# مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

فصل‌نامهٔ
بین‌المللی
زبان فارسی
(علمی-تخصصی)
ISC-Q3

ISSN-P: 2645-3894
ISSN-E: 2645-3908

دوره هفتم • شمارهٔ هفدهم • بهار هزار و چهارصد و سه



■ **بررسی نقش تحولات اجتماعی و سیاسی در رمان «نقره، دختر دریای کابل» اثر حمیرا قادری**

سیده مریم ابوالقاسمی، آیات کنعان

■ **مقایسهٔ «افسانهٔ» نیما و «دو مرغ بهشتی» شهریار براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر «هارولد بلوم»**

حسین پاشایی مرادلو، خدابخش اسداللهی، عسگر صلاحی

■ **تأثیر اشعار سعدی در زبان و شعر حاجی بکر آقای حویزی (قاصد)**

هَژار رسول ناخوش، فاطمه مدرسی

■ **از قافیه تا نحو حماسی در شاهنامه بر پایهٔ قافیه¬های «نام» و «کام»**

نسرین قربانی

■ **کارکرد استعاره¬های مفهومی در شعر جعفر ابراهیمی**

رامین محرمی، طیبه مرتضوی یوسف آبادی

■ **سبک‌شناسی سورهٔ فرقان**

نعمت منصوری، زهرا فتحیان جگرلویی، شاهین قارلقی

■ **بررسی و تحلیل داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت براساس نظریهٔ کارناوال میخاییل باختین**

عیسی نجفی، فاطمه محمدی



پایگاه استنادی علوم جهان اسلام

انجمن علمی استادان فارسی
سراسر هند

RICeST
مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی
علوم و فناوری

# مطالعات زبان فارسی

## (شفای دل سابق)

## فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی - تخصصی زبان فارسی

**صاحب‌امتیاز و مدیرمسئول:** دکتر فتانه قُملاقی
**سردبیـــر:** دکتر فاطمه مدرسی
**مدیر داخلی و قائم‌مقام مدیرمسئول:** دکتر امراله نیکومنش

ISSN-P:2645-3894
ISSN-E: 2645-3908

فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی به شمارهٔ مجوز ۸۰۷۶۲ در تاریخ ۱۴۰۰/۰۶/۲۲
معاونت امور مطبوعاتی و اطلاع‌رسانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی منتشر می‌شود.

**مطالعات زبان فارسی در پایگاه‌های زیر نمایه می‌شود:**
انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران
پایگاه تخصصی مطالعات زبان فارسی jmzf
پایگاه استنادی علوم جهان اسلام ISC
مرکز اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی SID
مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری RICeST
بانک اطلاعات نشریات کشور magiran
مرجع دانش CIVILICA
پایگاه مجلات تخصصی نور noormags (www.noormags.ir)
پرتال جامع علوم انسانی
Google Scholar
Linkedin
پست الکترونیکی: info@jmzf.ir
Magzine.jmzf@gmail.com
تارنما: www.jmzf.ir

نشانی دفتر: شهریار، خیابان ولی‌عصر(عج)، برج سعدی، طبقهٔ ۶، واحد ۶
تلفن و نمابر: ۶۵۲۹۳۴۹۹-۰۲۱
همراه: ۰۹۱۲۶۷۰۸۰۲۶
شمارهٔ هفدهم _ بهار ۱۴۰۳

**ویراستار و صفحه‌آرا:** دکتر زهرا نوری / **مترجم انگلیسی:** دکتر هیرو عیسوی/ **طراح:** علیرضا زمانی

## هیئت تحریریه


| | |
|---|---|
| دکتر ژاله آموزگار | استاد دانشگاه تهران |
| دکتر دریا اورس | استاد زبان و ادبیات فارسی، رئیس سابق دانشکدهٔ علوم انسانی و اجتماعی دانشگاه ییلدیریم بایزید (ترکیه) و سفیر ترکیه در ایران |
| دکتر محمد سلیم اختر | استاد دانشگاه قاید اعظم اسلام آباد، پاکستان |
| دکتر علی تمیزال | استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلجوق قونیه (ترکیه)، عضو هیئت‌علمی بنیاد تاریخ ترک |
| دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی | استاد دانشگاه خوارزمی |
| دکتر مریم خلیلی جهان‌تیغ | استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان |
| دکتر زهره زرشناس | استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی |
| دکتر عبدالنبی ستارزاده | استاد دانشگاه ملّی تاجیکستان، مدیر بخش ادبیات در انستیتو زبان و ادبیات اباعبدالله رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان |
| دکتر محمد ابوالکلام سرکار | استاد و مدیر سابق گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه داکا، بنگلادش |
| دکتر آذرمیدخت صفوی | استاد دانشگاه اسلامی علیگر هند، رئیس و بنیان‌گذار مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر، رئیس انجمن استادان *فارسی* سراسر هند |
| دکتر صفر عبدالله | استاد دانشگاه روابط بین‌المللی و زبان‌های جهانی آلماتی قزاقستان، عضو اتحادیهٔ نویسندگان تاجیکستان و قزاقستان |
| دکتر تورج دریایی | استاد تاریخ ایران و جوامع پارسی‌زبان و رئیس مرکز مطالعات ایرانی دکتر سموئل جردن در دانشگاه کالیفرنیا، ارواین |
| دکتر فاطمه مدرسی | استاد دانشگاه ارومیه |
| دکتر عبدالرضا مظاهری | استاد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی |
| دکتر نعمت ییلدریم | استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آتاتورک، ترکیه |
| دکتر محب‌علی آبسالان | دانشیار دانشگاه سیستان و بلوچستان |
| دکتر بهادر باقری | دانشیار دانشگاه خوارزمی |
| دکتر محمود بشیری | دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی |

| | |
|---|---|
| دکتر امید بهبانی | دانشیار، گروه فرهنگ و زبان های باستانی، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی |
| دکتر مسعود دهقان | دانشیار دانشگاه کردستان |
| دکتر معصومه صادقی | دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار |
| دکتر مهیار علوی مقدم | دانشیار دانشگاه حکیم سبزواری |
| دکتر حسین فقیهی | دانشیار دانشگاه الزهرا (س) |
| دکتر محبوبه مباشری | دانشیار دانشگاه الزهرا (س) |
| دکتر بهروز محمودی بختیاری | دانشیار دانشگاه تهران |

## مشاوران علمی

| | |
|---|---|
| دکتر فاطمه امامی | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رودهن |
| دکتر تراب جنگی قهرمان | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی |
| دکتر محسن ذاکرالحسینی | استادیار و عضو هیئت‌علمی فرهنگستان زبان و ادب فارسی |
| دکتر لطیفه سلامت باویل | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی |
| دکتر امراله نیکومنش | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی |

## داوران علمی این شماره

| | |
|---|---|
| دکتر سعید اکبری پابندی | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان |
| دکتر علی تمیزال | استاد دانشگاه سلجوق ترکیه |
| دکتر لطیفه سلامت | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی |
| دکتر شهلا شکیبایی فر | استادیار دانشگاه پیام نور کرمانشاه |
| دکتر ربابه عباسی صاحبی | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نکا |
| دکتر مرجان علی اکبرزاده | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد ورامین |
| دکتر فتانه قُملاقی | دکتری دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی |
| دکتر فاطمه مدرسی | استاد دانشگاه ارومیه |
| دکتر محبوبه مسلمی زاده | دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد رشت |
| دکتر زهرا نوری | مدرس دانشگاه ارومیه |
| دکتر امراله نیکومنش | استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی |

# شیوه‌نامهٔ نگارش مقاله
# در فصل‌نامهٔ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی
# (شفای دل سابق)

## الف) ویژگی‌های کلی مقاله

۱. مقالهٔ ارائه‌شده به نشریه باید حاصل مطالعه و پژوهش نویسنده/ نویسندگان باشد و دارای یافته‌های نو و دیدگاه‌های جدید باشد.

۲. پذیرش اولیهٔ مقاله، منوط به تأیید سردبیر و هیئت تحریریه است و به اطلاع نویسندهٔ مسئول خواهد رسید.

۳. هیئت تحریریه در تلخیص، اصلاح، ویرایش علمی و ادبی مقاله‌ها آزاد است.

۴. مسئولیت آراء و نظرهای ابرازشده در مقاله‌ها ازنظر علمی و حقوقی، بر عهدهٔ نویسنده/ نویسندگان است.

۵. حجم مقالهٔ ارسالی (بدون احتساب چکیدهٔ انگلیسی) از ۱۵ صفحه بیشتر نباشد.

۶. نام کامل نویسنده/ نویسندگان، مرتبهٔ علمی، دانشگاه محل تدریس/ تحصیل، رشتهٔ تحصیلی، پست الکترونیکی معتبر و شمارهٔ تلفن در صفحه‌ای جداگانه ضمیمه شود.

۷. ارسال مقاله فقط از طریق تارنمای مطالعات زبان فارسی، به آدرس www.jmzf.ir امکان‌پذیر است و مقاله‌های دریافتی بازگردانده نخواهد شد و در صورت رد شدن، پس از گذشت شش ماه از آرشیو نشریه حذف می‌شود.

۸. در صورت پذیرفته شدن مقاله، گواهی پذیرش مقاله پس از اتمام داوری، ویراستاری و تصویب نهایی هیئت‌تحریریه صادر و از طریق ایمیل برای نویسندهٔ مسئول ارسال خواهد شد.

۹. ترتیب فهرست مقاله‌ها بر اساس نظم الفبایی نام خانوادگی نویسندهٔ اول خواهد بود.

۱۰. پس از چاپ مقاله، یک نسخه از مجله به نویسنده/ نویسندگان اهداء می‌شود.

۱۱. در ترتیب نویسندگان دقت کنید؛ زیرا پس از ارسال مقاله، تغییر نخواهد کرد.

**ب) ساختار و اجزای مقاله**

مقاله به ترتیب زیر تنظیم شود:

عنوان مقاله: کوتاه و گویای محتوای مقاله باشد.

نام نویسنده/ نویسندگان: به فارسی و انگلیسی، همراه با درجهٔ علمی (مربی، استادیار، دانشیار و استاد) و معرفی سازمانی که به آن وابسته است و مشخص کردن نویسندهٔ مسئول.

چکیده: بین ۲۵۰-۱۵۰ کلمه و شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیت پژوهش و روش کار و یافته‌های تحقیق باشد.

واژه‌های کلیدی: بین۷-۴ واژه که با علامت ویرگول (،) از هم جدا می‌شوند و بعد از چکیده می‌آیند.

صفحات بعدی: به ترتیب شامل موارد زیر باشد که هرکدام با علامت شمارنده و عنوان برجسته شده مشخص می‌شود:

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. عنوان اول

۲-۲. عنوان دوم

۲-۳. عنوان سوم

۳. نتیجه‌گیری

کتاب‌شناسی (در یک صفحهٔ جداگانه بعد از نتیجه‌گیری)

*توجه: پس از پذیرش نهایی، چکیده مبسوط فارسی(تألیف نویسنده) توسط مترجم مجله ترجمه خواهد داد.

**ج) شیوه‌نامهٔ کلی نگارش**

۱. مقاله در محیط WORD 2007 یا بالاتر نوشته شود.

۲. در هر قسمتِ مقاله از فونت‌های زیر استفاده شود:

| | |
|---|---|
| متن اصلی | فونت BNazanin سایز ۱۳ |
| چکیده و ارجاع‌دهی داخلی | فونت BNazanin سایز ۱۱ |
| پاورقی | فونت BNazanin سایز ۱۰ |
| متن انگلیسی | فونت Calibri سایز ۱۲ |

۳. تنظیم فاصله‌ها طبق اندازه‌های زیر باشد:

| | |
|---|---|
| فاصلهٔ سطرها | ۱/۱۵ سانتی‌متر |
| حاشیه از طرفین | ۲/۵ سانتی‌متر (۰/۹۸ اینچ) |
| تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها | ۰/۵ سانتی‌متر |

***تبصره: برای سهولت کار، لطفاً از قالب آماده در راهنمای نویسندگان مندرج در سامانه مجله استفاده شود.**

۴. تنظیم فهرست منابع به ترتیب زیر باشد:

**ترتیب الفبایی منابع**: شیوهٔ استناددهی در این مجله به روش APA است: در پایان مقاله، ابتدا منابع فارسی و سپس منابع لاتین، بر اساس نام خانوادگی نویسنده، به ترتیب حروف الفبا و به‌صورت زیر ذکر شود:

**کتاب:** نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (سال انتشار)، عنوان کامل اثر به‌صورت Bold و Italic، مترجم/ مصحح/ گردآورنده: نام و نام خانوادگی، شمارهٔ جلد، نوبت چاپ، محل انتشار: نام ناشر.

مثال: اسکولز، رابرت (۱۳۸۷)، ***عناصر داستان***، مترجم: فرزانه طاهری، چاپ سوم، تهران: مرکز.

**مقاله:** نام خانوادگی نویسندهٔ اول، نام نویسندهٔ اول/ نام خانوادگی نویسندهٔ دوم، نام نویسندهٔ دوم و همکاران (تاریخ انتشار)، «عنوان کامل مقاله داخل گیومهٔ فارسی به‌صورت Bold و Italic»، نام مجله، محل نشر، دوره/ شماره/ ماه/ فصل انتشار، شمارهٔ صفحات مربوط به مقاله.

مثال: ثابت زاده، منصوره (۱۳۹۰)، ***«کاربرد ویژگی‌های موسیقی در ذهن و زبان امیر خسرو دهلوی»***، فصل‌نامهٔ علمی پژوهشی زبان و ادب فارسی، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد سنندج، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۸۱-۱۰۲.

**منابع اینترنتی**: نام خانوادگی نویسنده، نام نویسنده (تاریخ دسترسی)، «عنوان مقاله»، نام وب‌سایت (عنوان نشریهٔ الکترونیکی، جلد، شماره، سال)، صفحه، آدرس اینترنتی.

۵. ارجاع‌دهی درون‌متنی:

برای ارجاع‌دهی درون‌متنی به منابع، بلافاصله پس از نقل قول مستقیم (داخل گیومه)، نام خانوادگی نویسندهٔ کتاب یا مقاله، شمارهٔ جلد/ سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. مثال: (انوری،۱۳۹۰: ۲۱۰).

ارجاعات درون‌متنی غیرفارسی، به شیوهٔ قبل و به زبان اصلی آورده شود. مثال: (Martz, 1966:122)

اگر از نویسنده‌ای در یک سال بیش از یک اثر منتشرشده باشد، با قرار دادن حروف الف، ب و ...، در زبان فارسی و حروف a، b و... در زبان‌های خارجی، پس از سال انتشار، آثار از هم متمایز شوند.

در صورت استفاده از فرهنگ یا دانشنامه‌ای که سرویراستار دارد، نام او، سال انتشار، شماره صفحه، درون پرانتز آورده شود. اگر به مقالهٔ خاصی ارجاع داده می‌شود، نام مؤلف مقاله، سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود. غیر از موارد مذکور، نام فرهنگ یا دانشنامه، سال انتشار و صفحهٔ منبع مورد نظر، درون پرانتز آورده شود.

برای ارجاعاتِ تکراری بلافاصله بعد از ارجاع اصلی، برای بار دوم به بعد در همان صفحه از واژهٔ «همان:» استفاده شود.

# فهرست مطالب

**بررسی نقش تحولات اجتماعی و سیاسی در رمان «نقره، دختر دریای کابل» اثر حمیرا قادری .....۱**

سیده مریم ابوالقاسمی، آیات کنعان

**مقایسهٔ «افسانهٔ» نیما و «دو مرغ بهشتی» شهریار براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر «هارولد بلوم» ۳۶**

حسین پاشایی مرادلو، خدابخش اسدللهی، عسگر صلاحی

**تأثیر اشعار سعدی در زبان و شعر حاجی بکر آقای حویزی (قاصد)..... ۶۷**

هَژار رسول ناخوش، فاطمه مدرسی

**از قافیه تا نحو حماسی در شاهنامه بر پایهٔ قافیه‌های «نام» و «کام» .....۹۲**

نسرین قربانی

**کارکرد استعاره‌های مفهومی در شعر جعفر ابراهیمی.....۱۱۶**

رامین محرمی، طیبه مرتضوی یوسف آبادی

**سبک‌شناسی سورهٔ فرقان..... ۱۴۲**

نعمت منصوری، زهرا فتحیان جگرلویی، شاهین قارلقی

**بررسی و تحلیل داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت براساس نظریهٔ کارناوال میخاییل باختین .....۱۷۱**

عیسی نجفی، فاطمه محمدی

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هفدهم، بهار ۱۴۰۳ (۱-۳۵)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.458487.1195

# بررسی نقش تحولات اجتماعی و سیاسی در رمان «نقره، دختر دریای کابل» اثر حمیرا قادری

سیده مریم ابوالقاسمی[۱]، آیات کنعان[۲]

**چکیده**

نویسندگان معاصر افغانستان در آثار داستانی خویش، جلوه‌هایی از تحولات اجتماعی و سیاسی سرزمین خویش را منعکس کرده‌اند. ادبیات معاصر افغانستان نمایانگر حقایق تاریخی، اجتماعی و فرهنگی ادوار مختلفی است که با بسیاری از رویدادهای سیاسی و اجتماعی غم‌انگیز همراه بوده است. اشغال افغانستان توسط بیگانگان، جنگ‌های داخلی، کودتا، بحران وضعیت اجتماعی و سیاسی و رنج‌هایی که مردم افغانستان برای دهه‌های مختلف متحمل شده‌اند، بسیاری از نویسندگان را بر آن داشته است تا این حوادث را به‌صورت مستقیم یا غیرمستقیم در آثار داستانی خود مطرح کنند. به‌عنوان مثال حمیرا قادری، در رمان «نقره، دختر دریای کابل» به سیر تحولات اجتماعی و سیاسی سرزمین افغانستان در بازۀ زمانی بیش از نیم‌قرن (فاصله سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۴۰ م) و وقایع و رویدادهای ناشی از آن می‌پردازد. این مقاله به بررسی و تحلیل تحولات اجتماعی و سیاسی و تأثیرات گوناگون آن بر سرنوشت مردم به‌خصوص وضعیت زنان در رمان نقره می‌پردازد، در این رمان زنان نقش محوری دارند و شخصیت‌های اصلی این رمان را زنان تشکیل می‌دهند. نتایج حاصله از این پژوهش که به شیوۀ توصیفی-تحلیلی انجام‌گرفته، حاکی از آن است که در این رمان وضعیت تأسف‌بار زنان، جنگ، آشوب، کشت وکشتار، فشار و خفقان، بی‌عدالتی، فقر اقتصادی، ظلم دستگاه حکومتی وقت، انحصار رسانه‌های تبلیغاتی و حکومت‌داری بدون قانون در افغانستان از بارزترین و شاخص‌ترین نتایج و تأثیرات مستقیم و غیرمستقیم دگرگونی‌ها و تغییرات اجتماعی و سیاسی محسوب می‌شود که حیات مردم افغانستان به‌خصوص زنان را با چالش‌های جدی مواجه کرده است.

**واژه‌های کلیدی:** داستان معاصر، افغانستان، تحولات اجتماعی و سیاسی، وضعیت زنان، نقره دختر دریای کابل، حمیرا قادری.

---

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
abolghasemi2014@gmail.com
۲. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.
kanaanayat@gmail.com

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۳/۰۱/۱۶ -**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۴/۳۰

**۱. مقدمه**

افغانستان کشوری است در قلب آسیا که از غرب با ایران، از شمال با ترکمنستان، تاجیکستان و ازبکستان و از شرق و جنوب با پاکستان هم‌مرز است. بعد از حکومت نادرشاه افشار، بخشی از خراسان بزرگ شاهنشاهی ایران جدا شد و زیر سلطنت احمدشاه درانی دولت مستقلی تشکیل داد، نام افغانستان را برای دولت مستقل تازه انتخاب کردند(افشار یزدی، ۱۳۵۹: ۶۴-۶۵). موقعیت استراتژیک افغانستان باعث شده است که همیشه موردتوجه کشورگشایان و قدرت‌های جهانی درگذشته و اکنون قرار بگیرد(فرهنگ، ۱۱:۱۳۸۰).

افغانستان در صد و پنجاه سال اخیر تا به امروز با تحولات حاد اجتماعی، سیاسی و فرهنگی روبه‌رو شده است. وقایع عظیم سیاسی و اجتماعی یکی پس از دیگری رخ می‌نماید؛ حکومت‌های استبدادی و فاقد قانون، ظهور قشون سرخ شوروی، جهاد مقدس مردم افغانستان علیه بیگانگان و بیرون راندن آنان از افغانستان، براندازی نظام پادشاهی، روی کار آمدن حکومت‌های کمونیستی با حمایت شوروی، نارضایتی و خشم عمومی مردم، شروع جنگ‌های داخلی، ظهور گروه‌هایی نظیر طالبان و القاعده، انفجار و خودکشی و مواردی دیگر باعث شد تا تأثیرات عمیق و ناگواری بر سرنوشت مردم افغانستان بر جای بگذارد. همچنین به دلیل موقعیت استراتژیک این سرزمین در منطقه و منابع سرشاری که به لطف خداوند داراست، همواره هدف استعمارگران غرب (انگلیس و آمریکا) و شرق (شوروی سابق) بوده و هرگز روی امنیت و آرامش را ندیده‌است. این مسائل تأثیراتی نیز بر عرصهٔ ادبیات این دیار گذاشت، تا جایی‌که ادبیات این سرزمین با وجود تاریخ غنی و اصیل ادبی، به پیشرفتی درخور توجه دست نیافت. حقیقت این است که تغییر و جابه‌جایی حکومت‌های حاکم و پیدایش

کودتاهای مختلف در این کشور، ادبیات داستانی این سرزمین را تحت تأثیر خود قرار داده است.

یکی از رسالت‌های اصلی ادبیات این است که بازنمود واقعی از اوضاع اجتماعی باشد (آقایاری زاهد، نوری، ۲:۱۳۹۸). ادبیات داستانی افغانستان پر از آثاری است که با تحولات سیاسی، اجتماعی و فرهنگی درهم‌تنیده شده است. داستان‌نویسان افغانستان به‌خوبی از عهدهٔ بیان مسائل و معضلات اجتماعی برآمده‌اند و بازتابی از وقایع و اتفاقات ناگوار سرزمین‌های خود را در قالب حوادث و شخصیت‌های داستانی به تصویر کشیده‌اند. این آثار بازگوکننده ایده‌ها و عقاید و قوانین و تفکراتی هست که در جامعه وجود دارد و از طریق مطالعه این داستان‌ها می‌توان به شاکلهٔ اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اعتقادی جامعه پی برد. در بین آثار داستانی افغانستان رمان «نقره، دختر دریای کابل» ارزش تاریخی دارد و به بیان تاریخ صدسال گذشتهٔ افغانستان پرداخته است.

### ۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

با توجه به توضیحات فوق، مسئلهٔ اصلی این مقاله بررسی تأثیر تحولات اجتماعی و سیاسی بر سرنوشت مردم افغانستان در رمان «نقره، دختر دریای کابل» و تبیین این نکته است که رویدادها و دگرگونی‌های گوناگون اجتماعی و سیاسی در افغانستان بر روی زندگی شخصیت‌های مختلف داستان (انسان افغانی) از جنبه‌های مختلف اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، خانوادگی، امنیتی چه تأثیری را بر جای گذاشته است؟ مهم‌ترین سؤالاتی که در این پژوهش مطرح است عبارتند از:

- مهم‌ترین و شاخص‌ترین موضوعات اجتماعی که در رمان نقره دختر دریای کابل مطرح‌شده، کدام است؟

- در این رمان وضعیت زنان به‌عنوان قشر بزرگی از جامعه افغانستان چگونه توصیف‌شده است؟

### ۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

با توجه به جستجو در مراکز مختلف تحقیقاتی و سایت‌های اطلاع‌رسانی، تاکنون تحقیق مستقلی دربارهٔ موضوع بررسی نقش تحولات اجتماعی و سیاسی در رمان «نقره، دختر دریای کابل» اثر حمیرا قادری صورت نگرفته است. لذا به‌منظور شناخت بیشتر افکار، سبک و دیدگاه‌های نویسندگان افغانستان ضرورت ایجاب می‌کرد که تحقیقی مستقل دربارهٔ حمیرا قادری نویسنده سرشناس افغانستان صورت گرفته و اثرش از جنبه‌های مختلف مورد نقد و بررسی قرار گیرد. مهم‌ترین اهدافی که در این پژوهش مد نظر ماست، عبارتند از:

- آشنایی بیشتر با اندیشه‌ها، آرمان‌ها و دغدغه‌های نویسندگان معاصر افغانستان.
- آشنایی با تاریخ سیاسی و اجتماعی افغانستان (فاصله سال‌های ۱۸۸۰ تا ۱۹۴۰ م) از طریق آثار داستانی این سرزمین به‌منظور دریافت عمیق‌تر تحولات اجتماعی و فرهنگی این کشور.
- آشنایی با وضعیت زندگی مردمان افغانستان به‌خصوص زنان و نقش آنان در توسعه و تحولات اجتماعی از طریق آثار داستانی این سرزمین.

### ۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ پیشینهٔ موضوع مقاله نیز باید اذعان کرد که در مورد ادبیات معاصر افغانستان، به‌ویژه ادبیات داستانی افغانستان، تحقیق‌های زیادی انجام نگرفته است. این خلأ تحقیقاتی البته ناشی از شرایط ناامن و نامساعدی است که افغانستان در چند دههٔ

گذشته شاهد آن بوده است. بخش عمدهٔ آثاری که در زمینه ادبیات داستانی منتشرشده است به مباحث نظری و معرفی ادوار داستان‌نویسی معاصر افغانستان اختصاص دارد؛ ازجمله:

- کتاب «تاریخ تحلیلی داستان‌نویسی افغانستان»(۱۳۸۸) از محمّد حسین محمّدی. نویسنده تاریخ داستان‌نویسی افغانستان را به شش مرحله تقسیم کرده است.

- کتاب «روند داستان‌نویسی در افغانستان»(۱۳۸۷) از حمیرا قادری. او سیر تحول داستان‌نویسی را در افغانستان، از آغاز تا دههٔ هشتاد بررسی کرده است.

- کتاب «Modern Persian literature in Afghanistan» (2008), از والی احمدی. او نیز به بررسی مواضعی که ادبیات مدرن افغانستان نسبت به وقایع اجتماعی و سیاسی این کشور داشته، می‌پردازد. البته در این سه کتاب اشارهٔ مستقیمی به آثار حمیرا قادری نشده و فقط ادوار داستان‌نویسی معاصر افغانستان بررسی‌شده است.

- مقالهٔ «بررسی رویکردهای چهارگانهٔ نقد فمینیستی اِلن شوالتر در رمان «نقره، دختر دریای کابل» اثر حمیرا قادری» (۱۳۹۷)، نوشتهٔ مولود طلائی و مهرناز طلائی که در مجلهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان چاپ‌شده است. در این مقاله به بررسی زمینه‌های برجستهٔ فکری این رمان با توجه به رویکردهای چهارگانهٔ نقد الن شوالتر پرداخته‌شده است.

- مقالهٔ «بازنمای سیمای زن در داستان معاصر افغانستان با تکیه بر رمان «نقره، دختر دریای کابل» (۱۳۹۳)، سرو رسا رفیع‌زاده و دیگران، این مقاله در فصلنامهٔ تخصصی نقد ادبی منتشرشده و جایگاه اجتماعی و نقش زنان افغانی را در داستان‌نویسی افغانستان بررسی کرده است.

لازم به یادآوری است که تفاوت موضوع مقالهٔ ما با آثاری که در پیشینه به معرفی آن‌ها پرداخته‌ایم؛ در این است که در هیچ‌کدام از آثار مذکور به‌صورت مستقل نقش تحولات اجتماعی در رمان حمیرا قادری و تأثیر آن بر سرنوشت مردم افغانستان مورد

نقد و بررسی دقیق و همه جانبه قرار نگرفته است. درحالی‌که محور اصلی تحقیق ما به بررسی نقش تحولات اجتماعی و سیاسی در چند دههٔ اخیر بر نحوهٔ زندگی مردم افغانستان به‌خصوص زنان و بازتاب آن در داستان نقره اختصاص دارد.

## ۲- بحث و یافته‌های تحقیق

### ۲-۱. نگاهی گذرا به سیر تحولات تاریخی و سیاسی افغانستان در صدسال اخیر

سرزمین کنونی افغانستان با قدمت تاریخی دیرپای خود همیشه در برابر تحولات مختلف و متفاوت، ماهیّت وجودی خود را حفظ کرده و به حیات خود ادامه داده است. «این سرزمینی که در سال ۱۸۵۷م افغانستان نامیده شد، بخشی از ایالت بزرگ خراسان بود که اقوام افغانی در آن ساکن و جزئی از قلمرو تاریخی و فرهنگی ایران بود»(حمیدی، ۷۴:۱۳۹۴). در دوران معاصر سرزمین افغانستان به سبب موقعیت ویژهٔ جغرافیایی‌اش از سمت شمال و جنوب مورد تهاجم بوده و تا سرحد نابودی پیش رفته؛ اما همیشه با تلاش و همت مردمانش موجودیت خود را به‌عنوان یک کشور مستقل حفظ کرده است. «مورخان از افغانستان به عنوان دروازهٔ هند یادکرده‌اند؛ زیرا در بخش‌های مختلف تاریخ، مهاجمان انگلیسی و روسیه برای فتح هند مجبور بودند از این خط عبور کنند. انعقاد پیمان پاریس و جدایی کامل افغانستان از ایران منجر به افزایش قدرت و نفوذ انگلیس در افغانستان شد» (نادی، ۱۴۷:۲۰۰۷).

در جریان تحولات سیاسی در صدسالهٔ اخیر، سیزده نفر در این کشور به قدرت رسیدند و نظام‌های سیاسی گوناگونی را روی کار آوردند. نظام‌هایی چون شاهی مطلقه، شاهی مشروطه، جمهوری، جمهوری سوسیالیستی، دولت اسلامی، امارت اسلامی و جمهوری اسلامی. بسیاری از این نظام‌ها با کودتا و انقلاب روی کار آمده‌اند. هنگامی‌که امارت افغانستان به شاهزاده عبدالرحمن رسید «ده سال اول حکومت خود

را با دوراندیشی و اعتمادبه‌نفس، صرف یافتن و تلاش برای اصلاح امور امارت خود کرد. بعد از شاهزاده عبدالرحمن، امارت به پسرش، حبیب‌الله خان منتقل شد» (مظهر، ۸۱:۱۹۵۰). پس از شکست بریتانیا در سومین جنگ با افغانستان، امان‌الله خان اعلام استقلال کرد. با نگاهی به دورهٔ حکومت امان‌الله‌خان، به نظر می‌رسد «که عمق نفوذ روسیه در افغانستان باوجود اصلاحات فراوان و مداخلهٔ شوروی در جامعهٔ افغانستان، دلیل اصلی فروپاشی حکومت او بوده است. عده‌ای بر این باورند که در فروپاشی حکومت امان‌الله دولت بریتانیا نقش بیشتری داشت و مردم را علیه او تحریک می‌کرد» (طنین، ۱۳۸۳: ۴۴-۴۳). اوضاع نسبتاً آرام دورهٔ امانی در کشور دوام زیادی نداشت زیرا که حبیب‌الله کلکانی بر ضد امان‌الله خان برخاست و برای نُه ماه به قدرت رسید و امارت افغانستان را بنیان نهاد. سپس محمد نادرخان، وزیر جنگ پیشین امان‌الله خان، او را سرنگون کرد. «نادر خان در عرصهٔ سیاسی افغانستان به قدرت رسید. سال ۱۹۳۳ در افغانستان، سال ترورها نامیده شده است و مردم و حکومت در این سال به کشتار یکدیگر پرداختند» (مرکز تحقیقات افغانستان، ۵۱:۱۳۷۰). نادرشاه با گلوله‌های تفنگچهٔ دانش‌آموز، عبدالخالق هزاره، ترور شد (موسوی، ۹:۱۳۸۸). و پسرش محمّدظاهرشاه در سن نوزده‌سالگی، بر تخت پادشاهی نشست. او ۴۰ سال سلطنت کرد که طولانی‌ترین دوران سلطنت یک پادشاه در تاریخ معاصر کشور به شمار می‌رود. سلطنت او در دهه‌های ۱۹۵۰ و ۱۹۶۰ م دوران رونق اقتصادی بی‌سابقه برای افغانستان بود (کاظم، ۲۰۰۵: ۲۳۴). ولی دورهٔ چهل‌سالهٔ سلطنت او با کودتای محمدداودخان، در ۱۹۷۳ م به پایان رسید (کورنا، ۱۳۸۳: ۴۴). وی پنج سال در قدرت بود اما با انقلاب و با به قدرت رسیدن کمونیست‌ها، نور محمد ترکی به‌عنوان اولین رئیس‌جمهور خلق افغانستان انتخاب شد. پس از یک سال به دلیل اختلافات درون‌حزبی، ترکی ترور شد و حفیظ الله امین، به‌عنوان دومین رئیس‌جمهور خلق افغانستان انتخاب شد. «اتحاد جماهیر شوروی تصمیم گرفت از حفیظ الله امین خلاص شود. در دسامبر ۱۹۷۹ م هزاران

سرباز شوروی به کابل رسیدند. آن‌ها بعد از کشتن حفیظ الله امین بر حکومت تسلط پیدا کردند و فرد کمونیستی به نام ببرک کارمل را به‌جای او گذاشتند» (اخوان، ۱۳۸۰: ۱۷۹). در اثر مخالفت در داخل افغانستان و فشار بین‌المللی، اتحاد شوروی مجبور شد تا کارمل را برکنار و به‌عوض او نجیب الله را بر اریکهٔ قدرت بنشاند. با فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی، نجیب الله، حمایت نظامی و اقتصادی غیرمستقیم کشورش را از دست داد و بدین ترتیب خود را در برابر جنبش‌های مخالف اسلامی که از حمایت پنهانی ایالات‌متحده آمریکا و پاکستان حمایت می‌شدند، تنها می‌دید (علی‌آبادی، ۱۳۷۵: ۱۷۸). «پس از شکست اتحاد جماهیر شوروی و خروج آن از افغانستان در سال ۱۹۸۹ م، پس از اشغال ده‌ساله، این کشور وارد چرخه‌ای از اختلافات و درگیری‌هایی شد که منجر به جنگ داخلی بین فرماندهان جنگ و فرماندهان گردان شد. به‌ویژه ازآنجایی‌که افغانستان از قومیت‌های مختلف ازجمله پشتون‌ها، ازبک‌ها و تاجیک‌ها تشکیل‌شده است. سپس افغان‌ها با یکدیگر وارد جنگ‌های خونین شدند و در ۱۹۹۲م، نبرد بسیار سختی بین احزاب مجاهدین در کابل رخ داد. تا پایان سال ۱۹۹۲ م، کابل ویران شد و تلفات این جنگ به پنج هزار تن رسید» (جانسون، ۱۳۸۰:۵۳). دیری نگذشت که جنبش طالبان توانست کنترل خود را بر بیشتر سرزمین‌های افغانستان تحمیل کند و به‌سرعت کنترل استان قندهار را به دست گیرد. سپس در آغاز سال ۱۹۹۵م، توانست کنترل خود را بر مناطق تحت نفوذ حکمت یار در جنوب کابل تشدید کند (العامری، ۲۰۱۲:۱۷۸). «طالبان ابتدا از طریق مؤسسات مذهبی پدید آمدند که منابع مالی آن‌ها را عمدتاً عربستان سعودی تأمین می‌کرد که رویکرد مذهبی تندرو را اتخاذ می‌کردند» (صفّاری، ۱۳۹۵:۴۳). «در سپتامبر ۲۰۰۱ م، احمدشاه مسعود، رهبر ائتلاف شمال که با طالبان می‌جنگید، توسط القاعده ترور شد. در ۱۱ سپتامبر ۲۰۰۱، ایالات‌متحده آمریکا مورد حمله تروریستی قرار گرفت و طی حمله به برج‌های دوقلوی تجارت جهانی و پنتاگون حدود ۳۰۰۰ نفر کشته شدند. ایالات‌متحده به تهدیدهایش

ادامه داد و اظهار کرد علیه هر کشوری که دولتش از تروریست‌های بین‌المللی حمایت کند، وارد جنگ خواهد شد. در پایان سال ۲۰۰۱ م، حکومت طالبان از قدرت خلع شد. در اواخر ۲۰۰۱ م با حمایت نیروی چندملیتی حافظ صلح، دولتی ائتلافی، به ریاست حامد کرزی به قدرت رسید»(نیک‌خواه، ۴۸:۱۳۹۵). بدین ترتیب، مردم افغانستان حدود نیم‌قرن از حیات اجتماعی خود را صرف جنگ‌های داخلی کرده‌اند.

## ۲-۲. نگاهی به ادبیات معاصر افغانستان

ادبیات از گونه‌های هنر است و کلمات، مصالحی هستند که نویسنده با بهره‌گیری از عواطف و تخیلات، آن‌ها را به کار می‌گیرد و اثر ادبی پدید می‌آورد (عباسی صاحبی، ۱۴۰۰: ۸۶). در ادبیات معاصر معمولاً آثار ادبی با اشکال گوناگون شعر و قصه و داستان در خدمت بیان حقایق و مشکلات اجتماعی‌اند و وظیفهٔ آگاهی و بیداری آحاد جامعه را بر عهده‌دارند، ادبیات معاصر افغانستان نیز از این امر مستثنی نیست.

ادبیات معاصر افغانستان فریاد عمیقی برای جامعه‌ای است که هرگز ثبات را درک نکرده است. فقدان منتقدان و پژوهشگران در حوزهٔ ادبیات معاصر افغانستان آن را به ادبیاتی کمیاب و ناشناخته در میان خوانندگان عمومی جهان تبدیل کرده است. ادبیات معاصر افغانستان از زمینه‌های ادبی متمایزی محسوب می‌شود، چراکه این ادبیات در مضامین خود، زمینهٔ تاریخی، زبانی و فرهنگی یک دورهٔ اجتماعی را که با بسیاری از رویدادهای غم‌انگیز همراه بوده، منعکس می‌کند. ادبیات معاصر افغانستان با پشت سر گذاشتن یک دورهٔ نود سالهٔ انحطاط و فترت ادبی آغاز می‌شود. زیرا افغانستان در مدت نزدیک به یک قرن گرفتار نود جنگ داخلی و خارجی شد و دیگر مجال تنظیم امور داخلی را چنان‌که باید، نداشت تا چه رسد به ترقیات علمی و مدنی و پیشرفت زندگی اجتماعی و پرداختن به مسائل ادبی و فرهنگی (رضوی، ۲۳:۱۳۵۷).

ادبیات داستانی افغانستان بخشی از پیکرهٔ زبان فارسی است که شایسته مطالعه و تحقیق جدی است. ولی این نوع ادبی عمر طولانی ندارد. حمیرا قادری در کتاب بررسی روند داستان‌نویسی در افغانستان اشاره‌کرده است که داستان‌نویسی با درکی تازه و به معنی امروزی آن، از زمان حکومت شاه امان‌الله که هم‌زمان با انتشار روزنامه‌ها در افغانستان به سال ۱۲۹۸م و با داستان‌وارهٔ «جهاد اکبر» آغاز شد (قادری، ۱۳۸۷: ۸-۴۷). «نویسندهٔ جهاد اکبر، مولوی محمّد حسین پنجابی مدیر مجلهٔ «معرّف معارف» است. محور اساسی این داستان، جهاد و ایستادگی در برابر دشمن استقلال کشور، یعنی انگلیس است» (محمّدی، ۱۳۸۸: ۳۵). صدسال از انتشار داستان معاصر افغانستان «جهاد اکبر»(۱۲۹۸) می‌گذرد؛ در این سال‌ها داستان‌های زیادی توسط نویسندگان افغانستان نوشته‌شده است تا داستان در افغانستان تثبیت شود و امروز به دست ما برسد. اما متأسفانه در این روند زنان در این میان هیچ نقشی مؤثری نداشتند.

ادبیات داستانی زنان افغانستان و نهضت زنان روشن‌فکر در بین سال‌های سی و چهل شروع شد. می‌توان از «ماگه رحمانی» به‌عنوان اولین زن داستان‌نویس افغانستان یادکرد. در اواخر دههٔ سی و ابتدای دههٔ چهل خورشیدی نقش زنان در داستان‌نویسی کمرنگ شده است. محمّدحسین محمّدی در کتاب «داستان کوتاه در افغانستان» از سه بانوی داستان‌نویس که در این دهه فعالیت داشتند، مانند دنیا غبار و ملالی موسی نام می‌برد (ر.ک. محمّدی: ۱۴۱:۱۳۹۸). در اواخر دههٔ چهل خورشیدی، سپوژمی زریاب وارد عرصهٔ داستان‌نویسی می‌شود. بیشتر داستان‌نویسان زن افغان از دههٔ پنجاه و شصت و به شکلی جدی، دست به نگارش داستان زدند و آثارشان در داخل و خارج از مرزهای افغانستان چاپ شد. در دهه‌های شصت، هفتاد، هشتاد و نود خورشیدی می‌توان به زنان داستان‌نویسی در افغانستان مانند پروین پژواک، فروغ بهرام کریمی، حمیرا رأفت، خالده خرسند، لیلا رازقی، وسیمه بادغیسی، شیما قاضی‌زاده، تینا

محمدحسینی و حمیرا قادری نام برد که از میان آنان بانو حمیرا قادری موفق‌تر بوده است.

حمیرا قادری (۱۳۵۸ ش / ۱۹۸۰ م) داستان‌نویس جوان، محقق و فعال افغانستانی است. او در سال‌های اشغال شوروی در شهر هرات به دنیا آمد و در دوران رژیم طالبان بزرگ شد. زمانی که حضور در مدرسه ممنوع بود، او دختران و پسران پناهنده را آموزش می‌داد. او مدتی به‌منظور ادامه تحصیل در ایران زندگی کرد و در رشته زبان و ادبیات فارسی از دانشگاه شهید بهشتی تهران مدرک کارشناسی خود را دریافت کرد و دکترای زبان و ادبیات فارسی را نیز از دانشگاه جواهر لعل نهرو در دهلی‌نو (هند) گرفت. او فعال حقوق زنان و مشاور ارشد چندین وزارتخانهٔ افغانستان بوده است. قادری توانست در بین زنان به روند داستان‌نویسی معاصر افغانستان کمک شایانی کند. در آثار او تکنیک‌های داستان‌نویسی، مانند رابطهٔ وقایع زمان-مکان و رابطهٔ نویسنده با حوادث و شخصیت‌های داستان دقیق‌تر و سنجیده‌تر از نویسندگان دیگر منعکس‌شده است. آثار حمیرا قادری شامل شش رمان، تعدادی داستان کوتاه و چندین نقد ادبی است که همگی به زبان فارسی دری هستند (همان: ۱۱۱۱).

### ۲-۳. معرفی و خلاصه داستان «نقره، دختر دریای کابل»

نقره، دختر دریای کابل، در تهران به سال ۱۳۸۷ شمسی به زبان فارسی منتشر شد. این رمان، داستان هفت زن و دختر بی‌سواد را روایت می‌کند که در آشپزخانهٔ شاهی زندگی می‌کنند و در روزگاری دراز پشت دیوارهای بلند ارگ سلطنتی عمر خود را پای دیگ‌های غذای سلاطین جبّار سرکرده‌اند. در لابه‌لای نقل ماجرای زندگی این زنان، تاریخ نوین سرزمین افغانستان و ماجراها و مصائب و بلاهای مردم این سرزمین نیز بیان می‌شود. هفت زنی که در آشپزخانهٔ ارگ پادشاهی در شهر کابل، کار می‌کردند

و در لحظه‌های بیکاری و تنهایی شبانه، به نقل ماجراهایی می‌پردازند که از سر گذرانده‌اند. نفر هفتم که راوی اصلی رمان است، اقلیما نام دارد و تنها شاهدِ ناظر برای روایت رخدادهاست و جز این، کنش تعیین‌کننده‌ای در رمان ندارد.

زنان در رمان مذکور هرکدام داستان زندگی خود را روایت می‌کنند، اما روایت غالب حول محور زنی به نام نقره است که دخترش اقلیما روایت می‌کند. زنی که از درد عشق و هجر می‌سوزد و تا پیری و مرگ در تنهایی و انتظار روزگار می‌گذراند. نقره به ارگ شاهی می‌رود و آنجا زندگی می‌کند و عاشق جوانی به نام ازمری می‌شود. نقره و ازمری بدون اطلاع خانواده باهم ازدواج می‌کنند. ازمری برای انجام کاری به غزنین می‌رود و دیگر برنمی‌گردد؛ و نقره تا آخر عمر در انتظار اوست. در اثر این عشق، دختر نامشروعی به دنیا می‌آید که نامش را اقلیما می‌گذارند و مجبور می‌شود در همان آشپزخانهٔ ارگ شاهی، در میان زنان دیگر، دخترش را بزرگ کند؛ همان دختری که راوی این داستان است.

صفورا یکی از شخصیت‌های این آشپزخانه است. او دختری تنهاست که عمو و پدربزرگ خود را ازدست‌داده، مادرش نیز در حادثهٔ آتش‌سوزی فوت کرده است. صفورا در هشت‌سالگی به مادربزرگش سپرده می‌شود و پس از پنج سال، او را نیز از دست می‌دهد. وی سپس به کابل نزد عمه‌اش فرستاده می‌شود، ولی شوهرعمه‌اش قصد دارد او را به برادر نابینا و فاسد خود بدهد. به همین دلیل عمهٔ صفورا او را به خاله‌روگل می‌سپارد تا او را به ارگ شاهی ببرد. این دختر پس از چهار سال اقامت در ارگ شاهی، فوت می‌کند.

خاله‌روگل که به‌جز قرآن و دیوان حافظ، می‌تواند چهارکتاب دیگر هم بخواند، زنی رنج‌کشیده است. او با پسرعمه‌اش ازدواج‌کرده، اما صاحب فرزندی نشده و به همین دلیل پسرعمه‌اش بار دیگر ازدواج می‌کند، اما از زندگی جدیدش خیری نمی‌بیند و فوت می‌کند.

زریماه و بوبوی زریماه (بوبو یعنی مادر) نیز داستان آوارگی و تنهایی و ترس سیاه‌سرها (زنان) را در افغانستانی که به خاک و خاکستر آغشته است، تجربه می‌کنند.

### ۲-۳-۱. سبک داستان

سبک داستان نقره به دلیل نوع روایتش از ویژگی و جذابیت خاصی برخوردار است. در این داستان «سبک روایت به‌گونه‌ای است که کل رخدادها به کمک نقل قول‌های مستقیم آن هفت زن شکل‌گرفته است. مکان اصلی روایت، آشپزخانه ارگ شاهی است و زنان در آنجا در پایان کار روزانه، مدت‌ها بیکار دورهم می‌نشینند و کاری جز حرف زدن ندارند. البته چون راوی در بزرگسالی همه ماجراها را روایت می‌کند، ردّ ذهنیت او در روایت مشهود است، به‌خصوص درصحنه‌هایی که راوی کودک یا نوجوان است، محمل هوشمندانه و بزرگسالانه حرف زدن او همین ذهنیت بزرگسالانه در لحظه روایت، یعنی زمانی است که نقره مرده و راوی تنها در خانه پدری نشسته است و روایت می‌کند. در روایت‌شناسی، این شگرد، چه کسی می‌بیند و چه کسی سخن می‌گوید، نام دارد» (گودرزی، ۱۴۰۳).

با توجه به محتوای داستان می‌توان آن را آمیزه‌ای از رمان شخصیت، تاریخی و اجتماعی دانست، زیرا خواننده از طریق آن با بخشی از حوادث مهم تاریخ افغانستان آشنا می‌شود و داستان روی چند شخصیت تمرکز دارد.

### ۲-۴. نقش تحولات اجتماعی و سیاسی و تأثیر آن بر زندگی مردم در رمان

در افغانستان همواره موانعی بر سر راه انسان قرار می‌گیرد که او را از رسیدن به آرزوهایش بازمی‌دارد. این موانع در عدم شکل‌گیری، رشد و تکامل شخصیت انسان نقش بسزایی دارد. محدودیت‌های اجتماعی، آداب و رسوم قومی و ملی، موقعیت‌های

مکانی و زمانی، ازجمله عوامل بازدارندهٔ رشد و پیشرفت شخصیت آدمی در این سرزمین محسوب می‌شود. در این رمان به واکاوی موضوعات اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی می‌پردازیم که در اواخر قرن نوزدهم و اواسط قرن بیستم در کشور افغانستان رخ داده است. بنابراین در این رمان به ترتیب بسامد و کاربرد، به نقش مؤلفه‌های اجتماعی، سیاسی و اقتصادی و تأثیر آن بر جنبه‌های مختلف زندگی شخصیت‌های رمان خواهیم پرداخت.

### ۲-۴-۱. وضعیت زنان

این رمان به زمان حکومت امان‌الله‌خان و بچهٔ سقّا اشاره دارد که زنان افغانستان به علم و دانش میل و رغبت فراوان نشان می‌دهند، اگرچه محدودیت‌های آموزشی زنان در افغانستان بسیار است. قادری، زندگی زنی را به تصویر کشیده که در آشپزخانهٔ ارگ سلطنتی ایام عمر خود را سپری می‌کند و هرگاه که فرصتی پیدا کند به دنبال فراگیری علم و دانش می‌رود «سی پاره را از بی‌بی کو یاد گرفتم و خواجه حافظ را نیمه‌هایش. قرآن را مثال مادرم با یک جزء خواندن پیش‌خوان شدم» (قادری، ۱۳۸۸: ۱۵).

آنچه در جامعهٔ سنتی افغانستان مشاهده می‌شود یک‌رنگی و یک‌صدایی بیشتر مردان در مقابل زنان و دختران است. یعنی اکثر مردانی که دیدگاهی سنتی دارند با تمام تعصب‌های مذهبی و قومی و فرهنگی که با یکدیگر دارند، در برابر زنان یکدست عمل می‌کنند و برایشان مهم نیست که زن کار کند و یا درس بخواند. اما باوجود انبوهی از محدودیت‌ها، دختران و زنان افغانستان همچنان سعی می‌کنند تا در خانه‌هایشان دانش بیشتری کسب کنند. در این رمان، وظیفهٔ زنان در آشپزخانهٔ ارگ سلطنتی، آشپزی بود، اما به‌محض اینکه فرصت پیدا می‌کردند که برای دیدن دوستان خود به بیرون بروند، روزنامه‌هایی را با خودشان همراه می‌بردند تا از اوضاع بیرون از

آشپزخانهٔ ارگ (جامعه) مطلع شوند و خواندن و نوشتن بیاموزند. این نشان می‌دهد که زنان در هر شرایطی به دنبال درس و آموزش هستند و میل دارند تا مانند بقیهٔ مردم بی‌قیدوشرط در جامعه زندگی کنند (ر.ک. همان: ۱۸۶-۱۸۷).

محتوای رمان، نشان می‌دهد که زنان افغانستان چندان بی‌خبر از جامعه و سیاست نبوده و حرف‌هایی برای گفتن داشته‌اند. با اینکه حق درس خواندن و حضور در جامعه را ندارند از زبان پدران و برادران و همسایگان (آقایان) خود چیزهایی می‌شنوند و در خاطر می‌سپارند. مثلاً درجایی از رمان، شوهر دلارام می‌گوید: «این کاغذهای اخبار از مطبعهٔ شخصی خود نادرشاه و برادرهایش است. افرادی که این چیزها را می‌نویسند دروغ می‌نویسند؛ نفرهای خود پادشاه هستند» (همان، ۱۹۸).

در این رمان، زنان ارگ از همه‌چیز باخبرند. این در حالی است که ارتباط اندکی با بیرون جامعه دارند. بیشتر زنان، تازه سواد می‌آموخته‌اند که آن‌هم برای خواندن کافی نیست، ولی اطلاعات تاریخی و ادبی و دینی دارند. از کتاب‌های معروف ادبی و داستانی به زبان فارسی مانند «هزارویک‌شب» تا «امیرارسلان» و «سمک عیار» و «دیوان بیدل» و کتاب «جهاد اکبر» اطلاع دارند. درجایی از داستان به این آثار اشاره‌شده است (ر.ک. همان: ۳۱۱).

با روی کار آمدن نظام‌های مختلف در افغانستان، مانند نظام‌های پادشاهی و حکومت مجاهدین و طالبان و حساسیت جدی‌ای که نسبت به زنان در بخش‌های مختلف دارند، تلاش می‌شود تا زنان در خانه بمانند و خانه‌داری کنند. این محرومیت‌ها باعث شد که به‌ناچار زنان به خواسته‌های جامعه و خانوادهٔ سنتی تن در دهند. محرومیت دختران از دانش، راهی برای محرومیتشان از کارهای رسمی و غیررسمی شد و این امر باعث افزایش فقر و تنگ‌دستی گردید. در این رمان، به این مسئله اشاره شده که در زمان حکومت نادرشاه، حکم ممنوعیت تحصیل دختران و ممانعت از رفتن به مدرسه صادر شد و نادرشاه از القاب بد برای زنان استفاده می‌کرد و این امر

نشان‌دهندهٔ ظلم و استبداد حاکم بر جامعهٔ زنان در آن زمان است. آن‌قدر به زن‌ها ظلم شده که به پادشاه، ملعون لقب داده‌اند. بی‌بی کو می‌گوید: «پادشاه گفت: این کشور را جور می‌کنم. از سر سیاه‌سرهای بیچاره شروع کرد. آن‌وقت‌ها هرکسی به مکتب نمی‌رفت. اگر چهارتا دختری هم می‌رفت، این ملعون جلویش را گرفت. هرکس آمد، زورش اول به سیاه سررسید» (همان: ۱۲۶-۱۲۷).

در این رمان با آنکه شخصیت‌های اصلی زنان هستند، ولی تمام اقتدار از آن مردان است و زنان مجبورند مطیع باشند و به هنجارهای خانواده و سنت‌های جامعه عمل کنند. وقتی‌که زنان افغانستان شوهرشان را از دست می‌دهند، اگر با برادرشوهر ازدواج نکنند، بچه‌هایشان را از ایشان می‌گیرند. مانند عموی زریماه که می‌خواهد با مادر زریماه ازدواج بکند. «زریماه می‌گوید: کاکایم من را می‌برد به اتاقش و آنجا به بوبویم جلوی همه می‌گوید یا با من نکاح می‌کنی یا از این خانه بی زریماه می‌روی... بوبویم گفته بود چطور دلت می‌شود سر روی بالش زن‌برادرت بگذاری؟ کاکایم در دم جواب داده بود: دلم هم نمی‌شود که زن‌برادرم سر روی بالش کسی دیگر بگذارد. باز کار خلاف شرع نیست. خدا و پیغمبر حلال کرده. کار بی‌غیرتی که نمی‌کنم» (همان: ۴۵).

تفکرات و برداشت‌های نادرست از اسلام و باورهای افراطی و ظالمانه همواره یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های یک جامعه عقب‌مانده است. قادری این باورها و احکام نادرست و ظالمانه را در رمان خود بازتاب داده و تأکید می‌کند که همین دیدگاه‌های افراطی باعث می‌شود که زنان بیشتر در جامعه مورد خشونت قرار بگیرند. در طول داستان، به وضع قوانینی علیه آزادی زنان و خشونت علیه زنان در زمان حکومت حبیب الرحمن خان اشاره می‌کند. زنانی که قصد سفرهای طولانی را دارند، نباید تنها به شهری سفر کنند، نباید چادر سفید بپوشند. نباید از خانه خارج شوند، مگر آنکه فردی آن‌ها را همراهی کند. «از وقتی‌که امیر حبیب الرحمن خان پادشاه شده بود، زن یکه سفر نمی‌کرد. از پیش، همین رقم بود. به‌وقت پدرش هم عبدالرحمن خان. ولی باز حبیب

الرحمن خان که آمد، محکم‌تر شد. حبیب الرحمن خان، اول‌ها که می‌گفت زن‌ها تا کار خیلی ضروری ندارند، از خانه بیرون نشوند. گادی‌وان‌ها[۱] از ترس، زن‌های بی بچه و بی مرد را سوار نمی‌کردند. یک‌دفعه امیر حبیب‌الله خان زنی را می‌بیند که به کوچه برای خودش چکر می‌زند[۲]. به عسکرهایش می‌گوید زن را بگیرند و به بوجی[۳] کنند و خوب بزنند. عسکرها هم گپ پادشاه را به گوش گرفتند. زن بیچاره را آن‌قدر زدند که استخوان‌هایش میده‌میده[۴] شد» (همان: ۴۹-۵۰).

به دلیل سلطهٔ مردان بر جامعه و منزلت کم زنان، آنان دچار حس خودکم‌بینی می‌شوند. حس حقیر شمردن، محرومیت از کار و تحصیل و مشارکت نداشتن در اجتماع باعث شده تا شماری از دختران افغانستان از جنسیت‌شان ابراز نارضایتی می‌کنند و این حسی است که جامعه به ذهن زنان وارد کرده است. درمجموع دیدگاه مثبتی نسبت به جنس زن وجود ندارد و آن‌ها را سیاه‌سر می‌نامند. بی‌بی کو، زنان خود را نیز سیاه سر می‌نامد و می‌گوید که زنان نمی‌توانند از سیاست چیزی بفهمند: «ما که نمی‌فهمیدیم. زن سیاه‌سر چه می‌فهمد به این گپ‌ها؟» (همان: ۷۲).

در این رمان به اقدامات ناعادلانهٔ محمد نادرشاه در مورد زنان نیز اشاره‌شده است. محمد نادرشاه چون قدرت را به دست گرفت، اصلاحات و نظام‌نامه‌های دورهٔ امان‌الله‌شاه را به کنار نهاد و محاکم را دوباره به عالمان دین سپرد. زنان را نیز به رعایت حجاب مکلف ساخت و مکتب زنانه را بست. مردم در زمان حکومت او بسیار فقیر شدند. بی‌بی کو به اقلیما می‌گوید: «دو ماه بود که نادرخان پادشاه شد. اول

---

[۱]- گادی‌وان‌ها: گردونه ای است چهارچرخ که با اسب یا قاطر کشیده می‌شود و سایه بان آن باز و بسته می‌شود.

[۲]- چکر زدن: به گردش رفتن.

[۳]- بوجی: کیسه گونی.

[۴]- میده میده: ریزریز.

کارش این بود که مکتب زنانه را بسته کرد. بچه‌های مکتب را به بندی خانه[۱] روان کرد. مردم ولایات را به جان هم انداخت. از اینکه مردم سگ شوند و سر و دست همدیگر را خون مال کنند، عیش می‌کرد. می‌گفت باشد همدیگر را بخورند» (همان: ۹۲).

تعدد زوجات یا چندهمسری مردان، یکی از عوامل افزایش خشونت‌ها در برابر زنان افغانستان است. قادری به این مسئله اشاره‌کرده است. مثلاً عموی زریماه که متأهل و صاحب فرزندان است، به بهانه‌های مختلف قصد ازدواج مجدد دارد و از همسرش کسب اجازه نیز نمی‌کند (ر.ک. همان: ۴۶). علمای دین حکم جواز تعدد زوجات را که از آیهٔ سوم سورهٔ نساء مستفاد می‌شود، فقط یک رخصت از ناحیهٔ شریعت می‌دانند، نه تشویق افراد به این عمل. افغانستان به تأثیرپذیری از شرع اسلام تعدد زوجات را با درنظرگرفتن شرایطی موردقبول قرار داده است. در این رمان، شخصیت ارباب صاحب دارای سه همسر است و می‌خواهد با زن چهارم (بی‌بی کو) نیز ازدواج کند «ارباب دلش پیش بی‌بی کو بود. می‌خواست او را هم پیش آن سه تای دیگر ببرد. گفته بودند خوب نیست. نکن، جواب داده بود از نظر قرآن و خدا مانعی نیست. رسول مبارک گفته؛ ولی باز اگر کسی گپی دارد، زن اولم را طلاق می‌دهم. ناجور است. کارایی ندارد. همان خدا و قرآن بزند به کمرش! آتش به زندگی بی‌بی کو زد. خدا به‌حق رسول مبارکش به آن دنیا هم از او تیر نشود.» (همان: ۱۰۹-۱۱۰). همچنین به اعتماد کردن زنان به خود در امور و کارهای شخصی و مختص به خود و تحمل دردها و رنج‌های جسمی اشاره شده؛ مانند درد زایمان، بارداری و تجربهٔ اولین عادت ماهیانه برای دختران. در قسمتی از رمان آمده، نقره وقتی‌که حامله شد، درد بارداری او شروع شد «یک روز هم درد به شکم و دور کمر من ریخت، گل‌قند خوردم دستمال گرم دور

---

[۱]- بندی خانه: زندان

کمرم پیچاندم، آب پاکی به سرم ریختم و شرمیدم، خاله روگل گفت: خاله‌رو گل صدقه‌ات، مثال درخت شاخ و برگ کردی. رویت ویرانه نشود! مهتابی، مهتاب شب چهارده. چشم از آهو داری، دل از بره، رنگ از طاووس» (همان: ۲۴۲).

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های جوامع عقب‌مانده، باورهای نادرست است که همواره مانع پیشرفت زنان در جامعه مردسالار است و متأسفانه زنان بیشترین قربانیان این باورهای نادرست هستند. این باورها معمولاً از سمت بزرگان خانه برای بقیهٔ افراد خانواده تعریف می‌شود. قادری باورهای نادرست جامعهٔ افغانستان را در رمان خود بازتاب داده است. زنان این رمان همیشه در مرتبه‌ای پایین‌تر از مردان قرار دارند. زنان باید قربانی شوند. ازجمله باورهایی که در این رمان آمده اهمیت «پسرزایی» است. فرهنگ و آداب و رسوم اجتماعی کشور افغانستان غالباً رویکردی مردسالارانه دارد، تا آنجا که حتی همین امروز اگر در خانواده‌ای فرزند پسری متولد شود، همه به شادمانی می‌پردازند، ولی اگر فرزند متولدشده دختر باشد، اندوه و ناراحتی کل خانواده را فرامی‌گیرد و ممکن است حتی مرد خانواده به خاطر ناتوانی همسرش در زاییدن فرزند پسر، همسر دیگری اختیار کند. زنان افغانستان همچنان در بسیاری از نقاط برای پسر به دنیا آوردن تحت‌فشار قرار دارند و «دخترزایی» می‌تواند عواقبی جدی برای آن‌ها به دنبال داشته باشد. مثلاً وقتی‌که مادربزرگ نقره چهارتا دختر به دنیا می‌آورد، شوهرش ملامتش می‌کند که چرا پسر به دنیا نمی‌آورد. مردان افغانستان دوست ندارند کسی به ایشان بگویند «دخترزایی». دختران را با القاب زشت صدا می‌کنند، مانند «بخت‌سیاه، سیاه‌سر». بی‌بی کو به نقره می‌گوید: «مادرِ مادرت پسر نداشت. خدا دوتا پسر به او داده بود که هر دو روی‌هم هفت روز زندگی نکردند. دو سال پی‌درپی مادرش به داغ دو پسر نشست. نقره آخرین اولادی بود که از شکم این مادر به دنیا آمد. چهارمین دختر. دیگر زن کم‌بخت بار نگرفت. چهار سیاه سر، چهار بخت‌سیاه» (همان: ۳۷).

