

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 چهارم ـ زمستان 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 تورج دریایی	استاد تاریخ ایران و جوامع پارسی زبان و رئیس مرکز مطالعات ایرانی دکتر سموئل جردن در دانشگاه کالیفرنیا، ارواین
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 شی گوانگ	دانشیار دانشگاه پکن، چین مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی، دانشگاه پکن و رئیس مرکز پژوهش‌های فرهنگ ایران
دکتر بهروز محمودی بختیاری	دانشیار دانشگاه تهران
دکتر لیو ییینگ جون	دانشیار دانشگاه پکن، چین پژوهشگر مرکز پژوهشی ادبیات شرقی و مرکز پژوهش‌های فرهنگ ایران در دانشگاه پکن و رئیس گروه زبان‌ها و فرهنگ‌های آسیای غربی، دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه پکن

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 علی تمیزال	استاد دانشگاه سلجوق ترکیه
دکتر لطیفه سلامت	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
دکتر حسن ابراهیم‌زاد	مدرس دانشگاه فرهنگیان ارومیه

دکتر معصومه صادقی	دانشیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد گرمسار
سامره عباس‌نژادبنه‌میر	دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران مرکزی
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
دکتر زهرا نوری	دکتری دانشگاه ارومیه

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

دیدگاه‌های نظامی دربارهٔ نوگرایی و نوگویی با نگاهی به نوآوری‌های زیبایی‌شناختی در شعر او..... ۱

یاسین اسماعیلی، احمد توانایی، حسین سلیمی

بررسی جنبه‌های مینی‌مالیستی در حکایات «الهی‌نامهٔ» عطار نیشابوری ۳۰

عباس سالاری، شکرالله پورالخاص، ابراهیم دانش

بازنمایی انزوای زنانه در رمان‌های «جین ایر» و «ویلت» اثر شارلوت برونته بر بنیاد نظریهٔ جنس دوم سیمون دوبوار ۶۶

نیلی عفراوی، هاله زرگرزاده

مطالعهٔ شخصیت عاشقانهٔ «رامین» در «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی براساس نظریهٔ مثلث عشق رابرت. جی استرنبرگ در روان‌شناسی ۸۵

حسین قاسمی‌زاده، خدابخش اسداللهی، مسروره مختاری

نشانه‌شناسی فرهنگی و اسطوره‌ای در شعر شمس لنگرودی ۱۱۵

مریم مشهدی زاده

بررسی کیفیت ارائهٔ خدمات ترجمهٔ کتبی و شفاهی دانشجویان مترجمی مجتمع آموزش عالی بَم در صنعت گردشگری و هتلداری ۱۴۳

شجاع نی‌نوا، مرضیه خلیلی‌زاده گنجعلیخانی، آناهیتا امیرشجاعی

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارهٔ بیست و چهارم، زمستان ۱۴۰۴ (صص ۱-۲۹)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.604822.1299

دیدگاه‌های نظامی دربارهٔ نوگرایی و نوگویی با نگاهی به نوآوری‌های زیبایی‌شناختی در شعر او

یاسین اسماعیلی[۱]، احمد توانایی[۲]، حسین سلیمی[۳]

چکیده

یکی از مسائل با اهمیّت در شعر و ادبیات نوگرایی و دوری از تکرار گفته‌های دیگران است. نوجویی و نوگرایی محدود به دوره و مکانی خاص نیست و هر دوره‌ای بنا به مقتضیات آن، نوعی از نوجویی و نوگرایی را دارد. در تاریخ ادبیات فارسی شاعرانی بوده‌اند که دست به نوگرایی زده‌اند و دیدگاه‌های خود را دربارهٔ نوجویی بیان کرده‌اند. پرسش اصلی پژوهش حاضر این است که آیا نظامی گنجوی در شعرش نوگرایی کرده‌است؟ چند و چون نوگرایی در شعر از نظر نظامی چه اندازه است؟ با توجه به این پرسش‌ها و با مطالعهٔ آثار نظامی، دیدگاه‌هایش دربارهٔ نوگرایی استخراج شده و با ذکر ابیاتی به چند و چون نوگرایی‌اش اشاره شده است. نظامی با آگاهی از لزوم نوگرایی، در بیان داستان، در قصه‌پردازی و در معنا و نوع بیان نوگرایی کرده است. از جملهٔ اشاره‌های نظامی به نوجویی، می‌توان به نوگرایی در قالب، هماهنگی زبان شاعر با زمان خویش و نبریدن پیوند با آثار پیشینیان به بهانهٔ نوگرایی و غیره، نشان از آگاهی نظامی از این مقوله دارد.

واژه‌های کلیدی: بوطیقا، نظریهٔ ادبی، نظامی گنجوی، نوگرایی، نوجویی، طرز غریب.

---

[۱] - دانش‌آموختهٔ دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران (نویسندهٔ مسئول).
yasinesmaeely@gail.com

[۲] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه امام صادق (ع)، تهران، ایران.
ah.tavanaei@isu.ac.ir

[۳] - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه خلیج فارس، بوشهر، ایران.
hsalimi@pgu.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۹/۱۸ – **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۱۲/۰۵

۱. مقدمه

نوگویی و نوگرایی یکی از مبانی شعر است که همیشه امکان تحقّق دارد. رویکرد نوگرایانه به شعر در هر دوره‌ای با توجه به مقتضیاتش شکلی خاصّ خود دارد. هدف از بررسی نوگرایی در شعر، شناخت ویژگی‌های این رویکرد و بررسی چگونگی برخورد شاعر با این مسئله است. مهم‌ترین راهی که شاعر می‌تواند با استفاده از آن، از تکرار به دور ماند، تغییر در فرم و صورت است و به بیان دیگر تغییر در شیوهٔ بیان مضامینی است که در گذشته، شاعران دیگر آن‌ها را بیان کرده‌اند. تغییر در فرم برای غریبه کردن مفاهیم در نظر خواننده، در همهٔ دوره‌ها از دو راه عمدهٔ هنجارگریزی‌های زبانی و ساختارشکنی‌های نحوی امکان‌پذیر است. سرانجام و پایان این دو راه، به نوگرایی و نوگویی ختم خواهد شد.

آیا می‌توان شکل و شیوهٔ نوگرایی و نوجویی را در همهٔ دوره‌ها یکسان دانست؟ به نظر می‌رسد پاسخ این سؤال منفی است؛ به این دلیل که در هر دوره‌ای، امکان نوگرایی ـکه صفتی ذاتی در هنر و ادبیات است‌ـ وجود دارد و رویکردهای نوگرایانه در هر دوره‌ای، ویژگی‌های خود را دارند. البته تعریف‌ناپذیریِ نوگرایی سبب نمی‌شود که نتوانیم محدوده‌ای برای این رویکرد مشخص کنیم؛ بلکه با در نظر داشتن اینکه در نوگرایی و نوگویی، معیارها و هنجارهای سنّتی شکسته می‌شوند، می‌توان چارچوب‌های نوگرایی و نوجویی را از دیدگاه شاعران یا نظریه‌پردازان هر دوره‌ای مشخص کرد. بیشتر چارچوب‌های ارائه شده برای نوگویی سلبی هستند و نه اثباتی؛ بدین معنی که در تعیین چارچوب نوگرایی، بیش از آنکه «باید»هایی داشته باشیم با «نبایدها» روبه‌رو هستیم. شاعر نوگرا در فرایند نوگرایی بیشتر بر بریدن از سنّت‌های کهن تأکید می‌کند تا بیان شیوه‌های نوآوری و راه‌های رسیدن به فرم نو (ر.ک: امین‌پور، ۱۳۸۶: ۱۲).

بی‌آنکه مدعی هرگونه شباهت میان نوگرایی در ادبیات کهن و جریانی ادبی که با عنوان مدرنیسم و پست مدرنیسم شناخته می‌شود، بشویم ذکر این نکته بی‌فایده نیست که معادل نوگرایی در هنر و ادبیات معاصر، مدرنیسم (Modernism) است. همچنین اصطلاح مدرن «به یکی از گرایش‌های اصلی نگارش در قرن حاضر اطلاق می‌شود. این نام‌گذاری براساس توالی و ترتیب زمانی نیست، بلکه در برگیرندهٔ مجموعه‌ای از ویژگی‌هاست که تعریف تقریبی دارد» (همان: ۸). کارکردهای مختلفی برای مدرنیسم می‌توان در نظر گرفت از جمله: «...گسستن از سنن، قواعد و قراردادهای حاکم بر شیوه‌های تازه در نگرش به جایگاه انسان و نقش او در نظام هستی و بسیاری تجارب در فرم و سبک» (همان).

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

خلاقیت و نوآوری اصلی‌ترین پایهٔ هنر و آثار ادبی است. در شعر کلاسیک فارسی هم رگه‌هایی از تلاش برای نوجویی دیده می‌شود. هر کدام از شاعران به فراخور محدودهٔ تاریخی و جغرافیایی خود سعی در نوگرایی داشته‌اند. در این پژوهش با در نظر داشتن ضرورت نوجویی و نوگرایی در شعر، آثار نظامی گنجوی به عنوان یکی از شاعران طراز اول ادبیات فارسی که بسامد اشاره به ضرورت نوجویی در شعرش فراوان است، بررسی شده است. پژوهش حاضر در صدد پاسخ به پرسش‌های زیر است:

۱ـ آیا نظامی گنجوی شاعری نوگرا و نوآور بوده‌است؟

۲ـ تلقی نظامی از نوآوری و نوگرایی چه بوده است؟

۳ـ از دیدگاه نظری، آیا به ضرورت نوگرایی در شعرش اشاره کرده‌است؟

۴ـ نوگرایی در حوزهٔ لفظ، ملاک عمل نظامی بوده است یا در حوزهٔ معنا؟

۵ـ نظامی در نوگرایی بیشتر به کدام جنبه‌های آن توجه داشته است؟

۶ـ از چه شیوه‌هایی برای بیان مبانی نوگرایی استفاده کرده‌است؟

۷ـ آیا نوگرایی به معنای نادیده گرفتن آثار پیشینیان است؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

نوجویی و نوگرایی یکی از اساسی‌ترین مسائل در هنر و ادبیات به شمار می‌آید. در شعر فارسی هم شاعرانی نوجویی و نوگرایی کرده‌اند. یکی از این شاعران، نظامی گنجوی است که دربارهٔ نوجویی دیدگاه‌های خود را مطرح کرده و در شعرش هم نوگرایی انجام داده است. تقلید از آثارش نیز یکی از دلیل‌های عمده‌ای است که می‌تواند، بیانگر نوآوری‌های نظامی گنجوی در شعر باشد. هدف نویسندگان در این پژوهش این است که دیدگاه‌های نظامی گنجوی دربارهٔ نوگرایی و نوجویی را با مطالعهٔ آثارش استخراج کنند. بررسی اشاره‌ها به نوجویی و تازه‌گویی برخی از زیبایی‌های شعر نظامی را پدیدار می‌کند. سرانجام با مقایسهٔ نوع و میزان نوگرایی در شعر نظامی و پیروانش، می‌توان به صورت منطقی و درست، شعر نظامی و مقلدانش را ارزش‌گذاری کرد.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ نوآوری و نوجویی در شعر فارسی تاکنون تحقیقی مجزّا انجام نشده است. در کتاب *سنّت و نوآوری در شعر معاصر* و مقدمهٔ شفیعی‌کدکنی(۱۳۸۸) در کتاب *غزلیّات شمس تبریز*، مطالبی مختصر و اشاره‌وار در این باره آمده است. سعید حمیدیان(۱۳۷۳) نیز در کتاب *آرمانشهر زیبایی* در فصل «آیتی در نوگرایی» دربارهٔ نوگرایی‌های شاعران از جمله مولوی و با تأکید بیشتر بر آثار نظامی گنجوی بحث‌هایی مطرح کرده است. خالقی مطلق(۱۴۰۴) در صفحهٔ ۱۵۳ کتاب *نظامی گنجه‌ای* در ضمن بحث از شیوهٔ بیان نظامی و بخش مربوط به خودستایی شاعر در صفحهٔ ۹۴ کتاب مذکور، اشاره‌هایی به نوجویی‌ها و نوگرایی‌های نظامی کرده است. شعر نظامی

گنجوی هم از جنبه‌های مختلف نوجویی بررسی شده است. برای نمونه می‌توان به مقالهٔ «*زبان بدن در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی*» (ر.ک: مدرسی، ۱۴۰۳: ۱۴۲- ۱۸۰) و مقالهٔ «*تحلیل ارتباطات غیرکلامی در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی*» (ر.ک: اولادی قادیکلایی، ۱۳۹۹: ۶۵- ۸۶) اشاره کرد.

در این پژوهش تک‌تک اشاره‌ها به نوجویی و نوگرایی و جزئیات این مقوله را در اشعار نظامی گنجوی بررسی و تحلیل کرده‌ایم. در نهایت با در کنار هم نهادن شواهد نتیجه‌گیری انجام شده است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲ـ۱. پیشینهٔ نوجویی در ادبیات فارسی

با دقت در اشاره‌های شاعران به نوجویی، به این نتیجه می‌توان رسید که نوجویی و نوگرایی محدودهٔ زمانی و مکانی خاصی ندارد. اشاره‌های شاعران کلاسیک به نوجویی، همیشه مستقیم نیست و گاهی شاعران، به‌تلویح به نوجویی اشاره کرده‌اند و برای پی بردن به مقصود هر یک از شاعران از نوجویی، باید اشاره‌های شاعر را بررسی کرد. با این‌همه برای نشان دادن سیر تاریخی نوگرایی در شعر فارسی، به شواهدی از اشاره‌ها به نوجویی در شعر کلاسیک اشاره می‌شود. فردوسی در آغاز شاهنامه این‌گونه به دغدغهٔ نوگویی‌اش اشاره کرده است:

سخن هرچه گویم همه گفته‌اند بر باغ دانش همه رفته‌اند

(فردوسی،۱۳۸۶: ۱۱)

هرچند فردوسی در این بیت مستقیماً به جزئیات نوگویی اشاره نکرده، اما نشان‌دهندهٔ این است که نوجویی، دغدغهٔ ذهنی فردوسی بوده و بر آن نبوده است که تکرار کنندهٔ سخن‌های دیگران باشد. نمونه‌ای دیگر از ابیاتی که به نوعی به نوجویی

اشاره دارد، این بیت از خاقانی است که سربسته و با تعبیر شیوهٔ خاص به نوگرایی‌اش اشاره کرده است:

مرا شیوهٔ خاص و تازه است و داشت همان شیوهٔ باستان عنصری
(خاقانی،۱۳۸۸ : ۹۲۶)

با توجه به بسامد اشاره‌ها با نوگرایی و خلاف عادت در شعر فارسی، باید پذیرفت که درک ارزش‌های عادت‌ستیزی و تهی‌شدن امور عادت‌شده از حقیقت و زیبایی در فرهنگ ما به طور عمده با تصوف و عرفان آغاز شد. این عادت‌ستیزی‌ها را که به‌گونه‌های مختلف در آثار شاعرانی چون سنایی و عطار و حافظ و آثار عارفانی چون حلّاج، احمد غزالی، عین‌القضات همدانی و بهاءولد و دیگران می‌توان دریافت (ر.ک: پورنامداریان،۱۳۹۹: ۳۱۵). در بیت زیر از عطار نیشابوری که از زمرهٔ شاعران عارف است به مسئلهٔ پرهیز از تکرار و در نتیجه، نوجویی اشاره شده، هرچند این اشاره دامنه‌ای گسترده‌تر از مبانی شعری دارد و هر چیزی را در بر می‌گیرد.

هرچه از عادت رود در روزگار نیست آن را با حقیقت هیچ کار
(عطار،۱۳۸۶ : ۲۱۹)

حافظ هم اشاره‌ای به این نکته کرده است:

از خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم
(حافظ،۱۳۶۲: ۶۴۰)

این‌گونه اشارات مختصر در شعر کلاسیک فارسی فراوان است. نکتهٔ درخور ذکر دربارهٔ نوگرایی شعرای کلاسیک این است که از میان شعرای ادبیات فارسی، خاقانی و نظامی و مولوی بیش از همه به نوگرایی خویش در شعر، آگاه بوده‌اند (ر.ک: امین‌پور،۱۳۸۶ : ۲۵۸). البته آگاهی و اشاره‌های خاقانی، نظامی و مولوی به این مسئله یکسان نیست و تفاوت‌هایی میان نوگرایی مولوی با نوگرایی خاقانی و نظامی دیده می‌شود. «نوآوری‌های خاقانی و نظامی خودآگاهانه و کوششی است در صورتی‌که

نوآوری‌های مولوی، اولاً ریشه در اندیشهٔ او دارد و از آبشخور عمیق جهان‌بینی و هستی‌شناسی او سرچشمه می‌گیرد؛ ثانیاً اگرچه نسبت به این نوآوری‌ها آگاهی دارد، ولی برای آفریدن این عالم نو، مرارت و رنجی بر خود هموار نمی‌کند بلکه یکسره جوشیده از ناخودآگاه اوست» (همان: ۲۶۳).

نکتهٔ دیگر دربارهٔ میزان اشاره به نوگرایی در شعر فارسی این است که آشنایی شاعران و نویسندگان معاصر با ادبیات سایر کشورها، سبب شده‌است هم بسامد نوگرایی و نوگویی، در ادبیات دورهٔ معاصر بیش از سایر دوره‌ها باشد و هم اشاره‌ها با توضیح بیشتری باشد که در کتاب سنّت و نوآوری در شعر معاصر به‌تفصیل بررسی شده‌اند (ر.ک: همان:۲۹۳ به بعد).

بررسی دیدگاه‌ها دربارهٔ نوگرایی نشان می‌دهد که غالب این نظریه‌ها دربارهٔ مضمون است و اشارات به نوجویی و نوگرایی دربارهٔ ساختمان شعر و چگونه گفتن بسیار نیست. به عنوان مثال دیدگاه نظامی دربارهٔ شکل و قالب نو برای شعر از اشاره‌های مهم است؛ ولی در شعر کهن فارسی دیدگاهی مبنی بر نوگرایی در قافیه دیده نشد هر چند مولوی به شیوه‌ای تازه از قافیه استفاده کرده است و غزل‌هایی بی‌قافیه دارد که فقط ردیف دارند و قافیه به شیوهٔ سنّتی در آن‌ها غایب است و قافیه‌های میانی نقش موسیقایی قافیه را ایفا کرده‌اند. با در نظر داشتن این مقدمات اگر بخواهیم با نگاهی کلی به سیر تاریخ ادبیات، میزان نوگرایی را در شعر کلاسیک بررسی کنیم درمی‌یابیم که غایت نوگرایی در نظر بیشتر شاعران کلاسیک «غالباً در حدّ تازگی استعاره‌ها یا دایرهٔ تشبیهات است» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۸: ۷۹).

بررسی این مقوله از دیدگاه نظری هم روشن می‌کند که دیدگاه‌های شاعرانی هم که در این‌باره اظهار نظر کرده‌اند چندان مفصّل نیست و به اشاره‌ای بسنده شده‌است. از میان اشاره‌های شاعران به این مقوله، دیدگاه‌های نظامی گنجوی و مولوی قابل توجه است. این نکته نشان می‌دهد که رویکرد این دو شاعر ـ به‌خصوص مولوی

که هم در نظریه‌پردازی و هم در عمل به نظریه‌ها ـ با رویکرد شاعران دیگر متفاوت بوده‌است. به نظر می‌رسد که یکی از عوامل قبولِ خاطر و لطف سخن مولوی و ماندگاری وی در تاریخ ادبیات، گرایش نظری و عملی این شاعر به نوجویی و نوگویی باشد.

۲ـ۲. نوجویی در شعر نظامی

نظامی گنجه‌ای با همه تأثیرپذیری از آثار پیشینیان، به دلیل پیرایش بنیادینی که در خمیرهٔ داستان‌های خود کرده، شاعری نوپرداز است، و به دلیل آرایش نوینی که در لفظ آورده، سخنوری نوآور است (ر.ک: نظامی گنجه‌ای،۱۴۰۴: ۱۵۳ و ۲۱۱ به بعد؛ نیز ر.ک: اسمعیلی، ۱۴۰۳: ۱۰۷ و ۱۱۳). نظامی مکرر به نوجویی و نوگویی‌اش اشاره کرده است. از جمله اشاره‌های نظامی به نوگویی که اغلب همراه با تفاخر است می‌توان این بیت از دیوان را ذکر کرد.

به قیاس شیوهٔ من که نتیجهٔ نو آمد همه رسم‌های تازه کهن‌ست و باستانی
(نظامی:۱۳۸۵: ۲۸۹)

اشاره‌های متعدد به نوگویی حاکی از آن است که نوگویی و پرهیز از تکرار، یکی از اهداف و دغدغه‌های نظامی در شاعری بوده است. نظامی با آگاهی از تفاوت‌های آشکار طرز سخنش با شعر دیگران، ابیاتی دربارهٔ شیوهٔ غریبش در شاعری و عاریتی نبودن آن سروده است:

شیوه غریب است مشو نامجیب گر بنوازیش نباشد غریب
کاین سخن رُسته پر از نقش باغ عاریت‌افروز نشد چون چراغ
(نظامی، ۱۳۷۶: ۳۶)

من که درین شیوه مصیب آمدم　　دیدنی ارزم که غریب آمدم
شعر به من صومعه بنیاد شد　　شاعری از مصطبه آزاد شد
(همان: ۴۴)

علاوه بر ابیاتی که دربارهٔ نوگرایی‌اش سروده تعابیری هم به کار برده است که نشان از گرایش نظامی به نوگرایی دارد. در *مخزن‌الاسرار* تعبیر «سخن تازه» (نظامی،۱۳۷۶: ۴۵)، در *خسرو و شیرین* با تعبیر «طرز غریب» (نظامی،۱۳۸۲: ۴۴۶) و در *شرف‌نامه* با تعبیر «سخن بکر» (نظامی،۱۳۷۸: ۴۷). از این مسئله یاد شده است. همهٔ این موارد نشان از آگاهی و توجه نظامی به نوگرایی‌اش دارد. اصولاً نظامی معتقد است هر آنچه خلاف‌آمدِ عادت باشد و با ذهنیت ما در ستیز باشد به پیروزی و سعادت خواهد رسید:

هرچه خلاف‌آمد عادت بود　　قافله‌سالار سعادت بود
(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۰۸)

این حکم کلّی را می‌توان دربارهٔ شعر و ادبیات نیز درست دانست. بر این‌اساس به اعتقاد نظامی، شاعر با تکرار گفته‌ها و تقلید از دیگران نمی‌تواند ماندگار شود و آنچه موجب سعادت و ماندگاری نام شاعر می‌شود خلافِ عادت رفتار کردن است. نظامی در آغاز منظومهٔ *خسرو و شیرین* در خطاب به خود این‌گونه به خلاف عادت رفتار کردن و نوگویی اشاره کرده است:

بهاری نو برآر از چشمهٔ نوش　　سخن را دست‌بافی تازه درپوش
(نظامی، ۱۳۸۲: ۳۰)

دست‌باف تازه به سخن پوشیدن همانا آن را در شکل و هیئتی تازه و بر خلاف عادت ذهنی مخاطب عرضه کردن است. نظامی در ساحت‌های مختلف شعرش، این نظریهٔ کلّی را به کار گرفته و همین مسئله، موجب تمایز شعر وی از دیگران شده است.

۲ـ۲ـ ۱. دلایل ضرورت نوجویی از دیدگاه نظامی

اشاره‌های متعدد نظامی این سؤال را ایجاد می‌کند که دلیل گرایش و اشاره‌های مکرر نظامی به غریب بودن شیوهٔ شاعری‌اش چیست؟ به نظر می‌رسد نظامی با علم به اینکه هر نوی، با گذشت زمان کهنه می‌شود، به ضرورت نوجویی پی برده است. بر همین اساس و با در نظر داشتن کهنگی تدریجی آثار هنری، دیدگاه‌های متعددی دربارهٔ نوگرایی و جزئیات آن در شعر ارائه کرده است. با توجه به همهٔ این دیدگاه‌ها به این نتیجه می‌توان رسید که نوجویی‌هایی مدّ نظر نظامی، در تمامی جوانب شعری است. به اعتقاد نظامی نوجویی و نوگویی هم در شکل شعر باید باشد و هم در مضمون. مسئلهٔ مهم در جریان نوگرایی ارتباط شاعر با آثار پیشینیان است که نظامی دیدگاهش را در این‌باره بیان کرده و چگونگی برخورد و ارتباط شاعر نوگرا با آثار پیشینیان را تبیین کرده است. با در نظر داشتن موارد گفته شده، اشاره‌های نظامی دربارهٔ نوجویی را می‌توان به گروه‌های زیر تقسیم و با توجه به شواهد بررسی کرد.

هر دوره‌ای با توجه به مقتضیاتش، ادبیاتی می‌خواهد که بتواند پاسخگوی نیازهای آن دوره باشد. این دیدگاه را نظامی در *اقبالنامه* مطرح و بدین‌گونه بیان کرده است که در هر زمانه و دوره‌ای، طرزی خاص باید باشد. برای رسیدن به این طرز خاص، شاعری نوجو و نوگرا، سرآهنگ و پیشرو می‌شود و طرحی تازه در جهان می‌افکند. نظامی در تفسیر این دیدگاه به این نکته هم اشاره کرده که این طرح تازه که شاعر درانداخته است فقط برای مدتی می‌تواند از خلق دلبری کند و پس از مدتی، عادی و خودکار می‌شود و تازگی‌اش را از دست می‌دهد؛ به همین دلیل شاعران در ادوار بعد، شعر و ادبیاتی هم‌سو و هماهنگ با دورهٔ خود عرضه می‌کنند. در مجموع می‌توان چنین گفت که به اعتقاد نظامی هم‌آهنگی زبان و اندیشه با زمانه از ویژگی‌های اصلی و راستین نوگرایی است.

به هر مدتی گردش روزگار ز طرزی دگر خواهد آموزگار
سرآهنگ پیشینه کج رو کند نوائی دگر در جهان نو کند
به بازی درآید چو بازیگری ز پرده برون آورد پیکری
بدان پیکر از راه افسونگری کند مدتی خلق را دلبری
چو پیری در آن پیکر آرد شکست جوان‌پیکری دیگر آرد به‌دست
بدین‌گونه بر نو خَطان سخن کند تازه پیرایه‌های کهن
زمان تا زمان خامهٔ نخل‌بند سر نخل دیگر برآرد بلند
چو گم گردد از گوهری آب و رنگ دگر گوهری سر برآرد ز سنگ

(نظامی، ۱۳۷۸: ۱۰)

لازمهٔ نوگویی، از دیگران تقلید نکردن است. نظامی در *مخزن‌الاسرار* در موارد متعدد به عاریتی نبودن شعرش (نظامی،۱۳۷۶: ۳۶) و به تقلید نکردنش اشاره کرده است. در بیت زیر به صراحت تمام به این نکته اشاره کرده است.

عاریت کس نپذیرفته‌ام آنچه دلم گفت بگو گفته‌ام

(همان: ۳۵)

برای دوری از تقلید، باید از تکرار گفته‌های دیگران دوری کرد. نظامی خود به این اصل پایبند بوده است و آنچه را از دیگران گرفته است با ویرایش‌هایی به مخاطب عرضه کرده است (ر.ک: اسمعیلی،۱۴۰۳: ۱۱۸). از جمله بیت‌هایی که در آن به پرهیز از تکرار گفته‌های دیگران اشاره کرده، بیت زیر است:

نگفتم هرچه دانا گفت از آغاز که فرخ نیست گفتن گفته را باز

(نظامی، ۱۳۸۲: ۳۳)

نظامی در ابیات زیر به کهنه‌گریزی‌اش اشاره کرده و گفته است که تا می‌تواند مانند باد نوروزی در پی کهنه‌دوزی نمی‌رود و اندیشه‌ای را که دیگران در قالب شعر، بیانش کرده‌اند، تکرار نمی‌کند:

آنچنان رفت عهد من ز نخست　　باکه؟ با آنکه عهد اوست درست
کآنچه گویندهٔ دگر گفتست　　ما به می خوردنیم و او خفتست
بازش اندیشه مال خود نکنم　　بد بود بد خصال خود نکنم
تا توانم چو باد نوروزی　　نکنم دعوی کهن‌دوزی
(نظامی،۱۳۷۷: ۸۳)

در *مخزن‌الاسرار* هم بخشی را به نکوهش رشک‌بران و انتقاد از آن‌ها اختصاص داده است. در این بخش با تمثیلی به دلایل کهنه‌ستیزی‌اش و در نتیجه پرهیز از تکرار اشاره کرده است:

هرچه کهن‌تر بترند این گروه　　هیچ نه چون بانگ چو بانوی کوه...
در کهن انصاف نوان کم بود　　پیر هواخواه جوان کم بود
گل که نو آمد همه راحت دروست　　خار کهن شد که جراحت دروست
از نوی انگور بود توتیا　　وز کهنی مار شود اژدها
(نظامی،۱۳۷۶: ۱۴۹)

با توجه به این ابیات، دلیل اصلی نظامی برای پرهیز از تکرار این است که نو ـ در ادبیات و در این ابیات از نظامی سخن تازه و نو ـ همچون گل راحت‌رسان است و کهنه مانند خار جراحت‌رسان. نو مانند انگور تازه توتیا و سودمند است و کهنه مانند مار پیر و سالخورده‌اژدها.

از دیدگاه نظامی، نوجویی به معنای بریدن از آثار پیشینیان نیست. نکتهٔ درخور تأمل در اینجا چگونگی و میزان ارتباط شاعر نوگرا با آثار پیش از خود است. در جریان نوگرایی، معمولاً نخستین سؤالی که به ذهن می‌آید این است که آیا نوگرا بودن به معنای نفی آثار پیشینیان است؟ آیا شاعر نوگرا نیازی به مطالعهٔ آثار قدما ندارد؟ پاسخ نظامی به پرسش اخیر منفی است. با توجه به شعر نظامی و بده‌بستان آن با آثار پیش از خود باید گفت که بنا به اعتقاد نظامی، سنّت‌شکنی به معنای یکسو نهادن سنّت

نیست؛ بلکه به معنای ادامهٔ آن با در نظر داشتن مقتضیات زمانه است. در شعرش نیز شواهدی هست که نشان می‌دهد نظامی، به آثار قدما توجه داشته و آن‌ها را می‌خوانده است. در منظومهٔ *هفت‌پیکر* این‌گونه به این مسئله اشاره کرده که با همه نوگرایی‌اش از آثار قدما غافل نبوده است:

با همه نادری و نو سخنی برنتابیم روی از آن کهنی
(نظامی، ۱۳۷۷: ۲۱)

نظامی با همه نوگرایی و کهنه‌ستیزی‌اش، کمر به نفی آثار پیشینیان نبسته است و یکی از برجسته‌ترین موضع‌گیری‌ها را در این زمینه داشته و معتقد است نباید آثار پیشینیان را به یکباره کنار نهاد:

کهن‌کاران سخن پاکیزه گفتند سخن بگذار مروارید سفتند
سخن‌های کهن زالی مطراست و گر زال زر است انگار عنقاست
درنگ روزگار و گونهٔ گرد کند رخسار مروارید را زرد
نگویم زر پیشین نو نیرزد چو دقیانوس گفتی جو نیرزد
(نظامی، ۱۳۸۲ :۴۴۵)

چنان‌که در ابیات بالا اشاره شده است نظامی منکر آثار پیشینیان نیست، هرچند با تعبیر زال مطرّا سخن‌های کهن را مانند پیری می‌داند که خود را آرایش کرده، ولی به این نکته هم اشاره کرده است که اگر زال زر باشد، یعنی اگر اصیل باشد باید آن را مانند عنقا ـ که کمیاب و نادر است ـ دانست. نکتهٔ حائز اهمیّت در ابیات مذکور این است که نظامی، نوگرایی را در سنّت‌ها و مسائلی جایز می‌داند که جزو مبانی زندهٔ گذشته هستند نه قراردادهایی که همراه با شرایط و دورهٔ خاص خود از بین رفته‌اند (ر.ک: امین‌پور، ۱۳۸۶: ۴). به همین دلیل در بیت پایانی ابیات مذکور، به فاصلهٔ زمانی آثار گذشتگان با شاعر اشاره دارد و اثری را با ارزش می‌داند که فاصلهٔ زمانی‌اش با سراینده چندان نباشد همچنان که زرِ چند ساله، ارزش خود را دارد ولی زر دقیانوسی،

ارزش جوی ندارد؛ زیرا فاصلهٔ زمانی‌اش زیاد است. زبان اثر اصلی‌ترین عنصری است که در فاصلهٔ زمانی میان دو اثر می‌تواند مخاطب را جذب یا دفع کند. از این اشارهٔ نظامی می‌توان چنین برداشت کرد که زبان متن باید با زبان دوره‌ای که سراینده در آن است و خوانندهٔ احتمالی قصد خواندن اثر را دارد سازگار باشد و خواننده و مخاطب بتوانند زبان اثر را بفهمند. همچنان که زر عهد دقیانوس در دوره‌های بعد رایج نبوده است، برخی واژگان و ویژگی‌های زبانی هم از رواج می‌افتند و خواننده نمی‌تواند با آن لغات و ویژگی‌ها ارتباط بگیرد.

نظامی در تمثیلی دیگر به ضرورت نوجویی و نوگرایی با توجه به آثار پیشینیان اشاره کرده است. شاعر گنجه با استفاده از تمثیل شاخه و درخت، این مسئله را بدین‌گونه تشریح کرده است که نوگرایی، باید به مثابهٔ شاخی نورسته (اثر جدید) از تنهٔ درختی با ریشه‌های قوی (آثار پیشینیان) باشد. توضیح آنکه شاعر پیشاهنگ باید با در نظر داشتن آثار پیشینیان و با استفاده از آن‌ها نوگویی کند:

کای مه نو برج کهن را بکن　　و ای گل نو شاخ کهن را بزن...
سر نکشد شاخ نو از سرو بُن　　تا نزنی گردن شاخ کهُن
(نظامی، ۱۳۷۶: ۱۵۱)

یعنی برای نوگویی باید شاخه‌ای کهنه را گردن زد تا شاخه‌ای تازه و جوان از آن سر برآورد، اما ریشه و اصل باید پا بر جا بماند. این تمثیل هم به ضرورت نوجویی اشاره دارد و هم رعایت حرمت و ارزش آثار پیشینیان در آن بیان شده است. نکته‌ای که از این تمثیل می‌توان برداشت این است که برای نوگرایی باید در مضمون بیان شدهٔ گذشتگان تصرّف‌هایی انجام داد.

در استفاده از تمثیل شاخه و درخت برای تبیین این مسئله، بر مطالعه و انس با آثار شاعران پیشین تأکید شده است. نبریدن از آثار پیشینیان، نشان‌دهندهٔ توجه نظامی به ریشه‌دار بودن است و اینکه شعر نمی‌تواند یکبارگی پدید آید و موجودی

خلق‌الساعه نیست و هر شعر که از گذشتهٔ فرهنگی و ادبی خود بریده باشد، نمی‌تواند نو قلمداد شود. به اعتقاد وی هرس کردن شاخهٔ بن‌مایه‌های قدیمی که بر تنهٔ درخت سترگ ادبیات بر جای مانده‌اند کاری لازم و ضروری است، اما نه به گونه‌ای که ریشهٔ آن‌ها را از بُن برکند. دقت نظامی در به کار بردن کلمهٔ شاخ در اینجا قابل تأمل است، زیرا اگر مثلاً کلمه‌ای دیگر چون بیخ را به کار می‌برد، به معنای کنار گذاشتن و نفی آثار پیشینیان بود و حال آنکه هر « نوِ » اصیل و با بنیه‌ای، ریشهٔ استوار در گذشته دارد» (ر.ک: حمیدیان،۱۳۷۳: ۳۰).

ذیل مسئلهٔ ارتباط شاعر با پیشینیان و نَبُریدن شاعر از میراث شعری گذشتگان، این سؤال پیش می‌آید که آیا توجه به آثار قدما موجب تکرار نمی‌شود؟ نظامی در ابیات زیر به این شبهه پاسخ گفته و اذعان داشته است که اگرچه معنا و مضمون یکی است، اما شاعر می‌تواند با شیوهٔ بیان خویش در مضمون دست ببرد و آن را طوری به مخاطب عرضه کند که تازگی داشته باشد:

گرچه در شیوهٔ گهر سفتن — شرط من نیست گفته واگفتن
لیک چون ره به گنج‌خانه یکی‌ست — تیرها گر دو شد نشانه یکی‌ست
چون نباشد ز بازگفت گزیر — دانم انگیخت از پلاس حریر
دو مطرز به کیمیای سخن — تازه کردند نقدهای کهن
آن ز مس کرد نقره، نقرهٔ خاص — وین کند نقره را به زر خلاص
مس چو دیدی که نقره شد به عیار — نقره، گر زر شود شگفت مدار

(نظامی، ۱۳۷۷: ۸۳-۸۴)

این دیدگاه نظامی، بیانی دیگر از این مسئله است که فرم و صورت به شاعر متعلق است و معنا و محتوا ـ چنان‌که جاحظ و جرجانی به این نکته اشاره کرده‌اند ـ «امری است مطروحهٔ در طریق» (شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۱۷۲). در منظومهٔ *شرف‌نامه* هم به استفاده از گنج‌های کهن، البته با تغییر و افزودن نکته‌های نو اشاره کرده است:

بسی گنج‌های کهن ساختم در او نکته‌های نو انداختم
(نظامی،۱۳۷۸: ۷۸)

یکی دیگر از اشارات به مقولهٔ نوگرایی، نوجویی در زمینهٔ قالب اثر است. نظامی در بیت زیر به این نکته اشاره کرده است که در قالبی نو، شعرش را سروده است:

شعبدهٔ تازه برانگیختم هیکلی از قالب نو ریختم
(نظامی،۱۳۷۶: ۳۵)

هرچند نظامی به اشاره‌ای کوتاه بسنده کرده، ولی همین اشارهٔ مختصر نشان‌دهندهٔ این است که نوجویی در قالب شعر هم، جزو دغدغه‌های او در نوگرایی بوده است. دربارهٔ نوگرایی در قالب، ذکر این نکته ضروری است که هر چند نظامی در مصرع «هیکلی از قالب نو ریختم» به نوعی مدعی است که وزن و بحر *مخزن‌الاسرار* را نخستین بار وی برای مثنوی به کار برده؛ اما این ادعا چندان معتبر نیست؛ زیرا «پیش از نظامی هم در این وزن مثنوی گفته شده و نظامی در هیچ یک از اوزانی که در آن‌ها مثنوی سروده، مبتکر نبوده است و فی‌المثل قبل از او ابوشکور بلخی و رودکی هم در این بحر مثنوی گفته‌اند، اما از مثنوی‌های آن‌ها جز تک و توک ابیات پراکنده چیزی باقی نمانده است» (اخوان ثالث، ۱۳۶۹: ۶۳۰). از جمله ابیاتی که در بحر سریع سروده شده است می‌توان به ابیات زیر از رودکی اشاره کرد:

جامهٔ پر صورت دهر ای جوان چرک شد و شد به کف گازران
رنگ همه خام و چنان پیچ و تاب منتظرم تا چه برآید ز آب
(نقل از نفیسی،۱۳۴۱ : ۵۴۸)

نیز گوید:

لقمه‌ای از زهر زده در دهن مرگ فشردش همه در زیر غن
(همان)

این احتمال را هم باید در نظر داشت که منظور نظامی از این مصراع، این باشد که مضمون و محتوای عارفانه را که پیش از نظامی در *حدیقهٔ* سنایی و در بحر خفیف آمده بود در قالبی تازه، بی‌آنکه ادعای ابداع وزن داشته باشد و در بحر سریع بیان کرده است. در واقع نظامی، در این مصراع بیشتر به تفاوت وزن *مخزن* و *حدیقه* اشاره کرده است تا ابداع وزن و بحر سریع و کاربرد آن در مثنوی.

مسئلهٔ دیگری که در نتیجهٔ نوگرایی پدید می‌آید؛ نحوهٔ ارتباط مخاطب با اثر پیشاهنگ است. به اعتقاد نظامی، شعر باید با زمانهٔ خویش سازگاری و مطابقت داشته باشد و همگام با اجتماع خویش حرکت کند. اثر شاعر باید به گونه‌ای باشد که در عین نوآوری ـ چه نوآوری زبانی باشد و چه نوآوری محتوایی ـ پیوندش با مخاطب و خواننده بریده نشود، تیغ سخنش، تأثیر و برّایی‌اش را داشته باشد. در ابیات زیر گفته است:

تیغ ز الماس زبان ساختم　　هر که پس آمد سرش انداختم
تیغ نظامی که سرانداز شد　　کند نشد گرچه کهن ساز شد
(نظامی،۱۳۷۶: ۳۷)

نظامی با همه نوگرایی و نوگویی‌اش بر این نکته هم آگاه بوده است که هر چیز نو و غریبی، دشمنانی پیدا خواهد کرد که منکر آن باشند:

بر سخن تازه‌تر از باغ روح　　منکر دیرینه چو اصحاب نوح
(همان:۱۷۶)

ولی نظامی پیشاپیش به آن‌ها اعلام کرده است که کاری از پیش نخواهند برد و آن کس که از معانی بهره‌ای داشته باشد ارزش طرز غریب را درک خواهد کرد:

خدایا حرف‌گیران در کمینند　　حصاری ده که حرفم را نه‌بینند
سخن بی‌حرف نیک و بد نباشد　　همه‌کس نیک خواهد خود نباشد
ولی آن کز معانی با نصیب است　　بداند کاین سخن طرزی غریب است

اگر شیری غریبان را میفکن غریبان را سگان باشند دشمن
بسا منکر که آمد تیغ در مشت مرا زد تیغ و شمع خویش را کشت
(نظامی،۱۳۸۲: ۴۴۶)

۲-۲ - ۲. نوگرایی‌های نظامی

برای بررسی دقیق‌تر میزان نوگرایی هر شاعری باید به میراث شعری پیشینیانش هم نظر داشت و پس از آن خروج از هنجارهای شاعر نوگرا را نسبت به شاعران پیش از خود سنجید. در اشاره به نوگرایی‌های نظامی این نکته هم مدّ نظر بوده است و به نوگرایی‌هایی اشاره شده است که نظامی خروج از هنجار و قاعدهٔ شعری پیش از خود داشته است.

۲-۲-۲- ۱. نوآوری معنایی

بنا به گفته‌های نظامی گنجوی، هم در قالب نوجویی و نوگرایی کرده است و هم در مضمون و محتوا. درون‌مایه و مضمونی که نظامی به شعر فارسی افزوده، شعرهایی است که آن‌ها را با عنوان ساقی‌نامه می‌شناسیم. نظامی در این حوزه خلاف عادت و نوگرایی کرده است و اشعاری را در بحر متقارب خطاب به ساقی و مغنّی سروده است که «در عرصهٔ شعر غنایی یکی از لطیف‌ترین موضوعات و از بهترین ابداعات نظامی است» (حمیدیان،۱۳۷۳: ۵۲). البته این توضیح نیز لازم است که نظامی گنجوی ساقی‌نامه‌ای مجزا تدوین نکرده است بلکه «بانی میخانه از آخر هر داستان کتاب *سکندرنامه* دو بیت دریوزه نموده، با چند بیت متفرقهٔ دیگر که مناسبتی به ساقی‌نامه داشت ساقی‌نامهٔ نظامی را تخریج و تدوین کرده است» (فخرالزمانی قزوینی، ۱۳۴۰: ۱۵). این مضمون در میان غنایی‌گویان پس از نظامی هم مقبول افتاده است و شاعرانی در آن طبع‌آزمایی کرده‌اند از جمله خواجوی کرمانی، حافظ شیرازی، امیدی، پرتوی، شرف‌جهان و قاسمی و غیره (همان: ۹ به بعد). به عنوان نمونهٔ ساقی‌نامه، می‌توان به این شواهد از شعر حافظ اشاره کرد:

بیا ساقی آن آب اندیشه‌سوز که گر شیر نوشد شود بیشه‌سوز
بده تا روم بر فلک شیرگیر بهم بر زنم دام این گرگ پیر
(حافظ،۱۳۶۲: ۳۵۸)

۲-۲-۲ - ۲. نوآوری در قصه‌پردازی

یکی از جلوه‌های نوگرایی در اشعار نظامی گنجوی، ویرایش در اشعار و تصرف در داستان‌هایی است که منظوم کرده است. نظامی بخش‌هایی از داستان‌هایش ـ از جمله *خسرو و شیرین*، *شرف‌نامه*، *اقبال‌نامه* و *هفت پیکر* ـ را از منابع پیشین گرفته است و با ویراستن و کاستن و افزودن، آن‌ها را به مخاطب عرضه کرده است. در واقع هدف نظامی گنجوی از ویرایش در شعر، عرضه کردن معنا و مفهوم کهن در بیانی تازه بوده است به گونه‌ای که برای مخاطب جذابیت داشته باشد. نظامی از این ویرایش‌ها با تعبیر غلط‌کاری یاد کرده است:

چو نظم گزارش بود راهگیر غلط کردن ره بود ناگزیر
مرا کار با نغز گفتاری است همه کار من خود غلط کاری است
و گر بی‌شگفتی گزاری سخن ندارد نوی نامه‌های کهن
(نظامی،۱۳۷۸: ۵۹)

تلاش نظامی گنجوی در ویرایش داستان‌ها برای عرضهٔ آن‌ها در شکل و بیانی تازه به مخاطب دامنه‌ای دراز دارد (ر.ک: اسمعیلی،۱۴۰۳: ۱۱۴- ۱۱۷). به عنوان نمونه، نظامی بخش‌هایی از داستان *خسرو و شیرین* را منظوم کرده است که فردوسی آن‌ها را ناگفته گذاشته و نظامی گنجوی با آگاهی از این نکته آن بخش‌ها را به نظم کشیده است (ر.ک: زرین‌کوب،۱۳۸۹: ۷۴؛ ۷۶). واقع آن است که قصهٔ شیرین در مأخذ فردوسی آن‌گونه که در روایات نواحی گنجه رایج بود شامل این‌همه شور و هیجان نبود. از آن همه ماجرای شبدیز و شاپور و باربد و نکیسا و بزرگ امید که شاید پاره‌ای از اجزای آن نیز

آفریدهٔ تخیل پربار نظامی باشد در گفته‌های فردوسی نیست (ر.ک: همان: ۹۴- ۹۵). نظامی بارها در منظومه‌ها اذعان کرده است که مطالبی را به نظم کشیده که کسی آن‌ها را منظوم نکرده است و اگر به سراغ داستانی رفته که پیش از او منظوم شده است قسمت‌های ناگفته را به نظم کشیده است. در ابیات زیر از *هفت پیکر* گفته است:

جستم از نامه‌های نغز نورد　　آنچه دل را گشاده داند کرد
هر چه تاریخ شهریاران بود　　در یکی نامه اختیار آن بود
چابک‌اندیشه‌ای رسیده نخست　　همه را نظم داده بود درست
مانده زان لعل ریزه لختی گرد　　هر یکی زان قراضه چیزی کرد
من از خرده چون گهرسنجی　　برتراشیدم این چنین گنجی

(نظامی،۱۳۷۷: ۱۵- ۱۶)

تمامی این تلاش‌ها در جهت نوآوری و نوگویی بوده است.

