بسم الله الرحمن الرحیم

پژوهش زبان و ادبیات فارسی

فصلنامه علمی

شماره پنجاه و نهم، زمستان ۱۳۹۹

صاحب امتیاز: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی

مدیر مسئول: دکتر ایرج فیضی
سردبیر: دکترحسینعلی قبادی
ویراستار ادبی: وحید تقی‌نژاد
دستیار علمی: دکتر محمد محمودی
مدیر نشریه و صفحه‌آرا: مریم بایـه
مترجم: دکتر طاهره ایشانی

هیئت تحریریه

دکتر داود اسپرهم، استـاد دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر حسینعلی قبادی، استاد دانشگاه تربیت مدرس
دکر منوچهر اکبری، استـاد دانشگـاه تهـران
دکتر حجابی قرلانغیچ، استاد دانشگاه آنکارا
دکتر سید محمد اکرم شاه، استاد دانشگاه پنجاب پاکستان
دکتر مصطفی گرجی، استاد دانشگاه پیام نور
دکتر مهین پناهی، استـاد دانشگاه الزهرا (س)
دکتر مهدی محقق، استاد دانشگاه تهـران
دکتر محمد تقوی، استـاد دانشگاه فردوسی مشهد
دکتر علی محمدی خراسانی، استاد دانشگاه تاجیکستان
دکتر احمد تمیم‌داری، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر مجتبی منشی‌زاده، استاد دانشگاه علامه طباطبایی(ره)
دکتر سیدجعفر حمیدی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر ناصر نیکوبخت، استاد دانشگاه تربیت مـدرس
دکتر احمد خاتمی، استاد دانشگاه شهید بهشتی(ره)
دکتر سعید بزرگ‌بیگدلی، دانشیار دانشگاه تربیت مدرس
دکتر حکیمه دبیران، استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر زهرا پارساپور، دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر احمد رضی، استاد دانشگاه گیلان
دکتر سیدمصطفی موسوی راد، دانشیار دانشگاه تهران
دکتر محمدناصر رهیاب، استاد دانشگاه هرات
دکتر زینب صابرپور، استادیار دانشگاه تربیت مـدرس

این نشریه با استناد به نامه شماره ۳/۹۱۰۱ مورخ ۸۵/۰۹/۲۵ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور دارای درجه علمی ـ پژوهشی است.

مطالب مندرج در مقالات، نمایانگر آرای نویسندگان است.

این فصلنامه در پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (www.isc.gov.ir)، پایگاه اطلاعات علمی جهاددانشگاهی (www.sid.ir)، بانک اطلاعات نشریات کشور (www.magiran.com)، بانک اطلاعات نشریات سیویلیکا (www.civilica.com)، پایگاه مجلات تخصصی نور (www.noormags.com) و برخی پایگاه‌های دیگر نمایه می‌شود.

❖ **نشانی: تهران، خیابان انقلاب اسلامی، خیابان دانشگاه، خیابان شهید وحید نظری، شماره ۴۷**
صندوق پستی ۱۳۱۶ـ ۱۳۱۴۵، اداره نشریات علمی، تلفن: ۲ـ۶۶۴۹۷۵۶۱ نمابر: ۶۶۴۹۲۱۲۹
نشانی اینترنتی: literature.ac.ir@gmail.com *پایگاه اینترنتی:* literature.ihss.ac.ir

فرایند چاپ: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی جهاددانشگاهی
قیمت: ۳۰۰۰۰۰ ریال

راهنمای تدوین و ارسال مقاله‌های علمی ـ پژوهشی

شرایط ارسال مقاله

- مقاله به زبان فارسی یا انگلیسی بوده، قبلاً در جایی چاپ نشده باشد. داشتن چکیده فارسی و انگلیسی برای مقاله ضرورت دارد.
- هیئت تحریریه پس از داوری، پذیرش مقاله را اعلام خواهد کرد.
- مسئولیت صحت مندرجات مقاله‌های علمی با نویسنده یا نویسندگان آن است.
- همراه مقاله نام ونشانی دقیق، شماره تلفن نویسنده یا نویسندگان و محل خدمت آنان ذکر شود.
- مقاله در برگه‌های **A4** و با رعایت ابعاد صفحه فصلنامه (قطع وزیری) تایپ شود. تعداد جدولها در پایین‌ترین حد در نظر گرفته شود. نمودارها واضح و عکس‌ها سیاه و سفید در کاغذ مناسب در اندازه ۱۵×۱۰ سانتی‌متر تهیه گردد.
- مقاله حروف‌چینی شود و به وسیله پست‌الکترونیکی به دفتر فصلنامه ارسال گردد.
- فصلنامه در ویرایش مقالات آزاد است.

نحوه ارائه مقاله

- مقاله علمی- پژوهشی شامل عنوان، نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان، چکیده، واژگان کلیدی، مقدمه، روش کار، تجزیه و تحلیل، نتیجه‌گیری و منابع باشد. حجم مقاله نیز نباید از ۱۵ صفحه بیشتر باشد.
  - عنوان مقاله گویا و بیانگر محتوای مقاله باشد. نام و نام خانوادگی، درجه علمی و مؤسسه‌ای که مؤلف در آن اشتغال دارد، در زیر عنوان قید شود.
  - چکیدهٔ مقاله، شرح مختصر و جامعی از محتوای مقاله شامل بیان مسئله، هدف، ماهیت و چگونگی پژوهش، نکته‌های مهم نتیجه و بحث است. تعداد کلمات چکیده از ۱۵۰ کلمه بیشتر نباشد.
  - مقدمه مقاله بیانگر مسئله پژوهش است. محقق باید زمینه‌های قبلی پژوهش و ارتباط آن را با موضوع مقاله به اجمال بیان و در پایان به انگیزهٔ تحقیق اشاره نماید.
  - روش کار باید به اجمال بیانگر چگونگی و فرایند انجام پژوهش باشد. تحلیل‌های آماری، روش‌های مورد استفاده، به شیوه‌ای مناسب یادآوری شود.
  - داده‌ها و نتیجه‌های به دست آمده باید به گونه‌ای منطقی و مفید ارایه شود و به این منظور می‌تواند همراه با جدول، نمودار، نگاره و عکس باشد.
  - نویسنده در پایان مقاله راهنمایی و کمک‌های دیگران را یادآوری و از آنها سپاسگزاری کند.
  - ارجاعهای متن مقاله داخل کمان و به این شیوه است: (نام خانوادگی، سال انتشار: شمارهٔ صفحه)؛ مانند (زرین‌کوب، ۱۳۷۷: ۲۵). شیوهٔ ارجاع به منابعی که بیش از دو نفر نویسنده دارند نیز به این صورت خواهد بود: (اسمیت و همکاران، ۱۹۷۴: ۲۲).
  - در ذکر مشخصات انتشاراتی در فهرست منابع پایان مقاله از شیوهٔ زیر پیروی شود:
    مقاله: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) «نام مقاله»، نام مترجم، نام نشریه، دوره یا سال، شماره.
    کتاب: نام خانوادگی، نام (سال انتشار) عنوان کتاب، نام مترجم، مصحح، یا سایر افراد، شماره مجلد، نوبت چاپ، محل انتشار، نام ناشر.

فهرست

✍ **بررسی نقش استعاره‌های مفهومی در تحول سبک‌های ادبی (با تکیه بر استعاره‌های حوزهٔ بدن در اشعار فرخی سیستانی، انوری و حافظ)** ۱

محمد طاهری/ معصومه ارچندانی

✍ **تحلیل بوطیقای «سیمرغ» و «ققنوس» در گذار از حماسه و عرفان به شعر نو فارسی با تکیه بر شعرِ «ققنوس» نیما یوشیج**..... ۱۹

سارا حسینی/ رحمان ذبیحی/ علیرضا شوهانی

✍ **آفاق صلح‌دوستی ایرانیان در داستان فریدون (یکی از ویژگی‌های فکری حماسه‌سرایی فردوسی)** ۴۹

محمّدرضا کیوان‌فر/ پروانه عادل‌زاده/کامران پاشایی فخری

✍ **بررسی همسانی معنایی مفهوم «عشق» در ادوار شعر فارسی از منظر تحلیل محتوای کیفی**..... ۶۷

معصومه محمدی/ اصغر دادبه/ هرمز رحیمیان

✍ **تحلیل عناصر مفهومی هنر در سروده‌های شاعران قرن ششم هجری**..... ۹۳

مرتضی حیدری

✍ **تحلیل رمان‌های شاخص عصر پهلوی با رویکرد به نشانه‌های زوال و مفاسد اجتماعی** ۱۲۷

کامران پارسی‌نژاد/ شهناز صداقت‌زادگان/ پروانه دانش

داوران این شماره

دکتر سید احمد حسینی کازرونی/ استاد دانشگاه آزاد اسلامی بوشهر
دکتر حکیمه دبیران/ استاد دانشگاه خوارزمی
دکتر سیدعلی قاسم‌زاده/ استاد دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره) قزوین
دکتر مصطفی گرجی/ استاد دانشگاه پیام نور
دکتر محمود بشیری/ دانشیار دانشگاه علامه طباطبایی
دکتر محمد بهنام‌فر/ دانشیار دانشگاه بیرجند
دکتر محمدرضا روزبه/ دانشیار دانشگاه لرستان
دکتر علی‌رضا شعبانلو/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر مریم عاملی رضایی/ دانشیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
دکتر مرتضی محسنی/ دانشیار دانشگاه مازندران
دکتر ایوب مرادی/ دانشیار دانشگاه پیام نور
دکتر ابراهیم دانش/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد اردبیل
دکتر یعقوب زارع ندیکی/ استادیار دانشگاه آزاد اسلامی
دکتر مهدی سعیدی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی
دکتر مهبود فاضلی/ استادیار دانشگاه الزّهرا (س)
دکتر محمد محمودی/ استادیار پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات اجتماعی
دکتر بتول واعظ/ استادیار دانشگاه علامه طباطبایی(ره)

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و نهم، زمستان ۱۳۹۹: ۱۸-۱
تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۵/۲۸
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی نقش استعاره‌های مفهومی در تحول سبک‌های ادبی (با تکیه بر استعاره‌های حوزهٔ بدن در اشعار فرخی سیستانی، انوری و حافظ)

محمد طاهری*
معصومه ارچندانی**

چکیده

استعارهٔ مفهومی، شگرد ذهن برای مفهوم‌سازی امور انتزاعی است. ذهن به کمک این سازهٔ بنیادین می‌کوشد برخی از امور ناملموس را برای خود ملموس سازد و با آن بیندیشد. از این‌رو انتظار می‌رود که با تغییر آن، شاهد تغییر در کلان‌سیستم‌های وابسته به اندیشه نیز باشیم. از جمله این کلان‌سیستم‌ها، سبک‌های ادبی‌اند که عوامل زیادی در تغییر آنها دخالت دارد. این مقاله با روش تحلیلی- توصیفی می‌کوشد به این سؤال پاسخ دهد که تغییر استعاره‌های مفهومی در زمان، چه تأثیری در تغییر سبک‌های ادبی دارد و برای پاسخ به آن، استعاره‌های مفهومی حوزهٔ بدن را که شامل واژه‌های «دست، چشم، دل و سر» است، در منتخبی از اشعار فرخی سیستانی، انوری و حافظ ردیابی می‌کند و با تحلیل اطلاعات به‌دست‌آمده، به کمک نظریه‌های سبک‌شناسی شناختی و سبک‌شناسی درزمانی، نتیجه می‌گیرد که استعاره‌های مفهومی در طول زمان دچار تغییراتی معنی‌دار شده‌اند که همسو با تحولات سبک‌های ادبی و از متغیرهای اثرگذار بر تحول سبک‌ها بوده است.

واژه‌های کلیدی: استعاره‌های مفهومی، حوزهٔ مبدأ، حوزهٔ مقصد، نگاشت و سبک.

* نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران mtaheri@basu.ac.ir
** دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بوعلی سینا، همدان، ایران m.archandani@mail.com

مقدمه

شگردهای بلاغی چه به شکل‌های بدیع خود و چه به صورت تکرار کلیشه‌وار تجربه‌های پیشینیان، دری به جهان فکری متن و مؤلف آن هستند. هر کدام از صنایع بلاغی به ظهور ویژگی‌هایی کمک می‌کنند که در پدید آمدن سبک‌های مختلف ادبی نقش دارند؛ چراکه صناعات بلاغی غالباً تابعی از محتوای متن هستند و بخشی از ژرف‌ساخت نهفته در متن و سبک را در خود دارند (فتوحی، ۱۳۹۵: ۳۶۱-۳۶۲). بنابراین برای داشتن تحلیلی جامع از هر سبک ادبی ناگزیریم به نقش صنایع بلاغی در آنها توجه کنیم.

از میان صنایع بلاغی، استعاره، پیوندی عمیق با سبک‌های ادبی دارد تا جایی که سبک‌شناسان آن را «از مهم‌ترین صورت‌های مجازی می‌دانند و گاه آن را به منزلهٔ یک سبک رده‌بندی می‌کنند؛ زیرا فراوانی هر یک از صور استعاری در یک متن، سبک متفاوتی را شکل می‌دهد و سبب تفاوت محتوا و شکل اندیشهٔ مؤلف می‌شود» (همان: ۳۱۴). بر همین اساس استعاره تاکنون موضوع مطالعات بسیاری از پژوهشگران قرار گرفته و نظریه‌های تازه‌ای درباره آن مطرح شده است. نظریهٔ «استعارهٔ مفهومی»، یکی از آنهاست.

استعاره‌های مفهومی بنا بر ماهیت مفهوم‌سازشان از زیرساخت‌های مهم شناختی بشراند؛ شناختی که منجر به آفرینش جهان متن شعر می‌شود و ردپای سبک را نیز باید در همین جهان جست. بنابراین می‌توان انتظار داشت که نظریه‌های دانشمندان شناختی در حوزهٔ سبک‌شناسی به‌ویژه رویکرد سبک‌شناسی شناختی بتواند ارتباط میان استعاره‌های مفهومی و تحولات سبکی را نشان دهد و نیز بتوانیم استعاره‌های مفهومی را مقوله‌هایی زمانمند و مکانمند در نظر بگیریم، تحولاتشان را بررسی کنیم و این سؤال‌ها را از خودمان بپرسیم که:

۱) آیا استعاره‌های مفهومی در طول زمان و در سبک‌های مختلف دچار تغییر می‌شوند؟

۲) در صورت تغییر درزمانی استعاره‌های مفهومی، آیا می‌توان انتظار داشت همانند سایر صور بلاغی در تحول سبکی نقش ایفا کنند؟

۳) استعاره‌های مفهومی حوزهٔ بدن در شعر فرخی سیستانی، انوری و حافظ که نمایندهٔ دو سبک (بنا بر سنت، موسوم به خراسانی و عراقی) هستند، چه تغییری داشته و چه نقشی در تحول سبک ایفا کرده‌اند؟

پاسخ به این پرسش‌ها به پژوهشگران کمک می‌کند تا به عوامل پنهان در زیرساخت سبک‌ها پی ببرند و راه را برای مطالعات نو در حوزهٔ بلاغت باز می‌کند. نگارندگان در پژوهش حاضر می‌کوشند تا با روش توصیفی- تحلیلی، تغییرات استعاره‌های مفهومی حوزهٔ بدن را در اشعار منتخب بیابند؛ سپس به کمک نظریهٔ سبک‌شناسی شناختی به مقایسهٔ آنها بپردازند و به پرسش‌های تحقیق پاسخ دهند. بدین منظور، ابتدا چهارچوب نظری بحث مطرح می‌گردد و سپس با ارائهٔ یافته‌های تحقیق به بحث و بررسی آنها و پاسخ به پرسش‌ها پرداخته می‌شود.

پیشینهٔ پژوهش

درباره مطالعات سبک‌شناسانهٔ شگردهای بلاغی، محمود فتوحی (۱۳۸۵) در کتاب «بلاغت تصویر» مقولهٔ تصویر (ایماژ) را در سبک‌های شعری فارسی با تکیه بر سبک‌های ادبی اروپایی واکاوی کرده و در هر سبک از مقوله‌هایی چون «ماهیت تصویر در آن سبک، کارکرد تصویر، مبانی معرفتی آن و...» سخن گفته است. در این پژوهش، هنگام تحلیل یافته‌ها به مباحث مهمی از این کتاب (همچون معرفت حسی، توصیف مستقیم و...) توجه شده است. وجه تمایز این پژوهش، انتخاب استعاره‌های مفهومی به عنوان محور اصلی بحث و محدود کردن استعاره‌ها به استعاره‌های اعضای بدن است. همچنین در زمینهٔ استعاره‌های مفهومی در ایران، کتاب‌ها، پایان‌نامه‌ها و مقالات ارزشمندی نوشته یا ترجمه شده که برخی از آنها عبارت‌اند از:

کتاب «استعاره‌هایی که باور داریم»، اثر جورج لیکاف و مارک جانسون (۱۳۹۶)، کتاب «مبانی تفکر و ابزار زیبایی‌آفرینی استعاره» اثر جورج لیکاف و همکاران (۱۳۸۳)، نوشته‌ها و ترجمه‌های زبان‌شناسانی چون فرزان سجودی، لیلا صادقی و کوروش صفوی مانند کتاب «استعاره» نوشتهٔ کوروش صفوی (۱۳۹۶) و «استعاره و مجاز با رویکرد شناختی» اثر آنتونیو بارسلونا (۱۳۹۰)، ترجمهٔ فرزان سجودی و همکاران، کتاب «استعاره و شناخت» از ؛ آزیتا افراشی (۱۳۹۹)، مقالهٔ «استعاره‌های مفهومی زمان در زبان فارسی: رویکردی شناختی پیکره‌ای» (۱۳۹۹) نوشتهٔ فاطمه رئیسی و همکاران، مطالعات سلیمان قادری از جمله رسالهٔ «شعرشناسی شناختی: تحلیل پاره‌ای از استعارات برگرفته

از انـدام‌هـای بـدن در بوسـتان سـعدی» (۱۳۹۱)، مقالـۀ «اسـتعاره، بـدن و فرهنـگ: مفهوم‌پـردازی دل، جگـر و چشـم در بوسـتان سـعدی» (۱۳۹۲) و مقالـۀ «شعرشناسـی شناختی و استعارات بدنی: الگوهای فرهنگی تفکر و زبان در بوستان سعدی» (۱۳۹۵).

از این پژوهش‌ها در طرح مبانی نظـری بهـره گرفتـه شـده اسـت. همچنـین منیـره محرابی کابلی (۱۳۹۳) در رسـالۀ «بررسـی و مقایسـۀ طـرح‌واره‌هـای تصـویری غزلیـات سعدی و حافظ»، الگوهای طرح‌واره‌های تصوری را در یک‌چهارم غزلیات سعدی و حـافظ بررسی و مقایسۀ کرده است. زهره هاشمی (۱۳۸۹) در مقالۀ «نظریۀ استعارۀ مفهـومی از دیدگاه لیکاف و جانسون» به معرفی استعارۀ مفهومی و انواع آن پرداخته اسـت. ارسـلان گلفام و همکاران (۱۳۸۸) در مقالـۀ «اسـتعارۀ زمـان در شـعر فـروغ فرخـزاد از دیـدگاه زبان‌شناسی شناختی»، استعاره‌های مفهومی حوزۀ زمان را در شعر فروغ فرخـزاد بررسـی کرده و نتیجه گرفته‌اند که استعاره‌های مفهومی به همان شکل موجود در گفتارِ روزمـرۀ فارسی‌زبانان، در شعر فروغ نیز یافت می‌شود.

با وجود حجم زیاد مطالعات انجام‌شده در حوزۀ استعاره‌های مفهومی، درباره بررسـی درزمانی آنها بر اساس نظریۀ سبک‌شناسی شناختی و به طور جزئی‌تر، تحلیل تطبیقی و سبک‌شناسانۀ استعاره‌های مفهومی شعر کلاسیک فارسی، تاکنون پژوهشی انجـام نشـده و این جستار می‌تواند آغازی برای مطالعات سبک‌شناسانۀ این استعاره‌ها باشد.

روش گردآوری و تشخیص داده‌ها

برای شناسایی استعاره‌ها از روش محققان پیکره‌بنیاد استفاده شده است. «استفانوویچ (۲۰۰۶) در مقدمه‌ای بر کتاب *رویکرد پیکره‌بنیاد* در بررسی استعاره و مجـاز، سـه روش جست‌وجوی استعاره معرفی می‌کند: ۱- جست‌وجوی دستی؛ ۲- جست‌وجوی واژه‌هـای حوزۀ مبدأ؛ ۳- جست‌وجوی واژه‌های حوزۀ مقصد» (افراشی و دیگـران، ۱۳۹۴: ۴۷). بنـابراین با ترکیبی از روش‌های دوم و سوم، ابتدا با جست‌وجو در پیکـرۀ تحقیـق (۲۵ قصـیده از ابتدای دیوان انوری، ۲۵ قصـیده از ابتـدای دیـوان فرخـی و ۵۰ غـزل از ابتـدای دیـوان حافظ)، استعاره‌های مفهومی اعضای بدن با کلیـدواژه‌هـای دسـت، چشـم، دل و سـر در تارنمای گنجور جست‌وجو شد. سپس با روش MIP ، تعداد ۴۱۱ استعارۀ مفهومی (۱۷۱

مورد فرخی، ۱۰۴ مورد انوری و ۱۳۶ مورد حافظ) تشخیص داده شد و در ادامه، به مطالعهٔ تطبیقی داده‌ها پرداخته شد. گفتنی است که روش MIP روش پرگلیجاز (۲۰۰۷) برای تشخیص صحیح و معتبر استعاره در متن است و نشان می‌دهد که «آیا کاربرد هر واحد واژگانی در جریان گفتمان و در بافت زبانی خاص می‌تواند استعاره در نظر گرفته شود یا خیر» (علیپور و دیگران، ۱۳۹۵: ۱۱۴).

چرایی انتخاب اعضای بدن به عنوان کلیدواژه‌های پژوهش

تجربه‌های جسمانی، نقش مهمی در شناخت ما از جهان دارد. ما بدن خود را مرکز قرار می‌دهیم و بر اساس آن شروع به تعیین تکلیف برای دیگران می‌کنیم. پژوهشگران شناختی نشان داده‌اند که «بخش اعظم معنای استعاری، محصول تجارب ما از بدنمان است» (کوچش، ۱۳۹۳: ۳۶). جانسون در کتاب «بدن در ذهن» به اهمیت الگوهای برخاسته از تجربهٔ بدنی ما در شکل‌دهی به مفاهیم عقلانی اشاره می‌کند و نشان می‌دهد که چگونه ذهن از آنها استعاره می‌سازد. از این‌رو بدن را می‌توان یکی از وسیع‌ترین حوزه‌های نمود استعارهٔ مفهومی و تحقیق دربارهٔ آنها دانست. بنابراین با توجه به گستردگی حیطهٔ موضوع، پیکرهٔ تحقیق بر اساس نام چند عضو از اعضای بدن شکل گرفت.

ملاحظات نظری

استعارهٔ مفهومی

در حالی که گفته می‌شد استعاره فقط به کار ادبا می‌آید، مارک جانسون و جورج لیکاف ادعا کردند که استعاره تنها یک شگرد بلاغی و حتی فراتر از آن، یک ویژگی زبانی نیست، بلکه یکی از موضوعات بنیادین در فرایند ادراک بشر است. ترفندی که ذهن به کمک آن، پدیده‌ها را درک می‌کند و با آن سخن می‌گوید. بر این اساس آنها ادعا کردند که «استعاره در زندگی ما چنان جاری است» که اگر نباشد نمی‌توانیم بدون آن «روزگارمان را به‌خوبی بگذرانیم» (لیکاف و جانسون، ۱۳۹۶: ۲۱)؛ زیرا نظام مفهومی بشر، زیرساختی استعاری دارد. استعارهٔ مفهومی، «الگوبرداری نظام‌مند از عناصر مفهومی یک حوزهٔ ملموس و عینی (حوزهٔ مبدأ[1]) تجربهٔ بشری و انطباق (نگاشت[1]) آن بر حوزهٔ

1. Source Domain

دیگری (حوزهٔ مقصد[2]) است که معمولاً انتزاعی‌تر است» (Lakoff, 1993: 243).

لیکاف و جانسون با انتشار کتاب «استعاره‌هایی که باور داریم» در دههٔ ۸۰، دیدگاه‌های سنتی درباره استعاره را نقد کردند و «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی[3]» را تکامل بخشیدند. این نظریه بر اساس این الگو شکل می‌گیرد که «حوزهٔ مفهومی الف همان حوزهٔ مفهومی ب است» (کوچش، ۱۳۹۳: ۱۳)؛ یعنی از حوزهٔ ب کمک گرفته می‌شود تا حوزهٔ الف توضیح داده شود و بهتر درک شود. برای مثال در این بیت حافظ:

تخم وفا و مهر در این کهنه کشته‌زار آنگه عیان شود که بود موسم درو

استعاره‌های «وفا و مهر، تخم است» و «دنیا کشتزار است»، از حوزه‌های مفهومی «تخم و کشتزار» که ملموس‌اند، استفاده کرده تا مفاهیم انتزاعی «وفا، مهر و دنیا» را توضیح دهد.

استعاره مفهومی و سبک‌شناسی شناختی

سبک‌شناسی شناختی از مواجههٔ سه قلمرو زبان‌شناسی، مطالعات ادبی و علوم شناختی به وجود آمده که همزمان هم به مسائلی مانند رابطهٔ گزینش‌های زبانی و تأثیرات سبکی توجه می‌کند و هم گزینش‌های زبانی را به علوم شناختی پیوند می‌دهد (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۵۹-۱۶۰) و «به انسان‌ها به عنوان انسان‌های شناختی می‌نگرد که برای درک متون ادبی به دانش و تجربیات پیشین خود اتکا می‌کنند» (Al-Saeedi, 2016: 18). برای درک این رویکرد، لازم است با مبانی زبان‌شناسی شناختی آشنا شد. «از آنجا که سبک‌شناسی شناختی، بیشتر فرایندهای شناختی نهفته در فهم عناصر شاعرانه را می‌آزماید، تحلیل استعاره در مطالعات این رویکرد، اهمیت ویژه‌ای پیدا کرده است» (فتوحی، ۱۳۹۵: ۱۶۳). زیرا هر کدام از ما هنگام تولید یا به کار بردن استعاره‌های مفهومی، جهان‌های فکری مقصد را بر اساس تجربه‌های زیستی خود و دیگران انتخاب می‌کنیم و همین، استعاره‌های مورد استفادهٔ ما را از دیگرانی با فرهنگی دیگر متفاوت می‌سازد. «بدین ترتیب تغییر در برخی از استعاره‌ها می‌تواند شاخصی باشد برای ارزیابی جنبه‌هایی از تحولات اجتماعی و فرهنگی» (هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۳۱). بنابراین می‌توان

1. Mapping
2. Target Domain
3. Conceptual Theory of Metaphor

سبک‌های ادبی را بستری برای ردگیری تحولات استعاره‌های مفهومی دانست. در ادامه، استعاره‌های مفهومی اعضای بدن در اشعار سه شاعر منتخب، بررسی و تحلیل می‌شود.

استعاره‌های مفهومی یافت‌شده در اشعار منتخب

استعاره‌های پرکاربرد در اشعار فرخی

جدول ۱- استعاره‌های حوزهٔ دست

استعاره مفهومی	مثال
دست ابر است.	همانا دست گوهربار او جان است و رادی تن /بلی رادی به او زنده‌ست و تن زنده به جان باشد
دست، انسان (راد) است.	خلق به‌یکباره ز تو شاکرند/ زان دل بخشنده و زان دست راد
دست جانب/ طرف است.	چون بنگرد بزرگی بیند به دست چپ/ چون بنگرد سعادت بیند به دست راست
مالکیت در دست داشتن است.	به دست اوست همه علم حیدر کرار/ به نزد اوست همه عدل عمر خطاب

فرخی در ۲۵ قصیدهٔ ابتدایی دیوان اشعارش، با کمک استعاره‌های مفهومی، به شخصیت‌پردازی دست ممدوح پرداخته است. استعاره‌های «دست انسان (سخی، راد) است» و «دست ابر است»، مفهوم بخشندگی را به دست ممدوح نسبت می‌دهد. در واقع می‌توان آنها را کلان‌استعاره‌هایی دانست که مخاطب درباری و ساختار قصیده احضار کرده است. افزون بر این، استعارهٔ «دست جانب/ طرف است» را می‌توان از کلان‌استعاره‌هایی دانست که از استعاره‌های جهتی مبتنی بر جایگاه دو دست در دو طرف بدن پدید آمده است. از این استعاره نیز برای نسبت دادن ویژگی‌های بزرگی و سعادت به ممدوح استفاده شده است. فرخی در استعارهٔ «دست (ممدوح) مالک (علم حیدر کرار) است»، جایگاه ممدوح را با بزرگان دین برابر نهاده است. این امر که می‌توان آن را مصداق ترک ادب شرعی دانست، یکی از ویژگی‌های مدایح سبک خراسانی است. بنابراین می‌توان این استعاره را نیز برخاسته از ساختار مدح دانست.

جدول ۲- استعاره‌های حوزهٔ چشم

استعاره مفهومی	مثال
چشم، ظرف است.	تا ببردی از دل و از چشم من آرام و خواب/ گه ز دل در آتش تیزم گه از چشم اندر آب
چشم، انسان (سیرناشدنی) است.	سیر نگردد همی از تو دو چشم/ خلق ندیده است ملک زین نهاد
چشم، انسان (ستمگر) است.	تا ز بیداد چشم او برهی/ از لب لعل او بیابی داد

استعارهٔ «چشم ظرف (برای آرامش، خواب و اشک) است» از حوزهٔ مبدأ ظرف برای مفهوم‌سازی احساسات استفاده کرده است. این استعاره از کلان‌استعارهٔ «بدن ظرف است» برخاسته و خود موجب تولید استعاره‌های «احساسات (اشک یا غم و امید) مایع‌اند» شده است. در فرایند نگاشت این استعاره‌ها از شیوه‌های نوسازی استفاده نشده است. همچنین در استعارهٔ «چشم انسان (سیرناشدنی، بیدادگر) است»، ویژگی‌های ستمگری و سیرناشدنی که از حوزهٔ مبدأ انسان انتخاب شده، به شخصیت‌پردازی چشم کمک می‌کند و نیز صفت سیرناشدنی، نشان از حضور کلان‌استعارهٔ «سیری/ بیشتر، بهتر است» در زیرساخت این استعاره دارد. این کلان‌استعاره تا قبل از رواج عرفان و برتری ریاضت بر رفاه، ارزش رایج جامعه بود، ولی در دوره‌های بعد به کلان‌استعارهٔ «گرسنگی/ کمتر، بهتر است» تحول یافت.

جدول ۳- استعاره‌های حوزهٔ دل

استعاره مفهومی	مثال
دل، انسان (مسکین، دوست‌دار) است.	صد عیب دارد این دل مسکین و یک هنر / کو را به کدخدای جهان از جهان هواست
دل مکان/ ساختمان است./ شادی در است.	دیدن تو در دل هر بنده‌ای/ از طرب و شادی صد در گشاد
دل ظرف (احساسات) است	گر تهی شد زین بتان اکنون سرایم باک نیست/ دل پُر است از آفرین خسرو خسرونسب

در شعر فرخی، «دل ظرف (احساساتی مانند آفرینِ خسرو) است». در این استعاره، کلان‌استعارهٔ «احساسات مایع‌اند» نیز دیده می‌شود. هر دوی این استعاره‌ها از استعاره‌های رایج و متعارف محسوب می‌شوند. همچنین کلان‌استعارهٔ «دل ذهن است» باعث شده که دل، ظرف فکر و متعلقات آن باشد (دل ترسا همی‌داند). فرخی در شخصیت‌پردازی دل، استعارهٔ «دل انسان است» را با متعلقات انسان همچون توانگردلی (بخشندگی)، شیفتگی و دل مسکین به کار گرفته و استعارهٔ «دل مکان است» را با کمک مفهوم‌سازی استعاری «شادی و طرب شیء است» پدید آورده است. این ساختار را نیز می‌توان نتیجهٔ ساختار مدح دانست، زیرا دیدار ممدوح، دلیل شادی است.

جدول ۴- استعاره‌های حوزهٔ سر

استعاره مفهومی	مثال
سر پایان است؛ برخاسته از استعارهٔ «عشق مسیر است/ مسیر بدن است»	جورم ز دل خویش است از عشق چه نالم/ عشق ارچه دراز است هم آخر به سر آید
سر مکان/ ساختمان (عشق) است.	هر روز مرا عشق نگاری به سر آید/ در باز کند ناگه و گستاخ درآید
کهسار بدن است./ سر بالا، رو است.	برآمد از سر کهسارها طلایه ابر/ چو جوق‌های حواصل که برکشی به طناب
سر ظرف (کِبر) است.	از همه خلق دل من سوی او دارد میل/ بیهده نیست پس آن کبر که اندر سر اوست
نرگس انسان (دارای سر) است.	چو سیر گشت سر نرگس غنوده ز خواب/ گل کبود فرو خفت زیر پرده آب به سر چنگ همی‌برکشد ابریشم چنگ/ بو که با زیر همی راست کند رود و رباب

در شعر فرخی از اندام سر برای شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعی «نرگس/ گل/ چنگ، انسان است» استفاده شده که نشان از طبیعت‌گرایی شاعر و تلاش او برای شناخت طبیعت در حوزهٔ مفهومی بدن خود دارد. به همین شکل، ترکیبات «سرِ کهسار، سرِ زلفین و سرِ چوب» نیز با حوزهٔ مبدأ بدن شخصیت‌پردازی شده‌اند. در زیرساخت این استعاره‌ها، استعارهٔ «سر بالا/ رو است» دیده می‌شود. اینگونه استعاره‌ها را می‌توان استعاره‌های مرده دانست که در زبان روزمره نیز رایج‌اند و ترفندی برای نوسازی و برجسته‌سازی آنها به کار نرفته است. همین امر باعث شده شعر فرخی در این بخش‌ها زودیاب و سطحی باشد.

بر اساس آنچه گفته شد، ویژگی‌های استعاره در شعر فرخی چنین است: ۱- کاربرد کلان‌استعاره‌ها بدون نوسازی آنها؛ ۲- استفاده از حوزهٔ بدن برای شخصیت‌بخشی به عناصر طبیعی؛ ۳- حضور ارزش‌های مبتنی بر دنیاگرایی در مفهوم استعاره‌هایی مانند «سیری/ بیشتر، بهتر است»؛ ۴- تأثیر مخاطب درباری در تولید استعاره‌هایی مانند «دل ظرف (احساساتی مانند آفرینِ خسرو) است»؛ ۵- ترک ادب شرعی در مدح.

استعاره‌های پرکاربرد در اشعار انوری

جدول ۵- استعاره‌های حوزهٔ دست

استعاره مفهومی	مثال
دست ظرف احساسات (درد دل)	ای دریغا که ز تو درد دلی ماند به دست/

است.	وان که این درد نه دردی است که درمانش دواست
دست مکان/ ساختمان است.	چون بخت جوان و خرد پیر گشادند/ بر منفعت خلق در دست و زبان را
دست انسان است.	ای قاعدهٔ تازه ز دست تو کرم را/ وی مرتبهٔ نو ز بنان تو قلم را
زمانه انسان (دارای دست) است.	خصم تو را به فرق بر است از زمانه دست/ تا پای تو ز مرتبه بر فرق فرقد است

در ۲۵ قصیدهٔ اول دیوان انوری، حوزه‌های مقصد انتزاعی مانند هجر، حوادث/ حادثه، زمانه، عدل، جهان و چرخ با حوزهٔ مبدأ انسان، مفهوم‌سازی شده‌اند. این استعاره در ترکیباتی همچون «دست زمانه، دست عدل، دست لطف، دست جهان، دست هجر، دست بخشش، دست به شطرنج بردن چرخ» دیده می‌شود. گفتنی است حضور حوزه‌های مقصد «زمانه، جهان، حوادث» نشان از انتقال تدریجی محورهای شخصیت‌پردازی دست از دست ممدوح به عناصر انتزاعی به‌ویژه مفاهیم تقدیرگرایانه دارد. این انتقال تدریجی مرکزیت توجه یا قدرت را می‌توان از نشانه‌های تحول سبکی دانست. استعارهٔ «دست انسان (واضع قاعدهٔ کرم) است» نیز در عبارات «جود و دستت هر دو همزادند» و «دست جهان (را) گو که دور ماء معین است» نشانهٔ دیگری از تحول شخصیت‌پردازی دست است، زیرا قدرت و مرکزیت توجه دیگر صرفاً در انحصار دست ممدوح نیست. در استعاره‌های «دست مکان/ ساختمان است» و «دست ظرف احساسات است» نیز همین ویژگی در فاعلیت بخت و خرد و ظرف درد دل قرار گرفتن دست قابل مشاهده است.

جدول ۶- استعاره‌های حوزهٔ چشم

استعاره مفهومی	مثال
خبر داشتن و دانستن، دیدن است.	ز کنه رتبت تو قاصر است قوت عقل/ بلی ز روز خبر نیست چشم اعمی را
چشم ابزار آسیب‌رسان است.	چشم بد از تو دور که در روزگار تو / چشم بلا و فتنهٔ ایام ارمد است
چشم انسان (سیر) است.	چون وقت صبح چشم جهان سیر شد ز خواب/ بگسسته شد ز خیمهٔ مشکین شب، طناب
زره انسان (دارای چشم) است.	عکس سنان در کف تو معرکه‌سوز است/ چشم زره در بر تو حادثه‌بین است

در استعارهٔ «زره انسان (دارای چشم) است» و نیز ترکیبات «چشم جور، چشم فتنه، چشم نیاز، چشم بلا، چشم جهان و چشم نرگس»، حوزه‌های مقصد انتزاعی، فراوانی بیشتری نسبت به حوزه‌های مقصد طبیعی دارند و این به دلیل حرکت شعر به سمت

درون‌گرایی است که بارقه‌های آن در شعر انوری نمایان می‌شود. در استعارهٔ «چشم انسان است» نیز ترکیباتی مانند «چشم عیار؛ چشم سیر»، حوزه‌ای از مفاهیم تازه را وارد شخصیت شعری چشم کرده و آن را به سمت پویایی، چندلایگی و غنای بیشتر سوق داده است. گفتنی است در زیرساخت این استعاره، چند استعارهٔ دیگر را نیز می‌توان مشاهده کرد: استعارهٔ «چشم انسان سیر است»، خرده‌استعارهٔ «خواب غذاست» و بیت مثال، استعارهٔ «جهان انسان (دارای چشم) است» را در بردارد. همچنین استعارهٔ «خبر داشتن و دانستن، دیدن است» از کلان‌استعارهٔ «چشم ذهن است» برخاسته است. استعارهٔ «چشم ابزار آسیب‌رسان است» نیز از استعاره‌های فرهنگی تکرارشونده در شعر فارسی است.

جدول ۷- استعاره‌های حوزهٔ دل

استعاره مفهومی	مثال
دل مکان (دارای درگاه) است.	گفتم که کنون ز درگه دل / امید عیان کند وفا را
دل شیء (باارزش قابل ربوده شدن) است.	بردی دل و عشوه دادی ای جان / پاداش جفا بود وفا را
دل، انسان (آشفته) است.	آشفته‌دل از جهان جافی / آسیمه‌سر از سپهر غاضب
دل ظرف (قرار) است.	گشت از دل من قرار غایب/ کارم نشود به از نوایب

در استعارهٔ «دل، ظرف است»، محتوای داخل دل عمدتاً احساساتی همچون کرب (هیچ دل نیست که از آز در آن دل کرب است) و هوای ممدوح (هر که را در دل هوای توست ایمن از هوان) است و هنوز چندان خبری از الهامات غیبی در دل شاعر نیست. هرچند شاید بتوان استعاره‌هایی مانند «دل مکان دارای درگاه است» و «دل شیء (باارزش قابل ربوده شدن) است» را مقدمه‌ای برای ارزش بخشیدن به دل قلمداد کنیم. البته این ارزش برخاسته از عشق است، چون دل ظرف عشق قرار گرفته که لایق ربوده شدن گشته است.

جدول ۸- استعاره‌های حوزهٔ سر

استعاره مفهومی	مثال
سر ابتداست؛ برخاسته از استعارهٔ منقار بدن است.	بر جای عطارد بنشاند قلم تو/ گر در سر منقار کشد جذر اصم را
آفتاب انسان (دارای سر) است.	آنجا برد که رای تو باشد دل آسمان/ و آنجا نهد که پای تو باشد سر آفتاب
سر ظرف است.	با کرم او الف که هیچ ندارد/ در سرش اکنون هوای ثروت شین است

در شعر انوری نیز می‌توان استعاره‌های مرده را در ترکیبات «سرِ زلف، سرِ منقار، سرمایه، سرِ سبزه، سرِ تیغ، سرِ مُلک» یافت. در این استعاره‌ها که با کمک حوزهٔ مبدأ بدن مفهوم‌سازی شده‌اند، سر بیشتر در قالب کلان‌استعارهٔ «زلف، منقار، سبزه، راه و... بدن است» و خرده‌استعارهٔ «سر ابتدا/ انتهاست» به کار رفته است. همچنین عناصر طبیعت همچون دودی که سر از مطبخ جود درمی‌آورد، قطره باران که کلاهی از حباب بر سر می‌گذارد، آفتاب که به شکل زنان چادر در سر می‌کشد و ماه و آفتاب که بر خاک بارگاه ممدوح سر می‌نهند، با کمک حوزهٔ مبدأ بدن شخصیت یافته‌اند.

با توجه به آنچه در جدول‌های ۵-۸ آمد، برخی از ویژگی‌های استعاره‌های شعر انوری چنین است: ۱- حضور بیشتر حوزه‌های مقصد انتزاعی مانند هجر، حوادث/ حادثه، زمانه، عدل؛ ۲- انتقال تدریجی محورهای شخصیت‌پردازی اجزای بدن از اجزای ممدوح به عناصر انتزاعی به‌ویژه مفاهیم تقدیرگرایانه؛ ۳- پویایی، چندلایگی و غنای بیشتر استعاره‌های اجزای بدن نسبت به شعر فرخی.

استعاره‌های پرکاربرد در اشعار حافظ

جدول ۹- استعاره‌های حوزهٔ دست

استعاره مفهومی	مثال
نسیم، انسان (دارای دست) است.	تا سر زلف تو در دست نسیم افتاده است/ دل سودازده از غصه دونیم افتاده است
تسلط/ کنترل/ مالکیت در دست داشتن است.	چنین که صومعه آلوده شد ز خون دلم/ گرم به باده بشویید، حق به دست شماست

در استعارهٔ «تسلط/ کنترل/ مالکیت در دست داشتن است»، مالکیت حق به دست داده شده است. این استعاره نقطهٔ مقابل استعارهٔ «خارج شدن از دست، نداشتن کنترل/ مالکیت/ تسلط است» که در مصراع «دل می‌رود ز دستم، صاحب‌دلان خدا را» نمود پیدا کرده است. بنابراین عبارت‌هایی همچون «از دست دادن» معادل «از میان رفتن حق مالکیت» قرار می‌گیرد که از همین استعاره مشتق شده است. این استعاره جزء استعاره‌های مرده و قاموسی است، اما حافظ با برابر نهادن مالکیت با شستن وی به باده

آن را گسترش می‌دهد و نو می‌سازد. در حقیقت می‌توان به این این‌همانی‌های استعاری رسید که: حق شستن من با باده است/ حق مالکیت است/ مالکیت در دست است. در مصراع‌های «حافظ از دست مده دولت این کشتی نوح» و «یعنی از وصل تواش نیست به جز باد به دست» نیز می‌توان این استعاره را مشاهده کرد. همچنین استعارهٔ «نسیم، انسان (دارای دست) است» با استفاده از حوزهٔ مبدأ بدن، مفهوم‌سازی شده است. حافظ از حوزهٔ مبدأ بدن برای شخصیت‌بخشی عناصری مانند نسیم و صبا (ز شرم آنکه به روی تو نسبتش کردم/ سمن به دست صبا خاک در دهان انداخت) استفاده کرده است. حافظ با نسبت دادن ویژگی داشتن دست به صبا (در تقابل با بیماری و افتان‌وخیزان رفتن وی) به او قدرت و تسلط برای ریختن خاک در دهان سمن بخشیده است.

جدول ۱۰- استعاره‌های حوزهٔ چشم

استعاره مفهومی	مثال
فکر کردن/ دانستن، دیدن است.	مستی به چشم شاهد دلبند ما خوش است/ زان رو سپرده‌اند به مستی زمام ما
چشم، انسان (فریبکار) است.	به یک کرشمه که نرگس به خودفروشی کرد/ فریب چشم تو صد فتنه در جهان انداخت
چشم ظرف (خیال) است.	می‌رفت خیال تو ز چشم من و می‌گفت/ هیهات از این گوشه که معمور نمانده است
چشم ابزار آسیب‌رسان است.	به جز آن نرگس مستانه که چشمش مرساد/ زیر این طارم فیروزه کسی خوش ننشست

استعارهٔ «فکر کردن/ دانستن، دیدن است» از کلان‌استعارهٔ «ذهن چشم است» برخاسته و حافظ با آن علاوه بر نشان دادن طرز فکر ساقی، تناسب‌های مفهومی و تصویری میان چشم ساقی و مستی و خوشی را به هم گره زده و شعری چندلایه پدید آورده که هر عنصر آن عنصر دیگری را تداعی می‌کند و فرامی‌خواند. همین روابط تودرتو و تناسب‌های بدیع را می‌توان در استعارهٔ «چشم، انسان (فریبکار) است» هم دید. حافظ با این استعاره، چشم معشوق را صدها بار بر نرگس برتری می‌دهد؛ زیرا نرگس با یک کرشمه، همهٔ داشته‌هایش را عرضه کرد، ولی چشم فریبکار معشوق، دل عاشقان را فریفت و بدون آنکه خودش را بنمایاند، صدها تصور در دل آنها ایجاد کرد.

همچنین چشم، ظرف خیال معشوق است که این حکایت از غیاب معشوق دارد، برعکس معشوق سبک خراسانی که معمولاً در دسترس شاعر است. نکتهٔ دیگر، حضور استعارهٔ فرهنگی «چشم ابزار آسیب‌رسان است» است. حافظ این استعاره را هم با پیوند

دادن آن به فیروزه که در باور ایرانیان در دفع آسیب چشم بد مؤثر است، در شبکه‌ای از تناسب‌های بدیعی نو کرده است.

جدول ۱۱- استعاره‌های حوزهٔ دل

استعاره مفهومی	مثال
دل انسان (شیدا) است.	محرم راز دل شیدای خود/ کس نمی‌بینم ز خاص و عام را
دل ظرف (آتش) است.	از آن به دیر مغانم عزیز می‌دارند/ که آتشی که نمیرد همیشه در دل ماست
دل شیء (سنگ) است.	با دل سنگینت آیا هیچ درگیرد شبی/ آه آتشناک و سوز سینهٔ شبگیر ما
دل ابزار تفکر است.	ز روی دوست دل دشمنان چه دریابد/ چراغ مرده کجا شمع آفتاب کجا

دل از پویاترین حوزه‌های استعاری شعر حافظ است که با نگاشت‌های گوناگونی مفهوم‌سازی می‌شود. ویژگی‌ها و صفات متعدد در استعارهٔ «دل انسان است» باعث شده تا دلِ عاشق، موجودی زنده با کنش‌های انسانی باشد. دل در بسیاری موارد منادا قرار می‌گیرد (ای دل شباب رفت و نچیدی گلی ز عیش)، در بند زلف زندانی می‌شود (عقل اگر داند که دل در بند زلفش چون خوش است/ عاقلان دیوانه گردند از پی زنجیر ما) و فریب می‌خورد (مبین به سیب زنخدان که چاه در راه است/ کجا همی روی ای دل بدین شتاب کجا). در مقابل، در استعارهٔ «دل ذهن است»، دلِ دشمن است که ابزار ناکارآمد تفکر و چراغی مرده و تاریک است (ز روی دوست، دل دشمنان چه دریابد/ چراغ مرده کجا، شمع آفتاب کجا). همچنین استعارهٔ «دل ظرف است»، مظروف‌هایی مانند آتش و صبر (چنان بردند صبر از دل...) در دل عاشق قرار دارد و دل معشوق با استعارهٔ «دل شیء (سنگ) است» مفهوم‌سازی شده که البته خود از استعارهٔ «سختی بی‌رحمی است/ نرمی مهربانی است» برخاسته است. این ساختارهای تودرتو و تقابل‌ها و تناسب‌های معنایی، غنای شخصیت دل را بیشتر و پویاتر می‌کند.

جدول ۱۲- استعاره‌های حوزهٔ سر

استعاره مفهومی	مثال
سر پول است.	دلا طمع مبُر از لطف بی‌نهایت دوست/ چو لاف عشق زدی سر بباز چابک و چست
سر ظرف است.	سرم به دنیی و عقبی فرونمی‌آید/ تبارک‌الله از این فتنه‌ها که در سر ماست

در استعارهٔ «سر پول است»، مفهوم «ارزش» از رهگذر کلان‌استعارهٔ «عشق قمار است» به سر اضافه شده تا عاشق در قمار عشق با آن بازی کند و آن را از دست بدهد. از طرفی سر را باختن، معادل جان را باختن است و این یعنی عاشق باید در عشق پاک‌باز باشد تا لاف عشق را به سر برد. این نوع نگرش به عشق و سربازی در راه معشوق از ویژگی‌های تفکر سبک عراقی است که در استعاره‌های مفهومی هم نمود پیدا کرده است و نیز تقابل میان دل و سر را شاید بتوان با دعواهای کلیشه‌ای دل و عقل توجیه کرد که جهان‌بینی شاعر، دل را بر عقل برتری می‌نهد و از مفاهیم پرتکرار شعر حافظ است.

با توجه به آنچه در جدول‌های ۹-۱۲ آمد، برخی از ویژگی‌های مفهومی استعاره‌های شعر حافظ چنین است: ۱- گره‌خوردگی تناسب‌های مفهومی و تصویری در استعاره‌های مفهومی و ایجاد شعری چندلایه که هر عنصر آن عنصر دیگری را تداعی می‌کند و فرامی‌خواند؛ ۲- جدایی عاشق از معشوق و آرزوی وصال او؛ ۳- انسان‌انگاری دل با مخاطب قرار دادن او و شخصیت انسانی دادن به او؛ ۴- نوع نگرش به عشق و سربازی در راه معشوق.

تحلیل شناختی استعاره‌های مفهومی در اشعار منتخب

از جمله مفاهیم مهم در نظریهٔ سبک‌شناسی شناختی، مفاهیم نقش و زمینه است. زمینه به عناصری تکرارشونده گفته می‌شود که در کنار هم بستری برای ظهور عناصر نوظهور فراهم می‌کنند. این عناصر نوظهور که نسبت به زمینه دارای برجستگی و تمایزند، نقش نامیده می‌شوند (استاک‌ول، ۱۳۹۳: ۳۴). مفاهیم نقش و زمینه معادل اصطلاحات «نُرم» و «انحراف از نُرم» یا «برجسته‌سازی»[1] هستند. به گفتهٔ دکتر شفیعی کدکنی، «هیچ سبکی را جز از طریق مقایسهٔ نرم و درجهٔ انحراف آن از نرم نمی‌توان تشخیص داد و سبک یعنی انحراف از نرم» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۳۸). بنابراین بر اساس رویکرد درزمانی (سبک‌شناسی تاریخی)، اگر سبک عصر فرخی را یک نرم یا زمینه بپنداریم، برای پیگیری چگونگی تحول آن به سبک بعدی باید دنبال عواملی باشیم که به مثابه نقش یا همان انحراف از نرم عمل کرده‌اند و برجسته شده‌اند.

