مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

فصل‌نامهٔ بین‌المللی زبان فارسی (علمی-تخصصی)

ISC-Q2

دوره هفتم • شمارهٔ هجدهم • تابستان هزار و چهارصد و سه

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

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام

انجمن علمی استادان فارسی سراسر هند

RICeST
مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری

واکاوی نیازهای روانی بشر در شعر فروغ فرخزاد با تکیه بر الگوی اریک فروم

زینب برزگر ماهر، خدابخش اسداللهی

بررسی تطبیقی اسطوره در ادبیات کودک ایران و ترکیه با تکیه بر داستان «مهمانان ناخوانده» و آثار «کوزیک اوغلو»

شکرالله پورالخاص، احمدرضا کیانی، مهلا اصغرزاده منصوری

رویکردی زیبایی‌شناسانه به مسائل زبانی سبک هندی در غزلیات محمد قهرمان

ساحره حقی، فاطمه مدرسی

بررسی واژهٔ «ادب» در دیوان ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل

نیازمحمد ذاکری، پرویز ایرانی

بررسی نمودهای تحولات زبانی و بلاغی در شعر تغزلی معاصر از سنت تا مدرنیته

آسو رحیمی، رحیم کوشش شبستری

تحلیل نحوی سبک نثر در داستان‌های جلال آل احمد

حمید کمالی مقدم، حسن حیدری

بررسی سبک‌شناسانهٔ مثنوی اسرارالشهود اسیری لاهیجی

سعید محمدی کیش

ترس در «شاخه های شکسته» اثر جمال میرصادقی: تحلیلی شناختی

ساسان ملکی، غیاث‌الدین علیزاده

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 هجدهم _ تابستان 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 تورج دریایی	استاد تاریخ ایران و جوامع پارسی زبان و رئیس مرکز مطالعات ایرانی دکتر سموئل جردن در دانشگاه کالیفرنیا، اروین
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 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 حسن ابراهیم زاد	مدرس دانشگاه فرهنگیان ارومیه
دکتر سعید اکبری پابندی	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد زنجان
دکتر امیرمحمد اردشیرزاده	استادیار دانشگاه فرهنگیان خوزستان
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 معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
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 دوم

۲-۲. 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	فونتBNazanin	سایز ۱۱
پاورقی	فونتBNazanin	سایز ۱۰
متن انگلیسی	فونتCalibri	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 به صورت 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

واکاوی نیازهای روانی بشر در شعر فروغ فرخزاد با تکیه بر الگوی اریک فروم ۱

زینب برزگر ماهر، خدابخش اسداللهی

بررسی تطبیقی اسطوره در ادبیات کودک ایران و ترکیه با تکیه بر داستان «مهمانان ناخوانده» و آثار «کوزیک اوغلو».....۲۶

شکرالله پورالخاص، احمدرضا کیانی، مهلا اصغرزاده منصوری

رویکردی زیبایی‌شناسانه به مسائل زبانی سبک هندی در غزلیات محمد قهرمان ۴۸

ساحره حقی، فاطمه مدرسی

بررسی واژۀ «ادب» در دیوان ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل ۷۳

نیازمحمد ذاکری، پرویز ایریانی

بررسی نمودهای تحولات زبانی و بلاغی در شعر تغزلی معاصر از سنت تا مدرنیته ۹۷

آسو رحیمی، رحیم کوشش شبستری

تحلیل نحوی سبک نثر در داستان‌های جلال آل احمد ۱۲۳

حمید کمالی مقدم، حسن حیدری

بررسی سبک‌شناسانۀ مثنوی اسرار الشهود اسیری لاهیجی ۱۴۷

سعید محمدی کیش

ترس در داستان «شاخه‌های شکسته» اثر جمال میرصادقی: تحلیلی شناختی ۱۸۵

ساسان ملکی، غیاث‌الدین علیزاده

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هجدهم، تابستان ۱۴۰۳ (صص ۲۵-۱)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.435326.1174

واکاوی نیازهای روانی بشر در شعر فروغ فرخزاد با تکیه بر الگوی اریک فروم

زینب برزگر ماهر[۱] خدابخش اسداللهی[۲]

چکیده

اریک فروم، روان‌کاو انسان‌گرا، با تأکید بر تأثیر جامعه در شکل‌گیری نیازهای روانی بشر، پنج نوع نیاز اساسی را برای جامعۀ انسانی، تعریف کرده است. پژوهش حاضر، با بهره‌گیری از الگوی فروم و به شیوۀ تحلیلی‌توصیفی نیازهای روانی بشر را در اشعار فروغ فرخزاد بررسی می‌کند. یافته‌های پژوهش حاکی از آن است که هر پنج نیاز روانی مطرح در نظریۀ فروم، در اشعار فروغ فرخزاد، دارای مصادیق مشخصی هستند: نیاز به پیوستگی در قالب عشق و پیوند با طبیعت نمود یافته است؛ نیاز به خلاقیت، با گرایش فروغ نسبت به شعر و شاعری، ارتباط دارد؛ هویت ایرانی، جهت‌گیری نسبت به مسئلۀ دین و توجه به ریشه‌های دوران کودکی از دیگر نمودهای توجه فروغ فرخزاد به نیازهای روانی انسان در اشعار خویش است. همچنین مطابق با بررسی‌های فرومی، نمونه‌هایی از منش گیرنده، بهره‌کش، مرده‌گرا و بارور در اشعار فروغ مشاهده می‌شود که حاکی از تأثیر جامعه بر ایجاد کنش‌های روانیِ متن است. نتیجه آنکه بخش ناخودآگاه شعر فروغ فرخزاد، دربرگیرندۀ مجموعۀ مشخصی از نیازهای انسانی است که در صورت تأمین و تحقق، می‌تواند زمینۀ سعادت نوع بشر را فراهم آورد.

واژه‌های کلیدی: نقد روان‌کاوانه، فروغ فرخزاد، اریک فروم، نیازهای روانی.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندۀ مسئول).
solibarzegar@gmail.com

[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
Kh.asadollahi@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۲- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۱/۱۹

۱.مقدمه

رویکرد روان‌کاوی در مطالعهٔ شخصیت و کنش‌های روانی، نخستین بار توسط زیگموند فروید، پدر دانش روان‌شناسی مطرح شد؛ مهم‌ترین مشخصهٔ نظریات روان-کاوی، توجه و بررسی بخش ناهوشیار ذهن است (رک: فروید،۱۳۸۳: ۸۸). طبق این رویکرد، تحلیل مؤلفه‌های روان‌پزشکی در آثار ادبی، «بی‌آنکه به جنبهٔ زیبایی آن لطمه‌ای وارد کنند، می‌تواند در شناسایی و مطالعهٔ بخش ناخودآگاه ذهن شاعر یا نویسنده موثر باشند»(فروید،۱۳۹۹: ۱۰). به عبارت دیگر دانش روان‌شناسی «تنها یک روش درمانی نیست، بلکه به نقد و بررسی ویژگی‌های درونی و روانی هر کس می‌پردازد»(خوشه‌چین، ۱۴۰۱: ۴۲).

پس از فروید، شاگران و پیروان او[۱]شاخه‌های مختلفی را در مکتب روان‌کاوی ایجاد کردند و هر یک از زاویهٔ مشخصی، آن را گسترش بخشیدند. از این میان، اریک فروم، جامعه‌شناس و روان‌شناس آلمانی، نظریات روان‌کاوانهٔ خویش را بر پایهٔ تأثیر جامعه در شکل‌گیری شخصیت، طرح و ارائه کرد(نوردبی و هال، ۱۳۷۷: ۸۳). وی مدعی بود نظریاتش«راه‌حل عملیِ تمدن جدید برای رهایی از بحران است» (قنبرعلی،۱۴۰۰: ۱۱۸).

اریک فروم در تشریح اصول روان‌کاوی خویش در کتاب «جامعهٔ سالم» می‌نویسد: «انسان از لحاظ جسمی و اعمال زیستی جزء حیوانات محسوب می‌شود، اعمال حیوانات تابع غرایزی است که از ساختمان عصبی ناشی می‌شود؛ اما انسان، تنها حیوانی است که هستی خویش را مسئله‌ای می‌داند که باید حل کند و امکان گریز از آن را ندارد»(فروم، ۱۳۹۲: ۳۸-۴۲). بنابراین لزوم کشف راه‌حل‌های پایدار برای حل

[۱] Neo Freudianism

تعارضات هستی، سرچشمهٔ تمام نیروهای روانی است، از همین‌رو، نیازهای روانی در نهاد انسان نشانگر کشمش شدیدی است که از بدو تولد، همراه اوست.

فروم نظریهٔ خویش را بر تمایلات پنج‌گانهٔ روان آدمی بنا نهاد و اعلام کرد جامعهٔ انسانی جهت تسکین تنش‌های روانی، ناچار از تحقق پنج دسته از نیازهای ذاتی بشر است. نیازهای روانی از منظر فروم عبارت است از: پیوستگی، هویت، جهت‌گیری، ریشه‌مندی و خلاقیت(رک. شولتز، ۱۳۸۲: ۶۵).

وی در بخش دیگری از الگوی روان‌کاوی خویش، به دسته‌بندی منش‌های مختلف اجتماعی پرداخته است؛ وی جامعهٔ انسانی را با توجه به نوع تعاملات اجتماعی، به طبقات مشخصی از منش، تقسیم‌بندی می‌کرد؛ منش گیرنده، بهره‌کش، مال‌اندوز، مرده‌گرا و بارور از جمله منش‌های مطرح در دیدگاه فروم هستند. براساس دیدگاه فروم، «هستهٔ اصلی منش‌های اجتماعی، به صورت ناخودآگاه شکل می‌گیرد و در غالب اعضای یک فرهنگ مشترک است»(Fromm,1964: 88-90) .

پژوهش حاضر، مجموعهٔ اشعار فروغ فرخزاد را با تکیه بر الگوی اریک فروم و به شیوهٔ تحلیلی و توصیفی مورد نقد روان‌کاوانه قرار می‌دهد تا نمود تمایلات ناخودآگاه روانی بشر در اشعار فروغ، مشخص و بررسی گردد.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است:

مطابق با نظریهٔ روان‌کاوی فروم، نیازهای روانی بشر در اشعار فروغ فرخزاد، چگونه نمود و بروز یافته‌اند؟

منش‌های اجتماعی مطرح در نظریهٔ فروم، به چه شکلی در شعر فروغ فرخزاد مشاهده می‌شوند؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

شعر فروغ فرخزاد، آیینهٔ تمام‌نمای شخصیت اوست و بسیاری از فرآیندهای ذهنی فروغ را در خود منعکس ساخته است، بهره‌گیری از دانش روان‌شناسی در واکاوی لایهٔ روانی شعر فروغ، می‌تواند گام موثری در جهت تحلیل جامع و کامل اشعار وی باشد؛ در همین راستا، پژوهش حاضر با بهره‌گیری از الگوی اریک فروم، انعکاس نیازهای روانی نوع انسان را در مجموعه اشعار فروغ فرخزاد مورد نقد روان‌کاونه قرار می‌دهد.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

بررسی روان‌کاوانهٔ اشعار فروغ فرخزاد بر مبنای نظریات اریک فروم، پژوهشی دست اول محسوب می‌شود و تاکنون هیچ پژوهشی به این موضوع نپرداخته است؛ در ادامه برخی از پژوهش‌هایی را که سعی در توضیح کنش‌های روانی اشعار فروغ فرخزاد را داشته‌اند ذکر و بررسی می‌کنیم:

- مهیار علوی مقدم در مقالهٔ «کاربرد نظریهٔ روان‌شناسی ماکس لوشر در نقد و تحلیل شعر فروغ فرخزاد» (۱۳۸۹)، بیان می‌کند رنگ سیاه، پرتکرارترین رنگ در اشعار فروغ است.

- «خوانش شعر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد از دیدگاه تحلیل روان‌کاوی ژاک لکان» (۱۳۹۰)، پژوهشی از سید رضا ابراهیمی است که نشان می‌دهد ذهنیت و ناخودآگاه شاعر، ارتباط مستقیمی با واژگان، ایماژ و زبان شعری فروغ دارد.

- یوسف محمد نژاد عالی زمینی در مقالهٔ «تحلیل کارکردهای صرفی و نحوی در شعر در زمینهٔ بازتاب اضطراب» (۱۴۰۰)، بیان می‌کند چینش کلمات در شعر فروغ،

نشان‌دهنده اضطراب است و مقوله‌های صرفی مانند انتخاب واژگان، قید و صفت در تقویت اضطراب موثر هستند.

وجه تمایز پژوهش حاضر نسبت به دیگر مقالات روان‌شناختی پیرامون شعر فروغ در این است که ۱- با بهره‌گیری از اصول روان‌کاوی فروم، تمایلات ناخوداگاه روانی بشر را در شعر فروغ فرخزاد، استخراج و تحلیل می‌کند؛ ۲- با تکیه بر تحقیقات فروم، چگونگی نمود و بروز انواع منش اجتماعی را در اشعار فروغ فرخزاد، بررسی می‌کند.

۲. بحث و یافته های تحقیق

۲-۱. تمایلات پنجگانهٔ روان آدمی

۲-۱-۱. نیاز به پیوستگی

طبق دیدگاه فروم، انسان از وابستگی ابتدایی با طبیعت و غرایز حیوانی جدا شده است؛ از همین رو به دنبال یافتن وابستگی‌های جدید است تا جایگزین وابستگی‌های غریزی خویش سازد. فروم در این رابطه می‌نویسد: «انسان اگر نمی‌توانست وابستگی جدیدی به جای رابطهٔ اولیه ناشی از غرایز پیدا کند، حتی یک ثانیه هم تاب تحمل وضعیت جدید را نداشت. لزوم رابطه با سایر موجودات و وابستگی به آن‌ها نیاز مبرمی است که سلامت روان بستگی بدان دارد»(فروم،۱۳۹۲: ۴۹).

فروغ فرخزاد در بخش‌های مختلفی از اشعار خویش، به این نیاز ذاتی اشاره کرده است و مضامین مختلفی را پیرامون مسئلهٔ عشق ساخته و پرداخته است؛ از این میان، یکی از نمودهای مشخص نیاز ذاتی به پیوستگی در شعر پرنده مشاهده می‌شود.

«پرنده گفت: چه بوئی، چه آفتابی، آه!/ بهار آمده است/ و من به جست‌وجوی جفت خویش خواهم رفت» (فرخزاد، ۱۳۸۲ :۲۸۸).

فروم در توضیح مفهوم عشق، آن را از تمایلات جنسی متمایز می‌داند و تأکید می‌کند عشق بر پایهٔ احترام و پذیرش بنا می‌شود و نمی‌توان لذت‌های آنی جسمانی را به عشق تعبیر کرد(رک: فروم،۱۳۷۲ :۵۱). فروغ فرخزاد در بیانی نزدیک به دیدگاه فروم، در موارد متعدد به تفاوت میان تمایلات جسمانی و عشق اشاره کرده است؛ به عنوان مثال فروغ در شعر ناآشنا، از تقابل و تفاوت میان عشق و لذات جسمی سخن می‌گوید و ابیاتی را پیوسته به توضیح و تأکید بر این نکته اختصاص داده است:

«او به فکر لذت و غافل که من/ طالبم آن لذت جاوید را/ من صفای عشق می‌خواهم از او/ تا فدا سازم وجود خویش را/ او تنی می‌خواهد از من آتشین/ تا بسوزاند در او تشویش را »(فرخزاد،۱۳۸۲ :۲۸).

فروم همچنین، عشق به طبیعت و پدیده‌های طبیعی را از دیگر نمودهای تمایل آدمی به پیوستگی می‌داند، طبق رویکرد روان‌کاوانهٔ فروم، تمایل به پیوستگی «از نظر احساسی، شامل یگانگی با تمام مردم و طبیعت است» (فروم، ۱۳۹۲ :۵۲). بر این اساس، روح و روان سالم بشر، ناخودآگاه به سمت پدیده‌های طبیعی گرایش دارد و نسبت به عناصر آن احساس نزدیکی و صمیمیت دارد.

فروغ فرخزاد در موارد مختلف و در قالب گفت‌وگو با پدیده‌های طبیعی گرایش روحی خود را نسبت به برقراری ارتباط با طبیعت نشان داده است؛ اگرچه عناصر طبیعت، در شعر فروغ، سبب پیدایش نمادهای معنایی شده‌اند که در انتقال مفاهیم ذهنی شاعر، او را یاری می‌سازند؛ لیکن از منظر نقد روان‌شناختی، حضور زنده و پویای عناصر طبیعی حاکی از تمایل بخش ناخودآگاه ذهن به پیوند با طبیعتی است که به گفتهٔ فروم، شالودهٔ روان آدمی را تشکیل داده است(همان:۴۳). در ادامه از میان

نمونه‌های متعددی که نشان از یگانگی روان ناخودآگاه شاعر با جهان طبیعی دارد، به چند مورد اشاره می‌شود:

« ای ستاره‌ها که بر فراز آسمان/ با نگاه خود اشاره‌گر نشسته‌اید» (فرخزاد،۱۳۸۲: ۷۷)

« سلام ماهی‌ها... سلام ماهی‌ها / سلام قرمزها، سبزها، طلائی‌ها» (همان: ۲۳۱)

« پاییز! ای مسافر خاک آلوده/ در دامنت چه چیز نهان داری؟» (همان:۳۱)

۲-۱-۲. نیاز به خلاقیت

در دانش روان‌شناسی از خلاقیت در تعریفی مشخص، به عنون بلوغ کامل روانی یاد شده است، از این نظر، انسانِ خلاق، فردی است که انعطاف‌پذیر بوده و در جست‌وجوی تجربه‌ها و چالش‌های جدید باشد. چنین فردی در موقعیت‌های بحرانی، بدون ابتلا به تنش‌های روحی، با تکیه بر قوۀ خلاقانۀ خویش راه‌حل مناسب را پیدا می‌کند. این افراد اگر چه در جامعه و در کنار مردم زندگی می‌کنند؛ اما دنباله‌رو و مقلد رفتار آن‌ها نیستند(همتی، ۱۳۸۶: ۴۷).

طبق نظریۀ اریک فروم، آدمی با بهره‌مندی از قوۀ خلاقیت، از نقش انفعالی فاصله می‌گیرد و می‌تواند خود «خالق» باشد. بنابراین انسان، هم مخلوق است و هم خالق. (فروم، ۱۳۹۲ :۵۶) فروم در تشریح فعالیت‌های خلاقانۀ انسان، به ابداع عناصر هنری و ادبی اشاره می‌کند. وی ریشۀ گرایش روحی انسان به هنر را در حس برتری‌جویی می‌داند و معتقد است آدمی به هنگام ابداع هنر«به وراء حالت انفعالی و تصادفی بودن خویش می‌رسد»(همان: ۵۷).

فروغ فرخزاد در بخش‌های مختلفی از اشعار خویش، تعلق قلبی خود را نسبت به ادبیات و سرایش شعر، بیان کرده است؛ مطابق با روان‌کاوی فرومی این دسته از اشعارِ

فروغ، پاسخ مثبت ارگانیزم شاعر جهت تحقق یکی از مهم‌ترین تمایلات روانی بشر یعنی خلاقیت است؛ به عبارت دیگر، دلبستگی فروغ فرخزاد نسبت به مقولهٔ شعر و شاعری، نشان از اندیشهٔ متعالی شاعر دارد که او را از روال مرسوم و روزمرهٔ زندگی فراتر برده، به آفرینش جهانی نو وا می‌دارد، در ادامه نمونه‌هایی از نیاز روانی شاعر به خلاقیت از دفتر شعر عصیان ذکر می‌شود:

«احساس می‌کنی که دریغ است/ با درد خود اگر بستیزی/ می‌بویی آن شکوفهٔ غم را / تا شعر تازه‌ای بنویسی» (فرخزاد،۱۳۸۲: ۱۶۸).

«کتابی، خلوتی، شعری، سکوتی/ مرا مستی و سکر زندگانی است/ چه غم گر در بهشتی ره ندارم/ که در قلبم بهشتی جاودانی است» (همان: ۴۲).

مطابق با دیدگاه فروم، لازمهٔ خلاقیت، وجود آزادی، اراده و حق انتخاب است، بر این اساس، خلاقیت جز در محیطی آزاد و به دور از جبرهای محیطی، رخ نمی‌دهد؛ در واقع نمی‌توان حق آزادی، تفکر و تصمیم‌گیری را از انسان گرفت و از او انتظار فعالیت خلاقانه داشت. فروم در زمینهٔ ارتباط آزادی و خلاقیت معتقد است: در مرحلهٔ خلق کردن «انسان از مرحلهٔ حیوان اجتماعی فراتر می‌رود و وارد قلمرو اراده و آزادی می‌گردد»(فروم،۱۳۹۲ : ۵۷).

مسئلهٔ آزادی یکی از مضامین پرتکرار در اشعار فروغ فرخزاد است، در روان‌کاوی این بخش از اشعار فروغ، می‌توان تأکید وی بر ارادهٔ آزاد را مرتبط با تمایل ذاتی روان شاعر به خلاقیت دانست؛ به عبارت دیگر نیاز روحی نوع آدمی، نسبت به انجام فعالیت‌های خلاقانه، یکی از دلایل مهمی است که منجر به اعتراض شاعر علیه موانع اجتماعی شده است.

بر همین مبنا، فروغ در دفتر عصیان ، با اعلام بیزاری و خشم نسبت به قید و بندهای موجود، بر لزومِ ارادۀ آزاد جهت تحقق کنش خلاقانه در قالب شعر و شاعری، تأکید می‌ورزد:

«به لب‌هایم مزن قفل خموشی/ که من باید بگویم راز خود را/ به گوش مردم عالم رسانم/ طنین آتشین آواز خود را/ بیا بگشای در تا پر گشایم/ به سوی آسمان روشن شعر/ اگر بگذاریم پرواز کردن/ گلی خواهم شدن در گلشن شعر» (فرخزاد،۱۳۸۲: ۴۲).

۲-۱-۳. نیاز به ریشه‌مندی

فروم در ادامۀ مباحث روان‌کاوانۀ خود، به تمایل آدمی نسبت به پیوند با «ریشه‌ها» اشاره می‌کند. بر اساس دیدگاه فروم، از آنجا که آدمی از ریشه‌های طبیعی و غریزی خود جدا شده است، احساس درماندگی بسیاری دارد؛ بنابراین ناچار است برای تسکین این ناراحتی و غم، ریشه‌های جدیدی بیابد و با آن‌ها پیوند و ارتباط برقرار کند؛ مطابق با تعریف فروم، ریشه‌ها، تعلقاتِ روحی انسان را در بر می‌گیرند و سبب می‌شوند تا انسان خود را متعلق به فرد، مکان، یا گروهی بداند؛ ریشه‌هایی که به زعم فروم، انسان را از احساس انزوا، بیچارگی و تنهایی، نجات می‌دهند(فروم،۱۳۹۲ : ۵۸-۵۹).

از منظر فروم، مادر، یکی از ریشه‌های موجود در ضمیر ناخودآگاه بشر است که همواره، بانیِ آرامش و سکون روان آدمی است(همان). براین اساس، نیاز به مادر، محدود به دورۀ کودکی نمی‌شود و در اَشکال مختلف تا سنین بزرگسالی ادامه می‌یابد، مفهوم مادر در اشعار فروغ فرخزاد، نمود و جایگاه ویژه‌ای دارد؛ فروغ فرخزاد، مادر را پناهگاهی می‌داند که در صورت فقدان، فرد با اضطراب و تنش روحی مواجه می‌شود، بدین ترتیب بر نقش حمایتی مادر صحه می‌گذارد:

«دانم اکنون کز آن خانهٔ دور/ شادی زندگی پر گرفته/ دانم اکنون که طفلی به زاری/ ماتم از هجر مادر گرفته»(فرخزاد۱۳۸۲: ۶۰).

اریک فروم در بیان پیوند مفهوم مادر با ریشه‌های روانی انسان می‌نویسد: «برای درک ارتباط هر شخصیت باید ابتدا رابطهٔ او با مادرش را بررسی کرد» (فروم، ۱۳۹۱ :۱۵). بدین ترتیب مطابق با دیدگاه فروم، کنش و تعامل مادر با فرزند، ارتباط نزدیکی با شخصیت و تصویر ذهنی فرد از خویش دارد. نکته‌ای که فروغ نیز در بخشی از اشعار خویش به آن اشاره کرده است، تجسم مادر، در شعر فروغ، نموداری از «منِ» شاعر است و نشان از روزهای آیندهٔ او دارد:

«به مادرم که در آینه زندگی می‌کرد / و شکل پیری من بود»(فرخزاد،۱۳۸۲: ۲۹۷).

از سویی دیگر، همبستگی‌های خونی، اقوام، شهر، محله و قبیله از دیگر ریشه‌های روانی مطرح در نظریهٔ فروم است. بدین ترتیب بخش ناخودآگاه ذهن، برای رهایی از احساس انزوا و تنهایی، خود را مربوط به شهر و دیاری می‌داند که معمولاً ریشه در دوران کودکی فرد دارد(فروم، ۱۳۹۲ :۶۰).

در شعر فروغ فرخزاد نیز ریشه‌هایی چون وطن، شهر و محله مشاهده می‌شود؛ ریشه‌هایی که در روان ناخودآگاه شاعر جاگیر شده‌اند و در زبان شعری او نمود یافته‌اند. «خاطرات فردی و شرایط خاص با خاطرات جمعی در هم آمیخته می‌شود و خاطرات مشترک فرد با محیط و اجتماع را در بر می‌گیرد، در این صورت است که شاعر با پناه بردن به آرمان‌شهری که در ذهن خود متصور می‌شود؛ به یادآوری خاطرات خود می‌پردازد»(صادقی،۱۳۹۹: ۱۹۲). اشاره به محلهٔ دوران کودکی، همچنین فضای شط و نخلستانِ محل سکونت وی، بیانی مشخص از تمایل بخش ناهوشیار ذهن نسبت به ریشه‌های روانی است:

«کوچه‌ای هست که قلب من آن را/ از محله‌های کودکی‌ام دزدیده است» (فرخزاد،۱۳۸۲:۳۰۳).

«شهری‌ست در کنارهٔ آن شط پر خروش/ با نخل‌های درهم و شب‌های پر ز نور»(همان: ۲۹).

«در شبی تاریک روئیدم/ تشنه لب بر ساحل کارون» (همان :۱۴۸).

۲-۱-۴. نیاز به هویت

فروم در ابتدای بحث از هویت به عنوان یکی از نیازهای روحی، به طرح تعریفی از انسان می‌پردازد؛ طبق تعریف فروم، «انسان حیوانی‌ست که می‌تواند «من» بگوید و به عنوان شخصیتِ متمایز از خود، آگاه باشد»(فروم، ۱۳۹۲: ۸۳). وی در ارتباط با منبع روانی نیاز به هویت می‌نویسد: «نیاز به احساس هویت از شرایط هستی انسان سرچشمه می‌گیرد و منبع شدیدترین کوشش‌ها و کشمش‌ها است. چون شخص بدون احساس «من» بودن نمی‌تواند از سلامت روانی برخوردار باشد» (همان: ۸۶).

دغدغهٔ هویت و پاسخ به چیستیِ «من» به صورت پراکنده و در میان ابیات و اشعار فروغ فرخزاد به چشم می‌خورد و حاکی از آن است که مسئلهٔ هویت، در میان انبوه عواطف موجود در اشعار فروغ، یکی از چالش‌های مهم بخش ناخودآگاه ذهن شاعر بوده است؛ هویت در این معنا، معمولاً به تمایلات عاطفی و احساسی شاعر نزدیک می‌شود و از همین رو، به شیوه‌ای ضمنی و غیر مستقیم در اشعار فروغ، ظهور می‌یابد. به عنوان نمونه، فروغ در دفتر دیوار و در اثنای شعر «گمشده»، به چیستیِ من و پیوند آن با دلبستگی‌های عاطفی خویش اشاره می‌کند:

«می‌روم، اما نمی‌پرسم ز خویش/ ره کجا؟... منزل کجا؟... مقصود چیست/ آری، آری، این منم، اما چه سود/ او که در من بود، دیگر نیست، نیست/ می‌خروشم زیر لب دیوانه‌وار/ او که در من بود، آخر کیست، کیست؟» (فرخزاد، ۱۳۸۲ :۱۰۸).

از سویی دیگر، فروم در ادامهٔ مباحث خود، پیرامون مسئلهٔ هویت، تأکید می‌کند آدمی از لحاظ روانی نیاز دارد خود را متعلق به سرزمین یا کشوری بداند و احساس حقیقی هویت را بر پایهٔ تعلق به ملیت خویش باز یابد؛ از این منظر، تعلق به جماعتی مشخص را می‌توان از نمودهای هویت برشمرد. اریک فروم با تصریح این نکته که مسئلهٔ هویت، کانونی فعال برای عملکرد انسان است، خاطر نشان می‌شود، منشأ ظهور کنش‌های آدمی، مسئلهٔ هویت است. از همین رو، جهت تفسیر صحیح و دقیق رفتار فرد، ناچار از توجه به بنیان‌های هویتی او هستیم (رک. فروم،۱۳۹۲: ۸۴-۸۵).

نیاز به هویت و تعهد ملی، تا اندازه‌ای در ذهن و زبان فروغ فرخزاد برجسته است که وی یک شعر کامل را به مسئلهٔ هویت اختصاص داده است شعر«ای مرز پر گهر» سرشار از اشارات مشخص به مؤلفه‌های فرهنگی و تاریخی است و در واقع تلاش روان ناخودآگاه شاعر جهت تحقق یکی از نیازهای بنیادین آدمی یعنی نیاز به هویت را نشان می‌دهد:

«فاتح شدم/ خود را به ثبت رساندم/ خود را به نامی در یک شناسنامه مزین کردم»(فرخزاد،۱۳۸۲ : ۲۹۰).

فروغ فرخزاد نسبت به مسئلهٔ هویت، کنشگری مجبور و منفعل نیست؛ ترکیباتی نظیر «زادگان شیخ دلقک کمانچه‌کش»، « فضله‌های فاضل روشنفکر» و « جق جق جقجقهٔ قانون» واکنش انتقادی فروغ را نسبت به مسئلهٔ هویت نشان می‌دهد. به عبارتی دیگر دغدغهٔ ذهنی شاعر نسبت به ناهنجاری‌های فرهنگی، نیروی انگیزشی

قوی برای خلق شعر«ای مرز پر گهر» واقع شده است؛ از همین رو می‌توان گفت فروغ در این شعر، بخشی از ناخودآگاه فرهنگی خود را که ناخودآگاه جامعهٔ ایرانی هم هست، به سطح خودآگاه آورده و به همین دلیل شعرِ ای مرز پرگهر جلوه‌ای از هویت یک ملت است. (برکت،۱۳۸۹ :۱۲۶) چنانچه فروغ به تعریض در بخشی از همین شعر، به پذیرش اجتماعی و تحقق نیازهای هویتی انسان، اشاره می‌کند:

در سرزمین شعر و گل و بلبل/ موهبتی است زیستن، آن هم/ وقتی که واقعیت موجود بودن تو پس از سال‌های سال پذیرفته می‌شود (فرخزاد،۱۳۸۲ :۲۹۱).

۲-۱-۵. نیاز به جهت‌گیری

جهت‌گیری از منظر فروم، مشخص کردن موقعیت فرد در جهان است؛ فروم این نیاز را با جهت‌گیری فیزیکی در سال‌های اول زندگی مقایسه می‌کند و می‌نویسد: «حصول به توانایی راه رفتن و سخن گفتنِ تازه، قدم اول به سوی جهت‌گیری است، انسان خود را در محاصرهٔ پدیده‌های معماانگیز زیادی می‌بیند و باید آن‌ها را در زمینه‌هایی قرار دهد که قابل فهم باشند» (فروم، ۱۳۹۲ :۸۶).

به زعم فروم، در دوره‌های پیشین، مواردی چون پرستش ارواح یا حیوانات، یا سیستم‌های غیرخدایی مانند بودائیسم و در نهایت ادیان یکتاپرستی، همگی در جهت پاسخ‌گویی به مسئلهٔ جهت‌گیری ایجاد شده‌اند. فروم، صرف‌نظر از کاذب یا صادق بودن محتوای این سیستم‌ها، معتقد است وجود چنین سیستم‌هایی «بشر را ملزم می‌نمایند که دارای یک هدف برای دلبستگی، که به هستی و موقعیت او در جهان معنی و مفهوم می‌دهد، باشد» (همان :۸۸ -۸۹).

با وجود این، فروم نسبت به مسئله دین و مبلغان مذهبی به دیدهٔ انکار و تردید می‌نگرد و اشاره می‌کند نیاز روانی نسبت به داشتن جهت‌گیری، نباید دست‌مایه‌ای

شود تا جامعهٔ انسانی به سوی برگزیدگان دینی تمایل پیدا کنند. فروم در کتاب روان‌کاوی و دین با تأکید بر این نکته می‌نویسد: «برگزیدگان دینی معمولاً به اهداف دست‌نیافتنی و انتزاعی اشاره می‌کنند تا بر زندگی هموطنان خود مسلط شوند» (فروم، ۱۳۸۸: ۲۱۵).

در بررسی لایه‌های روانی اشعار فروغ فرخزاد نیز حضور نیروی برتر و تفکر فراماده مشاهده می‌شود، مطابق با روان‌کاوی فرومی، اشعاری از این دست، به موقعیت انسان در جهان هستی، مفهوم می‌بخشند؛ به عبارت دیگر، تمایلات فراماده در شعر، تلاش ذهنی شاعر برای یافتن پاسخی مناسب نسبت به مسائل معماگونهٔ حیات است. این دسته از تمایلات در اشعار فروغ، گاه در ضمن ترکیب‌های ادبی نو جلوه‌گر شده‌اند، به عنوان مثال در دفتر ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد، اشاره به نور، سرآغاز و مبدأ هستی از نشانه‌های غلبهٔ تفکر فراماده بر شعر فروغ است:

«نهایت تمام نیروها پیوستن است، پیوستن/ به اصل روشن خورشید/ و ریختن به شعور نور» (فرخزاد،۱۳۸۲: ۳۵۰).

و گاه ارتباط با خداوند به صورت مستقیم و آشکار، در قالب راز و نیاز نمود یافته است:

«از تنگنای محبس تاریکی/ از منجلاب تیرهٔ این دنیا/ بانگ پر از نیاز مرا بشنو/ آه، ای خدای قادر بی‌همتا»(همان: ۷۴).

با این همه، از نظر نباید دور داشت که جهت‌گیری فروغ نسبت به مسئلهٔ دین در قرابت معناداری با دیدگاه فروم، توأم با شک و تردید است. فروغ، مقام خداوند را از الوهیت خارج می‌کند و در نزدیک‌ترین دسترسی قرار می‌دهد؛ خدایی که فروغ به تصویر می‌کشد، موجودی معمولی، دم‌دست و خودمانی است؛ موجودی که می‌توان دربارهٔ چونی و چگونگی آن به پرسش و جست‌وجو پرداخت:

«آیا دوباره من از پله‌های کنجکاوی خود بالا خواهم رفت/ تا به خدای خوب که در پشت بام خانه قدم می‌زند/ سلام بگویم»(همان :۳۳۲).

همچنین فروغ، رسالت رسولان را منتهی به شکست و ناامیدانه می‌پندارد. شک و تردید او در مورد برگزیدگان مذهبی، جهت‌گیری مشترک میان اندیشهٔ فروغ و دیدگاه روان‌کاونهٔ فروم است:

«وقتی در آسمان، دروغ وزیدن می‌گیرد/ دیگر چگونه می‌شود به سوره‌های رسولان سر شکسته پناه آورد؟» (همان:۳۱۱)

۲-۲. منش‌های اجتماعی

۲-۲-۱. منش گیرنده

مطابق با دیدگاه روان‌کاوی فروم، صاحبان منش گیرنده، منبع عاطفی را در محیط بیرونی جست‌وجو می‌کنند؛ این افراد، اگرچه مهربان و خوشحال به نظر می‌رسند؛ اما در پس مهربانی‌هایشان، نگرانی از ناایمنی وجود دارد. آن‌ها همواره دچار اضطراب پنهان ناشی از فقدان منابع عاطفی هستند(فروم، ۱۳۷۰ :۷۷-۷۸)

توصیف فروغ فرخزاد از مفهوم «زن» در بخش‌های مختلفی از اشعار خویش، به مولفه‌های منش گیرنده نزدیک می‌شود و نشانه‌های اضطراب و تنش روحی را منعکس می‌سازد. به عنوان مثال شعر «افسانهٔ تلخ» نمودار روان‌پریشیِ زنی است که به سبب ناامنی‌های عاطفی در محیط، از فقدان محبوبیت رنج می‌برد:

«ز شهر نور و عشق و درد و ظلمت/ سحرگاهی زنی دامن‌کشان رفت/ به او جز از هوس چیزی نگفتند/ در او جز جلوهٔ ظاهر ندیدند/ به هر جا رفت در گوشش سرودند/ که زن را بهر عشرت آفریدند» (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۳۹).

نشانه‌هایی از وجود منش گیرنده، در قالب شخصیت زنان، در بخش‌های دیگری از شعر فروغ نیز مشاهده می‌شود. زنان در این اشعار، مطابق با روان‌کاوی فرومی، منابع عشق و عاطفه را در جهانی بیرون از خویش، می‌جویند و چون پاسخ مثبتی دریافت نمی‌کنند، احساس ناکامی و تنهایی بر ایشان غلبه می‌یابد. چنان‌که فروغ در شعری از دفتر دیوار اظهار می‌کند:

«آن کس که مرا نشاط و مستی داد/ آن کس که مرا امید و شادی می‌داد/ هرجا که نشست بی تأمل گفت/ او یک زن ساده لوح عادی بود» (همان: ۵۹).

همچنین در شعری دیگر، با بیان و مضمون مشابه می‌نویسد:

«زن پریشان شد و نالید که وای/ وای، این حلقه که در چهرهٔ او/ باز هم تابش و رخشندگی است/حلقهٔ بردگی و بندگی است» (همان:۸۱).

از سویی دیگر، فروم در بررسی‌های روان‌کاوانهٔ خویش در ارتباط با اشخاص گیرنده به این نتیجه رسیده بود که صاحبان این منش، در رؤیاهای خود، علایمی از گرسنگی و تشنگی مفرط را تجربه می‌کنند؛ فروم از این علایم به یأس و انزوا تعبیر می‌کرد(فروم، ۱۳۷۰: ۷۹).

فروغ نیز در بیان وابستگی‌های عاطفی معمولاً از اشارات مرتبط با تشنگی مفرط استفاده کرده است. در نمونه‌هایی از این دست، مفهوم عطش توأم با احساس ناامیدی و تنهایی به کار برده شده است که مطابق با بررسی‌های فرومی، می‌تواند حاکی از تنش‌های روانی موجود در ناخودآگاه ذهنی اشخاص گیرنده باشد:

«شبی در دامنی افتاد و نالید/ مروا بگذار در این واپسین دم/ ز دیدارت دلم سیراب گردد/ شبح پنهان شد و در خورد بر هم» (فرخزاد، ۱۳۸۲: ۳۹)

«می‌گریزی ز من و در طلبت/ باز هم کوشش باطل دارم/ باز لب‌های عطش کردهٔ من/ عشق سوزان تو را می‌جوید» (همان: ۵۰)

۲-۲-۲. منش مُرده‌گرا

مطابق با دیدگاه فروم، صاحبان منش مرده‌گرا، بدون منطق و تعامل، رفتار خشونت‌آمیز دارند؛ فروم در رابطه با ویژگی رفتاری این اشخاص معتقد بود صاحبان این منش، اکثراً به دیگران ضربه و آسیب می‌زنند و از لحاظ شخصیتی افراد سرد و بی‌تفاوت هستند؛ چنان‌که برای بهبود وضعیت یا حل مسئله، اقدام مشخصی انجام نمی‌دهند(Fromm,1964:39)

فروم در تحقیقات خود به این نتیجه رسیده بود که معمولاً روان ناخودآگاه صاحبان منش مرده‌گرا با مفاهیمی چون اعماق غارها، دفن شدن در آلودگی، خون، خفگی و مُردار همراه است(فروم،۱۳۸۷ : ۴۰-۳۶). علایمی از این دست، نشانگر تنش‌های روانی اشخاص مرده‌گرا است که در جهت خلاف طبیعت و ذات آدمی، به سوی مرگ و ویرانی تمایل دارد.

در دفاتر شعری متأخر فروغ، نمونه‌های بسیاری از خشونت و بی‌رحمی حاصل از عوامل اجتماعی در قالب منش مرده‌گرا نمود یافته است. به عنوان نمونه، فروغ در دفتر تولدی دیگر، در قالب نمادهای معنادار به روانِ مُردهٔ انسان امروز اشاره و تأکید می‌کند دستاورد آدمی در جهان معاصر، نابودی و تباهی است:

«گاهی جرقه‌ای، جرقهٔ ناچیزی/ این اجتماع ساکت بی‌جان را/ یک‌باره از درون متلاشی می‌کرد/ آن‌ها به هم هجوم می‌آوردند/ مردان گلوی یکدیگر را / با کارد می‌دریدند./ آن‌ها غریق وحشت خود بودند/ و حس ترسناک گنهکاری/ ارواح کور و کودنشان را/ مفلوج کرده بود» (فرخزاد،۱۳۸۲ :۲۵۶)

روان‌کاوی اشعار فروغ فرخزاد، مجموعهٔ قابل ملاحظه‌ای از علایم منش مرده‌گرا را نشان می‌دهد. تمایل به ویرانی، صدمه زدن، یأس و بیهودگی از مهم‌ترین مشخصات این دسته از اشعار فروغ است. در ادامه، از میان نمونه‌های متعدد منش مرده‌گرا در اشعار فروغ، دو مورد ذکر می‌گردد:

«در غارهای تنهایی/ بیهودگی به دنیا آمد/ خون، بوی بنگ و افیون می‌داد/ زن‌های باردار، نوزادهای بی‌سر زائیدند/ و گاهواره‌ها از شرم/ به گورها پناه آوردند»(همان: ۲۵۴).

«و مردم محلهٔ کشتارگاه/ که خاک باغچه‌هاشان هم خونی‌ست/ و آب حوض‌هاشان هم خونی‌ست/ و تخت کفش‌هاشان هم خونی‌ست/ چرا کاری نمی‌کنند؟ چرا کاری نمی‌کنند؟»(همان:۳۴۵).

۲-۲-۳. منش بهره‌کش

مطابق با الگوی روان‌کاوی فروم، منش بهره‌کش، اشخاصی را شامل می‌شود که فاقد اندیشهٔ مولد هستند؛ فروم در توضیح منش بهره‌کش می‌نویسد: این منش ممکن است به حالت سرقت ادبی یا تکرار عقاید دیگران نمود پیدا کند. براساس نظریهٔ فروم، صاحبان منش بهره‌کش، عقاید دیگران را پیوسته تکرار می‌کنند و همه چیزشان عاریتی است. منش بهره‌کش معمولاً خویشتن واقعی‌اش را زیر نقاب و تصویر مصنوعی پنهان می‌کند(فروم، ۱۳۷۰ : ۷۹- ۸۰).

فروغ در بخشی از دفتر تولدی دیگر در بیانی نزدیک به مؤلفه‌های منش بهره‌کش، به سرقت ادبی، وزن و قافیه‌های قرضی شاعران سنتی اشاره می‌کند و کنش آن‌ها را فاقد معنا می‌داند. براساس رونکاوی فرومی، واکنش شاعر، نسبت به زندگی عاریتی موجود در محیط اجتماعی، محرک اصلی در سرایش این دسته از اشعار است:

«هشت شاعر را می‌بینم/ که حقه‌بازها همه در هیئت غریب گدایان/ در لای خاکروبه، به دنبال وزن و قافیه می‌گردند/ که از سر تفنن خود را به شکل ششصد و هفتاد و هشت کلاغ سیاه پیر در آورده‌اند/ با تنبلی به سوی حاشیهٔ روز می‌پرند» (فرخزاد۱۳۸۲: ۲۹۱).

انتقاد از حیات دروغین انسان معاصر، یکی از مضامین پرتکرار در اشعار فروغ است. انسانی که در پشت نقاب ساختگی، مخفی شده و از اظهار حقیقت خویشتن، اجتناب می‌ورزد. به عنوان نمونه در بخش‌های مختلفی از دفتر تولدی دیگر، حیات تصنعی آدمیان و از خودبیگانگی ایشان، دست‌مایهٔ پرداخت اشعار فروغ واقع شده است:

«آیا شما که صورتتان را/ در سایهٔ نقابِ غم‌انگیز زندگی/ مخفی نموده‌اید/ گاهی به این حقیقت یأس‌آور/ اندیشه می‌کنید/ که زنده‌های امروزی/ چیزی به جز تفالهٔ یک زنده نیستند؟»(همان: ۲۶۴).

«آیا در این دیار کسی هست که هنوز / از آشنا شدن با چهرهٔ فنا شدهٔ خویش/ وحشت نداشته باشد؟» (همان: ۲۶۶).

۲-۲-۴. منش بارور

فروم پس از انتقاد از منش‌های اجتماعی مختلف، منش اجتماعی بارور را به عنوان منش مورد تأیید و قابل قبول معرفی می‌کند. باروری مطابق با نظریهٔ فروم یعنی بهره‌گیری فرد از تمام نیروهایش. صاحبان منش بارور، دستخوش پدیده‌های بیمارگونهٔ محیط اطراف خود نمی‌شوند؛ بلکه همواره در پی آن هستند تا با حفظ احترام و عاطفه نسبت به دیگر اجزای هستی، زمینه‌های تعالی حیات را برای خود و دیگران فراهم آورند (فروم، ۱۳۷۰: ۱۱۱).

تکامل، سعادت و شکوفایی از جمله مضامین شعری فروغ فرخزاد است که در بیانی نزدیک به مؤلفه‌های منش اجتماعی بارور، حیاتی پویا و زنده را به تصویر می‌کشد. مطابق با اندیشهٔ حاکم بر این دسته از اشعار فروغ، آدمی در سخت‌ترین شرایط زندگی نیز، قادر است با تکیه بر توانمندی‌های ذاتی خویش، مسیر تعالی را طی کند.

به عنوان مثال، علایمی از منش بارور در شعر «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» بیانگر بارقه‌های امید و ایمان به شکوفایی در روان ناخودآگاه فروغ فرخزاد است:

«دست‌هایم را در باغچه می‌کارم/ سبز خواهم شد، می‌دانم/ می‌دانم/ می‌دانم/ و پرستوها در گودی انگشت‌های جوهری‌ام، تخم خواهند گذاشت»(فرخزاد،۱۳۸۲: ۳۰۴).

ایستادگی، جوانه زدن، سبز شدن و رشد کردن از دیگر مضامین منطبق با منش بارور در این شعر است. حقیقت از نظر فروغ، اندیشهٔ جوان و باروری است که علی‌رغم تمام ناملایمات اجتماعی، ثمربخش است و شکوفه خواهد داد:

«شاید حقیقت آن دو دست جوان بود/ آن دو دست جوان/ که زیر بارش یکریز برف، مدفون شد/ و سال دیگر وقتی بهار، با آسمان پشت پنجره هم‌خوابه می‌شود/ و در تنش فوران می‌کنند/ فواره‌های سبز ساقه‌های سبکبار/ شکوفه خواهد داد، ای یار/ ای یگانه‌ترین یار»(همان: ۳۲۲).

همچنین در دفتر تولدی دیگر، مؤلفه‌های منش بارور در قالب نمادهایی چون، روز، پنجره، پل و نسیم، منعکس شده است. این دسته از نمادها، بیانگر دوام و بقای زندگی هستند؛ بدین ترتیب، کنش آدمی در این بخش از اشعار فروغ، سرشار از عشق و امید است و در مسیر تولد و تکامل قرار دارد:

«سخن از روز است و پنجره‌های باز/ و هوای تازه/ و زمینی که ز کِشتی دیگر بارور است/ و تولد و تکامل و غرور/ سخن از دستان عاشق ماست/ که پلی از پیغام عطر و نور و نسیم/ بر فراز شب‌ها ساخته‌اند»(همان: ۲۷۳-۲۷۶).

۳. نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش حاضر نشان می‌دهد بخش ناخودآگاه شعر فروغ فرخزاد، دربرگیرندۀ مجموعۀ مشخصی از نیازهای انسانی است. مطابق با نظریۀ روان‌کاوی فروم، نیاز به پیوستگی در شعر فروغ فرخزاد، در نمونه‌هایی از نیاز ذاتی انسان نسبت به عشق و همچنین پیوند و یگانگی با عناصر طبیعت، منعکس شده است. همچنین اشعار مرتبط با دوران کودکی، نیز مکان زندگی فروغ، مصادیقی از نیاز به ریشه‌مندی روانی است که در بخش ناخودآگاه شعر فروغ، مجال ظهور یافته‌اند؛ نیاز به هویت در اشعار وی با اشاراتی به چیستی «من» و در قالب اشعار تعریضی نمود یافته است؛ نیز وجود تفکر فراماده در شعر فروغ فرخزاد و تقدس‌زدایی از برگزیدگان مذهبی ارتباط معناداری با اصول فکری روان‌کاوی فرومی در زمینۀ جهت‌گیری نوع بشر نسبت به سیستم‌های دینی دارد.

از دیگر نتایج این پژوهش آنکه تمایل روانی نوع بشر نسبت به خلاقیت و آفرینش با گرایش فروغ نسبت به شعر و ادبیات تناسب دارد، مطابق با روان‌کاوی فروم، آزادی، پیش‌شرط لازم جهت خلاقیت انسان است، فروغ فرخزاد نیز با تأکید بر اصل آزادی، محدویت‌های اجتماعی را مانعی بر سر راه ظهور خلاقیت می‌داند و نگاه اعتراض‌آمیز و انتقادی خویش را نسبت به جبر محیطی در شعرهایش منعکس ساخته است.

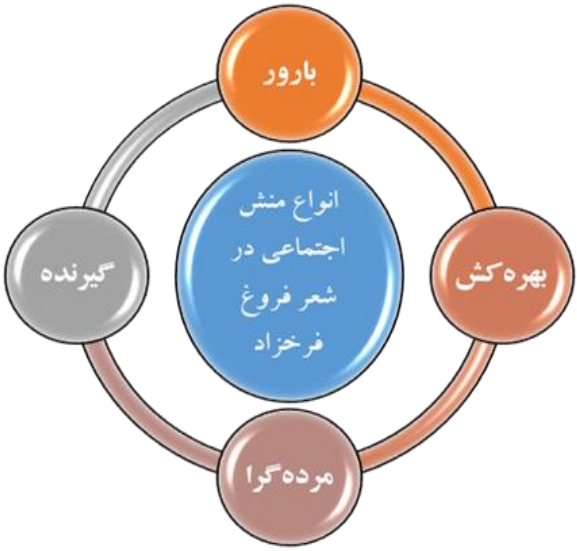
نتایج این پژوهش مطابق با روان‌کاوی فرومی، وجود انواع مختلفی از منش‌های اجتماعی را در شعر فروغ فرخزاد نشان می‌دهد. منش گیرنده، معمولاً در دفاتر

نخستین فروغ فرخزاد مشاهده می‌شود و بیشتر در توصیف شخصیت زنانی است که از بحران عاطفی رنج می‌برند. منش مرده‌گرا بیشترین فراوانی را در دفاتر متأخر فروغ (تولدی دیگر و ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد) دارد؛ این منش اجتماعی، حاکی از ناهنجاری‌های اجتماعی، تمایلات ویران‌گر و آسیب‌زا در جامعه است. منش بهره‌کش، دیگر منش قابل دریافت از اشعار متأخر فروغ فرخزاد است که بر زندگی دروغین و مصنوعی زندگی انسان معاصر اشاره می‌کند.

نتیجهٔ پژوهش حاضر حاکی از آن است که مطابق با دیدگاه روان‌کاوی فروم، منش اجتماعی بارور، نمونهٔ مورد تأیید رفتاری از منظر فروغ فرخزاد است. براین اساس فرد، با وجود تمام ناملایمات محیطی، با اتکا بر توانمندی‌های درونی، در مسیر تکامل و سعادت به پیش می‌رود. براساس نظریهٔ فروم، سرزندگی و امید مهم‌ترین مشخصهٔ این افراد است که معمولاً از دفاتر شعری ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد و تولدی دیگر، قابل درک و دریافت است.

نیازهای روانی بشر در شعر فروغ فرخزاد	
نیاز به پیوستگی	نیاز به عشق
	یگانگی با طبیعت
نیاز به هویت	چیستی «من»
	هویت ایرانی
نیاز به جهت‌گیری	تفکر فراماده
	تردید نسبت به برگزیدگان مذهبی
نیاز به خلاقیت	آفرینش ادبی

	ارادهٔ آزاد
نیاز به ریشه‌مندی	**مفهوم مادر**
	کوچه، محله، شهر



کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. شولتز، دوآن (۱۳۸۲)، ***روان‌شناسی کمال***، مترجم: گیتی خوشدل، تهران: پیکان.

۲. فرخزاد، فروغ (۱۳۸۲)، ***دیوان کامل فروغ فرخزاد***، تهران: نگاه.

۳. فروید، زیگموند (۱۳۸۳)، ***کاربرد تداعی آزاد در روان‌کاوی کلاسیک***، ترجمهٔ سعید شفیعی، تهران: ققنوس.

۴. ..... (۱۳۹۹)، ***کاربرد روان‌کاوی در نقد ادبی***، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: مروارید.

۵. فروم، اریک (۱۳۷۲)، ***هنر عشق ورزیدن***، مترجم: پوری سلطانی، تهران: مروارید.

۶. ..... (۱۳۸۷)، ***دل آدمی و گرایشش به خیر و شر***، ترجمهٔ گیتی خوشدل، تهران: نشر نو.

۷. ..... (۱۳۸۸)، ***روان‌کاوی و دین***، مترجم: آرسن نظریان، تهران: مروارید.

۸..... (۱۳۷۰)، ***انسان برای خویشتن، پژوهشی در روان‌شناسی اخلاق***، مترجم: اکبر تبریزی، تهران: بهجت.

۹. ..... (۱۳۹۱) ،***گریز از آزادی***، مترجم: عزت الله فولاد وند، تهران: مروارید.

۱۰. ..... (۱۳۹۲)، ***جامعهٔ سالم***، مترجم: اکبر تبریزی، تهران: بهجت.

۱۱.ورنون، نوردبی، هال،کالوین(۱۳۷۷)، ***راهنمای زندگی‌نامه و نظریه‌های روان‌شناسان بزرگ***، مترجم: احمد به پژوه، رمضان دولتی، تهران: تربیت.

۱۲. همتی، فاطمه. طالقانی، نرگس(۱۳۸۶) ***کارل رانسوم راجرز، خود هستهٔ نظری شخصیت***، تهران: دانژه.