۲-۲-۲-۳. نوآوری در بیان مضمون واحد

یکی دیگر از جلوه‌های نوگرایی در شعر نظامی، بیان فکری واحد به شکل‌ها و صورت‌های مختلف است (ر.ک: حمیدیان،۱۳۷۳: ۴۴). روشن و واضح است که اغلب ابیاتی که در یک موضوع سروده شده‌اند دارای مضمونی واحد هستند، اما نظامی به گونه‌ای آن‌ها را با آب و رنگ و آرایشی تازه بیان می‌کند که گویی مخاطب با درون‌مایه‌ای تازه و معنایی جدید روبه‌رو شده است. به عنوان نمونه می‌توان به ابیاتی که در آن‌ها مقولهٔ پرهیز از تکرار و تازه‌گویی‌هایش آمده است، اشاره کرد:

بر شکر او ننشسته مگس　　نی مگس او شکرآلود کس

(نظامی،۱۳۷۶ :۳۶)

کاین سخن رسته پر از نقش باغ　　عاریت‌افروز نشد چون چراغ
(همان:۳۶)

نمونهٔ دیگر از بیان مضمونی واحد به طرق مختلف، توصیفی است که از شب دیرنده و طولانی شیرین در هنگام تنهایی و جدایی، می‌کند. نظامی در چند بیت این شب طولانی را چنین تصویر کرده است:

شبی تیره چو کوهی زاغ بر سر　　گران‌جنبش چو زاغی کوه بر پر
شبی دم‌سرد چون دل‌های بی‌سوز　　برات آورده از شب‌های بی‌روز
کشیده در عقابین سیاهی　　پر و منقار مرغ صبحگاهی
دهل‌زن را زده بر دست‌ها مار　　کواکب را شده در پای‌ها خار
(نظامی،۱۳۷۸ :۲۹۰)

از نمونه‌های دیگر بیان فکری واحد به روش‌های مختلف، می‌توان به توصیف بیست‌ویک بیتی آتش و ظلمت و شوشه‌های زغال و شراره‌های آتش در *هفت پیکر* (نظامی،۱۳۹۰: ۱۳۷- ۱۳۹)؛ توصیف سیزده بیتی آتش در منظومهٔ *خسرو و شیرین* (نظامی،۱۳۷۸: ۹۶-۹۷) اشاره کرد.

مضمونی دیگر که نظامی در تمام منظومه‌هایش به آن پرداخته است، اشاره به معراج پیامبر(ص) است. نظامی این مضمون را در منظومه‌هایش با ابیات متعدد وصف کرده است. تعداد ابیات معراجیه در *هفت‌پیکر*، هفتاد و هشت بیت و در منظومهٔ *شرف‌نامه*، هفتاد و هفت بیت است. شمار ابیات معراجیه در *مخزن‌الاسرار*، شصت و هشت بیت و در *لیلی و مجنون*، شصت و شش بیت و در *خسرو و شیرین* چهل و سه بیت است (ر.ک: حمیدیان،۱۳۷۳: ۱۶)؛ چنان‌که از شمار ابیات پیداست سعی نظامی بر آن بوده است تا اشتراک مضمون را با تفاوت در بیان بپوشاند و معنا و محتوا را با لباسی تازه به مخاطب عرضه کند (همان: ۱۷). برای نمونه در وصف براق در شرف‌نامه چنین سروده‌است:

براقی شتابنده زیرش چو برق ستامش چو خورشید در نور غرق
بریشم دمی بلکه لؤلؤ سمی رونده چو لؤلؤ بر ابریشمی
نه آهو ولی نافش از مشک پر چو دندان آهو بر آموده در
(نظامی،۱۳۷۸ :۱۸- ۱۹)

و در مخزن‌الاسرار براق را چنین توصیف کرده‌است:

در شب تاریک بدان اتفاق برق شده پویهٔ پای براق
کبک‌وش آن باز کبوتر نمای فاخته‌رو گشته به فرّ همای
(نظامی،۱۳۷۶ :۱۶- ۱۷)

۲-۲-۲- ۴. نوآوری در توصیف

نوگرایی‌های نظامی در توصیف‌هایش هم نمایان است. نظامی در توصیف دو بار از یک معبر گذر نمی‌کند و اگر میان برخی از ابیات در هر یک از منظومه‌هایش شباهتی وجود داشته باشد، چندان چشمگیر نیست (ر.ک: حمیدیان،۱۳۷۳: ۴۸). برای نمونه می‌توان به توصیف طلوع آفتاب اشاره کرد:

چو برزد بامدادان خازن چین به درج گوهرین بر قفل زرّین
(نظامی،۱۳۷۸ :۷۳)

و با فاصلهٔ چند بیت طلوع خورشید را چنین توصیف و تصویر کرده است:

سپیده‌دم چو دم برزد سپیدی سیاهی خواند حرف ناامیدی
هزاران نرگس از چرخ جهانگرد فرو شُد تا برآمد یک گل زرد
(همان:۷۷)

در جایی دیگر از منظومهٔ *خسرو و شیرین* طلوع خورشید و غروب ستارگان را چنین توصیف کرده است:

دگر روزینه کز صبح جهان‌تاب　　طلی شد لعل بر لولوی خوشاب

(همان:۱۲۱)

به نظر می‌رسد هدف نظامی از تنوع داشتن توصیف‌هایش این است که زهرِ تکرارهای داستانی را با حلاوت نوگرایی خویش بگیرد. نظامی تا حدود زیادی با آرایش سخنی نوآئین، بر تکرارهای صحنه‌ها و موضوعات داستان ـ که می‌تواند ملال‌انگیز باشد و خواننده را کلافه کند ـ چیره می‌شود. نمونهٔ خلاقیت نظامی گنجوی در تحرک بخشیدن به عناصر داستان، داستان لیلی و مجنون است که نهایتاً در حدّ یک داستان کوتاه است و نظامی به لطف بیان تصویری خویش رونق و آب و رنگ به آن بخشیده است (ر.ک: حمیدیان،۱۳۷۳: ۸۰).

استفاده از عناصر بلاغی برای رسیدن به بیانی تازه، یکی از شگردهای نظامی است. برای نمونه پدر مجنون در پیری و زمانی که مرگش فرا رسیده است، از پسرش می‌خواهد به خانه برگردد. نظامی این درخواست را در داستانی که «اصلاً محدود و واقع‌شده در سرزمینی خشک با چشم‌اندازهای خسته کننده» (همان: ۷۵) است، با ابیاتی متعدد دربردارندهٔ کنایات و استعارات گوناگون به نظم کشیده است:

افتاد بر آفتاب گردم　　نزدیک شد آفتاب زردم

روزم به شب آمد ای سحر هان　　جانم به لب آمد ای پسر هان...

زان پیش که من در آیم از پای　　در خانهٔ خویش گرم کن جای

(نظامی،۱۳۹۲ :۱۵۵)

۲-۲-۲ -۵. نوآوری در ساخت واژگان

یکی دیگر از جنبه‌های نوگرایی نظامی گنجوی، در محور جانشینی زبان نمایان شده است. در این ساحت، نظامی برای بیان مقصود و عرضه‌داشت مضمون در شکل و هیئتی تازه به مخاطب، الفاظ و ترکیباتی جدید ساخته است و یا با رعایت اصل

تناسب لغات را در بافتی تازه و در معنایی جدید به کار برده است (ر.ک: حمیدیان،۱۳۷۳: ۴۴). برای مثال در بیت زیر تعابیر نرگس ـ نام گلی مشهور ـ و گل زرد در معنای اصلی‌شان به کار نرفته‌اند:

هزاران نرگس از چرخ جهانگرد فرو شُد تا برآمد یک گل زرد

(نظامی،۱۳۷۸ :۷۷)

نرگس در اغلب متون، استعاره از چشم است. نظامی آن را در این بیت در بافتی استعاری به کار برده و جانشین ستاره کرده است. گل زرد هم متناسب با نرگس انتخاب شده و جانشین خورشید شده است.

و یا این بیت:

دگر روزینه کز صبح جهان‌تاب طلی شد لعل بر لولوی خوشاب

(همان :۱۲۱)

۳- نتیجه‌گیری

در این پژوهش اشاره‌های نظامی به مقولهٔ نوگویی و نوگرایی بررسی شد. بررسی‌ها نشان می‌دهد که نوگرایی نظامی، ناخودآگاه نبوده است و بنابر اهمیّت این مسئله در نظر شاعر، به جزئیات آن اشاره‌هایی کرده است. علاوه بر اشاره‌ها، به این مسئله هم عمل کرده است و مضمونی تازه به ادبیات فارسی افزوده است که به ساقی‌نامه مشهور شده است و شاعران پس از نظامی از این شیوهٔ گفتن تقلید کرده‌اند.

دلایل ضرورت نوجویی از دیدگاه نظامی گنجوی متعدد است. در ادامه به دلایلی که نظامی برای نوگرایی و پرهیز از تکرار بیان کرده است، فهرست‌وار اشاره می‌شود.

نظامی معتقد است هر دوره‌ای، ادبیات خاص خود را می‌طلبد و زبان و اندیشهٔ شاعر باید با زمانش هماهنگی لازم را داشته باشد. هماهنگی زبان و زمان را با تمثیل زر دقیانوس تبیین کرده است. همچنان‌که زر عهد دقیانوس از رواج افتاده است برخی

ویژگی‌های زبانی هم کارایی خود را از دست می‌دهند و باید به دنبال زبانی تازه برای بیان اندیشه‌های زمان خود بود. در ادامهٔ این مبحث، به نحوهٔ ارتباط مخاطب و خواننده با اثر پیشاهنگ هم توجه کرده است. به اعتقاد نظامی شاعر باید در عین نوآوری پیوندش با مخاطب بریده نشود و خود هم با آگاهی به این مسئله به آن اشاره کرده است.

از دیدگاه نظامی، معانی موجود در ادبیات ثابت هستند و با تغییراتی در فرم و نحوهٔ بیان پویا می‌شوند. به همین دلیل نظامی برخی داستان‌ها را که پیش از او به نظم درآمده‌اند، با تغییراتی در زبان و بیان به مخاطب عرضه کرده است. علاوه بر تغییر دادن در بیان داستان‌های بلند، مضمون‌ها را نیز با زبان و بیان‌های متعدد به مخاطب عرضه کرده است.

ذیل مقولهٔ تغییر در شیوهٔ بیان باید به دیدگاه نظامی مبنی بر داشتن قالب نو اشاره کرد. هر چند نظامی مقصودش از «قالب نو» را توضیح نداده است، اما می‌توان گفت که منظورش از بیان اندیشه در قالبی نو، وزن متفاوت *مخزن‌الاسرار* با *حدیقهٔ* سنایی است.

بنا به دیدگاه نظامی، نوآوری به معنای نفی سنّت نیست. نظامی بارها از پیشینیان و آثار آن‌ها به نیکی یاد کرده است و بر این اعتقاد پافشاری کرده است که نباید از میراث ادبی و سنّت‌های گذشته چشم پوشید. نظامی با استفاده از تمثیل شاخه و درخت و چگونگی سر کشیدن شاخه‌های نو از تنهٔ درخت کهن، چگونگی نوگرایی و پیوند با آثار پیشینیان را توضیح و تشریح کرده است.

از دیدگاه نظامی یکی از راه‌های ارزش نهادن به آثار قدما این است که شاعر با تغییراتی در فرم و نحوهٔ ارائه، آن‌ها را بازگو کند، زیرا آثار قدما مانند گنج‌های کهن هستند.

نظامی که آگاهانه نوگرایی کرده است به این نکته هم اشاره کرده است که هر نوگرایی و نوآوریی می‌تواند دردسر ساز باشد و گوش کهن نمی‌تواند پذیرای حدیث نو باشد و منکران دیرینه با آن به دشمنی برخواهند خاست.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) اخوان ثالث، مهدی (۱۳۶۹)، ***بدایع و بدعت‌ها و عطا و لقای نیمایوشیج***، تهران: بزرگمهر.

۲) امین‌پور، قیصر (۱۳۸۶)، ***سنّت و نوآوری در شعر معاصر***، تهران: علمی و فرهنگی.

۳) پورنامداریان، تقی (۱۳۹۹)، ***شهود زیبایی و عشق الهی (مجموعهٔ مقالات عرفانی)***، به کوشش یاسین اسمعیلی، تهران: کتاب آبی.

۴) نفیسی، سعید (۱۳۴۱)، ***محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی***، تهران: کتابخانهٔ ابن سینا.

۵) حافظ (۱۳۶۲)، ***دیوان حافظ***، تصحیح پرویز ناتل خانلری، تهران: خوارزمی.

۶) حمیدیان، سعید (۱۳۷۳)، ***آرمانشهر زیبایی (گفتارهایی دربارهٔ شیوهٔ بیان نظامی)***، تهران: قطره.

۷) خاقانی، افضل‌الدین (۱۳۸۸)، ***دیوان خاقانی***، تصحیح ضیاءالدین سجادی، چ۹، تهران: زوّار.

۸) خالقی مطلق، جلال (۱۴۰۴)، ***نظامی گنجه‌ای***، تهران: سخن.

۹) زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۹)، ***پیرگنجه در جست‌وجوی ناکجاآباد***، تهران: سخن.

۱۰) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۸)، ***غزلیات شمس تبریز***، تهران: سخن.

۱۱) ..... (۱۳۹۱)، ***رستاخیز کلمات***، تهران: سخن.

۱۲)عطار، محمدبن ابراهیم (۱۳۸۶)، ***مصیبت‌نامه***، مقدمه تصحیح و تعلیقات محمدرضا شفیعی‌کدکنی، تهران: سخن.

۱۳)فخرالزمانی قزوینی، عبدالنبی (۱۳۴۰)، ***تذکرهٔ میخانه***، به اهتمام احمد گلچین معانی، تهران: اقبال.

۱۴)فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۸۶)، ***شاهنامه***، تصحیح جلال خالقی مطلق، ج۱، تهران: مرکز دایرهٔ المعارف بزرگ اسلامی.

۱۵)نظامی، الیاس بن یوسف (۱۳۸۹)، ***اقبال‌نامه***، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۱۶)..... (۱۳۸۲)، ***خسرو و شیرین***، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۱۷)..... (۱۳۷۸)، ***شرف‌نامه***، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۱۸)..... (۱۳۷۶)، ***مخزن‌الاسرار***، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۱۹)..... (۱۳۷۷)، ***هفت پیکر***، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

۲۰)..... (۱۳۹۲)، ***لیلی و مجنون***، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش سعید حمیدیان، تهران: قطره.

ب: مقالات

۱) اسمعیلی، یاسین (۱۴۰۳)، ***«بررسی دیدگاه‌های شعرای کلاسیک دربارهٔ ویرایش شعر و دست‌کاری در داستان با تأکید بر آثار نظامی گنجوی»***، *مجلهٔ مطالعات زبانی و بلاغی*، دورهٔ۱۵، شمارهٔ ۳۸، صص ۱۰۱- ۱۲۴.

۲) مدرسی، فاطمه، نجفی پر، سحر، طیطه، هادی (۱۴۰۳)، ***«زبان بدن در منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ۷، شمارهٔ ۱۹، صص ۱۴۲-۱۸۰.

۳) اولادی قادیکلایی، افسانه، حسین پارسایی (۱۳۹۹)، ***«تحلیل ارتباط غیرکلامی در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی (شفای دل سابق)، دورهٔ ۳، شمارهٔ ۶، صص ۶۵ – ۸۶.

فصل‌نامۀ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارۀ بیست و چهارم، زمستان ۱۴۰۴ (صص ۳۰-۶۵)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.532159.1238

بررسی جنبه‌های مینی‌مالیستی در حکایات «الهی‌نامۀ» عطار نیشابوری

عباس سالاری[۱]، شکرالله پورالخاص[۲]، ابراهیم دانش[۳]

چکیده

الهی‌نامه از آثار مهم اخلاقی-عرفانی ادب فارسی با موضوع مناظرۀ پدری با پسران خود است که هر کدام مُرادی دارند. این اثر همچون منطق‌الطیر و مصیبت‌نامه توصیفی از سفر معنوی و روحانی نوع بشر در جستجوی حقیقت و معرفت حضرت حق است. عطار در خلق این منظومه از سنّت رایج حکایات صوفیانه بهره برده‌است که در عین کوتاهی و اشتمال بر زبان و پیرنگی ساده، ساختمانی کامل دارند و گفتار و کردار اشخاصی را در طیّ وقایعی خاص نمایش و آموزه‌ای دینی، اخلاقی، عرفانی یا اجتماعی را ارائه می‌دهند. وجود اشتراکات انکارناپذیر فرمی و محتوایی بین حکایات کوتاه الهی‌نامه عطار و داستان‌های مینی‌مال، ضرورت بررسی جنبه‌های مینی‌مالیستی این منظومه را آشکارمی‌کند. پژوهش حاضر با هدف تحلیل جنبه‌های مینی‌مالیستی حکایات کوتاه الهی‌نامۀ عطار به شیوۀ توصیفی-تحلیلی انجام شده است، و در پی پاسخ‌گویی به این پرسش است که اشتراکات و افتراقات داستان‌های مینی‌مال و حکایات کوتاه الهی‌نامه کدامند و مولود چه عوامل زمانی، زبانی و فرهنگی هستند؟ نتایج پژوهش حاکی از این است که ویژگی‌هایی چون سادگی طرح و زبان، ایجاز، واقع‌گرایی، قلّت شخصیت‌ها، برجستگی برخی عناصر، تم جذاب و محدودیت زمان و مکان، هدفمندانه برای بیان سریع و مؤثّر آموزه‌ها، تجارب عرفانی و موضوعاتی که در آن روزگار و اجتماع بحرانی، اهمیّتی حیاتی داشته، به کار رفته‌است. همچنین رعایت اقتضای حال مخاطبان در عین اشتمال بر جذابیت‌های فرمی، الهی‌نامه را در زمرۀ آثار ارزشمند مینی‌مال‌گونۀ ادب فارسی قرارداده است.

واژه‌های کلیدی: مینی‌مالیسم، عطار، الهی‌نامه، حکایات کوتاه.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
Salari.abbas63@gmail.com
[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران(نویسنده مسئول).
pouralkhas@uma.ac.ir
[۳] - دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
e.danesh@uma.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱- **تاریخ پذیرش**: ۱۴۰۴/۰۶/۱۷

۱.مقدمه

انسان‌ها از دیرباز براساس اصل اقتصاد زبانی یا قانون کم‌کوشی در گفتار، مایل به بیان مفاهیم بیشتر با استفاده از کلمات و جملات کمتر بوده‌اند. مینی‌مالیسم جنبش ادبی نوظهوری است که طرفداران آن به سادگی و ایجاز بیش از حد قائلند. این رویکرد که بیشتر در نوع ادبی داستان نمود یافته، به دلیل گرفتاری‌های فراوان مردم، اهمیّت صرفه‌جویی در زمان و شتابزدگی زندگی امروزین با استقبال چشمگیری روبه‌رو شده‌است؛ بنابراین این نوع هنری و ادبی پاسخی به خواسته‌ها و الزامات زندگی مدرن و ضرورتی منطقی در عصر ماشین و تکنولوژی است.

مینی‌مالیسیم که ابتدا در آمریکا و در هنرهای دیداری شکل گرفت، همواره تداعی‌کنندهٔ مفهوم استفادهٔ حداقلی از ابزارهای بیان هنری بوده‌است. بارزترین مشخصّه‌های مینی‌مالیسم برهنگی واژگانی، کوتاهی شکلی، تأکید بر سادگی بیش از حدّ صورت و توجه به نگاه عینی بود (ر.ک: جزینی، ۱۳۷۸: ۳۵).

مینی‌مالیست‌ها صرفه‌جویی در کلام را موجب زیبایی و تأثیر سخن و کمال اثر هنری می‌دانند؛ زیرا به زعم آن‌ها در این شیوه، نویسنده با خواننده‌ای آگاه سر و کار داردکه با ذهنی آزاد و خلّاق، فارغ از نیّت مؤلف، اثر را درمی‌یابد. اصطلاح «مرگ مؤلف» ناظر بر همین دیدگاه رایج در داستان‌پردازی مینی‌مالیستی است. رولان بارت(Roland Barthes) بر آن است که مؤلف نباید به عنوان دانای کل، حضوری مسلّط در اثر ادبی داشته باشد؛ زیرا خواننده به جای وی، مهم‌ترین منشأ قدرت است (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۸۹: ۲۷۳). می‌توان گفت، ظهور مینی‌مالیسم در تمام زمینه‌های هنری، نشانهٔ مخاطب‌محوری است.

پیشرفت علم و تکنولوژی، زندگی و ارتباطات انسانی و به تبع آن فرآورده‌های کلامی و هنری را متحول کرده‌است. در این شرایط، صرفه‌جویی در زمان از طریق

مطالعهٔ آثار مینی‌مالیستی راهکاری مناسب برای بهره‌مندی از فرصت‌ها و التذاذ از آثار ادبی و هنری است.

با این همه، گرایش به ساده‌نویسی و ایجاز به تمامی ره‌آورد غرب و زندگی مدرن نیست و می‌توان در ادبیات کهن فارسی بویژه حکایات تعلیمیِ اخلاقی و عرفانی نمونه‌های فراوانی را نشان داد که از لحاظ ساختار و مؤلّفه‌ها شباهت‌هایی انکارناپذیر با داستان‌های مینی‌مال دارند. الهی‌نامهٔ عطار عمدتاً حاوی حکایات کوتاه مینی‌مال‌گونه‌ای است که نکات اخلاقی، عرفانی و اجتماعی را به زیباترین، مؤثرترین و کوتاه‌ترین شکل ممکن بیان می‌کند.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

منظومه‌های اخلاقی-عرفانی عطار نیشابوری مشتمل بر مجموعه‌ای از حکایات کوتاه مینی‌مال‌گونه هستند. این حکایات در ادب فارسی به سادگی و اختصار در عین بیان مفاهیم عمیق و پیچیده شهره‌اند. عطار با کمترین کلمات و ساده‌ترین زبان مفاهیم پیچیدهٔ اخلاقی، اعتقادی و عرفانی را به خواننده منتقل می‌کند. در حکایات وی، جزئیات اضافی و غیرضروری حذف و داستان به جوهرهٔ اصلی خود محدود می‌شود. این ویژگی‌ها -که آثار وی را برای خواننده جذاب، قابل فهم و تأثیرگذار می‌کند- در کنار سایر مؤلّفه‌ها، ساختاری مینی‌مالیستی به حکایات کوتاه وی می‌بخشد.

وی در منظومه‌های خود، مضامین دینی، اخلاقی و عرفانی را در قالب داستان اصلی یا مادر (به منزلهٔ قالب و چهارچوب منظومه) و حکایاتِ‌کوچک پیوسته و تودرتو در بطن آن(به منزلهٔ اپیزودهای فرعی) بیان می‌کنند. این شکل ادبی در نثر فارسی پیشتر با آثاری چون کلیله و دمنه کاربرد یافته بود (ر.ک: ریتر، ۱۳۷۷: ۲).

درون‌مایهٔ اصلی منظومه‌های عطار، سیر و جستجویی پرماجرا و پرمخاطره برای یافتن مقصودی ارزشمند و در نهایت دیدار با خویشتن خویش (ر.ک: پورنامداریان،۱۳۸۲:

۵۶) و یافتن آن مقصود در درون خود است؛ چنان‌که در الهی‌نامه نیز فرزندان آن پیر فرزانه هر کدام در جستجوی مُرادی ارزشمند اما محال‌گونه به راه می‌افتند.

حکایات کوتاه تمثیلی عطار، آینهٔ سیمای جامعه و احوال مردم روزگار وی است؛ شخصیت‌های این حکایات از میان پیامبران، پادشاهان، وزا، خلفا، زهاد، محترفه، گدایان، عیّاران و دیگر اقشار جامعه انتخاب می‌شوند. شخصیت‌های تاریخی همچون هارون‌الرشید، مأمون، محمودغزنوی، حسنک وزیر و چهره‌های اسطوره‌ای مانند کیخسرو، جم و دیگران نیز دست‌مایهٔ عطار برای خلق حکایت و نمودن راه معرفت است؛ البته گاهی این اشخاص معنایی نمادین دارند؛ مثلاً افراسیاب نماد نفس است؛ زیرا انسان را مثل بیژن به چاه(که نماد دنیای مادی است) می‌اندازد و رستم(نمادپیر روحانی) آن را از چاه ظلمانی بیرون می‌آورد (ر.ک: زرین‌کوب،۱۳۸۶: ۱۰۶).

آثار عطار از نظر شمار و تنوع حکایات بسیارگسترده‌اند. این حکایات در عین بیان موضوعاتی مهم، اکثراً کوتاه، ساده، دارای شخصیت‌هایی اندک و محدودیت و ابهام زمانی و مکانی هستند؛ این ویژگی‌ها، حکایات الهی‌نامه را در زمرهٔ داستان‌های کمینه-گرا یا مینی‌مالیستی قرارمی‌دهند.

این پژوهش در پی پاسخگویی به سؤالات زیر است:

- وجوه مینی‌مالیستی حکایات کوتاه منظومهٔ الهی‌نامهٔ عطار کدامند؟
- عطار به چه دلایلی از حکایات کوتاه مینی‌مال‌گونه در منظومهٔ الهی‌نامه استفاده کرده‌است؟
- کارکردهای فرمی و محتوایی حکایات کوتاه مینی‌مال‌گونه در منظومهٔ الهی‌نامهٔ عطار کدامند؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

با وجود شباهت‌های فراوان فرمی و محتوایی بین حکایات منظومهٔ الهی‌نامه عطار و داستان‌های مینی‌مال و ویژگی‌هایی که این حکایات را به ساختار چنین داستان‌هایی نزدیک می‌کند، پژوهشی دربارهٔ وجوه مینی‌مال حکایات این منظومه انجام نشده است و این پژوهش با عنایت به شباهت‌های انکار ناپذیر بین آن‌ها و با اهداف زیر انجام شده است:

- بررسی استخراج و تعیین بسامد وجوه مینی‌مالیستی حکایات الهی‌نامه عطار.
- بررسی دلایل و عوامل گوناگون فردی و اجتماعی رویکرد عطار به استفاده از حکایات مینی‌مال‌گونه.
- بررسی کارکردهای گوناگون حکایات مینی‌مالیستی در منظومهٔ الهی‌نامه عطار.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

اهمّ پژوهش‌های مرتبط با موضوع از این قرارند:

ـ ویدا ساروی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی حضور بلبل در منطق‌الطیر عطار با اشعار بومی مازندران»(۱۴۰۳)، مضامینی چون حضور و جلوه‌گری بلبل در فصل بهار، غرق شدن بلبل در تماشای گل، سرمستی و خوش‌آوازی بلبل، اجرای نوایی نو در هر لحظه و نظایر آن‌ها را از اشتراکات منظومه منطق‌الطیر با اشعار بومی مازندران دانسته‌اند.

ـ سیده اسما نجات و ثریا رازقی در مقالهٔ «جایگاه و نقش سبک مینی‌مالیسمِ قصّه‌های تمثیلی مثنوی»(۱۴۰۰) با توجه به محدودیت‌های شناختی کودکان و نوجوانان، داستان‌های مینی‌مال مثنوی را بستری مناسب برای بیان آموزه‌های اخلاقی و اجتماعی دانسته‌اند.

ـ لیلا قاسمی‌حاجی آبادی و شهزاد قیطاسی در مقالهٔ «بررسی مضمون زهد در اشعار ابوالعتاهیه و عطار نیشابوری»(۱۳۹۷)، بر آنند که تأثیر فرهنگ اسلامی به‌ویژه قرآن و حدیث در سطوح فرمی و محتوایی زهدیات هر دو شاعر نمود بارزی دارد.

ـ احمد خیالی خطیبی در مقالهٔ «انعکاس عناصر برجسته تابو و توتم در منطق‌الطیر عطار نیشابوری»(۱۳۹۷)، با محدودکردن معنای تابو در منهیّات دینی به بررسی مقدسات و نامقدسات در ادیان مختلف و بزرگان عرفان در منطق‌الطیر پرداخته‌است.

ـ حسین آریان و فریبا همتی در مقالهٔ «بررسی مینی‌مالیسم و مؤلّفه‌های آن در تذکره‌الاولیاء عطار نیشابوری»(۱۳۹۶) حکایات کوتاه این اثر را به دلیل حجم کم، سادگی زبان و پیرنگ و شخصیت‌های محدود، مینی‌مال محسوب می‌کنند.

ـ امین رهبر در مقالهٔ «مینی‌مالیسم و کاربرد آن در نمایش رادیویی»(۱۳۹۱)، معتقد است که بسامد بالای «گفت‌وگو» و «روایت» موجب تسریع در انتقال اطلاعات نمایشی می‌شود.

ـ زینب صابرپور در مقالهٔ «داستان کوتاه مینی‌مالیستی»(۱۳۸۸)، شکل‌گیری داستان‌های مینی‌مال را واکنشی علیه پیچیدگی‌های تکنیکی و بلاغی آثار پیشین می‌داند.

ـ کامران پارسی‌نژاد در مقالهٔ «مینی‌مالیسم، داستان کوتاهِ کوتاه یا داستان کارت‌پستال»(۱۳۸۸)، ویژگیِ اخصّ مینی‌مالیسم را ایجاز و مشارکت در فهم خواننده ذکر کرده‌است.

با این همه پژوهشی که جنبه‌های مینی‌مال حکایات منظومهٔ الهی‌نامهٔ عطار را بررسی کرده‌باشد، یافت نشد و این پژوهش در جهت پر کردن خلاء موجود در این زمینه انجام شده است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. مینی‌مالیسم

مینی‌مالیسم، کمینه‌گرایی، هنر موجز(abc art) یا هنر لفظی(literalist art)، جنبشی مبتنی بر اختصار، سادگی و روشنی بیان در آثار هنری و ادبی از قبیل نقاشی، موسیقی، سینما، عکاسی، ادبیات و معماری است.

داستان مینی‌مال یا کوتاهِ کوتاه در غرب با تأثیرپذیری از اوضاع اجتماعی و سیاسی قرن بیستم به وجود آمد. گسترش مدرنیسم -که بر همهٔ شئون زندگی بشر، از جمله ادبیات داستانی اثر گذاشت- و مسائل و عواقب جنگ جهانی دوم از مهم‌ترین عوامل پیدایش مینی‌مالیسم بوده‌اند. برخی بحران سال‌های ۱۹۷۳م تا ۱۹۸۰م و واکنش جهانی نسبت به افزون‌طلبی آمریکایی‌ها را عامل محدودکردن قالب داستان، کاهش میزان مطالعه و به تبع آن کاهش حجم آثار ادبی معرفی می‌کنند (ر.ک: بارت، ۱۳۸۱: ۶۱).

مینی‌مالیست‌ها با کناره‌گیری از هنرهای پیچیده و پرجزئیات اکسپرسیونیسم انتزاعی سعی‌کردند با کاربرد اشکال ساده، وضوح و صراحت بیشتری به آثار خود ببخشند. انگیزهٔ دیگر پیدایش و رواج این نهضت را می‌توان تلاش هنرمندان برای دوری از پیچیدگی‌ها و آشفتگی‌های جنگ جهانی دانست.

اصطلاح «مینی‌مال» را ابتدا در سال ۱۹۲۹م دیوید برلیوک برای توصیف نقاشی‌ها و مجسمه‌هایی که از نظر شکل و محتوا فاقد تجمل بودند به کار برد (ر.ک: علیزاده، ۱۳۹۲: ۹).

برخی از مهم‌ترین شرایط اجتماعی پیدایش مینی‌مالیسم عبارت‌اند از:

۱ـ ساده‌پذیری مخاطبان در نتیجهٔ تبلیغات سینما و تلویزیون

۲ـ بی‌حوصلگی و عدم تمرکز حواس آدمیان عصر مجلات

۳ـ واکنش در برابر انبوه نویسی

بیشترین رواج مینی‌مالیسیم در آمریکا بوده‌است و فرانک اوُکَنر (Frank O'Connor) آن را هنر ملی آمریکا خوانده است. نویسندگانی چون ریموند کارور، آن بیتی، دبی آرتون، توبیاس وولف، بابی آن میسن، دونالد بارتملی و دیگران چهره‌های برجستهٔ کوتاه‌نویسی در ادبیات غرب هستند (ر.ک: همان: ۵۶). ادگار آلن‌پو در اولین بیانیهٔ مینی‌مالیسم بر ایجاز تأکید و توصیه‌کرد که هر نویسنده باید ابتدا طرح محکمی برای داستان خود داشته باشد، سپس ساختمان داستان را بناکند تا اجزای روایت در خدمت کلیت آن قرارگیرد (همان: ۱۱).

۲-۲. شرایط و حدود مینی‌مالیسم در داستان

داستان بسیارکوتاه یا کوتاهِ کوتاه را داستان مینی‌مال می‌گویند. وجه تسمیهٔ مینی‌مال کوتاهی و تفاوتش با داستان کوتاه از نظر ساخت، تکنیک، زبان، شیوهٔ بیان ماجرا، گفت‌وگو و ... است (ر.ک: گوهرین، ۱۳۷۷: ۱۸). مینی‌مالیسم شیوه‌ای روایی یا نمایشی با عناصر ضروری در اشکالی کوتاه مثل لطیفه، طرح کوتاه نمایشی، تگ‌گویی، داستانک، افسانهٔ تمثیلی و حکایت اخلاقی است (ر.ک: میرصادقی،۱۳۹۴: ۳۱۵).

مینی‌مالیسم ابتدا در هنرهای تجسمی شکل گرفت و بعد به ادبیات داستانی راه یافت. اصطلاح خُردگرایی نیز که از پیکرتراشی و نقاشی مدرن وام گرفته‌شده، برای آخرین اثر نمایشی ساموئل بکت به نام «نفس» -که سی ثانیه بیشتر طول نمی‌کشد و جزء آثار اولیه و شاخص مینی‌مال محسوب می‌شود- به کار رفته‌است (ر.ک: همان: ۳۱۶).

داستان مینی‌مال(کوتاهِ کوتاه)، اثری مینیاتوری ولی کامل، در کمتر از دو هزار کلمه است که معمولاً بر وضعیتی خاص و افراد درگیر در آن، پرتو می‌افکند (ر.ک: فرد، ۱۳۷۷: ۲۰۱). با این همه تأکید و توجه بر ایجاز حداکثری، به عنوان مشخصهٔ داستان

مینی‌مال، این کوتاهی حد و مرز معینی ندارد و ممکن است بسیارکوتاه(حدود پانصد کلمه) باشد (ر.ک: غلامی مایانی، ۱۳۸۸: ۴۰).

مینی‌مالیسم در ادب داستانی، جریانی آگاهانه است که با واژگانی اندک، مباحث و مفاهیمی عمیق و پیچیده را مطرح می‌کند. این نوع ادبی نیازمند مقدمات و توصیف-های روشن‌گرانهٔ آغازین نیست، و یکباره به قلب موضوع می‌زند (ر.ک: امین‌الاسلام، ۱۳۸۱: ۵۰).



نمودار شماره ۱

مینی‌مالیست‌ها توصیه می‌کنند که داستان از صد کلمه بیشتر نباشد (ر.ک: غلامی مایانی، ۱۳۸۸: ۶۰)، از واژگان مناسب و رسا و نثری بی‌پیرایه استفاده شود و داستان با دقّت در رموز کوچک و تبیین‌نشدهٔ زندگی بدون گره‌گشایی یا توالی سنّتی، خواننده را به درک مفهومی از آن برساند (ر.ک: یزدان‌جو، ۱۳۹۰: ۱۷).

۲-۳. مؤلّفه‌های داستان مینی‌مال

مهم‌ترین مؤلّفه‌های داستن مینی‌مال عبارتند از:

۲-۳-۱. سادگی طرح

داستان مینی‌مال در تقابل با پیچیدگی‌های تکنیکی و بلاغی جریان‌های ادبی پیش از خود، ساده و متمرکز بر روی یک حادثهٔ اصلی است و حجم کم آن، مجالی برای پیچیدگی پیرنگ و هنرنمایی نمی‌دهد (ر.ک: صابرپور، ۱۳۸۸: ۱۴۲).

۲-۳-۲. سادگی زبان

زبان داستان مینی‌مال بسیار ساده و بی‌پیرایه است؛ واژه‌ها معمولاً معنای حقیقی دارند و اختصار واژگانی و داستانی، آن را از تصنّع کلامی دورمی‌کند.

۲-۳-۳. ایجاز حدّاکثری

نهایت ایجاز در بیان روایت، مؤلّفهٔ اصلی داستان‌های مینی‌مال است (ر.ک: گوهرین، ۱۳۷۷: ۹).

۲-۳-۴. واقع‌گرایی

تخیل‌گرایی رمانتیسم در داستان‌های مینی‌مال جایی ندارد (ر.ک: پارسا، ۱۳۸۵: ۳۳) و وقایع متنوع زندگی در حکم مواد خامی برای این نوع داستان است (ر.ک: میرصادقی، ۱۳۹۴: ۱۴۴).

۲-۳-۵. قلّت شخصیت‌ها

داستان‌های مینی‌مال، فاقد تعدّد شخصیت‌اند؛ شخصیت‌های معدودشان نیز اغلب اشخاص معمولی تنها، ناامید و رنجور اجتماعند (ر.ک: جزینی، ۱۳۷۸: ۳۷).

۲-۳-۶. برجستگی برخی عناصر

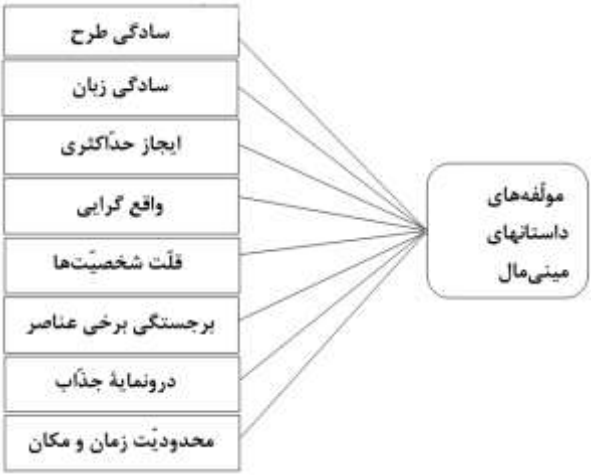
عناصری مانند گفت‌وگو، تلخیص و ... که از لحاظ دیرش روایی موجب تسریع در نقل وقایع داستانی می‌شوند؛ در مینی‌مالیسیم مورد تأکیدند (ر.ک: همان: ۳۹).

۲-۳-۷. درون‌مایهٔ جذاب

عنصر قصه در داستان مینی‌مال بسیار مهم است و معمولاً با جذابیت بالای خود فقدان سایر عناصر را جبران‌می‌کند. مینی‌مالیسم، دغدغه‌های اساسی بشر از قبیل عشق، مرگ، تنهایی، پیری و... را با شعارِ «کم زیاد است» بازمی‌تاباند (ر.ک: سبزعلی‌پور و عبداللهی، ۱۳۹۱: ۱۶۶).

۲-۳-۸. محدودیت زمان و مکان

داستان مینی‌مال به شیوه‌ای رئالیستی، نمای نزدیکی از حوادث را نشان می‌دهد (ر.ک: صالح‌بگ و طباطبایی، ۱۳۹۲: ۱۶۳) و وقایع را در بازهٔ زمانی اندک (لحظات، ساعات یا روزهای محدود) روایت می‌کند؛ محدودیت زمان، موجب محدودیت مکان و تغییرات مکانی ناچیز می‌شود؛ بدین ترتیب خواننده خود را شاهد عینی حوادث می‌پندارد.



نمودار شماره ۲

۲-۴. مینی‌مالیسم در ادبیات ایران

داستان مینی‌مال به معنی مصطلح آن در ایران تحت تأثیر جنبش‌های مدرنیستی دهه‌های اخیر شکل‌گرفته‌است. اما جلوه‌هایی از آن در حکایات تمثیلیِ اخلاقی،

عرفانی، سیاسی و اجتماعی ادبیات کهن ایران قابل مشاهده است (ر.ک: گوهرین، ۱۳۷۷: ۱۵).

۲-۵. حکایات کوتاه(مینی‌مال‌گونه) در الهی‌نامهٔ عطار

مثنوی الهی‌نامهٔ عطار از آثار برجسته ادبیات عرفانی فارسی و موضوع آن گفت‌وگوی خلیفه‌ای با فرزندان خویش است که هر کدام آرزویی محال دارند؛ پسر اول طالب وصال دختر شاه‌پریان است، پسر دوم در پی آموختن جادوگری است، پسر سوم خواهان جام جم است، پسر چهارم آب حیات را می‌جوید، پسر پنجم انگشتری سلیمان را می‌خواهد، پسر ششم نیز آرزومند کیمیاگری است. از دید شفیعی‌کدکنی این داستان نمایانگر وجوه گوناگون روانشناسی انسان و نمادی از ساختارِ جامعهٔ پدرسالار است که در آن سخنان پدر فصل‌الخطابِ همهٔ امور است (ر.ک: عطار، ۱۴۰۱: ۳۰-۳۸).

عطار در الهی‌نامه در بسط حکایت کلان فوق، حکایات گوناگونی را به تناسبِ موضوع، در طی گفتار خلیفه و شاهزاده‌ها نقل می‌کند. این حکایات تمثیلی کوتاه و ساده، با بیان وقایعی در سطح درک همگان خواننده را در درک معانی و پیام‌های اجتماعی، اخلاقی و عرفانی این منظومه یاری‌می‌کند.

اهمّ کارکردهای حکایات کوتاه الهی‌نامه عبارتند از:

۱ـ توضیح و تفسیر مفاهیم عرفانی

۲ـ تأکید بر مفاهیم اخلاقی و انسانی

۳ـ افزایش جذابیت ادبی و تنوع متن

۴ـ عمق‌بخشی به مفاهیم سلوک و معرفت.

این حکایات کوتاهِ تمثیلی در واقع نوعی حجّت خطابی است که اقناع مردم عادی و انتقال فکر به آن‌ها را ممکن می‌سازد.

۲-۶. ویژگی‌های مینی‌مالیستی حکایات کوتاه الهی‌نامه

۲-۶-۱. سادگی زبان

حکایات کوتاه الهی‌نامه با وجود اشتمال بر هنرسازه‌های بیانی و بدیعی از قبیل نماد، تشبیه، حسن تعلیل و نظایر آن‌ها، زبانی ساده و حجمی اندک دارند؛ تناسب این هنرسازه با موضوع سخن و اقتضای حال و سطح معلومات مخاطب درک مفاهیم مطرح در شعر را با دشواری مواجه نمی‌کند.

۲-۶-۲. سادگی طرح

به دلیل ایجاز، محدودیت زمانی و مکانی و قلّت شخصیت‌ها، حکایات الهی‌نامه معمولاً طرح و پیرنگ پیچیده‌ای ندارند.

۲-۶-۳. قلّت شخصیت‌ها

حکایات‌کوتاه الهی‌نامه که به‌عنوان بخش‌های فرعی حکایتِ کلانِ منظومه برای تبیین مفاهیم اخلاقی-عرفانی بیان می‌شوند، اغلب کوتاه و دارای شخصیت‌هایی محدودند تا در عین حفظ چهارچوب اصلی داستان، موجب ملال خاطر مخاطب نشوند.

۲-۶-۴. محدودیت و ابهام زمان و مکان

یکی از عوامل کوتاهی حکایات الهی‌نامه، محدودیت زمانی و مکانی وقایع است؛ عطار با عنایت به اینکه گسترش زمان و مکان موجب افزایش جزئیات حکایت می‌شود، رویدادها را در محدودهٔ زمانی و مکانی کوچک و نامعلوم روایت می‌کند؛ این ایجاز و ابهام به حکایات وی جنبهٔ جاودانگی و ارزش فرازمانی و فرامکانی می‌بخشد.

۲-۶-۵. ایجاز

حکایات الهی‌نامه بسیار موجز و اغلب محدود به جوهرهٔ اصلی داستان هستند. این ویژگی باعث می‌شود با وجود تنوع و تعدد حکایات، ذهن خواننده آشفته و ارتباط وی با مفاهیم اساسی و خط سیر داستان اصلی قطع نشود.

۲-۶-۶. برجستگی برخی عناصر

داستان‌های مینی‌مال اطلاعات لازم را بیشتر با تمرکز بر گفت‌وگوی اشخاص و نمایش احوال و کنش‌های آنان در اختیار خواننده قرارمی‌دهند. در الهی‌نامه نیز عناصری از قبیل گفت‌وگو، کنش اشخاص و اتفاق داستانی -که اساس شکل‌گیری روایت‌اند- برجستگی خاصی دارند.

۲-۶-۷. درون‌مایه جذاب

درون‌مایهٔ حکایات الهی‌نامه موضاعات بنیادین اخلاقی، عرفانی، دینی، اجتماعی و سیاسی است؛ ازین‌روی آثار او در اعصار گوناگون مورد علاقه و اقبال اقشار مختلف مردم بوده است.

۲-۶-۸. واقع‌گرایی

برخلاف حکایت اصلی الهی‌نامه که پسران خلیفه را در پی آرزوهایی دور و دراز، نامعقول و محال نشان می‌دهد، در حکایات کوتاه فرعی و روشنگرانهٔ این منظومه زمان، مکان، ماجراها و اشخاص معمولاً افرادی عادی هستند که فاصلهٔ زیادی با عامهٔ مردم ندارند و مسائل و مشکلاتشان نیز مسائل رایج مردمان اجتماع است؛ بنابراین مخاطب وضعیّت خود را در آینهٔ حکایت واقع‌گرایانهٔ آن‌ها درک و تحلیل می‌کند.