1. Foregrounding

با توجه به ویژگی‌های استعاره‌های مفهومی در شعر سه شاعر، استفاده از حوزهٔ مبدأ بدن برای شخصیت‌پردازی عناصر طبیعی و انتزاعی می‌تواند زمینه‌ای در نظر گرفته شود که در شعر فرخی به وفور دیده می‌شود، ولی در شعر انوری هرچند همچنان تداوم دارد، تاحدودی از آن عدول نیز شده است. بنابراین حضور عناصر معقول در حوزه‌های مقصد، در زمینهٔ شعر دورهٔ انوری برجسته و تبدیل به نقش شده و زمینه را برای حرکت از محسوس به معقول در دورهٔ بعد فراهم آورده است. در شعر حافظ، زمینهٔ طبیعت‌گرایی و حرکت از محسوس به معقول که در شعر انوری جرقه‌های آن زده شده، زمینه محسوب می‌شود که حافظ با تمهیداتی جدید از آن عدول کرده است. وی با ویژگی گره‌خوردگی تناسب‌های مفهومی و تصویری در استعاره‌های مفهومی و ایجاد شعری چندلایه که هر عنصر آن عنصر دیگری را تداعی می‌کند و فرامی‌خواند، به پیچیده کردن ساختار سادهٔ استعاره‌های دوره‌های قبل دست زده است.

نتیجه‌گیری

با توجه به آنچه بیان شد، اکنون می‌توان به پرسش‌های آغاز پژوهش، چنین پاسخ گفت:

۱- آیا استعاره‌های مفهومی در سبک‌های مختلف دچار تغییر می‌شوند؟ بله، با توجه به ویژگی‌های متفاوت استعاره‌های مفهومی سه شاعر که در سه دورهٔ متفاوت قرار دارند، مشخص شد که استعاره‌های مفهومی همگام با تحولات سبکی دچار تغییرات معنی‌دار می‌شوند.

۲- در صورت تغییر درزمانی استعاره‌های مفهومی، آیا می‌توان انتظار داشت همانند سایر صور بلاغی در تحول سبکی نقش ایفا کنند؟ بله، استعاره‌های مفهومی می‌توانند حوزه‌های جدیدی از معنا را وارد شعر کنند و با تغییر ساختار خود باعث ایجاد تحول در سبک شوند. برای مثال با پیچیده‌تر شدن ساختار استعاره‌ها (مقایسهٔ ساختار چندلایهٔ استعاره‌های حافظ در مقابل ساختار سادهٔ استعاره‌های فرخی)، سبک نیز به سوی پیچیدگی و چندلایگی میل می‌کند.

۳- استعاره‌های مفهومی حوزهٔ بدن در شعر فرخی، انوری و حافظ که نمایندهٔ سه دورهٔ سبکی (بنابر سنت، موسوم به سبک خراسانی، سبک بینابین یا دورهٔ سلجوقی و

سبک عراقی) هستند، چه تغییری داشته و چه نقشی در تحول سبک داشته‌اند؟ در شعر فرخی، شخصیت‌پردازی اجزای بدن ممدوح با کمک عناصر طبیعی و کاربرد تک‌وجهی کلان‌استعاره‌ها باعث ایجاد ساختاری ساده در استعاره‌ها شده که نتیجهٔ آن رسیدن به نوعی معرفت حسی و میل به طبیعت‌گرایی است. در مقابل در شعر حافظ و تاحدودی در شعر انوری، گره‌خوردگی تناسب‌های مفهومی و تصویری در استعاره‌های مفهومی و ایجاد شبکه‌ای از خرده‌استعاره و کلان‌استعاره، استعاره‌های پیچیده‌ای را پدید می‌آورد که جریان خطی حصول معنا را بر هم می‌ریزند و شعری چندلایه را پدید می‌آورند که برای فهم آن باید به رمزگشایی از این زیرساخت‌ها رو آورد. بنابراین شعر، دیگر سادگی گذشته را ندارد. در شعر فرخی، اجزای بدن در حوزه‌های مبدأ یا مقصد با همان شکل حقیقی خود حاضر می‌شوند، اما در شعر حافظ و تا اندازه‌ای در شعر انوری، اجزای بدن هرکدام فراتر از ماهیت عینی خود، شخصیتی فعال و نقش‌آفرین پیدا می‌کنند. در شعر فرخی، حوزه‌های مبدأ یا مقصد معقول کمتر دیده می‌شود، اما در شعر حافظ، حضور حوزه‌های مبدأ و مقصد معقول و در شعر انوری، گسترش آنها با عناصر معقول باعث حرکت شعر از توصیف تجربه و شناخت مبتنی بر معرفت حسی به معرفت شهودی و از انفعال به پویایی شده است.

بنابراین می‌توان چنین نتیجه گرفت که تغییر در استعاره‌های مفهومی موجب ایجاد تغییرات مفهومی و ساختاری در کلام می‌شود و می‌تواند حوزه‌های تازه‌ای از معنا را به شعر وارد کند و بر تغییر و تحول سبک‌ها نیز اثر بگذارد.

منابع

استاک‌ول، پیتر (۱۳۹۳) درآمدی بر شعرشناسی شناختی، ترجمه لیلا صادقی، تهران، مروارید.

افراشی، آزیتا و دیگران (۱۳۹۴) «استعاره‌های مفهومی در زبان فارسی؛ تحلیلی شناختی و پیکره‌مدار»، زبان‌شناخت، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، سال ششم، شمارهٔ دوم، پاییز و زمستان، صص ۳۹-۶۱.

انوری ابیوردی، اوحدالدین محمد بن محمد (۱۳۳۷) دیوان قصاید و غزلیات و مقطعات، ج ۱، تصحیح مدرس رضوی، تهران، بنگاه ترجمه.

حافظ، شمس‌الدین محمد (۱۳۶۷) دیوان حافظ، [درباره زندگی و آثار بیدل دهلوی]، تصحیح قزوینی و غنی، تهران، اساطیر.

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

صفوی، کوروش (۱۳۹۶) استعاره، تهران، علمی و فرهنگی.

علیپور، ساناز و دیگران (۱۳۹۵) «معرفی ام‌آی‌پی: روشی برای شناسایی استعاره در گفتمان»، مجلهٔ زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان، دانشگاه فردوسی مشهد، شمارهٔ پیاپی ۱۴، صص ۱۱۱-۱۳۹.

فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغت تصویر، تهران، سخن.

---------- (۱۳۹۵) سبک‌شناسی، نظریه‌ها، رویکردها و روش‌ها، تهران، سخن.

فرخی سیستانی، علی بن جولوغ (۱۳۸۵) دیوان اشعار، به کوشش محمد دبیرسیاقی، چاپ هفتم، تهران، زوار.

کوِچش، زُلتَن (۱۳۹۳) مقدمه‌ای کاربردی بر استعاره، ترجمه شیرین پورابراهیم، تهران، سمت.

لیکاف، جورج و مارک جانسون (۱۳۹۶) استعاره‌هایی که باور داریم، ترجمه راحله گندمکار، تهران، علمی و فرهنگی.

هاشمی، زهره (۱۳۸۹) «نظریهٔ استعارهٔ مفهومی از دیدگاه لیکاف و جانسون»، ادب‌پژوهی، شماره ۱۲، صص ۱۱۹-۱۴۰.

Habeeb Al-Saeedi (2016) "A Cognitive Stylistic Analysis of Simon's Lyric the Sound of Silence", The Journal of University of Qadisiyah, ·pp: 16-35.

Lakoff, G.(1993) "The Contemporary Theory of Metaphor, in Methafor and Thought", Combridge University Press, pp: 257-202.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و نهم، زمستان ۱۳۹۹: ۴۷-۱۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۷/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل بوطیقای «سیمرغ» و «ققنوس» در گذار از حماسه و عرفان به شعر نو فارسی با تکیه بر شعرِ «ققنوس» نیما یوشیج

سارا حسینی *
رحمان ذبیحی **
علیرضا شوهانی ***

چکیده

سیمرغ و ققنوس به مثابهٔ موجوداتی اسطوره‌ای، جلوه‌های تصویری متفاوتی در هر یک از گونه‌های ادبی دارند. مدعای مقاله اثبات، این است که این پرندگان از حیث وجودی دارای ویژگی‌های متعددی هستند که هر گونهٔ ادبی به فراخور بافتار خود، بر بخشی از آن ویژگی‌ها توجه می‌کند و این نکته در گذارِ شعرِ کلاسیک به نو فارسی کاملاً مشهود است. برای اثبات مدعای مطرح‌شده، شباهت‌ها و تمایزهای وجودی سیمرغ و ققنوس را در نمونه‌های برجستهٔ حماسی، عرفانی و شعر نو بررسی کرده‌ایم و تمایز نگاه نیما را از این منظر تحلیل نموده‌ایم. پژوهش حاضر در پی پاسخگویی به دو سؤال اساسی است: خوشه‌های تصویری سیمرغ و ققنوس در گذار از حماسه و عرفان به شعرِ نو فارسی دچار چه تحولاتی شده است؟ بوطیقای تصویرِ ققنوس در شعرِ «ققنوس» نیما تا چه اندازه معرفِ نگاه نوی است که او به دنبال طرح و بسط آن در شعرِ نو فارسی بوده است؟ نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که نیما با بهره‌گیری از آشنایی ذهن انسان ایرانی با تصاویرِ سیمرغ و ققنوس، این بار ققنوس را در ساختاری سمبولیک و با غلبه دادن وجه عینیت‌گرای شعرش و برای ارائه اندیشه سیاسی- اجتماعی‌اش به کار می‌گیرد، حال آنکه در اشعار سمبولیک پیش از او، همواره وجه انتزاعی شعر غلبه داشت. علاوه بر این ارائه

* دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایران sara.hosseini42@yahoo.com
** نویسنده مسئول: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایران r.zabihi@ilam.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ایلام، ایران a.shohani@ilam.ac

CC BY NC

روایت تام و البته کوتاه این شعر، در پرتو انسجام تصاویر شعری، تلاش تـازه نیمـا را برای جایگزین کردن «تصویر به جای تصریح» نشان می‌دهد.

واژه‌های کلیدی: سیمرغ، ققنوس، بوطیقای تصویر، نیما یوشیج، بافتارِ سیاسی-اجتماعی.

مقدمه

«تصویر» در مفهوم ادبی، در دو حوزهٔ شعر و نثر به گونه‌های مختلفی تعریف کـرده‌انـد. از جمله: «تصرف ذهنی شاعر در مفهوم طبیعت و انسان و کوشش ذهنی او بـرای برقـراری نسبت میان انسان و طبیعت» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۵: ۱۷)؛ «صورتی که از طبیعت در آیینـه ذهن منعکس می‌شود» (زرین‌کوب، ۱۳۶۴: ۱۵۸)؛ «حلقه زدن دو چیز از دو دنیای متغایر بـه وسیله کلمات در یک نقطه معین» (براهنـی، ۱۳۴۴: ۶۳)؛ «هرگونه کاربرد مجازی که شـامل همه صناعات بلاغی از قبیل تشبیه، استعاره، مجـاز، تمثیـل، حـس‌آمیـزی، اسـطوره و... می‌شود» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۴۵)؛ «مجموعه تصرفات بیانی و مجـازی کـه گوینـده بـا کلمـات تصویر می‌کند و نقشی را در ذهن خواننده یا شنونده به وجود می‌آورد» (داد، ۱۳۸۲: ۱۳۹).

تعاریف این محققان به جز براهنی، اغلب متأثر از کتب بلاغی سنتی است و بـر مـدار ارتباط «ذهن» و «عالم بیرون» می‌گردد. اما به نظر می‌رسد که بهترین تعریف از تصویر یـا ایماژ همان باشد که در کتب بلاغی غربی رایـج اسـت؛ تعریفـی کـه تصـویر را بـه طـور خلاصه، بازنمایی پدیدارهای عینی و ذهنی در زبان مـی‌داننـد (آبرامـز، ۱۳۸۷: ۱۹۳؛ کـادن، ۱۳۸۶: ۱۹۷ و پرین، ۱۳۷۱: ۳۹). این تعریف، امکان تقسیم‌بندی تصاویر به دو نوع رئالیسـتی و غیر رئالیستی (رمانتیک، سوررئال، سمبولیک و...) را نیز فراهم آورده است که تا پـیش از آن و طبق تعاریف سنتی میسر نبود؛ بدان دلیل کـه در نگـاه سـنتی، همـهٔ تصـاویر را محصول تصرف ذهنی شاعر و کاربرد مجازی واژگان می‌دانستند. به همین دلیل، قائل به گونه‌های مختلف تصویر نبودند. اما اکنون با توجـه ویـژه بـه «نـوع بازنمـایی در زبـان» و «شدت و ضعف تصرف ذهن در پدید آمدن تصاویر»، آنهـا را بـه تصـاویر رئالیسـتی، غیـر رئالیستی و انواع آن تقسیم می‌کنند.

علاوه بر تمایزی که میان تعاریف سنّتی و مدرن از مفهوم تصویر وجـود دارد، دربـارهٔ کارکرد و اهمیت آن در شعر نیز دیدگاه‌های متفاوتی وجود دارد کـه چکیـدهٔ همـهٔ آنهـا تأکید بر این امر است که تصـویر در شـعر کلاسـیک -در بسـیاری از مـوارد- کـارکردی تزئینی دارد و جزء عناصر ذاتی شعر به شمار نمی‌آید. حال آنکه در شعرِ مدرن، تصویر از حاشیه به مرکز آمده و اهمیتی محوری یافته است. همچنین با بافت و ذاتِ شعر آنچنان

درآمیخته است که شعر بدون آنها دچار نقصی انکارناپذیر می‌گردد. این امر در نگاه ایماژیست‌ها بیش از پیش اهمیت می‌یابد، آنچنان که موجودیت شعر را بدون تصاویر، امکان‌پذیر نمی‌دانند.

اگر دو عنصرِ اساسیِ شعر در ادبیات همهٔ ملل را موسیقی و عاطفه بدانیم، باید این امر را نیز بپذیریم که بخش عمده‌ای از عاطفهٔ شاعر به واسطهٔ تصاویری که در شعرش خلق می‌کند، به مخاطب انتقال می‌یابد. بدین واسطه می‌توان گفت که یکی از مهم‌ترین تحولات در گذر از بوطیقای سنّتی به مدرن -علاوه بر شکستنِ وزن، تغییرِ قوالب شعری و همچنین موسیقیِ شعر- سنگین شدن بارِ عنصرِ تصویر است. بنابراین توجه به تحولات این عنصر که می‌توان آن را فرم ذهنی شعر دانست، در شناخت جوهرهٔ شعر مدرن ضروری است.

بررسی سیر تحول تصویرپردازی در شعر کلاسیک فارسی و مقایسهٔ آن با شعرِ نیما نشان می‌دهد که برخلاف باور عموم که مهم‌ترین نقطهٔ چرخش نیما در بوطیقای شعر فارسی را تغییر در صورت و نظامِ موسیقاییِ شعر می‌دانند، می‌توان ادعا کرد که دامنهٔ تحولِ تصویر و اثرگذاری آن در ارائهٔ جهان تازهٔ نیما و بوطیقای نو او، بیش از عوامل پیش‌گفته است. آثار نیما با عبور تدریجی از ماهیّت توضیحی -که خصلت شعر کلاسیک است- به سوی ماهیّت تصویری پیش می‌رود. نیما به جای توضیح دادن هر امری سعی دارد که آن را به مخاطب نشان دهد و تأکید ویژهٔ او در آثار تئوریکش بر «درست و دقیق دیدن»، تأکید بر امری است که به تبعیّت از فلسفهٔ مدرن به بازتعریف جایگاه و اهمیت سوژه و ابژه در شعر می‌پردازد.

درست دیدن و سپس استغراق در عناصر جهان پیرامون، بدان دلیل از نظر نیما مهم است که شاعر اگر همواره موقعیت سوژه‌محور خود را نسبت به پیرامونش حفظ کند (همچون شعر کلاسیک)، از مرحلهٔ بیانگری و توضیح دادن فراتر نخواهد رفت؛ اما آن هنگام که در ابژه مستغرق شود، می‌تواند تصویری روشن و درست از آن نشان دهد و به عبارت دقیق‌تر به مرحلهٔ تصویرگری پا بگذارد. البته باید خاطرنشان کرد که در شعر نیما نیز می‌توان نمونه‌هایی از تصاویر با خصلتِ کلاسیک یافت؛ اما ساختمان کلّی شعر نیما و بوطیقای شعر او، بوطیقایی است مدرن که حول محور «تصویر» می‌گردد.

نویسندگان مقاله، شعر «ققنوس» را که مانیفست شعری نیما بـه شـمار مـی‌آیـد، بـه عنوان مادهٔ اصلی این تحلیل در نظر گرفته‌اند تا بدین وسیله اهمیّت وجه تصویری شـعر را از نگاه او در یکی از مهم‌ترین آثارش نشان دهند. همچنین خوشه‌های تصویری حـول «سیمرغ و ققنوس» را در شعر حماسی با تکیه بر شاهنامه و در شعر عرفانی بـا تکیـه بـر منطق‌الطیر عطار بررسی نموده و آن را با خوشهٔ تصویریِ ققنوس در شـعر نیمـا مقایسـه کرده‌اند، تا از این رهگذر نشان دهند که به کارگیری ققنوس در یک گفتمـان سیاسـی-اجتماعی تا چه اندازه می‌تواند با زیست این تصویر در گفتمـان‌هـای حماسـی و عرفـانی متفاوت باشد.

علاوه بر این ذکر این نکته نیز حائز اهمیت است کـه بـه کـارگیری نـام «سـیمرغ» و «ققنوس» در سرتاسر این پژوهش به معنای هم‌پوشـانی کامـل و یکـی انگاشـتن ایـن دو پرنده نیست، بلکه به دلیل برخی شباهت‌ها در کنش و کارکرد این دو پرنده و در نهایـت بهره‌گیری نیما از تصویر ققنوس، تلاش شده است که همواره از نام هر دو پرنده، همـراه و در کنار هم استفاده شود.

پیشینهٔ پژوهش

در برخی کتاب‌ها و مقالات، درباره پیدایش سیمرغ و ققنوس و ماهیت اسـاطیری آنهـا بحث‌هایی به میان آمده است، اما در هیچ‌یک از این آثار، وجه تصویری آنها بررسـی نشـده است که امید است پژوهش حاضر، موفق به انجام آن گردد. مهم‌ترین این آثار عبارت‌اند از:

- فرهنگ اشارات ادبیات فارسی (جلد دوم)، سیروش شمیسا، ۱۳۷۷: شمیسا در ایـن اثر به بررسی اشارات مرسوم و متعارف فرهنگ فارسی، تاریخچه اشارات در سبک عراقـی و خراسانی، سیر اشارات در دواوین شعرا، رسوم متداول در عصر صفویه و تحول اشـارات در سبک هندی پرداخته است و هـدف اصـلی او، بیـان اعتقـادات قـدما دربـاره مسـائل مختلف است و با ذکر شواهدی همراه است که از آن میان به سیمرغ و ققنوس نیز اشاره شده است.

- نقد تطبیقی ادیان و اساطیر شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق‌الطیر عطـار، حمیرا زمردی، ۱۳۸۲: این کتاب، پژوهشی اسـت بـرای یـافتن پیونـد و تطبیـق عناصـر

اساطیری در سه متن شاهنامه فردوسی، خمسه نظامی و منطق‌الطیر عطار که به عنوان مهم‌ترین متون منظوم داستانی تا سده ششم به شمار می‌آیند. نویسنده در مقدمه، نظریه‌ها و اصول مربوط به اسطوره‌شناسی را مطرح نموده و سپس در بخش اول، طی نُه فصل، ضمن شناسایی آیین و اندیشه‌های اساطیری ادیان، مطالب سه متن یادشده را درباره آسمان و زمین، خورشید، ماه، عناصر اربعه، نبات، حیوان و انسان بررسی کرده است و ذیل بحث حیوانات، نیم‌نگاهی نیز به سیمرغ و باورهای حول آن در فرهنگ‌های مختلف داشته است.

- اسطوره زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی)، محمد مختاری، ۱۳۶۹: این اثر به بررسی ابعاد اسطوره زال، از تولد و سپیدی مو و رانده شدن از خانواده تا سیمرغ و رابطه زال با سیمرغ است و در عین حال به توضیح و بررسی تضاد و وحدت در حماسه ملی ایران پرداخته است.

- سیمرغ در چند حماسه ملی، احمد طباطبایی، ۱۳۳۵: احمد طباطبایی در این مقاله به پیگیری ردّپای سیمرغ در اساطیر ایران، روم و یونان پرداخته و معتقد است که در بسیاری از فرهنگ‌ها، پرندگانِ اساطیری، تجلی قوا و عناصر مختلف طبیعت‌اند.

- اشتباهاتی درباره سیمرغ، علی سلطانی، ۱۳۵۴: نویسنده این مقاله به بررسی اشتباهاتی پرداخته که درباره سیمرغ در دائره‌المعارف‌ها و فرهنگ‌های مختلف اتفاق افتاده است. همچنین اشاره مختصری به مضمون‌آفرینی‌های سیمرغ در آثار مختلف زبان فارسی نموده است.

- سیمرغ در فضای فرهنگ ایران، علی سلطانی، ۱۳۵۴: نویسنده این مقاله با اشاره به صفت چاره‌گری سیمرغ در حماسه‌ها، شخصیت سیمرغ را در اوستا و حماسه‌های مختلف با هم مقایسه نموده است.

- سیمرغ در کجاست؟، نظام رکنی، ۱۳۷۲: نویسنده در این پژوهش بیش از هر چیز بر چهار بار چهره نمایاندن سیمرغ در شاهنامه و موقعیت‌های مختلف متمرکز شده و به بررسی چرایی و اتفاقات پیرامونی آن پرداخته است.

- سیمرغ در ادبیات عامیانه ایران، وحید رویانی، ۱۳۹۶: رویانی در این پژوهش به این نتیجه رسیده است که نقش قدسی و روحانی سیمرغ در اغلب متون پس از

شاهنامه، به‌ویژه در متون حماسی کم‌رنگ شده و نقش‌های محسوس و ظاهری، جای آنها را گرفته است و در اغلب آثار ادب عامه، اسطوره سیمرغ همچون آینه‌ای است که دگرگونی نوع تفکر فارسی‌زبانانی را منعکس می‌کند که این اسطوره را در داستان‌های خود بازگو کرده‌اند.

- تحلیل اسطوره سیمرغ در شاهنامه فردوسی، زهره حیدرنیای راد و علی‌رضا شعبانلو، ۱۳۹۶: نویسندگان این مقاله به بررسی دو چهره اهورایی و اهریمنی سیمرغ در شاهنامه پرداخته‌اند و ویژگی‌های اساطیری این پرنده را در شاهنامه بررسی و تحلیل کرده‌اند.

- تحقیقی درباره مرغ افسانه‌ای ققنوس، سجاد آیدنلو، ۱۳۹۸: سجاد آیدنلو در این مقاله ضمن بررسی مآخذ فارسی و عربی نامِ ققنوس، به استخراج و طبقه‌بندی ویژگی‌های ققنوس از این متون پرداخته است. همچنین همانندی‌های ققنوس و فونیکسِ روایات غربی را بررسی کرده است.

تنها اثری که به صورت مستقیم با پژوهش حاضر در ارتباط است، مقاله «تحولات سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان (بر اساس شاهنامه فردوسی و منطق‌الطیر)» از علی دهقان و دادرس محمدی می‌باشد که به دنبال پاسخ دادن به دو پرسش زیر است:

۱. قدمت حضور سیمرغ در کدام‌یک از عرصه‌های حماسه یا عرفان، بیشتر است؟

۲. ابعاد وجودی سیمرغ در این دو نوع ادبی، چه تفاوت‌هایی با هم دارد؟

آنچه پژوهش حاضر را از همه آثار پیش‌گفته مجزا می‌سازد، تحلیل وجه تصویری این پرنده در ژانرهای گوناگون و همچنین ترسیم خوشه‌های تصویری آنها و بررسی سیر تطور این نوع تصویرپردازی است.

روش و رویکرد پژوهش

این پژوهش به روش توصیفی- تحلیلی نوشته شده است. در بخش نخست مقاله، سیر تطور تصویرپردازی در ادبیات فارسی و همچنین تصویر «سیمرغ» و «ققنوس» توصیف شده و در بخش دوم، تفاوت‌ها و شباهت‌های این تصاویر در شعر حماسی، عرفانی و در شعر نیما بررسی و تحلیل شده است. بر همین اساس، خوشه‌های تصویری آنها نیز به تفکیک ارائه شده است.

تبارشناسی تصویر در شعرِ فارسی

شناخت بوطیقای تصویر در شعر فارسی، پیش از هر چیز نیاز به ریشه‌یابی نوع تصویرپردازی از آغاز تاکنون دارد. درک وجوه تفاوت و تقارن شیوه‌های تصویرپردازی در ادوار مختلف شعر فارسی نشان از آن دارد که این امر، پیوند عمیقی با پایگاه‌های معرفتی، سیاسی و اجتماعیِ انسان هر عصر و نوعِ جهان‌بینیِ او دارد. در سبک خراسانی، از آن جهت که تفکر انسان این عصر، از آبشخور معرفتی حسی و آفاقی سیراب می‌گردد، شاعر نیز «به صورت، عنایتِ بیشتری دارد تا معنا. از این‌رو به توصیف و تصویر طبیعت و الگوبرداری از صحنه‌ها و اشیای طبیعی، توجه بیشتری نشان می‌دهد» (فتوحی، ۱۳۸۵: ۹۶). به عبارت دیگر شاعران کلاسیک، به‌ویژه شاعران سبک خراسانی، جهان را بدان‌گونه که می‌بینند به تصویر می‌کشند و تلاشی برای پیچیده کردن تصاویر و رازناک کردن آنها نمی‌کنند.

پس از این دوره در شعر سبک عراقی، تصاویر به تدریج انتزاعی و ذهنی می‌گردد و شاعر بیش از هر چیز بر ترسیمِ جهانِ درون (ذهن) اصرار می‌ورزد. این امر با طرح مفاهیم عرفانی و رشد و گسترش آن در شعر، قوت بیشتری گرفت؛ آنچنان که تصویر، به مثابهٔ ابزاری بود که شاعر برای ترسیم اموری از آن بهره می‌گرفت که «مفهوم آنها به ماورای واقعیت حسی یعنی به عوالم روحانی و متافیزیکی تعلق دارد» (همان: ۲۳). خلق تصاویر اغلب انتزاعی و پیچیده این عصر، پس از ورود به سبک هندی تبدیل به مؤلفه اصلی شعر شد و آنچنان شعر را پیچیده و رمزی کرد که سببِ تقلیلِ ادراک‌پذیری تصاویر این سبک و ارتباط مخاطب با آن گردید.

ناگفته پیداست که در شعر دورهٔ بازگشت نیز می‌توان رد و نشانه‌های شیوهٔ تصورپردازی دو سبک خراسانی و عراقی را پی گرفت. شیوه‌ای که برای انسانِ عصرِ نو چندان تازگی و جذابیتی نیافت. به همین دلیل به سرعت دچار اضمحلال و نابودی گردید. بررسی نوع تصویرپردازی در شعر این دوره نشان می‌دهد که «تصاویر شعری [آن]، مطلقاً همان است که در دیوان فرخی و منوچهری (در زمینهٔ طبیعت) می‌توان یافت و در زمینهٔ تغزّل و شعر عاشقانه نیز مجموعهٔ صورِ خیال چیزی نیست جز آنچه در آثار شاعران کلاسیک (به‌ویژه سعدی و حافظ) خدمتِ صادقانه کرده بود و به افتخارِ بازنشستگی نائل شده بود» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۶۱).

پس از آن در آستانهٔ انقلاب مشروطه و همراه و همگام با تحولات سیاسی و اجتماعی آن، شعر نیز در معرض تغییراتی قرار گرفت که بیش از همه، زبان و مضمون را متحول کرد. زبان شعر در نمایی کلی، به سوی سادگی رفت و اندیشهٔ مسلط نیز طرح مضامین سیاسی و اجتماعی بود. از نظر تصویرپردازی اما تفاوت عمده و چشمگیری رخ نداد، آنچنان که به سختی می‌توان در شعر این دوره، تصویر نو و بدیعی یافت. شفیعی‌کدکنی در کتاب «ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما»، ضمن بررسی عناصر بیانی شعر عصر مشروطه بر این باور است که: «شعر دورهٔ مشروطیت، آن مایه پرشور و قوی و توفنده و پرجوش و خروش است که برای صورِ خیال هیچ جایی باقی نمی‌گذارد. به عبارت دیگر، اساسِ هنرِ شاعران در این دوره بر نوآوری در عرصهٔ خیال متّکی نیست» (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۷۸: ۷۶).

پس از این دورهٔ رکودِ پردازش هنریِ شعر با بهره‌گیری از عناصر بیانی، نیما با طرح تئوری تازه‌اش، راهِ نوینی به روی مخاطب شعر فارسی گشود. یکی از وجوه اصلی فعالیت او این بود که «غنای تصویری را که در حدود عصر مشروطیت کاستی گرفته بود، به شعر بازگرداند» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۶۱) و با بهره‌گیری از جمع عوامل و عناصر لازم «موفق شد کوشش‌های سطحی و پراکنده و بی‌اهمیتی را که برای تجدد شعر، همراه با انقلاب مشروطه بدون تأمل و تجربه کافی و با هیجان و شتاب‌زدگی آغاز شده بود، از طریق تأمل و تجربهٔ کافی به نتیجهٔ غایی متوقع از آن کوشش‌ها برساند» (پورنامداریان، ۱۳۹۶: ۳۱).

تغییر در مختصاتِ جهان‌بینی و آبشخورهای فکری انسان این عصر سبب تمایز بوطیقای نیما و به‌ویژه بوطیقای تصویر در شعر او با شعر کلاسیک گردید. این تغییرات نیما را بدین باور رساند که مجموعه‌ای از نوآوری‌ها برای بر هم زدن سیطرهٔ نگاه سنّتی در شعر لازم است. طرح اوزان جدید و شکستن قالب‌های کلاسیک، رهانیدن شعر از انقیاد موسیقی مقید و ایجاد نوعی موسیقی طبیعی، طرح افکار و اندیشه‌های انسان/ شاعر معاصر، تغییر نگاه سوژه‌محور به نگاه ابژه‌محور و ایجاد نوعی فُرمِ ذهنیِ تازه در شعر، مهم‌ترین تلاش‌های نیما در این عرصه بود که طرح آنها، پیش از او به صورت نظام‌مند و اندام‌وار در شعر فارسی بی‌سابقه است.

نیما دربارهٔ بنای تازه‌ای که بنیاد نهاده است، می‌گوید: «باز می‌گویم، ادبیات ما باید از هر حیث عوض شود. موضوع تازه کافی نیست و نه این کافی است که مضمونی را بسط

داده، به طرز تازه بیان کنیم. نه این کافی است که با پس و پیش آوردن قافیه و افـزایش و کاهش مصراع‌ها یا وسایل دیگر، دست به فُرمِ تازه زده باشیم. عمده این است که طـرز کار عوض شود و آن مدل وصفی و روایی را که در دنیای با شـعورِ آدم‌هاسـت، بـه شـعر بدهیم. نکته‌ای که هنوز هیچ‌کس به آن پی نبرده است و شاید فرنگی‌هایی هم که نمونه تازه از اشعار ما می‌برند، به زودی اینها را درنیابند. تا این کار نشود، هیچ اصلاحی صورت پیدا نمی‌کند، هیچ میدان وسیعی در پیش نیست» (نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۴۵). در واقـع نیمـا، دست یافتن به شیوه و طرزِ کار را که ماحصلِ جهانِ اندیشگانیِ اوسـت، از بـابِ درجـه و اعتبار بر تمام هنجارشکنی‌های دیگر خود ارجح می‌داند و بر آن نیز تأکید می‌ورزد.

تبارشناسیِ تصویرِ «سیمرغ» و « ققنوس» در ادبِ فارسی

پیش از پرداختن به ریشه‌های این تصویر، لازم بـه ذکـر اسـت کـه بـا وجـود برخـی همپوشانی‌ها در تصویر سیمرغ و ققنوس، به وجود برخی تفاوت‌ها- از جمله نشیمن آنها، ملّیّت و ریشه‌های پیدایششان، شکل ظاهری، اهریمنی یا ایزدی بودنشان و... نیـز توجـه شده است و علی‌رغم همراهی نام این دو پرنـده در پـژوهش حاضـر، همـواره از آنهـا بـه عنوان دو پرنده مجزا و مستقل یاد شده است. سیمرغ را در اوستا «سَئِنَ» یا «مِرغوسَـئِنَ»، در پهلوی «سِنْمورو» و در فارسی «سیمرغ» و «سیرَنگ» نامیده‌اند که نخسـتین اشـاره بـه آن را در اوستا می‌بینیم: «ای رَشْنِ اَشَوَن! اگر تـو بـر بـالای درختـی باشـی کـه آشـیانهٔ سیمرغ در آن است و در میـانِ دریـایِ فَـراخ کَـرت برپاسـت -درختـی کـه دربردارنـدهٔ داروهای نیک و داروهای کارگر است و پزشک همگان خوانندش؛ درختی کـه بـذرِ همـهٔ گیاهان در آن نهاده شده است- ما تـو را بـه یـاری مـی‌خـوانیم» (اوسـتا، ۱۳۹۱، یَشـت‌هـا، رَشْن‌یَشت: بند ۱۷).

مستشرقان، «مِرغوسَئِنَ» اوسـتا را بـه «شـاهین» و «عقـاب» ترجمـه کـرده‌انـد کـه در «بهرام‌یَشت» در توصیف آن آمده است: «در تنگنای کوه‌ها شـهپر مـی‌سـاید کـه بـه قلـه کوه‌ها شهپر می‌ساید. قلل کوه‌ها را می‌پوشاند، بدان‌سان که ابرها کوه‌ها را فرامـی‌گیرنـد. شکار خود را از پایین (یعنی با چنگال‌ها) گرفته، از بالا با منقار پاره می‌کنـد. کسـی کـه استخوانی از این مرغ یا پری از آن را با خود داشته باشـد، از آسـیب در امـان اسـت و...» (همان، یَشت‌ها، بهرام‌یَشت: بند ۲۸-۳۶).

طباطبایی، توجه و اعتقاد به موجودات و پرندگان افسانه‌ای را مربوط به دورهٔ اساطیری تاریخ قوم ایرانی، یعنی تاریخ نژاد هند و ایرانی و حتی هند و اروپایی می‌داند و می‌گوید: «بعید نیست که اکثر این پرندگان، تجلّی قوا و عناصر مختلف طبیعت از قبیل رعد و برق، آتش، ابر، طوفان و غیره باشند؛ چنان‌که در تاریخ اساطیر یونان و روم چنین تصوراتی که زائیده و ساخته و پرداخته تخیّل ابتدایی و بچگانهٔ مردمان اولیه می‌باشد، زیاد دیده می‌شود» (طباطبایی، ۱۳۳۵: ۴۴).

پس از اوستا و متون زرتشتی (مینویِ خرد، ۱۳۹۱، پرسش ۳۱: بند ۳۷؛ بندهش، بخشِ نهم: بند ۱۱۶ و گزیده‌های زاداسپرم، ۱۳۶۶، فصل سوم: بند ۳۹ و ۴۰)، مهم‌ترین تجلّی سیمرغ را در حماسه ملّی می‌توان دید. سیمرغ در شاهنامه چهار بار چهره می‌نمایاند: در کودکی زال، به هنگام تولّد رستم، در نبرد با اسفندیار و آخرین ظهورِ سیمرغ در برخورد با خاندانِ زال و خاندان گشتاسپی است (ر.ک: فردوسی، ۱۳۹۶، ج۱: «گفتار اندر خواب دیدنِ سامِ نریمان» و «گفتار اندر زادنِ رستم به پیروزی» و ج۳: «گفتار اندر خانِ پنجم و کشتنِ اسپندیار سیمرغ را» و «گفتار اندر چاره ساختنِ سیمرغ و زال بر اسپندیار»). باید گفت که سیمرغ در شاهنامه، دو تجلّی یا دو چهره دارد که از یکسو آن را در مقام پرورش‌دهندهٔ کودک، پزشک خردمند و راهنمای دلسوز نشان می‌دهد و از سوی دیگر در نبرد با اسفندیار، سویه‌ای اهریمنی و جادویی از او به نمایش می‌گذارد.

پس از سبک خراسانی و ظهور چهره سیمرغ در شاهنامه، در عرفان ایرانی- اسلامی، به‌ویژه در کتاب منطق‌الطیر که از مهم‌ترین آثار عرفانی فارسی است، سیمرغ تصویری نو می‌یابد. تصویری که با فروکاستن از وجه ادراکِ حسی، تبدیل به یک مفهومِ رمزی می‌گردد که نموداری از وجود ازلی و ابدی خداوند است. آشیانهٔ او در کوه قاف بر سرِ درختِ طوبی است و سی مرغی که به طلب او می‌روند، سرانجام درمی‌یابند که سیمرغ همان سی مرغ است (ر.ک: عطار، ۱۳۹۷ و سهروردی، ۱۳۳۲: ۹). این پراکندگیِ مرغان و سرانجام به وحدت رسیدن سی مرغ در نهایت، «نمایشی قدسی است که نمودار رجوع به اصل، مرگِ آیینی و مُردن پیش از مرگ است که در پی استحاله و تبدّل صورت می‌گیرد» (زمرّدی، ۱۳۸۲: ۲۱۹). در مجموع سیمرغ در ادبیّات عرفانیِ دورهٔ اسلامی به رمزی از مقام وحدت و نشانه‌ای از ذات حق تبدیل می‌گردد. در همین اثر و در حکایتی کوتاه به نام ققنوس با تأکید بر وجه اسطوره‌ای آن نیز اشاره می‌شود؛ حکایتی که با

وجود حضور سیمرغ در کلان‌روایت منظومه منطق‌الطیر، می‌تواند اشاره‌ای باشد برای تکیه بر تمایز کارکرد و کنشِ سیمرغ و ققنوس در این اثر.

در نهایت در شعرِ مدرن فارسی به پیشوایی نیما یوشیج، از این میان، «ققنوس» رخ می‌نمایاند؛ نامی که «(ققنوس/ قُقْنُس) معربِ واژهٔ یونانی «کوکنوس[1]» است و با واژهٔ انگلیسی «فونیکس[2]» تطبیق می‌کند و در عربی نیز به «العنقاء» معروف است. این پرندهٔ اسطوره‌ای، همتای هند و اروپایی و چینی «فونیکس» است. ققنوس، مرغی است نادر و به غایت خوش-رنگ و خوش‌آواز. منقار او قریب صد سوراخ دارد. وقتی که باد می‌وزد، از هر سوراخش آوازی برمی‌آید. هزار سال عمر می‌کند. چون هزار سال بگذرد و عمرش به آخر رسد، توده‌ای عظیم از هیزم گرد می‌آورد، بر فراز آن می‌نشیند و سرودن آغاز کند و مست گردد و بال بر هم زند. وقتی که گرم آواز شد، از به هم خوردن بال‌هایش، آتشی می‌جهد و هیزم را می‌سوزاند. او در این آتش می‌سوزد و از خاکسترش تخمی برمی‌آید. سپس جوجه‌ای از آن بیرون می‌آید که هزار سالِ دیگر عمر می‌کند (هینلز، ۱۳۸۳: ۴۴۶؛ یاحقی، ۱۳۸۹: ۶۵۱).

شعرِ «ققنوس»، علاوه بر ارائه شکل بلوغ‌یافته‌ای از سمبولیسم در شعر نیما، به لحاظ تصویری نیز شعر فارسی را وارد مرحله تازه‌ای از رشد و تکامل خود کرد؛ «مرحله‌ای از وحدت کامل تصاویر و پیوند بی‌خلل میان بن‌مایه‌های مختلف در نظام تصویری هر شعر» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۷۹). تمام تصاویر شعر ققنوس در خدمت ساختار روایی شعر قرار گرفته‌اند و حذف هر یک از تصویرها می‌تواند خللی اساسی در روایت پدید آورد. این شعر به لحاظ نوع کارکرد سمبولیسم در آن، نه‌تنها با شعر نمادگرایانه پیش از خود تفاوتی اساسی دارد، در سیر تاریخی شعرِ خودِ نیما نیز باب تازه‌ای است و شروع سمبولیسمِ بالغ و واقعی در اشعار او به شمار می‌آید.

بحث و بررسی

وجوهِ تصویریِ سیمرغ و ققنوس در ادبِ حماسی، عرفانی و مدرن

اکنون وجوهِ تصویری سیمرغ و ققنوس در گذار از بوطیقای کلاسیک به مدرن و در

1. kúknos
2. Phoenix

شعر حماسی، عرفانی و نو بررسی می‌شود تا علاوه بر روشن شدن جهان فکری شاعران در هر یک از این ژانرها، بهره‌گیری نیما از سنت و ریشه‌های نوآوری او را در شعری که مانیفست شعری‌اش به شمار می‌آید، بیش از پیش بشناسیم. سپس تحلیلِ این خوشه‌های تصویری را به همراهِ نمودار بیان خواهیم کرد.

۱- مکان‌مندی

دربارهٔ زیستگاه سیمرغ و ققنوس، دیدگاه‌های مختلفی وجود دارد. در اوستا، سیمرغ بر بالای درختِ ویسپوبیش[1] یعنی درختِ «همه‌تخم»، درختی که بذرِ همهٔ گیاهان و رُستنی‌ها در آن نهاده شده است، در دریای فراخکرت آشیانه دارد (اوستا، ۱۳۹۱، یَشت‌ها، رَشْن‌یَشت: بند ۱۷). در متونِ پهلوی در توصیفِ این درخت اینگونه می‌بینیم که: «آشیانِ سیمرغ در درختِ دورکنندهٔ غمِ بسیارتخمه (ونِ جُدبیشِ وَس تخمگ) است. و هرگاه از آن برخیزد، هزار شاخه از آن درخت بروید. و چون بنشیند هزار شاخه از آن بشکند و تخم از آن پراکنده شود» (مینویِ خرد، ۱۳۹۱، پرسش ۳۱: بند ۳۷؛ نیز ر.ک: بندهش، بخشِ نهم: بند ۱۱۶ و گزیده‌های زادسپرم، ۱۳۶۶، فصلِ سوم: بند ۳۹ و ۴۰). برخی نیز جایگاهِ آن را کوهِ اپارسن[2] در سیستان دانسته‌اند (یاحقی، ۱۳۸۹: ۵۰۴). در شاهنامه نیز سیمرغ، پرنده‌ای است که بر فرازِ البرزکوه آشیان دارد (فردوسی، ۱۳۹۶، ج ۱: ۹۸).

در آثارِ عرفانی و ادبیاتِ دورهٔ اسلامی، جایگاهِ این پرنده به کوهِ قاف تغییر پیدا می‌کند (ر.ک: عطار، ۱۳۹۷، مولوی، ۱۳۸۸: ۶۳۳). باید گفت که «پیشینگان، کوهِ قاف را به فارسی، کوهِ البرز خوانده‌اند» (مقدسی، ۱۳۷۴، ج ۱: ۳۰۳) و این جابجایی مکانی به این صورت شکل گرفته است که «عنقا، مرغ اساطیری اعراب است که نشیمن او کوه قاف است. سیمرغ، مرغ اساطیری ایرانی‌هاست که نشیمن او البرز است. در دورهٔ اسلامی این دو مرغ اساطیری را یکی قلمداد کرده‌اند» (شمیسا، ۱۳۷۷: ۶۷۷). حاصلِ درهم‌آمیختگیِ مقرّ سیمرغ در ادبیاتِ حماسی با فرهنگِ عرب در «عقلِ سرخ» سهروردی به بارزترین شکلش نمود پیدا می‌کند. جای درختِ ویسپوبیش (با همان مشخصاتش را) درختِ طوبی می‌گیرد و کوهِ البرز نیز کوهِ قاف می‌شود (سهروردی، ۱۳۳۲: ۸-۹).

1. Vispo-bish
2. aparsan

به طور کلّی در تمام متونِ پهلوی، حماسی و عرفانی، ابهامی دربارهٔ مقرّ سیمرغ و ققنوس وجود ندارد، هرچند میان نام آنها اختلافاتی دیده می‌شود. اما عصر نیما، مختصاتی دارد که زمانهٔ او را از عصر کلاسیک به کلی متفاوت می‌کند. از یکسو نیما «در مقطع تحول داستان‌پردازی جدید و به‌ویژه حرکت از قصه‌های سنّتی به سمتِ رمان و داستانِ کوتاه عصر حاضر قرار داشته» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۰۰)، از سوی دیگر، برگزیدن شیوهٔ سمبولیسم در شکلِ نوینش، او را بیش از هر چیز به سوی ابهام سوق می‌دهد؛ ابهامی که نمود سطحی و ظاهری آن، ابهام در زمان و مکان روایت است.

نیما، خود در این‌باره می‌گوید: «برای شاعر در موضوعات خیلی شاعرانه، نه زمان است و گاهی نه مکان. آن موضوع را با موضوع‌های دیگر که مردم بیشتر در نظر گرفته شده‌اند، مخلوط نکنید. البته آنها قطعاتی کوتاه و بدون حادثه هستند. همچنین در داستان‌های شاعرانه، کمتر محتاج به تصریح اسم مکان می‌شوید، اما در رمان بعکس» (نیمایوشیج، ۱۳۹۴: ۲۲۸).

هرچند نیما بر این باور است که تصریح به اسم مکان در رمان، بسیار مهم است، نمونه‌های داستانی مدرن و پست‌مدرن نشان می‌دهد که داستان‌نویسی پس از عبور از عصر آثار رئالیستی، اغلب تصریح به اسم مکان و زمان را کنار نهاده و از این حذف و بیرون‌گذاری در جهت ابهام روایت بهره برده است. در روایت «ققنوس»، نیما همان‌طور که می‌گوید، نیازی به تصریح اسم مکان نمی‌بیند و تنها چیزی که می‌تواند نشانی هرچند مبهم از جغرافیای ققنوس بدهد، شاخ خیزرانی است که بر آن می‌نشیند که نشانیِ سرزمینی گرمسیری یا معتدل را به ما می‌دهد. در ادامه و تا پایان این روایتِ شاعرانه نیز اشاره‌ای به مکان نمی‌کند، تا آنکه ققنوس را بر تپه‌ای بی‌نام و نشان می‌نشاند تا فرجامِ روایت را که خودسوزیِ او و خلقِ جوجه‌های نو است، رقم بزند.

۲- زاد ولد و مادینگی

هرچند در متون زرتشتی و حتی آثاری که پیروان مزدیسنا در دورهٔ اسلامی نوشته‌اند، فقط به یک سیمرغ اشاره شده است، در شاهنامه از حضور دو سیمرغ سخن می‌رود. دیگر نکتهٔ عجیبِ شاهنامه این است که هر دو سیمرغ، فرزند دارند (فردوسی، ۱۳۹۶، ج۱: «گفتار اندر خواب دیدنِ سامِ نریمان» و ج۳: «گفتار اندر خانِ پنجم و کشتنِ اسپندیار

سیمرغ را»). بنابراین سیمرغ در متونِ حماسی- اساطیری، عنصری مادینه و دارای قدرتِ زاد ولد است و از وجود او بچگانی متولّد می‌شود، اما در آثار عرفانی و در سرتاسر اثری چون منطق‌الطیر، اشاره‌ای به جنسیت او نمی‌شود و سخنی از بچگانش به میان نمی‌آید؛ زیرا این پرنده در تصویر تازه‌اش در حوزهٔ عرفان، حامل معنایی رمزی و مظهر وجودی یگانه و بی‌همتا می‌گردد. در اشاره کوتاهی که در این منظومه به ققنوس نیز می‌شود، اشاره‌ای به فرزندان او یا زاد ولدش نمی‌شود.

در شعر مدرن فارسی و در شعر نیما نیز جوجگان «ققنوس» در نهایتِ روایت، سر از خاکستر به در می‌آورند. بنابراین می‌توان گفت که ققنوس نیما، همچون متون پیشاعرفانی فارسی، پرنده‌ای است مادینه و دارای تعدادی فرزند.

۳- وحدت یا ثنویتِ چهره

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های تصویرِ سیمرغ در شاهنامه، ثنویتِ چهرهٔ او یا دوگانگی و تضادی است که این گمان را در مخاطب قوی می‌کند که با دو سیمرغِ متفاوت یا چهره‌ای دوگانه از یک سیمرغ در این اثر مواجه هستیم. در کنار سیمرغی که یاریگرِ خاندانِ زال است و در مصائب و گرفتاری‌ها به یاریِ آنها می‌شتابد، سیمرغِ تیزچنگِ دیگری نیز در شاهنامه می‌بینیم که در خانِ پنجمِ اسفندیار در مقابلِ او قرار می‌گیرد و اسفندیار از پا درش می‌آورد. اما در منطق‌الطیر و آثارِ عرفانی، وحدتِ شخصیتِ سیمرغ محفوظ است؛ شخصیتی که نمادی از پروردگارِ یگانه است. «ققنوس» نیما نیز در این دگردیسی و تحول، وحدتِ شخصیت و چهرهٔ خود را حفظ نموده و با افزوده شدنِ وجوهِ فلسفی و اجتماعی، آیینه‌ای می‌شود از چهرهٔ شاعر در برهه‌ای خاص از تحولات اجتماعی ایران.

۴- کنشگری

سیمرغ در شاهنامه -در هر دو چهرهٔ ایزدی و اهریمنی‌اش- پرنده‌ای کنشگر است که با رهنمودهایش، با دایگی و کودک‌پروری‌اش، با نیروهای فوق طبیعی‌اش و با حذاقت و طبابتش، دائماً در حالتِ کنشگری قرار دارد؛ اما در منطق‌الطیر، معبود و نقطهٔ عروجی است که خود، کنش مشخصی ندارد، ولی همهٔ پرندگان در آرزوی وصال اویند و در نهایت سی مرغی که به قلهٔ قاف نائل می‌آیند، کثرت‌هایی هستند که در پرتو وجود

سیمرغ به وحدت می‌رسند. هرچند سیمرغ در این داستان، نمایندهٔ وجودِ حضرتِ حق است که در باورِ خدامدارِ عرفانی، همه‌چیز در پرتو وجود او پدید می‌آید و بارور می‌گردد، کنش روشن و با قابلیّت ادراک مادی از او سر نمی‌زند. ققنوس نیز در این اثر، کنش‌های محدودی (همچون گرد آوردن هیزم و خودسوزی در پایان عمر) دارد و آنچه درباره او در منطق‌الطیر آمده، بیشتر توصیف است تا تصویر؛ توصیف‌هایی از ظاهر و نواهای غریب او.

