



کتابخانه



فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی

ISSN : 2783-4166



سال، هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۲، بهار ۱۴۰۳



مدیر مسئول : دکتر آرش امرایی

سر دبیر : دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

مدیر داخلی : فتح الله آسترکی

اعضای هیات تحریریه

دکتر سیداحمد حسینی کازرونی

دکتر محمود رضایی دشت ارژنه

دکتر سیف الدین میرزا زاده

دکتر قاسم صحرائی

دکتر رسول بلاوی

دکتر محمدرضا معصومی

دکتر علی نوری خاتونبنانی

دکتر پروین گلی زاده

دکتر اسمعیل نماشیری

دکتر محمد نور عالم

دکتر محمدرضا معصومی

دکتر شفتالو گلمتف

دکتر علی بازوند

استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر

استاد دانشگاه شیراز

استاد پژوهشگاه زبان و ادبیات رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان

استاد دانشگاه لرستان

استاد دانشگاه خلیج فارس

دانشیار دانشگاه قم

دانشیار دانشگاه لرستان

دانشیار دانشگاه شهید چمران

دانشیار دانشگاه ولایت

دانشیار دانشگاه چیتانگ بنگلادش

دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی یاسوج

دانشیار دانشگاه تورنتو

استادیار دانشگاه فرهنگیان

سایت فصلنامه: www.qparsir.ir

رایانامه : Info@qparsir.ir / parsijournal@gmail.com

مسئولیت محتوا و صحت مطالب برعهده نویسنده / نویسندگان آن است

فصلنامه قند پارسی دارای پروانه انتشار شماره ۸۳۱۵۲ مورخ ۱۳۹۷/۰۷/۱۶ از وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی است

فهرست (سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۲، بهار ۱۴۰۳)

- ۵..... واکاوی اسطوره‌ای کهن در شعرناصر خسرو // علیرضنا کاظمی باو همکاران
- ۲۷..... نقد نظریه‌ی شعرجدول ضربی شفیعی کدکنی // مریم ساکی، نادی طیط
- ۴۱..... نقدروانشاخ‌ی داستان زال و رودابه براساس نظریه‌ی یونگ // دکترفاضل عباس زاده و همکاران
- ۶۳..... بررسی جلوه‌های طبیعت در غزلیات سلمان ساوجی // فرشته‌ آیار
- ۷۹..... تشبیه در شعر غلامرضا بروسان // مهدی صبری، دکترسید مهدی رحیمی
- ۱۰۸..... بررسی و تحلیل تطبیقی خواب و رؤیاد آمار نروال و اشعار مولانا // دکترلیلا میرمجریان، دکترصفورا ترک لادانی

فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی



سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۲ بهار ۱۴۰۳

www.qpjournal.ir

ISSN : 2783-4166

واکاوی اسطوره‌های کهن در شعر ناصر خسرو

علیرضا کاظمی‌ها^۱، دکتر خدابخش اسداللهی^۲، دکتر بیژن ظهیری^۳، دکتر رضا سمیع زاده^۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۰/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۰۲/۳۱

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۴ تا ص ۲۵)

doi [10.22034/CAAT.2024.193707](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.193707)

چکیده

گردانه‌ی اساطیر در کشورهای دنیا چنین معرفی شده که در آن‌ها مادر را به عنوان عنصری خالق، بازتاب داده‌اند. در اسطوره‌های متقدم به وضوح پدیدار است که قدرت‌های بالاتر از آن زنان است؛ اما با ایفای نقش بیشتر در جامعه از سوی مردان، در مقایسه با زنان، گردانه‌ی اساطیری نیز به آهستگی تغییر گردش داده و به سمت عنصر مذکر چرخیده که این عامل در اشعار شاعران دوران باستان نیز پدیدار شده است؛ اما گذشته از دوران کهن، در شعر شاعران ادوار بعدی نیز می‌توان چنین موردی را مشاهده کرد. شاعر مورد پژوهش در این مقاله، ناصر خسرو است. در این مقاله با استفاده از روش توصیفی-تحلیلی به سنجش اشعار ناصر خسرو پرداختیم و با اساطیر ایران، یونان، مصر و هند که در این اسطوره‌ها قدرت از مؤنث به مذکر رسیده است، تطبیق دادیم تا به بررسی ریشه‌شناختی این ابیات در بین اساطیر سایر کشورها نیز پردازیم. با استفاده از پژوهشی که انجام شد، شواهدی از بین اشعار ناصر خسرو -که حاکی از بازتاب اسطوره‌ای بس کهن در اساطیر دنیاست- استخراج شد. این ابیات معلوم می‌دارد که در دیوان ناصر خسرو به عنوان یکی از معدود شاعران ادبیات فارسی، باوری بسیار قدیمی که در بین تمدن‌های فراموش شده وجود داشته، بازتاب پیدا کرده است. با انجام این پژوهش، آشکار شد که ناصر خسرو سخنانی را در دیوان اشعار خود

^۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. // alirezakazemiha@yahoo.com

^۲. استاد دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. (نویسنده مسئول) // Kh.asadollahi50@gmail.com

^۳. استاد دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران. // zahirinav@gmail.com

^۴. دانشیار دانشگاه بین المللی امام خمینی، قزوین، ایران. // reza.samizade@yahoo.com



مطرح کرده است که از دیدگاه اسطوره‌شناسی، این ابیات حاکی از اساطیری است که به عنوان اولین مظاهر اسطوره‌سازی در دنیای انسان‌ها و اولین ریشه‌های دین‌داری در بین تمدن‌های دنیا مطرح شده است.

واژه‌های کلیدی: شعر ناصر خسرو؛ مادرسالاری؛ اساطیر

مقدمه

محقق حوزه فرهنگ با مطالعه‌ی اساطیر دنیا و مذاق‌هی نظر در آن‌ها متوجه این نکته می‌شود که محور این اساطیر بر سه رکن نهاده شده است. نخست موجودات مؤنث که گاهی چند بعدی نیز هستند مانند خواهران گرگون در اساطیر یونانی؛ اما قدرتی مافوق بشری دارند که این قدرت گاه تا جایی پیش می‌رود که حتی موجودات مذکر را نیز تحت الشعاع قرار می‌دهد مانند: هرا و رئا در اساطیر یونان. در وهله دوم موجودات مذکر هستند که با معرفی خود در چرخه اسطوره‌های جهان، جای مؤنث‌ها را گرفته و قدرت آن‌ها را تصاحب می‌کنند مانند زئوس در اساطیر یونان، خدایان سه‌گانه برهما، شیوا و ویشنو در هند و ازیریس، ست، رع و آمون در اساطیر مصر. در جایگاه سوم نیز موجوداتی هستند که مذکر یا مؤنث بودن آن‌ها مطرح نیست همانند: پرندگان، حشرات و مارها که گاه نیز به عنوان خدا پرستیده شده یا جایگاه مقدسی دارند مانند سگ در اوستا، سوسک سرگین غلتان در مصر، گاو در هند و ایران. بز، گوزن و گاو در یونان.

بیان مسأله

به احتمال فراوان، فرد پژوهشگر در حوزه‌ی اساطیر، متوجه این نکته خواهد شد که در ابتدا این مؤنث‌ها هستند که در اسطوره‌ها به عنوان رکن قوی‌تر جلوه کرده و پیوسته مورد احترام و پرستش قرار گرفته‌اند، معابد گوناگون برای آن‌ها ساخته شده و هدایا و قربانی‌ها برای ایشان بوده است. شعرا نیز این عقاید را در آثار خود بازتاب می‌دهند و ناصر خسرو نیز یکی از این شاعران است؛ اما با مذاق‌هی نظر در سخنانی که این حکیم اسماعیلی در اشعار خود آورده، متوجه خواهد شد که این شاعر نه تنها به بازتاب این باور اسطوره‌ای پرداخته بلکه ابیاتی نیز در بین اشعار او یافت می‌شود که با قراردادن در کنار ابیات حاوی مضامین مادرسالاری متوجه تغییر این چرخه اساطیری از مؤنث به مذکر می‌شود.

سوالات پژوهش

- ۱ - در شعر ناصر خسرو کدام عناصر به عنوان مادر تعریف شده‌اند؟
- ۲ - چرخه‌ی اساطیری قدرت در شعر ابومعین، از مؤنث به مذکر چگونه پدیدار شده است؟

پیشینه پژوهش



در زمینه پژوهشی این مقاله تاکنون جستاری انجام نشده به جز سخنی که خانم دکتر اکرم جودی نعمتی در پنجمین مجموعه درس «گفتارهایی درباره ناصرخسرو» به بررسی «زن در شعر و اندیشه ناصرخسرو» در تاریخ دوازدهم اسفندماه سال ۱۳۹۳ ایراد کرده‌اند و از همه آن سخنان فقط بخش «زناشویی مجازی در عالم وجود» تا حدودی به محور پژوهشی این مقاله نزدیک است که آن مقدار نیز برای رفع شبهه قرابت و تکرار، نقل می‌شود: «با آن که روابط زناشویی واقعی در آثار ناصرخسرو تقریباً مسکوت است؛ اما به طرز شگفت‌انگیزی در نگاه او همه عالم مجازاً در نظام زناشویی به سر می‌برند. آسمان شوی زمین است و موجودات زمینی از جمله: انسان، فرزندان آن هستند (به پیروی از نظر فلاسفه). نفس کلّ از عقل کلّ زاده می‌شود و از سوی دیگر عقل و نفس با هم ازدواج می‌کنند و جان انسان از آن‌ها آزاد می‌شود. جان و تن نیز با مهریه خرد زناشویی می‌کنند و فرزندشان دین از آن‌ها به وجود می‌آید».

افسانه رضانی و فاطمه صالحی نیز در مقاله‌ای با عنوان «نقش و منزلت زن در قصاید ناصرخسرو قبادیانی» باور این شاعر را درباره دنیا و بی‌وفایی‌های آن بیان کرده‌اند.

مهرعلی هراتی مقدم در مقاله‌ای با عنوان «بررسی سیمای زن در شعر ناصرخسرو» به دیدگاهی که ناصرخسرو در ذهن خود درباره زنان دارد؛ اشاره کرده که او نسبت به زنان چه تفکری داشته است. در باب «زن سالاری در جهان باستان» نیز پژوهش‌های فراوانی انجام و علل آن بیان شده و نیز علت برتری مردان پس از دوران سروری زنان به خوبی روشن شده است؛ اما تا کنون مقاله‌ای که به بررسی بازتاب ابعاد اساطیری زن براساس باورهای اسطوره‌ای در شعر ناصرخسرو پرداخته باشد، نوشته نشده است.

جنبه نوآوری در پژوهش

محور پژوهشی این مقاله که بررسی بازتاب مادرسالاری در شعر حکیم ابومعین و تحلیل آن براساس این باور در اساطیر چهار کشور نامبرده است و نیز نقد این عامل که چگونه چرخه مادرسالاری و زن‌سروری در شعر ناصرخسرو، کم‌کم جایگاه خود را به مردسروری می‌دهد، کاملاً بکر باقی مانده و در ادبیات فارسی، بدون پیشینه است. این درحالی است که تحقیقاتی که درباره جایگاه زن در ادبیات فارسی انجام می‌شود، این جایگاه را تنها از دیدگاه این عامل که: زن عنصری ارزشمند، کم‌ارزش یا بی‌ارزش است؛ مورد کنکاش قرار می‌دهند و یا این که شاعران، دنیا را به زن و عروس هزارداماد و مواردی از این دست تشبیه کرده‌اند. در حالی که نگارنده در این پژوهش به دنبال مطرح‌ساختن این قبیل سخنان نیست؛ بلکه سعی در ایراد «وجود باوری اسطوره‌ای و کهن» در شعر ابومعین دارد که در آن باور، آسمان به عنوان مادر و زمین به مثابه پدر در نظر گرفته می‌شده که مربوط به اساطیری بس کهن در بین کشورهای جهان است و این مورد با وجود تمام پژوهش‌های ارزشمندی که درباره شناخت جایگاه زنان در ایران و متون ادبی آن انجام شده، تا کنون در شعر ناصرخسرو بررسی نشده است.

اهداف پژوهش

۱- آشکار کردن بازتاب کهن‌الگوی مادرزمین در شعر ناصرخسرو به تأثر از اساطیر کشورهای نامبرده



۲- تطبیق این جایگاه (مادرسالاری و مادرشاهی) در اشعار ابومعین با جایگاه زن و مادر در اساطیر سایر کشورها
 ۳- اثبات بازتاب این باور اسطوره‌ای در شعر ناصر خسرو که: در آغاز مادر در رأس قرار داشته و سپس شاهد کم‌رنگ شدن این حضور زنانه هستیم.

۴- بیان فرضیه تأثیرپذیری ناصر خسرو از اسطوره‌ها در سرودن ابیات مورد بررسی

بنیان نظری پژوهش

اساس این پژوهش، مطالعه تطبیقی اسطوره‌های چهار کشور ایران، یونان، هند، مصر و بررسی بازتاب این اسطوره‌ها در شعر حکیم یمگانی و واکاوی چگونگی تأثیرپذیری او از اسطوره‌های نامبرده و ذکر ابیات موجود و سپس تحلیل آن‌ها بر اساس افسانه‌های مادرشاهی در بین اساطیر کشورهای مذکور است. سپس روند تبدیلی و دگردیسی این اسطوره‌ها به نوع دیگر (تبدیل مادرشاهی به پدرشاهی) مورد کنکاش و تحلیل و نقد قرار خواهد گرفت تا به اثبات فرضیه‌ای که در این پژوهش، به ارائه آن پرداخته شده (دگردیسی اسطوره‌ای مؤنث به مذکر در شعر ناصر خسرو) روی آورده شود.

روش تحقیق

روش این جستار در ابتدا یافتن ابیاتی از بین سروده‌های ناصر خسرو است که بر وجود دیدگاه اسطوره‌ای مادرسالاری در شعر او اشاره می‌کند و سپس ابیاتی که حاکی از انتقال قدرت از مؤنث به مذکر است؛ ارائه می‌کنیم و در ادامه نیز شواهد موجود از تولد پدرسالاری را در شعر این شاعر ذکر می‌کنیم و در این میان به بیان روند وجود مادرشاهی و انتقال قدرت از او به پدر در بین اسطوره‌های چهار کشور می‌پردازیم و پس از آن به نتیجه‌گیری در قالب مقایسه تطبیقی اشعار ناصر خسرو با اساطیر چهار کشور مورد بررسی، روی خواهیم آورد.

فرضیه‌های تحقیق:

- ۱- ناصر خسرو در اشعار خود، سخنانی را که حاکی از وجود باور اسطوره‌ای مادرشاهی است، وارد کرده است.
- ۲- روند انتقال قدرت از زن به مرد در طی شکل‌گیری تمدن‌های باستانی به خوبی در سخنان او بازتاب یافته است.
- ۳- ناصر خسرو در ارائه این سخنان از افسانه‌های چهار کشور مذکور در سطور قبلی تأثیر پذیرفته است.

بحث

شواهد مثال از بین ابیات شاعر:

فرزند توایم ای فلک! ای مادر بد مهر!
 ای مادر ما! چون که همی کین کشی از ما؟

تن خانه این گوهر والای شریف است
 تو مادر این خانه و این گوهر والا

(تقوی، ۱۳۸۷: ۱۱۷)

چند گردی گردم ای خیمه بلند؟
 چند تازی روز و شب همچون نوند؟



از پس خویشم کشیدی بر امید

سالیان پنجاه یا پنجاه و اند

مادر بسیار فرزندى و ليک

خوار دارى‌شان هميشه کندمند

جز تو که شنیده است هرگز مادری

کاو به فرزندان نخواهد جز گزند؟

(همان: ۲۱۵)

در اسطوره‌های یونانی و مصری به خوبی دیده می‌شود که خدای آسمان مؤنث است و سخنی از عنصر مذکر به عنوان خدای آسمان مطرح نمی‌شود که به دورانی پیش از قدرت‌گیری مردان در جامعه بازمی‌گردد؛ اما این بیت حاکی از آن است که این باور در شعر ناصر خسرو به خوبی رسوخ یافته است. (ژیران، ۱۳۷۵: ۱۳ و ۱۴؛ گروه نویسندگان، ایچیپتکا، ۲۰۰۶: لوح هفتم) در این نمونه ابیات، مقصود شاعر از «خیمه بلند» آسمان است و در ادامه باز هم دیده می‌شود که از او به عنوان «مادر» یاد کرده است و در ابیات سوم و چهارم این بخش نیز این واژه را به کار برده است. این اشعار به خوبی بیان می‌دارد که نمی‌توان در آن‌ها قائل به تأویل‌پذیری شد و چنین ابراز نظر کرد که مقصود شاعر از به‌کاربردن واژه مادر برای آسمان، به خاطر پدیدآوردن موجودات بوده و می‌توان آن را پدر نیز در نظر گرفت؛ اما این نظر به احتمال قوی مردود دانسته می‌شود؛ زیرا بر آن اساس باید شاعر از واژه «پدر» استفاده می‌کرد در حالی که در این ابیات از واژه «مادر» بهره برده است.

ای هفت مدبّر! که بر این پرده سرایید
خوش است به دیدار شما عالم ازیرا
سوی حکما قدر شما سخت بزرگ است
از ما به شما شادتر از خلق که باشد؟
آن را که نـزادند و نـزایید

تا چند چو رفتید دگر باره برآیید؟
حوران نکوطلعت پیروزه قبايید
زیرا که به حکمت سبب بودش مایید
چون بودش ما را سبب و مایه شمايید
زی مرد خردمند شما راست گویید

زیرا که نـزاده است شما را کس و هموار

بر خاک همی زاده زاینده بزایید

(تقوی، ۱۳۸۷: ۲۱۶ و ۲۱۷)

تنت فرزند گیاهست و گیا بچه خاک

زین همیشه نبود میل مگر سوی نیاش

(همان: ۲۹۸)

چه بود این چرخ گردان را که دیگر گشت سامانش؟

به بستان جامه زربفت بدریدند خوبانش

چو دایه مهربانی جمله فرزندان عالم را

همی گردی کجا هستند در آباد و ویرانش

به فعل خوب یزدانی به روی زشت اهریمن

سلیمانی به پرده‌در، به‌دربر، دیو دربانش

(تقوی، ۱۳۸۷: ۲۹۴ و ۲۹۵)

اگر ابیات این بخش این گونه تفسیر شود که مقصود شاعر به خاطر آفرینش موجودات از سوی هفت آسمان است که با عنوان «هفت مدبر» از آن‌ها یاد می‌کند و وجهی اساسی نخواهد داشت که حتماً مادر را در ذهن خود در نظر گرفته باشد، در آن صورت باید پرسشی را مطرح کرد: چرا شاعر از صفت «**حوران نکوطلعت**» برای یادکرد هفت آسمان استفاده کرده است؟ اگرچه واژه «حور» جمع مکسر برای «أحور: مرد سیه چشم و حوراء: زن سیه چشم» (معین، ۱۳۶۲: ج ۱، ۱۳۷۸) دانسته می‌شود؛ اما اگر چنین در نظر گرفته شود، باید به بیت پایانی این بخش دقت کرد که در مصراع دوم، بحث زایش را مطرح کرده است، حال آن‌که چنین کاری از عنصر مذکر ساخته نیست و اگر در بین اساطیر کشورهای هم‌چون: یونان، مصر و هند نیز چنین امری دیده شود، باید در نظر گرفت که هیچ‌کدام از آن‌ها چنین سخنی را بیان نکرده‌اند که: عمل زایش از سوی خدای مذکر مثلاً برهما و ویشنو در هند، رع در مصر و اورانوس و زئوس در یونان که همگی خدایانی مذکر هستند، انجام شده باشد (بوکر، ۱۳۹۰: ۲۲-۲۹ و دی‌ون، ۱۳۸۷: ۱-۴۲ و گرین، ۱۳۷۰: ۲۷-۵۳) حتی در ایران نیز چنین سخنی مطرح نیست که خدای مذکر به عنوان خدای زاینده مطرح شده باشد و اگر بخواهیم «زروان» را در باور زروانیسم در نظر بگیریم باید اذعان کنیم که این شخصیت در باور پیروان دین خود، به عنوان «خدای زمان» مطرح است. (باقری، ۱۳۹۲: ۷۱) پس بنابراین نمی‌توان لقب خدای آسمان یا خدای زمین را بدان داد در حالی که اساس این پژوهش بر این نهاده شده است تا با بیان خدای مؤنث بودن آسمان و مذکر بودن زمین، گردانۀ قدرت در اساطیر را برطبق باورهای باستانی و اسطوره‌های اولیه مطرح کند و خدای زمان در هیچ‌یک از این اساطیر به عنوان خدای مؤنث مطرح نمی‌شود و در اساطیر یونان که شخص «کرونوس» را مطرح ساخته و آن را به عنوان خدای زمان مذکر معرفی کرده‌اند و مذکر دانسته شده، پس از شکل‌گیری قدرت برای مردان در جامعه یونانی بوده است. (گرین، همان: ۲۷-۳۵)

بیتی که به این موضوع اشاره می‌کند که تن انسان فرزند گیاه است نیز قرینه‌ای دیگر است برای نشان‌دادن آن‌که شاعر زمین را پدر دانسته است؛ زیرا در مصراع اول تن را فرزند گیاه و در ادامه گیاه را فرزند خاک دانسته است و می‌دانیم که مقصود از خاک، زمین بوده و آسمان نیست. در مصراع دوم نیز شاعر واژه «تیا» را ذکر کرده که به معنای پدر و جد است. (معین، ۱۳۶۲: ج ۴، ۴۸۷۷) پس مضمون بیت چنین است که شاعر، زمین را پدر دانسته است در حالی که بنابر مشهور، زمین را مادر می‌دانند و آسمان پدر است؛ اما در این شاهد مثال، این قاعده برعکس شده است.

در سه بیت پایانی این بخش نیز به وضوح مشاهده می‌شود که «آسمان» مؤنث دانسته شده است. دلایل این مدعا چنین است:

نخست: منظور از چرخ گردان، آسمان است که به باور پیشینیان و در دانش نجوم کهن، آسمان‌ها به دور زمین در گردش بوده است. (آرام، ۱۳۶۶: ۱۲۰)



دوم: آسمان مؤنث دانسته شده؛ زیرا ناصر خسرو واژه **دایه** را برای آن به کار برده است که معین، این واژه را چنین معنا کرده است: «شیردهنده، زن شیرده، مرضعه، قابله، ماما، زنی که از کودک پرستاری کند و او را پرورش دهد...» (معین، ۱۳۶۲: ج ۲، ۱۴۹۵).

ابیاتی را نیز در دیوان شاعر می‌یابیم که در آن‌ها از آسمان با القاب مؤنث یاد کرده است که عبارتند از:

گر تویی ای چرخ گردون! مادرم

پس چرا تو دیگری من دیگرم؟

بس شفگتم کز چه باشد در جهان

با چنین بدمهر مهر مادرم؟

(همان: ۳۵۵)

ای ستمگر فلک! ای خواهر اهریمن!

چون نگویی که چه افتاد تو را با من؟

(تقوی، ۱۳۸۷: ۳۷۱)

کار و کردار تو ای گنبد زنگاری!

نه همی‌بینم جز مکر و ستمکاری

بچه‌توست همه خلق و تو چون گربه

روز و شب با بچه‌خویش به پیکاری

مادری هرگز چون تو ندیده‌ستم

نیستمان با تو و نه بی تو مگر خواری

گر نه‌باییمت از بهر چه زاییمان؟

ور بزاییمان چون باز بیوباری؟

(همان: ۴۵۶)

ای گِرد گرد گنبد طارونی!

یکبارگی براین عجبی چونی؟

فرزندتوست این خلق و مر ایشان را

تو مادر مبارک و میمونی

(همان: ۵۰۳)

* دو اصل موجودات جسمانی خلقان راست و از آبا و امّهات، اُعنی **انجم و افلاک**. طبایع و مولودات نیز از این سه است: از معادن و نبات و حیوان (همان: ۵۸۸، رساله به نثر)

در ابیاتی که نوشته‌ایم، به خوبی مشاهده می‌شود که شاعر، آسمان را مادر دانسته است و آن را به عنوان عنصری مؤنث قلمداد کرده که حاکی از بازتاب باور باستانی در چهار کشور مورد بررسی در شعر ناصر خسرو است. در بیت سوم شواهد مثال این بخش نیز آسمان به گونه‌ای دیگر مؤنث دانسته شده است. بدین شرح که: در ابیات پیشین، او را با لفظ «مادر» خطاب کرده بود و در این بیت از او با عنوان «خواهر» یاد می‌کند که البته منافی مادربودن او برای موجودات، نمی‌تواند بود.

در ابیات پایانی این بخش نیز همین پدیده به خوبی آشکار است. مقصود شاعر از واژه «گنبد زنگاری» در بیت اول همان آسمان است که همچون گنبدی بر روی زمین قرار گرفته. در بیت سوم نیز با استفاده از واژه «مادر» او را مورد خطاب قرار داده که نشان‌دهنده قائل بودن جنس مؤنث برای آسمان از دیدگاه ناصر خسرو است. اگر چنین پنداشته شود که واژه «مادر» به طور کلی برای آن در نظر گرفته شده است و الزاماً نمی‌توان گفت که آسمان را مؤنث دانسته است، باید چنین نظر داد که پس در این صورت نباید در بیت بعدی از واژه «زاییمان» و «بزاییمان» استفاده می‌کرد،



حال آن‌که شاعر از این واژه‌ها بهره برده و به خوبی عقیده خود را در باب مؤنث بودن آسمان در نظر خویش، پدیدار ساخته است.

در دو بیت پایانی این بخش نیز به خوبی مشاهده می‌شود که در دیدگاه شاعر، جنسیت «گرد گرد گنبد طارونی» (آسمان)، مؤنث است؛ زیرا در مصراع دوم از بیت دوم، آن را با واژه «مادر» مورد خطاب قرار داده است.

در نمونه متن منثور نیز به گونه‌ای آشکار می‌توان بیان کرد که شاعر، افلاک را مادر دانسته است؛ زیرا در ابتدا لفظ آباء را به کار برده و در اتصال با آن، واژه **آنجم** را آورده و در ادامه **اممها** را مطرح ساخته و در تناسب با آن، **افلاک** را بیان کرده است و اگر قائل به صنعت لفّ و نشر مرتب برای این بخش شویم، در این صورت، به سادگی می‌توان قائل به مادربودن افلاک شد. چه بسا که در تمام ابیاتی که در این بخش ذکر شده است نیز، این مورد به وضوح نمایان است.

در بین اشعاری که در این بخش بیان شده است، عامل آشکار، بیان عنصر مادر به عنوان فردی در رأس قدرت است. این فرد (مادر) در اساطیر ایران، یونان، مصر و هند به عنوان خدای آسمان نیز معرفی شده و دارای قدرتی است که پس از مقایسه آن با نمونه‌های موجود درباره قدرتی که عنصر مذکر در اساطیر دارد، می‌توان به خوبی متوجه این نکته شد که اشعاری که سروده شده، با تأثیرپذیری از اساطیری از این دست است که در آن‌ها زنان در رأس قدرت و مردان در جایگاه زیردست آنان بوده‌اند. این عامل نشان می‌دهد که باور باستانی اسطوره‌ای که در آن مادر رکن اساسی را تشکیل می‌دهد و مربوط به دورانی است که هنوز مردان در رأس قدرت قرار نداشته‌اند، در شعر ناصر خسرو آشکار است و از این منظر، کمتر شاعری به بازتاب چنین دیدگاهی در شعر خود پرداخته است.

با بررسی جایگاه خدایان مؤنث در اساطیر این نتایج به دست می‌آید که: در اساطیر ایرانی الهه‌ها، جایگاه ویژه‌ای دارند که یکی از مهم‌ترین آن‌ها آناهیتا و میتراست که آقای جلیل دوستخواه در پیشگفتار کتاب اوستا، به مادینه‌بودن آن اشاره کرده‌اند. ایشان می‌گویند: «از جنبه مادر-خدایی سپندارمز نماد پایداری و استواری آفریدگار و مظهر ایمان و کوشش در راه آبادانی جهان است، آرمیتی یا سپندارمز را مادرزمین و دختر اهورامزدا خوانده‌اند و او را نمایشگر برجسته‌ترین تجلیات زنانگی می‌شناسند و با مادر جهان نزد هندوان می‌سنجند» (دوستخواه، ۱۳۷۵: ج ۱، سی و هشت (پیشگفتار)). زن در ایران باستان نیز از موقعیتی والا برخوردار بود که این نکته نیز در اساطیر و باورهای ایرانی نمود پیدا کرده است و پژوهشگران فراوانی بدین نکته اشاره کرده‌اند: بابایی، ۱۳۸۲: ۳۳؛ بهار، ۱۳۷۳: ۲۶؛ داتی، ۱۳۹۲: ۲۲۶؛ کاوندیش، ۱۳۸۷: ۷۵؛ «دین مهری» از دکتر ناصرالدین شاه حسینی؛ مناسک و سویمی، ۱۳۵۴: ۶۶ و ۶۵ و نیز کلمه دین در منبع مذکور، ص ۶۶ که به عنوان خدای آسمان یاد شده است؛ بهار، ۱۳۶۲: ۵۱؛ در مورد آناهیتا و شخصیت و جایگاه او در اساطیر ایرانی نظرهای فراوانی از سوی پژوهشگران حوزه اسطوره‌شناسی ایرانی مطرح شده است: اولانسی، ۱۳۸۵: ۱۰؛ کرباسیان، ۱۳۸۴: ۱۴؛ کرتیس، ۱۳۷۳: ۹-۱۱؛ بهار، ۱۳۷۶: ۹۵؛ هینلز، ۱۳۷۳: ۳۸-۴۰؛ رضی، ۱۳۸۴: ۱۵۰-۳۰۳.



این نکته نیز لازم به ذکر است که الهه «دین» در اساطیر ایرانی براساس گفته «گری» به نقل استاد مهرداد بهار در کتاب پژوهشی در اساطیر ایران، پاره نخست به عنوان خدای آسمان معرفی شده؛ اما چون که تنها جایی است که از آن نامی به میان آمده، همانند اسطوره خدایان مؤنث آسمان موسوم به «نوت» یا «حتحور» در اساطیر مصری مورد توجه قرار نگرفته است؛ بنابراین سخن زیادی درباره آن در خلال کتبی که به پژوهش در باب اساطیر ایرانی پرداخته‌اند، به میان نیامده است.

از دین به عنوان خدای روز بیست و چهارم هر ماه نیز نام برده شده است و از تعاریفی که درباره معتقدات زرتشتیان درباره این خدا برمی‌آید، خدایی مؤنث بوده است: دهخدا، ۱۳۷۳: ج ۷، ۱۰۰۴۲؛ معین، ۱۳۶۲: ج ۵، ۵۵۱؛ رامین و همکاران، ۱۳۹۳: ج ۸، ۳۳۲؛ مصاحب، ۱۳۴۵: ج ۱، ۱۰۲۹؛ اما تنها همین تعبیر از آن آورده شده است و مهرداد بهار نیز همانگونه که پیش از این گفته شد، این سخن (خدای دین به عنوان خدای آسمان) را از فردی دیگر به نام گری نقل کرده است.

در اساطیر یونان باستان نیز ابتدا مادر به عنوان خدا دارای قدرت مطلقه بوده است. در اساطیر یونانی فردی به نام گایا (گئا) وجود دارد که در کتابی که هزیود در مورد تکوین خدایان نوشته، او به عنوان عنصر اولیه‌ای که پس از chaos (خلأ) به وجود آمده است، به تنهایی آسمان و کوهستان‌ها و همچنین امواج را به وجود آورد. او با آسمان - که فرزند اوست - وصلت کرد و از این ازدواج، خدایان پا به عرصه وجود گذاشتند. (گریمال، ۱۳۹۱: ج ۱، ۳۲۴-۳۲۶؛ اُوید، ۱۳۸۹: ۱۴؛ فضائلی، ۱۳۸۸: ج ۲، ۱۶۹؛ bowra، ۱۹۶۶: ۸۵؛ دورانت، ۱۳۷۶: ج ۲، ۱۹۷-۲۲۳؛ دولاندلن، ۱۳۷۳: ج ۱، ۷۶ و ۷۷؛ رایشه‌هارت، ۱۳۸۵: ج ۲۵، ۱۸؛ داتی، ۱۳۹۲: ۹۰؛ الیاده، ۱۳۹۵: ۹۶؛ آذرنگ و همکاران، ۱۳۸۵: ۷۴؛ اسدی‌زاده و همکاران، ۱۳۴۶: ۱۳۶۴)

در بین اساطیر هندی نیز زنان دارای قدرتی فراتر از مردانند و تعداد بالای الهه‌های اسطوره‌ای، نشانگر این نکته است که مدارسالاری و بودن قدرت در دست زنان در این جامعه به وفور دیده می‌شده است: (کمپیل، ۱۳۹۶: ۳۰۳؛ الیاده، ۱۳۹۵: ۷۷-۷۲؛ شایگان، ۲۵۳۶: ج ۱، ۴۸-۵۹؛ نهرو، ۱۳۶۱: ۱۶۵-۱۷۶؛ روزنبرگ، ۱۳۷۵: ۱۱-۹۱؛ پریتیوی در همین اساطیر، دورانت، ۱۳۶۵: ج ۱، ۴۶۶؛ دالاپیکولا، ۱۳۸۵: ۶۰، ۴۲، ۱۵، ۶۳، ۸۷ و ۸۸؛ بوکر، ۱۳۹۰: ۲۷-۲۵؛ scholberg، ۱۹۶۶: ۱۸۲؛ کراون، ۱۳۸۸: ۱۷۲ و ۱۷۷؛ بهار، ۱۳۷۵: ۱۴۹؛ کاوندیش، ۱۳۸۷: ۶۴-۷۰؛ ایونس، ۱۳۷۳: ۱۷ و ۳۰)

در تمامی منابع و مآخذ معرفی شده، می‌توان به مطالبی دسترسی پیدا کرد که در تمام آن‌ها، زن به عنوان فردی بس بلندمرتبه و حتی خدای آسمان و مظهر تولد شناخته شده و صحبتی از مرد- آنگونه که امروزه می‌بینیم که رکن اصلی را موجودات و یا خدایان مذکر تشکیل داده‌اند- به میان نیامده است، نکته جالب توجه این است که سخنان ناصر خسرو که در آن‌ها آسمان را با عنوان مادر مورد خطاب قرار می‌دهد بیش از اساطیر ایران، یونان و هند- که در اصل باید با سخنان حکیم ابومعین، همخوانی و قرابت بیشتری داشته باشد- با



اساطیر مصری قرابت دارد؛ اما علت این قرابت با اسطوره‌های مصری، موضوعی بحث‌برانگیز است که نگارنده در ادامه سعی در بیان آن دارد.

با مراجعه به کتاب سفرنامه ناصر خسرو، ملاحظه خواهیم کرد که او به کشور مصر نیز سفر کرده است و از آنجایی که حکومت فاطمیان در مصر بوده که ناصر خسرو نیز دین اسماعیلی را از آن‌ها آموخته و شیعه اسماعیلی شده است و خود بارها در جای‌جای دیوانش بدان تصریح کرده، پس می‌توان به یقین رسید که تمدن مصر را نیز مورد مداقه نظر قرار داده است. کما این که خود او نیز در سفرنامه آورده که مردم بسیاری برای یافتن گنج‌های فرعون و کاوش آن‌ها، از خلیفه فاطمی مصر اجازه می‌گرفته‌اند و او به شرط این که از مقدار گنج‌های یافت شده، خمس آن باید متعلق به خلیفه باشد، به جویندگان این اجازه را می‌داد که در سرزمین فراعنه به کندوکاو بپردازند.

نیز سخن ناصر خسرو در مورد این که مردم مصر، سنگ‌های بسیار بزرگ را با آزه‌هایی می‌بریدند که دندانه نداشت- که امروزه نیز باستان‌شناسان این عامل را به عنوان راز برش سنگ‌ها برای ساختن اهرام فراعنه تشخیص داده‌اند- نشان‌دهنده آگاهی کامل ناصر خسرو در مورد وضع اجتماعی و فرهنگ و تمدن غنی مردم مصر است. پس آگاهی تا این حد درباره‌ی تمدن کشوری، در ذهن فرد به صورت ناخودآگاه نیز می‌تواند مؤثر واقع شود که او از این اسطوره‌ها تأثیر پذیرفته و در بین سخنان خود آن‌ها را وارد کند.

گذشته از این موارد خدای نوت (خدای مؤنث خالق آسمان در اساطیر مصری) در برابر گب (خدای مذکر خالق زمین در همان اساطیر) معرفی شده‌اند که با ابیات ذکر شده از دیوان ناصر خسرو در این مقالت به ویژه ابیاتی که در آن‌ها فلک و آسمان با لقب مادر مورد خطاب بوده است، قرابت کامل دارد. (گرین و همکاران، ۱۳۹۴: ج ۱، ۳۳۷-۴۴۰؛ کاوندیش، ۱۳۸۷: ۱۳۳-۱۳۵؛ بهمنش، ۱۳۳۶: ۷۸-۸۰، ۸۲ و ۸۹؛ داتی، ۱۳۹۲: ۲۳۰) در منابع دیگر از جمله سخنان رایشه‌هارت نیز نظر جالب توجهی در باب تبیین حث‌حور الهه آسمان به عنوان مادر پرورنده جهان در اساطیر مصری وجود دارد: رایشه‌هارت، ۱۳۸۵: ج ۲۲، ص ۱۵؛ کمپبل، ۱۳۹۶: ۲۹۰؛ ایچیپتکا، ۲۰۰۶: لوح هفتم (ادیان و اساطیر مصری)؛ Casson، ۱۹۶۶: ۹۰ و ۹۱)

البته این مهم را نیز نباید از نظر دور داشت که ناصر خسرو در زمانی به سرودن اشعار خود پرداخته است (ق ۵۵.ق) که اگر اعتقادی به خدایان نیز در بین مردم موجود بود، اعتقاد به خدایان مذکر بود و مؤنث‌ها از قدرتی برخوردار نبودند و دلیل این امر نیز تسلط مردان بر جامعه و امور اجتماعی و حکومتی و سیاسی بود. پس می‌توان به یقین گفت که سخنان ناصر خسرو نشان از پیشینه‌ای چند هزار ساله در دل اساطیر کشورهای نامبرده شده دارد. زمانی که زنان جامعه دارای قدرت بیشتری نسبت به مردان بودند و این نکته نیز کاملاً اثبات شده است که وجود قدرت در دستان خدایان مؤنث در آیین‌ها، ادیان و اساطیر کهن، به خاطر تسلط جنس مؤنث بر مذکر و ایفای نقش بیشتر او نسبت به جنس مذکر بوده است و یافتن مجسمه‌هایی به شکل زن در مکان‌های باستانی دنیا به عنوان کهن‌ترین آثاری که نشان از باورهای اسطوره‌ای و خدایی دارد نیز حاکی از قدرت مطلقه زن در برابر مرد بوده که اساس زندگی اجتماعی را تشکیل می‌داده است.



علت این که نگارنده این سطور در کنار بررسی همخوانی‌های اساطیر مصری با ابیات و اشعار ناصرخسرو به بررسی اساطیر کهن ایران، یونان، مصر و هند نیز پرداخته است، جدا از قرابت و اشتراک فرهنگی و اساطیری کشورهای نامبرده شده، همخوانی‌های کهن‌الگویی در این اساطیر با سه کشور دیگر است که با مراجعه به منابع و مآخذ نامبرده نیز می‌توان به باورهای مشترک در باب کهن‌الگوی مادرزمین در اساطیر چهار کشور دست یافت.

نکته بعد که از این پس مورد مذاقه نظر قرار خواهد گرفت، این است که ناصرخسرو اشعار و ابیاتی را سروده که با ژرف‌نگری در آن‌ها آشکار می‌شود که کم‌کم رنگ و بوی مادرسالاری رو به محوشدن رفته و به جای آن مردسالاری -آن‌گونه که در اساطیر چهار کشور مورد بررسی، بعد از تسلط مردان بر جوامع بشری دیده می‌شود- خود را نشان می‌دهد و کمتر شاعری در ادب پارسی توان یافت که اقوالش بازتاب‌دهنده چرخه اساطیری از ابتدا تا انتهای آن (از مؤنث‌سالاری تا مذکر سروری) باشد؛ اما حکیم ابومعین دقیقاً این چرخه را نشان داده است.

البته ممکن است در وهله نخست این‌گونه به نظر برسد که اشعار ناصرخسرو درهم و برهم است و فقط از لحاظ متن، تصحیح و شرح شده و از لحاظ ادواری و این که در چه زمانی چه سخنانی را بر صفحه کاغذ نقش کرده است مورد بررسی قرار نگرفته است؛ بنابراین نمی‌توان قائل بر این نکته شد که او ابتدا اشعاری را که حاوی مضامین کهن‌الگوی مادرزمین است سروده و سپس اشعاری حاوی مضامین مردسالاری را گفته باشد.

البته که ممکن است چنین مسأله‌ای برای پژوهشگر، پیش آید؛ اما در جواب می‌توان چنین ابراز نظر کرد: **نخست:** اگر براساس چرخه اساطیری که مادرسالاری در ابتدا و پدرسالاری و مذکرسروری در ادامه آن است، به بررسی اشعار ناصرخسرو بپردازیم، خواهیم دانست که از دیدگاه اسطوره‌شناسی ابتدا اشعار و اقوال مربوط به مؤنث سالاری مورد بررسی قرار گرفته و سپس ابیات حاوی مضامین مذکرسروری دسته‌بندی می‌شود.

دوم: با ملاحظه دیوان ابومعین آشکار می‌شود که ابیات حاوی مفاهیم مادرزمین بودن بیشتر از اشعار محتوی مضامین مردسالاری است که این نکته نیز به نوبه خود و از دیدگاه اسطوره‌شناسی دلیلی متقن بر ایفای نقش پررنگ‌تر زنان خواهد بود.

اینک شواهدی از سخنان ناصرخسرو که در آن‌ها کهن‌الگوی «مادرزمین»ی کم‌کم رنگ باخته و جای خود را به پدرسالاری می‌دهد، ارائه می‌شود تا بازتاب تغییر چرخه اساطیری بر طبق اسطوره‌های کشورهای نامبرده در شعر ابومعین را ثابت کنیم.