۲-۷. دلایل رویکرد عطار به حکایات مینی‌مالیستی

۲-۷-۱. لزوم سادگی، صراحت و ایجاز اثر تعلیمی

ادبیات تعلیمی با هدف آموزش قاطبهٔ مردم زبانی ساده و عامه‌فهم را در بیان موضوعات گوناگون برمی‌گزینند؛ عرفان اسلامی-ایرانی نیز با غایت رساندن فرد و اجتماع به سعادت دوجهانی در انواع گوناگون ادبی سادگی، ایجاز، تمرکز بر جوهرهٔ مطلب و حذف زوائد را ارزشمند می‌شمارد.

۲-۷-۲. نمایش تجارب عرفانی سالکان و عارفان

حکایات کوتاه مینی‌مال‌گونه به دلیل سادگی و اختصار، به خواننده کمک می‌کنند تا به راحتی به جوهرهٔ مفاهیم دست یابد. عطار در الهی‌نامه، مفاهیمی از قبیل نفس، شیطان، عقل، علم، فقر و توحید را مطرح و پس از ذکر اطلاعاتی در باب آن‌ها به فراخور مقام، حکایات کوتاهی بدان‌ها پیوسته است، این امر علاوه بر کارکرد آموزشی، موجب طراوت و تنوعِ فرمی مقالات شده است.

۲-۷-۳. بیان سریع و مؤثر آموزه‌ها

در روزگار پرافت‌وخیز و نابسامان عطار که مردم بیم جان و دغدغهٔ نان داشتند و کتاب در دسترس همگان قرار نداشت، بهترین راه برای تعلیم و تربیت مخاطبان استفاده از حکایات ساده و کوتاه برای انتقال سریع و مؤثر آموزه‌ها بوده‌است. این حکایات به دلیل سادگی، اختصار و جذابیت به آسانی حفظ و نقل می‌شدند و بدین‌سان گسترهٔ مخاطبان وسیع‌تر و آموزش و تربیت عرفانی فراگیرتر می‌شد.

۲-۷-۴. قابلیت‌های فرمی و محتوایی

الهی‌نامه عطار از لحاظ تناسب و تعادل میان فرم و محتوا بسیار ارزشمند است. بخشی از این تناسب برآمده از زبان ساده و استوار، استفادهٔ متعادل و هوشمندانه از هنرسازه‌ها، تنوع و تکثّر حکایات کوتاه و دلالت‌گری گستردهٔ نمادهاست که مخاطب را به لایه‌های متکثّر معنایی و اندیشگانی رهنمون می‌شود.

۲-۷-۵. تأثیر سنّت روایت شفاهی

در دوران عطار به دلایل گوناگون از جمله دشواری و گرانی استنساخ کتب و رساله‌ها معمولاً دانش، حکمت و موعظه از طریق حکایت ساده و کوتاه شفاهی منتقل می‌شده‌است.

۲-۷-۶. پیروی از سنّت حکایات صوفیانه

انتقال مفاهیم عمیق و پیچیدهٔ عرفانی و تبیین آن‌ها از طریق بازنمایی گفتار و کردار شخصیت‌های حکایات کوتاهِ ساده اما ساختمند سنّتی رایج در ادبیات صوفیانه بوده‌است (ر.ک: یونسی،۱۳۶۹: ۹) و عطار در منظومه‌های خود پایبند به این سنّت و تکامل‌دهندهٔ آن بوده‌است.

۲-۷-۷. موقعیت‌سنجی و مخاطب‌شناسی

حکایات کوتاه به دلیل سادگی، اختصار و جذابیت، ابزاری کارآمد برای تعلیم و تربیت و بیان مفاهیم اخلاقی و عرفانی محسوب می‌شوند. در شرایط نابسامان اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و اعتقادی روزگار عطار، این حکایات امکان بیان سریع، کوتاه، غیرمستقیم و نمادین عقاید و اندیشه‌ها را فراهم می‌کرد. علاوه بر این عطار به عنوان طبیب، حکیم و عارفی مردمی به اهمیّت سادگی و ایجاز در ارائهٔ مفاهیم و آموزه‌های

عرفانی واقف بوده، تجارب اصیل عرفانی را با تجارب ناب زبانی که محصول نوعی شهود درون‌زبانی است (ر.ک: محبتی،۱۳۸۸: ۱۴۸/۱)، بیان‌کرده است.

۲-۸. کارکرد فرمی و محتوایی حکایات کوتاه مینی‌مال‌گونه در الهی‌نامه

الهی‌نامهٔ عطار از امهات کتب تصوّف است که با ساختار ویژهٔ خود و درج حکایات کوتاه مینی‌مال‌گونه در بطن داستان کلان کتاب، جذابیت و تنوع فرمی و محتوایی را ایجاد و قصه را ظرفی برای معانی بلند فلسفی، اخلاقی و عرفانی قرار داده است. تمام فرم‌های برای بیان محتوای جدیدی پدید نمی‌آیند، بلکه گاهی برای جبران ناکارآمدی و عدم کفایت فرم‌های کهن به وجود می‌آیند (ر.ک:شفیعی‌کدکنی،۱۳۹۱: ۲۳۵). کارکردهای مهم فرمی و محتوایی حکایات کوتاه الهی‌نامه عبارتند از:

۲-۸-۱. جذابیت زبانی و ادبی

حکایات ساده و مینی‌مال‌گونهٔ الهی‌نامه، مخاطب را به سرعت به درون داستان جذب و او را ترغیب می‌کنند تا به خواندن ادامه دهد. این ویژگی به همراه قلّت مطالب دشوار علمی، شورانگیزی کلام و گسترش دایرهٔ مخاطبان را سبب شده‌است (ر.ک: پورنامداریان، ۱۳۸۰: ۲۵۴).

۲-۸-۲. تنوع و تازگی روایت‌ها

حکایات کوتاه و متنوع، به دلیل تنوع موضوعی و ساختاری، طراوت ویژه‌ای به متن می‌بخشند و آن را از یکنواختی و ملال‌انگیزی دور می‌کنند. هر حکایت جدید، تجربه-ای تازه و متفاوت را در برابر دیدگان خواننده به تصویر می‌کشد.

۲-۸-۳. عمق محتوایی در عین اختصار فرمی

تنوع موضوعات، شخصیت‌ها و نمادها که مولود تنوع و تکثّر حکایات کوتاه است، عمق، پیچیدگی و تأویل‌پذیری بیشتری به منظومهٔ الهی‌نامه می‌بخشد و خواننده را به تفکر و تأمّل دربارهٔ دلالت‌های گوناگون قصه‌ها، نمادها و واژگان در قلمروهای معنایی و معرفتی مختلفی وا می‌دارد.

۲-۸-۴. تمرکز بر اصل پیام

حکایات کوتاه الهی‌نامه توجه خواننده را به پیام اصلی جلب و او را از درگیری با حواشی غیرضروری و تأمل در باب آن‌ها بی‌نیاز می‌کند.

۲-۸-۵. ارتباط مستقیم خواننده با متن

حکایات کوتاه الهی‌نامه با روایت واقعهٔ اصلی و مهم قصه و حذف مقدمه‌چینی‌های متعارف، نقش و حضور مؤلف را کمرنگ و مخاطب را دعوت می‌کند که مستقیماً با متن گفت‌وگوکند.

۲-۸-۶. نمایش وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت، در فرم و محتوا

حکایات کوتاه الهی‌نامه به عنوان اجزاء فرعی حکایت بلندِ خلیفه و فرزندانش مانند پیکره‌ای واحد عمل‌می‌کنند و به آن وحدتی ارگانیک می‌بخشند. در فرایند مناظرهٔ خلیفه با پسران زمان و مکان مفهوم مادّی و معیّن خود را از دست می‌دهد و حکایت‌ها در قلمروی فرازمانی و فرامکانی شناور می‌شود. این حکایات متکثّر در نظام کلی الهی‌نامه به یگانگی می‌رسند، تا آموزهٔ وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت را عملاً نشان دهند.

۲-۹. نمونه‌هایی از حکایات کوتاه الهی‌نامه

ز رُهبانی یکی دیْری نکو کرد — درش دربست و یک روزن فروکرد

در آنجا مدّتی بنشست در کار — ریاضت‌ها بجای آورد بسیار

مگر بوالقاسمِ همدان از آن راه — درآ مد گردِ آن می‌گشت یک ماه

ز هر سویی بسی می‌دادش آواز — نیامد هیچ رهبان پیشِ او باز

علی‌الجمله ز بس فریاد کو کرد — ز بالا مرد رهبان سر فروکرد

بدو گفتا: که «ای مردِ فضولی — منِ سرگشته را چندین بشولی؟

چه می‌خواهی ز من با من بگو راست؟» — به رهبان گفت شیخ: «آنست درخواست

که معلومم کنی از دوستداری — که در این جایگه تو در چه کاری؟»

ز بان بگشاد رهبان گفت: «ای پیر — کدامین کار؟ ترکِ این سخن گیر

سگی می‌دیده‌ام در خود گزنده — به گردِ شهرْ بیهوده دونده

درین دیرش چنین محبوس کردم — درش دربستم و مدروس کردم

که در خلق جهان بسیار افتاد — در این دیرم کنون این کار افتاد

منم ترک زن و فرزند کرده — به زندانی سگی در بند کرده

تو نیزش بند کن تا هر زمانی نگردد گردِ هر شوریده جانی»
(عطار نیشابوری، ۱۴۰۱: ۱۸۲)

ویژگی‌های مینی‌مالیستی این حکایت عبارتند از: طرح ساده و فاقد پیچش‌های داستانی، زبانِ ساده و قابل فهم، ایجاز، واقع‌نمایی ناشی از بیان حکایتی قابل وقوع و امری رایج (عزلت‌گزینی برای تأدیب نفس)، شخصیت‌های محدود و منحصر به دو نفر، برجستگی برخی عناصر از قبیل گفت‌وگو و واقعهٔ داستانی، درون‌مایهٔ جذاب(کنجکاوی برای فهم دلیل عزلت‌گزینی دیگران)، محدودیت و ابهام زمان و مکان(برش زمانیِ کوتاه به اندازهٔ یک گفت‌وگوی دونفره بدون اشاره دقیق و صریح به زمان و مکان رویداد و بدون ذکر مشخصات هویتی شخصیت‌ها که آن‌ها را به تیپ بدل‌می‌کند.

چو ببریدند دزدی را یکی دست نزد دم، دستِ خود بگرفت و برجست

بدو گفتند: «ای محنت‌رسیده چه خواهی‌کرد این دستِ بریده؟»

چنین گفت: او که «نامِ دوستی خاص برآنجا کرده بودم نقشِ اخلاص

کنون تا زنده‌ام اینم تمام است که بی آن زندگی بر من حرام است

ز دستم گر چه قسمم جز الم نیست چو بر دست است نامِ دوست غم نیست»
(همان: ۲۱۶)

این حکایت طرح و زبانی بسیار ساده و موجز دارد و محدود به یک پرسش و پاسخ است، واقع‌نمایی داستان از این روی است که وقوع جرمِ دزدی و مجازات آن(بریدن دست) در جامعهٔ اسلامی امری رایج بوده است، شخصیت محدود این حکایت در

حقیقت یک نفر(دزد) است که به پرسش دیگران پاسخ می‌گوید، در این حکایت نیز واقعهٔ داستانی و گفت‌وگو برجستگی خاصی دارند، درون‌مایهٔ جذاب این داستان عبارت است از عشق ناب و صادقانه که حتی در وجود یک دزد هم می‌توان آن را تصورکرد؛ دزدی که دست خود را نه برای ارزش آن، بلکه برای این می‌خواهد نگه دارد که نام دوست بر آن نقش بسته است. زمان و مکان این حکایت نیز بسیار کوتاه و در عین حال نامعلوم و مبهم است.

مگر می‌رفت ابراهیم ادهم — به راهی در دو کس را دید با هم

یکی چیزی به یک جَو زآن دگر خواست — به یک جَو می‌نیامد کارِ او راست

دگر یک گفت: «بستان یک جَو از من — که هست این کار را بیرون شو از من»

پس آن یک گفت: «از تو من بنرهم — به یک جَو این بِنَدهم این بندهم»

چو ابراهیم این بشنود در حال — چو مرغی می‌زد از دهشت پِر و بال

گه از خود رفت و گه با خویش آمد — ز مردانش یکی در پیش آمد

ازو پرسید: ک«ای سلطانِ دین تو — چه افتادت که افتادی چنین تو؟»

چنین گفت او که: «چون گفت: این بندهم — مگر گفت او به یک جو ابنِادهم

به یک جَو این بنِدهم کرد آغاز — به یک جو ابن‌ادهم، آمد آواز»

(همان: ۲۶۷)

حکایت فوق نقل واقعه‌ای از زبان ابراهیم ادهم است که بین دو نفر روی داده است بنابراین شامل ویژگی‌های طرح و زبان ساده و ایجاز است، واقعیت‌نمایی داستان از این روی است که چنین کشمکش‌ها و گفت‌وگوهایی بین افراد جامعه رایج بوده و

هست. شخصیت‌های این حکایت محدود به دو نفر و یک راوی(ابراهیم ادهم) است، برجستگی عناصر گفت‌وگو و کشمکش در این حکایت مشهود است، درون‌مایهٔ جذاب این حکایت ناشی از خوانش و دریافت عجیب ابراهیم ادهم از «به یک جو بِنَدهم» و تعبیر آن به صورت «به یک جو بن ادهم» است ، محدودیت و ابهام مکان و زمان نیز ناشی از نامعلوم بودن اشخاص و زمان و مکان حکایت است.

حکیمی دید ذوالقرنین در راه — به ذوالقرنین گفت آن مردِ درگاه

که «آخر گردِ عالم چند گَردی؟ — که عالم جمله پُر آشوب کردی»

سکندر گفت: «نیمی از اقالیم — نهادم راست باقی ماند یک نیم

کنون می‌گردم و عزمم بدآنجاست — که تا آن نیمهٔ دیگر کنم راست»

حکمیش گفت: «این نیست داد دادن — ترا رگ راست می‌باید نهادن

چو می‌دانی که برمی‌بایدت خاست — بنه رگ راست، چون عالم نهی راست؟

اگر تو فی‌المثل شیرِ نبردی — چو راهِ گور گیری مور گردی

که در دنیا ترا اندک قرار است — ولی در گور سالی صدهزار است

به دنیا در چرا کاشانه سازی — که هم در گور به گر خانه سازی

چو کسری گر کنی طاقِ دلارام — ز کَسری جبر نپذیرد سرانجام

نمی‌بینی که اینجا کاختراننـد — چه گر بر فرق گردون جاودانند

همه سرگشته می‌گردند در سوز ازین خانه بدان خانه شب و روز؟

چو می‌بینند کز خود کام‌شان نیست دمی در خانه‌ای آرامشان نیست

اگر چون شاه عالی‌ذات گردند ولی در خانه‌ای هم مات گردند

بسی بار است ای دیوانه بر تو فرود آید به آخر خانه بر تو

مشو دلشاد از کاشانهٔ خویش مکن دل تنگ از ویرانهٔ خویش

که نه دلتنگ مانی تو نه شادی که هم این بگذرد هم آن چو بادی»

(همان: ۳۱۰)

حکایت بالا نیز طرح و زبانی ساده دارد و فاقد تحول شخصیتی یا پیچش روایی و غیره است. ایجاز، شخصیت‌های محدود و برجستگی عنصرِ گفت‌وگو از دیگر ویژگی‌های آن است. درون‌مایهٔ جذاب این حکایت، پرسش فردی حکیم درباب فلسفهٔ کشورگشایی از فاتحی چون اسکندر و مورد عتاب قرار دادن وی است. محدویت و ابهام زمان و مکان نیز ناشی از این است که خودِ مطلب و پند (فانی بودن دنیا حتی برای قدرتمندترین انسان‌ها) مهم‌تر از واقعیت داشتن یا نداشتن چنین گفت‌وگویی در بازهٔ زمانی و مکانی معیّن است.

به دام افتاد روباهی سحرگاه به روبَه‌بازی اندیشید ناگاه

که گر صیّاد بیند همچنینم دهد حالی به گازُر پوستینم

پس آنگه مُرده‌کرد او خویشتن را زبیمِ جان فروافگنده تن را

چو صیّاد آمد او را مرده پنداشت نمی‌یارست روبه را کم انگاشت

ز بُن ببرید، حالی، گوشِ او لیک — که گوش او بکار آید مرا نیک

به دل روباه گفتا: «ترکِ غم گیر — چو زنده ماندهای یک گوش کم گیر»

یکی دیگر بیامد گفت: «این دم — زبانِ او به کارآید مرا هم

زبانش چون بُرید آن مرد ناگاه — نکرد از بیمِ جان یک ناله روباه

دگر کس گفت: «ما را از همه چیز — به کار آید همی دندان او نیز»

نزد دم تا که آهن در فکندند — بسی سختی چند دندانش بکندند

به دل روباه گفتا: «گر بمانم — نه دندان باش و نه گوش و زبانم»

دگر کس آمد و گفت: «اختیار است — دل رو به که رنجی را به کار است»

چو نامِ دل شنید از دور روباه — جهان بر چشمِ او شد تیره ناگاه

به دل می‌گفت: «با دل نیست بازی — کنون باید به کارم حیله‌سازی»

بگفت این و به صد دستان و تزویر — بجَست آزاد همچون از کمان تیر

(همان: ۲۹۲)

این حکایت نیز با طرح و زبانی ساده، ایجاز، قلّتِ شخصیت، برجستگی برخی عناصر(گفت‌وگوی شکارچی‌ها، تک گویی درونی روباه و واقعهٔ داستانی)، درون‌مایهٔ-جذاب (لزوم اهمیّت دادن به داشته‌ها و حفظ تک تک آن‌ها)، محدودیت و ابهام زمان و مکان است. نکتهٔ دیگر این است که اگرچه دل در اینجا در معنی عضوی زیستی از

شعیب از شوقِ حق ده سال بگریست از آن پس چشم‌پوشیده همی‌زیست

خدا بیناش کرد از بعدِ آن باز که شد ده سالِ دیگر خون‌فشان باز

دگر ره تیره شد دو چشمِ گریانش دگر ره چشم روزی کرد بِه زآنش

دگر ده سال دیگر زار بگریست دگر ره نیز نتوانست نگریست

چو نابینا شد و گریان بیفتاد خداوندِ جهان وحیَش فرستاد

که «گر از بیمِ دوزخ خون‌فشانی ترا آزادکردم جاودانی

و گر بهرِ بهشتی زار و گریان ترا بخشَم بهشت و مرغِ بریان»

شعیب آنگه زبان بگشاد حالی که «ای حکمِ تو حکم لایزالی

من از شوقِ تو می‌گریم چنین زار که من بس فارغم از نور وز نار

نه یکدم از بهشتم یاد آید نه از دوزخ مرا فریاد آید

مرا قربِ تو باید جاودانی بگفتم دردِ خود دیگر تو دانی»

خطاب آمد ز اوجِ آشنایی که «چون گریان برای شوقِ مایی

کنون بس می‌گری و می‌گری زار که کارت سخت دشوار است دشوار»

پس آنگه گفت: «ای دانندهٔ راز مده بینایی من بعد از این باز

که تا وقتی که آن دیدار نبوَد　　مرا با دیدنِ خود کار نبوَد»

عزیزا گر نه این دیدار داری　　بسی بگری که غم بسیار داری

که چندانی که در دل رشک بیش است　　به چشم عاشقان در، اشک بیش است
(همان: ۳۶۸ـ۳۶۷)

بدن(قلب) به کار رفته، نمی‌توان منکر نگاه عرفانی عطار به اهمیّت قلب به عنوان کانون عشق الهی و تجلّی‌گاه وی بود.

به کویی می‌فروشُد عیسیِ پاک　　جهودانش بسی دشنام، بی‌باک

بدادند و خوشی آن پاک‌زاده　　دعا می‌گفتشان، اَبرو گشاده

یکی گفتش: «نمی‌گردی پریشان　　ز دشنام و دعا گویی بر ایشان؟»

مسیحش گفت: «هر دل جان که دارد　　از آنِ خود کند خرج آن که دارد»

ترا نقدی که در دریای جان است　　اگر موجی زند از جنسِ آن است
(همان: ۲۹۸)

این حکایت نیز شامل خصوصیات طرح ساده، زبان ساده، ایجاز، قلّتِ شخصیت، برجستگی برخی عناصر، درون‌مایهٔ جذاب، محدودیت و ابهام زمان و مکان است. از این سخنان عطار برمی‌آید که اعمال ظاهری انسان را موج‌های دریای باطن می‌شناسد و معتقد است آنچه بر جوارح و اعضا ظاهر می‌شود؛ ریشه در دل و اندیشهٔ آدمی دارد.

عطار در حکایت فوق با زبان و طرحی ساده و موجز و شخصیت محدود(حضرت حق و شعیب)، برجستگی برخی عناصر(رویداد و گفت‌وگو) درون‌مایهٔ جذابِ فداکردن اعضا و جوارح در راه عشق الهی و گفت‌وگوی حضرت حق با شعیب را در قالب زمان

و مکانی مبهم به تصویر کشیده‌است؛ عطار در این حکایت مسئلهٔ «رؤیت پروردگار» در قیامت را مطرح می‌کند که اشاعره با تفسیر خود از آیهٔ «وجوهٌ یَومَئِذٍ ناضِرَهٌ اِلی رَبِّها ناظره»(قیامت: ۲۲ و ۲۳) به آن باور دارند.

سلیمان کوزه‌ای می‌خواست روزی — که تا آبی خورد بی دود و سوزی
که آن کوزه نبوده باشد آنگاه — ز خاکِ مرده‌ای افتاده در راه
چنین خاکی طلب کردند بسیار — ندیدند ای عجب چندان طلب‌کار
یکی دیوی بیامد گفت: «این خاک — بیارم من ز خاکِ مردگان پاک»
به دریایی فرو شد سرنگون‌سار — شد اندر قعرِ دریا ناپدیدار
ز قعرِ بحر خاکی را برانداخت — ازان گِل کرد و آخر کوزه‌ای ساخت
سلیمان کوزه را چون آب در کرد — ز حالِ خویشش آن کوزه خبر کرد
که «من هستم فلانِ بنِ فلانی — بخور آبی چه می‌پرسی نشانی
کز اینجا تا به پُشتِ گاو و ماهی — تنِ خلق است چندانی که خواهی
ازآن خاکی که شخصِ آن و این نیست — اگر تو کوزه خواهی در زمین نیست
ترا گر کوزه‌ای و گر تنوری ست — یقین می‌دان که آن از خاکِ گوری است»

(همان: ۳۲۲)

عطار در حکایت مذکور با تفکری خیامی، واقعیات زمانهٔ خود را با ویژگی‌های طرح و زبان ساده، ایجاز، واقع‌نمایی، شخصیت محدود، برجستگی برخی عناصر، درون‌مایهٔ-جذاب(مرگ ناگزیر آدمی و تبدیل شدن او به خاک)، محدودیت و ابهام زمان و مکان

بازنموده است. وی با توجه به علاقه‌ای که به شوریدگان فرزانه، عقلاءالمجانین یا عاقلان دیوانه‌نما و بیان دیدگاه‌ها و انتقادات خود از زبان آن‌ها دارد در حکایت زیر با تلمیح به آیهٔ «یَمحُو اللهُ ما یَشاءُ و یُثبِت و عِندَهُ أُمُّ الکتاب»(رعد: ۳۹) می‌گوید:

یکی پرسید از آن دیوانه ساری — که «ای دیوانه حق را چیست کاری؟»

چنین گفت او که «لوحِ کودکان را — اگر دیدی چنان می‌دان جهان را

که گاه آن لوح بنگارد ز آغاز — گهی این نقش کُلّی بسترد باز

دریـن نظّاره بوده روزگاری — بجز اثبات و محوش نیست کاری»

(همان: ۳۲۷)

حکایت مذکور نیز تفکری خیامی را با ویژگی‌های طرح و زبان ساده، ایجاز بسیار، واقع‌گرایی ناشی از استفاده از عناصر زندگی روزمره از قبیل اشاره به رفتارهای متداول کودکان در مکتب، شخصیت محدود(عاقل دیوانه‌نما و شخص پرسشگر)، برجستگی برخی عناصر(پرسش و پاسخ)، درون‌مایهٔ جذاب(پاسخگویی یک دیوانه به پرسش‌های بنیادین عاقلان)، محدودیت و ابهام زمان و مکان بازتاب داده است.

در حکایت زیر نیز شوریده‌ای بر محمود غزنوی می‌شورد و او را به باد انتقاد می‌گیرد.

برِ دیوانه‌ای محمود بنشست — نهاد او چشم برهم، شاه بشکست

بدوگفتا «چرا کردی؟» چنین گفت: — که تا «رویت نبینم» شه برآشفت

بدو گفتا «لقایِ شاه عالم — نمی‌داری روا؟» گفت: «آن خود هم

شهش گفتا «او لوالا مرِ جهانم — بوَد بر تو همه حکمی روا نم»

بـدو دیوانـه گفـت: «این بـِه بینـدیش که امرت چون روانه نیسـت بر خویش

نـبـاشـــد بـر دگـر کـس هـم روانـه مرا مَبشـــُول چنـد آری بهـانـه»
(همان: ۲۹۴)

حکایت فوق نیز گفت‌وگوی شخصیت‌هایی محدود (محمود غزنوی و عاقلی دیوانه‌نما) را در قالب حکایتی با طرح و زبانی ساده و مختصر و برجستگی عنصر پرسش و پاسخ و درون‌مایهٔ جذاب جرأت و گستاخی یک دیوانه در انتقاد از پادشاهی چون محمود غزنوی به تصویر کشیده است.

برخی حکایات الهی‌نامه بسیار کوتاه است:

چو اســکـندر ز دنـیا رفت بیرون حکـیـمی گفـت: «ای شـــاهِ همـا یون

چو زیر خاک می‌گشـــتی چنین گم چـرا مـی‌کـردی آن چـنـدان تـنـعـم؟»

شهش گفت: «ای حکیمِ خوب‌گفتار نـدانســـتم کـه این اســـت آخر کـار!»
(همان: ۲۹۴)

این حکایت اوج ایجاز، اختصار و اکتفا به لُبّ مطلب به زبانی ساده است که با نهیبی بیدارگرانه و ویژگی‌های طرح ساده، ایجاز، واقع‌نمایی، قلّت شخصیت، برجستگی برخی عناصر بیانگر دغدغهٔ مهم بشری(مرگ حتمی) است.

به مجنون گفت آن یاری ز یاری که «لیلی را تو چندین دوسـت داری»

بدو گفتـا «بحقِ عرش و کرســـی که گر من دوستش دارم، چه پرسی؟»

رفیقش گفت: «چندین شـــعر گفتن شـــبان‌روزیت نه خوردن نه خفتن

میانِ خاک و خون بودن به زاری بـه راهِ عشـــق کردن ره ســـپـاری

جوابش داد کـــ«آن بگذشت اکنون　　که مجنون لیلی و لیلی‌ســـت مجنون

دویی بر خاســـت اکنون از م یا نه　　همه لیلی‌ســـت و مجنون بر کرانه»

(همان: ۳۹۳)

عطار در حکایت مذکور با درون‌مایهٔ جذاب، عشق را در قالب حکایت گفت‌وگوی شخصیتی نمادین(مجنون) با دوستش در باب معشوقش(لیلی) با ویژگی‌های طرح و زبان ساده، ایجاز حداکثری، شخصیت‌های محدود، برجستگی عنصر گفت‌وگو و روایت نشان داده‌است.

بـزرگـی بـر یـکـی مـکـتـب گـذرکـرد　　مگر نـاگـه بـه دو کودک نظرکرد

یکی را پیش نـان و نـان خورش بود　　دگـر را نـانِ تـنـهـا پـرورش بـود

مگر این یک از آن یک نان خورش خواست　　که کارش می‌نشد بی‌نان خورش راست

دگر یک گفت: «اگر باشـــی ســـگِ من　　که هم چون سـگ زنی تگ بر تگِ من

بـیـابـی نـان‌خـورش از مـن و گـرنـه　　تـرا بـس نـانِ تـنـهـا و دگـر نـه»

چو راضـــی گشـــت آن کودک بدان کار　　دوان شـد همچو سـگ در ره به رفتار

نهادش در دهن رشـــته که ســـگ باش　　به بانگِ ســـگ درآی و تیزتگ باش

چنـان کـالقصـــّه فرمودش چنـان‌کرد　　که تا آن نان‌خورش بر روی نان‌کرد

بزرگِ دینش گفـت: «ای خرد کودک　　اگـر تـو بـودیـی در کـار زیـرک

قـنـاعـت کـردیـی بـر نـان زمـانـی وزین ســـگ بودنـت بودی امـانی»

بـترگِ نـان خورش بـایســـت گـفـتن که تا چون ســگ نبایســتیت رفتن
(همان: ۳۹۸)

حکایت تعلیمی فوق هم دارای ویژگی‌های طرح و زبان ساده، ایجاز، کمی-شخصیت، برجستگی برخی از عناصر، درون‌مایهٔ جذاب (لزوم قناعت برای حفظ آبرو و حرمت خویش) و ابهام زمان و مکان است.

۲-۱۰. بسامد مؤلّفه‌های مینی‌مالیستی در حکایات کوتاه الهی‌نامه

ردیف	مؤلّفه مینی‌مالیستی	بسامد	درصد
۱	سادگی طرح	۱۹۷	٪۸۱
۲	سادگی زبان	۲۰۹	٪۸۶
۳	ایجاز	۲۴۰	٪۹۹
۴	واقع‌گرایی	۷۶	٪۳۱
۵	قلّت شخصیت‌ها	۲۴۲	٪۱۰۰
۶	برجستگی برخی عناصر	۲۴۲	٪۱۰۰
۷	درون‌مایهٔ جذاب	۲۳۰	٪۹۵
۸	محدودیت و ابهام زمان و مکان	۲۱۶	٪۸۹

۳.نتیجه‌گیری

با توجه به نمونه حکایات ارائه و بررسی‌شده، می‌توان دریافت که عطار با بهره‌گیری از عناصر عینی و بنیادین حکایت -که اساس فرم و محتوای آن را تشکیل می‌دهد- در کوتاه‌ترین و ساده‌ترین شکل ممکن آموزه‌های خویش را به طور محسوس و ملموس برای مخاطبان ارائه‌کند. استفاده از واژگان ساده و اندک و جملات کوتاه در الهی‌نامه به گونه‌ای است که حذف عناصر زبانی و بیانی منجر به آسیب‌های صوری و معنایی

به آن نمی‌شود. با این همه ایجاز در این حکایات بیانگر این است که عطار با تسلط بر عناصر فرمی و قلمروهای معنایی توانسته‌است حکایات کوتاه خود را مصداق واقعی «خَیرُالکلامِ مَا قَلَّ و دلّ» قرار دهد. عنصر گفت‌وگو در الهی‌نامه، نقشی مهم در گسترش داستان و تبیین مسائل عرفانی ایفا می‌کند. این گفت‌وگوها معمولاً باورها، جهان‌بینی و روش زندگی شخصیت‌ها را به عنوان نمونه‌هایی از افراد جامعه منعکس‌می‌کنند. عطار اهمیّت قلّت شخصیت‌ها را در کاهش رویدادها و سایر عناصر روایت دریافته و با اکتفا به افرادی معدود که محور ماجرا هستند، حکایات کوتاه خود را پدید آورده است. حکایات کوتاه و مینی‌مال‌گونهٔ الهی‌نامه از زبانی متعالی و در عین حال ساده و تأثیرگذار برخوردارند که در عین سادگی و شیوایی، وقایع را برای شنونده و خواننده مجسم می‌کند. عطار نیز به‌سان نویسندگان مینی‌مالیست، قصه‌ای جذاب را که حاوی مسائلی مهم و حیاتی است، در قالب نمایش بُرش یا برهه‌ای کوتاه و گذرا از زندگی به تصویر می‌کشد. حکایات الهی‌نامه از حیث جذابیت، تنوع و اشتمال بر محتوایی ارزشمند، جزو شاهکارهای ادب فارسی محسوب می‌شوند. از لحاظ موضوعی نیز حکایات مینی‌مال‌گونهٔ عطار در الهی‌نامه، آینهٔ واقعیات و مسائل موجود و مبتلا به جامعه است. در حکایت‌های کوتاه تمثیلی الهی‌نامه زمان و مکان به صورتی محدود، گذرا و مبهم مطرح و با قیدهایی مانند: وقتی، مدتی، روزی، شبی، شبانگاهی، شامی، نمازی و... بیان می‌شود. گرایش عطار به مینی‌مالیسم در حکایات خود، نتیجهٔ ترکیبی از عوامل اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و فردی بوده است. تأثیرات فرهنگ شفاهی و الهام‌پذیری از ادبیات‌کلاسیک و سنّت‌های عرفانی، شرایط ناپایدار اجتماعی، اقتصادی و سیاسی و تجربیات شخصی و معنوی او، همگی در این امر دخیل بوده‌اند. با توجه به ویژگی‌های مینی‌مالیستی حکایاتِ کوتاه الهی‌نامه، می‌توان گفت که عطار با آگاهی کامل از قابلیت‌های فرمی و محتوایی و جذابیتِ روایی این نوع حکایات و موقعیت-سنجی، مخاطب‌شناسی و نبوغ سرشار خود، هدفمندانه این قالب را برای بیان مفاهیم اخلاقی، عرفانی و اجتماعی به کار برده است.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) ***قرآن کریم*** (۱۳۷۶)، مترجم: محی الدین مهدی الهی قمشه‌ای، چ۱، تهران: فیض کاشانی

۲) امین‌الاسلام، فرید (۱۳۸۱)، ***نگرشی بر داستان‌های مینی‌مالیستی***، چ۱، تهران: همداد.

۳) پورنامداریان، تقی (۱۳۸۰)، ***در سایهٔ آفتاب***، چ۱، تهران: سخن.

۴) ..... (۱۳۸۲)، ***دیدار با سیمرغ***، چ۳، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

۵) ریتر، هلموت (۱۳۷۷)، ***دریای جان***، ترجمهٔ عباس زریاب خویی، چ ۲، تهران: الهدی.

۶) زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۸۶) ***صدای بال سیمرغ***، چ۵، تهران: سخن.

۷) شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۹۱) ***رستاخیز کلمات***، چ۲، تهران: سخن.

۸) عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۴۰۱)، ***الهی‌نامه***، تصحیح محمدرضا شفیعی-کدکنی، چ۱۰، تهران: سخن.

۹) علیزاده، فرحناز (۱۳۹۲)، ***داستان مکاشفه(تحلیل و بررسی داستان-های مینی‌مال)***، چ۱، تهران: قطره.

۱۰)غلامی مایانی، ابوالقاسم (۱۳۸۸)، ***از رمان‌نویسی تا مینی‌مالیسم***، چ۱، کرج: چشمهٔ آدینه.

۱۱)فرد، رضا (۱۳۷۷)، ***فنون آموزشی داستان کوتاه***، چ۱، تهران: امیرکبیر.

۱۲)محبتی، مهدی، (۱۳۸۸)، ***از معنا تا صورت***، ج۱، چ۱، تهران: سخن.

۱۳) میرصادقی، جمال (۱۳۸۹)، ***عناصر داستان***، چ۵، تهران: سخن.
۱۴) ..... (۱۳۹۴)، ***ادبیات داستانی***، چ۷، تهران: سخن.
۱۵) یزدان‌جو، پیام (۱۳۹۰)، ***ادبیات پسامدرن***، چ۴، تهران: مرکز.
۱۶) یونسی، ابراهیم (۱۳۶۹)، ***هنر داستان‌نویسی***، چ۵، تهران: نگاه.

ب: مقاله‌ها

۱) آریان، حسین، همتی، فریبا، رشیدآبادی، زکیه (۱۳۹۶)، ***«بررسی مینی-مالیسم و مؤلّفه‌های آن در تذکرةالاولیاء عطار نیشابوری»***، فصل‌نامهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۲، صص۱۷۸ـ۲۰۴.
۲) بارت، جان (۱۳۸۱)، ***«دربارهٔ مینی مالیسم»***، مترجم: کامران پارسی‌نژاد، نشریهٔ ادبیات داستانی، شمارهٔ ۶، صص ۲۷ـ۱۵.
۳) پارسا، سیّداحمد (۱۳۸۵)، ***«بررسی تطبیقی حکایت‌های گلستان با داستان‌های مینی‌مالیستی»***، نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی، شمارهٔ ۲۰، صص۲۷ـ ۴۸.
۴) پارسی‌نژاد، کامران (۱۳۸۸)، ***«مینی‌مالیسم، داستان کوتاهِ کوتاه یا داستان کارت پستال»***، نشریهٔ ادبیات داستانی، سال ۱۱، شمارهٔ ۷۴، صص۶۱ ـ ۵۸.
۵) جزینی، جواد (۱۳۷۸)، ***«ریخت‌شناسی داستان‌های مینی‌مالیستی»***، نشریهٔ کارنامه، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۶، صص۴۶ـ ۲۸.
۶) خیالی خطیبی، احمد (۱۳۹۷)، ***«انعکاس عناصر برجستهٔ تابو و توتم در منطق‌الطیر عطار نیشابوری»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۱، صص ۲۹-۵۹.

۷) رهبر، امین (۱۳۹۱)، ***«مینی‌مالیسم و کاربرد آن در نمایش رادیویی»***، نشریهٔ صدای جمهوری اسلامی ایران، س۸۱، ش۶۷، صص۱۷۹ـ۱۷۳.

۸) ساروی، ویدا (۱۴۰۳)، ***« بررسی تطبیقی حضور بلبل در منطق‌الطیر عطار با اشعار بومی مازندران»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۱۹، صص ۹۸-۱۱۹.

۹) سبزعلی‌پور، جهاندوست، عبداللهی، فرزانه (۱۳۹۱)، ***«داستانک در حکایت‌های قابوس‌نامه و تطبیق آن با مینی‌مالیسم»***، ماهنامهٔ سبک-شناسی نظم و نثر فارسی(بهار ادب)، سال۵، شمارهٔ۱، صص۱۷۲ـ ۱۶۱.

۱۰)صابرپور، زینب (۱۳۸۸)، ***«داستان کوتاه مینی‌مالیستی»***، نشریهٔ نقد ادبی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۵، صص۱۳۵ ـ ۱۴۶.

۱۱)صالح‌بگ، مجید، طباطبایی، سمیه (۱۳۹۲)، ***«مینی‌مالیسم و حکایت‌های طوق‌الحمامه»***، پژوهش‌نامهٔ نقد ادب عربی، شمارهٔ ۶، صص۱۹۰ـ ۱۶۳.

۱۲)قاسمی حاجی‌آبادی، لیلا و قیطاسی، شهزاد (۱۳۹۷)، ***«بررسی مضمون زهد در اشعار ابوالعتاهیه و عطار نیشابوری»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ ۱، شمارهٔ ۲، صص ۷۷-۱۰۰.

۱۳)گوهرین، کاوه (۱۳۷۷)، ***آیندهٔ رمان و شتاب زمان***، نشریهٔ آدینه، شمارهٔ۱۳۲، صص۲۰ـ۱۸.

۱۴)نجات، سیّده اسماء، رازقی، ثریا، آشوری، هنگامه (۱۴۰۰)، ***«جایگاه و نقش سبک مینی‌مالیسمِ قصه‌های تمثیلی مثنوی»***، نشریهٔ تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی، شمارهٔ ۴۸، صص۱۱۹ـ۹۹.

فصل‌نامۀ بین المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارۀ بیست و چهارم ، زمستان ۱۴۰۴ (صص ۶۶-۸۴)
مقالۀ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.254892

بازنمایی انزوای زنانه در رمان‌های «جین ایر» و «ویلت» اثر شارلوت برونته بر بنیاد نظریۀ جنس دوم سیمون دوبوار

نیلی عفراوی[۱]، هاله زرگرزاده[۲]

چکیده

انزوا و حاشیه‌نشینی یکی از مضامین پر تکرار در آثار نویسندگان زن قرن نوزدهم به شمار می‌رود. سیمون دوبوار در کتاب جنس دوم با صورت‌بندی مفاهیمی چون «دیگری‌بودگی»، «فروبستگی» (ماندگاری) و «استعلا»، ساختار اجتماعی مردسالاری را عاملی می‌داند که زنان را در انزوای نقشی و بدنی محصور ساخته و از دستیابی به فاعلیت مستقل بازمی‌دارد. هدف بررسی و مقایسه سازوکارهای بازنمایی انزوای زنانه در دو رمان مذکور شارلوت برونته، است. هرچند پژوهش‌های متعددی تجارب زیسته و روان‌شناختی قهرمانان زن برونته را بررسی کرده‌اند، بازخوانی انزوا نه صرفاً به مثابۀ رنجی فردی، بلکه به عنوان سازوکاری ساختاری که حاصل تلاقی «دیگری‌بودگی» و جست‌وجوی استعلا است، در فهم پیوند ساختار اجتماعی ویکتوریایی با ادبیات داستانی ضرورت دارد. در پژوهش حاضر به این سؤال پاسخ داده می‌شود که سیمون دوبوار چگونه سازوکار انزوای زن را تبیین می‌کند و این مؤلّفه‌ها در موقعیت روایی، جغرافیایی و روان‌شناختی قهرمانان دو رمان مذکور چگونه بازنمایی شده‌اند؟ این مقاله با روش توصیفی-تحلیلی و از طریق واکاوی تطبیقی متن دو رمان بر پایۀ چارچوب مفهومی دوبوار (سوژه/دیگری، استعلا/فروبستگی، استقلال اقتصادی و موقعیت بدنی-اجتماعی زن) سامان یافته است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد انزوا در جین ایر بیشتر وجهی عصیان‌گرانه، تضادآفرین و گذار به سمت بازتعریف سوژگی دارد؛ در مقابل، انزوا در ویلت کیفیتی درونی‌تر، اگزیستانسیال و مزمن دارد.

واژه‌های کلیدی: انزوای زنانه، سیمون دوبوار، جنس دوم، شارلوت برونته، جین ایر، ویلت.

---

[۱] - دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.
St_n.afravi@urmia.ac.ir

[۲]- استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران(نویسندۀ مسئول).
h.zargarzadeh@urmia.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۷/۱۸- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۱۱/۲۵

۱.مقدمه

رمان‌های شارلوت برونته (۱۸۱۶-۱۸۵۵) عرصه‌ای مهم برای نمایش تنش‌ها، محدودیت‌ها و رنج‌های زنان مجرد و فرودست در عصر ویکتوریا است. در این دوره، ساختار طبقاتی و ایدئولوژی جنسیتی غالب، جایگاه زن را در چارچوب خانه، وابستگی به پدر یا همسر و پذیرش انفعال تعریف می‌کرد. زنانی که بیرون از این دایرهٔ حمایتی قرار می‌گرفتند، ناگزیر به انزوا، طرد اجتماعی و تجرد دردناک رانده می‌شدند.

سیمون دوبوار (۱۹۰۸–۱۹۸۶) نویسندهٔ اگزیستانسیالیست فرانسوی، در اثر بنیادین خود *جنس دوم* (۱۹۴۹)، تبیین جامعی از این پدیده به دست می‌دهد. دوبوار استدلال می‌کند که جامعهٔ مردسالار، مرد را به عنوان «سوژهٔ مطلق» و زن را به منزلهٔ «دیگری» بازتعریف کرده است. از این منظر، زن در وضعیتی از «فروبستگی» (ماندگاری در وضعیت تکرار و تسلیم) محبوس می‌شود و از رسیدن به «استعلا» (طرح‌اندازی آزادانه برای آینده و عمل فاعلی) بازمی‌ماند. انزوا در چنین دستگاه فکری، نتیجهٔ طبیعی تبدیل زن به شیء و سلب عاملیت از اوست.

شارلوت برونته در دو رمان *جین ایر* (۱۸۴۷) و *ویلت* (۱۸۵۳)، وضعیت زن بی‌حامی و تک‌افتاده را با محوریت شخصیت‌های «جین ایر» و «لوسی اسنو» صورت‌بندی می‌کند. مقایسه این دو رمان نشان می‌دهد که اگرچه هر دو قهرمان از انزوای اجتماعی، اقتصادی و عاطفی رنج می‌برند، مسیر رویارویی آن‌ها با این وضعیت و درجهٔ دستیابی‌شان به استعلا تفاوت‌های بنیادینی دارد. این پژوهش می‌کوشد با تکیه بر چارچوب مفهومی دوبوار، سویه‌های گوناگون انزوای زنانه را در این دو متن آشکار سازد.

۱ـ ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

در جهان داستانی قرن نوزدهم انگلستان، زن همواره در چارچوب الگوهای سنّتی پدرسالار تعریف می‌شد و هرگونه تلاش برای خروج از این نقش‌ها، او را با طرد، سکوت و انزوایی تحمیلی روبه‌رو می‌کرد. شارلوت برونته در دو رمان شاخص خود، *جین‌ایر* و *ویلت*، این وضعیت حاشیه‌ای را از خلال زیست دشوار قهرمانان زن خود به تصویر می‌کشد؛ موقعیتی که پیوندی عمیق با آرای سیمون دوبوار در کتاب *جنس دوم* دارد. دوبوار بر این باور است که زن در ساختارهای اجتماعی همواره در جایگاه «دیگری» نشانده می‌شود و هویت او نسبت با مرد شکل می‌گیرد، نه به عنوان سوژه‌ای مستقل و آزاد. بر این‌اساس، مسئلهٔ بنیادین پژوهش حاضر این است که انزوای زنانه در این دو رمان چگونه بازنمایی شده است و آیا این انزوا و گوشه‌گیری جین و لوسی اسنو، صرفاً نشانه‌ای از انفعال و پذیرش فرودستی است، یا زمینه‌ای برای تأمل، خودآگاهی و بازتعریف هویت فردی به شمار می‌آید. از همین‌رو، پژوهش حاضر می‌کوشد تا با تکیه بر چارچوب فکری دوبوار، به این پرسش‌ها پاسخ دهد:

- انگارهٔ «زن به‌مثابهٔ دیگری» چگونه در ساختار روایی و مناسبات زیستی شخصیت‌های زن در رمان‌های *جین‌ایر* و *ویلت* بازتاب یافته است؟

- انزوای زنانه در این آثار با چه سازوکارهایی از یک محدودیت و محرومیت تحمیلی به فضایی برای شناخت خویش و مقاومت فکری دگرگون می‌شود؟

- سرانجام تحول شخصیت‌های زن در پیوند میان انزوای وجودی و دستیابی به عاملیت و استقلال فردی در دو متن مذکور چه تفاوت‌هایی با یکدیگر دارند؟

۱ـ ۲. اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر با هدف واکاوی چگونگی بازنمایی انزوای زنانه در دو اثر برجستهٔ شارلوت برونته، *جین‌ایر* و *ویلت*، در پرتوی نظریهٔ «جنس دوم» سیمون دوبوار سامان

یافته است. هدف اصلی این پژوهش، کشف سازوکارهایی است که طی آن انزوای زنانه از یک وضعیت تحمیلی و ناشی از انفعال، به بستری برای تکوین خودآگاهی، عاملیت و استقلال وجودی تبدیل می‌شود. در کنار این هدف کلی، بررسی نحوه خوانش شخصیت‌های زن (جین و لوسی اسنو) در مقام «دیگری»، تبیین ابعاد روانی و اجتماعی انزوا در چارچوب مناسبات پدرسالارانه عصر ویکتوریا، و نیز مقایسه تطبیقی نحوه مواجهه و بازنمایی این انزوا در دو رمان یادشده، از دیگر اهداف اختصاصی این تحقق به شمار می‌رود.

