Components of educational literature of resistance in children's poems by Nizar Qabbani and Abbas Yamini Sharif based on the theory by Jean Piaget

Aida Danaye[1], Mohamad Shaygan mehr[2], fariborz Hosein janzadeh[3]

Abstract

Child and adolescent poets in Iran and the Arab world paid special attention to Didactic literature. Nowadays, children's poetry has created a new view, and in terms of structure, expression, scope of imagination and image creation, it has adopted new ways in its context. The research on the literature and poetry of children and teenagers can be related to the last two centuries. Therefore, the 20th century can be called "the century of children", because the issue of education has a special place in the literature of children and teenagers. The poetry of children and teenagers has an imaginative and simple language. Of course, the meaning gradually takes place in the children's poetry. Since a child's poem is a poem that can stimulate his taste and talent through education, it should have a quality suitable for the child's imagination and thought. Nizar Qabbani and Abbas Yamini Sharif are among the poets of children's poetry who include Didactic and educational themes in the form of resistance in their poems. Both of them have simple expressions that have been addressed with educational themes. This research was written using the method of the French school, a school that deals with the influence of nations and their literary ties in the same time frame and, unlike other schools, does not give much importance to works from the point of view of Aesthetics. It has also been tried to use this school to express some aspects of the didactic nature of the poems and some of the similarities and differences of both poets. The result of this research reveals that both poets have a positive view on children and adolescents, and childhood is remembered as a fertile ground that you should pay attention to this land and keep it green all the time.

Keywords: Didactic literature, Resistance, Children's poetry, Yamini Sharif, Qabbani, Jean Piaget.

References

A. Books

1- PHD student in Arabic language and literature, Kashmar Branch, Islamic Azad University, Kashmar, Iran. Aydadanaye@yahoo.com

2 -Assistant Professor of department of Arabic Language and Literature, Kashmar Branch, Islamic Azad University, Kashmar, Iran. (Corresponding Author) Shaygan47@gmail.com

3 -Assistant Professor of the Department of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Kashmar, Iran. Janzadeh46@gmail.com

1- Abdo, Samir, (2013),Al_Tahrir Al_Nafs Shakhsiyat Nizar Qabbani, Beirut: Mentadi al-Mariif .
2- Al-Sayed Najm, (2005), al-Maghdah and al-Hab in Al-Rawaiya Al-Arabiya, Cairo: Dar al-Humhoriya.
3-Ghafari, Saeed, (1986), A step in children's and adolescent literature, first edition, Tehran: Dabizesh.
4-Holy Quran. (2005). Translation by Mehdi Elahi Qomshei, 19th edition, Tehran: Hafiz Navin.
5-Kalat, James, (1990), An Introduction to Psychology, 2nd edition, Tehran: Ravan.
6-Kamari, Alireza, (2013), A study on memoir writing and memoir writing in the field of literature and resistance and front culture, Tehran ،the office of literature and art of resistance in the art field.
7-Palestine Central Census Organization, (2007), Annual Report (flows and enumerations) of the Children Statistics Series, Palestine: No. 10, Ramallah.
8-Qabbani, Nizar, (1988), Trilogy of Children of Al-Hajara, Beirut: Nizar Qabbani's pamphlets, Al_Tabaat Al_Avali.
9-Qabbani,Nizar (1993),Al-Amaal al-Siyasa al-Kamalah, Al_Joze salesat, Beirut: Nizar Qabbani's pamphlets, fifth edition.
10-Saleh Mohsen, Ali Yaser, (2010), The Palestinian child under the boots of the occupiers, translators Sadeghi Sanabadi Mohsen, Kafami Ladani Majid, Khani Arani Hadi, Defense of the Palestinian Nation, Tehran: First Qibla
11-Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza, (2007), Imagination in Persian poetry, a critical research on the evolution of images in Persian poetry and the progress of rhetorical theory in Islam and Iran, 7th edition, Tehran:Agah.
12-Towfigh, Zainab, (2017), Jean Piaget's Child Psychology, Babol: Ni.
13-Yamini Sharif, Abbas, (1990), half a century in children's poetry garden, Tehran: No Ravesh.
14-Yamini Sharif,Abbas,(1946),The Song of Fereshtagan, Tehran,Amirkabir.
15-Zelt, Ahmad (b), (1994), Adab Al-Ithat between Ahmad Shoghi and Mohammad Osman Jalal, Cairo: Dar al-Nasher for Al-Jamayat al-Masriyya.

B. Articles

1-Arjastani, Mohammad; Chegini, Ashraf and Qojezadeh, Alireza, (2023), "A comparative view on the literature of resistance and stability in the poetry of Qaisar Aminpour and Kamal Nasser", Journal of Comparative Literature, Volume 6, Issue 21, pp: 158-184.
2-Fermi Baf, Seyyed Hossein; Khajapour, Kamal and Asi Mozeeb, Abulqasem, (2023), "Qur'anic foundations of the necessity of resistance in Persian poems", Journal of Comparative Literature, Volume 6, Issue 22, pp: 225-261.
3-Khalili Jahantigh, Maryam, (2011), "The Style of Abbas Yamini Sharif's Child and Adolescent Poems", Specialized Quarterly of Persian Poetry and Prose Style (Bahar Adab), Scientific-Research, 4th year, 1st issue, 11th consecutive spring, pp: 151-121.

4- Soleimani, Farmarz, (1991), "Introduction to Children's and Adolescent Literature", Kolk Magazine, Issue 13, Farvardin, pp: 12-21.

C. Thesis

1-Rezaeiyan, Homan, (2014), "Description of the conditions and criticism of the works of Abbas Yamini Sharif", Master's thesis of Qom, University of Qom, Faculty of Literature and Humanities.

2-Sattari Babukani, Mustafa, (2009), "The Image of the City in Nizar Qabbani's Poetry", Yazd Master's Thesis, Yazd University, Faculty of Literature and Humanities.

3- Yousefi Fard, Asieh, (2013), "Nazar Qabbani from Love to Politics" Semnan Master's Thesis, Semnan University, Faculty of Literature and Humanities.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز ۱۴۰۳

مؤلّفه‌های ادبیات تعلیمی مقاومت در اشعار کودکانه نزار قبانی و عبّاس یمینی شریف با تکیه بر نظریهٔ ژان پیاژه

آیدا دانائی[۱]، محمّد شایگان‌مهر[۲]، فریبرز حسین جانزاده[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۰؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۰۹
(صص ۱-۳۸)

چکیده

شاعران کودک و نوجوان در ایران و جهان عرب به ادبیات تعلیمی توجهات ویژه‌ای داشتند. امروزه شعر کودک چهرهٔ جدیدی از خود را به جهانیان به نمایش گذارده و از لحاظ ساختاری، بیان، وسعت خیال و تصویرآفرینی شیوه‌ای نوین را در سیاق خود در پیش گرفته است. پژوهش در مورد ادبیات و شعر کودک و نوجوان را می‌توان به دو قرن اخیر حوالت داد. از این رو می‌توان قرن بیستم را «قرن کودک» نامید؛ زیرا مسئلهٔ تعلیم در ادبیات کودک و نوجوان از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. شعر کودک و نوجوان زبانی خیال‌انگیز و ساده‌گون دارد که البته در شعر کودک به تدریج معنا جای می‌گیرد. آنجا که شعر کودک، شعری است که بتواند با آموزش ذوق و استعداد وی را برانگیزد، باید دارای سحطی در خور تصوّر و اندیشه کودک باشد. نزار قبانی و عبّاس یمینی شریف از شاعران شعر کودک هستند. که مضامین تعلیمی و تربیتی در قالب مقاومت را دراشعار خود گنجانده‌اند. هر دو بیانی ساده دارند که با مضامینی تعلیم گونه به آنان پرداخته‌اند. این پژوهش با استفاده از روش مکتب فرانسوی، مکتبی که به تأثیرگذاری ملّت‌ها و پیوندهای ادبی آنان در محدودهٔ زمانی یکسانی می‌پردازد و برخلاف دیگر مکاتب به آثار از دید زیباشناسی اهمّیت چندانی نمی‌دهد نوشته شده است، و سعی شده است تا با استفاده از این مکتب جلوه‌ایی از تعلیمی بودن

۱ - دانشجوی دکترای گروه زبان و ادبیات عرب، واحدکاشمر، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشمر، ایران.
Aydadanaye@yahoo.com
۲- استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد کاشمر، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشمر، ایران. (نویسند ۀمسئول)
Shaygan٤٧@gmail.com
۳ - استادیار گروه زبان و ادبیات عرب، واحد کاشمر، دانشگاه آزاد اسلامی، کاشمر، ایران.
Janzadeh٤٦@gmail.com

اشعار و برخی از شباهت‌ها و تفاوت‌های هر دو شاعر را بیان نماییم.که حاصل این پژوهش آن شد که هر دو شاعر بر کودک و نوجوان دیدگاهی هم‌سو و مثبت دارند و از دوران کودک و کودکی هم‌چون زمینی حاصل‌خیز یاد می‌گردد؛ که باید به این زمین توجه نمود و آن را همیشه سرسبز نگاه داشت.

کلید واژه‌ها: ادبیات تعلیمی، مقاومت، شعر کودکانه، یمینی شریف، قبانی، ژان پیاژه.

۱- مقدمه

قرآن را می‌توان اوّلین متن ادبیات مقاومت به معنی اسلامی دانست. خداوند می‌فرماید: «إنّ الله یُحب الذّین یُقاتلونَ فی سَبیلهِ صفّا کأنهُم بنیانٌ مَرصوص» خداوند مؤمنانی را که در صف جهاد با کافران، مانند سدّ آهنین پایدارند بسیار دوست می‌دارد. (قرآن‌کریم، الصف:۵۵۱) پس از قرآن و نهج الفصاحه، نهج البلاغهٔ حضرت امیر(ع) و سخنان ایشان عشق، ایثار، جهاد و حماسه را به نهایت می‌رساند و بعد از آن، بیانات و خطبه‌های سرور شهیدان، حضرت امام حسین(ع) و رجزهای یاران آن حضرت در نبرد عاشورا است که صحنه‌های زیبایی دیگری مقابل هنرمندان و ادبای مقاومت گشوده است. به همین دلیل، روح ادبیات مقاومت و پایداری در ایران و کشورهای اسلامی را باید تأثیر پذیرفته از اسلام و فرهنگ سرشار آن و مکتب عاشورا دانست. (ارجستانی، ۱۴۰۱: ۱۶۵)

مقاومت و پایداری عبارتی است که در بسیاری از مواقع حساس، پیشتر مورد توجه قرار می‌گیرد و شاید با وجود چنین برخی شرایط است که برخی کلمات معنا و ارزش پیدا می‌کنند. مقاومت، برخی اوقات نیازی نه به آموزش دارد و نه به شرح و تفصیلی، این کلمه از جمله آثار آفرینشی است که خداوند در وجود هر موجود زنده‌ای فطری قرار داده است و بسیار نیز در این مسئله در قرآن و احادیث اشاره کرده‌اند. پس برای تفکیک میان آثار ادبی مقاومت در بین ادبیات فارسی و عربی می‌توان چنین گفت که ادبیات مقاومت در ادبیات عرب و ادبیات پایداری در ادبیات فارسی به‌کار برده می‌شود.

در این راستا و در تعریف شعر مقاومت باید گفت: «گونه‌ای معناگرا از شعر است که با تکیه بر مؤلّفه‌های بیداری، دردمندی، فریادگری، ستیز با تمام ناراستی‌ها و عشق‌ورزی به تمام

ارزش‌های والای انسانی بروز و ظهور می‌یابد. شعر مقاومت، شعری معنادار و بی مرز است که خوی فریادگری و فریادرسی را باهم دارد» (فرمی‌باف و دیگران، ۱۴۰۱: ۲۳۰).

هر چند این اصطلاح در چند دهه اخیر و در دوره معاصر رونق گرفته است، اما با نگاهی دقیق به تاریخ ادبیات جهان از گذشته تاکنون بسیار این واژه به عناوین مختلف به کار گرفته شده است، البته این واژه در معاصر به اوج خود رسیده است، اما در دوران های ماقبل تمدّن شهرنشینی نیز وجود داشته است و از آن در اعصار مختلف رد و نشانی خواهیم دید. در کشورهای عربی همچون: فلسطین، لبنان و مصر آثار و اشعار برجسته‌ای در زمینه پایداری و مقاومت وجود دارد؛ که از شاعرانی چون: جبرا ابراهیم جبرا، محمود درویش، فدوی عبدالفتاح و غیره اشاره کرد. ادبیات پایداری در ادبیات فارسی که با اصطلاحاتی چون: عرفانی و سمبلیک که برای جهت‌گیری در برابر ظلم و ستم است، بیان شد.

نخستین اشعار پایداری در ایران در آثار شاعران نهضت شعوبیه است. این اشعار که مانند دیگر اشعار پایداری خاستگاهی سیاسی ـ اجتماعی دارد و چون دیگر اشعار پایداری نیز خواهان ایجاد برابری و عدالت در جامعه هستند. البته که اصطلاح ادبیات پایداری سابقه چندانی نیز در ایران ندارد و تاریخ آن متعلّق به سده شصت است. اما در ایران به دلیل وقوع برخی حوادث چون جنگ تحمیلی سبب بر استفاده از این واژه به معنای واقعی شده است. در آن سو با توجه به اهمّیّت آموزش و ترویج برخی از اعمال و رفتارها که باید از دوران کودکی مورد توجه قرار بگیرد و البته برای نهادینه شدن برخی از سلوک‌ها باید برنامه ریزی درستی باشد. برخی در این میان به وارد کردن برخی واژگان در ادبیات کودک تلاش کردند. تا آن را به زبانی ساده و با در نظر گرفتن گنجینه لغات کودکان و نوجوانان شروع بر نگارش کتب و اشعار متناسب با کودک و نوجوان کردند. از آنجا که با گذر زمان و ایجاد تحوّلات در جهان و بروز برخی مسائل و معضلات ادبیات مقاومت کودک نه به شکلی رسمی، بلکه در قالب اشعاری پراکنده از شاعران معاصر دیده شده است.

ادبیات مقاومت کودک از آنجا بیشتر حائز اهمّیت است؛ که با گسترش خشم و خشونت و همچنین جنگ‌های متعدّد دیگر چنان جنگ‌های فرهنگی، اعتقادی، روانی و غیره سبب بر توجه بیش از بیش از این مقوله شده است. البته در دوره معاصر شاعرانی ایرانی و عربی چون، مصطفی رحماندوست و عبّاس یمینی شریف، احمد شوقی و نزار قبانی در این راستا

تلاش بسیار نمودند. توجه به کودک و نوجوان در دهه اخیر به دلیل تحوّلات بسیار باید مهمّ و از جمله دانش‌های به روز گردد و غفلتی در این راستا مورد قبول نیست.
لازم به ذکر است که؛ در این مقاله سعی شده است پس از بررسی و تحلیل آثار دو شاعر نام‌برده در راستای دیدگاه‌های مختلف آن‌ها با توجه بر دیدگاه ژان پیاژه – که البته آثار نزار قبانی توسّط نویسنده مقاله ترجمه شده است – نسبت به تطبیق و سعی بر یافتن تفاوت‌ها و شباهت‌های میان نزار قبانی و عباس یمینی شریف شده است.

۱-۱-بیان مسئله

مسئلهٔ اصلی این پژوهش، چگونگی تعلیم و آموزش آن و علی‌الخصوص هدفمند کردن آن از دورانی کودکی و قرار دادن آن در مسیر زندگی است. آنچه در این نگارش از ادبیات پایداری اشاره خواهد شد، نگاهی به ادبیات پایداری در کشورهای عربی و فارسی است.
البته از ملاحظات ویژه در این بخش توجه بر مضامین و مؤلّفه‌های پایداری در آثار مشاهیر عربی و فارسی درخصوص کودکان و نوجوانان است. همان‌طور که اشاره شد، ادبیات پایداری در ادبیات فارسی و ادبیات مقاومت در ادبیات عرب از جمله مهم‌ترین آثار در هر دو ادبیات است که بسی جایگاه والا دارند. البته با ورود این موضوع در مجموعه آثار کودک و نوجوان بر رشد فکری و عملکردی آنان بسیار تأثیرگذار است. ادبیات مقاومت مورد بررسی در این پژوهش بر مسئله تأثیر وجود این موضوعات در ادبیات کودک و نوجوان و نیز اهمّیت پرداختن به این موضوع در آثار شاعرانی چنان نزار قبانی و عبّاس یمینی شریف خواهد پرداخت. در این راستا، سؤالات اصلی این مقاله عبارتند از:
۱-دلیل گرایشات قبانی و یمینی شریف به ادبیات کودک و نوجوان چه بوده است؟
۲-توجهات قبانی در آثارش غرب‌گرایانه است؟
۳-دیدگاه یمینی شریف به ادبیات کودک چیست؟

۱-۲-اهمّیت و ضرورت تحقیق

حاضر از آن جهت حائز اهمّیت است که علاوه‌بر گشودن افق‌های جدید در نگرش به ادبیات مقاومت ایران و دمشق، حداقل جلوه‌های پایداری آثار نزار قبانی را برای اوّلین بار بررسی می‌کند. همچنین، کمک می‌کند تا با شناخت مؤلّفه‌های پایداری آثار نزار توفیق قبانی دریابیم

که وی در پردازش هریک از مؤلّفه‌های ادبیات مقاومت به چه شیوه‌ای عمل‌کرده و تا چه میزان به آثار و اشعار یمینی شریف مشابه یا متمایز است. یمینی شریف و نزار قبانی اشعاری مهمّ و تأثیرگذار با ماهیت مقاومت و پایداری دارند که وجود چنین اشتراکات و پیوندی میان ملّت و ادبیات ضرورت پژوهش کنونی را نشان می‌دهد.

۱-۳-روش تحقیق

روش کار در پژوهش حاضر توصیفی تحلیلی با رویکرد تطبیقی است و شیوهٔ جمع‌آوری داده‌ها از نوع مطالعهٔ کتابخانه‌ای است.

۱-۴- پیشینهٔ پژوهش

همان‌گونه که در بخش ضرورت پژوهش نیز تبیین گردید اساساً پژوهشی که با محوریت بررسی ادبیات مقاومت و پایداری در اشعار قبانی دربارهٔ این پژوهش و موضوع تحقیقاتی بدین‌سان انجام صورت نگرفته است. اما در ادامه برخی از مقالات که هر یک البته به‌طور مجزا هر یک از شاعران را بررسی کرده‌اند. ذیلاً خواهیم آورد؛ نیز باید به این خاطر نشان کنیم که مقاله و تحقیقی در زمینه مؤلّفه‌های ادبیات تعلیمی مقاومت نزار قبانی و عبّاس یمینی شریف با توجه بر دیدگاه ژان پیاژه صورت گرفته نشده است.

مقالهٔ «سبک شناسی اشعار کودک و نوجوان عبّاس یمینی شریف»، نوشتهٔ مریم خلیلی (۱۳۸۹) در این مقاله شعر کودک را با توجه به آهنگین بودن و سادگی آن که پاسخ‌گوی غریزه وی است، دانسته است. عبّاس یمینی شریف که از جمله شاعران به نام در زمینه شعر کودک و نوجوان است.

پایان‌نامهٔ «نزار قبانی از عشق تا سیاست»، نوشتهٔ آسیه یوسفی‌فرد (۱۳۹۱) در این پایان‌نامه سعی شده است تا به معرّفی و بررسی اشعار شاعر پر آوازه سوری شود. که اشعار سیاسی و عاشقانه وی با هم تفاوتی بسیار دارد و این شاعر که با تمامیت وجودش اشعار عاطفی می‌سروده است، چگونه سوق به اشعار پر تنش سیاسی آورده است.

پایان‌نامهٔ «بررسی تصویر شهر در شعر نزار قبانی»، نوشتهٔ مصطفی ستّاری بابوکانی (۱۳۸۹) در این پایان‌نامه، که در ابتدا بررسی چگونگی شهرها مورد مطالعه قرار گرفته شده است،

سپس از آن جهت که وی شاعری است که دارای اشعار عاشقانه است با دقّت در آثار وی می‌توان وطن‌دوستی و عشق و علاقه به وطن را در اشعارش به وضوح مشاهده نمود.
پایان‌نامهٔ «شرح احوال و نقد آثار عبّاس یمینی شریف»، نوشتهٔ هومن رضاییان (۱۳۹۴) در این اثر بعد از مورد نقد و بررسی در احوالات شاعر، برای نخستین به بررسی آثار منثور و داستانی وی شده است. سپس نقدهایی را که در آثار وی انجام شده، بررسی گردیده است.

۲- بحث

۲-۱- تعریف ادبیات و ادبیات کودک

کتاب‌های لغت، ادبیات را دانش متعلّق به ادب در معنای مورد نظر ما تعریف می‌کنند و برای آن انواع و اقسامی قائلند.
علم ادب را معرفت به احوال نظم و نثر از حیث درستی و نادرستی آن می‌دانند. از خصایص بشر، استعداد خاص تفکّر و ارتباط با همنوعان است. «تعریف ادبیات کودک با ادبیات به‌طور عامّ تفاوتی ندارد، اما توجه به ملاحظات سنّی و داشتن کمترین تجربه و گنجینهٔ لغات دارای ممیزاتی است که باید آنان را در نظرگرفت. در ایران و مصر، تعریف ادبیات و ادبیات کودک با وجود شباهت‌ها و نزدیکی در فرهنگ، تفاوت‌هایی دارند. سیمای کودک در ادبیات کهن عربی بسیار کم سوست. اما بعد از پژوهش‌هایی که در سده‌های اخیر انجام شد و دانش جدید روانشناسی کودک در کنار نظریات تربیتی جدید بروز یافت» (سلیمانی، ۱۳۷۰: ۵۰). «مصر پرچمدار ادبیات کودک در دنیای معاصر عرب شد، زیرا اوّلین پیشگامان در عرصهٔ کودک در قرن نوزدهم، از این کشور بودند» (زلط، ۱۹۹۴: ۲۷).

«در ایران دو دیدگاه نسبت به ادبیات وجود داشت و ادبیات قدیم را از جدید جدا می‌دانستند. در گذشتهٔ ایران کتابی ویژه کودک نبود، گرچه کتابی از زبان بزرگ‌ترها در حکم امر و نهی وجود داشته است چه بسا کارایی که از آن انتظار می‌رفت را نداشت» (ملکیان، ۱۳۸۵: ۱۳۹). آن چه حائز اهمّیت است و هر دو شاعر به آن توجه ویژه داشته‌اند، تربیت و آموزش کودک است که با گذران کودکیش باید آن را فراگیرد و آن را به نسل بعد انتقال دهد. در این میان با شکل‌گیری رویکردی جدید در ادبیات و به کارگیری نمادها در اشعار سبب بر بروز دیدگاه یگری از ادبیات علی‌الخصوص برای کودکان حاصل گردید، که همان ادبیات مقاومت و پایداری است.

۲-۲- تعریف ادبیات مقاومت

از آن جهت که ادبیات پایداری بیانگر درد و رنج وارده بر هر ملّت و کشوری است. پس این ادبیات جهادی برای نمایش مظلومیت هر ملّتی است. که مرگ در برابر حیات و آزادی در مقابل اسارت مطرح می‌شود. و نیز به گفته استفان پسندر «درد و رنج و بدی از امور جدید نیستند، اگر چه در برهه‌هایی وضوح پیدا می‌کنند؟» (السید نجم، ۲۰۰۵)

ادبیات مقاومت به راستی که مبارزه با جهل است، که همواره ادبیات پایداری مؤثّرترین نوع برای شناساندن مسائل پیچیده بشریت است. این نوع از ادبیات، مختص بر محدودهٔ خاصی نیست. اهمّیت ادبیات مقاومت در آثار به راستی که در صحن زندگی و مقابله با ستیزه‌های اجتماعی است. «در واقع مواد تشکیل‌دهنده پایداری با چاشنی ادبیات ریشه در ادب و فرهنگ مردم و روایت‌گر ارزش‌ها و اصلاح‌طلبی‌ها و درگیری‌های اوست. مولد ادبیات پایداری در بستر رویدادهاست و در ناهم‌زیستی و مبارزات مردمی در مقابله با هجوم بیگانگان و دفاع از کیان خویش حاصل می‌گردد» (کمری، ۱۳۷۳: ۲۱).

۲-۳- دیدگاه ژان پیاژه به رشد شناختی کودک

با توجه به دیدگاه پیاژه که چنین استدلال نموده است، که، رشد شناختی کودکان دارای فرآیندی ۴ مرحله‌ای است. که البته هر مرحله دارای زیر شاخه‌های خاص به خود است. هنگامی که کودکی از مرحله‌ای وارد مرحله دیگر می‌شود نه طرز فکرش بلکه نحوهٔ رفتارش نیز تغییر می‌کند. می‌توان این مراحل را بدین‌سان شرح داد:

جدول مراحل رشد شناختی از نظر ژان پیاژه

مرحله	ویژگی‌ها
حسی حرکتی (تولد تا ۲سالگی)	۱. خود را از اشیاء تمیز می‌دهد. ۲. خود را به‌عنوان عامل (فاعل) اعمال خویش بازمی‌شناسد و شروع به فعّالیت هدفمند می‌کند. ۳. به مفهوم پایداری شئ دست می‌یابد، درک می‌کند که اشیاء حتی وقتی حواس را تحریک نمی‌کنند، باز هم وجود دارند.

پیش عملیاتی (۲تا۷سالگی)	۱. استفاده از زبان و بازنمایی اشیاء به صورت تصویر ذهنی و واژه را یاد می‌گیرد. ۲. تفکّرش هنوز خود محور است، نگریستن از دید دیگران برایش مشکل است. ۳. اشیاء را بر حسب یک ویژگی طبقه‌بندی می‌کند.
عملیات عینی (۷ تا ۱۱سالگی)	۱. می‌تواند در مورد اشیاء و رویدادها به‌طور منطقی فکر کند. ۲. به نگهداری عدد(۶ سالگی)، جرم(۷ سالگی)، وزن (۹ سالگی) دست می‌یابد. ۳. اشیاء رابرحسب چند ویژگی طبقه‌بندی می‌کند و می‌تواند برحسب بعد معینی، ردیف کند.
عملیات صوری (۱۱سالگی به بعد)	۱. می‌تواند به‌طور منطقی دربارهٔ گزاره‌های مجرد فکر کند و به‌طور نظام‌دار به آزمون فرضیه‌ها بپردازد. ۲. به مسائل فرضی، آینده و جهان‌بینی می‌پردازد. (کلت، ۱۹۹۰: ۲۰۰)

نظریهٔ رشد شناختی پیاژه بر این اصل استوار است که کودک در تعامل با محیط یاد می‌گیرد و رشد می‌کند، و این است که اصل نظریهٔ وی را در زمرهٔ مکتبی به نام ساختارگرایی قرار داده است. هنگام تعامل با جهان، کودک طرحواره و الگوهایی را در ذهن خود دربارهٔ چگونگی کارکرد جهان می‌سازد. و این سازه‌ها ابزاری هستند که کودک به کمک به آنها جهان را می‌فهمد. ژان پیاژه می‌گوید: «کودک این طرح‌واره‌ها را تکرار، آزمایش و به روز می‌کند.» به عبارت دیگر با رشد کودک و طی مراحل طرح‌واره‌های کودک پیشرفته‌تر می‌شود. گویی که کودک در ذهن خویش در حال ساخت ساختمانی از طرح‌واره‌هایی ست که طبق آنان جهان خویش را درک کند. (ر.ک. توفیق، ۱۳۹۷: ۱۱۴-۹۰)

۱-۰تا ۲ سالگی: حسی- حرکتی

۲-۲تا۷ سالگی: پیش عملیاتی

۳-۷تا۱۱ سالگی: عملیات عینی

۴-۱۱ سالگی به بعد: عملیات انتزاعی (همان: ۲۵-۲۳)

۴-۲- دیدگاه روانشناختی نزار قبانی و عبّاس یمینی شریف به کودک

از آنجا که نزار قبانی را می‌توان از جمله نخستین شاعرانی نام برد که امید بسیار به نسل جدید دارد و آنان را در این عرصه از جمله پیروزان میدان می‌داند و با آن که از هم نسلان خود قطع امید کرده است، اما با وجود نسل جدید روزنه‌ای از پیروزی را می‌بیند. چنان که در قصیده «فرزندان سنگ» چنین اظهار می‌دارد: «هَذه اَلْقَصَائد اَلثَّلاَث كَتَبَهَا أطْفال اَلْحجَارَةَ باصَابعهمُ اَلصَّغيرَةَ اَلتَّحْليلَةَ الدَّاميَةُ وَ لَمْ اكْتُبْهَا أنَا هُمُ اَلَّذينَ كَتَبُواهُمُ اَلَّذينَ أَلفُوا هُمُ اَلَّذينَ تَزقُّواو هُمُ اَلَّذينَ اَمَرُونى فَدَطَعْتُ وَ حرضونى فصرخت» (قبانی، ۱۹۸۸: ۱۱).

ترجمه: «این قصیده را من نسروده‌ام، بلکه فرزندان سنگ آن را با دستان کوچک خود به نگارش درآورده‌اند. آنان که خون دادند و نوشتند و تألیف کردند و من اطاعت نمودم و تشویق کردند و من فریاد زدم.»

در این میان نیز عبّاس یمینی نیز بر آن معتقد است، که «شاعر با تبلّور شعر خود اندیشه و تخیّل کودک را برای زندگی در دنیای ذهنیات خود و آشنایی با دنیای خویش آماده می‌سازد. و وی شعر کودک را کلامی موزون‌دار و خوش طنین تعریف می‌کند که در اینجاست که خیال نقشی اساسی در آن می‌یابد» (غفاری، ۱۳۷۹: ۵۵). اهمّیت تخیّل در شعر در آنجاست که می‌توان در میان متن منظوم و منثور تفاوت قائل شد. شفیعی کدکنی در این باره می‌گوید: «عنصر معنوی در شعر در همهٔ زمان‌ها، همان قدرت تخیّل و تصرّف ذهنی است که در نشان دادن واقعیت‌های مادّی و معنوی بروز می‌کند» (شغیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۸۴).

پس در اینجا می‌توان گفت دیدگاه هر دو شاعر نسبت به کودک و نوجوان نسل معاصر دیدگاهی جدید است و آن دیدگاهی است که با غمی از گذشته همراه است. کودک در اشعاری که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت تعلیماتی بدیعی را در رابطه با مسائل روز دنیا به‌خصوص مقاومت بر علیه ظلم را خواهد چشید. ادبیات هر رو شاعر در این آثار خود دارای لحنی نرم و انعطاف‌پذیر و در عین حال نوعی وطن‌پرستی شدید را در وجود کودکان و نوجوان غلیان می‌کنند تا چنان نسل پیشین نباشند و پاسخ‌گویی برای رفع همهٔ مشکلات باشند و خود را از چنگال ظلم جامعه معاصر برهانند.

۵-۲- تطبیق دیدگاه عبّاس یمینی شریف و نزار قبانی به کودک

۲-۵-۱- کودک و نزار قبانی

۲-۵-۱-۱- وطنیات نزار قبانی

از آن میان که نزار قبانی همیشه در این تفکّر بوده است که غلبهٔ اسرائیل بر فلسطین را هرگز دائمی ندانسته است و هرگز یاد و خاطره اشخاصی که در این مبارزه مقاومت کرده‌اند را از یاد نبرده است. کودک مقاوم و مظلوم فلسطین به حدی در اشعار نزار تکرار شده است که کودک به اسطوره‌ای بزرگ مبدل گردیده است. کودکی مبارز و قوی که دارای عزمی راسخ و افکاری بزرگ است. کودک در اشعار نزار کوچ کنندهٔ غم و ناله‌های گذشته به آینده‌ای روشن و امیدوار کننده است. در ادامهٔ پژوهش ابیاتی از اشعار «ثلاثیهٔ أطفال الحجارة» (سه‌گانه سنگ کودکان) را خواهیم آورد.

«تَسْأَلُ صُحُفَ اَلْعَالِمِ

كَيْفَ صَبِيٌّ مَثْلُ اَلْوَرْدَةِ

يَمْحُو اَلْعَالِمُ بِالْمِمْحَاةِ

تَسْأَل صُحُفَ مِنْ أَمْرِيْكَا

كَيْفَ صَبِيٌّ غَزَاوِي

حيفاوي

عُكَاوِيٌّ

نَابلسِي

يُقَلِّبُ شَاحِنَةَ اَلتَّارِيخِ

وَ يَكْسِرُ بِلَلْوَرَ اَلتَّوْرَاةَ؟»

(قبانی، ۱۹۸۸ : ۶۳-۶۲)

ترجمه: «روزنامه‌های دنیا از تو می‌پرسند که چگونه کودکی هم چون گلی با طراوت دنیا را با پاک کن، پاک می‌کند؟ روزنامه‌های آمریکایی می‌پرسند که چگونه کودکی از غزه، حیفا، عکا و نابلس دنیای تاریخ را متحوّل می‌کنند و جام بلورین تورات را بشکسته‌اند؟»

در این ابیات با توجه بر نظریهٔ ژان پیاژه می‌توان به این درک رسید که وی آن‌چنان که پیاژه نیز بدان توجه داشته است، کودک از همان بدو تولّد ذهنش براساس ارث و تکامل برای آموزش و یادگیری مهیّاست و می‌توان این امید را نیز دراین ابیات دید که وی با آن که از هم نسلان و نسل گذشته خود ناامید است، اما به کودکان معاصر امیدوار است. در جایی دیگر در دیوان «ثلاثیهٔ أطفال الحجارة» که کودک هم‌چنان در برابر دیدگان چنان بزرگ و شجاع جلوه داده می‌شود، که همچون شوالیه‌ای نجات‌دهندهٔ همه از درد و رنج‌هاست.

«يُسْأَلُ عَنْهُ اَلْمُضْطَهِدُونَ

وَ يُسْأَلُ عَنْهُ اَلْمَقْمُوعُونَ

وَ يَسْأَلُ عَنْهُ اَلْمَنْفِيُّونَ

وَ تَسْأَلُ عَنْهُ عَصَافِيرَ خَلْفَ اَلْقُضْبَانِ

مَنْ هُوَ هَذَا اَلآتِي ....»

(همان: ۶۰)

ترجمه: «شکنجه شدگان و سرکوب شدگان و تبعید شدگان و گنجشک‌های پشت میله‌های قفس می‌پرسند که او چه کسی است که می‌آید.»

شاعر در این ابیات کودک را چنان بزرگ مردان کوچکی می‌پندارد که دنیای بزرگی در آینده در پیش‌رو خواهند داشت.

در دیدگاه پیاژه نیز کودک هیچ‌گاه حتی از همان بدو تولّد فردی ضعیف متصوّر نمی‌شود و او را از همان ابتدا با توجه به مراحل چهارگانه شناختی‌اش او را به چالش کشانده است. (پیاژه، ۱۳۹۷: ۳۳) از آنجا که شاعران عرب علاوه‌بر ستیز و مقابله و مقاومت در برابر اسرائیل را که نیز در آثار خود چون قبانی گنجانده‌اند، علیه حُکام وابسته خود به کشورهای عربی نیز اشعاری در این قالب نیز سروده‌اند. پس در میان اعراب، قسمت بزرگی را مقاومت و

ادبیات مقاومت دربرمی‌گیرد، که این ادبیات از انقلاب‌های کشورهایی مانند لیبی سرچشمه می‌گیرد، و اینجاست که در باب ادبیات مقاومت میان ایران و عرب اشتراکاتی می‌توان یافت. در ایران برای دفاع از ارزش‌های اعتقادی و اسلامی خویش در برابر عراق هشت سال ایستادگی کرد و درس بزرگی به همگام برای مقابله با ظلم و بیداد داد. البته تاریخ ادبیات مقاومت در ایران قدمتی قدیمی‌تر دارد و در دورهٔ معاصر ادبیاتی است که از دورهٔ مشروطه به‌طور جدّ با حضور شاعران نامی مانند: ملک‌الشّعرای بهار، دهخدا، عارف قزوینی و بزرگانی از این قبیل جان تازه‌ای گرفت. در گام‌بندی در این پژوهش به آن خواهیم پرداخت.

۱- ۲-۵-۲- کودک و عبّاس یمینی شریف

۲- ۱-۲-۵-۲- وطنیات عبّاس یمینی شریف

شاید بتوان به جرأت بیان نمود که وی از نخستین شاعران به نام در زمینهٔ شعر کودک است که از همان ابتدای فعّالیتش سعی نموده است تا فقط شعر مختص کودک و نوجوان به‌سراید و آن را از ادبیات بزرگسالان جدا کند. او از جمله شاعران بزرگی است که علاوه‌بر اشعار فضایی بس کودکانه و نوجوانانه در اشعارش گسترانیده است. کتاب «نیم قرن در باغ شعر کودکان» از کامل‌ترین مجموعات شعری در زمینه شعر کودک و نوجوان است، که با زبانی ساده و لطیف کودک را برای دنیایی جدید، اما کودکی قهرمان و بزرگ آماده می‌کند. وی همان‌طور که در کتاب روان‌شناسی کودک پیاژه متذکّر شده است، کودک را دارای بالی پرقدرت و بلند بالا می‌بیند که از وی شخصی مستقل خواهد ساخت. آن چنان وی به شعر و ادبیات کودک توجه قائل بوده است که در مقدمه کتابش بخش‌هایی را برای چگونگی ایجاد انگیزه برای رغبت به شعر خوانی و جذب شعر را برای کودکان و نوجوانان بازگو می‌نماید. از آن نمونه‌ها که در پیش‌گفتار کتاب نیم قرن در باغ شعر کودکان بازگو کرده، این است؛ «رخنه شعر ساده در کتب درسی، که جالب آن که برخلاف رسم قدیم که فقط اشعار شعرای بزرگ و ادبای بلندمقام در کتاب‌های ابتدایی می‌آمده است، مقداری شعرهای ساده از شاعرانی مثل ایرج میرزا، مهدی‌قلی هدایت و یحیی دولت آبادی نیز آورده شده است.» و این است که وی هم چون همتای عرب خود بر اصولی پایبند است و کودک معاصر را از همان ابتدا متوجه برخی مسائل می‌کند.

«آه ایران عزیز!

سرزمین زرخیز!

زده بر سینه خود خاک قشنگت گل سرخ»

(یمینی شریف، ۱۳۶۹: ۱۰۱– ۹۶)

«در این ابیات شاعر اشاره به وطن و زیبایی‌های او دارد که تا کودک چنان که از پیش ذکر شد و نیزدر نظر پیاژه که از سنین ۰ تا ۲ سالگی در حال کنش در دنیای اطراف و شناخت دنیای جدید است» (پیاژه، ۱۳۹۷: ۲۱)، کودک با این اشعار کشور خود را می‌شناسد و ارق ملّی را از همان کودکی در وی متبلور خواهد ساخت، و همان‌طور که آن چنان در مقدمهٔ کتابش در تعریفی از شعر کودک این چنین اذعان می‌دارد: «تعریف شعر کودک تا آنجا که من دانسته‌ام، کلامی است موزون، خوش آهنگ و برانگیز که از حیثیت وزن، قافیه، معنی، مضمون، قالب و پیام دارای مختصاتی است» (یمینی شریف، ۱۳۶۹: ۳۵).

در نظر وی قالب‌های شعر باید:

۱–دارای مصرع‌های کوتاه و سبک باشد.

۲–وزن متناسب با موضوع باشد.

۳–طول شعر یا تعداد ابیات آن کم باشد، مگر در مورد داستان‌ها، شرح وقایع و مثل‌ها که ممکن است، بلند باشند.

۴–کلام خالی از پیچیدگی و تعقید چه لفظی چه معنوی، ساده و روان و نزدیک به زبان محاورهٔ کودک باشد.

۵–کلمات ساده، زیبا، خوش آهنگ و دل نشین باشد. (همان: ۳۷–۳۶).

۳- ۲-۲-۵-۲- فصل‌ها عبّاس یمینی شریف

اشعاری در رابطه با فصول و ماه‌های سال برای کودکان در میان سروده‌های یمینی شریف است.

فروردین ماه گل‌ها دنیا دارد تماشا

اردیبهشت از سبزه زیبا می گردد صحرا

خرداد آید پیاپی

میوه‌های گوارا

(همان: ۶۶)

که البته کتاب نیم قرن در باغ شعر کودکان دارای رده‌بندی گروه سنّی «الف و ب»، «ج و د» است که گروه کودکان را از نوجوانان نیز تفکیک نموده است. که البته این موضوع در آثار نزار قبانی دیده نمی‌شود. نمونه‌ای اشعار در زمینهٔ فصول و ماه‌های سال، اما با زبانی متفاوت:

با باد مهر و آبان شد فصل برگ ریزان

شد کم کمک هوا سرد برگ درخت شد زرد

بیند تهیه دهقان آذوقهٔ زمستان

(همان: ۷۲)

در این ابیات چنان که به وضوح قابل مشاهده و احساس است، شاعر زبان خود را با توجه بر بالاتر رفتن سنّ کودک و قرار گذفتن در سنین دورهٔ راهنمایی او را بزرگ‌تر تصوّر می‌کند و لحن خویش در اشعار را با کلماتی ثقیل‌تر می‌آمیزد. پس با توجه بر اشعار و دیوان عبّاس یمینی شریف پی به آن می‌توان برد که وی توجه چندین جانبه به کودک معاصر داشته است و از همهٔ جهات تعلیم و تربیت وی را پوشش می‌دهد.

۲-۶- اشعارتعلیمی- مقاومتی نزار قبانی و عبّاس یمینی شریف

مضامین گوناگونی در اشعار هر دو شاعر می‌توان یافت، اما از آنجا که از جمله اهداف مهم در این پژوهش توجه به نکات تعلیمی و هم‌چنین مقاومتی در این آثار است، به آنان پرداخته خواهد شد، که نیز برخی مضامین را در میانه سخن خواهیم آورد.

۲-۶- ۱- نگرش قبانی

۲-۶- ۱-۱- مبارزه طلبی قبانی

«نزار قبانی با توجه به آن که شاعری عاطفی و عاشقانه سراست که وی را شاعر زن لقب داده‌اند، اما در پی حملات اسرائیل و شکست آنان شاعری انقلابی گردید و اشعاری بس بسیار در باب مقاومت و تلاش برای مبارزه و آزادگی سروده است» (فرزاد، ۱۳۸۰: ۲۷). از ویژگی‌های خاص اشعار وی که خواننده را مجذوب در آثارش می‌گرداند، سادگی و شیوایی زبان وی است که نوعی حس وطن‌دوستی و مقاومت را در حین خواندن اشعارش

برمی‌انگیزاند. البته در اشعار نزار قبانی می‌توان اشعاری را یافت، که اقتباس گرفته از شاعرانی چون شاعر فرانسوی ژاک پرور را یافت. قصیده «مع جریده» که برگرفته از سروده‌ای به نام «صبحانه» است.

«خَرَجَ مِنْ مَعْطِفَهِ الْجَرِیدَهِ...

وَ عَلَبَهِ النِّقابِ

وَ دُونَ أنْ یُلاحِظَ اِضْطِرَابِی

وَ دُونَمَا إهْتمام

تَنَاوُلِ السُّکْرِ مِنْ أمَامِی... .»

(قبانی، ۱۹۸۱: ۴)

ترجمه: «روزنامه و قوطی کبریتی را از پالتویش بدون آن که استرسی داشته باشد، درآورد. و بدون توجه به من قندان را از روبه‌رویم برداشت.»

در ابیات نوعی حزن و اندوه را می‌توان دید که در آن بی‌توجهی به طرف مقابل موج می‌زند. شاعریت نزار مانند یمینی شریف مختص بر کودکان و نوجوان نبوده و او در ابتدا به تغزل و شعرهایی در باب حب گرایش می‌داشته است. همچنین قبانی شعر عاشقانه را با جلوه‌هایی زیبا به تصویر می‌کشد.

«اغْلِی اَلْعَطُورَ، اریدُهَا

ازهِی الْثِیَابَ

فَإذَا أطَلَّ بَرِیدَهَا

بَعْدَ اِغْتِرَاب... .»

(قبانی، ۱۹۸۱: ۱۸)

ترجمه: «گران‌ترین عطرها را می‌خواهم، بهترین لباس‌ها را می‌خواهم، که اگر نامه‌اش رسید، بعد از مهاجرت... .»

۲-۶-۱-۲- انتقام‌جویی قبانی

نزار قبانی در دیوان ثلاثیهٔ أطفال الحجارهٔ به انتفاضه کودکان و نوجوانان اشاره کامل نموده است و با آوردن تصاویری کودکانه از دختران و پسرانی که سنگ بر دست دارند در حالی که ریشه بر وطن خود دارند، نشان از ایجاد نوعی وحدت در میان همهٔ کودکان جهان عرب دارد. البته وی در اثری به نام «هوامش علی دفتر النکسهٔ» نوری از امید را در نسل جدیدی از کودکان فلسطینی می‌بیند که به یک‌باره انتقام را خواهند گرفت.

«نُرِیدُ جِیلاً غَاضِباً

نُرِیدُ یُفْلِحُ اَلْآفَاقَ

وَ یَنْکُشُ اَلتَّارِیخَ عَنْ جُذُورِهِ ... .»

(قبانی، ۱۹۹۳: ۹۵/۳)

ترجمه: «نسلی غضبناک می‌خواهیم، نسلی برای شکوفایی آفاق، که تاریخ را از ریشه‌اش برکنند... .»

گویی شاعر با این گفتار، ذهن کودک را چنان نظریه پیاژه بر طرحواره بودن رشد شناختی که کودک در هر لحظه ذهن را آماده نگه می‌دارد. (پیاژه، ۱۳۹۷: ۳۶) در نظر گرفته است و برای کودک و نوجوان نوعی سرمشقی برای آمادگی و چگونگی داشتن خوی و خصلت تمرینی می‌دهد.

۲-۶-۱-۳- جسارت قبانی

کودک در اشعار قبانی همان‌طور که در ادامه بدان اشاره خواهیم داشت، باید کودکی جسور و بی‌باک باشد که با افتادن در مشکلات خم به ابرو نیاورد و تلاش برای مبارزه هر چه بیشتر داشته باشد. به تعبیری دیگر شاید بتوان چنین آن را توصیف نمود که با هر شکست که کودک قرار است روبه‌رو شود، به وی قدرتی دو چندان داده خواهد شد تا توانایی بیشتری برای مقابله با دشمن را داشته باشد.

«تَسْأَلُ عَنْهُ اَلصُّحُفَ الکبری

أی نَبِیٍّ هَذَا اَلْقَادِمِ مِنْ کنعَان

أیُّ صَبِیٍ هَذَا اَلْخَارِجُ مِنْ رَحِمِ اَلْأَحْزَان؟»

(قبانی، ۱۹۸۸: ۵۶)

ترجمه: «روزنامه‌های کثیر الإنتشار از او سؤال می‌پرسند، او کدامین پیامبر است که از کنعان برمی‌خیزد، و او کدامین کودک است که از رحم غم و اندوه زاییده شده است؟»

در این ابیات که اشاره‌ای به سورهٔ حضرت یوسف (ع) و صبر و شکیبایی حضرت یعقوب (ع) نسبت به فراغ طولانی از فرزندش را نموده است، نشان از آن دارد که کودکان و نوجوانان را به صبر و شکیبایی و مقاومت در برابر ظلم تعلیم می‌دهد و آنان را از کم طاقتی و کارهای عجولانه می‌رهاند.

۲-۶-۱-۴- تشویق قبانی

در بخشی دیگر از این دیوان آنقدر کودکان و نوجوان را تشویق می‌کند و آنان را برای رسیدن به پیروزی نوید می‌دهد که دیگر گویی جایی برای نگرانی نیست.

«بَهَرُوا الدُّنْیَا

وَ مَا فِی یَدِهِمْ إِلاَّ الْحِجَارَةُ

وَ اضَاؤُوا کَالْقَنَادِیلِ

وَ جَاؤُوا کَالْبِشَارَةِ ....»

(قبانی، ۱۹۸۸: ۱۹)

ترجمه: « تمام دنیا را خیره کردند و با آن که جز سنگ بر دست نداشتند و چون چراغ‌ها درخشیدند و چونان بشارت در راه است.... .»

چنان انتفاضه و شجاعت کودکان بعد از گذر از آن نسل گذشته که چیزی جز ترس و غم و اندوه در آنان موج نمی‌زند، برای قبانی و امثال وی شگرف‌آور بوده است که زندگی و

زیبایی‌هایش به آنان گویی دوباره متجلّی گردیده است. کودک انتفاضی در اشعار قبانی، کودکی است که هیچ‌وقت، هیچ یک از نسل گذشته نمی‌توانستند آن را تصوّر کنند که از آن نسل ترسو چنین شیر مردان و شیرزنانی به وجود آید.

۲-۶-۱-۵- توجه به گذشتهٔ قبانی

نزار شخصیتی بسیار وطن دوست داشت و برای برخی مناطقی که مورد هجوم اسرائیل‌ها قرار گرفته است، اشعاری سروده است. کودکان و نوجوانان فلسطینی و غزه را از خواب غفلتی که گذشتگان در آن بوده‌اند، آگاه می‌سازد، و حتی وی در سر فصل این بخش از کتاب ثلاثیهٔ أطفال الحجارهٔ به‌عنوان بخش«الغاضبون» (انتقام گیرندگان) یاد می‌کند. وی شاید با انتخاب چنین مضونی به دنبال انتقام گرفتن از گذشتگان و هم‌نسلان خویش نیز هست که نوار غزه را بدین راحتی در اختیار اسرائیل غاصب گذاشته‌اند. قبانی در اشعارش به‌ویژه اشعار کودک و نوجوانش گویی شخصیتی دیگر یافته و آن شخصی که قبل از هجوم و حمله و مورد استعمار گرفتن کشورش دارای موضعی لطیف و با احساس بوده است، جایش را به شخصیتی دیگر داده است تا بتواند خود را با شرایط جدید وقف دهد و از درد و رنجی که از سال‌ها و به دنبال انتقام از هر آن چه که سبب بر ایجاد آشوب و بر هم زدن آرامش شده است، بگیرد.

«يَا تَلاَمِيذَ غَزَّهٍ

عَلِّمُونَا...

بَعْضَ مَا عِنْدَكُمْ

فَنَحْنُ نَسِينَا...

عَلِمُونَا...

بأَنْ نَكُونَ رِجَالاً

فَلَدَيْنَا اَلرِّجَالُ...

صَارُوا عَجِيناً... .»

(قبانی، ۱۹۸۸: ۲۷۹)

ترجمه: «ای دانش‌آموزان غزه به ما از آن‌چه نزد شماست، بیاموزید. چرا که از خاطر برده‌ایم، به ما بیاموزید تا مرد باشیم، زیرا مردان ما مانند خمیر گشته‌اند.»

قبانی همان‌طور که ملاحظه می‌شود در بیت آخر با آوردن کلمه «عجینا» توجه کودک را به این موضوع معطوف می‌نماید که «باید همیشه مقاوم و محکم در برابر دشمنان مقاومت کردن و نه چون گذشتگان چون خمیری باشند که آنان را در داخل هر ظرفی بریزند و بگذارند، آنان به همان قالب در خواهند آمد و تغییر شکل خواهند. کودک همان‌طور که در نظر ژان پیاژه دارای شخصیتی مستقل از خانواده است و با آن که عوامل متعدّدی که از مهم‌ترین عوامل خوانواده است که بر روی کودک تأثیر بسیار دارد» (پیاژه، ۱۳۹۷: ۴۵).

اما با توجه به ابن بیت شاعر و دیدگاه پیاژه به این مطلب پی برد که کودک در هر لحظه در حال تغییر و یادگیری است و به قول نقل قولی از عبّاس یمینی شریف «شعرا، تصنیف سازان و آهنگ‌سازانی پیدا شده‌اند که از دل و زبان مردم، در سطح درک و جذب و پذیرش عامه شعر سرودند، و دردها و غم‌ها و اعتراضات و پیشنهادهای مردم را در اجتماع مطرح می‌کردند. شعرایی مانند: ایرج میرزا، عشقی، بهار، دهخدا و فرخی یزدی و تصنیف‌سازانی مانند: عارف و امیر جاهد و موسیقی‌دانان معروف هنرمند و نمایشنامه‌نویسان خوش ذوق ظهور کرده و نمایندهٔ افکار و آمال و آرزوها و خواسته‌های مردم شده و شعرها، نوشته‌ها، تصنیف‌ها، نمایشنامه‌ها و تابلو موزیکال‌های فراوان به وجود می‌آورند و آن‌ها را در روزنامه‌ها و مجلات به صورت فکاهی یا جدی درج می‌کردند. از این رهگذر موضوعات سیاسی و اجتماعی بین مردم مطرح می‌شد، که در میان آن‌ها شعر از حیث کمی و کیفی و استقبال مردم مقام اوّل را داشت. تصنیف‌ها و آهنگ‌ها بر روی صفحه‌ها پرمی‌شد و از طریق گرامافون‌های کوکی و برقی که در خانه‌ها، قهوه‌خانه‌ها یا در مجالس جشن به‌کار می‌افتاد، در دسترس عموم مردم گذاشته می شد» (یمینی شریف، ۱۳۶۹: ۱۳).

۲-۶-۱-۶- تعلیمات قبانی

آثار تعلیمی قبانی به قدرت آثار تعلیمی یمینی شریف در کودک و نوجوان نیست. قبانی که بیش از این سروده‌ها به شاعر زن و شاعر عشق شهرت داشته، اما در نتیجه حملات و مظلومیت فلسطین شعر انتفاضه‌ای سرود، اما در این اشعارش نیز گویی نوعی تعلیم حتی در

زمینهٔ اخلاقی گنجانده است. وی آن‌چنان به این موضوع پرداخته است که همهٔ عواملی که سبب بروز جنگ و سلب آرامش شده است را متذکّر می‌شود. قبانی حضور یهود و اسرائیل را تهدید بزرگی می‌پندارد و همیشه در آثار خویش به مردم و دولت گوشزد کرده است. قبانی در این آثار به‌ویژه برای کودکان و نوجوانان سعی داشته است در سروده‌هایش همه آن چه سبب بر ایجاد اختلال در جامعه شده است را با زبانی کودکانه بیان کرده است.

«یَضْحَکُ لِلْیَهُودِ اَلْقَادِمینَ إِلَیْهِ

من تَحْتِ الاظافر

اَلنَّاطِقِ اَلرَّسْمِیِّ یُعْلِنُ فِی بَلاَغٍ لاَحِقٍ

أَنَّ اَلْیَهُودَ تَزَوَّجُوا زَوْجَاتِنَا»

(عبده، ۲۰۱۳: ۷۲)

ترجمه: «به یهودیانی که به نزدش می‌آیند می‌خندد، در زیر چنگال‌ها، سخن‌گو در ابلاغیه‌ای ناشایست اعلام می‌دارد که یهود با همسرانتان نیز ازدواج می‌کند.»

شاعر با این که این ابیات برای کودک و نوجوان نیستند، اما تلنگری به مردم جامعه خود می‌زند، و قبانی نیز در ادامه برای تعلیم مبارزه و مقاومت نیز ابیاتی دیگر را نیز بازگو می‌کند که علاوه‌بر کودک و نوجوانان بزرگ‌ترها را نیز مورد تعلیم قرار دهد و نوعی تجدید در افکار مردم را شکوفا سازد.

أ«رِیدُ أَنْ أَقُولَ: إِنِّی شَاعِر

أَحْمِلُ فِی حُجْرَتِی عُصْفُورٌ

أَرْفضَ أن اَبِیعَهُ... .»

(قبانی، ۱۹۹۳: ۳/۳۹۳)

ترجمه: «می‌خواهم بگویم که من شاعری هستم که در گلویم گنجشکی را حمل می‌کنم و قصد فروش و عرضه آن را ندارم.»

شاعر آزادی و در طلب آزادی را اولویت مردمان سرزمین خود می‌داند، پیاژه نیز که رشد فکری در بزرگ‌سالی را به افزایش دانش آن مرتبط دانسته است و انسان‌ها را در هر حالت و هر سنّی را در حال رشد می‌داند، رشد انتزاعی که در دوران بعد از کودکی و گذر از سنین ۱۱-۱۲ سالگی آغاز می‌گردد، که البته این سنین در افراد متفاوت است، اما آن چه قابل ذکر است، آن است که چه کودک چه بزرگسال در نزد پیاژه همیشه در حال رشد شناختی هستند و این که می‌توان در اشعار شاعران و در نزد قبانی و یمینی شریف مشاهده کنیم که در اشعارشان به هر شکل کنایه و اشاره‌ای مفاهیم تعلیمی را بازگو می‌کنند. قبانی نیز در اشعار دیگری که برای کودکان و نوجوانان در نظر گرفته است، تهدید یهود را نیز به آنان هشدار می‌دهد.

«إِنَّ هَذَا ٱلْعَصْرَ ٱلْيَهُودِيَّ

وَهُم

سَوْفَ يَنْهَار

لَوْ مَلَكْنَا ٱلْيَقِينَا... .»

(قبانی، ۱۹۸۸: ۳۸)

ترجمه: «این روزگار یهودی توهمی است که به زودی نابود خواهد شد اگر اعتقاد داشته باشید.» شاعر یهودیان و حضور یهودیان در فلسطین و در کشورهای عرب توهم و خوابی به تصویر می‌کشد که با عزم و اراده کودک مردان و زنان کوچک با سنگ‌هایی که همچون ساحره‌ای در دست کودکان است و عمر شیشه‌ای اسرائیلی‌ها به دست آن سنگ‌های کودک است تشبیه می‌کند، و این ابیات امید و نفسی تازه به مردم و کودکان و نوجوانان غزه، عکا، فلسطین، سوریه و غیره می‌دهد. مقامات اسرائیلی از آغاز انتفاضه، شروع به بازداشت هزاران کودک کرده‌اند و هنوز هم صدها نفر از آنان در حالی در زندان‌ها به سر می‌برند که اکثرا محاکمه نشده‌اند.

علاوه‌بر این خانواده‌های فلسطینی، برای موانع تحصیلی کودکان و آینده آن‌ها نگران‌اند. این کودکان، گرفتار هر نوع شکنجه و مشکل و نیز عواقب روانی و جسمانی آن شکنجه‌ها

شده‌اند؛ چرا که کودکان اسیر شده، پس از آزادی با مشکلات عدیده‌ای دست به گریبان‌اند که مهم‌ترین آن‌ها عبارتند از: ترس از بازداشت مجدّد و رفتن به بازداشتگاه، تشنج‌های عصبی، مشکلات جسمی، عدم امکان ادامه تحصیل، بیکاری، عدم ثبات روانی و شخصیتی. بنابر مادۀ ۴۴تفاهم‌نامه حمایت از حقوق کودکان که به امضای کشورهای عضو از جمله اسرائیل رسید، اعضا ملزم شدند، گزارشی دربارۀ اقدامات خود و مطابقت آن با مفاد تفاهم‌نامه ارائه کنند. دو سال پس از صدور تفاهم‌نامه، علی‌القاعده اسرائیل می‌بایست در نوامبر ۱۹۹۳ گزارش دهد، اما این کار را انجام نداد و در نهایت در اواخر سال ۲۰۰۰ میلادی، در حالی که از مسئولیت خود در قبال کودکان فلسطینی شانه خالی کرده بود، گزارشی صوری ارائه داد. (صالحی و همکاران، ۱۳۸۹: ۲۲) و همچنین طبق آماری که بر اساس سرشماری فلسطین در ژوئن ۲۰۰۷ م، انجام شد، در گزارش سالانه دربارۀ کودکان سرزمین اشغالی فلسطین چنین گزارش اعلام شد: تعداد کسانی که سن آن‌ها کم تر از ۱۸سال است، در نیمۀ اوّل سال ۲۰۰۷ به ½ میلیون نفر رسیده و این ردۀ سنی، ۵۲/۲٪ از کلّ ساکنان کرانۀ باختری و نوار غزه را تشکیل می‌دهد. این افراد، خود به چند گروه سنی تقسیم می‌شوند:

۱- ۴ تا ۵ سال؛ ۱۷٪

۲- ۵ تا ۹ سال؛ ۱۵/۴٪

۳- ۱۰ تا ۱۴ سال؛ ۱۳٪

٤- ۱۵ تا ۱۷ سال؛ ۶/۸٪ (مرکز سرشماری فلسطین، ۲۰۰۷)

و این است که قبانی با اشاره‌ای که به جنگی که در ژوئن رخ داد و جنگ شش روزه نقطۀ عطفی در تاریخ نظامی –سیاسی جهان است. این جنگ که در سال ۱۹۶۷ از ۵ ژوئن تا ۱۰ زوئن در میان اسرائیل و کشورهای مصر، سوریه، اردن و عراق اتّفاق افتاد. و این جنگ و پیروزی قاطعانه اسرائیل بر کشورهای عربی را می‌توان نقطه اوج و سلطنت طلبی اسرائیل دانست. قبانی در ابیاتی که در ذیل خواهیم آورد، آن را برای کودکان فلسطینی سرمشقی قرار می‌دهد و سعی می‌کند از آن به‌عنوان درس عبرتی برای کودکان و نوجوانان معاصر بنشاند و انان را به پیروزی بزرگی نوید بخشد.