«ققنوس» نیما، اما پرنده‌ای کنشگر است که نخست بر شاخِ خیزران می‌نشیند و آواهای غریب سر می‌دهد که می‌تواند نمادی از خودِ شاعر و فهم‌ناشدگی شعر و نظریهٔ شعریِ او در آغازِ راه از سوی دیگر شاعران باشد. او پس از درکِ رکود و نومیدی جهانی که گرداگرد او تنیده شده است، خویشتن را بر آتش می‌افکند؛ آتشی که نویدبخش آمدن جوجگانی از سنخِ سیمرغ و شاعرانی از سنخِ نیماست. این آتشِ افروخته، انتخاب آگاهانه و خودخواستهٔ ققنوس برای بال زدن در آتش، همه نشان از کنشگری این پرندهٔ غمناک و نومید، اما آگاه است که راه را برای تکثیر همگنان خود می‌گشاید.

۵- قابلیت ادراکِ حسّی یا باطنی

بررسی قابلیت ادراک حسّی و باطنی تصویر سیمرغ و ققنوس از آن رو اهمیت دارد که ابعاد مادی و حسّی، تصویر را ملموس و عینی‌تر می‌سازد و گسترش ابعاد عقلی، تصویر را دور از دسترس و متعلّق به فرامادہ می‌کند. «هرچند در شاهنامه فردوسی بیشتر جنبه متافیزیکی و ماوراءطبیعی سیمرغ و کارهای خارق‌العاده‌ای که او انجام می‌دهد، مورد تأکید است، ولی بنا به اقتضای شرایط حماسه، فردوسی توصیفاتی به لحاظ فیزیکی و جسمانی از سیمرغ ارائه می‌کند که در آن سیمرغ نه‌تنها قابل ادراک عقلی است، بلکه قابل ادراک با حواس ظاهری نیز هست» (دهقان و محمدی، ۱۳۹۱: ۶۱-۶۲). اما در منطق‌الطیر، سیمرغ، نمادی از ذات معبود است و تصویر او، تصویری سراسر انتزاعی و برساختهٔ ذهن مرغان، از رهبری باشکوه و بی‌نقص است. حکایت ققنوس در منطق‌الطیر نیز روایتی سراسر فرامادی است که در بیت نخست نیز از این پرنده با عنوانِ «طرفه مرغی دلستان» یاد می‌شود و پس از آن توصیفی از غرایب کنش‌ها و ویژگی‌های ظاهری او بر مخاطب عرضه می‌گردد.

«ققنوس» نیما نیز هرچند در پایان خود را بر آتش می‌افکند و از خاکسترش جوجگانی سر برمی‌آورند، باقی صفات او و تصویری که در تمام شعر از او ارائه می‌گردد، تصویری عینی است که دارای صفاتِ مادی و ملموس است، چنان‌که جز پایان روایت و بال بر آتش گشودنش، تصویری که مخاطب از او می‌سازد، تصویری همچون دیگر پرندگان است.

۶- پیوند ماهوی با آتش

درباره ارتباطِ سیمرغ با آتش و آفتاب، با نگاهی به فرجام این پرنده در گذار از حماسه و عرفان به شعرِ نو فارسی نشان می‌دهد که سیمرغِ نخست که سیمرغ نیک‌اندیشِ اوستا و شاهنامه است، پری از پرهایش را به زال می‌دهد و از او می‌خواهد که هرگاه دچار سختی و گرفتاری شد، آن را در آتش بیفکند تا از حضور و فرّ او بهره‌مند گردد. در واقع می‌توان نقطهٔ اتصال سیمرغ و آتش را در این بخش از داستان دید. سیمرغ در عرفانِ ایرانی- اسلامی با آفتاب یکی می‌شود (سهروردی، ۱۳۳۲: ۱۱).

گرترود جابز در کتاب «سمبل‌ها» می‌نویسد: «ققنوس در باورهای قومی و اساطیری، پرندهٔ افسانه‌ای شرق، علامت پرستش آتش یا خورشید است» (جابز، ۱۳۷۰: ۱۵۴) که نهایتاً مظهر ذات خداوند دانسته شده است (زمرّدی، ۱۳۸۲: ۲۲۰). در منطق‌الطیر عطار نیز ققنوس، پرنده‌ای است که در هندوستان می‌زید و چون هنگام مرگ او فرارسد، هیزم بر گرد خود فراهم می‌آورد، آتشی می‌افروزد و خویش را بر آتش می‌افکند تا از خاکسترش ققنوسی دیگر زاده شود. اما شکل کلان این پرنده که با نام سیمرغ، معبود و معشوق همهٔ پرندگان است، اشاره‌ای به مرگ و نیستی او یا پیوندش با آتش به میان نمی‌آید. از این جهت، ققنوس نیما بیشتر به ققنوسِ عطار شباهت دارد. ققنوسِ نیما نیز ابتدا از کنار آتشِ برافروختهٔ مرد دهاتی عبور می‌کند، سپس بر تپه‌ای می‌نشیند، خاشاک گرد می‌آورد و بر آتشِ خود افروخته، می‌نشیند تا از خاکسترش ققنوس‌ها سر برآورند. این روایت، داستانی است از سرشت و سرنوشتی که با آتش درآمیخته شده است.

۷- پذیرش شکست و مرگ

درباره شکست یا مرگِ سیمرغ‌های حماسی- اساطیری، یکی از آنها که چهرهٔ ایزدی یا وجه نیکوی سیمرغ است، سخنی از مرگ یا شکستِ آن به میان نیامده است. اما سیمرغِ اهریمنی که در خوان پنجم با اسفندیار می‌جنگد، از او شکست می‌خورد و

می‌میرد. بنابراین چهرهٔ اهریمنی سیمرغ، شکست‌پذیر و میراست. این پرنده در روایاتِ عرفانی، نیروی برتری است که در حیطهٔ حسّ و عقل بشری نمی‌گنجد. بنابراین نه شکست در او راه دارد، نه مرگ. از مشخصاتِ ققنوس در فرهنگِ سمبل‌ها اینگونه می‌بینیم: «بعد از سوختن، پس از سه روز مجدداً زنده می‌شود. از این‌رو سمبلِ جوانی، رستاخیزی، فداکاری، فناناپذیری و همچنین طوفان است» (جابز، ۱۳۷۰: ۱۵۴). مشخصهٔ اصلی و بارزِ ققنوس در اکثر فرهنگ‌ها، نماد جاودانگی و عمر دوباره تلقی شدنِ آن است.

ققنوس نیما نیز از آن‌رو که سعی در ارائهٔ تصویری مادی‌تر و این‌جهانی‌تر از این پرندهٔ افسانه‌ای دارد، هرچند در تقابل با نیروی دیگری قرار نمی‌گیرد تا شکست‌پذیری یا شکست‌ناپذیری او به محک آزمایش گذارده شود، مرگی خودخواسته را می‌پذیرد تا وجودش در جوجگانش تکثیر شود.

۸- رهبری یا یاریگری

سیمرغ در اوستا و شاهنامه همواره یاریگرِ قهرمانان داستان است. هرچند این یاریگری با شکل‌های گوناگونی چون دایهٔ کودکان، راهنمای خردمند، پزشکِ درمان‌بخش و آگاه به آینده و تقدیر معرفی شده است، هرگز نقشِ رهبری را به عهده نمی‌گیرد و همواره در نقشِ حامی و یاریگر باقی می‌ماند. در عرفان و منطق‌الطیر، سیمرغ مظهر ذات الهی و رهبر همهٔ مرغانی است که با اشتیاقِ یافتنِ رهبر و مراد خود در این راه گام نهاده‌اند. ققنوس نیز در این اثر، از آن‌رو که کنش بسیار محدودی در حکایت دارد، نقش مشخص و قابل ارائه‌ای چون یاریگری یا رهبری به او داده نشده است.

اما ققنوس در شعر نیما، رهبر و پیشوایی است که از محیط طوفان‌زای اطرافش نومید شده، ولی در عین نومیدی، در تصویر پایانی، نوید آمدن کسانی از جنس خود را می‌دهد.

۹- تصویرِ کانونی یا غیرکانونی

اگر عناصر اصلی هر روایتی را کنار هم بچینیم، خواهیم دید که نقش هر یک از شخصیت‌ها در مسیر روایت تا چه میزان است. بر همین اساس می‌توانیم قضاوت کنیم که تصاویر کانونی و محوری هر روایت، معلول فعل کدام‌یک از کنشگران روایت‌اند. در شاهنامه در هر یک از داستان‌هایی که سیمرغ حضور می‌یابد، شخصیت او شخصیت اصلی داستان نیست و تصویری که از او ارائه می‌گردد، تصویر کانونی روایت نیست. در منطق‌الطیر عطار نیز هرچند سیمرغ، وجودی یگانه و تمثیلی از ذات خداوند است،

پاره‌روایت‌های متعددی برای به فرجام رساندن کلان‌روایت این اثر در جریان است که در هر یک از آنها، تصویری کانونی وجود دارد که اغلب، تصویری غیر از سیمرغ است. تنها در روایت نهایی این اثر، مرغانِ آرزومندِ دیدارِ سیمرغ بر درک حضور او متمرکز می‌گردند. هرچند در این روایت نیز می‌توان با قدری تساهل به این نتیجه رسید که تصویر کانونی آن سی مرغاند، نه تصویر روشن و ملموس سیمرغ.

در حکایت ققنوس از کتاب منطق‌الطیر به دلیل کوتاهی حکایت و تلاش برای ارائهٔ توصیفی منسجم از پرنده‌ای به این نام، می‌توان گفت که تصویر ققنوس، تصویر کانونی است با این تفاوت که روایتی در جریان نیست و تمام حکایت، وصفی است از پرنده‌ای دلستان و متفاوت از دیگر پرندگان.

در شعر نو و در شعر ققنوس، این پرنده از همان سطر نخست شعر رخ می‌نمایاند و همه‌چیز حولِ او و در گرداگرد او در جریان است. در نهایت نیز همه‌چیز با کنشِ نهایی او به پایان می‌رسد؛ پایانی که نویدبخش آینده‌ای دیگر است. یکی از اصول عمده‌ای که سنّتِ فکریِ نیما را از سنّت فکری حاکم در شعر کلاسیک فارسی مجزا می‌کند آن است که او «از بدیهی‌ترین و بنیادین‌ترین اصل هنر که «تصویر به جای تصریح» است بهره می‌جوید. نیما با وجود اینکه به عنوان متعهدی راستین، هیچ‌یک از رویدادها و دگرگونی‌های مهم سیاسی- اجتماعی عصر را در عالم شعر نادیده نگرفت، بی‌اینکه تجربهٔ شاعران مشروطیت را در بیان بسیاری رخدادهای ریز و درشت موضعی به صورت عینی تکرار کند، بازتاب ذهنی و عاطفی آنها را بدان‌گونه که در خور ورود به شعر باشد و به کمک نظامی کارا و گسترده از نمادهای خویش بیان کرد» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۱۴۸). به عبارت دیگر باید گفت که نیما به جای بیان و توضیح تصویرها، آنها را به مخاطب «نشان می‌دهد».

۱۰- غلبهٔ وجه عینی یا انتزاعی تصویر

سیمرغِ شاهنامه علاوه بر وجوه غیبی و چهرهٔ نیمه قدسی‌اش، وجوه عینی و مادی نیز دارد. او با زندگی بشر درمی‌آمیزد، کودک انسانی (زال) را پرورش می‌دهد، در زاده شدن کودکی دیگر (رستم) همچون پزشکی حاذق عمل می‌کند و... . همهٔ اینها نشان از ارائهٔ تصویری نیمه‌انتزاعی و نیمه‌مادی از او دارد؛ تصویری که در آثار عرفانی و از جمله منطق‌الطیر تبدیل به تصویری تماماً انتزاعی می‌گردد. به طور کلی وجه قدسی سیمرغ

پس از گذار از حماسه و عرفان به تدریج کمرنگ می‌شود و «نقش‌های محسوس و ظاهری جای آن را می‌گیرد».

ققنوس نیما، اثری است که پس از چند سال سکوت و تأمل به عرصهٔ شعر فارسی عرضه گردید. نیما پس از عبور از دورهٔ اول شعرش که آزمودن حال و هوایی کاملاً رمانتیک بود و البته در آغاز راه، کاملاً طبیعی هم به نظر می‌رسد که با آزمودن فُرمی ایرانی‌شده از سمبولیسم، به شیوهٔ نوینی در بیان نگاه فلسفی- اجتماعی خود دست یافت. آنچه سمبولیسم نیما را از شکل غربی آن متمایز می‌کرد، افزودن وجهی عینیت‌گرا در این نوع از شعر او بود که در شعر غربی بیش از هر چیز بر ابهام تصاویر و وجه انتزاعی آنها پای می‌فشرد. نیما در یکی از نامه‌هایش (به ناتل‌خانلری- سال ۱۳۱۰) دربارهٔ عینی کردن مواد کار که همان تصاویر شعری او هستند، می‌نویسد:

«من بمب‌انداز نویسندگان هستم از حیث اخذ ماده برای فکر خود جهات هرچه مادی‌تر را مأخذ می‌گیرم، نمی‌خواهم از پشت پرده چیزی را ببینم، اگرچه مجبور بوده باشم که در پشت پرده حرف بزنم. پرده‌ها را همه از هم می‌درم. درها و پنجره‌ها را همه بازمی‌کنم که افکار از هر طرف به طرف من پرواز کرده، مرا احاطه کنند. اگرچه این احاطه به خرابی وجود من منجر شود» (نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۴۰۷).

نویسندهٔ کتاب «دگردیسی نیما» نیز دربارهٔ پیوند خاص سمبولیسم نیما و عینیت‌گرایی می‌گوید: «نمادهای نیما نه از نوع زیاد پیچیده و برخاسته از تخیلات یا ذهنیات غریب برخی شاعران سمبولیست یا سوررئالیست فرانسوی همچون استفان مالارمه و غیره است که خواننده باید آنها را از دل هزارتوهای ذهنی و نشئه‌های اوهام یا الهام و یا از درون یک رشته تداعی‌های آزاد و دور بیرون کشد. حتی ذهنی‌ترین و شخصی‌ترین نمادهای نیما، ریشه در جهان عینی و زیستنی من و تو دارد» (حمیدیان، ۱۳۸۱: ۲۱۶).

۱۱- گستردگی یا فشردگی تصویر

شعر کلاسیک فارسی به دلیل خصلت وصف‌الحالی و توصیفی‌اش، ارائهٔ تصاویر متعدد و حتی زائد را راه‌حلّی برای رفع خلئی می‌داند که میان اندیشهٔ شاعر و عاطفهٔ مخاطب وجود دارد. از این‌رو در بسیاری از سبک‌های شعری و حتی در شعر شاعران برجستهٔ

کلاسیک، می‌توان نمونه‌های بسیاری از ازدحام تصاویر را یافت. اما از عصر مشروطه به بعد به تدریج مبانی معرفتی و زیبایی‌شناسی شعر رو به تغییر نهاد تا آنکه در شعر و اندیشه نیما به کمال رسید. تلاش نیما برای ایجاد وحدت اندام‌وار میان تصاویر شعری سبب فشردگی تصاویر به نسبت تصاویر کلاسیک و میزان گستردگی آنها شد: در نگاه مقتصدانه نیما به تصاویر، عناصر روساختی و ژرف‌ساختی اثر در کمترین فرصت و مجال ممکن، سعی در ارائهٔ جهان شاعر و اندیشهٔ مدنظر او دارند. نگاهی به حضور سیمرغ در شاهنامه که در چهار جا و در چهار بزنگاه اتفاق می‌افتد، از آن شخصیتی می‌سازد که در پشتِ پردهٔ برخی داستان‌ها، حضوری آنی و البته غیبی و مددکارانه دارد؛ ولی خود در مرکز هیچ‌یک از این روایت‌ها قرار ندارد و همواره حضورِ او حضوری ثانوی است.

در داستان مرغان عطار نیز هرچند تمام ماجرا برای رسیدن به سیمرغ اتفاق می‌افتد، او حضوری سایه‌وار و دور از دسترس دارد که در نهایت نیز با توجه به ماهیت قدسی و کاملاً متافیزیکی‌اش، سی مرغ تنها به تصوری از حضور او دست می‌یازند. در شعر نیما، از آن‌رو که او شاعری عینیت‌گرا با اندیشه‌ای این‌جهانی است، ذهنی‌ترین مفاهیم نیز روی در عینی شدن می‌نهند. امری که محمد حقوقی آن را «علتِ جدایی و فصلِ او از شعر ذهنی و کلی‌گویِ گذشته و آشنایی و وصلِ او با شعر عینی و جزئی‌نگرِ امروز» می‌داند (حقوقی، ۱۳۹۷: ۱۷). در شعرِ «ققنوس» نیز با وجود ساختار سمبولیک اثر، تصویری عینی از ققنوس ارائه می‌کند که با وجود ارائهٔ تصویری جزئی و ملموس از یک پرنده، از ارائهٔ تصاویر مزاحم و نالازم می‌پرهیزد. این فشردگی تصاویر و در عین حال وحدت اندام‌وار آنها در دل یک ساختار روایی منسجم را می‌توان یکی از نشانه‌های تأثیرپذیری نیما از شکل داستان‌نویسی نو به‌ویژه داستان کوتاه عصر او دانست.

بررسی خوشه‌های تصویری «سیمرغ» و «ققنوس»

بررسی خوشه‌های تصویریِ «سیمرغ/ ققنوس» از آن جهت اهمیت دارد که علاوه بر نشان دادن خطوط تقارن و تفارق این تصویر در گفتمان‌های حماسی، عرفانی و پس از آن در گفتمان سیاسی- اجتماعیِ مدّنظر نیما، تفاوت کارکرد و هویت تصویر در شعر کلاسیک و مدرن را نیز نشان می‌دهد.

تصویر کلی سیمرغ در شاهنامه به عنوان پرنده‌ای که در البرزکوه می‌زید و دارای

صفات انسانی اما به شکل ویژه و فراتر از هنجارهای معمول است، پیوند عمیقی با همان نگاهِ مادی و آفاقی شعر سبک خراسانی دارد که سعی در ملموس کردن تصاویر دارد. هرچند سیمرغ در شاهنامه، دارای صفات خارق‌العاده‌ای است، نوعی همزیستی و همنشینی با بشر نیز دارد و بارها در بزنگاه‌های مختلف، خود را می نمایاند تا از قدرت‌های ویژه‌اش برای کمک به شخصیت‌های داستان استفاده کند. به عبارت دیگر، سیمرغِ شاهنامه علاوه بر جنبهٔ متافیزیکی و ماوراء طبیعی‌اش، به لحاظ فیزیکی و جسمانی نیز دارای صفاتی است که نه‌تنها قابل ادراک عقلی است، بلکه قابل ادراک با حواس ظاهری نیز هست. این امر در منطق‌الطیر با توجه به ساختار و معنای داستان، روندی نمادگونه و رمزی می‌یابد، سیمرغ از آغاز تا پایان، معبود و مطلوب همهٔ مرغان است؛ اما همواره ناپیدا باقی می‌ماند و در نهایت نیز سی مرغ، حضور او را نه به طورِ ملموس، بلکه به گونه‌ای رمزی درمی‌یابند. در واقع شکل حضور سیمرغ در این داستان با مفاهیم عرفانی و والای مطرح در اثر، همخوانی و تناسب کامل دارد.

نیما یوشیج با به کارگیری ققنوس در بستری سمبولیک، سعی در نشان دادن تصویری نو از این مرغ افسانه‌ای دارد. وی با آگاهیِ ویژه‌ای که در باب اهمیت سمبولیسم در معنای جدید آن دارد، شرط اعتبار سمبول‌ها در شعر را «پرداخته ساختن» آنها می‌داند و در کتاب «حرف‌های همسایه» در این‌باره می‌گوید: «سمبول‌ها را خوب مواظبت کنید. هر قدر آنها طبیعی‌تر و متناسب‌تر بوده، عمق شعر شما طبیعی‌تر و متناسب‌تر خواهد بود. ولی فقط سمبول کاری نمی‌کند، باید آن را پرداخته ساخت. باید فرم و طرح و احساسات شما به آن کمک کند. بدون تردید داخل شوید، هرچه هست آن است که در هر جا نیست؛ یعنی در هر جا نمود نمی‌کند» (نیمایوشیج، ۱۳۹۴: ۱۷۶).

با چنین پیش‌آگاهی‌ای دربارهٔ اهمیت هماهنگی سمبول و مضمون آن از نگاه نیما، می‌توان ادعا کرد که انتخاب تصویری محوری چون ققنوس -که ذهن انسان ایرانی با پیشینهٔ آن در حماسه، عرفان و حتی ادبِ عامه آشنا شده است- در اثری که به نوعی مانیفست و بیانیهٔ شعری نیما به شمار می‌آید، تنها برای بازآفرینی این روایت در جامه‌ای نو نیست؛ بلکه بیش از هر چیز بر عینی کردن و ملموس کردن مفاهیم و تصاویر تأکید می‌ورزد. حتی در ساختاری سمبولیک که به نظر می‌رسد بیش از هر چیز بر پایهٔ ابهام و به تبع آن بر تصاویر انتزاعی تکیه دارد. نیما به طور ضمنی به خوانندگان آگاه شعرش،

نشان می‌دهد که ماهیت تصاویر در ساختارهای تازه، شکلی دیگرگونه می‌یابد.

نمادگرایی به‌ویژه در شعر عرفانی به اوج و اعتلای خود رسید. اما افزودن وجه اجتماعی به تصاویر نمادین، مقوله‌ای جدید بود که با نیما آغاز شد و در شعر شاعران پس از او نیز ادامه یافت. حمیدیان در کتاب «داستان دگردیسی» در باب این تحولات بر این باور است که: «تحول او به لحاظ دگرگونی از مرحلهٔ تمثیل‌های سنتی به نمادگرایی، همچون هر تحول اصیل و راستین، امری تدریجی با صعودی ملایم است» (حمیدیان: ۱۳۸۱: ۱۳۳). البته شروع این نوع از سمبولیسم و ارائهٔ یک تصویر سمبولیستی مرکزی، در شعر نیما نیز یکباره اتفاق نیفتاد؛ بلکه در آثارِ اولیهٔ او با اتکا به شکل‌های سنتی‌تر آن آغاز شد و در نهایت به شکلِ بلوغ‌یافته‌ای از سمبولیسم منتهی شد که علاوه بر آنکه اصول اساسی سمبولیسم غربی را در بطن خود داشت، توسط نیما و تحت تأثیر جهان‌بینی ویژهٔ او، سبک و سیاقی ایرانی یافته بود.

در شعر نیما یوشیج، برگزیدن تصویر کانونی ققنوس و دیگر عناصر تصویری این شعر که در یک گفتمان سیاسی- اجتماعی و در برداشتی کاملاً سمبولیک قرار دارند، بازتابندهٔ تصویری از اجتماع شاعر و وضع و موقعیت خودِ او در آن برههٔ زمانی خاص است. نیما پس از گذار از تمایلات تماماً رمانتیستی اشعار نخستش، در سال‌های پس از ۱۳۱۰ و در آثار تئوریکش «از تأثیر تاریخ بر فرم‌های ادبی و سلایق هنری مردم نیز سخن می‌گوید و معتقد است که حتّی تشبیه، استعاره و تمامی فُرم‌های ادبی، محصول وضعیت سیاسی- اجتماعی هر دوره است» (بهرام‌پور عمران، ۱۳۹۷: ۸۰)؛ ایده‌ای که به شکل روشن، آن را در ققنوس به کار می‌گیرد.

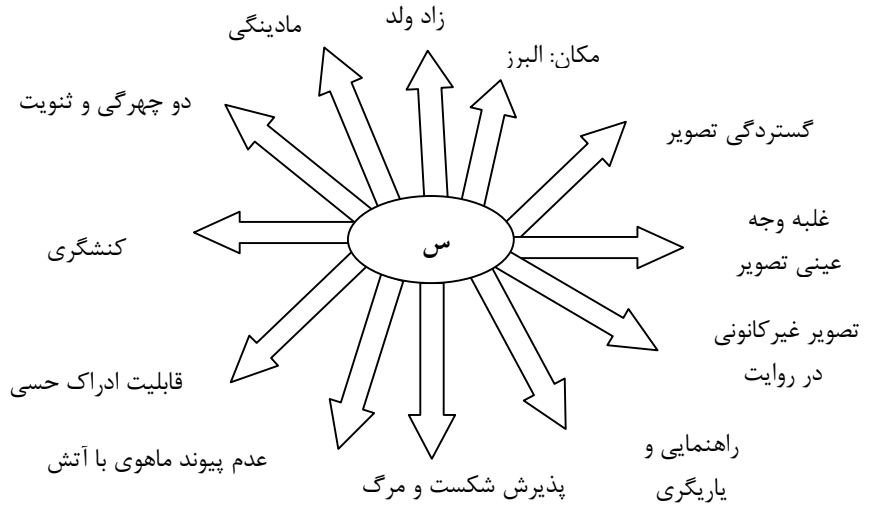
نیما در نامه‌ای به ناتل (ناتل خانلری) دربارهٔ پیوند شاعر و نویسنده با آنچه در اجتماعش می‌گذرد، نوشته است: «امروز نویسنده و شاعر، قبل از آنکه قلم به دست بگیرد، باید وضعیات اقتصادی و اجتماعی را در نظر گرفته باشد. زمان و احتیاجات زمان خود را بشناسد و پس از آنکه قلم به دست گرفت، بداند با کدام سبک صنعتی مناسب با عصر، موضوعی را که در نظر دارد، افشا کند تا بتواند نویسندهٔ جدید نامیده شود» (نیمایوشیج، ۱۳۹۳: ۴۳۴).

او همچنین بر این اعتقاد است که استفادهٔ صِرف از صورِ خیال نمی‌تواند موفقیت

شاعر را تضمین کند، زیرا کار اصلی‌ای که هر شاعر نوگرا باید بیاموزد، آموختن طرز کار نو است. او متشاعران را بدان دلیل ناموفق می‌داند که به این مهم نائل نیامده‌اند. او می‌گوید: «عزیزِ من! چه فکر می‌کنی که از من چه می‌دزدند. تشبیه و کلمات را برداشتن و جفنگ و بی‌اثر در جایی به کار بردن، فایده ندارد. باید با آن ترکیب ساخت و اثر داد. عمده عزیز من! طرز کار است. به تو بگویم قاب مرا با این حساب هیچ‌کس ندزدیده است. تازه رسیده‌اند به من، دو بند سه بندی می‌سازند، قافیه‌های تازه جور می‌کنند، اما عمده، دانستن طرز کار است» (نیمایوشیج، ۱۳۹۴: ۱۴۴). در زیر به تفکیک به نمودارِ خوشه‌های تصویریِ سیمرغ/ ققنوس نظر می‌افکنیم:

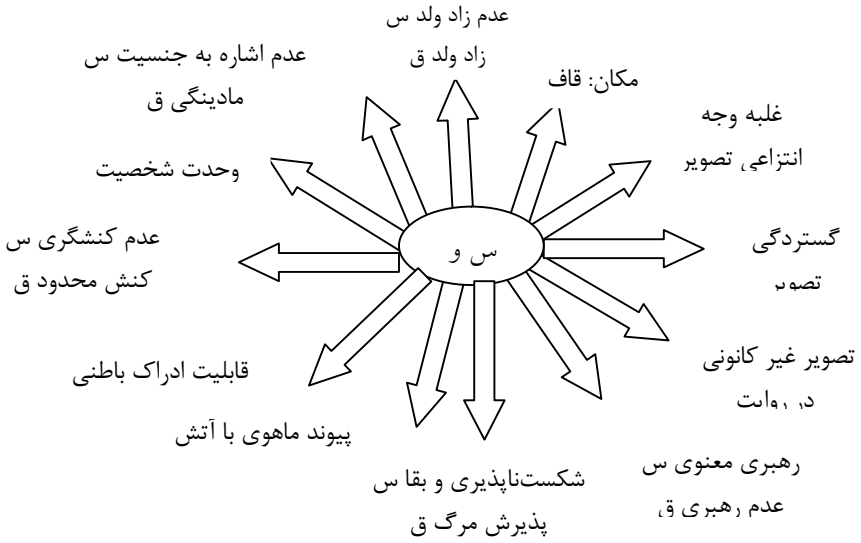
الف- خوشهٔ تصویری سیمرغ در شاهنامه

۱- مکان‌مندی (البرزکوه)، ۲- دارای زاد ولد و مادینگی، ۳- دو چهرگی و ثنویت، ۴- کنشگری، ۵- قابلیت ادراک حسی، ۶- عدم اشاره به پیوند ماهوی با آتش ۷- پذیرش شکست و مرگ ۸- راهنمایی و یاریگری، ۹- تصویر غیر کانونی در روایت‌ها ۱۰- غلبه وجه عینی تصویر، ۱۱- گستردگی تصویر سیمرغ. در نمودارها به جای سیمرغ و ققنوس به اختصار از س و ق استفاده شده است.



ب- خوشهٔ تصویری سیمرغ و ققنوس در منطق‌الطیر

۱- مکان‌مندی (کوه قاف)، ۲- اشاره نشدن به زاد ولد و جنسیت برای سیمرغ و اشاره به مادینگی و زاد ولد ققنوس، ۳- وحدت شخصیت، ۴- عدم کنشگری سیمرغ و کنش محدود ققنوس، ۵- قابلیت ادراک باطنی، ۶- پیوند ماهوی با آتش، ۷- شکست‌ناپذیری و بقا، ۸- رهبری معنوی سیمرغ و عدم رهبری ققنوس، ۹- تصویر غیر کانونی در روایت، ۱۰- غلبه وجه انتزاعی تصویر، ۱۱- گستردگی تصویر سیمرغ.

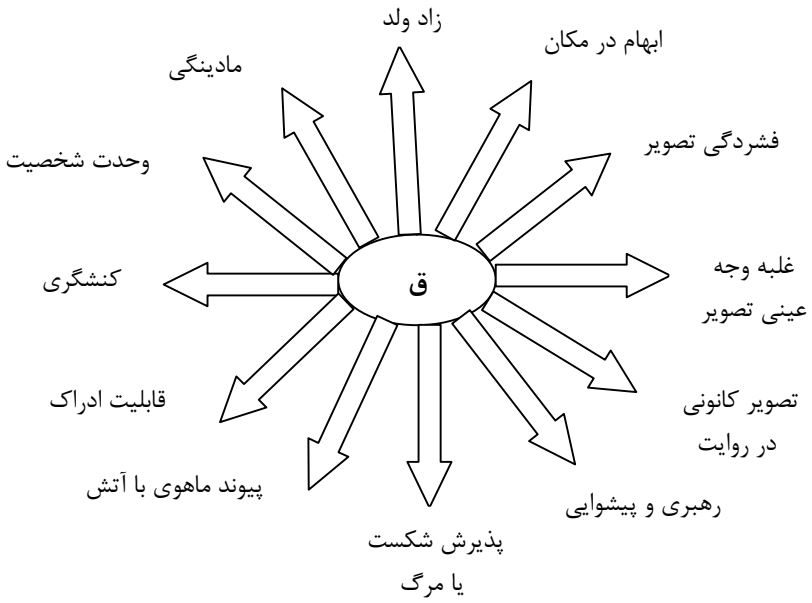


ج- خوشهٔ تصویری ققنوس در شعرِ نیما

آنچه تصویر ققنوس در شعر نیما را تا حد زیادی از تصویر سیمرغ و ققنوس در شعر حماسی و عرفانی مجزا می‌کند، استفاده سمبولیک از این پرنده و در عین حال حرکت از امری انتزاعی به سوی امری مادی و قابل لمس است. تمام تصاویر ارائه شده از این پرنده در شعر نیما، بیش از هر چیز میل به عینی و ملموس شدن دارد، به جز تصویر پایانی که نوعی همپوشانی با فرجام این پرنده افسانه‌ای دارد. به عبارت بهتر می‌توان ادعا کرد که تصویر نیما، تلاش برای ادامهٔ تصاویر کلاسیک از این پرنده نیست؛ بلکه نیما با توسل به پیش‌زمینه ذهن مخاطب در این باب، سعی در القای مفهومی سیاسی- اجتماعی و به شدت امروزی دارد. چیزی که در ادبیات کلاسیک و در خوشه‌های تصویری حول این پرندگان، همچون حلقه‌ای مفقوده است؛ حلقه‌ای فراموش شده که

نیما سعی در به کارگیری و عمق دادن به چهره آن است. مهم‌ترین خوشه‌های تصویری ققنوس در شعر نیما عبارتند از:

۱- ابهام در مکان (مکانی که خیزران در آن می‌روید)، ۲- دارای زاد ولد و مادینگی، ۳- وحدت شخصیت، ۴- کنشگری، ۵- قابلیت ادراک حسی، ۶- پیوند ماهوی با آتش، ۷- پذیرش شکست و مرگ، ۸- رهبر و پیشوای تنها مانده ۹- تصویر کانونی در روایت ۱۰- غلبه وجه عینی تصویر، ۱۱- فشردگی تصویر.



نتیجه‌گیری

در این پژوهش نشان دادیم که تصویر سیمرغ در شکل فراملی آن یعنی ققنوس، در شعر نیما، علی‌رغم تکیه بر نمونه‌های برجسته کلاسیک ادب حماسی و عرفانی، از حیث بوطیقایی کاملاً با تصویر ارائه‌شده در شعر کلاسیک متفاوت است. در واقع آنچه بیش از همه در این پژوهش در نظر بود، تغییر در بوطیقای تصویر نیما بود، نه تغییر در ماهیت و شکل ارائهٔ این داستان اسطوره‌ای. بدون شک تکیهٔ نیما بر مکتب سمبولیسم در ایجاد این دوگانگی تأثیری مستقیم داشته است. از آنجا که تصویر سیمرغ و ققنوس در ادبیات فارسی، اساساً تصویری مبتنی بر رمز است، نیما از امکانات وجودی و تصویری سیمرغ

در شعر کلاسیک، در راستای هدف خاص خود و در بافتاری کاملاً متفاوت استفاده کرده است و این نکته، دوگانگی مورد بحث را بیشتر نمایان ساخته است. استفادهٔ آگاهانهٔ نیما از سمبولیسم با بهره‌گیری از تصاویر غالباً عینی، تلاش او را برای درهم شکستن کلیشه «سمبولیسم و تصاویر غالباً انتزاعی» نشان می‌دهد. از سوی دیگر تصویر کلی این پرنده در شعر نیما، در ساختاری بسیار موجز و منسجم ارائه شده است که پرده از علاقهٔ نیما به جایگزین کردن «تصویر به جای تصریح» برمی‌دارد. همچنین نشان از علاقه نیما به روایتگری و داستان‌پردازی در شعر است. اهمیت عنصر تصویر در تئوری نیما و همچنین در شعر ققنوس به عنوان نقطهٔ آغاز این جریان را از اهمیت و ارزش هر یک از تصاویر این شعر می‌توان دید؛ آنچنان که حذف هر تصویر می‌تواند خللی در ارائه تامِ روایت ایجاد کند. گویی با حذف هر تصویر، بخشی از این روایت، ناگفته می‌ماند.

منابع

آبرامز، ام. اچ (۱۳۸۷) فرهنگ توصیفی اصطلاحات ادبی، ترجمهٔ سعید سبزیان، تهران، رهنما.

آیدنلو، سجاد (۱۳۹۸) «تحقیقی درباره مرغ افسانه‌ای، ققنوس»، فصلنامه کهن‌نامه ادب پارسی، سال دهم، شماره ۱، صص۶۳-۲۷.

اوستا، کهن‌ترین سرودهای ایرانیان (۱۳۹۱) گزارش و پژوهشِ جلیل دوستخواه، دورهٔ دو جلدی، چاپ شانزدهم، تهران، مروارید.

براهنی، رضا (۱۳۴۴) طلا در مس (در شعر و شاعری)، تهران، چاپخانه چهر.

بهرام‌پور عمران، احمدرضا (۱۳۹۷) در تمام طول شب (بررسی آرای نیما یوشیج)، چاپ دوم، تهران، مروارید.

پرین، لارنس (۱۳۷۱) دربارهٔ شعر، ترجمهٔ فاطمه راکعی، تهران، اطلاعات.

پورنامداریان، تقی (۱۳۹۶) خانه‌ام ابری است، تهران، مروارید.

جابز، گرترود (۱۳۷۰) سمبل‌ها، ترجمهٔ محمدرضا بقاپور، تهران، اختران.

حقوقی، محمد (۱۳۹۷) شعرِ زمانِ ما (نیما یوشیج)، چاپ یازدهم، تهران، نگاه.

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

حیدرنیای راد، زهره و علی‌رضا شعبانلو (۱۳۹۶) «تحلیل اسطوره سیمرغ در شاهنامه فردوسی»، کهن‌نامهٔ ادب پارسی، سال هشتم، شمارهٔ ۱، صص ۱۰۵-۱۳۰.

داد، سیما (۱۳۸۲) فرهنگِ اصطلاحاتِ ادبی، تهران، مروارید.

دهقان، علی و دادرس محمدی (۱۳۹۱) «تحولات سیمرغ در گذر از حماسه به عرفان (بر اساس شاهنامه فردوسی و منطق‌الطیر عطار)»، فصلنامهٔ ادب و عرفان، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۱۰، صص ۵۱-۶۶.

رکنی، نظام (۱۳۷۲) «سیمرغ در کجاست»، مجلهٔ چاووش، سال اول، شماره ۱۱ و ۱۲، صص ۲۴-۳۲.

رویانی، وحید (۱۳۹۶) «سیمرغ در ادبیات عامیانهٔ ایران»، فصلنامهٔ فرهنگ و ادبیاتِ عامه، سالِ پنجم، شمارهٔ ۱۶، صص ۸۹-۱۰۸.

زرین‌کوب، عبدالحسین (۱۳۶۴) شعرِ بی‌نقاب، شعرِ بی‌دروغ، چاپِ اول، تهران، علمی.

زمرّدی، حمیرا (۱۳۸۲) نقد تطبیقی ادیان و اساطیرِ شاهنامهٔ فردوسی، خمسهٔ نظامی و منطق‌الطیرِ عطار، تهران، زوّار.

سلطانی، علی (۱۳۵۴) «سیمرغ در فضای فرهنگ ایران»، مجله نگین، شماره ۱۱۹، صص ۳۱-۳۷.

---------- (۱۳۵۴) «اشتباهاتی دربارهٔ سیمرغ»، مجلهٔ نگین، شمارهٔ ۱۲۷، صص ۱۷-۵۱.

سهروردی، شیخ شهاب‌الدین (۱۳۳۲) عقلِ سرخ، تهران، چاپخانهٔ بانکِ ملّیِ ایران.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۵) صور خیال در شعرِ فارسی؛ تحقیق انتقادی در تطور ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران، چاپِ ششم، تهران، آگه.

---------- (۱۳۷۸) ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما، ترجمهٔ حجت‌الله اصیل، تهران، نی.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۷) فرهنگ اشارات ادبیات فارسی، جلد دوم، تهران، فردوسی.
طباطبایی، احمد (۱۳۳۵) «سیمرغ در چند حماسهٔ ملی»، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تبریز، شمارهٔ ۳۶، صص ۴۴-۵۱.
عطار نیشابوری، محمّدبن ابراهیم (۱۳۹۷) منطق‌الطیر، مقدمه، تصحیح و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، تهران، سخن.
فتوحی، محمود (۱۳۸۵) بلاغتِ تصویر، تهران، سخن.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۹۶) شاهنامه، پیرایشِ جلال خالقی‌مطلق، جلد ۱ و ۳ از دورهٔ چهار جلدی، چاپ دوم، تهران، سخن.
کادن، جی. ای (۱۳۸۶) فرهنگ ادبیات و نقد، ترجمهٔ کاظم فیروزمند، تهران، شادگان.
گزیده‌های زاداسپرم (۱۳۶۶) ترجمهٔ محمّدتقی راشد محصّل، تهران، مؤسسهٔ مطالعات و تحقیقاتِ فرهنگی.
مختاری، محمد (۱۳۶۹) اسطورهٔ زال (تبلور تضاد و وحدت در حماسه ملی)، تهران، آگه.
مقدسی، مطهربن‌طاهر (۱۳۷۴) آفرینش و تاریخ، مقدمه، ترجمه و تعلیقات محمّدرضا شفیعی کدکنی، جلد ۱، مجلد اول تا سوم، تهران، آگه.
مولوی، جلال‌الدین محمّد بلخی (۱۳۸۸) غزلیاتِ شمسِ تبریز، مقدمه، گزینش و تفسیر محمّدرضا شفیعی کدکنی، جلد اول، چاپ چهارم، تهران، سخن.
مینُویِ خرد (۱۳۹۱) ترجمهٔ احمد تفضلی، به کوششِ ژاله آموزگار، چاپ پنجم، تهران، توس.
نیما یوشیج (۱۳۹۳) نامه‌ها، تهران، نگاه.
--------- (۱۳۹۴) دربارهٔ هنرِ شعر و شاعری، چاپ دوم، تهران، نگاه.
هنیلز، جان راسل (۱۳۸۳) شناخت اساطیر ایران، ترجمه و تألیف باجلان فرخی، تهران، اساطیر.
یاحقی، محمّدجعفر (۱۳۸۹) فرهنگِ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیاتِ فارسی، چاپ سوم، تهران، فرهنگ معاصر.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و نهم، زمستان ۱۳۹۹: ۶۵-۴۹
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

آفاق صلح‌دوستی ایرانیان در داستان فریدون (یکی از ویژگی‌های فکری حماسه‌سرایی فردوسی)

محمّدرضا کیوان‌فر*
پروانه عادل‌زاده**
کامران پاشایی فخری***

چکیده

این مقاله در پی آن است تا چگونگی صلح‌اندیشی قهرمانان ایرانی را در داستان فریدون بررسی کند. در این داستان از چند روش صلح‌اندیشانه صحبت شده است. توزیع گستردهٔ ثروت بین نیازمندان که به دست فرانک انجام می‌شود، تقسیم جهان به سه قسمت و کثرت‌گرایی در روش حکومت‌داری و دوری از انفراد در تقسیم جهان که کار فریدون است و گفت‌وگومحوری در حل منازعات در میان قهرمانان و تکیه برکشف راه‌حل صلح و رد مطلق خشونت و دوری از استفاده از قدرت نظامی برای حل اختلافات و عدم تعلق به دنیا و دوری از سماجت و جدال برای ماندن در حاکمیت و قدرت، که ویژگی ایرج در مواجهه با برادران است و توجه ویژه به داد و دادگری و دوری از ستم و ستمگری در کردار و گفتار فریدون. آنچه فریدون از آن بهره برده است و نیز کنش، گفتار و اندیشهٔ قهرمانان ایرانی در داستان فریدون، با دیدگاه‌های صلح‌دوستی امروزی انطباق دارد.

واژه‌های کلیدی: ادبیات حماسی، شاهنامه، فردوسی، صلح‌دوستی، داستان فریدون.

* نویسنده مسئول: دانشجوی دکتری، زبان و ادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران
rezakeyvanfar5@gmail.com
** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران adelzadeh@iaut.ac.ir
*** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تبریز، ایران Pashaei@iaut.ac.ir

CC BY NC

مقدمه

فردوسی شناسان، فردوسی را در توصیف جنگ‌ها و حماسه‌ها توانا دانسته‌اند. آنچه کمتر بدان اشاره شده نگاه صلح‌اندیشانه اوست. فردوسی شاعری صلح‌اندیش است. در جای جای شاهنامه اندیشه صلح دیده می‌شود. داستان فریدون یکی از همین بخش‌هاست. نویسندگان این مقاله با بررسی این داستان در جست‌وجوی گرایش‌های فکری شاعر در جهت صلح‌دوستی بوده‌اند و به روش تحلیلی و توصیفی به مصادیق متعددی هم در داستان فریدون دست یافته‌اند.

فردوسی، چگونگی و مراحل تکوین یک جنگ را بین قهرمانان در صدها بیت توجیه، تعلیل و توصیف می‌کند و در نهایت در یکی دو بیت به صورت موجز، خودِ جنگ را نمایش می‌دهد و این موضوع نشان از توجیه علل ناگزیری و توصیف‌ناپذیری قهرمانان ایرانی در پذیرش جنگ‌هاست.

پیشینهٔ پژوهش

نویسنده در جستار خویش به کتاب‌ها و مقالاتی درباره صلح در شاهنامه دست یافته و از آنها در مواردی بهره برده است. اغلب این پژوهش‌ها به طور مختصر و گذرا به صلح‌اندیشی در شاهنامه و در داستان فریدون هم پرداخته‌اند؛ از جمله میرزا ملا احمد در مقاله «جنگ و صلح در شاهنامه فردوسی» (۱۳۸۲) بیشتر به جنگ و علل و عوامل آن از قبیل جنگ برای انتقام، جلوگیری از تجاوز به کشور، پیمان‌شکنی، رشک‌بری قهرمانان از همدیگر، افزایش حوزهٔ حکومتی، آزمندی، جنگ برای حفظ نام و شهرت و قدرت‌طلبی پرداخته است. قلم ایشان در بیان علل جنگ‌ها بسیار بیشتر از مقولهٔ صلح نافذ بوده است و در حجم بالایی از مقاله به جنگ پرداخته و بسیار گذرا به داستان فریدون و صلح‌اندیشی ایرج پرداخته است.

شاهرخ مسکوب در کتاب «تن پهلوان و روان خردمند» (۱۳۸۹)، اصل‌های اخلاقی در اوستا را بررسی کرده و معتقد است که اخلاق در اوستا، دو بُنی است، نیکی و بدی، اهورایی و اهریمنی و باور دارد که این اندیشه در داستان‌های شاهنامه فردوسی مؤثر افتاده و تسری داشته است و تضاد بین این دو بُن، جان‌مایهٔ جنگ‌های شاهنامه بوده است.

دروج‌گرایان، دروغ‌گویان و آزمندی، نقش مؤثرتری در جریان داستان‌ها دارد. مثلاً در

داستان رستم و سهراب، با دروغ‌گویی افراسیاب، هومان، هژیر، کاووس و خود رستم، فاجعه مرگ سهراب رقم خورد و قهرمانان راستی که آنان را آزادان نیز نامیده است، دچار بداقبالی و کژی سرنوشت و ادبار روزگار گردیده‌اند و از ثمرهٔ راستی خود سودی نبرده‌اند. ایشان درباره شاهنامه می‌گویند: «اوستا، بزرگ‌ترین کتاب کهن و شاهنامه، بزرگ‌ترین کتاب دورهٔ اسلامی ماست» و در ادامه می‌نویسد که شاهنامه، جهان‌بینی و اندیشه‌های گذشتهٔ ما را در خود متبلور ساخته است. البته گریزی به داستان فریدون دارد و معتقد است همان‌طور که آزمندی، سهراب را در حمله به ایران فریفت، سلم و تور را نیز آزمندی و زیاده‌خواهی به برادرکشی واداشت. حسینعلی قبادی در کتاب «پیام‌های جهانی ادبیات فارسی» (۱۳۹۵) و در مقالات و گفتارهایی نظیر «پیام‌های جهانی فردوسی و جهان عاری از خشونت» با قلمی شیوا به بحث صلح‌اندیشی فردوسی از جهت جایگاه اجتماعی صلح در جهان و اهمیّت صلح از منظر ادبی و انسانی و انسان-دوستی در شرایط کنونی جهان پرداخته است. ایشان به سه ویژگی از اصول پیشنهادی صلح امروزی پرداخته است. قلم ایشان در بیان موضوع صلح در مقالهٔ «پیام‌های جهانی فردوسی و جهان عاری از خشونت» (۱۳۹۴) منطقی و رسا است. در مقالهٔ ایشان نیز فقط به ایرج و افعال او از داستان فریدون پرداخته شده است.

صلح‌اندیشی در داستان فریدون

در داستان فریدون، وقایع بسیار سریع حادث می‌شوند. جشن تاج‌گذاری و توزیع ثروت و سفر فریدون و انتباه از سرنوشت و گذشته و تولد سه فرزند، همه در پنجاه بیت بیان شده است. داستان فریدون و پیامد حوادث درون آن، ویژگی سرشتی و شتاب خاصی را در خود دارد که شاید این شتاب ناشی از شادی سقوط حکومت سفاک ضحاک به دست مردم و روی کار آمدن حکومت دادگر فریدون باشد که بر قلم فردوسی نیز مستولی شده است و قلم شتابناک گردیده است. مثلاً ورود ماه‌آفرید و تولد ماه‌رخ و رشد و ازدواجش با پشنگ و تولد منوچهر فقط در بیست بیت بیان شده است[۱].

فردوسی در داستان‌های قهرمانی شاهنامه از بیان مسائلی که در جوهرهٔ اصلی

---

۱. به ابیات مربوط به تاج‌گذاری فریدون در شاهنامهٔ تصحیح خالقی مطلق (ابیات ۴۷۲-۴۸۵) رجوع کنید.

داستان‌ها، تأثیری سرشتی و ماندگار ندارند، سریع عبور می‌کند و در آنجا کـه ماهیـت و شالوده داستان بر آن منظور خاص بنـا شـده اسـت، گفـت‌وگوهـا طـولانی و دیالکتیـک می‌شود. در این داستان چون هدف فردوسی، نمایش اندیشهٔ صلح‌دوستی داسـتان بـوده است، به آن قسمت‌ها در چگونگی آغـاز حکومـت فریـدون و مبـانی فکـری آن از زبـان قهرمانان پرداخته است و نیز به گفتار ایرج به‌ویژه گفتار موجه و طـولانی حکمـی او دال بر صلح‌دوستی و تنافر از جنگ و خون‌ریزی و پرهیز از خشونت پرداخته شده است و در ادامهٔ داستان به عملکرد منـوچهر در گفتـاری مبسـوط و پردامنـه دربـاره او در موضـوع انتقام دادگری و صلح‌اندیشی او پرداخته شده است.

از حدود بیت ۷۰۰ به بعد، روند داسـتان کـاملاً حماسـی مـی‌شـود و توصـیف‌هـا در چگونگی حرکت سپاه و پوشش آنان، تبیـره جنـگ و شـیههٔ اسـبان در فضـای داسـتان طنین‌انداز می‌شود، اما جهت‌گیری قلم فردوسـی همچنـان در حمایـت از صـلح‌دوسـتان است. دوران حکومت منوچهر را به شهد و نوش مانند می‌کند و خود او را بـه جمشـید و طهمورث دیوبند تشبیه می‌کند و او را می‌ستاید.

جهـــان را از او دل بـــه بـــیم و امیـــد　　تـــو گفتـــی مگـــر زنـــده شـــد جمشـــید
منـــــوچهر چـــــون زادســـــرو بلنـــــد　　بـــــه کـــــردار طهمـــــورث دیوبنـــــد

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۷۳۹-۷۴۰)

اما دوران شرنگ حکومت سـلم و تـور را حکومـت بیـدادگر، بدانـدیش، جفاپیشـگان بدمهر، بی‌شرم، ناپاک و خونی (قاتل) می‌نامـد و بیانـات آنهـا را بـی‌مقـدار و بـی‌سـروته می‌داند.