گیتی به‌مثل مادر است و مادر از مرد سزاوار ناسزا نیست

(تقوی، ۱۳۸۷: ۱۶۴)

فرزند بسی دارد این دهر جفاجوی هر یک بدوبی حاصل چون مادر زانیش

(همان: ۲۹۹)

تن تو را به‌مثل سفله مادر است جهان تو همچو مادر بدخو چنین از آن شده‌ای

چرا که مادر پیر تو ناتوان نشده است تو پیش مادر خود پیر و ناتوان شده‌ای



(همان: ۴۳۵)	جهان چو مادر گنگ است خلق را و تو باز
به پند و حکمت از این گنگ ترجمان شده‌ای	
(همان: ۴۳۶)	جهان مادری گنده‌پیر است، بر روی
مشو فتنه گر در خور حور عینی	
حرامست مادر اگر ز اهل دینی	به مادر مکن دست ازیرا که بر تو
(همان: ۴۵۵)	جهانا! دورویی اگر راست خواهی
که فرزند زایی و فرزند خواری	
و گرمی فرودآوری چون برآری؟	چو می خورد خواهی به خیره چه زایی؟
(تقوی، ۱۳۸۷: ۴۶۵)	
ما کهن گشتیم و او نو اینش زیبا جادوی	این کهن گیتی ببرد از تازه فرزندان نوی
چون کهن مادرش را بسیار بازآید نوی	مادری دیدی که فرزندش کهن گردد هگرز؟
همچنین آمد به معکوس از قیاس مستوی	هر که را نوگشت مادر او کهن گردد بلی
(همان: ۴۹۲)	
نیکبخت و جلد زادی یا که بیهوش و خزی؟	مادر توست این جهان بنگر کزین مادر همی
(همان: ۴۹۴)	
سزد گر با چنین مادر ز بار و بن نپیوندی	یکی فرزندخواره پیسه گریه است ای پسر! گیتی
(همان: ۵۱۹)	

در تمامی این ابیات سه واژه «جهان»، «گیتی» و «دهر» به عنوان معرفی کننده مادر (پدیدآورنده موجودات) معرفی شده است و معلوم نمی‌شود که مقصود ناصر خسرو از دهر، جهان و گیتی، چه عنصری است؟ زمین، آسمان یا هردوی آنها؟ اما نکته‌ای که در این قسمت آشکار خواهد شد این است که: شاعر از واژه‌های زمین و آسمان در این ابیات استفاده نکرده است و اگر این ابیات از دیدگاه اسطوره‌شناختی و گردانه اساطیر مورد کنکاش قرارگیرد، باید چنین اذعان کرد که شاعر در این بخش از سروده‌های خود، باوری که حاکی از کمرنگ‌شدن جایگاه زنان در جامعه و جابه‌جایی و انتقال قدرت است را مطرح می‌کند؛ زیرا دیگر از ترکیباتی همچون «فلکِ مادر» استفاده نکرده؛ البته ممکن است چنین به نظر آید که مشخص نمی‌شود مقصود شاعر از این انتقال قدرت، الزاماً از سوی زن به سوی مرد باشد؛ اما اگر بخواهیم تغییر جایگاهی را که در اسطوره‌ها و به تبع آنها در جامعه برای زنان به وجود آمد و قدرتشان به مردان تفویض شد در نظر بگیریم، آنگاه خواهیم توانست این ابیات را در رابطه با انتقال قدرت از عنصر مؤنث به عنصر مذکر تشریح کنیم. پس چنین باید گفت: با آنکه معلوم نیست که این ابیات دقیقاً کدام نوع از انتقال قدرت را مطرح ساخته‌اند؛ اما با در نظر گرفتن گردش قدرت از گذشته‌های باستانی به سمت ازمنه پسین در اساطیر و اجتماع، می‌توان گفت که از دیدگاه تحلیل اساطیری این ابیات، در راستای جابه‌جایی قدرت از زن به مرد است. ابیاتی از دیوان ناصر خسرو که حاکی از رواج پدرسالاری و از بین رفتن مادرسالاری و مادرشاهی است:



پدر و هردوان حیران
نفس و عقل شریف جاویدان
(تقوی، ۱۳۸۷: ۳۹۴)

مادر زیرین و پدرت از برین
(همان: ۴۰۳)

چون گربه مر فرزند را می‌خورد خواهد مادرش
ندهد جز او را بوی خوش کافور و مشک و عنبرش
(همان: ۲۹۶)

در تن خاک‌کی نهفته جان سمائی
(همان: ۴۵۹)

تننت را مادر این زمین و فلک
جاننت را مادر و پدر گشتند

بچه خاک‌کی و نبیره فلک

فرزند این دهر آمده است این شخص منکر منظرش
بل ملک او شد خاک زر فرزند او خدمتگرش

مادر تو خاک و آسمان پدر توست

در این ابیات به خوبی دیدگاهی که نگارنده در پی اثبات آن برآمده، نمایان است. شاعر به آسمان واژه «پدر» را اطلاق کرده و در مقابل، زمین را با واژه «مادر» معرفی کرده است که از دیدگاه گردانه قدرت در اساطیر به خوبی مشخص می‌شود که در این ابیات رسوخ پدرسالاری و پدرشاهی نمود پیدا کرده است؛ زیرا تغییر جایگاه عنصر مؤنث و واگذاری قدرت به عنصر مذکر که در روند شکل‌گیری اساطیر چهار کشور مورد بررسی به خوبی نمایان است، در این ابیات به نحو آشکاری بیان شده است. در اساطیر کشورهای که در این جستار به صورت تطبیقی مورد بررسی قرار گرفته و به عنوان بنیان نظری این پژوهش استفاده شده‌اند نیز همین باور آشکار است. در اساطیر کشورهای ایران، یونان، مصر و هند نیز سخنانی از وجود مادر به عنوان عنصر برتر در برابر پدر به میان آورده‌اند و چنان که در اسناد باقی‌مانده از اسطوره‌هایشان دیده می‌شود، در ابتدا برتری با مادر بوده و سپس این قدرت به پدر واگذار شده است.

در بین ابیات شاهد مثالی که در این بخش بیان شده است نیز همین عامل به خوبی دیده می‌شود یعنی شاعر برای «مادر» از واژه «خاک» استفاده کرده است و در بیتی نیز جایگاه مادر را در پایین ذکر کرده است در حالی که در ابیات پیشین که بررسی شد، برای «مادر» از واژه «فلک» استفاده کرده بود که با در نظر گرفتن موقعیت آسمان (منطقه بالا) نسبت به زمین (منطقه پایین) چنین متوجه می‌شویم که در بخش اول اشعار-که درباره جایگاه مادرشاهی مورد کنکاش قرار گرفتند- مادر در بالای سر پدر قرار داده شده است؛ اما در این بخش، ناصر خسرو از واژه «خاک»- که می‌توان گفت: مجازاً زمین را مورد نظر قرار داده است- برای بیان موقعیت «مادر» در تناسب با جایگاه «پدر» بهره برده است. در بیتی نیز چنین دیده می‌شود که شاعر از واژه «دهر» برای نامیدن «مادر» سود برده است؛ بنابراین ممکن است در نگاه اول چنین به نظر آید که این بیت مربوط به ابیات قسمت دوم (تغییر گردانه اساطیر از مادر به پدر) سروده شده است؛ اما با نگاه به بیت پسین آن، این شبهه رفع می‌شود؛ زیرا شاعر درباره



جایگاه این «دهر» سخن گفته و «خاک زر» را به عنوان «ملک» این مادر در نظر گرفته است، پس این گونه آشکار خواهد شد که این بیت نیز مربوط و منسوب به ابیاتی است که در آن‌ها مادرزمینی به وجود آمده و جایگاه والا (آسمان) به پدر واگذار شده است و ناصر خسرو نیز این تغییر جایگاه را با بیان موقعیتی که برای زمین تعیین کرده؛ به خوبی نشان داده است.

در اساطیر ایرانی، تعداد خدایان مذکر در برابر تعداد اندک خدایان مؤنث، نشان از به وجود آمدن نظام مردسالاری در جامعه آریا دارد. وجود ارباب انواع مذکری چون: بهرام، فریدون، جمشید، کیومرث و... نشان از این تحول دارد و به ذهن فرد، این نکته را متبادر می‌کند که خدایانوان، پیشینه‌ای کهن‌تر در دین ایرانیان دارند. (کرتیس، ۱۳۷۳: ۹ به بعد)

در اساطیر یونانی نیز ابتدا کروئوس و سپس پسرش زئوس به ترتیب جای گئا را می‌گیرند و زئوس دست به کار خلقت می‌شود و وجود خدایان: پوزئیدون به عنوان خدای دریاها در برابر تتیس - که ابتدا به عنوان پری دریاها معرفی شد و سپس به عنوان همسر پوزئیدون درآمد - و سپس هادس به عنوان خدای جهان مردگان، تداعی‌گر قدرت مطلقه مردان در برابر زنان در نظام اجتماعی یونان است. (گریمال، ۱۳۹۱: ج ۱ و ۲)

در بین مصریان نیز خدای رع به عنوان خدای خورشید قلمداد شده و بدین ترتیب، قدرت خدایان نوت و حتحور را عملاً تحت الشعاع قرار می‌دهد و نیز وجود خدایان دیگری همچون آمون، هوروس و اوسایروس (اوزیریس) در برابر خدایانوانی همچون ایسیس، نشان از قدرت یافتن مردان در جامعه دارد. (رایشهارت، ۱۳۸۵: ج ۲۲)

در هند نیز وجود خدای برهما و ویشنو به عنوان خدایان خالق، همان نقش زئوس را در اساطیر یونانی به ذهن متبادر می‌کند. (ایونس، ۱۳۷۳)

همانطور که پیش از این نیز گفته شد، در نمونه‌های پیش رو می‌توان کمرنگ‌شدن و در بسیاری موارد ناپدیدشدن رنگ مادرسالاری را به خوبی دریافت؛ اما علت این امر چه بوده است؟ علاوه بر چرخه اساطیر کشورهای که پیشینه مادرسالاری در آن‌ها دیده می‌شود، دانشمندان و پژوهشگران چه سخنانی در باب علت آن گفته‌اند؟ چرا مادرسالاری رفته‌رفته کمرنگ‌تر شد و در نتیجه به جایی رسید که جای خود را با مردسالاری و پدرسروری عوض کرد؟ محققان بسیاری علت این امر را گزینش کشاورزی و جایگزینی آن با شکارکردن می‌دانند که باعث شد تا نقش مردان در جوامع افزایش یابد؛ اما علل دیگری نیز برای این امر می‌توان برشمرد از جمله سخنی که گلی ترقی به نقل از فروم آورده است: «اریش فروم می‌گوید که: در دوران مادرشاهی نوعی رشک به آبستنی در مردها وجود داشته و جنس مذکر برای اثبات این که او نیز دارای قدرت آفرینش و زایش است به قدرت کلام و جادوی فکر متوسل شده است. اسطوره مردوک پیشرو اسطوره خلقت در تورات است که در آن خداوند با کلمه خود جهان را می‌آفریند و دیگر به نیروی آفریننده زن نیازی نیست و مرد آنچنان قدرت باروری می‌یابد که حتی حوا نیز از دنده او زاده می‌شود» (ترقی، ۱۳۹۲: ۱۷).



با ضعیف شدن اعتقادات توتمی (توتِم: گیاه یا حیوانی است که قبیله نام آن را بر خود می‌گذارد و فکر می‌کند که با آن از نظر خونی خویشاوند است. Totem از سرخپوستان گرفته شده است و به معنی قبیله اوست. (مورگان، بی‌تا، ۲۳) و ثابت شدن محلّ کلان (اجتماعات کوچک قبیله‌ای شکل در دوران باستان و عصرمادرشاهی: نگارنده) در سرزمین‌های واحد، زنان در سرزمین‌های ثابت که کمتر شکل و نظام کلان و توتِم بر آن حاکم بود- برعکس سابق که مرد در کلان زن ساکن می‌شد- سکونت پیدا کرده و وابسته شوهر و محل سکونت آن شدند و با آغاز تحولات و گستردگی مسائل کشاورزی، صنعتی و تجاری، دوران پدرشاهی و نسب بردن فرزندان از پدر (مرد) آغاز شد و روز به روز جایگاه زن تنزل یافت به طوری که به مرور زمان آنچنان جایگاه پستی یافت که مرد مالک کلیه اموال و زن و فرزندان شد. (بابایی، ۱۳۸۲: ۲۰)

از دید تایگر (یکی از جامعه‌شناسان اروپایی) همه جامعه‌ها از بدوی‌ترین آن‌ها تا جامعه‌های کنونی، پدرسالار بوده‌اند. او دوران مادرسالاری که از برابری جنسی برخوردار بود؛ اما زنان رهبر آن بودند را نمی‌خواهد بپذیرد. او مادرسالاری را نمایانگر چیزی جز نمونه‌هایی از تبار مادر راستایی نمی‌داند. با این همه او روشن نمی‌سازد که اگر جامعه همیشه پدرسالاری بوده و مردان بر آن فرمان می‌رانده‌اند، چگونه اصل جانشینی ارثی از راستای مادر پیش از آن پدید آمده بود. (رید، ۱۳۸۴: ۱۳۰)

در روزگاری که مردان شکارگر بودند، زنان گردآورنده خوراک و زیور و روکننده خاک بودند. آن‌ها به آشپزی، گردآوری خوراک و انداختن آن برای آینده می‌پرداختند. کار آن‌ها دربرگیرنده همه پیشه‌ها از سبذبافی، چرم‌سازی تا سفال‌گری و ساختمان‌سازی و چیزهای دیگر بود. در روند کار، آن‌ها رشته‌های گوناگون دانش پزشکی، هنر و زبان را پایه‌گذاری کردند. زنان، گیاهان و جانوران را خانگی کردند و آبادی‌هایی ساختند که بدون آن زندگی فرهنگی نمی‌توانست پدید آید. آن‌ها نخستین سفیران و آشتی‌آوران بودند. همه این‌ها گواه روشنی بر برتری و پیشینگی مادرسالاری است. (رید، ۱۳۸۴: ۱۳۵)

به نظر می‌رسد که تفکر مردسالاری در ابتدا ناشی از برخی محدودیت‌های جسمی زنان مانند بارداری، عادت ماهانه، شیردادن کودک و نیز موضع انفعالی زن در تماس جنسی و نقش فعال و مسلط مرد بوده که توهم فرودستی زن و فرادستی مرد را ایجاد کرده است. فروید به نوعی زن‌سالاری در روزگار بسیار قدیم اشاره دارد بدین دلیل که زن، وظیفه شیردادن و تغذیه خانواده را برعهده داشته است. در شاهنامه فردوسی در چهارده مورد ازدواج پیشنهاد از سوی زن بوده است. در صیغه عقد هم ایجاب از طرف زن و قبول از سوی مرد است و شاید دلیل بر این باشد که حق انتخاب (شوهرگزینی) از جمله حقوق زنان بوده که مرد مورد علاقه خود را انتخاب کنند و این حق بعدها توسط مردان ربوده شده با این مستمسک که ابراز علاقه از سوی زن مغایر با شأن و منزلت و متانت اخلاقی او به شمار می‌آید. به رغم این، ابوریحان بیرونی در کتاب «التفهیم» متذکر شده که در ایران جشن مردگیران بوده که در پنج روز آخر اسفندماه برگزار می‌شده و طی آن، زنان بر مردان مسلط بوده و علائق عاطفی آن‌ها ابراز و محقق می‌شده است. (هاشمی، ۱۳۹۰: ۴۵ و ۴۶)



حتی در اساطیر کشورهای مصر و یونان نیز خدایان سرنوشت زن هستند که همگی خدایان دیگر مقهور قدرت آنها بوده‌اند: عقل کیهان، از آتش و هوا پدید می‌آید، هفت مدیر که تقدیر را اداره می‌کنند. پنج ستاره نمایان و خورشید و ماه که مدارشان احاطه جهان محسوس ما را در برمی‌گیرد. این قوای افلاکی که تنها با تفکر شناخته می‌شوند، خدایان نام دارند که کل جهان را تحت نظر دارند و خود تحت فرمان الهه تقدیرند که تغییر صورت هر چیزی را سبب می‌شود. (فرک، گندی، ۱۳۸۴: ۱۰۵)

درباره خدایان سرنوشت در اساطیر یونانی آورده‌اند: «مویرها: الهگان سرنوشت. سه الهه که رشته عمر به دست آنهاست. دختران زئوس و تمیس. کیوتو رشته را می‌بافد و لاکسیس درازی آنها را می‌سنجد و آتروپوس آنها را قطع می‌کند. رومیان آنان را پارکای می‌خوانند». (آذرننگ و همکاران، ۱۳۸۵: ۵۷؛ گریمال، ۱۳۹۱: ج ۲، ۵۸۹ و ۵۹۰) نکته بس جالب توجه این است که حتی در قرآن کریم که در آن ۲۴ بار واژه رَجُل (مرد) و ۲۴ بار واژه اِمْرَأَة (زن) آمده (اعلمی، ۱۳۸۷: ۴۰۳) و از این نظر، نشان از برابری طبقه و سطح زن و مرد دارد؛ اما می‌بینیم که در آیه ۳۴ سوره نساء آورده: «الرِّجَالُ قَوَّامُونَ عَلَى النِّسَاءِ» که در جلد چهارم از تفسیر المیزان، درباره این آیه، حکم عمومی بودن مردان بر زنان در جامعه بیان شده است و علت را نیز روحیه عاطفی زن و... دانسته‌اند.





نتیجه‌گیری

گردانه‌ی اساطیر در ازمنه‌ی باستانی چنان تعریف می‌شد که در آن‌ها عنصر مؤنث دارای قدرتی بیش از عناصر مذکر بود و علت آن نیز نقش فعال زنان در زندگی اجتماعی و قدرت باروری آنان در برابر مردان بود؛ اما از آن عصر که زندگی یک‌جانشینی در بین انسان‌ها پدیدآمده، با تغییر شغل مرد از شکارگری به کشاورزی، اندک‌اندک او وارد جامعه شد و به ایفای نقش پرداخت و بر اثر قدرتی که در برابر عنصر مؤنث داشت، توانست تا این ایفای قدرت را در اساطیر نیز بازتاب دهد. از آن پس تنها معدودی از اسطوره‌ها وجود داشته‌اند که این گردانه را در خود حفظ کرده و تغییر و تبدیلی در آن به وجود نیاورده‌اند. این عامل در اساطیر کشورهای ایران، یونان، هند و مصر به خوبی پدیدار شده است و ناصر خسرو نیز با بیان این موارد، در ذکر پیشینه‌ی اساطیری مؤنث‌سالاری و بیان تغییرات و تحولاتی که در آن روی داده، از عهده برآمده و گردانه‌ی قدرت را از مؤنث به مذکر در بین سخنانش بروز داده است. بر این مبنا می‌توان چنین نتیجه‌گیری کرد که در اشعاری که از ناصر خسرو یافت شده است، چرخه‌ی اساطیری مؤنث به مذکر، آسمان-مادری به آسمان-پدري و جابه‌جایی در مقامات علیای آفرینش از مؤنث به مذکر پدیدار است بدین صورت که در ابتدا او از آسمان با عنوان «مادر» یاد کرده و صفات زایش و فرزندخواری را به او نسبت داده است و در بیتی نیز از زمین به عنوان «نیا» یاد کرده که نشان‌دهنده‌ی وجود باور پدر-زمینی در اشعارش است؛ اما پس از آن ابیاتی را وارد سخنان خود کرده که در آن‌ها به طوری آشکار، تغییر نگرش نسبت به جایگاه‌های مرد و زن از دیدگاه اسطوره‌شناختی مشاهده می‌شود. بر همین اساس می‌توان گفت: گردش اساطیری قدرت از مادر به پدر در شعر ناصر خسرو بازتاب یافته است.



منابع و مأخذ:

- قرآن کریم. (۱۳۷۶). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای. تهران. مهشاد.
- آذرنگ، عبدالحسین. (۱۳۹۰). *تاریخ تمدن*. تهران. کتابدار.
- آذرنگ و همکاران. ۱۳۸۵. *اطلاعات عمومی از دانش بشر*. تهران. فرهنگ نشر نو.
- آرام، احمد. (۱۳۶۶). *علم در اسلام*. تهران. سروش.
- اسدی‌زاده و همکاران، پرویز. (۱۳۴۶). *دایره‌المعارف*. تهران. سروش.
- اعلمی، حمید. (۱۳۸۷). *دایره‌المعارف مصور ایران و جهان*. تهران. کتابسرای اعلمی.
- الیاده، میرچا. (۱۳۹۵). *متون مقدس بنیادین از سراسر جهان*. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران. فراروان.
- امین، سید حسن. (۱۳۹۵). *شاهنامه امین*. ج ۱. تهران. دایره‌المعارف ایران‌شناسی.
- اولانسی، دیوید. (۱۳۸۵). *پژوهشی نو در میتراپرستی*. ترجمه مریم امینی. تهران. چشمه.
- اُوید، پوبلیوس. (۱۳۸۹). *افسانه‌های دگردیسی*. ترجمه میرجلال‌الدین کزازی. تهران. معین.
- ایونس، ورونیکا. (۱۳۷۳). *شناخت اساطیر هند*. ترجمه باجلان فرخی. تهران. اساطیر.
- (۲۰۰۶). *ایجیپتیکا (روح مصر باستان)*. لوح هفتم (ادیان و اساطیر مصری). تهران. مؤسسه شرق‌شناسی آریابان.



- بابایی، پرشنگ. (۱۳۸۲). *موقعیت زن در روزگار باستان*. سنندج. هه ژار.
- باقری، مهری. (۱۳۹۲). *دین‌های ایران باستان*. تهران. قطره.
- برن، لوسیلا و همکاران. (۱۳۹۴). *جهان اسطوره*. ترجمه عباس مخبر. ج ۱. تهران. مرکز.
- بوکر، جان. (۱۳۹۰). *ادیان جهان*. ترجمه سید نیما اورازانی. سیده الهه حسینی پرور. تهران. سایه‌گستر.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۵). *ادیان آسیایی*. تهران. چشمه.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). *از اسطوره تا تاریخ*. تهران. چشمه.
- بهار، مهرداد. (۱۳۶۲). *پژوهشی در اساطیر ایران* پاره نخست. تهران. توس.
- بهار، مهرداد. (۱۳۷۶). *جستاری چند در فرهنگ ایران*. تهران. فکر روز.
- ترابی، علی اکبر. (۱۳۴۷). *تاریخ ادیان*. تهران. اقبال.
- ترقی، گلی. (۱۳۹۲). *بزرگ بانوی هستی (اسطوره-نماد-صوَرزلی)*. تهران. نیلوفر.
- تقوی، سید نصرالله. (۱۳۸۷). *دیوان اشعار ناصر خسرو*. تهران. معین.
- توفیقی، حسین. (۱۳۸۵). *آشنایی با ادیان بزرگ*. تهران. سمت.
- تیموتی، فرک. گندی، پیتر. (۱۳۸۹). *هرمتیکا، حکمت مفقوده فرعونان (گزیده‌هایی از متون هرمسی)*. ترجمه فریدالدین رادمهر. تهران. مرکز.
- داتی، ویلیام. (۱۳۹۲). *اساطیر جهان*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل پور. تهران. اسطوره.
- دالاپیکولا، آنا ال. (۱۳۸۵). *اسطوره‌های هندی*. ترجمه عباس مخبر. تهران. مرکز.
- دورانت، ویل. (۱۳۶۵). *تاریخ تمدن*. ترجمه امیرحسین آریان پور و همکاران. ج ۱ و ۲. تهران. سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.
- دوستخواه، جلیل. (۱۳۷۵). *اوستا*. ج ۱ و ۲. تهران. مروارید.
- دولاندلن، ش. (۱۳۷۳). *تاریخ جهانی*. ترجمه دکتر احمد بهمنش. ج ۱. تهران. دانشگاه تهران.
- دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). *لغتنامه*. ج ۷. تهران. دانشگاه تهران.
- دیاکوف، و. کووالف، س. (۱۳۵۳). *تاریخ جهان باستان*. ترجمه صادق انصاری و همکاران. ج ۱ و ۲. تهران. اندیشه.
- دیون، مارگریت. (۱۳۸۴). *داستان‌های مصر باستان*. ترجمه اردشیر نیکپور. تهران. علمی-فرهنگی.
- رابرتس، جان موریس. (۱۳۸۶). *تاریخ جهان*. ترجمه منوچهر شادان. تهران. بهجت.
- رامین، علی و همکاران. (۱۳۹۳). *دانشنامه دانش‌گستر*. ج ۸. تهران. مؤسسه علمی فرهنگی دانش‌گستر.



- رایشهارت، هانس. (۱۳۸۵). *ج ۲۵ از مجموعه دایره‌المعارف چرا و چگونه (تمدن یونان باستان)*. ترجمه بهروز بیضایی. تهران. قدیانی.
- رایشهارت، هانس. (۱۳۸۵). *ج ۲۲ از مجموعه دایره‌المعارف چرا و چگونه (تمدن مصر)*. ترجمه فرزانه کریمی. تهران. قدیانی.
- رضی، هاشم. (۱۳۸۴). *جشن‌های آب*. تهران. بهجت.
- رضی، هاشم. (۱۳۸۴). *جشن‌های آتش*. تهران. بهجت.
- رضی، هاشم. (۱۳۸۴). *دین و فرهنگ ایرانی پیش از عصر زرتشت*. تهران. سخن.
- روزنبرگ؛ دونا. (۱۳۷۵). *اسطوره‌های خاور دور*. ترجمه مجتبی عبدالله نژاد. مشهد. ترانه.
- رید، ایولین. (۱۳۸۴). *فمینیسم و مردم‌شناسی (زن در تحلیل‌ها و دیدگاه‌های انسان‌شناختی)*. ترجمه افشنگ مقصودی. تهران. گل آذین.
- ژیران، ف. (۱۳۷۵). *فرهنگ اساطیر یونان*. ترجمه ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران. فکر روز.
- سی کراون، روی. (۱۳۸۸). *تاریخ مختصر هنر هند*. ترجمه فرزانه و کاوه سجودی. تهران. فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران.
- شاه حسینی، ناصرالدین. (۱۳۴۸). *دین مهری*. تهران. دهخدا.
- شایگان، داریوش. (۲۵۳۶). *ادیان و مکتب‌های فلسفی هند*. ج ۱. تهران. امیرکبیر.
- شریعتی، علی. (۱۳۵۰). *تاریخ و شناخت ادیان*. جج ۱ و ۲. تهران. البرز.
- شفا، شجاع‌الدین. (۱۳۸۳). *افسانه خدایان*. تهران. دنیای نو.
- طباطبایی، علامه سید محمدحسین. (۱۳۹۲). *تفسیر المیزان*. ترجمه سیدمحمدباقر موسوی همدانی. ج ۴. تهران. دارالفکر.
- فضائلی، سودابه. (۱۳۸۸). *فرهنگ غرایب*. جج ۱ و ۲. تهران. افکار.
- فوگل، اشپیل. (۱۳۸۷). *تمدن مغرب زمین*. ترجمه محمدحسین آریا. ج ۱. تهران. امیرکبیر.
- کاوندیش، ریچارد. (۱۳۸۷). *دایره‌المعارف مصور اساطیر و ادیان مشهور جهان*. ترجمه دکتر رقیه بهزادی. تهران. علم.
- کرباسیان، ملیحه. (۱۳۸۴). *فرهنگ الفبایی - موضوعی ایران باستان*. تهران. اختران.
- کرتیس، وستا سرخوش. (۱۳۷۳). *اسطوره‌های ایرانی*. ترجمه عباس مخبر. تهران. مرکز.
- کمپبل، جوزف. (۱۳۹۶). *قهرمان هزار چهره*. ترجمه شادی خسروپناه. تهران. گل آفتاب.
- کویاجی، ج. ک. (۱۳۶۲). *آیین‌ها و افسانه‌های ایران و چین باستان*. ترجمه جلیل دوستخواه. تهران. سپهر.



- گانوی، آناهیتا و همکاران. (۱۳۸۸). *دایره‌المعارف مصور*. ج ۱ (تاریخ جهان). ترجمه زهرا رجیبی‌زاده. تهران. پیام محراب.
- گرچی، مرتضی. (۱۳۸۰). *آناهیتا (مقالات پورداوود)*. تهران. افراسیاب.
- گریمال، پی‌یر. (۱۳۹۱). *فرهنگ اساطیر یونان و رم*. ترجمه دکتر احمدبهمنش. ج ۱ و ۲. تهران. امیرکبیر.
- لعل نهر، جواهر. (۱۳۶۱). *کشف هنر*. ترجمه محمود تفضلی. ج ۱. تهران. امیرکبیر.
- لیک، گوندولین. (۱۳۸۹). *فرهنگ اساطیر شرق باستان*. ترجمه دکتر رقیه بهزادی. تهران. طهوری.
- محمدی، محمدهادی. قایینی، زهره. (۱۳۸۱). *تاریخ ادبیات کودکان ایران*. ج ۱. تهران. چیستا.
- مصاحب، غلامحسین. (۱۳۴۵). *دایره‌المعارف فارسی*. ج ۱. تهران. فرانکلین.
- معین، محمد. (۱۳۶۲). *فرهنگ فارسی*. ج ۱، ۲ و ۵. تهران. امیرکبیر.
- مناسک، جی. م، سویمی. (۱۳۵۴). *اساطیر ملل آسیایی*. ترجمه محمود مصور رحمانی و خسرو پورحسینی. تهران. مازیار.
- مورگان، جان‌دی‌آبی‌تا. *پیدایش دین و هنر*. ترجمه علی احسانی. تهران. گوتنبرگ.
- ناس، جان‌بایر. (۱۳۴۸). *تاریخ جامع ادیان*. ترجمه علی اصغر حکمت. تهران. فرانکلین.
- وزین پور، نادر. (۱۳۶۶). *سفرنامه ناصر بن خسرو قبادیانی مروزی*. تهران. شرکت سهامی چاپ کتاب‌های جیبی.
- ولز، هربرت جرج. (۱۳۶۵). *کلیات تاریخ*. ترجمه مسعود رجب‌نیا. ج ۱. تهران. سروش.
- وندر، جیکوس. دروتون، اتینه. (۱۳۳۵). *تاریخ مصر قدیم*. ترجمه دکتر احمدبهمنش. ج ۱. تهران. دانشگاه تهران.
- هاشمی، جمال. (۱۳۹۰). *اسطوره‌شناسی مینوی*. تهران. شرکت سهامی انتشار.
- هینلز، جان راسل. (۱۳۷۳). *شناخت اساطیر ایران*. ترجمه ژاله آموزگار و احمد تفضلی. تهران. چشمه.
- منابع و مأخذ لاتین:

-Casson, Lionel. (1966). *Ancient Egypt*. Time-Life. international (Nederland). N.V.

Bowra, C.M. (1966). *Classical Greece*. Time-Life. international (Nederland). N.V.

Scholberg, Lucille. (1966). *Historic India*. Time-Life. international (Nederland). N.V. ___

An analysis of ancient myths in the poetry of Naser Khosrow

Alireza Kazemiha¹ Khodabakhsh Asadollahi² Bijan Zahiri³ Reza Samizadeh⁴

Abstract

Background and Aim: The mythological circle in the countries of the world has been introduced in such a way that it reflects the mother as a creative element. In the earlier myths, it is clear that the powers are higher than women, but with the role of men in society, compared to women, the mythological circle has slowly changed and turned to the male element, which is a factor in the poems of poets. Ancient times have also emerged. But beyond the ancient times, the same can be seen in the poetry of poets of later periods. The poet studied in this article is Naser Khosrow. **Research Method:** In this article, using descriptive-analytical method, Nasser Khosrow's poems are evaluated and compared with the myths of Iran, Greece, Egypt and India, in which the power of the female is masculine, in order to study the etymology of these verses in It should be discussed among the myths of other countries and it should be revealed how such beliefs are manifested among the myths of the other four countries. **Findings:** Using the research that was done, evidence was extracted from the poems of Naser Khosrow, which indicates the reflection of very ancient myths in world mythology. These verses show that in the divan of Naser Khosrow, as one of the few poets of Persian literature, a very old belief that existed among the forgotten civilizations is reflected, **Results:** By conducting this research, it was revealed that Naser Khosrow has made speeches in his poetry collection that from the mythological point of view, these verses indicate the myths that have been proposed as the first manifestations of myth-making in the human world and the first roots of religiosity among the world's civilizations.

Keywords: Naser Khosrow Poetry; Motherhood; Myth.

¹ . PhD student in Persian language and literature, University of Mohaghegh Ardabili. Ardabi Iran. //alirezakazemiha@yahoo.com

² . Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili , Ardabi, Iran. (Corresponding Author) Kh.asadollahi50@gmail.com

³ . , Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili. Ardabi, Iran. zahirinav@gmail.com

⁴ . Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Imam Khomeini International University, Qazvine. Qazvin Iran. reza.samizade@yahoo.com.



سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۲ بهار ۱۴۰۳

www.qpjournal.ir

ISSN : 2783-4166

نقد نظریه‌ی شعر جدول ضربی شفیعی کدکنی

مریم ساکی^۱، هادی طیبه^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۲۳

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۲۶ تا ص ۴۰)

[doi:10.22034/CAAT.2024.193708](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.193708)

چکیده: در تعاریف مختلفی که برای شعر و دسته‌بندی انواع شعر از آغاز تا به امروز صورت گرفته است، معیارهای مختلفی مد نظر بوده است. شعر جدول ضربی، شعری است که شفیعی کدکنی اعتقاد دارد که در آن، واژگان بدون هیچ فکر و اندیشه‌ای و بنا بر تصادف با ظاهری متفاوت کنار هم قرار می‌گیرند که در حوزه‌ی اصل رسانگی، مفهوم خاصی را بیان نمی‌کند. شاعرانی که شعرشان از نظر شفیعی کدکنی عنوان شعر جدول ضربی را یدک می‌کشد و مستقیم به آن‌ها و شعرشان اشاره داشته است، یدالله رویایی و سهراب سپهری هستند که از جمله شاعران جدی شعر معاصر فارسی به شمار می‌روند. نگارندگان در این پژوهش با روش توصیفی-تحلیلی و بررسی منابع کتابخانه‌ای به این نظریه پرداخته‌اند، همچنین تحلیل شاهد مثال‌هایی که به زعم دلایل شفیعی کدکنی جدول ضربی محسوب می‌شوند، مانند: گزینش واژگان به صورت تصادفی، نامتناسب بودن واژگان یک بند شعری و تصادفی بودن این اشعار را با دیدگاهی انتقادی مورد بررسی قرار داده و به این نتیجه رسیده‌اند که عنصر تناسب و ارتباط واژه‌ها و نشانه‌ها در محور همنشینی و جانشینی باعث می‌شود، انجسام طولی و عرضی اثر ادبی بیشتر شود. از طرفی انتخاب ناخودآگاه واژه‌ها برای ترکیب‌ها در سطح شعر بدون پشتوانه‌ی فکری و اندیشه‌ای نیست و اندوخته‌های فرهنگی و زبانی در گزینش واژگان دخیل است.

کلیدواژه‌ها: تناسب، شعر جدول ضربی، گزینش واژگان، محور همنشینی، ناخودآگاه.

^۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بوعلی سینا همدان، همدان، ایران.//

saki.maryam66@gmail.com

^۲. دانشجوی دکتری ادبیات غنایی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران. (نویسنده مسئول) // tite.hadi@gmail.com



مقدمه

از آغاز پیدایش شعر تا کنون تعاریف مختلفی درباره‌ی شعر بیان شده است. برخی لزوم عروض و قافیه را جزء ارکان شعر دانسته‌اند و بعضی عاطفه و خیال و تصویری سازی و در نگاه فرمالیست‌ها هم شعر را اتفاقی در زبان تعریف کرده‌اند (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۵۰). در خلال این تعاریف، شفیع کدکنی تعریف متفاوتی از گونه‌ی شعری موسوم به شعر «جدول ضربی» ارائه کرده است، در تعریف شعر جدول ضربی بیان می‌شود: «شما بدون اینکه بدانید در «خط عمودی» چه کلماتی در شُرْف شکل‌گیری است، مشغول پر کردن «خط افقی» هستید و ناگهان متوجه می‌شوید که سر و کله‌ی کلمات یا جملاتی، روی خط عمودی، پیدا شده است که شما به هیچ وجه در فکر آن‌ها نبوده‌اید» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۷: ۴۷۹). همچنین بیان می‌دارد، انتخاب کلمات هم خانواده بدون عاطفه و تفکر مانند «دیدم برای جامعه آب‌ها/ نظم بزرگ آزادی است» منجر به شعر جدول ضربی می‌شود (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۷۴). در این نوع شعر ادعا می‌شود، عنصر اندیشه و احساس به کناری می‌رود و از ساختار کلمات می‌توان استعاره و تمثیل‌های تصادفی به دست آورد. این عقیده درباره‌ی شعر و کنار هم قرار گرفتن واژه‌ها، صرفاً شعر را یک نگاه فرمی و ظاهری می‌داند که مفهوم و معنا کنار گذاشته می‌شود. هر چند ممکن است ترکیب‌های ایجاد شده غریب و جدید باشند، اما اگر زبان را یک نظام نمادین در نظر بگیریم، مدلول‌ها که حاصل اندیشه و دریافته‌های ذهن شاعر است، در ذهن با دال‌های زبانی یا نشانه‌ها به بیرون نگاشت می‌شود. ممکن است، قضاوت درباره‌ی ظاهر شعر کمی دور از انصاف باشد، از این رو بیان دال‌ها در بستر شعر یک فرایند سطحی و بدون غنای فکری نیست، بلکه انتخاب واژگان برای بیان مفهوم، ساختار پیچیده‌ای دارد. از آنجا که زبان یک محصول اجتماعی است و در واقع یک قرار داد اجتماعی و در ناخودآگاه گویشوران زبان، ثبت است، نمی‌شود واژگان را ماشین‌وار و بدون پشتوانه‌ی اندیشه‌ای در نظر گرفت. در پس انتخاب هر واژه، اندیشه و تصویری وجود دارد که شاعر برای بیان مفهوم مورد نظر دست به انتخاب می‌زند. هر چند که در ظاهر این گمان باشد که انتخاب واژگان و چینش آن‌ها کاملاً اتفاقی است، در حالی که در نهایت ما با واژگانی انتخاب شده روبه‌رو هستیم که در بستری از تناسب و هماهنگی در محور هم‌نشینی کنار هم قرار می‌گیرند. ما برای انتخاب، محدود به انباشت‌های واژگانی و زبانی مختص به فرهنگ و زبان خود و تجربه‌های شخصی هستیم. «هیچ اندیشه‌ای بدون حضور دال موجودیت نمی‌یابد؛ زیرا به طور یقین باید علائم و نشانه‌هایی در قالب اصوات، حروف یا واژگان وجود داشته باشند تا معنایی را در ذهن ما خلق کنند؛ بنابراین دال و مدلول ملزم یکدیگرند» (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۶).

انتخاب ناخودآگاه واژگان در بستری از انباشت‌های زبانی، واژگانی، تجربی و زیستی، اتفاق می‌افتد. از این رو ظهور کلمات هم خانواده و متناسب در محور هم‌نشینی زبان اگر هم اتفاقی و تصادفی باشد؛ بدون فکر و عاری از بیان مفهوم واحد نیست، زیرا در پس انتخاب شاعر، هدف بیان اندیشه و احساس او را به انتخاب و بیان ذهنیات وادار می‌کند.



در این مقاله با روش توصیفی- تحلیلی و منابع کتابخانه‌ای ابتدا به نقد و تحلیل دیدگاه شفیعی کدکنی درباره‌ی شعرهای جدول ضربی از منظر ناخودآگاه و تناسب کلمات در ترکیب‌های شعری، پرداخته می‌شود، سپس بر اساس دیدگاه‌های ناخودآگاه و تناسب واژگانی نظریه‌ی شفیعی کدکنی را به بحث و نقد می‌گذارد. شاهد مثال‌ها از اشعار سهراب سپهری و یدالله رویایی انتخاب شده‌اند؛ چراکه همواره نقدهایی بر نوع انتخاب واژگان و تصویرسازی‌های شعری آن‌ها بیان شده است. هر چند هوشنگ ایرانی از اولین کسانی است که سعی در برهم زدن نظم واژگانی پیشین داشته است، اما سهراب سپهری و یدالله رویایی همواره سعی بر اثبات روش شعری خویش در ساحت شعر فارسی معاصر داشته‌اند، از این رو در این مقاله به عنوان جامعه‌ی آماری در نظر گرفته شده‌اند.

پیشینه‌ی پژوهش

از جمله پژوهش‌هایی که به موضوع بررسی این پژوهش نزدیک هستند عبارت‌اند از:

۱. مقاله‌ی شفیعی کدکنی «شعر جدولی آسیب نسل خردگریز» (۱۳۷۷) که با مصداق‌هایی از اشعار سهراب سپهری و هوشنگ ایرانی، به تشریح این اصطلاح پرداخته است.
 ۲. محمدرضا محسنی در مقاله‌ی «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه» (۱۳۸۶) به بررسی دیدگاه لکان درباره‌ی زبان و ناخودآگاه می‌پردازد که در این پژوهش رابطه‌ی دال و مدلول و همچنین امیال سرکوب شده که در واپس رانی به ناخودآگاه منتقل می‌شود، محل بحث قرار می‌گیرد و چگونگی تشکیل نظام نمادین را بیان می‌کند.
 ۳. علیرضا رعیت حسن آبادی در مقاله «تحلیل چرایی تقابل گفتمان محمدرضا شفیعی کدکنی با یدالله رویایی» (۱۳۹۴) به تفاوت دیدگاه شفیعی کدکنی با رویایی در زمینه‌ی زیبایی شناسی شعر پرداخته است.
 ۴. مهدی شریفیان در «نقد عرفانی شعر نشانی سهراب سپهری» (۱۳۸۶) با بهره‌گیری از روش تحلیل و نقد عرفانی بنیادهای عرفانی و آموزه‌های صوفیانه را در شعر سهراب سپهری مورد بررسی قرار داده است.
 ۵. ضیاءالدین ترابی در «سهراب سپهری: استعاره نو و تعلیق معنی» (۱۳۸۶) به شیوه‌ها و شگردهای سپهری برای تعلیق معنی اشاره کرده است.
- لازم به ذکر است، در باب ارتباط نشانه‌ها و تناسب واژگان در محور همنشینی و جانشینی در شعر سهراب سپهری و یدالله رویایی پژوهشی صورت نگرفته است.

روش شناسی پژوهش

نگارندگان در این پژوهش با تکیه بر منابع کتابخانه‌ای و با روش توصیفی- تحلیلی به دیدگاه شفیعی کدکنی در باب شعر جدول ضربی پرداخته‌اند و آن را مورد تحلیل، سنجش و ارزیابی قرار داده‌اند.

یافته‌های پژوهش



ناخودآگاه در انتخاب واژه‌ها

آنچه از آن به عنوان گزینش واژگان یاد می‌شود مربوط به حوزه‌ی انتخاب در محور جانشینی کلمات است. این انتخاب‌ها در شعر در سه سطح اتفاق می‌افتد: «موقعیت خودآگاهی، موقعیت نیمه خودآگاهی و موقعیت ناخودآگاهی. این سه، چونان سه دایره‌ی متداخل هستند که وجوه مشترک و افتراقی دارند به اعتبار زمینه‌ی غالب‌شان به یکی از این سه قطب گرایش بیشتری دارند. هر چه سروده‌ها از موقعیت نخست فاصله بگیرند و به موقعیت سوم نزدیک‌تر شوند، قابلیت تأویل‌پذیری و معناپذیری آن‌ها بیشتر می‌گردد» (زرقانی، ۱۳۹۴: ۱۴۲). گزینش واژه‌ها و ترکیب آنان در محور همنشینی هرچه به موقعیت سوم نزدیک‌تر باشد «در نظام معناپردازی شعر آزاد، آزادی خواننده و قابلیت معناداری و تأویل‌پذیری شعر بیشتر و به همان نسبت درجه‌ی هنری آن افزون‌تر می‌گردد» (همان) که از آن به عنوان ابهام هنری یاد می‌شود. با بررسی این سه موقعیت و ارتباط آن‌ها با «عنصر تناسب» می‌توان نشان داد که عبارت «جدول ضربی» که نوعی تصادفی بودن و بی‌اندیشگی و فاقد معنابودن را با خود حمل می‌کند، جای تأمل و نقد دارد. پس برای تبیین این مسأله و مطابق با این رویکرد سه حالت را در نظر می‌گیریم:

الف) اگر شاعر در سطح خودآگاه به گزینش واژه‌ها دست برده باشد به وسیله‌ی تناسب‌هایی که در محور همنشینی ترکیب‌ها با همدیگر دارند می‌توان نشان داد که ترکیب‌ها هدف دار و غایت‌مند هستند. ب) اگر در سطح ناخودآگاه به گزینش واژه‌ها در سطح جانشینی کلمات دست زده و آن‌ها را در سطح همنشینی ترکیب کرده باشد؛ علاوه بر آنکه نمی‌توان با وجود «تناسب» و پیوند بین ترکیب‌ها در سطح همنشینی عبارت «جدول ضربی» را مناسب شمرد، گزینش این واژه‌ها نیز در نهایت حاصل ضمیر ناخودآگاه شاعر است و بی‌علت و بی‌معنی نیستند و هدف‌دار و غایت‌مند هستند. ج) اگر این گزینش‌ها حاصل موقعیت نیمه‌خودآگاه باشد و ابهام هنری باشد، اما در سروده به عنصر غالب یا آنچه فرمالیست‌ها از آن به عنوان عنصر مسلط یاد می‌کنند، نرسیده باشد، همچنان از دو جهت می‌توان دست بر هدف‌دار بودن و غایت‌مند بودن ترکیب‌ها گذاشت، یکی از جهت تناسب و دیگری از جهت برآمدن از نیمه‌خودآگاهی شاعر.