«لَيْسَ حَزِيرَانُ سَوِىَ يَوْمٍ مِنَ ٱلْأَيَّامِ

وَ اِجْمَلِ اَلْوُرُودَ

مَا يَنْبُتُ فِی حَدِيقَةِ الاحزان

للحزْنِ اولاَد سَيُكَبِّرُونَ

لِلْوَجَعِ اَلطَّوِيلِ، اولاَد سَيُكَبِّرُونَ... .»

(قبانی، ۱۹۹۳: ۱۸۴/۳)

ترجمه: «روز حزیران روزی بود از روزها و بهترین گل‌ها در باغچه غم رشد و نمو کردند، و حزن دارای کودکانی است که بزرگ خواهند شد، دردی طولانی برای کودکانی است که بزرگ خواهند شد.»

۲-۶-۲- نگرش عبّاس یمینی شریف

۲-۶-۲-۱- تعلیمات یمینی شریف

یمینی شریف آن چنان به یادگیری شعر و فراگیری و جذب مردم و به‌ویژه کودکان به شعر تأکید داشت، چرا که بهترین راه آموزش بسیاری از مفاهیم به‌ویژه تعلیمی و تربیتی و درسی از طریق را می‌توان از همین طریق در جان‌ها نفوذ داد. «پس بدین‌سان اکثر مردم با شعر و تصنیف و آهنگ اشنا و مأنوس شده بودند و آنها را یاد می‌گرفتند و خود به تنهایی یا در مجالس و اجتماعات می‌خواندند. ضمناً اشعار مورد علاقه و توجه مردم نیز به‌صورت دیوان یا جنگ‌ها و مجموعه‌ها به چاپ می‌رسید و در اختیار مردم گذاشته می‌شد. (همان) وی در تعلیم شعر در مدارس و تحوّلات برای تعلیم شعر نیز اذعان می‌دارد که «باید در مدارس نسبت به روش تعلیم شعر تحوّلی پدید آید و رسم معمول و متداول فعلی که تلخ، خنک، بی‌روح و باعث دل‌زدگی از شعر است، متروک شود. به جای آن که معلّم شعر را بی‌حال و بی‌تفاوت یک بار بخواند و سطحی و سرسری معنی کند و بعد به شاگردان دستور دهد که آن را برای روز بعد حفظ کنند، باید شعر را به‌عنوان چاشنی درس فارسی و به‌عنوان کلامی تفریحی و ذوقی و لطیف کننده عواطف و احساسات مطرح سازد» (یمینی شریف، ۱۳۶۹: ۳۷).

مثلاً از اشعار تعلیمی وی که می‌توان از آن یاد برد، که در مجلّه بازی کودکان که صاحب امتیازش آقای ابراهیم بنی‌احمد بود و سردبیرش من، مطلبی بنویسم و بچّه‌ها را از این کار که در ایّام تابستان در کوچه‌ها جمع می‌شدند و به یکدیگر سنگ می‌زدند و شیشهٔ خانه‌ها را می‌شکاندند، منع کنم. و در این میان به این اندیشه بودم که یکی از همین سنگ‌ها به سر فرزرند آقای بنی‌احمد خورد و آن را شکست و بچّه را روانه بیمارستان کرد. این اتّفاق عزم ما را در نوشتن مقاله جزم کرد. نوشتن مقاله را من به عهده گرفتم. ولی آن را به شعر نوشتم. آن هم بر وزنی برانگیز و نشاط‌آور که برای جست و خیز و رفتارهای پرتحرّک بچه‌ها مناسب باشد.

آهای آهای ای بچه جان — توی کوچه سنگ نپران
سنگ بزنی سر میشکنی — خدا نکرده ناگهان
سرکه شکستی شُرّ و شر — خون می‌ریزه از جای آن
صاحب سر داد می‌کنه — آی پاسبان آی پاسبان

(همان: ۴۳)

در این شعر علاوه‌بر اینکه کار خطرناک و زیان‌آوری مورد انتقاد قرار گرفته بود، معلوماتی اجتماعی به بچّه داده شده بود، که کار خطا چه جریانی به دنبال دارد و عواقبش چیست؟ پس از بیرون آمدن آن شمارهٔ مجلّه، این شعر برسر زبان‌ها افتاد و بچّه‌ها در کوچه‌ها آن را می‌خواندند. (یمینی شریف، ۱۳۶۹: ۳۰-۲۹) این اشعار و این دیدگاه‌ها همه نشان از روشن فکری عبّاس یمینی شریف دارد که متناسب به زمانه خود سعی بر تعلیم کودکان و نوجوانان داشته است.

۲-۶-۲-۲- کودکانهٔ یمینی شریف

وی را می‌توان اوّلین شاعر معلّم کودکان نامید، که در تمامی اشعارش این سعی را داشته است که مفاهیم کتب درسی و هر آن چه برای رشد و نمو احتیاج دارد را اذعان بدارد. چنان که استاد مرحوم احمد بهمنیار در مقدمهٔ کتاب «آواز فرشتگان» چنین بیان می‌کند: «شعر کودکانه نه تنها از حیث لفظ بلکه از حیث معنی نیز باید بسیار ساده و متناسب با فهم و تصوّر کودکان باشد و جمع این دو صفت مخصوصاً در زبان فارسی بسیار دشوار است و به

همین سبب بیشتر کسانی که به گفتن این نوع شعر اقدام کرده‌اند، در موزون بودن شعر تساوی و تناسب شمارهٔ هجاها (سیلاب) را کافی شمرده و شعر فارسی را به‌طرز اشعار اروپائی موزئن ساخته‌اند. و به‌عبارت دیگر ساده‌تر زحمت موزون ساختن شعر را به کودکان واگذارده‌اند، که به کشش صدا عبارت را به وزنی که شعرش توان نامید درآوردند» (یمینی شریف، ۱۳۴۵: ۳). مانند شعر «کتاب خوب»

من یار مهربانم دانا و خوش بیانم
گویم سخن فراوان با آن که بی‌زبانم...
(همان: ۴۶)

شاعر در این ابیات که مختص گروه سنی «الف و ب» و برای کودکان است. به معرفی کتاب پرداخته است و این شعر که در کتب دورهٔ ابتدایی بسیار استفاده شده است و جزئی از موارد آموزشی کودکان بوده است.

۲-۶-۲-۳-جنگ و یمینی شریف

عبّاس یمینی شریف آن چنان که نزار به جنگ و مسائل مربوط به آن پرداخته است، توجه نکرده است و اشعارش بیشتر در صدد تعلیمی بودن برای کودکان و نوجوانان است. در ادامه می‌توانیم از دیگر مضامین اشعاری که در عین تعلیمی و دعوت به مقاومت بهره برده‌اند را نیز ذکر نماییم. قبانی که نیز بسیار تحت تأثیر آثار جنگ بوده است در ابیاتی دیگر نیز این حاصل از رخدادها را به مال‌دوستی و منفعت‌طلبی هم نسلان خود می‌داند و آنان را متّهم به مال‌اندوزی بدون توجه به مسائل به‌ویژه استعمار کرده است و وی از تمامی نسل گذشته بیزاری می‌جوید و نسل جدید را از امور زشت آنان اگاه می‌سازد، شاعر می‌خواهد کودک مبارز معاصر را چنان ابری قدرتمند که با بارشش دنیا را ویران می‌کند، قدرتمند سازد. تا عزم و هدفش را به خاطر منافع شخصی کنار نگذارد و همیشه به یاد آن باشد که رسیدن به هدف و آرمان را دست‌مایهٔ اهداف پوچ و واهی ننماید.

«وَاحِدٍ يَبْحَثُ مِنَّا عَنْ تِجَارَةٍ

وَاحِدٍ

يَطْلُبُ مَلْيَاراً جَدِيداً

وَ زَوَّاجاً رَابِعاً

وَ نهُوداً صَقَلَتْهُنَّ الحضاره

وَاحِد

يَبْحَثُ فِي لِنُدنٍ عَنْ قَصْرٍ مُنِيفٍ

وَاحِدٍ

يَعْمَلُ سِمْسَارَ سِلاَحٍ

وَاحِد... .»

(قبانی، ۱۹۸۸: ۲۲-۲۰)

ترجمه: «یکی از میان ما طالب تجارت، دیگری طالب پول بیشتر (به دنبال میلیاردها) و دیگر به دنبال ازدواج چهارم و دیگری در معامله اسلحه».

قبانی در جایی دیگر از ابیاتش ستیز دشمنان را که با بی‌اعتنایی و گوشه‌نشینی نسل گذشته انجام شده است و گویی آنان با دشمن در یک طرف از میدان ایستاده‌اند و کودکان و نوجوانان را به جلوی میدان و در خط مقدّم قرار داده‌اند، نوجوانان و کودکان سنگ به دست فلسطینی که آغازگر جنگی نوین به نام انتفاضه بوده‌اند، گوی سبقت را از دیگر نسل‌ها ربوده‌اند و سنین کوچک‌شان گویی به‌طور شگفت‌انگیز بزرگ شده‌اند و ره صد سالهٔ آنان که پیش‌تر از آنان بوده‌اند را سپری کرده‌اند.

«يَا تَلَامِيذُ عِزَّةٍ

لَاتُبَالُوا

بِإِذَاعَاتِنَا

و لَاتُسْمِعُونَا...

إضْرِبُوا...

إضْرِبُوا...

بِكُلِّ قُوَاكُمْ

وَ احْزِمُوا أَمْرَكُمْ وَ لَاتُسَالُونَا... .»

(همان: ۳۱-۳۰)

ترجمه: «ای کودکان و نوجوانان (ای دانش آموزان) غزه اخبارهای ما را نشنوید و اعتنایی نکنید، مبارزه کنید با تمام قوا و در امرتان عزمی راسخ داشته باشید و از ما سؤالی نپرسید.» شاعر در این قسم کنایه‌ای واضح به بزرگ‌ترها می‌زند که آن چنان مشغول دنیا و دل مشغولی‌های دنیوی هستند و آن‌چنان همه را به فراموشی سپرده‌اند که حتی در تربیت کودکان نیز تلاشی نداشته‌اند و این کودکان خود آموخته‌اند که راه مبارزه این نیست که بتوان آن را به‌راحتی به‌دست آورد. البته این نظریه را نیز می‌توان در دیدگاه‌های پیاژه نیز یافت که «انسان در سنین کودکی برای همگون سازی و سازگاری با دنیای اطراف خویش روش‌هایی را در نظر می‌گیرد، که این روش‌ها در سنین مختلف و در سنین بالاتر متغیر هستند. پیاژه معتقد است که رشد روانی کودک بر اثر همگون‌سازی و هم‌سازی صورت می‌گیرد. کودک در فرآیند همگون‌سازی می‌کوشد در محیط زیست خود دگرگونی‌هایی پدید آورد و در فرآیند هم‌سازی، رفتار خود را تغییر می‌دهد تا بتواند با شرایط محیطی سازش یابد و به تعادل روانی برسد» (پیاژه، ۱۳۹۷: ۱۲۷).

۲-۶-۲-۴- کتب درسی یمینی شریف

در مقابل عبّاس یمینی شریف همتای قبانی از شاعرانی است که از همان دورهٔ ابتدایی و در کتب درسی وطن‌پرستی و وطن‌دوستی را در خون و جان ما در آمیخته است و به ما درس آزادگی، مبارزه و مقاومت داده است. وی با توجه به اینکه آثار متعدّدی در زمینه ادبیات و شعر کودک داشته است و در همهٔ آنان گروه‌های سنی کودک و نوجوان را نیز رعایت شده

است. که در مجموعه کتاب «نیم قرن در باغ شعر کودکان» این تقسیم‌بندی را می‌توانیم به وضوح مشاهده کنیم. یمینی شریف هم به زبان و لغات کودکان و هم به زبان نوجوانان هر کدام مجزا وطن دوستی را بیان کرده است.

برای نمونه در مجموعه کتاب نیم قرن در باغ شعر کودکان و آواز فرشتگان که برای گروه سنی «الف و ب» قطعه شعری با عنوان «فرزندان ایران» که در کتب درسی دروس فارسی ابتدایی نیز مورد استفاده قرار می‌گرفت، سروده است.

ما گل‌های خندانیم فرزندان ایرانیم
ایران پاک خود را مانند جان می‌دانیم
ما باید دانا باشیم هوشیار و بینا باشیم

(یمینی شریف، ۱۳۲۵: ۲۵)

و در این میان برای نوجوانان گروه سنی (ج و د) نیز قطعه شعری با عنوان «ایران عزیز» نیز ابیاتی در قالب وطن‌مان ایران سروده است.

«آه ایران عزیز!

سرزمین زرخیز!

تو چه زیبا هستی!

از دو سر دریا،

راه خود باز کنی،

سر به دریا زده‌ای،»

(یمینی شریف، ۱۳۶۹: ۹۹)

۲-۶-۲-۵- وطنیات یمینی شریف

وی نیز چنان قبانی ارق ملّی- میهنی را در جان و تن کودکان و نوجوانان سرزمینش می‌تند، یمینی شریف کودکان و نوجوانان سرزمنش را چنان سرمایه‌هایی می‌داند که در هر لحظه

نباید از آموزش و تعلیم آنان با توجه به نیازهایشان غفلت نمود. هر دو شاعر با توجه به آنچه در این پژوهش به آن توجه شد، سعی داشتند هدف و داشتن آرمان در زندگی را در اولویت برای آنان قرار دهند و آنان را در افتادن در ورطه اشتباهات گذشتگان جلوگیری کنند. قبانی که در کتاب ثلاثیهٔ اطفال الحجارهٔ تمام هم و غمش را برای مبارزه طلبی کودکان و نوجوانان قرار داده است و همیشه سعی داشته آنان را از هر آنچه که سبب بر غفلت از کشورشان می‌شود، برحذر دارد. قبانی هر چند شاعر وطنی نبوده، اما با این قطعات شعری به خوبی توانسته است، کودکان سرزمینش را به تکاپو بیندازد و آنان را در مبارزه‌ای که حمایت‌گرانی ندارند، تشویق کند؛ و در مقابل یمینی در این وهله از اشعار با آن که قصایدی ندارد و شاید بتوان این مسئله را نقطه ضعفی در آثار وی ببینیم، اما چنان جنبه‌های تعلیمی و میهنی و نیز وطن‌دوستی را در جان کودکان نگارانده است که می‌تواند نبود اشعار انتفاضی و انقلابی را نادید گرفت. در پایان می‌توان در جدولی وجوه تشابهات و تفاوت مؤلّفه‌های هر دو شاعر را به وضوح دید.

وجوه شباهت‌ها و تفاوت‌ها

اشتراکات یمینی شریف و قبانی	تفاوت‌های یمینی شریف و قبانی
کتب مصور	تمامی آثار منثور و اشعار یمینی شریف مصوّر بوده، اما قبانی به این نکته کمتر از یمینی شریف توجه نموده است.
اشعار مقاومتی و حماسی	قبانی در ابتدا اشعار عاطفی می‌سروده و بعد از حملهٔ اسرائیل گرایش به اشعار مقاومتی پیدا کرده است. حال آن که یمینی شریف از ابتدا به شعر پایداری و یادگیری شعر بر کودک تأکید داشته است.

توجه به گروه سنی الف ، ... ، د	گروه سنی از دیدگاه یمینی شریف تفکیک شده است. در مقابل قبانی با وجود دارا بودن ثلاثیهٔ أطفال الحجارهٔ اما گویی کودکان را چنان بزرگ‌سالان در نظر گرفته است.
اشعار مختص به کودک و نوجوان	زبان یمینی شریف زبانی نرم و کودکانه است و با توجه بر گنجینهٔ لغات کودک است، و در مقابل قبانی این مسئله را چنان که باید رعایت ننموده است.
هردو شاعر پایداری	-

عبّاس یمینی شریف		
شکل کتب	مضامین	توجه بر مراحل رشد
کتب درسی	دینی	گروه الف، ب
	اجتماعی	
شعر	علمی	
منثور	تعلیمی	ج، د
مصور	مقاومت	

نزار قبانی		
شکل کتب	مضامین	توجه بر مراحل رشد
-	-	گروه الف، ب، ج، د
	اجتماعی	

شعر		
منثور	تعلیمی	–
مصور	مقاومت	–

۳- نتیجه‌گیری

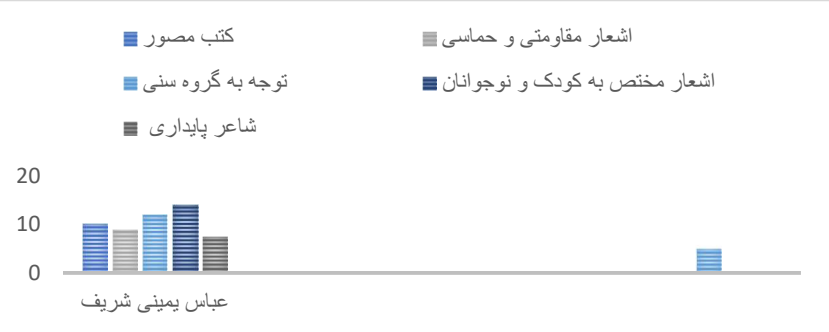
نزار توفیق قبانی شاعر سوری و عبّاس یمینی شریف متخلّص به یمینی هر دو را می‌توان از شاعران به نام کودک و نوجوان یاد کرد که هر یک به سهم خویش در زمانه و دورهٔ خویش دست به قلم برده‌اند و کودک و نوجوان را با آموزه‌های تعلیمی مقاومتی، دینی، وطن‌پرستی، میهن‌دوستی و غیره آشنا نمودند. هر دو شاعر کودک و نوجوان زمانه خود را از همان ابتدای کودکی، همچون بزرگانی می‌پنداشتند که می‌توانند آنان را به آینده‌ای روشن حوالت دهند. در این پژوهش که دیدگاه هر دو شاعر را با توجه به نظریهٔ ژان پیاژه روان‌شناس، زیست‌شناس و شناخت‌شناس فرانسوی مورد بررسی قرار داده است. پی به آن برده شد که با در نظر گرفتن مراحل رشد شناختی پیاژه، کودکان، نوجوانان و بزرگسالان دارای رشدهایی از شناخت در هر مرحله از زندگی هستند که می‌توان با توجه به آنان جامعه‌ای بهتر داشت. پیاژه که کودک را در سنین دو سالگی نیز دارای قدرت تعامل با محیط می‌پندارد، و وی را آماده آن می‌داند که هر لحظه آن برای کودک دارای چالش‌های بسیاری است،که همگی سبب بر شناخت وی از محیط و اطرف خودش می‌گردد و به‌تدریج مراحل را طی می‌کند و به آن رشد کامل شناختی می‌رسد. کودک در سنین پایین با آن که تصوّر می‌گردد متوجه پیرامون نیست، اما این تفکّر اساساً، تصوری اشتباه است، چرا که کودک را که در آن سنین کوچک‌تر توانایی یادگیری فوق‌العاده بالایی را دارد، به‌راحتی از کنارش می‌گذریم.

چنان‌که گذشت در نظریه پیاژه همان سنین ۰-۲ سالگی سنین شناختی هستند که بسیار در زندگی آینده انسانی تأثیرگذار است. قبانی و یمینی نیز با توجه به مراحل رشد شناختی پیاژه می‌توان دید که این چگونه در سرایش اشعار به‌کار رفته است و به‌ویژه یمینی که در نوشتار کتب و آثارش گروه‌ها و رده‌های سنّی را لحاظ نموده است و نوع زبان و نگارش اشعارش در این گروه‌های سنی متفاوت است. یمینی شریف با آن که در آثارش از جنگ و مسائل آن

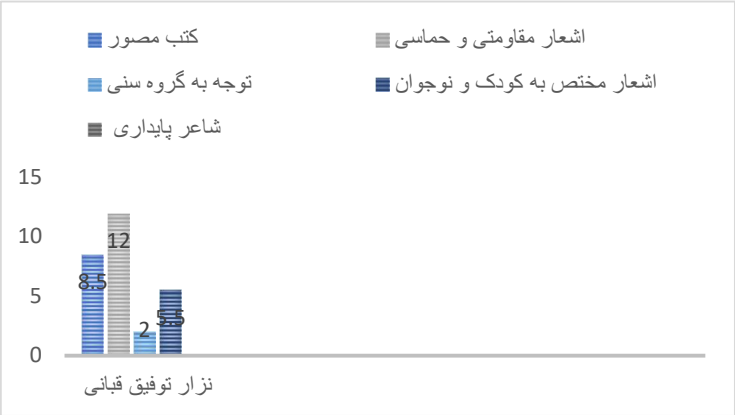
صحبتی در میان نیاورده است، اما به خوبی انسان آزاده را حتی برای کودکان خردسالان به‌خوبی در نوشتارش به نمایش کشیده است. وی هم چنین با به کارگیری تصاویر هر چند ساده که به اقتضای زمان حال آن روزگاران بوده است، نیز کمک نموده است تا مفاهیم اشعار بیش از بیش در جان مخاطبان خردسالش و حتی بزرگ‌ترها بنشیند. و در مقابل نیز قبانی با آن که بعد از حملات اسرائیلی‌ها به آثار وطنی روی آورده است، اما او نیز موفّقیت جالب توجهی را نیز در این زمینه کسب نموده است و می‌توان آن را در زمرهٔ شاعران وطن‌سرا و شاعران در راه مبارزه و مقاومت نامید. و وی را سر لوحهٔ مبارزات انتفاضه‌ای قرار داد که همهٔ هم نسلانش پرپر شدند و یا خود را با شرایط وفق داده‌اند. اما آن چه باید توجه کرد آن است که این شاعر پرآوازه و معاصر تلاش بسیار در راه شناخت مسیر آزادگی و انسان آزاده برداشته است.

در پایان نویسندگان به ترسیم نموداری از نحوهٔ نگرش هریک از شاعران به کودک و نوجوان را مبادرت خواهند نمود:

نمودار ۱- نگرش عبّاس یمینی شریف به کودک و نوجوان



نمودار ۲- نگرش نزار توفیق قبانی به کودک و نوجوان



منابع

کتاب‌ها

۱-**قرآن کریم**، (۱۳۸۴)، ترجمهٔ مهدی الهی‌قمشه‌ای، چاپ نوزدهم، تهران: حافظ نوین.

۲-السید نجم، (۲۰۰۵)، **المقاومة و الحب فی الروایة العربیة**، القاهره: دار الجمهوریة للصحافة.

۳-توفیق، زینب، (۱۳۹۷)، **روان‌شناسی کودک ژان پیاژه**، بابل: نی.

۴-زلط، احمد(ب)، (۱۹۹۴)، **ادب الاطفال بین احمد شوقی و محمّدعثمان جلال**، قاهره: دارالنشر للجامعات المصریة.

۵-سازمان مرکزی شمارش فلسطین، (۲۰۰۷)، **گزارش سالانه (جریانات و شمارش‌ها) از سلسله آمار کودکان**، فلسطین: شمارهٔ۱۰، رام الله.

۶-شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۸۷)، **صور خیال در شعر فارسی تحقیق انتقادی در تطوّر ایماژهای شعر پارسی و سیر نظریه بلاغت در اسلام و ایران**، چاپ هفتم، تهران: آگاه.

۷-صالح محسن، علی یاسر، (۱۳۸۹)، **کودک فلسطینی زیر چکمه‌های اشغالگران** ، مترجمان صادقی سنابادی محسن، کفعمی لادانی مجید، خانی‌آرانی هادی، جمعیت دفاع از ملّت فلسطین، تهران: قبلهٔ اوّل.

۸-عبده، سمیر، (۲۰۱۳)، **التحلیل النفس شخصیهٔ نزار قبانی**، بیروت: منتدی المعارف.
۹-غفاری، سعید، (۱۳۶۵)، **گامی در ادبیات کودک ونوجوان**، چاپ اوّل، تهران: دبیزش.
۱۰-قبانی، نزار، (۱۹۸۸)، **ثلاثیهٔ أطفال الحجارهٔ**، بیروت: منشورات نزار قبانی، الطبعهٔ الأولی.
۱۱-_____، (۱۹۹۳)، **الآعمال السیاسهٔ الکاملهٔ**، الجزء الثالث، بیروت: منشورات نزار قبانی، الطبعهٔ الخامسهٔ.
۱۲-کلت، جیمز، (۱۹۹۰)، **مقدمه‌ای بر روانشناسی**، چاپ دوم، تهران: روان.
۱۳-کمری، علیرضا، (۱۳۷۳)، **در آمدی بر خاطره‌نویسی و خاطره نگاشته‌ها در گسترهٔ ادب و مقاومت و فرهنگ جبهه**، تهران: دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزهٔ هنری.
۱۴-یمینی شریف، عبّاس، (۱۳۶۹)، **نیم قرن در باغ شعر کودکان**، تهران: روش نو.
۱۵-_____ ، (۱۳۲۵)، آواز **فرشتگان**، تهران: امیرکبیر.

مقالات

۱-ارجستانی، محمّد؛ چگینی، اشرف و قوجه‌زاده، علیرضا، (۱۴۰۱)، «نگاهی تطبیقی بر ادبیات مقاومت و پایداری در شعر قیصر امین‌پور و کمال ناصر»، فصل‌نامهٔ جستارنامه ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲۱: ۱۸۴- ۱۵۸.
۲-سلیمانی، فرامرز، (۱۳۷۰)، «مقدمه‌ای بر ادبیات کودک و نوجوان»، مجلّهٔ کلک، شمارهٔ ۱۳: ۲۱ -۱۲.
۳-فرمی‌باف، سیّدحسین؛ خواجه‌پور، کمال و عاصی مذئب، ابوالقاسم، (۱۴۰۱)، «مبانی قرآنی ضرورت مقاومت در اشعار فارسی»، فصل‌نامهٔ جستارنامه ادبیات تطبیقی، دورهٔ ۶، شمارهٔ ۲۲: ۲۶۱- ۲۲۵.
۴-خلیلی جهانتیغ، مریم، (۱۳۹۰)، «سبک اشعار کودک و نوجوان عبّاس یمینی شریف»، فصل‌نامهٔ تخصّصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، علمی- پژوهشی، سال چهارم، شمارهٔ اوّل، شمارهٔ پیاپی ۱۱: ۱۵۱-۱۲۱.

پایان‌نامه‌ها

۱-رضاییان، هومن، (۱۳۹۴)، «شرح أحوال و نقد آثار عبّاس یمینی شریف» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد قم، دانشگاه قم، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

۲-ستّاری بابوکانی، مصطفی، (۱۳۸۹)، « تصویر شهر در شعر نزار قبانی» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد یزد، دانشگاه یزد، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.
۳-یوسفی‌فرد، آسیه، (۱۳۹۱)، «نزار قبانی از عشق تا سیاست» پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد سمنان، دانشگاه سمنان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی.

Comparison of the "sorrow of the soul's exile" in the poems of Rumi and "The song of Ney" by Annemarie Schimmel

Fereshteh Javadi[1], Hojatolah Gh Moniri[2], Hamideh Behjat[3], Mohammadsadegh Tafazoli[4]

Abstract

The upcoming research has sought to explore the problem of the soul's homelessness and its reflection in the poems Schimmel and Rumi and from this while knowing the extent of Schimmel's influence of Rumi's teachings and how to deal with this issue (along with other mystical belongings), he checked and brought it to the reader. What was obtained from this search is that: Schimmel, like Rumi, begins the philosophical / mystical theme of the grief of homelessness with the language of "ni" at the beginning of the Masnavi. In this regard, by saying "I heard" at the same time, Schimmel answered the invitation of Rumi who said "listen" and in response she says to him: I listened to the sound of the reed and the sadness of the exile (along with the longing for the return of the soul). I received with all my heart. Schimmel then depicts this sadness not only in the language of "reed", but also in the language of other elements of existence, and says: This pain is also heard in other particles and components of existence, such as: nightingale, tree, spring, etc. Schimmel then, at the suggestion of Rumi, linked the "sorrow of homesickness" with the story of the decline of Adam and time (time or present) and, according to the mentioned contexts, he sat down and explored the subject.

Key words: Comparison, (sorrow of the soul's exile), song, Ney, Annemarie Schimmel, Moulana Jalaleddin Mohammad Balkhi.

References:

Books

1- Abdul Hakim, Khalifa, (2536) Irfan Molavi, translated by: Mohammadi, Ahmed Vamir, Alaei Ahmad, third edition, Tehran: Sepehr Printing House (Jebi Books Joint Stock Company)

2- Adam, Elarios, (1363), Adam Elarios' travel book, translated by: Behpour, Ahmad, first edition, Tehran: Ebtekar publishing and cultural organization

---

1 Student Ph.D., Department of Persian Language and Literature, Boroujerd Branch, Islamic Azad University, Boroujerd, Iran. E-mail: f.javadi@iaub.ac.ir

2 Department of Persian Language and Literature, Boroujerd Branch, Islamic Azad University, Boroujerd, Iran. (Corresponding Author) E-mail: hojatolah.ghmoniri@iau.ac.ir

3 Department of German Language and Literature, Faculty of Foreign Languages and Literature, University of Tehran, Tehran, hbehjat@ut.ac.ir

4 Department of Persian Language and Literature, Boroujerd Branch, Islamic Azad University, Boroujerd, Iran. E-mail: m.tafazoli@iaub.ac.ir

3- Anoushe, Hassan, (1381), Persian Literary Dictionary, second volume, second edition, Tehran Ministry of Islamic Culture and Education
4- Anqrovi, Reshmouddin Ismail, (1388), Kabir Anqrovi's Commentary on Masnavi Manavi, translated by Sattarzadeh, Asmat, part 1 of the first book, (Volume 1), Tehran: Nagaristan
5- Copleston, Frederick, Charles, (2010) History of Philosophy, translator: Mojtbavi, Seyyed Jalaluddin, Jaldikim, Tehran: Scientific and Cultural
6- Dehkhoda, Ali Akbar, (1385), Dictionary, ninth volume (Zarad-Shams), second edition, Tehran: University of Tehran.
7- Eliade, Mircha, (1382), Myth, Dream, Raz Ter, Jame Munjem, Dream, Tehran: Alam
8- Farshidvard, Khosrow, (1382), About Literature and Criticism, 4th edition, 2nd volume, Tehran: Amir Kabir
9- Hajuiri, Ali bin Othman (2013), Kashf Al-Mahjoob, edited by Mahmoud Abedi, Tehran, Soroush.
10- Maulavi, Jalaluddin Mohammad, (1371), Masnavi Manavi, Reynold Elaine Nicholson's effort and attention, 10th edition, Tehran: Amirkabir.
11- ---------- (1376), the summaries of Shams Tabrizi, Maulana Jalaluddin Mohammad Maulvi Rumi, with the biography of Maulvi, written by: Farozanfar, Badiul Zaman, Tehran: Amir Kabir
12- Nasfi, Azizuddin, 2018, Al-Insan al-Kamel, with the introduction of Hanri Karbon and corrections and introduction by Marijan Moleh, Tehran: Tahuri
13- Schimmel, Annemarie, (1948) Lied der Rohrflöte, Ghaselen, Hameln: Verlag der Bücherstube Fritz Seifert.
14- ----------, Shams glory, (2016), translator: Hasan Lahoti with an introduction by Seyyed Jalaluddin Ashtiani, 8th edition, Tehran: Scientific and Cultural
15- Yousefifar, Shahram, (2015), Mysticism: A bridge between cultures, "Commemoration of Professor Annemarie Schimel": Collection of conference papers (Volume 2), second edition, Tehran: Humanities Research and Development Institute.
16- Zamani, Karim (1400), Minagar Eshgh, the thematic description of Masnavi Manavi, 19th edition, Tehran: Nei)
17- Zarinkoub, Abdul Hossein, (1368), Serre Ni, (Volume 1), print; Third, Tehran: Scientific
18- ----------, (1372), literary criticism, second edition, Tehran: Sokhn.

Articles

1- Behjat, Hamida, (2019), "Literary interaction with a look at Bostan Marafet Shimel and Tazkireh Al-Awliya Attar"; World Contemporary Literature Research, pp. 367-381

2- Mir Bagherifard, Seyyed Ali Asghar, (2014), History of Sufism (the evolution of Islamic mysticism from the 7th to the 10th century AH), Tehran: Humanities Research and Development Center.
3- Mohammadi-Kish, Saeed, (1403), a comparative study of Amshaspandan in Zoroastrianism and A'yan Sabethe in theoretical mysticism, Scientific Quarterly of Jastarnamah of Comparative Literature, 7th year, 26th issue.
4- Rayegan, Mahasti; Najarian, Majid; Nazari, Ali, (1402), Literary comparison of the element of affection in the poems of Monetbi on Abu Faras Hamedani about the court of Seif al-Dowleh Nader, Scientific Quarterly of Jastarnameh of Comparative Literature, 7th year, 26th issue.
5- Schimmel, Annemarie, (1995), Johann G. Herder and Iranian culture, translated by Mohammad Farmani; 614-624.
6- Torabi, Zainab; Nodehi, Kobri, (2014) The image of time in the imagination of Iranian mystics from the beginning to the end of the 6th century AH. Q. Theological researches. No. 18 (scientific-research) 37-48.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ بیست و نهم ، تابستان ۱۴۰۳

برابرسنجی «غم غربت روح» در اشعار مولانا و نغمه نی از آنه‌ماری شیمل

فرشته جوادی[۱]، حجت‌اله غمنیری*[۲]، حمیده بهجت[۳]، محمّدصادق تفضلی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۰/۲۶؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۴/۰۴
(صص ۳۹-۶۳)

چکیده

پژوهش پیش‌رو در پی آن است تا مسئلهٔ غم غربت روح و بازتاب آن را در سروده‌های شیمل و مولانا کاویده و از این طریق ضمن آگاهی از میزان تأثیرپذیری شیمل از آموزه‌های مولانا و چگونگی پرداختن به این موضوع (همراه با متعلّقات عرفانی دیگر) را وارسی کرده و به رؤیت خواننده برساند. آنچه از این جست‌وجو به‌دست آمد عبارت از آن است که: شیمل نیز همچون مولانا ـ در آغاز مثنوی ـ موضوع فلسفی/ عرفانی غم غربت را از زبان «نی» آغاز می‌کند. در این راستا شیمل با گفتن «شنیدم» در عین حال، دعوت مولانا را که گفته بود «بشنو»، اجابت کرده و در پاسخ به او می‌گوید: من به نوای نی گوش فرا دادم و غم غربت همراه با حسرت اشتیاق به بازگشت روح را با جان و دل دریافتم. شیمل آنگاه این غم را نه تنها از زبان «نی»، که از زبان دیگر عناصر هستی نیز به تصویر کشانده، می‌گوید: این درد در دیگر ذرات و اجزای کاینات مانند بلبل، درخت و بهار نیز به گوش می‌رسد. شیمل آنگاه به تأسّی از مولانا جلال‌الدین رومی «غم غربت روح» را با داستان هبوط آدم و زمان (وقت یا حال) پیوند داده و با توجه به زمینه‌های یاد شده نیز، موضوع را به کند و کاو می‌نشیند.

---

۱ دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران. f.javadi@iaub.ac.ir
۲ گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران. (نویسندهٔ مسئول). **hojatolah. ghmoniri@iau. ac. ir**
۳ گروه زبان و ادبیات آلمانی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران. **hbehjat@ut. ac. ir**
۴ گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران. m.tafazoli@iaub.ac.ir

کلیدواژه: برابرسنجی، غم غربت روح، نغمهٔ نی، آنه‌ماری شیمل، مولانا جلال‌الدین محمّد بلخی.

۱- مقدمه

بی‌شک آنچه موجب پیوند میان ملل جهان می‌گردد، طرز فکر مشترک همراه با اندیشیدن و تأمّل عمیق به جهان هستی است؛ لذا «تأثیرپذیری و هم‌کنشی ادبی در بین اقوام و فرهنگ‌های مختلف همواره وجود داشته است. در این هم‌کنشی، جهانگردان، خاورشناسان و ادیبان گامی مؤثّر برداشته‌اند؛ از جملهٔ این خاورشناسان می‌توان به آنه‌ماری شیمل، نویسنده، مترجم، خاورشناس، اسلام‌شناس و عرفان‌پژوه دورهٔ معاصر اشاره کرد» (بهجت، ۱۳۹۹: ۳۶۷).

شیمل تحت تأثیر مثنوی معنوی مولانا منظومه نغمه نی را سرود که در آن مفاهیم عرفانی از جمله: وحدت وجود، عشق، سماع و به‌ویژه غم غربت روح از خاستگاه و مبدا اصلی، مشهود است. اهمّیت این اثر برای این دانشمند معاصر آلمانی را می‌توان از گفتهٔ وی مشاهده نمود: «کتاب «مثنوی» یکی از معدود چیزهایی بود که در سال ۱۳۶۴ ق/ آوریل ۱۹۴۵ که مهاجرت ما از برلین آغاز شد، با خود برداشتم. مهاجرتی که سرانجام به یک اردوگاه موقتی آمریکایی در ماربورگ (Marburg)منتهی شد. در آنجا در طول روزهای دراز انتظار و تدارک مقدمات فصل تازه زندگی، مثنوی همچون مرهمی آرامش بخش به‌کار آمد. شگفت نیست که غزل‌ها و رباعی‌هایی که من در آن روزها سرودم چاشنی خاص شاعری مولوی را در خود دارد. عنوان این مجموعه که در سال ۶۸-۱۳۶۷/ ۱۹۴۸ منتشر شد، یعنی «نغمه نی» (Lied der Rohrflöte) بر نخستین ابیات مثنوی اشارت دارد» (شیمل، ۱۳۹۶: ۲).

البته باید گفت عرفانی که در سروده‌های شیمل تحت تأثیر سخنان مولانا به چشم می‌خورد، با محوریت «وحدت وجود بر اساس مذهب تجلّی» شکل گرفته و مباحثی که با ظهور ابن‌عربی مانند: اعیان ثابته، فیض اقدس، فیض مقدّس مرتبهٔ احدیث، مرتبهٔ واحدیت، احدیت جمع، مراتب و درجات وجود و ... که در کتاب فصوص‌الحکم و آراء ابن‌عربی مطرح شده (میرباقری‌فرد، ۱۳۹۴: ۶۱؛ به نقل از محمّدی‌کیش، ۱۴۰۳: ۲۱۷)، را در بر نمی‌گیرد.

نکتهٔ دیگر که بیان آن در اینجا حائز اهمیت است آن است که عرفان شیمل در نغمه نی با «عاطفه» بسیار گره خورده است. به‌طوری که این منظومه را می‌توان نمونه‌ای برجسته از ادب غنایی به‌شمار آورد. در تعریف عنصر عاطفه در شعر غنایی گفته شده است: «عاطفه یک

واقعیت یا یک امر طبیعی است که شاعر آن را به شکل اندوه، غرور، اعجاب، شوق و حُب، بروز می‌دهد (رایگان و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۵۹). زرین‌کوب در خصوص اهمّیت عنصر عاطفه در شعر می‌گوید: «تأثیر عنصر عاطفه در شعر تا حدی است که نویسندگان تاریخ ادبیات اگر شاعر و هنرمندی را که از او سخن می‌گوید، بپسندند و دوست بدارند، زندگی و احوال او را تحت تأثیر عواطف و افکاری که آثار او به آن‌ها القاء کرده است، شریف و نجیب و عالی معرفی می‌کنند و اگر از او نفرت داشته باشند، حیات او را در ارتباط با آثارش چنان وصف می‌کنند که پست و خوار و بی‌رونق جلوه کند» (زرین‌کوب، ۱۳۷۲: ۹۸؛ به نقل از: رایگان و همکاران، ۱۴۰۲: ۱۵۹–۱۶۰).

باری پرسشی که در این جا مطرح می‌گردد، این است که غرب و به‌ویژه آلمان چگونه با گنجینه‌های فرهنگی و ادبی ایران آشنا گردید؟ طلوع این آشنایی را می‌توان عصر صفوی دانست؛ در این عصر با گسترش تولید ابریشم، ایران وارد بازارهای رقابتی در زمینهٔ اقتصادی شد و اندک اندک این رقابت منجر به روابط سیاسی و اجتماعی بیشتری گشت و پای جهانگردان به ایران باز شد (نک: شیمل، ۱۹۹۵: ۶۱۵ و سفرنامهٔ آدام اولئاریوس، ۱۳۶۳: ۳۵)، یکی از این سیاحان و جهانگردان آدام اولئاریوس بود؛ و رهاورد سفرش به ایران، نوشتن کتاب «سفرنامهٔ آدام اولئاریوس» (سفرنامهٔ مسکو و ایران) است. وی به زبان‌های بسیاری از جمله زبان فارسی آشنا بود. در سفر خود به ایران کتاب گلستان سعدی نظرش را جلب می‌نماید و نسخه‌ای از آن را با خود به آلمان می‌برد و به آلمانی برمی‌گرداند. پس به این ترتیب، چشم دنیای غرب به آثار ارزشمند ادب فارسی گشوده می‌گردد. (همان: ۶۱۵ و ۳۵). آشنایی غرب با آثار ادبی و فرهنگی ایران، موجب انتقال و تأثیر بیشتر اندیشه و آرای نویسندگان و شاعران پارسی زبان در میان مردم جهان شد. شیمل همچنین در مقاله‌ای با عنوان: «یوهان گ. هِردِر و فرهنگ ایرانی» به این مورد اشاره نموده، می‌گوید: «از رهگذر مسافرت‌های تجاری و هیئت‌های اعزامی شناخت بهتری از شرق حاصل شد و اندک اندک اروپائیان متوجه شدند که در مشرق زمین دنیایی از سنخ دیگر، اما نه کم بهاتر قرار دارد» (شیمل، ۱۳۷۵: ۶۱۵).

با در نظر گرفتن زمینه‌های مطالعاتی شیمل ـ که عمدتاً بر پایه دین و عرفان شرق (به‌ویژه اندیشه‌های مولانا) استوار است ـ و نیز منظومهٔ ارزشمند او یعنی «نغمه نی»، درمی‌یابیم که

وی اشتراکات فکری و روحی بسیاری با مولوی داشته و مانند او عمده دغدغه‌اش این بوده که اختلاف میان اقوام و مذاهب را برای رسیدن به یک زندگی آرمانی و مطلوب هموار سازد. یوسفی فر در این‌باره می‌نویسد: «شیمل اندیشه‌های عرفانی مولانا را برای فهم و شناخت انسان‌ها از یکدیگر و تفاهم و صلح و دوستی ضروری می‌داند و معتقد است در دورانی که سوء تفاهم میان شرق و غرب رو به فزونی است، باید مولانا و آثار او را بیشتر مورد توجه قرار داد، چرا که بی گمان در اندیشه‌ای که همه چیز و همه کس به آن پروردگار رحمان و آن معشوق واقعی نسبت داده می‌شود و همگان پرتوی از آن هستی مطلق هستند جایی برای جنگ و دشمنی باقی نمی‌ماند» (یوسفی‌فر، ۱۳۸۳: ۱۲).

پژوهش حاضر در نظر دارد تا با طرح این پرسش که: شیمل در منظومهٔ نغمهٔ نی تا چه اندازه به برابرسنجی در مسئلهٔ نوستالژی «غم غربت روح» که یکی از مباحث محوری اهل طریقت ـ و به تبع سخنان مولانا ـ است توجه داشته و آن را در سروده‌های خود فراخوانی کرده است؟

آنچه ضرورت و اهمّیت این تحقیق را برای خواننده بیش‌تر می‌کند، علاوه‌بر رسیدن به پاسخ پرسش بالا، شناخت شخصیت علمی ـ عرفانی آنه ماری شیمل و نیز باورهای طریقتی وی در خصوص مسئلهٔ غم غربت روح و ابعاد مختلف دیگر مثل خداباوری، هستی‌شناسی، تجلّی، چگونگی رابطهٔ خدا با انسان و انسان با خدا است.

۱-۱- بیان مسئله

پیش از ورود به شرح و بیان مسئله به جا می‌نماید دربارهٔ ادبیات تطبیقی و پیشینهٔ آن اشاراتی داشته باشیم:

«ادبیات تطبیقی شاخه‌ایست از نقد ادبی که از روابط ملل مختلف با هم و از انعکاس ادبیات ملّتی در ادبیات ملّت دیگر سخن می‌گوید ... ادبیات تطبیقی نوعی داد و ستد فرهنگی است زیرا همان‌طور که فرهنگ ملل مختلف در هم تأثیر می‌کند، ادبیات آن‌ها هم که یکی از ارکان فرهنگ است در هم اثر می‌گذارد» (فرشیدورد، ۱۳۸۲، ج ۲: ۸۰۸).

اما ادبیات تطبیقی را نخستین بار چه کسی به‌کار برده و نقش آلمان و ایران و زبان فارسی در ترویج و توجه به آن چگونه بوده است؟

م. ویلمن، استاد دانشگاه سوربن فرانسه، در سال ۱۸۲۸، برای نخستین بار اصطلاح ادبیات تطبیقی (la litterature comparee) را به‌طور رسمی به‌کار برد. ادبیات تطبیقی پس از فرانسه به سویس، ایتالیا، مجارستان و انگلستان راه یافت. سپس نوبت به پژوهشگران آلمانی رسید، آن‌ها در تکوین ادبیات تطبیقی سهم بسزایی داشتند به همین خاطر آلمان را خاستگاه خاورشناسی برمی‌شمرند. رونق و ترویج فن ترجمه و در پی آن ترجمهٔ متون فارسی باستان و نیز بررسی آثار متأخر فارسی به زبان فرانسه موجب شد تا ادبیات فارسی در پهنهٔ پژوهش‌های جهانی برای خود جایی باز کند. گرچه رشتهٔ ادبیات تطبیقی در ایران بسیار جوان است ـ شاید حدود ۵۰ سال بیشتر از عمر آن نمی‌گذرد ـ اما طی همین زمان اندک، پژوهش‌های سترگ و ارزشمندی در این زمینه صورت گرفته و آثار گران‌بهایی پدید آمده است. (نک: انوشه، ۱۳۸۱: ۴۳ و۴۴)

۱-۲- اهمّیت و ضرورت تحقیق

از آنجا که موضوع ادبیات تطبیقی، با وجود پژوهش‌های ارزشمندی که در این حوزه به قلم اهل نظر درآمده، موضوعی تازه بوده که چند دهه بیشتر سابقه ندارد و مهم‌تر از آن با توجه به اینکه «نغمهٔ نی» برای ایرانیان چندان شناخته نیست، لذا تطبیق درونمایهٔ این منظومه با اندیشه‌های مولانا به‌ویژه در خصوص موضوع فلسفی و عرفانی نوستالژی غم غربت روح، موجب می‌گردد که نخست مخاطبان ـ به‌ویژه فارسی زبانان با این اثر ارزشمند شیمل آشنا گشته و دیگر اینکه با مطالعه و تأمّل و مقایسه آن با آثار مولانا، به میزان آگاهی و تأثیرپذیری شیمل ـ دانشمند و شرق‌شناس معاصر آلمانی ـ و به تبع آلمانی‌ها، از اندیشه‌های عرفانی مولوی در این اثر دست یابند و این امر می‌تواند اهمّیت و ضرورت تحقیق را نمایان سازد.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

درباره موضوع این پژوهش یعنی: «برابرسنجی«غم غربت روح» در اشعار مولانا و نغمه نی از آنه‌ماری شیمل» تاکنون پژوهش مستقلی به قلم در نیامده است؛ چرا که این منظومه تاکنون به فارسی ترجمه نشده و برای فارسی زبانان ناشناخته بوده است و در راستای انجام این پژوهش توسط دکتر حمیده بهجت، ترجمه و سپس به آن پرداخته شده. اما، پژوهش‌ها و تألیفات زیر می‌توانند راهگشا بوده و با اهداف این جستار نزدیک باشند:

ـ کتاب شکوه شمس، سیری در آثار و افکار مولانا جلال‌الدین رومی با مقدمهٔ سید جلال‌الدین آشتیانی، نوشتهٔ آنه ماری شیمل، مترجم: حسن لاهوتی، چاپ هشتم، ۱۳۹۶، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

– مقالهٔ «طبقه‌بندی و تحلیل ساختاری و موضوعی آرای آنه ماری شیمل و ویلیام چیتیک در ترسیم چهرهٔ مولانا» نوشتهٔ: واعظ، بتول، موسایی باغستانی، معصومه، سادات هجرتی، فرزانه. نشریهٔ علمی ـ پژوهشی مطالعات عرفانی، بهار و تابستان ۱۳۹۸. شمارهٔ ۲۹.

– مقالهٔ «تعامل ادبی، با نگاهی بر بوستان معرفت شیمل و تذکره‌الاولیا عطار»، نوشتهٔ حمیده بهجت، نشریهٔ پژوهش ادبیات معاصر ایران، ۱۳۹۹، شمارهٔ ۸۲، صص: ۳۸۱–۳۶۷.

ـ مقالهٔ «دیدگاه آنماری شیمل به زن در آینهٔ عرفان»، نوشتهٔ فاطمه مغیشی، دومین کنگره بین‌المللی فرهنگ و اندیشه دینی، ۱۳۹۴.

– مقالهٔ «بازتاب اندیشهٔ وحدت وجود مولانا در نغمه نی اثر: آنه ماری شیمل»، نوشتهٔ جوادی، فرشته؛ غ‌منیری، حجت‌اله؛ بهجت، حمیده، ۱۴۰۲، نشریهٔ علمی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال۱۶، شماره دهم، (شمارهٔ پی در پی ۹۲)، صص ۸۳–۶۷.

۱–۴– روش و شیوهٔ تحقیق

شیوهٔ این تحقیق با توجه به تحلیل محتوا، تحلیلی ـ توصیفی بوده و روش جمع‌آوری داده‌ها نیز یادداشت‌برداری از جامعهٔ پژوهش تحقیق و نیز دیگر منابع پژوهش دست دوم، یعنی تألیفات صاحب‌نظران در موضوع مورد بحث است.

۱–۵– مبانی نظری

مبانی نظری تحقیق را با تعریف (غم غربت روح) در مفاهیم لغوی و اصطلاحی (فلسفی ـ عرفانی) آن آغاز می‌کنیم.

«نوستالژی (nos. tal. ji)، واژه‌ای فرانسوی (nostaligia) بر گرفته از دو سازهٔ یونانی یعنی: «nostos» به معنی بازگشت و «algos» به معنی درد و رنج است. این واژه را در فرهنگ‌های لغت به معنی «حسرت گذشته»، «غم غربت» و «درد دوری» آورده اند. نوستالژی که از روان‌شناسی وارد ادبیات شده، در بررسی‌های ادبی به‌شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایهٔ آن شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشتهٔ خویش، گذشته‌ای را که در نظر دارد یا

سرزمینی که یادهایش را در دل دارد، حسرت‌آمیزانه و دردآلود ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد.» (انوشه، ۱۳۹۵:۱۳۸۱).

غم غربت و سخن گفتن از **درد تنهایی**، همواره به‌عنوان غمی بزرگ و جدانشدنی، برخاسته از روح دردمند انسانِ دورگشته از وطن اصلی است که انسان پیوسته از آن در آثار خود اعمّ از: شعر، نقاشی، داستان و غیره سخن گفته، بارها آن را بازگو کرده و از آن اسطوره‌ها ساخته است. برای نمونه می‌توان به عقیده شمن‌باوران اشاره نمود که معتقدند با روح می‌توان به جهان‌های دیگری سفر کرد و میان جهان مادی و روحانی ارتباط برقرار نمود. برخی دانشمندان از جمله الیاده در زمینهٔ شمنیسم، بر این عقیده‌اند که در میان اقوام گوناگون بشر، پیوند روح با جهانی دیگر برقرار می‌گردد. الیاده می‌گوید: «نمونه‌وارترین تجربه‌های عرفانی جوامع باستانی، یعنی تجربهٔ شمن‌گرایی، نوستالژی بهشت را فاش می‌سازد. تمایل به بازیافتن حالت آزادی و سعادت پیش از «هبوط»، میل به از سرگرفتن ارتباط مابین زمین و آسمان و ...[انسان] آنجا در بالا، دگربار با پروردگار آسمان رودررو می‌شود و مستقیماً با او سخن می‌گوید، درست به همان‌سان که انسان در زمان سرآغاز» (الیاده، ۱۳۸۲: ۶۴).

از دیرباز، آدمی برای التیام بخشیدن به این «درد» یا «حسرت»، موسیقی، ساز، آواز و شعر را، همواره، دستاویز و پناهی برای روح جدا شده از جهان ملکوتی‌اش قرار داده و به آن چنگ زده است. او که از میان سازها معمولاً با «نی» بیشتر دم ساز بوده، آن را هم‌راز خود دانسته و هم‌نفس با آن فریاد سوز و گداز خود از هجران را سر داده است.

این امر که چرا از میان سازها، «نی» را همراه و همدم قدیمی انسان درد کشیده دانسته‌اند، شاید به خاطر شباهتی باشد که میان این ساز و انسان ـ از جهات مختلف ـ وجود دارد. (انقروی، ۱۳۸۸: ۲ و ۳) در این رابطه می‌گوید: «نی، صورتاً و لفظاً و ذاتاً مناسبت تام و مشابهت عامه به انسان کامل دارد، مشابهتی که صورتاً دارد از لحاظ زردی سیما و شرح سینه است که رنگ بیرون و حال درون عشاق الهیه این‌گونه است، و مناسبت لفظی و ذاتی آن است که فارسیان کلمهٔ «نی» را در اکثر موارد به معنای نفی به‌کار می‌برند.»

انقروی به‌عنوان شاهد مثال بیتی را ذکر کرده و می‌گوید: در اینجا «من نِیَم» به معنای «من نی هستم» و نیز به معنای«من نیستم» به‌کار رفته است: کیست نی آن کس که گوید دَمبدم / من نِیَم جُز موج دریای قِدَم[1]. (همان)

و ادامه می‌دهد: «همان‌طور که نی درونش خالی از غل و غش بوده، و نغمات و الحانی که از آن شنیده می‌شود باعث و بانی‌اش نی زن است ... پس تمام کمالات و کلمات و آثار و اسرار حالات که به اولیا خدا نسبت داده می‌شود فی‌الحقیقه از خدای متعال است و اینان در این میان یک آلت ملاحظه و مظهر معامله هستند» (همان‌جا).

داستان غربت و جدایی روح از عالم معنا در آثار عرفانی جایگاه خاصی دارد، به‌طوری که بازگویی آن خود را به شکل‌های مختلف نمود داده است. برای نمونه می‌توان به مضمون‌های «میل به پرواز» و «عروج به آسمان» اشاره کرد که گاهی در داستان‌ها و افسانه‌های بشر مطرح شده است؛ برای مثال در کتاب «اسطوره، رویا، راز» الیاده میل آدمی به پرواز را نشأت گرفته از جدا شدن روح انسان از جایگاه نخستین او در بهشت می‌داند: «پرواز بن‌مایه‌ای است با پراکندگی جهانی و جزء جدایی‌ناپذیر دسته‌ای کامل از اسطوره‌های مربوط به سرچشمهٔ کیهانی انسان و وضعیت بهشتی در طول illud tempus (زمان بزرگ) خاستگاهی است، زمانی که آسمان بسیار به زمین نزدیک بود و نیاک اسطوره‌ای به آسانی می‌توانست با بالا رفتن از کوهی، درختی یا گیاه خزنده‌ای به آن دست یابد» (الیاده، ۱۳۸۲: ۱۰۳ و ۱۰۲).

با توجه به آنچه در سطور بالا در این پژوهش آورده شد؛ می‌توان دریافت که شکایت و حکایت از **جدایی روح از خاستگاه اصلی** خود کم و بیش در بین همهٔ ادیان جایگاه ویژه‌ای دارد و در ادبیات فارسی هرکدام از شاعران و نویسندگان مباحث مربوطی دربارهٔ آن به شکل شاهکار ادب پارسی عرفانی آفریده‌اند؛ اما در مجموع آثار مولانا عصارهٔ اندیشه ادیان، مکاتب، شاعران و نویسندگان پارسی زبان است. خلیفه عبدالحکیم (۲۵۳۶: یازده) از پژوهشگران بنام در زمینهٔ تفکّر و اندیشه‌های عرفانی مولانا چنین می‌نویسد:

«مولوی وارث گنجینهٔ دانشی است که در اثر کوشش مداوم و پیگیر همهٔ عارفان و متکلّمان و محدّثان و شاعران صوفی ـ از قرن سوم تا قرن هفتم هجری ـ فراهم آمده و او با

---

۱. لازم به ذکر است: شاعر این بیت که آنقروی بدان اشاره کرده، اگر چه به سیاق کلام مولانا در مثنوی نزدیک است، اما در مثنوی یافت نشد.

برخورداری از این میراث فرهنگی عظیم صاحب اندیشه‌ای آن‌چنان ژرف و اطّلاعاتی آن‌چنان وسیع گشت که با وجود او جایی برای دیگران باقی نماند».

مولانا با آغازین بیت مثنوی، خواننده را به شنیدن حکایت‌هایی از نی دعوت می‌کند که شرح جانسوز این جدایی‌هاست:

بشنو این نی‌چون حکایت می‌کند از جدایی‌ها شکایت می‌کند

(مولوی، ۱۳۷۱، ج ۱:۱)

۲- بحث و بررسی

۲-۱-غم غربت از زبان «نی»

در میان پیروان و شیفتگان فکری ـ شخصیتی مولانا، شیمل، یکی از برجسته‌ترین آنان در جهان غرب (آلمان) است که عمر گرانمایه را صرف غور در افکار و آثار مولانا نموده است. بر همین اساس او در کنار پژوهش‌های علمی در حوزهٔ عرفان شرق (و به تبع مولانا)، منظومه‌ای به تقلید از درون‌مایهٔ نوشته‌ها و سروده‌های مولانا، با نام «نغمه نی» می‌آفریند و با تبعیت از وی در مثنوی، این منظومه را با شرح احوال نی در بیان جدایی از موطن اصلی خود یعنی نیستان (ملکوت) آغاز می‌کند:

Ich hörte es einst, wie die Rohrflöte sang.

Und wie voller Leid ihre Weise erklang:
Sie lehrte zu lieben mich den, der sie blies_
Vertraue dem Liede, mein Herz! Sei nicht bang!

ترجمه:

روزی شنیدم که نی چگونه نغمه می‌خواند

و نغمه‌اش با اندوهی بسیار طنین‌انداز می‌شد

نی به من می‌آموخت که دوست بدارم آن که را در نی می‌دمید

ای دل من! باور داشته باش این نغمه را و از چیزی مهراس (شیمل، ۱۹۴۸: ۷).

داستان نی و شکایت و حکایت‌هایش از «درد جدایی» بن‌مایه‌ای مشترک میان سروده‌های شیمل و مولاناست و هر دو بر آنند که از همان آغاز، قصهٔ پر غصهٔ این درد را با همگان در میان نهند. شیمل به پیروی از مولانا، از طریق شخصیت‌بخشی به نی، منظومه «نغمه نی» را آفرید تا هم چون نی مولانا، از درد فراق و اشتیاق برای وصالی دوباره سخن بگوید.

باری، همچنان که «نی» در مثنوی شخصیت انسانی یافته و رمزی از عارف دلسوخته است در نغمهٔ نی نیز، تشخّص می‌یابد و شیمل از زبان نی، درد جدایی از معبود ازلی را می شنود و با او از در راز و نیاز درمی‌آید؛ کاربرد فعل«شنیدم» در نغمهٔ نی در حقیقت پاسخی است که شیمل به مولانا در مثنوی، که گفته بود: «بشنو»، داده است و استقبال شیمل از مولانا از همین‌جا آغاز گشته است. در ضمن اینجاست که درمی‌یابیم که مولانای واصل به حق، خود بی‌واسطه ـ در عالم کشف و شهود ـ صدای پروردگارش را شنیده و درک کرده، حال، عارفان را دعوت به شنیدن (بشنو، بشنوید) می‌نماید و شیمل که یکی از مخاطبان عارف است، دعوت مولانا را اجابت می‌کند.

با کمی دقّت بیشتر در منظومه نغمه نی، به نظر می‌رسد که تفاوتی در شیوهٔ روایت‌گری شیمل و مولانا در این زمینه وجود داشته باشد و آن این که در منظومه شیمل راوی، نخست، خود «نی» است اما در برخی غزلیات گاه نی و گاه شاعر یا سالکی ربانی است، اما مولانا، تا پایان هجده بیت نی‌نامه، داستان غم هجران را از زبان خود نی بازگو می‌نماید؛ زیرا بنا به گفته زرین‌کوب: «مثنوی در واقع خط سیر روح را در قوس صعودی از عالم حس به عالم جان‌ها نشان می‌دهد و این خود نی است که راه پر خطر عشق را در مولانا حکایت می‌کند» (زرین‌کوب، ۱۳۶۸، ج ۱: ۱۲۲).

روایت‌هایی در هر دو اثر شکایت از احوال درد و رنج مجانین و عاشقان جدا گشته از معشوق هستند. برای نمونه می‌توان به شرح حال بلبل در اثر شیمل اشاره کرد. بلبل با هزار شیوه و با هر نوع زبانی از عشق برای موجودات و آدمیان سخن می‌گوید تا سرانجام در راه گل یعنی معشوق خود جان دهد و با فناشدن در راه معشوق به عشق اعتبار بخشد:

Tausendfach wechselndes Lied singt jeden Hauch deine Flöte:
Schluchzend belebt sie mich bald, daß sie mich lächelnd
dann töte.
Was ist mein Klagen, mein Leid? Unnahbar scheint
mir der Schöne!
Ach, nur der Nachtigall Blut schenkte der Rose

die Röte!