بگـــو آن دو بـــی‌شـــرم ناپـــاک را　　دو بیـــداد و بـــدمهر و نابـــاب را

(همان: ۶۷۷)

و حتی در ادامهٔ جنگ عادلانه‌ای که منوچهر بنیاد آن را بر عهده دارد، ایـن سـلم و تـور هستند که به مرزهای ایران لشکرکشی می‌کننـد و بـه سـزای اعمـال خـود مـی‌رسـند. فردوسی، کشتن سلم و تور ناسپاس را امری طبیعـی و حـق مسـلم منـوچهر و فریـدون می‌داند و می‌گوید:

چـــه گفتنـــد دارنـــدگان خـــرد　　که هـر کـس کـه بـد کـرد کیفـر بـرد

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۶۳۲)

با توجه به لشکرکشی سلم و تور به مرزهای ایران، منوچهر به لشکرکشی هم متصف نمی‌شود. به شکلی که در کل گستره داستان سهم سلم و تور در گفت‌وگوهای داستان حدود ۱۲ درصد بوده است، حال و با این نگاه نو به داستان فریدون، می‌شود گفت مبنای این داستان با توجه به چینش اشعار و سهم قهرمانان در بیان موضوع بر محور صلح‌دوستی و دوری از بیداد و ستمگری قرار دارد. چنان‌که در ابیات آغازین، تکیه شاعر بر داد و دادگری و دوری از بیداد و ستم بوده است و به قول خود فردوسی، نیکوکاری‌های فریدون، جا و فضایی برای بدکرداری‌ها باقی نگذاشته است. در داستان فریدون، قلم فردوسی، مجال گفتار را بیشتر به فریدون، ایرج و منوچهر داده است و گفت‌وگوی جورپیشگان (سلم و تور) را به حاشیه رانده است.

نتیجهٔ تحلیل تقریبی سهم قهرمانان در ابیات این داستان به شرح زیر است: فریدون ۳۵٪، ایرج ۲۰٪، کتایون ۲/۰٪، سلم و تور جمعاً ۱۲٪ (سلم ۸٪ و تور ۴٪)، منوچهر ۲۰٪، گفتار حکمی فردوسی و پیوست‌ها، پادشاه یمن و توصیف‌ها ۱۳٪.

جشن تاج‌گذاری فریدون

فریدون چو شد بر جهان کامگار — ندانست جز خویشتن شهریار
به رسم کیان تاج و تخت مهی — بیارست با کاخ شاهنشی
به روز خجسته سر مهرماه — به سر بر نهاد آن کیانی کلاه
زمانه بی اندود گشت از بدی — گرفتند هر کس ره ایزدی
دل از داوری‌ها بپرداختند — به آیین یکی جشن نو ساختند
نشستند فرزانگان شادکام — گرفتند هر یک ز یاقوت جام
می روشن و چهرهٔ شاه نو — جهان نو ز داد و سر ماه نو
بفرمود تا آتش افروختند — همه عنبر و زعفران سوختند
پرستیدن مهرگان دین اوست — تن‌آسایی و خوردن آیین اوست
اگر یادگارست ازو ماه مهر — بکوش و برنج ایچ منمای چهر
ورا بد جهان سالیان پانصد — نیفکند یک روز بنیاد بد

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱-۱۱)

پس از سرنگونی ضحاک و روی کار آمدن فریدون که با حرکت جمعی همهٔ مردم

اتفاق افتاد و مردم خود او را برگزیدند، داستان فریدون آغاز می‌شود. قدمعلی سرامی انگیزهٔ به حکومت رسیدن فریدون را کین‌خواهی فریدون ذکر نموده است (سرامی، ۱۳۷۳: ۶۵۶). برای کسانی که با شیوه‌های بیانی شاهنامه فردوسی آشنایی دیرینه دارند، آشکار است که در داستان فریدون، رستاخیزی در قلم فردوسی تبلور یافته است. در این داستان، جهان پر از جشن و سرور و شادمانی و شادکامی است. در روز مهرگان در ماه مهر، آیین تاج‌گذاری با غوغا و هیاهوی شادی انجام گرفته است. سرامی آن را مهمانی و پذیرایی برشمرده است (همان: ۵۹۷).

همه‌جا صحبت از داد و دادگری و پایان ستم و بیداد و آرزوی جاودانگی برای حکومت است. عنبر و عود و زعفران می‌سوزانند و تساهل و خوش‌باش و شادخواری می‌کنند و شکر نعمت‌های خداوند را با شادی و بهجت به جای می‌آورند.

ذبیح‌الله صفا، این مرحله از داستان فریدون را آغاز دوران پهلوانی شاهنامه ذکر نموده است (صفا، ۱۳۹۲: ۲۰۸).

توزیع ثروت به دست فرانک

در آغاز داستان فریدون، نقش فرانک مادر فریدون آغاز می‌شود. فرانک به تنهایی کار هزاران مرکز مردم‌نهاد امروزی را یک‌تنه انجام داده است. دستگیری از نیازمندان را در یک هفته چنان انجام می‌دهد که فقر رنگ می‌بازد. او با سخاوت، بخشش و کرامت، در گنج‌های شاهی را به شادی به حکومت رسیدن فرزندش می‌گشاید و بین لشکریان و مردم توزیع می‌کند تا آنجا که دیگر فقیری یافت نمی‌شود و به این ترتیب چهرهٔ مردمی و مردم‌دوستش شکوفا می‌شود. او سعی در ایجاد عدالت اقتصادی و توزیع ثروت بین مردم و لشکریان دارد و به منظور ایجاد توازن اقتصادی در رفع فقر کوشیده است (ر.ک: خالقی مطلق، ۱۳۸۱).

وزان پس کسی را که بودش نیاز — همی داشت روز بد خویش راز
نهانش نوا کرد و کس را نگفت — همان را از او داشت اندر نهفت
یکی هفته زین‌گونه بخشید چیز — چنان شد که درویش نشناخت نیز
دگر هفته مر بزم را کرد ساز — مهانی که بودند گردن‌فراز

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱۹-۲۱)

حسینعلی قبادی ضمن ذکر این ابیات در مقالهٔ خویش، آن را مرام‌نامه نفی خشونت فرانک در کمک و توصیه به فرزند خویش می‌خواند (ر.ک. قبادی، ۱۳۹۴).

می‌دانیم که امروزه یکی از انگیزه‌های ناامنی و جنگ و تشنج‌های اجتماعی، فقر است و سازمان‌های جهانی با کمک‌های مالی، دارویی و خدمات بهداشتی به جوامع فقیر، سعی در از بین بردن فقر دارند و در آموزهای دینی خودمان هم هست که «کاد الفقر ان یکون کفرا». فشار فقر ممکن است حتی به سرکشی و عدم پذیرش دین بینجامد.

او فریدون را به مروت و آزادگی و رعایت حقوق مردم رهنمون می‌شود. ذبیح‌الله صفا، تلاش‌های فرانک را در نگه‌داشت فریدون در دورهٔ ضحاکی بیان می‌نماید (صفا، ۱۳۹۲: ۴۶۱-۴۶۲).

فریدون خود نیز برای آگاهی بهتر از اوضاع زمانه به سیر و سفر می‌پردازد و انتباه و آگاهی خود را از سرنوشت ظالمان و ستمگران تاریخ به عینه مطالعه می‌کند و از آن درس مشق حکومت‌داری می‌آموزد که این هم حاصل مطالعه و مشاهده در سرنوشت حکومتگران بر مردم و آموزش درس عملی از گذشتگان است که او را به عدالت و دادگری و دوری از آزمندی هدایت می‌کند (ر.ک: احمدی و مقصودی، ۱۳۹۶)[۱]. سرامی در بخش آیین‌ها و مراسم این موضوع را ذکر نموده است (سرامی، ۱۳۷۳: ۵۹۷).

تشکیل خانوادهٔ فرزندان فریدون به روش عدالت‌محور[۲]

فریدون به قهرمانی به نام جندل دستور می‌دهد تا برای فرزندانش، همسر انتخاب کند. او سه خواهر را برای آنان پیدا می‌کند:

سه خواهر ز یک مادر و یک پدر　　پری‌چهره و پاک و خسرو گوهر
به خوبی سزای سه فرزند من　　چنان چون بشاید به پیوند من

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۵۵-۵۶)

انتخاب سه خواهر برای سه برادر که در این داستان اتفاق می‌افتد، موضوعی نمادین و رمزگونه است که این سه خواهر از یک مادر و یک پدر باید باشند و نوعی نگاه عدالت‌محور بر فضای حاکم بر داستان فریدون و در نگاه و قلم فردوسی بر این انتخاب متبلور است. آنچه در این داستان ازدواج قابل توجه هست، آن است که پادشاه یمن که پدر این دختران است، شرط قبولی پسران فریدون را خرد و دادگری قلمداد می‌کند و

این خود یکی از چندین باری است که فردوسی در داستان فریدون به خردورزی و دانایی و دادگری، اهمیت مضاعف می‌دهد.

تقسیم قلمرو

فریدون، دنیای تحت سیطرهٔ خود را به سه اقلیم تقسیم می‌کند و حکومت را از حالت انفرادی و تک‌حاکمیتی به حالت سه اقلیم و سه ایالت که نمونه‌ای از تکثرگرایی در حکومت است، درمی‌آورد. این تکثرگرایی مراکز حکومتی به طور طبیعی باعث تکثر آرا و اندیشه در حاکمیت می‌شود و ایرج و سلم و تور را به سه قسمت از جهان آن روز می‌گمارد. ذبیح‌الله صفا، آن را نخستین امر تقسیم جهان می‌نامد و در جای دیگر، تقسیم ممالک را مهم‌ترین قسمت داستان فریدون بیان می‌نماید (صفا، ۱۳۹۲: ۲۰۸ و ۴۶۹) و نیز سرامی آن را جزء کردارهای بنیادین در امر تقسیم جهان آن روز بیان می‌کند (سرامی، ۱۳۷۳: ۵۹۶).

نهفته چو بیرون کشید از نهان — به سه بخش کرد آفریدون جهان
یکی روم و خاور، دگر ترک و چین — سیم دشت گردان و ایران‌زمین

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۲۷۰-۲۷۱)

تقسیم‌بندی حکومت ایران توسط فریدون به سه اقلیم، امری خطیر است که امروزه در جهان پسندیده است. تکثر مراکز قدرت و تصمیم‌گیری باعث پی بردن بیشتر به مشکلات و مسائل حاکمیتی و مردم می‌شود و به طور طبیعی زمینهٔ گفت‌وگوی بیشتر بین مراکز حکومتی برای رفع معضلات و مشکلات را به وجود می‌آورد. این گفت‌وگو در رفع نزاع‌ها مؤثر است و درگیری‌ها را می‌کاهد و رسیدگی بیشتر به امور مردم را فراهم می‌کند که همه اینها در روش تکثر مراکز قدرت و ایالتی شدن و یا حکومت‌های جدا از هم، اما مشترک‌المنافع مطرح است. شاهرخ مسکوب می‌گوید: «فریدون با تقسیم پادشاهی و سرزمین میان فرزندان، سه کشور، سه قوم و تاریخ آنها را بنیان می‌نهد» (مسکوب، ۱۳۸۱: ۲۴۱) و مایهٔ تحولی در تاریخ و آغاز جنگ‌ها و صلح‌ها می‌شود.

این طرح در نوع خود و در تاریخ کهن فارسی اسطوره‌ای ما ایرانیان، بی‌نظیر و مثال‌زدنی است. در داستان، سلم و تور نامه‌ای تند و پرخاشگرانه به پدرشان فریدون می‌نویسند و او را در چگونگی تقسیم‌بندی کشور سرزنش می‌کنند.

فریدون هم سوگند می‌خورد که این کار را به تنهایی انجام نداده‌ام و این تصمیم، نتیجه خرد جمعی بود که برای رعایت عدالت الهی و عدل و روش بهتر کشورداری اتخاذ شده است. تصمیم فردی و منفردی از طرف من به تنهایی نبود و هیچ غرض‌ورزی در آن صورت نبسته است (ر.ک: حمیدیان، ۱۳۷۴: ۹۶، ۲۳۹ و ۲۷۲).

قدمعلی سرامی در کتاب خود، «از رنگ گل تا رنج خار»، اینگونه گفتار را در جدل و بحث بین قهرمانان داستان در بیان تمثیل برای کواژه (سرزنش کردار رقیب) ذکر نموده است (سرامی، ۱۳۷۳: ۲۷۰):

که ما را به گاه جوانی پدر — بدین‌گونه بفریفت ای دادگر
درختی است این خود نشانده به دست — کجا آب او خون و برگش کبست

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۳۰۸-۳۰۹)

(در واقع ابیات بالا، نمونهٔ خوبی برای کواژه در این داستان است) که شما ایرج را بر ما ترجیح داده‌ای و ما را به سرزمین‌های دور تبعید کرده‌ای و با این امر، موجبات نگرانی و عصیان شدید ما را فراهم کرده‌اید که نتایج نامطلوب و شومی به دنبال دارد.

فریدون، ایرج را دعوت می‌کند و موضوع نگرانی برادرانش را به او ابلاغ می‌کند. این امر هم در جهت سعی در حل مسالمت‌آمیز نزاع‌ها برای جلوگیری از نزاع‌های بعدی قابل بررسی است.

گفت‌وگومحوری در داستان فریدون

فرستاده سلم چون گشت باز — شهنشاه بنشست و بگشاد راز
گرامی جهانجوی را پیش خواند — همه گفتها پیش او بازراند

(همان، ۱۳۶۶: ۳۹۶-۳۹۷)

گفت‌وگو برای جلوگیری از تنش و یا چگونگی مقابله با تنش، یکی از شیوه‌های خردورزی ایرانیان بوده است که در شاهنامه فردوسی در موارد بسیار زیادی به‌ویژه در کردار و گفتار ایرج تبلور و کاربرد داشته است. درباره چگونگی برخورد با سپاه سهراب، کاووس، گودرز، گیو و طوس، نامهٔ گژدهم را می‌خوانند که چگونه با سهراب و لشکرکشی او برخورد کنند.

همچنین رستم با فرامرز و گودرز یا گیو در موارد متعددی، گفت‌وگوهایی سازنده

دارند. در این داستان هم گفت‌وگو بین فریدون و ایرج جهت چگونگی برخورد با برادران ناسپاس طرح شده است. ایرج هم می‌کوشد تا با توسل به گفت‌وگو با برادران خویش، اختلاف فی‌مابین خود و آنان را از بین ببرد یا کمرنگ نماید.

رد مطلق خشونت در اندیشهٔ ایرج

چنین داد پاسخ که ای شهریار — نگه کن بدین گردش روزگار
که چون باد بر ما همی بگذرد — خردمند مردم چرا غم خورد
همی پژمراند رخ ارغوان — کند تیره دیدار روشن‌روان
به آغاز گنج است و فرجام رنج — پس از رنج، رفتن ز جای سپنج

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۰۹-۴۱۲)

این گفت‌وگو با گفت‌وگوی جلوگیری از تنش‌های بعدی متفاوت است. اینجا قهرمان از مرحلهٔ کاهش تنش گذشته و در خود تنش است. بنابراین به گفت‌وگوهای مؤثرتری دست می‌یازد که اساس جنگ بین خودش و برادران را بی‌بنیاد و بی‌ارزش قلمداد می‌کند. سرامی، رفتار ایرج را نماد جوانمردی او می‌داند و در جای دیگری از کتاب خود، رفتار تور و سلم را در اعتراض به پدر و کردار ناشایست آنان را نسبت به برادرشان ایرج، نشانهٔ شومی در نتیجهٔ رشک بردن و آزمندی آنان ذکر می‌نماید (سرامی، ۱۳۷۳: ۷۴۹ و ۶۸۵).

ایرج در گفتار خویش با برادران، آنان را به بی‌توجهی به دنیا و عدم دلبستگی به دنیا دعوت می‌کند و به آنها می‌گوید که دنیا پایدار نیست و دلبستگی را نشاید. چون با حاکمان دیگر نساخته، با من و شما هم نخواهد ساخت و با شما هم پایدار نخواهید ماند. او در تصمیم برای ملاقات با برادران علی‌رغم تأکید پدرش فریدون به استفاده از قدرت و لشکر، تنها و بی سلاح به ملاقات برادران می‌رود.

رد مطلق خشونت در اندیشهٔ ایرج

دل کینه‌ورشان بدین آورم — سزاوارتر ز آنکه کین آورم

(همان، ۱۳۶۶: ۴۲۳)

ایرج هنوز بر نیات صلح‌دوستی سرشتی خویش ایمان دارد و می‌گوید که دل کینه‌ورشان را به دست می‌آورم. او ستاره عزیز و کم‌فروغ صلح‌دوستی اندیشهٔ فردوسی در این داستان است که شاید با دانستن خطر به استقبال آن می‌رود.

خالقی مطلق می‌گوید: «فریدون واقع‌نگر بوده که پسر را به آمادگی به جنگ با برادران دعوت و تشویق کرده است؛ اما ایرج، صلح‌دوست بوده است و در اثر پاسیفیسم (صلح‌دوستی) حاضر به جنگ نشده» (خالقی مطلق، ۱۳۸۱: ۹۱).

پاسخ فریدون در این ابیات که مثل دانای کل داستان، آن سوی داستان و مرگ ایرج را دیده است، قابل تأمل است. به او می‌گوید: برادرانت به مرگ تو می‌اندیشند، اما تو با شوق به دیدارشان می‌روی؛ چون تو ارزش‌های متعالی و آیینی و دینی با خود داری و کار نیک در دل داری، اینگونه اقدام می‌کنی. در داستان سیاوش نیز پس از پیشنهاد افراسیاب، سیاوش و یارانش بدون سلاح به توران می‌روند و در تمام مدت در توران به آبادانی و توسعهٔ شهری و زیست مسالمت‌آمیز می‌پردازند.

اما امروزه واضح است که صلح جهانی بدون رد مطلق خشونت قابل تحقق نیست. ایرج در گفتار خویش بسیار با احترام با برادران خود صحبت می‌کند و به آنان می‌گوید که من اصلاً حکومت را نمی‌خواهم و آنها را به تهذیب نفس، دوراندیشی، مناعت طبع و بزرگ‌منشی و کرامت و دوری از کشتار و ستمگری دعوت می‌کند.

تشویق فریدون، ایرج را به جنگ و نپذیرفتن او و تکیه بر گفت‌وگو برای رفع تنش

گرت سر به کار است، بپسیچ کار — در گنج بگشای و بر بند بار
تو گر چاشت را دست یازی به جام — وگرنه خورند ای پسر بر تو شام

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۴۰۵-۴۰۶)

فریدون با توجه به تجربه‌ای که از گذشته تلخ تاریخی سلف دارد، ایرج را به استفاده از قدرت نظامی و کار بر نیروی لشکری و پیش‌دستی در نبرد با برادران لجوج رهنمون می‌شود. اما به او یادآور می‌شود که به دنبال اثر سریع در حل مشکل نباشد و اگر ضعف نشان دهد، از برادران زیاده‌خواه صدمه می‌بیند.

رفع تنش و تکیه بر اخلاق‌مداری در حل منازعات

چو از تور بشنید ایرج سخن — یکی پاک‌تر پاسخ افگند بن
بدو گفت کای مهتر کام‌جوی — اگر کام دل خواهی آرام جوی
من ایران نخواهم نه خاور نه چین — نه شاهی نه گسترده روی زمین

(همان: ۴۸۹-۴۹۱)

ایرج در ابیات یادشده، در رد مطلق خشونت می‌کوشد. او زمانی که حرف‌های تلخ را از تور می‌شنود، همچنان او را به آرامش دعوت می‌کند و می‌گوید که من هیچ دلبستگی‌ای به آنچه شما دل بسته‌اید ندارم. حاضرم تخت پادشاهی را به شما تقدیم کنم. من با شما جنگ و نبردی ندارم. همهٔ امکانات قدرت را به شما تقدیم می‌کنم. من کوچک شما هستم و دنیا را نمی‌خواهم، در صورتی که شما از من دل‌نگران و ناراحت باشید.

اما در ادامهٔ داستان، نصایح ایرج مؤثر نمی‌افتد و بر تفرد و استبداد برادران که در داستان فریدون، مصرّ بر باطل‌اندیشی و زیاده‌خواهی خود هستند، غلبه نمی‌یابد و آنان، ایرج را به قتل می‌رسانند.

سرپیچی عناصر منفرد و مستبد

سخن را چو بشنید، پاسخ نداد — همان گفتن آمد همان سرد باد
یکی خنجر آبگون برکشید — سراپای او چادر خون کشید

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۵۰۶-۵۰۷)

همان‌طور که در ابیات یادشده دیده می‌شود، فردوسی به زیبایی ایرج را کیانی‌بر و قدش را سرو سهی و وجودش را کمرگاه پادشاهی و چهره‌اش را ارغوان و او را شهریار جهان می‌نامد مرگ ایرج همچون مرگ سیاوش، مرگ نیکی‌هاست و فردوسی به قول بیهقی، قلم را بر او گریانده است.

بقیهٔ داستان هم ماجرای پس از تولد منوچهر و رشد و نمود سریع او است. کلیت داستان هم بدین‌گونه سریع است. او با سلم و تور وارد نزاع می‌شود و آنان را به سزای کردار پلیدشان در کشتن برادر می‌رساند. این قسمت داستان هم با توجه به تئوری جنگ عادلانه آگوستینی [۵]، مصداق بارز جنگ عادلانه با عناصر مخرب است که منافع عمومی مشترک‌المنافعی را به نفع خود مصادره می‌کنند و با نیروهای مثبت و مفیدی چون ایرج مخاصمه می‌کنند و او را می‌کشند و یا سد راه پیشرفت اندیشه‌های مفید جمعی می‌شوند. جنگیدن با اینگونه افراد و کشتن آنان نه‌تنها کراهیت و زشتی‌های گوناگون جنگ را با خود ندارد، بلکه لازم و ضروری و پسندیده است و باعث می‌شود که کژی و بدسگالی حتی اگر شده برای مدتی کوتاه از جهان رخت بربندد و عدل و داد برای مدتی کوتاه بر سر مردم سایه‌گستر شود. همان‌طور که در داستان فریدون و پس از

کشته شدن سلم و تور، رعایا نجات یافتند و منوچهر را ستودند و بر او آفرین خواندند (باقری و حقیقت، ۱۳۹۲: ۲۵).

در تئوری جنگ‌های عادلانهٔ آگوستینی و اخلاق‌مداری اسلامی، جنگ‌های این‌چنینی نه‌تنها نکوهش نشده‌اند، بلکه جهت جلوگیری از جنگ‌های بعدی و نیز احقاق انتقام که نوعی عدل پنداشته شده است، پسندیده هستند (ر.ک: باقری و حقیقت، ۱۳۹۲ و ابراهیم گل و کریمی، ۱۳۹۶: ۱۹۴).

دادپیشگی منوچهر پس از رسیدن به حکومت

کنون روز دادست، بیداد شد　　سران را سر از کشتن آزاد شد
همه مهر جویید و افسون کنید　　ز تن آلت جنگ بیرون کنید
(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱۰۱۵-۱۰۱۶)

پس از کشته شدن سلم و تور

فردوسی از زبان منوچهر با مردم سخن می‌گوید که از این به بعد دورهٔ دادگری و عدل است و دورهٔ ستمگری به پایان آمده است. لباس‌های جنگی را از تن بیرون بیاورید و با همدیگر مهربان باشید. همهٔ مردم از این سخنان به وجد آمدند و گفتند که با دیدن سرنوشت ستمگران و قاتلان عبرت بگیرید. بیهوده خون کسی را نریزید، چون سرنوشت ستمگران و جنگ‌افروزان جز نابودی چیز دیگر نیست.

صفا، آغاز حضور پهلوانان در جنگ‌های شاهنامه در مناسبات پادشاهان برای پیشبرد امور و انتقام‌کشی را از این داستان، خون‌خواهی ایرج قلمداد می‌کند که در این جنگ، منوچهر به کمک قارن و پسرش کاوه توانست نخست تور و سپس سلم را بکشد (صفا، ۱۳۹۲: ۲۰۸). اما سرامی در این‌باره روایت دیگری دارد و کشتن سلم را به قارن به تنهایی نسبت می‌دهد (سرامی، ۱۳۷۳: ۳۳۸).

زشت و زیبای جنگ و صلح

اگر نگاهی طولی و در امتداد هم به داستان‌های اسطوره‌ای و قهرمانی شاهنامه فردوسی داشته باشیم، درخواهیم یافت که فردوسی در زیر پوست داستان‌هایش که در قالب حماسی سروده شده‌اند، تمایلات درونی خود را به صورتی پنهان و نمادین بروز داده است و تابلوهایی به صورت زشت و زیبا جلو چشمان خواننده و شنونده داستان‌های خود تصویر می‌کند و خواننده را به برزخی در انتخاب خوب و بد، زشت و زیبا، اهورایی و

اهریمنی، رحمانی و شیطانی و صلح یا جنگ راهنمایی می‌کند.

پردهٔ اول زشت و زیبا

در این بخش، نمایش برخورد مهربانانه و توأم با شور و شعف نخبگان و روشن‌فکران و لشکریان و خانواده پادشاه صلح‌دوست، فریدون، در فضایی آکنده از شور و شادی و بوی عنبر و عود و دود زعفران سوخته توأم با جشن و شادی‌خواری و نثار گل و زر بر سر پادشاه به تصویر کشیده شده است و قهرمانان، دعای تأیید برای پایداری پادشاهی فریدون می‌خوانند.

پردهٔ دوم زشت و زیبا

این بخش، نمایشی تلخ از رستاخیزی تلخ توأم با آه و ناله و نفرین و اندوه و خاک بر سر پادشاه زدن و با الفاظ ناشایست پادشاه را خطاب کردن و لعن و نفرین و هر چیزی از جنس تلخی و تلخ‌کامی در فضایی اندوهناک و غم‌زده و تراژیک و آزاردهنده نثار گشتاسب است. او که برای بیشتر ماندن در قدرت خود عامداً و عاملاً پسر خود را به مسلخ مرگ، همان نبرد با رستم فرستاد و اسفندیار کشته شد.

به ابر اندر آمد خروش سیاه — پشوتن بیامد به ایوان شاه
خروشید و دیدش نبردش نماز — بیامد به نزدیک تختش فراز
به آواز گفت ای سر سرکشان — ز برگشتن بختت آمد نشان
ازین با تن خویش بد کرده‌ای — دم از شهر ایران برآورده‌ای
ز تو دور شد فرّه و بخردی — بیابی تو بادافره ایزدی
شکسته شد این نامور پشت تو — کزین پس بود باد در مشت تو
پسر را به خون دادی از بهر تخت — که مه تخت بیناد چشمت مه بخت
جهانی پر از دشمن و پر بدان — نماند به تو تاج تا جاودان
بدین گیتی‌ات در نکوهش بود — به روز شمارت پژوهش بود

(فردوسی، ۱۳۶۶: ۱۵۶۱-۱۵۶۹)

اینجا فردوسی خواننده را بر سر دوراهی صلح‌اندیشی و یا جنگ‌خواهی مخیر می‌گذارد و مثل داستان‌های امروزی، درک و فهم بقیه داستان و ماجرا را به شعور خواننده حواله می‌دهد. به طور ضمنی می‌توان اندیشه تنفر از جنگ و یا صلح‌دوستی

فردوسی را در این ابیات به خوبی مشاهده نمود. اگر جنگ نباشد، آبادانی است و تمدن بیشتر شکل می‌گیرد.

نتیجه‌گیری

در این مقاله وجوه مختلفی از اندیشه‌های صلح‌طلبی ایرانیان در شاهنامه نشان داده شد و بیان شد که قوم ایرانی در اسطوره‌ها و تاریخ شفاهی خود، قومی صلح‌دوست بوده است. فرازهای فکری صلح‌دوستانه فردوسی در فحوای داستان فریدون و دیگر داستان‌های شاهنامه نشان داده شد. مثل دادگری در نگاه فریدون (انتباه از سرنوشت حاکمان گذشته جهان و دادگری)، صلح‌اندیشی در گفتار و کردار ایرج (عدم کار بر صلاح و تکیه بر گفت‌وگومحوری)، عدالت‌ورزی با لشکریان در رفتار فرانک و منوچهر (پس از غلبه بر سلم و تور) است.

نویسنده برای رسیدن به دیدگاهی وسیع‌تر، به مطالعهٔ مقالات و کتبی که در زمینهٔ مطلق صلح یا صلح در شاهنامه و داستان‌های آن است، پرداخته است. همان‌طور که در پیشینهٔ مقاله به نظر خوانندگان رسید، دیدگاه انتقادی خود را نیز در برخی از آثار مرتبط به صورت انتقادی مختصراً نسبت به آثار یادشده بیان کرده است و مقالهٔ خود را به صورت نمادین با استفاده از بخش‌های نمادین برجسته داستان فریدون تدوین نموده است. بیش از توصیف جنگ‌ها، بیشتر درصدد توجیه جنگ‌ها و علل و عوامل مترتب شکل‌دهندهٔ آنها بوده است و جنگ‌ها اغلب در نگاه و قلم فردوسی، حاصل جبرهای حاکم بر داستان‌هاست. علل و عوامل جنگ‌ها در صدها بیت توصیف شده و جنگ‌هایی که به‌ناچار بر قهرمانان تحمیل شده‌اند، اغلب در یکی دو بیت خلاصه شده‌اند. غالب جنگ‌ها، عللی مانند آزمندی، زیاده‌خواهی و کین‌جویی را در خود دارند. اینها عوامل بسیار محتومی هستند که جنگ‌ها را سبب می‌شوند؛ مانند جنگ و ستمی که بر ایرج مستولی شد و جنگ دوم داستان دال بر کین‌خواهی فریدون و منوچهر که با تور و سلم صورت گرفت و موجه بود.

تاریخ شفاهی ما در این قسمت نشان داده که اگر جنگی بر قوم ایرانی حاکم شده، در واقع به این ملت تحمیل شده است و از قهاریت و صرف تلذذ از جنگ و خون‌ریزی نبوده است.

پی‌نوشت

۱. در صلح، هیچ‌کدام از طرفین مخاصمه به خواسته‌های حداکثری دست نمی‌یابند، بلکه در مقابل نادیده گرفتن برخی خواسته‌ها، به بعضی خواسته‌های خود طی شرایطی ویژه خواهند رسید. سپس در دیپلماسی صلح، نقش گفت‌وگو بسیار مؤثر است و بازار قوی برای گفت‌وگو، مطالعه و شناخت حداکثری از موقعیت زمانی و مشکلاتی است که در موقعیت صلح مطرح است. مطالعه ابزار این مهم را فراهم می‌سازد. همچنین مطالعه برای خواننده، راه‌های شناخت و تسلط بیشتر بر مشکلات را نیز برای تصمیم‌سازان حکمتی جهت پیشبُرد اهداف کشورداریشان فراهم می‌سازد. احمدی و مقصودی (۱۳۹۶) در مقالهٔ تحقیقی خود بر آن بوده‌اند که نشان دهند در کشورهایی که سرانهٔ مطالعه بیشتر است، ناملایمات سیاسی و اجتماعی به مراتب کمتر بوده است.

۲. از آنجا که فضای دادگری بر داستان حاکم است، پادشاه یمن، شرط ازدواج فرزندانش با فرزندان فریدون را فقط دادگری فرزندان فریدون می‌داند. ببینم کشان دل پر از داد هست!؟ (خالقی، ۱۳۸۱: ۱۳۴-۱۳۸).

۳. در تئوری دیالکتیک صلح و بربریت نیز جنگ با عناصر منفرد و مستبد که زمینه‌ساز جنگ‌های بعدی می‌تواند باشد، نه فقط تقبیح نشده، بلکه ستوده شده است (ابراهیم گل و کریمی، ۱۳۹۶: ۱۹۷).

۴. وقتی این ابیات را می‌خوانیم، ایرج می‌خوانیم، اما سیاووش می‌بینیم. سرنوشت خوبان صلح‌دوست در شاهنامه به همدیگر عجیب گره خورده است. آنان شهید راه صلح‌دوستی شدند، اما یاد و نامشان بیشتر از همهٔ پادشاهان در دل ادب‌دوستان ماندگار است. نویسنده یک بار نوشته بود: و کاش واژهٔ صلح را با سین می‌نوشتند که حروف سین سیاووش همیشه در آن خوانده شود.

۵. سنت آگوستین، جنگ‌های عادلانه را جنگ‌هایی برای اشاعهٔ دین و یا انتقام از متجاوز و یا جلوگیری از تجاوز متجاوز یا جنگ‌هایی برای از بین بردن زمینه‌های جنگ‌های بعدی می‌داند و در اندیشهٔ او اینگونه جنگ‌ها نکوهیده نیست. این دیدگاه درباره تئوری حروب اسلامیه هم به همین صورت نفاذ دارد. در حروب اسلامیه یا نظریهٔ جنگ‌های عادلانه و اخلاق‌مداری میان مسلمانان هم مواردی که در تئوری سنت آگوستین مجاز برای جنگیدن پیش‌بینی شده، وجود دارد و اصولی نیز دال بر برخورد با اسیران و رأفت با آنان و عدم تعقیب شکست‌خوردگان در جنگ‌ها طرح شده است (تلخیص از باقری و حقیقت، ۱۳۹۲).

منابع

ابراهیم گل، علیرضا و سیامک کریمی (۱۳۹۶) «دیالکتیک صلح و بربریت مطالعه و نقد نظریهٔ لیبرالی حقوق بین‌الملل»، نشریه مطالعات حقوق عمومی، دورهٔ چهل و هفتم، شمارهٔ اول، صص ۱۷۷- ۲۰۰.

اِته، هرمان (۱۳۵۶) تاریخ ادبیات فارسی، ترجمهٔ رضازاده شفق، تهران، بنگاه ترجمه و کتاب.

احمدی، اسماعیل و مجتبی مقصودی (۱۳۹۶) «مطالعه و صلح در خاورمیانه»، ماهنامهٔ پژوهش ملل، دورهٔ سوم، شمارهٔ ۲۶، صص ۹-۳۶.

باقری، سعید و سید صادق حقیقت (۱۳۹۲) «نظریه جنگ عادلانه در فلسفه سنت آگوستین»، غرب‌شناسی بنیادی، سال چهارم، شمارهٔ دوم، صص ۲۳-۵۰.

حمیدیان سعید (۱۳۷۴) شاهنامه فردوسی متن انتقادی بر اساس شاهنامه، چاپ مسکو، چاپ دوم، قطره.

خالقی مطلق، جلال (۱۳۸۱) «عناصر درام در برخی از داستان‌های شاهنامه» مجموعه پژوهش‌های تازه تحت عنوان کلی تن پهلوان و روان خردمند، به کوشش شاهرخ مسکوب، تهران، طرح نو، صص ۶۳-۹۳.

سرّامی، قدمعلی (۱۳۷۳) از رنگ گل تا رنج خار، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.

شمیسا، سیروس (۱۳۷۵) سبک‌شناسی شعر، تهران، میترا.

---------- (۱۳۸۷) انواع ادبی، تهران، میترا.

صفا، ذبیح‌الله (۱۳۹۲) حماسه‌سرایی در ایران، چاپخانه سپهر تهران، گفتار سوم، تهران، امیرکبیر.

فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۶۶) شاهنامه (دفتر یکم و دوم و پنجم)، تصحیح جلال خالقی مطلق، نیویورک، Bibliotheca Persica.

قبادی، حسینعلی (۱۳۹۴) «پیام‌های جهانی فردوسی و جهان عاری از خشونت»، سازمان فرهنگ و ارتباطات اسلامی، سال اول، شمارهٔ دوم، صص ۱-۲۰.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۱) «تأملی در اخلاق از اوستا به شاهنامه»، مجموعه پژوهش‌های تازه تحت عنوان کلی تن پهلوان و روان خردمند، به کوشش شاهرخ مسکوب، تهران، طرح نو، صص ۲۲۵-۲۴۴.

مطهری، مرتضی (۱۳۷۷) مجموعهٔ آثار، تهران، صدرا.

میرزا ملااحمد (۱۳۸۲) «جنگ و صلح در شاهنامه فردوسی»، نامهٔ پارسی، سال هشتم، شمارهٔ اول، صص۴۳-۸۵.

هانری دوفوشکور، شارل (۱۳۸۱) «اخلاق پهلوانی و اخلاق رسمی در شاهنامه»، مجموعه پژوهش‌های تازه تحت عنوان کلی مجموعهٔ تن پهلوان و روان خردمند، به کوشش شاهرخ مسکوب، ترجمهٔ بنادرزاده، تهران، طرح نو، صص ۱۰-۱۷.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و نهم، زمستان ۱۳۹۹: ۹۲-۶۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۵/۱۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

بررسی همسانی معنایی مفهوم «عشق» در ادوار شعر فارسی از منظر تحلیل محتوای کیفی

معصومه محمدی*
اصغر دادبه**
هرمز رحیمیان***

چکیده

«عشق» به عنوان یکی از مهم‌ترین مفاهیم شعر فارسی، قابلیت‌های محتوایی گسترده‌ای دارد که در بستر دگرگون‌شونده اندیشه‌ها و کارکردهای شعر، به طور غیر مستقیم با شاکله معنایی این مفهوم در ارتباطند. اینکه آیا در آن بسترها، این مفهوم دچار گسست‌های معنایی شده یا پیوست‌های معنایی خود را حفظ کرده است، چیزی است که در این پژوهش به دنبال آنیم و سعی داریم تا با مواجهه با اصل اشعار ادوار و تمرکز بر محتواهای برآمده از آنها، بدان دست یابیم. این امر از آن جهت اهمیت دارد که بروز عواطف مخاطب و نحوهٔ برخورد او با مفهوم «عشق» در شعر، نقش تعیین‌کننده‌ای در به دست دادن پیوندهای فرهنگی دوره‌های مختلف دارد. از این‌رو در این پژوهش بر آنیم تا با تمرکز بر شعر شاعران برجسته ادوار مختلف و نیز محتواهای برآمده از این مفهوم، بازتاب‌های معنایی «عشق» را تبیین کرده، از خلال آن به پیوندهای عاطفی و مناسبات فرهنگی دوره‌ها پی ببریم. از آنجا که تناسب فرهنگی میان دوره‌ها باید با کارکردهای همسان معنایی

*دانش‌آموخته دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، ایران
mohamla1351@gmail.com
** نویسنده مسئول: استاد گروه فلسفه و کلام اسلامی، دانشگاه علامه طباطبایی، ایرانa-daadbeh@yahoo.com
***استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران شمال، ایران
hormozrahimian@yahoo.com

این مفهوم متناسب باشد، به دنبال کشف و شناخت همسانی معنایی مفهوم عشق در محتواهای پنهان شعر فارسی برآمدیم. در این راستا به دست آوردن معنا را در محتواهای پنهان به شیوه تحلیل محتوای کیفی، با تحلیل محتوای فکری، در ارتباط مستقیم دانسته‌ایم و از این‌رو در دو بازه گستردهٔ سبکی شعر کهن و معاصر فارسی، در روندی اصولی، با تکیه بر چند شاخصهٔ مهم تحلیل محتوای کیفی از جمله: محتوای آشکار و پنهان، واحد معنا، واحد تحلیل، منطقه محتوایی، مقوله و تم، سیر معنایی در مفهوم «عشق» را نشان داده‌ایم. باور پژوهش بر آن است که در این سیر، پیوندهای اساسی مهم مدّنظر، با اصالت این مفهوم به شکل همسانی معنایی حفظ شده است.

واژه‌های کلیدی: عشق، شعر کلاسیک و معاصر، تحلیل محتوای کیفی، همسانی معنایی، پیوندهای عاطفی و فرهنگی.

مقدمه

یکی از اساسی‌ترین و مهم‌ترین اصول پایش فرهنگ، بررسی‌های پیوسته در راستای کشف گسست‌ها یا اطمینان از انسجام پیوندهای فرهنگی- معنوی در ادبیات گذشته و حال است. بر این باوریم که جستارهای ادبی درباره مفهوم عشق و تلاش برای حفظ پیوندهای دیروز و امروز آن، یکی از ویژه‌ترین مباحثی است که به تبیین راهبردهای فرهنگی و ارتقای آنها خواهد انجامید. ما در این پژوهش به دنبال اثباتِ ثبات معنایی این مفهوم، بر آنیم تا به اهمیت تأثیر مثبت آن بر پیوندهای فرهنگی مخاطب امروز تأکید کنیم. از این‌رو در پی پاسخ به این سؤالیم که آیا وضعیت معنایی این مفهوم در بستر دگرگون‌شونده اندیشه‌ها و کارکردها می‌تواند ثابت مانده باشد؟ و اگر چنین است، نحوه اثرگذاری آن بر مخاطب امروز چگونه خواهد بود؟ به بیان دیگر، آیا علی‌رغم تغییرات ساختاری و محتوایی در شعر فارسی، می‌توان به ثبات معنایی مفهوم عشق و پیامدهای مثبت آن تأکید کرد یا خیر؟ این مهم را باید به روشی علمی با هشت سؤال جزئی و دقیق‌تر به شرح زیر پی گرفت:

۱. آیا مفهوم عشق در شعر فارسی گذشته و حال، می‌تواند از جایگاه معنایی ثابتی برخوردار باشد؟

۲. اگر چنین است، چگونه این امر محقق شده است؟

۳. محتواهای شعر فارسی منطبق بر این امر، چه نتایجی را ارائه می‌دهند؟

۴. آیا کارکرد این مفهوم تنها در محتوای ژانر عاشقانه، معانی همسان دارد؟

۵. آیا اختلافات زبانی- ادبی سبک‌ها، به گسستگی معنایی این مفهوم دامن می‌زند؟

۶. آیا پیوندهای عاطفی- ادبی این مفهوم در محتوای شعر معاصر را می‌توان با محتوای شعر کلاسیک هم‌راستا دانست؟

۷. چگونه همسانی معنایی این مفهوم می‌تواند پاسخگوی نیازهای عاطفی انسان معاصر باشد؟

۸. انسجام فرهنگی بین ادوار با این همسانی چگونه رقم می‌خورد؟

پاسخ به پرسش‌های جزئی‌تر در انتها، بیانگر رویکرد علمی در برخورد با موضوع مورد بحث و شیوه پردازش تحقیق خواهد بود و در نهایت به مثابه حلقه‌های اتصال، زنجیرهٔ

پاسخ به پرسش‌های اصلی را کامل خواهد کرد. با این نگاه و این رویکرد در ورود به بحث اصلی می‌بینیم، «عشق» که به عنوان مهم‌ترین عاطفهٔ فردی و جمعی، در برآوردن خواست‌های روحی- عاطفی انسان شمول کافی دارد، در شعر مستقیماً با عواطف شاعران مرتبط و در تعامل فعال است. به نظر می‌رسد تمامی مساعی استادان اندیشمند ادب فارسی در پژوهش‌ها درباره این مضمون، نمایاندن هویت واحدی باشد که نمودها و جنبه‌های یک معنا را دنبال می‌کنند. این مفهوم زایا می‌تواند همواره در بستر اندیشه‌ها و کارکردها، در لایه‌های گوناگون شعر رشد کند، اما پنهان بماند و اینجاست که دستیابی به سطوح مختلف اندیشه شاعران در هر دوره شعر فارسی برای کشف آن امری ضروری می‌نماید. از این‌رو بررسی و تحلیل محتوایی شعر در این مهم بسیار کارآمد خواهد بود.

معتقدیم که حیطه مفاهیم و مضامین اغلب در رده بازیابی‌های محتوایی خود را آشکارتر خواهند کرد، تا بازیابی‌های ساختاری و آماری. از این جهت تحلیل محتوای کیفی در این مسیر راه‌گشاتر خواهد بود تا تحلیل محتوای کمّی. بررسی محتوایی دوره‌ها بدان جهت در این مبحث حائز اهمیت است که از منظر شناسایی زیرساخت‌های اجتماعی و فکریِ غالب در هر دوره در پی‌ریزی بنیان‌های اندیشه شعر فارسی، به‌ویژه در بحث مفاهیم یاریگر ماست؛ زیرا تحلیل محتوا، از جمله روش‌های سیستماتیک (آسا برگر، ۱۳۸۳: ۱۵۶) است که از ابتدا تا انتها در سیری روشمند و منتظم، مجال قیاس و دریافت نتایج را به دست خواهد داد. ضمن آنکه بحث درباره مختصات ادبی زبانی وسیع و اندازه‌گیری کمّی آنها در این مجال نمی‌گنجد. در این روش، استنباط تکرارپذیر (کریپندروف، ۱۳۸۳: ۲۵) و تأویل از شاخصه‌های اساسی و هدفمندی است که در دستیابی به نتایج مؤثر واقع می‌شود.

پیتر اتسلندر در کتاب خود با عنوان «روش‌های تجربی تحقیق اجتماعی» با اشاره به سه نوع تحلیل محتوایی: توصیفی، استنباطی و ارتباطی، دو نوع اخیر را بسیار کارآمد و در ارتباطی تنگاتنگ با مبانی فرهنگی- اجتماعی می‌داند: «تحلیل محتوای استنباطی، ادامه و گسترش تحلیل توصیفی است. استنباط در این مفهوم بدین معناست که مشخصه‌های خاصی از یک متن با مشخصه‌های خاصی از مضمون یا وضعیت اجتماعی مرتبط هستند. این روش صرفاً توصیف محتوای متن را در نظر ندارد، بلکه هدف آن نتیجه‌گیری از محتوای یک متن در مورد جنبه‌هایی از واقعیت اجتماعی است» (اتسلندر،

۱۳۷۱: ۷۱). از این‌رو استنباط از محتواهای فکری در مبانی سبکی، با برداشت واقعی از جنبه‌های فردی و اجتماعی، موازی و هم‌راستاست.

هولستی در کتاب «تحلیل محتوا در علوم اجتماعی و انسانی»، چگونگی بررسی ویژگی‌های محتوا و نتیجه‌گیری درباره علل و آثار ارتباط را تحلیل سبک دانسته، آن را شیوه‌ای بسیار کاربردی و مهم می‌داند (هولستی، ۱۳۸۰: ۷۲ و ۱۱۰). هرچند گاه بسامد ادبی و زبانی در یک دوره ادبی از شاخصه‌های مهم سبک‌ساز و مرتبط با مبانی فکری‌اند، «بسامد و تکرار، همواره نشانه اهمیت پیام نیست و چه‌بسا ممکن است عناصری از متن، بدون اینکه تکرار شوند، تأثیری ژرف بر کلیت پیام و در نتیجه بر مخاطب بگذارند» (گلشنی و قایدی، ۱۳۹۵: ۱۲). بنابراین در تجزیه و تحلیل مفاهیم، آنچه شاخص معیار قرار می‌گیرد، قوام فکر و انگیزهٔ اندیشه‌ای شاعران یا به عبارتی جهان‌نگری آنان خواهد بود؛ زیرا «سبک در معنای حقیقی، مسئله توأمان ذهن و زبان است. مسائل خاص فکری است که به ناچار در زبان خاصی تظاهر می‌یابد» (شمیسا، ۱۳۹۳: ۷۷).

از طرف دیگر تحلیل محتوای کیفی، سه رویکرد دارد که یکی از آنها تحلیل کیفی جهت‌دار است که در تفسیر داده‌ها با کمک نظریه‌های مرتبط موجود، بسیار روشمند عمل می‌کند (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۸). بدین منظور در دو دوره کهن و معاصر شعر فارسی، به تحلیل مبانی اندیشه و محتوای فکری اشعار شاخص‌ترین شاعران سبک‌ساز پرداخته، کیفیت معنایی مفهوم «عشق» را در سیر تحلیلی تفسیری مشخصی بررسی نموده‌ایم.

پیشینه تحقیق

مسلماً در حوزه ادب غنایی درباره مفهوم عشق، پژوهش‌های گسترده‌ای صورت گرفته و خواهد گرفت. جدای از تحقیقات بسیار کارآمدی که در این حیطه انجام شده است، با مطالعه پژوهش‌ها ملاحظه شد که اکثر آنها یا به بررسی مقیاس‌های کوچک‌تری - همانند وضعیت معشوق، یا نوع نگاه عاشقانه و...- پرداخته‌اند، یا به بخش‌های کوچک‌تری از تطابق در یک یا هر دوره اختصاص داشته‌اند. از جمله این پژوهش‌ها می‌توان به «تحلیل محتوای مفهوم عشق در غزل سعدی» (۱۳۸۰) خسرو رشیدی، «بررسی مفهوم عشق در شعر محمدرضا شفیعی کدکنی» (۱۳۹۵) عطامحمد رادمنش و

زهرا براتیه، «بررسی و تحلیل مفهوم عشق در مجموعه دستور زبان عشق از قیصر امین‌پور بر اساس آرای روان‌شناختی» (۱۳۹۸) ندیم اصغری قاجاری و همکاران، «معنی‌شناسی مفهوم عشق در غزلیات سعدی و حافظ در چهارچوب معنی‌شناختی و نقد ادراکی» (۱۳۹۹) سپیده عبدالکریمی و پرستو مسگریان اشاره کرد که همگی درباره محدوده‌های کوچک‌تری بوده‌اند و البته از این دست نمونه‌های بیشتری هم دیده شد.

افزون بر اینها «عشق در ادب فارسی» (۱۳۷۱) اثر دکتر ارژنگ مدی، به این مضمون از آغاز تا قرن ششم پرداخته، یا مقاله «شعر متعالی در شعر معاصر فارسی» (۱۳۸۹) از دکتر منوچهر جوکار به گونه‌هایی از وجوه عرفانی و متعالی عشق در شعر معاصر اشاره دارد.

همچنین «بررسی تطبیقی عشق در ادبیات کلاسیک و معاصر بر اساس اشعار منوچهری، مولوی، سعدی و حافظ در دوره کهن و رهی معیری، فروغ فرخزاد، هوشنگ ابتهاج و شفیعی کدکنی از دوره معاصر» (۱۳۸۹) نوشته مهدیه محمودزاده به مقایسه تغییرات تجلی عشق و نوع معشوق در این چند شاعر پرداخته است. مقاله «ریشه‌های اجتماعی تحول مفهوم عشق در شعر ایران» (۱۳۹۷) از دکتر محمدرضا شادرو و همکاران نیز به بررسی جامعه‌شناختی تحول مفهومی عشق در ۹ دفتر عاشقانه دهه ۸۰ پرداخته و تغییر معنایی عشق را با افتراق معنایی شعر کلاسیک و شعر امروز نشان داده است. بنابراین در هیچ‌کدام از پژوهش‌ها به زاویه نگاه و نوع برداشت ما از موضوع مورد نظر در این تحقیق پرداخته نشده است.

آنچه به نظر می‌رسد این پژوهش را از پژوهش‌های ماقبل خود متمایز کند، موارد زیر خواهد بود:

۱. کلّیت آن در جمع‌آوری دو امر بسیط -مضمون و ادوار مورد بحث- در مجالی محدود

۲. تکیه و تأمل در مبحث تحلیل محتوای کیفی

۳. توجه به امکان همسانی معنایی مفاهیم خاص در وجوه فکری گوناگون شاعران

۴. به دست دادن رابطه معنا و محتوا در بسترهای دگرگون‌شونده اندیشه‌ها و کارکردها

۵. امکان مقایسه و دریافت

روش پژوهش

یکی از رویکردهای تحلیل محتوای کیفی، تحلیل محتوای جهت‌دار است که در آن، توجه به نظریه‌های موجود یا پژوهش‌های پیشین، محقق را در شناسایی مفاهیم یا متغیرها یاری می‌کند. «در رویکرد جهت‌دار، محقق طرح رمزگذاری خود را پیش از اینکه تحلیل داده‌ها را آغاز کند، از طریق تحقیقات قبلی پایه‌ریزی می‌کند» (ایمان، نوشادی، ۱۳۹۰: ۲۳). پژوهش‌های پیشین، ما را برای بحث درباره یافته‌هایمان راهنمایی می‌کنند (همان: ۲۶).