اندیشه‌های نادرستی در تفکر مردم جامعهٔ افغانستان وجود دارد. این اندیشه‌های نادرست و شایع می‌تواند به‌طورجدی به روابط میان دو فرد که قصد آغاز زندگی مشترک را دارند، ضرر برساند. در افغانستان قبلاً دخترها حتی قبل از عقد، شوهر خود را نمی‌دیدند تا رسمی ازدواج و عقد کنند و دختر برود خانهٔ شوهرش، چون به نظر خانواده دختر بی‌عزت می‌شود (ر.ک. همان: ۱۹۲).

در اسلام رابطهٔ نامشروع با زنان یکی از مفاسد بزرگ اجتماعی است که باعث خسارت‌های جبران‌ناپذیر است و در جامعهٔ افغانستان این‌گونه رابطه حرام و ننگ به شمار می‌رود. قادری در این رمان، به رابطهٔ نامشروع نقره اشاره می‌کند. هنگامی‌که نقره در سن هفده‌سالگی عاشق مردی به نام ازمری می‌شود و اولین ملاقات آن‌ها در کنار دریای کابل صورت می‌گیرد و حاصل این رابطه دختر نامشروعی به نام اقلیما است. وقتی‌که زنان آشپزخانه می‌فهمند نقره از رابطهٔ نامشروع حامله شده است، با او به بدی رفتار می‌کنند (ر.ک. همان: ۲۱-۲۲).

### ۲-۴-۲. ظلم دستگاه‌های حکومتی در افغانستان

از زمان استقرار حکومت‌های مختلف سیاسی بر افغانستان در صدسالهٔ اخیر، شاهد وضع قوانین و دستورالعمل‌های گوناگونی هستیم. بعضی از حکومت‌ها و نظام‌های سیاسی افغانستان، قوانین خود را بر مردم افغان تحمیل می‌کنند که همیشه این قوانین به نفع مردم نیست، بلکه به نفع حکومت و دولت است و مسلماً این قوانین تأثیرات زیانبار فراوانی برجای می‌گذارد که چه‌بسا قابل جبران نیست.

در این رمان نیز اشاره شده که در زمان حکومت عبدالرحمن‌خان و حبیب الرحمن‌خان، یکسری قوانین ظالمانه وضع شد که به ضرر مردم بود و نفعی برای جامعه و مردم افغانستان نداشت. مردم در زمان آن حکومت‌ها به بدترین وضع زندگی می‌کردند. حتی مکتب برای درس خواندن نداشتند. «مادر زریماه می‌گوید: حبیب

الرحمن‌خان پادشاه، دیگر مثال اول بین مردم بُرد نداشت. زن و مرد از دستش در عذاب بودند. اول مردم که از دست عبدالرحمن خان به‌جان‌آمده بودند به پسرش بسیار رضا دادند. اما کم‌کم او هم اصلش را نشان داد» (قادری، ۵۵:۱۳۸۸). در بخشی دیگر از رمان به مسئلۀ مالیات اجباری اشاره‌شده است. «وقتی حبیب الرحمن‌خان به تخت نشست. سیاه چاه‌های هرات و کابل را خراب کرد؛ پدرش مردم را به مرگ گرفته بود که به تب راضی شوند، این پسر هم مثل پدرش هست. مردم بیچاره ساده بودند که به گپ‌هایش خوش شدند. شما نگاه کنید این چند سال است که پادشاهی می‌کند غیر از بدبختی چه دیدیم؟ .... مردم از زور مالیات نمی‌توانند نفس بکشند» (همان: ۵۷).

در این رمان دربارۀ ظلم و خشونت وسیع و کشتارهای فرا قانونی نادرشاه نیز سخن به میان آمده مثلاً بی‌بی‌کو می‌گوید:«مردم از این انگریزها[1] خوششان نمی‌آمد. می‌گویند مار از پونه بدش می‌آید، در خانه‌اش سبز می‌شود. این انگریزها پونه‌های در خانۀ ما مردم هستند. باز این دفعه از پهلوی نادرشاه سبز شده بودند. خود نادرشاه، نفر انگریزها بود. مردم او را خوش نداشتند، او هم از ما مردم بد می‌برد. اول که آمد، از شریعت و پیغمبر و خدا و قرآن گپ زد. فقر بود و مسکینی. کسی دل‌خوشی نداشت. مردم بیچاره نفسی به آسودگی نمی‌کشیدند. غم و رنجشان از خلاصی نبود. از نادرشاه هم خیر به مردم نرسید. او هم‌مسلک دیگرها، لکن خیلی بدتر. آن‌ها وطن‌فروش نبودند. او معلوم بود از کجا خط می‌گیرد. می‌گفتند که به قبر امیر عبدالرحمن‌خان که رسیده، سلامی داده و گفته که این پادشاه مردم افغانستان را شناخته و فهمیده که با این مردم چه منش داشته باشد. همین گپ که به گوش مردم رسید، همه فهمیدند که این پادشاه از کدام پادشاه‌ها است» (همان: ۸۳-۸۴).

---

[1] - انگریزها: انگلیسی‌ها.

ظلم حکام همه را درگیر مسایلی محدود می‌کند. هیچ مردی نمی‌تواند از این ظلم نجات پیدا کند. اما زنان زنده می‌مانند تا حوادث را روایت کنند. در این رمان دربارهٔ اعمال و رفتار ظالمانهٔ محمود خان نیز سخن به میان آمده: «این محمود خان چه‌کار می‌کند؟ از قیامت و گفت کتاب نمی‌ترسد؟ نفرهایش با زن مردم چه‌کار دارند؟ حالی بلا دوطرفه شده» (همان: ۱۳۹- ۱۴۰).

همچنین آمده است، محمدظاهر علی‌الظاهر پادشاه بود، ولی در طول سی سال از چهل سال سلطنتش، قدرت واقعی در دست عموهایش، محمدهاشم و شاه محمود و نیز پسرعمویش، محمدداود، بود. بخش بزرگی از دوران حکومت ظاهر شاه، با استبداد و خفقان همراه بود و حاکمان محلی وابسته به حکومت، ظلم بر اقلیت‌های قومی و مذهبی را پیشهٔ خویش ساخته بودند. قادری به ظلم‌های این حاکمان نیز اشاره‌کرده است. «ظاهر پادشاه، شاه نو کاری نمی‌کند. همهٔ کارها به دست دو تا کاکایش است. دو تا کاکا، کارها را به دست گرفته‌اند و نفرهای اول مملکت شده‌اند. از نادرشاه هم بدتر هستند. نفر اول انگریزها در مملکت است. از ترس مردم، مرده بلا، زنده بلا هستند. مردم را گلچین می‌کنند و آن‌ها را یا به بندی خانه‌ها روان می‌کنند یا که به‌جاهای خیلی دور، جاهایی که غیر از بدبختی هیچی ندارد، جاهایی که مردمش برای یک کف دست نان، خوار دو عالم هستند و از عالم و آدم دور» (همان: ۲۳۰-۲۳۱).

در زمان حکومت ظاهر شاه، افراد زیادی دستگیر شدند و حتی نمی‌دانند چرا دستگیرشده‌اند. این نشان‌دهندهٔ ناامنی در این کشور و فقدان آزادی برای مردم در نظام سیاسی این کشور بوده است. بسیاری از مردم به خاطر مطالبهٔ آزادی بیان و در راه نهادینه‌سازی این حق شهروندی جان‌های خود را از دست دادند. در بخشی از رمان آمده عبدالمجید خان، توسط حکومت ظاهر شاه دستگیر شد و او را به جایی بردند که هیچ‌کس از آن اطلاعی نداشت. «عبدالمجید خان را گرفتند. آمدند در خانه.

تک‌تک کردند و گفتند: با مرد خانه کار داریم. دلارام به سر و کلهٔ خودش زد. عبدالمجیدخان را صبح ناشتا بردند» (همان: ۲۵۹).

یکی از مهم‌ترین عوامل فروپاشی دولت‌ها و حکومت‌ها در جوامع مختلف، گسترش بی‌عدالتی و فشار و خفقان است که کاملاً مغایر با غریزهٔ انسانی و اصول انسانی و اخلاقی است. حق‌تعالی آن را بر خود و بندگانش حرام کرده است و آن را گناه کبیره قرار داده است. بی‌عدالتی حاکمان نتایج مخربی در عرصه‌های مختلف سیاسی، اقتصادی، اجتماعی و امنیتی بر جای می‌گذارد و در هر نوع و هر موقعیتی موجب خشم مردم و عامل اصلی فروپاشی دولت‌ها و حکومت‌هاست. این مسئله در نظام‌های سیاسی کشور افغانستان در صدسال اخیر کاملاً مشهود است. مردم آرزوی مرگ و نابودی فرمانروای ظالم را دارند و دنیا را دار مکافات برای این دسته از افراد می‌دانند. وقتی‌که عبدالخالق، نادرشاه را می‌کشد، آمده است «خدا این پادشاه را مثال سگ از این دنیا برد. خوب شد. به خیال این طایفه، ما پالان هر خری می‌شویم. آفتاب به دو انگشت پُت نمی‌شود. در هر جا را بزنی، بندی خانه می‌بینی. دنیا مثال کوه است. های بزنی، های به رویت می‌زند. هو بزنی، هو می‌گیری. باید می‌فهمید» (همان: ۱۹۷).

حاکمان ظالم همیشه گمان می‌کنند که مردم عادی نمی‌توانند به آن‌ها و یا حکومت آن‌ها آسیب برسانند. اما باید همواره از اعمالشان هراسان باشند. در این رمان به این نکته اشاره‌شده که حاکمان ظالم باید از مردم عادی بترسند و هراس داشته باشند، زیرا بی‌عدالتی و خفقان گریبان گیر حاکمان خواهد شد. «مردم می‌دانند که تخت‌نشینان هراس کرده‌اند. به خیال این طایفه هم نمی‌رسید که کسی بتواند به این آسانی شاهشان را از بین ببرد. لکن حالی ناگزیر از دیدن مردم هستند، خوب می‌فهمند که از مردم باید هراس کنند وگرنه هیچ‌کسی از این خاندان و ارباب‌هایشان در این ممکلت آسوده نخواهد ماند. حالی به‌آرامی شب‌های پیش، خوابشان نمی‌برد.

نفس به آسودگی نخواهند زد. هرچه به کاسهٔ مردم کنی، همان را خواهی دید» (همان:۱۹۹).

بی‌عدالتی نقض حقوق دیگران یا محروم کردن افراد و گروه‌ها از فرصت‌های برابر برای برآوردن نیازهای اولیهٔ انسانی یا عدم برخورد منصفانه با آن‌هاست. بی‌عدالتی می‌تواند اشکال مختلفی داشته باشد از نابرابری، فساد، محرومیت، گرفته تا خشونت، و نژادپرستی، بی‌عدالتی و تبعیض می‌تواند در همهٔ عرصه‌های مذهبی، ملیتی، طبقهٔ اجتماعی، جنسیت، سن، توانایی ذهنی یا جسمی رخ دهد.

قادری، شرایط سیاسی جامعهٔ افغانستان را در دورهٔ حکومت نادرشاه به تصویر کشیده است. در این رمان به این مسئله اشاره‌شده که حکومت نادرشاه با ریختن خون آغاز شد. در این دوره هیچ فرد آگاه و دانا و آزادیخواهی در کشور از دست ادارهٔ نادری در امان نبود. در دوران نادرشاه اوضاع کشور کاملاً تغییر کرد و دستاوردهای حکومت‌های گذشته جملگی نابود گردید. دیگر خبری از فعالیت‌های گستردهٔ مدنی و سیاسی نبود و همهٔ آن تشکل‌ها سرکوب شدند. اوج خفقان و فشار بر گروه‌های سیاسی و مردم حاکم بود. در این دوره، عده‌ای از سران هزاره به بهانهٔ حمایت از امان‌الله محبوس و اعدام شدند. مردم افغانستان آن‌قدر ظلم نادرشاه را تحمل کردند تا بالاخره به فکر کشتن او افتادند «پادشاه صاحب را کشتند! پادشاه صاحب را کشتند! خاله‌روگل ادامه داد: چوب خدا صدا ندارد. هرکسی بوده، خیر از عمرش ببیند. مردم را از دهان این نادر قصّاب خلاص کرد! خداوند ایل و تبارش را از پل صراط تیر کند! خانه‌اش آباد!» (همان: ۱۹۶-۱۹۷).

### ۲-۴-۳. فقر اقتصادی

قادری به کرّات به فقر اقتصادی مردم افغانستان اشاره‌کرده است. آنچه جامعه و انسان را به‌سوی نابودی می‌کشاند فقر است. قربانیان فقر نیز دخترانی هستند که نه فقط به

آرزوهای خود نمی‌رسند بلکه قربانی خشونت خانگی نیز هستند. «بدخشان رفته بودیم، بی‌فایده بود. مردم بدخشان دخترهایشان را به ده سیر گندم معامله می‌کردند» (قادری، ۵۵:۱۳۸۸). در چند دهۀ اخیر اغلب مردم افغانستان زیر خط فقر زندگی می‌کردند و حکومت‌ها هم برای از بین بردن فقر کوشش نمی‌کردند. دستاورد حکومت‌ها فقط فاصلۀ شدید بین فقیر و غنی بوده است«در تمام این سال‌ها، آدم‌های نادار، نادار بودند و تاجرها به هر دوره، سرمایه‌دارتر شدند؛ احمدشاه باشد یا محمود، همه سروته یک کرباس بودند» (همان: ۹۲).

در قسمتی از رمان به فقر شدید مردم افغانستان، به‌خصوص در فصل زمستان، اشاره‌شده است. همه‌ساله با فرارسیدن فصل سرما و زمستان، نگرانی‌های مردم افغانستان برای تهیۀ مواد سوخت و گرم کردن خانه‌هایشان افزایش می‌یابد. افغانستان به دلیل قرار گرفتن در اقلیم خشک، دارای زمستانی سرد است و در بسیاری از مناطق آن، هوا از اوایل پاییز و پیش از فرارسیدن فصل زمستان، رو به سرد شدن می‌گذارد. از زبان شخصیت‌های داستان، به‌خوبی وضعیت مردم در این فصل توصیف‌شده است. «اگر دیگ‌های گرم و دم و دود آنجا نبود، تو از پیشم یخ می‌زدی. آدم کلان از آن زمستان تیر نشد (رد نشد)، چه برسد به تو. برف به هوا یخ می‌بست. به روی زمین راه‌رفته نمی‌شد. خداروشکر کردیم که زمستان به ارگ تیر شد. مردم بیچاره آن زمستان، سیاه شدند. ما هم به خانه‌ای که شب‌ها سرمان را می‌گذاشتیم کرسی به پا کرده بودیم. چه فایده داشت؟ صبح که بیدار می‌شدیم سرمان یخ‌کرده بود و گرد خاکسترهای کرسی نشسته بود روی پاهایمان. ما چرت می‌زدیم که مردم گوشه و کنار این مملکت چه‌کار می‌کنند. تِل خاک قیمت بود. چوب قیمت بود. نان قیمت بود. پادشاه هم که غیر از خودش پروای کس دیگر را نداشت» (همان: ۹۱-۹۲).

گرانی در زمان حکومت ظاهر شاه موجبات فقر اقتصادی را فراهم کرده بود و مردم فقط نان می‌توانستند بخورند «قیمت‌ها کمر مردم را شکسته و کسی توان خرید یک

وعده نان شکم سیر را ندارد. تیر شویم از کس‌هایی که نوکر دولت هستند. اگر کسی زندگی به عزت می‌خواهد، از گرسنگی و خنکی، جان از زمستان تیر نمی‌کند. روز و شب مردم دیدن است» (همان:۲۳۱). در این رمان همچنین با دقت و ذکر جزئیات به وضعیت اقتصادی کشور و فقر و نداری مردم در زمان حکومت هاشم‌خان و محمودخان نیز اشاره‌شده است (ر.ک. همان: ۳۱۸).

## ۲-۴-۴. جنگ و آشوب و کشت‌وکشتار

قادری، به آشوب و ناامنی در افغانستان در زمان حکومت امان‌الله‌خان توجه کرده است. نقره می‌گوید: «دولت امان‌الله غازی هم به تنگ می‌آید. خود دولت هم آن روزها سروسامانی نداشت. برگ و بارش معلوم نبود، دوست از دشمن فرق نمی‌شد. هرکس می‌رسید از پشت به پادشاه خنجر می‌زد. دولت به بچه سقّا، تفنگ و معاش داد تا مردم را به عذاب نداشته باشد» (قادری، ۱۳۸۸: ۱۱-۱۲). همچنین به آشوب و کشت‌وکشتار در کشور افغانستان، بعد از کشتن نادرشاه، اشاره می‌کند. افرادی که متهم به قتل نادرشاه بودند به همراه برخی از بستگانشان اعدام و کشته شدند (ر.ک. همان: ۲۰۶-۲۰۷-۲۰۸-۲۰۹).

نویسنده، به ناامنی کشور افغانستان در زمان حکومت نادرشاه نیز اشاره می‌کند. مثلاً زمانی که زنان آشپزخانهٔ ارگ می‌خواهند کاغذ اخبار را با خود بیرون ببرند، بی‌بی‌کو به آن‌ها می‌گوید که نباید کاغذ اخبار را بیرون ببرند، زیرا اگر یکی از اعضای خاندان سلطنتی بفهمد که ما در مورد آن‌ها اخبار می‌خوانیم، به ما آسیب می‌رسانند و ما را می‌کشند و نمی‌دانیم چه کسی از ما گزارش می‌دهد و بیشتر آن‌ها می‌توانند جاسوس باشند. بی‌بی‌کو می‌گوید: «کاغذ را با خودتان بیرون نبرید. نمی‌دانید که نفرهای چهار طرفتان چی رقم هستند؟ باشد که باهم تیر می‌کنید، اما آدم از نیّات مردم چه خبر دارد؟ بهتر است خودتان را دهانشان نیندازید. آدم خوش‌خدمت که کم

نیست. حالی هم که این‌ها به زن و مرد رحم نمی‌کنند. دلارام می‌گوید این خدازده‌ها اگر به یک نفر از یک فامیل شک بر شوند، خاک خاندانش را به توبره می‌کشند. خدا نکند کدام کسی بگوید بالای چشم نادر پادشاه ابرو است» (همان: ۱۹۲).

### ۲-۴-۵. سوء استفاده از احکام دینی و قوانین شرعی

حضور عالمان دینی (روحانیت) در غالب حکومت‌هایی که در صدسالهٔ اخیر در افغانستان بر اساس دین شکل یافته‌اند، همواره پررنگ بوده و در نهاد سیاست حضوری مستمر و تأثیرگذار داشته‌اند. حاکمان و پادشاهان همیشه در مسائل گوناگون از علما کمک گرفته‌اند که البته این امر در طول تاریخ در کل اسلام سابقه داشته. اما تفاوت اسلام سیاسی با اسلام سنتی در این است که اسلام سنتی در سیاست نفوذی غیرمستقیم داشته و این پدیده در تاریخ افغانستان سابقهٔ طولانی ندارد و به قرن بیستم بازمی‌گردد. حاکمان برای پیشبرد اهداف و حتی گاهی سوءاستفادهٔ بیشتر از قدرت، به دین و علمای دینی پناه برده و از آن‌ها برای توجیه اعمالشان یاری می‌گیرند و خوب و بد بودن نیات عالم دینی برایشان اهمیتی ندارد و تنها در فکر تثبیت موقعیت خود در کشور از طریق سوءاستفاده از دین و قوانین شرعی هستند. در این میان مردم جامعه از چنین مدیریتی بیشترین آسیب را خواهند دید. علمای دین، الگوی مردم هستند و اگر در خدمت صاحبان قدرت قرار گیرند و تنها به موقعیت و منافع و منصب خود بیندیشند، بزرگ‌ترین آسیب را، هم به دین و هم به مردم جامعه وارد خواهند کرد. در حین گفت‌وگو و مکالمهٔ بین شخصیت‌های رمان به پناه بردن حاکمان ظالم به نهاد روحانیت و سوءاستفادهٔ آن‌ها از دین و قوانین و احکام شرعی اشاره‌شده است. نادرخان، علمای متنفذ دینی را گرامی می‌داشت و آرزوهای آنان را در دولت برآورده می‌کرد و در مقابل از آن‌ها می‌خواست که دین و مذهب را در خدمت حکومت‌داری

او قرار دهند «کی گفته که آن‌ها، مولوی صاحب‌های نادرشاه را می‌گویم، از خدا و پیغمبر چیزی می‌فهمیدند؟ بعضی‌ها می‌گفتند نفرهای خودش هست که آن‌ها را به‌جای مولوی صاحب مابین مردم روان‌کرده. خدا گردنم را بسته نکند. من نه آخوند هستم، نه ملا، نه قاضی، اما رویم سیاه باشد اگر دروغ بگویم. گردنم به این دنیا و آن دنیا بسته. همان ملاهایی که چهار طرف نادرخان بودند، از خدا و قرآن چیزی نمی‌فهمیدند. من که سیاه سرم و هیچ‌چیز دنیا را نمی‌فهمم بازهم از آن ملاهای پادشاه صاحب بیشتر می‌فهمم. این ملاها و مولوی‌ها هم هرکدام یک شکم داشتند تا پیش پایشان. ادعای ریاست و کیاست و ولایتشان هم که عالم و آدم را گرفته بود» (قادری، ۱۲۶:۱۳۸۸).

### ۲-۴-۶. وضعیت زندانیان سیاسی

در زندان افراد به اتهامات گوناگون در سلول‌ها حبس می‌شوند. در این رمان به وضعیت زندانیان سیاسی در زمان حکومت ظاهر شاه نیز اشاره‌شده است. بیشتر زندانیان سیاسی در این دوره افراد تحصیل‌کرده و آگاه جامعه و تحصیل‌کرده‌های خارج از کشور بودند. در زندان‌های افغانستان، زندانیان بیشتر از اعدام، از مرگ بر اثر گرسنگی می‌هراسند؛ زیرا ممکن است از میان ده‌ها زندانی، یکی یا چندتن به اعدام محکوم شوند، اما مرگ بر اثر گرسنگی همهٔ زندانیان را تهدید می‌کند. اتاق‌های زندان بسیار سرد است. بدرفتاری با زندانیان و بی‌توجهی دولت به آن‌ها، وضعیت نامطلوب بهداشتی و نبود خدمات اولیه از معضلات زندانیان سیاسی در افغانستان است. در این رمان، به‌وضوح شرایط جسمی و روحی زندانیان و فضای زندان‌های افغانستان ترسیم‌شده است، مثلاً درجایی از رمان آمده است: «در این سه ماه ده کلمه گپ نزدم. گفته بود همهٔ ماها اینجا کوته قفلی هستیم. چیزی برای خوردن نیست. اتاق‌ها نم‌دار هستند و یخ. اینجا خیلی‌ها از شب تا صبح زیر زولانه هستند و از بس فشار رویشان است از

بین خواهند شد. همه تحصیل‌کرده‌اند. بسیاری از این مردم روزها می‌شود که رنگ آفتاب را ندیده‌اند. شهباز می‌گوید آدم‌هایی را روی بَرَنده دیدم که موهایشان به کمرشان رسیده بود. ناخن‌های بلند، رنگ‌های زرد، لباس‌های پاره‌پاره، لاغر، آن‌قدر که می‌شد استخوان‌های قفسهٔ سینه‌شان را شمرد» (همان: ۲۲۲).

### ۲-۴-۷. آوارگی و بی‌خانمانی

کشور افغانستان در صدسالهٔ اخیر شاهد تباهی، جنگ، خون‌ریزی، اندوه و آوارگی مردم سرزمینش بوده است. در میانهٔ هر درگیری خون‌باری، مردم قرار دارند. مردمی که از ثمرات شوم جنگ رنج می‌کشند و یکی از بدترین ثمرات جنگ، بی‌خانمانی است. اما در افغانستان زنان و دختران به علت اعتقاداتی که ریشه در فرهنگ زن‌ستیزانه و جنس دوم‌انگاری زنان دارد، بیشتر از مردان در معرض آوارگی و بی‌سرپناهی قرار دارند. البته در افغانستان نبود هیچ مردی در خانه یک زن، امری غیرعادی نیست؛ زیرا به علت جنگ‌های پی‌درپی، صدها هزار شهروند افغانستان که بیشترشان مردان بودند، کشته‌شده‌اند و درنتیجه، صدها هزار بیوه با کودکان به‌جای مانده‌اند. قادری در رمان خود به این نکته اشاره‌کرده است. وقتی‌که خانوادهٔ صفورا در جنگ کشته می‌شوند و خودش تنها زنده می‌ماند و بی‌خانواده و بی‌خانه و بی‌سرپناه می‌شود. «این صفورا یکی از آن‌هایی است که پدر، کاکا و پدر کلانش به همان جنگ کشته شدند. مادرش هم روزی که شرپنل حریق شد، دَر گرفت و پاک سوخت. این دختر ماند. نه مرده و نه زنده‌اش معلوم دار شد. صفورا به آن سال‌ها هشت سال زاد داشته. پنج سالی می‌ماند پهلوی بی‌بی‌اش. کم‌کم کلان دختر می‌شود. بی‌بی‌اش که فوت کرد، عمه‌اش او را به کابل پیش خودش کشاند. دو سالی هم پیش عمه‌اش می‌ماند» (همان: ۳۸۸).

### ۲-۴-۸. انحصار رسانه‌های تبلیغاتی

ازجمله معضلاتی که در برخی از بیشتر نظام‌های سیاسی افغانستان به چشم می‌خورد، در انحصار گرفتن رسانه‌های تبلیغاتی برای ترویج تفکر و ایده و گسترش شیوهٔ سیاسی حکومت‌هاست. رسانه‌هایی که در تبلیغات حکومتی از آن‌ها استفاده می‌شود، عبارتند از: رادیو و تلویزیون، خبرگزاری‌ها، گزارش‌های دولتی، نشریات، فیلم‌ها، روزنامه و مجله و غیره که معمولاً در کشورهای عقب‌مانده، این رسانه‌ها، تنها در صورتی اجازهٔ فعالیت دارند که در خدمت اهداف حکومت و تبلیغات و موجه جلوه دادن اعمالشان باشد. در نظام‌های حکومتی افغانستان، دنیای رسانه در خدمت قدرت‌هاست و آن‌ها از این قدرت برای تبلیغ اهداف خود و تغییر نگرش مردم استفاده می‌کنند و چه‌بسا که حقایق را وارونه جلوه دهند. در این رمان، از زبان یکی از شخصیت‌های رمان گفته‌شده که هرچه را در روزنامه‌ها نوشته می‌شود، نباید باور کرد، زیرا قطعاً خلاف آن چیزی است که نوشته‌شده است. «شوهر دلارام گفته که هرچی اینجا می‌نویسند، دروغ است. اگر می‌نویسند یک نفر فاسد و اشرار و عیاش اعدام‌شده، خبردارتان باشد که ده تا آدم خوب و خداشناس و دلسوز مردم و مُلک اعدام‌شده» (همان: ۸۸).

### ۲-۴-۹. تأثیرات فرهنگی ناشی از تغییر و تحولات اجتماعی

با تغییر و تحولات اجتماعی مسلماً رفتارهای فرهنگی مردم جامعه هم دست‌خوش تغییر می‌شود. در هر جامعه‌ای مطالعه دربارهٔ فرهنگ، نحوه زندگی، پوشش و آموزش حقایق بسیاری را برای ما آشکار می‌کند. یادآوری این نکته ضروری است که علی‌رغم حکومت فاجعه‌بار طالبان، در برخی از حکومت‌ها و نظام‌های سیاسی افغانستان در صدسال اخیر نشانه‌هایی از تجدد، آبادی و عمران در عرصه‌های مختلف به چشم می‌خورد. به‌عنوان‌مثال می‌توان به اصلاحات اجتماعی حکومت امان‌الله‌خان اشاره کرد. امان‌الله‌خان برنامهٔ اصلاحات خود را دربارهٔ تغییرات شرایط اقتصادی و اجتماعی

افغانستان آغاز کرد. این برنامه‌ها که مسائل فرهنگی را در افغانستان نشانه گرفته بود، شامل رفع چادر (نقاب) برای زنان، تحصیل مشترک پسران و دختران در مکاتب ابتدایی و اعزام جوانان برای تحصیل به خارج، منع نکاح صغیره و تعیین سن ازدواج برای دختران (۱۸ سال) و پسران (۲۲) بوده است.

قادری به آزادی زنان در زمان حکومت امان‌الله (۱۹۲۹-۱۹۱۹) اشاره می‌کند. مانند رفع حجاب زنان و برابری زنان و مردان در برابر قانون که از اصلاحات شاه امان‌الله به شمار می‌رود. ملکه ثریا، همسر شاه، بعد از آن‌که از مسافرت برگشت، بی چادر ظاهر شد و زنان برای چادر نپوشیدن تشویق شدند. تمامی مردان مجبور بودند تا در بیرون دریشی بپوشند. نقره می‌گوید: «امان‌الله غازی از وقتی‌که ازملک خارج پس آمد، به همه امر کرد که رقم همان مردم خارج رخت و کالا بپوشند. زن‌ها برقع سر نکنند. رفت‌وآمد مردهای ارگ به حرم امان‌الله‌خان آزاد شد و زن‌های شاه بی‌برقع و بی‌روپوشی جلوی مردها می‌آمدند و می‌رفتند. ملکه هم آزادی کرد» (همان: ۱۲).

زنان افغانستان نزدیک صدسال است که در عرصهٔ حق آموزش و کار، منع خشونت علیه زنان، حق آزادی و کرامت انسانی زنان، منع آزار زنان، مبارزه با پوشش اجباری زنان و نیز مبارزه علیه تبعیض جنسیتی که سبب محدودیت حضور زنان در جامعه می‌شود، تلاش می‌کنند. قادری به گوشه‌هایی از افراط در پوشش زنان افغانستان و محدودیت‌های آنان اشاره می‌کند (ر.ک.همان: ۵۵).

## ۳. نتیجه‌گیری

رمان نقره دختر دریای کابل، بیانگر تاریخ تحولات اجتماعی سرزمین افغانستان و تصویری واقع‌گرایانه از این سرزمین در فاصله سال‌های ۱۸۸۰ م تا ۱۹۴۰میلادی است. این رمان، پیش‌زمینه‌هایی از تاریخ و سیاست افغانستان را در خود نهفته دارد

و شخصیت‌های نمادین آن، نمادی از همهٔ ملت افغانستان هستند. عنوان رمان، گویای آن است که محوریت این رمان و شخصیت‌های اصلی آن زنان هستند و این رمان از دریچهٔ چشم یک زن روایت‌شده و موضوع مهم این رمان مسائل سیاسی و اجتماعی و ظلم‌هایی است که از زبان زنان بیان می‌شود. رمان نقره، روایت‌گر سامان درهم‌ریخته اجتماعی و سیاسی جامعه افغانستان و سرنوشت آدم‌هایی است که در این جامعه بی‌ثبات گرفتار آمده‌اند. قادری در این رمان ضمن نیم‌نگاهی به تاریخ معاصر افغانستان، قصد داشته تا مسائل اجتماعی و سیاسی را به چالش بکشد و تبعات آن را مطرح کند. از بین انواع موضوعات و حوادث مختلف سیاسی و اجتماعی که در این رمان گنجانده‌شده مهم‌ترین آن، کنش‌های ظالمانه شاهان و حاکمان، گسست‌ها و نابسامانی‌های اجتماعی و مخصوصاً وضعیت زنان است. با توجه به موضوع رمان شخصیت‌های اصلی در مقابل نابسامانی‌های اجتماعی بپا می‌خیزند تا حقوق ازدست‌رفته خود را بازیابند و حتی در این مبارزه‌ها جان خود را از دست می‌دهند. زنان این رمان همیشه دنبال یک زندگی مناسب هستند، ولی چیزی که سد راه آنان می‌شود، جنگ، خشونت، تبعیض جنسیتی، جهل و تعصب است. قوانین تحمیلی، آداب و سنن دست و پاگیر ازجمله موانعی است که شخصیت‌های رمان به‌نوعی با آن درگیرند. این عوامل در اضمحلال جامعه نقش به‌سزایی دارد که در این رمان به‌خوبی ترسیم‌شده است.

**کتاب‌شناسی**

**کتاب‌ها**


۱) اخوان، صفا (۱۳۸۰)، ***تاریخ شفاهی افغانستان ۱۹۰۰-۱۹۹۲***، تهران: وزارت امور خارجه.

۲) افشار یزدی، محمود (۱۳۵۹)، ***افغان‌نامه***، ج ۱، تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار یزدی.

۳) العامری، صلاح (۲۰۱۲)، ***تاریخ افغانستان و تطورها السیاسی***، القاهره: العربی للنشر والتوزیع.

۴) جانسون، کریس (۱۳۸۰)، ***افغانستان کشوری در تاریکی***، ترجمهٔ نجله خندق، تهران: مؤسسهٔ فرهنگی انتشاراتی آیه.

۵) رضوی، علی (۱۳۵۷)، ***نثر دری افغانستان: سی قصّه***، تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

۶) صفّاری، غلامعلی (۱۳۹۵)، ***طالبان***، تهران: مؤسسهٔ مطالعات اندیشه‌سازان نور.

۷) طنین، ظاهر (۱۳۸۳)، ***افغانستان در قرن بیستم***، تهران: محمدابراهیم شریعتی افغانستانی.

۸) علی‌آبادی، علیرضا (۱۳۷۵)، ***افغانستان***، تهران: نشر دفتر مطالعات سیاسی و بین‌المللی وزارت امور خارجه.

۹) فرهنگ، میرمحمّد صدیق (۱۳۸۰)، ***افغانستان در پنج قرن اخیر***، ج ۱، تهران: مؤسسهٔ عرفان.

۱۰) قادری، حمیرا (۱۳۸۷)، ***بررسی روند داستان‌نویسی در افغانستان***، تهران:روزگار.

۱۱) ـــــــــــ (۱۳۸۸)، ***نقره، دختر دریای کابل***، تهران: روزگار.

۱۲) کاظم، سیّد عبدالله (۲۰۰۵)، ***زنان افغان زیر فشار عنعنه و تجدّد***، کالیفرنیا: میومند.

۱۳) کورنا، لورل (۱۳۸۳)، ***افغانستان***، ترجمهٔ فاطمه شاداب، تهران: ققنوس.

۱۴) محمدی، محمدحسین (۱۳۸۸)، ***تاریخ تحلیلی داستان‌نویسی افغانستان***، تهران: چشمه.

۱۵) ـــــــــــ (۱۳۹۸)، ***داستان کوتاه در افغانستان***، تهران: آمو.

۱۶) مرکز تحقیقات افغانستان (۱۳۷۰)، ***مجموعه مقالات پیرامون افغانستان***، تهران: دفتر مقام معظم رهبری.

۱۷) مظهر، علی (۱۹۵۰) ***افغانستان تقویم بلادها ووصف سکان‌ها و تاریخ‌ها قبل الاسلام و بعده حتی الیوم***، القاهره: مطبعه السنه المحمدیه.

۱۸) موسوی، سیدعلی (۱۳۸۸)، ***تاریخ تحلیلی افغانستان از ظاهر شاه تا کرزی***، افغانستان: مطبعه بلخ.

۱۹) نادی، احمدمحمّد (۲۰۰۷)، ***افغانستان فی التاریخ المعاصر***، القاهره: المرکز القومی للترجمه.

۲۰) نیک‌خواه، عبدالرحیم (۱۳۹۵)، ***زمان در قالب زبان درونماهای شعر معاصر افغانستان***، تهران: عرفان.

**مقاله‌ها**

۱) آقایاری زاهد، رضا، نوری، زهرا (۱۳۹۸)، «**بررسی ادب اعتراض در شعر سنای و مولوی با تأکید بر اعتراض‌های اجتماعی**»، فصل‌نامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال دوم، شمارهٔ چهارم، صص ۱ - ۲۴.

۲) حمیدی، سمیه، یوسف‌زهی، ناصر (۱۳۹۴)، «**ایران و مسئلۀ هرات و قندهار در دورۀ قاجار طی سال‌های (۱۷۹۴-۱۸۵۶)**»، فصل‌نامۀ تاریخ روابط خارجی،دورۀ ۱۶، شمارۀ ۶۴، صص ۷۳ - ۹۷.

۳) رفیع‌زاده، سرو رسا، تقوی، محمد، صالحی‌نیا، مریم، یوسفی، علی (۱۳۹۳)، «**بازنمایی سیمای زن در داستان معاصر افغانستان با تکیه‌بر رمان نقره، دختر دریای کابل**»، فصل‌نامۀ تخصصی نقد ادبی، سال۷، شماره ۲۸، صص ۱۱۳- ۱۴۲.

۴) طلائی، مولود، طلائی، مهرناز(۱۳۹۷)، «**بررسی رویکردهای چهارگانه نقد فمینیستی الِن شوالتر در رمان نقره دختر دریای کابل اثر حمیرا قادری**»، پژوهش ادبیات معاصر جهان،دورۀ۲۳، شمارۀ ۲، صص ۴۳۳ - ۴۶۰.

۵) عباسی صاحبی، ربابه، امامی، فاطمه(۱۴۰۰)، «**بازتاب جغرافیایی وطن در ادبیات منظوم کلاسیک و معاصر فارسی**»، فصل‌نامۀ علمی-تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال ۴، شمارۀ ۷، صص ۸۵ - ۱۰۰.

**منبع اینترنتی**

۱) گودرزی، محمدرضا (۱۴۰۳)، «زن، اندوه، تنهایی»، وب سایت ویستا https://vista.ir.

**منبع لاتین**

Ahmadi, W. (2008***). Modern Persian literature in Afghanistan***: Anomalous visions of history and form. Routledge.

فصل‌نامۀ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شماره هفدهم بهار ۱۴۰۳ (۳۶-۶۶)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.414547.1161

# مقایسۀ «افسانۀ» نیما و «دو مرغ بهشتی» شهریار براساس نظریۀ اضطراب تأثیر «هارولد بلوم»

حسین پاشایی مرادلو[۱]، خدابخش اسداللهی[۲]، عسگر صلاحی[۳]

**چکیده**

«اضطراب تأثیر» نظریه‌ای است دربارۀ تأثیر شاعرانه، که نخستین بار هارولد بلوم با بهره‌گیری از مفاهیم روانشناسی فروید، آن را بیان کرد. او در دو کتاب خود «اضطراب تأثیر» و «نقشۀ بدخوانی» مهم‌ترین عامل خلق آثار ادبی را روابط خانوادگی بین متن‌ها می‌داند. از نگاه بلوم، بینامتنیت، میدان نبرد ادیپی میان شاعر متأخر با شاعران متقدم است. به طوری‌که شاعر متأخر تلاش می‌کند تا از طریق بدخوانی خلاقِ آثار پیشینیان از اضطراب تأثیر آنها رهایی یافته و شعری اصیل بیافریند. در این پژوهش شعر «دو مرغ بهشتی» شهریار که تحت تأثیر منظومۀ «افسانه» نیما سروده شده است، به عنوان اثر متأخر مورد بررسی قرار گرفته و به این پرسش پاسخ داده شده است که؛ شهریار به عنوان شاعر دیرآمده با بهره‌گیری از چه شیوه‌هایی در صدد رهایی از اضطراب تأثیر نیما یوشیج برآمده و تا چه میزان در این نبرد ادیپی موفق بوده است؟ به این منظور، اشعار نیما و شهریار در سه قلمرو زبانی، ادبی و فکری بررسی شد. سپس گام‌های شهریار برای رهایی از سلطۀ نفوذ نیما تحلیل شده است. نتیجه آن‌که می‌توان گفت؛ شهریار در «دو مرغ بهشتی» به توصیه‌های نیما در سرودن شعر نو توجه داشته است، اما در سه قلمرو زبانی، ادبی و فکری با بهره‌مندی از نبوغ خاص خود در استفاده از زبان ساده و روان، مفاهیم عرفانی اشعار کهن فارسی، فنون ادبی سبک عراقی و استفاده از مکتب رمانتیسم در توصیف طبیعت، به خوبی توانسته از سایۀ نفوذ نیما یوشیج و اضطراب تأثیر او رهایی یافته و شعر اصیل خود را بسراید.

**واژه‌های کلیدی:** محمد حسین شهریار، نیما یوشیج، هارولد بلوم، اضطراب تأثیر.

---

[۱] – دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
h.pashaei60@gmail.com
[۲] – استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران(نویسندۀ مسئول).
Kh.asadollahi@gmail.com
[۳] – دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
a_salahi@uma.ac.ir

**۱.مقدمه**

سنت‌ها چنان بر قلمرو فرهنگ و اندیشه بشر سایه افکنده‌اند که هر اندیشهٔ تازه‌ای که شکوفا می‌شود و رخ می‌نماید علیرغم تلاش برای گریز از سیطرهٔ سنت‌های پیشین، همچنان ریشه در آن‌ها دارد. به دیگر سخن، هیچ اندیشه و هنری به‌طور مستقل و بدون اثرپذیری از گذشته خلق نمی‌شود؛ بلکه هر آفرینش هنری و هر اندیشه‌ای مدام تحت سیطرهٔ آثار پیشین حرکت می‌کند، هرچند به طرق مختلف در تلاش است از سایهٔ سنگین پیشینیان بگریزد تا چهره‌ای اصیل از خود برای آیندگان نشان دهد.

بدین‌سان، میراث فرهنگی و هنری بشر، در شبکهٔ پیچیده‌ای از روابط بینامتنی نسل به نسل منتقل می‌شود و متن‌ها و آثار هنری جدیدی در سایهٔ این روابط خلق می‌شوند.

هارولد بلوم(Harold Bloom)، منتقد معاصر آمریکایی، این فرایند جدال بین شاعران متقدم و متأخر را «اضطراب تأثیر» می‌نامد. او با به کارگیری نظریهٔ زیگموند فروید دربارهٔ عقدهٔ ادیپ فرایند تأثیرپذیری شاعران دیرآمده از شاعران پدر را بررسی کرده است. از نظر بلوم، شاعران متأخر با به کارگیری انگاره‌های محوری شاعران پیشین، با بدخوانی خلاق به بازتولید و تأویل مجدد آن انگاره‌ها می‌پردازند؛ به‌طوریکه در این فرایند با استفاده از مکانیسم‌های دفاعی متعدد، در صدد گریز از سلطهٔ شاعران پیشین هستند.

این نظریه با رابطهٔ تأثیر و تأثری که بین شاعران دوره‌های مختلف تاریخ ادبیات فارسی وجود دارد، قابل انطباق است. در این نوشتار با تبیین نظریهٔ «اضطراب تأثیر» هارولد بلوم، بدخوانی خلاق محمد حسین شهریار از منظومهٔ «افسانه» نیمایوشیج در سرودن «دو مرغ بهشتی» بررسی شده است، تا خلاقیت و تأثیرپذیری شهریار از بنیانگذار شعر نو فارسی بازنموده شود.

### ۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در جهان متن‌ها هیچ آغازی وجود ندارد و همهٔ شاعران، نگاهی پرتشویش به گذشته دارند تا مبادا در دام تقلید و تکرار گرفتار شوند. تاریخ ادبیات سرشار از حادثه‌های شگفت‌انگیز است که شاعری بزرگ آن را روایت کرده و این روایت در بیان شاعران دیگر تکثیر شده است. شاعران متأخر، مدام با گذشته در ستیز هستند تا شاید شعری اصیل بسرایند و از ننگ تقلید رها شوند. این شاعران مدام برای بقا تلاش می‌کنند و این مهم میسّر نخواهد شد، مگر با رهایی از سایهٔ سنگین شاعران بزرگ.

«اضطراب تأثیر» نظریه‌ای دربارهٔ تأثیر شاعرانه است، که نخستین بار «هارولد بلوم» (۲۰۱۹ـ۱۹۳۰) آن را بیان کرد. بلوم برای پی‌ریزی نظریهٔ خود در مورد تأثیر گذشته بر نویسندگان متأخر یا دیرآمده، آراء فروید را وام گرفت (مکاریک،۱۳۸۴:۳۸). او معتقد است که یک شعر، بازتاب واکنشی به شعر دیگر است؛ همانطور که یک شاعر بازتاب شاعری دیگر و یا یک شخص بازتاب پدر و مادر خویش است. وی همواره به خاصیت بینامتنی تمام متون ادبی تأکید کرده و می‌گوید: «معنای شعر تنها می‌تواند وابسته به شعر دیگری باشد» (Bloom,1973: 70).

به نظر او دیرآمدگی، تجربهٔ حضور پس از حادثه است. دیرآمدگان برای تثبیت موقعیت هنری خود، در یک رویارویی دیالکتیک به سه نوع تعامل دست می‌یازند. گروهی رویکردی ستیزه‌جویانه برمی‌گزینند و با نفی هنجارهای ادبی گذشتگان – به ویژه شاعرانی که دارای شخصیت هنری بارز و با نفوذ هستند – می‌خواهند به تشخص ادبی نائل شوند، همانطور که نیما یوشیج در تقابل با هنجارهای شعر کلاسیک، طرحی نو درانداخت و شعر نو را بنیان نهاد.

گروه دوم راه تسلیم را در پیش می‌گیرند و یا با تبعیت از هنجارهای ادبی شاعران شاخص، یعنی با همانندی به بزرگان می‌خواهند به بزرگی برسند و در نهایت سر از وادی تقلید درمی‌آورند (طاهری، ۱۵۹:۱۳۸۹) مانند آنچه که در دورهٔ بازگشت ادبی روی

داد و شاعران در قالب و محتوا از شعرای بزرگی چون سعدی و حافظ تقلید می‌کردند و آثاری به استقبال و تقلید از آنها خلق می‌نمودند؛ آثاری که در برابر عظمت آثار کلاسیک چندان قابل ذکر نیستند.

گروه سوم نه ستیزه‌جو هستند و نه سرسپرده؛ بلکه در عین تلاش برای حفظ استقلال ادبی، خود را از امتیازات ادبی آثار شاعران سلف نیز محروم نمی‌کنند. شاعران خلاق، مرعوب یا مجذوب چهره‌های شاخص و آثار آنها نمی‌شوند، بلکه رابطه‌ای منطقی با سنت برقرار می‌کنند، به گونه‌ای که با درک عمیق زیبایی‌ها و علل جاودانگی آثار مشهور، ضمن بهره بردن از امتیازات انکارناپذیر آنها به طرق مختلف از جمله «آشنازدایی»، «بدخوانی‌خلاق» و «شالوده‌شکنی» به خلق آثار جدید مبادرت می‌ورزند (همان: ۱۶۰). الگوهای بدخوانی خلاق همواره مشخص‌اند. بلوم معتقد است که بیشتر «شعرهای قوی» سه جایگزینیِ متوالیِ دیالکتیکی یا «گذرگاه شعری» را به اجرا می‌گذارند:

۱-عقب‌نشینی: نخست شاعر در مقابل تأثیر شاعر متقدم عقب نشینی می‌کند؛ شاعران قوی از طریق «مجازهای جبرانی» به مقابله با «مجازهای تحدیدی» برمی‌خیزند (مکاریک،۱۳۸۴:۳۸). در این مرحله شاعر متأخر متن قدیم را می‌شکند تا با خلاقیت خود و با خلق اثری جدید ضمن رهایی از اضطراب تأثیر پیشینیان، از سیطره اثرگذاری آنها رهایی یابد.

۲- الوهیت‌زدایی: این مرحله باب دومین حرکت دیالکتیکی را می‌گشاید؛ این حرکت متضمن کوچک شمردن شاعر متقدم توسط شاعر جوان است. بلوم توضیح می‌دهد که با «از میان بردنِ» قدرتِ شاعر متقدم «در درون خود»، خود را نیز از موضع او جدا می‌کند (همان)

۳- طلب: بعد از گسترش والایانهٔ اهریمنی‌سازی، گذرگاه آخر را با حرکت دیگری که همانا «انقباض» یا «محدودیت» است، شروع می‌کند. «طلب» مانند الوهیت‌زدایی

متضمن تزکیه شاعر متقدم است. اما این کار را با کاستن از تأثیر او، نه انکار تمام عیار او انجام می‌دهد.

دست آخر شاعر متقدم دیگر سرکوب نمی‌شود؛ بلکه انگار که بازمی‌گردد. این بازآمدن، بازآمدن یک شاعر متقدم نیست، بلکه او در مقام « شاعر جوان » بازمی‌گردد. (همان:۳۹)

بلوم در کتاب «راهنمای بدخوانی» نشان می‌دهد که شاعران بزرگ با اتخاذ شش اصل دفاعی – روانی که می‌توان آنها را نسبت‌های تجدید نظرطلبانه ( revisionary ratios) نامید، بر تشویش حاصل از تأثیرپذیری فائق می‌آیند. این اصول در شعر آنان به صورت فنون و صناعات ادبی جلوه می‌کند و به آنها امکان می‌دهد تا مسیری جدا از پدران خود اتخاذ کنند.

این شش فن عبارتند از: آیرونی، کنایه، مجاز مرسل، مبالغه، اثبات یا نفی و استعاره. بلوم از شش واژهٔ کلاسیک برای توضیح شش گونه رابطه‌ای که بین متون پدران و پسران وجود دارد، استفاده می‌کند که به موازنهٔ موارد بالا عبارتند از: kenosis, deamonisation, askesis, apophrades, clinamen, tessera. هر یک از این نسبت‌ها، یک معنای بلاغی و یک توجیه روانی دارند. به عنوان مثال «tesserae » به معنای «قطعه» است؛ بدین معنا که شاعر جدید، شعرهای پیش از خود را هم مانند تکه‌هایی جدا از هم می‌انگارد که نیازمند بازسازی او هستند (مقدادی،۱۳۹۷:۱۳۸).

این رابطهٔ تأثیر و تأثر در میان متون ادبیات فارسی نیز به وضوح دیده می‌شود، به طوریکه آثار بسیاری تحت تأثیر شاهکارهای ادبی همچون شاهنامهٔ فردوسی، اشعار سنایی، بوستان و گلستان سعدی، غزلیات حافظ و غیره خلق شده‌اند و هر یک با نگاه به آثار گذشتگان تلاش کرده‌اند تا اثری نو و متفاوت خلق کنند، هرچند عده‌ای هرگز نتوانسته‌اند در این معرکه هنری پیروز باشند؛ اما بوده‌اند شاعرانی که با خوانش خلاقانهٔ

آثار گذشتگان، راهی نو در مسیر تاریخ هنر و ادبیات گشوده‌اند و آثاری بدیع و زیبا خلق کرده‌اند. به طوریکه می‌توان گفت؛ در میدان ستیز گذشته و حال، این هنر و ادبیات است که چهره تازه می‌کند و پویاتر و زیباتر به مسیر کمال و رشد خود ادامه می‌دهد. در این پژوهش در صدد پاسخ به پرسش‌های زیر هستیم:

- شهریار در سرودن شعر «دو مرغ بهشتی» در چه زمینه‌هایی تحت تأثیر نیما بوده است؟

- بر پایهٔ نظریهٔ اضطراب تأثیر، شهریار برای رهایی از اضطراب تأثیر نیما، از چه روش‌هایی بهره برده است؟

- شهریار تا چه حد توانسته است از سایهٔ نفوذ نیما رها شود و به سرودهٔ خود اصالت ببخشد؟

### ۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، بررسی تأثیرپذیری محمدحسین شهریار از شیوهٔ شاعری نیما یوشیج است که ضمن بهره‌مندی از مشخّصه‌های شعر نو به واسطهٔ نبوغ و هنر شاعری خود توانسته است، شعری متفاوت بسراید. در این پژوهش بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» شهریار با منظومهٔ «افسانهٔ» نیما یوشیج مقایسه شده است.

### ۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ محمد حسین شهریار کتاب‌ها، مقالات و پایان‌نامه‌های بسیاری نوشته شده است. به موضوع تأثیرپذیری شهریار از نیما یوشیج نیز در برخی منابع پرداخته شده

است که به آنها اشاره خواهیم کرد. اما در خصوص تأثیرپذیری شهریار از نیما یوشیج، از منظر نظریهٔ « اضطراب تأثیر» هارولد بلوم، تاکنون پژوهشی ارائه نشده است.

- حکیمه درست‌رنجی(۱۳۹۳)، در مقاله‌ای با عنوان «مناسبات فکری و شعری محمد حسین شهریار و نیما یوشیج»، به تحلیل مضمون و سبک «منظومه به شهریار» و «دو مرغ بهشتی» پرداخته و به این نتیجه رسیده است که این دو شاعر به گونه‌ای متفاوت و متناسب با شخصیت شعری خود بر یکدیگر تأثیر متقابل داشته‌اند.

- محمّد پورحمدالله(۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان « تأثیرپذیری نیما و شهریار از منظومهٔ اهریمن اثر لرمانتوف»، نگاه این دو شاعر معاصر به منظومهٔ «اهریمن» را از منظر طبیعت‌گرایی، تصویر و توصیف طبیعت بررسی کرده است.

- علی سلیمی و محمد نبی احمدی(۱۳۸۹)، در مقاله‌ای با عنوان «شهریار، سنت‌گرایی رو به سوی نوگرایان» با اشاره به رابطهٔ عاطفی و هنری نیما یوشیج و محمد حسین شهریار، گفتگوها و درد دل‌های این دو شاعر را که در ضمن اشعارشان بیان شده است، بررسی کرده‌اند. این گفتگوهای سرشار از عاطفه، گویای دغدغه‌های انسانی و هنری دو شاعر بزرگ است.

مقالهٔ حاضر به این دلیل که تأثیرپذیری شهریار از نیما یوشیج را بر اساس نظریهٔ «اضطراب تأثیر» هارولد بلوم بررسی می‌کند و شواهد رهایی شهریار از اضطراب تأثیر نیما را در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» مشخص می‌نماید، از پژوهش‌های پیشین متمایز می‌شود. پیش از بررسی اثرپذیری شهریار از «افسانهٔ» نیما، با نگاهی به منظومهٔ «افسانه»، ابتکارات و ایده‌های نیما یوشیج در سرودن این منظومه و بنیان‌گذاری شعر نو را واکاوی می‌کنیم.

## ۲. بحث و یافته‌های تحقیق

### ۲-۱. «افسانهٔ» نیما یوشیج

در اواخر قرن نوزدهم، جامعهٔ ایرانی با جلوه‌های نوینی از زندگی روبرو شد، به طوریکه با دگرگون شدن ارزش‌های زندگی، عواطف و نوع نگاه به جامعهٔ انسانی نیز تغییر یافت و به دنبال آن شعر فارسی نیز از نظر آهنگ، محتوا، تخیل و قالب در مسیر تازه‌ای قرار گرفت.

نیما یوشیج با شناختی که از فضای اجتماعی و ادبی زمان خود داشت، تجدد شاعران معاصر را محدود و یک بعدی می‌دید و به همین علت، سعی داشت برای بیان احساسات انسان معاصر، زبان و تخیل را در قالبی متفاوت به کار بگیرد. او برای نیل به این هدف تجربه‌های مختلفی را پشت سر گذاشت. شعر «غراب» در سال ۱۳۱۷، شعر «گل مهتاب» در سال ۱۳۱۸ و شعر «ققنوس» که در سال ۱۳۱۶ سروده شد و در تاریخ ادبیات فارسی به عنوان نخستین نمونهٔ شعر آزاد نیما شناخته می‌شود.

نیما در سال ۱۳۰۰ «افسانه» را منتشر کرد. این شعر از نظر قالب، عاطفه و موسیقی شعر، رویدادی تازه در فضای ادبی آن روزگار به شمار می‌رفت. «افسانه، یک منظومهٔ غنایی (Lyric) است که با نمونه‌های شعر غنایی که در ادبیات فارسی داشته‌ایم، تفاوت آشکاری دارد. اگرچه به لحاظ زمینه، اثری است رمانتیک – و همین رمانتیسم هم به این شکل در شعر آن روز تازگی داشته – با این همه، از این لحاظ که تأملات یک روستایی را در شعر – با نوع نگرشی که به طبیعت دارد– در خود به بهترین وجهی ترسیم می‌کند، قابل مطالعه است»(شفیعی کدکنی،۱۳۸۷: ۱۱۰). مکالمات طبیعی و آزاد منظومهٔ افسانه، می‌تواند آغاز راهی برای رسیدن به شعر دراماتیک و نمایشی در ادبیات فارسی باشد.

نیما در تجربهٔ جدید خود، وصف‌های طولانی شعر سنتی را به گفتگو تبدیل کرده است و ضمن این گفتگوها، طبیعت بیرونی و حالات دو طرف گفتگو را به خوبی بیان کرده است. این ویژگی، وجه تمایز شعر نیما با شعر سنتی و نمایشنامه‌های منظوم است(حمیدیان،۱۳۸۱ :۴۸).

شفیعی‌کدکنی ضمن اشاره به رمانتیسم غنایی و نوآوری‌های نیما در منظومهٔ «افسانه»، ویژگی‌های اصلی شعر نیما را چنین بیان می‌کند: «کوشش برای پیدا کردن موسیقی تازه در شعر، کوشش برای ثبت عواطف انسانی عصر او در زمینهٔ احساس تنهایی و غربت که از خصایص رمانتیسم عصر است، کوشش برای رسیدن به یک «دید» تازه که از نوع صور خیال قدما نباشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۱۱:۱۳۸۷).

بعد از تقلیدهای صورت‌گرایانه و نه چندان موفق دورهٔ بازگشت، ظهور «افسانه» برگ نوینی را در شعر معاصر فارسی رقم زد. به طوریکه این منظومه را می‌توان خاستگاه اصلی شعر نوتغزلی یا غنایی در شعر فارسی قلمداد کرد. «افسانه» مجموعه‌ای از اندیشه‌های نوگرایانه و ساختارشکنانهٔ نیما یوشیج را در خود جای داده است و به تعبیری مانیفست شعر نوی فارسی است. نیما در این شعر می‌کوشد تا زنجیرهای عروض سنتی را پاره کند و دست و پای شعر را از قید و بند آن آزاد سازد.

این منظومه که صدایی متفاوت در پهنهٔ شعر فارسی بود، در ابتدا مورد هجوم منتقدان و شاعران قرار گرفت. اما بعد از انتشار مورد توجه برخی چهره‌های ادبی همچون میرزادهٔ عشقی در «سه تابلو مریم»، بهار در شعر «کبوتران من» و شهریار در « دو مرغ بهشتی » و «افسانهٔ شب» واقع شد.

«افسانه» ۱۲۷ بند دارد که هر بند آن از پنج مصراع تشکیل شده که چهار مصراع آن به صورت چهارپاره است. به دنبال این چهار مصراع، مصراع دیگری می‌آید که از نظر قافیه با چهار مصراع قبل ارتباط ندارد و آزاد است و به طور کلی، شعر حالت مسمّط به خود می‌گیرد(پورنامداریان،۶۱:۱۳۷۷).

بندهای آغازین افسانه، تک‌گویی (Monologue) شاعر است که در شبی تیره و تاریک در دره‌ای سرد و خلوت، روایت عشقی نافرجام را با افسوسی جانکاه شروع می‌کند:

بند (۱)

در شب تیره، دیوانه‌ای کاو
دل به رنگی گریزان سپرده،
در درهٔ سرد و خلوت نشسته
همچو ساقهٔ گیاهی فسرده
می‌کند داستانی غم‌آور.

بند (۳)

ای دل من، دل من، دل من !
بینوا، مضطرا، قابل من!
با همه خوبی و قدر و دعوی
از تو آخر چه شد حاصل من،
جز سرشکی به رخسارهٔ غم؟ (یوشیج، ۱۳۸۹: ۴۹).

عاشق (راوی) در پی دستی است که او را به اوج برکشد و از خلوت و تنهایی رها کند. «افسانه» چون فرشتهٔ نجات او را به سوی رستگاری رهنمون است؛ چرا که مبتلایی بهتر از این عاشق دل افسرده نمی‌یابد.

قسمتی از منظومه به معرفی چهرهٔ مه‌آلود و ناشناختهٔ «افسانه» سپری می‌شود و چنان است که او از بدو تولد در جای جای زندگی عاشق جاری بوده‌است؛ همره گریه‌های شبانه و بازی‌های کودکانه‌اش بوده و در روزگاری که در فراق می‌سوخته؛ اشک از گونه‌اش سترده است:

چون ز گهواره بیرونم آورد
مادرم، سرگذشت تو می‌گفت
بر من از رنگ و روی تو می‌زد
دیده از جذبه های تو می‌خفت
می‌شدم بیهُش و محو و مفتون.

ای فسانه! مگر تو نبودی
آن زمانی که من در صحاری
می‌دویدم چو دیوانه، تنها،
داشتم زاری و اشکباری،
تو مرا اشک‌ها می‌ستردی؟ (همان: ۵۳)

«افسانه» الههٔ خردمندی و الههٔ شعر ناب است. گوهر خرد و هنر و عشق است، با نگاهی دورپرداز که آینده و افق‌های دوردست را می‌بیند. مثل طبیب الهی داستان پادشاه و کنیزک، که وقتی شاه او را می‌بیند و حقیقت او را درمی‌یابد، طبیب الهی را ترجمان دل خود می‌داند:

ای لقـــای تو جـواب هر سـؤال　　مشکل از تو حل شود بی‌قیل و قـــال
تـرجمانی هرچـه ما را در دل است　　دست‌گیری هرکه پایش در گل است
(مولانا، ۱۳۸۵: ۸)

«افسانه» در منظومهٔ نیما، همین نقش و موقعیت را دارد. رازها را می‌داند و آینده‌ای دوردست را می‌خواند. همچون ویرژیل و بئاتریس در کمدی الهی دانته راهنماست (مهاجرانی، ۱۳۷۵: ۸۸).

نیما در قالب این گفتگوی طولانی در فضایی غم‌آلود از ناکامی‌ها و دل‌شکستگی‌ها سخن می‌گوید؛ اما «افسانه» او را به سوی امید و روشنی رهنمون است:

شِکوِه‌ها را بِنه، خیز و بنگر
که چگونه زمستان سر آمد
جنگل و کوه در رستخیز است
عالم از تیره رویی در آمد
چهره بگشاد و چون برق خندید (یوشیج، ۱۳۸۹: ۶۴).

گویی نیما نیز می‌خواسته، اندکی از تلخ‌گویی‌ها و کنایات خیام و حافظ را از بی‌بهایی و بی‌اعتباری همه چیز جهان، جلوهٔ شعری دهد. اما در نهایت چنین نیست، و افسانه، بالاخره چهره می‌نماید و اندکی حافظ آسا و خیام‌گونه «دم غنیمت شمردن» را فریاد می‌زند (آتشی، ۱۳۸۲: ۱۸).