ضرورت انجام این تحقیق از آنجا ناشی می‌شود که انزوای زنانه در ادبیات داستانی قرن نوزدهم غالباً به‌عنوان پیامدی منفی یا نشانه‌ای از شکست اجتماعی خوانش شده است؛ حال آنکه خوانش این پدیده بر پایهٔ دیدگاه‌های فلسفی و فمینیستی دوبوار امکان می‌دهد تا انزوا نه‌تنها محرومیت، بلکه نوعی «مقاومت فکری» و گام نخست برای خروج از سایه سوژه مردانه تحلیل شود. علاوه بر این، ارائه یک خوانش تطبیقی میان *جین ایر* و *ویلت* از منظر رهایی‌بخشی درونی، می‌تواند ابعاد تازه‌ای از سیر تحول فکری برونته را نمایان سازد و به درک دقیق‌تر جایگاه انزوا در پویایی روایی و معنایی ادبیات داستانی زنان کمک کند.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

در زمینهٔ بازنمایی مسائل زنان، فرهنگ جنسیتی و مفهوم «دیگری‌بودگی» در مطالعات ادبی، پژوهش‌های متعددی انجام گرفته است که هر یک از زاویه‌ای خاص به این مفاهیم پرداخته‌اند:

ـ نام‌آوران، رضا؛ رستگارنیک، لیلا (۱۴۰۵) در مقالهٔ «بازنمایی زن به مثابهٔ دیگری در داستان کوتاه عروسی اول جمالزاده؛ خوانش فمینیستی براساس نظریهٔ سیمون دوبوا»، با کاربست چارچوب مفهومی دوبوار به نقد ادبیات داستانی پرداخته‌اند و

سازوکار روایت‌های مردسالار در فرودست‌سازی زن و تقلیل او به جایگاه «دیگری» را آشکار کرده‌اند.

ـ کریمی سنگدهی؛ غزل، ستاری، رضا، سیدقاسم، حسنی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «تحلیل بازنمایی فرهنگ جنسیتی در رمان‌های نویسندگان زن ایران طی سه دهه»، با روش تحلیل محتوا به بررسی سیر تحول جایگاه زنان پرداخته‌اند و روشن می‌سازنند که ادبیات داستانی همگام با تحولات اجتماعی، از تصویر زنان منفعل و تحت سلطه در دههٔ هفتاد، به سوی هویت‌یابی در دههٔ هشتاد و دستیابی به استقلال عمل و کنشگری فعال در دههٔ نود حرکت کرده است.

ـ بنی‌طرفی، نیلوفر؛ حاتم‌پور، شبنم (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بازنمایی جلوه‌های زنانه در سه رمان از نویسندگان زن ایرانی»، با واکاوی سه رمان *چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم*، *از شیطان آموخت و سوزاند* و *پرنده من*، نشان می‌دهند که شخصیت‌پردازی زنان در داستان‌های معاصر بازتابی از محدودیت‌ها و تعارضات جنسیتی موجود در ساختار سنّتی جامعه است.

پژوهش‌های پیشین عمدتاً به بازنمایی محدودیت‌های اجتماعی در داستان‌های فارسی پرداخته‌اند، در حالی‌که نوآوری این مقاله در خوانش تطبیقی مفهوم «انزوا» میان دو شاهکار شارلوت برونته (*جین ایر* و *ویلت*) است تا نشان دهد انزوای زن براساس نظریهٔ دوبوار، نه یک رنج روانی صرف، بلکه سازوکاری ساختاری میان «ماندگاری در فرودستی» و «تلاش برای استقلال و عاملیت فردی» است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. انزوا و دیالکتیک سوژه و دیگری از منظر سیمون دوبوار

«هستهٔ مرکزی اندیشه سیمون دوبوار در *جنس دوم* بر این فرض استوار است که «وجود زن بر ماهیتش تقدم دارد، اما فرهنگ مردسالار او را از نخستین مراحل رشد در جایگاه «غیر» یا «دیگری» قرار می‌دهد» (دوبوار، ۱۳۸۲: ۱۸). مفاهیم کلیدی این نظریه که در تحلیل انزوا کارکرد دارند عبارت‌اند از:

۱- «سوژه و دیگری: مرد خود را سوژه‌ای آزاد و تعریف‌کننده قلمداد می‌کند و زن را در مقام بازتاب، سایه یا شیء تثبیت می‌نماید. زن به دلیل محرومیت از حضور مستقیم در عرصهٔ عمومی و نداشتن فاعلیت مستقل، دچار انزوای بنیادین می‌شود.

۲- استعلا در برابر فروبستگی: استعلا یعنی توانایی انسان برای بازکردن افق‌های تازه، دگرگون‌سازی جهان و طراحی آینده خود؛ درحالی‌که فروبستگی به معنای رکود، انفعال و گیر افتادن در تکرار بی‌پایان است. به باور دوبوار، تمدن مردسالار زنان را به قلمرو فروبستگی و انزوای خانگی محکوم کرده است.

۳- استقلال اقتصادی و رهایی: دوبوار راه برون‌رفت از این انزوا و فروبستگی را در کسب استقلال مادی و حرفه‌ای زن می‌داند. کار مستقل نخستین گامی است که زن را از وابستگی به مردان آزاد ساخته و امکان تعریف هویتش را فراهم می‌آورد» (تانگ، ۱۳۹۹: ۴۴-۴۵).

۲-۲. تحلیل تطبیقی انزوای زنانه در «جین ایر» و «ویلت»

۲-۲-۱. انزوا به مثابهٔ فروبستگی و دیگری‌بودگی طبقاتی-جنسیتی

در رمان *جین ایر*، تجربهٔ انزوا از همان سال‌های نخست زندگی در خانه دایی‌اش (گیتس‌هد) و پس از آن در مدرسهٔ شبانه‌روزی لوود شکل می‌گیرد. جین، دختر یتیمی است که نه ثروتی دارد و نه از زیبایی مطابق با سلیقه و معیارهای جامعه برخوردار است. همین دو ویژگی سبب می‌شود اطرافیانش او را غریبه و غیرخودی

(دیگری) بدانند. زندانی‌شدن او در «اتاق سرخ» نمونه‌ای آشکار از بیرون راندن او از جمع خانواده و نادیده گرفتن کامل شخصیت و کرامت انسانی او به شمار می‌رود.

جین در توصیف جایگاه خود در خانه گیتس‌هد بیان می‌کند که: «من در آن خانه موجودی ناسازگار و وصله‌ای ناجور بودم؛ به هیچ‌کدام از افراد آنجا شباهتی نداشتم و هیچ هماهنگی و پیوندی میان سلیقه و خواسته‌های من با برنامه‌ها و افکار آنان وجود نداشت» (برونته ،۱۴۰۵: ۲).

از دیدگاه سیمون دوبوار، ساختار خانواده و جامعهٔ طبقاتی همواره زنانی را که در قالب‌های پذیرفته‌شده و مورد پسند نگنجند، به حاشیه می‌راند و آن‌ها را به موجوداتی درجه‌دوم و وابسته تبدیل می‌کند. در خانهٔ گیتس‌هد، خانواده رید جین را به این دلیل نادیده می‌گیرند که او دو ابزار قدرت در جامعه قرن نوزدهم، یعنی «طبقه اجتماعی بالا (پول)» و «زیبایی و ظرافت دخترانه» را در اختیار ندارد. آنان انتظار دارند جین به‌سبب یتیم‌بودن و تنگدستی، فرودست، خاموش و سر به زیر بماند تا حق حیات در گوشه‌ای از آن خانه را داشته باشد؛ اما طبیعت پرسش‌گر و روحیهٔ سرکش او این قاعده را برهم می‌زند. در نتیجه، رانده‌شدن جین به انزوا، واکنشی تنبیهی از سوی اطرافیان است تا او را با محدودساختن و محروم‌کردن از روابط انسانی، وادار به تسلیم و اطاعت کنند. حبس‌کردن او در «اتاق سرخ» درست تجسم همین تلاش است؛ تلاشی برای متوقف‌کردن صدا و اراده او در یک فضای بسته، تا یاد بگیرد موجودی منفعل، بی‌اختیار و بی‌اثر باشد.

با این حال، تفاوت اساسی جین با دیگرانی که در این جایگاه قرار می‌گیرند در شیوهٔ واکنش او به این تنهایی نهفته است. براساس اندیشهٔ دوبوار، فرد می‌تواند در برابر وضعیتی که جامعه به او تحمیل می‌کند دست‌بسته بماند و شکست را بپذیرد، یا اینکه اراده کند و با عمل و تصمیم‌گیری، سرنوشت خود را تغییر دهد. جین تسلیم

جایگاه فرودستی که خانم رید برایش تعیین کرده، نمی‌شود. او انفعال و ماندن در انزوای تحمیلی را برنمی‌تابد؛ به همین دلیل، در برابر قلدری‌های جان رید می‌ایستد و در لحظه‌ای تاریخی با جسارت در برابر تهمت‌های خانم رید لب به اعتراض می‌گشاید. این مقاومت در مدرسهٔ لوود نیز ادامه می‌یابد؛ جایی‌که آقای بروکلهرست تلاش می‌کند با استفاده از مفاهیم دینی و اخلاقی، اراده و غرور او را بشکند، اما جین اجازه نمی‌دهد ارزش‌های سرکوب‌گرانه دیگران معیار تعریف انسانیت او شود. بدین‌سان، انزوا برای جین پایان راه و مایوس‌شدن نیست، بلکه بستری برای خودشناسی عمیق و پروراندن جسارت فردی می‌شود. او تهدید تنهایی را به فرصتی برای تلاش، آموزش، کسب استقلال مالی و حرکت به سوی زندگی مستقل دگرگون می‌سازد.

در رمان *ویلت*، لوسی اسنو تجربه‌ای بسیار شدیدتر، عمیق‌تر و بی‌صداتر از انزوا را پشت سر می‌گذارد. لوسی با از دست دادن همه اعضای خانواده‌اش در گمنامی و سکوت، راهی کشوری بیگانه و شهری ناشناخته (ویلت) می‌شود. موقعیت او از چندین جهت شکننده و دشوار است: او زنی تنها، بی‌پناه و تهیدست است که به عنوان یک غریبهٔ پروتستان در محیطی با مذهب متفاوت (کاتولیک) زندگی می‌کند. انزوای لوسی در مدرسهٔ شبانه‌روزی مادام بک به بالاترین حدّ خود می‌رسد؛ فضایی سرشار از مراقبت و زیر نظر گرفتن دائمی که در آن، لوسی به تماشاگری پنهان و زنی نامرئی تبدیل می‌شود که دیگران بودنش را حس نمی‌کنند.

لوسی در توصیف وضعیت روحی خود می‌گوید: «چنین به نظر می‌رسید که هم‌زمان دو زندگی جداگانه دارم؛ زندگی فکر و اندیشه، و زندگی واقعی در دنیای بیرون. تا زمانی‌که زندگی فکری و درونی‌ام با غذای روح تغذیه می‌شد و زنده می‌ماند، زندگی واقعی و بیرونی‌ام تا حدّ قابل‌تحملی آرام و قانع به نظر می‌رسید» (برونته ،۱۴۰۴: ۸).

بر پایهٔ دیدگاه سیمون دوبوار، هنگامی که جامعه، همهٔ راه‌های رشد، پیشرفت و ابراز وجود واقعی را به روی زنی می‌بندد، او ناچار می‌شود برای حفظ شخصیت و هستی خود به درون خویش پناه ببرد. در دنیای اطراف لوسی، او به عنوان زنی فقیر، بی‌کس‌وکار و بدون زیبایی ظاهری، هیچ جایگاهی برای ابراز نظر یا اثرگذاری در جمع ندارد. مدرسه مادام بک محیطی است که آدم‌ها همواره کنترل می‌شوند و فضایی برای بروز احساسات واقعی یا استقلال فردی وجود ندارد. در چنین وضعیتی، اگر لوسی می‌خواست تمام خواسته‌ها، عواطف و افکارش را در دنیای بیرون بروز دهد، بی‌درنگ تحقیر یا طرد می‌شد و از سوی دیگران مانند ابزاری بی‌ارزش یا موجودی درجه‌دوم و زیردست مورد سوءاستفاده قرار می‌گرفت. بنابراین، او برای نجات دادن کرامت انسانی خود، راهی جز دوپاره‌کردن زندگی‌اش پیدا نمی‌کند: نقابی آرام، بی‌صدا، سربه‌زیر و بی‌تفاوت در برابر چشم دیگران، و جهانی پرشور، عمیق، زنده و مستقل در خلوت ذهن خود.

این انزوای عمیق لوسی، از نگاه دوبوار، واکنش طبیعی زنی است که درهای مشارکت آزادانه و واقعی به رویش بسته شده است. لوسی متوجه می‌شود که اطرافیانش مایل نیستند او را انسانی کامل و صاحب حق و انتخاب ببینند، بلکه می‌خواهند او را مانند مهره‌ای بی‌اختیار و خادمی گوش‌به‌فرمان به خدمت بگیرند. از این‌رو، او از روابط بیرونی فاصله می‌گیرد و انزوایی خودخواسته را به جان می‌خرد. این تنهایی برای لوسی صرفاً اندوه یا تسلیم‌شدن نیست، بلکه نوعی سپر دفاعی است؛ دیواری است که به دور خلوت خود می‌کشد تا نگذارد دیگران هویت و اندیشه او را پایمال کنند یا او را به ابزاری بی‌خاصیت تقلیل دهند. گرچه این شکل از زندگی به انزوایی دردناک، دلتنگی همیشگی و فشاری روانی سنگین می‌انجامد، اما به لوسی امکان می‌دهد با اتکا به کار و اراده خود، ذره‌ذره استقلال مالی‌اش را بسازد و در پایان

داستان، صاحب مدرسه‌ای برای خود شود؛ بی‌آنکه شرافت انسانی‌اش را در برابر قضاوت‌های بیرونی از دست داده باشد.

۲-۳. برتا میسون و لوسی اسنو: دو چهره از نهایت انزوای بدنی و روانی

شارلوت برونته در هر دو رمان، حد نهایی انزوای زن را در قالبی تکان‌دهنده به تصویر می‌کشد:

«برتا میسون، همسر نخست ادوارد روچستر، سال‌هاست که در اتاقی مخفی و تاریک در طبقه بالای عمارت ثورن‌فیلد زندانی شده است. او زنی است که خشم، صدا و هویتش به طور کامل در یک فضای بسته خاموش شده و از جامعه و چشم دیگران پنهان مانده است. او در این اتاق مانند یک موجود خطرناک و دور از جامعه نگهداری می‌شود» (برونته ،۱۴۰۵: ۲۶).

از دیدگاه سیمون دوبوار، در یک جامعهٔ مردسالار، زن تنها در صورتی شایسته احترام و پذیرفته‌شدن در جمع خانواده است که مطیع، آرام، کم‌توقع و بی‌دردسر باشد و به عنوان همسری فرمان‌بردار، خواسته‌های مرد را برآورده کند. برتا میسون زنی است که خاستگاه، احساسات تند و سرکشی‌هایش در این قالب تنگ و سنّتی نمی‌گنجد. او نمی‌خواهد یا نمی‌تواند آن فرشته بی‌صدا و فرمان‌بردار خانه باشد. پاسخ ساختار قدرت به زنی که با انتظارات هماهنگ نمی‌شود، بسیار خشن و بی‌رحمانه است: حذف کامل از صحنه زندگی انسانی.

حبس کردن برتا در اتاق زیر شیروانی، نماد روشن تبدیل زن به شیء و نادیده‌گرفتن انسانیت اوست. روچستر او را نه به عنوان یک انسان نیازمند درمان، همدلی و توجه، بلکه مانند یک خطای گذشته، راز شرم‌آور و شیء کهنه و آسیب‌دیده می‌بیند که باید در گوشه‌ای دورافتاده پنهان شود تا به آبرو و آرامش خانه آسیبی نزند. این انزوای شدید جسمی و قطع کامل پیوند او با جهان بیرون، برتا را ذره‌ذره به

مرز نابودی روانی و رفتارهای مهارنشدنی می‌کشاند. دوبوار نشان می‌دهد که چگونه وقتی حقوق، زبان و آزادی عمل از یک زن گرفته می‌شود و او سال‌ها در تنهایی مطلق حبس می‌گردد، جامعه به‌جای پذیرش ستم خود، او را به «دیوانگی» متهم می‌کند. برتا تجسم زنی است که بدنش در چهاردیواری بسته زندانی شده و صدای اعتراضش به فریادهایی نامفهوم بدل گشته است؛ زنی که تنها با به آتش کشیدن آن زندان می‌تواند پایان این ستم و خاموشی تحمیلی را رقم بزند.

طبق مشاهدات لوسی «در طول تعطیلات دوماهه تابستان، معلمان و دانش‌آموزان پانسیون را ترک می‌کنند و لوسی در ساختمان خالی و بزرگ، تنها با کودکی کرولال به حال خود رها می‌شود. این سکوت سنگین و نبود ارتباط انسانی، لوسی را به مرز افسردگی بسیار شدید و بحران روحی عمیق می‌کشاند. او برای رهایی از این تنهایی کشنده، به کلیسای کاتولیک پناه برده و با وجود تفاوت مذهبش، نزد کشیشی غریبه راز دل می‌گوید و سخن آغاز می‌کند» (برونته ،۱۴۰۴: ۱۵).

بر پایهٔ دیدگاه سیمون دوبوار، هر انسانی برای اینکه زنده بودن، ارزش داشتن و جایگاه انسانی خود را باور کند، به دیده‌شدن، شنیده شدن و دادوستد عاطفی با انسان‌های دیگر نیاز دارد. لوسی اسنو در تمام طول سال به عنوان زنی فقیر و کارگر در پانسیون خدمت می‌کند و دیگران به حضور او به چشم یک خادم بی‌صدا عادت دارند. اما با شروع تعطیلات، همه به تفریح و جمع خانواده‌های خود بازمی‌گردند و لوسی درست مانند اثاثیه‌ای اضافی در خانه‌ای خالی پشت سر گذاشته می‌شود. این تنهاییِ مطلق به همراه کودکی که توانایی حرف‌زدن یا شنیدن ندارد، استعاره‌ای روشن از این است که جهان پیرامون هیچ گوشی برای شنیدن رنج زن تنها ندارد.

در تحلیل دوبوار، این وضعیت نشان‌دهندهٔ سقوط انسان به تنهایی هولناکی است که در آن فرد احساس می‌کند وجودش هیچ معنایی برای دیگران ندارد، بود و نبودش

یکسان است و به کلی از جریان زندگی کنار گذاشته شده است. لوسی در این خانه بزرگ، دچار احساس خفگی و بی‌ارزشی می‌شود؛ گویی روحی است که زنده در میان دیوارها سرگردان مانده است.

پناه بردن لوسی به کلیسای کاتولیک و نشستن در جایگاه اعتراف، کاری است ناشی از ناچاری شدید برای بازگشت به دنیای انسان‌ها. لوسی مذهب متفاوتی دارد و به آیین اعتراف باور ندارد، اما نیاز بنیادین او به اینکه یک گوش شنوا پیدا کند و با کلمات با انسانی دیگر پیوند بخورد، بر همهٔ تعصب‌ها و تفاوت‌ها غلبه می‌کند. دوبوار این رفتار را تلاشی بسیار حیاتی و پرالتهاب برای نجات هویت فرد می‌داند؛ زن منزوی با سخن‌گفتن با غریبه می‌خواهد اثبات کند که هنوز زنده است، فکر می‌کند و در رنج است. بنابراین، برونته از طریق بحران تعطیلات طولانی نشان می‌دهد که انزوای روحی، فراموش‌شدن و قطع ارتباط کلامی، آسیبی هم‌پای زنجیر و دیوارهای زندان دارد و روح زن را تا آستانه مرگ تدریجی پیش می‌برد.

۲-۳-۱. استقلال اقتصادی و غلبه بر انزوا

دوبوار بارها تأکید می‌کند که رهایی و خروج از انزوا تنها زمانی رخ می‌دهد که زن بتواند با تکیه بر کار و استقلال مادی، خود را به عنوان یک سوژه اجتماعی بازتولید کند.

در *جین ایر*، این استعلا مرحله به مرحله اتفاق می‌افتد:

۱.کار به عنوان معلم سرخانه و کسب درآمد مستقل؛

۲.گسست از راچستر پس از افشای راز ازدواج او برای حفظ خودآگاهی اخلاقی و اجتناب از تبدیل شدن به معشوقه‌ای وابسته؛

۳.دریافت ارثیهٔ خانوادگی و دستیابی به استقلال مالی کامل.

هنگامی که جین در پایان به سوی راچستر بازمی‌گردد، دیگر زنی منزوی و نیازمند پناه نیست، بلکه سوژه‌ای خودآیین و برابر است:

«من مالک و اختیاردار خویشم» (برونته،۱۴۰۵: ۳۷).

در *ویلت*، لوسی اسنو مسیر دشوارتری را می‌پیماید. او از طریق معلمی زبان و سپس اداره مدرسه مستقل خود به عاملیت اقتصادی می‌رسد. برخلاف جین ایر، پایان *ویلت* به وصال سنّتی و پیوند زناشویی ختم نمی‌شود؛ پال امانوئل در دریا غرق می‌شود (یا احتمالاً بازنمی‌گردد) و لوسی در استقلال حرفه‌ای خویش تنها باقی می‌ماند. انزوای پایان‌بندی *ویلت* با انزوای آغازین آن متفاوت است؛ این انزوا نه محصول انفعال و فروبستگی، بلکه هزینه‌ای اگزیستانسیالیستی برای حفظ خودآیینی و استعلا به عنوان یک زن مستقل است.

۲-۴. نگاه ابزاری به زن و سلب قدرت تصمیم‌گیری

در رمان *جین ایر*، یکی از بارزترین نمونه‌های ابزاری شدن زن، تلاشی است که ادوارد روچستر پس از پذیرش پیشنهاد ازدواج از سوی جین، برای تغییر هویت ظاهری او به کار می‌بندد. روچستر بر آن است تا جین را با خلعت‌ها و جواهرهای گران‌بها بیاراید و از او تندیسی اشرافی بسازد. در این فرایند، زن نه به عنوان انسانی با سلیقه و نیازهای مادی مشخص، بلکه مانند شیئی زینتی برای نمایش اقتدار و مکنت مرد به کار گرفته می‌شود.

جین در برابر این تغییر هویت تحمیلی مقاومت می‌ورزد و چنین می‌گوید:

«من لباس‌های ابریشمی و جواهرات را به تن نخواهم کرد؛ من همان جین ایری خواهم بود که پیش از این دیده‌اید، نه یک موجود بزک‌شده و بیگانه با خویشتن» (همان:۲۴)

از دیدگاه سیمون دوبوار، نظام مردسالار همواره زن را در جایگاه «دیگری» و ابزاری برای ارضای میل یا نمایش شوکت مرد تعریف می‌کند. مرد با خرید اشیای زینتی و تحمیل سلیقه خود، در حقیقت مالکیتش را بر کالبد زن تثبیت می‌نماید. مقاومت جین در این موقعیت، ایستادگی در برابر تبدیل‌شدن به شیء تزیینی و تلاشی بنیادین برای حراست از فردیت خویش است. نمونهٔ دیگر این رویکرد، در خواستگاری سنت‌جان ریورز دیده می‌شود. سنت‌جان جین را به عنوان زنی مستقل و صاحب عاطفه نمی‌خواهد، بلکه از او ابزاری برای به ثمر نشاندن مأموریت دینی خود در هند طلب می‌کند:

«خدا و طبیعت تو را برای کار و مجاهدت آفریده‌اند، نه برای لذت‌جویی؛ تو برای همسری یک مبلغ مذهبی ساخته شده‌ای» (همان:۳۴).

جین در پاسخ به این سخن، سلب فاعلیت خود را در پوشش مذهب تاب نمی‌آورد و به صراحت ابزارشدن روح خود را رد می‌کند و نشان می‌دهد که تسلیم در برابر این اراده، به معنای مرگ آگاهی و هویت فردی اوست.

در رمان *ویلت*، لوسی اسنو تجربه‌ای مستمر از ابزاری شدن در دل ساختارهای نظارتی و اداری را از سر می‌گذراند. در پانسیون مادام بک، لوسی به عنوان ماشینی کارآمد و ابزاری جهت پیشبرد نظم آموزشگاه به کار گرفته می‌شود، در حالی‌که امیال، احساسات و دنیای درونی او به کلی نادیده انگاشته می‌شود. این پدیده در روابط او با موسیو پل امانوئل نیز به شکلی دیگر پدیدار می‌گردد. امانوئل در ابتدای امر، لوسی را

موجودی نیازمند هدایت، تنبیه و سرزنش مدام تصور می‌کند و می‌کوشد رفتار و باورهای او را در چهارچوب قضاوت‌های مردانه خویش بگنجاند.

لوسی احساس خود را در مواجهه با چنین رفتارهایی این‌گونه بازگو می‌کند:

«او مرا در زیر ذره‌بین تند و تلخ نگاه خویش می‌نهاد؛ گویی می‌خواست در سرمای اندیشهٔ من نقصی بجوید و مرا به قالبی درآورد که خود می‌پسندید» (برونته،۱۴۰۴: ۱۵).

بر پایهٔ آرای دوبوار، این وضعیت بازتابی از باور ریشه‌دار جامعه به ناتوانی زن در مدیریت نفس و لزوم قیمومیت مرد بر روح اوست. لوسی در چشمان امانوئل به توده‌ای خام بدل می‌شود که باید توسط دست توانای مرد شکل پذیرد. با این حال، تفاوت لوسی با زنانی که به انقیاد کامل تن می‌دهند در این است که او درون‌مایهٔ انتقادی خود را در پناه نقاب بیرونی پنهان می‌دارد و هرگز در سطح روانی به ابژه مطلق تبدیل نمی‌شود؛ او قضاوت‌های امانوئل را ارزیابی می‌کند و تسلیم بی‌قیدوشرط نگاه او نمی‌گردد.

۲-۵. انزوای طبقاتی و اقتصادی

جین ایر از همان دوران کودکی در عمارت گیتس‌هد، طعم محرومیت مادی و انزوای برخاسته از بی‌چیزی را می‌چشد. او در خانه دایی خود یتیمی بی‌سرمایه است که حق زیستن را به واسطهٔ صدقه دیگران به دست آورده است. این موقعیت، در ورود او به شغل معلمی سرخانه در عمارت ثورن‌فیلد به شدیدترین شکل نمایان می‌شود. معلم سرخانه شخصیتی در مرز میان دو طبقه است؛ او دارای تربیت، دانش و فضیلت‌های اخلاقی اشراف است، اما از پشتوانهٔ ثروت و پیوند نسبی محروم است و در همان حال نمی‌تواند در ردیف خدمتکاران فرودست قرار گیرد.

جین در هنگام حضور مهمانان اشرافی روچستر و کنایه‌های تحقیرآمیز لیدی اینگرام دربارهٔ معلمان سرخانه، موقعیت خود را این‌گونه توصیف می‌کند:

«من در آن اتاق پرزرق‌وبرق، در گوشه‌ای تاریک نشسته بودم؛ من با آنان سخن نمی‌گفتم و آنان مرا چون روحی نادیدنی می‌پنداشتند که در گوشه تالار معلق مانده است» (برونته،۱۴۰۵: ۱۷).

دوبوار تأکید دارد که انزوای زنان زمانی شدت می‌گیرد که استقلال اقتصادی از آنان سلب شود و کار مزدی آنان نیز در پایین‌ترین پایه‌های منزلت اجتماعی قرار گیرد. جین در ثورن‌فیلد در نوعی برزخ طبقاتی منزوی است؛ نه صاحب اختیار است و نه هم‌شأن اربابان خانه. با وجود این، کسب درآمد حاصل از دسترنج شخصی برای جین گامی بنیادین به شمار می‌رود، زیرا همین دستمزد ناچیز به او امکان می‌دهد که از بردگی مطلق رهایی یابد و سرنوشت خود را به جای گدایی ترحم، با کار خویش رقم بزند.

لوسی اسنو در رمان *ویلت* تجسم نهایت انزوای ناشی از فقدان سرمایه و پشتوانه اجتماعی در دیاری بیگانه است. او با ورود به شهر ویبورگ (ویلت)، نه تنها زنی تنها و بی‌پناه، بلکه بیگانه‌ای فقیر و پیرو آیینی متفاوت در جامعه‌ای کاتولیک است. لوسی برای بقا ناچار است خدمتکاری و سپس تدریس در آموزشگاه مادام بک را پذیرا شود. او در تمام ساعات کار، بیگانگی طبقاتی خود را با دانش‌آموزان توانگر و خانواده‌های مرفه حس می‌کند.

لوسی در یکی از تنهاترین لحظات اقامت در پانسیون، رنج این فقر و معلق‌بودن را این‌گونه ثبت می‌کند:

«من هیچ نامی در میان آنان نداشتم؛ نه ارثی در پی من بود و نه دستی از خویشاوندان بر شانه‌ام نهاده می‌شد؛ من تنها بودم و باد سرمای فقر بر تنم می‌وزید» (برونته،۱۴۰۴: ۷).

از منظر دوبوار، جامعهٔ سرمایه‌داری و مردسالار زن بی‌پشتوانه را به حاشیه‌ای رانده‌شده بدل می‌سازد که کار سنگین انجام می‌دهد اما سهمی در تصمیم‌گیری و قدرت ندارد. لوسی در ویلت تنها نیروی کار ارزانی است که به کار گرفته می‌شود تا امورات مدرسه پیش برود، اما تا مدت‌ها حق حضور در مجامع عمومی یا اظهارنظر به او داده نمی‌شود. انزوای لوسی عمیقاً با واقعیت اقتصادی او گره خورده است؛ موقعیتی که تنها با گذر زمان و ساختن سرمایه‌ای شخصی از راه تدریس شکسته می‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

بازخوانی رمان‌های *جین ایر* و *ویلت* بر پایهٔ آرای سیمون دوبوار در *جنس دوم* نشان می‌دهد که شارلوت برونته انزوای زنان را نه صرفاً تقدیری احساسی یا فردی، بلکه معضلی برآمده از روابط سلطه و موقعیت زن به عنوان «دیگری» در جامعهٔ قرن نوزدهم به تصویر کشیده است.

در *جین ایر*، انزوا، جرقه‌ای برای مقاومت و کنشگری است؛ جین با تکیه بر کرامت انسانی، نپذیرفتن موقعیت و کسب استقلال اقتصادی موفق می‌شود از ورطهٔ فروبستگی گذر کرده و به استعلا دست یابد. در مقابل، در *ویلت* انزوا ژرف‌تر و گزنده‌تر بازنمایی شده است؛ لوسی اسنو با آگاهی کامل از ساختارهای نظارتی جامعه، انزوا را به حفاظی برای حفظ ذهنیت و فردیت خود بدل می‌سازد. از نگاه دوبوار، هر دو شخصیت بازتاب‌دهندهٔ ضرورت حیاتی رهایی از قیدهای تحمیلی مردسالارانه از مجرای استقلال مادی و خودآگاهی هستند؛ جین با برقراری توازن میان عشق و

آزادی و لوسی با برگزیدن تنهایی استعلایی در ازای محافظت از آزادی خویش عمل می‌کنند.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) برونته، شارلوت (۱۴۰۵)، ***جین ایر***، ترجمهٔ رضا رضایی، تهران: نی.

۲) ..... (۱۴۰۴)، ***ویلت***، ترجمهٔ رضا رضایی،تهران: نی.

۳) دوبوار، سیمون (۱۳۸۲)، ***جنس دوم*** **(جلد اول: وقایع و اساطیر)**، ترجمهٔ قاسم صنعوی، تهران: توس.

۴) ..... (۱۳۸۲)، ***جنس دوم*** **(جلد دوم: تجربهٔ زیسته)**، ترجمهٔ قاسم صنعوی،تهران: توس.

۵) تانگ، رزمری (۱۳۹۹)، ***درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی***، ترجمهٔ منیژه نجم‌عراقی، تهران: نی.

ب: مقاله‌ها

۱) بنی طرفی، نیلوفر (۱۳۹۸)، ***«بازنمایی جلوه‌های زنانه در سه رمان از نویسندگان زن ایرانی»***، پژوهش‌نامهٔ ادبیات داستانی. دورهٔ ۸، شمارهٔ۳، صص ۱ـ ۲۱.

۲) کریمی سنگدهی، غزل، (۱۴۰۰)، ***«تحلیل بازنمایی فرهنگ جنسیتی در رمان‌های نویسندگان زن ایران طی سه دهه»***، نشریهٔ زن در فرهنگ و هنر، دورهٔ۱۳، شمارهٔ۲،صص ۲۹۱ـ ۳۱۸.

۳) نام‌آوران، رضا، (۱۴۰۵)، ***«بازنمایی زن به مثابهٔ «دیگری» در داستان کوتاه «عروسی اول» جمال‌زاده خوانش فمینیستی بر اساس نظریهٔ سیمون دوبوار»***، سومین کنفرانس بین‌المللی زبان، ادبیات، فرهنگ و مطالعات تاریخی.

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارهٔ بیست و چهارم، زمستان ۱۴۰۴ (صص ۸۵-۱۱۴)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.596626.1292

مطالعهٔ شخصیت عاشقانهٔ «رامین» در «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی براساس نظریهٔ مثلث عشق رابرت. جی استرنبرگ در روان‌شناسی

حسین قاسمی‌زاده[۱]، خدابخش اسداللهی[۲]، مسروره مختاری[۳]

چکیده

«ویس و رامین» اثر فخرالدین اسعد گرگانی یکی از مهم‌ترین آثار خلق‌شده در حوزهٔ ادبیات غنایی است. شاعر در این اثر، یکی از داستان‌های عاشقانهٔ قبل از اسلام در ایران را به تصویر کشیده است. در این پژوهش با بهره‌گیری از روش مطالعهٔ کتابخانه‌ای و به صورت توصیفی- تحلیلی و استفاده از نظریهٔ مثلث عشقی رابرت. جی استرنبرگ (که نظریه‌ای روان‌شناختی است)، شخصیت عشقی رامین مورد مطالعه، بررسی و تحلیل قرار گرفته است. حاصل مطالعات نشان می‌دهد که عشق رامین از صمیمیت در رابطه برخوردار نیست؛ عشق او گرچه از مؤلّفه‌هایی مانند تجربهٔ خوشحالی در کنار معشوق، فهم متقابل طرفین در رابطه، به اشتراک‌گذاری خود و مایملک و دارایی طرفین عشق، کسب حمایت احساسی از معشوق، اعطای حمایت احساسی و هیجانی به معشوق، ارتباطات صمیمانه و ارج نهادن به یکدیگر برخوردار است، اما در مقابل، از مؤلّفه‌هایی مانند میل به افزایش رفاه معشوق، رفتارهای احترام‌آمیز، توانایی حساب کردن به معشوق هنگام نیازمندی‌ها بی‌بهره است و تمام مؤلّفه‌های مربوط به صمیمیت را دارا نیست. ضلع دیگر مثلث عشقی استرنبرگ، هیجان (شور و شهوت) است که عشق رامین از این ضلع در بالاترین سطح برخوردار است. تعهد هم که ضلع سوم در نظریهٔ استرنبرگ است، در شخصیت عشقی رامین بیشتر در سطح احساسی نمود دارد تا سطح پایدار و عقلانی.

واژه‌های کلیدی: روان‌شناسی عشق، نظریهٔ مثلث عشق، ادبیات غنایی، ویس و رامین، فخرالدین اسعد گرگانی، رابرت جی استرنبرگ.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
hosseinqasemizadeh1373@gmail.com
[۲] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران (نویسندهٔ مسئول).
asadollahi@uma.ac.ir
[۳] - استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی، اردبیل، ایران.
mmokhtari@uma.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۴- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۱۰/۱۸

۱. مقدمه

شعر غنایی یکی از چهار گونهٔ اصلی ادبیات به شمار می‌آید که بازتاب‌دهندهٔ احساسات، هیجانات، رنج‌ها و لذت‌های شاعر است؛ به دیگر عبارت، مجموعه‌ای از شادی‌ها، امیدها، ناامیدی‌ها و سایر اندیشه‌ها و باورهای فردی، محتوای اصلی این نوع شعر را تشکیل می‌دهند. «در شعر غنایی، محور اصلی، بیان احساسات فردی شاعر است و باید مفهوم «احساس» و «شخصی بودن» را در گسترده‌ترین معنای آن در نظر گرفت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۵۲: ۱۲)؛ به دیگر بیان، این نوع شعر به طور مستقیم به عواطف و هیجانات شخصی شاعر می‌پردازد (ر.ک: فرشیدورد، ۱۳۶۳: ۶۵).

منظومهٔ ویس و رامین فخرالدین اسعد گرگانی از برجسته‌ترین آثار عاشقانهٔ ادب فارسی است که روابط عاطفی و فراز و فرودهای عشق میان شخصیت‌های اصلی، بخش مهمی از ساختار روایی آن را شکل می‌دهد. در این میان، شخصیت رامین با رفتارها، احساسات و کنش‌های عاطفی گوناگون، یکی از مهم‌ترین شخصیت‌های عاشق این منظومه است؛ از این‌رو، شناخت ماهیت عشق او و مؤلّفه‌های شکل‌دهندهٔ این عشق، می‌تواند به درک دقیق‌تر شخصیت رامین و مناسبات عاطفی حاکم بر منظومه کمک کند. بهره‌گیری از رویکردهای روان‌شناختی در مطالعات ادبی، امکان بررسی شخصیت‌ها و روابط عاطفی آنان را از منظری متفاوت فراهم می‌کند. نظریهٔ مثلث عشق رابرت جی. استرنبرگ، عشق را براساس سه مؤلّفهٔ صمیمیت، شور و تعهد تبیین می‌کند و از این منظر می‌تواند چارچوبی برای بررسی ساختار عشق در متون ادبی فراهم آورد؛ بر همین‌اساس، پژوهش حاضر، شخصیت عشقی رامین را در منظومهٔ «ویس و رامین» براساس مؤلّفه‌های نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ بررسی می‌کند.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

واژهٔ عشق و فضاهای معنایی مرتبط با آن می‌تواند شاخصی برای تعیین مختصات فکری و اندیشگانی شاعران باشد» (روستا، ۱۳۸۵: ۱۲). عشق، مفهومی پیچیده و چند بُعدی است که همواره مورد توجه دانشمندان و پژوهشگران علوم انسانی قرار گرفته است. این پدیده، به‌عنوان یکی از بنیادی‌ترین احساسات انسان، نه تنها در زندگی فردی بلکه در شکل‌گیری روابط اجتماعی نقش اساسی ایفا می‌کند. شناخت ابعاد مختلف عشق و واکاوی ریشه‌های روانیِ آن، می‌تواند چشم‌انداز جدیدی برای درک بهتر تعاملات انسانی فراهم آورد؛ از این‌رو، پرداختن به ماهیت عمیق و لایه‌لایهٔ عشق، نیازمند رویکردی تحلیلی و میان‌رشته‌ای است که فراتر از تعابیر سطحی و صرفاً احساسی حرکت کند (ر.ک: فروم، ۱۳۹۲: ۵۱).

یکی از نظریه‌پردازان مهم در حیطهٔ روان‌شناسی عشق، رابرت. جی استرنبرگ است. رابرت جفری استرنبرگ (متولد ۸ دسامبر ۱۹۴۹) روان‌شناس و روان‌سنج آمریکایی است. او در یک خانواده یهودی در ایالت نیوجرسی آمریکا متولد شد. استرنبرگ فعالیت دانشگاهی خود را از سال ۱۹۷۵ در دانشگاه استنفورد آغاز کرد؛ دانشگاهی که مدرک دکترای خود را نیز از آن دریافت کرده بود. در سال ۲۰۱۳ او به عنوان رئیس دانشگاه وایومینگ منصوب شد و هدف اصلی خود را ارتقای رهبری اخلاقی در میان دانشجویان، اعضای هیئت علمی و کارکنان این دانشگاه عنوان کرد. با این حال، دورهٔ ریاست او در این دانشگاه کوتاه بود و در اواخر همان سال از سمت خود استعفا داد. پس از آن به عضویت هیئت علمی دانشگاه کرنل درآمد و به‌عنوان استاد توسعهٔ انسانی در این دانشگاه مشغول به فعالیت شد. پیش از حضور در کرنل، استرنبرگ سوابق علمی و اجرایی متعددی داشته است؛ از جمله ریاست دانشکدهٔ هنر و علوم دانشگاه تافتس، استادی روان‌شناسی و آموزش در دانشگاه ییل با عنوان IBM

و همچنین ریاست دانشگاه ایالتی اوکلاهما. او همچنین سابقهٔ ریاست انجمن روان‌شناسی آمریکا را در کارنامه خود دارد.

از نظر تحصیلات، استرنبرگ دارای مدرک کارشناسی از دانشگاه ییل و دکترای روان‌شناسی از دانشگاه استنفورد است. او تاکنون سیزده مدرک دکترای افتخاری از دانشگاه‌هایی در آمریکای شمالی، آمریکای جنوبی، آسیا و اروپا دریافت کرده است. همچنین به عنوان عضو برجستهٔ مرکز روان‌سنجی دانشگاه کمبریج شناخته می‌شود. از مهم‌ترین دستاوردهای علمی او می‌توان به نظریهٔ سه‌گانهٔ هوش و همچنین نظریه‌های تأثیرگذار در زمینه‌های خلاقیت، سبک‌های تفکر، عشق و نفرت و نظریهٔ مثلثی عشق اشاره کرد. محور اصلی پژوهش‌های او بر هوش و خلاقیت متمرکز است و در کنار آن، روابط پیچیدهٔ میان عشق و نفرت را نیز مورد بررسی قرار داده است. استرنبرگ بیش از ۱۵۰۰ اثر علمی شامل مقاله و کتاب منتشر کرده است (به نقل از سایت اینترنتی ای سنج).

استرنبرگ، نظریه‌ای جامع در حوزهٔ عشق، تحت عنوان «نظریهٔ مثلث عشق» ارائه داده است که بر سه مؤلّفهٔ اصلی استوار است: صمیمیت، شور و تعهد (ر.ک: استرنبرگ، ۱۳۹۶: ۲۷).

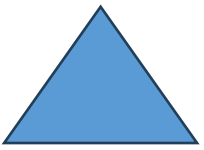
مؤلّفهٔ صمیمیت به احساس نزدیکی عاطفی و پیوندی عمیق میان دو فرد اشاره دارد که شامل درک متقابل، حمایت عاطفی و اشتراک تجربیات است. این مؤلّفه ده خوشه دارد (همان: ۳۴). در نظریهٔ عشق استرنبرگ، برای صمیمیت، ده خوشه عنوان شده است که به ترتیب زیر هستند:

۱) میل به افزایش رفاه معشوق ۲) تجربهٔ خوشحالی در کنار معشوق ۳) احترام بسیار برای معشوق ۴) توانایی حساب کردن به روی معشوق هنگام نیازمندی‌ها ۵) فهم مقابل طرفین در رابطه ۶) به اشتراک‌گذاری خود و مایملک دارایی طرفین عشق ۷) کسب حمایت احساس از معشوق ۸) اعطای حمایت احساسی و هیجانی به معشوق

۹) ارتباطات صمیمانهٔ طرفین ۱۰) ارج نهادن به یکدیگر در طول زندگی (همان: ۱۳۴).

شور یا هیجان، دومین بُعد نظریهٔ استرنبرگ، جنبهٔ جسمانی و هیجانی رابطه را شامل می‌شود که معمولاً با اشتیاق و جذابیت جنسی همراه است. این مؤلّفه بر انگیزش‌های غریزی و واکنش‌های فوری تمرکز دارد و نقش مهمی در مراحل اولیهٔ رابطه ایفا می‌کند (ر.ک: ستوده، ۱۳۹۷: ۸۰). سومین مؤلّفه، تعهد است که به تصمیم‌گیری آگاهانه برای حفظ و استمرار رابطه در طول زمان اشاره دارد و بُعد عقلانی عشق محسوب می‌شود. تعهد باعث ثبات رابطه و پایداری آن در مواجهه با مشکلات می‌شود (ر.ک: فرجاد، ۱۳۹۰: ۱۰۵).

صمیمیت



شور و هیجان تعهد

نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ بیان می‌کند که ترکیب‌های متفاوت سه مؤلّفهٔ اصلی عشق، یعنی صمیمیت، شور و تعهد، انواع مختلفی از عشق را به وجود می‌آورد (ر.ک: استرنبرگ، ۱۳۹۶: ۵۰-۵۴). این ترکیب‌ها عبارت‌اند از:

۱) دوستی: تنها صمیمیت وجود دارد و شور و تعهد غایب‌اند. این حالت بیشتر در روابط دوستانه و عاطفی دیده می‌شود. ۲. عشق شهوانی: شور یا هیجان بالا است، اما صمیمیت و تعهد وجود ندارد. ۳. عشق پوچ: تنها، تعهد در رابطه هست، بدون صمیمیت و شور. این حالت ممکن است در روابط طولانی‌مدت بی‌احساس یا در ازدواج‌های از پیش تعیین‌شده دیده شود. ۴. عشق رمانتیک: ترکیبی از صمیمیت و شور است، ولی تعهد در آن کم‌رنگ یا غایب است. این عشق معمولاً در مراحل اولیهٔ روابط عاشقانه ظاهر می‌شود. ۵. عشق ابلهانه: ترکیب شور و تعهد است، بدون

صمیمیت. این نوع عشق معمولاً برپایهٔ تصمیمات سریع و بدون شناخت عمیق شکل می‌گیرد. ۶. عشق همراه: ترکیب صمیمیت و تعهد است، بدون شور. این نوع عشق در روابطی دیده می‌شود که شور اولیه کاهش یافته است، ولی دو طرف به هم پایبند هستند. ۷. عشق کامل: ترکیب هر سه مؤلّفه، یعنی صمیمیت، شور و تعهد. این حالت، کامل‌ترین و آرمانی‌ترین شکل عشق است که مستلزم تعادل و حضور فعال هر سه بُعد است. ۸. عدم عشق: غیبت هر سه مؤلّفه که معمولاً در روابط روزمرهٔ بی‌اهمیّت بین افراد دیده می‌شود. این دسته‌بندی‌ها چارچوبی مفید برای تحلیل انواع روابط عاشقانه به‌ویژه در متون ادبی و فرهنگی فراهم می‌کند (ر.ک: فرجاد، ۱۳۹۰: ۱۰۸).

