سبک ادبی در مقامات حریری و حمیدی»، *پژوهشنامه علوم انسانی*، شماره ۵۴، صفحات ۲۳۷-۲۵۴.
- دادخواه، حسن و جمشیدی، لیلا (۱۳۸۶ ب)، «عنصر شخصیت در مقامات حریری و حمیدی»، *نشریه دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان*، شماره ۲۱، صص ۱۷-۴۴.
- داد، سیما (۱۳۸۷)، *فرهنگ اصطلاحات ادبی*، چاپ چهارم، تهران: مروارید.
- شعیمی، فاطمه (۱۳۹۲)، *هرم نیازهای انسان (از دیدگاه مازلو)*، نشر الکترونیک کتاب سبز.
- شفق، اسماعیل و آسمند جوقانی، علی (۱۳۹۴)، «بررسی ساختارشناختی مقامات حمیدی و گلستان سعدی»، *فنون ادبی*، شماره ۱۲، صص ۹-۲۲.
- شولتز، دوان (۱۳۶۹)، *روان‌شناسی کمال*، ترجمه گیتی خوشدل، چاپ پنجم، تهران: نشر نو.



- شولتز، دوان (۱۳۸۴)، **نظریه‌های شخصیت**، ترجمه یوسف کریمی و همکاران، چاپ پنجم، تهران: ارسباران.
- صاعد واقفی افوشته، مریم (۱۳۸۲)، «**مقامه‌نویسی و مقامه‌نویسان در ادبیات عرب**»، کیهان فرهنگی، شماره ۲۰۲، صص ۶۰-۶۳.
- فیست، گریگوری. جی و فیست، جس، (۱۳۹۹)، **نظریه‌های شخصیت**، ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران: روان.
- کریمی، یوسف (۱۳۸۴)، **روان‌شناختی شخصیت**، چاپ پانزدهم، تهران: نشر پیام نور.
- کلرو، ژان پیر (۱۳۸۵)، **واژگان لکان**، ترجمه کرامت مؤللی، تهران: نشر نی.
- مارشال ریو، جان (۱۳۸۷)، **انگیزش و هیجان**، ترجمه یحیی سیدمحمدی، تهران: نشر ویرایش.
- مازلو، آبراهام (۱۳۷۲)، **انگیزش و شخصیت**، ترجمه احمد رضوانی، چاپ سوم، مشهد: انتشارات آستان قدس رضوی.
- محمدی فشارکی، محسن و خدادادی، فضل الله (۱۳۹۳)، «**بررسی ارتباط ساختاری بین سبک پیکارسک و نوع داستانی مقامه**»، نشریه ادبیات تطبیقی، سال ۶، شماره ۱۰، صص ۳۲۳-۳۴۴.



Examining the hero characters in "Maqamat Hamidi" from the perspective of Maslow's theory

Dr. Masrore Mokhtari¹ Hossein Adhami²

Abstract

Maqamah is a special type of short stories with mesmerizing prose that was popularized in Arab literature for the first time in the fourth century of Hijri by Badi al-Zaman Hamadani. In this type of story, the story of a hero who travels anonymously from city to city and deceives people in every place by taking on a new guise and personality, by resorting to cunning and eloquence. And he does begging and earning money. Later, Qazi Hamid al-Din Balkhi in the Seljuk period introduced this narrative style to Persian literature by writing the book "Maqamat Hamidi" and Maqamat writing continued its life for some time. In Hamidi authorities, unlike Hamedani's Badiul Zaman authorities and Hariri authorities, the character of the hero is not a single character, but in terms of the type of action and possessing some personality and behavioral characteristics, it is very similar to the heroes of the other two authorities. The purpose of this article is to investigate the hero characters in Hamidi authorities from the perspective of Maslow's motivational theory, and therefore, with a descriptive-analytical method, it tries to analyze the hidden angles of these characters based on the components of this theory in their behavior. According to the findings of this article, the effect of physiological needs, need for safety, need for love and belonging, need for respect and need for self-actualization, plays an important role in the formation of the character and special behaviors of these heroes.

Keywords:

Maqamah, "Maqamat Hamidi, hero personality, Maslow's theory

¹ . Associate Professor of Persian Language and Literature Department of Mohaghegh Ardabili University, Ardebil, Iran.// mmokhtari@uma.ac.ir

² . PhD student of Persian language and literature of Mohaghegh Ardabili University, Ardebil, Iran. (corresponding author)// h.adhami@uma.ac.ir