افسانه: حالیا تو بیا و رها کن
اول و آخر زندگانی
وز گذشته میاور دگر یاد
که بدین‌ها نیرزد جهانی
که زبون دل خود شوی تو (یوشیج، ۱۳۸۹: ۶۷).

عاشق در گفتگو با افسانه و دستیابی و راهیابی به حقیقت عشق در بند ۸۴ می‌گوید: «قلب من نامهٔ آسمان‌هاست» سرانجام وقتی این نامهٔ آسمانی در سرانگشت شورآفرین آوارهٔ آسمان یعنی افسانه، به حقیقت می‌رسد و عاشق و افسانه یکی می‌شوند و می‌خواهند داستان خود را برای آیندگان بازگویند؛ عاشق درمی‌یابد که این داستان شایستهٔ هر دلی و نیوشای هر گوشی نیست (مهاجرانی،۱۳۷۵: ۹۰).

منظومهٔ «افسانه» روایت رنجی ناگزیر است که در جان هر عاشقی ریشه دوانده، زیرا نیل به حقیقت عشق از قلمرو رنج می‌گذرد. سرانجام پس از گفتگویی طولانی، افسانه و عاشق در جان سوختهٔ شاعر به یگانگی می‌رسند و عاشق در بند پایانی خطاب به افسانه چنین می‌گوید:

هان! به پیش آی از این درّهٔ تنگ
که بهین خوابگاه شبان‌هاست،
که کسی را نه راهی بر آن است،
تا در اینجا که هر چیز تنهاست
بسرائیم دلتنگ با هم (یوشیج، ۱۳۸۹: ۷۸).

## ۲-۲. دو مرغ بهشتی

محمد حسین شهریار (۱۲۸۵- ۱۳۶۷)، شاعر نامدار معاصر، با شناخت گنجینهٔ ارزشمند ادبیات فارسی، تحت تأثیر شاعران بزرگ فارسی، آثار ارجمندی سروده است. آنچنان که شفیعی کدکنی می‌نویسد: « شهریار در عمر طولانی شاعری خویش، آنقدر خلاقیت فردی دارد که نظیره‌سازی‌ها و استقبال‌های او هم، وقتی او را با دیگران مقایسه می‌کنیم، دارای نوعی استقلال و ابتکار است؛ جرأت‌های زبانی و جسارت‌های معنایی او، حتی در این نظیره‌سازی‌ها هم حساب او را از این‌گونه شاعران و این‌گونه نظیره‌سازی‌ها جدا می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۲: ۴۷۶).

شهریار شیفته و مرید حافظ بود و به عنوان یک غزلسرا در جامعهٔ ادبی ایران جایگاهی ارجمند داشت، او بعد از مطالعه منظومهٔ «افسانه» چنان تحت تأثیر شاهکار نیما قرار می‌گیرد که حافظ را به کناری می‌نهد و در فضای رؤیایی و عاشقانهٔ شعر نیما غرق می‌شود:

من به گهوارهٔ حافظ که چو طفل نازم  خواب افسانه ربود و عجبم رؤیا بود
(شهریار،۱۳۸۷: ۲۹۴)

نغمهٔ «افسانه»، ذوق لطیف و طبع سرشار شهریار را منقلب می‌کند و فصل جدیدی در زندگی ادبی او رقم می‌زند:

بلی فسانهٔ نیما مرا دگرگون ساخت  از آن سپس قلم من به خویش مدیون ساخت
(همان: ۷۴۵)

اشعاری چون «دو مرغ بهشتی»، «ای وای مادرم»، «مومیایی» و «پیام به انیشتن» شهریار که مالامال از لطافت و حساسیت و تازگی است، به پیروی از سبک نیما سروده شده است؛ ولی با احساس خود شهریار و زبان ساده و روان او که از هرگونه پیچیدگی و تعقید لفظ و معنی به دور است (علیزاده، ۱۳۷۴: ۳۸۹).

شهریار دربارهٔ آشنایی خود با نیما یوشیج می‌گوید: «از زمانی که با شعر افسانهٔ نیما آشنا شدم، او را شاعری واقعی یافتم. این شعر اثری عمیق در روحیه و احساس من گذاشت. به راستی که نیما پدر شعر نوین ماست. او تحولی در ادبیات ما به وجود آورده است. نیما با افسانه‌اش، سخت مرا مجذوب خودش کرد. عده‌ای به مخالفت با او برخاستند اما من به بزرگی رسالت او پی بردم» (نیک‌اندیش، ۱/۱۳۷۷: ۱۱۰).

عبدالعلی دستغیب در تحلیل اشعار آزاد شهریار با تأکید بر اینکه او در این اشعار به دنبال آزادی از قید قواعد سنگین غزل و قصیده است، می‌گوید: «این تخیلات و تصورات رمانتیک شاعر که با تأثیر از «افسانهٔ» نیما یوشیج شروع شده، با حفظ استعارات و تشبیهات شعر کهن فارسی، خواهش‌های دل و رنج‌های روح او را بیان می‌دارد.» (به نقل از علیزاده،۱۳۷۴: ۶۲).

شهریار به شوق دیدار شاعر افسانه، راهی یوش می‌شود، اما بنا به دلایلی موفق به زیارت او نمی‌شود و با دلی شکسته بازمی‌گردد. ارمغان این سفر خلق شاهکار رمانتیک «دو مرغ بهشتی» است. این منظومهٔ سرشار از عاطفه و احساس، شرح سفر مرغی تنهاست که در جستجوی جفت خود ناله‌ای آشنا می‌شنود و در پی این آواز آفاق را سیر می‌کند و از کوه و جنگل و دریا نشانی او را می‌گیرد:

ناگه از جنگل یاسمن‌ها　　نالهٔ آشنایی شنودم
زخمهٔ تار جان بود گویی　　چنگ زد در همه تار و پودم
همزبان بهشت طلایی است　　باز خواند به نوشین سرودم
در پی آن صدا رفتم از دست　(شهریار، ۱۳۸۷: ۸۴۶)

گفتنی است که مرغ جوینده، «شهریار» است و جفت دلخواه، «نیما» و نالهٔ آشنایی که از جنگل یاسمن‌ها بر می‌خیزد، همان «افسانه» است. شهریار خود می‌داند که مرغی تکخوان است و دیگران – که هنوز در حال و هوای شعر بازگشت می‌زیند –

همآوازان او نیستند، چنین است که در جستجوی یک صدای آشنا، گوش به هر سو دارد (منزوی، ۱۳۷۲: ۹۷).

شهریار طی روایت خود از جستجوی نغمهٔ آشنا، احوال شاعرانهٔ خود را با توصیف مناظر دلنشین مازندران در هم می‌آمیزد و از کوه‌ها و جنگل‌های انبوه، تصاویری بس شگرف می‌آفریند:

کوه مازندران چهره در ابر — با جمال طبیعت نهفته
پهلوانی بر آن روح این کوه — در طلسم قرون خواب رفته
از دل ابر و مه سر برآورد — چهره همچون مس و سرب تفته

ها! فرشته چه گویی، چه خواهی؟ (شهریار، ۱۳۸۷: ۸۴۷).

شاعر با بیانی لطیف و صمیمانه سراغ نغمه‌پرداز بهشتی را از کوه می‌گیرد؛ اما کوه شاعر جوان را شایستهٔ دیدار با او نمی‌داند:

کوه – گر تو را طینت خاکیان است — ز مینای مینو سرشتا ست
خو نگیرد به دام طبیعت — او همان آسمانی فرشته است
را ست گو شاید این آدمیزاد — زیر پای پری دام هشته است

رو که عنقا شکار مگس نیست (همان: ۸۴۷)

شاعر جوان در پاسخ کوه، به مهتاب سوگند یاد می‌کند و سروده‌اش را گواه می‌گیرد که او نیز از «طاوسان بهشتی» است، آنگاه شکایت به ماه می‌برد:

می‌روم شکوه با ماه گویم — با نگاهی به این بی‌گناهی

او مرا یک نظر می‌شناسد (همان: ۸۴۸)

آنگاه کوه می‌گوید که خواهرش جنگل، چند گاهی است که نغمه‌ساز بهشتی را از او ربوده است. جوان به امید وصال راهی جنگل می‌شود، جنگلی که از خواب افسانه بیدار شده و گرد و خاک قرون را به سویی زده، پاسخگوی جوان است:

لیک چندیست کو را ربوده است　　خواهـر آسمان عمّه دریـا
دیـدم او را در آیینـهٔ صـبـح　　بر یکی مهد زر، مست رؤیا
تـاب مـی‌خـورد مهدش در آفاق　　او به افسانه‌ی عشـق گـویا

رو در آنجا که جای تو خالی‌است» (همان:۸۴۹)

شاعر جوان به دیدار دریا می‌رود و از او نشان همزبان بهشتی را می‌گیرد. دریا راه آسمان را به او نشان می‌دهد و می‌گوید:

دریا - زهره با او کند عشقبازی　　کار حسنش گرفته‌است بالا
خواهـرم آسمـان بـرده او را　　تـاج افرشتگان است و والا

خواب‌های زمینی؟ چه ناچیز!» (همان: ۸۵۲)

جوان از دریا چاره‌جویی می‌کند و دریا پاسخ می‌دهد که وی نیز آسمانی است و باید در آغوش امواج دریا، نغمه‌ای جاودانی ساز کند تا «مرغ بهشتی» به آواز او بازگردد. جوان در طی این طریق با ساز زهره نغمه‌پردازی می‌کند و با نغمه‌اش روح افلاکیان را تاراج می‌کند. اما «مرغ بهشتی» که «سخت سرمست رؤیای خود» است، ناله‌های شاعر جوان را نمی‌شنود و از نغمهٔ او مهرش نمی‌جنبد.

شاعر جوان از بی‌مهری «مرغ بهشتی» آزرده خاطر نمی‌شود؛ بلکه در هستی خود به دیدهٔ تردید می‌نگرد که شاید سزاوار همزبانی با او نبوده است:

با خود اندیشد آخر خدایا — او خود از کبر با من نپرداخت؟
یا چنان غُربت خاکدانم — کرده آلوده کو باز نشناخت
یا که من نیستم آسمانی — اهرمن با من این رنگ‌ها باخت

کم کم از خویشتن ننگش آید (همان: ۸۵۵)

در دل اندوهگین شاعر هنوز روزنه‌ای از امید و روشنایی وجود دارد، او کبوتری را که در پی دانه‌ای پرواز می‌کند، به فال نیک می‌گیرد:

کفتری چاهی از آشیانه — در پی دانه می‌کرد پرواز
زیر پر بر لب جو جوانی — دید و با جفت خود داد آواز
روزی این نغمه ساز بهشتی — می‌شود با هم آواز دمساز

او رسیده به دروازهٔ شهر (همان: ۸۵۶)

سرانجام لحظهٔ باشکوه دیدار شهریار و نیما فرامی‌رسد و پدر شعر نوی فارسی و بزرگ‌ترین غزلسرای معاصر آغوش به روی هم می‌گشایند. شهریار در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» به ستایش نیما یوشیج پرداخته و او را «گوهر شبچراغی برآمده از دل دریا» می‌نامد.

قسمت‌های پایانی منظومه، روایتی از دیدار دو شاعر است که شرح فراق و غم هجران و احوال دل خونین را با سکوتی گویا بیان می‌کنند.

پای شمع شبستان دو شاعر — تنگ هم چون دو مرغ دلاویز
مُهر بر لب ولی چشم در چشم — با زبان دلی سحرآمیز
خوش به گوش دل هم سرایند — دلکش افسانه‌هایی دل‌انگیز

لیک بر چهره‌ها هالهٔ غم (همان: ۸۵۷)

دیدار «نیما» و «شهریار» صرفاً نمادی از دیدار دو شاعر از دو سبک ادبی نیست؛ بلکه هم‌دردی و همزبانی غم‌ها، حسرت‌ها و اشک‌های پنهان و آشکار مردمی است که در بند بند و بیت بیت شعرهای «نیما» و «شهریار» جاری بوده است. بند پایانی منظومه‌ی «دو مرغ بهشتی» روایت تنهایی و غربت دوبارهٔ شاعر در فراق «همزبان بهشتی» است:

همزبان رفته و کُلبهٔ تنگ — با غمی تازه تر مانده مدهوش
باز غـم، بـاز هم غـم، خـــدایـا — موج خون می زند چشمهٔ نوش
آری این شاعـر و شمع محزون — کـرده از آتـــش خـود فـرامـــوش

در غـــم هـــمزبان اشگبـــارند (همان: ۸۵۸)

### ۲-۳. بدخوانی خلاق شهریار از افسانهٔ نیما یوشیج

دایرهٔ تأثیر نیما بر شعر شهریار وسیع است. کلاً به نظر می‌رسد که شاعر در یک دورهٔ متمایز از زندگی شاعری خود، تجربه‌های گوناگون نیما را تکرار می‌کند. در مقابل «افسانهٔ» او «دو مرغ بهشتی» را و در مقابل «ای شبِ» او «هذیان دل» را می‌نویسد(منزوی،۱۳۷۲: ۱۴۵). شهریار که پیش از شناخت نیما و «افسانه» در غزل‌های خود نشان داده است که تازگی را می‌شناسد- حتی در قالب تنگ غزل نیز نوآوری‌هایی می‌کند- با خواندن افسانه و متأثر از شعر نیما، راه تازهٔ شعر را برمی‌گزیند(همان: ۹۳). بدخوانی خلاق شهریار از «افسانهٔ» نیما را در سه قلمروی «ادبی، زبانی و فکری» می‌توان بررسی کرد.

#### ۲-۳-۱. قلمروی ادبی

**ساختار و موسیقی:** افسانه به لحاظ آهنگ نوعی تازگی داشت؛ وزنی مترنّم و خوش که قبل از نیما فقط دو شاعر- ادیب نیشابوری و حبیب خراسانی- از آن استفاده کرده بودند و از قدما، در شعر رسمی کسی به آن توجه نکرده بود (شفیعی کدکنی،۱۱۱:۱۳۸۷). نیما یوشیج با این ابتکار در موسیقی شعر یا کشف این وزن کم‌کاربرد (فاعلاتن فعولن فعولن یا فاعلن فاعلن فاعلن فع ) در بیان عواطف رقیق در منظومهٔ عاشقانه‌ای همچون «افسانه» توفیق بسیار یافت و مقبول طبع دیگر شاعران و شعردوستان نیز واقع شد.

البته کلیّت قالب «افسانه» را می‌توان جزء قوالب میانهٔ معمول در حدود عصر مشروطیت قرار داد، یعنی آنچه ما «قالب‌های آمیغی» می‌خوانیم؛ چیزی میان مسمط و ترجیع و ترکیب‌بند یا مستزاد. در مورد «افسانه» دقیق‌تر بگوییم آمیزه‌ای از چهارپاره و ترکیب‌بند است، منتها به جای بیت واسطه تنها یک لخت آمده. همین لخت واسط از آن جهت که قافیه در آن ترک شده، آزادی عملی حتی بیش از چهارپارهٔ صرف به شاعر بخشیده است (حمیدیان، ۵۲:۱۳۸۱).

شهریار نیز منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» را با تغییری اندک در شیوه و قالب «افسانه» سروده است؛ هر بند افسانه دارای پنج مصراع است، به طوریکه مصراع‌های دوم و چهارم هم‌قافیه هستند و سه مصراع دیگر معمولاً آزاد هستند. (به استثنای بندهای دوم، سوم، چهارم و پنجم که در مصراع‌های دیگر نیز قافیه رعایت شده است).

با مقایسهٔ قالب «افسانه» و «دو مرغ بهشتی» درمی‌یابیم که شهریار تمام پیشنهادهای نیما را با مهارت و ظرافت به کار بسته است. کوتاه و بلندی مصراع‌ها، نزدیکی بیان به لحن طبیعی کلام و آزادی در به کارگیری قافیه از جمله مواردی است که در سرودن «دو مرغ بهشتی» مورد توجه شهریار بوده است. با این تفاوت که منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» دارای هفت مصراع است و مصراع‌های زوج (دوم، چهارم و ششم) هم‌قافیه هستند و مصراع هفتم آزاد است.

**رمانتیسم:** در ادبیات ایران واژهٔ رمانتیک غالباً تداعی کنندهٔ ادبیات غنایی بوده است. در ادبیات غنایی نیز معمولاً شکل رمانس غالب بوده و منظور از آن ادبیاتی است که در آن غلبه بر احساس، تخیل و عاطفه است. رمانتیسم در ایران با نیما یوشیج آغاز شد و پس از او دیگر شاعران معاصر در سروده‌های خود بدین مکتب روی آوردند (صادقی، ۱۳۹۷: ۱۰۶). شهریار صحنه‌آرایی و فضاسازی رمانتیک را از شعر عشقی فرا گرفت و تخیل رمانتیک را از «افسانهٔ» نیما و با تلفیق آنها با یکدیگر و بهره‌گیری از وجوه محتوایی رمانتیسم توانست آثاری کمال یافته‌تر از سروده‌های این پیشروان پدید آورد (صدری‌نیا:۱۳۸۲، ۱۳۷).

قطعات «دو مرغ بهشتی»، «هذیان دل»، «افسانه شب» اشعاری هستند که شهریار در آنها از تصویرسازی‌های رمانتیک‌ها بهره برده و البته به خوبی توانسته است «افکار فرنگی و تخیّلات وحشی‌مآبانهٔ آن را به قول خودش«ایرانیزه» کند» (علیزاده، ۱۳۷۴: ۶۶۰). شهریار به پیروی از رمانتیک‌ها، اصل سه وحدت مکتب کلاسیک (وحدت موضوع، زمان و مکان) را به کناری نهاده است، تا در افقی وسیع ساختار و محتوای شعر خود را سامان دهد.

این جریان تخیل آزاد که از بسیاری جهات شبیه روش «جریان سیال ذهن» است، در بسیاری از قطعه‌های بلند شهریار مثل «حیدربابا»، «هذیان دل»، «راز و نیاز»، «دو مرغ بهشتی» و قطعه‌های دیگر وجود دارد و در حقیقت روشی است که شهریار برای آزادی بیان و لحن برگزیده است، تا بتواند دور از قید و بندهای ضایع کننده تخیل، در فضاهای هنری گردش کند (مشرّف، ۱۳۸۹: ۱۱۶).

تصاویر رازآلود و مبهم از ویژگی‌های شعر رمانتیک است که به پیروی از «افسانه» در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» نیز دیده می‌شود. چهره‌ای که شهریار از طبیعت به تصویر می‌کشد، فرا واقعی و افسانه‌ای است:

جاده‌ها اژدهایان پیچان　　درّه‌ها سهمگین کام اژدر
بادها تیرزن ریگ‌ها تیر　　سبزه و گل همه خار و خنجر
پشت هر سنگ بنهفته غولی　　سرکشد گاه از پشت سنگر
ره نورد جوان وا نایستاد

( شهریار، ۱۳۸۷: ۸۵۰)

آنچنان که گفتیم؛ شهریار در سرودن منظومهٔ «مرغ بهشتی» از گنجینهٔ سبک عراقی بهره‌مند است؛ و گاه از تعبیرات، ترکیب‌ها، استعاره‌ها و تشبیهات عراقی در شعر نو استفاده می‌کند. مانند مصراع ششم از بند ۲۳ که تلمیحی ظریف به بیت زیر از سعدی دارد:

گر ز آمدنت خبر بیارند　　من جان بدهم به مژدگانی

(سعدی، ۱۳۸۵: ۱۲۷)

شهریار گفته است:

کوه بابا مرا کرده راهی　　قصر عاجی که داری – نشانی
گفته این همزبان من اینجاست　　«مژده تا جان دهم مژدگانی»

جنگل – ها!، بدانسو نگر تا چه بینی

(شهریار، ۱۳۸۷: ۸۴۹)

شهریار در بیت دوم از بند هفتم «دو مرغ بهشتی» نیز بیتی از «افسانه» را به تضمین گنجانده است:

سوی ما هم بگو ای فرشته — از پس ابرها کن گذاری
« نوگُلِ من، گلی گرچه پنهان — دربن شـاخـه و خارزاری
گفتی این داستان کس نخواند — «جز یکی عاشق بیقراری»
(همان: ۸۴۶ )

**۲-۳-۲. قلمروی زبانی:** نیما یوشیج برای اینکه دست به نوآوری بزند، آشکارا از هنجارهای سنتّی شعری برید. این گسست از سنّت، به دو صورت در شعر او پدیدار شد: ۱. از نظر زبان شعری، ۲. از نظر دامنهٔ واژگانی زبان شعر. بریدگی نیما از هنجارهای سنتّی در قلمرو واژگان زبان، برای او در بیان معنی و مقصود، آشفتگی‌ها و گرفتاری‌هایی پدید آورد.(شفیعی کدکنی، ۱۳۷۸: ۹۵) زبانی که نیما برای وصف به کار می‌گیرد، زبانی گران‌آهنگ و درشت و پرابهام است، زبانی است وحشی و بسیار دور از آن باغ و راغ آشنای زبان شعر هزارسالهٔ فارسی. او در این زبان با گشاده‌دستی و آزادی خاصی کار می‌کند، صفت‌های غریبی را به کار می‌برد. اجزای جمله را به اختیار خود جا به جا می‌کند تا تصویری تازه و قوی به دست دهد. این زبان وحشی چندان در بند شکل دستوری و گاه دقت معنایی واژه‌های خود نیست. (آشوری، ۱۳۷۳: ۷۴)

بر خلاف نیما یوشیج، شهریار در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی»، در کنار به کارگیری قواعد رمانتیسم، به شیوهٔ مرسوم خود، زبانی ساده و روان دارد. او بدون اینکه به فضای وهم‌آلود و فرا واقعی شعر آسیبی بزند، از زبان عامیانه و ساده‌ای که قبلاً در اشعار کلاسیک خود تجربه کرده است، بهره می‌برد. عباراتی همچون، «فیلم برداشتن»، «سر چشم جا داشتن»، «دستهٔ موزیک» و مانند آن:

گوهر شب چراغی برآمد — از دل لاجوردینه دریا
کهکشان تا زمین پُل کشیده — وز دو سو نردهٔ عاج و مینا

سایه یی از دو روح هم آغوش گشت بر پردهٔ غرفه پیدا

ماه از این منظره فیلم برداشت (شهریار، ۱۳۸۷: ۸۵۷)

نیما در مقدمهٔ منظومهٔ «افسانه» در نامه‌ای تحت عنوان «ای شاعر جوان» می‌نویسد: «این ساختمان که «افسانهٔ» من در آن جای گرفته است، یک طرز مکالمهٔ طبیعی و آزاد را نشان می‌دهد... چیزی که مرا بیشتر به این ساختمان تازه معتقد کرده است، همانا معنی و طبیعت خاص هر چیز است و هیچ حسنی برای شعر و شاعر بالاتر از این نیست که بهتر بتواند طبیعت را تشریح کند و معنی را به طور ساده جلوه بدهد و چطور این قدرت و استعداد خود را به کار انداخته باشد» (یوشیج، ۱۳۸۹: ۴۷).

با نگاهی به پیشنهادهای نیما در این نامه و بررسی آن در منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» شهریار، در می‌یابیم که شهریار در توصیف طبیعت و نزدیکی به طبیعت کلام، به توصیه‌های نیما توجه داشته است. «در حقیقت زبان ساده‌تر و شفاف‌تر شهریار که مایه از زبان عراقی دارد، برخلاف سابقهٔ موجود در شعر فارسی، از زبان خراسانی نیما، در کار وصف و تصویر، کم نمی‌آورد. حال آنکه زبان خراسانی اصلاً زبان توصیف در شعر فارسی بوده است... اما، اگر در کار وصف، شهریار از نیما، عقب نمی‌ماند، در کار گفتگو با زبانی که به طبیعت کلام نزدیک‌تر است گاه از نیما پیش می‌افتد» (منزوی، ۱۳۷۲: ۱۱۶).

### ۲-۳-۳. قلمرو فکری و محتوا

بی‌شک «افسانهٔ» نیما تحولی در روح و اندیشهٔ شاعرانهٔ شهریار به وجود آورد، لیکن ایهامات و پیچیدگی‌های فلسفی و بریدگی‌های سوژه و مضمون که در افسانه به کار رفته است؛ و گروهی این روش نیما را در شعر می‌ستایند، در شهریار اثر چندانی نگذاشت؛ بلکه دریچه‌ای را به روی احساسات شاعرانهٔ او باز کرد که بتواند در محیطی

بازتر شیوهٔ خود را دنبال کند، چنانکه مقایسهٔ «افسانه» و «دو مرغ بهشتی» خود شاهدی است گویا بر این مدعا (علیزاده، ۱۳۷۴: ۳۸۶).

توجه شهریار به شعر نو، به او این امکان را داد که تخیل نیرومند و اندیشهٔ دورپروازش را در قالب‌های آزاد رها سازد و لاجرم با احاطه و تسلط و قدرتی که در بیان مفاهیم مختلف شعری داشت، توفیق سرودن چندین اثر عمیق و جاودانی در این زمینه نصیب او گردید (مشیری، ۱۳۵۴: ۴۲).

**تمثیل‌ها و نمادهای عرفانی:** نیما در زمینهٔ پیوند شعر شهریار با عرفان می‌گوید: «یکی از مزایای شعر ایران، پیوستگی قوی آن با عرفان است. شهریار این مزیت را در لباس تازهٔ شعر وارد کرده است ... من گمان نمی‌کنم کسی مثل شهریار این موضوع را، که طبیعت شاعر فقط به آن راه پیدا می‌کند، وارد ادبیات ساخته باشد» (علیزاده، ۱۳۷۴: ۲۶).

دو مرغ بهشتی، از نشانه‌ها و تمثیل‌های آشنایی که در عرفان ایران وجود دارد نیز بهره گرفته است. خود همین اصل بهشتی داشتن و غریب خاکدان بودن از آن نشانه‌هاست. شاعر خود را مرغی بهشتی می‌داند که مرغان خاکی آوازشان را، درخور جان آسمانی و آواز آن‌جهانی‌اش نمی‌داند و در جستجوی مرغ بهشتی دیگری است که چون او غریب این جهان است و آوازی دیگر و لحنی دیگر دارد که بوی سرزمینی دیگر می‌دهد (منزوی،۱۳۷۲: ۹۸).

منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» با بهره‌مندی از نمادهای استعلایی و عرفانی در فضایی غیرمادی روایت می‌شود. حضور پررنگ کلماتی چون؛ بهشت، فرشتگان، افلاکیان، شاهد آسمانی، شاهد قدس و... و طرح خاص منظومه که با یک پرسش در جستجوی گمشده‌ای ناشناخته آغاز می‌شود، فضای عرفانی در شعر خلق نموده است.

«سفر» به عنوان یکی از کهن‌الگوهای مورد استفاده در ادبیات عرفانی در این منظومه نیز به کار گرفته‌شده است. «ساختار اثر را می‌توان در سه بخش اصلی معرفی کرد: شنیدن نغمه، سفر به دنبال منشأ نغمه و یافتن آن. بیشترین بخش شعر را شرح سفر تشکیل می‌دهد و جز در بخش پایانی، که رمزگشایی شخصیت‌های شعر است، خواننده در فضایی غیرواقعی مستغرق است» (مشرّف، ۱۳۸۹: ۱۲۸).

**طبیعت:** توصیف طبیعت یکی از جلوه‌های هنر نیما و شهریار در «افسانه» و «دو مرغ بهشتی» است. طبیعت برای نیما از نظر مادی همان طبیعتی است که از کودکی با آن آشناست، یعنی طبیعت مازندران و از نظر معنایی طبیعت در رمانتیسم اروپایی است. همینجاست که نیما چه از نظر تجربهٔ عینی طبیعت و چه از نظر معنایی با شعر کلاسیک فارسی و زبان و تصویرپردازی و عالمِ معنایی‌اش فاصله می‌گیرد(آشوری، ۱۳۷۳: ۶۹). طبیعتی که نیما وصف می‌کند، طبیعت وحشی و جنگلی و کوهستانی مازندران است با نام‌های گیاهان و پرندگانی که به گوش فارسی‌زبانان ناآشناست و در آن طنینی غریب دارد (همان: ۷۳).

شهریار، چون غالب رمانتیک‌ها در پس تمام مظاهر طبیعت به امور ازلی و قدسی توجه دارد. تشخیص عناصر طبیعت مثل کوه و جنگل و حرف زدن شاعر با پدیده‌های طبیعی در این منظومه به گونه‌ای صورت گرفته است که شاعر به طبیعت روح علوی بخشیده و آن را جلوه‌ای از عالم راز معرفی کرده است(مشرف، ۱۳۸۹:۱۲۸). قصری که مرغ علوی در آن می‌خواند، آسمان مهد ملائک است و در آغوش دریا می‌توان نغمه‌های جاودانه ساز کرد:

در فضایی بـهشتی معـلّق　　از زمرّد یکی قصـر جـادو
پلّه‌های صدف محـو در ابـر　　سر زنان تا به دهلیز مینو
غرفه‌ها را در از عاج و دارند　　اهتزازی چـو بـال و پر قو
زهره رخشان به پیشانی قصر

(شهریار، ۱۳۸۷: ۸۴۹)

هرچند «دو مرغ بهشتی» تحت تأثیر «افسانه» سروده شده است؛ اما انصاف را که شهریار با زبان روایی و غنایی خود و تصاویر زنده و دلنشینی که از طبیعت می‌سازد و نیز ضبط گفتگوها و بیان عواطف، در «دو مرغ بهشتی» از «افسانه» پیش می‌افتد و به قول معروف اگر «فضل تقدم» با نیماست، «تقدّم فضل» با شهریار است. (منزوی،۱۳۷۲: ۱۱۰)

شهریار و نیما یوشیج سالها با یکدیگر مراوده و مکاتبه داشته‌اند و این ارتباط مستمر، شعر دو شاعر بزرگ ادبیات معاصر را در دایرهٔ تأثیر و تأثر قرار داده است. منتها ذهن پیچیده‌تر نیما، این تأثیر را به صراحت ذهن ساده و شفاف شهریار منعکس نکرده است. نیما منظومه‌ای با عنوان «برای شهریار» دارد که در این منظومه، تأثیر برخی لحظه‌ها و حالت‌ها که در «دو مرغ بهشتی» ثبت شده، آشکارا به چشم می‌خورد، با این تفاوت که زبانِ تقریباً خراسانی نیما با حال و هوای غنا و تغزل سازگاری نشان نمی‌دهد(همان: ۱۰۹).

## ۳.نتیجه‌گیری

هارولد بلوم رابطهٔ دیالکتیک شاعر متأخر با متون گذشته را از منظر روانشناسی و با بهره‌مندی از نظریهٔ عقدهٔ ادیپ فروید بررسی می‌کند. از نظر او هر شعر متضمن دیالکتیکِ بنیادینی میان بازشناسی قدرتِ شاعر پیشرو و انحراف از سلطهٔ او با بدخوانی خلاق است.

محمد حسین شهریار در سرودن منظومهٔ «دو مرغ بهشتی» از نظر ساختار و محتوا، تحت تأثیر «افسانهٔ» نیما یوشیج بوده است. این تأثیرپذیری براساس نظریهٔ اضطراب تأثیر و بدخوانی خلاق هارولد بلوم قابل بررسی می‌باشد.

آنچنان‌که گفتیم؛ بر اساس نظریهٔ اضطراب تأثیر هارولد بلوم، در گام نخست شاعر در مقابل تاثیر شاعر متقدم عقب نشینی می‌کند. شهریار نیز در نخستین برخورد با «افسانهٔ» نیما، شیوهٔ نوین او را می‌ستاید و در سرودن منظومهٔ «دو مرغ بهشتی»، پیشنهادهای نیما را در زمینهٔ ساختار و موسیقی شعر به خوبی به کار می‌گیرد و با تغییری اندک در تعداد مصراع‌ها، شعری با وزن «افسانه» می‌سراید.

در گام دوم رویارویی با شعر پیشرو، شاعر جوان تلاش می‌کند تا ضمن کوچک شمردن شعر متقدم، خود را از او جدا کند. شهریار در برابر سلطهٔ فراگیر افسانهٔ نیما، از هنجارستیزی‌های زبانی نیما فاصله گرفت تا با زبان ساده و خاص خود که رنگ و بویی از زبان عامیانه مردم دارد، شعری شفاف و روان بسراید، زبانی که پیش از این در قالب‌های کهن به ویژه غزل تجربه کرده و مورد استقبال مخاطبان شعر شهریار واقع شده است.

از نظر ادبی نیز شهریار در منظومهٔ دو مرغ بهشتی به شیوهٔ غزل‌سرایی خود که تحت تأثیر سبک عراقی است بازمی‌گردد و قالب نوین نیما را با تشبیهات، استعاره‌ها و تلمیحات ادبیات عرفانی ترکیب می‌کند. او در این شعر همچنان از مضامین عرفانی بهره‌مند است و نگاه او به هستی از جنس ادبیات عرفانی است. یکی از مضامین افسانهٔ نیما، توصیف طبیعت است. شهریار، طبیعت وحشی مازندران را که در افسانه، با زبان خاص نیما توصیف شده‌است، با نگاهی رمانتیک و از زاویهٔ نگاه عرفانی به تصویر می‌کشد.

بر اساس گام آخر نظریهٔ «اضطراب تأثیر»، شهریار در منظومهٔ دو مرغ بهشتی، به انکار شاعر پیشین (نیما یوشیج) نمی‌پردازد؛ بلکه ضمن پذیرش پیشنهادها و نوآوری‌های نیما در «افسانه»، با بهره‌مندی از نبوغ هنری خود، افق تازه‌ای از هنر شعر را تجربه می‌کند و فصل نوینی در زندگی ادبی‌اش رقم می‌زند. با سرودن اشعاری چون؛ « دو مرغ بهشتی»، «مومیایی»، «هذیان دل» و غیره شهریار با چهره‌ای متفاوت

در عرصهٔ ادبیات ظهور می‌کند. چهره‌ای که علی‌رغم تأثیرپذیری از نیما یوشیج، تفاوتی آشکار با نیما و حتی شعرهای پیشین خود دارد، به طوری‌که شهریار این تجربه‌های جدیدش را تحت عنوان «مکتب شهریار» منتشر کرده است.

**کتاب‌شناسی**

**کتاب‌ها**


۱) آتشی، منوچهر(۱۳۸۲)، ***نیما را باز هم بخوانیم(خیال روزهای روشن)***، تهران:آمیتیس.

۲) آشوری، داریوش (۱۳۷۳)، **شعر و اندیشه**، تهران: مرکز.

۳) پورنامداریان، تقی (۱۳۷۷)، ***خانه‌ام ابری است***،(شعر نیما از سنت تا تجدد) تهران: سروش.

۴) حمیدیان، سعید(۱۳۸۱)، ***داستان دگردیسی، روند دگرگونیهای شعر نیما یوشیج***، تهران: نیلوفر.

۵) شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۸)، ***ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما***، تهران: نی.

۶) ــــــــــــ(۱۳۸۷)، ***ادوار شعر فارسی، از مشروطیت تا سقوط سلطنت***، تهران: سخن

۷) ــــــــــــ (۱۳۹۲)، ***با چراغ و آینه***، تهران: سخن.

۸) شهریار، سید محمدحسین(۱۳۸۷)، ***کلیات دیوان شهریار***، تهران: نگاه.

۹) علیزاده، جمشید(۱۳۷۴)، ***به همین سادگی و زیبایی*** (یادنامهٔ شهریار)، تهران: مرکز.

۱۰) مشرف، مریم (۱۳۸۹)، ***شهریار، مرغ بهشتی***، تهران: ثالث.

۱۱) مشیری، فریدون(۱۳۵۴)، «**شهریار، غزلسرای شهیر معاصر**»، مجلهٔ تماشا، سال پنجم، شمارهٔ ۲۱۶، صص ۴۲

۱۲) مقدادی، بهرام (۱۳۹۷)، ***دانشنامهٔ نقدادبی از افلاطون تا به امروز***، تهران: چشمه.

۱۳) مکاریک، ایرنا ریما(۱۳۸۴)، ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبیِ معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.

۱۴) منزوی، حسین(۱۳۷۲)، **این ترک پارسی‌گوی**(تحلیل و بررسی شعر شهریار شاعر شیدایی و شیوایی)، تهران: برگ.

۱۵) مهاجرانی، عطاءاله (۱۳۷۵)، ***افسانهٔ نیما***، تهران: اطلاعات.

۱۶) نیک‌اندیش نوبر، بیوک(۱۳۷۷)، ***در خلوت شهریار***، تبریز: آذران

۱۷) یوشیج، نیما (۱۳۸۹)، ***مجموعهٔ کامل اشعار***، گردآوری و تدوین: سیروس طاهباز، تهران: نگاه.

**مقاله‌ها**

۱) دست‌رنجی، حکیمه(۱۳۹۳)، «**مناسبات فکری و شعری محمد حسین شهریار و نیما یوشیج**»، فصل‌نامهٔ مطالعات شهریارپژوهی، سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۵۶۳-۵۵۳

۲) صادقی، معصومه(۱۳۹۷)، «**رمانتیسم و بازتاب آن در شعر احمد شاملو**»، دوفصل‌نامهٔ تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، شمارهٔ ۱، صص ۱۲۲-۱۰۵

۳) صدری‌نیا، باقر (۱۳۸۲)، «**جلوه‌های رمانتیسم در شعر شهریار**»، نشریهٔ زبان و ادب سابق( دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه. تبریز)،دورهٔ۴۶ شمارهٔ ۱۸۸، صص ۱۳۳- ۱۵۲.

۴) طاهری، قدرت‌اله (۱۳۸۹)، «**منطق بازآفرینی روایت‌های کهن در شعر معاصر ایران**»، نشریهٔ تاریخ ادبیات (پژوهشنامه علوم انسانی)، شمارهٔ۶۷/۳، صص ۱۷۵-۱۵۵

**منبع لاتین**

Bloom, Harold.(1973), "***The Anxiety of In fluence***" Second Edition , New York: Oxford University Press

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شماره هفدهم، بهار ۱۴۰۳ (۶۷-۹۱)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.489063.1211

# تأثیر اشعار سعدی در زبان و شعر حاجی بکر آقای حویزی (قاصد)

هَژار رسول ناخوش[۱]، فاطمه مدرسی[۲]

چکیده

حاجی بکر آقای حویزی ملقب به قاصد یکی از شاعران بنام کُرد است. قاصد شاعری غزل‌سراست و در قالب‌های دیگر غیر از غزل به‌ندرت شعر سروده است. زبان ادبی و شاعرانۀ او نرم و تا حدودی به زبان معیار و متداول نزدیک است. گاه در شیرینی و سادگی و سهل و ممتنع بودنش، یادآور شعر سعدی، شاعر گران‌مایۀ ایرانی است. در این پژوهش برآنیم تا برخی از مضامین و واژه ها و اصطلاحاتی که قاصد از اندیشه و زبان سعدی شیرازی تأثیر پذیرفته است، به روش تحلیلی توصیفی مورد بررسی و مداقه قرار دهیم و ببینیم این شاعر تا چه حد تحت تأثیر سعدی بوده است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که قاصد با الهام از سروده‌ها به‌ویژه غزلیات سعدی، نه‌تنها از زبان و قالب‌های شعری سعدی تأثیر گرفته، بلکه در ساحت اندیشه نیز به او نزدیک شده است. همچنان که سعدی، با بهره‌گیری از زبانی ساده و ممتنع کوشیده تا مفاهیم عاشقانه، اخلاقی و انسانی را به خواننده منتقل سازد؛ قاصد نیز در اشعارش از این شیوه بهره جسته و با زبانی نرم و آهنگین، پیام‌های عاشقانه و تعلیمی خود را بیان می‌دارد. این پیروی از سعدی، در نحوۀ بیان احساسات و نیز در ساختار شعر، به نیکی مشهود است.

**واژه‌های کلیدی:** سعدی، قاصد، اشتراکات زبانی، رندی، ملامتگری عقل، عشق.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه(پردیس بین الملل).
hazharrasul7@gmail.com

[۲] = استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه(پردیس بین الملل)(نویسندۀ مسئول).
f.modarresi@urmia.ac.ir

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۳/۰۶/۱۲- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۹/۰۳

**۱.مقدمه**

شعر کُردی به‌ویژه در قرون اخیر به طور گسترده و انکارناپذیر تحت تأثیر ادبیات فارسی قرار گرفته است. این تأثیرپذیری ناشی از روابط فرهنگی، تاریخی و زبانی بین دو قوم کُرد و فارسی‌زبان است. شاعران کُرد زبان، با توجه به نزدیکی جغرافیایی و تعاملات فرهنگی با ایران و شاعران فارسی‌زبان، در اشکال و مضامین شعری فارسی وام‌دار شاعران ایرانی بوده‌اند.

شاعران کُرد زبان به‌ویژه در قرن‌های اخیر به مضامین عاشقانه، عرفانی و اجتماعی شعر فارسی توجه ویژه‌ای داشته‌اند. تأثیر ادبیات فارسی بر شعر کُردی تنها به مضامین و زبان محدود نمی‌شود، بلکه جنبه‌های اجتماعی و فرهنگی نیز در این زمینه حائز اهمیت است. شاعران کُرد با الهام از شاعران فارسی‌زبان، به نقد اجتماعی و سیاسی پرداخته و تلاش کرده‌اند تا صدای مردم خود را به گوش جهانیان برسانند. حاجی بکر آقای حویزی، ملقب به قاصد، شاعری است که زندگی و آثارش، نشان‌دهندهٔ پیوند عمیق شعر کُردی با ادبیات فارسی است. وی که در قرن نوزدهم میلادی به دنیا آمد، در فضایی فرهنگی رشد کرد که شاعران فارسی‌زبان به‌ویژه سعدی و حافظ، تأثیرات عمیقی بر ادبیات آن زمان گذاشته بودند.

یکی از بارزترین ویژگی‌های شعر قاصد، مضامین عاشقانه و عرفانی است که در برخی موارد به نظر می‌آید تحت تأثیر شعر سعدی و حافظ قرار دارد. برای نمونه قاصد مانند این دو شاعر، عشق را به‌عنوان یک مفهوم عمیق و پویا در اشعارش موردتوجه قرار داده و در این راستا، از تمثیل‌ها و تصاویر زیبای عاشقانه استفاده می‌کند. او با توسل به مضامین عرفانی، به توصیف حالاتی می‌پردازد که در آن عشق به خدا و عشق به معشوق انسانی درهم‌تنیده شده است. در غزل‌های او می‌توان نشانه‌هایی از تجربیات زیستی او را مشاهده کرد که یادآور اشعار سعدی است.

همچنین قاصد به‌واسطهٔ تسلط بر زبان فارسی، توانسته است از لحاظ زبانی و ادبی با شاعران فارسی‌زبان تا حدی هم‌راستا شود. زبان او نرم و شاعرانه است و به‌ویژه در غزل‌هایش. قاصد از قالب غزل به‌عنوان یک فرم اصلی شعری استفاده کرده و درعین‌حال به ویژگی‌های سبک عراقی در شعر پایبند مانده است. شعر قاصد همچنین از مضامین اجتماعی و انسانی غنی است. او در اشعارش به مسائلی چون عشق، فقر و مسایل اجتماعی پرداخته است. این موضوع در آثار سعدی نیز به‌وضوح مشهود است، جایی که او به انتقاد از وضع اجتماعی و رفتارهای ناپسند می‌پردازد. قاصد با الهام از این رویکرد، به تشریح شرایط اجتماعی زمانه‌اش و ترویج اخلاق و فضائل انسانی پرداخته است. شعر قاصد، نمایانگر روح ژرف و تفکر غنی اوست. او با پیوند دادن عشق به اندیشه‌های عرفانی ملامتی و دنیایی از احساسات انسانی را می‌سازد که خواننده را به تفکر و تأمل دعوت می‌کند.

### ۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

این جستار در تلاش است تا به بررسی پاره‌ای از ویژگی‌های زبانی قاصد بپردازد و به‌روشنی نشان دهد که چگونه قاصد با استفاده از تجربیات خود، از زبان غزلیات سعدی در بیان این مضامین بهره برده و درعین‌حال به خلق شعری منحصربه‌فردی نیز پرداخته است.

### ۱-۲. پیشینهٔ تحقیق

هدف پژوهش حاضر، بررسی برخی از ویژگی‌های زبان ادبی قاصد و تأثیراتی است که اشعار سعدی این شاعر نام‌آور ایرانی بر وی گذاشته است. برای دستیابی به اهداف پژوهش، از روش تحقیق توصیفی- تحلیلی بهره خواهیم برد. در مورد این کار،

ما هیچ پیشینه‌ای جز کتاب اشعار قاصد که توسط فاطمه مدرسی تصحیح شده، نداشتیم.

## ۲. بحث و یافته‌های تحقیق

### ۲-۱- اشتراکات زبانی

قاصد، شاعری کرد زبان و اهل کردستان عراق است که با وجود پیشینهٔ زبانی و فرهنگی تا اندازه‌ای متفاوت، دلبستگی زیادی به شعر فارسی، به‌ویژه اشعار سعدی شیرازی داشت و این علاقه در اشعار او نمایان است. قاصد در بسیاری از تشبیهات، کنایات و ترکیبات زبانی، از سعدی پیروی کرده و با تکیه بر زبان و بیان و مضامین سعدی، توانسته است زبانی غنی و شیوایی خلق کند که که گاهی یادآور زیبایی‌ها و ظرافت‌های سروده‌های سعدی، این شاعر شیرین سخن ایرانی است. اشعار قاصد در بسیاری از موارد از نظر زبانی و ساختاری از سعدی تأثیر پذیرفته است. این تأثیرپذیری نشان‌دهندهٔ دلبستگی و پیوند عمیق قلبی قاصد با اشعار سعدی است. در اینجا به پاره‌ای از واژگان و ترکیبات و مضامین قاصد و مقایسهٔ آن‌ها با اشعار سعدی می‌پردازیم.

#### ۲-۱-۱- ترک محبت

سعدی در بیت

به جفا ترک محبت نتوان گفت　　بر در بنشینم اگر از خانه برانند

(سعدی، ۱۳۶۹: ۲۴۸)

به نوعی استقامت عاشقانه اشاره دارد که قاصد نیز با عبارتی مشابه آن را در بیت:

ناصح از ترک محبت سخنت کوته کن　　حرف تو بر دل‌ما بار گران ست امروز

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۱۷)

به کار برده است. در هر دو بیت، تأکید بر عمق عشق و پیوند ناگسستنی عاشق با معشوق، با زبان مشابهی بیان شده است.

### ۲-۱-۲. احوال آب چشم

سعدی در بیت

با ساربان بگویید احوال آب چشمم　　تا بر شتر نبندد محمل به روز باران

(سعدی، ۱۳۶۹: ۴۵۰)

تصویری می‌سازد که در آن از بارش اشک‌ها، به‌عنوان مانعی برای حرکت شتر در روز باران استفاده می‌کند. قاصد نیز با الهام از این مضمون در بیت:

مبند امروز محمل ساربانا　　که صحرا شد ز آب‌دیده‌ام گل

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۵۵)

همین تصویر را با عباراتی متفاوت اما مفهومی مشابه به کار برده است.

### ۲-۱-۳.زهر قاتل به دست معشوق

سعدی در بیت

سعدیا زهر قاتل از دستش　　گو بیاور که چون شکر بخوریم

(سعدی، ۱۳۶۹: ۴۳۸)

به تأثیر عمیق عشق و تسلیم عاشقانه در برابر خواست معشوق اشاره می‌کند. قاصد نیز این مضمون را در بیت

زهر قاتل به دست دوست، شکر　　شهد اندر کف رقیب شرنگ

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۵۰)

به تصویر می‌کشد و با تأکید بر جایگاه معشوق و تلخی حضور رقیب، از زبان و سبک سعدی پیروی می‌نماید.

### ۲-۱-۴.آتش رخسار معشوق

در بیت سعدی :

بر آتش رخسار تو دل‌های کباب　　از بس که بسوخت دود برمی‌آید

(سعدی،۱۳۶۹: ۵۱۴)

از تصویر «آتش رخسار» برای توصیف تأثیرگذاری عشق معشوق بر عاشق استفاده شده است. قاصد هم در بیت:

در وصل مراد و شین‌بس لطف مضاعف کرد　　از دیده مست او دل گشت کباب اما

(قاصد، ۱۳۹۲: ۲۴)

همین مضمون را با زبانی مشابه به کار برده است و مفهوم «دل کباب شدن» را به زیبایی به تصویر کشیده است.

### ۲-۱-۵. سهی سرو

در بیت

ای سهی‌سرو روان آخر نگاهی باز کن　　تا به خدمت عرضه‌دارم افتقار خویش را

(سعدی،۱۳۶۹: ۱۳۱)

سعدی از «سهی سرو» استعاره‌ای از معشوق آورده است. قاصد نیز همین عبارت را در بیت:

ای شکر لب، تو به گفتار نیایی چه عجب　　ای سهی سرو، به رفتار نیایی چه عجب

(قاصد، ۱۳۹۲: ۲۲)

به کار می‌برد و معشوق خود را به «سهی سرو» تشبیه می‌کند.

### ۲-۱-۶.شکایت از دوست

سعدی در بیت:

سعدی ز دست دوست شکایت کجا بری؟ هم صبر برحبیب‌که صبر از حبیب نیست
(سعدی، ۱۳۶۹: ۱۱۴)

به صبر بر معشوق اشاره دارد. قاصد نیز در بیت

ز دست دوست شکایت ندارم از غربت بجز رقیب مرا در وطن فرار که کرد
(قاصد، ۱۳۹۲: ۸۹)

همین مفهوم را بیان می‌دارد و شکایت از غربت و رقیب را در مقابل دوست مطرح می‌کند.

## ۲-۱-۷.تیر مژگان و کمان ابرو

سعدی در بیت:

تیر مژگان و کمان ابروش عاشقان را عید قربان می‌کند
(سعدی،۱۳۶۹: ۲۴۹)

با استفاده از تشبیه «تیر مژگان و کمان ابرو» به توصیف معشوق پرداخته است. قاصد نیز با پیروی از این تصویرسازی در بیت:

گفتم ای ماهرو کمان ابرو تیر مژگان به سوی دل انداز
(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۷۲)

از همان تعابیر و تشبیهات سعدی بهره برده است تا جلوه‌ای دلربا و عاشقانه از معشوق را به نمایش بگذارد.

قاصد با استفاده از تعابیر و تصاویر سعدی توانسته زبان او را با ذوق شاعرانهٔ خود تطبیق دهد و به‌گونه‌ای آن‌ها را در شعر خود بازتاب دهد که گاهی یادآور اشعار سعدی است. این تأثیرپذیری نه تنها از سر تقلید محض، بلکه نشانه‌ای از ارادت و درک عمیق قاصد از ساختارها و مضامین شعری سعدی است که توانسته عاشقانه آن‌ها را در شعر خود به کار گیرد.

### ۲-۲. اشتراکات محتوا و اندیشه

قاصد چون ریاکاری زاهدان را می‌بیند که رذایل و صفات ذمیمهٔ خویش را برای عزت‌جویی دنیوی از دیگران پنهان می‌دارند و خود را به خلق نیکو نشان می‌دهند، اخلاق ملامتیان را بر اخلاق آنان برتری می‌نهد. زیرا ملامتی، بدی‌های خویش را به مردم می‌نماید و محاسن و نیکویی‌های خود را پنهان می‌دارد.

قاصد در این مورد به مانند سعدی انگشت نقد بر زهد و تزویر زاهدان، می‌نهد و به همدلی با رندان بر می‌خیزد.

#### ۲-۲-۱. انتقاد از زهد و تزویر زاهدان

چون تاب جفای تو ندارد دل زاهد　　سجاده به مسجد زده بینی شده عابد

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۷۲)

در این بیت، قاصد به ناپایداری ایمانِ زاهد اشاره می‌کند که به‌محض مواجهه با سختی طریق عشق، از ادعاهای خود دست می‌کشد و سر به سجده می‌گذارد.

سعدی نیز در بیت زیر بر تفاوت عاشقان واقعی و زاهدان دنیاطلب تأکید دارد. ازنظر او، عاشقان حق و حقیقت از ویژگی‌های خاصی برخوردارند که در زاهدانی دلبستهٔ هواجس جسمانی و دنیاپرست دیده نمی‌شود.

عاشقان‌دین و دنیا باز را خاصیتی است　　کان نباشد زاهدان مال و جاه‌اندوز را

(سعدی، ۱۳۶۹: ۱۲)

#### ۲-۲-۲. بی‌پروایی در برابر ملامتگران

در بیت

ملامت‌ها مگو واعظ تو چندین　　شدم رسوا ندارم بعداز این باک

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۵۰)

قاصد در راه صعب عشق از ملامت ملامتگران نمی‌هراسد، چراکه عشق و رسوایی و قبول و ردّ خلق برای او اهمیتی ندارد.

این بیت به‌وضوح الهام گرفته از مضامین عرفانی سعدی است که در بیت:

بگویم تا بداند دشمن و دوست　　که من مستی و مستوری ندانم

(سعدی، ۱۳۶۹: ۴۱۹)

با صراحت می‌گوید که او م ستی و ع شق را بدون پنهان‌کاری و بی‌اعتنایی به قضاوت دیگران پذیرفته است. قاصد در اینجا از شیوهٔ جسارت سعدی پیروی کرده و با نگاهی مشابه به مسئله عشق و رسوایی می‌نگرد.

### ۲-۲-۳. نقد ریاکاری و تمسخر زاهدان ریا پیشه

در بیت قاصد

خاک‌پای تو چو صندل به سرخود می‌مالم　　دردسر گشته مرا قصه واعظ چو صداع

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۴۰)

می‌بینیم که قاصد سخنان واعظان و زاهدان را چنین بی‌ارزش می‌داند و آن‌ها را به سردردی مزمن همانند می‌کند. خاک‌پای را چنان ارزشمند می‌داند که آن را چون صندل بر سر خود می‌نهد.

سعدی نیز در بیت:

ای نَفس‌که مطلوب توناموس و ریا بود　　از بند تو برخاستم و خوش بنشستم

(سعدی،۱۳۶۹: ۳۶۶)

نفس خود را که تنها در بند خوشنامی در پیش مردم است، مورد سرزنش قرار می‌دهد؛ و به طور مصمم خود را از بند بندگی او می‌رهاند و آنگاه خود را آزاد و شادمان می‌بیند. چنان‌که در بیت فوق می‌بینیم، قاصد نیز با تأسی از سعدی، خاک پای معشوق را چون صندلی خوشبوی بر سر می‌مالد تا از سردردی که زاهدان و واعظان برای او ایجاد کردند، خود را برهاند.

### ۲-۲-۴. همدلی با رندان و بیزاری جستن از ملامت ملامتگران

قاصد در بیت:

ای دلا هرکس که چنین‌دلبری زیبا طلبد　　باید از سنگ ملامت نبود پروایش

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۳۲)

از بی‌اعتنایی به سخن و نقد ملامتگران سخن می‌گوید و بیان می‌دارد که هر آن‌کس که دلبری این چنین رعنا و شوخ و شیرین‌کار می‌طلبد، باید از سنگ ملامت نااهلان و آنانی که شیرینی عشق را نچشیده‌اند، پروای نداشته باشد.

این اندیشه بی‌شباهت به این بیت سعدی نیست که می‌گوید:

غلام همت شنگولان و رندانم　　نه زاهدان که نظر می‌کنند پنهانت

(سعدی، ۱۳۶۹: ۱۴۸)

قا صد با تأثیرپذیری از سعدی، خود را غلام شنگولان و رندان می‌داند و به نقد آن دسته از زاهدانی می‌پردازد که پنهانی نظر می‌کنند و به عیب‌جویی عاشقان برمی‌خیزند.

در خور ذکر است که معنی اصطلاحی رند در میان متصوفه به شرح زیر است:

- «رند، کسی است که جمیع کثرات و تعینات وجوبی و امکانی اسما و صفات اعیان زا از خود برانده و سرافراز عالم و آدم است» (رادمنش، ۱۳۸۶: ۱۰۹).

- «در اصطلاح صوفیه، رند کسی را گویند که از آداب و رسوم خلق وارسته و از جهان و جهانیان بگسسته باشد. به‌ظاهر از اهل ملامت است و در باطن از اهل سلامت» (نوربخش، ۱۳۷۸: ۳۲۳).

از تعاریف و توصیفات فوق، می‌توان نتیجه‌گیری کرد که ترکیبی از اعتقادات ملامتیان و قلندریان به ایجاد مکتبی جدید به نام «رندی» منجر شده است. رند به‌عنوان شخصیتی شکل می‌گیرد که از ترکیب ویژگی‌های ملامتی و قلندری برخاسته و مانند ملامتیان با زهد ظاهری، دروغ و تزویر مبارزه می‌کند. در عین‌حال، او مانند

قلندران، از ابراز طاعات و عبادات خود هیچ هراسی ندارد و به‌خوبی سبک زندگی خود را از دیگران پنهان می‌کند.

در اصطلاح تصوف، رند به فردی اطلاق می‌شود که تمامی آداب ظاهری و قید و بندهای متداول را رها کرده و به حقیقتی عمیق متصل شده است. چنین فردی اسرار حقیقت را درک کرده و مراحل شریعت و طریقت را پشت سر گذاشته و از توجه به غیر خدا آزاد شده است. به‌عبارت‌دیگر، رند به‌طور کامل در عشق به خدا غرق‌شده و جز او را نمی‌شناسد و به غیر او نمی‌بیند و نمی‌اندیشد.

حسن انوری در توصیف رندان می‌نویسد: «رندی چیست و رندان کیان‌اند؟ هوشیاران پاک‌دلی که سر تسلیم در آستان آداب و رسوم و سنن کلیشه‌ای زندگی که رنگ ابتذال به خود گرفته است، فرود نمی‌آورند، فداکارند، بلاکش‌اند، مصلحت‌اندیش نیستند و درعین‌حال در تحصیل فضایل از دل‌وجان می‌کوشند. با ریاکاری و زهد ریاکارانه درمی‌افتند. جوهر زندگی را در عشق می‌جویند، خوشباش و طربناک و سرمست‌اند، با این‌همه خودبین نیستند و ترک نام می‌گویند و نیک‌نامی را در بدنامی می‌جویند و به داوری مردم در حقّ خود اعتنایی نمی‌ورزند. می‌خواره‌اند یا تظاهر به می‌خواری را وسیله‌ای برای مبارزه با زاهد فریبکار مسندنشین می‌دانند»(انوری، ۱۳۷۸: ۲۷).

سعدی رند را هم در معنی مثبت و هم منفی به کار می‌برد:

غلام همت رندان و پاکبازانم — که از محبت با دوست دشمنِ خویشند

(سعدی، ۱۳۶۹: غزل ۲۳۶)

از نظر سعدی رند مصلحت‌بین نیست:

باغ فردوس میارای که ما رندان را — سر آن نیست که در دامن حور آویزیم

(همان: غزل ۴۴)

او رندی را برعکس زهد زاهدان می بیند:

چه رند پریشان شوریده بخت　　چه زاهد بر خود کند کار سخت
(همان: مثنوی ۱۴)

یار من اوباش و قلاشست و رند　　بر من او خود پارسایی می‌کند
(همان:کلیات، ۴۹۹)

رند در طول زمان معانی مختلفی به خود گرفته است، چنان‌که در شعر سعدی گاه در معنی از خود بیخود شده، بی‌خرد، عاشق و گاهی هم شاهدباز و مخالف با زهد ریایی زاهدان ریاکار، آمده است.

امشب که بزم عارفان از شمع رویت روشن است　　آهسته تا نبرد خبر رندان شاهد باز را
(همان: ۴۱۵)

با تأمل در سروده‌های قاصد، می‌توان گفت که قاصد در بیان انتقادات خود از زهد و تزویر زاهدان، و بی‌پروایی در برابر ملامتگران، از سعدی شیرازی الهام گرفته و تلاش کرده است تا همان مفاهیم و دیدگاه‌ها را با زبانی مشابه به تصویر بکشد.

قاصد زاهد را زهدفروشی می‌داند که هرگز از این کار سیر نمی‌گردد و می‌گوید:

یارا تو ندانی که رقیبی چه به ما گفت　　من سنگ‌به‌دستم ولی‌تو شیشه‌به دستی
(قاصد، ۱۳۹۲: ۲۱۸)

در میکده ساقی که همی گفت به رندان　　زاهد نشده از آن زهد فروشی سیر
(همان: ۲۱۸)

قاصد خود را قلندر و رند معرفی می‌کند چراکه به نسبت آداب و گفتار مورد پسند مردم ظاهر بین و زاهد، بی‌اعتناست و پروایی از بدنامی میان خلق ندارد. او تنها به عشق و معشوق عنایت دارد و همین امر مایهٔ دلگرمی و دلیری او و قلندری در وادی عشق نکورویان شده است:

اگرخویشان‌بپرسند حال زار قاصد مسکین　　بگو در وادی عشق نکو رویان قلندر شد
(همان: ۹۵)

قاصد زاهدانی را که از بادهٔ عشق سرمست نگشته‌اند به باد ملامت می‌گیرد. ابیات زیر از قاصد، نشان‌دهندهٔ انتقاد او از زاهدان و ریاضت‌نمایی آنان شده است. به این

ترتیب او با جسارت به تحسین عشق و حقیقت و نقد به ظاهرپرستی زاهدان می‌خیزد. قاصد معتقد است که زاهد در دام مجاز و زهدنمایی گرفتار آمده است، درحالی‌که عاشق درگیر حقیقتی برتر و اصیل‌تری است که زاهد از آن بی‌خبر است و به کُنه آن پی نبرده است.

طمع از مرحمت یار مکن همچو ما زاهدا هرکه نشد عاشق او مرده است
(همان: ۵)

ماییم که در کار حقیقت شده مشغول زاهد که سرانجام تو آغاز مجاز است
(همان: ۵۹)

زاهد چو کند عیب من آگاه نباشد قاصد دلش افتاده در آن حلقه گیسو
(همان: ۱۹۹)

بس ملامت‌کن مرا زاهد از این‌زاری اگر راست‌می‌گویی‌بیا یک‌بار دلدارم ببین
(همان: ۱۸۳)

در میکده‌ساقی که همی‌گفت به رندان زاهد نشده سیر از آن زهد فروشی
(همان: ۲۱۹)

### ۲-۳. عشق

یکی از مهم‌ترین مفاهیم سخن سعدی، عشق است که در باب آن سخن‌ها گفته و اشعار زیبایی سروده است. افزون بر غزلیات، حتی در بوستان و گلستان هم به آن بسیار پرداخته است. قاصد هم کلام عاشقانهٔ بسیاری دارد که در برخی از آن‌ها، از نظر مضمون و هم واژه و ترکیبات از سعدی پیروی کرده است که در این پژوهش به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

#### ۲-۳-۱. ملامت عاشق

سعدی:

ملامت من مسکین کسی کند که نداند  که عشق تا به چه حد است و حسن تا به‌چه غایت
(سعدی، ۱۳۶۹: ۱۵۲)

سعدی در این بیت به کسانی اشاره دارد که از عشق و زیبای‌هایی آن بی‌خبر هستند و دنیای زیبای عشق و عاشقی را تجربه نکرده‌اند، عاشق را سرزنش می‌کنند. او با استفاده از واژهٔ «مسکین» به‌نوعی به تسلیم و نیاز عاشق در برابر حسن و زیبایی معشوق اشاره می‌کند. عاشق در دیدگاه سعدی، مسکینی است که تسلیم جاذبه و قدرت عشق شده و یارای مقاومت در برابر او را ندارد.