جدول انواع عشق از دیدگاه استرنبرگ

انواع مختلف عشق	مؤلّفه‌ها
دوستی	صمیمیت، بدون شور و تعهد
شهوانی	شور، بدون صمیمیت و تعهد
پوچ	تعهد، بدون صمیمیت و شور
رمانتیک	صمیمیت و شور، بدون تعهد
ابلهانه	شور و تعهد، بدون صمیمیت
همراه	صمیمیت و تعهد، بدون شور
کامل	صمیمیت، شور و تعهد
عدم عشق	بدون صمیمیت، شور و تعهد

علاوه بر این، استرنبرگ تأکید می‌کند که عشق، یک پدیدهٔ پویا است و مؤلّفه‌های آن در طول زمان تغییر می‌کنند؛ بنابراین شناخت و مدیریت این تغییرات برای حفظ رابطه بسیار حیاتی است (ر.ک: خدایاری‌فرد و مقدسی، ۱۳۹۷: ۷۸). «نظریهٔ استرنبرگ در زمینهٔ تحلیل متون ادبی و روابط عاشقانه، از جمله در ادبیات کلاسیک فارسی، کاربرد

وسیعی یافته است و پژوهشگران ایرانی آن را چارچوبی مناسب برای درک عمق و ساختار عشق در آثار ادبی می‌دانند» (افشارنیا و سادات موسوی، ۱۴۰۰: ۵۹).

مسئلهٔ اصلی پژوهش حاضر آن است که با وجود جایگاه برجستهٔ عشق در شکل‌گیری شخصیت و کنش‌های رامین، مؤلّفه‌های روان‌شناختی عشق او به‌صورت مستقل و براساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ کمتر بررسی شده است. ازاین‌رو، با تحلیل رفتارها، گفتارها و کنش‌های رامین در متن منظومه، می‌توان میزان و چگونگی حضور سه مؤلّفهٔ صمیمیت، شور و تعهد را در شخصیت عشقی او بررسی کرد و بر اساس برآیند این مؤلّفه‌ها، نوع عشق وی را در چارچوب نظریهٔ استرنبرگ تبیین کرد؛ بر این‌اساس، سؤالات پژوهش چنین است:

ـ شخصیت عشقی رامین در منظومهٔ «ویس و رامین» براساس نظریهٔ مثلث عشق رابرت جی. استرنبرگ چگونه قابل تبیین است؟

ـ مؤلّفهٔ صمیمیت در شخصیت عشقی رامین چگونه نمود می‌یابد و چه میزان از مؤلّفه‌های ده‌گانهٔ صمیمیت استرنبرگ در رفتار و رابطهٔ او با ویس مشاهده می‌شود؟

ـ مؤلّفهٔ شور و هیجان در عشق رامین چگونه بروز می‌کند و چه نقشی در شکل‌گیری و تداوم رابطهٔ او با ویس دارد؟

ـ مؤلّفهٔ تعهد در شخصیت عشقی رامین چگونه نمود می‌یابد و این تعهد تا چه اندازه از ثبات و پایداری برخوردار است؟

ـ برآیند سه مؤلّفهٔ صمیمیت، شور و تعهد، عشق رامین را به کدام یک از الگوهای عشق در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ نزدیک می‌کند؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر با هدف تبیین و تحلیل شخصیت عشقی رامین در منظومهٔ «ویس و رامین» فخرالدین اسعد گرگانی براساس نظریهٔ مثلث عشق رابرت جی. استرنبرگ

انجام شده است. در این راستا، مؤلّفه‌های سه‌گانهٔ صمیمیت، شور و تعهد در رفتار، گفتار و کنش‌های عاطفی رامین بررسی می‌شود تا چگونگی نمود هر یک از این مؤلّفه‌ها در رابطهٔ او با ویس و میزان حضور آن‌ها در ساختار عشق رامین مشخص شود. همچنین، با بررسی مجموع این مؤلّفه‌ها، الگوی عشق رامین در چارچوب نظریهٔ استرنبرگ تبیین خواهد شد.

ضرورت انجام این پژوهش از آنجا ناشی می‌شود که «ویس و رامین» از مهم‌ترین منظومه‌های عاشقانهٔ ادب فارسی است و عشق، علاوه بر نقش اساسی در پیشبرد حوادث، در شکل‌گیری و تحول شخصیت رامین نیز تأثیر چشمگیری دارد. بررسی این شخصیت از منظر روان‌شناسی عشق می‌تواند ابعاد عاطفی و رفتاری او را با دقت بیشتری آشکار سازد و درک عمیق‌تری از رابطهٔ وی با ویس فراهم آورد. نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ نیز با تفکیک عشق به مؤلّفه‌های صمیمیت، شور و تعهد، امکان تحلیل نظام‌مند رابطهٔ عاشقانهٔ رامین را فراهم می‌کند. از سوی دیگر، با وجود پژوهش‌هایی که از این نظریه برای تحلیل عشق در برخی متون ادبی فارسی بهره گرفته‌اند، بررسی مستقل شخصیت رامین در «ویس و رامین» براساس این چارچوب کمتر مورد توجه قرار گرفته است. از این‌رو، پژوهش حاضر با پیوند میان مطالعات ادبی و روان‌شناسی عشق، می‌کوشد خوانشی میان‌رشته‌ای از شخصیت رامین ارائه دهد و زمینه را برای بررسی دقیق‌تر ساختار روابط عاشقانه و شخصیت‌های عشقی در متون کلاسیک فارسی فراهم سازد.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در رابطه با بررسی شخصیت رامین براساس نظریهٔ مثلث عشقی استرنبرگ تاکنون پژوهشی ثبت نشده است، اما برخی پژوهش‌های ادبی براساس این نظریه صورت گرفته است که به برخی از آن‌ها اشاره می‌شود:

- محمدرضا باشی ازغدی و همکاران (۱۴۰۳) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل کارکردهای تعلیمی و اخلاقی عشق در غزلیات حسین منزوی با رویکرد به مفهوم صمیمیت در نظریهٔ صمیمیت در نظریهٔ مثلث عشق از رابرت استرنبرگ» کارکردهای تعلیمی و اخلاقی عشق در غزلیات حسین منزوی را با تأکید بر مفهوم صمیمیت در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ بررسی کرده و ابعاد صمیمانه، تعلیمی و اخلاقی روابط عاشقانه را تحلیل کرده‌اند.

- بیژن ظهیری و حسین قاسمی‌زاده (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل شخصیت عشقی مجنون در لیلی و مجنون نظامی براساس نظریهٔ مثلث عشقی رابرت. جی استرنبرگ در روان‌شناسی» شخصیت عشقی مجنون در منظومهٔ لیلی و مجنون نظامی را براساس نظریهٔ مثلث عشق رابرت استرنبرگ بررسی کرده و مؤلّفه‌های صمیمیت، شور و تعهد را در عشق مجنون تحلیل کرده‌اند.

- پروین محمدی‌زاده و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «بررسی تطبیقی عشق در داستان از خم چنبر دولت‌آبادی و داستان هرگز رهایم مکن ایشیگورو بر اساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ» مفهوم عشق را در از خم چنبر دولت‌آبادی و هرگز رهایم مکن ایشیگورو براساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ بررسی کرده و وجوه اشتراک و تفاوت روابط عاشقانهٔ شخصیت‌های دو اثر را تحلیل کرده‌اند.

- جواد جلالی و ابراهیم ظاهری عبدوند (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل الگوهای روابط عاشقانهٔ شخصیت‌های زن در مثنوی‌های عطار براساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ» الگوهای روابط عاشقانهٔ شخصیت‌های زن در مثنوی‌های عطار را براساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ بررسی کرده و مؤلّفه‌ها و انواع عشق در روابط شخصیت‌ها را شناسایی و تحلیل کرده‌اند.

- سارا حسین‌آبادی و زرین تاج‌واردی (۱۴۰۰) در مقالهٔ «نظریهٔ مثلث عشق اشتنبرگ و انطباق آن با دو منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و ویس و رامین اسعد

گرگانی» نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ را در دو منظومهٔ خسرو و شیرین نظامی و ویس و رامین اسعد گرگانی به کار گرفته و میزان انطباق مؤلّفه‌های سه‌گانهٔ عشق را در این دو اثر بررسی کرده‌اند.

- فاطمه بهار چتنی و کورش کریم‌پسندی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی اشعار عاشقانه فروغ فرخزاد براساس نظریهٔ عشق رابرت جی استرنبرگ» اشعار عاشقانهٔ فروغ فرخزاد را براساس نظریهٔ عشق رابرت استرنبرگ تحلیل کرده و مؤلّفه‌ها و جلوه‌های مختلف عشق را در اشعار وی بررسی کرده‌اند.

- ابراهیم ظاهری و روح‌الله کریمی نورالدین‌وند (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی ابعاد عشق‌ورزی در اشعار بلال در فرهنگ بختیاری براساس نظریهٔ عشق استرنبرگ» ابعاد عشق‌ورزی در اشعار بلال در فرهنگ بختیاری را براساس نظریهٔ عشق استرنبرگ بررسی کرده و مؤلّفه‌های صمیمیت، شور و تعهد را در جلوه‌های عشق تحلیل کرده‌اند.

- سهیلا قسیمی ترشیزی و محبوبه رشیدی ظفر (۱۳۹۹ در مقالهٔ «تحلیل ارتباطات عاطفی زنان در آثار سیمین دانشور براساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ» ارتباطات عاطفی زنان در آثار سیمین دانشور را براساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ بررسی و مؤلّفه‌های شکل‌دهندهٔ روابط عاطفی شخصیت‌های زن را تحلیل کرده‌اند.

- پوران یوسفی‌پور و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی انواع عشق در شکرستان محمدمؤمن عرشی بر اساس مکتب رابرت استرنبرگ» انواع عشق در شکرستان محمدمؤمن عرشی را براساس نظریهٔ رابرت استرنبرگ بررسی کرده و گونه‌های مختلف عشق را با توجه به مؤلّفه‌های سه‌گانهٔ این نظریه طبقه‌بندی و تحلیل کرده‌اند.

- سهیلا قسیمی ترشیزی و همکاران (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی مؤلّفه‌های عشق در رمان سووشون براساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ» مؤلّفه‌های عشق را در رمان سووشون بررسی کرده و با بهره‌گیری از نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ، ابعاد و کیفیت روابط عاشقانهٔ شخصیت‌های رمان را تحلیل کرده‌اند.

- بدریه قوامی و دریا ساعدپناه (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی دو داستان عاشقانهٔ شاهنامه براساس نظریهٔ مثلّث عشقی استرنبرگ» دو داستان عاشقانهٔ شاهنامه را بر اساس نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ بررسی کرده و مؤلّفه‌های سه‌گانهٔ عشق را در روابط شخصیت‌های این داستان‌ها تحلیل کرده‌اند.

- معصومه محمودی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «نظریهٔ عشق استرنبرگ و نقد تطبیقی داستان معاصر» عشق استرنبرگ را در نقد تطبیقی داستان معاصر به کار گرفته و ظرفیت این نظریه را برای تحلیل روابط و تجربه‌های عاشقانه در آثار داستانی بررسی کرده است.

- فرهمند رویین‌تن و آرمیتا جلیل ناغونی (۱۳۹۹) در مقالهٔ «بررسی مقایسه‌ای مفهوم عشق از دیدگاه رابرت استرنبرگ در داستان زنی که مردش را گم کرد صادق هدایت و کولی کنار آتش منیره روانی‌پور» مفهوم عشق را در دو داستان زنی که مردش را گم کرد صادق هدایت و کولی کنار آتش منیرو روانی‌پور به‌صورت مقایسه‌ای بررسی کرده و مؤلّفه‌های عشق از دیدگاه استرنبرگ را در دو اثر تحلیل کرده‌اند.

- حسنعلی عباسپور و ندیم اصغری قاجاری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل مفهوم عشق در مجموعهٔ دستور زبان عشق از قیصر امین‌پور براساس آراء روان‌شناختی رابرت استرنبرگ» مفهوم عشق را در مجموعهٔ دستور زبان عشق قیصر امین‌پور براساس آرای روان‌شناختی رابرت استرنبرگ بررسی کرده و مؤلّفه‌های سه‌گانهٔ عشق، شامل صمیمیت، شور و تعهد، را در اشعار این مجموعه تحلیل کرده‌اند.

- حسنعلی عباسپور و ندیم اصغری قاجاری (۱۳۹۸) در مقالهٔ «بررسی و تحلیل مفهوم عشق در مجموعهٔ دستور زبان عشق از قیصر امین‌پور (براساس آراء روان‌شناختی رابرت استرنبرگ)» مفهوم عشق در مجموعهٔ دستور زبان عشق قیصر امین‌پور را با تکیه بر نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ بررسی کرده و جلوه‌ها و انواع عشق را از منظر مؤلّفه‌های این نظریه تحلیل کرده‌اند.

- زهرا پارساپور (۱۳۹۴) در مقالهٔ «بررسی مؤلّفه‌های عشق‌ورزی قهرمانان داستان خسرو و شیرین نظامی (با تکیه بر نظریهٔ مثلث عشق استرنبرک)» مؤلّفه‌های عشق‌ورزی قهرمانان داستان خسرو و شیرین نظامی را با تکیه بر نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ بررسی کرده و عناصر صمیمیت، شور و تعهد را در روابط عاشقانهٔ شخصیت‌ها تحلیل کرده است.

- زهره تائبی و مه‌دخت پورخالقی چترودی (۱۳۸۷) در مقالهٔ «مقایسهٔ مثلث عشق در مرگ شاه آرتر و خسرو و شیرین» عشق را در مرگ شاه آرتر و خسرو و شیرین بررسی کرده و به مقایسهٔ مؤلّفه‌های عشق در روابط شخصیت‌های دو اثر پرداخته‌اند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱. معرفی فخرالدین اسعد گرگانی و اثر او

منظومهٔ عاشقانهٔ «ویس و رامین» از کهن‌ترین نمونه‌های داستان‌پردازی تغزلی در زبان فارسی است که جایگاهی ممتاز در تاریخ ادبیات ایران دارد. این منظومه به قلم فخرالدین اسعد گرگانی، از شاعران قرن پنجم هجری، سروده شده است و از نخستین متون بازمانده از شعر منظوم غیرحماسی فارسی به شمار می‌رود (ر.ک: صفا، ۱۳۷۴: ۷۵). زبان این اثر، به‌رغم قدمتش، از ظرافت، روانی و لطافتی برخوردار است که آن را در شمار آثار بدیع سبک خراسانی قرار داده است.

فخرالدین اسعد گرگانی که از شاعران دربار آل‌زیار بوده، در دیباچهٔ اثرش تأکید می‌کند که داستان ویس و رامین را از متنی کهن‌تر به زبان پهلوی، برگرفته و آن را به نظم درآورده است. همین نکته باعث شده است که برخی از پژوهشگران، از جمله تفضلی و آموزگار، آن را برگرفته از سنّت‌های داستان‌سرایی ایرانیِ پیش از اسلام بدانند (ر.ک: تفضلی، ۱۳۷۶: ۳۲؛ آموزگار، ۱۳۸۲: ۵۵). از نظر ساختاری، منظومهٔ ویس و

رامین ترکیبی از عشق، شور، کشمکش‌های اخلاقی، تعهد و تمایل است که در بستری از جامعهٔ اشرافی عصر خود بازتاب یافته است.

از نظر زبانی، فخرالدین اسعد گرگانی کوشیده است زبانی میان‌سبک و حتی گاه، محاوره‌ای را در روایت‌های عاشقانه و گفت‌وگوهای میان شخصیت‌ها به کار گیرد، چنان‌که این اثر را از دیگر منظومه‌های معاصر خود متمایز می‌سازد (ر.ک: روشن، ۱۳۷۹: ۲۱). افزون بر این، فخرالدین با مهارتی چشمگیر توانسته است میان تخیل شاعرانه و توصیف‌های واقع‌گرایانه، تعادل ایجاد کند؛ از همین‌رو اثر او هم واجد بار عاطفی عمیق و هم از لحاظ تاریخی و فرهنگی ارزشمند است.

نکتهٔ مهم دیگر، تأثیر این منظومه در ادبیات بعدی ایران است؛ بسیاری از آثار عاشقانه پس از آن، از جمله خسرو و شیرین نظامی، به‌گونه‌ای متأثر از ساختار، فضا و مضامین این اثرند. به باور صفا، ویس و رامین نه‌تنها به لحاظ ادبی، که از نظر روان‌شناسی شخصیت‌ها نیز اثری پیشرو در ادبیات کهن فارسی به شمار می‌آید (ر.ک: صفا، ۱۳۷۴: ۷۶).

۲-۲. گذری بر داستان ویس و رامین

داستان ویس و رامین با پیمانی میان شاه موبد، پادشاه مقتدر و صاحب نفوذ، و شهرو، ملکه ماه‌آباد آغاز می‌شود. براساس این پیمان، مقرر می‌شود اگر شهرو صاحب دختری شود، آن دختر در آینده به همسری شاه موبد درآید. پس از تولد ویس، شهرو به این عهد وفادار نمی‌ماند و دختر خود را به برادرش، ویرو، می‌سپارد. این اقدام، نوعی پیمان‌شکنی محسوب می‌شود و زمینه‌ساز آغاز کشمکش‌های اصلی داستان می‌گردد. شاه موبد که خود را صاحب حق می‌داند، برای به دست آوردن ویس ابتدا به جنگ متوسل می‌شود، اما پس از ناکامی در میدان نبرد، با حیله و نیرنگ، ویس را از خانواده‌اش جدا کرده و به خراسان منتقل می‌کند.

در ادامهٔ داستان، در مسیر این جابه‌جایی، رامین، برادر جوان شاه موبد، با ویس آشنا می‌شود و به او دل می‌بازد. این دلدادگی به تدریج دوطرفه می‌شود و ویس نیز به رامین علاقه‌مند می‌گردد. از این نقطه به بعد، محور اصلی روایت بر شکل‌گیری و گسترش عشق میان ویس و رامین استوار است؛ عشقی که در تضاد مستقیم با قدرت و اقتدار شاه موبد قرار می‌گیرد. با آشکار شدن این رابطه، کشمکش‌های متعددی میان شخصیت‌ها شکل می‌گیرد. ویس و رامین بارها از یکدیگر جدا می‌شوند و برای رسیدن به هم با موانع گوناگون اجتماعی، سیاسی و خانوادگی روبه‌رو می‌گردند. شاه موبد نیز با شدت تلاش می‌کند این رابطه را از بین ببرد، اما موفق نمی‌شود. این رفت‌وآمدهای مکرر، فرارها و جدایی‌ها، بخش مهمی از ساختار روایی داستان را تشکیل می‌دهد و به آن جنبه‌ای پرتنش و در عین حال احساسی می‌بخشد.

سرانجام با مرگ شاه موبد، مانع اصلی عشق ویس و رامین از میان برداشته می‌شود. رامین پس از آن، به جای برادر بر تخت پادشاهی می‌نشیند و ویس و رامین سال‌های طولانی در کنار یکدیگر زندگی می‌کنند. پس از مرگ ویس، رامین از قدرت و پادشاهی کناره‌گیری کرده و باقی عمر خود را در انزوا و عبادت در آتشکده سپری می‌کند.

۲-۳. مؤلّفه‌های عشق در شخصیت رامین

۲-۳-۱. مؤلّفه‌های صمیمیت

۲-۳-۱-۱. میل به افزایش رفاه معشوق

«میل به افزایش رفاه معشوق» یعنی فرد در رابطه، فقط به احساسات خودش توجه ندارد، بلکه به‌طور فعال به دنبال بهتر شدن زندگی، آسایش و حال خوب طرف مقابل است. در منظومهٔ ویس و رامین می‌توان نشانه‌هایی از میل رامین به افزایش رفاه ویس یافت؛ مانندِ ابیات زیر:

اگرچه من همی سوزم ز بیداد — دل او بر چنین آتش مسوزاد
و گر چه بخت با من خورد زنهار — مرو را بخت فرخ باد و بیدار
همی گویم چو از عشقش بنالم — مبادا حال او هرگز چو حالم
همی گویم چو از عشقش بسوزم — مبادا روز او هرگز چو روزم

(اسعد گرگانی، ۱۳۷۷: ۲۳)

اما این میل در ساختار روانی او ناپایدار و متزلزل است. رامین در بسیاری از کنش‌ها، به جای اولویت دادن به آرامش، حیثیت و سلامت روانی ویس، خواسته‌های شخصی، امیال عاشقانه و تمایلات جنسی خود را مقدم می‌دارد. اصرار بر رابطه‌ای پنهانی، ایجاد فضای بی‌ثبات و اضطراب‌آور، افشای عشق در برابر دیگران و حتی ازدواج با گل، همگی از عواملی‌اند که رفاه روانی و اجتماعی ویس را خدشه‌دار می‌کنند؛ از این‌رو، اگرچه میل به رفاه معشوق در رامین وجود دارد، اما به سبب تعارض با انگیزه‌های فردمحورانه، این میل تنها در سطحی نسبی و ناسازگار با الگوی عشق کامل باقی می‌ماند. سخنان زیر از زبان ویس است:

مرا رامین به نادانی بسی خست — کنون پشت مرا یکباره بشکست
بسی شاخ از درخت من بیفگند — کنون اصلش برید و بیخ برکند
مرا شمشیر جورش سر بریده است — مرا ژوپین هجرش دل دریده است

(همان: ۲۳)

۲-۳-۱-۲. احترام بسیار برای معشوق

احترام به معشوق به معنای پذیرش ارزشمندی شخصیت، باورها و احساسات او و برخورد همراه با تکریم و توجه است. این مفهوم شامل پرهیز از تحقیر، نادیده‌گرفتن یا بی‌اعتنایی به جایگاه فرد مقابل می‌شود. در این چارچوب، فرد برای دیدگاه‌ها و هویت عاطفی معشوق ارزش قائل بوده و آن را شایسته احترام می‌داند.

این خوشه را در شخصیت عشقی رامین می‌توان در دو قسمت بررسی کرد: الف) موارد احترام‌آمیز ب) موارد بی‌احترامی. خطاب‌های ستایش‌آمیز نسبت به ظاهر و منش ویس، پذیرش اختیار ویس در برخی تصمیم‌گیری‌ها، تحمل فراق به دلیل مصلحت ویس و ... نمونه‌هایی از موارد احترام‌آمیز به ویس است. به توصیف ویس از زبان رامین برای دایه توجه شود:

مرا تو مادری ویســـه خداو ند به جان وی خورم همواره سوگند
نبود ا ندر ج هان و هم ن باشـــد کرا او جفت باشـــد غم نباشـــد

(همان: ۲۳)

اصرار بر رابطهٔ پنهانی، نادیده گرفتن جایگاه اجتماعی ویس، بدنام کردن ویس در منظر عمومی، بدنام کردن در نزد شوهر، بی‌توجهی به پیامدهای اجتماعی و آبروی ویس، ازدواج با گل بدون توجه به احساس ویس، لطمهٔ مستقیم به کرامت و امنیت عاطفی ویس، بی‌توجهی به وضعیت روانی ویس در لحظات بحرانی، تقدم خواسته‌های خود بر آرامش معشوق، استفاده از تهدید عاطفی و ... نمونه‌های بی‌احترامی رامین نسبت به ویس است. زمانی که موبد از راز میان ویس و رامین آگاه می‌شود، می‌گوید:

پس آنگه گفت ویســا خویش کاما ز بهر دیو گشـــته زشـــت نـامـا
نه جانت را خرد نه دیده را شـــرم نه را یت را راســـتی نه کارت آرزم
بخوردی ن ننگ و شـــرم و زین‌هارا به ننگ اندر زدی خود را و ما را ...

(همان: ۲۳)

رفتارهای احترام‌آمیز رامین به ویس، عمدتاً در سطح عاطفی، لحظه‌ای یا زبانی جلوه‌گر می‌شوند و نشان از نوعی وابستگی عاطفی دارند. با این‌حال، کنش‌های بی‌احترامانه او، ساختاری، مکرر و آسیب‌زا هستند و نه تنها شأن اجتماعی ویس را خدشه‌دار می‌کنند، بلکه سلامت روانی و اخلاقی او را نیز با بحران مواجه می‌سازند؛ از این‌رو، در تحلیل نهایی، موارد بی‌احترامی رامین به ویس بر رفتارهای احترام‌آمیز

او غلبه دارد و این مسئله به‌ویژه در ارزیابی صمیمیت در نظریهٔ عشق استرنبرگ، نشان از ناپایداری و ضعف در رابطهٔ میان آن دو دارد.

۲-۳-۱-۳. تجربهٔ خوشحالی در کنار معشوق

تجربهٔ خوشحالی در کنار معشوق به حالتی اطلاق می‌شود که فرد در حضور شریک عاطفی خود، احساس رضایت، آرامش و شادی درونی را تجربه می‌کند. این احساس معمولاً ناشی از پیوند عاطفی، همدلی و دریافت حمایت روانی از سوی معشوق است. در چنین شرایطی، حضور معشوق به عنوان یک منبع تقویت‌کنندهٔ هیجانات مثبت عمل کرده و موجب افزایش احساس بهزیستی فرد می‌شود.

در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ، یکی از مؤلّفه‌های صمیمیت، تجربهٔ رضایت و خوشحالی در کنار معشوق است. این زیرشاخه بیانگر آن است که فرد در حضور معشوق خود، نه تنها احساس نزدیکی و همدلی می‌کند، بلکه از بودن در کنار او شادی و آرامش روانی نیز کسب می‌نماید. چنین تجربه‌ای نشان‌دهندهٔ کیفیت عاطفی رابطه و عمق پیوند میان دو نفر است و نقش مهمی در تثبیت ارتباط عاطفی و افزایش رضایت از رابطه دارد (استرنبرگ، ۱۳۹۶: ۶۹).

در منظومهٔ «ویس و رامین»، این ویژگی در رفتار و حالات رامین کاملاً مشهود است. زمانی که رامین ویس را می‌بیند و در کنار او قرار می‌گیرد، شاعر وضعیت او را چنین توصیف می‌کند:

چنان دلشـــاد شـــد آزاده رامین　　که مرده باز یا بد جان شـــیرین

(اسعد گرگانی، ۱۳۷۷: ۱۲۳)

این بیت نشان می‌دهد که حضور ویس برای رامین مایهٔ شادمانی عمیق و رضایت روانی واقعی است و تجربهٔ لذت و خوشحالی در حضور معشوق، بخش مهمی از صمیمیت او را نمایان می‌سازد. در بیت‌های:

دو عاشق در خوشی همراز گشته　　به خوشـــی هر دوان انباز گشـــته
(همان: ۱۷۲)

بشـادی هر دو در کاشـانه رفتند　　به ســیمین دســت جام زر گرفتند
(همان: ۱۸۹)

شاعر بیان می‌کند که رامین و ویس در لحظات با هم بودن، تجربهٔ رضایت و خوشحالی آنان به اوج می‌رسد. چنین تجربه‌های مداومی از خوشحالی در حضور ویس، بیانگر یکی از زیرشاخه‌های مهم صمیمیت است.

۲-۳-۱-۴. توانایی حساب کردن به روی معشوق هنگام نیازمندی‌ها

توانایی حساب کردن روی معشوق در هنگام نیازمندی‌ها به معنای اطمینان فرد از حمایت، همراهی و پاسخ‌گویی شریک عاطفی در شرایط دشوار است. این ویژگی نشان‌دهندهٔ قابلیت اتکای عاطفی و رفتاری در رابطه است. در چنین حالتی، فرد باور دارد که در موقعیت‌های نیاز، معشوق به عنوان منبع حمایت روانی و عملی در کنار او حضور خواهد داشت.

در منظومهٔ «ویس و رامین»، هرچند رابطهٔ عاشقانه میان ویس و رامین وجود دارد، اما رامین در مواقع نیاز نمی‌تواند به شکل کامل روی حمایت و حضور مستقیم ویس حساب کند. علت اصلی این محدودیت، وابستگی ویس به شرایط خانوادگی و اجتماعی و محدودیت‌های موقعیتی است. ویس تحت نظارت و کنترل خانواده قرار دارد و همچنین با فشارهای اجتماعی و خطرهای بیرونی مواجه است؛ در نتیجه، حتی در صورتی که دل او با رامین باشد، آزادی عمل کافی برای پاسخگویی فوری به نیازهای وی را ندارد و حمایت او در لحظات حساس، قابل تضمین نیست. نکتهٔ بعدی، پنهان بودن رابطهٔ آن‌ها است؛ عشق رامین و ویس اغلب در خفا جریان دارد و حتی وفاداری و محبت واقعی ویس به دلیل شرایط محدود و خطرناک، نمی‌تواند به شکل مطمئن پاسخگوی نیازهای فوری رامین باشد.

۲-۳-۱-۵. فهم متقابل طرفین در رابطه

در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ، «فهم متقابل» به معنای درک مشترک دو فرد از ماهیت عشق، ارزش رابطه و انتظارات عاطفی در آن است. در منظومهٔ ویس و رامین می‌توان گفت این مؤلّفه به شکل برجسته و قابل‌توجهی میان دو شخصیت وجود دارد؛ زیرا هر دو در سطحی بنیادین، عشق را نیرویی ناگزیر، عمیق و برتر از ملاحظات اجتماعی می‌دانند و برای آن جایگاهی والا و سرنوشت‌ساز قائل‌اند؛ ویس در ابیات مختلف، عشق را ارزشی مطلق و فراتر از همه تعلقات دنیوی می‌داند:

مرا رامین به مهر اندر چنان — که نتوانم ز بندش جاودان رست
اگر گویند یکی زین هر دو — بهشت جاودان و روی رامین
به جان من که رامین را گزینم — که رویش را بهشت خویش بینم

(همان: ۱۳۴)

این ابیات نشان می‌دهد که ویس، عشق را تجربه‌ای عمیق و غیرقابل جایگزین می‌بیند و رابطه را بر پایهٔ پیوندی عاطفی و وجودی تعریف می‌کند که حتی بر مفاهیم متعالی مانند بهشت نیز برتری دارد. در سوی دیگر، رامین نیز عشق را نیرویی می‌داند که انسان را از قید عقل و محاسبات معمول رها می‌سازد و او را به پذیرش رنج در مسیر وصال سوق می‌دهد:

بلای عشق را بر تن گمارد — پس آنگه درد را شادی شمارد
خرد باشد که زشت از خوب داند — چو مهر آید خرد در دل نماند
مرا از عشق شد پرده دریده — شکیب از دل خرد از تن پریده

(همان: ۹۸)

این نگاه، نشان می‌دهد که رامین نیز عشق را تجربه‌ای فراعقلانی، عمیق و همراه با فداکاری می‌داند. بنابراین در سطح بنیادین، هر دو شخصیت درک مشترکی از ماهیت عشق دارند و رابطه را نه یک پیوند صرفاً اجتماعی، بلکه تجربه‌ای عاطفی،

عمیق و سرنوشت‌ساز تلقی می‌کنند. بر این‌اساس، می‌توان گفت در چارچوب نظریهٔ استرنبرگ، فهم متقابل میان ویس و رامین به‌طور برجسته و معنادار وجود دارد؛ زیرا در سطح نگرش کلی نسبت به عشق، اشتراک نظر قابل‌توجهی میان آنان دیده می‌شود و همین امر یکی از پایه‌های مهم صمیمیت در رابطه آنان است. در عین حال، در برخی موارد محدود و کم‌تأثیر، تفاوت‌هایی در شیوهٔ مواجهه با شرایط بیرونی دیده می‌شود؛ برای مثال، ویس به دلیل فشارهای اجتماعی و جایگاه خود ،گاه با احتیاط و ملاحظه رفتار می‌کند، در حالی‌که رامین بیشتر هیجانی و شتاب‌زده عمل می‌کند. این تفاوت‌ها بیشتر در سطح رفتار و شرایط بیرونی است و نه در فهم بنیادین آن‌ها از عشق؛ بنابراین تأثیر چندانی بر اشتراک اصلی و درک مشترک آنان از ماهیت رابطه ندارد.

۲-۳-۱-۶. به اشتراک‌گذاری خود و مایملک طرفین عشق

در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ، یکی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های صمیمیت، «اشتراک‌گذاری خویشتن» و شکل‌های شدیدتر آن مانند «واگذاری خود در رابطه» است؛ حالتی که در آن فرد، نه‌تنها احساسات، بلکه جایگاه و هویت خود را نیز در نسبت با معشوق تعریف می‌کند. در منظومهٔ ویس و رامین این وضعیت در برخی ابیات به‌صورت روشن دیده می‌شود که نشان‌دهندهٔ شدت وابستگی عاطفی و ادغام هویت عاشق با معشوق است. در این چارچوب، بیت زیر نمونه‌ای روشن از این نوع نگرش است:

همی دانم که تا من زنده باشم　　به پیش بندگانت بنده باشم

(همان: ۱۰۱)

در این بیت، رامین جایگاه خود را به‌طور کامل در نسبت با معشوق تعریف می‌کند و خود را تا پایان عمر «بندهٔ» او می‌داند. این بیت نشان می‌دهد که رابطه برای او صرفاً یک پیوند عاطفی برابر نیست، بلکه نوعی وابستگی عمیق و پایدار است که در

آن فرد حاضر است هویت مستقل خود را در برابر معشوق کنار بگذارد. از منظر نظریهٔ استرنبرگ، این حالت بیانگر سطح بالایی از «خودافشایی عاطفی» و «اشتراک‌گذاری کامل خویشتن» است؛ زیرا فرد مرز میان «من مستقل» و «تو معشوق» را کم‌رنگ کرده و معنا و ارزش خود را در چارچوب رابطه تعریف می‌کند. چنین وضعیتی نشان‌دهندهٔ نوعی ادغام هویت در عشق است که در آن، رابطه به محور اصلی زندگی فرد تبدیل می‌شود؛ بنابراین، این بیت در منظومهٔ ویس و رامین نشان می‌دهد که عشق در نگاه رامین تنها یک احساس گذرا نیست، بلکه نوعی پیوند وجودی و تعهد عمیق است که در آن عاشق، خود و جایگاهش را کاملاً وقف معشوق می‌کند.

۲-۳-۱-۷. کسب حمایت احساسی از معشوق

در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ، یکی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های صمیمیت، «کسب حمایت احساسی و عاطفی» است. در منظومهٔ ویس و رامین این نوع حمایت به‌صورت متقابل دیده می‌شود و ویس در برخی ابیات، سطح بسیار بالایی از دلبستگی و آمادگی برای فداکاری نسبت به رامین نشان می‌دهد؛ در این چارچوب، ویس در مورد رامین، خطاب به موبد چنین می‌گوید:

اگر خواهی بکش خواهی برآویز　　نه کردم نه کنم از رام پرهیز
که جان بسپرد ویس از بهر رامین　　به صد جان می‌خرم من نام چونین
(همان: ۱۳۳)

در این ابیات، ویس به‌صراحت نشان می‌دهد که در برابر عشق رامین، نه‌تنها مقاومت نمی‌کند، بلکه کاملاً تسلیم این رابطه است و هیچ‌گونه پرهیز یا فاصله‌گذاری عاطفی برای خود قائل نیست. این بیان، نوعی پذیرش کامل رابطه را نشان می‌دهد که در آن، فرد حاضر است پیامدهای عشق را نیز بپذیرد. همچنین در مصراع «که جان بسپرد ویس از بهر رامین»، او آمادگی خود را برای فدا کردن جان در مسیر

عشق بیان می‌کند. این سطح از بیان، در چارچوب نظریهٔ استرنبرگ نشان‌دهندهٔ اوج حمایت عاطفی است؛ زیرا فرد نه‌تنها احساس وابستگی دارد، بلکه حاضر است بالاترین هزینه عاطفی (جان) را در رابطه بپذیرد. در نتیجه، این بخش از منظومه نشان می‌دهد که رابطهٔ ویس و رامین صرفاً یک رابطه یک‌طرفه مبتنی بر عشق نیست، بلکه در سطحی عمیق‌تر، نوعی حمایت احساسی متقابل، فداکاری و ادغام عاطفی در آن شکل گرفته است؛ جایی‌که هر دو طرف، رابطه را بخشی از هویت و بقای عاطفی خود می‌دانند.

۲-۳-۱-۸. اعطای حمایت احساسی به معشوق

در منظومهٔ ویس و رامین، رامین در برخی ابیات به‌روشنی نقش یک همراه عاطفی فعال را ایفا می‌کند و با تأکید بر دوستی و وفاداری متقابل، نوعی حمایت هیجانی و روانی از ویس ارائه می‌دهد؛ در این چارچوب، رامین چنین بیان می‌کند:

به رنج از دو ستی سیری نیابیم ز راه مهربانی رخ نتابیم

(همان: ۱۵۶)

این بیت، استمرار محبت و عدم روی‌گردانی از مهربانی را مطرح می‌کند که بیانگر پایداری در حمایت احساسی است. از منظر نظریهٔ استرنبرگ، این بیت نشان‌دهندهٔ شکل پیشرفته‌ای از «صمیمیت عاطفی» است؛ زیرا در آن، رابطه تنها مبتنی بر احساسات لحظه‌ای نیست، بلکه براساس وفاداری، همدلی و پایداری در حمایت از یکدیگر شکل گرفته است.

۲-۳-۱-۹. ارتباط صمیمانهٔ طرفین

یکی از مؤلّفه‌های صمیمیت در نظریهٔ استرنبرگ، «ارتباطات صمیمانهٔ طرفین» است. در این چارچوب، بیت زیر نمونه‌ای روشن از شکل‌گیری رابطهٔ صمیمی میان ویس و رامین است:

همی‌گفتی که ما دو نیک‌یاریم به یاری یکدگر را جان سپاریم

(همان)

در این بیت، رابطهٔ میان ویس و رامین بر پایه نوعی پیوند عاطفی صمیمی تعریف می‌شود؛ جایی‌که دو شخصیت خود را «نیک‌یار» یکدیگر می‌دانند و وجودشان را در چارچوب یک رابطهٔ صمیمی و وابسته به هم معنا می‌کنند. این نوع بیان نشان می‌دهد که میان آن‌ها فاصله احساسی وجود ندارد و تجربه‌های عاطفی‌شان در دل همین رابطهٔ صمیمی شکل می‌گیرد. همچنین مصراع دوم، بیانگر شدت این رابطهٔ صمیمی است و این همراهی به بخش مهمی از هویت عاطفی آن‌ها تبدیل می‌شود.

۲-۳-۱-۱۰. ارج نهادن به یکدیگر در طول زندگی

در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ، یکی از مؤلّفه‌های مهم صمیمیت، «ارج‌نهادن به یکدیگر» است. در این مؤلّفه، فرد نه‌تنها احساسات خود را نسبت به معشوق بیان می‌کند، بلکه با ارزش‌گذاری او در بالاترین سطح ممکن، نوعی ادغام شناختی و عاطفی در رابطه ایجاد می‌کند.

در منظومهٔ ویس و رامین، یکی از جلوه‌های مهم صمیمیت و فهم متقابل در رابطه، «ارج‌نهادن و ارزش‌گذاری شدید معشوق» از سوی رامین است. در این نوع نگرش، ویس نه‌تنها به‌عنوان یک معشوق زمینی، بلکه به‌عنوان معیار زیبایی، کمال و برتری در نظر گرفته می‌شود. رامین با به‌کارگیری تشبیهات اغراق‌آمیز و نمادین، جایگاه ویس را فراتر از سایر زنان و حتی فراتر از مفاهیم طبیعی و ماورایی قرار می‌دهد؛ در این چارچوب، ابیات زیر نمونه‌ای روشن از این نوع نگرش هستند:

به گوهر بانوان را بانوی تو　　به غمزه جادوان را جادوی تو
گا کافور رنگ مشکبویی　　بت شمشاد قد لاله‌رویی...
اگر باشم تو را از پیشکاران　　خداوندی کنم بر کامکاران
(همان: ۱۲۷)

در این ابیات، رامین ویس را در بالاترین سطح ارزش‌گذاری قرار می‌دهد؛ او را «بانوی بانوان» می‌داند و حتی قدرت او را بالاتر از جادو و افسون معرفی می‌کند. نکته مهم‌تر در این ابیات، تغییر جایگاه گوینده در برابر معشوق است؛ جایی‌که رامین حتی آمادگی خود را برای قرار گرفتن در نقش «پیشکار» ویس بیان می‌کند. این امر نشان‌دهندهٔ نوعی فروتنی عاشقانه و ارج نهادن بر معشوق است. در نتیجه، این بخش از منظومه نشان می‌دهد که در رابطهٔ ویس و رامین، عشق تنها یک پیوند عاطفی ساده نیست، بلکه نوعی نظام ارزشی است که در آن معشوق به محور اصلی معنا، زیبایی و حتی هویت عاشق تبدیل می‌شود.

در منظومهٔ ویس و رامین، این نوع نگاه تنها از سوی رامین مشاهده نمی‌شود، بلکه ویس نیز در مواردی، جایگاه رامین را به‌گونه‌ای بیان می‌کند که نشان‌دهندهٔ شدت وابستگی عاطفی و ادراک عمیق او از رابطه است؛ در این چارچوب، ویس در خطاب به موبد درباره رامین چنین می‌گوید:

که رامینم گزین دو جهانست　　تنم را جان و جانم را روانست
چراغ چشم و آرام دلم اوست　　خداوندست و یار و دلبر و دوسا
(همان: ۱۳۳)

در این ابیات که خطاب به موبد است، ویس به روشنی، رامین را در مرکز هستی عاطفی و روانی خود قرار می‌دهد. او نه‌تنها رامین را «برگزیدهٔ دو جهان» می‌داند، بلکه او را به‌مثابهٔ جانِ جان و روحِ روان خویش معرفی می‌کند. این نوع بیان، نشان‌دهندهٔ نوعی ادغام عاطفی و هویتی در رابطه است، جایی‌که معشوق تنها یک

فرد بیرونی نیست، بلکه به بخشی از ساختار وجودی عاشق تبدیل می‌شود. همچنین در بیت «چراغ چشم و آرام دل»، ویس نقش رامین را به‌عنوان منبع روشنایی و آرامش روانی خود توصیف می‌کند؛ مفهومی که در نظریهٔ استرنبرگ، به‌عنوان یکی از نشانه‌های مهم صمیمیت عمیق و امنیت عاطفی در رابطه شناخته می‌شود. افزون بر این، خطاب «خداوندست و یار و دلبر و دوست» نشان‌دهندهٔ اوج ارزش‌گذاری معشوق است که در آن، رامین نه‌تنها در سطح یک شریک عاطفی، بلکه در جایگاه راهبر و تکیه‌گاه وجودی نیز قرار می‌گیرد؛ بنابراین، این ابیات نشان می‌دهد که در منظومهٔ ویس و رامین، فهم متقابل و ارزش‌گذاری عشق، صرفاً یک‌سویه نیست؛ بلکه هر دو شخصیت، در سطحی عمیق، معشوق را به‌عنوان محور معنا، آرامش و هویت خویش درک می‌کنند.

۲-۳-۲. شور و شوق (هیجان)

در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ، شور و شوق، یکی از سه مؤلفهٔ اصلی عشق محسوب می‌شود و به کشش جسمانی، انگیزهٔ نزدیک شدن به معشوق و تجربهٔ هیجانات شدید عاطفی اشاره دارد (استرنبرگ، ۱۳۹۶: ۷۸). شور و شوق به عنوان نیروی محرکهٔ عشق، باعث می‌شود که فرد در پی وصال با معشوق خود باشد و هیجان‌های عاشقانه و لذت‌های لحظه‌ای را تجربه کند. در منظومهٔ «ویس و رامین»، شخصیت رامین، نمونهٔ برجسته‌ای از عشق هیجانی است. شاعر در توصیف لحظات وصال و عشق میان رامین و ویس می‌گوید:

چو کام دل برآمد این و آن را　　فزون شد مهربانی هر دوان را
وزان پس همچنان دو مه بماندند　　بجز خوشی و کام دل نراندند
(اسعد گرگانی، ۱۳۷۷: ۱۳۰)

این ابیات، نشان می‌دهد که با رسیدن به وصال، شور و شوق میان رامین و ویس به حداکثر شدت خود می‌رسد و تمامیت پیدا می‌کند. شاعر تأکید می‌کند که در این مرحله، تمامی تمرکز رابطه بر لذت و هیجان عاشقانه است و هیچ عنصر دیگری بر آن سایه نمی‌افکند و این امر، بیانگر آن است که شور و شوق در عشق رامین غالب است. همچنین در ادامه، شدت هیجانات عاشقانه باز هم برجسته می‌شود:

نگر تا کام دل چون خوش براندند ز شـــادی ذره‌ای باقی نماندند

(همان: ۱۴۴)

این ابیات، گواهی است بر اینکه عشق رامین بر پایهٔ هیجان و میل شدید به وصال شکل گرفته است؛ بنابراین می‌توان گفت که شور و شوق در عشق رامین، پررنگ است.