بنابراین در اینجا شیوه کار را بدین صورت پی می‌گیریم. ابتدا گستره مفهوم عشق را با واحد معنا به عنوان واحد محتوا تلخیص می‌کنیم تا با توجه به آن به رمزهای فشرده مورد نظر برسیم. سپس در دو واحد عمده محتوای آشکار با دریافت داده‌ها از متون شعری، به بررسی دقیق‌تر در واحدهای تحلیل (دوره‌های زمانی) و منطقه محتوایی (مفاهیم کلی مورد نظر) پرداخته، با مقوله‌بندی در انتظام تحلیل می‌کوشیم. آنگاه با بهره‌مندی از نظریه‌ها و پژوهش‌های پیشین، مقوله‌هایی را باز نموده و سعی می‌کنیم با تحلیل داده‌ها به محتوای پنهان و تم‌ها در هر بخش دست یابیم.

محدوده جامعه آماری پژوهش برای رمزگذاری، یک‌پنجم از اشعار دیوان بیست شاعر -پانزده شاعر کلاسیک و پنج شاعر معاصر حاضر در پژوهش- در نظر گرفته شد که این معیار قابلیت داشت تا نتایج را به کل دیوان هر یک و بخش بزرگ‌تری از شعرای دو دوره تعمیم دهد. این عدد می‌توانست از اصل دواوین یا از کل گزیده‌های معتبر آنها تأمین شود.

واحد محتوا (=واحد معنا)

«عشق»

حضور و ظهور عواطف و احساسات شخصی و فراشخصی در شاعران و بیان دلنشین و تأثیرگذار آن در شعر آنان که گاه با جاذبه‌های موسیقی و آوازهای خوش همراه بوده (شمیسا، ۱۳۷۶: ۳۵)، قلمرو ادب غنایی فارسی را شکل می‌دهد. مؤثرترین و مهم‌ترین بستر ادب غنایی، مضمون «عشق» است که به خلق و پرورش شاهکارهای ادبی شعر و نثر

می‌انجامد. در لغت‌نامه‌ها و دایره‌المعارف‌ها ذیل واژه «عشق» می‌بینیم:

«عشق؛ شگفت دوست بـه حسـن محبـوب، یـا در گذشـتن از حـد در دوستی... افراط اسـت در حـب از روی عفـاف یـا فسـق (اقـرب‌الموارد)... بسیاری محبت (تاج‌المصـادر بیهقـی) (دهخـدا، عشـق). «دوسـتی مفـرط و محبت تام و آن در روان‌شناسی یکی از عواطف است که مرکب مـی‌باشـد از تمایلات جسمانی، حس جمال، حس اجتماعی، تعجـب، عـزت نفـس و غیره...» (معین، عشق).

«عشق (esq)، در تداول عامه عبارت است از هیجـان و شـوق جنسـی مستمر و غلبهٔ محبت نسبت به محبوبی که وصال او مطلـوب اسـت و بـه این معنی در ادب فارسی به حد وفور و مخصوصاً در غـزل و همچنـین در تغزل و تشبیب و گـاه در سـایر فنـون شـعری متـداول اسـت و از آن بـه محبت و نیز احیاناً به مهربانی هم تعبیر می‌کننـد» (دایـره‌المعـارف مصـاحب، ۱۳۵۶، ج ۲: ۱۷۳۶).

«بنیاد عشق با معرفت عاشق نسبت به کمالات معشوق نهاده می‌شـود، که عشق همانا معلول علم (ادراک) عاشق نسبت به کمالات معشوق است. جمال هم از جمله کمالات اسـت و از تعلـق علـم عاشـق بـدان عشـق در وجود آید» (دادبه، ۱۳۶۷: ۸).

به دلیل گستره معنایی، گاه واژه‌های دیگـری نظیـر محبـت، مهـر، ارادت و... معنـای «عشق» را افاده می‌کنند یا مقدمه‌ای برای دریافت آن می‌شوند: «ارادت به گفته ابن سـینا در مبحث مقامات عارفان در اشارات، ارادت، حالتی است که در نتیجه شوق و رغبـت بـه چنگ زدن در ریسمانی استوار بر کسی که نفسش به عقد ایمـانی آرامـش یافتـه اسـت، عارض شود... تا اینکه از روح و لذت اتصال برخوردار شود... برخی مراتب و درجات ارادت را از میل تا عشق در نه مظهر برشمرده‌اند: ۱- میل ۲- ولع ۳- صبابه ۴- شعف ۵- هوی ۶- غرام ۷- حب ۸- ود ۹- عشق...» (لاشیء و شمس، ۱۳۷۵، ج ۷: ۴۰۷- ۴۰۸).

سـر ارادت مـا و آسـتان حضـرت دوسـت که هرچه بر سر ما می‌رود ارادت اوسـت

(حافظ، ۱۳۹۰: ۵۸)

کهن شود همـه‌کـس را بـه روزگـار ارادت مگر مرا که همان عشق اولسـت و زیـادت
(سعدی، ۱۳۸۵: ۳۳)

علاوه بر مفاهیم عرفانی، «عشق»، گستره وسیع و جامعی از مبـانی آرمـانی را کـه در بستر عواطف فراشخصی شکل می‌گیرند، پوشش می‌دهد.

این مضمون علاوه بر منظر ادب غنایی، از مناظر هنر، فلسفه یونان و ایران (افلاطون، ابن‌سینا و سهروردی)، قرآن و روایات، مباحث حکمی و عرفانی و نیز ارتباط آن بـا سـایر مفاهیم شناختی، قابلیت تحلیل معنایی دارد. در پژوهش پـیش رو بـه بررسـی تغییـرات معنایی این مفهوم در ادوار مختلف شعر فارسی پرداخته شده است.

زمینه محتوا (محتوای آشکار)

۱- بازیابی مفهوم عشق در ادوار کهن شعر فارسی

واحد تحلیل ۱-۱: مفاهیم عاشقانه دوران شکوفایی

منطقه محتوایی: رهیافت عملکرد مفاهیم اصیل، انسانی و حماسی

در ابتدا لازم به ذکر است که هرچند آگاهی‌هـای مـا از حـدود شـرایط تـاریخ ادبیـات می‌تواند در برداشت ما از مباحث توصیفی دخالت کند، می‌بایست تا آنجا که امکـان دارد از داده‌های مرتبط با پیشینه‌های ذهنی، فاصله تحلیلی (اشتراوس و کوربین، ۱۳۹۰: ۵۴) بگیـریم، اجازه دهیم تا حدود مفاهیم در حیطه شعری، خود را بنمایاند. ضمن آنکه بـر ایـن اسـاس، رابطهٔ مفاهیم با یکدیگر مشخص شده، به استنباط می‌انجامد (باردن، ۱۳۷۵: ۱۳۳).

مفاهیم شعر دوران شکوفایی -که عمدتاً بر عصر سامانیان و غزنویان متمرکز اسـت- نشانه‌هایی از ماهیت اصیل زندگی فردی و جمعی ایرانیـان دارد. شـکوفایی و رونـق آثـار نظم و نثر فارسی بعد از اسلام و دریافت‌های مطالعاتی از مرور ادب غنایی آن روز، نشـان از رفاه نسبی اجتماعی و به تبع آن، آرامش خاطر و دلبستگی‌های واقعی شاعران به فـرد یا محیطی دارد که محبوب و فرح‌بخش هستند.

احساسات بین عشاق به راحتی ابراز شده و عشق‌های اصیلی را به آنان هدیه می‌کند. این نشان از جمله در شعر رودکی (متوفی ۳۲۹) بـا صـداقت ویـژه‌ای بیـان مـی‌شـود و شادباشی‌های دوران کهن ایرانیان از مظاهری است که در شعر این دوره هویداست:

اکنـون خوریـد بـاده و اکنـون زییـد شـاد کاکنون برد نصیب حبیب از بـر حبیـب
(رودکی، ۱۳۷۵: ۳)

مفاهیم عاشقانه و لطیف مغازلات و رباعیات ملحـونش سرشـار از عواطـف شخصـی و شعر او بیانگر اوضاع مناسب اجتماعی و آرامش و فراخی عیش مـردم در آن عصـر اسـت که رنگی از غم ندارد و حاکی از وجود زیسـت شـادمانه و عاشـقانه دوران اوسـت. ضـمن آنکه این احساسات در پیوند با موسیقی طبیعی دلنشین شعرش که الهام‌گرفته از عاطفه و عشق درونی اوست، حد اعلایی از لوازم بلاغت (تأثیرگذاری) را در خود پنهان دارد. بـر اساس داده‌ها، عشق این شعر، عشقی باورپذیر، حقیقی و دست‌یافتنی اسـت. جانـب‌داری عشق با توصیه به شادباشی و پرهیز از غم و اندوه، همراه با توصیف مجالس عیش و بـزم و پرداختن به معشوق، از وجوه اصلی شعر عاشقانه اوست.

هم‌معنای این عشق‌های اصـیل، گـاه از زبـان فردوسـی (۳۲۹-۴۱۱) در حماسـه، بـا مفاهیم کهن‌تر مانند اسطوره‌ها و نیز عاشـقانه‌هـای داسـتانی رخ مـی‌نمایـد. پـژوهش و کوشش فردوسی در نمایاندن زوایای اساطیری و تاریخی ایرانیان، بـرای تبیـین عشـق و افتخار ملی در جهت حفظ ایران و ایرانی، روی دیگر معنای عشق را جلوه می‌دهد. عشق در شاهنامه در سراسر اثر با حفظ کیان ایران و هویت ملی گره می‌خورد و در پهلوانی‌هـا و دلاوری‌ها مجسم می‌شود؛ دلاورانی که توصیف قهرمانی آنها در سـرودهای حماسـی و شعرهای غنایی دیده می‌شود (صفا، ۱۳۷۴: ۳۴). فردوسـی از ایـن عشـق در داسـتان‌هـای اساطیری و پهلوانی، با خلق صحنه‌های عاشقانه در خلال درام‌های حماسی، ملودرام‌های دلنشین مؤثر ایجاد می‌کند. گاه اقتضای این عاشقانه‌های داستانی، بنـا بـر اسـنادی کـه او دیده بود، ساختارهایی اساطیری داشته‌اند. «منشأ شعر غنـایی و عاشـقانه، اوراد و ادعیـه‌ای بود که در ستایش ایزدبانوان سروده و خوانده می‌شد. در شاهنامه، معمولاً در ستایش زنـان باستانی و اساطیری چون رودابه، این معنی به خوبی مشاهده می‌شود» (شمیسا، ۱۳۹۶: ۸۰).

داستان عشق‌هایی همچون زال و رودابه، تهمینه و رستم، بیژن و منیژه، نمونـه‌هـایی از عشق‌های اساطیری و ارتباط آن با دو قدرت برتـر اسـطوره‌هـا یعنـی خـدایان مـرد و خدایان زن بوده است. خـدایان مـرد معمـولاً در حماسـه‌هـا و قصـاید و خـدایان زن در رمانس‌های عاشقانه و غزل متجلی شده‌اند (همان، ۱۳۷۸: ۲۴۶). داستان‌هایی حماسـی کـه ریشه در باورها و اعتقادات و نیز داستان‌هایی غنایی کهن دارنـد کـه نـه‌تنهـا از رونـق و

شکوه اثر نمی‌کاهند، که مایه تأثیرگذاری (بلاغت) اثر می‌گردند. در چنین روندی، تکامل پردازش و انسجام ذهنی و زبانی شاعر، علاوه بر نبوغ خاص او، جز با اشراف به زیرساخت‌های پنهان عشق در دل روایات کهن نمی‌تواند حاصل شده باشد و اینسان است که فرم حماسی از محتوای عاشقانه حماسی با زیرساخت‌های اصیل خلق می‌گردد و شاهنامه از دل داستان‌های غنایی اساطیری یا تاریخی پدید می‌آید و ساختار داستان‌های عاشقانه و داستان‌های پهلوانانه درهم تنیده می‌شود:

پس پرده اندر یکی ماهروی　　چو خورشید تابان پر از رنگ و بوی
دو ابرو کمان و دو گیسو کمند　　به بالا به کردار سرو بلند

(فردوسی، ۱۳۷۷، ج۱: ۶۵)

ضمن آنکه داستان‌های غنایی مولد داستان‌های حماسی است و در بستر شاهنامه، جزئیات عاشقانه‌ها، سبب حفظ و پیوستگی و تداوم داستان است و یا شروع داستانی جدید را موجب گشته و بدین‌گونه سبب اتصال و انسجام محتوایی اثر برای رسیدن به هدف نهایی که عشق به ایران و حفظ هویت ملی است، می‌گردند. علاوه بر اینها شرح آلام و آرزوهای بشری نیز از جمله همسانی‌های عمیق عواطف و نیازهایی است که شاهنامه به نیکی از عهده آنها برآمده است.

در دوره غزنویان، گاهی جلوه‌های عشق در تغزلات لطیف قصیده‌سرایان دیگر از جمله منوچهری دامغانی (متوفی۴۳۲) و فرخی سیستانی (متوفی ۴۲۹) حاکی از احساسات و عواطفی است که به راحتی ابراز می‌شوند. خیال و احساس، دو اصلی که کلام را سخت عاطفی می‌کند و منشأ بروز عشق در جهان آنان است، در اشعار شادی‌آفرین آنها در این زمینه درخور توجه‌اند؛ اشعاری که در وصف بزم معشوق و روزگار خوشی است که سراسر فرح‌بخشند با احساساتی بیرونی که حکایت از اشراف عاشق بر معشوق دارد؛ عاشقی که به وصال می‌اندیشد و معشوقی که دست‌یافتنی و مرید خواست و ارادهٔ عاشق است. تغزلات غنایی این دوره، غنای اشعار رودکی در وصف می و آواز و طرب را دارند و هنوز اصل بر شادباشی و شادخواری است. بیت زیر، نمونه‌ای از اشعار نغز آنان در عشق و وصف طرب است.

رفت یار من و من نژند و شیفته‌وار　　به باغ رفتم با درد و انده بسیار

(فرخی، ۱۳۷۵: ۶۶)

از سوی دیگر در واکاوی‌های شعری دوران شکوفایی، با استخراج و تفسیر داده‌ها، مشخص شد که نقطه عطف رمزها و رهیافت‌های محتوایی، مفاهیمی هستند که منطبق بر جدول زیر، در نهایت محتواهای پنهان خاصی را نمایان می‌کنند:

جدول ۱- مفاهیم عاشقانه دوران شکوفایی

رمز	زیرمقوله	مقوله	محتوای پنهان
بازتاب هدفمند داده‌های احساسی، عاطفی، زیباشناختی، آرزومندی، سخاوتمندی، هویت‌بخشی	احساسات شخصی، فعالیت‌های اصلی و جانبی، عواطف زیستی، خودآگاهی های شخصیتی، احساسات فراشخصی	احساسات واقعیات ادراکات اخلاقیات	ارزش‌های فردی و بهره‌های اجتماعی و ملی، مسبب آزادی‌ها، تعامل‌های عاطفی، افتخار، آرامش روحی و نشاط جمعی‌اند.

واحد تحلیل ۱-۲: مفاهیم عاشقانه دوران کمال

منطقه محتوایی: رهیافت عملکرد مفاهیم عاشقانه حکمی، روایی، انسانی و فراانسانی

آغاز تکامل

محتوای فکری شعر قرن ششم، برای بهبود و تلطیف شرایط دشوار زندگی آن روزگارحاوی مقادیر قابل ملاحظه‌ای از مفاهیم حکمی و غنایی است. این محتواها از ایران‌دوستی، انعکاس عواطف ملی و میهنی و ذکر مفاخرات ملی و یادکرد دوران پرشکوه باستانی ایران گرفته، تا نوعی عرفان به بلوغ نرسیده در غزل، تا روایات عاشقانه روح‌نواز، از ویژه‌ترین محتواهای فکری هستند که سعی در حفظ عشق دارند. این مفاهیم گاه در تغزلات قصاید، گاه در غزلیات و رباعیات و گاه در منظومه‌های داستانی به چشم می‌خورد. این مفاهیم گاه در غزلیات عاشقانه- عارفانه دیده می‌شود و گاه در همان حال در وجهی دیگر، با قطعاتی که یادآور شادباشی‌های شعر دوره پیش است، غنیمت شمردن زندگی را گوشزد کرده، انگیزه می‌آفریند.

گاه مانند خاقانی شروانی (۵۹۵)، هرچه را می‌اندیشیده و احساس می‌کرده، در شعر منعکس می‌کند (سجادی، ۱۳۹۰: ۵۷) و جدای از تسلط اعجاب‌انگیز بر قصیده، مفاهیم عاشقانه در غزلیات و رباعیاتش به همراه فرم زبانی ساده و محتوای عاطفی و قابل فهم سبب دلنشینی و تأثیرگذاری هرچه بیشتر می‌شود:

سوزی که در آسمان نگنجد دارم　　وان ناله که در دهان نگنجد دارم
گفتی ز جهان چه غصه داری آخر　　آن غصه که در جهان نگنجد دارم
(سجادی، ۱۳۹۰: ۲۱۷)

یا در اندیشه والای نظامی (۶۱۴) که در شیوهٔ خلق داستان عشق زبانزد است. نگاه او در راستای عشق انسانی، به خلق منظومه‌های عاشقانه بی‌بدیل معطوف می‌گردد که با بهترین تصاویر، بیانگر تعالی اندیشه عاطفی و سبب حفظ و طراوت منظومه‌های عاشقانه او تا به امروز می‌شود. استواری فکر و قوای تخیل شاعرانه به همراه چیره‌دستی در به کار بردن انواع آرایه‌های ادبی و هنری در شیوه پردازش عشق، تشریح و تبیین جایگاه عشق و جامعیت سخنان، آرای او و عملی بودن و صحّت آنها، سبب شده تا او نیز همچون ارسطو، دارای بوطیقای ویژه‌ای باشد (شمیسا، ۱۳۷۸: ۸۹-۹۰).

... من قوت ز عشق می‌پذیرم　　گر میرد عشق، من بمیرم
پرورده عشق شد سرشتم　　جز عشق مباد سرنوشتم...
(نظامی، ۱۳۷۹: ۷۷)

همچنین انوری (۵۸۳) نیز که از بزرگ‌ترین مدیحه‌سرایان و قصیده‌پردازان تا عصر خود بوده است، در غزلیات با زبانی ساده و نرم، سخن عاشقانه بسیار تأثیرگذار دارد. غزل او همانند تغزلات طبیعی و لطیف فرخی و منوچهری، سرشار از گفت‌وگوهای عاشق و معشوقی است که روحی سلیم و عواطفی رقیق دارند (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۴: ۵۵).

حسن تو گر بر همین قرار بماند　　قاعده عشق استوار بماند
از رخ تو -گر برین جمال بمانی-　　بس غزل تر به یادگار بماند...
(همان: ۲۲۳)

دوره کمال

پس از سر آمدن حکومت غزنویان، نزدیک به سه قرن -از قرن هفتم تا اواخر قرن نهم- با از بین رفتن سلامت مدنی، رفاه مردمی، نابودی آرامش و آسایش اجتماعی، دیگر خبری از شادی و شادباشی‌های قرن چهارم و پنجم در احوالات جامعه دیده نمی‌شود. در چنین محیطی، روح شعر نیز که بازتاب آیینه زندگی جوامع بشری است، به انزوای غم و تفکر پناه می‌برد و در قالب مفاهیم درون‌گرای عرفان و غزل نمود پیدا

می‌کند. غزل، ظرفیت تمام و کمال مفاهیم عاشقانه را از هر دو نوع احساسی و عرفانی داراست. عرفان نیز که یکی از ویژه‌ترین مختصات شعری این دوره است، جلوهٔ تعالی‌یافته عشق را در شعر نشان می‌دهد و آنچه را که ارائه می‌کند، آمیزه‌ای است از فلسفه و ادب غنایی؛ چه در قالب غزل، چه در منظومه‌ها و مثنوی‌های عرفانی.

بدین شیوه، عطار (۶۲۷) که از شاعران بزرگ متصوفه به شمار می‌آید، با غزلیات و رباعیات و از همه مهم‌تر، با مثنوی عرفانی منطق‌الطیر خود، مهم‌ترین مضامین عاشقانه و عارفانه را می‌آفریند که در آن حقایق عرفان را در کمال روش‌شناسی[1] مکتب عشق، که در واقع کمال‌یافته‌ترین صورت منطق این مکتب است و عقل، نقل آن را تأیید می‌کند (دادبه، ۱۳۸۴: ۶۸ و ۷۲)، به سالکان راه حقیقت می‌آموزد. در غزلیات نیز زاویه دید منحصربه‌فرد او در عشق، حتی در به کار بردن رمزهای عرفانی به مدد او آمده و در نفوذ حقایق عرفان در دل‌ها موفق گشته است:

عاشقانی که همچو عطارند　　در ره عشق بی مجاز آیند

(عطار، ۱۳۷۳: ۳۳۴)

اما در حیطه عاشقانه‌های قرن هفتم، سعدی (وفات ۶۹۱) جدای از مواضع تعلیمی در گلستان و بوستان، احوالات عاشقانه را که حاکی از تجارب انسانی چندسویه است (شایگان، ۱۳۹۵: ۸۸)، با غزل خود در صدر تمام انواع شعر غنایی ادب فارسی قرار داده است. از آنجا که سعدی، شاعری متفکر و متعهد و مصلح اجتماعی است، آموزه‌های او بی‌شک در راستای اصلاح و ارائهٔ صحیح‌ترین روش به نفع جامعه مدنی و زندگی فردی است. بوستان و گلستان بیانگر نظام فکری منسجمی برای رسیدن به آرمان‌شهر بشری است و بی‌تردید با این نظام فکری در غزلیات نیز پیام‌ها و راه‌کارهای مؤثرتری را ارائه می‌دهد (دادبه، ۱۳۹۰: ۹۹). در گلستان و بوستان، آموزش‌های مستقیم را در نظر دارد و در غزل، با غنایی‌ترین صورت ممکن به آموزش‌هایی غیر مستقیم دست می‌زند (اوحدی، ۱۳۹۰: ۵۵-۵۶).

آدمی‌صورت اگر دفع کند شهوت نفس　　آدمی‌خوی شود، ورنه همان جانورست

(سعدی، ۱۳۸۵: ۶۶)

بی‌شک عشق در غزل سعدی که با هر دو وجه انسانی و فراانسانی حضور دارد، با

1. methodology

مبانی تعلیمی اندیشهٔ او هم‌راستاست (موحد، ۱۳۹۶: ۱۱۱). مفهوم عشق از جانبی دیگر در غزل عرفانی مولوی (۶۷۲) خلاصه می‌شود که تلفیقی است از احوالات و رموز حقایق عرفان و عواطف شدید و اندیشه‌های بلند او؛ عشق و ارادت به مرادی چون شمس تبریزی که نمونه‌ای از انسان کامل است (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۹: ۱۷).

تا به دید آمد شعاع شمس تبریزی ز شرق جان مطلق شد زمین و آسمان، ای عاشقان
(همان: ۳۸۷)

در تعریف انسان کامل چنین گفته‌اند: «انسان کامل، موجودی است که به وسیله او، سرّ حق به حق ظاهر می‌گردد. مراد از سرّ حق نیز کمالات ذاتیهٔ خداوند است که تنها انسان قادر است آنها را نشان دهد... چون انسان کامل جمیع اسمای حق تعالی است، پس خدا را باید به وسیله او شناخت» (دادبه و اعوانی، ۱۳۸۹: ۱۵۴). در مثنوی نیز از همان سرآغاز با بیان تأثیرگذار از نی و جست‌وجوی عاشقانه وطن اصلی و درد و سوز فراق و جدایی از نیستان، زبان حال عشق است (شایگان، ۱۳۹۵: ۶۷-۶۸).

حافظ (۷۹۲) شاعر غزل‌های عاشقانه و عارفانه و رندانه، با پیوندی از عاشقانه‌ها و عارفانه‌ها، باب تأویل‌های گوناگون را بر معنای عشق می‌گشاید و در عین حال به ناچار به سبب بحران‌های سیاسی و مبارزه علیه اختناق حاکم بر جامعه، به روش هنری خاص خود در بیانی متفاوت، نیازها و آرمان‌های انسانی را بازگو کرده و اتفاقاً این نقطه عطفی در تمایز شعر او با شاعران قبل و پس از خود می‌گردد. از این‌رو با بار معنایی گوناگونی در شعر حافظ مواجه‌ایم که باید بر اساس موازین دقیق علمی، یعنی با پرهیز از یکسونگری معنایی یا تأویل‌های بی بنیاد، با تکیه بر شمول معنایی، معانی و زوایای مختلف شعر او را نمایان کنیم (دادبه، ۱۳۷۷: ۱۳). ضمن آنکه یکی از شاخص‌ترین مبانی فکری و جهان‌بینی او، مفهوم رندی است که با پیوند به عشق، آرمان‌های انسانی را به نمایش می‌گذارد. «... تمام مباحث در مکتب رندی، حول محور عشق می‌چرخد و نظام حکمت عملی در جهان‌بینی حافظ از عشق و جهان‌بینی عاشقانه مایه می‌گیرد و پیام‌های انسانی برآمده از جهان‌بینی عاشقانه یا «مذهب عشق» که فرازمان است و محدود به زمان و دوره‌ای خاص نیست، آن هم با زبان و بیان حافظ به گوش انسان معاصر، انسان روزگار ما می‌رسد» (همان، ۱۳۹۵: ۳۳).

شاعران این دوره در آفرینش عشق، به دو بعد جسمانی و روحانی توجه دارند که در آن معشوق والامقام، گاهی حتی فرایافتی و آرمانی است. شاعران با تحول ساختار اندیشه در مبانی غنایی، در بیان تعالی عشق به عرصهٔ وسیعی از مضامین عاشقانه و عارفانه نائل می‌شوند. بستر خلق مفاهیم عاشقانه غزل غنایی در این دوره مانند ذات خود ادبیات غنایی درون‌گرا، خیال‌انگیز، عاطفه‌برانگیز، عشق‌خیز و احساس‌آمیز است.

از سوی دیگر پس از واکاوی‌های شعری مشخص شد که داده‌ها و محتواهای برآمده از شعر دوران کمال، در پیوستگی معناداری، مفاهیمی را شکل می‌دهند که منطبق بر جدول زیر، در نهایت محتواهای پنهان خاصی را نمایان می‌سازند:

جدول ۲- مفاهیم عاشقانه دوران کمال

رمز	زیر مقوله	مقوله	محتوای پنهان
بازتاب هدفمند داده‌های احساسی، عاطفی، زیباشناختی، معناشناختی، آرزومندی، آرمان‌خواهی	احساسات شخصی احساسات فراشخصی عواطف انسانی عقاید معنوی	احساسات ادراکات توصیفات فراواقعیات	تمایلات شدید عاطفی، در کنار گرایش‌های معنوی روزافزون و مطالبات اجتماعی، نشان از شوق و امید و ترس دارد.

واحد تحلیل ۱-۳: مفاهیم عاشقانه دوران دوام

منطقهٔ محتوایی: رهیافت عملکرد مفاهیم عاشقانه انسانی و فراانسانی

آغاز تداوم

در این دوران، اندیشه‌ها و معانی عاشقانه در تاب‌آوری قابل تأمّلی تداوم می‌یابند. هرچند شاعران ابتدایی این دوره، تاجایی که توانستند از خیال‌پردازی‌ها و ابراز عواطف غنایی و تمایلات عرفانی در دوره کمال فاصله گرفته و با همان روش غزل‌سرایی، در شکل‌دهی به روابط عاشقانه، با تمرکز بر واقعیت‌گرایی در شعر و بیان کنش‌ها و واکنش‌های واقعی در روابط، عاشق و معشوق را در مرتبه‌ای نسبتاً مساوی دیدند، عاشقی که عشق می‌ورزد و معشوقی که واقعی و متعادل است، از آنجا که در محدودیت‌های اجتماعی آن دوران، ابراز عشق به زنان را جایز نمی‌دیدند، معشوق مذکر را معشوق غزل آن دوره معرفی کردند (شمیسا، ۱۳۹۴: ۲۵۸).

ما را میازار این‌همه، چندین جفا با ما مکـن آغاز عشق است ای پسر، اینها مکن اینها مکن
(وحشی بافقی، ۱۳۷۱: ۱۲۸)

و به همین جهت از رونق و اعتبار غزل کاستند. این یک‌جانبه‌گرایی در بیان حقیقت، نگاه آنان را محدود کرد و طراوت شعر آنـان را از بـین بـرد و بـه ابتـذال گراییـد؛ امـا از هم‌راستایی با معانی عاشقانه عقب نماند.

دوره دوام

از اوایل قرن یازدهم تا اواسط قرن دوازدهم، تغییرات اجتمـاعی و فرهنگـی از جملـه کسادی بازار مدح، تمایل شاعران به مراوده و سفر به اطراف ایران به‌ویژه هند، تغییراتـی در محتوای فکری و فرم زبانی شعر این دوره پدید آورد که یکی از مهم‌ترین آنها، ارتباط تنگاتنگ محتواهای فکری با فرم ساختاری شعر این دوره است؛ تک‌بیـت‌هـایی کـه دسـت شاعر را برای خلق مضامین جدید، تا حد زیادی بازمی‌گذارنـد و شـرایط و تخـیلات سـیال ذهنی را برای هرچه غنی‌تر شدن شعر فراهم مـی‌آورنـد و بـدین طریـق از هـر موضـوعی، مضمونی دلپذیر و دلنشین پدید می‌آورد و گاه در کنار هم شکل غزل به خـود مـی‌گیرنـد. بدین ترتیب شاعران این دوره با قـوای احسـاس و تخیـل شـاعری در بیـان عاشـقانه‌هـای تأثیرگذار موفق بودند، چنان‌که صائب (م ۱۰۸۰) در این دوره بیشترین تعداد غـزل را دارد که در آنها عواطف عاشقانه، امید وصال و احساسات شورانگیز به وضوح دیده می‌شود.

گاه در غزل‌های این دوره، مواعظ حکمی یا اندیشه‌هـای عرفـانی نیـز دیـده شـده کـه بخش عمده‌ای از غزل‌های صائب نیز حاوی چنین محتوایی اسـت کـه در قالـب مضـامین جدید و آموزنده، در خدمت نیازها و عواطف انسانی است و اغلب آنها در حکم مثل سایر تـا امروز کاربرد دارد و بر سر زبان‌هاست. علاوه بر آن به دلیل توجه زیاد به غزلیات حـافظ، در غزل‌سرایی با خلق مضامین بدیع عاشقانه در فصاحت و بلاغت‌آفرینی توفیق می‌یابد.

مفهوم عشق در سبک هندی، بیان همان مسائل غنایی شاعران پیشین است که بـه ایجاز گراییده و با توجه به آنکه شعری معناگراست، نه فقط به روابـط عاشـق و معشـوق، که به طرح کلی عشق و مضامین وابسته به آن پرداخته است.

در شعر این دوره نیز پس از تفسیر داده‌ها و تلفیق با رهیافت‌ها، مفاهیمی بـه دسـت آمد که منطبق بر جدول زیر، محتوای پنهان خاصی را آشکار می‌کردند:

جدول ۳- مفاهیم عاشقانه دوره دوام

رمز	زیر مقوله	مقوله	محتوای پنهان
بازتاب هدفمند داده‌های احساسی، مادی، زیبایی‌شناختی	احساسات شخصی عواطف انسانی	احساسات واقعیات	زیبایی‌های عاطفی بر واقعیت‌های زندگی تفوق دارند.

واحدتحلیل ۱-۴: مفاهیم عاشقانه دوران بازشکوفایی

منطقه محتوایی: رهیافت مفاهیم عاشقانه انسانی (دوره شکوفایی و کمال)

با استقرار سلسله قاجاریه، دگرگونی‌های سیاسی و در پی آن تغییر شرایط اجتماعی، تحولات فرهنگی در هنر و ادبیات رقم خورده و در رجعتی سبکی، شاعران این دوره در شعر، به شیوه کهن ادبیات فارسی در قرون ۴ و ۵ و ۶ بازگشتند. شاعرانی مانند قاآنی (۱۲۷۰-۱۲۲۳) به شیوه فرخی سیستانی و انوری به سبک قصاید دوره شکوفایی می‌سرودند و در غزل نیز شاعران به شیوه سعدی و حافظ در دوره کمال توجه ویژه‌ای داشتند.

در بررسی مفهوم عشق در این دوره، توجه به تغزلات قصاید و غزل حائز اهمیت است. در غزل با زبان و فکر خاص و با دقت و تتبّع در زیبایی‌شناسی عشق غزل کهن فارسی، از جمله حالات عاشق و صفات ظاهری و باطنی معشوق، معروف‌ترین غزل‌های عاشقانه یا عارفانه شعر فارسی را پدید آوردند. هرچند مفهوم عشق در دوره بازگشت به ادبیات کهن، در غزل به وصف و مدح معشوق معطوف بود، تمام خصوصیات معشوق غزل سنتی در آن دیده نمی‌شود. این امر با نگرشی به هنر نقاشی آن عصر هم قابل تطابق است. «در نقاشی ایرانی و خاصه نقاشی نیمه نخست قاجار غالباً چهره‌ها و اندام‌های آرمانی دارای عناصر مشترک فی‌مابین نوعیت جنسی مؤنث و مذکر هستند. به سخن دیگر، عمدتاً چهره‌ها و حتی اندام افراد دارای ویژگی‌های نیمه‌زنانه است. این مسئله که چرا باید پیکره‌های مردان غالباً مشابه زنان تصویر شود، نکته‌ای است که می‌توان ریشه‌های نمادین و زیباشناسانه آن را در ادبیات ایرانی جست‌وجو کرد» (علی‌محمدی اردکانی، ۱۳۹۲: ۱۲۹).

از سوی دیگر پس از واکاوی‌های شعری با استخراج و تفسیر داده‌ها، مشخص شد که نقطه عطف رمزها و رهیافت‌ها، مفاهیمی هستند که منطبق بر جدول زیر، محتوایی پنهان را شکل می‌دهند:

جدول ۴- مفاهیم عاشقانه دوران بازشکوفایی

رمز	زیر مقوله	مقوله	محتوای پنهان
بازتاب هدفمند داده‌های احساسی، زیباشناختی، معناشناختی، نیازشناختی	احساسات شخصی عواطف انسانی احساسات فراشخصی	احساسات واقعیات ادراکات	تمایلات عاطفی فردی و جمعی در راستای نیازها تغییرپذیرند.

۲- بازیابی مفهوم عشق در شعر معاصر فارسی

واحد تحلیل ۲-۱: مفاهیم عاشقانه دوران گذار

منطقه محتوایی: رهیافت تغییر نگاه به مفاهیم عاشقانه انسانی، آرمانی و میهنی دوره پیشاگذار

انقلاب مشروطه، عامل جدیدی برای دگرگونی‌های فکری و فرهنگی ایران شد و یکی از نوآوری‌هایی را که تا آن زمان در شعر فارسی رخ نداده بود، رقم زد؛ تقسیم شعر فارسی به دو بخش سنتی و نوین که تحولی شگرف در ادبیات فارسی به شمار می‌آمد. در این تحول، ساختار شعر به‌شدت دستخوش تغییراتی می‌شد که ماهیتاً ریشه در تغییر مبانی اندیشه اجتماعی و نوع نگاه شاعران به مسائل روز داشت که محتواهایی نوین برای تولید شعر آن دوره بودند. در اصل، مفاهیمی که آرام‌آرام از دوره قبل در حال نفوذ به شعر فارسی بودند، بروز و ظهورشان در این دوره حتمی و علنی شد. مفاهیمی که به سبب آشنایی ایرانیان با غرب و تفکر غربی وارد شعر فارسی شده بود و شاعران اندیشمند، رؤیای تحقق آن را در جان و دل می‌پروردند؛ مفاهیمی از جمله عشق به آزادی، عشق به وطن و میهن‌پرستی، نقد و طرد اندیشه و باورهای کهن خرافی، یا به عبارت دیگر تجددخواهی و روح نوجویی با سنت‌شکنی سیاسی، اجتماعی و فرهنگی (رحیمیان، ۱۳۹۳: ۱۱)، طرح موضوع تساوی حقوق زنان با مردان، دلبستگی به فرهنگ مدرن و آداب جدید مدنی و... .

این عوامل در کنار دل‌زدگی شدید از شعر سبک بازگشت و رجعت کهن و تکراری آن، شاعران این دوره را بر آن داشت تا به دنبال فرم نوین ادبی و انتخاب زبان شعری نزدیک به زبان مردم باشند که گنجایش بیان محتواهای فکری جدید را داشته باشد. مفهوم عشق نیز در این دوره با مفاهیم غنایی آن در عشق و توجه به زن، حب وطن و آزادی‌خواهی و حقوق مدنی و... در نقش معشوق تجسم یافت که با معشوق دوره

بازگشت به کلی متفاوت بود. پس از قاجارها، در دوره پهلوی، موج نوگرایی با یک تحول درونی به اوج شکوفایی خود می‌رسد که در دو جریان پیگیری می‌شود. جریان تلفیق افکار نو با ادبیات سنتی و جریان تغییر سبک اصلی -سبک شعر نو- که در آن فرم و محتوا و زبان، نوین و خلاقانه بود.

دوره گذار

نیما (۱۲۷۶-۱۳۳۸ هـ‌ش)، شاعر عواطف شخصی و فراشخصی است؛ عواطفی که با طیف‌های گوناگون طبیعی بشری، همراه با طبیعت با تمام امکانات آن، با احساسات انسانی در پیوند است که گاه به صورت سمبل و گاه به صورت موتیف، نقش ویژه‌ای دارند. نیما پیش از آنکه خالق شعر نوین باشد، راوی محتواهایی نوین است که در نهایت بلوغ به شعر نو می‌انجامد. شعر نیما در حالات غریبی، گاه به شعر سمبولیست‌ها بسیار نزدیک می‌شود و چنان‌که لازمه اصول فکری آنهاست، با توصیف مناظر و حوادث خاص، گاه با ترس و نگرانی، گاه با توصیف اندوه‌باری از طبیعت، به مدد احساس و تخیّل، به شرح حالات روحی می‌پردازد که در میان آزادی کامل با موسیقی کلمات و آهنگ و رنگ تصویر وقایعی را توصیف می‌کند که هر خواننده‌ای آن را نسبت به درک و احساس خود می‌فهمد (سیدحسینی، ۱۳۹۳، ج ۲: ۵۵۱).

از سوی دیگر پاره‌ای از اشعار نیما، متمایل به مکتب رومانتیسم فرانسوی است؛ همان مکتبی که در آن اصل بر بیان آزاد حساسیت‌های انسان و تأیید حقوق فردی است و در حقیقت باید فراتر از آن بر مبنای گسترش اندیشه بشری دیده شود؛ همان اندیشه‌ای که ریشه آن، بخشی در گذشته و ضمیر ناآگاه جمعی اوست و بخشی دیگر در آینده‌ای روشن که مانند آرمان‌شهری به دنبال آن است و می‌خواهد آن را بیافریند. (همان، ج ۱: ۱۶۲). در این مکتب بر اصولی تأکید می‌شود که از جمله آن به آزادی، شخصیت، هیجان و احساسات باید اشاره کرد (همان: ۱۷۹-۱۸۳).

شعر نیما دارای دو جنبه یا درون‌مایه برجسته است: زمینه اجتماعی- سیاسی و بعد تغزّلی- رمانتیسم (رحیمیان، ۱۳۹۳: ۱۵۲). دغدغه‌های فکری و دل‌مشغولی‌های روحی نیما گاه با بیانی ابهام‌آمیز و پرده‌پوشی‌های شاعرانه، گستره وسیعی از نمادهای طبیعت، عشق به مردم و مسائل اجتماعی و تعلقات فردی را در برمی‌گیرد که با شناخت رنج پنهان او درک می‌شود. شعر نیما، گاه نیازمند تدبّر و تأمّل و تعبیر است و گاه به راحتی

دریافت شده، سخت تأثیرگذار است و از این‌رو خالق سبک جدید شعر فارسی در بیان عواطف و احساسات بشری دست به تحولی شگرف زده است؛ عشقی انسانی و در نگاهی رو به بالا، عشقی آرمانی. شعر نو بعد از نیما یوشیج، در شعر پیروانش مانند سهراب سپهری و... ادامه می‌یابد.

همپای شعر نیمایی، غزل نیز به عنوان اصلی‌ترین قالب شعر غنایی، در جهت بیان اوضاع و احوال انسان معاصر و عواطف و آلام و آرزوها و آرمان‌های او، با پشتوانهٔ قوی فرهنگی- هنری خود، عرصهٔ رسالت‌های نوین می‌شود. در آغاز مشروطیت، با تحول ادبی آن روز، غزل هم در فراز و نشیب مضامین جدید بود. سپس در دوران پهلوی و تحول در شعر و خلق قالب جدید نیمایی، مفاهیم و کلیات ذهنی شاعران غزل‌گو نیز متحوّل شد و این امر سبب نوپردازی در قالب کهن غزل شد.

به موازات شعر نو، غزل نیز در افق‌های فکری و تحولات اندیشه‌ای این دوره تجدد می‌یافت. مفاهیم عاشقانه این تحولات اندیشه‌ای، گاه مبانی فردی، گاه مبانی اجتماعی یا سیاسی را شامل می‌شد که در آن معشوق، ایدئولوژی، جهان‌بینی، آزادی، عدالت و آرمان‌های انسانی بود. غزل‌هایی که تماماً حاوی محتوایی نو، با بیان احساسات انسان معاصر -از خود شاعر تا اجتماع پیرامون او- هستند. نمونه غزل‌های برتر این دوره فراوانند. پس از آن، گونه جدید غزل با حسین منزوی و سیمین بهبهانی در نوع تصویری زبانزد است.

خفته در من دیگری، آن دیگری را می‌شناس چون ترنجم بشکن، آنگه آن پری را می‌شناس
(بهبهانی، ۱۳۹۵: ۵۴)

مگر این باد خوش از راه عشق‌آباد می‌آید که بوی عشق‌های کهنه از این باد می‌آید
(منزوی، ۱۳۹۵: ۲۲۳)

دوره پساگذار

در ابداع سبک نوین از شعر معاصر به نام «شعر سپید»، نگرش شعری احمد شاملو (۱۳۰۴-۱۳۷۹ هـ ش)، با جریانات سیاسی و اجتماعی دوره خود، ارتباط و همسویی قابل ملاحظه‌ای دارد. حساسیت و دقت‌نظر شاملو در شعر، با یأس‌ها و بدبینی‌هایی که البته بسیار دردمندانه ابراز می‌شود، با فضای تاریک جامعه درهم می‌آمیزد و ارائه می‌شود. ذهن فعال و نقّاد شاملو نیازمند آن بود که در شعر به شیوه‌ای دست یابد که

دست او را در لحظه‌های حساس در بیان احساس و پیام‌های شاعرانه بازبگذارد تا او بتواند از تمام امکانات فردی و جمعی به نفع شعر بهره گیرد: «شعر رهایی است، نجات است و آزادی...» (شاملو، ۱۳۸۰: ۱۵۴).

مفهوم عشق در شعر شاملو، گستره وسیعی از عواطف شخصی عاشقانه و آرمان‌های سیاسی و اجتماعی است. به علاوه در وجه اجتماعی، عاشقانه‌های فولکلوریک و ترجمه‌های اشعار عاشقانه ادبیات جهان را در کارنامه غنایی خود دارد. یکی از شاخص‌ترین مضامین عشق شاملو، در اندیشه و شعر عاشقانه او در «آیدا» متجلّی می‌شود. اصلاً گویی آیدا، تجلی عشق در اکثر اشعار اوست که گاه پنهان و گاه آشکار و پرهیاهو است. معشوق شاملو، عینی، دست‌یافتنی و توانمند است، که بر زندگی شاعر تأثیر ویژه‌ای دارد. یکی دیگر از موتیف‌های شعر شاملو، امید است. امید که مظهر عشق و آرمان اوست، از مهم‌ترین عناصر برای رسیدن به آرمان‌شهر شاعران است. پایایی بسیاری از اشعار او نیز ادامهٔ همان عاشقانه‌هایی است که اساس تفکر انسان‌مدارانه دوره گذار را شکل می‌دهد.

در این دوره نیز پس از بررسی‌های شعری با استخراج و تفسیر داده‌ها و انطباق با رهیافت‌های محتوایی، مفاهیمی مشخص شد که منطبق بر جدول زیر، محتوای پنهان ویژه‌ای را از خود بروز دادند:

جدول ۵- مفاهیم عاشقانه دوران گذار

رمز	زیر مقوله	مقوله	محتوای پنهان
بازتاب هدفمند داده‌های احساسی، عاطفی، زیباشناختی، آرمان‌خواهی، هویت‌بخشی	احساسات شخصی عواطف انسانی احساسات فراشخصی	احساسات ادراکات واقعیات فراواقعیات	تمایلات عاطفی همسطح با مطالبات اجتماعی، نوید زندگی بهتر می‌دهد.

در واپسین بخش، تم‌های ایجاد (استخراج) شده در محتواهای پنهان به عنوان درون‌مایه‌های اساسی هر دوره، همگرایی خاصی را بروز داده‌اند. «ایجاد تم‌ها، شیوه‌ای است که مضامین و معانی اساسی را در مقوله‌ها با هم مرتبط می‌سازد» (ایمان و نوشادی، ۱۳۹۰: ۱۶)، چنان‌که تم‌ها را رشته‌ای از معانی برجسته می‌دانند که حوزه به حوزه تکرار می‌شوند و می‌توانند مبین محتوای پنهان متن باشند (همان).

جدول ۶- مقایسه تم‌های ایجادشده (بازتاب تفاسیر محتوایی عشق)

شعر کهن	شعر معاصر
احساس	احساس
تمایلات جسمانی	تمایلات جسمانی
عواطف جمعی	حس اجتماعی
شور و شعف	شور و نشاط
محبت	مهرورزی
حق‌طلبی	حق‌طلبی
افتخار	ایثار
اشتیاق	اشتیاق
ارادت	دوستی
آرزومندی	امید

نتیجه‌گیری

به دنبال دستیابی به نتایج معنایی مفهوم «عشق»، در این تحقیق از روش تحلیل محتوای کیفی با رویکرد تحلیل جهت‌دار بهره گرفته، با تمرکز بر تحلیل‌های نظری موجود و استنباط و تفسیر داده‌ها، محتواهای پنهان را به منزله تم‌ها استخراج و شاخصه‌های همسانی معنایی این مفهوم را دریافت کردیم. آنچه به شکل جامعی از روند منطقی ادواری در این مفهوم حاصل آمد، بازتابی هدفمند از رمزها و مقوله‌های یکسان بود که به تفاسیر محتوایی مشابهی انجامید. این یافته‌ها نشان از آن داشت که معنای عشق، در بستر دگرگونی اندیشه‌ها و کارکردهای شعر فارسی، نه‌تنها دچار تغییرات بنیادین نگشته است، بلکه به بنیان‌ها و عملکردهای مثبتی انجامیده که به نفع مخاطب خود تمام شده است. پس این مفهوم علاوه بر آنکه مختص ژانر عاشقانه است، در تمام ژانرها همواره به عنوان یکی از مهم‌ترین درون‌مایه‌های مهم، در انسجام پیوندهای ادبی-عاطفی، حضوری مؤثر دارد.

با هدف‌گذاری واحد معنایی «عشق» در مضامین همگرا، نتایج حاصله با توجه به همانندی عمدهٔ مقوله‌ها و همسانی تم‌ها، مبیّن همسانی معنایی مفهوم عشق است. پس علی‌رغم تغییرات ساختاری و محتوایی در دوره‌های شعر فارسی، می‌توان به ثبات

معنایی مفهوم عشق تأکید کرد. اختلافات ساختاری- ادبی هرگز بـه گسسـتگی معنـایی این مفهوم دامن نزده است، بلکه فراوانی داده‌های عـاطفی و تکرارشـوندگی آنهـا نیـز در این قیاس تفسیری، نشان از این همسانی دارد. بستر عوامل محیطی و شرایط اجتمـاعی دوران که از مهم‌ترین علل تغییر اندیشه‌ها و تغییر احوالات است، مفهـوم « عشـق» را بـا دگرگونی‌هایی، از شکلی به شکل دیگر درآورده، اما در شمول معنایی با همسانی موفقی، هویت آن را حفظ کرده است.

محتواهای برآمده هم‌معنا در تم‌ها، عمده‌ترین نیازهای عاطفی انسان معاصرند کـه در شعر تأمین شده و نشان می‌دهنـد کـه شـعر امـروز در بسـتر زمـان، پیونـدهای محکـم فرهنگی- عاطفی خود را با شعر دیروز حفظ کرده و بر آن اصرار دارد. در حقیقـت آنچـه در این سیر دگرگونی تشخص دارد، کارآمدی «عشق» اسـت کـه بـه انسـجام پیونـدهای فرهنگی دیروز و امروز کمک شایانی کرده و این مهم با همسانی معنایی این مفهوم رقـم خورده است. عشقی که در قرون کهن، برآورنده مهم‌ترین نیازهای بشری و هدف زندگی بوده است، نه‌تنها از اصالت خود دور نیفتاده، بلکه با هم‌پوشانی معنایی، با همان رسـالت در دوره معاصر، در تکاپو، پایا و پویاست.

منابع

آسا برگر، آرتور (۱۳۸۳) روش‌های تحلیل رسانه‌ها، ترجمه پرویز اجلالی، تهران، مرکز مطالعات و تحقیقات رسانه‌ها.

اتسلندر، پیتر (۱۳۷۱) روش‌های تجربی تحقیق در علوم اجتماعی، ترجمه بیژن کاظم‌زاده، مشهد، آستان قدس.

اشتراوس، انسلم و جولیت کربین (۱۳۹۰) مبانی پژوهش کیفی، فنون و مراحل تولید نظریه زمینه‌ای، ترجمه ابراهیم افشار، تهران، نی.

اوحدی، مهرانگیز (۱۳۹۰) «ضرباهنگ هستی در شعر سعدی و نقش تعلیمی آن»، فصلنامه جستارهای ادبی، شماره ۱۱، صص ۵۵-۵۶.

ایمان، محمدتقی و محمودرضا نوشادی (۱۳۹۰) «تحلیل محتوای کیفی»، فصلنامه پژوهش، شماره ۲، صص ۸و۱۶.

باردن، لورانس (۱۳۷۵) تحلیل محتوا، ترجمه ملیحه آشتیانی و محمد یمنی‌دوزی، تهران، دانشگاه شهید بهشتی.

بهبهانی، سیمین (۱۳۹۵) مجموعه اشعار، چاپ نهم، تهران، نگاه.