ترجمه:

نیِ تو در هر دم، نغمه‌ای با هزاران شیوه می‌خواند
در آنی با بغض و زاری مرا سرزنده می‌سازد، تا سپس مرا با لبخند به نابودی بکشاند.
شکوه‌های من و رنج من چیست؟ به گمانم نتوان به آن زیباروی رسید.
آه! تنها خون بلبل به گل، سرخی بخشید (شیمل، ۱۹۴۸: ۳۷).

نوای نی مولانا در هر لحظه و هر دستگاهی پیامی تازه با خود دارد و با هر جمعیتی نالان می‌گردد تا همدل و همراز «بد حالان» و «خوش‌حالان» گردد و مناسب حال و هوای درونی هر عارف واصل یا انسان دور مانده از هدف اصلی با وی همراه گردد و فریاد سر دهد:

من به هر جمعیتی نالان شدم　　جفت بد حالان و خوش حالان شدم
سرّ من از نالهٔ من دور نیست　　لیک چشم و گوش را آن نور نیست
(مولوی، ۱۳۷۱، ج ۱: ۱)

نوای نی در شیمل نیز ـ چون مولانا ـ در هر دمی، شیوه‌ای تازه و داستانی نو دارد تا مناسب حال همراهان در کل جهان هستی باشد. آرامش و اطمینانی درونی وی را به خود آورده، که: آنچه احساس می‌کند ، الهام درونی است:

Ich hörte es einst, wie die Rohrflöte sang
Und wie voller Leid ihre Weise erklang:
Sie lehrte zu lieben mich den, der sie blies ـ
Vertraue dem Liede, mein Herz! Sei nicht bang!

ترجمه:

روزی شنیدم که نی چگونه نغمه می‌خواند
و نغمه‌اش با اندوه بسیار طنین‌انداز می‌شد
نی به من می‌آموخت که دوست بدارم آن را که در نی می‌دمید
ای دل من! باور داشته باش این نغمه را و از چیزی مهراس! (شیمل، ۱۹۴۸: ۷)

نسبت به چنین حالتی اما مولانا دچار شک و گمان و هراس نیست و با باوری راستین، و بدون توهم نقش یار را در آیینه قلب خود می‌بیند؛ آن‌چنان که وهم دویی از میان می‌رود و اتّحادی از وحدت من و تو شکل می‌گیرد:

گفت وهمم کآن خیال تست هان　　ذات خود را از خیال خود بدان

نقش من از چشم تو آواز داد که منم تو، تو منی در اتحاد
کاندرین چشم منیر بی زوال از حقایق راه کی یابد خیال
(مولوی، ۱۳۷۱، ج دوم : ۲۰۵)

۲-۲- «غم غربت» از زبان عناصر دیگر طبیعت

مولانا و شیمل، همچنین، طبیعت را به کمک صورت‌های مختلف خیال در خدمت گرفته‌اند و علاوه‌بر نی از دیگر عناصر طبیعی چون: دریا، نسیم، طوفان، بهار و کوه‌ها گرفته تا پرندگان و جانوران و دیگر جمادات، بهره‌مند گردیده و تصاویر پویا، متحرّک و ذی‌شعوری ساخته‌اند تا درد عمیق غم غربت را شرح دهند. برای نمونه به یکی دیگر از غزلیات شیمل باز می‌گردیم:

Ich sprach:
Die Wolke weint, und grauer Regen rinnt,
Und Wind ist da und immer gleicher Wind.
Wo bist du, Sonne? Jede Blüte ruft!
Wo bist du, Mutter? Fliehest du dein Kind?
Die Finsternis scheint end- und anfangslos,
Mein Ruf ward stumpf, und meine Augen blind.
Mein Ohr ward taub _ ich höre dich nicht mehr _

O tiefste Hölle, die schon hier beginnt!
O tiefste Hölle du - Verlassenheit,

ترجمه:

من گفتم:
ابر می‌گرید و باران تیره جاری می‌گردد
و نسیم همواره می‌وزد، همان نسیم همیشگی
هر شکوفه‌ای فریاد می‌زند: تو کجا هستی، ای خورشید؟
تو کجایی، ای مادر؟ آیا از فرزند خویش می‌گریزی؟
گویی تاریکی نه آغازی دارد و نه پایانی،
فریاد من خفه و چشمان من نابینا بود.
گوش‌هایم ناشنوا بود ـ دیگر تو را نمی شنیدم ـ
آه از این جهنم ژرف که از همین‌جا آغاز می‌گردد!

آه، تو ای عمیق‌ترین جهنم ـ ای تنهایی (شیمل؛ ۱۹۴۸:۶۰).

همان‌گونه که در بندهای سرودهٔ بالا می‌بینیم شیمل بر این باور است که انسان همواره خود را غریبه‌ای تنها می‌داند و این برایش بسیار رنج‌آور است. او، این تنهایی را جهنمی تصوّر کرده که با وجود ترکیب‌بندِ تن گریزی از آن نیست؛ با این حال، می‌توان این‌گونه خود را تسکین داد که «تنهایی» در این دنیا، گذراست و با نیندیشیدن به دیروز و مضطرب نبودن از فردا، می‌توان به آن معنا بخشید. همان‌طور که مولانا می‌گوید:

صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق نیست فردا گفتن از شرط طریق

(مولوی، ۱۳۷۱، ج۱ :۷)

در سخنان مولانا «رنج فراق» و «شوق وصال» پا به پای هم به پیش می‌روند. در سروده بالا از شیمل نیز که حکایت از گریستن ابر، بارش باران، وزش نسیم و فریاد شکوفه دارد، طبیعت زیبای بهار به جنبش می‌افتد تا رستاخیز دوبارهٔ برخاستن را تفهیم کند، «دوباره‌ای» که گویا این بار کودک طبیعت مادر خود را گم کرده و از تنهایی به فغان آمده است این‌گونه مضمون‌سازی‌ها در اشعار مولانا نیز به‌ویژه دربارهٔ «بهار» و زنده شدن طبیعت با صدای رعد ـ که گویی صور در عالم دمیده شده ـ به کرات در مثنوی و غزلیات به‌کار رفته است:

برجه که بهار زد صلایی در باغ خرام چون صبایی
از شاخ درخت گیر رقصی وز لاله و کُه شنو صدایی
ریحان گوید به سبزه رازی بلبل طلبد ز گل نوایی
از باد زند گیاه موجی در بهر هوای آشنایی
وز ابر که حامله ست از بحر چون چشم عروس بین بکایی

وز گریه ابر و خندهٔ برق در سنبل و سرو ارتقایی ...

(مولوی، ۱۳۷۶: ۲۷۳۵)

۲-۳- غم غربت؛ در بازخوانی ماجرای هبوط آدمی

اساساً احساس غربت و درد ناشی از آن، در پی هبوطی بوده که انسان از عالم لاهوت و قرب الهی به عالم ناسوت داشته است. در این هبوط، آدمی رؤیاهای ملکوتی، پاک و شیرین خود را ـ با فریب یا به اشتباه ـ با دنیایی جا به جا کرده که هیچ‌گونه شباهت و دلبستگی‌ای با آن نمی‌تواند برقرار نماید، شیمل در این خصوص می‌سراید:

Zwiegespräch:
Woher kamst du, Herz, geflogen?
Was hat dich hier angezogen?
Ach, ich lag in tiefem Schlummer,
Hold von Träumen noch umzogen,
Die von Freuden dieser Erde
Mir erzählten - mich belogen -
Und so flog ich fort vom Himmel,
Eilends, wie der Pfeil vom Bogen,
Senkte mich zur Erde nieder -
Weh, wie hat mein Traum getrogen!
Nur noch arm und hilfos bin ich:
Schwan, der sich aufs Land verflogen!
Laß mich frei! Zum Meer der Heimat
Werd´ magnetisch ich gezogen.
Laß mich frei! Denn eilen will,
Bis ich dieser Welt entflogen,
Bis im Meer ich wieder werde
Selber eine seiner Wogen!

ترجمه:

گفت‌وگو

آه، ای قلب من از کجا پروازکنان آمده‌ای

چه چیز تو را به این جا کشانیده است؟

آه، من در خوابی ژرف به سر می‌بردم

و غرق در رؤیاهای پاک خویش بودم

رؤیاهایی که از شادی‌های این زمین

برایم می‌گفتند و مرا می‌فریفتند.

و من این‌سان از آسمان پرواز کرده

و شتابان همانند تیری رها شده از کمان
به روی زمین فرود آمدم.
آه، افسوس که چقدر رؤیای من فریبنده بود
اینک فقط بیچاره و درمانده هستم:
قویی که به اشتباه به خشکی پرواز کرده.
مرا آزاد کن!
من همانند آهن‌ربا به سوی دریای میهن کشانده می‌شوم
مرا آزاد کن! زیرا می‌خواهم بشتابم
تا از این دنیا پرواز کنم
تا آن که خود
در دریا یکی از امواج آن گردم (شیمل؛ ۱۹۴۸: ۵۷).

در این ابیات شیمل ضمن اشاره به داستان چگونگی هبوط آدمی بر زمین، از میل به بازگشت سخن می‌گوید و از اتّحاد دوباره؛ از همان اتّحادی که جسم و روح در قلمرو ملکوت در جوار حق داشته‌اند. چنان‌که: «نفس پیش از اتّحاد با بدن در قلمروی متعالی وجود داشته، جایی که نفس هستی‌های معقول و قائم به ذات مثل را که ظاهراً تعداد کثیری از ذوات «جدا و منفصل» را تشکیل می‌داده‌اند، مشاهده می‌کرده است» (کاپلستون، ۱۳۸۰: ۱۹۷). برابر با مصراع اوّل و دوم این غزل از شیمل، **به** یاد آوریم داستان جدایی روح **را** از غزلیات مولانا آنجا که می‌گوید:

من مرغ لاهوتی بدم دیدی که نا سوتی شدم
دامش ندیدم ناگهان در وی گرفتار آمدم
(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۳۹۰)

پس معلوم می‌گردد که مولوی و شیمل، غم غربت را در ماجرای «حکایت هبوط» نیز مورد توجه قرار داده‌اند.

مولانا همچنین خلق را مرغابیان «دریای وجود» می‌داند که از آن جدا افتاده و همواره میل به سوی آن بحرالامکان دارند:

خلق چو مرغابیان زاده ز دریای جان کی کند اینجا مقام مرغ کز آن بحر خاست

(مولوی، ۱۳۷۶: ۱۷۶)

چنان‌که در سطور پیش نیز گذشت، شیمل سقوط انسان و نزول روح از عالم ملکوت را به زندان طبیعت، چون تیری رها شده از کمان آسمان توصیف می‌کند همان‌که مولانا در مثنوی از آن با فعل امر «اهبطوا» یاد کرده بود:

اهبطوا افکند جانرا در بدن تا بگل پنهان بود دُر عدن

(مولوی، ۱۳۷۱، ج ۶: ۱۱۸۵)

۲-۴- مسئلهٔ زمان و غم غربت روح

زمان، ترازوی سنجش حرکت است؛ ارسطو زمان را این‌گونه تعریف کرده است: «زمان، مقدار حرکت فلک و افلاک است» (دهخدا، ۱۳۸۵: ذیل زمان).

زمان (=وقت) اما در نزد عارفان واردی از احوالات است که به یکباره بر قلب سالک وارد می‌گردد، روح را صفا می‌دهد و به ابدیتی پیوند می‌دهد که پیش از این به آن تعلّق داشته است. با کنار رفتن پردهٔ زمان، عارف از حبس جهان مادی آزاد می‌گردد و آنچه نادیدنی و ناشنیدنی است را می‌بیند و می‌شنود.

عزیزالدین نسفی در کتاب «الانسان الکامل» می‌نویسد: «ای درویش! زمان و بُعد زمان پیش ماست که فرزند افلاک و انجم‌ایم و در عالم شهادت‌ایم. درعالم غیب، زمان و بعد زمان نیست؛ هر چه بود و هست و خواهد بود حاضراند پس ملایکه غیب نمی‌دانند؛ آن چه حاضرست می‌دانند» (نسفی، ۱۳۸۸: ۲۶۰).

نگاه شیمل نسبت به مفهوم زمان نگاهی صوفیانه است به این معنی که از قید زمان – در بعد کمیت مادی – آزاد است، همان‌طور که مولانا «ابن الوقتی» است و هرگز به گذشته و آینده محدود نیست. وقت، از مفاهیم پرکاربرد عرفانی است که در کتاب‌های مختلف صوفیه بسیار از آن سخن به میان آمده است؛ این موضوع دارای مفهومی انتزاعی بوده که صوفیه بر اساس تجربه‌های روحی و معنوی خود آن را به‌کار می‌برد. هجویری (۱۳۸۳: ۴۸۲) می‌گوید: «وقت بیخ، مستقبل و ماضی ببرد و اندوه دی و فردا از دل محو کند» و شیمل در جست‌وجوی یار ازلی پرده‌های زمان را چون مولانا می‌درد و در «زمان بی‌زمانی» معشوق را جست‌وجو می‌کند:

۲-۵- تک‌گویی درونی (گفت‌وگو با وجدان)

Zwiegespräch:
Wir suchten dich lang im Gelände der Zeit -
Du thronst auf den Bergen am Ende der Zeit!
So riefen wir staunend. Der Phönix stieg auf:
Nun fiel euch vom Auge die Blende der Zeit,
Ihr flohet den Käfig, den Wald und den See -
Jetzt halten euch nimmer die Hände der Zeit!
Wir sprachen: Noch ahnen wir mehr deinen Glanz –

Noch trennen von dir uns die Wände der Zeit:
Wir möchten dich schauen, du größeres Wir –

O daß unser Sein doch entschwände der Zeit!
Er sprach zu uns: Gebt euch zum Opfer mir hin,
So löscht ihr die schmerzenden Brände der Zeit.
Dann seid ihr ganz Ich –euer Weg ist belohnt:

Zum ewigen Sein führt die Wende der Zeit!

ترجمه:

ما تو را دیرهنگامی است که در دیار زمان جست‌وجو کرده‌ایم
و تو بر تخت خود بر فراز کوه‌ها در پایان زمان نشسته بودی
ما این سان شگفت‌زده فریاد برآوردیم: ققنوس برخاست.
اکنون پردهٔ زمان از چشمان شما کنار رفت
شما از قفس، از جنگل و از دریا گریختید
اینک دستان زمان بیش از این سد راه شما نیست:
ما گفتیم: ما هنوز بیشتر درخشش تو را می‌بینیم
هنوز دیوار زمان ما را از تو جدا می‌سازد:
ما برآنیم تا تو را بنگریم. تو، ای مای بزرگ
آه، کاش وجود ما از پهنه زمان پاک می‌گشت،
او به ما گفت: خود را قربانی من کنید
این سان شما می‌توانید آتش دردناک زمان را خاموش کنید

در آن هنگام شما درست من هستید، راه شما پاداش داده شده است
نقطه عطف زمان به هستی جاویدان می‌انجامد! (شیمل، ۱۹۴۸: ۵۱).

در ابیات مذکور، شیمل به «حجاب زمان» اشاره دارد، حجاب زمان که موجب حس غربت و دوری انسان از معشوق ازلی است. وی بر این باور است که اگر انسان، که علّت غایی در آفرینش است، نیز خود را مانند خدا قدیم بداند؛ – چون خلقت انسان از آغاز در تفکّر خالق بوده است – فاصله میان خالق و مخلوق برداشته می‌شود. شیمل همچنین می‌گوید چنان‌که عارف وجود خود را محو و فنای محبوب نماید، مفهوم زمان پاک می‌گردد و درد و رنج طولانی «غربت» از بین می‌رود و در واقع همان اکنونی می‌شود که در زبان عرفا و مولوی به «وقت» تعبیر می‌شود:

صوفی ابن‌الوقت باشد ای رفیق نیست فردا گفتن از شرط طریق
(مولوی، ۱۳۷۱، ج۱ : ۷)

بنابراین بدین‌گونه «تسلّط بر وقت و رسیدن به صفای وقت، موجب اعتلای روح عارف شده و با کنار رفتن پرده‌های زمان از مقابل دیدگان وی، آنچه در عوالم نامتناهی است، مکشوف وی می‌گردد تا بتواند آنچه در گذشته اتّفاق افتاده و آنچه در آینده رخ خواهد داد، ادراک کند. عارف کامل می‌تواند با ایجاد ارتباط معنوی با سرچشمه نامحدود، خود را از سیطرهٔ محدودیت‌های زمان برهاند و با اراده و ریاضت، زمان را تحت تسلّط در آورد» (ترابی و همکاران، ۱۳۹۴: ۴۷).

دیدگاه مولانا را از مفهوم زمان و مکان این‌گونه مطرح می‌نماید: «یکی از مسائل بنیادینی که مولانا در مثنوی طرح کرده این است که زمان و مقادیر و جهات، محصول جنبهٔ مادی و محسوس انسان است. والا هر گاه آدمی در منِ ملکوتی خویش حضور یابد و در ژرفای خود تمرکز کند، دیوار زمان و مکان و مقادیر در برابرش فرو می‌ریزد» (زمانی ۱۴۰۰: ۹۴۳).

این پژوهشگر مثنوی برای اثبات سخن خود شاهد مثال‌هایی از مثنوی می‌آورد:

هست هشیاری ز یاد ما مضی ماضی و مستقبلت پردهٔ خدا
آتش اندر زن به هر دو تا بکی پر گره باشی از این هر دو چو نی؟
تا گره، با نی بود همراز نیست همنشین آن لب و آواز نیست
(مولوی، ۱۳۷۱، ج۱: ۱۰۸)

در نتیجه انسان می‌تواند با اعمال مراقبه‌های عرفانی و حضور یافتن در من ملکوتی خود، از قفس زمان و مکان رهایی یابد. (نک: زمانی،۱۴۰۰: ۹۲۴).

جمله تلوین‌ها ز ساعت خاسته‌ست رست از تلوین که از ساعت برست
چون ز ساعت ساعتی بیرون شوی چون نماند، محرم بی‌چون شوی
(مولوی، ۱۳۷۱، ج۳: ۴۸۵)

۳- نتیجه‌گیری

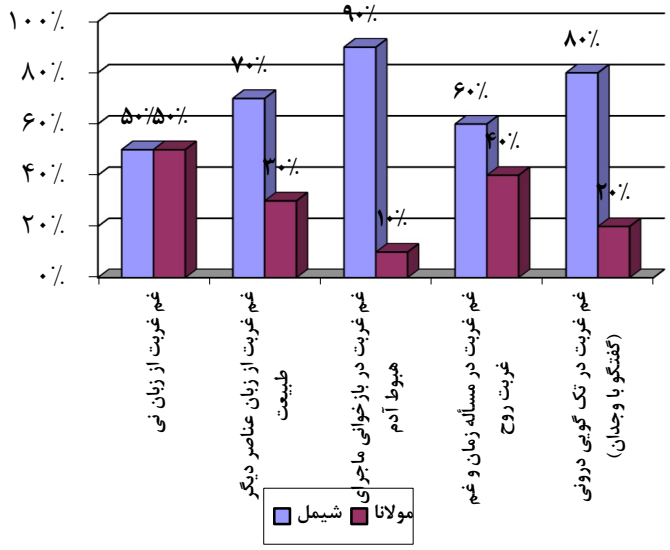
آنچه از جستار پیش‌رو به‌دست آمد به اختصار عبارت از آن است که: یکی از محورهای فکری شیمل در منظومهٔ «نغمهٔ نی» موضوع نوستالژی فلسفی (غم غربت روح) است .او این مسئله را در دفتر شعرش و گاهی به شیوهٔ روایی بیان می‌کند. شیمل، همچنین، مانند مولانا «نی» را با هر جمعیتی نالان می‌بیند و داستان «غم دوری» از معشوق ازلی را با آنان به گفت‌وگو می‌پردازد. این اندیشمند آلمانی در توجه به ندای درون اما ـ برخلاف مولانا ـ گاهی به تردید می‌افتد که مبادا آنچه در ذهن و ضمیر وی جریان دارد وهم یا خیالی بیش نباشد. سپس به تدریج به این اطمینان می‌رسد که این ندا خواب و خیال نبوده، بلکه الهامی غیبی است که قلب او را مسخّر گردانیده است تا بلکه داستان فراق روح از عالم ملکوت را به گوش او برساند.

طبیعت‌گرایی در سخن هر دو شاعر، مولانا و شیمل، ابزارهای مشترک دیگری هستند که نوای غم غربت را به گوش جهانیان، و به‌ویژه اهل دل، می‌رساند و میل به اشتیاق را با اندوهی فراوان به ترنّم نشسته‌اند. شیمل به منظور نمایاندن موضوع غم غربت روح، از مضمون‌هایی چون: هبوط آدم بر زمین، حجاب زمان و غیره نیز وام گرفته و بدین طریق نغمه شوق و اشتیاق برای دیدار محبوب را به گوش اهل دل رسانده است.

جدول مقایسه تقریبی مؤلّفه‌های غم غربت روح (نوستالژیک) در «نغمه نی» اثر شیمل و سروده‌های مولانا

ردیف	مؤلّفه‌های ادبیات پایداری	شاعر	درصد تقریبی (از مجموعه سروده‌ها)
۱	غم غربت از زبان نی	شیمل	۵۰٪
		مولانا	۵۰٪

۲	غم غربت از زبان عناصر دیگر طبیعت	شیمل	۷۰٪
		مولانا	۳۰٪
۳	غم غربت در بازخوانی ماجرای هبوط آدم	شیمل	۹۰٪
		مولانا	۱۰٪
۴	غم غربت در مسئلهٔ زمان و غم غربت روح	شیمل	۶۰٪
		مولانا	۴۰٪
۵	تک‌گویی درونی (گفت‌وگو با وجدان)	شیمل	۸۰٪
		مولانا	۲۰٪



نمودار مقایسهٔ تقریبی مؤلّفه‌های غم غربت روح (نوستالژیک) در «نغمه نی» اثر شیمل و سروده‌های مولانا

منابع

کتاب‌ها

۱- اولئاریوس، آدام، (۱۳۶۳)، **سفرنامه آدام اولئاریوس**، ترجمهٔ احمد بهپور، تهران: سازمان انتشاراتی و فرهنگی ابتکار.

۲- انقروی، رسوخ‌الدین اسماعیل، (۱۳۸۸)، **شرح کبیر انقروی بر مثنوی معنوی**، ترجمهٔ ستارزاده، عصمت، جز اوّل از دفتر اوّل، (جلد اوّل)، تهران: نگارستان.

۳- انوشه، حسن، (۱۳۸۱)، **فرهنگنامه ادبی فارسی**، جلد دوم، چاپ دوم، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

۴- الیاده، میرچا، (۱۳۸۲)، **اسطوره، رویا، راز**، ترجمهٔ رویا منجم، تهران: علم.

۵- دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۸۵)، **لغت‌نامه**، جلد نهم (زراد- شمس)، چاپ دوم، تهران: دانشگاه تهران.

۶- زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۸)، **سرّ نی**، (جلد اوّل)، چاپ سوم، تهران: علمی.

۷- ــــــــــــــــــــ ، (۱۳۷۲)، **نقد ادبی**، چاپ دوم، تهران: سخن.

۸- زمانی، کریم (۱۴۰۰)، **میناگر عشق**، شرح موضوعی مثنوی معنوی، چاپ نوزدهم، تهران: نی.

۹- شیمل، آنه‌ماری، (۱۹۴۸)، **نغمه نی**، غزلیات، هاملن : فریتس زَیفر.

Schimmel, Annemarie, (۱۹٤۸) Lied der Rohrflöte. Ghaselen, Hameln: Verlag der Bücherstube Fritz Seifert.

۱۰- ــــــــــــ، (۱۳۹۶)، **شکوه شمس**، ترجمهٔ حسن لاهوتی با مقدمهٔ سید جلال‌الدین آشتیانی، چاپ هشتم، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۱- عبدالحکیم، خلیفه، (۲۵۳۶)، **عرفان مولوی**، ترجمهٔ: محمّدی، احمد ومیر، علایی احمد، چاپ سوم، تهران: سپهر.

۱۲- فرشیدورد، خسرو، (۱۳۸۲)، **درباره ادبیات و نقد ادبی**، چاپ چهارم، جلد دوم، تهران: امیرکبیر.

۱۳-کاپلستون، فردریک چارلز، (۱۳۸۰)، **تاریخ فلسفه**، ترجمهٔ سید جلال‌الدین مجتبوی، ، جلدیکم، تهران: علمی و فرهنگی.

۱۴- مولوی، جلال‌الدین محمّد، (۱۳۷۱)، **مثنوی معنوی**، بسعی و اهتمام رینولد الین نیکلسون، چاپ دهم، تهران: امیرکبیر.

۱۵- ---------(۱۳۷۶)، **کلیات شمس تبریزی**، مولانا جلال‌الدین محمّد مولوی رومی، بانضمام شرح حال مولوی، بقلم: فروزانفر، بدیع‌الزمان، تهران: امیرکبیر.

۱۶- نسفی، عزیزالدین، (۱۳۸۸)، **الانسان الکامل**، با پیش‌گفتار هانری کربن و با تصحیح و مقدمهٔ ماریژان موله، تهران: طهوری.

۱۷- هجویری، علی بن عثمان (۱۳۸۳)، **کشف المحجوب**، تصحیح محمود عابدی، تهران، سروش.

۱۸- یوسفی‌فر، شهرام، (۱۳۸۳)، «عرفان: پلی میان فرهنگ‌ها»، بزرگداشت پروفسور آنه‌ماری شیمل: مجموعه مقالات همایش، جلد ۲، چاپ دوم، تهران: مؤسسه تحقیقات و توسعهٔ علوم انسانی.

مقالات

۱- بهجت، حمیده، (۱۳۹۹)، «تعامل ادبی با نگاهی بر بوستان معرفت شیمل و تذکره‌الاولیاء عطار»؛ پژوهش ادبیات معاصر جهان، ۳۸۱-۳۶۷.

۲- ترابی، زینب؛ نودهی، کبری، (۱۳۹۴) «تصویر زمان در تصوّر عرفای ایران از آغاز تا پایان قرن ششم ه. ق». پژوهش‌های اعتقادی کلامی. شمارهٔ ۱۸: ۴۸-۳۷.

۳- رایگان، مهستی؛ نجاریان، ماجد؛ نظری، علی، (۱۴۰۲)، «مقایسهٔ ادبی عنصر عاطفه در اشعار متنبی بر ابوفراس حمدانی دربارهٔ دربار سیف‌الدوله نادر»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامه ادبیات تطبیقی، سال۷، شمارهٔ۲۶.

۴- شیمل، آنه‌ماری، (۱۳۷۵)، «یوهان گ. هِردِر و فرهنگ ایرانی»، ترجمهٔ محمّد فرمانی، فصل‌نامهٔ هنر، شمارهٔ ۳۰: ۶۲۴-۶۱۴.

۵- محمّدی‌کیش، سعید، (۱۴۰۳)، «بررسی تطبیقی امشاسپندان در آیین زرتشتی و اعیان ثابته در عرفان نظری»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامه ادبیات تطبیقی، سال ۷، شمارهٔ۲۶.

۶- میرباقری‌فرد، سیدعلی‌اصغر، (۱۳۹۴)، تاریخ تصوف (سیر تطور عرفان اسلامی از قرن هفتم تا دهم هجری)، تهران: مرکز تحقیق و توسعه علوم انسانی.

Studying the Contribution of Musically Produced Works to the Resistance Literature of Iran and Chile Based on Hamid Sabzevari and Victor Jara's Poetries

Majid Hussein Zadeh Bandghiri[1], Faraydoon Tahmasabi[2], Shabnam Hatampour[3], Farzaneh Sorkhi[4]

Abstract

Any warfare requires the right weapons and tools, and, in general, one of the reasons for dominating one side against the other engaging in a fight is how the type of weapons is efficiently used. This duty has always been on the shoulders of the art and literature of nations to immortalize the spirit of valor and epics, battles and bravery of their nations. When the poet's poetries turn into songs and music, they reach boundlessness and scope and break through the usual geographical and defined boundaries .The present study, by using a descriptive, analytical method and a library tool, aims to examine the musical works that are adopted from the poems of two great Iranian and Chilean contemporary poets: Hamid Sabzevari and Victor Jara .The results of this research indicate that the poems of Hamid Sabzevari became an epic and musical work during the victory of the Islamic revolution and the sacred defense and had an irreplaceable contribution in such victories. However, since they had not been translated into other languages, the extent of his influence has not gone globally. However, on the other hand, Victor Jara's poetry and music have successfully received a lot of attention due to their global aspect and their translation in different languages of the world, especially Latin America and even Iran.

Keywords: resistance literature, music, Hamid Sabzevari, Victor Jara

References
Books

1. Ph.D Student, Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, **majid.h1157@gmail.com** Shushtar Branch, Islamic Azad University, Shushtar, Iran
2. Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Shushtar Branch, Islamic Azad University, Shushtar, Iran (Corresponding Author) **drftahmasibi@yahoo.com**
3. Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Shushtar Branch, Islamic Azad University, Shushtar, Iran **shabnamhatampour@gmail.com**
4. Assistant professor, Department of Persian Language and Literature, Shushtar Branch, Islamic Azad University, Shushtar, Iran **sorkhifarzane@gmail.com**

* This article is taken from the doctoral thesis of Persian language and literature, Islamic Azad University, Shushtar branch.

1. Esmaili, Reza, Mohaddisi Khorasani, Mostafa, Esrafili, Hossein**,** (2017), **This Call for Freedom,** Tehran: Simorgh Art.

2. Basiri, Mohammad Sadeq, (2008), **Analytical Course of Resistance Poetry in Persian Literature,** Kerman: Shahid Bahonar University.

3. Hossampour, Saeed and Hajbi, Ahmed, (2007), **Poetry of resistence literature in textbooks, Tehran:** The Foundation for the Preservation of Works and Publication of Values of Sacred Defense.

4. Jorge Luis Borges and others, (2003), **Latin American poetry in the 20th century,** translated by Farida Hassanzadeh, Tehran: Third edition.

5. Kazemi, Mohammad Kazem, (2011), **Ten Poets of the Revolution,** Tehran: Surah Mehr.

6 . Kakaei, Abdul Jabbar, (2008), **Comparative Study of Resistance**, Themes in Iranian and World Poetry, Tehran: Palisan.

7 .Sabzevari, Hamid, (1988), **Song of Pain,** Tehran: Kayhan Institute.

8. **_____(1989) Sepideh hymn, Tehran:** Keihan Institute.

9 .**_____** (**1989) another hymn, Tehran:** Soroush.

10. Shokri, Ghali, **(1997), Adab al-Muzazarah,** Beirut: Dar al-Faq al-Jadideh.

11. Faiz, Mustafa, (1988), **Hale Ahl Dard, 2nd edition, Tehran:** Islamic Revolution Documentation Center.

12. Mohammadi Rozbahani, Mahbobeh, **(2009), I swear to the palm, I swear to the olive, a comparative study of Iranian and Palestinian resistance poetry,** Tehran: Foundation for the Preservation of Works and Publication of Sacred Defense Values.

13. Victor Jara, (1989), **My Guitar,** translated by Mohammad Hassan Sajjodi, Isfahan: Naqsh Mana.

Articles

14. Oladian, Nasim, (2004), "About Victor Jara, the revolutionary musician of Chile", Farhang and Ange magazine, No. 5, pp. 38-36.

15. Besharti, Javad (2007), "People of one heart will never fail", 9th year, Jam Jam, pp. 8-9.

16. Parvinzad, Shahla, (2008), "Bibliography of Professor Hamid Sabzevari", Kihan Farhani, No. 191, pp. 20-22.

17. Turk Tatari, Mohammad Reza**,** (2013), "Stranger fruit", Gozaresh magazine, number 228, pp. 62-60.

18. Jafari Arghieh, Fatemeh, (2013), "Voice of protest of the pen", Gozaresh magazine, No. 228, pp. 56-55
19. Davrpanah, Reza, (2016), "Encyclopedia of Islamic World", publication number 22, pp. 723-721.

20. Rabiyan, Mohammad Reza, (2015), "Music and Traditions of Protest", Azma Magazine, No. 45, pp. 22-23.

21. Sangri, Mohammad Reza, (2013), "Resistence Literature", Poetry Magazine, No. 39, pp. 1-9
22. Sadeghi Borujeni, Khosrow, (2013), "This land is ours", Chista magazine, number 210, pp. 796-793.

23. Mohammadpour, Mohammadamin, (2013), "Victor Jara, Poet and Singer of the People", Iranian Vision Monthly, No. 69, pp. 95-94.

24. Mohammadian, Abbas and Rajabi, Muslim, (2015), "Effects of resistance literature in the poems of Hamid Sabzevari", Journal of Resistence Literature, No. 4, pp. 195-216
25. Mir Qadri, Seyyed Fazlullah and Kayani, Hossein, (2012), "Elements of the Literature of Resistance in the Qur'an", Two Quarterly Journals of Literary Studies of Islamic Texts, Tamdani Islam Research Institute, No. 1, pp. 69-95.

26. Homayoun, Ramtin, (2017), "Music in Iran: a compact chapter of the history of music in Iran", Moqam Musigaei publication, No. 3, pp. 6-11.

Thesis
27. Seddigianzadeh, Qasim, (2013), **"Study of sustainability components** in the poem of holy defense based on the poem of Qaisar Amin Poro Salman Herati", supervisor Dr. Ahmed Amiri Khorasani, Shahid Bahonar University, Kerman**.**

Electronic resources
28. Shadmehri, Nilofar, (2017**), "Barpakhiz"**, the sound of music, comprehensive Iranian music database http://music.iranseda.ir
29. Nadimi, Ali, (2017), **"Barpakhiz"**, the sound of music, comprehensive Iranian music database http://music.iranseda.ir
30.Fars news agency,(2019) **http://fars** news.ir

٢٩. Nadimi, Ali, (٢٠١٧), **"Barpakhiz"**, the sound of music, comprehensive Iranian music database http://music.iranseda.ir
٣٠.Fars news agency,(٢٠١٩) **http://fars** news.ir

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز ۱۴۰۳

بررسی آثار موسیقایی برآمده از ادبیات پایداری ایران و شیلی با تکیه بر شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا

مجید حسین‌زاده بندقیری[۱]، فریدون طهماسبی[۲]، شبنم حاتم‌پور[۳]، فرزانه سرخی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۱/۱۲/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۶/۰۱
(صص ۶۴-۹۴)

چکیده

هر مبارزه‌ای به سلاح و ابزار مناسب نیازمند است و عموماً یکی از دلایل برتری یک طرف مبارزه با دیگری، نوع ادوات جنگی و کارآیی آن است. این رسالت همواره بر دوش هنر و ادبیات ملّت‌ها بوده است تا روح سلحشوری و حماسه‌ها، نبردها و شجاعت‌های ملّت‌هایشان را جاودانه کنند. هنگامی که اشعار شاعر، تبدیل به آهنگ و موسیقی می‌شوند، به بی‌مرزی و وسعت می‌رسند و مرزهای جغرافیایی و تعریف شدهٔ معمول را در می‌نوردند. نویسنده در این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای در صدد آن است تا به بررسی آثار تولید شدهٔ موسیقایی که برگرفته از شعر دو تن از شاعران بزرگ معاصر به نام‌های حمید سبزواری از کشور ایران و ویکتور خارا از کشور شیلی، بپردازد. نتایج پژوهش حاکی از آن است که اشعار حمید سبزواری در دوران پیروزی انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس به اثر حماسی و موسیقایی تبدیل گردید و نقش بی بدیلی را در پیروزی انقلاب اسلامی و دفاع

۱ . دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
majid.h۱۱۵۷@gmail.com
۲ . استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران (نویسندهٔ مسئول)
drftahmasbi@yahoo.com
۳ . استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران ایران
shabnamhatampour@gmail.com
۴ . استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران
sorkhifarzane@gmail.com

مقدّس ایفا نمود؛ اما به دلیل عدم ترجمهٔ آثار این شاعر به سایر زبان ها، میزان تاثیرگذاری آن به درون مرزهای کشور محدود گردید. اما در طرف مقابل، شعر و موسیقی ویکتور خارا به دلیل جنبهٔ جهانی داشتن و ترجمهٔ آن‌ها در کشورهای مختلف دنیا به‌ویژه آمریکای لاتین و حتی ایران مورد توجه و اقبال فراوان قرار گرفته است.

واژگان کلیدی: ادبیات پایداری، موسیقی، حمید سبزواری، ویکتور خارا.

۱- مقدمه

هر اندیشهٔ معترض و منتقدی که به جِد در پی اصلاح و تغییر ناراستی‌ها باشد، ابزاری برای اعتراض و مبارزه دارد و مسیر مشخّصی را پی می‌گیرد؛ برای اغلب شاعران، نویسندگان و هنرمندانِ مبارز و معترض، اصلی‌ترین سلاح مبارزه، هنر آن‌هاست، هنری در قالب شعر، موسیقی و ترانه در برابر مقوله‌هایی چون ستم، بی‌عدالتی و استبداد که همگی متأثّر از زندگی و جامعه ای است که در آن زندگی می‌کنند. «هنر و اندیشه، همیشه یکی از صداهای پر قدرت اعتراض و وجدان بیدار جوامع انسانی بوده است و اعتراض توسط هنرمندان و متفکّرین در همهٔ نقاط دنیا رایج بوده و هست. در میان این صداها، صدای ادبیات و به‌خصوص شعر، تأثیر بسزایی داشته و در بیشتر مواقع به سرنگونی دیکتاتورها و تغییر جامعه از نظر فکری کمک بسیاری کرده است که این خود به ارتباط گستردهٔ ادبیات با مردم باز می‌گردد و درست به همین جهت است که اعتراض اهل ادب دامنه و برد گسترده‌ای در جامعه داشته و تاثیر فراوانی بر جای می‌گذارد و تاریخ معاصر، هیچ‌گاه از اعتراض خالی نبوده است» (جعفری ارژیه، ۱۳۹۰: ۵۵).

هدف ادبیات مقاومت آن است که بر تباهی و ستم حاکم بر جامعه تمرکز نموده و در جهت بهبود آن بکوشد. به همین سبب است که عرصهٔ هنر موسیقی به کمک شاعران آمده تا میزان اثرگذاری شعر مقاومت و عرصهٔ جغرافیایی آن را توسعه ببخشد. در حقیقت «ادبیات مقاومت می کوشد تا نقطه‌های تاریک زندگی جامعه را به قصد اصلاح مطرح کند و به این منظور به بسیاری از سستی‌ها، بی عدالتی‌ها، نابسامانی‌ها، بی توجهی‌ها و... می تازد و سلاح کوبنده و مؤثر انتقاد را همیشه در دست دارد؛ گاه جامعهٔ رنج کشیده و بحران دیده را جرقه‌ای لازم است تا به جوشش و تلاطمِ همه‌گیر برسد و این رسالت را هنرمندان و اهل ادب بر

عهده دارند» (صدیقیان‌زاده،۱۳۹۰: ۱۸۶). این نقش را «برای تشویق و تشجیع مردم به نجات و دفاع از ارزش‌های ملّی و دینی در برابر مهاجمانی استفاده می‌کنند که در پی تحمیل قدرت خود هستند» (میرقادری و کیانی، ۱۳۹۱: ۷۲).

«از آنجا که مقاومت و پایداری جزء تفکیک‌ناپذیر فطرت و سرشت انسانی و به تبع آن جزء جدایی‌ناپذیر ملّت‌ها و جوامع بشری است، می‌توان این مقوله را دارای بیشترین وجوه اشتراک ملّت‌ها با یکدیگر دانست.» (فرمی‌باف، ۱۴۰۱: ۲۳۱). در میان کشورهای مختلف جهان، کشورهای ایران و شیلی به‌واسطهٔ حوادثی که به ویژه در قرن اخیر بر این سرزمین‌ها رفته است کشورهایی شناخته شده و مهم تلقّی می‌شوند. کشور ایران با از سرگذراندن ظلم، استبداد و عقب ماندگی در حکومت‌های دست نشاندهٔ انگلیس و آمریکا در دوران قاجار و پهلوی و تجربهٔ انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس برای دست‌یابی به استقلال و آزادی از هیچ کوشش و تلاشی دریغ نکرد. «پرشورترین واقعهٔ تاریخ معاصر ایران، پیروزی انقلاب اسلامی است که این شور و شوق به طور طبیعی در شعر شاعران آن سال‌ها انعکاس یافته است» (کاظمی، ۱۳۹۰: ۲۱).

تاریخ کشورهای آمریکای لاتین با استعمار و پس از آن دولت های برآمده از کودتاها و انقلاب‌ها و ظهور و سقوط‌های مکرّر در هم تنیده است و لاجرم بخش مهمی از شعر این منطقه، شعر اعتراضی و بیانگر دردها و مقاومت مردمان آن است. کشور شیلی نیز در برابر استعمار اسپانیا و قیام علیه آن‌ها و تلاش‌های بعدی برای رسیدن به استقلال و هویت ملّی، دارای پیشینهٔ تاریخی مهمی است که اصلی‌ترین بستر شکل‌گیری ادبیات پایداری در این کشور به‌شمار می‌آید.

۱-۱- بیان مسئله

جایگاه و اهمیت هنر و میزان اثرگذاری آن بر پدیده‌های اجتماعی بر کسی پوشیده نیست. موسیقی از جمله هنرهایی است که در ادبیات پایداری مورد توجه شاعران و نویسندگان کشورهای مختلف قرار گرفته است. این مهم در کشورهایی که زمینهٔ خلق آثار پایداری در آن‌ها وجود دارد به مراتب پررنگ تر نشان داده می‌شود.

در این پژوهش دو کشور ایران و شیلی با دو جغرافیای متفاوت از آسیای جنوب غربی و آمریکای لاتین با زبان و فرهنگ مختلف انتخاب شده‌اند که این ابزار مهم – موسیقی – در ادبیات پایداری آن‌ها مورد بررسی و کنکاش قرار گیرد. در این میان پرسش‌های ذیل مطرح می‌گردد که در این پژوهش با روش توصیفی تحلیلی، به بررسی آن‌ها می‌پردازیم:

الف) آیا شعر پایداری شاعران مورد نظر به اثر هنری تبدیل شده است؟

ب)در صورت تولید اثر موسیقایی، میزان تاثیرگذاری و انتشار آثار تولید شده چقدر است؟

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

با تحقیق صورت گرفته در زمینهٔ ادبیات پایداری در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا تاکنون پژوهشی تحت عنوان «**بررسی آثار موسیقایی برآمده از ادبیات پایداری ایران و شیلی با تکیه بر شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا**» به این موضوع نپرداخته است و این مقاله برای نخستین بار، این موضوع را مورد بررسی قرار می‌دهد. دامنهٔ تحقیقاتی این مقاله شامل اشعار حمید سبزواری در سه اثر او به نام‌های سرود درد، سرود سپیده و سرودی دیگر است و همچنین مجموعه اشعار ترجمه شدهٔ ویکتور خارا تحت عنوان «گیتار من» را در برمی‌گیرد.

۱-۳- ضرورت و اهمّیت پژوهش

با توجه به جایگاه موسیقی در ادبیات پایداری به‌عنوان مهم‌ترین ابزار مبارزه و همچنین اهمّیت ایران و شیلی به‌عنوان کشورهایی که در دوره‌های مختلف به‌ویژه در یکصد سال اخیر تحت حاکمیت ظلم و استبداد، جنگ و مبارزه بر علیه دیکتاتورها بودند، اهمّیت بررسی این ابزار مهم در شعر شاعران دو کشور نمایان می‌گردد.

۱-۴- روش پژوهش

این پژوهش با استفاده از شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای در صدد آن است تا به بررسی آثار تولید شدهٔ موسیقایی که برگرفته از شعر دو تن از شاعران بزرگ معاصر به نام‌های حمید سبزواری از کشور ایران و ویکتور خارا از کشور شیلی، بپردازد.

۲- بحث و بررسی

۲-۱- مبانی نظری

۲-۱-۱- ادبیات پایداری

به واژهٔ پایداری از زوایا و جنبه‌های مختلف و متفاوت می‌توان نگریست. از یک زاویه، پایداری به معنای استقامت و ایستادگی در برابر سختی‌ها، مشکلات، ظلم و بیداد و ستم است که بدون محدود بودن در زمان و مکان خاص در ادبیات جهان ظهور و بروز پیدا کرده است. گروهی از زاویهٔ اجتماعی و با تأکید بر مقولاتی نظیر عدم وجود آزادی، قانون گریزی، استبداد داخلی و تجاوز خارجی، ادبیات پایداری را به آثاری اطلاق نمودند که «تحت تأثیر شرایطی چون اختناق و استبداد داخلی و نبود آزادی‌های فردی و اجتماعی، قانون‌گریزی و قانون‌ستیزی، غصب قدرت و سرزمین و سرمایه‌های ملی و فردی و ... شکل می‌گیرند» (سنگری، ۱۳۸۳: ۸۵).

گروهی نیز با اشاره به اتّحاد ملّت‌ها در برابر بیگانگان، ادبیات مقاومت را «در معنای جنگ با بیگانه، بازتاب روحی - روانی نسلی ایستاده در مقابل یک رویداد تاریخی که نشان از مشارکت و مباشرت آن نسل در برابر آن رویداد دارد» تعریف می‌نمایند. (کاکایی، ۱۳۸۰: ۹) گروهی دیگر غایت و هدف ادبیات پایداری را این‌گونه بیان می کنند: «ادبیات پایداری برآمده از سوی مردم و پیشروان فکری جامعه در برابر آن چه حیات مادی و معنوی آن‌ها را تهدید می‌کند، به وجود می‌آید و هدفش جلوگیری از انحراف در ادبیات و شکوفایی و تکامل تدریجی آن است» (بصیری، ۱۳۸۸: ۲۶).

در نهایت عده‌ای بر این عقیده‌اند که ادبیات مقاومت به آن دسته از آثار ادبی اطلاق می‌شود «که در متن زندگی مردم و درگیرودار تحوّلات اجتماعی به وجود می‌آید و تنها جنگ بستر به وجود آمدن آن نیست» (محمّدی روزبهانی، ۱۳۸۹: ۲۸). در حقیقت «جان مایهٔ این آثار، مبارزه با بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همهٔ حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی، اجتماعی و ایستادگی در برابر جریان های ضد آزادی است» (حسام‌پور و حاجبی، ۱۳۸۷: ۱۲۲). اما «غالی شکری» با نگاهی وسیع، «ادب مقاومت را به مجموعه آثاری اطلاق نموده است که از زشتی‌ها و فجایع بیداد داخلی یا تجاوز بیرونی در همهٔ حوزه‌های سیاسی، فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی با زبانی ادیبانه سخن می‌گوید. برخی از این آثار پیش از رخ

نمودن فاجعه، برخی در زمان جنگ و یا پس از گذشت زمان به نگارش تاریخ آن می‌پردازد» (غالی شکری، ۱۹۷۹ :۱۱-۱۰).

۲-۱-۲- موسیقی اعتراض

موسیقی، بخش غیر قابل تفکیک و انکارناپذیر زندگی انسان است و از همان ابتدای خلقت تا کنون همواره حضور مستمر و پررنگ داشته است. «اوّلین آشنایی انسان با موسیقی را از طریق صداهای طبیعت (باد، پرندگان، رعد و برق و ...) حدس زده‌اند و اوّلین گام‌ها برای تولید صدا را، بعد از تقلیدهای حنجره‌ای، یافتن لوله‌های مجوف و سوراخ کردن و دمیدن در آن‌ها و سپس کشف قابلیت تشدید صوت در کاسهٔ خالی و بستن زه بر روی آن و به ارتعاش در آوردن آن با انگشت و ...، تکامل آن‌ها در گذر زمان دانسته اند. گذشته از نقوش غارها و آثار دستی اوّلین انسان‌ها که قابلیت استخراج مفاهیم موسیقایی از آن‌ها وجود دارد، اوّلین آثار مشخص موسیقی از کهن‌ترین عهدها، نقش چنگ (هارپ) بر سنگِ کنده شده‌ای است که از مردم سومر باقی مانده و مربوط به حدود دو هزار سال قبل از میلاد مسیح است.

تکامل عملی موسیقی مربوط به دوران طلایی یونان باستان و تجلی اساطیر یونانی در قالب های هنری است» (همایون، ۱۳۷۷: ۶). اگر بخواهیم نقش کاربردی موسیقی را در طول زندگی و حیات بشر مورد کنکاش قرار دهیم باید به «آوازهای پارو زنان آب‌ها، گندم کاران دشت‌ها، لالایی مادران، طبیبان قدیم، اوراد و عزایم راندن شیاطین و غیره که هنوز هم در موسیقی مناطق بدوی دیده می شود، اشاره نمود» (همان).

موسیقی در طول حیات خود، دوران پر فراز و نشیبی را پشت سر گذاشت. موسیقی جهان متمدّن امروز حاصل تلاش هنرمندانی است که در هر دوره، آثار شایسته، جاودان و فراموش نشدنی را به بشریت تقدیم نمودند بنابراین اهمّیت و گستردگی هنر موسیقی و نقش آن در زندگی اجتماعی انسان‌ها بر کسی پوشیده نیست. یکی از انواع موسیقی که همواره در حوادث تاریخی، سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشورها نقش مهمی را ایفا نموده است؛ موسیقی اعتراض است. برای درک درست از موسیقی اعتراض، باید تعریفی ارائه گردد که نقش و جایگاه آن را در انقلاب ها، جنبش ها و ... مشخّص نماید. در این زمینه تعریف‌های مختلفی برای این نوع موسیقی ارائه شده است: «از نظر دنیسوف (denisov) - استاد جامعه- شناسی - موسیقی اعتراض، بیانیه‌ای است اجتماعی- سیاسی با هدف آگاه کردن دیگران از

مشکلات اجتماعی و پیشنهاد راه‌حلی برای آن. وی این ترانه‌ها را به دو نوع تقسیم می‌کند: مغناطیسی که در آن، ترانه به جذب مردم به جنبش و افزایش انسجام کمک می‌کند و بلاغی، که دارای پیام مستقیم بوده و خشم و خروش را برای ایجاد تغییر به مخاطب منتقل می‌کند» (ترک تتاری، ۱۳۹۰: ۶۰).

در حالت کلی موسیقی اعتراض پدیده‌ای است که «در ارتباط با یک جنبش متولّد شده و خود بخشی از آن تبدیل می‌شود. بارها پیش آمده که وقتی حرکت به‌گونه‌ای به سکون رسیده است، این موسیقی است که می‌تواند به‌عنوان تنها نماد زندهٔ جنبش حضور داشته باشد و حتی سال‌ها بعد نمایندگی جنبش را بر عهده داشته و یک نیروی بالقوه برای پیدایش جنبشی دیگر باشد» (همان).

از قرن هجدهم به بعد که جنبش‌های مختلفی در زمینه‌های مخالفت با جنگ، نژادپرستی، نظام‌های برده داری، انقلاب‌های کارگری و... به وقوع پیوست به‌ویژه در «قرن بیستم که یکی از ناآرام‌ترین قرن‌ها بوده است و انقلاب‌های سیاسی و اجتماعی در این قرن، زمین و زمان را دگرگون کرد و سربازان، سرود خوان، به عرصه‌های جنگ شتافتند» (ربیعیان، ۱۳۸۵: ۲۳). افراد شاخصی در این عرصه ظهور کردند که علاوه‌بر این که موسیقی‌شان جنبش‌ها را به حرکت رو به جلو سوق می‌داد، خود، بخش جدایی‌ناپذیر جنبش بودند. از جملهٔ این شخصیت‌ها می‌توان به باب دیلن در آمریکا، ویکتور خارا (victor lidio jara martinez) درشیلی، سیلویو رودریگز (Silvio Rodrigues domingues) در کوبا، فدریکو گارسیا لورکا (Federico Garcia lorca) در اسپانیا، علی پریمر در ونزوئلا، میکیس تئودور اکیس (mikid theodor akis) در یونان، ولادیمیر ویسوتسکی(viadimir vysotskiy) در شوروی اشاره نمود.

۲-۲- زندگی‌نامهٔ شاعران

۲-۲- ۱- جستاری در زندگی حمید سبزواری

نامش حسین، فرزند مرحوم عبدالوهاب، شهرتش ممتحنی و تخلصش حمید، ولادتش ۱۳۰۴ و زادگاهش سبزوار است. پس از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲، به علّت فعّالیت‌های سیاسی‌ای که پیش از کودتا داشت، تحت تعقیب قرار گرفت و مدّتی متواری بود. با شکل‌گیری تدریجی

فضای انقلابی در کشور، سبزواری به سرودن شعرهای انتقادی و انقلابی روی آورد. در آستانهٔ پیروزی انقلاب اسلامی، سرودهای انقلابی معروفی ساخت.

مقام معظم رهبری در باب اهمّیت شعر انقلاب و جایگاه آن، در مقدمهٔ کتاب «این بانگ آزادی» می‌فرمایند: «شعر دوران انقلاب در میان همهٔ مقاطع تاریخی طولانی، این ویژگی را دارد که تقریباً یک دست و کامل در جهت آرمان ها و هدف های والا و سخنگوی احساسات و افکار و جهت‌گیری های ملّتی است که شاعر، از دل آن برخاسته و به آن دل بسته است. انعکاسی از روح بزرگ جامعه‌ای است که یک پارچه در جهت هدف‌ها و آرمان‌های الهی و انسانی گام برداشته و فداکاری کرده است. شعر هدف‌دار و سازندهٔ مردمی است. شعر دربارها و میخانه‌ها و عشرت‌کده‌ها نیست. شعر صحنهٔ عظیم جهاد و سیاست و انقلاب و جهان‌نگری است. شعر خدایی است» (اسماعیلی، خراسانی، اسرافیلی، ۱۳۹۷: ۱۸).

شعر سبزواری را می‌توان روزنگار انقلاب تلقّی نمود؛ چرا که تصویر مبارزات و فراز و فرودهای آن را در خود بازتاب می دهد. وی برای تحریک مردم بر علیه رژیم طاغوت و پس از آن دشمنان بعثی، از اوزان حماسی و مهیّج بهره می‌برد تا بتواند بر حس وطن‌دوستی مردم و فراخواندن آن‌ها به جبههٔ نبرد اثرگذار باشد. شعر او مانند پرده‌ای است که تصویر مقاومت، ظلم‌ستیزی و پایداری در برابر تجاوز و ستم و بی‌عدالتی‌ها را ترسیم می‌کند و مخاطبان شعر او می‌توانند با اسطوره‌ها و نمادهای شعرش، هم‌ذات‌پنداری کنند.

«سبزواری در سه دههٔ آخر عمرش بارها از سوی دولت جمهوری اسلامی تکریم شد. در سال ۱۳۷۵ شمسی نشان دولتی «درجه یکم فرهنگ و هنر» را دریافت کرد و در سال ۱۳۸۲ شمسی، سازمان صدا و سیما او را «چهرهٔ ماندگار» معرفی کرد» (داورپناه، ۱۳۹۶: ۷۲۲). سبزواری، که از او باعنوان «پدر شعر انقلابی» یاد کرده‌اند، از طیف شاعران سنّت‌گرا و کلاسیک جریان شعر انقلاب به‌شمار می‌رود که در محتوا به مضامین اجتماعی و سیاسی نظر داشت و به لحاظ قالب و زبان، به سنت شعری خراسان نزدیک بود. وی سرانجام در ۲۲خرداد ۱۳۹۵ بر اثر کهولت سن و بیماری در تهران درگذشت.

مقام معظم رهبری در پیام تسلیتِ درگذشت ایشان، به برخی از ویژگی‌های این شاعر بزرگ اشاره می‌نمایند: «این نام ماندگار و پرافتخار، یادآور تلاش ارزندهٔ هنرمندی سخت‌کوش و شجاع در پشتیبانی از انقلاب در عرصهٔ شعر و ادب است. حمید سبزواری، صریح

و ثابت قدم و موقع شناس، هنر والا و فاخر خود را به خدمت گرفت تا انقلاب اسلامی و نظام برآمده از آن را از جنبهٔ اثرگذار شعرِ روان و جذّاب، تغذیه و تأمین کند. سروده‌ها و منظومه‌های بلند و غزل‌ها و قصیده‌های خوش ساخت و پر مضمون او، ثروت ادبی در خوری را تقدیم انقلاب کرد. با انقلاب زیست و برای اسلام و انقلاب سرود و وفادارانه در کنار انقلاب ماند. رحمت و رضوان خدا نصیب او باد» (اسماعیلی، خراسانی، اسرافیلی، ۱۳۹۷: ۱۹).

آثار و سروده‌های حمید سبزواری به دو بخش تقسیم می‌شود: «بخش اوّل، محصول و مولود دوران اختناق است که شاعر با شجاعت و شهامت و ایمان راسخ بر حکومت تاخته و اوضاع نابسامان آن روز را نکوهش کرده است... بخش دوم شامل سروده‌های پس از پیروزی انقلاب اسلامی است. اشعار این دوره با همهٔ شیوایی و رسایی که دارد به سان سروده‌های ایشان در دوران اختناق همه یک‌دست نیست... علّت نخست این که شاعر در دوران اختناق با درد و رنج دست به گریبان است و محیط موجود ملائم با طبع وی نیست، با آن به پیکار برمی‌خیزد و تمامی اندیشه و ذهن خود را به‌کار می‌گیرد تا اثری مؤثّر و بدیع عرضه کند؛ اما وقتی مراد او حاصل شد طبعا آن دردِ خلاقِ شورآفرین فرو می‌نشیند. علّت دیگر، وقوع حوادثی است که به توالی و تعاقب پیش آمده و شاعر به مناسبت و ضرورت معجلاً شعری عرضه کرده است. بی‌تردید چنین اثری نمی‌تواند هم‌سنگ آثاری باشد که شاعر با میل و رغبت خویش سروده و مولود نیاز فطری اوست» (سبزواری، ۱۳۶۷ :۲۶–۱۸).

وی در همهٔ قالب‌های کلاسیک اعمّ از: غزل، مثنوی، قصیده، رباعی و دوبیتی شعر سروده و در ساختن تصنیف و سرود تبحر فراوان دارد. سرود درد، نخستین دفتر شعر استاد حمید سبزواری است که سروده‌های سال‌های ۱۳۳۶ تا ۱۳۵۷ را در برمی‌گیرد. «اشعار آزاد و کلاسیک حمید در این دفتر، خبر از وجدان بیدار و آگاهی اجتماعی وی در شرایط دشوار می‌دهد. درست است که گاه سایه‌ای از اندوه و درد در این دفتر راه برده است اما این، زاییدهٔ تعهّد و آگاهی است» (پروین‌زاد، ۱۳۸۱: ۲۰).

سرود سپیده، دومین اثر اوست که از طلوع فجر انقلاب اسلامی تا آغاز سال ۱۳۶۷ سروده شده است. آنچه در این دفتر که به اقتضای آن دوره یعنی؛ پیروزی انقلاب و دفاع مقدّس

دیده می‌شود، اغلب اشعاری حماسی در توصیف شهیدان و پاسداشت میراث آنان و یا تأکید بر لزوم هوشیاری و همچنین حفظ مرزهای عقیده و ایمان است.

سرودی دیگر، سومین دفتر از دیوان اشعار حمید سبزواری است. این دفتر دربرگیرندهٔ ۱۴۲ قطعه از اشعار کلاسیک استاد از سال ۱۳۶۶ به بعد است.

۲-۲-۲- جستاری در زندگی ویکتور خارا

ویکتور لیدیو خارا مارتینس (victor lidio jara martinez) معروف به ویکتور خارا ترانه‌سرا و موسیقی‌دان مشهور شیلیایی در ۲۳ سپتامبر ۱۹۳۲ در «لانکوئن»، (lonquen) شهرکی نزدیک سانتیاگو، به دنیا آمد. پدرش مانوئل(manuel)، دهقان ساده‌ای بود و مادرش آماندا (amanda)، شعرهای بومی می‌سرود و بدین ترتیب خارا از کودکی با ترانه‌های روستایی آشنا شد. پس از مرگِ مادرش دچار خلاء عاطفی شد و به مدرسهٔ دینی رفت. اما پس از دو سال آن جا را ترک کرد و عازم دورهٔ اجباری نظامی شد. پس از پایان دورهٔ سربازی، خارا به دانشگاه رفت و در آنجا به مطالعهٔ موسیقی بومی شیلی پرداخت. وی در سال ۱۹۶۹ میلادی هم‌زمان با سال‌های پر التهاب در شیلی، نخستین آلبوم خود را ارائه کرد. «از روزی که چشم به دنیا گشوده‌ام، در کشورم شاهد فقر، بی‌عدالتی و نابرابری‌های اجتماعی بوده‌ام. به گمانم احساسِ آواز خواندن برای خلقم نیز از همین جا سرچشمه می‌گیرد. سرسختانه معتقدم که انسان در دورهٔ زندگانی خود، باید آزاد باشد و برای عدالت تلاش کند» (خارا، ۱۳۸۸: ۱۰).

آشنایی او با تفکّرات سوسیالیستی تأثیر مهمی در افکار و زندگی او به جا گذاشت و هویتی ضد امپریالیستی به موسیقی او بخشید. در سال ۱۹۶۹ میلادی حزب کمونیست، سوسیالیست‌ها و دیگر گروه های چپ شیلی ائتلافی به نام اتّحاد مردم تشکیل دادند که یک سال بعد با معرفی سالوادر آلنده (Salvador allende) به‌عنوان کاندیدا، پیروز رقابت انتخابات شد. «پس از پیروزی حزب اتحاد مردم در انتخابات سپتامبر ۱۹۷۰، خارا طی سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۷۳ به سراسر شیلی سفر کرد و برای کارگران معدن و کارخانه‌ها، دانشجویان و دانش‌آموزان کنسرت برپا کرد» (محمّدپور، ۱۳۹۰: ۹۵-۹۴).