قاصد در این بیت:

ملامت بس‌کن ای زاهد به ظاهر منگر و منگر  حقیقت است اندر شیوه‌ی عشق مجاز من
(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۹۱)

به زاهد (یا به‌طورکلی کسانی که عشق را از زاویهٔ سطحی می‌بینند) خطاب می‌کند و از او می‌خواهد که او را سرزنش نکند؛ زیرا اگرچه به ظاهر عشق او، مجازی و ظاهری به نظر می‌آید اما در ژرفای این عشق ظاهری، حقیقتی نهفته است. از این نظر نباید به ظاهر داوری کرد؛ چراکه عشق مقامی والایی دارد. این بیان قاصد نشان می‌دهد که او نیز مانند سعدی عشق را به‌عنوان حقیقتی فراتر از نگاه‌های سطحی و دنیوی می‌داند. سعدی و قاصد هر دو از ملامت شدن عاشق و سرزنش ملامتگران و ناآگاهی آنان از دنیای عشق و عاشقی سخن گفته‌اند. بی‌تردید کلام سعدی است که در قاصد تأثیر گذاشته به گونه‌ای که مفاهیم و واژگانی نزدیک یا مشابه این شاعر برجستهٔ ایرانی را در سروده‌های خود به کار می‌برد:

### ۲-۳-۲- پایبندی به عشق و وفاداری و پایداری در برابر سختی‌ها

سعدی در این بیت:

طریق عشق جفا بردن است و جانبازی  دگر چه چاره چو با زورمند برنایند؟
(سعدی، ۱۳۶۹: ۲۵۳)

فلسفهٔ عشق را به‌وضوح بیان می‌کند و آن را طریقی دشوار و پر از مشکلات می‌داند که نیاز به جانبازی دارد. او بر این باور است که در راه عشق، تحمل رنج و مصائب امری اجتناب‌ناپذیر است، چراکه عاشق با نیرویی برتر و قدرتمند عشق روبروست. راهی هم جز پذیرش این سختی‌ها وجود ندارد، چراکه زورمندی و قدرت عشق یار، جای مقاومت باقی نمی‌گذارد. بنابراین، جفای معشوق برای عاشق از هر خوشی جذابتر است. او باید در برابر این عشق عافیت‌کش، گردن نهد و تسلیم آن شود.

قاصد در این بیت:

هزار تندی و سختی بکن که سهل بود جفای مثل تو بردن که سابق کرمی

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۹۶)

در این بیت خطاب به معشوق خود می‌گوید که تندی‌ها و سختی راه عشق برای وی سهل و آسان است. دلیل این سهل‌پنداری، سابقهٔ لطف و کرمی است که پیش از این از معشوق دیده است. در واقع، قاصد اشاره می‌کند که مهربانی‌های گذشتهٔ معشوق باعث شده تا تحمل سختی‌ها و جفاهای کنونی او آسان‌تر باشد و او بتواند این تندی‌ها را با جان ودل بپذیرد. قاصد به‌نوعی لطف و مهربانی سابق معشوق را یادآوری می‌کند که عاشق را به قدرت تحمل جفاها و سختی‌های کنونی می‌دهد.

هر دو شاعر به این موضوع پرداخته‌اند که تحمل سختی و جفا یکی از اصول اصلی عشق است. سعدی این موضوع را به‌صورت یک اصل کلی برای عاشق مطرح می‌کند، درحالی‌که قاصد با اشاره به لطافت‌ها و کرم‌های گذشته، دلیل خاصی برای تحمل این سختی‌ها ارائه می‌دهد. در لحن سعدی، نوعی قطعیت و قاطعیت در پذیرش جفا و سختی‌ها وجود دارد. عاشق چاره‌ای جز جانبازی ندارد و باید در برابر سختی‌ها بایستد. اما در شعر قاصد، نوعی تسکین و دلگرمی به چشم می‌خورد. قاصد با یادآوری مهربانی‌های پیشین معشوق، تحمل جفاهای کنونی را برای خود آسان‌تر کرده است.

### ۲-۳-۳. نادیده گرفتن دنیا در راه عشق

سعدی در این بیت:

ترک دنیا و تماشا و تنعم گفتیم　　مهر مهری‌است که‌چون‌نقش‌حجر می‌نرود

(سعدی، ۱۳۶۹: ۲۶۶)

سعدی در این بیت به زهد و کناره‌گیری از دنیا و لذت‌های آن اشاره می‌کند. او می‌گوید که عاشقان در راه عشق، دنیای فانی و تماشا و لذت‌های دنیوی و تنعم آن را ترک کرده‌اند. با این‌حال، عشق به معشوق (به صورت مهری که همچون نقش سنگی پابرجاست) در دل آن‌ها حک‌شده و از بین نمی‌رود.

این بیت نشان‌دهندهٔ این است که ترک دنیا و لذت‌هایش برای عاشق امری ضروری است، اما عشق به معشوق به‌عنوان اثری جاودانه و ابدی در دل عاشق باقی می‌ماند.

قاصد گوید:

زاهد تو برو جای تو نبود حرم عشق　　گوجمله برو نه غم دنیا و نه دین است

(قاصد، ۱۳۹۲: ۲۵)

قاصد در این بیت با لحنی قاطع و انتقادی به زاهد (نماد دنیادوست یا دین‌داری سطحی) می‌گوید که در حریم مقدس عشق جایی ندارد؛ زیرا در دل عاشق واقعی و در برابر عشق، نه غم و اندوه دنیا و نه اندیشهٔ دین، جایگاهی ندارد. همانند سعدی مقام عشق را مقدس‌تر و والاتر و فراتر از هر اندیشه‌ای می‌بینند.

### ۲-۳-۴. وفاداری به عهد معشوق

سعدی در این بیت:

تا عهد تو دربستم عهد همه بشکستم　　بعد از تو روا باشد نقض همه پیمان‌ها

(سعدی، ۱۳۶۹: ۲۴)

سعدی در این بیت از عهد و پیمانی سخن می‌گوید که با معشوق بسته است. او می‌گوید پس از بستن این پیمان، از تمام عهد و پیمان‌های دیگر دل بریده و تمام قول‌های پیشین را شکسته است؛ چراکه وفاداری و عشق او تنها به معشوقش تعلق دارد. این حاکی از اوج تعهد و وفاداری سعدی به معشوق است، تا جایی‌که گویی با بستن عهد عشق، دیگر بر سر عهد و پیمان با کس دیگری نیست.

قاصد در این بیت:

قاضی تو دگر عیب من شیفته کم کن　　پا بسته و افتاده به زنجیر قضایم

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۷)

به زبان حال عاشقی سخن می‌گوید که به تقدیر عشق پا بسته و با زنجیر قضا و قدر به دام عشق افتاده. او از قاضی (نمادی از سرزنشگر یا داوری که به قضاوت عشقش پرداخته) می‌خواهد که دیگر عیب‌جویی از عاشق شیفته را کنار بگذارد، زیرا او بسته به کمند عشق معشوق و دل‌بسته و اسیر سرنوشت و قضا و قدر عشق است. این بیت به نیکی تسلیم و رضای عاشق را به قضا و قدر نشان می دهد؛ او به عشق تن داده و نمی‌تواند یا نمی‌خواهد از آن بگریزد.

سعدی عهد و وفای به عشق را پر توان‌تر از هر عهد و پیمانی دیگری می‌داند. قاصد هم با او هم عقیده است و در بیت خود از پایبندی به عشق و اسارت در زنجیر قضا سخن می‌گوید و همانند سعدی، عشق را پیوندی استوار می‌بیند که فرد را به قضا و سرنوشت، پایبند می‌کند.

### ۲-۴. تقابل عقل و عشق

در بررسی اشعار قاصد و مقایسهٔ آن با سعدی، مشاهده می‌شود که قاصد در ابیات خود از شیوه‌ها و مضامین فکری سعدی پیروی کرده و تلاش کرده است همان مفاهیم را با بیانی نزدیک به بیان سعدی ارائه دهد. به‌ویژه در مسئله تقابل عقل و عشق و

برتری عشق، قاصد به‌وضوح از مضامین سعدی الهام گرفته است و عشق را به‌عنوان نیرویی غالب و مطلق به تصویر کشیده که عقل در برابر آن بی‌قدرت و ناتوان است. در ادامه برخی از این پیروی‌ها و شباهت‌ها را توضیح می‌دهیم.

### ۲-۴-۱. غلبهٔ عشق بر عقل و ناتوانی عقل

سعدی در ابیاتی مانند:

عقل بیچاره است در زندان عشق　　چون مسلمانی به دست کافری

(سعدی، ۱۳۶۹: ۹۸)

به ناتوانی و عجز عقل در برابر عشق اشاره می‌کند و آن را چون مسلمانی می‌بیند که در دست کافر حربی گرفتار آمده است. سعدی بر ناتوانی عقل در مواجهه با عشق تأکید دارد و بیان می‌کند که عقل در شرایط عادی می‌تواند امور معاش و مسایل دنیوی را حل کند، اما در برابر سلطان عشق، عاجز و درمانده است.

گفتیم که عقل از همه کاری به درآید　　بیچاره فروماند چو عشقش به سر افتاد

(همان: ۱۵۵)

قاصد در بیت مشابهی می‌گوید:

داور عشق تو چو بر تخت دل آمد بنشست　　گفتم ای‌عقل بیرون شو که دگرجای تو نیست

(قاصد، ۱۳۹۲: ۳۸)

در اینجا قاصد از همان تصویرپردازی سعدی استفاده کرده و با تأسی از او، بیان می‌کند که با جلوس داور عشق بر تخت دل، دیگر عقل جایی و مکانی ندارد. چرا که هرجا سلطان عشق رخت براندازد عقل باید خانه پردازد.

### ۲-۴-۲. تضاد و کشمکش میان عقل و عشق

سعدی می‌گوید:

شوق را بر صبر قوت غالب است　　عقل را با عشق دعوی باطل است

(سعدی، ۱۳۶۹: ۷۲)

در این بیت بر تضاد همیشگی عقل و عشق و برتری عشق بر عقل تأکید دارد. همچنین سعدی نشان می‌دهد که عقل را یارای مقابله با عشق نیست و در پیکار میان آن دو، استاد عشق بر مزدور عقل پیروز است.

عقل با عشق برنمی‌آید　　جور مزدور می‌برد استاد

(همان: ۱۵۴)

قاصد نیز این کشمکش را چنین بیان می‌دارد:

به هرکشوری که سلطان‌محبت خیمه زد ای دل　　بباید عقل مسکین تا ابد زان ملک بگریزد

(قاصد، ۱۳۹۲: ۹۹)

قاصد می‌گوید سلطان عشق به هر کشوری خیمه زند، عقل مسکین تا ابد باید به ترک آن گوید. قاصد در این تصویر، همان اندیشه‌ای را دنبال می‌کند که سعدی مطرح کرده، مبنی بر اینکه عشق در برابر عقل نیرومندتر است.

### ۲-۴-۳. فرمانروایی عشق و بیرون راندن عقل

سعدی می‌گوید:

چو شور عشق درآمد، قرار عقل نماند　　درون مملکتی چون دو پادشا گنجد؟

(سعدی، ۱۳۶۹: ۱۵۹)

در اینجا به حضور بی‌رقیب عشق اشاره می‌کند که جایی برای عقل باقی نمی‌گذارد. عشق حکومتی مستقل و قدرتمند می‌طلبد و عقل نمی‌تواند در آن سهمی داشته باشد زیرا دو پادشاه در اقلیمی نمی‌گنجد:

ای عقل نگفتم که تو در عشق نگنجی؟　　در دولت خاقان نتوان کرد خلافت

(همان: ۱۳۶)

قاصد نیز با پیروی از همین تصویر سعدی، بیان می‌دارد:

گفتم به عقل سرخویش‌گیر و بیرون شو　　سلطان‌عشق به ملک‌دلم‌چوکرد جلوس
(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۳۵)

قاصد عشق را به سلطانی بر تخت دل نشسته، تشبیه می‌کند که پس از جلوس او، عقل باید قلمرو او را ترک کند؛ چراکه با عشق هم‌زمان نمی‌تواند در یک دل جای گیرد. با توجه به ابیات و مفاهیم مشابه، چنین به نظر می‌آید که قاصد در بیان مضامین عرفانی و برتری عشق بر عقل، از سعدی پیروی کرده و این مفاهیم را با زبانی مشابه و نزدیک به سعدی به تصویر کشیده است. او در اشعارش تلاش کرده تا همان کشمکش‌ها و ویژگی‌های برتری عشق بر عقل را به زیبایی بیان دارد و بگوید که جایگاه عشق فراتر از عقل است، همان‌گونه که سعدی پیش‌تر به این امر پرداخته است.

### ۲-۵. محنت‌سرای دنیا

زرین‌کوب در کتاب «حکایت هم چنان باقی» دربیان تصاویر تعلیمی دنیا از نگاه سعدی، با استفاده از تمثیل‌ها و توصیفات بسیار زیبا، این‌گونه می‌نویسد: «سعدی در گلستان، دنیا را چنان‌که هست، تصویر می‌کند با زشتی‌ها و زیبایی‌هایش و با تضادها و ناهمواری‌هایی که هست؛ در بوستان و همچنین در قصاید تحقیقی و بعضی رسالات تعلیمی، دنیا را بدان‌گونه که باید باشد به تصویر می‌کشد که دورنمایی از یک ناکجاآباد شاعرانه است؛ اما تعارض و تضاد بین این دو تصویر را نمی‌توان نشان تضاد و تناقض در اندیشه و بیان شاعر دانست. این تضاد و تناقض در طبیعت دوگونه دنیایی است که در طریق کمال و استکمال می‌پوید و مجرد تصور کمال آینده‌اش، ضرورت فقدان کمالش را در زمان حال الزام می‌نماید» (زرین‌کوب، ۱۳۷۹: ۲۷). می‌توان گفت در ابیاتی چند قاصد به وضوح از دیدگاه و سبک سعدی در بیان ناپایداری و بی‌وفایی دنیا پیروی کرده است. هر دو شاعر با نگرشی حکیمانه و پندآموز، به تحلیل کوتاهی

عمر و زودگذری دنیا پرداخته و مخاطبان خود را از دل‌بستگی به دنیا و دل بستن به تعلقات دنیوی بر حذر می‌دارند.

### ۲-۵-۱. اشاره به بی‌وفایی و گذرا بودن دنیا

سعدی در اشعارش بارها بی‌ثباتی دنیا را یادآوری می‌کند و انسان را به چشم‌پوشی از تعلقات و مسایل زودگذر دنیوی فرا می‌خواند. در بیتی مشهور می‌گوید:

جهان ای پسر ملک جاوید نیست　　ز دنیا وفاداری امید نیست

(سعدی، ۱۳۶۹: ۱۲۲)

او دنیا را جایگاهی موقت و فانی می‌بیند که نمی‌توان به آن اعتماد کرد. سعدی توصیه می‌کند که دل بستن به این جهان مانند دلبستگی به کاروانسرایی است که بنیان و وفایی ندارد و سرشار از تغییر و دگرگونی است. قاصد نیز از همین دیدگاه پیروی کرده و در ابیات خود با لحنی مشابه، دنیا را فانی و بی‌ارزش توصیف می‌کند. او می‌گوید:

عروسی‌کو در این محنت‌سرا ای دل تفکر کن　　ندیدم در جهان روزی که نبود ماتمی دیگر

ز مرهم‌های دنیا به نشد زخم دل هرگز　　به زاری رفت قاصد تا بیابد مرهمی دیگر

(قاصد، ۱۳۹۲: ۱۰۹)

قاصد به زودگذری دنیا و تکرار دردها و مصیبت‌ها اشاره می‌کند و یادآوری می‌کند که دنیای فانی نمی‌تواند آسایش و شادی پایدار به انسان بدهد. این نگاه بی‌اعتمادی به دنیا و توصیه به دوری از آن، شیوه‌ای است.

### ۲-۵-۲. هشدار به دل نبستن به دنیای فانی و تشویق به معنویت

سعدی در بیت

گر اهل معرفتی دل در آخرت بندی　　نه در خرابهٔ دنیا که محنت‌آباد است

(سعدی، ۱۳۶۹: ۷۰۷)

به‌روشنی از ناپایداری دنیا سخن می‌گوید و انسان را به دل بستن به آخرت دعوت می‌کند. او دنیای فانی را خرابه‌ای می‌داند و توصیه می‌کند که افراد آگاه باید به ارزش‌های معنوی آخرت توجه کنند و دل به این دنیا نبندند. قاصد نیز با پیروی از این نگرش سعدی، در بیتی هشدار می‌دهد که به دنیا و زرق‌وبرق آن، نباید غرّه شد و دل‌بست. دنیایی که با افسون و حیله تخت سلیمان را هم سرنگون ساخت.

تو بدین دار فنا غرّه مشو ای هشیار  که به افسون و حیل تخت سلیمان زد و برد

(قاصد، ۱۳۹۲: ۷۰)

این اشاره به تخت سلیمان، نمادی از شکوه ناپایدار دنیاست و قاصد نیز همانند سعدی به دنیا به چشم یک سرای فانی می‌نگرد و انسان را به پرهیز از وابستگی به آن فرامی‌خواند. قاصد با بهره‌گیری از مضامین و نگرش‌های مشابه با سعدی، بر ناپایداری دنیا تأکید دارد و هشدار می‌دهد که هرکس با دید مادی و دنیوی به جهان گذرا نظر کند، در نهایت فریب خواهد خورد و زندگی‌اش به ناامیدی و ناکامی ختم خواهد شد. هر دو شاعر از زبانی شیوا وحکیمانه برای رساندن پیام خود استفاده کرده و خواننده را به دوری از فریب دنیا و گرایش به معنویت و ارزش‌های پایدار آخرت دعوت کرده‌اند. این شیوه‌های مشترک نشان می‌دهد که قاصد با پیروی از سعدی، به بیان حقیقت ناپایداری جهان و بی‌اعتباری آن پرداخته است.

## ۳. نتیجه‌گیری

قاصد در اشعار خود به‌طور بارزی از مضامین، زبان، سبک و اسلوب شعری سعدی پیروی کرده است. همچون او از زبانی ساده، روان، و به‌دور از پیچیدگی‌های دستوری و زبانی بهره می‌گیرد، کو آن را برای خواننده دلنشین و فهم‌پذیر می‌سازد. در گزینش واژگان و ساختار جملات، تمایل به استفاده از زبان روزمره نشان می‌دهد، تا آنجا که با خواندن اشعار او، می‌توان همان سادگی و ظرافت آشنای سعدی را احساس کرد.

همان‌طور که در غزل‌های سعدی نیز می‌بینیم، او نیز اغلب از وزن‌های روان و هماهنگ و واژگانی دلنشین بهره می‌برد که همراهی خواننده را با جریان عاطفی و معنایی شعر، آسان‌تر می‌سازد. این نوع اسلوب، با موسیقی درونی خود، توجه خواننده را به تصویرهای شاعرانه جلب می‌کند و او را در دنیای عاشقانه و پراحساس قاصد غرق می‌سازد.

از نظر مفهومی نیز قاصد در آثارش، همانند سعدی، بر موضوعات اخلاقی، عاشقانه و انسانی تمرکز دارد. او با بهره‌گیری از همین زبان ساده و پراحساس، به بیان دغدغه‌های درونی انسان و مسائل عاشقانه پرداخته و کوشیده چون سعدی این احساسات را، با زبانی ساده و دور از تعقیدات به خواننده به انتقال دهد.

قاصد نه تنها از نظر زبانی از سعدی تبعیت می‌کند، بلکه از نظر اندیشه نیز پیرو سبک و نگاه او به انسان و عشق و دیگر مسایلی چون نقد زهد و ریاکاری زاهدان، بی‌پروایی در برابر ملامتگران و همدلی با رندان و عاشقان است. قاصد با الهام از سعدی، زاهدان ریاکار را که به‌ظاهر بر عفت و تقوا تأکید دارند، اما در باطن در پی جاه و مقام دنیوی‌اند، مورد نقد قرار می‌دهد.

قاصد همچون سعدی به مسئله عشق می‌نگرد و از سرزنش دیگران هراسی ندارد. او سرزنشگری واعظان و زاهدان را به کنایه بی‌ارزش می‌شمارد و بیان می‌کند که عشق و رندی برای او برتر از زندگی ظاهری زاهدانه است. او همانند سعدی به ظاهر دنیایی عشق بی اعتناست و به حقیقت عشق اشاره دارد. این عشق، تنها در دل عاشقان واقعی دیده می‌شود که با نگاه دقیق‌تر به ژرفای انسانی و تعهدات روحانی او می نگرند.

در کل، قاصد با پیروی از سعدی، عشق را مقامی فراتر از قضاوت‌های سطحی و دنیوی می‌داند و سرزنش‌گری زاهدانه را نادیده می‌گیرد. این نگرش به‌ویژه در اشعاری که به وفاداری به عشق در برابر سختی‌ها دیده می‌شود. به این‌ترتیب، قاصد چون

سعدی در سروده‌های خود نه تنها به عرفان، بلکه به ارزش‌های انسانی احترام می‌گذارد که در عشق واقعی تجلی می‌یابد.

## کتاب‌شناسی


۱) انوری، حسن، (۱۳۷۸)، ***صدای سخن عشق***، تهران : سخن.

۲) رادمنش، سید محمد، (۱۳۸۶)، ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، فلسفی و نجومی گلشن راز***، نجف‌آباد: دانشگاه آزاد اسلامی.

۳) زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۹)، ***حکایت همچنان باقی است***، تهران: سخن.

۴) سعدی، مصلح‌الدین بن عبدالله، (۱۳۶۹)، ***کلیات سعدی***، به اهتمام محمدعلی فروغی، تهران: امیرکبیر.

۵) قاصد، حاجی بکر حویزی (۱۳۹۲)، ***گلی بر اورنگ طبیعت، دیوان غزلیات قاصد***، تصحیح، توضیح و تعلیق، فاطمه مدرسی، ارومیه: بوتا.

۶) نوربخش، جواد، (۱۳۷۸)، ***فرهنگ نوربخش*** *( اصطلاحات تصوف)*، تهران: بند قلم.

فصل‌نامهٔ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارهٔ هفدهم، بهار ۱۴۰۳ (۹۲-۱۱۵)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.459486.1196

# از قافیه تا نحو حماسی در شاهنامه بر پایهٔ قافیه‌های «نام» و «کام»

نسرین قربانی[۱]

چکیده
شاهنامهٔ فردوسی، یکی از برجسته‌ترین شاهکارهای ادب فارسی است که نگاه پژوهشگران زیادی را در حوزه‌های مختلف به خود جلب کرده است. شاهنامه به سبب وجوه مختلف ادبی، زبانی و بلاغیِ آن همواره فراتر از یک متن منظوم و متن‌های مشابه خود در همین قالب می‌باشد و زبان حماسی این اثر و استفاده از الگوهای مشترک نحوی در ابیات آن از مهم‌ترین مؤلفه‌های این تمایز و برجستگی محسوب می‌شود. جایگاه منحصربه‌فرد قافیه در مصراع و بیت، چه از نظر موسیقیایی و چه از جهت سبک‌شناسی، بررسی و تحلیل آن را در تاریخ تحولات گوناگون شعر فارسی نه تنها توجیه می‌کند، بلکه ضروری می‌نماید. با بررسی این عنصر بسیار اثرگذار در بیت، می‌توان به نتایج ارزشمندی در تحلیل ابیات و شیوهٔ بیت‌سازی فردوسی در شاهنامه دست یافت. در تمام تحقیقاتی که در خصوص قافیه صورت پذیرفته، یکی از نکاتی که هرگز به آن توجه نشده است، این موضوع است که آیا قافیه می‌تواند بر الگوی نحوی بیت تأثیر عمیقی بگذارد؟ با توجه به اینکه بیت‌سازی فردوسی در شاهنامه بر مبنای الگوهای دستوری مشخصی صورت گرفته است، به نظر می‌رسد که این الگوها شیوهٔ بیت‌سازی او را در این اثر معین می‌کند. در پژوهش پیش‌رو کوشیده شده است تا با بررسی و دسته‌بندی ابیاتی با قافیهٔ «نام و کام» در پنج منظر معنایی، که اساس تقسیم‌بندی آنها بر مبنای نقش‌های دستوری مختلفی است که در بیت آمده، به الگوهای نحوی مشترک این ابیات دست پیدا کنیم. نتایج به‌دست آمده از این پژوهش که به روش کتابخانه‌ای انجام شده است، نشان می‌دهد که می‌توان با تقسیم‌بندی قافیه‌ها و با توجه به نقش نحوی آنها به درک درست‌تری نسبت به تأثیر قافیه بر نحو جمله داشت.

**واژه‌های کلیدی**: قافیه، شاهنامه، فردوسی، الگو، نحو.

---

[۱] - دانش آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سمنان، سمنان، ایران.
nasrin183@gmail.com

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۳/۰۳/۰۶- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۶/۱۷

## ۱.مقدمه

شاهنامهٔ فردوسی بزرگترین شاهکار حماسی ادبیات فارسی، کارنامهٔ پژوهشی بسیار پُربار و ارجمندی دارد. به‌ویژه در دهه‌های اخیر و مشخصاً پس از انتشار تصحیح خالقی مطلق از شاهنامه، پژوهش‌های مربوط به شاهنامه از نظر کمّی و کیفی بسیار گسترده شده است و خوشبختانه در ایران، شاهنامه‌پژوهان نام‌آوری بر روی این اثر بی‌همتا تحقیقات ارزنده‌ای انجام داده‌اند.

با وجود رشد چشمگیر پژوهش‌های شاهنامه، تاکنون هیچ تحقیق مفصلی، دربارهٔ قافیه در آن انجام نگرفته است. همچنین مسئلهٔ مهم‌تر، این است که در غالب تحقیقات شعر کهن فارسی به قافیه از منظر سبک‌شناسی توجه چندانی نشده است. قافیه در غالب این تحقیقات در کنار عروض مطرح شده و صرفاً از دیدگاه موسیقایی به آن پرداخته شده است. هرچند پیش از این به اهمیت قافیه در شاهنامه از منظر ایجاد موسیقی توجه شده است اما «قافیه در شعر حماسی تداعی کنندهٔ فضای حماسی و مکمل آن است و موجب غنای موسیقی حاصل از آواها و کلمات می‌گردد» (کوشش‌شبستری، شریفی‌دیزجی، ۱۴۰۲:۷۰)

کلمات، ابزار شکل دادن به لحن هستند و شاعر از طریق آهنگ و موسیقی کلمه در جمله و استفاده از صورخیال، لحنی خاص به کلام خود می‌دهد.

متون نظم و نثر فارسی پر از ظرایف دستوری و سبکی است که دانستن آن‌ها به ارتباط هر چه بهتر با متن کمک شایانی می‌کند. با توجه به انواع مختلف ادبی، می‌توان با انواع نحو در جملات روبه‌رو شد. مهم‌ترین موضوع مورد بحث ما در این مقاله، بررسی نحو حماسی با تکیه بر قافیه در شاهنامه است. با توجه به یافته‌های این پژوهش، نحو حماسی چگونگی کاربرد زبان در نوع ادبی حماسه تلقی می‌شود. بر این اساس که بین نوع ادبی حماسی و زبان به کار رفته در آن ارتباط تنگاتنگی مشاهده می‌شود. بر اساس فرهنگ

قافیه‌های شاهنامه و داده‌های این فرهنگ، در سبک حماسی قافیه‌ها غالباً اسمی هستند نه فعلی و به‌ندرت در شاهنامه با قافیه‌های فعلی در هر دو مصراع روبه‌رو هستیم.

براساس داده‌هایی که از فرهنگ قافیهٔ شاهنامه به دست آمده و اساس کار پژوهش حاضر نیز هست، فردوسی در این اثر بیشتر از قافیه‌های اسمی بهره جسته است. حتی در مواردی که از قافیهٔ فعلی استفاده کرده، در مقابل برای جای‌گذاری قافیهٔ دوم، قافیهٔ اسمی آورده است و در موسیقی کناری، اثرش را با اصل وحدت و در عین تنوع به اوج رسانده که این خود عامل برجستگی نحوی شعر فردوسی می‌شود. با تأمل بر این موضوع می‌توان گفت «نحو حماسی»، نحوی است که عموماً در آن اسم در جایگاه قافیه قرار می‌گیرد و در مواردی که فعل به‌عنوان قافیه آمده است شاعر در بسیاری از موارد کوشیده است تا در مقابل آن، از قافیهٔ اسمی استفاده کند. همچون ابیات زیر:

جدا پیشتر زین کجا داشتی　　مدارم، گر آمد گه آشتی(۱۰۴/۱، ب۲۴۲)

خروشان از آن جای باز آمدند　　شگفتی فرو مانده از کار زند(۲۷۹/۱، ب۴۷۲)

زمستان و سرما به پیش اندرست　　که بر نیزه‌ها گردد افسرده‌دست(۷۳۷/۲، ب۱۱۸۱)

از آنجا که کاربرد ساختاری و بنیادین قافیه در شکل دادن به ساختمان جمله است، در این مقاله برآنیم تا نقش قافیه را در شکل‌گیری الگوهای نحوی مشخص در شاهنامه، بر پایهٔ دو قافیهٔ «کام و نام» بررسی نماییم و تأثیر قافیه‌ها روی نحو بیت و بلاغت آن را نشان دهیم. همچنین با تمرکز بر این دو قافیه و دسته‌بندی آنها از منظرهای معنایی و نحوی، به نقش نحوی بیت‌هایی با این قافیه‌ها پرداخته‌ایم. بررسی قافیه‌هایی در شاهنامه که ساختار نحوی دارند و چگونگی قافیه‌پردازی فردوسی در این اثر، می‌تواند ما را به درک درستی از شیوهٔ بیت‌سازی و ساخت الگوهای نحوی آن رهنمون سازد.

### ۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

هر زبان، از مجموعه‌ای از عناصر مختلفی ساخته شده است که ساختمان آن زبان را ایجاد می‌کنند. «ساختار دستوری هر زبان، وسیله‌ای برای بیان افکار و عقاید است که این ساختار در متون ادبی به دلیل نقش هنری آنها، تحت تأثیر مسائل هنری مختلف ازجمله: برجسته‌سازی، توازن، آهنگ و قافیه قرار می‌گیرد» (غیبی و دیگران، ۱۳۶:۱۴۰۲). این ساختار دستوری در جمله و عبارت همان نحو است. «نحو، علمی است که از کیفیت ساخت جملات و ارتباط کلمات با یکدیگر بحث می‌کند. نحو، مطالعهٔ صوری ارتباطات یک نشانهٔ زبانی با دیگر نشانه‌هاست»(سیدقاسم، ۵۲:۱۳۹۶). جرجانی، نحو را تنها در حوزهٔ کاربردشناسی مفید می‌داند و به کسانی که قواعد تصریف مثل صرف و فعل و نون تنوین و جمع و مثنی را ملال‌آور و بی‌فایده می‌دانند، حق می‌دهد(جرجانی، ۱۳۶۸: ۳۰-۲۹).

یکی از مواردی که باعث برجستگی سبکی در یک اثر ادبی می‌شود، ویژگی‌های دستوری آن اثر است. «فرمالیست‌های روسی که معروف‌ترین آن‌ها یاکوبسن است، کوشیده‌اند تا انواع ادبی را به ساخت‌ها و الگوهای زبانی، یعنی ساختارهای ثابت دستوری زبان مربوط کنند»(زرین‌کوب، ۱۶۶:۱۳۸۸).

براساس نقد ساختارگرایی، توصیف عناصر ساختاری شعر، در سطوح مختلفی بررسی می‌شود که از جملهٔ آن سطح آوایی است که در آن از اینکه شاعر از چه نظام موسیقیایی بهره گرفته و این نظام چگونه در خدمت شعر و القای معنا درآمده و همچنین رویکرد پرداختن به ردیف و قافیه و پیوند آن با معنا سخن رفته است.

قافیه، یکی از ارکان اساسی شعر کهن فارسی و همراه همیشگی آن است، به نظر بلاغیون و ادیبان کهن از جمله شمس‌قیس رازی، بیشتر ارزش‌های ادبی یک شعر، مرهون قافیهٔ آن است. قافیه و ردیف به‌عنوان موسیقی کناری شعر، در نظام موسیقیایی کلام تأثیر بسیار زیادی دارند و «در عین اینکه باعث وحدت مصراع‌ها و ایجاد شکل

ترکیبی شعر می‌شوند، وظیفهٔ مقابل این کار را نیز بر عهده دارند که ایجاد وحدت، تمایز و دگرگونی و استقلال به مصراع‌ها می‌بخشد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۲: ۷۸-۷۷).

قافیه افزون بر تأثیر شگرفی که در شعر دارد از رهگذر آهنگ واژه‌ها، به استواری شعر و سامان‌دهی اندیشه و احساس شاعر و باز رساندن مفاهیم نیز یاری می‌رساند. «یکی از بزرگترین خصوصیات قافیه، مسئلهٔ تداعی معانی است و این موضوع در شعر ایران و عرب، پیش از دیگر زبان‌ها به روشنی احساس می‌شود؛ زیرا در موارد بسیار شاعر خود را در اختیار کلمات می‌گذارد تا او را به هر وادی که بخواهند بکشند» (همان: ۸۹).

فردوسی در شاهنامه، نوع خاصی از ادبیات را به نام «ادبیات حماسی» بنیان می‌نهد و چرایی و چگونگی شکل‌گیری این نوع از ادبیات با توجه به قافیه، از سوالات اصلی این پژوهش می‌باشد. این پژوهش در پی پاسخ به سؤالات زیر است:

۱. آیا استفاده از افعال ربطی و اسنادی در ابیاتی که قافیه‌های «کام و نام» دارند بر نقش دستوری قافیه در بیت اثرگذار است؟

۲. آیا استفاده از افعال دعائی در بیت‌هایی که قافیه‌های «کام» و «نام» دارند باعث ایجاد نحوی مشترک میان مصراع‌های بیت می‌شود؟

۳. آیا تعداد الگوهای نحوی قافیه‌های «کام» و «نام» در شاهنامه متنوع و مختلف است؟ این تنوع در کدام نقش نحوی بیشتر است؟

### ۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف پژوهش حاضر، بررسی و دسته‌بندی الگوهای مختلف نحوی ابیاتی از شاهنامه با توجه به دو قافیهٔ «کام» و «نام» است. شاید یکی از روایت‌های ساختگی در نحو قافیه حکایتی افسانه‌ای باشد که در شرح بوستان خزائلی نیز به آن اشاره شده

است[۱](خزائلی،۱۳۵۳:۲۹۱). همین داستان نشانگر این است که فردوسی با استفاده از اسم در محل قافیه‌ها و به کار بردن آن به‌عنوان قافیه، لحنی حماسی را در مقابل لحن پندآمیز و تعلیمی سعدی به کار برده است و با تغییرات زبانی در شعر و شروع مصراع با فعل که یکی از تکنیک‌های حماسی شدن لحن است، با تأکید بر کنش، فضای حماسی را در شعر می‌گستراند. این روایت، گرچه افسانه‌ای بیش نیست اما از اصلی‌ترین اهداف پژوهش حاضر، یعنی بررسی نحو بیت در یک اثر حماسی و بررسی نقش دستوری قافیهٔ ابیات می‌باشد. بنابراین با توجه به اهمیت قافیه در شعر سنتی فارسی، به نظر می‌رسد بررسی این عنصر مهم از لحاظ نحوی در بزرگترین اثر حماسی فارسی، می‌تواند زمینهٔ انجام پژوهش‌های بنیادی‌تر و بیشتر را برای پژوهشگران این عرصه فراهم سازد.

### ۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

گرچه در زمینهٔ قافیه در شعر فارسی، تحقیقات بی‌شماری انجام شده است اما هیچ کدام از پژوهش‌ها به طور مستقیم به موضوع پیشنهادی ما مربوط نمی‌شود و هیچ تحقیق مستقلی وجود ندارد که در آن محقق از قافیه به نحو حماسی رسیده باشد، نه پژوهش‌های مهمی دربارهٔ چیستی و چگونگی «قافیهٔ حماسی» پدید آمده است و نه مهم‌تر از آن در باب تأثیر قافیه بر نحو بیت در اثر حماسی‌ای همچون شاهنامه، تحقیق جامعی انجام شده است. شاید یکی از دلایل وارد نشدن به این حوزه، این است که پژوهشگران گمان می‌کنند در شعر، الگوهای نحوی بی‌شمار و متنوعی داریم و این الگوها قابل دسته‌بندی نیستند.

---

۱ . گویند شبی سعدی شیرازی، فردوسی را به خواب می‌بیند و از راه تفاخر به استاد توس می‌گوید که بیتی حماسی سروده‌ام تا به شما عرضه کنم و این بیت را می‌خواند: خدا کشتی آنجا که خواهد برد/ اگر ناخدا جامه بر تن دَرَد. فردوسی به او می‌گوید: شعری زیبا بود اما اگر جای تو بودم بیت را این‌طور می‌سرودم: بَرَد کشتی آنجا که خواهد خدای/ اگر جامه بر تن دَرَد ناخدای.

این درحالی‌ست که هر جا در مورد ویژگی‌های نحو فارسی سخن به میان آمده است، چه در سبک‌شناسی شمیسا و بهار و چه در تمام آثاری که به سبک نحو فارسی در گذشته اشاره داشته‌اند، تمام مثال‌ها از نثر آمده است و حتی اگر از شعر مثالی آمده است در این مثال‌ها در مورد نحو شعر، بحث‌های مفصلی صورت نگرفته است زیرا به نظر آنها در شعر، زبان در حالت طبیعی خود نیست اما چون نثر در حالت طبیعی زبان قرار دارد می‌توان آن را از نظر نحوی بررسی کرد، درحالی‌که در پژوهش پیش رو ما توانسته‌ایم بر اساس قافیه، نوعی دسته‌بندی از نحو شعر ارائه دهیم.

بااین وجود در حوزهٔ نحو، پژوهش‌های ارزشمندی پدید آمده است که در ادامه به آنها اشاره خواهد شد؛ لیلا سید قاسم در رسالهٔ دکتری خویش که بعدها با عنوان «بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی» (۱۳۹۶) به چاپ رساند، رابطهٔ نحو و بلاغت را در یکی از شاهکارهای نثر فارسی یعنی «تاریخ بیهقی» بررسی کرده است. این پژوهش نحو تاریخ بیهقی را از جنبهٔ بلاغت بررسی کرده است و جزء آن دسته از مطالعات زبانی قرار می‌گیرد که یک سر آن با دستور زبان و نحو و سر دیگر آن با زیبایی‌شناسی و بلاغت پیوند دارد.

یکی از پژوهشگرانی که در حوزهٔ دستور زبان به این موضوع توجه کرده، امید طبیب-زاده است. طبیب‌زاده در کتاب «دستور زبان فارسی براساس نظریهٔ گروه‌های خودگردان در دستور وابستگی» (۱۳۹۱) تلاش می‌کند برای ارائهٔ تحلیلی مدلل و مبتنی بر روابط وابستگی به نظریه‌ای تحت عنوان «نظریهٔ گروه‌های خودگردان» برسد. مؤلف در این کتاب کوشیده است تا شیوه‌ای را برای پردازش زبان معرفی کند که در آن اجزاء کلام در هر جمله به‌دنبال و براساس نقش نحوی کلمات و تشکیل دهندهٔ جمله تعیین شود.

نقیب نقوی در کتاب «شکوه سرودن» (۱۳۸۴) به بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی بر پایهٔ قافیه و ردیف پرداخته است. نقوی در این کتاب، بحث قافیه و ردیف را منحصر به موسیقی دانسته و قافیه‌های شاهنامه را براساس علم قافیه بررسی کرده است. یکی از مشکلات این کتاب را شاید بتوان فقدان یک نظریهٔ منسجم عنوان کرد که به نظر باید در یکی از فصل‌های کتاب به طور جداگانه توضیح داده شود تا مخاطب در هنگام مطالعهٔ اثر بتواند به آسانی هدف نویسنده از طرح برخی مسائل و نیز چگونگی نتیجه‌گیری‌های او را دریابد.

از دیگر پژوهش‌هایی که گرچه ارتباط چندانی به موضوع مورد بحث ما ندارند اما به بررسی قافیه در شاهنامه پرداخته‌اند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

ـ جلال خالقی‌مطلق در مقالهٔ «یاری قافیه در پیرایش برخی از بیت‌های شاهنامه» (۱۳۹۲: ۲۴۵-۲۶۲)که در آینهٔ میراث به چاپ رسیده است؛ با رویکرد تصحیح متن به پیرایش تعدادی از ابیات شاهنامه پرداخته است. از این حیث مقالهٔ وحید عیدگاه نیز با عنوان «تصحیح بیت‌هایی از شاهنامه به یاری قافیه» که آن هم در نشریهٔ آینهٔ میراث به چاپ رسیده است، مانند پژوهش خالقی‌مطلق است.

مرتضی چرمکی عمرانی، در مقاله‌ای با عنوان «بازخوانی مصراعی از شاهنامه هَم و هُم» (۱۳۸۴: ۱۳۵-۱۴۶) که در نشریهٔ جستارهای ادبی به چاپ رسیده است، ابتدا ضبط‌های مختلف این قافیه را در نسخه‌های چاپ مسکو، ژول مول و خالقی مطلق آورده و سپس نظر شارحان مختلف را دربارهٔ این قافیه بیان کرده است.

ـ اورنگ ایزدی در مقاله‌ای تحت عنوان «قرائت قافیه‌ای از شاهنامه» (۱۳۸۶: ۳۴-۴۶)که در فصل‌نامهٔ زبان و ادب به چاپ رسیده است در بحثی زبان شناسانه به شیوهٔ تاریخی در خصوص شکل قرائت مادهٔ مضارع «مر» به معنای «مردن» بحث کرده است.

ـ جلال‌الدین کزازی در مقالهٔ «قافیه در شاهنامه» (۱۳۸۴: ۵۱-۶۲) به کاربرد قافیه در قالب شعری مثنوی پرداخته است. او در این مقاله ۴۰۰ قافیه از شاهنامه را در جلدهای اول و دوم «نامهٔ باستان» انتخاب کرده و پژوهش خود را بر پایهٔ بحث‌های سنتی قافیه بر روی این ابیات انجام داده است. این مقاله در فصل‌نامهٔ تخصصی زبان و ادبیات فارسی به چاپ رسیده است.

## ۲. بحث و یافته‌های تحقیق

### ۲-۱- تحلیل قافیه‌های «نام» و «کام»

از میان قافیه‌هایی که فردوسی در سرودن شاهنامه از آنها بهره جسته، در ۱۵۱ قافیه از واژگان «کام» و «نام» استفاده کرده است. به نظر می‌رسد فردوسی در این قافیه‌ها، واژگانی را که در نحو معیار درجهٔ ۲ و کم اهمیت‌تر هستند همچون صفت، قید یا اسم خاص را در جایگاه قافیه قرار داده و به این ترتیب به این واژگان اهمیت و برجستگی خاصی بخشیده است. همین برجستگی دادن به این قافیه‌ها سبب شده است سخن از نحو معیار فاصله بگیرد. واژهٔ «نام» در شاهنامه در معانی مختلفی مانند سربلندی، آبرو و اعتبار، دلیری، اسم و غیره به کار رفته است و از برجسته‌ترین جان‌مایه‌های شاهنامه به شمار می‌آید.

در قافیهٔ «نام» و «کام» همچون بیشتر قافیه‌های شاهنامه، قافیهٔ مصراع اول کلیدی‌تر و مهم‌تر است، به عبارت دیگر مصراع‌های اول همواره از مصراع‌های دوم کلیدی‌ترند و مصراع‌های دوم بیشتر در تفسیر، توضیح و یا توصیف مصراع اول می‌آیند و به نوعی تابع مصراع اول هستند. مانند:

ز ترکان یکی بود با زور نام  بد افسون به هر جای گسترده‌کام
(۵۳۱/۲، ب۳۵۱)

که مصراع دوم در توضیح مصراع اول آمده است و آن را کامل می‌کند.

### ۲-۱-۱- منظر اول الگوهای نحوی کام و نام

همان‌طورکه اشاره شد، در این پژوهش قصد داریم قافیه‌های «نام» و «کام» را از نظر معنایی در ۵ منظر قرار داده و سپس آنها را از نظر نحوی بررسی نماییم. در منظر اول هر گاه فردوسی به ذکر نام اشخاص و جای‌ها می‌پردازد با جمله‌هایی خبری روبرو می‌شویم که از دو الگوی کلی پیروی می‌کنند. این دو الگو در غالب ابیات ثابت هستند مگر اینکه شاهد جابجایی در ارکان جمله و یا به هم ریختن نحو جمله باشیم.

در این قسمت به ذکر دو الگوی بسیار رایج در قافیهٔ «نام» و «کام» از منظر اول می‌پردازیم. همان‌طور که ذکر شد بیشتر جملات در این منظر، وجه خبری دارند.

در حقیقت، هرگاه فردوسی در بیتی از فعل ربطی استفاده می‌کند؛ قافیهٔ «نام» و «کام» در جایگاه مسند قرار می‌گیرد.

**مسندالیه+ فعل ربطی + مسند**

این الگو، یکی از پرکاربردترین الگوهای «نام» و «کام» در بیت‌هایی می‌باشد که فردوسی در آنها به ذکر نام اشخاص و جای‌ها می‌پردازد. بیت‌هایی زیر از این الگو می‌باشند:

یکی پادشا بود مهراب نام زبردست و باگنج و گسترده‌کام(۱۰۶/۱، ب۲۷۵)
یکی خویش کاموس بد ساوه نام سرافراز و هر جای گسترده‌کام(۵۹۸/۲، ب۲۰۶۹)
یکی آذری ساخت برزین به نام که بد با بزرگی و باریژ و کام(۲/۳، ب۳۳)
یکی نامور بود قالوس نام خردمند و با دانش و رای و کام(۳۱/۳، ب۷۵۲)
یکی نامور بود الواد نام سرافراز و اسپ افکن و شادکام(۱۷۸/۳، ب۱۰۷۸)

همان‌طور که در ابیات مذکور دیده می‌شود، بین فاعل و مفعول مطابقت وجود دارد و فردوسی سعی کرده است این مطابقت را در تمام ابیاتی که از این دست هستند حفظ کند. قابل ذکر است که در همهٔ ابیات الگوی یک، شاهد افعال اسنادی هستیم.

### ۲-۱-۲ -منظر دوم الگوهای نحوی کام و نام

این الگوی پرکاربرد در مواردی آمده است که فعل جمله غیرربطی است و واژهٔ «نام»، با حفظ همان موارد بالا در محل و جایگاه مفعول قرار می‌گیرد درحالی‌که همچنان مصراع دوم توضیحی برای مصراع نخست است. در این ابیات مصراع‌های دوم صفت‌هایی هستند که نقش بلاغی آنها می‌تواند معرفی بیشتر یک شخصیت باشد، گرچه این معرفی در برخی موارد اغراق‌آمیز است و به غلو منجر می‌شود.

ابیات زیر نمونه‌ای از این الگو می‌باشند:

فرستادگان را سگان کرد نام سمن کرد پرخون بر آواز کام (۲۴۱/۱، ب۱۷۵)
سیاووش گردش نهادند نام جهانی از آن شارستان شادکام(۳۶۹/۱، ب۱۶۸۴)
همان اردشیرش پدر کرد نام نیا شد به دیدار او شادکام(۳۴۶/۳، ب۳۷)
کنام اسیرانش کردند نام اسیر اندر او یافتی نام و کام(۴۴۳/۳، ب۵۶۵)

نکته‌ای که در بیشتر این ابیات به ذهن می‌آید حضور واژهٔ نکره‌ساز «یکی» یا «ی» نکره است. همان‌طور که اشاره شد این واژه و «ی» نکره‌ساز در بیشتر ابیاتی که با قافیه‌های «نام» و «کام» آمده است، مشاهده می‌شود. «در شاهنامه عموماً «ی» وحدت بر آخر موصوف آمده است (برشیوهٔ پیشینیان و برخلاف امروز که بیشتر بر آخر صفت آوردند) خواه موصوف مقدم باشد و خواه موخر» (شفیعی، ۱۵۳:۱۳۴۳).

ابیات زیر نمونه‌ای از بیت‌هایی هستند که در آنها واژه‌های «یکی» و «ی» وحدت آمده است.

یکی نامور بود قالوس نام — خردمند و با دانش و رای و کام(۳/۳، ب۷۵۲)
حکیمی که بد ارسطالیس نام — خردمند و بیدار و گسترده‌کام(۲۴۶/۳، ب۲۸)
یکی بود مهتر، کتایون به نام — خردمند و روشن‌دل و شادکام(۱۰/۳، ب۲۸۳)
دلیری کجا جَهن بُد نام او — پراگنده گَرد جهان کام اوی(۸۰۳/۲، ب۳۰۸)

در میان ابیاتی که با قافیه‌های «کام» و «نام» آمده است تنها پنج بیت هستند که مضمون دعایی دارند. نکتهٔ قابل توجه در این ابیات این است که در هر دو مصراعِ این بیت‌ها مضمون دعایی به چشم می‌خورد و نحو هر دو مصراع نیز مانند هم است.

توی مهترین، سلم نام تو باد — به گیتی پراگنده کام تو باد(۶۱/۱، ب۲۵۳)
همه ساله گیتی به کام تو باد — به هر جای بر تاج نام تو باد(۵۲۶/۳، ب۱۰۹۴)
چنین گفت جاماسپ گم بوده نام — که هرگز به گیتی نبینی تو کام- (۱۹۳/۳، ب۱۴۶۶)
مبیناد کس روز بی کام تو — نبشته به خورشید بر نام تو(۱۰۰۶/۴، ب۳۲۳۹)
زگیتی مبیناد جزکام خویش — نبشته بر ایوان‌ها نام خویش(۶۲/۳، ب۳۴۳)

### ۲-۱-۳- منظر سوم الگوهای نحوی کام و نام

در منظر سوم، «نام» و «کام» درحالی در مقام قافیه قرار می‌گیرند که هدف فردوسی از به کار بردن این قافیه، پرسیدن نام و اسم کسی است و در مصراع دوم نیز «کام» به معنای خواست و آرزو آمده است. جمله‌ها عموماً در این بیت‌ها به دلیل هدف خاص و مضمون بیت‌ها پرسشی است، این پرسش‌ها در بیشتر ابیات با فعل‌های امر همراه است و الگوی دستوری غالب این بیت‌ها به صورت **فعل**+**فاعل**+ **مفعول** است.

بیت‌های زیر نمونه‌ای از این الگو هستند:

بدو گفت رستم که تا نام خویش نگویی، نیابی زمن کام خویش(۱۴۸/۳، ب۳۴۹)
بپرسید ازو گفت: نام تو چیست؟ چه جویی شب تیره، کام تو چیست(۲۶۳/۱، ب۶۲)
بپرسیدی از گوهر و نام من به دل دیگر آمد تو را کام من(۵۸۰/۲، ب۱۵۹۹)

نکتهٔ قابل توجه در این منظر این است که بیشتر قافیه‌هایی که با این الگو و این مضمون آمده، در داستان‌های «کاموس کشانی» و «رستم و اسفندیار» است. تنها الگوی یکی از ابیات این منظر با بقیه موارد قبلی تفاوت دارد که در این بیت چهار فعل امری آمده است.

بباش و بیاسای و می‌خور به کام چو گردد دلت رام، برگوی نام (۴۳۲/۳، ب۲۸۵)

در همین منظر با بیت‌هایی روبه‌رو می‌شویم که در آنها «نام» در مفهوم اسم است و هدف شاعر نیز آگاهی از نام شخصی نیست.

بدو گفت مهتر که بر گنج نام نبیسد کسی کش بود گنج کام(۵۰۴/۳، ب۵۵۵)
دلارام او بود و همکام اوی همیشه به لب داشتی نام اوی(۲۴۶/۳، ب۱۶۹)

### ۲-۱-۴- منظر چهارم الگوهای نحوی کام و نام

در این منظر عموماً «نام» به معنای آبرو و اعتبار و «کام» صفت است، حال چه به تنهایی آمده باشد چه به صورت جزئی از صفت؛ مانند شادکام.

**فعل+فاعل+مسند**

نکتهٔ جالب توجه این است که بیشتر این ابیات در این منظر با الگوی فوق آمده‌اند و درغالب آنها نیز قافیهٔ «نام» در مقابل قافیهٔ «شادکام» قرار گرفته است. بیت‌های زیر نمونه-هایی از این الگو هستند:

چنین گفت موبد که مردن به نام — به از زنده دشمن بدو شادکام(۲۸۵/۱، ب۶۰۵)
چنین گفت کامروز مردن به نام — به از زنده دشمن بدو شادکام(۲۵۳/۳، ب۲۰۰)
چنین داد پاسخ که بستام نام — گوی برمنش باشد و شادکام(۹۲۱/۴، ب۱۰۸۲)

تنها تفاوت الگوی نحوی بیت فوق با بیت‌های قبل، آمدن مسند در مصراع دوم است.

چو آن دید داراب شد شادکام — یکی نیزه برداشت از بهر نام(۲۳۵/۳، ب۲۲۷)
بگویش که در جنگ تو نیست نام — نه از کشتنت نیز یابیم کام(۸۲۷/۴، ب۶۶۸)

دومین الگوی نحوی در این منظر و هنگامی که «نام» به معنای آبرو و اعتبار است به شکل **فاعل+فعل+مفعول** آمده است.

در تمام بیت‌های این الگو، «کام» در نقش صفت است؛ اما تمرکز ما در این منظر بر نقش‌های اصلی است.

تهمتن چنین داد پاسخ که نام — چه پرسی که هرگز نبینی تو کام(۵۶۷/۲، ب۱۲۸۶)
هر آنکس که جویند نام بزرگ — ز گیتی بیابند کام بزرگ (۷۴۸/۴، ب۳۲۲۶)
چنین داد پاسخ که من کام خویش — به خاک افکنم برکشم نام خویش(۹۱/۱، ب۱۰۱۷)

رسید اندر آن کار زروان به کام گهی کام دید اندر آن، گاه نام(۶۸۶/۴، ب۱۶۵۱)

سومین الگوی این منظر با گروه حرف اضافه آغاز می‌شود که این گروه حرف اضافه در نقش قید است و در قافیه‌های «نام» و «کام» تکرار چندانی ندارد.

**گروه حرف اضافه در نقش قید+فعل+فاعل**

به فرخ پی و برشده نام تو ز توران برآید همه کام تو(۶۶۲/۲، ب۶۱۳)
بدان رزمگه برشود نام تو ز پیران برآید همه کام تو(۷۱۳/۲، ب۵۷۳)

بیت زیر نیز در این الگوی نحوی جای دارد با این تفاوت که نقش آغازی این بیت متمم است.

بدو گفت بهرام -بی کام خویش چرا نان نخرّی بدین نام خویش؟ (۵۲۹/۳، ب۱۱۷۰)

در سومین الگوی نحوی این منظر در مصراع اول با دو فعل روبه‌رو هستیم.

**متمم+فعل+مسند+فعل**

ز هر کس که پرسی به کام تواند همه پاک زنده به نام تواند!(۶۵/۱، ب۳۶۱)
به گیتی همان کن که کام آیدت وگر زان سخن فرّ و نام آیدت(۲۱۸/۳، ب۳۰)

**فعل+صفت+فاعل**

این الگو جزو الگوهای نادر این منظر است که در قافیهٔ «نام» و «کام» با آن روبه‌رو هستیم.

کند تازه این بار کام تو را برآرد به خورشید نام تو را(۲۹۱/۱، ب۷۵۹)

الگوی بعدی این منظر و هنگامی که «نام» به معنای آبرو و اعتبار است به شکل **مسند+فعل+فاعل** است. بیت‌های زیر نمونه‌های خوبی از این الگو هستند.

بریشان بگردد همه کام تو برآید به خورشید بر نام تو(۷۰۸/۲، ب۴۳۲)
همه جنگ و پرخاش بُد کام اوی که هرگز مبادا روان نام اوی(۹۰۲/۴، ب۵۹۹)

بیت زیر نیز در این الگو جای دارد، با این تفاوت که در این بیت با دو فاعل در مصراع نخست روبه‌رو هستیم.

همی نام جاوید ماند نه کام بینداز کام و برافراز نام(۱۰۸۲/۴، ب۲۰)

الگوی بعدی این منظر که بیت‌های زیادی را هم شامل می‌شود به شکل زیر است:

**صفت مبهم+متمم+فعل+متمم**

هر آنکس کجا چون تو باشد به نام همه شهر ایران بدو شادکام(۱۵۴/۳، ب۵۰۰)
همه کام و پیروزی از کام توست همه فرّ و دانایی از نام توست(۱۷/۳، ب۴۱۳)

تنها تفاوت بیت فوق با بیت قبل در محل قرار گرفتن فعل است.

الگوی **حرف ربط+گروه متممی** که با حرف ربط به هم اضافه شدند نیز یکی از الگوهای کم کاربرد این منظر است.

که با فرّ و برزست و فرهنگ و نام ز تاج بزرگی رسیده به کام(۷۷۳/۴، ب۳۸۶۱)
وگر بهر از او گنج و تاجست و نام از آن مستمندیم و زین شادکام(۷۷۷/۴، ب۳۹۵۳)

در بیت اخیر مصراع دوم در نقش نحوی مسند و در مصراع اول «نام» مسند و در جایگاه معطوف قرار گرفته است.

همان‌طور که قبلا اشاره شد در بیت‌های بسیاری از شاهنامه، هنگامی که «نام» و «کام» به‌عنوان قافیه آمده‌اند، نام به معنای آبرو و اعتبار است که به ذکر بیشتر این بیت‌ها

و الگوهای نحوی آنها پرداختیم. مشاهده کردیم که تنوع الگوهای این نمونه بسیار زیاد است و حتی برخی از الگوهای آن تنها در یک بیت وجود دارند که در ادامه به آنها پرداخته خواهد شد.

**فعل+فعل+فاعل+متمم**

بدان تا بداند که من جز به نام نمردم ز گیتی همین است کام
(۷۸۲/۲، ب۲۳۰۷)

**حرف شرط+مسند+فعل+فعل+مفعول غیر مستقیم**

اگر نیک باشی بماندت نام به تخت کیی بر بوی شادکام
(۲۴۶/۳، ب۳۵۱)

**فاعل+فعل+قید**

جهانجوی گرکشته گردد به نام به از زنده دشمن بدو شادکام
(۷۴۸/۳، ب۳۲۲۷)

**فعل+متمم+فاعل**

بباید ز گیتی همه کام و نام از انجام و فرجام و آرام و نام
(۷۲۰/۴، ب۲۵۱۸)

**مفعول+قید+مفعول+فعل**

نیاکانت را همچنین نام داد به هر جای بر دشمنان کام داد
(۸۶۶/۴، ب۱۶۵۷)

**حرف شرط+مسند+ فعل+حرف شرط+مسند+فاعل**

اگر ننگ باشد وگر نام، من بگویم، برآید مگر کام من
(۹۷۰/۴، ب۲۳۲۹)

**فاعل+فعل+منادا+صفت**

خرد دارد ای مرد بسیار نام ز ساند خرد پار سا را به کام
(۵۵۲/۳، ب۱۷۶۳)

**قید+متمم+فاعل+متمم**

کجا در جهان جادوی جز به نام شنوده‌ست و بوده‌ست از آن شادکام
(۱۰۶۱/۴، ب۵۰۸)

**فعل+متمم+گروه فعلی**

بگویش که در جنگ مردن به نام به از زنده دشمن بدو شادکام
(۱۰۹۰/۴، ب۲۲۰)

### ۵-۱-۲ منظر پنجم الگوهای نحوی کام و نام

در پنجمین منظر، هر دو طرف قافیه در نقش صفت هستند. این منظر نیز الگوهای مختلفی دارد که در نخستین الگو در تمام موارد مقابل قافیهٔ «کام» با قافیهٔ «نیک‌نام» روبه‌رو هستیم.

**فاعل+فعل+صفت(منادا)**

سیاوش بدو گفت کای نیک‌نام نبینم جز از نیک نامیت کام(۳۶۶/۱، ب۱۶۱۵)
بر او آفرین کرد کای نیک‌نام چو خورشید هر جای گسترده‌کام(۶۶۹/۲، ب۷۷۹)
چنین داد پاسخ که ای نیک‌نام بلند اختر و گرد و گیرنده کام(۸۸/۳، ب۱۵۲۱)
بدو گفت بهرام کای نیک‌نام به نیکیت بادا همه ساله کام(۴۶۰/۳، ب۱۳۱)
سکندر چنین گفت کای نیک‌نام به گیتی به هر جای گسترده‌کام(۲۴۸/۳، ب۸۴)

دومین الگوی نحوی این منظر به شکل زیر است.

**قید+مفعول+متمم+فعل+مفعول**

کنون کت به گیتی بر افراخت نام شدی کشته و نارسیده به کام(۶۶/۳، ب۶۸۵)
به فرخ همی داشت آن نام را کزو یافت از ناخوشی کام را(۲۴۳/۳، ب۱۰۹)

بیت‌های زیر را نیز می‌توان زیر مجموعهٔ این الگو دانست.

نبیسد به نامه‌ندرون نام اوی رونده شود در جهان کام اوی(۸۲۲/۴، ب۵۲۶)
برآرم از ایشان همه کام تو درفشان کنم در جهان نام تو!(۳۵/۳، ب۸۳۹)
بجویم بدین آرزو کام تو برآرم زگردنکشان نام تو(۶۴۸/۴، ب۶۸۳)

**فعل+فاعل+مفعول.**

الگوی بعدی این منظر بیت‌های زیر هستند.