۲-۳-۳. تعهد

از منظر مؤلّفهٔ تعهد در نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ، شخصیت رامین در منظومه، نمونه‌ای روشن از ناسازگاری میان گفتار و کردار است. او در آغاز رابطه، بارها با شور و هیجان وعدهٔ وفاداری می‌دهد و با سوگندهای پرشور، خود را عاشقی ثابت‌قدم معرفی می‌کند؛ چنان‌که می‌گوید:

اگر با من درآمیزی بدانی که چون باشد وفا و مهربانی

(همان: ۱۱۹)

و نیز هنگام سوگند خوردن در نزد ویس، تأکید می‌کند:

نگردد بر وفا رامین پشیمان نه هرگز بشکند با دوست پیمان

(همان: ۱۲۹)

با وجود این پیمان‌های عاشقانه، رامین چندان به عهد خویش پایبند نمی‌ماند. در ابیاتی دیگر حتی برای تأکید بر این وفاداری می‌گوید:

ببرّد دل ز جان وز تو نبرّد　　به دیده خاک پایت را بخرد

(همان: ۱۰۱)

اما همین شخصیت، در عمل، بارها برخلاف سخن خویش رفتار می‌کند؛ او در نقطه‌ای حساس، ویس را ترک می‌کند و با «گل» ازدواج می‌کند. سپس از این تصمیم نیز روی برمی‌گرداند و بار دیگر به سوی ویس بازمی‌گردد، اما این بازگشت‌ها هرگز پایدار نیستند. رامین هنگامی که شور عشق بر او غلبه می‌کند، به سوی ویس کشیده می‌شود، اما به محض مواجهه با فشارهای اجتماعی، خطر رسوایی یا میل به تنوع‌طلبی، از ویس فاصله می‌گیرد. چنین رفت‌وآمدهایی که می‌توان آن را «بازگشت‌های ناپایدار» نامید، نشانهٔ ضعف بنیادین رامین در مؤلّفهٔ تعهد است. او به ظاهر با کلمات پرشور، عشق خود را جاودانه می‌خواند، اما در عمل، ثبات و استمرار لازم برای پایداری رابطه را ندارد. حتی در پیوند با «گل» نیز به سرعت بی‌وفایی نشان می‌دهد و او را رها می‌کند.

در مجموع، رامین شخصیتی است که بُعد تعهد در او بیشتر جنبهٔ لفظی و احساسی دارد تا عقلانی و پایدار. عشق او عمدتاً در سطحی هیجانی و لحظه‌ای باقی می‌ماند و از آن پایداری و ثباتی که استرنبرگ برای مؤلّفهٔ تعهد قائل است، فاصله‌ای چشمگیر دارد.

۳. نتیجه‌گیری

پژوهش حاضر با هدف بررسی شخصیت عشقی رامین در منظومهٔ ویس و رامین براساس نظریهٔ مثلث عشق رابرت جی. استرنبرگ انجام شد. یافته‌ها در پاسخ به پرسش‌های پژوهش نشان داد که عشق رامین از هر سه مؤلّفهٔ صمیمیت، شور و تعهد برخوردار است، اما میزان و کیفیت حضور این مؤلّفه‌ها یکسان نیست. در مؤلّفهٔ صمیمیت، برخی عناصر مانند تجربهٔ خوشحالی در کنار معشوق، فهم متقابل، ارتباط

عاطفی، حمایت احساسی و اشتراک زندگی مشاهده می‌شود؛ با این‌حال، عناصری مانند اهتمام پایدار به رفاه معشوق، احترام پایدار و قابلیت اتکا در هنگام نیازمندی، به‌صورت کامل در رفتار او نمود ندارد. در مؤلّفهٔ تعهد نیز اگرچه رامین در مقاطعی برای حفظ رابطهٔ خود با ویس تلاش می‌کند، این تعهد همواره از ثبات و پایداری لازم برخوردار نیست. در مقابل، یافته‌های پژوهش نشان داد که شور و هیجان برجسته‌ترین مؤلفهٔ عشق رامین است. دلباختگی شدید، میل به وصال، بی‌قراری در جدایی و تلاش برای دستیابی به ویس، نقش محوری این مؤلّفه را در رفتار و تصمیم‌های رامین نشان می‌دهد. بنابراین، در پاسخ به پرسش نهایی پژوهش، برآیند سه مؤلّفه نشان می‌دهد که عشق رامین با الگوی «عشق شهوانی» در نظریهٔ استرنبرگ بیشترین انطباق را دارد؛ زیرا شور و هیجان در آن غلبه دارد، درحالی‌که صمیمیت و تعهد به‌صورت کامل و هم‌زمان شکل نگرفته‌اند؛ بر این‌اساس، یافته‌های پژوهش با الگوی نظری استرنبرگ همخوانی دارد و نشان می‌دهد که میزان و ترکیب سه مؤلّفهٔ عشق می‌تواند در تبیین ساختار عاطفی شخصیت‌های ادبی به کار گرفته شود. دربارهٔ رامین نیز یافته‌ها نشان می‌دهد که عشق او را نمی‌توان فاقد صمیمیت یا تعهد دانست، بلکه این دو مؤلّفه در رابطهٔ او حضور دارند و در مقایسه با شور و هیجان، از برجستگی و ثبات کمتری برخوردارند. ازاین‌رو، نظریهٔ مثلث عشق استرنبرگ چارچوبی مناسب برای تبیین ساختار عشق رامین در «ویس و رامین» فراهم می‌سازد.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) آموزگار، ژاله (۱۳۸۲)، ***ادبیات و فرهنگ ایران باستان***، تهران: معین.

۲) افشارنیا، سیّده فاطمه، سادات موسوی، رقیه (۱۴۰۰)، ***مطالعات تطبیقی در ادبیات عاشقانه***، تهران: دانشگاه الزهرا.

۳) استرنبرگ، رابرت (۱۳۹۶)، ***عشق چیست؟ نظریه‌ای مثلثی دربارهٔ عشق***، ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

۴) تفضلی، احمد (۱۳۷۶)، ***تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام***، تهران: سخن.

۵) خدایاری‌فرد، محمد و مقدسی، اعظم (۱۳۹۷)، ***روان‌شناسی عشق و روابط عاطفی***، تهران: بعثت.

۶) روشن، محمد (۱۳۷۹)، ***ویس و رامین***، به کوشش محمد روشن، تهران: سروش.

۷) ستوده، علی (۱۳۹۷)، ***روان‌شناسی عشق***، تهران: رشد.

۸) صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۴)، ***تاریخ ادبیات در ایران***، جلد اول، تهران: فردوس.

۹) فرجاد، حسین (۱۳۹۰)، ***روان‌شناسی روابط بین‌فردی***، تهران: روان.

۱۰) فرشیدورد، خسرو (۱۳۶۳)، ***دربارهٔ ادبیات و نقد ادبی***، جلد ۱، تهران: امیرکبیر.

۱۱) فروم، اریک (۱۳۹۲)، ***هنر عشق ورزیدن***، ترجمهٔ اکبر تبریزی، تهران: مروارید.

۱۲) گرگانی، فخرالدین اسعد (۱۳۷۰)، ***ویس و رامین***، به تصحیح محمد روشن، تهران: سخن

ب: مقاله‌ها

۱) شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۵۲)، ***«انواع ادبی و شعر فارسی»***، نشریهٔ خرد و کوشش، شمارهٔ ۱۱و ۱۲، صص ۹۶ـ ۱۱۵.

۲) روستا، امید (۱۴۰۵)، ***«خوانشی دلوزی از واژهٔ «عشق» در شعر فردوسی و حافظ شیرازی»***، فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی- تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)، دورهٔ۹، شمارهٔ ۲۵، صص ۱-۲۸.

ج: منبع اینترنتی

۱) سایت ای سنج(سنجشگران نسل جوان): https://esanj.ir

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارهٔ بیست و چهارم، زمستان ۱۴۰۴ (صص ۱۱۵-۱۴۲)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.596501.1288

نشانه‌شناسی فرهنگی و اسطوره‌ای در شعر شمس لنگرودی

مریم مشهدی زاده[۱]

چکیده

شعر شمس لنگرودی در گسترهٔ شعر معاصر فارسی، با تکیه بر زبانی ساده، روایت‌محور و در عین حال چندلایه، ظرفیت بالایی برای خوانش نشانه‌شناختی و اسطوره‌ای دارد. این پژوهش با هدف واکاوی سازوکارهای دلالتی در شعر او انجام شده است تا روشن سازد چگونه نشانه‌های روزمره، اشیای پیرامونی و عناصر زیست جهان معاصر در بافت شعری وی به کلان‌نشانه‌های فرهنگی تبدیل می‌شوند و به جای بازتولید مستقیم اسطوره‌های کهن، نوعی اسطوره‌مندی مدرن و تجربه‌گرایانه را پدید می‌آورند. ضرورت این تحقیق از آنجا ناشی می‌شود که با وجود توجه به زبان، روایت و سادگی بیان در شعر شمس لنگرودی، سازوکارهای نشانه‌ای و اسطوره‌ای تولید معنا در آثار او کمتر به‌صورت روشمند بررسی شده است. از این‌رو، مطالعهٔ حاضر می‌کوشد نشان دهد شعر شمس در مرز میان امر فردی و جمعی حرکت می‌کند و تجربهٔ شخصی را به حافظهٔ فرهنگی پیوند می‌زند. پرسش اصلی تحقیق این است که مهم‌ترین نظام‌های نشانه‌ای فرهنگی در شعر شمس لنگرودی کدام‌اند و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای چون مرگ، باززایی، آستانه‌مندی و چرخه فقدان چگونه در سطح زبان، تصویر و روایت بارکد گذاری می‌شوند. روش پژوهش توصیفی ـ تحلیلی و مبتنی بر خوانش نزدیک متون شعری است و چارچوب نظری آن از مفاهیم نشانه‌شناسی فرهنگی همراه با رویکردهای اسطوره‌پژوهی مدرن بهره می‌گیرد. یافته‌ها نشان می‌دهد شمس لنگرودی با جزئی‌نگاری و بیان موجز، اشیا، بدن و طبیعت را به حاملان حافظه فرهنگی بدل می‌سازد و از رهگذر آن، اسطوره‌هایی متناسب با زیست‌جهان معاصر خلق می‌کند.

واژه‌های کلیدی: شعر معاصر فارسی، نشانه‌شناسی فرهنگی، نقد اسطوره‌ای، شمس لنگرودی.

---

[۱] - دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه، ارومیه، ایران.
m.mashhadizadeh24@gmail.com

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۶/۱۰- **تاریخ پذیرش**: ۱۴۰۴/۰۹/۲۰

۱.مقدمه

شعر معاصر فارسی پس از تجربهٔ دهه‌های پرالتهاب چهل و پنجاه و عبور از بحران‌های گوناگون اجتماعی و سیاسی، در دهه‌های پایانی قرن چهاردهم هجری شمسی با چرخشی آشکار در لایه‌های زبانی و بیانی روبه‌رو شد. این چرخش، نشان‌دهندهٔ عبور از کلان‌روایت‌های حماسی و ایدئولوژیک به سوی جزئی‌نگاری، عینی‌گرایی و بازنمایی خلاقانه زیست‌جهان روزمره بود. در این میان، شمس لنگرودی یکی از شاخص‌ترین چهره‌های شعر معاصر (به‌ویژه در جریان ساده‌نویسی) است که توانست زبانی متمایز را پایه بگذارد؛ زبانی که در عین برخورداری از ایجاز و سادگی ظاهری، از غنای دلالتی عمیقی بهره می‌برد. شعر او نمونه‌ای برجسته از آشتی میان سادگی بیان و لایه‌های عمیق معنایی است. این ویژگی، لزوم خوانش‌های جدی‌تر و روشمندتر را از منظر نشانه‌شناسی و نقد ادبی معاصر دوچندان می‌کند تا فرایندهای پنهانِ معناسازی در آن آشکار شود.

یکی از کارآمدترین رویکردها برای تبیین جهان شعری لنگرودی، تلفیق حوزهٔ «نشانه‌شناسی فرهنگی» (به‌ویژه مکتب تارتو-مسکو و نظریهٔ سپهر نشانه‌ای یوری لوتمان (Juri Lotman) با رویکردهای نوین «نقد اسطوره‌ای» است. در این دیدگاه، متن ادبی صرفاً یک سازهٔ زبانی مجرد نیست، بلکه فضایی پویا از برخورد کدهای فرهنگی گوناگون است که در آن، نشانه‌های مادی تولید معنا می‌کنند. شمس لنگرودی با تکیه بر اقتصاد زبانی و تمرکز بر اشیای روزمره، طبیعتِ صامت و حتی عناصر فیزیکی بدن، آن‌ها را از دلالت‌های اولیه و قاموسی خود تهی کرده است و به کلان‌نشانه‌های فرهنگی بدل می‌سازد. این نشانه‌ها، واسطه‌ای پویا میان تجربهٔ زیسته و فردی شاعر با حافظه جمعی و تاریخی جامعه می‌شوند. از سوی دیگر، اسطوره در شعر او شکل سنتی و تکرار کهن‌الگوهای حماسی را ندارد؛ بلکه شاعر با فرایند «اسطوره‌زدایی» از مفاهیم سنتی و هم‌زمان «اسطوره‌سازی» از امور عادی، به بازخلق اسطوره‌های معاصر دست می‌زند. ضرورت این تحقیق در آن است که نشان دهد

چگونه شعر شمس لنگرودی از مرز میان امر فردی و امر جمعی عبور کرده و نوعی «اسطوره‌مندیِ نرم» و فرهنگ‌مبنا را پدید می‌آورد. این رویکرد به ما کمک می‌کند تا دریابیم چگونه ساده‌نویسی در شعر امروز، نه به معنای سطحی‌نگری، بلکه به عنوان یک استراتژی نشانه‌شناختی برای پیوند زدن بحران‌های روحی انسان مدرن به حافظه جمعی عمل می‌کند. بر این‌اساس، هدف اصلی پژوهش حاضر، واکاوی و رمزگشایی از نظام‌های نشانه‌ای فرهنگی و بن‌مایه‌های اسطوره‌ای در شعر شمس لنگرودی است. ما در این پژوهش به دنبال پاسخ به این پرسش‌ها هستیم که: چگونه عناصر مادی و روزمره در شعر شمس به نشانه‌های فرهنگی حامل حافظه جمعی تبدیل می‌شوند؟ بن‌مایه‌های اسطوره‌ای (همچون چرخه مرگ و باززایی، آستانه‌مندی و سوگ) چگونه در زبان و تصویرپردازی او بارکد گذاری می‌شوند؟

۱ـ۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

شعر معاصر فارسی همواره عرصه‌ای پویا برای بازخوانی سنّت‌ها، باورها و اسطوره‌های کهن در رویارویی با زیست‌جهان مدرن بوده است؛ در این میان، محمد شمس لنگرودی با زبانی که از یک‌سو به عینی‌گرایی، سادگی و زیست روزمره گرایش دارد و از سوی دیگر در لایه‌های زیرین خود سرشار از دلالت‌های کهن‌الگویی و نشانه‌های برآمده از حافظهٔ جمعی است، موقعیتی ویژه در شعر امروز دارد. نشانه‌شناسی فرهنگی و رویکرد اسطوره‌ای این بستر را فراهم می‌آورند که شعر شمس لنگرودی نه صرفاً متنی منفرد و زبانی، بلکه پدیداری فرهنگی تلقی شود که در آن نشانه‌های اسطوره‌ای (نظیر کهن‌الگوهای مرگ و رستاخیز، زوال و آفرینش، تبعید وجودی و تقابل‌های بنیادین نور و ظلمت) مدام بازتولید و بازخوانی می‌شوند. مسئلهٔ اصلی این پژوهش آن است که نشانه‌ها و اسطوره‌های فرهنگی با چه سازوکارها و کارکردهایی در بافت زبانی به‌ظاهر ساده و محاوره‌ای او مفصل‌بندی شده‌اند و شاعر چگونه توانسته است عناصر

اساطیری (اعم از بومی، ملی، سامی و یونانی) را از قالب کهن و انتزاعی‌شان خارج ساخته و به ابزاری برای بازنمایی بحران‌های اگزیستانسیال، تنهایی، عشق و وضعیت انسان معاصر بدل کند. بر همین‌اساس، پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به این پرسش‌های بنیادین است که: مؤلّفه‌ها و سازوکارهای نشانه‌شناسی فرهنگی و اسطوره‌ای در جهان شعری شمس لنگرودی چگونه صورت‌بندی شده‌اند؟ کدام کهن‌الگوها و نشانه‌های اسطوره‌ای بیشترین بسامد و محوریت را در منظومهٔ فکری او دارا هستند و پیوند آن‌ها با مضامین محوری چون مرگ، زوال، عشق و نوستالژی چگونه تبیین می‌شود؟ و در نهایت، شاعر با چه تمهیدات و شیوه‌های نشانه‌شناختی دست به «اسطوره‌زدایی» یا «اسطوره‌آفرینی نوین» زده و توانسته است امر اسطوره‌ای ازلی را با امر انضمامی و تجارب زیستهٔ جهان مدرن درهم‌آمیزد؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

هدف بنیادین این پژوهش، بازشناسی سازوکارهای نشانه‌شناسی فرهنگی و تحلیل کارکرد کهن‌الگوهای اساطیری در ساختار زبانی و معنایی شعر شمس لنگرودی و چگونگی پیوند آن با مضامین مرگ، عشق و بحران‌های اگزیستانسیال انسان معاصر است؛ ضرورتی که از لزوم واکاوی لایه‌های ژرف و بینامتنی در پشت سادگیِ فریبندهٔ زبان او و پر کردن خلأ پژوهش‌های نظام‌مند میان‌رشته‌ای در تلاقی «نشانه‌شناسی فرهنگ» و «شعر ساده‌گرا» ناشی می‌شود. این بررسی علاوه بر آشکارسازی فرایند اسطوره‌زدایی و اسطوره‌آفرینی نوین در شعر این شاعر برجسته، الگویی کاربردی برای فهم بازتولید نشانه‌های فرهنگی در متون مدرن ارائه داده و به غنای نقد ادبی معاصر کمک می‌کند.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

موسوی، فاطمه زهرا، صالحی، جواد (۱۴۰۳)، در مقالهٔ «کاربرد نشانه‌شناسی در تحلیل شعر شمس لنگرودی: بررسی استعاره‌های اجتماعی و تاریخی در بازنمایی بحران‌های هویتی»، به بررسی نحوهٔ بازنمایی بحران‌های هویتی در آن‌ها پرداخته است. شمس لنگرودی، با بهره‌گیری از استعاره‌ها و نشانه‌های اجتماعی و تاریخی، به عنوان ابزاری برای بازتاب واقعیت‌های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی جامعه ایران، بحران‌های هویتی را در اشعار خود به تصویر می‌کشد.

صادق‌وند، سجاد و همکاران (۱۴۰۱)، در مقالهٔ « وجود، زمان و پدیدارشناسی وجودی در اشعار شمس لنگرودی»، نشان می‌دهد که این سه مفهوم عمده وجودی در اشعار پرتعدادی انعکاس یافته است. شاعر ضمن مراعات شعریت و منطق هنری با تمهیدات و فنون شاعری، دغدغه‌های اگزیستانسیالیستی خود را نیز منعکس ساخته است.

فیاض‌منش، پرند، و همکاران (۱۳۹۷)، در مقالهٔ «تحلیل نشانه‌های بلاغی در عاشقانه‌های شمس لنگرودی»، نشان می‌دهند محتوای عاشقانه‌ها دارای سه ضلع برجستهٔ معشوق، عشق و شعر در یک مثلث عاشقانه است که شاعر از انواع نشانه‌های بلاغی برای تشریح آن استفاده نموده است.

کنونی، امین (۱۳۹۵)، در پایان‌نامهٔ «بررسی و تحلیل سبک اشعار شمس لنگرودی»، در دانشگاه قم. نشان می‌دهد که در مجموعه اشعار لنگرودی، به ترتیب میزان کاربرد، بیشترین هنجارگریزی‌ها در سطح ادبی و بعد از آن در سطح زبانی صورت‌گرفته است.

نوآوری این مقاله در این است که برخلاف پژوهش‌های پیشین که عمدتاً بر استعاره‌های اجتماعی، نشانه‌های بلاغی، ویژگی‌های سبکی و مضامین وجودی شعر شمس لنگرودی تمرکز داشته‌اند، این پژوهش شعر او را در چارچوب نشانه‌شناسی فرهنگی و اسطوره‌ای بررسی می‌کند. ازاین‌رو، مقاله حاضر می‌کوشد نشان دهد که

چگونه عناصر روزمره و تصاویر شعری در آثار شمس، فراتر از کارکرد زبانی و بلاغی، به نشانه‌هایی فرهنگی و حامل لایه‌های اسطوره‌ای و حافظه جمعی تبدیل می‌شوند.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

۲-۱.نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

نشانه‌شناسی اسطوره‌ای یکی از رویکردهای مهم در تحلیل متون ادبی و فرهنگی است که می‌کوشد لایه‌های پنهان معنا را در پسِ نشانه‌ها، تصاویر و روایت‌ها آشکار کند. در این رویکرد، اسطوره نه صرفاً روایتی کهن یا متعلق به گذشته، بلکه نوعی نظام دلالتی تلقی می‌شود که در بطن زبان، فرهنگ و بازنمایی‌های اجتماعی حضور دارد. «رولان بارت (Roland Barthes) از مهم‌ترین نظریه‌پردازان این حوزه است که اسطوره را «نظام نشانه‌ای مرتبه دوم» می‌داند؛ بدین معنا که یک نشانه در سطح نخست، در سطحی دیگر به دالِ معنایی تازه تبدیل می‌شود و مفاهیمی فرهنگی، تاریخی و ایدئولوژیک را حمل می‌کند. از این منظر، اسطوره سازوکاری است که امر تاریخی و ساخته‌شده را طبیعی، بدیهی و ازلی جلوه می‌دهد و از همین راه، معناهای فرهنگی را در ذهن جمعی تثبیت می‌کند» (بارت، ۱۳۸۰: ۱۵۲).

در تحلیل ادبی، این دیدگاه امکان آن را فراهم می‌سازد که عناصر ظاهراً ساده و روزمره متن، همچون اشیا، تصاویر، رنگ‌ها، زمان‌ها و کنش‌های تکرارشونده، به‌عنوان حاملان معناهای ژرف‌تر خوانده شوند. به بیان دیگر، نشانه‌شناسی اسطوره‌ای نشان می‌دهد که چگونه متن ادبی می‌تواند از سطح بیان مستقیم فراتر رود و از خلال نشانه‌های عادی، ساختارهایی از حافظه جمعی، تجربه تاریخی و تخیل فرهنگی را بازتولید کند. در اینجا، معنا نه فقط در واژگان، بلکه در شبکه روابط میان نشانه‌ها شکل می‌گیرد و خواننده با عبور از سطح ظاهری متن، به لایه‌های اسطوره‌ای و فرهنگی آن دست می‌یابد.

میرچا الیاده (Mircea Eliade) نیز با نگاهی متفاوت، اسطوره را بازتاب الگوهای بنیادین و تکرارشوندهٔ تجربهٔ انسانی می‌داند. از نظر او، «اسطوره‌ها روایت‌هایی هستند که به زمان آغازین و امر قدسی بازمی‌گردند و به همین سبب، در فرهنگ‌ها به صورت الگوهای پایدار بازتولید می‌شوند. این دیدگاه در نقد ادبی اهمیّت فراوان دارد، زیرا نشان می‌دهد که بسیاری از تصاویر، موقعیت‌ها و کنش‌های ادبی، بازتابی از ساختارهای دیرپای ذهن جمعی‌اند؛ ساختارهایی که اگرچه ممکن است در ظاهر مدرن و فردی باشند، در عمق خود به الگوهای کهن فرهنگی و اسطوره‌ای پیوند دارند» (الیاده، ۱۳۷۳: ۸۵).

در امتداد این مباحث، نشانه‌شناسی فرهنگی یوری لوتمان نیز افق تحلیل را گسترش می‌دهد. لوتمان «فرهنگ را مجموعه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای می‌داند که در فضایی موسوم به «سپهر نشانه‌ای» با یکدیگر در تعامل‌اند. در این فضا، معنا از طریق ارتباط، تقابل و بازتفسیر نشانه‌ها تولید می‌شود و متن ادبی به‌مثابهٔ جزئی از حافظه فرهنگی، در شکل‌دهی و انتقال این معناها نقش ایفا می‌کند. بر این‌اساس، اسطوره در ادبیات تنها یادگار گذشته نیست، بلکه سازوکاری زنده برای بازآفرینی تجربهٔ فرهنگی در متن معاصر است» (لوتمان، ۱۳۹۴: ۶۳).

بنابراین، نشانه‌شناسی اسطوره‌ای امکانی فراهم می‌آورد تا متن ادبی نه فقط به‌عنوان مجموعه‌ای از واژگان، بلکه به‌عنوان شبکه‌ای از دلالت‌های فرهنگی، تاریخی و نمادین خوانده شود. این رویکرد به‌ویژه در تحلیل شعر معاصر اهمیّت دارد، زیرا نشان می‌دهد چگونه شاعر می‌تواند از خلال زبان روزمره و تصاویر جزئی، معناهایی اسطوره‌ای و جمعی بیافریند و تجربهٔ فردی را به افقی فرهنگی و انسانی گسترش دهد.

۲-۲.نشانه‌شناسی فرهنگی

«نشانه‌شناسی فرهنگی رویکردی میان‌رشته‌ای برای فهم «چگونگی تولید، گردش و تثبیت معنا در فرهنگ» است؛ یعنی فرهنگ نه صرفاً مجموعه‌ای از آثار هنری یا سنّت‌ها، بلکه شبکه‌ای از نظام‌های نشانه‌ای (زبان، آیین، تصویر، رسانه، پوشش، معماری، روایت‌های جمعی وغیره) تلقی می‌شود که جهان اجتماعی را قابل‌فهم می‌کنند» (لوتمان، ۱۳۹۴ : ۲۵). در این چارچوب، «هر جامعه برای تجربه‌های خود کُدها و قراردادهایی می‌سازد و از رهگذر آن‌ها به پدیده‌ها ارزش، هویت و معنا می‌دهد؛ بنابراین، تحلیل فرهنگی به جای تمرکز صرف بر «محتوا»، بر سازوکارهای رمزگذاری/رمزگشایی، قواعد تفسیر، و نسبت متن با بافت تاریخی و اجتماعی تکیه می‌کند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۵۲). از نگاه نشانه‌شناسی فرهنگی، متن ادبی یا هنری یک واحد منزوی نیست، بلکه «در پیوند با گفتمان‌ها و کُدهای مسلط/رقیب زمانه‌اش معنا می‌گیرد و می‌تواند همان کُدها را بازتولید، جابه‌جا یا مختل کند» (احمدی، ۱۳۸۲: ۸۶).

یوری لوتمان در تبیین این رویکرد، مفهوم کلیدی «سپهر نشانه‌ای» را طرح می‌کند: «فضایی کلان که در آن همه زبان‌ها و نظام‌های دلالتی یک فرهنگ هم‌زمان حضور دارند و از طریق ترجمه، تقابل و تعامل با یکدیگر کار می‌کنند» (لوتمان، ۱۳۹۴: ۱۲۴) «درون این سپهر، فرهنگ پیوسته میان «مرکز» و «پیرامون» در نوسان است: در مرکز، کُدهای رسمی‌تر و تثبیت‌شده‌تر قرار می‌گیرند و در پیرامون، گونه‌های حاشیه‌ای، نوظهور یا ناهمساز که امکان نوآوری و دگرگونی را بالا می‌برند. این نگاه کمک می‌کند بفهمیم چرا برخی نشانه‌ها در دوره‌ای خاص بدیهی و طبیعی به نظر می‌رسند و چگونه با تغییر شرایط اجتماعی یا ورود رسانه‌ها و زبان‌های تازه، تفسیرها دگرگون می‌شود» (سجودی، ۱۳۸۷: ۶۷). در نتیجه، «معنا» امر ثابت نیست؛ بلکه حاصل پویایی ترجمه میان کُدها، و نیز کشاکش میان حافظه فرهنگی تثبیت‌کننده و نیروهای نوآورِ مرزهای فرهنگی است» (لوتمان، ۱۳۹۴: ۷۵).

یکی از مباحث محوری در نشانه‌شناسی فرهنگی، نسبت متن با حافظهٔ فرهنگی است. فرهنگ برای استمرار خود ناگزیر از ذخیره‌سازی و بازخوانی است و این کار را از طریق متن‌ها (ادبی، دینی، تاریخی، رسانه‌ای) انجام می‌دهد؛ متن‌ها نه فقط حامل پیام، بلکه «مکان‌های حافظه»اند که گذشته را انتخاب، صورت‌بندی و در اکنون بازمعنا می‌کنند» (همان: ۸۹). بدین ترتیب، یک تصویر، واژه یا روایت می‌تواند در طول زمان به نشانه‌ای پرقدرت تبدیل شود: «از تجربه‌ای زیسته به الگوی بازشناختی جمعی برسد و در موقعیت‌های تازه دوباره فعال گردد» (احمدی، ۱۳۸۲: ۸۶) «همچنین نشانه‌شناسی فرهنگی نشان می‌دهد که ایدئولوژی و قدرت چگونه در سطح کُدها عمل می‌کنند: با تعیین این‌که چه چیزی «قابل گفتن»، «قابل دیدن» یا «طبیعی» تلقی شود و چه چیزهایی به حاشیه رانده شوند» (سجودی، ۱۳۸۷: ۹۶) از این‌رو، تحلیل نشانه‌شناختی فرهنگ، در عمل نوعی خوانش انتقادی سازوکارهای معناست؛ اینکه فرهنگ چگونه از طریق نشانه‌ها جهان را نظم می‌دهد، هویت می‌سازد و تجربهٔ جمعی را روایت‌پذیر می‌کند.

در این قسمت از مقاله به بررسی برخی از اشعار شمس لنگرودی از منظر نشانه-شناسی پرداخته می‌شود.

زنده باد بال خدا

«زنده باد بال خدا/ که فرو می‌افتد/ و درست روی شانهٔ من می‌نشیند،/ زنده باد! / زنده باد آفتاب سحر/ که سرش را می‌چرخاند، پیدایت می‌کند/ و تلالو اولش را برای تو پست می‌کند،/ زنده باد!/ زنده باد دفتر مشق من/ که بین این همه کاغذ/ فقط برای تو شعر جذب می‌کند،/ زنده باد!/ زنده باد سنگ‌های خیابان/ که بین این همه کفش/ فقط از کفش تو عکس می‌گیرند/ و برای عارفان برهنه پای روز جزا می‌فرستند./ زنده

باد عشق تو محبوبم زنده باد/ که خیالم را آن قدر دور می‌برد/ که برای حیات این مردم/ معنایی پیدا کند./ آی زندگی، دیدی چه سرت آوردیم» (شمس لنگرودی:۱۳۹۳ :۶۶).

در این شعر، شمس لنگرودی یک الگوی نشانه‌شناختی ارائه می‌دهد. او با استفاده از عبارت ترجیعی و آیینی «زنده باد»، اشیاء و پدیده‌ها را از ساحت مادی خارج کرده و به آن‌ها کارکردی اسطوره‌ای و فرهنگی می‌بخشد.

«زنده باد بال خدا / که فرو می‌افتد / و درست روی شانهٔ من می‌نشیند»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

تجسم‌بخشی به الوهیت: «بال خدا» دالّی است که به حضور حمایتگر و قدسی اشاره دارد. در اسطوره‌ها، نشستن پرنده (یا بال) بر شانه، نماد انتخاب شدن، برکت و اعطای قدرت معنوی (فره ایزدی) است.

هبوط قدسی: فرو افتادن بال خدا از آسمان به زمین، نشان‌دهندهٔ پیوند میان ساحت «مینوی» و «گیتی» است.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

زمینی کردن امر قدسی: در فرهنگ رسمی، خدا در دوردست‌هاست، اما در نشانه‌شناسی فرهنگی شمس، خدا چنان صمیمی است که بالَش را روی شانه شاعر می‌گذارد. این یک «کُدشکنی فرهنگی» است که رابطهٔ انسان و خدا را از ترس به صمیمیت و رفاقت ترجمه می‌کند.

«زنده باد آفتاب سحر / که سرش را می‌چرخاند، پیدایت می‌کند / و تلالو اولش را برای تو پست می‌کند»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

خورشید هوشمند: در اساطیر، خورشید «چشم جهان» است که همه چیز را می‌بیند. شاعر به خورشید (آفتاب سحر) شخصیت می‌دهد که آگاهانه به دنبال «محبوب» می‌گردد. این بازگشت به نگاه جاندارپندارانه در اسطوره است.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

کُد رسانه‌ای «پست کردن»: شمس با استفاده از فعل «پست می‌کند»، یک پدیدهٔ کهن (طلوع خورشید) را با کُدهای فرهنگ ارتباطات معاصر پیوند می‌زند. خورشید در اینجا مثل یک کاربر شبکه اجتماعی یا مأمور پست عمل می‌کند. این «معاصرسازی اسطوره» یکی از ویژگی‌های اصلی نشانه‌شناسی فرهنگی اوست.

«زنده باد دفتر مشق من / که بین این همه کاغذ / فقط برای تو شعر جذب می‌کند»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

شیء جادویی: دفتر مشق در اینجا کارکردی فراتر از کاغذ دارد؛ او یک «مغناطیس جادویی» است. در تفکر اسطوره‌ای، اشیاء دارای اراده هستند. دفتر مشق شاعر، نه به انتخاب او، بلکه به ارادهٔ خود، شعرها را «جذب» می‌کند.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

حافظهٔ آموزشی: «دفتر مشق» دالّی است که لایه‌های حافظه جمعی و دوران کودکی را فعال می‌کند. شاعر از ابزار «نظم و تکلیف» (مدرسه)، ابزاری برای «عشق و آفرینش» می‌سازد. این تغییر کارکرد یک نشانه فرهنگی (از تکلیف به تالیف) اهمیت بالایی دارد.

«زنده باد سنگ‌های خیابان / که بین این همه کفش / فقط از کفش تو عکس می‌گیرند / و برای عارفان برهنه پای روز جزا می‌فرستند»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

شهادت اشیاء: این بند به اسطوره «شهادت دادن اعضا و اشیاء در روز محشر» اشاره دارد. زمین (سنگ‌های خیابان) حافظه تاریخ است و اعمال را ثبت می‌کند.

برهنه‌پایی: «عارفان برهنه‌پا» تیپ‌واره‌های اسطوره‌ای/عرفانی هستند که نماد بی‌تعلقی و کشف حقیقت‌اند.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

فرهنگ نظارت و تصویر: استفاده از واژهٔ «عکس گرفتن» و «فرستادن»، فضای خیابان را به یک شبکه هوشمند تصویری تبدیل می‌کند. شاعر کُد «عکاسی مدرن» را با کُد «معاد و جزا» ترکیب می‌کند.

ارزش‌گذاری نشانه‌ای: سنگ‌ها بین «این همه کفش» (انبوه مردم)، فقط یک کفش را انتخاب می‌کنند. این نشان‌دهندهٔ «تمایز فرهنگی» محبوب در فضای عمومی شهر است.

«زنده باد عشق تو محبوبم زنده باد / که خیالم را آن قدر دور می‌برد / که برای حیات این مردم / معنایی پیدا کند»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

سفر قهرمان: «خیال» شاعر به سفری دور می‌رود (سفر به ماوراء) تا «معنا» (اکسیر حیات) را شکار کند و برای مردم بیاورد. این دقیقاً الگوی اسطوره‌ای سفر قهرمان برای نجات قبیله است.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

مسئولیت اجتماعی هنر: در اینجا «عشق» از یک مسئلهٔ شخصی به یک مسئلهٔ فرهنگی و جمعی تبدیل می‌شود. نشانهٔ «عشق» در سپهر فرهنگی شمس، ابزاری است برای معنابخشی به زندگی مردمی که دچار بی‌معنایی شده‌اند. این پیوند میان «امر فردی» و «حیات جمعی»، غایتِ نشانه‌شناسی فرهنگی در شعر اوست.

«آی زندگی، دیدی چه سرت آوردیم»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

رویارویی با تقدیر: این سطر پایانی، اعلام پیروزی انسان بر تقدیر (زندگی) است. در اساطیر، قهرمان کسی است که نظمی نو در جهان دراندازد.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

زبان طناز و معترض: این جمله با لحنی عامیانه و رندانه، نشان‌دهندهٔ غلبهٔ اراده سوژه بر جبر زیستی است. شاعر می‌گوید ما با «نشانه»، با «شعر» و با «عشق»، واقعیت سخت زندگی را دگرگون کردیم و به آن کُدهای دلخواه خودمان را تحمیل کردیم.

در این شعر، شمس لنگرودی از طریق «آشنایی‌زدایی از نشانه‌های روزمره» (دفتر مشق، سنگ خیابان، کفش)، آن‌ها را به مقام نمادهای اسطوره‌ای ارتقا می‌دهد. او با ترکیب کُدهای سنتی (عارف، روز جزا، بال خدا) و کُدهای مدرن (پست کردن، عکس

گرفتن، حیات مردم)، یک سپهر نشانه‌ای جدید می‌سازد که در آن «عشق» نقش موتور محرک برای تولید معنا در فرهنگ را ایفا می‌کند. این شعر، غلبه «فرهنگ انسانی» بر «جبر طبیعی و زندگی مادی» را جشن می‌گیرد.

باغستان شلوغ است

«باغستان شلوغ است/ آنانی که روی درخت‌ها نشسته و چهچهه می‌زنند/ عابران‌اند/ اینان که بر کناره ایستاده نگاه می‌کنند/ گنجشکان/ و ما میان صداها پرپر می‌زنیم/ و شعر می‌نویسیم/ شعرهائی میخوش/ که میوه‌های همین باغستان‌های غریب‌اند» (همان:۵۰).

در این قطعه، شمس لنگرودی با وارونه‌سازی نسبت انسان و پرنده، باغ را از یک فضای طبیعی ساده به میدان مبادله نشانه‌ها تبدیل می‌کند. شعر بر پایهٔ جابه‌جایی جایگاه‌ها ساخته شده است: «عابران» جای پرندگان را می‌گیرند، «گنجشکان» جای تماشاگران را، و «ما» در میان این دو سطح، هم در مقام موجودی معلق و هم در مقام شاعر، «پرپر» می‌زنیم و شعر می‌نویسیم. همین ساختار جابه‌جایی، امکان هر دو خوانش اسطوره‌ای و فرهنگی را فراهم می‌کند.

«باغستان شلوغ است»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

«باغستان» در سنّت اسطوره‌ای و ادبی فارسی، صرفاً یک مکان طبیعی نیست؛ نشانه باغِ آغازین، باروری، بهشت، مرکز حیات و وفور است. باغ در حافظهٔ اسطوره‌ای

فرهنگ ایرانی اغلب فضایی است میان طبیعت و معنا؛ جایی‌که نظم، زندگی و زیبایی در آن به اوج می‌رسند.

اما شاعر با صفت «شلوغ» این باغ آرمانی را از سکون و تعادل کلاسیک خارج می‌کند. در نتیجه، باغ دیگر فقط بهشت آرام نیست، بلکه به فضایی پرهیاهو و متکثر بدل می‌شود؛ یعنی اسطورهٔ باغ وارد جهان ناآرام معاصر می‌گردد.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

«شلوغ» باغستان را به فضای اجتماعی نزدیک می‌کند: باغ نه خلوت شاعرانه، بلکه شبیه شهر، بازار، میدان عمومی یا محیط اجتماعی پُر رفت‌وآمد می‌شود.

بنابراین از همان ابتدا، شعر از طبیعت صرف فاصله می‌گیرد و باغ را به مثابهٔ یک سپهر فرهنگی معرفی می‌کند؛ فضایی که در آن عناصر مختلف در حال دیدن، دیده شدن، صدا ساختن و معنا تولید کردن‌اند.

«آنانی که روی درخت‌ها نشسته و چهچهه می‌زنند / عابران‌اند»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

در منطق عادی، روی درخت نشستن و چهچهه زدن متعلق به پرندگان است؛ اما شاعر این جایگاه را به «عابران» می‌دهد. این وارونگی، شعر را وارد سطحی از دگردیسی اسطوره‌ای می‌کند؛ جایی‌که مرز انسان/طبیعت لغزان می‌شود.

از منظر اسطوره‌ای، دگردیسی یکی از سازوکارهای مهم معناست: انسان می‌تواند خصلت پرنده بگیرد، و پرنده در مقام انسانی ظاهر شود. این جابه‌جایی یادآور جهانی است که در آن مرزهای تثبیت‌شده هنوز قطعی نشده‌اند.

«درخت» نیز در بسیاری از نظام‌های اسطوره‌ای نشانه محور عالم، پیوند زمین و آسمان و جایگاه حیات است. اینکه «عابران» بر درخت نشسته‌اند، یعنی امر گذرا و موقت، بر نقطه‌ای مستقر شده که معمولاً جایگاه معنا و دوام است. این خود یک تنش اسطوره‌ای می‌سازد: گذرا بر جاودانه نشسته است.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

«عابر» در کُد فرهنگی مدرن، نشانهٔ شتاب، گذر، بی‌تعلقی و زندگی شهری است. عابر کسی است که می‌گذرد، توقف ندارد و در سطح می‌ماند.

اما همین عابران در شعر «روی درخت‌ها نشسته و چهچهه می‌زنند». یعنی شاعر از طریق وارونه‌سازی، انسان اجتماعی را به موجودی نمایشی و آوازخوان تبدیل می‌کند. این می‌تواند خوانشی انتقادی هم داشته باشد: در جهان معاصر، حتی «عابر» نیز فقط نمی‌گذرد، بلکه دائماً در حال صدا تولید کردن، اظهار حضور، و نمایان شدن است. «چهچهه» در این سطح، فقط آواز طبیعی نیست، بلکه می‌تواند کنایه‌ای از انبوه گفتارها، هیاهوی اجتماعی، و تکثّر صداها باشد.

«اینان که بر کناره ایستاده نگاه می‌کنند / گنجشکان»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

اینجا وارونگی کامل می‌شود: حالا «گنجشکان» نه روی شاخه، بلکه «بر کناره ایستاده» و ناظرند. یعنی پرندگان از جایگاه طبیعی خود بیرون آمده‌اند و در موقعیت تماشاگر صحنه قرار گرفته‌اند.

در خوانش اسطوره‌ای، این جابه‌جایی به معنای آشفتگی یا سیالیت مرزهای آفرینش است: جهان به وضعیتی رسیده که موجودات نقش‌های معمول خود را از دست داده‌اند.

«کناره» نیز نشانه‌ای مهم است: کناره در نظام اسطوره‌ای می‌تواند مرز میان مرکز/حاشیه باشد. گنجشکان در حاشیه‌اند، اما نگاه می‌کنند؛ یعنی حاشیه واجد آگاهی شده است.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

«گنجشک» در حافظه فرهنگی، پرنده‌ای آشنا، شهری، کوچک و جمعی است؛ نه پرنده‌ای اسطوره‌ای و باشکوه مثل سیمرغ، بلکه موجودی روزمره و نزدیک به زیست عادی مردم.

وقتی شاعر می‌گوید «گنجشکان» در کناره ایستاده‌اند و نگاه می‌کنند، در واقع یک صحنه اجتماعی می‌سازد: کسانی در مرکزند و صدا تولید می‌کنند و کسانی در حاشیه‌اند و فقط تماشا می‌کنند.

این بند می‌تواند بازنمایی یک ساختار فرهنگی باشد: جامعه‌ای که در آن برخی درخت دیده‌شدن را اشغال کرده‌اند و برخی دیگر در حاشیه، تنها ناظر نمایش‌اند.

«و ما میان صداها پرپر می‌زنیم / و شعر می‌نویسیم»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

«ما» در این بند موجودی میان‌حال است: نه کاملاً انسان، نه کاملاً پرنده. فعل «پرپر می‌زنیم» شاعر را در وضعیت دگردیسی، تعلیق، بی‌قراری و میل به پرواز قرار می‌دهد.

پر زدن در اسطوره‌ها غالباً به سوی رهایی، عروج، یا عبور از مرزها اشاره دارد، اما «پرپر زدن» با نوعی ناتمامی همراه است: میل به اوج هست، اما اوج کامل محقق نشده. این امر، سوژهٔ شاعر را به موجودی میانه بدل می‌کند؛ کسی که در جهان آشفتهٔ صداها هنوز در جستجوی شکل نهایی خویش است.

«میان صداها» نیز فضایی شبه‌کیهانی می‌سازد: جهان نه از اشیا، بلکه از آواها و پژواک‌ها تشکیل شده است. در اسطوره، آفرینش اغلب با کلام/صدا پیوند دارد؛ اینجا شاعر در دل کثرت اصوات، عمل آفرینش شعر را انجام می‌دهد.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

«صداها» در این شعر فقط اصوات طبیعی نیستند؛ نماینده گفتمان‌ها، حرف‌ها، هیاهوها، روایت‌ها و کُدهای متکثر اجتماعی‌اند.

«ما میان صداها پرپر می‌زنیم» یعنی شاعر و هم‌نوعانش در دل این تکثر و شلوغی فرهنگی، وضعیتی ناپایدار دارند: نه ساکت‌اند و نه مسلط؛ بلکه در حال تلاش برای یافتن جایگاه خودند.

سپس «شعر می‌نویسیم»، این فعل، کنش فرهنگی شاعر را روشن می‌کند. شعر، واکنشی به شلوغی جهان است؛ نوشتن، سامان‌دهی آشوب صداهاست. به بیان دیگر، در سپهر فرهنگی شعر، شاعر کسی است که از دل هیاهوی عمومی، صورت زبانی تازه می‌سازد.

«شعرهایی میخوش / که میوه‌های همین باغستان‌های غریب‌اند»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

اینجا شعر به «میوه» تشبیه می‌شود؛ و «میوه» در منطق اسطوره‌ای نشانهٔ ثمر، زایش، برکت و نتیجه حیات است.

وقتی شعر، میوه باغستان باشد، خود شعر به محصول یک جهان زایا و رازآلود تبدیل می‌شود. این تصویر، آفرینش ادبی را در امتداد آفرینش طبیعی قرار می‌دهد؛ گویی شعر از خاک، درخت، آواز و شلوغی باغ می‌روید.

صفت «غریب» نیز اهمیّت دارد: باغستان، هرچند یادآور باغ آشنا و آرمانی است، اما در این شعر غریب شده است. در نتیجه، میوه آن هم عادی نیست؛ شعر محصول جهانی است که هم آشناست و هم بیگانه. این دوگانگی از نظر اسطوره‌ای به فضای میان‌جهانی/مرزی نزدیک است.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

«میخوش» بودن شعرها، پیوندی با سنّت ادبی فارسی دارد؛ شعری که سرمست‌کننده، دلکش و زنده است. این تعبیر، شعر را در حافظهٔ فرهنگی شعر فارسی قرار می‌دهد.

«میوه‌های همین باغستان‌های غریب‌اند» یعنی شعرها محصول مستقیم همین فضای اجتماعی-فرهنگی‌اند؛ نه چیزی جدا از جهان، بلکه برآمده از همان شلوغی، جابه‌جایی نقش‌ها و تکثر صداها.