در سال ۱۹۷۳ با وقوع کودتای پینوشه، بسیاری از انقلابی‌های پیشرو از جمله آلنده به قتل رسیدند و بسیاری دیگر نیز بازداشت شدند. خارا نیز در جمع دانشجویانِ دانشکدهٔ فنی دستگیر و به همراه تعداد زیادی از دانشجویان به استادیوم سانتیاگو منتقل شد. در آنجا استخوان‌های دست و انگشت‌های او را شکستند و از او خواستند در حضور سایر بازداشت شدگان آواز بخواند و او ترانهٔ (ما پیروز خواهیم شد) سرود مخصوص حزب اتّحاد مردمی را خواند. در ۱۶ سپتامبر جسد تیرباران شدهٔ او را در کنار خیابان پیدا کردند. شعری که با نام «بیانیه» در استادیوم شیلی خوانده شد بارها و بارها به‌طور دسته جمعی خوانده و اجرا شد و در اذهان ماند. «آثار ویکتور خارا مملو از اندیشه‌های او دربارهٔ زندگی سادهٔ مردم شیلی است. او عشق زیادی به زحمت‌کشان شهرها و روستاها داشت و بسیاری از آهنگ–هایش بزرگداشت این مردم زحمت‌کش است. در نهایت اندیشه‌های سیاسی ویکتور خارا به بخش مهمی از آهنگ‌های او بدل شد» (صادقی بروجنی، ۱۳۸۳: ۷۹۴).

وی در طول حیات هنری خود به جایزه‌ها و تقدیرهای مهمی دست پیدا کرد از جمله: «۱۹۶۸جایزهٔ (odeon emi)، ۱۹۶۹ نخستین جایزهٔ فستیوال آواز جدید شیلی، ۱۹۷۱جایزهٔ (laurel de oro) به‌عنوان بهترین آهنگساز سال، ۱۹۷۴ بهترین آلبوم فولکلوریک سال: «بیانیه» از طرف روزنامهٔ دیلی تلگراف لندن، ۱۹۷۵جایزهٔ دیمان، جایزهٔ بزرگ صفحه برای بهترین آلبوم در فستیوال بین المللی مونترو سوئیس» (خارا، ۱۳۸۸: ۱۷).

امروزه نام و آوازهٔ ویکتور خارا، به‌عنوان شاعر و موسیقی دانی مبارز، نه تنها در شیلی و آمریکای لاتین، بلکه در بسیاری از کشورهای جهان، شناخته شده و مورد احترام است. وی از جمله شاعرانی است که به‌واسطهٔ جسارت، صداقت و مبارزات بی وقفه‌اش نزد ملّت‌های آزادهٔ جهان محبوب و قابل ستایش است. در واقع، می‌توان او را از تأثیرگذارترین موسیقی‌دانان آمریکای لاتین به‌شمار آورد که استعداد فراوانی در موسیقی و عشقی عمیق به مردم شیلی داشت. ویکتور خارا از طریق ترانه‌هایش در حمایت از کارگران و مظلومان و همچنین انعکاس شرایط دردناک و نابسامان جامعه و انتقاد نسبت به آن‌ها پرداخت. «ویکتور خارا به قول «کریستی مور»(Christy moore) تفسیرگر سیاسی – ، در موسیقی و فرهنگ شیلی تأثیر بسزایی داشته است. زندگی خارا انعکاس دوران پر آشوب شیلی است.

خارا با موسیقی، عشق به مردم و سرنوشت شیلی و با هدف ایجاد اصلاحات در آمریکای لاتین درخشید» (اولادیان، ۱۳۸۴: ۳۸).

وی همچون سایر هنرمندان مبارز، موسیقی و مشخّصاً گیتار خود را در راستای بیان اعتراض و انتقاد خود به مثابهٔ سلاحی مؤثّر به‌کار می‌گیرد و این یکی از برجسته‌ترین و شاید منحصر به فردترین ویژگی موسیقی باشد. «اگر گیتار در مبارزهٔ ما، در شمار سلاح است، اگر گیتار در نبرد ما به مثابهٔ تفنگ عمل می‌کند، پس کسی که آن را در دست می‌گیرد باید انقلابی اصیل باشد» (خارا، ۱۳۸۸: ۱۹). خارا به استناد همین بی‌زبانی است که از مرزها فراتر می‌رود و در شعر و آهنگ و اعتراض و انتقادش به ستم ظالمان، با مردم مختلف در اقصی نقاط دنیا مرتبط می‌شود و شهرتی جهانی می‌یابد.

از نظر ویکتور خارا «موسیقی انقلابی نمی‌تواند وجود داشته باشد، مگر این که یک انقلابی در پس عمل خلاقیت ایستاده باشد...اگر موسیقی‌دان، کارگری انقلابی باشد، در کارش تجلّی خواهد یافت و به هر صورت در زمان‌های مختلف و دگرگونی‌های بزرگ اجتماعی، مردممان را به حرکت درمی‌آورد» (همان: ۲۰) علاوه‌بر این ویژگیِ موسیقی، صداقت و هم‌گرایی او در مسیر مبارزه‌اش، وی را به چهره‌ای محبوب بدل می‌کند. «او هدایتِ بخش مهمی از جنبش‌های موسیقی آمریکای لاتین با نام «نووکانسیون» (nuevacancion) یا «آهنگ های تازه» را به خود اختصاص داده است. این جنبش درگیر فعّالیت‌های انقلابی در آمریکای لاتین شد و بسیاری از هنرمندان این جنبش در اهداف و اندیشه‌های عمومی شریک شدند. در نهایت، اندیشه‌های سیاسی ویکتور خارا به بخش مهمی از آهنگ های او بدل شد» (صادقی بروجنی، ۱۳۸۳: ۷۹۴).

۲-۳- شعر به مثابهٔ ابزار مبارزه

یکی از راه‌های مبارزه با دشمن و بیان ظلم و استبداد داخلی و مظلومیت مردم، استفاده از ظرفیت زبان و قلم است. شاعران و نویسندگان با استفاده از این حربهٔ فرهنگی به مبارزهٔ تمام عیار با حاکمان ظالم و مستبد روی می‌آورند. شاعران شعر پایداری «در شعر خود احساسات و دردهای ملت خود را بیان می‌کنند و این نتیجهٔ وفاق و همراهی میهنی یا قومی در برابر هر گونه تجاوز بشری است» (ارجستانی، ۱۴۰۱: ۱۶۷).

۲-۳-۱- شعر به مثابهٔ ابزار مبارزه در شعر حمید سبزواری

حمید سبزواری از اهمّیت، جایگاه و تأثیر قلم و بیان سخن به میان می‌آورد و خاطر نشان می‌سازد که تأثیر شمشیر قلم از شمشیر دو دم اگر بیشتر نباشد، کمتر نیست؛ لذا شاعر هیچ‌گونه هراسی از بیان عدل و آزادی در برابر پادشاهان ظالم به دل خود راه نمی‌دهد:

سخن باید خـروش انگیزوخشم آمیز و طوفان زا / که تیغ خامه هم تأثیر شمشیر دو دم دارد

اگر بی‌پرده می‌گوید حمید از عـدل و آزادی/اگر صاحب‌کلاهان را گران آید چه غم دارد

(سبزواری، ۱۳۶۷: ۳۳۲)

با قلم این حربه لشکر شکن رو آورم　　بر صف ضحاکیان چونان که پور آبتین

(همان: ۸۶)

خصم از کلکم نیارامد، ور آرامـد بود　　در حصاری گِـرد او از هفت دریـا پارگین

(همان‌جا)

شاعر ضمن اشاره به سکوت در برابر استبداد و دشمن که سبب استمرار در ظلم و ستم آن‌ها می‌گردد، نه تنها هیچ هراسی به دل راه نمی‌دهد بلکه رسالت خویش را تا زمانی که مظلوم از دست ظالم به آسایش نرسد، ادامه می‌دهد:

بیند چو خاموشی تو، دشمن رجزخوانی کند　　بلبل چو بربندد زبان، هنگامه آغازد زغن

(همان: ۱۳۳)

وی قلم خواهم کز خصم نیندیشی　　وندرین بادیه همگام شوی با من

(همان: ۲۲۷)

تا نیـاساید از دست ســتم مظلوم　　مر مرا نیست ز اظهار حق آسودن

(همان: ۲۰۵)

میدان مبارزه به‌وسیلهٔ قلم و بیان به مرزهای جغرافیایی یک کشور محدود نمی‌گردد بلکه شاعر آزاده با مشاهدهٔ ظلم و استبداد در هر نقطه از عالم، به آن واکنش نشان می‌دهد. حمید سبزواری نیز وقایع دردناکی که بر مردم بی گناه بوسنی و هرزگوین از سوی متمدّنین آمریکایی و اروپایی بر آن‌ها گذشت را افشا می‌نماید:

برخـــیزم و به شـیوهٔ مـــردان مـــرد　　با تیغ خامه روی به مـیدان کـنم
(سبزواری، ۱۳۸۱: ۱۱۶)

ای قلم، ای دست، ای شعر، ای زبان　　پرده گیر از چهر صهیون و صلیب
داستـــان غـــــربت انســـان ســـرای　　در هجوم تیغ و تزویـر و فـــریب
(همان: ۳۵۰)

سبزواری با اشاره به این که بدخواهان با شمشیر قلم، دست به مکر و فریب و حیله می‌زنند؛ لذا این حربهٔ مهم را باید از دست منافقان بی‌ایمان ستاند:

ببریده زبان خصم را در کام　　بگـــرفته قلـــم به یـاری یـاران
(سبزواری، ۱۳۶۸: ۲۵)

ستوار نـهاده گـــام و بگرفته　　شمشیر قلم ز دست بـدخواهان
ز آنان که قلم به کار نگرفتند　　جز در ره فکر و حیله و دستان
(همان: ۲۶)

نازم به شما که خامه بگرفتید　　از دســـت منافقـــان بی ایمـــان
(همان‌جا)

کدام گوش شنیدست این شگفت سخن　　که خون و خامه و فریاد بشکند خنجر
(همان: ۲۰۷)

شاعر، قلمِ در دست خود را به عصای حضرت موسی(ع) تشبیه می‌کند که باطل کننده و از بین برندهٔ جادوی جادوگران دستگاه فرعونی است، پس آن‌ها را با ید بیضای خود تهدید می‌کند:

در کف من خامه، چو اندر کف موسی عصا　　سامری را گو، بترسد از ید بیضای من
(سبزواری، ۱۳۶۷: ۱۷۱)

۲-۳-۲- شعر به مثابهٔ ابزار مبارزه در شعر ویکتور خارا

«شعر آمریکای لاتین با آن که مخاطبی جز خود نمی‌شناسد و همواره وقف جریان تاریخی خود است اما در کمال قدرت، صداقت و سخاوت به همهٔ بشریت تعلّق می‌گیرد» (حسن‌زاده، ۱۳۸۳: ۱۸ -۱۶) ویکتور خارا، در شعر معروف «بیانیه» یا گیتار من، باور و اندیشه‌اش را در

این زمینه به وضوح بیان می‌کند؛ وی مدلی است که آوازه‌اش، احساس و خرد ورزی را با هم داراست. به عبارت دیگر، مبنای آگاهی‌اش را در مسیر مبارزه، عشق و عقل، توأمان می‌دهند. قلبش سرشار از عشق به محرومان است و عقلش، راهکار و نقش مسیر مبارزه را برایش ترسیم می‌کند و چنین مرحله‌ای از بلوغ و آگاهی، دورنمای روشنی را برایش به تصویر می‌کشد: «نه برای عشق به خواندن است که می‌خوانم/ یا این‌که صدایم را به رخ بکشم/ من آواز می‌خوانم زیرا که گیتارم/ احساس و خردورزی را با هم داراست» (خارا، ۱۳۸۸: ۸۵).

شاعر این نکته را بیان می‌کند که قلب و احساسش متأثّر از زمین و به عبارتی دردهای جاری جامعه است و در تلاش است تا همچون کبوتری اوج گیرد و به تعالی و رشد محرومان کمک کند. او نوای برخاسته از گیتارش را، بارور شده از غم و شادی توأمانی می‌داند که در اندیشه و احساس او جاری است؛ غمی که از بی‌عدالتی و محرومیت هم‌وطنانش ناشی می‌شود و شادی‌ای که از سر امیدواری به تحقّق آمالش در وجودش جاری است؛ او متأثّر از «پارا» (violeta parra) از پیشگامان ترانه‌سرایی نوین در شیلی به بوی خوش بهار دل بسته است، بهاری که در پی تحقّق تغییرات و ایده‌آل‌های مورد نظرش فرا خواهد رسید:

«گیتارم قلبی زمینی دارد/ و بال‌های کبوتری در پرواز/ چونان آبی مقدّس است/ که غم و شادی را توأمان تعمید می‌دهد/ پس به قول ویولتا پارا/ آواز من هدفی یافته است/ و گیتارم سخت کار می‌کند،/ با بوی خوش بهاری» (همان)

خارا به صراحت می‌گوید که شعر و اندیشه‌اش در خدمت ثروتمندان نخواهد بود؛ بلکه وسیله‌ای است که او را به اعتلا خواهد رساند؛ وی شعر خود را برای کسب شهرت جهانی و مدحی زود گذر نمی خواهد. وی معنا و هویت و اثرگذاری شعر و آوازش را منوط به ایجاد اشتیاق مبارزه تا پای هویت، و اثرگذاری شعر و آوازش را منوط به ایجاد اشتیاق مبارزه تا پای مرگ می‌داند؛ به عبارتی، ارزش شعر و آواز به این است که مخاطب را به مبارزه تهییج کند:

«گیتار من نه برای ثروتمندان است/ نه برای همپالگی‌های توطئه‌گر آنها/ آواز من، داربستی است/ که برای رسیدن به ستارگان می‌سازیم/ چرا که آواز، هنگامی معنا می‌یابد/ که خون را

در رگ‌های کسی به جوش آورد/ که می‌خواهد آواز خوانان بمیرد/ کسی که با صداقت، آوازهای راستین می خواند/ آواز من نه برای مدحی زودگذر است/ نه برای کسب شهرتی جهانی/ بلکه برای ژرفاهای سرزمینم است/ برای همین باریکهٔ کوچک از زمین/ در جایی که همه چیز به آرامش می رسد/ و در جایی که همه چیز آغاز می‌یابد/ آوازی که آواز شجاعت باشد/ آوازی که برای همیشه تازه می‌ماند» (خارا، ۱۳۸۸: ۸۵).

۲-۴- آثار موسیقایی تولید شده از شعر شاعران

۲-۴-۱- آثار موسیقایی تولید شده از شعر حمید سبزواری

با بررسی صورت گرفته در آثار حمید سبزواری، اشعار زیادی از این شاعر بزرگ تبدیل به سرودهای فاخر انقلابی شده‌اند که در حرکت دادن جریان انقلابی و ایجاد شور، هیجان و جوشش در کوران حوادث مهم نقش بی‌بدیلی را ایفا نمودند.

شعر «خمینی ای امام» که در بردارندهٔ آرمان های بلند حضرت امام (ره)، اعتراض به ظلم و ستم طاغوت، ننگ پذیرش ذلّت و دعوت به اتّحاد و قیام است؛ برای اوّلین‌بار در لحظهٔ تاریخی ورود حضرت امام خمینی (ره) در فرودگاه مهرآباد در ۱۲ بهمن ۱۳۵۷ توسط گروه کُر اجرا شد. شعر این سرود قبل از انقلاب و زمانی که حضرت امام (ره) از نجف به پاریس رفتند، سروده شد. محمود شاهرخی دربارهٔ موقعیت و زمانِ خلق این اثر می‌گوید: «او در آن روز که انقلاب در شُرف پیروزی بود، در نیاوران و در جوار کاخ جور، سرود «خمینی ای امام» را می‌ساخت و با دوستان خود تمرین می‌کرد که در روز ورود امام با هم نوایی جمعی خوانده شد» (سبزواری، ۱۳۶۷:۳۰).

حمید شاهنگیان در خصوص ویژگی این اثر می‌گوید: «این سرود دو ویژگی خیلی خاص دارد که آن را برتر از بسیاری از آثار دیگر می‌کند: ویژگی اوّل خودِ حضرت امام خمینی(ره) هستند. وقتی شما دربارهٔ انسانی با خصوصیات الهی حضرت امام (ره) صحبت می‌کنید خودِ این یک جذّابیت و گیرایی خاص و منحصربه‌فردی دارد و باعث ماندگاریش می شود. کما اینکه سرود «الله اکبر، خمینی رهبر» هم که در سال ۵۸ ساخته شد در تاریخ ماندگار شده است. ویژگی دوم، زمان تاریخی اثر است که بهای فوق العاده‌ای به آن بخشید» (خبرگزاری فارس، ۱۳۹۹). اهمّیت و جایگاه این سرود تا آنجاست که در اجرای مادهٔ ۱۲

کنوانسیون بین المللی حفظ میراث فرهنگی ناملموس، در فهرست ملّی میراث ناملموس به شمارهٔ ۱۳۳۱ ثبت ملّی شده است:

«خمینی ای امام، خمینی ای امام/ ای مجاهد ای مظهر شرف/ ای گذشته ز جان در ره هدف/ هر زمان می رسد از تو این ندا/ ای اسیران و مستضعفان به پا/ زیر بار ستم زندگی بس است/ نزد طاغوتیان بندگی بس است/ ز ما درود ز ما ترا سلام/ خمینی ای امام خمینی ای امام/ چون تو عزم صف دشمنان کنی/ ترک سر، ترک تن، ترک جان کنی/ نازم آن عزم دشمن شکار تو/ خشم تو، قهر تو، اقتدار تو/ لرزد از نام تو پایه ستم/ پشت اهریمنان گشته از تو خم/ مرز توحید را همچو سنگری/ حافظ ملّت و دین و دفتری/ بود شعار تو به راه حق قیام/ ز ما تو را درود/ ز ما ترا سلام...» (اسماعیلی، خراسانی، اسرافیلی، ۱۳۹۷: ۱۵۸۴–۱۵۸۱)

شعر « آمریکا، آمریکا، ننگ به نیرنگ تو » که با خوانندگی اسفندیار قره‌باغی و آهنگ سازی علی راغب اجرا شد در ۴۸ ساعت ساخته شد. این سرود در زمان قطع رابطهٔ ایران و آمریکا در سال ۱۳۵۹ و به پیشنهاد سید احمد خمینی (ره) سروده شد. حمید سبزواری از شب تا صبح، متن سرود را آماده کردند و روز بعد، سید محمّد میرزمانی آهنگ آن را تنظیم کرد و فردای آن روز در رادیو، نوار این سرود آماده گردید. محتوای این سرود نیز اعتراض به جنایات و فتنه‌انگیزی‌های آمریکا در دنیا و به‌ویژه در ایران است که شاعر در این سرود، ایالات متحدهٔ آمریکا را مظهر شیطان و دشمن بشریت معرفی نموده است:

«آمریکا، آمریکا، ننگ به نیرنگ تو/ خون جوانان ما می چکد از چنگ تو/ در همه گیتی به پاست نایره جنگ تو/ گوش جهان خسته از طبل بد آهنگ تو/ مظهر شیطان تویی، دشمن انسان تویی/ وی همه اهریمنی، سر حد فرهنگ تو/ رسم تو عصیان‌گری، کار تو ویران‌گری/ تیره شده عالم از حیله و نیرنگ تو/ دشمن هر ملتی، موجب هر ذلتی/ سایه هر وحشتی، فتنه هر امّتی/ آمریکا، آمریکا، ننگ به نیرنگ تو/ خون جوانان ما می چکد از چنگ تو...» (اسماعیلی، خراسانی، اسرافیلی، ۱۳۹۷:۱۶۰۹–۱۶۰۷).

شعر «هم‌پای جلودار» یک مثنوی با بیان حماسی است که از نظر ساختار ادبی شعر با مضمون و محتوای آن هم‌خوانی وجود دارد و در حمایت از مردم مظلوم و بی‌دفاع فلسطین، اعتراض به غصب سرزمین و ترغیب مردم به حمایت از مبارزان فلسطینی به مناسبت صدور فرمان تاریخی حضرت امام خمینی (ره) بر تعیین آخرین جمعهٔ ماه مبارک رمضان به‌عنوان

روز جهانی قدس سروده شد و توسط حسام‌الدین سراج و دکلمهٔ فرج‌الله سلحشور به اجرا در آمد که تاکنون مورد توجه و اقبال فراوان قرار گرفته است:

«وقت است تا برگ سفر بر باره بندیم/ دل بر عبور از سد خار و خاره بندیم/ گاه سفر آمد، نه هنگام درنگ است/ چاووش می‌گوید که ما را وقت تنگ است/ گاه سفر شد باره بر دامن برانیم/ تا بوسه‌گاه وادی ایمن برانیم/ وادی پر از فرعونیان و قبطیان است/ موسی جلودار است و نیل اندر میان است/ تنگ است ما را خانه، تنگ است ای برادر/ بر جای ما بیگانه ننگ است ای برادر/ فرمان رسید این خانه از دشمن بگیرید/ تخت و نگین از دست اهریمن بگیرید/ یعنی کلیم آهنگ جان سامری کرد/ ای یاوران، باید ولی را یاوری کرد...» (سبزواری، ۱۳۶۸: ۹-۴)

شعر دیگری که حمید سبزواری تمام اهداف و آرمان‌های انقلاب اسلامی را در آن جای داده است، «این بانگ آزادی» است که با آهنگ‌سازی احمد راغب و صدای محمّد گلریز از جمله سرودهای انقلابی است که بن‌مایه‌های پایداری از جمله آزادی، اتّحاد، نوید پیروزی و دعوت به مبارزه در آن به چشم می خورد:

«الله اکبر خمینی رهبر/ این بانگ آزادیست کز خاوران خیزد/ فریاد انسان‌هاست کز نای جان خیزد/ اعلام طوفان‌هاست کز هر کران خیزد/ آتش‌فشان قهر ملّت‌های در بند است/ حبل‌المتین توده‌های آرزومند است/ الله اکبر خمینی رهبر/ دشمن بداند ما موج خروشانیم/ زاییده بحریم فرزند طوفانیم/ در سنگر اسلام بگذشته از جانیم/ بازو به بازو صف به صف ما آهنین چنگیم/ سنگر به سنگر، جان به کف آماده جنگیم/ تخت شهنشاهان شد سرنگون از ما/ تخت تبهکاران شد واژگون از ما/ دامان آزادی شد لاله‌گون از ما/ ما حافظ آزادی و اسلام و قرآنیم...» (اسماعیلی، خراسانی، اسرافیلی، ۱۵۹۶:۱۳۹۷-۱۵۹۵).

یکی دیگر از سرودهای انقلابی و خاطره‌انگیز حمید سبزواری «خجسته باد این پیروزی» است که توسط محمّد گلریز اجرا شده است. محمّد گلریز در خصوص این سرود می‌گوید: تمام کارهایی که من خوانده‌ام برایم خیلی خاطره‌انگیز است و از آن‌ها خاطرهٔ خوب دارم. یکی از کارهایی که خوانده‌ام و بسیار مورد توجه قرار گرفت، اثر «خجسته باد این پیروزی» بود. به یاد دارم که حدود یکی دو ماه قبل از عملیات بیت‌المقدّس که برای آزادی خرمشهر انجام شد، به ما سفارش دادند که یک پیروزی بزرگ در راه داریم و باید یک سرود حماسی

با این مشخصات بخوانیم ولی نمی‌دانستیم به چه منظور است. این سرود با آهنگ‌سازی احمد علی راغب در سال ۱۳۶۰ ساخته شد:

«از صلابت ملّت و ارتش و سپاه ما/ جاودانه شد از فروغ ظفر، پگاه ما/ صبح آرزو دمیده از کرانه ها/ شاخه‌های زندگی زده جوانه‌ها/ این پیروزی، خجسته باد این پیروزی/ خجسته باد، این مبارک بهار/ به باغبان/ خجسته باد/ خجسته باد، این گل‌افشان دیار/ به بلبلان، خجسته باد/ همیشه بادا وطن برقرار/ این پیروزی، خجسته باد این پیروزی/ نو بهار ما از کران دمید، پر شکوفه شد شاخه امید/ خون هر شهید می دهد نوید، نوبت ظفر این زمان رسید/ به کوری دیده دشمنان، شکسته شد سد اهریمنان/ این پیروزی، خجسته باد این پیروزی/ حافظ وطن، تا خدای ماست، لطف ایزدی، رهنمای ماست/ در خط قیام، سیره امام، در شب خطر رهنمای ماست/ به رغم آن دشمن خیره سر، وطن رها شد ز بیم خطر/ صبح پیروزی مبارک باد، این ستم سوزی مبارک باد...» (همان: ۱۶۱۱ –۱۶۱۰).

بر اساس تحقیق و جمع‌آوری صورت گرفته در کتاب «این بانگ آزادی»، تعداد سروده–هایی که با محتوای پایداری، مقاومت و انقلابی از این شاعر بزرگ، به یک اثر موسیقایی تبدیل شده اند ۱۳۲ اثر است که می‌توان به آلبوم «صبح شقایق» اشاره نمود که به یاد شهدای انقلاب اسلامی سروده شده است. این آلبوم دارای قطعاتی شامل: «ای بهشتی سیرت»، «راه رجا»، شهید مفتح»، «شهید مطهری»، «شقایق‌های پرپر»، «شهید نواب صفوی»، «شهید حداد عادل» و «به یاد اباذر زمان» است که با خوانندگی محمّد گلریز و مهرداد کاظمی و با آهنگسازی احمد علی راغب اجرا شده است. علاوه‌بر این، اشعار حمید سبزواری در کتاب–های درسی دانش‌آموزان نیز درج شده است.

۲-۴-۲- آثار موسیقایی تولید شده از شعر ویکتور خارا

با نگاهی به سیر تحوّلات موسیقی در دوره‌های مختلف درمی‌یابیم که «قرن بیستم، قرن موسیقی‌های اعتراض است. نمونه‌های بسیاری در سراسر جهان وجود دارند که موسیقی به مثابهٔ ابزاری سیاسی، اما بسیار کارآمد و تأثیرگذار، نقش خود را در عرصهٔ سیاست و اجتماع به‌خوبی ایفا کرده‌اند؛ در فرهنگ‌های مختلف و به‌خصوص آمریکای لاتین و کشورهای آمریکای مرکزی (نظیر مکزیک و پرو) و آمریکای جنوبی (شیلی، آرژانتین، بولیوی و برزیل)

موسیقی‌های اعتراض، فراتر از موسیقی صِرف عمل کرده‌اند؛ درهم تنیدگی مبارزهٔ سیاسی و حتی مبارزهٔ مسلحانه با موسیقی و زندگی موسیقی دان‌ها، مؤید این مطلب است.

حوادث مختلفی چون انقلاب ۱۹۵۹ کوبا، دههٔ ۷۰ و سیطرهٔ رژیم‌های دیکتاتوری در بولیوی، پیروزی سالوادور آلنده در انقلاب ۱۹۷۰ شیلی و کودتای پینوشه (augusto jose Ramon pinochet) و دیکتاتوری او، حکومت سرکوب‌گر «خوآن دومینگو پرون» (juan domingo peron) در آرژانتین، پیروزی انقلاب نیکاراگوئه در ۱۹۷۹ و همچنین منازعات سیاسی و جنگ‌های داخلی در آمریکای مرکزی و مبارزه علیه سیاست‌های آمریکا و دخالت CIA در این کشورها، همه و همه مجموعه‌ای چند لایه و مؤثّر از موسیقی‌های اعتراض را شکل دادند.» (بشارتی، ۱۳۸۷: ۸).

در سال ۱۹۷۳ در کشور شیلی سرودی به نام «مردم متّحد هرگز شکست نخواهند خورد» توسط سرخیو اورتگا (Sergio ortega)، آهنگساز شیلیایی به همراه ویکتور خارا از مشهورترین و تأثیرگذارترین چهره‌های موسیقی و انقلابی، ساخته و بارها توسط ویکتور خارا اجرا شد که تأثیرات عمیقی بر مردم انقلابی گذاشت. این سرود علاوه‌بر شیلی در سایر کشورها و از جمله کشور ایران نیز گسترش یافت. آخرین اجرای این سرود توسط ویکتور خارا در استادیوم سانتیاگو با همراهی پنجاه هزار نفر در بند، بود که بعد از آن ویکتور خارا و زندانیان آن استادیوم به گلوله بسته شدند که امروزه راز نیمکت‌های خالی چوبی با پایه های بتونی استادیوم ملّی سانتیاگو، به همین داستان غم‌انگیز باز می گردد:

«مردم متّحد هرگز شکست نخواهند خورد/ مردم متّحد هرگز شکست نخواهند خورد/ به پا خیز و سرودی بخوان/ پیروزی از آنِ ماست/ ببین که چگونه پرچم‌های همبستگی در حال اهتزازند/ تو نیز در این راه به من خواهی پیوست/ و سرود و پرچمِ تو نیز شکوفه خواهد داد/ روشنایی سرخ سپیده‌دم/ خبر از زندگیِ پیش‌رو می‌دهد/ به پا خیز و مشت‌هایت را گره کن/ مردم در راهِ پیروزی‌اند/ زندگیِ فردای‌مان بهتر است/ برای فتحِ خوشبختی/ بانگ هزاران مبارز به پا خواهد خاست/ بخوان سرود آزادی‌ات را/ چرا که وطن تنها با ارادهٔ من و تو پیروز خواهد شد/ اینک مردمِ به‌پاخاسته/ با بانگِ بلند فریاد می‌زنند: به‌پیش، به‌پیش.../ مردم متحد هرگز شکست نخواهند خورد،/ این وطن است که متحدمان می‌کند/ از شمال تا جنوب، مردم به‌پا می‌خیزند/ از معدن‌های نمک تا جنگل‌های جنوب/ مردمِ متحد در مبارزه و کار/

مردمِ متحد در مبارزه و کار/ مردمِ متحد در مبارزه و کار/ گام‌هایشان خبر از آینده می‌دهد/ به پا خیز و سرودی بخوان/ پیروزی از آن مردم است/ اینک میلیون‌ها نفر حقیقت را نشان می دهند/ ارتش پولادینِ مردم مصمم است/ و عدالت و خِرَد را در دستان‌شان دارند/ زنان نیز اینجایند/ دلاورانه و مشعل به‌دست/ دوشادوش کارگران ایستاده اند» (خارا، ۱۳۸۸: ۹۵-۹۴).

۲-۴-۳- آثار تولید شدهٔ موسیقایی متاثر از شعر و موسیقی ویکتور خارا در ایران

با پیروزی انقلاب اسلامی در بهمن ۱۳۵۷، پرداختن به سرودها و آهنگ های انقلابی و حماسی رونق بسیاری پیدا کرد به‌گونه‌ای که در مناسبت‌های مختلف از جمله: دههٔ فجر انقلاب اسلامی، دفاع مقدّس و ... آثار فراوان موسیقایی تولید و اجرا شد. در آن برهه علاوه‌بر ظرفیت شعر و موسیقی کشور، از آثار موسیقایی تولید شده در کشورهایی که حکومت‌های استبدادی را به زیر کشیدند نیز استفاده شد. یکی از این آثار، سرود «مردم متّحد هرگز شکست نخواهند خورد» از ویکتور خارا شاعر انقلابی شیلیایی است. نماهنگ «بر پا خیز» یکی از سرودهای معروف دورهٔ انقلاب اسلامی است که با تأثیر از محتوا و آهنگ ویکتور خارا توسط علی ندیمی سروده شد و در سال ۱۳۵۷ در پیروزی انقلاب اسلامی پخش شد: «بر پا خیز از جا کن بنای کاخ دشمن/ چو در جهان قیود بندگی/ اگر فتد به پای مردمی/ به دست توست به رای مشت توست/ رهایی جهان ز طوق جور و ظلم/ به پا کنیم قیام مردمی/ رها شویم ز قید بندگی/ هم پاییم هم راهیم هم رزمیم هم سازیم/ جان بر کف برخیزیم برخیزیم پیروزیم/ به هر کجا نشان ز ثروت است/ ز حاصل تلاش کارگر است/ زمین غنی ز رنج برزگر/ ز همّتش شود ز دانه خرمنی/ به پا کنیم قیام مردمی/ رها شویم ز قید بندگی/ اگر شود صدای ما یکی/ ز خشم خود شرر به پا کنیم/ بنای صلح جاودان نهیم/ به پای حق چو جان خود فدا کنیم/ به پا شود قیام مردمی/ رها شویم ز قید بندگی...» (ایران صدا: ۱۳۹۷). این نماهنگ بر اساس و تأثیر همین ملودی از ویکتور خارا و با شعری از «نیلوفر شادمهری» با در نظر گرفتن ملاک‌های انقلاب اسلامی توسط خانهٔ موسیقی بسیج و بسیج صدا و سیما با اجرای گروه کُر محراب تهران در سال ۱۳۹۵ به مناسبت دههٔ فجر به یک اثر موسیقایی تبدیل شد که در موزیک ویدیوی آن هم شاهد روایت نهضت اسلامی در دوران معاصر

شامل نهضت جنگل، نهضت مشروطه، پیروزی انقلاب اسلامی، دفاع مقدّس، دانش و پیشرفت‌های علمی انقلاب اسلامی هستیم:

«تو را یل قبیله زاده‌اند/ به دوشت این علم نهاده‌اند/ به دست توست سپاه شب اسیر/ اراده کن نفس ز خار و خس بگیر/ اگر علم کنون به دوش توست/ نوید حق به یک خروش توست/ راهی شو ره روشن از من چون کوه آهن/ جاری شو تا رَدّت آتش زند به خرمن/ بر پا خیز از جا کن بنای کاخ دشمن/ تو وارث فتوح خیبری/ برون شو از قیام حیدری/ به تیغ خود به رهروان زدی/ ز جام کس سرای هر ستمگری/ قدم بنه چنان پیمبری/ که بشکند بتان دیگری/ شبی پر از نشانه می‌رسد/ صدای جاودانه می‌رسد/ نوید حق به حق عیان شود/ زمین پر از صدای آسمان شود/ طلایه‌دار این سحر تویی/ بر این نشان مفتخر تویی/ راهی شو ره روشن از من چون کوه آهن/ جاری شو تا رَدّت آتش زند به خرمن/ بر پا خیز از جا کن بنای کاخ دشمن» (ایران صدا: ۱۳۹۷).

حوزهٔ تأثیرپذیری از شعر و موسیقی ویکتور خارا به ایران محدود نمی‌شود بلکه در اغلب نقاط دنیا به‌ویژه در کشورهای آمریکای لاتین مانند: کوبا، آرژانتین، اروگوئه، پرو، برزیل، السالوادور، نیکاراگوئه رواج و رونق فراوانی یافت و خوانندگان و گروه‌های زیادی برای او ترانه ساخته یا در آهنگ‌ها یا آلبوم‌هایشان به ویکتور خارا اشاره نموده و از او تأثیر پذیرفته‌اند.

۳- نتیجه‌گیری

با بررسی صورت گرفته در آثار شاعران مورد نظر، حمید سبزواری از ایران و ویکتور خارا از کشور شیلی به نتایج و جمع بندی ذیل می رسیم:

بدون‌شک یکی از مهم‌ترین ابزارهای ادبیات پایداری، شعر و موسیقی است. شاعران و نویسندگان با این سلاح دارای برد مؤثّر و مفید که به صلابت باروت و پولاد است، در پی تأثیرگذاری در برابر ظلم و ستم ناشی از طاغوت‌های زمان هستند که بتوانند التیام‌بخش زخم‌های کاری بر پیکرهٔ جامعهٔ خود باشند و امید به آیندهٔ روشن را در دل مردم زنده نگاه دارند، که صد البته گاهی این رسالت نقش خود را، فراتر از مرزهای سیاسی و جغرافیایی ایفا می‌نماید. ازاین‌رو، شعر و ادبیات مقاومت در مقایسه با سایر انواع ادبی، عمومیت و جهان شمولی بیشتری دارد.

یک موضوع قابل تأمّل در این زمینه، قابلیت تبدیل شدن شعر شاعران به ترانه و سرود حماسی است که خاصیت فراگیر و تاثیرگذار دارد. زمانی که مخاطبان اشعار شاعران، از جرگهٔ هم زبانان فراتر رفته و به مردمان هم‌دلی می‌رسد که در هر جای دنیا، با شرایطی مشابه، می‌توانند مخاطب اندیشه و احساس شاعر باشند.

اشعار حمید سبزواری که در دوران پیروزی انقلاب اسلامی و دفاع مقدّس به سرودها و آهنگ‌های حماسی تبدیل شد، نقش بسیار مؤثّری در این پیروزی‌ها داشت؛ اما عدم ترجمهٔ اشعار این شاعر بزرگ، علی‌رغم سرودن اشعاری با موضوعات فرا مرزی مانند فلسطین، بوسنی هرزگوین و ... باعث گردید حیطهٔ تاثیرگذاری آن، تنها به داخل مرزهای جغرافیایی و سیاسی ایران محدود شود. موضوع قابل تأمّل دیگر شهرت یا عدم شهرت این شاعران، در سطح جهانی است؛ ویکتور خارا جدا از قدرت سخن و شعر، مخاطب جهانی یافته است و دلیل آن نیز فعّالیت‌های گستردهٔ او، دیدارهای مکرر با اشخاص تأثیرگذار سیاسی یا چهره‌های مطرح بین المللی و هنرمندان مختلف جهانی و شرکت در جشنواره‌ها و کنگره‌های گوناگون است. امری که به‌عنوان مثال در خصوص شاعران ایرانی دیده نمی‌شود؛ زیرا نه ابعاد اندیشه و سخن آنان مخاطب جهانی می‌یابد و نه حضور و فعّالیت‌های آن‌ها در سطح بین المللی گسترده بوده است.

به همین دلیل اشعار ویکتور خارا با توجه به تسلّط او به موسیقی و ترانه، در قالب آهنگ‌های حماسی و انقلابی، مرزهای جغرافیایی را درنوردیده‌اند و در بسیاری از کشورها، الهام‌بخش ترانه سرایان انقلابی گشته‌اند؛ که نمونهٔ بارز آن در ایران، سرود و نماهنگ «برپاخیز» که برگرفته از سرود «مردم متّحد هرگز شکست نخواهند خورد» اثر «سرخیو اورتگا» و «ویکتور خارا» است که نماهنگ‌ها و سرودهایی بر اساس همین ملودی در ایران ساخته و در دوره‌های مختلف بازخوانی شده است. این مهم در خصوص شعر حمید سبزواری محقّق نشده است که می‌طلبد در راستای معرفی شاعران ایرانی به دنیا، با ترجمهٔ آثار آن‌ها و شرکت در جشنواره‌ها و کنگره‌های بین‌المللی تلاش بیشتری صورت گیرد. در جدول ۱، می‌توان بن‌مایه‌های پایداری مشترک در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا را مشاهده نمود.

جدول ۱. بن‌مایه‌های پایداری مشترک در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا

مشترک در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا را مشاهده نمود.

جدول 1. بن‌مایه‌های پایداری مشترک در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا

ردیف	نام شاعر	بن‌مایه‌های پایداری مشترک در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا									
		وطن	آزادی	امید به آینده	مبارزه با دشمن	اتحاد	عدالت	دعوت به بیداری و مبارزه	مقاومت و پایداری	مبارزه به وسیلهٔ قلم	اعتراض به بیگانه پرستی
1	حمید سبزواری	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
2	ویکتور خارا	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

همچنین، جدول 2، بن‌مایه‌های پایداری غیرمشترک در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا ارائه شده است.

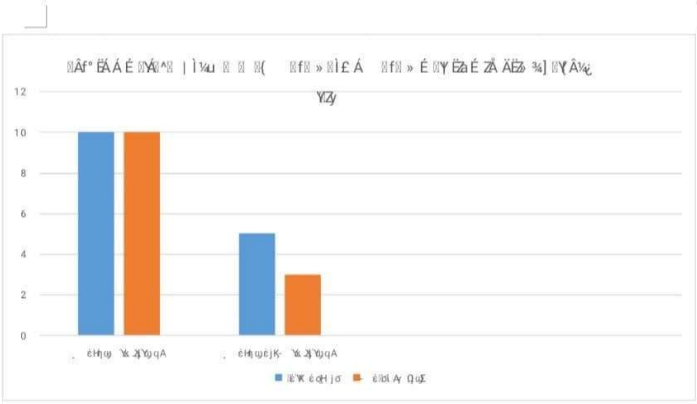
جدول 2. بن‌مایه‌های پایداری غیر مشترک در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا

ردیف	نام شاعر	بن مایه های پایداری غیرمشترک در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا							
		اعتراض به سختی کار	تجلیل از شهیدان	شخصیت های تاریخی	امید به منجی	الهام از تحولات منطقه	اعتراض به بی تفاوتی مردم	توصیف فقر	اعتراض به خشونت حاکم
1	حمید سبزواری	-	*	*	*	-	-	-	-
2	ویکتور خارا	*	-	-	-	*	*	*	*

در نمودار 1 نیز می¬توان بن¬مایه¬های پایداری مشترک و غیرمشترک را در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا مشاهده نمود.

همچنین، جدول ۲، بن‌مایه‌های پایداری غیرمشترک در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا ارائه شده است.

در نمودار ۱ نیز می‌توان بن‌مایه‌های پایداری مشترک و غیرمشترک را در شعر حمید سبزواری و ویکتور خارا مشاهده نمود.



منابع

کتاب‌ها

۱- اسماعیلی، رضا، محدثی خراسانی، مصطفی، اسرافیلی، حسین، (۱۳۹۷)، **این بانگ آزادی**، تهران: سیمرغ هنر.

۲- بصیری، محمدصادق، (۱۳۸۸)، **سیر تحلیلی شعر مقاومت در ادبیات فارسی**، کرمان: دانشگاه شهید باهنر.

۳- حسام‌پور، سعید و حاجبی، احمد، (۱۳۸۷)، **شعر ادبیات پایداری در کتاب های درسی**، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس.

۴- خورخه لوئیس بورخس و دیگران، (۱۳۸۲)، **شعر آمریکای لاتین در قرن بیستم**، مترجم فریده حسن‌زاده، تهران: ثالث.

۵- کاظمی، محمّد کاظم، (۱۳۹۰)، **ده شاعر انقلاب**، تهران: سوره مهر.

۶-کاکایی، عبدالجبار، (۱۳۸۰)، **بررسی تطبیقی موضوعات پایداری در شعر ایران و جهان**، تهران: پالیزان.

۷- سبزواری، حمید، (۱۳۶۷)، **سرود درد**، تهران: موسسهٔ کیهان.

۸- _____ ، (۱۳۶۸)، **سرود سپیده**، تهران: موسسهٔ کیهان.

۹- _____، (۱۳۸۱)، **سرودی دیگر**، تهران: سروش.

۱۰- شکری، غالی، (۱۹۹۷)، **ادب المقاومه**، بیروت: دارالافاق الجدیده.

۱۱-محمّدی روزبهانی، محبوبه، (۱۳۸۹)، **قسم به نخل، قسم به زیتون، بررسی تطبیقی شعر مقاومت ایران و فلسطین**، تهران: بنیاد حفظ آثار و نشر ارزش‌های دفاع مقدّس.

۱۲- ویکتور خارا، (۱۳۸۸)، **گیتار من**، ترجمهٔ محمّد حسن سجودی، اصفهان: نقش مانا.

مقالات

۱- ارجستانی، محمّد، (۱۴۰۱)، «نگاهی تطبیقی بر ادبیات مقاومت و پایداری در شعر قیصر امین‌پور و کمال ناصر»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامه ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲۱: ۱۸۴-۱۵۸.

۲- اولادیان، نسیم، (۱۳۸۴)، «دربارهٔ ویکتور خارا، موسیقی‌دان انقلابی شیلی»، نشریهٔ فرهنگ و آهنگ، شمارهٔ ۵: ۳۸ - ۳۶.

۳- بشارتی، جواد، (۱۳۸۷)، «مردم یک‌دل هرگز شکست نخواهند خورد»، سال نهم، جام جم: ۹-۸.

۴- پروین‌زاد، شهلا، (۱۳۸۱)، «کتاب‌شناسی استاد حمید سبزواری»، کیهان فرهنگی، شمارهٔ ۱۹۱: ۲۰-۲۲.

۵- ترک تتاری، محمّدرضا، (۱۳۹۰)، «میوه غریب»، نشریهٔ گزارش، شمارهٔ ۲۲۸: ۶۲-۶۰.

۶- جعفری ارژیه، فاطمه، (۱۳۹۰)، «صدای اعتراض قلم»، نشریهٔ گزارش، شمارهٔ ۲۲۸: ۵۶-۵۵.

۷- داورپناه، رضا، (۱۳۹۶)، «دانشنامه جهان اسلام»، نشریهٔ شمارهٔ ۲۲: ۷۲۳-۷۲۱.

۸- ربیعیان، محمّدرضا، (۱۳۸۵)، «موسیقی و سنّت‌های اعتراض»، نشریهٔ آزما، شمارهٔ ۴۵: ۲۳-۲۲.

۹- سنگری، محمّدرضا، (۱۳۸۳)، «ادبیات پایداری»، مجلهٔ شعر، شمارهٔ ۳۹: ۹ – ۱.

۱۰- صادقی بروجنی، خسرو، (۱۳۸۳)، «این سرزمین مال ماست»، نشریهٔ چیستا، شمارهٔ ۲۱۰: ۷۹۶-۷۹۳ .

۱۱- فرمی‌باف، سید حسین، (۱۴۰۱)، «مبانی قرآنی ضرورت مقاومت در اشعار فارسی»، فصل‌نامهٔ علمی جستارنامه ادبیات تطبیقی، شمارهٔ ۲۲: ۲۶۱- ۲۲۵

۱۲- محمّدپور، محمّدامین، (۱۳۹۰)، «ویکتور خارا، شاعر و خواننده خلق»، ماهنامهٔ چشم-انداز ایران، شمارهٔ ۶۹: ۹۵-۹۴.

۱۳-میرقادری، سید فضل‌الله و کیانی، حسین، (۱۳۹۱)، «بن‌مایه‌های ادبیات مقاومت در قرآن»، دو فصل‌نامهٔ مطالعات ادبی متون اسلامی، پژوهشکدهٔ اسلام تمدّنی، شمارهٔ ۱، ۹۵-۶۹.

۱۴- همایون، رامتین، (۱۳۷۷)، «موسیقی در ایران: فصلی فشرده از تاریخ موسیقی در ایران»، نشریهٔ مقام موسیقایی، شمارهٔ ۳، ۱۱-۶.

پایان‌نامه

۱- صدیقیان‌زاده، قاسم، (۱۳۹۰)، « بررسی مؤلّفه‌های پایداری در شعر دفاع مقدّس با تکیه بر شعر قیصر امین‌پور و سلمان هراتی»، استاد راهنما دکتر احمد امیری خراسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

منابع الکترونیکی

۲۸. شادمهری، نیلوفر، (۱۳۹۷)، «**برپاخیز**»، صدای موسیقی، پایگاه جامع موسیقی ایرانی http://music.iranseda.ir

۲۹. ندیمی، علی، (۱۳۹۷)، «**برپاخیز**»، صدای موسیقی، پایگاه جامع موسیقی ایرانی http://music.iranseda.ir

۳۰. خبرگزاری فارس، (۱۳۹۹) http://farsnews.ir

Morphology of humor in the stories of Faraydoon Tonekaboni based on Fonagy's theory

Nasser Karimi[1], Shamsi Aliari*[2]. Khavar Ghorbani[3]

Abstract

Satire is the most important type of literature that writers and researchers have paid attention to, and today it has reached the fields of linguistic research and has become one of the prominent features of contemporary Iranian fictional literature, which writers have used to convey their messages and reflect their social and cultural realities. There are different theories about Satire and how to create it. One of the important contemporary theories about Satire is the theory of Ivan Fonagy (1920-2005), a Hungarian linguist. In his books and articles, Fonagy has talked in detail about the ways of creating Satire in literary works, and since he examined Satire from both linguistic and non-linguistic angles, his theory can be used as a good criterion for the morphology of Satire in literary works and especially in contemporary fiction literature. Satire has recreational, critical and beautifying functions. Faraydoon Tonekaboni is one of the most prominent satirists of contemporary Iran with numerous works in the field of story writing and satire. In this research, the author has analyzed the satirical techniques in four collections of stories named Asirkhak, Busy City Notes and Thoughts, Dark Night Stars and Land of Happiness using a descriptive-analytical method and library tools. The results of the research show that exaggeration is the most frequent satirical techniques used by Tonekaboni to express his social and political criticisms with humorous language, as well as miniaturization techniques, playing with fictional characters, dictionary satire, situational satire, and the analysis of satire has also been used to express its subtle literary points.

Key words: Tonekaboni, comic tricks, story, Ivan Fonagy**.**

---

1 - Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Mahabad Branch, Islamic Azad University, Mahabad, Iran. Email: naserkarimi2023i@gmail.com
2 -Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Mahabad, Iran.(Correspondingauthor)
Email: sh.alyari@iau-mahabad.ac.ir
3 - Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Mahabad, Iran. Email: ghorbanikhavar@yahoo.com

Sources and references

Book

1) Akhout, Ahmed (1993), Mataiba semiotics, Isfahan: Farda.

2) Aslāni, Mohammad Reza (2006), Dictionary of Humorous Words and Terms, Tehran: Karvan.

3) Arianpour, Yahyā (1994), from Sabā to Nimā, vol. 2, fifth edition, Tehrān: Zovār.

4) Andrevā, Volodyā (1995), language development and teaching in primāry school children, trānslated by Mohammad Jafar Madbarnia, Tehrān: Dunyāi No Publishing.

5) Payandeh, Hossein (2014), Short story in Irān (3rd volume: Postmodern stories), Tehrān: Nilofar.

6) Tonekāboni, Faraydoun (1970), Busy City Notes and Thoughts, Tehrān: Pishgām.

7) _____(1979 A), Asir Khāk, 3rd edition, Tehrān: Shazde Kochulu.

8) _____ (1979 C), Land of Happiness, Tehrān: Pishgām.

9) _____ (1979 B), Dark Night Stārs, 3rd edition, Tehrān: Amir Kabir.

10) Sharifi, Mohammad (2009), Persian literature literāture, Tehrān: Moin.

11) Shafi'i Kodkani, Mohammad Rezā (1366), Periods of Persian Poetry, 3rd edition, Tehrān: Tos.

12) Kāseb, Azizullāh (2001), syllābic contexts in Persian poetry, second edition, Tehrān: Marwarid.

13) Connelly, Franci (2004), Grotesque, Aesthetic Encyclopedia, translated by Mosheit Alāei et āl., Tehrān: Center for Art Studies and Research.

14) Critchley, Simon (2006), about Satire, translated by Sohail Sami. Tehrān: Phoenix Publications

15) Nabavi, Seyyed Ibrāhim (2000), Exploring Iran's Satire, 3rd edition, Tehrān: Iranian Society.

Articles and theses

16) Asgharpour Ghafāri, Jāved (2019), "An analytical look at the collection of stories of Asir Khāk written by Faraydoon Tonekaboni from the perspective of story elements", the 6th Nationāl Conference of Modern Reseārches in the Field of Irāniān Language and Literāture, Tehrān, pp. 1-20.

17) Orak, Hojjat Elāh (2023), "Examination of Norm Deviation in Contemporary Persian Poetry (Based on Cubism Poet Yadullāh Rouyāei)", Yazd Journal of Comparative Literature, Vol. 22, pp. 155-190.

18) Javāri, Attāullāh and Hasan Shabāni Azād (2017), "Anālysis of satiricāl techniques and thematic functions of Satire in Faraydoun Tankābani's stories", master's thesis, Islāmic Āzād University, Gachsārān brānch.

19) Dehghāniān, Javād (2013), "Study on the Content and Structure of Satire in Constitutionāl(Mashroteh) Prose", Shirāz University Doctorāl Dissertation, pp. 175-183.

20) Rashidi, Faribā and Sadeghi Shahpar, Rezā (2019), "The ways of naming titles and fictionāl chārācters in contemporāry stories (case study: the stories of Iraj Mesechzad, Abolqāsem Payandeh, Khosro Shahani, Faridun Tankābani)", stylistics Persian poetry and prose (Bahār Adeb), Vol. 7, pp. 181-204.

21) Sezāvār, Alirezā (2017), "The morphology of Satire based on the theory of phonāge in the works of children and teenāgers (age groups "C" and "D") in the 1960s to 1990s", supervisor Mahdekht Pourkhalghi Chatroudi, thesis Master's degree, Ferdowsi University of Mashhad.

22) Shabāni Azād, Hassan (2018), "Study of satiricāl techniques in the short story collection Notes of the Busy City and Thoughts by Faraydoon Tonekaboni", Journāl of Contemporāry Irāniān Literature, Vol. 1, pp. 117-131.

23) Faghāni, Saydeh Sonia et al. (2023), "Anālysis of story elements in the novel "Pestchi" with emphasis on the structurāl elements of the plot", Yazd Compārative Literature Review, Vol. 22, pp. 224-191.

24) Fonagy, Ivan and Kawaguchi, Yuji. (2006) Prosody and syntax, Amsterdam: John Benjamin.

25) _____ (1996) "The approaches of satire in the literature", Pāris University: the linguistics journāl, no 19, pp 106-121. 214-

26) _____(1998) satire as a language, Āmsterdām: John Benjamin publishing compāny.

27) _____ (2001) Language within language, Āmsterdām: John Benjamin publishing compāny.

28) _____ (1998) satire as a language, Āmsterdām: John Benjamin publishing compāny.

29)Smith, Āron. (2009): "Fonāgy and sātire", the association of literāture studies journāl, no 69, pp 56-71.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز ۱۴۰۳

شکل‌شناسی طنز در داستان‌های فریدون تنکابنی بر اساس نظریهٔ فوناژی

ناصر کریمی[۱]، شمسی علیاری*[۲]. خاور قربانی[۳]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۲/۲۲؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۰۲
(صص ۹۵-۱۲۵)

چکیده

طنز، مهم‌ترین نوع ادبی است که ادیبان و پژوهشگران به آن توجه کرده‌اند و امروزه به حوزه‌های تحقیقات زبان‌شناسی راه یافته و یکی از ویژگی‌های برجستهٔ ادبیات داستانی معاصر ایران شده است که نویسندگان از آن برای انتقال پیام‌ها و انعکاس واقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی خود استفاده کرده‌اند. در مورد طنز و چگونگی ایجاد آن، نظریه‌های مختلفی وجود دارد. یکی از نظریه‌های مهم معاصر دربارهٔ طنز، نظریهٔ ایوان فوناژی (۲۰۰۵-۱۹۲۰)، زبان‌شناس مجارستانی است. فوناژی در کتاب‌ها و مقالات خود، مفصّلاً از راه‌های ایجاد طنز در آثار ادبی صحبت کرده است و از آنجا که طنز را هم از زاویهٔ زبانی و هم غیرِ زبانی بررسی کرده، نظریهٔ او می‌تواند به‌عنوان معیاری خوب برای شکل‌شناسی طنز در آثار ادبی و به‌ویژه در ادبیات داستانی معاصر باشد. طنز، کارکردهای تفریحی، انتقادی و زیباسازی دارد. فریدون تنکابنی یکی از برجسته‌ترین طنزپردازان معاصر ایران با آثار متعدّدی

۱- دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران. پست الکترونیک: naserkarimi۲۰۲۳i@gmail.com
۲ - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مهاباد، دانشگاه آزاد اسلامی، مهاباد، ایران.(نویسندهٔ مسئول). پست الکترونیک:sh.alyari@iau-mahabad.ac.ir
۳- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد مهاباد، مهاباد- پست الکترونیک : ghorbanikhavar@yahoo.com

در زمینهٔ داستان‌نویسی و طنزنگاری شناخته شده است. نویسنده در این پژوهش به‌شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای به بررسی شگردهای طنزنویسی در چهار مجموعه داستان به نام‌های اسیرخاک، یادداشت‌های شهر شلوغ و اندیشه‌ها، ستاره‌های شب تیره و سرزمین خوشبختی پرداخته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد که بزرگ‌نمایی و اغراق، پربسامدترین شگرد طنزنویسی تنکابنی است که با استفاده از آن، انتقادات اجتماعی و سیاسی خود را با زبان طنز بیان کرده و همچنین از شگردهای کوچک‌نمایی، بازی با شخصیت‌های داستانی، طنز لغت‌نامه‌ای، طنز موقعیت و تعلیل طنز نیز برای بیان نکات ظریف ادبی خود، بهره گرفته است.

واژگان کلیدی: تنکابنی، شگردهای طنز، داستان، ایوان فوناژی.

۱- مقدمه

طنز یکی از مهم‌ترین ژانرهای ادبی در ادبیات همهٔ ملّت‌ها است. «طنز، نیشخندی طعنه‌آمیز و توام با استهزا و تخطئه، اما با نزاکت، برای نمایاندن حقایق اجتماعی و سیاسی است. نیکلا چرنیشفسکی، منتقد روسی، طنزنویسی را بالاترین سطح نقد ادبی می‌داند. «طنز از نظر موضوع به طنزهای سیاسی، اجتماعی، اخلاقی، تربیتی، دینی، عرفانی، فلسفی و ادبی و همچنین از نظر نوع بیان به کنایه، لطیفه، طعنه، هزل، فکاهی، هجو و متلک تقسیم می‌شود. حتی آرایهٔ ایهام را در یک تعریف عام، جزو انواع طنز محسوب کرده و آن را مجموعهٔ خلاقیّت‌های فکری، هنری و فرهنگی، جهت نقد پنهان دانسته‌اند» (آرین‌پور،۱۳۷۲: ۳۷).

آنچه حافظهٔ جمعی جامعه از هجو، هزل، لطیفه، طنز، شوخی و مزاح به یاد دارد، مضمون مشترک آن‌ها، نوعی مطایبهٔ انتقادآمیز و شوخی است. «طنز یکی از مهم‌ترین انواع ادبی (ژانرها)در ادبیات همهٔ ملّت‌هاست. طنز، نیشخندی طعنه‌آمیز و توأم با استهزا و تخطئه، اما با نزاکت، برای نمایاندن حقایق اجتماعی و سیاسی است» (سزاوار، ۱۳۹۷: ۲)؛ البته هرگاه در ساحت نقد و بررسی با آن‌ها روبرو می‌شویم، ناگزیر هستیم که بر اساس پاره‌ای از تفاوت‌ها، آن‌ها را به اسامی دیگر تقسیم‌بندی بکنیم. در ایران، طنز بعد از انتشار روزنامه‌ها

و نشریات، رشد قابل‌توجهی داشت. با وجود اینکه کتاب‌های طنز، کم است در روزنامه‌ها، شاهد طنزهای عالی هستیم و طنزنویسان بزرگ معاصر چون ابوالقاسم حالت، خسرو شاهانی، ابراهیم نبوی، ابوالفضل زرویی، کیومرث صابری، ایرج پزشک‌زاد و ... همگی کار طنزنویسی را از نشریات شروع کرده‌اند. طنز در لغت به معنی طعنه‌زدن، سرزنش کردن، مسخره کردن و افسون کردن است که «در کنار معنای ظاهری، هدف آن دفاع از اغراض خصوصی و منکوب کردن شخصیت‌های مورد خشم شاعر است» (کاسب، ۱۳۷۶: ۴۴)؛ اما در اصطلاح ادبی «طنز به نوع خاصی از آثار منظوم یا منثور ادبی گفته می‌شود که اشتباهات یا جنبه‌های نامطلوب رفتار بشری، فسادهای اجتماعی، سیاسی و یا حتی تفکّرات فلسفی را به شیوه‌های خنده‌دار به چالش می‌کشد» (اصلانی، ۱۳۸۵: ۱۴۰). از نظر شفیعی کدکنی، «طنز، عبارت است از تصویر اجتماع نقیضین و ضدّین» (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۳۰۲).

یکی از علل عمدهٔ رواج طنز، گستردگی مخاطبان روزنامه و به‌روز بودن روزنامه‌ها است که سبب می‌شود، دست طنزنویس بازتر باشد و در نتیجه بتواند؛ طنزهای متنوّع‌تری پدید بیاورد. ناگفته نماند که مسائلی چون شتاب و عجله در نشر و کهنه شدن مسائل سطحی روز، بعد از چند سال نیز سبب ضعف بسیاری از طنزهای ژورنالیستی می‌شود.

۱-۱-بیان مسئله و سؤالات تحقیق

طنز، نیشخندی طعنه‌آمیز و توأم با استهزا و تخطئه، اما با نزاکت، برای نمایاندن حقایق اجتماعی و سیاسی است. انتقاد اجتماعی از لوازم طنز است؛ ولی عنصر رمز و کنایه از ضروریات حتمی طنز نیست. برخی، حدود اخلاقی و یا شرعی خاصّی برای طنز مشخّص نکرده‌اند؛ ولی برخی دیگر شرط اثر طنزآمیز را رعایت نزاکت اخلاقی دانسته‌اند و در عین حال، متذّکر شده‌اند که گرچه طنز با برخورداری از تمام نظام‌ها، هیچ از این‌ها نیست؛ مجموعهٔ خلّاقیت های فکری، هنری و فرهنگی را با خود جمع دارد.