حافظ شیرازی، شمس‌الدین محمد (۱۳۹۰) دیوان غزلیات، به کوشش قاسم غنی و محمد قزوینی، چاپ دهم، تهران، زوار.

دادبه، اصغر (۱۳۶۷) «عالم خیال و خیال معشوق»، مجله کیهان فرهنگی، شماره ۵۰، ص ۸.

--------- (۱۳۷۷) «شمول معنایی شعر حافظ و تأویل‌های یکسونگرانه»، فصلنامه فرهنگ اصفهان، شماره ۹ و ۱۰، ص ۱۳.

--------- (۱۳۸۴) «منطق الطیر، صورت نهایی روش‌شناسی مکتب عشق»، فصلنامه اشراق، شماره ۲ و ۳.

--------- (۱۳۹۰) «نقش تعلیمی غزل در آرمانشهر سعدی»، فصلنامه جستارهای ادبی، شماره ۱۲، ص ۹۹.

--------- (۱۳۹۵) «پیام حافظ به انسان امروز»، فصلنامه جستارهای ادبی، شماره ۳ و ۴، ص ۳۳.

دادبه، اصغر و غلامرضا اعوانی (۱۳۸۹) «انسان کامل به روایت ابن عربی»، فصلنامه اندیشه دینی دانشگاه شیراز، شماره ۳۴، ص ۱۵۴.

دهخدا، علی‌اکبر، لغت‌نامه، لوح فشرده، دانشگاه تهران.

رحیمیان، هرمز (۱۳۹۳) ادوار نثر فارسی، چاپ هشتم، تهران، سمت.

رودکی، ابوعبدالله جعفر (۱۳۷۵) گزیده اشعار، تصحیح خلیل خطیب رهبر، چاپ چهاردهم، تهران، صفی‌علیشاه.

سجادی، ضیاءالدین (۱۳۹۰) شاعر صبح، چاپ یازدهم، تهران، سخن.
سعدی شیرازی، مصلح ابن عبدالله (۱۳۸۵) کلیات، محمدعلی فروغی، چاپ سوم، تهران، زوار.
سیدحسینی، رضا (۱۳۹۳) مکتب‌های ادبی، جلد اول و دوم، چاپ هفدهم و هجدهم، تهران، نگاه.
شایگان، داریوش (۱۳۹۵) پنج اقلیم حضور، چاپ هفتم، تهران، فرهنگ معاصر.
شاملو، احمد (۱۳۸۰) مجموعه آثار، چاپ دوم، تهران، زمانه-نگاه.
شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۷۹) گزیده غزلیات شمس، چاپ سیزدهم، تهران، شرکت سهامی و امیرکبیر.
---------- (۱۳۹۴) مفلس کیمیافروش، چاپ پنجم، تهران، سخن.
شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) انواع ادبی، چاپ پنجم، تهران، فردوسی.
---------- (۱۳۷۸) نقد ادبی، تهران، فردوس.
---------- (۱۳۹۳) کلیات سبک‌شناسی، چاپ چهارم از ویراست دوم، تهران، میترا.
---------- (۱۳۹۴) سبک‌شناسی شعر، چاپ هفتم از ویراست دوم، تهران، میترا.
---------- (۱۳۹۶) شاهنامه‌ها، تهران، هرمس.
صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۴) حماسه‌سرایی در ایران، چاپ ششم، تهران، فردوسی.
عطار نیشابوری، فریدالدین (۱۳۷۳) دیوان، محمد درویش، چاپ پنجم، تهران، جاویدان.
علی‌محمدی اردکانی، جواد (۱۳۹۲) همگامی ادبیات با نقاشی دوره قاجار، تهران، یساولی.
فردوسی، ابوالقاسم (۱۳۷۷) شاهنامه، بر اساس چاپ مسکو، جلد اول، تهران، سوره مهر.
فرخی سیستانی، ابوالحسن علی (۱۳۷۵) گزیده اشعار، خلیل خطیب رهبر، چاپ هفدهم، تهران، صفی علیشاه.
کریپندروف، کلاوس (۱۳۸۳) تحلیل محتوا: مبانی روش‌شناسی، ترجمه هوشنگ نایبی، تهران، نی.
گلشنی، علیرضا و محمدرضا قایدی (۱۳۹۵) «روش تحلیل محتوا، از کمی‌گرایی تا کیفی‌گرایی»، فصلنامه روش‌ها و مدل‌های روان‌شناختی، سال هفتم، شماره ۲۳، ص ۱۲.
لاشیء، حسین و محمدجواد شمس (۱۳۷۵) «ارادت»، دائره‌المعارف بزرگ اسلامی، تهران ، ج۷.
مصاحب، غلامحسین (۱۳۵۶) دائره‌المعارف فارسی مصاحب، جلد دوم، تهران، فرانکلین.
معین، محمد، فرهنگ معین، نرم‌افزار.
منزوی، حسین (۱۳۹۵) مجموعه اشعار، محمد فتحی، چاپ چهارم، تهران، نگاه.
موحد، ضیاء (۱۳۹۶) سعدی، چاپ ششم، تهران، نیلوفر.
نظامی گنجوی، ابومحمد الیاس (۱۳۷۹) لیلی و مجنون، حسن وحید دستگردی، چاپ دوم، تهران، سوره مهر.
وحشی بافقی، کمال‌الدین محمد (۱۳۷۱) دیوان، محمد درویش، چاپ پنجم، تهران، علمی.
هولستی، ال آر (۱۳۸۰) تحلیل محتوا در علوم اجتماعی و انسانی، ترجمه نادر سالارزاده امیری، چاپ دوم، تهران، دانشگاه علامه طباطبایی.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و نهم، زمستان ۱۳۹۹: ۱۲۶-۹۳
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۱۱/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل عناصر مفهومی هنر در سروده‌های شاعران قرن ششم هجری

مرتضی حیدری*

چکیده

در این پژوهش نویسنده با یاری‌گرفتن از مبانی معنی‌شناسی مفهومی به استخراج مؤلّفه‌های معنایی نشان‌دارشده برای مفهوم هنر در شعر قرن ششم پرداخته و با نگاهی انتقادی و ویرایشی به سازه‌های شناسانده شده برای معنی‌شناسی مفهومی، به بازبینی این سازه‌ها و کاربردشناسی آنها در پژوهش‌های زبانی و ادبی روی آورده است. پس از دسته‌بندی مؤلّفه‌های معنایی در حوزه‌های هم‌بسته با هر مؤلّفه، پانزده حوزهٔ معنایی گوناگون برای مفهوم هنر در سروده‌های شاعران قرن ششم به دست آمده است. حوزه‌های معنایی زبان ادبی، حکمت عملی، مدح، زیبایی‌شناسی، صناعت، اخلاق و خُلق‌وخوی، نقد اجتماعی، جنگ، انسان‌شناسی، جانورشناسی، دین، کیهان‌شناسی، زیست‌بوم‌شناسی، عرفان و عشق حوزه‌هایی هستند که به ترتیبِ گستردگیِ دامنه، مؤلّفه‌های معنایی مفهوم هنر را دربرگرفته‌اند. در حوزهٔ زبان ادبی، پدیدارهای متنوّع هستی‌شناختی با ابزارهای تشبیه و استعارهٔ کِنایی کارمایهٔ تصویرسازی شاعرانه قرار گرفته‌اند. در حوزهٔ معنایی مدح، هنر ویژگی ممدوح، بازبستهٔ وی و ناتوان در برابر وی گزارش شده است. مؤلّفه‌های گِردآمده در حوزهٔ زیبایی‌شناسی نشان می‌دهد شعر قرن ششم زمینه‌ساز گفتمان زیبایی‌شناسی بوده است. حوزهٔ معنایی صناعت نیز از فنون و حرفه‌های گوناگونی برساخته شده است. خصایل فردی و اجتماعی در حوزهٔ معنایی اخلاق و خُلق‌وخوی گِرد آمده‌اند. ناکامروایی شاعران قرن ششم از هنر خویش، حوزهٔ

* دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور Mortezaheydari.58@gmail.com

CC BY NC

معنایی نقد اجتماعی را مفهوم‌گذاری‌کرده است. جنگاوری و ویژگی ابزار جنگی نیز برای مفهوم هنر نشانه‌گذاری شده است. هنر همچنین در حوزهٔ انسان‌شناسی مَلَکه‌ای انسانی برشمرده شده و با وجود این، ویژگی جانوران گوناگون نیز دانسته شده است. خداشناسی و دین و لازمهٔ نشان‌داریِ دین نیز برای هنر مفهوم‌گذاری شده است. سرانجام هنر ویژگی جهان و اجرام کیهانی گزارش شده و با مؤلّفه‌های متفرّدی از زیست‌بوم‌شناسی، عرفان و عشق مفهوم‌دار شده است. یافته‌های پژوهش نشان‌می‌دهد هنر در چهارچوب مطالعاتی اشاره شده، مفهومی بسیار فراگیر و خلاف پنداشت‌های متعارَف امروز دارد.

واژه‌های کلیدی: معنی‌شناسی، معنی‌شناسی مفهومی، مؤلّفه‌های معنایی، مفهوم هنر، شعر قرن ششم.

کلّیات پژوهش

مقدمه

معنی‌شناسی مفهومی نظریّه‌ای است که از سال ۱۹۷۲ میلادی در آثار «رِی جکندوف»[1] تا سال‌های پایانی قرن بیستم در تحوّل و تکامل بوده است (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۰۳ - ۱۰۲). یکی از کاربردی‌ترین رویکردها در مطالعهٔ مفهوم واحدهای واژگانیِ زبان، رویکرد مفهوم‌شناسی[2] بر پایهٔ طرح مؤلّفه‌های معنایی[3] و گِردآوردن این مؤلّفه‌های معنایی در حوزه‌های معناییِ[4] هم‌بسته با آنها است.

مفهوم هنر از بنیادی‌ترین مفاهیم علوم انسانی و فلسفهٔ هنر بوده و از دیرباز دربارهٔ آن به‌تفصیل گفت‌وگو شده است. افلاطون هنر را صناعت و مهارت می‌داند و مهارت را به مهارت ساختن و کسب‌وکار بخش‌می‌کند (Plato, 1997: Sophist, 265 – 266; Statesman, 299 d, e). ارسطو هنر را یکی از گونه‌های شناخت می‌داند که بر پایهٔ آنها حقیقت با تأیید و تکذیب چیزها بر جان آدمی روی می‌نماید (Aristotle, 1995: Nicomachean Ethics, Book VI, 1139b, par. 3, p. 3862). در قرون وسطی، مرزهای میان هنرهای زیبا و حرفه‌ها و هنرهای کاربردی، اندکی متمایزتر شد و در دوران رنسانس، نظام هنرهای زیبا پی‌ریزی شد. سرانجام در قرن هجدهم، نویسندگان فرانسوی دایره‌المعارف (مانند دیدرو[5] و دالامبر[6])، علم، هنر و حرفه را از یکدیگر تفکیک کردند (سوانه، ۱۳۹۱: ۱۲۵). گفتمان هنر در زبان فارسی، گفتمانی برگرفته از اندیشه‌های نظریّه‌پردازان و فیلسوفانِ بِنام هنر بوده است.

بیان مسئله

مفهوم هنر در زبان فارسی، دریافتی از آرای اندیشمندان اَنیرانی بوده و واژهٔ هنر در تُهی‌مایگی نظریّه‌پردازی و نظریّه‌سنجیِ علمی در ایران از یک‌سو و آسان‌پنداری مفهوم هنر در متون ادب فارسی از سوی دیگر، انگیزشی بایسته برای مطالعهٔ مفهوم هنر در

1. Ray Jackendoff
2. conceptology
3. semantic features
4. semantic features
5. Denis Diderot
6. Jean le Rond d'Alembert

کُهن‌میراثِ زبان و ادبیّات فارسی ایجاد نکرده است. از همین‌روی بهره‌گیری از نظریّه‌ای کاربردی برای مطالعهٔ مفهوم هنر در متون زبان و ادبیّات فارسی، موضوعی است که پژوهش‌های متعدّدی را ایجاب می‌کند.

نوع، روش و چهارچوب نظری پژوهش

این جُستار ماهیتی بنیادی و کاربردی دارد؛ زیرا پس از مطالعهٔ فراگیر آرای زبان‌شناسان ایرانی و اَنیرانی دربارهٔ معنی‌شناسی مفهومی با رویکردِ طرح مؤلّفه‌های معنایی، بنیادهای این رویکردِ مفهوم‌شناسی در سامانه‌ای کاربردی گِردآوری شده و با یاری گرفتن از این رویکرد، مفهوم هنر در سروده‌های شاعران قرن ششم بررسی و ارزیابی شده است. چهارچوب مطالعاتی پژوهش سروده‌های شاعران قرن ششم هجری است؛ از همین روی دیوان‌ها و منظومه‌های شاخص قرن ششم هجری برای جامعهٔ آماری پژوهش، نمونه‌گیری شده‌اند. ابیاتی از شاعران که در آنها واژهٔ هنر در شبکهٔ روابط مفهومی قرارگرفته است، همگی مطالعه شده‌اند. در پیکرهٔ پژوهش نیز برای بازنمودن روش تحلیلی نویسنده، بیت‌های نیازمند گزارش ارزیابی شده‌اند و به برخی دیگر از بیت‌ها تنها اِرجاع داده شده است. سرانجام همهٔ مؤلّفه‌های معنایی استخراج‌شده برای مفهوم هنر در جدولی تمام‌نما ارائه شده‌اند. رویِ هم‌رفته، هشت شاعر و پانزده دیوان و منظومهٔ قرن ششم هجری (با تفکیک اقبال‌نامه و شرف‌نامه در پنج گنج نظامی)، پارامتر و آمارهٔ این پژوهش قرار گرفته‌اند.

پیشینهٔ پژوهش

معنی‌شناسی مفهومی بر پایهٔ مؤلّفه‌های معنایی، دارای بنیادهای نظری گسسته‌ای در آرای زبان‌شناسان ایرانی و جهانی است و تاکنون پیکرهٔ منسجمی برای بهره‌برداری کاربردی نیافته است. مفهوم هنر نیز در متون زبان و ادبیّات فارسی چندان مطالعه نشده و تنها دهخدا در لغت‌نامه (ذیل سرواژهٔ هنر) و ناتل‌خانلری در کتاب «شعر و هنر»، با آوردن شاهدهایی از متون ادب فارسی مفاهیمی از هنر را -بی‌آن‌که طرحی برای مطالعهٔ مفهوم هنر داشته باشند- با رویکردی کُل‌نگرانه شناسانده‌اند (دهخدا، ۱۳۸۷: ذیل هنر؛ ناتل خانلری، ۱۳۴۵: ۳۳-۳۴).

اهمّیت و ضرورت پژوهش

اهمّیت این پژوهش در شناساندن بنیادهای معنی‌شناسی مفهومی با طرح مؤلّفه‌های معنایی، دسته‌بندی این بنیادهای نظری و پیش‌نهادن روشِ کاربردیِ این سامانهٔ نظری برای توسعه و ترویج آن در مفهوم‌پژوهی است. همچنین بازنمودن مفهوم هنر در متون منظوم قرن ششم به روشی سنجش‌پذیر دیگر ضرورت و هدف این جُستار است. از همین‌روی، این پژوهش جایگاه ویژه‌ای در دانش معنی‌شناسی مفهومی و مطالعات هنر می‌تواند داشته باشد.

تبیین چهارچوب نظری پژوهش(۱)

بنیادهای نظریّهٔ معنی‌شناسی مفهوم‌شناسی

نظریّهٔ معنی‌شناسی مفهومی دارای چهار شاخصهٔ بنیادین است که بر پایهٔ آنها ارزش مطالعاتی کاربردی پیدا می‌کند. این بنیان‌های چهارگانهٔ نظری ابزارهای کاربردی سودمندی را فراهم می‌سازد:

مؤلّفهٔ معنایی[1]

مؤلّفهٔ معنایی «یک کمینه عنصر تبیین‌گر از معنای یک واژه است که سازهٔ معنایی[2] نیز نامیده می‌شود؛ برای نمونه واژهٔ «دختر» با مؤلّفه‌هایی مانند «جوان»، «مؤنّث» و «انسان» تحلیل می‌شود» (Crystal, 2008: 427). تحلیل مؤلّفهٔ معنایی یک واژه، تجزیه شدن مفهوم آن واژه به ریزمؤلّفه‌های معنایی سازندهٔ آن است. (Leech, 1985: 89؛ Lyons, 1995: 116; Bussmann, 2006: 219 – 220). «تحلیل مفاهیم از طریق مؤلّفه‌های معنایی، تحلیل مؤلّفه‌ای نامیده می‌شود. ... مؤلفه‌های معناییِ یک مفهوم را نشان‌های[3] آن مفهوم می‌نامند» (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۱۲). مؤلّفه‌های معنایی، صفات و ویژگی‌های مصداق‌ها و مفهوم‌ها هستند که از بافت درون‌زبانی یا برون‌زبانی استنباط می‌شوند. تحلیل مؤلّفه‌ای، در اساس «ابزارهای سیستماتیک و سودمندی را برای زبان‌شناسان در بازنمودن روابط مفهومیِ برقرار شده میان واژگان زبان‌ها، فراهم می‌کند» (Lyons, 1995:

1. semantic feature
2. semantic component
3. marks

114). در تحلیل مؤلّفه‌ای این نکتهٔ بسیار کارگشا را در پیش چشم باید داشت که «برخی از واژه‌ها ... محمول دو موضعی‌اند؛ یعنی ... به روابطی ارجاع می‌دهند که میان دو چیز برقرار است. ... تجزیهٔ مؤلّفه‌های مفهومی باید گزارشی از جهت‌مندی رابطه‌های مفهومی را داشته باشد» (Lyons, 1995: 113). لاینز سپس تأکید می‌کند که برای نشان‌دادن مفهوم واژه‌هایِ دارای معنای مشخّص ناگزیر از شناساندن ساختاری سلسله‌مراتبی هستیم که نشان‌دهندهٔ ساخت نحوی محتوای گزاره‌ای جمله‌ها باشد (Lyons, 1995: 113). مجموعهٔ مؤلّفه‌های معنایی در یک حوزهٔ معنایی گِرد می‌آیند؛ برای نمونه همهٔ مؤلّفه‌های معنایی تجزیه‌شده از مفهوم جفت‌واژه‌های «زن/مرد» و «پسر/دختر» که همگون هم نیستند، در حوزهٔ معنایی «نژاد انسان» جای می‌گیرند (Leech, 1985: 89).

حوزهٔ معنایی[1]

حوزه‌های معنایی، کلان‌ترین طبقه از مؤلّفه‌های برآمده از مصداق‌ها و مفاهیم هستند که ساحاتِ شناختیِ گوناگون از معانی و مفاهیم را در یک فرهنگ و زبان، دسته‌بندی می‌کنند (Crystal, 2008: 429، صفوی، ۱۳۸۴: ۵۱). گردآوری و دسته‌بندی مفاهیم در یک سیستم فراگیر که مؤلّفه‌هایِ بومیِ کمتر و مؤلّفه‌هایِ جهانی بیشتری دارد، طرحی برای نظریّه‌های شناخته‌شده در فلسفهٔ ذهن و زبان‌شناسی شناختی شده است (Lakoff, 1987: 68, 134; Searle, 1983: 12 – 13, 42; Searle, 1979: 142 – 143).(۲)

شرایط لازم و کافی[2]

اصطلاح «شرایط لازم و کافی» هم در معنی‌شناسی فلسفی و هم در معنی‌شناسی منطقی بررسی می‌شود. در معنی‌شناسی فلسفی به مجموعه شرایطی گفته می‌شود که برای توصیف هر مفهوم کاربرد دارد. به زبانِ ساده‌تر، شرایط لازم و کافی مجموعهٔ اطلاعاتی است که برای درک یک مفهوم بایسته می‌نمایند. در معنی‌شناسی منطقی شرایط لازم و کافی، مجموعهٔ اطلاعاتی است که از طریق آن مصداقِ مشخّصی را در جهان خارج بتوان تشخیص داد. در این نگرش برای تعیین چنین شرایطی از قاعده‌ای نظیر (۱) استفاده می‌شود:

1. semantic field
2. necessary and sufficient conditions

(۱) X مرد است، اگر و فقط اگر Y باشد: Y انسان است؛ Y مذکّر است؛ Y بالغ است.

به این‌ترتیب «مرد» باید انسان، مذکّر و بالغ باشد و آن‌چه انسان، مذکّر و بالغ است، «مرد» است. مجموعهٔ شرایطی که برای توصیف یک مفهوم، یا تشخیص یک مصداق لازم تلقّی می‌شوند، «شرایط لازم»اند و آن شرط یا شرایطی که برای تعیین تقابل نیاز است، «شرایط کافی» به شمار می‌آیند؛ برای نمونه، «انسان‌بودن»، «مذکّر بودن» و «بالغ بودن» برای مفهوم «مرد» شرایط لازم است، ولی برای این که مفهوم «مرد» از مفهوم «زن» متمایز گردد، «مذکّر بودن» شرط کافی است (صفوی، ۱۳۸۴: ۶۲-۶۳).

نشان‌داری و بی‌نشانی

نشان‌داری و بی‌نشانی اجزای یک زوج متقابل را در جایگاه نشان‌دار (دارای چند گونه مؤلّفه) و بی‌نشان (بدون هیچ مؤلّفه‌ای) ارزیابی می‌کند (Bussmann, 2006: 722). به‌گفتهٔ پالمر، هرگاه میان دو واژهٔ متقابل، یکی از آنها برای پرسش و صحبت دربارهٔ مفهوم هردو واژه به‌کار رود، واژهٔ مذکور بی‌نشان و دیگری نسبت به آن نشان‌دار به شمار می‌رود. ترکیب‌های رایجی مانند «پلومرغ» یا «مرغ‌داری» نشان می‌دهد که مفهوم «مرغ» نسبت به «خروس» بی‌نشان به کار رفته است (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۲۱-۱۲۳). لیکاف[1] می‌گوید: «آن واژه‌ای که وجه پایه‌ای شناخت را می‌نمایاند در بافت‌های خنثی به کار می‌رود» (لیکاف، ۱۳۹۵ ج۱: ۱۱۷). نشان‌داری و بی‌نشانیِ مفاهیم، با بافت برون‌زبانی (شناسه‌های از پیش‌انگاشته‌شدهٔ فرهنگی و اجتماعی) و بافت درون‌زبانی (روابط واحدهای زبانی در زنجیرهٔ سخن) مشخّص می‌شود. واژه‌های «دانشجو» و «دانش‌آموز» با مؤلّفهٔ [± دانشگاه رفتن] در بافت فرهنگی و اجتماعی زبان فارسی از یکدیگر بازشناخته می‌شوند.

گونه‌های روابط مفهومی در معنی‌شناسی مفهومی

پیش از این گفته شد که نشان‌دادن جهت‌مندی روابط مفهومی کارگشای معنی‌شناسی مفهومی است. روابط تنیده‌شده میان واحدهای زبانی یکسان نیست و واژگان یک زبان به شیوه‌های مختلفی معانی و مفاهیم گوناگونی را نمایان می‌کنند.

1. George Lakoff

شمول معنایی[1]

شمول معنـایی مفـاهیم خـاص را بـا مفـاهیم عـام‌تـر مـرتبط مـی‌کنـد و رابطـه‌ای سلسله‌مراتبی میان واژگان دارای شمول معنایی برقرار اسـت؛ بـه‌گونـه‌ای کـه یـک واژهٔ شامل، می‌تواند در مرتبه‌ای دیگر زیر شمول مفهـومی دیگـر باشـد (Crystal, 2008: 233; Brown, 2005: 666).

جزءواژگی[2]

جزءواژگی رابطهٔ میان جزئیات و کلّیات را نشان می‌دهد؛ مانند «چرخ» و «ماشین» یـا «پا» و «زانو» (Crystal, 2008: 302؛ Brown, 2005: 666؛ صفوی، ۱۳۸۴: ۴۱-۴۲).

عضوواژگی[3]

عضوواژگی رابطهٔ مفهومی میان واژه‌ای را که عضوی از یک مجموعه است، نسبت بـه آن مجموعه می‌نمایاند. در این باره می‌توان رابطهٔ مفهومی میـان واژهٔ عضـو «درخـت» را نسبت به واژهٔ مجموعهٔ «جنگل» نمونه آورد (صفوی، ۱۳۸۴: ۷۵- ۷۶).

واحدواژگی

واحدواژگی رابطه‌ای مفهومی است که میان واحدهایِ پیشینِ اندازه‌نما و هسته‌های اسمی برقـرار مـی‌شـود (طبیـب‌زاده، ۱۳۹۳: ۲۲۷ - ۲۲۵؛ فرشـیدورد، ۱۳۸۴: ۳۱۷-۳۱۸)؛ بـرای نمونه «دسته» و «گُل»، «پُرس» و «چلوکباب»، «فروند» و «هواپیما» و ... .

در شمول معنـایی، جـزءواژگـی، عضـوواژگـی و واحـدواژگـی مؤلّفـهٔ معنـایی آن حالـت مرکزی‌ای است که در آن همهٔ اعضای یک‌گروه، هـم‌گـرا مـی‌شـوند (لیکـاف، ۱۳۹۵، ج۱: ۱۵۴). بنابراین مؤلّفهٔ معنایی جامع اعضای مجموعه اسـت. اشـتراکِ مجموعـه‌هـا در یـک یـا چنـد ویژگی فراگیر که به نسبتی میان همهٔ اعضا توزیع شده اسـت، ممکـن مـی‌شـود. ایـن فصـل مشترکِ مفهومی، مؤلّفهٔ معناییِ پایه برای مجموعه‌ها به شمار می‌رود (Lyons, 1995: 111).

چندمعنایی[4]

اصطلاح چندمعنایی به یک واحد واژگانی اشـاره مـی‌کنـد کـه معـانی متفـاوتی دارد (Crystal, 2008: 373 - 374). اولمان (Stephen Ullmann) می‌گوید، تغییرهای هم‌زمـانی

1. meronymy
2. member-collection
3. portion-mass
4. polysemy

و درزمانیِ معنی‌ها به شکل چندمعنایی، دوشادوش یکدیگر، زنده می‌مانند (Ullmann, 1963: 37). «انتقال در کاربرد»، «کاربرد ویژه»، «هنرآفرینی» و «تأثیرپذیری از زبان بیگانه» را بر پایهٔ آرای اولمان، دلایلی برای روی‌دادن چندمعنایی برشمرده‌اند (صفوی، ۱۳۸۴: ۴۷ - ۴۵؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۱۱۱- ۱۱۷؛ لیکاف و جانسون، ۱۳۹۵، ج۱: ۱۹۳). گونه‌ای از چندمعنایی نیز دیده می‌شود که با خنثی‌شدگی مؤلّفه‌های معنایی روی می‌دهد؛ برای نمونه هنگامی که واژهٔ «مرد» از مؤلّفه‌های [- بلوغ] و [- مذکّر] تُهی می‌شود، مفهوم عام انسان را پیدا می‌کند (Leech, 1985: 90).(۳) مفاهیم خواسته‌شده از یک واژهٔ چندمعنا در بافت سخن، مؤلّفه‌های آن واژه به شمار می‌روند.

هم‌معنایی[۱]

هم‌معنایی به‌تقریب میان دو یا چندواژه که تلفّظ یا اِملای یکسان دارند، روی می‌دهد (Leech, 1985: 227؛ Ullmann, 1963: 37). در هم‌معنایی، واژگان هم‌معنا دارای یک یا چند مؤلّفهٔ معنایی مشترک هستند؛ برای نمونه واژه‌های «بالغ» (دربارهٔ انسان) و «رشدیافته»، به‌ترتیب در مؤلّفه‌های [+ انسان] و [+ بالغ] دارای مرز هم‌معنایی هستند (leech, 1985: 90). رابطهٔ هم‌معنایی دارای گونه‌های هم‌معنایی مطلق[۲] (Lyons, 1995: 61)، هم‌معنایی بافت مقیّد[۳] (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۲۴-۱۲۵؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۱۰۸- ۱۰۹)، هم‌معنایی تحلیلی[۴] (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۲۵)، هم‌معنایی ضمنی[۵] (صفوی، ۱۳۸۴: ۱۲۵؛ صفوی، ۱۳۹۰: ۱۰۹) و هم‌معنایی تقریبی[۶] (Lyons, 1995: 60) است.

تقابل معنایی[۷]

تقابل برای نشان‌دادن تفاوت‌های کمّی (مانند کم/ زیاد) یا تفاوت‌های کیفیِ (مانند سفید و سیاه) واژگانِ زبان در حوزهٔ ادراکی و شناختی آن واژگان به کار می‌رود. اگرچه تضاد[۸] اصطلاح فنّی پذیرفته‌شده‌ای برای تبیین متقابل‌بودنِ معنیِ واژگانِ قاموسی است، ولی در مقایسه با اصطلاح تقابل کاربرد غیردقیق‌تری دارد (Lyons, 1996,Vol 1: 271, 274).

1. synonymy
2. absolute synonymy
3. context-dependent synonymy
4. analytic synonymy
5. implicational synonymy
6. near synonymy
7. semantic opposition
8. antonymy

تقابل معنایی را به‌گونه‌های تقابل جهتی[1] (Lyons, 1996,Vol 1: 281)، تقابل دوسویه/ متقارن[2]، [4] تقابل صوری[3] (صفوی، ۱۳۸۴: ۳۶- ۳۷)، تقابل ضمنی[4] (همان: ۳۷)، تقابل مدرّج[5] (Lyons, 1996. Vol. 1: 271؛ لیکاف، ۱۳۹۵، ج. ۱: ۱۳۴)، تقابل مکمّل[6] (Lyons, 1996. Vol. 1: 279 - 280) و تقابل کامل/ تضاد[7] [5] بخش‌کرده‌اند.

مؤلّفه‌های معنایی در روابط مفهومی از گونهٔ تقابل، آن وجهِ ممیِّزی است که واژگان متقابل را از یکدیگر متمایز می‌کند؛ برای نمونه مؤلّفهٔ معنایی [+ مذکّر] برای «شوهر»، در تقابل مکمّل میان «زن» و «شوهر»، نشانهٔ مفارِق مفهومی به شمار می‌رود.

تباین معنایی[8]

تباین معنایی رابطه‌ای است که در قلمرو عناصر یک مجموعه از یک حوزهٔ معنایی برقرار می‌شود. واژه‌های متباین «شمال/ جنوب»، یا «شرق/ غرب» در تقابل جهتی با یکدیگرند. گروه‌های متباینی مانند {چپ/راست/پس/پیش} را در مقولهٔ تباین متقاطر[9] باید بررسی کرد و تباین خطی[10] را برای گروه‌هایی چون {شنبه/ یک‌شنبه/ .../ جمعه} لحاظ‌کرد که اعضای آن در تقابل با یکدیگر قرار ندارند (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۲۰-۱۲۱). تباین خطی را بر پایهٔ متقابل بودن یا نبودن عضو نخست و پایانیِ واژه‌های مجموعهٔ متباین به دوگونهٔ تباین ردیفی[11] و تباین مدوّر\ می‌توان بخش‌کرد (صفوی، ۱۳۹۰: ۱۲۰-۱۲۱؛ Leech, 1985: 103 ;Malmkjær, 2002: 341).

در رابطهٔ مفهومی تباین معنایی، واژگان متباین در یک حوزهٔ معنایی می‌توانند مؤلّفهٔ معناییِ یک مفهوم باشند؛ برای نمونه مؤلّفه‌های [+ سبز بودن] و [+ زرد بودن] برای مفهوم «برگ» مؤلّفه‌هایی شناخته‌شده و نشان‌دار هستند.

1. directional opposition
2. symmetrical opposition
3. connotational opposition
4. gradable opposition
5. complementary opposition
6. complete opposition/ antonymy
7. semantic contrast
8. antipodal contrast
9. orthogonal contrast
10. serial contrast
11. cyclical contrast

بررسی مؤلّفه‌های معنایی واژهٔ هنر در سروده‌های شاعران قرن ششم

قوامی رازی

- در همه سطح زمین چون هنر خامهٔ تو باد خاکی‌گهر و آتش آب‌آور نیست
(قوامی رازی، ۱۳۳۴: ۱۳)

بیت بالا از قصیده‌ای در مدح امیری صاحب‌طرف و اظهار گله و طلب صله برگزیده شده است. هنر در همنشینی و رابطهٔ التزام با «خامهٔ ممدوح» ویژگی قلم وی برشمرده شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ لازم قلم ممدوح] برای هنر نشان‌دار شده است. «لاینز» نیز در روش تحلیل مؤلّفه‌ای خود از رابطهٔ التزام در ساخت نحوی جمله‌ها و محتوای گزاره‌ای آنها سود برده است (Lyons, 1995: 113).

(مؤلّفه‌های معنایی [+ ویژگی ممدوح] را در (قوامی رازی، ۱۳۳۴: ۴)، [+ نقش‌گونگی] را در (همان: ۲۶)، [+ فضل‌وکمال] را در (همان: ۴۰)، [+ خوب‌سیرتی] را در (همان: ۴۱) و [+ مانند کتب‌خانه] را در (همان: ۱۶۳) ببینید.)

امیرمعزّی

- گر عالم هنر ز بهاری شود بدیع زیباتر از رخ تو به عالم بهار نیست
(معزّی، ۱۳۱۸: ۹۲)

«عالم هنر» ترکیبی است که در آن هنر با کاربرد هنری زبان، در حوزهٔ زبان ادبی به عالَمی تشبیه شده که می‌تواند با بهاری بدیع شود. بنابراین، مؤلّفهٔ معنایی [+ عالَم‌گونگی] برای هنر برقرار شده است.

- شاها تو را خدای هنر داد و بخت نیک زیرا که بخت نیک بود مایهٔ هنر
(همان: ۲۱۴)

در مصرع نخست هنر با رابطهٔ التزام مسبَّب و برآمده از دهش خدای دانسته شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ خدادادی بودن] برای مفهوم هنر شناسانده شده است. در مصرع دوم، نیز در ژرف‌ساخت سخن جملهٔ «بخت نیک مایهٔ هنر است» دیده می‌شود که دارای

گشتاری حافظ معنی[1] (راسخ‌مهند و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۹۶) است: «مایهٔ هنر بخت نیک است.». مؤلّفهٔ معنایی [+ مایه‌گرفتن از بخت نیک] برای هنر برقرار شده است.

- چو دین و عقل و هنر داد شاه عالم را به عالم اندر ازو تازه کرد فتح و ظفر
(همان: ۲۷۷)

این بیت از قصیده‌ای که «در فتح سمرقند به دست ملکشاه» سروده شده، برچیده شده است. در مجموعهٔ متباینی از ویژگی‌های خدادادیِ ممدوح، {دین، عقل و هنر}، مؤلّفهٔ جامعِ [+ ویژگی خدادادی ممدوح] برای عضوهای دارای تباین خطّی (ازگونهٔ مدوَّر) این مجموعه نشان‌دار شده و مفهوم هنر نیز از این مؤلّفه بهره گرفته است.

- بی دانش و هنر نتوان ملک یافتن دولت به هیچ‌کس ندهد ملک رایگان
(همان: ۵۲۷)

هنر با رابطهٔ التزام مسبِّب ملک‌یافتن دانسته شده و با مؤلّفهٔ معنایی [+ لازمهٔ مُلک یافتن] نشان‌دار شده است.

(مؤلّفه‌های معنایی [+ انسان‌مانندی] را در (همان: ۱۸)، [+ دانش] را در (همان: ۳۵)، [+ دانش دینی] را در (همان: ۳۹)، [+ مسبِّب آرایش دهر] و [+ مسبِّب سامان یافتن مُلک] را در (همان: ۴۰)، [+ ویژگی ستور] را در (همان: ۵۴)، [+ خداآفریده‌بودن] را در (همان: ۷۹)، [+ جنگاوری] را در (همان: ۸۸)، [+ دلیری و مردانگی] را در (همان: ۱۰۴)، [+ مانند موجودی دارای چشم] را در (همان: ۱۱۱)، [+ ویژگی ممدوح] را در (همان: ۱۳۷)، [+ مسبِّب نامداری مرد] را در (همان‌جا)، [+ رِفق‌ومدارا] را در (همان: ۱۷۶)، [+ به‌سان تخم کشت‌کاری] را در (همان: ۱۸۹)، [+ مسبِّب سامان‌یافتن اسباب شاهی] را در (همان: ۲۰۵)، [+ برآمدن از نام ممدوح] و [+ برآمدن از نام و نامهٔ ممدوح] را در (همان: ۲۲۵)، [+ انسان‌مانندی] و [+ ستایش‌گر کفایت ممدوح] را در (همان: ۲۳۹)، [+ لازم طبع ممدوح] را در (همان: ۲۵۹)، [+ مانند اسب] را در (همان: ۳۰۷)، [+ شاعری] و [+ ستوده‌شدن با نظم شعر] را در (همان: ۳۸۵)، [+ برآمدن از جهد] و [+ مسبِّب مرتبه و فایده] را در (همان: ۳۹۸)، [+ برآمدن از آفرینش یزدان] و [+ ویژگی ممدوح] را در (همان: ۴۱۳)، [+ ویژگی ممدوح] را در (همان: ۴۱۸)، [+ مانند جامه] را در (همان: ۴۴۰)، [+ برج‌مانندی] را

1. meaning preserving transformation

در (راسخ‌مهند و دیگران، ۱۳۹۳: ۵۱۱)، [+ مسبِّب داشتن گنج و سپاه و مملکت] و [+ لازمهٔ کامران‌شدن] را در (همان: ۶۴۲)، [+ برآمدن از گوهر ممدوح] را در (همان: ۶۶۷)، [+ جمال‌داشتن] را در (همان: ۷۳۹) و [+ سروماننده] را در (همان: ۷۵۵) ببینید.)

سوزنی سمرقندی

- هنر و آهوی ارباب هنر بر دل او شد پدیدار از آنگونه که شیر از آهو
(سوزنی سمرقندی، ۱۳۳۸: ۷۸)

هنر در تقابل کامل با آهو (= عیب) قرار گرفته و مؤلّفهٔ معنایی [+ کمال و بی‌نقصی] شرط کافی و ممیِّز این تقابل نشانه‌گذاری شده است.

- ز امتحان تو شده اهل هنر عاجز هنر نموده به تو عاجزی و ممتحنی
(همان: ۳۵۰)

در مصرع نخست مفهوم هنر با مؤلّفهٔ معنایی مشخّصی نشان‌دار شده است. در مصرع دوم، هنر با کاربرد هنری زبان به انسانی عاجز و محنت‌زده در برابر ممدوح مانند شده و مؤلّفهٔ معنایی [+ انسان‌گونگی] برای هنر نشان‌دار شده است. همچنین در ژرف‌ساختِ[1] سخن جملهٔ «هنر در برابر تو عاجز و ممتحن است» دیده می‌شود که مسند و مؤلّفهٔ معنایی [+ عاجزی و ممتحنی در برابر ممدوح] برای هنر برقرار شده است. «ژرف‌ساخت در واقع نمود نحوی انتزاعی جمله است» (راسخ‌مهند و دیگران، ۱۳۹۳: ۲۲۰). افزون بر روساخت[2] «که در تعبیر معنایی نقشی بر عهده دارد... روابط دستوری موجود در ژرف‌ساخت نیز همان‌هایی هستند که معنی را تعیین می‌کنند» (چامسکی، ۱۳۹۰: ۱۵۲). جمله‌های گشتاری «دارای بیش از یک تفسیرند و در سطح گشتاری (ولی نه در سطوح دیگر) بازنمودی چندگانه دارند» (چومسکی، ۱۳۷۴: ۱۳۹). «ژرف‌ساخت روابط دستوری اسناد[3]، تغییر[4] و جز آن را به‌دست می‌دهد» (چامسکی، ۱۳۹۰: ۱۵۷).

(مؤلّفه‌های معنایی [+ ویژگی ممدوح] را در (سوزنی سمرقندی، ۱۳۳۸: ۱۰۰)، [+ گنج‌گونگی] را در (همان: ۱۶۱)، [+ سروگونگی] را در (همان: ۱۶۲)، [+ ویژگی ممدوح] و

1. deep structure
2. surface structure
3. predication
4. modification

[+ لازم خداوند] را در (سوزنی سمرقندی، ۱۳۳۸: ۱۶۷)، [+ مرکب‌گونگی] و [+ تنها برای ممدوح زین شدن] را در (همان: ۱۶۷)، [+ تزئین‌شدن با ذات ممدوح] را در (همان: ۱۸۰)، [+ ویژگی ممدوح] را در (همان: ۱۹۶)، [+ آسمان‌گونگی] را در (همان: ۲۱۱)، [+ مُلک‌گونگی] را در (همان: ۲۱۲)، [+ سپهرگونگی] را در (همان: ۲۲۵)، [+ مسبِّب فخر نمودن] و [+ لازمهٔ گرویدن دیگران] و [+ کمال و بی‌نقصی] را در (همان: ۲۲۸)، [کان‌گونگی] را در (همان: ۲۴۶)، [+ مسبِّب عزّت] را در (همان: ۲۶۵) و [+ حریف ممدوح بودن] را در (همان‌جا)، [+ بنات‌گونگی] و [+ لازم قلم ممدوح] را در (همان: ۳۲۳)، [+ انسان‌گونگی] را در (همان: ۳۲۷) و [+ دارای فنون‌بودن] و [+ شاعری] را در (همان: ۴۹۱) ببینید).

سنایی غزنوی

- تا بود شاه فلک را ذنب و رأس کمر تا بود مرد هنر را محل از فضل و حسب
باد بی‌نحس همه‌ساله به گردون شرف کمر رأس و محل تو شده رأس و ذنب
(سنایی، ۱۳۸۱: ۷۱)

«شاه فلک» استعارهٔ مصرّحه از خورشید است. شاعر بلندمرتبگی ابدی (تا هنگامی که خورشید در ذَنَب و رأس قرار می‌گیرد) را برای ممدوح آرزو می‌کند. «اهل علوم غریبه گویند دو عقده که بنام عقدتان نامیده‌اند در جهان سماوات وجود دارد که یکی را رأس نامند که دلالت بر سعادات دارد و دیگر ذنب که دلالت بر نحوست دارد» (سجّادی، ۱۳۷۳، ج۳: ۱۹۹۵؛ مصفّی، ۱۳۵۷: ۳۰۴،۳۰۸،۳۱۰). واژهٔ هنر با رابطهٔ التزام، مسبِّب فضل و حسب به شمار رفته است. مؤلّفه‌های معنایی [+ موجب فضل] و [+ موجب حسب= بزرگی] برای هنر نشان‌دار شده است.

- چون ذات هنر نیست در اوصاف تو عیبی چون فعل خرد نیست در اعمال تو عاری
(سنایی، ۱۳۸۱: ۳۱۰)

نداشتن عیب، وجه‌شبهی است که از مشبّهٌبه هنر برگرفته شده است. مؤلّفهٔ [+ بی‌عیبی] برای مفهوم هنر نشان‌دار شده است.

- ز آینه روی را هنر باشد گرچه پشتش پر از گهر باشد
(همان، ۱۳۲۹: ۸۷)

این بیت و ابیات بازپسین از مثنوی حدیقه الحقیقه سنایی است. واژهٔ هنر با هم‌معنایی در بافت مقیّد، مفهوم خاصیت و فایده یافته و با مؤلّفهٔ معنایی [+ خاصیت و فایده] نشان‌دار شده است.

- علم خواندی نگشتی اهل هنر جهل از این علم تو بسی بهتر
(سنایی، ۱۳۲۹: ۳۱۷)

این بیت را سنایی دربارهٔ جاهلی که عالِم پنداشته می‌شود («فی الجاهلِ یُظَنُّ العالِمُ»)، سروده و مفهوم علم را در تقابلی ضمنی با مفهوم هنر به کار برده است؛ گویا هنر را بینشی خجسته پنداشته است که میوهٔ درخت علم است. بنابراین مؤلّفهٔ معنایی [+ بینش‌مندی] شرط کافی و ممیِّزِ میان علم و هنر نشانه‌گذاری شده است.

- بر در قصر شاه دین‌پرور از پی نام و ننگ و کسب هنر
تیغ‌داران چو نیزه و چو سنان همه برجسته و ببسته میان
(همان: ۵۰۴)

واژهٔ هنر در همنشینی با واژهٔ «کسب» قرار گرفته و مؤلّفهٔ معنایی [+ اکتسابی بودن] در اثر مجاورت و انتقال معنایی برآمده از آن، برای مفهوم هنر نشان‌دار شده است.

(مؤلّفه‌های معنایی [+ گراییدن به‌سوی مردان] و [+ موجب زیور باطن] را در (سنایی، ۱۳۸۱: ۱۶۰)، [+ زیبایی] را در (همان: ۱۷۴)، [+ ویژگی شمشیر] را در (همان: ۱۸۱)، [+ شعر] را در (همان: ۲۰۲)، [+ سپهرگونگی] را در (همان: ۲۶۴)، [+ ویژگی شاعر] را در (همان: ۲۹۴)، [+ ویژگی ممدوح] را در (همان: ۶۳۰)، [+ ویژگی شاعر] را در (همان: ۶۳۲)، [+ کمال و بی‌نقصی] را در (سنایی، ۱۳۲۹: ۹۷)، [+ سخن‌دانی] را در (همان: ۱۰۷)، [+ فضل و کمال] را در (همان: ۱۵۱)، [+ ویژگی کرّهٔ اسب] را در (همان: ۱۶۰)، [+ روحمانندی] را در (همان: ۲۲۹)، [+ دین] را در (همان: ۲۴۸)، [+ خداشناسی] را در (همان: ۲۹۹)، [+ ویژگی اهل علم] را در (همان: ۳۱۵)، [+ فضل و کمال] را در (همان: ۳۲۹)، [+ خاصیت و ویژگی] را در (همان: ۳۶۰)، [+ مزیّت و حُسنِ آدمی] را در (همان: ۳۸۶)، [+ زینت مرد] را در (همان: ۳۹۰)، [+ ویژگی جهان‌دیدگان] را در (همان: ۴۵۴)، [+ لزوم پاسبانی‌شدن با خرد] را در (همان: ۴۹۹)، [+ مُلک‌رانی به‌جِد] را در (همان: ۵۷۸)، [+ عدل] را در (همان: ۵۸۷)، [+ فضل و کمال] را در (همان: ۶۰۶)، [+ ویژگی ممدوح] را در (همان: ۶۲۶)، [+ ویژگی شاعر] را در (همان:

۷۰۸)، [+ سخن‌سنجی] را در (سنایی، ۱۳۸۱: ۷۱۸)، [+ مسبِّب شادی جان] را در (همان: ۷۲۵) و [+ مسبِّب بی‌ارزش شدن نزد مردمان] را در (همان: ۷۴۲) ببینید).

انوری ابیوردی

- عالی‌سخن به حضرت عالی‌نسب شتافت صاحب‌هنر به درگه صاحبقران رسید
(انوری، ۱۳۷۶: ۱۵۲)

این بیت در مدح «مجدالدّین ابوالحسن عمرانی» سروده شده است. واژهٔ شامل و عام هنر با هم‌معنایی تقریبی برابر با سخن دانسته شده است. بنابراین مفهوم هنر با مؤلّفهٔ معنایی [+ سخن] نشان‌دار شده است.

- ای زمان تو بی‌تناسخ نفس کبک را داده در هنر بازی
(همان: ۴۷۷)

تناسخ نفس یعنی انتقال نفس از بدنی به بدن دیگر که گونه‌هایی دارد. یکی از گونه‌های تناسخ نفس، انتقال نفس از حیوانی پس از مرگ به حیوان دیگر است؛ خواه این انتقال از حیوانی اخسّ به اشرف باشد، خواه برعکسِ آن (سجّادی، ۱۳۷۹: ۱۶۵). این بیت از قصیده‌ای در مدح «سلطان اعظم، سنجربن‌ملکشاه» برچیده شده است. هنر ویژگی شاخص باز در برابر کبک دانسته شده و در حوزهٔ معنایی جانورشناسی با مؤلّفهٔ معنایی [+ ویژگی شاخص باز دربرابر کبک] شناسانده شده است.

- تا دامن دل به دست عشق توست صد گونه هنر در آستین دارد
(همان: ۸۰۲)

با هم‌معنایی‌ای از گونهٔ بافت مقیّد، هنر در معنا و با مؤلّفهٔ [+ خاصیت‌وفایده] به کار رفته است.

(مؤلّفه‌های معنایی [+ ویژگی نظم شاعر] را در همان: ۶، [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۲۲، [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۳۷، [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۶۰، [+ کوی‌مانندی] را در همان: ۷۳، [+ به‌سان شاخه‌ای در باغ سخن] را در همان: ۹۷، [+ ویژگی شاعر] را در همان: ۱۴۲، [+ مانند شویی بی‌جفت] را در همان: ۱۴۶، [+ آفتاب‌مانندی] را در همان: ۱۴۷،[+ سخن‌وری] را در همان: ۱۷۵، [+ سخن‌وری] را در همان‌جا، [+ سپهرگونگی] را در همان: ۱۹۶، [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۲۰۰، [+

مقیم‌بودن در بغداد] را در سجّادی، ۱۳۷۹: ۲۱۳، [+ به‌سان پرورنده‌ای مهربان] را در همان: ۲۱۹، [+ مسبِّب معروف‌شدن ممدوح] را در همان: ۲۲۳، [+ شاعری] را در همان: ۲۲۵، [+ مسبِّب شهرت ممدوح] را در همان: ۲۹۰، [+ به‌سان انسانی ذی‌روح] را در همان: ۲۹۲، [+ مسبِّب مشهورشدن ممدوح] را در همان: ۲۹۵، [+ لازم طبع ممدوح] و [+ شرف یافتن از خدمت طبع ممدوح] را در همان: ۳۷۰، [+ لازم قلم ممدوح بودن] را در همان: ۳۸۵، [+ فضل وکمال] را در همان: ۳۹۸، [+ فضل‌وکمال] را در همان: ۴۲۰، [+ جنگاوری] را در همان: ۴۳۰، [+ به‌سان فال‌جویی بودن] را در همان: ۴۳۲، [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۴۶۱، [+ گوهرمانندی] را در همان: ۴۷۰، [+ کمال و بی‌نقصی] را در همان: ۵۴۷، [+ به‌سان موجودی دارای چشم] را در همان: ۶۳۰، [+ مزیّت و حُسن] را در همان: ۶۵۳، [+ عود مانندی] را در همان: ۶۵۴، [+ اکتسابی‌بودن] و [+ مسبِّب رنج و اندوه] را در همان: ۶۵۵، [+ کمال و بی‌نقصی] را در همان: ۶۸۷، [+ ویژگی لازم روباه و شیر] را در همان: ۷۴۲، [+ مسبِّب پیشی‌گرفتن] را در همان: ۷۵۵، [+ سخن‌وری] را در همان: ۹۶۱ و [+ به‌سان آفتاب بودن] را در همان: ۹۹۴ ببینید).

فلکی شروانی

- تا به هنر نژاد تو، ز آرش و جم درست شد
نام نمانده در هنر، تخمهٔ سام و زال را (فلکی شروانی، ۱۳۴۵: ۱۹)

شاعر هنر را در همنشینی با «نژاد ممدوح» به کار برده و با رابطهٔ التزام هنر را لازم آن دانسته است. مؤلّفهٔ معنایی [+ لازم نژاد ممدوح بودن] در مصرع نخست برای هنر نشان‌دار شده است. در مصرع دوم، واژهٔ هنر با هم‌معنایی در بافت مقیّد در معنا و با مؤلّفهٔ [+ دلاوری] شناخته شده است.