منبع لاتین

13. Fromm, Erich, (1964) ***The heart of man***, New York: Harper & Row.

مقاله‌ها

۱- برکت، بهزاد؛ افتخاری، طیبه (۱۳۸۹)،***«شانه‌شناسی شعر: کاربست نظریهٔ مایکل ریفاتر بر شعر «ای مرز پرگهر» فروغ فرخزاد»،*** فصل‌نامهٔ پژوهش‌های زبان و ادبیات تطبیقی، دورهٔ۱، شمارهٔ ۴، صص ۱۳۰ـ ۱۰۹

۲- خوشه‌چین، علی و همکاران (۱۴۰۱)،***«تحلیل نمودهای تعالی و تباهی در اشعار اخوان ثالث بر اساس نظریهٔ اریک فروم»،*** فصل‌نامهٔ علمی و تخصصی مطالعات زبان فارسی، دورهٔ ۵، شمارهٔ ۹، صص ۶۳ـ ۴۱

۳- صادقی، معصومه (۱۳۹۹) ***«بررسی و تحلیل نوستالژی در اشعار فروغ فرخزا***د»، فصل‌نامهٔ علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶، صص ۲۰۴ـ ۱۸۹

۴- قنبرعلی باغنی، زهرا؛اوجاق علیزاده، زهرا(۱۴۰۰)، ***«استثمارستیزی در اشعار سیمین بهبهانی با تکیه بر نظریهٔ اریک فروم»***، فصل‌نامهٔ علمی و تخصصی مطالعات زبان فارسی، دورهٔ۴،شمارهٔ ۷،صص ۱۳۳ـ ۱۱۷

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هجدهم، تابستان ۱۴۰۳ (صص ۴۷-۲۶)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.495364.1214

بررسی تطبیقی اسطوره در ادبیات کودک ایران و ترکیه با تکیه بر داستان «مهمانان ناخوانده» و آثار کوزیک اوغلو

شکرالله پورالخاص[۱] احمدرضا کیانی[۲] مهلا اصغرزاده منصوری[۳]

چکیده

کودکان با دنیای حیوانات و عناصر طبیعت، ارتباط تنگاتنگی دارند، ادبیات کودک، از این مهم، سود برده و بسیاری از شخصیت‌ها و فضای داستانی را از میان حیوانات و عناصر طبیعت انتخاب می‌کند. از سوی دیگر، آنیمیسم، شاخص برجستۀ اسطوره‌پردازی است که با جاندارانگاری حیوانات، عناصر طبیعت و پدیده‌های تولید شده توسط انسان، اسطوره را وارد عرصۀ ادبیات کودک می‌کند. این مقاله به شیوۀ تحلیلی- توصیفی، به بررسی و مقایسۀ چگونگی بازتاب اساطیر در آثار کوزیک اوغلو و فریده فرجام پرداخته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که هر دو نویسنده با جاندارانگاری حیوانات و عناصر طبیعت در آثارشان، اسطوره‌پردازی کرده‌اند و در این شیوه، ملهم از ادبیات شرق بوده‌اند. افعال انسانی و احساسات آدمی دو ویژگی هستند که شخصیت‌های حیوانی داستان‌ها از آن‌ها برخوردار هستند و بدین وسیله به مرز اساطیر نزدیک شده‌اند. آب و باران نیز از عناصر برجستۀ طبیعت هستند که به ترتیب در آثار کوزیک اوغلو و فریده فرجام در قالب اسطوره مطرح شده‌اند. شباهت اساطیر در حوزۀ ادبیات کودک ایران و ترکیه، بیانگر تأثیر و تأثر نویسندگان در پرداخت اسطوره‌ها در آثار داستانی کودکان در سراسر جهان است.

واژه‌های کلیدی: اسطوره‌پردازی، ادبیات کودک، داستان، فریده فرجام،کوزیک اوغلو.

---

[۱]- استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندۀ مسئول).
pouralkhas@uma.ac.ir
[۲] - دانشیار مشاور خانواده، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
[۳] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
mahlamansouri1979@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۳/۰۱/۲۵- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۰۴/۳۰

۱.مقدمه

پرداختن به مبانی نظری ادبیات کودک و نوجوان، دستاورد جامعه مدرن است (خاتمی و جلالی، ۱۴۰۲: ۲-۱۹). ادبیات کودک بیش از آن‌که برای کودکان یک سرگرمی باشد، اهداف عمیقی را دنبال می‌کند. آموزش از طریق متون ادبی، آشنایی کودکان با فرهنگ خود، به اشتراک‌گذاری دانش‌ها و هنرهای ملل مختلف و ده‌ها هدف دیگر که نویسندگان حوزهٔ ادبیات کودک در خلق آثارشان آن‌ها را مد نظر دارند. یکی از مهم‌ترین این اهداف، بیان تمایلات، احساسات و آرمان‌های کودکان است. ما از طریق ادبیات کودک به دنیای پر رمز و راز آنان، راه پیدا می‌کنیم و با بخش مهمی از روحیات و ویژگی‌های روانی آنان آشنا می‌شویم. ابزارهای مهمی در متون ادبی به کار می‌آیند تا بازتاب‌دهندهٔ آرزوها، تمایلات و احساسات کودکان باشند، در این میان اسطوره‌ها نقش مهمی را بازی می‌کنند. با تکیه بر تعریف اسطوره، می‌توان آن را ابزاری تصور کرد که در پس آن، آرزوها و تمایلات کودکان قرون گذشته نهفته است. اسطوره‌ها این قابلیت را دارند که از اعماق تاریخ، بار سنگینی از خواهش‌ها و اندیشه‌ها و احساسات را با خود حمل کنند و در دوران حاضر، با آرمان‌های نسل جدید تلفیق شوند و باطن و درون ملت‌ها را منعکس کنند. نویسندگان عرصهٔ ادبیات کودک در سراسر جهان از این مهم غافل نمانده و کوشیده‌اند با وارد کردن عناصر اسطوره‌ای در آثارشان، حق ادبیات نسبت به کودکان را ادا کنند. ادبیات معاصر ترکیه و ایران، از زمرهٔ حوزه‌هایی هستند که توانسته‌اند به بهترین شیوه، در آثارشان از اساطیر کمک بگیرند. این نوشتار در صدد است با بررسی تطبیقی اساطیر در داستان معاصر ایران و ترکیه به نکات مشترک دو فرهنگ در پرداخت اسطوره‌های ادبیات کودک دست یابد. بدین منظور به شیوهٔ تحلیلی توصیفی، داستان «مهمانان ناخوانده» از فریده فرجام و چند داستان از کوزیک اوغلو را مورد تأمل قرار داده و به این سؤال پاسخ داده است که: اشتراکات اسطوره‌ای در داستان معاصر کودک ایران و ترکیه در کدام زمینه‌هاست؟

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

اسطوره‌ها، آمیخته‌ای از تاریخ و باورهاست، این آمیزه‌ها تأثیر فراوانی در شکل-گیری نگرش نسل‌ها داشته‌اند: «بخش مهمی از زندگی گذشتگان که آمیخته با مذهب، علم، فرهنگ، آداب و رسوم و باورهای آن‌ها بوده‌اند، اسطوره‌هایی هستند که نقش مهمی در شکل‌گیری فرهنگ‌ها دارند»(سلامت‌باویل، ۱۳۹۸: ۳۹-۶۱). اسطوره ریشه در ادبیات یونان دارد: «اسطوره برگرفته از واژهٔ یونانی هیستوریا است که این واژهٔ یونانی به معنی جست‌وجو، آگاهی و داستان به کار می‌رود»(آموزگار، ۱۳۸۷: ۳). موضوعات مهم اسطوره‌ها معمولاً به همدیگر مرتبط است. تعمق در اساطیر جهان نشان می‌دهد که نوعی پیوند بین موضوع همهٔ آن‌ها وجود دارد:« اساطیر مجموعه روایت‌هایی هستند که معمولاً مضامینی چون جنگ، منشا آفرینش جهان، خلقت انسان، جنگ خدایان با قهرمانان یا مصائب و سختی‌هایی است که بر اقوام کهن گذشته است که به صورتی دنباله‌دار، پیوسته و مرتبط با هم هستند» (داد، ۱۳۷۰: ۳۴). شخصیت‌هایی که در اسطوره‌ها نقش ایفا می‌کنند، معمولاً انسان به مفهوم شناخته شدهٔ آن نیستند، بلکه «خدایانی هستند با برخی ویژگی‌های انسانی یا نزدیک به انسان»(پولادی،۱۳۸۷: ۶۷). این نکته برای کودکان جذاب بوده و تأثیرگذاری فراوانی بر افکار و نگرش آنان دارد. موجودات شگفت‌انگیزی که آرزوهای آدمی را متبلور می‌کنند، برای کودکان شگفت‌آورند، این امر، پای اسطوره‌ها را به دنیای کودکان و به دنبال آن به عرصهٔ ادبیات کودک باز می‌کند: «قالب و تکنیکی که اسطوره‌ها برای بیان مسائل هستی به کار برده‌اند با ذهن کودکان هم‌خوانی دارد و به شدت مورد علاقهٔ کودکان است. به همین دلیل در میان بسیاری از ملل، اسطوره‌ها به صورت‌های گوناگون وارد کتاب‌های کودکان شده‌اند. کودکان بذر تمامی تجاربی را که بشر در بدو تکامل تاریخی خود طی کرده، در تخیل خود دارد. کودک همچون انسان نخستین

آتش را کشف می‌کند، از طلوع خورشید شگفت‌زده می‌شود، روی درخت خانه می‌سازد و در عالم خیال به عمق دریاها و فراز کهکشان‌ها می‌رود. هیچ راهی نیست که بشر اولیه پیموده باشد و کودک در بازی‌هایش آن را بازنیافریند. گیلگمش یکی از اسطوره‌های بابلی است که بارها برای کودکان بازنویسی شده است و می‌توان از آن به عنوان نمونه نام برد» (همان: ۵۶). تعمق در ادبیات ملل به ویژه ادبیات ترکیه و ایران، نشان می‌دهد که آثار ادبی مرتبط با کودکان در این دو فرهنگ، بی‌تأثیر از دنیای اسطوره‌ها نبوده‌اند. تولین کوزیک اوغلو و فریده فرجام از زمرهٔ برجسته‌ترین نویسندگان معاصر ادبیات کودک هستند که در آثارشان، اسطوره جایگاهی قابل تأمل دارد. تولین کوزیک اوغلو با اثر نه جلدی خود -که ملهم از دنیای حیوانات است- کوشیده در روایت داستان‌ها، اسطوره‌ها را وارد عرصه کند و از این طریق، انبوهی از معارف را به کودکان منتقل کند. شخصیت‌ها و عناصر اسطوره‌هایی که در این داستان-ها مشاهده می‌شوند، اساس و بن مایهٔ آثار را تشکیل می‌دهند:« اهمیت شخصیت‌های اسطوره‌ای در خلق داستان به اندازه‌ای است که ارسطو، فیلسوف یونانی، آن را دومین رکن از ارکان داستان می‌داند (لرستانی، ۱۴۰۰: ۲۰۷ -۲۳۱). فریده فرجام(۱۳۱۷ شمسی) نیز از زمرهٔ نویسندگان سرشناس تاریخ ادبیات کودک ایران به شمار می‌رود که با انتشار داستان مهمان ناخوانده در سال ۱۳۴۵ شمسی، نامش را در دنیای کودکان پرآوازه کرد (ر.ک حیدری، ۱۴۰۱: ۲۸). فرجام در پرداخت داستان مهمان ناخوانده، با درنظر گرفتن این نکته که جهان اسطوره‌ها برای کودکان جذاب و پر از شگفتی است، شخصیت ها و عناصر اسطوره‌ها را وارد روایت کرده و تأثیرگذاری دوچندانی بر ذهن کودکان داشته است.

پرسش‌های پژوهش شامل موارد زیراست:

۱. اسطوره‌ها چگونه در داستان‌های تولین کوزیک اوغلو منعکس شده‌اند؟

۲. اسطوره‌ها در داستان مهمان ناخوانده شامل کدام موارد است؟

۳. کدامیک از دو نویسندهٔ ادبیات ترکیه و ایران در حوزهٔ اسطوره‌پردازی از دیگری تأثیر گرفته است؟

۴.اسطوره‌ها در داستان‌های مورد بررسی، منتقل‌کنندهٔ کدام ویژگی‌های انسانی هستند؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف از این پژوهش، بررسی چگونگی بازتاب اسطوره در داستان‌های کوزیک اوغلو و داستان مهمان ناخواندهٔ فریده فرجام است. در ادامه، هدف بر این بوده که اسطوره‌های مطرح شده در داستان‌های این دو نویسنده مقایسه شود و میزان تأثیرپذیری، مورد ارزیابی قرار بگیرد. به نظر می‌رسد هر دو نویسنده از آنیمیسم در پرداخت اسطوره بیش‌تر استفاده کرده‌اند. علاوه‌بر این، به نظر می‌رسد، جاندارانگاری در حوزهٔ حیوانات و عناصر طبیعت، دو مؤلفهٔ مهم در آثار این دو نویسنده در حوزهٔ اسطوره‌پردازی است و هر دو نویسنده از ادبیات شرق تأثیر پذیرفته‌اند.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در بررسی جایگاه اسطوره در ادبیات کودک می‌توان به مقالهٔ حافظ حاتمی و نغمه شکرانی (۱۴۰۰) اشاره کرد که با عنوان «اسطوره در متل کودکان»، به بررسی جایگاه اسطوره در ادبیات شفاهی کودکان پرداخته است. طاهره حمیدی و عباس خیرآبادی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقش اسطوره در داستان‌های کودک و نوجوان» با تأکید بر اسطوره دیو و پری به بررسی این دو اسطوره در ادبیات کودک پرداخته و بسامد آن دو را در این آثار مورد ارزیابی قرار داده‌اند. زهرا خورسند و فرناز رحیمی (۱۳۹۸) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی نقش اسطوره‌ها در شکل‌گیری فانتزی در ادبیات کودک و نوجوان» به این نتیجه دست یافته‌اند که در ادبیات فانتزی می‌توان تلفیق

اسطوره‌های کهن و نو را عامل شکل‌گیری فانتزی در ادبیات کودک و نوجوان محسوب کرد. عمران صادقی و همکارانش(۱۴۰۱) در مقاله‌ای با عنوان«کاربرد عناصر اسطوره-ای در داستان‌های فانتزی کودکان دهۀ هشتاد»، به بررسی اساطیری مثل غول و پری، جادو، پیکرگردانی و آنیمیسم پرداخته و نتیجه گرفته است که این موارد به عنوان وسیله برای نویسندگان در انتقال معارف به کودکان، استفاده شده‌اند. با توجه به این پیشینه، می‌توان گفت مقایسۀ اسطوره‌ها در ادبیات دو ملت و ارزیابی میزان تأثیرپذیری آن‌ها از همدیگر در حوزۀ اسطوره‌پردازی، کاری بکر محسوب می‌شود چون مقایسۀ این موضوع در ادبیات کودک دو فرهنگ، نکات مشترک و متفاوتی را تبیین می‌کند که می‌تواند نتایج مفیدی در برداشته باشد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

اسطوره‌ها به اشکال گوناگون در ادبیات کودک، حضور پیدا می‌کنند. هر اثر داستانی، بخش از این اشکال را منعکس می‌کند، معمولاً آثار داستانی کودکان به دلیل ارتباط تنگاتنگ کودکان با دنیای حیوانات و جهان طبیعت، دربرگیرندۀ اسطوره‌هایی هستند که مرتبط با این اشکال باشند. پروین سلاجقه در بررسی اسطوره در ادبیات کودک، معتقد است: پیوند بین ذهنیت اسطوره‌ای و ادبیات کودک در چهار محور نمود دارد: آنیمیسم، شخصیت‌بخشی، هم‌ذات‌انگاری و واکنش حسی طبیعت (ر.ک سلاجقه، ۱۳۸۷: ۲۶۲-۲۷۲). در این بخش از نوشتار به بررسی این چهار محور و بازتاب آن‌ها در داستان‌های مذکور پرداخته می‌شود.

۲ـ۱. آنیمیسم

آنیمیسم در اصطلاح به معنای شخصیت بخشیدن به اشیاء و موجودات است. هنگامی که آدمی به اشیاء و موجودات پیرامون خود افعال، احساسات، واکنش‌ها و

تمایلات خود را می‌بخشد؛ در واقع به آنیمیسم یا شخصیت‌بخشی پرداخته است. در جهان اسطوره‌ها، آدمی، پا از این مرز فراتر نهاده و همهٔ طبیعت از جاندار گرفته تا اشیاء و پدیده‌های بی‌جان را جان بخشیده و آن‌ها را همانند خود جلوه می‌دهد. از نگاه تراپ، در پس هر اسطوره‌ای، باوری از جاندارانگاری موج می‌زند (ر.ک پراپ، ۱۳۷۶: ۵۲). بنابراین، هر آنچه توسط آدمی، جاندار پنداشته می‌شود در حوزهٔ آنیمیسم می‌گنجد؛ حیوانات، مظاهر طبیعت، گیاهان، اجزای آسمان و زمین، و تمامی پدیده‌هایی که رنگی از شعور انسانی دارند، موضوع آنیمیسم را تشکیل می‌دهند. آدمی با جان‌بخشی به اشیای پیرامونش، اسطوره‌پردازی می‌کند و از این طریق به تولید معارفی می‌پردازد که شاید خارج از جاندارانگاری، ممکن نباشد، جاندارانگاری، نقطهٔ آغاز اسطوره‌پردازی به ویژه در حوزهٔ ادبیات کودک است؛ با توجه به این نکته، صاحب نظران آنیمیسم را در سه حوزه مورد تعمق قرار می‌دهند: «۱.آنیمیسم در خصوص موجودات جاندار: ما به جانداران اعم از گیاهان یا حیوانات، شعور انسانی را نسبت می‌دهیم؛ یعنی دست به آفرینش آنیمیسم زده‌ایم. ۲.آنیمیسمی در حوزهٔ پدیده‌ها و اجزای طبیعت: مثل درخت، جنگل، دریا و غیره. ۳. پدیده‌هایی که تولید دست انسان هستند و ما به آن‌ها صفات و حالات انسانی را نسبت می‌دهیم»(همان : ۲۶۱). تأمل در آثار ادبیات کودک، تمایل نویسندگان به استفاده از شخصیت‌های حیوانی را نشان می‌دهد، آثار تولین کوزیک اوغلو و فریده فرجام نیز از زمرهٔ این آثار هستند که با نسبت دادن افعال و صفات انسانی به حیوانات، به حوزهٔ اسطوره‌پردازی نزدیک شده‌اند. دلیل این امر، ارتباطی است که آدمی از دیرباز با حیوانات داشته است: «در اسطوره‌های مختلف، بعضی از حیوان‌ها ارتباط عمیق با زندگی انسان داشته‌اند و در برخی موارد هم جنبهٔ تقدس پیدا کرده‌اند»(جینی گرین، ۱۳۷۶: ۷۱) برخی از خصوصیات برجستهٔ حیوانات، آدمی را به اعجاب واداشته و حس احترام را در درون او برانگیخته است: «برخی اقوام غیرمسیحی، حیوان‌ها را به سبب ویژگی‌های خاص آن‌ها مثل

سرعت، درندگی، زیبایی، تولید مثل و غیره، مورد احترام قرار داده‌اند»(همان: ۷۲)، حس احترام توأم با آرزوی رسیدن به ویژگی‌های برجستهٔ آن‌ها، باعث شده، آدمی، نمادهای مذهبی خود را از میان حیوانات انتخاب کند: «افعال و کنش‌های برخی از حیوان‌ها به سمبل‌های مذهبی، شکل داده‌اند؛ مثلاً مار که روی زمین می‌خزد و همه وجودش با زمین در ارتباط است، سمبلی بین آدمی و دنیای زیر زمین است. پرواز پرندگان هم نمادی از روح آدمی است که در زمان مرگ از زندان جسم رها شده و پرواز می‌کند»(همان). این تمایلات، ذهن آدمی را به سوی اسطوره‌پردازی سوق داده است، او در کنار حس احترام و تقدس نسبت به حیوانات، کوشیده در دنیای خیالاتش، حالات و صفات انسان و حیوان را در هم بیامیزد و موجودی خلق کند که تصویری نیمه‌انسانی و نیمه‌حیوانی داشته باشد و بدین‌سان، به خلق اسطوره بپردازد: «تحقیق دراسطوره‌ها، بیانگر این مهم است که گاهی مرز بین شکل انسانی و حیوانی در هم ریخته شده و آثار ادبی با رنگ و لعابی اسطوره‌ای خلق شده است. اسطوره‌ها که در زمرهٔ خدایان نیمه‌انسان - نیمه‌حیوان هستند، به رابطهٔ درونی خلقت انسان، حیوان اشاره می‌کنند»(همان: ۷۲).

با توجه به این‌که قصهٔ مهمان ناخوانده، داستانی بازمانده از افسانه‌های کهن و چندصد ساله است، می‌توان رگه‌هایی از اسطوره‌پردازی را در آن شاهد بود. به اعتقاد کزازی، افسانه‌ها، بخش‌های بریده و بن‌مایه‌های خام از گونه‌های هستی‌شناسی اسرارآلود و باستانی می‌توانند بود که آن را اسطوره می‌نامیم(کزازی، ۱۳۷۲: ۵). ستاری هم داستان‌های کهن و عامیانه را که از دل مردم عامه برخاسته‌اند از لحاظ شکل، روایتی شبیه اسطوره‌ها می‌داند (ستاری، ۱۳۷۴: ۱۰۶). به باور بعضی از صاحب‌نظران، حکایت‌های عامیانه در واقع برخاسته از اساطیر ملل هستند که از بطن ادبیات عامه برخاسته‌اند. این اساطیر برای جاودانه شدن در متن قصه‌های عامیانه حضور پیدا کرده‌اند: «یکی از راه‌های ماندگار شدن اسطوره‌ها، دگرگونی آن‌ها به شکل قصه و

حکایت به خصوص حکایت‌های عامیانه است» (افشاری، ۱۳۸۷: ۴۳). در این روایت عامیانه، می‌توان حضور حیوانات و شخصیت‌بخشی به آن‌ها را شاهد بود، این موجودات بر سراسر قصه، رنگ و بویی از اسطوره می‌بخشند. شخصیت‌هایی که در این روایت نقش می‌آفرینند با استفاده از افعال، صفات و احساسات انسانی، داستان را به مرز آنیمیسم نزدیک کرده‌اند. اولین مهمان خانهٔ پیرزن،گنجشکی است که از باران گریخته به خانه او پناه برده است، او مانند یک انسان به جایی امن پناه می‌برد و مثل یک انسان با پیرزن صحبت می‌کند.

«منم، خاله گنجشکه، دارم زیر بارون خیس میشم، درو وا کن» (فرجام، ۱۳۶۳: ۷).

تنها صحبت کردن نیست که شخصیت‌های حیوانات داستان فرجام را شخصیت انسانی می‌بخشد بلکه شخصیت‌های حیوانی همانند انسان‌ها، احساسات انسانی در داستان از خود نشان می‌دهند، آنان نگران می‌شوند، حس مهربانی به همدیگر دارند، اهل مدارا هستند، عشق و محبت را می‌پذیرند و حمایت و قدردانی را دوست دارند. هر یک از این شخصیت‌های حیوانی، بعد از پناه بردن به خانهٔ پیرزن، درصدند مهربانی او را پاسخ بدهند. این حس تنها در وجود آدمی‌زاد امکان رشد دارد. مخاطب با مطالعهٔ حکایت، خود را مواجه با افرادی می‌بیند که در ظاهر، یک شخصیت حیوانی هستند اما افعال و احساسات انسانی را حمل می‌کند. بارزترین نشانه این مهر ورزی متقابل، در صبح شب بارانی به منصهٔ ظهور می‌رسد؛ پیرزن آن شب در حق همه حیوانات مهربانی می‌کند، صبح روز بعد، این شخصیت‌های حیوانی هستند که می‌کوشند، مهربانی پیرزن را پاسخ بدهند:

«صبح روز بعد، از بس پیرزن خسته بود، دیر از خواب بیدار شد، اما وقتی چشم‌هایش را باز کرد، دید در خانه‌اش بروبیایی است: الاغ سماور را آتش کرده و بالای سفره گذاشته.گربه دارد چای دم می‌کند، سگ حیاط را جارو می‌کند، کلاغ از

صحرا چوب می‌آورد، گاو هم پشت بام را بام غلتان می‌زند و مرغ به او کمک می‌کند، پیرزن از سر وصدایی که در خانه پیچیده بود خوشحال شد» (همان: ۱۴).

وقتی روز بعد حیوانات تصمیم می‌گیرند خانه پیرزن را ترک کنند می‌توان نمونهٔ دیگری از احساسات انسانی را در رفتار آنان مشاهده کرد. آنان وابستهٔ محبت پیرزن شده‌اند و توان دل کندن از او را ندارند، آنان اسطوره مهربانی‌اند:

«اگه از دل من بپرسین، می‌خوام که همه شما اینجا بمونین، اما حیاط من قد یه غربیله، اگه خاله گنجیشکم بتونه بمونه آقا گاوه مجبور می‌شه بره» (همان: ۱۶).

پاسخی که گاو به پیرزن می‌دهد، روابط بین فردی را در داستان ـ که نشأت گرفته از یک عاطفه انسانی است - برملا می‌کند.

«من که مومو می‌کنم برات، خرمنو درو می‌کنم برات، بذارم برم؟ پیرزن از این‌که گاو را رنجانده بود، دلش گرفت و گفت: با وجود تنگی جا، پهلوی من بمون»(همان: ۱۸).

حس همکاری از دیگر نمودهای انسانی است که سبب می‌شود شخصیت‌های حیوانی در داستان در شکل یک انسان نقش ایفا کنند. در مهمانان ناخوانده، پیرزن می‌پذیرد که مهمانانش در خانه او زندگی کنند. اما برخوردی که او با این شخصیت‌ها از خود نشان می‌دهد، برخورد با شخصیت‌هایی است که از جنس خود پیرزن هستند. او از آنان می‌خواهد در بزرگ کردن خانه با او همکاری کنند. این خواسته نشان می‌دهد که در پس سیمای حیوانی شخصیت‌ها، انسان‌هایی توانمند نشسته‌اند که پیرزن قصه باور دارد با همکاری آنان می‌تواند مدینهٔ فاضله‌اش را خلق کند. این جاست که نقش اسطوره‌ای شخصیت‌ها روشن می‌شود. اسطوره‌ها تبلور آرزوهای آدمی‌اند. آنان چنان قدرتمند هستند که می‌توانند آرزوهای آدمی را عملی سازند. چنانکه در این قصه، این شخصیت‌ها هستند که آرزوی پیرزن را عملی می‌کنند. آنان در کمال

تضادی که بینشان حکم‌فرماست، می‌توانند همدلی، همکاری و همزیستی را در کنار هم رقم بزنند. آنان توانایی به بار نشاندن آرزوی دیرینهٔ بشر را دارا هستند.

«پیرزن نگاه مهربانش را به یک یک مهمان‌ها انداخت و گفت: «حالا که دلتون می‌خواد پیش من بمونین، باید دسته‌جمعی کمک کنین و برای خودتون اتاق بسازین تا همه‌مون به راحتی زندگی کنیم.!» همه از سر سفره بلند شدند، بساط چای را جمع کردند و دنبال کارهایشان رفتند. از آن به بعد، سال‌های سال همگی با هم به خوشی و خوبی زندگی کردند»(همان: ۲۲).

این مهم در آثار کوزیک اوغلو نیز به طور روشن، نمایان است. به عنوان مثال در داستان کوتاه «ادا قورباغهٔ حسود»، اطلاق صفت حسود به قورباغه حاکی از دیدگاه اسطوره‌گرایی نویسنده است. در داستان مذکور، شخصیت اصلی، قورباغه‌ای است که بنا به دلایلی، حسادت در وجودش موج می‌زند. او در ظاهر امر، حیوانی جاندار است که نویسنده به او شخصیت انسانی بخشیده است. نمونه این رفتارها و تمایلات انسانی قورباغه، داستان را در ردیف آنیمیسم‌گرایی قرار می‌دهد. توجه به رفتار دیگران مهم‌ترین واکنش انسان مانندی قورباغه در داستان است. قورباغه همانند انسان‌هایی که دچار حسادت هستند دائماً حواسش به رفتارها و کنش‌های دیگران است.

«قورباغه ـ ادا ـ اخلاق عجیبی دارد. تمام فکر و خیالش این است که دیگران چه کار می‌کنند؟»(کوزیک‌اوغلو، ۱۳۹۹: ۱۲).

در ادامه، نویسنده در اسطوره‌پردازی، تا جایی پیش می‌رود که آنیمیسم را در وجود قورباغه بسیار پررنگ می‌کند. راوی با قورباغه به گفتگو می‌نشیند. قورباغه همانند یک شخصیت انسانی، از مکنونات درونی خود با راوی سخن می‌گوید:

«ادا جانم مشکلت چیست؟ دردت را به من بگو!

- می‌خواهم کمی هم مرا دوست داشته باشی ولی من چیزی بلد نیستم»(همان: ۲۵).

داستان «سما پرندۀ ترسو» نیز با تکیه بر ویژگی آنیمیسم، وارد حوزۀ اسطوره‌پردازی می‌شود. از نگاه ژان پل سارتر «با اسطوره‌سازی، ویژگی‌های روان انسان به اشیاء انتقال داده می‌شود. دل سنگ خون می‌شود، ابر صحبت می‌کند و ستاره، به انسان‌ها نگاه می‌کند. این کار شاعرانه بیش از هر چیز، کار انسان‌های آغازین است که دریافت خود را از زندگی به‌صورت اسطوره بیان می‌کند. در هنگام ماه گرفتگی، اژدهایی ماه را در دهان می‌گیرد. برای وزیدن باد، فرشته‌ای گمارده می‌شود. ژان پل سارتر باور دارد که شرح اسطوره‌ای را نمی‌توان شرح با استفاده از تمثیل دانست؛ زیرا برای انسان اولیه، فرشتگان، باد و خدایان باران واقعاً وجود داشتند»(پولادی، ۱۳۸۷: ۲۲۵). در داستان کوزیک اوغلو، نویسنده با شخصیت‌بخشی به پرندۀ داستان، سعی دارد از طریق اسطوره‌سازی، طرحی نو در داستان کودک ایجاد کند. سما، پرندۀ حکایت مثل انسان می‌ترسد و با تک‌گویی درونی، خود را به عنوان یک شخصیت انسانی، در داستان نمایش می‌دهد. جاندارانگاری کودکان ریشه در باور کودکانه آنان دارد. «به اعتقاد آنان هر چیزی که حرکت کند، جاندار است، بنابراین هر چیزی که حرکت کند از زندگی برخوردار است» (موسی پور و طالبیان، ۱۳۸۰: ۱۲۲). در داستان مذکور، سما به عنوان یک حیوان می‌خوابد و بیدار می‌شود؛ یعنی از حرکت برخوردار است، پس زندگی دارد. او در حالی‌که در قفس خود خوابیده با وزوز مگس از خواب پریده، حس ترس خود را به شیوۀ یک انسان با خود واگویه می‌کند.

«ناگهان دید که مگس ـ فضا ـ با آخرین سرعت و با صدای وزوز به سوی او می‌آید. انگار با نیش بزرگش او را هدف گرفته بود: وای خدای من، انگار می‌خواهد نیشم بزند. (کجا پنهان شوم؟)»(کوزیک‌اوغلو، ۱۳۹۹: ۱۲).

سما هر بار که با حیوانات خانه روبه‌رو می‌شود به شدت می‌ترسد، نکتۀ جالب توجه، گفتگوی درونی وی است، او مثل انسان‌ها، در رویارویی با حس ترس، به درون

خود می‌گریزد و با خود سخن می‌گوید؛ مثلاً در عبارات زیر، هنگامی که از سگ می‌ترسد زیر لب می‌گوید:

«سما می‌خواست نفس راحتی بکشد که کایا ـ سگ ـ را پشتش دید. چرا او به سمت من می‌آید؟ نکند می‌خواهد مرا گاز بگیرد؟»(همان: ۲۲) .

کوزیک اوغلو در داستان «کایا سگ خجالتی»، با تکیه بر ویژگی آنیمیسم، سعی دارد به مرزهای اسطوره‌پردازی نزدیک شود. کایا به عنوان سگ در داستان نقش ایفا می‌کند اما نویسنده با شخصیت‌بخشی به سگ توانسته تا حدودی داستان را به سمت و سوی آثار اسطوره‌ای سوق دهد. مثلاً کایا به محض ورود مهمانان به خانه، پشت مبل پنهان می‌شود. او مانند آدمی از خودنمایی بیزار است و حس شرم به او دست می‌دهد.

«چند وقت پیش مهمانی به خانه آمد. اهل خانه برای خوش گذرانی او مشغول برنامه چیدن شدند. کایا فوراً پشت مبل پنهان شد زیرا او از نشان دادن خودش زیاد خوشش نمی‌آمد»(همان: ۱۱).

در داستان «ماهی تنبل»، موش از جمله شخصیت‌های داستان است که برنامه‌ریزی، همکاری و مشارکت در روحیهٔ وی موج می‌زند؛ همان ویژگی‌هایی که یک انسان می‌تواند داشته باشد:

«موش رو به آنها کرد و گفت: امروز خیلی کار داریم ولی ابتدا باید برنامه‌ریزی کنیم چرا که می‌خواهیم برای رویداد بزرگی آماده شویم» (همان: ۱۰).

در ادامه، موش، اهالی خانه را دعوت به همکاری می‌کند. همکاری از مظاهر مهم انسان متمدن است و نویسنده، توانسته آن را با شخصیت موش به نمایش درآورد: «بعد از تمیز کردن خانه همه به آشپزخانه بیایید، می‌خواهیم کیک لذیذی بپزیم» (همان: ۱۴).

ولادیمیرپراپ معتقد است هر اسطوره‌ای نیازمند به جاندارانگاری است (ر.پراپ، ۵۳:۱۳۷۶).

به اعتقاد پروین سلاجقه، آنیمیسم، ارتباط نیرومند ذهنیت اسطوره‌ای با دوره اسطوره و ایجاد رابطه با پدیده‌ها و عنصرهای طبیعت می‌باشد که جاندار تصور شده‌اند و این امر از اندیشهٔ اسطوره‌ای نویسنده سرچشمه می‌گیرد و معمولاً از ضمیر ناخودآگاه نویسنده، نیرومندتر و در ضمیر خودآگاه کمرنگ‌تر است.

بنابراین آنیمیسم یعنی دادن ویژگی‌های انسانی به اشیاء و پدیده‌ها است. چنان که گویا همه پدیده‌ها جاندار هستند و همانند انسان‌ها دارای صفات هستند (سلاجقه، ۲۶۳:۱۳۸۷).

در داستان، «دیلای گربه غمگین» رگه‌هایی پررنگ از آنیمیسم به چشم می‌خورد. گربه شخصیت اصلی داستان مثل یک انسان غمگین می‌شود:

«راستش را بخواهید دیگر نمی‌توانیم غمگین بودن او را تاب بیاوریم. اشک چشم‌های او می‌توانست یک دریاچه و یا یک استخر را پر آب کند»(کوزیک‌اوغلو، ۱۳۹۹: ۲).

از دیگران درخواست کمک می‌کند:

«چند روز پیش دیلا تشنه شده بود: کسی نیست که یک لیوان آب دست من بدهد؟» (همان).

او به دنبال برقراری روابط دوستانه با اعضای خانه است:

«اصلا نگران نباشید. انتهای داستان بد نیست. هر چه باشد افراد این خانه از دوستی همدیگر مطمئن هستند»(همان).

در لابه‌لای روایت، می‌توان حاکمیت روابط انسانی را در جمع حیوانات خانه راوی مشاهده کرد. در پایان داستان، مگس عجول به دلیل بی‌خوابی شبانه، نمی‌تواند سر وقت بیدار شود و از سفر جا می‌ماند. نویسنده در حالی او را به تصویر می‌کشد که از

تنها ماندن به شدت متأثر شده، گریه سر می‌دهد. این افعال و احساسات نسبت به اعضای خانه، حاکی از روابط انسانی استوار بین شخصیت‌های داستان است:

«بیدار شد و متوجه قضیه شد. چشمانش مانند چشمه پر اشک شد» (همان: ۹).

در آن سوی روایت نیز، می‌توان روابط انسانی عمیق را مشاهده کرد. راوی و همه اعضای خانه، متوجه می‌شوند، مگس جا مانده است. واکنشی نشان می‌دهند که بیانگر یک واکنش انسانی است:

«متوجه شدیم که فیزای مگس در خانه جا مانده است. با عجله به خانه برگشتیم. مگس را غرق در اشک چشم‌هایش دیدیم. دوستت داریم فیزا، ما هرگز تو را جا نمی‌گذاریم. مگر ممکن است؟ زود باش!» (همان).

۲-۲. واکنش حسی طبیعت

پیش‌تر عنوان شد که اسطوره‌ها در حوزهٔ پدیده‌ها و اجزای طبیعی هم مطرح هستند. جان‌بخشی به اجزای طبیعت و واکنش حسی اجزای طبیعت، نوعی اسطوره-پردازی به شمار می‌رود: «آنیمیسم گاهی در حوزهٔ پدیده‌ها و اجزای طبیعت مطرح می‌شود؛ مثل، درخت، جنگل، دریا و غیره»(پراپ، ۱۳۷۷: ۲۶۱).

۲-۲-۱. باران

در داستان «مهمانان ناخوانده»، باران از جملهٔ این اسطوره‌ها است. تعمق در روایت، نشان می‌دهد که همهٔ حوادث در فضایی بارانی شکل می‌گیرند. از دیرباز آب و باران، نقش بسیار مهمی در زندگی آدمی داشته و دارد. از این‌رو در قصه‌ها و داستان‌ها، حضور برجسته‌ای از آب و باران را می‌توان مشاهده کرد. باران و به دنبال آن آب، نماد باروری است. در فرهنگ اسطوره‌های ایرانی، می‌توان به عنوان اسطوره‌ای به نام «تشتیر» برخورد کرد که در ارتباط با باران است. این اسطوره، نماد نیکوکاری

است. با دیو خشکسالی به نبرد برمی‌خیزد. او منشأ همه آب‌های زمین اعم از چشمه، دریا، رود و غیره است. نیروی حیات‌بخشی دارد. در آغاز خلقت، او وظیفه داشت آب‌ها را در جهان پیدا کند (ر.ک آموزگار، ۱۳۸۷: ۲۸).

با توجه به این مطلب، می‌توان در قصهٔ مهمانان ناخوانده، حضور باران را به عنوان یک اسطوره پذیرفت. آغاز حکایت با شروع باران رقم می‌خورد:

«پیرزن چراغ را روشن کرد و گذاشت روی تاقچه، چادرش را انداخت سرش، رفت دم در خانه که هوایی بخورد، آشنایی ببیند، دلش باز شود. همین‌طور که داشت با بچه‌ها صحبت می‌کرد، نم‌نم باران شروع شد»(فرجام، ۱۳۶۳: ۴).

اولین نقش باران در داستان زمانی رقم زده می‌شود که صدای در خانه پیرزن بلند می‌شود، گنجشکی گریخته از باران، پناه می‌جوید. پیرزن در را باز کرده او را به داخل خانه راه می‌دهد. این جاست که باران سبب می‌شود حس انسانی در پیرزن به غلیان درآید و موجودی پناه‌جو را در خانه راه دهد. باران، عواطف انسانی را سبز می‌کند.

«کیه داره در می‌زنه؟ منم، خاله گنجشکه، دارم زیر بارون خیس می‌شم درو واکن. پیرزن در را باز کرد و گفت: بیا تو! -آب از نوک گنجشک می‌چکید»(همان: ۷).

«صبح روز بعد، ازبس پیرزن خسته بود، دیر از خواب بیدار شد، اما وقتی چشم‌هایش را باز کرد، دید در خانه‌اش بروبیایی است» (همان: ۱۶).

۲-۲-۲.آب

واکنش حسی به اجزای طبیعت در داستان‌های کوزیک اوغلو نمود دارد. به عنوان مثال در داستان «ماهی تنبل»، نویسنده، داستان را در فضای تُنگ آب به تصویر می‌کشد. آب یکی از عناصر اربعه است که در باور ایرانیان مقدس است: «در باور ایرانیان آب مظهر آفرینش در هستی است. حیات، تطهیر، تزکیه و تولد دوباره از ویژگی‌های آب است» (یاحقی، ۱۳۷۷: ۳).

در داستان ماهی تنبل، آب، زیستگاه ماهی است. حیات ماهی بدان باز بسته است: «هر کس مسئولیت کاری را بر عهده گرفت اما صفا داخل تنگ (آب) دراز کشیده و استراحت می‌کرد»(کوزیک‌اوغلو، ۱۳۹۹: ۱۶).

نویسنده با انتخاب ماهی و زیستگاه او در آب قصد دارد آفرینندگی آب را خاطرنشان شود و ذهن کودک را متوجه این عنصر اساطیری کند و قدرت آب را برای زیستن، بیان کند.

نویسندهٔ ماهی تنبل با انتخاب ماهی به عنوان شخصیت اصلی داستان، بر آن است تا ذهن کودکان را به این نکته معطوف کند که ماهی به عنوان بقا و زایندگی، باروری و حاصل‌خیزی می‌تواند منشأ رشد، ترقی و تعالی باشد به شرط آنکه بتواند در اجتماعی سهیم باشد که هدف زایندگی و ترقی دارند. در این داستان ماهی تنبل است. مخاطب کودک داستان به روشنی در می‌یابد که منشأ و حاصل‌خیزی و باروری (ماهی) عملاً با تنبلی، رشد و تعالی خود را از دست می‌دهد.

«دیلا ـ گربه ـ گفت: صفاجان اصلاً نیازی به خجالت و شرمندگی نیست با وجودی که همگی خسته شدیم ولی از کار کردن در کنار هم خیلی لذت بردیم. تو متأسفانه این کار مفرح را از دست دادی؛ در واقع باید از این امر ناراحت باشی» (همان: ۲۸).

نویسنده در داستان، «دیلای گربهٔ غمگین» نشان می‌دهد که عنصر غالب در این روایت، آب است. گربه در مرحله‌ای از داستان تشنه شده، آب می‌خواهد، آب تنگ را سر می‌کشد، ماهی در درون آب زندگی می‌کند و آخر سر، این آب است که ماهی را به سمت دهان گربه هدایت می‌کند و موجبات خوشحالی گربه غمگین را فراهم می‌آورد: «آب در اساطیر چشمه جاودانگی، ابزار تطهیر و زندگی دوباره معنا می‌دهد. آب نقش آفرینندگی و زایایی دارد»(یاحقی، ۱۳۷۷: ۲۲۰).

نویسنده در این داستان نشان می‌دهد که آب در قالب اسطوره، در داستان ظاهر شده است. چون توانسته رؤیای نویسنده مبنی بر خوشحال کردن گربهٔ غمگین را

تحقق بخشد. آب در داستان، رمز حیات دوباره است. گربهٔ غمگین بدون آب می‌میرد. ماهی نیز در آب زندگی می‌کند. دو شخصیت داستانی بدون آب، نمی‌توانند به زندگی ادامه دهند، از این رو می‌توان «آب» را به عنوان یک اسطوره در داستان مورد توجه قرار داد. اسطوره‌ای که به شخصیت‌ها زندگی می‌بخشد.

۲-۲-۳. ماهی

بررسی داستان، «دیلای گربه غمگین» نشان می‌دهد که نویسنده گاهی در لابه‌لای روایت می‌کوشد برخی از موجودات اسطوره‌ای را وارد داستان کند و بار معنایی این اساطیر را در متن روایت جاری کند. نویسنده با کاربرد این اساطیر، می‌تواند بخش عمده‌ای از افکار، تمایلات و احساسات خود را بیان کند. در داستان مذکور، دو عنصر «آب» و «ماهی» از اساطیری هستند که حاصل انبوهی از معانی هستند و بخش مهمی از مقاصد نویسنده را در روایت بیان می‌کنند.

«ماهی سمبل باروری و حاصل‌خیزی است. ماهی همان مادری است که می‌تواند زاینده باشد. درآثار عرفانی، ماهی نماد سالک و دریا نماد هستی است. سالکی که در دریای شناخت حق غرق می‌شود، می‌تواند عنوان نماد ماهی را به خود بگیرد. حتی سالکی که هنوز به مرحلهٔ تکامل نرسیده، در متون عرفانی «جز ماهی» نامیده می‌شود»(همان: ۷۴۷).

در داستان «دیلای گربهٔ غمگین» ماهی نقش پررنگی را در داستان ایفا می‌کند. او مشکل گربهٔ غمگین را حل می‌کند. هر چند در داستان ماهی نماد حاصل‌خیزی نیست و رمز سالک بودن را هم نمی‌توان به او اطلاق کرد اما او توانایی بهتر کردن اوضاع را دارد. او به‌سان اساطیر، توانمند است شرایط پیرامون خود را تغییر دهد.

جوزف کمبل در تعریف اسطوره، آن‌ها را پدیده‌هایی می‌داند که می‌توانند الگویی برای زندگی ارائه بدهند. از نگاه او «رویاهای ما در قالب اسطوره‌ها نشان داده می‌شوند.

اسطوره‌ها این توانایی را دارند که به انسان‌های هر عصر بگویند: چگونه در رویارویی با نومیدی و شکست‌ها، اندوه‌ها ونشاط از خود عکس‌العمل نشان دهیم»(کمبل، ۱۳۷۷: ۳۴).

در این داستان، ماهی در نقش یک اسطوره ظاهر می‌شود، چون رؤیای نویسنده را بیان می‌کند. نویسنده بر آن است تا اندوه گربه را تقلیل دهد. تنها کسی که توانایی حل این مشکل را دارد، ماهی است. ماهی توانسته الگوی زندگی را برای گربه ارائه دهد؛ یعنی، خندیدن. ارائه الگوی زندگی مبتنی بر خندیدن، اندوه گربه را زائل می‌کند. پس می‌توان ماهی را در این داستان، اسطوره‌ای در نظر گرفت که بیانگر رؤیای نویسنده است و توانایی ارائه راهکار در برابر بحران‌ها را دارد:

«آیا چیزی لذت‌بخش‌تر از خندیدن دوستت وجود دارد؟ حداقل اینجا به دردی می‌خورم» (کوزیک‌اوغلو، ۱۳۹۹: ۵).

۳.نتیجه‌گیری

تعمق در داستانی از فریده فرجام و چند داستان از تولین کوزیک اوغلو، نشان می‌دهد که در آثار هر دو نویسنده رگه‌هایی پررنگ از اسطوره‌پردازی مشاهده می‌شود. آنیمیسم با بسامد بسیار بالا به عنوان یکی از شاخص‌های اسطوره‌پردازی در آثار هر دو نویسنده، برجسته است. انعکاس اسطوره‌ها در آثار این دو نویسنده در دو شکل قابل مشاهده است:

در داستان مهمان ناخواندهٔ فریده فرجام، آنیمیسم در حوزهٔ جاندارانگاری حیوانات به نمایش درآمده است. حیواناتی که در این اثر نقش می‌آفرینند: ۱ـ افعال انسانی دارند، از باران می‌گریزند، به خانهٔ پیرزن پناه می‌برند و در آن‌جا مثل انسان با یکدیگر سخن می‌گویند و غیره. این رفتارها نشان می‌دهد که اسطوره در داستان فرجام در قالب شخصیت‌های حیوانی و افعال انسانی، منعکس شده است. ۲ـ احساسات انسانی، در

این اثر، حیوانات مثل انسان‌ها، حس همکاری دارند، مهربانند و دوست داشتن را می‌فهمند و در کل مثل انسان، احساس می‌کنند، این نکته چگونگی پرداخت اسطوره در داستان فرجام را نشان می‌دهد.

در داستان‌های کوزیک تونیک اوغلو، اسطوره‌پردازی بیشتر در حوزۀ جاندارانگاری طبیعت و حیوانات رخ داده است. ماهی و آب از مهم‌ترین اساطیر این داستان‌ها هستند که بازتاب دهندۀ قدرت تغییر شرایط به دست اساطیر، هستی‌بخشی و رشد عواطف انسانی هستند.

این بررسی، بیانگر تأثیرپذیری داستان‌ها از ادبیات شرق در حوزۀ اسطوره‌پردازی هستند. در خصوص انتخاب شخصیت‌های اسطوره‌ای از حیوانات، میزان این تأثیر بیشتر است. همۀ حیواناتی که در این آثار نقش بازی می‌کنند از تمایلات، خواهش‌ها و آرزوهای کودکان سخن می‌گویند. تعمق در این اسطوره‌ها، نشان می‌دهد که کودکان در پی تحقق دنیایی انسانی به دور از هرگونه خشونت و بی‌توجهی هستند. آنان در پس این اسطوره‌ها، تصویری از دنیای درونی خود را نشان می‌دهند. علاوه بر شخصیت‌بخشی به حیوانات، برخی از اجزای طبیعت نیز در آثار این دو نویسنده در جایگاه اسطوره قرار گرفته‌اند و نویسندگان با به‌کارگیری این عناصر، سعی کرده‌اند؛ مفهوم اسطوره‌ای آن‌ها را مد نظر قرار دهند. باران، آب و ماهی از برجسته‌ترین این عناصر هستند که در داستان‌ها واکنش حسی از آن‌ها مشاهده می‌شود.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱-آموزگار، ژاله(۱۳۸۷)، ***اسطوره و تفکر مدرن***، ترجمهٔ فاضل لاریجانی و علی جهان پولاد، تهران: فروزان روز.

۲-افشاری، مهران(۱۳۸۷)، ***کتاب تازه به تازه: مجموعه مقالات مقاله‌ها درباره اساطیر، فرهنگ مردم و ادبیات عامیانهٔ ایران***، تهران: چشمه.

۳- پراپ، ولادیمیر (۱۳۷۷)، ***ریخت‌شناسی قصه‌های پریان***، ترجمه: فریدون بدره‌ای، تهران: توس.

۴ـ پولادی، کمال(۱۳۸۷)، ***مروری بر ادبیات کودکان و نوجوانان***، تهران: کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۵- جینی گرین، میراندا(۱۳۷۶)، ***اسطوره‌های سلتی***، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

۶-داد، سیما(۱۳۷۰)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.

۷-ستاری، جلال(۱۳۷۴)، ***اسطوره در جهان امروز***،تهران: مرکز.

۸- سلاجقه، پروین(۱۳۸۷)، ***امیرزاده کاشی‌ها***،تهران: مروارید.

۹- فرجام، فریده(۱۳۶۳)، ***مهمان‌های ناخوانده***، تهران:کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان.

۱۰- کزازی، میرجلال الدین(۱۳۷۲)، ***رؤیا، حماسه، اسطوره***، تهران: مرکز.

۱۱- کمبل، جوزف (۱۳۷۷)، ***قدرت اسطوره‌ها***، ترجمهٔ عباس مخبر، تهران: مرکز.

۱۲- کوزیک اوغلو، تونیک(۲۰۲۱)، ***مجموعه داستان‌های کوزیک اوغلو***، ترکیه، استانبول: سئو.

۱۳-یاحقی، محمد جعفر(۱۳۷۷)، ***فرهنگ اساطیر و اشارات داستانی در ادبیات فارسی***، تهران: فرهنگ معاصر.

مقاله‌ها

۱-حیدری، فرزانه (۱۴۰۱)، ***«تحلیل سبک زنانه در نمایشنامه عروس نوشته فریده فرجام»***، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان و ادبیات غنایی، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴۵، صص ۲۶-۴۱.

۲- خاتمی، احمد و جلالی، مریم و حسن، یارا (۱۴۰۲)،***«پژوهشی تطبیقی در مبانی نظری ادبیات کودک و نوجوان (با تکیه بر سه کتاب دانشگاهی فارسی و عربی)»***،فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ: ۶، شمارهٔ ۱۴، صص ۲۰-۱۹.

۳- سلامت‌باویل، لطیفه (۱۳۹۸)، ***«تحلیل اسطورهٔ زال در شاهنامه براساس نظریات یونگ»***، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۳، صص ۶۱-۳۹.

۴- لرستانی، زهرا؛ جامه بزرگ، زهرا (۱۴۰۰)، ***«نمود شخصیت‌پردازی در ترجمه برای دوبله فارسی»***، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)،دورهٔ ۴، شمارهٔ ۸، صص۲۳۱-۲۰۷.

۵- موسی‌پور، نعمت‌الله و طالبیان، یحیی(۱۳۸۰)،***«پیوندهای پنهان جاندارپنداری کودکانه و تخیل شاعرانه»***، نشریهٔ ادب و زبان فارسی، شمارهٔ ۱۳ و ۱۴، صص ۱۳۳-۱۱۹.

فصل‌نامۀ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هجدهم، تابستان۱۴۰۳ (صص ۷۲-۴۸)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2024.448329.1184

رویکردی زیبایی‌شناسانه به مسائل زبانی سبک هندی در غزلیات محمد قهرمان

ساحره حقی[۱] فاطمه مدرسی[۲]

چکیده

محمد قهرمان(۱۳۹۲-۱۳۰۸) شاعر باریک‌اندیش، خلاق و مضمون‌پرداز معاصر ایران است. شعر وی به دلیل علاقه ذاتی به سبک هندی و بررسی، تحقیق و تفحص فراوان در شعر سبک هندی، علی الخصوص صائب تبریزی، ویژگی‌های شعری این سبک را دارا است. شعر وی به صورت کاملاً معتدل و به دور از هرگونه ابهام است. در این پژوهش(جستار) به شیوۀ توصیفی و تحلیلی به بررسی و کاربرد مهم‌ترین مختصات زبانی سبک هندی در غزلیات کتاب «حاصل عمر» او پرداخته شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد شاعر زبان شعری خود را با ایجاد و خلق مضامین جدید به کار گرفته است. به بیان دیگر از آنجایی که شاعر برای بیان مضامین جدید و نو، به زبانی تازه نیازمند است، به طرق مختلف نظیر واژه‌سازی، وام‌گیری از زبان محاوره، ساخت ترکیب‌های غنی شده، ترکیب‌سازی باعث تشخص و برجستگی زبانی شعری خود شده است و به کمک این بازی‌های زبانی، غنای خاصی از منظر زیبایی‌شناسی به شعر خود بخشیده است.

واژه‌های کلیدی: سبک هندی، زیبایی‌شناسی، غزلیات، زبان شعری، محمد قهرمان.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران(نویسندۀ مسئول).
saherehhaghi2021@yahoo.com

[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.
fatemeh.modarrsi@yahoo.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۵ - **تاریخ پذیرش**: ۱۴۰۳/۰۲/۰۲

۱.مقدمه

ریشهٔ واژهٔ انگلیسی زیبایی‌شناسی «استتیک» واژهٔ یونانی Aistetikos است. در زبان فارسی این واژه را زیبایی‌شناسی یا جمال‌شناسی اصطلاح کرده‌اند که به معنای چیزی است که حواس می‌تواند آن را درک کند. به عبارت دیگر «جمال‌شناسی تحقیق در ماهیت ادراک حسی است»(شپرد،۱۳۷۵: ۷).