اگر سخن شفیعی کدکنی را در باب شعر جدول ضربی بپذیریم و قبول کنیم شاعر چند واژه را در محور طولی و چند واژه را در محور افقی نوشته و سپس آن‌ها را در هم ضرب کرده است، باز هم نمی‌توان رأی داد به اینکه ترکیب‌ها به صورت تصادفی ساخته شده‌اند. یک پرسش و پاسخ می‌تواند تبیین‌کننده‌ی این موضوع باشد. در مقام این پرسش که چرا شاعر این واژه را انتخاب کرده است و چرا واژه‌ای دیگر را انتخاب نکرده است؟ این نشان می‌دهد هر واژه‌ای که شاعر یا فرد به کار می‌بندد، حاصل نوعی نگرش آگاهانه یا ناخودآگاه اوست. وقتی شفیعی کدکنی عبارت شعر جدول ضربی را به کار می‌برد؛ منظور او سهراب سپهری، یدالله رؤیایی و قاعدتا شاعرانی مانند بیژن الهی، علی باباچاهی، بهرام اردبیلی و... است که در سطح ترکیب و هنجارگریزی‌های معنایی در جست‌وجوی کشف آفاق تازه‌ای بوده‌اند، همانطور که در مقدمه ذکر شد، شاعر برای کاربرد واژگان در شعر در سه سطح خودآگاه، ناخودآگاه



و نیمه خودآگاه، دست به انتخاب می‌زند. در حوزه‌ی خودآگاه تکلیف روشن است و فرد با توجه به هوشیاری به امور و پیرامون و مقصد زبان دست به انتخاب می‌زند. آنچه که در حوزه‌ی شعر از نظر خیال‌انگیزی و کشف شعری و ابهام هنری رخ می‌دهد، عموماً در بستر ناخودآگاه اتفاق می‌افتد.

«ناخودآگاه جایگاه کشش‌های فطری، تمایلات و خاطرات سرکوب شده و بنیادی‌ترین و ابتدایی‌ترین بخش از دستگاه روانی انسان است. این نظام، مسائل و رویدادها را، به همان شکلی که واقع می‌شوند در خود ثبت کرده و توان فعلیت بخشیدن آن‌ها را در قالب کلام و قابلیت‌های بیانگرانه ندارد، نه قواعد منطقی و خردمندانه در این نظام راه دارند و نه نظم زمانی، ادراکات عالم ناخودآگاه حتی از قابلیت نفی یا تشکیک نیز برخوردار نیست» (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۷). با این توضیح، ناخودآگاه ظرفی است که تمام اتفاق‌ها و تجربیات و اندوخته‌ی زبانی یک فرد در آن ذخیره می‌شود و بر اساس ذخیره کردن اطلاعات دریافتی عمل می‌کند که بنا به ضرورت به سطح خودآگاه درمی‌آید و در قالب زبان بیان می‌شود.

شاعران برای بیان مقاصد ذهنی خود با انتخاب واژگان و قرار گرفتن در بستری از فرهنگ و اجتماع و تاریخ از مجموعه‌ای از پیش حاضر شده دست به انتخاب واژگان می‌زنند. حتی اگر این انتخاب به طور ناخودآگاه و کاملاً ناهوشیارانه انجام شود، هنگامی که به موضوع و مفهوم خاصی فکر می‌کنند کلماتی انتخابی در شعاع موضوعی است که ذهن آنان را به سطح هوشیار یا خودآگاه می‌آورد. از این رو نمی‌توان انتخاب واژگان در شعر را صرفاً تصادفی و بدون پشتوانه‌ی فکری و اندیشه‌ای و فرهنگی، به حساب آورد. به بیان دیگر هر جمله و واژگانی ژرف ساخت و روساختی دارند که سطح ژرف واژگان اندیشه‌ی نهفته‌ی آن را به همراه دارد مثلاً در بند: «با تو بهار/ دیوانه‌ایست/ که از درخت بالا می‌رود/ و می‌رود تا باد» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۵۰۴) حرف اضافه‌ی «با» به این دلیل آمده است تا بالا رفتن بهار (به عنوان یک موجود مستقل) را از درخت به ذهن متبادر کند. همزمان می‌تواند، معنای «با وجود تو» نیز بدهد. واژه‌ی بهار به دو دلیل گزینش شده است: الف) در میان مردم کردنشین این اعتقاد وجود دارد که بهار دیوانه است و این دیوانگی را به علت مشخص نبودن وضعیت آب و هوا در این فصل به آن نسبت داده‌اند ب) بهار به عنوان موجودی مستقل (آنیمیسیم) از درخت بالا می‌رود. شاعر این کارکرد را با آوردن واژه‌ی دیوانه عینی‌تر کرده است، زیرا طبیعی می‌نماید که دیوانه از درخت بالا برود. آمدن واژه‌ی بهار و بالا رفتن آن به عنوان یک دیوانه از درخت، سرسبزی درخت را نیز به ذهن متبادر می‌کند، به عبارتی در این سطرها تمامی واژگان بر اساس رابطه‌های خاصی که با یکدیگر دارند، گزینش شده‌اند.

آنچه که انتخاب واژگان را رنگی دیگر می‌دهد و برای شعر و بستر شعر آماده می‌کند، انتخاب کلمات به صورت نیمه خودآگاه است که در اینجا خلاقیت هنری شکل می‌گیرد. یعنی شاعر به صورت ناخودآگاه اطلاعات ذهنش را تداعی می‌کند و بعد با آموخته‌های شعری که آن هم نشأت گرفته از ناخودآگاه است، دست به خلاقیت می‌زند. «فروید معتقد بود، زمانی که کلام منعقد می‌شود و سخن بر زبان جاری می‌شود، این یادمان‌های ذهنی از مرحله



ناخودآگاهی می‌رسند» (محسنی، ۱۳۸۶: ۸۸). در واقع فرد در جبری از ناخودآگاه اسیر است که بدون آن امکان ندارد واژه یا حرفی را بر زبان آورد، به تعبیری دیگر هر دالی یادآور مدلولی است که شاعر آن را بیان می‌کند. در این شعر از سپهری «و یک‌بار هم در بیابان کاشان هوا ابر شد/ و باران تندی گرفت/ و سردم شد، آن وقت در پشت یک سنگ،/ اجاق شقایق مرا گرم کرد» (سپهری ۱۳۹۸: ۲۲۸) حدود جغرافیایی و خاطره‌گونه‌ی شاعر با ترکیب اضافی «بیابان کاشان» کاملا درک می‌شود یا در جایی که سهراب در پی خاطراتش از مرگ پدرش می‌گوید: «پدرم وقتی مرد آسمان آبی بود،/ مادرم بی‌خبر از خواب پرید، خواهرم زیبا شد» (سپهری، ۱۳۹۸: ۱۶۰). در ساخت زبانی و فرهنگی مردم کاشان وقتی زن باردار می‌ترسد یا بهت زده می‌شود، معتقد هستند که جنین زیبا می‌شود. در این بندها علاوه بر هجوم رخدادهای گذشته به ذهن شاعر که در ناخودآگاه او ضبط شده است، بلکه بعد از به خاطر آوری شاعر توانسته است در آن‌ها خلاقیت هنری چه به صورت حس‌آمیزی چه به صورت ترکیب و تضمین از باورهای فرهنگی دست به خلاقیت شعری بزند.

تناسب در محور همنشینی و جانیشینی

یکی از تمهیداتی که به وسیله‌ی آن می‌توان مفهوم و عبارت «شعر جدول ضربی» را نقد کرد، حضور تناسب در محور همنشینی بین کلمات است، به عبارتی می‌توان با پیدا کردن تناسب‌ها در محور همنشینی، تصادفی بودن و بی‌معنا بودن ترکیبات را در طول و محور افقی شعر رد کرد. گاهی ارتباط و تناسبی که بین کلمات در محور همنشینی وجود دارد؛ در سطح ترکیب بر اساس تناظرهای یک به یک صورت می‌گیرد. گاهی نیز در سطح جمله اتفاق می‌افتد و بر اساس یکی از صور خیال مانند استعاره، مجاز و کنایه است. در سطح ترکیب مانند: «دست غم تکیه‌گه چانه‌ی پندار مدار/ اشک حسرت به شکنج لب تبار، مبار/ مشت افسوس مزین بر سر زانوی دریغ/ پنجه در موی مکن سر زگریبان بردار» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۴۳). در عبارت‌های مشخص شده که یا اضافه‌ی اقترانی‌اند در سطح ترکیب یک به یک باهم تناسب دارند و در ارتباط هستند. در مصرع اول دست غم و چانه‌ی پندار هر دو اضافه‌ی اقترانی است (می‌توان گفت دستت را به نشانه‌ی غم بر چانه‌ات به نشانه‌ی پندار نگذار) و دست با چانه در ارتباط است که دستش را زیر چانه می‌گذارد و غم نیز با پندار در ارتباط است از آنجا که اندیشیدن بسیار موجب ملال و اندوه می‌شود. در مصرع‌های بعدی نیز اشک با لب در تناسب است و حسرت با تبار، مشت با زانو در ارتباط است که مشت را به نشانه‌ی دریغ بر زانو می‌زنند و افسوس نیز با دریغ در تناسب است. این ارتباط‌های یک به یک در سطح ترکیب در جای جای شعر رؤیایی دیده می‌شود: «پیچید در گلوی سپید سحر به درد/ فریاد واپسین شب از خنجر زمان/ برخاست نعره از دل دریای شرق باز/ خورشید برگرفت نقاب از رخ نهان» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۲۸). در این بند از چهار پاره در سطح ترکیب با ارتباط‌هایی یک به یک روبه‌رو هستیم. ضمن آنکه باید به طبیعت جاندار و آنیمیسیم موجود در تصاویر نیز گوشه‌ی چشمی داشته باشیم. پیچیدن در گلو با فریاد واپسین شب و خنجر زمان نیز با شب در ارتباط است. شاعر برای آنکه کشتن شب، توسط خنجر زمان، طبیعی‌تر جلوه کند؛ به گلوی سحر



(اضافه‌ی استعاری = استعاره‌ی مکنیه) ویژگی و حالتی انسانی یعنی صفت درد را بخشیده است. فریادی که در هنگام کشتن شب بر می‌آید؛ در گلوی سپید سحر پیچیده است. در واقع شاعر خواسته برای طلوع آفتاب زمینه‌سازی کند و این مفهوم را در مصرع آخر نیز می‌بینیم. این ارتباطها در سطح ترکیبات استعاری و اقترانی در شعر رؤیایی دیده می‌شود.

یکی از نمونه‌های شعری که شفیعی کدکنی تحت عنوان شعر جدول ضربی در کتاب ادوار شعر فارسی بر آن‌ها اشکال می‌گیرد (صفحه‌ی ۷۴) این بخش از سروده‌ی رؤیایی است: «دیدم برای جامعه‌ی آب‌ها/ نظم بزرگ آزادی است/ آزادی است و عریانی» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۳۲۳). در این نمونه جامعه با نظم بزرگ و آب با آزادی در ارتباط است، از آن جهت که آب صفت آزادی، حرکت را در خود دارد. ممکن است این پرسش ایجاد شود که واژگان در سطح ترکیب جداگانه یک به یک به هم مرتبط هستند، اما وقتی در محور همنشینی با واژگان دیگری ترکیب می‌شوند؛ این ارتباط چگونه حفظ می‌شود؟ پاسخ روشن است ما با مجموعه‌ای از تصاویر ذهنی مرتبط با آنیم‌سیم روبه‌رو هستیم، مثلاً در نمونه‌ی بالا آب به مثابه‌ی انسان دارای جامعه انگاشته شده است و دارای نظم بزرگی از آزادی است. بین انسان و آب از حیث نظم ارتباط وجود دارد، به عبارتی نظم وجه شبه عبارت است، چرا که ساختار آب نیز دارای مولکول‌های O و H است که به صورت منظم در کنار هم قرار گرفته‌اند و حتی دارای یک پیوند کوالانسی مشخصی است. جامعه‌ی انسانی نیز دارای نظم خاصی است. حالا از زاویه‌ای دیگر نیز می‌توان به آزادی عمل و حرکت آب بر روی سطوح و اشیاء نگاه کرد و این آزادی را به انسان نسبت داد. در این مورد آب به عنوان یک دال بر مدلولی که حاصل تأویل است دلالت می‌کند. آب دال است و انسان بودن و موجودی مستقل بودن مدلول است و این مدلول هم از واژه‌ی جامعه هم از واژه‌ی آزادی به ذهن متبادر می‌شود. از سویی دیگر آزادی به عنوان یک صفت هم با جامعه ارتباط دارد هم با آب به عنوان دال و هم با مدلول تأویلی آب ارتباط دارد.

در واقع در شعر رؤیایی پیوند بین طبیعت و انسان، پیوندی ناگسستنی است و بسامد بالایی از آنیم‌سیم در سطح ترکیب وجود دارد. درباره‌ی سطر پایانی این بند از هفتمین شعر «دریایی‌ها» یعنی «آزادی است و عریانی» نیز لازم به ذکر است؛ بیان شود: اگر قرار باشد که هر سبک از شعر را با یک بوطیقای ثابت بررسی کرد، در طول تاریخ ادبیات می‌بایست بوطیقای سبک هندی را و بوطیقای شعر نو و بسیاری از جریان‌ها را نادیده گرفت، بنابراین در برخورد با یک شعر لازم است بر اساس بوطیقای مورد نظر خود شاعر با آن شعر برخورد کرد. روشن است که در تفکر رؤیایی «شعر اگر تصویر نداشته باشد شعر نیست، اندرز است و موعظه، آنچه را ما امروز تصویر نام می‌دهیم، در گذشته خیال نامیده می‌شد. شعر بی‌تصویر شعر کم‌ارتفاعی است» (رؤیایی، ۱۳۹۷: ۱۵۱). از این سو به کارگیری انواع اضافه‌های استعاری، تشبیهی، ملکی، اقترانی، بیانی، حضور تصاویر ذهنی و ... طبیعی می‌نماید. از سویی دیگر در تفکر رؤیایی که طبیعت و همه چیز پیرامون انسان می‌چرخد بر عرفان در شعر حجم تأکید دارد که در آن همه چیز پیرامون انسان می‌چرخد. چنانچه بیژن‌الهی نیز بر این مسأله در شعر حجم تأکید کرده است: «قراردادی را پذیرفتن در نپذیرفتن هیچ قراردادی یک حرکت عرفانی است و در حقیقت فضای حجم یک فضای عرفانی است، این



حرکت یک حرکت ایرانی است، همانطور که عرفانیت ایرانی است. حرکت ما عرفانی در شعر است. ما در شعر عرفان می‌کنیم» (رؤیایی، ۱۳۹۱: ۴۴). با این تفسیر می‌توان به سطر پایانی نگاه کرد که آب، انسان است و هیچ تعلق از خود ندارد از آن جهت عریان است و آنگونه که هست خود را می‌نماید، یعنی آب اگر کدر باشد؛ خود را نشان می‌دهد و اگر زلال باشد نیز. از این جهت آب عریان است، همچنین آب در اصل هیچ رنگی از خود ندارد، حمل این نوع رنگ بر تعلقات مادی نیز امکان پذیر است و از این جهت نیز آب، بی‌رنگ و عریان است. از سوی دیگر دریا، آب می‌تواند در تفکر رؤیایی نماد بخشندگی و بزرگی نیز باشد، از آن جهت که آب ممکن است؛ همه چیز را با خود همراه کند و با خود جاری کند و از این جهت می‌تواند حاوی گذشته‌های و تاریخی و یک پیشینه و سرگذشت باشد، همانند یک انسان، آن‌جا که می‌گوید «در آب دانشی است/ وقتی که می‌رود» (رؤیایی، ۱۳۹۴: ۵۰۲) نیز بر همین مسأله تأکید دارد. پس نسبت دادن صفت عریان به آب با توجه به تفکر رؤیایی منطقی می‌نماید. نکته‌ی نهایی در رابطه با این سطور از شعر رؤیایی در پیوند دو مصرع نهفته است. در واقع آن نظم بزرگ آزادی برای آب، چه به مثابه‌ی یک موجود مستقل چه به مثابه‌ی یک انسان، عریانی است. بنابراین هم در سطح ترکیب «جامعه‌ی آب‌ها» منطقی است و هم نسب دادن صفت «نظم بزرگ آزادی» به آن منطقی می‌نماید، چرا که تناسب «نظم بزرگ آزادی» هم با آب برقرار است هم با انسان، به عبارتی هم آب دارای نظم و بزرگی و آزادی عمل است هم انسان دارای نظم و بزرگی و آزادی است. اگر بخواهیم با دیدگاه شفیعی کدکنی بنگریم باید این بیت از حافظ را مورد انتقاد قرار دهیم «هر مرغ فکر کز سر شاخ سخن بجست/ بازش ز طره‌ی تو بمضرب می‌زدم» (حافظ، ۱۳۹۴: ۴۳۳) و بگوییم بیت جدول ضربی است و بر تصادفی بودن و بی‌معنا بودن آن صحنه بگذاریم. ضمن اینکه اشاره خواهیم کرد که هیچ سخنی تصادفی نیست، لیکن تناسب یکی از تمهیداتی است که به وسیله‌ی آن می‌توان دقیق بودن و حساب شده آمدن کلمات را در سطح ترکیب در محور همنشینی نشان داد. در این بیت حافظ نیز مرغ با شاخ و فکر نیز با سخن در ارتباط است. یکی دیگر از کسانی که شفیعی کدکنی در باب شعر جدول ضربی او را مورد خطاب قرار می‌دهد؛ سهراب سپهری است. شفیعی کدکنی پاره‌ای از شعر «صدای پای آب» سهراب را مثال می‌زند: «روی آگاهی آب/ روی قانون گیاه/ من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم/ در نمازم جریان دارد ماه سنگ از پشت نمازم پیداست» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۹: ۱۷) و معتقد است که ساختار و ترکیب شعر سهراب را الی غیرالنهاییه «با جدول ضرب چند اسم مصدر (از مقوله‌ی بارش) و چند اسم ذات و اسم معنی تا بی‌نهایت می‌توان ادامه داد» (همان: ۲۰) در ادامه شفیعی کدکنی برای اثبات این حرف متنی را می‌نویسد: «جهش صاعقه از فرق تگرگ/ تپش زندگی از ساقه به صبح/ وزش حسرت از چشم به باغ» (همان: ۲۰) و می‌گوید که این نوع شعرها «محصول جدول ضرب خانواده‌ی کلمات و در عمل نوعی تردستی در سبک شعر است و سبک او منحصر است در بالا بردن بسامد حسامیزی» (همان: ۲۰). نکته‌ی اول که باید در ارتباط با این سخنان شفیعی کدکنی اشاره کنیم این است که ایشان در مثالی که از سهراب می‌آورد یک بند کامل را برش نداده‌اند و یک مصرع را که مربوط به بند قبل است با بندی دیگر در هم آمیخته کرده است؛ بدیهی است در اینصورت خواننده وقتی که «موسیقی شعر» را می‌خواند این احساس عدم ارتباط مصرع‌ها نیز تا حدی به



او دست دهد. نکته‌ی بعدی این است که یک مصرع کامل را در دو مصرع نوشته‌اند، به عبارتی برای روشن شدن این مسأله شعر سهراب را می‌آوریم:

«و خدایی که در این نزدیکی است: / لای این شب‌بوها، پای آن کاج بلند. / روی آگاهی آب، روی قانون گیاه. / من مسلمانم. / قبله‌ام یک گل سرخ. / جانمازم چشمه، مهرم نور. / دشت سجاده من. / من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم. / در نمازم جریان دارد ماه، جریان دارد طیف. / سنگ از پشت نمازم پیداست: / همه ذرات نمازم متبلور شده است» (سپهری، ۱۳۹۸: ۱۵۹).

حالا اگر تفاوت شیوه‌ی نگارش شعر توسط شفیعی کدکنی و برگزیدن سطرها را نگاه کنیم؛ متوجه این امر می‌شویم که از هر بند مصرعی برداشته است چنانچه در تفسیر شعر و تأویل ترکیبات اثر می‌گذارد. در شیوه‌ی نگارش ایشان «روی آگاهی آب / روی قانون گیاه / من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» بدیهی است در اینگونه نگارش اشتباه هیچ ارتباطی دیده نشود و مخاطبی که شعر سهراب را پیش چشم خود نگردد به این بیراهه برود، اما ما این مسأله‌ی نگارش اشتباه را کنار می‌گذاریم و آن را خطایی سهوی فرض می‌کنیم، سپس به تأویل تفسیر و تناسب حس‌ها می‌پردازیم. سهراب در بند نخست حضور خدا را به خود بسیار نزدیک می‌بیند و خدا را جدای از انسان‌ها تصور نمی‌کند این امر صریحا در قرآن نیز آمده است «وَلَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ وَنَعَلَمُ مَا تُوَسَّوْسُ بِهِ نَفْسُهُ وَنَحْنُ أَقْرَبُ إِلَيْهِ مِنْ حَبْلِ الْوَرِيدِ» (قرآن، ق: ۱۶). سهراب این «حضور» و «نزدیکی» خدا را در همه جا احساس کرده است، حتی «روی آگاهی آب» و «روی قانون گیاه». با توجه به این مسأله و اشاره‌ی سهراب به مسأله‌ی «حضور» که در قرآن نیز بارها به آن اشاره شده است «وَهُوَ مَعَكُمْ أَيْنَ مَا كُنْتُمْ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ بَصِيرٌ» (قرآن، حدید: ۴) نمی‌توان از سایر بندها انتظار داشت که معانی و مفاهیم عرفانی یا تلمیحی به قرآن نداشته باشد. از این سو وقتی سهراب می‌گوید: روی آگاهی آب یا روی قانون گیاه، ما صرفا از آن حمل به یک آنیم‌سیم نمی‌کنیم که شاعر جان‌بخشی کرده است، بلکه در تصور عرفانی سهراب آب واقعا دارای جان، آگاهی و شعور است. این نیز خود از بهره‌ی همه‌ی موجودات از عشق ناشی می‌شود. در واقع به قول ابن سینا عشق در همه‌ی موجودات ساری و جاری است «این عشق غریزی و شوق فطری در نهاد تمام موجودات عالم امکان به ودیعه نهاده شود تا بتوانند خود را از نقصان به کمال برسانند» (ابن سینا، ۱۳۸۸: ۴۰۷) در واقع ابن سینا معتقد است که عشق امری است که در نباتات و نفوس و صورت آن‌ها نیز وجود دارد و آن را به سه دسته تقسیم‌بندی کرده است: ۱. عشق مختص به قوه‌ی مغذیه که سبب و مبدأ شوق اوست برای غذا در موقع احتیاج ۲. عشقی که مختص به قوه نمو است که منشأ اشتیاق است برای تحصیل کردن زیادی در اقطار سه گانه طول و عرض و عمق ۳. عشقی که اختصاص به قوه مولده دارد، که این هم مبدأ شوق اوست به جهت پدید آوردن موجودی شبیه به خود» (ابن سینا، ۱۳۸۸: ۴۱۰). و هر موجودی که دارای شعور و آگاهی باشد از عشق نیز برخوردار است. چنانچه ملاصدرا به تأثیر از ابن سینا معتقد است که «اثبات عشق در یک چیز، بدون اثبات حیات و شعور در آن، صرفا نامگذاری است. ما پیشتر حیات و شعور را در همه موجودات به اثبات رساندیم و عمده در این باب، همین است. اما افتخار تحقیق و اثبات این امر نه برای شیخ الرئیس ابن سینا و نه برای



هیچ یک از حکمای پس از وی تا به امروز دست نداده است. مگر برای صوفیان اهل مکاشفه که برای آن‌ها از راه یافت درونی و مطالعه کتاب الهی و سنت روشن شده است که همه‌ی اشیاء زنده و گویا و ذاکر خدا و تسبیح گوی و سجده‌گر ذات حق‌اند؛ همچنان که قرآن فرموده است: «وَإِنْ مِنْ شَيْءٍ إِلَّا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ وَلَكِنْ لَا تَفْقَهُونَ تَسْبِيحَهُمْ» و یا: «وَلِلَّهِ يَسْجُدُ مَنْ فِي السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ» (نیکزاد، ۱۳۸۸: ۴۵-۴۴). با توجه به همه‌ی این موارد باید به تناسب آگاهی با آب به عنوان یک پدیده‌ی طبیعی اقرار کرد. همچنین از حیث ادبی نیز نمی‌توان بر این ترکیب اشکال گرفت، زیرا که ما با نوعی از آنیمیسیم روبه‌رو هستیم که علت بیرونی (ارتباط معنایی با سطور دیگر) هم در آن وجود دارد. در مورد «قانون گیاه» هم این تناسب بین قانون و گیاه وجود دارد و گیاه برای رشد نیاز به مراقبت، نور آب و... دارد، در واقع برای رشد و نمو از نوعی قانون و نظم خاصی برخوردار است. سهراب در این قانون و نظم نیز حضور خدا را احساس می‌کند. مصرع دیگری که شفיעی کدکنی آن را از داخل بندی دیگر بیرون کشیده است «من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» است و در کنار مصرع‌های دیگر قرار داده است. در این مصرع، نوعی هنجارگریزی یا برجسته‌سازی معنایی در تپش پنجره‌ها وجود دارد. تپش از ملائمت انسان است و غالباً در ارتباط با قلب به کار می‌رود. نخست باید اشاره کرد باز ما با آنیمیسیم روبه‌رو هستیم با این تفاوت که شاعر یک ویژگی ذهنی (نه حسی) مثل تپش را در کنار یک شیء نشانده است و در مجموع تصویری ذهنی آفریده است. همچنین با توجه به نوع تفکر سهراب خاصه در این شعر بدیهی است که اشیاء نه به واسطه‌ی انسان‌گونه‌ی شان، بلکه به واسطه‌ی موجودی مستقل دارای تپش انگاشته شوند. نوع ایرادی که شفיעی کدکنی می‌گیرد این است که در اینگونه مصرع‌ها استعاره‌ها و تمثیل‌های تصادفی به دست می‌آید. نمی‌توان حکم کرد که این امر حسن یا عیب شعر محسوب می‌شود و اصلاً چرا می‌بایست دنبال عیب و حسن شعر بود؟ وقتی که می‌توان با تحلیل، تأویل، بررسی، تطبیق و سنجش یک اثر ادبی زیبایی‌های آن را آشکار کرد. همچنین در اینگونه موارد که استعاره‌ها و تمثیل‌های زیادی به دست می‌آید بر میزان تأویل‌پذیری یک اثر ادبی می‌افزاید، چنانچه آیزر معتقد است: «آفریدن معنای اثر به عهده‌ی خواننده است؛ و خواننده معنا را نه برای نویسنده یا کسی دیگر، بل برای خود می‌سازد. مجموعه‌ی تأویل‌های خوانندگان، سازنده‌ی افق معنایی اثر است، یعنی شرایط نهایی تحقق معناهاى متن» (احمدی، ۱۳۸۵: ۶۸۷)، مثلاً در مورد همین مصرع سهراب «من وضو با تپش پنجره‌ها می‌گیرم» ترکیب تپش پنجره‌ها می‌تواند تأویل‌ها متفاوتی را به همراه داشته باشد و مخاطب را در تولید دوباره‌ی اثر یاری کند. بدین صورت اثر مدام در حال تازه شدن است. این کارکرد توسط دست بردن در محور جانشینی و نوع هنجارگریزی نحوی در «تپش پنجره‌ها» صورت گرفته است. پنجره نماد ارتباط است، چرا که به واسطه‌ی آن می‌توان از درون به بیرون نگریست. تپش پنجره نیز وقتی است که پنجره باز و بسته می‌شود که باعث ورود نور به داخل می‌شود، پس می‌توان گفت شاعر با روشنی وضو می‌گیرد. از طرفی ممکن است، شخصی پنجره را انسانی تصور کند که با تپش قلب خود به وضو گرفتن می‌رود. ترکیب «تپش پنجره‌ها» از حیث جان‌بخشی و اینکه اشیاء دارای جان انگاشته شوند با تفکر عرفانی سهراب که پیش از این به آن اشاره شد؛ تناسب دارد. از سویی دیگر شاعر در محور جانشینی کلام دست برده است و به جای «باز و بسته شدن» واژه‌ی «تپش» را گذاشته است،



به نوعی از این جهت که ترکیب مورد نظر اضافه‌ی استعاره‌ی است؛ هنجارگریزی معنایی محسوب می‌شود و از این جهت که در محور جانشینی کلمات دست برده است؛ هنجارگریزی نحوی دارد، همچنین تناسب تپش با پنجره در باز و بسته شدن است. پس نمی‌توان با حضور معناهای چندگانه مخالفت کرد وقتی که عامل تناسب سبب کنار هم قرار گرفتن منطقی کلمات در محور همنشینی شده است.

نتیجه‌گیری

با در نظر گرفتن پشتوانه فرهنگی و تجربی و زیستی و اندوخته‌های زبانی شاعر می‌توان گفت هر واژه نماینده کلیاتی از اندیشه است که بازگو کننده شرح حال و اقلیم و جغرافیا و تجربیات شخصی و احساسات هنگام مواجهه با اتفاقات ناگوار و گاه گوارای شاعر است که در انتخاب واژگان در بستری از کلمات و اندیشه بیان می‌شود.

حضور عنصر تناسب و ارتباط واژه‌ها و نشانه‌ها در محور همنشینی و جانشینی باعث می‌شود، انجسام طولی و عرضی اثر ادبی بیشتر شود. این رابطه‌ها در شعر سهراب سپهری بیشتر حالت تلمیحی دارند و در محور جانشینی دست به پیوند نشانه‌ها می‌زند، یعنی یک نشانه تأویل‌پذیر است و در مورد تأویلی خود با سایر نشانه‌ها در محور طولی و عرضی ارتباط برقرار می‌کند. در شعر سهراب این نوع تلمیح‌ها غالباً عرفانی و در اشاره به قرآن است.

در شعر رؤیایی تناسب امری است که در محور عرضی و طولی شعر به دو صورت انجام گرفته است: الف) بین واژه‌ها تناظرهای یک به یک به وجود می‌آید، یعنی واژه‌های اول در ترکیب اول با واژه‌های اول در ترکیب دوم و واژه‌های دوم در ترکیب اول با واژه‌های دوم در ترکیب دوم ارتباط دارد. ب) ارتباط میان واژه‌ها به مدلول‌ها و تأویل‌ها بر می‌گردد، یعنی یک دال بر مدلولی تأویلی دلالت می‌کند که با دال دیگری که بر مدلول تأویلی دیگری دلالت می‌کند، در محور همنشینی ارتباط برقرار می‌کند.

بنا بر تحلیل‌ها و مباحث گفته شده، می‌توان به این نتیجه رسید که؛ به کار بردن اصطلاح «شعر جدول ضربی» چندان مناسب اشعار سهراب سپهری و یدالله رویایی و دیگر شاعرانی که سعی در خلق تصویرهای جدید با در نظر گرفتن قابلیت واژه‌گزینی در بستر شعر فارسی، نیست؛ زیرا واژه‌های منتخب در پیکره شعر دارای ژرف ساختی در محدوده زبانی و تجربیات فردی و اجتماعی است و همچنین تناسب واژگانی در ساخت هم‌نشینی محور زبان تناظری یک به یک دارد که یکپارچگی ژرف ساختی و مفهومی را مستحکم تر و دارای پیوند عمیق به پیش چشم مخاطب تصویر می‌کند.

در پژوهش حاضر سعی شد که به دو سوال عمده پاسخ داده شود. نخست اینکه آیا اشعار به اصلاح جدول ضربی فاقد اندیشه و پیشینه‌ی مفهومی در ناخودآگاه هستند؟ در پاسخ به این سوال با در نظر گرفتن پشتوانه فرهنگی و تجربی و زیستی و اندوخته‌های زبانی شاعر می‌توان گفت هر واژه نماینده کلیاتی از اندیشه است که بازگو کننده شرح حال و اقلیم و جغرافیا و تجربیات شخصی و احساسات هنگام مواجهه با اتفاقات ناگوار و گاه گوارای شاعر است که در انتخاب واژگان در بستری از کلمات و اندیشه بیان می‌شود.



در بررسی سوال دوم آیا تناسب واژه‌ها در محور همنشینی زبان نگاه جدول ضربی به شعر را با چالش روبرو می‌کند؟ می‌توان اظهار داشت که حضور عنصر تناسب و ارتباط واژه‌ها و نشانه‌ها در محور همنشینی و جاننشینی باعث می‌شود، انجسام طولی و عرضی اثر ادبی بیشتر شود. این رابطه‌ها در شعر سهراب سپهری بیشتر حالت تلمیحی دارند و در محور جاننشینی دست به پیوند نشانه‌ها می‌زند، یعنی یک نشانه تأویل‌پذیر است و در مورد تأویلی خود با سایر نشانه‌ها در محور طولی و عرضی ارتباط برقرار می‌کند. در شعر سهراب این نوع تلمیح‌ها غالباً عرفانی و در اشاره به قرآن است، حضور این نوع تناسب‌ها در شعر سهراب سپهری منجر به آن می‌شود که از کاربرد عبارت‌هایی نظیر «ترکیبات تصادفی» و «استعاره‌های تصادفی» بهره‌برداریم.

در شعر رؤیایی تناسب امری است که در محور عرضی و طولی شعر به دو صورت انجام گرفته است: الف) بین واژه‌ها تناظرهای یک به یک به وجود می‌آید، یعنی واژه‌ای اول در ترکیب اول با واژه‌ی اول در ترکیب دوم و واژه‌ی دوم در ترکیب اول با واژه‌ی دوم در ترکیب دوم ارتباط دارد. ب) ارتباط میان واژه‌ها به مدلول‌ها و تأویل‌ها بر می‌گردد، یعنی یک دال بر مدلولی تأویلی دلالت می‌کند که با دال دیگری که بر مدلول تأویلی دیگری دلالت می‌کند، در محور همنشینی ارتباط برقرار می‌کند.





منابع

- قرآن (۱۳۷۶). ترجمه‌ی الهی قمشاه‌ای، تهران: بنیاد نشر قرآن (۱۳۶۷).
- ابوعلی سینا، شیخ الرئیس. (۱۳۸۸). مجموعه رسائل، ترجمه‌ی سید محمود طاهری، قم: آیت اشراق.
- احمدی، بابک. (۱۳۸۵). ساختار و تأویل متن، چاپ دوازدهم، تهران: مرکز.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۹۱). هلاک عقل به وقت اندیشیدن، تهران: نگاه.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۹۴). مجموعه اشعار، چاپ سوم، تهران: نگاه.
- رؤیایی، یدالله. (۱۳۹۷). از سکوی سرخ. چاپ سوم. تهران: نگاه.
- زرقانی، مهدی. (۱۳۹۴). چشم انداز شعر معاصر ایران، تهران: ثالث.
- سپهری، سهراب. (۱۳۹۸). هشت کتاب، چاپ دوم، تهران: مبین اندیشه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۷). «شعر جدولی آسیب‌شناسی نسل خردگریز»، ایران شناسی. س ۱۰ ش ۳۹. صص ۴۹۰-۴۷۹.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۹). موسیقی شعر، چاپ دوازدهم، تهران: آگاه.
- نیکزاد، عباس. (۱۳۸۸). «سریان درک و شعور و عشق در همه موجودات»، فصلنامه رواق اندیشه. ش ۴۳.
- محسنی، محمدرضا. (۱۳۸۶). «ژاک لکان، زبان و ناخودآگاه». پژوهش زبان‌های خارجی، شماره ۳۸. صص ۸۵-۹۸.



Critique of Shafi'i Kadkani's poetry theory

Maryam saki¹, Hadi tite²

Abstract

In different definitions of poetry and the classification of types of poetry from the beginning to the present, different criteria have been considered. The poem of the multiplication table is a poem that Shafi'i Kadkani believes in which words are put together without any thought and by coincidence with a different appearance that does not express a specific meaning in the field of media principle. The poets whose poems, according to Shafi'i Kadkani, bear the title of the multiplication table and directly refer to them and their poetry, are Yadollah Royaei and Sohrab Sepehri, who are among the serious poets of contemporary Persian poetry. In this study, the authors criticize some poems that are considered as multiplication tables according to Shafi'i reasons, such as: random selection of words, disproportionate words of a poem and the randomness of these poems. It has been concluded that the element of appropriateness and connection of words and signs in the axis of accompaniment and substitution causes the longitudinal and transverse coherence of the literary work to increase. On the other hand, the subconscious choice of words for combinations at the level of poetry is not without intellectual and thought support, and cultural and linguistic reserves are involved in the choice of words.

Keywords: Unconscious, vocabulary selection, companionship axis, appropriateness, multiplication table poetry.

¹ . PhD student in Persian language and literature, Faculty of Literature and Humanities, Bu Ali Sina University, Hamadan, iran.// (Corresponding Author) saki.maryam66@gmail.com

² . PhD student in Lyrical Literature, Faculty of Literature and Humanities, Urmia University, Urmia, Iran.//(tite.hadi@gmail.com)



سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۲ بهار ۱۴۰۳

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

نقد روانشناختی داستان زال و رودابه براساس نظریه یونگ

دکتر فاضل عباس زاده^۱، یحیی عزیزی درگاهلو^۲، نویده عباس زاده^۳، ثریا بایرامی^۴

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۶ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۲۸

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۴۱ تا ص ۶۲)

doi [10.22034/CAAT.2024.193926](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.193926)

چکیده: بررسی و تحلیل آثار ادبی بر بنیاد دیدگاه های جدید باعث فهم جنبه های ناشناخته اثر ادبی می شود. داستان زال و رودابه، که در آن با مهارتی خاص لطافت عاشقانه با صلابت حماسه درهم آمیخته، ترکیبی نوآیین و شگفت به وجود آمده، که تاکنون از چشم انداز نقد روان کاوانه مورد تحلیل واقع نشده است. بررسی روان کاوانه‌ی این داستان بر اساس دیدگاه یونگ و تحلیل کهن الگوهای آن، می تواند دریچه ای تازه ای از معانی نهفته در شاهنامه را بر روی مخاطبان بگشاید. در این جستار ابتدا مبانی نظری دیدگاه یونگ و کهن الگوهای مورد نظر او به اختصار معرفی شده اند آنگاه کهن الگوهای آنیما و آنیموس، نقاب، سایه، پیر فرزانه و در نهایت فرایند فردیت در داستان زال و رودابه به روش کتابخانه ای مورد تحلیل واقع شده است. نتایج تحقیق نشان می دهد که زال، برای آن که بتواند پدر جهان پهلوان شاهنامه، رستم، باشد، به نوعی خرد ملکوتی دست می یابد، از سنگینی زمین و ماده رها می شود تا به خودیابی (فردانیت) برسد. با رسیدن او به این مرحله، زمینه برای آمیزشی روحانی فراهم می شود و نتیجه ی این پیوند، جهان پهلوان شاهنامه است. **کلیدواژه ها:** شاهنامه، زال، رودابه، روانشناختی، یونگ، کهن الگو.

^۱ . استادیار گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد پارس آباد مغان. پارس آباد، ایران. (نویسنده مسئول) //

fazil.abbaszade@gmail.com

^۲ . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد پارس آباد، دبیرآموزش و پرورش شهرستان پارس آباد مغان. پارس آباد، ایران //

yahyafardaf99@gmail.com

^۳ . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد پارس آباد، دبیرآموزش و پرورش شهرستان پارس آباد مغان پارس آباد مغان،

ایران. // navidehabbaszadeh55@gmail.com

^۴ . دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد پارس آباد، دبیرآموزش و پرورش شهرستان پارس آباد مغان. //

jamilehbayrami@gmail.com



مقدمه:

اسطوره در یک تعبیر محل تجلی آرزوهای دیرین انسان است. آن هنگام که اساطیر در آثار ادبی ظهور می‌یابند، بدان معناست که انسان (نویسنده/ شاعر) تلاش کرده، پیام خود را از طریق نمادها و کهن‌الگوها از حیطه‌ی ناخودآگاهی به خودآگاهی منتقل نماید. نظریه‌های کارل گوستا و یونگ (1990م) در زمینه‌ی روانشناسی و نیز نقد آثار ادبی و هنری شهرت زیادی دارد. بیشترین شهرت یونگ به سبب طرح نظریه‌ی حافظه‌ی نژادی و صورت‌مثالی است. به نظر یونگ وقتی یک اسطوره شکل می‌گیرد و در قالب کلمات متجلی می‌شود، درست است که خودآگاهی به آن شکل داده است، اما روح اسطوره از ناخودآگاه ناشی می‌شود همچنین انگیزه‌ی خلاق‌ی که آن را نمایان می‌سازد، احساساتی که اسطوره بیان می‌کند و انتقال می‌دهد و حتی قسمت اعظم مطالب اسطوره ریشه در ناخودآگاهی دارد (فوردهام، ۱۳۷۴: ۲۳).

نقد روان‌شناختی، از مهم‌ترین و جدیدترین حوزه‌های نقد ادبی به شمار می‌آید. «منظور از نقد روان‌شناسانه، نقدی است که بر مبنای روان‌شناسی جدید و از فروید به بعد صورت می‌گیرد. این نوع نقد، حوزه‌های وسیع و کاملاً ناشناخته‌ای را در ادبیات بررسی کرده و برخی از بهترین تفاسیر ادبی را در باب آثار پیشرو ادبی به وجود آورده است.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۴۲)

اما آنچه از هر لحاظ در نقد روان‌شناختی، به خصوص از دیدگاه فروید و یونگ اهمیت دارد گذر از جنبه‌های روان‌شناسی شخصی و رسیدن به جنبه‌های کلی و همگانی و توجه کردن به مشترکاتی است که در میان همه‌ی انسان‌ها (افسانه‌ها و اسطوره‌ها) وجود داشته است؛ زیرا براساس همین مطالعه‌ی افسانه‌ها و اسطوره‌هاست که می‌توان روان‌شناسی توده را فهمید.

بنابراین باید گفت، ارتباط روان‌شناسی به عنوان دانشی که به بررسی ذهن و رفتار انسان می‌پردازد، با ادبیات که موضوع آن انسان و تأثیر محیط بر اوست، چنان نزدیک است که شاخه‌ای به نام روان‌شناسی ادبی بر اساس مشترکات این دو دانش به وجود آمده است. پس یک اثر ادبی با امور روانی انسان ارتباط تنگاتنگی دارد، زیرا اثر ادبی آمیزه‌ای از تخیل، الهام و اندیشه است که ذوق و دانش یک انسان آن را به وجود آورده است تا از آن برای برانگیختن احساسات و عواطف انسان دیگری به عنوان خواننده استفاده کند (محکی پور و دادخواه تهرانی، ۱۳۸۴: ۲۷۰).

بنابراین آنچه روان‌کاوی، هنر و ادبیات را با فرهنگ پیوند می‌دهد، درگیری آنها با جهان اسطوره‌هاست. این عوامل سبب می‌شود تا ما با ضمیر ناخودآگاه رو به رو شویم. شناخت ضمیر ناخودآگاه که یونگ آن را ضمیر ناخودآگاه جمعی نامید یعنی آن قسمت از روان که میراث روانی مشترک نوع بشر را حفظ و منتقل می‌کند (یونگ، ۱۳۸۶: ۹۴).

ناخودآگاه جمعی لایه عمیق‌تر روان انسان است که کلی، جمعی و غیرشخصی است. مخزنی از خاطره‌ها و آثاری است که انسان از نیاکان دور به ارث برده است و با آنکه از خلال آگاهی شخصی خود را فرا می‌نماید در



همه انسان‌ها مشترک است و بر تمام اعمال و رفتار انسان و به خصوص بر رفتارهای عاطفی تأثیر می‌گذارد و ما تنها با مشاهده تأثیرات آن از وجودش آگاه می‌شویم، از نظر یونگ «ناخودآگاه جمعی که در عمیق‌ترین سطح روان جای دارد برای فرد ناشناخته است؛ زیرا نه فرد خود آن را کسب می‌کند و نه حاصل تجربه شخصی است، بلکه فطری و همگانی است و برخلاف روان فردی، برخوردار از محتویات یا رفتارهایی است که کم و بیش در همه جا و همه کس یکسان است. از این رو زمینه مشترکی را تشکیل می‌دهد که دارای ماهیتی فوق فردی است و در هر یک از ما وجود دارد» (یونگ،). این لایه روان آدمی به صورت عامل مشترک و موروثی و روانی تمام اعضای خانواده بشری درآمده است.