ندانست کس در جهان نام اوی ز گیتی برآمد همه کام اوی(۹۷۸/۴، ب۲۵۱)
بدو گفت دادم من این کام تو بلندی گرد زین مگر نام تو(۲۷/۱، ب۱۵۴)
بدو گفت بیژن که گر کام من نجویی، نخواهی مگر کام من(۷۱۵/۲، ب۶۱۹)

**فعل+مسند+فاعل**

نپرهیز تا بد نگرددت نام که بد نام گیتی نبیند به کام(۴۰۷/۳، ب۴۶)
که هرگز نگردد کهن نام تو برآید به مردی همه کام تو(۴۳۷/۳، ب۴۱۹)

**متمم+فعل/فاعل+صفت**

بدو گفت نیک اختر و کام تو شکسته دل دشمنان نام تو(۷۱۵/۲، ب۶۱۹)
بریشان شما رانده باشید کام به خورشید تابان برآورده نام(۷۳۲/۲، ب۱۰۵۱)

**فعل+متمم+فاعل**

نشاید بر این بیهده کام تو که من پیش خسرو برم نام تو(۶۷۰/۲، ب۸۱۰)
مبادا به گیتی جز از کام تو همیشه بر ایوان‌ها نام تو(۲۶۷/۳، ب۶۰)
نخواند به گیتی کسی نام اوی(۳۴۳/۳، ب۵۸)

گسسته شد اندر جهان کام اوی

**فعل+فاعل+متمم**

بگردند تا هر کسی را به کام یکی جای باشد سزاوار نام
(۶۴۸/۴، ب۶۸۳)

بیت زیر نیز مشابهت فراوانی با الگوی نحوی بیت فوق دارد با این تفاوت که شروع بیت برخلاف بیت قبلی با نقش نحوی فعل نیست.

گشاده سخن مرد با رای و کام همی آب حیوانش خواند به نام
(۳۱۸/۳، ب۱۳۳۷)

**متمم+فعل+متمم**

کنون زآنچه کردی رسیدی به کام فنون زین مجوی اندرین کار نام(۹۴۴/۴، ب۱۶۵۶)
بدان چربدستی رسیده به کام یکی برمنش مرد، مانی به نام(۴۴۳/۳، ب۵۶۸)

**مسند+فعل+مسند/صفت**

اگر دادگر باشد و نیک‌نام بباید زگفتار و کردار کام(۷۲۱/۴، ب۲۵۴۸)

بیت زیر نیز در الگوی نحوی بالا قرار می‌گیرد.

زمانه سراسر به کام تو گشت همه مهرها زیر نام تو گشت
(۱۹۳/۳، ب۱۴۷۹)

**متمم+مسند+فاعل**

به گیتی رونده بود کام اوی به منشورها بر بود نام اوی
(۹۶۳/۴، ب۲۱۵۴)

**فعل+فعل+مفعول+فعل**

بباز و بناز و همه کام جوی اگر کام دل یافتی، نام جوی
(۸۸۶/۲، ب ۲۴۳۰)

**فعل+فاعل+مسند**

چو بشنید داراب شد شادکام به نزدیک او رفت و بنبشت نام(۲۳۰/۳، ب۱۳۵)
که زویست کام و بدویست نام وزو باد تخت کیی شادکام(۴۵۴/۳، ب۳۱)

در میان تمام بیت‌هایی که در آن‌ها «کام» و «نام» در مقام قافیه قرار گرفته‌اند دو بیت وجود دارد که «نام» با «خویشکام» با هم قافیه شده‌اند. الگوی نحوی این دو بیت به شرح ذیل می‌باشد که هر دوی آنها در داستان گشتاسپ آمده است.

**فعل+متمم+صفت**

بدادش بدان جادوی خویشکام کجا نامخواست هزارانش نام؟(۵۷/۳، ب۴۶۶)

**فعل+فاعل+مسند**

کجا باشد آن جادوی خویشکام کجا نامخواست هزارانش نام؟(۵۹/۳، ب۵۱۴)

## ۳.نتیجه‌گیری

در زمینهٔ شاهنامه فردوسی که بزرگ‌ترین شاهکار حماسی ادبیات فارسی است، پژوهش‌های بی‌شماری صورت گرفته است. فردوسی در اثر خود، رفتار ویژه‌ای با نحو بیت‌ها و قافیه‌ها دارد که ما در این پژوهش، این نحو را «نحو حماسی» نامیدیم و بر پایهٔ دو قافیهٔ «کام» و «نام» به دنبال تحلیل نقش نحوی و الگوی مشترک بیت‌هایی برآمدیم و آن را براساس پنج منظر بررسی کردیم.

۱. براساس یافته‌های این پژوهش، هرگاه فردوسی در بیتی از فعل ربطی استفاده می‌کند؛ قافیهٔ «نام» و «کام» در جایگاه مسند قرار می‌گیرد. ما در همهٔ ابیات منظر یک و اولین الگوی این منظر، شاهد افعال اسنادی هستیم درحالی‌که در الگوی دوم که جزو پرکاربردترین الگوهاست، بیشتر با افعال ربطی روبرو هستیم.

۲. در میان ابیاتی که با قافیهٔ «نام» و «کام» آمده‌اند؛ تنها سه بیت هستند که مضمون دعایی دارند و نحو دو مصراع نیز مانند هم هستند.

۳. در منظر سوم، هدف فردوسی از به کاربردن قافیهٔ «نام» پرسیدن نام شخصی است و قافیهٔ «کام» در مصراع دوم به معنای خواست و آرزوست. نکتهٔ قابل توجه این است که حدود ۶۰ درصد ابیاتی که در این منظر قرار می‌گیرند در داستان‌های «کاموس کشانی و رستم و اسفندیار» هستند. اما هرگاه «کام» به معنای آبرو و اعتبار است و در نقش صفت(خواه صفت مرکب و خواه صفت ساده) ظاهر شده است، با متنوع‌ترین الگوهای نحوی روبرو هستیم که تعداد آنها نسبتاً زیاد است و در متن حاضر به بیان و شرح این الگوها پرداخته شده است.

**کتاب‌شناسی**

**کتاب‌ها**


۱) جرجانی، عبدالقادر(۱۳۶۸)، ***دلایل الاعجاز فی القرآن***، مترجم: محمدرادمنش، اصفهان: شاهنامه پژوهی.

۲) خزائلی، محمد(۱۳۵۳)، ***شرح بوستان***، چاپ دوم، تهران: جاویدان.

۳) رازی، شمس‌الدین‌محمدبن‌قیس(۱۳۶۰)، **المعجم فی معاییر الاشعار العجم**، رضوی، مدرس، تهران: دانشگاه تهران.

۴) زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۸۸)، ***آشنایی با نقد ادبی***، تهران: سخن.

۵) سیدقاسم، لیلا(۱۳۹۶)، ***بلاغت ساختارهای نحوی در تاریخ بیهقی***، تهران:هرمس.

۶) شفیعی، محمود(۱۳۴۳)، ***شاهنامه و دستور***، تهران: نیل.

۷) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۹۲)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگه.

۸) طبیب‌زاده، امید(۱۳۹۱)، ***دستور زبان فارسی بر اساس نظریهٔ گروه‌های خودگردان در دستور وابستگی***، تهران:مرکز.

۹) فردوسی، ابوالقاسم(۱۳۹۹)، ***شاهنامه***، پیرایش جلال خالقی مطلق، ج۱و۲و۳و۴، چاپ هفتم، تهران: سخن.

۱۰) نقوی،نقیب(۱۳۸۴)، ***شکوه سرودن***، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.


**مقاله‌ها**


**۱)** غیبی، ژاله سادات، غیبی، سید محمودرضا، حاجی زاده، حسین، صراطی، ژیلا (۱۴۰۲)، **واکاوی ویژگی‌های زبانی منظومه‌های علی‌نامهٔ ربیع و خاوران نامهٔ ابن حسام خوسفی**، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی- تخصصی

مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال ششم، شمارهٔ سیزدهم، صص۱۲۵-۱۴۹

۲) کوشش‌شبستری، رحیم، شریفی‌دیزجی، فردین(۱۴۰۲)، **ساختار آوایی و موسیقیایی بهمن‌نامه و فرامرزنامه**، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی-تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال ششم، شمارهٔ پانزدهم، صص۶۱-۹۴ .

فصل‌نامۀ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هفدهم، بهار ۱۴۰۳ (صص ۱۱۶-۱۴۱)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.442538.1178

# کارکرد استعاره‌های مفهومی در شعر جعفر ابراهیمی

رامین محرمی[۱]، طیبه مرتضوی یوسف آبادی[۲]

## چکیده

استعاره‌های مفهومی (Conceptual metaphors) که شامل استعاره‌های جهتی و فضایی، هستی‌شناختی و ساختاری است، از زمرۀ بحث‌های نو در زبان‌شناسی‌شناختی محسوب می‌شود. نظریۀ استعارۀ مفهومی، درک یک حوزۀ معنایی برحسب حوزۀ دیگر است که بر اساس تناظر (نگاشت) بین دو مجموعه مبدأ و مقصد انجام می‌شود. در این جستار، به روش توصیفی- تحلیلی، استعاره‌های مفهومی برای شناخت نگاشت بین قلمرو مبدأ و مقصد در شعر جعفر ابراهیمی بررسی شده است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد: در تبدیل زبان در ادبیات کودکان از معانی واقعی به معانی مجازی و صورت‌های مختلفی که اقسام مجاز نامیده می‌شوند، استعاره‌های مفهومی، بسیار مورد توجه آفرینندگان آثار ادبی قرار گرفته است. این پژوهش در پی نشان دادن انواع استعاره‌های مفهومی در شعر جعفر ابراهیمی است؛ یعنی حوزه‌های مبدأ مورد توجه شاعر برای ملموس و محسوس‌سازی مفاهیم انتزاعی و ذهنی چیست؟ دیگر آنکه او از استعاره‌های مفهومی تا چه حد بهره برده و اهمیت این استعاره‌ها در شعر او چقدر است؟ یافته‌های پژوهش حاکی است که ابراهیمی به خوبی دریافته‌است که نوجوانان می‌توانند استعاره‌هایی مانند «زندگی، سفر است» را درک کنند و این استعاره‌ها در نشان دادن شیوۀ زندگی و هویت‌بخشی به آنان بسیار آموزنده است. مهم‌ترین حوزۀ مبدأ در شعر جعفر ابراهیمی، طبیعت و وابسته‌های آن است. شاعر با این حوزۀ مبدأ به عینی‌سازی مفاهیمی چون پاکی و صمیمیت پرداخته است. بخش وسیعی از استعاره‌های مفهومی در اشعارش برپایۀ حوزۀ مبدأ رنگ‌هاست، وی بر طبق استعارۀ «مفاهیم، رنگ هستند» به مفهوم‌پردازی مفاهیمی چون «شادی، سرخ است» و «امید، سفید است» دست زده است.

**واژه‌های کلیدی:** ادبیات کودک، استعارۀ مفهومی، حوزۀ مبدأ و مقصد، طرح‌واره شناختی، لیکاف و جانسون.

---

[۱] – استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
**moharami@uma.ac.ir**

[۲] – دانش‌آموختۀ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران(نویسندۀ مسئول).
**shahryar138562@gmail.com**

**تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۲۰- تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۹**

**۱.مقدمه**

پیدایش و توسعهٔ زبان‌شناسی‌شناختی، مسیر مطالعهٔ استعاره را تغییر داد. این مفهوم برای سال‌ها به عنوان ابزاری شاعرانه شناخته می‌شد که در خدمت استفادهٔ غیرعادی از زبان بود. با گسترش علوم‌شناختی، ابزاری برای تفکر و درک امور انتزاعی و فرامادی معرفی شد؛ با این تعبیر که ذهن، امور مجرد را از طریق بازسازی آن‌ها در قالب امور مادی، درک و دریافت می‌کند. در این دیدگاه، حوزهٔ انتزاعی، «قلمرو مقصد» و حوزهٔ عینی و مادی که از طریق آن فهم قلمرو انتزاعی ممکن می‌شود، «حوزه مبدأ» نامیده می‌شود (کوچش، ۲۰۱۰: ۳۳). نظریهٔ استعارهٔ مفهومی، برخلاف دیدگاه‌های سنتی دربارهٔ استعاره، حوزهٔ کار و نفوذ آن را نه در سطح زبان؛ بلکه در عمق رفتارهای انسان جستجو می‌کند و با اعتقاد به اثرپذیری افراد از الگوهای کلی رفتاری در فرهنگ‌ها و جوامع مختلف، ذهن و روند شناخت و درک پدیده‌ها را در انسان تحت تأثیر آن قلمداد می‌کند. مطالعه و بررسی حوزه‌های مختلف زندگی در ادبیات کودکان با توجه به نظریهٔ استعاره‌های مفهومی، شیوهٔ تفکر و نحوهٔ شکل‌گیری آن را در فرهنگ، جامعه، طبقهٔ اجتماعی و غیره متناسب با ذهن و زبان کودکان نشان می‌دهد.

**۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق**

منشأ استعارهٔ مفهومی به دوران قبل از لیکاف و جانسون باز می‌گردد. این نوع استعاره سابقهٔ طولانی دارد. بسیاری از دیدگاه‌های غربی در زمینه استعاره و تشبیه غالباً مشابه دیدگاه‌های ایرانی- عربی بوده است؛ اما دیدگاه‌های مختلفی وجود داشته است که ایورآمسترانگ ریچاردز (Ever Armstrong Richards۱۹۶۵-۱۹۸۳) به مهم‌ترین آن‌ها اشاره کرده‌است. او به شلیShelly (۱۷۹۲-۱۸۲۲) اشاره می‌کند که گفت: «زبان لزوماً استعاری است؛ یعنی روابط ناشناخته قبلی اشیاء را آشکار می‌کند

و دانش آن‌ها را ادامه می‌دهد؛ بنابراین اگر شاعران جدید برای بازآفرینی تداعی‌هایی که از هم پاشیده‌اند، تلاش نکنند، زبان مؤثر نخواهد بود؛ یعنی در گفتگو و معاشرت انسان‌ها، کارکرد ارتباطی خود را از دست می‌دهد» (ریچاردز، ۱۳۸۲: ۱۰۰).

بحث از استعارهٔ مفهومی یا ادراکی بیشتر مدیون ایده‌های جورج لیکاف( George Likoff) و مارک جانسون(Mark Johnson) است. استعارهٔ مفهومی که ثمرهٔ رویکردهای مفهومی و شناختی تلقی می‌شود، نگاهی نو به چگونگی پدید آمدن فرآیندهای ذهنی و تبدیل آن‌ها به عناصر زبانی است که در گروه کنونی حاصل تفکر لیکاف و جانسون و برای اولین بار در سال ۱۹۸۰ میلادی در کتاب «استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم» نام برده شده‌است (ر.ک. لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۷).

استعاره‌های مفهومی مرسوم مانند «بحث، جنگ است»، «عشق، سفر است»، «نظرات، غذا هستند»، «ایده‌ها ساختمان هستند»، آن‌ها روش‌های بسیار رایج و ثابتی برای تفکر و درک یک حوزهٔ انتزاعی هستند؛ در حالی‌که عبارات زبان استعاری مرسوم روش‌هایی هستند که هنگام صحبت‌کردن در مورد حوزهٔ انتزاعی تکراری و کلیشه‌ای هستند؛ بنابراین هر دو استعارهٔ زبانی و مفهومی ممکن است کم و بیش متعارف باشند. علاوه بر این، روش‌های رایجی برای صحبت در مورد این حوزه‌ها وجود دارد. نظیر چنین نگاشت‌هایی را می‌توان در استعاره‌های مفهومی دیگری نیز مشاهده کرد؛ به عنوان نمونه استعارهٔ مفهومی «زندگی، سفر است» که در آن موانع مسیر به عنوان سختی‌های زندگی و مقصد به عنوان هدف زندگی در نظر گرفته می‌شوند. از این رو ما از عبارتِ بناکردن برای صحبت یا از کلمهٔ «شروع» برای بحث دربارهٔ برخی از جنبه‌های زندگی استفاده می‌کنیم.

از زمان تولد زبان‌شناسی‌شناختی (Cognitive linguistics) در دههٔ ۷۰، استعاره همواره محور این حوزه بوده است؛ زیرا رابطهٔ ذهن و زبان را به وضوح بیان می‌کند. زبان‌شناسی‌شناختی رویکردی در مطالعه زبان است که رابطه بین زبان انسان، ذهن

او و تجربیات اجتماعی و فیزیکی او را بررسی می‌کند. در علوم شناختی، برای توجیه مفهوم‌سازی از استعاره، استفاده می‌شود که اغلب تخیلی هستند. یعنی براساس مفاهیم بنیادی ذهن ما شکل می‌گیرند و برای توصیف مسائل انتزاعی و تفکر به کار می‌روند. بنابراین انسان تجربیات خود را از خارج در قالب مجموعه‌ای از ساخت‌های مفهومی و زبانی در ذهن خود ذخیره می‌کند و در قالب کلام و نوشتار ساطع می‌کند (روحانی‌فرد و همکاران، ۱۴۰۱: ۲).

لیکاف و جانسون ادعا کردند که مفاهیم حاکم بر اندیشهٔ ما فقط شامل مسائل فکری نمی‌شود؛ بلکه اعمال روزانه و حتی جزئی‌ترین جزئیات را نیز شامل می‌شود. ساختار ادراکات، نحوهٔ تعامل ما در جهان و نحوهٔ تعامل ما با افراد دیگر این مفاهیم ذهنی را شکل می‌دهد؛ بنابراین نظام مفهومی ما نقش اساسی در تعریف واقعیت روزمرهٔ ما دارد و اگر صحت این ادعا راقبول کنیم، باید بپذیریم که طرز تفکر، تجربیات و اعمال روزمرهٔ ما با استعاره مرتبط است. استعاره مفهومی اساساً درک و تجربهٔ چیزی در تعدیل و بیان چیز دیگری است. هدف اصلی این پژوهش نشان دادن این امر است که در شعر جعفر ابراهیمی کدام مجموعه‌های عینی و ملموس، قلمرو مبدأ قرار گرفته است و دلیل انتخاب این حوزه‌های مبدأ چیست؟ سؤال دیگری که این پژوهش بدان می‌پردازد این است که اغلب اشعار جعفر ابراهیمی با مقولهٔ جنگ مرتبط است. بر همین اساس آیا این انگارهٔ مفهومی بر حوزهٔ مبدأ او تأثیر گذاشته است؟ در استعارهٔ بحث جنگ از احتمالات قلمرو عینی جنگ دربارهٔ حوزه انتزاعی بحث و گفتگو استفاده می‌کنیم که مقوله‌ای نسبتا گنگ است و آن را در قالب جنگ می‌فهمیم. به‌کارگیری واژگان در شعر کودک بسیار حساس است.

### ۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

این پژوهش با توجه به ویژگی‌های روانی، تمایلات، دایرهٔ لغات، تجربیات و توانایی‌های مخاطب به تصاویر و استعاره‌های مفهومی جعفر ابراهیمی نگریسته است. با توجه به این نکته که از نظر ماهیت ادبی، تفاوت چندانی بین شعر کودک، نوجوان و بزرگسال جدای از برخی محدودیت‌ها وجود ندارد؛ آیا محدودیت‌های مخاطب، همراه با ساده‌سازی، مانع حذف یا اصلاح عناصر زیبایی‌شناختی در حوزهٔ استعاره‌های مفهومی شعر جعفر ابراهیمی شده است؟ این سؤال و سؤالاتی از این دست ضرورت این پژوهش را دوچندان می‌سازد تا هنرآفرینی جعفر ابراهیمی در انس با ذهن و زبان کودکان و نوجوانان از نظر استعارهٔ مفهومی بررسی شود. اهمیت این پژوهش در نگاه بافت‌محور و کل‌گرایانه به تصویر مفهومی در اشعار جعفر ابراهیمی است.

### ۳-۱-پیشینهٔ تحقیق

در سال‌های اخیر تحقیقات زیادی با محوریت استعاره‌های مفهومی انجام شده‌است. به ندرت دیدگاه‌های مخالفی در رد استعارهٔ مفهومی و یا حداقل انتقاد از نفوذ گستردهٔ آن در پژوهش و تحلیل انتقادی و مقایسه استعاره‌های سنتی با فارسی وجود داشته است.

ـ زهره هاشمی (۱۳۸۹) در مقالهٔ «نظریهٔ استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» به بررسی دیدگاه معاصر در برابر دیدگاه کلاسیک و به معرفی و نقد انواع و ماهیت استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف پرداخته و به این نتیجه رسیده است که کاربرد این نظریه در سبک‌شناسی‌شناختی و تحلیل متون ادبی یا مجموعه نوشته‌های یک شخص برای تعیین شیوهٔ ذهنی و شناخت دقایق سبکی افراد می‌تواند کارگشا باشد.

ـ شرفی و همکاران (۱۳۸۹) در مقالهٔ «بررسی استعاره در ادبیات کودک و نوجوان در چهارچوب زبان‌شناسی شناختی» به بررسی ده کتاب داستان از گروه سنی کودک

و نوجوان پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که شخصیت‌بخشی، پرکاربردترین استعاره در کتاب‌ها و داستان‌های کودکان است و در داستان‌های نوجوانان، استعاره‌ها تنوع بیشتری دارند.

در حیطهٔ ادبیات داستانی کودک به خصوص ادبیات گروه‌های سنی (الف، ب و ج) آقاگل‌زاده و رضوی‌زاده (۱۳۹۱) در مقاله‌ای با عنوان «ویژگی‌های واژگانی ادبیات داستان کودکان (گروه‌های سنی الف، ب و ج) در زبان فارسی از دیدگاه زبان‌شناسی» معتقدند: مطالعهٔ کتاب، نقش مهمی در توسعهٔ آگاهی و پیشرفت اجتماعی کودکان، افزایش قدرت‌شناختی و انگیزشی آن‌ها دارد و ادبیات کودک و نوجوان و به طور اخص داستان‌ها، موجب شناخت دنیای ناشناخته می‌شوند.

ـ سجودی و قنبری (۱۳۹۱) در مقالهٔ «بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی (گروه‌های سنی «الف»، «ب» و «ج»»شماری از داستان‌های این رده‌های سنی را بررسی کرده‌اند.

ـ اقبالی و جنتی‌فر (۱۳۹۶) در مقالهٔ «بررسی استعاره در ادبیات کودک از منظر زبان‌شناسی شناختی» هشت کتاب کودک را بررسی کرده و در آخر شخصیت‌بخشی را مهم‌ترین استعارهٔ مفهومی ادبیات کودک دانسته‌اند.

ـ نرماشیری و کرمی در مقاله «تحلیل ایدئولوژی شناختی رمان «جزیرهٔ سرگردانی» براساس انگارهٔ استعارهٔ مفهومی» به بررسی کیفیت و کارکرد استعاره‌های‌مفهومی در رمان جزیرهٔ سرگردانی پرداخته‌اند؛ که دریافتند استعاره‌های رمان مذکور با کارکردهایی در قالب‌های شباهت‌آفرینی، تمثیل شدگی، کنایه‌اندیشی و ساختار تلمیحی و گاه با ابعاد روان ادراکی برجسته‌سازی و آشنازدایی متبلور شده‌اند.

در رابطه با بررسی اشعار جعفر ابراهیمی از نظر استعاره‌های مفهومی پژوهش مستقلی انجام نگرفته‌است. تنها اثر نزدیک به این پژوهش «بررسی کلان استعاره‌های اشعار جعفر ابراهیمی در مفهوم‌سازی صفات» از صلاحی و نبی‌زاده اردبیلی(۱۳۹۸) است. آنان گرچه به واژهٔ کلان استعاره اشاره‌کرده‌اند، تنها صفت‌های موجود در شعر ابراهیمی را بررسی کرده‌اند و توجهی به کلان‌تصویرها و تصاویر بافت‌محور شعر ابراهیمی نداشته‌اند.

به هر حال درکتاب‌ها و مقالات اشاره شده و شماری دیگر که به صورت موردی به اشعار یا داستان‌های کودک از این منظر نگریسته‌اند؛ به نکات مفیدی می‌توان دست یافت. پژوهش حاضر با استفاده از تحقیقات پیشین می‌کوشد نگاهی نو به استعارهٔ مفهومی در اشعار جعفر ابراهیمی برای کودکان داشته باشد و ظرفیت‌های این حوزه را با دیدگاهی تازه بررسی کند.

## ۲. بحث و یافته‌های تحقیق

لیکاف در مورد انواع استعاره و تعداد آن‌ها تقسیم‌بندی مشخصی انجام نداده؛ اما به طور کلی انواع استعاره‌هایی که در آثار او پراکنده است عبارتند از: استعاره‌های جهتی، هستی‌شناسانه و ساختاری. حال با توجه به این تقسیم‌بندی استعاره‌های مفهومی در اشعار جعفر ابراهیمی به شرح زیر است.

### ۲-۱- استعاره‌های جهتی (Orientational)

استعاره‌های جهتی با جهاتی مانند بالا، پایین، عقب، جلو، عمیق، کم‌عمق و غیره سروکار دارند. مثال: شادی زیاد است و غم کم: انگیزهٔ زندگی در او بسیار کم است، از شادی بال درآوردم.

این استعاره‌ها با جهت‌های فضایی مانند بالا به پایین، جلو-پشت، عمیق-کم‌عمق، مرکزی‌حاشیه سروکار دارند. اگرچه این استعاره‌ها دلبخواه نیستند و از تجربیات فیزیکی ما می‌آیند؛ بسته به فرهنگ‌های مختلف می‌تواند تغییر کند. لیکاف و ترنر (۱۹۸۹) استعاره‌های جهتی را «استعاره‌های طرح‌واره‌ای» نامیده‌اند و کووچش (۲۰۱۰) استعاره‌های «انسجامی» می‌نامد؛ زیرا که معتقد است این اصطلاح نقش‌شناختی این طبقه از استعاره‌های مفهومی را بهتر معرفی می‌کند. در برخی از فرهنگ‌ها، مردم برای نشان دادن زمان گذشته به پشت سر و برای زمان آینده به پیش رو اشاره می‌کنند، نیز با شنیدن خبر شادی، بالا می‌پرند و هنگام شنیدن خبر غم‌انگیز می‌نشینند یا به زمین می‌نگرند، برای دعا کردن سرشان را بالا می‌گیرند. این نمونه‌ها و مثال‌های بی‌شمار دیگری که با اندکی توجه به رفتارهای غیرارادی مردم قابل رؤیت هستند، بیانگر وجود یک الگوی رفتاری یکسان در تمام یا اکثر فرهنگ‌هاست که در هنگام نیاز مورد استفاده قرار می‌گیرند؛ همچنین در ساختار جوامع و در سطح امور غیرفردی نیز استعاره‌های مفهومی حضور دارند؛ چنانکه «در اغلب نقاط دنیا شکل سازمان‌ها، ادارات و نهادها را به صورت هرمی ترسیم می‌شود که رئیس در بالا و پس از آن معاونان و کارکنان ارشد و سپس بقیهٔ کارکنان به تناسب موقعیت شغلی قرار می‌گیرند» (کوچش،۲۰۱۰: ۴۲).

طرح‌واره حجمی بیان می‌دارد که انسان از طریق تجربهٔ قرار گرفتن در مکان‌هایی که می‌تواند حجم داشته باشد و نوعی ظرف تلقی شود بدن خود را نوعی ظرف دارای حجم بپندارد و در نتیجه، طرح‌واره‌های انتزاعی‌ای از حجم‌های فیزیکی در ذهن خود پدید آورد. انسان به دلیل مکانمند بودن بدنش، از جهات و مفاهیم موجود در آن‌ها برای بیان ذهنیات خود استفاده می‌کند. استفاده از استعاره‌های جهتی در ادبیات کودک، گاه به صورت مستقیم است؛همانند «آب در زیر کاه داشتن» و گاه غیرمستقیم همانند «پا در یک کفش کردن». در نمونهٔ اول، حوزهٔ مبدأ جهت «پایین» است و

حوزهٔ مقصد «ناپیدا بودن زمینه مکر و فریب» و چنانکه مشاهده می‌شود. واژهٔ «زیر» در آن، مفهوم جهت دارد؛ اما در مثال دوم حوزهٔ مبدأ «قرار گرفتن در یک مکان» است و قلمرو مقصد «لجاجت و پافشاری» است؛ در این نگاشت استعاری، واژه‌ای که بار معنایی جهت یا مکان داشته باشد، وجود ندارد.

کشتی تنهایی/ روی دریا پیداست / می‌شناسم آن را / کشتی امریکاست / بادبانش را باد / برده با خود شاید / که چنین سرگردان/ بی‌هدف می‌آید / موج‌های دریا / روی هم می‌غلتند/ حتما آن کشتی را / ناگهان می‌بلعند / کشتی امریکا !/ هست اینجا ایران / جای تو اینجا نیست / می‌شوی غرق الان/ می‌رسد با موشک / کشتی ما حالا/ می‌شوی غرق در آب / کشتی امریکا! (ابراهیمی،۱۳۷۶: ۳۷ ).

این نوع استعاره‌ها با جهت‌های فضایی مثل بالا، پایین، جلو، عقب (پشت)، درون، بیرون، مرکز، حاشیه و غیره مرتبط هستند. در واقع، این جهت‌های فضایی غالباً از بدن انسان نشئت می‌گیرند و بدن انسان به عنوان نقطه صفر فضایی در نظر گرفته می‌شود و این جهت‌ها نسبت به بدن انسان تعیین می‌شوند. روایت‌هایی این‌چنینی بسیار به ذهن و زبان کودکان نزدیک است. برای مثال، در جملهٔ «روحیه‌اش پایین آمده است»، شرایط نامطلوب روحی در «پایین» توصیف شده‌است.

در نمونه شعر ذکر شده در بالا، به صورت ضمنی با استفاده از واژهٔ «غرق» استعارهٔ ساختاری «شکست، پایین(غرق شدن) است» نگاشت شده است. حوزهٔ مبدأ این مفهوم استعاری مربوط به طبیعت و دریاست. البته شایان ذکر است که جهت‌های استعاری، تصادفی و قراردادی نیست و ریشه در تجارب فیزیکی و فرهنگی انسان‌ها دارد و ممکن است از فرهنگی به فرهنگ دیگر متفاوت باشد. برای نمونه در فرهنگ ایرانی، دل مکان عشق و دوست داشتن است و با جهت «درون» مشخص می‌شود:

که هر کس شد شهید راه قرآن/ همیشه روح پاکش شادمان است / چه جای گریه باشد دیگر او را / که یادش در دل ما جاودان است (ابراهیمی، ۱۳۷۵: گل‌های خنده).

در این نمونه با توجه به حوزهٔ مبدأ بدن(دل مرکز است) حوزهٔ مقصد که «عزیز بودن و در مرکز توجه بودن» است، مفهوم‌پردازی شده است. در نمونهٔ زیر نیز با توجه به حوزهٔ مبدأ بدن(آغوش- فراگرفتن و در مرکز توجه بودن ) مفهوم‌پردازی شده است. شاعر با استفاده از نگاشت استعاری آغوش، به عینی‌سازی مفهوم دربرگرفتن، توجه و ارج نهادن به ساکنان و باشندگان وطن پرداخته است:

ای خاک تو مهربان و زیبا/ ای میهن جاودانه، ایران/ آغوش مقدّست همیشه/ پُر بوده ز انبوده دلیران/ نام تو گرامی و عزیز است/ در قلب من و تمام ملت » (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۵).

### ۲-۲. استعاره‌های هستی‌شناسانه (Ontological metaphors)

تجربهٔ انسان در مورد اشیای فیزیکی، اساس استعاره‌های هستی‌شناختی را تشکیل می‌دهد، به عبارت دیگر روش‌های درک و دریافت رویدادها، فعالیت‌ها، احساسات، ایده‌ها و حتی خواب‌هاست که زیرمجموعه استعاره‌های هستی‌شناختی محسوب می‌شود.

موشک افتاد توی کوچهٔ ما/ من پریدم ز خواب خوش ناگاه/ شیشه‌ها ریخت روی بستر من/ مادرم ناله کرد: «یا الله» (همان: ۳۶).

در این نمونه نگاشت استعاری«بلا از بالاست» به کار رفته است. در ذهنیت ایرانی که تقریباً در همهٔ شعر و ادب فارسی نیز دیده می‌شود بلا و مصیبت از بالا و آسمان بر زمین نازل می‌شود. این انگاره در این پاره از شعر ابراهیمی آشکار است.

استعاره‌های هستی‌شناختی، براساس طرح‌واره‌های تصویری ساخته می‌شوند. طرح‌واره‌ها به دو صورت به مفاهیم انسجام می‌بخشند: ۱. در فرآیند شکل‌گیری

استعاره، طرح‌واره‌ها از گسترهٔ تجربیات فیزیکی به حوزه‌های انتزاعی فرافکنی می‌شوند ۲. شامل تجربیات حسی و حرکتی در ساختاری یکپارچه و یکنواخت می‌شوند (افراشی و همکاران، ۱۳۸۹: ۱۵). مثلاً در شعر زیر:

همه جا پر شده از/ بوی تحصیل کتاب/ بچه‌ها در راهند/ همه با شور و شتاب (ابراهیمی،۱۳۷۵: ۵۷).

در این نمونه، تحصیل مکانمند و دارای ظرف فرض شده است؛ پس به شکل استعارهٔ «تحصیل، ظرف است» قابل نگاشت است.

این استعاره‌ها همچنین مفاهیم عاطفی مانند عشق، آزادی، مرگ و زندگی را به عنوان یک موجود یا جوهر بیان می‌کنند. مثلاً وقتی می‌گوییم پیچک عشق یا کبوتر آزادی، از این استعاره، استفاده کرده‌ایم. عشق و آزادی که مفاهیمی انتزاعی و ذهنی هستند؛ به کمک پیچک و کبوتر ملموس و عینی شده‌اند. در این نمونه‌ها شاعر از کلماتی از حوزهٔ مبدأ که عینی، محسوس و قابل ادراک است استفاده کرده است تا مفاهیم انتزاعی خشم، نوع دوستی و عشق را انتقال دهد.

- نعرهٔ کوخیان مثل رعدی/ بر تن کاخیان لرزه افکند (همان).
- وقتی که سنگر تو / می‌شد گلوله باران/ در فکر خود نبودی/ بودی به فکر یاران (ابراهیمی،۱۳۷۶: ۱۰).
- وقتی گشودم نامه‌ات را / بوی تو را از آن شنیدم (همان: ۲۹).
- روی سنگی بود یک گنجشک /دانه برمی‌چید/ با شادی و نسیمی می وزید از کوه/ این همان صلح است و آزادی (همان: ۳۱).

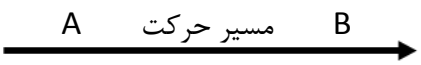
در این نگاشت استعاری«شادی، نسیم است» و «آزادی، نسیم است» از حوزهٔ طبیعت (مبدأ) برای مفهوم انتزاعی شادی و آزادی(مقصد) استفاده شده است. ذهن کودک بیش از آنکه شادی را بتواند ببیند؛ می‌تواند باد و نسیم را درک کند. علّتِ آن، شاید این است که بشر هرچه را قابل لمس کردن یا حس کردن باشد، شناخته‌شده

می‌پندارد و هر چه را که توانایی دست‌یافتن به آن را ندارد، ناشناخته قلمداد می‌کند. بر همین اساس، ابراهیمی در این نمونه و نمونهٔ زیر (زندگی در رنگ‌ها جاری است) کوشیده است تا هرچه بیشتر به نگاشت استعاره‌ای با مفاهیمی از حوزهٔ مبدأ که در دسترس قوهٔ ادراک کودک باشد؛ بپردازد.

در نمونهٔ زیر دو نگاشت نظام‌مندِ «زندگی، شی است» و «زندگی، سفر است» قابل پیگیری است. علاوه بر این استفاده از حوزهٔ مبدأ، رنگ‌ها برای نگاشت استعاره‌ای سرزندگی و شادی جای درنگ دارد:

زندگی سبز است چون جنگل/ زندگی آبی است چون دریا / زندگی سرخ است مثل خندهٔ خورشید/ زندگی در رنگ‌ها جاریست/ رنگ‌ها سرشار از حرفند می‌شود حتی صدای رنگ‌ها را دید / زندگی در خنده‌هایت: سبز/ در صدای قلب تو: آبی است/ زندگی رنگین‌کمانی از غم و شادی است/ رنگ آواز قناری‌ها/ در قفس زرد است می‌بینی؟ / زندگی سرخ است وقتی رنگ آزادی (همان).

در این نمونه، استعارهٔ مفهومی «زندگی، سفر است» خود را به شکل ایستگاه‌های سفر (جنگل، دریا، جاری و غیره) نشان داده‌است. حرکت بشر و مشاهدهٔ حرکت دیگر پدیده‌های متحرک، تجربه‌ای را در اختیار انسان قرار می‌دهد تا طرح‌واره‌ای انتزاعی از این حرکت فیزیکی در ذهن خود پدید آورد و برای آنچه فاقد حرکت است؛ چنین ویژگی حرکت در نظر بگیرد. انسان در زندگی در موقعیت‌هایی قرار می‌گیرد که باید در مسیر معینی حرکت کند تا به مقصود با هدف مورد نظر خویش برسد. برای نشان دادن این مسیر از شکل نمادین زیر بهره برده است.




حرکت، دارای آغاز و پایان است و می‌تواند در این مسیر از نقاطی که در حد فاصل میان دو نقطه A و B قرار دارند، عبور کند و اینکه این حرکت و عبور مستلزم گذر زمان است و عبور از هر یک نقاط در فاصلهٔ زمانی معینی صورت می‌گیرد. این نمونه

از طرح‌وارهٔ حرکت که به صورت عینی و فیزیکی نشان داده شده‌است، می‌تواند مبنای عبارات استعاری گسترش یافتهٔ فراوانی قرار گیرد.

ما پیرو راه حسینیم/ در مکتب عشق و شهادت/ ما با شهادت باز کردیم/ راهی به دنیای سعادت (ابراهیمی ۱۳۷۶: ۱۴).

لازمهٔ زندگی، همانند سفر، حرکت رو به جلوست. همان‌گونه که در سفر خستگی و خطر وجود دارد در راه زندگی نیز خستگی و خطر وجود دارد. در سفر، مسافر به سمت هدفی در حرکت است در زندگی نیز این‌گونه است. در راه سفر، راهزنان و قاطعان طریق حضور دارند، در راه زندگی نیز چنین راهزنان حضور دارند. مسافر با راهنما و راه بلد راه را گم نمی‌کند و زودتر به مقصد می‌رسد، در راه زندگی نیز وجود راهنما و پیامبر و ائمهٔاطهار سبب گمراه‌نشدن از راه راست و زودتر رسیدن به مقصد نهایی می‌شود. نگاشت‌های استعاری، ساختارشناختی (ساختار طرح‌واره‌ای و ذهنی) حوزهٔ مبدأ را مطابق با حوزهٔ مقصد حفظ می‌کنند؛ بنابراین اصل نگاشت‌های استعاری همواره ناقص هستند؛ یعنی حوزه مبدأ هیچ‌گاه به طور کامل نگاشت نمی‌شود و همواره بخش‌هایی از آن، که تطابقی با حوزهٔ مقصد ندارند، حذف می‌شوند. گفتنی است، این نگاشت نظام‌مند نه تنها میان مؤلفه‌های یک حوزه به حوزه دیگر، بلکه در سطح استنباط‌ها و استنتاج‌ها، از حوزهٔ مبدأ به مقصد نیز قابل مشاهده است.

کارکرد استعارهٔ مفهومی در گروه سنی«د» و «ه» بیشتر از اشعار گروه‌های سنی دیگر است. در بیشتر این استعاره‌ها، جلوه‌های طبیعت با انسان مقایسه می‌شود. یکی از مهم‌ترین قسمت‌های استعاره که با توجه به قدرت تخیل مخاطب در شعر کودکان منعکس می‌شود، جاندارپنداری و یا مکان‌مندی است.

- از بوی گل‌ها پر شده/ هر گوشه از دنیای ما

لبخند خوب زندگی/ پیداست بر گلبرگ‌ها (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۶۳).

- همه جا پر شده از / بوی تحصیل کتاب/ بچه‌ها در راهند/ همه با شور و شتاب » (ابراهیمی،۱۳۷۵: گل‌های خنده).

- ناگهان فرمان آتش داده شد/ آسمان لرزید و خون بارید از آن، / غنچهٔ فریاد بر لب‌ها شکفت / شد خیابان پر ز خون کودکان (همان).

- آسمان از پنجره/ آمد و در سینهٔ من جا گرفت/ چشم من آیینه بود/ چشم من،تصویری از دنیا گرفت (ابراهیمی، ۱۳۷۲: آسمان ابری نیست).

حرف اضافهٔ «از» خود به خود، مفهوم حرکت و جهت را در خود نهفته دارد. استفاده از حوزهٔ مبدأ طبیعت مانند آسمان که نماد و مظهر صفاست به محسوس ساختن حوزهٔ مقصد «ورود صمیمیت و عشق به دل کودک» یاری رسانده است.

- هوا خبر می‌دهد/ آمده فصل بهار/ چه سبز و زیبا شده/ برگ درخت چنار» (ابراهیمی، ۱۳۷۵: گل‌های خنده).

- آن روزها می‌خواستم من/ در روستا باشم همیشه/ هر روز باشم در دل دشت / در کوه و دره، باغ و بیشه (ابراهیمی، ۱۳۷۲: آسمان ابری نیست).

حوزهٔ مبدأ طبیعت و اجزای آن یکی از در دسترس‌ترین عناصر در تجربهٔ زیستهٔ کودکان و نوجوانان است. کودکان از این مفاهیم، پاکی، سادگی، صفا و صمیمیت را در یاد دارند؛ پس بهترین حوزهٔ مبدأ برای نشان دادن مفاهیم یاد شده است. در اینجا نیز شاعر با آوردن این مفاهیم و به ویژه واژهٔ دل(استعارهٔ جهتی مرکز) آنچه را در مرکز اهمیت و توجه کودک است؛ شادی و صمیمیت کودکانه می‌داند.

تشخیص، هنری ادبی برای بزرگسالان است؛ اما کودکان آن را بدیهی می‌دانند و فکر می‌کنند که همهٔ اشیاء در جهان زنده هستند و آن‌ها واقعاً با کودکان صحبت و رفتارهای انسانی را بیان می‌کنند. تشخیص، گرایش کودک به زنده دانستن موجودات بی‌جان است. بر اساس این گرایش، اشیاء موجوداتی زندهٔ با اراده هستند. جاندارپنداری ساده‌ترین شکل درک حرکات است. حرکت‌هایی که هدف دارند. به

عنوان مثال، حرکات منظمی که او در طبیعت مشاهده می‌کند؛ ناشی از عوامل زندهٔ طبیعت تلقی می‌شود (منصور و دادستان، ۱۳۸۵: ۲۴۱).

دفترم را خوب گشتم/ چیزهایی خوب دیدم/ از گلستان خیالم/ خوشه‌هایی خوب چیدم (ابراهیمی، ۱۳۷۲: ۲۰).

شاعر، خیال را گلستان فرض کرده است و از این طریق سعی دارد، رنگی بودن و زیبایی خیال را برای کودک به تصویر بکشد. در سویی دیگر خوشه که در حوزهٔ مبدأ گیاهان و موجودات جاندار است به خواننده یاری می‌رساند تا مفهوم تخیل پویا و بارور را بهتر درک کند.

در نمونه‌های زیر، دل ظرف مهر است:

- ای شهید / ای نشانهٔ خدا / مهر تو / کی شود ز ما جدا» (همان).

- دلم از دیدن هم‌شاگردان / شده لبریز نشاط و شادی / وقت پیکار و تلاش است امسال/ دومین سال پس از آزادی (ابراهیمی،۱۳۷۵: گل‌های خنده).

در این نمونه با نگاشت استعاری«دل، ظرف است» شادی را از مقولهٔ مظروفات مانند آب دانسته که فضای قلب را پر کرده است. این‌گونه استعاره‌های مفهومی به عینی ساختن اموری ذهنی مانند محبت و شادی برای کودکان مفید است؛ زیرا ذهن کودکان هنوز درگیر محسوسات و امور لمس‌شدنی و دیدنی است و شاعر با خلق استعاره‌هایی که به دنیای ذهنی آنان نزدیک است، مفاهیم انتزاعی را برای آنان در دسترس قرار داده است.

### ۲-۳- استعاره‌های ساختاری (Structural metaphor)

اساس استعاره ساختاری، سامان‌دهی یک مفهوم در چارچوب مفهومی دیگر است. برای مثال «مباحثه، جنگ است» یعنی: ادعاهای تو غیرقابل دفاع است. او به نقاط ضعف استدلالم حمله کرد (لیکاف، ۱۳۹۱: ۲۵).

لیکاف و جانسون سه نوع استعاره مفهومی جهتی، ساختاری و هستی‌شناختی را ذکر می‌کنند که مبتنی بر اصول معنایی مانند «ساختار مفهومی مادی شده، طرح‌واره‌های تصویری و طبقه‌بندی» است. در این سه نوع استعاره، دو حوزه وجود دارد: یکی منطقهٔ مبدأ و دیگری مقصد. استعارهٔ مفهومی مدل‌سازی سیستماتیک بین عناصر مفهومی حوزهٔ مشخص (مبدأ یا حوزهٔ منبع) در حوزهٔ انتزاعی‌تر (مقصد یا هدف) است (ر.ک. لیکاف، ۱۹۹۳: ۲۰۷-۲۰۶) و از اصطلاح «نگاشت» که ارتباط بین منطقه مبدأ و منطقه مقصد را بیان کند، استفاده می‌کنند. نگاشت، گزاره‌هایی است که مفاهیم حوزهٔ انتزاعی را با حوزهٔ عینی تطبیق می‌دهد (همان: ۲۰۳).

### ۲-۳-۱. استعارهٔ مفهومی ترس

در بیشتر فرهنگ‌ها، به ویژه ادبیات کودکان، تاریکی با وحشت و ترس همراه و نور تنها راه غلبه بر این ترس است. بدون شک این استعاره و اسطوره‌های مربوط به آن ناشی از تجربهٔ بشری است، این تجربه ممکن است زمانی شکل گرفته باشد که انسان اولیه در طول روز بر جنگل و بیشتر موجودات آن تسلط داشت؛ اما با فرارسیدن شب، ترس او از راه می‌رسید. نقطهٔ مقابل ترس و تاریکی، جرئت و مهربانی (دلگرمی داشتن به کسی) که با نور و گرما گزارش می‌شود. واژهٔ دلگرم نیز مؤید این نگاشت است. نگاشت استعاره‌ای «زندگی، سفر است» در این نمونه هم با واژهٔ «رفتی» برجسته شده و حائز اهمیت است:

بابای خوب و مهربانم / ای آفتاب گرم خانه / ای عاشق پرواز کردن / پروازهای عاشقانه! [...]رفتی و در سنگر نشستی / جنگیدی آنجا با رشادت/ با قلب پاک و پُر ز ایمان/ رفتی به دنیای شهادت (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۱۵).

حوزهٔ مبدأ در این نگاشت استعاری، از طبیعت گرفته شده است. در این نگاشت در ابتدا «پدر، آفتاب است» و سپس «پدر، پرنده است» آمده است. ویژگی هردوی

این استعاره‌ها نشان دادن مفهوم کوچ و سفر است. در ذهن یک کودک یا نوجوان اصلی‌ترین نمونه‌های کوچ و مسافرت، خورشید و پرنده است و شاعر با بهره‌گیری از این عناصر استعاری حوزهٔ مقصد را مفهوم‌سازی و درک مفاهیمی دشوار مانند مرگ را ساده کرده است. جنگیدن با سلاح رشادت، استعارهٔ مفهومی است که ابراهیمی از حوزهٔ مبدأ جنگ وام‌گرفته است. در واقع رشادت مانند سلاحی است که با آن می‌جنگند. ایمان و رشادت سلاحی است که در برابر آهن و پولاد کارآیی بیشتری دارد.

**۲-۳-۲-ترس از مرگ است**

در مثال‌های مربوط به این استعاره مفهومی می‌توان دریافت که زبان فارسی ترس را معادل مرگ می‌داند. هنگامی که انسان می‌ترسد، وضعیت خود را مساوی با مردن و قرار گرفتن در موقعیت ترسناک را مشابه آن می‌داند. صورتش مثل جسد سفید می‌شود و مثل مرده‌ای با عرق سرد می‌ماند. هنگام خوف، مانند لحظه مرگ، نفس شماره می‌شود و شهادتین می‌گوید. ممکن است وقتی انسان می‌ترسد نفس سختی بکشد یا رنگ صورتش تغییر کند یا عرق کند که از موارد تجربی ترس است.

موشک افتاد توی کوچهٔ ما / من پریدم ز خواب خوش ناگاه./ شیشه‌ها ریخت روی بستر من / مادرم ناله کرد: «یا الله» (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۳۶).

اما مواردی هم هست که انتزاعی است، مثلاً انسان ترسیده، واقعاً نمی‌میرد و جانش به لبش نمی‌رسد؛ بنابراین آزمایشی بودن و انتزاعی بودن در استعاره‌های ترس که به طور روزمره استفاده می‌شود، در مثال‌های زیر قابل مشاهده است:

نمونه ۱. موقعی که سایه‌اش را روی دیوار دیدم، داشتم می‌مردم.

نمونه ۲. برای من که شب اول قبر بود.

نمونه۳. نفسم به شماره افتاده بود.

نمونه۴. اشهدم رو خوندم (شرف‌زاده و زارع، ۱۳۹۱: ۴۰۳).

گاهی اوقات دوست داشتن دیگران نشان‌دهندۀ ترس است. در این جمله احساس ترس به صورت بوسیدن که نماد محبت و علاقه است بیان می‌شود.

حوزۀ مبدأ: بوسیدن

حوزۀ مقصد: احساس ترس

اسم نگاشت: احساس ترس، بوسیدن دست است.

وقتی ما ترس را به مثابه یک شیء فرض کنیم، آن وقت است که می‌توانیم آن را در مالکیت خود قرار دهیم و عبارت‌هایی نظیر ترس‌های من با ترس‌های تو را، به زبان آوریم (کووچش، ۲۰۱۰: ۳۵).

گفتنی است، بسیاری از استعاره‌های هستی‌شناختی به مرور زمان ساختار پیدا می‌کنند. مثلاً پس از آنکه ما ذهن را به مثابۀ یک شیء در نظر بگیریم، با کمک استعاره مفهومی (ذهن، ماشین است) دست به ساختارسازی بیشتری می‌زنیم.

در شعر کودکانۀ جنگ، تلاشی هنرمندانه در قالب کلام، با زبان و شیوه‌ای مناسب و در خور فهم کودک، برای هدایت او به سوی رشد پر ثمر و آگاهی از واقعیت‌های جنگ شکل گرفته است. شاعران دفاع مقدس در شعر کودک بر آن هستند که علاوه بر ایجاد حرکت و انقلابی در بیان و تخیل شعری، ذهن و اندیشۀ کودک را نیز نسبت به دنیای پیرامون خود فعال‌تر و آگاه‌تر سازد و رشادت‌های پدران و مادران این مرز پرگهر را با زبانی ساده و صمیمی به نمایش درآورند؛ بنابراین در شعر کودک و نوجوان، یکی از اهداف اصلی و نیت‌های شاعر، در کنار بیان هنرمندانه و زیبایی‌شناسانه و نیز بازی‌های زبانی و آوایی، ایجاد سؤال و پی‌ریزی زمینۀ تفکر در ذهن مخاطب کودک خود است. نقش بارز استعاره‌های مفهومی در انتقال مفاهیم جنگ به مخاطب کم‌تجربه بسیار حائز اهمیت اما به شکل غیرمستقیم است. برای نمونه جعفر ابراهیمی هنگامی که از دغدغۀ اندیشه‌های اجتماعی در شعر کودک، خواندن و بیان اشعاری در محکومیت اسارت و ستایش آزادی سخن می‌گوید به شکل غیرمستقیم از قالب

تمثیل و نماد بهره می‌گیرد. با نگاهی به این نمادها می‌توان دریافت که شیءباوری و مکان‌مندی ویژگی اصلی این نمادهاست.

### ۲-۳-۳-آزادی خورشید است

در اشعار ابراهیمی مفهوم آزادی همان آزادی سیاسی‌اجتماعی است که مردم آزادی بیان داشته باشند و بتوانند در ادارهٔ امور دخالت کنند و همچنین خواستار سرنگونی استبداد است و معتقد است که این آزادی فقط در سایهٔ حمایت رهبری محقق می‌شود.

خورشیدی اینجا / خورشیدی آنجا / بشمار با من، خورشیدها را / خورشید اول / در آسمان‌هاست/ پیروزی ما / خورشید اینجاست/ خورشید اینجا / در ماه بهمن / تابید بر ما / بامرگ دشمن / خورشید اول، در آسمان است/ خورشید دوم، در دستمان است / خورشیدها را، بشمار با من / خورشید روشن / خورشید بهمن (ابراهیمی،۱۳۷۵: گل‌های خنده).

شاعر عنصری از حوزهٔ طبیعت(خورشید) برگزیده است تا ادراک حوزهٔ مقصد را برای کودکان و نوجوانان ساده‌سازی کند.

یا در شعر «بهار پیروزی»، با آوردن فصل بهار، نوید براندازی ظلم و ستم را به مخاطب می‌دهد:

نسیم پاک نوروزی، ز سوی کوهسار آمد/ صدا زد از دلِ صحرا: «بهارآمد، بهارآمد» (ابراهیمی،۱۳۷۶: ۱۱).

پدر از راه رسید/ آمد و شاد نشست/ گفت با خندهٔ شاد:/ «کمر دیو شکست»/ از دل خاک شکفت/ غنچهٔ نوروزی!/ گفت:«به به آمد لحظهٔ پیروزی!» (ابراهیمی، ۱۳۷۵: گل‌های خنده).

جنگ و آثار آن همواره در طول تاریخ بشر تغییراتی ایجاد و نظام‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و غیره جوامع را با توجه به شرایط خود متحول کرده‌است. این پدیده در حالی که پیامدهای منفی داشت، در برخی دوره‌ها گرچه عامل هرج و مرج بود، سبب ایستادگی در مقابل دشمن مشترک باعث همبستگی مردم ملت و افزایش فداکاری و میهن‌پرستی آنان شده‌است. از این رو جنگ تأثیرات مثبت و منفی عمیقی بر روان انسان می‌گذارد و با دقت در برخی رفتارها و گفتارها مشخص می‌شود که یکی از حوزه‌های مبدأ در دایرۀشناختی انسان است.

### ۲-۳-۴. رنگ‌واژه‌ها(مفاهیم، رنگ هستند)

رنگ‌ها از عناصر بصری هستند که در دایرۀ طرح‌واره‌های حجمی قرار می‌گیرند. پیشتر به نگاشت استعاری با رنگ اشاره کردیم؛ زیرا رنگ یکی از قابل دسترسی‌ترین عناصر بصری را در دنیای ذهنی کودکان و نوجوانان دارد. رنگ‌ها انواع مختلف احساسات را در مخاطب برمی‌انگیزد، معنای بسیاری از رنگ‌ها از پدیده‌های طبیعی نشئت می‌گیرد. قرمز، زرد و نارنجی بیشتر با آتش، خورشید و خون همراه هستند و معمولاً گرما، دوستی یا انرژی را منتقل می‌کنند. آبی، سبز و برخی مشتقات بنفش با هوا، آب و زندگی گیاهی ارتباط دارند. آن‌ها سردی، آرامش و سکون را نشان می‌دهند. شدت رنگ (روشن یا تیره) و ترکیب آن‌ها معانی خاصی را منتقل می‌کند (قائینی، ۱۳۷۷: ۱۴).

در اشعار کودکانه می‌توان نمونه‌هایی از نماد رنگ را یافت که مطابق با یافته‌های علم روان‌شناسی است. از نظر روان‌شناسی، هر رنگ عملکرد فیزیولوژیکی خاصی در ذهن کودک دارد. نمونه‌هایی از نمادهای رنگی را می‌توان در اشعار کودکان یافت که با یافته‌های روان‌شناسی مطابقت دارد. آبی نماد شفافیت، زرد نماد نزدیکی مرگ،

سبز نماد جان‌بخشی، قرمز نماد زندگی، سفید نماد زندگی‌بخشی، سیاه نماد غم و اندوه (فروغی‌راد، ۱۳۹۵: ۷۲-۷۰).

هوا خبر می‌دهد/ آمده فصل بهار/ چه سبز و زیبا شده/ برگ درخت چنار» (ابراهیمی، ۱۳۷۵: گل‌های خنده).

سبز نماد برکت و جان‌بخشی. البته در ادبیات انقلاب و دفاع مقدس سبز نماد پایداری و استواری در عقیده است.

بهار آمد میان فصل پاییز/ بهار نهضت سرخ حسینی!/ بهاری که در آن فریاد کردیم: / همه با هم: «خدا، قرآن، خمینی» (همان: گل‌های خنده).

در این شاهد مثال، سرخ نماد اصل زندگی است.

از خاک سبز باغت/ روییده یاس و میخک/ پوشیده است باغت/ از لاله¬های کوچک (ابراهیمی، ۱۳۷۲: آسمان ابری نیست).

مثلاً در دفتر نقاشی من، آزادی را نیلی و خشم را بنفش رنگ می‌کند.

رنگ آبی دارد، برگی از دفتر من/ هست چون قلب امام/ آسمانی روشن/ [...] رنگ مشکی دارد، برگی از دفتر من/ رنگی از ظلم و ستم / مثل قلب دشمن/ رنگ آزادی و خشم/ رنگ نیلی و بنفش. / دفتر میهن من / هست زیبا، پر نقش (ابراهیمی، ۱۳۷۶: ۳۲).

## ۳.نتیجه‌گیری

استعاره‌ها، ذاتی مفهومی دارند و در تجربیات هرروزهٔ ما به کار می‌روند، درک و بیان مفاهیم انتزاعی با آن‌ها صورت می‌گیرد، استعاره‌های مفهومی با اینکه ریشه در نهاد و ذات بشر دارند، به شدت از نظام فرهنگی جوامع تأثیر می‌گیرند و برخی از آن‌ها در فرهنگ‌های مختلف به گونه‌های متفاوتی به کار می‌روند؛ با این همه زندگی بشر بر پایه استنباط‌هایی که حاصل درک و تجربه به یاری استعاره‌هاست، ساخته

می‌شود. در داستان‌های مربوط به نوجوانان، از اصطلاحات و ضرب‌المثل‌ها، که جزء استعاره‌های هستی‌شناختی هستند؛ و نیز از استعاره‌های مفهومی و ساختاری بیشتر استفاده می‌شود. نوجوانان می‌توانند استعاره‌هایی مانند «زندگی سفر است» را درک کنند و این استعاره‌ها در نشان دادن شیوهٔ زندگی به نوجوانان بسیار آموزنده است که باید خود را برای روبه‌روشدن با زندگی واقعی و مسائل آن آماده کنند. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که ابراهیمی، اشکال گوناگون استعاره‌های مفهومی را در اشعارش به کار گرفته؛ اما میزان استفادهٔ او از استعاره‌های ساختاری از موارد دیگر بیشتر است. آنچه در حوزه‌های مبدأ در اشعار ابراهیمی مشهود است، توجه ویژهٔ او به حوزهٔ مبدأ طبیعت، روستا و الزامات آن است. روستا و طبیعت در نظر این شاعر، که خود شاعر برآمده از دل روستاست، سبب بیشترین نگاشت‌های استعاری از قبیل محسوس‌سازی امور انتزاعی چون محبت، صفا و آزادی شده است. بعد از این حوزه، حوزهٔ مبدأ رنگ‌ها نقش به‌سزایی در استعاره‌های مفهومی موجود در اشعار ابراهیمی دارد. رنگ‌ها، در شعر ابراهیمی مفاهیمی را که به صورت حجم درک می‌شوند؛ بهتر نشان می‌دهد. ابراهیمی با نمادسازی و مفهوم‌پردازی با رنگ به ویژه رنگ‌های سرخ، سفید و سیاه، انگاره یا نگاشتِ «معرفت، بصری است» را مفهوم‌پردازی کرده است. او کوشیده است تا به کمک رنگ‌ها و حس بینایی بیش از سایر حواس، فرآیند شناخت و دریافت مفاهیم انتزاعی را روشن کند. جعفر ابراهیمی با بهره‌گیری از فرهنگ دفاع‌مقدس و با استفاده از گزاره‌ها، واژه‌ها، شخصیت‌ها و نمادهای دفاع‌مقدس، که برای کودکان و نوجوانان آشنا هستند؛ مفاهیم انتزاعی و دور از حوزهٔ درک کودکان و نوجوانان را ملموس‌سازی و ساده‌سازی کرده است؛ همچنین به دلیل آگاهی از ویژگی‌های رفتاری، روانی و ادراکی کودکان، سعی دارد مفاهیم و حقایق انقلابی و دشواری‌های مسیر آزادی را با استفاده از حوزه‌های مبدأ قابل درک به کودکان آموزش

و یاد دهد و با استفاده از استعاره‌های مفهومی این ارزش‌ها را در ذهن کودکان نهادینه کند.

## کتاب‌شناسی

### کتاب‌ها


۱) ابراهیمی، جعفر (۱۳۷۲)، ***آسمان ابری نیست (مجموعه شعر برای نوجوانان)***، تهران: نهاد هنر و ادبیات.

۲) ـــــــــــ (۱۳۷۲)، ***لبخند شبنم‌ها***، تهران: مدرسه.

۳) ـــــــــــ (۱۳۷۵)، ***گل‌های خنده (مجموعه شعر انقلاب برای کودکان و نوجوانان)***، تهران: حوزهٔ هنری سازمان تبلیغات اسلامی.

۴) ـــــــــــ (۱۳۷۶)، ***ای ایران (مجموعه شعر جنگ برای کودکان و نوجوانان)***، چاپ دوم، تهران : سوره.

۵) ـــــــــــ (۱۳۷۶)، ***خورشیدی اینجا خورشیدی آنجا***، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۶) ـــــــــــ (۱۳۸۸)، ***تاپ‌تاپ خمیر (مجموعه شعر برای خردسالان)***، تهران: صریر.

۷) ریچاردز، آی.آ (۱۳۸۲)، ***فلسفه بلاغت***، مترجم: دکتر علی محمدی‌آسیابادی، تهران: قطره.

۸) شعبان‌نژاد، افسانه (۱۳۸۶)، ***پرنده گفت شاعرم***، تهران:کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۹) کوچش، زولتان (۱۳۹۴)، ***مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره***، مترجم: ابراهیم شیرین‌پور، ویراست دوم، تهران: سمت.

۱۰) لیکاف، جرج و مارک، جانسون (۱۳۹۷)، ***استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم***، مترجم: جهانشاه میرزابیگی، چاپ نهم، تهران: آگاه.

۱۱) منصور، محمود و دادستان، پریرخ (۱۳۸۵)، ***روان‌شناسی ژنتیک***، چاپ پنجم، تهران: بعثت.

**مقاله‌ها**


۱) آقاگل زاده، فردوس، و رضوی زاده، اکرم (۱۳۹۱)، ***«ویژگی های واژگانی ادبیات داستانی کودکان (گروه های سنی الف، ب، ج) در زبان فارسی از دیدگاه زبان شناسی»***، همایش میان رشته‌ای آموزش و یادگیری زبان، صص۳۱۲-۳۰۱.