به دلیل اقبال عمومی، نوع ادبی طنز، همیشه دارای مقبولیت بالایی در هنر و ادبیات بوده است. دربارهٔ انواع شگردهای ایجاد طنز و مفهوم آن در ادبیات و به‌ویژه ادبیات داستانی

معاصر، پژوهش‌هایی صورت گرفته است. ایوان فونتاژی روان‌شناس و زبان‌شناس مجارستانی، یکی از نظریه‌پردازان بزرگ این حوزه است که در حوزهٔ طنز، دیدگاه‌های او به سبب تقسیم‌بندی‌های علمی و مشخّص و همچنین جامعیت این دیدگاه، دارای اهمّیت بسیار بالایی است به‌گونه‌ای که می‌توان از آن، به‌عنوان معیاری جامع و مناسب در بررسی طنزپردازی در ادبیات داستانی استفاده نمود. «داستان یکی از مهم‌ترین و مؤثّرترین انواع ادبی (ژانر) قلمداد می‌شود که تحقیق و تفحّص در ساختار و محتوای آن، اهمّیت فراوانی دارد. با بررسی و تحلیل داستان، مخاطب می‌تواند پیام‌های درون متنی آن را دریافت کند و نگرش خود به زندگی و مسائل مختلف را تغییر دهد» (فغانی و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۹۱)، در ادبیات داستانی معاصر، بر اساس دیدگاه فونتاژی، طنزپردازی، دارای سیزده مؤلّفه است و فونتاژی، در بررسی برخی داستان‌های مطایبه‌آمیز از این مؤلّفه‌ها، استفاده کرده است. نظریهٔ طنز فونتاژی، به دلیل امتیازات خاصی که دارد، می‌توان به‌عنوان معیاری علمی و مناسب برای بررسی روش‌های طنزپردازی استفاده نمود. در این جستار، نویسنده، درصدد آن است تا به شیوهٔ توصیفی- تحلیلی و ابزار کتابخانه‌ای به بررسی شگردهای طنزنویسی در چهار مجموعهٔ داستان فریدون تنکابنی به نام‌های اسیرخاک، یادداشت‌های شهر شلوغ و اندیشه‌ها، ستاره‌های شب تیره و سرزمین خوشبختی بپردازد.

بر اساس نظریهٔ فونتاژی، تنکابنی از زبان ساده و عامیانه و بازی‌های زبانی، کنایه‌ها و ایهام‌ها به‌طور هنرمندانه استفاده کرده است. این انتخاب زبانی به خوانندگان کمک می‌کند تا راحت‌تر با متن ارتباط برقرار کرده و در عین حال، از آن بهره ببرد. آثار تنکابنی در سطح معنایی، پر از تناقض‌ها و تعارض‌های مفهومی است که خواننده را به تفکّر وامی‌دارد. این تناقض‌ها می‌تواند بین واقعیت و ظاهر، گفتار و عمل، یا حتی بین شخصیت‌های مختلف باشد. در داستان‌های تنکابنی، اغلب با شخصیت‌هایی مواجه می‌شویم که رفتارها و گفتارهایشان با یکدیگر در تضاد است. این تناقض‌ها به شکل‌گیری طنز کمک می‌کند. همچنین تناقض‌های زبانی و استفاده از جملات و عبارات کنایی از ویژگی‌های بارز طنز در آثار تنکابنی است. تنکابنی به وفور از کنایه و ایهام در داستان‌های خود استفاده کرده است.

این تکنیک‌ها، باعث می‌شوند که خواننده به دو یا چند معنا یا تفسیر مختلف از یک جمله یا عبارت دست یابد. این بازی‌های زبانی و معنایی به تقویّت طنز و عمق بخشیدن به متن کمک کرده است.

۱-۲- اهمّیت و ضرورت پژوهش

بافت اجتماعی و فرهنگی ایران در دوره‌های مختلف تاریخی، به‌ویژه در زمان‌های تغییر و تحوّل، نقش مهمّی در شکل‌گیری طنز در آثار تنکابنی داشته است. او با استفاده از موقعیت‌های اجتماعی و فرهنگی خاص، به نقد و بررسی مشکلات و نارسایی‌های جامعه پرداخته و از طنز به‌عنوان ابزاری برای بیان این نقدها استفاده کرده است.

تحلیل داستان‌های فریدون تنکابنی بر اساس نظریهٔ فوناژی نشان می‌دهد که طنز در آثار او از طریق ایجاد تناقض‌ها و تعارض‌های زبانی و مفهومی، استفاده از کنایه و ایهام، و بهره‌گیری از بافت اجتماعی و فرهنگی شکل گرفته است. این ویژگی‌ها باعث شده که طنز در داستان‌های تنکابنی به شکلی پیچیده و چندلایه، ظاهر شود و خواننده را به تفکّر وادارد.

به نظر فوناژی، طنز و لطیفه‌ها، علی‌رغم بسامد زیاد، دارای دو شکل است. در نوع اوّل، از آرایهٔ جناس استفاده می‌شود و در شکل دوم، اساس آن‌ها بر هنجارگریزی و زیر پا گذاشتن یکی از قواعد دستور زبان است. در این پژوهش، طنز در آثار تنکابنی با توجه به سیزده بُعدی که فوناژی برای تحلیل طنز، مشخّص کرده است، مؤلّفه‌های صنعت جناس، دو معنایی، انحراف و زیر پا گذاشتن یکی از قواعد زبانی چندمعنایی، ابهام‌های نحوی، هم‌آوای، هم‌نویسی، ابهام در روساخت جمله، ابهام در ژرف‌ساخت، اختلاط و ابهام میان روساخت و ژرف‌ساخت، تضاد معنا میان روساخت و ژرف‌ساخت، تأکید آوایی، درنگ، (مکث آوایی) ادغام، قلب، حروف (تحریف آوایی) بررسی شده است.

نویسنده درصدد است با استفاده از روش تحلیل محتوا، طنز فریدون تنکابنی را از لحاظ ویژگی‌ها، عوامل تأثیرگذار، روش‌ها و ارتباطاتش با جریان‌های ادبی و فکری معاصر ایران

و جهان مورد بررسی قرار دهد و به این پرسش پاسخ دهد که فریدون تنکابنی برای انتقاد از وضعیت سیاسی و اجتماعی ایران در دوره‌های مختلف از چه روش‌هایی استفاده کرده است؟ و شکل‌شناسی طنز در داستان‌های فریدون تنکابنی بر اساس نظریّهٔ فوناژی چگونه است؟

۱ -۳-پیشینهٔ تحقیق

فریبا رشیدی و رضا صادقی شهپر(۱۳۹۹)، پژوهشی با عنوان شیوه‌های نام‌گذاری عنوان‌ها و شخصیت‌های داستانی در داستان‌های معاصر(مطالعهٔ موردی: داستان‌های ایرج پزشکزاد، ابوالقاسم پاینده، خسرو شاهانی، فریدون تنکابنی) انجام داده‌اند. نتیجهٔ پژوهش بیانگر آن است که نویسندگان فوق از روش‌های استفاده از نام‌های تاریخی و مشهور، بازی با نام‌ها، ترادف و تضاد برای **نام‌گذاری** شخصیت‌های داستان خود استفاده کرده‌اند.

حسن شعبانی‌آزاد (۱۳۹۸)، پژوهشی با عنوان «بررسی شگردهای طنزپردازی در مجموعهٔ داستانی یادداشت‌های شهر شلوغ و اندیشه‌ها از فریدون تنکابنی» انجام داده است. در این پژوهش با روش ترکیبی توصیفی- تحلیلی به بررسی شگردهای طنزپردازی در مجموعه داستانی مذکور پرداخته شده است. تنکابنی در این اثر از شگردهایی چون: بزرگ‌نمایی، کوچک‌نمایی، تعلیل طنزآمیز، طنز موقعیت، غلط‌های مشخّص املایی، القاب طنزآمیز، تشبیه، تجاهل‌العارف، طنز لغت‌نامه‌ای، نقیضه، تضاد طنزآمیز، سادگی و عدم‌آگاهی برای طنزآفرینی استفاده کرده است.

جاوید اصغرپور غفاری (۱۳۹۹)، در مقاله‌ای با عنوان «نگاهی تحلیلی از بُعد عناصر داستان به مجموعه داستان اسیر خاک، نوشتهٔ فریدون تنکابنی»، به بررسی عناصری همچون زاویهٔ دید، شخصیت‌های داستان، زمان، مکان، طبقات اجتماعی و پیام داستان در مجموعهٔ داستان اسیر خاک پرداخته و در خصوص ابعاد مختلف آن با تحلیل آماری از این عناصر، نتیجه‌گیری نموده است.

عطاءالله جاوری و حسن شعبانی‌آزاد (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خود با عنوان «تحلیل شگردهای طنزآفرینی و کارکردهای موضوعی طنز در داستان‌های فریدون تنکابنی»، به این نکته اشاره کرده است که تنکابنی، شیوه‌های مختلفی را برای آفرینش طنز، آزموده

است. او بنا به موقعیت، شرایط و نوع اثر به انتخاب تکنیک دست زده و این مسیر را با موفّقیت پشت سر گذاشته است؛ هرچند که از بعضی تکنیک‌ها، همچون بزرگ‌نمایی، تعلیل طنزآمیز، استفاده از اسامی طنزآمیز، طعنه و... بیشتر و از بعضی همچون نقیضه، فکاهه و... بهره نگرفته است. در ادامهٔ کارکردها، موضوعاتی بررسی کرده که نویسنده با زبان طنز از آن‌ها انتقاد کرده است. تنکابنی هم‌چون هر طنزپرداز متعهّد دیگری، تحت تأثیر جامعه و تحوّلات آن به نوشتن و انتقاد دست زده است. معضلات اجتماعی، فرهنگی، اقتصادی، اخلاقی و... دغدغه‌های طنز اوست که با نکته‌بینی خاص خود، آن‌ها را موشکافی کرده است. آنچه موجب تفاوت پژوهش حاضر با پژوهش‌های یاد شده می‌شود؛ این است که تاکنون هیچ پژوهشی مستقل در رابطه با شکل‌شناسی طنز در داستان‌های فریدون تنکابنی بر اساس نظریّهٔ فوناژی، صورت نگرفته است.

۱-۴-روش پژوهش

این پژوهش، به‌شیوهٔ توصیفی - تحلیلی و با تجزیه و تحلیل محتوایی و فکری اثر، انجام شده است و از دیدگاه هدف، این پژوهش، بنیادی است و در جمع‌آوری داده‌ها و تحلیل آن‌ها از روش اسنادی یا کتابخانه‌ای و از راه برگه‌نویسی، بهره برده شده است.

۱-۵-مبانی تحقیق

۱-۵-۱-شرح حال فریدون تنکابنی

فریدون تنکابنی یکی از موفّق‌ترین طنزپردازان دههٔ سی است؛ «فریدون تنکابنی در سال ۱۳۱۶ هـ در شهر تهران در خانواده‌ای فرهنگی به دنیا آمد. پدرش دبیر و مدیر دبیرستان و مادرش آموزگار بود. خود او نیز پس از پایان تحصیل، دبیر زبان و ادبیات فارسی شد. در سال ۱۳۴۰ هـ اوّلین داستان خود را به نام «مردی در قفس» منتشر کرد که لحنی رمانتیک دارد. او سپس با نشریات ادبی ایران به همکاری پرداخت و نوشته‌های او بیشتر به طنز گرایش پیدا کرد» (شریفی، ۱۳۸۷: ۴۳۷). همچنین «تنکابنی در سال ۱۳۴۸ هـ از اعضای

کانون نویسندگان ایران بود و در برخی دوره‌های این تشکّل، مدافع آزادی نشر و بیان، در هیئت دبیران آن حضور داشت. او پس از انقلاب در شورای نویسندگان و هنرمندان ایران، فعّال بود. در سال ۱۳۶۲ هـ و حملهٔ حاکمیت جمهوری اسلامی برای دستگیری اعضا و هواداران حزب توده، تنکابنی گریخت و در پایان همان سال، به ناچار، از کشور خارج شد. تنکابنی سرانجام خود را به آلمان غربی رساند و درحال حاضر در شهر کلن زندگی می‌کند. «فریدون تنکابنی با طنز سیاسی خود به‌ویژه از اواخر دههٔ ۱۳۴۰ هـ تا پایان ۱۳۵۰ هـ خوانندگان بی‌شمار داشت. از میان هجده کتابی که او تا به امروز منتشر کرده، کتاب‌های «یادداشت‌های شهر شلوغ»، «ستاره‌های شب تیره» و «اندوه سترون بودن» دارای شهرت زیاد هستند. او در خارج از کشور به فعّالیّت مطبوعاتی پرداخت و نوشته‌های خود را در نشریات گوناگون به‌صورت کتاب منتشر ساخت» (نبوی، ۱۳۷۸: ۷۷–۸۰). او تاکنون هجده کتاب نوشته است که برخی از آن‌ها به زبان‌های دیگری هم ترجمه شده‌اند. با این حال، تحقیقات علمی و پژوهشی دربارهٔ زندگی و آثار او کمتر انجام شده است و بیشتر به‌صورت مقالات کوتاه و نقدی یا مصاحبه‌های خبری محدود شده‌اند؛ بنابراین، نیاز به بررسی دقیق‌تر و جامع‌تری از جنبه‌های مختلف آثار و اندیشه‌های فریدون تنکابنی وجود دارد.

۱–۵–۲–ایوان فوناژی و نظریهٔ او

ایوان فوناژی در شهر بوداپست به دنیا آمد و تحصیلات آکادمی خود را ابتدا در مجارستان و سپس در دانشگاه آمستردام در رشتهٔ زبان‌شناسی عمومی آغاز نمود و «چند صباحی نیز به‌عنوان عضو افتخاری دانشگاه برلین، به تدریس زبان‌شناسی پرداخت. حوزهٔ مطالعات او علاوه‌بر زبان‌شناسی، روان‌شناسی شخصیت است و کتاب‌ها و مقالات متعدّدی در باب روان‌شناسی ذهن و شخصیت انسان به تحریر درآورده است که از جمله می‌توان به کتاب روان‌شناسی و بشر اشاره کرد» (اسمیت، ۲۰۰۹: ۵۷).

فوناژی در باب طنز، سه دیدگاه دارد. «فوناژی، گاه طنز را با رویکرد «گفتمان» تحلیل و تبیین کرده و آن را در بستر جامعه‌شناسی زبان و به‌عنوان ابزاری در دست گفتمان مسلّط شرح نموده است» (فوناژی، ۲۰۰۱: ۸۲).

فوناژی«گاه طنز را به حوزهٔ ادبیات و گونه‌های مختلف آن می‌برد که البتّه در اینجا هم ویژگی‌های طنز را در گونه‌های ادبی مختلف، نشان می‌دهد» (فوناژی، ۱۹۹۸: ۵۹) و «گاه طنز و طنزپردازی را در هنر هفتم و ژانرهای سینمایی بررسی می‌کند» (همان: ۸۱).

فوناژی موّفق شده که تعاریفی دقیق از طنز ارائه دهد. نکتهٔ مهم در دستگاه فکری فوناژی این است که او برای طنز، معنای گسترده‌ای قائل است که شامل انواعی مانند پارودی، لطیفه، مطایبه و... می‌شود. به‌زعم فوناژی «لطیفه متنی است که از یک کنش زبانی به همراه کنش زبانی دیگر می‌آید، به‌طوری که کنش زبانی دوم، ارزش کنش زبانی اوّل را کم‌رنگ و پایین‌تر از حدّ خودش می‌کند» (فوناژی، ۲۰۰۱: ۸۲). در این نوع از طنز، کنش زبانی بعدی، کنش زبانی قبلی را موقتاً کم‌رنگ می‌کند.

«مردی در تموز گرم نیشابور، یخ می‌فروخت و کسی خریدارش نبود و سرانجام گفت: نخریدند و تمام شد» (نبوی،۱۳۸۰: ۱۵۴).

برجسته‌ترین اندیشهٔ فوناژی در رابطه با طنز و زبان‌شناسی، در تعدادی از مقالاتش و همچنین در کتاب زبان درون زبان، مذکور است و در ایران، هنوز ترجمه نشده است. « فوناژی، در این کتاب، بین کارکرد و رویکرد طنز در ژانرهای مختلف، مثلاً ژانر غنائی با ژانر حماسی، تمایز قائل شده و به همین ترتیب میان حوزه‌های مختلف ادبیات مانند رمان، حماسه و ادبیات کودک، نیز ویژگی‌های خاصّی را مطرح کرده است» (فوناژی، ۲۰۰۱: ۱۲۱).

نظریهٔ طنز ایوان فوناژی بر مبنای سیزده مؤلّفهٔ مهم ایجاد شده است. ابعاد سیزده‌گانهٔ طنز در نظریهٔ، فوناژی از این قرار هستند: صنعت جناس، دو معنایی، چند معنایی، انحراف از هنجار، هم‌نویسی، هم‌آوایی، ابهام‌های نحوی، ابهام در روساخت جمله، ابهام در

ژرف‌ساخت، اختلاط و ابهام ژرف‌ساخت و روساخت، تضاد معنا میان روساخت و ژرف‌ساخت، تأکید و مکث آوایی، تحریف آوایی(ادغام و قلب). می‌توان گفت، مؤلّفه‌هایی مانند «انحراف از هنجار» و «جناس » و (ابهام در روساخت)، مهم‌ترین مؤلّفه‌های این نظریه هستند.

۲-بحث و یافته‌های تحقیق

تحلیل داستان‌های تنکابنی بر اساس اندیشه‌های فوناژی

فوناژی، طنز را به دو نوع «انحراف از معیار» و «بازی‌های زبانی» تقسیم کرده است؛ به‌گونه‌ای که هرکدام از این دو، دارای مصادیق خاصی هستند.

۲- ۱-انحراف از هنجار(معیار)

منظور از انحراف از معیار این است که «نویسنده در نوع روایت خود، با ظرافت و مهارت، دخل و تصرّفاتی انجام دهد. این دخل و تصرّفات، می‌تواند شامل تغییر زاویهٔ دید و روایت باشد به‌گونه‌ای که نویسنده با خواننده یا شخصیت‌های داستان، وارد گفتگو شود و در اصطلاح، ارتباط فراداستانی یا اتصّال کوتاه بسازد یا در روایت خود، از تصاویر و صور خیالی استفاده کند که دارای حیرت آفرینی و برجستگی برای خواننده باشد و به‌اصطلاح، غرابت صورخیال به کار برد و یا با ظرافتی خاص، از حدس زدنِ مخاطب جلوگیری کند و عنصر تخریب حدس را ایجاد کند و یا با کمک روش‌های جاندارانگاری، اشیا و امور بی‌جان یا فاقد شعور انسانی و روش گروستک به ایجاد انحراف از هنجار بپردازد» (فوناژی، ۲۰۰۱: ۸۶). معمولاً «شاعران با خروج از هنجارهای متعارف، شگردهای شگفتانه در زبان و مضمون، جهت رستاخیر سخن خویش از رهگذر آشنایی‌زدایی ابداع می‌کنند تا در طیفی تازه و وسیع با مخاطب خود ارتباط برقرار سازند و دریافت‌های عادی او را تغییر دهند که به این هنر، رستاخیز سخن، تکنیک ادبی می گویند» (اورک و همکاران، ۱۴۰۱: ۱۵۵). بر این اساس، انحراف از معیار، شامل پنج زیرمجموعهٔ اتصّال کوتاه، غرابت، صورخیال، تخریب حدس، جاندارانگاری و گروتسک است.

۲- ۱- ۱-اتصّال کوتاه

فوناژی نظریهٔ اتصّال کوتاه را از ویژگی‌های ادبیات پست‌مدرن اقتباس کرده و برای توضیح یکی از مصادیق انحراف از معیار به‌کار برده است. «اتصّال کوتاه، نوعی زاویهٔ دید است که در داستان‌های پست‌مدرن روش غالب روایت است که در آن، نویسنده موقتاً داخل داستان می‌شود و با قهرمانان و شخصیت‌های داستان یا خوانندگان گفتگو می‌کند و حتی در حالت‌های شدیدتر، سرنوشت شخصیت‌های اصلی داستان را هم عوض می‌کند» (پاینده، ۱۳۹۳: ۱۴۹). در داستان‌های تنکابنی، نوع زاویهٔ دید، یکی از جلوه‌های زیبای طنز است که او برگزیده است که اصطلاحاً به آن اتّصال کوتاه می‌گویند. نویسنده با این شگرد هنری، زاویهٔ دیدهای گوناگونی را به وجود می‌آورد. اتصّال کوتاه در کوتاه‌ترین تعریف: پرش از امری به امری دیگر، تقاطع موضوع با موضوعی دیگر از اصطلاحاتِ به‌کار رفته در آرای پژوهشگران ادبیات پست‌مدرن است.

در داستان «اندیشه‌ها» از مجموعه یادداشت‌های شهر شلوغ و اندیشه‌ها، تنکابنی در انتخاب زاویهٔ دید، تنوّعی به‌کار برده که باعث التذاذ ادبی شده است. «هنرمندان ایرانی به چریک‌هایی می‌مانند که به جنگلی پرت و دورافتاده، پناه برده باشند تا خود را نیرومند سازند و آنگاه شهرها و روستاها را فتح کنند؛ اما در آن‌جا بر سر مناصب و مراتب و روابط نزاع درگرفته است. همهٔ انرژی‌ها صرف روشن کردن نکته‌هایی می‌شود که به فرض روشن شدن، ارزش و اهمّیتی ندارد. هنرمند ایرانی، شهر و روستا را از یاد برده و در گوشهٔ جنگل سرد و تیرهٔ خودخواهی‌های حقیر، خزیده است. اشتباه عظیم او این است که «وسیله» را «هدف»، انگاشته و به خاطر همین بیشتر نیرویش را صرف «صادراتی» می‌کند که تنها ارزش «نظام‌نامه»‌ای دارد. درست مثل سرداری که در گرماگرم نبرد، در به روی خود ببندد و وقتش را صرف تدوین نظام‌نامه‌های گوناگون کند» (تنکابنی، ۱۳۸۴: ۱۶۱).

در این داستان، زاویهٔ دید، دانای کل یا سوم شخص مفرد است؛ ولی روایت سوم شخص، از گونهٔ نامحدود نیست؛ بلکه همانند گونه‌ای از الگوی روایت در داستان‌های پست‌مدرن است که در آن، نویسنده، گاه‌گاهی در جای‌جای داستان، حضور دارد. در ادامهٔ داستان، شاهد حضور نویسنده در داستان هستیم.

«به شاگردانم گفتم: شباهت‌های زیادی می‌بینم بین کارگرها و کاسب‌های جوان با جوانان دانش‌آموز و برخی دانشجویان. هر دو گروه از مغز خود کمترین و از زبان خود بیش‌ترین استفاده را می‌کنند. انگار دستگاه‌هایی هستند برای تبدیل تصویر به صدا. آن‌چه به چشم‌شان می‌خورد از دهان بیرون می‌ریزد. گفته‌هاشان یکسر، محسوسات و مشهودات است؛ و معقولات در زندگی‌شان کمترین سهم را دارد و یا اصلاً سهمی ندارد» (همان: ۱۷۵).

فوناژی معتقد است «آنجا که نویسنده با توسّل به شگردهای مختلفی مانند نوع روایت پست‌مدرنی، زاویه‌ای را برای روایت داستانش برمی‌گزیند که انتظار آن از جانب مخاطب نمی‌رود، نوعی برجستگی به کارش بخشیده که همین می‌تواند مایهٔ التذاذ و شادی مخاطب گردد» (فوناژی و کاواگوچی، ۲۰۰۶: ۲۰۹).

۲- ۱- ۲-غرابت صور خیال

در زمینهٔ غرابت صورخیال، فوناژی در کتاب «زبان درون زبان» می‌گوید: «یکی از مهم‌ترین و ضروری‌ترین مختصّات یک طنزپرداز باصلابت و خوش‌قریحه این است که صنعت‌پردازی‌های او، برای خواننده، غریب و خوشایند باشد» (فوناژی، ۲۰۰۱: ۱۲۶). منظور فوناژی در اینجا هنرنمایی و استفاده از شگردهای هنری است و «منظور استفاده از تشبیه، کنایه و استعاره و ... نیست. بلکه مقایسه و تشبیه است. این شیوه از طنزپردازی، معمولاً با شیوه‌های دیگر به‌کار گرفته می‌شود. در این حالت، طنزپرداز مشبه و مشبه‌به را که شباهتی از آن نظر که طنزنویس مدّ نظر دارد، نمی‌توانند با هم داشته باشند. به هم تشبیه می‌کنند و همین عدم تشابه که معمولاً به جهت انتقاد از مشبه‌صورت می‌گیرد. زمینهٔ طنز و خنده را فراهم می‌کند» (دهقانیان، ۱۳۸۳: ۱۶۹).

در واقع، اساس این تکنیک بر مقایسهٔ انتقادی از دو موقعیت استوار است که در حقیقت، زیاد ربطی به هم ندارند؛ اما نویسنده، این دو موقعیت را به‌گونهٔ طنزآمیزی به یکدیگر پیوند می‌دهد. در داستان زندگی قسطی، تنکابنی، وام گرفتن و به تعبیر خودش تولید قسط را به تولید مثل، تشبیه نموده و از این طریق، تشبیهی طنزآمیز آفریده است: «و برای زنم، فقط مسئلهٔ تولید قسط مطرح بود- چه شباهت عجیبی به تولید مثل دارد!- سه قسط مانده به

آخر هر چیزی، فکر چیز تازه‌ای بود که جانشین آن کند و اگر این چیز تـازه را به‌آسانی، نمی‌یافت، عزا می‌گرفت» (تنکابنی، ۱۳۵۷: ۷۸).

در داستان «رانندهٔ تاکسی» از مجموعه «داستان‌های شهر شلوغ و اندیشه‌ها» نویسنده با تشبیه قیافهٔ رانندهٔ گمنام به شخصیتی ادبی و سرشناس، طنزآفرینی کرده است: «رانندهٔ تاکسی با سعید نفیسی مو نمی‌زد. همان قیافه و همان ریش» (همان: ۱۱۴). تشبیه حرف بیهوده به بیسکویت ماری آنتوانت از یک طرف، همراه کوچک کـردن و بـی‌کیفیّـت نشـان دادن این بیسکویت است و از طرف دیگر چون دو چیز که هـم‌سـنخ نیسـتند؛ طـرفین تشـبیه قـرار دارنـد، طنزآفرین شده است: «گفتم- آن‌وقت یک کارگر بدبخت هزار تومان ندارد عروسی راه بیندازد. گفت: هزار تومان؟ فهمیدم حرف چرندی زده‌ام. کمی بهتر از بیسکویت ماری آنتوانت» (تنکابنی، ۱۳۴۸: ۱۱۶). تنکابنی در برچسبی آثارش، از تشبیهاتِ غریب و نو با دید و نگاهی متناسب با تم و موضوع داستان، استفاده کرده است و همین عامل، روایت داستان را تازه و جذاب گردانده است.

۲- ۱- ۳-تخریب حدس

تخریب حدس یکی دیگر از راه‌های انحراف از هنجار است. تخریب حدس، به نظر فوناژی به دو گونه می‌باشد. «روایت کردنِ داستان به‌گونه‌ای باشد که مخاطب، کاملاً غافلگیر شود و انتظار پایان آن را به این صورت نداشته باشد» (فوناژی، ۱۹۹۶ :۱۱۹). فوناژی به این نوع از تخریب حدس، عدم قطعیت در استنتاج داستان هم می‌گوید: «بارها آثاری را خوانده‌ام که حال و هوای طنز و شادی را از راه عدم قطعیت در رقم زدنِ پایانِ داستان و به‌اصطلاح بازگذاشتن آن برای مشارکت خواننده در داستان، رقم زده‌اند» (فوناژی، ۲۰۰۱: ۱۲۳).

این‌گونهٔ تخریب حدس، در خصوص جمله و پاراگراف است و در این نوع از انحراف از هنجار، نویسنده، جمله یا پاراگراف را به نحوی استفاده می‌کند که کلمات موجود در محور هم‌نشینی واژه‌ها در میان یا پایان جمله یا پاراگراف، مخاطب را غافلگیر می‌کنند» (همان: ۱۲۴). دربارهٔ مورد گونهٔ نخست، تخریب حدس، باید گفت که هرگاه یک نویسنده، پایان داستان را به‌گونه‌ای به خاتمه رساند درحالی که پیش از آن، هیچ بحثی در خصوص آن نشده

باشد و یا هیچ نشانه‌ای دربارهٔ نتیجه داستان، ارائه نگردیده باشد، باعث التذاذ مخاطب و غافلگیری او می‌شود.

تنکابنی در برخی آثارش، جمله‌های پایانی داستانش را به بهترین شکلی ترتیب داده که هیچ بحث یا نشانه‌ای دربارهٔ نتیجهٔ داستان به مخاطب ارائه نشده است؛ به همین سبب، باعث غافلگیری مخاطب می‌شود. برای نمونه در مجموعه داستان «اسیر خاک» که شامل پنج داستان است، در داستان «تخم‌مرغ دزد»، این‌گونه آمده است که زنی از مرد تخم‌مرغ‌فروشی چند تخم‌مرغ می‌دزدد. مرد متوجه می‌شود و او را نگه می‌دارد تا پلیس بیاید و تکلیف او را مشخّص کند. مردم اطراف آن‌ها جمع می‌شوند و هرکسی نظری می‌دهد که سبب طنزآفرینی می‌شود. مردم، مرد تخم‌مرغ‌فروش را راضی می‌کنند که زن را رها کند. وقتی همهٔ مردم پراکنده شدند؛ زن به مرد زل می‌زد و می‌گوید: پس تخم‌مرغ‌هایم چی؟ نویسنده با شگردی خاص با اشاره به پررویی زنِ تخم‌مرغ دزد، طنزآفرینی کرده و به بهترین شکل، پایان‌بندی داستان را به‌گونه‌ای ترتیب داده که به مخاطب پیش از این، هیچ بحث یا نشانه‌ای دربارهٔ این نتیجه در داستان ارائه نشده است؛ لذا مخاطب غافلگیر شده است.

«اما زن هم‌چنان ایستاده بود. آرام و خاموش و آن‌ها نگاهش می‌کردند و نمی‌دانستند چه باید بکنند. تکانی به خودشان دادند و کمی جنبیدند؛ اما زن همچنان ایستاده بود. بعد گفت: تخم‌مرغا، پس تخم‌مرغا چی میشه؟» (تنکابنی، ۱۳۵۷: ۲۹).

در رابطه با شکل دیگر تخریب حدس، باید گفت، تنکابنی در داستان‌هایش، بارها محور هم‌نشینی جمله‌ها را به‌گونه‌ای به کار برده که خواننده می‌تواند حوادث داستان را حدس بزند؛ اما در جمله‌های پایانی، ناگهان می‌فهمد که منظور نویسنده، بیان موضوعی دیگر بوده است.

در داستان حوض و قورباغه، شگردهای طنزپردازی بدین‌گونه است که مردی با پسردایی‌اش و همکاران پسردایی‌اش که کارمند هستند به شهر می‌روند و در مسیر، هرکدام با بدبینی و یأس نسبت به مسائل صحبت می‌کنند. نویسنده از طریق تضاد بین کارمندان ساده و کسانی که پول مملکت را می‌دزدند، طنز به وجود آورده است: «همه‌چیز این مملکت حسابی است و فقط ما ناحسابی هستیم که اگر پنج دقیقه کارمان را تعطیل کنیم، وجدانمان سرزنشمان

می‌کند از نه شب تا پنج بعد از ظهر، جون می‌کنیم برای چندرغاز، درحالی‌که دیگران میلیون میلیون می‌دزدند» (تنکابنی، ۱۳۴۸: ۲۸).

تنکابنی در آثارش، به بهترین شکل، پایان‌بندی این داستان را به‌گونه‌ای ترتیب داده که در داستان به مخاطب، پیش از این هیچ بحث یا نشانه‌ای دربارهٔ این نتیجه ارائه نشده است؛ لذا مخاطب غافلگیر می‌شود. در پایان داستان، جواب کسانی که کارهای صوفیانه انجام می‌دهند نیز بسیار طنز است. «دیشب رفته بودم پیش دوستانم؛ وارد اطاق که شدم، دیدم؛ یکی یکی پتو انداخته‌اند روی سرشان و مثل دیوانه‌ها مشغول ورجه ورجه‌اند. گفتم: چرا همچین می‌کنید؟ گفتند ما صوفی هستیم. داریم حال می‌کنیم. داریم سماع می‌کنیم. گفتم: آخر شماها ماشاءالله ماشاءالله هرکدام برای خودتان آدمی هستید، دکتر، مهندس، رئیس، مدیر، سنی ازتان گذشته، این دیوانه‌بازی‌ها چیست؟ همه‌چیز را مسخره می‌کنید. مرتب منفی می‌بافید، چه‌کار باید کرد که شما خوشتان بیاید؟ گفتند، ماهی سه چهار هزار تومان به ما بدهند، بیکار بگردیم. گفتم این هم شد حرف!» (همان: ۲۸).

۲- ۱- ۴-ابهام در روساخت جمله

به‌زعم فوناژی، ابهام در روساخت جمله از دو راه حاصل می‌شود. «گاهی نویسنده، در جمله یا متن، از واژگان یا عباراتی در انتهای جمله استفاده می‌کند که مخاطب انتظار آن را ندارد و انسجامی با محور هم‌نشینی جمله ندارد؛ اما همین عدم انسجام و بی‌ربطی، باعث تبسّم مخاطب و التذاذ او می‌گردد» (فوناژی، ۲۰۰۱: ۱۲۳). البته باید دقّت داشت که «منظور فوناژی از ابهام در اینجا، ابهام به معنای عدم انسجام و حیرت و غافلگیری ناشی از آن است نه ابهام به معنی بدیعی آن» (اسمیت، ۲۰۰۹: ۶۲).

داستان مربوط به اتّفاقات طنزآمیزی است که برای خواننده‌ای به اسم هویک ماندگاریان می‌افتد. این‌که چگونه خواننده شد و چطور معروف شد. ابتدا با مادرش دعوا می‌کند و همین باعث می‌شود، خواننده شود. در برنامه‌های تلویزیونی و مجلاّت سطح پایین، شهرت کسب می‌کند. به همکاری شاعر و نوازنده‌ای، آن‌ها نیز از خودش بدترند. شروع به ساخت ترانه‌هایی عوام‌پسند می‌کنند و مشهور می‌شوند. نویسنده، تعلیلی طنزآمیز برای خواننده شدن

هویک ماندگاریان آورده است. «هویک ماندگاریان از ننه‌اش قهر کرد، رفت خوانندهٔ جاز شده» (همان: ۱۱۷).

«آقای هویک در برنامهٔ موزیک مسابقهٔ تلویزیونی «بگو خیلی خری» که از طرف کارخانهٔ نوشابه‌سازی غیرالکلی«آب زبیوه» و کارخانه روغن نباتی «بزمجه نشان»، پیشرو صنایع شکمی در ایران و کارخانهٔ صنایع پشمی «مام میهن» ترتیب داده می‌شد، شرکت کرد و گذشته از آنکه چند تصنیف جالب خواند و در مسابقهٔ آن هم شرکت جست» (همان: ۱۱۸).

در نمونهٔ زیر طنز موقعیت شکل گرفته است؛ بدین‌صورت که سؤالی که به جواب آن اشاره می‌شود؛ پرسیده می‌شود و در ازای جواب به هویک، جایزهٔ زیادی داده‌اند. «اجراکنندهٔ برنامه که آدم ساکت و کم‌حرفی بود و از تمام مدّت برنامه، تنها یک ساعت و سی و پنج دقیقه‌اش را او حرف زده بود. از او پرسید: «آقای هویک سرکار که به موسیقی خیلی واردید و در این رشته، استعداد دارید، بفرمایید ببینم؛ بهترین پشم دنیا کدام است؟» و با دست چپش آهسته به میزی که گوشهٔ استودیو گذاشته بودند و چند تا هم پتو روی آن بود، اشاره کرد و آقای هویک بی‌درنگ پاسخ داد، پشم مام میهن و حضار برایش کف زدند» (همان: ۱۱۹).

نوع دوم ابهام در روساخت جمله به‌زعم فوناژی، «حذف قسمتی از روساخت جمله، غالباً فعل به قرینهٔ وجود تصویر آن عمل در زیر آن جمله است» (فوناژی، ۲۰۰۱ :۱۰۹).

تنکابنی با ایجاد ابهام در روساخت جمله، علاوه‌بر برجستگی کلام، باعث جلب توجه خواننده هم می‌گردد. به‌نحوی که این تکرار جمله و یا حذف و بخش محذوف جملات، باعث خندهٔ مخاطب می‌شود.

تنکابنی در داستان خوزیه دوزار، به شیوهٔ نوع دوم، ابهام در روساخت جمله، این‌گونه به طنزپردازی پرداخته است. در تاکسی زنی به‌دروغ، خود را سرپرست بچه‌های یتیمش معرفی می‌کند و همین باعث می‌شود؛ مسافری به او کمک کند و کرایه‌اش را بدهد. وقتی زن، پیاده می‌شود، مردم به او می‌گویند؛ این زن معتاد بود. این عدم آگاهی، سبب طنزآفرینی شده است. «در بسته شد. تاکسی راه افتاد؛ یکی از مسافرها گفت: حالا میره همه‌شو تریاک می‌کشه. گفتم، نه بابا تریاکی نیس. راننده و مسافر با هم گفتند؛ چرا هس. گفتم: دس کم، ریختش به

تریاکی‌ها نمی‌رفت. تاکسی ایستاد و ما که داشتیم پیاده می‌شدیم، آن‌که کنار نشسته بود. خندید و گفت: آره، چشمای قشنگی داشت» (همان (۲۶).

۲- ۱- ۵-جان‌دارانگاری و انسان‌انگاری

جان‌دارانگاری یکی دیگر از روش‌های انحراف از معیار است که «به‌زعم فوناژی، از بهترین راه‌های ایجاد طنز در ادبیات به‌ویژه ادبیات داستانی کودک است» (فوناژی، ۱۹۹۶ :۱۱۵). جان‌دارانگاری در بین تمام طنزنویسان دنیا، رایج است. البته از مهم‌ترین مصادیق و نمونه‌های نگرش و تفکّر کودکانه، جان‌دارانگاری است؛ زیرا کودکان به علّت تخیّل قوی و پویا، عناصر جهانِ پیرامون خود را زنده می‌بینند و پیوسته با تمام اشیای اطراف خود در حال صحبت و حتی زندگی کردن هستند. از نظر سیمون کریچلی، فیلسوف اهل انگلستان، «آنچه در طنز رخ می‌دهد، به‌خصوص در هجو، درهم ریختن مداوم مرز میان انسان و حیوان است؛ امری که خود بیانگر عدم آرامش و جنجال در مرز میان این دو قلمرو است؛ اما با جمع دوسویهٔ این امر، متناقض نما، می‌توان گفت که ناهماهنگی بررسی شدهٔ طنز از طریق یادآوری انسانیت نهفته در وجود حیوان و تحریک حیوانیت انسان، وضعیت عجیب و غیر عادی انسان را در طبیعت متجلّی می‌سازد» (کریچلی، ۱۳۸۴ :۵۰).

تنکابنی در داستان ستاره‌های شب تیره، با استفاده از شگرد کاربرد صنعت تشخیص و جان‌بخشی به اشیای بی‌جان، به طنزپردازی پرداخته است. داستان به یک روز کاری از زندگی کارمندان اداره‌ای مهم می‌پردازد که چگونه اوقات کاری بطالت می‌گذرانند. اینکه شخصیت داستان هرروز صبح رادیو را با خود هرجایی می‌برد، حتی در دستشویی تا از اتوبوس عقب نماند، تعلیل طنزآمیزی است: «هر روز ساعت شش صبح با صدای زنگ ساعت، زنگ گوش خراش ساعت از جا می‌پرم، دستشویی و آشپزخانهٔ اتاق ... هر جا که بروم. رادیو نرخ ارز یا خبرهای ورزشی را می‌گوید. یا شادی و امید همراه با ساز و آواز، پخش می‌کند. من هیچ‌کدام از این‌ها، گوش نمی‌کنم. ساعت رادیو، پانزده دقیقه به پانزده دقیقه زنگ می‌زند و این هشدار نمی‌گذارد که من در کارهایم، تأخیر کنم یا کند بشوم و در همان حال که دست و رویم را می‌شویم، کتری را روی چراغ می‌گذارم و موقعی که لباس می‌پوشم، باشتاب، صبحانه‌ام را می‌خورم. چای داغ، دهانم را می‌سوزاند؛ اما من اهمّیتی نمی‌دهم. مهم این است که سر

ساعت کمی دیر بشود از خانه بیرون بروم. اگر کمی دیر بشود، از صبحانه صرف‌نظر می‌کنم. با صدای سومین زنگ، رادیو خاموش می‌کنم و از خانه بیرون می‌آیم. تا سر خیابان دو سه دقیقه راه است» (تنکابنی، ۱۳۵۷ :۱۸).

۲- ۱- ۶-گروتسک

مبحث گروتسک در تفکّر فوناژی از چنان اهمّیتی برخوردار است که دربارهٔ آن می‌خوانیم: «اگر از داستان طنز ادبیات کودک، جان‌دارانگاری و گروتسک را بگیریم، دیگر هیچ طنز درجهٔ اوّلی در داستان کودک وجود ندارد» (فوناژی، ۲۰۰۱: ۵۲). «گروتسک نوعی طنز است که خنداندن، می‌هراساند تا جایی که جانب مخوف یا منزجر کنندهٔ آن، خنده‌اش را از بین می‌برد»(کانلی، ۱۳۸۳: ۳۹۶).

گروتساک، احساسی مردّد بین خنده و ترس یا لذّت و نفرت به طرف مقابل انتقال می‌دهد. افزون بر موارد فوق، «گروتسک، پدیده‌ای متناقض نما است؛ جمع انسان با غیر انسان با تأکید بر جنبهٔ مسخ‌شدگی انسان یا انسان شدگی حیوان؛ اغراق با واقعیّت؛ خنده با ترس یا لذّت با انزجار است. ذات آن چنین اقتضا می‌کند که جوانب ناهمگون یا متباین آن، همزمان جلوه کند» (فوناژی، ۲۰۰۱ :۵۲). تنکابنی، در داستان‌هایش، گاه‌گاهی از این شگرد استفاده کرده است. در مثال‌های زیر، ترس و خنده باهم آمیخته شده است. «همین که گلوله‌ای از تفنگی خارج می‌شد و جسدی بر زمین می‌افتاد و خونی به روی خاک می‌ریخت. آن‌ها را مثل گله‌های بز کوهی با آهو که به‌سوی شکارگاه رم می‌دهند. به آن سمت می‌فرستادند» (تنکابنی، ۱۳۵۷ :۱۳).

در نمونهٔ زیر شگرد، نتیجهٔ عکس به‌کار رفته است. در این شگرد، زحمت‌ها و دشواری‌ها را بر دوش گروهی دیگر گذاشته و سود و فایده به گروهی دیگر که زحمتی نکشیده‌اند. رسیده است این شگرد، عدالت جامعه را تمسخر می‌گیرد: «سرانجام پس از مدّت‌ها بیم و امید و انتظار مرگبار به کمکشان آمدند. محاصره را در هم شکستند و خلاصشان کردند. به همین سادگی و چه تفاخری می‌کردند و چه منتی بر سر این‌ها می‌گذاشتند. مثل این که محاصره شدن و ضعیف بودن، گناهی بود. مثل این که مدّت‌ها مقاومت جنگیدن، کشتن و کشته شدن با شکم گرسنه و اعصاب در هم کوفته، ارزش نداشت؛ اما این که آقایانی با افراد بی‌شمار و

تجهیزات کامل راه بیفتند و محاصره را بشکنند و راه را باز کنند، افتخاری بی‌نظیر بود که در هر قرنی فقط یکی از آن‌ها به‌دست می‌آمد. بعد که موقع درجه دادن رسید، آن‌ها را درجه دادند و تشویق کردند. آن‌ها را و این‌ها که پیروزی‌شان نام و نشانی نداشت، بی‌نصیب ماندند و همه‌شان بور و پکر و دلخور شدند» (همان: ۱۶). داستان مادر بزرگ، اثر تنکابنی، داستان زندگی پسر بچه‌ای است که با مادربزرگش زندگی می‌کند و بلیت‌فروش است. مادربزرگش چون بیمار و زمین‌گیر می‌شود؛ نمی‌تواند برای همسایه‌ها رخت و لباس بشوید تا پولی به دست آورد. ازاین‌رو، همسایه‌ها از پسربچه، کار می‌کشند و در ازای آن، پول اجارهٔ اتاقشان را می‌دهند. پسربچه، متوجه می‌شود. مادربزرگش علاقهٔ زیادی به زردآلو دارد؛ بنابرین همهٔ پولش جمع می‌کند تا برای او زردآلو بخرد. پس از مدّتی، پولش به‌اندازه‌ای می‌شود که بتواند یک کیلو زردآلو بخرد. از مغازهٔ میوه‌فروشی زردآلو می‌خرد و روانهٔ خانه می‌شود. چون در کوچه، پسربچه‌ای با او دعوا می‌کند؛ وقتی به خانه می‌رسد، می‌بیند مادربزرگش، دیگر زنده نیست.

۲- ۲-بازی‌های زبانی

یکی از شگردهای پرکاربرد طنز، بازی‌های زبانی- بیانی است. این روش بیشتر در لطیفه و فکاهه به‌کار می‌رود. بازی با قواعد صرفی و نحوی کلام، بازی با حروف الفبا، بازی با اعداد، بازی با مدرسه و درس، ساختن کلمه‌ای جدید با حذف یا اضافه کردن جزئی به کلمه، ایجاد تغییر در واژه‌ها و تعبیرهای متداول، درهم ریختن کلمات و تضمین از جمله مظاهر این روش است. در بازی‌های زبانی- بیانی پایهٔ ساخت و پرداخت طنز بر اصل چندمعنایی کلمات استوار است. از فروع این روش جناس، استخدام و تلمیح است. «زبان فقط وسیلهٔ ارتباط نیست، بلکه مخزن نیروی عقلی، ذهنی و انبار تجربهٔ بشری است. هنگامی که کودک این نکتهٔ بسیار مهمّ را کشف می‌کند که هر چیزی برای خود نامی دارد، نه‌فقط بر کلمات به‌عنوان نام ها احاطه می‌یابد، بلکه کلمات را به‌عنوان علائم درک می‌کند. این علائم به نوبهٔ خود موجب تفکّر نمادین در کودک می‌شود» (آندروا، ۱۳۷۳: ۱۶۱).

۲- ۲- ۱-تأکید آوایی

تأکید آوایی، عبارتی است که از حیث آوایی، برجسته‌تر از دیگر اجزای جمله بیان می‌شود؛ «اما هر تأکید آوایی‌ای، طنزآفرین نیست. زمانی می‌توان تأکید آوایی را از مقولهٔ طنز دانست که در جایی که تأکید لازم نیست، به‌قصد تمسخر و نیشخند تأکید کنند و یا ادای گفتار و گویش خان و بامزهٔ کسی را درآورند و یا صدای برخی اتّفاقات را از طریق اسم‌های صوت، تصویرسازی کنند» (فوناژی، ۱۹۹۶: ۱۱۸). تأکید آوایی به انحای مختلف صورت می‌پذیرد:

۱-به‌شیوهٔ اسم صوت: «بالاخره او حوصله‌اش سر رفت و داد و قالش درآمد و وانمود کرد که دارد گریه می‌کند تا این که یکی از آن‌ها گفت، بده بهش، زر زرشو کم کن» (تنکابنی، ۱۳۵۷: ۷۵).

«خاک تو سرت کنن، باز بیجن و ول کردی و دو بامبی تو سر دختره زد؛ اما صبر نکرد. مگه غرغر او را بشنود و ته کوچه رفت» (همان: ۱۹).

«اخم‌ها درهم، مشت‌ها گره‌کرده، قیافه‌ها پکر، سرها پایین، قلب‌ها هراسان، قدم‌ها سرد، پرچم‌ها رنگ‌پریده، چراغ‌ها کم‌نور، گله گله مردم، گله گله شلوغی، چه خبر است؟ ملّت جشن گرفتند، زکی!» (تنکابنی، ۱۳۴۸ :۱۵۰).

۲- به‌شیوهٔ تکرار کلمات؛ تنکابنی گاهی با تکرار افعال و کلمات، تأکید آوایی به وجود آورده است. «رفته‌گر کوتاه و ریز بود؛ مثل کوتوله‌های افسانه‌ای، یا میخ طویله پای خروس، یا بچه‌ای که صورتش ریش‌سیاه پرپشت درآورده باشد و شلوار گشاد پت و پهنی پا کرده بود و دست‌هایش را کرده بود توی دو تا جیبش و روی هم رفته چیز چهارگوش و پت و پهنی شده بودو این چیز چهارگوش پت و پهن، فارغ و آسوده پرسه می‌زد و این‌ور و آن ور می‌رفت و به‌طرف آن‌ها می‌آمد.» (تنکابنی، ۱۳۵۷ :۲۶)

۳- به شیوهٔ جمله‌های پرسشی و تعجبی: تأکید آوایی، گاهی از راه جمله‌ها و عبارت‌های پرسشی و یا تعجبی به وجود می‌آید. «اما زن، هم چنان ایستاده بود. آرام و خاموش و آن‌ها نگاهش می‌کردند و نمی‌دانستند چه باید بکنند. تکانی به خودشان دادند و کمی جنبیدند؛ اما

زن همچنان ایستاده بود. بعد گفت: تخم‌مرغا! پس تخم‌مرغا چی میشه؟» (تنکابنی، ۱۳۵۷: ۲۹).

«می‌پرسید از چه می‌ترسم؟ می‌بینید آقای دکتر؟ من از همه‌چیز و همه‌کس می‌ترسم. حتی الان که دارم این حرف‌ها را برای شما می‌زنم از خود شما هم می‌ترسم. من چه می‌دانم شما راستی راستی دکتر هستید یا نه؟ ولی چاره‌ای ندارم، مجبورم این حرف‌ها را برای یک نفر بزنم وگرنه دق می‌کنم. می‌ترکم» (همان: ۵۸).

۲- ۲- ۲-ابهام در واژگان

یکی دیگر از مصداق‌های بازی‌های زبانی، ابهام در واژگان و عبارات است. تنکابنی از آن، به‌عنوان ابزاری مؤثّر در ایجاد طنز استفاده کرده است. در شروع عبارت، واژهٔ یکی، اسم مبهم و نشانهٔ اسم نکره در دستور زبان است که باعث ایجاد ابهام در متن شده است.

«در یکی از روزهای خوش‌بختی، بدبختانه، جایزهٔ صدهزارتومانی مثل پتک به سرم خورد؛ اما کار بـه همین‌جا ختم نشد. مرا توی ترازو نشاندند و هم‌وزنم، پول به مـن خوشـبخت دادنـد؛ و بعـد، بـا اتومبیـل پیکانی که خوشبختی مرا کامل‌تر می‌کرد، به خانه فرستادند» (همان: ۷).

می‌گویند: «زنی پیش پزشک رفت و گفت که شوهرش تصوّر می‌کند، سوسماری زیر تختش پنهان شده است و خیال دارد او را بخورد. پزشک، نسخه‌ای نوشت و مقداری قرص و شربت و آمپول تجویز کرد و زن را دلداری داد و گفت چیزی نیست. زود خوب می‌شود» (همان: ۸۷).

۲- ۲- ۳-جناس

در صنعت جناس، خواننده با کثرت و وحدت روبروست. دو واژه اگرچه از نظر نوشتار و تلفظ یکسان‌اند؛ در معنا متفاوت‌اند. «در جناس، خواننده با افسون چندمعنایی روبروست. افسونی که بنیاد زبان بر آن استوار است» (اخوت، ۱۳۷۱: ۱۳۶).

جناس و مطایبه از گذشته‌های دور، پیوندی ناگسستنی با یکدیگر داشته‌اند به‌گونه‌ای که از ابتدا تنها یکی از اشکال مطالبه محسوب می‌شد و فقط به‌قصد شوخی به‌کار می‌رفت؛ اما

کم‌کم وارد پهنهٔ ادبیات شد و رنگ جدّی به خود گرفت. «در واقع می‌توان گفت، جناس به قدمت خود زبان است؛ زیرا ما در زمان اغلب با دلالت مواجهیم و جناس هم در حقیقت چیزی جز دلالت نیست. دلالت یک دال بر دو مدلول متفاوت. متخصصان علوم بلاغت و فیلسوفان دوران باستان به‌خوبی با جناس آشنا بودند و آن را شکلی از مطالبه می‌دانستند» (همان: ۱۲۷).

فوناژی در باب جناس و تکرار و بازی‌های زبانی و نقش آن‌ها در ایجاد طنز، سخن جالبی دارد: «طنزپردازان جوان، بارها از من می‌پرسند که چگونه از بازی‌های زبانی مانند تکرار کلمات باید به نفع طنزپروری، استفاده کنند؟ حقیقت این است که هیچ تکرار و جناسی در ذات خود، بار طنز ندارد. نویسنده باید به آن درجه از طنازی برسد که مناسب‌ترین جایگاه را برای حضور بازی‌های زبانی در داستان انتخاب کند. بازی‌های زبانی، ادویه و نمک غذا هستند، باید به میزان لازم و نه بیشتر استفاده شوند» (فوناژی، ۱۹۹۶ :۱۱۳).

«نزدیک بود به‌جاهای باریکی هم بکشد. چه دخترخانم‌ها به شیوهٔ دختران آمریکایی به سن، هجوم بردند و پیراهن رنگ وارنگ هنرمند محبوب را به تنش تکه‌تکه کردند» (تنکابنی، ۱۳۵۷: ۱۱۷).

«کسانی که شغل آزاد داشتند، دار و ندارشان را پول نقد می‌کردند و به‌حساب مخصوص می‌ریختند» (همان: ۹۲).

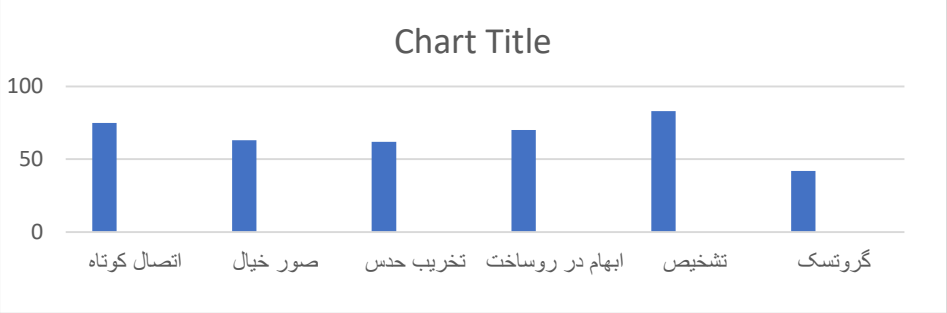
«همه‌چیز این مملکت حسابیه. فقط ما ناحسابی هستیم که اگر پنج دقیقه زودتر کارمان را تعطیل کنیم، وجدانمان سرزنش‌مان می‌کند» (تنکابنی، ۱۳۴۸: ۲۶). در ادامه بسامد استفاده از مؤلّفه‌های انحراف از معیار و بازی‌های زبانی نشان داده شده است.

جدول درصد استفاده از مؤلّفه‌های انحراف از معیار در داستان‌های تنکابنی

عنوان داستان	اتصال کوتاه	صور خیال	تخریب حدس	ابهام در روساخت	تشخیص	گروتسک
اسیرخاک	۱۱٪	۵٪	۱۶٪	۹٪	۲۸٪	۱۵٪
یادداشت‌های شهر شلوغ و اندیشه‌ها	۲۸٪	۲۳٪	۱۸٪	۳۷٪	۱۴٪	۱۰٪

ستاره‌های شب تیره	۱۹٪	۲۲٪	۲۴٪	۱۷٪	۲۲٪	۹٪
سرزمین خوشبختی	۱۷٪	۱۳٪	۴٪	۷٪	۱۹٪	۷٪
جمع	۷۵٪	۶۳٪	۶۲٪	۷۰٪	۸۳٪	۴۲٪

نمودار استفاده از مؤلّفه‌های انحراف از معیار در داستان‌های تنکابنی

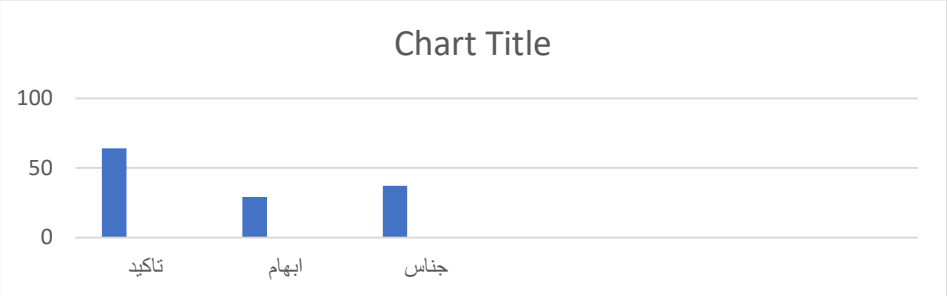


با عنایت به جدول و نمودار فوق، مشخّص می‌گردد که در داستان‌های فریدون تنکابنی، کاربرد جان‌بخشی به اشیای بی‌جان، بیشترین بسامد و گروتسک کمترین بسامد دارد.

جدول درصد استفاده از بازی‌های زبانی در داستان‌های تنکابنی

عنوان داستان	تأکید آوایی	ابهام در واژگان	جناس
اسیرخاک	۱۲	۷	۱۳
یادداشت‌های شهر شلوغ و اندیشه‌ها	۱۴	۴	۵
ستاره‌های شب تیره	۲۵	۱۱	۱۰
سرزمین خوشبختی	۱۱	۷	۹
جمع	۶۴	۲۹	۳۷

نمودار استفاده از مؤلّفه‌های انحراف از معیار در داستان‌های تنکابنی



در خصوص کاربرد مؤلّفه‌های انحراف از معیار در داستان‌های تنکابنی، کاربرد تأکید آوایی، بیش‌ترین بسامد و ابهام در واژگان، کمترین بسامد را دارد.

۳- نتیجه‌گیری

فریدون تنکابنی را می‌توان یکی از طنزپردازان موفّق معاصر دانست؛ هرچند که به نسبت دیگر نویسندگان طنزپرداز، آثار وی، چندان مملّو از شگردهای طنزپردازی نیست؛ اما قلم ساده و شیرینی بیان و طرز نوشتن وی خوشایند و صمیمی است. به همین علّت است که گاهی با یک حرکت ساده نیز در آفرینش طنز، قلم‌فرسایی کرده است. این پژوهش برمبنای نظریهٔ طنز ایوان فوناژی که بر عناصر سیزده‌گانهٔ نظریهٔ وی بناشده است؛ به بررسی چهار مجموعه داستان تنکابنی پرداخته است. این پژوهش با توجه به آرای ایوان فوناژی در باب طنز در ادبیات داستانی، داستان‌های طنز فریدون تنکابنی در حوزهٔ ادبیات معاصر بررسی شده است. نتایج پژوهش بیانگر آن است که تنکابنی در آثارش، از مؤلّفهٔ هنجارگریزی و انواع مصادیق آن هنرمندانه و به‌خوبی استفاده کرده است و به همین سبب، در داستان‌های طنزآمیز، به موفّقیت‌های چشم‌گیری دست یافته است. همچنین در این پژوهش، مشخّص گردید که در داستان‌های فریدون تنکابنی، جان‌بخشی به اشیای بی‌جان، با ۸۳ درصد کاربرد؛ بیش‌ترین بسامد و گروتسک با ۴۲ درصد کاربرد، کمترین بسامد دارد. همچنین در رابطه با کاربرد مؤلفه‌های انحراف از معیار در داستان‌های تنکابنی، کاربرد تأکید آوایی با ۶۴ درصد، بیش‌ترین بسامد و ابهام در واژگان با ۲۹ درصد، کمترین بسامد را دارد.

منابع

کتاب‌ها

۱-اخّوت، احمد، (۱۳۷۱)، نشانه‌شناسی مطایبه، اصفهان: فردا.

۲-اصلانی، محمّدرضا، (۱۳۸۵)، فرهنگ واژگان و اصطلاحات طنز، تهران: کاروان.

۳-آرین‌پور، یحیی، (۱۳۷۲)، از صبا تا نیما، ج۲، چاپ پنجم، تهران: زوّار.

۴-آندروا، ولودیا، (۱۳۷۳)، رشد و آموزش زبان در کودکان دبستانی، ترجمهٔ محمّد جعفر مدبّرنیا، تهران: نشر دنیای نو.

۵-پاینده، حسین، (۱۳۹۳)، داستان کوتاه در ایران(جلد سوم: داستان‌های پسامدرن)، تهران: نیلوفر.

۶-تنکابنی، فریدون، (۱۳۴۸)، یادداشت‌های شهر شلوغ و اندیشه‌ها، تهران: پیشگام.

۷-ـــــــــــــــ، (۱۳۵۷ الف)، اسیر خاک، چاپ سوم، تهران: شازده کوچولو.

۸-ـــــــــــــــ، (۱۳۵۷ ج)، سرزمین خوشبختی، تهران: پیشگام.