رهیافت‌های زیبایی‌شناسی به ادبیات، رهیافت‌هایی هستند که «اساساً با مسائل مربوط به زیبایی و شکل اثر سر و کار دارند تا با مسائل برون متنی یا زمینه‌ای از قبیل سیاست وتاریخ» (ریما مکاریک، ۱۳۸۳: ۱۶۶). نقد زیبایی‌شناسی، عهده‌دار تشخیص میان حسن و قبح در آثار هنری است و نقاط ضعف و قوت آثار هنری را می‌کاود.
باید چنین بگوییم که پیدایش زیبایی‌شناسی به سال‌های ۵۸ -۱۷۵۰ می‌رسد که فیلسوف آلمانی بنام «بومگارتن» آن را در کتابی به همین نام به کار برد. او در کتابش که در دو مجلد و ششصد صفحه منتشر شد«نسبتی میان آگاهی زیبایی‌شناسانهٔ آدمی و ادراک حسی او از زیبایی قائل شد» (احمدی،۱۳۷۵: ۲۰). بومگارتن، برای نشان دادن «آرمان‌ها و مقاصد علوم انتزاعی که درون‌مایه و محتوای آنها از راه حواس درک و دریافت می‌شود، این اصطلاح را به کار برد» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۶۶). بندتو کروچه در مورد آغاز دوره و مشخصات تاریخ زیبایی‌شناسی چنین می‌نویسد:«زیبایی‌شناسی علم کاملاً تازه‌ای است که بین قرن هفدهم و هجدهم پیدا شده و در دو قرن گذشته تقویت یافته است» (کروچه، ۱۳۷۲: ۱۷۶). این رشته از زمان سقراط تا دو قرن پیش به عناوین مختلف مورد بحث بوده، حتی این رشته پیش از یونان قدیم در فلسفه هندیان و چینیان نیز مورد توجه بوده است. ولی همان‌طور که ذکر شد، بومگارتن شاگرد«لایب نیتس» در سال ۱۷۳۵ میلادی واژهٔ استاتیک را که سابقاً به معنای نظری حساسیت

بود به این رشته اختصاص داد و بعد از او«میر» اصطلاح زیبایی‌شناسی را در کتابش به همین نام به‌کار برد . پس زیبایی‌شناسی به بررسی اثر هنری از جهت مزایای ذاتی و درونی و زمینه‌های حسن و نیکویی آن اهتمام دارد، به عبارت دیگر«هدف زیبایی-شناسی مانند علوم منطق و اخلاق، تعیین ارزش است، منتهی تعیین ارزش زیبایی و زشتی در هنر» (دانشور،۱۳۷۵: ۲۱۷). این واژه در قرن نوزدهم کم‌کم به فلسفهٔ ذوق، نظریهٔ هنرهای زیبا و علم زیبایی اطلاق گردید و از سده بیستم اندیشه زیبایی‌شناسی، جایگاه ویژه در نقد ادبی- هنری پیدا کرد. بیشتر منتقدان ادبی– هنری آن سال‌ها، با توجه به چنین اندیشه‌ای، دو رهیافت متمایز در نقد آثار ادبی– هنری اختیار کرده‌اند «در رهیافت نخست نقد، صرفاً به تحلیل و تفسیر اثر محدود می‌شود. اما بنا بر رهیافت دوم، نقد به منزله ابزاری است که به منتقد امکان می‌دهد تا به جنبه‌های زیبایی-شناسی اثر بپردازد و چگونگی درک، شناخت و لذت بردن از اثر را توجیه کرده، نشان دهد» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۶۷).

شعر، زیبایی‌آفرینی با زبان است، «کروچه و فوسلر معتقد بودند که زبان، جنبهٔ هنری و خلاق دارد و با سبک و زیبایی عجین است. به نظر فوسلر زبان نوعی هنر و خلاقیت است و می‌توان در زبان به جستجوی سبک و زیبایی رفت»(شمیسا،۱۳۷۸: ۱۲۰).

«زبان، نظامی است که کار اصلی آن ایجاد ارتباط میان انسان‌ها است و مهم‌ترین ابزار انتقال مفاهیم است. زبان، حافظه و گویای چیزی است که می‌توان از نسلی به نسل دیگر انتقال داد» (مدرسی و رسولیان، ۱۴۰۲: ۷۴). می‌توان اذعان داشت که «زبان مهم-ترین و برجسته‌ترین مادهٔ شعر است. شک نیست که هر مضمون و عاطفه‌ای، زبان خاص خود را می‌طلبد و نیز بر حسب حال و شخصیت مخاطب، نحوه و کیفیت سخن چه از حیث مفردات و ترکیبات و چه از نظر بافت نحوی باید تغییر کند. تسلط گوینده بر زبان خواه زبان گفتار و خواه زبان نوشتار و شناخت استعدادها و ظرفیت‌های

گوناگون زبان، گوینده را به تحقق هماهنگی و همسازی زبان با حال مخاطب و حال مقال یاری می‌کند. هماهنگی که خواننده میان زبان و مضمون عاطفی شعر چه آگاهانه و چه ناآگاهانه احساس می‌کند سبب احساس زیبایی در خواننده و تشدید تأثیرپذیری وی می‌گردد»(پورنامداریان،۱۳۸۱: ۴۰۱ـ۴۰۲).

از منظر زیبایی‌شناسی زبانی، غزلیات محمد قهرمان، دارای تشخص و برجستگی‌های خاصی می‌باشند. شاعر با بهره‌گیری از واژگان و ترکیبات خاص، وابسته‌های عددی، زبان عامیانه، ضرب‌المثل و تکرار، به این تشخص جامهٔ عمل پوشانده است. لازم به ذکر است زبان شعری وی به شیوهٔ معتدل سبک هندی از جمله صائب تبریزی است. یعنی از هرگونه تعقیدهای لفظی و پیچیدگی‌های افراطی و معانی دیریاب به دور است. لذا اشعار وی کاملاً ابتکاری و خلاقانه می‌باشد.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

سبک هندی یکی از سبک‌های چندگانه شعر فارسی است که هم به لحاظ تعداد شعرا و هم به لحاظ تأثیری که در تغییر شعر فارسی داشته است مورد توجه و کاوش قرار می‌گیرد. سبک هندی به دوره‌ای از شعر فارسی اطلاق می‌شود که از اوایل قرن یازدهم هجری تا اواسط قرن دوازدهم، حدود صد و پنجاه سال در ادبیات فارسی رواج داشته است. شعر این سبک تفاوت بسیار زیادی چه به لحاظ فکری و چه به لحاظ زبانی و اسلوب بیان با سایر سبک‌های شعر فارسی دارد. همان‌طور که می‌دانیم «محرک اصلی و به اصطلاح موتور تغییر و تحول سبک، تغییر تحولات اجتماعی است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۱۹۲). «با روی کار آمدن حکومت صفوی و رسمی شدن مذهب شیعه، شاهان صفوی به جز شعرهای مذهبی به دیگر انواع شعر درباری، عرفانی و عاشقانه بی‌توجهی کردند و این باعث شد که شعر دیگر در انحصار طبقه خاصی نباشد

و اصناف گوناگون مردم به شعر روی آورند» (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۹۵). بنابراین شعر این دوره چه در سطح زبانی و چه در سطح فکری و ادبی با دوره‌های قبل تفاوت بسیاری داشت. در سطح زبانی، لغات عامیانه و زبان کوچه و بازار به شعر راه پیدا می‌کند. «گسترش دایرهٔ واژگان در شعر دیده می‌شود و بسیاری از لغات قدیمی از شعر این دوره به کنار نهاده می‌شوند به نحوی که می‌توان گفت زبان شعر سبک هندی، زبان جدید فارسی است» (شمیسا، ۱۳۷۴: ۲۹۶).

در این میان رویکرد شعر معاصر به سبک هندی قابل توجه است. اشعار نیما یوشیج، سهراب، اخوان و قیصر امین‌پور هرکدام ویژگی‌های بارز سبک هندی را دارند. در میان شعرای کلاسیک‌گوی نو، محمد قهرمان سرسپردهٔ سبک هندی و اشعار صائب می-باشد.

محمد قهرمان از غزل‌سرایان بزرگ معاصر به شیوهٔ کلاسیک نو به شمار می‌رود. غزلیات وی به دلیل خصوصیات ذاتی و تحقیق و تفحص بسیار در سبک هندی مخصوصاً اشعار صائب تبریزی، قابل بررسی است. اصلی‌ترین ویژگی‌های زبانی سبک هندی مانند ترکیبات خاص، زبان عامیانه، وابسته‌های عددی، ترکیب‌های عبارتی و تکرار واژگان، باعث هنجارگریزی و غنی‌سازی زبان شعری وی شده است.

این پژوهش با استفاده از منابع کتابخانه‌ای به روش توصیفی-تحلیلی به واکاوی خصوصیات زبانی شعر غزلیات محمد قهرمان می‌پردازد و اینکه شاعر از طریق هنجارگریزی زبانی و نوآوری تا چه اندازه به غنای زبانی تشخص بخشیده است.

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

اهداف تحقیق شامل موارد زیر است

ـ معرفی جلوه‌های زیبایی‌شناسی زبانی در غزلیات محمد قهرمان به عنوان یکی از احیاکنندگان و پیروان سبک هندی در شعر معاصر می‌باشد.
ـ آشنا ساختن مخاطب با برجستگی و تشخص زبان شعری این شاعر کلاسیک‌گوی سبک هندی معاصر.
ـ تحلیل اصالت زیبایی‌شناسی سبک هندی در زبان شعری شاعر.

با توجه به اینکه تا به اکنون پژوهش مستقلی دربارۀ زبان شعری محمد قهرمان انجام نشده است، بنابراین واضح و روشن است که بررسی آن از دیدگاه‌های مختلف یک ضرورت پژوهشی می‌باشد.

۱-۳. پیشینۀ تحقیق

ـ بهزاد رزازان (۱۳۹۴) در پایان‌نامۀ ارشد خود با عنوان «سبک‌شناسی پنجاه غزل از محمد قهرمان» فقط به تحلیل سبکی پنجاه غزل از محمد قهرمان پرداخته است.
ـ محمود صادق‌زاده(۱۳۹۲) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی اصلی‌ترین ویژگی‌های سبک هندی در غزلیات محمد قهرمان» فقط به مسائل بیانی در غزلیات پرداخته است و هیچ اشاره‌ای به ویژگی‌های زبانی وی ننموده است.
ـ طیبه صادقی‌نژاد (۱۳۹۱) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی ویژگی‌های سبک هندی در غزلیات محمد قهرمان» به ویژگی‌های زبانی شعر محمد قهرمان به صورت کاملا مختصر پرداخته است.
بنابراین مشخص می‌گردد تحقیق در مباحث زبانی محمد قهرمان تاکنون صورت نپذیرفته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. ترکیبات

شامل کلماتی است که در محور همنشینی زبان در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند و باعث آشنایی‌زدایی و برجسته‌سازی می‌شوند. بنابرگفتهٔ شفیعی‌کدکنی «زبان فارسی در میان زبان‌های جهان، به لحاظ امکان ساخت ترکیب ـ چنانچه زبانشناسان می‌گویند ـ در ردیف نیرومندترین و با استعدادترین زبان‌هاست و مسئلهٔ ساخت ترکیبات خاص یکی از مسائلی است که هر شاعری در هر دوره‌ای در راه آن هر چقدر اندک کوشش کرده است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶: ۶۴). بنابراین «محور همنشینی مرتبط با عناصر حاضر در زنجیرهٔ سخن است. در محور همنشینی شخص سخنگو می‌تواند از میان انبار زبان واژگان گوناگونی را برگزیند و آنها را در وضعیت همجواری و همنشینی جدیدی قرار دهد»(مقربی، ۱۳۷۲ : ۱۵۶).

گفتنی است«ترکیبات در شعر به عنوان نمونهٔ هنری و متعالی یک زبان دارای ضوابط خاصی است که بسیاری از آن جنبهٔ زیبایی‌شناسی دارد» (دهرامی، ۱۳۹۳ :۵۳).

محمد قهرمان به مدد ترکیب‌سازی اشعار خود را غنا داده است. این ترکیبات از لحاظ ساختمان زبانی شامل انواع ترکیبات مرکب اضافی، وصفی و عبارت‌های وصفی می‌باشد. شایان ذکر است مضمون‌آفرینی شاعر در ترکیبات بیشتر مبتنی بر ترکیبات اضافی است که باعث متمایز شدن زبان شعری وی می‌گردد. مانند:

بی چلچراغ ماه امشب چه تاریک است

کی می‌رسد از راه صبحی که نزدیک است (حاصل عمر، ۱۴۴: ۱)

ترکیب چلچراغ ماه اضافه تشبیهی است.

ای چشم پر خمار، سیه گشت روز من

شبگرد زلف مست و خرابم گرفت (حاصل عمر، ۹۶: ۸)

شبگرد زلف اضافه تشبیهی است. شاعر زلف را در سیاهی به شبگردی که در تاریکی شب طی مسیر می‌کند، تشبیه شده است.

در موج خیز حادثه از جان بشوی دست

کاین کشتی شکسته ز گرداب نگذرد (حاصل عمر، ۱۴۴: ۱)

موج تند دریایم، گردباد صحرایم

سیل بی سر و پایم، رند خانه بر دوشم (حاصل عمر، ۷۹: ۸)

خمیازه حسرت کشم از غفلت ساقی

چون جام دهن دارم و گفتار ندارم (حاصل عمر، ۵۸: ۳)

بیابانگرد حیرت (همان،۱۴۶: ۱)، کوچه باغ صبح (همان،۳۱۴: ۲)، ابر حادثه (همان، ۱۲۴: ۲)، آهوی نگاه (همان ،۵۴: ۴)، سبزه‌زار چشمان(همان ،۵۴: ۴)، مومیایی لطف (همان،۵۹:

۶)، نردبان نور (همان،۱۱۵: ۸)، شاهراه بی‌خیالی (همان،۱۳۴: ۶)، میوه دل‌مردگی (همان، ۱۳۰: ۲)، روباه بازی فلک(همان،۱۰۲: ۳).

یکی دیگر از اصلی‌ترین ویژگی‌های شعری محمد قهرمان ساخت ترکیبات غنی شده است. این ترکیبات گاه وصفی و گاه اضافی هستند. ویژگی بارز این ترکیب‌ها، طولانی بودن آنهاست. شاعر در این فشرده‌سازی کلام خود، به ایجاز دست می‌زند تا بتواند در اندک لفظ، معنی زیادی را جای دهد. این ترکیب‌ها غالباً از یک هستهٔ اسمی یا صفتی به اضافه یک یا چند وابسته پسین تشکیل می‌شوند. اسم به عنوان هستهٔ گروه، قابلیت گرفتن وابسته‌های پیشین و پسین را دارد. این وابسته‌ها علاوه بر داشتن وابسته‌های دیگر با حرف اضافه کسره به طور مستقیم به هسته مرتبط می‌شود. «آوردن صفات پی در پی برای موصوف هسته، صفت‌هایی که به جای «واو» با کسره به یکدیگر مرتبط شده علی‌رغم استقلال، یک بافت وصفی واحد را به وجود می‌آورد و باعث نوعی تشخص زبانی می‌شوند»(علی‌پور، ۱۳۷۸: ۱۰۹).

در غزلیات محمد قهرمان گروه‌های اسمی وجود دارد که در جایگاه صفت در محور همنشینی زبان به کار رفته‌اند و یک واحد زبانی را به وجود آورده‌اند که نوعی هنجار گریزی و خروج از نرم صورت پذیرفته است. مانند موارد زیر:

صحبت بی‌ثمر عقل فروشان زمان

عاقبت از دل دیوانه برآورد مرا(همان ،۸۶: ۶)

یک عبارت غنی شده وصفی است که همه واژه‌ها با کسره به صورت پی در پی و بدون وقفه به همدیگر متصل شده‌اند و یک واحد زبانی را تشکیل داده‌اند.

چون تاجر سرمایه رها کرده به دزدان

زین بادیه بی‌راحله و زاد گذشتم (همان،۲۸۳: ۷).

هدف شاعر از این ترکیب، تشبیه است که با آوردن این عبارت غنی شدهٔ وصفی به مقصود خود رسیده و از این رهگذر به ایجاز شگرفی دست زده است.

فریب خورده صد نقش باطل است دلم

چه رنگ‌ها که در این روزگار می‌بیند (همان،۳۱۲: ۸)

تن شست باغ خاطراتم در زیر بارانی که می‌ریخت

شد سبزه‌زار ذهن صافم سرسبزتر از جوکناران(همان،۱۳۴: ۴)

آن شاخه نازک دل سروم که در این باغ

بر خاطرم اندیشه پیوند گران است(همان،۹۳: ۴)

دوران تندباد خزانی چو بگذرد

دور نسیم دلکش گلریز می‌رسد(همان، ۱۱۵: ۱۱)

ما شیفتهٔ شوکت دیرینهٔ خویشیم

امروز اگر رایت بیگانه بلند است(همان،۱۱۷: ۳)

این آتش جانسوز نخیزد ز سر شمع

تا شعلهٔ بی‌تابی پروانه بلند است(همان، ۱۱۷: ۶)

مبین به جلوهٔ ظاهر که زود برچینند

بساط سبزه پامال رهگذر شده را(همان،۱۱۷: ۶)

آهوی باد پایم و در دام غم اسیر

در خاک و خون تپیده ی شوق رهاییم(همان،۲۱۴: ۳)

کشت آفت‌زده بی‌برم ای برق بلا

اثری از من دلسوخته بر جا مگذار(همان،۲۱۴: ۳)

برگ بلاگستر خونریز(همان،۷۰: ۱)، جامه گلبفت بهاران(همان،۷۰: ۲)، بی‌برگی این باغ طرب خیز(همان،۷۰: ۴)، پیراهن عریانی پاییز (همان،۷۱: ۹)، صبح بناگوش یار(همان،۷۸: ۴)، کنج بی‌نشانی دل(همان،۹۲: ۱)، حسرت خاموش صد چشم انتظاری(همان،۱۵۷: ۵)، سینه چاک جامهٔ گلپوش(همان،۲۹: ۵)، حسرت نصیب باده سرجوش (همان،۲۹: ۶)، بساط سبزه پامال رهگذر شده (همان،۱۰۷: ۵).

۲-۲. صفت فاعلی مرکب

«صفت فاعلی مرکب، واژۀ مشتقی است که با افزودن پسوند «نده» به بن مضارع افعال حاصل می‌شود. حال اگر از آخر صفت فاعلی «نده» حذف شود، کلمه باقیمانده به جای صفت به کار می‌رود و آن را صفت فاعلی مرکب مرخم یا مخفف می‌گویند در این صورت قبل از بن مضارع، کلمه‌ای می‌آورند که با بن مضارع تشکیل یک صفت بدهد، مانند غم‌افزا که در اصل غم‌افزایند بوده است (شریعت، ۱۳۴۹: ۲۶۷). «الگویی که از رهگذر آن صفت فاعلی ساخته می‌شود، زایایی فراوانی دارد. زایایی این الگو به عوامل متفاوتی چون رعایت اصل اقتصاد و نیاز زبان فارسی بستگی دارد» (ناتل خانلری، ۱۳۷۷: ۱۷۰). وجود این نوع صفت‌های فاعلی مرکب در غزلیات محمد قهرمان باعث ایجاز در محور همنشینی شده است و از نظر زیبایی‌شناسی قابل تأمل است. در زیر به چند نمونه از صفت‌های فاعلی مرکب اشاره می‌شود:

غم خوش‌نشین دل شد کو غمگساری تو

در تاب و تب ز دردم کی می‌رسد دوایم (حاصل عمر،۳۸: ۷)

واژۀ مرکب «خوش نشین» در اصل خوش نشیننده بوده است که به دلیل ایجاز «نده» حذف شده است.

تسکین ده سوز جگرم نیست به جز اشک

در آتش غم سوختم ای آب کجایی (همان،۴۴: ۵)

صفت فاعلی مرکب «تسکین ده» در اصل تسکین دهنده بوده است که با حذف «نده» فقط بن فعل باقی مانده است.

یاوه‌پوی و هرزه‌گرد (همان،۶۸: ۳)، تیره درونان‌کج اندیش (همان،۴۵: ۵)، جنبش بنیان-کن سیلاب (همان،۴۴: ۸)، عقل ستیزه‌جو (همان،۶۹: ۵)، نوحه‌ساز مجلس ماتم(همان،۵۱: ۱)، برق بلاگستر خونریز(همان،۷۰: ۱)، هنگامه‌سوز بزم طرب (همان،۵۱: ۱)، عمر غم-انگیز(همان،۷۰: ۳)، قد جلوه‌فروش(همان،۷۵: ۵)، خاک دامن‌گیر(همان،۵۷: ۷)، باغ طرب خیز(همان،۷۰: ۴)، موج خیز خون(همان،۶۱: ۸).

۲-۳ صفت مفعولی مرکب

«صفتی است که مفهوم مفعولیت دارد، یعنی کار بر آن واقع می‌شود. صفت مفعولی را معمولاً با افزودن«های» بیان حرکت در آخر بن ماضی فعل می‌سازند» (انوری ؛گیوی، ۱۳۸۴: ۱۳۷).

محمد قهرمان با ساخت صفت‌های مفعولی تازه، بار معانی ترکیبات را غنا بخشیده است.

به رنگ غنچه دل بلبلان پرخون شد

که غنچه بسمل در خون تپیده را ماند(حاصل عمر،۱۱: ۳)

در واقع ترکیب «بسمل در خون تپیده» همان صفت مفعولی مرکب است که به صورت گروه وصفی آمده است.

چون گلوگیر شود بغض فرو خوردهٔ من

ترسم از درد بترکد دل آزردهٔ من(همان،۲۹۲: ۱)

خیال روی تو در چشم شب نخفته من

نشست و لاله در خون نشسته را ماند(همان،۱۰: ۵)

غزل تازه‌بسته(همان،۱۰: ۷)، رشتهٔ الفت‌بریده(همان،۱۱: ۴)، از چنگ هجررسته (همان،۱۱۱: ۴)، خندهٔ بی‌جا زده(همان،۱۲۳: ۷)، یکه و تنها زده(همان،۱۲۳: ۶)، شوق جان-سپرده(همان،۱۸۷: ۱)، آه فروخورده(همان،۱۹۳: ۲)، نسیم در به در افتاده(همان،۲۱: ۲)، خوردهٔ نشمرده(همان،۱۹۳: ۴)، تاک خشکیدهٔ خمیده(همان،۲۳۴: ۲)، اشک نظرخورده(همان،۲۹۲: ۶)، بغض فروخورده(همان،۲۹۲: ۱)،در خاک و خون تپیدهٔ شوق رهایی(همان،۲۱۴: ۳)، گل‌های تازه چیده(همان،۲۶۰: ۷).

۲-۴ به کارگیری واژه‌ها تعبیرات و مصطلحات عامیانه

شایان ذکر است «گستردگی معنا، فراوانی تصاویر نو و خیالات شاعرانه، ظرفیت زبانی وسیعی را می‌طلبد. بنابراین شاعر ناگزیر است که از راه‌های گوناگون دایرهٔ لغات شعر خود را وسعت ببخشد، یکی از راه‌های تأمین این نیاز، بهره‌برداری از واژگان، ترکیبات و اصطلاحات زبان محاوره‌ای است» (خوئینی، ۱۳۹۵: ۹۷).

عناصر محاوره‌ای و اصطلاحات روزمره در شعر سبک هندی، بسامد بالایی دارد و یکی از بارزترین ویژگی‌های این سبک است یعنی «بهره‌گیری از واژه‌ها اصطلاحات و کنایات زبان محاوره و عامیانه که در زندگی روزمره و کوچه بازار به کار می‌رود» (صادق‌زاده، ۱۳۹۲: ۹). این ویژگی در غزلیات محمد قهرمان نمود چشمگیری دارد. وی از واژه‌های عامیانه در لابلای سروده‌هایش بهره برده است. الفاظ عامیانه و محاوره‌ای در غزلیات وی به صورت کنایه و ضرب المثل‌ها نمود پیدا می‌کند. «اگر شاعر از لایه اصلی شعر که گونه نوشتار معیار است گریز بزند و از واژگان یا ساخت نحوی گفتاری استفاده کند این‌گونه گریز از زبان معیار باعث برجستگی و تشخص سبکی اشعارش می‌شود. ارزش این نوع گریز از زبان معیار از چند منظر قابل بررسی است. ۱- تغییر فضا در شعر (مثلاً از جد به طنز از زبان شعر به زبان مخاطب و ...) ۲- تغییر موسیقی شعر ۳- ایجاد صمیمیت در فضای شعر (مدرسی و حقی، ۱۳۸۵: ۲۱۷). مانند نمونه‌های زیر:

عشق چون زور آورد دیوانگی گل می‌کند

عاقلان معذور اگر دیوانهٔ رویش منم(حاصل عمر،۶۳: ۲)

گل کردن یکی از تعابیر جدید و عامیانه است که منظور از آن شکوفا شدن و به ظهور رسیدن است.

گوش است ز پا تا سر من وان لب خاموش

یک حرف که آویزه کند گوش ندارد(حاصل عمر،۷۲: ۳)

آویزه کردن حرف در گوش ضرب‌المثلی محاوره‌ای است که هدف از آن تأکید بسیار در فراموش نکردن نصیحت‌ها و تجربه‌هاست.

چشمش ز شوق دیدن خورشید می‌پرد

شبنم اگرچه در بر گل آرمیده است(همان،۹۲: ۸)

پریدن چشم کنایه از اشتیاق داشتن بسیار است .

سرخیت ز من، زردی من از تو نگفتیم

مانند شرر از سر آتش نپریدیم(همان،۳۲۳: ۵)

سفره دل را نباید پیش هر کس باز کرد

هم زبانی گر نیابی روی در دیوار کن(همان،۳۱۴: ۶)

ای که آوازۀ دهل از دور در گوشت خوش است

از پی نزدیک‌تر رفتن تو را رغبت مباد(همان،۳۱۵: ۵)

گر دیگران شمرده به ره می‌نهند گام

من راه را ز چاه ندانسته می‌روم(همان،۳۰۶: ۴)

و واژه‌هایی مانند سرگوشی(همان،۷۵: ۳)،بی‌سر و پا(همان،۷۹: ۸)،پری خانگی(همان،۸۶: ۲)، شکسته بسته(همان،۹۰: ۱۰)، خواب ناز(همان،۹۷: ۱۰)، سر در هوا(همان،۱۲۰: ۸)، دست خالی(همان،۱۱۴: ۷)، وا شدن(همان،۱۲۰: ۱۰)، نیمه وا(همان،۱۶۰: ۲)، فال‌گوش(همان،۱۵۸: ۸)، دیدن و وا دیدن(همان،۱۵۹: ۷)، کلبه(همان،۱۶۶: ۷)، همرنگ جماعت شدن(همان،۱۶۸: ۸)، بی‌رنگ و بو(همان،۹۷: ۵)، نان به نرخ روز خوردن(همان،۱۱۶: ۵)، کار از کار گذشتن(همان،۱۰۲: ۱۱)، پار و پیرار(همان،۱۵۹: ۸)، قدم رنجه کردن(همان،۱۹۸: ۱)، چشم کار کردن(همان،۱۸۶: ۳)، هفت پشت(همان،۱۸۷: ۸)، آب که از سر گذشت(همان،۱۲۳: ۲)، آفتاب لب بام(همان،۳۱۷: ۳)، هرچه پیش آید(همان،۳۰۷: ۶)، تکمه(همان،۵۶: ۵)، خمیازه(همان،۵۸: ۳) نردبان(همان،۱۱۵: ۸) در هم و برهم(همان،۲۰۲: ۹) از سر وا کردن(همان،۱۱۳: ۶)، چشم‌بندی(همان،۱۲۴: ۱۳)، وازده (همان،۱۲۳: ۳)، خانه خراب(همان،۱۲۶: ۸) چشم شور(همان،۱۹۲: ۶) سپند در آتش(همان،۱۹۵: ۱)، چشم آب نخوردن(همان،۲۱۱: ۱۰)، رنگی به روی کار نیامدن(همان،۲۱۴: ۱۲).

۲-۵ تکرار

تکرار در لغت به معنی «دوباره گفتن»، باز گفتن و چند بار گفتن یک مطلب است (معین، ۱۳۷۵: ذیل واژه) که یکی از شاخصه‌های سبک هندی است و جزء مختصات این سبک محسوب می‌گردد. تکرار یکی از راه‌های ایجاد و افزایش موسیقی کلام است که تأثیر کلام را بیشتر می‌کند. در این میان، تکرارهای شعری محمد قهرمان به صورت تکرار کلمه، (مکرر آمدن دو کلمه پشت سر هم) می‌باشد. شایان ذکر است «کلمات مکرر گروهی از کلمات مرکبی هستند که در آنها کلمه‌ای همراه با عنصر پیوند دهنده«و»یا بدون آن عیناً تکرار گردد. کلمه تکرار شونده معمولاً اسم، صفت، قید،

صوت یا اسم صوت و فعل است این کلمات اغلب محاوره‌ای‌اند» (مدرسی،۱۳۸۵: ۳۰۰). این دسته از کلمات از نظر نوع کلمه تکرار شونده در اشعار محمد قهرمان به انواع زیر مانند اسم صوت، اسم، صفت و قید تقسیم می‌شوند:

یک قطره اشک ما را آتش به جان درافکند

ای ابر در چه حالی با های‌های باران؟ (حاصل عمر،۲۷: ۴)

همانطور که ملاحظه می‌گردد های های تکرار اسم صوت است.

برگ برگ دفترم همچو اوراق گل است

آب چشم و خون دل خرج دفتر می‌کنم(همان،۲۸: ۸)

کلمه برگ برگ تکرار اسم است.

شد روزها که از نگهت چشم من تهی است

این باده دیر دیر به پیمانه می‌رسد(همان،۴۷: ۹)

ساحل آرزو ز من دورتر است و دورتر

هرچه نگاه خویش را سر به کنار می‌دهم(همان،۵۵: ۶)

آسمان بیاساید گوش‌ها نفرساید

شب اگر بیاسایم از خدا خدا کردن(همان،۵۶: ۳)

روی ما و روی دوست(همان،۶۸: ۱)، نرم نرمک(همان،۳۱۴ : ۲)، قدم قدم(همان،۱۰۰: ۵)، خانه خانه گردون (همان،۱۰۱ : ۹)، دسته دسته (همان،۲۴۰ : ۶)، زمان زمان (همان،۲۳۸ : ۶)، (همان،۲۰۱ : ۹)، قاه قاه (همان،۱۹۴ : ۹)، باغ باغ (همان،۳۰۰ : ۳)، رفته رفته (همان،۲۹۰ : ۵)، دیر دیر (همان، ۴۷: ۱۰)

این آرایه، گوش‌نوازترین نوع تکرار در شعر محمد قهرمان است که باعث ایجاد توازن در زبان شعری و برجسته‌سازی آن شده است، و نشانگر آن است که وی به این واژه‌ها تعلق خاطر دارد.

۲-۶ وابسته‌های خاص عددی (مقیاس‌های شاعرانه)

وابسته‌های عددی از سه قسمت تشکیل می‌شوند (عدد+ وابسته+ معدود) (مثل یک جهان غم) که در این ترکیب (یک +جهان) با هم ترکیب عددی می‌سازند که وابسته عددی نامیده می‌شوند. در این ترکیب «غم» هسته است که در رساندن پیام و معنی جمله هسته، تأثیرگذار است و قابل حذف نیست، لذا یکی از شاخصه‌های اصلی شعر سبک هندی و محمد قهرمان وابسته‌های عددی است. «این وابسته‌ها خود عامل ایجاد ترکیبات خاص و جدید، آشنایی‌زدایی، انحراف از نرم و هنجار و برجسته‌سازی می‌باشند» (کاردل ایلواری، ۱۳۹۰: ۳).

شایان ذکر است این مشخصهٔ سبک هندی توسط دکتر شفیعی کدکنی در کتاب «شاعر آینه‌ها» در چهار بخش زیر مورد بررسی واقع شده است۱- عدد+ وابسته مادی+ معدود مادی (مثل یک سینه سخن). ۲- عدد+ وابسته مادی+ معدود انتزاعی (مثل صد رنگ آرزو). ۳- عدد+ وابسته انتزاعی + معدود مادی. ۴- عدد+ وابسته انتزاعی + معدود انتزاعی. از بین این چهار مورد فقط دو مورد اولی در غزلیات محمد قهرمان نمود پیدا کرده است.

این دو گروه، زمانی که در دو ساختار بالایی قرار می‌گیرند عامل ایجاد ترکیبات خاص با مضامین جدیدی می‌شوند که شعر وی را سرشار از خیال‌پردازی و زیبایی می‌کنند و لذا این ترکیبات از طریق همنشینی واژه‌ها برای ارائه معانی و مضامین مورد نظر به وجود می‌آیند.

از خون لاله‌های جوان خاک ما پر است

وز بوی صد چمن گل حسرت فضا پر است(حاصل عمر،۱۷۴: ۱)

این ترکیب شامل عدد + مادی + انتزاعی، چمن امری مادی است و گل حسرت انتزاعی، شاعر بسیاری حسرت را از طریق واژه صد چمن اراده کرده است و از طریق این ترکیب تناسب و هماهنگی میان واژه‌های انتخاب شده مشهود است.

ای صبا غافل مباش از غنچه دلتنگ ما

گر همه در طالع او یک دهن خندیدن است(همان، ۱۰۶: ۷)

رنگ سحر گرفتن در طالع شبم نیست

یک چشم خواب راحت در بخت کوکبم نیست(همان، ۴۹: ۱)

صد نقش باطل (همان، ۳۱۲: ۸)، یک جهان غم (همان، ۲۹۸: ۹)، یک سینه سخن (همان، ۲۹۳: ۱۰)، صد نغمه گرفتار (همان، ۲۵۱: ۲)، یک چشم خواب راحت (همان، ۲۷۷: ۱۰)، یک چمن صفا(همان، ۲۴۸: ۷)، صد رنگ نفرین (همان، ۲۲۳: ۶)، صد دهن سخن (همان، ۲۴۸: ۷)، یک آسمان ستاره (همان، ۱۷۲: ۱)، صد قافله فریاد (همان، ۱۶۲: ۸).

۳.نتیجه‌گیری

محمد قهرمان ظرفیت زبانی شعری خود را از طریق ساخت ترکیبات خاص و جدید افزایش داده است و با نوآوری در قسمت زبانی شعری خود در بیان خیالات نو و تصاویر تازه توانایی شعری خود را اثبات نموده است. بنابراین بیشترین سعی شاعر در حوزهٔ زبانی بر واژه‌سازی و ترکیبات غنی شده متمرکز شده است. علاوه بر این وی با وامگیری از زبان محاوره و با کمک ضرب‌المثل‌ها و اصطلحات عامیانه به غنای واژگانی شعر خود کمک کرده است. وی به واسطهٔ فکر دقیق و ذهن خلاق خود به کمک تکرار باعث ایجاد توازن و موسیقی دلنشین در زبان شعری خود گشته است. ساخت ترکیبات وابسته‌های عددی موجب متنوع شدن لغات و اصطلاحات شعری وی گشته است. وی با هنرمندی، تمام واژه‌ها و موتیف‌های خاص را در قالب تصویرهای زیبای عددی گنجانده است. بنابراین در محور همنشینی زبان شعری محمد قهرمان، وابسته‌های خاص ادبی و معدود دو نوع ساختار ملاحظه می‌شود که شاعر از روی

آگاهی برای ایجاد تخیل بیشتر و بیان اندیشه‌های خاص خود این وابسته‌ها را انتخاب کرده است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. احمدی، بابک(۱۳۷۵)، ***حقیقت و زیبایی (درس‌های فلسفه هنر)***، تهران: مرکز.

۲. انوری، حسن؛ احمدی گیوی،حسن(۱۳۸۴)، ***دستور زبان فارسی۲***، تهران: فاطمی.

۳. انوشه، حسن(۱۳۷۶)، ***فرهنگ‌نامه زبان و ادب فارسی***، تهران، سمت.

۴. پورنامداریان، تقی(۱۳۸۱)، ***سفر در مه***، تهران: نگاه.

۵. دانشور،سیمین (۱۳۷۵)، ***شناخت و تحسین هنر***، تهران :کتاب سیامک.

۶. شپرد، آن(۱۳۷۵)، ***مبانی فلسفهٔ هنر***، ترجمه علی رامین، تهران:علمی و فرهنگی.

۷. ریما مکاریک، ایرنا، (۱۳۸۳)، ***دانشنامه نظریه‌های ادبی معاصر***، ترجمهٔ مهران مهاجر، محمد نبوی تهران: آگاه.

۸. شریعت، محمد جواد (۱۳۴۹)، ***دستور زبان فارسی***، اصفهان: دانشگاه اصفهان.

۹. شفیعی کدکنی، محمدرضا(۱۳۶۶)، ***شاعر آینه‌ها***، تهران: آگاه.

۱۰. شمیسا، سیروس(۱۳۷۸)، ***نگاهی تازه به بدیع***، چاپ چهارم، تهران: فردوس.

۱۱. شمیسا، سیروس(۱۳۷۴)، ***بیان و معانی***، چاپ سوم، تهران: فردوس.

۱۲. علیپور، مصطفی(۱۳۷۸)، ***ساختار زبان شعر امروز***، تهران: فردوس.

۱۳. قهرمان، محمد (۱۳۸۴)، ***حاصل عمر(مجموعه اشعار)***، تهران: شاهنامه‌پژوهی.

۱۴. کروچه، بندتو،(۱۳۷۲)،**کلیات زیبایی‌شناسی**، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۵. مقربی، مصطفی(۱۳۷۲)، ***ترکیب در زبان فارسی***، تهران: طوس.

۱۶. مدرسی، فاطمه(۱۳۸۵)، ***از واج تا جمله- فرهنگ زبان‌شناسی***، تهران: چاپار.

۱۷. معین، محمد(۱۳۷۵)، ***فرهنگ فارسی***، تهران: امیرکبیر.

۱۸. ناتل خانلری، پرویز (۱۳۷۷)، ***دستور زبان فارسی***، تهران: توس.

مقاله‌ها

۱.دهرامی، مهدی (۱۳۹۳)، ***«ترکیب‌سازی در شعر قیصر امین پور و نقش‌های هنری آن»***، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبی و بلاغی، سال سوم، شمارهٔ ۹، صص ۵۳ـ ۶۲

۲.خویینی، عصمت (۱۳۹۵)،**«بررسی زبان در غزل نظیری نیشابوری»** دو فصل‌نامهٔ علوم ادبی، شمارهٔ ۹، صص ۸۵ـ ۱۰۷

۳.صادق‌زاده، محمود (۱۳۹۲)، **«اصلی‌ترین ویژگی‌های سبک هندی در غزلیات محمد قهرمان»** فصل‌نامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی بهار ادب، سال ششم ، شمارهٔ ۳، صص ۲۹۳ـ ۳۰۸

۴.کاردل ایلواری، رقیه (۱۳۹۰)، **«ساخت ترکیبات وابسته‌های عددی خاص در غزلیات بیدل»** فصل‌نامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی بهار ادب، سال چهارم، شمارهٔ ۴،صص: ۳۰۱ـ ۳۱۲

۵.مدرسی، فاطمه و رسولیان، کمال(۱۴۰۲). **«بررسی واژگان غیر مستعمل امروزی در اشعار رودکی»**، فصلنامه بین‌المللی علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال ششم، شمارهٔ ۱۳، صص: ۷۳ـ ۹۴

پایان‌نامه‌ها

۱.رزازان، بهزاد(۱۳۹۴)، ***«سبک‌شناسی ۵۰ غزل از محمد قهرمان»***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشکده زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی.

۲.صادقی نژاد، طیبه (۱۳۹۱)، **«ویژگی‌های سبک هندی در غزلیات محمد قهرمان»** پایان نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد یزد.

۳.مدرسی، فاطمه و حقی، ساحره (۱۳۸۵)، **«نمود زیبایی‌شناسی در اشعار شفیعی کدکنی»** پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه ارومیه.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هجدهم، تابستان ۱۴۰۳ (صص ۹۵-۷۳)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2025.220749

بررسی واژۀ «ادب» در دیوان ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل

نیازمحمد ذاکری[۱] پرویز ایریانی[۲]

چکیده

میرزا عبدالقادر بیدل یکی از پرسراینده‌ترین شاعران گسترۀ ادب پارسی دری به حساب می‌آید. چون به پیمانۀ او که بیشتر از نود و نه هزار بیت سروده است، کمترین سخن سرایان ما بدین درجه و مقام رسیده اند. آنچه که کلام این سرایشگر بزرگ را رنگ وبوی دیگر بخشیده و از سایر سرایشگران متمایز ساخته است، نحوۀ ترکیب سازی‌ها و بسامد بالایی ویژه واژگانی هم‌چون: حیرت، موج، آیینه، وحدت، عدم، رنگ، خط، ادب وغیره است. دست ادب‌آفرین او از این واژگان، به ویژه واژۀ (ادب) ترکیب‌های هنری زیبا و گوناگونی ساخته است. در این مقاله سعی شده است، گونه‌های کاربردی ادب و مفاهیم آن در دیوان بیدل مورد بررسی و تحلیل قرار داده شود. هدف کلی این کاوش‌ادبی، بازنمایی جلوه‌های رنگین ادب، در سرایش‌های هنری بیدل و باز شناخت شعر او از این منظر است. اهمیت این پژوهش که بر مبنای روش تحلیلی- توصیفی انجام شده، در این است که تاکنون این موضوع در دیوان بیدل بازنمایی نشده است. از این جهت ضرورت بود من‌حیث یک مسأله تحقیقی مورد بررسی قرار گیرد. یافته‌های آن نشان می‌دهد که اشعار بیدل، افزون بر درون‌مایه بلند عرفانی- ادبی، نیز یکی از منابع فربه و غنامند عرصۀ فرهنگ‌نگاری به ویژه قاموس‌های ترکیبی می‌باشد و نتایج آن نیز می‌رساند که ادب با گونه‌ها و مفاهیم مختلف آن بیش از ۱۷۱ بار در دیوان او به کار رفته است.

واژه‌های کلیدی: ادب، معنای لغوی، معنای اصطلاحی، ادب درس، ادب نفس، بیدل، کاربرد ادب.

---

[۱] - پوهندوی (استاد) زبان و ادبیات فارسی دری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بدخشان، افغانستان(نویسندۀ مسئول).

Niazzakiry@gmail.com

[۲] - پوهنیار (استاد) زبان وادبیات فارسی دری، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه بدخشان، افغانستان.
Parwiziryani519@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۰- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۰/۰۵

۱.مقدمه

ادب با مفهوم ارزنده‌ای که دارد، همواره مورد توجه شاعران و سخنوران گسترهٔ ادب فارسی قرار گرفته است و هر کدام با توجه به طرز، نگاه و نگرش خود از آن بهره‌های هنری فراوانی برده‌اند؛ اما شاعران سبک هندی در این میدان، گوی سبقت از پیشینیان ربوده و جهت انتقال اندیشه‌ها و آرمان‌های خود، در ساخت‌ها و بافت‌های مختلف از هم‌گزینی و بافت واژهٔ «ادب» ترکیب‌ها و تصویرهایی ساخته‌اند که بازآفرینی برخی آن‌ها از جمله، صائب تبریزی و بیدل دهلوی- از این واژه و سایر واژگان و عناصر زبانی در خور دقت و تأمل و بررسی است. کاظمی می‌نویسد:«صائب استاد مضمون‌پردازی است و بیدل بدون هیچ تردیدی وامدار اوست»(کاظمی،۱۳۸۷: ۶۹). صائب از ترکیب ادب با دیگر واژگان، تصویرهای زیبایی ساخته است: ادب عشق مرا مهر دهن گردیده است/ ورنه لعل لب تو بوسه ربا افتاد است»(زرین‌خط؛ وکیلی،۱۴۰۲: ۱۷۳). ولی در این پژوهش، ادب را با گونه‌های کاربردی آن در ساختار غزل‌های بیدل که آن‌را شفیعی‌کدکنی، «نمایندهٔ تمام عیار اسلوب هندی» خوانده است(ر.ک.شفیعی کدکنی،۱۳۹۸: ۱۵). مورد بازنمایی و تحلیل قرار می‌دهیم. بیدل در آثار منظوم و منثور خود که عمدتاً حاوی مفاهیم عرفانی و فلسفی است، سبک ویژه‌ای در ترکیب‌سازی و گزینش واژگان اختیار و با چنین شیوه‌ای آثار ادبی ارزشمندی به جا گذاشته و از این طریق در غنامندی و تداوم ادب فارسی، سهم خویش را ادا نموده است. او مانند همهٔ شاعران عارف معناگرا است اما به ساختار شعر نیز طوری که از خوانش اشعار او بر می‌آید، توجه شایانی داشته و از این حیث کلام او حائز اهمیت و دقت است؛ اما آنچه که بیدل را به اشتهار رسانده و با سرایش آن مقام رفیعی در میان دیگر شاعران یافته است «غزلیات» اوست(ر.ک.آرزو،۱۳۸۱: ۱۷). ما در این مقاله، واژهٔ ادب و ترکیب‌های آن را در دیوان بیدل که شامل غزل‌های اوست، به بررسی گرفته‌ایم؛ زیرا این سرایشگر

بزرگ در عرصۀ ایجاد و آفرینش ترکیب‌های جدید در قلمرو شعر فارسی دری چهره‌ای ممتاز و شاخص دارد که از نظر بارآوری و پویایی زبان، در تاریخ ادبیات فارسی بی‌نظیر است (ر.ک.آرزو،۱۳۸۸: ۷۰). قلیچ‌خانی چنین باور دارد که «در اشعار بیدل صدها ترکیبی دیده می‌شود که سابقه نداشته است، مانند ترکیب‌سازی‌هایش از«خیال» و اصطلاحات نسخه‌پردازی. به باور این نویسنده، بالغ بر چهار هزار ترکیب گوناگون از واژگان دبیری، کتابت و نسخه‌پردازی در دیوان بیدل به کار رفته است و این کاربرد گسترده را می‌توان از ویژه‌گی‌های سبکی وی به شمار آورد»(قلیچ خانی،۱۳۸۸: ۲۴). چنانکه اشاره شد، بیدل از واژه‌های مختلف جهت تصویر اندیشه‌هایش استفاده نموده و یکی از آن واژۀ «ادب» است که کارگاه خیال او ساخت‌های زیبا و رنگینی از آن بیرون داده است که بازنمایی و بررسی گونه‌های کاربردی این کلمه در ساختار شعر بیدل بر بنیاد روش تحلیلی- توصیفی، موضوع این پژوهش است.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

این پژوهش در پی آن است تا فرایند ترکیب‌سازی‌های بیدل را از واژۀ «ادب» با طرح پرسش‌های زیر پاسخ ارایه نماید.

- فرایند گزینش و به کارگیری واژۀ «ادب» را در دیوان بیدل چگونه می‌توان ارزیابی نمود؟
- معنای لغوی و اصطلاحی ادب چیست و در عموم چند بار در دیوان بیدل به کار رفته است؟
- ادب در دیوان بیدل بیشتر حاوی کدام نوع از مفهوم ادب است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، بازنمایی مفاهیم ادب و گونه‌های کاربردی آن در اشعار ابوالمعانی بیدل است و از این دریچه، سهم‌گیری و ادای دین فرهنگی به گونهٔ برگ سبز تحفهٔ درویش، در جهت گسترش زبان و ادب فارسی است.

1) گذاشتن گامی در راستای بیدل پژوهی و معرفی بیدل به حیث شاعر توانمند و بلند قامت در عرصهٔ فرهنگ‌سازی و آرایش ترکیب‌های نو.
2) وانمود کردن ریزه کاری های سبک هندی با استفاده از کاوش سرایش های ادبی بیدل.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ آثار و افکار بیدل در هیأت کتاب، رساله و مقاله، پژوهش‌های فراوان صورت گرفته است که برشمردن همهٔ آنها خلاف حوصله و اقتضای این مقاله است و از سوی دیگر با موضوع این پژوهش، شماری از آن‌ها ربط مستقیم ندارند، ولی زیر عنوان بررسی واژهٔ ادب در دیوان بیدل، تاکنون تحقیقی صورت نگرفته است. برخی از کتاب‌ها و مقاله‌هایی که با این نوشته مرتبط و یا به گونه‌ای هم‌خوانی داشته‌اند، حسب ذیل بیان می‌گردد:

- محمد کاظم کاظمی، دو کتاب در زمینهٔ بیدل یکی با نام گزیدهٔ غزلیات بیدل) و دیگر تحت عنوان کلید در باز(رهیافت‌هایی در شعر بیدل) را نوشته است. او اثر اولی‌اش را در سال۱۳۸۶ و دومی اش را در سال ۱۳۸۷ از طریق انتشارات عرفان و سورهٔ مهر در تهران به طبع رسانده و از این دو کتاب در پژوهش کنونی ارجاع و استناد به عمل آمده است.

ـ کاووس حسن‌لی استاد دانشگاه شیراز، کتاب‌های: بیدل و انشای تحیر(باز شناخت شعر بیدل دهلوی با شرح سی غزل) و بیدل و افسون حیرت (باز شناخت

شعر بیدل دهلوی با شرح چهل غزل) را طی سال ۱۳۹۹ و۱۴۰۰ در انتشارات معین به نشر رسانده است.

- محمد رضا شفیعی کدکنی کتابی با عنوان بیدل شاعر آیینه‌ها (بررسی سبک هندی و شعر بیدل) ر در سال۱۳۷۸ در انتشارات آگاه به چاپ رسانده است.
- اسدالله حبیب در عرصۀ بیدل، پژوهش‌های بایسته‌ای انجام داده و یکی از آثار او با عنوان واژه نامۀ شعر بیدل است. او این کتاب را در سال۲۰۱۰ در هامبورگ نشر کرده و در آن واژگان شعر بیدل را مورد بررسی و مداقه قرار داده است.
- حمیدرضا قلیچ‌خانی در سال ۱۳۸۸ اثری با عنوان اصطلاحات نسخه‌پردازی در دیوان بیدل دهلوی را در مرکز تحقیقات فارسی رایزنی فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در دهلی نو به نشر رسانده است. بدین صورت شماری از نویسندگان دیگر از ابعاد مختلف شعر بیدل را مورد بازکاوی تحلیل قرار داده اند که به یکی دو عنوان مقاله و نویسندگان آن‌ها اشاره می‌گردد.
- «مقایسۀ صورخیال در شعر بیدل و نیما» عنوان مقاله‌ای است که توسط یحیی طالبیان و منصور نیک‌پناه نگاشته شده و در سال ۱۳۸۱ در شمارۀ دوم و دورۀ هفدهم مجله علوم اجتماعی و انسانی دانشگاه شیراز به نشر رسیده است.
- «بررسی ویژگی‌های سبکی بیدل دهلوی» که در آن شگردها و فنون شاعری بیدل بررسی شده است، عنوان پژوهشی است که به وسیلۀ عباسعلی وفایی و سید مهدی طباطبایی در سال ۱۳۸۹ در شمارۀ چهارم سال سوم فصل‌نامۀ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب) به طبع رسیده است.

هم‌چنان مقاله‌های متعددی دیگر در مورد سبک و ساختار شعر بیدل نگاشته شده است که پرداختن به همهٔ آن‌ها موضوع این پیشنه را دراز می‌سازد. پس از بررسی این کتاب‌ها و مقاله‌ها، نتیجه‌ای که می‌توان گرفت، این است که اشعار بیدل، دارای یک ظرفیت عظیمی بوده است که از منظر محتوایی و ساختاری قابلیت تحلیل و بررسی را داشته است.

۲.بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. بررسی معنای لغوی واژهٔ ادب

از خوانش متون ادب فارسی بر می‌آید که ادب، با بار مفهومی گسترده‌ای که دارد در نقش یکی از واژگان فعال و پرکاربرد، به تکرار در آثار شاعران و ادیبان متجلی گردیده است و از آن حیث در فرهنگ‌ها، معانی متعددی در ذیل آن ثبت شده است مانند«دانش، فرهنگ، نگاه داشتن حد هر چیزی، جمع آن آداب است» (دهخدا،۱۳۷۷: ۱۵۵۷). گاهی بر آن چنین معانی افزوده شده است: حسن‌معاشرت، حسن محضر،آزرم، حرمت،پاس و تأدیب(ر.ک. معین،۱۳۷۰: ۱۰۹) و یا با توجه به ادب نفس، معانی چون: تنبیه و مجازات، شناخت رسوم، فرهنگ و شیوه‌ها، روش‌های درست زندگی، فرهیخته‌گی، به آن افزوده شده است (ر.ک:انوری،۱۳۸۳: ۴۹).گاهی با توجه به معانی فوق از آن تعریف و مفاهیمی ارائه شده است که معانی فوق را احتوا می‌نماید: «ادب، واژهٔ عربی بوده، معنای تربیه، معاشرت‌خوب، سلوک نیکو و اخلاق، دانایی، فرهنگ، هنر و زیرکی را می‌دهد» (هاشمی،۱۳۸۱: ۶). در ادامه، ریشهٔ ادب را بررسی می‌کنیم

بررسی ریشهٔ ادب: در مورد ریشهٔ ادب دیدگاه‌های مختلف وجود دارد چنانچه برخی را عقیده بر این است که ادب از زبان پهلوی آمده و ریشهٔ آن«ewen» به معنای«روش درست» است و شماری دیگر ریشهٔ آن را از عربی و فرانسوی وانمود کرده‌اند. در این

زمینه راسخ می‌نویسد:«ژام دار مستتر خاورشناس فرانسوی (۱۸۴۹-۱۸۹۴) ریشۀ ادب را از واژۀ سومری دپ «dap»، دیپ «dip» و دوپ«dup» به معنی خط و لوحه آورده است. نلیو(Nelyo) خاورشناس ایتالیایی، واژۀ ادب را لغت عربی دانسته و گفته است که ریشۀ آن «دأب» به معنی رفتار و کردار پدران و نیاکان است. همین‌گونه ریشه‌شناسان دیگر مانند: آنستانس کرملی(Anstanscrumley) و ادیب بغدادی، واژۀ ادب را بر گرفته شده از واژۀ یونانی ادءوایپس(eduepes) که مرکب از دو ریشه ادوس«edus» به معنای «خوش وگوارا» و اپوس «epos» به معنای «سخن و گفتار» نوشته‌اند. بعضی‌ها این واژه را مأخوذ از کلمه پهلوی دیپ«dip» به معنای نوشتن می‌دانند که بازمانده آن هنوز در کلمه‌های دبستان و دبیر به ملاحظه می-رسد(راسخ،۱۳۹۸: ۳۴).

تعریف اصطلاحی ادب: در مورد تعریف اصطلاحی ادب نیز دیدگاه‌های مختلف وجود دارد. به عقیدۀ همایی«بعضی را عقیده بر این است که ادب هر ریاضت محموده‌ای است که انسان را به فضیلتی می‌آراید و صفت نیکو کرداری پدید می‌آورد و یا ادب عبارت از شناسایی چیزی که توسط آن، احتراز از جمیع انواع خطا میسر می‌گردد. اما علم ادب یا سخن‌سنجی در اصطلاح قدما عبارت بوده است از معرفت به احوال نظم و نثر از جهت درستی و نادرستی و خوبی و بدی و مراتب آن و فایدۀ علم ادب مهارت یافتن در صناعت نظم و نثر است» (همایی،۱۳۷۵: ۱). گاهی هم اصطلاح ادب به مفهوم عام به تمام آثار مکتوب یک زبان به کار رفته است، اکنون این تعبیر لفظی و اصطلاحی تغییر نموده و ادب یکی از شاخه‌های مهم و بزرگ علوم اجتماعی هنر و فن زبانی است که واقعیت‌های اجتماعی و حقایق عینی را به وسیلۀ زبان از طریق ترسیم و تصویر ذهنی نمایان می‌سازد(ر.ک. هاشمی،۱۳۸۱:۴). بر بنیاد آرای فوق

می‌توان، ادب را به ادب درس و ادب نفس تقسیم کرد. **ادب‌درس**: ادب اکتسابی است یعنی آنچه که به درس و حفظ و نظر کسب گردد. **ادب نفس**: عبارت است از اخلاق حمیده و صفات پسندیده‌ای که با ذات انسان سرشته شده باشد یعنی ادب طبی، اخلاق پسندیده، صفات نیک(ر.ک. معین،۱۳۸۱: ۱۰۹).