۲) افراشی، آزیتا و نعیمی حشکوائی، فاطمه (۱۳۸۹)، ***«تحلیل متون داستانی کودک با رویکرد شعرشناسی شناختی»***، زبان شناخت، سال ۱، شماره ۲، صص ۲۵-۱.

**۳)** اقبالی‌فرزقی، الناز و جنتی‌فر، اعظم (۱۳۹۶)، ***«بررسی استعاره در ادبیات کودک از منظر زبان‌شناسی شناختی»***، ششمین همایش ملی ادبیات کودک و نوجوان و معنویت.

*۴)* روحانی‌فرد، معصومه و عباسی‌صاحبی ، فاطمه و عباسی‌صاحبی، ربابه (۱۴۰۲)، ***«تحلیل‌واره‌های حجمی در سروده‌های نیمایوشیج»***، فصل‌نامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، *سال۶، شماره ۱۴، صص ۲۰-۲.*

۵) سجودی، فرزان و قنبری، زهرا (۱۳۹۱)، ***«بررسی معناشناختی استعاره زمان در داستان‌های کودک به زبان فارسی (گروه های سنی الف، ب، ج)»***، فصلنامهٔ علمی- پژوهشی نقد ادبی، سال پنجم، شماره ۱۹، صص ۱۵۶-۱۳۵.

۶) شرف‌زاده، محمدحسین و زارع، امین (۱۳۹۱)، ***«بررسی شناختی مفهوم استعاری ترس در زبان فارسی»***، مجموعه مقالات دانشگاه علامه طباطبایی، شماره ۲۸۰، صص ۴۰۷-۴۰۰.

۷) شرفی، شهلا و حامدی‌شیروان، زهرا (۱۳۸۹)، ***«بررسی استعاره در ادبیات کودک و نوجوان در چهارچوب زبان‌شناسی شناختی»***، نشریهٔ تفکر و کودک، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی سال اول، شمارهٔ ۲، صص ۶۳-۳۹.

۸) صلاحی، عسگر و نبی‌زاده‌اردبیلی، ندا (۱۳۹۸)، ***«بررسی کلان استعاره‌های اشعار جعفر ابراهیمی در مفهوم سازی صفات»***، دوفصلنامه علمی بلاغت کاربردی و نقد بلاغی، سال چهارم، شماره ۲، صص ۱۶۲-۱۵۱.

۹) فروغی‌راد، پیام (۱۳۹۵)، ***« بررسی و تحلیل فرم و محتوای شعر کودک و نوجوان(رساله دکترا)»***، استاد راهنما: دکتر رامین محرمی. دانشگاه محقق اردبیلی، ایران.

۱۰) قایینی، زهره (۱۳۷۷)، ***«کتاب‌های مصور و کتاب‌های تصویری کودکان»***، پژوهشنامه ادبیات کودک و نوجوان، شمارهٔ ۱۱و ۱۲، صص۱۹-۱۱.

۱۱) نرماشیری، اسماعیل و کرمی، زهرا (۱۴۰۱)، ***«تحلیل ایدئولوژی شناختی رمان «جزیرهٔ سرگردانی» براساس انگارهٔ استعارهٔ مفهومی »***، فصلنامهٔ علمی-تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، سال ۵، شماره ۱۰، صص ۱۴۷-۱۱۵.

۱۲) هاشمی، زهره (۱۳۸۹)، ***«نظریه استعاره مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون، نشریه ادب پژوهی»***، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۲، صص ۱۳۹-۱۱۹.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هفدهم، بهار ۱۴۰۳ (۱۴۲-۱۷۰)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.464564.1198

# سبک‌شناسی سورۀ فرقان

نعمت منصوری[۱]، زهرا فتحیان جگرلویی[۲]، شاهین قارلقی[۳]

**چکیده**

سبک‌شناسی متون، از جمله روش‌هایی است که ما را به معنا و مفهوم‌سازی‌های متکلم و جنبه‌های زیبایی متون راهنمایی می‌کند. امروزه سبک‌شناسی به عنوان یکی از علومی که با دانش زبان‌شناسی و بلاغت ارتباط تنگاتنگی دارد، جایگاه ویژه‌ای را در میان پژوهش‌های ادبی به خود اختصاص داده است. از جمله اثری که از لحاظ سبک‌شناسی قابل تأمل است، قرآن کریم می‌باشد. روشن است برای درک قرآن کریم و فهم بیشتر آن باید با ویژگی‌های مختلف آن از جمله اسلوب‌های ادبی و زبانی کاربردی‌اش آشنا شد و قطعاً دانش سبک‌شناسی برای رسیدن به این مقصود می‌تواند نقش چشمگیری داشته باشد. در این جستار با تکیه بر روش توصیفی-تحلیلی سورۀ فرقان در سطوح واژگانی، بلاغی و نحوی مورد بررسی قرار گرفته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد: در سطح زبانی سورۀ فرقان، به نکات صرفی و نحوی توجه شده است. در سطح ادبی، استفاده از عناصر بلاغی چون استعاره، تشبیه، تکرار، التفات، استفهام و غیره، در زمینۀ موسیقایی و زیبایی‌شناختی تأثیرگذار بوده است و همه این موارد بر وجوه اعجاز بیانی سورۀ فرقان افزوده است. همچنین وجود بعضی از صناعات ادبی علاوه بر اینکه موجب شیوایی و تأثیرگذاری سوره شده‌اند، همگی در راستای هدف آیات است.

**واژه‌های کلیدی:** سبک‌شناسی، قرآن کریم، سورۀ فرقان.

---

[۱] - دکترای تخصصی زبان و ادبیات فارسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، سنندج، ایران(نویسندۀ مسئول).
nematmansoori129@gmail.com

[۲] - کارشناسی ارشد علوم قرآن و حدیث، دانشگاه پیام نور، مهاباد، ایران.
Zfthyan104@gmail.com

[۳] - کارشناسی ارشد رشته علوم قرآنی از دانشکده علوم قرآن کرمانشاه، کرمانشاه، ایران.
qarlqyshahyn@gmail.com

## ۱-مقدمه

امروزه بسیاری از مطالعات و تحقیقات حوزهٔ زبان‌شناسی، به سبک‌شناسی اختصاص یافته است. سبک‌شناسی یکی از روش‌هایی است که برای بررسی و تحلیل متون از آن استفاده می‌شود. اندیشمندان و صاحب‌نظران دانش سبک‌شناسی، برای این علم و واژهٔ «سبک» تعاریف مختلفی ارائه داده‌اند؛ هر چند که یک تعریف واحد و کامل از سبک وجود ندارد؛ اما از همهٔ تعاریفی که برای این واژه صورت گرفته یک معنا را می‌توان دریافت؛ سبک روشی است که انسان برای بیان چیزی به کار می‌برد. در لسان‌العرب چنین آمده است: به صف درختان خرما اسلوب گفته می‌شود. هر راه ممتد اسلوب است. گفته می‌شود «انتم فی أسلوب سوء» یعنی شما راه و مذهب بدی دارید، جمع آن اسالیب است (ابن منظور،۱۴۱۴ق،۱/ ۳۱۹).

بهار در کتاب سبک‌شناسی خود، سبک را این‌گونه تعریف کرده است: «سبک در اصطلاح ادبیات، عبارت است از روش خاص ادراک و بیان افکار به وسیلهٔ ترکیب کلمات و انتخاب الفاظ و طرز تعبیر. سبک یک اثر ادبی، وجهٔ خاص خود را از لحاظ صورت و معنی القا می‌کند و آن نیز وابسته به طرز تفکر گوینده یا نویسنده، دربارهٔ حقیقت می‌باشد» (بهار،۱/۱۳۴۹: ۱۰)

بنابراین سبک‌شناسی به‌عنوان یکی از شاخه‌های نقد ادبی به بررسی و تحلیل داده‌های زبان‌شناختی عمومی و همچنین دانش بلاغت می‌پردازد. متن فنی سوره‌های قرآن، آن‌ها را در میان متون گوناگون ادبی به شاخص‌ترین گزینه برای بررسی در حوزهٔ سبک‌شناختی تبدیل کرده است. سبک قرآن ویژه و منحصربه‌فرد است و این مهم رمز ماندگاری و شکوه آن است و همچنین در سوره‌های این کتاب آسمانی، کلمات، عبارات و آیات آن در نگاه اول ساده به نظر می‌رسند، اما در واقع دارای

پیچیدگی‌های خاص خود می‌باشند. همین مسئله ضرورت سبک‌شناسی قرآن‌کریم برای درک مفاهیم و رموز آن را نشان می‌دهد.

### ۱-۱-بیان مسأله و سؤالات تحقیق

هرگونه نوشته و اثری در پی اهدافی خاص به رشتهٔ تحریر در می‌آید که با فرهنگ و ادب آن زمان، همخوانی دارد و در ارتباط با موقعیت و بافت اجتماعی زمانه نیز زاده می‌شود. یکی از متونی که طی بیست و سه سال و در ارتباط با مردم و اجتماع آن دوران نازل شده است، قرآن‌کریم است.

قرآن‌کریم به‌عنوان مخزن معارف و گنجینه‌های علوم همواره مورد توجه اندیشمندان قرار گرفته است و هر کدام از دانشمندان به روش‌های مختلف، دربارهٔ این کتاب شگفت‌انگیز به پژوهش پرداخته‌اند. از نظر مضمونی، بالاترین مضامین و از نظر بلاغی، زیباترین فنون بلاغی را در خود جای داده است. یکی از جلوه‌های زیبا و باشکوهی که در سرتاسر این کتاب آسمانی نمودی آشکار و چشمگیر دارد، تصاویر زنده و بدیعی است که به وسیلهٔ الفاظ و تعابیری چند خلق شده‌اند. قرآن کریم شامل الفاظی معمولی و بی‌روح نیست بلکه به معانی و مضامین، روح و حیات بخشیده، رمز جاودانگی قرآن نیز همین است. سبک شکوهمند و زیبایی قرآن، آن را به متنی تبدیل ساخته که از ارتباط شگرف برخودار است به‌طوری که تغییری اندک در بافت و ساخت این کلام معجز، تغییر در نظام معنایی و سطوح مختلف آن در پی خواهد داشت. با این وجود اگر به قرآن کریم به عنوان یک متن نگریسته شود می‌توان آیات آن را در ترازوی سبک‌شناسی سنجید و زیبایی‌های آن را برای خواننده آشکار ساخت و از این طریق شیوه‌های متنوعی را که خدای متعال به منظور اثرگذاری برای مخاطبان به کارگرفته است، شناخته و به فوق بشری بودن آن صحه گذاشت. این پژوهش برپایهٔ دانش سبک‌شناسی می‌کوشد تا به تحلیل سبک‌شناسی سورهٔ فرقان بپردازد و به این سؤالات

پاسخ دهد که سبک‌شناسی سورهٔ فرقان چگونه است؟ و ویژگی‌های ادبی سورهٔ فرقان از دیدگاه سبک‌شناسی بر چه ساختاری استوار است؟

### ۱-۲-اهداف و ضرورت تحقیق

مقالهٔ حاضر رویکرد جدیدی درتحلیل متون بوده و به شناسایی زیبایی‌های قرآن و روش فهم آن کمک می‌کند. علت انتخاب این سوره، وجه ادبی برجسته‌ای است که در سوره وجود دارد و نتایج حاصله، در تکمیل مبانی نظری تفسیر، از جمله تفسیر ساختاری سوره، می‌تواند مفید واقع گردد.

### ۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در جستجوهایی که نگارنده برای دسترسی به این تاریخچهٔ پژوهشی داشت، آنچه مستقیماً به موضوع تحقیق اشاره داشته باشد یافت نشد، لیکن بیشتر نتایجی که از این کندوکاو به دست آمد آن دسته از مقالات و پایان‌نامه‌هایی را شامل می‌شود که به‌طور غیرمستقیم در ارتباط با موضوع پژوهش می‌باشد. لذا تلاش شد تا آن دسته از مقالات و پایان‌نامه‌ها که بیشترین ارتباط با این پژوهش را دارد، معرفی گردند.

-قدیسه، اکبری (۱۴۰۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تأثیر لایهٔ بلاغی سورهٔ فرقان در سلامت روح و روان» بر این عقیده است که در تحلیل لایهٔ بلاغی عنصر استعار و تشبیه در آیات، با بسامد بالایی نسبت به موارد دیگر، کاربرد دارد.

-شاطر کاظمی، نرگس (۱۳۹۷) در پژوهشی با عنوان «ساختار معنایی سوره «فرقان» با محوریت تقابل ایمان و کفر» بیان داشته است که علت اساسی شهبه‌افکنی دشمنان و معاندان، عدم اعتقاد آنان به روز قیامت در مقابل ویژگی اعتقادی، رفتاری بندگان خالص خدا می‌باشد.

-محمدپور گرجی، علیرضا (۱۳۹۴) در پایان‌نامه‌ای به «بازشناسی تناسب آیات و غرض واحد در سوره مبارک فرقان» پرداخته است. یافته‌های حاصل از این پژوهش بیانگر این است که در آیات، دسته‌ها و سیاق‌های یک سوره، نسبت‌ها و روابط متعددی وجود دارد که این مهم نیز در سوره فرقان حاکم است.

-قاسمی، مسعود (۱۳۹۵) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «گونه‌شناسی و بررسی سندی و آموزه‌های هدایتی روایات تفسیری سورهٔ فرقان» ضمن تشریح مبحث روایت و تفسیر به این موضوع اشاره دارد که بیشترین فراوانی روایات، گونه‌های ایضاح مفهومی، سپس بیان لایه‌های معنایی و بعد تعیین مصداق و ایضاح لفظی هر کدام به تعداد مساوی بیشترین تعداد را به خود اختصاص داده‌اند.

-اخوان مقدم، زهره (۱۳۹۹) در مقاله‌ای به «نگاهی نو به معنای مهجوریت قرآن در آیه۳۰ سورهٔ فرقان، براساس واژه‌های همنشین و سیاق» پرداخته است و آرای لغویان و مفسران را دربارهٔ معنای واژه «مهجوراً» در آیه مورد بحث قرار داده است.

- راستگو، مرضیه (۱۳۹۷) در پژوهشی به بررسی«سبک‌شناسی‌لایه‌ای سوره مبارکه فرقان» پرداخته است و بر این عقیده است که بررسی لایه‌های مختلف قرآنی، تعمق بخشیدن به تفسیر است و درک و فهم آن‌ها، موجب برجسته‌تر و فاخرتر شدن آثار تفسیری می‌شود.

با توجه به پیشینه، در یکی از مقالات ذکر شده به بررسی سورهٔ فرقان در حیطهٔ بلاغی از جمله (تشبیه، استعاره و کنایه) اشاره شده است؛ اما در پژوهش حاضر در سطوح مختلف واژگانی، بلاغی و نحوی این سوره را مورد تحلیل سبک‌شناختی قرار داده‌ایم. با این اوصاف باید گفت تاکنون در این زمینه، پژوهشی مستقل و کلی انجام نگرفته است و از این لحاظ این پژوهش دارای جنبهٔ تازگی است.

## ۲. بحث و یافته‌های تحقیق

### ۲-۱ . سورهٔ فرقان

سورهٔ «فرقان» در مکه نازل شده است. ۷۷ آیه دارد و بیست و پنجمین سورهٔ قرآن کریم است که در جزو ۱۹ قرار دارد. «این سوره مکی، گویی که سراسر مایهٔ انس و الفت، روحیه‌بخشی و تقویت پیامبر خدا می‌باشد؛ چرا که با رسول خدا با مشرکان قریش و دشمنی، گستاخی، لجاجت و البته پیکارشان در مقابل هدایت مواجه می‌شود» (قطب،۲۰۰۸: ۲۵۴۴).

«محور سوره، اثبات صدق و درستی رسالت حضرت محمد (ص) و ایمان به زنده شدن و روز جزا می‌باشد و به منظور پند و اندرز، قصه‌هایی را نیز در ضمن دارد. سوره، با بحث پیرامون قرآن شروع شده است. مشرکان برای ضربه زدن و تکذیب آیات آن از به کار بردن هیچ توطئه و فنی دریغ نورزیداند؛ مثلاً زمانی می‌گفتند: قرآن افسانه‌های روزگاران گذشته است. گاهی می‌گفتند: ساختهٔ دست محمد است و برخی از اهل کتاب به او یاری رسانده‌اند؛ و گاهی نیز می‌گفتند قرآن سحری است آشکار؛ اما خدای متعال تصورات دروغین آن‌ها را مردود دانست و این اوهام باطل و ناروای آن‌ها را رد کرده و دلیل و براهینی اقامه کرده است که از جانب پروردگار جهانیان نازل شده است.

سپس پیرامون موضوع رسالت، بحث را ادامه داده است که مدت‌های مدیدی مشرکان معاند در بحث پیرامون آن فرو رفته بودند و پیشنهاد می‌کردند که پیامبراکرم (ص) باید فرشته باشد نه انسان. آن‌ها می‌گفتند: به فرض اینکه پیامبر انسان هم باشد، رسالت مخصوص اهل جاه و منزلت و ثروت است. در نتیجه پیامبر باید انسانی ثروتمند و بزرگ باشد، نه بینوای یتیم. خدای متعال با دلایل قاطع این شبهات را رد و حجت کوبنده اقامه کرده و کمر باطل و ناروا را شکسته است. بعد از آن، اوضاع و احوال بعضی از مشرکین را بیان کرده است که با حق آشنایی پیدا کرده و آن را پذیرفته‌اند

اما بعداً به عقب برگشتند؛ از جمله «عقبه بن ابی معیط» را یادآور شده است که مسلمان شد اما به سبب دوست بدبختش «ابی ابن خلف» مرتد شده و قرآن کریم او را «ظالم» نامید: وَيَوْمَ يَعَضُّ الظّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ (فرقان:۲۷) و «دوستش شیطان نام گرفت» (صابونی، ۱۹۳۳/۲: ۳۵۴).

سوره، با بیان صفات بندگان خدای رحمان و اخلاق پسندیده‌ای که از جانب خدا به آنان عطا شده است، خاتمه یافته است. بندگانی که به سبب آن صفات ستوده، استحقاق پاداش بزرگ در بهشت را دارند. (فرقان: ۶۱ ـ۷۷)

کلمه «فرقان» به معنای فرق و تمایز است و اگر قرآن کریم را فرقان نامیدند از آن جهت بوده که آیاتش بین حق و باطل جدایی می‌اندازد یا از این جهت که آیاتش جدا جدا نازل شده است. راغب گفته که کلمه فرقان از کلمه فرق بلیغ‌تر است برای اینکه فرقان، فقط فرق نهادن بین حق و باطل به کار می‌رود مانند قنعان که فقط دربارهٔ مردی به کار می‌رود که دیگران به حکم او قناعت می‌کنند و کلمه فرقان مصدر نیست به خلاف فرق که هم مصدر است و هم در فرق بین حق و باطل و غیر از آن نیز به کار می‌رود (راغب، ۱۳۸۹: ۶۳۳).

## ۲-۲. بررسی سبکی سورهٔ فرقان

### ۲-۲-۱. کاربرد واژگان در سورهٔ فرقان

نوع واژگان مسلط بر متن را بیشتر واژگان رسمی تشکیل می‌دهد. این امر از آن جهت است که بیان جدی و قاطعانهٔ خداوند در خصوص مسائل مبدأ و معاد و نبوت و مبارزه با شرک است. مواردی که در لایهٔ واژگانی در سوره، مورد بررسی قرار گرفته است، عبارتند از:

#### ۲-۲-۱-۱. واژه‌های متضاد

یکی از انواع بدیع، صنعت تضاد است که در آن دو معنای نقیض و متضاد و یا به منزلهٔ متضاد را با هم می‌آورند (ر. ک: العلوی،۱۹۹۵: ۵۶۴). در آیهٔ «وَاتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَا يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ وَلَا يَمْلِكُونَ لِأَنْفُسِهِمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا وَلَا يَمْلِكُونَ مَوْتًا وَلَا حَيَاةً وَلَا نُشُورًا » (فرقان: ۳) دو واژه «ضراً و نفعاً» و «مَوْتاً و حیاةً» به صورت ضد هم آورده شده‌اند. همچنین در آیهٔ «لَا تَدْعُوا الْيَوْمَ ثُبُورًا وَاحِدًا وَادْعُوا ثُبُورًا كَثِيرًا» (همان: ۱۴) کلمات «واحدا و کثیرا» با یکدیگر متضاد هستند و تأثیرگذاری متن را دو چندان کرده است و با کنار هم قرار دادن آن‌ها به زیبایی، مفهوم را به مخاطب منتقل می‌کند. همچنین در آیهٔ ۵ بین کلمات «صبح و شام»، آیه ۶۲ کلمات (موت و حی، لیل و نهار»، و آیه ۳ کلمات ضرر و نفع (ضَرًّا وَلَا نَفْعًا )، آیه ۶ کلمات آسمان و زمین (السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ)، آیه ۶۴ بین سجده و قیام (سُجَّدًا وَ قِيَامًا ) و آیه ۶۷ بین اسراف و تبذیر (يُسْرِفُوا وَلَمْ يَقْتُرُوا)، و غیره این مؤلفه، تکرار شده است.

### ۲-۲-۱-۲.واژه‌های مترداف

«تَبَارَكَ الَّذِي إِنْ شَاءَ جَعَلَ لَكَ خَيْرًا مِنْ ذَلِكَ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَ يَجْعَلْ لَكَ قُصُورًا» (همان: ۱۰). (زوال ناپذیر و بزرگ است خدائی که اگر بخواهد برای تو بهتر از این می‌دهد، باغ‌هائی که از زیر درختانش نهرها جاری باشد و (اگر بخواهد) برای تو قصرهائی مجلل قرار می‌دهد). ظرافت معنایی خاصی بین این دو واژه مشخص شده، سبب شده است که اگرچه این واژه‌ها به معنای « قرار می‌دهد» بیان شده‌اند، دارای صنعت مترادف باشند.

در آیهٔ ۳۱ «وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا مِنَ الْمُجْرِمِينَ وَكَفَى بِرَبِّكَ هَادِيًا وَنَصِيرًا» کلمات «هادیاً وَ نَصیراً» مترداف هستند.

در آیات مختلفی از سورهٔ فرقان نمونه‌های زیادی از واژگان متضاد دیده می‌شود که بسامد آن‌ها نسبت به واژه‌های مترداف بیشتر است. از آنجایی که مضمون و محتوایی این سوره، دربارهٔ مسائلی از جمله مرگ و زندگی، شب و روز و غیره است که رابطهٔ بین این واژه‌ها به صورت تضاد می‌باشد، این مهم به بارمعنایی واژگان و برجستگی معنا و همچنین زیبایی بافت کلام افزوده است.

### ۲-۲-۱-۳.واژگان انتزاعی و عینی

«واژگانی که بر عقاید، کیفیات، معانی و مفاهیم ذهنی دلالت دارند، انتزاعی‌اند و واژه‌هایی که بر اشیاء واقعی و محسوس دلالت دارند، عینی و حسّی‌اند» (فتوحی،۱۳۹۰: ۶۳). در آیهٔ ۱۹ سوره: «فَقَدْ كَذَّبُوكُمْ بِما تَقُولُونَ فَما تَسْتَطِيعُونَ صَرْفاً وَ لا نَصْراً وَ مَنْ يَظْلِمْ مِنْكُمْ نُذِقْهُ عَذاباً كَبِيراً»، (پس آن معبودان، شما مشرکان را در آنچه گویید تکذیب کردند (و در اثر آن به عذاب ما گرفتار شدید) پس نه شما توانید آن عذاب را برطرف گردانید و نه یاری خود توانید کرد؛ و هر کسی از شما بندگان (با شرک آوردن) ظلم و ستم نماید ما او را به عذابی بزرگ گرفتار می‌گردانیم). و همچنین آیه ۱۲: «إِذَا رَأَتْهُمْ مِنْ مَكَانٍ بَعِيدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَيُّظًا وَزَفِيرًا»، (هنگامی که این آتش آنها را از دور می‌بیند، صدای وحشتناک و خشم‌آلود او را که با نفس زدن شدید همراه است می‌شنوند). واژگانی مانند«رای، سمع و نذقه» واژگان حسّی و عینی‌اند و خداوند در این آیات، از شدت عذاب الهی و گمراهی خود آنان که انتخاب می‌کنند، خبرداده است و آنها را توصیف می‌نماید و طبیعی است که توصیف مشرکین با واژگان حسّی و عینی همراه است تا با معطوف نمودن توجه مخاطب به امور حسّی و قابل دسترس، او را در درک مفاهیم انتزاعی یاری نمایند. در آیهٔ ۶۳ تا ۷۷ بحث جامعی دربارهٔ صفات ویژهٔ بندگان خاص خدا یعنی «عباد الرحمن» مطرح می‌شود و سیزده صفت ویژهٔ آنان از جمله: کسانی که با تواضع بر زمین راه می‌روند،کسانی که شب را با سجده

و نماز برای پروردگاشان به روز آورند، کسانی که چون خرج می‌کنند اسراف نکنند و بخل نورزند، کسانی که با خدای یکتا خدای دیگر نخوانند و کسانی که گواهی به ناحق ندهند و غیره. این اوصاف در حوزهٔ واژگان انتزاعی جای می‌گیرند؛ زیرا این واژه‌ها بر مفاهیم ذهنی دلالت دارند و مربوط به امور حسّی نیستند.

### ۲-۳. سطح بلاغی

در سبک‌شناسی ادبی، مبحث بلاغی زبان بیش از دیگر سطوح در مطالعات سبکی تأثیر دارد؛ چرا که عناصر ادبی و بلاغی، نقش مهمی در ادبیت آثار و نیز پیدایی سبک فردی ایفا می‌کند. «ریشه‌های سبک‌شناسی، به علم بلاغت یا فنّ سخنوری بر می‌گردد که نوعی کاربرد هنرمندانهٔ زبان در موقعیتی خاص و برای القای مفهومی خاص است» (کریمی،۱۳۸۹: ۸۱).

در میان فنون بلاغت در قرآن به شیوه‌هایی بر می‌خوریم که در تصویرگری مفاهیم و مجسم نمودن معانی، نقشی شگرف و سحرآمیز ایفا می‌نماید. در اینجا به برخی از نمونه‌هایی بدیع‌شان اشاره می‌نماییم.

#### ۲-۳-۱. تشبیه

در آیهٔ ۲۳ سوره: «وَقَدِمْنَا إِلَى مَا عَمِلُوا مِنْ عَمَلٍ فَجَعَلْنَاهُ هَبَاءً مَنْثُوراً» تشبیه وجود دارد. در این آیه، عمل و کردارشان، مشبه و هباء منثورا، مشبه‌به است. البته وجه شباهت در اینجا پوچ و ضعیف بودن است که گویی اصلاً به چشم نمی‌آید. در آیهٔ «وَهُوَ الَّذِی جَعَلَ لَکُمُ اللَّیْلَ لِبَاسًا وَالنَّوْمَ سُبَاتًا وَجَعَلَ النَّهَارَ نُشُورًا»(و خداوند می‌فرماید عمل کفار مانند گرد و غبار است) (فرقان: ۴۷). در این آیه شب از جهت پوشانندگی به لباس تشبیه شده است. در ادامه، شب وسیله‌ای برای آسایش و روز

برای حیات و زندگی است. علاوه بر این در آیهٔ ۱۲و ۴۴ می‌توان به نمونه‌های دیگر از تشبیه دست یافت.

### ۲-۳-۲.استعاره

استعاره در حقیقت تشبیهی کوتاه است که در آن لفظ در غیر معنای حقیقی‌اش به‌کار می‌رود، به جهت پیوند و مشابهتی که بین معنای حقیقی و معنای مجازی آن است و به همراه خود، قرینه‌ای دارد که نشان می‌دهد، این لفظ معنایی غیر از معنای حقیقی‌اش می‌دهد. (هاشمی، ۱۳۷۹: ۲۷)

استعاره را به اعتبار ذکر مشبه و مشبه‌به، به دو قسم تقسیم‌بندی کرده‌اند:

۱-استعاره مصرحه: آن است که «فقط مشبه‌به در لفظ آمده و منظور گوینده مشبه باشد.» (همایی،۱۳۷۷: ۱۶۴)

استعاره و به صورت کلی استعاره مصرحه نمونه‌های اندکی را در سورهٔ فرقان در بردارد. از جمله آن‌ها، مورد ذیل است: «تَبَارَکَ الَّذِی جَعَلَ فِی السَّمَاءِ بُرُوجًا وَجَعَلَ فِیهَا سِرَاجًا وَقَمَرًا مُنِیرًا» (فرقان: ۶۱)، (جاودان و پر برکت است آن خدائی که در آسمان‌ها برج‌هایی قرار داد، و در میان آن چراغ روشن و ماه نور بخشی آفرید). در این آیه ستارگان به برج‌ها و خورشید به چراغ مانند شده است. همانطور که مشخص است مشبه (ستارگان و خورشید) حذف و مشبه‌به (بروج و سراج) ذکر شده است؛ بنابراین با توجه به ذکر مشبه‌به، استعاره مصرحه وجود دارد. تعابیری چون سما و قمر متناسب با مشبه است و استعاره را به ذهن نزدیک می‌کند.

۲. استعاره مکنیه: «آن است که تشبیه در دل گوینده مستور و مضمر باشد و مشبه را ذکر کرده، مشبه‌به را در لفظ نیاورند، اما از لوازم مشبه‌به قرینه‌ای در لفظ بیاورند که دلیل بر مشبه‌به باشد. (همایی،۱۳۷۷: ۱۶۵)

در آیهٔ ۱۹ سوره: «فَقَدْ كَذَّبُوكُمْ بِمَا تَقُولُونَ فَمَا تَسْتَطِيعُونَ صَرْفًا وَلَا نَصْرًا وَمَنْ يَظْلِمْ مِنْكُمْ نُذِقْهُ عَذَابًا كَبِيرًا». (خداوند به آنها می‌گوید ببینید) این معبودان شما، در آنچه می‌گویید تکذیب کردند. اکنون قدرت ندارید عذاب الهی را بر طرف سازید یا از کسی یاری بطلبید و هر کس از شما ظلم و ستم کند عذاب شدیدی به او می‌چشانیم).

در این آیه خداوند «عذاب» را به چیزی تشبیه کرده است که قابل چشاندن است. بنابراین مشبه ذکر شده و مشبه‌به محذوف است و از لوازم مشبه‌به «چشاندن» است. مخاطب با چنین لازمه و قرینه‌ای پی به استعاره می‌برد.

همچنین در آیهٔ «وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِبَاسًا وَالنَّوْمَ سُبَاتًا وَجَعَلَ النَّهَارَ نُشُورًا» (همان: ۴۷). استعاره مکنیه به‌کار رفته در این آیه، شب است که مشبه می‌باشد و به انسان غیرمذکور مانند شده است که از نشانه‌های آن کسی است که جامه و لباس بر تن دارد.

همچنین انواع استعاره‌ها در آیات ۱۲، ۱۳، ۲۳ و ۲۴ وجود دارد.

### ۲-۳-۳.کنایه

از دیگر عناصر تصویرساز در این سورهٔ، کنایه است. کنایه در لغت به معنای «ترک تصریح» است و در اصطلاح «کنایه، آوردن صورت ملموس یک معنی است به شرط آنکه ابتدا این صورت به ذهن برسد، سپس ذهن را به معنی اصلی خود متوجه سازد» (فاضلی، ۱۳۶۵: ۳۳۷) در قرآن‌کریم و به‌ویژه این سوره، جهت زیبایی بخشی به کلام از این آرایه استفاده شده است.

از جمله کنایات به کار رفته در این سوره می‌توان به موارد ذیل اشاره کرد:

«وَ يوْمَ يَعَضُّ الظَّالِمُ عَلَى يَدَيْهِ يَقُولُ يَا لَيْتَنِي اتَّخَذْتُ مَعَ الرَّسُولِ سَبِيلًا» (فرقان: ۲۷) (و به خاطر بیاور روزی را که ظالم دست خویش را از شدت حسرت به دندان

می‌گزد و می‌گوید: ای کاش با رسول خدا راهی برگزیده بودم). جمله مشخص شده در این آیه، کنایه از حسرت و تاسف خوردن است و شاید دست به دندان گزیدن به این دلیل باشد که چنین افرادی به گذشتهٔ خود می‌نگرند و خود را مقصر می‌دانند و تصمیم می‌گیرند از خود انتقام بگیرند.

«وَالَّذِينَ إِذَا ذُكِّرُوا بِآيَاتِ رَبِّهِمْ لَمْ يَخِرُّوا عَلَيْهَا صُمًّا وَعُمْيَانًا» (همان: ۷۳)، (آنها کسانی هستند که هرگاه آیات پروردگارشان به آنها گوشزد شود، کر و کور روی آن نمی‌افتند) که در این آیه منظور از (صم و عمیان) فرو افتادن و تسلیم شدن در برابر آیات و نشانه‌های خداوندیست که در اینجا نیز کاربرد کنایی دارد.

در آیه ۷۴: «وَالَّذِينَ يَقُولُونَ رَبَّنَا هَبْ لَنَا مِنْ أَزْوَاجِنَا وَذُرِّيَّاتِنَا قُرَّةَ أَعْيُنٍ وَاجْعَلْنَا لِلْمُتَّقِينَ إِمَامًا» (آنها کسانی هستند که می‌گویند پروردگارا از همسران و فرزندان ما، مایه روشنی چشم ما قرار ده و ما را پیشوای پرهیزگاران بنما!) که از زبان مومنان به صورت دعایی بیان شده است عبارت مشخص شده، کنایه از صفتی است که به‌واسطه آن به صفت دیگر که همانا سرور، کامیابی و خوشبختی است، رهنمون می‌شویم.

در آیهٔ ۵۹ سوره: «الّذِی خَلَقَ السّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَیْنَهُمَا فِی‌سِتّةِ أَیّامٍ ثُمّ اسْتَوَی عَلَی الْعَرْشِ الرّحْمَنُ فَاسْأَلْ بِهِ خَبِیرًا». عبارت «اسْتَوی عَلَی الْعَرْشِ؛ بر عرش تکیه زد»، کنایه از اقتدار خدا، تسلط و سلطهٔ اوست. در آیات دیگر از جمله آیهٔ ۷ (یَأْکُلُ الطَّعامَ» کنایه از رفع حاجت و «یَمشِی فِی الْأَسْواقِ» کنایه از طلب معاش است، در آیه ۶۳ کلمهٔ «هونا» کنایه از تواضع و فروتنی و «قالوا سلاما» کنایه از مقابله معقول و بزرگ‌منشانه است. که نمونه‌های این آرایهٔ ادبی در بعضی دیگر از آیات این سورهٔ قرآنی را می‌توان یافت.

### ۲-۳-۴.تمثیل

تمثیل یکی از شگردهایی برجستهٔ بلاغی در قرآن و به‌خصوص سورهٔ فرقان است. تمثیل در لغت به معنای مثل آوردن و تشبیه کردن چیزی به چیز دیگر دانسته‌اند. به اعتقاد دهخدا، «علاقه شباهت چون میان دو جمله باشد آن را تمثیل نامند.» (دهخدا، ۱۳۷۷: ۶۹۷۰، ذیل تمثیل)

در آیهٔ ۳۸ سورهٔ فرقان آمده است: «وَعَادًا وَثَمُودَ وَأَصْحَابَ الرَّسِّ وَقُرُونًا بَيْنَ ذَلِكَ كَثِيرًا»، (همچنین) قوم عاد و ثمود و اصحاب الرس (گروهی که درخت صنوبر را می‌پرستیدند) و اقوام بسیار دیگری را که در این میان بودند هلاک کردیم».

همچنین در آیهٔ ۳۹: «وَكُلًّا ضَرَبْنَا لَهُ الْأَمْثَالَ وَكُلًّا تَبَّرْنَا تَتْبِيرًا» (و برای هر یک از آنها مثل‌ها زدیم و (چون سودی نداد) هر یک از آنها را در هم شکستیم و هلاک کردیم.

و: «انْظُرْ كَيْفَ ضَرَبُوا لَكَ الْأَمْثَالَ فَضَلُّوا فَلَا يَسْتَطِيعُونَ سَبِيلًا» (فرقان: ۹) (ببین چگونه برای تو مثل‌ها زدند و گمراه شدند، آن‌گونه که قدرت پیدا کردن راه را).

گفتنی است که در این سوره، خداوند با اهداف هدایت و روشنگری، تربیتی، پندگیری و پندآموزی و غیره از اقوام رس، ثمود، عاد و نوح نام می‌برد و مثال‌هایی که ذکر شد، جنبهٔ تمثیلی دارند.

### ۲-۴. سطح نحوی

ساختار نحوی یک متن، یکی از مهم‌ترین شاخص‌ها و لایه‌های تعیین سبک یک متن است و در خوانش متن اهمیت بسیاری دارد؛ چرا که بررسی این سطح کمک می‌کند تا سبک یک متن از متن دیگر بازشناخته شود. بنابراین کاربرد نحو در برابر صرف قرار دارد و در تعریف آن آمده است: «بررسی روابط میان عناصر ساختمان جمله و قواعد حاکم بر نظم و توالی جمله‌ها می‌باشد» (فتوحی، ۱۳۹۰: ۳۹۲). حوزهٔ نحو، یکی از بخش‌های اساسی پژوهش زبان‌شناختی است که تنها در سه یا چهار دههٔ اخیر از سوی زبان‌شناسان مورد توجه قرارگرفته است (غلامعلی زاده،۱۳۷۴: ۳).

«دانشی است، مربوط به قوانین پیوند کلمات در داخل ترکیب‌ها، قوانین پیوند کلمات در داخل جملات ساده و قوانین پیوند جملات ساده به منظور تشکیل واحدی بزرگ‌تر، یعنی جملات مرکب» (شفایی،۱۳۶۷: ۷).

در این بخش، پژوهشگر به بررسی عناوینی از این دست می‌پردازد: طول جمله‌ها، پیوندجمله‌ها (همپایگی، وابستگی) و چیدمان نشاندار وغیره.

### ۲-۴-۱.تقدیم و تأخیر

یکی از عناصر نحوی بارز در سورهٔ مبارکهٔ فرقان که پدیدهٔ سبکی را به وجود آورده است، بحث تقدیم و تأخیر است. تقدیم و تأخیر، جا به جا کردن یک لفظ از جایگاه طبیعی آن در کلام اطلاق می‌شود، به گونه‌ای که آنچه باید مؤخر شود، مقدم می‌شود و آنچه باید مقدم باشد، مؤخر می‌شود. بدون شک در نحوهٔ قرارگیری واژگان در آیات قرآن، اهداف و اغراضی پنهان است؛ اهدافی مانند: اظهار سرور و شادمانی، تشویق به متأخر، تلذّذ، تبرک، افادهٔ حصر و اختصاص و افتخار از جمله مواردی است که در انگیزه‌های تقدیم و تأخیر بیان شده است. (مسیری،۲۰۰۵: ۵۰) «سیوطی معتقد است که تقدیم و تأخیر در قرآن کریم دو جنبه دارد: آیاتی که درک معنای آن‌ها ظاهراً دشوار است؛ اما زمانی که مقولهٔ تقدیم و تأخر در آن‌ها بررسی می‌شود، معنای آن‌ها روشن و واضح می‌شود. آیاتی که درک معنای آن‌ها به حسب ظاهر دشوار نیست؛ اما دلایلی وجود دارد که اجزایی از این آیات بر اجزای دیگر مقدم و یا مؤخر می‌شود. به نظر می‌رسد بیشتر تقدیم‌هایی که در آیات سورهٔ فرقان وجود دارد جنبهٔ دو تقسیم‌بندی سیوطی را شامل می‌شود» (یاری و کامکار مقدم، ۱۳۹۶: ۶). «بحث تقدیم و تأخیر که در علم معانی بررسی می‌شود، اهمیت ویژه‌ای دارد. اهمیت این امر از این‌رو است که عدول از هنجارهایی که تابع قواعد زبان است، نوعی تلنگر هنری است که خالق اثر آن را به خواننده وارد می‌کند» (عبدالمطلب، ۱۹۹۴: ۲۵۷)

از جمله تقدیم‌هایی که به نظر می‌رسد، به دلیل رعایت موسیقی آیات به وجود آمده باشد، تقدیم در آیهٔ «وَاتّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَا يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ وَلَا يَمْلِكُونَ لِأَنْفُسِهِمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا وَلَا يَمْلِكُونَ مَوْتًا وَلَا حَيَاةً وَلَا نُشُورًا» (فرقان:۳). در این آیه مبتدا مقدم شده و خبر به صورت محذوف آمده است.

«وَقَالَ الّذِينَ كَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلّا إِفْكٌ افْتَرَاهُ وَأَعَانَهُ عَلَيْهِ قَوْمٌ آخَرُونَ فَقَدْ جَاءُوا ظُلْمًا وَزُورًا» (همان: ۴). در این آیه «هذا» مبتدا و «افک» خبر است که در اینجا مبتدا مقدم شده است.

با دقت در آیاتی که جزئی از جمله بر جزء دیگر مقدم شده است، می‌فهمیم که تقدیم می‌تواند داری جنبهٔ موسیقایی یا معنایی باشد و گاهی ممکن است که تقدیم هر دو جنبه را دارا باشد. «الَّذِی لَهُ مُلْکُ السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ وَ لَمْ یَتَّخِذْ وَلَداً وَ لَمْ یَکُنْ لَهُ شَرِیکٌ فِی الْمُلْکِ وَ خَلَقَ کُلَّ شَیْ ء فَدَّرَهُ تَقْدِیراً» (همان: ۲) با این همه تقدیم یک جزء جمله بر جزء دیگر، محاسن زیباشناسی دیگری نیز دارد؛ مانند حصر یا تأثیر بخش مقدم شده که مسلماً جنبهٔ موسیقایی تقدیم بر جنبه‌های معنایی آن اولویت دارد.

از جمله موارد تقدیم که به دلیل رعایت موسیقی آیات شکل گرفته می‌توان به تقدیم در آیهٔ «وَ اتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لا یَخْلُقُونَ شَیْئاً وَ هُمْ یُخْلَقُونَ وَ لا یَمْلِکُونَ لِأَنْ فُسِهِمْ ضَرًّا وَ لا نفْعاً وَ لا یَمْلِکُونَ مَوْتاً وَ لا حَیاةً وَ لا نُشُوًّ» (همان:۳) در این آیه مبتدا مقدم شده و خبر به صورت محذوف آمده است

«قُلْ مَا يَعْبَأُ بِكُمْ رَبِّي لَوْلَا دُعَاؤُكُمْ فَقَدْ كَذَّبْتُمْ فَسَوْفَ يَكُونُ لِزَامًا» (همان: ۷۷) در این عبارت کلمه مشخص شده، مبتدا مقدم و مرفوع است، خبر به صورت محذوف آمده است.

همچنین می‌توان در آیات: ۷۵، ۶۳، ۶۰، ۵۳، ۵۴، ۴۷، ۴۸، ۲۶، ۱۷، ۱۹، ۱۶، ۲، ۳، ۴، نمونه‌های از این مبحث را یافت.

### ۲-۴-۲.حذف

یکی از اسلوب‌های پر کاربرد بلاغی قرآن، حذف در ساختار آیات است. این شیوه ممتاز بیانی، در منسجم کردن عناصر جمله نقش مهمی دارد و به نوعی انحراف از شکل طبیعی سخن است. از جمله ظرافت‌های بلاغی این اسلوب، می‌توان به تفخیم و تعظیم، اختصار و تخفیف اشاره کرد. (زرکشی،۱۴۰۱: ۱۲۰) از جملهٔ این محذوفات، حذف حروف است. در قرآن کریم نمونه‌های زیادی از حروف نفی (لن و لا)، حروف شرط، حروف اضافه (علی، فی و لام) و حرف تعریف (الف و لام) وجود دارد که تغییر سبک در قرآن کریم بر اساس حذف یا وقوع این عناصر پیونددهنده، روی می‌دهد.

### ۲-۴-۲-۱.حذف مبتدا

از جمله مواردی که مبتدا محذوف است می‌توان به عبارات زیر اشاره کرد.

«وَقَالُوا أَسَاطِيرُ الْأَوَّلِينَ اكْتَتَبَهَا فَهِيَ تُمْلَى عَلَيْهِ بُكْرَةً وَأَصِيلًا» (فرقان:۵) در این عبارت، در محور ترکیب، مبتدا (که همان قرآن کریم است) حذف شده است و سبب زیبایی کلام شده است. پس از چهار آیه که تحلیل‌های انحرافی و بهانه‌های واهی مشرکان مطرح بود. این آیه هم آمده تا بگوید درواقع آن‌ها می‌خواستند از این طریق پیغمبر را متهم کنند که باسواد است و عمداً خود را درس نخوانده معرفی می‌کند.

«الَّذِي خَلَقَ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَمَا بَيْنَهُمَا فِي سِتَّةِ أَيَّامٍ ثُمَّ اسْتَوَى عَلَى الْعَرْشِ الرَّحْمَنُ فَاسْأَلْ بِهِ خَبِيرًا» (همان: ۵۹). مبتدا به علت ذکر در جمله ما قبل و برای عدم تکرار و افزایش زیبایی عبارت ذکر نشده است.

### ۲-۴-۲-۲.حذف نواسخ و اسم آن‌ها

«قُلْ أَنْزَلَهُ الّذِی یَعْلَمُ السِّرّ فِی السّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِنّهُ کَانَ غَفُوراً رَحِیمًا» (همان:۶). در این آیه خبر «ان و اسم کان» به صورت محذوف آمده است تا کلام را از حالت تکرار حفظ کند.

«وَقَالُوا مَالِ هَذَا الرّسُولِ یَأْکُلُ الطّعَامَ وَیَمْشِی فِی الْأَسْوَاقِ لَوْلَا أُنْزِلَ إِلَیْهِ مَلَکٌ فَیَکُونَ مَعَهُ نَذِیراً» (همان:۷). در این آیه اسم کان «هو» به صورت محذوف آمده است تا از زیاده گویی جلوگیری کند سبب زیبایی کلام شود.

### ۲-۴-۳.فعل مجهول به جای فعل معلوم

یکی دیگر از جنبه‌های سبک‌شناسی به کاربردن فعل مجهول به جای فعل معلوم است. در این سوره از این جنبه به وفور استفاده شده است؛ مثلاً در آیهٔ «وَاتّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَا یَخْلُقُونَ شَیْئًا وَهُمْ یُخْلَقُونَ وَلَا یَمْلِکُونَ لِأَنْفُسِهِمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا وَلَا یَمْلِکُونَ مَوْتًا وَلَا حَیَاةً وَلَا نُشُورًا» (همان:۳)، «وَالّذِینَ إِذَا أَنْفَقُوا لَمْ یُسْرِفُوا وَلَمْ یَقْتُرُوا وَکَانَ بَیْنَ ذَلِکَ قَوَامًا» (همان: ۶۷)، «الَّذِینَ یُحْشَرُونَ عَلی وُجُوهِهِمْ إِلی جَهَنَّمَ أُوْلئِکَ شَر مَکاناً وَ أَضَلُّ سَبِیلاً» (همان:۳۴)، «أُوْلئِکَ یُجْزَوْنَ الْغُرْفَةَ بِما صَبَرُوا وَیُقَّوْنَ فِیها تَحِیَّةً وَ سَلاماً» (همان:۷۵)

افعال به صورت مجهول آورده شده است. فاعل حذف شده و مفعول به جای آن قرار گرفته است.

همچنین کانون بحث سوره که در مورد مشرکان است، فاعل این جملات ذکر نشده است و جملات به صورت مجهول آمده است تا اهمیت موضوع روشن‌تر شود.

### ۲-۴-۴.التفات

از دیگر ظرافت‌های ادبی موجود در سورهٔ فرقان که زیبایی خاصی به سوره می‌بخشد، اسلوب التفات است.

«درکتب بلاغی، التفات از فنون خروج از مقتضای ظاهر به شمار می‌آید و مقصود از آن، تغییر زاویه سخن و انتقال آن در میان غیبت، تکلم و خطاب است تا خواننده از یکنواختی ملول نگردد و با از هم گسستن روند معمولی سخن، تحرک لازم در سخن به وجود آید» (هاشمی،۱۳۷۹: ۲۰۷). به عنوان مثال: تغییر رویکرد افعال از مضارع به ماضی را در آیات این سوره شاهد هستیم: «وَ قالَ الَّذِینَ کَفَرُوا إِنْ هَذا إِلاَّ إِفْکٌ افْتَراهُ وَ أَعانَهُ عَلَیْهِ قَوْمٌ آخَرُونَ فقد جاؤُ ظُلْماً وَ زُوراً (فرقان: ۵) وَ قالُوا أَساطِیرُ الْأَوَّلِینَ اکْتَتَبَها فَهِیَ تُمْلی‌عَلَیْهِ بُکْرَةً وَ أَصِیلاً (همان: ۴) قُلْ أَنْ لَهُ الَّذِیَ عْلَمُ السِّرَّ فِی السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ إِنَّهُ کانَ غَفُوراً رَحِیمماً (همان: ۳) وَ قالُوا ما لِهذَا الرَّسُولِ یَأْکُلُ الطَّعامَ وَ یَمْشِی فِی الْأَسْواقِ لَوْلا أُنْزِلَ إِلَیْهِ مَلَکٌ فَیَکُونَ مَعَهُ نَذِیرا (همان: ۷).

انتقال از فعل مضارع به ماضی ضمن زیبا شدن روند بیان، هدفی دیگر نیز داشته است؛ یعنی این آیه اخبار و حکایت گفتار حال مشرکین در دنیا است. بلاغت یا زیبایی سبک التفات در این است که طبق قول زمخشری کلام هنگامی که از یک سبک و صیغهٔ دیگری منتقل می‌شود، توجه خواننده را جلب می‌کند و او را آگاه می‌کند و این امر نسبت به یکنواخت بودن متن زیباتر است. (ر. ک: قزوینی،۲۰۰۳: ۶۷)

### ۲-۴-۵.طول جمله

بلندترین واحد سازمانی در نحو جمله است و اگر هر ساخت نحوی شکلی از یک واحد اندیشه باشد، می‌توان از رهگذر بررسی بلندی وکوتاهی جمله‌ها، ساخت اندیشه و سبک و حالات روحی گوینده را تحلیل کرد.

نمونه: بَلْ کَذَّبُوا بِالسّاعَةِ وَأَعْتَدْنَا لِمَنْ کَذَّبَ بِالسّاعَةِ سَعِیراً (فرقان/ ۱۱)، «إِذَا رَأَتْهُمْ مِنْ مَکَانٍ بَعِیدٍ سَمِعُوا لَهَا تَغَیُّظًا وَزَفِیرًا» (همان:۱۲)، «وَإِذَا أُلْقُوا مِنْهَا مَکَانًا ضَیِّقًا مُقَرَّنِینَ دَعَوْا هُنَالِکَ ثُبُورًا» (همان:۱۳)، «لَا تَدْعُوا الْیَوْمَ ثُبُورًا وَاحِدًا وَادْعُوا ثُبُورًا کَثِیرًا » (همان:۱۴).

با بررسی آیات فوق، به فراوانی جمله‌های کوتاه و منقطع در سخن خداوند بزرگ پی می‌بریم که باعث شتاب سبک، سرعت اندیشه و هیجان‌انگیزی سبک ایشان گشته است. این ویژگی سبکی که نوعی حرکت و پویایی به متن بخشیده است، سبب می‌شود اندیشه و احساس نویسنده به خواننده القا شود. این نوع جملات، کاملاً مناسب با شرایط آیات است و هشداری بر اینکه زمان کم است. همچنین ضرورت شتاب در آماده شدن آخرت را القا می‌کند؛ بنابراین، با کوتاهی جملات، خواننده از اهمیت سخنان خداوند آگاه می‌شود و از طرفی، موجب آسانی در فهم و درک خواننده می‌شود. در زبان خداوند در این آیات یکی از عوامل سبک‌ساز، کوتاهی جملات و مقطع بودن آن است. البته این سبک در کل آیات سوره، ثابت نیست و بر حسب شرایط متغیر است.

برای مثال آیاتی که دارای جملات طولانی است: «وَالَّذِينَ لَا يَدْعُونَ مَعَ اللّهِ إِلَهًا آخَرَ وَلَا يَقْتُلُونَ النَّفْسَ الَّتِي حَرَّمَ اللّهُ إِلَّا بِالْحَقِّ وَلَا يَزْنُونَ وَمَنْ يَفْعَلْ ذَلِكَ يَلْقَ أَثَامًا» (همان: ۶۸)، «وَاتَّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَا يَخْلُقُونَ شَيْئًا وَهُمْ يُخْلَقُونَ وَلَا يَمْلِكُونَ لِأَنْفُسِهِمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا وَلَا يَمْلِكُونَ مَوْتًا وَلَا حَيَاةً وَلَا نُشُورًا» (همان: ۳).

همچنین در آیه‌های: ۲۱،۲۰، ۱۹، ۳، ۱۴ و ۱۲ می‌توان این مورد را یافت.

### ۲-۴-۶.استفهام

«ابزارهای استفهام به سه قسمت تقسیم می‌شوند که أحمد الهاشمی در کتاب جواهرالبلاغه به آن اشاره کرده است.

-آنچه که به‌واسطه آن تصوّر و گاهی تصدیق مورد درخواست قرار می‌گیرد و آن همزه است.

-آنچه که به‌واسطه آن فقط تصدیق طلب می‌شود. مانند: هل.

-آنچه که به‌واسطه آن فقط تصور طلب می‌شود.

آغاز شدن سوره‌ای با استفهام «هل» که طبق فرمایش علامه طباطبایی برای تثبیت مطلب است و در نتیجه معنا را به طور سر بسته اثبات می‌کند» (طباطبایی،۱۳۶۰: ۲).

ساختارهای پرسشی در آیات قرآن با لطائف ادبی و بلاغی آمیخته شده‌اند. اهدافی مانند انکار، شگفتی، تعظیم، سرزنش و غیره از جمله معانی این گونه ساختارها هستند.

استفهام اداتی دارد که به چندین نمونه از آن در این سوره اشاره می‌شود:

۱- «أ» همزه استفهام از جمله مواردی که در این سوره کاربرد بیشتری دارد. به چند نمونه از آن اشاره می‌شود:

قُلْ أَذَلِکَ خَيْرٌ أَمْ جَنَّةُ الْخُلْدِ الَّتِي وُعِدَ الْمُتَّقُونَ كَانَتْ لَهُمْ جَزَاءً وَمَصِيراً (فرقان: ۱۵)

وَلَقَدْ أَتَوْا عَلَى الْقَرْيَةِ الَّتِي أُمْطِرَتْ مَطَرَ السَّوْءِ أَفَلَمْ يَكُونُوا يَرَوْنَهَا بَلْ كَانُوا لَا يَرْجُونَ نُشُوراً (همان:۴۰)

۲-کیف

«انْظُرْ كَيْفَ ضَرَبُوا لَکَ الْأَمْثَالَ فَضَلُّوا فَلَا يَسْتَطِيعُونَ سَبِيلًا» (همان: ۹).

۳-أو

«وَقَالَ الَّذِينَ لَا يَرْجُونَ لِقَاءَنَا لَوْلَا أُنْزِلَ عَلَيْنَا الْمَلَائِكَةُ أَوْ نَرَى رَبَّنَا لَقَدِ اسْتَكْبَرُوا فِي أَنْفُسِهِمْ وَعَتَوْا عُتُوًّا كَبِيراً» (همان:۲۱).

«أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا» (همان:۴۴).

۴-ام

«أَمْ تَحْسَبُ أَنَّ أَكْثَرَهُمْ يَسْمَعُونَ أَوْ يَعْقِلُونَ إِنْ هُمْ إِلَّا كَالْأَنْعَامِ بَلْ هُمْ أَضَلُّ سَبِيلًا» (همان:۴۴).

### ۲-۴-۷.چیدمان نشاندار

مفهوم نشان‌داری از یونان باستان در تحلیل‌های زبانی به صورت تلویحی کاربرد داشته است. سنت توجه به جملات خبری، معلوم، مثبت و بند پایه، قبل از جملات قرینهٔ آن‌ها، یعنی جملات امری، سؤالی، مجهول، منفی و بندهای پیرو، خود شاهدی براین مدعاست.

«کاربرد نوین اصطلاح نشان‌داری را در زبان‌شناسی، مدیون زبان‌شناسان مکتب پراگ، به ویژه تروبتسکوی و یاکوبسن هستیم. تروبتسکوی هنگام مطالعهٔ واج‌های هم‌بسته اصطلاحات نشان‌دار / بی‌نشان را به کار برد. واج‌های هم‌بسته مجموعه‌ای (معمولاً دو عضوی) از واج‌ها هستند که عضوهای آن در یک مشخصهٔ ممیز با یکدیگر تفاوت دارند؛ بدین ترتیب که یک عضو، یک مشخصهٔ ممیز را داراست و عضو دیگر فاقد آن است» (غلامی، ۱۳۸۹: ۲۰۹).

از ویژگی‌های سبک نحوی آیات سورهٔ فرقان، کاربرد جملات نشاندار به صورت تقدیم و تأخیر، استفاده مکرر از جملات فعلیه، استعاره‌های پی‌درپی و کاربرد فراوان قیدهای تأکید است.

به نظر می‌رسد که هدف خداوند رحیم در به کار بردن این جملات، تأکید بر شدت اهمیت مفاهیم مورد نظر بوده است؛ به این صورت که ایشان، جایگاه جملات نشاندار را برتری داده‌اند و با کاربرد جملات به صورت نشاندار، موجب برجسته نمودن مسائل توحید و نبوت و معاد در ذهن مخاطب شده‌اند.

«لَهُمْ فِيهَا مَا يَشَاءُونَ خَالِدِينَ كَانَ عَلَى رَبِّكَ وَعْدًا مَسْئُولًا» (فرقان: ۱۶)، تقدیم جار و مجرور بر مبتدا و خبر نشان از تأکید بر توجه به فراوانی نعمت در بهشت جاویدان است.

«وَكَذَلِكَ جَعَلْنَا لِكُلِّ نَبِيٍّ عَدُوًّا مِنَ الْمُجْرِمِينَ وَكَفَى بِرَبِّكَ هَادِيًا وَنَصِيرًا» (همان:۳۱)، تقدیم جار ومجرور برفعل و فاعل و در دومی تقدیم جار و مجرور بر مفعول به در این آیه نشاندار، خداوند متعال بر این که خود هادی و یاور پیامبر (ص) است.

آیات سورهٔ فرقان، با کاربرد حجم وسیعی از افعال متعدی و جمله‌های معلوم صدای فعالی دارد، بنابراین خداوند متعال با کاربرد صدای فعال، میزان اثرپذیری در مخاطب را افزایش داده است و سبکی پویا را خلق نموده است که به مواردی از آن اشاره می‌شود: «تَبَارَكَ الَّذِي نَزَّلَ الْفُرْقَانَ عَلَى عَبْدِهِ لِيَكُونَ لِلْعَالَمِينَ نَذِيرًا» (همان:۱)، «الَّذِي لَهُ مُلْكُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَلَمْ يَتَّخِذْ وَلَدًا وَلَمْ يَكُنْ لَهُ شَرِيكٌ فِي الْمُلْكِ وَخَلَقَ كُلَّ شَيْءٍ فَقَدَّرَهُ تَقْدِيرًا» (همان: ۲). در این زمینه نمودهای این مؤلفه در بیشتر آیات این سوره دیده می‌شود.

### ۲-۴-۸.ساخت‌های همپایه

سازه‌هایی که خداوند در ساخت‌های همپایه به کاربرده است، غالباً از یک مقولهٔ دستوری است و از لحاظ طولی در محور همنشینی، همسان هستند: «وَمَا أَرْسَلْنَا قَبْلَكَ مِنَ الْمُرْسَلِينَ إِلَّا إِنَّهُمْ لَيَأْكُلُونَ الطَّعَامَ وَيَمْشُونَ فِي الْأَسْوَاقِ وَجَعَلْنَا بَعْضَكُمْ لِبَعْضٍ فِتْنَةً أَتَصْبِرُونَ وَكَانَ رَبُّكَ بَصِيرًا» (همان: ۲۰). در عبارت‌هایی که خداوند می‌خواهد دو عمل را قرین یکدیگر سازد یا عملی را علت یا مقدمه یا نتیجه عمل دیگر قرار دهد، سازه‌های هر ساخت را یک جمله تشکیل می‌دهد. همپایگی در این عبارات، یکسان نیست گاهی در جملات شرطی رخ می‌دهد. گاهی در جملات اسمیه و غیره. در این سوره در ساختار جملات شرطی، اسمیه و جملات فعلیه، ساخت‌های همپایه وجود دارد. به مواردی از آنها اشاره می‌شود:

جملات شرطی: «وَقَالَ الّذِینَ کَفَرُوا إِنْ هَذَا إِلّا إِفْکٌ افْتَرَاهُ وَأَعَانَهُ عَلَیْهِ قَوْمٌ آخَرُونَ فَقَدْ جَاءُوا ظُلْمًا وَزُورًا» (همان: ۴۹، «قُلْ أَنْزَلَهُ الّذِی یَعْلَمُ السِّرّ فِی السّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ إِنّهُ کَانَ غَفُورًا رَحِیمًا» (همان:۶)

جملات فعلیه: «تَبَارَکَ الّذِی نَزّلَ الْفُرْقَانَ عَلَی عَبْدِهِ لِیَکُونَ لِلْعَالَمِینَ نَذِیرًا» (همان:۱)، «وَاتّخَذُوا مِنْ دُونِهِ آلِهَةً لَا یَخْلُقُونَ شَیْئًا وَهُمْ یُخْلَقُونَ وَلَا یَمْلِکُونَ لِأَنْفُسِهِمْ ضَرًّا وَلَا نَفْعًا وَلَا یَمْلِکُونَ مَوْتًا وَلَا حَیَاةً وَلَا نُشُورًا» (همان:۳)

جمله اسمیه: «وَالّذِینَ یَقُولُونَ رَبّنَا اصْرِفْ عَنّا عَذَابَ جَهَنّمَ إِنّ عَذَابَهَا کَانَ غَرَامًا» (همان:۶۵)، «إِنّها ساءَتْ مُسْتَقَرًّا وَ مُقاماً» (همان:۶۶)، «الّذِینَ یُحْشَرُونَ عَلَی وُجُوهِهِمْ إِلَی جَهَنّمَ أُولَئِکَ شَرٌّ مَکَانًا وَأَضَلّ سَبِیلًا» (همان:۳۴)

## ۳.نتیجه‌گیری

یکی از راه‌های اثبات اعجاز در فصاحت و بلاغت قرآن کریم، بررسی و در نتیجه فهم سطح آوایی در سبک‌شناسی قرآن کریم است. توجه به اعجاز قرآن از زاویه آوایی، حاکی از این است که میان زیبایی و نظم و آهنگ لفظی قرآن با معانی و مفاهیم بلند آن ارتباط تنگاتنگ وجود دارد و متغیرهای هجایی و آوایی با متغیرهای معنایی همراه و هماهنگ است. بنابراین در این جستار، جلوه‌های سبک‌شناسی سورهٔ فرقان در سه سطح واژگانی، بلاغی و نحوی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت که نتایج حاصل از آن به شرح زیر است:

-توجه به اعجاز قرآن از زاویه آوایی حاکی از این است که میان زیبایی و نظم و آهنگ لفظی قرآن با معانی و مفاهیم بلند آن ارتباط تنگاتنگ وجود دارد و متغیرهای هجایی و آوایی با متغیرهای معنایی همراه و هماهنگ است.