۹-ـــــــــــــــ، (۱۳۵۷ب)،ستاره‌های شب تیره، چاپ سوم، تهران: امیرکبیر.

۱۰-شریفی، محمّد، (۱۳۸۷)، فرهنگ ادبیات فارسی، تهران: معین.

۱۱-شفیعی کدکنی، محمّدرضا، (۱۳۶۶)، ادوار شعر فارسی، چاپ سوم، تهران: توس.

۱۲-کاسب، عزیزالله، (۱۳۷۶)، زمینه‌های هجا در شعر فارسی، چاپ دوم، تهران: مروارید.

۱۳-کانلی، فرانسی، (۱۳۸۳)، گروتسک، دائره‌المعارف زیبایی‌شناسی، ترجمهٔ مشیّت علایی و همکاران، تهران: مرکز مطالعات و تحقیقات هنری.

۱۴-کریچلی، سیمون، (۱۳۸۴)،در باب طنز، ترجمهٔ سهیل سمی، تهران: ققنوس.

۱۵-نبوی، سیّد ابراهیم، (۱۳۷۸)،کاوشی در طنز ایران، چاپ سوم، تهران: جامعهٔ ایرانیان.

مقالات و پایان‌نامه

۱-اصغرپورغفاری، جاوید، (۱۳۹۹)، «نگاهی تحلیلی از بُعد عناصر داستان به مجموعه داستان اسیر خاک، نوشتهٔ فریدون تنکابنی»، ششمین همایش ملّی پژوهش‌های نوین در حوزهٔ زبان و ادبیات ایران، تهران: ۲۰-۱.

۲-اورک، حجّت‌اله، (۱۴۰۱)، «بررسی هنجارگریزی در شعر معاصر فارسی (با تکیه‌بر شاعرحجم‌گرا یدالله رؤیایی)، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی یزد، شمارهٔ۲۲: ۱۹۰-۱۵۵.

۳-جاوری، عطاءالله و حسن شعبانی آزاد، (۱۳۹۷)، «تحلیل شگردهای طنزآفرینی و کارکردهای موضوعی طنز در داستان‌های فریدون تنکابنی»، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد گچساران.

۴-دهقانیان، جواد، (۱۳۸۳)، «بررسی محتوا و ساختار طنز در نثر مشروطه»، پایان‌نامهٔ دکتری دانشگاه شیراز: ۱۸۳-۱۷۵.

۵-رشیدی، فریبا و صادقی شهپر، رضا، (۱۳۹۹)، «شیوه‌های نام‌گذاری عنوان‌ها و شخصیت-های داستانی در داستان‌های معاصر (مطالعهٔ موردی: داستان‌های ایرج پزشکزاد، ابوالقاسم پاینده، خسرو شاهانی، فریدون تنکابنی)»، سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)، شمارهٔ۷: ۲۰۴-۱۸۱.

۶-سزاوار، علیرضا، (۱۳۹۷)، « شکل شناسی طنز بر اساس نظریّهٔ فوناژی در آثار کودک و نوجوان (گروه‌های سنّی «ج» و« د»)در دهه‌های۶۰ تا۹۰»، استاد راهنما مهدخت پورخالقی چترودی، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه فردوسی مشهد.

۷-شعبانی آزاد، حسن، (۱۳۹۸)، «بررسی شگردهای طنزپردازی در مجموعهٔ داستانی یادداشت‌های شهر شلوغ و اندیشه‌ها از فریدون تنکابنی»، پژوهش‌نامهٔ جریان‌شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران، شمارهٔ۱: ۱۳۱-۱۱۷.

۸-فغانی، سیده سونیا و همکاران، (۱۴۰۱)، « تحلیل عناصر داستان در رمان «پستچی» با تأکید بر عناصر ساختاری طرح»، جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی یزد، شمارهٔ۲۲: ۲۲۴-۱۹۱.

منابع لاتین

۱) Fonagy, Ivan and Kawaguchi, Yuji. (۲۰۰٦) Prosody and syntax, Amsterdam: john Benjamin.

۲) _____ (۱۹۹٦) "the approaches of satire in the literature", Paris University: the linguistics journal, no ۱۹, pp ۱۰٦-۱۲۱. ۲۱٤-

۳) _____(۱۹۹۸) satire as a language, Amsterdam: john Benjamin publishing company.

۴) _____ (۲۰۰۱) Language within language, Amsterdam: john Benjamin publishing company.

۵) _____ (۱۹۹۸) satire as a language, Amsterdam: john Benjamin publishing company.

۶) Smith, Aron. (۲۰۰۹) Fonagy and satire, oxford: the association of literature studies journal, no ٦۹, pp ٥٦-۷۱.

Investigation and analysis of "linguistic texture" and "sentence construction" in Molavi's Ghazalyat with an approach to Palmer's Views

Zahra Ziafati Bagherzadeh[1], Hamidreza Soleymanian[2], Reza Ashrafzadeh[3], Mohammad Faghiri[4]

Abstract

Semantics is in the search of discovering and finding the meanings in the speaker. To reach this meaning and concept, various layers are considered, of which words, sentences and linguistic context are of great importance. Molavi has reflected many meanings in his poems in the Ghazalyat of Shams. These meanings can be extracted by using the capabilities of semantics and he examined the main methods of Molavi in explaining such meanings. This research has been written based on library sources and a descriptive-analytical method. To provide a more detailed analysis of Molavi's sonnets, Palmer's views on semantics have been used. The results of the research show that the meaning in Shams's poems in the field of sentence construction encompasses components such as rules of semantic composability, propositional logicand analytical and composite reality. It was also found that the reality from Molavi's point of view was of a mixed type, and this is due to his approaches in connection with the extreme praise of the beloved. From the point of view of linguistic context, the category of coexistence and coming together of words has been more prominent than the other components.

Keywords: Molavi's Ghazalyat, semantics, Palmer, sentence, word, linguistic context

References

Books

1. Ahmadi, Babak, (2008), from visual signs to text (toward the semiotics of visual communication), 10th edition, Tehran: Markaz.
2. Ekhtiar, Mansour, (1969), Semantics: The Treasure of Language Learning and Linguistics, Tehran: University of Tehran.

---

1 PhD Candidate, Department of Persian Language and Literature, Ferdows Branch, Islamic Azad University, Ferdows, Iran. z.ziafati.bagherzadeh@gmail.com

2Assistance Professor, Department of Persian Language and Literature, Torbat Heydarieh Branch, Islamic Azad University, Torbat Heydarieh, Iran. (Corresponding Author) **hrsoleimanian@yahoo.com**

3 Professor, Department of Persian Language and Literature, Mash'had Branch, Islamic Azad University, Mash'had, Iran.

4 Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Farhangian University, Shahid Mofatteh Campus, Tehran, Iran. MohammadFaghiri52@ gmail.com

3. Bateni, Mohammadreza, (1992), description of the grammatical structure of the Persian language, Tehran: Amirkabir.
4. Palmer, Frank, (2005), A New Look at Semantics, translated by Korosh Safavi, 4th edition, Tehran: Markaz.
5. Dirk, Girerts, (2013), theories of lexical semantics, translated by Korosh Safavi, Tehran: Maharat (Allameh Tabatabayi University).
6. Rahimi, Sima, (2019), Allegorical meaning in Molavi's Masnavi: cognitive semantics of Masnavi parables based on the theory of mind, Tehran: Bid.
7. Safavi, Korosh, (2000), an introduction to semantics, Tehran: Sureh Mehr.
8. Fotohi, Mahmoud, (2012), stylistics of theories, approaches; Methods, Tehran: Sokhan.
9. Fazilat, Mahmoud, (2005), Semantics and Meaning in Language and Literature, Kermanshah: Taq Bostan Publications.
10. Molavi, Jalaluddin Mohammad, (1984), Kollyat Shams (Diwan Kabir), with corrections and margins by Badi al-Zaman Foroozanfar, 3edition, Tehran: University of Tehran.

Articles

11. Ale-Boyeh Langroudi, AbdulAli and Nazari, Alireza, (2012), "The combination of words and its role in the coherence of Nahjol-Balagheh sermons", Religious Literature Magazine, Vol 1, No 3, pp. 25-46.
12. Bakhshi, Ali and Edrisi, Hadi and Sainy, MohammadHosein & Moradi, Hosein, (2020), "Examination and analysis of the concept of Teysir in Masnavi and Ghazalyat of Shams by Rumi and comparing it with the opinions of Islamic jurisprudence". Comparative Literature Quarterly, Vol4, No14, pp. 140-160.
13. MahalMani, Ahmad and Ebrahimi Ouzineh, Abolfazl & Narimani, Soosan, (2023), "Comparative study of the two concepts of predestination and discretion with an emphasis on the spiritual Masnavis of Rumi and Attar's poems". Comparative Literature Quarterly, Vol 7, No 25, pp. 243-271.
14. Rasouli, Pegah and Ojag Alizadeh, Shahin and Emami, Fatemeh, (2022), "Semiotic-Semantic Analysis of the Tale of Parrot and Merchant from Molavi's Masnavi", Chapter of interpretation and Analysis of Persian Language and Literature Texts, Vol 14, No 53, pp. 294-313.
15. Ravanbakhsh, Mahnaz and Ojag Alizadeh, Shahin and Emami, Fatemeh, (1402), "Analysis of the Semantic Symbolism of the Masnavi in the Tale of the Baghdadi Man", Mystical and Mythological Literature, Vol 19, No 73, pp. 109-131.

16. Mohammadi, Yadullah and Gorji, Mustafa and Parsa, Ahmad, (2014), "Lyric Symbolism of Molavi", Mystical Studies Magazine, No. 21, pp. 147-180.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز ۱۴۰۳

بررسی و تحلیل «بافت زبانی» و «ساخت جمله» در غزلیات مولوی با رویکرد به آراء پالمر

سیده زهرا ضیافتی باقرزاده[۱]، حمیدرضا سلیمانیان*[۲]، رضا اشرف‌زاده[۳]، محمّد فقیری[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۱/۲۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۰۵
(صص ۱۲۶-۱۵۱)

چکیده:

معناشناسی در جست‌وجوی کشف و پیدایی معانی موجود در سخن گوینده است. برای رسیدن به این معنا و مفهوم، لایه‌های گوناگونی مورد نظر قرار می‌گیرد که در این بین، واژه، جمله و بافت زبانی از اهمّیت بالایی برخوردار است. مولوی در غزلیات شمس، معانی بسیاری را در سروده‌های خود انعکاس داده است. با بهره‌گیری از ظرفیت‌های معناشناسی می‌توان این معناها را استخراج کرد و اصلی‌ترین شگردهای مولوی در تشریح معنا را مورد بررسی قرار داد. این پژوهش با استناد به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی- تحلیلی نوشته شده است. برای ارائهٔ تحلیل‌های دقیق‌تر از غزلیات مولوی، از آراء پالمر در ارتباط با معناشناسی استفاده شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که معنا در غزلیات شمس در حوزهٔ ساخت جمله، مؤلّفه‌هایی چون: «قواعد ترکیب‌پذیری معنایی؛ منطق گزاره‌ای؛ واقعیت تحلیلی و ترکیبی» را دربرمی‌گیرد. همچنین مشخّص شد که واقعیت از نگاه مولوی، از نوع

۱ دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد فردوس، دانشگاه آزاد اسلامی، فردوس، ایران، **z.ziafati.bagherzadeh@gmail.com**
۲ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد تربت حیدریه، دانشگاه آزاد اسلامی، تربت حیدریه، ایران. (نویسندهٔ مسئول) **hrsoleimanian@yahoo.com**
۳ استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد مشهد، دانشگاه آزاد اسلامی، مشهد، ایران.
۴ استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه فرهنگیان پردیس شهید مفتح، تهران، ایران، MohammadFaghiri۵۲@ gmail.com

ترکیبی بوده و این امر با توجه به رویکردهای او در ارتباط با ستایش افراطی معشوق، بدیهی به‌نظر می‌رسد. از دید بافت زبانی، مقولهٔ هم‌نشینی و باهم‌آیی واژه‌ها از مؤلّفه‌های دیگر برجسته‌تر بوده است.

کلیدواژه‌ها: غزلیات مولوی، معناشناسی، پالمر، جمله، واژه، بافت زبانی.

۱. مقدمه

اصلی‌ترین کاربرد زبان، انتقال پیام به مخاطب است و از طریق ظرفیت‌های این ابزار، بخش عمده‌ای از مضامین فرهنگی، آداب و رسوم، افکار و اندیشهٔ یک گروه انسانی انتقال پیدا می‌کند. از دید زبان‌شناسی شناختی، زبان مضمون‌های شناختی و نظام ادراکی را بازتاب می‌دهد. در این رویکرد، معنا از اهمّیت ویژه‌ای برخوردار است. چامسکی در کتاب ساخت‌های نحوی، نگاهی دیگر به زبان دارد. او زبان را مجموعه‌ای (محدود یا نامحدود) از جمله‌ها می‌داند که از نظر طول محدود هستند و از مجموعه‌ای عناصر محدود تشکیل شده‌اند. (ر.ک: فضیلت، ۱۳۸۵: ۱۱) بنابراین، جمله‌ها که هر کدام از اجزاء مشخّصی شکل یافته‌اند، در کنار هم مجموعه‌ای قاعده‌پذیر به نام زبان را پدید می‌آورند. آنچه در بررسی‌های مرتبط با زبان اهمّیت پیدا می‌کند، مسئلهٔ نوزایی و ایستا نبودن زبان و قواعد آن است. این را باید در نظر داشت که زبان، پدیده‌ای زنده و پویا محسوب می‌شود و صرفاً به این دلیل که مانند نوع بشر، نشانه‌های زیستی ندارد، نباید مرده انگاشته شود. «منظور از نوزایی زبان به عنوان یک نظام ارتباطی این است که زبان برای تولید و درک زنجیره‌های تازه و در نتیجه برای مبادلهٔ پیام‌های تازه، توانایی نامحدودی دارد» (باطنی، ۱۳۷۱: ۹) و همواره در حال بروزرسانی خود است. آنچه در تمدن بشری روی می‌دهد بر جریان نوزایی زبان اثر می‌گذارد و تغییرات جزئی یا کلان در تمدّن‌ها باعث ایجاد دگرگونی‌های کم یا زیاد در زبان آن تمدّن می‌شود.

یکی از خویشکاری‌های زبان این است که میان لفظ و معنا ارتباط برقرار می‌کند. در نتیجه، زبان زمانی می‌تواند رسالت خود را به درستی انجام دهد که این فرایند (پیوند آوا و معنا) دچار اختلال نشود. اصطلاح معنا در دوران معاصر، از دید زبان‌شناسان برجسته شده و توضیحات و نظریه‌های متنوعی را برای آن شرح داده‌اند. معناشناسی ذیل مجموعهٔ زبان‌شناسی توصیفی و ساختگرا قرار می‌گیرد و در آن، واژه‌ها در انتقال معنا بررسی و کاویده

می‌شوند. به عبارت دیگر، معناشناسی را باید شیوه‌ای نوین به حساب آورد که برآیند آن، کشف و پیدایی معناهای جدید در متن از طریق بررسی واژه‌هاست. مؤلّف کتاب *از نشانه‌های تصویری تا متن* باور دارد که زبان‌شناسی مطالعهٔ علمی زبان است و در واقع، یکی از الزامات اساسی، اجرایی بودن زبان‌شناسی است. حال اگر معنی‌شناسی را بخشی از زبان‌شناسی بدانیم، پس میزان علمی بودن آن هم نباید کمتر از زبان‌شناسی باشد. در واقع، یکی از شرایط اساسی علمی بودن یک مطالعه این است که بررسی صحّت و سقم مطالب باید از طریق مشاهده صورت پذیرد. تعمیم این نکته به آواشناسی امری بسیار ساده است؛ زیرا ما دقیقاً می‌توانیم آنچه را که اتّفاق می‌افتد، مشاهده کنیم یا به صحبت‌های افراد گوش دهیم. (ر.ک: احمدی، ۱۳۸۸: ۲۶) معناشناسان در تلاش هستند از این راه به تاریخ دگرگونی واژه‌ها پی ببرند و گفتمان و فرهنگ حاکم بر آن را بررسی کنند. افزون بر این، سعی می‌شود اثرگذاری مسائلی مانند: صرف، اشتقاق، نحو و بلاغت بر ساختار درونی متن خلق‌شده تشریح گردد.

به‌طور کلی اعتقاد زبان‌شناسان این است که معنی‌شناسی جزء زبان‌شناسی است. در درون زبان‌شناسی نیز دو تقسیم‌بندی وجود دارد: یکی جنبهٔ فیزیکی که در آن اصوات و کلمات مطالعه می‌شود. (آواشناسی و سازه‌شناسی یا صرف) و دیگر جنبه‌های غیرفیزیکی مثل معنی‌شناسی که در آن، روابط میان کلمات و معانی آن‌ها بررسی می‌شود. (ر.ک: اختیار، ۱۳۷۰: ۱۶)

شاعران و نویسنده‌ها از ابزار زبان برای انتقال معنا استفاده می‌کنند. در شعر غنایی، احساسات و عواطف شخصی گوینده بازگو می‌شود و اگر حاوی معانی و اندیشه‌های مختلفی باشد، این معانی و اندیشه‌ها در خدمت بیان عواطف شاعر قرار دارند و هدف محوری و غرض اصلی شاعر، تبیین آن اندیشه‌ها و معانی برای مخاطب نیست.

استفاده از ظرفیت‌های معناشناسی در زمینهٔ تفسیر سروده‌های عرفانی در میان شرق‌شناسان از اعتبار و مقبولیت برخوردار است و سال‌ها از کاربست مبانی معناشناسی برای تشریح دیدگاه‌های ادیبان عارف‌مسلک می‌گذرد. بر این پایه، ضروری و بدیهی است که از معناشناسی به‌عنوان روشی جدید برای خوانش آثار ادبی-عرفانی استفاده شود.

۱-۱- بیان مسئله

مولوی از جمله شخصیت‌های برجستهٔ ادبی است که در گونه‌های غنایی و عرفانی که با مسألهٔ احساس و شناخت گره خورده‌اند، هنرنمایی کرده و اشعار درخور توجهی خلق نموده است. او «را می‌توان از شگفتی‌های تاریخ عرفان و تصوف برشمرد». (محل‌مانی و همکاران، ۱۴۰۲: ۲۵۰) عارفانی چون او پیوسته سعی کرده‌اند مضمون‌های شناختی و ذهنی لحظه‌های ناب عرفانی را با زبان ویژهٔ خود بازنمایی کنند و هرچند ناقص، شمه‌ای از تصاویر عرفانی را برای شنونده‌ها شرح دهند تا با دریای شناخت و معرفت آشنا شوند.

در این پژوهش سعی شده است مفاهیم و مباحث اساسی علم معنی‌شناسی برای تحلیل رویکردهای مولوی در غزلیات شمس استفاده شود تا ارتباط میان لفظ و معنا در اثر او مشخص گردد و معنا در لایه‌های واژه، جمله و بافت زبانی در غزلیات شمس بازنمایی شود. «مولوی یکی از شاعران بزرگ فارسی‌زبان است که دیدگاه‌های اصلی خود را دربارهٔ مساول گوناگون در مثنوی معنوی و غزلیات شمس بازتاب داده است» (بخشی و همکاران، ۱۳۹۹: ۱۴۲). شاعر سعی کرده است در این اثر، با عنایت به منابع فکری بسیاری که از آن‌ها اثر پذیرفته است، ذهن شنونده را وارد وادی‌های بسیاری کند و زمینه‌های انقلاب‌های فکری و رفتاری را در آن‌ها به وجود بیاورد. معانی در غزلیات شمس به قدری با عاطفه و احساس پیوند خورده‌اند که گویی می‌رقصند و در حرکت هستند. با توجه به این توضیحات، مسئلهٔ اصلی در تحقیق حاضر، شناخت و کشف راه‌های تبیین معانی مندرج در غزلیات شمس از طریق بررسی جمله و بافت زبانی است. مولوی از ظرفیت‌های کلمات، جمله‌ها و قاعده‌های زبانی استفاده می‌کرد تا در نهایت بتواند پیام خود را در بهترین حالت به مخاطب ارائه کند و در عین حال که از احوال درونی خود سخن می‌گوید، معانی انتزاعی مورد نظر خود را هم برای مخاطبان شرح می‌دهد. بنابراین، بدیهی است که معانی قابل توجه بسیاری در این گنجینهٔ عرفانی و شناختی جای گرفته باشد. سؤالات اصلی پژوهش عبارتند از:

- کدام یک از مؤلّفه‌های بافت زبانی در غزلیات شمس منعکس شده است؟
- روابط منطقی میان واژه‌های جملات، منجر به ایجاد چند نوع واقعیت در غزلیات شمس شده است؟

۱-۲- روش پژوهش

این پژوهش با استناد به منابع کتابخانه‌ای و روش توصیفی- تحلیلی تدوین شده است. در این پژوهش، ابتدا همهٔ بیت‌های کتاب غزلیات شمس که مصداق‌هایی از معناشناسی را در خود دارند، مشخص گردیده، شواهد و اسناد دسته‌بندی ذیل سرعنوان‌های آراء فرانک پالمر دسته‌بندی و تحلیل شده‌اند. به‌عبارتی، در این پژوهش تلاش شده است تا معناپردازی مولوی در غزلیات شمس با رویکرد به دیدگاه‌های زبان‌شناسانهٔ پالمر تحلیل شود. جامعهٔ آماری پژوهش، کتاب غزلیات شمس از مولوی است. حجم نمونهٔ تحقیق نیز، شامل آن بخش از ابیاتی است که نمود مؤلفه‌های مربوط به بافت زبانی و ساخت جمله در آن‌ها برجسته است.

۱-۳- پیشینهٔ پژوهش

تاکنون در هیچ تحقیقی با کاربست آراء پالمر، غزلیات شمس از دریچهٔ معنی‌شناسی بررسی نشده و دسته‌بندی‌هایی که در بحث اصلی مقاله ذکر شده است، نوآوری دارد و مسبوق به سابقه نیست. با این حال، در پژوهش‌های گوناگونی به آثار مولوی از دریچهٔ معناشناسی پرداخته شده است که به مهم‌ترین آن اشاره می‌شود: روانبخش و همکاران (۱۴۰۲) در مقالهٔ «واکاوی نشانهٔ معناشناسی مثنوی معنوی در حکایت مرد بغدادی» به این نتیجه رسیده‌اند که مولانا با برهم زدن قواعد ثابت نشانه‌ها، شکل تعیّنی گفتمان را متحوّل می‌سازد و جریان معانی را از وضعیت یک‌نواخت و برنامه‌محور به وضعیتی سیال و پرتلاطم تبدیل کرده و دنیایی جدید از نشانه‌ها و معانی به تصویر می‌کشد.

رسولی و همکاران (۱۴۰۱) در مقالهٔ «تحلیل نشانه- معناشناختی حکایت طوطی و بازرگان از مثنوی معنوی مولانا» به این نتیجه رسیده است که طوطی فاعل کنشی - شوشی، در مرتبه‌ای فراتر از یک مرغ معمولی آنقدر بالا می‌رود که با فاصله گرفتن از مادیات، به مرغ جان و راهبر مبدل گشته و در راستای وحدت الهی متعالی می‌گردد و بازرگان فاعل کنشی در مواجه با تنش عاطفی عمیق، دگرگون شده و در گسست با خود در مسیر سعادت گام برمی‌دارد و به شناخت شهودی می‌رسد.

رحیمی (۱۳۹۹) در کتاب خود با عنوان *معنای تمثیلی در مثنوی مولوی: معناشناسی شناختی تمثیل‌های مثنوی بر اساس نظریهٔ ذهن* به این توضیحات اشاره کرده است که نظریهٔ آمیختگی مفهومی که در کتاب *ذهن ادبی* از مارک ترنر در تحلیل تمثیل به کارگرفته شده است، زیرمجموعه‌ای از نظریات شناختی است که با مطالعهٔ ذهن و زبان انسان، به نقش تعاملات جسمانی با جهان خارج در فرایند مفهوم‌سازی و درک او از مفاهیم می پردازند.

محمّدی و همکاران (۱۳۹۴) در مقالهٔ «نشانه‌شناسی غزلی از مولانا» به این نتیجه رسیده‌اند که وجود واژه‌های آتش، جام، حاجب، هامش، خورشید، رحمت، رنگ، زندان، ساقی، سکر، طالب، عقل، علم، کین، مست و مفتاح به‌عنوان نشانه‌های عرفانی و قافیهٔ میانی، مجاز و اغراق، زنجیره‌های باهم‌آیی، غلبهٔ وجه تفسیری، بهره‌گیری خنرمندانه از بحور عروضی و غنای موسیقی کناری به‌عنوان بخشی از نشانه‌های ادبی در این غزل دیده می‌شود.

۲- بحث و بررسی

۱-۲- بررسی ساخت جمله در غزلیات مولوی با رویکرد به آراء پالمر

۱-۱-۲- قواعد ترکیب‌پذیری معنایی

منظور از قواعد ترکیب‌پذیری معنایی، «مجموعه‌ای از قواعد است که معنی واژه‌های قاموسی را با یکدیگر ترکیب می‌کند ... ترکیب در اینجا تحت عنوان امتزاج مطرح می‌گردد و معانی با برچسب گونه‌های معنایی عنوان خواهند شد» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۷۷). امتزاج «نوعی ترکیب نشانه‌ها و شاخص‌ها به شمار می‌آید» (همان: ۱۷۷). با کاربست این قاعد، گذر از معنی واژه به معنی جمله انجام می‌شود. در واقع، معنای قاموسی واژه‌ها دست‌خوش تغییراتی می‌شود تا معنایی جدید در قالبی جدید (جمله) شکل بگیرد.

مولوی در بیت‌های زیر، در ابتدا موقعیت دستوری عناصر قاموسی درون جمله را مشخّص و صفت یا قید یا اسم یا فعل بودن آن را در جمله تعیین می‌کند. در واقع، او دو یا چند واژه را در کنار هم قرار داده و یک گروه اسمی را شکل داده است. این واژه‌ها هر کدام چند معنا دارند، ولی وقتی با هم قرار می‌گیرند بخشی از معناها باقی می‌ماند و دیگر معنا حذف می‌شوند. این‌گونه است که گونه‌های معنایی با کنار هم قرار گرفتن، جمله‌ای قاعده‌مند تولید

می‌کنند. یعنی جمله‌ای که می‌توان برداشتی از آن داشت. در بیت‌های زیر به چند مورد اشاره می‌شود:

خلق نجاتی به معنی موجود نجات‌یافته است. پیش از اعمال قواعد ترکیب‌پذیری معنایی و امتزاج، خلق دو معنا داشته است: الف) تودهٔ مردم ب) آفریدن. زمانی که این واژه با واژهٔ «نجاتی» ترکیب می‌شود، معنای دوم آن به واسطهٔ امتزاج، بی‌اعتبار می‌شود تا جمله‌ای قاعده‌مند پدیدار شود:

بهار آمد بهار آمد رهیده بین اسیران را به بستان آ، به بستان آ، ببین خلق نجاتی را

(همان: ۸۲۶)

خوش‌دم بی‌پایان به معنی خوش‌سخن ابدی و کنایه از خداوند است. از واژهٔ خوش‌دم، دست‌کم سه معنی به دست می‌آید: الف) کسی که صدای خوبی دارد ب) کسی که نفس و جسمی سالم دارد ج) کسی که نیکو سخن می‌گوید. هنگامی که ترکیب و امتزاج میان «خوش دم و بی‌پایان» صورت می‌گیرد، با توجه به معنا و کلیت جمله، معانی «الف» و «ب» از خوش‌دم ساقط می‌شود و معنی «ج» به واسطهٔ امتزاج با واژهٔ «بی‌پایان»، گونهٔ معنایی جدیدی را خلق می‌کند.

خاموش سخن می‌ران، زان خوش دم بی‌پایان تا چند سخن سازی، تو زین دم بشمرده

(همان: ۱۳۲۹)

شه لاأبالی به معنی شاهی که در قید هیچ چیز نیست. کنایه از خداوند است. شاه دارای چند معناست: الف) صاحب قدرت در محدودهٔ جغرافیایی ب) بزرگ‌تر و برتر از دیگران. همچنین، لاأبالی به معنی «بی‌قید و بند» و «بی‌کار» است. قطعاً ترکیب و امتزاج این دو واژه با هم، معانی زیادی را در ذهن شنونده پدیدار می‌سازد. با این حال، مولوی، نشانه‌هایی را در بیت ذیل می‌آورد که مخاطب با حذف برداشت‌های متنوع، تنها به یک معنی استناد می‌کند و آن را رمزی از خداوند می‌داند:

همّتی دار عالی، کان شه لاأبالی غیر انبار دنیا، دارد انبار دیگر

(همان: ۱۱۵۴)

در بیت ذیل، هوایی گشتن به معنی به آسمان رفتن و به معنایی دگرگونی حال روحی است. «هوایی» معانی گوناگونی را به ذهن متبادر می‌سازد. از جمله: «آسمانی»، «هوا به معنی

اکسیژن»، «حرکت به سمت بالا» و ... . از سوی دیگر، «گشتن» نیز دارای چند معنی است. از جمله: «شدن»، «به گردش رفتن» و ... . مولوی با امتزاج این اسم و فعل، گونهٔ معنایی جدید ساخته و یکی از برداشت‌های خود را در جملهٔ ذیل آورده است:

همه چون ذرهٔ روزن ز غمت گشته هوایی همه دُردی‌کش و شادان که تو در خانهٔ مایی

(همان: ۱۰۴۸)

گنجیدن به معنی با ارزش شدن است. البته این معنا مسبوق به سابقه نیست. گنج به معانی گوناگونی در زبان فارسی به‌کار می‌رود. از جمله به معنی «شیء باارزش»، «ثروت، «دفینه» و ... . شاعر با افزودن پیشوند «ب» و پسوند «یدن» سعی کرده است برداشت منحصر به فرد خود را از «گنجیدن» خلق کند:

قراضه کیست پیش شمس تبریز که گنج زر بیارد یا بگَنجد

(همان: ۶۷۲)

پوستین گردانیدن به معنی تغییر حالت دادن است. مصدر «گردانیدن»، معانی گوناگونی دارد. از جمله: الف) چرخاندن ب) تغییر دادن. در بیت ذیل، مولوی دست به ابتکار زده و به واسطهٔ امتزاج این فعل با واژهٔ «پوستین»، معنای «الف» را نادیده گرفته و با استناد به معنای «ب»، عبارتی جدید آفریده است.:

عشق گردانید با او پوستین می‌گریزد خواجه از شور و شرش

(همان: ۶۷۲)

سخن ماندن به معنی سخن را به پایان رساندن است. از «ماندن» دست‌کم دو معنی به دست می‌آید: الف) ایستادن ب) باقی ماندن. مولوی در بیت ذیل، ماندن را با سخن ترکیب کرده و با گذر از معنای قاموسی واژهٔ «ماندن»، گونهٔ معنای جدیدی خلق کرده است:

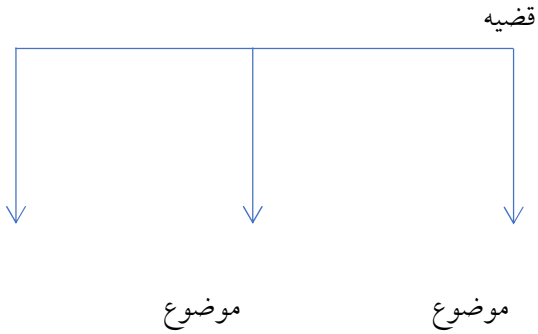
نقد سخن را بمان، سکهٔ سلطان بجو کای زر کامل‌عیار، نقد تو از کان کیست؟

(همان: ۴۶۷)

۲-۱-۲- منطق گزاره‌ای

در منطق گزاره‌ای سه قسمت مورد نظر است: محمول، قضیه و موضوع. «معنی یک جمله را قضیه می‌گوییم ... قضیه خود به دو جزء محمول و موضوع تقسیم می‌شود. محمول‌ها عناصر موجود در جمله را به یکدیگر مرتبط می‌سازند و معمولاً فعل جمله را شامل می‌شوند. موضوع‌ها نیز عناصری هستند که به یکدیگر مرتبط می‌گردند و معمولاً اسامی موجود در جمله را شامل می‌شوند» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۸۳). در ارتباط با موضوع‌ها باید گفت که نظم خاصی دارند و بر اساس فرمول کار می‌کنند. «مسئلهٔ مهم و بدیهی در [قضیه] نظم خاص موضوع‌هاست. بدین ترتیب که فرمولLove Mary, John طبعاً از مفهوم دیگری یعنی Mary loves John برخوردار است» (همان: ۱۸۳).

نمودار ۱. قضیه، محمول و موضوع



بر اساس این فرمول، غزلیات مولوی به‌صورت ذیل، تحلیل می‌شود:

ای دل ز کجا رسید این دم ای دل ز کجاست این طپیدن؟!
(مولوی، ۱۳۶۳: ۷۲۱)

محمول: به جایی رسیدن و تپیدن / موضوع: دل / قضیه: شور و شوق فراجسمانی.

هر زمانی نقش می‌شد نعت احمد بر صلیب سرّ وحدت می‌شنیدند آشکارا از وثن
(همان: ۷۳۴)

محمول: شنیدن سر وحدت / موضوع: احمد / قضیه: یگانگی پیامبر اسلام.

چو اسم شمس دین اسما تو دیدی خلاصه او است در اشیاء تو دیدی
(همان: ۱۰۰۷)

محمول: دیدن حقیقت / موضوع: شمس‌الدین / قضیه: حقانیت شمس‌الدین:

صیاد جهان فشاند شه دانه آن را تو ز سادگی عطا دیدی
چون مرغ سلیم سوی او رفتی دام و دغل و فن و دغا دیدی
(همان: ۱۰۱۱)

محمول: به جایی رسیدن و تپیدن / موضوع: صیاد و مرغ سلیم / قضیه: فریبندگی دنیا.

رو رو که ازین جهان گذشتی وز محنت و امتحان گذشتی
ای نقش شدی به سوی نقاش وی جان سوی جان جان گذشت
(همان: ۱۰۲۰)

محمول: گذشتن از جان و جهان / موضوع: نقاش و جان / قضیه: پرهیز از دنیاگرایی.

چه جمال جانفزایی که میان جان مایی تو به جان چه می‌نمایی تو چنین شکر چرایی
(همان: ۱۰۵۸)

محمول: خود را نمودن / موضوع: معشوق / قضیه: زندگی‌بخشی معشوق.

گر فلاطون را هنر نفریفتی نوحه کردی بر هنر بگریستی ...
کشتی اندر بحر رقصان می‌رود گر بدیدی این خطر بگریستی ...
رستم ار هم واقفستی زین ستم بر مصاف و کر و فر بگریستی
(همان: ۱۰۷۱)

محمول: فریب خوردن / موضوع:افلاطون، رستم / قضیه: نکوهش فلاسفه.

ای عشق چون درآیی در لطف و دلربایی دامان جان بگیری تا یار می‌کشانی
(همان: ۱۰۸۷)

محمول: دامان کشیدن و دلربایی کردن / موضوع: عشق / قضیه: خوشایند بودن عشق.

شاهی شنیده‌ای چو خداوند شمس دین تبریز مثل شاه تو جایی بدیده‌ای
(همان: ۱۱۰۴)

محمول: شاه بودن / موضوع: شمس دین / قضیه: اعتبار مرشد مولوی.

از دید پالمر، «منطق گزاره‌ای این امکان را به‌دست می‌دهد تا از طریق واژه به جمله گذر کنیم؛ زیرا در چنین نظریه‌ای فرمول هر واژه معمولاً بخشی از فرمول تمامی جمله را تشکیل می‌دهد» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۸۹). پس، منطق گزاره‌ای راهی برای رسیدن به جمله و البته، یافتن معناست. در غزلیات مولوی هم این شرایط به روشنی دیده می‌شود. همهٔ رویکردهای شاعر

در حوزه‌های عرفانی، شناختی، دینی، اخلاقی تبیین می‌شود و محمول‌ها، موضوعات و قضایا زمانی که در کنار هم قرار می‌گیرند، معانی مورد نظر شاعر بازتاب پیدا می‌کنند.

لاله‌ستان‌ست از عکس تو هر شوره‌ای　　عکس لبت شهد ساخت تلخی هر غوره‌ای
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۱۱۵)

محمول: لاله‌ستانی و شهدسازی / موضوع: تو / قضیه: شکوفایی بخشی معشوق حقیقی.

گنج دلت سر به مهر وین جگرت کان مهر　　ای تو شکم‌خوار چند در هوس روده‌ای
(همان: ۱۱۱۸)

محمول: هوس‌باز بودن / موضوع: دل / قضیه: خود را نشناختن.

مگو دگر کوته کن سکوت را همره کن　　نظر به شاهنشه کن نظارهٔ آن مه کن
(همان: ۱۱۲۷)

محمول: نگاه کردن / موضوع: شاهنشه / قضیه: برتری معشوق.

فرشته‌ای کنمت پاک با دو صد پر و بال　　که در تو هیچ نماند کدورت بشری
(همان: ۱۱۳۱)

محمول: فرشته کردن / موضوع: فرشته / قضیه: پاک و مُزکی کردن.

هر نکته که از زهر اجل تلخ‌تر آید　　آن را چو بگوید لب تو، چون شکر آید
(همان: ۲۲۶)

محمول: تلخی و شکری / موضوع: تو / قضیه: خوش‌بیانی معشوق.

به جان من به خرابات آی یک لحظه　　تو نیز آدمیی، مردمی و جان داری

(همان: ۱۱۳۵)

محمول: جان داشتن / موضوع: خرابات / قضیه: مقدّس‌انگاری خرابات.

۳-۱-۲- واقعیت تحلیلی و ترکیبی

روابط منطقی میان واژه‌ها منجر به ایجاد دو واقعیت تحلیلی و ترکیبی در جملات می‌شود. واقعیت تحلیلی بر مبنای روابط منطقی قرار دارد و واقعیت ترکیبی در ارتباط با پدیده‌های جهان خارج است. برای مثال، در جملهٔ «تمام مجردها ازدواج نکرده‌اند»، واقعیت جمله از

نوع منطقی و تحلیلی است؛ زیرا بستگی مستقیم به تعریف واژهٔ «مجرد» و ارتباط آن با عبارت «ازدواج نکرده» دارد. در جملهٔ «تمام مجردها بدبخت هستند»، واقعیت جمله (البته اگر بتوان آن را واقعیت دانست) به‌طور کامل به‌نوعی حقیقت مشهود دربارهٔ مجردها بستگی دارد و به هیچ روی، با استناد به معنای واژه‌های جمله نمی‌توان چنین واقعیتی را دریافت و برداشت کرد. چنین واقعیتی از نوع ترکیبی است. (ر.ک: پالمر، ۱۳۸۵: ۱۹۰)

مولوی در غزلیات شمس در بیشتر موارد از واقعیت ترکیبی استفاده کرده است؛ زیرا برداشت شخص مولوی از موضوعی خاص است و عمومیت ندارد. دلیل این شیوه را باید به بیان و وصف او در حق معشوق خویش، شمس‌الدین مربوط دانست. موارد زیر به‌عنوان واقعیت‌های ترکیبی آورده می‌شود که در آن هیچ هماهنگی میان برخی واژه‌ها نیست و در بیشتر موارد، جنبهٔ تخیلی دارد و در گسترهٔ علم بلاغت از آن با عنوان جان‌بخشی یا استعاره یاد می‌شود. مولوی زمانی که از این ترکیب‌ها بهره می‌گیرد، مخاطب را به چالش می‌کشد و او را به تکاپوی ذهنی وامی‌دارد؛ زیرا در صورت توجه صرف به روابط میان‌واژگانی، منظور شاعر دریافت نمی‌شود. در نتیجه، نبود تناسب بین واژه‌ها، مخاطب را به وادی معنا هدایت می‌کند تا با فرارفتن از واژه‌ها به معنای نهفته توجه نماید:

آواره بودن دل: واقعیت ترکیبی.

دل آواره اگر از کرمت بازآید　　قصهٔ شب بود و قرص مه و اشتر و کرد

(مولوی، ۱۳۶۳: ۳۱۹)

چمن رشک می‌ورزد: واقعیت ترکیبی

نمک و حسن جمال تو که رشک چمن است　　در جهان جز جگر بنده نمک‌سود نکرد

(همان: ۳۲۱)

آنکه می‌کشد، زنده می‌کند، واقعیت ترکیبی

آن شکر پاسخ نباتم می‌دهد　　وانکِ کشتستم حیانم می‌دهد

(همان: ۳۳۲)

دزد خونی بعد از کشتن، مقتول را کمال می‌بخشد: واقعیت ترکیبی.

دزد خونی بین که هرکس را که کشت　　خضر و الیاسی شد و هرگز نمرد

(همان: ۳۳۲)

دریا از ماهی می‌گریزد، ماهی نزد دریا خوار است، بحر مانند دایه است و ...: واقعیت ترکیبی.

مر بحر را ز ماهی دائم گریز باشد　　زیرا به پیش دریا ماهی حقیر باشد ...
بحرست همچو دایه ماهی چو شیرخواره　　پیوسته طفل مسکین گریان شیر باشد

(همان: ۳۴۶)

بکر و آبستن بودن درخت: واقعیت ترکیبی.

عجایبند درختانش بکر و آبستن　　چو مریمی که نه معشوقه و نه شو دارد
(همان: ۳۷۷)

بلا صیاد است: واقعیت ترکیبی.

همه کس را شکار کرد بلا　　عاشقان را بلا شکار بود
مر بلا را چنان به جان بخرند　　کان بلا نیز شرمسار بود
(همان: ۳۹۷)

شمس و قمر، ذی‌شعور هستند: واقعیت ترکیبی.

از لب یار شکر را چه خبر　　وز رخش شمس و قمر را چه خبر ...
گرچه نرگس نگران است به باغ　　از چمن نرگس تر را چه خبر؟
(همان: ۴۳۹)

فلک عزتمند است و زمین، خوار: واقعیت ترکیبی.

گهی خورشید را مانم گهی دریای گوهر را　　درون عز فلک دارم برون ذل زمین دارم
(همان: ۵۵۱)

شهری به نام عشق وجود دارد: واقعیت ترکیبی.

سفر کردم به هر شهری دویدم　　چو شهر عشق، من شهری ندیدم
(همان: ۵۷۸)

طلبمند بودن سایه واقعیت ترکیبی.

سایه زده دست طلب سخت در آن نور، عجب　　تا چو بکاهد بکشد نور خدایش به خدا
(همان: ۷۴)

۲-۲- بررسی بافت زبانی در غزلیات شمس با رویکرد به آراء پالمر

۱-۲-۲- هم‌نشینی

زمانی که ما میان واژه‌هایی که در یک بیت شعر گرد هم آمده‌اند، ربطی معنادار پیدا می‌کنیم و بر اساس آن به تحلیل می‌پردازیم، بدان معناست که معانی قراردادی و از پیش تعیین‌شده در ذهن داریم و می‌خواهیم آن را به مخاطب هم انتقال بدهیم. «عامل تعیین‌کنندهٔ موارد باهم‌آیی، نه تنها معنی هر یک از واژه‌ها به صورت منفرد، بلکه قراردادهای موجود میان واژگان هم‌نشین آن‌ها نیز هست. به همین دلیل، ما به هیچ طریقی قادر به محدود ساختن موضوع هم‌نشینی در یک چهارچوب خاص نیستیم» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۶۳). در بافت زبانی، واژه‌ها کنار هم قرار می‌گیرند و به آن سمت‌وسو می‌دهند. «بافت زبانی فضایی است که یک متن در آن شکل می‌گیرد. این فضا ممکن است مربوط به داخل زبان یعنی واژه‌ها، جمله‌ها یا عبارات قبل و بعد از آن واژه باشد که به آن بافت زبانی یا متنی می‌گویند» (دیانی و پرچم، ۱۳۹۷: ۱۰۴).

مولوی هم در بیشتر بیت‌های غزلیات از شگرد باهم‌آیی واژه‌ها استفاده کرده و بافت زبانی و فضای شعری خود را هدفدار نموده است. در ادامه به این هم‌نشینی‌های واژگانی و هدف‌های شاعر به‌صورت مختصر اشاره می‌شود:

رستخیز، رحمت و آتش، یادآور فضای آخرالزمانی و پادافراه آدمیان است:

ای رستخیز ناگهان وی رحمت بی‌منتها ای آتشی افروخته در بیشهٔ اندیشه‌ها

(مولوی، ۱۳۶۳: ۴۹)

طایران قدس، بال و روحیانیان، بیانگر جایگاه و مقام واقعی انسان‌ها هستند:

ای طایران قدس را عشقت فزوده بال‌ها در حلقهٔ سودای تو روحانیان را حال‌ها

(همان: ۴۹)

دعا، بنال، شبان، گنبد، هفت آسمان و صدا، بیانگر ارتباط‌گیری بنده با خدا به صورت پیوسته هستند:

چندان دعا کن در نهان، چندان بنال اندر شبان کز گنبد هفت آسمان در گوش تو آید صدا

(همان: ۵۰)

آتش، عود و دود، بیانگر هیجان‌های درونی عاشق هستند:

ای دلبر و مقصود ما ای قبله و معبود ما آتش زدی در عود ما نظاره کن در دود ما
(همان: ۵۰)

سرو، چمن، لاله، سمن و گل، بیانگر طبیعت و لطافت عناصر و معرفت‌جویی آن است:

از سرو گویم یا چمن از لاله گویم یا سمن از شمع گویم یا لگن یا رقص گل پیش صبا
(همان: ۵۱)

در ارتباط با بافت زبانی باید در نظر داشت که شاعر برای تقویت بافت، ابتدا معنا را در نظر می‌گیرد و سپس، بر اساس معنا، واژه‌گزینی می‌کند. «بافت زبانی متن برحسب نیازی که مفهوم و موضوع همان بافت افتضا می‌کند، معنای واژگان را در قالب هم‌نشینی آن‌ها با دیگر واژگان تعیین می‌کند. همچنین، هم‌آیی از طریق ارتباطی که کلمات با یکدیگر دارند، در متن ظهور می‌یابد، به‌گونه‌ای که ممکن است واژه‌ای با واژه‌های مختلف در ارتباط باشد» (آل‌بویه لنگرودی و نظری، ۱۳۹۱: ۲۷). اگر آن‌گونه که معنی‌شناسی تاریخی- فقه‌اللغوی مورد نظر دارد، معنی یک واژه، نوعی مفهوم روان‌شناختی یا بازنمود ذهنی باشد، فرض بر این خواهد بود که انگار واژه‌ها صرفاً برچسب‌هایی برای نصب بر روی مواردی ذهنی و از پیش موجود نظیر افکار یا مفاهیم هستند. (ر.ک: دیرک، ۱۳۹۳: ۱۲۷) مولوی هم، پیوسته بر اساس معنا، واژه‌ها را انتخاب می‌کند و با توجه به ظرفیت‌ها یا برچسب‌های معناشناسانهٔ هر واژه، آن را در غزلیات خود به‌کار می‌گیرد.

افغان، خون دیده، پیرهن بدریده و خون جگر، بیانگر درد و رنج ناشی از عشق هستند:

افغان و خون دیده بین! صد خون جگر پیچیده بین، بر گردن و
پیرهن بدریده بین روی و قفا
(مولوی، ۱۳۶۳: ۵۲)

خورشید، گردون، تابش، آب، گل و ضیا، بیانگر نورانی بودن و معنویت معشوق هستند:

خورشید از رویش خجل گردون مشبک همچو دل از تابش او آب و گل افزون ز آتش در ضیا
(همان: ۵۶)

بحر، خشک، دریا، ماهی، مرغان، دام، پرواز، پر و پا، بیانگر معرفت همه جانبهٔ گویندهٔ کلام و احاطهٔ او بر محیط است:

نگفتمت که منم بحر و تو یکی ماهی — مرو به خشک که دریای باصفات منم؟!
نگفتمت که چو مرغان به سوی دام مرو — بیا که قدرت پرواز پرّ و پات منم؟!
(همان: ۸۸۳)

دریا، کف، موج، آب، کناری و بحر، بیانگر تقابل و تضاد میان معرفت حقیقی و معرفت تصنعی است:

هیچ قراری نبود بر سر دریا کف را — زانکه قرارش ندهد جنبش موج مددی
زانکه کف از خشک بود لایق دریا نبود — نیک به نیکی رود و بد برود سوی بدی
زانکه دورنگی نبود در دل بحر احدی
کف همگی آب شود یا به کناری برود (همان: ۱۱۹۴)

هوش، گوش، گفتار و اندیشه، بیانگر خلع سلاح شدن عاشق در برابر معشوق است:

بار دگر آن دلبر عیار مرا یافت — سرمست همی گشت به بازار و مرا یافت
امروز نه هوش است و نه گوش است و نه گفتار — ...کان اصل هر اندیشه و گفتار مرا یافت
(همان: ۹۹)

دوزخ، کافران، جنت، مؤمنان و سزا، بیانگر تضاد ماهوی میان نیکی و بدی است:

دوزخ جای کافران، جنت جای مؤمنان — عشق برای عاشقان، محو سزای نفس ما
(همان: ۷۰)

واژه‌های شه، اسب، سلطان، بنده، سلیمان و بجه، برای نشان دادن بزرگی یار خود است:

رسید آن شه رسید آن شه بیارایید ایوان را — فروبرید ساعدها برای خوب کنعان را ...
بُدم بی‌عشق گمراهی، درآمد عشق ناگاهی — بدم کوهی شدم کاهی برای اسب سلطان را
گر ترک‌ست و تاجیک‌ست بدو این بنده نزدیک‌ست — چون جان با تن، ولیکن تن نبیند هیچ مر جان را
هلا یاران که بخت آمد گه ایثار رخت آمد — سلیمانی به تخت آمد برای عزل شیطان را
بجه از جا چه می‌پایی، چرا بی‌دست و بی‌پایی؟ — نمی‌دانی ز هدهد جو ره قصر سلیمان را
بکن آنجا مناجاتت، بگو اسرار و حاجاتت — سلیمان خود همی داند زبان جمله مرغان را
(همان: ۷۲)

این واژه‌ها در بیت ذیل بیانگر عشق مولوی به مراد خویش است:

اگر نه عشق شمس‌الدین بُدی در روز و شب ما را
بت شهوت برآوردی دمار از ما ز تاب خود
نوازش‌های عشق او، لطافت‌های مهر او

فراغت‌ها کجا بودی ز دام و از سبب ما را
اگر از تابش عشقش نبودی تاب و تب ما را
رهانید و فراغت داد از رنج و نصب ما را

(همان: ۷۶)

وقتی شاعر، خوشه‌های واژگانی مرتبط با یک خانواده را می‌آورد، این بدان معناست که او می‌خواهد حرفی و سخنی را بیان کند. «هم‌آیی یک واژه با واژه‌های مختلف همان اقتضایی است که بافت زبانی برای انتقال معنا به مخاطب، آن را ایجاد می‌کند؛ زیرا از طریق هم‌نشینی همین واحدهای زبانی است که امکان انتقال مفاهیم هم‌نشین‌شده فراهم می‌شود» (صفوی، ۱۳۷۹: ۲۴۷). در شعر مولوی هم، این قاعده نمودار است. شاعر سعی می‌کند چند واژهٔ مرتبط را کنار هم بیاورد تا مفاهیم ذهن مخاطب را احاطه نمایند و او با ربط دادن معانی هر واژه به هم‌دیگر، معنای اصلی را دریابد.

ساقیا، شیرهٔ عنقود، صبوح، مستان، مست، مطربان، بادپیما، صافیان، دُرد، رقص، می، صباحی، باده و افشاندن، بیانگر سکری بودن مولوی در امر عشق‌ورزی و تصوف است:

ساقیا در نوش آور شیرهٔ عنقود را
یک به یک در آب افکن جمله تر و خشک را
بلبلان را مست گردان مطربان را شیرگیر
بادپیما، بادپیمایان خود را آب ده
هم بزن بر صافیان آن دُردِ دردانگیز را
می میاور، زان بیاور که می از وی جوش کرد
زان می‌ای کاندرجبل انداخت صد رقص‌الجمل

در صبوح آور سبک، مستان خواب‌آلود را
اندر آتش امتحان کن چوب را و عود را
...
تا که درسازند با هم نغمهٔ داوود را
کوری آن حرص افزون‌جوی کم‌پیمود را
هم بخور با صوفیان پالودهٔ بی‌دود را
آنکِ جوشش در وجود آورد هر موجود را
زان می‌ای کاو روشنی بخشد دل مردود را

هر صباحی عید داریم از تو خاصه این صبوح — کز کرم برمی‌فشانی بادهٔ موعود را
برفشان چندانکِ ما افشانده گردیم از وجود — تا که هر قاصد بیابد در فنا مقصود را

(مولوی، ۱۳۶۳: ۹۹-۱۰۰)

خر، خربنده، پالان، بیانگر عدم تعلق خاطر به جهان و مافیها است:

چو خر ندارم و خربنده نیستم ای جان — من از کجا غم پالان و کودبان ز کجا؟

(همان: ۱۲۸)

غلام، خواجه، آزاد و بنده، بیانگر قاعده‌ناپذیری عشق است:

غلام پیر شود خواجه‌اش کند آزاد — چو پیر گشتم از آغاز بنده کرد مرا

(همان: ۱۳۱)

بافت زبانی «متنی است که از پیوند کلمه‌ها، جمله‌ها و روابط واژگانی با هم پدید می‌آیند. سخن‌گو با پیوند شماری از جمله‌های زبان، یک بافت یا یک متن می‌سازد که بافت زبانی نامیده می‌شود. کلمه‌ها و جمله‌ها تنها درون این بافت زبانی معنادار می‌شوند» (فتوحی، ۱۳۹۱: ۵۷). مولوی در غزلیات پیوسته از مؤلّفهٔ هم‌نشینی استفاده می‌کند تا جهان‌بینی عرفانی و عاشقانهٔ خود را شرح دهد. این را از باهم‌آیی مجموعه‌ای از کلمه‌ها می‌توان دریافت.

ساقیا، باده، نوش، سبک‌خوار، خمار، خواب و مست، بیانگر گرایش‌های سُکری مولوی در امر عشق‌ورزی و عرفان است:

ساقیا باده یکی کن چند باشد عربده — دوستان ز اقرار مست و دشمنان ز انکار مست
باد را افزون بده تا برگشاید این گره — باده تا در سر نیفتد کی دهد دستار مست
بخل ساقی باشد آنجا یا فساد باده‌ها — هر دو ناهموار باشد چون رود رهوار مست
روی‌های زرد بین و بادهٔ گلگون بده — زانک ازین گلگون ندارد بر رخ و رخسار مست
باده‌ای داری خدایی بس سبک‌خوار و لطیف — زان اگر خواهد بنوشد روز صدخروار مست
شمس تبریزی به دورت هیچ‌کس هشیار نیست — کافر و مؤمن خراب و زاهد و خمار مست

(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۸۷)

با هم آمدن واژه‌ها در یک متن یا بیت، پیام خاصی را به مخاطب انتقال می‌دهد. در واقع گوینده می‌خواهد به مخاطب بگوید که منظور خاصی را در نظر دارد. «بررسی بافت زبانی ... مورد توجه معنی‌شناس است [؛ زیرا] با در نظر گرفتن بافت‌های زبانی واژه‌ها، قادر به تشخیص تفکیک معانی مختلف خواهیم بود» (پالمر، ۱۳۸۵: ۱۶۲-۱۶۱). مولوی هم این‌گونه از واژه‌ها و ظرفیت‌های آن استفاده کرده است.

آفتاب، تابان، شعاع، مشتری، طالع، ماه و زهره، بیانگر نورانی بودن معشوق است:

آفتاب امروز بر شکل دگر تابان شده‌ست　　در شعاعش همچو ذره جان من رقصان شده‌ست
مشتری در طالع‌ست و ماه و زهره در حضور　　یار چوگان زلف مه‌رو میر این میدان شده‌ست
(مولوی، ۱۳۶۳: ۱۸۸)

زر، کان، معادن، نقره، گهر و گنج، بیانگر ارزشمندی وجود آدمی است:

تا نلغزی که ز خون راه پس و پیش‌ترست　　آدمی‌دزد ز زردزد کنون بیشترست
گربزانند که از عقل و خبر می‌دزدند　　خود چه دارند کسی را که ز خود بی‌خبر است
خود خود را تو چنین کاسد و بی‌خصم مدان　　که جهان طالب زر و خود تو کان زرست
که رسول حق‌الناس معادن گفته‌ست　　معدن نقره و زرست و یقین پرگهرست
گنج یابی و درو عمر نیابی تو به گنج　　خویش دریاب که این گنج ز تو برگذرست
(همان: ۱۹۳)

درخت، باغ و صبا، بیانگر عبادت کردن همهٔ هستی و زنده‌انگاری مظاهر طبیعت است:

رقاص‌تر درخت درین باغ‌ها منم　　زیرا درخت بختم و اندر سرم صباست
(همان: ۴۹)

شهان، شطرنج، خانه، مات و گریزخانه، بیانگر قدرت چیرگی مخاطبِ گوینده است:

زهی شهی که شهان بر بساط شطرنجت　　به خانه خانه دوند از گریزخانهٔ مات
(همان: ۲۱۶)

کشتی، دریا، سفر و لنگر، بیانگر تلاش سالک برای رسیدن به خود واقعی از طریق سفر معنوی و حقیقی است:

گاه چو کشتی بردم بر سر دریا به سفر　　گاه مرا لنگ کند بندد بر لنگر خود
(همان: ۲۴۱)

خورشید، خاک، آسمان، گلنار، گلشن و بوستان، بیانگر تضاد میان معنویات و مادیات است:

خورشید که یافت خاک کویت هرگز سرِ آسمان ندارد
گلنار چو دید گلشن جان زین پس سرِ بوستان ندارد
(همان: ۲۹۰)

بت، بت‌پرست، مؤمن، سجود و جمال، بیانگر اتحاد جامعهٔ انسانی و ایدئولوژی‌های دینی است:

بت و بت‌پرست و مؤمن همه در سجود رفتند چو بدان جمال و خوبی بت خوش‌لقا درآمد
(همان: ۳۱۸)

شکار، تیر، قضا، کمان، بیانگر جبری بودن روزگار و خصومت طبیعت با آدمی است:

چه شکارست که این تیر قضا پران‌ست ور چنین نیست چرا بانگ کمان می‌آید؟!
(همان: ۳۳۰)

۳- نتیجه‌گیری

در پژوهش حاضر، دو مؤلّفهٔ «بافت زبانی» و «ساخت جمله» در غزلیات مولوی با رویکرد به آراء پالمر بررسی و تحلیل گردید و نتایج ذیل به‌دست آمد: یکی از مؤلّفه‌های ساخت جمله، ترکیب‌پذیری معنایی بوده است. در این باره، مولوی با تشکیل چندبارهٔ گروه‌های اسمی و همراه کردن اسم‌ها و صفت‌ها سعی کرده است مفاهیم مورد نظر خود را بازتاب دهد. ذکر هسته و وابسته‌های پیشین و پسین این امکان را برای گروه‌سازی در غزلیات شمس فراهم آورده است. مولوی بر آن بوده است تا پس از ترکیب عناصر زبانی، معناهای مورد نظر خود را برای مخاطب مورد نظر خود شرح دهد. مؤلّفهٔ دیگر ساخت جمله، منطق گزاره‌ای است که در آن، محمول‌ها در خدمت ایدئولوژی و دیدگاه‌های شاعر به‌کار گرفته شده‌اند و موضوع‌ها نیز، معمولاً صفت‌ها و اسم‌هایی هستند که به مرید و مراد مولوی یعنی شمس تبریزی مربوط می‌شوند. در واقع، او موضوع‌ها را به‌گونه‌ای در منطق گزاره‌ای خود قرار می‌دهد که مخاطب با شنیدن و دیدن آن، شمس‌الدین را به یاد می‌آورد. ذکر چند موضوع برای یک محمول در منطق گزاره‌ای بدین معناست که مولوی تمایل وافری به وصف شمس دارد و قضایای مندرج در غزلیات شمس، حول محور این شخصیت شکل می‌گیرد. همچنین،

به‌نظر می‌رسد که تعدد موضوع‌ها به معنای نشانه‌ای از قلیان هیجانات درونی شاعر و اولویت داشتن عنصر عاطفه بر معنی در شماری از غزل‌هاست.

مؤلّفهٔ دیگر ساخت جمله، واقعیت تحلیلی و ترکیبی است که در ارتباط آن، مولوی در قریب به اتّفاق موارد از واقعیت ترکیبی استفاده کرده است؛ زیرا سویه‌های فکری او با آنچه از طریق واژه‌ها انعکاس پیدا می‌کند، در تضادی آشکار قرار دارد. به عبارت دیگر، این تناقض‌های فکری مولوی با باور غالب جامعه در واژه‌ها منعکس می‌شود و مخاطب با خواندن این جمله‌ها و شنیدن آن، مرز بین واقعیت تحلیلی و ترکیبی را فراموش می‌کند. قدرت زبان مولوی به اندازه‌ای است که برای مثال، هرگاه از احساسات خود نسبت به شمس تبریزی سخن می‌گوید، اغراق و بزرگ‌نمایی کرده و از رویکردی استعاری و تشبیهی استفاده می‌کند. همین ویژگی، واژه‌های درون یک جمله را گاهی ناهماهنگ و نامتجانس نشان می‌دهد که این امر بیانگر چیرگی واقعیت ترکیبی بر واقعیت تحلیلی در غزلیات شمس است. همچنین، زبان عرفان و تصوف هم، رمزواره‌ای و پیچیده و غامض است. در نتیجه، مولوی گاهی تحت تأثیر این زبان قرار می‌گیرد و کلام او واقعیت ترکیبی می‌نماید. در حالی که بروز چنین اتّفاق زبانی به دلیل ماهیت زبان عارفانه است که همیشه از هنجارهای معمول زبانی پیروی نمی‌کند.