۲ـ ۲. بررسی مفهوم ادب در اشعار بیدل

ادب در دیوان بیدل بازتاب گسترده دارد و از واژگان محوری اشعار او پنداشته می‌شود و اغلب با تأکید بر مفهوم حیا و ادب نفس به کار رفته است. در این باره کاظمی می‌نویسد:«ادب از مفاهیم کلیدی شعر بیدل است و حوزهٔ معنایی وسیعی دارد. از آن مفاهیم تواضع، فروتنی، افتادگی، خاکساری، عاجزی، ضبط نفس، خاموشی و سکون استنباط می‌شود. ادب با حیا تقریباً مترادف و با شوخی، جنون، تک و دو بیجا، گردن-افرازی و اظهار وجود، متضاد است. یکی از جلوه‌های مهم در شعر بیدل، خود را هیچ انگاشتن در برابر معشوق است. شاعر در این مقام، چشم گشودن به جمال معشوق، پای نهادن در راه او، خروش و ناله، تقاضای وصال و حتی نامه نوشتن به او را نشانهٔ اظهار وجود می‌شمارد و خلاف ادب»(کاظمی،۱۳۸۶: ۷۴۲). اشعار بیدل دهلوی در حوزه‌های گوناگون فرهنگی، معرفتی، فکری و زیبایی‌شناسی دارای ظرفیت عظیم است»(حسن‌لی،۱۴۰۰: ۱۳). ترکیبات و واژگان دفترهای شعری او چنان چشم‌گیر و پررنگ است که می‌توان او را از جملهٔ شاعران فرهنگ‌ساز عرصهٔ ادبیات پارسی در ساحت لفظ و معنی دانست. عمر ماه جبین، چنین می‌گوید به اندازهٔ تمام شاعران عصر حاضر، بافت‌های شاعرانه نو در اشعار بیدل وجود دارد (ر.ک. عمر،۱۳۸۷: ۸-۱۰). دیوان بیدل، مرجع بایسته‌ای از گونه‌های ترکیب‌سازی ادب پارسی است چنانچه که شفیعی‌کدکنی منتقد بیدل، به این توانش هنری او معترف و اذعان می‌دارد که دیوان

بیدل سرشار است از ترکیباتی مانند: کدورت انشا، استغنا نگاه، حیا بیگانه، حیرت‌نگه، حیا سرمایگی، طپش ایجاد، حیرت صدا، فرصت کمین، ادب اظهار و غیره. او بیدل را بنیان‌گذار نظریۀ رستاخیز کلمات که اساس بلاغت جدید در نقد فرمالیست‌های روسی است، می‌داند و می‌افزاید که تعبیر حشر معانی درشعر او، ارزش بلاغی بسیار دارد و در نقد شعر مورد نیاز است (ر.ک. شفیعی کدکنی،۶۶:۱۳۷۸- ۶۷). چنانچه اشاره شد، در بازآفرینی و تولید پدیده‌های ادبی، قطعه‌ها و ترکیب‌ها نقش به سزایی دارند و سخن هنری از حضور آن‌ها هستی و شکل می‌یابد چنان‌که بابک احمدی در این زمینه می‌نویسد: «قطعه‌ها خود زندگی یکه‌ای دارند. ترکیب آنها سخن را می‌آفریند و سخن از درونی قطعه‌ها آغاز می‌شود» (احمدی،۱۳۸۰: ۲۱۲). یکی از این گونه قطعه سازی‌های بیدل از واژۀ ادب است که از آن ترکیبات زیبایی ایجاد کرده است که جلوه‌های آن را در اشعار او بررسی می‌کنیم.

۲ـ۲ـ۱.تجلی ادب بدون ترکیب

یکی از صورت‌های کاربردی واژۀ ادب در دیوان بیدل، تجلی آن بدون ترکیب است؛ اما در ساختار بیت‌های او نقش مرکزی را داشته و بدین طرز بیش از نوزده بار در ابتدا، وسط، و فرجام بیت‌ها به کار رفته است. طوری که در این بیت او می‌بینم: او ادب داشتن از ستمگر را ناممکن و شخص ستمگر را با شعلۀ سر به جیب و پا در هوا مثال زده است:

از ستمگر چه ممکن است ادب　　شعله را سر به جیب پا به هواست
(بیدل،بی‌تا/ غ: ۴۳۵/ ب: ۲)

گاهی کلمهٔ ادب را به صورت جدا در اول بیت‌ها آورده است بدین سان:

ادب ز مردمک دیده می‌توان آموخت　　که ساکنند اگر هوشیار اگر مستند
(همان: غ۱۳۶۱/ ۸)

ادب کوشید در ضبط خود و تعطیل شد نامش　　به روز وصل ما ماند شب آدینه‌ی مینا
(همان: غ ۲۷۳/ ۱۱)

در این بیت که ادب در آغاز آن تجلی یافته، بیدل، ادب را خاک شدن و انکسار دانسته است:

ادب نه کسب عبادت نه سعی حق طلبی‌ست　　به غیر خاک شدن هرچه هست بی ادبی‌ست
(همان: غ ۷۰۸/ ۱)

یا در این بیت که آغازین واژهٔ آن ادب است، توصیه می‌کند از طینت سرکش ادب نجوییم.

ادب ز طینت سرکش مجو به آسانی　　خمیده است به چندین شکست گردن‌موج
(همان: غ ۸۹۱/ ب ۳)

و بعضاً به گونهٔ جدا در آغاز مصراع دوم به کار رفته است بدین ترتیب:

غبار من همه تن بال حسرت است اما ادب همان ره پرواز مدعا بسته
(همان: غ ۶۸۸/ ۴)

بلندی سرکش است از طینتم چون آبله اما ادب روزی دو زیر پا نشستن کرد تعلیمم
(همان:غ۲۵۵/ ۲)

گاهی قبل از واژۀ ادب، اسم یا کلمه‌ای آورده شده و ادب بدان مضاف‌الیه قرار گرفته است مانند: آغوش‌ادب، خم وضع‌ادب، بنای ادب، خاک ادب، زانوی ادب، بزمگاه ادب، بوی گل ادب، مشق ادب، خلوت آرای خیال ادب، دامن‌ادب، وفای‌ادب، رسم‌ادب، کیش‌ادب، پاس‌ادب، کسب‌ادب، دوش‌ادب، رموزادب، قانون‌ادب، اهل‌ادب، ترتیب‌ادب، وادی‌ادب، تخم‌ادب، تحقیق‌ادب، جیب‌ادب، افسون‌ادب، کسب ادب، محو ادب، بیمارادب. طوری که ملاحظه می‌گردد این‌گونه ترکیب‌ها بیش از ۶۲ بار در اشعار بیدل به کار رفته است. نمونه‌های آن را در ذیل می‌خوانیم:

گهر دارد حصار آبرو در ضبط امواجش می‌ندازید ز آغوش ادب پیراهن ما را
(همان: غ ۵ب ۵)

در پس زانوی ادب خشک به جا نشسته‌ایم ننگ تری چرا کشد موج گوهر سبوی ما
(همان: غ۱۰/۲۵۸)

آنجا که فضولی رم نخجیر مراد است از کیش ادب آن که نجسته‌ست خدنگ است
(همان: غ ۵۱۰/ ۱۰)

در آن محفل که لعل او تبسم می‌کند بیدل　　اگر پاس ادب داری نخواهی خاک بوسیدن
(همان: غ۲۴۷۷/ ۱۲)

من و آهی که اگر سرکشد از جیب ادب　　از سمک تا به سما سوخته یا می سوزد
(همان: غ ۱۱۳۳/ ۸)

۲-۲-۲. به‌صورت«از ادب»

این مورد چهار مرتبه در دیوان بیدل به کار رفته است:

عمرها شد از ادب موج و گهر در دامنم　　ننگ لغزیدن ندارم پای سر در دامنم
(همان: غ ۲۲۹/ ۱)

تا توانی از ادب سر بر خط تسلیم باش　　خامه چندانی که بر لغزش خرامد مسطریست
(همان:غ ۷۱/ ۸)

در کارگاه دل به ادب باش دم مزن　　پر نازک است صنعت میناگر حباب
(همان: غ۳۴۸/ ۳)

بیدل به ادب باش که در پیکر انسان　　گر رگ کند اظهار پری تشنه‌ی نیش است
(همان:غ ۴۹۹/ ۹)

۲ـ۲ـ ۳. به‌صورت«ای ادب»

یعنی گاهی قبل از واژۀ ادب، واژۀ «ای» آورده شده و ادب منادا قرار گرفته است و با این ترکیب شش بار تکرار شده است مانند ابیات زیر:

به بزم یار جنون کردم ای ادب! معذور سپند سوخت به وجدی که اختیارم سوخت
(همان:غ ۴۰/ ۲)

گردی که کرده ام عرقی کن فرو نشان پرواز تاکی ای ادب! ناگزیر من
(همان: غ ۲۵۲۵/ ۱۲)

بهار است ای ادب! مگذار از شوق تماشایی به چندین رنگ و بوی خفته مژگانم زند پایی
(همان:غ۲۸۰۰/ ۱)

۲ـ۲ـ ۴. به‌صورت «بی‌ادب» و «بی‌ادبی»

این مورد سه بار در غزل‌های شماره ۷۰۸،۷۰۹، ۱۷۳۷ تکرار شده است. در این بیت‌ها تجلی ترکیب‌های یاد شده را می‌بینیم

ادب نه کسب عبادت نه سعی حق طلبی‌ست به غیرخاک شدن هرچه هست بی‌ادبی‌ست
(همان: غزل۷۰۸/ ۱)

مشت‌خون خود چو گل باید به روی خویش ریخت بی‌ادب آلوده سازی دامن قاتل چرا
(همان: غزل۶۸/ ۲)

بی‌ادب نبرد کسی ره به بارگاه وفا با قدم به خاک شکن یا عنان کشیده بیا
(همان:غزل۳۲۶/ ۱۰)

۲-۲-۵. به‌صورت «ادبی» (ادب+ ی)

ادبی تا تسلسلت نکند شیشه بی‌ملت — که به انداز قلقلت پریی هست پر گشا
(همان: غزل۱۷۷/ ۹)

ای خط! ادبی کن، مشکن خاطر رنگش — زین شوخ زبانی به چه رو سرزده‌ای باز
(همان:غزل۱۷۱۳/ ۶)

عمریست که اطفال هوس‌هرزه خرامند — مشق ادبی کن به دبستان تغافل
(همان:غزل۱۹۳۴/ ۹)

۲-۲-۶. به‌صورت« با ادب»

همراه با پیشوند با+ ادب بیش از سه بار به کار رفته است بدین‌گونه:

با ادب باش که در انجمن یکتایی — دعوی باطلت اندیشهٔ حق می‌باشد
(همان:غزل۱۲۱۳/ ۲)

۲-۲-۷ . به‌صورت کلمهٔ آمیخته(مرکب)

ادب گاهی در اشعار بیدل، با ترکیب عناصر زبانی دیگر یکجا شده به صورت کلمهٔ آمیخته به کار رفته است چون: ادب انشا، ادب اظهار، ادب‌سنج، ادب فرسوده، ادب معاشی، ادب تخمیر، ادب ساز، ادب‌پرور، ادب پرورده، ادب‌پروردگان، ادب سرشته، ادب ورزی. چنین ترکیب‌هایی بیش از ۲۱ بار با مفاهیم و ساخت‌های مختلف هنری به کار رفته و مناظر دلچسپی با این‌گونه ادب‌پردازی‌هایش ایجاد کرده است که خیلی گیرا و خواندنی است. مانند نمونه‌های زیر

ادب فرسوده‌ایم از ما عبث تعظیم می‌خواهی نخیزد نالۀ بیمار هم اینجا زبسترها
(همان،: غ۲۸۳/ ۱۲)

ز نشۀ می‌تمکین ما مگو بیدل قدح در آب گهر زد ادب‌معاشی ما
(همان: غ ۲۵۶/ ۹)

رنگ شوخی نیست در طبع ادب تخمیر ما حلقه می‌سازد صدا را نسبت زنجیر ما
(همان: غ۱۹۷/ ۱)

تشریف ادب سنجی تعظیم نگاهت بر پیکر ابروی بتان دوخته خم را
(همان: غ۱۰۶/ ۹)

۲ـ ۲ـ ۸. به‌صورت «ادب + گاه»

به‌صورت «ادب+گاه» بیش‌از ۳۶ بار تکرار شده است، بدین‌گونه‌ها:

در آغاز مصراع: بدین صورت باپسوند«گاه» سه بار تکرار شده است. مانند: ادب‌گاه محبت، ادب‌گاه وفا. اما با همین ترکیب در حشو و جاهای مختلف بیت‌های بیدل بیشتر تکرار شده است، نظیر: ادب‌گاه حقیقت، ادب‌گاه جمال، ادب‌گاه قدم، ادب‌گاه اهل فقر، ادب‌گاه نیستی، ادب‌گاه وصال، ادب‌گاه ظهور، ادب‌گاه حضور، ادب‌گاه حسن، ادب‌گاه خموشی، ادب‌گاه درد دل، ادب‌گاه ظهور، ادب‌گاه خاک، ادب‌گاه راستی، ادب‌گاه نگاه، ادب‌گاه خم ابرو، ادب‌گاه بزم خیال، ادب‌گاه مکتب تحقیق، ادب‌گاه قدم، ادب‌گاه نیاز. ادب‌گاه مکتب تحقیق، چراغ ادب‌گاه بزم خیال، ادب‌گاه خم ابرو، در این ادب‌گاه. در بیت‌های زیر کاربرد این‌گونه ترکیب‌ها را در آغاز بیت‌ها می‌بینید:

ادب‌گاه محبت ناز شوخی بر نمی‌دارد چو شبنم سر به مهر اشک می‌بالد نگاه آنجا
(همان: غ ۱۰/ ۲)

ادب‌گاه محبت بر ندارد ناز گستاخان به غیر از جبههٔ من نقش پایی نیست در کویش
(بیدل: غ ۱۸۳۰/ ۵)

ادب‌گاه محبت گر نباشد در نظر بیدل ز شور دل دو عالم یک نمکدان می‌توان کردن
(همان: ۲۴۵۱/ ۱۰)

عشق رکن اصلی از مباحث عرفانی و ادبی است و در شعر بیدل مرادف محبت با یار به کار رفته است. ضیایی برای عشق شروطی بر می‌شمارد و در ذیل«شرط توفیق در عشق» می‌نویسد: «در مذهب عشق هرگونه خودبینی و اختیار و اندیشیدن به نام و ننگ برای عاشق معنا ندارد و این ویژگی‌های منفی، باعث محرومیت عاشق از معشوق است»(ضیایی،۱۴۰۲:۱۰۷). به گفتهٔ حسن‌لی، بیدل پندارش این است که در حریم عشق و حقیقت، باید پاس ادب را به تمامی نگاه داشت؛ چون و چرا کردن و دلیل خواستن در این حریم(ادب‌گاه حقیقت)، کفر و بی‌ادبی‌ست:

کفر است فضولی به ادب‌گاه حقیقت در خانه خورشید دلایل چه فروشم

هم‌چنان هرگونه تقاضا و درخواست در این وادی بی‌ادبی شمرده می‌شود.

به دل زشوق وصالت صد آرزو دارم ولی ادب ره تقریر مدعا بسته

در چنین حریم(حریم حضور)، ادب اقتضا می‌کند که از خود بی‌خبر باشیم.

ما را به ادب‌گاه حضورت چه پیام است قاصد مگر از خویش خبر داشته باشد
(ر.ک:حسن‌لی،۱۳۹۹: ۵۲)

ادب در اینجا چیزی است در مایۀ «خود را هیچ انگاشتن» و متضاد با «شوخی». و شوخی، طیف وسیعی از معانی را در خود دارد، از «شوخ چشمی» بگیرید تا «اظهار وجود». از سوی دیگر، «ادب» مترادف است با «خجلت» و لازمۀ خجلت نیز آب شدن است همانند شبنم یا اشک. می‌گوید در مقام محبت، طبعاً باید ادب ما، مانع شوخ‌چشمی شود، همان‌گونه که شبنم در حضور خورشید آب می‌شود» (کاظمی۱۳۹۷:۱۸۸-۱۸۹). در این مورد اسیر می‌نویسد:« ادب‌گاه محبت الهی، بی‌باکی و بی‌پروایی را تحمل کرده نمی‌تواند، چون او تعالی غنی و بی‌نیاز است و به طاعات مخلوق نیاز ندارد. «ناز شوخی » کنایه از گستاخی است و در آستان حق تعالی راه ندارد، بلکه بار یافتن در آن بارگاه، از طریق عجز و بندگی و رعایت آداب میسر می‌گردد... حاصل بیت آنکه: چنانکه اشعۀ خورشید شبنم را به پرواز و بالیدن وا می-دارد همین‌طور، تجلیات حقیقت چشم بسته و مختوم به اشک صوفی را به پرواز می‌آورد و نگاه او به مشاهدۀ آثار الهی می‌بالد، یعنی صوفی با چشم دل جلوه‌ها را می‌بیند. به تأیید این مطلب، بیت دیگر ابوالمعانی مثال آورده می‌شود که فرموده: مژگان بسته سیر دو عالم خیال داشت/ از شوخی نگه به تماشا زدیم پا»(اسیر،۱۳۷۵: ۶) غبرا از قول محمد سلیم طغرا راجع به معنای بیت: ادبگاه محبت... چنین نظر دارد:«یعنی ترقیات و فیوضات که در آن مرتبه برای صاحب آن مقام(سالک) حال می‌شود، به واسطۀ عاجزی، ذلت و خاکساری و دوام تضرع است» (غبرا،۱۳۸۶: ۹۱).

بعضاً در ساختار بیت‌های بیدل پسوند «گاه» به صورت ترکیب اضافی، در وسط و فرجام مصراع‌ها به کار رفته است بدین سان:

شهیدان ادب‌گاه وفا را خون نمی باشد مگر رنگ حنایی از کف قاتل شود پیدا
(بیدل،بی‌تا:غ ۴۸/ ۹)

گر به شمشیرت برانند از ادب‌گاه نیاز همچو خون از زخم بیدل با دل خندان برآ
(همان:غ ۶۳/ ۱۳)

هر عضو من چو شمع ادب‌گاه نیستی‌ست تا نقش پا سر من و این آستانه‌ها
(همان:غ ۳۱۴/ ۹)

بی باک پا منه به ادب‌گاه اهل فقر خوابیده است شیر نیستان بوریا
(همان: غ ۳۳۰/ ۲)

می‌سزد هر نفسم پای نفس بوسیدن کز ادب‌گاه قدم می رسد این لنگ حدوث
(همان:غ۸۸۵/ ۱۱)

ز ساز عافیت خاک می رسد آواز که ساکنان ادب‌گاه نیستی، هستند
(همان:غ ۱۳۶۰/ ۸)

صد جنون شور قیامت می تپد در گرد یاس از ادب‌گاه خموشی تا لب گویای من
(همان: غ ۳/۲۵۴۲)

۲ـ۲ـ ۹. به‌صورت «ادب +گه»

ادب با پسوند «گه» نه بار در غزل‌های بیدل با تعابیر و تصاویر گونه‌گون به کار رفته است. مانند موارد زیر:

کس محرم ادبگۀ ناموس دل مباد جایی رسیده‌ایم که ننگ خودیم ما
(همان:غ ۱۱/۲۲۰)

این چارسو ادبگۀ سودای ناز کیست عمری‌ست ضبط آه من آیینه می‌خرد
(همان:غ۹۶/ ۳)

جهان ادبگۀ دل‌هاست بی‌نفس می‌باش مباد آیینه‌یی زین میانه زنگ زند
(همان:غ۱۳۸۶/ ۷)

۲ـ ۲ـ ۱۰. به‌صورت «ادب +کده»

بسامد این نوع ترکیب در اشعار بیدل حدود پنج بار بوده و همه به صورت ترکیب اضافی در وسط مصراع‌های اول بازتاب یافته است:

عمری‌ست در ادبکدۀ وضع خامشی از ناله انتقام اثر می‌کشیم ما
(همان: غ۲۲۸/ ۷)

از دقت ادبکدۀ عجز نگذری اینجا چو سایه پای به دامن کشیدن است
(همان: غ ۶۷۱/ ۸)

آنجا که دل ادبکدۀ راز عاشقی‌ست آتش به دست کودک گلباز می‌دهند
(همان:غ ۱۴۶۷/ ۷)

عمری‌ست در ادبکدۀ بوریای فقر آسوده‌تر ز نگهت گل‌های قالی‌ام
(همان: غ ۲۰۰۰/ ۴).

۳.نتیجه‌گیری

سرانجام بعد از واکاوی واژهٔ ادب در دیوان ابوالمعانی میرزا عبدالقادر بیدل به این نتیجهٔ مختصر رسیدیم که: با آنکه ابوالمعانی میرزا عبد القادر بیدل از شمار شاعران معناگرا است ولی کفهٔ ساختارگرایی او نیز همانند معناگرایی‌اش سنگین و وزین بوده است. بدین اساس به شکل شعر نیز اهمیت فوق‌العاده‌ای می‌داده است. به‌ویژه در زمینهٔ آفرینش ترکیب‌های نو، دست بلندی داشته و در این حصه از دیگران پیشی گرفته است. یکی از گونه‌های ترکیب‌سازی او که توانش ادبی او را به نمایش گذاشته، از واژهٔ ادب است. فرایند بازآفرینی او از این کلمه چنین بوده است: ادب بدون ترکیب بیش‌از ۱۹بار، به صورت عبارت اضافی چون زانوی ادب، پاس ادب، آغوش ادب، بیش از ۶۲ بار، به صورت «از+ادب» بیش‌از ۴ بار، به صورت «ای+ادب» بیش‌از ۶بار، با پیشوند«بی+ادب» بیش‌از۳ بار، به صورت«ادب+ی نسبتی» بیش از ۳بار، به شکل‌کلمهٔ آمیخته چون: ادب انشا، ادب اظهار، ادب سنج، ادب فرسوده، ادب معاشی،ادب تخمیر، ادب ساز، ادب پرور، ادب پرورده، ادب پروردگان، ادب سرشته، ادب معاشی، ادب ورزی و... بیش از۲۱ بار، با پیشوند «با+ ادب» بیش از ۳ بار، به صورت «ادب+ گاه» بیش‌از ۳۶ بار، با پسوند«گه» بیش از ۹ بار و با پسوند«کده» فراتر از ۵ بار و در مجموع با کاربردها و ترکیب‌های مختلف بیش از۱۷۱بار در دیوان اشعار بیدل که بیشتر ادب نفس را افاده می‌کند، بازتاب یافته است. بدین نگاه بیدل با آثار وزین و ماندگارش سهم خود را در تداوم و گسترش ادب پارسی هم‌چون دیگر سرایندگان به درستی انجام داده و با نفوذ اندیشه‌ها و سرایش‌هایش، ملت‌ها را با هم نزدیک و گره زده است همان است که امروز بیدل با آثار گرانمایه‌اش، سرمایه‌ای مشترک و بزرگ

برای همۀ ما فارسی‌زبانان ـ با آنکه در جغرافیای دور از هم زندگی می‌نماییم ـ به شمار می‌آید.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱.آرزو،عبدالغفور(۱۳۸۱)، ***خوشه‌هایی‌از جهان‌بینی بیدل***، مشهد: ترانه.

۲.....(۱۳۸۸)، ***مقایسهٔ انسان کامل از دیدگاه بیدل و حافظ***، تهران: سوره مهر.

۳. اسیر، محمد عبدالحمید(۱۳۷۵)، ***کلید عرفان***(شرح ابیات غامض ابوالمعانی بیدل)، مهتمم: محمداحسان اسیر، کابل: بی‌نام.

۴. احمدی، بابک(۱۳۸۰)، ***ساختار و تأویل متن***، تهران، چاپ یازدهم، تهران: مرکز.

۵. انوری، حسن(۱۳۸۳)،***فرهنگ سخن***، ج۱، تهران: سخن.

۶. بیدل،عبدالقادر(بی‌تا)، ***دیوان بیدل***، اصفهان: مرکز تحقیقات رایانه‌ای. قائمیه.

۷. حسن‌لی،کاووس(۱۳۹۹)، ***بیدل و انشای تحیر***(باز شناخت شعر بیدل دهلوی با شرح سی غزل از پایان دیوان)،چاپ اول، تهران: معین.

۸..... (۱۴۰۰)، ***بیدل و افسون حیرت***(باز شناخت شعر بیدل دهلوی با شرح چهل غزل)،چاپ اول، تهران: معین.

۹. دهخدا، علی اکبر(۱۳۷۷)،***لغت‌نامه دهخدا***، ج۱، تهران: دانشگاه تهران.

۱۰. راسخ، محمد صالح(۱۳۹۸)، ***نظریات ادبی***، چاپ دوم، افغانستان، مزار شریف: ثقافت.

۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا(۱۳۷۸)، ***شاعر آیینه‌ها***(بررسی سبک هندی و شعر بیدل)، چاپ پنجم، تهران: آگاه.

۱۲. عمر، ماه جبین(۱۳۸۷)، ***ترکیبات خاص بیدل در چهار عنصر***،(مجموعه مقالات بیدل‌شناسی) دهلی نو: مرکز تحقیقات فارسی رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران.

۱۳. غبرا،کمال‌الدین (۱۳۸۶)، ***علامه مولانا محمد سلیم طغرا*** (زندگی‌نامه و نمونه‌های اشعار مولانا محمد سلیم طغرا)، کابل: میوند.

۱۴. قلیچ‌خانی، حمیدرضا(۱۳۸۸). ***اصطلاحات نسخه‌پردازی در دیوان بیدل دهلوی***. به اهتمام حمید رضا قلیچ‌خانی. چاپ اول، دهلی نو: مرکز تحقیقات فارسی رایزنی فرهنگی سفارت جمهوری اسلامی ایران.

۱۵.کاظمی، محمدکاظم (۱۳۸۶). ***گزیده غزلیات بیدل***، چاپ اول، تهران: عرفان.

۱۶..... (۱۳۸۷)، ***کلید درباز***(رهیافت‌هایی در شعر بیدل)، تهران: سورهٔ مهر.

۱۷. معین، محمد(۱۳۸۱)، ***فرهنگ معین***،ج۱. چاپ چهارم، تهران: ادنا.

۱۸. همایی، جلال‌الدین محمد(۱۳۷۵)، ***تاریخ ادبیات ایران***، به کوشش و اهتمام ماهدخت بانو همایی، چاپ اول، تهران: مؤسسه نشر هما.

۱۹. هاشمی، سیدمحی‌الدین(۱۳۸۱)، ***ادب‌شناسی*** (ادبیات و تحقیق ادبی)، مترجم: نعمت الله اندر، چاپ اول، پیشاور: نشر کتاب‌خانهٔ سیار اریک.

مقاله‌ها

۱.زرین خط،شهناز و وکیلی،زهرا(۱۴۰۲)، «**بررسی جهان‌بینی و دیدگاه‌های صائب تبریزی بر اساس دیوان اشعار**»، فصل‌نامهٔ علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۱۵، صص ۱۷۷-۱۵۳.

۲.ضیایی، غلامرضا، اسداللهی، خدابخش، حدیدی، خلیل(۱۴۰۲)، «***مطالعهٔ تطبیقی جلوه‌های عشق در گنجینهٔ‌الاسرار عمان سامانی و آتشکدهٔ نیر تبریزی***»، فصل‌نامهٔ علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، سال ششم،شمارهٔ ۱۶، صص ۹۳-۱۱۶.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هجدهم، تابستان ۱۴۰۳ (صص ۱۲۱-۹۶)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2025.483952.1207

بررسی نمودهای تحولات زبانی و بلاغی در شعر تغزلی معاصر از سنت تا مدرنیته

آسو رحیمی[۱] رحیم کوشش شبستری[۲]

چکیده

شعر تغزلی، به عنوان یکی از مهم‌ترین شاخه‌های ادبیات فارسی، در طول سالیان با تغییرات عمده‌ای مواجه شده است. این تغییرات که شامل ساده‌تر شدن زبان، استفاده از نمادهای مدرن و متنوع‌تر شدن مضامین است، نشان‌دهندۀ دگرگونی‌های فرهنگی و اجتماعی می‌باشند. چالش اصلی پژوهش، شناخت و تحلیل این تغییرات در جهت شناسایی تفاوت‌های اساسی میان شعر تغزلی سنتی و معاصر و ارزیابی تأثیرات این دگرگونی‌ها بر زیبایی‌شناسی و ارتباط با مخاطب به روشی توصیفی تحلیلی و با به کارگیری منابع کتابخانه‌ای است. تحلیل داده‌ها نشان داد که زبان شعر تغزلی معاصر به سادگی و محاوره نزدیک شده، نمادها و تصاویر مدرن در آن، جایگزین نمادهای کلاسیک شده‌اند و فرم‌های شعری انعطاف‌پذیرتر و آزادتر از ساختارهای سنتی هستند. از این رو، مضامین عاشقانه شعر تغزلی معاصر علاوه بر عشق، به موضوعاتی چون هویت و دغدغه‌های اجتماعی نیز می‌پردازند. پرسش‌های کلیدی این پژوهش عبارتند از: چگونه زبان و ساختار شعر تغزلی معاصر تغییر کرده است؟ چه عواملی به این تغییرات منجر شده و چگونه تکنیک‌های جدید بر زیبایی‌شناسی شعر تأثیر گذاشته‌اند؟ تازگی تحقیق در بررسی دقیق تحولات زبانی شعر تغزلی معاصر نهفته است که بر تغییرات فرهنگی و اجتماعی تأکید دارد. نتایج تحقیق نشان داد که این تغییرات، شعر تغزلی معاصر را به ابزاری قوی‌تر برای بیان احساسات فردی و اجتماعی تبدیل کرده و آن را برای مخاطب امروزی جذاب‌تر ساخته است. این پژوهش همچنین بر لزوم توجه بیشتر به اثرات رسانه‌های جدید بر نشر و تفسیر شعر معاصر، تحلیل تطبیقی با سایر فرهنگ‌ها و تأثیرات تجربه‌های شخصی شاعران بر مضامین اشعار تأکید دارد.

واژه‌های کلیدی: شعر تغزلی معاصر، سنت، مدرنیته، تحولات زبانی.

---

[۱] دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران(نویسندۀ مسئول).
asoo_rahimi@yahoo.com

[۲] – دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۰/۲۰

۱.مقدمه

غزل فارسی پس از گذراندن یک دورهٔ طولانی و موفق، در دوران مشروطه با ورود آشکار عناصر اجتماعی و سیاسی، دچار تحول شد. از دههٔ ۱۳۳۰ و با ظهور نیما یوشیج و هم‌فکران او، ساختار زبانی غزل نسبت به زبان سنتی قبل از آن تغییر کرد و زبانی پالایش‌شده‌تر را در پیش گرفت. در یکی دو دهه پس از آن، با تثبیت جریان شعر نیمایی و غلبهٔ واژگان و زبان نو در ادبیات، غزل نیز به تدریج از چارچوب سنتی خود فاصله گرفت و به شکلی نوین درآمد. نمونه‌هایی از این تحول را می‌توان در آثار پروین دولت‌آبادی (۱۳۰۳-۱۳۸۷ خورشیدی)، فریدون توللی (۱۲۹۸-۱۳۶۴ خورشیدی) و هوشنگ ابتهاج (متولد ۱۳۰۶ -۱۴۰۱خورشیدی) مشاهده کرد. غزل نئوکلاسیک، که حاصل تلاش‌های شاعران برجسته پس از دورهٔ مشروطه است، توانسته ذهنیت نوگرایانه را در ساختار زبانی خود بگنجاند و غزل‌های دههٔ ۵۰ از این نظر از ظرافت و لطافت خاصی برخوردارند(ر.ک، شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۲: ۴۵). امروزه، تغزل به معنای غزل‌سرایی و بیان احساسات عاشقانه است و تفاوت‌هایی با تغزل سنتی دارد. در شعر سنتی، تغزل بخشی از قصیده بود که موضوعات آن همیشه عشق نبود؛ گاهی به توصیف جوانی، پیری، یا طبیعت می‌پرداخت. هدف ما در اینجا بررسی این است که شعر نو تغزلی در ایران از چه زمانی آغاز شد، چه شاعری اولین گام‌ها را برداشت، چه ویژگی‌هایی داشته و چگونه در طول زمان دچار تغییر و تحول شده است.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

یکی از اقسام شعر بر حسب موضوع و مضمون، شعر غنایی است که شاعر در آن به توصیف احساسات، هیجانات و اندیشه‌های شخصی خود می‌پردازد؛ این نوع شعر که در ادبیات اروپایی lyric نامیده می‌شود همراه با لیر (نوعی آلت موسیقی شبیه به چنگ) خوانده می‌شد به دو حالت از شعر اطلاق شده است؛ اشعار کوتاهی که اندیشه‌ها

و احساسات شخصی شاعر را بیان می‌کند (دری، پورمحمد و زیارت‌زاده، ۱۳۹۹: ۱۸). اثری که با هدف آوازخوانی سروده می‌شود. برای فهم زیبایی‌های شعر تغزلی شناخت زبان مسیری ناگزیر است.

در این زمینه، یکی از مسائل کلیدی، تحلیل تغییرات ساختاری و زبانی در شعر تغزلی معاصر نسبت به دوره‌های قبلی است. شاعران معاصر به روش‌های جدیدی برای بیان احساسات خود دست زده‌اند که این امر به تغییراتی در قالب‌ها و تکنیک‌های شعری منجر شده است. بررسی این تغییرات می‌تواند به درک بهتری از چگونگی تطابق شعر تغزلی با زمانهٔ معاصر و نیازهای جدید ادبیات کمک کند. علاوه بر این، عواملی نظیر تحولات اجتماعی، تغییرات فرهنگی و جریان‌های فکری جدید نقش بسزایی در تحول زبان شعر تغزلی معاصر داشته‌اند (ر.ک. مهدوی مزده، ۱۳۹۹: ۳۴). تحلیل این عوامل به روشن شدن ارتباط میان ادبیات و تحولات اجتماعی و فرهنگی کمک می‌کند و زمینه‌ای برای بررسی تأثیرات متقابل این دو حوزه فراهم می‌آورد. نهایتاً، بررسی نحوهٔ استفاده شاعران معاصر از تکنیک‌ها و قالب‌های جدید و تأثیر آن‌ها بر زیبایی‌شناسی شعر تغزلی، می‌تواند به درک بهتری از نوآوری‌های ادبی و تأثیرات آن بر مخاطب کمک کند. در ادامه، به بررسی دقیق‌تر نحوهٔ تحول در زبان و ساختار شعر تغزلی معاصر پرداخته می‌شود. شاعران معاصر با بهره‌گیری از تجربیات جدید و تأثیرپذیری از جریان‌های فکری و هنری مدرن، زبان و فرم‌های جدیدی را به شعر تغزلی افزوده‌اند. این تغییرات شامل استفاده از زبان ساده‌تر، ترکیب‌های نوین واژگانی، و تکنیک‌های نوآورانه در بیان احساسات است که در مقایسه با ساختارهای پیچیده‌تر و فرم‌های سنتی، به شعر تغزلی معاصر ویژگی‌های متمایزی بخشیده است.

در نهایت، بررسی تطبیقی بین شعر تغزلی معاصر و سنتی می‌تواند به شناسایی نقاط قوت و ضعف در زبان و فرم‌های شعری معاصر کمک کند و به نقد و ارزیابی آثار شاعران معاصر بر مبنای تغییرات و نوآوری‌های صورت‌گرفته بپردازد. این مطالعه

می‌تواند به عنوان راهنمایی برای پژوهشگران و علاقه‌مندان به ادبیات معاصر فراهم آورد و به فهم بهتر روندهای ادبی و زیبایی‌شناختی جدید کمک نماید. مسئله اصلی در بررسی تحلیلی زبان شعر تغزلی معاصر، شناسایی و تحلیل تغییرات و دگرگونی‌ها در زبان و ساختار شعر است. در این زمینه، سؤالات کلیدی که مطرح می‌شود عبارتند از:

ـ چگونه زبان شعر تغزلی معاصر از لحاظ ساختاری و زبانی نسبت به شعر تغزلی سنتی تغییر کرده است؟

ـ چه عوامل اجتماعی، فرهنگی، و ادبی به تغییرات زبان شعر تغزلی معاصر منجر شده‌اند؟

ـ چگونه شاعر معاصر از تکنیک‌ها و قالب‌های جدید برای بیان احساسات تغزلی بهره می‌برد و این تکنیک‌ها چه تأثیری بر زیبایی‌شناسی شعر دارند؟

زبان شعر تغزلی معاصر بیشتر در قالب چهارپاره و غزل نمود پیدا کرده است، همچنین ورود به عرصهٔ مدرنیته، عصر دیجیتال و سر کار آمدن روزنامه‌ها و انقلاب اسلامی بر روند تغییر زبان تغزلی شعر معاصر تأثیرگذاشته‌اند. شاعران سعی داشته‌اند با هنجارگریزی و ارائهٔ شیوه‌های نو در فرم غزل دست به تازگی نسبت به سنت ادبی بزنند.

در این پژوهش، سعی بر آن است که با استفاده از روش‌های تحلیلی و تطبیقی، تفاوت‌های زبان شعر تغزلی معاصر و سنتی بررسی شده و به شناسایی ویژگی‌های منحصر به فرد زبان معاصر پرداخته شود. این مطالعه می‌تواند به درک بهتر روندهای تحول در شعر فارسی کمک کرده و به نقد و تحلیل آثار شاعران معاصر بپردازد.

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش در مورد بررسی تحلیلی زبان شعر تغزلی معاصر به دلایل متعددی از اهمیت و ضرورت ویژه‌ای برخوردار است. نخستین دلیل اهمیت این پژوهش، نیاز به درک عمیق‌تر از تحولاتی است که در زبان و ساختار شعر تغزلی معاصر رخ داده است. شعر تغزلی به عنوان یکی از ارکان اصلی شعر فارسی، در دوره‌های مختلف با تغییرات گسترده‌ای مواجه بوده است. در دورهٔ معاصر، این تغییرات به دلیل تأثیرات فرهنگی، اجتماعی و ادبیات مدرن، به صورت چشمگیری نمایان شده است. تحلیل دقیق این تحولات به ما کمک می‌کند تا درک بهتری از نحوهٔ تحول ادبیات معاصر و تعامل آن با تغییرات جامعه پیدا کنیم. دلیل دیگر اهمیت این پژوهش، تأثیر آن بر نقد و تحلیل آثار شاعران معاصر است. با شناخت دقیق ویژگی‌ها و تغییرات زبان شعر تغزلی معاصر، می‌توان به ارزیابی دقیق‌تری از آثار این شاعران پرداخت و به نقد علمی و بنیادین‌تری در این زمینه دست یافت. این تحلیل می‌تواند به شاعران، منتقدان و پژوهشگران کمک کند تا با بهره‌گیری از روش‌های نوین و تکنیک‌های جدید، به بهبود و غنای بیشتر ادبیات معاصر دست یابند.

علاوه بر این، درک تحولات زبان شعر تغزلی معاصر برای مطالعه و پژوهش در زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی نیز اهمیت دارد. شعر به عنوان آینه‌ای از جامعه، تغییرات فرهنگی و اجتماعی را بازتاب می‌دهد و تحلیل آن می‌تواند به شناخت بهتر روندهای فرهنگی و اجتماعی معاصر کمک کند. بررسی زبان و ساختار شعر تغزلی می‌تواند نشان‌دهندهٔ تغییرات عمیق در نگرش‌ها، ارزش‌ها و دغدغه‌های اجتماعی معاصر باشد. به طور کلی، پژوهش در این زمینه نه تنها به ارتقای درک علمی و ادبی از شعر معاصر کمک می‌کند، بلکه به توسعه و نقد سازنده ادبیات معاصر نیز می‌انجامد و به این ترتیب به رشد و پویایی فرهنگ و هنر کشور کمک می‌نماید.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

با توجه به اینکه موضوع تحقیق به‌عنوان یکی از مسائل کلیدی و چالش‌برانگیز در حوزهٔ علمی یا کاربردی مطرح شده است، تحلیل و نقد جامع مطالعات گذشته می‌تواند به شفاف‌سازی و ارتقای دانش موجود کمک کند. در ادامه به آثار و تحقیقات پیشین نگاهی خواهیم انداخت.

ـ علی محمد محمودی در مقالهٔ «بررسی تحول ساختار و شکل غزل از انقلاب مشروطه تا پس از انقلاب اسلامی» (۱۳۹۶)، به تحولات غزل به عنوان یکی از مهم-ترین قالب‌های شعری عصر مشروطه، تغییرات غزل پس از افسانهٔ نیما یوشیج و سرآمدان غزل از جمله منوچهر نیستانی و محمدعلی بهمنی پرداخته است. محمودی به نوآوری‌های غزل با تکیه بر سرآمدان غزل پرداخته و نکات قوت و ضعف آنان را نشان داده است. ایشان مبنای تحلیل خود را بر تحوالات غزل با تکیه بر فرم شعر قرار داده‌اند و ما در این پژوهش به بررسی جنبه‌های بلاغی و زبانی شعر تغزلی خواهیم پرداخت.

ـ غلامرضا کافی و زهره عامری در مقالهٔ «دگردیسی گونهٔ غنایی شعر عاشقانه در سایهٔ مدرنیته»(۱۴۰۰)، مجلهٔ کاوش‌نامهٔ زبان و ادبیات فارسی به این نتیجه رسیده‌اند؛ دگردیسی و تحول شعر عاشقانه معاصر فارسی، تحت تأثیر تفکر مدرنیته بوده است. در این مقاله که از روش مطالعه اسنادی و تحلیل محتوای کیفی برای پاسخ به سؤال بنیادین تحقیق استفاده شده است، ابتدا تأثیرات اجتماعی مدرنیته بر عشق و رابطه عاشقانه را در نظرگاه اندیشمندان و جامعه‌شناسانی نظیر باومن، گیدنز، تامپسون و برمن نشان دادند و سپس دگرگونی‌های عاشقانه سروده‌ها در شعر فارسی تحت تأثیر این تفکر در ده انگاره بررسی و تبیین شده است.

ـ جوکار و یوسفی اوروند در مقالهٔ «بازتاب عناصر غنایی در شعر علیرضا قزوه با تکیه بر غزل‌های مجموعه از نخلستان تا خیابان»(۱۴۰۲)، منتشر شده در هجدهمین

گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، عناصر و مؤلّفه‌های شعر غنایی را در اشعار قزوه تحلیل و بررسی کرده‌اند. علیرضا قزوه از جمله شاعران شعر پایداری است که عمدتاً در قالب شعر سپید و غزل و دوبیتی موضوعات مربوط به ادبیات پایداری (دفاع مقدس و جنبش‌های مقاومت خارج از ایران) را با رویکرد انتقادی و برخوردار از عناصر مذهبی مطرح کرده است. نتیجه این بررسی نشان می‌دهد که زبان شعری قزوه با آنکه به طرح موضوعات مذهبی و حماسی و انتقادی مربوط به پایداری می-پردازد، از لطافت و نرمی خاصی برخورداراست و درغزل‌هایش بیشتر تمایل دارد عناصر غنایی عاشقانه را اعم از واژگان و ترکیبات و تصاویر به کار ببرد. به عبارت بهتر شاخص‌های محتوایی و صوری این اشعار مطابق شاخص‌های اشعار غنایی و به‌خصوص عاشقانه هستند.

تحقیقات دیگری در این زمینه انجام شده است: امیر رضاپور و همکاران در پژوهش «بررسی جریان‌های حاشیه‌ای شعر معاصر» (۱۴۰۲)، با پرداختن به جریان‌های شعر معاصر انقلاب اسلامی ایران به این نتیجه رسیده‌اند مانند هر رخداد مهم دیگر در فضای فرهنگی و هنری جامعهٔ ایران، دگرگونی‌هایی ایجاد کرد و فضایی تازه در شعر و نثر به وجود آورد و شاعران و نویسندگان این عصر با باورهای سرچشمه گرفته از مکتب انقلابی و اسلامی، اندیشه‌ها و مضامین مذهبی و عرفانی و موضوعاتی مثل: جهاد، شهادت، ایثار، آزادگی و عشق را در آثار خویش بیشتر به کار گرفتند و طرح مضامین این حوزه، همراه با ورود برخی مظاهر فرهنگ غربی مهم‌ترین موضوعات ادبیات این دوره هستند. این تغییر و دگرگونی در زمینه ادبیات به‌خصوص شعر کاملاً ملموس و محسوس است؛ از آنجا که طنز و انتقاد اجتماعی در این دوره رشد نمود، مضامین طنزآمیز نیز در آثار ادبی این دوره دیده می‌شود، فقط زمینهٔ مطالعه بین پژوهش پیش رو با پژوهش فوق یکسان است.

حافظ حاتمی در پژوهش «عناصر و مؤلفه‌های زبان ادبی آثار خواجه عبدالله انصاری» (۱۴۰۲)، به بررسی کلی زبان ادبی در آثار خواجه عبدالله انصاری پرداخته و به این نتیجه رسیده است که خواجه علاوه بر تأکید بر مفاهیم وعظ، تعلیم و عرفان به مسائل زیبایی‌شناسی در حوزهٔ زبان نیز توجه داشته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

غزل پس از دورهٔ مشروطه (نئوکلاسیک) با تلاش‌های شاعرانی نظیر محمدحسین شهریار، فریدون توللی، مهدی حمیدی، هوشنگ ابتهاج، معینی کرمانشاهی، رهی معیری، نادر نادرپور، عباس کی‌منش (مشفق کاشانی) در دههٔ چهل و قبل از آن دچار تحولات جدیدی شد. به این نوع غزل می‌توان عنوان «غزل نئوکلاسیک» یا «نو-سنتی» را داد. شاعران کلاسیک‌پرداز از همان ابتدای گشودن راه نوگرایی به درون شعرشان، در مقابل سنت‌گرایان متعصب ایستادگی کردند و از این سبک دفاع نمودند. خانلری، شهریار، توللی، سایه و مشفق از برجسته‌ترین شخصیت‌های این دسته هستند و نخستین نشانه‌های نوگرایی در غزل سنتی از آثار آنان پدیدار شد.

۲ـ۱. شعر نو تغزلی

شعر نو تغزلی با سرودهٔ «افسانه» آغاز شد و به عنوان بخشی از ادبیات نیمایی، که به تدریج از نیما فاصله می‌گرفت، توسعه یافت. این نوع شعر، که آثاری نیز در همان دوران به چاپ رسید، برای رژیم وقت خوشایند بود و به عنوان ادبیات مترقی، مورد حمایت قرار می‌گرفت. اما این جریان شعری بیشتر به خلق آثار تغزلی، با مضامین هوس‌آلود و فاقد محتوای اجتماعی برجسته انجامید. در دههٔ ۱۳۳۰، شعر نو تغزلی در میان شاعران جوان مورد توجه قرار گرفت. نصرت رحمانی در مجموعه‌های «کوچ» (۱۳۳۲)، «کویر» (۱۳۳۵)، «ترمه» (۱۳۳۶) و فروغ فرخزاد در مجموعه‌های اولیه

خود «اسیر» (۱۳۳۱)، «دیوار» (۱۳۳۵)، «عصیان» (۱۳۳۶) و همچنین حسن هنرمندی با مجموعه «هراس» (۱۳۳۷) این سبک را ادامه دادند. دیگر شاعران نیز با خلاقیت بیشتر در برخی از آثارشان این مسیر را دنبال کردند (ر.ک، شمیسا، ۱۳۹۷: ۳).

در ادامه به ویژگی‌های شعر نو تغزلی می‌پردازیم:

۱. مضامینی چون انتقاد از نفاق و شکایت از شرایط روزگار، اگرچه بخش‌هایی از عاشقانه‌سرایی اجتماعی به شمار می‌آیند؛ اما با هستهٔ اصلی این نوع شعر، یعنی عشق، کاملاً پیوند نمی‌خورند. در غزل کلاسیک، این مضامین تنها به کمک وزن و قافیه با درون‌مایه‌های تغزلی همراه می‌شوند. در عاشقانه‌های معاصر نیز که اغلب میان شعر اجتماعی و عاشقانه خط قرمز فرض شده، این دو موضوع به ندرت در قالب یک عاشقانه با هم تلاقی واقعی پیدا می‌کنند (ر.ک، آلندی، ۱۳۷۸: ۱۳۹).

۲. در شعر عاشقانه کلاسیک، معشوق به عنوان موجودی آرمانی یا واقعی مورد ستایش و پرستش قرار می‌گیرد و تمام هستی شاعر در وجود او خلاصه می‌شود. همه جهان نشانه‌ای از معشوق بی‌همتا تلقی می‌گردد اما در شعر معاصر، انسان، طبیعت و معشوق به شکل مثلثی هستند که هر ضلع، ضرورت عشق‌ورزی به اضلاع دیگر را ایجاب می‌کند. (ر.ک.جورکش، ۱۳۸۵: ۸۰).

۲-۲. جریان‌سازان شعر تغزلی

غزل معاصر دارای سه دورهٔ زندگی متفاوت است:

- فصل اول: از دورهٔ بازگشت تا اواخر دورهٔ مشروطه،
- فصل دوم: از دورهٔ مشروطه تا اواسط دههٔ هفتاد،
- فصل سوم: از اواسط دههٔ هفتاد تا به امروز.

مهم‌ترین عنصر مشترک در این سه دوره، خلاقیت و نوآوری است که هر کدام به تناسب اوضاع و احوال اجتماعی و سیاسی در غزل حس می‌شد و در فصل سوم این

موضوع به شدت اوج گرفت. در یک نگاه انتقادی، واضح است که فصل سوم زندگی جدید غزل، پربارترین و زنده‌ترین دورهٔ تاریخ این قالب ارزنده ادبی به شمار می‌آید و آثاری خلق شده‌اند که در آینده بازتاب بسیار زیادی در بدنهٔ ادبیات فارسی خواهند داشت.

۲-۳. تحولات زبانی و بلاغی

منوچهر نیستانی با انتشار کتاب «دیروز خط‌فاصله» در سال ۱۳۵۰، نقشی کلیدی در تحول شکل و محتوای غزل فارسی ایفا کرد. به اعتقاد بسیاری از منتقدان، از جمله محمدعلی بهمنی، نیستانی را می‌توان آغازگر این شیوهٔ نوین دانست. «همچنین حسین منزوی، در مقالات خود به‌ویژه در «حنجرهٔ زخمی تغزل»، اشاره به تغییرات مهمی در غزل‌های آن دوره می‌کند و شعرهایی همچون «دریای شورانگیز چشمانت...» را نماد این تغییرات عمده می‌داند. این تحول در غزل، تجربه‌های شاعرانی چون ایرج میرزا و عشقی را در تلفیق زبان و مضامین مدرن با قالب‌های سنتی به اوج خود رساند، بی‌آنکه به سطح ژورنالیسم بیفتد»(پرهام، ۱۳۶۰: ۳۹). در این میان حسین منزوی بیش از دیگران تأثیرگذار بوده است. یکی از دلایل تأثیرگذاری منزوی در غزل، علاوه بر زبان نوین و نگاه زمینی‌اش به معشوق، شخصیت‌پردازی متفاوت او از زن است. این نگاه نوین به زن، تأثیر شگرفی بر غزل نئوکلاسیک داشت و بخشی از جریان‌های مهم غزل معاصر (جریان اول) را تحت تأثیر قرار داد.

زبان شعری منزوی، با وجود مدرن بودن، دارای صلابتی خاص است که در ترکیب با مضامین عاشقانه غزل‌هایش، نوعی پارادوکس زیبا را به وجود می‌آورد. این زبان مدرن، همراه با نگرش زمینی و ملموس او به عشق و معشوق، در عین حال دغدغه‌های انسان قرون گذشته را نیز بازتاب می‌دهد:

«ای بر گذشته ز ملموس! ای داستانی!

ارث اساطیریِ لیلیِ باستانی!
تو جذبهٔ استحالت، تو شور رسیدن
که رودها را به دریا شدن می‌کشانی

تو شوق پروانگی، آرزوی رهایی
که پیلهٔ اختناق مرا می‌درانی
معشوقی از تیرهٔ منقرض گشتهٔ گل
با روحی از سبزه در هیأتی ارغوانی

تعبیر بیتی بلند از غزل‌های «حافظ»
مصداق نقشی بدیع از تصاویر «مانی»
لحن همایونی تو حریر نوازش
دست پرستار تو مخمل مهربانی
ای چون افق مشترک در میان دو جوهر!
ای طُرفه هم زمین و هم آسمانی!
لبخند دل چسب شیرینت آمیزه‌یی پاک
از شیطنت‌های طفلی و خواب جوانی

ای معنی خواستن تا به اندازهٔ اوج
گسترده نام تو با عشق تا بی‌زمانی
فصل تنت بر ورق‌های سرخ معطّر
رنگین‌ترین فصل مجموعهٔ زندگانی

فصلی که می‌خواهی‌اش بعد هر بار خواندن
بی‌حس تکرار، یک بار دیگر بخوانی» (منزوی، ۱۴۰۱: ۸۹).

یکی از ویژگی‌های برجستهٔ شعر او، استقلال معنایی ابیات و کشف‌های نوآورانه در استفاده از قافیه و ردیف است.

«زنی که صاعقه‌وار آنک، ردای شعله به تن دارد/ فرونیامده خود پیداست که قصد خرمن من دارد/ همیشه عشق به مشتاقان پیام وصل نخواهد داد/ که گاه پیرهن یوسف کنایه‌های کفن دارد» (همان: ۶۸).