- شناخت ویژگی‌های سبکی سوره، در ارتباط مستقیم و تنگاتنگ با مبانی عقیدتی آن است. مانند اینکه کارکرد عناصر تأکیدی چون «أمّا» و «إنّ» و اسلوب قسم، که در لایهٔ نحوی مطرح شد، گویای دلالت‌های ایدئولوژیک در بافت روایی سوره است.

-در سورهٔ فرقان آیاتی که دارای سیاق معنایی واحدی هستند، سیاق آوایی واحدی نیز دارند. همچنین آواها، نشانه‌های مفهومی و اعتباری از معنا هستند و به عنوان قرینه‌های لفظی در فهم مراد جدی گوینده نقش مهمی دارند.

-لایهٔ ایدئولوژیک از جمله مبانی مؤثر در تعیین شاکلهٔ ساختاری سبک‌شناسی لایه‌ای است بنابراین عامل ایدئولوژیک در نحو تأثیر می‌گذارد و ساختمان جمله‌ها، تحت تأثیر باورها دگرگون و نشان‌دار می‌شوند.

-در این سوره از تصویرپردازی جهت تثبیت معانی مورد نظر در ذهن شنونده یا خواننده بهره برده شده است و هر دو نوع تصویر مجازی و حقیقی، در لایهٔ بلاغی، نظیر تشبیه و استعاره و کنایه وجود دارد.

-در سورهٔ فرقان، برای ملموس‌تر شدن مفاهیم ذهنی، از واژگان حسّی استفاده شده است تا مخاطب با سهولت بیشتری با مفاهیم ارتباط برقرار کند.

-انتخاب کلمات و واژگان به کار رفته در جملات و عبارات سورهٔ فرقان به گونه‌ای هدفمند است که هر واژه با ساختار صرفی‌اش در جایگاه خود در جمله قرار گرفته است.

-واژگان مترادف و متضاد که در این سوره به کار رفته‌اند همگی دارای پیام ویژه‌ای هستند. همچنین حروف، واژگان و عبارات به صورت منسجم و سازمان یافته قرار گرفته‌اند تا معنایی را که متن به دنبال آن است، ادا کنند.

- کلمات در سورهٔ فرقان دارای فصاحت و عاری از عیوب بلاغی است و معانی کلمات با یکدیگر، هماهنگ و از لحاظ مفهومی نیز دارای بافتی منسجم است.

-الفاظی که قرآن برای بیان مقاصد خود گزینش کرده، از لحاظ زیبایی آهنگ در بهترین شکل ممکن قرار دارند؛ به طوری‌که نمی‌توان هیچ لفظی را با واژۀ قریب‌المعنی یا مترادفش جایگزین کرد..

- ترکیب واژگان در قرآن کریم براساس لطافت‌های موسیقایی و معنوی آنها صورت گرفته است و حتی در تقدیم و تأخیر الفاظ قرآن حکمت‌های فراوانی نهفته است. و میان موسیقی الفاظ و معانی آنها هماهنگی وجود دارد.

- در سورۀ فرقان در سطوح مختلف جهت تثبیت معانی مورد نظر در ذهن خواننده و شنونده بهره برده شده است که باعث تحت تأثیر قرار گرفتن مخاطب می‌شود.

**کتاب‌شناسی**

**کتاب‌ها**


۱) ***قرآن کریم***. ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای، تهران، بنیاد نشر قرآن، ۱۳۷۷.

۲) ابن منظور، جمال‌الدین محمدبن مکرم (۱۴۱۴)، ***لسان‌العرب***، بیروت: دار صادر.

۳) بهار، محمد تقی (۱۳۴۹)، ***سبک‌شناسی***، تهران: امیرکبیر.

۴) راغب اصفهانی (۱۳۹۸)، ***مفردات الفاظ قرآن***، تلخیص و ترجمه جهانگیر ولدبیگی، سنندج: آراس.

۵) زرکشی، محمد بن بهادر(۱۴۰۱)، ***البرهان فی علوم القرآن***، بیروت، دارالمعرفه.

۶) دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷)، ***لغت‌نامه***، ج۵، تهران: دانشگاه تهران.

۷) شفائی، احمد (۱۳۶۷)، ***مبانی علمی دستور زبان فارسی***، تهران: نوین.

۸) صابونی، محمد علی (۱۹۹۳)، ***صفوه التفاسیر***،جلد۲، بیروت، دارالاحیاء.

۹) طباطبایی، محمد حسین (۱۳۶۰)، ***المیزان فی تفسیر القرآن***، محمد باقر موسوی همدانی، قم، دارالعلم.

۱۰) فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۹۰)، ***سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***، تهران: سخن.

۱۱) فاضلی، محمد (۱۳۸۲)، ***شیوه‌های بیان قرآن‌کریم***، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد.

۱۲) قطب، سید (۲۰۰۸)، **فی ظلال القرآن**، جلد ۵، چاپ ۳۷، القاهره: دارالشروق.

۱۳) قزوینی، محمد بن عبدالرحمن (۲۰۰۳)، ***الایضاح فی علوم البلاغه***، ترجمه: حسین سیدی، مصر: دارالکتاب.

۱۴) مسیری، منیر محمود (۲۰۰۵)، ***دلالات التقدیم و التأخیر فی القرآن الکریم دراسه تحلیلیه***، ترجمه: مرتضی ساز جینی، قاهر، مکتبه وهبه.

۱۵) نصیری، مهدی (۱۳۸۸)، ***سبک‌شناسی شعر***، تهران: امیرصدرا

۱۶) العلوی، الإمام یحیی بن حمزهٔ بن علی بن ابراهیم (۱۹۹۵)، ***الطراز***، مراجعه و ضبط و تحقیق: محمدعبدالسلام شاهین، بیروت:دارالکتب العلمیه.

۱۷) الکواز، محمد کریم (۱۳۸۶)، ***سبک‌شناسی اعجاز بلاغی قرآن کریم***، ترجمه: سید حسین سیدی، تهران: سخن.

۱۸) هاشمی، احمد (۱۳۷۹)، ***جواهرالبلاغه فی المعانی و البیان و البدیع***، ترجمه: حسن عرفان، تهران: الهام.

۱۹) همایی، جلال الدین ( ۱۳۷۷)، ***فنون بلاغت و صناعات ادبی***، تهران: هما.

**مقاله‌ها**

**۱)** آزادی، پرویز و سهیلا نیکخواه (۱۳۹۷)، ***«سبک‌شناسی سورهٔ واقعه براساس تحلیل زبانی»***، پژوهش‌های زبانشناختی قرآن، دوره ۷، شماره ۱، صص ۶۵-۸۶.

۲) غلامی، محبوبه (۱۳۸۹)، ***«نشانداری رده شناختی در زبان فارسی»***، ویژه‌نامه فرهنگستان، شماره ۶،صص ۲۰۸ـ ۲۳۶

۳) کریمی، مریم (۱۳۸۹)، ***«مبانی سبک‌شناسی»***، مجله کتاب ماه ادبیات، شماره ۴۷،صص ۸۰ـ ۸۵

۴) یاری اصطهباناتی، علی اصغر و کامکار مقدم، حمیده (۱۳۹۶)، «***بررسی سبک‌شناسی نحوی سوره الانسان***»، پژوهش‌های زبان‌شناختی قرآن، دوره ۶، شماره ۲، صص ۱۱۹ـ۱۳۸.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم شمارۀ هفدهم، بهار ۱۴۰۳ (۱۷۱- ۲۱۰)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.464570.1199

# بررسی و تحلیل داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت براساس نظریۀ کارناوال میخاییل باختین

عیسی نجفی[۱]، فاطمه محمدی[۲]

**چکیده**

بخش مهمی از نظریۀ منطق گفت‌وگوی میخاییل باختین را کارناوال به خود اختصاص داده است. وی کارناوال را در تضاد با جشن‌های رسمی کلیسا و با هدف براندازی مناسبات مقتدرانه و خشک مطرح کرد و معتقد است که پیدایی و گسترش کارناوال و فرهنگ برآمده از آن به واژگونی سیستم ارزشگذاری که بالاترین رتبه را به فرهنگ ممتاز رسمی می‌دهد، منتهی می‌شود. ویژگی اساسی رویکرد کارناوالی عبارت است از دوگانگی، چندآوایی و خنده. کاربست کارناوال در ادبیات داستانی پیچیدگی‌هایی دارد که تحلیل آن‌ها بر ژرفا و تازگی اثر می‌افزاید. برخی داستان‌های کوتاه صادق هدایت از جمله «داستان حاجی مراد و زنده به گور» آثاری هستند که از قابلیت خوانش کارناوالی برخوردار می‌باشند. این قابلیت، ژرفای قلم صادق هدایت و انعطاف نظریۀ باختین را حکایت می‌کند. تحلیل مؤلفه‌های کارناوالی با داستان‌های هدایت، هدف اصلی پژوهش محسوب می‌شود. برای این منظور ابتدا به تبیین ادبیات کارناوالی و سپس به خلاصه داستان و نهایتاً به تحلیل کارناوالی این آثار می‌پردازیم. یافته‌های پژوهش در این زمینه بیانگر این است که در این دو داستان نمودها و مؤلفه‌های کارناوالی همچون طنز، خنده، مرگ و چندصدایی و همچنین شاخص‌های گروتسکی دیده می‌شود که در داستان زنده به گور نمود این نظریۀ نسبت به داستان حاجی مراد چشمگیر و پررنگ‌تر است.

**واژه‌های کلیدی:** طنز، کارناوال، خنده، چندصدایی، صادق هدایت، میخائیل باختین.

## ۱.مقدمه

[۱] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
i.najafi@razi.ac.ir

[۲] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی، کرمانشاه، ایران.
Fatemhmohamadi929@gmail.com

**تاریخ دریافت:** ۱۴۰۳/۰۲/۱۰-**تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۵/۰۶

با مطالعهٔ آثار صادق هدایت یکباره متوجه تغییر ناگهانی سبک و محتوای آن در قیاس با متون نثر کلاسیک فارسی می‌شویم. این تغییر و تحول در اندیشه و هنر هدایت عمدتاً متأثر از تمایلات اومانیستی اوست. در پژوهش حاضر که در حوزهٔ سبک داستان است؛ جنبه‌های کارناوال در آثار صادق هدایت بررسی می‌شود. این بررسی بخشی از نظریهٔ بسیار دقیق باختین است که او آثار رابله (نویسندهٔ فرانسوی) را بر اساس آن تحلیل کرد. کارناوال از منظر باختین جشن رهایی موقت از حقیقت غالب و تحکم آمیز است، جشنی که در آن، همهٔ سلسله مراتب‌ها و ممنوعیت‌ها به حال تعلیق در می‌آید و امر سرکوب شده بازمی‌گردد. او معتقد است کارناوال فرصت می‌دهد امر سرکوب‌شده‌ای که به‌واسطهٔ یک سری سلسله مراتب بسته شده بودند بیرون بزند و همهٔ متضادها باهم جمع شوند و ترکیب گردند.

بنابراین کارناوال یکی از نظریه‌های متأثر از جامعه‌شناسی است؛ و روند تحول یک اجتماع را نشان می‌دهد. از این‌رو می‌توان از طریق آن به اوضاع سیاسی و اجتماعی عصر نویسنده پی برد. به همین علت و نیز با توجه به عصر پر تنشی که صادق هدایت در آن می‌زیست، می‌توانیم نمونه‌ها و مصادیق این نظریه را در آثارش به خوبی مشاهده کنیم. هدایت و مردم هم‌عصرش، همواره برای رسیدن به آزادی و برابری که از مؤلفه‌های اساسی کارناوال است تلاش می‌کردند. بنابراین انجام پژوهشی در این زمینه ضروری به نظر می‌رسد تا بتوان از طریق این نظریه به ابعاد تازه‌ای از آثار او دست یافت. اما همواره باید این نکته را مد نظر داشت که خود او بر این تأثیرپذیری از نظریهٔ کارناوال آگاه نبوده است.

### ۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

نقد ادبی در دوران معاصر، راهکارهای گوناگونی را برای فهم و خوانش متون ارائه داده است. یکی از آن‌ها، فهم متون از طریق خوانش گفتگویی است. این رویکرد که

در آن بر وجود رابطهٔ دیالکتیکی میان چهار عنصر: متن، آفریننده، خواننده و جهان پیرامون تأکید می‌گردد، به عنوان بحثی معرفت‌شناسانه، در مورد تمایز علوم انسانی و علوم طبیعی مورد توجه قرارگرفت. این نظریه توسط میخاییل باختین نظریه‌پرداز معروف روسی مطرح شد.گفت‌وگوی باختینی بسیار گسترده‌تر از گفت‌وگوی کلامی دو شخص است و نباید آن را به گفت‌وگوی دو شخصیت داستان محدود کرد. گفت‌وگو در بافت نظریهٔ باختین می‌تواند دو نگاه، دو فلسفه، دو متن، دو فرهنگ و غیره را دربرگیرد. اصطلاحاتی چون: کارناوال، چندصدایی، نقیضه، جدل، سبک‌بخشی عمده‌ترین شاخه‌های نظریهٔ منطق گفت‌وگوی باختین می‌باشند که تمام آنها متضمن وجود منِ «دیگری» است.

کارناوال از جمله مؤلفه‌های نظریهٔ گفتگویی (مکالمه‌گری) باختین است. کارناوال نوعی خرده فرهنگ انتقادی است که آیین‌ها و آداب و اخلاق حاکم و هنجارهای رایج را به سخره می‌گیرد. باختین بارها یادآوری می‌کند که در طول جشن کارناوال، مردم به خود می‌خندند و اینجاست که پای طنز به کارناوال باز می‌شود. از طرفی طنز یکی از شگردهای انتقاد اجتماعی و سیاسی در جامعه است. از این‌رو می‌توان نتیجه گرفت که طنز و کارناوال رابطه‌ای چندسویه باهم دارند.

به عبارت دیگر «مفهوم اصلی کارناوال نوعی گریز موقتی از زندگی عادی (یعنی رسمی) بوده است. کارناوال، یک صورت هنری از نمایش تئاتری نبوده، بلکه شکلی ملموس(اما موقتی) از خود زندگی بوده که نه فقط روی صحنه بازی می‌شده، بلکه به تعبیری (در طول کارناوال) زیسته می‌شده است. ماهیت ویژهٔ کارناوال که نحوهٔ خاصی از زندگی است، در همین امر نهفته است» (پوینده،۱۳۹۰: ۵۹۰).

صادق هدایت نویسندهٔ نسل اول و مترجم معاصر، از جمله نویسندگانی است که برخی از داستان‌هایش را می‌توان با رویکرد کارناوالی خواند. صادق هدایت (۲۸بهمن۱۲۸۱،۱۹فروردین۱۳۳۰) نویسنده، مترجم و روشنفکر ایرانی است که

حجم آثار و مقالات نوشته‌شده دربارهٔ نوشته‌ها، زندگی و خودکشی صادق هدایت گواهِ تأثیر ژرف او بر جریان روشنفکری ایران است. او در ۱۹ فروردین ۱۳۳۰ در پاریس در ۴۸ سالگی خودکشی کرد و چند روز بعد در قطعهٔ ۸۵ گورستان پرلاشز به خاک سپرده شد. شمار بسیاری از سخنوران ایرانی نسل‌های بعدی، از غلامحسین ساعدی و هوشنگ گلشیری و بهرام بیضایی تا رضا قاسمی و عباس معروفی و دیگران، هر یک به‌نوعی کمتر یا بیشتر از کار و زندگی هدایت تأثیر پذیرفته و درباره‌اش سخن گفته‌اند. دنبال کردن سررشته‌هایی از طنز، آمیـزهٔ صداها، شکست مرزها و وارونگی نقش‌ها، در آثار صادق هدایت به ما این امکان را می‌دهند تا از منظر باختینی بر آن‌ها بنگریم. کاربست شبکه اصطلاحات باختینی در ادبیـات داسـتانی، پیچیدگی‌هایی دارد که تحلیل آنها در دل آثار، ژرفا و تازگی می‌آفریند. در این پژوهش که بر اساس روش توصیفی- تحلیلی و با بهره‌گیری از منابع کتابخانه‌ای انجام گرفته است، ابتدا تمامی مؤلفه‌های کارناوال از داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت استخراج می‌شود و در ادامه به تبیین و تحلیل مهم‌ترین و پربسامدترین آن‌ها بر پایه اندیشه‌های باختین خواهیم پرداخت تا از این طریق به پاسخی برای این سوالات دست یابیم:

۱-آیا داستان «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت آثاری برخوردار از مؤلفه‌های کارناوالی محسوب می‌شوند؟

۲- شاخص‌ترین مؤلفه‌های کارناوال در داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت کدامند؟

### ۱-۲ . اهداف و ضرورت تحقیق

در زمینهٔ اهمیت پژوهش باید گفت به‌کارگیری نظریه‌های گوناگون نقد ادبی جدید و روش‌های منحصربه‌فرد آن‌ها در نقد و تحلیل آثار ادبی، از سوی دانشجویان رشته‌های مرتبط، امری ضروری و لازم است؛ زیرا انجام چنین تحقیقاتی، ازیک‌طرف

موجب شناخت بیشتر و بهتر نظریه‌های مذکور و مبانی آن‌ها می‌شود و از سوی دیگر، به ما در فهم ابعاد مختلف و مبهم و نامکشوف آثار ادبی و دریافت گسترده‌تری از جنبه‌های زیبایی‌شناسانه و مفهومی آن‌ها کمک خواهد کرد. در همین راستا، هدف از انجام این مقاله، کاربرد نظریهٔ باختین در متن داستان‌های «حاجی مراد و زنده به گور» اثر صادق هدایت برای تحلیل شرایط فردی و اجتماعی شخصیت‌ها و فضاهای این اثر در جهت شناخت و فهم عمیق‌تر و درک و دریافت تازه‌تری از آثار این نویسنده نامدار معاصر است. بنابراین استفاده و فراگیری از مطالعات میان‌رشته‌ای و روش‌های جدید نقد ادبی در تحلیل آثار هنری و ادبی، برای پژوهشگران این شرایط را فراهم می‌کند که دلالت‌های نهفته و معانی در بسیاری از آثار صادق هدایت و همچنین دیگر آثار برجستهٔ ادبیات معاصر را نمایان سازند.

### ۱-۳ . پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ «داستان حاجی مراد و زنده به گور» صادق هدایت و آثار وی کتب و مقالات متعددی نوشته شده است ولی در هیچ یک از آن‌ها، موضوع مقالهٔ حاضر اساس بحث و پژوهش نیست. آنچه در این زمینه انجام گرفته است به شرح ذیل است:

ـ منصوری، نعمت و دیگران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مؤلفه‌های کارناوال در داستان‌های عزاداران بیل غلامحسین ساعدی» بیان کرده‌اند: جلوه‌هایی از مرگ و ترس در پایان داستان‌ها، خلق شخصیت‌های مسخ شده و دیوانه، به‌کارگیری زبان عامیانه در موقعیت‌های مختلف، وجود ترس و هراس حاکم بر اتمسفر داستان‌ها، خلق موقعیت‌های طنزگونه و خنده‌دار با شیوه‌ای خاص و منتسب به خود و غیره، نشانه‌ها و مؤلفه‌های کارناوال‌گرایی در این اثر است.

ـ اسکویی، نرگس (۱۳۹۶) در مقاله‌ای با عنوان «مؤلفه‌های کارناوال در رمان نگران نباش»، گفتمان چند صدایی، زبان عامیانه، نسبیت، رئالیسم گروتسک، واژگونی، دیوانگی و خنده، مرگ و غیره را از مؤلفه‌های کارناوال در این اثر می داند.

ـ دانشگر، آذر (۱۳۹۵) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی مؤلفه‌های کارناوال در شعر حافظ»، محتوای فلسفی، غیر مذهبی بودن، وجود شخصیّتی بهلول‌وار، قلمرو آرمان شهری و گروتسک را از مؤلفه‌های کارناوال شعر حافظ معرفی می‌کند.

ـ رمضانی، ابوالفضل، یزدانی، انیسه (۱۳۹۴) درمقاله‌ای با عنوان«بررسی سه مضمون باختینی کارناوال، گفت وگوگرایی و کرونوتوپ در نمایش‌نامهٔ سر فرود آورد تا پیروز شود یا اشتباهات یک شب اثر الیور گلدسمیت» بیان می‌کنند گلدسمیت برای ردّ جامعه غیردموکراتیک و سنتی زمان خود، به خلق نوعی کمدی پرداخته که در آن مردم با هرجنسیتی و با هرطبقه اجتماعی، با یکدیگر پیوند خورده و به گفتگو می‌پردازند؛ اگرچه آرای متضادی داشته باشند.

ـ پیروز، غلامرضا، حقیقی، مرضیه (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان«طنز کارناوالی و بازتاب آن در داستان‌های بهرام صادقی» به بررسی طنز موجود در داستان‌های او و میزان همخوانی آن‌ها با مؤلفه‌های کارناوالی پرداخته و یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که طنز موجود در آثار صادقی با بسیاری از مؤلفه‌های سخن کارناوالی نظیرِ مرگ‌اندیشی و آمیختگی مرگ و زندگی، نفی معاداندیشی و غیره همسو است. از این‌رو، فضایی چندصدا و گفت‌وگوگرا بر آن حکم فرماست که در تقابل با عصر سیاه و پرخفقان بعد از کودتا قرار می‌گیرد.

ـ اسماعیلی، فاطمه (۱۳۹۲) در پایان‌نامهٔ «بررسی کارناوال‌گرایی در دارالمجانین جمال زاده» به بررسی این اثر پرداخته و بیان کرده است؛ از نتایج این پژوهش، وجود مؤلفه‌های نظیر دوگانگی، طنز، چند آوایی و عامیانه‌گرایی در این اثر است.

ـ یزدی، نرگس، ابراهیمی، منصور (۱۳۹۰) در مقاله‌ای با عنوان«بررسی انگاره‌های کارناوالی در نمایش‌نامهٔ رومئو و ژولیت از دیدگاه باختین» به بررسی مؤلفه‌هایی از جمله: زبان عامیانه وکوچه و بازار، نسبیت و درکنارهم قرارگرفتن مفاهیم متضاد، تاجگذاری و تاج‌برداری، ضیافت/ نقاب، نافرمانی از قدرت حاکم پرداخته است و براین باور است که برخلاف دیدگاه برخی از منتقدان که بخش‌های شاد این نمایشنامه را نامناسب دانسته و حذف این قسمت‌ها را پیشنهاد داده‌اند، بخش‌های مذکور قابلیت این اثر را به عنوان نوشته‌ای کارناوال آشکارکرده و به آن عمق و غنای بیشتر بخشیده است.

ـ مسعودی، شیوا (۱۳۸۹) در مقاله‌ای با بررسی«تبیین جامعه‌شناختی عناصر کارناوالیته در نمایش‌های عصر ناصری» می‌پردازد و بر این باور است که در عصر مذکور حمایت از فعالیت‌های هنری چون نمایش و نمایش‌واره‌ها وگسترش سرگرمی‌های عمومی بیانگر توجه حکومت و در رأس آن شخص شاه بوده است.

ـ فشی، طیبه (۱۳۸۸) در پایان‌نامهٔ خود به «بررسی جنبه‌های کارناوالی در داستان‌های جمال زاده » می‌پردازد و بر این باور است که کارناوال با مؤلفه‌هایی چون نقیضه، گروتسک، عامیانه‌گرایی و طنز در پی شکستن سلسله مراتب رسمی است که این اندیشه متأثر از تفکرات اومانیستی است. بنابراین مقالات و پایان‌نامه‌های دیگری هم درباره بحث کارناوال و نظریات باختین نوشته شده است که هیچ‌یک از آن‌ها با پژوهش حاضر مشابهت ندارند. بنابراین می‌توان گفت این پژوهش از این جهت تازگی دارد.

## ۲. بحث و یافته‌های تحقیق

### ۲-۱.کارناوال (Carnival)

باختین وجود رمان را ناشی از وجود دو عنصر اساسی می‌داند؛ یکی چند زبانی و دیگری دنیای خنده که بعدها نام کارناوال را به خود گرفت که زیر مجموعهٔ مباحث فرهنگ‌عامه و طنز محسوب می‌شود. وقتی کتاب «مسائل هنر داستایوفسکی» می‌خواست به انگلیسی ترجمه و در غرب چاپ شود، باختین فصلی دربارهٔ مفهوم «کارناوال» به کتاب افزود و اثر با نام «مسائل زیبایی‌شناسی داستایوفسکی» منتشر شد. در اصل، کارناوال به جشن‌های خیابانی گفته می‌شد که مردم اروپا برای فرار از زندگی واقعی، در خیابان‌ها برپا می‌کردند. در فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی این‌گونه آمده است: «کارناوال به جشن‌های عامیانه و عمومی اطلاق می‌شود که در آن‌ها طبقات اجتماعی باژگونه می‌شوند. دلقک‌ها، پادشاه، احمق‌ها، خردمند و مقدسین مسخره می‌شوند. پردیس و دوزخ، آسمان و زمین، خوب و بد، شوخی و جدی باهم آمیخته می‌شوند و نسبی بودن همهٔ ادعاها با طنزی شیرین به نمایش گذاشته می‌شوند» (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۸۹).

باختین معتقد است که پیدایی و گسترش کارناوال و فرهنگ برآمده از آن به واژگونی سیستم ارزش‌گذاری که بالاترین رتبه را به فرهنگ ممتاز رسمی می‌دهد، منتهی می‌شود. از نظر وی کارناوال وابسته به جمع است. در کارناوال مردم به مثابهٔ یک کل دیده می‌شوند و همه در مدت زمان برپایی کارناوال باهم برابرند. کارناوال در زمین‌های سرشار از دوگونگی و بی‌حرمتی به مقدسات، والا و پست، مقدس و نامقدس، زندگی و مرگ، شاه و دیوانه را به‌هم پیوند می‌دهد و بدین ترتیب مطلق بودن و جاودانگی ارزش‌های رسمی را رد می‌کند. «تصویرهای کارناوالی همواره دو رویه و متناقض هستند. تصاویر کارناوالی تصاویری هستند که به تقابل‌های مرگ و نوزایی یا تخریب و سازندگی می‌پردازند» (نامورمطلق، ۱۳۷۸ :۹۸).

باختین از فرهنگ کارناوالی به‌عنوان گونه‌ای فرهنگ عامیانه یاد می‌کند که موجب می‌شود تفاوت‌های اجتماعی ناشی از قدرت یا ثروت یا موقعیت ویژه، فراموش شود و افراد بدون توجه به این تفاوت‌ها در وضعیت و شرایطی برابر به گفتگو بپردازند.

«از نظر باختین جشن‌ها و کارناوال‌ها برای مقابله با فرهنگ حاکم و مسلط فئودالی و دینی دوران میانه و رنسانس و گریز از آن، موقعیت و فرصت مغتنم محسوب می‌شد. فرهنگ مردمی با نمودهایی مانند جشن‌ها و کارناوال‌ها در مقابل قصر و کلیسا با تمام باورها و آداب خاص آن قرار می‌گرفت و موجب می‌شد تا دو جریان موازی و متقابل در امتداد هم حرکت کنند»(همان: ۹۹).

از طرفی کارناوال از زندگی روزمره جدا نیست؛ کارناوال را نباید رخدادی دانست که فقط در روزهای تعطیل و در مناسبت‌های خاص روی می‌دهد؛ و خلاصه آنکه در طول کارناوال خود زندگی است که بازی می‌شود و طی مدت معین، بازی به زندگی بدلی گردد. درواقع کارناوال خود زندگی است که به‌صورت نمایش ارائه می‌شود. در این میان عنصر مهم تقلید و مضحکه هستند که فرهنگ زمان آن‌ها را اساسی و حیاتی می‌شمارد؛ پس کارناوال بستهٔ مناسبی برای تجدید حیات زبان و فرهنگ یک ملت است و نمونهٔ ادبی آن‌هم در تمام آثار طنز و هجو به چشم می‌خورد (مقدادی، ۱۳۷۸: ۳۹۱). بنابر آنچه گفته شد، برای نظریهٔ کارناوال می‌توان چند مؤلفهٔ اصلی نام برد:

### ۲-۱-۱.مؤلفه‌های کارناوال

#### ۲-۱-۱-۱.چندصدایی کارناوالی

کارناوال، روش باختین برای شرح سبک چندآوایی داستایوفسکی بود. به این معنا که هرکس صداهای دیگران را می‌شنود و هر فرد، به‌گونه‌ای اجتناب‌ناپذیر شخصیت دیگری را شکل می‌دهد. در اندیشهٔ باختین، کارناوال مفهومی است که در آن صداهای

متمایز فردی شنیده می‌شوند، نشو و نما پیدا می‌کنند و با همدیگر به کنش متقابل می‌پردازند. دوکرو چنین می‌نویسد: «برای باختین یک دسته از متن‌ها و به‌ویژه متن‌های ادبی وجود دارد که برای آن‌ها باید این ویژگی را در نظر گرفت که چندصدا به‌طور هم‌زمان سخن بگویند، بدون اینکه یکی از میان آن‌ها برتر باشد و دیگران را داوری کند. موضوع آن، چیزی است که در مقابل ادبیات کلاسیک یا رسمی، به آن ادبیات عامیانه یا کارناوالی گفته می‌شود» (دوکرو،۱۹۸۴: ۱۷۱).

### ۲-۱-۱-۲. شوخی (طنز) کارناوالی

یکی از اصلی‌ترین ویژگی‌های کارناوال، طنز است. «در واقع مقصود باختین از کارناوال، روشی است که در آن شوخی عمومی اقدام به براندازی مرجعیت رسمی در فرهنگ و متون کلاسیک سده‌های میانه و رنسانس می‌کند» (پیک، جان، کویل، مارتین، ۱۳۹۱: ۹). همه‌چیز کارناوال در خنده و شوخی و جشن و پای‌کوبی و تمسخر اصول زندگی خلاصه می‌شود تا تمایز بین انسان‌ها از بین برود.

### ۲-۱-۱-۳. فرهنگ‌عامهٔ کارناوالی

فرهنگ عامه یا فولکلور به معنای دانش و آداب مردم یک جامعه و سرزمین است که شامل داستان‌ها، قصه‌ها، آداب و رسوم، جشن‌ها و اعیاد، باورها، اعتقادات و عادات توده‌ی مردم است. باختین برای پی‌ریزی نظریه‌اش، از فرهنگ عامیانهٔ اواخر سده‌های میانه و اوایل رنسانس استفاده کرد. او کارناوال را جهان بی‌قیدوبند جلوه‌ها و اشکال فکاهی که در مقابل لحن جدی و رسمی فرهنگ کلیسایی و فئودالی سده‌های میانه قد علم می‌کند، تعریف کرد (مکاریک،۱۳۸۴: ۲۳). به همین دلیل کارناوال می‌تواند تأثیری به‌مراتب ویران‌کننده‌تر و طولانی مدت‌تر از یک انقلاب داشته باشد؛ زیرا با

جدیّت اربابان کلیسا ناسازگار بوده و مردم با استفاده از این فرهنگ، می‌توانستند فرهنگ مسلط را به تمسخر بگیرند.

در سرچشمهٔ آثار رابله، فرهنگ‌عامه را می‌یابیم که در عهد باستان در آثار پترون یا آریستوفان وجود دارد؛ و در دوران رنسانس در آثار بوکاچیو باز نمودار می‌شود. فرهنگ کمیک و مردمی قرون وسطی و رنسانس، سرچشمهٔ مستقیم و بی‌واسطه‌ی آثار رابله بود. این فرهنگ نوعی جهان‌نگری خاص و متفاوت با نگرش رسمی و حاکم و سرشار از صورت‌های ویژه بود (باختین،۱۹۸۴: ۹۳).

### ۲-۱-۱-۴.خندهٔ کارناوالی

مفهوم خنده در اندیشهٔ باختین با مفهوم کارناوال در پیوند است و او از ترکیب این دو به بیان مفهوم خنده کارناوالی می‌پردازد. «کارناوال، زندگی دوم مردم است که بر اصل خنده قرار دارد. زندگی جشن مردم است و جشن، ویژگی بنیادین تمام شکل‌های مراسم و نمایش‌های خنده‌آور سده‌های میانه است» (پوینده،۱۳۹۰: ۵۹۰). باختین بارها یادآوری می‌کند که در طول جشن، مردم به هم می‌خندند و موقعیت دیدگاه خویش را جدی نمی‌گیرد؛ زیرا این جشن، جشن دیوانگان است.

به نظر باختین این خرده‌فرهنگ بیشتر در طول دورهٔ تاج‌گذاری که میان سده‌های میانه و عهد رنسانس واقع‌شده است، پدیدار می‌گردد. در این موقعیت تاریخی که با نوعی بی‌ثباتی مشخص می‌شود؛ گروه‌های دهقانان، پیشه‌وران و بورژواها (آگاهانه یا ناآگاهانه) بر ضد حاکمیت اشراف و کلیسا و برای گسترش یک فرهنگ «جایگزین» مبارزه را آغاز می‌کنند، روشن است که در جامعه‌ای که رابله در آن به سر می‌برده جایی برای خرده‌فرهنگ انقلابی نبوده است؛ زیرا که قشرهای دهقانی به دلایل اقتصادی، سیاسی و فرهنگی، توانایی رویارویی منظم و سازمان‌یافته را با گروه‌های

حاکم نداشته‌اند؛ اما انگیزه‌های انتقادی در کارناوال به‌روشنی نمودار می‌شدند و اشراف و روحانیان کارناوال را به‌عنوان جشن مردمی تحمل می‌کردند.

باختین از شوخی‌های مردمی و شکل‌های خنده، توضیحی فرهنگی می‌دهد. مصری‌ها اهرام ثلاثه را ساختند و یونانیان تئاتر را، اما فرهنگ مردمی، کارناوال را ابداع کرد. خنده‌های کارناوالی و بزمی مهم‌ترین نقش را در تاریخ کمدی بازی می‌کنند. خنده، دربردارندهٔ تاریخ یک جامعه و همچنین تصویری از دنیاست. خنده، رخداد شدیداً پویایی است که ذهن و جسم را به جنبش در می‌آورد. خنده طغیانگر و طوفانی است به همین دلیل خنده، وضعیتی ثابت نیست بلکه وضعیتی گذراست. خندهٔ کارناوالی هم متوجه بازیگران است هم تماشاگران. خندهٔ کارناوالی، سنت را نمی‌پذیرد و به آینده نگاه می‌کند و با تمسخر و لودگی فرهنگ غالب را نقد می‌کند.

باختین در بررسی خندهٔ کارناوالی نقش انتقادی جشن مردمی را توضیح می‌دهد که از خود نیز انتقاد می‌کند و سرشت نسبی و ناپایدار نمادهای حاکم را آشکار می‌کند. خندهٔ کارناوالی که نیروی انتقادی و ویران‌گر است، با چهار عامل مهم فرهنگ فئودالی مخالفت می‌ورزد.

۱-سنت را رد می‌کند و پیوستگی و آینده را برتر می‌شمارد.

۲-در برابر ریاضت‌پیشگی معنوی دین سده‌های میانه، کارناوال زندگی و جسم را قرار می‌دهد.

۳-جدیت فرهنگ رسمی با ریشخند و لوده‌بازی‌های کارناوالی نفی می‌شود.

۴-تقابل آخر، رویارویی زندگی و مرگ است.

برای درک اهمیت و امروزین بودن نظریهٔ باختینی کارناوال، باید از هرگونه صورت‌پرستی‌ای که این نظریه را از زمینهٔ اجتماعی تاریخی‌اش جدا سازد، پرهیز کرد (پوینده، ۱۳۹۰: ۲۱۸-۲۰۹).

### ۲-۲.خلاصه داستان‌ها

دربارهٔ داستان «حاجی مراد» باید گفت که حاجی مراد، مردی است که در بازار، آبرو و اعتبار دارد و همه با او احترام می‌گذارند. اما او در زندگی، از زن شانس نیاورده است. بچه‌دار نمی‌شود. زنش مداوم به او غر می‌زند. مردم به او می‌گویند که زن دیگری بگیرد و بچه‌دار شود. اما او زن اولش را دوست دارد. حاجی به زنش بدبین است. به او اجازه بیرون رفتن از خانه را نمی‌دهد و گاهی هم زنش را کتک می‌زند. روزی حاجی از مغازه به خانه برمی‌گردد و با خودش خیالبافی می‌کند. ناگهان احساس می‌کند زنش از کنارش گذشت و به او اعتنا نکرد. خونش به جوش می‌آید و دنبال زن می‌رود. از حاشیه سفید چادر به یقین می‌رسد که زن خودش است. دیگر تردید نمی‌کند. جلو می‌رود و به زنش توپ و تشر می‌زند که چرا بی‌اجازهٔ او بیرون رفته است، اما زن اعتنا نمی‌کند. حاجی مراد، کشیده‌ای به صورت زن می‌زند. زن داد و بیداد می‌کند و مردم جمع می‌شوند. معلوم می‌شود که خانم، همسر او نیست. کار به شکایت می‌کشد. حاجی را به نظمیه می‌برند و در آنجا محکوم می‌شود. حاجی مراد که حس می‌کند، آبرویش رفته، زنش را طلاق می‌دهد.

همچنین داستان «زنده به گور» قصه یک فردی است که می‌خواهد خودکشی کند و بارها این کار را امتحان می‌کند اما موفق نمی‌شود. داستان از عقاید نویسنده جدا نیست و با تفکراتی که هدایت در برخی از کتاب‌ها و مقاله‌هایش در مورد انسان و زندگی دارد، بعید نیست که این داستان حکایت همان درون نویسنده است که نویسنده به خودکشی در پاریس فکر می‌کرده و به جای اینکه خودش خودکشی کند شخصیت تخیلی و داستان‌هایش را کشته است. داستان مانند خود هدایت کمی گیج و گنگ است و کمی تو در تو است. داستان اتاق سیاه فکری و زندگی مردی است که در تفکر نهلیستی خودش غرق شده و هیچ اهمیتی به هیچ چیزی نمی‌دهد. اصلاً

هیچ چیزی به غیر از خودش را نمی‌بیند اما کارهای دیگران را در حساب و کتابش می‌گنجاند. مثلاً وقتی می‌خواهد خودکشی کند به این فکر می‌کند که احتمالاً کی صاحبخانه می‌آید و او در را باز نمی‌کند و صاحبخانه با خودش می‌گوید خواب است و تا آخرش را محاسبه می‌کند. داستان کسی است که در خودش و نوشته‌هایش غرق شده با خودش و نوشته‌هایش درگیر است می‌نویسد که خودش را آزاد کند اما نمی‌تواند و نهایت خودش را جور دیگری آزاد می‌کند. این داستانها بیشتر به صورت گزارش یا سرنوشت‌نویسی است. اتفاقی که بـرای کسی افتاده و کسی دارد آن را برای شما تعریف می‌کند شاید این حس مشترکی باشـد که در موقع خواندن تمام این داستان‌ها به شما دست می‌دهد. مشـکل دیگـری کـه بـه چشم می‌آید در شخصیت-های داستانی آن است، چون شخصیت‌هـا بیشـتر شـبیه تیـپ هستند و ما بیشتر با یک سری تیپ در ارتباطیم. فضای داستان کاملاً توصـیفی اسـت و حرکت که از المان‌های اساسی داستان‌های امروزی اسـت در ایـن داسـتان بـه چشـم نمی‌خورد و گاهی حرکات را به صورت اضافات داستان و داخـل پرانتـز بـه داسـتان اضافه می‌کند.

## ۲-۳ .بررسی مؤلفه‌های کارناوال در داستان‌ها

### ۲-۳-۱.گفت‌وگو و چندصدایی

گفت‌وگو یکی از مهم‌ترین بنیان‌های هر داستان است. داستان بدون گفت‌وگو امکان ندارد و گفت‌وگو روح داستانی را شکل می‌دهد و شخصیت‌ها را به مخاطب معرفی می‌کند. گفت‌وگو میان شخصیت‌ها بیشتر از هر عمل دیگری می‌تواند سبب تعریف شخصیت‌ها شود. گفت‌وگو و دیالوگ در نظریهٔ چندصدایی و گفت‌وگومندی باختین از اهمیتی بسزا برخوردار است. «ارتباط و عمل متقابل کلامی، بنیادی‌ترین خصیصهٔ زبان است.گفت‌وگو در مفهوم غیرگستردهٔ آن، فقط یکی از اشکال ارتباط زبانی، هرچند مسلماً مهمترین شکل آن را تشکیل می‌دهد. با این وجود، گفت‌وگو را

می توان در مفهوم گستردهٔ آن نیز به کار برد. در این حالت گفت‌وگو نه فقط ارتباط کلامی مستقیم و شفاهی بین دو شخص، بلکه هرگونه ارتباط زبانی به هر شکل ممکن را در بر می‌گیرد. می‌توان گفت تمامی ارتباط و فعل و انفعال زبانی به صورت تبادل گفتارها، یعنی به صورت گفت‌وگو انجام می‌پذیرد» (تودوروف،۱۳۷۷: ۹۲). بنابراین گفت‌وگو باید دارای یک نتیجه باشد.

در این بخش ابتدا قسمت‌هایی کوتاه از گفت‌وگوهای داستان ارائه می‌شود:

«یکی نیست از این مرتیکه بپرسد ابولی خرت بچند است؟» (هدایت،۱۳۳۰ :۳۱).

«برو برو، حاجی دروغی! تو حاجی هستی؟ پس چرا خواهر و مادرت در کربلا گدائی هرزه شدند؟ من را بگو که وقتی مشهدی حسین صراف از من خواستگاری کرد زنش نشدم و آمدم زن تو بی‌قابلیت شدم! حاجی دروغی» (همان: ۲۸)

«آهان، به تو هستم! این وقت روز کجا بودی؟ بایست تا بهت بگویم؟» (همان:۳۰).

«می‌خواهی آبروی چندین و چند ساله مرا به باد دهی؟ زنیکه بی‌شرم. حالا بگذار رو به روی مردم بگویم. مردم شاهد باشید این زنیکه را فردا طلاق می‌دهم» (همان:۳۱).

در میان گفتگوهای حاجی مراد و رئیس نظمیه چندان نکتهٔ قابل ملاحظه‌ای به چشم نمی‌خورد. فقط نوع سخن گفتن آن‌ها که تا حدّی متناسب با موقعیت شغلی و شخصیت آن‌هاست آشکار می‌شود که البته آن هم نسبت به دیگر داستان‌های هدایت بسیار کمرنگ‌تر جلوه می‌کند. همچنین اطلاعاتی دربارهٔ زن حاجی به دست می‌آید از جمله اینکه، زن حاجی تقلید صدای دیگران را در می‌آورد و همین باعث می‌شود که حاجی، زن مشهدی حسین را حتی از صدایش هم نشناسد.

«مگر فضولی؟ به توچه؟ مردکه جلنبری، حرف دهنت را بفهم، با زن مردم چه کار داری؟ الان حقت را به دستت می‌دهم. آهای مردم به دادم برسید. ببینید این مرد که مست کرده از جان من چه می‌خواهد؟ به خیالت شهر بی‌قانون است؟ الان ترا می‌دهم به دست آژان... آقای آژان» (همان:۳۰).

آنچه که از حرف‌ها و عکس‌العمل‌های سریع زن مشهدی حسین به ذهن خواننده می‌رسد، آن است که او زنی است به عبارت عامیانه، شرّ است، به قول معروف از کاه کوه می‌سازد و در سخنانش کلمات توهین‌آمیز وجود دارد مانند: مرتیکهٔ بی‌سر و پا، مردکه جلنبری. زن‌ها، در داستان هدایت، زبان عامیانه یا تحصیل کرده، محترمانه یا بی‌ادبانه دارند اما غالباً زبان آن‌ها عامیانه و بی‌ادبانه است؛ البته منشأ این عوام‌گویی و بی‌ادبی رفتار مردان و نگرش شوهران به آن‌هاست. بدبینی و سؤظنی که مردان به زنان خود دارند، زمینهٔ این نوع حرف زدن را در زنان به وجود می‌آورد والا در مکالمات معمولی، زبان آن‌ها از فحش و ناسزا تهی است.

چنان‌که ملاحظه می‌شود، «چند صدایی که به معنای توزیع مساوی صداها در یک متن است. چنان‌که تمام صداها، حق حضور داشته باشند، بدون اینکه یکی بر دیگران مسلط باشد» (نامور مطلق،۱۳۸۷: ۳۹۸). در این داستان دیده می‌شود. در این اثر، هم صدای حاجی شنیده می‌شود و هم صدای همسرش و نیز سایر افرادی که در داستان صرفاً برای طرح افکار خود حضور می‌یابند و سپس از صحنه خارج می‌شوند.

همچنین در زنده‌به‌گور نیز این حالت را چنین وصف می‌کند: «در فکر خود غوطه‌ور شده بودم، دنبال آن می‌دویدم. مانند این بود که بال در آورده بودم و در فضا جولان می‌دادم، سبک و چالاک شده بودم به‌طوری‌که نمی‌شود بیان کرد. تفاوت آن‌ها، همانقدر است که پرتو روشنایی را که به‌طور طبیعی می‌بینیم در کیف تریاک مثل این است‌که همین روشنایی را از پشت آویز چلچراغ یا منشوری بلوری ببینند به رنگ‌های گوناگون تجزیه می‌شود، در این‌حالت خیال‌های ساده و پوچ که برای آدم می‌آید، همان‌طور افسونگر و خیره‌کننده می‌شود. هر خیال گذرنده و بیخود یک صورت دلفریب و باشکوهی به خودش می‌گیرد. اگر دورنما یا چشم‌اندازی از فکر آدم بگذرد، بی‌اندازه بزرگ می‌شود، فضا باد می‌کند، گذشتن زمان محسوس نیست» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۳)

زنده به‌گور نیز یادداشت‌های یک دیوانه است. او خود را محکوم به تنهایی می‌داند و سرانجام خودش را می‌کشد. تک‌گویی‌های درونی او قابل توجه است و شخصیت خود هدایت را تداعی می‌کند: «برو دیوانه، کاغذ و مداد را دور بینداز، بینداز دور، پرت‌گویی بس است. خفه شو، پاره کن، مبادا این مزخرفات به‌دست کسی بیفتد، چگونه مرا قضاوت خواهند کرد؟ اما من از کسی رودربایستی ندارم، به‌چیزی اهمیت نمی‌گذارم، به‌دنیا و مافیها می‌خندم، هرچه قضاوت آن‌ها دربارهٔ من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من پیش‌تر خودم را سخت‌تر قضاوت کرده‌ام. آن‌ها به من می‌خندند، نمی‌دانند که من بیش‌تر به آن‌ها می‌خندم. من از خودم و از همهٔ خوانندهٔ این مزخرف‌ها بیزارم» (همان: ۲۷). بنابراین در این داستان همچون اثر دیگر هدایت عنصر گفتگو پررنگ است و یکی از راه‌های شناخت شخصیت‌های داستان همین مؤلفه است و در خلال این گفتگوها می‌توان صداهای مختلف را شناخت که هر کدام با زبان خاص خود به بیان مسائل موجود در داستان پرداخته‌اند.

### ۲-۳-۲.زبان عامیانه کوچه و بازار

عامیانه‌گرایی محسوس‌ترین جنبهٔ کارناوال برای مردمی کردن متن است که یکی دیگر از مؤلفه‌های نظریهٔ باختین به شمار می‌رود. به اعتقاد باختین، در همهٔ زبان‌ها و فرهنگ‌ها، دو نیروی متضاد وجود دارد. یکی نیروهای مرکزگرا و دیگری نیروهای مرکزگریزند. نیروی مرکزگرا نیرویی است که به دنبال یک پارچه‌سازی و همگن کردن و ایجاد نظم و سلسله مراتب در زبان و فرهنگ است (وبستر،۱۳۸۲: ۷۰). و باختین مصداق آن را در زبان حکمرانان، شوالیه‌ها، کلیسا، اشراف، گونه‌های شاعرانه و غیره می‌داند. درمقابل نیروی رقیب، یعنی نیروهای مرکزگریز که عاملی برای مقابله

با یک پارچه‌سازی زبان هستند، به شکل نیروهای خلع یدکننده و واگرا ظاهر می‌شوند که باختین مصداق آن‌ها را در گونه‌های تنزل داده شده‌ای مثل زبان دلقک‌ها، ولگردها و به طور وسیع‌تر، در زبان و اصطلاحات عامیانه جست‌وجو می‌کند، یعنی حکایات منظوم و قصه‌های خنده‌دار، تصنیف‌های خیابانی، ضرب‌المثل‌های عامیانه، و لطیفه‌های رایج بین مردم که در آن‌ها هیچ مرکزیت زبانی زبان ادبی متداول نیست، زیرا در کنار مرکز زبان‌شناختی، حیات کلامی ایدئولوژیک یک ملت و یک دورهٔ خاص قرار نمی‌گیرد، بلکه آن نوع دگرمفهومی است که تعمداً با زبان ادبیِ رسمی و فاخر «تقابل دارد». این دگرمفهومیِ تقلیدی، تمسخرآمیز، و عامیانه غالباً علیه زبان‌های رسمی زمان خود، آشکارا و مجادله جویانه برمی‌خاست (باختین،۱۳۹۰: ۳۶۵).

با این اوصاف باید گفت که «ادبیات عامیانه نشئت گرفته از فرهنگ مردم و بیانگر آرزوها، آمال، افکار، اخلاق و عادت‌های هر ملتی است» (اسماعیلی، خجسته، ۱۴۰۰: ۲۲). بررسی‌ها نشان می‌دهد که در داستان حاجی مراد و زنده به گور اثر صادق هدایت نمونه‌های مختلفی از عامیانه‌گرایی و دیده می‌شود و یکی از خصایص بارز این اثر قلمداد می‌گردد.

### ۲-۳-۳.کلمات و جملات عامیانه

«سلانه سلانه به راه فتاد» (هدایت،۱۳۳۰: ۲۸)، «حالا پدری ازت در آرم که حظ کنی» (همان:۴۲)، «مردم هم دوپشته ایستاده‌اند.» (همان:۳۲)، «می‌گذارید این مرتیکهٔ بی‌سر و پا میان کوچه به عورت مردم دست اندازی کند» (همان:۳۳)، «پوست دو لپه آن را جلو خودش تف می‌کرد.» (همان: ۲۸)، «اصلاً مرده شور این طبیعت من را ببرد» (صادق هدایت،۱۳۴۲: ۷)، «دروغ ودونگ» (همان:۱۳۹)، «همه رامنتر کرده‌ام» (همان:۱۰) و غیره.

### ۲-۳-۴. ضرب‌المثل‌ها

در داستان‌های صادق هدایت ضرب‌المثل جایگاه خاص و ویژه‌ای دارد. این کار سخن نویسنده را صریح‌تر و محکم‌تر بیان می‌کند و با زبان طنز اوضاع اجتماعی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. ضرب‌المثل یکی از نمادهای فرهنگ عامه است. در اینجا به نمونه‌ای از این ضرب‌المثل‌ها می‌پردازیم:

«تلافی بکنم که روی نان بکنی سگ نخورد؟» (هدایت،۱۳۳۰ :۲۸)، «نصیحت‌ها را از یک گوش می‌شنید و از گوش دیگر بدر می‌کرد.» (همان: ۲۹). «نه قلبم خراب نشد. امروز بهتر است نه، بادمجان بم آفت ندارد!» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۱)

### ۲-۳-۵. کنایه

کنایه نیز اغلب به‌صورت طعنه می‌باشد و در نهان خود آن تلخی و گزیدگی کارناوال را دارا است. هدایت با زبان کنایه با مردم صحبت می‌کند و همچنین با کنایات عامیانه، راحت‌تر می‌تواند مسائل مردم و جامعه را بیان کند. در اینجا به برخی از این کنایات اشاره می‌کنیم:

«از دیشب میانه آن‌ها سخت شکراب شد بود» (هدایت،۱۳۳۰ :۱۹)، «حالا یک مرتبه موش مرده شد» (همان:۳۳)، «دندان روی جگر می‌گذاشتم اما حالا کارد به استخوان رسیده» (همان:۳۸)، «حاجی همه چیز را می‌توانست تحمل کند مگر زخم زبان و نیش‌هایی که زنش به او می‌زند و او هم برای اینکه از زنش چشم زهره بگیرد عادت کرده بود او را اغلب می‌زد» (همان:۱۱)، «ناگهان از جا در رفت» (همان:۴۲)، «آن وقت بیشتر حساس بودم، آن وقت مقلد وآبزیر کاه بودم» (هدایت،۱۳۴۲: ۷)، «اشتباهی به دنیا آمده‌ام مثل چوب دوسر گهی از اینجا مانده و از آنجا رانده» (همان:۱۶).

### ۲-۳-۶ .مرگ

مضمون مرگ یکی از مهمترین مضامین‌کارناوالی است که با انگاره‌پردازی کاملاً غیرمتعارف در گونه‌های کارناوالی بازنمایی می‌شود. مفهوم خاص مرگ در این انگاره-پردازی به هیچ وجه با تفاسیر معنوی عزیمت از قلمرو خاص حیات به دنیای مردگان همخوانی ندارد. مرگ جزء لاینفکی از چرخهٔ حیات پیکرهٔ جمعی مردم است که خود بخشی از چرخهٔ حیات طبیعت به شمار می‌آید به باور باختین، کارناوال در مرز بین هنر و زندگی قرارگرفته است. در واقع کارناوال خودِ زندگی است که بر اساس الگوی خاصی از نمایش/ بازی شکل گرفته است. باختین برای تفسیر مجدد جسم و عملکردهایش و اتحاد دوبارهٔ جسم و خود، جسمِ انفرادی با جسمِ جمعی و بدنهٔ اجتماع مردم با جسمِ گیتی و در تأکید به ارتباط مداوم تولد و مرگ، نوزایی و استعارهٔ جامعه، تلاش می‌کند پادزهری شفابخش و رهایی دهنده را به فرهنگ تشریفاتی و از پیش تعیین شده تزریق کند؛ «این فرهنگ کل را نابود می‌کند، تجسم خود را از بین می‌برد، یک زندگی مجزا ایجاد می‌کند و ساختارهای قدرت طلب واستبدادی آن، انکارکنندهٔ نیروهای دوباره به وجود آورندهٔ طبیعت هستند. وارد شدن به این هیبت سرتاسر جشن و سرور و تجربهٔ رئالیسم گروتسک و شوخی و خنده‌هایش، وفور هستند» (باختین، ۱۹۸۴: ۲۱).

هدایت در داستان زنده به گور، مرگ و خودکشی را به اوج خود می‌رساند. زنده به گور، داستان درد و رنج‌های انسانی است که به خاطر ناامیدی، روند یکنواخت زندگی و علاقه نداشتن به انواع فنون و دغل‌های مردم برای پیش‌برد زندگی، راه فرار و نجات از این وضعیت اسفناک را در مرگ می‌بیند. اما از آن جا که مرگ هم گاهی انسان‌های بدبخت را در بدبختی‌شان تنها می‌گذارد و درد و رنج کشیدن آن‌ها را به نظاره می‌نشیند، از راوی داستان گریزان است. پس او به ناچار دست به خودکشی می‌زند اما هر بار بیشتر از بار قبل، مرگ از او فراری می‌شود. در این داستان راوی، خواننده را با انواع روش‌های خودکشی‌اش که تمام آن‌ها با شکست مواجه می‌شوند

آشنا می‌کند. این موضوع چیزی نیست که مغایر با روحیات هدایت باشد و نشان دهندهٔ این است که تا چه انداز ذهن هدایت با خودکشی درگیر بوده است.

داستان با تصویرگریِ هنرمندانهٔ راوی از اتاق آغاز می‌گردد و دیری نمی‌پاید که خواننده در می‌یابد با اتاق یک انسان بیمار روبرو است. «بازوهایم از سوزن انژکسیون سوراخ است. رختخواب بوی عرق و بوی تب می‌دهد... روی میز اتاق پراز شیشه، فتیله و جعبهٔ دواست. بوی الکل سوخته، بوی اتاق ناخوش در هوا پراکنده است» (هدایت،۱۳۴۲: ۱۵).

داستان زنده به گور از آنجا که بعد از اولین تجربهٔ خودکشی نافرجام هدایت نوشته شده است؛ بسیار تحت تأثیر آن حال و هوا قرار گرفته است. هدایت می‌اندیشد که آنقدر بدبیار و بدبخت است که مرگ هم از او گریزان است. «به کسی که دست از همه جا کوتاه بشود، می‌گویند برو سرت را بگذار بمیر، اما وقتی که مرگ هم آدم را نمی‌خواهد، وقتی که مرگ هم پشت را به آدم می‌کند، مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید....!» (همان). تأثیرپذیری هدایت از ماجرای خودکشی نافرجام، وقتی بیشتر نمود پیدا می‌کند که راوی در حال مرور راه‌های خودکشی است، پرت شدن در رودخانه را هم از قلم نمی‌اندازد. تا موضوع را به اینجا کشانده و این راه‌ها را بر شمرده است تا این یک قلم را ذکر کند. «کسی سیزده بار به انواع گوناگون قصد خودکشی کرده و همهٔ مراحل آن را پیموده: خودش را دار زد، ریسمان پاره شد، خودش را در رودخانه انداخته، او را از آب بیرون کشیده‌اند و غیره. بالاخره برای آخرین‌بار خانه را که خلوت دیده با کارد آشپزخانه همهٔ رگ و پی خودش را بریده و این دفعهٔ سیزدهمین می‌میرد» (همان)

یکی از بزرگترین دردهای هدایت در طول زندگی‌اش، نبودن کسی بود که حرف‌های او را آن چنان‌که مدنظر هدایت بود، درک کند؛ و او که فراتر از زمان و محیط خود می‌زیست. در پیدا کردن یک چنین فکری غالباً دچار سختی بود و این

موضوع را بارها در داستان‌هایشان منعکس کرده است. «یک چیزهایی هست نمی‌شود به دیگری فهماند، نمی‌شود گفت:آدم را مسخره می‌کنند، هر کسی مطابق افکار خودش دیگری را قضاوت می‌کند، زبان آدمی‌زاد مثل خود او ناقص و ناتوان است» (همان: ۲۹).

از نکات جالب توجه زنده به گور، مسألهٔ رویین‌تنی است. «من رویین‌تن هستم، زهر به من کارگر نشد، تریاک خوردم، فایده نکرد، آری من رویین‌تن شده‌ام، هیچ زهری به من کارگر نمی‌شود» (همان).

در پایان پس از کش و قوس‌های فراوان دیگر با مرگ آشنا و مأنوس است خود را زنده به گور می‌داند. «من یک زنده به گور هستم.» (همان: ۳۷). او دیگر به دنبال مرگ نیست چون هیچ احساسی به زنده بودن و تعلق خاطری به هیچ چیزی ندارد و از این رو خود را زنده به گور می‌داند و این شاید یک تلنگر باشد به انسان‌های به ظاهر زنده‌ای که از زندگی چیزی نمی‌دانند و فقط مانند حیوانات، طبیعت‌شان، آن‌ها را سر پا نگه داشته است. «شماهایی که گمان می‌کنید در حقیقت زندگی می‌کنید، کدام دلیل و منطق محکمی در دست دارید» (همان: ۳۶).

بنابراین باید گفت که مرگ یکی از واژگانی است که به وفور در این اثر کاربرد دارد در این عبارت تاکید چندباره بر این کلمه به تاثیرگذاری بیشتر داستان می‌انجامد. «ما وقتی‌که مرگ هم آدم را نمی‌خواهد، وقتی‌که مرگ هم پشتتش را به آدم می‌کند، مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید...!» (همان: ۳۱).

### ۲-۳-۷.خنده

خنده، در کارناوال جایگاه بسیار مهمی‌دارد. به زعم باختین، کارناوال علاوه بر چندصدایی و چند زبانی، با خنده در ارتباط است؛ به این صورت که خنده، راه گریز و حتی غلبه با تک‌صدایی می‌باشد. خنده، شرایطی را فراهم می‌سازد که امور و مسائل

گوناگون و غیرقابل دسترس، به اموری عمومی و قابل دسترس برای همگان مبدل شود. «کارناوال تمامی مشخصه‌های فرهنگ عامیانهٔ خنده را درون خود متمرکز می‌کند» (تودوروف،۱۳۷۷: ۵۳). «کارناوال، زندگی دوم مردم است که بر اصل خنده قرار دارد. زندگی جشن مردم است و جشن، ویژگی بنیادین تمام شکل‌های مراسم و نمایش‌های خنده‌آور سده‌های میانه است» (پوینده، ۱۳۹۰، ۵۹۰).

نمونه‌هایی از خنده گروتسکی در داستان زنده به گور هدایت دیده می‌شود که تا حدودی آن‌ها جنبهٔ کارناوالی دارند و دلایلی برای خنده در آن قسمت از داستان دیده نمی‌شود:

«من پیشتر خودم را سخت‌تر قضاوت کرده‌ام. آنها به من می‌خندند، نمی‌دانند که من بیشتر به آنها می‌خندم، من از خودم و از همهٔ خوانندهٔ این مزخرف‌ها بیزارم.» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۴).

«به دنیا و مافیهایش می‌خندم. هر چه قضاوت آنها دربارهٔ من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من بیشتر به آنها می‌خندم» (همان: ۲۴).

«این فکر برایم آمد که دیوانه شده‌ام. به خودم می‌خندیدم، به زندگانی می‌خندیدم، می‌دانستم که در این بازیگر خانهٔ بزرگ دنیا، هر کسی یک جوری بازی می‌کند تا هنگام مرگش برسد» (همان: ۲۳).

«یک فکر است که دارد مرا دیوانه می‌کند، نمی‌توانم جلو لبخند خودم را بگیرم. گاهی خنده بیخ گلویم را می‌گیرد» (همان: ۱۰).

