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 بیست و دوم _ تابستان ۱۴۰۴

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)
دکتر محمد سلیم اختر	استاد دانشگاه قاید اعظم اسلام آباد، پاکستان
دکتر علی تمیزال	استاد و مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه سلجوق قونیه (ترکیه)، عضو هیئت‌علمی بنیاد تاریخ ترک
دکتر احمد حسنی رنجبر هرمزآبادی	استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر مریم خلیلی جهان‌تیغ	استاد دانشگاه سیستان و بلوچستان
دکتر زهره زرشناس	استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر عبدالنبی ستارزاده	استاد دانشگاه ملّی تاجیکستان، مدیر بخش ادبیات در انستیتو زبان و ادبیات اباعبدالله رودکی آکادمی علوم جمهوری تاجیکستان
دکتر محمد ابوالکلام سرکار	استاد و مدیر سابق گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه داکا، بنگلادش
دکتر آذرمیدخت صفوی	استاد دانشگاه اسلامی علیگر هند، رئیس و بنیان‌گذار مرکز تحقیقات فارسی دانشگاه اسلامی علیگر، رئیس انجمن استادان *فارسی* سراسر هند
دکتر صفر عبدالله	استاد دانشگاه روابط بین‌المللی و زبان‌های جهانی آلماتی قزاقستان، عضو اتحادیهٔ نویسندگان تاجیکستان و قزاقستان
دکتر 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	استاد 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 لطیفه سلامت باویل	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
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 امراله نیکومنش	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

داوران علمی این شماره

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	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر شهلا شکیبایی‌فر	استادیار دانشگاه پیام نور کرمانشاه
دکتر زهرا نوری	دکتری واحد ارومیه
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 امراله نیکومنش	استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی

شیوه‌نامهٔ نگارش مقاله

فصل‌نامهٔ علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی

(شفای دل سابق)

تَبَارَکَ الَّذِی بِیَدِهِ الْمُلْکُ وَ هُوَ عَلَی کُلِّ شَیْءٍ قَدِیرٌ (۱) الَّذِی خَلَقَ الْمَوْتَ وَ الْحَیَاةَ لِیَبْلُوَکُمْ أَیُّکُمْ أَحْسَنُ عملاً وَ هُوَ الْعَزِیزُ الْغَفُورُ (۲)

به نام آنکه ملکش بی‌زوال است　　به وصفش عقل صاحب نطق لال است

مفرّح نامهٔ جانهاست نامش　　سر فهرست دیوانهاست نامش

بی‌گمان هر سازمان تحقیقاتی و انتشاراتی معتبر، ملاک‌هایی برای پذیرش، چاپ و نشر آثار دارد که به‌صورت شیوه‌نامهٔ نگارشی آن را ارائه می‌کند. این شیوه‌نامهٔ نگارشی، در پی انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی تمام آثار است. فصل‌نامهٔ علمی _ تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق) نیز در راستای انسجام و هماهنگی و ضوابط درست‌نویسی و نگارش مطلوب آثار خود، شیوه‌نامهٔ نگارش و آماده‌سازی مقاله را برای نویسنده/ نویسندگان فراهم آورد تا با رعایت آن، به تسریع و تسهیل کارِ ویرایش، آماده‌سازی، چاپ و نشرِ هرچه مطلوب‌تر اثر خویش کمک کنند.

***

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 اهمیّت 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 به‌صورت Bold و Italic»، نام مجله، محل نشر، دوره/ شماره/ ماه/ فصل انتشار، شمارهٔ صفحات مربوط به مقاله.

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

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

۵. ارجاع‌دهی درون‌متنی:

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

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

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

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

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

فهرست مطالب

نقش طرح‌واره‌های زبانی و استعاره‌های مفهومی در سبک‌شناسی شناختی مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه ۱

شکرالله پورالخاص، رباب جلیلی ایرانی

تحلیل مؤلّفه‌های سوررئالیستی تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در اشعار هوشنگ ایرانی ۲۱

لطیفه سلامت‌باویل

خوانش هرمنوتیکی - تصویرشناسانهٔ ترجمهٔ فارسی رمان بوسهٔ عذرا در دورهٔ قاجار با استفاده از روش تصویرشناختی دانیل‌هانری پاژو ۴۱

فاطمه شهریاری، قاسم سالاری، محمود حیدری

خردورزی و فضیلت‌های آن در شعر پروین اعتصامی با استفاده از نظریهٔ روانشناسی مثبت‌نگر ۶۴

مسروره مختاری، نگین عزیزیان

تحلیل و کاربردشناختی کنش‌های گفتاری در شعر شمس لنگرودی(براساس نظریهٔ آستین و طبقه-بندی سرل) ۹۳

مریم مشهدی‌زاده

واکاوی نظریهٔ اِشپیتزر در سوانح‌العشاق احمد غزالی ۱۱۴

الهام یزدان‌خواه

فصل‌نامهٔ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شماره بیست و دوم، تابستان ۱۴۰۴ (صص ۱-۲۰)
مقالهٔ پژوهشی
Doi:10.22034/jmzf.2025.488318.1210

نقش طرح‌واره‌های زبانی و استعاره‌های مفهومی در سبک‌شناسی شناختی مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه

شکرالله پورالخاص[۱]، رباب جلیلی ایرانی[۲]

چکیده

نوشتار حاضر، با تکیه بر شاخصه‌های فلسفهٔ علوم شناختی، برخی از استعاره‌های جهتی، ساختاری و هستی‌شناسانهٔ عزالدّین محمود بن علی کاشانی را در «مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه» مطالعه کرده است. در دیدگاه فلسفهٔ شناختی، نحوهٔ کارکرد ذهن و موضع‌گیری انسان، فردیّت زبان را تبیین می‌کند. زبان‌شناسان با پیروی از این پارادایم، استعاره را سرشت زبان تلقی می‌کنند، و آن را دارای مبنای فرهنگی، انتزاعی، و بنیان هستی‌شناختی و تجربهٔ زیستی انسان می‌دانند. علی رغم اینکه ماهیت زبان عرفان و مفاهیم انتزاعی آن، وجه وجودی استعاره را در کلام عارفان توجیه می‌کند، ولی این امر هرگز مانع آن نمی‌شود که عارف از مبانی فرهنگ عمومی زبان و تجربهٔ زیستی ناشی از آن در گفتار خود بهره نبرد. استعاره‌های جهت‌دار در زبان کاشانی که عمدتاً برای مکان‌مند کردن مفاهیم ذهنی زبان به کار رفته است، تفاوت چندانی با سایر زبان‌های انسانی ندارد. استعاره‌های ساختاری نیز، مقولات خاص فرهنگی، فکری و اندیشگانی عرفان و تصوف را توضیح داده‌اند و دریافت آنها با آشنایی زمینه‌ای با دپارتمان‌های آن مقدور است. لازمهٔ فهم استعاره‌های هستی‌شناختی کاشانی هم آشنایی با مباحث تئولوژیکی و گاه اسطوره‌ای است که به صورت نمادین و رمزی، مفاهیم زبانی و دلالت‌های معنایی آن را پوشش داده‌اند. خوانش این استعاره‌ها نیازمند تأویل هم هستند و خواننده را با چندمعنایی مواجه می‌کند.

واژه‌های کلیدی: طرح‌واره‌های زبانی، استعاره‌های مفهومی، مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه.

---

[۱] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندهٔ مسئول)
pouralkhas@uma.ac.ir

[۲] - دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
jalilirany@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۷/۲۱ - **تاریخ پذیرش**: ۱۴۰۳/۱۰/۲۹

۱.مقدمه

بخش مهمی از میراث ارجمند ادبیات فارسی در قالب گنجینه‌های عرفانی تبلور یافته است. اهتمام در ثبت و نگارش ظرایف و طرایف مبانی و مبادی این گنجینه‌ها در طول تاریخ پربرکت زبان فارسی با فرازها و فرودهایی همراه بوده است؛ گاهی مسیر اوج و شکوفایی را پیموده و هر از گاهی، با فترت، رکود و سکوت همراه بوده است. آنچه که نگارندگان این تحقیق در پی بحث و بررسی آن هستند، آن است که براساس باورها و نگره‌های رایج در فلسفهٔ علوم شناختی (Cognitive science) زبان، نحوهٔ کارکرد ذهن انسان را تبیین می‌کند و می‌تواند گویای قلمرو دلالت‌های انسانی و کنش‌های فرهنگی باشد. بنابراین سخن، حاوی نکته‌ای درونی دربارهٔ وضعیت ذهنی گوینده و مسیر معناسازی آن است. تا جایی که پیروان فلسفهٔ شناختی معتقدند:«سخن، نگرش یا وضعیت ذهنی پدید آورندهٔ آن را آشکار می‌کند» (شرت، ۱۳۹۶: ۱۰۴).

آنچه مسلم می‌نماید، این است که هیچ زبانی را نمی‌توان یافت که تهی از اندیشه و اندیشه‌ورزی باشد. تأکید بر اندیشه، سبب تکیه بر معنای سخن و اعراض از صورت می‌گردد؛ مقوله‌ای که به تقابل تحلیلی لفظ و معنا دامن می‌زند و سبب می‌شود، قائلان به فلسفهٔ علوم شناختی در مطالعهٔ زبان، مسیر خود را از فلسفهٔ روشمند و پوزیتیویستی ساختارگرایان جدا کنند. به زعم آن‌ها، اندیشه و هر آنچه که برساختهٔ اندیشه باشد به فرهنگی بدل می‌شود که خواننده می‌تواند آن را در فرایندی از بازآفرینی معنا خوانش کند. از همین‌رو، هر تلاشی که در قالب مفروضات فلسفی بخواهد فهم و زاویهٔ دید اثر یا متنی را بررسی کند، ناچار با مسیر ذهنی و شناختی پنهان درآن روبه‌رو می‌گردد.

اهل حقیقت و عرفان به دلیل برخورداری از نگاه عمیق و ژرف‌کاوانه، هستی و ماوراء آن را ناآرام می‌بینند. صیرورت و سیر فرایندی این ناآرامی سبب می‌شود که آن‌ها به هنگام سخن گفتن از احساسات و عواطف عرفانی و تجربیات زندگی، در عین وفاداری به ظاهر الفاظ و سازواری پیکرهٔ کلام که مشخصه‌های بالقوهٔ زبان انسان است، بطن و ژرفای سخن را با مشخصه‌های بارزی که گویای فهم خواننده از هستی است، همراه کنند. در حقیقت زبان عارفان، نقبی است به هزارتوی همواره پنهان انسان و جهان زیستهٔ او و تقارن استعاره با زبان عرفان، پاسخ شگرفی است به تداوم و پویایی دلالت در این جهان زیستهٔ هزارتو.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در این مقاله، آنچه که از دیدگاه فلسفهٔ علوم شناختی برجسته می‌نماید؛ کاربرد طرح‌واره‌های استعاری در زبان عرفان و مطالعهٔ آن از این منظر است که چگونه دلالت‌های زبان و ساختارهای ذهنی انسان در ارتباط با جهان خارج و شناخت زیستی او ترسیم می‌شود؟ وجهی که دلالت را از تمرکز در هیئت کلمه رها می‌سازد و هرگز آن را مدیون انضباط مرکزی حاکم بر زبان ساختارگرا نمی‌گرداند. از همین روست که می‌توان گفت، نادیده گرفتن وجه کارکردی زبان و فردیّت آن، می‌تواند استعاره را در سطح انتزاعی و زیبایی‌شناسی آن محدود کند، ماهیتش را محصور در ایده‌های متافیزیکی سازد و در بحث از بازتولید معنا و فهم خواننده، بررسی‌هایِ سرشت‌شناسی استعاره را، برتر از کارکردهایش بداند.

در مطالعات امروزهٔ زبان، شناخت‌شناسی ناظر به پیوند «ذهن، روش، شناخت و رفتار» است، ولی نظریهٔ شناخت در مفهوم متعارف فلسفی که به بحث و بررسی دربارهٔ ماهیت و روش معرفت انسانی می‌پردازد، قدمتی دیرین تا فلسفهٔ یونان

باستان دارد(هاملین، ۱۳۷۴: ۱-۳). مباحث و گفتمان‌های کلی این فلسفه از یک‌سو، و سنجش و مطالعهٔ سبک‌های زبانی از سوی دیگر، ما را بر آن داشت که زبان عرفان را از منظر دو روش مختلف، ولی مربوط به هم تحلیل کنیم. برای آشنایی با مباحث نظری و چارچوب اندیشگانی پژوهش، رویکرد تأملی- انتقادی را از مطالعات فلسفی وام گرفته‌ایم.

این رویکرد، نقدی است که در پژوهش، خود را محدود به مطالعهٔ هیئت‌های کلامی متن نمی‌سازد، بلکه آن را توضیح می‌دهد، ضرورت و زمینهٔ خلق آن را می‌شناسد، دلالت‌های ویژهٔ آن را می‌یابد و به طور کلی، به کشف زبان خاص هر متن می‌پردازد (احمدی، ۱۳۷۳: ۱۲-۱۸). در بحث و بررسی متن اصلی مقاله هم که بر مبنای سبک‌شناسی شناختی است، رویکرد تلفیقی و بین رشته‌ای مطالعات زبانی و علوم شناختی را به کار گرفته‌ایم، و با توجه به این رویکرد، طرح‌واره‌های تصویری و حجمی به کار رفته در زبان مصباح‌الهدایه را به همراه استعاره‌های مفهومی آن بررسی کرده‌ایم.

۱ـ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

صرف نظر از گسترهٔ مطالعاتی که دربارهٔ سبک‌شناسی زبان عرفان انجام یافته است، آنچه از خلال مباحث و مفاهیم مورد نظر این پژوهش مهم و جدی تلقی می‌شود، توجه به کلیت شناختی است که به طور اجتناب‌ناپذیری، زبان عرفان را با رویکردهای فرهنگی، سبک عمومی و «چندصدایی» نیز همراه می‌سازد. از همین رو، نوشتار حاضر می‌کوشد، لایه‌های زبانی یکی از شناخته‌شده‌ترین آثار منثور عرفان را درون الگوها و طرح‌وارهٔ زبانی و استعاره‌های مفهومی که تناسب بیشتری با مفاهیم انتزاعی عرفان دارد، تبیین کند و نشان دهد سبک‌شناسی

شناختی، چه کمکی به درک لایه‌های زبانی این مفاهیم در گفتار عارفان می‌کند؛« مفاهیمی که از طریق الگوسازی، تداعی و تجسم‌بخشی، همگون‌سازی، مقوله‌بندی و موقعیت‌انگاری‌های ملموس محیط زندگی، تبدیل به استعارهٔ مفهومی شده‌اند (Boroditsky, 2001: 6).

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

مطابق جستجوی ما هیچ اثری با محوریت طرح‌واره‌های زبانی در سبک‌شناسی شناختی مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه صورت نگرفته است، اما پیشینهٔ تحقیقاتی که همخوانی بیشتری با این مقاله دارند، عبارتند از:

سیّد مهدی زرقانی، محمد جواد مهدوی و مریم آباد(۱۳۹۲) در مقالهٔ « تحلیل شناختی استعاره‌های عشق در غزلیات سنایی» گزارشی از استعاره‌های عشق در غزلیات سنائی و شگردهایش را در ساختن استعاره‌ها ارائه داده است. اسماعیل عبدی مکوندی و اشرف زیارتی (۱۳۹۵) در مقالهٔ«استعارهٔ مفهومی آتش در خمسه نظامی» آتش و کارکردهای معنایی آن را مطالعه کرده است. سیده مطهره حسینی(۱۳۹۶) در مقالهٔ«اثرپذیری حکمت‌های نهج‌البلاغه از قرآن کریم در انعکاس انواع استعاره‌های هستی‌شناختی» استعاره‌های هستی‌شناختی قرآن و نهج‌البلاغه را مشابه می‌داند. شکرالله پورالخاص و رقیه آلیانی(۱۳۹۷) در مقالهٔ«استعاره‌های جهتی غزلیات شمس» خوشه‌های استعاری بررسی شده را با رمزگان فرهنگی و اجتماعی مرتبط دانسته‌اند. عصمت دریکوند، ذوالفقار علامی و محبوبه مباشری(۱۳۹۹) در مقالهٔ«استعاره های مفهومی خشم در دیوان خاقانی» به صورت موضوعی کاربرد نگاشت‌های مفهومی خشم را در شعر خاقانی تحلیل کرده‌اند.

برات محمدی و طاهر قویطاسی(۱۴۰۱) در مقالهٔ«استعارهٔ مفهومی در شعر مجیرالدین بیلقانی» ضرب‌المثل‌ها را حوزهٔ مبدأیی دانسته است که بار معنایی عمیقی را القا می‌کنند و بسیاری از آثار دیگر در این زمینه مطالعه شده است که به موارد مذکور بسنده کردیم.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

زبان انسان در شناخت خود و هستی‌ای که او را احاطه کرده است، سرشتی استعاری دارد و زبان عرفان هم به دلیل عبور از این مسیر فکری، سرنخ‌هایی از استعاره را در تار و پود خود دارد؛ به طوری‌که بسیاری از پودمان‌های فکری و تئوریک عارف از ذات هستی و فرازبانی‌های فرهنگی او را می‌توان در درون این استعاره‌ها تعدیل کرد.

ساختارهای مفهومی که عمدتاً از طریق زمینه‌های فرهنگی و اجتماعی پرورش می‌یابند، در زبان عرفان موجد انتقال و آگاهی‌بخشی در حوزهٔ مقولات ذهنی و عرفانی می‌شوند. به طور مثال؛ در یکی از الگوهای زبانی مصباح‌الهدایه می‌خوانیم: «هرچه همّت رفیع‌تر، طلب این معنی در نهاد بیشتر» (کاشانی، ۱۳۸۱: ۱۰۴). کاشانی برای انتقال معنای بیشینهٔ همّت، از طرح‌وارهٔ جهتی «رفیع‌تر» استفاده کرده تا علاوه بر سبک‌پردازی در ساختار مفهومی، به واژهٔ «همّت» که درون الگوی زبانی دارای معنای انتزاعی است، تعیّن ببخشد. اینکه عارف دربارهٔ همّت چگونه می‌اندیشد و تجربه‌های ملموس و شناختی او چه تأثیری در ساختارسازی مفهومی آن دارد، ابعاد سبک‌شناسی شناختی او را شکل می‌دهد. یادآوری این نکته لازم است که: «بدون تردید نیست همه انسان‌ها به یک اندازه به رمزگان‌های متفاوت دسترسی ندارند؛ زیرا بسیاری از متون ممکن است برای کسانی مفهوم باشد و برای دیگران هیچ کنش ارتباطی را

برنیانگیزد، چرا که آن دیگران به رمزگان‌ها یا به برخی رمزگان‌های دخیل در کارکرد آن متون دسترسی ندارند» (سجودی، ۱۳۹۵: ۲۴۲).

زبان عرفان گونه‌ای خاص از زبان انسانی است که در بستر اندیشه پرورش می‌یابد. پیوند معرفت عارف با آگاهی‌های زبان‌شناختی، گزاره‌ها و ساختارهای کلامی آن را برخوردار از هستی خاصی می‌کند که علی‌رغم ادبی و هنری بودن، لزوماً هنری و یا ادبی نیست. هنری بودن و ادبی بودن زبان عرفان را از منظر فلسفهٔ علوم شناختی می‌توان با استعاری بودن زبان تبیین کرد. حلقهٔ پیوند زبان و اندیشه‌های عرفانی استعاره است. اما «نه استعاره‌ای که از منظر بلاغی و صرفاً از راه جایگزینی و با رابطهٔ مشابهت ساخته می‌شود، بلکه استعاره‌ای که خاستگاه زبان و حاکم بر گفتار انسان است. هرچند که به طور جداگانه بحث در زبان و استعاره، قدمتی تا بوطیقا و ریطوریقای ارسطو دارد» (Ortony, 1979: 8). تحلیل زبان عرفان که «وظیفهٔ اظهار معانیِ نفسانی را» برعهده‌دارد (فولادی، ۱۳۸۹: ۲۲۳). و سرشار از پژواک‌های استعاری است، نشان می‌دهد که استعاره در زبان اخیر، مبدأ سخنوری نیست، بلکه نمایان‌گر فهم عارف از هستی و ماورای آن است.

در «نظریهٔ تصویری معنا» ویتگنشتاین نیز واژه‌ها همچون اسم‌ها به چیزهای واقعی ارجاع دارند و دقیقاً همان کارکردی را به عهده می‌گیرند که خط هیروگلیف در مصر باستان داشت. گزاره‌های زبانی تنها در سویهٔ کاربردشان دارای معنای مستدل‌اند و بدون در نظرگرفتن این کارکردها، نشانگان زبان از معنای دلالتی تهی خواهد بود (Wittgenstein, 1961: 6-16).درست به همین دلیل است که ادعا می‌شود، تحلیل استعارات زبان عرفان به اندیشه‌های فلسفی مرتبط بوده، پوششی هیروگلیفی دارند (برتلس، ۱۳۷۶: ۱۴۶-۱۴۷).

زبان در حیطهٔ کارکرد استعاری با هستی انسان ارتباط دارد. مطابق دپارتمان فلسفهٔ علوم شناختی، عملکرد شناختی انسان با تلفیق و ادغام فضاهای مختلف محقق می‌گردد و به غیر از قلمروهای ذهنی و معنایی که برآیند تجربهٔ زیستهٔ انسان و هستی‌شناسی اوست، حیطه‌های هنری و فرهنگی را هم شامل می‌شود؛ از همین‌رو، «مفاهیم استعاری را می‌توان فراتر از روش‌های عادی و لفظی اندیشه و گفتگو به چیزی بسط و گسترش داد که آن را اندیشه و زبان مجازی، شاعرانه، پرآب و رنگ و خیال‌پردازانه می‌نامند» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۷: ۲۱). استعاره از این منظر، فراگردی در زبان خواهد بود که جنبه‌هایی از یک فضا را به جنبه‌هایی دیگر منتقل می‌کند. فضاسازی سبب می‌گردد استعاره، گونه‌ای از رویدادهای گفتاری و طرح‌واره‌های زبانی به‌شمار آید که مبنای شناخت، پردازش، تفسیر و انتقال فهم است. دانشی که در زمینهٔ این استعاره‌ها پنهان است، گویای تجربهٔ زیستی و فرهنگی مؤلف آن است و مطالعهٔ استعاره از این منظر، شاخصی برای تفسیر درونه‌های زبانی و تأویل‌های فرازبانی آن خواهد بود. اساس طرح‌واره‌های استعاری زبان و نگاشت‌هایی که برای مفهوم‌سازی در قالب آن شناخته شده است را در زبان‌شناسی شناختی از سه وجه تعیین و تحلیل می‌کنند:

استعارهٔ جهتی (orientational metaphor): براساس اصول بنیادین فلسفه، ادراک تا جایی حضور دارد که مابه‌ازای خارج از ذهن داشته باشد، پس زمان با نگاشت و میانجی‌گری مکان فهمیده می‌شود.

مسیر میانجی‌گرانهٔ اخیر، سبب ظهور استعاره در زبان انسان می‌شود که در فلسفهٔ زبان‌شناختی به آن استعارهٔ جهتی می‌گویند. در این نوع از استعاره‌های مفهومی، مفاهیم انتزاعی در تقابل با جهات فیزیکی درک می‌شوند و اغلب به نظام مکانی فهم انسان مربوط هستند (سجودی، ۱۳۹۵: ۶۱). برای نمونه، کاشانی از کلمات «معدن»،

«منشأ» و «منبع» که نمود مکانی دارند، برای تعریف مفاهیم انتزاعی «صفات» و «اخلاق» استفاده کرده است: «بدانک معدن صفات ذمیمه و منشأ اخلاق سیّئه در وجود آدمی نفس است، همچنانک منبع صفات حمیده و منشأ اخلاق حسنه روح است»(کاشانی، ۱۳۸۱: ۸۵). بنابراین، استعاره‌های جهتی طراحی‌ها و نگاشت‌هایی (mappings)هستند که در بستر آن مجموعه‌ای از تناظرها (correspondences) و فضاهای ذهنی به کمک طرح‌واره‌های مکانی، که سطح اولیّه و ابتدایی استعاره‌های مفهومی‌اند، فهمیده می‌شوند. در این نوع از استعاره‌ها، واژه‌های حوزهٔ مبدأ با معنا و نحو بنیادین حوزهٔ مقصد به‌کارگرفته‌می‌شوند، اما استعاره‌ای که از این تعامل به‌وجودمی‌آید، هیچ نشانه‌ای از حضور مبدأ درون خود ندارد. (Lakoff, 2009: 41) دانشی که برای فهم و بازشناخت تناظر این نگاشت‌ها سراغ داریم، عمدتاً فرهنگی است. واژهٔ فرهنگی که در خصوص تفسیر و شناخت این استعاره به کار می‌رود، دارای معنی عام و گسترده‌ای است، تا جایی که شامل ازل و ابد، اسطوره و آرکی‌تایپ یا کهن‌الگو هم می‌شود.

اغلب استعاره‌های مفهومی جهت‌دار در زبان کاشانی، در حقیقت کلمات و ترکیب‌هایی هستند، هیئت‌نما، که از طریق ادغام تجربه‌های ملموس مکانی با مفاهیم و معناهای دانشی به کار رفته‌اند. به عنوان نمونه، مفهوم«حمایت و پشتیبانی»، «بندگی در مقابل برتری»، «پرهیز و نگاه‌داشت نفس»، «استواری و استقامت»، «برابری و تساوی»، «ارج و برتری» و «سیر و سلوک» مورد نظر صوفیان را به ترتیب با واژگان «تحت»، «دون»، «حبس»، «قاعده»، «نصف»، «فوق»، «قبل» و «نهایت و بدایت» به‌تصویرکشیده‌است. «أولیائی تَحتَ قِبابی لایَعرِفُهُم غَیری»(کاشانی، ۱۳۸۱: ۳۷۸)، «أن لا تَستَغنیَ بِشَیءٍ دُونَ الحَقِ»(همان: ۳۷۷)، «معنی صبر در عرف حبس مرید است از مراد منهیٌّ عنه»(همان: ۳۷۹) و یا «أالصّبرُ حَبسُ النَّفسِ عَلَی المَکروهِ»(همان:

۳۸۱)، «صبر یکی از دو قاعدهٔ ایمان است» «اصل دین و قاعدهٔ اسلام ورع است»(همان: ۳۷۱)، «ألإیمانُ نِصفانُ نِصفٌ صَبرٌ وَ نِصفٌ شُکرٌ»، «و فوق همه صبرها صبر بِالله است. (همان: ۳۸۱)، «یَدخُلُ فُقراء أُمَّتِکَ الجَنَّهَ قَبلَ الأغنیاء بِنِصفِ یومٍ وَ هُوَ خَمسُ مِأئهِ عامٍ» (همان: ۱۱۷)، «نِهایهُ الفقرُ بِدایهُ التَّصوّف»(همان: ۱۱۸) و «مراد از مقام مرتبه‌ای‌ست از مراتب سلوک که در تحت قدم سالک آید و محلّ استقامت او گردد و زوال نپذیرد. پس حال، که نسبت به فوق دارد در تحت تصرّف سالک نیاید، بلکه وجود سالک محلّ تصرف او بود. و مقام که نسبت به تحت دارد، محلّ تصرف سالک بود» (همان: ۱۲۵). نمونه‌هایی از این جهت‌دارکردن زبان استعاره است.

این نوع از استعاره‌های مفهومی ریزوماتیک‌اند و به هنگام کاربرد در بستر زبان، به گونه‌های دیگری نیز تسرّی می‌یابند؛ گاه، با نگاشت بدن‌مند آن می‌توان به قلمرو مفهومی آن پی برد، مانند: «صفت دیگر بخل و امساک است. هر چه از اموال و اسباب و مرغوبات و مشتهیات به چنگ آرد، در آن آویزد و از دست بیرون ندهد» (همان: ۸۸) و «هیچ چیز در عرک نفس و تمرین او چندان اثر ندارد که صبر» (همان: ۳۸۳)، وگاه در زنجیرهٔ گزاره‌هایی که با اسامی حیوانات و ملزومات زیستی آن‌ها عجین یافته، می‌توان به دلالت معنایی رسید. مانند: نفس، «صفت بوقلمون دارد» (همان: ۸۳)، «حیات کالبد که مرکب تکالیف است» (همان: ۱۱۰)، «ما و أنا وَ نَفسی إلّا کَراعی غَنَمٍ کُلَّما ضَمَّها مِن جانبٍ إنتَشَرت مِن جانبٍ» (همان: ۸۳-۸۴) و زمانی هم، تلفیقی از همهٔ انواع مزبور را درون گزاره‌های زبان عرفان، می‌توان دید. «جماعتی که خود را در زیّ صوفیان اظهار کنند، و از حلیت عقاید و اعمال ایشان عاطل و خالی باشند، و ربقهٔ طاعت از گردن برداشته خلیع‌العذار در مراتع اباحت می‌چرند...» (همان: ۱۲۰).

استعارهٔ ساختاری(structural metaphor): در دیدگاه لیکاف، استعاره نگاشت از یک قلمرو مبدأ به یک قلمرو مقصد با نگاشت به شدت ساختمند است

(لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۴۳). در این نوع از استعاره‌های مفهومی، یک موقعیت و مفهوم انتزاعی در قالب یک حوزهٔ مشخص با مفهوم مادی، شناخته می‌شود. اندیشگان حاضر در این نوع استعاره، فراگیرتر از استعاره‌های جهتی و هستی‌شناختی است (سجودی، ۱۳۹۵: ۶۱).

زبان کاشانی در مصباح‌الهدایه، در شناخت واژگان انتزاعی عرفان و تصوف معطوف به استعاره‌های مفهومی از نوع ساختاری است. از آنجا که بسیاری از کارواژه‌ها و اصطلاحات صوفیان در زاویه‌هایی از دین مبین اسلام و تحت مفاهیم قرآن کریم تبیین می‌شود، می‌توان اغلب استعاره‌های ساختاری این متن را در همدلی و همراهی با اندیشه‌های اسلام فهمید. کاربرد گزاره‌هایی مانند:«یقین عبارت است از ظهور نور حقیقت» (کاشانی، ۱۳۸۱: ۷۵)، «الصَّلوةُ مِعراجُ الْمؤمِنِ» (همان: ۲۹۶)، «توبه مفتاح است جمیع خیرات را»(همان: ۳۶۶) و «صبر جوهر عقل است» (همان: ۳۸۲)؛ نمونه‌هایی از این نوع استعاره‌های مفهومی در بستر دینی است. وجه وجودی این استعاره‌ها از آن جهت ساختاری است که کارواژه‌های مصطلح در زبان عرفان نظری و صوفیان که در نمونه‌های مزبور شامل «یقین»، «الصَّلوة» و «توبه» است را با «ظهور نور حقیقت»، «معراج مؤمن»و «مفتاح جمیع خیرات» مفهوم‌سازی می‌کند. در فرهنگ اصطلاحات عرفانی، یقین به معنی «اعتقاد جازم، اعتقاد قلبی، یعنی آنچه در اثر تشکیک مشکک زائل نشود» (سجادی، ۱۳۹۳: ۸۰۴) توصیف شده است. کاشانی به جای این توصیف، مفهوم آن را با ظهور نور حقیقت تصویرسازی کرده است؛ همان‌طور که طلوع نور آفتاب، بینایی چشم را حقیقت می‌بخشد، یقین هم در دل عارف، از چنین تأثیری برخوردار است. پس رسیدن به یقین دارای ساختاری فرایندی است؛ در مرتبهٔ نخست: نیازمند ظهور و تجلی، در مرتبهٔ دوم: محتاج دیدن نور و در مرتبهٔ سوم: سبب وصول به حقیقت می‌گردد. همین نگرش در تکامل روحی انسان نمازگزار و صعود جان او با

ساختار معراج(وسیلهٔ عروج و نردبان)، و گشایش‌گری کلید توبه هم قابل فهم است. علاوه بر این، برخی از استعاره‌های مفهومی ساختارمند در زمینهٔ فرهنگی زبان شناخته می‌شود، این امر نشان می‌دهد که زبان بر اساس ساختار مفهومی‌سازی واژگان انتزاعی، گرایش به نگاشت‌های حاضر در زندگی دارد.

«الأحوالُ مواریثُ الأعمالِ» (کاشانی، ۱۳۸۱: ۱۲۵)، «مؤمن کبریت احمر است» (همان: ۳۶۴)، «این شوق از غایت عزّت چون کبریت احمر قلیل الوجود است» (همان: ۴۱۱) و «سفر دبّاغ است» (همان: ۳۶۲) را می‌توان نمونه‌ای از این نوع استعارهٔ مفهومی به شمار آورد. کاشانی، اکتسابی بودن حال را با مواریث، کمیابی مؤمن را با گوگرد سرخ و پختگی سفر و تکامل روحی بعد از آن را با دبّاغی پوست دلالت معنایی بخشیده است. این دلالت‌ها در بستر فرهنگ‌های زبانی معنادار می‌شوند.

گروهی دیگر از استعاره‌های مفهومی ساختارمند، عبارت‌ها و گزاره‌هایی هستند که معنای انتزاعی مقولات عرفانی را در قالب مفاهیم و واژگان عینی تبیین می‌کنند. این نوع از استعاره‌ها برای معنادار شدن گاه نیازمند فهم تلفیقی از سرشت‌ها و نگاشت‌های فرهنگی، دینی و هستی‌شناختی هستند. ازهمین‌رو، قابلیت تأویل بیشتری دارند، تا جایی که خواننده در خوانش آن‌ها، گاه با عدم قطعیّت معنا روبه‌رو می‌شود. مانند: «احوال قویّه هرگز با نفس ممتزج نشوند، همچنانک روغن با آب» (همان: ۱۲۶).

«و مثال وجود مرید و استعداد کمال در او همچون بیضه‌ای‌ست که در وی استعداد طیریّت موجود بود. اگر قابل تصرّف و تأثیر همّت و حمایت مرغی بالغ گردد که به هیجانِ قوّت تولید و تفریع بر نهاد او مستولی بود و مدتی تصرفات حیات روحانیت و

خواص کمال طیریّت او در آن نافذ گردد، عاقبت لباس صورت بیضگی از او خلع کند و خلعت صورت طیریّتش در پوشاند» (همان: ۱۰۹).

استعارهٔ هستی‌شناختی (ontological metaphor): زندگی، تنها واقعیت مشترک همهٔ انسان‌هاست که در نظام روابط زبانی متجلی می‌شود و اگر با رویکردی انتقادی آن را مطالعه کنیم، خواهیم دید که هر یک از ما در زبان خود، تصویری از واقعیات زندگی و تجربه‌ای را که در بستر آن یاد گرفته‌ایم، ترسیم می‌کنیم. سبک زیستن و تجربهٔ انضمامی و پیوستاری آن به طور مشخص بر زبان عاطفه، احساس و رویکرد تشخیصی آن تأثیر می‌گذارد. فیلسوفان زبان‌شناختی باور دارند هر متنی با منشأ انسانی، نمی‌تواند فارغ از زندگی و تجربهٔ زیستهٔ او باشد. بنابراین جداساختن متن و اثر نوشتاری، از بستر اصلی آن، که همان هستی و هستومندی انسان اندیشنده است، مُحال می‌نماید.

نکته‌ای که باید به آن توجه داشت، این است که گاهی عواطف و مقولات احساسی در زبان انسان در مرحلهٔ شفافیت نمودار می‌شود و گاه در مرحلهٔ نمادین. «احساس‌ها و عواطف روحی، که چیزها را به طور طبیعی بیان می‌کنند، نوعی زبان همگانی را می‌سازند که از آن پس به خودی خود می‌تواند محو شود. این مرحلهٔ شفافیت است» (کهون، ۱۳۸۱: ۳۵۲)؛ اما اگر صدای احساسات و معانی عاطفی زبان دال بر «حالات نفسانی» باشد که دقیقاً به منزلهٔ معنا(معنای اندیشیده شده یا زیست شده) است، زبان حالت نمادین و استعاری به خود می‌گیرد (همان: ۳۵۳) به عبارت دیگر، در وجه نخستین، عاطفه به زبان می‌آید، در حالی‌که در وجه نمادین، عواطف و احساسات انسانی دست‌کاری می‌شود. این آموزه یکی از حیاتی‌ترین خصیصه‌های زبان است، تا

جایی که ویتگنشتاین می‌گوید:« تصوّر نمودن یک زبان، به معنی تصوّر نمودن یک سبک زندگی است» (Wittgenstein, 1953: 19).

زمانی که لیکاف، خاستگاه استعاره را نه زبان، بلکه اندیشهٔ پرورش‌یافته و مکتوم در زبان معرفی می‌کند، در حقیقت به سویهٔ هستی‌شناختی و آنتولوژیکی آن اشاره می‌کند وی استعاره را بخش مهم و جدایی‌ناپذیر از روش شناخته شده و معمولی مفهوم‌سازی جهان از سوی انسان و رفتار روزمرهٔ انسان‌ها را بازتابی از درک استعاری از تجارب آن‌ها می‌داند (لیکاف، ۱۳۹۰: ۱۳۸). این وجه در ارتباط با زبان عرفان، که پیرنگ‌های استعاری و اسطوره‌ای قوی دارند، پر رنگ‌تر است و سلب آن از زبان عرفان، فهم را به سطح ادراکات مادّی تقلیل می‌دهد و درک آن را از پایایی تهی می‌سازد.

زمان و وجود، دو مقولهٔ مورد ادراک زبان انسان است. از نظر فلسفه، هر ماهیتی شیوهٔ خاصی از وجود را دارد و انسان این وجود را در بستر زبان می‌فهمد. سرآغاز کتاب مصباح‌الهدایه که در قالب تحمیدیه نوشته شده است، گویای جهان‌بینی و دیدگاه آنتولوژیکی مؤلف آن است. بر اساس فلسفهٔ علوم ذهن، هستی‌شناختی متضمن جهان‌بینی است، پس استعاره‌هایی هم که درسایهٔ آن بیان می‌شود، در بر دارندهٔ بینش و تأمل سخنور از هستی و ماورای آن خواهد بود. بینش مؤلف مصباح‌الهدایه در عرصهٔ بی‌کران توحید پرورش یافته است، از همین‌رو، او برای بیان زمان خلقت و هستومندی جهان پیرامون خود، از استعاره‌هایی که نگاشت مکان‌مند دارند، استفاده کرده است.

«حمدی که لمعات صدق و نفحات اخلاص آن دیدهٔ جان را منوّر و دماغ دل را معطّر دارد، نثار حضرت پادشاهی است... مبدعی که به یک کلمهٔ کن چندین هزار کلمات حقایق را از امّ الکتاب ذات بر لوح فطرت تصویر نمود ... و از ذرّات ذریّات او

انبیاء و اولیاء را به فضل نعمت و مزید کرامت مخصوص کرد و در کنف عصمت و حجر رعایت بپرورد. و از جملهٔ انبیاء سیدالمرسلین و خاتم‌النبیین را برگزید و...» (کاشانی، ۱۳۸۱: ۲).

«دیدهٔ جان»، «دماغ دل»، «وجود عالم»، «عالم وجود»، «قطره عالم»، «بحر جود»، «امّ‌الکتاب ذات»، «لوح فطرت»، «کتاب عالم»، «خلعت صورت»، «لواء کرامت»، «ذرّات ذریّات»، «کنف عصمت»، «حجر رعایت»، «تخت بخت» و «افسر محبوبی» از جملهٔ این استعاره‌ها است. آنچه که از مطالعهٔ این استعاره‌ها با رویکرد مفهومی به دست می‌آید، از یک‌سو نشانگر تابعیت ناخودآگاه زبان گوینده از قاعدهٔ تئولوژیکی و آنتولوژیکی ذهن است که سبب شده، هستی و ربانیّت ماوراء آن را در قالب پدیده‌های طبیعی مقوله‌سازی کند و از سوی دیگر، جهان‌بینی ضمنی مؤلف در باور به زمان «انفسی و لطیف» (کربن، ۱۳۹۲: ۴۱). سبب شده که اولاً: خلقت و صورت‌بخشی هم‌زمان همهٔ هستی را، جایگزین زمان خطی و آفاقی کند؛ چنان‌که می‌گوید: «به یک کلمهٔ کن چندین هزار کلمات حقایق را از امّ الکتاب ذات بر لوح فطرت تصویرنمود» (همان). و ثانیاً: تقدم و تأخری که ما از زمان خطی و آفاقی سراغ داریم به هم خورد؛ چنان‌که خلقت وجود نازنین سیدالمرسلین و خاتم‌النبیین را پیش از ذرات ذریات همهٔ انبیاء و اولیاء تصویر نماید (همان).

هر چند باورهای تئولوژیکی، تأثیر ژرفی بر نگاه هستی شناختی مؤلف دارد، ولی آنچه که زبان او را در بیان ابعاد وجود عالم و آدم با استعارهٔ مفهومی همراه کرده است، تجربه‌های زیستهٔ زندگی پیرامون اوست. این نوع استعاره، هرگز به معنی شهود مستقیم و در دسترس آنچه که به واقع روی داده است، نیست، بلکه بازسازی مکان‌مند زبان مؤلف و مقوله‌سازی او در مجموعه‌ای از انگیزه‌ها و ارزش‌هاست. زمان انفسی و

لطیف که در فرهنگ عرفان برگرفته از قرآن است سبب می‌شود، گزاره‌هایی مانند گزاره‌های زیر که از زمان آفاقی و خطّی عدول کرده‌اند، درک شود.

« و عیسی علیه‌السلام چون این مرتبه خواست او را چندین سال در آسمان موقوف داشتند تا بعد از بعث رسول علیه‌الصلوة و السلام در زمانی که محتاج إلیه بود به اشارت امر نزول کند و به واسطهٔ احیای دین مصطفوی و متابعت سنت نبوی به مقام محبوبی رسد» (همان: ۱۱۲).