منزوی بیشتر از آنکه به محتوای صرف توجه کند، در پی خلق زیبایی در قالب غزل بود، و مهارت او در شعرهای عاشقانهٔ زمینی بسیار برجسته است.(ترمک، ۱۳۹۲)

سیمین بهبهانی نیز در کنار حسین منزوی، نقش بسیار مهمی در تحول شعر کلاسیک، به ویژه غزل، ایفا کرد. در مجموعه «رستاخیز» (۱۳۵۳)، به تدریج آثاری از او پدیدار شد که نشان‌دهندهٔ حرکت او به سمت غزل نئوکلاسیک بودند؛ این آثار با زبانی روان‌تر و دغدغه‌های تازه‌تر همراه بودند. با این حال، فخامت زبان بهبهانی که از ویژگی‌های کلاسیک اشعار او بود، همچنان در آثار بعدی‌اش حفظ شد. او با اینکه تلاش کرد زبان شعر خود را با زبان امروزی ترکیب و سازگار کند، ولی استفاده از واژه‌های مهجور و سبک سنتی‌اش مانع از آن شد که این نزدیکی به زبان معاصر به‌طور کامل محقق شود. دو اثر بعدی او «خطی ز سرعت و آتش» (۱۳۶۰) و «دشت ارژن» (۱۳۶۲)، نه تنها غزل‌های نئوکلاسیک او را به نمایش گذاشتند، بلکه تجربه‌های جدید وزنی او را نیز برجسته کردند. خود بهبهانی در این باره گفته است: «در بسیاری از موارد، نخستین پاره از عاطفه و خیالی که در قالب جمله یا الفاظ کوتاه به ذهنم متبادر شده، خود دارای نوعی وزن است و من به خوبی و آسانی عادت کرده‌ام که همان وزن را در حال و هوای برانگیختن آن دنبال کنم» (عمرانی، ۱۳۸۶: ۸۹). این نگاه وزنی او به شعر، راهی نو برای بیان احساسات و تفکراتش باز کرد. اما در برخی مواقع،

شعرهای او از تصاویر و نشانه‌های عمیق فاصله گرفته و به نوعی شعارزدگی دچار می‌شوند که احتمالاً از تأثیر فعالیت‌های سیاسی و اجتماعی او ناشی می‌شود. با این وجود، یکی از ویژگی‌های مهم و نوآورانه در آثار بهبهانی، فضای روایی حاکم بر شعرهایش است. او توانسته در غزل‌های خود، شخصیت‌پردازی کند و با استفاده از دیالوگ‌های بجا، صداهای متنوع و متعددی را کنار هم قرار دهد، هرچند که این شخصیت‌ها و اندیشه‌ها اغلب تحت سلطه چارچوب‌های کلاسیک و ارزش‌گذاری‌های سنتی هستند. بهبهانی در این مورد می‌گوید: غزل مرا می‌توان چندصدایی خواند از این جهت که کاراکترها و اندیشه‌ها متعدد، متنوع و مشخص‌اند(کریمی، ۱۴۰۱: ۱۳-۱). در دهۀ هفتاد، شاهد ظهور شاعران جوان و جسور در عرصۀ غزل بودیم. عناوینی همچون غزل نو، غزل فرم و غزل پست مدرن در آن سال‌ها به طور گسترده مورد بحث و توجه قرار گرفت و این روند هنوز هم ادامه دارد. این عناوین، به درستی یا نادرستی، به دسته‌ای از غزل‌های موجود اطلاق می‌شود. غزل که همچون سایر قالب‌های کلاسیک همیشه با شائبه‌هایی از محدودیت و چارچوب‌های دست و پاگیر مواجه بوده است، در پانزده سال اخیر به واسطه نوآوری و جسارت شاعران معدودی، دستخوش تغییراتی شده که با وجود انتقادات شاعران سنتی، موفق به ایجاد چهره و هویتی جدید و متفاوت شده‌اند. بی‌آنکه قصد ارزش‌گذاری داشته باشیم، باید بپذیریم که غزل امروز با غزل دهۀ شصت تفاوت‌های زیادی دارد. منشأ این تغییرات را می‌توان به اوایل دهۀ هفتاد نسبت داد، زمانی که شاعران جوان تلاش کردند این قالب را دوباره تعریف کنند و از هنجارهای معمول آن زمان فاصله بگیرند. از برجسته‌ترین این شاعران می‌توان به محمد سعید میرزایی اشاره کرد. او در سال ۷۶ با انتشار مجموعه غزلی متفاوت تحت عنوان «درها برای بسته شدن آفریده شد» موجی از تأیید و مخالفت را برانگیخت.(ترمک، ۱۳۹۲) البته شاعران دیگری نیز بودند که در نو کردن غزل گام‌هایی برداشتند، اما این گام‌ها معمولاً محدود به تک شعرها یا چند شعر

معدود بود. طبیعی است که با ظهور نگاهی تازه به غزل، بسیاری از شاعران جوان به تقلید از آثار شاعران نوگرا روی آوردند. شاعرانی در این دوره، به نوآوری در قالب‌های سنتی شعر فارسی روی آوردند، اما در حد و اندازه قابل توجهی پیش نرفتند. ساختار ذهنی غزل‌های آنان به‌گونه‌ای بود که همچنان به غزل‌های سنتی شباهت داشت و پیوند بین ابیات در این اشعار همچنان ضعیف باقی مانده بود. مضامین شعر این شاعران غالباً در سوز و گدازها و ناله‌های عاشقانه و رمانتیک متوقف شده بود و در برخی از آثار آن‌ها هنوز نشانه‌هایی از واژگان کهنه دیده می‌شد (ر.ک، حسن‌لی، ۱۳۸۵: ۳۸).

«گهی به جای گاهی/ نگه به جای نگاه/ اوفتادم به جای افتادم/ اِستاده‌ای به جای ایستاده‌ای»(همان)

تفاوت این اشعار با غزل‌های کاملاً سنتی در شیوهٔ بیان ساده، نزدیکی به زبان عامه، تصاویر تازه خیال و کنار گذاشتن برخی از سنت‌های قدیمی ادبی دیده می‌شود.

نکته‌ای که بلافاصله در مقایسهٔ بین غزل و اشعار آزاد و غیرغزل به چشم می‌آید این است که برخلاف برخی شاعران کلاسیک‌سرا که به سرودن شعر سپید نیز پرداخته‌اند، منطق غزل بر شعرهای آزاد آن‌ها تأثیر غالبی ندارد. در این اشعار، روایت به‌طور نسبتاً بارزی وجود دارد و ساختار اشعار آزاد و نیمایی به‌گونه‌ای نیست که هر چند سطر به طور مستقل از یکدیگر عمل کنند و معنای کاملاً جداگانه‌ای داشته باشند. شاعر به درون‌مایه‌ی کلی و مشترکی بین سطرهای پراکنده بسنده نکرده است. هرچند نمی‌توان به‌طور مطلق گفت که این ویژگی در اشعار آزاد و نیمایی غایب است، اما می‌توان گفت که این منطق متمرکز در آن‌ها به‌اندازه‌ای که در غزل دیده می‌شود، واضح نیست و بسامد معناداری ندارد.

«وقتی که پرده را/ یک سو زدی/ در باغ‌های چینی/ گل‌ها/ میان جِرم و جوانه/ و در گلوی مرغ‌های لعابی/ نُت‌های بغض‌کرده/ در نیمه‌راه ترس و ترانه/ بازایستاده بودند/

از رف/ برداشتی مرا/ با آستین/ از چهره‌ام غبار گرفتی/ و پشت پنجره/ بر کاشی‌ام نهادی/ تا وقت دررسد/ از صبح ناب/ پر شده‌ام/ در من/ یک جرعه آفتاب/ نمی‌نوشی؟» (منزوی، ۱۴۰۱: ۵۴).

شیوهٔ تخیل‌ورزی در این شعر و ساختار پلکانی تکمیل تصویر، نمونه‌های برجسته‌ای از شعر حسین منزوی را به نمایش می‌گذارد که انتخاب هوشمندانهٔ موسیقیایی نیز دارد. این موسیقی، سطرها را به‌طور مکرر با وقفه مواجه می‌کند و حرکت آرام و محتاطانهٔ کاراکتر دوم شخص را از دید راوی به تماشا می‌گذارد. در مجموع به نظر می‌رسد که منزوی همان‌طور که خوانندگان به درستی اشاره کرده‌اند، در موقعیتی درست قرار گرفته و نامش به‌درستی با غزل مرتبط است. نمی‌توان گفت که اشعار غیرغزلی او کاملاً فاقد نوآوری و ویژگی‌های چشمگیر هستند، اما شواهد نشان می‌دهد که بسامد اشعار درخشان او در غزلیاتش به مراتب بیشتر است.

محتوای غالب در اشعار حسین منزوی شامل دو فضای مضمونی می‌شود: یکی محتوای رمانتیک و تغزلی و دیگری محتوای اجتماعی و اعتراضی. شواهد شعری او نشان می‌دهد که زبان شعر در دستهٔ اول (اشعار عاشقانه) بیشتر به‌سوی تخیل عمیق‌تر و کشف و شهودهای ظریف‌تر تمایل دارد، در حالی‌که اشعار با درون‌مایهٔ اعتراضی به‌طور عمده، بیان بسیار مستقیم و غیرانتزاعی دارند و کم‌تر به پدیدارشناسی امر موجود و استعاره‌پردازی می‌پردازند. محمدحسین شهریار، یکی از شاعران معاصر و ارزشمند نیز در این دوره نامی بلند به‌دست آورد. اما با وجود ارادتش به نیما، تلاش‌های او برای نوآوری در شعرش چندان موفقیت‌آمیز نبود. به‌علاوه، اشعار او از نظر یکنواختی و سلامت زبانی به‌مراتب پایین‌تر از شعرهایی مانند آثار رهی معیری است. منوچهر نیستانی، سیمین بهبهانی و حسین منزوی از شاعرانی هستند که در راستای نوگرایی شاعران معاصر در قالب‌های سنتی، گاهی بیشتر از پیشینیان خود به

نوآوری پرداخته‌اند. منوچهر نیستانی به‌عنوان یکی از مبتکرترین غزل‌پردازان نئوکلاسیک زمان خود، در غزل‌های نو خود تلاش فراوانی در مسیر دستیابی به فرم تازه‌ای در غزل و گسترش امکانات و ظرفیت‌های صوری و محتوایی این قالب انجام داده است. ویژگی‌های بارز زبان نیستانی در دو مجموعه شعرش (دیروز، خط‌فاصله) و (دو با مانع) شامل سکته‌های تعمدی و نوعی شکل نحوی متفاوت است که غالباً شامل عبارات و جملات معترضه بدون فعل با کارکردهای تأکیدی، تفسیری و حضوری است.

حال برخی از ویژگی‌های زبان تغزلی شعر معاصر و مؤلّفه‌های آن را با ذکر نمونه‌هایی توضیح می‌دهیم.

۲-۳ـ ۱. نزدیکی به زبان مردم و ورود غزل با جایگاه مشخص بین مردم

این ویژگی از طرق گوناگون در شعرها متبلور شده است. کلمات مورد استفاده، لحن، نحو جملات، قافیه، و ردیف‌ها (ر.ک، مهدی پور، ۱۳۹۲: ۹۷).

« پیرمردی که در آن سوی درختان خزانزده قدم می‌زد/ روح چهلسالگی من بود/ روحی آشفته‌تر از سایه صدها برگ/ و پراکنده‌تر از لرزه صدها مو / روحی آماده مردن بود/ پیرمردی که سر تیز عصای او/ صلح آن چشمه خندان را به هم می‌زد/ روح من بود که در پشت درختان خزاندیده قدم می‌زد»(نادرپور، ۱۳۹۳: ۱۱۵).

اتفاقی که در این زمینه در غزل رخ داده است، به‌گونه‌ای باعث کاهش فخامت زبان و توجه بیشتر به زندگی انسان معاصر و مشکلات، دغدغه‌ها، غم‌ها و شادی‌های او شده و ارتباطی مؤثرتر و ماندگارتر با مخاطب برقرار می‌کند، رویداد خوشایندی به نظر می‌رسد. با این حال، در بسیاری از موارد، این ویژگی بیش از آنکه موجب تقویت شعر شود، به ضعف‌هایی منجر شده است. ضعف‌هایی مانند عدم دقت در تألیف، سرودن شعر در نخستین شکل به‌ذهن رسیده، انتخاب نادرست واژگان و عدم درک

عمیق از معانی کلمات، ورود بی‌حساب و کتاب کلمات و تعابیر عامیانه و محاوره‌ای بدون توجه به بافت زبان، و ایجاد زبانی سست و بی‌شکل که فاقد هویت شاعرانه است، و سهل‌انگاری در رفع ضعف‌های زبانی و دستوری به بهانه‌های هنجارشکنی و عامیانه‌گویی، همه از نقاط ضعف به شمار می‌آیند که نتیجهٔ افراط و تفریط در استفاده از زبان و واژگان معاصر است (ر.ک. بایزیدی، طلوعی آذر، ۱۳۹۹: ۱۱۳).

در اشعار اخوان ثالث، استفاده از تصاویر و فضاهای نوین در غزل تنها با تصاویری تازه مانند طلوع آفتاب، تازگی به شعر می‌بخشد. با این حال، ترکیباتی مانند «آینه آه»، «زرّین دود» و واژه‌هایی همچون «آفاق»، «پرّید»، «فلاخن» و «ردا» نشانه‌هایی از کهنگی‌های موجود در زبان اخوان به‌حساب می‌آیند (ر.ک. حسن لی، ۱۳۸۵: ۱۰۲).

«یک بار دگر ز خوشهٔ سیگار/ در آینه آه و دود خرمن کرد/ مشرق چیق طلایی خود را برداشت/ به لب گذاشت روشن کرد / زرین دودی گـرفت عـــالم را/ آفاق ردای روز بـر تن کرد/ پـرّید از آشیان پرستو جلد کی/ سنگ پرنده در فلاخن کرد؟/ البرز کلاه سرخ بر سر داشت/ برداشت قـبای زرد بر تن کرد» (اخوان‌ثالث، ۱۳۶۸ :۱۲۳).

در سروده‌ای از محمدعلی بهمنی، علاوه بر تصویری تازه از نشستن ملخ‌های شک بر برگ یقین، مضامینی مانند «زرد جویدن»، «سبزترینم» و «ابر کردن» نیز بر تازگی شعر می‌افزاید. به‌علاوه، ترکیب‌ها و واژه‌هایی همچون «زرین‌دود»، «ردا»، «فلاخن» و... که در اشعار اخوان بوی کهنگی را به مشام می‌رساندند، در اینجا وجود ندارند. (ر.ک. حسن لی، ۱۳۸۵ :۱۰۲).

«نشسته‌اند ملخ‌های شک به برگ یقینم/ ببین چـــه زرد مـــرا می‌جوند سبزترینم/ ببین چـــگونه مرا ابر کرد خاطره‌هایی/ که در یـکایـکشان مـــی‌شد آفتاب ببینم/

شکستنی شده‌ام اعتـــراف می‌کنم اما/ ز جنس شیشهٔ عمر توأم مزن به زمینم» (بهمنی، ۱۳۹۶: ۱۳۵).

در این سروده تصویر، مضمون و بیان تازه دیده می‌شود، اما هنوز برخی از همانندی-های خود را با شعر گذشته حفظ کرده است و حضور عناصر زندگی امروز در آن دیده نمی‌شود.

اما در سرودهٔ زیر، حضور عناصر زندگی امروز، فضای شعر را نوتر کرده است:

«خسته‌ام از آرزوها، آرزوهای شعاری/شوق پرواز مجازی، بال‌های استعاری/ لحظه‌های کاغذی را روز و شب تکرار کردن/ خاطرات بایگانی، زندگی‌های اداری/ آفتاب زرد و غمگین، پله‌های روبه پایین/سقف‌های سرد و سنگین، آسمان‌های اجاری صندلی‌های خمیده، میزهای صف کشیده/خنده‌های لب پریده، گریه‌های اختیاری/ عاقبت پرونده ام را با غبار آرزوها/ باد خواهد بست روزی، باد خواهد برد باری/ روی میز خالی من صفحـه‌ی بـــاز حـــوادث /در ستون تسلیت‌ها، نامی از مـا یـــادگـــاری» (امین‌پور، ۱۳۷۲، ۱۱).

۲-۴. گونه‌های نوآوری

پیش‌تر از این گفته شد در سروده‌هایی که امروزه در قالب‌های شعر گذشتهٔ فارسی پدید آمده‌اند، از ساده‌ترین گونه‌های نوآوری؛ که به‌کارگیری واژه‌های تازه است تا پیچیده‌ترین آن‌ها که شکستن نحو جمله‌هاست، دیده می‌شود (ر.ک.فقیهی، ۱۳۹۷: ۷۴) و اینک نمونه‌هایی از این گونه‌ها را بازمی‌نگریم.

۲ـ۴ـ ۱. تصرف زبانی

پیش از این در بخش زبان دربارهٔ انواع تصرفات زبانی در شعر آزاد امروز سخن گفتیم، در این جا تنها نمونه‌هایی از این تصرفات زبانی که در قالب‌های سنتی شعر معاصر صورت پذیرفته نشان داده می‌شود

«بنویس قنداق نوزاد بر ریسمان تاب می‌خورد/ با روز با هفته با ماه بر بام بی‌انتظاری / بنویس کز تن جدا بود آن ترد آن شاخهٔ عاج/ با دستبندش طلایی، با ناخنانش نگاری» (بهبهانی، ۱۳۷۰: ۱۳۰).

پس از نیما، بسیاری از شاعران به پیروی از او به سرودن اشعار رمانتیک روی آوردند و فریدون مشیری از جمله این شاعران است که تحت تأثیر نیما، فریدون توللی، نادر نادرپور و دیگر پیشگامان شعر رمانتیک در دهه‌های ۲۰ و ۳۰ قرار دارد. در دورهٔ اول شاعری مشیری، بیشتر به گرایش فردی و تغزلی تمایل دارد.

شعر اجتماعی مشیری نمایانگر همدردی با مظلومان و دفاع از ارزش‌های انسانی است و این نکته نشان‌دهندهٔ این است که رمانتیسم او تنها به عشق و عواطف فردی محدود نمی‌شود، بلکه ابعاد اجتماعی و انسانی را نیز در بر می‌گیرد.

۲ـ۴ـ ۲. واژه‌ها

همان‌گونه که واژه‌های گوناگون در شعر آزادِ امروز، اجازهٔ ورود یافته‌اند، در بسیاری از قالب‌های سنتی نوگرای امروز، نیز همین حضور دیده می‌شود. در این‌گونه از سروده‌ها، هیچ واژه‌ای، خود به خود، غیرشاعرانه نیست و هر واژه، اصطلاح یا ترکیب می‌تواند، با تغییر جنسیت خود و ورود به شعر، به جنس شاعرانه تبدیل شود. این واژه‌ها از گونه‌های بومی، محلی و محاوره‌ای گرفته تا واژگان ادبی، اصطلاحی و خارجی را شامل می‌شوند.

نمونه‌ها:

ـ رگ‌های زمانه گویی ازگردش خون خالی‌ست/دل از تپش افتاده در ساعت دیواری (بهبهانی، ۱۳۲۲: ۷۴).

ـ سارا چه شادمان بودی با بقچه‌های رنگینت/شال و حریر ابریشم کالای چین و ما چینت؟ (همان، ۱۳۸۲: ۵۴۰).

ـ سرد و تیره، بینی دلش خرده‌شیشه دارد گلش/وین سرشت بر باطلش با که سازگاری کند (همان، ۱۳۲۲: ۶۲).

وز دنگ دنگ ساعت دیوار خسته‌ام - بیزارم از خموشی تقویم روی میز (بهمنی، ۱۳۸۹: ۳۰).

ـ ای درختان بی‌ثمر چونتان باد و چندتان/ باد را تکه تکه کرد، شاخه‌های بلندتان/ دارید مثل مار !بدتر از سیم‌خاردار (کاکایی، ۱۳۶۹: ۴۲).

۲ـ ۴ـ ۳. ترکیب‌ها

یکی از روش‌های رایج در شعر فارسی برای شخصیت‌بخشی به زبان، ترکیب‌سازی است. پس از انقلاب اسلامی، برخی شاعران سنت‌گرا بیشترین تلاش خود را در زمینهٔ نوآوری بر پایهٔ ترکیب‌سازی متمرکز کردند و با آمیزش جدید برخی واژه‌ها یا اضافه کردن واژه‌های تازه به یکدیگر، ترکیب‌های نوینی را در زبان شعر خلق کردند. نصرالله مردانی یکی از برجسته‌ترین شاعران در زمینه ترکیب‌سازی است که در کتاب «خون‌نامه‌ی خاک» بسیاری از این ترکیب‌ها را می‌توان یافت. به‌عنوان مثال، بدون اینکه نمونه‌ای خاص از سروده‌های او انتخاب کنیم، می‌توان ترکیب‌های چند سطر اول نخستین سرودهٔ این کتاب را بررسی کرد:

«روح خورشید در آیینهٔ میعاد شکفت / غنچهٔ بستهٔ دل در دم میلاد شکفت/ بر لب خشک زمان چشمهٔ فریاد شکفت/ تا در اندیشهٔ ما شور تو افتاد شکفت/ آفتابی شد و

در ظلمت بی‌داد شکفت/ نقش زخمی‌ست که از تیشهٔ فرهاد شکفت/ نام نورانی تو در افق یاد شکفت / آب و آتش به هم آمیخت در آغاز حیات/ سینهٔ سرد زمین صاعقهٔ عشق شکافت / بادهٔ سبز دعا در خم جوشندهٔ دل/ ریخت هر قطرهٔ خون تا ز گلوگاه فلق / بر لب کوه جنون خندهٔ شیرین بهار» (مردانی، ۱۳۷۰: ۱).

تمایل شاعران معاصر به ترکیب‌های حس‌آمیز و ترکیب‌های پارادوکسی به‌طرز قابل توجهی نسبت به دوره‌های قبلی افزایش یافته است.

۳. نتیجه‌گیری

بررسی تحولات زبانی در شعر تغزلی معاصر نشان می‌دهد که این نوع شعر در گذار از سنت به مدرنیته، نه تنها به حفظ میراث زبانی و فرهنگی گذشته اهمیت داده، بلکه با بهره‌گیری از نوآوری‌های زبانی و ترکیب‌های جدید، بستری برای بیان تجربیات انسانی و اجتماعی نوین ایجاد کرده است. استفاده از واژگان تازه و تغییر در معانی سنتی، بازتاب‌دهندهٔ تلاش شاعران معاصر برای بیان مفاهیم پیچیده و مدرن به‌طرز دقیق‌تر و عمیق‌تر است. در شعر منزوی با تکیه بر استقلال ابیات، زبان راسخ و آرکائیک گذشته با زبان معیار و محاوره آمیخته می‌شود و چهرهٔ معشوق نیز به تبعیت از این زبان دارای یک چهرهٔ قدرتمند و اساطیری است از سویی لطیف، دارای رفتارها و کنش‌های شاعرانه و انسانی است. این نوع نگاه پاردوکسیک به معشوق و به کارگیری احساس و عاطفه در جهت بیان مضامین غنایی در شعر توللی نیز دیده می‌شود، یعنی در شعر توللی نیز زبان آرکائیک و راسخ با مضمون لطیف و عاشقانهٔ اشعار او آمیخته شده است. این تحولات، همچنین نمایانگر تأثیرات شعر معاصر از جریانات فکری و ادبی مدرنیسم و پست‌مدرنیسم است که به غنای ادبیات فارسی افزوده‌اند. به‌طور کلی، شعر تغزلی معاصر با بازنگری و بازتعریف ساختارها و مفاهیم زبانی، توانسته است پلی میان گذشته و حال برقرار سازد. این پل نه‌تنها به حفظ و احترام به سنت‌ها کمک

کرده، بلکه زمینه‌ساز پیشرفت و تکامل زبان و ادبیات فارسی در آینده نیز بوده است. به همین دلیل، مطالعه و تحلیل این تحولات زبانی می‌تواند به درک بهتر از مسیر تکامل ادبیات فارسی و نقش آن در جامعه معاصر کمک کند. در نهایت، این تغییرات زبانی، علاوه بر حوزهٔ ادبی، در دیگر ابعاد فرهنگی و اجتماعی نیز تأثیرگذار بوده‌اند. شاعران معاصر با بهره‌گیری از زبان به عنوان ابزاری برای بیان خودآگاهی و نقد اجتماعی، توانسته‌اند مرزهای جدیدی را در هنر و ادبیات فارسی بگشایند. این دگرگونی‌ها، نشان‌دهندهٔ پویایی زبان فارسی و قابلیت آن در تطبیق با نیازها و چالش‌های زمانه است. بنابراین، بررسی این تحولات می‌تواند به روشن شدن نقش ادبیات در بازتاب و شکل‌دهی به تجربیات و هویت جمعی ما کمک کند.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱.آلندی، رنه (۱۳۷۸)، ***عشق***، مترجم: جلال ستاری، تهران: توس.

۲. ابومحبوب، احمد(۱۳۸۲)، ***گهواره سبز فرا***، تهران: ثالث.

۳. اخوان ثالث، مهدی(۱۳۶۸)، ***ترا ای کهن بوم و بر دوست دارم***، تهران: مروارید.

۴. امین‌پور، قیصر(۱۳۷۲)، ***مجموعه شعر آیینه‌های ناگهان***، تهران: افق

۵. بهبهانی، سیمین(۱۳۷۰)، ***خطی ز سرعت و از آتش***، تهران: زوار.

۶. .....(۱۳۲۲)، ***رستاخیز***، تهران: زوار.

۷. بهمنی، محمدعلی(۱۳۹۶)، ***مجموعه اشعار***، تهران: نگاه

۸. پرهام، سیروس (۱۳۶۰)، ***رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات***، تهران: آگاه.

۹. توللی، فریدون (۱۳۴۳)، ***رها***، تهران: امیرکبیر.

۱۰. جورکش، شاپور (۱۳۸۵)، ***بوطیقای شعر نو***، تهران: ققنوس.

۱۱. شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۲)، ***ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما***، ترجمهٔ حجت االله اصیل. تهران: نی.

۱۲. شمیسا، سیروس (۱۳۹۷)، ***سیر غزل در شعر فارسی***، تهران: میترا.

۱۳. کاکایی، عبدالجبار(۱۳۶۹) **آوازهای واپسین**، تهران: همراه

۱۴. نادرپور، نادر(۱۳۹۳)، ***مجموعه اشعار نادر نادرپور***، با نظارت پوپک نادرپور، تهران: نگاه.

۱۵. مردانی، نصرالله (۱۳۷۰)، ***خون‌نامهٔ خاک***، تهران: کیهان.

۱۶. منزوی، حسین (۱۴۰۱)، ***مجموعه اشعار***، تهران: نگاه.

مقاله‌ها

۱. الهامی، افشین (۱۴۰۲)، «**مفهوم زمان در شعر معاصر**»، اولین کنفرانس ملی مطالعات میان‌رشته‌ای در ادبیات و هنرهای کاربردی، موسیقی، نمایش و سینما، تهران.

۲. بازدار، مرضیه؛ کیانی، شکیبا؛ نورانی سید، مارال (۱۴۰۲)، «**سیر تحول شعر فارسی: از کلاسیک تا معاصر**»، پانزدهمین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت و علوم انسانی در ایران، تهران.

۳. بایزیدی، قادر؛ طلوعی‌آذر، عبدالله (۱۳۹۹). «**بررسی مختصات زبانی قصاید فریدون توللی**» فصل‌نامه علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۳، شمارهٔ ۶، صص۱۲۲-۱۰۵.

۴. جوکار، منوچهر؛ یوسفی اوروند، صغری (۱۴۰۲)، «***بازتاب عناصر غنایی در شعر علیرضا قزوه؛ با تکیه بر غزل‌های مجموعه از نخلستان تا خیابان***»، هجدهمین گردهمایی انجمن ترویج زبان و ادب فارسی، کرمان.

۵.حسن‌لی، کاوس (۱۳۸۵)، «**نوآوری در غزل**»، نشریهٔ شعر، شمارهٔ ۴۶، صص۹۰-۱۲۰.

۶. حاتمی، حافظ (۱۴۰۲)، «***پژوهشی در عناصر و مؤلّفه‌های زبان ادبی آثار خواجه عبدالله انصاری***»، پژوهش‌نامه نقد ادبی و بلاغت، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۲، (پیاپی ۳۰) صص ۱-۲۱.

۷. دری، نجمه؛ پورمحمد، مهدی؛ زیارت‌زاده، عبدالمجید(۱۳۹۹)، «***آموزش شفاهی- محور عروض با به کارگیری موسیقی؛ راهکاری نو در تدریس وزن شعر***». مجلهٔ فنون ادبی، سال ۱۲، شماره ۴، صص ۷۳-۹۶.

۸. رضاپور، امیر؛ محمدزاده، محمد؛ علیزاده، سینا؛ عباسی، جواد (۱۴۰۲)، ***«بررسی جریان‌های حاشیه‌ای شعر معاصر»***، اولین کنفرانس بین‌المللی پژوهش‌های مدیریت، تعلیم و تربیت در آموزش و پرورش، تهران.

۹. فقیهی، حسین (۱۳۹۷)، **«نقدی بر ساختار اشعار قیصر امین‌پور»**، فصل‌نامه علمی تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ۷۵-۵۱

۱۰. کافی، غلامرضا؛ عامری، زهره (۱۴۰۰)، ***«بررسی دگردیسی گونهٔ غنایی شعر عاشقانه در سایهٔ مدرنیته»***، کاوش‌نامه زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ۲۲، شمارهٔ ۵۰، صص ۹-۴۲.

۱۱. کریمی، سمیه (۱۴۰۱)، ***«سیر تکاملی غزل از تغزل در مکتب خراسانی تا مینیمال تغزلی»***، نشریهٔ پژوهش‌های نوین ادبی، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۱۳-۱.

مهدوی مزده، محسن. (۱۳۹۹). **«کمیت سنجی در ترانه‌های فولکلور فارسی و اشعار پاپ»**. پیشرفت در زبان شناسی ایران، ۳۵۱: ۲۳۷.

۱۲. مهدی‌پور، پریسا (۱۳۹۲)، ***«مکتب وقوع یا واسوخت، سبک رایج در اشعارقرن دهم هجری»***، مجموعه مقالات هفتمین همایش پژوهش‌های ادبی، صص۱۷۲۳- ۱۷۲۸.

پایان‌نامه‌ها

۱.عمرانی، خلیل (۱۳۸۶)، ***«درآمدی بر غزل عاشقانه پس از انقلاب اسلامی (سیر غزل عاشقانهٔ بعد از انقلاب اسلامی تا کنون»***، رسالهٔ دکترای زبان و ادبیات فارسی، تهران: دانشگاه تهران.

منبع اینترنتی

۱.ترمک، جابر(۱۳۹۲) ***«سیر تحولات غزل امروز تا بیرون از اتاق قرمز خوانساری»***، سایت «شعر نو» https://shereno.com

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هجدهم، تابستان ۱۴۰۳ (صص ۱۴۵-۱۲۲)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2025.484287.1208

تحلیل نحوی سبک نثر در داستان‌های جلال آل احمد

حمید کمالی مقدم[۱] حسن حیدری[۲]

چکیده

نحو، بخشی از دستور زبان است که در مورد رابطۀ واژه‌ها در جمله بحث می‌کند. کیفیّت این روابط از آن جهت اهمیت دارد که نظم حاصل از آن‌ها، حاکی از انسجام و هدف‌مندی ذهن و فکر است؛ لذا کشف نظم و رابطۀ بین بخش‌های مختلف کلام می‌تواند راهنمای رسیدن به نوع نگاه صاحب کلام به موضوع باشد. هدف این پژوهش، یافتن نشانه‌ها و شاخصه‌های نحوی در سبک آثار داستانی جلال آل احمد است که بتواند در رسیدن به ساختار اخلاق و افکار و اندیشه او راهنما باشد. در این بررسی میانگین بالای ویژگی‌هایی نظیر جملات نشان‌دار، تعداد واژه در جمله، هم‌پایگی و وابستگی عبارات، وجه اخباری افعال، صدای دستوری و زمان ماضی ساده فعل نشان می‌دهد که آل احمد نسبت به مسائل پیرامون خود حساس، متأمل و تحلیل‌گر بوده و نظرش را با صراحت و اعتقاد راسخ بیان می‌کرده است. همچنین او را شخصیتی واقع‌گرا و دارای ثبوت شاکلۀ روحی می‌یابیم.

واژه‌های کلیدی: جلال آل‌احمد، آثار داستانی جلال آل احمد، سبک، لایۀ نحوی.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشکدۀ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه اراک، اراک، ایران (نویسندۀ مسئول).
hkamalimoqadam@gmail.com

[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدۀ ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه اراک، اراک، ایران.
h-haidary@araku.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۸/۱۵ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۱/۰۶

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

دستور زبان را بنابر نظرات و سلایق مختلف به بخش‌های گوناگونی تقسیم کرده‌اند. دریک نگاه کلی دستور به دو بخش صرف و نحو تقسیم می‌شود. صرف به چگونگی ساخت واژه و نحو به رابطه میان آن‌ها می‌پردازد. در نظریهٔ نحوی چامسکی (chomsky) نحو، معادل«کل دستور است منهای معناشناسی و آواشناسی». به نظر وی کار نحو فقط این نیست که جای قرار گرفتن واژه‌ها را در جمله بررسی کند بلکه به رابطهٔ جمله‌ها و حتی پاراگراف‌ها با هم نیز می‌پردازد. غرض از تأکید بر حوزهٔ گستردهٔ عملکرد نحو، اثبات این مطلب است که با تحلیل پیوندهای میان تمام اجزای متن ازکوچک‌ترین تا بزرگ‌ترینشان می‌توان به الگویی دست یافت که با اندیشه و افکار و احساس واخلاق خالق اثر مطابقت داشته باشد و این الگو یکی از مؤلّفه‌های سبک فردی می‌تواند محسوب شود.

وقتی که انسان به موضوعی می‌اندیشد و قصد انتقال معانی و مفاهیمی را به مخاطب دارد، به چینش و نظمی از واژگان و جملات متوسل می‌شود که با دقت بیشتری این انتقال را صورت دهد. این چیدمان را که برقرارکنندهٔ رابطهٔ میان اجزای کلام است، نحو و در نگاه کلی‌تر، سبک می‌نامند و از همین جاست که دو دیدگاه تزئینی و ارگانیک نسبت به سبک مطرح می‌شود(فتوحی،۱۳۹۵:۲۶۸). دیدگاه تزئینی، سبک را جدای از اندیشه و وسیله‌ای برای آراستن آن می‌داند؛ در این حالت می‌توان گفت که سبک مانند نقابی شده که چهرهٔ اندیشه گوینده یا نویسنده را پنهان کرده است؛ درحالی‌که از دیدگاه ارگانیک سبک همراه و حتی آشکارکنندهٔ اندیشه است.

این مقاله با پذیرفتن دیدگاه ارگانیک، به تحلیل لایهٔ نحوی آثار داستانی جلال آل‌احمد پرداخته است. در این داستان‌ها گاهی نویسنده به تناسب شخصیت‌ها، نقل

قول‌های مستقیمی را آورده که اگرچه به بهترین شکلی گویای طرز فکر و موقعیت اجتماعی و فرهنگی آن شخصیت‌هاست، اما چون‌که هدف این تحقیق رسیدن به الگوی اندیشه و افکار خود جلال از طریق نحو و سبک خاص آثار داستانی اوست، لذا بخش‌هایی که حاوی این نقل قول‌هاست، خارج از بحث قرار گرفته و تنها به قسمت‌هایی که کلام به خود نویسنده اختصاص دارد، توجه شده است.

سؤال این است که بررسی لایهٔ نحوی داستان‌های جلال آل احمد چگونه می‌تواند ویژگی‌های فکری و اخلاقی او را مشخص می‌کند؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

فرض مقاله آن است که می‌توان مواضع جلال آل احمد را نسبت به موضوعی که در کلام او مطرح شده، از ساختار عباراتش دریافت و همچنین برخی از خصوصیات فردی، اجتماعی و اعتقادی او را در عناصر نحوی نثرش مشاهده نمود.

جلال آل احمد از سال ۱۳۲۲ شمسی و با انتشار نخستین اثر داستانی خود با نام «زیارت»، در مجلهٔ سخن، وارد عرصهٔ نویسندگی شد. تا قبل از ۱۳۳۷ که سال چاپ مجموعه داستان «مدیر مدرسه» اوست، تحت تأثیر صادق هدایت بود، ولی مانند او بدبین نبود (دستغیب،۱۳۸۰: ۵-۱۵). پس از این تاریخ، مدیر مدرسه به عنوان الگویی برای داستان‌نویسان بعدی قرار گرفت. شمس آل احمد (۱۳۸۰: ۱۵-۵)، برادر جلال، معتقد است که «لخت‌گویی» جلال مورد تقلید نویسندگانی مثل براهنی و پهلوان و دیگر روزنامه‌نگاران جنجالی قرار داشت؛ وی صراحت و شجاعت جلال را در بیان، تحت تأثیر غلامحسین ساعدی می‌داند. خود جلال در« ارزیابی شتاب‌زده» می‌نویسد: من در مدیر مدرسه از او (لویی فردیناند سلین فرانسوی) تأثیر گرفتم (۱۳۵۷: ۹۶-۹۹).

سیمین دانشور، همسر جلال، نثر او را تلگرافی، حساس، دقیق، تیزبین، خشمگین، افراطی، صریح، صمیمی و حادثه‌آفرین، توصیف می‌کند(۱۳۸۴ : ۶-۵).

در سال‌های آخر عمر، به دلیل فعالیت‌های سیاسی، ساواک بر او سخت گرفت و او مجبور شد به اسالم برود و در شهریور ۱۳۴۸ به علت سکته قلبی در همان‌جا درگذشت(عبداللهیان،۱۳۹۶: ۶۷).

با توجه به نظرات فوق که از زبان افراد مختلف دربارهٔ جلال آل احمد آورده شد در پی آن هستیم تا از نشانه‌هایی که در لایهٔ نحوی سبک او وجود دارد، به شناختی اصولی و قابل اثبات نسبت به ویژگی‌های فکری و اخلاقی او برسیم.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در مورد ابعاد مختلف زندگی و آثار جلال آل احمد، پژوهش‌های بسیاری صورت گرفته است، از آن جمله:

- حمید عبداللهیان(۱۳۸۳) در مقالهٔ «مضامین و اندیشه‌های مشترک در داستان‌های جلال آل احمد و ابراهیم گلستان» معتقد است که هر چه فاصله فیزیکی و اعتقادی آن دو بیشتر شد تفاوت داستان‌هایشان هم بیشتر شد.

- حامد هاتف (۱۳۸۹) در مقالهٔ «برخی ساخت‌های نحو در نثر جلال آل احمد» با نگاهی ژرف‌ساختی به تحلیل برخی از ساخت‌های نحوی در نثر جلال اقدام کرده و بسیاری از جملات او را برآیند چندین جملهٔ ژرف‌ساختی می‌داند که دچار حذف، جابجایی، تبدیل و افزایش شده‌اند.

- لیلا حلّاج‌زاده(۱۳۸۹) در مقالهٔ «جلال و نثر شکسته» ویژگی‌های برجسته نثر شکسته جلال را در حذف برخی از ارکان جمله و تبدیل افعال ربطی به«ه» یا «ی» و جایگزین کردن «که» به جای فعل «گفتن» و غیره دانسته و آمار بسامدی نیز ارائه کرده است.

- حسین بهزادی و مریم شادمحمدی(۱۳۹۰) در مقالهٔ «سازوکارهای طنزآفرینی در داستان‌های کوتاه جلال آل آحمد» آثار جلال را طنزی می‌دانند برای بزرگ‌نمایی مشکلات جامعه و از این دیدگاه، تمام آرایه‌ها از قبیل استعاره و تشبیه و جناس و حتی نام‌گذاری داستان‌ها را نیز برخاسته از روحیهٔ طناز مؤلف ارزیابی می‌کنند.

- محمدرضا جوادی‌یگانه و فرشاد مهدی‌پور(۱۳۹۰) در مقالهٔ «روش‌شناسی جلال آل آحمد» زندگانی جلال را تحت تأثیر سه دوره اتفاقات سیاسی در دهه‌های ۲۰، ۳۰ و ۴۰ می‌دانند.

- ابراهیم درویش‌کوهی و محمدصادق بصیری(۱۳۹۳) در مقالهٔ «شاخصه‌های سبکی نثر جلال آل احمد» می‌نویسند: نثر سهل و ممتنع جلال، حاصل روح ناآرام و ساختارشکن اوست.

- سمیه صادقیان (۱۳۹۳) در مقالهٔ «آشنایی‌زدایی زبانی در آثار داستانی جلال آل احمد» می‌نویسد: آل احمد از طریق هماهنگ کردن صورت تلفظی زبان محاوره با زبان نوشتاری و ترکیب این دو با هم، زبان را ناآشنا و بدیع کرده است.

- عفت نقابی و فاطمه تاج فیروزه (۱۳۹۷) نیز در «بررسی مؤلفه‌های زبان عامیانه در داستان‌های جلال آل احمد» با ارائه جدول بسامدی، مؤلفه‌های زبان عامیانه را در داستان‌های جلال نشان داده‌اند.

در این تحقیق علاوه‌بر استفاده از برخی مقالات مزبور، به شیوهٔ توصیفی و تحلیلی کار دستوری بسامدی انجام شده تا پیوند ذهن و زبان آل احمد در آثار داستانی او بررسی و رابطهٔ آن دو تا حدی روشن گردد و مقاله از این دیدگاه تازگی دارد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

در این تحقیق بخش‌های برگزیده از هشت اثر داستانی جلال آل احمد که به ترتیب تاریخ انتشار عبارتند از: دید و بازدید (۱۳۲۴)، سه تار (۱۳۲۷)، زن زیادی (۱۳۳۱)، سرگذشت کندوها (۱۳۳۳)، مدیر مدرسه (۱۳۳۷)، نون والقلم (۱۳۴۰)، نفرین زمین (۱۳۴۶) و پنج داستان (۱۳۵۰)، ابتدا از نظر نوع چیدمان واژه‌ها و سپس ساختمان جمله‌ها و در نهایت، بازتاب دیدگاه نویسنده از جهات مختلف، مورد بررسی و تحلیل قرار گرفته است.

۲-۱. کیفیّت چیدمان واژه‌ها

جای قرار گرفتن واژه در جمله، موضوعی است که علمای بلاغت از قدیم به آن توجّه داشته اند. *عبدالقاهر جرجانی* دانشمند قرن پنجم هجری، راز اعجاز قرآن را در نظم و تألیف الفاظ آن می‌داند و معتقد است آن‌چه معنی را می‌سازد کیفیّت چیدمان واژه‌هاست (جرجانی، ۱۳۷۲ق: ۲۷۹-۲۸۰).

واژه‌ها به دو صورت کنار هم چیده می‌شوند: چیدمان طبیعی(نحو معیار) و چیدمان نشان‌دار.

چیدمان طبیعی در زبان فارسی بدین صورت است که نهاد در اول جمله و فعل در آخر می‌آید و اگر مفعول، مسند یا متممی نیاز باشد در میان جمله جای می‌گیرد.

نهاد + (مفعول، مسند، متمم) + فعل

اگر این نظم به هر شکلی تغییر کند جمله نشان‌دار می‌شود.

در بررسی هشت اثر داستانی جلال آل احمد مشخص شد که از ۴۵ تا ۹۰ درصد جملات نشان‌دار هستند و در میان آن‌ها بیشترین عامل نشان‌داری، حذف فعل (به قرینهٔ لفظی و معنوی) و جابه‌جایی ارکان می‌باشد. استفاده از چینش خاصی در سبک یک نویسنده می‌تواند با افکار و روحیات او ارتباط داشته‌باشد؛ زیرا هر ساخت

نحوی شکلی از یک واحد اندیشه است و با بررسی سبک نویسنده، ساخت اندیشه و حالات روحی وی را مشخص می‌کند(فتوحی،۱۳۹۵: ۲۷۵).

در ادامه به نمونه‌هایی از آن نشانه‌ها در نثر جلال اشاره می‌گردد.

۲-۱-۱. حذف فعل

حذف فعل به قرینهٔ لفظی:

-«*از همه قماش مردمی یافت می‌شد حتی آخوند* [یافت می‌شد] *منتهی به لباس معمول*» (آل‌احمد، ۱۳۸۹الف: ۸).

- « *با این فرق که در یکی معلم ورزش بودم در دیگری معلم حساب* [بودم]» (آل احمد، ۱۳۸۹ب: ۹).

- « *همه‌شان هم سرشان به هوا بود و چشم‌هاشان رو به آسمان* [بود]» (آل احمد، ۱۳۹۰ه: ۷).

-«*از در که وارد می‌شدند چنان هجومی به گوشه‌های سالون می‌بردند که نگو، به جاهای دور از نظر* [هجوم می‌بردند]» (آل احمد، ۱۳۹۰د:۱۱۰).

حذف فعل به قرینهٔ معنوی:

- «*ولی چنان مضطرب می‌شدند و دستشان چنان به لرزه می‌افتاد که از نوشتن باز می‌ماند و تازه چه خطی* [داشتند]؟» (همان:۱۱۰)

-«*اسمش* [چیست]؟*حسن آباد* [است]» (آل احمد، ۱۳۸۹ب: ۹).

- «*سیاه و بزرگ و بد ترکیب* [بود] *و چه درشت!*» (آل احمد،۱۳۸۴ : ۴۵).

- «*مبل‌ها ردیف و تمیز* [بودند]*، کارد و چنگال‌ها برّاق*» (آل احمد، ۱۳۸۹الف: ۸).

۲-۱-۲. جابه‌جایی

آوردن فعل، قبل از متمم:

-«*همه چیز، پرتو مخصوص بهاری را داشت مگر کلبه آنان*» (آل احمد، ۱۳۹۰ج: ۴۹).

-«*هنوز یک ساعت و نیم مانده بود تا بوق نکره سلطنت آباد*»(آل احمد، ۱۳۹۰الف:۱۱۱).

-«*چینه‌هایشان را خالی می‌کردند تو انبار شهر و دوباره برمی‌گشتند سراغ گل‌ها*» (آل احمد ، ۱۳۹۰ب:۱۱).

-«*مردم همه از شهر ریخته بودند بیرون*»(آل احمد، ۱۳۹۰ه: ۷).

-«*من که رفتم برایش چای ببرم، چشمم افتاد بهش*»(آل احمد، ۱۳۸۴: ۴۵).

همان‌گونه که در توصیف سیمین دانشور از نثر جلال اشاره شد(ص۴)، به کاربردن چنین چیدمانی در جمله‌ها که نوعی هنجارگریزی از نحو معیار است، می‌تواند منعکس کنندهٔ روحیهٔ سرکش و افراطی نویسنده باشد. قطعاً هنجارگریزی نحوی علل گوناگونی دارد اما در مورد جلال با نگاهی به فعالیت‌های سیاسی و مبارزاتی او زمینهٔ روحی و اخلاقی بی‌تأثیر نیست.

۲-۲. ساختمان جمله‌ها

در این بخش از سه منظر، طول جمله‌ها، پیوند جمله‌ها و پیوستار بلاغی جمله‌ها به نثر آل احمد می‌نگریم.

۲-۲-۱. طول جمله‌ها

نثری که دارای جملات کوتاه است از شتاب و سرعت اندیشه و میزان بالای هیجان نویسنده حکایت می‌کند و برعکس، جمله‌های بلند، نشان از تأمل و اندیشمندی گوینده دارند(ر.ک. فتوحی،۱۳۹۵: ۲۷۵). در نثر داستانی جلال، هم جملات کوتاه و هم جملات بلند وجود دارد. در بررسی به عمل آمده، مشخص شد که میانگین طول جمله‌ها در این هشت اثر، ۵/ ۱۵واژه است. این نتیجه، گواهی می‌دهد که آل احمد، شخصی غیر عجول، منطقی و با تأنی است و اگر نثر او را تلگرافی و عصبی گفته‌اند

می‌تواند ناظر بر مواقعی باشد که متناسب با لحن پرخاشگرانه و ایجاز بوده است (ر.ک. جعفری، ۱۳۸۰: ۹۵). به هرحال داستان‌های جلال، چنین صفاتی را نشان نمی‌دهد؛ البته یادآوری می‌شود که نقل قول‌های مستقیم در این مقاله مد نظر نبوده و شواهد صرفاً از کلام راوی داستان است. در زیر، چند نمونه از جملات کوتاه و بلند او را می‌آوریم.

-«*میان کتاب‌ها و مجلاتی که درآن کنار به روی میز انباشته بود و برای جوانان تازه‌کاری مثل من دلیل پرکاری و بی خوابی‌های حضرت استاد بود، سرخی پشت جلد مجله‌های تبلیغاتی چشم را می‌زد*» (آل‌احمد، ۱۳۸۹الف: ۸).

- «*هنوز در تنگه‌ها و ته دره‌های اطراف برف نشسته‌بود و سفیدی می‌زد*» (آل احمد ، ۱۳۹۰ج: ۴۹).

- «*و بعد از چهارگوش دریچهٔ اتاق که بازش می‌گذاشتم به درون فضای اتاقم که هنوز تاریک بود و لابد بویی از دزدها را و انعکاسی از صدای نرم پای آن‌ها را در خود داشت چشم دوختم*» (آل احمد، ۱۳۹۰الف: ۱۱۲).

-«*اصلاً یک جا بند نمی‌شوند. مثل این‌که می‌ترسیدند شکوفه‌ها تمام بشود. هنوز شیره این گل را نمکیده، می‌پریدند می‌رفتند روی یک گل دیگر*» (آل احمد، ۱۳۹۰ب :۱۱).

-«*اگر معلم هم نبودی یا مدیر به راحتی می‌توانستی حدس بزنی که کی‌ها با هم قرار و مداری دارند و کدام یکی پهلوی دست کدام یک خواهد نشست*»(آل احمد، ۱۳۹۰د :۱۱۰).

- «*و این طرف خندق، عَلَم و کُتَل هوا کرده بودند و هر دسته یک جور هوار می‌کردند و یا قدوس می‌کشیدند همه‌شان هم سرشان به هوا بود و چشم‌هاشان رو به آسمان*»(آل احمد، ۱۳۹۰ه: ۷).

- «*بسیار خوب. این هم ده. دیروز عصر رسیدم. مدیر، بچه‌ها را به خط کرده بود و به پیش‌باز آورده*»(آل احمد، ۱۳۸۹ب: ۹).

-«*گوشهٔ بالای درگاه، پشت شیشه، یک تار پت و پهن تنیده بود که همه سه گوش درگاه را گرفته بود*»(آل احمد، ۱۳۸۴: ۴۵).

۲-۲-۲. پیوند جمله‌ها

در بحث از سبک نحوی، چهار نوع رابطه بین جملات یک متن قابل تشخیص است که سبک‌های *گسسته*، *هم‌پایه*، *وابسته* و *تودرتو* را به وجود می‌آورد.

۲-۲-۲-۱. جمله‌های گسسته

در این شیوه، جمله‌ها به صورت کوتاه و مستقل و بدون هیچ یک از عناصر ربط و اتصال به دنبال هم می‌آیند.

-«*از هم کمک می‌گرفتند. به هم پناه می‌بردند. درسایه همدیگر مخفی می‌شدند*» (آل احمد ، ۱۳۹۰د: ۱۱۰).

-« *شکم‌ها پیش، سرها عقب، پاها به زیر میز دراز، دست‌ها در پس و پیش رفتن*» (آل احمد ، ۱۳۸۹الف: ۸).

-« *اسم که مهم نیست. دهی مثل همه دهات. یک لانهٔ زنبور گلی*» (آل احمد، ۱۳۸۹ب: ۹).

از ۵ تا ۵۵ درصد جملات داستانی جلال از این نوع است. بسامد بالای چنین جملاتی می‌تواند نشانهٔ فقدان انسجام اندیشهٔ نویسنده نسبت به موضوع باشد؛ زیرا هر جمله حاوی یک اندیشه مستقل و نقطهٔ پایانی مؤید این استقلال است.

۲-۲-۲-۲. جمله‌های هم‌پایه

این شیوه که در آن، جمله‌ها با «و» و «یا» به هم معطوف می‌شوند و شتاب سخن را زیاد و سبک را پویا می‌کند (ر.ک. فتوحی،۱۳۹۵: ۲۷۷) با بسامد بین ۱۵ تا ۷۰ درصد به‌وضوح در نثر آل احمد مشهود است.

-*«اگر گشنه‌شان بود سری به انبار ذخیره می‌زدند و از خانم باجی، ابواب جمع اموال شهر، جیره‌شان را می‌گرفتند و هول هولکی می‌خوردند و باز می‌رفتند دنبال کارشان»* (آل‌احمد، ۱۳۹۰ب :۱۱).

-*« مردم همه از شهر ریخته بودند بیرون و این طرف خندق علم و کتل هوا کرده بودند و هر دسته یک جور هوار می‌کردند و یا قدوس می‌کشیدند»*(آل احمد، ۱۳۹۰ه: ۷).

-*« مثل اینکه گذاشته باشند بخوابم از نو آسوده شدم و باز لحاف را تا روی سینه‌ام بالا کشیدم و به آسمان چشم دوختم»* (آل احمد، ۱۳۹۰الف:۱۱۲).

۲-۲-۲-۳. جمله‌های وابسته

جمله‌هایی که به وسیلهٔ یکی از حروف ربط به هم می‌پیوندند و جمله‌های مرکب را می‌سازند و علاوه بر پیوند ظاهری، نمایندهٔ انسجام اندیشهٔ نویسنده هم هستند، در داستان‌های مورد بحث ما از بسامد ۱۰تا ۴۰ درصدی برخوردارند.

-*«یک میز دیگر، کمی کوچک‌تر که مبل‌های ارزان‌تری به دور آن چیده شده بود، معلوم نبود برای چه کسانی در آن گوشه عقب اتاق گذاشته شده»*(آل احمد، ۱۳۸۹الف: ۸).

-*«شاید در داخل دخمه، همان جایی‌که افراد آن خانواده شب سر به بالین می‌نهادند، چکه می‌کرد»* (آل احمد ، ۱۳۹۰ج: ۴۹).

- *«من که در آن صبحگاه خنک و آسایش‌بخش ترجیح می‌دادم در خواب باشم تا در بیداری، اوّل ناراحت شدم که چرا بیدارم کرده‌اند»* (آل احمد، ۱۳۹۰الف:۱۱۱).

-« *به شهر که می‌رسیدند و می‌دیدند آب از آب تکان نخورده، دلشان قرص می‌شد*» (آل احمد، ۱۳۹۰ب:۱۱).

-« *پیش از هر امتحان کتبی که تو سالن می‌شد، خودم یک میتینگ برای بچه‌ها می‌دادم که ترس از معلم و امتحان بی‌جاست و باید اعتماد به نفس داشت*»(آل احمد، ۱۳۹۰د:۱۱۰).

- «*خودش رفت تا سر و گوشی آب بدهد اما هر چه رو به آسمان کرد، چیزی ندید*»(آل احمد، ۱۳۹۰ه: ۷).

-« *و حالا اینجا باید معلم کلاس پنجم باشم که امسال باز شده*» (آل احمد، ۱۳۸۹ب: ۹).

-«*اولین باری بود که تخت توی خانه ما می‌آمد*» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۴۵).

۲-۲-۲-۴. جمله‌های تودرتو

جمله‌های مرکب طولانی که شامل چند جمله پایه و پیرو هستند، سبک تودرتو را شکل می‌دهند. این نوع از نگارش تنها ۲/۵ درصد ازجملات را در نثر آل احمد شامل می‌شود؛ زیرا او اهل صراحت‌گویی جسورانه است.

-«*در آن بالا عکس جوانی آقای استاد، درحالی‌که یک دست زیر چانه به روی میز تکیه کرده بود و در دست دیگر قلمی داشت و غرق نمی‌دانم . . . چرا چرا می‌دانم حتماً غرق در شعرگفتن بود، دیده می‌شد*» (آل احمد، ۱۳۸۹الف: ۸).

بنابراین می‌توان به‌کار بردن جملات هم‌پایه را با میانگین ۴۲/۵ درصد از ویژگی‌های سبکی در نثر داستانی آل‌احمد دانست.

۲-۲-۳. پیوستار بلاغی (rhetorical cohesion)جمله‌ها

جمله‌های یک متن، به دلیل اینکه برای انتقال اندیشه‌های نویسنده در پی یکدیگر می‌آیند، طبعاً باید پیوندی منسجم با هم داشته باشند تا در نهایت پیکرۀ یک پارچه معنا را تشکیل دهند. این پیوستگی در ابلاغ مفهوم به خواننده را انسجام بلاغی گویند. عوامل مختلفی وظیفه ایجاد انسجام را در متن برعهده دارند؛ مثلاً ارجاع، جانشینی، حذف، واژگانی (مانند: تکرار، ترادف، باهم‌آیی، تضاد) و حروف ربط و غیره. متنی که انسجام بلاغی دارد، تداوم منطقی اندیشۀ نویسنده را حکایت می‌کند و سخنان بی‌انسجام تنها از کودک و دیوانه انتظار می‌رود (فتوحی،۱۳۹۵: ۲۸۲). در نمونه‌های زیر از نثر جلال، پیوستار بلاغی جمله‌ها به اشکال مختلف برقرار شده است.