«غریب» در سطح فرهنگی می‌تواند به احساس بیگانگی انسان معاصر اشاره کند: باغستان هنوز هست، اما دیگر بهشت آشنا نیست؛ جهانی است که هویت‌هایش جابه‌جا شده و شاعر باید از دل همین بیگانگی، معنا و شعر استخراج کند.

در این شعر، شمس لنگرودی با استفاده از تصویر مرکزی «باغستان» و با وارونه‌سازی جایگاه انسان و پرنده، جهانی می‌سازد که در آن روابط عادی طبیعت و فرهنگ از نو رمزگذاری می‌شوند. از منظر نشانه‌شناسی اسطوره‌ای، باغستان یادآور باغ آغازین و مرکز زایش است، اما با صفت «شلوغ» و با جابه‌جایی نقش‌ها، به فضایی دگردیسی‌یافته بدل می‌شود.

«آرام باش عزیز من، آرام باش/حکایت دریاست زندگی/گاهی درخشش آفتاب، برق و بوی نمک، ترشح شادمانی/گاهی هم فرو می‌رویم، چشم‌هایمان را می‌بندیم، همه جا تاریکی است،/آرام باش عزیز من، آرام باش/دوباره سر از آب بیرون می آوریم/و تلألؤ آفتاب را می بینیم/ زیر بوته‌ای از برف/ که این دفعه/ درست از جایی که تو دوست داری، طالع می شود» (همان:۳۷).

این شعر شمس لنگرودی نمونه‌ای درخشان از تطبیق کهن‌الگوهای اسطوره‌ای با زیست‌جهان فرهنگی است. در این اثر، شاعر از یک سو بر مدار «زمان چرخشی» و «آیین‌های بازگشت» حرکت می‌کند (لایه اسطوره‌ای) و از سوی دیگر، مفاهیم انتزاعی زندگی را به تجربه‌های حسی، مدرن و عاطفی پیوند می‌زند (لایه فرهنگی).

«آرام باش عزیز من، آرام باش / حکایت دریاست زندگی»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

آب/دریا: دریا در تمامی اساطیر جهان، نماد «رحم ازلی»، «منشأ حیات» و در عین حال «آشوب نخستین» است. تشبیه زندگی به دریا، آن را از یک مفهوم خطی (تولد تا مرگ) خارج کرده و به یک کل کیهانی پیوند می‌زند که همواره در حال تلاطم و آرامش است.

تکرار آیینی: عبارت «آرام باش» که در ابتدا و میانه شعر تکرار می‌شود، کارکردی شبیه به «مانترا» یا «اوراد تسکین‌بخش» در آیین‌های باستانی دارد. این تکرار، فضا را از اضطراب تاریخ تهی کرده و به سکون اسطوره‌ای می‌برد.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

خطاب صمیمی «عزیز من»: در فرهنگ معاصر و زبان گفتاری امروز، این نوع خطاب نشان‌دهندهٔ اولویت «رابطهٔ عاطفی» و «تسکین فردی» است. شاعر در نقش

یک «پیر» یا «همراه»، کُدهای آرامش‌بخش فرهنگی را برای سوژه‌ای که دچار اضطراب شده، فعال می‌کند.

زندگی به مثابهٔ حکایت: تبدیل زندگی به «حکایت»، نشان‌دهندهٔ ریشه‌های فرهنگ روایی ماست. در فرهنگ ایرانی، واقعیت‌های سخت زندگی همواره از طریق روایت و قصه (حکایت کردن) قابل تحمل و هضم شده‌اند.

«گاهی درخشش آفتاب، برق و بوی نمک، ترشح شادمانی»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

آفتاب (نور): آفتاب نماد خرد، آگاهی و حضور الوهیت است. در اینجا، نور در تقابل با «تاریکی» بندهای بعد، چرخه اسطوره‌ای «روز/شب» یا «خیر/شر» را می‌سازد.

عناصر اربعه: حضور نمک (خاک/زمین) و آفتاب (آتش/نور) در کنار دریا (آب)، یک تمامیت کیهانی ایجاد می‌کند که گویی تمام عناصر جهان برای ساختن لحظه «شادمانی» با هم متحد شده‌اند.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

حافظه حسی-اقلیمی: «بوی نمک» و «درخشش آفتاب» بر روی آب، کُدهای فرهنگی آشنای شمال و زیست‌بوم ساحلی را فعال می‌کنند. این یک «نشانه‌شناسی بویایی» است که لذت زیستن را از انتزاع درآورده و به تجربه‌ای ملموس و نوستالژیک در فرهنگ ایرانی تبدیل می‌کند.

ترشح شادمانی: استفاده از واژهٔ «ترشح» (که بار بیولوژیک و مدرن دارد) در کنار «شادمانی»، نشان‌دهندهٔ نفوذ کُدهای زبان علمی/روان‌شناختی معاصر به درون بافت شعر کلاسیک‌وار شمس است.

«گاهی هم فرو می‌رویم، چشم‌های‌مان را می‌بندیم، همه جا تاریکی است»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

هبوط و مرگ موقت: فرو رفتن در آب و تاریکی، بازنمایی اسطوره «بلعیده شدن توسط نهنگ» یا «سفر به دنیای زیرین» است. این فرو رفتن، مرحله ضروری «مرگ و باززایی» است؛ تا کسی در تاریکی فرو نرود، نور را تجربه نخواهد کرد.

نابینایی اختیاری: چشم بستن در برابر تاریکی، نماد تسلیم در برابر سرنوشت یا «خلسه پیش از تولد دوباره» است.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

بازنمایی رنج جمعی: در فرهنگ معاصر، «تاریکی» و «فرو رفتن» نشانه‌هایی از بحران‌های اجتماعی، یأس فلسفی و دوران انسداد است. شاعر این وضعیت را نه به عنوان یک بن‌بست، بلکه به عنوان یک «فاز گذرا» در فرهنگ صبوری و انتظار معرفی می‌کند.

«دوباره سر از آب بیرون می‌آوریم / و تلألؤ آفتاب را می‌بینیم»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

آیین بازگشت: این بند بر پایهٔ نگاه «میرچا الیاده» به زمان اسطوره‌ای است. زمان خطی نیست که تمام شود، بلکه چرخشی است. بیرون آمدن از آب، نماد «تولد دوباره» و رستاخیز است. انسان اسطوره‌ای همواره از آب (رحم) دوباره متولد می‌شود.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

امید به مثابهٔ کنش فرهنگی: در اینجا «دیدن تلألؤ» یک کنش ارادی است. فرهنگ ایرانی که با مفهوم «سحر» و «پایان شب سیه» گره خورده، در این بیت بازتولید می‌شود. این نوعی «خوش‌بینی هستی‌شناختی» است که در بافت فرهنگی ما برای بقا ضروری بوده است.

«زیر بوته‌ای از برف / که این دفعه / درست از جایی که تو دوست داری، طالع می‌شود»

الف) نشانه‌شناسی اسطوره‌ای

جمع اضداد (برف و آفتاب): بیرون آمدن آفتاب از زیر «بوته برف»، یک تصویر سورئال و اسطوره‌ای است. برف (نماد زمستان/مرگ) به زهدانی برای آفتاب (نماد بهار/زندگی) تبدیل می‌شود. این تقابل، نشان‌دهندهٔ پیروزی حیات بر سترونی است.

طالع شدن: واژهٔ «طالع» مستقیماً به نجوم باستان و سرنوشت نوشته‌شده در آسمان‌ها اشاره دارد که از مفاهیم بنیادین تفکر اسطوره‌ای است.

ب) نشانه‌شناسی فرهنگی

شخصی‌سازی جهان: جملهٔ «درست از جایی که تو دوست داری»، نقطهٔ اوج نشانه‌شناسی فرهنگی در این شعر است. در جهان مدرن، «میل سوژه» اهمیّت می‌یابد. شاعر نمی‌گوید آفتاب از شرق می‌تابد، بلکه می‌گوید از «جایی که تو دوست داری».

دموکراسی معنا: این بند نشان می‌دهد که در فرهنگ معاصر، معنای جهان بر اساس سلیقه و عشق فردی بازسازی می‌شود. طبیعت (آفتاب) با خواست انسان (محبوب) هماهنگ می‌شود؛ این یعنی «انسان‌مدار شدن اسطوره».

در این شعر، شمس لنگرودی با استفاده از دالِ مرکزی «دریا»، پیوندی میان نظم اسطوره‌ای (مرگ و باززایی، زمان چرخشی) و نیاز فرهنگی (تسکین، امید، عشق

فردی) برقرار می‌کند. نوآوری او در این است که مفاهیم کلان اسطوره‌ای را در خدمت یک «عاشقانه آرام» قرار می‌دهد و با کُدگذاری‌های حسی (بوی نمک، بوته برف)، اسطوره را از آسمان به پهنه زیست روزمره و ساحت عاطفی انسانِ معاصر می‌کشاند. این شعر، «امید» را نه یک شعار، بلکه یک ضرورت ساختاری در سپهر نشانه‌ای زندگی تعریف می‌کند.

۳.نتیجه‌گیری

در جمع‌بندی مباحث این پژوهش می‌توان گفت شعر شمس لنگرودی در افق نشانه‌شناسی فرهنگی و اسطوره‌ای، شعری است که از رهگذر زبانی ساده، ایجازمند و به‌ظاهر روزمره، شبکه‌ای پیچیده از دلالت‌های فرهنگی، اسطوره‌ای و عاطفی را سامان می‌دهد و از این طریق تجربهٔ فردی را به سطحی از معنا ارتقا می‌بخشد که با حافظه جمعی و زیست‌جهان معاصر پیوند می‌خورد. بررسی نمونه‌های شعری نشان داد که شمس، برخلاف بسیاری از شاعران که اسطوره را به‌صورت ارجاعی، آشکار و مبتنی بر نام‌ها و روایت‌های شناخته‌شده به کار می‌گیرند، آن را در هیأت ساختارهای پنهان بازگشت، تکرار، دگردیسی، حیات دوباره، تقدس‌بخشی به امر جزئی و بازآفرینی رابطه انسان با طبیعت و اشیای پیرامون بازتولید می‌کند؛ از همین‌رو، در شعر او اسطوره نه عنصری تزئینی، بلکه سازوکاری معناآفرین است که جهان روزمره را از سطح عادت‌زدگی بیرون می‌آورد و به عرصهٔ تأویل‌پذیری فرهنگی وارد می‌کند. از سوی دیگر، در پرتو نشانه‌شناسی فرهنگی، روشن شد که شعر شمس درون سپهر نشانه‌ای فرهنگ معاصر ایرانی شکل می‌گیرد و با جابه‌جایی مرزهای مرکز و پیرامون، بسیاری از عناصر به‌ظاهر کم‌اهمیّت و حاشیه‌ای، مانند اشیای روزمره، نام‌های بومی، فضاهای شهری، لحن گفتاری، خاطره‌های شخصی و جزئیات اقلیمی را به کانون تولید معنا منتقل می‌کند؛ به بیان دیگر، شاعر از دل همین عناصر عادی، نظامی دلالتی پدید

می‌آورد که در آن زندگی روزمره، عشق، خاطره، امید، رنج و امر قدسی در نسبت با یکدیگر بازتعریف می‌شوند. تحلیل اشعاری چون «زنده باد بال خدا...»، «تمامی روزها یک روزند...»، «باغستان شلوغ است...» و «آرام باش عزیز من...» نشان داد که در شعر شمس، نشانه‌ها هم‌زمان در دو سطح عمل می‌کنند: در سطح نخست، بر بستر تجربه‌های حسی و فرهنگی معاصر قرار دارند و برای مخاطب امروز آشنا، ملموس و زیسته‌اند؛ و در سطح دوم، از طریق سازوکارهایی چون تشخص‌بخشی، جابه‌جایی نقش‌ها، زمان چرخشی، پیوند مرگ و زایش، و تبدیل اشیای عادی به حاملان نیروی قدسی، در افق اسطوره‌ای معنا می‌گیرند. بدین ترتیب، جهان شعری شمس لنگرودی جهانی است که در آن آفتاب، دریا، برف، سنگ، دفتر مشق، درها، پرندگان، خیابان و حتی کنش‌های روزمره، تنها واقعیت‌های مادی نیستند، بلکه نشانه‌هایی فرهنگی و اسطوره‌ای‌اند که به تجربهٔ زیستن عمق می‌بخشند و آن را به روایتی گسترده‌تر از انسان معاصر تبدیل می‌کنند. همچنین این پژوهش نشان داد که یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های شعر شمس، توانایی او در پیوند دادن امر شخصی با امر جمعی است؛ به این معنا که عاطفهٔ فردی، خاطرهٔ خصوصی و تجربهٔ عاشقانه در شعر او از انحصار فردی خارج می‌شوند و به امکانی برای بازخوانی وضعیت انسان، جامعه و فرهنگ بدل می‌گردند. از این منظر، شعر شمس نه فقط بازتاب احساسات شخصی شاعر، بلکه کوششی برای معنابخشی به حیات جمعی در زمانه بحران معنا، پراکندگی تجربه و افول کلان‌روایت‌هاست. بنابراین می‌توان نتیجه گرفت که اهمیّت شعر شمس لنگرودی در این است که با بهره‌گیری هم‌زمان از ظرفیت‌های نشانه‌شناسی فرهنگی و اسطوره‌ای، الگویی از شعر معاصر فارسی عرضه می‌کند که در آن سادگی زبان مانع پیچیدگی معنا نمی‌شود، بلکه خود به بستری برای تراکم دلالت‌ها بدل می‌گردد؛ الگویی که نشان می‌دهد چگونه می‌توان از دل زبان روزمره و تجربه‌های خرد، جهانی سرشار از نشانه، حافظه، اسطوره و معنا آفرید. بر این‌اساس، نوآوری اصلی این پژوهش

نیز در آن است که شعر شمس را نه صرفاً از منظر سبک، عاطفه یا تجربه زیسته، بلکه به‌مثابه متنی چندلایه و پویا بررسی کرده است که در آن تعامل نشانه‌های فرهنگی و الگوهای اسطوره‌ای، بنیان اصلی تولید معنا را شکل می‌دهد؛ تعاملی که سبب می‌شود شعر او هم ریشه در بوم و زمانه خویش داشته باشد و هم از افقی فراتر، به ساحت‌های پایدارتر تجربهٔ انسانی راه یابد.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱)احمدی، بابک (۱۳۸۲)، ***ساختار و تأویل متن***، تهران: مرکز.

۲)الیاده، میرچا (۱۳۷۳)، ***اسطوره و واقعیت***، ترجمهٔ نصرالله رستگار. تهران: مرکز.

۳) بارت، رولان (۱۳۸۰)، ***اسطوره‌شناسی***، ترجمهٔ شیریندخت دقیقیان. تهران: مرکز.

۴)سجودی، فرزان (۱۳۸۷)، ***نشانه‌شناسی کاربردی***. تهران: علم.

۵)لنگرودی، شمس (۱۳۹۳)، ***مجموعه اشعار شمس لنگرودی***، تهران: نگاه

۶)لوتمان، یوری (۱۳۹۴)، ***نشانه‌شناسی فرهنگ***، ترجمهٔ ناصر فکوهی، تهران: فرهنگ جاوید.

ب: مقاله‌ها

۱)صادق وند، سجاد،طاهری، قدرت‌اله (۱۴۰۱)، ***«وجود، زمان و پدیدارشناسی وجودی در اشعار شمس لنگرودی»***، پژوهش‌های ادبی، دورهٔ ۱۹، شمارهٔ ۷۵صص ۷۷ـ ۱۰۳.

۲)فیاض‌منش، پرند، صفایی سنگری، علی، چراغی، رضا (۱۳۹۷)، ***«تحلیل نشانه‌های بلاغی در عاشقانه‌های شمس لنگرودی»***، پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی، سال شانزدهم، شمارهٔ ۳۱، ۱۷۱ـ ۱۹۴.

۴)موسوی، فاطمه زهرا، صالحی، جواد (۱۴۰۳)، ***«کاربرد نشانه‌شناسی در تحلیل شعر شمس لنگرودی: بررسی استعاره‌های اجتماعی و تاریخی در بازنمایی بحران‌های هویتی»***، نشریهٔ گنجینه زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۲، شمارهٔ ۲،صص ۱ـ۱۲.

ج: پایان‌نامه

۳)کنونی، امین (۱۳۹۵)، ***«بررسی و تحلیل سبک اشعار شمس لنگرودی»***، پایان‌نامۀ کارشناسی ارشد، استاد راهنما: بهاءالدین اسکندری، قم: دانشگاه قم.

فصل‌نامهٔ بین‌المللی علمی – تخصصی مطالعات زبان فارسی(شفای دل سابق)
سال هشتم، شمارهٔ بیست و چهارم، زمستان ۱۴۰۴ (صص ۱۴۳-۱۶۴)
مقالهٔ پژوهشی
Doi: 10.22034/jmzf.2026.596730.1291

بررسی کیفیت ارائهٔ خدمات ترجمهٔ کتبی و شفاهی دانشجویان مترجمی مجتمع آموزش عالی بَم در صنعت گردشگری و هتلداری

شجاع نی‌نوا[۱]، مرضیه خلیلی‌زاده گنجعلیخانی[۲]، آناهیتا امیرشجاعی[۳]

چکیده

ایجاد ارتباط کلامی مؤثر با گردشگران خارجی از مهم‌ترین خدمات مورد نیاز در صنعت گردشگری است که کیفیت آن، علاوه‌بر تسلط زبانی، به توانایی مترجم در انتقال دقیق و روان مفاهیم وابسته است. پژوهش حاضر با هدف مقایسهٔ عملکرد دانشجویان مترجمی زبان انگلیسی مجتمع آموزش عالی بَم در ارائهٔ خدمات ترجمهٔ کتبی و شفاهی در حوزه‌های گردشگری و هتلداری انجام شده است. از آنجا که دانشجویان مترجمی در طول تحصیل با مهارت‌های ترجمهٔ کتبی آشنا می‌شوند، به‌منظور ارزیابی و تقویت توانایی ترجمهٔ شفاهی، یک دورهٔ تخصصی ترجمهٔ شفاهی گردشگری براساس کتاب English for International Tourism اثر پیتر استرات برگزار شد. پیش و پس از این دوره، دانشجویان واجد شرایط در آزمون‌های ترجمهٔ کتبی و شفاهی با سطح دشواری یکسان شرکت کردند و عملکرد آنان مورد مقایسه قرار گرفت. نتایج نشان داد که پیش از آموزش تخصصی ترجمهٔ شفاهی، عملکرد دانشجویان در ترجمهٔ کتبی ۳۵ واحد درصد بهتر از ترجمهٔ شفاهی بود؛ با این‌حال، پس از پایان دوره، عملکرد آنان در آزمون ترجمهٔ شفاهی دوم نسبت به آزمون شفاهی اول ۲۸واحد درصد بهبود یافت. همچنین یافته‌ها نشان داد که دانشجویان در ترجمهٔ واژگان تخصصی هتلداری نسبت به واژگان گردشگری، چه در بخش کتبی و چه در بخش شفاهی، عملکرد مطلوب‌تری داشتند. این یافته‌ها بر اهمیّت آموزش هدفمند ترجمهٔ شفاهی تخصصی در برنامه‌های آموزشی رشتهٔ مترجمی تأکید کرده و می‌تواند در ارتقای مهارت‌های ترجمه، بهبود توانایی انتقال متون تخصصی و بازنگری برنامه‌های درسی مرتبط با گردشگری و هتلداری مورد استفاده قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: ترجمهٔ کتبی، ترجمهٔ شفاهی، گردشگری، هتلداری، واژگان تخصصی.

---

[۱] - دانش‌آموختهٔ کارشناسی ارشد آموزش زبان انگلیسی، واحد سنندج، دانشگاه آزاد اسلامی، کردستان، ایران(نویسندهٔ مسئول).
n.shojaa@yahoo.com

[۲] -استادیار گروه زبان‌های خارجی، دانشکدهٔ گردشگری، مجتمع آموزش عالی بم، کرمان، ایران.
marziyehkhalilizadeh@bam.ac.ir

[۳] - استادیار گروه زبان‌های خارجی، دانشکدهٔ گردشگری، مجتمع آموزش عالی بم، کرمان، ایران.
amirshojaiana@bam.ac.ir

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۷/۱۰- **تاریخ پذیرش:** ۱۴۰۴/۱۰/۱۸

۱. مقدمه

صنعت گردشگری به‌عنوان یکی از بزرگ‌ترین صنایع جهان، نقش مهمی در توسعهٔ اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی کشورها ایفا می‌کند. رُشد روزافزون گردشگری بین‌المللی، کشورها را به اتّخاذ راهبردهایی برای ارتقای کیفیت خدمات و افزایش توان رقابتی مقاصد گردشگری و هتلداری سوق داده است (سازمان جهانی گردشگری، ۲۰۲۴). یکی از مهم‌ترین مؤلّفه‌های کیفیت خدمات در این صنعت، برقراری ارتباط مؤثر میان گردشگران و ارائه‌دهندگان خدمات است؛ زیرا بخش عمده‌ای از اطلاعات فرهنگی، تاریخی، اجتماعی و سازمانی از طریق زبان منتقل می‌شود. ازاین‌رو، ترجمهٔ کتبی و شفاهی به‌عنوان یکی از ارکان اصلی ارتباطات بینازبانی و بینافرهنگی، نقشی اساسی در تسهیل تعاملات، انتقال دقیق اطلاعات و ارتقای کیفیت خدمات گردشگری و هتلداری ایفا می‌کند.

ترجمه در حوزهٔ گردشگری صرفاً انتقال واژه‌ها میان دو زبان نیست، بلکه فرایندی معنامحور است که مستلزم درک عمیق فرهنگ مبدأ و مقصد و توانایی انتقال صحیح مفاهیم فرهنگی است (ساسانی و همکاران، ۱۴۰۲: ۵۸۳). ازاین‌رو، مترجم باید علاوه‌بر تسلط زبانی، توانایی تحلیل و انتقال عناصر فرهنگی را نیز داشته باشد تا بتواند میراث، ارزش‌های اجتماعی و هویت بومی مقاصد گردشگری را به‌درستی بازنمایی کند. در نتیجه، کیفیت خدمات ترجمه، به‌ویژه در دو حیطهٔ ترجمهٔ کتبی و شفاهی، یکی از عوامل مؤثر در بهبود تجربهٔ گردشگران، افزایش رضایت آنان و ارتقای کیفیت خدمات در صنعت گردشگری و هتلداری به‌شمار می‌رود؛ از همین‌رو، ارزیابی این مهارت‌ها در دانشجویان مترجمی، به‌عنوان مترجمان بالقوهٔ این صنعت، از اهمیّت ویژه‌ای برخوردار است.

با وجود مطالعات انجام‌شده در زمینهٔ زبان و ترجمهٔ گردشگری، بخش قابل‌توجهی از پژوهش‌های پیشین بر ترجمهٔ متون مکتوب، وب‌سایت‌های گردشگری

و مسائل فرهنگی مرتبط با این متون تمرکز داشته‌اند و مقایسهٔ هم‌زمان عملکرد دانشجویان مترجمی در ترجمهٔ کتبی و شفاهی، به‌ویژه در حوزهٔ واژگان و اصطلاحات تخصصی گردشگری و هتلداری، در مقایسه با مطالعات مربوط به ترجمهٔ متون مکتوب و وب‌سایت‌های گردشگری کمتر مورد توجه قرار گرفته است. نوآوری پژوهش حاضر در بررسی توأمان عملکرد دانشجویان مترجمی در ترجمهٔ کتبی و شفاهی و بررسی تغییرات عملکرد ترجمهٔ شفاهی آنان پس از شرکت در یک دورهٔ آموزش تخصصی گردشگری است. افزون بر این، پژوهش حاضر با مقایسهٔ عملکرد دانشجویان در دو حوزهٔ گردشگری و هتلداری، امکان بررسی تفاوت عملکرد آنان در ترجمه و انتقال واژگان و اصطلاحات تخصصی این دو حوزه را فراهم می‌کند. از این منظر، پژوهش حاضر می‌کوشد علاوه‌بر ارزیابی وضعیت مهارت‌های ترجمه‌ای دانشجویان مترجمی، شواهدی تجربی دربارهٔ اهمیّت و ظرفیت آموزش تخصصی ترجمهٔ شفاهی گردشگری در برنامه‌های آموزشی رشتهٔ مترجمی فراهم آورد.

۱-۱. بیان مسئله و سؤالات تحقیق

ترجمهٔ کتبی و شفاهی از مؤلّفه‌های اساسی برقراری ارتباط مؤثر میان گردشگران خارجی و ارائه‌دهندگان خدمات در صنعت گردشگری و هتلداری به‌شمار می‌روند؛ بااین‌حال، تفاوت در شرایط انجام این دو نوع ترجمه، به‌ویژه از نظر فرصت پردازش پیام، دسترسی به منابع اطلاعاتی و ضرورت انتقال سریع و دقیق مفاهیم در ترجمهٔ شفاهی، می‌تواند بر عملکرد مترجمان تأثیر بگذارد. با وجود پژوهش‌های متعدد در زمینهٔ زبان گردشگری، ترجمهٔ متون مکتوب و انتقال مؤلّفه‌های فرهنگی، بررسی تجربی و مقایسهٔ هم‌زمان عملکرد دانشجویان مترجمی در ترجمهٔ کتبی و شفاهی واژگان و اصطلاحات تخصصی گردشگری و هتلداری، به‌ویژه در ارتباط با آموزش تخصصی ترجمهٔ شفاهی، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. ازاین‌رو، مسئلهٔ اصلی

پژوهش حاضر، بررسی کیفیت عملکرد دانشجویان رشتهٔ مترجمی زبان انگلیسی مجتمع آموزش عالی بَم در ارائهٔ خدمات ترجمهٔ کتبی و شفاهی و شناسایی تفاوت‌های عملکرد آنان در دو حوزهٔ گردشگری و هتلداری است. بر این اساس، پژوهش حاضر در پی پاسخ‌گویی به سه سؤال است: ۱. عملکرد دانشجویان در ترجمهٔ کتبی و شفاهی چه تفاوتی دارد؟ ۲. عملکرد آنان در ترجمهٔ شفاهی پس از شرکت در دورهٔ آموزش تخصصی ترجمهٔ شفاهی گردشگری چه تغییری می‌کند؟ ۳. عملکرد دانشجویان در ترجمه و انتقال واژگان و اصطلاحات تخصصی گردشگری و هتلداری چه تفاوتی دارد؟

۱-۲. اهداف و ضرورت تحقیق

پژوهش حاضر با هدف ارزیابی کمّی و کیفی عملکرد دانشجویان رشتهٔ مترجمی زبان انگلیسی مجتمع آموزش عالی بَم در ترجمهٔ کتبی و شفاهی متون تخصصی گردشگری و هتلداری، مقایسهٔ عملکرد آنان در این دو نوع ترجمه، بررسی تغییر عملکرد ترجمهٔ شفاهی پس از شرکت در یک دورهٔ آموزشی تخصصی و شناسایی تفاوت توانایی آنان در ترجمهٔ واژگان و اصطلاحات تخصصی دو حوزهٔ مذکور انجام شده است. ضرورت این پژوهش از نقش اساسی ترجمه در تسهیل ارتباطات بینازبانی و بینافرهنگی، انتقال دقیق اطلاعات و ارتقای کیفیت خدمات گردشگری و هتلداری ناشی می‌شود؛ زیرا ارائهٔ خدمات ترجمه در موقعیت‌های واقعی، علاوه بر تسلط زبانی، مستلزم برخورداری از مهارت‌های متناسب با ماهیت هر نوع ترجمه و آشنایی با واژگان و اصطلاحات تخصصی است. از سوی دیگر، محدود بودن مطالعات تجربی در زمینهٔ مقایسهٔ هم‌زمان عملکرد دانشجویان در ترجمهٔ کتبی و شفاهی و بررسی تغییر عملکرد آنان پس از آموزش تخصصی، ضرورت انجام این پژوهش را دوچندان می‌کند. یافته‌های این مطالعه می‌تواند شواهدی تجربی برای شناسایی نقاط قوّت و ضعف دانشجویان، ارزیابی ظرفیت آموزش هدفمند ترجمهٔ شفاهی گردشگری و بهبود برنامه‌های درسی رشتهٔ

مترجمی فراهم آورد و زمینه را برای طراحی دوره‌های آموزشی میان‌رشته‌ای در حوزهٔ زبان، ترجمه، گردشگری و هتلداری با هدف تربیت نیروی انسانی توانمند و ارتقای کیفیّت خدمات ارتباطی به گردشگران خارجی مهیّا سازد.

۱-۳. پیشینهٔ تحقیق

گفتمان گردشگری یکی از حوزه‌های مهم ارتباطات بینافرهنگی است و زبان آن به‌دلیل برخورداری از ویژگی‌های زبانی و گفتمانی متمایز، در زمرهٔ گفتمان‌های تخصصی قرار می‌گیرد. پژوهش‌های موسینی (۲۰۰۹: ۱۶۰)، نیگرو (۲۰۰۶: ۳۶۲) و گوتی (۲۰۰۶: ۲۶) به بررسی ویژگی‌های تخصصی زبان گردشگری پرداخته‌اند. المورادوا (۲۰۲۴: ۱۰۳) نیز تأثیر پیشرفت سریع اطلاعات و فناوری، ماهیت جامعهٔ مدرن و تغییرات جهانی را بر ساختار و ویژگی‌های گفتمان گردشگری بررسی کرده است. توجه به این ویژگی‌ها سبب شده است که زبان گردشگری در حوزهٔ آموزش زبان برای اهداف خاص (ESP) نیز مورد توجه قرار گیرد. در همین راستا، پژوهش‌های موسینی (۲۰۰۹: ۱۶۰)، گوتی (۲۰۰۶: ۲۶)، کاپلی (۲۰۰۶: ۲۹۴) و منکا (۲۰۰۴: ۵۹) ابعاد مختلف زبان گردشگری، از جمله ویژگی‌های زبانی و گفتمانی، مؤلّفه‌های فرهنگی و مسائل مرتبط با ترجمه را بررسی کرده‌اند.

یکی از محورهای مهم پژوهش در حوزهٔ گردشگری، ترجمهٔ متون این حوزه و چگونگی انتقال مؤلّفه‌های فرهنگی است. در این زمینه، آگورنی (۲۰۱۲: ۷) با بررسی ترجمهٔ متون گردشگری بر نقش میانجی‌گری مترجم در انتقال مفاهیم فرهنگی تأکید کرده است. منکا (۲۰۰۴: ۵۹) نیز با بررسی زبان گردشگری در انگلیسی و ایتالیایی، رابطهٔ میان زبان، فرهنگ و کاربرد را مورد توجه قرار داده است. سانینگ (۲۰۱۰: ۱۳۱) رویکردهای بومی‌سازی، بیگانه‌سازی و خنثی‌سازی را در ترجمهٔ متون گردشگری بررسی کرده و نشان داده است که انتخاب راهبرد ترجمه می‌تواند بر نحوهٔ بازنمایی

عناصر فرهنگی در زبان مقصد تأثیر بگذارد. همچنین، ساسانی و همکاران (۱۴۰۲: ۵۸۳) با تکیه بر نظریهٔ نیومارک (۱۹۹۳: ۱۱۷)، ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی و اهمیّت انتخاب شیوهٔ مناسب برای انتقال این عناصر را بررسی کرده‌اند. مجموع این مطالعات نشان می‌دهد که در ترجمهٔ متون گردشگری، توجه به ویژگی‌های فرهنگی، بافت ارتباطی و انتظارات مخاطب زبان مقصد در کنار انتقال معنای متن اهمیّت دارد.

بخش دیگری از مطالعات پیشین به کیفیت ترجمه و چالش‌های ترجمهٔ متون گردشگری، به‌ویژه در محیط‌های دیجیتال، اختصاص دارد. پرینی (۲۰۰۷: ۹۰) کیفیت ترجمه در وب‌سایت‌های گردشگری انگلیسی و ایتالیایی را بررسی کرده و بر ضرورت توجه به ویژگی‌های مخاطب و کارکرد ارتباطی متن تأکید کرده است. کاپلی (۲۰۰۶: ۲۹۴) نیز ویژگی‌های تخصصی گفتمان گردشگری و برخی چالش‌های ترجمهٔ متون این حوزه را مورد بحث قرار داده است. هی و سو (۲۰۲۲: ۵۲۴) در بررسی ترجمهٔ وب‌سایت‌های گردشگری بر اهمیّت انتقال مناسب مفاهیم فرهنگی با توجه به بافت زبان مقصد تأکید کرده‌اند. کلی (۱۹۹۷: ۴۰) نیز چالش‌ها و محدودیت‌های مترجمان در ترجمهٔ متون بخش گردشگری را بررسی کرده و بر ضرورت توجه به قراردادهای متنی، فاصلهٔ فرهنگی و سایر محدودیّت‌های حاکم بر این نوع ترجمه تأکید داشته است. این پژوهش‌ها بر اهمیّت شناخت ویژگی‌های زبانی، فرهنگی و تخصصی متون گردشگری در فرایند ترجمه دلالت دارند.

در کنار مطالعات مربوط به ترجمهٔ کتبی، ترجمهٔ شفاهی نیز به‌دلیل نقش ارتباط گفتاری در تعامل میان گردشگران و ارائه‌دهندگان خدمات گردشگری اهمیّت دارد. پوچهاکر (۲۰۲۲: ۱۰۹) بر ماهیّت و الزامات متفاوت ترجمهٔ شفاهی در مقایسه با ترجمهٔ کتبی تأکید می‌کند. در ترجمهٔ کتبی، مترجم با متن نوشتاری مواجه است و معمولاً فرصت بیشتری برای بررسی منابع، انتخاب واژگان و بازبینی ترجمه دارد؛ درحالی‌که در ترجمهٔ شفاهی، مترجم باید پیام گفتاری را دریافت و پردازش کند و

در زمانی کوتاه به زبان مقصد انتقال دهد (گیل، ۲۰۰۴: ۲۳۲). بنابراین، با وجود نیاز هر دو نوع ترجمه به تسلّط بر زبان‌های مبدأ و مقصد و برخورداری از دانش تخصصی، شرایط انجام، محدودیّت‌های زمانی و مهارت‌های مورد نیاز در آن‌ها یکسان نیست (کید و کلوز، ۱۹۶۱: ۸). همچنین، پژوهش‌های مرتبط با آموزش مترجمان و مترجمان شفاهی بر اهمیّت آموزش هدفمند مهارت‌های مورد نیاز برای عملکرد مؤثر در شرایط واقعی ترجمه تأکید کرده‌اند (گیل، ۱۹۹۵: ۱۵۲؛ شریفی‌فر و فردوسی، ۱۳۸۹: ۹).

با وجود مطالعات متعدد دربارهٔ زبان گردشگری، ترجمهٔ متون گردشگری، انتقال عناصر فرهنگی و ویژگی‌های ترجمهٔ شفاهی، بخش قابل‌توجهی از پژوهش‌های پیشین بر تحلیل متون، وب‌سایت‌ها، بروشورها و مسائل نظری ترجمه متمرکز بوده‌اند (کاپلی، ۲۰۰۶: ۲۹۴؛ پرینی، ۲۰۰۷: ۹۰؛ آگورنی، ۲۰۱۲: ۷؛ سانینگ، ۲۰۱۰: ۱۳۱). در مقابل، بررسی تجربی عملکرد دانشجویان مترجمی در ترجمهٔ کتبی و شفاهی واژگان و اصطلاحات تخصصی گردشگری و هتلداری، به‌ویژه از طریق مقایسهٔ عملکرد آنان پیش و پس از یک دورهٔ آموزشی، کمتر مورد توجه قرار گرفته است. ازاین‌رو، بررسی هم‌زمان عملکرد دانشجویان در دو نوع ترجمه و تغییرات احتمالی آن پس از آموزش تخصصی می‌تواند اطّلاعاتی دربارهٔ توانایی آنان در به‌کارگیری دانش زبانی و تخصصی در موقعیّت‌های ترجمه فراهم کند.

در همین راستا، دانشجویان و فارغ‌التحصیلان رشته‌های مترجمی، جهانگردی و هتلداری باید بتوانند دانش و مهارت‌های خود را در موقعیت‌های ارتباطی مرتبط با گردشگری به کار گیرند و از این طریق به تسهیل ارتباط با گردشگران، تبادل فرهنگی و معرفی ارزش‌ها و میراث فرهنگی کمک کنند. با توجه به اهمیّت ترجمه در این حوزه، بررسی روش‌های بهبود توانایی ترجمه در دانشجویان مترجمی اهمیّت ویژه‌ای دارد. ازاین‌رو، پژوهش حاضر با هدف ارزیابی و مقایسهٔ عملکرد کتبی و شفاهی دانشجویان مترجمی مجتمع آموزش عالی بَم و بررسی تغییر عملکرد آنان

پس از گذراندن یک دورهٔ آموزشی در زمینهٔ ترجمهٔ شفاهی تخصصی گردشگری انجام شده است.

۲. بحث و یافته‌های تحقیق

پژوهش حاضر با هدف ارزیابی کمّی و کیفی، عملکرد ۲۰ دانشجوی رشتهٔ مترجمی زبان انگلیسی مجتمع آموزش عالی بَم در ترجمهٔ کتبی و شفاهی متون گردشگری و هتلداری، در چهار مرحله انجام شد. شرکت‌کنندگان از میان دانشجویانی انتخاب شدند که دست‌کم ۸۰ واحد درسی دانشگاهی را گذرانده بودند و در دوره به‌صورت داوطلبانه شرکت کردند. در مرحلهٔ نخست، آزمون پیش‌آزمون ترجمهٔ شفاهی و سپس آزمون ترجمهٔ کتبی با محتوای گردشگری و هتلداری و سطح دشواری مشابه برگزار شد. در مرحلهٔ دوم، دانشجویان طی دو ماه و در ۱۸ جلسه، در دورهٔ تخصصی ترجمهٔ شفاهی گردشگری، با بهره‌گیری از کتاب‌های English for International Tourism نوشتهٔ پیتر استرات و Practicing Interpretation، تألیف شریفی‌فر و فردوسی (۱۳۸۹: ۹)، آموزش دیدند. در مرحلهٔ سوم، آزمون پس‌آزمون ترجمهٔ شفاهی با استفاده از همان متن پیش‌آزمون و با هدف افزایش قابلیت مقایسهٔ نتایج اجرا شد. در مرحلهٔ چهارم، عملکرد دانشجویان در آزمون ترجمهٔ کتبی و دو آزمون ترجمهٔ شفاهی در دو حوزهٔ گردشگری و هتلداری مقایسه و داده‌ها با استفاده از آزمون t جفت‌شده در نرم‌افزار SPSS تحلیل شد. آزمون‌ها را پژوهشگر نخست تهیه کرد و ارزیابی پاسخ‌ها با مشارکت دو پژوهشگر دوم و سوم براساس معیارهای مشخص و از طریق بررسی مشترک و توافقی انجام گرفت. تمامی ۲۰ شرکت‌کننده مراحل پژوهش را به پایان رساندند و هیچ‌گونه ریزش نمونه رُخ نداد. بااین‌حال، کنترل‌نشدن مستقل متغیرهایی نظیر سطح دقیق زبان انگلیسی، سابقهٔ ترجمه و میزان آشنایی قبلی با گردشگری، نبود گروه کنترل، داوطلبانه‌بودن مشارکت و حجم محدود نمونه، از

محدودیت‌های پژوهش به‌شمار می‌روند؛ بنابراین، انتساب قطعی تغییرات عملکرد به دورهٔ آموزشی و تعمیم یافته‌ها به سایر دانشجویان مترجمی باید با احتیاط صورت گیرد.

با توجه به ضرورت امر ترجمه در صنعت روبه‌رشد گردشگری، پژوهش حاضر، با هدف بررسی مهارت ترجمهٔ کتبی و شفاهی دانشجویان مترجمی مجتمع آموزش عالی بَم انجام شده تا در نهایت نقاط ضعف، قدرت و عملکرد کلّی آنان در هر دو نوع ترجمه به‌صورت کمّی و کیفی مورد ارزیابی قرار گیرد. به این منظور، آزمون‌های کتبی و شفاهی برگزار گردید که نتایج آن‌ها در دو بخش کُلّی مورد بحث و بررسی قرار خواهد گرفت. مقایسهٔ کیفی ترجمهٔ کتبی با ترجمه‌های شفاهی نشان می‌دهد در ترجمهٔ کتبی به‌دلیل دسترسی مترجم به فرهنگ لغت، تنوع کلمات به‌کار برده‌شده بیشتر است درحالی‌که در متون شفاهی جملات کوتاه‌تر با کلمات کمتر به‌کار برده‌شده است. در ادامه مقایسه‌های کمّی نیز مورد بحث قرار خواهند گرفت.

۲-۱. عملکرد کلی دانشجویان در آزمون‌های ترجمه

به‌منظور بررسی کمّی عملکرد دانشجویان، ترجمه‌های کتبی و شفاهی آنان بر اساس تعداد پاسخ‌های صحیح ارزیابی و نمرات حاصل بر مقیاس ۱۰نمره‌ای محاسبه شد. نتایج عملکرد ۲۰ دانشجوی شرکت‌کننده در آزمون کتبی و دو آزمون شفاهی در جدول ۱ ارائه شده است. میانگین نمرات دانشجویان در آزمون کتبی، آزمون شفاهی اوّل و آزمون شفاهی دوم به‌ترتیب ۷/۹، ۴/۴ و ۷/۲ به‌دست آمد که معادل ۷۹، ۴۴ و ۷۲ درصد از نمرهٔ کُل است.

مقایسهٔ میانگین‌ها نشان می‌دهد که عملکرد دانشجویان در آزمون شفاهی دوم در مقایسه با آزمون شفاهی اول بهبود ۲۸ واحد درصدی داشته است. همچنین، اختلاف عملکرد آزمون کتبی با آزمون شفاهی اول ۳۵ واحد درصد و با آزمون شفاهی دوم ۷ واحد درصد بوده است. بنابراین، اگرچه عملکرد دانشجویان در آزمون کتبی همچنان

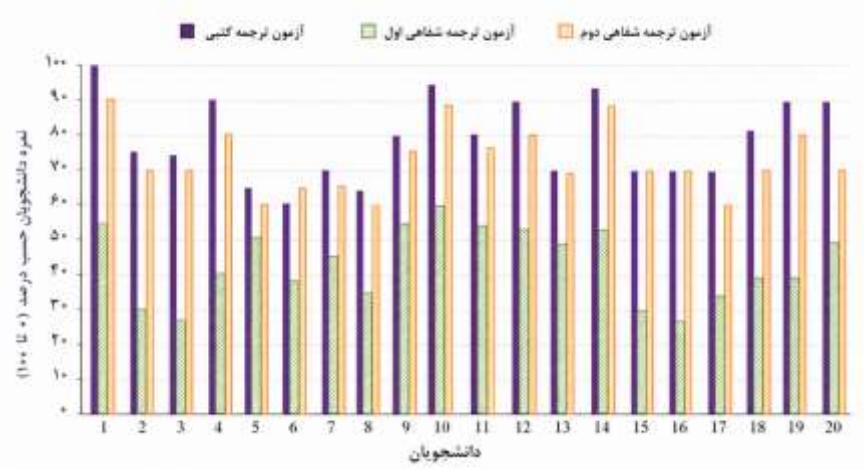
بالاتر از هر دو آزمون شفاهی بود، فاصلهٔ میان عملکرد آزمون کتبی و آزمون شفاهی دوّم نسبت به آزمون شفاهی اول کاهش یافت.

جدول ۱. عملکرد آزمون ترجمه: صورت کلّی

دانشجو	آزمون کتبی		آزمون شفاهی اول		آزمون شفاهی دوم	
	نمره از ۱۰	درصد	نمره از ۱۰	درصد	نمره از ۱۰	درصد
۱	۱۰	٪۱۰۰	۵/۵	٪۵۰	۹	٪۹۰
۲	۷/۵	٪۷۵	۳	٪۳۰	۷	٪۷۰
۳	۷/۵	٪۷۵	۳/۷	٪۳۷	۷	٪۷۰
۴	۹	٪۹۰	۴/۱	٪۴۱	۸	٪۸۰
۵	۶/۵	٪۶۵	۵/۲	٪۵۲	۶	٪۶۰
۶	۷	٪۷۰	۳/۹	٪۳۹	۶/۵	٪۶۵
۷	۷	٪۷۰	۴/۵	٪۴۵	۶/۳	٪۶۳
۸	۶	٪۶۰	۴/۷	٪۴۷	۵/۵	٪۵۵
۹	۸	٪۸۰	۵/۴	٪۵۴	۷/۵	٪۷۵
۱۰	۸/۵	٪۸۵	۶	٪۶۰	۸/۹	٪۸۹
۱۱	۸	٪۸۰	۴/۸	٪۴۸	۷/۷	٪۷۷
۱۲	۹	٪۹۰	۵/۴	٪۵۴	۸	٪۸۰
۱۳	۷	٪۷۰	۴/۸	٪۴۸	۶/۶	٪۶۶
۱۴	۹	٪۹۰	۵/۲	٪۵۲	۸/۷	٪۸۷
۱۵	۷	٪۷۰	۳	٪۳۰	۶/۸	٪۶۸
۱۶	۷	٪۷۰	۳/۳	٪۳۳	۶/۹	٪۶۹
۱۷	۷	٪۷۰	۳/۵	٪۳۵	۵/۹	٪۵۹
۱۸	۸/۱	٪۸۱	۴	٪۴۰	۶/۸	٪۶۸
۱۹	۹	٪۹۰	۴	٪۴۰	۸	٪۸۰
۲۰	۹	٪۹۰	۵	٪۵۰	۷	٪۷۰
میانگین نمرات کلی	۷/۹	٪۷۹	۴/۴	٪۴۴	۷/۲	٪۷۲

در نگاه کلّی براساس میانگین نمرات دانشجویان، مشخص است که برگزاری دورهٔ آموزشی، موجب بهبود وضعیت ترجمهٔ شفاهی گردیده است و کارایی آن را به ترجمهٔ کتبی نزدیک کرده است. با این‌وجود، برای آزمون معنی‌داری اختلاف میانگین آزمون‌های مذکور، از آزمون t جفت‌شده استفاده گردید. در آزمون t جفت‌شده، فرضیهٔ H0 نمایان‌گر برابری میانگین دو روش و فرضیهٔ مقابل H1 بیانگر وجود اختلاف بین میانگین‌های دو روش است. تغییرات ترسیم‌شده در شکل ۱، بیانگر وجود اختلاف

زیاد بین نتایج آزمون‌های اخذشده است. همچنین نتایج در جدول ۲ گواه بر این مدعا می‌باشد.