بیرون از فهم استعاری، بدون وجود پدر، تولد فرزندی قابل تصور نیست و به هم خوردن ترتیب زمان خلقت نور مبارک رسول اکرم، پیش از سایر انبیاء و اولیاء نامفهوم می‌نماید. در این نوع از استعاره‌های مفهومی، معنا، فرایندی است که در هم‌پوشانی زبان با فهم آنتولوژیکی خلق می‌شود و بینش‌های تئولوژیکی و گاه اساطیری آن را تقویت می‌نماید. بنابراین، معنای استعاری آن، مابازای بیرونی ندارد، بلکه بودن انسان و اندیشندگی او، وجود آن را تأیید می‌کند.

۳. نتیجه‌گیری

ما در این تحقیق، با تکیه بر معنی‌شناسی، استعاره‌های مفهومی و طرح‌واره‌های زبانی مربوط به آن را در مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه بررسی‌کردیم. زبان عرفانی در این اثر به دلیل برخورداری از طرح‌واره‌ها زمینه را برای حضور استعاره‌های مفهومی آماده کرده است و یکی از مهم‌ترین مقولات در بحث از سبک‌شناسی شناختی اثر به حساب می‌آید.

معنا، که در وحدت بین اندیشه و زبان، موجودیت می‌یابد، در زبان استعاری کاشانی نشان‌دهندهٔ سبک‌شناسی شناختی وی نیز هست. کاشانی با توجه به بسترهای

فرهنگی و اجتماعی زبان، به طور ناخودآگاه در تعین‌بخشی به مفاهیم انتزاعی از استعاره‌هایی استفاده کرده است که کارکرد زبان او را تعیین‌می‌کند. ساختار و محتوای استعاره‌های او را نمی‌توان با تعاریف کلی و ثابت علم بلاغت تحلیل کرد و محتمل است یک استعاره با صورت لفظی برابر در متن این اثر و یک متن ادبی کارکردهای معنایی متفاوتی داشته باشند.

استعاره‌های کاشانی بدون درنظرگرفتن زبان آن، سبب تقلیل معنایی و فروکاستگی مفهوم اندیشگانی آن خواهدشد؛ پس ضروری بود، زبان عرفانی این اثر با توجه به فرهنگ، ساختار و قاعده‌های تئولوژیکی و آنتولوژیکی حاکم بر آن بررسی شود. همچنین با در نظر داشتن اینکه رویکرد زبان مؤلف این اثر، که دانشنامه‌وار سعی در بیان و تبیین کارواژه‌های صوفیان و اصطلاحات عارفان دارد، از استعاره‌های مفهومی جهت‌دار و ساختاری که جزء لاینفک زبان انسانی و تجربهٔ زیستهٔ او در طبیعت هستند، سرشار است.

در نهایت باید گفت زبان مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه به عنوان یک اثر تعلیمی و نظری در حوزهٔ عرفان و تصوف اسلامی فارسی زبان، سرشار از الگوهای هیئت‌نما و طرح‌واره‌های زبانی است. کاشانی در نگاشت این استعاره‌ها، سعی در انتقال مفاهیم ذهنی و تبیین معانی انتزاعی در قالب واژگانی کرده است که صورت مادی و عینی دارند. این استعاره‌ها در سه وجه جهت‌دار، ساختاری و آنتولوژیکی، مطابق الگوی استعاره‌های مفهومی جورج لیکاف و مارک جانسون تحلیل شدند. استعاره‌های جهت‌دار در زبان کاشانی که عمدتاً برای مکان‌مند کردن مفاهیم ذهنی زبان به کار رفته است، تفاوت چندانی با سایر زبان‌های انسانی ندارد. استعاره‌های ساختاری نیز، مقولات خاص فرهنگی، فکری و اندیشگانی عرفان و تصوّف را توضیح داده‌اند و بدون

آشنایی زمینه‌ای با این دپارتمان‌ها، نمی‌توان دلالت استعاری آن‌ها را دریافت کرد. برای فهم استعاره‌های هستی‌شناختی کاشانی هم لازمهٔ فهم آشنایی با مباحث تئولوژیکی و گاه اسطوره‌ای است که به صورت نمادین و رمزی، مفاهیم زبانی و دلالت‌های معنایی آن را پوشش می‌دهد. خوانش این استعاره‌ها نیازمند تأویل هم هستند، تا جایی که خواننده را با چندمعنایی و عدم قطعیّت معنا مواجه می‌کند.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) احمدی، بابک (۱۳۷۳)، ***مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی***، تهران: مرکز.

۲) برتلس، یوگنی ادوارد ویچ(۱۳۷۶)، ***تصوف و ادبیات تصوف***، ترجمهٔ سیروس ایزدی، چاپ دوم، تهران: امیرکبیر.

۳) سجادی، سیدجعفر(۱۳۹۳)، ***فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی***، چاپ دهم، تهران: طهوری.

۴) سجودی، فرزان(۱۳۹۵)، ***نشانه‌شناسی کاربردی***، چاپ چهارم، تهران: علمی.

۵) شرت، ایون (۱۳۹۶)، ***فلسفهٔ علوم اجتماعی قاره‌ای***، ترجمهٔ هادی جلیلی، چاپ ششم، تهران: نی.

۶) فولادی، علیرضا (۱۳۸۹)، ***زبان عرفان***، چاپ سوم، تهران: سخن.

۷) کاشانی، عزّالدین محمود بن علی (۱۳۸۱)، ***مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه***، با تصحیح، مقدمه و تعلیقات جلال‌الدین همایی، چاپ ششم، تهران: هما.

۸) کربن، هانری (۱۳۹۲)، ***تاریخ فلسفهٔ اسلامی***، ترجمهٔ جواد طباطبایی، تهران: مینوی خرد.

۹) کهون، لارنس (۱۳۸۱)، ***از مدرنیسم تا پست‌مدرنیسم***، ترجمهٔ عبدالکریم رشیدیان، چاپ دوم، تهران: نی.

۱۰)لیکاف، جورج و مارک جانسون (۱۳۹۷)، ***استعاره‌هایی که با آن زندگی می‌کنیم***، ترجمه جهانشاه میرزابیگی، تهران: آگه.

۱۱)لیکاف، جورج (۱۳۹۰)، ***«نظریهٔ معاصر استعاره»***، مجموعهٔ مقالات استعاره، با همکاری گروه مترجمان، به کوشش فرهاد ساسانی، چاپ دوم، تهران: سوره مهر.

۱۲)هاملین، دیوید والتر (۱۳۷۴)، ***تاریخ معرفت‌شناسی***، ترجمهٔ شاپور اعتماد، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ب: منابع لاتین

1) Boroditsky, L (2001). Dose language shape Thought? Mandarin and English Speakers Conceptions of time. Cognitive psychology, 43(1): 1-22.
2) Ortony, Andrew (1979), Metaphor and Thought, Cambridge: Cambridge University Press.
3) Wittgenstein, Ludwig (1961). Tractatus logico-Philosophicus. Translated by D.F. Pears and B.F. Mc.Guinness. London and New York: Routledge Classics.
4) ---------- (1953). Philosophical Investigations. Translated by G.E.M Anscombe. Posthumously, Basil Blackwell Ltd.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارۀ بیست و دوم، تابستان ۱۴۰۴ (صص ۲۱-۴۰)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmmzf.2026.244613

تحلیل مؤلّفه‌های سوررئالیستی تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در اشعار هوشنگ ایرانی

لطیفه سلامت‌باویل[۱]

چکیده

یکی از مکاتبی که پس از رمانتیسم بیشترین تأثیر را بر مکاتب پس از خود داشته است، مکتب سوررئالیسم است. سوررئالیست‌ها، تخیل را رهانندۀ انسان از انتزاع‌های بزرگ می‌دانستند. شعر برای آن‌ها قالبی صوری نبود، بلکه کیفیتی مستقل از طرز بیان آن بود که چون یک فعالیت ذهنی محسوب می‌شد پس انسان می‌توانست شاعر باشد بدون اینکه شعر بگوید. آن‌ها اعتقاد داشتند که راه ورود به فراواقع از طریق خود است. از شاعران معاصر، هوشنگ ایرانی یک اتفاق متفاوت در جریان شعر معاصر فارسی است که با بهره‌گیری از مؤلّفه‌های سوررئالیسم توانست از تمام ظرفیت‌های آن، برای انتقال مفاهیم مورد نظر شعرش استفاده کند؛ مفاهیمی که ممکن است بعد از گذشت چندین دهه، برای مخاطبان شعر فارسی با پرسش‌ها و تردیدهایی همراه باشد. در خوانش آثار سوررئالیستی نقش تخیل، تصویرسازی و خلق فضاهای نمایشی بسیار حائز اهمیّت است و این پژوهش به روش توصیفی-تحلیلی به بررسی این مؤلّفه‌ها به عنوان دست‌افزار شاعر برای خلق مضامین جدید می‌پردازد. نتیجه نشان می‌دهد هرچند ایرانی برای انتقال مفاهیم ذهنی خود از ظرفیت‌های زبان استفاده می‌کند ولی از آنجا که نوآوری‌های او با روال طبیعی و تدریجی تحولات هنری همراه نبوده، همواره مخاطب را با پرسش و تردید در پذیرش شاعری او همراه می‌سازد.

واژه‌های کلیدی: سوررئالیسم، هوشنگ ایرانی، تخیل، تصویر، فضاسازی.

---

[۱]. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران.
l.salamat@iau.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۲/۰۸- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۵/۱۶

۱.مقدمه

شروع جنبش سوررئالیسم را سال ۱۹۱۹ می‌دانند. نهضت سوررئالیستی به صورت رسمی با نخستین بیانیه‌ای که سال ۱۹۴۲ توسط آندره برتون(André Breton) همراه سه تن دیگر به اطلاع عموم رسید آغاز شد، این جنبش ذاتاً فرانسوی بود و افرادی که این روش را تجربه کردند، نظیر لویی آراگون(Louis Aragon)، پل الوار(Paul Éluard) و فیلیپ سوپو(Philippe Soupault) همه فرانسوی بودند. سوررئالیسم به زودی دامنه‌اش از شعر به داستان، تئاتر، سینما، نقاشی و مجسمه‌سازی نیز کشیده شد. از نظر جغرافیایی بیش از همه جای دنیا سوررئالیسم در زادگاه خود فرانسه تأثیرگذار بود. بعدها در انگلستان، اسپانیا و بلژیک نیز تنی چند به آن گرویدند اما در آمریکا بیش از همه با اقبال روبرو شد ولی چندان دوام نیاورد (ثروت،۱۳۸۷ : ۱۲۵) «آشنایی با مکتب سوررئالیسم در ادبیات ایران از اواخر دهه ۳۰ میلادی و با حضور صادق هدایت و هوشنگ ایرانی میسر شد. هدایت و ایرانی که در آن دوره در فرانسه مشغول به تحصیل بودند با آشنایی با این مکتب و استفاده از مؤلّفه‌های آن در آثار خود از جمله «بوف کور» و مجموعه شعر «بنفش تند بر خاکستری» مقدمات ورود سوررئالیسم به ایران و آشنایی نویسندگان ایرانی را با آن فراهم آوردند. اما این مکتب در ایران هیچگاه به عنوان یک جریان جدی به حیات خود ادامه نداد» (لنگرودی، ۱۳۷۷/۱: ۴۹۰) در پژوهش حاضر، با روش توصیفی- تحلیلی پس از معرفی مکتب سوررئالیسم و مؤلّفه‌های آن، به تحلیل نقش تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در اشعار هوشنگ ایرانی پرداخته شده است.

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

هدف سوررئالیسم، بیدار ساختن انسان با دیدی تازه به اشیاء و جهان بود. این کار از طریق برآشفتن ذهن و شگفت‌آفرینی و دیدار با مجهول امکان‌پذیر است و مایهٔ حیرت می‌شود. برتون در بیانیهٔ اول سوررئالیسم به تفصیل از امر شگفت سخن گفته و می‌نویسد«شگفت انگیز همیشه زیباست، هر چیز عجیبی زیباست. در حقیقت تنها امر شگفت، زیباست» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۳۰۴). نوشتار خودکار یکی از صریح ترین تکنیک-های سوررئالیسم برای بیان حقایق درونی است و تصاویر سوررئالیستی که از این طریق خلق می‌شوند، اتفاقی و دل‌بخواهی و سرشار از تناقض ظاهری‌اند، اما گاه به نظر می‌رسد که این همه ناسازگاری و گسستگی و تعارض ارزش زیبایی‌شناختی چندانی نداشته باشد. هوشنگ ایرانی از شاعرانی است که سعی دارد با تلفیق رؤیا و واقعیت، با ایجاد ارتباط نامألوف میان کلمات و عبارات و خروج از کارکرد مرسوم کلمات و آواها و اصوات غریب، معانی نو و متعددی خلق کند و ذهن مخاطب را به سمت دنیای جدیدی از زیبایی‌شناسی هنر سوق دهد. هر چند افرادی مثل توللی، او را از یاوه سرایانی می‌دانند «که تعدادشان زیاد است و اشکال‌شان این است که با زبان فارسی و ادب نو و کهن آشنایی کافی ندارند» (زرقانی،۱۴۰۱: ۱۸۲). اما شفیعی‌کدکنی او را یکی از«استعدادهای برجستهٔ شعر منثور» می‌شمارد که «سال‌ها با شعر مدرن غرب تماس مستقیم داشته است. جو شاعرانهٔ کارهای او، جو شاعرانهٔ آثار شعرای غرب است که از وقاری فلسفی و زمینه‌ای جدی در تلقی از ماهیت شعر و شعر منثور خبر می‌دهد» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۱: ۲۶۰). هرچند ایرانی به درستی از شعر منثور غرب تأثیر گرفت، اما در بومی کردن طرح مورد نظرش موفق نشد. «ویژگی‌ایی مثل غیبت معنا، زبان خاص شعری و عدم توجه به موسیقی، مبانی اصلی طرح وی بود» (زرقانی، ۱۴۰۱: ۴۱۶) و تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در اشعار او قابل تأمل است. پژوهش حاضر در پی پاسخ به این سؤالات است که:

۱- تخیل و تصویر و فضاسازی نمایشی، چگونه در اشعار هوشنگ ایرانی نمود یافته‌اند؟

۲- شاعر چگونه توانسته است با انتزاعات و تصاویری برگرفته از خیال، مخاطب را تحت تأثیر قرار دهد؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

بی‌تردید یکی از مکاتبی که پس از رمانتیسم بیشترین تأثیر را بر مکاتب پس از خود گذاشته، سوررئالیسم است. از شاعران این مکتب می‌توان به آندره برتون به عنوان سردمدار این مکتب اشاره کرد. این مکتب با اشعار هوشنگ ایرانی به ایران وارد شد و ناکام هم ماند. شعر «کبود» هوشنگ ایرانی با اصطلاح نوآورانهٔ «جیغ بنفش» باعث هجوم کهن‌گرایان به مواضع نوگرایان شد اما شعر ایرانی به عنوان اولین کسی که استفاده از مؤلّفه‌های سوررئالیستی استفاده کرده، دارای اهمیّت است. همچنین به خاطر تأثیری که بر شاعران پس از خود داشته است؛ هدف پژوهش حاضر نیز پرداختن به قدرت تصویرسازی در شعر ایرانی است که مهم‌ترین کارکرد تخیل است.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

مکتب سوررئالیسم به عنوان آغازگر هنر مدرن همواره مورد توجه پژوهشگران بوده است و در عمده پژوهش‌های ایرانی، نویسندگان به تعمیم دادن ویژگی‌های سوررئالیستی به آثار ادبی ایرانی پرداخته‌اند. محمود فتوحی در مقالهٔ «ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی» به ماهیت تصویر سوررئال در بافت نوشتار سوررئالیستی می‌پردازد و مبانی معرفت این نوع تصویر را کاویده و دربارهٔ زیباشناسی آن بحث می‌کند. پیرامون اهمیّت تصویر در مکتب سوررئالیسم، طلایه رؤیایی در مقالهٔ «بوطیقای

تصاویر و اشیاء در گفتمان سوررئالیستی»(۱۳۸۹)، در پی اثبات شاعرانگی موجود در ترکیب‌های دیداری چندین نقاش سوررئال و نسبت دادن ویژگی‌های شاعرانه به تصاویر شیء محور و غیر فیگوراتیو آن‌ها برآمده است. مقالهٔ «هوشنگ ایرانی و سوررئالیسم ایرانی»(۱۳۸۴) از مشیت علایی با اشاره به بیانیهٔ اصلی سوررئالیسم به این نکته اشاره می‌کند که علی‌رغم شیفتگی بعضی از نویسندگان و شعرا به سوررئالسیم ایرانی، به هیچ وجه قابل برابری با همتاهای اروپایی خود نبودند. در مقالهٔ «تبلور سوررئالیسم در شعر هوشنگ ایرانی و مجموعهٔ سریال»(۱۳۹۳)، از فرهاد رجبی به جریان سوررئالیسم در دو حوزهٔ زبان فارسی و عربی می‌پردازد و اشعار هوشنگ ایرانی و اورخان مسیر و علی الناصر را مقایسه و بیان می‌کند که با استفاده از شگردها و امکانات مختلف برآنند تا با تلفیقی از اصول سوررئالیسم غربی و تجربه‌های بومی، تعریفی جدید از واقعیت را ارائه دهند. در خصوص تصویر و تخیل نیز مقالات متعددی نگاشته شده است. اما از منظر تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در اشعار هوشنگ ایرانی تحقیقی صورت نگرفته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. معرفی مکتب سوررئالیسم و مؤلّفه‌های آن

در آغاز قرن بیستم دیدگاه تازه‌ای در فرانسه پدیدار گشت که نگرش نسبت به تصویر شعری را از بنیاد دگرگون کرد. آن دیدگاه زیبایی تصویر شعری را حاصل اجتماع عناصر ناساز می‌داند. به این معنی که هرچه عناصر سازندهٔ تصویر هنری دورتر و ناسازگارتر باشد تصویر خیال انگیزتر و زیباتر است. انقلاب سوررئالیسم دریچهٔ تازه‌ای به روی ادبیات و هنر گشود و عرصهٔ تازه‌ای از خلاقیت و کشف و شهود هنری را به هنرمندان شناساند. هیچ‌کدام از جنبش‌های هنری مدرن از آغاز قرن بیستم به اندازهٔ سوررئالیسم بحث‌انگیز و تاثیرگذار نبوده است (فتوحی، ۱۳۹۸: ۲۹۷).

سوررئالیسم چنان‌که آندره برتون خاطرنشان ساخته است، در وهلهٔ اول به کلی حول مسئلهٔ زبان و بیان شاعرانه می‌گردید اما بعدها تحت تفکرات فلسفی هانری برگسون(Henri Bergson) و بندتو کروچه(Benedetto Croce) و تفکرات روان‌شناسی زیگموند فروید(Sigmund Freud) به ابزار و روش‌هایی متکی شد که کشف دنیای ناشناخته‌ها ورای حقیقت عقلانی، خارج از هرگونه تقید به قوانین زیباشناسی و اصول اخلاقی از روش‌های آن گردید. بخشی از روش‌های سوررئالیست‌ها مانند توسل به رویا و تخیل، نگارش خود به خود، امر شگفت، دیوانگی و حتی هزل مدیون فروید است.

سوررئالیست بر آن است که به واقعیت برتر دست یابد و این کار جز با رهایی از ذهن زیر سلطه عقل و منطق میسر نیست. نزد شاعران سوررئالیست واقعیت برتر همان واقعیت جامعی است که در اعماق ضمیر ناخودآگاه آدمی مدفون است و تنها در رؤیاها و اوهام انسان متظاهر می‌شود، بنابراین شاعر باید به هنگام سرودن شعر در حالتی بین خواب و بیداری باشد و آنگاه قلم به دست بگیرد و آنچه در ضمیرش می‌گذرد بر کاغذ بیاورد (فرهنگ اصطلاحات ادبی،۱۳۷۸: ذیل سوررئالیسم). بدین ترتیب کوشش سوررئالیسم بر محور ضمیر ناخودآگاه است و غرض سوررئالیست‌ها این است که سدها را بشکنند، سدهای جسمانی و روانی میان هشیار و ناهشیار و جهان بیرون و جهان درون را براندازند و واقعیت برتری پدید بیاورند که در آن واقعی و غیر واقعی و اندیشه و عمل با هم روبرو شوند و در هم بیامیزند و بر سراسر زندگی چیره شوند (هربرت رید، ۱۳۷۹: ۱۹۷). یکی از روش‌های سوررئالیست‌ها برای کشف دنیای پنهان یا واقعیت برتر در ادبیات و هنر تکیه بر کشف و شهود به جای خرد است. از نظر آن‌ها خرد قادر نیست همهٔ حقایق را درک کند، بنابراین آنان با اتکا به قدرت شهود «با هرگونه عقلانی کردن هنر یعنی هرگونه برتری دادن به عناصر عقلی در برابر عناصر

تخیلی مخالفند» (سید حسینی،۱۳۸۹/۲: ۴۲۲). و از همین تفکر است که تمام ارزش‌های مقابل خرد ترجیح پیدا می‌کند. رؤیا، تخیل، دیوانگی و ضمیر پنهان جایگاه ارزشمندی در سوررئالیسم پیدا می‌کنند و جای منطق را بی‌منطقی، نظم را بی‌نظمی و ترتیب و آداب را هرج و مرج می‌گیرد. بنابراین اصل اول سوررئالیست‌ها تعطیل کردن عقل و منطق جاری از آن و تکیه کردن بر ضمیر ناخودآگاه است و ابزار ورود به آن رؤیا، تخیل و دیوانگی است. سوررئالیست‌ها رؤیا را به عنوان ابزار راهبردی در رسوخ به ضمیر پنهان دانسته معتقدند «آن را نبایست امری غیر واقعی و دست کم گرفت، زیرا بسیاری از ناشناخته‌های انسانی در رویا رخ می‌کند» (همان:۴۳۸).

در نظر سوررئالیست‌ها جنون بهترین نمونهٔ آزادی از تمامی قیدهاست. «بین ویژگی‌های دیوانگی و عالم رویا تشابهاتی وجود دارد.گسیختگی و غرابت و پریشانی رویاها، آدمی را به یاد خیال‌بافی دیوانگان می‌اندازد. دیوانگان چون از واقعیت بیرونی روی گردانده‌اند به عقیدهٔ فروید، دربارهٔ واقعیت درونی بیش از فرزانگان آگاهی دارند و می‌توانند اموری را بر ما آشکار سازند که بدون وجود آنان همیشه لاینحل می‌ماند. تخیل در عالم دیوانگان حاکم مطلق‌العنان است. ذهن آنان در میان امور متضاد و نا مربوط به چابکی و سرخوشی سیر می‌کند» (ثروت،۱۳۸۷: ۲۵۸).

روش نگارش خودکار با تکیه بر تداعی معانی آزاد، تنها وسیله‌ای است که می‌تواند این رؤیا و توهم و خیال را در جایی ثبت کند. یکی از شیوه‌های سوررئالیست‌ها نگارش فی‌البداهه و بدون تأمل بود. آنان مطالب را همانگونه که در ذهنشان می‌گذشت، بر قلمشان جاری می‌کردند. اینکه آثار سوررئالیست‌ها از نظر نگارشی نظیر آیین سجاوندی و مراعات دستور زبان و غیره اشکالاتی دارد از اینجا ناشی می‌شود. بی‌نظمی در ساخت کلام از ویژگی‌های ادبی سوررئالیسم است.

۲-۲. مروری بر مفاهیم تصویر، تخیل و فضاسازی نمایشی

۲-۲-۱. تصویر

تصویر را از دیدگاه‌های گوناگونی تعریف کرده‌اند. از دیدگاه سارتر «تصویر نحوهٔ خاص ظهور اشیا در ذهن است و به بیان دیگر تصویر روش خاصی است که ذهن انسان با آن اشیا را به خود ارائه می‌دهد» (انوشه ،۱۳۷۶: ۳۶۸). به اعتقاد براهنی«تصویر حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر است که به وسیله کلمات در یک نقطه معین به وجود می‌آید» (براهنی،۱۳۷۱: ۱۱۴). بر این اساس می‌توان گفت «تصویر بر کل زبان مجازی اطلاق می‌شود، یعنی آن بخش از کاربردهای خلاقه و هنری زبان که از رهگذر تصرفات خیال در زبان عادی به وجود می‌آید»(فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۱). شفیعی‌کدکنی معتقد است: «تصویر شاعرانهٔ شیوهٔ تصرف ذهن شاعر در نشان دادن واقعیت مادی و معنوی است و زمینهٔ اصلی شعر را صور گوناگون و بی‌کرانهٔ این نوع تصورات ذهنی تشکیل می‌دهد. تصویر به مجموعهٔ تصرفات بیانی و مجازی از قبیل تشبیه، استعاره، مجاز، کنایه، تمثیل، نماد، اغراق، و مبالغه، تشخیص، اسناد مجازی، حس‌آمیزی و پارادوکس اطلاق می‌شود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۶۶ :۲۱).

۲-۲-۱-۱.تشبیه

تشبیه یکی از عناصر تشکیل دهندهٔ تصویر شعری است. تشبیه یادآوری همانندی و شباهتی است که از جهتی یا جهاتی میان دو چیز مختلف وجود دارد و هرچه تشابه میان دو طرف تشبیه کمتر باشد تشبیه زیباتر است (همان: ۵۳).

۲-۲-۱-۲. استعاره

برخی از منتقدان دو شرط برای استعاره قرار داده‌اند. ۱- همه استعاره‌های شعر با یک رشته پیوند دائمی با هم مرتبط باشند. حتی هنگامی که ناهمگون و دور از هم باشند. ۲- تصاویر شعر از نظر موضوع نو یا مناسب حال و هوای کلی شعر باشد.

۲-۲-۱-۳.مجاز

مجاز یا شیوهٔ بیان مجازی عبارت است از به کارگیری واژه و سخن در معانی دیگر و غیر واژگانی آن. در شیوهٔ بیان مجازی به طور معمول بین معنای حقیقی و معنای مجازی کلمه یا کلام رابطه و پیوندی برقرار است. نیز قرینه‌ای به شکل لفظی یا معنوی به کاربرد مجازی کلمه یا سخن اشاره دارد.

۲-۲-۱-۴.کنایه، حس‌آمیزی و برخی صنایع بدیعی

عناصری چون کنایه، حس‌آمیزی و صنایع بدیعی از دیگر عناصر تشکیل دهندهٔ تصویر شعری به شمار می‌روند. شفیعی‌کدکنی کنایه را یکی از صورت‌های بیان پوشیده و اسلوب هنری گفتار برشمرده و معتقد است که کنایه در شعر به ویژه در انواع هجو قوی‌ترین راه القای معنی است (همان: ۱۴۸).

حس‌آمیزی از نگاه او از عناصر مهم خیال‌پردازی شاعرانه است. شفیعی‌کدکنی در این خصوص می‌گوید: «یکی از وجوه برجستهٔ ادای معانی از رهگذر صورخیال کاری است که نیروی تخیل در جهت توسعهٔ لغات و تعبیرات و خلق تصاویر مربوط به یک حس انجام می‌دهد و یا منتقل می‌کند» (همان:۲۷۱).

۲-۲-۲. تخیل

عنصر خیال را جوهر اصلی شعر شمرده‌اند و بسیاری از گویندگان مکاتب جدید ادبی از قبیل سوررئالیست‌ها، هنر را نتیجهٔ خیال و تخیل دانسته‌اند. ریشهٔ اصلی تصویر خیال و قوهٔ تخیل است. کالریج(Coleridge) تخیل را به دو بخش اولیه و ثانویه تقسیم

می‌کند. از نظر او کارکرد اصلی تخیل ثانویه، بازسازی است. این تخیل اجزای سازندهٔ تصویر را از حقیقت می‌گیرد و تصویری خیالی می‌آفریند که شکل جدیدی از واقعیت است. این تصویر محصول فعالیت خلاقانهٔ ذهن شاعر و حاصل بیداری او نسبت به تجربیات شخصی است. از منظر کالریج، تخیل هنری، جهان تازه‌ای می‌آفریند جهانی که شبیه به جهان هر روزهٔ ادراک است (برت، ۱۳۷۹ :۶۲). بنابراین نخستین برجستگی و نقطهٔ قوت تخیل شاعر عبارت است از ابداع مناسب یا پیدا کردن فکر و اندیشه. دومین برجستگی عبارت است از خیال یا تنوع و نوسانی که از آن فکر و اندیشه مشتق می‌شود یا از طریق آن شکل می‌گیرد. به گونه‌ای که سنجش آن را متناسب با موضوع عرضه می‌نماید. سومین عبارت است از فن بیان و سخنوری یا هنر آراستن و تزیین آن فکر و اندیشه تا به همان صورت که یافت شده و تنوع یافته در قالب کلماتی متناسب، پرمعنی و پرطنین بیان شود. چنان‌که سرزندگی و چالاکی تخیل در ابداع، باروری و خلاقیت آن در خیال و دقت و صحت آن در بیان جلوه‌گر می‌شود (همان:۱۶).

۲-۲-۳. فضاسازی نمایشی

فضا در آثار هنری به‌واسطهٔ شیوه‌ها و ترفندهای فضاپردازی ایجاد می‌شود و هنرمند با بهره‌گیری از آن‌ها حالتی را برمی‌انگیزاند که آرمان اثر هنری است. در واقع هنرمند می‌کوشد دریافتگر خود را به سمت حال و هوایی بکشاند که از پیش اندیشیده است تا بتواند تأثیر خود را ایجاد کند (پروانه، ۲۷۲:۱۳۶۷). کاربردهای ویژه‌ای از واژه‌ها، افعال، قیدها، صفت‌ها و سایر نشانه‌های زبانی می‌تواند در فضاسازی یک اثر هنری تأثیرگذار باشد. زبان نمایشی زبانی فضاساز است که در طرح ریزی، بسط و حفظ فضا خلق شده برای وقایع اثر هنری، کارکردی پایه‌ای دارد و هنرمند از فضاسازی با زبان به عنوان تمهیدی نوشتاری بهره می‌گیرد (باقری، ۱۳۹۲: ۱۱۵).

مفهوم فضا در هنرهای تجسمی و نمایشی با توجه به فاصله‌ها و ابعاد، اجزا و عناصر بصری یک اثر معنا پیدا می‌کند. به این ترتیب سازمان‌دهی فضای تجسمی معمولاً با معنی درک مکان، زمان و اشیا و ارتباط آن‌ها با یکدیگر انجام می‌شود. با وجود عناصر بصری و روابط میان آن‌هاست که می‌توان از فضا، شکل فضا، فضای مثبت، فضای منفی و فضای پر و خالی سخن گفت؛ بنابراین وقتی از فضای یک اثر سخن به میان می‌آید تأثیرات کلی اثر در همهٔ ابعاد مادی و محتوایی آن مورد نظر می‌باشد. فضا سازی را می‌توان به فضای سه بُعد نما (واقع گرا)، فضای دو بُعد نما(غیر واقع‌گرا)، فضای همزمان (تلفیقی) و فضای وهمی تقسیم کرد:

۲-۲-۳-۱. فضای سه بُعد نما یا واقع‌گرا

این فضاسازی، برای نمایش فضای سه بُعدی و نشان دادن دوری و نزدیکی استفاده می‌شود. سه بُعدنمایی که معمولاً در آثار نقاشی واقع‌نما دیده می‌شود به روش‌های تغییر اندازه، تغییر رنگ و تیرگی و تغییر وضوح انجام می‌گیرد.

۲-۲-۳-۲- فضای دو بُعد نما یا غیر واقع‌گرا

ممکن است بدون آنکه قصد واقع‌نمایی از طبیعت در میان باشد، هنرمند به ایجاد فضا و عمق بپردازد. همانند آنچه در آثار گرافیکی و انتزاعی صورت می‌گیرد و ارتباطی به واقعیت پیرامون ندارد. در این روش نیز ایجاد عمق و فضای بصری با تغییر اندازهٔ شکل‌های مشابه، تغییر تیرگی، شفاف نمایی و غیره انجام می‌گیرد.

۲-۲-۳-۳. فضای همزمان یا تلفیقی

در این روش هنرمند بدون رعایت قواعد واقع‌نمایی در کل اثر، ساختار ترکیب خود را از مکان‌های مختلف به صورت موازی و به طور همزمان شکل می‌دهد. همچنین با نمایش همزمان رویدادها در مکان‌های مختلف تلفیقی از فضاهای داخلی

و بیرونی به وجود می‌آورد. در آثار نقاشی قدیم ایران، این نحو از نمایش فضا به ایجاد یک فضای تجسمی گسترده برای روایت‌گری موضوعات داستانی استفاده می‌کند.

۲-۲-۳-۴. فضای وهمی یا فضای خیالی

در برخی آثار تجسمی هنرمند، فضای بصری را طوری با استفاده از نمایش عناصر و تصاویر واقع‌نما به وجود می‌آورد که در عین حال وهمی و غیر واقعی جلوه می‌کند. در این روش مخاطبان تحت تأثیر فضایی ساختگی قرار می‌گیرند که در آن اشیا و موجوداتی از واقعیت بدون ارتباط منطقی و گاه بدون رعایت ویژگی‌های طبیعی و معمول آن‌ها در کنار یکدیگر قرار می‌گیرند. این شیوه از فضاسازی در آثار رمانتیک، نمادگرا و سوررئالیست بسیار دیده می‌شود. نمایش این فضاها که جنبه‌ای خیالی و ذهنی دارد اگرچه توسط قوهٔ خیال قابل تجسم است اما در واقعیت و به طور طبیعی نمی‌تواند اتفاق بیفتد یا وجود داشته باشد (https//abroshen. Blogfa.com).

۲-۲-۴.معرفی هوشنگ ایرانی

هوشنگ ایرانی در سال ۱۳۰۴ در همدان به دنیا آمد. او تحصیلات متوسطه را در رشتهٔ ریاضی در تهران به پایان رساند. ایرانی که همواره هوای گشت و سفر اروپا را در سر داشت در سال ۱۳۲۵ در امتحان ورودی نیروی دریایی شرکت کرد و پذیرفته شد و برای کارآموزی به انگلستان اعزام شد اما زندگی سخت نظامی با روحیهٔ او سازگار نبود و پس از چند ماه انگلستان را ترک کرد و به فرانسه رفت. زندگی فرهنگی در فرانسه به شدت او را تحت تأثیر قرار داد. او یک سال در آنجا ماند و سپس به ایران بازگشت. در ایران زبان اسپانیایی آموخت و در سال ۱۳۲۷ برای ادامهٔ تحصیل در رشته ریاضی به اسپانیا رفت. او در ۱۸ آبان ۱۳۲۹ پس از اخذ مدرک دکترا وارد ایران شد و به همکاری با نشریاتی مانند ماهنامه دانش پرداخت. با معرفی غلامحسین غریب

به جمع اعضای خروس جنگی دورهٔ دوم پیوست و نخستین اشعارش را در کنار مقالات و نقدهایش در خروس جنگی چاپ کرد. در این دوره کلاس‌هایی نیز در انجمن هنری خروس جنگی در باب هنر و شعر مدرن برگزار کرد. اعضای انجمن خروس جنگی نخستین کسانی بودند که به صورت عملی و تئوریک، اندیشه‌های سوررئالیستی را درست ۲۴سال پس از انتشار اولین بیانیهٔ سوررئالیست‌ها، به عرصهٔ هنر و ادبیات ایران وارد کردند و هوشنگ ایرانی به دلیل تحصیل در اروپا، حلقهٔ اتصال این انتقال بود و دوستان هم محفل خود را با اندیشه‌های سوررئالیستی آشنا کرد. ایرانی عرفان، اسطوره و غرب را خوب می‌شناخت، از شعر کهن و شعر نیمایی غافل نبود. با شعر اروپایی، سمبولیسم فرانسه، تفکرات اوپانیشادی و ریگ ودایی هندی آشنایی کامل داشت و این معلومات در مقالات هنرشناختی و نقدهای ادبی‌اش قابل ملاحظه بود. او طی مدت یک سال (۱۳۳۰) سه مجموعه شعر منتشر کرد: «بنفش تند بر خاکستری»، «خاکستری» و « شعله‌ای پرده را برگرفت و ابلیس به درون آمد».

از سال ۱۳۳۱ فعالیت شعری ایرانی کم و محدود به ترجمه گاه گاهی شد. در سال۱۳۳۴ مجموعهٔ شعر «اکنون به تو می‌اندیشم، به توها می‌اندیشم» را منتشر کرد که مورد انتقاد شدید و همه جانبهٔ شاعران نوپرداز و مدرن قرار گرفت و پس از آن بود که از عرصهٔ شعر عقب‌نشینی کرد. در سال ۱۳۳۵ ترجمهٔ شعر«چهارشنبه خاکستری» تی. اس. الیوت را به چاپ رساند و تقریباً از آن به بعد اثر دیگری از او منتشر نشد. ایرانی در سال ۱۳۵۲ که دیگر شاعر فراموش شده‌ای بود در فرانسه درگذشت (زرقانی، ۱۴۰۱: ۳۵۰، لنگرودی، ۱۳۷۷: ۲۰۲).

۲-۲-۵. تخیل، تصویر و فضاسازی نمایشی در آثار هوشنگ ایرانی

۲-۲-۵-۱. اصوات

از ویژگی‌های شعر ایرانی می‌توان به استفاده از اصوات و صداهای محض، و نیز جابه‌جایی‌های نحوی، واژه‌سازی‌های مخالف با قاعده، استفاده از سطرهای بی‌معنا، سرایش شعر منثور، ترکیب وزن و بی‌وزنی و استفاده از حس‌آمیزی اشاره کرد که همگی حاکی از همسویی او با قواعد سورئالیسم است (لنگرودی ، ۳۷۶:۱۳۷۷).

ایرانی با استفاده از اصوات به دنبال تبدیل کردن پاره‌هایی از شعر به موسیقی محض است. بسیاری از این اصوات با تصویر و توصیفی که در پیش و پس از آن‌ها از یک شی، یک موجود یا موقعیت داده شده است هماهنگی دارند:

«هیما هورای/ گیل ویگولی/نیبون ... نیبون!/..../ مرده و از یادها گریخته شبحی /تنهایی کویر را به دوش می‌برد/نیبون! نیبون! .../غار کبود می‌دود/دست به گوش و فشرده پلک و خمیده/یک سره جیغی بنفش/ می‌کشد/ گوش _ سیاهی ز پشت ظلمت تابوت/ کاه _ درون شیر را می‌جود/هوم بوم/ هوم بوم/ وی یو هو هی ی ی ی ی / هی یا یا هی یا یاا ا ا» (ایرانی،۱۳۳۰: ۲۰).

« هها هها هها هها هها ها .../ایهی ای هه ها هو سووووک اوت/ایین سوم اوت خلاق ق ق هه ها ن ن ن /با ه ه ه یهددد رف رررفت ت رفت رفت/دو هه ها دورها دورها دوررها دورررر/هها هها هها هها هها هها هها هها هها/تازان صحرای شعله ور را در می‌نوردد/پستی‌ها و بلندی‌ها به بلندی‌ها و پستی‌ها صافی می‌گیرند/ بر اوج اقیانوس جوشان کوهه فولاد می‌تازد» (همان: ۲۵).

۲-۲-۵-۲. آشنایی‌زدایی، تصویرهای خیالی و خودکاری ذهن

ایرانی به بهترین نحو از آشنایی‌زدایی در سطح اشکال و مفاهیم استفاده کرده است. روشی که او برای ساخت تصاویر در شعرهایش استفاده می‌کرد، دستکاری در ساختار متداول بعضی از کلمات، جملات و زبان بود. او بیش از همه از آشنایی‌زدایی

در سطح زبان استفاده می‌کند؛ مانند ساختن فعل از اسم (مثل سنگیدن). همان روش مرسوم در« شعر زبان» که پیشینهٔ آن را باید در دیوان شمس جست‌وجو کرد. تلاش برای آشنایی‌زدایی در متن شعر باعث شده که گاهی شکل دستوری زبان در شعرهای او برهم بخورد و در نتیجه باعث خلق فضای جدیدی شود:

«آن آتش سیاه خواهد آمد/ و نی‌های لرزان را/ خواهد خرد کرد /خواهد کوبید / خواهد نابود کرد/ آرام باش...بلندترین موج/آرام باش/در آن هنگام که تو دست نابود کننده‌ات را پایین آوری/این تخته پاره‌های نقاب پوش عریان خواهند شد» (همان:۳۰).

ایرانی در نوع دیگری از خلق تصاویر، دست به خلق تصاویر خیالی می‌زند. این نوع تخیل گاهی از کنار هم قرار دادن کلمات و تصویرهای تصادفی و ظاهراً بی‌ارتباط با یکدیگر حاصل می‌شود. تصاویر خیالی و تخیل تصادفی به عنوان یکی از مؤلّفه‌های اصلی سوررئالیسم مطرح است که هوشنگ ایرانی بهره‌های بسیاری از آن برده است. او در کنار این تصاویر از خودکاری ذهنی هم استفاده می‌کند که بیشتر به صورت اصوات، خود را نمایان می‌سازند. بهترین نمونه از اشعار او که تمامی تصویرسازی‌های مذکور را در خود دارد، شعر کبود است:

«جوشش سیلاب را/ بیشه‌ی خمیازه پنهان کند /.... /مایاندوو /کومبادوو /کومبادوو /هوررها /هوررها/جی جولی جی جولی/عنکبوتی کور وکر/بر تن لخت عقابی/ رشته می‌پیچد و/.../ پاسما پاریندا/ دیبر لا دیبر لا.../جیغ غار کبود افکند دست/ سرخی تازیانه جهد تند/.../خیشو اقیجار گامبوک/غی وا اغار غوری /هیق ناق هوق لی مالای/ایددار و مانهیر ،ایددارو مانهیر...» (همان: ۱۹-۱۸).