-«*در یک گوشۀ اتاق به روی میز کوچکی بیش از ده پانزده گلدان پر از گل‌های درشت، گل‌هایی که خریدن یکی از آن‌ها هم در قدرت مالی من نیست چیده شده بود و هوای اتاق را دلنشین ساخته بود. مبل‌ها ردیف و تمیز، کارد و چنگال‌ها براق و گلدان‌های نقره‌ای روی بخاری درخشنده*»(آل‌احمد، ۱۳۸۹الف: ۸).

ارجاع درون متنی با استفاده از ضمیر«آن» و ارجاع برون متنی با به کارگیری ضمیر«من»، باهم‌آیی واژگان «کارد و چنگال» و «گل و گلدان» و «میز و مبل» و حذف فعل «بود» در چهارمورد.

-« *چهارم نوروز بود. آفتاب درخشان کوهستان، گرم و مطبوع بود. پشت ایستگاه، رودخانه در زیر پل می‌غرید و (-) کف‌کنان می‌گذشت*»(آل احمد، ۱۳۹۰ج: ۴۹).

حذف نهاد، تکرار فعل«بود»، باهم‌آیی از نوع مراعات‌النظیر بین واژه‌های «رودخانه»، «پل»، «کف‌کنان» و «می‌غرید»

—«*نفهمیدم از چه صدایی بیدار شدم ولی لابد از صدای آن‌ها بود*»(آل احمد، ۱۳۹۰الف:۱۱۱).

ارتباط تقابلی «ولی»، ارجاع برون متنی «آن‌ها»، حذف جمله «که بیدارشدم » از آخر جمله سوم.

بیش از ۶۷ درصد جملات در این داستان‌ها دارای پیوستار بلاغی هستند و تنها ۳۵ درصدشان گسسته‌اند.

بسامد بالای عناصر پیوندی، مانند حروف ربط و انواع حذف و ارتباطات واژگانی و ارجاعات مختلف، موجب انسجامی بسیار قوی در نثر داستانی آل احمد شده است. وجود عوامل انسجام در متن، مانع سرکشی و تندی و تیزی سبک است (لونگینوس،۶۵:۱۳۷۹)، لذا در این نوع آثار قدرت کنترل و رام بودن قلم را در رساندن مفهوم مشاهده می‌کنیم و این نکته می‌تواند موجب تعدیل دیدگاهی شود که نثر جلال را فقط تند و تیز و عصبی و می‌بینند و معتقدند که او شتاب‌زدگی را می‌پسندید(خدیوجم،۲۶:۱۳۶۳).

۲-۳. بازتاب دیدگاه نویسنده در نحو

دیدگاه نویسنده نسبت به موضوع، نحو و سبک او را تعیین می‌کند؛ بنابراین تحلیل لایهٔ نحوی، نگرش خالق اثر را مشخص خواهد کرد. در اینجا داستان‌های آل احمد از جنبهٔ وجهیت، زمان و صدای دستوری بررسی می‌شود.

۲-۳-۱. وجهیت

در دستور زبان فارسی، افعال را از جهت هدفی که دنبال می‌کنند به سه وجه اخباری، امری و التزامی تقسیم می‌کنند. کارکرد معمول این وجوه، رساندن خبر، امر و نهی و نشان‌دادن احتمال و یقین و امید و آرزوست؛ اما راجر فاولر (roger fowler ۱۹۳۸ – ۱۹۹۹) وجهیت را ابزاری می‌داند که می‌توان از طریق آن، درجهٔ تعهد و التزام گوینده را نسبت به آنچه می‌گوید تشخیص داد. وجهیت را جهت‌گیری گوینده در کلام و یا «کیفیت بیان امور» نیز دانسته‌اند (ر.ک فتوحی،۱۳۹۵ : ۲۸۶).

وجهیت با عوامل متعددی مورد توجه قرار می‌گیرد؛ ولی ما در اینجا فقط به عامل فعل، می‌پردازیم.

در نثر داستانی جلال ۹۰ درصد افعال وجه اخباری دارند و ندرتاً از سایر وجوه استفاده شده است. بسامد بالای وجه اخباری، نشان‌دهندۀ این است که نویسنده، ارتباط مستقیمی با موضوع دارد(همان : ۲۸۷). یادآوری می‌شود که در اینجا منظور از موضوع، هر آن چیزی است که نویسنده در زندگی با آن مواجه می‌شود و اساساً بنای این پژوهش بر یافتن ردپای افکار و روحیات کلی نویسنده است نه موضوعی که در متن داستان دنبال می‌کند. او مستقیماً با دشمن روبه‌رو می‌شده تا حریف بداند که با چه کسی طرف است (دانشور،۱۳۸۴). این توصیف، توسط همسر جلال بیان شده و در تحلیل لایۀ نحوی سبک با استفاده از عناصر نحوی، تأثیر یا نشانه‌های چنین روحیاتی را در نثر نویسنده جستجو می‌کنیم.

-«*در دامنۀ تپه، نزدیک رودخانه، کلبه گلی آن‌ها روی خاک خیس و نم کشیده کنار رودخانه قوز کرده بود و انگار پنجه‌های خود را به خاک فرو برده بود و در سرازیری آنجا، خود را به زور، روی تپه نگه می‌داشت*» (آل‌احمد،۱۳۹۰ج: ۴۹). (هرسه فعل در وجه اخباری)

- «*خوب حس می‌کردم که اگر برای خوردن صبحانه صدایم کرده بودند عصبانی می‌شدم، ناراحت می‌شدم، ولی آن وقت نه ناراحت بودم و نه عصبانی*»(آل احمد، ۱۳۹۰الف: ۱۱۲). (تمام افعال در وجه اخباری)

-« *و هنوز سلام و احوال پرسی‌شان با این یکی تمام نشده بود، دلشان شور خانه و زندگیشان را می‌زد و پر می‌کشیدند و برمی‌گشتند*»(آل احمد، ۱۳۹۰ب: ۱۱) .(تمام افعال در وجه اخباری)

۲-۳-۲. زمان

هر قدر کاربرد زمان حال در افعال متن بیشتر باشد، پیوند مستقیم نویسنده را با موضوع نشان می‌دهد درحالی‌که به کار بردن زمان‌های مختلف گذشته، از ساده، نقلی، نقلی مستمر، بعید، ابعد و نیمه کامل به ترتیب، نشان‌دهندهٔ میزان دوری وی از واقعیت است (ر.ک. فتوحی،۱۳۹۵ :۲۹۱).

در داستان‌های جلال بیش از ۵۷ درصد افعال در ساخت گذشته ساده به کار رفته و نشان می‌دهد که جلال، با موضوع مورد بحث در داستان‌هایش، فاصله چندانی نداشته است. با توجه به این الگوی نویسندگی می‌توان نتیجه گرفت که آل احمد خود را مستقیماً درگیر چیزی می‌داند که در مورد آن سخن می‌گوید و واقعیتی را که به او نزدیک است، بیان می‌کند. نمونه های زیر، شاهدی بر این مدّعاست:

-« *چند نفر محصل هم که حتماً حضرت استاد در دلشان خیال می‌کردند فقط برای گرفتن نمره آخر سال به دست بوس شرف یاب شده‌اند در آن ته، کز کرده بودند*» (آل احمد، ۱۳۸۹الف: ۸) .(به ترتیب، گذشته استمراری، نقلی و بعید)

-« *قطار صفیرکشان از تونل خارج شد. دور کوچکی زد و در ایستگاه «چم سر» از نفس افتاد*» (آل احمد، ۱۳۹۰ج: ۴۹) . (هر سه گذشته ساده)

-« *وقتی چشم‌هایم را مالاندم و ساعتم را دیدم که چهار بعد از نیمه شب بود و نگاهی به آسمان روشن و پرستاره دم صبح انداختم . . .*» (آل احمد، ۱۳۹۰الف:۱۱۲) .(هر چهار فعل گذشته ساده)

-« *درست است که از این پاییز تا آن پاییز فقط یک انبار ذخیره آذوقه داشتند اما به همین یکی هم قناعت می‌کردند*» (آل احمد، ۱۳۹۰ب:۱۲) .(به ترتیب: حال، گذشته ساده، گذشته استمراری)

-« *بسیار نادر بودند آن‌هایی که روی صندلی اول می‌نشستند و کتاب‌هایشان را به دست خودشان به کناری می‌گذاشتند*» (آل احمد، ۱۳۹۰د:۱۱۰) .(به ترتیب: گذشته ساده، استمراری، استمراری)

-« *اما هرچه رو به آسمان کرد چیزی ندید جز اینکه سر برج و باروی شهر و بالاسر دروازه‌شان را آینه‌بندان کرده بودند*» (آل احمد، ۱۳۹۰ه: ۷).(به ترتیب: گذشته ساده، گذشته ساده، بعید)

-« *سیاه و بزرگ و بدترکیب {بود} و چه درشت {بود} حتی کرک‌هایش را هم می‌شد دید از همان فاصله*» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۴۵). (به ترتیب: گذشته ساده، گذشته ساده، استمراری)

۲-۳-۳. صدای دستوری (grammatical voice)

منظور از صدای دستوری، رابطهٔ میان رخداد یا حالت فعل با دیگر شرکت کنندگان در فرایند فعلی(فاعل، مفعول و غیره) است (ر.ک. فتوحی،۱۳۹۵: ۲۹۵). معروف‌ترین صداهای دستوری عبارتند از: فعال، منفعل و انعکاسی.

۲-۳-۳-۱. صدای دستوری فعال

وقتی‌که نهاد جمله، عامل فعل باشد، صدای دستوری جمله، فعال نامیده می‌شود؛ مثل جمله‌های زیر:

- «*خورشید، تازه از لب کوه، بالا آمده بود*» (آل‌احمد، ۱۳۹۰ج: ۴۹).

-«*آقا چوپان ما، همین جور یواش‌یواش وسط جمعیت می‌پلکید*»(آل احمد، ۱۳۹۰ه: ۸).

- «*من که حساب ریزترین سوراخ مورچه‌ها را داشتم*» (آل احمد، ۱۳۸۴: ۴۵).

-« *دو سه نفر هم با هم مباحثه می‌کردند*» (آل احمد، ۱۳۸۹الف: ۸).

چنان‌که ملاحظه می‌شود، نهادهای مشخص شده، انجام دهنده عمل فعل در جمله هستند. ۶۲/۵ درصد جملات داستان‌های جلال صدای فعال دارند.

۲-۳-۳-۲. صدای منفعل

وقتی است که مبتدای جمله، پذیرنده، متحمل و یا هدف فعل باشد. جمله‌های با فعل مجهول، اسنادی، شبه مجهول و وجه مصدری، صدای منفعل دارند؛ مثل:

-« *در و دیوار، از تابلوهای بزرگ رنگی و قالیچه‌های کوچک ابریشمی و قطعات خوش خط و زیبا پر بود*»(آل احمد، ۱۳۸۹الف: ۸).

- «*همه آن صداها حتی زننده‌ترینشان نیز برایم عادی شده بود*»(آل احمد، ۱۳۹۰الف:۱۱۱).

-« *شهرها هم نزدیک به هم بود*» (آل احمد، ۱۳۹۰ب:۱۱).

-« *تمام اداره‌ها محتاج به ماشین‌نویس‌اند*» (آل احمد، ۱۳۹۰د:۱۱۰).

چنان‌که ملاحظه می‌شود نهادهای مشخص شده عملی را انجام نداده‌اند، بلکه پذیرنده عمل هستند.

۲-۳-۳-۳. صدای انعکاسی

اگر در جمله‌ای، فاعل و مفعول، یک مرجع داشته باشند، صدای دستوری جمله، انعکاسی خواهد بود؛ مثل جمله «من خودم را زدم» که نهاد هم انجام دهنده و هم پذیرنده عمل فعل است.

با توجه به اینکه اکثر جمله‌ها در نثر آل احمد یا توصیفی است که حالتی را به نهاد نسبت می‌دهد و یا روایت عمل شخصیت‌های داستان است، لذا بیشترین صدای دستوری در آن‌ها، صدای فعال و صدای منفعل است.

بسامد بالای صدای منفعل در یک متن، نشان‌دهندهٔ اهمیت خود عمل از دیدگاه نویسنده است و کاربرد زیاد صدای فعال حاکی از آن است که عامل فعل نیز از نظر نویسنده اهمیت دارد.

در نثر جلال به طور میانگین ۶۲/۵ درصد از صدای فعال و ۳۷/۵ درصد از صدای منفعل استفاده شده است و این نسبت، نشان می‌دهد که آل‌احمد به شخصیت‌های داستان‌هایش اهمیت ویژه‌ای می‌دهد و همچنین به صراحت، بیشتر تمایل دارد تا به ابهام و پوشیدگی. از آنجاکه به نظر می‌رسد صدای فعال، در حماسه پرکاربردتر است و صدای منفعل در آثار رمانتیک و عاشقانه (ر.ک، فتوحی،۱۳۹۵: ۳۰۱) لذا می‌توان جلال را با تکیه بر این جنبه از داستان‌هایش، دارای شخصیتی مبارز و شجاع دانست که در ابراز عقایدش مانند ناصرخسرو بسیار جسور و جدی است (صفارزاده، ۸:۱۳۵۹). جلال آل احمد علی‌رغم اختلاف نظرهایی که با خانوادهٔ روحانی خود داشته، به قول خودش نمی‌خواسته از دین نان بخورد(رحمانی،۱۳۹۲: ۸۵).

در ادامه جدول بسامدی معیارهای ذکر شده در آثار داستانی جلال به ترتیب سال انتشارشان ارائه شده است که می‌تواند به روشن‌تر شدن مطلب کمک کند.

جدول ۱ معیارهای تحلیل لایهٔ نحوی آثار داستانی جلال آل احمد

آثار جلال آل احمد	دید و بازدید	سه تار	زن زیادی	سرگذشت کندوها	مدیر مدرسه	نون والقلم	نفرین زمین	پنج داستان	مجموع
سال انتشار	۱۳۲۴	۱۳۲۷	۱۳۳۱	۱۳۳۳	۱۳۳۷	۱۳۴۰	۱۳۴۶	۱۳۵۰	
حذف و جابه‌جایی	۵۰٪	۴۵٪	۸۵٪	۷۰٪	۸۰٪	۵۵٪	۹۰٪	۸۰٪	۶۷٪/۵
تعداد واژه	۲/۷	۱۳/۵	۲۸/۵	۱۰/۵	۲۱	۱۴	۵/۵	۸/۵	۱۵٪/۵
جملات گسسته	۵۵٪	۳۰٪	۵٪	۵٪	۴۰٪	۱۵٪	۵۰٪	۲۰٪	۳۰٪

جملات هم‌پایه	۱۵٪	۵۵٪	۵۰٪	۶۵٪	۳۰٪	۷۰٪	۵۰٪	۴۰٪	۴۲٪/۵
جملات وابسته	۱۰٪	۱۵٪	۲۵٪	۳۰٪	۳۰٪	۱۵٪	ــــ	۴۰٪	۲۵٪
جملات تودرتو	ــــ	ــــ	۲۰٪	ــــ	ــــ	ــــ	ــــ	ــــ	۲٪/۵
جمله خبری	۱۰۰٪	۱۰۰٪	۱۰۰٪	۱۰۰٪	۸۰٪	۱۰۰٪	۹۵٪	۹۰٪	۹۰٪
صدای فعال	۴۵٪	۸۵٪	۵۵٪	۹۰٪	۷۵٪	۸۵٪	۳۵٪	۶۰٪	۶۲٪/۵
زمان ماضی‌ساده	۹۰٪	۴۰٪	۵۵٪	۴۰٪	۲۵٪	۵۰٪	۵۵٪	۸۰٪	۵۷٪/۵

۳. نتیجه‌گیری

بر پایهٔ آنچه از ارقام درج شده در جدول قابل مشاهده است:

۱- جلال نسبت به مسائل پیرامون خود بی‌تفاوت نبوده است. این مطلب از بسامد ۶۷/۵درصدی جملات نشان‌دار او دریافت می‌شود.

۲- جلال نسبت به موضوعاتی که با آن‌ها مواجه می‌شود عجولانه و بی‌تأمل موضع‌گیری نمی‌کند؛ این نکته را از میانگین ۱۵/۵ واژه در هر جمله می‌توان استنباط کرد.

۳- جلال ذهن تحلیلگری داشته و خوب می‌توانسته است ارتباط مسائل را تشخیص دهد. وجود درصد بالای جمله‌های هم‌پایه و وابسته (جمعاً ۶۷/۵ درصد) گواه این مدّعاست .

۴- جلال در متن جامعه و همراه مردم و آشنا با دغدغه‌های آن‌ها بوده و دیدگاه‌های خود را با صراحت بیان می‌کرده است، از همین روست که ۹۰ درصد جمله‌هایش وجه اخباری دارد و دیده‌های او را گزارش می‌کند.

۵- جلال دارای یک ایدئولوژی و اعتقاد مشخص بوده و با جسارت از مواضع خود دفاع می‌کرده است و جملات دارای صدای دستوری فعال در چنین شرایطی است که کاربرد بیشتری دارد. ۶۲/۵ درصد از جمله‌های جلال اینگونه‌اند.

۶- جلال را می‌توان فردی واقع‌گرا دانست؛ زیرا بیشتر از زمان حال افعال استفاده می‌کند و گذشته ساده نیز نزدیک‌ترین فاصله را با حال دارد. حدود ۵۷ درصد جملات جلال در زمان گذشته ساده است. آن مقداری که زمان افعال او به سمت گذشته میل دارد، به اندازه‌ای نیست که بتوان پیوند او را با موضوع انکار کرد.

۷- معیارهای جدول فوق هیچ‌گونه سیرصعودی یا نزولی معناداری را نشان نمی‌دهد و این نکته از ثبوت شاکلهٔ روحی آل‌احمد در طول زندگیش حکایت می‌کند؛ اگرچه شاید در مقاطعی، تحولات ظاهری هم داشته است.

در این مقاله سعی شد تا ردپای افکار و اندیشه‌های جلال را با تحلیل لایهٔ نحوی داستان‌هایش جستجو کنیم. هرچند شاید بتوان پذیرفت که مقالات و سفرنامه‌های او بهتر از عهده این کار برآیند؛ لکن تصویری که یافته‌های این پژوهش در برابر ما آشکار می‌سازد، جلال را نویسنده‌ای دغدغه‌مند و حساس نسبت به مشکلات کلان جامعه نشان می‌دهد که ضمن تشخیص وظیفهٔ روشنگری که رسالت روشنفکر است بدون ترس دست به اقدام نیز می‌زند و حتی الگوی دیگران می‌شود. در این مسیر گاهی به حق یا به ناحق به تندی و شدت متهم شده؛ اما او را واقع‌گرایی می‌بینیم که با درک مقتضیات زمان با مناسب‌ترین شیوه و وسیله عمل کرده‌است.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱) آل‌احمد، جلال، (۱۳۵۷)، ***ارزیابی شتاب زده***، چاپ دوم، قم: ژکان.

۲) ..... (۱۳۸۴)، ***پنج داستان***، چاپ اول، تهران: جامه‌دران.

۳) ..... (۱۳۸۹الف)، ***دید و بازدید***، چاپ اول، تهران: جامه‌دران.

۴) .....(۱۳۹۰الف)، ***زن زیادی***، *چاپ سوم، قم*: ژکان.

۵) .....(۱۳۹۰ب)، ***سرگذشت کندوها***، چاپ سوم، قم: ژکان.

۶) .....(۱۳۹۰ج)، ***سه تار***، چاپ دوم، قم: ژکان.

۷) .....(۱۳۹۰د)، ***مدیرمدرسه***، چاپ سوم، قم: ژکان.

۸) ..... (۱۳۸۹ب)، ***نفرین زمین***، چاپ اول، قم: صدیقه.

۹) ..... (۱۳۹۰ه)، ***نون والقلم***، چاپ سوم، قم: ژکان.

۱۰) جرجانی، عبدالقاهر (۱۳۷۲ق) ***دلایل‌الاعجاز***، تصحیح سیدرشیدرضا، طبعه الخامسه، القاهره: دارالمنار.

۱۱) جعفری، احمدعلی(۱۳۸۰)، ***نویسندگی معاصر ایران***، چاپ یکم، تهران: سیمیندخت.

۱۲) دانشور، سیمین(۱۳۸۴)، ***غروب جلال آل‌احمد***، تهران، پاسارگاد.

۱۳) عبداللهیان، حمید (۱۳۹۶)، ***کارنامه نثر معاصر***، چاپ دوم، تهران: پایا.

۱۴) فتوحی، محمود (۱۳۹۵)، ***سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها و روش ها***، چاپ سوم، تهران: سخن.

۱۵) لونگینوس،کاسیوس(۱۳۷۹) ***در باب شکوه سخن***، ترجمهٔ رضاسیدحسینی، چاپ یکم، تهران: نگاه.

مقاله‌ها

۱) آل‌احمد، شمس(۱۳۸۰). ***«جلال، مرد امروز»*** (بررسی شخصیت جلال آل‌احمد در گفت‌وگو با دوستان دیرین او)، مجلهٔ *کیهان فرهنگی*، سال هجدهم، شماره ۱۸۰، مهر ۱۳۸۰، (صص۵-۱۵).

۲) بهزادی‌اندوهجردی، حسین و مریم شادمحمّدی (۱۳۹۰)، ***«ساز و کارهای طنزآفرینی در داستان های کوتاه جلال آل‌احمد»***، *مطالعات نقد ادبی*، شمارهٔ۲۳، تابستان ۱۳۹۰، صص ۱-۲۱

۳) جوادی‌یگانه، محمّدرضا و فرشاد مهدی‌پور(۱۳۹۲)، ***«روش‌شناسی جلال آل‌احمد»***، *پژوهش‌های انسان شناسی ایران*، شمارهٔ۱، صص ۹۱-۱۰۸

۴) حلّاج‌زاده، لیلا، (۱۳۸۹)، ***«جلال و نثر شکسته»***، *کتاب ماه ادبیات*، شمارهٔ۱۵۸، صص۲۳-۲۹.

۵) خدیوجم، حسین (۱۳۶۳)، ***«یادی از جلال آل‌احمد»***، *مجلهٔ کیهان فرهنگی*، شمارهٔ ۶، ص۳۸

۶) درویش کوهی، ابراهیم و محمّدصادق بصیری(۱۳۹۳)، ***«شاخصه‌های سبکی نثر جلال آل‌احمد»***، *نثرپژوهی ادب فارسی*، شمارهٔ ۳۶، صص۲۰۹-۲۳۲

۷) دستغیب، عبدالعلی، (۱۳۸۰). ***«جلال، مرد امروز(بررسی شخصیت جلال آل‌احمد در گفت وگو با دوستان دیرین او)»***، *کیهان فرهنگی*، سال هجدهم، شمارهٔ۱۸۰، صص۵-۱۵

۸) صادقیان، سمیه(۱۳۹۳)، ***«آشنایی زدایی زبانی در آثار داستانی جلال آل‌احمد (با تکیه بر مدیر مدرسه و پنج داستان)***، نشریهٔ *مطالعات زبانی بلاغی*، شمارهٔ۱۰، صص۱۰۵-۱۲۶

۹) عبداللّهیان،حمید(۱۳۸۳)،***«مضامین و اندیشه‌های مشترک در داستان‌های جلال آل‌احمد و ابراهیم گلستان»***، نشریهٔ *پژوهش‌های ادبی*. شمارهٔ ۵، صص۱۱۷-۱۳۰

۱۰)نقابی، عفّت و فاطمه تاج فیروزه (۱۳۹۷)، ***«بررسی مؤلّفه‌های زبان عامیانه در داستان‌های جلال آل‌احمد»***، *زبان و ادب فارسی*. شمارهٔ ۸۴، صص۲۴۳-۲۶۹

۱۱)هاتف، حامد، (۱۳۸۹)، ***«برخی ساخت‌های نحو در نثر جلال آل‌احمد»***، *کتاب ماه ادبیات*. شمارهٔ ۱۵۸، صص۳۰-۳۴

منابع اینترنتی

۱) آغداشلو، آیدین(۱۴۰۳)، ***«جلال آل‌احمد؛ نویسنده‌ای که در آغاز خلاقیت، چراغ عمرش خاموش شد»***
oral-history.ir/?language=2&page=serch

۲) محبّی، سعید(۱۳۶۸)، ***« سبک نثر و داستان پردازی جلال آل احمد»***، *مجله کیهان هوایی*، شمارهٔ ۸۴۶
rasekhoon.net/article/show/785306

۳) رحمانی، فاطمه، (۱۳۹۲)، ***«مصاحبه‌ای قدیمی با جلال آل‌احمد»***، سایت «به نگاه ما»، mdt2i.blogfa.com/post/85

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارۀ هجدهم، تابستان ۱۴۰۳ (صص ۱۸۳-۱۴۶)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2025.502489.1220

بررسی سبک‌شناسانۀ مثنوی اسرار الشهود اسیری لاهیجی

سعید محمدی کیش[۱]

چکیده

اسیری لاهیجی از مشایخ سلسلۀ نوربخشیه در قرن نهم و دهم هجری قمری است. در این پژوهش، مثنوی اسرارالشهود لاهیجی در سه سطح زبانی و فکری و ادبی مورد بررسی قرار گرفته است. پژوهش حاضر با توجه به ماهیت نظری آن به روش توصیفی – تحلیلی و بر مبنای مطالعات کتابخانه‌ای و الکترونیکی صورت پذیرفته است. از نظر زبانی بحر رمل مسدس محذوف در سرودن این مثنوی رعایت شده است. براساس یافته‌های این پژوهش، واژگان و ویژگی‌های زبانی کهن به‌ندرت در این مثنوی یافت می‌شود. عشق، اصلی‌ترین بن‌مایۀ شاعر است. تکرار وسیع واژۀ عشق در این مثنوی، گواه بر اهمیت آن در آراء لاهیجی است. از نظر ادبی تشبیه و استعاره پربسامدترین، فنون بلاغی در کلام شاعر است. بسامد «کنایه از فعل» نیز نسبت به سایر کنایات در مرتبۀ بالاتری قرار دارد. لاهیجی در این مثنوی همسو با مختصات فکری سبک عراقی، به مضامین عرفان اسلامی و اخلاقی پرداخته است. شاعر برای افزایش موسیقی درونی از صنایع بدیعی تکرار، واج‌آرایی، جناس، تضمین و تضاد بهره برده است. تشبیهات مرسل و مفصل به اعتبار برخوردار بودن از ادات و وجه شبه، بسامد بالاتری نسبت به سایر تشبیهات دارد. در استعاره، لفظ مستعار دور از ذهن نیست. مثنوی اسرار الشهود سرشار از تلمیحات است. از نظر فکری مضامین اخلاق‌گرایانه و عرفان‌گرایانه آراء مؤلف را در مثنوی اسرارالشهود تشکیل می‌دهند. لاهیجی عموم مضامین اسرار الشهود را به مباحث عرفان اسلامی از جمله تعالیم سالکین، متابعت از پیر، آداب و اخلاق صوفیه، وحدت وجود، انسان کامل، فنا و بقا، مرآت تجلی، مضامین قلندرانه، غم‌گرایی، جبرگرایی، تسلیم و رضا اختصاص داده است.

واژه‌های کلیدی: سبک‌شناسی، سطح زبانی، سطح ادبی، سطح فکری، اسیری لاهیجی.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، واحد شیراز، دانشگاه آزاد اسلامی، فارس، ایران.
saeid.mohamadikish@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۱۰/۰۸- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۲/۳

۱.مقدمه

شمس‌الدین محمد بن یحیی بن علی گیلانی لاهیجی، صاحب کتاب اسرار الشهود، متخلص به اسیری است. وی یکی از عارفان مشهور قرن نهم هجری است. او احتمالاً در دههٔ سوم یا چهارم قرن نهم در لاهیجان پا به عرصهٔ وجود نهاد. لاهیجی خلیفهٔ سید محمدنوربخش است که ارادت بسیار به مُراد خود، سید محمد نوربخش داشت و از او اجازه ارشاد گرفت. «اسیری در سنهٔ ۸۶۹ بعد از درگذشت سید محمد نوربخش به شیراز آمد و آن شهر را برای ترویج طریقت خود برگزید. وی خانقاهی در محلهٔ لب آب شیراز وصل به دروازه باب السلام بنا نهاد و آن را به خانقاه «نوریه» موسوم کرد. اسیری تا پایان عمر به مدت ۴۳ سال در شیراز به سر برد و به حل و فصل امور نوربخشیان فارس و سایر مناطق مجاور اشتغال می‌ورزید. سرانجام در سنهٔ ۹۱۲ ه.ق در شیراز وفات یافت و در خانقاه نوریه مدفون گردید» (اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: مقدمه، ۶). تقی اوحدی بلیانی صاحب تذکرهٔ «عرفات العاشقین» در کتاب خود از وی چنین یاد کرده است: وی از فضلای نامـــدار و علمای کامـــگار، زبدهٔ عارفـان مدقق، خلاصهٔ کامـــلان محقق، حاوی فحاوی حالات، جامع مجامع کمالات است. فضائل و معارف صوری و معنوی، حقیقی و مجازی را مالک و صاحب است، طبعش در نظـــم و نثر ممتاز است و ذهنش در شرع و حقیقت بی‌نیاز است(اوحدی بلیانی، ۱۳۸۹: ۱/۴۶۰و۴۶۱). مؤلف کتاب «مجالس المؤمنین» به توصیف شخصیت لاهیجی پرداخته و می-نویسد:«اگر جمیع سلسلهٔ نوربخشیه، بلکه تمام سلسلهٔ علیّهٔ همدانیه، بلکه کافهٔ سلاسل صوفیه به وجود او افتخار کنند، می‌گنجد» (شوشتری، ۱۳۷۷: ۱۵۳).

لاهیجی یک مثنوی بنام «اسرار الشهود» در بحر رمل دارد و دیوانی که شامل پنج هزار بیت است. اما مهم‌ترین و مشهورترین اثر او شرح گلشن راز شبستری است که «مفاتیح الاعجاز فی شرح گلشن راز» نام دارد و مورد توجه علاقه‌مندان و محققان در عرفان و نیز صاحبدلان است(سجادی، ۱۳۸۴ :۲۲۲). سعید نفیسی در کتاب «تاریخ نظم

و نثر در ایران و در زبان فارسی» کتابی بنام معاش‌السالکین را نیز از تألیفات اسیری به شمار آورده است. لیکن به احتمال قریب به‌یقین می‌توان گفت غرض وی همان معاش‌السالکین اثر سید محمد نوربخش بوده که در اینجا خلط مبحث شده است(همان:۲۳). از دیگر آثار لاهیجی «دیوان اشعار» اوست که شامل غزلیات، رباعیات، چند مستزاد و ترجیع بند است. هدایت و دیگر تذکره‌نویسان تعداد ابیات او را حدود پنج هزار بیت نوشته اند. نسخهٔ اصلی دیوان که با خط خود شاعر است اکنون در کتابخانهٔ مجلس شورا نگهداری می‌شود(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۲۰).

ظاهراً لاهیجی در هنگام تألیف اسرار الشهود، کتاب عظیم مولانا را مد نظر داشته است. این مثنوی همانند مثنوی مولوی، در بحر رمل سروده شده است. زبان شعری لاهیجی، ساده و روان است. در این مثنوی، مطالب اخلاقی و عرفانی در ضمن حکایات و داستان‌های شیرین و تمثیلات دل‌پذیر آمده است. اسیری لاهیجی با استفاده از آیات قرآن و احادیث و حکایات مشایخ صوفیه از قبیل معروف کرخی و سری و جنید بغدادی، ظرایف عرفانی را بیان کرده است. تعداد ابیات این مثنوی، بیش از سه هزار بیت بوده و نسخهٔ تصحیح شده توسط سیّد علی آل داوود با توجه به مقایسه جمیع نسخ خطی موجود، حاوی ۳۱۶۰ بیت می‌باشد(همان:۱).

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

شیوهٔ شعر فارسی از هنگامهٔ هجوم تاتار در قرن هفتم تا اوایل قرن دهم، سبک عراقی نامیده می‌شود. این دوره مصادف با عصر مغولان، ایلخانان مغول و تیموریان است. عصر مؤلف اسرارالشهود نیز در حوزهٔ سبک عراقی (دورهٔ تیموری) قرار دارد. این سبک در مختصات زبانی، واژگان کهن سبک خراسانی را تا حدود زیادی از دست داده است و روی در توسعهٔ واژگان عربی به سبب گسترش مضامین عرفان‌گرایانه دارد. شمیسا دربارهٔ مضامین شعری در سبک عراقی می‌گوید: «از نظر فکری جایگاه معشوق

چنان والاست که قابل اشتباه با معبود است و اگر عرفانی باشد که دیگر از شرع و پند و اندرز و اخلاق (که در قرن ششم مرسوم بود) دور شده است و حتی مسائلی به آن افزوده شده که در عبارات مشایخ قدیم سابقه نداشته است. مسائل مهم عرفانی مطرح شده در شعر این دوره عبارت است از: وحدت وجود، تفوق عشق بر عقل، استناد به حدیث قدسی کنت کنزا، مسئلهٔ تجلی و ظهور، ستایش شراب و بی‌خودی و بی خردی. اما در کنار این‌ها حمله به زاهد و صوفی هم مرسوم است»(شمیسا، ۱۳۷۵: ۲۹۵) پس علوّ مقام معشوق از ویژگی‌های اصلی سبک عراقی است که متأثر از رواج عرفان و عرفان‌گرایی در این دوره است، همچنان که ستایش عشق، غم‌گرایی و توجه به دنیای درون و اعتقادات راسخ به قضا و قدر نیز از تاثیرات گسترش عرفان اسلامی در این دوره است. «از میان شاعران به اصطلاح عارف این دوره، قاسم انوار تبریزی و شاه نعمت الله ولی و معزبی تبریزی معروفند و از همه معروف‌تر جامی است که چند منظومهٔ داستانی هم سروده است»(همان: ۲۴۵). شمس‌الدین محمد لاهیجی نیز از شاعران توانمند دورهٔ تیموری است که به ویژگی‌های شعری او کمتر پرداخته شده است، لذا پژوهش حاضر در صدد پاسخ به این سؤال است که کدام یک از ویژگی‌های سبکی در سه سطح زبانی، ادبی و فکری در مثنوی عرفانی و تعلیمی «اسرار الشهود» به کار گرفته شده است؟

۱-۳.پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ محمد اسیری لاهیجی و آثار وی مقالاتی نوشته شده است، اما مقاله‌ای با عنوان «بررسی سبک شناسانه مثنوی اسرار الشهود اسیری لاهیجی» تاکنون به چاپ نرسیده است. از مقالات نوشته شده می‌توان به مقاله‌های زیر اشاره کرد:

ـ افراسیاب‌پور، علی اکبر و دیگران(۱۳۹۳)، در مقالهٔ «وحدت وجود از دیدگاه اسیری لاهیجی» بیان کرده‌اند اسیری لاهیجی یکی از شارحان نظریه وحدت

وجود به شمار می‌آید که ضمن بهره‌گیری از مضامین مولوی و حافظ به عارفان اولیه نیز اشاره دارد و از «وحدت وجود» به «انسان کامل» می‌رسد و خداوند را وجود حقیقی و اصیل به شمار می‌آورد که دیگر موجودات جلوه‌های آن نور سرمدی هستند.

ـ سمیرا رستمی و دیگران(۱۴۰۰)، در مقالهٔ «بررسی ویژگی‌های انسان کامل در اسرار الشهود اسیری لاهیجی» بیان کرده‌اند در آراء عرفانی شیخ محمد لاهیجی، انسان کامل، مظهر تجلی ذات حق تعالی است؛ که با زدودن زنگار تعین‌های عدمی و مجازی، به درک وحدت وجودی نائل گشته و سیر الی الله بالله را پیموده است. از نظر لاهیجی انسان کامل در بینش متعالی وحدت وجودی، شایسته خلافت الهی در عالم گشته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱.سطح زبانی

این سطح از سه سطح آوایی، لغوی و نحوی تشکیل شده است. یکی از ویژگی‌های زیبایی‌شناسانه هر شعری ایقاع و هم‌نوایی عناصر متشکلهٔ آن است و یکی از راه‌های ایجاد این هماهنگی در عناصر شعری، ساختار آوایی آن است. ساختار آوایی، مناسب-های وزنی، ردیف و قافیه و آرایه‌های لفظی است که شاعر به قریحه ذاتی خویش از آن‌ها بهره برده است.

۲-۱-۱.موسیقی بیرونی(وزن – بحر)

موسیقی، ضرب آهنگی است که از نظم حاصل می‌شود و شاخص‌ترین جنبهٔ عروضی شعر است. «همان چیزی است که وزن عروضی خوانده می‌شود و لذت بردن

از آن امری غریزی است یا نزدیک به غریزی. بنابراین، بحور عروضی یک شاعر به لحاظ حرکت و سکون و تنوع آنها و به لحاظ هماهنگی با زمینه‌های درونی و عاطفی شعر قابل بررسی است»(شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۶: ۹۵). همانطور که پیش از این گفته شده اسیری لاهیجی در هنگام تالیف اسرار الشهود به مثنوی مولانا نظر داشته است، لذا بحر رمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلن، رمل مسدس محذوف یا وزن مثنوی) در سرودن این مثنوی رعایت شده است. شاعر برای تبیین آراء و مبانی عرفانی خویش این وزن بلند و بحر را انتخاب کرده است.

۲-۱-۲. موسیقی کناری

منظور از موسیقی کناری «عواملی است که در نظام موسیقایی شعر دارای تأثیر است، ولی ظهور آن در سراسر بیت قابل مشاهده نیست ... جلوه‌های موسیقی کناری بسیار است و آشکارترین نمونهٔ آن قافیه و ردیف است و دیگر تکرارها و ترصیع‌ها» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۹۲). شاعران همواره در قالب‌های مختلف از ردیف برای برخورداری از غنای بیشتر موسیقی در شعر و در نتیجه تکمیل قافیه و موسیقی و وزن شعر بسیار سود جسته‌اند (ر.ک. نقوی،۱۳۸۴: ۱۷۸). «از بررسی شعرهای فارسی و عربی و ترکی دانسته می‌شود که ردیف، خاص ایرانیان و اختراع ایشان است؛ زیرا تا آنجاکه می‌دانیم در این سه زبان، ردیف وجود دارد اما در هیچ کدام به اهمیت و سابقهٔ فارسی نیست»(شفیعی کدکنی،۱۳۷۳: ۱۲۴) باید دانست که در مثنوی اسرار الشهود، ردیف فعلی بسامد بسیار بالاتری نسبت به سایر ردیف‌های اسمی، ضمیری، ترکیبی، حرفی و استفهامی دارد.

ردیف فعلی

نام حـــــق سـر دفتر هر دفتر اسـت　　آنچه بی نام خدایست ابتر است
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۱)

بی لقای دوسـت ما را شـوق نیسـت　　دایهٔ عاشـق بجز معشـوق نیست
(همان: ۵)

چون ارادت در درون پیـــدا شـــود　　راه حق را او به جان جـویا شـود
(همان: ۹)

هر که دنیا بر دل او ســرد شـــد　　فارغ از رنج و عنا و درد شد
(همان:۱۰۱)

ردیف اسمی

لطف بی غایـت شمر بیـداد شیخ　　تا بیـابی بهـره از ارشاد شیخ
(همان: ۱۱)

چون شراب بی خودی در داد عشق　　رسم مستی و جنون بنهاد عشق
(همان: ۷۷)

ردیف ضمیری

هسـت منظـــور خدا نیات تو　　آن دل پر نفی و پر اثبـات تو
(همان: ۵۳)

رحم آمـد شـیخ را بر حـال او　　در چنین دم زانچنـان احوال او
(همان: ۶۳)

دیـــده بر دیـــــدار او داریم ما　　غیر حســنش در نظر ناریـــم ما
(همان: ۷۹)

ردیف ترکیبی

هر که او جویای اسرار تو نیست　　سر مبادش چون طلب کار تو نیست
(همان: ۱۶)

هر کسی کو را معلـــم حـــق بود　　نیست باطل هر چه گویـــد حق بود
(همان: ۵۴)

گـر مقـام عشق مـــاوای تو شـــد　　بر فـــراز نُه فلـک جـــای تـــو شد
(همان: ۶۸)

ردیف حرفی

هان به پای صدق رو این راه را　　دور دان از امتحان این شاه را
(همان: ۵۸)

ردیف استفهامی

مـن که آبـم تشنهٔ آبـم چـــرا؟　　وز عطش اند تب و تابم چرا؟
(همان: ۴۶)

به نظر می‌رسد لاهیجی از ابیات مردّف در این مثنوی بهره‌های بسیاری برده است. در این باره می‌توان گفت که ردیف در اسرارالشهود یکی از ویژگی‌های شعری لاهیجی در این دفتر محسوب می‌شود. عمده دلیل بسامد بالای ردیف در مثنوی اسرارالشهود، کمک به غنی‌تر ساختن موسیقی بیرونی اثر است.

۲-۱-۳. موسیقی درونی

از آنجا که مدار موسیقی (به معنی عام کلمه) بر تنوع و تکرار استوار است، هر کدام از جلوه‌های تنوع و تکرار، در نظام آواها، که از مقولهٔ موسیقی بیرونی(عروضی) و کناری (قافیه) نباشد، در حوزهٔ مفهومی این نوع موسیقی قرار می‌گیرد؛ یعنی «مجموعه هماهنگی‌هایی که از رهگذر وحدت یا تشابه یا تضادّ صامت‌ها و مصوت‌ها

در کلمات یک شعر پدید می‌آید، جلوه‌های این نوع موسیقی است. این نوع موسیقی شعر، مهم‌ترین قلمرو موسیقی است و استواری و انسجام و مبانی جمال‌شناسی بسیاری از شاهکارهای ادبی، در همین نوع از موسیقی نهفته است»(شفیعی کدکنی،۱۳۷۳: ۹۲).

۲-۱-۳-۱. تکرار

در ادبیات فارسی پس از اسلام، به تأثیر از نثر عربی، از تکرار که از معایب سخن بر می‌شمردند، پرهیز شده است(متحدین، ۱۳۵۴: ۴۸۴). اما این آرایه، جهت ایجاد موسیقی و به منظور تأکید در مفاهیم، به‌خصوص در مباحث عرفانی و حکمی کاربرد فراوانی دارد.

محرم اسرار دل اهـــل دلست هر که نبود اهـل دل ناقابلست
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۴۳)

اهل دل شو اهل دل شو اهل دل ورنه همچون خر فرومانی به گل
(همان: ۵۳)

کی شناسد اهل حق جز حق شناس مرد حق را چون شناسی حق شناس
(همان: ۹۲)

از حجاب خویش خود را وارهان جانفشان شو جانفشان شو جانفشان
(همان: ۱۱۸)

گر وصال دوست خواهی دلا جان فدا کن جان فدا کن جان فدا
(همان: ۱۰۷)

۲-۱-۳-۲. واج آرایی

دیده‌ام ذرات عالـم را تمام از شراب عشـق تو مست مدام
(همان: ۳)

رهنما شرط ره است ای راهرو هان و هان از راه بین غافل مشو
(همان: ۱۱)

۲-۱-۳-۳. تجنیس

«ارزش اصلی جناس در هم‌جنسی حروف دو کلمه است که شعر را موسیقایی‌تر و نثر را منسجم‌تر و آهنگین می‌کند، به تعبیر دیگر نظم و شعر که موسیقی وزن و قافیه را با خود دارند، جناس آن را موسیقایی‌تر می‌کند؛ چون، موسیقی خود تناسب و تکرار اصوات است و جناس- اگر در جای خود بنشیند -این موسیقی را شدّت می‌بخشد و شعر را گوش‌نواز می‌کند و زیر و بمی تکرار حروف، لذّتی به گوش و هوش خواننده و شنونده می‌دهد که او را همان‌گونه سرمست می‌کند که موسیقی و همان تأثیر را می‌گذارد که نت‌های ملودی و سمفونی»(اشرف‌زاده، ۱۳۸۴: ۵۰). در اصطلاح ادب فارسی جناس بر دو گونه همسان و غیر همسان است. جناس همسان(تام) «دو کلمه در لفظ، انواع حروف، عدد، هیئت و ترتیب یکسانند اما در معنی مختلف هستند»(داد،۱۳۸۵: ۱۸۴).

دایماً با روزه باشی سال و ماه در ریاضت خویشتن کاهی چو کاه
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۹۲)

در جناس ناهمسان، کلمات اندک تفاوتی با یکدیگر دارند و خود دارای اقسامی هستند.

در میان آن کس که واقف شد ز گنج دایماً از طعنهٔ خلقان به رنج
(همان: ۹۲)

هر کرا باشد ارادت بیشتر اوست در راه سعادت پیشتر
(همان: ۱۱)

هر چه گفتم بود با وی گفت‌وگو وآنچه بشنیدم شنیدم من از او
(همان: ۱۲۴)

۲-۱-۴. تضاد

در طلب ما را نبود از خود خبر خود چه حاجت گفتگوی خیر و شر
(همان: ۱۹)

هر چه غیر از دوست آید دشمن است در ره حق سالکان را رهزن است
(همان:۲۱)

روز و شب می شو به زاری و فغان گر همی خواهی که یابی زو نشان
(همان: ۱۵)

باده ای ده تا رهم از نیک و بد مست گردان تا شوم فانی ز خود
(همان: ۴)

۲-۱-۵. تضمین

صنعت و هنر تضمین آن است که کسی سخنی از قرآن مجید یا حدیث قدسی و نبوی یا شعر شاعر دیگری را در نظم یا نثر خود بیاورد. با توجه به بررسی‌هایی که در این‌باره صورت گرفت، مشخص گردید که در مثنوی اسرارالشهود ۳۵ بار به آیات قرآن کریم و ۲۷ بار به احادیث قدسی و نبوی استناد شده است که به برخی از آنها اشاره می‌شود.

قرب أَوْ أَدْنَی شده او را مقام ما رَمَیْتَ شرح حالش را تمام
(همان: ۶)

در مصرع اول، اسیری لاهیجی به آیهٔ شریفهٔ« کَانَ قَابَ قَوْسَیْنِ أَوْ أَدْنَی»پس فاصله‌اش با پیامبربه اندازهٔ فاصله دو کمان گشت یا نزدیک‌تر شد (نجم/۹) به معراج حضرت رسول(ص) اشاره کرده است و در مصرع دوم نیز به آیهٔ «وَ ما رَمَیْتَ إِذْ رَمَیْتَ وَ لکِنّ اللّهَ رَمی» (ای رسول) چون تو تیر (یا خاک) افکندی نه تو بلکه خدا افکند (تا کافران را شکست دهد) »(انفال/۱۷) اشاره کرده است.

نکتهٔ کُنْتُ نَبِیًّا می شنو گر دلی داری به عشقش کن گرو
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۶)

این بیت نیز اشاره به حدیث نبوی «کُنْتُ نَبِیًّا وَ آدَمُ بَیْنَ الرّوْحِ وَ الْجَسَدَ»، من نبی بودم آنگاه که *آدم بین* آب و خاک بود،(رازی، ۱۳۸۶: ۵۲۵/۶) دارد.

بود برخوان خدا او میهمان گفت *أَبِیتُ عِنْدَ رَبِّی* در بیان
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۷)

در این بیت نیز لاهیجی به حدیث نبوی اشاره دارد. پیامبر فرمود: *إِنّی أَبِیتُ عِنْدَ رَبِّی یُطْعِمُنِی وَ یَسْقِینِی*؛ من نزد پروردگارم شب را می‌گذرانم و او مرا طعام و نوشیدنی می‌دهد(مجلسی،۱۳۶۳: ۱۶/ ۳۹۰).

پادشاهی که لعمرک تاج اوست عرش و کرسی پایهٔ معراج اوست
(همان: ۷)

در این بیت «لَعَمرُکَ»، خطاب قرار گرفتن پیامبر گرامی اسلام(ص) در سورهٔ مبارکهٔ حجر، آیهٔ هفتاد و دوم می‌باشد که خداوند جان پیامبر را قسم می‌دهد. لَعَمْرُکَ إِنّهُمْ لَفِی سَکْرَتِهِمْ یَعْمَهُونَ، به جان تو سوگند، این‌ها در مستی خود سرگردانند.

گفت الم نشرح ز شرح صدر او هر دو عالم پر ز نور بدر او
داد حق او را خلافت در جهان قُمْ فَأَنْذِرْ آمده در شرح آن
(همان: ۷)

اسیری با اشاره به آیهٔ یکم از سورهٔ مبارکهٔ شرح، لوح دل پیامبر گرامی اسلام را بر حقایق آگاه می‌داند. در آیهٔ یاد شده خداوند به خاتم الانبیاء (ص) چنین می فرماید: «أَلَمْ نَشْرَحْ لَکَ صَدْرَکَ»، (آیا برای تو سینه‌ات را نگشادیم؟) در بیت بعدی اسیری به خلافت حضرت رسول اشاره می‌کند. خداوند خلافت را به حضرت رسول در مقام انسان کامل داده و طبق آیهٔ دوم سورهٔ مبارکهٔ مدثر: «قُمْ فَأَنْذِرْ»، «برخیز و هشدار ده»، شرح خلافت و رسالت وی باشد.

گفت حق لَا تَقْرَبُوا *مالَ الْیَتِیم* کی رسد کس را مقام آن کریم

(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۷)

اشاره است به آیهٔ ۱۵۲ از سورهٔ انعام: «وَلَا تَقْرَبُوا *مالَ الْیَتِیمِ* إِلّا بِالّتِی هِیَ أَحْسَنُ حَتّی یَبْلُغَ أَشُدَّهُ (و هرگز به مال یتیم نزدیک نشوید جز به آن وجه که نیکوتر است)

حق همی گوید ترا ما ودَعَک هر کجا خواهی شد الله مَعَک

(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۷)

اشاره به آیهٔ سوم از سورهٔ مبارکهٔ ضحی «*مَا وَدّعَکَ* رَبّکَ وَ *مَا* قَلَی»، بدرودت نگفت پروردگارت و نه خشمگین شد.

لِی *مَعَ اللّه* کاشف این حالتست مَنْ رآنی هم از این یک آیتست

(همان: ۹۲)

در این بیت لاهیجی به دو حدیث نبوی «*لِی مَعَ اللّهِ* وَقْتٌ لَا یَسَعُنِی فِیهِ مَلَکٌ مُقَرّبٌ وَ لَا نَبِیٌّ مُرْسَلٌ»، «برای من در خلوتگاه با خدا، وقت خاصّی است که در آن هنگام نه فرشتهٔ مقرّبی و نه پیامبر مرسلی، گنجایش صحبت و انس و برخورد مرا با خدا ندارند»(مهریزی،۱۳۸۰: ۴۱۰) و « *مَنْ رآنی فَقَد رَأی الحَقّ*»، «هرکس مرا ببیند خدا **را** دیده است» (مناوی، ۱۹۹۶: ۱۲۵) اشاره کرده است.

۲-۲.سطح لغوی

زبان مثنوی اسرار الشهود، زبان عرفانی است. این مثنوی بنا بر موضوع خود، دارای لغات عربی بسیاری است که مفاهیم عرفانی، اصطلاحات، آیات و احادیث قدسی و نبوی و سخنان بزرگان متصوفه را در بر می‌گیرد. بسامد بالای برخی واژگان در این مثنوی گویای سبک شخصی عارف در تبیین اندیشه و ویژگی های زبان عرفانی او نیز می‌باشد. همچنان که به وسیلهٔ ویژگی‌های زبانی، سطح فکری خویش را نیز آشکار می‌سازد. برخی از مباحث عرفانی و واژگان عرفانی در مثنوی اسرارالشهود عبارتند از: وحدت و کثرت(اسیری لاهیجی،۱۳۶۸: ۷، ۷۹،۸۰، ۹۳) فنا و بقا (همان: ۵، ۲۰، ۳۵، ۳۶، ۴۴، ۱۱۱) ممات سالکان(همان: ۱۱۵)، صحو، محو، فرق و جمع (همان: ۸۰ ، ۸۱)، خلق اول، روح اعظم، نفس کل(همان: ۶)، برزخ جامع(همان: ۸)، مظهر جامع(همان: ۸)، تعین (همان: ۸۲، ۹۵، ۱۱۰).

بسامد واژگان کهن فارسی در مثنوی اسرار الشهود بسیار پایین است و این واژگان به ندرت یافت می‌شوند. واژهٔ «مر»، ۲۰ بار، «فتراک»، ۲ بار و «توسن» تنها یک بار استفاده شده است.

گفتم آن چیزی که نبود مر ترا خود چه باشد گو الهی مر مرا
(همان: ۱۵)

گر تو خواهی رفت راه ذوالمنن دست در فتراک ره بینان بزن
(همان: ۱۱۲)

توسن عرفان بود تند و حرون هان عنانش را بکش ای ذو فنون
(همان: ۵۸)

واژهٔ پربسامد این مثنوی، واژهٔ «عشق» است که ۳۲۴ بار تکرار می‌شود. تکرار وسیع واژهٔ عشق، گواه بر اهمیت درون‌مایهٔ عشق در شیوهٔ لاهیجی و به طور اعم در سیاق عرفان اسلامی است. چنان که لاهیجی دربارهٔ عشق می‌گوید:

حق جهان را از محبت آفرید وز محبت هر دو عالم شد پدید
(همان: ۷۱)

چون که شد از حببت ایجاد جهان جمله عالم را طفیل عشق دان
(همان: ۹۵)

از دیگر واژگان پر بسامد، واژهٔ «حق» است که ۳۰۱ بار در بخش‌های مختلف تکرار می‌شود، از واژهٔ «نور» ۹۲بار، «عقل» ۸۶ بار، «محبّت» نیز ۵۹ بار استفاده شده است. واژه «رب» نیز ۲۹ بار تکرار شده است.

۲-۳.سطح نحوی

۲-۳-۱.فعل امر

عشـق ده کـــز عقـــل بیزار آورد کـــز چنین مستیش هشیار آورد
(همان: ۵)

این چه نادانیست یکدم با خود آی سود می‌خواهی درین سودا درآی
(همان: ۴۶)

۲-۳-۲.کاربرد «را» برای حرف اضافهٔ «برای»

هر دو عالم جرعه نوش از جام او حمد بی‌علت خـدا را لایقست
(همان: ۵۸)

۲-۳-۲-۱.کاربرد «را» برای حرف اضافهٔ «به»

راستی را او درین ره حجت است قول او چون فعل او بی صنعت است
(همان: ۴۵)

۲-۳-۲-۲.کاربرد رای فک اضافه

در حقیقت جمله را دل سوی تست جان هـــر یک در هوای روی تست
(همان: ۲)

۲-۳-۲-۳.کاربرد رای مفعولی

آن خداوندی که در عرض وجود هر زمـان خـود را بـه نقشی وانمود
(همان: ۱)

۲-۳-۳.کاربرد اندر به جای در

گِرد کویت نُه فلک انـدر طواف چرخ و انجم را ازین شیوه است لاف
(همان: ۲)

او جـواب ما نگفت و یک نظـــر هـــم به سـوی ما نکـرد انـدر گـذر
(همان: ۱۸)

۲-۳-۴.انواع جمع

جمع با «ها»

شیخ روزی در مقـــام اولیا رمزها می‌گفت با اهل صفا
(همان: ۳۲)

درد بیدرمان همه درمان شود شادمانی آید و غم‌ها رود
(همان:۱۲۶)

جمع با « الف و ن »

عاشقان از بـادهٔ عشـق تـو مست عارفان زین جام گشته نیست هست
(همان: ۲)

در شریعت عالمان در گفت وگوی در طریقت سالکان در جست وجوی
(همان)

جمع مکسر عربی

حق تعالوا قل تعالوا فانظروا خوش بیا بنگر عجایب‌های هو
(همان:۱۲۳)

این شیوه از جمع بستن جمع مکسر عربی، تنها یک بار در مثنوی اسرار الشهود مشاهده می‌شود. برخی جمع بستن جمع مکسر عربی در آراء متقدمان را نشانهٔ کثرت دانسته‌اند. گنابادی در مقالهٔ «عجایب‌ها» به این موضوع اشاره کرده است: «منظور متقدمان از جمع بستن جمع‌های مکسر تازی به «ها»ی فارسی نشان دادن معنی کثرت بوده است و در مثل «عجایب‌ها»، «کتب‌ها» یا «منازل‌ها» و صدها نمونهٔ دیگر که در متن‌های متقدمان آمده است، نوعی جمع کثرت هستند به معنی عجایب و کتب و منازل فراوان و بسیار» (گنابادی،۱۳۴۴: ۷۰). وی مفهوم تأکید را بر این نوع جمع رد می‌کند و می‌گوید:«گفتهٔ برخی از کسان که این شیوه را همانند هر قاعده یا استعمال یا نکتهٔ نامعلومی «تأکید» می‌شمرند به سهولت نمی‌توان پذیرفت(همان: ۷۰).