### ۲-۳-۸.طنز

یکی از مؤلفه‌های چشمگیر در کارناوال، طنز است. «طنز، نوعی آیینه است که نظاره‌گران، عموماً چهره هر کس، به جز خود را در آن تماشا می‌کنند و به همین دلیل است که در جهان این‌گونه از آن استقبال می‌شود و کمتر کسی آن را برخورنده می‌یابد» (پلارد،۱۳۸۳، ۵). «طنز در اصطلاح ادبی عبارت است از شیوهٔ بیان مطالب انتقادی و نفرت بار که با خنده و شوخی همراه است» (پدرام و دیگران، ۱۴۰۰: ۶) هدایت فردی نکته‌یاب و باریک‌بین است و نقاط ضعف را خوب تشخیص می‌داد و با طنز خاص برملا می‌کرد او به رغم آنکه درونی پیچیده و فلسفی داشت فردی شوخ‌طبع و بذله‌گو بود. «طنز هدایت حالت انتقادی ظریف دارد، نمودار تلاش و عکس‌العمل فکری است که رنج می‌برد و مقاومت می‌کند و زشتی را طرد می‌سازد. منتهی با دست انداختن و به ریشخند گرفتن.» (یوسفی، ۱۳۸۰: ۳۴۶). بسیاری از طنزهای هدایت نقد اجتماعی است و گاهی حاوی نکته‌هایی است بسیار عمیق‌تر، طنز نیش‌دار و بی‌پروای او به همراه واژگان و جمله‌های عامیانه می‌باشد. طنز هدایت ظریف‌تر از هجو و هزل قدیم است و دامنهٔ آن نیز گسترده‌تر از طنزهای کلاسیک و نوکلاسیکی است که در قالب یک حکایت نکته ویژه‌ای را بیان می‌کردند. طنز او معمولاً عواطف تندی را منعکس می‌کند و اغلب یک احساس ناشکیبایی را در پوشش طنز و تمسخر بیان می‌دارد. طنز او از ادبیات متعهد نیست زیرا فاقد چارچوب ایدئولوژیک، و هدف مثبت نسبت به چیزی جز طنزگویی است از سوی دیگر طنز او بی بندوبارانه نیست. (کاتوزیان،۱۳۸۹: ۲۰۵).

داستان حاجی مراد، داستانی طنز آمیز است که براساس درک اشتباه موقعیت به وجود آمده است. شخصی، کسی را به جای دیگری می‌گیرد و به همین دلیل دچار شکنجه می‌شود. اساس داستان بر مبنای همین اشتباه شکل می‌گیرد. اشتباهی که پایه‌ریز طنز داستان است و حول محور این طنز، توصیفات زیبای داستان ارائه می‌شوند:

«آری این زن او بود، نه این که حاجی مانند اغلب مردها زنش را از پشت چادر می‌شناخت ولی زنش یک نشان مخصوص داشت که در میان هزاران تا زن، حاجی به آسانی زن خودش را پیدا می‌کرد. این زن او بود، از حاشیه سفید چادرش می‌شناخت» (هدایت، ۱۳۳۰: ۳۰).

و در بستر گفت‌وگوهای طنزآمیز نیز نمود بیشتری پیدا می‌کند:

«بی‌غیرت‌ها، شماها هیچ نمی‌گویید؟ می‌گذارید این مرتیکه بی‌سرو پا میان کوچه به عورت مردم دست اندازی بکند، اگر مشدی حسین صراف این‌جا بود به همه‌تان می‌فهماند. یک روز هم از عمرم باقی باشد، تلافی بکنم که روی نان بکنی سگ نخورد؟یکی نیست از این مرتیکه بپرسد ابولی خرت به چند است؟ کی هست که خودش را داخل آدمیزاد می کند. برو، برو، آدم خودت را بشناس. حالا پدری ازت دربیاورم که حظ بکنی! آقای آژان...» (همان:۳۱)

در ضمن گفت‌وگوها از تعابیر عامیانه و اغراق نیز استفاده شده است: «چه فضولی‌ها آقای آژان شما که شاهد هستید توی کوچه، روبروی صد کرور نفوس به من چک زد. حالا یک مرتبه موش مرده شد! چه فضولی‌ها! به خیالش شهر هرت است، اگر مشدی حسین بداند حقت را می‌گذارد کف دستت» (همان: ۳۲).

نکته دیگری که به طنز داستان دامن می‌زند، آن است که مشهدی حسین صراف قبلاً از زن حاجی مراد خواستگاری کرده بود و زنش همیشه سرکوفت او را به حاجی می‌زد، حالا یکباره زن مشهدی حسین در سر راه حاجی سبز شده و با تهدیدهایی که از زیر چادر دربارهٔ شوهرش می‌کند، بدتر به شک حاجی دامن می‌زند.

اما طنز داستان، با پرداخت کنش انتهای آن به پایان می‌رسد. حاجی تاکنون برای حفظ آبرو حتی حاضر به طلاق دادن همسر نازا و لجباز خود نشده بود، اینک با خوردن شلاق در حضور مردم، آبرو و اعتبارش را از دست می‌دهد و این مسئله او را در طلاق دادن زنش مصمم می‌کند.

### ۲-۳- ۹.گروتسک

گروتسک از مجموعهٔ تعاریف ناخوشایندی که بیان می‌شود، انتخاب شده است؛ تمسخرانگیز و زشت، نامحتمل، بهت‌آور، تحریف شده و مرموز، غیرمعمول، مضحک، ناموزون، مخوف، غیرضروری، باطل نما، چندش‌آور، عجیب، هجوآمیز و آزاردهنده، یاوه و چرند، مبتذل و زننده، ددمنشانه، دل آشوبگر، تهوع‌آور؛ و تکان دهنده، حیرت انگیز، روان وب و رقت‌انگیز، احمقانه و دلقکانه، مشمئزکننده، صفات و احساساتی از این قبیل که مطلوب و موردِ پسند نیستند. بدین ترتیب باید گفت گروتسک شاملِ «مسائلِ غیرمنتظرهٔ خاصی است که با واقعیت واکنش نشان می‌دهند» (آدامز، ویلسون، ۱۳۹۵: ۲۶۹) گروتسک از grotte ایتالیایی به معنی «غار» گرفته شده‌است دربارهٔ کاربرد اصطلاح گروتسک، فیلیپ تامسن در کتاب گروتسک می‌گوید: تضاد میان محتوای خوفناک یا مشمئز کننده با شیوهٔ کمیک، واژه گروتسک به ذهن خطور می‌کند که خویشاوندی بسیار نزدیکی با نابهنجاری جسمانی دارد (تامسن،۱۳۹۰: ۵).

در داستان حاجی مراد و زنده به گور هدایت جلوه‌های از گروتسک دیده می‌شود که به چندین مورد از آن اشاره خواهد شد.

#### ۲-۳-۹-۱.نمونه‌ای از سخنان طعن‌آمیز گروتسکی

«برو برو، حاجی دروغی! تو حاجی هستی؟ پس چرا خواهر و مادرت در کربلا گدائی هرزه شدند؟ من را بگو که وقتی مشهدی حسین صراف از من خواستگاری کرد زنش نشدم و آمدم زن تو بی‌قابلیت شدم! حاجی دروغی» (هدایت، ۱۳۳۰ :۲۹).

فضای دیگر، فضای تقابل و رویارویی حاجی با زن ناشناس است که گمان می‌کند زن خودش باشد. این فضا، فضایی انتقام‌گونه و کینه‌توزانه است و حاجی پس از این رویارویی با توجیه شرعی (بیرون آمدن زن از خانه بی‌اجازهٔ شوهر) در پی آن است که همهٔ حساب‌های گذشته‌ای را که با زنش داشته یک جا تسویه کند. این فضای انتقام، نوعی بدبینی تشدید و تقویت می‌شود. غافل از آنکه، آن زن ناشناس، زن همسایهٔ حاجی است نه زن او. مکالمه‌های حاجی با زن که نهایتاً به سیلی خوردن زن منتهی می‌شود نوعی فضای ترس را بر مردم در ادامهٔ فضای انتقام که گفتیم حاکم می‌کند و می‌توان نتیجه گرفت که این انتقامی که حاجی در صدد گرفتن آن است، ترس را بر مردم کوچه و بازار مستولی کرده است به گونه‌ای که جرئت دخالت در این مشاجره را ندارند. فضایی هم که هدایت از تازیانه خوردن حاجی و بیرون رفتنش با آن وضع بد از عدلیهٔ شهربانی ارائه می‌کند، فضایی کاملاً طنزگونه (عبرت آموز) است.

### ۲-۳-۹-۲ .تقابل و پارادوکس‌های گروتسکی

«او هم برای اینکه از زنش، چشم زهره بگیرد عادت کرده بود او را اغلب می‌زد، گاهی هم از این کار خودش پشیمان می‌شد؛ ولی در هر صورت زود روی یکدیگر را می‌بوسیدند و آشتی می‌کردند» (همان:۲۶).

تقابل بین حاجی مراد و زن و تقابل بین کتک زدن و آشتی کردن. «حاجی مایل نبود که زنش را طلاق بدهد، ولی این عادت هم از سرِ او نمی‌افتاد، زنش را می‌زد» (همان).

تقابل بین بار مثبت کلمهٔ حاجی و بار منفی دروغی و هرز شدن. «زنیکهٔ بی‌شرم، حالا نگذار روبروی مردم بگویم» (همان: ۲۸).

«همه از مرگ می‌ترسند من از زندگی سمج خودم» (هدایت، ۱۳۴۲: ۶)، «می‌گویند بهشت و دوزخ در خود اشخاص است، بعضی‌ها خوش بدنیا می‌آیند و بعضی‌ها ناخوش.» (همان: ۷).

در این داستان‌ها از تقابل موقعیت‌ها و شخصیت‌های متناقض می‌توان به طنز گروتسکی رسید؛ در طول روایت داستان هر یک از موارد و مسائلی که جنبهٔ تناقضی و به عبارتی منفی داشته است به وضعیت خودآگاهی می‌رسد بنابراین این قدرت گروتسک است که نیروهای تغییر دهندهٔ سرشت حقیقی انسان را می‌شناسد و نگرشی جدید از زندگی را ارائه می‌کند.

### ۲-۳-۹-۳.توصیف‌های گروتسکی

«حاجی رنگ و رویش سرخ شده، رگ‌های پیشانی و گردنش بلند شده بود» (هدایت، ۱۳۳۰: ۲۷).

«...بدست آژان، حاجی را بردند جلو میز دیگر، به همراهی آژان، او را بردند جلو در نظمیه. مردم ردیف ایستاده بودن و در گوشی با هم پچ‌پچ می‌کردند. عبای زرد حاجی را از روی کولش برداشتند و یکنفر تازیانه بدست آمد کنار او ایستاد. حاجی از زور خجالت سرش را پایین انداخت؛ وپنجاه تازیانه جلو مردم به او زدند، ولی او خم به ابرویش نیامد.» (همان: ۳۰).

«چشم‌هایم نیمه باز بود. نفسم گاهی تند وگاهی کند می‌شد و از همهٔ سوراخ‌های پوست تنم این گرمای گوارا به بیرون تراوش می‌کرد. مانند این بود که من هم دنبال آن می‌رفتم» (هدایت،۱۳۴۲: ۱۹).

در این موارد، توصیفاتی که صادق هدایت از حاجی و چهره او و موارد دیگر ارائه می‌دهد تا حدودی زمینهٔ مناسبی را برای ابهام و ترس فراهم می‌کند. بنابراین نویسنده بیشتر درصدد است با ایجاد فضاهای خوفناک و وهمناک و با استفاده از عناصر طبیعی، خواننده را با ابهام و ترس و وحشت روبه‌رو سازد.

### ۲-۳-۹-۴ .عناصر مضحک و غریب اغراق‌آمیزی

گروتسک دو جنبه اساسی دارد: وحشت و مضحکه. در رابطهٔ بین گروتسک و مضحکه، اکثر نویسندگان معاصر براین عقیده‌اند که عامل خنده در گروتسک جنبهٔ ضروری و اساسی دارد. اما برخی از منتقدان ادبی بیشتر بر جنبه‌های وحشت‌زایی و دلهره‌آمیز آن و بعضی دیگر چون باختین بر جنبهٔ مضحکه و خنده‌آوری آن. توجه کرده‌اند از این رو باختین بر این جنبهٔ گروتسک توجه کرد و آن را واکاویده است. با این اوصاف باید گفت در آثار هدایت هر دو جنبهٔ آن دیده می‌شود که به نمونه‌های از جنبه‌های مضحک آن اشاره شده، و جنبه‌های دلهره آمیز و وحشت‌زا آن هم، در موارد بعدی بررسی شده است:

«خیلی غریب است! مگر صدای زن خودتان را نمی‌شناسید؟ حاجی آهی کشید:- آخر شما که نمی‌دانید زن من چه آفتی است! زنم نوای همهٔ جانوران را در می‌آورد، وختیکه از حمام می‌آید به صدای همهٔ زن‌ها حرف می‌زند. ادای همه را در می‌آورد. من گمان کردم می‌خواهد مراگول بزند صدای خودش را عوض کرده» (هدایت،۱۳۳۰: ۲۹).

«این فکر برایم آمد که دیوانه شده‌ام. به خودم می‌خندیدم، به زندگانی می‌خندیدم، می‌دانستم که در این بازیگرخانهٔ بزرگ دنیا، هر کسی یک جوری بازی می‌کند تا هنگام مرگش برسد» (هدایت،۱۳۴۲: ۱۱).

«به دنیا ومافی‌هایش می‌خندم. هر چه قضاوت آنها دربارهٔ من سخت بوده باشد، نمی‌دانند که من یشتر به آنها می‌خندم.» (همان: ۲۴)

«این ورق‌های بدجنس، که با آنها فال گرفتم، این ورق‌های دروغگو که مرا گول زدند، آنجا در کشو میزم است، خنده‌دارتر از همه آن است که هنوز با آنها فال می‌گیرم! » (همان: ۲۳).

بنابراین دنیای گروتسک با تمام عجایب آفرینی، همان دنیای آشنای ماست و از خیال‌پردازی بسیار دور است. دنیای گروتسک حقیقی، مستقیم و بی‌پرده است؛ و همین است که آن را قدرتمند می‌سازد. اگر اثر در دنیای خیالی و بدون اشاره به دنیای واقعی خلق شود، دیگر گروتسکی وجود نخواهد داشت.

### ۲-۳-۹-۵.کاریکلماتورهای گروتسکی

گروتسک همواره با کاریکاتور همراه بوده است؛ کاریکاتور همان اغراق‌آمیز جلوه دادن خصوصیت‌های معین و مشخص است. این مهم در داستان‌های هدایت نمود چشمگیری دارد:

«حاجی خیس عرق، همدوش آژان از جلو مردم می‌گذشت وحالا مشکوک هم شده بود، درست نگاه کرد، دید کفش سگک دار آن زن وجورابهایش با مال زن او فرق داشت» (هدایت،۱۳۳۰: ۳۲).

«سربزیر روانهٔ خانه شد وکوشش می‌کرد پایش را آهسته‌تر روی زمین بگذارد تا صدای غژغژ کفش خودش را خفه بکند.» (همان: ۳۰).

«دیدم صورتم آماس کرده بود، رنگم خاکی شده بود، از چشمایم اشک می‌ریخت. قلبم بشدت می‌گرفت. با خودم گفتم که اقلاً قلبم خراب شد» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۱).

«اندیشه‌های پریشان و دیوانه مغزم را فشار می‌دهد» (همان: ۳۵).

### ۲-۳-۹-۷. فضای گروتسکی

«عبای زرد حاجی را از روی کولش برداشتند و یک نفر تازیانه به دست آمد کنار او ایستاد. حاجی از زور خجالت سرش را پایین انداخت، و پنجاه تازیانه جلو مردم به او زدند، ولی خم به ابرویش نیامد، وقتی که تمام شد دستمال ابریشمی از جیب درآورد عرق روی پیشانی خود را پاک کرد، عبای زرد را برداشته روی دوش انداخت، گوشهٔ آن به زمین کشیده می‌شد. سر به زیر روانهٔ خانه شد و کوشش می‌کرد پایش را آهسته‌تر روی زمین بگذارد تا صدای غژغژ کفش خودش را خفه بکند» (هدایت،۱۳۳۰: ۳۰).

«شب تاریک وجگر خراش پر شده بود از هیکل‌های ترسناک وخشمگین، وقتی‌که می‌خواستم چشم‌هایم را ببندم و خودم را تسلیم مرگ بکنم، این تصویرهای شگفت انگیز پدیدار می‌شد» (هدایت، ۱۳۴۲: ۱۰).

هدایت در داستان‌های خود از عناصر و جلوه‌های مختلف ایجاد هراس استفاده کرده است. اشاره به تیرگی فضاها و صحنه‌های حوادث برخاسته از جوی پریشان و اندوه‌زده و پوچ‌گرا است. که این فضای ابهام‌آلود و گرفته و توجه به مؤلفه‌های ایجاد وحشت در آثار مورد بررسی و به‌خصوص آثار این نویسنده نمود خاصی دارد.

### ۲-۳-۹-۸. جلوه‌های کمیک گروتسکی

همهٔ کسانی که در خصوص گروتسک نوشته‌اند، آن را با مضحکه و هراس در آمیخته‌اند. عده‌ای گروتسک را نوعی کمدی می‌دانند و عدهٔ دیگر مضحکهٔ عامیانه گفته‌اند. دیگرانی که بر کیفیت ترسناکی گروتسک تکیه دارند، آن را مرز دنیای رازها و خارق‌العاده‌ها دانسته و به دنیای ماوءالطبیعه سوق می‌دهند. موارد زیر نمونه‌های کمیک گروتسکی است:

«اتفاقاً عموی او مُرد و چون وارث دیگری نداشت، همهٔ دارائی او رسیده بود به حاجی و چون عمویش در بازار معروف به حاجی بود این لقب هم با دکان به او ارث رسیده بود» (هدایت، ۱۳۳۰: ۲۵).

«یکی نیست از این مرتیکه بپرسد ابولی خرت به چند است؟» (همان: ۲۸).

«یک قوای کور و ترسناکی برسرما سوارند، کسانی هستند که یک ستارهٔ شوم سرنوشت آنها را اداره می‌کند، زیر بار آن خرد می‌شوند و می‌خواهند که خرد بشوند» (هدایت،۱۳۴۲: ۲۳).

«من پیشتر خودم را سخت‌تر قضاوت کرده‌ام. آنها به من می‌خندند، نمی‌دانند که من بیشتر به آنها می‌خندم، من از خودم واز همهٔ خوانندهٔ این مزخرف‌ها بیزارم.» (همان: ۲۴).

### ۲-۳-۹-۹ .عنصر شهوانی

«از روی لب‌های تر و تازهٔ او بوسه می‌زدم،گونه‌های او گل انداخته بود. یکدیگر را فشار می‌دادیم، موضوع فیلم را نفهمیدم. با دست‌های او بازی می‌کردم او هم خودش را چسبانده بود به من» (هدایت،۱۳۴۲: ۷).

هدایت در این داستان به عنصر شهوانی و از ادبیات جنسی و عبارات شنیع استفاده می‌کند؛ زیرا می‌داند مردم به این‌گونه موارد انس و الفتی خاص دارند و با این شیوه می‌تواند به هدف و مقصود اصلی خود نائل گردد. او از این طریق می‌خواهد انسان را از نیروهای که سرشت حقیقی او را تغییر داده‌اند و از مقام انسانی و کمال دور ساخته است، آگاه کند.

### ۲-۳-۹-۱۰.عناصر مرگینگی

از مهم‌ترین مؤلفه‌های ایجاد وحشت که در اکثر داستان‌های هدایت دیده می‌شود و از این لحاظ نیز آثار او در بین داستان‌نویسان معاصر برجسته است؛ توجه به موضوع مرگ و کشتن یا خودکشی است. علاقهٔ به این موضوع که ریشه در ویژگی‌های روحی هدایت دارد، در داستان‌های او به اشکال مختلف بازتاب دارد. نمونه‌های از این مورد در آثار وی به شرح ذیل است:

« وقتی‌که مرگ هم آدم را نمی‌خواهد، وقتی‌که مرگ هم پشتش را به آدم می‌کند، مرگی که نمی‌آید و نمی‌خواهد بیاید» (هدایت،۱۳۴۲: ۶).

«همه از مرگ می‌ترسند من از زندگی سمج خودم» (همان: ۶).

«به مرده‌هائی که تن آنها زیر خاک از هم پاشیده شده بود رشک می‌بردم. هیچ‌وقت یک احساس حسادتی به این اندازه در من پیدا نشده بود. به نظرم می‌آمد که مرگ یک خوشبختی و یک نعمتی است که به آسانی به کسی نمی‌دهند» (همان: ۸).

«از مرگ هم هیچ نمی‌ترسیدم. برعکس یک ناخوشی، یک دیوانگی مخصوصی در من پیدا شده بود که به سوی مغناطیس مرگ کشیده می‌شدم» (همان: ۱۵).

«ولی چون در نزد همهٔ مردم خودکشی یک کار عجیب وغریبی است، می‌خواستم خودم را ناخوش سخت بکنم، مردنی و ناتوان بشوم و بعد از آنکه چشم و گوش همه پر شد، تریاک بخورم تا بگویند: ناخوش بود مرد» (همان: ۲۹)

«من با مرگ آشنا و مأنوس شده‌ام. یگانه دوست من است، تنها چیزی است که از من دلجویی می‌کند. قبرستان مونپارناس به یادم می‌آید، دیگر به مرده‌ها حسادت نمی‌ورزم، من هم از دنیای آن‌ها به شمار می‌آیم» (همان:۲۴).

### ۲-۳-۹-۱۱. فضاسازی‌های اوج گیرنده همراه با وحشت

در داستان زنده به گور نیز هدایت به طرز استادانه‌ای حتی زمانیکه از وهم و خیالات شخصیت داستان، سخن به میان می‌آید از فضاسازی‌های همراه با وحشت بهره می‌گیرد تا به جذابیت و هراس هرچه بیشتر اثرش بیفزاید. «صورت آنها پیدا نبود. شب تاریک و جگرخراش پر شده بود از هیکل‌های ترسناک و خشمگین، وقتی‌که می‌خواستم چشم‌هایم را ببندم و خودم را تسلیم مرگ بکنم، این تصویرهای شگفت انگیز پدیدار می‌شد. دایره‌ای آتشفشان که به دور خودش می‌چرخید، مرده‌ای که روی آب رودخانه شناور بود، چشم‌هایی که از هر طرف به من نگاه می‌کردند. حالا خوب به یادم می‌آید شکل‌های دیوانه و خشمناک به من هجوم‌آور شده بودند. پیرمردی با چهره‌ای خون‌آلود به ستونی بسته شده بود. به من نگاه می‌کرد، می‌خندید، دندان‌هایش برق می‌زد. خفاشی با بال‌های سرد خودش می‌زد به صورتم. روی ریسمان باریکی راه می‌رفتم، زیر آن گرداب بود، می‌لغزیدم می‌خواستم فریاد بزنم، دستی روی شانه من گذاشته می‌شد، یک دست یخزده گلویم را فشار می‌داد، به نظرم می‌آمد که قلبم می‌ایستد. ناله‌ها، ناله‌های مشئومی که از ته تاریکی شبها می‌آمد. صورت‌هایی که سایه بر آنها پاک شده بود. آنها خود به خود پدیدار می‌شدند و ناپدید می‌گشتند.

در جلو آن‌ها، چه می‌توانستم بکنم؟ در عین حال، آن‌ها خیلی نزدیک و خیلی دور بودند، آن‌ها را در خواب نمی‌دیدم چون هنوز خوابم نبرده بود» (هدایت،۱۳۴۲: ۱۷).

بنابراین بعضی از شخصیت‌های این داستان ذاتاً انسان‌هایی خرافاتی با ذهنیتی بیمار می‌باشند که با تکیه بر وهم و خرافه زندگی خود را سپری می‌کنند. «چند روز بود که با ورق فال می‌گرفتم، نمی‌دانم چطور شده بود که به خرافات اعتقاد پیدا کرده بودم؟» (همان: ۱۴).

## ۳.نتیجه‌گیری

کارناوال رویدادی است مردمی که جدیّت فرهنگ رسمی را مورد انتقاد قرار می‌دهد. در واقع کارناوال اعتراض علیه وضعیت اجتماعی است و اثری که ویژگی کارناوالی دارد، فرهنگ غالب را به چالش می‌کشد؛ همان‌گونه که در دو داستان «زنده به گور» و «حاجی مراد» هم شاهد هستیم. با توجه به عصر پرتنش صادق هدایت، می‌توان نمونه‌ها ومصادیق این نظریه را در داستان‌های وی به خوبی مشاهد کرد. مؤلفه‌های چون طنز، مرگ، خنده، عامیانه‌گرایی، چندصدایی و غیره. بنابراین یکی از مؤلفه‌های کارناوال، بحث گفت‌وگومندی و چندصدایی در داستان‌هاست که از طریق این عنصر، مؤلف به بیان نوع نگرش شخصیت‌ها و پرداخت فضای فکری و روحی آن‌ها و همچنین به تبیین فضای فکری حاکم بر اثر نیز اشاره می‌کند. اطلاعات مورد نیاز جهت بسط و گسترش داستان را بدون دخالت مستقیم نویسنده در اختیار مخاطب قرار می‌دهد. تمام گفت‌وگوها، از زبانی ساده و بی‌آلایش مطابق با خصایص و ویژگی‌های شخصیت‌های داستان برخوردارند که لحن و ویژگی‌های زبانی آن‌ها با شخصیت‌ها، کاملاً متناسب و سازگارند؛ از طرف دیگر نویسنده با پردازش شخصیت‌های مختلف با افکار و عقاید متفاوت، به شرح زندگی و مشکلات آنها

می‌پردازد. او به هرکدام از شخصیت‌ها اجازه داده که پا به عرصهٔ داستان بگذارند و نظرات خود را در قالب گفت‌وگو بیان کنند. در واقع او از دموکراسی ادبی به چندصدایی که در کارناوال مطرح می شود، می‌رسد. یکی دیگر از مؤلفه‌های کارناوال، طنز است که این مضمون در آثار هدایت به مرور برجسته می‌شود؛ مانند آنچه در زنده به گور ملاحظه می‌گردد به عقیده برخی «پوچ‌گرای» است. این امر در کلیه آثار هدایت کم و بیش دیده می‌شود. ازاین‌رو، شاهد تضادها و نمادهای این نوع تضادهای طنزآلود در زندگی و به تناسب آن در آثار هدایت می‌باشیم. وی در جهت انتقاد و اعتراض از نابه‌هنجاریهای اجتماعی و سیاسی، طنز را به‌کار می‌گیرد. او از تمامی ابزارها و شگردهای طنز در جهت تفهیم اوضاع نابه‌سامان اجتماعی بهره می‌گیرد.
اصطلاح مرگ کارناوالی یکی دیگر از مضمون‌های کارناوال است که اساس داستان زنده به گور بر همین مبنا شکل گرفته است. درواقع این داستان، نمونه‌ای از زندگی خود نویسنده است که چند روز پس از نوشتن آن، خودکشی می‌کند. در این داستان راوی با دنیای درون خود درگیر است. برخلاف این داستان در اثر دیگر هدایت یعنی حاجی‌مراد این مؤلفه یافت نشد. محتوای مرگ در سه چهارم آثار داستانی صادق هدایت (۳۱ اثر از ۴۱اثر) به‌خصوص در داستان زنده به گور، واضح و آشکاراست. به گونه‌ای که نویسندگان بسیاری با تکیه بر این موضوع، وی را نویسنده‌ای تیره‌بین و مرگ‌اندیش معرفی می‌کنند و شیوهٔ نگاه او به جهان اطراف خود را ناشی از نوعی فلسفهٔ مرگ‌اندیشی در نتیجهٔ مرگ شیفتگی می‌دانند؛ زیرا شخصیت‌های داستان‌هایش را با استفاده از شیوهٔ همزادپنداری دیوانه‌وار تا دم مرگ پیش می‌برد.
در بخش عوامل گروتسکی بیش از همه صادق هدایت به تبیین و تشریح فضاهای سیاه و تاریک و چندش‌آور پرداخته است که از این میان داستان زنده به گور به نسبت داستان حاجی‌مراد در رتبهٔ نخست قرار دارد. در ادامه خلق صحنه‌های عجیب و تقابل‌های گروتسکی، کاریکلماتورهای گروتسکی، عناصر کمیک، فضای گروتسکی و

غیره در داستان‌ها دیده می‌شود؛ زیرا این امور مستلزم فضای کمیک داستانی است در حالی که در غالب داستان‌های هدایت فضا و جوی خشن و جدی و بعضاً هولناک سایه افکنده است. عکس‌العمل ادبیات عامیانه به واسطه مرزشکنی‌هایی که میان دنیای اصلی و دنیای فرعی (فانتزی) ایجاد می‌کند، نتایج کارناوال‌گرایی را که متضمن از بین بردن مرزهای تعریف شده است، به خود معطوف می‌گرداند. بنابراین در بخش عامیانه‌گویی، ضرب‌المثل‌ها، کلمات عامیانه و کنایه از بسامد بالایی برخوردارند زیرا طبقات جامعهٔ داستانی هدایت را عوام‌الناس تشکیل می‌دهند و زبان عوام‌الناس با دو مقولهٔ ضرب‌المثل و کلمات عامیانه آشناتر است تا کلمات ثقیل علمی و فلسفی. صادق هدایت عامیانه‌گرایی کارناوال را در جهت رسیدن به دیالوگ به‌کار می‌گیرد. دیالوگ خود در تقابل با تک‌صدایی که عنصری اساسی در فرهنگ غالب است، قرار می‌گیرد. دیالوگ و مشارکت کارناوال، خصلتی دموکراتیک است. در فرهنگ مشارکتی کارناوال، دیالوگ موج می‌زند. به همین دلیل هدایت با استفاده از عناصر کارناوال در پی دموکراتیک کردن آثارش است تا از این طریق آثارش را از تک‌گویی نجات دهد.

**کتاب‌شناسی**

**کتاب‌ها**


۱) آدامز، جیمزلوتر و ویلسون یتس (۱۳۹۵)، ***گروتسک در هنر وادبیات***، ترجمه آتوسا راستی، چاپ سوم، تهران: قطره.

۲) باختین، میخاییل میخاییلوویچ (۱۳۹۰)، ***تخیل مکالمه‌ای جستارهایی دربارهٔ رمان***، ترجمه رویا پورآذر، تهران: نی.

۳) ــــــــــــــ (۱۳۹۵)، ***پرسش‌های بوطیقای داستایوفسکی***، ترجمهٔ سعید صلح‌جو، با مقدمهٔ دکتر حسین پاینده، تهران: نیلوفر.

۴) پلارد، آندرسن (۱۳۸۳)، ***طنز***، ترجمهٔ سعید سعیدپور، چاپ سوم، تهران: مرکز.

۵) پوینده، جعفر (۱۳۹۰)، ***درآمدی بر جامعه‌شناسی ادبیات***، تهران، نقش‌جهان.

۶) پیک، جان، کویل، مارتین (۱۳۹۱)، ***«دوره‌های ادبیات»*** روزنامهٔ شرق، شماره‌ی ۱۵۲۴.

۷) تامسن، فیلیپ (۱۳۹۰)، ***گروتسک***، ترجمهٔ فرزانه طاهری، چاپ اول، تهران: مرکز.

۸) تودوروف، تزوتان (۱۳۷۷)، ***منطق گفتگویی میخاییل باختین***، ترجمهٔ داریوش کریمی، تهران: مرکز.

۹) رحیمی، رویا (۱۳۹۴)، ***بررسی معناشناسی در آثار صادق هدایت از دیدگاه باختین***، استاد راهنما: دکترمنیره احمد سلطانی، تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد تهران مرکزی.

۱۰) کاتوزیان، محمد علی(۱۳۸۹)، ***صادق هدایت از افسانه تا واقعیت***، فیروزه مهاجر، چاپ سوم، تهران: طرح نو.
۱۱) مقدادی، بهرام (۱۳۷۸)، ***فرهنگ اصطلاحات نقد ادبی***، تهران: فکر روز.
۱۲) مکاریک، ایرناریما (۱۳۸۴)، ***دانشنامهٔ نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر و محمد نبوی، تهران: آگه.
۱۳) وبستر، راجر(۱۳۸۲)، ***پیش درآمدی بر مطالعه‌ی نظریه‌ی ادبی***، ترجمهٔ الهه دهنوی، تهران: روزنگار.
۱۴) هدایت، صادق (۱۳۴۲)، ***زنده به گور، تهران***: جاویدان.
۱۵) هدایت، صادق (۱۳۳۰)، ***حاجی مراد*** (از مجموعه زنده به گور)، چاپ سوم، تهران: جاویدان.
۱۶) یوسفی، غلامحسین (۱۳۸۰)، ***دیداری با اهل قلم***، چاپ هفتم، تهران: علمی.

**مقاله‌ها**

۱) اسماعیلی، زیبا، خجسته، معصومه (۱۴۰۰)، «***مؤلفه‌های ادبیات عامیانه در حکایت‌های هفت پیکر***»، فصل‌نامه علمی-تخصصی زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال چهارم، شماره هشتم، صص ۲۱-۳۷.
۲) پدرام، آتوسا، ترکمانی باراندوزی، وجیهه، فاضلی، فیروز، کیالاشکی، نعیمه (۱۴۰۰)، «***تحلیل و بررسی کارهای طنز آفرین ادبی در روزنامه شمال***»، فصل‌نامه علمی-تخصصی زبان و ادبیات فارسی (شفای دل سابق)، سال چهارم، شمارهٔ هفتم، صص۱- ۱۷.

۳) نامورمطلق، بهمن(۱۳۷۸)، «***چندصدایی باختینی و پساباختینی***»، مجموعه مقالات گفت‌وگومندی در هنر ادبیات به کوشش بهمن نامورمطلق و منیژه کنگرانی،صص۱۱ -۳۲- تهران: سخن.

**منابع لاتین**

1. Bakhtin, M (1984) Rablelais and His World. Trans. Helene IswolskyBloomington: Indiana Univesity pressT.

2. Ducrot, Oswald. (1984). Le dire et le dit. Les Editions de Minuit.

# Studying the role of social and political developments in the novel "Silver, Daughter of the Kabul Sea" by Homeyra Ghaderi

Seyyede Maryam Abolghasemi1, Ayat Kanaan2

## 1. Introduction

Contemporary Afghan writers have reflected aspects of the social and political developments of their land in their fictional works. Contemporary Afghan literature reflects the historical, social, political, and cultural realities of different periods that have been accompanied by many tragic political and social events. The occupation of Afghanistan by foreigners, civil wars, coups, social and political crises, and the suffering that the Afghan people have endured over the decades have prompted many writers to present these events in their fiction. Among these writers is Homeyra Ghaderi, a contemporary Afghan novelist, who in her novel "Silver, Daughter of the Kabul Sea" describes the social and political developments in Afghanistan between 1880 and 1940 and the events that resulted from them in the form of a story. This article examines and analyzes social and political developments and their various effects on the fate of people, especially the status of women, in the novel "Silver". The most important goals of this research are:

---

[1] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran (corresponding author).
abolghasemi2014@gmail.com

[2] PhD student in Persian Language and Literature, Shahid Beheshti University, Tehran, Iran.
kanaanayat@gmail.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۱/۱۶(۲۰۲۴/۰۴/۰۴) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۴/۳۰ (۲۰۲۴/۰۷/۲۰)

- Familiarity with the ideas, ideals, and concerns of contemporary Afghan novelists-.
- Familiarity with the political and social history of Afghanistan (in the last hundred years) through the fictional works of this land in order to gain a deeper understanding of the social and cultural developments of this country.

- Familiarity with the living conditions of the people of Afghanistan, especially women, and their role in development and social changes through the fictional works of this land.

**2. Research method**

The research method in this article is descriptive-analytical. In this research, in addition to a detailed study of the story of Silver, the most important works and sources related to contemporary Afghan storytelling and the history of political and social developments in this land have been collected, the necessary information has been extracted and tabulated, and after classifying the information and data, we have criticized and examined it.

**3. Discuss**

This story tells the story of the lives of seven women who work in the kitchen of the Royal Citadel, and its main message is the expression of political and social issues and oppression expressed by the main characters. Women rise up against discrimination, oppression, and social injustice to regain their lost rights. The story portrays the modern history of Afghanistan and the suffering of the people of this country, especially the situation of women, whose many false beliefs and superstitions have always been an obstacle to their progress. From the content of the story, we can see that in the last hundred years, we have witnessed the formulation of laws and regulations by the political governments of Afghanistan that have been cruelly imposed on the Afghan people. In many cases, these laws have not only not benefited the people, but have also caused their poverty, misery, and displacement.

**4. Conclusion**

The novel "The Silver Daughter of the Kabul River" depicts the history of social changes in Afghanistan and a realistic portrayal of this land between 1880 and 1940. This novel has a background of Afghan history and politics, and its symbolic characters are symbols of the entire Afghan nation. The title of the novel suggests that the focus of this novel and its main characters are women, and this novel is narrated through the eyes of a woman, and the important subject of this novel is political and social issues and oppressions expressed through the eyes of women.In this story, we witness the cultural consequences of social change and upheaval in Afghan society, which reveals many truths about customs, lifestyle, dress, and the education system. Overall, social unrest, injustice, economic poverty, migration, and displacement are among the most obvious and significant direct and indirect results and impacts of social and political changes in the last century, which have presented the lives of the people of Afghanistan with serious challenges.

# Comparing Nimas "Legend" and Shahriars "Two Birds of Paradise "Based on Harold Bloom's Theory of Affective Anxiety

Hossein Pashaei Moradlou[1], Khodabakhsh Asadollahi[2], Asgar Salahi[3]

## 1. Introduction

Harold Bloom's theory of influence anxiety examines how later poets influence earlier poets, and based on this, poets attempt to reproduce and reinterpret the ideas of earlier poets by using creative misreading. This research examines Mohammad Hossein Shahriar's influence on Nima Yushij in composing the poem "Two Birds of Paradise" and seeks to answer questions that include the areas of Nimas influence on Shahriar, Shahriars methods of relieving himself from the anxiety of Nimas influence, and the extent of his success in creating originality in his works. The main goal of this research is to analyze and compare the two works "Legend" and "Two Birds of Paradise", emphasizing Shahriar's influence on Nima and his ability to create different poetry.

## 2. Research Methodology

This research has been conducted using a descriptive-analytical method and library resources. In this method, the poem "Two Birds

[1] PhD student in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
h.pashaei60@gmail.com

[2] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (corresponding author).
Kh.asadollahi@gmail.com

[3] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
a_salahi@uma.ac.ir

Received date: ۱۴۰۲/۰۶/۱۳(۲۰۲۳/۰۹/۰۴) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۱/۲۰(۲۰۲۴/۰۴/۰۸)

of Paradise" as a later work of Shahriar has been examined and an attempt has been made to answer the question of how Shahriar sought to escape from the anxiety of Nima's influence and to what extent he was successful in this Oedipal battle. Nima and Shahriars poems have been analyzed and examined in three linguistic, literary and intellectual realms, and the stages of Shahriar's liberation from Nima's domination have been analyzed.

## 3. Discuss

Mohammad Hossein Shahriar has created valuable works with his deep familiarity with Persian literature and influence from great poets. The poem "Two Birds of Paradise" is clearly influenced by Nimas "Legend", but it differs from Shahriars emotions and simple language, which is far from the complexities of words and meanings. An examination of the poetic forms shows that Shahriar has made good use of Nima's suggestions in terms of structure and music. While Nima deals with a surreal and eerie atmosphere, Shahriar composes clear and fluent poetry using simple, colloquial language. Using his powerful imagination and expressive power, he has been able to create profound and timeless works. "Two Birds of Paradise" also portrays a mystical atmosphere by using mystical symbols and an immaterial space. In this poem, Shahriar, with his narrative and lyrical language, surpasses "legend" in some cases and creates a mystical and poetic atmosphere with vivid and pleasant images.

## 4. conclusion

According to Bloom's theory of anxiety of influence, the dialectical relationship of the later poet with the earlier texts can be examined, especially in Shahriars poetry. Shahriar is clearly influenced by Nima in "Two Birds of Paradise", but he has opened new horizons in his poetry by utilizing his artistic genius. In the first step, he praises Nima and then, distancing himself from Nimas linguistic norms, composes a poem with his own simple and unique

language. In this way, Shahriar not only does not deny Nima, but by accepting his innovations, he brings new experiences to the field of poetry and marks a new chapter in his literary life, which shows that Shahriars works, despite being influenced by Nima, have obvious differences from his own and Nimas previous poems, and with these new experiences, he emerges in literature with a different face.

# The influence of Saadi's poems on the language and poetry of Haji Bakr Agha Hawizi (Qased)

Hazhar Rasoul Nakhosh[1], Fatemeh Modarresi[2]

## 1. Introduction

Kurdish-speaking poets, especially in recent centuries, have paid special attention to the romantic, mystical, and social themes of Persian poetry. The influence of Persian literature on Kurdish poetry is not limited to themes and language, but social and cultural aspects are also important in this context. Kurdish poets, inspired by Persian-speaking poets, have engaged in social and political criticism and have tried to make the voices of their people heard around the world. Haji Bakr Agha Hawizi, nicknamed Qased, is a poet whose life and works demonstrate the deep connection between Kurdish poetry and Persian literature. Born in the 19th century, he grew up in a cultural environment where Persian-speaking poets, especially Saadi and Hafez, had a profound influence on the literature of the time.

One of the most striking features of Qased's poetry is its romantic and mystical themes, which in some cases seem to be influenced by the poetry of Saadi and Hafez. For example,

[1] PhD student in Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran.
hazharrasul7@gmail.com

[2] Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran (corresponding author).
f.modarresi@urmia.ac.ir

Received date: ۱۴۰۳/۰۶/۱۲(۲۰۲۴/۱۱/۲۳) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۹/۰۳
(۲۰۲۴/۰۹/۰۲)

Qased, like these two poets, considers love as a deep and dynamic concept in his poems and uses beautiful romantic allegories and images to this end.
Using mystical themes, he describes situations in which love for God and love for a human lover are intertwined; in his sonnets, one can see signs of his life experiences that are reminiscent of Saadi's poems. This essay attempts to examine some of the linguistic features of Qased and to clearly show how Qased, using his own experiences, has utilized the language of Saadi's sonnets to express these themes and at the same time has created a unique poem.

## 2. Research Methodology

The research method is descriptive-analytical.

## 3. Discuss

Qased is a Kurdish-speaking poet from Iraq Kurdistan who, despite his somewhat different linguistic and cultural background, had a great attachment to Persian poetry, especially the poems of Saadi Shirazi, and this interest is evident in his poems. Qased has followed Saadi in many of his similes, allusions, and linguistic combinations, and by relying on Saadi's language, expression, and themes, he has been able to create a rich and eloquent language that is sometimes reminiscent of the beauty and elegance of Saadi's poems, this sweet-spoken Iranian poet. Qased has been influenced by Saadi in many ways, both linguistically and structurally. This influence reflects Qased's deep attachment and connection to Saadi's poems. By using Saadi's expressions and images, Qased has been able to adapt Saadi's language to his own poetic taste and reflect them in his poetry in a way that is sometimes reminiscent of Saadi's poems. This influence is not only due to pure imitation, but also a sign of Qased's devotion and deep understanding of Saadi's poetic structures and themes, which he was able to romantically apply in his poetry. By reflecting on Qased's poems, it can be

said that Qased, in expressing his criticisms of asceticism and hypocrisy of ascetics and recklessness in the face of critics, was inspired by Saadi Shirazi and tried to portray the same concepts and views in similar language.

The messenger introduces himself as a Sufi because he is indifferent to the manners and speech that are popular with the people, the outwardly ascetic and he does not care about being infamous among the people. He cares only for love and the beloved, and this has become a source of encouragement and courage for him and the Sufi in the land of good love.

## 4. Conclusion

In his poems, Qased has clearly followed the themes, language, style, and poetic method of Saadi. Like him, he uses a simple, fluent language, free from grammatical and linguistic complexities, which makes it pleasant and understandable for the reader. In the choice of words and the structure of sentences, he shows a tendency to use everyday language, to the extent that by reading his poems, one can feel the same simplicity and elegance familiar to Saadi.

As we see in Saadi's sonnets, he often uses smooth, harmonious meters and pleasant vocabulary that make it easier for the reader to follow the emotional and semantic flow of the poem. This type of style, with its inner music, draws the reader's attention to the poetic images and immerses him in the romantic and emotional world of the messenger.

Conceptually, Qased, like Saadi, focuses on moral, romantic, and human themes in his works. Using this simple and emotional language, he expresses human inner concerns and romantic issues, and, like Saadi, he tries to convey these feelings to the reader in a simple and non-pretentious language.

Qased not only follows Saadi in terms of language, but also in terms of thought, he follows his style and view of man and love, and other issues such as criticizing the asceticism and

hypocrisy of ascetics, fearlessness in the face of critics, and empathy with the lost and lovers. Inspired by Saadi, Qased criticizes hypocritical ascetics who outwardly emphasize chastity and piety, but inwardly seek worldly status and position.

Like Saadi, Qased views the issue of love and is not afraid of the criticism of others. He sarcastically dismisses the criticism of preachers and ascetics as worthless and states that love and devotion are superior to the outward life of asceticism for him. Like Saadi, he is indifferent to the outward appearance of love and points to the truth of love. This love is seen only in the hearts of true lovers who look more closely at its human depth and spiritual commitments.

In general, Qased, following Saadi, considers love to be above superficial and worldly judgments and ignores ascetic condemnation. This attitude is especially seen in poems about loyalty to love in the face of hardship. In this way, Qased, like Saadi, respects not only mysticism but also human values that are manifested in true love in his poems.

# From Rhyme to Epic Syntax in the Shahnameh Based on the Rhymes of "Naam" and "Kam"

Nasrin Ghorbani[1]

## 1. Introduction

The most important topic discussed in this article is the study of epic syntax based on rhyme in the Shahnameh. According to the findings of this research, epic syntax is the way language is used in the literary genre of epic. Accordingly, there is a close relationship between the epic literary genre and the language used in it. In this article, we aim to examine the role of rhyme in the formation of specific syntactic patterns in the Shahnameh based on the two rhymes of "kam and naam" and to show the effect of rhymes on the syntax of the verse and its rhetoric. Examining the rhymes in the Shahnameh that have a syntactic structure and how Ferdowsi rhymes in this work can lead us to a correct understanding of the method of verse formation and the construction of its syntactic patterns.

This research seeks to answer the following questions:

1. Does the use of conjunctions and attributive verbs in verses that have "kam va nam" rhymes affect the grammatical role of rhyme in the verse?

2. Does the use of supplication verbs in verses that have these rhymes create a common syntax between the verses?

[1] PhD in Persian Language and Literature, Semnan University, Semnan, Iran.
nasrin183@gmail.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۳/۰۶(۲۰۲۴/۰۵/۲۶) Accepted date: ۱۴۰۳/06/۱۷ (۲۰۲۴/۰۹/۰۷)

3. Is the number of syntactic patterns of these rhymes in Shahnameh diverse and different? In which syntactic role is this diversity greater?

The aim of this study is to examine and classify different syntactic patterns of verses from the Shahnameh with respect to the two rhymes "kam and nam".

## 2. Research Methodology

The research method in this study was first conducted in a statistical and frequency manner and then in an analytical and descriptive manner using a library method.

## 3. Discuss

Among the rhymes that Ferdowsi used in composing the Shahnameh, the words "kam and nam" are used in 151 rhymes. In this study, we placed these rhymes in 5 semantic perspectives and examined them in terms of syntax. One of the most widely used patterns of "nam and kaam" is the predicate + relative verb + predicate, in which Ferdowsi mentions the names of people and places. In some cases, the verb of the sentence is irrelevant and the "nam" is placed in the object position, while the second stanza is still an explanation of the first stanza. In these verses, the second stanzas are adjectives whose rhetorical role can be to further introduce a character. In the third stanza, "nam and kaam" are placed in the position of rhyme, while Ferdowsi's purpose in using this rhyme is to ask someone's name and surname, and in the second stanza, "kaam" means desire and wish, and finally, the fourth and fifth stanzas include the most diverse syntactic patterns.

## 4. Conclusion

In his work, Ferdowsi has a special treatment of the syntax of verses and rhymes, which we called "epic syntax" in this research. Based on the two rhymes of "kaam and nam", we sought to analyze the syntactic role and common pattern of verses and examined it based on five perspectives.

1. Based on the findings of this research, whenever Ferdowsi uses a conjunction in a verse; the rhyme “nam and kaam” is placed in the position of the predicate. In all the verses of the first perspective and the first pattern of this perspective, we witness conjunctions, while in the second pattern, which is among the most widely used patterns, we encounter more conjunctions.
2. Among all the verses that rhyme with "nam and kaam," there are only three verses that have a prayerful content, and the syntax of the two stanzas is also similar.
3. In the third perspective, Ferdowsi's purpose in using the rhyme "nam" is to ask for a person's name; and the rhyme "kaam" in the second stanza means desire and wish. The notable point is that about 60 percent of the verses that are included in this perspective are in the stories "Kamos Keshani and Rostam and Esfandiar".

# The Function of Conceptual Metaphors in Jafar Ebrahimi's Poetry

Ramin Moharami[1], Tayyebe Mortazavi Yousefabadi[2]

## 1. Introduction

Conceptual metaphors, which include directional and spatial, ontological, and structural metaphors, are considered to be among the new topics in cognitive linguistics. Conceptual metaphor theory is the understanding of one semantic domain in terms of another domain, which is based on the correspondence (mapping) between two sets of origin and destination. The recognition of conceptual domains of the mind has a metaphorical basis, and the conceptual system is the product of metaphorical conceptualization. This conceptual system plays a major role in explaining the everyday realities of life, and since this system has a metaphorical structure, our way of thinking, accumulation of experience, and action also have a metaphorical foundation (Afrashi, 2017: 66). With the prevalence of studies and research on conceptual metaphor and due to its interdisciplinary nature, it is necessary to be familiar with and understand this concept and the various aspects of its study in childrens and adolescents' literature. This research seeks to show the types of conceptual metaphors in Jafar Ebrahimis poetry; That is, what are the areas of origin that the poet focuses on to make abstract and mental concepts tangible and tangible? To what

[1] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
moharami@uma.ac.ir

[2] Master's degree in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (corresponding author).
shahryar۱۳۸۵۶۲@gmail.com

Received date: ۱۴۰۲/۱۱/۲۰ (۲۰۲۴/۰۲/۰۹) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۳/۰۹ (۲۰۲۴/۰۵/۲۹)

extent has he used conceptual metaphors and what is the importance of these metaphors in his poetry?

## 2. Research Methodology

In this article, conceptual metaphors have been examined using a descriptive-analytical method to understand the mapping between the realm of origin and destination in Jafar Ebrahimis poetry.

## 3. Discuss

The discussion of conceptual or perceptual metaphor owes most of its origin to the ideas of George Lakoff and Mark Johnson. Conceptual metaphor, which is considered the fruit of conceptual and cognitive approaches, is a new look at how mental processes emerge and transform them into linguistic elements, which in the current group is the result of Lakoff and Johnson's thinking and was first mentioned in 1980 in the book "Metaphors We Live With" (cf. Lakoff and Johnson, 2018: 7). A large part of the conceptual metaphors in Ebrahimi's poems are based on the field of origin of colors; from a psychological point of view, each color has a specific physiological function in the child's mind. Blue symbolizes transparency, yellow symbolizes the proximity of death, green symbolizes life-giving, red symbolizes life, white symbolizes life-giving, black symbolizes sadness and grief (Foroughi-Rad, 2016: 72-70).

- The weather is telling / Spring has come / How green and beautiful it has become / The leaves of the plane tree (Ebrahimi, 1996: Flowers of Laughter). Green is a symbol of blessing and life. Of course, in the literature of revolution and sacred defense, green is a symbol of stability and steadfastness in belief. For example, in my drawing book, it colors freedom in indigo and anger in purple.

- It is blue, a leaf from my notebook/ It is like the heart of the Imam/ A bright sky/ ... It is black, a leaf from my notebook/ A color of oppression/ Like the heart of the enemy/ The color of freedom

and anger/ The color of indigo and purple. / The notebook of my homeland/ It is beautiful, full of patterns (Ebrahimi, 1997: 32).

## 4. Conclusion

The results of the research show that in transforming language in childrens literature from real meanings to figurative meanings and various forms called permissible types, conceptual metaphors have received much attention from the creators of literary works. The findings show that Ebrahimi has used various forms of conceptual metaphors in his poems; however, his use of structural metaphors is greater than others. What is evident in the domains of origin in Ebrahimis poems is his special attention to the domain of origin of nature, the village, and its requirements. Village and nature, in the opinion of this poet, are the most metaphorical mappings, such as the sensitization of abstract matters such as love, purity, and freedom. After this, in the domain of origin, colors play a significant role in the conceptual metaphors found in Ebrahimis poems. Colors in Ebrahimis poetry better illustrate concepts that are perceived in terms of volume. He has tried to clarify the process of recognizing and receiving abstract concepts with the help of colors and the sense of sight, more than any other sense.

# Stylistics of Surah AlFurqan

Nemat Mansoori[1], Zahra Fathiyan Jegarlouie[2], Shahin Gharleghi[3]

## 1. Introduction

The Holy Quran, as a repository of knowledge and treasures of sciences, has always attracted the attention of scholars. In terms of content, it contains novel themes and in terms of rhetoric, it contains the most beautiful rhetorical techniques. One of the beautiful manifestations that is clearly and strikingly evident in this divine book is the vivid and original images that have been created through the use of multiple words and expressions, such that if the Holy Quran is viewed as a text, its verses can be weighed in a stylistic scale and its beauties revealed to the reader. Based on stylistic knowledge, this research attempts to analyze the stylistic features of Surah Al-Furqan and answer the following questions.

- What are the linguistic features of Surah Al-Furqan from a stylistic perspective?
- What is the structure of the literary features of Surah Al-Furqan from a stylistic perspective?

[1] PhD in Persian Language and Literature, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Sanandaj, Iran (corresponding author).
nematmansoori129@gmail.com

[2] Master's student in Quran and Hadith Sciences, Payam Noor University, Tehran, Iran.
Zfthyan104@gmail.com

3 Master of Science in Quranic Sciences, Kermanshah Faculty of Quranic Sciences, Kermanshah, Iran.
qarlqyshahyn@gmail.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۴/۰۴ (۲۰۲۴/۰۶/۲۴) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۸/۰۳ (۲۰۲۴/۱۰/۲۴)

## 2. Research Methodology

In this article, relying on the descriptive-analytical method, Surah Al-Furqan has been examined at the lexical, syntactic, and rhetorical levels.

## 3. Discuss

One way to prove the miracle of the Holy Quran is in its eloquence and rhetoric. Paying attention to the miracle of the Quran from the perspective of stylistics indicates that there is a close relationship between the beauty, order, and verbal rhythm of the Quran and its lofty meanings and concepts, and that syllabic and phonetic variables are accompanied and harmonized with semantic variables.

## 4. Conclusion

In this article, the stylistic features of Surah Al-Furqan were examined and analyzed at three levels: lexical, rhetorical, and syntactic. The results are as follows:

- Understanding the stylistic features of the surah is directly and closely related to its ideological foundations. For example, the function of emphatic elements such as "amma" and "inn" and the style of swearing, which is at the syntactic level, is indicative of the ideological implications in the narrative context of the surah.

-In Surah Al-Furqan, verses that have a single semantic context also have a single phonetic context.

-The ideological layer is one of the effective principles in determining the structural form of layered stylistics; therefore, the ideological factor affects the syntax and the structure of sentences is transformed and marked under the influence of beliefs.

-In this surah, imagery is used to establish the intended meanings in the mind of the listener or reader, and both types of virtual and real imagery are present in the rhetorical layer, such as simile, metaphor, and allusion.

-In Surah Al-Furqan, sensory vocabulary has been used to make mental concepts more tangible so that the audience can more easily connect with the concepts.

- The choice of words and vocabulary used in the sentences and phrases of Surah Al-Furqan is purposeful in such a way that each word is placed in its place in the sentence with its morphological structure.

-The synonyms and antonyms used in this Surah all have a special message.

- The words in Surah Al-Furqan are eloquent and free from rhetorical flaws, and the meanings of the words are harmonious with each other and have a coherent context in terms of concept.

-The combination of words in the Holy Quran is based on their musical and spiritual subtleties, and even in the presentation and delay of the words of the Quran, there is a lot of wisdom, and there is harmony between the music of the words and their meanings.

- In Surah Al-Furqan, it has been used at different levels to establish the intended meanings in the minds of the reader and listener, which affects the audience.

# Study and analysis of the stories "Haji Murad and Buried alive" by Sadegh Hedayat based on Mikhail Bakhtin's carnival theory

Isa Najafi[1], Fatemeh Mohammadi[2]

## 1. Introduction

Carnival is one of the components of Bakhtin's dialogic theory. Carnival is a critical subculture that ridicules prevailing rituals, customs, and morals and prevailing norms. Bakhtin repeatedly reminds us that during carnival, people laugh at themselves, and this is where the humor of carnival comes into play. On the other hand, humor is one of the techniques of social and political criticism in society. Therefore, we can conclude that humor and carnival have a multi-directional relationship. Following the threads of humor, the blending of voices, the breaking of boundaries, and the inversion of roles in the works of Sadegh Hedayat allow us to look at them from a Bakhtinian perspective; Therefore, in this research, first, all the components of carnival are extracted from the stories "Haji Murad" and "Buried alive" by Sadegh Hedayat, and then we will explain and analyze the most important and frequent of them based on Bakhtin's thoughts, in order to reach an answer to these questions:

-Are the stories "Haji Murad" and "Buried alive" by Sadegh Hedayat considered works with carnival elements?

---

[1] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Razi, Kermanshah, Iran (corresponding author)

i.najafi@razi.ac.ir

[2] PhD student in Persian Language and Literature, University of Razi, Kermanshah, Iran.

Fatemhmohamadi929@gmail.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۲/۱۰(۲۰۲۴/۰۴/۲۹) Accepted date: ۱۴۰۳/۰۵/۰۶ (۲۰۲۴/۰۷/۲۷)

-What are the most prominent components of carnival in the stories "Haji Murad" and "Buried alive " by Sadegh Hedayat?

## 2. Research Methodology

This research was conducted based on a descriptive-analytical method and using library resources.

## 3. Discuss

The Dictionary of Literary Criticism states: "Carnival refers to popular and public celebrations in which social classes are transformed. Clowns, kings, fools become wise, and saints are ridiculed. "Campus and hell, heaven and earth, good and evil, joke and seriousness, are mixed together, and the relativity of all claims is displayed with sweet humor" (Moqdadi, ۱۹۹۹: ۳۸۹).

Carnival is not separate from everyday life; carnival should not be considered an event that only occurs on holidays and special occasions; in short, during carnival, life itself is played out, and over a period of time, play becomes life. In fact, carnival is life itself presented in the form of a show. Among the most basic components of carnival, we can mention carnival polyphony, carnival humor, carnival folklore, carnival laughter, and so on.

## 4. Conclusion

Considering Sadegh Hedayat's tense era, examples and instances of this theory can be seen in his stories. Components such as humor, death, laughter, folklorism, polyphony, etc. One of the components of Carnival is the discussion of dialogue and polyphony in the stories, through which the author refers to the expression of the characters' attitude and the treatment of their intellectual and spiritual atmosphere, as well as to the explanation of the intellectual atmosphere prevailing in the work. He provides the audience with the information needed to develop and expand the story without the direct intervention of the author; All dialogues have a simple and unadorned language in accordance with the

characteristics of the characters in the story, whose tone and linguistic features are completely appropriate and compatible with the characters. On the other hand, the author describes their lives and problems by processing different characters with different thoughts and opinions. In the grotesque elements section, Sadegh Hedayat has mostly explained and described dark and disgusting spaces, among which the story Buried alive is in the first place compared to the story of Haji Murad. In the following, the creation of strange scenes and grotesque confrontations, grotesque caricatures, comic elements, grotesque atmosphere, etc. are seen in the stories; Because these matters require a comic atmosphere, while in most of the stories of the director, a violent, serious, and sometimes terrifying atmosphere and atmosphere prevails. The reaction of folk literature, through the boundary-breaking it creates between the main world and the secondary world (fantasy), turns the results of carnivalism, which involves the destruction of defined boundaries, onto itself.

**Persian Language Studies**
**(Former Shafay-e Del)**
Scientific-Specialized Quarterly Journal of Persian Language
**Concessioner and manager**: Dr. Fattaneh Ghomlaghi
**Editor in chief**: Dr. Fatemeh Modarresi
**Internal director and chief operating director**: Dr. Amrollah Nikoumanesh

Quarterly Journal of Persian Language permit number 80762 in 22/06/1400 from the ministry of culture and Islamic guidance- secretary of press and notice - is published.

Persian Language Studies will be displayed in the following sites:
**Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature**
**Specialized Website for Persian Language Studies (jmzf)**
**Institute for Science Citation (ISC)**
**Scientific information Database (SID)**
**Regional Information Center for Science and Technology (RICeST)**
**Iranian Database of Journals (magiran)**
**Science References (CIVILICA)**
**Noor Database of Specialized Journals (noormags) (www.noormags.ir)**
**Iranian Portal of Human Sciences**
**Google Scholar**
**Linkedin**

E-mail: info@magzine.jmzf.ir
Website: www.jmzf.ir
Office Address: No 6- Sixth Floor- Saadi Tower- Vali-E- Asr St.- Shahriyar
Telephone number and fax: 021- 65293499 / 09126708026
Volume seventeenth _ Spring1403
**Editor and Layout**: Dr. Zahra Nouri
**English translator**: Dr. Hero isavi
**Designer**: Alireza Zamani

# PERSIAN LANGUAGE STUDIES

International Persian Language Quarterly (Specialized-Scientific)

(Former Shafaye-Del)

7th Year • Number 17 • Spring 1403

مطالعات زبان فارسی

ISSN-P: 2645-3894
ISSN-E: 2645-3908



**Studying the role of social and political developments in the novel " Noghre, dokhtare daryaye kabol " by Homeyra Ghaderi.**
Seyyede Maryam Abolghasemi, Ayat Kanaan

**Comparing Nimas "Legend" and Shahriars "Two Birds of Paradise" Based on Harold Bloom's Theory of Affective Anxiety**
Hossein Pashaei Moradlou, Khodabakhsh Asadollahi, Asgar Salahi

**The influence of Saadi's poems on the language and poetry of Haji Bakr Agha Hawizi (Qased)**
Hazhar Rasoul Nakhosh, Fatemeh Modarresi

**From Rhyme to Epic Syntax in the Shahnameh Based on the Rhymes of "Naam" and "Kam"**
Nasrin Ghorbani

**The Function of Conceptual Metaphors in Jafar Ebrahimi's Poetry**
Ramin Moharami, Tayyebe Mortazavi Yousefabadi

**Stylistics of Surah AlFurqan**
Nemat Mansoori, Zahra Fathiyan Jegarlouie, Shahin Gharleghi

**Study and analysis of the stories "Haji Murad and Buried alive" by Sadegh Hedayat based on Mikhail Bakhtin's carnival theory**
Isa Najafi, Fatemeh Mohammadi