مهم‌ترین عنصر در بافت زبانی غزلیات، هم‌نشینی بوده است. واژه‌ها در یک یا چند بیت کنار هم قرار گرفتند و در اثر این باهم‌آیی بخشی از منظومهٔ فکری مولوی به مخاطب انتقال داده شده است. شاعر گاهی با کنار هم آوردن صفت و موصوف، گاهی با هم‌نشینی مضاف و مضاف‌الیه و ... سعی کرده است در فرایند هم‌نشینی تنوّع ایجاد کند. مولوی در غزلیات شمس، از این شگرد بهره گرفته و گفتمان‌های عرفانی، اخلاقی، دینی و غنایی مورد نظر خود را شرح داده است. خوشه‌های واژگانی که کنار هم قرار می‌گیرند، بافت زبانی را به سمت‌وسویی سوق می‌دهند که مولوی در نظر دارد. بر این اساس، زمانی که از مسائل شناختی و معرفتی سخن می‌گوید، باهم‌آیی واژه‌ها اصطلاحات عرفانی نمود دارد یا زمانی که از عواطف و هیجانات خود نسبت به شمس حرف می‌زند، بسامد واژه‌های عاشقانه قابل تأمّل است.

منابع

کتاب‌ها

۱- احمدی، بابک، (۱۳۸۸)، **از نشانه‌های تصویری تا متن (به سوی نشانه‌شناسی ارتباط دیداری)**، چاپ دهم، تهران: مرکز.

۲- اختیار، منصور، (۱۳۴۸)، **معنی‌شناسی: گنجینهٔ زبان‌آموزی و زبان‌شناسی**، تهران: دانشگاه تهران.

۳- باطنی، محمدرضا، (۱۳۷۱)، **توصیف ساختمان دستوری زبان فارسی**، تهران: امیرکبیر.

۴- پالمر، فرانک، (۱۳۸۵)، **نگاهی تازه به معنی‌شناسی**، ترجمهٔ کوروش صفوی، چاپ چهارم، تهران: مرکز.

۵- دیرک، گیررتس، (۱۳۹۳)، **نظریه‌های معنی‌شناسی واژگانی**، ترجمهٔ کوروش صفوی، تهران: مهارت (دانشگاه علامه طباطبایی).

۶- رحیمی، سیما، (۱۳۹۹)، **معنای تمثیلی در مثنوی مولوی: معناشناسی شناختی تمثیل‌های مثنوی بر اساس نظریهٔ ذهن**، تهران: بید.

۷- صفوی، کوروش، (۱۳۷۹)، **درآمدی بر معناشناسی**، تهران: سورهٔ مهر.

۸- فتوحی، محمود، (۱۳۹۱)، **سبک‌شناسی نظریه‌ها، رویکردها؛ روش‌ها**، تهران: سخن.

۹- فضیلت، محمود، (۱۳۸۵)، **معناشناسی و معنا در زبان و ادبیات**، کرمانشاه: انتشارات طاق بستان.

۱۰- مولوی، جلال‌الدین محمّد، (۱۳۶۳)، **کلیات شمس (دیوان کبیر)**، با تصحیحات و حواشی بدیع الزمان فروزانفر، چاپ سوم، تهران: دانشگاه تهران.

مقالات

۱- آل‌بویه لنگرودی، عبدالعلی و نظری، علیرضا، (۱۳۹۱)، «هم‌آیی واژگان و نقش آن در انسجام خطبه‌های نهج‌البلاغه»، مجلهٔ ادبیات دینی، سال ۱، شمارهٔ ۳: ۴۶-۲۵.

۲- بخشی، علی و ادریسی، هادی و صائینی، محمّدحسین و مرادی، حسین، (۱۳۹۹)، «بررسی و تحلیل مفهوم تیسیر در مثنوی معنوی و غزلیات شمس از مولانا و مقایسهٔ آن با آراء فقه اسلامی»، فصل‌نامهٔ جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ۴، شمارهٔ ۱۴: ۱۶۰-۱۴۰.

۳- رسولی، پگاه و اوجاق علیزاده، شهین و امامی، فاطمه، (۱۴۰۱)، «تحلیل نشانه-معناشناختی حکایت طوطی و بازرگان از مثنوی معنوی مولانا»، فصل‌نامهٔ تفسیر و تحلیل متون زبان و ادبیات فارسی، دورهٔ ۱۴، شمارهٔ ۵۳: ۳۱۳-۲۹۴.

۴- روانبخش، مهناز و اوجاق علیزاده، شهین و امامی، فاطمه، (۱۴۰۲)، «واکاوی نشانه معناشناسی مثنوی معنوی در حکایت مرد بغدادی»، ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی، سال ۱۹، شمارهٔ ۷۳: ۱۳۱-۱۰۹.

۱۴. محل‌مانی، احمد و ابراهیمی اوزینه، ابوالفضل و نریمانی، سوسن، (۱۴۰۲)، «بررسی تطبیقی دو مفهوم جبر و اختیار با تأکید بر مثنوی معنوی مولانا و اشعار عطار»، فصل‌نامهٔ جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، سال ۷، شمارهٔ ۲۵: ۲۷۱-۲۴۳.

۱۵. محمّدی، یدالله و گرجی، مصطفی و پارسا، احمد، (۱۳۹۴)، «نشانه‌شناسی غزلی از مولانا»، مجلهٔ مطالعات عرفانی، شمارهٔ ۲۱: ۱۸۰-۱۴۷.

The impact of postmodern elements on South School fiction writing

- With an approach to the novel "Neighbors" by Ahmad Mahmoud –

Fereshteh mousai [1], fredoon tahmasbi[2] (corresponding author),shabnam hatampor [3], farzanh sorki 4

Abstract

Postmodern has been translated to mean ambiguity and complexity. Some Iranian writers have created their works considering the political, social, and cultural conditions of the country and by being in the intellectual stream of this school or under the influence of the specific structure and language of postmodernism. Ahmad Mahmoud (1931-2002) is one of the novelists of the Southern School, which is on the historical and political path - the nationalization of the oil industry - of this literary and philosophical school. The purpose of this article is to examine the impact of the story "The Neighbors" by Ahmad Mahmoud on the Southern School and its postmodern components. The authors of this article have attempted to determine the extent to which this author uses postmodern concepts and components by examining and analyzing the story "The Neighbors". In this article, we focus on Components such as the negation of totality , comprehensiveness, the denial of the integrated identity of the individual and the community, invalidation of ideology, denial of fixed and objective truth … It has been emphasized as the components of postmodern .The result obtained is that attention to social themes, indigenous and regional identity, along with characteristics such as breaking traditional laws and rules, combining and intersecting cultures, combining reality and fantasy, etc., constitute the most important components of Ahmad Mahmoud's fictional literature influenced by postmodernism and the Southern School in the story "Neighbors."

---

1 -**Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Shoushtar Branch, Islamic Azad University, Shoushtar, Iran. Email: Fereshteh mousai57@gmail.com**

2 -Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Shoushtar Branch, Islamic Azad University Shoushtar, Iran. (Corresponding Author). Email: drftahmasbi@yahoo.com

3- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shoushtar Branch, Islamic Azad University Shoushtar, Iran. Email: Shabnam.Hatampour@iau.ac.ir

4- Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature Shoushtar Branch, Islamic Azad University, Shoushtar, Iran. Email: sorkhifarzane@gmail.com

Key words: Postmodern, South School, Ahmed Mahmoud, Neighbors

Sources and references

Books

1-Asadi, Koresh and Gholamreza Rezaei (2018**) darich gonob**, Tehran: Nimage.

2-Anoushe, Hassan (1987) **Dictionary of Persian Literature**, Tehran: Printing and Publishing Organization

3-Bi Niaz, Fethullah (2014**) an introduction to the story writer and narratology**, Tehran: Afraz

4-Carloni, J.S. and others (1989) **literary criticism;** pazashk noshin; Tehran: Islamic Revolution Publication and Education

5-Gary, Martin (2012) **Dictionary of Literary Terms**, translated by Mansoura Sharifzadeh, Tehran: Humanities Research Institute

6-Golshiri, Ahmed (2021)**Story and Criticism of Story**, Tehran: Negah

7-Golestan, Laili (2006)**Hakait Hal** (conversation with Ahmad Mahmoud),Tehran: Moin

8-Mir Abdini, Hassan (2008)**One hundred years of Iran's story**,Tehran: Cheshme.

9-Mirsadeghi, Jamal (1981) **fiction literature**, Tehran: Mahor.

10 ---- ,----- (2011) **Story writing guide**, Tehran: Sokhan Publications

11-Mirsadeghi, Jamal and Maymant Zulqader (1998) **Dictionary of the art of story writing**, Tehran: Mahnaz book.

12-Mahmoud, Ahmed (1978) **Neighbors**, Tehran: Amir Kabir

13-Mastor, Mustafa (2004) **Basics of Short Story**, Tehran: markaz.

14-Payandeh, Hossein (2010) **Short stories in Iran**, Tehran: Nilofar

15 ---- ,----- (2023) **Novel theories** (from realism to postmodernism), Tehran: Nilofar

16 ---- ,----- (2014) **Criticism discourse**, Tehran: Nilofar

17-Rahmani, Seyyed Ahmad (2004) **Western Studies**, Qom: Imam Khomeini

18-Soqazadeh, Maryam (2013) **Climatic literature in the works of Ahmad Mahmoud** , Tehran: Tandis

19-Shamisa, Siros (2006) **Literary criticism**, Tehran: Mitra

20-Taslimi, Ali (2016) **Applied Critical Research in Literary Schools**,Tehran: Ame

21---- ,----- - (2009)**Propositions in contemporary literature** (fiction),Tehran: Ame.

22-Tadin, Mansoura (2017) **The Lost Traveler of Time** (Twenty Speeches in a Novel and Short Story), Tehran: Khojaste

23 ---- ,----- - (2009) **Postmodernism in Iranian Fiction**, Tehran: almi

24 ---- ,------ (2008)**Story elements**, Tehran: Sokhn .

25-Ward, Glenn (1997) **Postmodernism**, Qadir Fakhr Ranjbari and Abuzar Karmi (2013). Tehran: Mahi.

Article

1-Asadi, Hassan (1979), "Introduction to Southern Literature", Nagin Magazine, March, No. 169, pp. 47-49

2- Faghani, Sonia (2022) "Analysis of story elements in Postchi's novel with an emphasis on the structural elements of the plot" Scientific Quarterly Journal of Comparative Literature, No. 22, p. 199

3-mohtram Farjian, Manijhe (2017) "A comparative study of the decline of the storyteller's narration in Gypsy by the Fire and.." Scientific Quarterly Journal of Comparative Literature, No. 4, p. 9

4- Qarabaghi, Ali Asghar (2007) "Genealogy of Postmodernism (1)" Golestaneh magazine, number 7. July

5- Qarabaghi, Ali Asghar (2007) "Genealogy of Postmodernism (2)" Golestaneh magazine, issue 8. Shahriva

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز ۱۴۰۳

تأثیر مؤلّفه‌های پست‌مدرن بر داستان‌نویسی مکتب جنوب

-با رویکردی به رمان «همسایه‌ها»ی احمد محمود –

فرشته موسی‌ئی[۱]، فریدون طهماسبی[۲] ، شبنم حاتم پور[۳]، فرزانه سرخی[۴]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۱۱/۱۳؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۹
(صص ۱۵۲-۱۸۲)

چکیده

پست‌مدرن به معانی ضمنی ابهام و پیچیدگی ترجمه شده است. برخی از نویسندگان ایرانی با توجه به اوضاع سیاسی، اجتماعی و فرهنگی کشور و با قرار گرفتن در جریان فکری این مکتب یا تحت تأثیر ساخت و زبان ویژهٔ پست‌مدرن آثار خود را پدید آورده‌اند. احمد محمود (۱۳۱۰-۱۳۸۱) از جمله داستان‌نویسان مکتب جنوب است که در مسیر تاریخی و سیاسی- ملّی شدن صنعت نفت - این مکتب ادبی و فلسفی قرار دارد. هدف مقالهٔ پیش‌رو بررسی شیوهٔ به‌کارگرفتن مؤلّفه‌های پست‌مدرن و تأثیر آن‌ها در داستان همسایه‌ها به‌عنوان اثری اقلیمی از مکتب جنوب نوشتهٔ احمد محمود است؛ بر این اساس نویسندگان کوشیده‌اند از رهگذر بررسی و تحلیل داستان همسایه‌ها میزان بهره‌گیری این نویسنده از مفاهیم و مؤلّفه‌های پست‌مدرن را تبیین و تلقّی خود را از ویژگی‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن و

۱ - دانشجوی دکتری رشته زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
pakdel_pakdel۶۳@yahoo.com
۲ - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.(نویسندهٔ مسئول)
drftahmasbi@yahoo.com
۳- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
Shabnam.Hatampour@iau.ac.ir
۴ - استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد شوشتر، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران.
sorkhifarzane@gmail.com

مکتب جنوب روشن نمایند. در این مقاله بر مؤلّفه‌هایی همچون: نفی کلّیت و جامعیت، انکار هویت انسجام یافته فرد و اجتماع، اعلان پایان پذیرفتن و بی‌اعتباری ایدئولوژی، انکار حقیقت ثابت و عینی و... به‌عنوان مؤلّفه‌های ادبیات داستانی پست‌مدرن تأکید شده است. حاصل آنکه، توجه به مضامین اجتماعی، هویت بومی و اقلیمی همراه با مشخصه‌های از جمله شکستن قوانین و قواعد سنّتی، ترکیب و تلاقی فرهنگ‌ها، ترکیب واقعیت و خیال و... مهم‌ترین مؤلّفه‌های ادبیات داستانی احمد محمود متأثّر از پست‌مدرن و مکتب جنوب را در داستان همسایه‌ها تشکیل می‌دهد.

واژهای کلیدی: پست مدرن، مکتب جنوب، احمد محمود، همسایه‌ها.

۱-مقدمه

این امر که نویسندگان تأثیرپذیر از مکتب –جنبش- پست‌مدرن در جامعهٔ در حال گذار از سنّت به مدرنیتهٔ ما، تا چه اندازه به فهم درستی از آثار پست‌مدرن دست یافته‌اند، پرسشی است که خود نیازمند پژوهش گسترده‌ای است. اما در آثار ادبی کشور ما پست‌مدرن را بیشتر به خاطر روش عصیان‌گرایانه و تمایل به رد شدن از محدودیت‌ها می‌شناسند. البته «پست‌مدرنیست‌ها» اوّلین هنرمندانی نبودند که تصمیم گرفتند برخلاف مسیر رودخانه شنا کنند.«رمانتیسیسم» و سپس«مدرنیسم» کارکردها و امکان‌پذیر بودنِ آرمان‌های«عصر روشنگری» را پیش از آن‌ها زیر سوال برده بودند. اما تفاوت اینجاست که هنرمندان«پست مدرن» بیش از سایرین، مفهوم بی‌نظمی را مدّنظر داشته و به ترکیب و در هم شکستن محدودیت‌ها می‌پردازند.

داستان‌هایی پست‌مدرن هستند که همه یا مواردی از این ویژگی‌ها را دارند، بینامتنی بودن، فراداستان، تقلید نمایی، کنایه، چندپارگی و... . این داستان‌ها به‌طور عمده بر روی موضوعات معاصر و مشکلات اجتماعی تمرکز دارند و از روایت‌های غیرخطی و شخصیت‌های پیچیده استفاده می‌کنند. غالباً در داستان‌های پست‌مدرن، نظم داستانی سنّتی به چالش کشیده می‌شود و به جای آن، تجربه‌های ذهنی و درونی شخصیت‌ها برجسته می‌شوند.

با توجه به آنچه گفته شد می‌توان این نکته را نیز افزود که ادبیات داستانی هم در طول تاریخ تکوین خود با گذر از دوره‌های مختلف، سه چهرهٔ کاملاً متمایز یافته است که عبارت‌اند از داستان‌نویسی سنّتی، مدرن و پسامدرن. وقتی نویسندگان تحت شرایط اقلیمی- فرهنگی خاص آثاری خلق کنند، ویژگی‌های مشابهی خواهند داشت که مکتب در آن اقلیم شکل می‌گیرد. مانند مکتب رئالیسم جادوئی. به‌طور کلی می‌توان این گونه گفت که از درون اقلیم مکتب احصاء می‌شود. زیرا با بررسی زندگی نویسندگانی که در یک اقلیم بوده‌اند رگه‌ها و نشانه‌هایی از ویژگی‌های یک مکتب را به‌طور روشن می‌توان دید.

سرآغاز شکل‌گیری ادبیات‌بومی یا اقلیمی در ایران به دههٔ سی باز می‌گردد. در این دهه به سبب تحولات سیاسی و اجتماعی و اقتصادی، این نوع ادبیات گسترش یافت و در دههٔ چهل به اوج شکوفایی و پختگی خود رسید.

ادبیات اقلیمی در حقیقت مبین نوعی ادبیات است که شاخصه‌های جغرافیایی، فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی منطقه‌ای معین را نشان می‌دهد، به‌گونه‌ای که این شاخصه‌ها نشانهٔ ویژگی‌های این منطقه در مقایسه با سایر مناطق باشد. نویسندگان ادبیات اقلیمی چون از مکان و قهرمانان واقعی در داستان‌های خود استفاده می‌کنند سبک رئالیسم را برای آثار خود برگزیدند.

۱-۱-بیان مسئله

از جمله نهضت‌ها و جنبش‌های مهم و تأثیرگذار چند دههٔ اخیر در ادبیات داستان‌نویسی پسامدرنیسم است که از نظر تاریخی- فرهنگی مرحله‌ای از گسترش مدرنیته است. پسامدرنیسم مفهومی تعریف گریز و متکثر است. با این وجود داستان‌های پسامدرن چه در ساخت و چه در زبان، مؤلّفه‌های ویژه‌ای از جمله «فرم‌زدایی» از صورت‌های معهود، آشنایی- زدایی در حوزهٔ پردازش شخصیت‌ها، پیرنگ تازه و ذهنی، واردکردن ساحت ناخودآگاهی در متن و برجسته‌سازی دلالت‌های آن، تمرکز بر استعارات دلالت‌گر، خلق فضای شعرگونه، بازی‌های زبانی، چند روایتی شدن اثر، غیر خطی بودن عنصر زمان و مکان، ایجاز در متن، پیرنگ‌های استعاری، فردگرایی، سمبل سازی و نمادپردازی و تلاش برای خلق دلالت‌های ثانوی تخیّل و توهم دارد که باعث تمایز آن با دیگر مکاتب ادبی می‌شود. اما عمده مؤلّفه‌های پسامدرنیسم را بدین‌گونه می‌توان برشمرد: «محتوای وجودشناسانه»، «اتصال کوتاه»، نداشتن

«طرح» یا «پیرنگ»، «بازی‌های زبانی»، «عدم قطعیت» و «عدم حتمیت»، «بی‌نظمی زمانی در روایت رویدادها»، «اقتباس»، «تداعی نامنسجم اندیشه‌ها»، «تناقض»، «جابه‌جایی»، «فراداستان»، و.... » (ر.ک: بی‌نیاز: ۱۳۹۴، ۲۳۵– ۱۸۱).

مکتب داستان‌نویسی جنوب آثار نویسندگانی را دربردارد، که در خطهٔ جنوب و جنوب‌غربی ایران زیسته‌اند، یا در حال و هوای این مناطق می‌نویسند. این آثار دارای ویژگی‌های خاصی هستند، که آن را با سبک‌های ادبی دیگر معاصر متمایز می‌کند. «داستان‌نویس جنوبی، همواره با یادآوری عینیت‌ها، به خواننده کمک می‌کند تا بر موضوع احاطه یابد؛ یعنی در فرجام به واقعیت برمی‌گردد» (انوشه: ۱۳۷۶، ۳۸). در این پژوهش به بررسی سبک نویسندگان مکتب جنوب از منظر مؤلّفه‌های پسامدرن می‌پردازیم.

۱-۲- اهمّیت و ضرورت پژوهش

احمد محمود به‌عنوان یک داستان‌نویس معاصر در برخورد با شرایط اجتماعی عکس‌العملی خاص از خود نشان داده است و سعی در بیان آن در داستان‌های خود داشته است. این روش برخورد با ادبیات داستانی اهمّیت آثارش را به‌عنوان آثاری اقلیمی دو چندان کرده است. نویسندگان این مقاله با توجه به این خصوصیت فکری، ضمن بررسی مکتب جنوب سعی در تحلیل رمان«همسایه‌ها» به‌عنوان اثری متأثّر از مکتب جنوب و مکتب پست‌مدرن داشته‌اند.

۱-۳-پیشینهٔ پژوهش

با عنایت به جستجوهای انجام شده مقاله یا کتابی که به‌طور مستقیم و مستقل به بررسی مؤلّفه‌های پست مدرن در رمان همسایه‌ها پرداخته باشد یافت نشد لیکن برخی مقالات که به شکلی عمومی و کلّی به بعضی از مؤلّفه‌های یاد شده در متن اشاره داشته‌اند به شرح ذیل معرفی می‌شود.

مقالهٔ «نقد مارکسیستی رمان همسایه‌ها، احمد محمود»، آرزو شهبازی و مریم حسینی، همایش هفتم پژوهش‌های ادبی (دانشگاه هرمزگان، اسفند۱۳۹۲)، در این مقاله، رمان همسایه‌ها، از منظر مارکسیستی و با توجه به آرای گیورک لوکاچ نقد و بررسی شده است.

مقالهٔ «نقد ساخت‌گرایی تکوینی رمان همسایه‌ها اثر احمد محمود»، آرزو شهبازی، مریم حسینی و عسگر عسگری حسنکلو، فصلنامهٔ تخصصی مطالعات داستانی(بهار ۱۳۹۳، شمارهٔ

۳، صص۹۱–۶۶) در این مقاله، رمان همسایه‌ها از منظر «ساخت‌گرایی تکوینی» لوسین گلدمان و «شناخت شناسی» پیاژه نقد و تحلیل شده است.

مقالهٔ «خوانش لاکانی امر سیاسی در رمان همسایه‌ها»، فاطمه حیدری و میثم فرد، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک شناسی(تابستان ۱۳۹۳، شمارهٔ ۱۶، صص۶۶–۴۳)در این مقاله، رمان همسایه‌ها از منظر «امر سیاسی» و روانکاوی ژاک لاکان بررسی شده.

مقالهٔ «سنّت و مدرنیته در رمان همسایه‌ها»، مهبود فاضلی و فاطمه سادات حسینی، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، (زمستان ۱۳۹۱، شمارهٔ ۲۷، صص۱۴۵–۱۳۱) در این نوشتار، تقابل سنّت و مدرنیته در رمان همسایه‌ها، بررسی شده.

مقالهٔ «شخصیت‌پردازی در رمان همسایه‌ها»، محمّدعلی آتش‌سودا و امید حریری جهرمی، پژوهش‌های نقد ادبی و سبک‌شناسی، (پاییز ۱۳۸۹، پیش‌شمارهٔ ۱، صص۲۸–۹)نویسندگان در این مقاله، شخصیت‌پردازی رمان همسایه‌ها را از دیدگاه ادبی بررسی کرده‌اند.

مقالهٔ «بررسی تطبیقی رمان «همسایه‌ها» اثر احمد محمود و «دختر رعیت» از دو دیدگاه ساختاری و محتوایی»، الهام عابدی و محسن ایزدیار، اندیشه‌های ادبی، (۱۳۹۱، شمارهٔ ۱۲، صص۱۵۴–۱۲۹)این نوشتار، دو اثر همسایه‌ها و دختر رعیت را از نظر ساختار (پیرنگ، شخصیت‌پردازی، زبان و مکان و نثر و زبان) و در بستر رئالیسم بررسی کرده.

مقالهٔ «بازتاب نابرابری اجتماعی و شکاف طبقاتی در دو رمان «همسایه‌ها» احمد محمود و «عمارت یعقوبیان» » علا اسوانی، مینا عابدینی و همکاران، نشریهٔ ادبیات تطبیقی، (زمستان ۱۳۹۳، شمارهٔ ۱۱، صص۲۲۸–۲۱۱) نویسندگان رمان احمد محمود را ، با توجه به نقد مارکسیستی، نابرابری و شکاف طبقاتی بررسی کرده‌اند.

۱-۴-روش پژوهش

این تحقیق براساس روش توصیفی و تحلیلی نوشته شده است. برای گردآوری داده‌ها و اطّلاعات، از منابع کتاب‌خانه‌ای، مجلات معتبر (پژوهشی) استفاده شده است.

۱-۵- مبانی تحقیق

۱-۵-۱- بررسی سبک پست مدرن

داستان پست‌مدرن یکی از جریان‌های ادبی است که در قرن بیستم شکل گرفت. این جریان ادبی برخلاف داستان های سنّتی، از قوانین و قواعد سنّتی داستان‌نویسی خارج می‌شود و به جای آن از تکنیک‌ها و سبک‌های نوین استفاده می‌کند. در داستان پست‌مدرن، زمان و مکان معمولاً مبهم و غیرقابل تشخیص است و روایت به‌صورت غیرخطی و پرشی انجام می‌شود. برای اینکه بتوانیم تعریفی از پست‌مدرنیسم داشته باشیم با وجود اینکه هنوز تعریف مشخّصی با توجه به ماهیت چندگانه آن وجود ندارد، باید ابتدا به اصول و مبانی آن بپردازیم که عبارتند از:

«اصل اوّل پست مدرن آنگونه که ریچارد رورتی، یکی از قطب‌های مورد پرستش مدرنیست‌ها اعتقاد دارد، هیچ‌چیز، طبیعت ذاتی و فطری ندارد که بتواند به شرح و بیان در آید و هر چیز حاصل زمان و تصادف است و پس یکی از اصول پست مدرنیسم انکار حقیقت است و همه چیز را نسبی می داند» (قره‌باغی، ۱۳۸۷: ۴۵).

«اصل دوم پست‌مدرنیسم انکار واقعیت است بر آن است که هیچ واقعیتی وجود ندارد و انسان در پس پشت چیزها همان را می‌بیند که می‌خواهد ببیند» (همان‌جا).

«اصل سوم پست مدرنیسم استوار بر این است که انسان به جای واقعیت، با یک وانمودگر روبروست. پست مدرنیسم همه جهان را به چشم یک بازی ویدیویی می‌نگرد که در آن هر انسان یکی از فیگورهای این بازی است. از یک گوشه‌ای به گوشه‌ی دیگر می‌دود، پایین و بالا می‌پرد. در زمین و فضا می‌جنگد و تمامی زندگی او نه بر اساس واقعیت که بر شالودهٔ الگوها و مانندسازی‌ها و ایماژها و بازنمایی‌هایی بنا شده است» (همان‌جا).

«اصل چهارم پست‌مدرنیسم استوار بر بی‌معنایی است.در جهانی تهی از خرد و حقیقت، جایی که هیچ علم و دانشی معتبر نیست و واقعیتی وجود ندارد و زبان تنها پیوند باریک و لطیف با زندگی و هستی است، بسیار طبیعی خواهد بود که معنا هم معنایی نداشته باشد. امبرتو اکو، در کتاب آونگ فوکو(۱۹۸۹) نشان داد که جهان چیزی نیست جز یک پیاز ساده و اگر آن را لایه به لایه واسازی کنیم سر انجام چیزی جز هیچ باقی نخواهد ماند» (همان‌جا).

«شک‌اندیشی اصل پنجم پست مدرنیسم است و ناگفته پیداست که در آن هیچ نظریه و مطلق‌اندیشی و هیچ تجربه‌ای، ارزش و اعتبار نخواهد داشت باید به هر چیز شک کرد و هیچ چیز را نباید به تمامی پذیرفت» (همان: ۴۶).

۱-۵-۲- ادبیات اقلیمی و پست مدرن

ادبیات اقلیمی و ادبیات پست‌مدرن در دو محیط فرهنگی و جغرافیای متفاوت بروز یافته‌اند. با این وجود برخی نویسندگان ایرانی متأثّر از شیوهٔ پست‌مدرن بوده‌اند. ادبیات اقلیمی به ادبیاتی اطلاق می‌شود که به شکل گسترده‌ای در یک منطقهٔ جغرافیایی خاص توسعه یافته است و تأثیر قوی اقلیم و محیط طبیعی بر آن دیده می‌شود. این نوع ادبیات به‌طور معمول شامل تصویرسازی زیبایی‌های طبیعی، توصیف جزئیات محیطی و تمرکز بر ارتباط انسان با طبیعت است. «داستان‌های بومی، روستایی، ناحیه‌ای و محلی را که کم و بیش در آن‌ها وجوه فرهنگ، زبان، طبیعت، افکار و عقاید مناطقی خاص منعکس و بلکه غالب است، در شمار ادبیات اقلیمی به‌شمار آورده‌اند» (میرصادقی، ۱۳۷۶: ۱۴۷). در مقابل ادبیات پست مدرن به جریانی ادبی اشاره دارد که در دهه‌های ۱۹۶۰ و ۱۹۷۰ شکل گرفت و از اصول و قوانین سنّتی ادبیات خارج می‌شود. این نوع ادبیات بر تجربهٔ شخصی، شکستن قواعد سنّتی و تلاش برای نمایش پیچیدگی‌های زندگی مدرن تمرکز دارد.

ادبیات پست‌مدرن معمولاً شامل الگوشکنی زبانی، تجزیه و تحلیل اجتماعی و تأمّل در مفاهیم فلسفی است. نمونه‌هایی از ادبیات پست مدرن می‌توانند شامل رمان‌ها و شعرهایی با سبک غیرخطی و غیرمعمول باشند. به‌طور خلاصه، ادبیات اقلیمی و ادبیات پست‌مدرن دو جریان ادبی متفاوت هستند که هر کدام با تأکید بر عوامل مختلفی مانند اقلیم و محیط طبیعی یا تجربهٔ شخصی و پیچیدگی‌های زندگی مدرن، به شکل خاصی در ادبیات بروز می‌یابند. (ر.ک: تسلیمی، ۱۳۹۶: ۴۱۵-۴۰۹).

در همهٔ فرهنگ‌ها و دایره‌المعارف‌های ادبی در تعریف داستان اقلیمی عموماً بر وجود عناصر مشترکی همچون: فرهنگ و معتقدات مردمی، آداب و رسوم و ویژگی‌های محیط طبیعی و بومی تأکید شده است و در تعریف آن گفته اند: «داستانی است که در صحنه و زمینهٔ آن، غالباً آداب و رسوم و سنّت‌ها، لهجه و گفتار محلّی، پوشش‌ها، فولکلور و حتی شیوه‌های تفکّر و احساس مردم یک منطقه نشان داده می‌شود؛ به‌گونه‌ای که این عناصر، متمایز و مشخّص کنندهٔ یک اقلیم خاص‌اند» (ر.ک: گری، ۱۳۸۲: ۲۳۲؛ میرصادقی و ذوالقدر، ۱۳۷۷: ۳۴۹).

به‌طور خلاصه ادبیاتی اقلیمی است که در آن به آداب و رسوم اجتماعی، سنّت‌ها، عادت‌های طبقات معینی از جامعه، توصیف مختصات زبان و زیستگاه و همچنین به مختصات

جغرافیایی و ناحیه‌ای اشاره می‌شود. در کُل داستان‌های اقلیمی به علم مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی و همچنین تاریخ کمک بسیاری می‌کند.

۱-۵-۳-مکتب جنوب

مکتب ادبی جنوب ایران شامل چندین جریان ادبی مختلف است که در مناطق جنوبی ایران توسعه یافته‌اند. این مکاتب شامل: مکتب بوشهری، مکتب هرمزگانی، مکتب خوزستانی و مکتب سیستانی می‌شوند. هر یک از این مکاتب ادبی ویژگی‌ها و سبک‌های خاص خود را دارند که به تاریخ و فرهنگ منطقه مربوط می‌شوند. «این مکاتب ادبی به‌طور گسترده از زبان فارسی و گاهی اوقات از زبان‌های محلی استفاده می‌کنند و از موضوعاتی مانند طبیعت، فرهنگ و تاریخ منطقه الهام می‌گیرند» (ر.ک: سقازاده،۱۳۹۳: ۶۵-۳۸).

از ویژگی‌های مهم مکتب ادبی جنوب ایران، تمرکز بر موضوعات مرتبط با طبیعت و محیط زیست است. «نویسندگان این مکتب ادبی به طور گسترده از تجربیات و زندگی روزمره در مناطق جنوبی ایران الهام می‌گیرند و آن را در آثار خود به تصویر می‌کشند. موضوعاتی مانند: نفت، دریا، جنگل، کویر و حیات وحش از جمله موضوعات مورد علاقه نویسندگان این مکتب ادبی هستند. علاوه‌بر این، زبان و ادبیات محلی نیز در آثار مکتب ادبی جنوب ایران تأثیر قابل ملاحظه‌ای دارد» (ر.ک : سقازاده، ۱۳۹۵: ۷۵-۴۵).

نویسندگان این مکتب از اصطلاحات و عبارات محلی استفاده می‌کنند و سعی می‌کنند تا جنبه‌های فرهنگی و زبانی منطقه را در آثار خود به نمایش بگذارند. همچنین، مکتب ادبی جنوب ایران به توسعه و ترویج ارزش‌های مرتبط با انسانیت و اجتماعیت نیز توجه ویژه‌ای دارد. آثار این مکتب ادبی به مسائل اجتماعی، انسانی و اخلاقی می‌پردازند و سعی می‌کنند تا از طریق ادبیات، افکار و ارزش‌های مثبت را در جامعه ترویج دهند. به‌طور کلی، مکتب ادبی جنوب ایران با تمرکز بر موضوعات طبیعت، استفاده از زبان و ادبیات محلی و ترویج ارزش‌های انسانی، یک جریان ادبی منحصر به فرد است که به توسعه و ارتقاء فرهنگ و ادبیات جنوب ایران کمک کرده است.

۱-۵-۴-پیوند مکتب جنوب با شیوهٔ پردازش به شگردهای پست‌مدرن

همان‌گونه که اشاره شد ادبیات اقلیمی و پست‌مدرن در دو محیط فکری و جغرافیای متفاوت ظهور کرده‌اند؛ اما پیوندهای هم در بیان شیوهٔ داستان‌پردازی مکتب جنوب و شگردهای

پست‌مدرن وجود دارد. «پسامدرنیسم معتقد به استفاده از هرچیزی و ترکیب آن‌هاست هرچند ناساز و بی‌ربط باشند... در نوشته‌های پست مدرنیستی انواع ادبی از هم منفک و متمایز نیستند... . بین فرهنگ خواص و عوام مرزی نیست» (تدین، ۱۳۸۸: ۱۰۵). توجه هر دو مکتب به مردم‌شناسی، جامعه‌شناسی در قالب بیان احساسات درونی و بیان معضلات اجتماعی و همچنین تاریخ، مهم‌ترین ویژگی‌های مشترک این دو مکتب است. اگر چه به ظاهر پست‌مدرن هرگونه قالب‌بندی را نفی می‌کند اما وجود این ابزارهای مشترک با ایجاد فضای گفت‌وگو محور و بیان نظرات گوناگون فکری و سیاسی در قالب شخصیت‌های گوناگون یا راوی داستان این دو مکتب را به هم نزدیک کرده. تکنیک‌هایی از قبیل: تقلید از سبک نویسندگان دیگر، توجه به مضامین اجتماعی، هویت بومی و اقلیمی همرا با مؤلّفه‌های از جمله شکستن قوانین و قواعد سنّتی، ترکیب و تلاقی فرهنگ‌ها، ترکیب واقعیت و خیال و... که ترکیبی از دو ابزار جامعه‌شناسی و مردم‌شناسی این دو مکتب است را نیز می‌توان نمونه‌های دیگر پیوند این دو مکتب دانست.

۱-۵-۵-معرفی داستان همسایه‌ها احمد محمود

داستان «همسایه‌ها» نوشته احمد محمود، دربارهٔ زندگی در یک خانه، روابط بین همسایگان و تعاملات روزمرهٔ آن‌هاست. در فصل‌های یکم و دوم مکان رویدادها حیاط خانه است. رمان «همسایه‌ها» دریک خانه دوری ساز سنّتی اتفاق می‌افتد. خانه‌ای که همه‌جور آدم را می‌توان در آن یافت. از قهوه‌خانه‌چی تا قاچاقچی سیگار، از پاسبان تا گاریچی و لحاف‌دوز. اما در فصل سوم مکان رویدادها از درون خانه به پهنهٔ شهر منتقل می‌شود، روابط خالد گسترده‌تر می‌شوند، از یک‌سو، با آدم‌های سیاسی به نام‌های «شفق» و «پندار» و «بیدار» و دکتر آشنا می‌شود و از سوی دیگر، با دختری که در رمان از او به «سیه‌چشم» نام برده می‌شود.

محمود در این داستان با به تصویر کشیدن زندگی مردم در یک محلهٔ شلوغ سعی می‌کند به شکلی واقع گرایانه و طنزآمیز، موضوعاتی مانند دوستی، همبستگی، تعارضات و مشکلات روزمرهٔ همسایگان را به تصویر بکشد.

رویدادهای رمان همسایه‌ها با ایجاد تصاویری هماهنگ با واقعیت(واقع‌گرایانه) از محله‌ها، خیابان‌ها و رودخانهٔ کارون اهواز شکل می‌گیرد. ثبت وقایع سیاسی شدن شخصیت اصلی داستان به موزات شکل‌گیری زندگی جنسی وی از یک سو و تحوّلات سیاسی مملکت از

سوی دیگر، جنبش ملّی شدن صنعت نفت و محبوبیت روزافزون مصدق همه از جذابیت‌های داستان احمد محمود است. البته نویسندهٔ رمان تنها بازتاب این وقایع را در زندگی مردم طبقهٔ پایین اجتماع نشان می‌دهد و اشارهٔ مستقیمی به آن‌ها ندارد. «از نظر ادبیات پست‌مدرنیستی، تاریخ آن چیزی نیست که ما از گذشته می‌شناسیم، بلکه این تاریخ، خود طرح (پیرنگ) داستانی دارد»(بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۲۱۷).

عنصر زمان در داستان همسایه‌ها با بهره‌گیری از روش‌های خاص از جمله تداعی، جریان سیال ذهن، خاطره و... از حالت تقویمی خارج می‌گردد. راوی داستان که نوجوانی به نام خالد است در خانه‌ای فقیرانه و شلوغ در جنوب شهر اهواز با پدر، مادر و خواهرش روزهای پرتب و تاب بلوغ را طی می‌کند. به همین دلیل است که نویسنده در ابتدای رمان تصاویری از تجربه‌های جنسی این نوجوان را بیان می‌کند؛ اما به تدریج همراه با بزرگ شدن خالد و توجه او به مسائل سیاسی و اجتماعی این تصاویر جای خود را به شرح رویدادهای سیاسی و اجتماعی می دهند.

راوی، نوجوان اهوازی که آیهٔالکرسی را بی‌غلط می‌خواند. تا کلاس چهارم بیشتر نخوانده؛ پدر مذهبی و خرافاتی‌اش «اوسا حداد» از «حاج شیخ علی» شنیده، «درس خواندنِ زیاد آدم را سربه‌هوا می‌کند.» یکی از اتاق‌های خانه‌ای دنگال در محله‌ای فقیرنشین جایی است که خالد کنار مادرِ بساز و خواهر کوچک‌ترش با نداریِ پدر روزگار می‌گذراند، با دلخوشی‌های فقیرانه از کفترپرانی روی پشت‌بام و رفتن به قهوه‌خانهٔ آقا امان و شنیدن آواز ، داستان‌های حبس گرفته تا آب‌بازی در حوض وسط حیاط با «بانو» دخترِ چروکیده و دودی «آفاق».

بوی تریاک«خواج توفیق»، رفت و بازگشت هر روزه الاغ‌های «رحیم خرکچی» نماز خواندن‌های «عمو بندر»، جدل‌های «محمّد مکانیک» با همسایه‌ها و تمسخر عقاید دینی و خرافی‌شان، همه در میان فریادهای بلورخانم از مکرّرات این حیاط است که خواننده با نگاه تیزبین خالد درگیرشان می‌شود. بلورخانم با نشان دادن جای ضربات کمربند «امان آقا» روی بدنش، چشم و گوش خالد را بازتر می‌کند تا اوّلین خیز بلوغ را بردارد.

اما قدم بعدی در نمو اجتماعی سیاسی خالد، با کشیده شدن پایش به کلانتری به جرم شکستن شیشهٔ پنجرهٔ خانهٔ «غلامعلی خان» اتفاق می‌افتد. خالد به جرم گناه نکرده به

زندان می‌فتد تا با «شفق» و شعار «صنعت نفت باید ملی شود» آشنا شود و بلوغ اجتماعی او در بستری سیاسی تاریخی جریان یابد. خالد بعد از آزادی از حبس کوتاه مدت، به پخش اعلامیه‌های ضداستعماری و همکاری با شفق و گروه‌اش رو می‌آورد. به این ترتیب، با واژه‌های جدیدی مانند «استعمارگر خونخوار» و مبارزات سیاسی آشنا می‌شود. در اغتشاشات خیابانی و فرار از دست مأموران به‌واسطهٔ ضرب‌دیدگی پای‌اش با «سیه‌چشم»؛ دختری از طبقهٔ مرفه آشنا می‌شود تا بهانه‌ای باشد که خالد معنی عشق واقعی را بچشد و از ورطهٔ وسوسه‌های بلور خانم و فساد اخلاقی رهایی یابد. خالد دوباره به زندان می‌افتد، این بار به جرم پخش اعلامیه‌های سیاسی. طی فعّالیت‌های سیاسی، شکنجه و حبس انفرادی و زندگی در کنار مجرمین باسابقه را تجربه می‌کند و مرحله‌ای از بلوغ سیاسی و اجتماعی را پشت سر می‌گذارد. خالد از زندان مستقیماً به سربازی فرا خوانده می‌شود و نقش قهرمان شکست‌خورده داستان را می‌پذیرد. پایان ناتمام همسایه‌ها وسوسه‌ای می‌شود برای خواننده و دست نویسنده را هم باز می‌گذارد تا داستان تحوّل شخصیت خود را در داستان‌های بعدی یعنی «داستان یک شهر» و داستان «بازگشت» روایت کن.

۲-بحث و بررسی

مبانی داستان پست‌مدرن در داستان همسایه‌ها شامل: تجربهٔ شخصی و زمان‌های متعدّد، حضور راوی در داستان، اعلان پایان پذیرفتن و بی‌اعتباری ایدئولوژی، شکستن قوانین و قواعد سنّتی، ترکیب و تلاقی فرهنگ‌ها، ترکیب واقعیت و خیال، تمرکز بر شخصیت‌های ضعیف و مردم عادی، فراداستان، عدم قطعیت(شک، جهان شایدها) و... می‌شود که در این بخش مورد بررسی قرار خواهند گرفت.

۲-۱- شگردهای پست‌مدرنیستی

۲-۱-۱-بررسی شگردهای پست‌مدرنیستی در داستان همسایه‌ها

پست‌مدرن را نمی‌توان به یک یا چند ویژگی خاص محدود کرد؛ در حقیقت، یکی از مشخّصه‌های اصلی آن، این ایده است که مفاهیم و موضوعات را نباید به صورت انفرادی، بلکه به‌عنوان بخشی از یک مجموعه در نظر گرفت. با این حال، مشخّصه‌های تکرار شونده‌ای

در متون و آثار«پست‌مدرن» به چشم می‌خورد که می‌تواند در درک بهتر آن به ما کمک کند که در ادامه به شکل کامل بدان پرداخته خواهد شد.

رمان«همسایه‌ها» دارای مجموعه‌ای خاص از اصول و مفاهیم مکتب پست‌مدرن است که می‌توان آن را در زمرهٔ آثار پست‌مدرنیستی قلمداد کرد، رمان در چارچوب کلی خود دارای عدم قطعیت و فرجام نامشخص است که یکی از اصلی‌ترین مشخّصه‌های چنین آثاری است. نویسنده در رمان همسایه‌ها بسیاری از خطوط داستانی از جمله آن‌ها ماجرای عاشقانه سیه‌چشم را به نتیجه نمی‌رساند و روند رشد شخصیت خالد فقط با اشاره به هجده ساله شدن او (البته همراه با یک اتّفاق) ناتمام می‌ماند.

وجود عناصری از قبیل حضور راوی در داستان–فراداستان– استفاده از زبان غیرمعمول، شکستن قواعد سنّتی نثر، تجسّم احساسات پیچیده و متناقض و به چالش کشیدن نظریات و ایدئولوژی‌های سنّتی، تداخل روایت‌های متعدد در موضوع اصلی، بافت باز و گشاده و حوادث و شخصیت‌های متعدد، رمان «همسایه‌ها» را به ساحت پست‌مدرن نزدیک کرده است. «در ادبیات مدرنیستی، داستان، روایت رسیدن به هویت است و شخصیت در هر قدم بیشتر به آن نزدیک می‌شود، اما در نهایت آنچه به دست می‌آورد، تصویری پراکنده و نامعلوم است؛ ولی داستان ادامه می‌یابد. البته این روند به فرجام مشخصی نمی‌رسد و همچنان هویت نامشخص باقی می‌ماند و داستان به پایان نمی‌رسد» (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۲۲۶). نکته اینکه در کنار موضوعات فوق‌الذکر نگاه بومی‌گرا و اقلیم‌گرای محمود در خلق همسایه‌ها در حقیقت نشان از وابستگی شدید به دیدگاه جامعه‌شناسانهٔ او در خلق این اثر دارد.

۲-۱-۲- تجربهٔ شخصی و زمان‌های متعدّد

پست‌مدرنیسم به تجربهٔ شخصی هنرمندان و نویسندگان توجه می‌کند. این شکل از روایت در واقع وجه شباهت ادبیات اقلیمی و پست‌مدرن است. این جریان به دنبال نشان دادن چندین زمانه در یک اثر هنری است. این اصل از مبانی پست‌مدرن نزدیکی خاصی با زبان و شیوهٔ شخصیت‌پردازی احمدمحمود در همسایه‌ها به‌عنوان یک نویسنده اقلیمی دارد...

در واقع در رمان همسایه‌ها ما با نوعی از روایت تاریخ در قالب داستان روبرو هستیم. (محمود، ۱۳۵۷: ۲۳۱).

اتّکای احمد محمود بر بوم، زیست و اقلیم بر منطقه‌ای استوار است که خود در آن بستر و خاستگاه متولد و رشد کرده، «من جوانی، نوجوانی و کودکی‌ام را در خوزستان گذرانده‌ام به‌نظر من جنوب و به‌خصوص خوزستان سرزمین حوادث بزرگ است. نفت، مهاجرت و مهاجرپذیری خوزستان، صنعت و کشاورزی، رودخانه‌های پرآب... آدم‌های مختلف که از اقصی نقاط مملکت آمده‌اند و در آنجا با هم امتزاج پیدا کرده‌اند... من خصوصیات مردم جنوب را می‌شناسم و به هر حال جنوب برای من وزن بیشتری دارد» (گلستان، ۱۳۸۶: ۲۶).

نمونه از تعدد زمان و پرش نویسنده در زمان و ایجاد فضای خاص و متفاوت از داستان همسایه: «می‌کشمت...صدای پندار است... محیط وحشت ایجاد میکنن... صدای جوان ریزه نقش است... با این تیغ، شارگتو می زنم... مچش را می‌گیرم. حالا صدای مادرم است... به جوونی خودت رحم کن... قهقههٔ عنکبوت تو گوشم می‌پیچد... وختی چش وا می‌کنی که کار از کار گذشته... هر دو تقلّا می‌کنیم. به هم پیچیده‌ایم. با لگد به در آهنی می‌کوبم و فریاد می‌زنم درو باز کنین...» (محمود، ۱۳۵۷: ۳۰۰). راوی در قسمتی از داستان به طور دقیق اشاره‌ای تقویمی به تاریخ هم دارد: «بیست و پنج خرداد ماه یک هزار سیصد و سی و یک، از زندانیان بند سوم، به ریاست محترم زندان...» (همان: ۴۴۲).

۲-۱-۳-حضور راوی در داستان

شالودهٔ یک متن ادبی بر «روایت» بنا شده است. روایت در درک درست خواننده از داستان نقش اصلی را ایفا می‌کند و به اندیشهٔ خواننده در شناخت متن یاری می‌رساند. «بنیادی‌ترین عنصر داستان روایت است» (مستور، ۱۳۸۴: ۸). به‌طور کلی پایهٔ شکل‌گیری داستان بر مبنای کسی است که داستان را تعریف می‌کند.

روای در داستان همسایه‌ها چند خصوصیت خاص دارد که شکل تکاملی شخصیت داستان، کاربرد واژه‌های عامیانه در بخشی از داستان، شکل نمایشنامه‌ای و محاوره‌ای بودن – دیالوگ‌ها- گفت‌وگوها و استفاد از اصطلاحات بومی و محلی از مهم‌ترین آن‌هاست. «نویسندگان امروز در پی نشان دادن شرایط زندگی و موقعیت آدمی و نیز خلق جهان ممکن،

دریافتند که برخی ابزارهای آنان کارایی خود را از دست داده‌اند و دیگر به کاری نمی‌آیند. آنان هرچه بیشتر از واقعیت عینی، رئالیسم، معانی نمادین، تاریخ، پیرنگ، حادثه و تسلسل رویدادها روی گرداندند و درک ذهنی روایتگر را به‌عنوان تنها واقعیت تضمین شدهٔ داستان پذیرفتند. بدین ترتیب بود که شیوهٔ روایت‌گر دانای کل برای آنان به‌صورت ابزاری فرسوده درآمد و حتی ابداع «روایت‌گر پنهان» نیز نتوانست کاستی‌های آن را از میان بردارد... . به‌دنبال یافتن شیوه‌های بهتر، رفته‌رفته شیوهٔ اوّل شخص با تغییرهایی مقبولیت زیادی یافت. این شیوه که منِ ذهنی یا اوّل شخصِ ذهنی نام گرفته مرزهای داستان‌نویسی را توسعه بخشید. در این شیوه، روایت‌گر و اوّل شخص یکی است و رویدادها از چشم او گزارش می‌شوند بی‌آنکه نویسنده به درستی یا نادرستی آن‌ها کاری داشته باشد» (ر.ک: گلشیری،۱۴۰۰: ۲۳۱).

در داستان همسایه‌ها، با رمانی شخصیت‌محور (راوی محور) مواجه می‌شویم که در نقطهٔ مرکزی حوادث و جریانات قرار می‌گیرد و روند تحولات رو به رشد. «خالد» مابین نوجوانی و جوانی در پس‌زمینهٔ هیجانات و اتّفاقات جامعه هم‌سو می‌شود و تا جای که ضرب آهنگ زبان راوی نیز دست‌خوش و متأثّر از همین دگرگونی‌های درونی شخصیت اوّل داستان می‌شود. البته در ادامه با توضیح فراداستان بیشتر به آن خواهیم پرداخت. در کل«شخصیت‌ها در رمان پسامدرن ماهیت متنی دارند» (فرجیان، ۱۳۹۷: ۹) به‌طور مثال گفت‌وگوی درونی راوی با خود و پیش بردن داستان همراه با شکستن قواعد نثر و استفاده از زبان غیرمعمول و...را ببنید: «–چیه؟/ بهش می‌گویم گشنمه...خدا عمه تو بیامرزه...می‌خندد و ادامه می‌دهد هنوز از گرد راه نرسیده غذا میخواد... از دندان‌های زرد و درازش دلم به هم می‌خورد. چشمانم را روهم می‌گذارم و می‌گویم/ آخه من دو روزه غذا نخوردم...باز می خندد و می‌گوید....» (محمود، ۱۳۵۷: ۳۴۸).

در رمان همسایه‌ها با شکل روایت توصیفی داستان از زبان راوی (خالد) داستان روبرو هستیم که از درون فضای داستان در حال روایت شدن است زیرا راوی شخصیت اوّل داستان نیز هست. «باز فریاد بلور خانم تو حیاط دنگال می پیچد. امان آقا کمربند چرمی را کشیده است به جانش. هنوز آفتاب سر نزده است. با شتاب از تو رختخواب می‌پرم و از اتاق میزنم بیرون. مادرم تازه کتری را گذاشته است رو چراغ. تاریک روش است. هوا سرد است. نالهٔ بلور خانم حیاط را پر کرده است. نفرین و ناله می‌کند. مرده‌ها و زنده‌های امان آقا را زیر و

رو می‌کند. بعد، یکهو در اتاق به شدت باز می‌شود و بلور خانم پرت می‌شود بیرون» (همان :۱۱).

همان‌گونه که در مقدمه و مبانی تحقیق بیان شد داستان پست‌مدرن نوعی داستان است که از قوانین و ساختارهای سنّتی داستان‌نویسی خارج می‌شود و از رویکردهای نوآورانه و غیرخطی برای روایت داستان استفاده می‌کند. این نوع داستان معمولاً با استفاده از تکنیک‌هایی مانند شکستن زمان، تغییر نقطه نظر و استفاده از زبان غیرمعمول، خواننده را به چالش می‌کشد.

توصیف هول و ولای فعّالیت مخفی در فضاهای شهری از نقاط قوت رمان همسایه‌هاست:«باید بروم بازار ماهی فروش‌ها. ضلع جنوبی بازار. نشانه‌ها را بار دیگر به یاد می‌آورم. میانه قد است. سیاه‌چرده است. موی سرش فرفری است. پیراهن لاجوری آستین کوتاه تنش است. شلوارش یشمی تیره است. شست راستش را با پارچهٔ زردرنگی بسته است .هوا دم دارد. هول برم داشته. خیابان دارد خلوت‌تر می‌شود. قلبم می‌زند. اگر قرار باشد خودم را ببازم گیر افتادنم حتمی است. فکرم را از چمدان می‌گیرم. قرار تماس را از ذهنم بیرون می‌کنم. تلاش می‌کنم که به سیه چشم فکر کنم اما ممکن نیست. سنگینی چمدان حواسم را به خودش می‌کشد.از حاشیهٔ خیابان می‌روم طرف گاراژ. راه زیادی نیست. حلقم خشک است. جلو گاراژ آب یخ می‌خورم. بعد بلیت می‌گیرم. بعد، چمدان را می‌گذارم تو صندق عقب اتوموبیل و می‌نشینم رو نیمکت، دفتر گاراژ تا مسافر سواری تکمیل شود» (همان: ۲۵۰).

۲-۱-۴- اعلان پایان پذیرفتن و بی‌اعتباری ایدئولوژی

ایدئولوژی تعاریف گوناگونی دارد و طبعا نتایج مختلفی هم به بار آورده و می‌آورد. ولی در معنای غالبی که معمولاً استفاده می‌شود بازدارنده است. با نگاهی تاریخی می‌توان این مطلب را بهتر تبیین کرد. در مقطعی از تاریخ ایران برخی افراد- نظیر آخوندزاده- تصوّر می‌کردند مشکل تاریخی ما با تغییر برخی نمادهای ملی همانند خط الرسم الفبای فارسی رفع خواهد شد. در زمان رضاشاه گفتمان غالب، تأکید بر نوعی خاص از ناسیونالیسم آن هم به شکل افراطی بود. رضاشاه با تکیه بر همین ایده با تزریق مدرنیزاسیون و سرکوب به‌نوعی فرم‌گرایی حکومتی روی آورده بود برخی منتقدین با ارائه همین نوع مثال‌ها

ایدئولوژی را عامل ایستایی جامعه معرفی کردند. با توجه به این موارد شاید بتوان به این مؤلّفه از پست‌مدرن با نگاه و زاویه خاص در زمان مورد بحث داستان احمد محمود رسید و نگریست.

با توجه به آنچه گفته شد پایان پذیرفتن و بی‌اعتباری ایدئولوژی به معنای عدم قابلیت اعتماد یا عدم صحّت یک ایدئولوژی است. این می‌تواند به معنای عدم تطابق با واقعیت‌ها، نقض اصول علمی یا ناقص بودن منطق و استدلال باشد. برای روشن شدن بهتر بحث به بخشی از داستان احمد محمود توجه کنید: «محمّد میکانیک نماز نمی‌خواند. پدرم می‌گوید حتی خندیدن تو صورت محمّد مکانیک هم کفاره دارد. خواج توفیق می‌پرسد میشه این کتابو دید؟ پدرم جواب می‌دهد میرزا نصرالله گفته کتابو نباید نشون کسی بدم/ بعد تعریف می‌کند... یه روز امتحان کردم... اما محمّد میکانیک به این حرف‌ها اعتقاد ندارد. می‌گوید: تو این دنیا هیچی نیس جز همین چیزائی که می بینیم...و باز می‌گوید... اسیر همین مزخرفاتیم که همیشه بدبختیم،که همیشه باید مثه خر کار کنیم کیفش رو دیگران ببرن، که همیشه تو سری خور و گشنه هستیم...» (همان: ۲۷).

بی‌اعتباری ایدئولوژی در داستان همسایه‌ها به موارد مختلفی اشاره دارد. احمد محمود از بی‌اعتباری یا ناکارآمدی ایدئولوژی‌های خاص استفاده می‌کند تا به نقد آن‌ها بپردازند. این امر به منظور نشان دادن نقاط ضعف و ناکارآمدی ایدئولوژی‌های سیاسی، اجتماعی یا فرهنگی است.

در برخی موارد، نویسنده از شخصیت‌ها –محمّد مکانیک– یا رویدادهایی همانند ملی شدن صنعت نفت استفاده می‌کند که نشان دهندهٔ بی‌اعتباری یا ناکارآمدی ایدئولوژی‌های خاص باشند. این ممکن است به منظور برجسته کردن تناقضات داخلی شخصیت‌ها یا ناکارآمدی این ایدئولوژی‌ها باشد. به‌طور کلی، بی‌اعتباری ایدئولوژی در رمان همسایه‌ها به‌عنوان یک ابزار برای بیان نقدهای نویسنده دربارهٔ ایدئولوژی‌های مختلف استفاده شده. این نقدها ممکن است به منظور تحلیل و بررسی عمیق ایدئولوژی‌ها و تأثیر آن‌ها بر جامعه و افراد باشد.

۲-۱-۵-شکستن قوانین و قواعد سنّتی

پست‌مدرنیسم تلاش می‌کند تا با قوانین و قواعد سنّتی هنر و ادبیات برخورد کند. این جریان به دنبال نوآوری و تجدید نظر در روش‌ها و فرم‌های هنری است. این قواعد شامل عناصری مانند تقسیم‌بندی داستان به بخش‌ها، توصیف شخصیت‌ها و محیط، توالی رویدادها و توجه به جزئیات است. محمود در داستان همسایه‌ها با توجه به درک و فهم عمیق خود نسبت قواعد سنّتی سعی کرده است در این قواعد تجدید نظر کند و از رویکردی نو آورانه و غیر معمول برای بیان داستان خود استفاده کند او با ترک این الگوهای رایج توانسته است موقعیت‌های جذّاب و ناشناخته در داستان خود ابداع کند که این ابداع‌ها منجر به ایجاد تجربهٔ متفاوت و جدید در خواننده می شود.

احمد محمود با به‌کارگیری بعضی تکنیک‌های روایی مدرن مانند «مونتاژ» و «فلاش بک» و روایت در لحظهٔ وقوع از رئالیسم اجتماعی محض فاصله گرفته «الهی خدا ذلیلتون کنه. الهی بچه‌هاتون جلو چشمتون پرپر بزنن. به من رحم کنین... من دارم می‌میرم/ هیچ‌کس جوابشان نمی‌دهد. انگار که کسی صداشان را نمی‌شنود. می‌روم تو ساختمان. کسی نیست که جلوم را بگیرد... آقا... مرد سفیدپوش می‌ایستد/ یه سوال دارم ...راه می‌افتد / اگه مریضی برو تو صف ولی من مریض نیسم...» (همان: ۱۵۷).

همان‌گونه که در نمونه بالا می‌بینیم شکل و زبان محاوره‌ای، استفاده از لفظ‌های غیر ادبی کلمات و جمله‌ها با وجود اثرپذیر بودن، اتصال کوتاه (پرش از امری به امری دیگر) ایجاد تصویر برای خواننده از دیدگاه ادبی نوعی ساختار شکنی به‌حساب می‌آید. البته در آثار احمد محمود این نوع از نوشتن مزیّت و سبک نویسنده است. استفاده کردن از جملات کوتاه از دیگر ویژگی نوشتارهای وی محسوب می‌شود.

از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی‌ها داستان همسایه‌ها می‌توان به هماهنگ بودن آن‌ها با محیط جغرافیایی اشاره کرد. احمد محمود در تمامی طول داستان از عناصری چون: زبان، فضا و جغرافیا سود جسته و همه را به‌گونه‌ای در پیوند با هم درآورده که همه چیز کاملاً واقعی و باورپذیر است. «در بعضی از آثار پست‌مدرنیستی... وجود جهان‌های متنوّع، به خودی خود، کاربرد انواع زبان‌ها، گویش‌ها، حاشیه نویسی‌ها و شکل‌های ادبی را مطرح می‌کند. به عبارت دقیق‌تر، ساختارهای گوناگون در جهانی از انواع گفتمان‌ها، با یکدیگر ترکیب می‌شوند. برای

مثال زبان فرهیخته، زبان کوچه و بازار، زبان مستهجن و زبان مردم متوسط » (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۲۱۸).