۲-۲-۵-۳. تشبیه‌ها، استعاره‌ها و حس‌آمیزی‌های غیر عادی

از دیگر شاخصه‌های تصویرسازی ایرانی، استفاده از تشبیه‌ها، استعاره‌ها و حس-آمیزی‌های غیرعادی است. او برای خلق تصاویر فرا واقع‌گرایی در شعرهایش از صنایع ادبی در حالتی غیر طبیعی استفاده می‌کند:

«می‌تازد و می‌تازد و می‌تازد /درپس غبار ایهام بازویی عریان می‌رقصد / و لذتی گرمابخش بر او می‌وزد / صحرای هزار دندان / شبق را به خود می‌لغزاند» (همان :۲۵).

«و غبار صفیر می‌کشد / و او و سمندش باز می‌تازند می‌تازند می‌تازند /کوه ها به هم می‌آیند /تاریکی می‌افکنند/ همه را خاکستری می‌کنند / می‌غرند و طنین می-اندازند/ پرتگاه عمیق تنگ‌تر می‌شود/و یخ می‌جود و یخ می‌شود/ دالان یخ می‌درخشد و لغزان‌تر می‌شود/ و او و سمندش فرو می‌ریزند» (همان:۲۶).

۲-۲-۵-۴. تصاویر، عناصر و فرم‌های تکرار شونده

هوشنگ ایرانی علاقه زیادی به تکرار تصاویر، عناصر و اصوات در شعرهایش دارد و این امر باعث ایجاد فرمی بیرونی در شعرهایش می‌شود که به وسیلهٔ آن مخاطب را بیشتر تحت تأثیر قرار می‌دهد و در عین حال گاهی باعث کند شدن ریتم شعر و خستگی مخاطب می‌شود. این تکنیک که پیش‌تر توسط شاعران زیادی علی‌الخصوص مولانا استفاده شده در شعر دهه‌های بعد نیز از جمله در دهه های ۷۰ و ۸۰ شمسی توسط بسیاری از شاعران استفاده می‌شود:

«زشتی دهشت بخندد / دیدین دان ن ن / دود برخیزد / دیدین دان ن ن / به مژگانش برش‌ها نیستی یابند / دیدین دان ن ن / های .... ای زندان خاکستری / دیدین دان ن ن / به پرواز آی ...آی ... آی ... / دیدین دان ن ن / دیدین دان ن ن /دیدین دان ن ن» (همان :۲۱).

«در پهنه بی‌انتهای کویر سیاه سیاه سیاه /چیزی که بتواند فریب دهد نیست ...» (همان: ۲۹).

ایرانی در بعضی از اشعارش از ترکیب‌های فراواقعی استفاده می‌کند که کاملاً غیر عادی است اما شکل هذیان‌وار و تصادفی ندارد و فکر شده و عمیق است:

«اوج گیر ... اوج گیر .../ اقیانوس سیاه ... اوج گیر .../ جادوی رها کننده‌ات را فراتر افکن ... فراتر افکن / بگیر ...همه جارا بگیر ... / از سرهای ما بگذر / ما را در خود غرقه ساز / اوج گیر ... اوج گیر .../ باشد که در شب جاودان تو راه یابیم / باشد که در خودی ابدی شویم / اوج گیر ...اوج گیر ...» (همان : ۳۸).

۲-۲-۵-۵. فضاسازی نمایشی

فضاسازی نمایشی هوشنگ ایرانی فضاسازی قدرتمندی نیست و اکثریت شعرهای او از خلا این فضاسازی رنج می‌برد اما اندک فضاسازی‌های نمایشی او بر مبنای تصاویر و فضاهای وهمی و غیرواقعی‌اند. او با اینکه از عناصر طبیعی استفاده می‌کند اما ترکیب و چیدمان روایت را به گونه‌ای رقم می‌زند که جنبه‌های خیالی و ذهنی دارند و اگر چه توسط قوۀ خیال قابل تجسم هستند اما در واقعیت و به طور طبیعی نمی‌توانند اتفاق بیافتند. شعر «سایه» بهترین نمونه از فضاسازی در اشعار ایرانی است:

«برفراز صخره سنگین و سرد / سایه‌ای تنهاست / قرن‌های انتظارش / ساکت و آرام / از تاریکی‌های صخره به اقیانوس می‌سرند / پرتو سوزان و تلخ /کهرباها / عمق افق را می‌شویند / زیر پای سایۀ سنگی / خروش بم و یکنواخت مغروقینی/که به سوی او می‌آمدند / پاره‌های تخته / ارواح سرگردانشان را / باز می‌جوید / و با خود / رنج‌های جستجویی جاودان را / باز می‌گوید / سایۀ تنها / زیر سنگینی هزاران قرن / انتظار / کاروان را می‌شمارد و / میان تیرگی‌های گذرندگان / در درون پرده‌ای تا ابد افتاده / می‌خواند امید ناشناسش را / رشته پایان‌ناپذیر پیش رانده می‌شود / و کهرباهای از انتظار آهک شده را می‌ساید / نعره جوینده او قرنهاست /که به سقف ظمت تنهایی بی‌انتها / آویخته‌ست / سایۀ تنها / فراز صخره سنگین و سرد / بر رمزهای مبهم /

دریانورد آشنایی /که هرگز نخواهد آمد / خیره شده‌ست / یک انتظار ابدی / (آخرین پردهٔ آن تنهایی عظیم) / می‌گدازد رشته الماس را / و هزاران سال / و هزاران قرن / و هزاران عمرهاست / که میان مرده و بی‌انتها / اقیانوس / برفراز صخره سنگین و سرد / سایه‌ای تنهاست ... تنها ...تنها» (همان: ۳۶-۳۵).

۳. نتیجه‌گیری

جریان شعر جیغ بنفش از حرکت‌های مدرن شعر فارسی به حساب می‌آید. هوشنگ ایرانی با بهره‌گیری از تخیل، جهانی تازه و نو می‌آفریند و این آفرینش کمک می‌کند تا واقعیت به روایت او تعریف شود. جنس تخیل او تخیل ثانویه است. در حوزهٔ خیال از عناصری مانند تشبیه، استعاره مجاز، تشخیص و غیره بهره می‌برد. در شعر او تصویرها، تخیلات و فضاسازی‌های سوررئالیستی مخاطب را شگفت‌زده می‌سازد. تصاویر خیالی بر مبنای تخیل تصادفی، خودکاری ذهنی و تشبیه‌ها و استعاره‌های غیرمعمولی از ویژگی‌های تصاویری است که او خلق کرده است. نوآوری‌های او در ثبت لحظات غریب شاعرانه‌اش، عصیان و بند گسیختگی او در کاربرد هذیان‌وار اصوات و آشنایی زدایی‌هایش در ساخت تصاویر خیالی، تأثیر بنیادی بر شعر شاعران پس از خود داشته است. هرچند برای انتقال مفاهیم ذهنی خود از ظرفیت‌های زبان استفاده می‌کند ولی از آنجا که نوآوری‌های او با روال طبیعی و تدریجی تحولات هنری همراه نبوده، همواره مخاطب را با پرسش و تردید در پذیرش شاعری او همراه می‌سازد.

کتاب‌شناسی

الف:کتاب‌ها

۱) انوشه، حسن (۱۳۷۶)، ***فرهنگ ادب فارسی***، تهران: سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۲) ایرانی، هوشنگ (۱۳۳۰)، ***بنفش تند بر خاکستری*** ، تهران: سخن.

۳) باقری، فارس (۱۳۹۲) ***کارکرد و کاربرد زبان در فرایند نمایشنامه نویسی***، تهران: افراز.

۴) براهنی ، رضا (۱۳۷۱)، ***طلا در مس***، تهران : زریاب.

۵) برت ، آر . ال . (۱۳۷۹)، ***تخیل***، ترجمهٔ مسعود جعفری ، تهران: مرکز .

۶) ثروت، منصور (۱۳۸۷)، ***آشنایی با مکتب‌های ادبی***، تهران : سخن.

۷)داد، سیما (۱۳۷۸)، ***فرهنگ اصطلاحات ادبی***، تهران: مروارید.

۸) رید ، هربرت ادوارد (۱۳۷۹)، ***معنی هنر***، ترجمهٔ نجف دریابندری، تهران: علمی و فرهنگی.

۹) زرقانی، مهدی(۱۴۰۱) ***چشم انداز شعر معاصر ایران***، تهران: ثالث.

۱۰) سیدحسینی ، رضا (۱۳۸۹)، ***مکتب های ادبی***، جلد دوم، تهران: نگاه.

۱۱) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۶)، ***صور خیال در شعر فارسی***، تهران: آگاه.

۱۲) ..... (۱۳۸۱) ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

۱۳) فتوحی ، محمود (۱۳۹۸)، ***بلاغت تصویر***، تهران: سخن.

۱۴)لنگرودی ، شمس (۱۳۷۷)، ***تاریخ تحلیلی شعر نو***، تهران: مرکز.

ب: مقاله‌ها:

۱) پروانه ، مژده (۱۳۶۷)، «***دربارهٔ زبان تئاتر***»، فصل‌نامهٔ تئاتر شمارهٔ ۲و۳، صص ۶-۵۹.

۲) رجبی، فرهاد (۱۳۹۳)، «***تبلور سوررئالیسم در شعر هوشنگ ایرانی و مجموعه سریال*** »، کاوش‌نامهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی کرمان، سال چهارم شمارهٔ ۱۳، صص ۲۱-۴۸.

۳)رویایی، طلایه(۱۳۸۹)،«**بوطیقای تصاویر و اشیاء در گفتمان سوررئالیستی**»، فصل‌نامهٔ پژوهش ادبیات معاصر جهان، دورهٔ پانزدهم، شمارهٔ ۵۸، صص۱۰۳-۱۲۲.

۴) علایی، مشیت(۱۳۸۴)، «**هوشنگ ایرانی و سوررئالیسم ایرانی**»،نشریهٔ گوهران، ویژه‌نامهٔ غریب و ایرانی، شمارهٔ ۷و۸، صص۹۴-۹۹.

۵) فتوحی، محمود(۱۳۸۵)، «**ویژگی‌های تصویر سوررئالیستی**»، فصل‌نامهٔ جستارهای ادبی ، شماره ۱ پیاپی۱۵۲، صص۱-۲۳.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارۀ بیست و دوم، تابستان ۱۴۰۴ (صص ۴۱-۶۵)
مقالۀ پژوهشی
Doi:10.22034/jmzf02026.578120.1268

خوانش هرمنوتیکی - تصویرشناسانۀ ترجمۀ فارسی رمان بوسۀ عذرا در دورۀ قاجار با استفاده از روش تصویرشناختی دانیل‌هانری پاژو

فاطمه شهریاری[۱]، قاسم سالاری[۲]، محمود حیدری[۳]

چکیده

این پژوهش به چرایی و چگونگی بازنمایی انقلاب مردم چک در ترجمۀ فارسی رمان «بوسۀ عذرا» از ادبیات انگلیسی قرن نوزدهم می‌پردازد. ترجمۀ این رمان انتقادی در گفتمان مشروطه‌خواهی در دورۀ ناصری بسیار معنادار و حائز اهمیّت است. مقاله از دریچۀ تصویرشناسی و بازنمایی «دیگری» و با استفاده از روش تصویرشناختی دانیل‌هانری پاژو ، این ترجمه را بررسی می‌کند؛ زیرا روش پیشنهادی پاژو علاوه بر علمی و به روز بودن، از پویایی و انعطاف‌پذیری منحصر به فردی برخوردار است. پاژو دو سطح اصلی برای تحلیل تصویرها در ادبیات در نظر می‌گیرد: سطح زبانی (متنی) و سطح ایدئولوژیک و فرهنگی (فرامتنی)؛ در سطح متنی به بررسی واژگان و توصیفات و الگوهای ذهنی از دیگری پرداخته می‌شود و در سطح فرامتنی رابطۀ میان متن و مؤلف و خواننده و زمینۀ تاریخی بررسی می‌شود که با تحلیل هرمنوتیکی نیز هم‌پوشانی دارد. یافته‌ها نشان می‌دهد که مترجم؛ صدرالمعالی شیرازی با گزینش و بازنویسیِ هدفمند، تصویر انقلاب چک را به گفتمان مشروطه‌خواهی ایران پیوند زده و تلاش می‌کند از طریق متن ضمن آگاه‌سازی مخاطب، راهکارهای لازم برای تحقق آرمان‌های جامعه خودی را نیز منتقل کند.

واژه‌های کلیدی: ادبیات انتقادی، رمان، ترجمه، خوانش هرمنوتیکی، تصویرشناسی، دیگری.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران.
shahriari.fateme@yahoo.com
[۲] -استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران (نویسنده مسئول).
gsalari@yu.ac.ir
[۳] - دانشیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.
m.heidari@saadi.shirazu.ac.ir
تاریخ دریافت:۱۴۰۴/۰۲/۱۸- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۶/۱۵

۱.مقدمه

ظهور رمان در ایران، آغازگاه تحول بزرگی در ادبیات ما بود که به پیدایش گونه‌های ادبی تازه منجر شد، تحولی که می‌توان آن را گذر از نثر کلاسیک فارسی به داستان‌نویسی نوین تعبیر کرد. ازین‌رو تاکنون پژوهش‌های بسیاری از دیدگاه‌های مختلف با محوریت رمان انجام گرفته‌است. پیدایش رمان در ایران ابتدا به صورت ترجمه‌هایی از آثار اروپایی بود که در عصر ناصری وارد جریان ادبی ما شدند بنابراین مبحث ترجمه در این دوره، بسیار حائز اهمیّت است.

پژوهش‌هایی که بر مبنای روابط و تعامل بین دو ملت و دو فرهنگ شکل می‌گیرد در حوزهٔ ادبیات تطبیقی قرار می‌گیرد. ترجمه در ادبیات تطبیقی، نقش محوری دارد چرا که ارتباطات بین ادبی و بین فرهنگی از طریق آن امکان‌پذیر است (ر.ک. انوشیروانی، ۱۳۹۱: ۱۸). در ایران عصر قاجار، ترجمه‌ها به تحولات سیاسی و اجتماعی و همچنین تحول ادبی کمک کردند، کتب و آثار متعددی در زمینه‌های مختلف ترجمه شدند. در خصوص ژانر رمان که موضوع بحث در این پژوهش است، باید گفت اولین رمان‌های اروپایی در دههٔ ۱۲۹۰ ق/۱۲۵۰ ش در اواسط دورهٔ ناصری زیر نظر دارالترجمه همایونی و غالباً به درخواست ناصرالدین‌شاه ترجمه شدند. یکی از اولین و مهم‌ترین رمان‌های ترجمه‌شده، رمان بوسهٔ عذرا یا مجسمهٔ برنزی (The Virgin's Kiss or The Bronze Statue) از ادبیات قرن نوزدهم انگلستان است که در این مقاله به بررسی آن خواهیم پرداخت.

رمان‌های ترجمه‌شده، علاوه بر اینکه در ایجاد قالب ادبی تازه یعنی رمان فارسی نقش داشتند، در محتوا نیز مضامین تازه‌ای به همراه داشتند و تصویرهایی از دیگریِ فرهنگی به فرهنگِ خودی انتقال دادند که حائز اهمیّت است. با بررسی محتوای اولین

رمان‌ها درمی‌یابیم که برخی مترجمان، آگاهانه و با مقاصدی، دست به ترجمه رمان‌هایی با درون‌مایهٔ انقلاب، آزادی، دموکراسی و برقراری قانون زده‌اند که در گفتمان مشروطه‌خواهی بسیار معنادار و درخور توجه است «رمان‌های انتقادی مانند منطق‌الوحوش، سرگذشت تِلِماک و بوسهٔ عذرا، نمونه‌ای از آن‌هاست» (آدمیت، ۲۵۳۵: ۵۱). بوسهٔ عذرا اثر جورج ویلیام رینولدز (George William Reynolds) است که در سال ۱۳۰۶ ق/ ۱۲۶۸ ش توسط میرزاحسین صدرالمعالی شیرازی از مترجمان دولتی ترجمه شد اما به دلایلی که خواهیم گفت در آن زمان به چاپ نرسید. نگارندگان این پژوهش، قدیمی‌ترین نسخهٔ موجود کتاب چاپ ۱۲۸۷ شمسی را یافته و منبع قرار داده‌اند.

بوسهٔ عذرا، رمانی تاریخی است که قیام آزادی‌خواهان چک (Czech) یکی از ملل اسلاو را علیه حکومت استبدادی و فساد کلیسا در قرن پانزدهم میلادی به تصویر می‌کشد. ترجمهٔ این رمان با چنین محتوایی در برهه‌ای انجام شد که اندیشه ترقی‌خواهی و عقاید لیبرال و اصلاح‌گرانه در ایران روز به روز گسترده‌تر می‌شد و در سطوح مختلف اجتماع نفوذ یافته بود. در پژوهش حاضر برای مطالعه بازنمایی ملت چک نیاز به بررسی تصویرهای ارائه شده در متن و زمینهٔ گفتمانی به وجود آورنده آن‌ها و رابطهٔ میان متن، مؤلف و خواننده و زمینه تاریخی داریم، بنابراین این اثر قابلیت یک خوانش تصویرشناسانه و هرمنوتیکی را دارد. برای داشتن یک چارچوب نظری مشخص از روش دانیل‌هانری پاژو (Daniel-Henri Pageaux) نظریه‌پرداز فرانسوی بهره خواهیم برد که رهنمودهایی برای خوانش تصویر دیگری در آثار ادبی ارائه می‌دهد و تحلیل فرامتنی او در مطالعه تصویر با تحلیل هرمنوتیک همسو است.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

از آنجا که ترجمه‌ها در دوره‌های بحران، نقش میانجی میان نظام‌های فکری و ایدئولوژیک ایفا می‌کنند و حامل معنا و انتقال‌دهندهٔ تصاویر و الگوهای اندیشه سیاسی و اجتماعی هستند، جایگاه بسیار مهمی در ارتقای آگاهی اجتماعی دارند. از طرفی بازنمایی ملت‌ها در ادبیات اغلب براساس کلیشه‌ها و تصویرهای ذهنی و فرهنگی شکل می‌گیرد و مطالعهٔ این بازنمایی‌ها امکان تحلیل سازوکارهای هویت‌سازی و دیگری‌سازی را فراهم می‌کند. در این پژوهش تصویر ملت چک، می‌تواند بازتاب یک تجربه تاریخی مشابه با الگوهای تصویری باشد.

وقتی تصاویر فرهنگی از طریق ترجمه به فرهنگ دیگر منتقل می‌شوند، مطالعهٔ تصویر با مطالعات ترجمه توأم می‌شود. ارتباط تصویرشناسی با ترجمه‌پژوهی، ارتباطی بسیار نزدیک و میان‌رشته‌ای است زیرا هر دو با بازنمایی فرهنگ‌ها، ملت‌ها و هویت‌ها سر و کار دارند. ترجمه، یک فرایند خنثی یا عمل مکانیکی نیست بلکه یک بازآفرینی در زبان مقصد به شمار می‌آید و مترجم اثر را در بافت فرهنگی خود دوباره خلق می‌کند بنابراین «برای زبان مقصد، ترجمه یک خوانش جدید است که می‌تواند مفاهیم تازه‌ای را به اصل اثر بیفزاید» (پاژو، ۱۴۰۲: ۶۵). و «جهان‌بینی و ذهنیت مترجم در آن اثرگذار است» (دادور، ۱۴۰۱: ۹۴).

در اینجا به چند پرسش اصلی تحقیق اشاره می‌کنیم که در خلال متن به آن‌ها پاسخ داده می‌شود.

۱ـ ملت چک در این اثر چگونه تصویر شده و چه ویژگی‌های مثبت یا منفی به آنان نسبت داده شده است؟

۲ـ آیا بازنمایی چک، برآمده از تجربه تاریخی ایران و برخورد مستقیم با آن‌هاست و یا متأثر از روایت‌های ترجمه‌ای؟

۳ـ تصاویر چه ارتباطی با گفتمان‌های دورهٔ قاجار مانند تجدد، مشروطیت، ملی‌گرایی و بحران هویت دارند؟

۴ـ چگونه ادبیات ترجمه‌ای، می‌تواند در بزنگاه‌های سیاسی و اجتماعی به عنوان یک رسانه عمل کند؟

۵ـ نقش مترجم و عقاید سیاسی و اجتماعی او چگونه تبیین می‌شود؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

این پژوهش از چند جهت حائز اهمیّت است: نخست آنکه دورهٔ قاجار یکی از دوره‌های شکل‌گیری آگاهی نوین ایرانیان نسبت به غرب است. شناخت نگاه ایرانیان به ملت‌های اروپایی در این دوره، به معنای شناخت یکی از ابعاد مهم تاریخ فرهنگی ایران است؛ زیرا بسیاری از گفتمان‌های مدرنیته، ملی‌گرایی و مقاومت سیاسی، در همین دوره صورت‌بندی شد. از جهت دیگر ملت چک به عنوان بخشی از اروپای مرکزی و شرقی، در مطالعات ایرانی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. بررسی تصویر چک‌ها در این پژوهش می‌تواند افق جدیدی برای شناخت مواجهه ایرانیان با فرهنگ‌های کمتر شناخته‌شدهٔ اروپایی بگشاید. از سوی دیگر ترجمه‌ها و آثار داستانی این دوره در شکل‌گیری نثر جدید فارسی و گذار از نثر سنتی به نثر جدید نقشی اساسی داشته‌اند. بررسی بازنمایی ملت‌ها در آثار داستانی دورهٔ قاجار می‌تواند ابعاد تازه‌ای از تاریخ فرهنگی ایران را آشکار سازد. این پژوهش می‌کوشد نشان دهد که ادبیات در عصر قاجار تنها عرصه سرگرمی یا روایت‌پردازی نبوده، بلکه رسانه‌ای فرهنگی و تاریخی بوده است که در بزنگاه‌های سیاسی و اجتماعی، در شکل‌دهی به نگرش ایرانیان نسبت به ملت‌های دیگر نقش داشته است.

هدف اصلی پژوهش، بررسی چرایی و چگونگی بازنمایی ملت چک در ترجمهٔ فارسی رمان بوسهٔ عذرا و بررسی زمینه‌های تاریخی و گفتمانی شکل‌دهندهٔ این بازنمایی‌هاست. به این معنا که پژوهش می‌کوشد نسبت میان متن ادبی و واقعیت‌های

سیاسی اجتماعی زمانه را روشن سازد و نشان دهد ادبیات در بحران‌های تاریخی نقش رسانه‌ای در انتقال نگرش‌ها و بازتولید ایدئولوژی‌ها را دارد.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

رمان بوسهٔ عذرا علی‌رغم اهمیّت آن، از جانب پژوهشگران آن‌گونه که باید مورد توجه قرار نگرفته است. از جمله مؤلفانی که به این رمان پرداخته‌اند؛ فریدون آدمیت در ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران در بخش ادبیات انتقادی، به محتوا و مضمون رمان و شرایط سیاسی و اجتماعی که این رمان زاییدهٔ آن بود به اختصار اشاره کرده است. «مردم به اعتراض و پرخاش علیه دولت برخاسته بودند، ممیزی مطبوعات حدت گرفته و دارالترجمه هم از فشار سیاسی مصون نمانده بود خاصه اینکه محمدحسین فروغی رئیس دارالترجمه در مظان همکاری با روزنامه قانون واقع شد و مترجم بوسهٔ عذرا نیز به اتهام ارتباط با هم‌فکران ملکم‌خان و دخالت در نشر پاره‌ای اوراق سیاسی دستگیر گردید» (آدمیت، ۲۵۳۵: ۷۸).

مجتبی مینوی در پانزده گفتار خود یکی از گفتارها را به این رمان اختصاص داده است. مینوی به سبک نگارش و انشای رمان پرداخته و نوشته است «این ترجمه از حیث سبک انشای عبارات آیینه سر تا پا نمای کتاب اصلی است. اصل کتاب در زبان انگلیسی به انشای مصنوع و ادبی است و پر است از تعبیرات ادیبانه و اوصاف شاعرانه» (مینوی، ۱۳۸۳: ۳۵۲). و دربارهٔ ترجمهٔ فارسی که به قلم محمدحسین فروغی نگاشته شد می‌گوید: «ترجمه را به دست ذکاءالملک اول دادند و او به سبک انشای مخصوص خود که نثر موزون مزین و عبارت‌پردازی مرصع و مسجع باشد، تمام کتاب را از نو تحریر کرد» (همان: ۳۵۴) سپس به شرح حال مترجم و روایت داستان می‌پردازد.

مؤلف کتاب مشروطیت ایران و رمان خارجی به شرح حال مترجم؛ صدرالمعالی شیرازی به تفصیل پرداخته است. او با استناد به مقدمه مترجم و رجوع به مطبوعات آن دوره، چگونگی ترجمه رمان و اتفاقات و کشمکش‌های مترجم را شرح می‌کند و به این نکته اشاره می‌کند که «نگاه صدرالمعالی به موضوع رمان، نه فقط به عنوان یک اثر ادبی بلکه به عنوان کتاب و اثری بوده است که زمینه لازم را برای وقوع انقلاب مشروطیت فراهم می‌کند» (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۸۹). با این‌حال ترجمهٔ این رمان تاکنون از چشم‌انداز ادبیات تطبیقی و به شیوهٔ تصویرشناسی مورد بررسی قرار نگرفته‌است. این پژوهش بر آن است که از دریچهٔ تصویرشناسی و بازنمایی بیگانه و با رویکرد تازه‌ای اثر مورد نظر را معرفی کند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ ۱. تصویرشناسی

تصویرشناسی یکی از شاخه‌های ادبیات تطبیقی است که در اصل تصاویر بیگانه در یک اثر ادبی یا در فرهنگ دیگری را مطالعه و بررسی و واکاوی می‌کند. این تصاویر تا حد زیادی متأثر از پیش‌فرض‌ها و ایدئولوژی‌ها و عوامل گوناگون گفتمانی هستند. «این رویکرد که یکی از فعالیت‌های موردتوجه مکتب فرانسه در طول چند دهه بوده و ژان‌ماری کاره، آغازگر آن بود، یکی از حوزه‌های بنیادی ادبیات تطبیقی است که روابط بین نویسندگان و سرزمین‌های خارجی چنان‌که در آثار ادبی گزارش شده است را بررسی می‌کند» (دادور، ۲۰۱۱: ۱).

در این پژوهش از میان نظریه‌ها و روش‌های تصویرشناسی، چنان‌که اشاره شد روش نقد تصویرشناختی دانیل‌هانری پاژو را مدنظر قرار خواهیم داد. زیرا «روش پیشنهادی پاژو علاوه بر علمی و به روز بودن شاخه نظری آن، از پویایی و انعطاف‌پذیری منحصر

به فردی برخوردار است» (اعرابی و همکاران، ۱۴۰۳). او از مفهوم تصویر در معنای تطبیقی آن چنین تعریفی ارائه می‌دهد: هر تصویری از آگاهی یک من در رابطه با دیگری، یک اینجا در رابطه با یک آنجا می‌آید. تصویر، بیانی ادبی یا غیرادبی از فاصله معنادار میان دو نظام فرهنگی است و بازنمایی یک واقعیت فرهنگی بیگانه است که تصویرگر از طریق آن، فضای اجتماعی و ایدئولوژیکی که به دنبال آن است را آشکار می‌کند. به کمک تصاویر بیگانه، خود را می‌بیند، دربارهٔ خود می‌اندیشد و به مسائل مشخصی در مورد فرهنگ خودی پی می‌برد (ر.ک. پاژو، ۱۴۰۲: ۷۲). به عبارتی به شناخت خود در آینه دیگری می‌رسد. اینجا «با به میان آمدن مفهوم فاصله، بُعد بیگانگی را باز می‌یابیم که هرگونه تفکر تطبیقی بر پایهٔ آن بنا شده‌است» (اعرابی و همکاران، ۱۴۰۳). در تعریف دیگری باید گفت، «دیگری» برساخته‌ای گفتمانی است که از طریق زبان، روایت و تصویر شکل می‌گیرد و در نسبت با «خود» معنا پیدا می‌کند و محصول بازنمایی است، نه بازتاب عینی واقعیت (ر.ک. پاژو، ۱۴۰۲: ۵۲).

۲ـ ۲. پیش‌مقدمهٔ ترجمهٔ رمان

بدون تردید نهضت ترجمه، یکی از مهم‌ترین عوامل حرکت ادبیات منحطِ عصر بیداری بوده و منجر به خودآگاهی ملی چه در میدان سیاسی چه در میدان ادبی شده است. در دوران ناصرالدین‌شاه از جمله اقدامات مهم فرهنگی، ایجاد نهادی با عنوان دارالترجمه ۱۳۰۰ق/۱۲۶۲ش بود. در آن دوران ترجمه در انحصار دستگاه حاکم بود و مترجمان گاه برای سرگرمی شاه، گاه با انگیزه‌های دیگر دست به ترجمهٔ رمان می‌زدند و این نوع ادبی تازه، تبدیل به دالّ مرکزی گفتمان جدید ادبی شده بود. مترجم بوسهٔ عذرا در دیباچه کتاب در باب چگونگی ترجمهٔ این رمان و هدف و مقصود خود می‌گوید و دید روشنی از عقاید و آرمان‌های خود و شرایط سانسور و استبداد به

خواننده می‌دهد؛ بنابراین مقدمهٔ رمان به قلم مترجم، حاوی اطلاعات بااهمیّتی است که پرداختن به آن ضروری به نظر می‌رسد.

مترجم، صدرالمعالی شیرازی در آغاز اشاره می‌کند که شاه پیش از سفر سوم به اروپا از مترجمین می‌خواهد که هر کدام کتابی را ترجمه کنند تا وی هنگام برگشت بخواند؛ «در حدود سال ۱۳۰۶ ق که ناصرالدین‌شاه عازم فرنگستان می‌شد، امر و مقرر فرمود که مترجمین دارالترجمه در اوان غیبت و مسافرت، هر یک کتابی مفید ترجمه نموده، پس از مراجعت تقدیم آستان اعلی دارند. از جمله احقر بندگان، میرزا سیدحسین‌خان حایری ملقب به صدرالمعالی که در دارالترجمه همایونی به خدمت ترجمهٔ زبان هندی و عربی اشتغال داشت. از مساعدت بخت همان اوقات در لفّ روزنامجات هندوستان، اوراق رمانی تاریخی و سیاسی مبنی بر اعمال مستبدین به دست آورد و چون سطری از آن مطالعه نمود، دید برای تنبه و آگاهی ابنای وطن عزیز، ترجمه آن چون نوشداروی جان سودمند است از همان حال ترجمت آن بر ذمت همّت خویش فرض نمود و رنج جان و تن را در راه خدمت به وطن سهل شمرد» (صدرالمعالی، ۱۲۸۷: ۴-۵). و در ادامه دربارهٔ فضای استبدادی و نگرانی از عاقبت ترجمه کتاب می‌گوید: «با اینکه نشر آن در میانه اهل وطن که پروردهٔ دست جور و استبدادند کاری صعب و پرخطر می‌نمود، باز پای همّت از طریق مقصد واپس نکشید و از هیچ مانع و محذوری نیندیشید ولی تنها مانع قوی خیالات مستبدانه آن شهریار بااقتدار بود که تصور نمی‌رفت در آن عهد بی‌مخاطرات مالی و جانی این کتاب طبع شود» (همان: ۵).

طبق گفته صدرالمعالی، وی ابتدا خلاصه‌ای از رمان را ترجمه می‌کند و به نظر میرزا علی‌خان امین‌الدوله می‌رساند و «از حسن اتفاق زیاده از حد مطلوب و محبوب افتاد»(همان). امین‌الدوله چند نکته را خیرخواهانه گوشزد می‌کند؛ «چون این کتاب

مستطاب مخالف با عوالم استبداد است و بر ضد سلطنت معموله مروجه مملکت ایران، عجالتاً بر شماست که احتیاط را از دست ندهید و به قدر امکان پوشیده سخن گویید که با مزاج پادشاه موافق افتد» (همان: ۶). در ادامه صدرالمعالی می‌گوید: «این امیر فرزانه چون طبیب حاذق می‌دانست که شفای این مریض و دوای این دردهای مزمن، قانون عدل و مساوات و وضع اساس مشورت و مشروطیت است و روزی بیاید که اوضاع مملکت تغییر یابد و بساط ظلم و استبداد برچیده و سکه فرمانروایی به نام مشروطه زده شود» (همان).

موضع مترجم در همین بخش تا حدود زیادی برای مخاطب روشن می‌شود. وی از همان وقت شروع به ترجمهٔ کامل کتاب از زبان هندی می‌کند و ظاهراً بخش‌های پایانی رمان که در روزنامه هندی منتشر می‌شد، مقطوع شده و به ناچار نسخه اصلی آن را از انگلستان تهیه کرده و محمدعلی فروغی یک‌ششم پایانی رمان را ترجمه می‌کند. در برهه‌ای که صدرالمعالی مشغول ترجمهٔ رمان بوده مدتی را دستگیر و زندانی می‌شود. روزنامه مجلس در یادداشتی در سال ۱۳۲۸ ق / ۱۲۸۹ ش آورده: «مترجم که در عداد اولین احرار و آزادی‌طلبان مملکت ایران محسوب می‌شود با میرزا رضای کرمانی مدت چهل‌وپنج روز در زیرزمین عمارت خورشید در کاخ گلستان در زیر سلاسل و اغلال به سر برده و مدت یک سال نفی بلد و آواره وطن بود. تمام دارایی او در راه حب وطن و آزادی ملت به یغما و تاراج رفت. پس از خلاصی از محبس، ترجمه و تصنیف کتاب را ادامه داد» (روزنامه مجلس، ش ۱۰۵: ۴).

لازم به ذکر است که رمان در آن زمان همان‌طور که انتظار می‌رفت به دلیل محتوای ضداستبدادی‌اش اجازه انتشار نیافت و نسخه‌های موجود آن جمع‌آوری شد تا سال‌ها بعد طبق گفتهٔ مترجم، دو سال پس از اعلان مشروطیت در سال

(۱۳۲۶ق/۱۲۸۷ش) برای اولین بار رسماً به چاپ رسید«بر اساس فهرست کتاب‌های چاپی قدیمی موجود در کتابخانه مجلس، ترجمهٔ بوسهٔ عذرا در سال ۱۳۲۶ قمری در مطبعه فاروس تهران چاپ و منتشر شد» (کوهستانی‌نژاد، ۱۳۹۴: ۹۳).

۲ـ۳. معرفی رمان

نویسندهٔ رمان، جورج ویلیام رینولدز داستان‌نویس و روزنامه‌نگار انگلیسی قرن نوزدهم است و یکی از نویسندگان پرکار ادبیات انگلستان به شمار می‌آید. در دوره‌ای که پاورقی‌نویسی رواج یافته بود، رینولدز برخی آثارش را به صورت پاورقی در مجله هفتگی خود منتشر می‌کرد. از جمله همین رمان که در مجله Reynolds's Miscellany در طول یک سال (۱۸۴۹ - ۱۸۵۰) منتشر می‌شد. او که هم‌عصر چارلز دیکنز بود، در زمان حیات، آثارش بیشتر از آثار دیکنز خوانده می‌شد. رمان بوسهٔ عذرا بر اساس واقعه‌ای تاریخی است که موضوع و مبنای رمان‌های زیادی به زبان‌های مختلف اروپایی شده است. سر والتر اسکات که به عنوان پدر رمان تاریخی شناخته می‌شود، از جمله نویسندگانی است که در این باب رمان نوشته‌اند. واقعه مربوط به سرگذشت قوم چک و سرزمین آن‌ها، «بوهمیا» است؛ کلمه کهن بوهم یا بوهمیا را میلان کوندرا نویسندهٔ اهل چک در رمان‌هایش به جای «کلمه مرکب بی‌ریشه چکسلواکی» به کار برده است (ر.ک. کوندرا، ۱۳۹۳: ۱۹۸).

نویسنده از ابتدای داستان، خواننده را با وقایع اسرارآمیز و صحنه‌های هراس‌انگیز روبرو می‌سازد و در ضمن آن شخصیت‌های اصلی داستان را معرفی می‌کند؛ سِر ارنست دوکُلمار (Sir Ernest de Colmar) فرستاده پادشاه اتریش، کشیشی به نام پدر سیپرین (Father Cyprian)، ژان زیتزکا (John Zitzka) سردار مشروطه‌طلبان و غیره. رمان شخصیت‌های متعددی دارد و هرکدام داستانی دارند. هرچه بیشتر

می‌خوانیم با اسرار غامض و ماجراهای تازه‌ای روبرو می‌شویم چنان‌که قصه گیراتر و خواننده به ادامه داستان مشتاق‌تر می‌شود. این اثر، رمانی بلند و مفصل است اما با وجود شاخ و برگ‌های بسیار، خط سیر اصلی و طرح داستان، قیام مشروطه‌طلبان بوهمیا علیه استبداد حاکم است.

سِر ارنست دوکلمار، شوالیه نجیب‌زاده‌ای است که از طرف پادشاه اتریش مأمور شده برای کار مخصوصی به پراگ برود. ابتدا با پدر سیپرین کشیش دیدار می‌کند. او طی نامه‌ای به پادشاه اتریش وعده سلطنت بوهمیا را داده تا ازین طریق مانع شورش و انقلاب مشروطه‌طلبان شود و وی را والی شهر پراگ کند و برای رسیدن به مقام پاپ اعظم حمایت کند. سِر ارنست، طی مسیر با اتفاقات گوناگونی روبرو می‌شود. پس از دیدار با کشیش و آگاهی از نقشه‌های او به اردوگاه زیتزکا و یاران او می‌رود. نیمه شب با زیتزکا گفتگو می‌کند و از تصمیم او در مسئله حکمرانی بوهمیا می‌پرسد و زیتزکا با قطعیت از تبدیل سلطنت مطلقه به مشروطه می‌گوید. داستان با ماجراهای عشق و دلدادگی، دلیری و جوانمردی، شکست و پیروزی به بیانی شیرین و رسا ادامه می‌یابد.

ژان زیتزکا یکی از مشهورترین فرماندهان نظامی تاریخ چک و قهرمان ملی این کشور است و مجسمه‌هایی از او در پراگ و شهرهای دیگر دیده می‌شود. در خصوص عنوان کتاب نیز باید گفت، این رمان در فارسی با عناوین بوسهٔ عذرا یا بت‌رویین و یا مجسمه‌برنزی شناخته می‌شود و این نام به مناسبت مجسمه‌ای است به صورت حضرت مریم که از برنز ساخته‌اند و درون آن خالی است و از جمله اسرار داستان است که در ابتدای کتاب آشکار نمی‌شود. به همین دلیل مترجم فارسی، کتاب را دو

قسمت کرده و از موقعی که به‌تدریج پرده از اسرار برداشته می‌شود کتاب را کشف‌الاسرار نامیده است.

۲ـ ۴. تحلیل متنی و فرامتنی

پاژو دو سطح اصلی برای تحلیل تصویرها در ادبیات در نظر می‌گیرد: سطح زبانی و ادبی (متنی) و سطح ایدئولوژیک و فرهنگی (فرامتنی). در سطح زبانی به بررسی واژگان و توصیفات و الگوهای ذهنی از دیگری پرداخته می‌شود و در سطح فرامتنی به رابطه میان متن و مؤلف و خواننده و زمینه تاریخی و بررسی شرایط تاریخی، سیاسی و فرهنگی زمان تولید متن یا ترجمه و تحلیل نیت مؤلف یا مترجم پرداخته می‌شود (ر.ک. پاژو، ۱۴۰۲: ۷۳ – ۷۶).

۲ـ ۴ـ ۱. تحلیل متنی

«تصویر بیگانه در یک متن، پیش از هر چیز مجموعه‌ای از کلمات است، واژگانی برای گفتن از دیگری» (پاژو، ۱۴۰۲: ۷۴). بنابراین اولین مؤلّفه‌ای که تصویر را می‌سازد واژه است و محقق تصویرشناس در مرحله اول به جمع‌آوری واژگانی می‌پردازد که دیگری را توصیف می‌کنند، ارتباطی بین خود و دیگری برقرار کنند و تفاوت یا مشابهت بین خود و دیگری را پررنگ کنند.

کلیدواژهٔ اصلی این رمان واژه مشروطه است که در ترکیب مشروطه‌خواه، مشروطه‌طلب، حکومت مشروطه و سلطنت مشروطه بارها و بارها در متن آمده است و در مقابل واژه استبداد و سلطنت مستقله و مستبد نیز در جای جای متن دیده می‌شود. با بررسی متن در زبان مبدأ و نسخه انگلیسی مشخص شد که مترجم واژه

reformer را که در واقع به معنای جمهوری‌خواه بوده است به لفظ مشروطه‌طلب ترجمه کرده و Republicanism که معنی جمهوری دارد را به حکومت مشروطه برگردانده است.

“Destroyed the monarchy, proclaimed Republicanism. Abolished titles of nobility” (Reynolds, 1850: 43)

«بساط سلطنت مستقله را برچید و طرح مشروطه انداخت. القاب و عناوین امرا و اعیان و وزرا را متروک و منسوخ ساخت» (رینولدز، ۱۲۸۷: ۸۱).

Zitzka placed himself at the head of the Reformers, their “ watchwords became, vengeance on the murderers of John Huss! Down with monarchy! Heaven prosper Republicanism” (Reynolds, 1850: 17)

«زیتزکا در حال حاضر رئیس مشروطه‌طلبان است و این فرقه نشان محرمانه‌ای مثل اسم شب در بین خود دارند و آن نشانه این است: از قاتلین ژان هوس باید انتقام بگیریم - باید سلطنت استبداد را نیست و نابود کنیم – دولت و سلطنت مشروطه را باید ترویج و قوت دهیم» (رینولدز، ۱۲۸۷: ۳۳).