ناخودآگاه جمعی قوی‌ترین سیستم روان آدمی است که حتی پایه خودآگاه فردی نیز بر آن نهاده شده است. یونگ محتویات ناخودآگاه جمعی را کهن‌الگو نامید.

او در نظریه‌ی خود به دو گونه ناخودآگاه معتقد بود: فردی و جمعی. ناخودآگاهی جمعی میراثی است از زندگانی تاریخی گذشته، از زندگانی نیاکان و حتی از دورانی که بشر در مراحل حیوانی می‌زیست و از این رو به خاطره‌ی ناخودآگاه نژادی می‌رسد (شمیسا، ۱۳۷۰: ۵۱). بر اساس نظریه‌ی یونگ پیام‌های اسطوره‌های ذهن انسان با شناسایی کهن‌الگوها در ناخودآگاه جمعی، قابل درک و دریافت است. به این ترتیب «او زبان روان آغازین را در ساختار امروزین روان بازشناسی می‌کند و به قالب‌ها و انگاره‌هایی می‌رسد که به گفته‌ی وی اندام‌های روان پیش از تاریخ ما هستند و او آنها را آرکیتایپ (کهن‌الگو) می‌نامد» (یاوری، ۱۳۷۴: ۷۹). همچنین باید گفت، اگر کاوش در ضمیر ناخودآگاه، ضمیر آگاه را به تجربه کردن صورت مثالی (کهن‌الگو) برساند، فرد با تضادهای ژرف بشری مواجه خواهد شد. (یونگ، ۱۳۸۷: ۱۲۱) که این امر به صورت‌های مختلف در شخصیت‌های گوناگون مشهود و در اسطوره و فرهنگ‌های گوناگون موجود است که در نهایت مجموعه‌هایی از تصاویر ذهنی جهان شمول را شکل می‌دهد و در مکتب او با نام کهن‌الگو شناخته می‌شود، بنابراین تفحص در کهن‌الگوها نه فقط راهی برای فهم رفتار عام بشر، بلکه شیوه‌ای برای قرائت نقادانه متون ادبی و آثار هنری بوده و هست.

یکی از آثار ادبی که از نظر کهن‌الگو زمینه‌های مناسبی برای پژوهش روان‌شناختی در آن به چشم می‌خورد، شاهنامه فردوسی است که به عنوان مجموعه‌هایی از اساطیر، بخش گسترده‌ای از باورها و اندیشه‌های ما را در خود جای داده است.

بیان مسأله و سؤالات تحقیق:

با توجه به این که شاهنامه یک اثر حماسی است و بر همین مبنا انتظار می‌رود نقش زنان در آن حائز اهمیت نباشد، اما باید گفت که در شاهنامه گاهی زنان زمینه‌ساز حماسه می‌شوند و عامل اصلی رویدادها تلقی خواهند شد و این امر از نظر روانشناختی قابل بحث و بررسی است که در این پژوهش با استفاده از نظریه یونگ، به بررسی رفتار رودابه پرداخته شده و کهن‌الگوهای آنان، مورد واکاوی قرار گرفته است.



زال، قهرمان آیینی داستان، برای آن که شایستگی آن را بیابد که پدر جهان پهلوان شاهنامه شود، باید از هر جهت برجسته و دارای شخصیتی مستقل باشد و مراحل و وادی های دشوار را پشت سر بگذارد. او با گذر از این مراحل با کمک پیر فرزانه^۱، به مرحله ی خودیابی و فرایند فردیت^۲ که کهن الگوی اصلی این داستان است، دست می یابد.

در این داستان، بسیاری از نمادهای کهن الگوهای موجود در نظریه یونگ، نقش فعالی را ایفا می کنند. ضرورت کشف این کهن الگوها با هدف پاسخ به سوالاتی چون سوالات زیر است:

- نقد و تحلیل آثار ادبی بر اساس نمادهای کهن الگویی، چه تأثیری در فهم این آثار دارد؟
- مؤلفه های کهن الگویی در داستان زال و رودابه کدامند؟
- سیرنمادهای کهن الگویی در روان زال چگونه است؟

در این مقاله ابتدا روایت داستان زال بیان می شود، سپس ضمن تعریف و توضیح مفاهیم اساسی اندیشه یونگ، تجلی آنها در داستان با تکیه بر نیمه نخست زندگی او که از ابتدای تولد تا ازدواج با رودابه است، مورد بررسی قرار می گیرد.

روش تحقیق:

در پژوهش حاضر کوشش شده تا به روش کتابخانه ای و با رویکردی توصیفی تحلیلی، ابتدا تحلیل کهن الگویی داستان زال و رودابه از دیدگاه یونگ و کهن الگوهای مورد نظر او به اختصار معرفی شوند، آن گاه کهن الگوهای آنیما و آنیموس، نقاب، سایه، پیر فرزانه و در نهایت فرایند فردیت در این داستان بازکاوی و مورد تحلیل قرار گیرند.

پیشینه ی تحقیق:

شاهنامه از جمله آثاری است که زمینه های مناسبی برای تحقیقات روانشناختی دارد و نقد و تحلیل آن از دیدگاه یونگ از شاخه های جدید نقد ادبی است.

در باب تحلیل آثار ادبی از منظر کهن الگوها، در زبان فارسی کتاب ها و مقالات بسیاری نگاشته شده است از جمله: حرّی در مقاله ی «کارکرد کهن الگوها در شعر کلاسیک و معاصر در پرتو رویکرد ساختاری به اشعار شاملو» به سیر و کارکرد انواع کهن الگوها در شعر کلاسیک و معاصر پرداخته و بیان نموده است که در شعر کلاسیک فارسی، تصاویر کهن الگویی بیشتر به واسطه ی صنایع ادبی مانند استعاره، تشبیه و تلمیح و نیز تنها در محور افقی خیال بروز می یابد اما در شعر نو، اسطوره ها به لحاظ تأثیرپذیری از اندیشه مدرن و نقادانه ی معاصر، کارکردی یکسر متفاوت دارند. حسینی نیز در مقاله ای با عنوان «نقد کهن الگویی غزلی از مولانا»، نشان می دهد که جان آگاه مولانا با ژرف نگری و کنکاش در حقایق، توانسته است صورت های مثالی نخستین را



دریابد و آنها را در غزل های خود به صورت ناخودآگاه به کار ببرد. زمان احمدی در مقاله‌ی «تحلیل کهن الگویی داستان پادشاه و کنیزک»، چنین نتیجه می‌گیرد که کهن الگوی عشق همراه با نمادهای کهن الگوی من، خود، سایه، نقاب، پیردانا و ناخودآگاه فردی و جمعی در پیوند با خواب و رؤیا، پادشاه را از حیطةی ناخودآگاهی به خودآگاهی می‌کشاند و در جریان برخورد با درونش و با مواجهه خودآگاه و ناخودآگاه در روند کسب فردیت، بار دیگر متولد می‌شود.

در زمینه‌ی تحلیل داستان های شاهنامه از دیدگاه روانشناسی یونگ نیز پژوهش‌هایی انجام گرفته است، از جمله مقاله‌ی «تحلیل اسطوره‌ی قهرمان در داستان ضحاک و فریدون بر اساس نظریه‌ی یونگ»، از امینی، که در آن ضحاک و فریدون، به عنوان تجلی‌های مختلف یک روان واحد و مراحل رشد آن به سمت فرایند فردیت و کمال شخصیت، تأویل شده‌اند. اقبالی، قمری گیوی و مرادی نیز در مقاله‌ی «تحلیل داستان سیاوش بر پایه نظریات یونگ»، نشان می‌دهند که افراسیاب، نمود کهن الگوی سایه، رستم، تبلور کهن الگوی قهرمان، و خواب گزار افراسیاب، بیانگر کهن الگوی پیردانا است. همچنین کهن الگوی خویشتن در شخصیت کیخسرو بروز می‌یابد. در مقاله‌ی «تحلیل روانکاوانه‌ی شخصیت سودابه و رودابه (یگانه‌های دوسویه‌ی شاهنامه)»، از طغیانی و خسروی، دو بعد مثبت و منفی آنیما بررسی شده است که در شاهنامه‌ی فردوسی نقش و کارکرد مهمی ایفا می‌کنند. بر اساس این پژوهش آنیما در برخورد با خودآگاه می‌تواند مثبت یا منفی باشد و نتایج ویرانگر و یا برعکس آفریننده‌ی آن، به خودآگاه فرد بستگی دارد.

مقاله‌ی «آنیمایم و راز اسارت خواهران همراه در شاهنامه»، از موسوی و خسروی، دیگر پژوهشی است که نویسندگان آنیما را از جنبه‌های مختلف بررسی کرده و نشان داده‌اند که سودابه و زنان همراه کننده‌ی هفت خوان، آنیمای منفی، و فرانک، فرنگیس، رودابه و سیندخت، آنیمای مثبت ناخودآگاه‌اند. نوریان و خسروی در مقاله‌ی «بررسی کهن الگوی پیر خرد در شاهنامه‌ی فردوسی»، کهن الگوی پیر خرد را در بسیاری از داستان های شاهنامه جسته‌اند و نشان داده‌اند که کیومرث نخستین پیر خرد شاهنامه است که به یاری راهنمایی‌های او هوشنگ به شهریار می‌رسد. زال نیز نمونه‌ی برتر و پررنگ‌تر این کهن الگوست که آموزه‌هایش یاریگر و نجات بخش رستم، قهرمان ملی شاهنامه، است. با وجود پژوهش‌های فوق، تا آن‌جا که نگارندگان جسته‌اند، تاکنون داستان زال و رودابه بر اساس نظریات یونگ مورد تحقیق و بررسی قرار نگرفته است.

مبانی نظری بحث:

ناخودآگاه³:

ناخودآگاه مجموعه فرایندهای ناهوشیاری هستند که در رفتارهای فردی تاثیر می‌گذارند. ناخودآگاه آن قسمت از زمینه‌های نفسانی است که از تمایلات و فرایندهای پویای روانشناختی تشکیل می‌شود و از حیطةی اختیار و اطلاع خارج است و به سبب کنترل اخلاقی از عرصه‌ی خودآگاه واپس زده شده است. نیروهای ضمیر ناخودآگاه در بعضی اعمال روزانه‌ی فرد (نظیر فراموشی، اشتباه لفظی) تظاهر می‌کنند و با روش تداعی آزاد و به



خصوصاً با تحلیل رؤیاهای می توان ضمیر ناخودآگاه را مورد مطالعه قرار داد (یونگ، ۱۳۸۴: ۱۴۳). به طور کلی میتوان گفت «تمایلات فراموش شده، به آن چه که یونگ آن را ناخودآگاه شخصی می نامد، تعلق دارند. اینها برخلاف آن چه یک فرد ممکن است آرزو نماید، ضایع و پزمرده نمی شوند و همانند علف‌هایی می باشند که به علت غفلت باغبان، در هر گوشه‌ی باغ رشد و نمومی نمایند» (فوردهام، ۱۳۷۴: ۱۳۲)

در واقع ناخودآگاه، آن بخش از روان ماست که به صورت مستقیم نمی توانیم آن را بررسی کنیم زیرا ناخودآگاه واقعاً ناخودآگاه است و ما ارتباطی با آن نداریم. شناخت ما در مورد ناخودآگاه به گونه‌ای است که فقط می توانیم در مورد آثار و نتایجی از خودآگاه صحبت کنیم که تصور می کنیم از ناحیه‌هایی از ذهن تحت عنوان ناخودآگاه نشأت گرفته است.

ناخودآگاه جمعی^۴:

فریود به ناخودآگاه فردی^۵ اعتقاد داشت یونگ که او نیز برای ضمیر ناخودآگاه و نقش آن در زندگی فرد اهمیتی قائل است، بر خلاف استادش، به وجود لایه‌ی دیگری در ناخودآگاه انسان باور دارد که آن را ناخودآگاه جمعی یا ضمیر ناخودآگاه جمعی می خواند (یونگ، ۱۳۸۷: ۹۸). به باور او «در زیر ناخودآگاهی فردی لایه‌های دیگری قرار گرفته اند که به سختی دست یافتنی اند، زیرا دور دست و تاریک اند. آنها لایه‌های ناخودآگاهی کهن و باستانی اند». اوضاع و احوال و مقتضیات مشخصی وجود دارد که مطابق قواعد و اصولی خاص همواره تکرار می شوند محتوای این حالات مکرر همان مضامین ناهوشیار جمعی هستند.

ناخودآگاهی جمعی همچون زهدانی است که در آن، مجموع تجارب اساسی روان گرد آمده و از میلیون‌ها سال پیش روی هم انباشته شده است.

ناخودآگاه فردی بخشی از روان خاص هر فرد است. ویژگی‌هایی است که زمانی خودآگاه بوده اند و شامل تمام خاطره‌ها، آرزوها و سایر تجارب مربوط به زندگی فردی است که سرکوب و فراموش شده اند.

«این بخش کم و بیش همان لایه سطحی ناخودآگاه است که با آنچه مقصود فریود از ناخودآگاه بود همانند است». ناخودآگاه شخصی شامل تمام جنبه‌های ماهیت انسان است. از نظر یونگ ناخودآگاه شخصی بیشتر از عقده‌ها تشکیل شده است. عقده‌ها گروه‌های مرتبط اندیشه‌ها، افکار و تصورات اند. در ناخودآگاه شخصی هرکس ممکن است عقده‌هایی از احساسات، عاطفه و اندیشه تشکیل شود که سبب انجام کارهایی توسط انسان شود بی‌آنکه خود فرد متوجه باشد.

ضمیر ناخودآگاه شخصی، شامل خاطرات فراموش شده و تجسمات ناخوشایند است؛ یعنی ادراک‌های حسی، از حدت زیادی برخوردار نبوده است تا از مرز ناخودآگاهی فراتر رود و به گستره‌ی آگاهی برسد. این ناخودآگاه شامل محتوای روانی است که هنوز به اندازه کافی پخته نشده تا وارد حیطه‌ی ضمیر آگاه شود.»

(یونگ، ۱۳۸۹: ۱۵۸).



۲- کهن الگو^۶:

براساس نظریه یونگ، در ناخودآگاهی قومی، تصاویری قومی وجود دارد که او آن را کهن الگو می نامد (واحد دوست، ۱۳۸۲: ۸۷). در واقع «اصطلاح صورت مثالی یا کهن الگو» از اصطلاحاتی است که یونگ در ژرفای ضمیر ناخودآگاه به کار برده است و مراد از آن صورت های مثالی دیرین مانند اژدها و دیو و بهشت موعود است که گونه ای از آنها در همه جوامع وجود دارد.

نمونه های دیرینه در قصه ها و داستان ها و افسانه ها و همچنین در رؤیاهای هنرهای تصویری تجلی و ظهور پیدا می کند.

آن چه را یونگ ناخودآگاهی جمعی می نامد، از این نمونه های دیرینه تشکیل می شود (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۴۰). شمیسا نیز در تعریف کهن الگو آورده است: کهن الگو در روانشناسی آن قسمت از محتویات موروثی ناخودآگاه جمعی^۷ است که همیشه و در همه جا به شکل ثابتی بروز می کند و نشانگر آرمان و اندیشه ی به خصوصی است (شمیسا، ۱۳۸۸: ۶۳)

۲-۱- نمادهای کهن الگویی:

۲-۱-۱- من^۸

«یگو» آن چیزی است که ما هستیم و درباره ی آن آگاهی داریم. به نظر یونگ «من» را می توان مرکز خودآگاهی به شمار آورد و اگر من در صدد افزودن محتویات ناخودآگاهی بر خود باشد، در خطر تباهی و فساد قرار می گیرد، هم چون کشتی هایی که بر اثر فشار محمولات خویش درون دریا فرو می رود (فوردهام، ۱۳۵۱: ۸۸).

۲-۱-۲- آنیما و آنیموس:

آنیما از نظر یونگ، عبارت است از جنبه ی مادینگی روان مرد. بر این اساس، از نظر یونگ یکی از کهن الگوها تصویر زن در «ناخودآگاه همگانی» مرد است و این زنی کلی و نمودی همگانی است و تصویر او نمونه هایی است باستانی و نمایشگر تجربه و بینش بسیار کهن مرد از زن. این تصویر باستانی که در طول قرون آشکار و دوباره آشکار می گردد، همزاد مرد است و ویژگی های عمده ی آن به تقریب ثابت است همواره با آب و خاک ارتباط دارد و دارای دو چهره است: روشن و تاریک. از جهتی نماینده ی نیتی پاک و کامل (خدابانو) و از سوی دیگر نمایانگر روسپی و فریبکار و ساحره است. این طبیعت زنانه در خود مرد و بخشی از هستی اوست. گاهی این همزاد، می تواند مردان را دور از خانه و در محل کار به دام اندازد، درست مانند زن که بارها در افسانه ها و ادبیات مانند خدایانو، زن جذاب مقاومت ناپذیر، افسون کاری که هزار کشتی را غرق کرده است و زیبا بانویی بی بخشایش، پدیدار شده است.



به عقیده ی یونگ مسائل پیچیده و دقیق با ظهور خود «سایه»^۹ نمودار نمی شوند و غالباً در یک پیکر درونی دیگر ظاهر می شوند. اگر رؤیا بین مرد باشد، تجسم یک عنصر زنانه را در ناخودآگاه خود کشف خواهد کرد. در مورد زن این عنصر مردانه خواهد بود. گاه این دومین عنصر نمادین از پشت سایه سر بر می آورد و مسائل جدیدی را ایجاد می کند. یونگ این شکل های مردانه و زنانه را آنیما و آنیموس نامید. روان زنانه تجسم تمایلات روانی زنانه در روح مرد است، مانند احساسات و حالات مبهم عاطفی. تجسم عنصر مردانه در ناخودآگاه زن جنبه های خوب را می نمایاند و شکل یک اعتقاد مخفی و «مقدس» را به خود می گیرد (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۱۲).

۲- ۱- ۳- پرسونا:

پرسونا یا نقاب آن چیزی است که ما دوست داریم باشیم و این که چگونه می‌خواهیم جهان بیرون، ما را تصور نماید. همان گونه که لباس ما تصویری از ما را به دنیای خارج منعکس می کند، پرسونا نیز پوشش روانشناختی ماست و واسطه ی بین خود واقعی ما و دنیای بیرون محسوب می گردد. در واقع پرسونا، نقاب و صورتکی است که ما به دنیا نشان می دهیم، شخصیت اجتماعی ماست، شخصیتی که گاهی کاملاً از خویشتن واقعی ما جداست. یونگ در تشریح این نقاب توضیح می‌دهد که برای نیل به بلوغ روانشناختی، فرد باید «پرسونا»یی انعطاف پذیر و مداوم داشته باشد که بتواند آن را به محدوده ی روابط منظم و هماهنگ با دیگر اجزای سازندهی روان همراه سازد او همچنین می گوید پرسونایی که بسیار ساختگی یا خشک باشد، باعث بروز علائم عصبی از قبیل زود رنجی و افسردگی می شود (گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۲۳۶).

۲- ۱- ۴- سایه:

محتوای بخش ناخودآگاه ذهن است که به منزله ی نقطه ی مقابل فضایل به شمار میرود. به عبارت دیگر بخشی از ذهنیات ماست که منکر وجود آن هستیم (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۵۶). سایه آن قسمتی از روان ماست که نمی توانیم ببینیم یا بشناسیم. در واقع این جوهر غریب تیره (سایه) است که مانند شبخ ما را دنبال می کند و در دنیای روان، چنان بی رحمانه ما را اغوا می نماید.

۲- ۱- 5- پیرفرزانه:

اگر فردی با جدیت و به مدت کافی با مشکل روان زنانه (یا روان مردانه) درگیر شود به نحوی که دیگرهمانندی نسبی آن فرد با آن مشکل از بین برود، ناخودآگاه خصیصه ی بارز خود را تغییر می دهد و به شکل نمادین، که نماینده ی «خود» یعنی درونی ترین هسته ی روح است، ظاهر می شود. در رؤیای زن این مرکز معمولاً به شکل زن برتر مانند یک راهبه، ساحره یا الاهی طبیعت یا عشق جلوه گری می کند. در رؤیاهای مرد این عنصر به صورت راهنمای مذکر آیین تشریف یا محافظ، مثلاً گورو^{۱۰} در هند، یک پیرمرد، روح طبیعت ظاهر می شود (یونگ، ۱۳۹۰: ۱۱).

۲- ۱- 6- فرایند فردیت:



یونگ با مطالعه ی بسیاری از مردم و تعبیر رؤیاهایشان (او طبق برآورد خودش هفتاد هزار رؤیا را تعبیر کرده است) کشف کرد که تمام رؤیاها به درجات مختلف به زندگی رؤیابین مربوط می شوند، ولی همه ی آن ها قسمت هایی از شبکه های بزرگ از عوامل روانی اند. یونگ دریافت که روی هم رفته، رؤیاها از یک ترکیب یا الگوی معین تبعیت می کنند و این الگو را «فرایند فردیت» نامید.. به طور کلی از نظر یونگ «زندگی رؤیایی، تحت تأثیر پاره ی مضامین و گرایش های دوره ای، تصویر پیچیده ای را به وجود می آورد و اگر کسی تصویر پیچیده ی یک دوره ی طولانی را مورد مطالعه قرار دهد، در آن گونه های گرایش یا جهت پنهان اما منظم مشاهده می کند که همانا فرایند رشد روانی تقریباً نامحسوس فردیت است و موجب می شود شخصیت فرد به مرور غنی تر و پخته تر شود. به نظر می آید مرکز سازمان دهنده ای که این کنش منظم از آن ناشی می شود، نوعی هسته ی اتمی متعلق به سیستم روانی باشد که می توان آن را به مثابه ی مبدع، سازنده و منبع نمایه های رؤیا انگاشت. این مرکز از مجموعه ی روان اصلی شکل گرفته است و یونگ آن را «خود» می نامد تا از «من» که تنها بخش کوچکی از روان را تشکیل می دهد، متمایز باشد. (یونگ، ۱۳۸۹: ۱۴۹)

در داستان زال، عناصری چون قهرمان، سفر تنهایی، کوه، سیمرغ، رؤیا و خواب، خوابگزاران و بازگشت دوباره از جمله صور کهن الگویی محسوب می شوند که دگرگونی شخصیت را به دنبال دارند، دگرگونی که در روح انسان ایجاد می شود. زال قهرمان فرآیند فردیت است که تفرد او به شکل سفری دشوار نمایان شده است. او این آزمون را پشت سر گذاشته و به «خود» می رسد و دوباره به خانه بر می گردد به طوری که گویی از نو زاده می شود. حتی پس از بازگشت به خانه جهت استمرار فردیت و کمال خود می کوشد که این خودیابی با ازدواجش با رودابه کامل می شود.

۲- تحلیل کهن الگوهای داستان

3-1- قهرمان

اسطوره ی قهرمانی متداول ترین و شناخته شده ترین اسطوره در سراسر جهان است. در اساطیر کلاسیک یونان و روم در سده های میانه، در خاور دور و در میان قبائل ابتدایی کنونی، اسطوره های قهرمانی فراوانی دیده می شود. این گونه اسطوره ها در رؤیاهای ما ظاهر می شوند و آشکارا جاذبه ی چشمگیری دارند؛ اهمیت روانشناختی این اسطوره ها اگر چه چندان آشکار نیست، ولی تأثیری عمیق بر جای می گذارند. به طور کلی اسطوره های قهرمانی در جزئیات متفاوتند، ولی هر قدر با دقت بیشتری آنها را مورد بررسی قرار دهیم، به همسانی اسطوره ها بیشتر پی می بریم. هر چند این اسطوره ها توسط افراد و گروه هایی تکوین یافته که هیچ گونه تماس فرهنگی مستقیمی با هم نداشته اند (یونگ، 1980). قهرمان یا نجات دهنده، معمولاً ویژگی های خاصی دارد که باعث تمایز وی از دیگر



افراد می‌شود. سلوک، یکی از مراحل زندگی قهرمان است که طی آن باید معماهایی دشوار را حل کند معماهایی که در آنها دوگانگی و تضاد وجود دارد. این معماها جنبه‌های گوناگونی دارند، مانند رهایی دادن شهریاری یا همسری یا شاه دختری زیبا.

در داستان زال و رودابه، زال در قالب شخصیت قهرمان ظاهر می‌شود. او نمونه‌ی کامل یک قهرمان است که دل به عشقی نوآیین می‌دهد؛ در این عشق، تضادها و دوگانگی‌ها آشکار است. وقتی زال عاشق رودابه می‌شود، عشق سوزان او، هم به دلیل نژاد رودابه و هم به دلیل کهنتر بودن جایگاه خانواده‌ی او نسبت به رتبه‌ی خانوادگی زال، مورد مخالفت او یا تردید منوچهر و سام قرار می‌گیرد. منشأ این دوگانگی معیارها و ضوابط حاکم بر نظام اجتماعی است.

در واقع در داستان زال و رودابه، عشق، این تضادها و دوگانگی‌ها را برجسته می‌کند، اما با پیوند آن دو، سرانجام دوگانگی‌ها به وحدت بدل می‌شود. عشق زال تابعی از هستی خود اوست. این عشق نشان دهنده‌ی هستی متضاد او با روابط حاکم بر جامعه است. زال از آنجا که پرورده‌ی سیمرغ است. (فردوسی، ۱۳۹۶:۲۳۶). با ارزش‌های حاکم بر جامعه در تعارض است و دلدادگی وی باعث می‌شود که این تعارض آشکارتر گردد بنابراین، پذیرش این حادثه‌ی متعارض در گرو آشکارکردن آن است که در پایان با دفاع قهرمان مورد پذیرش واقع می‌شود. در این داستان، قسمتی از تعارض‌ها و تضادهایی که در پی خواسته‌ی زال ظاهر می‌شود، ناشی از وقایع گذشته است. رودابه از نژاد ضحاک است و زال پرورده‌ی سیمرغ، چنان که از زبان سام این تعارض نیز روشن می‌گردد:

دو گوهر چو آب و چو آتش به هم
بر آمیختن باشد از آب و آتش ستم
و در گذشته، بین ضحاک و شاه ایران اختلاف بوده است. پس اولین تضاد، مخالفت منوچهر شاه است. صفا می‌نویسد: در داستان زال و رودابه، نزاع عظیمی میان عشق و پرستش نژاد شاهان ایران و دشمن داشتن خصمان آنان پدیدار است و همین نزاع مایه‌ی تطویل داستان و افزودن درد زال و رودابه و گرفتار ساختن ایشان به فراقی ناپایدار است (صفا، ۱۳۹۰:۱۸۲). از سوی دیگر رودابه شاه دختری است از یک خانواده‌ی بت پرست و شاهان زیادی هم تراز او از سراسر عالم خواستار وی هستند. خواستگاری مرغ پرورده‌های از این شاهدخت، دوگانگی دیگری است که مطرح می‌شود. اقدام به حل چنین معماهایی، آغاز سلوک قهرمان (زال) است.

اگر چه زنان در شاهنامه مقام مهمی ندارند ولی در روایت فردوسی، رودابه از خاص‌ترین زنان شاهنامه است. هیچ زنی به اندازه رودابه در داستان‌های شاهنامه زنده نمی‌ماند و ماجرای عشق و دلدادگی هیچ زنی به اندازه داستان عاشقانه رودابه به تفصیل نیامده است. بر اساس روایت شاهنامه رودابه دختر مهرباب شاه کابلی است که به همسری زال در می‌آید. او مادر رستم است. برخی واژه آب را در نام رودابه به معنی «دارنده درخشش خورشید» و در نام سهراب به معنای «درخشش سرخ» نیز مشترک است. مهرباب پدر رودابه، بر اساس روایت شاهنامه، نوه



ضحاک است و سیندخت نیز نسبت به ضحاک می برد و همین امر یکی از گره های پیش روی زال برای رسیدن به رودابه است.

عشق زال و رودابه و ازدواج آنها

زال پس از بازگشت به جامعه ، مورد توجه و عنایت پدر قرار می گیرد. روزی به هنگام شکار، از یاران و پهلوانان همراهش وصف رودابه را می شنود دعوت زال به سفر عاشقانه از اینجا آغاز می شود. زال بی آنکه رودابه را ببیند، عاشق او می شود:

برآورد مر زال را دل به جوش چنان شد کزو رفت آرام و هوش

(فردوسی، 1396)

مهراب شاه که از آمدن زال به سمت کابل خبردار می شود ، زال را به کاخ خویش دعوت می کند ولی زال نمی پذیرد، جز این ، زال در ابتدا عشق خود را انکار می کند و نگران است که این عشق و دلدادگی موجب ریختن آبروی او شود:

خم چرخ گردان نهفت من است به نزد خردمنــــد رسوا شوم مگر تیره گرددش از این آبروی (فردوسی، 1396)	که تا زنده ام چرمه جفت من است عروسم نباید که رعنا شوم همی بود پیچان دل از گفتگوی
---	--

زال در اینجا از پدرش دعوت به سفر در مسیری عاشقانه سرباز می زند. البته اصطلاح «رد دعوت» در اینجا به این معنی نیست که داستان با رد دعوت زال یا هر قهرمان دیگر به پایان می پذیرد بلکه رد دعوت در معنای مقاومت اولیه قهرمان برای پای نهادن در مسیر سفر جدید که در اینجا سفری عاشقانه است، می باشد. اگر «رد دعوت» را در معنای ظاهری آن ببینیم، داستان باید به پایان برسد و سلوک قهرمان ادامه نیابد . زال تنها قهرمان و مسافر این داستان عاشقانه نیست، بلکه معشوق او، رودابه نیز با اندکی اختلاف پای در همین سفر می گذارد. روزی سیندخت از محراب شاه درباره دیدارش با زال می پرسد و مهراب دربارهی زیبایی ، بزرگی و دلاوری زال با همسرش گفتگو می کند ، رودابه این گفتگو را می شنود و به زال دل می بندد.

دعوت رودابه به سفر در اینجا رخ می دهد:

چنان بد که ه محراب روزی پگاه گذر کرد سوی شبستان خویش	برفت و بیامد از آن بارگاه همی گشت بر گرد بستان خویش
---	--



دو خورشید بود اندر ایوان او
 بیاراسته هم—چو باغ بهار
 شگ—فتی به رودابه اندر بماند
 یکی سرو دید از برش گرد ماه
 به دیبا گوهر بیاراسته—ته
 پیرسید سیندخت مهربان را
 که چون رفتی امروزو چون آمدی
 چه مردست این پیر سرپور سام
 خوی مردمی هیچ دارد همی
 چنین داد مهربان پاسخ بدوی
 به گیتی در از پهلوانان گرد
 چو دست و عنانش بر ایوان نگار
 دل ش—یر نر دارد و زور پیر
 چویر گاه باشد در افشان بود
 رخ—ش پژماندهء ارغوان
 به کین اندرون چون نهنگ بلاست
 نشاندهء خاک در کین به خون
 از آهو همانکش سپیدست موی
 س—پیدی مویش بزبید همی
 چوبشنیدرودابه آن گفت گوی
 چو سیندخت و رودابه ماه روی
 سراپای پر بوی و رنگ و نگار
 همی نام یزدان بر او بر—خواند
 نهاده ز عنبر به سر بر کلاه
 به سان بهشتی پر از خواسته
 ز خوشاب بگشاد عناب را
 که کوتاه باد از تو دست بدی
 همی تخت یاد آیدش گر کنام
 پی نامداران س—پارد همی
 که ای س—رو سیمین بر ماه روی
 پی زال زر کس نیارد سپرد
 نبینی نه بر زین چون او یک سوار
 دو دس—تش به کردار دریای نیل
 چو در جنگ باشد سر افشان بود
 جوان سال و بی—دار و بختش جوان
 به زین اندرون تیز چنگ ازدهاست
 فشانده خن—جر آبگون
 بگوید س—خن مردم عیب جوی
 تو گویی که دلها فریبد همی
 برافروخت و گلنارگون کرد روی



دلش گشت پراتش از مهر زال

از او دور شد خورد و آرام و هال

چو بگرفت جای خرد آرزوی

دگر شد به رای و به آیین و خوی

(فردوسی، 1396)

پرستاران و ندیمه های رودابه در جریان عشق رودابه به زال قرار می گیرند و او را از این عشق منع می کنند.

رد دعوت برای رودابه در این مرحله رخ می دهد، اما رودابه بر پرستاران می خروشد و بر کار خویش پای می افشرد و به ندای دعوت سفر عاشقانه پاسخ مثبت می دهد. همین پرستاران و ندیمه ها در ادامه، نقش یاریگر و مدد رسان رودابه را ایفا می کنند و زمینه ساز مشتعل تر شدن آتش عشق زال و دیدار زال و رودابه می شوند. ایشان به سمت اردوگاه زال می روند و ترتیبی می دهند که به توانند با زال گفتگویی داشته باشند و در ضمن این گفتگو رودابه را برای او توصیف می کنند. این یاریگران همان کسانی هستند که ناتوانی اولیه قهرمان را جبران می کنند و وی را قادر می سازند تا عملیات خود را که بدون یاری گرفتن از آنها نمی تواند انجام دهد به سرانجام برساند (یونگ، ۱۳۹۰: ۲۳۱)

پرستاران و ندیمه ها در بازگشت، زال را برای رودابه وصف و اشتیاق او را نیز افزون تر می کنند. زال شیدا، به سمت کاخ رودابه حرکت می کند. او منطقه امن خویش را رها می کند و به ندای دعوت پاسخ مثبت می دهد. انسان معمولی، راضی به باقی ماندن در محدوده تعیین شده است و حتی از این بابت به خود می بالد. اما قهرمان در راستای کشف افق ها و دنیاهای جدید و نیز جستجو، محدوده ی امن خود را رها می کند و پای در سفر می گذارد. عبور زال از نخستین آستان، با افکندن کمند بر کنگره ی قصر رودابه و بالا رفتن از آن رخ می دهد. «از نظر یونگ، بالا رفتن از هر مکان، به معنای رسیدن به آگاهی است.» از معانی سمبلیک کمند تسخیر و قانون است و گویی زال با بهره گیری از کمند، در پی تسخیر و تصاحب رودابه است. رودابه هم با افکندن موهای بلند خویش به پایین برای بالا کشیدن زال از نخستین آستان می گذرد.

مو نزد بسیاری از اقوام، جایگاه نیروی جسمانی و قدرت درونی است. همچنین، مو، دلالت بر دوشیزگی و لااقل ازدواج نکردن زن دارد. علاوه بر همه ی این ها موی بلند برای زن نماد بکارت است. زال و رودابه، هر دو با گذر از نخستین آستان، منطقه امن و قرار خویش را رها کرده اند و پای در راه جدیدی نهاده اند.

خودآگاه زال باید بتواند نیروهای مثبت و منفی ناخودآگاه را بشناسد، نیروهای مثبت را تقویت کند و به تعادل برساند و نیروهای منفی را تحت تسلط خود درآورد. زال در ابتدای سلوک، آگاهانه درمی یابد که به تنهایی و بدون ارشادهای «پیر» نمی تواند «وادی» های پیش رو را طی کند زال از موبدان راهنمایی می - خواهد و ایشان نژاد و تبار رودابه را مانعی بر سر راه این عشق می دانند. روبرو شدن با تبار ضحاک رودابه هم یکی از آزمون های زال است. بنابراین، زال به پدرش، سام نامه می نویسد و از پدرش «سام» تقاضای یاری می کند. (فردوسی، 1396: ۲۴۵)



سام ابتدا با این ازدواج مخالف است ولی وقتی نظر اختر شناسان را می‌شنود، به این ازدواج رضایت می‌دهد و سام به یاری فرزند می‌شتابد و با ارشاد وی، قهرمان پیروزمندانه از میدان به در می‌آید. بین زال و رودابه قاصد و پیامرسانی است که ارتباط بین این دو را تسهیل می‌کند اما نقش این قاصد در داستان محدود به همین بخش است، گویی فقط آفریده شده است تا ماجرای افشای عشق رودابه به زال نزد سیندخت منطقی جلوه کند. مهرباب از طریق سیندخت در جریان عشق دخترش به زال قرار می‌گیرد، بر می‌آشوبد و قصد خون دخترش را می‌کند. سیندخت با گفتگو و سخن آوری مهرباب را از این تصمیم باز می‌دارد. مواجهه رودابه با خشم پدر، آزمونی برای اوست و سیندخت او را در این مرحله یاری می‌دهد. سیندخت در این مرحله در نقش خدابانو ظاهر می‌شود و رودابه را یاری می‌دهد. منوچهر شاه از رابطه عاشقانه زال و رودابه آگاه می‌شود و آن را به صلاح ایران و تخت شاهی نمی‌بیند، پس با این ازدواج مخالفت می‌کند و به سام فرمان می‌دهد که به جنگ مهرباب برود و او را بکشد:

به هندوستان آتش اندر فروز	همه کاخ مهرباب و کاول بسوز
نماید که او یابد از تو رها	که او ماند از تخمه اژدها
هرآنکس که پیوسته او بوند	بزرگان که دربسته او بوند
سر از تن جدا کن، زمین را بشوی	زپیوند ضحاک و خویشان اوی

(فردوسی 1396)

سام، دستور شاه را اطاعت می‌کند و قصد جنگ با مهرباب شاه کابلی می‌کند. خبر به زال و مهرباب می‌رسد. زال از این فرمان شاه و پذیرش فرمان توسط سام ناراحت می‌شود. این بار زال در برابر آزمونی دیگر قرار گرفته است، اگر سام به سوی مهرباب بتازد زال مجبور است در یکی از دو سوی این جنگ بایستد، سوی منوچهرشاه و پدرش سام یا در سوی خانواده معشوقه اش و رو در روی پدر و شاه ایران. زال نزد پدر می‌رود سام را بر آن می‌دارد تا برای این موضوع چاره ای بیاندیشد. سام نامه ای نزد منوچهر شاه می‌فرستد و خدمات خود به منوچهرشاه و شاهان ایران را به او یادآوری می‌کند و از او می‌خواهد که از تصمیم خویش صرف نظر کند و با ازدواج زال و رودابه موافقت کند. سام این بار با نامه نگاری خود به یاری زال می‌آید. زال به همراه نامه ی پدر نزد منوچهر شاه می‌رود. مهرباب نیز که از فرمان منوچهرشاه و قصد سام آگاه می‌شود، خروشان می‌شود و تنها راه انصراف منوچهر و سام از حمله به کابل را در کشتن سیندخت و رودابه می‌بیند.

سیندخت، مهرباب را متقاعد می‌کند که اجازه دهد تا با پیشکش هایی گران بها نزد سام برود و او را از حمله به کابل بازدارد، مهرباب می‌پذیرد. سخنان سیندخت در سام کارگر می‌افتد. سیندخت سام را به کاخ مهرباب دعوت می‌کند. زال نامه پدر را نزد منوچهر شاه می‌برد، محتوای نامه، منوچهر شاه را به فکر فرو می‌برد او با اختر شناسان و موبدان رای می‌زند و ایشان از زاده شدن پهلوانی خبر می‌دهند که پشت و پناه ایران خواهد شد. منوچهرشاه با ازدواج زال و رودابه موافقت می‌کند، ولی زال باید از پس چند آزمون دیگر برآید. موبدان به دستور منوچهر، زال را می‌آزمایند و پرسش های رمزی از زال می‌پرسند و زال به آن سوالات با موفقیت پاسخ می‌دهد. روز دیگر زال در



تیراندازی و زوبین اندازی مورد آزمایش قرار می گیرد و پیروز از آزمون می - آید. زال جنگ با یکی از لشگریان را نیز پیروزمندانه پشت سر مینهد. منوچهر در نامه ای به سام اذن ازدواج زال و رودابه را می دهد. و جشن ازدواج زال و رودابه برپا می شود. در تحلیل یونگ در دوره ی تفرّد یا تجمع شخصیت، ازدواج نماد آشتی آگاهی با اصالت زنانه یا اصل مردانه است. ازدواج نماد اصل الهی زندگی است، که مرد و زن در این وصلت فقط گیرنده، ابزار و وسایل انتقالی هستند. ازدواج یکی از عناصر مرتبط با راز آموزی در افسانه ها و اسطوره هاست و نماد توافق، تعامل و اتحاد اضداد دانسته شده است. ازدواج نماد اتحاد معنوی دستیابی به کمال و تمامیتی است که با اتحاد اضداد چه در زندگی و چه در مرگ، هر شریک، خود را به دیگری تسلیم می کند، حاصل می شود. سام فرمان روایی لشگر و حکومت سیستان را به زال می سپارد و خود دوباره عازم گرگساران و باختر می شود. زال ارباب دو جهان است. زال با ازدواج با رودابه که تجلی خدایانو است و در سرزمین دیگری جای دارد و نماد سوی زنانه روح است به تعادل و تکامل می رسد.

در حقیقت فرآیند فردیت در داستان با پیوند دو نیمه ی وجود که نماد اتحاد خدا و خدایانو است حاصل می شود. پیروزی و تشرّف قهرمان در سرزمین دور (سرزمین معنا) سبب می شود که در عالم ماده (سرزمین خامی) نیز از پدر پیشی بگیرد و پادشاه دو جهان باشد. ازدواج چیرگی کامل قهرمان بر زندگی است و به نوعی بیانگر پیروزی اوست. ازدواج متعهد شدن به آن چیزی است که قهرمان در واقع هست و با یک ماجرای عشقی زودگذر بسیار متفاوت است. شاید سهل انگاری باشد اگر داستان عاشقانه زال و رودابه را با ازدواج این دو پایان یافته بدانیم. رستم، نامدارترین پهلوان شاهنامه، حاصل این ازدواج است. زاده شدن رستم را می توان برکت نهایی سفر قهرمانانه زال و رودابه در این داستان دانست. برکتی که نه تنها قلمروی سیستان و خانواده زال را منافع می کند بلکه خیر و برکتش به همه ایرانیان نیز می رسد. آن قدر زاده شدن رستم و عملکرد قهرمانانه ی او در آینده برای سرنوشت ایرانیان مهم است، که اگر زمینه و پیشینه اساطیری داستان زال و رودابه را نادیده بگیریم گویی داستان زال و رودابه در شاهنامه آمده تا زمینه ساز تولد رستم باشد.



سفر از من به خویشتن = فرآیند نبرد با خویشتن با من



(منبع تصویر: یآوری، ۱۳۷۴)

همان گونه که در نمودار (۱) این پژوهش نشان داده شده، سلوک قهرمان، با اولین تکانه که نماد عشق به رودابه باشد، در روان زال ایجاد می‌شود بنابراین، سفر وی از «من» یا خودآگاه آغاز می‌شود. با این تکانه، زال وارد حوزه‌ی ناخودآگاه جمعی می‌شود و با یاری «پیر»، کهن‌الگوی پیر خردمند (سام)، بر نیروهای ناخودآگاه جمعی غلبه می‌کند و با غلبه بر این نیروها بر خودآگاهی وی افزوده می‌شود. در اینجا است که زال به «خودپایی» و وحدت با ارزشهای جامعه دست می‌یابد. به طور کلی زال در این داستان مانند دیگر قهرمانان باید سه مرحله را پشت سر بگذارد:

۱. «کاوش^{۱۱}». قهرمان (منجی و فدایی) سفری طولانی را آغاز می‌کند که طی آن باید وظایف سنگینی را به انجام برساند: جنگ با غولها، حل کردن معماهای دشوار و چیرگی بر موانع صعب برای نجات مملکت.
 ۲. «نوآموزی^{۱۲}»: قهرمان، یک سلسله وظایف و مقدرات دردناک را برای گذر از مرحله‌ی بی‌خبری و خامی آغاز می‌کند و به بلوغ فکری و اجتماعی می‌رسد، یعنی به عضو بالنده و سازنده از گروه اجتماعی خود بدل می‌گردد.
 ۳. «فدایی ایثارگر^{۱۳}»: قهرمان که نماینده‌ی رفاه قبیله یا مملکت است، باید جان خود را بدهد و به کفاره‌ی گناهان مردم، تا دم مرگ رنج بکشد تا مملکت را به باروری و زاینده‌گی برساند (گورین و دیگران، ۱۳۷۰: ۲۴۷).
- باتوجه به این سه مرحله، عشق رودابه زال را در مرحله‌ی کاوش قرار می‌دهد، در مرحله‌ی بعد با ارشادات پیر، مرحله‌ی نوآموزی را پشت سر می‌گذارد. در آخرین مرحله، زال باید درخواست خود را به حضور منوچهرشاه برساند و آزمون‌های دشوار دربار منوچهر را به خوبی پشت سر بگذارد این همه، نوعی از خود گذشتگی و فداکاری است.