(مؤلّفه‌های معنایی [+ به‌سان شاعری دیوان‌پرداز] را در فلکی شروانی، ۱۳۴۵: ۳۹، [+ مانند گنجوری برای ممدوح] را در همان‌جا، [+ انسان‌گونگی] و [+ خیره‌شدن از رای ممدوح] را در همان: ۵۰، [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۷۵، [+ مصحف‌گونگی] و [+ سنجیده‌شدن با طبع ممدوح] را در همان: ۷۶ ببینید.)

خاقانی شروانی

- از نیم شاعران هنر من مجوی از آنک ناید همی ز آهنِ بدگوهر آینه (همان: ۵۷۵)

با هم‌معنایی از گونهٔ ضمنی در بافت سخن، واژهٔ هنر دارای مؤلّفهٔ معنایی [+ شاعری] شده است.

- نه نه ما را هنری نیست که گردون شکنیم
خویشتن چند به فتراک هنر بربندیم؟ (فلکی شروانی، ۱۳۴۵: ۷۱۱)

این بیت از ترکیب‌بندی است که شاعر در مرثیهٔ فرزند خویش، رشیدالدّین، سروده است. «گردون» صفتی است که دارای اشتقاق صفر[1] (شقاقی، ۱۳۹۴: ۲۳) است؛ یعنی صفتی است به معنی گردنده و بدون آن‌که با پسوند یا پیشوندی درآمیزد، تغییر مقولهٔ صرفی داده و به‌جای اسمِ خود (موصوف آسمان) به کار می‌رود.(۶) گردون شکستن یعنی شکافتن آسمان و بر آسمان پیروز شدن. هنر در مصرع نخست با رابطهٔ التزام لازمهٔ دست یافتن بر آسمان پنداشته شده و با مؤلّفهٔ معنایی [+ لازمهٔ پیروزی برآسمان] نشان‌دار شده است؛ گرچه شاعر خود را از چنین هنری بی‌بهره یافته است و از آسمان حیلت‌ساز ناله سرداده است. در مصرع دوم نیز هنر با کاربرد هنری زبان به شکار بندِ پشتِ زینِ اسب (= فِتراک) تشبیه شده و مفهوم هنر با مؤلّفهٔ [+ فتراک‌گونگی] در حوزهٔ زبان ادبی شناسانده شده است. شاعر چنان در رثای فرزند خویش دل‌شکسته است که خویشتن را درآویخته از هنر می‌بیند، نه هنرمند!

(مؤلّفه‌های معنایی [+ کمال و بی‌نقصی] را در خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۱۰، [+ جنگ] را در همان: ۲۱۴، [+ لازمهٔ معرکه (= ستیزه‌جویی)] را در همان: ۳۶۲، [+ مانند طفلی بی‌مادر] را در همان: ۴۰۷، [+ ویژگی زنبور و مور] را در همان: ۴۴۳، [+ فضل و کمال] را در همان: ۴۶۴، [+ سروگونگی] را در همان: ۵۰۱، [+ به‌سان الهه‌ای آسمانی] را در همان: ۵۱۷، [+ به‌سان فرمان‌روا] را در همان: ۵۱۸، [+ فضل و کمال] را در همان: ۵۵۶، [+ چراغ‌گونگی] را در همان: ۷۰۴، [+ مانند موجودی گریان] را در همان: ۷۰۵، [+ سخن‌وری] و [+ مسبِّب نرسیدن روزی] را در همان: ۷۱۲، [+ فضل و کمال] را در همان: ۷۱۴، [+ فضل و کمال] را در همان: ۷۱۵، [+ مانند موجودی جان‌دار] و [+ ویژگی جان ممدوح] را در همان: ۷۱۸، [+ روشنایی خورشید] را در همان: ۷۷۵، [+ مانند ستارگان] و [+ شرط ممکن وزارت] را در همان: ۱۰۴۴، [+ مانند باغ] را در همان: ۱۱۷۸، [+ مسبِّب دردسر دیدن] را در همان: ۱۱۸۰،

1. zero derivation

[+ ویژگی سیّارهٔ عطارِد] را در خاقانی، ۱۳۷۵: ۱۲۷۶، [+ سوختن پروانه و شمع برای هم] را در همان: ۱۲۹۱، [+ ناسازگاری با نیک‌بختی] را در خاقانی، ۱۳۸۲: ۲۹۲ ببینید).

نظامی گنجه‌ای

- چو بر شاه آفرین کرد آن هنرمند جوابش داد کای گیتی خداوند

(نظامی، ۱۳۸۵ب: ۵۵)

هنرمند، وصف معرّفی برای شاپور نقّاش است. بنابراین، هنر با هم‌معنایی ضمنی در معنی نقّاشی به کار رفته و دارای مؤلّفهٔ [+ نقّاشی] شده است.

- جمالش را که بزم‌آرای عیدست هنر اصلی و زیبایی مزید است

(همان: ۷۰)

این بیت در وصف خسرو، از زبان شاپور، در گفت‌وگو با شیرین است. هنر اصلِ جمالِ بزم‌آرای خسرو برشمرده شده و زیبایی هم افزون بر جمال وی گزارش شده است. شاعر تقابلی میان «جمال و زیبایی» برقرارکرده است؛ گویا در متن‌های کهن فارسی جمال، هم بر زیبایی سیرت و هم بر زیبایی صورت دلالت‌کرده و هر آن چیزی بوده که مایهٔ آراستگی و زینت‌بخشی می‌شده است (ر.ک: دهخدا، ۱۳۸۷: ذیل جمال؛ انوری، ۱۳۸۶: ذیل جمال). در ژرف‌ساخت سخن، مسند و مؤلّفهٔ معنایی [+ اصلی برای جمال ممدوح] برای مفهوم هنر برقرار شده است.

- عالم را زیر و زبر کرده‌ای تا تویی آخر چه هنر کرده‌ای؟

(نظامی، ۱۳۸۵هـ: ۹۲)

بیت از «داستان پیرزن با سلطان سنجر» در منظومهٔ مخزن‌الاسرار برچیده شده که در آن داستان پیرزن از بیداد پروریدن سنجر برآشفته است. هنر در بافت مقیّد سخن هم‌معنا با دادگری به کار رفته و با مؤلّفهٔ [+ دادگری] در حوزهٔ سیاست مدن (حکمت عملی) مفهوم‌دار شده است.

- گر سفر از خاک نبودی هنر چرخ شب و روز نکردی سفر

(همان: ۱۶۹)

این بیت از مقالت نوزدهم مخزن‌الاسرار، «در استقبال آخرت» برگزیده شده است.

هنر در بافت مقیّد سخن در معنی حُسن به کار رفته و با مؤلّفهٔ معنایی [+ مزیّت و حُسن] شناسانده شده است.

(مؤلّفه‌های معنایی [+ کمال و بی‌نقصی] را در نظامی، ۱۳۸۰: ۲۴۰، [+ ویژگی شاعر] را در همان: ۲۵۶، [+ سرپوشیدگی با بخت] را در همان: ۳۵۳، [+ مسبِّب برتری] را در نظامی، ۱۳۸۵الف: ۳۸، [+ لازم مردم گوهری‌بودن] را در همان: ۵۵، [+ فضل و کمال] را در همان‌جا، [+ مسبِّب مدارا کردن با خردمند] را در همان: ۸۵، [+ سخن‌وری] را در همان: ۱۰۹، [+ مزیّت و حُسن] را در همان: ۲۲۶، [+ سکّه‌مانندی] را در همان: ۲۲۸، [+ گیاه‌گونگی] را در همان: ۲۹۲، [+ اکتسابی بودن] را در نظامی، ۱۳۸۵ب: ۴۱، [+ انسان‌گونگی] را در همان: ۵۲، [+ کمال و بی‌نقصی] را در همان: ۱۸۹، [+ سنگ‌تراشی] را در همان: ۲۱۹، [+ خودبین نبودن] را در همان: ۴۳۵، [+ یاری‌گر ارسطو] و [+ مسبِّب دولت‌مندی] و [+ مسبِّب دولت‌خدایی] را در نظامی، ۱۳۸۵ج: ۸۷، [+ ویژگی ارسطو] را در همان: ۸۸، [+ کمال و بی‌نقصی] را در همان: ۹۰، [+ ویژگی ممدوح] را در همان: ۲۴۱، [+ لازمهٔ داشتن جایگاه شایسته] را در همان: ۲۵۶، [+ سیاست] را در همان: ۴۸۰، [+ دُرج‌مانندی] را در نظامی، ۱۳۸۵د: ۲۴، [+ کمال و بی‌نقصی] را در همان: ۲۹، [+ لازمهٔ سرفرازی فرزند] را در همان: ۴۵، [+ شجاعت و دلاوری] را در همان: ۵۳، [+ فضل و کمال] را در همان: ۵۷، [+ رِفق و دل‌نوازی] را در همان: ۱۹۳، [+ مانند انسانی شرمسار] و [+ تظلّم و دادخواهی] را در نظامی، ۱۳۸۵ه: ۸۹، [+ لازمهٔ عقل] و [+ دادگری] را در همان‌جا، [+ ویژگی سگ] را در همان: ۱۰۳، [+ کمال و بی‌نقصی] را در همان: ۱۲۵، [+ مهارت و توانایی] را در همان: ۱۳۴، [+ کمال و بی‌نقصی] و [+ دین] را در همان: ۱۴۲، [+ فضل و کمال] را در همان: ۱۵۰، [+ محتوای کتاب] را در همان: ۱۵۵، [+ شکرمانندی] و [+ کمال و بی‌نقصی] را در همان: ۱۶۳، [+ بازبستهٔ پسندیده شدن] را در همان: ۱۷۵، [+ مسبِّب پاکی خاک زمین] و [+ فضل و کمال] را در همان‌جا، [+ لازم طبع بودن] را در همان: ۱۷۶، [+ فضل و کمال] و [+ محتوای خواندنی کتاب‌ها] را در نظامی، ۱۳۸۵: ۳۰، [+ کمال و بی‌نقصی] و [+ فضل و کمال] را در همان‌جا، [+ مسبِّب بی‌دولتی] را در همان: ۴۸، [+ مسبِّبِ خوشبختی] و [+ لازمهٔ پادشاهی] را در همان: ۸۶، [+ فضل و کمال] را در همان: ۱۸۳، [+ خوبی] و [+ ویژگی خرد] را در همان: ۱۸۹،[+ شرط لازم برای آدمی] را در همان: ۱۹۸، [+ لازمهٔ

چاره‌گری و تدبیر درکارها] را در نظامی، ۱۳۸۵: ۲۱۸، [+ لازمهٔ همسرگزینی] را در همان: ۲۲۰ و [+ به‌سان کشتزار] را در همان: ۳۶۰ ببینید).

اکنون همهٔ حوزه‌های معنایی و مؤلّفه‌های برسازندهٔ این حوزه‌های معنایی که از مطالعهٔ مفهوم هنر در سروده‌های شاعران قرن ششم هجری به دست آمده، در جدول زیر بازنموده می‌شود[۷]:

جدول تمام‌نمای حوزه‌های معنایی و مؤلّفه‌های معنایی مفهوم هنر در سروده‌های شاعران قرن ششم:

زبان ادبی	حکمت عملی			زیبایی‌شناسی	صناعت	اخلاق و خلق‌وخوی	نقد اجتماعی	جنگ	انسان‌شناسی	جانورشناسی	دین	کیهان‌شناسی	زیست‌بوم‌شناسی	عرفان	عشق
	تدبیر نفس	تدبیر منزل	سیاست مُدُن	مدح											
نقش گونگی			مسبِّب آرایش دهر	خداآفریده بودن	دانش	فضل‌وکمال (۲۰)	مسبِّب بی‌ارزش‌شدن نزد مردمان	جنگاوری (۲)	گرایيدن به‌سوی مردان	ویژگی ستور	دانش دینی	لازمهٔ پیروزی بر آسمان	مقیم‌بودن در بغداد	مسبِّب شادی جان	سوختن پروانه و شمع برای یکدیگر
مانند کتب‌خانه			مسبِّب سامان‌یافتن مُلک	مایه‌گرفتن از بخت نیک	شاعری (۴)	خوب‌سیرتی	به‌سان شوی بی‌جفت	دلیری‌ومردانگی	مزیّت‌وحُسن آدمی	ویژگی کرّهٔ اسب	دین (۲)	روشنایی خورشید			
			لازم قلم ممدوح	ویژگی ممدوح (۱۶)											

ویژگی سیّارهٔ عطارِد				
خداشناسی	مسبِّب نشان‌داری دین			
ویژگی شاخص باز در برابر کبک	شرط لازم برای روباه و شیر	ویژگی زنبور و مور		
زینتِ مرد	یاری‌گر ارسطو	ویژگی ارسطو	شرط لازم برای آدمی	
ویژگی شمشیر	رزم‌اوری	دلاوری (۲)	لازمهٔ معرکه	
مانند طفلی بی‌مادر	مسبِّب رنج‌واندوه	ناسازگاری با نیکبختی	مسبِّب نرسیدن روزی	مسبِّب دردسر دیدن
رِفق و مُدارا	لازمهٔ تزیین ذات انسان	مسبِّب فخرنمودن	موجب زیور باطن	بی‌عیبی
ستوده‌شدن با نظمِ شعر	دارای فنون بودن	شعر	ویژگی شاعر (۴)	سخن‌دانی
برآمدن از جهد	برآمدن ازآفرینش یزدان	جمال داشتن	کمال و بی‌نقصی (۱۳)	لازم خداوند
برآمدن از نام و نامهٔ ممدوح	ستایش‌گر کفایت ممدوح	لازم طبع ممدوح (۲)	ویژگی خدادادی ممدوح	برآمدن از گوهر ممدوح
مسبِّب نامداری مرد	مسبِّب سامان‌یافتن اسباب شاهی	مسبِّب مرتبه و فایده	لازمهٔ مُلک‌یافتن	مسبِّب داشتن گنج و سپاه و مملکت
انسان‌مانندی (۶)	عالَم‌گونگی	مانند موجودی دارای چشم	به‌سان تخم کِشت‌کاری	مانند اسب

مانند جامه	لازمهٔ گرویدن دیگران	تنها برای ممدوح زین‌شدن	زیبایی	ویژگی اهل علم	بینش‌مندی	مسبِّب بی‌دولتی								
بُرج‌مانندی	لازمهٔ کامران‌شدن	حریف ممدوح بودن	خاصیت و فایده (۲)	ویژگی نظم شاعر	ویژگی جهان‌دیدگان									
سَرومانندی (۳)	مسبِّب عزّت	لازم قلم ممدوح (۲)	خاصیت و ویژگی	سخن	عدل									
گنج‌گونگی	موجب فضل	عاجزی و ممتحنی در برابر ممدوح	اکتسابی‌بودن (۴)	سخن‌وری (۵)	مسبِّب مدار اکردن با خردمند									
مُرکّب‌گونگی	موجب حَسَب	مسبِّب معروف‌شدن ممدوح	مزیّت و حُسن (۳)	نقّاشی	خودبین‌نبودن									

آسمان‌گونگی	لزوم پاسبانی‌شدن با خرد	مسبِّب شهرت ممدوح (۲)	سرپوشیدگی با بخت	سنگ‌تراشی	رِفق و دلنوازی										
مُلک‌گونگی	ملک‌رانی به‌جِد	شرف‌یافتن از خدمت طبع ممدوح	لازم مردم گوهری	محتوای کتاب	مسبِّب پاکیِ خاک زمین										
سپهرگونگی (۳)	مسبِّب پیشی‌گرفتن	لازم نژاد ممدوح	مهارت و توانایی	محتوای خواندنی کتاب‌ها											
کان‌گونگی	مسبِّب برتری	مانند گنجوری برای ممدوح	بازبستهٔ پسندیده‌شدن												
بَنات‌گونگی	شرط ممکن وزارت	خیره‌شدن از رای ممدوح	لازم طبع بودن												

روح‌مانندی	کوی‌مانندی	به‌سان شاخه‌ای درباغِ سخن	آفتاب‌مانندی (۲)	به‌سان پرورنده‌ای مهربان
مسبِّب دولت‌مندی	مسبِّب دولت‌خدایی	لازمهٔ داشتن جایگاه شایسته	سیاست	لازمهٔ سرفرازی فرزند
سنجیده‌شدن با طبع ممدوح	ویژگی جان ممدوح	اصلی برای جمال ممدوح		
خوبی				

به‌سان انسانی ذی‌روح	تظلّم و دادخواهی																
به‌سان فال‌جویی بودن	لازمهٔ عقل																
گوهر مانندی	دادگری																
به‌سان موجودی دارای چشم	مسبِّب خوشبختی																
عودمانندی	لازمهٔ پادشاهی																
به‌سان شاعری دیوان‌پرداز	ویژگی خرد																

مصحف گونگی	لازمهٔ چاره‌گری و تدبیر درکارها																	
به‌سان الهه‌ای آسمانی	لازمهٔ همسرگزینی																	
به‌سان فرمانروا																		
چراغ گونگی																		
مانند موجودی گریان																		
فِتراک گونگی																		
مانندموجودی جاندار																		
مانند ستاد گان																		

به‌سان کشتزار	شکَرمانندی	مانند انسانی شرمسار	دُرج‌مانندی	گیاه‌گونگی	مانند باغ

نتیجه‌گیری

پس از تبیین روابط مفهومی و استخراج مؤلّفه‌های معنایی مفهوم هنر در شعر قرن ششم و دسته‌بندی این مؤلّفه‌ها در حوزه‌های معنایی گوناگون، پانزده حوزهٔ معنایی برای مفهوم هنر رخ می‌نماید. نخستین و گسترده‌ترین حوزهٔ معنایی در چهارچوب نمونه‌های این پژوهش، حوزهٔ معنایی زبان ادبی است. شاعران قرن ششم با شگردهای ادبی تشبیه و استعارهٔ مکنیّهٔ تخییلیّه مفاهیم ادبی را برای هنر برقرار کرده‌اند. این نکته با سطح ادبی سبک شعر در آن روزگار، رابطهٔ معناداری دارد. گونه‌های جماد، نبات و حیوان، عالَم و اَجرام سماوی، صورت‌های فلکی و باورهای آسمانی، همچنین اشیای محسوسِ پیرامونی و مفاهیم معقول، همگی، کارمایهٔ شاعران مضمون‌پرداز در بازنمودن مفهوم هنر قرار گرفته‌اند. دومین رَده از حوزه‌های معنایی مفهوم هنر به حوزهٔ معنایی حکمت عملی اختصاص یافته است. در این حوزهٔ معنایی هنر با انتظام فردی و اجتماعی مفهوم‌گذاری شده و مفهوم مفید بودن در حوزهٔ حکمت عملی برای آن پی‌ریزی شده است. حوزهٔ معنایی مدح، سومین‌حوزهٔ گستردهٔ مفهوم هنر در شعر قرن ششم است. در این حوزهٔ معنایی هنر ویژگی ممدوح و لازم طبع و گوهر وی دانسته شده، همچنین شهرت و جمال ممدوح برآمده از هنر گزارده شده است. مبالغه‌ها و غلوّهای شاعرانِ قرن ششم از این نیز درگذشته و هنر در برابر شکوه ممدوح کوچک نموده شده؛ تا بدان جای که ارزش خود را از جوار ممدوح برگرفته است. حوزهٔ معنایی زیبایی‌شناسی از مؤلّفه‌های معنایی گوناگونی سامان یافته؛ چنان‌که هنر ویژگی خداوند و برگرفته از ذات آفرینش‌گر خداوند برشمرده شده است. همچنین جمال داشتن، زیبایی و خوبی سه مؤلّفهٔ معنایی هستند که هنر را امر زیبا مفهوم‌گذاری کرده‌اند. هنر همچنین از یک سو با گوهر و نژاد و از سوی دیگر با جهد وکسب در پیوند گزارش شده است. مؤلّفه‌های معنایی کمال و بی‌نقصی، خاصیت، فایده و مزیّت و حُسنِ چیزی، مفهوم عامی را در حوزهٔ زیبایی‌شناسی برای هنر نشان‌دار کرده‌اند. افزون بر این مؤلّفه‌ها، هنر با نگرشی تقدیرگرایانه با بخت و پیشانی‌نوشتِ هنرمند دارای ارتباط پنداشته شده، همچنین در رویکردی مخاطب‌مَدار و مصرف‌گرا، بازبستهٔ پسندیده‌شدن از سوی مخاطب برشمرده شده است. فنون صناعت که در تاریخ زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر نیز جایگاهی ویژه دارند، با مؤلّفه‌های دانش،

شعر و شاعری، سخن و سخن‌وری، نقّاشی، سنگ‌تراشی و محتوای کتاب‌ها (= نوشته‌های مکتوب) شناخته شده‌اند و مفهوم هنر را در حوزهٔ معنایی صناعت نشان‌دار کرده‌اند. در این حوزهٔ معنایی، مفهوم هنر همچنین با مؤلّفه‌های ویژگی اهل علم، ویژگی نظم شاعر و ستوده‌شدن با نظم شعر شناسانده شده است. در حوزهٔ معنایی اخلاق و خلق‌وخوی هنر فضل و کمال برشمرده شده و مؤلّفه‌های معنایی برقرار شده برای مفهوم هنر در این حوزه، طیفی از خصایل نیکوی فردی و اجتماعی را دربرگرفته است. افزون بر این مفاهیم مُستَحسَن در حوزه‌های معنایی گوناگون، هنر مسبِّب رنج و اندوه و ناکامی نیز برشمرده شده و در حوزهٔ نقد اجتماعی با نگرشی منفی مفهوم‌گذاری شده است. جنگاوری و دلاوری، لازمهٔ معرکه و ویژگی شمشیر، مؤلّفه‌هایی هستند که حوزهٔ معنایی جنگ را برساخته‌اند. در حوزهٔ معنایی انسان‌شناسی هنر شرط لازم برای آدمی، مزیّت و حُسنِ آدمی و ویژگی فیلسوفی مانند ارسطو برشمرده شده که به سوی مردان می‌گراید و این مؤلّفه با معنای ریشه‌شناختی واژهٔ هنر (= نرِ نیک) تناسبی نیز دارد. هنر ویژگی جانوران نیز دانسته شده و در حوزهٔ معنایی جانورشناسی، ویژگی ستوران، پرندگان، درندگان و حشرات دانسته شده است. در حوزهٔ معنایی دین، مفهوم هنر با مؤلّفه‌های معنایی دین و دانشِ دینی، مسبِّبِ نشان‌داری دین و خداشناسی نشانه‌گذاری شده و در حوزهٔ معنایی کیهان‌شناسی در پیوند با جهان، آسمان، خورشید و سیّارهٔ عُطارِد مفهوم‌دار شده است. در حوزهٔ معنایی زیست‌بوم‌شناسی، بغداد جای اقامت هنر گزارده شده و سوختن پروانه و شمع برای یکدیگر، نیز مؤلّفه‌ای معنایی است که در حوزهٔ معنایی عشق برای مفهوم هنر در شعر قرن ششم برقرار شده است. سرانجام در حوزهٔ معنایی عرفان، هنر مسبِّب شادی جان شناسانده شده است. از این پانزده حوزهٔ معنایی و مؤلّفه‌های برسازندهٔ آن‌ها چنین برمی‌آید که مفهوم هنر در سروده‌های شاعران قرن ششم، طیف‌های گسترده‌تری از گفتمان زیبایی‌شناسی و فلسفهٔ هنر داشته و نظریّهٔ معنی‌شناسی مفهومی سازه‌ها و حوزه‌های گوناگون مفهوم هنر را بیش از آن‌چه پنداشته می‌شود، بازنموده یا تأیید کرده است.

پی‌نوشت

۱. چهارچوب نظری معنی‌شناسی مفهومی با طرح مؤلّفه‌های معنایی و روش کاربردی آن،

برآمده از کاوش‌های انتقادی و اجتهادی نویسنده در گذار سالیان است و کارمایهٔ نویسنده در پژوهش‌هایی ازاین‌دست خواهد بود (بِعَونِهِ تعالی).

۲. مطرح شدن معانی و مفاهیم در ساختار یک حوزهٔ شناختی به ساحت بلاغی زبان نیز راه یافته است (Lakoff and Turner, 1989: 103).

۳. برای آگاهی بیشتر از چندمعنایی و رویکردهای زبان‌شناسان به این مقوله، بنگرید به: Brown, 2005: 742.

۴. تقابل دوسویه که عنوان تقابل متقارن برای آن شایسته‌تر می‌نماید (زیرا دوسویگی را در هر گونه تقابلی می‌توان یافت)، گونه‌ای از تقابل است که میان واژگانی با قطب‌های مثبت و منفی روی می‌دهد، ولی قطب‌های متقارن با یکدیگر وجه سلبی و دفعی ندارند؛ در کنار هم و در دوسوی یک قضیّه محقَّق می‌شوند؛ مانند جفت‌واژگان «دخل/ خرج» (هزینهٔ زندگی)، «زدن/ خوردن» (دعواکردن)، «بدهکار/ طلبکار» (قرض‌گرفتن).

۵. تقابل کامل رابطه‌ای مفهومی است که میان واژگانی با قطب‌های سالبه و دافعهٔ یکدیگر برقرار می‌شود، به‌گونه‌ای که قطب‌های متقابل نمی‌توانند همراه با هم محقَّق شوند؛ برای نمونه «زنده/ مرده»، «خاموش/ روشن»، «نشسته/ ایستاده».

۶. برخی از واژگان دارای اشتقاق صفر (مانند گردون) را گاهی استعاره و گاهی کنایه از آسمان گزارش کرده‌اند. این‌گونه واژه‌ها را استعاره یا کنایه نباید گزارش کرد، زیرا برآمده از رخدادی صرفی هستند که در زبان خودکار روی داده و مجازی در محور همنشینی و انتقال طبقهٔ تصریفیِ[1] واژگانی ترکیبی، مانند موصوف و صفت یا مضاف و مضافٌ‌الیه به یکدیگر به شمار می‌روند.

۷. شمارهٔ درون پرانتز درکنار برخی از مؤلّفه‌های معناییِ جدول تمام‌نما، نشان‌گر شمارگان تکرار آن‌ها در جامعهٔ آماری پژوهش است.

1. inflection class transmission

منابع

انوری ابیوردی (۱۳۷۶) دیوان انوری، به کوشش محمّدتقی مدرّس رضوی، چاپ پنجم، تهران، شرکت علمی و فرهنگی.

انوری، حسن (سرویر استار) (۱۳۸۶) فرهنگ بزرگ سخن (۸ جلد) چاپ پنجم، تهران، سخن.

چامسکی، نوام (۱۳۹۰) زبان و ذهن، ترجمهٔ کوروش صفوی، چاپ پنجم، تهران، هرمس.

چومسکی، نُعام [نوام چامسکی] (۱۳۷۴) ساخت‌های نحوی، ترجمهٔ احمد سمیعی، چاپ دوم، تهران، خوارزمی.

خاقانی شروانی، افضل‌الدّین بدیل‌بن‌علی (۱۳۷۵) دیوان خاقانی (۲ جلد) ویر استهٔ دکتر میرجلال‌الدّین کزّازی، تهران، مرکز.

---------- (۱۳۸۲) دیوان خاقانی شروانی، به‌کوشش و تصحیح دکتر ضیاءالدّین سجّادی، چاپ هفتم، تهران، زوّار.

دهخدا، علی اکبر (۱۳۸۷) لغت نامه (لوح فشرده) تهران، دانشگاه تهران.

راسخ مهند، محمّد و دیگران (۱۳۹۳) فرهنگ توصیفی نحو، تهران، علمی.

سجّادی، سیّدجعفر (۱۳۷۳) فرهنگ معارف اسلامی (۳جلد) چاپ سوم، تهران، دانشگاه تهران.

---------- (۱۳۷۹) فرهنگ اصطلاحات فلسفی ملاّصدرا، تهران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

سنایی، مجدودبن‌آدم (۱۳۲۹) حدیقهٔالحقیقه و طریقهٔالشّریعهٔ، به تصحیح محمّدتقی مدرّس رضوی، تهران، کتابخانهٔ سپهر.

---------- (۱۳۸۱) دیوان حکیم سنایی، با مقدّمهٔ بدیع‌الزمان فروزانفر، به‌اهتمام پرویز بابایی، تهران، آزادمهر.

سوانه، پیر (۱۳۹۱) مبانی زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ محمّدرضا ابوالقاسمی، چاپ دوم، تهران، ماهی.

سوزنی سمرقندی (۱۳۳۸) دیوان حکیم سوزنی سمرقندی، به‌تصحیح دکتر ناصرالدّین شاه‌حسینی، تهران، امیرکبیر.

شقاقی، ویدا (۱۳۹۴) فرهنگ توصیفی صرف، تهران، علمی.

صفوی، کوروش (۱۳۸۴) فرهنگ توصیفی معنی‌شناسی، تهران، فرهنگ معاصر.

---------- (۱۳۹۰) درآمدی بر معنی‌شناسی، چاپ چهارم، تهران، سوره‌مهر.

طبیب‌زاده، امید (۱۳۹۳) دستور زبان فارسی، چاپ دوم، تهران، مرکز.

فرشیدورد، خسرو (۱۳۸۴) دستور مفصّل امروز، چاپ دوم، تهران، سخن.

فلکی شروانی، حکیم نجم‌الدّین‌محمّد (۱۳۴۵) دیوان فلکی شروانی، به‌ا هتمام و تصحیح شهاب طاهری، تهران، کتابخانهٔ سنایی.

قوامی رازی، شرف‌الشّعرا بدرالدّین (۱۳۳۴) دیوان قوامی رازی، به تصحیح و اهتمام محدّث اُرموی،

تهران، چاپخانهٔ سپهر.
لیکاف، جورج و جانسون، مارک (۱۳۹۵) فلسفهٔ جسمانی (ذهن جسمانی و چالش آن با اندیشهٔ غرب) (۲جلد) ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، چاپ دوم، تهران، آگاه.
لیکاف، جورج (۱۳۹۵) قلمرو تازهٔ علوم شناختی (۲جلد) ترجمهٔ جهانشاه میرزابیگی، تهران، آگاه.
مصفّی، ابوالفضل (۱۳۵۷) فرهنگ اصطلاحات نجومی همراه با واژه‌های کیهانی در شعر فارسی، تبریز، مؤسّسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.
معزّی، امیرالشّعرا محمّدبن‌عبدالملک نیشابوری (۱۳۱۸) دیوان معزّی، به‌کوشش عبّاس اقبال، تهران، کتابفروشی اسلامیّه،
ناتل‌خانلری، پرویز (۱۳۴۵) شعر و هنر، تهران، شرکت سهامی ایران چاپ.
نظامی گنجوی، الیاس‌بن‌یوسف (۱۳۸۰) دیوان قصاید و غزلیّات نظامی گنجوی، به کوشش سعید نفیسی، چاپ هفتم، تهران، فروغی.
---------- (۱۳۸۵ الف) اقبال‌نامه، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ هفتم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۸۵ب) خسرووشیرین، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ هفتم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۸۵ ج) شرف‌نامه، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ هفتم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۸۵ د) لیلی و مجنون، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ هفتم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۸۵ و) هفت‌پیکر، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ هفتم، تهران، قطره.
---------- (۱۳۸۵ ه) مخزن‌الاسرار، تصحیح حسن وحید دستگردی، به کوشش دکتر سعید حمیدیان، چاپ هفتم، تهران، قطره.

Aristotle (1995) The Complete Works of Aristotle, The revised oxford translation, Jonathan Barnes (ed.) 6th printing, Princeton, Princeton University Press.
Brown, Keith (ed.) (2005) Encyclopedia of Language and Liguistics, 2nd ed, Oxford, Elsevier.
Bussmann, Hadumod (2006) Routledge Dictionary of Language and Linguistics, Gregory Trauth & Kerstin Kazzazi (trans, & eds.) London and New York, Routledge.
Cruse, David Alan (1986) Lexical Semantics, Cambridge, Cambridge University Press.
Crystal, David (2008) A Dictionary of Linguistics and Phonetics, 6th ed, Singapore, Blackwell Publishing Ltd.

Lakoff, George and Turner, Mark (1989) More than Cool Reason, a Field Guide to Poetic Metaphore, Chicago and Londo, The University of Chicago Press.

Lakoff, George (1987) Women, Fire and Dangerous Things, What Categories Reveal about the Mind, Chicago and Londo, The University of Chicago Press.

Leech, Jeoffery Neil (1980) Explorations in Semantics and Pragmatics, Amsterdam, John Benjamind B.V.

---------- (1985) Semantics, The Study of Maning, 2nd ed, Harmondsworth, Penguin Books.

Lyons, John (1979) Semantics, Vol, 2, Cambridge, Cambridge University Press.

---------- (1995) Linguistic Semantics, An Introduction, New York, Cambridge University Press.

---------- (1996) Semantics, Vol, 1, New York, Cambridge University Press.

Malmkjær, Kirsten (ed.) (2002) 2nd ed, The Linguistic Encyclopedia, London & NewYork, Routledge.

Plato (1997) Complete Works, John M, Cooper (ed.) Indianapolish, Hackett Publishing Company, Inc.

Searle, John Rogers (1979) Expression and Meaning, Studies in the Theory of Speech Acts, New York, Cambridge University Press.

---------- (1983) Inentionality, An Essay in the Philosophy of Mind, Cambridge, Cambridge University Press.

Ullmann, Stephen (1963) The Principles of Semantics, Oxford, Basil Blackwell.

فصلنامه علمی «پژوهش زبان و ادبیات فارسی»
شماره پنجاه و نهم، زمستان ۱۳۹۹: ۱۵۱-۱۲۷
تاریخ دریافت: ۱۳۹۹/۰۸/۰۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۱۵
نوع مقاله: پژوهشی

تحلیل رمان‌های شاخص عصر پهلوی با رویکرد به نشانه‌های زوال و مفاسد اجتماعی

کامران پارسی‌نژاد*
شهناز صداقت‌زادگان**
پروانه دانش***

چکیده

«ادبیات داستانی» پیوند اندام‌واری با جامعه و بالطبع «علم جامعه‌شناسی» دارد. یکی از مهم‌ترین مباحث مطرح در ادبیات داستانی، توصیف جامعه، انعکاس شرایط و آسیب‌های اجتماعی است. پژوهش حاضر که در گونه «جامعه‌شناسی ادبیات» قرار می‌گیرد، به منظور تحلیل و تبیین مقولهٔ «زوال و مفاسد اجتماعی» در عصر پهلوی انجام شده است. شاخص‌ترین مفاسد اجتماعی در دوره پهلوی، پدیدهٔ تن‌فروشی بوده است که همچنان یکی از بزرگ‌ترین مسائل اجتماعی ایران به حساب می‌آید. یکی از شخصیت‌ها و تیپ‌های مطرح در رمان‌های آن دوران، «زنان روسپی» بودند. شرایط زندگی، مصائب، باورها و علل روسپی شدن آنها در بستر رمان‌های زمانه به شدت در آن زمان درشت‌نمایی شده است. در واقع نویسنده‌های آن دوران تمام تلاش خود را مصروف تشریح شرایط اجتماعی- سیاسی حاکم و مفاسد اجتماعی کرده‌اند. در عین حال سعی کرده‌اند تا میان مخاطب و روسپیان، رابطه حسی برقرار کنند. در این پژوهش، شاخص‌ترین رمان‌هایی که در دوره پهلوی اول و دوم

* نویسنده مسئول: کارشناس ارشد جامعه‌شناسی، دانشگاه پیام نور واحد تهران غرب، ایران
Kpsh42@yahoo.com
** دانشیار گروه جامعه‌شناسی، دانشگاه پیام نور واحد تهران غرب، ایران sedaghatzadegan@pnu.ac.ir
*** دانشیار گروه جامعه‌شناسی دانشگاه پیام نور واحد تهران غرب، ایران p_danesh@pnu.ac.ir

در ارتباط با زوال و مفاسد اجتماعی خلق شده‌اند، از جنبه ادبی و جامعه‌شناختی واکاوی شده‌اند. جامعه مورد بررسی در این تحقیق، انواع افراد فاسد در جامعه هستند که مسبب اصلی بروز فحشا و مفاسد اجتماعی می‌باشند. در این راستا هفت رمان مطرح و تأثیرگذار خلق‌شده در دوره پهلوی بررسی شده است تا ضمن دست یازیدن به حقایق اجتماعی دوران مورد نظر، وضعیت افراد فاسد به دقت و با ریزبینی مورد تحلیل ادبی و جامعه‌شناسی قرار گیرد.

واژه‌های کلیدی: مفاسد اجتماعی، دوره پهلوی، تحلیل محتوا، رمان اجتماعی و روسپیان.

مقدمه

هدف اصلی این تحقیق، تحلیل رمان‌های شاخص عصر پهلوی با رویکرد به نشانه‌های زوال و مفاسد اجتماعی است. هدف فرعی آن، تصویرسازی آشکار اوضاع سیاسی و اجتماعی دوره پهلوی و نوع ارتباطشان با مفاسد اجتماعی، خاصه روسپی‌گری، به روایت رمان‌نویسان است. مفاسد اجتماعی از دوران کهن در تمامی جوامع بشری وجود داشته و در سرزمین‌هایی چون بابل، یونان، روم، ایران باستان، هند، چین و... رایج بوده و از دیرباز به عنوان یکی از مهم‌ترین مسائل اجتماعی و انحرافات بشری شناخته شده است. در ارتباط با زوال و مفاسد اجتماعی، خاصه انحراف زنان، برخی از صاحب‌نظران جامعه‌شناس و روان‌شناس چون هارولد گرین والد[1]، آنتونی گیدنز[2]، رابرت کی مرتون[3]، اچ کاپلان[4]، بی‌سادوک[5]، تالکوت پارسونز[6]، هاردمن و ابینگهاوس، نظریه‌های مهم و تأثیرگذار خود را مطرح کرده‌اند (مدنی قهفرخی، ۱۳۹۸: ۱۶-۱۷). اما تاکنون هیچ پژوهش و تحقیقی در ارتباط با این پدیدهٔ اجتماعی در حوزهٔ جامعه‌شناسی ادبیات انجام نپذیرفته است. از جمله، آثار داستانی دوره پهلوی که به مفاسد اجتماعی توجه نشان داده‌اند، مورد نقد قرار نگرفته‌اند. بر این اساس پژوهش پیش رو، بدیع و تازه‌نفس است. در این راستا پرسش‌های بسیاری درباره علل بروز مفاسد اجتماعی در دوره پهلوی مطرح است که با بررسی رمان‌های شاخص آن دوران سعی می‌شود تا به تحلیل آنها بپردازیم.

در این مقاله تلاش می‌شود به این سؤالات پاسخ داده شود: در رمان‌های اجتماعی دوره پهلوی، جامعه و سیاست چه تأثیری بر پدیده روسپی‌گری داشته است؟ آیا حکومت پهلوی و صاحب‌منصبان قدرتمند آن دوران درصدد ترویج فحشا و فساد اجتماعی بوده‌اند؟ آیا افراد قدرتمند و بانفوذ، خود میدان‌دار فساد و فحشا بوده‌اند و از قدرت خود برای عیش و طرب استفاده می‌کرده‌اند؟ آیا قانون، دستگاه‌های قضایی و دولتی از دختران کم‌تجربه و بی‌گناهی که اغفال می‌شدند و به دلیل شرایط خاص فرهنگی، راهی جز تن‌فروشی پیش رویشان نبوده، حمایت می‌کردند؟

---

1. Harold Green Wald
2. Anthony Giddens
3. Robert.k. merton
4. Kaplan.H
5. SadocK. B
6. Talcott parsons

یکی از پرتنش‌ترین دوران تاریخی ایران، دوره پهلوی است که اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشور دچار تحول و دگردیسی عظیمی می‌شود. بازتاب و پیامدهای تحولات بزرگی چون مدرنیته رضاشاه همچنان در جامعه امروز ما قابل حس است. یکی از مسائل اجتماعی دوره پهلوی، بروز زوال و مفاسد اجتماعی است که در آن دوران خاص، شکل و شمایل دیگری نسبت به دوره‌های پیشین پیدا می‌کند. از این‌رو آگاهی و شناخت این پدیده در دوره پهلوی، ارزش و اهمیت بسزایی دارد. جدای از آن، بررسی رمان‌های یادشده کمک می‌کند تا برای مقابله با مسائل اجتماعی به رهنمودهای کاربردی دست یافت. اما از آنجایی که ساختار و اسکلت‌بندی رمان از حقیقت و تخیل بنا شده است، برای تمییز دادن میان حقیقت و تخیل صرف نویسنده باید به تحلیل محتوا روی آورد. اوضاع سیاسی و اجتماعی زمانه به باور این نویسندگان در بروز مفاسد اجتماعی تأثیرگذار بوده است. رمان‌هایی که در این پژوهش مورد ارزیابی قرار گرفتند، عبارتند از:

- تهران مخوف: نوشته مرتضی مشفق کاظمی، سال انتشار ۱۳۰۱
- روزگار سیاه: نوشته عباس خلیلی، سال انتشار ۱۳۰۳
- تفریحات شب: نوشته محمد مسعود، سال انتشار ۱۳۱۱
- زیبا: نوشته محمد حجازی، سال انتشار ۱۳۱۲
- باشرف‌ها: نوشته عماد عصار، سال انتشار ۱۳۲۵
- فاحشه: نوشته جواد فاضل، سال انتشار ۱۳۳۲
- معصومه شیرازی: نوشته سید محمد علی جمالزاده، سال انتشار ۱۳۳۳

این تحقیق برای بسیاری از رشته‌های علوم انسانی چون علوم اجتماعی، تاریخ، علوم سیاسی و ادبیات مفید است زیرا ارتباط مستحکمی میان رشته‌های علوم انسانی وجود دارد و بی‌شک میان رویدادهای مختلف سیاسی، اجتماعی، تاریخی در این برهه از زمان، همبستگی و ارتباط تنگاتنگی وجود دارد که تکمیل‌کننده یکدیگر هستند. برای دست یافتن به حقیقت مفاسد اجتماعی، داشتن آگاهی از علل و عوامل روسپی شدن زنان و تأثیری که اوضاع سیاسی- اجتماعی بر این پدیده می‌گذارد، ارزشمند است. هرچند این اطلاعات بر اساس تحقیق میدانی نیست و صرفاً بیان نظرها و باورهای جمعی نویسنده آن دوران است که بیش از آنکه رمان‌نویس باشند، جامعه‌شناس هستند.

چارچوب نظری و روش تحقیق

تحقیق مدنظر «کیفی» از نوع «تحلیل محتوا» و کتابخانه‌ای است که طی آن، با مطالعه و واکاوی رمان‌های منتخب دوره پهلوی، زوال و مفاسد اجتماعی تحلیل می‌شود. قابل ذکر است که «پژوهش تحلیل محتوا» در برگیرنده شیوه‌های چندگانه‌ای است که نسبت به موضوع مورد نظر خود رویکردی تفسیری[1] و طبیعت‌گرایانه[2] دارند. این شیوهٔ پژوهش، پدیده‌ها را در محیط طبیعی خود مطالعه می‌کند و بر اساس معنایی که مردم به آنها می‌دهند، تحلیل می‌کنند (حریری، ۱۳۹۶: ۲). پژوهش کیفی به جای اعداد بر کلمات تأکید دارد (Maxwell, 1996: 17). این بدان معناست که یافته‌های حاصل از این پژوهش از طریق روش‌های آماری به دست نمی‌آید. تحلیل محتوا بر اساس یک نظریهٔ خاص شکل نمی‌گیرد و جمع وسیعی از نظریه‌ها و اصطلاحات را می‌تواند به کار گرفت.

در تحلیل محتوای مفاسد اجتماعی، داده‌ها به واسطه رمان‌های دوره پهلوی به دست آمده است. سپس سعی شده تا مفهوم‌سازی صورت پذیرد، حجم داده‌ها کاسته شود و بر اساس ویژگی‌های مشترک، مضامینی در ارتباط با مفاسد اجتماعی مشخص شود. سپس میان داده‌ها، پیوند اندام‌واری برقرار شده است. در این شیوه به معانی، باورهای نویسندگان و ادراکات طرح‌شده توجه شده است. در این راستا معانی هر رویدادی که به ارتباط رویدادهای اجتماعی، فرهنگی، سیاسی و اجتماعی با مفاسد اجتماعی پرداخته، درک شده است.

پیشینه تحقیق

مسئله زوال و مفاسد اجتماعی در وادی علم جامعه‌شناسی را افراد مختلفی ارزیابی کرده‌اند؛ آنچنان که درباره شکل‌گیری مفاسد اجتماعی و ترویج فحشا در ایران، برخی پژوهشگران جامعه‌شناس چون مرتضی راوندی (تاریخ اجتماعی ایران)، سعید مدنی قهفرخی (جامعه‌شناسی روسپی‌گری)، ویلم فلور (تاریخ اجتماعی روابط سکسی در ایران)، لیلا متعارفی (مطالعه ساختار جامعه روسپیان از زمان تشکیل حکومت قاجار در تهران)، طلعت

1. Interpretive
2. Naturalistic

تازیکی (مطالعه جامعه‌شناختی پدیده روسپی‌گری در بین زنان و دختران آسیب‌دیده)، رقیه بهاری (سرمایه اجتماعی و انواع روسپی‌گری) و... به تحقیق و پژوهش پرداخته‌اند. اما تاکنون در ایران تحقیق جامع و کاملی در حوزه جامعه‌شناسی ادبیات (علوم بین‌رشته‌ای ادبیات و جامعه‌شناسی) در ارتباط با مفاسد اجتماعی نشده است. بالطبع در ارتباط با روسپی‌گری در رمان‌های دوره پهلوی نیز تاکنون تحقیقی انجام نشده است.

تحقیق حاضر در نوع خود منحصربه‌فرد، بدیع و تازه است. تنها در برخی کتب ادبی و چند رساله چون «صد سال داستان‌نویسی» میرعابدینی و با ذکر خلاصه داستان‌ها شاهد اشارتی کوتاه بر این مسئله هستیم و نیم‌نگاهی هم به اوضاع اجتماعی و سیاسی زمانه شده است. دو پایان‌نامه در مقطع کارشناسی‌ارشد با عناوین «سیمای اجتماعی زن در رمان‌های اجتماعی ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰» نوشته مریم معاون هاشمی (۱۳۸۹) و «بررسی سیمای اجتماعی زن در رمان‌های تاریخی ۱۳۲۰-۱۳۴۰» نوشته سیما حیدری لادمخی (۱۳۹۶) وجود دارد که آنچنان با پژوهش حاضر همخوانی ندارد، زیرا مقوله سیمای زن ایرانی متفاوت با روسپی‌گری است.

تنها در بخشی کوتاه از این دو پایان‌نامه به مسئله روسپی‌گری اشاره شده است. هاشمی، سلطه را عامل مهمی در تغییرات نامطلوب مفاسد اجتماعی دوره پهلوی می‌داند. وی با بررسی رمان‌های یادشده، حقایق زیادی درباره مسائل و مشکلات موجود در دوره پهلوی اول، علل سکوت زنان و روسپیان آشکار کرده است. لادمخی نیز جدا از موضوع اصلی مورد نظر خود، به مباحثی چون ازدواج، چندهمسری، طلاق و روسپی‌گری هم توجه کرده است. بر این اساس تحلیل مفاسد اجتماعی چون روسپی‌گری و علل و پیامدهای آن در رمان‌های دوره پهلوی، بدیع و تازه است که ماحصل تحقیق می‌تواند در بازشناخت مسئله روسپی‌گری تأثیرگذار باشد و حتی در واکاوی روسپی‌گری در دورهٔ معاصر نیز کاربرد داشته باشد.

زوال و مفاسد اجتماعی در رمان‌های دوره پهلوی

«مفاسد اجتماعی» اغلب تحت تأثیر عوامل مهم و تأثیرگذار اقتصادی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی شکل می‌گیرد و قوام می‌یابد. در بدو امر تأکید بر این مسئله

ضروری است که غالب نویسندگانی که آثارشان مورد ارزیابی قرار گرفته، کاملاً در حد و اندازهٔ جامعه‌شناسان ظاهر شده‌اند و جنس نگاهشان با اصول و مبانی مطرح‌شده در جامعه‌شناسی تطبیق دارد. نویسنده‌های یادشده به نقش محیط در بروز مفاسد اجتماعی تأکید دارند، در آثار خود به صورت مستقیم و علنی همچون جامعه‌شناسی تمام‌عیار به تحلیل اوضاع سیاسی، اقتصادی، اجتماعی، دینی و فرهنگی می‌پردازند و ضمن توصیف شرایط حاکم بر دوران پهلوی، علل و عوامل بروز مفاسد اجتماعی را مطرح می‌کنند. ورود مستقیم نویسنده به ساحت داستان و مطرح کردن دیدگاه‌های جامعه‌شناسی خود از جنبه ادبی، نقطه قوت کار به حساب نمی‌آید، اما از جنبه علم جامعه‌شناسی این آثار بسیار ارزشمند هستند و همچون اسناد معتبر، روایتگر مفاسد اجتماعی دوره پهلوی می‌باشند. اطلاعات و داده‌های نویسندگان یادشده کمتر رنگ و بوی تخیل دارد و به جرأت می‌توان برای بسیاری از داده‌ها اعتبار و ارزش قائل شد و به آنها توجه کرد.

نویسندگان دوره پهلوی بیشتر بر آن بودند تا وضعیت و شرایط اسفبار جامعه نظام‌گسیخته را ترسیم کنند و به نوعی ثابت کنند که بسیاری از افراد به ظاهر فاسد، بی‌گناه هستند و به خواست و میل خود وارد وادی فحشا نشده‌اند. رمان‌نویسان آن دوران برای دست یازیدن به این هدف، بیشتر توجه خود را معطوف علل و عوامل بروز مفاسد اجتماعی کرده‌اند. در این میان سعی کرده‌اند تا به شرایط زندگی و دغدغه‌های روحی و روانی افراد اغفال‌شده هم توجه کنند.

پیدایش دو داستان تأثیرگذار «تهران مخوف» نوشته مشفق کاظمی و داستان کوتاه «یکی بود یکی نبود» محمدعلی جمالزاده باعث شد تا اسکلت‌بندی و نظام درونی داستان رئالیستی- جامعه‌شناسی در ایران، تغییر بنیادین کند. این دو اثر درخور تعمق خود تحت تأثیر حرکت‌های آزادی‌خواهانه و جریان‌های فکری روشن‌فکری دوران مشروطه و پس از آن خلق شدند. در غالب داستان‌های اجتماعی آن روزگار، فقر و فحشا بیش از هر مضمون دیگری درشت‌نمایی می‌شدند (پارسی‌نژاد و رنجبر، ۱۳۹۷: ۵۷-۵۸). بسیاری از صاحب‌نظران ادبیات داستانی بر این باور هستند که در اولین رمان‌های ایرانی، بیشتر امیدها، آرزوها و رؤیاهای طبقه متوسط طرح شده است. رمان‌های اجتماعی خلق‌شده در ابتدای حکومت پهلوی، گرایش طبقه متوسط به حفظ امنیت و ثبات را نشان می‌دهد (همان: ۶۵).