آن عجایب‌ها که در راه فنا دیده‌ام کی شرح آن باشد روا
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۳۶)

۲-۳-۵. فعل دعایی

هر که او جویای اسرار تو نیست سر مبادش چون طلب کار تو نیست
(همان: ۱۶)

جان مبادا هر که را نبود طلب باش در کوی غمش پست طلب
(همان: ۱۷)

پس بگفتندش که ای سلطان دین از خدا بادا ترا صد آفرین
(همان: ۱۰۴)

۲-۳-۶.فعل پیشوندی

من که دامن از جهـــان بر چیده‌ام　　عشق اهل دل به جان بگزیده‌ام
(همان: ۱۰)

چون که او مقصود خلقت را گذاشت　　رایت عصیـان به عالـم برفراشت
(همان: ۲۲)

۲-۳-۷.کاربرد همی

«همی» جز پیشین فعلی است که برای استمراری یا التزامی کردن آن به کار برده می شود. «در فارسی میانه(پارسیک) لفظ «همی» کلمهٔ مستقلی است که معنی همیشه و پیوسته دارد و با صیغه های ماضی و مضارع به منزلهٔ قیدی است که دوام و امتداد جریان فعل را بیان می‌کند(ناتل خانلری،: ۲/ ۲۲۲). بسامد جز استمراری «همی» در مثنوی اسرار الشهود هفتاد و دو بار به کار برده شده است.

گر همی خواهی که گردی حق‌شناس　　خویش را بشناس نه از راه قیاس
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۴۴)

خضر با موسی همی گوید عیان　　گر تو با مایی مپرس از این و آن
(همان: ۶۱)

خود همی ترسم اگر گویم به کس　　باز بگریـزد زما انـدر نفس
(همان: ۱۰۵)

ویژگی قابل توجه در سطح نحوی، نوعی آشنایی‌زدایی است که در یکی از ابیات مثنوی اسرار الشهود احساس می‌شود. واژهٔ «زینهار» در نُرم زبان فارسی همواره مفهومی منفی در هوشیاری و برحذر داشتن مخاطب از فعلی را القا می‌کند. اما لاهیجی در تحریض متابعت از قطب عالم، این واژه را در مفهومی مثبت به کار برده است و از قدرت پیش‌بینی معنی در خواننده کاسته است. این امر می‌تواند انحراف از نرم عادی زبان و آشنایی‌زدایی تلقی گردد.

این‌چنین رهبر چو بینی زینهار دامنش را گیر و دست از او مدار
(همان: ۱۳)

۲-۴.سطح ادبی

سطح ادبی توجه به بسامد لغاتی است که در معانی ثانویه (مجاز) به کار رفته‌اند. مسائل علم بیان از قبیل تشبیه و استعاره و سمبل و کنایه. مسائل بدیع معنوی از قبیل ایهام و تناسب و به طور کلی زبان ادبی اثر و انحراف‌های هنری و خلاقیت ادبی در زبان(شمیسا، ۱۳۷۵: ۱۵۸). با تحقیق و بررسی آرایه‌های پر بسامد ادبی در یک اثر می‌توان به درون‌مایه‌های اصلی و محتوی مورد نظر مؤلف پی برد.

۲-۴-۱.تشبیه به اعتبار حسی یا عقلی بودن طرفین تشبیه

محسوس به محسوس

رنگ گلنارش شده چون زعفران از ریاضت بس ضعیف و ناتوان
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۵۸)

بود فرزندی مرا تازه جوان با قد و بالای چون سـرو روان
(همان: ۲۳)

محسوس به معقول

از عقب دیدیم می‌آمد دوان یک جوانی خوب‌رویی همچو جان
(همان: ۵۸)

معقول به محسوس

زان‌که این هستی حجاب محکم است این سد از سد سکندر کی کم است
(همان: ۳۳)

تشبیه مضمر با وجه شبه محکم بودن.

معقول به معقول

شد محبت روح و عالم همچو تن گر نباشد جان چه کار آید بدن
(همان: ۷۱)

عشق چون جان است و عالم همچو تن خانهٔ عشقست عالم بی سخن
(همان: ۹۴)

۲-۴-۲. انواع تشبیه به اعتبار داشتن ادات و وجه شبه

در اقسام تشبیه، تشبیهی که وجه‌شبه در آن حذف نشده باشد مفصل است؛ اما اگر وجه‌شبه حذف شده باشد تشبیه مجمل است و تشبیهی که ادات تشبیه در آن حذف نشده باشد، مرسل است، اما اگر ادات حذف شده باشد، مؤکّد یا تشبیه محذوف‌الأدات یا تشبیه بالکنایه می‌گویند.

تشبیه مفصل

تشبیه مفصل آن است که وجه شبه نیز در آن ذکر شود

آن یکی خوکست در بی‌غیرتی وان دگر خود همچو سگ شد شهوتی
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۵۲)

تشبیه مجمل

تشبیهی که وجه‌شبه در آن حذف شده باشد.

زآفرینش مقصد و مقصود اوست اوست مغز و جمله عالم همچو پوست
(همان: ۱۳)

تشبیه مرسل

تشبیه مرسل آن است که ادات تشبیه نیز در آن ذکر گردد.

حق چو جان و جمله عالم چون تن است همچو خور در کاینات این روشن است
(همان: ۷۹)

تشبیه مؤکد (محذوف الأدات)

تشبیه مؤکد آن است که ادات تشبیه در آن ذکر نگردد.

گر نماید دوست در دوزخ جمال هست آن دوزخ بهشت اهل حال
(همان: ۵)

تشبیه بلیغ

تشبیه بلیغ (رسا) آن است که ارکان اصلی تشبیه بدون وجه‌شبه و ادات تشبیه ذکر گردند.

مست گردان از می وحدت چنان که نماند هیچم از کثرت نشان
(همان: ۴)

از شراب نیستی ده جام ما محو کن از لوح هستی نام ما
(همان: ۴)

برخی اضافه‌های تشبیهی در مثنوی اسرارالشهود: گنج یقین(همان: ۴۳)، مرغ معنی(همان: ۴۳)، دریای تو(همان: ۴۶)، دریای دل(همان: ۴۹)، دریای شراب(همان: ۳)، دریای فنا(همان: ۵)، دریای ولایت(همان: ۸)، دریای قهر حق(همان: ۱۱)، دریای ازل(همان: ۴۵)، دریای حیرت(همان: ۶۵)، دریای محبت(همان: ۷۲).

۲-۴-۳.انواع تشبیه به لحاظ شکل

تشبیه جمع

او چو مست و بیخود و لایعقل است کردن تکلیف بر وی باطل است
(همان:۳۰)

تشبیه تسویه

قصر مروارید و دُرهای ثمین شد دل پر نور او ای مرد دین
(همان:۴۰)

تشبیه مفروق

بی جمالش مرگ بهتر از حیات وصل او چون زندگی هجرش ممات
(همان: ۴)

او چو دریا و دو عالم موج دان او می و جمله جهان را جام خوان
(همان: ۷۹)

در مصرع دوم هر مشبه در کنار مشبه‌به خود قرار گرفته است.

تشبیه ملفوف

سیب و زردآلو و انگور و نبات شد نماز و ذکر و تسبیح و صلواه
(همان: ۴۰)

۲-۴-۴. استعاره

استعاره در لغت به معنی عاریت گرفتن و یکی از انواع مجاز است که به علاقهٔ شباهت بیان می‌شود. در واقع استعاره، تشبیهی است که یکی از ارکان اصلی آن یعنی مشبه یا مشبه‌به در آن حضور ندارد. در استعارهٔ مصرحه، مشبه‌به ذکر و مشبه ترک شود.

استعارهٔ مصرحه

می‌کَنی شهباز خود را بال و پر جغد و بوتیمار را گویی بپر
(همان: ۴۶)

بلبل و قمری کنی بسته زبان کرکسان آری که موسیقی بخوان
(همان: ۴۶)

می‌کنی طاووس را اندر قفس گفته بط را ران درین دریا فرس
(همان:۴۶)

استعارهٔ مکنیه (بالکنایه)

در استعارهٔ مکنیه، که با نام‌های پوشیده یا پنهان هم شناخته می‌شود، مشبه و ملائمات مشبه‌به ذکر می‌شود؛ اما مشبه‌به در این استعاره حذف می‌شود.

عقل کل از جام عشقت باده نوش نفس کل مستانه از شوقت به جوش
(همان: ۱)

از می عشقت عناصر سرخوشند از هـوای روی تـو در آتشند
(همان: ۲)

لحظه ای شد یافت از خود آگهی چشم را بگشود آن سرو سهی
(همان: ۲)

۲-۴-۵.کنایه

کنایه در لغت به معنی پوشیده سخن گفتن و ترک تصریح است و در اصطلاح بیان آن است که لفظی به کار برند و به جای معنی اصلی یکی از لوازم آن معنی را اراده کنند(داد، ۱۳۸۵: ۳۹۷). در واقع هدف گوینده از بیان کنایه، معنی ظاهری آن نیست و معنای دیگری را در نظر دارد.

کنایه از صفت

دمبدم می کرد شه هر سو نظر　　بی زبان می جست زان عاشق خبر
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۷۵)

با پلنگ و شیر گر آیی به جنگ　　بهتر از صلح است با نفس دو رنگ
(همان: ۱۲۰)

کنایه از موصوف

گه مکانم می‌کند در لامکان　　گه کند جانم اسیر خاکدان
کنایه از دنیا　　(همان: ۲)

آن حبیب خاص رب العالمین　　آن شفیع خلق عالم یوم دین
کنایه از حضرت رسول(ص)　　(همان: ۶)

کنایه از فعل

فروماندن در گل(همان: ۱ و ۵۳)، دست بر نداشتن(همان: ۱۳)، دست از کار جهان شستن(همان: ۲۳)، در گوش کردن(همان: ۵۵)، خاک راه شدن(همان: ۱۰)،دامن بر چیدن(همان: ۱۰)، روی بر چیزی مالیدن(همان: ۱۰)، سر کشیدن(همان،۱۱)، روی گرداندن(همان،۱۱)، درشتی کردن(همان،۱۱)، جوشیدن خون(همان،۱۰۳)، زمام از دست رفتن(همان، ۸۶)، سیاست کردن(همان، ۷۴)، آه سرد برکشیدن(همان،۱۰۶).

۲-۴-۶.تلمیح

فنی است که گوینده ضمن بیان گفتار خویش، مثل قرآنی یا نام و نشانی از یک داستان معروف را قید کند تا بدین‌وسیله قصد خود را راحت‌تر بیان کرده باشد. تلمیحات مؤلف، می‌توانند ارجاعی به قرآن یا اشاره به داستانی از داستان‌های اساطیری یا غنایی باشند. در تلمیح، شاعر از نام اشخاص یا اصطلاحاتی استفاده

می‌کند که شناخته شده و معروف هستند. در این شیوه، شاعر با تکیه بر برداشت خود از آن اصطلاح یا روایت، اندیشهٔ خود را در شعر یا داستان بیان می‌کند.

تلمیح قرآنی

آن امانت کآسمانش در نیافت وز قبول او زمین هم روی تافت
(اسیری لاهیجی،۱۳۶۸: ۱۰۳)

این بیت به آیهٔ ۷۲ سوره احزاب تلمیح دارد: «إِنَّا عَرَضْنَا الْأَمانَةَ عَلَى السَّماواتِ وَ الْأَرْضِ وَ الْجِبالِ فَأَبَيْنَ أَنْ يَحْمِلْنَها وَ أَشْفَقْنَ مِنْها وَ حَمَلَهَا الْإِنْسانُ إِنَّهُ كانَ ظَلُوماً جَهُولا» «ما این امانت را بر آسمانها و زمین و کوه ها عرضه داشتیم، از تحمل آن سرباز زدند و از آن ترسیدند. انسان آن امانت بر دوش گرفت، که او ستمکار و نادان بود».

تلمیح حدیث (نبوی)

گر به صورت هست آدم بوالبشر او به معنی هست آدم را پدر
(اسیری لاهیجی،۱۳۶۸: ۷)

اشاره به حدیث نبوی: «*كُنْتُ نَبِيّاً وَ آدَمُ بَيْنَ اَلْمَاءِ وَ اَلطِّينِ*» (مجلسی،۱۳۶۳: ۱۲/ ۴۰۲). پیامبرگرامی اسلام می‌فرماید: «من پیامبر بودم در حالی‌که حضرت آدم بین آب و گل بود». لاهیجی با تلمیح بر حدیث نبوی بر معنی تاکید می‌کند که اگرچه در ظاهر حضرت آدم (ع)، پدر بشریت است؛ اما در حقیقت پیامبر گرامی اسلام(ص) پدر حضرت آدم است.

تلمیح غنایی

حسن لیلی را نیابد بیگمان دیدهٔ مجنون که تا بیند عیان
روی عذرا کی براندازد نقاب تا نبیند دیدهٔ وامق پر آب
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۸۱)

تلمیح به نام اشخاص

عشق ابراهیم در نار آورد از مه و خورشید بیزار آورد
(همان: ۶۸)

عشق اسمعیل را قربان کند دیدهٔ یعقوب را گریان کند
(همان: ۶۸)

نام اشخاص / بسامد تکرار
حضرت محمد (ص)/ ۳ / احمد/ ۳ / حضرت عیسی مسیح(ع)/ ۶ / حضرت موسی(ع)/ ۵ / حضرت ابراهیم(ع)/ ۳ / حضرت داود(ع)/ ۱/ حضرت یعقوب (ع)/ ۱ / حضرت اسمعیل(ع)/ ۱/ حضرت یوسف(ع)/ ۳ / محمد (نوربخش) / ۱/ ابراهیم ادهم/ ۳ / بایزید بسطامی/ ۱۳/ حضرت خضر(ع)/ ۲/ معروف کرخی/۱ / جنید بغدادی/ ۸/ ذوالنون مصری/۴/ سری [سقطی]/ ۵ / منصور[حلاج]/ ۲/ [منصور]حلاج/ ۱ / حسن [بصری]/ ۴ / شیخ دارانی/ ۱ / بوتراب نخشبی/ ۱ / لیلی و مجنون/ ۱ / وامق و عذرا /۱ /

۲-۴-۷.مجاز

من که بگذشتم ز نقش آب و گل رهروان را بنده‌ام از جان و دل
(همان: ۱۰)

مجاز از گذشته انسان به علاقهٔ ماکان

بود بس صاحب قبول و با تبع در میان شهر شهره در ورع
(همان: ۳۲)

مجاز از مردم شهر به علاقهٔ حال و محل

گوش کو گفتار جانان نشنود گر شود کر عاقبت بهتر شود
(همان: ۱۰۲)

گوش: مجاز از انسان – ذکر جز ارادهٔ کل

۲-۴-۸. ایهام

هر یکی در دور خود گشته جنید چون اسیری دیده آزادی ز قید
(همان:۸)

عشق اسیری را کند آزاد و فرد عشق آزادان در آرد در کمند
(همان: ۶۸)

اسیری:۱-گرفتار (تناسب با کلمه آزاد) ۲- تخلص شاعر

فضل حق بی علت و بی غایت است از کتاب فضلش این یک آیت است
(همان:۶۵)

آیت: ۱-نشانه ۲- آیهٔ قرآن

تا توانم دید هر دم روی دوست همچو خاک افتاده‌ام در کوی دوست
(همان:۱۰۲)

افتاده: ۱- زمین افتاده ۲- متواضع و فروتن

۲-۴-۹. مراعات نظیر (تناسب)

در لغت رعایت تناسب است و در اصطلاح علم بدیع آن است که در نظم و نثر کلماتی نظیر و مناسب هم بیاورند و چیزهایی را که با هم متناسب باشند جمع

کنند(داد، ۱۳۸۵: ۴۳۳). لاهیجی در مثنوی اسرار الشهود، ابیات بسیاری با رعایت تناسب اجزا دارد که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود.

غیر دریا گر نماید موج آب عین دریا دان تو امواج و حباب
(اسیری لاهیجی، ۱۳۶۸: ۵۸)

باز دیوانه شدم ای عاقلان در خور مجنون بود بند گران
(همان: ۵۸)

که عقوبت نبودم در آخرت حق ببخشد جمله کفر و معصیت
(همان: ۶۴)

دین عاشق عشق و تجرید و فناست کذهبش تفرید و ترک ماسواست
(همان: ۶۸)

۲-۵. سطح فکری

شمس‌الدین محمد لاهیجی عارف قرن نهم و خلیفهٔ سید محمدنوربخش است. به نظر می‌رسد بسیاری از آراء شخصی وی را می‌توان در طریق عرفانی سید محمد نوربخش جستجو کرد. چنان‌که وی بعد از درگذشت سید محمد نوربخش که از دست او خرقه پوشیده بود و اکمل خلفای او بود، در جایگاه پیر قرار گرفت و به شیراز رفت و در محلّه لب آب، خانقاهی به نام نوریّه بنا نهاد(ر.ک.لاهیجی، ۱۳۵۷: مقدمه: ح). مضمون کلیهٔ آثار لاهیجی، عرفانی است. لذا آثار وی از جمله مثنوی اسرار الشهود در دستهٔ آثار درونگرا (انفسی) و ذهنی قرار می‌گیرند. لاهیجی در اسرار الشهود در قالب برخی حکایات عرفانی و نام بردن از بزرگان متصوفه و استفاده از آیات قرآن و احادیث قدسی و نبوی به بیان مضامین عارفانه از جمله وحدت وجود، ویژگی‌های انسان کامل، ویژگی‌های سلوک، اقسام سالکان راه الهی، قیامات انفسی، ریاضت و تهذیب اخلاق، ویژگی‌های اخلاقی، اطوار دل و بسیاری دیگری از مباحث عرفان اسلامی پرداخته است.

لاهیجی در ابتدای مثنوی اسرار الشهود، همهٔ ذرات جهان را آینهٔ ذات پروردگار می‌داند، آن چنان‌که هر چه از نظر انسان می‌گذرد، آیات و نشانه‌های خداوند است.

جـمـلـه ذرات جـهـان مرآت اوست هرچه بینـی مـصـحف آیـات اوست

(همان: ۱)

وی همچنین در اوصاف حضرت رسول(ص) در مقام اکمل موجودات و فیاض وجود به علت غایی اشاره دارد. از منظر لاهیجی علت غایی امر کن فکانِ حضرت حق و به وجود آمدن عالم هستی، ذات صاحب قرآنی نبی مکرم اسلام است.

علت غایی ز امر کن فکان نیست غیر از ذات آن صاحبقران

(همان: ۷)

محمد لاهیجی، سید محمد نوربخش، هادی و مراد خویش را با شاخصه‌های انسان کامل معرفی می‌کند. وی در جامعیت نوربخش و معنای کمال و جامع‌الصفات بودن او می‌گوید:

هـر چـه در عـالم کمـالش نام بـود جـمله در ذات شـریـف او نـمود

(همان: ۸)

از منظر لاهیجی، کلیات کمالات هستی در ذات انسان کامل که تجلی ذات حق است، قرار دارد. وی می‌گوید: هر کمالی در عالم، همگی در ذات شریف انسان کامل قرار دارد.

۲-۵-۱.مرآت تجلی

لاهیجی در صفات اهل کمال، تجـلی انوار حق بر لوح دل انسان کامل را همان گنج مخفی می‌داند که در کسوت اسماء و صفات در او منعکس می‌شود.

مخـــــزن اسـرار را دل شـــد کلـید گنـــج مخفـــی هست اندر دل پدید
وسعت دل برتر است از هرچـه هست مظهـــر علـــم الـــهی دل شدست
(همان: ۴۹)

گر همی خواهی که بینی روی دوست دل به دست آور که دل مرآت اوست
(همان: ۵۲)

در کلیهٔ آثار لاهیجی از جمله اسرار الشهود، معرفت به نفس از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. نگاه لاهیجی به انسان، ماحصل نگاه تاریخ عرفان اسلامی به انسان است. وی در حقیقت دل انسان و جامعیت آن و اشاره به آنکه دل مظهر علم الهی است می‌گوید:

دل چه باشد غیر نفس ناطقه آنکه از حق تافت بر وی بارقه
دل بود مرآت وجه ذوالجلال در دل صافی نماید حق جمال
(همان: ۴۸)

۲-۵-۲.وحدت وجود

وی در اعتقاد راسخ به وحدت وجود بیان می‌دارد که عارف کامل به بینش وحدت وجود دست یافته است و تنها دیدهٔ حق بین وی، حقه حقایق را در می‌یابد.

عـارفـست آن کـو ز ذرات جـــهـان نـــور حـق بیـــند عیـــان انـــدر عیـــان
(همان: ۱۲۴)

این تعین‌ها نمودی بیش نیست گر صد و گر صد هزار و گر یکی است
واحد از تکرار کی گردد کثیر کی بگوید این سخن مرد خبیر
کشف این معنی اگر خواهی بیا تیغ لا زن بر سر غیر خدا
(همان: ۱۱۰)

۲-۵-۳.غم‌گرایی

از اسیری جان ما آزاد کن　　از غم عشقت دلم را شاد کن
(همان: ۴)

روز و شب می شو به زاری و فغان　　گر همی خواهی که یابی زو نشان
(همان: ۱۵)

جان مبادا هر که را نبود طلب　　باش در کوی غمش پست طلب
(همان: ۱۷)

۲-۵-۴.مضمون اخلاقی

هر که از اخلاق بد وارسته شد　　او به اوصاف نکو پیوسته شد
پاک شو از نخوت و حرص و حسد　　تا که باشی بنده پاک احد
(همان: ۹)

چون شود اوصاف و اخلاقت نکو　　هشت جنت خود تویی ای نیکخو
(همان:۴۰)

۲-۵-۵.مضامین قلندرانه

مضامین قلندرانه اساساً تخریب ظاهر است و با هیچ یک از ظواهر ارزش‌های اجتماعی همسو نیست. عارف در چنین شعری، ارزش های جامعه را ضد ارزش تلقی می‌کند و ضد ارزش‌ها را برای دست‌یابی به هدف و مفهوم غایی خود، ارزشمند نشان می‌دهد. تعالیم قلندریه در واقع شورشی است علیه هر آنچه که در جامعه ارزش، تلقی می‌شود. ترک دنیا و تعلقات آن، باده نوشی، فراتر از کفر و ایمان بودن، مذمت زاهدان ریایی از جمله مضامین قلندرانه‌ای است که در مثنوی اسرارالشهود یافت می‌شود.

۲-۵-۶.ترک دنیا

ترک دنیا در طریقت اصل دان　　طاعت و سیر و سلوکش فرع دان
هر چه مشغولت کند از یاد دوست　　دان که نزد عارفان دنیا هموست
(همان: ۱۰۱)

من همی خواهم که گیرم خلوتی　　وز همه خلقان بجویم عزلتی
دیده را بر بندم از کار جهان　　ترک گویم مال و ملک و خان و مان
(همان: ۲۲)

ور تو راه خاص جویی ای پسر　　ترک دنیای دنی گو سربسر
دست از کار جهان کلی بشوی　　اندک و بسیار از دنیا مجوی
(همان: ۲۳)

۲-۵-۷.اظهار باده نوشی و مستی عرفانی

باده‌ای ده تا رهم از نیک و بد　　مست گردان تا شوم فانی ز خود
(همان: ۴)

باده‌ای ده کز خودم سازد خلاص　　تا در آیم بی خبر در بزم خاص
(همان: ۴)

ساقیا مستم کن از جام شراب　　تا به کی باشم ز هوشیاری خراب
(همان: ۴)

۲-۵-۸.فراتر از کفر و دین

هر که در راه طلب مردانه است　　از خیال کفر و دین بیگانه است
(همان: ۱۶)

نیست اینجا جز یکی ایمان و کفر　　در بیان این، زبان آمد به مهر
(همان: ۹۷)

۲-۵-۹.بی اعتنایی به نام و ننگ

بگذر از ناموس در راهِ طلب　　لاابالی‌وار رو در راهِ رب
(همان: ۱۶)

کبر و عجبت را پلنگ و شیر دان　　ننگ و ناموس اژدهای بی‌امان
(همان: ۳۸)

عشق گوید قلندر می‌شوم　　عقل گوید شیخ با فر می‌شوم
عشق گوید دیر و ناقوست کجاست　　عقل گوید ننگ و ناموست کجاست
(همان: ۷۰)

۲-۵-۱۰.اعتقاد به مذهب تشیع

لاهیجی معتقد به مذهب شیعهٔ اثناعشری بوده و اشعار زیادی که دلالت بر شیعه بودن وی می‌کند، در آثارش وجود دارد و سند طریقت او نیز با ۲۲ واسطه به حضرت رضا (ع) می‌پیوندد. وی برای معرفی مراد خویش، سید محمد نوربخش، از او بعنوان مخزن سِرّ حضرت علی(ع) نام می‌برد.

باطن او مخزن سر علی است　　قره‌العین نبی است و ولی است
(همان: ۷)

آن محمد سیرت و حیدر خصال　　همتش را هر دو عالم پایمال
(همان: ۸)

لاهیجی در بیان صفات و جامعیت دل، سخنانی را از حضرت علی(ع) نقل قول می‌کند و ابیات را این گونه آغاز می‌کند.

مرتضی آن منبع صدق و صفا　　آن وصی و جانشین مصطفی
(همان: ۵۲)

وی در بیان طلب و تحریض سالک در طلب، سخنی را به حضرت علی(ع) نسبت می‌دهد.

هر چه مشغولت کند از یاد دوست از علی بشنو که طاغوت تو اوست
(همان: ۲۰)

۲-۵-۱۱.جبرگرایی

لاهیجی همسو با خصیصهٔ فکری سبک عراقی، ابیات بسیاری مبتنی بر جبرگرایی دارد، اعتقاد وی بر این است که جمیع افعال به تقدیر الهی است. وی در اشعاری با مضمون جبرگرایی به مسائل مختلفی از جمله نظریات اشعری و معتزلی و همچنین نظریات اهل تسنن و اهل تشیع و آراء و اصطلاحات صوفیه در این باب اشاره کرده است.

من ندارم اختیار خویشتن گشته‌ام مجبور امر ذوالمِنَن
(همان: ۵۷)

داند او ایذای خلقان، فعل حق چون ز حق بیند ز آتش نیست دق
(همان: ۱۱۵)

۲-۵-۱۲.تسلیم و رضا

رواج عرفان و تصوف و اندیشهٔ بی‌اعتباری حیات و اعتقاد راسخ به قضا و قدر، از دیگر ویژگی‌های سبک عراقی است که در آراء لاهیجی نیز یافت می‌شود. در واقع تسلیم و رضا در برابر قضا و قدر یکی دیگر از آموزه‌های مثنوی اسرارالشهود است.

هر چه آید بر تو میدان از قضا بر قضای حق بده جان را فدا
(همان: ۸۷)

کار سالک چیست تسلیم و رضا جز رضا تدبیر نبود با قضا
(همان: ۹۹)

واگذار این کار خود را با خدا پیشهٔ خود ساز تسلیم و رضا
(همان: ۱۱۷)

۳. نتیجه‌گیری

یکی از عارفان و شاعران نامدار اواخر سبک عراقی، شمس‌الدین محمدبن یحیی اسیری لاهیجی، صاحب مثنوی اسرار الشهود است. پژوهش حاضر ویژگی‌های سبکی این مثنوی را در سه سطح زبانی، ادبی و فکری بررسی می‌کند. مطالعه و تحقیق در سبک لاهیجی، سیر تطور سبک نظم فارسی را در اواخر قرن نهم هجری را آشکار می‌سازد. لاهیجی در این مثنوی همسو با مختصات فکری سبک عراقی، به مضامین عرفان اسلامی و اخلاقی پرداخته است. زبان شعری او ساده و روان است. از نظر زبانی بحر رمل مسدس محذوف یا وزن مثنوی) در سرودن این مثنوی رعایت شده است. موسیقی این وزن مناسب مضامین پندآموز و عارفانه است. در ابیات مردف، «ردیف فعلی» بسامد بالاتری نسبت به ردیف‌های ترکیبی، حرفی، اسمی و استفهامی دارد. شاعر برای افزایش موسیقی درونی اشعار از صنایع بدیعی تکرار، واج‌آرایی، جناس، تضمین و تضاد بهره برده است. در استفاده از آرایهٔ جناس، انواع آن را به کار برده است که بیانگر تبحر شاعر در استعمال واژگان متجانس است. تکرار وسیع واژهٔ عشق در این مثنوی نشان از اهمیت این درون‌مایه در شیوهٔ لاهیجی است. واژگان کهن فارسی به ندرت یافت می‌شوند. از نظر ادبی با توجه به مضامین اخلاقی و تبلیغ اعتقادات عرفانی در اسرار الشهود به نظر می‌رسد که لاهیجی عامدانه از تشبیهات ساده‌ای بهره برده است که میزان بهره‌وری از معانی عرفانی بیش از ایجاد التذاذ و پردازش‌های زیباشناسانهٔ آن باشد. به نظر می‌رسد به همین علت، بسامد تشبیهات حسی به حسی و عقلی به حسی بیش از دو نوع دیگر است. تشبیهات مرسل و مفصل به اعتبار برخوردار بودن از ادات و وجه شبه، بسامد بالاتری نسبت به سایر تشبیهات دارد؛ اما بسیاری از تشبیهات اسرار الشهود به صورت اضافه تشبیهی است. شاعر در تصویرسازی از اجسام، طبیعت و عناصر انسانی بهره گرفته است. در استعاره، لفظ مستعار بعید و دور از ذهن نیست. غالب استعارات به کار برده شده به جهت اطلاق

پویایی و ادراک بیشتر، استعارهٔ مکنیه است. در کنایه و ترک تصریح، بسامد کنایه از فعل نسبت به کنایه از موصوف و صفت در مرتبهٔ بالاتری قرار دارد. گمان می‌رود انتخاب این نوع از کنایه بیانگر منطق شاعر در استفاده از لفظ متداول عام برای رساتر کردن بیان در جهت فهم آسان‌تر مفاهیم اخلاقی و عرفانی است. از نظر فکری، مضامین اخلاق گرایانه و عرفان‌گرایانه آرا مؤلف را در مثنوی اسرار الشهود تعیین می‌کنند. لاهیجی به عنوان یک عارف شیعی، مبلغ این مذهب نیز هست و در برخی از ابیات به جایگاه و سخنان حضرت علی(ع) اشاره دارد، لاهیجی عموم مضامین مثنوی اسرار الشهود را به مباحث عرفان اسلامی از جمله تعالیم سالکین، متابعت از پیر، آداب و اخلاق صوفیه، وحدت وجود، انسان کامل، فنا و بقا، مرآت تجلی، مضامین قلندرانه، غم گرایی، جبرگرایی، تسلیم و رضا اختصاص داده است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱. قرآن کریم. ترجمهٔ مهدی الهی قمشه‌ای، چاپ نوزدهم، تهران: حافظ نوین.

۲.اسیری لاهیجی.شمس‌الدین محمد(۱۳۵۷)، ***دیوان اشعار و رسائل***، به اهتمام دکتر برات زنجانی، تهران: امیرکبیر.

۳.اسیری لاهیجی.شمس‌الدین محمد(۱۳۶۸)، ***اسرار الشهود***، تصحیح سیّد علی آل داود، تهران: موسسهٔ علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۴.اوحدی بلیانی، محمد تقی(۱۳۸۹)، ***عرفات العاشقین***، تهران: میراث مکتوب.

۵.داد، سیما(۱۳۸۵)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی، واژه‌نامهٔ مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی و توضیحی)***، چ۳، تهران: مروارید.

۶.شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۳)، *موسیقی شعر*، تهران: آگاه.

۷..... (۱۳۸۶)، *زمینهٔ اجتماعی شعر فارسی*، چ ۲، تهران: اختران.

۸.شمیسا، سیروس(۱۳۷۵)، ***سبک‌شناسی شعر***، چ۲، تهران: فردوس.

۹.شوشتری، قاضی نورالله(۱۳۷۷)، ***مجالس المومنین***، قم: اسلامی.

۱۰.فخر رازی، محمد بن عمر(۱۳۸۶)، ***تفسیر کبیر مفاتیح الغیب***، ترجمهٔ علی اصغر حلبی، تهران: اساطیر.

۱۱.مجلسی، محمدباقر بن محمد تقی(۱۳۶۳)، ***بحار الانوار***، مترجم ابوالحسن موسوی همدانی،تهران: کتابخانهٔ حضرت ولیعصر.

۱۲.مناوی، محمد عبدالرؤوف بن علی(۱۹۹۶)، ***کنوز الحقائق من حدیث خیر الخلائق***، زبان عربی، بیروت: دارالکتاب العلمیه.

۱۳.مهریزی، مهدی(۱۳۸۰)، ***میراث حدیث شیعه***. به کوشش علی صدرایی خویی. قم: موسسهٔ علمی فرهنگی دارالحدیث.

۱۴.ناتل خانلری، پرویز(۱۳۷۷)، ***تاریخ زبان فارسی***، سه جلد، تهران: نشر نو.

۱۵.نقوی، نقیب(۱۳۸۴)، *شکوه سرودن(بررسی موسیقی شعر در شاهنامه فردوسی)*، *چ۱*، مشهد: دانشگاه فردوسی.

ب: مقاله‌ها

۱.اشرف‌زاده،رضا(۱۳۸۴)، ***«کندوکاوی زیباشناسانه در جناس»***، *فصل‌نامهٔ تخصصی ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی مشهد*، سال ۲، شمارهٔ ۵، صص ۴۶-۵۹.

۲.رستمی، سمیرا، دهقان، ماندانا، سید محسن ساجدی‌راد (۱۴۰۰)، ***«بررسی ویژگی‌های انسان کامل در مثنوی اسرارالشهود اسیری لاهیجی»***، فصل‌نامهٔ پژوهش‌های اعتقادی و کلامی، شمارهٔ ۴۲، صص ۱۲۷ – ۱۵۰.

۳.گنابادی، محمدپروین(۱۳۴۴)، ***«عجایب‌ها (نکتهٔ دستوری)»***، نشریهٔ وحید، سال چهارم، شمارهٔ ۲، صص ۶۸ – ۷۰.

۴.متحدین، ژاله(۱۳۵۴)، ***«تکرار، ارزش صوتی و بلاغی آن»***، مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی مشهد، سال یازدهم، شمارهٔ ۳، صص ۴۸۳-۵۳۰.

۵. افراسیاب‌پور، علی‌اکبر و محمدی، جلیل(۱۳۹۳)، ***«وحدت وجود از دیدگاه اسیری لاهیجی»*** نشریهٔ عرفان اسلامی(ادیان و عرفان)، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۳۹، صص ۳۵ – ۵۱.

فصل‌نامهٔبین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هفتم، شمارهٔ هجدهم، تابستان ۱۴۰۳ (صص ۲۰۵-۱۸۴)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/JMZF.2025.498923.1218

ترس در داستان «شاخه‌های شکسته» اثر جمال میرصادقی: تحلیلی شناختی

ساسان ملکی[۱] غیاث‌الدین علیزاده [۲]

چکیده

هدف از این پژوهش توصیفی- تحلیلی، بررسی سازوکارهای شناختی استعاره و مجاز در مفهوم‌سازی احساس ترس در داستان کوتاه «شاخه‌های شکسته» اثر جمال میرصادقی (۱۳۵۴) است. برای این هدف، همهٔ شواهد استعاری و مجازی بیانگر مفهوم ترس از اثر یادشده استخراج و در چارچوب نظریهٔ استعاره‌های مفهومی بررسی شدند. یافته‌ها نشان داد که در شاخه‌های شکسته، از ۱۲حوزهٔ مبدأ استعاری (دیدن فرد غریبه، شیء بُرنده، تاریکی، موجود فراطبیعی، شنیدن صدا، تنها ماندن، ماده درون ظرف، مرگ، دیدن سایه، خون، حریف و دیدن چهرهٔ نامتعارف) و ۱۶ واکنش بدنمند و رفتاری مجازبنیاد (بازماندن دهان، درخشندگی چشم‌ها، ناتوانی در حرکت، شنیدن صدای تنفس، تکان‌های جسمانی، ناتوانی در فکر کردن، گشاد شدن چشم‌ها، غش کردن، عرق کردن کف دست، قرمزی چشم‌ها، فرار، نگاه کردن به پشت سر، حفظ سکوت، خواندن دعا، مخفی شدن و رفتار حیوانی) برای صورت‌بندی مفهوم ترس استفاده شده است. نتیجهٔ نهایی حاصل از بحث این است که استعاره‌های مفهومی و به‌ویژه استعاره‌های ساختاری برای بیان علت پیدایش ترس به‌کار رفته‌اند و واکنش‌های بدنمند و رفتاری مجازبنیاد، بر بازنمایی تأثیر ترس بر شخصیت‌ها تأکید داشته‌اند تا دلهرهٔ بیشتری عینی‌سازی شود. نوآوری این پژوهش، تأکید بر جداسازی نقش استعاره‌های مفهومی و مجاز در بازنمایی ترس است و از این نگاه، نتایج به دست آمده با سایر پژوهش‌ها متفاوت است.

واژه‌های کلیدی: زبان‌شناسی شناختی، ترس، استعارهٔ مفهومی، مجاز، جمال میرصادقی.

---

[۱] - استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ملایر، ملایر، ایران.
sasanmaleki@yahoo.com

[۲] - استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ملایر، ملایر، ایران(نویسندهٔ مسئول).
ghiasuddin.alizadeh@malayeru.ac.ir

تاریخ دریافت:۱۴۰۳/۰۹/۲۳- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۳/۱۲/۰۳

۱.مقدمه

سنت مطالعۀ استعاره به ارسطو برمی‌گردد. او «استعاره را شگردی برای هنرآفرینی می‌دانست و معتقد بود که استعاره، ویژۀ زبان ادب است و به همین دلیل باید در میان فنون و صنایع ادبی بررسی شود»(صفوی، ۱۳۸۳: ۳۶۹). از منظر علم بیان، «استعاره، تشبیهی است که یکی از طرفین آن محذوف باشد، با وجود قرینه‌ای که ذهن خواننده را از معنی حقیقی دور کند و به معنی مَجازی برساند»(علوی‌مقدم و اشرف‌زاده، ۱۱۶:۱۳۹۲). بدین ترتیب، وقتی‌که همۀ ادات تشبیه حذف شوند و فقط مشبهٌبِه باقی بماند، استعاره شکل می‌گیرد. براین اساس، در بیت زیر، «آتش»، استعاره از «عشق» است:

شرحِ این آتشِ جان‌سوز نگفتن تا کی؟ سوختم، سوختم این راز نهفتن تا کی؟
(وحشی بافقی، ۲۹۳:۱۳۵۵).

در چند دهۀ اخیر، گسترش زبان‌شناسی شناختی و انتشار کتاب «استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم» لیکاف (Lakoff) و جانسون(Johnson) (۱۹۸۰)، موجب پیدایش رویکردی نو برای مطالعۀ استعاره با نام نظریۀ استعاره‌های مفهومی (conceptual metaphors) شد.

این پژوهش، در حوزۀ بررسی‌های معناشناسی شناختی قرار می‌گیرد که یکی از شاخه‌های اصلی زبان‌شناسی شناختی است و بررسی استعاره‌های مفهومی و مجاز، از مهم‌ترین موضوعات مورد بحث در آن هستند. از منظر شناختی، استعارۀ مفهومی، فهم یک حوزۀ مفهومی برحسب حوزۀ مفهومی دیگراست. برپایۀ این رویکرد، استعاره-ها صرفاً چهره‌ای آرایه‌گونه ندارند و فقط پدیده‌هایی زبانی نیستند که به حوزۀ واژگان زبان محدود شوند؛ بلکه تصور بر این است که پایه‌های تفکر و تعقل، استعاری هستند(Lakoff and Johnson, 1980:4).

یکی از مهم‌ترین و جذاب‌ترین مباحث حوزۀ زیبایی‌شناسی در ادبیات، تصویرپردازی در آثار ادبی است (لطفی‌صمیمی و همکاران، ۱۱۷:۱۴۰۲). تصویرپردازی به مجموعۀ تصرفات بیانی و مجازی اطلاق می‌شود(همان:۱۲۲). در زبان عامیانه، از استعاره‌های مفهومی به فراوانی برای تصویرسازی مفاهیم استفاده می‌شود. مثلاًدر بافت «هنوز می‌توانم تحملش کنم، ولی وقتی می‌گوید هرگز به سینما نرفته، جوش می‌آورم» (دیانی، ۱۶۲:۱۳۷۳)، اصطلاح «جوش آوردن» به مفهوم «به‌شدت خشمگین شدن» براساس نگاشت استعاری «خشم، مایع داغ درون ظرف است»، مفهوم‌سازی شده است (ملکی، ۹۹:۱۴۰۳). همین مفهوم، در بافت «مادر...از در اتاق که باز بود...با چشمانی دریده نگاه کرد»(آل‌احمد، ۶۹:۱۳۹۴)، براساس نگاشت استعاری «خشم، حیوان درنده است»، قابل درک است.

به نظر می‌رسد که در میان مسلمانان، اصطلاح مجاز برای نخستین بار در کتاب مجازالقرآن ابوعبیده معمر بن المثنی (متوفی ۲۸۰ ه.ق) به کار رفته باشد و او در کتاب خود از ۳۸ نوع مجاز نام برده است که در قرآن به کار رفته‌اند و این شگرد را استعمال لفظ در معنای غیرحقیقی‌اش معرفی می‌کند (صفوی، ۲۳۰:۱۳۹۲). عنصر مجاز نقش ویژه‌ای در خیال‌انگیز شدن متون ادبی دارد، اما همانند استعارۀ مفهومی، محدود به حوزۀ ادبیات نیست و انواعی از آن در گونۀ محاوره‌ای زبان، کاربرد فراوان یافته‌اند. مثلاً وقتی می‌گوییم «ماشینم پنچر شد»، در اینجا منظور این است که لاستیک ماشین پنچر شد و «ماشین» مجاز از «لاستیک ماشین» است.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در کتاب استعاره‌ها و احساسات: زبان، فرهنگ و بدن[1] ترس یکی از احساسات اصلی است(Kövecses, 2004:3). با استفاده از سازوکارهایی چون استعاره و مجاز، می‌توان ترس را با تجربه‌های عینی صورت‌بندی کرد و بازتاب آن را به‌صورت تجربه-های بدنمند و واکنش‌های رفتاری به تصویر کشید. در جملۀ «ترس انجام این کار هر روز و هر شب همراه من بود»، ترس به مانند یک شئ یا یک مادۀ عینی تصویرسازی شده است که همراه یک فرد است و از جایی به جایی دیگر منتقل می‌شود؛ یا در مثال «از ترس زبونم بند اومده بود و نفسم بالا نمی‌اومد»، دو تجربۀ بدنمند «بند آمدن زبان» و «بالا نیامدن نفس»، تأثیر ترس را بر فرد نشان می‌دهند.

داستان شاخه‌های شکسته، یکی از داستان‌های کوتاه از مجموعۀ «*چشم‌های من، خسته*» است. در این داستان، جمال میرصادقی از انواع استعاره‌های مفهومی و مجاز برای صورت‌بندی احساس ترس استفاده کرده است. *شاخه‌های شکسته* به شیوۀ اول‌شخص روایت شده است و راوی، جعفر پسر حاج‌آقا است. حاج‌آقا، پدر خانواده، همیشه انبانی پر از داستان‌های هراس‌انگیز از دزد و دزدی‌ها در سر دارد و با نقل آن‌ها و بیان رشادت‌هایش در مقابل دزدهای تنومند، پیوسته موجب هراس جعفر و برادر کوچکترش احمد می‌شود. در نیمه‌شبی سرد و برفی، یک دزد وارد منزل می‌شود و حاج‌آقا تنش به لرزه می‌افتد. جیغ‌های خاله عصمت، دزد را فراری می‌دهد و حاج‌آقا دوباره قیافۀ سردار فاتحی را به خود می‌گیرد. صبح آن شب، پیرمردی چروکیده و لاغراندام، با دست و پاهای استخوانی و بی‌گوشت، روی شاخه های شکستۀ درخت توت افتاده بود.

پژوهش توصیفی-تحلیلی پیش رو، با هدف پاسخ دادن به پرسش‌های زیر شکل گرفته است:

[1]Metaphors and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling

الف- پیدایش احساس ترس در داستان شاخه‌های شکسته، با کدام حوزه‌های مبدأ استعاری صورت‌بندی شده است؟

ب- احساس ترس در داستان شاخه‌های شکسته، چگونه با استفاده از مَجاز سازمان‌دهی شده است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

انجام پژوهش پیش رو، از دو جهت اهمیت و ضرورت دارد. نخست، تا جایی‌که بررسی شد، چه در متون ادب فارسی و چه غیر آن، به شواهد چندانی دست نیافتیم که به بررسی استعاری و مَجازی احساس ترس در زبان و ادبیات فارسی پرداخته باشند و این خود نخستین دلیل بر اهمیت و ضرورت بررسی بخشی از امکانات زبان فارسی برای مفهوم‌سازی شناختی احساس ترس است. دوم آنکه در پژوهش‌های پیشین، غالباً حوزهٔ مَجاز، به‌عنوان حوزه‌ای مستقل برای مفهوم‌سازی احساس ترس، از نظر دور مانده بود و حتی در برخی مطالعات، به مجاز در چهرهٔ همان استعاره‌های مفهومی نگریستند. در پژوهش پیش‌رو، تلاش گردید که استعاره‌های مفهومی و مجاز، با توجه به تفاوت‌های بنیادینی که در بازنمایی ترس دارند، از هم جدا شوند.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ مفهوم‌سازی ترس از دیدگاه شناختی، پژوهش‌هایی ارزشمند، اما اندک، در زبان فارسی انجام شده است:

- نسرین محمودی برمسی و همکاران در مقاله‌ای با عنوان «بررسی استعارهٔ مفهومی حوزهٔ ترس در سه اثر داستانی به زبان‌های فارسی، انگلیسی و عربی (۱۴۰۲)،

با بررسی استعاره‌های مفهومی حوزۀ ترس به این نتیجه رسیدند که استعارۀ خاص «ترس، شیء است» بیشترین حوزۀ به‌کار رفته در هر سه اثر است.

- الهام ثباتی در مقاله‌ای با عنوان «مقایسۀ شناختی مؤلفه‌های استعارۀ مفهومی ترس بین نابینایان و بینایان جغرافیای زبانی-فرهنگی ایلام» (۱۴۰۱)، چگونگی بیان استعاری ترس را در گفتار روزمرۀ بزرگسالان بینا و نابینا بررسی کرد و به این نتیجه رسید که «بیماری»، «حریف/ دشمن»، «بار»، «مرگ»، «تیرگی» و «تاریکی» بیشترین فراوانی را به‌عنوان حوزه مبدأ در مفهوم‌سازی استعاری در آزمودنی‌های بینا و «تغییر حالت بدن»، «بیماری»، «سرما» و «مَزِه»، بیشترین فراوانی را برای مفهوم‌سازی ترس در آزمودنی‌های نابینا دارد.

- سمیه محمدی و صلاح‌الدین عبدی در مقالۀ «نظام شناختی مفهوم ترس در فارسی و عربی» (۱۴۰۱)، به این نتیجه رسیدند که «سرما»، «ظرف»، «بیماری» و «رفتار حیوانی» رایج‌ترین حوزه‌های مبدأ برای بیان و فهم استعاری مفهوم ترس در هر دو زبان هستند.

- آزیتا افراشی در مقالۀ «الگوی انطباق‌های ریشه‌شناختی واژگان و استعاره‌های مفهومی در حوزۀ عواطف با رویکرد شناختی» (۱۳۹۷)، نشان داد که حوزه‌های عینی مشترک رفتار حیوانی، تغییر در حالت نگاه، مسیر، نیرو، ماده درون ظرف، گرما، بیماری، دیوانگی، بلای طبیعی، تغییر حالت چهره، نور، سرما، خوراکی، جنگ، پوشش و موجود ماوراء طبیعی برای بیان ترس و خشم در زبان فارسی وجود دارند.

- امیرسعید مولودی و غلامحسین کریمی‌دوستان در مقالۀ «رویکرد پیکره‌بنیاد به استعاره‌های شناختی در زبان فارسی: مطالعۀ حوزۀ مقصد ترس» (۱۳۹۶)، مشخص کردند که ۳۹ حوزۀ مبدأ برای ترس وجود دارد و از این میان، «شیء»، «نیرو»، «تأثیرات فیزیولوژیک/رفتاری»، «بیماری»، «شدت» و «حریف/دشمن» بسامد بالایی داشتند.

- الهام روحی در «بررسی استعارهٔ احساسات در زبان فارسی» (۱۳۸۷)، بر پایهٔ شواهدی از ادبیات داستانی زبان فارسی نشان داد که «سرما»، «قمار»، «ماده درون ظرف»، «نیروی فیزیکی»، «خوردنی» و «گیاه»، حوزه‌های مبدأ به‌کارگرفته شده برای نمایاندن احساس ترس هستند.

در پژوهش‌های پیشین، بیشتر به مفهوم‌سازی استعاری ترس پرداختند و حوزهٔ مجاز، به‌عنوان حوزه‌ای مستقل و متفاوت، چندان مورد توجه قرار نگرفته است. مثلاً، در پژوهش مولودی و کریمی‌دوستان (۱۳۹۶)، «ناتوانی در فکر کردن»، «ناتوانی در خوابیدن»، «عرق کردن»، «گریه»، «فرار» و در مطالعهٔ افراشی (۱۳۹۷)، «تغییر در حالت نگاه» و «تغییر در حالت چهره» به‌عنوان همان استعاره‌های مفهومی تحلیل شدند. در این مختصر، تلاش بر این است تا نشان دهیم که این حوزه‌های عینی، واکنش‌های بدنمند و رفتاری به ترس هستند و در حوزهٔ مجاز قابلیت تبیین دارند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱.مروری بر استعاره‌های مفهومی

«پیدایش و توسعهٔ زبان‌شناسی شناختی، مسیر مطالعهٔ استعاره را تغییر داد» (محرمی و مرتضوی یوسف‌آبادی، ۱۱۱۷:۱۴۰۳). نظریهٔ استعاره‌های مفهومی توسط لیکاف و جانسون (۱۹۸۰) در کتاب استعاره‌هایی که با آن‌ها زندگی می‌کنیم، ارائه شد. به گمان لیکاف و جانسون، نظام مفهومی که در قالب آن می‌اندیشیم و عمل می‌کنیم، ماهیت استعاری دارد (Lakoff and Johnson,1980:4).«استعاره [مفهومی]، نگاشت سازمان‌یافته از حوزه مبدأ به حوزهٔ مقصد است»(راسخ‌مهند، ۵۵:۱۳۹۰). استعاره‌های مفهومی از طریق دو حوزه و یک فرآیند معرفی می‌شوند که عبارتند از حوزهٔ عینی مبدأ، حوزهٔ انتزاعی مقصد و تناظرهای ساختارمندی که بین حوزه‌های مبدأ و مقصد ارتباط برقرار می‌کنند و نگاشت (mapping) نام دارند. بنابر سنت مرسوم شناختی،

برای نشان دادن استعاره‌های مفهومی از نگاشت «حوزۀ مقصد، حوزۀ مبدأ است» استفاده می‌شود. مثلاً در استعارۀ مفهومی «عشق، سفر است»، قلمرو عشق بر قلمرو سفر، نگاشت می‌شود و در این نگاشت، جنبه‌هایی از قلمرو سفر، به قلمرو احساسات انتقال می‌یابد؛ مانند: عشاق متناظر با مسافران هستند؛ رابطۀ عاشقانه متناظر با وسیلۀ نقلیه است و مشکلات موجود در رابطه، همسو با موانع پیش رو است (Kövecses,2002:6-7). بدن انسان، بیماری و سلامت، حیوانات، گیاهان، ساختمان، ماشین، ورزش و ابزار بازی، پول و تجارت، غذا و آشپزی، سرما و گرما، نور و تاریکی و عوامل طبیعی (طوفان، آتش، باد)، حوزه‌های متداول مبدأ هستند که در استعاره‌های مفهومی به کار می‌روند و مواردی چون احساسات، امیال، اخلاقیات، تفکر، جامعه، سیاست، اقتصاد، روابط انسانی، زمان، مرگ و زندگی، مذهب و وقایع، از حوزه‌های پرکاربرد مقصد هستند (همان: ۱۶-۲۴). در زبان فارسی، ۱۰ حوزۀ مبدأ زیر از متداول-ترین حوزه‌هایی هستند که فارسی‌زبانان از آنها برای بیان مفاهیم انتزاعی بهره می‌برند: شیء، ظرف، انسان، جاندار، ماده، سفر، حرکت، مکان، بنا و غذا (افراشی و همکاران، ۱۳۹۴).

استعاره‌های مفهومی از جهت کارکرد شناختی، به انواع ساختاری (structural)، هستی‌شناختی (ontological) و جهتی (orientational) تقسیم-بندی می‌شوند. استعارۀ ساختاری، بیان یک مفهوم در قالب مفهومی دیگر است. برای نشان دادن این استعاره، با استفاده از طرح «بحث، جنگ است» نشان می‌دهند که چگونه با تجربۀ «جنگیدن»، می‌توان مفهومی انتزاعی مثل «بحث» را صورت‌بندی کرد. برپایۀ این استعارۀ ساختاری، در جمله‌ای مانند: «او به نقاط ضعف استدلالم حمله کرد»، مفهوم «بحث» با فعل «حمله کردن» عینی‌سازی شده است که مربوط به حوزۀ جنگ است(Lakoff and Johnson, 1980:5). استعاره‌های هستی‌شناختی

برپایهٔ درک ما از اشیاء و اجسام عمل می‌کنند و برای درک رویدادها، کنش‌ها، فعالیت-ها و حالت‌ها استفاده می‌شوند؛ بدین‌صورت که تجربیاتمان را به‌صورت یک ماده (substance) در نظر می‌گیریم. مثلاً تورم را، که مفهومی انتزاعی است، به‌صورت یک مادهٔ عینی تصور می‌کنیم و با جمله‌ای مثل «تورم، استانداردهای زندگی ما را پایین آورده است»، ویژگی مفهوم انتزاعی تورم را به صورت ماده‌ای درک می‌کنیم که حجمش می‌تواند کم یا زیاد شود(همان: ۲۷) استعاره‌های جهتی، مفاهیم را بر پایهٔ جهت‌های فضایی بالا-پایین، عقب-جلو، دور-نزدیک و غیره سازمان‌دهی می‌کنند. براین اساس، «شادی، بالاست» و «اندوه، پایین است»(همان: ۱۶) و «خوب، بالاست» و «بد، پایین است» (همان: ۱۷). ازاین‌رو، برای توصیف شادی یک نفر می‌گوییم «او از خوشحالی بال درآورد» و یا اگر شخصی ناراحت است، می‌گوییم «لب‌ولوچه‌اش آویزان است».