3-2- من

نماد «من» در داستان، شخصیت زال است که فردوسی آن را طی داستان معرفی می‌کند. چنان که گفته آمد، داستان از زمانی آغاز می‌شود که سام، زال را از البرز کوه به سیستان می‌آورد. بعد از این ماجرا سام به ناچار به گرگساران و مازندران می‌رود زال در سیستان می‌ماند و بعد از مدتی برای سرکشی به سرزمین‌های اطراف به کابل می‌رسد در سرزمین کابل اوصاف دختر شاه کابل را از زبان یکی از همراهانش می‌شنود و:

دل زال یکباره دیوانه گشت خرد دور شد، عشق فرزانه گشت

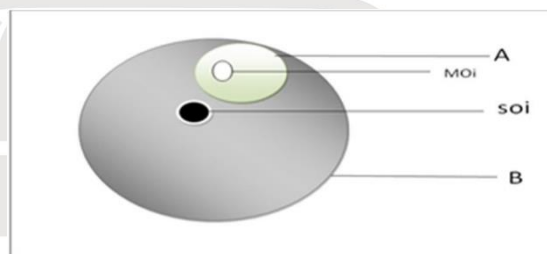
(فردوسی، ۱۳۹۶)

در این جا نماد عشق اولین تکانه را در روان زال برای سازش خودآگاه با مرکز درونی «خود» آغاز می‌کند؛ تمام «من» و خودآگاهی زال، عاشق رودابه می‌شود و این به نوعی اولین فراخوان برای دستیابی به فردیت وی است. در



حقیقت تضاد و دوگانگی حاکم بر سراسر داستان که از مولفه های ناخودآگاهی زال است، در مقابل رشد روانی و رسیدن به خودیابی قرار می گیرد. بنابراین ابتدا او باید این تضادها را بشناسد و به کمک «پیر» موانع و محدودیت ها را از میان بردارد. با توجه به نمودار زیر، روان را می توان هم چون کره‌های تصور کرد که منطقه ی درخشان آن (A) نشانگر ناحیه ی خودآگاه است. براساس این دایره، «من» در مرکز قرار دارد شیء، زمانی خودآگاه است که من آن را بشناسد. «خود» تمامی کره را تشکیل می دهد.

نمودار (2)



3-3 - آنیما و آنیموس

در این داستان با توصیف خوی و زیبایی رودابه از زبان یکی از بزرگان، زال تصویر زن غایبی خود را در شخصیت رودابه می بیند. در این جا آنیما باعث ورود زال به ناخودآگاه جمعی می شود و عشق شکل گرفته در درون زال، ناشی از تصویر عشق درونی وی است. از دیگر سوی رودابه که تاکنون زال را ندیده است و فقط اخلاق، منش و پهلوانی وی را از زبان پدرش مهرباب، شنیده ناخودآگاه عاشق زال می شود. از نظر یونگ این نکته از عنصر نرینه در روانشناسی ناشی می شود و او این عنصر نرینه را آنیموس می نامد.

رودابه، تصویر مرد غایبی خود را که در خودآگاه وی است، در شخصیت زال می یابد؛ از طرف دیگر شناخت آنیما و یگانگی با این همزاد درونی، یکی از پیش شرط های فردیت و رسیدن به خود در شخصیت زال است. به طور کلی آنیما دارای چهار کارکرد است: 1- کارکرد غریزی و زیستی¹⁴ 2- آمیزهای از سویه های جنسی و سطوح جمالین و شاعرانه ی آنیما¹⁵. 3- کارکرد زنی که عشق را تا مرحله ی اعتلای روح بالا می برد. 4- کارکرد خردی ملکوتی که در نهایت پیراستگی تجلی می کند.

با تأمل در این چهار کارکرد، پیداست که آنیمای زال از نوع سوم و چهارم است. این پیوند از حساسیت بالایی برخوردار است زیرا در نتیجه ی این پیوند، جهان پهلوان شاهنامه، رستم، زاده می شود. بنابراین زال باید بیشترین بهره را از رنگ ها، آرایه ها و مایه های ذهنی و معنوی داشته باشد، از اینجاست که با پشت سر



شخصیت های یک داستان چون تجلی های متعدد روان واحد و اعضای یک پیکر به دنبال هدف نهایی و منزل غایی به هم پیوند می خورند. داستان های شاهنامه کارکرد روان ما را به خوبی می نمایانند و چگونگی و چیستی مسائل روانشناختی و روش های چیرگی بر آنها را بیان می کنند.

تحلیل روانکاوانه شاهنامه، موجب کشف لایه های معنایی نهفته و عمیق آن می شود و به آن پویایی و حیات می بخشد. تولد، بالندگی و مرگ یک پهلوان یا پادشاه، دوران حکومت و اعمال هرکدام از آنان همه بیانگر جریان تکامل و تحول شخصیت های شاهنامه است. دستاوردهای پژوهش حاضر که با هدف بررسی نموده ی کهن الگویی در شاهنامه صورت گرفت نشان می دهد شاهنامه نمود فراوانی از کهن الگوهایی چون من، خود، قهرمان، سایه، پرسونا، پیردانا، آنیما و آنیموس را در کنش های شخصیتها وقهرمانان خود دارد.

کهن الگوهای یونگ در هریک از داستان های شاهنامه قابل بررسی است و جا دارد همه داستاهای آن توسط پژوهشگران مورد نقد و بررسی قرار گیرد. این امر باعث پویایی و زنده ماندن متون کهن و فرهنگ ایران خواهد شد. شاهنامه ی فردوسی از جمله آثاری است که ریشه در ناخودآگاه جمعی قوم ایرانی دارد. از آن جا که داستان زال و رودابه از داستان های مهم شاهنامه است، تحلیل روانکاوانه ی این داستان بر اساس مؤلفه های کهن الگویی، می تواند لایه هایی نو از معانی را بر خواننده به گشاید. در این داستان، مؤلفه های کهن الگویی یونگ را آشکارا می توان مشاهده نمود. عشق رودابه اولین تکانه را در روان زال برای سازش خودآگاه با مرکز درونی «خود» ایجاد می کند. زال در این مسیر با شناخت آنیما (رودابه) و گذر از کهن الگوهای نقاب (غرایز) و سایه (غرور زال که بدون استمداد از پیر، خودسرانه با رودابه پیمان بسته بود)، به فرایند فردیت می رسد و سپس به حوزه ی ناخودآگاه قومی راه یافته، خود بدل به یک کهن الگو می شود.

از آنجا که ثمره ی پیوند زال و رودابه، جهان پهلوان شاهنامه خواهد بود، زال باید بیش ترین بهره را از رنگ ها و آرایه ها و مایه های ذهنی و معنوی داشته باشد. پس او با پشت سر گذاشتن وادی هایی دشوار به نوعی حکمت آسمانی دست می یابد و برای رسیدن به خودیایی (فردیت)، از سنگینی زمین و ماده رها می شود. در سلوک زال و رودابه، دو سویه ی عشق و دلدادگی، دو پیر خرد نشان می توان کرد. در سوی زال این نقش بر دوش سام است و در سویه ی دیگر، سیندخت، مادر رودابه، با چیرگی بر مشکلاتی بیشتر، نقش پیر خرد را حتی پررنگ تر از سام ایفا می کند.

در روند تکاملی داستان، سرانجام زال به قهرمانی آیینی تبدیل می شود به دنبال آن عشق، زمینه برای آمیزشی روحانی فراهم می آید.



منابع

- دادخواه تهرانی، حسن، محکی پور، علیرضا (۱۳۸۴)، *بررسی رویکرد روان شناختی در ادبیات*، مجله متن پژوهی ادبی دوره ۹، شماره ۲۵.
- سیاسی، علی اکبر (۱۳۸۸)، *نظریه های شخصیت یا مکاتب روان شناسی*، تهران: دانشگاه تهران.
- شاملو، سعید (۱۳۷۴)، *مکتب ها و نظریه ها در روان شناسی شخصیت*، تهران: نشر رشد.
- شمیسا، سیروس (۱۳۹۹)، *بیان*، تهران: انتشارات فردوس.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۸)، *نقد ادبی*، تهران: انتشارات فردوس.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۹۰)، *حماسه سرایی در ایران*، تهران: فردوس.
- طغیانی، اسحاق و خسروی، اشرف (۱۳۸۹)، *تحلیل روانکاوانه ی شخصیت سودابه و رودابه (یگانه های دوسویه ی شاهنامه)*، کاوش نامه زبان و ادبیات فارسی، ش ۲۱، صص ۹-۳۸.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۶)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، ۷ دفتر، تهران: انتشارات دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۱)، *شاهنامه*، تصحیح جلال خالقی مطلق، ۸ دفتر، تهران: انتشارات دایره المعارف بزرگ اسلامی.
- فوردهام، فریدا (۱۴۰۱)، *مقدم های بر روانشناسی یونگ*، ترجمه ی مسعود میربها، تهران: اشرفی.
- فوردهام، فریدا (۱۳۷۴)، *روانشناسی یونگ*، ترجمه ی یعقوب پور، حسین، تهران: اوجا.
- گورین، ویلفرد ال. ارل. جی. لیبر، جان. ار. ویلینگهام و لی مورگان (۱۳۷۰)، *راهنمایی رویکردهای نقد ادبی*، ترجمه زهرا میهن خواه، تهران: اطلاعات.
- واحد دوست، مهوش (۱۳۸۲)، *رویکردهای علمی به اسطوره شناسی*، تهران: سروش.
- یاوری، حورا (۱۳۷۴)، *روانکاوی و ادبیات (دو متن، دو انسان، دو جهان)*، تهران: نشر تاریخ ایران.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۹۰)، *انسان و سمبول هایش*، ترجمه ی محمود سلطانیه، تهران: جامی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۷۰)، *انسان و سمبول هایش*، ترجمه ی محمود سلطانیه، تهران: جامی.
- یونگ، کارل گوستاو (۱۳۸۹)، *روانشناسی تحلیلی یونگ*، ترجمه ی فرزین رضاعی، تهران: ارجمند-



Analysis of the story of Zal and Rudabe using Jung's theory

Fazel Abbaszadeh¹ Yahya Azizi Dargahlo² Navideh Abbaszadeh³ Soraya Bayrami⁴

Abstract:

Examining and analyzing literary works based on new perspectives helps to understand unknown aspects of literary works. The story of Zal and Rudabeh, in which romantic tenderness is mixed with epic hardness with a special skill, a neo-ritual and surprising combination has been created, has not been analyzed from the perspective of psychoanalytical criticism. The psychoanalytic study of this story based on Jung's point of view and the analysis of its archetypes can open new doors of hidden meanings in the Shahnameh for the audience. In this essay, firstly, the theoretical foundations of Jung's view and the archetypes he considered are briefly introduced. Then, the archetypes of anima and animus, mask, shadow, Pir Farzaneh, and finally the process of individuality in the story of Zal and Rudabeh have been analyzed in a library way.

The results of the research show that Zal, in order to be the father of the world, the hero of the Shahnameh, Rostam, attains a kind of royal wisdom, frees himself from the heaviness of the earth and matter, and reaches the pan of self-discovery. When he reaches this stage, the ground for spiritual fusion is provided, and the result of this connection is Jahan Pahlavan Shahnameh.

Keywords: Shahnameh, Zal, Rodabah, psychological, Jung, archetype.

¹ . - Assistant Professor of Persian Language and Literature Teaching Department, Islamic Azad University, Parsabad, Mofan Branch. Parsabad Mofan, Iran (**Corresponding Author**) // fazil.abbaszade@gmail.com

² . - Master's student of Persian language and literature, Islamic Azad University, Parsabad branch, Parsabad Moghan secretary of education. Parsabad Mofan, Iran // yahyafardaf99@gmail.com

³ . - Master's student of Persian language and literature, Islamic Azad University, Parsabad branch, Parsabad Moghan secretary of education. Parsabad Mofan, Iran // navidehabbaszadeh55@gmail.com

⁴ . Master's student of Persian language and literature, Islamic Azad University, Parsabad branch, Parsabad Moghan secretary of education. // jamilehbayrami@gmail.com



سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۲ بهار ۱۴۰۳

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

بررسی جلوه‌های طبیعت در غزلیات سلمان ساوجی

فرشته آبیاری^۱

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۱۴ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۲۴

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۶۳ تا ص ۷۸)

 [10.22034/CAAT.2024.193931](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.193931)

چکیده:

توصیف طبیعت یکی از بارزترین مضامین مورد استفاده‌ی بسیاری از شاعران پارسی‌گو بوده است و آن‌ها از گذشته‌های دور با جلوه‌های طبیعت، انس و الفت فراوانی داشته‌اند. تأثیر و بازتاب این جلوه‌ها، با توجه به نوع نگرش و طرز تفکر شاعران، تنوع وسیعی از تصاویر شعری را به نمایش می‌گذارد. طرز تلقی آن‌ها از طبیعت، نشان‌دهنده‌ی افکار، اندیشه‌ها و احساسات آن‌ها است. مسأله‌ی اصلی در این مقاله، بررسی جلوه‌های طبیعت در غزلیات سلمان ساوجی است. بدین منظور ابتدا غزلیات وی مورد مطالعه قرار گرفته و بیت‌هایی که بیانگر عناصر طبیعت بوده، استخراج گردیده و سپس به تحلیل و بررسی آن‌ها پرداخته شده است. بسامد عناصر طبیعت در غزلیات سلمان ساوجی، بسیار چشمگیر است. در مجموع می‌توان گفت که وی، شاعری طبیعت‌گرا با طبعی لطیف و ذوقی سرشار است. این ویژگی‌ها باعث شده در توصیف مناظر، بسیار ماهر باشد و بخشی از ذوق شاعری خود را در این عرصه نشان دهد.

واژه‌های کلیدی: سلمان ساوجی، غزلیات، طبیعت، تخیل.

^۱ . کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه جهرم، جهرم، ایران. abyar.fereshteh@gmail.com



۱- مقدمه

ملک الشعرا خواجه جمال الدین سلمان ابن علاء الدین محمد ساوجی معروف به سلمان ساوجی از بزرگترین شعرای قرن هشتم است. «وی در خاندن نسبتاً معروفی به جهان آمده بود. پدرش خواجه علاء الدین ساوجی مردی اهل قلم بوده است. ولادت سلمان در شهر ساوه، در اوایل قرن هشتم و در حدود سال ۷۰۹ هجری اتفاق افتاد و ظهورش در شعر و اشتهارش در این فن، پس از کسب مقدمات علوم و آموختن آداب دیوانی و علم سیاق، در اواخر عهد ایلخانان و به هنگام وزارت غیاث الدین محمد بوده است» (صفا، ۱۳۷۱: ۱۰۵). وی در سال ۷۷۸ هجری وفات یافت. شاعران برای بیان افکار، عقاید و احساسات خویش از عنصر و پدیده‌ای استفاده می‌کنند. حوادث، آموخته‌ها و عناصری که در اطراف شاعر وجود دارند همگی باعث می‌شوند که با استفاده از تصویرسازی، احساسات و اندیشه‌های خود را به مخاطب نشان دهد. با مطالعه‌ی این اشعار می‌توان به لایه‌های پنهان اندیشه و سلوک اخلاقی شاعر و مسائل آن دوره دست یافت. در شعر فارسی، طبیعت در کانون توجه بسیاری از شاعران قرار دارد. به گفته‌ی الیزابت درو «شعری که از طبیعت سخن بگوید، در همه‌ی اعصار مورد نظر شاعر است؛ اگرچه نوع آن به اختلاف ذوق هر دوره و حساسیت شاعران، متفاوت است» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳۱۸).

تأثیر و بازتاب طبیعت، با توجه به نوع نگرش و طرز تفکر شاعران، تنوع وسیعی از تصاویر شعری را به نمایش می‌گذارد. «انتخاب موضوع وصف طبیعت برای بررسی دو دلیل دارد: یکی آن‌که این وصف، در اشعار بازمانده از شاعران، جایگاه درخور توجهی به خود مخصوص داشته است؛ دیگر آن‌که از تحقیق در این زمینه آشنایی با آن «سنن کلامی و فکری» حاصل می‌شود که بذر گسترش و پرورش مضامین را در دوره‌های ادبی بعدی دربر دارند و این خود به درک ارزش و اهمیت شعر غنایی فارسی کمک می‌کند» (سمیعی گیلانی، ۱۳۷۵: ۱۱۸).

توصیف طبیعت یکی از بارزترین مضامین مورد استفاده‌ی بسیاری از شاعران پارسی‌گو بوده، آن‌چنان که توجه به طبیعت در آثار برخی از شاعران به حدی برجسته بوده است که به شاعر طبیعت معروف شده‌اند. به غیر از اینان دیگر شاعرانی هم که به طور مستقیم به توصیف طبیعت نپرداخته‌اند، به نحوی با طبیعت درآمیخته‌اند و در شعرهای آن‌ها، تصاویر گوناگون طبیعت برای بیان اندیشه‌ها به کار برده شده است. سلمان ساوجی از جمله شاعرانی است که مخصوصاً در قصیده و غزل، قریحه و استعداد شاعری خود را به نمایش گذاشته است. بسامد عناصر طبیعت در غزلیات سلمان ساوجی، بسیار چشمگیر است.

۲- روش پژوهش



این پژوهش به روش کتابخانه‌ای صورت گرفته است. بدین منظور ابتدا غزلیات سلمان ساوجی مورد مطالعه قرار گرفته و ابیاتی که شامل جلوه‌های طبیعت بوده، استخراج و طبقه‌بندی گشته و مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است. در پایان، نمودار هر یک از عناصر طبیعت ترسیم شده تا مشخص گردد که سلمان ساوجی تا چه میزان از جلوه‌های طبیعت در غزلیات خود، بهره برده است.

۳- پیشینه پژوهش

تاکنون پژوهش‌هایی پیرامون غزلیات سلمان ساوجی صورت گرفته است. مقاله‌ای با عنوان "بررسی مضامین در غزلیات سلمان ساوجی" از زهرا منصوری نوری، معصومه یاری ایلی و اقدس فاتحی به انجام رسیده است که نویسندگان در این مقاله به درونمایه‌ها و مضامین پرکاربرد در غزلیات وی پرداخته‌اند. همچنین مقاله‌ای با عنوان "سبک‌شناسی لایه‌ای غزلیات سلمان ساوجی" از حدیث احمدی، مهین پناهی و سپیده یگانه به نگارش درآمده است که بر اساس آن، غزلیات سلمان ساوجی در لایه‌های نحوی و واژگانی با رویکرد آماری-تحلیل مورد بررسی قرار گرفته است. اما درباره‌ی موضوع مورد بحث ما تاکنون پژوهشی به انجام نرسیده است و هدف این است که جلوه‌های طبیعت در غزلیات سلمان ساوجی مورد بررسی قرار گیرد و میزان استفاده از این عناصر در غزلیات وی، به صورت نمودار نشان داده شود.

۴- تخیل / تصویر

خلاقیت در عالم هنر و شعر تا حدود زیادی بستگی به تخیل و تصویرآفرینی هنرمند و شاعر دارد. منتقدان برای تخیل شاعرانه دو کارکرد اصلی ذکر کرده‌اند. یکی بیان شاعرانه‌ی معانی: «هرگونه معنی دیگری را در پرتو خیال می‌توان شاعرانه بیان کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۳) و دیگر «قدرتی برای ترکیب پدیده‌های متضاد به کمک احساسات و ذهنیت شاعر» (براهنی، ۱۳۸۰: ۱۳۱). شاعر با استفاده از قدرت تخیل خود و با الهام از دنیای بیرون می‌تواند آنچه در ذهن دارد به صورت کلام شاعرانه بیان کند. طبیعت یک چیز است؛ ولی برداشت شاعران از آن دگرگون می‌شود. در واقع می‌توان گفت که طبیعت تغییر نمی‌کند بلکه تأملات شاعران، متفاوت است. نگاه موشکافانه به طبیعت در آثار برخی از شاعران بیشتر از دیگران به چشم می‌خورد. از شاعران قدیم، منوچهری به شاعر طبیعت و از میان شاعران معاصر، این سهراب سپهری است که توجه ویژه‌ای به عناصر طبیعت داشته است. «بررسی صور خیال شاعرانه یکی از راه‌های تشخیص افتراق و اشتراک آثار ادبی است. بررسی از این دیدگاه در نهایت، سبک و ارزش هنری اثر را روشن می‌سازد و میزان قدرت و نوآوری و بهره‌گیری از میراث گذشتگان را مشخص می‌کند» (طالبیان، ۱۳۸۱: ۹۸).



«تصویر شاعرانه که نتیجه‌ی تخیل خلاق است در آثار ادبی بر دو نوع کلی است: الف) تصاویری که حاصل خودآگاه شاعر/ مؤلف است و رابطه‌ی دال و مدلول در فرایند تصویرگری، مستقیم است. این‌گونه تصویر سازی را در آثار نویسندگان و شاعران واقع‌گرا بیشتر می‌توان سراغ جست. ب) تصاویری که از پیوند میان دو یا چند چیز که ظاهراً ارتباطی با یکدیگر ندارند، حاصل می‌گردد. خاستگاه روانی این تصاویر معمولاً ضمیر ناخودآگاه شاعر/ مؤلف است. این نوع تصاویر، چند معنایی و مبهم هستند. بسیاری از غزلیات مولوی و حافظ و برخی اشعار شاعران معاصر چون نیما از این جمله‌اند» (پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۱۶۰-۱۵۳). فردی که به شعر و ادبیات علاقه داشته باشد، با مطالعه‌ی این‌گونه اشعار به تصاویر ذهنی شاعر پی می‌برد و در جست و جوی معانی و رفع ابهام‌ها است؛ به همین دلیل کشف نکات جدید و رمزگشایی سخنان مبهم، وی را به شگفتی وامی‌دارد. «از آنجا که هرکسی در زندگی خاص خود، تجربه‌هایی ویژه‌ی خویش دارد، طبعاً صور خیال او نیز دارای مشخصاتی است و شیوه‌ی خاصی دارد که ویژه‌ی خود اوست و نوع تصاویر هر شاعر صاحب اسلوب و صاحب شخصیتی بیش و کم اختصاصی اوست و آنها که شخصیت مستقل شعری ندارند، اغلب از رهگذر اخذ و سرقت در خیال‌های شعری دیگران آثاری به وجود می‌آورند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۲۱). بر این اساس، آن تصاویری از طبیعت مخاطب را به شگفتی وامی‌دارد که اولاً نتیجه‌ی مواجهه‌ی خود شاعر با طبیعت باشد و ثانیاً شاعر با استفاده از تخیل خلاق، بار معنایی آن را گسترش دهد و افکار و عواطف خود را با کلامی شاعرانه بیان کند. پاره‌ای از محققان معتقدند از منظر صور خیال، مواجهه‌ی شاعران با طبیعت به چهار شیوه است: «۱- توصیف شاعرانه‌ی عناصر طبیعت ۲- شخصیت بخشی به عناصر طبیعت ۳- سمبلیک کردن عناصر طبیعت ۴- از بین بردن فاصله میان انسان/ شاعر با طبیعت» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۷۴). اکنون به بررسی جلوه‌های طبیعت در غزلیات سلمان ساوجی می‌پردازیم

۵- عناصر اربعه

عناصر اربعه شامل: آب، آتش، باد، خاک و مشتقات آنها در مجموع، ۸۸۲ بار در غزلیات سلمان ساوجی به کار رفته است.

۱-۵- باد

عنصر باد با ۲۹۳ مورد، پربسامدترین عنصر در میان عناصر اربعه است. باد صبا که قاصد عاشقان و نماد پیام آوری برای دل‌سوختگان است، بیشترین کاربرد را دارد. این واژه به خصوص از دوره‌ی سبک عراقی به بعد در ادبیات فارسی جایگاه ویژه‌ای پیدا کرد. تعریف باد صبا در فرهنگ لغت دکتر معین چنین آمده است: «بادی که از جانب شمال شرقی وزد و آن بادی خنک و لطیف است» (معین، ۱۳۸۱: ۹۷۹). در کتاب حافظ‌نامه از بهاء‌الدین خرمشاهی چنین



می‌خوانیم: «صبا بادی است که در صبح و وقت طلوع آفتاب از مشرق می‌وزد. بادی لطیف و خنک است، نسیمی خوش دارد و گل‌ها از آن بشکفد و عاشقان راز با او گویند» (خرمشاهی، ۱۳۸۰: ۱۱۸). باد صبا در غزلیات سلمان ساوجی هم به عنوان پیام‌آور به کار رفته است.

حالم از باد صبا پرس که در صحبت او
جان بیمار مرا پیش تو پیغامی هست (ساوجی، ۱۳۷۱: ۷۰)
خبر من که برد غیر صبا بر در دوست
ای صبا خیز، تو را سلسله‌ای بر پا نیست (همان: ۹۰)

نمونه‌ی دیگری از کاربرد عنصر باد در غزلیات ساوجی، بیان می‌شود که به عنوان باد بهاری و باد خزان بیان شده است.

بی بوی خوشت بر دل من باد بهاری
حقا که بسی سردتر از باد خزان شد (همان: ۱۶۳)
ما از در او دور و چنین بر در و بامش
باد سحری می‌گذرد، باد حرامش (همان: ۲۷۴)

۲-۵- آب

آب و مشتقات آن مانند: باران، بحر، دریا، شبنم، قطره، ماء، رود، چشمه، سیل با ۲۷۶ مورد، دومین عنصر پرکاربرد است. جایگاه عنصر آب در میان عناصر اربعه، همواره آن را از مهم‌ترین پدیده‌های مورد توجه شاعران و ادیبان قرار داده است.

چو آب آشفته می‌گردم به هر سو تا مگر روزی
سعدت در کنار من نشاند سروبالایی (همان: ۴۰۹)
می‌خروشد بحر و می‌گوید به آواز بلند
هرکه در ما غرقه گردد عاقبت از ما شود (همان: ۲۷۷)

عنصر آب در تعدادی از ابیات به صورت مشابه به کار رفته است که به چند مورد از آن اشاره می‌شود.



سیل اشکم ز فراق تو جهان کرد خراب سعی کن سعی که این سیل به دریا نرسد (همان: ۲۰۱)
بس که بارید از هوا باران محنت بر سرم مردم چشم مرا در خانه آب افتاده است (همان: ۳۴)

در اینجا سیل اشک و باران محنت، آرایه‌ی تشبیه بلیغ اضافی (اضافه‌ی تشبیه‌ی) به وجود آورده‌اند. «اضافه‌ی تشبیه‌ی، تشبیه‌ی است که در آن مشبه و مشبه‌به به هم اضافه شده باشند و در این صورت ادات تشبیه و وجه شبه حذف شده است. به این گونه تشبیه در علم بیان، تشبیه بلیغ می‌گویند یعنی تشبیه عالی و رسا» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۱۰)

همچنین در تعدادی موارد منظور از کاربرد عنصر آب، اشک شاعر است که به برخی از آنها اشاره می‌کنیم.

دلیم می‌جویدت در آب دیده دلی را جو که جویای تو باشد (ساوجی، ۱۳۷۱: ۱۵۶)
به آب دیده هر ساعت نویسم نامه‌ای لیکن تو حال ما نمی‌پرسی و نقش ما نمی‌خوانی (همان: ۴۲۰)

۳-۵- خاک

خاک و اشکال مختلف آن مانند گل، گرد و تُراب با ۲۰۶ مورد، سومین عنصر پرکاربرد است. در موارد بسیاری از عنصر خاک به عنوان خاک آستان، خاک کوی یار و خاک پای معشوق به کار رفته است.

عشاق سر تاج ندارند، که دارند از خاک کف پای تو تاجی به سر خویش (همان: ۲۷۰)
پای باد از پی آن هر نفسی می‌بوسم که به خاک سر کوی تو گذاری دارد (همان: ۱۲۲)

همچنین در تعدادی از ابیات، شاعر خود را مانند خاک، حقیر و پست و خوار می‌داند. مانند:

بر بوی جرعه‌ای که ز جامش به ما رسد خود را چو خاک بر در او خوار کرده‌ایم (همان: ۳۰۷)
چون خاک رهم ساختی از خواری و آنگاه پای از سر این بی سر و پایاز گرفتی (همان: ۳۹۰)



شاعر در تعدادی از ابیات از عنصر خاک به عنوان خاک مزار خود بهره برده است.

چون به پرسیدن سلمان ننهادهی قدمی
هرکه در بند سر زلف تو مرد از خاکش
بگذر بر سر خاکش به گذاری باری (همان: ۴۱۶)
سال‌ها بوی خوش مشک تتر آید باز (همان: ۲۶۳)

۴-۵- آتش

آتش و مشتقات آن مانند: دود و شعله، ۱۰۷ بار به کار رفته و در بیشتر موارد به عنوان آتش عشق استفاده شده است که وجود عاشق را می‌سوزاند و هیچ چاره‌ای جز دیدار معشوق، او را آرام نمی‌کند.

هست در من آتشی روشن، نمی‌دانم که چیست؟
با آتش عشق تو کجا جای قرار است؟
این قدر دانم که همچون شمع می‌کاهم دگر (همان: ۲۵۲)
با این دل دیوانه که را برگ صبوری است؟ (همان: ۹۱)

عنصر آتش در برخی موارد به عنوان مشابه به به کار رفته است.

آنچنان آتش عشق تو خوش آمد دل را
رسن زلف تو سر رشته‌ی جان من و شمع
که بیفتاد به یکبارگی از چشمم آب (همان: ۲۵)
هر یک از آتش رخسار تو تابی دارد (همان: ۲۱۷)

۶- عناصر آسمانی و اجرام سماوی

سلمان ساوجی در مجموع ۶۰۹ بار از عناصر آسمانی و اجرام سماوی استفاده کرده است. شب و اشکال مختلف آن مانند: شام و لیل ۱۷۲ بار، خورشید (خور، آفتاب، مهر) ۱۰۰ بار، روز ۸۰ بار، صبح ۷۵ بار، ماه (مه، قمر) ۷۴ بار، سحر ۳۵ بار به کار رفته است. اجرام سماوی مانند: میخ، فلک، ابر، زهره، نور، اختر، سپهر، کوكب، ثریا، آسمان، پروین و سحاب در مجموع ۷۳ بار در غزلیات سلمان ساوجی به کار رفته است.

شب که بیشترین بسامد را دارد به عنوان شب هجران و فراق استفاده شده است که شاعر امیدی به صبح وصال ندارد و ناله‌های شبانگاهی سر می‌دهد.



شام هجران تو را خود سحری نیست پدید
صبح امید مرا هر نفسی شامی هست (همان: ۷۰)
شب فراق تو را روز وصل پیدا نیست
عجب شبی که در این شب امید فردا نیست (همان: ۷۶)

در تعدادی ابیات، صورت و زلف معشوق به روز و شب تشبیه شده است. مانند:

روز رخسار تو شد در شب زلفت پیدا
صبحدم فاتحه‌ای خولند و بر آن روی دمید (همان: ۱۲۶)
زلف مشکین حلقه‌اش بر روی گلگون بسته‌اند
من ندانم روز و شب با یکدگر چون بسته‌اند (همان: ۱۳۹)
واژه‌ی خورشید و ماه علاوه بر اینکه در معنای خود به کار رفته است در بسیاری از ابیات، چهره‌ی زیبای معشوق به خورشید و ماه تشبیه شده است که نمونه‌هایی از آن ذکر می‌شود.

خورشید رخا سایه ز ما بازگرفتی
وز من نظر مهر و وفا بازگرفتی (همان: ۳۹۰)
روی خوبت ماه تابان من است
ماه رویا، روی خوب از من متاب (همان: ۲۶)
سلمان ساوجی در یکی از ابیات، ابروی یار را به هلال ماه نو تشبیه کرده است و حتی از ماه نو نیز برتر می‌داند و تشبیه مرجح (تفضیل) ساخته است. در این نوع تشبیه، شاعر مشبه را به مشبه به مانند می‌کند اما آن را به نوعی بر مشبه به برتری می‌دهد.

شکل ماه نو خم ابروی او را راستی
نیک می‌ماند، دریغا ماه نو پیوسته نیست (همان: ۷۲)
نمونه‌هایی از اجرام آسمانی در غزلیات سلمان ساوجی ذکر می‌گردد.

ما کجا در تو توانیم رسیدن که فلک
در پی‌ات بی سر و پا گرد جهان می‌گردد (همان: ۲۰۴)
گویی چرا به منزل ماهم نمی‌رسد
آهم که از ثری به ثریا همی رود
(همان: ۱۸۷)



مناظر طبیعت شامل درخت، گل، باغ، بوستان و ... در مجموع ۵۸۹ بار در غزلیات سلمان ساوجی مورد استفاده قرار گرفته است. بسامد بالای این عناصر نشان‌دهنده‌ی روح پر انرژی و طبع لطیف شاعر است. واژه‌ی گل و انواع مختلف آن مانند: نرگس، سنبل، بنفشه، یاسمن، ارغوان، سوسن، نسرين، لاله و نسترن ۱۸۵ بار استفاده شده که پربسامدترین عنصر است. باغ، بوستان، گلشن، گلزار، چمن، بوستان، گیاه، سبزه، روضه، دشت، حدیقه و برگ ۱۷۳ بار، درخت و انواع آن مانند: سرو، شمشاد، بید، نخل، چنار، صنوبر، نارون، رز و نهال ۱۲۰ مرتبه، صحرا، بادیه، سنگ (لعل، یاقوت، گوهر، در)، کوه ۹۰ بار و خوراکی‌ها شامل: گندم، ریحان، پسته، گلاب، میوه، عناب، کدو، حنظل و رطب در مجموع ۲۱ بار در غزلیات سلمان ساوجی دیده می‌شود؛ همچنین سرو، نرگس و لعل در میان این عناصر از همه برجسته‌تر است که شاعر از آن به عنوان تشبیه برای توصیف زیبایی‌های معشوق به کار برده است.

لب لعل تو چو کام دل عشاق دهد جان چه باشد که روان از بن دندان ندهم؟ (همان: ۳۳۲)
بی سرو قدت کار طرب راست نیاید بی شمع رخت عیش مرا نور نباشد (همان: ۲۰۷)

سلمان ساوجی از واژه‌ی خار به عنوان خار غم، هجران و جفا استفاده کرده است.

بر دل من ز تو حاشا که بود خاشاکی خار و خاشاک جفایت گل و ریحان من است (همان: ۶۵)
در دل ما خار غم بشکست و غم در دل بماند چیست یاران چاره‌ی غم‌های بی‌پایان ما (همان: ۱۹)

گل نرگس در ادبیات فارسی، استعاره از چشم است که سلمان ساوجی نیز در همین معنا آورده است. «استعاره به کار بردن واژه‌ای به جای واژه‌ی دیگر به علاقه‌ی مشابهت (و وجود قرینه) است یا تشبیهی است که از آن فقط مشبه به به جا مانده باشد. به این نوع استعاره، استعاره‌ی مصرحه یا تصریحیه یا محققه یا تحقیقیه می‌گویند» (شمیسا، ۱۳۷۰: ۱۴۵). بر اساس پژوهشی که با عنوان "جایگاه استعاره در غزل سبک عراقی" صورت گرفته است چنین بیان می‌شود که «شاعرانی چون: حافظ، کمال الدین اسماعیل، خواجه، جمال الدین عبدالرزاق و سنایی، به ترتیب بیشتر از دیگران استعاره‌گرا هستند و بعد از آن‌ها مولوی و سلمان ساوجی در رتبه‌های پایین‌تر قرار دارند. سعدی، خاقانی و عطار به نوعی تعادل و تساوی را میان تصاویر تشبیهی و استعاری خود رعایت کرده‌اند و فخرالدین عراقی، کمترین میزان استعاره را در غزل به خود اختصاص داده است» (آقاحسینی و نیکبخت، ۱۳۹۰: ۲۵).

همیشه نرگس مست تو را بیمار می‌بینم ولی در عین بیماریش مردم‌دار می‌بینم (ساوجی، ۱۳۷۱: ۳۲۱)
نرگس مست خوشت گرچه چو من بیمار است



ای خوشا نرگس مست تو که خوابی دارد (همان: ۲۱۷)

هجرا و فراق در یک بیت به کوه تشبیه شده است.

فراق بر دل نادان چو کاه برگی نیست ولیک بر همه‌دان همچو کوه الوند است (همان: ۳۹)

۸- جانوران

انواع پرندگان مانند: بوم، طاووس، تیهو، بلبل، هما، عقاب، باز، طوطی، هدهد، کبوتر، گنجشک، شهباز، مرغ، هزار، فاخته، خروس، عندلیب و زاغ در مجموع ۹۲ بار در غزلیات سلمان ساوجی دیده می‌شود که از میان آن‌ها بلبل با ۴۳ مورد از همه برجسته‌تر است. «بلبل نام پرندۀ ای از تیره‌ی گنجشک‌ها. از قدیم الایام به سبب چهچه‌ی دل‌انگیز و نغمات موزونش در ادبیات، خاصه ادبیات شرقی و به خصوص ادبیات فارسی، مقامی بلند داشته است. بلبل از قهرمانان همیشه حاضر غزل فارسی به ویژه غزل سعدی و حافظ است. به نام‌های گوناگون خوانده می‌شود: هزار که کوتاه شده‌ی هزاران داستان یا هزارستان یا هزار آوا است. مرغ چمن، مرغ خوشخوان، مرغ سحر، عندلیب. بلبل به سه صفت معروف است. ۱- عاشقی و شیدایی (معشوق او گل است). ۲- فصاحت و سخنوری ۳- خوشنواپی» (خرم‌شاهی، ۱۳۸۰: ۱۴۹).

بلبل و گل ساختند از نوای برگ عیش هرکه را برگ و نوایی هست عیش اکنون کند (ساوجی، ۱۳۷۱):
بلبل شنید ناله‌ی من در فراق یار (۱۸۶)

مستانه نعره‌ای زد و از خویش‌تن برفت (همان: ۱۰۳)

حشرات مانند: پروانه و مگس ۳۳ بار به کار رفته است که در میان این دو، پروانه با ۲۸ مورد بیشترین کاربرد را دارد. پروانه نماد عاشق است که در راه عشق می‌سوزد و جان خود را فدای معشوق می‌کند.

عاشق ثابت قدم پروانه را دیدم که او باخت جان در عشق و روی از شمع تابان بر نتافت (همان):
دورم از شمع جمال تو ولی نزدیک است (۹۹)

که چو پروانه بسوزد همگی بال و پریم (همان: ۳۳۴)

سایر جانوران مانند: اسب، شتر، شیر، روباه، آهو، ماهی، سگ و مار در مجموع ۲۵ بار در این غزلیات، مشاهده می‌شود.

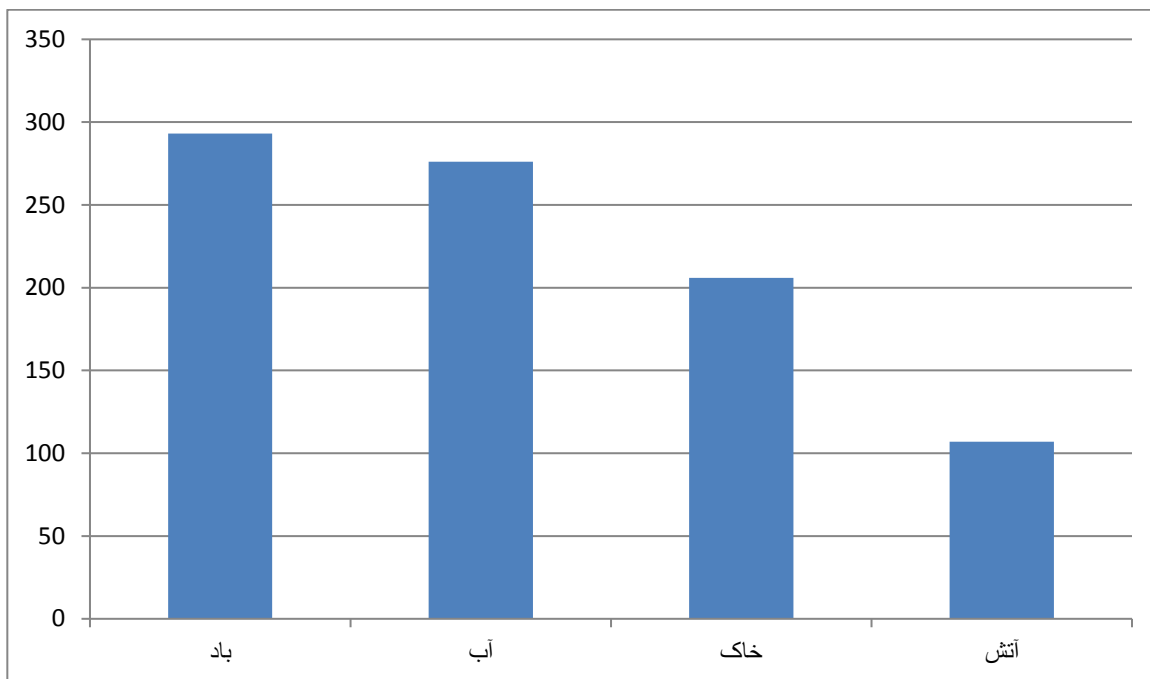


از سم اسبش نشانی یافتم، رفتم ز پی / گفت سلمان نعل این مرکب دگرگون بسته‌اند (همان: ۱۳۹)
گردن شیران به روبه‌بازی آرد در کمند / طره‌ی او کز کمندش هیچ صیدی جسته نیست (همان: ۷۲)

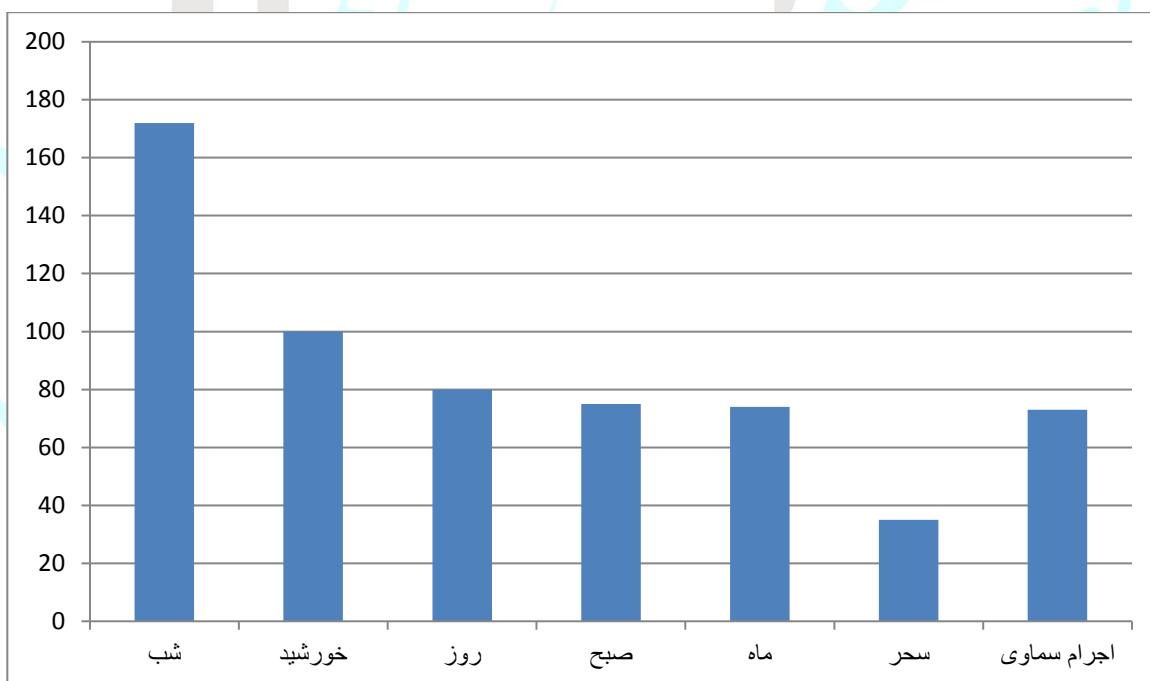
۹- نتیجه‌گیری

تحلیل و بررسی‌ها نشان می‌دهد که جلوه‌های طبیعت در غزلیات سلمان ساوجی بسیار چشمگیر است و شاعر با استفاده از آن‌ها به تصویرآفرینی می‌پردازد. عناصر اربعه در غزلیات سلمان ساوجی ۸۸۲ بار به کار رفته است که عنصر باد پرسامدترین عنصر و باد صبا که نماد پیام‌آوری است، بیشترین کاربرد را دارد. عناصر آسمانی در مجموع، ۶۰۹ بار دیده می‌شود و از میان این عناصر، واژه‌ی شب، بسامد بالایی دارد که به عنوان شب هجران و فراق، بیان شده است. مناظر طبیعت مانند: گل، باغ، بوستان و... که ۵۸۹ بار به کار رفته است، نشان‌دهنده‌ی روح پر انرژی و ذوق هنرمندانه‌ی شاعر است. در میان اسامی جانوران که ۱۵۰ بار ذکر شده است، بلبل بیش از همه خودنمایی می‌کند و در کنار گل به نغمه‌سرایی می‌پردازد. آرایه‌ی تشبیه، وسیع‌ترین عرصه برای نشان دادن مناظر طبیعت در غزلیات سلمان ساوجی است که شاعر به عنوان اضافه‌ی تشبیه‌ی به کار برده و با استفاده از ساختار تشبیه، قریحه و احساسات خود را ترسیم نموده است. سلمان ساوجی همچنین از استعاره‌ی مصرحه برای بیان اندیشه‌های خویش بهره گرفته است. در مجموع می‌توان گفت که ساوجی، شاعری با طبعی لطیف و ذوقی سرشار است که از عناصر طبیعت به زیبایی بهره برده و مهارت خود را در تصویرآفرینی و خلق کلام شاعرانه به نمایش گذاشته است.