اینجا به نمونه‌هایی از متن اشاره می‌کنیم:

- «زیتزکا، سردار دسته تابوریان یعنی مشروطه‌طلبان در یک منزلی این قلعه اردو زده‌است» (همان: ۲۷).

- «این فرقه بر آنند که باید پایه و بنیان سلطنت مستقله و استبداد را قلع و قمع کنند و اساس سلطنت مشروطه را استوار سازند» (همان: ۳۲).
- «پیروان زیتزکا غیر از هم‌مشربان خود که مشروطه‌طلب هستند و از هواخواهان سلطنت مستبده تنفر دارند، کسی را نمی‌گذارند در این راه آمد و شد کند» (همان: ۳۶).
- «سِر ارنست گفت: شما تابوریان و مشروطه‌طلبان را خیلی به خفت نام می‌برید و دروغگو و شرور می‌شمارید!؟ آیا هیچ خیال نمی‌کنید در حق هموطنان شما مقاصد حسنه باشد و خیر شما را بخواهند؟» (همان).
- «گفته‌اند تابوریان و زیتزکا سلطنت مستبده را از میان برداشته و به وضع مشروطه پرداخته» (همان: ۸۳).

تکرار واژهٔ مشروطه در متن، نشانهٔ تمرکز معنایی مترجم بر مفهومی کلیدی است که در ساخت تصویر دیگری نقش بنیادین دارد. این تکرار فراتر از تأکید زبانی، نشانهٔ معنایی و تصویری مهمی است و حامل بار ایدئولوژیک است. در اینجا واژهٔ مشروطه به صورت موتیف زبانی عمل می‌کند و شبکه تصویری متن را حول خود سامان می‌دهد.

واژه‌هایی چون شورش، انقلاب، آشوب، اغتشاش نیز بسامد بالایی در متن دارند. این‌ها واژه‌هایی هستند که تصویرگر آن را برای خودی لازمهٔ عبور از شرایط سیاسی اجتماعی و استبداد حاکم می‌داند.

- «گمان می‌کنم چون شما غریب این دیارید از اوضاع این سرزمین خبردار نباشید و ندانید علت شورش و انقلاب این ناحیه چیست» (همان: ۲۱).
- «من از این مملکت و علت آشوب آن به کلی بی‌خبرم» (همان).

- «سر ارنست قدری فکر کرده گفت: پس اغتشاش مملکت بوهمیا از این جهت بوده و آن بی‌انتظامی را این علت» (همان: ۳۳).
- «اگر مردم آسوده بودند پس چرا طغیان و شورش کردند» (همان: ۸۳).

مترجم، راوی قیام و انقلاب ملت چک است و از طریق متن ادبی به عنوان یک رسانه با برجسته‌سازی مفاهیم انقلابی و آزادی‌خواهی، دیگری چک را توصیف می‌کند. این تصویر را در خدمت جهت‌گیری سیاسی خود قرار می‌دهد و آن را نمونه‌ای انقلابی برای جامعه ایران نیازمند به تحول و دگرگونی در نظر دارد.

نکتهٔ مهم دیگر در تصویرشناسی رمان، تصویری است که از شخصیت‌های داستان ارائه می‌شود. زیتزکا قهرمان داستان، فقط یک فرد نیست بلکه نماد و نمایندهٔ ملت چک است به این معنا که ویژگی‌ها و صفت‌هایی که برای او به کار رفته تصویر ذهنی از ملت اوست یعنی در رمان شخصیت اصلی به ابزاری برای بازنمایی تصویر ملت تبدیل شده است. زیتزکا ویژگی‌هایی دارد که او را از یک فرد عادی جدا و به نماد تبدیل می‌کند: شجاعت، دلاوری، وطن‌دوستی، روحیه استقلال‌طلبی و ایستادگی در برابر ظلم. مترجم با برجسته‌سازی این ویژگی‌ها او را بازتابی از تصویری قرار داده که می‌خواهد از ملت خود ببیند.

- «زیتزکا ترسو و بزدل نیست مردی دلیر و قوی‌پنجه است که با شیر به شمشیر برآید و جنگاوران را مقهور نماید» (همان: ۸۰).
- «آن دلاور منتظر و مترصد فرصت مناسبی است تا به موقع به پراگ حمله کند» (همان).
- «زیتزکا با کمال شوکت و هیبت و وقار وارد مجلس شورا شد» (همان: ۱۴۹).

۲ـ۴ـ ۲. تحلیل فرامتنی

پاژو معتقد است که باید متن را نتیجه مجموعه‌ای از انتخاب‌های ممکن برای گفتن از دیگری بدانیم. این انتخاب‌ها تا حد زیادی به بافت تاریخی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی بستگی دارد و متن براساس این داده‌ها نوشته شده است؛ بنابراین لازم است عملکرد یک ایدئولوژی مشخص دنبال و تعریف شود (ر.ک. پاژو، ۱۴۰۲: ۷۴)؛ بنابراین در این مرحله از تحلیل تصویرشناختی، محقق بر آن است تا از ورای تصویر ارائه شده، ردپای تاریخ، عقاید و ایدئولوژی‌ها را بازیابد و به این پرسش پاسخ دهد که چرا متن، چنین فرهنگ بیگانه‌ای را در بازهٔ معینی از زمان بازنمایی می‌کند؟ در اینجا تعامل اجتناب‌ناپذیر میان تولیدات ادبی و روند تاریخی آشکار می‌شود (ر.ک. اعرابی و همکاران، ۱۴۰۳).

در این سطح که عمیق‌ترین لایهٔ تصویرشناسی است و با تحلیل هرمنوتیکی یکی می‌شود تصویر دیگری در تعامل با تاریخ و فرهنگ بررسی می‌شود چرا که تصویر محدود به متنِ موردمطالعه نیست بلکه در گفتمان تاریخی معنا پیدا می‌کند و فهم معنا در پیوند متن و تاریخ است. در دورهٔ ناصری عصر سپهسالار، عصر تجدد و ترقی‌خواهی به شمار می‌آید و نقطهٔ عطفی است در سیر تحول جدید فکری و اجتماعی تا نهضت مشروطیت؛ بنابراین در این بخش نیاز است که به بیان چرایی تاریخی ترجمه این رمان و گفتمان‌کاوی دقیق‌تر این دوره بپردازیم.

میرزا حسین‌خان سپهسالار که یکی از برجسته‌ترین رجال عصر قاجار بود در دورهٔ ده ساله صدراعظمی و وزارت اقدامات اساسی و مهمی در حوزه‌های مختلف از جمله برقراری قانون انجام داد. روح عصر سپهسالار، حکومت قانون و لیبرالیسم بوده است؛ او در پی آن بود که نظم قانونی برقرار گردد، حقوق اجتماعی مردم شناخته شود،

مردم از حق و حقوق خود آگاه شوند و حد قدرت دولت معین باشد (آدمیت، ۱۳۹۹: ۱۷۳-۱۷۱). بنیان نهادن سیاست بر قانون اساسی بالطبع توزیع قدرت و نفی حکومت مطلق را به دنبال داشت و قدرت اقلیت حاکمِ خودکامه را سلب می‌کرد. منطق قانون‌گذاری در عصر سپهسالار شامل محدودیت قدرت سیاسی و نیز نفی تعدی به حقوق ملت و مال رعیت بود. اولین برخورد قانون با قدرت نامسئول، در رابطهٔ دولت سپهسالار با شاهزادگانی بروز کرد که ولایات را تیول خود می‌دانستند. سپهسالار دستور بازپس‌گیری آن‌ها را صادر کرد که مخالفت طبقه حاکم را برانگیخت. اگرچه ناصرالدین شاه ابتدا از اصلاحات حمایت کرد، اما پس از کارشکنی مخالفان، موضع او تغییر کرد و برنامه‌های اصلاحی ناتمام ماند (همان: ۲۲۸-۲۲۹).

اساس اندیشه و ایدئولوژی سپهسالار وطن‌دوستی بود و همهٔ اهداف و برنامه‌های او در جهت پیشرفت مملکت و رفاه حال ملت بود. او در دولت بیش از هر کس مفهوم اجتماعی و سیاسی وطن و ملت را نشر داد و در همین راستا عنوان وطن را بر روزنامه خود نهاد. در ادبیات نیز مفهوم وطن‌دوستی که از گذشته در ابعاد مختلف نمایان شده بود در آن دوران گسترده‌تر شد (عباسی‌صاحبی، ۱۴۰۰: ۸۶). سپهسالار مفهوم رعیت را مبدل به ملت کرد و خود را پشتیبان عامه مردم می‌دانست. این دوران همزمان با رشد آگاهی ملی و ناسیونالیسم جدید ایران بود و ایدئولوژی ترقی با ناسیونالیسم گره خورد. سپهسالار حتی تمهیدات اولین سفر فرنگ شاه را با این هدف فراهم کرد که این سفر، شاهراهی برای ترقیات ایران باشد. اما با کارشکنی مخالفان، تا سال‌ها بعد بی‌قانونی و استبداد پابرجا بود (ر.ک. آدمیت، ۱۳۹۹: ۲۶۰). تا جایی که ناصرالدین شاه پس از بازگشت از سفر سوم به فرنگ (۱۳۰۶ ق / ۱۲۶۷ ش) - دقیقاً زمان ترجمهٔ رمان بوسهٔ عذرا ـ اقرار به نیاز به برقراری حکومت قانون می‌کند؛ «در این سفر آنچه ملاحظه کردم تمام نظم و ترقی اروپ به جهت این است که قانون دارند. ما هم عزم

خود را جزم نموده‌ایم که در ایران قانونی ایجاد نموده و از روی قانون رفتار نماییم» (نوایی، ۱۳۶۱: ۱۷۵).

در بخش‌های قبل تا حدود زیادی به چگونگی ترجمه رمان و شرایط سیاسی و اجتماعی حاکم و موضع مترجم پرداختیم. او از اولین آزادی‌خواهان وطن‌دوست در دورهٔ مشروطه‌خواهی بود که به گفتهٔ خودش این رمان را برای تنبه و آگاهی ملت ایران ترجمه کرده است. او در واقع اثر را بازنویسی کرده تا در جامعه خود کارکرد پیدا کند. عناصر و مفاهیمی را برجسته کرده که به وضوح می‌توان آن‌ها را با شرایط سیاسی اجتماعی زمان تطبیق داد. در ادامه به نمونه‌جمله‌هایی از درون متن اشاره می‌کنیم که با شرایط گفتمانی مورد نظر مطابقت دارد و مرتبط است. مضامینی چون برقراری عدالت و مساوات و آزادی، وطن‌دوستی، ظلم و فساد اقلیت حاکم بارها به کار رفته است.

- «نظام عالم و آسایش و فراغت و رفاه بنی‌آدم در گرو حکومتی است که از روی عدالت و انصاف باشد» (رینولدز، ۱۲۸۷: ۸۴).
- «شعارهایی مانند اقتدار امرا نابود باد؛ خودرأیی و استبداد متروک باد؛ آزادی و مساوات پاینده باد» (رینولدز/الف، ۱۲۸۷: ۲۴۴).
- «معنی امنیت این است که مردم حقوق دیوانی خود را از روی قانون عدل و مساوات ادا کنند» (همان: ۸۴).
- «قشون زیتزکا حامیان وطن و فداییان ملت بودند» (رینولدز/الف، ۱۲۸۷: ۲۴۷).
- «حکمرانان و امرای بوهمیا به تعدی و شهوترانی معروف می‌باشند و مأمورین و مباشرین و کارگزاران دولتی به وصف رشوه‌خواری و ناهنجاری موصوف. زیتزکا و مشروطه‌طلبان خواسته‌اند وطن عزیز خود را از دست ظلم و بند اجحاف آن‌ها آزاد سازند.» (رینولدز، ۱۲۸۷: ۸۳)

- «ببینید امروز کدام یک از رعایا و نجبا از رفتار ارباب تیول و خوانین و ملاکین و شاهزادگان و صاحب‌منصبان دلی پرخون و خاطری محزون نداشته باشد» (همان: ۸۱).
- «زیتزکا را خیال تغییر سلطنت قوت گرفت و دامن همت بر کمر زد که دولت مشروطه را استوار سازد و بنیاد استبداد و ظلم را قلع و قمع نماید و تا جان دارد برای آزادی ملت و آبادی وطن همت گمارد» (رینولدز/الف، ۱۲۸۷: ۸۶).
- «چقدر خوشوقتم که می‌بینم پادشاهان خودسر از زیان‌های استبداد خبردار شده و پا در راه درست‌رفتاری و نیکوکاری نهاده، عدل و انصاف ظلم و جور را از بین برده، مساوات به میان آمده و حقوق مردم رعایت می‌شود» (همان: ۳۸۶).
- «لشکریان تابوریت همه وطن‌دوست و ملت‌پرست؛ غیرت ملی و تعصب دارند و وطن‌پرستی را از فرایض می‌شمارند» (همان: ۸۶).

در نهایت تصویری که از دیگریِ چک در این ترجمه می‌بینیم، تصویری مثبت و تحسین‌گر است، از مردمی شجاع و عدالت‌خواه که برای رسیدن به حق و حقوق خود با ظلم و فساد طبقه حاکم تا دستیابی به هدف خود مبارزه می‌کنند. تصویر دیگری، اساساً حاصل مقایسه و ارزش‌گذاری فرهنگی است و راوی، حین بازنمایی هم تفاوت و هم شباهت بین خود و دیگری را در نظر می‌گیرد. در این متن نیز مترجم خواه ناخواه در مقام مقایسه برآمده، ملت چک را مرجع یا آینه‌ای برای بازاندیشیِ خود می‌بیند.

۳.نتیجه‌گیری

در این پژوهش سعی کردیم رویکرد متفاوت و تازه‌ای از تصویرشناسی ارائه دهیم که نشان می‌دهد تصویرشناسی به ویژه در بستر ترجمه، می‌تواند بسیار منعطف باشد. چنان‌که دیدیم هدف این ترجمه، صرفاً بازنمایی ملت چک نیست، چک دیگری بیگانه‌ای است که در آن دوران برخورد مستقیمی با آن نداشته‌ایم و کلیشه و پیش‌فرضی از آن‌ها نداریم و تصویر را نیز با واسطهٔ ترجمه‌ها گرفته‌ایم. در مطالعات تصویرشناسی ترجمه‌ای، متن ترجمه‌شده، تنها بازنمایی دیگری نیست بلکه بازسازی آن براساس نیازهای فرهنگی و گفتمانی جامعه مقصد است؛ بنابراین می‌توان این‌طور نتیجه‌گیری کرد که مترجم، صدرالمعالی شیرازی در عین نقد غیرمستقیم ساختار حاکم از طریق ادبیات خارجی، این رمان را ابزاری قرار داده است برای آگاهی مخاطب ایرانی و همذات‌پنداری آن‌ها با تجربهٔ سیاسی مشابه در فرهنگ دیگر و به خوبی تصویر انقلاب چک را به گفتمان مشروطه‌خواهی ایران پیوند زده است.

این دست موضوعات می‌تواند در عین پژوهش دانشگاهی، افق تازه‌ای بر روابط بینافرهنگی بگشاید. اگرچه در زمان ترجمهٔ رمان بوسهٔ عذرا، روابط سیاسی یا فرهنگی بین دو ملت ایران و چک نبوده و این سرزمین بخشی از امپراتوری اتریش-مجارستان بود اما بعدها شرق‌شناس برجسته اهل چک، یان ریپکا با پژوهش‌های پرشماری در زبان و ادبیات و فرهنگ ایران تبدیل به رابط فرهنگی ایران و چک شد. ظاهراً اولین تصویرهای ایران برای جامعه دانشگاهی چکسلواکی به میانجی‌گری یان ریپکا ایجاد شد اما اولین تصویر چک‌ها، سال‌ها قبل از آن، از کانال همین ترجمه وارد ایران شده بود. تصویر طی سفرهای متنی از انگلستان به هند رفته و از آنجا به ایران آمده است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) آدمیت، فریدون (۱۳۹۹)، ***اندیشهٔ ترقی و حکومت قانون****: عصر سپهسالار*، چاپ پنجم، تهران: خوارزمی.

۲) ..... (۲۵۳۵)، ***ایدئولوژی نهضت مشروطیت ایران***، جلد اول، تهران: پیام.

۳) پاژو، دانیل‌هانری (۱۴۰۲)، ***مقدمه‌ای بر ادبیات عمومی و تطبیقی***، مترجم: فائزه طاهری، تهران: لوگوس.

۴) دادور، المیرا (۱۴۰۱)، ***ادبیات تطبیقی: نقد و نظر***، اصفهان: خاموش.

۵) رینولدز، جورج ویلیام (۱۲۸۷)، ***بوسهٔ عذرا***، مترجم: میرزا حسین‌خان حائری؛ صدرالمعالی، جلد اول، تهران: فاروس.

۶) ..... (۱۲۸۷)، ***بوسهٔ عذرا***، مترجم: میرزا حسین‌خان حائری؛ صدرالمعالی، جلد دوم، تهران: فاروس.

۷) کوندرا، میلان (۱۴۰۰)، ***هنر رمان***، مترجم: پرویز همایون‌پور، چاپ شانزدهم، تهران: قطره.

۸) کوهستانی‌نژاد، مسعود (۱۳۹۴)، ***مشروطیت ایران و رمان خارجی***، جلد ۱، تهران: دنیای اقتصاد.

۹) مینوی، مجتبی (۱۳۸۳)، ***پانزده گفتار دربارهٔ چند تن از رجال ادب اروپا***، تهران: توس.

۱۰) نوایی، عبدالحسین (۱۳۶۱)، ***شرح حال عباس‌میرزا ملک‌آرا***، تهران: بابک.

ب: مقاله‌ها

۱) اعرابی، عطیه و متین وصال (۱۴۰۳)، ***«نگاهی نو به خویشتن و دیگری: تصویرشناسی ادبی از دیدگاه دانیل هانری پاژو»***، هشتمین همایش ملی پژوهش‌های نوین در حوزهٔ زبان و ادبیات ایران،تهران.

۲) انوشیروانی، علیرضا (۱۳۹۱)، ***«ادبیات تطبیقی و ترجمه پژوهی»***،ویژه‌نامهٔ فرهنگستان (ادبیات تطبیقی)، سال سوم، شمارهٔ ۶، صص ۷ – ۲۵.

۳) روزنامه مجلس، (۱۳۲۸ ق) سال سوم، شمارهٔ ۱۰۵.

۴) عباسی صاحبی، ربابه و فاطمه امامی (۱۴۰۰)، ***«بازتاب جغرافیای وطن در ادبیات منظوم کلاسیک و معاصر فارسی»***، دوفصل‌نامهٔ علمی-تخصصی زبان و ادبیات فارسی (شفای دل سابق)، سال چهارم، شمارهٔ ۷، صص ۸۵ – ۱۰۰.

ج: منابع لاتین

1) Dadvar, E (2011), *Imagologie*, Tehran, SAMT, Premiere edition.

2) Reynolds, G (1850), *The Virgin's kiss or Bronze Statue.* Downloaded from https://archive.org/details/McGillLibrary-rbsc_bronze-statue-virgin-kiss_PR5221R35B71850-18792

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارۀ بیست و دوم ، تابستان ۱۴۰۴ (صص ۶۵-۹۳)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.582749.1271

خردورزی و فضیلت‌های آن در شعر پروین اعتصامی با استفاده از نظریۀ روانشناسی مثبت‌نگر

مسروره مختاری،[۱] نگین عزیزیان[۲]

چکیده

روانشناسی مثبت‌گرا، به‌عنوان رویکردی نوین در حوزۀ علوم انسانی، بر توانمندی‌ها، فضیلت‌ها و نقاط قوّت انسان تأکید دارد و بر آن است تا به‌جای تمرکز صرف بر آسیب‌ها، به ظرفیت‌های رشد و شکوفایی فردی و اجتماعی توجه کند. در جستار حاضر با بهره‌گیری از روش توصیفی ـ تحلیلی و رویکرد کتابخانه‌ای، اشعار پروین اعتصامی را براساس یکی از مؤلّفه‌های مهم در طبقه‌بندی سلیگمن (خرد و دانش) مطالعه کرده‌ایم. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که در اشعار پروین، خردورزی و دوراندیشی در قالب تمثیل‌ها و اندرزهای شاعرانه بازتاب چشمگیری داشته است. اشعار پروین، علاوه بر ارزش‌های ادبی و زیبایی‌شناختی، حامل پیام‌های اخلاقی و روان‌شناختی است که با مبانی روانشناسی مثبت‌گرا هم‌سویی دارد و می‌تواند در ارتقای بهزیستی فردی و اجتماعی به‌کار گرفته شود. براساس این نتایج، دیوان پروین اعتصامی را می‌توان منبعی غنی برای مطالعات میان‌رشته‌ای میان ادبیات فارسی و روانشناسی دانست؛ منبعی که قابلیت استفاده در آموزش، مشاوره و تقویت مهارت‌های مثبت‌نگر در زندگی فردی و جمعی را دارد.

واژه‌های کلیدی: پروین اعتصامی، روانشناسی مثبت‌گرا، خردورزی، هوش اجتماعی.

---

[۱] -استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندۀ مسئول).
mmokhtari@uma.ac.ir

[۲] -دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
aziziannegin31@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۴/۰۳- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

۱.مقدمه

رخشنده اعتصامی با نام هنری پروین اعتصامی یکی از شاعران برجستهٔ ایرانی بود. او با استفاده از زبان ساده، موضوعات روزمره و اجتماعی را به تصویر کشید و با انتقاد از مشکلات عصر خود به نقد و تحول در جامعه پرداخت. اشعار پروین در زمرهٔ ژانر ادبیات تعلیمی قرار می‌گیرد. مضامین شعر پروین مشتمل بر: وطن، مسائل اجتماعی و محفلی، روابط انسانی و طبیعت است و در غالب اوقات با نوعی خشم اخلاقی، مردم را به اصلاح و تأدیب دعوت می‌کند. از خصوصیات اشعار پروین «صفا و خلوص و جودت فوق‌العاده، تصویر زندهٔ طبیعت، تنوّع و تجدّد در اندیشه و وارستگی از عقاید رایج و حاکم بر جامعه است و همین صفات است که شعر او را با وجود تتبع از سبک و روش پیشینیان، یک نوع اصالت و استقلال بخشیده و به هر زبانی قابل ترجمه ساخته است» (آرین‌پور، ۱۳۷۹: ۵۴۱).

آثار ادبی، همواره نقش مهمی در تأثیر بر زندگی انسان‌ها ایفا کرده‌اند. تأثیر این آثار بر بهبود کیفیت زندگی و توسعهٔ ارزش‌های انسانی یکی از موضوعات مورد توجه در زمینهٔ ادبیات و روانشناسی است. روانشناسی مثبت‌گرا در سال‌های پایانی دههٔ ۱۹۹۰ به‌دست سلیگمن، هنگامی که وی رئیس انجمن روانشناسی امریکا بود، شکل گرفت. سلیگمن به ترویج ایده‌هایی از جمله اهمیّت خوشبختی مثبت، معنا و هدف در زندگی، توانمندی‌های روان‌شناختی در مواجهه باچالش‌ها معتقد است (حسینی صدیقی، ۱۳۹۵: ۱۳).

روانشناسی مثبت‌نگر، روشی برای کشف و به‌کارگیری توانایی‌های انسان برای برقراری ارتباط کامل با زندگی است و بر تجربهٔ رضایت واقعی در زندگی تمرکز دارد. که در نهایت موجب زندگی خوب برای انسان و نسل بشر می‌شود. مارتین سلیگمن (Martin Seligman) به همراه کریستوفر پیترسون(Christopher Peterson)

دریافت که شش فضیلت: خرد، شجاعت، عشق، میانه‌روی عدالت و استعلا وجود دارد که در تمامی مذاهب عمده و سنت‌های فرهنگی مورد تأیید هستند.

در روانشناسی مثبت‌گرا گفته می‌شود شناخت توانایی‌ها و پتانسیل درونی آدمی و کاربرد ویژگی‌های مثبت افراد و خانواده‌ها می‌تواند اثربخشی فنون و درمان‌های روان‌شناختی را بیش از پیش کند و افزون بر درمان مشکلات روان‌شناختی و ناهنجاری‌های رفتاری به بالا بردن کیفیت زندگی و به‌باشی افراد و جوامع بینجامد. در حوزهٔ روانشناسی، به‌ویژه روانشناسی انسان‌گرا، مفاهیم مربوط به بهزیستی و شکوفایی فردی همواره مورد توجه پژوهشگران و نظریه‌پردازان بوده‌اند (سلیگمن، ۱۳۹۹: ۱۴).

۱ـ۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

پروین اعتصامی یکی از سرآمدان ادب فارسی است که سروده‌هایش به مخاطب این امکان را می‌دهد که به درک بهتری از خود و دنیای پیرامونش برسد. شعر پروین دارای جنبه‌های اجتماعی قابل توجهی است. اشعار این بانوی خردورز به شناسایی و تقویت ویژگی‌های مثبت انسانی، امید و انگیزه برای تغییر و پیشرفت اشاره دارند. پروین با تأکید بر ارزش‌های اخلاقی و انسانی، به مخاطب کمک می‌کند تا به‌جای تمرکز بر مشکلات، به نقاط قوت و زیبایی‌های زندگی توجه کند. یکی از قابلیت‌های مهم اشعار پروین در این است که با رویکرد بینارشته‌ای (ادبیات و روانشناسی)، قابل مطالعه است. بر این اساس پژوهش حاضر با استفاده از رویکرد توصیفی- تحلیلی و بهره‌گیری منابع کتابخانه‌ای و استفاده از نظریهٔ روانشناسی مثبت‌نگر فضیلت خرد و مؤلّفه‌های مرتبط با آن: خرد و دانش، قضاوت، هوش اجتماعی، هوش شخصی و هیجانی و روشن‌بینی را در اشعار این بانوی خردمدار مطالعه کرده است تا از این

رهگذر ناگفته‌ها و زوایای مغفول سروده‌های این شاعر را برای بهره‌مندی از آن آموزه‌ها در زندگی فردی و اجتماعی به مخاطبان خود بنمایاند.

پژوهش حاضر کوشش کرده است به سؤالات زیر پاسخ گوید:

۱) اشعار پروین اعتصامی در حوزهٔ خرد و خردورزی تا چه میزان با مؤلفه‌های روانشناسی مثبت‌گرا قابل تحلیل و بررسی است؟

۲) کدام سطح از سطوح خردورزی در اشعار پروین اعتصامی نمود و بروز بیشتری دارد و چرا؟

۳) استفاده از نظریهٔ روانشناسی مثبت‌نگر در تحلیل اشعار پروین چه نتایج و برایندهای مفید فردی و اجتماعی می‌تواند داشته باشد؟

۱ـ۲. هدف و ضرورت تحقیق

ضرورت پژوهش حاضر از اینجا شکل می‌گیرد که تا به‌حال با استفاده از رویکرد روانشناسی مثبت‌گرا در اشعار پروین اعتصامی پژوهشی صورت نگرفته است. همچنین روی آوردن به خرد و خردورزی، یکی از راه‌های مهم برای برون‌رفت از بسیاری از مشکلات و معضلات فردی و اجتماعی است. اشعار پروین اعتصامی از بن‌مایه‌های اخلاقی و اجتماعی خاصی برخوردار است. شاعر توانسته است بسیاری از آموزه‌های اخلاقی، بایدها و نبایدها را با فصاحت و بهره‌گیری از قالب حکایت، تمثیل و گاه مناظره، به شیوه‌ای مخاطب‌محور و مستدل و اقناع‌کننده بیان کند و در نوع خود آرمان‌شهری مبتنی بر اخلاق، خرد و حکمت و انسانیت ارائه دهد. این شاعر چونان روانشناسی اجتماعی دردها و آلام جامعهٔ خود را شناسایی کرده و برای بهبود آن دردها راه خرد و خردورزی را با زبان شعر و با استفاده از عواطف و احساسات شاعرانهٔ خاص خود معرفی کرده است.

۱ـ۳. پیشینهٔ تحقیق

مقالات، کتاب‌ها و تحقیقات بسیاری دربارهٔ پروین اعتصامی نوشته شده است؛ اما بیشتر این تحقیقات او را از نظر اجتماعی و اخلاقی مورد بررسی قرار داده و کمتر به بُعد روان‌کاوی آثار و اشعار او توجه کرده‌اند. از جمله تحقیقاتی که دربارهٔ ارتباط و تطبیق علم روانشناسی و آثار پروین اعتصامی نگاشته شده‌اند، می‌توان به موارد ذیل می‌توان اشاره کرد:

۱) صادقی، فریبا و جهانیان، سوزان (۱۴۰۰) «تحلیل سروده‌های پروین اعتصامی با رویکردی بر مؤلفه‌های روانشناسی اجتماعی». این پژوهش به بررسی روانشناسی اجتماعی در سروده‌های پروین اعتصامی پرداخته است و دو مفهوم پیش‌داوری و جاذبه را مورد مطالعه و تحقیق موردی قرار داده است و در پایان نتیجه گرفته است که در سروده‌های پروین، انسان موجودی اجتماعی می‌باشد و طبیعی است که از دیگران متأثر باشد و تحت تأثیر حضور دیگران واقع شود.

۲) قاسمی، محمدهاشم و مظفری، سولماز (۱۴۰۰) «نقد روان‌شناختی قطعهٔ «مست و محتسب» پروین اعتصامی براساس مبانی روان‌کاوی فروید». در این مقاله مناظرهٔ محتسب و مست تحلیل شده و نویسندگان نتیجه گرفته‌اند که: محتسب به تعارضات درونی دچار شده است؛ همچنین این قطعه، آرزوهای پنهان شدهٔ خالق اثر را ذکر می‌کند و دلیل رشد ضد ارزش‌ها در این قطعه، دلایل روان‌شناختی دارد که با استفاده از نظریهٔ فروید بیان می‌شوند.

۳) اسلامی مؤخر، موسی (۱۳۹۸) «تأملی در ساز و کار پدافندی فرافکنی و شاخصه‌های آن با تکیه‌بر اشعار پروین اعتصامی»، در این مقاله نیز مانند مقالات پیشین، پژوهشگر به گره‌خوردگی ادبیات و روانشناسی اشاره می‌کند؛ سپس مفهوم «فرافکنی» که نخستین‌بار در آثار فروید دیده شده را تعریف می‌کند. دستاورد این

پژوهش حاکی از آن است که شاخصه‌های فرافکنی از جمله نفی فرافکنی بر تقدیر یا دیگران و یکسان شمردن خود با دیگران در اشعار پروین فراوان است.

۴) پوراسکندر، مریم (۱۳۹۸) «بازتاب علاقهٔ اجتماعی در اشعار پروین اعتصامی با رویکرد روانشناسی فردنگر آلفرد آدلر»، نویسنده در این مقاله دیدگاه آلفرد آدلر، روان‌شناس حوزهٔ اجتماعی را دربارهٔ علاقهٔ اجتماعی بیان می‌کند. او در این پژوهش نشان می‌دهد که مضامین اجتماعی و علاقه به مصلحت اجتماعی در اشعار پروین با نظریهٔ علاقهٔ اجتماعی آدلر مطابقت زیادی دارد.

۵) مختاری، مسروره (۱۳۹۵) «تحلیل اندیشه‌های اجتماعی پروین اعتصامی با استفاده از نظریهٔ لوکاچ و گلدمن». در این مقاله نویسنده، اندیشه‌های اجتماعی مانند: آزادی، اندرز به جوانان، توجه به حال ایتام و حقوق آن‌ها، توصیه به سعی، تلاش و کار، حمایت از اقشار زحمتکش و انتقاد از فقر و محرومیت، انتقاد از بی‌عدالتی، نابرابری اجتماعی و فاصلهٔ طبقاتی در جامعه، انتقاد از تجمل و رشوه‌خواری، تبیین منزلت زن و انتقاد از بی‌مهری مردم زمان نسبت به همدیگر را تحلیل کرده است.

۶) کراچی، روحانگیز (۱۳۷۲) «پروین از دیدگاه روان‌شناختی» . نگارنده در این مقاله ابتدا براساس نظریهٔ یونگ که افراد را به دو دستهٔ برون‌گرا و درون‌گرا تقسیم می‌کند، او را در زمرهٔ درون‌گرایان جای می‌دهد؛ بیان می‌کند که پروین شخصی انزواطلب، نوع‌دوست، گوشه‌گیر، بامحبت و کمال‌جو بود که در برابر فرهنگ مدرن مقاومت می‌کرد.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

یکی از مؤلّفه‌های مهم در روانشناسی مثبت‌نگر، خردورزی است. خردورزی به‌عنوان دانشی ژرف و عمل‌گرا معرفی می‌شود که دستیابی به آن مستلزم تلاش و مجاهدتی خستگی‌ناپذیر است، و سپس خود به‌عنوان ابزاری کارآمد برای کسب فضایل و امور

پسندیده به‌کار گرفته می‌شود. خرد، هوشی ناب و ذاتی است که حضورش مایهٔ رنجش هیچکس نمی‌شود و همگان را به سپاس وا می‌دارد. توانمندی‌های متجلی‌کنندهٔ خرد، آن دسته از قابلیت‌هایی هستند که شامل فرایند اکتساب و به‌کارگیری دانش در حوزهٔ امور انسانی می‌شوند؛ قابلیت‌هایی چون خلاقیت، کنجکاوی ژرف‌نگر، قضاوت عادلانه و آینده‌نگری آگاهانه (پیترسون و سلیگمن، ۲۰۰۴).

سلیگمن به همراه کریستوفر بر داشتن شش فضیلت تأکید دارند:

۱. خرد و دانش (توانایی‌های شناخت مانند: عشق به یادگیری، قضاوت، هوش اجتماعی و روشن‌بینی)؛

۲. شجاعت (دلیری، ایستادگی، راستی و صداقت)؛

۳. عدالت (انصاف، رهبری، شهروندی و کار گروهی)؛

۴. انسانیت (عشق و مهرورزی و سخاوت و بخشندگی)؛

۵. اعتدال و میانه‌روی (ایثار، گذشت، فروتنی، احتیاط و کنترل خود)؛

۶. استعلا (شگفتی، تشکر، امید، معنویت، بخشودگی، شوخ‌طبعی، هیجان‌پذیری و یافتن دیدی وسیع نسبت به جهان).

در جستار حاضر اولین مؤلّفه از مؤلّفه‌های روانشناسی مثبت‌گرا را در اشعار پروین اعتصامی مطالعه کرده‌ایم.

۲ـ۱.خردورزی(Wisdom)

سلیگمن و همکارانش با استفاده از روش‌های علمی و طبقه‌بندی مفاهیم توانستند مجموعهٔ کاملی از مفاهیمی چون خردورزی، عدالت، شجاعت، شادی، امید،

خوش‌بینی، رضایت، نوع‌دوستی، سعادت، عشق و مدارا و... را در قالب یک مکتب جدید فکری با عنوان رویکرد مثبت‌نگر معرفی می‌کنند.

«خردورزی» ستون فقرات اندیشهٔ این شاعر فرزانه را تشکیل می‌دهد. پروین، خرد را مجموعه‌ای از دانش و همچنین چراغی راهنما برای تمییز حق از باطل و نیک از بد می‌داند. از دیدگاه وی، خردورزی تنها راه رستگاری انسان و رمز گشایش مشکلات فردی و اجتماعی است. شاعر با بهره‌گیری از تمثیل‌های نغز و مناظر زیبا، نادانی را ریشهٔ همهٔ شرارت‌ها و خرد را نجات‌بخش آدمی می‌شمارد.

از فراز و نشیب آگاهم　　می‌شناسم چه راه، راه خطاست
(اعتصامی، ۱۳۸۲: ۷۱)

این بیت، گویای رسیدن به خردی عملی و ژرف از راه تجربه است. گوینده با بیان «از فراز و نشیب آگاهم» نشان می‌دهد که نه‌تنها گذرگاه‌های دشوار زندگی را پیموده، بلکه از هر بالا و پایینی پندی آموخته و آن را به بینشی بدل کرده است. سپس در فراز دوم، «می‌شناسم چه راه، راه خطاست» نمودار این حقیقت است که او اکنون به چنان کمال تشخیصی دست یافته که می‌تواند مسیر درست را از بیراهه بازشناسد. این شناخت، برآمده از آزمودن راه‌ها و سنجیدن پیامدهای آن‌هاست. در حقیقت، بیت بر این پایه استوار است که خردورزی راستین، از دل تجربه‌های زیسته و آگاهی از پیچ و خم‌های زندگی سر بر می‌آورد و سرانجام به بصیرتی می‌انجامد که روشنی‌بخش راه‌های پیش روست.

صرف باطل نکند عمر گرامی پروین　　آنکه چون پیر خرد راهنمایی دارد
(همان: ۱۱۳).

این بیت بر ارزشمندی خرد در مسیر زندگی تأکید می‌ورزد. پروین با اشاره به «صرف باطل نکردن عمر گرامی» توسط کسی که «پیر خرد» راهنمای اوست، نشان می‌دهد که خردورزی، سرمایه‌ای است که انسان را از تباهی عمر و رفتن به راه‌های

نادرست بازمی‌دارد. در نگاه او، خرد همچون راهنمایی کارآزموده، مسیر درست زندگی را روشن می‌سازد و از هدررفتن سرمایهٔ ارزشمند عمر در بیراهه‌ها جلوگیری می‌کند.

برای پرورش تن به دام بدنامی نیوفتند کسانی که بخرد و رادند
(همان: ۱۲۱).

در این بیت، پروین خرد و شرافت را مانعی در برابر پلیدی می‌داند. او با بیان اینکه افراد «بخرد و راد» هرگز تن به «بدنامی» نمی‌دهند، بر پیوند ناگسستنی بین خردمندی و عزت نفس پای می‌فشارد. از نگاه او، خرد تنها به شناخت محدود نمی‌شود، بلکه توانایی تشخیص ارزش‌های اخلاقی و پاسداری از کرامت انسانی را نیز دربرمی‌گیرد.

به معمار عقل و خرد تیشه ده که تا خانهٔ جهل ویران کنند
(همان: ۱۲۳)

این بیت، خرد را به «معمار»ی توانمند تشبیه می‌کند که می‌تواند بنای جهل را ویران سازد. پروین با فراخوانِ «تیشه به دست دادن» به خرد، بر کنشگری و نقش فعال خرد در نبرد با نادانی تأکید می‌ورزد. در اندیشهٔ او، خرد تنها یک ابزار شناختی نیست، بلکه سلاحی برای براندازی جهل و ساختن جامعه‌ای روشن است.

به لشکر خرد و رای و عدل و علم گرای سپاه اهرمن اندیشه زین سپاه کنند
(همان: ۱۲۴)

در این بیت، پروین نبرد همیشگی بین خرد و جهل را به تصویر می‌کشد. او با «لشکر خرد» و «سپاه اهرمن اندیشه»، نشان می‌دهد که تنها با تکیه بر خرد، عدالت و دانش می‌توان بر نیروهای پلید و ویرانگر چیره شد. این نبرد نمادین، بازتابی از باور او به کارکرد اجتماعی خرد است که می‌تواند زمینه‌ساز نظم و دادگری در جامعه باشد.

۲-۲. قضاوت

در ادامهٔ بررسی مؤلّفه‌های روانشناسی مثبت‌نگر در اشعار پروین اعتصامی، به تحلیل مفهوم «قضاوت» می‌پردازیم که طبق روانشناسی مثبت‌نگر از سطوح خردورزی به‌شمار می‌آید. پروین با بینشی عمیق، قضاوت شتابزده و بر پایهٔ ظواهر را ریشهٔ اصلی بسیاری از خطاها و نابسامانی‌های انسانی می‌داند. از منظر او، حقیقت درون، در پشت پردهٔ ظاهر پنهان است و قاضی واقعی باید از زنگار پیش‌داوری و جهل به‌دور باشد. شاعر با بهره‌گیری از حکایات نمادین و گفت‌وگوهای دقیق، پیامدهای خطرناک قضاوت‌های ناروا را به تصویر می‌کشد و بر ضرورت توقف در کنش قضاوت و نیل به شناختِ حقیقی تأکید می‌ورزد.

بشناس فرق دوست از دشمن بچشم عقل　　مفتون مشو که در پس هر چهره چهره‌هاست
(همان: ۶۹)

قضاوت درست، به عبور از سطح ظواهر و رسوخ به عمق حقایق نیازمند است. پروین در این بیت بر این اصل کلیدی تأکید می‌کند که یک داوری صحیح، هرگز نباید بر پایهٔ اولین تظاهر بیرونی افراد صورت گیرد. او هشدار می‌دهد که پشت هر چهرهٔ آرام یا دوستانه، ممکن است نیت و هویت پنهانی نهفته باشد که تنها با «چشم عقل» یعنی تفکر عمیق، مشاهدهٔ دقیق و ارزیابی بی‌طرفانه، می‌توان آن را دریافت. بنابراین، قضاوت شایسته، فرایندی هوشمندانه است که شتاب‌زدگی و فریب‌خوردگی در آن جایی ندارد.

گفت تیری با کمان روز نبرد　　کاین ستمکاری تو کردی کس نکرد
تیرها بودت قرین ای بوالهوس　　در فکندی جمله را در یک‌نفس
ما ز بیداد تو سرگردان شدیم　　همچو کاه اندر هوا رقصان شدیم

خوش به کار دوستان پرداختی　　برگرفتی یک‌یک و انداختی
من دمی چند است کاینجا مانده‌ام　　دیگران رفتند و تنها مانده‌ام
(همان: ۲۸۴).