شکل ۲. عملکرد کلّی دانشجویان در آزمون ترجمهٔ، شفاهی اول و دوم

جدول ۲. نتایج آزمون t جفت‌شده جهت مقایسهٔ عملکرد کلّی دانشجویان در آزمون‌های ترجمه

آزمون‌های مورد مقایسه	حدود اطمینان ۹۵ درصد		t محاسبه شده	درجه آزادی	نتیجه آزمون (P_value)
	حد بالا	حد پایین			
آزمون‌های کتبی و شفاهی اول	۳	۲	۱۴/۴۳۵	۱۹	۰/۰۰۰
آزمون‌های کتبی و آزمون شفاهی دوم	۰/۹۱	۰/۴۸	۶/۸۸۷	۱۹	۰/۰۰۰
آزمون‌های شفاهی اول و دوم	-۲/۳۳	-۲/۲۹	-۱۲/۱۲	۱۹	۰/۰۰۰

نتایج حاصل از آزمون t جفت‌شده نشان می‌دهد که مقادیر t-student محاسبه‌شده برای هر سه آزمون به‌طور معنی‌داری با t بحرانی اختلاف داشته و سطح معنی‌داری (P_value) در حدود صفر و کوچک‌تر از ۰/۰۵ بوده که نمایان‌گر ردّ فرضیهٔ H0 با اطمینان ۹۵درصد می‌باشد. همچنین مقادیر t محاسبه‌شده در همهٔ آزمون‌ها در فاصلهٔ اطمینان ۹۵ درصد اختلاف قرار نگرفته و دلیل بر ردّ فرضیهٔ H0 می‌باشد.

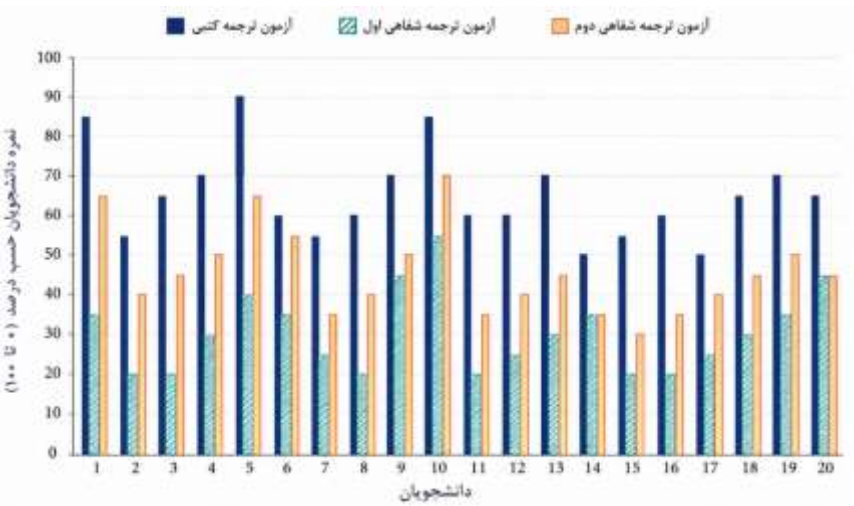
۲-۲. عملکرد دانشجویان در آزمون‌های ترجمه در حوزهٔ هتلداری

به‌منظور بررسی عملکرد دانشجویان در حوزهٔ هتلداری، ۲۰ واژه و اصطلاح مرتبط با این حوزه در آزمون‌ها گنجانده شد و عملکرد هر دانشجو براساس تعداد موارد ترجمه‌شده به‌درستی ارزیابی گردید. نتایج آزمون‌های کتبی، شفاهی اول و شفاهی دوم در جدول ۳ ارائه شده است. میانگین تعداد واژگان ترجمه‌شده در آزمون کتبی، شفاهی اول و شفاهی دوم به‌ترتیب ۱۳، ۶ و ۹ واژه بود. با توجه به اینکه در هر آزمون ۲۰ واژه ارائه شده بود، این مقادیر به‌ترتیب معادل ۶۵، ۳۰ و ۴۵ درصد از کلّ واژگان ارائه شده است. مقایسهٔ آزمون‌های شفاهی اول و دوم نشان می‌دهد که عملکرد دانشجویان در ترجمهٔ واژگان هتلداری پس از پایان دورهٔ آموزشی ۱۵ واحد درصد افزایش یافته است؛ به‌عبارت دیگر، میانگین عملکرد از ۳۰ درصد در آزمون شفاهی اول به ۴۵ درصد در آزمون شفاهی دوم رسیده است. همچنین، عملکرد دانشجویان در آزمون کتبی ۳۵ واحد درصد بالاتر از آزمون شفاهی اول و ۲۰ واحد درصد بالاتر از آزمون شفاهی دوم بود.

جدول ۳. عملکرد دانشجویان در حوزهٔ هتلداری در آزمون‌های ترجمه

دانشجو	آزمون کتبی		آزمون شفاهی اول		آزمون شفاهی دوم	
	نمره	درصد	تعداد واژگان ترجمه شده	درصد	تعداد واژگان ترجمه شده	درصد
۱	۱۷	٪۸۵	۷	٪۳۵	۱۳	٪۶۵
۲	۱۱	٪۵۵	۴	٪۲۰	۸	٪۴۰
۳	۱۳	٪۶۵	۴	٪۲۰	۹	٪۴۵
۴	۱۴	٪۷۰	۶	٪۳۰	۱۰	٪۵۰
۵	۱۸	٪۹۰	۸	٪۴۰	۱۳	٪۶۵
۶	۱۲	٪۶۰	۷	٪۳۵	۸	٪۴۰
۷	۱۱	٪۵۵	۵	٪۲۵	۷	٪۳۵
۸	۱۲	٪۶۰	۴	٪۲۰	۸	٪۴۰
۹	۱۴	٪۷۰	۹	٪۴۵	۱۰	٪۵۰
۱۰	۱۷	٪۸۵	۱۱	٪۵۵	۱۴	٪۷۰
۱۱	۱۲	٪۶۰	۴	٪۲۰	۷	٪۳۵
۱۲	۱۲	٪۶۰	۵	٪۲۵	۸	٪۴۰
۱۳	۱۴	٪۷۰	۶	٪۳۰	۹	٪۴۵
۱۴	۱۰	٪۵۰	۷	٪۳۵	۶	٪۳۰
۱۶	۱۱	٪۵۵	۴	٪۲۰	۷	٪۳۵
۱۷	۱۲	٪۶۰	۴	٪۲۰	۷	٪۳۵
۱۸	۱۰	٪۵۰	۴	٪۲۰	۸	٪۴۰
۱۹	۱۳	٪۶۵	۵	٪۲۵	۹	٪۴۵
۱۹	۱۴	٪۷۰	۷	٪۳۵	۱۰	٪۵۰
۲۰	۱۳	٪۶۵	۹	٪۴۵	۹	٪۴۵
میانگین عملکرد کلی	۱۳	٪۶۵	۶	٪۳۰	۹	٪۴۵

شکل ۲ نتایج عملکرد دانشجویان در ترجمهٔ واژگان هتلداری را به نمایش می‌گذارد. آزمون معنی‌داری اختلاف میانگین آزمون‌های شفاهی اول و دوم در حوزهٔ هتلداری (جدول ۴)، نشان می‌دهند که مقادیر t-student محاسبه‌شده برای دو آزمون شفاهی اول و دوم به‌طور معنی‌داری با t بحرانی اختلاف داشته و سطح معنی‌داری (P_value) در حدود صفر و کوچک‌تر از ۰/۰۵ بوده و وجود اختلاف معنی‌دار بین میانگین آزمون شفاهی اول و دوم را به‌وضوح تصدیق می‌کند. حال آنکه مقادیر t محاسبه‌شده در همهٔ آزمون‌ها در فاصلهٔ اطمینان ۹۵درصد اختلاف قرار نگرفته و فرضیهٔ H0 یا برابری میانگین‌های دو آزمون را رد می‌کند.



شکل ۲. عملکرد دانشجویان در آزمون ترجمهٔ کتبی، شفاهی اول و دوم در حوزهٔ هتلداری

جدول ۴. نتایج آزمون t جفت‌شده جهت مقایسهٔ عملکرد دانشجویان در آزمون‌های ترجمه در حوزهٔ هتلداری

آزمون‌های مورد مقایسه	حدود اطمینان ۹۵ درصد		t محاسبه شده	درجه آزادی	نتیجه آزمون (P_value)
	حد بالا	حد پایین			
آزمون‌های شفاهی اول و دوم	-۲/۲۲	-۳/۷۶	-۸/۲۷	۱۹	۰/۵

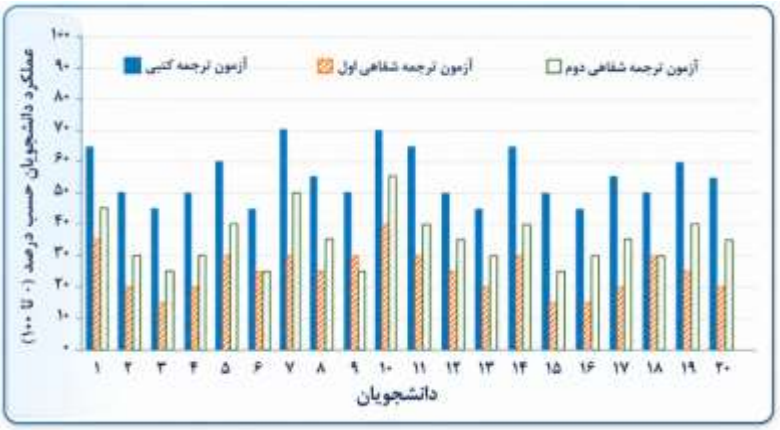
۲-۳. عملکرد دانشجویان در آزمون ترجمه در حوزهٔ گردشگری

در این مرحله، عملکرد دانشجویان در ترجمهٔ واژگان و اصطلاحات مرتبط با گردشگری بررسی شد. همانند آزمون هتلداری، ۲۰ واژه و اصطلاح گردشگری در آزمون‌ها گنجانده شد و عملکرد دانشجویان براساس تعداد موارد ترجمه‌شده به‌درستی ارزیابی گردید. براساس نتایج جدول ۵، میانگین تعداد واژگان ترجمه‌شده در آزمون کتبی، شفاهی اول و شفاهی دوم به‌ترتیب ۱۱، ۵ و ۷ واژه بود. این مقادیر به‌ترتیب معادل ۵۵، ۲۵و ۳۵ درصد از کلّ ۲۰ واژهٔ ارائه‌شده است.

مقایسهٔ عملکرد دو آزمون شفاهی نشان می‌دهد که میانگین عملکرد دانشجویان از ۲۵ درصد در آزمون شفاهی اول به ۳۵ درصد در آزمون شفاهی دوم افزایش یافته است؛ بنابراین، عملکرد آنان در این حوزه ۱۰واحد درصد افزایش داشته است. همچنین، عملکرد آزمون کتبی ۳۰ واحد درصد بالاتر از آزمون شفاهی اول و ۲۰ واحد درصد بالاتر از آزمون شفاهی دوم بود.

جدول ۵. عملکرد دانشجویان در حوزهٔ گردشگری در ترجمهٔ کتبی

دانشجو	آزمون کتبی		آزمون شفاهی اول		آزمون شفاهی دوم	
	نمره	درصد	تعداد واژگان ترجمه‌شده	درصد	تعداد واژگان ترجمه‌شده	درصد
1	13	%65	7	%35	9	%45
2	10	%50	4	%20	6	%30
3	9	%45	3	%15	5	%25
4	10	%50	4	%20	6	%30
5	12	%60	6	%30	8	%40
6	9	%45	5	%25	5	%25
7	14	%70	6	%30	10	%50
8	11	%55	5	%25	7	%35
9	10	%50	6	%30	5	%25
10	14	%70	8	%40	11	%55
11	13	%65	6	%30	8	%40
12	10	%50	5	%25	7	%35
13	9	%45	4	%20	6	%30
14	13	%65	6	%30	8	%40
15	10	%50	3	%15	5	%25
16	9	%45	3	%15	6	%30
17	11	%55	4	%20	7	%35
18	10	%50	6	%30	6	%30
19	12	%60	5	%25	8	%40
20	11	%55	4	%20	7	%35
میانگین عملکرد کلی	11	%55	5	%25	7	%35



شکل ۳. عملکرد دانشجویان در آزمون ترجمهٔ کتبی، شفاهی اول و دوم در حوزهٔ گردشگری

مقایسهٔ آزمون‌های شفاهی اول و دوم در حوزهٔ گردشگری، براساس آزمون معنی‌داری اختلاف میانگین (جدول ۶)، نشان می‌دهد که مقادیر t-student محاسبه‌شده برای دو آزمون شفاهی اول و دوم دارای اختلاف معنی‌داری با t بحرانی بوده و مقادیر t محاسبه‌شده در آزمون مذکور در فاصلهٔ اطمینان ۹۵ درصد اختلاف قرار نگرفته و فرضیهٔ H0 یا برابری میانگین‌های دو آزمون را رد می‌کند. همچنین، به‌دلیل اینکه سطح معنی‌داری از ۰/۰۵ کوچکتر است (P_value<۰/۰۵) اختلاف معنی‌داری بین میانگین آزمون شفاهی اول و دوم وجود دارد.

جدول ۶. نتایج آزمون t جفت‌شده جهت مقایسهٔ عملکرد دانشجویان در آزمون‌های ترجمه در حوزهٔ گردشگری

آزمون‌های مورد مقایسه	حدود اطمینان ۹۵ درصد		t محاسبه شده	درجه آزادی	نتیجه آزمون (P_value)
	حد بالا	حد پایین			
آزمون‌های شفاهی اول و دوم	-۱/۲۵	-۲/۵۵	-۷/۶۲۶	۱۹	۰/۰۰۰

۳. نتیجه‌گیری

با توجه به اهمیّت نقش ترجمه در صنعت هتلداری و گردشگری، پژوهش حاضر با هدف ارزیابی و مقایسهٔ مهارت ترجمهٔ کتبی و شفاهی دانشجویان مترجمی مجتمع آموزش عالی بَم انجام شد تا عملکرد آنان در این دو حوزه، به‌صورت کمّی و کیفی مورد بررسی قرار گیرد. یافته‌های پژوهش نشان داد که عملکرد دانشجویان در ترجمهٔ کتبی در مقایسه با آزمون شفاهی اول به‌طور معناداری بهتر بوده است؛ به‌گونه‌ای که بین نتایج آزمون ترجمهٔ کتبی و آزمون شفاهی اول اختلاف ۳۵ واحد ۳۵واحد درصدی مشاهده شد. با این‌حال، پس از گذراندن دورهٔ ترجمهٔ شفاهی تخصصی، این اختلاف به ۷ واحد درصد کاهش یافت که نشان‌دهندهٔ بهبود قابل‌توجه عملکرد دانشجویان در ترجمهٔ شفاهی پس از پایان دوره است. این بهبود، همراه با افزایش عملکرد دانشجویان در آزمون شفاهی دوم، می‌تواند بیانگر نقش مثبت آموزش هدفمند مهارت‌های ترجمهٔ شفاهی و آشنایی با واژگان و اصطلاحات تخصصی گردشگری در ارتقای عملکرد آنان باشد. به بیان دیگر، نزدیک‌شدن عملکرد ترجمهٔ شفاهی دانشجویان به عملکرد آنان در ترجمهٔ کتبی پس از پایان دوره، می‌تواند حاکی از آن باشد که آموزش تخصصی ترجمهٔ شفاهی می‌تواند در تقویت توانایی دانشجویان برای مواجهه با متون و واژگان تخصصی این حوزه مؤثر باشد. بااین‌حال، از آنجا که پژوهش حاضر فاقد گروه کنترل بود و برخی متغیّرهای مؤثر بر عملکرد دانشجویان، از جمله سطح دقیق زبان، سابقهٔ پیشین ترجمه و میزان آشنایی قبلی با حوزهٔ گردشگری، به‌صورت مستقل کنترل نشدند، نمی‌توان این بهبود را صرفاً به دورهٔ آموزشی نسبت داد. بنابراین، یافته‌های پژوهش بیشتر از آنکه اثبات‌کنندهٔ یک رابطهٔ علّی قطعی باشند، شواهدی از همراهی آموزش تخصصی ترجمهٔ شفاهی با بهبود عملکرد دانشجویان در آزمون پس از دوره ارائه می‌کنند.

بررسی عملکرد دانشجویان در دو حوزهٔ هتلداری و گردشگری نیز نشان داد که عملکرد آنان در ترجمهٔ واژگان و اصطلاحات هتلداری در هر سه آزمون، در مقایسه با حوزهٔ گردشگری، بالاتر بود. در ترجمهٔ کتبی، عملکرد دانشجویان در حوزهٔ هتلداری ۶۵ درصد و در حوزهٔ گردشگری ۵۵ درصد بود. در آزمون شفاهی اول نیز این میزان به‌ترتیب ۳۰ و ۲۵ درصد و در آزمون شفاهی دوم ۴۵ و ۳۵ درصد به‌دست آمد. بنابراین، در هر دو آزمون شفاهی، عملکرد دانشجویان در حوزهٔ هتلداری بالاتر از حوزهٔ گردشگری بود. همچنین مقایسهٔ دو آزمون شفاهی نشان داد که عملکرد دانشجویان در ترجمهٔ واژگان هتلداری ۱۵ واحد درصد و در ترجمهٔ واژگان گردشگری ۱۰ واحد درصد افزایش یافته است. این الگو می‌تواند حاکی از آن باشد که دانشجویان در حوزهٔ هتلداری عملکرد نسبتاً مطلوب‌تری داشته‌اند؛ با این‌حال، برای تبیین علل این تفاوت، بررسی عواملی مانند میزان آشنایی پیشین دانشجویان با هر یک از دو حوزه ضروری است.

در مجموع، یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که میزان آشنایی و عملکرد دانشجویان در واژگان و اصطلاحات تخصصی می‌تواند با عملکرد آنان در ترجمهٔ شفاهی مرتبط باشد. وجود رشته‌های مرتبط با مدیریت گردشگری و هتلداری در کنار رشتهٔ مترجمی در مجتمع آموزش عالی بَم، ظرفیت مناسبی برای طراحی دوره‌های میان‌رشته‌ای فراهم می‌کند؛ ازاین‌رو، طراحی دوره‌های میان‌رشته‌ای در زمینهٔ زبان انگلیسی گردشگری با تلفیق مؤلّفه‌های ترجمه، مدیریت گردشگری و هتلداری می‌تواند رویکردی کاربردی برای تربیت نیروی انسانی متخصص در این حوزه باشد. چنین برنامه‌ای می‌تواند علاوه‌بر افزایش فرصت‌های شغلی و کارآفرینی دانش‌آموختگان، به ارتقای کیفیت خدمات ارتباطی به گردشگران خارجی نیز کمک کند.

همان‌گونه که ابطحی (۱۳۶۳: ۱۰۵) تأکید می‌کند، ارتقای کارایی منابع انسانی یکی از عوامل اساسی موفقیت سازمان‌ها محسوب می‌شود. بر این‌اساس، آموزش مهارت‌های ترجمهٔ تخصصی گردشگری برای افرادی که با گردشگران خارجی در ارتباط هستند، ضمن افزایش بهره‌وری سازمانی و کاهش هزینه‌های ارتباطی، می‌تواند موجب بهبود رضایت‌مندی گردشگران و ارتقای سطح خدمات گردشگری شود.

کتاب‌شناسی

الف: کتاب‌ها

۱) ابطحی، سید حسن (۱۳۶۳)، ***آموزش و بهسازی منابع انسانی***، تهران: مؤسسه مطالعات و برنامه‌ریزی آموزشی سازمان گسترش و نوسازی صنایع ایران.

۲) شریفی‌فر، مسعود، فردوسی، سیما (۱۳۸۹)، ***Practicing Interpretation***، کرمان: جهاد دانشگاهی.

ب: مقاله‌ها

۱) ساسانی، فرناز، فرجاه، مرجان. نواب‌زاده شفیعی، سپیده، نفر، ریحانه. (۱۴۰۲)، ***«روزآمدی ترجمه‌پذیری عناصر فرهنگی در ترجمهٔ ادبی با تکیه بر نظریهٔ نیومارک»***، نشریهٔ پژوهش‌های زبان‌شناختی در زبان‌های خارجی، دورهٔ ۱۳، شمارهٔ ۴، صص ۵۷۹-۵۹۴.

ج: منابع انگلیسی

1) Agorni, M. (2012). *Questions of Mediation in the Translation of Tourist Texts.* Confini mobili: lingua e cultura nel discorso del turismo 2: 1-11
2) Cappelli, G. (2006). *Sun, Sea, Sex and the Unspoilt Countryside. How the English language makes tourists out of readers.* Pari Publishing: Pari.
3) Elmuradova, G. K. (2024). THE DYNAMICS OF TOURISM DISCOURSE: LINGUISTIC INSIGHTS AND TRANSLATION CHALLENGES. *Mental Enlightenment Scientific-Methodological Journal*, *5*(05), 101-111.

4) Gill, D. (1995). *Basic Concepts and Models for Interpreter and Translator Training.* Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
5) Gill, D. (2004). *Translation Research versus Interpreting research*: *Kinship, differences and prospects for partnership. In: Schffner,C Translation Research and Interpreting research: traditions, Gaps and Synergies.* England: Cowwell Press Ltd. p.145-158.
6) Gotti, M. (2006). *The Language of Tourism as Specialized Discourse.* In Palusci, O., Francesconi, S. (eds.) Translating Tourism. Linguistic/Cultural Representations. Editrice Università degli Studi di Trento: Trento: 15-34.
7) He, W. and Su, X. (2022) Translation of Tourism Websites Based on the CCT Model. *Advances in Applied Sociology*, 12, 508-530.
8) Kade, O. and Clause, C. (1961). *Some Methodological Aspects of Simultaneous Interpreting*. Bable, 17(2), 1-16.
9) Kelly, D. (1997). *The translation of texts from the tourist sector: textual conventions, cultural distance and other constraints.* TRANS 2: 33-42.
10) Manca E. (2004). *The language of tourism in English and Italian: investigating the concept of nature between culture and usage*. ESP Across Cultures 1: 53-65.
11) Mocini, R. (2009). *The Verbal Discourse of Tourist Brochures.* AnnalSS 5: 153-164.
12) Newmark, P. (1993). *Paragraphs on Translation.* Clevdon/Philadelphia/Adelaide: Multilingual Matters Ltd.
13) Nigro, M.G. (2006). *Il linguaggio specialistico del turismo: Aspetti storici, teorici. traduttivi.*Aracne:Roma.

14) Pierini, P. (2007). *Quality in Web Translation: An investigation into UK and Italian Tourism Web Sites.* The Journal of Specialized Translators 8: 85-103.
15) Pöchhacker, F. (2022). Introducing Interpreting Studies (3rd ed.). Routledge.
16) Sanning, H. (2010). *Lost and Found in Translating Tourist Texts. Domesticating, Foreignising or Neutralising Approach.* The Journal of Specialised Translation 13: 124-137.
17) Strutt, P. (2013). *English for International Tourism.* Pearson Education Limited.
18) UN Tourism. (2024). International tourism highlights, 2024 edition. UN Tourism. https://www.unwto.org

Nezami's Views on Modernism and Innovation: With a Look at Aesthetic Innovations in His Poetry

Yasin Esmaeili [1], Ahmad Tavanaei[2], Hossein Salimi[3]

Abstract

One of the important issues in poetry and literature is modernism and avoiding the repetition of others' statements. Novelty-seeking and modernism are not limited to a particular period or place; rather, each period has its own form of novelty-seeking and modernism according to its specific requirements. Throughout the history of Persian literature, there have been poets who have embraced modernism and expressed their views on novelty-seeking.

The main question of the present study is whether Nezami Ganjavi practiced modernism in his poetry. To what extent, and in what ways, did modernism manifest itself in Nezami's poetry? In light of these questions and through an examination of Nezami's works, his views on modernism have been extracted, and the nature and extent of his modernist practices have been discussed through the presentation of selected verses.

Being aware of the necessity of modernism, Nezami introduced innovation in the narration of stories, storytelling, meaning, and modes of expression. Among Nezami's references to novelty-seeking are innovation in

[1] PhD graduate in Persian Language and Literature, University of Tehran, Tehran, Iran (Corresponding Author).
yasinesmaeely@gail.com
[2] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Imam Sadiq University, Tehran, Iran.
ah.tavanaei@isu.ac.ir
[3] Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Persian Gulf University, Bushehr, Iran.
hsalimi@pgu.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۹/۱۸(۲۰۲۵/۱۲/۰۹) **Accepted date:** ۱۴۰۴/۱۲/۰۵(۲۰۲۶/۰۲/۲۴)

poetic form, the harmony between the poet's language and his own time, and the importance of not severing ties with the works of predecessors under the pretext of modernism, among other aspects. These demonstrate Nezami's awareness of this concept.

Keywords: Poetics, Literary Theory, Nezami Ganjavi, Modernism, Novelty-Seeking, Unusual Style.

An Examination of Minimalist Aspects in the Anecdotes of Attar of Nishapur's Elahi-Nama

Abbas Salari [1], Shokrallah Pouralkhas[2], Ebrahim Danesh[3]

1. Introduction

Minimalism is a literary movement whose proponents advocate simplicity and maximum brevity. The most prominent characteristics of minimalism are lexical bareness, formal brevity, an emphasis on utmost simplicity, and attention to an objective perspective (Jazini, 1378: 35). Minimalists consider economy of words to be a source of beauty, effectiveness, and perfection in a work of art. Roland Barthes argues that the author should not exercise a dominant presence in a work as an omniscient authority, because the reader is the most important source of power (Mirsadeghi, 1389: 273). Attar's Elahi-Nama contains short, minimalist-like anecdotes that express moral, mystical, and social points in the briefest possible form. The present article seeks to answer the question: What are the minimalist aspects and

[۱] PhD student in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
Salari.abbas63@gmail.com
[۲] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (Corresponding Author).
pouralkhas@uma.ac.ir
[۳]Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
e.danesh@uma.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۳/۱۱(۲۰۲۵/۰۶/۰۱) **Accepted date:** ۱۴۰۴/۰۶/۱۷(۲۰۲۵/۰۹/۰۸)

components of the anecdotes in Attar's Elahi-Nama, and what are their formal and thematic functions?

2. Research Method

The present study has been conducted using a descriptive-analytical method. First, by defining minimalism and outlining its history, scope, boundaries, and components, a clear and comprehensive picture of this movement is presented. The minimalist components found in the anecdotes of Attar's Elahi-Nama are then examined, and their role and the reasons for their use in this poetic work are analyzed.

3. Discussion

Attar of Nishapur's ethical-mystical poetic works comprise a collection of short, minimalist-like anecdotes. With the fewest words and the simplest language, Attar conveys complex ethical, social, and mystical concepts to the reader. In his anecdotes, additional and unnecessary details are removed, and the story is reduced to its essential core. These short and simple allegorical anecdotes help the reader understand the social, ethical, and mystical meanings and messages of this poetic work.

The most important functions of the short anecdotes in Elahi-Nama are as follows:

1. Explaining and interpreting mystical concepts
2. Emphasizing ethical and human values
3. Increasing literary appeal and textual variety
4. Deepening the concepts of spiritual wayfaring and gnosis.

The minimalist characteristics of the anecdotes in Elahi-Nama include simplicity of language, simplicity of plot, a small number of characters, limitations and ambiguity of time and place, brevity, the prominence of certain story elements, an engaging theme, and realism.

The reasons for Attar's adoption of minimalist-like anecdotes can be listed as follows:

The need for simplicity, clarity, and brevity in didactic works; the depiction of the mystical experiences of spiritual wayfarers and mystics; the rapid and effective communication of teachings; formal and thematic capacities; the influence of the oral narrative tradition; adherence to the tradition of Sufi anecdotes; and sensitivity to circumstances and awareness of the audience.

Furthermore, it can be said that the short, minimalist-like anecdotes in Attar's Elahi-Nama possess the following formal and thematic functions:

Linguistic and literary appeal; diversity and freshness of narration; thematic depth despite formal brevity; focus on the central message; direct communication between the reader and the text; and the representation of unity within multiplicity and multiplicity within unity, in both form and content.

4. Conclusion

By making use of the objective and fundamental elements of the anecdote in the briefest and simplest form possible, Attar presents his teachings to readers in a tangible and concrete manner. The use of simple and few words and short sentences in Elahi-Nama is such that removing linguistic and expressive elements would cause no formal or semantic damage to the work. Dialogue plays an important role in Elahi-Nama in developing the story and explaining mystical issues. Attar recognized the importance of having few characters in reducing events and other narrative elements; by limiting himself to a small number of individuals who form the focus of the events, he created his short anecdotes. Like minimalist writers, Attar portrays an engaging story containing important and vital issues through the depiction of a brief or fleeting segment of life. Thematically, too, Attar's minimalist-like anecdotes in Elahi-

Nama mirror the realities and problems prevalent in society. Attar's inclination toward minimalism in his anecdotes resulted from a combination of social, cultural, political, and individual factors. The influence of oral culture, inspiration drawn from classical literature and mystical traditions, unstable social, economic, and political conditions, and his personal and spiritual experiences all contributed to this tendency.

The Representation of Female Isolation in Charlotte Brontë's Novels Jane Eyre and Villette on the Basis of Simone de Beauvoir's The Second Sex

Nili Afravi [1], Haleh Zargarzadeh[2]

1. Introduction

In the fictional world of nineteenth-century England, women were continually defined within the framework of traditional patriarchal models, and any attempt to step outside these roles confronted them with rejection, silence, and imposed isolation. In her two major novels, Jane Eyre and Villette, Charlotte Brontë portrays this marginalized condition through the difficult lives of her female protagonists—a situation that is deeply connected to Simone de Beauvoir's ideas in The Second Sex. De Beauvoir believes that women are continually positioned as the "Other" within social structures and that their identity is formed in relation to men, rather than as an independent and free subject. Accordingly, the fundamental problem addressed by the present study is how female isolation is represented in these two novels, and whether the isolation and seclusion of Jane and Lucy Snowe

[۱] MA student in English Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran.
St_n.afravi@urmia.ac.ir
[۲] Assistant Professor, Department of English Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran (Corresponding Author).
h.zargarzadeh@urmia.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۷/۱۸(۲۰۲۵/۱۰/۱۰) Accepted date: ۱۴۰۴/۱۱/۲۵(۲۰۲۶/۰۲/۱۴)

are merely signs of passivity and acceptance of subordination, or whether they constitute a basis for reflection, self-awareness, and the redefinition of individual identity.

For this reason, drawing on de Beauvoir's intellectual framework, the present study seeks to answer the following questions: How is the notion of "woman as the Other" reflected in the narrative structure and lived relationships of the female characters in Jane Eyre and Villette? Through what mechanisms is female isolation in these works transformed from an imposed limitation and deprivation into a space for self-knowledge and intellectual resistance? Finally, what differences exist between the development of the female characters in the two texts in relation to the connection between existential isolation and the achievement of agency and individual independence?

2. Research Method

This article has been organized using a descriptive-analytical method and through a comparative examination of the texts of the two novels, based on de Beauvoir's conceptual framework (subject/Other, transcendence/immanence, women's economic independence, and women's bodily-social situation).

3. Discussion

In the novel Jane Eyre, one of the most prominent examples of the instrumentalization of women is Edward Rochester's attempt to change Jane's outward identity after she accepts his marriage proposal. Rochester intends to adorn Jane with expensive garments and jewelry and turn her into an aristocratic statue. In this process, the woman is employed not as a human being with specific tastes and material needs, but as a decorative object for displaying the man's power and wealth. Jane resists this imposed change of identity and says:

“I will not wear silk dresses and jewels; I will remain the same Jane Eyre you have seen before, not a dressed-up being estranged from herself” (Brontë, 1405: 24).

In the novel Villette, Lucy Snowe undergoes a continuous experience of being instrumentalized within superVeysory and administrative structures. At Madame Beck’s boarding school, Lucy is employed as an efficient machine and an instrument for advancing the school’s order, while her desires, feelings, and inner world are completely ignored. This phenomenon also appears in a different form in her relationships with Monsieur Paul Emanuel. At first, Emanuel regards Lucy as a being in need of constant guidance, punishment, and reprimand, and attempts to fit her behavior and beliefs within the framework of his own masculine judgments. Lucy describes her feelings when confronted with such behavior as follows:

“He placed me beneath the sharp and bitter scrutiny of his gaze; as though he wished to find a flaw in the coldness of my thoughts and mold me into a form that he himself preferred” (Brontë, 1404: 15).

According to de Beauvoir’s ideas, this situation reflects society’s deep-rooted belief in women’s inability to govern themselves and the necessity of male guardianship over their souls. In Emanuel’s eyes, Lucy becomes an unformed mass that must be shaped by the powerful hand of a man. Nevertheless, what distinguishes Lucy from women who submit completely is that she conceals her critical inner self beneath an outward mask and never becomes an absolute object at the psychological level; she evaluates Emanuel’s judgments and does not surrender unconditionally to his gaze.

4. Conclusion

A rereading of the novels Jane Eyre and Villette on the basis of Simone de Beauvoir’s ideas in The Second Sex shows that Charlotte

Brontë portrays women's isolation not merely as an emotional or individual fate, but as a problem arising from relations of domination and women's position as the "Other" in nineteenth-century society. In Jane Eyre, isolation is a spark for resistance and agency: by relying on human dignity, refusing an imposed position, and gaining economic independence, Jane succeeds in emerging from the state of immanence and attaining transcendence. In contrast, in Villette, isolation is represented as deeper and more biting; Lucy Snowe, fully aware of society's superVeysory structures, turns isolation into a shield for preserving her mentality and individuality. From de Beauvoir's perspective, both characters reflect the vital necessity of liberation from imposed patriarchal constraints through material independence and self-awareness; Jane acts by establishing a balance between love and freedom, while Lucy acts by choosing transcendental solitude in order to protect her freedom.

A Study of Ramin's Love Character in Fakhr al-Din As'ad Gurgani's Veys and Ramin Based on Robert J. Sternberg's Triangular Theory of Love in Psychology

Hossein Qasemi-Zadeh[1], **Khodabakhsh Asadollahi**[2], **Masroureh Mokhtari**[3]

1. Introduction

Lyric poetry is one of the four main genres of literature, reflecting individual feelings and emotions. "In lyric poetry, the central focus is the expression of the poet's individual feelings, and the concept of emotion and individuality must be considered in its broadest sense" (Shafiei-Kadkani, 1352: 12; see also Farshidvard, 1363: 65). Fakhr al-Din As'ad Gurgani's verse romance Veys and Ramin is one of the most prominent love works in Persian literature. Ramin is an important lover-character. Robert J. Sternberg's triangular theory of love explains love on the basis of three components: intimacy, passion, and commitment (see Sternberg, 1396: 27). The present study examines Ramin's love character on the basis of this theory and asks how the three

[1] PhD student in Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
hosseinqasemizadeh1373@gmail.com
[2] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran (Corresponding Author).
asadollahi@uma.ac.ir
[3] Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Mohaghegh Ardabili, Ardabil, Iran.
mmokhtari@uma.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۷/۱۴(۲۰۲۵/۱۰/۰۶) **Accepted date:** ۱۴۰۴/۱۰/۱۸(۲۰۲۶/۰۱/۰۸)

components of love are manifested in his relationship with Veys and which pattern of love their combined presence corresponds to.

2. Research Method

This research was conducted using the library research method and a descriptive-analytical approach. Ramin's behavior, speech, and emotional actions in the verse romance Veys and Ramin were examined in relation to the three components of Sternberg's triangular theory of love: intimacy, passion, and commitment. Ten clusters of intimacy, including the beloved's well-being, respect, mutual understanding, and emotional support, formed the basis of the analysis (see Sternberg, 1396: 34, 134).

3. Discussion

The findings show that Ramin's love possesses intimacy, but not all of its elements are fully manifested in his behavior. Happiness in Veys's company, mutual understanding, emotional communication, sharing a life, and emotional support are among the manifestations of intimacy in their relationship. Veys and Ramin regard love as a determining force and accept suffering and hardship in order to attain union; therefore, mutual understanding exists between them. Nevertheless, sustained concern for Veys's well-being, respect for her, and reliability when she is in need are not fully evident in Ramin's behavior. His insistence on a secret relationship, disregard for Veys's social position and feelings, and marriage to Gol indicate the limitations of his intimacy. Ramin's respectful behaviors are mostly occasional, whereas his disrespectful behaviors damage Veys's social dignity and mental health. Furthermore, because of Veys's social constraints and the secret nature of the relationship, Ramin cannot always rely on providing her with practical support. Therefore, intimacy exists in Ramin's love, but it does not possess complete stability.

With regard to the component of passion and emotion, Ramin's intense infatuation, desire for union, and restlessness during separation are prominent. This component plays a central role in his behavior and decisions and is stronger than the other two components (see Sternberg, 1396: 78). Commitment, too, is evident in Ramin's words and efforts to preserve the relationship; however, his promises are not always accompanied by consistent behavior. His separation from Veys, marriage to Gol, and return to Veys once again indicate the instability of his commitment. Consequently, Ramin's commitment is more emotional and verbal than stable and rational. In the structure of his love, passion and emotion prevail over intimacy and commitment.

4. Conclusion

The findings showed that Ramin's love encompasses all three components of intimacy, passion, and commitment, but their degrees of presence are not equal. In terms of intimacy, happiness in the beloved's company, mutual understanding, emotional communication, emotional support, and sharing a life can be observed; nevertheless, sustained concern for the beloved's well-being, consistent respect, and reliability when she is in need are not fully manifested. Ramin's commitment also lacks the necessary stability. By contrast, passion and emotion are the most prominent components of his love. Therefore, Ramin's love most closely corresponds to the "Infatuated Love" pattern in Sternberg's theory, because passion and emotion predominate in it, while intimacy and commitment have not fully and simultaneously taken shape. Nevertheless, these two components are present in his relationship, but, compared with passion and emotion, they are less prominent and less stable. The findings are consistent with Sternberg's theoretical model and show that the combination of

the three components of love can be used to explain the emotional structure of characters in classical literary works.

Cultural and Mythological Semiotics in the Poetry of Shams Langroudi

Maryam Mashhadizadeh [1]

1. Introduction

Contemporary Persian poetry, following the experience of the turbulent decades of the 1340s and 1350s (Solar Hijri calendar) and its passage through various social and political crises, underwent a clear shift in its linguistic and expressive layers in the final decades of the fourteenth century (Solar Hijri calendar). This shift indicates a movement away from epic and ideological grand narratives toward attention to detail, objectivity, and the creative representation of the everyday lifeworld. Among the poets of this period, Shams Langroudi is one of the most prominent figures in contemporary poetry, particularly in the movement toward plain writing, who succeeded in establishing a distinctive language—a language that, while possessing concision and apparent simplicity, benefits from profound semantic richness. His poetry is an outstanding example of the reconciliation between simplicity of expression and deep layers of meaning. This feature makes serious and methodical readings from the perspective of semiotics and contemporary literary criticism all the more necessary in order to reveal the hidden processes of meaning-making within it.

[1] PhD student in Persian Language and Literature, University of Urmia, Urmia, Iran.
m.mashhadizadeh24@gmail.com
Received date: ۱۴۰۴/۰۶/۱۰(۲۰۲۵/۰۹/۰۱) **Accepted date:** ۱۴۰۴/۰۹/۲۰(۲۰۲۵/۱۲/۱۱)

Accordingly, the main objective of the present study is to examine and decipher the systems of cultural signs and mythological motifs in the poetry of Shams Langroudi. This study seeks to answer the following questions: How do material and everyday elements in Shams's poetry become cultural signs that carry collective memory? How are mythological motifs (such as the cycle of death and rebirth, liminality, and mourning) recoded in his language and imagery?

2. Research Method

The research method in this study is descriptive-analytical, and the data have been examined by selecting examples from Shams Langroudi's poems and analyzing them on the basis of the theoretical framework of speech acts.

3. Discussion

Long Live the Wing of God

"Long live the wing of God
that falls
and settles right on my shoulder,
long live!
Long live the morning sun
that turns its head, finds you,
and sends its first gleam to you,
long live!
Long live my school exercise book
which, among all these papers,
absorbs poetry only for you,
long live!
Long live the stones of the street
which, among all these shoes,
take pictures only of your shoes
and send them to the barefoot mystics on Judgment Day.

Long live your love, my beloved, long live,
which carries my imagination so far away
that it finds a meaning
for the life of these people.
Oh, life, did you see what we have done to you?"
(Shams Langroudi, 1393: 66).

In this poem, Shams Langroudi presents a semiotic pattern. Through the use of the recurrent and ritualistic expression "Long live," he removes objects and phenomena from the purely material realm and grants them a mythological and cultural function.

"Long live the wing of God / that falls / and settles right on my shoulder"

a) Mythological Semiotics:

Personification of the Divine: "The wing of God" is a signifier that points to a protective and sacred presence. In myths, a bird (or wing) settling on someone's shoulder symbolizes being chosen, blessing, and the granting of spiritual power (Farr-e Izadi, divine glory).

b) Cultural Semiotics:

Bringing the Sacred Down to Earth: In official culture, God is distant; however, in Shams's cultural semiotics, God is so intimate that He places His wing on the poet's shoulder. This is a "cultural code-breaking" that translates the relationship between human beings and God from one of fear into one of intimacy and friendship.

"Long live the morning sun / that turns its head, finds you / and sends its first gleam to you"

In this poem, Shams Langroudi, through "defamiliarizing everyday signs" (the exercise book, street stones, and shoes), elevates them to the status of mythological symbols. By combining traditional codes (mystic, Judgment Day, the wing of God) with modern codes

(sending a post, taking photographs, and people's lives), he creates a new semiotic sphere in which "love" acts as the driving force for the production of meaning in culture. This poem celebrates the triumph of "human culture" over "natural determinism and material life."

4. Conclusion

In summarizing the discussions of this study, it can be said that, within the horizon of cultural and mythological semiotics, Shams Langroudi's poetry is poetry that, through a simple, concise, and seemingly everyday language, organizes a complex network of cultural, mythological, and emotional significations, and in this way elevates individual experience to a level of meaning that is connected with collective memory and the contemporary lifeworld.

Assessing the Quality of Written and Oral Translation Services Provided by Translation Students of Bam Higher Education Complex in the Tourism and Hospitality Industry

Shoja Ney-nava [1], Marzieh Khalilizadeh Ganjalikhan [2], Anahita Amirshojaei [3]

1. Introduction

The tourism and hospitality industry is one of the most important fields in which the quality of language services plays a decisive role in tourists' satisfaction and the success of intercultural communication. Translation in the field of tourism is not merely the transfer of words between two languages; rather, it is a meaning-oriented process that requires a deep understanding of the source and target cultures and the ability to convey cultural concepts accurately (Sasani et al., 1402: 583). Therefore, in addition to linguistic proficiency, a translator must be able to analyze and convey cultural elements in order to represent properly the heritage, social values, and local identity of tourism destinations. In this regard, written and oral translation are considered among the

[۱] MA graduate in English Language Teaching, Sanandaj Branch, Islamic Azad University, Kurdistan, Iran (Corresponding Author).
n.shojaa@yahoo.com
[۲] Assistant Professor, Department of Foreign Languages, Faculty of Tourism, Bam Higher Education Complex, Kerman, Iran.
marziyehkhalilizadeh@bam.ac.ir
[۳] Assistant Professor, Department of Foreign Languages, Faculty of Tourism, Bam Higher Education Complex, Kerman, Iran.
amirshojaiana@bam.ac.ir

Received date: ۱۴۰۴/۰۷/۱۰(۲۰۲۵/۱۰/۰۲) **Accepted date:** ۱۴۰۴/۱۰/۱۸(۲۰۲۶/۰۱/۰۸)

most important means of conveying information and concepts to foreign tourists. Although students of English translation become familiar with the foundations and skills of written translation during their studies, educational opportunities for strengthening specialized interpreting skills, particularly in the fields of tourism and hospitality, are more limited. Accordingly, the main issue addressed by this research is to examine the performance quality of English translation students at Bam Higher Education Complex in providing written and, particularly, oral translation services, and to identify differences in their performance in the two fields of tourism and hospitality. On this basis, the present study seeks to answer three questions: 1. What differences exist between students' performance in written and oral translation? 2. How does their performance in oral translation change after participating in a specialized tourism interpreting training course? 3. What differences exist in students' translation and transfer of specialized tourism and hospitality terminology?

2. Research Method

The present study was conducted in four stages, using a pre-test and post-test design, with the aim of quantitatively and qualitatively evaluating the performance of 20 English translation students at Bam Higher Education Complex in the written and oral translation of tourism and hospitality texts. The participants were selected from among students who had completed at least 80 university credits and took part in the course voluntarily. In the first stage, eligible students took written translation and oral translation tests of the same level of difficulty in order to assess their initial performance. Then, a specialized tourism interpreting training course was held based on the book English for International Tourism by Peter Strutt. After the course, similar tests were administered in the oral translation section, and the resulting

scores were compared with the initial test results as well as with the students' performance in written translation. In addition, students' performance in translating specialized vocabulary in the fields of tourism and hospitality was also analyzed and compared.

3. Discussion

A qualitative comparison of written translations with oral translations shows that, in written translation, the translator's access to dictionaries results in greater variety in the words used, whereas oral texts contain shorter sentences and a smaller range of vocabulary. The research findings indicate that, before the specialized training, students performed better in written translation than in oral translation, with the performance gap between the two skills reaching 35 percentage points. This difference is probably due to students' greater familiarity with the principles of written translation in the university curriculum and their more limited experience in oral translation. Furthermore, after the specialized training course was held, students' performance in the second oral translation test improved by 28 percentage points, demonstrating the effectiveness of targeted training in enhancing oral translation skills. On the other hand, students' better performance in specialized hospitality vocabulary than in tourism vocabulary indicates differences in their level of familiarity with, or the complexity of, the vocabulary in these two fields, which can be taken into consideration when designing educational content.

4. Conclusion

The findings of this study indicate that specialized training in oral translation can play an effective role in improving translation students' ability to provide the language services required by the tourism and hospitality industry. Moreover, simultaneous attention to written and oral translation training and the

strengthening of students' specialized skills can improve the quality of conveying concepts, the proVeysion of translation services, and students' professional preparedness. These findings can be used in reVeysing translation curricula, designing specialized training courses, and developing educational programs related to tourism and hospitality.

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 fourth _ Winter 1404
Editor and Layout: Dr. Zahra Nouri
English translator: Dr. Hero isavi
Designer: Alireza Zamani