نمودار شماره یک: بسامد عناصر اربعه در غزلیات سلمان ساوجی (۸۸۲ مورد)

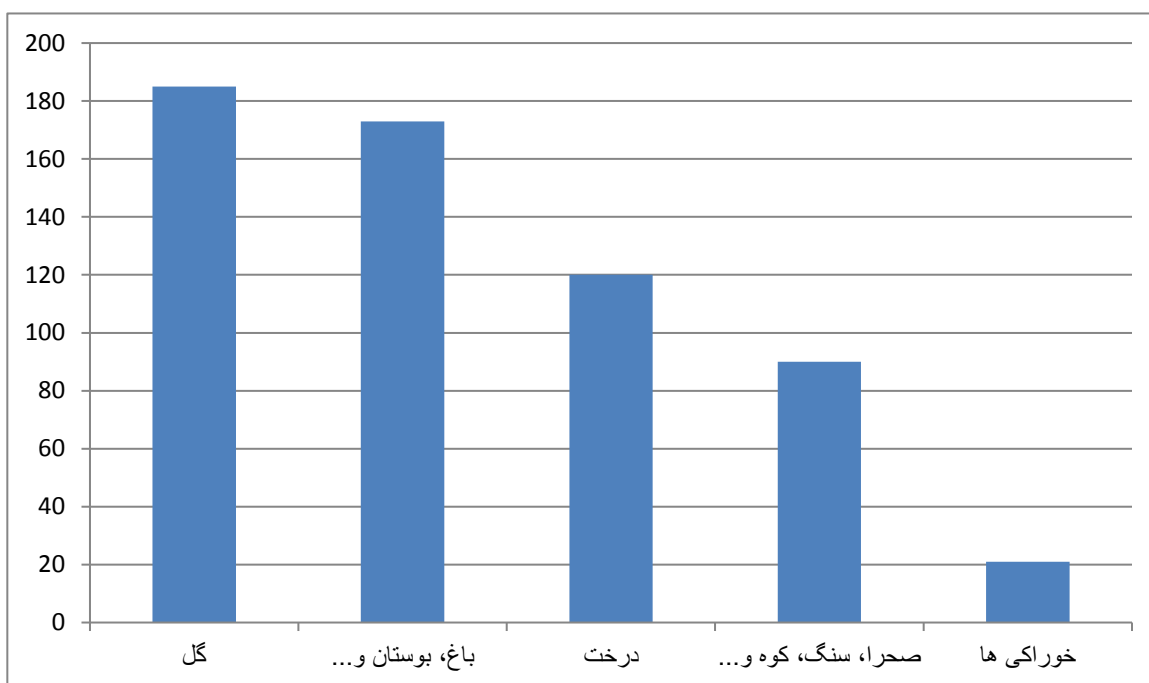


نمودار شماره دو: بسامد عناصر آسمانی و اجرام سماوی (۶۰۹ مورد)



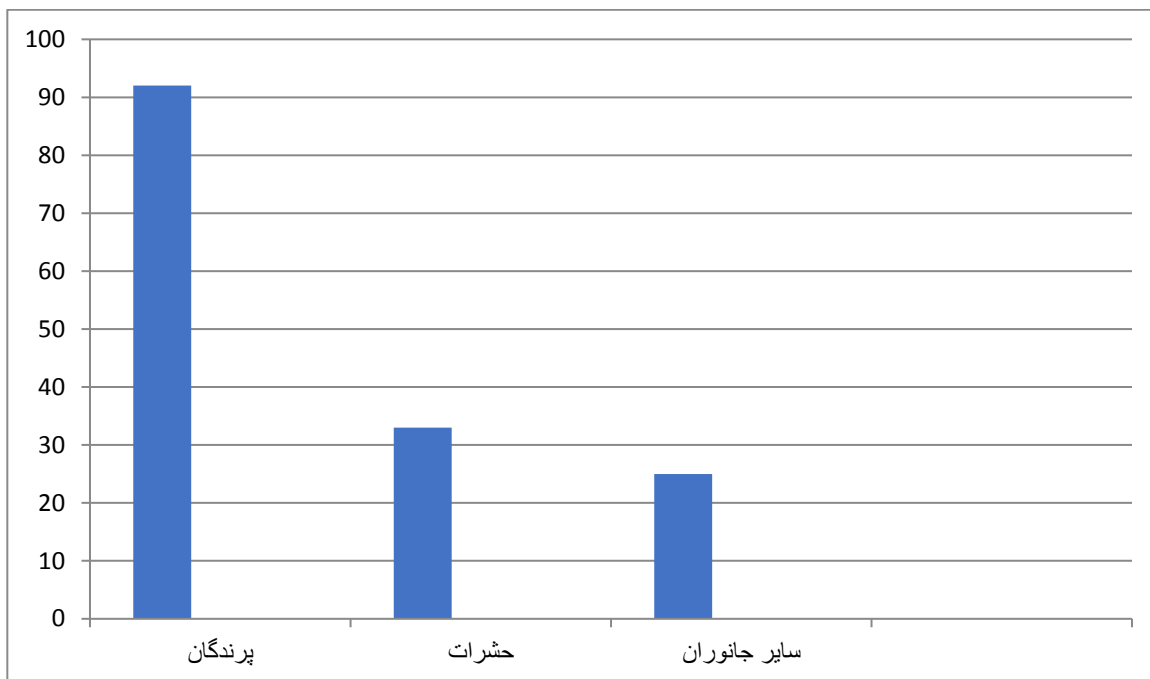


نمودار شماره سه: مناظر طبیعت (۵۸۹ مورد)



نمودار شماره چهار: جانوران (۱۵۰ مورد)







منابع

- آقا حسینی، حسین؛ نیکبخت، عباس. (۱۳۹۰). «جایگاه استعاره در غزل سبک عراقی». نشریه ادب و زبان. شماره ۳۰.
- براهنی، رضا. (۱۳۸۰). طلا در مس. تهران: زریاب.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۰). در سایه آفتاب. تهران: سخن.
- خرمشاهی، بهاء‌الدین. (۱۳۸۰). تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.
- زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۳). چشم انداز شعر معاصر ایران. تهران: ثالث.
- ساوجی، سلمان. (۱۳۷۱). دیوان اشعار. به تصحیح ابوالقاسم حالت. تهران: سلسله نشریات ما.
- سمیعی گیلانی، احمد. (۱۳۷۵). «وصف طبیعت در شعر غنایی فارسی». نامه فرهنگستان. شماره ۸.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). صور خیال در شعر فارسی. تهران: آگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۰). بیان. تهران: مجید.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۱). تاریخ ادبیات در ایران. جلد سوم. تهران: فردوس.
- طالبیان، نیک پناه. (۱۳۸۱). «مقایسه صور خیال در شعر بیدل و نیما». مجله علوم اجتماعی و انسانی شیراز. دوره ۱۷. شماره ۲.
- معین، محمد. (۱۳۸۱). فرهنگ فارسی. جلد اول. تهران: راه نو.



Investigation the effects of nature in Salman Savoji's sonnets

Fereshteh Abyar¹

Abstract

Description of nature has been one of the most prominent themes used by many Persian-speaking poets, and since the distant past, they have had a lot of love and affection with the manifestations of nature. The effect and reflection of these effects, according to the type of attitude and way of thinking of the poets, displays a wide variety of poetic images. Their perception of nature reflects their thoughts, ideas and feelings. The main issue in this article is to investigate the effects of nature in Salman Savoji's sonnets. For this purpose, his sonnets were first studied and the verses that express the phenomena of nature were extracted and then analyzed and investigated. The frequency of the effects of nature in Savoji's sonnets is very impressive. In general, it can be said that he is a nature-oriented poet with a gentle nature and rich taste. These features have made him very skilled in describing landscapes and show part of his poetic taste in this field.

Key words: Salman Savoji, sonnets, nature, imagination.

¹ . Master of Persian Language and Literature, Jahrom University, Jahrom, Iran.// abyar.fereshteh@gmail.com



سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۲ بهار ۱۴۰۳

www.qpjjournal.ir

ISSN : 2783-4166

تشبیه در شعر غلامرضا بروسان

محمد صبری^۱، دکتر سیدمهدی رحیمی^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۰۱ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۱۲

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۷۹ تا ص ۱۰۷)

doi* [10.22034/CAAT.2024.193932](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.193932)

چکیده

تشبیه در شعر غلامرضا بروسان (۱۳۹۰ - ۱۳۵۲ ه.ش) یکی از مهم‌ترین و کاربردی‌ترین ابزارهای بیانی است. در این پژوهش، تشبیهات این شاعر معاصر مورد تحلیل و بررسی قرار گرفته است. محدوده کار تحقیق، سه دفتر از اشعار آزاد او و روش کار، توصیفی-تحلیلی بر مبنای داده‌های آماری است. تشبیهات یافت‌شده بر پایه انواع تشبیه به اعتبار طرفین (حسی یا عقلی بودن، مفرد، مقید یا مرکب بودن و تعدد طرفین)، به اعتبار وجه‌شبه (مفصل یا مجمل، قریب یا بعید، مفرد، متعدد یا مرکب و تحقیقی یا تخیلی بودن)، به اعتبار ادات تشبیه (مرسل و مؤکد) و در نهایت به اعتبار تعداد تشبیه (مفروق و ملفوف) تقسیم‌بندی و برای هر مورد نمونه‌هایی ذکر گردیده و در انتهای هر بحث هم بسامد هر یک از تشبیهات، در جدول‌هایی ارائه شده است. در انتها نیز بسامد عناصر تشبیهات وی آمده است. نتایج حاصل از پژوهش نشان می‌دهد که وی شاعری تشبیه‌گراست و در انتخاب و پردازش این تشبیهات روند خلاقانه و بکری را دنبال کرده است. به‌طوری که بیشتر این تشبیهات از نوع غریب با وجه شبه‌هایی تخیلی هستند. تشبیهات وی اکثراً از نوع حسی‌اند که انسان و متعلقاتش، طبیعت و مظاهرش، و اشیا و وسایل حضور پررنگی در آن‌ها دارند.

کلیدواژه‌ها: بلاغت، بیان، تشبیه، صور خیال، غلامرضا بروسان.

^۱. دانش‌آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند. بیرجند، ایران. (نویسنده مسئول) // Msabri@birjand.ac.ir

^۲. دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند. بیرجند، ایران. // Smrahimi@birjand.ac.ir



۱- مقدمه

شعر، کشف دوبارهٔ پدیده‌ها و جهان‌بینی تازه‌ای است که از احساس آدمی سرچشمه می‌گیرد. شاعر به کمک شگردهایی ویژه، موضوعات را می‌پرورد و با نگاهی شاعرانه آن‌ها را دستمایهٔ سرودن قرار می‌دهد. این پدیده‌ها می‌تواند از بدیهی‌ترین امور زندگی باشد که اکثر مردم روزانه با آن‌ها سر و کار دارند. شگردهایی که شاعر در پرداخت این موضوعات به کار می‌برد مخاطب را از دریچه‌ای تازه با آن‌ها روبه‌رو می‌کند.

یکی از این شگردها خیال نام دارد که از اساسی‌ترین عناصر یک شعر محسوب می‌شود. «عنصر معنوی شعر، در همهٔ زبان‌ها و در همهٔ ادوار، همین خیال و شیوهٔ تصرف شاعر در نشان‌دادن واقعیات مادی و معنوی است و زمینهٔ اصلی شعر را، صور گوناگون و بی‌کرانهٔ این نوع تصرفات ذهنی تشکیل می‌دهد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۵: ۲). شاعر به کمک خیال، تصویر دیگرگونه‌ای از موضوعات ارائه می‌دهد که ذهن مخاطب در برخورد با غرابت آن، تهییج می‌شود. «در فرایند خلق، شاعر جهان را به زیر سلطهٔ خیال خویش می‌کشد و پل‌های روابط منطقی و عقلانی شعر را منهدم می‌کند تا اشیا را کاملاً به تملک خویش درآورد (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۵: ۲۸). به همین دلیل ذهن برای درک روابط تازهٔ موجود در آن به تکاپو می‌افتد و پس از دریافت چندوچون این بافت شاعرانه دچار التذاذ هنری می‌شود. این التذاذ ره‌آورد همان نیروی خیالی است که شاعر در سرودهٔ خود به کار گرفته است.

خیال که همسنگ واژهٔ ایماژ (Image) در ادبیات اروپایی است، جوهر اصلی شعر محسوب می‌شود و بدون آن نمی‌توان شعری سرود؛ به‌ویژه شعر آزاد که در آن به دلیل نبود وزن عروضی، نیاز به عنصر خیال بیش از پیش احساس می‌شود. این «خیال یا تصویر حاصل نوعی تجربه است که اغلب با زمینه‌ای عاطفی همراه است (همان: ۱۷). از آنجایی که هر شاعری زندگی شخصی خود را دارد بالطبع تجربه‌های او نیز ویژهٔ خود اوست و هر شاعری به تناسب همین تجربه‌ها، صور خیال (Imagery) مخصوص به خود را دارد و شعرش به نوعی جهان‌بینی منحصر به فردی است. شاعر به کمک آرایه‌های متعددی، صور خیال خود را در شعر اعمال می‌کند. یکی از این آرایه‌ها تشبیه است که به عنوان یکی از ابزارهای بیانی، جزو شاخص‌ترین صور خیال محسوب می‌شود. این ابزار همچنین یکی از پرکاربردترین ابزارهای شاعران است. تقی پورنامداریان (۱۳۸۱: ۱۸۹) در رابطه با اهمیت تشبیه، جایگاهش در بین دیگر صور خیال و کارکرد آن می‌گوید:

مرکز اغلب صورتهای خیال که حاصل نیروی تخیل شاعر است تشبیه است. ... صورتهای دیگر خیال از قبیل تمثیل و استعاره و تشخیص و رمز و حتی گاهی کنایه و یا صورتهای دیگر بیان که می‌توان با توسع معنی، آن‌ها را نیز در دایرهٔ تصویر قرار داد، در حقیقت از یک تشبیه پنهان یا آشکار مایه گرفته است؛ به همین سبب قدرت تخیل شاعر تا حد بسیار زیادی در کشف پیوند شباهت میان اشیا آشکار می‌شود.



به بیانی دیگر، تشبیه از منظر تصویرپردازی، عنصر اساسی شعر، شالوده کار شاعری و یکی از صناعات بلاغی‌ای است که برای بیان تصور و اندیشه انتزاعی در زبانی زنده، خلاقه و ابداعی استفاده می‌شود (فتوحی رودمعجنی، ۱۳۸۹: ۴۶). با تحلیل این قدرت شاعرانه و کشف پیوندها در یک شعر، می‌توان به بخش مهمی از ویژگی‌های سبکی شعر و جهان‌بینی شاعر آن پی برد.

۱-۱- ضرورت و هدف پژوهش

امروزه توجه به ادبیات معاصر به‌طور کل و شعر معاصر به‌طور خاص اگرچه گسترش روزافزونی پیدا کرده اما باز هم به‌خاطر محدوده وسیع این حوزه و تعداد بالای ادبای معاصر، از بسیاری از شاعران و شعر آن‌ها غفلت شده است. یکی از این شاعران غلامرضا بروسان است. این غفلت ضرورتی را ایجاد می‌کند که ابتدا به‌طور مشخص و موردی، شعر شاعرانی چون بروسان از جنبه‌های گوناگونی از جمله بلاغت و صور خیال مورد بررسی قرار بگیرد تا ضمن ترسیم سیمای ادب معاصر، به‌چندوچون آن چه از لحاظ کمی و چه کیفی پی ببریم. هدف این تحقیق نیز در وهله نخست پرداختن به شعر شاعری است که با وجود عمر کم، آثار مهم و ارزنده‌ای خلق کرده؛ به‌طوری که شعرش می‌تواند به‌عنوان یکی از نمایندگان شعر شاعران سپیدسرای عصر وی باشد و به مخاطب دورنمایی کلی از وضعیت شعری آن دهه بدهد. از این گذشته شعر او پر از لحظات ناب است که به کمک صور خیال و یکی از ابزارهای مهم آن یعنی تشبیه پرورده شده است. پژوهش در کم و کیف این عنصر بیانی مهم، ما را با این شاعر و دنیای شاعرانه او آشنا می‌کند.

۱-۲- محدوده و روش پژوهش

محدوده کار این پژوهش اشعار آزاد غلامرضا بروسان و مشخصاً سه کتاب از او با نام‌های «یک بسته سیگار در تبعید» (۸۰ صفحه)، «مرثیه برای درختی که به پهلوی افتاده است» (۸۴ صفحه) و «در آب‌ها دری باز شد» (۹۱ صفحه) است. پژوهش نیز به روش توصیفی-تحلیلی و با ارائه داده‌های آماری انجام می‌پذیرد؛ به این ترتیب که ابتدا تشبیه از دیدگاه علمای بلاغت تبیین و تشریح می‌شود، سپس ارکان و انواع آن در شعر بروسان، از جهات متعدد و با ذکر نمونه و داده‌های آماری مورد بررسی قرار می‌گیرد. در انتها نیز عناصر تشبیه به‌کاررفته در شعر وی برشمرده و تحلیل می‌شود.

۱-۳- پیشینه پژوهش



تاکنون درباره شعر این شاعر به‌ویژه در مورد صور خیال موجود در سروده‌هایش پژوهشی صورت نگرفته است. تنها در یک مقاله تحت عنوان «نقد زیبایی‌شناختی شعر ساده‌نویسی (سهل و ممتنع)» (۱۳۹۶) نوشته محسن ایزدیار، از غلامرضا بروسان یاد شده است. ایزدیار هنگام لیست کردن اسامی شاعران دهه ۱۳۸۰ در حوزه ساده‌نویسی، غلامرضا بروسان را در صدر این لیست آورده که این اشاره تنها در حد نام بوده و هیچ توضیح و تحلیل خاصی در مورد شعر شخص بروسان ارائه نشده است.

جدای از این مقاله، چند مطلب دیگر در مورد بروسان و کلیت شعر او در روزنامه‌ها و خبرگزاری‌های داخلی نوشته شده که اغلبشان یادنوشته‌ها و سوگنامه‌هایی در خصوص فقدان و مرگ وی هستند. در ادامه این مطالب ذکر می‌شوند:

- مطلبی کوتاه با نام «درختی در مسیر کارخانه چوب‌بری» (۱۳۸۹) در روزنامه جام جم نوشته آرش شفاهی؛

شفاهی در این مطلب، که عنوانش را از یکی از اشعار بروسان وام گرفته^۱، نخست به جوایز شعری بروسان و اقبال شعر وی در میان مخاطبان پرداخته، سپس به شکلی موجز و مختصر، تصویری کلی از شعر او و مضامین شعری‌اش از جمله غم، شکست خوردگی، عصیان، نوستالژی و... ارائه داده است. ضمن اشاره به این مضامین، شعر بروسان را شعری تشبیه‌گرا خوانده است. این اشاره به تشبیه در شعر بروسان، در حد همین صفت «تشبیه‌گرا» است و در خصوص چندوچون این گرایش و به طور کلی ساختار و انواع این ابزار بیانی در شعر بروسان، توضیح، تحلیل و داده‌های آماری ارائه نشده است.

- سلسله‌نوشته‌هایی کوتاه تحت عنوان «برای کوچ شاعر» (۱۳۹۰) در خبرگزاری ایسنا، نوشته شمس لنگرودی، احمد پوری، آرش شفاهی، محمدهاشم اکبریانی، غلامرضا شکوهی و جواد کلیدری؛

نویسندگان این مطالب به مواردی چون مرگ و زندگی، جایگاه شاعر در شعر معاصر، ترجمه اشعار، قالب‌های شعری، سادگی سروده‌ها و ویژگی‌های شخصیتی او اشاره کرده‌اند. جدای از این که این اشارات مختصر و کوتاه است، در هیچ‌یک به تشبیه و انواع آن در شعر بروسان پرداخته نشده است.

- دو مطلب کوتاه با نام «شاعری که ذاتش شعر بود» (۱۴۰۰) از محسن بوالحسنی و «هنوز هست...» (۱۴۰۰) از سیدحسن مبارز، چاپ‌شده در روزنامه ایران؛

نویسنده مطلب اول در خصوص مرگ وی افسوس خورده و به جایگاه شعری بی‌نظیر او اشاره کرده است. نویسنده دوم هم خاطراتی را از دیدارهای خود با بروسان نقل کرده است. در هیچ‌کدام از این دو مطلب، به مسئله پژوهش حاضر اشاره‌ای نشده است.



۱-۴- پرسش‌های پژوهش

۱- شاعر از چه تشبیهاتی بهره برده و بسامد هر کدام چگونه است؟

۲- سیر تشبیهات از لحاظ کیفی در سه کتاب مورد بحث چگونه بوده است؟

۳- عناصر تشبیه شعر او کدام‌اند؟

۱-۵- مختصری درباره شاعر و آثار او

غلامرضا بروسان زاده ۲۲ آذر ۱۳۵۲ ش. در مشهد، یکی شاعران برجسته معاصر به حساب می‌آید. پدر وی، اسماعیل بروسان یکی از شهدای دفاع مقدس است.

این شاعر فقید اغلب در قالب آزاد شعر می‌سرود. از وی پنج مجموعه شعر به یادگار مانده است که عبارت‌اند از: *احتمال پرنده را گنج می‌کند*^۱ (۱۳۷۸) در قالب‌های کلاسیک، ترانه و آزاد، *یک بسته سیگار در تبعید* (۱۳۸۴)، *مرثیه برای درختی که به پهلوان افتاده است* (۱۳۸۹) و *در آب‌ها دری باز شد* (۱۳۹۱) هر سه در قالب آزاد و مجموعه شعر *سکته سوم* (۱۳۹۲) در قالب‌های کلاسیک و ترانه.^۲

مجموعه شعر *یک بسته سیگار در تبعید* در سال ۱۳۸۵ ش. کتاب برگزیده نخستین دوره شعر خبرنگاران، و کتاب *مرثیه برای درختی که به پهلوان افتاده است* در سال ۱۳۸۹ ش. کتاب برگزیده دومین دوره شعر نیما شد.

بروسان علاوه بر پنج اثر یادشده، کتاب‌هایی دیگری هم دارد که در زمینه گردآوری شعر شاعران دیگر است. از جمله: *گزیده‌هایی از شعر شاعران خراسانی به نام به سوی رودخانه استوکس* (۱۳۸۵) و *اسب‌ها روسری نمی‌بندند* (۱۳۹۱)، *گزیده‌ای از ریگ و دایه*^۳ با نام *عصاره سوم* (۱۳۸۷)، *گزیده‌ای از اشعار شمس لنگرودی تحت عنوان مرا بیخش خیابان بلندم* (۱۳۸۸)، *منتخب اشعار مهدی اخوان ثالث* (۱۳۸۸)، *منتخب اشعار احمد شاملو* (۱۳۸۸) و *منتخب اشعار فروغ فرخزاد* (۱۳۸۸).

همسر او الهام اسلامی نیز شاعر بود و از وی دو مجموعه شعر نیز به چاپ رسیده است.^۴ این دو شاعر به همراه دختر کوچکشان لیلا، ۱۴ آذر ۱۳۹۰ در یک سانحه رانندگی در جاده قوچان درگذشتند. از آن‌ها یک فرزند پسر با نام مجتبی به یادگار مانده است.

۱-۶- تشبیه از دیدگاه علمای بلاغت



ابوهلال عسکری (۱۴۱۹ق: ۲۴۵) درباره تشبیه گفته است: «الوصفُ بأنَّ أحدَ الموصوفين ينوبُ منابَ الآخر بأداة التشبيه، نابَ منابه أو لم ينُب، وقد جاء في الشعرِ وسائرِ الكلامِ بغيرِ أداة التشبيه. و ذلك قولك: زيدٌ شديد كالأسد.» یعنی: وصف است به اینکه یکی از موصوف به وسیله ادات تشبیه جانشین دیگری قرار گیرد، خواه نایب مناب باشد خواه نباشد و گاهی در شعر و سایر کلام بدون ادات تشبیه آمده است مثل اینکه بگوید: «زید سخت است مانند شیر».

ابن رشیق قیروانی (۱۴۰۱ق، ج ۱: ۲۸۶) ضمن تعریف تشبیه، حدود آن را نیز مشخص کرده: «صفه الشيء بما قاربه و شاکله، و من جهة واحدة أو جهات كثيرة لا من جميع جهاته؛ لأنه لو ناسبه مناسبة كلية لكان إياه.» یعنی: تشبیه همانند دانستن صفت چیزی است با آنچه که با آن مقاربت و مشالکت دارد از جهتی یا از جهت متعددی و نه از همه جهات؛ زیرا اگر از هر حیث قرابت داشته باشد، آن چیز دوم عین چیز اول می‌شود.

این تعریف در مختصر المعانی در دو سطح لغوی و اصطلاحی ارائه شده است: «التشبيه في اللغة (الدلالة) هو مصدر قولك دللت فلانا على كذا اذا هديته له (على مشاركة امر لامر اخر في معنى) ... فالتشبيه الاصطلاحى هو الدلالة على مشاركة امر لامر فى معنى لا على وجه الاستعارة التحقيقية والاستعارة بالكنايه والتجريد» (تفتازانى، ۱۳۷۶: ۱۸۷-۱۸۸). تعریف تشبیه در معنای لغوی آن، همانند تعاریف دیگر است: تشبیه آن است که دلالت می‌کند بر مشارکت امری با امر دیگر در معنا و صفتی. تشبیه اصطلاحی، در واقع همان تشبیه لغوی است؛ به شرط اینکه از نوع تشبیهی باشد که در استعاره تحقیقیه و استعاره بالکنایه و تجرید نیست.

احمد الهاشمی در کتاب *جوهر البلاغه* ضمن توضیحی درباره کارکرد و اهمیت تشبیه، آن را یکی از شیوه‌های بیان، و اولین روشی دانسته که انسان برای تبیین معنا از آن استفاده می‌کند. سپس در تعریف تشبیه در دو سطح لغوی و اصطلاحی گفته: «تشبیه در لغت همانند ساختن و مثال آوردن است. ... در اصطلاح قراردادن همانندی بین دو چیز یا بیشتر از دو چیز است؛ چیزهایی که اشتراک آن‌ها در یک صفت یا بیشتر از یک صفت مقصود است» (عرفان، ۱۳۸۸، ج ۲: ۱۲).

از دیگر کتب بلاغی *معالم البلاغه* است که در آن نیز تعریفی مشابه همین‌ها آمده: تشبیه «عبارت است از مانند نمودن چیزی به چیزی در معنایی به ادواتی خاص، به عبارت دیگر بیان مشارکت دو چیز است در وصفی از اوصاف به توسط الفاظ مخصوص» (رجایی، ۱۳۵۳: ۲۴۴).

تعریف تشبیه در بین علما و ادبای معاصر، شکل فشرده‌تر و موجزتری به خود گرفته است:

همایی (۱۳۸۹: ۱۵۱) در تعریف تشبیه آورده: «تشبیه آن است که چیزی را به چیزی در صفتی مانند کنند.»



صفا (۱۳۳۷: ۴۵) نیز نوشته: «تشبیه، مشارکت دادن دو طرف است در یک امر یا در وصفی از اوصاف، با الفاظ خاص و معین.»

شفیعی کدکنی (۱۳۷۵: ۵۳) هم تعریفی در همین حدود ارائه داده است: «تشبیه یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد.»

کزازی (۱۳۶۸: ۴۰) هم تشبیه را این‌گونه تعریف کرده: «مانندگی یا تشبیه، مانند کردن چیزی است یا کسی به چیزی یا کسی دیگر، بر بنیاد پیوندی که به پندار شاعرانه، در میانه آن دو می‌توان یافت.»

در این بین اما تعریف سیروش شمیسا (۱۳۸۱: ۶۷) از دقت بیشتری برخوردار است؛ او در این تعریف وجه خیال‌انگیز، زیبایی‌شناسانه و شاعرانه تشبیه را نیز مدنظر داشته و به شکلی جامع و مانع گفته:

تشبیه مانده کردن چیزی است به چیزی، مشروط بر این‌که آن مانده‌گی مبتنی بر کذب باشد نه صدق؛ یعنی ادعایی باشند نه حقیقی. توضیح این‌که همین که می‌گوییم مانده کردن (تشبیه مصدر باب تفعیل است که از برای تعدیه است) معنایش این است که آن دو چیز علی‌الظاهر شبیه به هم نیستند و بین آن شباهت (مانده بودن، مصدر ثلاثی مجرد) نیست و این ما هستیم که این مشابهت را ادعا و برقرار می‌کنیم. اما چون معمولاً به این نکته توجه نمی‌شود، ما قید مبتنی بر کذب بودن را جهت مزید تأکید بر تعریف افزودیم.

تشبیه را می‌توان از منظر زبان‌شناسی هم تعریف و تبیین کرد. کورش صفوی (۱۳۹۰، ج ۲: ۱۲۸) در تعریف زبان‌شناسانه تشبیه آورده: تشبیه «انتخاب دو نشانه از روی محور جانشینی برحسب تشابه و ترکیب آن‌ها بر روی محور همنشینی است. استفاده از وجه شبه و ادات تشبیه بر روی محور همنشینی، بر توضیح این عملکرد می‌افزاید ... اجازه می‌دهد مدلول به مصداق نزدیک‌تر شود.»

تشبیه در ادبیات انگلیسی معادل Simile است. ارسطو در تعریف Simile گفته است: «یک چیز با چیز دیگر به صورت مشخصی توسط کلماتی چون as و like مقایسه می‌شود» (Aristotle, 1954: 1410).

۷-۱- ارکان تشبیه

تشبیه دارای اجزایی است که به آن ارکان تشبیه می‌گویند: مشبه (تشبیه‌شده)، مشبه‌به (تشبیه‌شده به آن)، ادات تشبیه (مانند، مثل، چون و...) و وجه شبه (نقطه شباهت آن دو چیز) (شمیسا، ۱۳۸۱: ۶۷). وجه شبه و ادات تشبیه بنا بر مقضای شعر و به اختیار شاعر و متناسب با خیال‌پردازی او گاهی ذکر نمی‌شوند اما دو رکن دیگر یعنی مشبه و مشبه‌به از ارکان اصلی تشبیه‌اند و همواره ذکر می‌گردند. توجه به این دو رکن ما را با کم‌وکیف خیال‌انگیزی



سروده‌های شاعر آشنا می‌سازد و از رهگذر این که او چه چیزهایی را به عنوان مشبه و مشبه‌به برگزیده یا به‌نوعی چه چیزهایی را به هم تشبیه کرده است به جهان بینی و عالم درونی شاعر پی می‌بریم.

۲- انواع تشبیه در شعر بروسان

۲-۱- تشبیه به اعتبار طرفین

۲-۱-۱- حسی یا عقلی بودن طرفین

تشبیه به اعتبار حسی یا عقلی بودن مشبه و مشبه‌به، به چهار حالت تقسیم می‌شود که در ادامه ضمن توضیح این حالت‌ها به ذکر نمونه‌هایی از شعر غلامرضا بروسان و چگونگی تشبیهات آن پرداخته می‌شود.

۲-۱-۱-۱- تشبیهات حسی به حسی

منظور از حسی اموری است که از طریق یکی از حواس پنجگانه قابل درک باشد» (همان: ۷۰). منظور این که پدیده‌ها در این نوع تشبیهات، صورتی مادی دارند و انتزاعی و ذهنی نیستند.

تشبیهات حسی به حسی در شعر بروسان نسبت به سه حالت دیگر، بیش‌ترین بسامد را دارد.

نمونه (۱) «چون بیابانی / دور افتادم از خودم / و پوسیدم / چون پایه‌های پلی در آب» (بروسان، ۱۳۹۳ الف: ۱۴).

در این شعر کوتاه دو تشبیه به صورت پشت سر هم آمده است:

الف) مشبه: من / مشبه‌به: بیابان / ادات تشبیه: چون / وجه شبه: دور افتادگی

ب) مشبه: من / مشبه‌به: پایه‌های پل در آب / ادات تشبیه: چون / وجه شبه: پوسیدگی

شاعر ابتدا خود را به بیابان تشبیه کرده است. هر دو طرف تشبیه حسی‌اند. نکته قابل توجه این تشبیه وجه شبه آن است. شاعر دورافتادگی را که از ویژگی‌های بارز هر بیابانی می‌تواند باشد به صورت دیگرگونه‌ای به کار برده است. این دورافتادگی نه از دیگران و بقیه پدیده‌ها و اشیا بلکه از خود است. شاعر احساس غربت می‌کند اما این احساس، دوری از غیر نیست بلکه نوعی از خودبیگانگی است. در ادامه شاعر خود را به پایه‌های پلی در آب تشبیه می‌کند. این تصویر علاوه بر القای حس تنهایی، مفهوم بیهودگی و تلف شدن را هم می‌رساند. در مجموع شاعر، دریغاگو و



تصویرگر غربت و از خودبیگانگی‌ای است که باعث شده او نتواند آن‌طور که شایسته و بایسته است از توانایی‌ها و امکانات خود بهره‌برد و در واقع جز بیهودگی و تلف‌شدن چیزی نصیبش نشده است.

نمونه (۲) «صدای تو حزن خودش را داشت / مثل چوبی که در زندان تزیین شده باشد» (همو، ۱۳۹۳: ۱۷).

مشبه: صدای تو / مشبه‌به: چوبی که در زندان تزیین شده / ادات تشبیه: مثل / وجه شبه: حزن

شاعر در این تشبیه بدیع و دور از ذهن که هر دو طرف آن از امور حسی‌اند صدا را به چوبی که در زندان تزیین شده تشبیه کرده است. وجه شبه‌ی که او برای این دو قائل شده، حزن و اندوهی‌ست که در آن‌ها وجود دارد. علاوه بر این می‌توان به‌طور ضمنی وجه شبه دیگری هم برایشان متصور شد. آن وجه شبه، زیبایی است که از واژه تزیین دریافت می‌شود. این زیبایی در بند، تصویر حزن‌انگیزی دارد.

۲-۱-۱-۲- تشبیهات حسی به عقلی

«عقلی در اصطلاح علم بیان سنتی هر چیزی است که با یکی از حواسِ خمسه قابل درک نباشد» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۱). این حالت، ۱۳ تشبیه را در شعر بروسان شامل می‌شود.

نمونه (۱) «آب / صلح است» (بروسان، ۱۳۹۳ الف: ۶۳).

مشبه: آب / مشبه‌به: صلح / ادات تشبیه: محذوف / وجه شبه: محذوف

شاعر در این تشبیه بسیار موجز، آب را که نماد پاکی، طراوت و یکرنگی‌ست به صلح تشبیه کرده است. با توجه به ویژگی‌هایی که برای آب ذکر شد، می‌توان همان‌ها را نیز به عنوان وجه شبه‌هایی برای این تشبیه قائل شد؛ چراکه صلح و آشتی نیز باعث زدودن کینه‌ها و طراوت دل می‌شود و برای آدمیان و روابطشان با یکدیگر یکرنگی را به ارمغان می‌آورد.

نمونه (۲) «جنگ واقعی است / و چون غم وجود دارد» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۱۵).

مشبه: جنگ / مشبه‌به: غم / ادات تشبیه: چون / وجه شبه: واقعی بودن و وجود داشتن

جنگ امری‌ست حسی که از این نظر که واقعی‌ست و وجود دارد به غم تشبیه شده است. غم جزو وجدانیات است. پیشینیان مسائل گوناگونی چون لذت، درد، شادی، اندوه و ... را که از طریق وجدان و نیروهای درونی دریافت می‌شود، وجدانیات می‌نامیدند. این مسائل نیز جزو امور عقلی محسوب می‌شوند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۱).

۳-۱-۱-۲- تشبیهات عقلی به حسی



در این نوع تشبیه، طرف اول از امور محسوس و مادی و طرف دوم از امور انتزاعی و ذهنی هستند. این تشبیه هم مانند تشبیه نوع دوم، ۱۳ بار در شعر بروسان استفاده شده است.

نمونه (۱) «دوست داشتنت پیراهن نازکی ست / که آرام از روی بند / برمی‌دارم» (بروسان، ۱۳۹۳ الف: ۳۶).

مشبه: دوست داشتنت / مشبه‌به: پیراهن نازک / ادات تشبیه: محذوف / وجه شبه: محذوف

شاعر در این شعر کوتاه دوست داشتن را که امری غیرمادی‌ست به پیراهن نازکی تشبیه کرده است. در این تشبیه علاوه بر ادات، وجه شبه نیز ذکر نشده اما با توجه به مشبه‌به و همچنین از فحوای کلام می‌توان به وجه شبه پی برد. صفت نازک و در ادامه، صفت آرام مبین ظرافت و حساسیت دو طرف تشبیه است.

نمونه (۲) «غم چون سنگی / مرا در سرایش یک دره دنبال می‌کند» (همو، ۱۳۹۴: ۱۵).

الف) مشبه: غم / مشبه‌به: سنگی در سرایش یک دره / ادات تشبیه: چون / وجه شبه: محذوف

در این تشبیه نیز وجه شبه به صراحت ذکر نشده است. با توجه به فحوای کلام، وجه شبه‌ی که می‌توان برای این تشبیه قائل شد، سماجت، سرعت، دوام و پیگیری بودن است. شاعر می‌گوید غم مُصرانه در پی من است و به نوعی از آن گریز و گزیری نیست.

۲-۱-۱-۴- تشبیهات عقلی به عقلی

این مورد از لحاظ تئوری نباید وجود داشته باشد؛ چرا که مشبه‌به عقلی مخاطب را به وجه شبه روشنی رهنمون نمی‌کند و در این صورت دریافت حال مشبه به مشکل می‌خورد (شمیسا، ۱۳۸۱: ۷۵-۷۴). این نوع تشبیه در شعر غلامرضا بروسان یافت نشد.

شماره	حسی یا عقلی بودن	یک بسته سیگار در تبعید	مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است	در آب‌ها در باز شد	تعداد کل	درصد کل
۱	حسی به حسی	۴۲	۳۳	۵۸	۱۳۳	۸۳/۶۴
۲	حسی به عقلی	۹	۱	۳	۱۳	۸/۱۸
۳	عقلی به حسی	۵	۲	۶	۱۳	۸/۱۸
۴	عقلی به عقلی	۰	۰	۰	۰	۰



جدول (۱) به اعتبار طرفین (الف: حسی و عقلی بودن)

تشبیه حسی به حسی بیشترین تعداد را در اشعار بروسان به خود اختصاص داده است. این موضوع نشان‌دهنده حسی بودن شعر اوست. این تشبیه در سبک خراسانی به وفور دیده می‌شود. بروسان نیز به عنوان شاعری خراسانی این خصیصه سنتی را به ارث برده است. طرفین این تشبیهات در شعر وی، اغلب از پدیده‌های طبیعی هستند. این ویژگی میل و غریزه طبیعت‌گرای او را نشان می‌دهد.

۲-۱-۲- مفرد، مقید یا مرکب بودن طرفین

تقسیم‌بندی بعدی به اعتبار مفرد، مقید و مرکب بودن طرفین تشبیه است که شامل ۹ حالت می‌شود.

۲-۱-۲-۱- مفرد به مفرد

منظور از مفرد بودن این است که مشبه یا مشبه‌به «تصور و تصویر یک هیئت یا یک چیز است: گل، جام، دزد» همان: (۸۱).

نمونه (۱) «زن پونه است» (بروسان، ۱۳۹۳ الف: ۷۴).

مشبه: زن / مشبه‌به: پونه / ادات تشبیه: محذوف / وجه شبه: محذوف

نمونه (۲) «چون کوچه‌ای به تنگ آمده‌ام» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۱۶)

مشبه: من / مشبه‌به: کوچه / ادات تشبیه: چون / وجه شبه: خفقان

۲-۲-۱-۲- مفرد به مقید

منظور از مقید بودن این است که مشبه و مشبه‌به «تصویر و تصور مفردی است که مقید به قیدی باشد؛ مثل جام بلورین، لؤلؤ منظوم، کشتی سرنگون که مقید به قید صفتند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۱). این حالت بیش‌ترین بسامد را در شعر بروسان دارد.

نمونه (۱) «کلمه چون شیشه شکسته / در زخم فرو می‌رفت» (بروسان، ۱۳۹۴: ۴۴).

مشبه: کلمه / مشبه‌به: شیشه شکسته / ادات تشبیه: چون / وجه شبه: تیزی و برندگی

نمونه (۲) «سکوت مثل آب ریخته روی میز پهن می‌شود» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۳۰).

مشبه: سکوت / مشبه‌به: آب ریخته / ادات تشبیه: مثل / وجه شبه: فراگیری و منتشر شدن



۲-۱-۲-۳- مفرد به مرکب

«مقصود از مرکب لزوماً جمله یا عبارت یا مجموعه‌ی چند واژه نیست، بلکه مرکب یک هیئت ترکیبی است و به قول قدما مرکب، هیئت منتزعه از چند چیز است و با زبان امروز، تابلو و تصویری است ذهنی که چند چیز در به وجود آوردن آن نقش داشته باشند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۸۱).

نمونه (۱) «پوسیدم / چون پایه‌های پلی / در آب» (بروسان، ۱۳۹۳ الف: ۱۴).

مشبه: من / مشبه‌به: پایه‌های پلی در آب / ادات تشبیه: چون / وجه شبه: پوسیدگی

نمونه (۲) «عین درخت شاتوته مرگ / عین یه لکه رو دیوار» (همو، ۱۳۹۳: ۸۵).