این گفت‌وگوی نمادین میان تیر و کمان، روایتی تکان‌دهنده از رابطه‌ای ناعادلانه و خودکامه است. تیر با بیان شکایت خود، کمان را به ستمکاری و بی‌مسئولیتی متهم می‌کند. او اشاره می‌کند که کمان چگونه همهٔ تیرها را بی‌درنگ و بی‌سنجش رها کرده و آنان را همچون کاهی در معرض باد، سرگردان و بی‌پناه گذاشته است. این کنش، نه‌تنها نشان از بی‌خردی و هوس‌بازی کمان دارد، که آشکارا اصول بنیادین قضاوت عادلانه از جمله مسئولیت‌پذیری، حفظ کرامت افراد و پرهیز از خودرأیی را نقض می‌کند. تیر که اینک تنها مانده، با ترسی عمیق از آینده سخن می‌گوید؛ ترسی که ریشه در بی‌اعتمادی به رفتار ناپایدار کمان دارد. در حقیقت، این ابیات هشداری اخلاقی دربارهٔ ویرانی‌هایی است که قدرت بی‌قید و قضاوت نابه‌جا در روابط انسانی به بار می‌آورد.

بیم آن دارم کز این جور و عناد　　بر من افتد آنچه بر آنان فتاد
ترسم آخر بگذرد بر جان من　　آنچه بگذشته‌ست بر یاران من
زان همی لرزد دل من در نهان　　که دراندازی مرا هم ناگهان
از تو می‌خواهم که با من خو کنی　　بعد از این کردار خود نیکو کنی
زان گروه رفته نشماری مرا　　مهربان باشی نگه‌داری مرا
(همان: ۲۸۴)

این ابیات، فریاد روحی آزرده و هراسان را بازمی‌تاباند که در میانهٔ رابطه‌ای ناامن و خودکامه گرفتار آمده است. گوینده که می‌تواند نماد هر انسانی در موقعیت نابرابر باشد، با ترسی آشکار از تکرار سرنوشت تلخ دیگران (بر من افتد آنچه بر آنان فتاد) سخن می‌گوید و از لرزش نهان دلش پرده برمی‌دارد. این هراس، تنها ترس از رها

شدن نیست، بلکه وحشت از «جور و عناد» و رفتار ناگهانیِ طرف مقابل است که پیش از این دیگران را قربانی کرده است. سپس، او پا از شکایت فراتر می‌نهد و خواهان تغییر می‌شود: «با من خو کنی» و «کردار خود نیکو کنی». این درخواست، خواستِ رابطه‌ای مبتنی بر آشنایی، اعتماد و پایداری است. آنگاه آرزوی نهایی خود را بر زبان می‌آورد: «مهربان باشی نگه‌داری مرا». این جمله، چکیده نیاز هر موجود زنده به امنیت، مراقبت و مهرورزی است.

یکدل ار گردیم در سود و زیان — این شکایت‌ها نیاید در میان
گر تو از کردار بد باشی بری — کس نخواهد با تو کردن بدسری
گر به یک پیکان وفا بینم ز تو — یک نفس آزرده ننشینم ز تو
گفت با تیر از سر مهر آن کمان — در کمان کی تیر ماند جاودان؟
شد کمان را پیشه تیر انداختن — تیر را شد چاره با وی ساختن

(همان: ۲۸۴).

این ابیات، نقطهٔ اوج تحول در رابطهٔ نمادین تیر و کمان را نشان می‌دهند، جایی که شکایت نخستین به درکی متقابل و پذیرش مسئولیت می‌گراید. تیر با پیشنهاد «یکدل ار گردیم در سود و زیان»، آرمان رابطه‌ای مبتنی بر همبستگی و اشتراک سرنوشت را بیان می‌کند، رابطه‌ای که در آن شکایت‌ها جای خود را به فهم متقابل می‌دهد. او شرط این همدلی را تغییر رفتار کمان می‌گذارد: «گر تو از کردار بد باشی بری / کس نخواهد با تو کردن بدسری». این نشان از هوشمندی عاطفی تیر دارد که به‌جای تقاضای محض، به‌صورت فعالانه شرایطی برای اعتماد مجدد طرح می‌ریزد. در برابر این درخواست، پاسخ کمان (در کمان کی تیر ماند جاودان؟) اگرچه بر گذرا بودن همراهی تیرها دلالت دارد، اما به‌صورت ضمنی ماهیت رابطه را می‌پذیرد. سپس با تبدیل «پیشه» کمان به «تیرانداختن» و «چاره» تیر به «ساختن با وی»، شاعر به زیبایی به یک سازش وجودی اشاره می‌کند: پذیرش نقش‌ها و محدودیت‌های یکدیگر.

این دیگر تسلیم نیست، بلکه درک این حقیقت است که رابطهٔ سالم نه با حذف تفاوت‌ها، که با ساختن در کنار یکدیگر و با وجود آن تفاوت‌ها شکل می‌گیرد. در اینجاست که رابطه از حالت ستمگرانه-قربانی خارج شده و به‌سوی همکاری متوازن و مسئولانه حرکت می‌کند.

۲ـ ۳. هوش اجتماعی

هوش اجتماعی به توانایی درک و مدیریت مؤثر روابط بین‌فردی اشاره دارد. این ویژگی شامل مهارت‌هایی مانند همدلی، درک احساسات دیگران، ارتباط مؤثر و توانایی ایجاد روابط مثبت است. افراد با هوش اجتماعی بالا می‌توانند با دیگران تعامل کنند و در موقعیت‌های اجتماعی به شیوه‌ای مناسب رفتار کنند (هفرن، ۱۳۹۳: ۲۸۲).

«افراد دارای هوش اجتماعی بالا (که شامل هوش هیجانی و هوش شخصی نیز می‌شود)، از هیجان‌ها و اهداف خود و دیگران آگاه هستند. اگر این یکی از توانمندی‌های برتر شماست، به احتمال زیاد از هیجان‌ها، انگیزه‌ها و واکنش‌های خود آگاهی دارید (هوش شخصی) و از هیجان‌ها و واکنش‌های دیگران نیز آگاه هستید (هوش اجتماعی). شما توانایی فوق‌العادهٔ توجه به تغییر در هیجان‌های دیگران را دارید و قادرید اصلاحات لازم را برای اطمینان از وجود فضای ارتباطی دوستانه انجام دهید» (همان: ۲۶۳).

مارتین سلیگمن به‌عنوان یک پیشوای روانشناسی مثبت، مؤلّفه‌های زندگی خوب را از دیدگاه خود به سه بخش اصلی تقسیم کرده است: خوشبختی مثبت، معنا و هدف در زندگی و توانمندی در مواجهه باچالش‌ها. این مؤلفه‌ها به‌عنوان ستون‌های اساسی زندگی خوب توسط سلیگمن مطرح شده‌اند و به‌عنوان یک چارچوب برای ارزیابی و تحقق زندگی خوب مورد استفاده قرار می‌گیرند (کامپتون و هافمن، ۱۳۹۷: ۲۰-

.(۱۶

قطعه‌ای که در ادامه می‌آید سرشار از بینش اجتماعی و انسانی است و اگر از منظر «هوش اجتماعی» به آن بنگریم، پیامی ژرف دربارهٔ خودآگاهی، تعامل سازنده با جامعه و مسئولیت‌پذیری فردی در برابر زندگی دارد. پروین در این سروده با لحنی حکیمانه به انسان یادآور می‌شود که بخت و سرنوشت چیزی بیرونی و تصادفی نیست، بلکه حاصل بیداری، تلاش و تدبیر درونی است. او می‌گوید: وقتی بختت بیدار نیست، تو باید بیدار باشی؛ یعنی آگاهی و اقدام آگاهانه جایگزین انتظار از شانس شود. این رویکرد نوعی درک اجتماعی از نقش انسان در ساختن سرنوشت خویش است، زیرا فرد را عامل تغییر می‌داند نه قربانی شرایط.

به صحرا، سرود این‌چنین خارکن — که از کندن خار کس خوار نیست
جوانی و تدبیر و نیروت هست — به دست تو این کارها کار نیست
به بیداری و هوشیاری گرای — چو دیدی که بخت تو بیدار نیست
چو بفروختی از که خواهی خرید — متاع جوانی به بازار نیست

(اعتصامی، ۱۳۸۲: ۹۴)

در پایان، شاعر انسان را به خودنگری و بصیرت فرا می‌خواند: «به چشم بصیرت به خود در نگر». این خودشناسی نتیجهٔ بلوغ هوش اجتماعی است؛ یعنی درک جایگاه خود در شبکهٔ روابط انسانی و در مسیر زندگی. همان‌گونه که سلیگمن در نظریهٔ «یادگیری خوش‌بینی» می‌گوید، انسان فرزانه از تجربه‌ها و ناکامی‌ها برای رشد درونی بهره می‌گیرد و از نگاه منفی به نگاه سازنده می‌رسد. در حقیقت، پروین در این شعر چکیده‌ای از آموزه‌های هوش اجتماعی را با زبان شعر بیان کرده است: خودآگاهی، خوداتکایی، تاب‌آوری، خوش‌بینی واقع‌نگر، معناجویی و اخلاق در رفتار اجتماعی. این شعر دعوت به بیداری و مسئولیت است و تجسمی از همان چیزی است که سلیگمن آن را «زیستن آگاهانه با احساس معنا و فضیلت در تعامل با دیگران» می‌نامد؛ جایی

که فرد نه‌تنها در پی نجات خود، بلکه در پی رشد و توازن در جهان پیرامون خویش است.

۲ـ۴.هوش شخصی و هوش هیجانی

تنظیم خویشتن یکی از مؤلّفه‌های کلیدی در حوزهٔ خرد و دانش از طبقه‌بندی فضیلت‌های شخصیتی سلیگمن است که به توانایی فرد در مدیریت مؤثر انگیزه‌ها، هیجان‌ها، تمایلات و رفتارهای خود جهت دستیابی به اهداف بلندمدت اشاره دارد. این مهارت که زیرمجموعه‌ای از هوش هیجانی محسوب می‌شود، شامل خودکنترلی، انعطاف‌پذیری، وجدان کاری و توانایی برنامه‌ریزی و بازاندیشی در مسیر رسیدن به هدف است. افرادی که از قابلیت تنظیم خویشتن برخوردارند، به‌جای واکنش‌های تکانشی، پاسخ‌های خود را آگاهانه انتخاب می‌کنند، در برابر وسوسه‌ها مقاومت می‌نمایند و می‌توانند در مواجهه با موانع و ناملایمات، پایداری و انطباق لازم را از خود نشان دهند. تقویت این توانایی نقش بسزایی در افزایش بهزیستی روان‌شناختی، بهبود عملکرد و دستیابی به یک زندگی رضایت‌بخش و معنادار ایفا می‌کند.

یک هیجان مثبت به دلیل هم‌زمانی و در دسترس بودن در موقعیت خشم، بیشتر از تغییر در شناخت یا رفتار، در دسترس فرد خشمگین قرار دارد. از سوی دیگر، استفاده از هیجان مثبت می‌تواند نوعی حواس‌پرتی هدفمند از هیجان منفی ایجاد کرده و از شدت آن بکاهد (خطیب، ۱۳۹۶: ۱۹۲).

پروین اعتصامی در شعر «شوق پرواز» از کبوتربچه‌ای سخن گفته است که با شوق پرواز، بدون آمادگی کافی، بال و پر باز می‌کند و از شاخه‌ای به شاخه دیگر می‌پرد. این شتاب‌زدگی و ناپختگی به خستگی، وحشت و ناتوانی او در بازگشت به لانه منجر می‌شود: «ز وحشت سست شد بر جای ناگاه / ز رنج خستگی درماند در راه» (اعتصامی، ۱۳۸۲: ۲۸۰). از منظر روانشناسی مثبت‌نگر، این بخش از شعر به اهمیّت خودکنترلی

و صبر در تنظیم خویشتن اشاره دارد. تنظیم خویشتن مستلزم آن است که فرد پیش از اقدام، توانایی‌ها و محدودیت‌های خود را ارزیابی کند و از تصمیم‌گیری‌های عجولانه پرهیز نماید. کبوتر بچه در اینجا نمادی از جوانی است که با انگیزه و اشتیاق، اما بدون تجربه و برنامه‌ریزی، در مسیری وارد می‌شود که فراتر از توان اوست. مادر کبوتر با هشدارهایی چون «ترا پرواز بس زودست و دشوار / ز نوکاران که خواهد کار بسیار» (همان). به او یادآوری می‌کند که برای موفقیت، نیاز به آمادگی و صبر است. این پیام با تأکید روانشناسی مثبت بر لزوم تأخیر در ارضای خواسته‌های آنی برای دستیابی به اهداف بلندمدت هم‌خوان است. مادر کبوتر در پاسخ به ناکامی فرزندش، از «رسم خودپسندی» و «مستی» سخن می‌گوید: «کزینسان است رسم خودپسندی / چنین افتند مستان از بلندی». این ابیات به خطرات شتاب‌زدگی و اعتماد به نفس کاذب اشاره دارند، که در روانشناسی مثبت‌نگر به‌عنوان موانعی در مسیر تنظیم خویشتن شناخته می‌شوند. خودپسندی و تصمیم‌گیری‌های عجولانه می‌توانند فرد را از مسیر درست منحرف کنند و به شکست منجر شوند. مادر کبوتر تأکید می‌کند که «پریدن بی‌پر تدبیر، مستی است»، که این پیام به به برنامه‌ریزی و تفکر پیش از اقدام اشاره دارد.

در روانشناسی مثبت، تنظیم خویشتن نیازمند خودآگاهی (Self-Awareness) است که فرد را قادر می‌سازد تا نقاط قوت و ضعف خود را بشناسد و از اقدامات نسنجیده اجتناب کند. این شعر هشدار می‌دهد که شتاب‌زدگی بدون پشتوانهٔ عقل و تجربه، به‌جای پیشرفت، به ناکامی می‌انجامد. بخش مهمی از شعر به نصایح مادر کبوتر اختصاص دارد که با تجربهٔ خود، فرزندش را راهنمایی می‌کند: «هجوم فتنه‌های آسمانی / مرا آموخت علم زندگانی». مادر با شرح سختی‌هایی که خود متحمل شده، از جمله مواجهه با خطرات و آسیب‌ها، به کبوتر بچه می‌آموزد که زندگی نیازمند یادگیری تدریجی و کسب تجربه است. از منظر روانشناسی مثبت‌نگر، تنظیم خویشتن

به معنای استفاده از تجربیات گذشته و هدایت دیگران برای مدیریت رفتارها و تصمیم‌گیری‌هاست. مادر کبوتر نقش یک راهنما را ایفا می‌کند که با ارائه پندهایی مانند «بباید هر دو پا محکم نهادن / از آن پس، فکر بر پای ایستادن»، به فرزندش می‌آموزد که پیش از اقدام بزرگ، باید پایه‌های خود را محکم کند. این مفهوم با ایدهٔ روانشناسی مثبت دربارهٔ یادگیری از تجربه و تقویت تاب‌آوری(Resilience) هم‌راستاست، که به فرد کمک می‌کند تا با چالش‌ها به‌صورت سازنده مواجه شود. مادر کبوتر به فرزندش یادآوری می‌کند که «هنوزت دل ضعیف و جثه خرد است» و «ترا توش هنر میباید اندوخت». این ابیات بر اهمیّت پذیرش محدودیت‌های کنونی و تمرکز بر رشد تدریجی تأکید دارند. در روانشناسی مثبت‌نگر، تنظیم خویشتن شامل توانایی پذیرش وضعیت فعلی و برنامه‌ریزی برای بهبود تدریجی است. کبوتر بچه به دلیل ناپختگی، قادر به پرواز طولانی یا مواجهه با خطرات نیست، و مادر او را به صبر و کسب مهارت دعوت می‌کند: «بیاموزندت این جرئت مه و سال». این پیام با تأکید روانشناسی مثبت بر رشد شخصی و یادگیری مستمر هم‌خوانی دارد، که در آن فرد از طریق تمرین و صبر، مهارت‌ها و توانایی‌های خود را توسعه می‌دهد. پذیرش محدودیت‌ها به‌عنوان بخشی از فرایند رشد، به فرد کمک می‌کند تا از ناامیدی و سرخوردگی دوری کند و با انگیزه به سوی اهداف خود حرکت نماید.

از نگاه روانشناسی مثبت‌نگر، این فرایند، نمونه‌ای از «تنظیم خویشتن» است. کبوتربچه در مواجه با استرس، به‌طور طبیعی از دو راهبردِ «مسئله‌محور» (نگاه به اطراف برای یافتن راه‌حل) و «هیجان‌محور» (پنهان کردن سر برای آرام‌سازی موقت) استفاده می‌کند. این رویارویی، اگرچه با ترس و درماندگی همراه است، اما بخشی ضروری از فرایند رشد و «خود-کارآمدی» است. در حقیقت، این تجربهٔ به ظاهر شکست‌خورده، زمینه‌ساز رشد تاب‌آوری و خرد عملی در او خواهد شد و نشان می‌دهد

که تنظیم موفقیت‌آمیز خویشتن، نه به معنای اجتناب از مشکل، بلکه به معنای مدیریت پاسخ‌های درونی و بیرونی در مواجهه با آن است.

نه فکرش با قضا دمساز گشتن — نه‌اش نیروی زان ره بازگشتن
نه گفتی کان حوادث را چه نامست — نه راه لانه دانستی کدامست
نه چون هر شب حدیث آب و دانی — نه از خواب خوشی نام و نشانی
فتاد از پای و کرد از عجز فریاد — ز شاخی مادرش آواز در داد
کز این‌سان است رسم خودپسندی — چنین افتند مستان از بلندی
(همان، ۲۸۱).

این ابیات، سرگذشت آموزنده‌ای از پیامدهای شتاب‌زدگی و نادیده گرفتن آمادگی‌های ضروری را روایت می‌کند. کبوتربچه که با شوقی کودکانه و بی‌توجه به خطرهای پیش‌رو به پرواز درآمده، اکنون در چالش بزرگی گرفتار شده است. او نه توانایی «دمساز گشتن با قضا» (سازگاری با شرایط غیرمنتظره) را دارد، نه نیروی بازگشت از راهی که آمده و نه حتی دانش نامیدن حوادث یا یافتن راه لانه. این نشانگر فقدان «خود-کارآمدی» و «مهارت‌های حل مسئله» است که از مؤلّفه‌های در روانشناسی مثبت‌نگر به‌شمار می‌روند. در بحران درماندگی، فریاد ناامیدی او پاسخ مادرانه را به همراه دارد. مادر با آوازی دلگرم‌کننده او را راهنمایی می‌کند و با گفتن «کزینسان است رسم خودپسندی»، به او و همهٔ شنوندگان هشدار می‌دهد که غرور نابالغ و عمل نابخردانه چه پیامدهای سختی می‌تواند داشته باشد. این صحنه نمادی از «تاب‌آوری» است که با حمایت عاطفی و راهنمایی خردمندانه تقویت می‌شود. در حقیقت، این ابیات بر اهمیّت توازن میان «شهامت» و «تدبیر»، و نیز نقش«راهنماییِ آگاهانه» در فرایند رشد و کمال شخصیت تأکید می‌ورزد.

بدن خردی نیاید از تو کاری / به پشت عقل باید بردباری
ترا پرواز بس زودست و دشوار / ز نوکاران که خواهد کار بسیار؟
بیاموزندت این جرأت مه و سال / همت نیرو فزایند، هم پر و بال
هنوزت دل ضعیف و جثه خردست / هنوز از چرخ، بیم دستبرد است
هنوزت نیست پای برزن و بام / هنوزت نوبت خواب است و آرام
(همان، ۲۸۱).

در ادامهٔ تحلیل قبلی، این ابیات نقش «خویشتن‌داری» و «تنظیم هیجانی» را به‌عنوان کلیدهای رشد سالم نشان می‌دهند. مادر با گفتن «بدین خُردی نیاید از تو کاری / به پشت عقل باید بردباری»، بر اهمیت «تنظیم شناختی» تأکید می‌کند؛ اینکه در مواجه با محدودیت‌ها، به جای تسلیم هیجانات شدن، باید از خرد و شکیبایی بهره برد. سپس با بیان «ترا پرواز بس زودست و دشوار / ز نوکاران که خواهد کار بسیار»، اصل «خود-کارآمدی واقع‌بینانه» را مطرح می‌کند. مادر به فرزندش کمک می‌کند تا توانایی‌های فعلی خود را به‌درستی ارزیابی کند که این خود از مؤلّفه‌های اساسی هوش هیجانی است. در ادامه با اشاره به «بیاموزندت این جرئت مه و سال / همت نیرو فزایند، هم پر و بال»، بر فرایند تدریجی «رشد تاب‌آوری» تأکید می‌ورزد. این بیت نشان می‌دهد که شجاعت واقعی با گذشت زمان و از طریق تجربه و آموزش حاصل می‌شود.

در پایان با تکرار «هنوزت...»، محدودیت‌های طبیعی دوران کودکی را به او یادآور می‌شود و نیاز به «امنیت روانی» و «آرامش» را خاطرنشان می‌کند. این گفت‌وگو نمونه‌ای عالی از «والدگری سخت‌گیرانه-حمایت‌گر» است که هم محدودیت‌ها را مشخص می‌کند و هم محیطی امن برای رشد فراهم می‌سازد.

هنوزت انده بند و قفس نیست — بجز بازیچه، طفلان را هوس نیست
نگردد پخته کس با فکر خامی — نپوید راه هستی را به گامی
ترا توش هنر می‌باید اندوخت — حدیث زندگی می‌باید آموخت
بباید هر دو پا محکم نهادن — از آن پس، فکر بر پای ایستادن
پریدن بی پر تدبیر، مستی است — جهان را گه بلندی، گاه پستی‌است

(همان، ۲۸۱).

در ادامه تحلیل پیشین، این ابیات با ژرف‌نگریِ شگفت، گام‌های بنیادین «رشد خود-تنظیمی» و «پختگی روان‌شناختی» را ترسیم می‌کنند. مادر با اشاره به اینکه «هنوزت اندوه بند و قفس نیست»، به فرزندش یادآور می‌شود که او هنوز با محدودیت‌های واقعی زندگی و رنج مسئولیت‌پذیری روبه‌رو نشده و دنیایش در «بازیچه» و «هوس» خلاصه شده است. این سخن، هوشمندانه بر نیاز به «آمادگی روانی» پیش از ورود به میدان تجربه‌های دشوار زندگی تأکید می‌ورزد.

سپس با بیان اینکه «نگردد پخته کس با فکر خامی / نپوید راه هستی را به گامی»، بر پیوند ناگسستنیِ «بلوغ فکری» و «عمل آگاهانه» پای می‌فشارد. این دو بیت در حقیقت، نقشهٔ راهی برای «رشد تاب‌آوری» ارائه می‌دهند: «توش هنر اندوختن» به معنای توسعهٔ مهارت‌های زندگی، و «آموختن حدیث زندگی» به معنای درک واقعیت‌های جهان است.

در فراز پایانی، مادر با بیانی استعاری، اصل «تعادل» و «عمل سنجیده» را آموزش می‌دهد: «پریدن بی‌پر تدبیر، مستی است». این جمله به زیبایی نشان می‌دهد که شور و شوق بی‌پشتوانهٔ خرد، نه فضیلت، که نوعی بی‌خردی است. همچنین با اشاره به اینکه «جهان را گه بلندی، گاه پستی‌ست»، او را برای نوسان‌های اجتناب‌ناپذیر زندگی آماده می‌سازد. این آموزش‌ها در مجموع، بنیان‌های «خود-کارآمدی» و «انعطاف‌پذیری روانی» را در وجود فرزند پی‌ریزی می‌کند.

به پستی در، دچار گیر و داریم ببالا، چنگ شاهین را شکاریم
من اینجا چون نگهبانم و تو چون گنج ترا آسودگی باید، مرا رنج
تو هم روزی روی زین خانه بیرون ببینی سحربازی‌های گردون
از این آرامگه وقتی کنی یاد که آبش برده خاک و باد بنیاد
نه‌ای تا زآشیانِ امن دلتنگ نه از چوبت گزند آید، نه از سنگ
(همان، ۲۸۱).

در ادامه، مادر با پیش‌بینی روزی که فرزند «زین خانه بیرون» خواهد رفت، به او «امید» و «چشم‌انداز» می‌بخشد، اما هشدار می‌دهد که این پناهگاه امن نیز روزی «آبش برده خاک و باد بنیاد» خواهد شد. این گفت‌وگو در مجموع، زیبایی‌شناسی والایی از والدگری را نمایان می‌سازد: پرورش کودکی که هم از «امنیت کنونی» بهره می‌برد، هم برای «استقلال آینده» آماده می‌شود، و هم «گذرا بودن تمام پناهگاه‌ها» را درک می‌کند.

مرا در دام‌ها بسیار بستند ز بالم کودکان پرها شکستند
گه از دیوار سنگ آمد گه از در گهم سرپنجه خونین شد گهی سر
نگشت آسایشم یک لحظه دمساز گهی از گربه ترسیدم، گه از باز
هجوم فتنه‌های آسمانی مرا آموخت علم زندگانی
نگردد شاخک بی بن برومند ز تو سعی و عمل باید، ز من پند
(همان، ۲۸۲-۲۸۱).

در ادامه سفر رشد این کبوتر، اکنون با روایتی از تجربه‌های سخت و پندگیری از زندگی روبه‌رو می‌شویم. کبوتر با بیان «مرا در دام‌ها بسیار بستند» و «ز بالم کودکان پرها شکستند»، از آسیب‌پذیری و رنج‌هایی می‌گوید که هر موجود زنده‌ای در مسیر

رشد با آن روبه‌رو می‌شود. این تجربه‌ها اگرچه دردناک هستند، اما همان‌گونه که در بیت «هجوم فتنه‌های آسمانی / مرا آموخت علم زندگانی» می‌بینیم، به منبعی برای یادگیری و خردورزی تبدیل شده‌اند. در این فرایند، فرد می‌آموزد که «نگردد شاخک بی بن برومند» - یعنی هیچ رشدی بدون بنیان‌های استوار ممکن نیست. این بیت به زیبایی رابطهٔ دوسویه «سعی و عمل» از سوی فرزند و «پند» از سوی والد را نشان می‌دهد. در حقیقت، این ابیات تصویر کاملی از «تاب‌آوری» را ترسیم می‌کنند: توانایی تبدیل رنج به خرد، شکست به تجربه، و وابستگی به استقلال. این سفر نمادین به ما می‌آموزد که زندگی، هنر تبدیل تهدید به فرصت و درد به پند است، و رشد واقعی زمانی رخ می‌دهد که فرد بتواند از دل دشواری‌ها، «علم زندگانی» را استخراج کند.

۲ـ۵. روشن‌بینی

در چارچوب روانشناسی مثبت‌گرا که مارتین سلیگمن آن را بنیان نهاد، روشن‌بینی در دستهٔ فضیلت خرد و دانش قرار می‌گیرد؛ یعنی توانایی به‌کارگیری دانش و تجربه برای تصمیم‌گیری درست و اخلاقی. فرد روشن‌بین کسی است که نه در دام هیجان‌های آنی می‌افتد، نه به بدبینی و قضاوت‌های منفی پناه می‌برد، بلکه با نگاهی متعادل، موقعیت‌ها را می‌سنجد و براساس معنا و ارزش تصمیم می‌گیرد.

از دیدگاه روانشناسی مثبت، روشن‌بینی نوعی هوش ترکیبی است؛ آمیزه‌ای از خودآگاهی، همدلی، واقع‌نگری و امید. چنین فردی توانایی دیدن «کل» را در پسِ جزئیات دارد؛ می‌تواند در بحران‌ها معنا بیابد و در تعامل با دیگران از مرزهای خودمحوری بگذرد. در نهایت، روشن‌بینی به تعبیر روانشناسی مثبت‌گرا، نوعی نور درونی است که از رشد اخلاقی و شناختی می‌جوشد؛ نوری که انسان را به‌سوی انتخاب‌های متعادل، روابط انسانی سالم و زندگی معنادار هدایت می‌کند. نوری که هم خویشتن را روشن می‌کند و هم جهان را.

بیند این بستر و عبرت گیرد　　هر که را چشم حقیقت‌بین است

(اعتصامی، ۱۳۸۲: ۸۷).

بلبل آهسته به گل گفت شبی　　که مرا از تو تمنایی هست
من به پیوند تو یک‌رأی شدم　　گر تو را نیز چنین رایی هست
گفت فردا به گلستان باز آی　　تا ببینی چه تماشایی هست
گر که منظور تو زیبایی ماست　　هر طرف چهرهٔ زیبایی هست
پا به هرجا که نهی برگ گلی ست　　همه‌جا شاهد رعنایی هست
باغبانان همگی بیدارند　　همه‌جا ساغر و صهبایی هست
قدح از لاله بگیرد نرگس　　چمن و جوی مصفایی هست
نه ز مرغان چمن گمشده‌ایست　　نه ز زاغ و زغن آوایی هست
نه ز گلچین حوادث خبری ست　　نه به گلشن اثر پایی هست
هیچکس را سر بدخویی نیست　　همه را میل مدارایی هست
گفت رازی که نهان است ببین　　اگرت دیدهٔ بینایی هست

(همان: ۸۹).

این شعر زیبا از پروین اعتصامی گفت‌وگویی نمادین میان «بلبل» و «گل» است؛ اما در عمق معنا، تأملی در باب روشن‌بینی، درک باطنی و شناخت فراتر از ظاهر است. شاعر با زبانی لطیف و تمثیلی، دو سطح از ادراک را در برابر هم می‌نشاند: نگاه سطحی و زیباشناسانهٔ بلبل، و بینش ژرف و آگاهانهٔ گل. بلبل، نماد دلِ شیفته و احساس‌محور است؛ از گل تمنای وصال دارد و می‌گوید: «من به پیوند تو یک‌رأی شدم». او نگاهش را بر زیبایی بیرونی متمرکز کرده و گمان می‌برد حقیقت در جمال و لذت لحظه‌ای خلاصه است. گل اما با آرامش پاسخ می‌دهد که اگر منظورت زیبایی است، همه‌جا زیبایی هست. در اینجا، گل به مرحله‌ای از روشن‌بینی رسیده است؛ او می‌داند که

زیبایی حقیقی در یک چهره یا جلوهٔ خاص خلاصه نمی‌شود، بلکه در «نگاه بیننده و عمق ادراک او» نهفته است.

گل با این پاسخ، بلبل را به دیدی فراتر دعوت می‌کند: دیدی که ظاهر را می‌بیند، اما در آن متوقف نمی‌شود. می‌گوید: «رازی که نهان است ببین، اگرت دیده بینایی هست». این بیت نقطهٔ اوج روشن‌بینی است؛ زیرا روشن‌بینی یعنی توانایی دیدن آنچه در ورای ظاهر پنهان است. گل در حقیقت می‌گوید: اگر چشم بصیرت داشته باشی، درمی‌یابی که جهان پر از جلوه و معناست و حقیقت در همه‌جا جاری است، نه فقط در گلِ امروز یا لحظهٔ دل‌فریب عشق. در پرتو روانشناسی مثبت‌گرا و نظریهٔ مارتین سلیگمن، روشن‌بینی در این شعر معادل فضیلت خِرد و دانش درونی است؛ فضیلتی که به انسان امکان می‌دهد میان احساس و عقل، میان لذت و معنا تعادل برقرار کند. گل با نگاهی حکیمانه، از سطح شور و هیجان بلبل فراتر می‌رود و او را به نوعی آگاهی معنوی و دید وسیع‌تر نسبت به زندگی فرا می‌خواند همان چیزی که در روانشناسی مثبت‌گرا به آن «دید کلی‌نگر و معناجوی» گفته می‌شود.

«فهم، درک و شفاف‌سازی شادمانی و احساس ذهنی بهزیستی موضوع محوری روانشناسی مثبت‌گراست» (سلیگمن، ۱۳۹۸: ۱۴). اصول اصلی روانشناسی مثبت‌گرا شامل امیدواری، خوش‌بینی، عزت نفس و ارتقاء کیفیت زندگی و توانایی‌های فردی برای رشد و تحول مثبت است. روانشناسی مثبت‌گرا «با غلبه بر احساسات منفی و تغییر دادن آن‌ها و بهبود عواطف مثبت و معنابخشی به زندگی، مشکلات روحی افراد را کاهش می‌دهد و بهزیستی افراد را ارتقا می‌بخشد» (Donaldson, 2015: 190).

در این سرودهٔ پروین در سطح نمادین، بلبل نمایندهٔ انسانی است که درگیر تمنای بیرونی و احساسات زودگذر است، و گل نماد روحِ روشن‌بین و آگاه است که زیبایی را در وحدت هستی می‌بیند. گل جهان را عرصهٔ صلح و اعتدال می‌بیند: باغبانان

بیدارند، گل‌ها شکفته‌اند، خبری از زاغ و زغن نیست، و همه‌چیز در توازن است. این «بیداری و آگاهی از نظم و معنا در هستی» نشانهٔ روشن‌بینی است نوعی آرامش معرفتی که از شناخت درونی می‌جوشد نه از هیجان بیرونی. در نتیجه، این شعر گفت‌وگویی میان دو سطح از آگاهی انسانی است: سطح هیجانی جست‌وجوی لذت و سطح خردمندانهٔ کشف معنا. پروین با زبان شعر، همان آموزه‌ای را باز می‌گوید که روانشناسی مثبت‌گرا نیز بر آن تأکید دارد: انسان زمانی به آرامش و رضایت واقعی می‌رسد که از ظاهر به باطن گذر کند، از میل به معنا، و از خواهش به بینش برسد. روشن‌بینی در این شعر، چشم بیناست که راز پنهان در دل جهان را می‌بیند؛ نگاهی که به‌جای تمنای تملک، به درک و هماهنگی با هستی می‌رسد.

مپیچ از ره راست بر راه کج چو در هست حاجت به دیوار نیست

(همان: ۹۵)

خودشکوفایی به‌عنوان گرایش ذاتی هر فرد برای تحقق توانایی‌های بالقوّه است. به این معنی که هر فرد تلاش می‌کند تا این توانایی‌ها را به عینیت درآورد (Maddi, 2002: 102). روانشناسی مثبت‌نگر به‌عنوان شاخه‌ای جدید در روانشناسی بر شناسایی و پرورش توانایی‌ها و ویژگی‌های مثبت انسان تمرکز دارد. این رویکرد، به‌جای پرداختن به بیماری‌ها و اختلالات روانی، بر عوامل مؤثر بر شادی، رضایت از زندگی و شکوفایی فردی تأکید می‌کند. در این راستا، پژوهش‌های متعددی انجام شده‌اند که نشان می‌دهند چگونه پرورش توانایی‌های درونی و ایجاد محیطی حمایت‌گر می‌تواند به بهبود کیفیت زندگی افراد و دستیابی به خودشکوفایی کمک کند (مزلو، ۱۳۷۲: ۲۳۷).

به تعبیر پروین، روشن‌بینی همان بصیرتی است که هدف نهایی را می‌شناسد و راه رسیدن به آن را می‌داند. فرد روشن‌بین هرگز مسیرهای انحرافی و نادرست (کج) را انتخاب نمی‌کند، زیرا با درک درست از شرایط و موانع، می‌داند که وقتی مقصدی

والا در پیش است، نیازی به توقف و تکیه بر پشتیبان‌های بی‌ثمر (دیوار) نیست. او با اتکا به بینش خود، با اطمینان و راست‌قامت در مسیر درست گام برمی‌دارد.

۳.نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر، دیوان پروین اعتصامی را با چارچوب نظری مارتین سلیگمن و طبقه‌بندی فضیلت‌های وی دربارهٔ خرد و دانش و سطوح آن: خردورزی، قضاوت، هوش اجتماعی و روشن‌بینی مطالعه کرد. بررسی‌های متنی نشان داد که دیوان پروین اعتصامی بازتاب‌های روشن و مکرری از مؤلّفه‌های مرتبط با روانشناسی مثبت‌گرا را داراست؛ به‌طوری‌که مضامین خردورزی و خودکنترلی در بسیاری از قطعات و مثنویات او قابل ردیابی است. خردورزی و دوراندیشی از عناصر ثابت در تصاویر نمادین و تمثیلات پروین است. اشعار پروین، به‌رغم ساختار فنی و زبان ساده، پیامی فعالانه دربارهٔ توانمندی‌های اخلاقی و هیجانی انسان ارائه می‌دهند؛ این پیام‌ها با محورهای روانشناسی مثبت‌گرا هم‌سو هستند: تمرکز بر نقاط قوت، امیدآفرینی و ترغیب به فضایل اجتماعی و فردی. تحلیل اشعار پروین با رویکرد یاد شده نشان داد که پروین نه فقط منتقدِ کاستی‌ها، بلکه آموزگارِ اخلاقی است که راهکارهای ارزشی برای زیستن بهتر را پیشنهاد می‌دهد؛ تأکید بر اخلاق جمعی و تربیت اجتماعی در اشعارش، این پدیدهٔ ادبی را به کارکردهای روان‌درمانی/اجتماعی نزدیک می‌سازد. یافته‌ها نشان می‌دهند که دیوان پروین به‌عنوان منبعی فرهنگی-ادبی در برنامه‌های تربیتی، آموزشی و حتی برخی مداخلات ترویجی سلامت روان قابل استفاده است. اشعار وی حاوی پیام‌های ساده و قابل فهم‌اند که می‌توانند در آموزش مهارت‌های اجتماعی، تقویت همدلی، امید و خودتنظیمی به‌کار روند. پژوهش حاضر نشان داد که برخی از

ادبیات تعلیمی ایران و به‌ویژه آثار پروین ظرفیتِ همکاری با مباحث نوین روان‌شناختی را دارد و می‌تواند پلی میان مطالعات ادبی و کاربردهای بهزیستی روانی و اجتماعی باشد.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۹)، ***از نیما تا روزگار ما***، تهران: زوّار.

۲) اعتصامی، پروین (۱۳۸۲)، ***دیوان پروین اعتصامی***، با مقدمهٔ ملک‌الشعرای بهار، به کوشش علیرضا علمی، تهران: بدرقه.

۳) پیترسون، کریستوفر؛ سلیگمن، مارتین (۲۰۰۴)، ***فضایل و توانمندی‌های شخصیت***، ترجمهٔ کورش نامداری و دیگران، اصفهان: یارمانا.

۴) خطیب، سیدمهدی (۱۳۹۶)، ***مهارت‌های زندگی***، قم: مؤسسه علمی فرهنگی دارالحدیث.

۵) سلیگمن، مارتین (۱۳۸۸)، ***فرزند مثبت‌گرا***. ترجمهٔ اصغر اندرودی، تهران: دایره.

۶) ---------- (۱۳۸۹)، ***شادمانی درونی***(روانشناسی مثبت‌گرا در خدمت خشنودی پایدار)، ترجمهٔ دکتر مصطفی تبریزی و رامین کریمی و علی نیلوفری، تهران: دانژه.

۷) کامپتون، ویلیام؛ سی و هافمن، ادوارد (۱۳۹۷)، ***روانشناسی مثبت (علم شادمانی و شکوفایی)***، مترجم: سهراب امیری و همکاران، جلد اول، تهران: آوای نور.

۸) مزلو، آبراهام (۱۳۷۱)، ***انگیزش و شخصیت***، ترجمهٔ احمد رضوانی، چاپ سوم، مشهد: آستان قدس.

۹) هفرن، کیت (۱۳۹۳)، ***روانشناسی مثبت‌نگر***، قم: موسسه علمی فرهنگی دارالحدیث.

ب) مقاله‌ها

۱۰) پوراسکندر، مریم (۱۳۹۸)، ***«بازتاب علاقهٔ اجتماعی در اشعار پروین اعتصامی با رویکرد روانشناسی فردنگر آلفرد آدلر»،*** هشتمین همایش ملی متن‌پژوهی ادبی، تهران.

۱۱) مختاری، مسروره، آقایی، مهراد، نصیری، فرحناز(۱۳۹۵)، ***«تحلیل اندیشه‌های اجتماعی پروین اعتصامی»،*** اولین همایش بین‌المللی ارتباطات، زبان و ادبیات فارسی و مطالعات زبان‌شناختی، همدان.

ج) پایان‌نامه

۱۲) حسینی صدیقی، سیده نیکو (۱۳۹۵)، ***«روانشناسی مثبت‌نگر در شعر حافظ با توجه به رویکرد مارتین سلیگمن»،*** پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی منصور پیرانی، دانشگاه پیام‌نور، مرکز قزوین.

د) منابع لاتین

1) Donaldson, S. I., & Dollwet, M. A. (2015). “Happiness, Excellence, and Optimal Human Functioning Revisited:” Examining the Peer-reviewed Literature Linked to Positive Psychology. “The Journal of Positive Psychology”, 10(3), pp. 185-195.