یازده نگاشت استعاری برای مفهوم‌سازی احساس ترس وجود دارد که عبارتند از: «ترس، مایع درون ظرف است»، «ترس، حیوان پنهان‌شده است»، «ترس، عذاب‌دهنده است»، «ترس، موجود فراطبیعی است»، «ترس، بیماری است»، «ترس، دیوانگی است»، «ترس، وجود مجزا است»، «ترس، حریف است»، «ترس، حصار/مانع است»، «ترس، نیروی طبیعی است» و «ترس، برتری اجتماعی است»(Kövecses,2004: 23).

۲-۲. مروری بر مجاز

مجاز، نوعی رابطهٔ جانشینی در زنجیرهٔ گفتار برحسب قرابت است. در سنت مطالعات مجاز، برای طبقه‌بندی انواع مجاز از لفظ «علاقه» استفاده می‌شود. علاقه به معنی رابطه یا پیوستگی میان معنی حقیقی و معنی مَجازی است و انواع مختلفی دارد. ۱۱ نوع «علاقه» وجود دارد که عبارتند از: کلیت و جزئیت (عینکم [= شیشه

عینکم] تار شده است)، ظرف و مظروف (دو تا چایی [= فنجان چای] دستش بود ومی‌دوید)، لازمیت و ملزومیت (بنشین آتش [=حرارت آتش] گرمت کند)، سببیت (لطفاً چشمت [=نگاهت] به این چمدان باشد)، عموم و خصوص (ما ابن‌سینا [=فیلسوف و متفکر] فراوان داریم)، ماکان و مایکون (بچه [=کسی که زمانی بچه بوده] باید احترام مادرش را نگه داره)، جنس (برو آن پلاستیک [=ظرف پلاستیک] را پر کن)، صفت و موصوف (جوان خدا حفظت کند)، مضاف و مضافٌ‌الیه (به هوشنگ [=خانه هوشنگ] زنگ زدم)، مجاورت (دلم می‌خواست می‌رفتم امام رضا (ع) [=مشهد])، تضاد (آدم عاقل [=نادان] این هم کار بود که کردی) و تشبیه(ر.ک. صفوی،۱۳۹۲:۲۳۱-۲۴۱). منظور صفوی(۱۳۹۲:۲۴۱) از تشبیه، همان «مَجاز بالاستعاره» یا همان استعاره است. در سنت ادبی، استعاره زمانی تحقق می‌یابد که پس از حذف وجه‌شبه، ادات تشبیه و مشبه، فقط مشبهٌ‌به را به کار ببریم و مثلاً در جملۀ تشبیهی هوشنگ مثل کَنه سمج است، کَنه را به‌جای هوشنگ استفاده کنیم و بگوییم کَنه را هم برای مهمانی دعوت کردی؟ (همان:۲۶۴)

نشان دادند که «واکنش‌های بدنمند ناشی از یک احساس به‌جای آن احساس» و «واکنش‌های رفتاری ناشی از یک احساس به‌جای آن احساس» طرح‌واره‌های کلان مَجازی برای مفهوم‌سازی احساسات هستند. «خشک شدن دهان به‌جای ترس» و «سیخ شدن مو به‌جای ترس»، نمونه‌هایی از «تأثیرات بدنمند ناشی از یک احساس به‌جای آن احساس» و «فرار به‌جای ترس»، «ناتوانی در ایستادن به‌جای ترس» و «ناتوانی برای خوابیدن به‌جای ترس»، انواعی از «واکنش‌های رفتاری ناشی از یک احساس به‌جای آن احساس» محسوب می‌شوند (Zibin and Hamdan, 2019:249-253).

به نظر می‌رسد که «واکنش‌های بدنمند ناشی از یک احساس به‌جای آن احساس» و «واکنش‌های رفتاری ناشی از یک احساس به‌جای آن احساس» از نوع

علاقهٔ سببیت و ذکر معلول و ارادهٔ علت باشند. در مثال «دکتر باید یکی از دندان‌هایم را می‌کشید؛ زبانم بند آمده بود و صدای ضربان قلبم را واضح می‌شنیدم»، «ناتوانی در تکلم به‌جای ترس» و «بالارفتن ضربان قلب به‌جای ترس»، معلول ترس هستند که به شیوهٔ مفهوم‌سازی مجازبنیاد، مفهوم‌سازی شده‌اند. البته باید خاطرنشان کرد که این تغییرات بدنمند، الزاماً محدود به یک احساس خاص مثل ترس نیستند و ممکن است به واسطهٔ پیدایش هر احساسی، یک یا چند گونه از این واکنش‌ها پدیدار شوند؛ مثلاً، به هنگام تجربهٔ خشم، ترس، شادی و غم، ضربان قلب زیاد می‌شود و بدن انسان عرق می‌کند. فهرستی از تجربه‌های بدنمند مثل کاهش دمای بدن (یخ کردن)، داغ شدن بدن، تغییر رنگ چهره، گریه، ناتوانی در تنفس، ناتوانی در تکلم، ناتوانی در تفکر، تعریق بدن، تکانهای جسمانی و افزایش ضربان قلب و غیره برای مفهوم‌سازی انواع احساسات آمده است (Kövecses,2004: 222-223).

۲-۳. ترس در قالب استعاره‌های مفهومی

مفهوم ترس در داستان شاخه‌های شکسته، با حوزه‌های عینی «دیدن فرد غریبه»، «شیء برنده»، «تاریکی»، «موجود فراطبیعی»، «صدا»، «تنها ماندن»، «مادهٔ درون ظرف»، «مرگ»، «دیدن سایه»، «خون»، «حریف» و «دیدن چهرهٔ نامتعارف» مفهوم-سازی شده است. در اینجا، بیان این نکته ضرورت دارد که درک مفهوم استعاری و یا بازتاب مجازبنیاد احساس ترس، در شواهد ادبی بررسی‌شده، «وابسته به بافت» است. مثلاً، جملهٔ «بی‌اختیار ... عزیزم را از خواب بیدار کردم» (میرصادقی، ۴۶:۱۳۵۴) به‌خودی‌خود و خارج از زمینهٔ داستان، لزوماً بر ترس دلالت ندارد و تنها هنگامی یک واکنش رفتاری برای ترس محسوب می‌شود که در بافت داستان و در رابطه با ویژگی رفتاری راوی بررسی شود که از تنها ماندن واهمه دارد.

جدول (۱) نگاشت‌های استعاری حوزۀ مفهومی ترس در داستان شاخه‌های شکسته و شواهد مربوطه را نشان می‌دهد:

ردیف	نگاشت‌های استعاری حوزۀ مفهومی ترس	شاهد مثال
۱	ترس، دیدن فرد غریبه است.	۱- خواب دزدها را می‌دید (همان: ۴۳) ۲- کم‌کم برایم مسلم می‌شد که کسی توی اتاق پنج‌دری روی سرم راه می‌رود (همان: ۴۵)
۲	ترس، شیء بُرنده است.	۳- درحالی‌که کارد بلند را سردست برده است... (همان:۴۳)
۳	ترس، تاریکی است.	۴- از تاریکی می‌ترسید (همان: ۴۳) ۵- و نگاه ترسیده‌اش را به تاریکی بیرون می‌دوخت (همان: ۴۳)
۴	ترس، موجود فراطبیعی است.	۶- مِثِه یه غول بیابونی بود (همان: ۵۱)
۵	ترس، شنیدن صدا است.	۷- اما در زیر لحاف صداها بیشتر شد (همان: ۴۴) ۸- صدای آهستۀ نفسی را بالای سرم شنیدم (همان: ۴۴) ۹- صدای آهسته پاهایش را می‌شنیدم (همان: ۴۵)
۶	ترس، تنها ماندن است.	۱۰- بی‌اختیار ... عزیزم را از خواب بیدار کردم (همان: ۴۶) ۱۱- [احمد کوچولو] ... خودش را به من می‌چسباند (همان: ۴۸)
۷	ترس، مادۀ درون ظرف است.	۱۲- چشم‌های سیاه براقش پر از ترس بود (همان: ۴۷) ۱۳- توی دلم پر از ترس بود (همان: ۴۸).
۸	ترس، مرگ است.	۱۴- نزدیک بود از ترس پَس‌بیفتم (همان: ۵۱)

		۱۵- اگر جیک بزنین، جیکدونتونو پاره می‌کنم(همان: ۴۳)
۹	ترس، دیدن سایه است.	۱۶- چراغ، سایه‌های متحرکی به در و دیوار می‌انداخت (همان: ۴۸) ۱۷- سایه شاخه‌های برهنه.... نگاهشان که می‌کردم خیالاتی می‌شدم، وَهم برم می‌داشت (همان: ۴۴).
۱۰	ترس، دیدن خون است.	۱۸- زیر نور چراغ لکه‌های درشت خون را دیدم(همان: ۴۹)
۱۱	ترس، حریف است.	۱۹- ناگهانی و بی دلیل ترس برم داشته بود (همان: ۵۴)
۱۲	ترس، دیدن چهرهٔ نامتعارف است.	۲۰ - سبیل‌هاش از بناگوش دررفته بود (همان: ۵۱)

۲ـ ۴. ترس در قالب مجاز

دو طرح‌وارهٔ کلان مجازبنیاد برای بازنمایی احساس ترس در داستان شاخه‌های شکسته، وجود دارد. «بازماندن دهان»، «درخشندگی چشم‌ها»، «تکان‌های جسمانی»، «ناتوانی در فکر کردن»، «گشاد شدن چشم‌ها»، «غش کردن»، «عرق کردن کف دست»، «بازماندن دهان» و «قرمزی چشم‌ها»، تغییرات بدنمند ناشی از احساس ترس و «ناتوانی در حرکت»، «فرار»، «نگاه کردن به پشت سر»، «حفظ سکوت»، «خواندن دعا» و «مخفی شدن» و «رفتار حیوانی»، واکنش‌های رفتاری ناشی از رویارویی با ترس هستند. جدول (۲)، بازتاب ترس را به‌صورت واکنش‌های بدنمند و واکنش‌های رفتاری نشان می‌دهد:

ردیف	واکنش‌های بدنمند به جای ترس	واکنش‌های رفتاری به جای ترس	شاهد مثال

۱	باز ماندن دهان		۲۱- دهانش باز می‌ماند (همان: ۴۳)
۲	درخشندگی چشم‌ها		۲۲- چشم‌هایش برق می-افتاد (همان: ۴۳)
۳		ناتوانی در حرکت	۲۳- حس کردم که از ترس کرخت شدم (همان: ۴۵) ۲۴- توی تاریکی زل زده بود و کوچک‌ترین حرکتی نمی-کرد (همان: ۴۷)
۴	تکان‌های جسمانی		۲۵- حاج آقام ... لرزه‌ای به تنش افتاده بود (همان: ۴۶) ۲۶- و با کوچک‌ترین صدایی مثل حاج آقام به بالا می-پریدم (همان: ۴۸).
۵	ناتوانی در فکر کردن		۲۷- حاج‌آقایم هنوز دنبال عبایش می‌گشت (همان: ۴۷)
۶	گشاد شدن چشم‌ها		۲۸- چشم‌هایش گشاد شده بود (همان: ۴۷).
۷	غش کردن		۲۹- خاله عصمت غش کرده بود (همان: ۴۷)
۸	عرق کردن کف دست		۳۰- احمد کوچولو دست من را در دست‌های عرق کرده-اش می‌فشرد (همان: ۴۸)
۹	قرمزی چشم‌ها		۳۱- چه چشم‌هایی داشت. دو کاسه خون. آدم روز

			روشن ازش وحشت می‌کرد (همان: ۵۱)
۱۰	تغییر رنگ چهره		۳۲- صورتش رنگ گچ بالای سرش شده بود (همان: ۴۷)
۱۱		فرار	۳۳- چنان به قدرتی خدا پا گذاشته به فرار (همان: ۴۳)
۱۲		نگاه کردن به پشت سر	۳۴- هی برمی‌گشت (همان: ۴۳)
۱۳		حفظ سکوت	۳۵- و با لب‌هایش ه .... س می‌کشد (همان: ۴۳) ۳۶- نفس‌هایمان را حبس کرده بودیم (همان: ۴۸) ۳۷- آهسته و بااحتیاط قدم برمی‌داشتیم (همان: ۴۸)
۱۴		خواندن دعا	۳۸- لب‌هایش هی می‌جنبید و دعا می‌خواند (همان: ۴۷) ۳۹- لپ‌هایش پرباد شده بود. لب‌هایش یک‌ریز می‌جنبید و سوت می‌کشید (همان: ۴۸)
۱۵		مخفی شدن	۴۰- سرم را زیر لحاف کردم که خوابم ببرد... (همان: ۴۴)
۱۶		رفتار حیوانی	۴۱- هیکل گرد و خپله‌اش مثل مرغ کرچی، گشادگشاد از این بَر [ور] به آن بَر [ور]

			اتاق می‌رفت و برمی‌گشت (همان: ۴۷)

۲-۵.مفهوم‌سازی کمیت حوزۀ ترس با ترکیب استعاره‌ها و مجازها

در داستان شاخه‌های شکسته، کمیت احساس ترس با ترکیب استعاره‌ها، واکنش‌های بدنمند و واکنش‌های رفتاری مفهوم‌سازی شده است. در این راستا می‌توان این‌گونه تبیین کرد که شدت ترس، مبتنی بر تصویرگونگی کمیت است.[1] بدین‌صورت که هرچه مقدار ترس بیشتر شود، حوزه‌های استعاری و به‌ویژه از واکنش‌های بدنمند و رفتاری بیشتری، به‌صورت پیاپی، برای القای شدت ترس استفاده می‌گردند. در مثال-های (۴۲) تا (۴۴)، انواعی از استعاره‌های مفهومی و مجازهای بدنمند، به صورت پشت سر هم، مقدار و شدت را سازمان‌دهی می‌کنند.

۴۲- سرم را زیر لحاف کردم که خوابم ببرد [مخفی شدن به جای ترس]؛ اما در زیر لحاف صداها بیشتر شد [ترس، شنیدن صدا است]... صدای آهستۀ نفسی را بالای سرم شنیدم [ترس، دیدن فرد غریبه است] .یک‌دفعه خیال برم داشت که یکی بالای سرم نشسته است [ترس، دیدن فرد غریبه است]. حس کردم که از ترس کرخت شده‌ام [احساس سرما به جای ترس]؛ مثل اینکه بختک رویم افتاده بود [ترس، موجود فراطبیعی است]؛ قدرت کوچکترین حرکتی نداشتم [ناتوانی در حرکت به جای ترس]... قلبم مثل دیوانه‌ای در گوش‌هایم می‌کوفت [تپش قلب به جای ترس]. آنقدر ناگهانی و بی‌دلیل ترس برم داشته بود [ترس، حریف است] که قدرت فکر کردن از من سلب شده بود [ناتوانی در فکر کردن به جای ترس](همان: ۴۴-۴۵).

---

[1] تصویرگونگی از جمله تبیین‌های نقشی است و بر این فرض استوار است که ساختار زبان به طریقی ساختار تجربه را نشان می‌دهد (Haspelmath,2008:1;Croft,2003:102)و دارای انواعی است که تصویرگونگی کمیّت یکی از آنهاست. تصویرگونگی کمیّت به این معنی است که هرچه کمیّت یک معنا بیشتر باشد، کمیّت صورتی که آن معنا را نشان می‌دهد نیز بیشتر است.

۴۳- چشم‌های سیاه براقش پر از ترس بود [ترس، ماده درون ظرف است]. توی تاریکی زل زده بود و کوچک‌ترین حرکتی نمی‌کرد [ناتوانی در حرکت به‌جای ترس]. صورتش رنگ گچ بالای سرش شده بود [تغییر رنگ چهره به جای ترس]. یک‌دفعه از جا پرید [تکان‌های جسمانی به‌جای ترس]. به طرف عزیزم دوید [فرار به‌جای ترس] و خودش را به او چسباند [ترس، تنها ماندن است]. حاج‌آقایم هنوز دنبال عبایش می‌گشت [ناتوانی در فکر کردن به‌جای ترس]. هیکل گرد و خپله‌اش مثل مرغ کرچی، گشادگشاد از این بر [ور] به آن بر [ور] اتاق می‌رفت و برمی‌گشت [رفتار حیوانی به جای ترس]. چشم‌هایش گشاد شده بود [گشاد شدن چشم‌ها به‌جای ترس]. لب‌هایش هی می‌جنبید و دعا می‌خواند [خواندن دعا به جای ترس] (همان: ۴۷).

۴۴- نفس‌هایمان را حبس کرده بودیم [حفظ سکوت به‌جای ترس]. آهسته و بااحتیاط قدم برمی‌داشتیم [راه رفتن آرام به‌جای ترس]. چراغ، سایه‌های متحرکی به در و دیوار می‌انداخت [ترس، تاریکی است]. همه‌اش به نظرم می‌رسید که یک نفر از یک طرف، به یک طرف دیگر اتاق می‌پرد [ترس، دیدن فرد غریبه است]. چشم‌های حاج‌آقام که به سایه‌های گول‌زننده چراغ می‌افتاد [ترس، دیدن سایه است] ... هیکلش که مثل یک توپ لاستیکی که به زمینش بزنند به بالا می‌پرید [تکان‌های جسمانی به‌جای ترس]. احمد کوچولو دست من را در دست‌های عرق کرده‌اش می‌فشرد [عرق کردن کف دست به‌جای ترس]. [احمد کوچولو] ... خودش را به من می‌چسباند [ترس، تنها ماندن است] (همان: ۴۸).

۳.نتیجه‌گیری

این پژوهش با هدف بررسی شیوه‌های مفهوم‌سازی احساس ترس در داستان شاخه‌های شکسته از مجموعهٔ چشم‌های من، خسته، اثر جمال میرصادقی انجام شد و در پاسخ به پرسش‌های پژوهش، نتایج زیر به‌دست آمد:

الف- در داستان شاخه‌های شکسته، «دلایل» پیدایش ترس با حوزه‌های عینی «دیدن فرد غریبه»، «شیء بُرنده»، «تاریکی»، «موجود فراطبیعی»، «شنیدن صدا»، «تنها ماندن»، «ماده درون ظرف»، «مرگ»، «دیدن سایه»، «خون»، «حریف» و «دیدن چهرۀ نامتعارف» صورت‌بندی شده‌اند. در این راستا، با توجه به پرداختن داستان بر موضوع دزد و دزدی می‌توان نتیجه گرفت که نگاشت استعاری «ترس، دیدن فرد غریبه است»، عامل اصلی هراس‌آفرینی است و سایر حوزه‌های عینی، ترس را در راستای دیدن فرد غریبه مفهوم‌سازی کرده‌اند. به کلام دیگر، یک حوزۀ عینی مانند «تنها ماندن» ممکن است به‌خودی‌خود نشانۀ ترس نباشد؛ اما اگر این بافت را در زمینۀ داستان و در ارتباط با دیدن فردی غریبه در نظر بگیریم، موجب پیدایش ترس می‌شود. علاوه‌بر این، به‌جز نگاشت مبتنی بر استعارۀ هستی‌شناختی «ترس، ماده درون ظرف است»، سایر موارد، از نوع استعاره‌های ساختاری هستند. در این داستان، از استعاره‌های جهتی برای مفهوم‌سازی احساس ترس استفاده نشده است.

ب- در داستان شاخه‌های شکسته، «تأثیر» ترس بر شخصیت‌ها، در قالب مجاز (از نوع علاقۀ سببیت و ذکر معلول و ارادۀ علت) و به‌صورت انواعی از «واکنش‌های بدنمند» و «واکنش‌های رفتاری» سازمان‌دهی شده است. واکنش‌های بدنمند، شامل «بازماندن دهان»، «درخشندگی چشم‌ها»، «شنیدن صدای تنفس»، «تکان‌های جسمانی»، «ناتوانی در فکر کردن»، «گشاد شدن چشم‌ها»، «غش کردن»، «عرق کردن کف دست» و «قرمزی چشم‌ها» و واکنش‌های رفتاری بیانگر ترس، شامل «ناتوانی در حرکت»، «فرار»، «نگاه کردن به پشت سر»، «حفظ سکوت»، «خواندن دعا»، «مخفی شدن» و «رفتار حیوانی» هستند.

ج- در داستان شاخه‌های شکسته، در مجموع از ۱۲ حوزۀ استعاری و ۱۶ حوزۀ مجازی برای صورت‌بندی مفهوم ترس استفاده شده است. این اثر، بیشتر بر بازنمایی ترس به‌صورت واکنش‌های بدنمند و رفتاری تأکید دارد و این‌گونه به نظر می‌رسد که

واکنش‌های بدنمند و رفتاری، دلهرهٔ بیشتری را در خواننده تصویرسازی می‌کنند. واکنش‌های مجازبنیاد، تجربه‌های مشترک در بین افرادی هستند که ترس یا هر احساس دیگری را تجربه می‌کنند؛ ازاین‌رو، خوانندهٔ داستان، تجسم این واکنش‌های عینی مبتنی بر مجاز را در شخصیت‌ها راحت‌تر لمس می‌کند. همچنین، توالی استعاره‌ها و واکنش‌های بدنمند و رفتاری، در تناظر با مقدار و شدت ترس است (مثال‌های ۴۲ تا ۴۴)؛ به این صورت که با افزایش مقدار و شدت ترس، تعداد حوزه‌های استعاری و به‌ویژه مجازی افزایش می‌یابد.

کتاب‌شناسی

کتاب‌ها

۱. آل‌احمد، جلال (۱۳۹٤)، ***سه‌تار***، چاپ ششم، تهران: جامه‌دران.

۲. دیانی، بهنام (۱۳۷۳)، ***هیچکاک و آغاباجی***، تهران: ناشر: مؤلف.

۳. راسخ‌مهند، محمد(۱۳۹۰)، ***درآمدی بر زبانشناسی شناختی: نظریه‌ها و مفاهیم***، تهران: سمت.

٤. صفوی، کورش (۱۳۸۳)،***گفتارهایی در زبان‌شناسی***، تهران: هرمس.

۵. ..... (۱۳۹۲)، ***درآمدی بر معنی‌شناسی***، چاپ پنجم، تهران: سوره مهر.

٦. علوی‌مقدم، محمد و اشرف‌زاده، رضا (۱۳۹۲)، ***معانی و بیان***، چاپ دوازدهم، تهران: سمت.

۷. میرصادقی، جمال (۱۳۵٤)، ***چشم‌های من، خسته***، چاپ سوم، تهران: اشرفی.

۸. وحشی بافقی (۱۳۵۵)، ***دیوان وحشی بافقی***، ویراستۀ حسین نخعی، چاپ پنجم، تهران: امیرکبیر.

مقاله‌ها

۱. افراشی، آزیتا (۱۳۹۷)، ***«الگوی انطباق‌های ریشه‌شناختی واژگان و استعاره-های مفهومی در حوزۀ عواطف با رویکرد شناختی»***، نشریۀ زبان و زبان‌شناسی. سال چهاردهم، شمارۀ ۲۸، صص۷۷-۹٦.

۲. افراشی، آزیتا؛ عاصی، سید مصطفی و جولایی، کامیار (۱۳۹٤)، ***«استعاره‌های***

مفهومی در زبان فارسی؛ تحلیلی شناختی و پیکره‌مدار»،نشریهٔ زبان‌شناخت، سال ششم، شمارهٔ۲، صص ۳۹-٦۱.

۳. ثباتی، الهام(۱٤۰۱)،***«مقایسهٔ شناختی مؤلفه‌های استعارهٔ مفهومی ترس بین نابینایان و بینایان جغرافیای زبانی-فرهنگی ایلام»***، نشریهٔ زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، سال چهاردهم، شمارهٔ ۳، صص ۱٤۱-۱۷۰.

٤. لطفی‌صمیمی، نادر؛ پورالخاص، شکرالله؛ ظهیری‌ناو، بیژن و محرمی، رامین (۱٤۰۲)، ***«بررسی نحوهٔ اثرپذیری تصویری-بلاغی از قرآن کریم در گلستان سعدی»***، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، سال ششم، شمارهٔ ۱٦، صص ۱۱۷-۱٤۷.

۵. محمدی، سمیه و عبدی، صلاح‌الدین (۱٤۰۱)،***«نظام شناختی مفهوم ترس در فارسی و عربی»***، فصل‌نامهٔ زبان پژوهی، سال پانزدهم، شمارهٔ ٤٦، صص ۱۸۷-۲۱۲.

٦. محرمی، رامین و مرتضوی یوسف‌آبادی، طیبه (۱٤۰۳). ***«کارکرد استعاره‌های مفهومی در شعر جعفر ابراهیمی»***، فصل‌نامهٔ مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، سال هفتم، شمارهٔ ۱۷، صص ۱۱٦-۱٤۱.

۷. محمودی برمسی، نسرین ؛ ایرجی، مریم و شیروان، ژینوس (۱٤۰۲)،***«بررسی استعارهٔ مفهومی حوزهٔ ترس در سه اثر داستانی به زبان‌های فارسی، انگلیسی و عربی»***، نشریهٔ زبان‌شناخت، سال چهاردهم، شمارهٔ۱، صص ۲٤۹-۲۸۱.

۸. ملکی، ساسان (۱٤۰۳)، ***«خدا در اصطلاحات عامیانهٔ فارسی: مفاهیم عام و***

مفاهیم جزئی‌نگر»، فصل‌نامۀ مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، سال ششم، شمارۀ ۱۵، صص ۹۵-۱۱۲.

۹. مولودی، امیرسعید؛ کریمی‌دوستان، غلامحسین (۲۰۱۷)، ***«رویکرد پیکره‌بنیاد به استعاره‌های شناختی در زبان فارسی: مطالعۀ حوزۀ مقصد ترس»***، فصل‌نامۀ هنر زبان، دوره ۲، شمارۀ٤، صص ۷-٤۰.

پایان‌نامه

روحی، مهری (۱۳۸۷)، ***بررسی استعارۀ احساسات در زبان فارسی***، پایان‌نامه کارشناسی ارشد، همدان: دانشگاه بوعلی سینا.

منابع لاتین

1. Croft, W. *Typology and universals*. 2nd. Edition. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.

2. Haspelmath, M. 2008. " Frequency vs. Iconicity in Explaining Grammatical Asymmetries". *Cognitive Linguistics*, 19(1):1-33.

3. Kövecses, Z. (2002). *Metaphor: A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

4. Kövecses, Z (2004). Metaphor and Emotion: Language, Culture and Body in Human Feeling. Cambridge: Cambridge University Press.

5. Lakoff, G. & M. Johnson (1980). *Metaphors We Live By*. London: The University of Chicago Press.

6. Zibin, A. &Altakhaineh, A.R. (2019). An Analysis of Arabic Metaphorical and/or Metonymical Compounds: A Cognitive linguistic Approach. Metaphor and the Social World. 8(1):100-133.

Analyzing Human Psychological Needs in Forough Farrokhzad's Poetry Based on Erich Fromm's Model

Zeinab Barzegar Maher[1], Khodabakhsh Asadollahi[2]

1. Introduction

The neo-Freudian psychoanalyst Erich Fromm, in his theory, has examined the needs of the human psyche by emphasizing the analysis of the unconscious. Based on Fromm's psychoanalytic theory, the present study criticizes and analyzes Forough Farrokhzad's poetry notebooks and seeks to answer these questions: According to Fromm's psychoanalytic theory, how are human psychological needs manifested and expressed in Forough Farrokhzad's poems? How are the social norms mentioned in Fromm's theory observed in Forough Farrokhzad's poetry?

2. Research Methodology

Using Erich Fromm's model, the present study, in an analytical-descriptive manner and relying on library resources, psychoanalytically criticizes the reflection of the psychological needs of the human species in Forough Farrokhzad's collection of poems.

3. Discuss

The research findings show that Forough Farrokhzad has referred to the need for continuity in different sections: “The bird

PhD student in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (corresponding author).
solibarzegar@gmail.com

[۲] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
Kh.asadollahi@gmail.com

Received date:1402 /10/22 (2024 /01/12) Accepted date:1403 /01/19 (2024 /04/07)

said: What a smell, what a sun, ah/ Spring has come/ And I will go in search of my mate" (Farrokhzad, 2004: 282). In explaining the need for affiliation, Fromm writes: "The necessity of relating to and depending on other beings is an urgent need on which mental health depends" (Fromm, 2014: 49). Another psychological need in Fromm's theory is the need for creativity. By enjoying the power of creativity, a person distances himself from the passive role (ibid.: 56). Examples of the poet's psychological need for creativity are mentioned in the poem "The Rebellion": "You feel that it is a pity / If you cry with your pain / You smell that blossom of sadness / Until you write a new poem" (Farokhzad, 2004: 168). Fromm refers to the human desire to connect with "roots." From Fromm's perspective, the mother is one of the roots in the human subconscious that is always the source of peace and tranquility for the human soul (Fromm, 2013: 58-59). Forough Farrokhzad considers the mother a refuge that, in the event of her loss, the individual faces anxiety, thus confirming the supportive role of the mother: "I know now that the corner of that distant house/ is filled with the joy of life/ I know now that a child is crying/ mourning the loss of the mother" (Farrokhzad 2003: 60). At the beginning of his discussion of identity as one of the spiritual needs, Fromm proposes a definition of man; according to Fromm's definition, "man is an animal that can say "I" and is conscious as a personality distinct from himself" (Fromm, 2013: 83). The concern for identity and the answer to the question of who I am is seen scattered throughout Forough Farrokhzad's verses and poems: "I became a conqueror/I registered myself/I adorned myself with a name on an identity card" (Farrokhzad, 2003: 290). The need for orientation, from Fromms' perspective, is to determine one's position in the world; in the book Let's Believe in the Beginning of the Cold Season, the reference to light, the beginning and origin of existence, is one of the signs of the dominance of metamaterial thought over Forough's poetry: "The ultimate of all forces is to join, to join/ to the bright principle of the sun/ and to pour into the consciousness

of light" (Farokhzad, 2003: 350). Different types of recipient, exploiter, dead-oriented, and fertile attitudes are also observed in Forough's poems, which reflect various social relationships in her writings.

4. Conclusion

The result is that the unconscious part of Forough Farrokhzad's poetry encompasses a specific set of human needs. The need for continuity is manifested in the form of love and connection with nature; the need for creativity is related to Forough's inclination towards poem and poetry; Iranian identity, orientation towards the issue of religion, and attention to childhood roots are other psychological needs of man in her poems. Productive social behavior is an approved behavioral model from Forough's perspective. On this basis, the individual, despite environmental adversity, relies on internal capabilities, moving forward on the path of evolution. According to Fromm's theory, vitality and hope are the most important characteristics of these people, which can usually be perceived from poetry books as the beginning of the cold season and another birth.

A comparative study of myth in Iranian and Turkish children's literature based on the story "Mehmane Nakhande" and the works of "Kozikoglu"

Shokrollah Pouralkhas[1], Ahmadreza Kiani[2], Mahla Asgharzade Mansouri[3]

1. Introduction

Children have a close connection with the animal world and the elements of nature. Children's literature benefits from this and selects many characters and story settings from animals and elements of nature. On the other hand, animism is a prominent indicator of mythology that brings myth into the realm of children's literature by animating animals, elements of nature, and phenomena produced by humans. Kozikoglu and Farideh Farjam, among the writers in the field of children's literature, have used myths to express some of their ideas. This study attempts to answer the question: How are myths reflected in the stories of Tolin Kozikoglu and Farideh Farjam, and what human knowledge do they reflect for children?

2. Research Methodology

[1] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (corresponding author).
pouralkhas@uma.ac.ir

[2] Associate Professor of Family Counseling, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.

[3] PhD student in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
mahlamansouri1979@gmail.com

Received date: 1403/01/25 (2024/04/13) Accepted date: 1403/04/30 (2024/07/20)

This article, using an analytical-descriptive approach and relying on library sources, examines how myth is reflected in the works of these two authors. The aim of this research is to examine how myth is reflected in the stories of Kozikoglu and the story of Farideh Farjam's Mehmane Nakhande. The aim is to compare the myths presented in the stories of these two authors and evaluate the degree of influence and impact.

3. Discuss

To answer these questions, the topic of animism has been considered as one of the important indicators of the knowledge of mythology. Animism, in the term, is the personalization of objects and beings and is usually discussed in three areas: 1- Characterization of animals, 2- Characterization of phenomena and elements of nature, 3- Characterization of phenomena that are the product of human hands (cf. Propp, 1997: 261 and 52). The story of the Mehmane Nakhande, written by Farideh Farjam, is a story that is a remnant of ancient legends that are several hundred years old. According to Kazazi, “legends can be cut out parts and raw motifs from mysterious and ancient ontological types that we call myths” (Kazazi, 1993: 5). In this folk narrative, we can witness the presence of animals and their characterization, as well as the use of elements of nature as part of myths. Farideh Farjam, since she introduces animals into the story in the form of humans and they can have human actions and their feelings and traits are similar to humans, is actually engaged in mythmaking. Talking to each other, a sense of cooperation, a sense of sympathy, and kindness are among these actions and feelings. The presence of "rain" in the story as an element of nature has doubled the mythical atmosphere of the story. In the stories of Kozikoglu, as a contemporary Turkish children's literature writer, the discussion of animism can also be seen. In these works, animals and elements of nature also have a mythical flavor. Human actions and human feelings are displayed in the form of animals through

characterization. Animals in these works feel kindness, feel sad, and have a sense of responsibility towards each other. Elements such as "water" in Kozikoglu's stories reflect mythology in these works.

4. Conclusion

In this work, animals, like humans, have a sense of cooperation, are kind and understand love, and in general, feel like humans. This point shows how myth is presented in Kozikoglu's stories. In Kozikoglu's stories, mythology is mostly in the realm of animism of nature and animals. Fish and water are among the most important myths in these stories, reflecting the power of myths to change circumstances, to create existence, and to develop human emotions.

An Aesthetic Approach to Linguistic Issues of Indian Style in the Ghazals of Mohammad Ghahraman

Sahere Haghi[1], Fatemeh Modarresi[2]

1. Introduction

Aesthetic approaches to literature are approaches that "deal primarily with issues related to the beauty and form of the work rather than with extratextual or contextual issues such as politics and history" (Rima Makarik, 2004: 166). The objectives of the research include: introducing the manifestations of linguistic aesthetics in the ghazals of Mohammad Ghahraman as one of the revivers and followers of the Indian style in contemporary poetry, familiarizing the audience with the prominence and distinctiveness of the poetic language of this classical poet of the contemporary Indian style, and analyzing the originality of the aesthetics of the Indian style in the poet's poetic language. Given that no independent research has been conducted on the poetic language of Mohammad Ghahreman to date, it is clear that examining it from different perspectives is a research necessity.

2. Research Methodology

This research, using library resources and a descriptive-analytical method, analyzes the linguistic characteristics of Mohammad Ghahraman's ghazal poetry. And the extent to which the poet personifies linguistic richness through linguistic non-normativity and innovation has been examined.

[1] PhD student in Persian Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran (corresponding author).
saherehhaghi2021@yahoo.com

[2] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran.
fatemeh.modarresi@yahoo.com

Received date: 1402/11/15 (2024/02/04) Accepted date: 1403/02/02 (2024/04/21)

3. Discuss

Colloquial elements and everyday expressions are highly prevalent in Hindi-style poetry, and one of the most prominent features of this style is "the use of words, expressions, and allusions of colloquial and slang language that are used in everyday life and in the market alley" (Sadeghzadeh, 2013: 9). This feature is prominent in the lyrics of Mohammad Ghahraman. He has used slang words in his poems. Slang and colloquial words appear in his lyrics in the form of irony and proverbs. "If a poet escapes from the main layer of poetry, which is the standard form of writing, and uses colloquial vocabulary or syntax, this escape from standard language will make his poems stand out and distinguish their style."

4. Conclusion

Mohammad Ghahraman has increased his poetic linguistic capacity by creating new and unique combinations, and has proven his poetic ability by innovating in his poetic linguistic expression of new fantasies and images. Therefore, the poet's greatest effort in the field of language has been focused on word formation and enriched combinations. In addition, he has contributed to the lexical richness of his poetry by borrowing from colloquial language and with the help of proverbs and slang expressions. Through his careful thought and creative mind, he has created a balance and pleasant music in his poetic language with the help of repetition. The construction of numerical dependent combinations has diversified his poetic vocabulary and expressions. He has artistically included all the special words and motifs in the form of beautiful numerical images. Therefore, in the axis of association of Mohammad Ghahraman's language, two types of structures can be observed, literary and limited special affixes, which the poet has consciously chosen to create more imagination and express his special thoughts.

A study of the word "Politeness" in the Divan of Abul-Ma'ani by Mirza Abdul-Qadir Bidel

Niaz Mohammad Zakeri[1], Parviz Iryani[2]

1. Introduction

Abul-Maani Mirza Abdul Qadir Bidel is one of the great poets and a perfect representative of the Indian style, because all the characteristics of this literary style are crystallized and tangible in his literary creations (cf. Shafi'i Kadkani, 2019: 15). Biddle's poems contain many nuances, and one of the most prominent characteristics of his words is the creation of new compositions and combinations. In this research, the word "politeness" and its applied forms in the structure of his sonnets have been examined and scrutinized. The aim of this literary exploration is to represent the colorful manifestations of politeness in Bidel's artistic compositions and to recognize his poems from this perspective. The central question of the research is: How can the process of selecting and using the word "politeness" in Bidel's Divan be evaluated and analyzed?

2. Research Methodology

[1]Professor of Persian-Dari Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Badakhshan, Afghanistan. (corresponding author).

Niazzakiry@gmail.com

[2]Professor of Persian-Dari Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, University of Badakhshan, Afghanistan.

Parwiziryani519@gmail.com

Received date: 1403/07/10 (2024/10/01) Accepted date: 1403/10/05 (2024/12/25)

The current research is based on the analytical-descriptive method and is as follows: First, Bidel's poetry collection was read carefully, and then, from a structural perspective, the structural types of literature in the poet's verses were identified and categorized.

3. Discuss

Politeness, which conveys the concepts of humility, modesty, helplessness, self-control, silence, and stillness, is one of the key concepts in Biddle's poetry. According to Kazemi, this word is almost synonymous with modesty and is opposed to joking, madness, arrogance, and self-promotion. One of its important manifestations in Bidel's poetry is considering oneself as nothing in front of the beloved. In this position, the poet considers opening his eyes to the beauty of his beloved, stepping in her path, moaning and groaning, asking for her to be reunited, and even writing her a letter as a sign of expressing his existence, and against politeness. In Bidel's poetry, the concept of modesty and politeness is often used with emphasis: "My whole body is dust, wings of longing, but/ Politeness is the same as the way of expressing a closed argument" (Kazemi, 2007: 742). Dr. Qalichkhani writes: In Bidel's poems, hundreds of combinations are seen that have no precedent, such as his combinations of "imagination" and terms of prescription (cf. Qalichkhani, 2009: 24). It is worth noting that no research has been conducted so far on the politeness and its combinations in Bidel's Divan. The applied types of politeness in Bidel's Divan are examined as follows: Politeness without composition. It is used as an additional phrase, such as "the embrace of politeness," and in this way it can be used in the following ways: from politeness, oh politeness!, with politeness, impoliteness, impoliteness,… have been manifested with different literary meanings and concepts.

4. Conclusion

This research shows that adab without compounding more than 19 times, as an additional phrase more than 62 times, as "az+adb" more than 4 times, with the sign of the manada (e + adab) more than 6 times, with the prefix bi+adb, more than 3 times, as "adb+i", more than 3 times, in the form of a compound word such as: adab insha, adab ezhar, more than twenty-one times, with the prefix ba+adb, more than three times, as adab+gah, more than 36 times, with the suffix adab+ge, more than 9 times and with the suffix adab+kadeh, more than 5 times and in total with different uses and combinations more than 171 times in the poetry collection of Bidel, which mostly expresses the politeness of the soul.

Investigating the manifestations of linguistic and rhetorical developments in contemporary lyrical poetry from tradition to modernity

Aso Rahimi[1], Rahim Koushesh Shabestari[2]

1. Introduction

Research on the analytical study of the language of contemporary lyric poetry is of particular importance and necessity for several reasons. The first reason for the importance of this research is the need for a deeper understanding of the developments that have occurred in the language and structure of contemporary lyric poetry. Lyrical poetry, as one of the main pillars of Persian poetry, has undergone extensive changes in different periods. In the contemporary period, these changes have become more pronounced due to cultural, social, and modern literary influences. A careful analysis of these developments helps us gain a better understanding of how contemporary literature has evolved and how it interacts with changes in society. Another reason for the importance of this research is its impact on the criticism and analysis of the works of contemporary lyric poets. The key questions of this research are: How has the language and structure of contemporary lyric poetry changed? What factors have led to these changes, and how have new techniques affected the aesthetics of poetry?

[1] PhD student in Persian Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran (corresponding author).

asoo_rahimi@yahoo.com

[2] Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran.

kanaanayat@gmail.com

Received date: ۱۴۰۳/۰۷/۱۵(۲۰۲۴/۱۰/۰۶) Accepted date: ۱۴۰۳/۱۰/۲۰(۲۰۲۵/۰۱/۰۹)

2. Research method

In this research, an attempt is made to examine the differences between the language of contemporary and traditional lyrical poetry using analytical and comparative methods and to identify the unique features of contemporary language. This study can help to better understand the trends of development in Persian poetry and to criticize and analyze the works of contemporary poets.

3. Discuss

Contemporary Ghazal has three different life periods:

Chapter One: From the Return Period to the Late Constitutional Era.

Chapter Two: From the Constitutional Era to the Mid-1970s.

Chapter Three: From the Mid-1970s to the Present.

The most important common element in these three periods is creativity and innovation, each of which was felt in ghazal in accordance with the social and political circumstances, and this issue peaked sharply in the third season. From a critical perspective, it is clear that the third chapter of the new life of the ghazal is considered the most fruitful and vibrant period in the history of this valuable literary form, and works have been created that will have a great impact on the body of Persian literature in the future.

4. Conclusion

A study of linguistic developments in contemporary lyrical poetry shows that this type of poetry, in the transition from tradition to modernity, has not only placed importance on preserving the linguistic and cultural heritage of the past, but also, by utilizing linguistic innovations and new combinations, has created a platform for expressing new human and social experiences. The use of new vocabulary and changes in traditional meanings reflect the efforts of contemporary poets to express complex and modern concepts in a more precise and profound way. In the isolated poem, relying on the independence of the

verses, the firm and archaic language of the past is mixed with the standard and colloquial language, and the face of the beloved, following this language, has a powerful and mythological face.

Syntactic Analysis of Prose Style in Jalal Al-Ahmad's Stories

Hamid KamaliMoghadam[1], Hasan Heydari[2]

1. Introduction

Syntax deals with how words are constructed, and syntax deals with the relationship between them. In Chomsky's syntactic theory, syntax is equivalent to "the whole of grammar minus semantics and phonology." In his opinion, the job of syntax is not only to examine the placement of words in a sentence, but also to examine the relationship between sentences and even paragraphs. The purpose of emphasizing the broad scope of syntax is to prove that by analyzing the connections between all components of the text, from the smallest to the largest, a pattern can be achieved that corresponds to the thoughts, feelings, and ethics of the creator of the work, and this pattern can be considered one of the components of an individual's style. When a person thinks about a topic and intends to convey meanings and concepts to the audience, they resort to arranging and ordering words and sentences to accomplish this transfer more accurately. This arrangement, which establishes the relationship between the parts of speech, is called syntax, and in a more general sense, style, and this is where two decorative and organic perspectives on style come into play (Futohi, 2016:268). The decorative perspective considers style to be separate from thought and a means to adorn

[1] PhD student in Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran (corresponding author).
hkamalimoqadam@gmail.com

[2] Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Foreign Languages, Arak University, Arak, Iran.
h-haidary@araku.ac.ir

Received date: ۱۴۰۳/۰۸/۱۵(۲۰۲۴/۱۱/۰۵) Accepted date: ۱۴۰۳/۱۱/۰۶ (۲۰۲۵/۰۱/۲۵)

it; in this case, it can be said that style has become like a mask that hides the face of the speaker's or writer's thought; while from the organic perspective, style accompanies and even reveals thought. Adopting an organic perspective, this article analyzes the syntactic layer of Jalal Al-Ahmad's fictional works to understand how his intellectual and moral characteristics can be determined through this approach.

2. Research Methodology

In this study, parts of eight stories of Al-Ahmad (Did O Bazdid, Setar, Zan Ziyadi, Sargozashte Kandouha, Modire Madrese, Noono Alghalam, Nefrin Zamin, Panj Dastan) were examined in terms of the type of word arrangement (natural and marked), sentence structure (length of sentences, sentence connections, rhetorical continuity of sentences), and finally, the reflection of the author's point of view (with regard to aspect, tense, and grammatical voice). Based on their statistical frequency, the author's moral and ideological characteristics were analyzed. It is worth noting that direct quotations were not considered and the evidence is solely from the words of the narrator, that is, Jalal himself, in order to be able to indicate his characteristics.

3. Discuss

For example, in the discussion of sentence structure, prose that has short sentences indicates the writer's rapidity of thought and high level of excitement, and conversely, long sentences indicate the speaker's reflection and thoughtfulness (Futohi, 2016: 275). In Jalal's fictional prose, there are both short and long sentences. In the study, it was found that the average sentence length in these works is 15.5 words. This result proves that Al-Ahmad is a person who is not hasty, logical, and thoughtful.

4. conclusion

Based on the criteria mentioned in the research method section, the syntactic layer of Al-Ahmad's prose can indicate the following personality traits.

-1Jalal was not indifferent to the issues surrounding him, because most of his sentences are marked in some way. 2- Jalal did not take a hasty and unthinking stance on the issues he encountered, because the average number of words in his sentences is high. 3- Jalal had an analytical mind and was good at recognizing the connections between issues. The high percentage of his compound sentences indicates this. 4- Jalal was in the context of society and with the people, familiar with their concerns, and expressed his views clearly. The frequent use of verbs in the adverbial form is a sign of such a trait. 5- Jalal had a specific ideology and belief and defended his positions boldly, and this is evidenced by sentences that have an active grammatical voice. 6- Jalal can be considered a realistic person because the verbs in his sentences are often in the present tense.

A stylistic study of the Masnavi of Asrar al-Shuhud by Asiri Lahiji

Saeed Mohammadi Kish[1]

1. Introduction

Shams al-Din Mohammad Asiri Lahiji Noorbakhshi was an Iranian mystic in the 9th and 10th centuries AH. His poetic characteristics have been less studied; the study and research into the Lahiji style reveals the evolution of the Persian poetic style in the late 9th century AH. Therefore, in the present study, an attempt has been made to examine the stylistic features of the Masnavi "Asrar al-Shuhud" at three levels: linguistic, literary, and intellectual.

2. Research Methodology

Given its theoretical nature, the present study was conducted using a descriptive-analytical method and based on library and electronic studies. The target population and scope is the book Asrar al-Shuhod by Asiri Lahiji, with the correction and introduction by Seyyed Ali Al-Dawood.

3. Discuss

The language of Lahiji's poetry is simple and fluent. Linguistically one of Masnavi weight has been observed in composing this Masnavi. In this Masnavi, ancient vocabulary and linguistic features are rarely found. Love is the poet's main theme. The widespread repetition of the word love is evidence

[1]PhD student in Persian Language and Literature, Shiraz Branch, Islamic Azad University, Fars,Iran.

saeid.mohamadikish@gmail.com

Received date: 1403/10/08 (2024/12/28) Accepted date: 1404/02/03 (2025/04/23)

of its importance in Lahiji's ideas and in Islamic mysticism. From a literary perspective, simile and metaphor are the most frequent rhetorical techniques in a poet's words. The frequency of "allusion of verb" is also higher than other allusions. In this Masnavi, Lahiji has dealt with the themes of Islamic mysticism and morality, in line with the intellectual characteristics of the Iraqi style. His poetic language is simple and fluent. It seems that Lahiji has benefited greatly from the verses with Radif in this Masnavi. The main reason for the high frequency of Radif in this Masnavi is to help enrich the external music of the work. In using puns, he has used its various forms, which shows the poet's proficiency in using similar words. The repetition of the word love in this Masnavi indicates the importance of this theme in Lahiji's style. From a literary point of view, considering the moral themes and the propagation of mystical beliefs, it seems that Lahiji has deliberately used simple similes that are more likely to benefit from mystical meanings than to create pleasure and aesthetic processing.

4. Conclusion

Linguistically, the Bahr-e-Ramal-e-Masadas-e-Mahduf (Masnavi weight) has been observed in composing this Masnavi. In Moradaf verses, the "verb Radif" has a higher frequency than the compound, verbal, nominal, and interrogative rows. To enhance the inner music of the poems, the poet has used the creative arts of repetition, phonetics, puns, alliteration, and contrast. In using puns, he has used various types of them, which shows the poet's proficiency in using similar words. The frequency of sensory-to-sensory and intellectual-to-sensory similes is higher than the other two types. Direct and detailed similes, due to their similarity to objects and features, have a higher frequency than other similes. But many of the similes in Asrar al-Shuhud are in the form of metaphors. The poet has used objects, nature, and human elements in his imagery. Most of the metaphors used to convey dynamism and greater

understanding are metaphors of action. In allusion and omission of specification, the frequency of allusion to the verb is higher than that of allusion to the predicate and adjective. It is believed that the choice of this type of irony reflects the poet's logic in using common language to make the expression more eloquent in order to more easily understand moral and mystical concepts. Intellectually, Lahiji has devoted most of his themes to Islamic mysticism, including the teachings of the pilgrims, following the sages, Sufi ethics and morals, unity of existence, the perfect human being, extinction and survival, the mirror of manifestation, Dervish themes, submission and contentment.

Fear in the story of Broken Branches by Jamal Mirsadeghi: A Cognitive Analysis

Sasan Maleki[1], Ghiyasuddin Alizade[2]

1. Introduction

This research falls within the field of cognitive semantics, which is one of the main branches of cognitive linguistics, and the study of conceptual and figurative metaphors is one of its most important topics. From a cognitive perspective, “a conceptual metaphor is an organized mapping from the source domain to the target domain” (Rasekhmahand, 2011:55). For example, the term "to boil" means "to become extremely angry" and is conceptualized based on the metaphorical mapping "anger is hot liquid in a container" (Maleki, 99:2024). "Metaphor is a type of substitution relationship in the chain of speech based on kinship" (Safavi, 2013:231). For example, when we say "My car got a flat tire," what we mean here is that the car tire got flat, and "car" is the correct form of "car tire." The purpose of this research is to conduct a descriptive-analytical study of the cognitive mechanisms of metaphor and metaphorical representation in conceptualizing the feeling of fear in the short story "Broken Branches" by Jamal Mirsadeghi (1975). The questions of this research are:

A- The emergence of the feeling of fear in the story of Broken Branches is formulated with which metaphorical areas of origin?

[1]Assistant Professor, Department of English Language and Literature, University of Malayer, Malayer, Iran.

2 Assistant Professor, Department of English Language and Literature, University of Malayer, Malayer, Iran (Corresponding author).

Received date: 1403/09/23 (2024/12/13) Accepted date: 1403/12/03 (2025/02/21)

B- B- How is the feeling of fear in the story of Broken Branches organized using the metaphor?

2. Research Methodology

To conduct this descriptive-analytical research, all sentences expressing the concept of fear, which include conceptual metaphors and figurative bodily and behavioral reactions, were extracted from the short story Broken Branches and analyzed within the framework of the theory of conceptual metaphors.

3. Discuss

In the present study, conceptual and figurative metaphors were first discussed, then the types of metaphorical mappings of the conceptual domain of fear in the story of Broken Branches were presented, citing relevant evidence. For example, the sentence "His shiny black eyes were full of fear" (Mirsadeghi, 1975:47) is based on the metaphorical mapping "Fear is the substance inside the container." Next, it was discussed, citing evidence, that there are two basic metaphorical schemes for representing the feeling of fear, namely, bodily changes resulting from the feeling of fear rather than fear, and behavioral reactions resulting from encountering fear rather than fear. "Haj Agha... was shaken" (ibid.: 46) is an example of a bodily reaction instead of fear, and "so powerfully did he flee" (ibid.: 43) is an example of a behavioral reaction instead of fear. It was also discussed that in the aforementioned work, the intensity of fear is based on the imagery of quantity; Thus, as the amount of fear increases and becomes more intense, more metaphorical areas, and especially more bodily and behavioral reactions, are used in succession to induce the intensity of fear.

4. Conclusion

In response to the first research question, it was concluded that in the story of Broken Branches, the reasons for the emergence of

fear are formulated with the objective domains of "seeing a stranger", "sharp object", "darkness", "supernatural being", "hearing a voice", "being alone", "substance in a container", "death", "seeing a shadow", "blood", "rival", and "seeing an unfamiliar face." It was also concluded that in this story, structural metaphors were mostly used to conceptualize the feeling of fear. In response to the second research question, it was concluded that in the story of Broken Branches, the effect of fear on the characters is organized in a metaphorical form and as a variety of "bodily reactions" and "behavioral reactions." Physical reactions include "gaping", "eyes shining", "hearing breathing sounds", "body tremors", "inability to think", "eyes widening", "fainting", "sweating palms" and "redness of eyes" and behavioral reactions expressing fear include "inability to move", "fleeing", "looking behind", "keeping silent", "saying prayers", "hiding" and "animal behavior". Metaphorical reactions are common experiences among people who experience fear or any other emotion; therefore, the reader of the story more easily touches the embodiment of these objective metaphorical reactions in the characters. By using bodily and behavioral reactions, greater fear is created in the reader.

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 eighteenth _ Summer1403
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)

ISC_Q2

7th Year • Number 18 • Summer 1403

مطالعات زبان فارسی

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

Analyzing Human Psychological Needs in Forough Farrokhzad's Poetry Based on Erich Fromm's Model.

Zeinab Barzegar Maher, Khodabakhsh Asadollahi

A comparative study of myth in Iranian and Turkish children's literature based on the story "Mehmane Nakhande" and the works of "Kozikoglu"

Shokrollah Pouralkhas, Ahmadreza Kiani, Mahla Asgharzade Mansouri

An Aesthetic Approach to Linguistic Issues of Indian Style in the Ghazals of Mohammad Ghahraman

Sahere Haghi, Fatemeh Modarresi

A study of the word "Politeness" in the Divan of Abul-Ma'ani by Mirza Abdul-Qadir Bidel

Niaz Mohammad Zakeri, Parviz Iryani

Investigating the manifestations of linguistic and rhetorical developments in contemporary lyrical poetry from tradition to modernity

Aso Rahimi, Rahim Koushesh Shabestari

Syntactic Analysis of Prose Style in Jalal Al-Ahmad's Stories

Hamid KamaliMoghadam, Hasan Heydari

A stylistic study of the Masnavi of Asrar al-Shuhud by Asiri Lahiji

Saeed Mohammadi Kish

Fear in the story of Broken Branches by Jamal Mirsadeghi: A Cognitive Analysis

Sasan Maleki, Ghiyasuddin Alizade