مشبه: مرگ / مشبه‌به: یه لکه رو دیوار / ادات تشبیه: عین / وجه شبه: محذوف

۲-۱-۲-۴- مقید به مفرد

این تشبیه در شعر بروسان بسامد پایینی (۴تا) دارد.

نمونه (۱) «به خودم که فکر می‌کنم / چون چاقویی به مرگ نزدیکم» (همو، ۱۳۹۴: ۲۷).

مشبه: من وقتی به خودم فکر می‌کنم / مشبه‌به: چاقو / ادات تشبیه: چون / وجه شبه: نزدیک بودن به مرگ

نمونه (۲) «بعد از تو ما مثل بنفشه‌ها زندگی کردیم» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۲۵).

مشبه: ما بعد از تو / مشبه‌به: بنفشه‌ها / ادات تشبیه: مثل / وجه شبه: نحوه زندگی کردن

۲-۱-۲-۵- مقید به مقید

نمونه (۱) «بی تو / خودم را بیابان غریبی احساس می‌کنم / که باد را به وحشت می‌اندازد» (همان: ۶۹).

مشبه: من بی تو / مشبه‌به: بیابانی غریب که باد را به وحشت می‌اندازد / ادات: محذوف / وجه شبه: خلأ و وحشت و غربت

نمونه (۲) «خبر مرگت را چون شاخه‌ی پر شکوفه‌ی گیلاس / آوردند گذاشتند وسط حیاط» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۱۲).

مشبه: خبر مرگت / مشبه‌به: شاخه‌ی پر شکوفه‌ی گیلاس / ادات تشبیه: چون / وجه شبه: منتقل شدن، سرعت انتشار

۲-۱-۲-۶- مقید به مرکب



نمونه (۱) «گاهی دلم گلی می شود / که زنبوری در آن مرده است» (همو، ۱۳۹۳ الف: ۲۶).

مشبه: دلم / مشبه‌به: گلی که زنبوری در آن مرده / ادات تشبیه: محذوف / وجه شبه: محذوف

نمونه (۲) «دلم / باران دیوانه در پناه دو کوه» (همو، ۱۳۹۴: ۳۴).

مشبه: دلم / مشبه‌به: باران دیوانه در پناه دو کوه / ادات تشبیه: محذوف / وجه شبه: محذوف

۲-۱-۲-۷- مرکب به مفرد

یافت نشد.

۲-۱-۲-۸- مرکب به مقید

یافت نشد.

۲-۱-۲-۹- مرکب به مرکب

تشبیه مرکب به مرکب، مهم‌ترین و زیباترین نوع تشبیه است. در این حالت ما با رویایی دو تابلوی نقاشی مواجهیم. در این تشبیه شعر در پویاترین سطح خود قرار دارد و همچون انیمیشن (Animation)، دارای تصاویری متحرک است. این تشبیه در شعر بروسان ۹ بار مورد استفاده قرار گرفته است.

نمونه (۱) «به زمین دست می کشی / همچون ببری که ماده پلنگی را / مهار می کند» (همان: ۳۲).

مشبه: دست کشیدن بر زمین / مشبه‌به: مهارشدن ماده پلنگی توسط ببر / ادات تشبیه: وجه شبه: لمس کردن و دربرگرفتن

نمونه (۲) «بعد از تو زنان روستا / به مزرعه چنان می نگرند / که گویی به سنگی از پشت سیم خاردار» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۲۴).

مشبه: نگاه کردن زنان روستا به مزرعه / مشبه‌به: نگاه کردن به سنگی از پشت سیم خاردار / ادات تشبیه: گویی / وجه شبه: طرز نگاه

شماره	مفرد، مقید و مرکب بودن	یک بسته سیگار در تبعید	مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است	در آب‌ها دری باز شد	تعداد کل	درصد کل
-------	------------------------	------------------------	--	---------------------	----------	---------



۲۱/۳۸	۳۴	۱۱	۱۱	۱۲	مفرد به مفرد	۱
۳۲/۷	۵۲	۲۳	۷	۲۲	مفرد به مقید	۲
۵/۰۳	۸	۵	۰	۳	مفرد به مرکب	۳
۶/۲۹	۱۰	۸	۱	۱	مقید به مفرد	۴
۳۰/۱۹	۴۸	۱۸	۱۵	۱۵	مقید به مقید	۵
۲/۵۲	۴	۱	۱	۲	مقید به مرکب	۶
۰	۰	۰	۰	۰	مرکب به مفرد	۷
۰	۰	۰	۰	۰	مرکب به مقید	۸
۱/۸۹	۳	۱	۱	۱	مرکب به مرکب	۹

جدول (۲) به اعتبار طرفین (ب: مفرد، مقید و مرکب بودن)

مشبه‌به‌ها در شعر او، ۱۰۰ بار (بیش‌ترین تعداد) در قالب مقید آمده‌اند. به‌خاطر تازگی اغلب این مشبه‌به‌ها و در مواردی هم تعدد وجه شبه‌ها، بروسان احتمالاً خواسته مخاطب را به سمت همان ارتباطی که خود در ذهن داشته رهنمون کند. ۴۴ مورد از مشبه‌به‌ها نیز مفرد و باقی (۱۵ مورد) مرکب هستند.

۲-۱-۳- تعدد یکی از طرفین

تقسیم‌بندی بعدی مربوط به کمیت طرفین تشبیه است؛ اینکه به‌عنوان مثال یک مشبه به چندتا مشبه‌به و بالعکس تشبیه شده است. از این نظر دو گونه تشبیه داریم: تشبیه تسویه و تشبیه جمع.

۲-۱-۳-۱- تشبیه تسویه

تشبیه تسویه آن است که «برای چند مشبه، یک مشبه‌به بیاورند، یعنی آن چند مشبه را به‌لحاظ حکمی (وجه شبه) یکسان و مساوی در نظر گیرند» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۷). این تشبیه در شعر بروسان یافت نشد.

۲-۱-۳-۲- تشبیه جمع

تشبیه جمع «عکس تشبیه تسویه است؛ یعنی برای یک مشبه، چند مشبه‌به می‌آورند» (همان).



نمونه (۱) «غربت با من همان کار را می‌کند / که موریانه با سقف / که ماه با کتان / که سکتۀ قلبی با ناظم حکمت» (بروسان، ۱۳۹۳ الف: ۶۹).

مشبه: کاری که غربت با من می‌کند / مشبه به ۱: کاری که موریانه با سقف می‌کند / مشبه به ۲: کاری ماه با کتان می‌کند / مشبه به ۳: کاری که سکتۀ قلبی با ناظم حکمت می‌کند.

نمونه (۲) «درست مثل یک قطار / مثل یک کامیون / مثل چیزی که تنها بزرگ بود و غمگین زندگی کردم» (همو، ۱۳۹۴: ۵۸).

مشبه: من / مشبه به ۱: قطار / مشبه به ۲: کامیون

شماره	تعدد یکی از طرفین	یک بسته سیگار در تبعید	مرثیه برای درختی که به پهلوی افتاده است	در آب‌ها دری باز شد	تعداد کل
۱	تشبیه جمع	۷	۴	۱۱	۲۲
۲	تشبیه تسویه	۰	۰	۰	۰

جدول (۳) به اعتبار طرفین (ج: تعدد)

به اعتبار تعدد طرفین، تشبیه جمع بیشترین تعداد را دارد و هیچ تشبیه تسویه‌ای در بین تشبیهات بروسان نیست. شاعر می‌خواسته از این منظر، تا آن جایی که امکانش وجود داشته، مخاطب را به مضمون سروده‌هایش یا بهتر بگوییم تشبیهاتش نزدیک کند؛ به همین خاطر برای مشبه، مشبه‌به‌های متعددی آورده تا مخاطب بهتر و دقیق‌تر به احوال مشبه پی ببرد.

۲-۲- تشبیه به اعتبار وجه شبه

وجه شبه در ساختار تشبیه از اهمیت بالایی برخوردار است. زیرا این رکن مهم، گسترۀ خیال‌پردازی‌ها و هنر شاعر را در میدان صور خیال آشکار می‌کند. از طریق بررسی وجه شبه می‌توان به خلاقیت‌های هنرمند و حتی سبک او پی برد؛ چرا که در هر سبک میان مشبه‌ها و مشبه‌به‌ها ارتباط ویژه‌ای برقرار است (شمیسا، ۱۳۸۱: ۹۸).

تشبیه به اعتبار این بحث مهم، به چندین شاخه و زیرشاخه تقسیم می‌شود که در ادامه ضمن تبیین هر کدام، نمونه‌هایی از شعر غلامرضا بروسان ذکر می‌گردد.



۲-۲-۱- ذکر یا حذف وجه شبه

به تشبیهاتی که در آن وجه شبه ذکر شده، تشبیه مفصل و به تشبیهاتی که وجه شبه در آن نیامده، تشبیه مجمل می‌گویند.

۲-۱-۱- تشبیه مفصل

نمونه (۱) «تنهایی / مثل مورچه‌ای روی دستم راه می‌رود» (بروسان، ۱۳۹۳ الف: ۲۶).

مشبه: تنهایی / مشبه‌به: مورچه / ادات تشبیه: مثل / وجه شبه: راه رفتن

نمونه (۲) «حالا دست‌هایم می‌لرزند / کلاسیک مثل بید» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۶۴).

مشبه: دست‌هایم / مشبه‌به: بید / ادات تشبیه: مثل / وجه شبه: لرزیدن کلاسیک

۲-۱-۲- تشبیه مجمل

نمونه (۱) «سادگی‌ات عسل است» (همو، ۱۳۹۳ الف: ۷۴).

مشبه: سادگی‌ات / مشبه‌به: عسل / ادات تشبیه: محذوف / وجه شبه: محذوف

نمونه (۲) «عین یه درخت شاتوته مرگ» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۸۵).

مشبه: مرگ / مشبه‌به: درخت شاتوت / ادات تشبیه: عین / وجه شبه: محذوف

شماره	ذکر یا حذف	یک بسته سیگار در تبعید	مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است	در آب‌ها دری باز شد	تعداد کل	درصد کل
۱	مفصل	۴۲	۱۸	۴۰	۱۰۰	۶۲/۸۹
۲	مجمل	۱۴	۱۸	۲۷	۵۹	۳۷/۱۱

جدول (۴) به اعتبار وجه شبه (الف: ذکر یا حذف)

در حدود ۶۳ درصد از تشبیهات بروسان، وجه شبه ذکر شده است. اغلب این تشبیهات، وجه شبه‌های تازه و بدیعی دارند. شاعر با به‌کارگیری این شگرد (ذکر وجه شبه) در صدد بوده تا پیوند تازه‌ای را که بین مشبه و مشبه‌به برقرار کرده به مخاطب نشان بدهد. علت دیگری که می‌توان برای این استفاده متصور شد، در خصوص تشبیهاتی است که



وجه شبه‌های متعددی دارند؛ بروسان با ذکر وجه شبه در این موارد، ذهن مخاطب را از رفتن به سمت وجوه دور و اغلب تکراری و مبتذل باز داشته است. مورد دیگر این استفاده این است که اکثر وجه شبه‌های وی از نوع تخیلی هستند؛ بنابراین حذف وجه شبه، عملاً دریافت پیوند بین مشبه و مشبه‌به را برای مخاطب مشکل‌ساز و چه بسا غیرممکن می‌کند؛ پس لازم است ذکر شود.

۲-۲-۲-۲-۲-۲-۲ قریب یا بعید بودن وجه شبه

تشبیهات قریب، تشبیهاتی هستند که وجه شبه آن نزدیک به ذهن و قابل حدس است، و تشبیهات بعید (غریب) بالعکس. پرواضح است که تشبیهات بعید تشبیهاتی بدیع‌تر و هنری‌تر هستند که این موضوع ملاک مهمی در تعیین عیار یک شاعر در رابطه با تصویرسازی و تصویرپردازی است.

۲-۲-۲-۲-۱-۲-۲-۲ تشبیه قریب

نمونه (۱) «آب / صلح است» (همو، ۱۳۹۳ الف: ۶۳).

مشبه: آب / مشبه‌به: صلح / ادات تشبیه: محذوف / وجه شبه: محذوف [روشنی، پاکی و طراوت]

نمونه (۲) «صورت گرد تو / مثل کاسه ماه بود» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۴۰).

مشبه: صورت گرد تو / مشبه‌به: کاسه ماه / ادات تشبیه: مثل / وجه شبه: گردی

۲-۲-۲-۲-۲-۲-۲ تشبیه بعید

نمونه (۱) «با من حرف بز / مثل یک پیراهن نارنجی با روز» (همو، ۱۳۹۳ الف: ۶۷).

مشبه: حرف زدن تو با من / مشبه‌به: حرف زدن پیراهن نارنجی با روز / ادات: مثل / وجه شبه: حرف زدن

نمونه (۲) «تو نمی‌میری / هم‌چون پرچمی که سربازان بسیاری / در آن شلیک کرده باشند» (همو، ۱۳۹۴: ۱۱).

مشبه: تو / مشبه‌به: پرچمی که سربازان بسیاری در آن شلیک کرده باشند / ادات: هم‌چون / وجه شبه: نمردن

شماره	بعید یا قریب بودن	یک بسته سیگار در تبعید	مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است	در آب‌ها دری باز شد	تعداد کل	درصد کل
۱	بعید	۴۲	۳۶	۶۴	۱۴۲	۸۹/۳۱



۱۰/۶۹	۱۷	۳	۰	۱۴	قریب	۲
-------	----	---	---	----	------	---

جدول (۵) به اعتبار وجه شبه (ب: بعید یا قریب بون)

حدود ۹۰ درصد تشبیهات بروسان از نوع تشبیهات بعید و غریب هستند. این آمار به تنهایی نشان‌دهنده طبع خلاق وی در زمینه تصویرپردازی و خیال‌انگیزی در شعر است. وی با استفاده از وجه شبه‌های دور از ذهن، ارتباط نویی بین پدیده‌ها ایجاد کرده که این تازگی باعث شده ذهن مخاطب برای فهم آن به تکاپو بیفتد و پس از کشف آن نیز شگفت‌زده شود.

۲-۲-۳- مفرد، متعدد یا مرکب بودن وجه شبه

۲-۳-۱- تشبیه مفرد

نمونه (۱) «اگر لازم باشد زنانه فکر می‌کنم / و چون سوزنی در خیالت فرو می‌روم» (همان: ۴۵).

مشبه: من / مشبه‌به: سوزن / ادات: چون / وجه‌شبه: فرو رفتن

نمونه (۲) «می‌خواهم به طول بینجامد/ چون کتاب کلیدر ... / بوسه‌های تو را می‌گویم» (همو، ۱۳۹۳: ۷۱).

مشبه: بوسه‌هایت / مشبه‌به: کتاب کلیدر / ادات: چون / وجه‌شبه: به طول انجامیدن

۲-۳-۲- تشبیه متعدد

نمونه (۱) «دلم ... / گردوی نارسی که دست را سیاه می‌کند» (همو، ۱۳۹۴: ۳۴).

مشبه: دلم / مشبه‌به: گردوی نارسی / ادات: محذوف / وجه‌شبه‌ها: گردی، نارسی، سیاه کردن دست

نمونه (۲) «نه ورم می‌دارن / نه می‌دارن به حال خودم بمونم ... / عین یه واشر ... / غمگین، عبوس، عصبانی / که تو تعمیر اضافه بیاد و ساعت درست کار کنه» (همو، ۱۳۹۳: ۸۷-۸۶).

مشبه: من / مشبه‌به: واشر / ادات: عین / وجه‌شبه‌ها: غمگینی، عبوسی، عصبانیت، اضافه بودن

۲-۳-۲- تشبیه مرکب

یافت نشد.



شماره	مفرد، متعدد یا مرکب بودن	یک بسته سیگار در تبعید	مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است	در آب‌ها دری باز شد	تعداد کل	درصد کل
۱	مفرد	۵۳	۲۸	۶۳	۱۴۴	۹۰/۵۷
۲	متعدد	۳	۸	۴	۱۵	۹/۴۳
۳	مرکب	۰	۰	۰	۰	۰

جدول (۶) به اعتبار وجه شبه (ج: مفرد، متعدد یا مرکب بودن)

بیشتر وجه شبه‌های تشبیهات بروسان، از نوع مفرد هستند. وجه شبه متعدد بسیار کم و مرکب نیز اصلاً به کار نرفته است. با توجه به تعداد بالای وجه شبه‌های بعید، این موضوع مبین این نکته است که وی نخواسته، تشبیهات را بیش از حد پیچیده و گسترده کند که مبادا مخاطب در دریافت آن دچار مشکل شود.

۲-۲-۴- حقیقی یا ادعایی بودن وجه شبه

وجه شبه از منظر حقیقی یا ادعایی بودن به دو نوع تقسیم می‌شود: وجه شبه تحقیقی و وجه شبه تخیلی.

مراد از وجه شبه تحقیقی آن است که شباهت مورد نظر حقیقتاً در دو طرف تشبیه وجود داشته باشد ... مثل تشبیه لب یا گونه به گل سرخ به لحاظ سرخی که هم در لب وجود دارد و هم در گونه. ... اما مراد از وجه شبه تخیلی به اصطلاح قدما آن است که مورد مشابهت در طرفین یا در یکی از آن‌ها خیالی و ادعایی باشد؛ یعنی اصلاً در عالم واقع چنان چیزی حقیقت نداشته باشد (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۰۱-۱۰۰).

۲-۲-۴-۱- تشبیه تحقیقی

نمونه (۱) «تو را چون چتری که از باران خیس شده / به خانه آوردم» (بروسان، ۱۳۹۴: ۷۴).

مشبه: تو / مشبه‌به: چتری که از باران خیس شده / ادات: چون / وجه شبه: قابلیت جابه‌جایی

نمونه (۳) «تو زیبا بودی / چون ماه کوچه و بازار» (همو، ۱۳۹۳: ۹).

مشبه: تو / مشبه‌به: ماه کوچه و بازار / ادات: چون / وجه شبه: زیبایی

۲-۲-۴-۲- تشبیه تخیلی



نمونه (۱) «آرام به خواب می‌روید/چون پری که جاذبه زمین را احساس کرده باشد» (همو، ۱۳۹۳ الف: ۳۷).

مشبه: شما / مشبه‌به: پری که جاذبه زمین را احساس کرده باشد / ادات: چون / وجه‌شبهه: به خواب رفتن

نمونه (۲) «سرم را چون دهان عطری باز کردم» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۲۵).

مشبه: سرم / مشبه‌به: دهان عطر / ادات: چون / وجه‌شبهه: باز کردن

شماره	حقیقی یا ادعایی بودن	یک بسته سیگار در تبعید	مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است	در آب‌ها دری باز شد	تعداد کل	درصد کل
۱	تحقیقی	۱۱	۴	۱۲	۲۷	۱۶/۹۸
۲	تخیلی	۴۵	۳۲	۵۵	۱۳۲	۸۳/۰۲

جدول (۷) به اعتبار وجه شبه (الف: حقیقی یا ادعایی بودن)

وجه شبه تخیلی بیشترین تعداد را در میان تشبیهات بروسان به خود اختصاص داده است. این موضوع از وجوه دیگر خیال‌انگیزی شعر وی محسوب می‌شود. این تخیلی بودن به غرابت تصویرهای او کمک شایانی کرده است.

۲-۳- تشبیه به اعتبار ادات

تشبیه به اعتبار ادات دو نوع دارد: تشبیه مرسل و تشبیه مؤکد. اگر ادات تشبیه ذکر شود، مرسل و اگر ذکر نشود مؤکد است.

۲-۳-۱- تشبیه مرسل

نمونه (۱) «چون ولایتی بودم در بلخ / که دامن از اطراف گرفتم» (همو، ۱۳۹۳ الف: ۲۸).

مشبه: من / مشبه‌به: ولایتی در بلخ / ادات تشبیه: چون

نمونه (۲) «تو واقعی بودی / مثل اندوه در مزرعه گندم» (همو، ۱۳۹۳ ب: ۱۳).

مشبه: تو / مشبه‌به: اندوه در مزرعه گندم / ادات تشبیه: مثل

۲-۳-۲- تشبیه مؤکد



نمونه (۱) «من / گوزنی که می خواست / با شاخ‌هایش قطاری را نگه دارد» (همو، ۱۳۹۳ الف: ۲۴).

مشبه: من / مشبه‌به: گوزنی که می خواست با شاخ‌هایش قطاری را نگه دارد / ادات تشبیه: محذوف

نمونه (۲) «دلَم شاخهٔ شاتوتی / که باد / خونس را به در و دیوار پاشیده است» (همو، ۱۳۹۴: ۱۵).

مشبه: دلَم / مشبه‌به: شاخهٔ شاتوتی که باد خونس را به در و دیوار پاشیده است / ادات تشبیه: محذوف

شماره	به اعتبار ادات	یک بسته سیگار در تبعید	مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است	در آب‌ها دری باز شد	تعداد کل	درصد کل
۱	مرسل	۳۰	۱۶	۵۰	۹۶	۶۰/۳۸
۲	مؤکد	۲۶	۲۰	۱۷	۶۳	۳۹/۶۲

جدول (۸) به اعتبار ادات تشبیه

بیشتر تشبیهات بروسان دارای ادات هستند. او در این مورد بیشتر از ادات پرکاربرد نظیر «چون» (۵۳ بار) و «مثل» (۲۸ بار) استفاده کرده است. در این بین ادات دیگری مانند «عین» (۵ بار)، شبیه (۳ بار)، انگار (۳ بار) و گویی (۱ بار) نیز استفاده شده است.

۲-۴- تشبیه به اعتبار تعداد تشبیه

تشبیه به این اعتبار، به دو مورد مفروق و ملفوف تقسیم می‌شود. در تشبیه مفروق، چند مشبه و مشبه‌به (حداقل دوتا) داریم که هر کدام با مشبه‌به خود ذکر شده‌اند. در مقابل، تشبیه ملفوف تشبیهی است که چند مشبه جداگانه ذکر شود و سپس مشبه‌به‌های هر یک به ترتیب و جداگانه بیاید (شمیسا، ۱۳۸۱: ۱۲۶).

۲-۴-۱- تشبیه مفروق

نمونه «صدایم / چون هجایی گرسنه از کوه بالا رفت / و زیبایی / چون علفی در برابرم رویید» (بروسان، ۱۳۹۳ الف: ۲۸).

مشبه ۱: صدایم / مشبه‌به ۱: هجایی گرسنه

مشبه ۲: زیبایی / مشبه‌به ۲: علف



۲-۴-۲- تشبیه ملفوف

نمونه «در بیمارستان، بوی الکل و نعنا / این در داخل و آن در بیرون / مثل من و زخم / من روی تخت، او در پیاده‌رو» (همو، ۱۳۹۳: ب: ۳۸).

مشبه ۱: بوی الکل / مشبه به ۲: بوی نعنا

مشبه به ۱: من / مشبه به ۲: زخم

شماره	به اعتبار تعداد تشبیه	یک بسته سیگار در تبعید	مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است	در آبها دری باز شد	تعداد کل
۱	مفروق	۲	۱	۱	۴
۲	ملفوف	۰	۰	۱	۱

جدول (۹) به اعتبار تعداد تشبیه

این نوع تشبیه به دلیل ساختار منظم و موزونش، بیشتر مناسب اشعاری در قالب‌های سنتی است و آن‌گونه که باید و شاید مناسب شعر سپید و آزاد نیست؛ زیرا در این اشعار طول جملات گاه بلند و گاه طولانی است و نمی‌توان حدود مشخص و دقیقی برای تشبیهاتی که نزدیک به هم می‌آیند ترسیم کرد. به همین خاطر در شعر بروسان هم بسامد بسیار پایینی دارند.

۳- عناصر تشبیه شعر بروسان

۳-۱- انسان و متعلقاتش

پرسامدترین عنصر در بین عناصر تشبیه شعر بروسان، مربوط به انسان و متعلقاتش است که بیشتر در جایگاه مشبه آمده‌اند. در دسته، «من» و «تو» بیشتر بسامد را به خود اختصاص داده‌اند. این دو عنصر به ترتیب ۴۲ و ۲۰ مرتبه در جایگاه مشبه قرار گرفته‌اند. علاوه بر این، هر یک متعلقاتی دارند چون «دلَم»، «دستم»، «صدایت»، «خندهات» و... که آن‌ها نیز در جایگاه مشبه مورد استفاده واقع شده‌اند.

۳-۲- طبیعت و مظاهرش



عنصر پرسامد بعدی مربوط به طبیعت و مظاهر آن است. این عنصر بیشترین استفاده را در جایگاه مشابهه داشته است. پدیده‌هایی چون آب (۶ مورد)، ماه (۴ مورد)، سنگ (۳ مورد)، چشمه (۲ مورد)، درخت (۲ مورد)، بیابان (۲ مورد)، باران (۲ مورد)، غار (۲ مورد)، آفتاب (۲ مورد)، علف و... در این دسته قرار دارند.

۳-۳- اشیا و وسایل

دسته سوم مربوط به اشیا و وسایلی است چون پیراهن (۴ مورد)، سوزن (۲ مورد)، چتر (۲ مورد)، واشر (۲ مورد)، در (۲ مورد)، قطار (۲ مورد)، کاغذ (۲ مورد)، چوب، عطر، ظرف، نقره، فرش، کاسه، دیس، اجاق، پیش‌بند، کتاب، کمربند، پیچ، پایه پل، سیگار، آینه، دکمه، گهواره، پرچم، عکس، چاقو، شیشه و کامیون.

۳-۴- موجودات

حیوانات، پرندگان و حشرات نیز در شعر بروسان جایگاه ویژه‌ای دارند. موجوداتی چون اسب (۶ مورد)، ببر (۴ مورد)، گوزن (۲ مورد)، پلنگ (۲ مورد)، پرنده (۲ مورد)، بلبل (۲ مورد)، مورچه (۲ مورد)، موریانه (۲ مورد)، پروانه، گاو، کبوتر و شتر.

۳-۵- مفاهیم انتزاعی

مرگ (۴ مورد)، غربت (۳ مورد)، رؤیا (۲ مورد)، سکوت، زندگی، تنهایی، زیبایی، خیال، غم، اندوه، فرشته، پیغام خونین، هجای گرسنه، صلح، زمان، گهواره رؤیا.

۳-۷- سایر

هجای رما (۳ مورد)، بوی الکل، بوی نعنا، کلمه، جنگ، شعر سیاسی، لکه، بازی، سکتة قلبی، زخم، زندان.

شماره	عناصر تشبیه	مشبه	مشبهه	تعداد کل
۱	انسان و متعلقاتش	۱۱۸	۲۰	۱۳۸
۲	طبیعت و مظاهرش	۱۱	۶۸	۷۹
۳	اشیا و وسایل	۱	۳۷	۳۸
۴	حیوانات	۷	۲۰	۲۷
۵	مفاهیم انتزاعی	۱۵	۸	۲۴



۶	سایر	۷	۶	۱۳
---	------	---	---	----

جدول (۱۰) عناصر تشبیه

۴- نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر انواع تشبیه در سه مجموعه شعر از غلامرضا بروسان با نام‌های یک بسته سیگار در تبعید، مرثیه برای درختی که به پهلو افتاده است و در آب‌ها دری باز شد مورد بررسی قرار گرفت. در مجموع ۱۵۹ مورد تشبیه یافت شد که سهم هر یک از کتاب‌ها به ترتیب ۵۶، ۳۶ و ۶۷ مورد بود. این تشبیه‌ها در چهار نوع «به اعتبار طرفین»، «به اعتبار وجه شبه»، «به اعتبار ادات» و «به اعتبار تعداد تشبیه» دسته‌بندی و بررسی شد. در این بین ۱۳۳ مورد (۸۳.۶۵ درصد) از نوع حسی به حسی بودند.

گرایش وی بیشتر به تشبیه‌های مفرد (۹۴ مورد) و تشبیه‌های مقید (۱۰۰ مورد) بوده است. ۱۴۹ مورد از تشبیهات بروسان از نوع بعید بودند. او با وجه شبه‌هایی نو پیوند بکری بین دو طرف تشبیه برقرار کرده است. این وجه شبه‌ها به خاطر غرابت و تازگی در اکثر موارد (۱۰۰ مورد) جزو ارکان ثابت تشبیه وی بوده و در ساختار تشبیه ذکر شده‌اند (تشبیه مفصل). وی درصدد بوده با این کار، مخاطب را تا حد ممکن به سوی منظور خود رهنمون کند که تازگی وجه شبه باعث عدم درک آن نشود. این تشبیهات بکر و نو نیز باعث شده‌اند که تشبیهات تخیلی شعر او بسامد بالایی داشته باشند (۱۳۲ مورد). این بسامد بالا همچنین سبب شده که وی غالباً از وجه شبه‌های مفرد (۱۴۴ مورد) استفاده کند که این مورد از پیچیده‌شدن و گنگ‌شدن تشبیهات وی جلوگیری کرده است. به اعتبار ادات، تشبیهات وی بیشتر از نوع مرسل بودند (۹۶ مورد). اکثر ادات تشبیهاتش موارد پرتکراری مانند «چون» (۵۳ بار) و «مثل» (۲۸ بار) بوده است.

روند تشبیهات بروسان در سه کتاب یادشده سیر خطی و ثابتی نداشته است. او در کتاب اول خود تشبیهات خلاقانه و بکری داشته که این روند در کتاب دوم او سیر نزولی پیدا کرده، اما دوباره در کتاب سوم سیر صعودی داشته و حتی از کتاب اول وی (هم از لحاظ تعداد تشبیه و از هم از لحاظ تازگی آن‌ها) در سطح بالاتری قرار گرفته است. از عناصر موجود در تشبیهات این کتاب‌ها، انسان و متعلقاتش بسامد بالایی دارند. طبیعت و مظاهرش در رده بعدی قرار دارند. بررسی این سه کتاب نشان داد که شعر او شعری تشبیه‌محور غالباً از نوع حسی، غریب، تخیلی، انسان‌مدار و طبیعت‌گرا است.



پی‌نوشت‌ها

۱. «احساس درختی را دارم / که در مسیر کارخانه چوب‌بری / قرار گرفته است» (بروسان، ۱۳۹۴: ۲۷).
۲. این کتاب بعد از چاپ اول تجدید چاپ نشده است و در حال حاضر نیز در بازار موجود نیست.
۳. دو کتاب آخر (دری که در آب‌ها باز شد و سکتۀ سوم) را خانواده‌ی وی بعد از مرگ او گردآوری و چاپ کرده‌اند.
۴. مجموعه‌ای از اشعار و سرودهای مذهبی هندو.
۵. اسلامی، الهام. (۱۳۹۲). تو درخت لیمو، من درخت سپیده‌دم. تهران: مروارید. | اسلامی، الهام. (۱۳۹۳). دنیا چشم از ما بر نمی‌دارد. تهران: نیماژ.





منابع

- اکبریانی، محمدهاشم (۱۳۹۰)، «برای کوچ شاعر» خبرگزاری ایسنا، <https://isna.ir/xmckkJ>.
- ایزدیار، محسن (۱۳۹۶)، «نقد زیبایی‌شناختی شعر ساده‌نویسی (سهل و ممتنع)»، فصلنامه زیبایی‌شناسی ادبی، دوره ۸، ش ۳۳، صص ۳۰-۹.
- بروسان، غلامرضا (۱۳۹۳ الف)، یک بسته سیگار در تبعید، چاپ سوم، تهران: مروارید.
- بروسان، غلامرضا (۱۳۹۳ ب)، در آب‌ها دری باز شد، چاپ دوم، تهران: مروارید.
- بروسان، غلامرضا (۱۳۹۴)، مرثیه برای درختی که به پهلوان افتاده است، چاپ پنجم، تهران: فرهنگ تارا.
- بوالحسنی، محسن (۱۴۰۰)، «شاعری که ذاتش شعر بود»، روزنامه ایران، صفحه فرهنگی، س ۲۷، ش ۷۷۹۸.
- پورنامداریان، تقی (۱۳۸۱)، سفر در مه؛ تأملی در شعر احمد شاملو، ویراست جدید. تهران: نگاه.
- پوری، احمد (۱۳۹۰)، «برای کوچ شاعر»، خبرگزاری ایسنا، <https://isna.ir/xmct7>.
- تفتازانی، سعدالدین (۱۳۷۶)، مختصر المعانی، چاپ سوم، قم: دارالفکر.
- رجایی، محمدخلیل (۱۳۵۳)، معالم البلاغه، چاپ دوم، شیراز: دانشگاه پهلوی.
- شفاعی، آرش (۱۳۸۹)، «درختی در مسیر کارخانه چوب‌بری»، روزنامه جام جم، صفحه ادبیات، س ۱۱، ش ۲۹۶۴.
- شفاعی، آرش (۱۳۹۰)، «برای کوچ شاعر»، خبرگزاری ایسنا، <https://isna.ir/xmcn5>.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵)، صور خیال در شعر فارسی، چاپ ششم، تهران: آگاه.
- شکوهی، غلامرضا (۱۳۹۰)، «برای کوچ شاعر»، خبرگزاری ایسنا، <https://isna.ir/xmcGS>.
- شمیسا، سیروس (۱۳۸۱)، بیان، ویرایش ۲، چاپ نهم، تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۳۷)، آیین سخن، چاپ سوم، تهران: انتشارات دانشگاه.
- صفوی، کورش (۱۳۹۰)، از زیان‌شناسی به ادبیات، جلد دوم، چاپ سوم، تهران: سوره مهر.
- عرفان، حسن (۱۳۸۸)، ترجمه و شرح جواهر البلاغه، جلد دوم، چاپ نهم، قم: بلاغت.



عسکری، ابوهلال (۱۴۱۹ق)، *الصناعتین؛ الكتابه والشعر*، تحقیق علی محمد البجاوی و محمد ابوالفضل ابراهیم، بیروت: المكتبه العنصریه.

فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۹)، *بلاغت تصویر*، چاپ دوم، تهران: سخن.

قیروانی، ابوعلی الحسن بن رشیق (۱۴۰۱ق)، *العمده فی محاسن الشعر و آدابه*، المجلد الاول، الطبعة الخامسة، تحقیق محمد محیی الدین عبد الحمید، بیروت: دار الجیل.

کزازی، جلال الدین (۱۳۶۸)، *زیبایی‌شناسی سخن پارسی؛ بیان*، تهران: مرکز.

کلیدری، جواد (۱۳۹۰)، «برای کوچ شاعر»، *خبرگزاری ایسنا*. <https://isna.ir/xmcGT>

لنگرودی، شمس (۱۳۹۰)، «برای کوچ شاعر»، *خبرگزاری ایسنا*. <https://isna.ir/xmckF>

مبارز، سیدحسن (۱۴۰۰)، «هنوز هست...»، *روزنامه ایران*، صفحه فرهنگ، س ۲۷، ش ۷۷۹۸.

همایی، جلال الدین (۱۳۸۹)، *فنون بلاغت و صناعات ادبی*، تهران: اهورا.

Aristotle (1954), *Art of Rhetoric*, Translated by J.H.Freese, London: Loab classical library.



Simile in Gholamreza Borousan's Poem

Mohammad Sabri¹, Seyyed Mahdi Rahimi²

Abstract

Simile in Gholamreza Borousan's poems is one of the most important and practical tools of expression. In this research, similes of this contemporary poet have been analyzed and investigated. The scope of the research work is three notebooks of his free poems and the work method is descriptive-analytical based on statistical data. The analogies found based on the types of similes are based on the validity of the parties (sensual or intellectual, singular, binding or compound and multiplicity of parties), on the validity of similitudes (detailed or comprehensive, close or improbable, singular, multiple or compound and investigative or imaginative). It is divided according to the validity of similes (sentient and emphatic) and finally according to the number of similes (separate and ambiguous) and examples are mentioned for each case, and at the end of each discussion, the frequency of each simile is presented in tables. At the end, the frequency of the elements of his similes is given. The results of the research show that he is an allegorical poet and has followed a creative and original process in choosing and processing these allegories. So that most of these similes are of a strange type with a pseudo-imaginary aspect. His similes are mostly of the sensual type in which man and his belongings, nature and its manifestations, and objects and tools have a strong presence in them.

Keywords: Rhetoric, Eloquence, Simile, Imagery, Gholamreza Borousan.

¹ . Graduate M.A in Persian Language and Literature University of Birjand. Birjand, Iran. (**Corresponding Author**)// Msabri@birjand.ac.ir

² . Associate Professor of Persian Language and Literature University of Birjand. Birjand, Iran. Smrahimi@birjand.ac.ir



سال هفتم، شماره ۱، پیاپی ۲۲ بهار ۱۴۰۳

www.qpjournal.ir

ISSN : 2783-4166

بررسی و تحلیل تطبیقی خواب و رؤیا در آثار نروال و اشعار مولانا

دکتر لیلا میرمجربیان^۱، دکتر صفورا ترک لادانی^۲

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۰ تاریخ پذیرش نهایی: ۱۴۰۲/۱۲/۱۷

نوع مقاله: پژوهشی

(از ص ۱۰۸ تا ص ۱۲۸)



[10.22034/CAAT.2024.193942](https://doi.org/10.22034/CAAT.2024.193942)

چکیده

یکی از مقوله‌های فرهنگ عامه که از دیرباز در ادبیات باستان و عامیانه مردم نفوذ کرده، خواب و رؤیا و مسئله خیال است. تقریباً می‌توان گفت تمامی اقوام باستانی به تأثیر آن در زندگی آدمی اعتقاد داشته و «رؤیای صادق» را نوعی کشف و شهود، پیش‌بینی و خبر از آینده می‌پنداشتند.

در این پژوهش می‌کوشیم تا با تطبیق آرای دانشمند بزرگ «مولانا جلال الدین محمد بلخی» و شاعر بزرگ قرن نوزدهم فرانسه «ژرار دو نروال»، نماینده ادبیات فرانسه، خواب و رؤیا را از منظر تطبیق اندیشه‌های الوهی-انسانی و نیز با رویکرد فراوانی اعتقاد عوام در جهان به مقوله خواب و خواب دیدن بررسی کرده و این همانی اندیشه بشر را از فراسوی زمان و مکان به اثبات رسانیم. می‌کوشیم تا به تبیین دیدن در معنای واقعی در آموزه‌های عامیانه کهن و نیز تعالیم معرفتی _ عرفانی به عنوان تولدایی برای طی طریق در مسیر و درک غایت حقایق و نفوذ در ناخودآگاه انسان به سمت تعالی و تزکیه درون بپردازیم.

واژه‌های کلیدی: رؤیا، خیال، ادبیات عامه، مولانا، ژرار دو نروال.

^۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. (نویسنده مسئول) // l.mirmojarabian@ltr.ui.ac.ir

^۲. استادیار گروه زبان فرانسه دانشگاه اصفهان، اصفهان، ایران. // safouraladani@yahoo.com



مقدمه (پیشینه)

پیشینه پرداختن به خواب و رؤیا به آن سوی تاریخ ملل، به افسانه‌ها و داستان‌هایی منتهی می‌شود که همانا ادبیات شفاهی و عامیانه فرهنگ مردم و مردم شناسی آن جامعه را شکل می‌دهند.

شاید بتوان از نمونه‌های بسیار قدیمی و کامل در اهمیت خواب، در بین قدیم‌ترین مردمان، از اقوام سامی مثال زد که با آوردن داستان خواب حضرت یوسف (ع) و شرح آن در قرآن کریم (سوره یوسف آیه...) آمده است. پیش از ظهور و برانگیخته شدن اکثر پیامبران نیز، پادشاهان روز، در خواب حوادثی را می‌دیدند. خوارق عادت، همچون درخشیدن ستاره‌ای، طالع شدن آفتابی، سر برآوردن درختی به آسمان و یا سررسیدن طوفانی که تمامی این خواب‌ها، حکایت و تعبیر از آن داشت که در آینده‌ای نزدیک پیامبری ظهور خواهد کرد و بساط کفر و ظلم را به کلی درهم خواهد پیچید.

در ایران نیز از روزگاران قدیم، خواب دارای اهمیت والایی بوده است و داستان سرایان، شاعران، حکما و گاهی فیلسوفان که متوجه تأثیر و نفوذ این عنصر بوده‌اند از آن بهره فراوانی برده و آن را در داستان‌ها، اشعار و اندیشه‌های خود مطرح کرده و مورد استفاده قرار داده‌اند.

قدیم‌ترین نمونه‌های آن را می‌توان در شاهنامه فردوسی پیدا کرد؛ آنجا که در توجیه علت آنکه چرا شاهنامه را به نام محمود غزنوی کرده است در دیباچه به خواب دیدن خود اشاره می‌کند:

براندیشه شهربار زمین بخفتم شبی لب پر از آفرین

چنان دید روشن روانم به خواب که رخشنده شمعی برآمد ز آب

همه روی گیتی شب لاژورد از آن شمع، گشتی چو یاقوت زرد

در و دشت برسان دیبا شدی یکی تخت پیروزه پیدا شدی

نشسته بر او شهرباری چو ماه یکی تاج بر سر به جای کلاه

رده بر کشیده سپاهش دو میل به دست چپش هفتصد ژنده پیل



یکی پاک دستور پیشش به پای به داد و به دین شاه را رهنمای
 مرا خیره گشتی سر از فرّ شاه وز آن ژنده پیلان و چندان سپاه
 چو آن چهره خسروی دیدمی از آن نام داران بپرسیدمی
 که این چرخ و ماه است یا تاج و گاه ستاره است پیش اندرش یا سپاه
 مرا گفت کاین شاه روم است و هند ز قنوج تا پیش دریای سند
 که ایران و توران ورا بنده‌اند به رای و به فرمان او زنده اند
 بیاراست روی زمین را به داد بپرداخت از آن، تاج بر سر نهاد
 جهان دار محمود شاه بزرگ به آبشخور آرد همی میش و گرگ
 ز کشمیر تا پیش دریای چین بر او شهریاران کنند آفرین
 چو کودک لب از شیر مادر بشست ز گهواره محمود گوید نخست
 تو نیز آفرین کن که گوینده‌ای بدو نام جاوید جوینده‌ای
 نیچد کسی سر ز فرمان اوی نیارد گذشتن ز پیمان اوی
 (شاهنامه، ج ۱: ب ۱۸۵-۲۰۲)

در جای دیگر فردوسی برای آوردن بیت‌های سرودهٔ دقیقی در شاهنامه نیز خواب می‌بیند؛ گوئیا دقیقی از وی می‌خواهد که ادامهٔ هزاربیتی که او از داستان گشتاسپ و ارجاسپ سروده است را انتهای بی‌بخشد. در شاهنامه



غیر از موارد ذکر شده از افراد دیگر و خواب‌های دیگری نیز سخن به میان می‌آید مانند خواب ضحاک، سام نریمان، افراسیاب، سیاوش و... که تمامی این خواب‌ها از حوادثی که در آینده اتفاق خواهد افتاد، خبر می‌دهند و رخ دادن حوادث خجسته یا شومی را باز می‌گویند.

«یکی دیگر از اینگونه خواب‌ها در شاهنامه، خواب دیدن انوشیروان است که از دو جهت اهمیت دارد؛ نخست آنکه شرح آن با شاخ و برگ‌های روز افزون و بسیار زیاد به مجموعه داستان‌ها (مانند جوامع الحکایت عوفی) و داستان‌های عوامانه (مانند تحریرهای گوناگون قصه حمزه و رموز حمزه) راه یافته است. دومین نکته مهمی که در شرح این خواب وجود دارد، اظهار عقیده فردوسی است درباره خواب و خواب دیدن که در حقیقت بیان عقیده تمام اقوام باستانی است». (محبوب، ۱۳۹۳: ۸۵)

نگر خواب را بیهده نشمری یکی بهره دانی ز پیغمبری

به ویژه که شاه جهان بیندش روان درخشنده بگزیندش

ستاره زند رای با چرخ و ماه سخن‌ها پراکنده کرده به راه

روان‌های روشن ببیند به خواب همه بودنی‌ها چو آتش برآب

شبی خفته بد شاه نوشین روان خردمند و بیدار و دولت جوان

چنان دید در خواب کز پیش تخت برستی یکی خسروانی درخت

شهنشاه را دل بیاراستی می و رود و رامشگران خواستی

بر او بر آن گاه آرام و ناز نشستنی یکی تیز دندان گرز

چو بنشست، می خوردن آراستی وز آن جام نوشیروان خواستی



چو خورشید برزد سر از برج گاه ز هر سو بر آمد خروش چکاو
 نشست از بر تخت کسری دژم از آن دیده گشته دلش پر ز غم
 گزارنده خواب را خواندند ردان را ابر گاه بنشانند
 بگفت آن کجا دید در خواب شاه بدان موبدان نماینده را
 گزارنده خواب پاسخ نداد کز آن دانش او را بند هیچ یاد

(شاهنامه ج ۸/۱۱۰-۱۱۱، بیت‌ها ۹۸۰-۹۶۷)

در پژوهش‌های جدید مواردی در موضوع خواب و رؤیا و بررسی و تحلیل ماهیت آن در مثنوی مولانا، دیده می‌شود که اغلب به صورت تطبیقی شکل گرفته است مانند: «بررسی تطبیقی خواب و رؤیا در اندیشه‌های قرآنی و مثنوی مولانا» نوشته محمد رضا اسعد که در مجله ادبیات تطبیقی سال ۱۳۸۸ منشر شده است.