2) Maddi, S. R., & et al. (2002). “The Personality Construct Hardiness: Relationships with Comprehensive Test of Personality and Psychopathology”. “Journal of Research in Personality”, vol. 36, pp. 72-850.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم ، شمارۀ بیست و دوم ، تابستان ۱۴۰۴ (صص ۹۳-۱۱۳)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.24419

تحلیل و کاربردشناختی کنش‌های گفتاری در شعر شمس لنگرودی (براساس نظریۀ آستین و طبقه‌بندی سرل)

مریم مشهدی‌زاده[۱]

چکیده

کاربردشناسی به مطالعه زبان در بافت ارتباطی و کارکردهای آن در تعامل میان گوینده و مخاطب می‌پردازد. یکی از مهم‌ترین حوزه‌های این رویکرد، نظریۀ کنش‌های گفتاری است که امکان بررسی کارکردهای ارتباطی زبان در متون ادبی را فراهم می‌کند. شعر شمس لنگرودی به دلیل زبان روایی، گفت‌وگومند و عاطفی، ظرفیت بالایی برای تحلیل کاربردشناختی دارد. هدف این پژوهش تحلیل کنش‌های گفتاری در شعر شمس لنگرودی براساس نظریۀ آستین و طبقه‌بندی سرل است، تا نشان دهد زبان شعری او چگونه در قالب کنش‌های ارتباطی، معنا تولید می‌کند. ضرورت انجام این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که با وجود مطالعات متعدد دربارۀ سبک و مضمون در شعر معاصر، بررسی کاربردشناختی و تحلیل کنش‌های گفتاری در آثار شمس لنگرودی کمتر مورد توجه قرار گرفته است. پرسش اصلی تحقیق این است که چند نوع کنش‌های گفتاری در شعر شمس لنگرودی به کار رفته است و این کنش‌ها چه نقشی در شکل‌گیری معنا و ارتباط با مخاطب دارند. روش تحقیق، توصیفی–تحلیلی است و داده‌ها با انتخاب نمونه‌هایی از اشعار شمس لنگرودی و تحلیل آن‌ها براساس چارچوب نظری کنش‌های گفتاری بررسی شده‌اند. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که کنش‌های اخباری و عاطفی بیشترین بسامد را در شعر او دارند و شاعر از طریق جملات خبری، پرسش‌های بلاغی و ساختارهای خطاب‌گونه، علاوه بر بیان تجربه‌های فردی، نوعی تعامل عاطفی و فکری با مخاطب ایجاد می‌کند. همچنین بسیاری از کنش‌های گفتاری در شعر او به صورت غیرمستقیم و ضمنی تحقق می‌یابند که این امر بر چندلایگی معنایی و پویایی ارتباطی شعر او می‌افزاید.

واژه‌های کلیدی: کاربردشناسی، کنش‌های گفتاری، شمس لنگرودی، شعر معاصر فارسی، نظریۀ آستین و سرل.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.
m.mashhadizadeh@urmia.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۵/۱۵

۱.مقدمه

زبان در ادبیات تنها وسیله‌ای برای انتقال معنا نیست، بلکه ابزاری برای انجام کنش‌های ارتباطی و ایجاد تعامل میان گوینده و مخاطب به شمار می‌آید. یکی از رویکردهای مهم در مطالعه کارکردهای زبان، کاربردشناسی است که به بررسی رابطه میان زبان، بافت و مقصود گوینده می‌پردازد. در این میان، نظریهٔ کنش‌های گفتاری که نخستین‌بار توسط جان آستین (John Austin) مطرح شد و سپس توسط جان سرل (John Searle) گسترش یافت، از مهم‌ترین نظریه‌های کاربردشناسی به شمار می‌رود. «این نظریه بر این اصل استوار است که انسان‌ها با گفتار خود تنها به بیان جمله‌ها اکتفا نمی‌کنند، بلکه اعمال و کنش‌هایی مانند درخواست، وعده، اظهار احساس یا بیان باور را نیز انجام می‌دهند» (یمینی یزدی،۱۳۸۳: ۲۸).

با گسترش مطالعات زبان‌شناختی در حوزهٔ ادبیات، کاربرد نظریه‌های زبان‌شناسی در تحلیل متون ادبی نیز اهمیّت بیشتری یافته است. در شعر، زبان، افزون بر کارکرد زیبایی‌شناختی، دارای کارکردهای ارتباطی و کنشی نیز هست و شاعر از طریق انتخاب ساختارهای زبانی خاص، نوعی تعامل معنایی با مخاطب برقرار می‌کند. از این منظر، بررسی شعر با رویکرد کاربردشناختی می‌تواند لایه‌های پنهان معنا و کارکردهای ارتباطی زبان را آشکار سازد (صفوی،۱۳۸۸: ۱۵۰).

شمس لنگرودی از شاعران برجسته شعر معاصر فارسی است که زبان شعری او با ویژگی‌هایی مانند روایت‌مندی، سادگی بیان، حضور تجربه‌های زیسته و گفت‌و-گومندی شناخته می‌شود. «در بسیاری از اشعار او، شاعر با مخاطبی فرضی سخن می‌گوید، پرسش‌هایی مطرح می‌کند، احساسات خود را بیان می‌دارد یا واقعیتی اجتماعی و انسانی را بازنمایی می‌کند. این ویژگی‌ها سبب می‌شود شعر او بستری

مناسب برای تحلیل کنش‌های گفتاری و بررسی کارکردهای ارتباطی زبان باشد» (پیری،۱۳۹۳: ۶۹).

با وجود پژوهش‌های انجام‌شده دربارهٔ سبک، مضامین و ویژگی‌های زبانی شعر شمس لنگرودی، بررسی آثار او از منظر کاربردشناسی و به‌ویژه تحلیل کنش‌های گفتاری کمتر مورد توجه قرار گرفته است. از این رو، پژوهش حاضر می‌کوشد با تکیه بر نظریهٔ کنش‌های گفتاری آستین و طبقه‌بندی سرل، انواع کنش‌های گفتاری در شعر شمس لنگرودی را شناسایی و تحلیل کند و نشان دهد که چگونه این کنش‌ها در شکل‌گیری معنا و ایجاد ارتباط میان شاعر و مخاطب نقش دارند. این بررسی می‌تواند به درک بهتر کارکردهای ارتباطی زبان در شعر معاصر فارسی و نیز شناخت عمیق‌تر ویژگی‌های سبکی شعر شمس لنگرودی کمک کند.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

زبان در شعر، نه تنها ابزاری برای بازنمایی واقعیت، بلکه خود واقعیت‌سازی است؛ شاعر با استفاده از کلمات، کنش‌هایی را انجام می‌دهد که جهان ذهن و عین را دگرگون می‌سازد. در این میان، «نظریهٔ کنش‌های گفتاری، که نخستین‌بار توسط جان آستین مطرح و بعدها توسط جان سرل تکمیل شد، یکی از کارآمدترین رویکردهای زبان‌شناسی برای تبیین «کارکرد» زبان است. طبق این نظریه، سخن گفتن تنها انتقال اطلاعات نیست، بلکه کنش است (سخن گفتن، انجام دادن است). در شعر شمس لنگرودی، به دلیل ماهیت زبان‌شناختی مدرن و آمیختگی آن با عناصر عاطفی، تاریخی و اجتماعی، شاهد نوعی کثرت در کنش‌های گفتاری هستیم که لایه‌های معنایی شعر او را شکل می‌دهند» (مدرسی صفایی،۱۳۹۰: ۶۴). مسئله اینجاست که در اشعار لنگرودی، پیوند میان ساحت «گفتار» و «کنش» چگونه برقرار می‌شود و شاعر چگونه از طریق پنج

طبقه‌بندی سرل (اخبارگر، ترغیب‌گر، تعهدبخش، ابرازگر و اعلام‌گر) به خلق جهان‌های زبانی نو دست می‌زند؟

شعر شمس لنگرودی به دلیل بهره‌گیری از زبانی تصویرگرا و در عین حال کنش‌مند، بستری مناسب برای تحلیل کاربردشناختی است. با این حال، فقدان پژوهشی جامع که براساس مدل دقیق سرل به واکاوی کنش‌های گفتاری در آثار او بپردازد، سبب شده تا کارکرد کنش‌مند زبان در شعر وی ناشناخته بماند. در واقع، ابهام اصلی اینجاست که کدام‌یک از کنش‌های سرل در ساختار اشعار او بسامد بالاتری دارند و این کنش‌ها چگونه در خدمت انتقال جهان‌بینی، اعتراض، یا تصویرسازی‌های تغزلی او قرار می‌گیرند؟ تحلیل این مؤلّفه‌ها می‌تواند نشان دهد که شعر لنگرودی چگونه از ساحت وصف صرف به ساحت «تأثیرگذاری کُنشی» گذر می‌کند و چگونه زبان او، به عنوان یک نظام فعال، بر مخاطب اثر می‌گذارد (مشکوه‌الدینی، ۱۳۸۰: ۳۸).

در راستای تبیین این مسئله، پژوهش حاضر به دنبال پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱. انواع کنش‌های گفتاری (براساس طبقه‌بندی سرل) در شعر شمس لنگرودی کدام‌اند و چه بسامدی دارند؟

۲. کنش‌های گفتاری در شعر شمس لنگرودی چگونه در ساختار تصویرسازی و انتقال محتوای شاعرانه نقش ایفا می‌کنند؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی این پژوهش، واکاوی و تبیین کنش‌های گفتاری در شعر شمس لنگرودی براساس نظریهٔ آستین و الگوی طبقه‌بندی سرل است تا مشخص گردد زبان شاعرانه چگونه از سطح ساختارهای زبانی فراتر رفته و به مثابهٔ کنشی

هدفمند برای دگرگونی در ذهن مخاطب و بازنمایی جهان‌بینی وی عمل می‌کند؛ در این راستا، استخراج بسامد و تحلیل کارکرد هر یک از کنش‌های پنج‌گانه (اخبارگر، ترغیب‌گر، تعهدبخش، ابرازگر و اعلام‌گر) در اشعار لنگرودی، به عنوان هدفی محوری دنبال می‌شود. ضرورت این تحقیق از آن جهت است که تحلیل کاربردشناختی، خلأ موجود در نقد ادبی متون معاصر را پر کرده و نشان می‌دهد که شعر نه تنها بازتابی از احساسات، بلکه کنشی زبانی است که با مخاطب تعامل برقرار می‌کند؛ لذا این پژوهش با فراهم آوردن الگویی علمی برای تحلیل شعر معاصر، به شناخت دقیق‌تر سازوکارهای زبانی شمس لنگرودی در انتقال مفاهیم اجتماعی و تغزلی کمک کرده و بستری را برای مطالعات میان‌رشته‌ای زبان‌شناسی و ادبیات فراهم می‌آورد تا مشخص شود چگونه زبان‌شناسی کنش‌مند می‌تواند به درک عمیق‌تر از تأثیرگذاری آثارِ هنری در بستر متن منجر شود.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

دزفولیان راد، مرادبکلو(۱۴۰۴)، در مقالهٔ «تحلیل کنش‌های گفتاری براساس آرا جان سرل در سه منظومه مهدی اخوان‌ثالث (آخر شاهنامه، زمستان و از این اوستا)» سه مجموعه شعری اخوان ثالث را مورد بررسی قرار داده‌اند. نتایج به دست آمده حاکی از این است که کنش اظهاری با ۹۴۸ مورد بیشترین کاربرد و کنش تعهدی با ۵ مورد کمترین کاربرد را دارد. فولادی و میرجعفری (۱۴۰۰)، در مقالهٔ «تحلیل مقایسه‌ای کنش‌های گفتاری در چهار شعر از نیما و فروغ» کنش گفتار در چهار شعر از دو شاعر را بررسی کرده‌اند و این نتیجه حاصل شد که شعر «شب همه شب» نسبت به شعر «قایق» نیما و شعر «تولدی دیگر» نسبت به شعر «آن روزها»ی فروغ فرخزاد، بسیار

واقع‌گرایانه‌تر و دور از تخیل و توصیف صرف هستند. عطارزاده، محمد، (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «بررسی کاربرد انواع کنش‌های گفتاری در غزلیات حافظ» شعر حافظ را بررسی کرده است، نتیجه این است که غزلیات حافظ به نحوی ظریف و دقیق با مباحث نظریه کنش‌های گفتاری تا حد زیادی تطابق دارد. زرقانی و اخلاقی (۱۳۹۱)، در مقالهٔ «تحلیل ژانر شطح بر اساس نظریه کنش گفتار»، شرح شطحیات روزبهان بقلی شیرازی را این بررسی کرده‌اند. و نتیجه گرفته‌اند که این نظریه، قابلیت آن را دارد که در طبقه‌بندی و تحلیل نوشتارهای ادبی به کار گرفته شود. مقالهٔ حاضر با تمرکز بر شعر شمس لنگرودی، کنش‌های گفتاری را در چارچوب کاربردشناسی و با توجه به بافت عاطفی و تصویری شعر معاصر بررسی می‌کند؛ در حالی‌که پژوهش‌های پیشین بیشتر به آثار شاعرانی چون نیما، فروغ، اخوان ثالث و حافظ پرداخته‌اند. نوآوری این پژوهش در آن است که کارکرد ارتباطی و معنایی کنش‌های گفتاری در شعر شمس لنگرودی و نقش آن‌ها در شکل‌گیری گفت‌وگومندی و تجربه عاطفی شعر را تحلیل می‌کند؛ حوزه‌ای که در مطالعات پیشین کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ۱ تحلیل کاربردشناختی و معنایی شعر

«من می‌بینم/ و سرانگشتم را که به تاراج می‌برید/ با پلکم می‌نویسم/ با مژه‌هایم نقاشی می‌کنم/ با تکان سرم/ سرودی می‌سازم/ پلنگی آرام بودم/ پسرانم را خورده‌اید/ با چرمینه‌ای از پوست‌شان/ برابر من راه می‌روید/ چمدانی پرم/ که تحمل هیچ قفلی را ندارم/ شیپوری از یاد رفته‌ام که همهمه‌ای شنیدم/ و از هیجان نبرد/ بر خود می‌لرزم» (لنگرودی،۱۴۰۰: ۵۰).

این شعر بر پایهٔ زبانی فشرده، تصویری و اعتراضی شکل گرفته است و از منظر کاربردشناسی می‌توان آن را مجموعه‌ای از کنش‌های گفتاری عاطفی، اخباری و اعتراضی دانست که شاعر از طریق آن تجربه‌ای دردناک و خشونت‌بار را بازنمایی می‌کند. در این شعر، زبان تنها ابزار توصیف نیست، بلکه وسیله‌ای برای بیان اعتراض، افشاگری و بیان احساسات درونی است.

در آغاز شعر، شاعر با جمله «من می‌بینم» نوعی کنش اخباری را به کار می‌گیرد. این جمله در ظاهر بیان یک واقعیت است، اما در سطح عمیق‌تر نوعی اعلام آگاهی و شهادت بر یک وضعیت دردناک محسوب می‌شود. گوینده با تأکید بر دیدن، خود را به عنوان شاهد یک رخداد معرفی می‌کند. در ادامه، عبارت «سرانگشتم را که به تاراج می‌برید» تصویری از خشونت و سلب توانایی را ارائه می‌دهد. در اینجا زبان علاوه بر توصیف، کارکردی اعتراضی و عاطفی پیدا می‌کند و نوعی حس رنج و ستم را منتقل می‌کند.

در بخش بعدی شعر، می‌گوید:

«با پلکم می‌نویسم/ با مژه‌هایم نقاشی می‌کنم/ با تکان سرم/ سرودی می‌سازم»

این بخش، نشان‌دهندهٔ نوعی مقاومت در برابر محرومیت است. حتی زمانی که ابزارهای معمول بیان از او گرفته شده‌اند، گوینده همچنان از طریق کوچک‌ترین حرکت‌ها به بیان خود ادامه می‌دهد. از منظر کنش گفتاری، این جملات علاوه بر کنش اخباری، نوعی کنش عاطفی و تأکیدی نیز محسوب می‌شوند؛ زیرا اراده و پایداری گوینده را در برابر سرکوب نشان می‌دهند.

در ادامه، تصویر «پلنگی آرام بودم» به‌کار رفته است. این استعاره نشان می‌دهد که گوینده در گذشته موجودی آرام و بی‌خطر بوده است. اما در مصرع بعد «پسرانم را خورده‌اید» ناگهان فضای شعر به سوی خشونت و فاجعه سوق پیدا می‌کند. این عبارت در سطح کاربردشناختی نوعی کنش اتهامی و اعتراضی است؛ گوینده، مخاطبی را متهم می‌کند که عامل نابودی عزیزان او بوده است. همچنین عبارت «با چرمینه‌ای از پوست‌شان برابر من راه می‌روید» تصویری بسیار تکان‌دهنده و نمادین از بی‌رحمی و بی‌عدالتی ارائه می‌دهد و شدت اعتراض شاعر را نشان می‌دهد.

در بخش پایانی شعر، گوینده خود را چنین توصیف می‌کند:

«چمدانی پرم/ که تحمل هیچ قفلی را ندارم»

در اینجا «چمدان» استعاره‌ای از ذهن، خاطره یا وجود انسان است که سرشار از تجربه‌ها و احساسات است. این بیان، نشان‌دهندهٔ نوعی کنش عاطفی و هویتی است؛ شاعر اعلام می‌کند که وجود او سرشار از تجربه‌ها و دردهایی است که نمی‌توان آن‌ها را پنهان یا محدود کرد.

در سطرهای پایانی، شاعر می‌گوید:

«شیپوری از یاد رفته‌ام که همهمه‌ای شنیدم/ و از هیجان نبرد/ بر خود می‌لرزم»

در این تصویر، شاعر خود را به «شیپور» تشبیه می‌کند؛ ابزاری که با شنیدن صدای نبرد دوباره به صدا درمی‌آید. این استعاره، نشان‌دهندهٔ بیداری، مقاومت و آمادگی برای مبارزه است. از نظر کنش گفتاری، این بخش نوعی کنش عاطفی و

برانگیزاننده محسوب می‌شود که حس هیجان، خشم و آمادگی برای واکنش را منتقل می‌کند.

در مجموع، این شعر از منظر کاربردشناختی ترکیبی از کنش‌های اخباری، عاطفی و اعتراضی است. شاعر با استفاده از تصاویر استعاری و زبان نمادین، تجربه‌ای از خشونت، فقدان و مقاومت را بیان می‌کند. همچنین حضور ضمیر اول شخص و خطاب ضمنی به یک «دیگری» سبب می‌شود شعر حالتی گفت‌وگومند پیدا کند و مخاطب را در تجربه عاطفی و فکری شاعر شریک سازد. این ویژگی‌ها نشان می‌دهد که زبان در این شعر نه‌تنها ابزار بیان احساسات، بلکه وسیله‌ای برای انجام کنش‌های ارتباطی و اعتراضی نیز هست.

«چشم‌ها، دهان، دندان‌ها، گونه‌ها/ با کلماتم تو را می‌سازم/ می‌گویم منم، نگاه می‌کنی/ خاموشی، خاموش/ ماجرای مرا پایانی نبود/ در تمام اتاق‌ها خیال‌های تو پرپر زنان می‌رفتند و می‌آمدند/ و پرندگانی بال‌های تو را می‌چیدند و به خود می‌بستند که فریبم دهند/ موسی در آتش تکه‌های عصایش می‌سوخت/ بع بع گوسفندانی گریان در فراق شبان گمشده، در اتاقم می‌پیچید/ و من تکه تکه فراموش می‌شدم/ بوی پیرهنت چون برف بهاری تمام اتاق‌ها را سفید کرده بود/ عقربه‌ها مثل دو تیغهٔ الماس بر مچ دستم برق می‌زنند/ و زمین/ به قطره اشک درشت معلق می‌مانست/ ماجرای مرا پایانی نبود/ اگر عطر تو از صندلی بر نمی‌خاست/ دستم را نمی‌گرفت و به خیابانم نمی‌برد/ می‌خواستم ترانه‌ای باشم، که بچه‌های دبستانی از بر کنند/ دریا که می‌شنود طوفانش را پشتش پنهان کند/ و برگ‌های علف، نتهای به هم خوردن‌شان را از روی صدای من بنویسند/ می‌خواستم ترانه‌ای باشم که چشمه زمزمه‌ام کند/ آبشار با سنج و دهل بخواند/ اما ترانه‌ای غمگینم/ و دریا غروب، بچه‌هایش را جمع می‌کند که صدایم را نشنوند/ نت‌هایم را تمام نکرده چرا رهایم کردی؟/ می‌گذاشتم که پرندگانت ببویند،

اگر گل سرخی بودی/ به شعله زرتشتت می‌سپردم اگر آتش بودی/ اما تو گلی، آتشی و پرنده زائری جز من نیست/ تباه می‌شوم تو اگر نیایی/ گنجی نهفته‌ام در بمباران کور کور ...» (همان:۵۸).

این شعر با زبانی تصویری، سیال و سرشار از نماد شکل گرفته و از منظر کاربردشناختی مجموعه‌ای از کنش‌های گفتاری عاطفی، اخباری، تمنایی و اعتراضی را در خود جای داده است. ساختار شعر بر محور رابطهٔ «من» و «تو» بنا شده و فضای آن ترکیبی از دلتنگی، انتظار، خاطره و نوعی اضطراب وجودی است. در اینجا زبان نه تنها ابزار روایت تجربه عاطفی است، بلکه وسیله‌ای برای بازآفرینی حضور معشوق در ذهن شاعر نیز محسوب می‌شود.

در آغاز شعر، شاعر با عبارت «چشم‌ها، دهان، دندان‌ها، گونه‌ها / با کلماتم تو را می‌سازم»

به نوعی کنش آفرینشی در زبان دست می‌زند. گوینده با استفاده از واژه‌ها معشوق را بازسازی می‌کند؛ گویی زبان قدرت خلق و احضار دارد. این جمله در سطح کاربردشناختی، نوعی کنش بیانی و عاطفی است که نشان می‌دهد کلمات جایگزین حضور واقعی «تو» شده‌اند. در ادامه عبارت «می‌گویم منم، نگاه می‌کنی / خاموشی، خاموش» نوعی گفتگوی ناتمام را نشان می‌دهد. سکوت مخاطب در اینجا به یک کنش ضمنی تبدیل می‌شود؛ سکوتی که معنا و فاصله عاطفی را القا می‌کند.

«در تمام اتاق‌ها، خیال‌های تو پرپر زنان می‌رفتند و می‌آمدند».

اینجا اتاق‌ها، نماد فضای ذهن و حافظه‌اند و «خیال‌های تو» نشان‌دهندهٔ حضور دائمی معشوق در ذهن شاعر است. این بخش بیشتر کارکرد کنش عاطفی و توصیفی دارد و فضای ذهنی و احساسی گوینده را آشکار می‌کند.

«پرندگانی بال‌های تو را می‌چیدند و به خود می‌بستند که فریبم دهند»

دارای لایه‌ای نمادین است. این تصویر می‌تواند اشاره‌ای به جایگزین‌های فریبنده یا خاطرات ناقص باشد که تلاش می‌کنند جای معشوق را پر کنند. از منظر کاربردشناسی، این جمله نوعی کنش افشاگرانه دارد؛ شاعر نشان می‌دهد که این جایگزین‌ها قادر به فریب کامل او نیستند.

«موسی در آتش تکه‌های عصایش می‌سوخت»

یک ارجاع اسطوره‌ای دیده می‌شود. عصای موسی که در روایت دینی نشانهٔ قدرت و معجزه است، در اینجا در آتش می‌سوزد. این تصویر می‌تواند نشانه‌ای از فروپاشی امید یا معجزه باشد. به دنبال آن، تصویر «بع بع گوسفندانی گریان در فراق شبان گمشده» فضای فقدان و سرگشتگی را تقویت می‌کند. این بخش از شعر کنش عاطفی و سوگوارانه دارد.

«و من تکه تکه فراموش می‌شدم».

این جمله نوعی کنش هویتی است؛ گوینده احساس می‌کند که در غیاب مخاطب، هویت او به تدریج از بین می‌رود. زمان نیز در شعر نقش مهمی دارد؛ چنان‌که در

تصویر«عقربه‌ها مثل دو تیغه الماس بر مچ دستم برق می‌زنند» زمان به صورت نیرویی تیز و دردناک تصویر شده است.

در بخش میانی شعر، حضور معشوق به صورت غیرمستقیم در فضا دیده می‌شود: «بوی پیرهنت چون برف بهاری تمام اتاق‌ها را سفید کرده بود».

اینجا بوی لباس معشوق، نشانه‌ای از حضور غایب اوست و فضایی از خاطره و نوستالژی ایجاد می‌کند.

در بخش بعدی شعر، شاعر آرزو و تمنای خود را چنین بیان می‌کند: «می‌خواستم ترانه‌ای باشم که بچه‌های دبستانی از بر کنند». در اینجا نوعی کنش تمنایی و آرزومندانه دیده می‌شود. شاعر می‌خواهد صدایش ساده، فراگیر و زنده در حافظه جمعی باشد. اما این آرزو در ادامه با شکست همراه می‌شود:

«اما ترانه‌ای غمگینم».

این جمله چرخش عاطفی شعر را نشان می‌دهد و بیانگر ناامیدی و اندوه است.

«نت‌هایم را تمام نکرده چرا رهایم کردی؟»

نمونه‌ای از کنش پرسشی ـ اعتراضی است. این پرسش در واقع پاسخ نمی‌خواهد، بلکه بیانگر گلایه و درد شاعر است.

در بخش پایانی شعر، شاعر با تصاویر نمادین دیگری مخاطب را توصیف می‌کند:

«اگر گل سرخی بودی... اگر آتش بودی...»

در اینجا «گل»، «آتش» و «پرنده» نمادهای زیبایی، شور و آزادی هستند. شاعر اعلام می‌کند که مخاطب مجموعه‌ای از این ویژگی‌هاست و تنها کسی که به سوی او می‌آید خود شاعر است. این بخش، نشان‌دهندهٔ کنش عاطفی و تأکیدی در بیان رابطهٔ میان «من» و «تو» است.

«تباه می‌شوم تو اگر نیایی»

یکی از صریح‌ترین کنش‌های عاطفی شعر است. گوینده وابستگی شدید خود به حضور مخاطب را بیان می‌کند. همچنین عبارت «گنجی نهفته‌ام در بمباران کور کور» تصویر تضادی میان ارزش درونی شاعر و ویرانی بیرونی ایجاد می‌کند.

در مجموع، این شعر از منظر کاربردشناسی بر محور کنش‌های عاطفی، تمنایی و اعتراضی شکل گرفته است. شاعر با استفاده از تصاویر نمادین، ارجاعات اسطوره‌ای و زبان استعاری، تجربه‌ای از فقدان، انتظار و عشق را بازنمایی می‌کند. همچنین حضور مداوم ضمیر «من» و «تو» باعث می‌شود شعر حالتی گفت‌وگومند پیدا کند و مخاطب درگیر یک رابطه عاطفی و ذهنی میان گوینده و معشوق شود. زبان شعر در اینجا تنها ابزار بیان احساس نیست، بلکه وسیله‌ای برای خلق حضور، بازسازی خاطره و انجام کنش ارتباطی میان شاعر و مخاطب است.

«چه می‌گذرد در دلم/ چه می‌گذرد در دلم/ که عطر آهن تفته از کلماتم ریخته است/ چه می‌گذرد در خیالم/ که قل قل نور از رگ‌هایم به گوش می رسد/ چه می‌گذرد در سرم/ که جرجر توفانِ بند شده در گلویم می‌لرزد/ سراسر نام‌ها را گشته‌ام/ و نام

تو را پنهان کرده‌ام/ می‌دانم شبی تاریک در پی است/ و من به چراغ نامت محتاجم/ توفان‌هایی سر چهار راه‌ها ایستاده‌اند و انتظار مرا می‌کشند/ و من به زورق نامت محتاجم/ آفتاب را به سمت خانه تو گیج کرده‌ام/ گل آفتابگردان وان گوگ/ حضور تو چون شمعی ته دره کافی است/ که مثل پلنگی به دامن زندگی درافتم/ قرص ماه حل شده در آسمان/ چه می‌گذرد در کتابم که درختان بریده بر می‌خیزند/ کاغذ می شوند/ تا از تو سخن بگویم/ چه می‌گذرد در سرم/ که بر نک پا قدم بر می‌دارند ببر و خدا در خیالم» (همان:۶۲).

این شعر بر پایهٔ زبانی تصویری، عاطفی و تأملی شکل گرفته است و از منظر کاربردشناسی می‌توان آن را مجموعه‌ای از کنش‌های گفتاری عاطفی، پرسشی تأملی، اخباری و تمنایی دانست. شاعر در این متن با طرح پرسش‌های پی‌درپی و تصاویر حسی و استعاری، وضعیت آشفتگی درونی خود را بیان می‌کند و در عین حال «نام» و «حضور» مخاطب را به‌عنوان نیرویی نجات‌بخش و روشن‌کننده معرفی می‌کند. در این شعر، زبان تنها ابزار بیان احساس نیست، بلکه وسیله‌ای برای بازنمایی تجربه‌ای درونی و ایجاد ارتباط عاطفی با مخاطب است.

در آغاز شعر، شاعر با تکرار عبارت «چه می‌گذرد در دلم» نوعی کنش پرسشی تأملی را به کار می‌گیرد. این پرسش‌ها در واقع پاسخی مستقیم نمی‌طلبند، بلکه بیانگر شگفتی و اضطراب درونی گوینده هستند. تکرار این جمله باعث می‌شود مخاطب با شدت تجربهٔ عاطفی شاعر روبه‌رو شود. در ادامه، عبارت «عطر آهن تفته از کلماتم ریخته است» تصویری حسی و استعاری از فشار و التهاب درونی ارائه می‌دهد. «آهن تفته» نمادی از سوزش، خشونت و حرارت عاطفی است و نشان می‌دهد که کلمات شاعر حامل نوعی درد و التهاب هستند.

در سطر بعد، شاعر می‌گوید: «چه می‌گذرد در خیالم / که قل قل نور از رگ‌هایم به گوش می‌رسد». این تصویر نوعی آمیختگی حسی را نشان می‌دهد؛ نور که معمولاً با دیدن مرتبط است، در اینجا به صورت صدایی شنیده می‌شود. این تصویر بیانگر شدت هیجان و جریان زندگی در درون شاعر است. از منظر کنش گفتاری، این جمله در ظاهر خبری است، اما در سطح عمیق‌تر نوعی کنش عاطفی و بیانی محسوب می‌شود که وضعیت روانی شاعر را آشکار می‌کند.

در ادامه، شاعر می‌گوید: «چه می‌گذرد در سرم / که جرجر توفان بند شده در گلویم می‌لرزد». در اینجا «توفان بند شده در گلو» استعاره‌ای از سخنان ناگفته، خشم یا اندوه فروخورده است. این تصویر نشان می‌دهد که شاعر در آستانه بیان احساسی شدید قرار دارد. از نظر کاربردشناسی، این عبارت نوعی کنش عاطفی و افشاگرانه است که فشار درونی شاعر را آشکار می‌کند.

در بخش بعدی شعر، مفهوم «نام» برجسته می‌شود:

«سراسر نام‌ها را گشته‌ام/ و نام تو را پنهان کرده‌ام»

در اینجا «نام» تنها یک واژه نیست، بلکه نمادی از هویت، حضور و معنای زندگی است. شاعر پس از جستجوی همه نام‌ها، تنها نام مخاطب را نگه داشته است. این بیان نوعی کنش تأکیدی و عاطفی است که اهمیّت ویژه مخاطب را نشان می‌دهد.

در ادامه، شاعر فضای تهدید و اضطراب را چنین توصیف می‌کند:

«می‌دانم شبی تاریک در پی است/ و من به چراغ نامت محتاجم»

در اینجا «شب تاریک» نماد آینده‌ای دشوار یا بحران است و «چراغ نام تو» نمادی از امید و هدایت به شمار می‌رود. این جمله در سطح کاربردشناختی نوعی کنش تمنایی و عاطفی است؛ شاعر نیاز خود به حضور مخاطب را برای عبور از تاریکی بیان می‌کند.

همچنین در عبارت:

«توفان‌هایی سر چهارراه‌ها ایستاده‌اند و انتظار مرا می‌کشند»

شاعر فضای زندگی را به میدان خطر و انتخاب تشبیه می‌کند. چهارراه نماد مسیرهای متفاوت زندگی است و ایستادن توفان‌ها در آن نشان‌دهندهٔ تهدیدهایی است که شاعر با آن‌ها روبه‌رو است. در ادامه، عبارت «و من به زورق نامت محتاجم» نشان می‌دهد که نام مخاطب وسیله‌ای برای عبور از این بحران‌هاست. این جمله نیز نوعی کنش عاطفی و تمنایی محسوب می‌شود.

در بخش بعدی شعر، شاعر به تأثیر حضور مخاطب در جهان خود اشاره می‌کند:

«آفتاب را به سمت خانه تو گیج کرده‌ام».

این جمله در ظاهر خبری است، اما در واقع نوعی کنش اغراق‌آمیز و عاطفی است که نشان می‌دهد معشوق مرکز توجه و روشنایی جهان شاعر است. اشاره به «گل آفتابگردان وان گوگ» نیز به‌نوعی پیوند میان عشق، نور و هنر را نشان می‌دهد.

در ادامه، شاعر می‌گوید:

«حضور تو چون شمعی ته دره کافی است/ که مثل پلنگی به دامن زندگی درافتم».

در این تصویر، «شمع» نماد امید و «پلنگ» نماد نیروی حیات و حرکت است. حتی نشانه‌ای کوچک از حضور مخاطب می‌تواند انرژی زندگی را در شاعر بیدار کند. این بخش نوعی کنش عاطفی و تأکیدی در بیان اهمیّت حضور مخاطب است.

در بخش پایانی شعر، شاعر به فرایند آفرینش و نوشتن اشاره می‌کند:

«چه می‌گذرد در کتابم/ که درختان بریده برمی‌خیزند/ کاغذ می‌شوند/ تا از تو سخن بگویم».

در اینجا درختان بریده که به کاغذ تبدیل شده‌اند، به شکلی نمادین دوباره زنده می‌شوند تا شاعر بتواند از مخاطب سخن بگوید. این تصویر، نشان‌دهندهٔ قدرت زبان و نوشتن در بازآفرینی جهان است. از نظر کاربردشناسی، این بخش، نوعی کنش بیانی و آفرینشی محسوب می‌شود.

در پایان شعر، شاعر می‌گوید:

«چه می‌گذرد در سرم/ که بر نک پا قدم برمی‌دارند ببر و خدا/ در خیالم».

در این تصویر، «ببر» نماد نیروی غریزی و «خدا» نماد امر متعالی است. حضور هم‌زمان این دو در ذهن شاعر نشان می‌دهد که تجربه عشق برای او هم‌زمان جنبه‌ای زمینی و قدسی دارد. این بخش نیز نوعی کنش عاطفی و تأملی است که پیچیدگی تجربه درونی شاعر را نشان می‌دهد.

در مجموع، این شعر از منظر کاربردشناختی ترکیبی از کنش‌های پرسشی، عاطفی، تأکیدی و تمنایی است. شاعر با استفاده از تصاویر نمادین و زبان استعاری، تجربه‌ای از اضطراب، عشق و امید را بازنمایی می‌کند. همچنین حضور ضمیر «تو» و اشاره به «نام» مخاطب باعث می‌شود شعر حالتی گفت‌وگومند پیدا کند و مخاطب در تجربه ذهنی و عاطفی شاعر شریک شود. این ویژگی‌ها نشان می‌دهد که زبان در این شعر علاوه بر بیان احساس، ابزاری برای ایجاد ارتباط عمیق عاطفی و معنایی میان شاعر و مخاطب است.

۳.نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف تحلیل کاربردشناختی کنش‌های گفتاری در شعر شمس لنگرودی و با تکیه بر نظریهٔ کنش گفتاری آستین و سرل انجام شد تا چگونگی کارکرد زبان در انتقال معنا و شکل‌گیری ارتباط میان شاعر و مخاطب بررسی شود. نتایج تحلیل نمونه‌های شعری نشان داد که زبان در شعر شمس لنگرودی صرفاً ابزاری برای بیان احساس یا توصیف تجربه‌های فردی نیست، بلکه بستری برای انجام انواع کنش‌های ارتباطی است که از طریق آن‌ها شاعر جهان ذهنی و عاطفی خود را با مخاطب در میان می‌گذارد.

یافته‌های پژوهش نشان داد که در میان انواع کنش‌های گفتاری، کنش‌های اظهاری و عاطفی بیشترین بسامد را در شعر شمس لنگرودی دارند. این امر با ماهیت عاطفی و تجربه‌محور شعر معاصر هماهنگ است؛ زیرا شاعر غالباً از طریق بیان احساسات، دغدغه‌های درونی و تجربه‌های زیستهٔ خود، با مخاطب ارتباط برقرار می‌کند. افزون بر این، کنش‌های پرسشی و ترغیبی نیز در بسیاری از موارد به‌صورت غیرمستقیم به کار می‌روند و موجب شکل‌گیری نوعی گفتگومندی در متن شعر

می‌شوند. این ویژگی باعث می‌شود مخاطب نه صرفاً دریافت‌کننده پیام، بلکه شریک در فرایند معناپردازی شعر باشد.

بررسی‌ها همچنین نشان داد که شمس لنگرودی برای انتقال کنش‌های گفتاری از زبان تصویری، استعاره‌ها و نمادها بهره می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که بسیاری از کنش‌ها در قالب ساختارهای غیرمستقیم و هنری بیان می‌شوند. در نتیجه، معنا در شعر او تنها از طریق ساختارهای دستوری یا معنای واژگانی شکل نمی‌گیرد، بلکه در تعامل میان بافت زبانی، تصویرپردازی شاعرانه و دانش تفسیری مخاطب پدید می‌آید. از این منظر، کاربردشناسی می‌تواند ابزاری مؤثر برای کشف لایه‌های پنهان معنایی و بررسی شیوه‌های ارتباطی در شعر معاصر فارسی باشد.

در مجموع، نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که تحلیل شعر شمس لنگرودی براساس نظریهٔ کنش‌های گفتاری می‌تواند به درک عمیق‌تری از کارکرد زبان در شعر معاصر منجر شود و نشان دهد که چگونه شاعر با بهره‌گیری از کنش‌های گفتاری متنوع، تجربه‌های عاطفی، اجتماعی و ذهنی خود را در قالبی هنری به مخاطب منتقل می‌کند. این رویکرد همچنین می‌تواند زمینه‌ای مناسب برای پژوهش‌های بعدی در تحلیل کاربردشناختی آثار دیگر شاعران معاصر فراهم آورد و به گسترش مطالعات میان‌رشته‌ای میان زبان‌شناسی و ادبیات فارسی کمک کند.

کتاب‌شناسی

الف) کتاب‌ها

۱) پیری، رضا، (۱۳۹۳)، ***کاربردشناسی و تحلیل گفتمان***. تهران: سمت.

۲) شمس لنگرودی، محمد، (۱۴۰۰)، ***مجموعه اشعار شمس لنگرودی***، تهران: نگاه

۳) صفوی، کوروش. (۱۳۸۸)، ***از زبان‌شناسی به ادبیات***. تهران: سورهٔ مهر.

۴) مدرسی‌صفایی، ابوالقاسم. (۱۳۹۰)، ***معناشناسی و کاربردشناسی***. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

۵) مشکوه‌الدینی، مهدی. (۱۳۸۰)، ***کاربردشناسی***. تهران: سمت.

۶) یمینی یزدی، محمد. (۱۳۸۳)، ***کاربردشناسی زبان***. تهران: قطره.

ب) مقاله‌ها

۱) دزفولیان راد، کاظم، مرادبکلو، مهدیه(۱۴۰۴)، «***تحلیل کنش‌های گفتاری بر اساس آرا جان سرل در سه منظومه مهدی اخوان‌ثالث (آخر شاهنامه، زمستان و از این اوستا)***» فصل‌نامهٔ متن پژوهی ادبی، دورهٔ ۲۹. شمارهٔ ۱۰۵،صص ۹ـ ۳۴.

۲) زرقانی، سید مهدی، اخلاقی، الهام(۱۳۹۱)، «***تحلیل ژانر شطح براساس نظریهٔ کنش گفتار***»، نشریهٔ ادبیات عرفانی، دورهٔ۳، شمارهٔ۶، صص ۶۱ـ ۸۰

۳) عطارزاده، محمد، (۱۳۹۷)، «***بررسی کاربرد انواع کنش های گفتاری در غزلیات حافظ***»، نخستین همایش ملی اخلاق و عرفان در ادب فارسی، زاهدان.

۴) فولادی، علیرضا، میرجعفری، معصومه سادات (۱۴۰۰)، «***تحلیل مقایسه-ای کنش‌های گفتاری در چهار شعر از نیما و فروغ***»، نهمین همایش ملی متن‌پژوهی ادبی، تهران.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارۀ بیست و دوم، تابستان ۱۴۰۴ (صص ۱۱۴-۱۴۰)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmz.2026.245538

واکاوی نظریۀ اِشپیتزر در سوانح‌العشاق احمد غزالی

الهام یزدان‌خواه[۱]

چکیده

مقالۀ حاضر به واکاوی کاربست نظریۀ سبک‌شناسی لئو اشپیتزر در تحلیل متن عرفانی سوانح‌العشاق اثر احمد غزالی می‌پردازد. اشپیتزر در روش سبک‌شناسی خود بر حرکت از جزئیات زبانی به کشف «مرکز معنایی» یا روح حاکم بر متن تأکید دارد؛ روشی که از مشاهده انحراف‌ها، تکرارها و ویژگی‌های خاص زبان آغاز شده و به تفسیر کلی جهان‌بینی نویسنده منتهی می‌شود. این پژوهش با تکیه بر همین رویکرد، برخی ویژگی‌های سبکی و زبانی سوانح‌العشاق را بررسی کرده و نشان می‌دهد که چگونه ساختار زبان، تصاویر و ترکیبات عرفانی این اثر در خدمت بیان تجربه عاشقانه و شهودی قرار گرفته‌اند. در این تحلیل، عناصری همچون تکرار واژگان کلیدی، تقابل‌های معنایی، ایجاز و گاه گسست‌های نحوی به عنوان نشانه‌های سبکی مورد توجه قرار گرفته‌اند. بررسی این عناصر نشان می‌دهد که زبان احمد غزالی آگاهانه به سوی نوعی فشردگی معنایی و نمادپردازی حرکت می‌کند تا تجربه‌ای درونی و شهودی از عشق الهی را بیان کند. از منظر اشپیتزر، این ویژگی‌ها تنها آرایه‌های ادبی نیستند، بلکه نشانه‌هایی از مرکز فکری متن به شمار می‌روند؛ مرکزی که در سوانح‌العشاق، حول مفهوم «عشق به مثابه حقیقت بنیادین هستی» شکل می‌گیرد. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که کاربرد روش اشپیتزر امکان فهم عمیق‌تر پیوند میان زبان و اندیشه در این اثر عرفانی را فراهم می‌کند. به عبارت دیگر، تحلیل سبک‌شناسانه نشان می‌دهد که ساختار زبانی سوانح‌العشاق نه صرفاً وسیله بیان، بلکه بازتابی از جهان‌بینی عرفانی احمد غزالی است. بدین ترتیب، این مطالعه می‌کوشد نشان دهد که رویکرد اشپیتزر می‌تواند ابزار مؤثری برای تحلیل متون عرفانی فارسی و کشف لایه‌های معنایی پنهان در آن‌ها باشد.