یکی از نویسندگان شاخص آن دوره، «مرتضی مشفق کاظمی» بود که برای اولین‌بار به مسائل زنان، خاصه روسپی‌گری توجه خاصی نشان داد. مشفق کاظمی (۱۲۸۱-۱۳۵۶) دانشجوی رشته حقوق بود و در برلین، عضو هئیت‌تحریریه مجله‌های ایرانشهر و نامه فرهنگستان بود. رمان «تهران مخوف»، تصویرگر اوضاع پرتلاطم و بحرانی ایران پیش از به قدرت رسیدن رضاشاه و در آستانه کودتای سید ضیاء است. «در ساعات نخستین سحرگاه سوم اسفند ۱۹۲۱/۱۲۹۹ کلنل رضاخان، فرمانده پادگان نیروی قزاق در قزوین همراه با سه هزار تن از نفرات و هیجده مسلسل، کنترل تهران را در اختیار گرفت. این کودتا که بعدها از آن با نام سوم اسفند آزادی‌بخش و شکوهمند یاد می‌شد، عصر تازه‌ای را در ایران آغاز کرد» (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۲۳). وی به هنگام کودتا، حکومت نظامی اعلام کرد و توانست نیروهای محلی ژاندارمری را شکست دهد[۱].

پس از مشروطه، اوضاع سیاسی و اجتماعی کشور نابسامان می‌شود. کشور دچار هرج‌ومرج می‌شود. در اوضاع نابسامان سال‌های جنگ جهانی، یاغیان، گردنکشان، رؤسای ایلات، خان‌ها و مالکان بزرگ، جدای تاخت‌وتاز سیاسی، هر یک برای خودشان خودمختاری داشته و می‌توانستند به اموال و جان و ناموس زیردستان خود دست‌درازی کنند. آنچنان که در برخی مناطق عروس رعیت، شب اول باید در اختیار خان و ارباب قرار می‌گرفته است. در رمان «تهران مخوف» هم نمونه در اختیار قرار دادن عروس در شب زفاف به تصویر کشیده شده است. منتها در این اثر از ارباب دوران گذشته خبری نیست، بلکه جای او را صاحب‌منصبی قدرتمند گرفته است. در نظام حاکم بر آن دوران، هر فردی که قدرت در اختیار دارد، می‌تواند حضرت اشرف باشد (مسکوب، ۱۳۷۲: ۶۳). این لقب بازگوکنندهٔ شخصیت و تیپ فرد فرصت‌طلبی است که از قدرت خود سوءاستفاده می‌کند. در چنین شرایطی است که عموم مردم طالب یک قدرت متمرکز و قدرتمند هستند. بنابراین شرایط برای ایجاد یک دولت مقتدر فراهم می‌شود.

در آن دوره خاص، اوضاع سیاسی به گونه‌ای بود که فساد در تمامی دستگاه‌های دولتی رخنه کرده است. آزادی‌خواهان در حبس و زندان به سر می‌برند. در چنین اوضاع و احوالی، یأس و ناامیدی همه جا گسترده شده و همه در پی بروز اصلاحات بنیادین بودند (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۲۶۱-۲۶۲). همین مسئله باعث شد تا در جامعه، ناامنی، دسیسه و

فساد گسترش یابد. در چنین شرایطی، جوانان لایق و شایسته‌ای چون «فرخ» راه به جایی نمی‌برند و پست و مقام‌های دولتی در اختیار آدم‌های پست و فرومایه قرار می‌گیرد که حاضر هستند به طور مثال تازه‌عروس خود را در شب زفاف در اختیار حضرت اشرف قرار دهند. در این اثر خاص به وضوح مشخص می‌شود که تا چه حد قدرت حاکمه می‌تواند در رواج روسپی‌گری نقش مهمی ایفا کند.

در تحلیل محتوای رمان «تهران مخوف» به وضوح فساد حاکم در حکومت مشخص می‌شود. دستگاه فاسدی که یکی از قربانیانش، دختران بی‌گناهی چون *عفت* هستند که مورد سوءاستفاده جنسی قدرتمندان و اشراف هوس‌باز قرار می‌گیرند. در این دوران پرتنش، نیروهای فاتح نیز ناتوان هستند و کاری را نمی‌توانند صورت دهند. نویسنده که کاملاً به اوضاع و احوال سیاسی کشور اشراف دارد، هیچ روزنهٔ امیدی برای برچیدن فساد سیاسی نمی‌بیند. بنابراین در اواخر داستان، خبری از آرمان‌گرایی‌های جریان‌های آزادی‌خواهانه پس از مشروطه نیست. نویسنده در پی آن به انتقاد و گلایه شدید از اوضاع سیاسی ایران می‌پردازد و نواقص و ایرادهای عمده انقلابیون را آشکار می‌کند.

نام رمان هوشمندانه انتخاب شده است. «تهران مخوف» کاظمی، تفاوت چندانی با تهران حقیقی آن دوران ندارد. در این شهر نظام‌گسیخته، افراد صاحب‌نفوذ برای دستیابی به اهداف خود از هیچ عملی روی‌گردان نیستند؛ چه حضرت اشرف که تازه‌عروسی را در شب زفاف تصاحب می‌کند و چه وزیر کابینه جدید که از قدرت خود برای ارضای امیال شهوانی سود می‌جوید. به باور نویسنده، این نظام سیاسی و اجتماعی حاکم بر دوران است که عملاً زنان را به سمت روسپی‌گری سوق می‌دهد. این روابط نادرست حاکم بر دستگاه دولتی است که به شوهر عفت یاد می‌دهد برای رسیدن به قدرت باید همسر خود را قربانی کند. این سیستم فاسد است که در عمل، بسیاری از مفاسد اجتماعی چون روسپی‌گری، دزدی و فحشا را اشاعه می‌دهد.

در چنین شرایطی بعد از آنکه دختران و زنان ستم‌دیده به سمت روسپی‌گری هدایت می‌شوند، هیچ‌گونه حمایتی از این افراد نمی‌شود تا اینکه عاقبت آنان، فقر، تنهایی و مرگ است. در نظام تعریف‌شده سیاسی دوره پهلوی، هیچ قانون حمایتی برای روسپیان و دختران بی‌پناه وجود ندارد. در این میان تنها فرخ که نماد اصلاح‌طلبی و تحول است،

برآن می‌شود تا عفت را به کانون گرم خانوادهٔ خود بازگرداند. رمان «تهران مخوف» در عمل آینه‌ای تمام‌قد را مقابل دیدگان مردم قرار می‌دهد تا هم چهرهٔ حکومت وقت را ببینند و هم چهرهٔ زشت و هولناک تهران نمایان بشود.

مرگ مهین، نماد و تمثیل افراد قربانی و بی‌گناهی است که اگر هم تن به روسپی‌گری ندهند، سرنوشت شومی در انتظارشان است. نویسنده با مرگ مهین عملاً قصد دارد تا بگوید که هیچ‌کس را یارای مقابله با جامعهٔ روزگار نیست. مهین عملاً قربانی شرایط نابسامان و اسف‌بار همین جامعه است. سیاوش میرزا خود نماد آدم‌های فرصت‌طلب است. او از تمام قدرت سیاسی خود استفاده می‌کند تا هم مهین را تصاحب کند و هم اجازه ندهد به آرزوهای خود برسد. در واقع نویسنده از این نماد بهره می‌گیرد تا شرایط نابسامانی را نشان بدهد که باعث و بانی سوءاستفاده برخی افراد صاحب‌نفوذ شده است.

در این اثر، کاظمی عملاً نقاب از چهره تهران برداشته است. تهران از سویی می‌تواند خود نماد تمام شهرهای ایران باشد. فساد و فحشا به تصویر کشیده شده در اثر می‌تواند در تمام شهرهای بزرگ ایران وجود داشته باشد. در چنین شرایطی است که مردم فرصت‌طلب به هر کار نادرستی دست می‌زنند. آنچنان که پدر مهین به اتفاق سیاوش و وزیر کابینه جدید، دسیسه‌ای را طراحی می‌کنند که منجر به تبعید فرخ بی‌گناه می‌شود. آنان در مقطعی از زمان موفق می‌شوند تا اهداف شوم خود را دنبال کنند، اما در نهایت قادر نیستند تا مهین را به ازدواج راضی کنند. این نشانه می‌دهد که گاهی تمام ترفندهای دوران کارساز نیست(۲).

بالطبع در فضای بحران‌زده و نابسامان آن دوران، ترس و حس ناامنی هم در دل مردم ایجاد می‌شود. حضور قزاق‌ها که هیچ‌گونه گرایش ملی ندارند و نظارتی بر اعمال و زورگویی‌های آنها نیست، ایجاد دلهره و هراس می‌کند. قزاق‌ها در چند مرحله در این اثر نقش ایفا می‌کنند، چه آن زمان که فرخ با یکی از قزاق‌های فرصت‌طلب درگیر می‌شود و چه زمانی که بعدها او با نیروی قزاق وارد تهران می‌شود. ناصرالدین‌شاه درصدد برآمد یک قسمت از سواره‌نظام ارتش ایران را به سبک قزاق‌های روس تربیت نماید (امینی، ۱۳۸۸: ۱۵۴). پیشنهاد ناصرالدین‌شاه با استقبال تزار روس مواجه شد (هوشنگ مهدوی،

۱۳۸۳: ۳۰۰). نیروهای قزاق، نقش مهمی در تاریخ سیاسی و نظامی ایران ایفا کردند و عامل اصلی حفاظت از منافع روسیه در ایران به شمار می‌آمدند (ملائی، ۱۳۷۶: ۱۶۱-۱۸۱). بریگاد قزاق سرانجام با تصرف تهران توسط نیروهای مجاهدین گیلانی و بختیاری دوران استبداد به سر آمد و مشروطه برقرار گردید (بشارتی، ۱۳۸۰، ج۱: ۱۷۹-۱۷۸).

«بعلاوه من چه دارم از قزاق‌ها بترسم. اگر بلشویکی هم می‌شود، بشود و این چندر قاز را که به زحمت زیاد با کرایه دادن اسباب جمع‌آوری کرده‌ام، ببرند» (مشفق کاظمی، ۱۳۴۰: ۴).

ترس و ناامنی در تهران مخوف به اندازه‌ای است که مردم دیگر در خیابان‌ها به راحتی گردش نمی‌کنند و این ترس هم به دلیل حضور قزاق‌ها بوده و هم خطر هجوم بلشویک‌ها.

«تعداد گردش‌کنندگان هر لحظه کمتر می‌شد و هر کس به نحوی درباره وضع نامعلومی که در پیش بود، می‌اندیشید. یکی از بابت جواهراتش نگران بود که چگونه از دستبرد شورشیان ایمن نگاه دارد و دیگری در فکر بود که چگونه شخص خود را از چنگال رفتار قزاق‌ها محفوظ نگه بدارد» (همان: ۵).

در این اوضاع نابسامان، تاریکی و سکوتی که همه‌جا را فراگرفته، نمادین است. در این فصل، نویسنده قصد دارد تا بگوید که سایهٔ سنگین ناامنی و اقتدارطلبی دولت‌مردان همچون تاریکی بر سطح شهر مستولی شده است. کاظمی با ایجاد فضاسازی نمادین، شرایط را به گونه‌ای آماده می‌کند تا ماجرای تلخ فرخ و مهین رقم بخورد و در پی آن ماجرای سه دختر بی‌گناهی مطرح شود که عاقبت کارشان، تن‌فروشی است.

«کم‌کم سکوت، تهران را فرامی‌گرفت. چون چراغی در خیابان‌ها نبود و بیشتر مغازه‌ها بسته شده بود و بقیه با سرعت درها را پایین می‌کشیدند و به اصطلاح دکان‌ها را تخته می‌کردند» (همان: ۵).

تاریکی، ناامنی ایجاد می‌کند. فقدان چراغ در خیابان‌ها نشان‌دهنده جو ناامن حاکم بر دوران است. از سویی نویسنده با زبان نمادین اشارتی دارد به این مسئله که هیچ روزنه امیدی وجود ندارد تا راهی مقابل دیدگان مردم نمایان باشد. از سویی دیگر فضای ناامن و پردلهرهٔ حاکم را نشان می‌دهد؛ زیرا مردم نمی‌دانند حرکت قزاق‌ها برای فتح تهران چه سرانجامی دارد. آنها از بلشویک‌ها می‌ترسند و دل‌نگران هستند از اینکه ایران به دست آنان بیفتد.

کاظمی در این اثر با هوشمندی تمام ابتدا فضای مناسب را فراهم می‌کند، سپس به واقعه کودتای بی‌سرانجام می‌پردازد. برای مردم باورپذیر نیست که تمام رجل سیاسی و بانفوذ دستگیر بشوند و آنها بتوانند دست بر شانه آنها بگذارند. در این بخش، خوشحالی مردم از دستگیری رجل سیاسی و اشراف به دقت به تصویر کشیده شده است. در این میان، عده‌ای از مزدوران رجال از ترس پنهان می‌شوند. در ابتدا نویسنده کودتا را کار درست می‌داند و معتقد است مردمی که عمری تحت ظلم رجال بودند، باید هم خوشحال باشند. اما این اتفاق نادر سرانجامی ندارد و چند روز بعد همه آزاد می‌شوند. فرخ که نماد گروه اصلاح‌طلب و انقلابی است، درمی‌یابد کودتای به راه‌افتاده، فرمایشی بوده است. از این‌رو از سیاست کناره می‌گیرد و خانه‌نشین می‌شود.

وی پس از توصیف اوضاع بحران‌زده پیش از کودتا به توصیف جامعه، وضعیت مردم و نوع برخوردشان با هم می‌پردازد. سپس به سروقت نظمیه می‌رود. نظمیه طبق نظر نویسنده باید مکانی برای حفظ امنیت باشد؛ اما در این اثر، محلی است برای ایجاد هراس و جانب‌داری از صاحب‌منصبان. اشرف، نوجوانی بیش نیست و هنوز به بازی مشغول است. وی به دام پسری می‌افتد که پدرش فرد بانفوذ و متولی است. اشرف، یک شب را در خانه مجلل آنها به سر می‌برد. روز بعد که مادر درمی‌یابد چه بر سر دخترش آمده، به کمیسریا شکایت می‌کند. اما متوجه می‌شود که رئیس کمیسریا طرفدار فرد متمول است و با تهدید و ارعاب، کاری می‌کند تا مادر فقط با دریافت مبلغی از شکایت خود صرف‌نظر کند (مشفق کاظمی، ۱۳۴۰: ۱۸).

در «تهران مخوف»، نقش دولت‌مردان در اشاعه پدیده روسپی‌گری، درشت‌نمایی شده است. در این اثر بر این مسئله تأکید شده که حاکمان و قدرتمندان، هیچ حمایتی از روسپیان نمی‌کردند و به آنها به عنوان وسیله‌ای برای رفع شهوت خود نگاه می‌کردند. مشفق کاظمی، برخورد قانون و مأموران کمیساریا با زنان روسپی را به باد انتقاد گرفته است و سعی کرده تا بخشی از شرایط نابهنجار زندگی روسپیان را به واسطه حضور در کمیسری‌ها درشت‌نمایی کند. وی برای اولین‌بار نه‌تنها با دقت و ریزبینی خاصی روسپیان و مسائل پیرامون آنها را مطرح می‌کند، بلکه سعی می‌کند بدون جانب‌داری، چهره حقیقی روسپیان را نشان دهد، زیرا تا پیش از این، روسپیان در تصور مردم و

مأموران کلانتری‌ها، زنان پلید و فرصت‌طلبی بودند که فحشا را ترویج می‌دادند. مأموران کلانتری نه‌تنها از زنان روسپی حمایت نمی‌کنند، بلکه در ارتباط با دختران بی‌گناهی که مورد تعدی جوانان بانفوذ قرار گرفته‌اند، سکوت می‌کنند. لاجرم حمایت نکردن آنها منجر می‌شود تا پای دختران به روسپی‌خانه‌ها کشیده شود.

«جمشید مصباحی» در کتاب «واقعیت اجتماعی و جهان داستان» بر این باور است که رمان «زیبا» نوشته محمد حجازی، مبدأ پیدایش رمان ایرانی است. در صورتی که این اثر تحت تأثیر «تهران مخوف» خلق شده است و بر همگان آشکار است که نه‌تنها این اثر، بلکه بسیاری از رمان‌های اجتماعی پهلوی اول، گرته‌برداری از این اثر بوده است (عسگری حسنکلو، ۱۳۸۷: ۱۰۸). در رمان« زیبا» نوشته محمد حجازی بیش از همه به فساد سیاسی و قدرت‌طلبی دولتمردان اشاره شده است. افرادی که در مسند قدرت هستند، خود عامل شکل‌گیری بزرگ‌ترین مفاسد اجتماعی هستند. این افراد نه‌تنها در دستگاه‌های دولتی مشغول منفعت‌طلبی و زد و بند هستند، بلکه ترویج‌دهنده فحشا و فساد نیز می‌باشند.

زیبا، زنی که اهداف بلندمدت و شومی در ذهن دارد، طلبهٔ جوانی به نام حسین را مستمسک قرار داده تا در دستگاه‌های دولتی وارد شود و حافظ منافع او باشد. او که روسپی ثروتمندی است، به واسطه ارتباطی که با صاحب‌منصبی دارد، برای طلبه جوان شغلی در دستگاه دولتی مهیا می‌کند. این در حالی است که جوان طلبه که هیچ اطلاعی از شغلی که به دست آورده ندارد و شخصاً نمی‌تواند وارد دستگاه اداری بشود، به واسطه یک زن روسپی استخدام می‌شود.

> «چند روز پیش، آن روز که من مستقیماً برای تقاضای خدمت رفته بودم، گفتند به موجب بند ج از ماده ۲ متحدالمال مورخه ۴ ثور، استخدام شما ممکن نیست. امروز به موجب همان بند ج به سمت ریاست دفتر احصائیه منصوب شده‌ام. با خود می‌گفتم این بند ج چه معمایی است، چه دریای ژرفی است که خیال من به عمق آن نمی‌رسد. احصائیه چیست؟» (حجازی، ۱۳۴۰: ۵۲).

نمونه مطرح‌شده در این اثر، عمق فاجعه را در ساختار اداری و سیاسی مملکت نشان می‌دهد. فاسد بودن صاحبان قدرت، یکی از مهم‌ترین عوامل از میان رفتن نظام سیاسی، اداری، اجتماعی و فرهنگی کشور به حساب می‌آید. جایی که روسپیان بتوانند در عزل و نصب افراد تأثیرگذار باشند، می‌توان به عواقب و پیامدهای آن در بستر جامعه سیاسی

کشور پی برد. نکته قابل تعمق این است که همین طلبه بـه ظـاهر سـاده و باایمـان بـه محض ورود به وزارتخانه، تبدیل به گرگی می‌شود که حاضر است افراد بی‌گناه را از میان بردارد. او که هیچ از علم احصائیه اطلاع ندارد و با کمک فردی به نام پرویزخان بر مسند امور واقف می‌شود، بلافاصله علیه او توطئه می‌چیند تا برکنارش کند.

«پرسید به عقیده شما کدام یکی را باید عارج کرد؟ گفـتم پرویزخـان را... از شنیدن این اسم دلم تو ریخت. بی‌اختیار سر را گرداندم و از خجالـت آن جـوان معصوم، چشم‌ها را یک لحظه بهم گذاشتم» (حجازی، ۱۳۴۰: ۶۲).

پرویزخان نماد مردم متخصص دلسوز، وطن‌پرست و ایثارگر است. توطئه برای انتقال او از وزارتخانه، حکایت از اوضاع نابسامان حاکم بر ادارات و دوایر دولتی دارد کـه جـایی برای جوانان کوشا و متخصص ندارد.

عباس خلیلی در رمان «روزگار سیاه»، رجال سیاسی بی‌کفایت را عامل بدبختی مـردم و فساد اجتماعی می‌داند.

«اگر رجال قول داشتند، اگر غیرت و مروت داشتند، مملکت ما بدین روزگار سیاه دچار نمی‌شد. این همه فقر و فاقه، این همه فجور و فحشا نمی‌بود» (خلیلی، ۱۳۴۳: ۱۶۶).

در این رمان، ترس والدین از برخورد و دیدار عاشقانه دخترشان با یک پسر که هـیچ قصد صدمه زدن به دختر را ندارد، باعث می‌شود تا تصمیم سخت و عجولانه‌ای بگیرند و لاجرم دخترانشان به دامی بزرگ و غیر قابل برگشت بیفتند. تمامی این مصائب بزرگ به دلیل ناآگاهی و پایین بودن فرهنگ حاکم بر کشور است. در رمان‌های ارزیابی‌شده حتـی خانواده‌ها توان کمک و یاری رساندن به دختران خود را ندارند. این ناتوانی گاه به دلیـل ترس از رویارویی با هنجارهای جامعه و سنت است و گاه نداشتن قدرت و توان کـافی در تقابل با جبر و صاحبان قدرت.

در رمان «فاحشه» نوشته جواد فاضل، جامعه، حکومت، محیط و دولت‌مردان عامل بـروز آسیب‌های اجتماعی از جمله مفاسد اجتماعی و مسئول روسـپی شـدن دختـران بـی‌گنـاه شناخته می‌شوند. نویسنده مدعی است که حکومت و جامعه از سویی تـلاش مـی‌کننـد تـا دختران را به سمت فساد و فحشا بکشانند و از سویی دیگر اگـر دختـری ناخواسـته فریـب خورد، همین دولت و جامعه هستند که به جای حمایت از او، طردش می‌کنند.

«آری محیط، جامعه، دولت، حکومت، رژیم اینها، این بی‌شرفها، این بی‌عفت‌ها و بی‌عصمت‌ها، اینها اگر آبرو و شخصیت داشتند، زن را فاحشه به بار نمی‌آوردند» (فاضل، ۱۳۳۲: ۱۲۶).

او مسئولان دولت را عامل گرانی می‌داند و مدعی است به جای بالا رفتن قیمت‌ها دولت باید سطح فرهنگ مردم را بالا می‌برد و کاری می‌کرد تا ایرانیان به ارزش نفس خود پی می‌بردند. فاضل معتقد است که با پایین آمدن قیمت‌ها، جوانان می‌توانند راحت‌تر ازدواج کنند. او حتی پیشنهاد ازدواج اجباری را برای جوانان عزب مناسب می‌داند و این راه را برای کاهش روسپی‌گری مناسب می‌داند.

در رمان «باشرف‌ها» نوشته عماد عصار نیز نقش سیاست و دولت‌مردان در بروز فساد اجتماعی و پدیده روسپی‌گری، درشت‌نمایی شده است. تمام مردان فرصت‌طلب، خود را فردی باشرف می‌دانند، اما در عمل بی‌شرف هستند. پری که بسیار آگاه است و خوب مردان شهوت‌پرست را می‌شناسد، باز به دام آنان می‌افتد و عاقبت روسپی می‌شود. او ابتدا با جوانی آشنا می‌شود که مدام به او وعده ازدواج می‌دهد، اما در عمل جوان، نقش طعمه را بازی می‌کند تا دختر را در اختیار نماینده مجلس، آقای گاف قرار دهد. این فرد صاحب‌منصب که از قدرت و نفوذش در دستگاه دولت استفاده می‌کند، برای دختران بی‌گناهی چون پری، دام نهاده و پس از تعدی به آنان، با قدرتی که در اختیار دارد، دختران را می‌ترساند و اگر هم دختری چون پری شجاعت پیدا کند و به مأمور کلانتری شکایت کند، تازه به دام آن مأمور افتاده و پس از سوءاستفاده مکرر، روسپی می‌شود[۳].

مفاسد اجتماعی و بیان اوضاع اجتماعی و فرهنگی دوره پهلوی به روایت رمان‌نویسان

پس از مشروطه، زنان و مسائل پیرامون زنان به عنوان موجود اجتماعی وارد ساحت ادبیات داستانی شدند و تبدیل به شخصیت اصلی رمان‌های اجتماعی می‌شوند. در این دوران چهره زن که در شعر کلاسیک در نقش معشوقه همواره ظاهر می‌شد و چهره گنگی داشت، تبدیل به یک چهره اجتماعی، حقیقی و باورپذیر می‌شود (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۵۵).

جدای از فساد دستگاه‌های دولتی، جامعه نیز به دلیل پایین بودن سطح فرهنگ، باورها و هنجارهای نادرست، در بروز مفاسد اجتماعی نقش مهمی ایفا می‌کند. در رمان «تهران مخوف»، مهین که زن آگاه و بادرایتی است، به خوبی می‌داند که نمی‌تواند برخلاف سنت‌ها و باورهای اشتباه قد علم کند و همین باعث می‌شود تا علی‌رغم میل خود به این نظام تن دهد. والّا سرنوشت او همچون سرنوشت عفت می‌شد که به دلیل فساد حاکم بر حکومت، مجبور به تن‌فروشی می‌شود. با وجود این مهین علی‌رغم تمام سنت‌های مذهبی و اجتماعی، با فرخ همبستر می‌شود و از او صاحب فرزندی می‌شود (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۲۶۲).

توجه به این مسئله ضروری است که پس از واقعه مشروطه، تحولات فرهنگی بزرگی اتفاق می‌افتد که نگرش زنان را تغییر می‌دهد. مهین در رمان «تهران مخوف» با زنان نسل قبل از خود تفاوت دارد. او چون زنان گذشته در پی خرافات نیست و از زندگی توقع بیشتری دارد. او به عنوان انسانی آگاه، متوجه حق و حقوق شهروندی خود شده است، اما توان رسیدن به خواسته‌های خود را ندارد و نمی‌داند چگونه باید به ابتدایی‌ترین نیازهای خود دست یازد. او همچون اسیر خانواده‌ای است که هیچ حق انتخابی را برایش در نظر نمی‌گیرند (مسکوب، ۱۳۷۲: ۵۶). در آن دوران دختر می‌بایست کاملاً تحت فرمان پدر و خواسته‌های او باشد. دختر حق انتخاب ندارد. بر این اساس تا رضایت پدر جلب نشود، دختر حق ازدواج با مرد مورد علاقهٔ خود را ندارد. دختران آن ایام نه‌تنها برای زندگی خود حق انتخاب نداشتند، بلکه در کلیه فعالیت‌های سیاسی چون رأی دادن و فعالیت‌های اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی نمی‌توانستند نقشی ایفا کنند (معاون هاشمی، ۱۳۸۹: ۱۴).

یکی از مشکلات بزرگ پدیدآمده در آن دوران، بروز شکاف بزرگ فرهنگی پس از تجددگرایی رضاشاه است. پدر و مادر مهین دارای باورهای منفعت‌طلبانه‌ای و سنتی هستند که جوانان بعد از مشروطه، خاصه نسل دوران پهلوی، این باورها را مردود می‌دانند و همین اختلاف فرهنگی بزرگ باعث می‌شود تا دخترانی چون مهین از فرمان پدر سرپیچی کنند. اما از آنجایی که توان رسیدن به ایده‌آل‌های خود را ندارند، زندگیشان نابود می‌شود. این در حالی است که پیش از این ممکن بود حتی به ذهن

دختران نرسد که حق و حقوقی دارند و لاجرم کارشان به تمرد علیه قوانین سخت و بی‌رحمانه والدین، همسر و جامعه نمی‌کشید.

روسپی‌خانه در «تهران مخوف»، نماد تمام‌عیار جامعهٔ فاسد است و نویسنده صرفاً درصدد توصیف این مکان نیست. این در حالی است که تهران نوپاست و به شکل ناهمگونی در حال رشد است و می‌رود تا به هیولایی تمام‌عیار تبدیل شود. ورود مخاطب به روسپی‌خانه عملاً این فرصت را به نویسنده می‌دهد تا بسیاری از مشکلات جامعه چون فقر، اختلاف طبقاتی، بی‌قانونی، شقاوت و ظلمی را که جامعه فاسد و ناهمگون به مردم بی‌پناه روا می‌داشتند، مطرح کند (مسکوب، ۱۳۷۲: ۶۲).

تغییر منش فرخ از جلد اول به جلد دوم در واقع تغییر دیدگاه‌های اجتماعی و سیاسی رمان از مشروطه تا دوره رضاشاه را نشان می‌دهد. فرخ که با کودتاگران ۱۲۹۹ وارد ایران می‌شود، گمان می‌کند ریشه ظلم ستمگران برچیده می‌شود، اما بلافاصله با سرنگونی سید ضیاء، همه دستگیرشدگان آزاد و انقلابیون زندانی می‌شوند. فرخ که در ابتدا بسیار پرشور وارد عرصه سیاست شده، بعد از به قدرت رسیدن رضاشاه به خود می‌آید. او درمی‌یابد در بستر جامعهٔ سیاسی و اجتماعی کشور، هیچ تلاشی به ثمر نمی‌رسد (میرعابدینی، ۱۳۷۷: ۵۹).

در «تهران مخوف» اشارت ظریفی می‌شود به زنانی که اجازهٔ رقص در نمایش‌ها را نداشتند و مردان مجبور بودند در نقش زنان برقصند. رقص مردان در لباس زنان بیانگر وضعیت اجتماعی و فرهنگی است. در آن دوران زنان اجازه رقص در صحنه نمایش را نداشتند و در عوض انبوهی از فساد و فحشا در شهر وجود داشته است. همانانی که عرف و قانون را تعیین می‌کردند و به طور مثال اجازه نمی‌دادند زنان در نمایش حضور داشته باشند، خود فاسد بودند و به زنان و دختران معصوم چشم داشتند. در لایه‌های زیرین این رویداد، نکته دیگری را نویسنده قصد دارد مطرح کند و آن وجه نمادین ماجراست. مردان تمام خصلت‌های مردانه قدیم خود را از دست داده‌اند و انگاری لباس زنانه بر تن کرده‌اند. در واقع نویسنده می‌خواهد بگوید که دیگر از آن روحیهٔ مردانگی خبری نیست. مرام مردانه که مبتنی بر جوانمردی، خوش‌قولی و وفای به عهد بود، دیگر وجود ندارد و دیگر آنان مردان گذشته نیستند. در چنین شرایطی است که دیگر اعتماد جمعی وجود ندارد.

در دوران نابسامان آن روزگار، یکی از مسائل اجتماعی بزرگی که به نوعی باعث بی‌اعتمادی می‌شود، عوام‌فریبی است که میان مردم رایج بوده است. در همان ابتدای داستان «تهران مخوف»، نویسنده اشاره به مردی می‌کند که ته‌ریش گذاشته تا عوام‌فریبی کند.

«یکی از آنان که اندام بلندی داشت و ته‌ریش برای عوام‌فریبی و یا به منظور دیگر گذاشته بود» (مشفق کاظمی، ۱۳۴۰: ۳).

«این مردم خود درونشان را نشان نمی‌دهند، اگر هم لبخند بر لب می‌زنند، لبخندشان مصنوعی است» (همان: ۴).

رمان «روزگار سیاه» تحت تأثیر رمان «تهران مخوف» خلق شده است. در این اثر نیز چهره زشت و فاسد تهران به نمایش گذاشته شده است. در داستان، دو طبیب در فضای طنزآمیز بر سر تشخیص علت بیماری زن روسپی با هم صحبت می‌کنند. خلق این فضای جدل‌آمیز به نوعی نشان‌دهنده وضع اسفبار اجتماعی دوران است. نوعی سردرگمی و بی‌هویتی اجتماعی دوران در این صحنه غم‌انگیز به نمایش گذاشته شده است. این سردرگمی و گیجی در جای‌جای جامعهٔ بی‌هویت رخنه کرده است و همین نظام اجتماعی از هم گسیخته است که باعث می‌شود تا معضلات بزرگی چون روسپی‌گری، دامن دختران جوان بی‌پناه را بگیرد. در این اثر به وضوح نشان داده شده است که جامعه، ظرفیت همیاری زنان بی‌سرپرست و دختران را ندارد. زن روسپی که در بستر بیماری است، علت روسپی شدن دختران بی‌گناه و بروز فساد و فحشا را جامعه می‌داند و مدعی است هیچ دختری از ابتدا نه روسپی بوده و نه تمایلی به این کار داشته است. او مدعی است اگر از همان بدو تولد، فرد روسپی باشد که طبیعت مقصر است، والا جامعه یا به تعبیر راوی داستان، محیط کثیف عامل اصلی فساد و فحشاست.

«خواه انسان بالطبع منزه و خواه فاجر باشد، من اگر بالطبع فاحشه بودم که آن گناه طبیعت بی‌شعور بوده و گر نبودم و شدم که آن گناه محیط بوده، محیطی که تمام عناصر آن برای ربودن عفت و شرف دام گسترانیده، محیطی که به تربیت حقیقی اخلاقی تمتع نکرده، محیطی که تمام بدبختی‌های مادی و

معنوی را برای زنان اندوخته، چنین محیطی حقا که او مقصر است. مرا چه گنه. مرا چه باک» (خلیلی، ۱۳۴۳: ۶۸).

در این اثر، زن روسپی، مردم و جامعه را مقصر می‌داند که از سویی به جبر او را روسپی کرده و از سویی به او انگ فاحشه‌گری می‌زند.

«ای مردم ایران! والله به من ظلم کردید. فحشا را به من پرتاب نمودید و مرا فاحشه خواندید. روز خوشی ندیدم. فصل خرمی مشاهده نکردم. آنچه دیدم و به دست آوردم، همه تباهی و همه سیه‌روز کاری، همه مرض و همه محنت و همه فقر و دربه‌دری» (همان: ۶۹).

در این داستان، زن روسپی به نکته مهمی اشاره می‌کند. دختر در دوران جوانی عاشق پسری می‌شود و کار آنها به معاشقه می‌کشد. به گفته دختر در منتهای عفت، آنان به هم نزدیک می‌شوند. زن می‌گوید هر دو با هم یک کار را کردیم، اما جامعه هیچ برخوردی با پسر نداشت و تمام تقصیرها را به گردن دختر انداخت. جامعه سنتی تنها دختر را مقصر می‌داند که باید لکه ننگ را بر دامن خود حس کند و پسر دچار هیچ مشکلی نمی‌شود.

«من مقصر نیستم. محیط ایران مقصر و جانی است» (همان: ۹۵).

در رمان جواد فاضل، نویسنده در بخش پایانی رمان خود همچون نظریه‌پرداز اجتماعی وارد میدان شده و ایرادها و نقایص جامعه ایرانی زمان خود را مطرح می‌کند. جالب این است که بسیاری از آسیب‌های اجتماعی مطرح‌شده در آن دوران، همچنان در بستر جامعه ایران وجود دارد. او بار دیگر صاحبان قدرت را عامل اصلی بروز چنین آسیب‌هایی می‌داند. وی بر این باور است که دنیای جدید، نسل نو می‌خواهد و فرهنگ ایرانی با توجه به تحولات بزرگ جهانی، نسلی نو پرورش نمی‌دهد. در این راستا، نویسنده والدین را هم مقصر می‌داند.

«این گناه پدر و مادرهاست که در ملتقای دو مد، مد قدیم و مد جدید قرار گرفته و چون نمی‌توانند پابه‌پای کبک راه بروند و روش خود را هم از یاد برده‌اند، ناچارند زاغ‌صفت، جست و خیز بردارند و پیش همه‌کس خود را مسخره کنند» (فاضل، بی‌تا: ۱۴۲).

در رمان «باشرف‌ها» نوشته عماد عصار، شرایط نابهنجار غیر اخلاقی حاکم بر جامعه در قالب داستانی نمادین به تصویر درآمده است. در این اثر، افراد شهوت‌پرست به صورت ضرب‌دری با یکدیگر رابطه نامشروع برقرار می‌کنند. هدف نویسنده از طرح این معضل در قالب نماد، درشت‌نمایی انحراف اخلاقی و فساد در جامعه متلاطم و بیمار است. در این میان پری که به ظاهر تمایل به ازدواج دارد، علی‌رغم آگاهی و شناخت این جامعه منحرف، دچار وسوسه قدرت و ثروت مردان می‌شود و در این بازی می‌بازد. خسرو از طرفی به پری وعده ازدواج داده، اما در عمل می‌خواهد او را در اختیار آقای گاف قرار دهد. آقای گاف، خسرو را روانه خانهٔ وزیر می‌کند. خسرو با زن وزیر معاشقه می‌کند. خود وزیر با زن دیگری همبستر می‌شود. از طرف دیگر آقای گاف با زن شوهردار دیگری به نام مارگریت هم رابطه دارد. توصیف چرخه روابط نامشروع بسیار هوشمندانه ترسیم شده است و بیانگر جامعه‌ای است که هم افراد را به انحراف می‌کشاند و هم به افرادِ هوس‌باز میدان می‌دهد. نویسنده، حضور زنان در میهمانی‌ها را یکی از عوامل از دست رفتن عفاف و پاکدامنی زنان می‌داند.

«تفریحات شب» نیز تحت تأثیر «تهران مخوف» مشفق کاظمی و «زیبا» اثر حجازی خلق شده است. در بخشی از این رمان، مراکز فساد شهر تهران به تصویر کشیده شده است. شخصیت‌های اصلی رمان، معلمی کم درآمد است که بهره‌مند شدن از زنان را حق مسلم خود می‌داند، زیرا معتقد است که جوانان باید امیال شهوانی خود را آرام کنند و از آنجایی که از بضاعت کافی برای ازدواج برخوردار نیستند، مجبور هستند به سراغ تن‌فروشان بروند. راوی هرچند با نگاه تحقیرآمیزی به روسپیان نگاه می‌کند و بهره‌مند شدن از آنان را حق مسلم جوانان می‌داند، به اوضاع نابسامان اجتماعی و نقشی که آموزش و پرورش برای رفع بحران‌هایی از این دست می‌توانسته ایفا کند، نگاهی انتقادی دارد. مسعود همه‌جا نکبت می‌بیند و آن را به شرایط فرهنگی- اجتماعی ربط می‌دهد. او از نظام آموزشی که جوانانی مانند خودش را به بار آورده و مدارسی که دختران را فقط و فقط برای خانمی تربیت می‌کنند و اگر از راه مشروع خانم نشوند، قطعاً از این راه خودشان را به خانمی می‌رسانند، انتقاد می‌کند... . نگاه مسعود تبعیض‌آمیز است و همان‌طور که گفته شد، همین امر جلیلی را به نوشتن رمان «من هم گریه کرده‌ام» وامی‌دارد (ر.ک: مهاجر، ۱۳۸۵).

بسیاری از نظریه‌پردازان جامعه‌شناس چون «مارکس»، «انگلس»، «ساترلند» و «بارت» به مسئله فقر و نقش اقتصاد در پدیده روسپی‌گری توجه نشان داده‌اند. فقر و محرومیت به زعم غالب پژوهشگران، عامل اصلی گرایش به روسپی‌گری است (مدنی قهفرخی، ۱۳۹۸: ۲۰۶). مشکل اقتصادی در رمان «تهران مخوف»، اولین عامل مهمی است که سبب می‌شود میان فرخ و مهین فاصله ایجاد شود. خانواده مهین، ثروتمندان تازه به دوران رسیده‌ای هستند که اجازه نمی‌دهند عشق پاک دو جوان به سرانجام برسد. روزگار به کسب‌وکار پدر مهین که به جز پول به چیز دیگری عقیده نداشت، رونقی داده بود (مشفق کاظمی، ۱۳۴۰: ۶۲). در رمان «معصومه شیرازی» نیز دختر پس از اینکه در طی سفر، پدر و مادر خود را از دست می‌دهد، گرفتار افراد شهوت‌پرستی می‌شود که او را به روسپی‌گری می‌کشانند. در این اثر، دختر نه پولی برای بازگشت به شهر خود دارد و نه سرپناهی. اگر با مرد خیری مواجه می‌شد، می‌توانست به شهر خود بازگردد و با نامزد خود ازدواج کند. اما نداشتن پول باعث می‌شود تا به تاجری پناه ببرد و در پی آن پس از هتک حرمت، دیگر قادر به بازگشت نباشد.

نتیجه‌گیری

هدف اصلی این تحقیق، تحلیل محتوای پدیدهٔ روسپی‌گری در رمان‌های دوره پهلوی بوده است. تحقیق یادشده برگرفته از دو رشته تخصصی جامعه‌شناسی و ادبیات است. در این تحقیق سعی شده تا از منظر رمان‌نویسان عهد پهلوی، آسیب بزرگ اجتماعی مفاسد اجتماعی بررسی شود. آثار آنها در قالب ادبیات داستانی تدوین شده است، اما آنچنان که توقع می‌رود، به این ژانر ادبی وفادار نبودند؛ زیرا ساختار درونی و بیرونی آثار یادشده، نقایص عمده‌ای دارد.

نویسندگان یادشده بیشتر تمایل داشتند تا همچون جامعه‌شناسی تمام‌عیار با ارائهٔ نمونه‌های متعدد از مفاسد اجتماعی دوره خود به تحلیل و واکاوی پدیدهٔ تن‌فروشی و نقشی که تحولات اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و فرهنگی در کشیده شدن دختران به روسپی‌گری و سایر مفاسد ایفا کرده‌اند، بپردازند. این نویسندگان گاه از فضای داستانی فاصله گرفته، خود به تحلیل مستقیم اوضاع حاکم بر دوره پهلوی و تأثیری که بر

سرنوشت دختران بی‌پناه می‌گذاشته می‌پرداختند. توجه به این مسئله ضروری است که تا پیش از شکل‌گیری مشروطه و حتی پس از آن، ادبیت آثار داستانی علی‌رغم گرایش به ساده‌نویسی به‌هیچ‌وجه مطرح نبوده است. در واقع ادبیات صرفاً برای بیداری مردم ایران به کار گرفته می‌شده است. در آن دوران، نقد ادبیات کلاسیک نیز بر اساس تحولات بنیادین رخ‌داده صورت می‌پذیرفت. تا پیش از مشروطه اگر تمام همّ نویسندگان، مصروف نوشتن برای طبقه خواص بود، بعد از رویداد مشروطه و پس از آن، نوشتن برای عموم مردم، هدف اصلی نویسندگان می‌شود(۴).

نویسندگان داستان‌های اجتماعی دوره پهلوی، بیشتر به مسائل اجتماعی زمانه خود همچون گونه‌های مختلف مفاسد توجه خاصی نشان می‌دادند. آنان توانمندی لازم برای ریشه‌یابی عمیق بروز مفاسد اجتماعی نداشتند. با این حال ضمن روایت زندگی دختران بی‌گناهی که به دلیل شرایط نابسامان زمانه و حضور افراد فرصت‌طلب به وادی فساد کشیده می‌شدند، تنها به برخی علل بروز مفاسد اشاره می‌کنند. در رمان‌های منتخب در این تحقیق که حول محور مفاسد اجتماعی در دوره پهلوی خلق شده‌اند، به عوامل مهمی چون «ازدواج اجباری و زودهنگام»، «طلاق»، «کم‌تجربگی، ناآگاهی و بی‌سوادی دختران»، «سنت و خرافات»، «نقش‌آفرینی فُکلی‌ها در اغفال دختران»، «فقر و بیکاری»، «یکنواختی زندگی و عدم فعالیت‌های اجتماعی زنان»، «پایین بودن سطح فرهنگی جامعه و نهاد خانواده»، «عدم حمایت قانون»، «زیبایی زنان»، «میهمانی خواص»، «جاه‌طلبی دختران» و «خیابان و محله‌های خاص» اشاره شده است.

در رمان اجتماعی، زنان فاسد تنها نمایندگان قشر زنان نبودند. در بسیاری از آثار، زنان عادی در بستر داستان حضور دارند، جزئی از جامعه به حساب می‌آیند و تنها ایفاگر نقش معشوقه نیستند. در این قبیل داستان‌های اجتماعی، زنان شخصیت اصلی را شکل می‌دهند، هرچند این قبیل آثار هم از جنبه ساختاری ضعیف بودند. جدای از این، نویسندگان رمان‌های اجتماعی به منظور دست یازیدن به اهداف خود و به منظور اصلاح جامعه به عنصر شخصیت توجه نشان دادند. آنها بر آن بودند تا از تیپ‌های خاصی چون روسپیان استفاده کنند؛ تیپ‌هایی که به تدریج در داستان‌های اجتماعی عامه‌پسند به کلیشه مبدل شدند. در این راستا داستان‌نویسان آن عصر که با اصول شخصیت‌پردازی حرفه‌ای و علوم روان‌شناختی آشنا نبودند، تنها توانستند به خلق شخصیت‌های ساده بدون

ابعاد شخصیتی و کشمش‌های درونی پیچیده اقدام ورزند. نویسندگان آن دوران، در مصاف با حوادث داستانی، اصرار به رعایت اصول مستندسازی و واقعیت‌مانندی داشتند.

در پایان اشاره به این نکته ضرورت دارد که شرح اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی دوران پهلوی از دست‌آوردهای مهم آثار یادشده است. نویسندگان مطرح گاهی در مقام منتقد اجتماعی- سیاسی در بستر داستان ظاهر می‌شوند و به طور مستقیم و آشکار، دیدگاه‌های خود را مطرح می‌کنند. از این‌رو بررسی آثار داستانی یادشده بسیار اهمیت دارد و می‌تواند ضمن تشریح اوضاع و احوال دوره پهلوی، توصیفگر فساد اجتماعی دوره پهلوی باشد.

پی‌نوشت

۱. رضاخان همچنین با نیروی محلی پلیس شهر تهران نیز درگیری مختصری داشت. او به احمدشاه اطمینان داد که برای نجات او از خطر بلشویک‌ها به چنین کاری دست زده است. پس از فتح تهران، رضاخان، سید ضیاء طباطبایی روزنامه‌نگار را به سمت نخست-وزیری گمارد (آبراهامیان، ۱۳۸۹: ۱۲۴).

۲. آگاهی از موقعیت اجتماعی و انسانی زن پس از انقلاب مشروطه حاصل شد و پس از دوران پرتلاطم جنگ جهانی اول، شتابی تازه گرفت. در این میان نویسندگان تحت تأثیر شرایط حاکم، هر کدام بر آن شدند تا چهره جامعه بیمار زمانهٔ خود را ترسیم کنند. آنها درد را می‌بینند و بر آن هستند تا به درستی نشانش بدهند (مسکوب، ۱۳۷۲: ۶۰).

۳. با ورق زدن صفحات تاریخ می‌بینیم که در تمامی دوره‌های تاریخی، دولت‌مردان و حاکمان بوده‌اند که پنهان و آشکار، بیشترین بهره جنسیتی، اقتصادی و سیاسی را نصیب خود کرده‌اند. آنچنان که سلسله ژو (jou) در چین، روسپیان را وامی‌دارد تا از دولت‌مردان و تاجران پذیرایی کنند و باعث رونق اقتصاد چین بودند. در ژاپن نیز بیش از ۳۰۰۰ روسپی در محله‌ای مشخص میزبان مردان بودند (علیایی زند، ۱۳۹۵: ۲۷۵).

۴. از نخستین ویژگی‌های ادبیات مشروطه، چه در نظم و چه در نثر، گرایش آن به سادگی بود. همان‌گونه که پیش از این اشاره شد، جدا شدن ادبیات از دربارها و خروج آن از انحصار طبقات ممتاز از یکسو و مخاطب قرار گرفتن توده مردم از سوی دیگر، زبان ادبی را به سادگی کشاند. تغییر کارکرد ادبیات نیز از مدیحه‌سرایی و وقایع‌نگاری زندگی شاهان و بزرگان به پیام‌رسانی و آگاه‌سازی توده‌ها در جنبش‌های مردمی در گرایش زبان ادبی به سادگی، نقشی بسیار مؤثر داشت.

منابع

آبراهامیان، یرواند (۱۳۸۹) «تاریخ ایران مدرن»، مترجم محمد ابراهیم فتاحی، تهران، نشرنی.

آرین‌پور، یحیی (۱۳۷۲) «از صبا تا نیما»، سه مجلد، تهران، زوار.

امینی، علیرضا (۱۳۸۸) تحولات سیاسی اجتماعی ایران از قاجاریه تا رضاشاه، تهران، قومس.

بشارتی، محمدعلی (۱۳۸۰) از انقلاب مشروطه تا کودتای رضاخان، ج۱، تهران، سازمان تبلیغات و فرهنگ اسلامی.

پارسی‌نژاد، کامران و حمیرا رنجبر عمرانی (۱۳۹۷) ادبیات داستانی در ایران (پهلوی اول: از سال ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰)، تهران، علمی- فرهنگی.

جمال‌زاده، سید محمدعلی (بی‌تا) معصومه شیرازی، تهران، بی‌نا.

حجازی، محمد (۱۳۴۰) زیبا، تهران، کتاب‌های جیبی.

حریری، نجلا (۱۳۹۶) اصول و روش‌های پژوهش کیفی، تهران، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد علوم و تحقیقات.

خلیلی، عباس (۱۳۴۳) روزگار سیاه، تهران، کتابخانه کاوه.

عسگری حسنکلو، عسگر (۱۳۸۷) نقد اجتماعی رمان معاصر فارسی، تهران، فرزان.

عصار، عماد (۱۳۵۷) باشرف‌ها، تهران، امیرکبیر.

علیایی زند، شهین (۱۳۹۵) عوامل زمینه‌ساز تن دادن زنان به روسپیگری، از کتاب «آسیب‌های اجتماعی ایران»، انجمن جامعه‌شناسی ایران، تهران، آگه.

فاضل، جواد (۱۳۳۲) فاحشه، تهران، معرفت.

فلور، ویلهم (۲۰۱۰) تاریخ اجتماعی روابط سکسی در ایران، ترجمه محسن مینو خرد، استکهلم، فردوسی.

مسعود، محمد (۱۳۸۵) تفریحات شب، تهران، تلاونگ.

مشفق کاظمی، مرتضی (۱۳۴۰) تهران مخوف، تهران، ابن سینا.

---------- (۱۳۴۰) تهران مخوف، یادگار یک شب، جلد دوم، تهران، ابن سینا.

مدنی قهفرخی، سعید (۱۳۹۸) «جامعه‌شناسی روسپیگری»، تهران، کتاب پارسه.

مسکوب، شاهرخ (۱۳۷۲) «قصه پر غصه یا رمان حقیقی»، کلک، شماره ۴۵، ص ۶۰.

معاون هاشمی، مریم (۱۳۸۹) «سیمای زن در رمان‌های اجتماعی ۱۳۰۰ تا ۱۳۲۰ شمسی»، پایان‌نامه، دانشگاه پیام نور بجنورد.

ملائی، علیرضا (۱۳۷۶) «بریگاد قزاق ایران»، صحنه‌ای از مداخلات لجام گسیخته روسیه در ایران، مجله تاریخ و فرهنگ معاصر، سال ششم، شماره ۳ و ۴، پاییز و زمستان.

مهاجر، فیروزه (۱۳۸۵) «بحث روسپی‌گری در ادبیات معاصر فارسی»، نشریه الکترونیکی ایران امروز.

میرعابدینی، حسن (۱۳۷۷) صد سال داستان‌نویسی ایران، ج۱، تهران، چشمه.
هوشنگ مهدوی، عبدالرضا (۱۳۸۳) تاریخ روابط خارجی ایران از ابتدای دوران صفویه تا پایان جنگ دوم جهانی، امیرکبیر، تهران.

Maxwell, J, A (1996) Qualitative research design: An interactive approach. Thousand Oaks, Ca: Sage