در دیگر ملل و در میان مردمان سرزمین‌های دیگر نیز از زمان‌های گذشته خواب و خیال جلوه‌ای از پیام الهی داشته است. فروید معولاً خواب را «شاهراه ناخود آگاه» می‌دانست به گونه‌ای که به کمک آن، امکان درک و دریافت یک بیمار روانی شکل می‌گرفت.

همیشه لازم است که خودت را مجبور کنی

از حد توانائیت فراتر روی

خیلی چیزها هست که امروز انجام می‌دهی

ولی ده سال پیش، انجام دادن آنها

به نظرت دیوانگی بود، این چیزها خود

تغییری نکرده‌اند ولی تصور تو از خودت

تغییر یافته است. چیزی که قبلاً

غیر ممکن بود، حالا امکان پذیر است.



شاید هم فقط زمان لازم دارد تا موفق شوی خود را کاملاً عوض کنی.

«دون خوان»

خواب و رؤیا در طریقت عرفان اسلامی

خواب و رؤیا در عرفان اسلامی برای صوفیه کلید و حلال مشکلات است؛ زیرا خواب در نزد ایشان، یکی از طرق کشف و شهود عرفانی است که به سبب اتصال روح به عالم غیب حاصل می‌شود. «عرفا و حکما هر دو برای تجسم و تمثیل حالت انقطاع از شواعل جسمانی و حصول قوت روحانی، حالت خواب را ذکر می‌کنند که مرگ کوچک و حشر اصغر است، چنانکه بیداری، نمودار قیامت کبری و حشر اکبر است.

روح انسانی در خواب، موقتاً از علایق مادی آزاد می‌شود، خود به خود حالت صفا و نورانیت ذاتی او بروز می‌کند و جنبه ارتباط او به عالم مجردات یا فرشتگان آسمانی و ملائکه مقربین، قوت می‌گیرد. بدین سبب ممکن است که به صورت رؤیای صادقه، حقایقی بر وی الهام شود که در بیداری از درک و دریافت آن عاجز بوده و یا حوادث قبل از وقوع بر وی مکشوف گردد» (کریم زمانی، ۱۳۸۲: ۷۸-۷۷)

به تعبیر ابن عربی در فتوحات مکیه، خواب، حالتی است که بنده را از مشاهده عالم حس به مشاهده عالم برزخ منتقل می‌کند. برای خواب و رؤیا آنچنان مقام و منزلتی والا قائل شده‌اند که در روایات مختلف، خواب را یکی از هفتاد جزء نبوت به شماره آورده‌اند.

هرشبی از دام تن، ارواح را می‌رهانی، می‌کنی الواح را

می‌رهند ارواح، هر شب زین قفس فارغان از حکم و گفتار و قصص

(دفتر اول، ب ۳۸۹-

۳۸۸)

خواب و رؤیا از منظر «مولانا جلال الدین محمد بلخی» و «ژرار دو نروال»^۱

در باور «مولانا» و عرفان اسلامی، سالکی که حواس ظاهری و مادی خود را مغلوب و مقهور کند، حتی در بیداری نیز عالم روحانی را مشاهده خواهد کرد و به درجه‌ای از کشف و شهود می‌رسد که درهای اسرار و حقایق الهی از بالا به روی او گشوده می‌شود و آنچه دیگران در خواب بینند او به بیداری خواهد دید.

¹ Gérard de Nerval



هم به بیداری ببینند، خواب‌ها هم ز گردون برگشاید باب‌ها

(دفتر سوم، ب

(۱۸۳۴)

«مولانا» خواب و رؤیا و مکاشفات عرفانی را خاص اولیاءالله و مردان حق بر می‌شمرد که با عدم

التفاوت به جاذبه‌های مادی و شهوانی به مراتب ذوق و چشمش عوالم الوهی دست یافته‌اند.

ماعدم اولیاء را خواب، مُلک است ای فلان همچو آن اصحابِ کُهِف اندر جهان

ما عدم‌هاییم و خواب می‌بینند و آنجا خواب، نه تو وجودِ مدرِ عدم در می‌دوند و باب، نه

(دفتر سوم، ب ۳۵۵۴-

(۳۵۵۳)

درواقع هرگاه سالک با مجاهدت دریافت نفس و دل خود را از نفسانیت پاک کند، مطابق با شأن و مرتبه‌اش، حقایقی از عالم ملکوت بر او آشکار می‌شود. گاه این انکشاف در خواب بدو دست می‌دهد و به صورت رؤیاهای صادقانه بر او معلوم و آشکار می‌گردد. گاه میان خواب و بیداری و یا صرفاً در بیداری، حقایقی بر او مکشوف می‌آید که آن را اصطلاحاً «واقعه» گویند. تفاوت عمده واقعه و رؤیای صادقانه به جز در نحوه وقوع مکاشفه، این است که در رؤیا، حقایق به صورت صور خیالی نمودار می‌گردد اما در واقعه، حقایق از حجاب صورت‌های خیالی به در آمده و به تجرید محض رسیده‌اند. (ر.ک: کریم زمانی، ۱۳۸۹: ۵۲۶)

دید در خواب او شبی و خواب کو؟ واقعه بی خواب، صوفی راست، خو



(دفتر ششم، ب

(۱۹۰۸

بر این اساس هر چند عارفان در عالم ناسوت به سر می‌برند ولی به سبب تمرکز روحی و مراقبه باطنی، عوالم بسیاری را در عالم ملکوت و جبروت و لاهوت مشاهده می‌کنند. اینگونه سفرها، نیازی به زاد و راحله ندارد و هر کس می‌تواند در خلوتی و کنجی بنشیند و با ذکر تمرکز روحی، بر حسب استعداد خود مسافر الی الله و فی الله و مع الله شود، البته از این منظر شرط اصلی اینگونه سفرها در خواب و بیداری، تهذیب نفس و آراسته شدن به فضائل اخلاقی و اجتناب از صفات حیوانی است.

آنچنانکه می‌رود تا غرب و شرق بی زاد و راحله، دل همچو برق

آنچنانکه می‌رود شب ز اغتراب حس مردم، شهرها در وقت خواب

آنچنانکه عارف از راه نهان خوش نشسته، می‌رود در صد جهان

(دفتر ششم، ب ۴۱۳۲-

(۴۱۳۰

از سوی دیگر مفهوم رؤیا با زندگی نروال عجین شده است. «ژرار دو نروال» در شهر «Valois» و در کنار عمویش رشد یافت. شهری که منشأ اکثر آثارش به خصوص «دختران آتش» است. به گونه‌ای که ژرار همیشه خاطرات این شهر و کودکی‌اش را مرور می‌کند. او نمی‌تواند «بهشتی دیگر مگر بهشت ایده‌آل کودکی‌اش را بیابد». (Richer, ۱۹۶۵: ۶۲۲)

وی مادر خود را خیلی زود از دست داد و رنج از دست دادن مادر، پیوسته با او همراه بود. «من هیچ وقت مادرم را ندیدم، تصاویرش از دست رفته یا دزیده شده است». (Nodier, ۱۹۵۷: ۱۷)

«تنها ستاره زندگی من مرده است» (همان)

همین فقدان سبب رنج و عقده‌ای تکبرگونه شد. دائماً به جستجوی تصویری جاودانه از زن و سعی در ایجاد تصویر واضحی از مادر خود، بود. در طول زندگی‌اش سفرهای مختلفی به کشورهای اروپایی و شرقی همچون: یونان، مصر، فلسطین و لبنان داشت؛ گوئیا در اسطوره‌های شرقی، زن ایده‌آل خود را می‌جوست. او خود را ملزم به



آلودگی و جستجو می‌دید. جستجوی زنی که مانند خودش عاشق باشد. عشقی که او را به اصلش برگرداند. جستجوی رازهای کهنه و دردآوری که غالباً به شکل رؤیا و خاطره ظاهر می‌شود. زمانی که غرق در رؤیا می‌گشت، قادر به تفاوت گذاشتن میان خاطرات واقعی و خواسته‌های خیالی‌اش، واقعیت و رؤیا نبود.

«نروال» می‌کوشد آثار بی رحمانهٔ زمان را به وسیلهٔ هنر از میان بردارد. از دیدگاه او هنر، امکان جستجوی شکل دیگری از جریان زمان را به او می‌دهد؛ یافتن گذشته به کمک خاطرات و آینده به واسطهٔ خیال پردازی. همان طور که در دو کتاب «دختران آتش» و «سیلوی» با تداعی کردن خاطرات پر رنگ کودکی، سفر یا آوارگی و جستجوی با هدف رفتن و کشف ژرفای درون را به تصویر می‌کشد.

تحلیل آثار ژرار دو نروال از دیدگاه رؤیا و خواب / خیال پردازی واقع نمایانه

«نروال» علاقهٔ عمیقی به رؤیا را در وجود خویش تجربه می‌کند و این نکته در کتاب «سفر به شرق»^۱: که در ظاهر داستانی سرگرم کننده با رگه‌هایی از طنز است، به شکل افسانه‌ای در قالب سفر به اروپا و شرق، تصویر می‌شود که در آن شخصیت اصلی داستان در جستجوی تصویر زن و به واقع هویت خودش است با مضمونی توأمان با آوارگی و حرکت و فرار به سوی آینده.

«ژرار» در کتاب «دختران آتش»^۲: نیز تخیل و مشاهده را در هم می‌آمیزد تا به مانند «سفر به شرق» مفهوم زن را در شکل مادر، خواهر و معشوق آشکار کند. وی در کتاب «اورلیا»^۳: که نام دیگرش «خواب و زندگی است» مفهوم فرود در جهنم را به تصویر می‌کشد. این فرود در اعماق ناخودآگاه انسان شکل می‌گیرد که بروز آن را در خواب می‌بینیم. در واقع نروال در خواب به دنبال دفع شیاطین و تأیید فکر و خیالات خویشتن است. وی باور دارد که خواب‌ها همگی دارای معنا هستند. از منظر او در خواب چیزهایی قابل درک می‌شوند که مرموزند و در اوهام رشد یافته‌اند. تفکر حاکم بر این کتاب نروال، مفهوم نجات و رستگاری، رنج آدمی و عرفان را به ذهن متبادر می‌سازد. مفاهیمی که تمامی انسان‌هایی را که به تزکیهٔ روح معتقدند، به هم می‌پیوندند.

«توهامات»^۴: مجموعه اشعار دیگری از نروال است شامل ۱۲ غزل مبهم در قالب غزل کلاسیک لیکن از نظر محتوایی و وزن در هیچ نوعی نمی‌گنجد؛ اما او در تلاش است در زنجیره‌ای از لحن و الهام، از مجموعه‌ای از تجربه‌ها و خیالاتش، سخن گوید. اشعاری استعاری در توالی از تاریکی و روشنایی که خواسته‌ها و امیال روحی ژرار را در توهامات وی هویدا می‌کند. در قرن ۱۹ میلادی این اثر نروال، در نوع خود اثری تازه و شگرف است. مفهوم واقعیت و سمبل را دگرگون کرده و به یاری پاک کردن و تزکیهٔ وجودی خود به پیامی آشکار

^۱ Le Voyage en orient.

^۲ Les filles de feu.

^۳ Aurélia

^۴ Les chimères



کننده و وحی گونه دست می‌یابد. جغرافیای بیان شده نروال و زبان شعری اش ما را بر آن می‌دارد که به جهانی دیگرگون بپردازیم، جهانی که به دنبال کشف راهی برای خوشبختی و جاودانگی است. در واقع در پی یافتن و درک سیاره‌ای ناشناخته و فرامادی از لون عرفان و یافتن هویت خویشتن خویش.

«ژرار دو نروال» پس از سفر به کشورهای مختلف و نوشتن آثاری که در فوق بدان اشاره شد و در آن‌ها می‌توان خط مشی اندیشه وی را کاوید؛ سفری دیگر به جنون آغاز می‌کند. سفری که زندگی و آثارش را کاملاً تحت تأثیر خود قرار می‌دهد و به گونه‌ای سرنوشت او را مشخص می‌سازد. اولین بحران برایش همراه با هیجاناتی غیر عادی شروع شد. تصویر مادر از دست رفته‌اش به همراه هذیانی که او را به سمت خیال می‌برد. در ابتدا به گمانش، خاطراتی بیش نیست لذا از آن زمان به بعد در لندیشه‌اش، خواب، جهانی بود پر رمز و راز که ژرار می‌کوشید با جستجوی در آن، سرنوشتش و هویتش را بیابد.

وی نیز به مانند بسیاری از آدمیان، نخست خواب‌هایش را خواب‌های سرگرم کننده و گذرا می‌دید اما کم کم این قضیه شبیه یک بحران فکری به مشغله ذهنی‌اش تبدیل شد. با شنیدن خبر مرگ «جنی کلون» (معشوقه‌اش) در سال ۱۸۴۲م، جنون و دیوانگی، بار دیگر به سراغش آمد و این بار به ناگزیر در بیمارستان روانی بستری شد. چند اثر آخر خود مثل «اورلیا»، «خواب و زندگی» و «سیلوی» را در آنجا نوشت؛ که تمامی این آثار بعد از مرگش انتشار یافت.

«نروال» در «دختران آتش» با کمک گرفتن از حافظه‌اش، خیالاتی از شهر زادگاهش را به تصویر می‌کشد. «گاهی ذهنم به خاطرات «valois» برمی‌گردد، با شمع، آوازه و قصه‌هایی که کودکی‌ام را تسلی می‌داد به خاطر می‌آورم». (نروال، ۱۹۶۵:؟) در واقع می‌کوشد تا در لابه لای این نوشته‌ها، به مشغله‌های ذهنی خود بپردازد. «این داستان گذشته نروال است و کشورهای که او در آن رشد یافته و در آنجا اولین آشفتگی‌های عشقی و اولین فریب‌های خیال را دریافته است». (M. CONstaus) جهان نروال، جهانی خیال انگیز و در آمیخته با واقعیت است. در واقع جغرافیای نروال «به جهانی زاییده ذهن تعلق دارد که سرشار از نشانه‌ها و فکر و خیال است. «این دختران جوان و فریبنده، ما را به سمت خیابانی غریب سوق می‌دهد». (Nerval، ۱۹۶۵:۵۲)

«ژرار» در اشعارش، خاطراتش را به شکل اسطوره، بیان می‌کند. «در غاری که پری‌های «Volois» شناورند، خیال پردازی می‌کنم». (همان) «با بازگویی جزئیات، از خودم می‌پرسم آیا اینها واقعی هستند یا من اینها را بهتر خیال می‌کنم». (همان) در حقیقت در این اثر، هویت نویسنده و راوی و خاطراتشان به هم پیوسته و عجین شده است؛ همان سبکی که در «کمدی الهی داشته» نیز دیده می‌شود و نروال از این اثر الهام گرفته است. راوی داستان «سیلوی» نیز مثل نویسنده در پاریس زندگی می‌کند اما هنوز درگیر خاطرات کودکی است و به مانند نویسنده در دنیای خیال زندگی می‌کند. «من یک خیال‌پرداز غمگین هستم، نامه‌های من باید این را به شما فهمانده باشد». (همان)



«ژرار» در «سیلوی» جریان زمان را در هم می‌شکند. شروع داستان با جوانی و عشقش نسبت به «اورلی»، بازیگر تئاتر آغاز می‌شود. «من از تئاتری خارج می‌شدم که در آن هر عصر در جلوی صحنه به نظر، عاشقی دلباخته بودم». (همان) سپس به زمان گذشته، نوجوانی و عشقش به «آدرین» باز می‌گردد و خاطراتش را مرور می‌کند. «همه چیز برای من به وسیله این خاطره یا نیمه خیال توضیح داده می‌شود. این عشق مبهم و بدون امید از یک زن تئاتر که هر روز عصر در زمان نمایش می‌دیدم، دریافت شد که حتی هنگام خواب هم از بین نمی‌رفت و ریشه‌اش در خاطراتم از آدرین نمود می‌یافت». (همان)

«نروال» با کمک محدود کردن زمان، سعی در آزاد کردن ناخودآگاه خود دارد. در «سیلوی» زمان‌های شبیه به هم وجود دارد و زمان، مفهوم خودش را از دست می‌دهد. «ساعت چند است؟ من آن را نشان نمی‌دهم». (همان) نویسنده باور دارد که حال و گذشته جدا شدنی است. او گذشته‌ای که در خیال است را در قالب حال به تصویر می‌کشد و از خلال این خیال پردازی‌ها به جاودانگی و پیروزی می‌رسد. «من گاهی خیال می‌کنم که مرگ بالای سر یک زن دوست داشتنی منتظر من است در حالی که می‌خندد». (Nerval: ۱۹۶۵: ۷۱)

بررسی رویکرد «مولانا جلال الدین محمد بلخی» و «ژرار دو نروال» در خواب و رؤیا و عالم خیال

خواب یکی از ارکان مهم در آثار «نروال» است. «همه چیز برای من به وسیله این خاطرات نیمه خواب‌ها قابل توضیح است». (نروال ۱۹۶۵: ۴۷) در زمان بستری شدن در بیمارستان دکتر «بلانش» از او می‌خواهد تا خواب و خیالاتی که در ذهنش متداول‌تر است را به رشته تحریر در آورد. بنابراین دکتر «بلانش» نقش قابل توجهی در تمایل نروال به خواب و رؤیا داشت؛ به گونه‌ای که در نامه‌ای به دکتر می‌نویسد: «اگر شما بخواهید من این مجموعه خواب‌ها را ادامه می‌دهم». (Durry, ۱۹۵۶: ۲۰)

«ژرار» باور دارد که جنونش به خواب پیوند دارد و متمایل است که داستان خواب و خیالاتش در سکوت بگذرد. «هیچ کس جرأت نداشت سکوت را بشکند». (نروال، ۱۹۶۵: ۹) از نظر وی جنون، خواب انسان بیدار است.

توصیفات «نروال» از خواب با کلماتی غنی دو الگوی مهم را به ذهن متبادر می‌سازد: ۱. دیدگاه‌های «سوئدنبگ» و ۲. «کمدی الهی دانته». او خواهان است که خواننده در روحش نفوذ یابد و بدین ترتیب می‌کوشد تا با جنون که گوئیا یک وحی و افشاکننده است به دنبال مسیری گام بردارد که سبب تحول او نسبت به خودش و نیز دریافتش از جهان می‌شود.

نظریات وی درباره خواب و رؤیا از نخستین نظریه‌ها به شمار می‌آید که نظریه پردازان بزرگی چون «فروید» و «یونگ» از آن در کشف نقطه ناشناخته ذهن انسان _ ناخودآگاه _ بهره برده‌اند. «نروال» در



آثار «سوئدنبِریگ» و «دانته»، «نوعی از مطالعه انسان را می‌یابد که بر پایه جهان پیغمبرگونه است». (Durry, ۱۹۵۶: ۳۲)

«نروال» کاوشگری است که ژرفنای خواب و خیال را کشف و به کمک اسطوره‌های توصیفی، آن را آشکار می‌سازد. از نظر او خواب و خیال، دیدگاه و رؤیا متفاوت هستند. زمانی که شب فرا می‌رسد و هنگام خواب است، خواب و خیال‌های بیدار در نوشته‌هایش حاکم است. وی پیوستگی شگرفی بین خواب و بیداری برقرار می‌کند درست به مانند کشف و شهود عرفانی که مولانا در عرفان اسلامی از آن سخن می‌گوید. «ژرار» به واسطه این پیوستگی، جهانی را به جهان دیگر وصل می‌کند. گرچه «نروال» به لطف سورئالیست‌ها کشف شد ولی بر خلاف آنها که از زمان حال مدد می‌جویند، تنها به کمک گذشته به خاطر می‌آورد.

در آثار «نروال» خواب‌ها کوتاه اما دیدگاه‌ها تا حدودی با توضیحاتی مفصل‌اند. «اورلیا» اینگونه آغاز می‌شود: «من خواب بودم» (Nerval, ۱۹۹۹: ۱۲). نویسنده از زمان ماضی استمراری و گذشته دور استفاده کرده است.

در واقع راوی داستان در آثار نروال به سمت مخاطبی می‌رود که از او می‌گریزد، چرا که این رفتن نیاز درونی او است. به دنبال این رفتن، غربتی حاصل می‌شود که او را به سمت جهانی ناشناخته سوق می‌دهد. جهانی که در آن، جستجوی جاودانگی و آرامش است. «خواب من با آرزوی شیرینی پایان می‌یابد و آن اینکه ما بالاخره به صلح می‌رسیم». (Nerval, ۱۹۹۹: ۸۲) در نظر «ژرار» واقعیت به دنبال خواب می‌آید. او به مخاطب القاء می‌کند که تنها زمانی رفتارهایمان را می‌فهمیم که آنها را بپذیریم. با مذاقه دقیق می‌توان به نکات ظریفی در روانشناسی و تجزیه و تحلیل اختلالات ذهن این نویسنده پی برد. «در اورلیا او سعی می‌کند تا دریافتی جامع از مصیبت معروف به جنون را ارائه دهد. خواندن این متن

می‌تواند کسانی را که به این وسیله آسیب دیده‌اند کمک کند. در این مرحله پزشک سعی می‌کند تا روح ظریف و آسیب دیده را با بخشش و رستگاری درمان کند». (Lemaitre, ۱۹۶۵: ۲۵)

بر خلاف «فروید» که خواب و رؤیا را نتیجه کارهای انجام شده در بیداری می‌انگارد، «نروال» توجه کمتری به اتفاقات روزمره دارد. خواب‌های «نروال» معلول ناخودآگاه اوست. از منظر او پیوستگی خاصی بین خواب و زندگی روزمره وجود دارد؛ دنیای رؤیا، عرفان و فرا واقعیت در درون افکار آدمی است.

از دیدگاه وی هر زندگی، یک داستان است. او زندگی خود را به وسیله خواب می‌فهمد. از نظر او همه ما شبیه زندگی خود را در خواب می‌بینیم و خواب ما را یاری می‌کند تا آن را بازسازی کنیم. او خواب و جنون را دو عامل اصلی برای کشف خودی خود برمی‌شمرد؛ خواب‌هایی که از درون یک فرد می‌آید جزئی از شناخت او است و



بایستی بدانها میدان داد تا خودآگاه فرد را بیان کنند. در واقع نظریات «نروال» در قرن نوزدهم، ایده‌های جدیدی به حساب می‌آید که خواب را به عنوان زمان از دست رفته در زندگی قلمداد می‌کرد.

ایده‌های این نویسنده نقطهٔ مقابل نظریات «دکارت» است. «دکارت» اعتقاد دارد که بین خواب و دیوانگی، پیوستگی ویژه‌ای برقرار است؛ چرا که خواب جریان سیالی است که یقین فرد را از بین می‌برد. «کانت» و «هگل» نیز بر همین عقیده هستند. آنها نیز یک دیوانه را با خیال‌پرداز بیدار مقایسه می‌کنند. مفهوم جنون از منظر «هگل» در این است که در زمان بیداری، خواب ببینیم؛ وی در کتاب «فلسفهٔ روح» خود تفاوت بین سلامت ذهن و دیوانگی را همانند تفاوت حلت خواب و بیداری می‌داند. از نظر شاعران رمانتیک، خواب نوعی وحی به درون انسان است. خواب زندگی دوم هر فردی است و در آن هر آنچه که فرد از آن می‌گریزد، آشکار می‌شود. خواب شکلی از وحی است که غایتی که آدمی در جستجوی او است را به وضوح بیان می‌دارد.

خواب و رؤیای «نروال» نوعی تأمل است که ارائهٔ تصویری از جهان شگفتی وی خواهد بود. روش مضمونی او روشی برتر برای رسیدن به فرا واقعیت و محدودیت‌های شناخت خویشتن خویش است و خواب راهی برای هدایت فرد به سمت تعالی.

ناخودآگاه آدمی در حالت خواب به شکل بهتر و عمیق‌تری بروز می‌یابد. خواب‌ها در ارتباط با ناخودآگاه و عالم فرا ماده، معمولاً کارکرد ذهن هستند که می‌تواند در بیداری به نتیجه‌ای عملی منتج شود. در دو داستان «اورلیا» و «سیلوی» تعادلی دو سویه بین اوهام و شخصیت خیال‌پرداز، برقرار شده است به گونه‌ای که در این داستان‌ها، انسان، موجودی شکاک است که زمان داستان او را به قرار گرفتن در بین جهان واقع و فرا واقعی سوق می‌دهد؛ به گونه‌ای که دقیقاً نمی‌داند به کدام جهان تعلق دارد. «گنبد سنت پیر، واتیکان، کواسیه در نظر من مثل یک خیال بود». (Lemaitre، ۱۹۶۵: ۲۵) بنابراین خواب ابزاری است برای رسیدن به فراطبیعت که همگان قادر به درک آن نیستند و درک چنین فضاهایی و ورود به جهان خواب در زمان‌هایی رخ می‌دهد که آدمی تنها است. «گاهی اوقات من احتیاج به دوباره دیدن مکان‌های تنهایی و خیال دارم». (همان) در حقیقت «نروال» می‌کوشد خلأی را در وجود آدمی توصیف کند که در جهان خواب و فراواقع پر خواهد شد. در داستان‌هایش معشوقه پیوسته در خواب دیده می‌شود و به همین سبب غیر قابل دسترس است.

وجه معرفت شناختی خیال از منظر مولانا

از دیدگاه مولانا تجلی حواس ظاهری آدمی در نفس و تجلی حواس باطنی انسان در روح متجلی می‌شود؛ بر این معنا رزق جسم از نظر مولانا ظلمت و قوت حسن حال، طلعت و نور و روشنایی است. بنابراین «سالک باید بتواند حواس ظاهر و باطن را به سوی غیب فرابرد تا همچون موسی بتواند با دست خویش نور تجلی را از جیب خود متلاکو سازد. از دید مولانا چون آدمی حواس باطن خود را با آفتاب معرفت همنشین ساخت و روح را با علم و



عقل به هم آمیخت، نور، منزل نشین دل و حاکم بر حس و نفس و جان می‌شود؛ مولانا در این میدان شاید متأثر از شیخ اشراق است که می‌سراید: (بلخاری، ۱۳۸۷: ۱۰۰)

نور حق بر نور حس راکب شود آنگهی جان سوی حق راغب شود

و نیز:

سوی حسی رو که نورش راکب است حس را آن نور نیکو صاحب است

نور حس را نور حق تزیین بود معنی نور علی نور، این بود
(دفتر دوم، ب ۱۲۹۴-۱۲۹۱)

در واقع مولانا می‌کوشد تا مخاطب خویش را ترغیب کند از حواس ظاهر به حواس باطن یا همان عقل کلی بپیوندد و تابع آن شود تا در این صورت، تمامی افلاک تابع آن شود؛ و اینگونه از هجرت حس ظاهر به سمت حس باطن، رؤیت امور غیبی شکل گیرد.

چون ز حس بیرون نیامد آدمی باشد از تصویر غیبی، اعجمی

(دفتر سوم، ب):

(۱۰۲۸)

«مولانا» در وجه معرفت شناختی خیال به عنوان قوه‌ای از قوای باطنی نفس در ادراک، از قوت و قدرت خیال در رویش و جوشش صور سخن می‌گوید:

خانه‌ای پر نقش تصویر و خیال وین صور چون پرده بر گنج و وصال

پرتو گنج است و تابش‌های زر که در این سینه همی جوشد صور



(دفتر ششم، ب: ۳۴۲۶-

(۳۴۲۵)

در مثنوی و فیه ما فیه مولانا «از جمله معانی خیال، حضور قوه صورت زایی در دل است که قادر به خلق صور و تحقق بدانها در عالم خارج است؛ که بدین ترتیب صورتی که «خیال» نقش می‌زند، اصل و تحقق آن در خارج، فرع بر آن خواهد بود. در حقیقت بر خلاف دیدگاه فلاسفه که نفس را در تقابل با دل در اندیشه مولانا قرار می‌دهند، «مولانا» دل را خزانه صور می‌داند لیک نه صوری که از منظر فلاسفه از بیرون و عالم خارج مدد می‌گیرد بل دل از منظر مولانا خود مولد صور است و وامدار دریافت‌های عالم خارج نیست.

آن خیال از اندرون آید برون چون زمین که زاید از تخم درون

(دفتر پنجم، ب:

(۱۷۹۲)

«مولانا» در جای دیگر لوح خیال را دقیقاً به معنای قوه خیال در نفس بر می‌شمرد که عامل اصلی و قدرتمند ادراک است.

چون مَلک از لوح محفوظ آن خرد هر صباحی درس هر روزه بَرَد

بر عدم، تحریرها بین بی بنان و ز سوداش حیرت سودائیان

هر کسی شد بر خیالی ریش گاو گشته در سودای گنجی کنج کاو

از خیالی گشته شخصی پر شکوه روی آورده به معدن های کوه

وز خیالی آن دگر با جهد مُر رو نهاده سوی دریا بهر دُر

این روشها مختلف بیند برون زآن خیالات ملون ز اندرون



آن خیالات از نبد نامؤتلف چون ز بیرون شد روش‌ها مختلف
(دفتر پنجم، ب: ۳۱۷ به بعد)

به استناد: «احسنهم بی ظناً یعنی آنا عند ظن ربی بی: «من آنجایم که ظن بنده من است، به هر بنده مرا خیالی است و صورتی است، هر چه او مرا خیال کند من آنجا باشم». (فیه ما فیه، ص ۴۹)

وجه کیهان شناختی خیال از منظر مولانا

«مولانا» نیز همچون حکمت اسلامی طرح دیگری از خیال را به عنوان عالمی از عوالم هستی مطرح می‌کند. اولین عالم در نظر «مولانا» عالم وحدت است که همان یکی شدن عاشق و معشوق و مضمحل شدن و فنای در عشق است. از این منظر عالم خیال با عالم عدم از نگاه مولانا رابطه‌ای شبیه به قبض و بسط عرفانی پیدا می‌کنند؛ در حقیقت عالم عدم مشرف بر عالم خیال و عالم هستی است و دامنه عدم دامنه‌ای وسیع و بسیط است و به همین سبب بر خیال و هستی اشراف دارد.

در واقع عدم در اندیشه «مولانا» در دو معنای: ۱. نیستی (آنگاه که وجودی در عرض وجود حقیقی حق مطرح شود)؛

ما عدم هاییم و هستی‌های ما تو وجود مطلق فانی نما

(دفتر اول، ب)

(۶۰۲)

رخت خود را من ز ره برداشتم غیر حق را من عدم انگاشتم
(دفتر اول، ب ۳۷۹۰)

و ۲. عالمی که مقدم بر عالم خیال و هستی است که همان مرتبه حضور حق و وحدت عماییه است:
(ر.ک: بلخاری: ۱۱۷-۱۱۶)



صورتی بود این منی اندر عدم پیش حق موجود، نه بیش و نه کم

(دفتر اول، ب:

(۱۲۴۳

«بدین ترتیب مولانا عالم خیال، که نیست هست نما است را نشئت یافته از عالم عدمی می‌داند که حقیقت هستی است اما، هست نیست نما است. علت نیستی عالم خیال نسبت به عالم عدم، چیزی جز اعتقاد مولانا به این معنا نیست که از دیدگاه او، عالم محسوس جز خواب نیست. مولانا عالم محسوس را به خواب تشبیه کرده و خیال به معنی صورتی است که در خواب دیده می‌شود. در حقیقت بارها صوفیه و مولانا، دنیا را به خواب مثل زده‌اند و بعضی خیال را اصل عدم شمرده‌اند». (بلخاری، ۱۳۸۷: ۱۲۱)

عرصه‌ای بس با گشاد و با فضا وین خیال و هست یابد زو نوا

تنگ‌تر آمد خیالات از عدم زآن سبب باشد خیال اسباب غم

باز هستی تنگ‌تر بود از خیال زان شود در وی قمر همچون هلال

باز هستی جهان حس و رنگ تنگ‌تر آمد که زندانی است تنگ
(دفتر اول، ب ۳۱۰۳-۳۱۰۰)

به عبارتی پنج عالم: وحدت، عدم، خیال، هستی و حس و رنگ، سلسله مراتب عالم وجود از وحدت تا کثرت است. بنابراین «این خیال می‌تواند هم به عنوان یک عالم، عالمی پس از عالم عدم باشد که محضر ظهور صور معقول است و هم قوه‌ای در نفس که لوح دریافت این صور است در حقیقت مولانا بین خیال عوام و خیال خواص قائل به تفاوت ماهوی است. او معتقد است خیالات عرفا، رؤیت بی واسطه معانی و حقایق عالم است؛ در واقع خیال عارف، شهود حقیقت خیال است. خیال عارف، حقایق مثالی عالم است. (ر.ک: بلخاری، ۱۳۸۷)

اولیاء را خواب ملک است ای فلان همچون اصحاب کهف اندر جهان

باز خواب می‌بینند و آنجا خواب نی در عدم می‌روند و باب نی
(دفتر سوم، ب ۳۵۵۴-۳۵۵۳)



نهایتاً مولانا منشأ خیال نیک و خوش را ایمان شخص می‌داند. گاهی نیز خیال مثنوی به معنای وهم؛ نه در مفهوم فلسفی آن (مدرک احکام جزئیه) بلکه به معنای امر است و بی بنیاد به کار می‌رود.

سخن پایانی

چشمان انسان با کار کردی دوگانه خلق شده‌اند به گونه‌ای که می‌توانند دو گونه بنگرند: گونه‌ای دیدن انرژی به حد و حصر، همچنان که در جهان ساری و جاری است و دیگری نگاه کردن به چیزهای این دنیا است. هیچ یک از این کارکردها بر دیگری ارجح نیست، لیکن تربیت چشمها تنها برای نگاه کردن، به معنای باختنی است بیهوده در مسیر سیر و سلوک تعالی انسان.

دیدن به معنای واقعی و رؤیا دیدن در آموزه‌های عامیانه کهن ایران و نیز تعالیم معرفتی - عرفانی به واقع قابلیت و توانایی است که انسان یا سالک طریقت در طی طریق در این مسیر، ماهیت غایی چیزها را درک خواهد کرد. در واقع منظور از رؤیا دیدن در این طیف، درک شهودی و بی واسطه اشیاء یا ظرفیت فهم ناگهانی چیزی و یا شاید قابلیت دیدن از طریق کشف‌های متقابل انسانی و کشف معانی و انگیزه‌های پنهان است.

با این نگاه می‌توان چنین انگاشت که چه در باور عوام و ادبیات عامیانه از زمان‌های کهن تاکنون چه در اعتقادات معرفت‌شناختی، رویدادها در خلال رؤیا دیدن‌های فعال، تخیل و توهم نیستند بلکه واقعیت‌اند. بنابراین رؤیا دیدن به گونه‌ای احساس یا روندی در کالبد انسانی و یا آگاهی در ذهن است که قلمروهای دیگر یا به عبارتی دنیا‌هایی دیگرگونه را بر سالک می‌گشاید و این امر سبب مشاهده‌ای برای سالک در آن سوی مرزهای مادی خواهد شد که در نهایت به پیوستن او به بیکرانگی الوهی که قصد نهایی عرفان است، یاری می‌رساند.

در باور مولانا این پیوستن با عدم تفاوت به جاذبه‌های مادی شکل می‌گیرد که گاهی این انکشاف در خواب و رؤیا دست می‌دهد به صورت رؤیای صادقانه و گاه میان خواب و بیداری و یا صرفاً در حالت بیداری.

از سوی دیگر رؤیا با ذهن و زندگی نروال عجین شده است وی در آثار هنری‌اش می‌کوشد تا در ژرفنای ناخودآگاه انسانی نفوذ یابد و بروز آن را به شکل خواب و رؤیا به تصویر می‌کشد. وی باور دارد که خواب‌ها همگی دارای معنا هستند و گوئیا راهی به سمت نجات و رستگاری که همانا رنج آدمی در عرفان را به ذهن متبادر می‌کند، راهگشای تعالی وی و ترسیم تزکیه درون است.



منابع

بلخاری، حسن. (۱۳۸۷). عکس مه رویان، خیال عارفان (مفهوم شناسی خیال در آرای مولانا). تهران: انتشارات فرهنگستان هنر. ج اول.

حمیدیان، سعید. (۱۳۸۲). شاهنامه فردوسی. تهران: قطره. چ ششم.

زمانی، کریم. (۱۳۸۲). شرح جامع مثنوی معنوی. دفتر اول. تهران: اطلاعات. چ دوازدهم.

زمانی، کریم. (۱۳۹۰). شرح جامع مثنوی معنوی. دفتر دوم. تهران: اطلاعات. چ بیست و هفتم.

زمانی، کریم. (۱۳۹۰). شرح جامع مثنوی معنوی. دفتر سوم. تهران: اطلاعات. چ بیست و هفتم.

زمانی، کریم. (۱۳۹۰). شرح جامع مثنوی معنوی. دفتر پنجم. تهران: اطلاعات. چ بیست و هفتم.

زمانی، کریم. (۱۳۸۹). شرح جامع مثنوی معنوی. دفتر ششم. تهران: اطلاعات. چ شانزدهم.

محبوب، محمد جعفر. (۱۳۹۳). ادبیات عامیانه ایران (مجموعه مقالات درباره افسانه‌ها و آداب و رسوم مردم ایران). به کوشش حسن ذوالفقاری. تهران: چشمه. چ پنجم.

مولوی، مولانا جلال‌الدین محمد. (۱۳۶۹). فیه ما فیه. به تصحیح و حواشی بدیع الزمان فروزانفر. تهران: امیرکبیر. چ ششم.

References

1. Durry, M. J. (1956). *Gérard de Nerval et le mythe*. Paris: librairie Générale française.
2. Lemaitre, Henri. (1966). *Œuvre de Nerval*. Paris: Garnier.
3. Nerval, Gérard de. (1965). *Les filles de feu*. Paris: Garnier.
4. Nerval, Gérard de. (1999). *Aurélia*. Paris: Garnier.
5. Nodier, Charles. (1957). *Contes fantastiques*. Paris: Gallimard.
6. Richer, Jean. (1965). *Nerval Expérience Et Création*. Paris: Hachette.



1. Blkhari, hasan (1387). Akse mahrooyan kheiyale arefan (mafhoomshenasi kheiyal dar araye molana). Tehran: farhangestane honar. Ch aval.
2. Hamidiyan, said (1382). Shahname ferdosi.tehran: ghatre. Ch sheshom.
3. Zamani, karim (1382). Sharhe jame masnavi manavi. Daftare aval. Tehran: etalaat. Ch davazdahom.
4. _____ (1390). Sharhe jame masnavi manavi. Daftare dovom. Tehran:etelaat. Ch bistihaftom.
5. _____ (1390). Sharhe jame masnavi manavi. Daftare sevom. Tehran: etelaat. Ch bistihaftom.
6. _____ (1390). Sharhe jame masnavi manavi. Daftare panjom. Tehran: etelaat. Ch bistihaftom.
7. _____ (1389). Sharhe jame masnavi manavi. Daftare sheshom. Tehran: etalaat. Ch shanzdahom.
8. Mahjoob, mohamadjafar. (1393). Adabiyate amianeye iran (majmooe maghalat darbareye afsanehava adab va rosoome mardome iran).be koosheshe hasan zolfaghari.tehran: cheshme. Ch panjom.
9. Molavi, molana jalaledin mohamad. (1369). Fihe ma fih. Be tashih va havashi badiozaman foroozanfar. Tehran: amirkabir. Ch sheshom.





A comparative study and analysis of sleep and dreams in the works of Nerval and Rumi's poems

Leila Mirmojarabian¹ Safoura Turk Ladani²

Abstract

Dream and imagination are one of the categories of folklore penetrating in the ancient literature and common people from a long time ago. Almost all ancient tribes believed in its effect on human life and considered the "true dream" as a kind of discovery and intuition, prediction and getting news of the future. In this study, the dream from the perspective of comparing divine-human ideas with plenty of common people beliefs in the world towards dreaming is studied by comparing the views of the great scientist "Maulana Jalaluddin Mohammad Balkhi" and the great nineteenth century French poet "Gérard de Nerval", the representative of French literature, and the identity of human thought beyond time and space are proved. We try to explain perception in the true sense in the ancient folklore as well as epistemological-mystical teachings as the ability to pass the religious way in the direction and to understand the end of truths and penetrating in the human subconscious towards transcendence and self-purification.

Keywords: Dream, Imagination, Folklore, Maulana, Gérard de Nerval

¹ . Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Isfahan. Isfahan, Iran. (Corresponding Author)// l.mirmojarabian@ltr.ui.ac.ir

² . Assistant Professor, Department of French Language, University of Isfahan. Isfahan, Iran.// safouraladani@yahoo.com



Index

Volume 7, Issue 1 - Serial Number 22, April 2024,

<i>Introduction</i>	3
<i>An analysis of ancient myths in the poetry of Naser Khosrow// Alireza Kazemiha & partners</i>	4
<i>Critique of Shafi'i Kadkani's poetry theory//Maryam saki,Hadi tite</i> ...	27
<i>Analysis of the story of Zal and Rudabe using Jung's theory// Fazel Abbaszadeh & Partners</i>	41
<i>Investigation the effects of nature in Salman Savoji's sonnets // Fereshteh Abyar</i>	63
<i>Simile in Gholamreza Borousan's Poem //Mohammad Sabri, Seyyed Mahdi Rahimi</i>	84
<i>A comparative study and analysis of sleep and dreams in the works of Nerval and Rumi's poems // Leila Mirmojarabian, Safoura Turk Ladani</i>	108



Volume 7, Issue 1 - Serial Number 22, April 2024

Responsible manager: Dr. Arash Amrai

Editor-in-Chief: Dr. Seyedahmad Hosseini Kazaruni

Internal manager: Fethullah Asterki

Members of the editorial board:

Dr. Seyedahmad Hosseini Kazaruni, Professor of Bushehr Islamic Azad University

Dr. Mahmoud Rezaei Dasht Arzhaneh, Shiraz University professor

Dr. Saifuddin Mirzazadeh, Professor of Rudaki Language and Literature Research Institute, Academy of Sciences of the Republic of Tajikistan

Dr. Qasim Sahrai, Professor of Lorestan University

Dr. Rasool Blaavi, professor at Persian Gulf University

Dr. Mohammad Reza Masoumi, Associate Professor of Qom University

Dr. Ali Nouri Khatunbani, Associate Professor of Lorestan University

Dr. Parvin Golizadeh, Associate Professor of Shahid Chamran University

Dr. Esmail Narmashiri, associate professor of Velayat University

Dr. Mohammad Noor Alam, Associate Professor, Chittagong University, Bangladesh

Dr. Mohammad Reza Masoumi, Associate Professor, Yasouj Islamic Azad University

Dr. Sheftalo Golmetov, Associate Professor, University of Toronto

DR. Mahmood Ranjbar , Associate Professor, University of Guilan

Quarterly website: www.qpars.i.ir

Email: info@qpars.i.ir / parsijournal@gmail.com

The author/authors are responsible for the content and correctness of the content

The Quarterly Journal of Criticism, Analysis and Aesthetics of Texts has publication license number 83152 dated 07/16/1397 from the Ministry of Culture