واژه‌های کلیدی: لئو اشپیتزر، سوانح‌العشاق، احمد غزالی، سبک‌شناسی فردی، ادبیات عرفانی.

---

[۱] - دانش‌آموختۀ کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.
e.yazdankhah9292@gmail.com

تاریخ دریافت:۱۴۰۴/۰۳/۲۵ - **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۰۶/۱۹

۱.مقدمه

ادبیات عرفانی یکی از ژرف‌ترین و تأثیرگذارترین حوزه‌های ادبیات ایرانی است که در آن تجربه‌های درونی، شهود عرفانی و مفاهیم پیچیده معنوی در قالب زبان ادبی و هنری تجلی یافته‌اند. در میان آثار برجسته این حوزه، «سوانح العشاق» احمد غزالی جایگاهی ممتاز دارد؛ اثری که نه‌تنها به سبب محتوای عرفانی و تبیین مفهوم عشق الهی اهمیّت یافته است، بلکه از حیث زبان، شیوهٔ بیان و ساختار سبکی نیز از متون متمایز ادب صوفیانه به شمار می‌رود. احمد غزالی در این اثر، عشق را محور بنیادین تجربه عرفانی قرار می‌دهد و با زبانی موجز، اشاری و سرشار از تصاویر نمادین، کوشیده است تجربه‌ای فراتر از عقل و استدلال را بیان کند. از همین رو، «سوانح العشاق» صرفاً یک متن تعلیمی یا صوفیانه نیست، بلکه بازتابی از جهان درونی و شخصیت معنوی نویسنده نیز محسوب می‌شود.

در مطالعات جدید ادبی، سبک‌شناسی یکی از مهم‌ترین شیوه‌های شناخت شخصیت و اندیشه نویسندگان به شمار می‌آید. در این میان، لئو اشپیتزر،(Leo Spitzer) زبان‌شناس و منتقد برجسته مکتب سبک‌شناسی، با طرح نظریه «سبک فردی» بر این باور است که ویژگی‌های زبانی و بیانی هر اثر ادبی، تجلی مستقیم روحیات، جهان‌بینی و ساختار ذهنی نویسنده آن است. از دیدگاه او، هیچ عنصر زبانی در متن اتفاقی نیست؛ بلکه واژگان، تصاویر، تکرارها، ایجاز یا اطناب، همگی نشانه‌هایی از شخصیت فردی خالق اثر به شمار می‌روند.

بررسی «سوانح العشاق» برپایه دیدگاه اشپیتزر، امکان شناخت دقیق‌تری از شخصیت عرفانی احمد غزالی فراهم می‌آورد؛ زیرا در این اثر، زبان بیش از آنکه ابزار انتقال معنا باشد، آیینه تجربه عاشقانه و شهودی نویسنده است. غلبه بیان عاطفی، ساختار تأملی، ایجاز معنایی و بهره‌گیری از نمادهای عاشقانه، همگی نشان می‌دهند که احمد غزالی، تجربه عرفانی را نه در قالب استدلال عقلانی، بلکه در صورت تجربه‌ای

درونی و شخصی بازآفرینی کرده است. به همین دلیل، تحلیل سبک این اثر می‌تواند ابعاد تازه‌ای از شخصیت فکری و روحی نویسنده را آشکار سازد.

با وجود پژوهش‌های متعدد درباره اندیشه عرفانی احمد غزالی و جایگاه عشق در آثار او، کمتر پژوهشی به تحلیل شخصیت فردی وی از منظر سبک‌شناسی نوین و به‌ویژه بر اساس نظریه اشپیتزر پرداخته است. این پژوهش می‌کوشد با تکیه بر روش توصیفی ـ تحلیلی و بهره‌گیری از مبانی سبک‌شناسی فردی، نشان دهد که چگونه ویژگی‌های زبانی و بیانی سوانح‌العشاق، بازتاب‌دهندهٔ شخصیت درون‌گرا، عاشق‌محور و شهودگرای احمد غزالی است و چگونه می‌توان از رهگذر تحلیل سبک، به شناخت عمیق‌تری از جهان‌بینی عرفانی او دست یافت.

۱-۱.بیان مسئله و سؤالات تحقیق

متون عرفانی، به‌ویژه آثاری که بر محور تجربهٔ عشق و شهود بنا شده‌اند، به سبب زبان فشرده، نمادین و چندلایه، همواره نیازمند خوانشی دقیق و روشمند بوده‌اند. سوانح‌العشاق احمد غزالی از برجسته‌ترین متون عرفانی زبان فارسی است که در آن عشق نه فقط یک مضمون ادبی، بلکه حقیقتی وجودی و بنیان اندیشهٔ عرفانی نویسنده به شمار می‌آید. با این همه، بیشتر پژوهش‌های انجام‌شده پیرامون این اثر، عمدتاً بر مفاهیم عرفانی، اندیشه‌های کلامی و جایگاه تاریخی آن تمرکز داشته‌اند و کمتر به تحلیل نظام‌مند ویژگی‌های زبانی و سبکی آن براساس نظریه‌های نوین سبک‌شناسی پرداخته‌اند. از سوی دیگر، نظریهٔ سبک‌شناسی لئو اشپیتزر با تأکید بر رابطهٔ میان جزئیات زبانی و «مرکز معنایی» متن، این امکان را فراهم می‌کند که از خلال بررسی تکرارها، تقابل‌ها، ایجاز، تصاویر، و شگردهای بیانی، به جهان‌بینی حاکم بر اثر دست یابیم. مسئلهٔ اصلی این پژوهش آن است که سوانح‌العشاق چگونه از طریق ساختار زبانی و شگردهای سبکی، تجربهٔ عشق عرفانی را صورت‌بندی می‌کند و نظریهٔ اشپیتزر

تا چه اندازه می‌تواند در کشف پیوند میان زبان، معنا و اندیشهٔ عرفانی احمد غزالی کارآمد باشد. بر این اساس، پژوهش حاضر می‌کوشد نشان دهد که سبک در این اثر صرفاً ابزار بیان نیست، بلکه خودْ بازتابی از ساختار فکری و شهودی نویسنده است.

این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌هاست که نظریهٔ سبک‌شناسی لئو اشپیتزر بر چه مبانی و اصولی استوار است و چگونه می‌توان آن را در تحلیل متون عرفانی فارسی به کار گرفت؟ مهم‌ترین ویژگی‌های زبانی و سبکی سوانح‌العشاق احمد غزالی کدام‌اند و این ویژگی‌ها چگونه در شکل‌گیری بافت معنایی متن نقش دارند؟ همچنین، جزئیات سبکی این اثر چگونه ما را به «مرکز معنایی» یا هستهٔ فکری متن، در معنای مورد نظر اشپیتزر، رهنمون می‌شوند؟ و در نهایت، میان ساختار زبانی سوانح‌العشاق و جهان‌بینی عرفانی احمد غزالی چه نسبتی برقرار است و این نسبت چگونه در بازنمایی مفهوم عشق الهی تجلی می‌یابد؟

۱-۲.اهداف و ضرورت تحقیق

هدف این پژوهش، واکاوی سوانح‌العشاق احمد غزالی بر پایهٔ نظریهٔ سبک‌شناسی لئو اشپیتزر و بررسی رابطهٔ میان زبان، سبک و اندیشهٔ عرفانی در این اثر است. این تحقیق می‌کوشد با شناسایی ویژگی‌های زبانی مانند تکرار، ایجاز، تقابل‌های معنایی و تصویرسازی، نقش آن‌ها را در شکل‌گیری معنای عرفانی متن روشن سازد. همچنین هدف دیگر پژوهش، کشف «مرکز معنایی» اثر از رهگذر جزئیات سبکی و نشان دادن پیوند میان ساختار زبانی و تجربهٔ عشق الهی است. این پژوهش در پی آن است که نشان دهد سبک احمد غزالی تنها ابزار بیان نیست، بلکه بازتابی‌از جهان‌بینی عرفانی اوست.

ضرورت تحقیق از آن جهت است که سوانح‌العشاق از مهم‌ترین متون عرفانی فارسی است و با وجود ارزش ادبی و فکری، کمتر از منظر نظریهٔ اشپیتزر بررسی شده

است. بیشتر پژوهش‌های پیشین بر جنبه‌های عرفانی و محتوایی اثر تمرکز داشته‌اند و تحلیل سبک‌شناسانهٔ آن کمتر مورد توجه قرار گرفته است. از این رو، این تحقیق می‌تواند خلأ موجود در مطالعات سبک‌شناسی متون عرفانی را تا حدی جبران کند. هم‌چنین نتایج آن می‌تواند الگویی روشمند برای تحلیل دیگر آثار عرفانی فارسی بر پایهٔ نظریه‌های نوین نقد ادبی فراهم آورد.

۱-۳.پیشینه تحقیق

دربارهٔ احمد غزالی و سوانح‌العشاق، پژوهش‌های متعددی در حوزهٔ عرفان، ادبیات صوفیانه و تحلیل مفهوم عشق انجام شده است. بیشتر این تحقیقات بر تبیین جایگاه عشق در اندیشه احمد غزالی، تأثیر او بر عرفان عاشقانه و بررسی جنبه‌های زبانی و ادبی اثر متمرکز بوده‌اند؛ با این حال، مطالعه سبک شخصیت فردی نویسنده براساس نظریه‌های جدید سبک‌شناسی، به‌ویژه دیدگاه لئو اشپیتزر، کمتر مورد توجه قرار گرفته است.

زینب کارگر و همکاران در مقالهٔ «حقیقت مطلق عشق در سوانح العشاق احمد غزالی» (۱۴۰۴)، به بررسی مفاهیمی همچون حقیقت مطلق عشق و توحید، حقیقت مطلق عشق و صفات الهی، تکوین و تشریع عشق، عشق ازلی، عشق الهی- حقیقی، تعین عشق، تعین عاشقی و معشوقی و سریان عشق در عالم امکان در این اثر پرداخته-اند.

محمد رودگر در مقالهٔ «مبانی نظری عشق عرفانی در سوانح العشاق احمد غزالی» (۱۳۹۷)، به این نتیجه رسیده است که جریان عرفان عاشقانه چه در بُعد نظری و چه در بُعد عملی و سلوکی، دارای اصول و ویژگی‌هایی است که کمتر بدان توجه شده است. دست آورد این کار، یازده اصل نظری مستخرج از آرای خواجه احمد غزالی است.

مریم شیرانی و علی اصغر میرباقری فرد در مقالهٔ «تکرار موجز (سبک شخصی احمد غزالی بر اساس رویکرد اشپیتزر)» (۱۳۹۴)، بر آن است تا بر پایه مراحل نظریه اشپیتزر، ارزش سبک شخصی را در پژوهش‌های سبک شناسی نشان دهد. بدین منظور رساله سوانح «احمد غزالی»، به عنوان نمونه عملی این طرح، برگزیده شده و سبک شخصی غزالی در نگارش سوانح بررسی شده است.

جنبه نوآوری این پژوهش در آن است که «سوانح‌العشاق» را نه صرفاً از منظر مفاهیم عرفانی یا مضمون عشق، بلکه از زاویه سبک‌شناسی فردی و براساس روش تحلیلی لئو اشپیتزر بررسی می‌کند. این مقاله می‌کوشد با تحلیل دقیق عناصر زبانی، نحوه بیان و ساختار متن، پیوند میان سبک نوشتاری و شخصیت عرفانی احمد غزالی را نشان دهد. بدین ترتیب، با تمرکز بر بازتاب ویژگی‌های شخصیتی نویسنده در سبک اثر، رویکردی متفاوت و تکمیلی نسبت به مطالعات پیشین ارائه می‌دهد.

۲.بحث و یافته‌های تحقیق

سبک‌شناسی در نقد ادبی معاصر یکی از مهم‌ترین رویکردهایی است که به بررسی رابطهٔ میان زبان اثر ادبی و شخصیت و جهان‌بینی نویسنده می‌پردازد. در میان نظریه‌پردازان این حوزه، لئو اشپیتزر، زبان‌شناس و منتقد برجسته مکتب سبک‌شناسی، جایگاهی ویژه دارد. اشپیتزر سبک را صرفاً مجموعه‌ای از ویژگی‌های صوری زبان نمی‌داند، بلکه آن را بازتاب مستقیم روحیه، ذهنیت و تجربه درونی نویسنده تلقی می‌کند. «از دیدگاه او هر نویسنده دارای «سبک فردی» است؛ سبکی که در انتخاب واژگان، ساختار جملات، شیوه تصویرپردازی و حتی در تکرار برخی عناصر زبانی نمود پیدا می‌کند و در واقع بیانگر ساختار روانی و فکری خالق اثر است. بر این اساس، مطالعهٔ دقیق عناصر زبانی می‌تواند راهی برای شناخت عمیق‌تر شخصیت و جهان‌بینی نویسنده فراهم آورد» (اشپیتزر، ۱۳۸۳: ۴۵).

روش تحلیلی اشپیتزر بر نوعی حرکت هرمنوتیکی از جزء به کل استوار است. در این روش، پژوهشگر ابتدا با مشاهده یک ویژگی برجسته زبانی در متن ـ مانند نوع خاصی از واژگان، تکرار یک تصویر یا ساختار نحوی خاص ـ تحلیل خود را آغاز می‌کند و سپس از طریق بررسی پیوند این ویژگی با سایر عناصر متن، به کشف الگوی کلی سبک و در نهایت به درک جهان ذهنی نویسنده دست می‌یابد. به بیان دیگر، «اشپیتزر معتقد است که یک «جزئیات سبکی» می‌تواند سرنخی برای کشف نظام فکری و عاطفی نویسنده باشد و از خلال آن می‌توان به ساختار کلی سبک و شخصیت او پی برد» (Spitzer, 1948: 27).

از نظر اشپیتزر، سبک ادبی نتیجه تعامل میان زبان و تجربه فردی نویسنده است؛ به این معنا که زبان در آثار ادبی نه صرفاً ابزار انتقال معنا، بلکه جلوه‌ای از تجربه زیسته و احساسات درونی نویسنده محسوب می‌شود. بنابراین «در تحلیل سبک، توجه به زمینه‌های روانی، عاطفی و فکری نویسنده اهمیّت ویژه‌ای دارد. در چنین رویکردی، عناصر زبانی همچون ایجاز، اطناب، تصاویر نمادین، میدان‌های واژگانی و نوع بیان عاطفی، نشانه‌هایی از ساختار ذهنی و نگرش نویسنده به جهان هستند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۷۸).

با توجه به این مبانی نظری، کاربرد دیدگاه اشپیتزر در تحلیل متون عرفانی اهمیّت دوچندانی می‌یابد؛ زیرا در این متون، زبان غالباً بازتاب تجربه‌های درونی و شهودی نویسنده است. در «سوانح‌العشاق» احمد غزالی نیز زبان موجز، بیان اشاری، تصاویر نمادین و غلبه واژگان مرتبط با عشق، همگی می‌توانند به‌عنوان نشانه‌هایی از سبک فردی نویسنده تلقی شوند. از این رو، تحلیل این ویژگی‌های زبانی براساس روش اشپیتزر می‌تواند به شناخت دقیق‌تر شخصیت عرفانی و جهان‌بینی عاشقانه احمد غزالی بینجامد.

برای تحلیل سبک شخصیت فردی احمد غزالی در اثر «سوانح‌العشاق» براساس دیدگاه لئو اشپیتزر، نخست باید به مبانی نظری این رویکرد توجه کرد. اشپیتزر از برجسته‌ترین نظریه‌پردازان سبک‌شناسی فردی است که معتقد است «هر اثر ادبی بازتابی از شخصیت و جهان ذهنی نویسنده است. به باور او، زبان ادبی تنها وسیله‌ای برای انتقال معنا نیست، بلکه نشانه‌ای از تجربه درونی نویسنده و ساختار ذهنی او محسوب می‌شود. از این رو، تحلیل دقیق ویژگی‌های زبانی و بیانی یک اثر می‌تواند پژوهشگر را به درک عمیق‌تری از شخصیت نویسنده و نگرش او نسبت به جهان رهنمون سازد» (اشپیتزر، ۱۳۸۳: ۴۵).

روش تحلیل اشپیتزر بر نوعی حرکت هرمنوتیکی استوار است؛ بدین معنا که پژوهشگر ابتدا از یک ویژگی زبانی برجسته در متن آغاز می‌کند و سپس با گسترش تحلیل به دیگر عناصر اثر، به ساختار کلی اندیشه و شخصیت نویسنده دست می‌یابد. در این روش، زبان اثر همچون نشانه‌ای تلقی می‌شود که از طریق آن می‌توان به لایه‌های عمیق‌تر ذهن و تجربه نویسنده راه یافت.

با توجه به این رویکرد، بررسی «سوانح‌العشاق» نشان می‌دهد که زبان این اثر دارای ویژگی‌های سبکی مشخصی است که می‌توان آن‌ها را نشانه‌هایی از شخصیت عرفانی احمد غزالی دانست. مهم‌ترین این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: ایجاز و فشردگی بیان، غلبه میدان واژگانی عشق، کاربرد نمادها و تصویرهای عرفانی، ساختار تأملی و قطعه‌وار متن، پیوند میان نثر عرفانی و زبان شاعرانه، غلبه نگاه شهودی در برابر استدلال عقلانی. در ادامه، هر یک از این ویژگی‌ها به تفصیل بررسی می‌شود.

۲-۱.ایجاز و فشردگی بیان

یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبک احمد غزالی در «سوانح‌العشاق» ایجاز و فشردگی بیان است. در این اثر، مفاهیم عمیق عرفانی اغلب در قالب جملات کوتاه و

موجز بیان شده‌اند. این ایجاز سبب شده است که متن از نظر معنایی بسیار متراکم و پرمحتوا باشد.

«عشق آتشی است که چون در دل افتد، هر چه جز معشوق است بسوزد» (غزالی، ۱۳۸۵: ۲۴).

در این عبارت کوتاه، مفهوم پیچیده‌ای از عشق عرفانی مطرح شده است. عشق در اینجا به آتش تشبیه شده است؛ آتشی که همه تعلقات غیرالهی را از میان می‌برد و دل عاشق را از هر چیز جز معشوق تهی می‌کند. چنین تصویری نشان می‌دهد که عشق در نگاه احمد غزالی نیرویی دگرگون‌کننده است که انسان را از وابستگی‌های دنیوی رها می‌سازد.

«چون عشق در دل آید، دل را از خود خبر نماند» (همان: ۲۸)

این جمله کوتاه به یکی از مهم‌ترین مفاهیم عرفانی یعنی «فنا» اشاره دارد. در این حالت، عاشق در برابر معشوق چنان مستغرق می‌شود که خودآگاهی او از میان می‌رود.

نویسندگانی که تجربه‌های درونی و عرفانی را بیان می‌کنند، غالباً از زبان اشاره‌گونه و فشرده استفاده می‌کنند؛ زیرا تجربهٔ عرفانی به‌طور کامل در قالب استدلال منطقی قابل بیان نیست. بنابراین می‌توان گفت ایجاز در «سوانح‌العشاق» نشانه‌ای از شخصیت شهودگرای احمد غزالی است.

۲-۲.میدان واژگانی عشق

یکی دیگر از ویژگی‌های مهم سبک این اثر، غلبه واژگان مرتبط با عشق است. در سراسر «سوانح‌العشاق» واژه‌هایی مانند عشق، دل، معشوق، جمال، نظر، وصال و فراق به‌طور مکرر دیده می‌شوند. این تکرار نشان می‌دهد که عشق محور اصلی اندیشه احمد غزالی است.

«دل جای عشق است و عشق را جز دل منزل نیست» (همان: ۳۱).

در این عبارت، دل به عنوان مرکز تجربه عرفانی معرفی شده است. از نظر نویسنده، دل جایگاهی است که در آن عشق الهی تجلی می‌یابد.

«عشق اصل همه کارهاست و هر چه در عالم است از اثر اوست» (همان: ۴۲).

در این جمله عشق به عنوان نیرویی بنیادین در هستی معرفی شده است. این نگرش نشان می‌دهد که احمد غزالی عشق را نه صرفاً یک احساس انسانی، بلکه حقیقتی هستی‌شناختی می‌داند.

تمرکز واژگانی در یک حوزهٔ معنایی خاص می‌تواند نشان‌دهندهٔ تمرکز ذهنی نویسنده بر آن مفهوم باشد. بنابراین غلبه واژگان عاشقانه در «سوانح‌العشاق» بازتاب شخصیت عاشق‌محور احمد غزالی و جایگاه مرکزی عشق در اندیشه اوست.

۲-۳.تصویرپردازی و نمادهای عرفانی

از دیگر ویژگی‌های مهم سبک این اثر، استفاده گسترده از نمادها و تصاویر عرفانی است. احمد غزالی برای بیان تجربه‌های درونی خود از نمادهایی بهره می‌گیرد که در سنت عرفانی ریشه دارند. از جمله مهم‌ترین این نمادها می‌توان به آتش، نور، جمال و حجاب اشاره کرد.

«آتش عشق چون در دل افتد، نه دل ماند و نه جان» (همان: ۴۷).

در این عبارت، آتش، نمادی از شدت و سوزندگی عشق است. این تصویر نشان می‌دهد که عشق نیرویی است که وجود انسان را دگرگون می‌کند.

«عشق نوری است که چون در دل بتابد، هر چه جز اوست در سایه افتد» (همان:۵۱)

در اینجا عشق به نور تشبیه شده است؛ نوری که حقیقت را آشکار می‌کند و دل انسان را روشن می‌سازد.

از دیدگاه اشپیتزر، استفاده مکرر از چنین نمادهایی، نشان‌دهندهٔ ساختار تخیل نویسنده است. این تصاویر نه تنها جنبه زیبایی‌شناختی دارند، بلکه بیانگر تجربه درونی نویسنده نیز هستند.

۲-۴.ساختار قطعه‌وار و تأملی متن

یکی از ویژگی‌های برجسته سبکی در «سوانح‌العشاق» احمد غزالی، ساختار قطعه‌وار و تأملی متن است. این اثر برخلاف بسیاری از متون علمی و فلسفی که دارای نظم منطقی، استدلالی و فصل‌بندی منسجم هستند، از مجموعه‌ای از قطعات کوتاه و مستقل تشکیل شده است که هر یک به بیان اندیشه‌ای دربارهٔ عشق می‌پردازد. این قطعات که غالباً کوتاه و موجز هستند، بیشتر به صورت تأملات عرفانی و بیان حالات درونی نویسنده شکل گرفته‌اند. چنین ساختاری سبب شده است که متن حالتی اندیشمندانه، درون‌گرا و تأملی پیدا کند.

در متون عرفانی، ساختار قطعه‌وار امری رایج است؛ زیرا تجربهٔ عرفانی غالباً به صورت لحظه‌های شهودی و مکاشفه‌های درونی رخ می‌دهد و نه به صورت یک نظام استدلالی منظم. از این‌رو عارفان هنگام بیان تجربه‌های خود بیشتر از قطعات کوتاه و اشارات رمزی استفاده می‌کنند. احمد غزالی نیز در «سوانح‌العشاق» از همین شیوه بهره گرفته است و اندیشه‌های خود دربارهٔ عشق را در قالب قطعات کوتاه و مستقل بیان کرده است. هر قطعه در واقع بازتاب یک لحظه تأمل یا تجربه درونی است که نویسنده آن را با زبانی موجز و شاعرانه بیان می‌کند.

«عشق را آغازی است، اما انجامی نیست» (همان).

این عبارت کوتاه نمونه‌ای از قطعات تأملی متن است. نویسنده در یک جمله کوتاه اندیشه‌ای عمیق دربارهٔ بی‌پایانی عشق بیان می‌کند. چنین جملاتی بیشتر شبیه

گزاره‌های حکمی یا تأملات فلسفی هستند و هر کدام می‌توانند به صورت مستقل معنا داشته باشند.

«هر که عشق را شناخت، خود را فراموش کرد» (همان: ۲۷).

این جمله نیز یک قطعه کوتاه و مستقل است که به بیان رابطهٔ میان عشق و فنا در عرفان می‌پردازد. نویسنده بدون ارائه استدلال طولانی، مفهوم عمیقی را در قالب یک جمله کوتاه بیان کرده است. چنین شیوه‌ای باعث می‌شود که خواننده به تأمل در معنای جمله بپردازد.

ساختار قطعه‌وار «سوانح‌العشاق» همچنین با ماهیت موضوع اثر یعنی عشق عرفانی ارتباط دارد. عشق در نگاه عارفان تجربه‌ای پویا، پیچیده و چندلایه است که نمی‌توان آن را در قالب یک نظام منطقی واحد توضیح داد. به همین دلیل احمد غزالی هر بار از زاویه‌ای متفاوت به این مفهوم می‌نگرد و در هر قطعه به جنبه‌ای خاص از عشق اشاره می‌کند. این امر سبب شده است که متن حالتی چندبعدی پیدا کند و خواننده در هر بخش با دریچه‌ای تازه به مفهوم عشق روبه‌رو شود.

«عشق آن است که عاشق را از خویشتن بیرون برد» (همان)

و در جایی دیگر می‌نویسد: «عشق نه در گفتن آید و نه در نوشتن» (همان: ۳۷).

این دو عبارت هر یک به جنبه‌ای متفاوت از تجربه عشق اشاره دارند. در عبارت نخست، عشق به عنوان نیرویی معرفی شده است که انسان را از خود بیرون می‌برد، در حالی‌که در عبارت دوم بر ناتوانی زبان در بیان حقیقت عشق تأکید شده است. این تنوع در بیان نشان می‌دهد که نویسنده در هر قطعه به تأملی تازه دربارهٔ عشق می‌پردازد.

یکی دیگر از ویژگی‌های این ساختار، ایجاد فضای تفکر و درنگ برای خواننده است. در متونی که دارای ساختار پیوسته و استدلالی هستند، خواننده معمولاً با جریان پیوسته‌ای از استدلال‌ها روبه‌رو می‌شود؛ اما در «سوانح‌العشاق» هر قطعه به

گونه‌ای نوشته شده است که خواننده پس از خواندن آن به تأمل در معنا بپردازد. کوتاهی جملات و فشردگی معنا باعث می‌شود که هر عبارت به صورت یک اندیشه مستقل در ذهن مخاطب باقی بماند.

برای مثال احمد غزالی در جایی می‌نویسد: «عشق را دلیل نباید، که خود دلیل خویش است» (همان).

این جمله کوتاه، خواننده را به تأمل دربارهٔ ماهیت عشق و رابطهٔ آن با عقل و استدلال دعوت می‌کند. نویسنده بدون توضیح اضافی، اندیشه‌ای عمیق را بیان می‌کند و ادامه فهم آن را به مخاطب واگذار می‌کند.

از دیدگاه سبک‌شناسی، چنین ساختاری نشان‌دهنده درون‌گرایی و تأمل‌محوری ذهن نویسنده است. احمد غزالی بیشتر به بیان تجربه‌های درونی و حالات روحی خود می‌پردازد و کمتر وارد بحث‌های نظری یا استدلالی می‌شود. به همین دلیل متن او بیشتر شبیه مجموعه‌ای از تأملات عرفانی است تا یک رساله نظام‌مند فلسفی.

در چارچوب نظریهٔ سبک‌شناسی فردی لئو اشپیتزر نیز می‌توان این ویژگی را بازتابی از شخصیت نویسنده دانست. «اشپیتزر معتقد است که سبک ادبی هر نویسنده با ساختار ذهنی و تجربه درونی او ارتباط دارد و از طریق تحلیل جزئیات زبانی می‌توان به جهان فکری نویسنده پی برد» (Spitzer, 1948: 24). در مورد «سوانح‌العشاق» نیز ساختار قطعه‌وار متن نشان می‌دهد که نویسنده تجربه عرفانی را به صورت لحظه‌های شهودی و تأملات درونی درک می‌کند.

در واقع، قطعه‌وار بودن متن نه تنها یک ویژگی ساختاری، بلکه نشانه‌ای از نوع نگاه عرفانی احمد غزالی است. عارفان غالباً حقیقت را در قالب مکاشفه‌ها و لحظه‌های الهام درک می‌کنند و این تجربه‌ها را در قالب جملات کوتاه و اشاره‌گونه بیان می‌کنند. بنابراین، ساختار قطعه‌وار «سوانح‌العشاق» را می‌توان بازتابی از همین شیوهٔ تجربه و بیان دانست.

در مجموع، ساختار قطعه‌وار و تأملی متن یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی «سوانح‌العشاق» به شمار می‌آید. این ساختار باعث شده است که متن حالتی اندیشمندانه، درون‌گرا و تأملی پیدا کند و خواننده در هر بخش با اندیشه‌ای مستقل درباره عشق روبه‌رو شود. هم‌چنین این ویژگی نشان می‌دهد که میان شیوه بیان نویسنده و تجربه عرفانی او پیوندی عمیق وجود دارد. بر اساس دیدگاه سبک‌شناسی فردی اشپیتزر، چنین ویژگی‌هایی می‌تواند نشانه‌ای از شخصیت عرفانی و شهودگرای احمد غزالی باشد؛ شخصیتی که تجربهٔ عشق را در قالب تأملات کوتاه، رمزی و شاعرانه بیان می‌کند.

۲-۵.زبان شاعرانه در نثر عرفانی

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی «سوانح‌العشاق» احمد غزالی، حضور پررنگ زبان شاعرانه در نثر این اثر است. اگرچه این کتاب به صورت نثر نوشته شده است، اما ساختار زبانی آن سرشار از عناصر شاعرانه مانند استعاره، تشبیه، ایجاز، موسیقی درونی و تقابل‌های معنایی است. «همین ویژگی سبب شده است که نثر «سوانح‌العشاق» حالتی نزدیک به شعر پیدا کند. در واقع، احمد غزالی برای بیان تجربه‌های عرفانی و حالات درونی عاشق، از ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی زبان بهره گرفته است؛ زیرا تجربهٔ عرفانی اغلب با زبان عادی و منطقی به‌طور کامل قابل بیان نیست و نیازمند بیانی نمادین و شاعرانه است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۶۴).

در متون عرفانی، زبان شاعرانه ابزاری برای انتقال تجربه‌های درونی و حالات معنوی است. عارفان غالباً با استفاده از استعاره‌ها و تصاویر شاعرانه می‌کوشند مفاهیمی را بیان کنند که در قالب بیان منطقی به دشواری قابل توضیح هستند. احمد غزالی نیز در «سوانح‌العشاق» از چنین شیوه‌ای بهره گرفته است و بسیاری از مفاهیم عرفانی را در قالب تصاویر شاعرانه بیان کرده است.

«دل عاشق آینه جمال معشوق است» (غزالی،۱۳۸۵: ۳۵)

در این جمله، دل به آیینه تشبیه شده است. آیینه در ادبیات عرفانی نمادی از صفا و قابلیت دریافت حقیقت است. هنگامی که دل عاشق از تعلقات پاک شود، می‌تواند جمال معشوق را منعکس کند. این تصویر شاعرانه به خوبی نشان می‌دهد که چگونه نویسنده از عناصر نمادین برای بیان تجربه عرفانی استفاده می‌کند.

یکی دیگر از جلوه‌های زبان شاعرانه در موسیقی درونی و آهنگ کلام است. بسیاری از جمله‌های این اثر دارای نوعی توازن و هماهنگی در ساختار زبانی هستند که به متن حالتی آهنگین می‌بخشد. برای مثال احمد غزالی می‌گوید: «هر که را عشق نیست، او را جان نیست» (همان).

این جمله کوتاه از نظر ساختار بسیار موزون است. تکرار واژهٔ «نیست» در پایان جمله‌ها و تقارن ساختار دستوری باعث ایجاد نوعی موسیقی درونی در عبارت شده است. چنین ویژگی‌هایی معمولاً در زبان شعر دیده می‌شود و نشان می‌دهد که نثر احمد غزالی به شعر نزدیک شده است.

«عاشق را با عشق کار است و آنچه جز عشق است همه حجاب است» (همان).

در این جمله نیز نوعی تقابل معنایی میان «عشق» و «حجاب» دیده می‌شود. این تقابل باعث برجسته شدن مفهوم اصلی جمله می‌شود و به بیان آن حالت شاعرانه می‌بخشد.

از دیگر ویژگی‌های زبان شاعرانه در این اثر استفاده از تصاویر نمادین است. احمد غزالی برای بیان مفاهیم عرفانی از نمادهایی مانند نور، آتش، دل و جمال استفاده می‌کند. این نمادها در سنت عرفانی اسلامی جایگاه مهمی دارند و به انتقال مفاهیم معنوی کمک می‌کنند.

«عشق نوری است که چون در دل بتابد، هر چه جز اوست در سایه افتد» (همان: ۵۱)

در این عبارت، عشق به نور تشبیه شده است. نور در بسیاری از متون عرفانی نمادی از حقیقت الهی و معرفت معنوی است. این تصویر نشان می‌دهد که عشق می‌تواند حقیقت را آشکار کند و دل انسان را روشن سازد. چنین تصویرهایی علاوه بر زیبایی زبانی، بیانگر نگرش عرفانی نویسنده نیز هستند.

علاوه بر این، زبان شاعرانه در «سوانح‌العشاق» با ایجاز و فشردگی بیان نیز همراه است. بسیاری از جملات کتاب کوتاه اما سرشار از معنا هستند. این ویژگی سبب شده است که هر جمله حالتی شبیه به یک بیت شعر یا گزاره حکمی پیدا کند. برای مثال احمد غزالی می‌نویسد: «عشق را نهایت نیست، که هر نهایتی آغاز دیگر است» (همان: ۶۵).

این جمله کوتاه مفهومی عمیق دربارهٔ بی‌پایانی تجربهٔ عشق بیان می‌کند. ایجاز در بیان باعث شده است که معنا با قدرت بیشتری در ذهن خواننده نقش ببندد.

از منظر سبک‌شناسی، استفاده از زبان شاعرانه در نثر عرفانی را می‌توان نشانه‌ای از تلاش نویسنده برای بیان تجربه‌ای دانست که فراتر از زبان عادی است. به گفتهٔ شفیعی‌کدکنی، «زبان عرفانی غالباً به سمت شعر گرایش پیدا می‌کند؛ زیرا بیان تجربه‌های معنوی نیازمند زبان نمادین و تصویرپرداز است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۷۲).

در چارچوب نظریهٔ سبک‌شناسی فردی لئو اشپیتزر نیز می‌توان این ویژگی را نشانه‌ای از شخصیت نویسنده دانست. «اشپیتزر معتقد است که سبک هر نویسنده بازتابی از جهان ذهنی و تجربه درونی اوست» (Spitzer, 1948: 28). در مورد احمد غزالی نیز گرایش به زبان شاعرانه نشان می‌دهد که تجربهٔ عرفانی برای او امری عاطفی و شهودی است و به همین دلیل زبان او نیز حالتی شاعرانه و نمادین پیدا کرده است.

در مجموع می‌توان گفت که زبان شاعرانه یکی از عناصر اساسی در سبک نثر «سوانح‌العشاق» است. استفاده از استعاره‌ها و تشبیه‌های عاشقانه، موسیقی درونی کلام، تصاویر نمادین و ایجاز در بیان باعث شده است که نثر این اثر حالتی نزدیک به

شعر پیدا کند. این ویژگی نه تنها به زیبایی و تأثیرگذاری متن می‌افزاید، بلکه بیانگر تجربه درونی و شخصیت عرفانی احمد غزالی نیز هست. بنابراین، زبان شاعرانه در «سوانح‌العشاق» را می‌توان یکی از مهم‌ترین نشانه‌های پیوند میان سبک و جهان ذهنی نویسنده دانست.

۲-۶.غلبه تجربه شهودی بر استدلال عقلانی

یکی از مؤلفه‌های مهم در سبک فکری و زبانی احمد غزالی در «سوانح‌العشاق»، تقدم تجربه شهودی بر استدلال عقلانی است. در سنت عرفانی اسلامی، معرفت حقیقی غالباً از طریق «دل» و تجربهٔ باطنی حاصل می‌شود و عقل تنها در مرتبه‌ای محدود می‌تواند به درک حقیقت نزدیک شود. احمد غزالی نیز در این اثر بارها نشان می‌دهد که عشق الهی و تجربهٔ عرفانی، اموری هستند که با معیارهای عقلانی به‌طور کامل قابل فهم نیستند. از همین رو، شیوه بیان او بیشتر بر توصیف حالات درونی، اشارات رمزی و بیان‌های شهودی استوار است و کمتر به استدلال منطقی و بحث‌های نظری می‌پردازد.

در بسیاری از بخش‌های «سوانح‌العشاق»، نویسنده به محدودیت عقل در فهم حقیقت عشق اشاره می‌کند. برای نمونه می‌نویسد: «عقل چون به سرحد عشق رسد، بازایستد؛ که آنجا میدان عقل نیست» (غزالی،۱۳۸۵ :۳۹).

در این عبارت، احمد غزالی به مرزی اشاره می‌کند که در آن توانایی عقل پایان می‌یابد و تجربه‌ای فراتر از استدلال آغاز می‌شود. این بیان نشان می‌دهد که در نگاه نویسنده، عشق حقیقتی است که تنها از راه تجربهٔ باطنی قابل ادراک است. «چنین نگرشی با مبانی عرفان اسلامی نیز همخوانی دارد؛ زیرا عارفان معتقدند که معرفت حقیقی حاصل «ذوق» و «شهود» است، نه صرفاً استدلال عقلی» (نصر، ۱۳۸۳: ۱۱۲).

«عقل خبر دهد و عشق نشان دهد و میان خبر و نشان تفاوت بسیار است» (غزالی، ۱۳۸۵: ۴۴).

در این جمله، نویسنده میان دو نوع شناخت تمایز قائل می‌شود: شناخت خبری و شناخت شهودی. شناخت خبری همان معرفتی است که از طریق عقل و استدلال حاصل می‌شود، در حالی‌که شناخت شهودی حاصل تجربه مستقیم حقیقت است. احمد غزالی با این بیان نشان می‌دهد که معرفت عاشقانه از نوع دوم است و بنابراین درک آن نیازمند تجربه درونی است.

از منظر سبک‌شناسی، این نگرش در ساختار زبانی و بیانی «سوانح‌العشاق» نیز بازتاب یافته است. نثر این اثر غالباً کوتاه، تأملی و اشاره‌گونه است و نویسنده به جای ارائه استدلال‌های طولانی، مفاهیم عرفانی را در قالب جمله‌های موجز و تصویرهای شاعرانه بیان می‌کند. این شیوه بیان نشان می‌دهد که هدف نویسنده انتقال تجربه‌ای درونی است، نه اثبات منطقی یک گزاره.

«عاشق را با دلیل کاری نیست؛ که او خود دلیل خویش است» (همان: ۴۹).

این جمله به خوبی بیانگر نگرش شهودی نویسنده است. در اینجا عشق خود به عنوان «دلیل» معرفی شده است؛ یعنی تجربه عاشقانه به اندازه‌ای روشن و آشکار است که نیازی به اثبات عقلانی ندارد. چنین نگرشی در بسیاری از متون عرفانی دیده می‌شود و بیانگر آن است که عارف حقیقت را به صورت مستقیم و حضوری تجربه می‌کند.

نمونه دیگری که نشان‌دهندهٔ غلبه شهود بر عقل در اندیشه احمد غزالی است، عبارت زیر است: «عشق را به قیاس نتوان شناخت؛ که قیاس کار عقل است و عشق را با عقل نسبتی دیگر است» (همان: ۵۴).

در این عبارت، نویسنده به صراحت بیان می‌کند که روش‌های عقلانی مانند قیاس و استدلال نمی‌توانند حقیقت عشق را آشکار کنند. این سخن نشان می‌دهد که معرفت عاشقانه از سنخ تجربه‌ای است که فراتر از چارچوب‌های منطقی قرار دارد.

از دیدگاه لئو اشپیتزر، چنین ویژگی‌هایی در زبان یک اثر ادبی می‌تواند نشانه‌ای از ساختار ذهنی و شخصیت نویسنده باشد. اشپیتزر معتقد است که سبک هر نویسنده بازتاب تجربهٔ درونی و نگرش او به جهان است (Spitzer, 1948: 25). در مورد «سوانح‌العشاق» نیز می‌توان گفت که غلبه بیان شهودی، استفاده از اشارات کوتاه و پرهیز از استدلال‌های مفصل نشان‌دهندهٔ شخصیت عرفانی و شهودگرای احمد غزالی است.

در واقع، احمد غزالی در این اثر بیشتر می‌کوشد حالات و تجربه‌های درونی عاشق را توصیف کند تا اینکه دربارهٔ عشق به صورت نظری بحث کند. این امر سبب شده است که زبان اثر حالتی عاطفی و تأملی داشته باشد. نویسنده با استفاده از استعاره‌ها، تصاویر نمادین و جملات کوتاه می‌کوشد تجربه‌ای را بیان کند که بیان مستقیم آن دشوار است.

در مجموع، می‌توان گفت که «غلبه تجربهٔ شهودی بر استدلال عقلانی یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های سبکی «سوانح‌العشاق» است. این ویژگی نشان می‌دهد که در اندیشه احمد غزالی، عشق حقیقتی است که تنها از طریق تجربه قلبی قابل درک است و عقل در فهم کامل آن محدودیت دارد. همین نگرش در ساختار زبانی اثر نیز بازتاب یافته و سبب شده است که نثر کتاب حالتی اشاره‌گونه، شاعرانه و تأملی پیدا کند. از این رو، تحلیل این ویژگی سبکی نشان می‌دهد که میان زبان اثر و شخصیت عرفانی نویسنده پیوندی عمیق وجود دارد؛ پیوندی که در چارچوب نظریهٔ سبک‌شناسی فردی اشپیتزر قابل تبیین است» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۸۶).

۲-۷.پیوند سبک و شخصیت در سوانح‌العشاق

در چارچوب نظریهٔ سبک‌شناسی فردی لئو اشپیتزر، سبک ادبی بازتابی از جهان ذهنی و تجربهٔ درونی نویسنده تلقی می‌شود. «اشپیتزر معتقد است که در هر اثر ادبی نشانه‌هایی زبانی وجود دارد که می‌تواند ما را به ساختار فکری و روحی نویسنده رهنمون کند؛ به بیان دیگر، ویژگی‌های زبانی متن در حقیقت تجلی شخصیت نویسنده در سطح زبان هستند» (Spitzer, 1948: 31). با تکیه بر این دیدگاه، بررسی «سوانح‌العشاق» نشان می‌دهد که زبان و شیوه بیان احمد غزالی به‌طور مستقیم با شخصیت عرفانی و نگرش عاشقانه او پیوند دارد. در این اثر، تجربهٔ درونی نویسنده از عشق الهی به گونه‌ای در ساختار زبانی و بیانی متن انعکاس یافته است که می‌توان از خلال تحلیل سبک به ابعاد شخصیت عرفانی او دست یافت.

یکی از جلوه‌های مهم این پیوند، نگاه وجودی احمد غزالی به عشق است که در سطح زبان نیز بازتاب یافته است. در بسیاری از بخش‌های «سوانح‌العشاق»، عشق نه به عنوان یک مفهوم اخلاقی یا عاطفی ساده، بلکه به عنوان حقیقتی بنیادین در هستی معرفی می‌شود. برای نمونه احمد غزالی می‌نویسد:

«عشق صفتی است که چون بر دل غالب شود، دل را از همه صفت‌ها خالی گرداند» (همان: ۳۳).

در این عبارت، عشق نیرویی معرفی شده است که همه ویژگی‌های دیگر را از دل می‌زداید و وجود انسان را یکسره در اختیار خود می‌گیرد. این بیان نشان می‌دهد که در نگرش احمد غزالی، عشق نوعی حالت وجودی است که تمام ابعاد وجود انسان را دگرگون می‌کند. چنین نگرشی به عشق، بازتاب شخصیت عارفانه نویسنده است؛ شخصیتی که عشق الهی را اساس تجربه معنوی می‌داند.

«دل عاشق را آرام نیست، که عشق او را هر لحظه به حالی دیگر می‌برد» (غزالی،۱۳۸۵: ۴۱)

در این جمله، عشق به نیرویی پویا تشبیه شده است که انسان را در حالتی دائمی از تحول و حرکت قرار می‌دهد. این تصویر نشان می‌دهد که نویسنده، تجربهٔ عشق را تجربه‌ای زنده و متغیر می‌داند. از دیدگاه سبک‌شناسی فردی، چنین تصویرهایی بیانگر آن است که نویسنده خود این تجربه را درونی کرده و آن را در قالب زبان بازآفرینی کرده است.

جلوه دیگری از پیوند میان سبک و شخصیت در «سوانح‌العشاق» را می‌توان در تأکید بر تجربهٔ درونی دل مشاهده کرد. در بسیاری از قطعات کتاب، «دل» به عنوان مرکز تجربهٔ عرفانی مطرح می‌شود. این امر نشان می‌دهد که نویسنده بیش از هر چیز به ساحت درونی انسان توجه دارد. برای مثال احمد غزالی می‌نویسد:

«دل آیینه عشق است؛ چون عشق در او ظاهر شود، هر چه جز معشوق است از او محو گردد» (همان: ۴۶)

در این عبارت هم، دل به آیینه تشبیه شده است. همانطور که گفته شد، آیینه در ادبیات عرفانی نمادی از قابلیت دریافت حقیقت است. هنگامی که عشق در دل آشکار می‌شود، همه تعلقات دیگر از میان می‌روند. این تصویر نشان می‌دهد که نویسنده تجربهٔ عرفانی را تجربه‌ای درونی و قلبی می‌داند، نه صرفاً معرفتی عقلانی.

«هر دلی که از عشق خالی باشد، هنوز راه حقیقت نیافته است» (همان: ۵۰).

در این جمله، عشق به عنوان شرط دستیابی به حقیقت معرفی شده است. این بیان نشان می‌دهد که در نگاه احمد غزالی، معرفت حقیقی نه از طریق عقل نظری بلکه از طریق تجربهٔ عاشقانه حاصل می‌شود. چنین نگرشی بیانگر شخصیت شهودگرای نویسنده است.

از سوی دیگر، بیان پارادوکسیکال و متناقض‌نما نیز از ویژگی‌های سبکی است که با شخصیت عرفانی احمد غزالی ارتباط دارد. عارفان برای بیان تجربه‌های پیچیده

معنوی غالباً از تعابیری استفاده می‌کنند که در ظاهر متناقض به نظر می‌رسند. این شیوه بیان در «سوانح‌العشاق» نیز دیده می‌شود. برای مثال احمد غزالی می‌گوید:

«عاشق آن است که از خود برهد و در عین بی‌خودی، حقیقت خود را بیابد» (همان: ۵۸).

در این جمله، مفهوم «یافتن خود در بی‌خودی» نوعی پارادوکس عرفانی را شکل می‌دهد. نویسنده با این بیان می‌خواهد نشان دهد که انسان در مسیر عشق باید از خود بگذرد تا به حقیقت وجودی خود دست یابد. چنین بیان‌هایی نشان می‌دهد که تجربهٔ عرفانی برای نویسنده امری پیچیده و فراتر از منطق معمول است.

«عشق، هم پرده است و هم کشف؛ هم دوری است و هم نزدیکی» (همان: ۶۳).

در این عبارت، نویسنده با استفاده از تضادهای معنایی می‌کوشد ماهیت پیچیده عشق را بیان کند. چنین زبان متناقض‌نمایی در بسیاری از متون عرفانی دیده می‌شود و نشان‌دهندهٔ تلاش عارف برای بیان تجربه‌ای است که در قالب زبان عادی به دشواری قابل بیان است.

از منظر سبک‌شناسی اشپیتزر، این نوع بیان، نشان‌دهندهٔ آن است که زبان نویسنده تحت‌تأثیر تجربه درونی او شکل گرفته است. در واقع، ساختار زبانی متن بازتابی از نحوه ادراک نویسنده از جهان است.

در نهایت، می‌توان گفت که مجموعه این ویژگی‌های سبکی از جمله نگرش وجودی به عشق، تأکید بر دل به عنوان مرکز تجربه عرفانی، و استفاده از بیان پارادوکسیکال، همگی بیانگر پیوند عمیق میان سبک و شخصیت احمد غزالی است. این ویژگی‌ها نشان می‌دهند که زبان اثر صرفاً ابزاری برای انتقال معنا نیست، بلکه تجلی تجربهٔ معنوی و شخصیت عرفانی نویسنده است.

براساس نظریهٔ اشپیتزر، «چنین رابطه‌ای میان سبک و شخصیت یکی از مهم‌ترین جنبه‌های تحلیل ادبی محسوب می‌شود؛ زیرا از طریق بررسی ویژگی‌های زبانی متن

می‌توان به جهان ذهنی نویسنده نزدیک شد» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۸۴). در مورد «سوانح‌العشاق»، تحلیل سبک نشان می‌دهد که زبان اثر بازتاب تجربهٔ عاشقانه و نگرش عرفانی احمد غزالی است و از همین رو، سبک این اثر را می‌توان آیینه‌ای از شخصیت معنوی نویسنده دانست.

۳.نتیجه‌گیری

بررسی «سوانح‌العشاق» احمد غزالی از منظر سبک‌شناسی فردی لئو اشپیتزر نشان می‌دهد که زبان و ساختار این اثر، صرفاً ابزاری برای انتقال معنا نیست، بلکه بازتابی مستقیم از جهان ذهنی و شخصیت عرفانی نویسنده است. اشپیتزر در نظریهٔ سبک‌شناسی فردی بر این اصل تأکید می‌کند که ویژگی‌های زبانی یک متن ادبی از تجربه درونی و نگرش فکری نویسنده سرچشمه می‌گیرند و از طریق تحلیل جزئیات سبکی می‌توان به لایه‌های عمیق شخصیت و جهان‌بینی خالق اثر دست یافت. بر همین اساس، تحلیل مؤلفه‌های سبکی «سوانح‌العشاق» نشان داد که ساختار زبانی این اثر به‌طور عمیق با شخصیت عرفانی و شهودگرای احمد غزالی پیوند دارد.

نخستین ویژگی مهم سبکی در این اثر، ایجاز و فشردگی بیان است. احمد غزالی بسیاری از مفاهیم پیچیده عرفانی را در قالب جملات کوتاه و موجز بیان می‌کند. این ایجاز نه تنها باعث افزایش تأثیرگذاری کلام می‌شود، بلکه با ماهیت تجربهٔ عرفانی نیز سازگار است؛ زیرا تجربه‌های شهودی غالباً در قالب بیان‌های کوتاه و اشارت‌گونه نمود پیدا می‌کنند. از منظر سبک‌شناسی فردی، این ویژگی، نشان‌دهندهٔ ذهنی تأمل‌گرا و درون‌نگر است که بیشتر به بیان لحظه‌های شهودی توجه دارد تا ارائه استدلال‌های مفصل.

دومین مؤلّفه مهم در سبک احمد غزالی، غلبه زبان عاطفی و میدان واژگانی عشق است. در سراسر «سوانح‌العشاق» واژگانی مانند عشق، دل، جمال، معشوق، فراق و

وصال با بسامد بالا دیده می‌شوند. این تمرکز واژگانی نشان می‌دهد که مفهوم عشق محور اصلی اندیشه و تجربهٔ عرفانی نویسنده است. در واقع، زبان اثر بازتابی از نوعی جهان‌بینی عاشقانه است که در آن عشق به عنوان حقیقت بنیادین هستی معرفی می‌شود. چنین ویژگی‌ای بیانگر آن است که احمد غزالی عشق را نه صرفاً موضوعی نظری، بلکه تجربه‌ای وجودی و عاطفی می‌داند.

از دیگر ویژگی‌های برجسته سبکی در این اثر، استفاده گسترده از تصاویر نمادین و زبان شاعرانه است. استعاره‌هایی مانند آتش، نور، آینه و دل در متن به‌وفور دیده می‌شوند و هر یک حامل معانی عمیق عرفانی هستند. این تصویرپردازی‌ها باعث شده‌اند که نثر «سوانح‌العشاق» حالتی شاعرانه و نمادین پیدا کند. در واقع، احمد غزالی برای بیان تجربه‌های معنوی خود از ظرفیت‌های زیبایی‌شناختی زبان بهره گرفته است. این امر نشان می‌دهد که تجربهٔ عرفانی برای او تجربه‌ای عاطفی، شهودی و فراتر از زبان عادی است و به همین دلیل نیازمند بیانی استعاری و شاعرانه است.

ویژگی مهم دیگر در سبک این اثر، ساختار قطعه‌وار و تأملی متن است. «سوانح‌العشاق» از مجموعه‌ای از قطعات کوتاه تشکیل شده است که هر یک به بیان اندیشه‌ای مستقل دربارهٔ عشق می‌پردازد. این ساختار نه تنها با ماهیت تجربهٔ عرفانی هماهنگ است، بلکه نشان‌دهندهٔ نوعی شیوه تفکر تأملی و شهودی در نویسنده است. هر قطعه در واقع بازتاب لحظه‌ای از تجربه یا تأمل عرفانی احمد غزالی است که در قالب عبارتی کوتاه و فشرده بیان شده است. از منظر نظریهٔ اشپیتزر، چنین ساختاری می‌تواند نشانه‌ای از جهان ذهنی نویسنده باشد؛ جهانی که در آن تجربه‌های معنوی به صورت لحظه‌های مکاشفه و تأمل پدیدار می‌شوند.

همچنین در «سوانح‌العشاق» نوعی غلبه تجربه شهودی بر استدلال عقلانی مشاهده می‌شود. احمد غزالی در بسیاری از بخش‌های کتاب بر محدودیت عقل در فهم حقیقت عشق تأکید می‌کند و معرفت عاشقانه را حاصل تجربه درونی و شهود

قلبی می‌داند. این نگرش در شیوهٔ بیان او نیز انعکاس یافته است؛ به گونه‌ای که متن بیشتر بر توصیف حالات درونی و بیان اشارات رمزی استوار است تا استدلال منطقی. چنین رویکردی نشان می‌دهد که نویسنده حقیقت عشق را امری فراتر از چارچوب‌های عقلانی می‌داند.

در چارچوب نظریهٔ سبک‌شناسی فردی اشپیتزر، مجموعه این ویژگی‌های زبانی و ساختاری را می‌توان بازتابی از شخصیت عرفانی احمد غزالی دانست. به بیان دیگر، سبک نثر سوانح‌العشاق بیانگر شخصیتی است که تجربهٔ عرفانی را در مرکز اندیشه خود قرار داده و آن را از طریق زبان شاعرانه، نمادین و موجز بیان کرده است. اشپیتزر معتقد است که تحلیل دقیق عناصر سبکی می‌تواند پلی میان زبان متن و جهان ذهنی نویسنده ایجاد کند. در مورد سوانح‌العشاق نیز بررسی ویژگی‌هایی مانند ایجاز، زبان عاطفی، تصویرپردازی نمادین، ساختار قطعه‌وار و غلبه شهود بر عقل نشان می‌دهد که میان زبان اثر و شخصیت عرفانی احمد غزالی پیوندی عمیق وجود دارد.

در نهایت می‌توان گفت که این اثر نه تنها یکی از آثار مهم نثر عرفانی فارسی است، بلکه نمونه‌ای برجسته از تجلی سبک فردی در ادبیات عرفانی به شمار می‌آید. زبان آن بازتاب تجربه‌ای عمیق از عشق الهی است و از همین رو دارای ویژگی‌هایی است که آن را از بسیاری از متون عرفانی دیگر متمایز می‌کند. تحلیل این ویژگی‌ها بر اساس دیدگاه سبک‌شناسی فردی اشپیتزر نشان می‌دهد که درک دقیق سبک یک اثر ادبی می‌تواند به شناخت عمیق‌تر جهان فکری و شخصیت نویسنده منجر شود. از این رو، مطالعه «سوانح‌العشاق» از منظر سبک‌شناسی فردی نه تنها به فهم بهتر این اثر کمک می‌کند، بلکه افق تازه‌ای برای بررسی پیوند میان زبان، اندیشه و شخصیت در متون عرفانی فارسی می‌گشاید.

کتاب‌شناسی

الف)کتاب‌ها

۱) اشپیتزر، لئو (۱۳۸۳)، ***زبان‌شناسی و تاریخ ادبیات***، ترجمه کورش صفوی. تهران: مرکز.

۲) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۷)، ***موسیقی شعر***، تهران: آگاه.

۳) غزالی، احمد (۱۳۸۵)، ***سوانح‌العشاق***، به کوشش نصرالله پورجوادی، تهران: مولی.

۴) فتوحی، محمود (۱۳۹۱)، ***سبک‌شناسی: نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها***، تهران: سخن.

۵) نصر، سیدحسین (۱۳۸۳)، ***سه حکیم مسلمان***، ترجمه احمد آرام. تهران: علمی و فرهنگی.

ب)مقاله‌ها

۱) رودگر، محمد (۱۳۹۷)، «***مبانی نظری عشق عرفانی در سوانح-العشاق احمد غزالی***»، مجلهٔ نثرپژوهی ادب فارسی (ادب و زبان سابق)، دورهٔ ۲۱، شمارهٔ۴۳، صص۱۳۵ـ ۱۵۴.

۲) شیرانی، مریم، میرباقری فرد، علی اصغر (۱۳۹۴)، «**تکرار موجز (سبک شخصی احمد غزالی بر اساس رویکرد اشپیتزر)**»، متن‌شناسی ادب فارسی، دورهٔ۷، شمارهٔ۱،صص ۱ـ ۱۸.

۳) کارگر، زینب، سلطانی کوهبنانی، حسن، ذبیحی، رحمان (۱۴۰۴)، «***حقیقت مطلق عشق در سوانح‌العشاق احمد غزالی***»، مجلهٔ نثر پژوهی ادب فارسی، دورهٔ ۲۸، شمارهٔ ۵۸، صص ۱۳۳ـ ۱۵۰.

ج)منبع لاتین

1) Spitzer, Leo. (1948). Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics. Princeton: Princeton University Press.

The Role of Linguistic Schemas and Conceptual Metaphors in the Cognitive Stylistics of Misbāḥ al-Hidāyah and Miftāḥ al-Kifāyah

Shokrallah Pouralkhas[1], Rabab Jalili Irani[2]

1. Introduction

Proponents of cognitive philosophy maintain that "language reveals the speaker's mental attitude or cognitive state" (Shart, 2017, p. 104). When mystics speak about their spiritual emotions and lived mystical experiences, they enrich the depth of their discourse with salient characteristics that reflect the reader's perception and understanding of existence. From the perspective of cognitive science, one of the most prominent aspects of such discourse is the use of metaphorical schemas in the language of mysticism and the investigation of how linguistic significations and human cognitive structures represent the relationship between the external world and embodied cognition.

The present study seeks to explain the linguistic layers of one of the best-known prose masterpieces of Persian mystical literature, Misbāḥ al-Hidāyah wa Miftāḥ al-Kifāyah, through the analytical framework of linguistic schemas and conceptual metaphors, as

۱- Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (Corresponding Author)
pouralkhas@uma.ac.ir
۲- Ph.D. Graduate in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
jaliliirany@gmail.com

Received date: 1403/04/21(2024/10/12) Accepted date: 1403/10/29 (2025/01/18)

these provide a more appropriate means of representing the highly abstract concepts of mysticism.

2. Methodology

This study was conducted using a library-based research method and adopts the framework of cognitive stylistics through an interdisciplinary approach integrating linguistic studies and cognitive science. Within this framework, the image schemas employed in the language of Misbāḥ al-Hidāyah have been systematically examined.

3. Discussion

The language of mysticism constitutes a distinctive variety of human language and represents the cultivated manifestation of human thought. The fundamental link between language and mystical thought is metaphor. As Ortony (1979: 8) observes, “metaphor is both the origin of language and a governing principle of human discourse.” The language of mysticism, whose primary function is to express inner spiritual meanings (Fouladi, 2010, p. 223), is replete with metaphorical resonances that reflect the mystic’s understanding of existence and the transcendental realm beyond it.

According to Likaf and Johnson (2018, p. 21), conceptual metaphors extend far beyond ordinary linguistic and verbal modes of thought; they encompass broader cognitive processes than figurative, poetic, or imaginative language alone. The knowledge embedded within metaphors reflects the author’s embodied, cultural, and experiential background and serves as an important indicator for interpreting the extra-linguistic dimensions of the text.

Within the framework of Cognitive Linguistics, the schematic structures underlying metaphorical language and their corresponding mappings are analyzed from three principal perspectives: orientational, structural, and ontological.

Most orientational conceptual metaphors in Kāshānī's language consist of words and expressions formed through the integration of concrete spatial experiences with abstract conceptual knowledge. In some instances, these metaphors derive their semantic significance from propositions involving animals and elements associated with their biological existence. Moreover, many Sufi technical terms are interpreted within the conceptual framework of Islam and Qur'anic teachings. Consequently, the majority of the structural metaphors in this work are understood through their close affinity with Islamic intellectual and theological thought.

When Likaf identifies thought, as embodied in language, as the origin of metaphor, he is in fact emphasizing its ontological dimension. He regards metaphor as an inseparable component of the ordinary cognitive process through which human beings conceptualize the world, arguing that everyday human behavior itself reflects a metaphorical understanding of lived experience (Likaf, 2011, p. 138).

This ontological aspect becomes even more prominent in mystical discourse, whose narrative structures are deeply rooted in metaphorical and mythological patterns. At the beginning of his work, Kāshānī employs a series of spatially mapped metaphors to describe the moment of the world's creation. Examining these metaphors from the perspective of Conceptual Metaphor Theory demonstrates that the speaker's language unconsciously follows the theological and ontological structures of the human mind. This cognitive framework enables the author to conceptualize

existence—and the Divine Lordship that transcends it—through categories derived from natural phenomena.

4. Conclusion

The mystical language employed in Misbāḥ al-Hidāyah and Miftāḥ al-Kifāyah, owing to its extensive use of image schemas and conceptual metaphors, constitutes one of the most significant aspects of the work from the perspective of cognitive stylistics.

In constructing his metaphorical mappings, Kāshānī consistently endeavors to articulate abstract mystical concepts through lexical forms grounded in concrete sensory experience. These metaphors were analyzed according to the three principal categories of conceptual metaphor proposed by Likaf and Johnson: orientational, structural, and ontological metaphors.

The orientational metaphors found in Kāshānī's language, which are employed to spatially structure and conceptualize abstract mental notions, do not differ substantially from those observed in other human languages. Structural metaphors, on the other hand, serve to explain the distinctive cultural, intellectual, and mystical concepts embedded within Sufi thought and tradition.

A proper understanding of Kāshānī's ontological metaphors requires familiarity with theological discourse and, in certain instances, mythological traditions. Furthermore, the interpretation of these metaphors often necessitates hermeneutic analysis, as their meanings extend beyond the literal linguistic level and invite deeper symbolic and interpretive readings.

An Analysis of the Surrealist Elements of Imagination, Imagery, and Dramatic Scene Construction in the Poetry of Houshang Irani

Latifeh Salamat-Bavil[1]

1. Introduction

Surrealism is one of the literary movements that, following Romanticism, has exerted the greatest influence on subsequent literary schools. Automatic writing constitutes one of the most explicit Surrealist techniques for expressing inner truths. The surrealist images produced through this technique are seemingly accidental and full of apparent contradictions; nevertheless, it may at times appear that such incompatibility, fragmentation, and contradiction possess limited aesthetic value.

Houshang Irani is among the poets who sought to create new meanings by fusing dream and reality, establishing unconventional relationships between words and expressions, departing from the ordinary functions of language, and employing unfamiliar sounds and phonetic patterns. Through these artistic strategies, he attempted to direct the reader's mind toward a new realm of aesthetic perception.

According to Mohammad-Reza Shafi'i Kadkani, Irani was one of the "outstanding talents of prose poetry," who "maintained direct

[1]- Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran.
l.salamat@iau.ir

Received date: 1404/02/08(2025/04/28) Accepted date: 1404/05/16(2025/08/07)

contact with modern Western poetry for many years. The poetic atmosphere of his works resembles that of Western poets, reflecting philosophical dignity and a serious understanding of the nature of poetry and prose poetry" (Shafi'i Kadkani, 2002, p. 260).
Although Irani achieved a profound understanding of Western prose poetry, he was not entirely successful in adapting its underlying principles to the Iranian literary context. As Zarqani (2022, p. 416) observes, "the absence of conventional meaning, a distinctive poetic language, and a lack of attention to musicality constituted the principal foundations of his poetic project".
The primary objective of the present study is to examine the power of image construction in Irani's poetry, since imagery represents one of the most significant functions of poetic imagination. Specifically, the study addresses the following questions:

1. How are imagination, imagery, and dramatic scene construction manifested in the poetry of Houshang Irani?
2. In what ways does the poet employ abstract concepts and imaginative images to influence and engage the reader?

2. Methodology

The present study adopts a descriptive–analytical methodology. Following an introduction to Surrealism and its principal characteristics, the research analyzes the three major artistic elements of imagination, imagery, and dramatic scene construction in the poetry of Houshang Irani.

3. Discussion

Among the distinctive characteristics of Irani's poetry are his use of pure sounds and phonetic expressions, syntactic displacements, unconventional word formation, meaningless poetic lines, prose

poetry, the combination of metrical and non-metrical structures, and synesthesia. Collectively, these features demonstrate his close adherence to the principles of Surrealism (Langroudi, 1998, p. 376). More than any other stylistic device, Irani relies on defamiliarization at the linguistic level, employing it to create entirely new poetic spaces. One of the defining features of his imagery is the use of unconventional similes, metaphors, and synesthetic expressions. In constructing surrealistic images, he deliberately employs rhetorical devices in ways that depart from their ordinary and expected functions.

The dramatic settings created in his poetry are founded upon imaginary, dreamlike, and unreal spaces. Among his works, the poem “Shadow” represents the finest example of dramatic scene construction and spatial imagination.

4. Conclusion

The Purple Scream (Jigh-e Banafsh) movement constitutes one of the significant modernist currents in contemporary Persian poetry. Through the creative power of imagination, Houshang Irani constructs an entirely new poetic universe, allowing reality to be redefined according to his own artistic vision. The nature of his imagination corresponds to what literary theory identifies as secondary imagination.

The surrealistic imagery, imaginative structures, and dramatic settings in his poetry continually surprise the reader. His poetic images are characterized by spontaneous imagination, psychic automatism, and highly unconventional similes and metaphors. His innovations in capturing extraordinary poetic moments, together with his rebellious use of seemingly delirious sounds and his extensive practice of defamiliarization in creating imaginative

images, exerted a profound influence on the generations of poets who followed him.

Although Irani made full use of the expressive capacities of language to communicate his inner intellectual world, the radical nature of his innovations—because they did not evolve through the gradual and natural course of artistic development—has consistently left readers questioning and debating the acceptance of his poetic identity and literary achievement.

A Hermeneutic–Imagological Reading of the Persian Translation of the Novel The Virgin's Kiss during the Qajar Period Based on Daniel-Henri Pageaux's Imagological Approach

Fatemeh Shahriari[11], Ghasem Salari[2], Mahmoud Heidari[3]

1. Introduction

This study investigates the reasons for and the manner in which the Czech people's revolution is represented in the Persian translation of the nineteenth-century English novel The Virgin's Kiss. The translation of this critical novel, with its themes of the pursuit of freedom and resistance against authoritarian rule, acquired particular significance within the constitutionalist discourse of the Naseri period during the Qajar era.

Drawing upon the perspectives of Imagology and the representation of the Other, this article examines the Persian translation of the novel and addresses the following questions: How are the Czech people portrayed? How are these

[1] Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Yasouj University, Yasouj, Iran.
shahriari.fateme@yahoo.com
[2] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Yasouj University, Yasouj, Iran (Corresponding Author).
gsalari@yu.ac.ir
[3] Associate Professor, Department of Arabic Language and Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran.
m.heidari@saadi.shirazu.ac.ir

Received date: 1404/02/18(2025/05/08) Accepted date: 1404/06/15(2025/09/06)

representations related to the dominant discourses of the Qajar period, such as Constitutionalism, nationalism, and the crisis of identity? How can the role and ideological position of the translator be explained? Finally, in what way can translated literature function as a medium during critical political and social transformations?

The significance of this study lies in several respects. First, the Qajar period represents one of the formative stages in the emergence of modern Iranian awareness of the West, during which many of the discourses surrounding modernity, nationalism, and resistance were first articulated. Second, because the Czech nation, as part of Eastern Europe, has received comparatively little attention in Iranian scholarship, examining its representation opens new perspectives for understanding how Iranians encountered lesser-known European cultures. This study further demonstrates that literature in the Qajar era was not merely a source of entertainment or narrative expression; rather, it functioned as a significant cultural and historical medium.

2. Methodology

The present research adopts a descriptive–analytical approach. The data were collected and classified through the examination of primary library sources, including selected Qajar-period newspapers, historical documents, theoretical books and articles, as well as previous studies related to the subject.

To establish a coherent theoretical framework, Daniel-Henri Pageaux's imagological approach was employed. In addition to being methodologically rigorous and up-to-date, Pageaux's model offers a distinctive degree of flexibility and analytical dynamism. He proposes two principal levels for the analysis of images in literary

works: the linguistic (textual) level and the ideological–cultural (extra-textual) level.

At the linguistic level, the analysis focuses on vocabulary, descriptive expressions, and the mental patterns through which the image of the Other is constructed. At the extra-textual level, attention is directed toward the relationship between the text, the author, and the reader, as well as the political and cultural circumstances surrounding the production of the text and the translator's intentions.

3. Discussion

At the textual level of analysis, and through an examination of the lexical choices employed in the translation, the term constitutionalism (mashrūṭeh) emerges as the central keyword of The Virgin's Kiss. This concept recurs repeatedly throughout the text, organizing and shaping the novel's entire imagological framework. Such repetition extends far beyond mere linguistic emphasis; rather, it functions as a significant semantic and imagological marker carrying a distinct ideological charge.

At the extra-textual level, in addressing the reasons behind the translation of this novel within the intellectual climate characterized by liberalism and the Constitutional Movement, the study undertakes a more comprehensive discourse analysis of the period. Particular attention is devoted to the era of Sepahsalar, which, during the reign of Naṣer al-Din Shah, is regarded as an age of modernization and progressive reform.

Among Sepahsalar's most significant political initiatives was the establishment of the rule of law. The fundamental principles underlying his political thought included patriotism, national development, the separation of powers, and the protection of the rights of the people. In this section of the research, several

passages from the novel are examined that correspond directly to these prevailing discursive conditions and clearly reflect them. These passages revolve around themes such as the establishment of justice and equality, freedom, patriotism, oppression, and governmental corruption.

4. Conclusion

From the perspective of Translation Imagology, a translated text is not merely a representation of the Other; rather, it constitutes a reconstruction of that image in accordance with the cultural and discursive needs of the target society. Accordingly, the purpose of this Persian translation was not simply to portray the Czech nation. The findings suggest that the translator, Sadr ol-Maali Shirazi, one of the earliest patriotic advocates of freedom in Iran, deliberately employed strategies of selective translation and purposeful rewriting to connect the image of the Czech Revolution with the discourse of the Iranian Constitutional Movement. Through an indirect critique of the existing political order, articulated by means of a foreign literary work, he sought to transform this novel into a vehicle for raising the political and social consciousness of Iranian readers and for encouraging them to draw inspiration from the experiences of a nation that had faced similar historical and cultural circumstances.

Wisdom and Its Virtues in the Poetry of Parvin E'tesami Through the Perspective of Positive Psychology Theory

Masroureh Mokhtari[1], Negin Azizian[2]

1. Introduction

Parvin E'tesami is one of the most distinguished figures in Persian literature, whose poetry enables readers to attain a deeper understanding of themselves and the world around them. Her poems possess remarkable social dimensions and consistently emphasize the identification and cultivation of positive human qualities, inspiring hope, motivation, and personal growth. By stressing ethical and humanitarian values, Parvin encourages her audience to shift their attention from life's difficulties toward its strengths and inherent beauty.

One of the most significant characteristics of Parvin's poetry is its capacity to be examined through an interdisciplinary perspective that combines literary studies and psychology. Accordingly, the present study adopts a descriptive–analytical approach based on

[1] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (Corresponding Author)
mmokhtari@uma.ac.ir
[2] M.A. Student in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran
aziziannegin31@gmail.com

Received date: ۱۴۰۴/۰۴/۰۳(۲۰۲۵/۰۶/۲۴) Accepted date: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵(۲۰۲۵/۰۹/۱۶)

library research and employs the theoretical framework of Positive Psychology to investigate the virtue of Wisdom and its associated components—including knowledge and learning, judgment, social intelligence, personal and emotional intelligence, and perspective (foresight)—within Parvin's poetry. Through this approach, the study seeks to reveal neglected dimensions of her works and to demonstrate how their educational insights may contribute to both individual and social life.

2. Methodology

This study employs a descriptive–analytical methodology based on library research. The poems of Parvin E'tesami were analyzed through the theoretical framework of Positive Psychology.

3. Discussion

Literary works have always played a significant role in influencing human life. Their contribution to improving quality of life and promoting human values has long been a subject of interest in both literary studies and psychology.

In his works—including The Hope Circuit, Psychopathology, Flourish, Character Strengths and Virtues, The Optimistic Child, Learned Optimism, Authentic Happiness, and Learned Helplessness—Martin Seligman explores the positive dimensions of human life and the enhancement of psychological well-being.

Positive Psychology is an approach centered on discovering and developing human capacities in order to establish a fuller engagement with life and to achieve genuine life satisfaction. Ultimately, this process contributes to a flourishing life for both individuals and humanity as a whole.

Together with Christopher Peterson, Seligman identified six universal virtues—Wisdom, Courage, Humanity (Love),

Temperance, Justice, and Transcendence—which are recognized across the world's major religions and cultural traditions.

The present study examined Parvin E'tesami's Divan through Martin Seligman's theoretical framework and his classification of virtues, with particular emphasis on Wisdom and Knowledge and its related dimensions, including wisdom, judgment, social intelligence, and perspective.

Textual analysis revealed that Parvin's poetry contains clear and recurring manifestations of the core concepts of Positive Psychology. Themes such as wisdom, self-regulation, and prudence appear throughout many of her poems and narrative compositions. Wisdom and foresight constitute enduring elements within her symbolic imagery and allegorical representations.

Despite the artistic sophistication of her poetry and its seemingly simple language, Parvin consistently conveys an active and constructive message regarding humanity's moral and emotional capacities. These messages closely correspond to the fundamental principles of Positive Psychology, including an emphasis on personal strengths, the cultivation of hope, and the encouragement of both individual and social virtues.

4. Conclusion

The analysis of Parvin E'tesami's poetry through the lens of Positive Psychology demonstrates that she is not merely a critic of moral and social shortcomings; rather, she is an educator who offers practical ethical principles for living a better life. Her emphasis on moral values, collective ethics, and social education brings her literary works remarkably close to the psychological and social functions of therapeutic discourse.

The findings further indicate that Parvin E'tesami's Divan, as a valuable literary and cultural resource, can be effectively utilized in

educational programs, character development, and even certain initiatives aimed at promoting mental health. Her poems communicate clear and accessible messages that can contribute to the teaching of social skills, the cultivation of empathy, the reinforcement of hope, and the development of self-regulation.

Finally, this study demonstrates that Persian didactic literature—particularly the works of Parvin E'tesami—possesses considerable potential for dialogue with contemporary psychological theories and can serve as a meaningful bridge between literary scholarship and the promotion of psychological and social well-being.

A Pragmatic Analysis of Speech Acts in the Poetry of Shams Langroudi (Based on Austin's Theory and Searle's Classification)

Maryam Mashhadizadeh[1]

1. Introduction

Shams Langroudi is one of the distinguished poets of contemporary Persian literature, whose poetic language is characterized by features such as narrativity, simplicity of expression, the presence of lived experiences, and dialogic discourse. As Piri (2014, p. 69) observes, "In many of his poems, the poet addresses an imagined interlocutor, raises questions, expresses his emotions, or portrays social and human realities. These characteristics make his poetry an appropriate context for the analysis of speech acts and the examination of the communicative functions of language".

Despite the considerable body of research devoted to the style, themes, and linguistic characteristics of Shams Langroudi's poetry, relatively little attention has been paid to his works from the perspective of pragmatics, particularly through the analysis of speech acts. Accordingly, the present study seeks, on the basis of Austin's Speech Act Theory and Searle's classification of speech acts, to identify and analyze the various speech acts employed in

[1] Ph.D. Candidate in Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran.

m.mashhadizadeh@urmia.ac.ir

Received date: 1404/01/20(2025/04/09) Accepted date: 1404/05/15(2025/08/06)

Langroudi's poetry and to demonstrate how these acts contribute to the construction of meaning and the establishment of communication between the poet and the reader.

To address this objective, the study attempts to answer the following research question:

Which types of speech acts, according to Searle's classification, are employed in the poetry of Shams Langroudi, and what is their frequency of occurrence?

2. Methodology

The present research adopts a descriptive–analytical methodology. The data were collected through the selection of representative poems by Shams Langroudi, which were subsequently analyzed within the theoretical framework of Speech Act Theory.

3. Discussion

Pragmatic and Semantic Analysis of the Poem

I see,
and while my fingertips are being plundered,
I write with my eyelids;
I paint with my eyelashes;
with the movement of my head,
I compose a song.
I was a tranquil leopard;
you have devoured my sons,
and now, clothed in garments fashioned from their skins,
you walk before me.
I am a suitcase so full
that I can bear no lock.
I am a forgotten trumpet

that, having heard a murmur,
trembles with the excitement of battle.
(Langroudi, 2021, p. 50)

This poem is constructed upon a compact, highly imagistic, and protest-oriented language. From a pragmatic perspective, it can be interpreted as a combination of expressive, assertive, and protest speech acts, through which the poet represents a painful and violent lived experience. Here, language functions not merely as a descriptive instrument but also as a medium for protest, revelation, and the articulation of profound inner emotions.

The poem begins with the statement, “I see,” which constitutes an assertive speech act. On the surface, the sentence appears to state a simple fact; however, at a deeper level, it functions as a declaration of awareness and testimony to a painful reality. By emphasizing the act of seeing, the speaker positions himself as a witness to a traumatic event.

Subsequently, the expression “my fingertips are being plundered” presents a vivid image of violence and the deprivation of human agency. In this context, language extends beyond description and acquires both protestive and expressive functions, effectively conveying a profound sense of suffering, injustice, and oppression.

4. Conclusion

The findings of the study demonstrate that, among the various categories of speech acts, assertive and expressive speech acts occur with the greatest frequency in the poetry of Shams Langroudi. This finding is fully consistent with the emotional and experience-centered nature of contemporary Persian poetry, in which poets typically establish communication with their readers through the expression of emotions, inner concerns, and lived experiences.

Furthermore, interrogative and directive speech acts are frequently employed in indirect forms, contributing to the creation of a dialogic quality within the poetic text. As a consequence, the reader is no longer merely a passive recipient of the poetic message but becomes an active participant in the process of meaning-making and textual interpretation.

An Analysis of Spitzer's Theory in Ahmad Ghazali's Savanehol Oshagh

Elham Yazdankhah[1]

1. Introduction

Mystical literature is one of the most profound and influential fields of Iranian literature, in which inner experiences, mystical intuitions, and complex spiritual concepts are expressed in the form of literary and artistic language. Among the prominent works in this field, “Savanehol Oshagh” by Ahmad Ghazali holds a distinguished position; a work that has gained importance not only due to its mystical content and explanation of the concept of divine love, but also in terms of language, manner of expression, and stylistic structure, it is considered one of the distinctive texts of Sufi literature. In this work, Ahmad Ghazali places love as the fundamental axis of mystical experience and, with a concise, allusive language full of symbolic images, has tried to express an experience beyond reason and reasoning. Therefore, “Savanehol Oshagh” is not merely an educational or Sufi text, but is also considered a reflection of the author’s inner world and spiritual personality.

[1] Master's degree in Persian Language and Literature, Urmia University, Urmia, Iran.

e.yazdankhah9292@gmail.com

Received date: 1404/03/25(2025/06/15) Accepted date: 1404/06/19(2025/09/10)

This research seeks to answer these questions: What are the foundations and principles of Leo Spitzer's stylistic theory and how can it be applied in the analysis of Persian mystical texts?

2. Methodology

This research is based on the descriptive-analytical method and utilizes the principles of Leo Spitzer's stylistics. The aim is to show how the linguistic and expressive features of "Savanehol Oshagh" reflect the introverted, love-oriented, and intuitive personality of Ahmad Ghazali and how a deeper understanding of his mystical worldview can be achieved through stylistic analysis.

3. Discussion

One of the most important stylistic features of Ahmad Ghazali's Savanehol Oshagh is the strong presence of poetic language in the prose of this work. Although this book is written in prose, its linguistic structure is rich in poetic elements such as metaphor, simile, brevity, inner music, and semantic contrasts. "This very feature has caused the prose of "Savanehol Oshagh" to take on a form close to poetry. In fact, Ahmad Ghazali has used the aesthetic capacities of language to express mystical experiences and the inner states of the lover, because mystical experience often cannot be fully expressed in ordinary and logical language and requires symbolic and poetic expression" (Shafi'i Kadkani, 2008: 64).

In mystical texts, poetic language is a tool for conveying inner experiences and spiritual states. Mystics often use metaphors and poetic images to express concepts that are difficult to explain in logical terms. Ahmad al-Ghazali also used this method in his Savanehol Oshagh, expressing many mystical concepts in poetic images.

"The heart of a lover is the mirror of the beauty of the beloved."

In this sentence, the heart is likened to a mirror. In mystical literature, a mirror is a symbol of purity and the ability to perceive truth. When the lover's heart is cleansed of attachments, it can reflect the beauty of the beloved. This poetic image well shows how the author uses symbolic elements to express mystical experience.

4. Conclusion

An examination of Ahmad Ghazali's Savanehol Oshagh from the perspective of Leo Spitzer's personal stylistics shows that the language and structure of this work are not merely a means of conveying meaning, but are a direct reflection of the author's mental world and mystical personality. Spitzer, in his theory of personal stylistics, emphasizes the principle that the linguistic features of a literary text originate from the author's inner experience and intellectual outlook, and that through the analysis of stylistic details, one can reach the deep layers of the author's personality and worldview. Accordingly, an analysis of the stylistic components of Savanehol Oshagh showed that the linguistic structure of this work is deeply linked to Ahmad Ghazali's mystical and intuitionist personality.

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 Twenty Second _ Summer 1404

Editor and Layout: Dr. Zahra Nouri
English translator: Dr. Hero isavi
Designer: Alireza Zamani