محمود دائم خواننده را در معرض خاطرات گذشته شخصیت‌ها قرار می‌دهد. این گذار از حال به گذشته را مثلا وقتی بلور خانم از دیدن مرده، ابراز وحشت می‌کند می‌توان دید،خالد می‌گوید اگر او «جعفر خشتمال را دیده بود چه می‌کرد؟» (محمود، ۱۳۵۷: ۱۰۱). سپس بلافاصله مکالمه‌اش را با پدرش، در گذشته، به یاد می‌آورد و ماجرای جعفر خشتمال مطرح می‌شود: «پدر، چرا جعفر خشتمال خودشو کشته؟» و پدر جواب می‌دهد:«مگه آدم چقد طاقت گشنگی و بیکاری و خفت و خواری را داره؟»...«صورت جعفر خشتمال کبود کبود بود . دهانش باز مانده بود و زبانش ورم کرده بود» (همان: ۱۵۱).

۲-۱-۶- ترکیب و تلاقی فرهنگ ها

پست‌مدرنیسم از ترکیب و تلاقی فرهنگ‌ها و سبک‌های مختلف هنری استفاده می‌کند. این جریان به دنبال ایجاد آثاری است که مرزهای فرهنگی را متلاشی کند و به تنوّع و تفاوت‌ها توجه کند. نمونه این اتفاق در برخورد شخصیت اصلی داستان-خالد- با دختر سیه چشم کاملا واضح بیان می‌شود. در فصل گردش خالد و سیه چشم در باشگاه شرکت نفت، شاهد تفاوت طبقاتی این دو هستیم.

«نکتهٔ مهم در خصوص شخصیت داستان این است که اصولاً نویسنده با خلق یک شخصیت گویی به آفرینش انسانی دست می‌یازد که می‌تواند مختارانه در ماجرای داستان حضور پیدا کند و تأثیرگذار باشد» (فغانی، ۱۴۰۱: ۱۹۹). احمد محمود توانسته با شخصیت‌پردازی مناسب، انطباق با شخصیت، بهره‌گیری از واژگان و اصطلاحات جنوبی و ترکیب بندی اقلیمی را هماهنگ با هم در آثار خود جمع کند.در حقیقت شخصیّت‌پردازی، فضاسازی، دیالوگ‌نویسی، خلق ماجراها و تعلیق‌های متعدد همه و همه از نویسنده‌ای خبر می‌دهد که با انبوهی از اطلاعات تاریخی معاصر و به‌ویژه شناخت انسان معاصر روبه‌رو است. (ر.ک: اسدی، ۱۳۹۸ :۱۲۶-۹۸).

رمان همسایه‌ها به دو بخش تقسیم شده است. در بخش اوّل، نویسنده داستان را از نگاه خالدِ نوجوان تعریف می‌کند. در بخش دوم رمان، خالد در کتابفروشی با ایدئولوژی آن

زمان«سوسیالیست» آشنا می‌شود. در نهایت خالد بازداشت و در زندان با ناصر ابدی آشنا می‌شود. «خیلی خوب، بگو ببینم اگر به حکم تاریخ، نفت باید تو مملکت ملی باشه، فقط باید در جنوب بشه؟»...«اگر جهان بینی مارکسیستی داشتی، هیچ وخ این حرفو نمی‌زدی» (محمود، ۱۳۵۷ :۱۷۰).

اگر بخواهیم از لحاظ «درون‌مایه» به اثر محمود بپردازیم بیم‌ها و امیدها، آرمان‌ها و ارزش‌ها، گرایش و خواهش‌ها، تفکّرات و تصوّرات شخصیت‌ها در این اثر نشان دهند زمان و زبان یک اقلیم است و شاید به‌طور کلی آن مردم یک کشور و به تعبیر کارلونی«ادبیات ابزار نمایش فرهنگ دورنی است» (کارلونی، ۱۳۶۸: ۶۷).

۲-۱-۱- ترکیب واقعیت و خیال

«متن پسامدرنیستی، واقعیت را در پرانتز می‌گذارد تا عمل نوشتن، موضوع داستان شود» (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۲۲۵) در داستان پست‌مدرن، نویسندگان به بررسی تجربه زمان و واقعیت می‌پردازند. آن‌ها ممکن است با استفاده از تکنیک‌هایی مانند روایت چندگانه، تغییر زمان و مکان، استفاده از رویاها و خواب‌ها، تجربه‌ها، زمان و واقعیت را به چالش بکشند. با این وجود زمان در طول رمان جریان دارد و نمی‌توان بخشی از داستان را برگزید و آن را زمان مشخص آن داستان نامید؛ بلکه باید گفت زمان رفتاری مانند پیرنگ دارد و «همچون پیرنگ عنصری است که در همهٔ رویدادهای داستان محقق می‌شود، نه در یک رویداد خاص» (پاینده، ۱۳۸۹ :۶۲).

«تا ده می‌شمرم/ قدم می زند و ادامه می‌دهد/فقط اسم اونائی رو می‌خوام که چمدونو بهت دادن.فقط همین!تا ده می‌شمرم/و بنا می‌کند به شمردن یک...دو...انگار صدای خاله رعنا را می‌شنوم...خواهر این بچه لجبازه ... سه ... چهار ... حالا، صدای پدرم است... اگه تو اینهمه براش لاپوشونی نکنی،اینهمه سرتق نمیشه.مادرم آرم اشک می‌ریزد ... پنج... شش... وقتی سر دنده لج بیفتم، شمر هم جلودارم نمی‌شود... هفت... هش...» (محمود، ۱۳۵۷: ۳۳۶).

احمد محمود از جمله نویسندگان است که توانست تحوّلات اجتماعی و تاریخی را با چاشنی خیال و بهره‌گیری از شگردهای روایی به صورت زیبا و هنری روایت کند. «احمد محمود به من می‌گفت که از خواب‌هایش در نوشتن داستان‌هایش بسیار بهره می‌گیرد.

نویسنده‌های بسیاری به اهمیت این امر اعتراف کرده‌اند و بر این باورند که رویاها، سرچشمه‌ای غنی برای داستان است» (میرصادقی، ۱۳۹۰ :۱۲۸).

۲-۱-۸- تمرکز بر شخصیت های ضعیف و مردم عادی

«شخصیت داستان پسامدرن موجودی بی‌هویت است و این بی‌هویتی، بازتاب بی‌هویتی انسان عصر پسامدرنیته است که شرایط اجتماعی و آمیختگی او را وادار به پذیرش کلیشه‌های شخصیتی یکسان می‌کند» (تدین، ۱۳۹۷ :۲۰۴). رمان‌نویسان مدرن در راستای ابداع فنون بدیع و جدید برای بازنمایی مناسب عصر خویش شخصیت پردازی و فضاسازی را از آنچه مفهوم متعارف قبلی آن بود به حداقل کاهش دادند. این امر یکی از مهم‌ترین اتّفاقات در تاریخ تحوّل رمان است. به همین جهت، می‌توان پیامدهای مدرنیسم را در ادبیات داستانی (رمان) این‌گونه برمی‌شمرد: «فردی شدن ارزش‌ها، عطف توجه از لایهٔ آگاه ذهن به لایهٔ ناخودآگاه، کنار گذاشتن الگوی سنّتی (خطی) زمان» (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۴: ۱۶۴-۱۵۳).

در داستان پست‌مدرن، شخصیت‌ها معمولاً پوچ و بی‌هدف هستند و به‌دنبال معنا و هدفی در زندگی نیستند. آن‌ها ممکن است در جست‌وجوی هویت و معنا باشند و در مواجهه با عدم قطعیت و نامعلومی زندگی، به سوالات بنیادی انسانی پاسخ می‌دهند. در کل، داستان پست‌مدرن با شکستن قوانین سنّتی داستان‌نویسی، بررسی تجربهٔ زمان و واقعیت و تمرکز بر شخصیت‌های پوچ و بی‌هدف، به خواننده‌ها تجربه‌ای نوین و متفاوت از داستان‌های سنّتی ارائه می‌دهد. «احمد محمود سخت درون گراست و در برخورد با رویدادها، واقعیت‌های محیط و علّت‌های پدیده‌ها را کمتر مورد توجه قرار می‌دهد و تنها به برشی از سطح زندگی قناعت می‌کند؛ آدم‌های داستان‌های محمود چهرهٔ مشخّصی ندارند، زنده و قابل لمس نیستند و در پشت آن‌ها چهرهٔ نویسنده به وضوح دیده می‌شود» (میرعابدینی، ۱۳۸۷: ۳۶۱).

۲-۱-۹- فراداستان

فراداستان از شگردهای داستانی است که در آن داستان‌ها و روایت‌ها بر اساس تخیل و خلاقیت نویسنده ساخته می‌شوند. این‌داستان‌ها معمولاً شامل عناصر فانتزی، علمی- تخیلی، ماجراجویی و ... هستند. «فراداستان پست‌مدرنیستی رئالیسم را از درون زیر سوال می‌برد، تظاهر نمی‌کند پنجره‌های روشنی را رو به جهان باز کرده برش‌هایی از زندگی، تصویری از

واقعیت را ارائه می‌دهد بلکه با جلب توجه به جنبهٔ ساختگی بودن خودش اذعان می‌کند که نمی‌تواند هیچ بازنمایی عینی کامل یا کلاً معتبر ارائه دهد» (وارد، ۱۳۹۳: ۵۰).

«ناگهان صدای باز شدن در اتاق به گوشم می‌نشیند. تکان می‌خورم اما جرأت نمی‌کنم سر برگردانم. کسی می‌آید تو. صدای پاش بریده می‌شود... پاشو/ صدا آشنا نیست./ جم نمی‌خورم. صدا کلفت‌تر می‌شود... گفتم که پاشو... باز گنجشک‌ها پیدا شده‌اند. باز نقطهٔ سیاه اوج گرفته است. گنجشک‌ها گردن می‌کشند و بیهوده سرو صدا می‌کنند. نقطهٔ سیاه آنقدر بالا رفته است که دیگر دیده نمی‌شود...» (محمود، ۱۳۵۷ :۳۴۲). «یکی از مؤلّفه‌هایی که این روزها زیاد از آن استفاده می‌شود، حضور نویسنده به‌عنوان صاحب اثر در نوشتار است. هیچ علّتی برای فراداستان شدن یا داستانی دربارهٔ نوشتن داستان مورد نظرمان وجود ندارد و حضور نویسنده کمترین جذّابیتی به متن نمی‌افزاید و حتی آن را از پتانسیل اوّلیه ساقط می‌کند» (بی نیاز، ۱۳۹۴: ۲۷۴).

۲-۱-۱۰-شکستن قوانین و قواعد سنّتی

نویسندهٔ پست‌مدرن می‌تواند قواعد و ویژگی‌های مرسوم در چندین ژانر را به اثر خود وارد کند. در پست‌مدرنیسم تکنیک‌های زیادی وجود دارد که نویسندگان از طریق آن‌ها می‌توانند بر این ارتباطات و پیوندها تأکید کنند، از جمله «تقلیدنمایی»، «نقیضه»، استفاده از نقل قول و یا حتی ارجاع مستقیم. در رمان همسایه‌ها، نویسنده بدون آنکه مستقیماً به گذشتن یک سال از زمان شروع داستان اشاره کند، در گفت‌وگویی به گذشت زمان و یک سال بزرگتر شدن خالد اشاره می‌کند: «هی تو عجب دراز شدی خالد... اصلاً به شونزده ساله‌ها نمی‌مونی» (محمود، ۱۳۵۷: ۱۵۴) این درحالی است که حدود صد صفحهٔ قبل، باز هم به شکلی غیرمستقیم، خالد سن خود را بیان کرده اس: «جان به جانش بکنی از شانزده بیشتر ندارد» (همان :۵۰).

۲-۱-۱۱- نفی کلّیت و جامعیت

لیوتار در تبیین و توضیح پست‌مدرنیسم معتقد است که «دیگر نمی‌توان از یک عقیده و عقلانیت کلیت یافته و جهان شمول سخن گفت؛ زیرا عقل کلی و جهانی هرگز وجود خارجی ندارد. آنچه در اندیشهٔ پست‌مدرن مطرح می‌شود این است که باید از عقل‌ها و

بینش‌ها و اندیشه‌های متکثر سخن به میان آورد. بدین ترتیب، در دنیای پست‌مدرن، عدم اعتقاد به دنیای عینی و بی‌ایمانی نسبت به توجیهات و استدلال‌های کلی یا جهان شمول فلسفی و ناباوری و عدم اعتماد به هرگونه فرا روایت درباره مشروعیت وجود دارد» (رهنمایی، ۱۳۸۴: ۲۰۱-۱۹۹).

۲-۱-۱۲- عدم قطعیت(شک، جهان شایدها)

بر اساس این مؤلّفه همه‌چیز نسبی است. حقیقت به زمان و مکان و زمین بستگی دارد و به همین دلیل، متغیر و بی‌ثبات است. «در متن ادبی نیز معنا قطعیت ندارد و متن به چیزی در بیرون خود ارجاع نمی‌دهد؛ بلکه ارجاع آن به خود است» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۲۶). درواقع، ادبیات پست‌مدرن رویدادها به صورت احتمال در می‌آیند، تغییر جا می‌دهند و گاهی درست در تناقض و تعارض با هم قرار می‌گیرند . بنابراین اگر یکی از شخصیت‌ها راوی باشد، در این لحظه، این زاویه دید را دارد و چند لحظه بعد زاویه دیدی دیگر. «روز چهارم است که از خانه بیرون نرفته‌ام. دارم دق می‌کنم. لیلا، دختر بزرگ ملااحمد خیلی دلش می‌خواهد که با هم اخت شویم...دست به سرش می‌کنم. هوا گرمه، حوصله بیرون رفتن ندارم. حرفم را باور نمی کند. لبخند می‌زند...چند روزه قاپ بلور خانم را دزدیده است... گفته است که اگر زن سواد داشته باشد، خیلی بهتر می‌تواند زندگی را بشناسد... مگه زن، چه فرقی با مرد داره؟/ چرا زن نمیباد مثه مردا کار کنه ؟/ ملا احمد و خواج توفیق با هم جور در آمده‌اند/ملا احمد می‌نشیند روبروش به گپ زدن/ روزگار بدی شده/ خواج توفیق حرف‌های ملااحمد را تصدیق می‌کند» (احمد محمود، ۱۳۵۷ :۲۸۹) «برداشتن مرزها قطعیت را از بین می‌برد؛ از این زاویه، داستان پست‌مدرنیستی در عدم تعیین حتمیت سر می‌کند. یکی از جاهایی که این عدم قطعیت بیشتر از همه خود را نشان می‌دهد، پایان داستان است» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۳۲۵).

۲-۱-۱۳- انکار حقیقت ثابت و عینی

«رمان پست‌مدرن مدّعی می‌شود که حقیقت واحد هرگز وجود ندارد بلکه انسان همواره با مجموعه‌ای از حقایق روبه‌روست» (تدین، ۱۳۸۸: ۱۳۲) این اصل آنچنان با اندیشهٔ پست‌مدرنیسم آمیخته است که در پاره‌ای موارد پست مدرنیسم را همان انکار

استانداردهای عینی باورها دانسته‌اند. «داستان پست‌مدرنیستی در پی آن است که نشان دهد هیچ نسبتی با واقعیت برقرار نمی‌کند، اما توهم واقع نمایی را نیز به مسخره می‌گیرد ... داستان نمی‌خواهد و قرار نیست به چیزی خارج از خود شبیه شود یا امکان وقوع یابد؛ این کار با برداشتن مرزهای بین وجوب، امکان و امتناع، معادل است» (بی‌نیاز، ۱۳۹۴: ۳۲۵).

جدول نمایی کلی مقاله-پیوندهای رمان همسایه‌ها به‌عنوان اثری اقلیمی با مؤلّفه‌های مکتب پست‌مدرن

مبنا	مؤلّفه‌های پست مدرنیسم	شاخص‌های مکتب جنوب (همسایه‌ها)	پیوندها
شخصیت	شخصیت‌های ضعیف و مردم عادی	چهرهٔ مشخصی ندارند، زنده و قابل لمس نیستند و در پشت آن‌ها چهرهٔ نویسنده به وضوح دیده می‌شود	شخصیت‌های متعدّد
	موجودی بی‌هویت		
زمان	زمان‌های متعدّد	روایت تاریخ‌های متعدّد	تعدّد زمان و پرش نویسنده در زمان و ایجاد فضای خاص متفاوت
		خاطرات شخصیت‌ها	
		زمان در طول رمان جریان دارد	گذار از حال به گذشته
روایت	حضور راوی در داستان	گفت‌وگو درونی راوی و شکستن قواعد نثر	روایت‌گر منِ ذهنی یا اوّل شخصِ ذهنی
	تجربهٔ شخصی هنرمندان		
	روایت در لحظهٔ وقوع		

ایدئولوژی	نقد ایدئولوژی	نقد ایدئولوژی	بیان نقاط ضعف و ناکارآمدی ایدئولوژی
قوانین	شکستن قوانین و قواعد سنّتی	رویکردهای نوآورانه و غیرخطی	تجدید نظر در قواعد سنّتی
فرهنگ	ترکیب و تلاقی فرهنگ‌ها و سبک‌های مختلف	اتّکای نویسنده بر بوم، زیست و اقلیم	وجود جهان های متنوع ، کاربرد انواع زبان‌ها ، گویش‌ها
درون‌مایه	تحوّلات اجتماعی و تاریخی	تفکّرات و تصورات بیم‌ها و امیدها، آرمان‌ها و ارزش‌ها، گرایش و خواهش‌ها	بیان وقایع تاریخی بافت باز و گشاده و حوادث متعدّد
زبان	لفظ‌های غیر ادبی کلمات	زبان محاوره‌ای اصطلاحات بومی و محلی	زبان فرهیخته، زبان کوچه و بازار، زبان مستهجن و

			زبان مردم متوسط
پیرنگ	ترکیب واقعیت و خیال	تغییر زمان و مکان استفاده از رویاها و خواب‌ها	درک ذهنی روایت‌گر

–

۳ نتیجه‌گیری

پست‌مدرنیسم، مبتنی بر اصول و مبانی خاصی از جمله نفی کلّیت و جامعیت، انکار هویت انسجام یافته فرد و اجتماع، اعلان پایان پذیرفتن و بی‌اعتباری ایدئولوژی، انکار حقیقت ثابت و عینی، نفی کلّیت و جامعیت، انکار هویت انسجام یافته فرد و اجتماع، اعلان پایان پذیرفتن و بی‌اعتباری ایدئولوژی است. آنچه رمان همسایه‌های احمد محمود را در چارچوب سیال بین ادبیات اقلیمی جنوب‌و پست مدرن قرار داده این است که احمد محمود با استفاده از این مشخّصه‌ها و مؤلّفه‌ها توانسته است داستانی را به‌وجود بیاورد که در واقع ترکیبی از این دو مکتب باشد. وجود مفاهیمی از جمله عدم وجود فرجام مشخّص داستان، پرش‌های مکرر در داستان از امری به امری دیگر، روایت نوسانی میان حال و گذشته شخصیت‌ها، عدم قطعیت، کارکرد زبانی مانند استفاده از فرهنگ عامه جنوب، حضور راویی در داستان، قطع و وصل‌های رخدادهای پراکنده، بازگشت دایره‌وار به ماجرای نخستین و بیان روایی با استفاده از ابزارهای گوناگونی چون شگردهای داستان نویسی، کاربست ارجاع‌های تطبیقی همانند ارجاع های عاطفی، سیاسی و اجتماعی، رخدادهای متناسب با داستان با استفاده از دیالوگ‌ها و تک‌گویی‌های شخصیت‌ها، شکستن قوانین و قواعد سنّتی، ترکیب و تلاقی فرهنگ‌ها، ترکیب واقعیت و خیال، توجه به مضامین اجتماعی، هویت بومی و اقلیمی و از همه مهمتر عدم تمایز بین شیوهٔ نقل روایت داستان با محتوای آن از مهمترین شگردهای ترکیبی احمد محمود در آفرینش رمان همسایه‌هاست که هویتی ترکیبی بین ادبیات اقلیم جنوب و پست مدرنیست بدان بخشیده است.

منابع

کتاب‌ها

۱-اسدی، کورش و غلامرضا رضایی، (۱۳۹۸)، **دریچه جنوب** ،چاپ اوّل، تهران: نیماژ.

۲-انوشه، حسن، (۱۳۷۶)، **فرهنگ نامهٔ ادب فارسی**، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

۳-بی‌نیاز، فتح‌الله، (۱۳۹۴)، **درآمدی بر داستان‌نویس و روایت‌شناسی**، تهران: افراز.

۴-پاینده، حسین، (۱۳۸۹)، **داستان کوتاه در ایران**، تهران: نیلوفر.

۵- _____، (۱۴۰۲)، **نظریه‌های رمان (از رئالیسم تا پست مدرنیسم)**، تهران: نیلوفر.

۶- _____، (۱۳۹۴)، **گفتمان نقد**، تهران: نیلوفر.

۷-تسلیمی، علی، (۱۳۹۶)، **پژوهشی انتقادی کاربردی در مکتب‌های ادبی**، تهران: کتاب آمه.

۸- _____ ، (۱۳۸۸)، **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر (داستان)**، تهران: کتاب آمه.

۹-تدین، منصوره، (۱۳۹۷)، **مسافر گمشدهٔ زمان (بیست گفتار در رمان و داستان کوتاه)**، تهران: خجسته.

۱۰- _____ ، (۱۳۸۸)، **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران**، تهران: علمی.

۱۱-رهنمایی، سید احمد، (۱۳۸۴)، **غرب‌شناسی**، قم: مؤسسه آموزشی و پژوهشی امام خمینی(ره).

۱۲-سقازاده، مریم، (۱۳۹۳)، **ادبیات اقلیمی در آثار احمد محمود**، تهران: تندیس.

۱۳-شمیسا، سیروس، (۱۳۸۵)، **نقد ادبی**، تهران: میترا.

۱۴-کارلونی، ژ.س و دیگران، (۱۳۶۸)، **نقد ادبی**؛ ترجمهٔ نوشین پزشک، تهران: نشر و آموزش انقلاب اسلامی.

۱۵-گری، مارتین، (۱۳۸۲)، **فرهنگ اصطالحات ادبی**، ترجمهٔ منصوره شریف‌زاده، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

۱۶-گلشیری، احمد، (۱۴۰۰)، **داستان و نقد داستان**، تهران: نگاه.

۱۷-گلستان، لیلی، (۱۳۸۶)، **حکایت حال (گفتگو با احمد محمود)**، تهران: معین.

۱۸-میرعابدینی، حسن، (۱۳۸۷)، **صد سال داستان‌نویسی ایران**، تهران: چشمه.

۱۹-میرصادقی، جمال، (۱۳۶۰)، **ادبیات داستانی**، تهران: ماهور.

۲۰- _____ ، (۱۳۹۰)، **راهنمای داستان‌نویسی**، چاپ دوم، تهران: سخن.

۲۱- _____ ، (۱۳۷۶)، **عناصر داستان**، تهران: سخن.

۲۲-میرصادقی، جمال و میمنت ذوالقدر، (۱۳۷۷)، **واژه‌نامهٔ هنر داستان‌نویسی**، تهران: کتاب مهناز.

۲۳-محمود، احمد، (۱۳۵۷)، **همسایه‌ها**، تهران: امیرکبیر.

۲۴-مستور، مصطفی، (۱۳۸۴)، **مبانی داستان کوتاه**، تهران: مرکز.

۲۵-وارد، گلن، (۱۹۹۷) **پست‌مدرنیسم**، ترجمهٔ قادر فخر رنجبری و ابوذر کرمی، تهران: ماهی.

مقالات

۱- اسدی، حسن، (۱۳۵۸)، «درآمدی بر ادبیات جنوب»، مجلهٔ نگین، مرداد، شمارهٔ ۱۶۹: ۴۹-۴۷.

۲-قره‌باغی، علی‌اصغر، (۱۳۸۷)، «تبارشناسی پست‌مدرنیسم (۱) » نشریهٔ گلستانه، شمارهٔ۷.

۳-_____، (۱۳۸۷)، «تبارشناسی پست‌مدرنیسم (۲) » نشریهٔ گلستانه، شمارهٔ ۸

۴-فغانی، سونیا، (۱۴۰۱)، «تحلیل عناصر داستان در رمان پستچی با تأکید بر عناصر ساختاری طرح» فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ۲۲: ۱۹۹.

۵-فرجیان محترم، منیژه، (۱۳۹۷)، «بررسی مقایسه ای افول فراروایت داستان‌نویس در کولی کنار آتش و..» فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی، شمارهٔ۴: ۹.

Comparison and analysis of Trust and Satisfaction position in Emad Faqih Kermani's and Shaukat Bukhari's Diwans

Zhila Davoudzadeh , Seyed Ali SohrabNejad , Omidvar AliMahmoudi

Abstract

Literature has different functions, like other social phenomena. Mystical literature is one of the branches of literature. According to mystics, the position of trust is relying on what is with Allah and cutting off what is in the hands of other than Allah, and the position of satisfaction means the satisfaction of the mystic in leaving the ego and entering the satisfaction of the truth. In the worldview of Emad Faqih Kermani and Shaukat Bukhari, each of whom lived in two different literary eras, they had different goals and approaches to using the position of trust and satisfaction. The purpose of this literary research is to compare, analyze, and explore the insights of the two poets regarding the status of trust and satisfaction in their poems, and this has been done through documentary and library research and a descriptive-analytical method. Emad Faqih, in the eighth century, i.e., the era of Al-Muzaffar, with the peak of the Iraqi style, where worldly rationalism is the main focus, gave more attention to the position of satisfaction with 38 frequencies, satisfaction with Allah's pleasure, and paid less attention to the position of trust with 8 frequencies. While in the Safavid era, when literature is based on Indian style, Shaukat Bukhari is more dependent on Allah's will with 11 poetic frequencies, and has shown less favor to the position of satisfaction with 4 poetic frequencies. In fact, both poets have benefited from the position of trust and satisfaction in the same special mystical concept, but they have paid less attention to these two authorities as a tool to express the political-social issues governing society.

Keywords: Imad Faqih Kermani, Shaukat Bukhari, Mystical literature, Trust position, Satisfaction position.

References

A) Book

1. 1. Holy Quran, (2011), translated by Hossein Ansarian, first edition. Qom Ayan Danesh.

2. Arinpour, Yahya. (1993). From Saba to Nima, Volume 1-3, Tehran: Zovar.

3. Ansari, Khwaja Abdullah. (2562). Correction: Mohsen Bina, Iran Tehran.

4. Ansari, Qasim. (2004). prayer letter Correction: Mohsen Bina, Iran Tehran.

5. Ishani, Tahereh. (2018). Critical-Social Poems of Hafez Shirazi, Volume 1. Tehran: Dolatul Alam.

6. Bukhari, Shaukat. (2003). Diwan poetry, Edited by Siros Shamisa, Tehran: Ferdous.

7. Pour Sobhani, Hashim. (2007). History of Iranian literature, Tehran: Zovar.

8. Tabrizi, Javad Maleki. (1981). The message of meeting Allah, Translated and edited by Ahmad Fehri, Tehran: Muslim Women's Movement.

9. Tabrizi, Javad bin Shafi Maleki. (2009). Bade Golgoon: Four hundred and forty words in Sirosuluk to Allah, Tehran: Zaman.

10. Tahanvi, Maulvi Mohammad Aleah bin Aleah, (1967), Kashshaf Al-Funun, Tehran: Khayyam.

11. Jurjani, Seyed Sharif. (1889). Al-Tarifat, Al-Matabah Al-Khairyeh, Al-Manshah Bajmaliyah.

12. Dehkhoda, Ali Akbar. (2010). Dictionary,Tehran: University of Tehran.

13. Zarinkoub Abdul Hossein. (1994). The value of Sofia's heritage, Tehran: Amir Kabir.

14. Sajjadi, Seyyed Jafar. (2004). Dictionary of mystic terms and interpretations, Tehran: Tahori.

15. Saidi, Gol Baba. (2004). Dictionary of mystical terms of Ibn Arabi, Tehran: Shafii.

16. Shirvani, Ali. (2008). Description of the houses of al-Saerin Khawaja Abdullah Ansari, Qom: Ayat Sharq.

17. Osmani, Abu Ali Ahmed. (2006). Rasala Qashiriyyah, Correcting and extracting Badeel Zaman Farozanfar, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.

18. Ghazali, Muhammad bin Muhammad. (2003). alchemy of happiness To the attention of Hossein Khadiojam, Tehran: Scientific and Cultural Publications.

19. Faqih Kermani, Emaduddin. (1969). The Book of Poems, edited by Ruknuddin Homayoun Farrokh, Tehran: Bina Publications.

20. Faaly, Mohammad Taghi. (2008). Religious experience and mystical revelation, Tehran: Research Institute of Islamic Culture and Thought.

21. Qabadiani, Naser Khosro. (2005). Description of thirty odes, To the attention of Mehdi Mohaghegh, Tehran: Tos.

22. Qashiri, Abdul Karim bin Hawazen. (1966). Rasala Qashiriyyah, Translated by Hasan bin Ahmed Osmani, corrected by Badi al-Zaman Forozanfar, Tehran: Scientific and Cultural Publishing Company.

23. Kashani, Ezzeddin Mahmoud bin Ali. (1993). Mesbah al-Hidayah and Miftah al-Kafayah, Edited by Jalaluddin Homai, Tehran: Homa.

24. -------,-------.(2010). Mesbah al-Hidayah and Miftah al-Kafayah, Edited by Jalaluddin Homai, Tehran: Zovar.

25. Kilini, Mohammad. (2004). Usul al-Kafi, Translated by Sadegh Hassanzadeh, M: Blessings.

26. Kermani, Emadfaqih, Ali Ibn Mahmud. (2001). Diwan Imad Kermani, Edited by Yahya Talebian and Mahmoud Modbari, Kerman: Association of Cultural Artifacts and Honors.

27. Malekian Esfahani, Rasool. (2004). Cirrusluk and the way of love and mysticism from the perspective of great mystics, Isfahan: Shahid Hossein Fahmidah.

28. Mousavi Khomeini, Ruhollah. (1994). Description of the hadith of soldiers of intellect and ignorance, Tehran: Imam Khomeini Editing and Publishing Foundation.

29. Maulvi, Jalaluddin Mohammad. (Beta).Masnavi Manavi, Reynold Nicholson, Tehran: Scientific.

30. Vaez Kashifi Sabzevari, Hossein. (1940). Lablab Masnavi, Edited by Saeed Nafisi,Tehran: Afshari Company.

31. Kennedy, paul. (2010).The rise and fall of the great powers. Vintage, 7,23-24.

B) Articles & Thesis

32. Behbahani, Marzieh. (2008). Allegory of the mirror of community, a journey through allegory of mystical literature in the works of Attar and Rumi, Journal of mystic literature and cognitive mythology, Period 4, Number 13, Winter.pp. 76-43.

33. Christman, Sharon K & Mueller, Julia R. (2017). Understanding Spiritual Care: The Faith- Hope- Love Model of Spiritual Wellness, Journal oF Christian Nursing, 34(1),E1-E7.

34. Dini, Hadi, Mir Jalil, Akrami, Mohammad Ali, Mouszadeh. (2018). "Comparison of Seleucid authorities, trust, reza and taslim in the mystic school and literature based on Attar Nishaburi's Masnavis". The Quarterly Journal of Mysticism in Persian Literature, Volume 9, Number 34, Spring.pp. 72-47.

35. Fanai Ashkouri, Mohammad. (2013). "Philosophy of mysticism in the scale of criticism, analysis and criticism of the book Mysticism and Philosophy by Walter Stace", Philosophy of Religion, 10th Volume, Number 4,pp. 27-60.

36. Jalili, Reza. (2018). "Analysis and comparison of the quality of the merits of Abu Saeed Abul Khair in Asrar al-Tawheed with the merits of Sheikh Ahmad Jam in the authorities of Gende Pil" scientific chapter of comparative literature essay, second year, Number six, Winter 2018, Pp. 119-134.

37. Kake Resh, Farhad, Subhan, Shafiian. (2019). "Comparison of stages of journey and mystical journey in the works of Attar and Imam Khomeini (RA)", Thesis of comparative literature, third year, Number 6, spring 2019, Pp. 61-78.

38. Karimi Nesab, Goddad. (2022). "Examination and comparison of Tawakkul and Reza in Diwan Hafez and Malawi's Masnavi", Persian, Arabic and English comparative literature, National Article ID: HUDE03,pp.1-24.

39. Moghdisi, Yusuf. (2022). "Trust and satisfaction in the mystic prayers of martyr Chamran," Third National Conference on Humanities and Development, National Article ID: HUDEO3-332,pp.1-17.

40. Malpas,simon. (2006), "Historicism",the rout ledge companion to critical theory, EDS,Paul wake an simon malpas, newyork:pout ledge. Pp.55-65.

41. Mohammadi, Mohammad. (2011). Kerman province during Al Muzaffar period (741-795 AH), Mohammad Reza Farahani, Mohammad Piri. Ministry of Science, Research and Technology, University of Sistan and Baluchestan. Faculty of Literature and Humanities.

فصل‌نامهٔ علمی جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی
دورهٔ هشتم، شمارهٔ بیست و نهم، پاییز ۱۴۰۳

مقایسه و تحلیل مقام توکّل و رضا در دیوان عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری

ژیلا داودزاده ، سیّد علی سهراب¬نژاد ، امیدوار عالی محمودی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۹/۱۸؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۳/۱۹
(صص ۱۸۳-۲۱۴)

چکیده

ادبیات مانند دیگر پدیده‌های اجتماعی کارکردهایی متفاوت دارد. یکی از شاخه‌های ادبیات را ادبیات عرفانی در بر¬می‌گیرد. از نظر عرفا، مقام توکّل: تکیه کردن به آنچه نزد خداست و بریدن از آنچه در دست غیر خداست و مقام رضا: به معنای رضایت عارف در خروج از نفس و در آمدن در رضای حق است. در جهان‌بینی عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری که هر کدام در دو دورهٔ مختلف ادبی می‌زیسته‌اند، اهداف و رویکردهای متفاوتی در به¬کارگیری مقام توکّل و رضا داشته¬اند. هدف از این جستار ادبی، آن است که بینش دو شاعر مورد مطالعه، نسبت به مقام توکّل و رضا در دواوین اشعارشان مورد مقایسه، تحلیل و کنکاش قرار گیرد و این امر با بررسی اسنادی و کتابخانه‌ای و روش توصیفی- تحلیلی به انجام رسیده است. عماد فقیه، در قرن هشتم یعنی دورهٔ آل‌مظفر، با اوج سبک عراقی که خردگریزی دنیوی محوریت اصلی دارد، بیشتر به مقام رضا با ۳۸ بسامد، رضایت به رضای خداوند داده و به مقام توکّل با ۸ بسامد، توجه کمتری داشته است. درحالی که در عصر صفویه که ادبیات در بستر سبک هندی است، شوکت بخاری بیشتر به مقام توکّل با ۱۱ بسامد شعری، متوکّل و مستغنی بر ارادهٔ خداوند است و به مقام رضا با ۴ بسامد شعری، عنایت کمتری نشان داده است. در¬واقع، هر دو شاعر از مقام توکّل و رضا در همان مفهوم خاص عرفانی بهره‌ها برده‌اند؛ ولی از این دو مقام به¬عنوان ابزاری در جهت بیان مسائل سیاسی- اجتماعی حاکم بر جامعه، توجه کمتری داشته‌اند.

واژه‌های کلیدی: عماد فقیه کرمانی، شوکت بخاری، ادبیات عرفانی، مقام توکّل، مقام رضا.

۱ -مقدمه

ادبیات مانند دیگر پدیده‌های اجتماعی کارکردهایی متفاوت دارد. از آن جمله، یکی از شاخه‌های ادبیات را ادبیات عرفانی در برمی‌گیرد. دهخدا کلمهٔ عرفان را این‌گونه معنا می‌کند: «عَرَفَ، یَعرِفُ» و هم¬خانوادهٔ معرفت، عارف و معروف است؛ عرفان از نظر لغوی شناختن بعد از نادانی، شناختن، بازشناختن، معرفت است» (دهخدا، ذیل واژه). ناصرخسرو نیز در این مورد می‌گوید: «اگر بشناختی خود را به تحقیق/ هم از عرفان حق یابی تو توفیق» (قبادیانی، ۱۳۸۴: ۵۱۱). ایران در طول تاریخ، همواره از مراکز معنویت و عرفان بوده است. «عرفان اسلامی در ایران به شکل‌های متنوّع ظهور کرده و حضور داشته است. از سلاسل و طریقت‌های متعدّد صوفیانه و عارفان فیلسوف مشرب تا عارفانِ شاعرِ پارسی‌گوی، از عارفان فقیه و مفسّر تا عارفان سیاست‌مدار و فعّال اجتماعی و از صوفیان منزوی و خانقاه‌نشین تا عارفانِ جنگجو و مبارز» (فنایی اشکوری، ۱۳۹۲: ۶۷-۴۷). از آنجا که ادبیات، اصیل‌ترین نمود اوضاع و شرایط جامعه و مهم¬ترین عامل انتقال و دگرگونی فرهنگ و اندیشه است» (بهبهانی، ۱۳۸۷: ۴۴). اوّلین آغازگر شعر را بین متصوّفه ابوسعید ابوالخیر (۳۵۷-۴۴۰ هـ.ق) گفته‌اند. همچنین، شعر صوفیانهٔ فارسی مقارن با اوایل قرن پنجم با ابوسعید ابوالخیر در خراسان رواج تمام یافت. «بعد از عهد سلطان محمود غزنوی و پسرش (سلطان مسعود) به جهت اسباب گوناگون، تصوّف در خراسان و عراق رواج تمام یافت و با اینکه فقها خواندن شعر به‌ویژه غزل را بر سر منبر ممنوع کرده بودند؛ با وجود این، روایت ابیات عاشقانه و نقل قصص و حکایات در بین صوفیان رایج بود. رباعیات عین القضاهٔ همدانی و ابوسعید میهنه و اوحدی کرمانی و همچنین غزلیات سنایی و عطار، نمونه رواج شعر را در خانقاه‌ها به دست می‌دهد» (زرین‌کوب، ۱۳۷۳: ۱۴۲).

۱-۱بیان مسئله

از آنجا که عماد فقیه کرمانی شاعر قرن هشتم و هم¬عصر حافظ شیرازی است، در این دوران «جامعهٔ ایران، با توجه به جنبه‌های سیاسی-اجتماعی پرفراز و نشیبی که پشت‌سر گذاشته است، دوران میانهٔ تاریخ ایران محسوب می‌شود، که از اهمّیت فراوانی برخوردار است؛ زیرا کشور بعد از فروپاشی حکومت ایلخانی (۷۳۶ هـ.ق) تا برآمدن سلسلهٔ صفوی

(۹۰۷ هـ .ق) به اوج خود می‌رسد. از این زمان تا روی کار آمدن حکومت صفوی (حدود ۱۷۱ سال) دیگر سلسلهٔ متمرکز و قدرتمندی بر ایران حکومت نمی‌کند، بلکه در بخش‌های مختلف آن حکومت‌های کوچک محلی (که بیشتر آن¬ها مغولی تبار هستند)، به سبک «صحراگردی و کوچ‌نشینی» زندگی می‌کردند و حریم داعیهٔ استقلال داشتند. میزان ناامنی و خشونت در این دوران بسیار به چشم می‌خورد. هرج‌ومرج و بی‌ثباتی از ویژگی‌های شاخص این دوره محسوب می‌شوند. ازاین‌رو، بسیاری از مسائل به‌ویژه ادبیات، تحت‌تأثیر وضعیت حاکم بر جامعه قرار گرفته‌اند» (محمّدی،۱۳۹۰: ۱). تا جایی‌که عمادالدین فقیه کرمانی، برای تشریح اوضاع و احوال زمانهٔ خویش، تعبیر «خون خوردن از سیه کاسه فلک» را به¬کار می‌برد که تنها مدّت کوتاهی در آن مهمان است، و در نهایت به دیار باقی خواهد شتافت» (کرمانی، ۱۳۴۸: ۲۲۱) .

از سوی دیگر، در دورهٔ صفویه، «زبان فارسی در درجهٔ دوم اهمّیت قرار داشت، بیشتر کتب به زبان عربی نوشته می‌شد و کتب فارسی بیشتر ترجمهٔ کتاب‌های اساسی شیعه برای استفادهٔ عامه مردم ایران بود. دامنهٔ زبان فارسی در عهد صفوی گسترده شد، چنان¬که با پیروزی بر دولت عثمانی تا شبه‌جزیرهٔ بالکان در اروپا پیش رفت، و از جانب دیگر در هندوستان و تا میانه‌های آسیا، ازبکان و خانان مغول به فارسی دانی تمایل پیدا کردند. دورهٔ صفوی را برای شعر فارسی، دورهٔ مناسبی نمی‌دانند. البته، در این¬باره موافقان و مخالفان، نظری یکسان ندارند. در دورهٔ صفویه به دو سبب گروهی از اهل ادب و ذوق مهاجرت را به ماندن در ایران ترجیح دادند و بیشتر آنان به هندوستان رفتند» (پورسبحانی، ۱۳۸۶: ۳۵۶). در قرن یازدهم هجری که عصر شوکت بخاری است: «دورهٔ پر عظمت پادشاهان صفوی است. تنها به ترویج علوم دینی، از کلام و فقه و حدیث، و ذکر مناقب اهل‌بیت رسالت و مصائب شهدای کربلا که نتیجهٔ طبیعی سیاست آنان و ابزار پیشرفت این سیاست بود، توجه داشتند. نتیجه آن شد که شعر از محیط دربار قدم بیرون نهاد و به‌دست عامه افتاد، و گویندگان غزل‌سرا و مثنوی ساز از ایران دوری جستند و به دربار سلاطین عثمانی، و بیشتر به بارگاه شاهان گورکانی هند، روی آوردند و به تشویق آنان، «سبک هندی» که آوردن مضامین بدیع باریک و «بیان معنی بسیار در لفظ اندک» در شعر فارسی بود، رسوخ یافت» (آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۹-۸). از آنجا که؛ مقولهٔ عرفان را، از حیات مسلمان نمی‌توان جدا کرد. در این خیزش ادبی،

عرفا در مفهوم دو مقام توکّل و رضا بر این عقیده‌اند که؛ توکّل در لغت به معنی «اعتماد و در اصطلاح تکیه کردن به آنچه نزد خداست و بریدن از آنچه در دست غیرخداست» (عثمانی، ۱۳۴۵: ۱۷۴). خداوند در قرآن، مؤمنین را به توکّل به خدا دعوت کرده است. آنچنان که در قرآن می‌فرماید: «وَ عَلَی الله فَتوکّلوا ان کنتم مؤمنین» (مائده/۲۳). و یا «وَ مَن یَتَو کَل عَلی الله فهو حَسبُهُ» (آل عمران/۶۵). انصاری نشان توکّل را در سه چیز می‌داند: «سؤال نکند، چون از راه پرسش چیزی پدید آید نپذیرد و چون پذیرفت، رها کند. اهل توکّل را سه چیز دهند: حقیقت یقین، مکاشفهٔ غیبی و مشاهدهٔ قرب حق تعالی» (انصاری، ۱۳۸۳: ۳۵). و مولانا در مورد مقام توکّل می‌گوید :

رو توکّل کن توکّل بهتر است　　در حذر شوریدن شورو شر است»

با توکّل زانوی اشتر ببند　　گفت پیغمبر به آواز بلند:

«چیست از تسلیم خود محبوب‌تر　　نیست کسبی از توکّل خوبتر

(مولوی، بی‌تا: ۹۰۹)

از سوی دیگر، از نظر عرفا مقام رضا در لغت به معنی «خشنودی است و در اصطلاحِ عارفان: شادمانیِ دل است به جریان قضا» (جرجانی، ۱۳۰۶: ۹۸). مشایخ، رضا را «باب الله الاعظم» خوانده‌اند و شبستری در باب مقام رضا می‌گوید :

«رود چون موسی اندر باب اعظم　　ارادت با رضای حق شود ضم»

ذوالنّون مصری می‌گوید: «شاد بودن دل است در تلخی قضا، آنکه به قسمت راضی شود، داننده‌تر به نفس خویش است» و هجویری در مقام رضا می‌گوید: «رضا نهایت مقامات است و بدایت احوال، یک طرفش در کسب و اجتهاد و طرف دیگر در محبت و غلیان» (انصاری، ۱۳۵۹: ۲۱۹). با عنایت به پرسش اصلی این تحقیق که: جایگاه مقام رضا و توکّل در دیوان اشعار عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری کجاست؟ برای پاسخ به این پرسش، می‌بایست ابتدا موضوعات دیگری را روشن کرد.

۲-۱اهمّیت و ضرورت تحقیق

با توجه به اینکه این دو شاعر از نظر تاریخی در دو دورهٔ متفاوت ادبی می‌زیسته‌اند، شعر این دو شاعر عارف مسلک از دید مضامین و مفاهیم عرفانی در دو دورهٔ متفاوت تاریخی، بسیار حائز اهمّیت است؛ به¬گونه‌ای که تعبیرات و درون‌مایه‌های عرفانی همراه با بیان لطیف و شاعرانه در اشعار آنان موج می‌زند. ضرورت دارد که خاستگاه ظهور این مقامات عرفانی مشخّص شود و تحلیل جامعه‌شناختی از علّت استفاده از این مقامات ارائه گردد. همچنین هدف، کارکرد و تأثیر دو مقام رضا و توکّل در دیوان اشعار عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری در دو دورهٔ متفاوت ادبی مشخّص گردد.

۳-۱ پیشینهٔ پژوهش

آرا و نظریات شارحان و عارفانی چون: بسطامی، سهروردی، قشیری، کاشانی و... در ادبیات به¬گونه‌ای تأثیر داشته‌اند که شاعرانی همچون: سنایی غزنوی، خواجه عبدالله انصاری، عطار نیشابوری، مولوی و حافظ و.... نظم ادبی خود را بر پایهٔ مقامات و مضامین عرفانی سوق داده و سروده‌اند. در قرون متفاوت به مقولهٔ عرفان و کاربرد آن بر حسب سیاست‌ها و شرایط حاکمیتی متعدّد توجهات وافری شده است. در حوزهٔ عرفان و مضامین عرفانی پژوهش‌های بسیاری در قالب کتاب، رساله، پایان¬نامه و مقاله صورت گرفته است. همچنین در رابطه با دیوان اشعارِ عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری پژوهش‌هایی به صورت مجزّا به منصّهٔ ظهور رسیده است، که در ادامه به پژوهش‌های مرتبط با موضوع مقاله اشاره می‌شود :

خداداد کریمی¬نسب (۱۴۰۱)، در پژوهشی با عنوان«بررسی و مقایسه توکّل و رضا در دیوان حافظ و مثنوی مولوی» به بررسی و تطبیقی تحلیلی پرداخته، ایشان در آغاز به جایگاه توکّل و رضا در عرفان و تصوّف ایران پرداخته و معنای لغوی و اصطلاحی توکّل و رضا را با نظر شارحینی چون خواجه عبدالله انصاری، رساله قشیریه، نجم کبری و سهروردی پرداخته و سپس پژوهشگر در ادامهٔ استخراج معانی این دو مقام به این نتیجه رسید که مقام توکّل در مثنوی معنوی دارای سه مبحث معنایی است. مقام رضا نیز در مثنوی معنوی هم در دو معنای متفاوت استعمال شده است. در¬حالی که مقام رضا در دیوان حافظ دارای ۱۶ معنی است و توکّل در دیوان حافظ در دو مورد معنایی به¬کار گرفته شده است.

یوسف مقدّسی (۱۴۰۱) در مقالهٔ« توکّل و رضا در نیایش‌های عرفانی شهید چمران» با استعانت از آیات قرآن و نهج‌البلاغه و منابع معتبر دینی به تحلیل و بررسی پرداخته است؛ و به این نتیجه رسیده است که توکّل از فضایل اخلاقی و یکی از منزل‌های رهروان و از مقامات خداپرستان بوده و در معنای اعتماد بر خداوند در تمام امور زندگی است. توکّل بر خداوند در زندگی فردی و اجتماعی انسان اثرات فراوان می‌گذارد و تا انسان این فضیلت اخلاقی را کسب نکند نمی‌تواند از ثمرات و نتایجش بهره بگیرد.

هادی دینی، میرجلیل اکرمی و محمّدعلی موسی‌زاده (۱۳۹۷). در پژوهش «مقایسهٔ مقامات سلوکی توکّل، رضا و تسلیم در مکتب و ادبیات عرفان با تکیه بر مثنوی‌های عطار نیشابوری» بر این یقین هستند که راز جاودانگی و غلبه بر نفس‌اماره و رسیدن به مقام فناء فی الله و بقاء بالله در متحلّی شدن به مراتب وجودی توکّل، رضا و تسلیم و سرباختن در درگاه حضرت احدیّت است. در جهان‌بینی مکتب عرفان و عطار شباهت‌هایی بین این سه مقام وجود دارد و از دیدگاه آن¬ها مقام تسلیم از مقام توکّل و رضا بالاتر است .

نگارنده ضمن ارج نهادن به زحمات پژوهشگران این آثار، باید اذعان کند که مقالهٔ حاضر از نظر محتوایی با آن¬ها فرق دارد؛ و کسی در مورد مقایسهٔ مقامات عرفانی: توکّل و رضا در دواوین شعار عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری، توجهی نداشته است. بنابراین، پژوهش ادبی حاضر بر آن است که با بهره‌گرفتن از پیشینه‌های موجود در این‌باره، کاری نو را بعد از تبیین آرا و اندیشه‌های عرفانی وجوه اشتراک و افتراق این دو شاعر که در دو برههٔ مختلف از زمان یعنی قرن هشتم و قرن یازدهم، با مشخّصه‌های متفاوت سیاسی و اجتماعی می‌زیسته‌اند، از دریچهٔ مقایسه، مورد کنکاش و بررسی قرار دهد. این نوع بررسی، مقایسه و تحلیل برای اوّلین‌بار انجام می‌شود.

۴-۱روش تحقیق

این پژوهش بر آن است تا به روش توصیفی – تحلیلی، با رویکرد ادبیات تطبیقی و با توجه به شرایط حاکم بر جامعه در دو دورهٔ متفاوت ادبی به بررسی نوع نگرش عمادالدین فقیه کرمانی در قرن هشتم و شوکت بخاری در قرن یازدهم نسبت به مضامین عرفانی به¬ویژه دو مقام توکّل و رضا در دیوان شعریشان بپردازد. اطّلاعات مورد نیاز برای انجام این تحقیق

به¬شیوهٔ بررسی مستقیم متون، و روش کتابخانه‌ای حاصل و یافته‌ها تجزیه و تحلیل شده است.

۲- مبانی نظری پژوهش

۲-۱مقام توکّل: توکّل، از نظر معنای لغوی یعنی «تفویض امر است به کسی که بدان اعتماد باشد. نیز به معنای واگذاری امور شخص است به مالک خود و اعتماد بر وکالت او. در اصطلاح سالکان واگذاری امورست بر مالک علی الاطلاق. خواجه نصیرالدین طوسی گوید: توکّل کار با کسی واگذاشتن باشد، و در این موضع مراد از توکّل بنده است در کاری که از او صادر شود، یا او را پیش آید. چون وی را یقین باشد که خدای تعالی ازو داناتر است، و تواناتر، با او واگذارد تا چنانکه تقدیر اوست آن کار را می سازد؛ و به آنچه او تقدیر کند و کرده باشد، خرسند و راضی باشد. «وَ مِن یَتوکّل عَلیَ اللهِ فَهُوَ حَسبَهُ انَّ اللهُ بالِغُ اَمرِهُ» (سجادی، ۱۳۸۳: ۲۸۶). منظور از توکّل بر خدا، این است که انسان تلاشگر کار خود را به او واگذارد و حل مشکلات خویش را از او بخواهد، خدایی که از تمام نیازهای او آگاه است، خدایی که نسبت به او رحیم و مهربان است «و تَوَکَّل علی العَزیزُ الرَحیم» (شعرا/۲۱۷). در احادیث، مضامین بسیاری در تبیین و اهمّیت توکّل بیان شده است. بنابر حدیثی که از پیامبر اکرم(ص)، از معنای توکّل است که «بنده بداند آفریدگان، هیچ سود و زیانی برای وی ندارند و فقط به خداوند امیدوار باشد و از غیر او نهراسد و تنها برای او کار کند» (کلینی، ۱۳۸۳، ج۴: ۲۰۳-۲۰۱). همچنین، خواجه عبدالله انصاری در کتاب منازل السائرین بر این باور است که «توکّل یعنی همهٔ امور را به حق‌تعالی که مالک آن است بسپاری و بر او توکّل نمایی، خود را با فعل خود بی‌نیاز و با ارادهٔ او، از ارادهٔ خود مستغنی کنی» (شیروانی، ۱۳۸۷: ۹۴).

۲-۲مقام رضا: قالَ اللهُ تعالی: «در نزد عارفان عبارت از رفع کراهت و تحمّل مرارت احکام قضا و قدر است. مقام رضا بعد از مقام توکّل است. رضا در اصطلاح اهل سلوک خروج از رضای نفس و آمدن در رضای حق است» (سجادی، ۱۳۸۳: ۴۱۶). در قرآن آمده است: «ارجِعی الِی ربِّکِ راضِیَهً مَرضِیَّهً.... (فجر/ ۲۸) خداوند متعال می‌فرماید: ای روح مطمئن! به سوی پروردگارت، که تو از او و او از تو خشنود است، بازگرد» (انصاری، ۲۰۰۰: ۱۳۸). مقام رضا از عالی‌ترین مقامات مقرّبان درگاه الهی است که در این مرحله برای سالک همه

چیز یکسان جلوه می‌کند. مقام رضا از جمله فضایل و صفاتی است که سالک باید بدان متّصف باشد. آنچنان¬ که؛ عرفا مقام رضا را این‌گونه معرفی کرده‌اند: «بدان که رضا به قضای حق تعالی بلندترین مقامات است و هیچ مقام وراء آن نیست، چه محبت، مقام بهترین است و رضا به قضای خداوند تعالی ثمرّ محبت است، نه ثمرهٔ هر محبتی بل ثمرهٔ محبتی است که بر کمال بود و از این گفت رسول صلوات‌الله علیه که درگاه مهین حق تعالی رضاست به قضای وی» (غزالی، ۱۳۸۲: ۸۵۷). رضا ثمرهٔ محبت است و هر که در مقام رضا ساکن باشد دیگر حسادت نمی‌ورزد؛ «چون عارف و سالک در طریق حق به این معرفت می‌رسد که حق تعالی همه چیز را بر اساس مصلحت تقسیم کرده است؛ پس بدان راضی باشد و بر دادهٔ خدا اعتراض نکند و هر چه رخ دهد بر وفق رضای خدا بیند» (واعظ کاشفی شیرازی، ۱۳۱۹: ۲۸۵). امام خمینی (ره) می‌گوید: رضا، «خشنودی بنده از حق تعالی و اراده و مقدّرات اوست و مرتبهٔ اعلای آن، فوق مقام تسلیم و دون مقام فناست» (موسوی خمینی، ۱۳۷۳: ۱۶۱).

۲-۳- معرفی عمادفقیه کرمانی

شیخ¬الاسلام خواجه عمادالدین علی کرمانی «مشهور به «عمادفقیه» و متخلّص به «عماد» شاعر و عارف قرن هشتم هجری است که با سلطان ابوسعید بهادر خان و نخستین سلاطین آل¬مظفر معاصر بوده و سال تولّد وی در منابع موجود به قطع روشن نشده است. تذکره‌ها همگی به رفعت مقام و بلندی شأن او اشاره دارند و او را مردی عارف و عالم و اهل دل و از فضلای کرمان می‌دانند که به منش پسندیده و سیرتی نیکو در زمان خود پرآوازه بود و خواص و عوام بدو پناه می‌آوردند و درک هم¬نشینی با او راغب بودند. عماد از آغاز جوانی در خانقاه دایری به ارشاد می‌پرداخت و بین او و بعضی از بزرگان و فرمانروایان از جمله شاه شجاع مظفری رابطهٔ مرید و مرادی برقرار بود؛ تا آنکه سرانجام به سال ۷۷۳ هجری دار فانی را وداع گفت. با تأمّلی در آثار عماد می‌توان تسلّط او را بر مضامین عرفانی و اخلاقی با الفاظ مناسب فهمید. او ذوق و قریحه‌ای لطیف داشت و برتری او از اقران خود در بهره‌گیری از شگردهای بیانی و آراستگی‌های بدیعی از شعر او آشکار است و پیداست از سبک سعدی متأثّر بود و آنچنان که خود را روایتگر سخن سعدی می‌داند. به همین جهت گفته‌اند در سخن او نه در لفظ و نه در معنی رخ ننموده است و از سخن خواجه عماد بوی

عبیر به مشام هنروران و صاحب¬دلان می‌رسد» (طالبیان، مدبّری، ۱۳۸۰: ۲،۳). عماد فقیه «در سرودن انواع شعر، به¬ویژه غزل، قصیده و مثنوی توانایی داشت. درخشش معاصر بزرگ عمادفقیه – خواجه حافظ– باعث شد که جلوه و ارزش واقعی اشعار عماد فقیه کاهش یابد، تا جایی که وی، در ردیف یکی از بزرگ‌ترین شاعران گمنام قرار گرفته است» (کرمانی، ۱۳۸۰: ۲۷۷).

۲-٤ معرفی شوکت بخاری

شوکت، تخلّص خواجه محمّد بن اسحاق بخارایی است. تاریخ ولادت شوکت حدود ۱۰۵۳ است. مدّت عمر شوکت حدود ۵۴ سال است. تاریخ وفات او به تاریخ ۱۱۱۱ است. به¬طوری که از اکثر منابع برمی¬آید پدر او در بخارا صرّاف بود و خود شوکت هم مدّتی در جوانی همین شغل را داشت. اینکه در برخی از منابع (عمدتاً منابع ترکی) نوشته¬اند که پدران او از شاهان بخارا بوده¬اند ظاهراً صحیح نیست. شوکت به سبب اذّیت و آزار ازبکان، بخارا را رها کرد و به هرات رفت. در هرات تحت حمایت میرزا سعدالدین محمّد بن خواجه غیاث¬الدین مشهدی متخلّص به راقم مشهدی قرار گرفت. تخلّص شوکت نخست «تارک» بود و پس از پیوستن به سعدالدین، تخلّص شوکت را اختیار کرد. اما در دیوان او هیچ شعری با این تخلّص نیست. شوکت در اصفهان در خارج شهر در مزار شیخ ازهر اصفهانی سکونت اختیار کرد و در آنجا بیشتر اوقات در حالت انزوا بود. بسیار کم سخن می‌گفت و کم غذا می‌خورد. در اشعار خود، مکرراً به ضعف تن خود اشاره کرده‌است. حزین نوشته است که تا آخر عمر تن¬پوش او همان نمد پاره‌ایی بود که در خراسان به تن کرده بود. شوکت در سال ۱۱۰۷هق/ ۱۶۹۵م در گذشت و او را در همان مقابر منسوب به شیخ علی بن سهیل بن ازهر اصفهانی که مسکنش بود مدفون کردند» (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۰). شوکت «مردی منزوی بود و ظاهراً جهان و کار جهان را به هیچ می‌گرفت. زن و فرزندی نداشت و تنها می¬زیست و به¬طور کلّی ناامید و سرگشته بود. در برخی از ابیات او تمایلات عرفانی هم دیده می‌شود. اختلاف مذاهب را در سود جویی‌ها می‌داند، مثل همهٔ شاعران سبک هندی مدام به شیخ و زاهد می‌تازد. از مستی‌ها و نشأه‌ها سخن می‌گوید. به یاد وطن است و درد غربت او را می‌آزارد. طبیعت را دوست دارد. زندگی او با شعر و تنهایی است» (همان: ۲۶–۲۵) .

۲-۵ نگرش حضوری

از دیرباز فلاسفه به نوعی معرفت و آگاهی توجه کرده اند که در مقابل علم حصولی قرار داشته است. به-خصوص نوافلاطونیان غیر مسیحی-که «در غرب با فلوطین (Plotinus) آغاز شده و با پروکلوس (Proclus) پایان می‌یابند-که اوّلین بار مفاهیمی چون صدورنشات (Emanation)، ادراک حضوری (ApprehenTion) و اشراق (Illumination) را مطرح کردند» (حائری یزدی، ۱۳۷۹: ۶). در تعریف علم و شناخت حضوری باید گفت معرفتی است بدون واسطهٔ صورت و مفهوم ذهنی، در علم حضوری واقعیت معلوم و وجود خارجی آن بدون وساطت صورت، نزد عالم حاضر است. آنچنان که ملاصدرا علم حضوری را علمی می‌داند که «در آن وجود علمی عین وجود عینی است و علم مجردات به خود و علم نفس به ذات و صفات خود را مصداق این‌گونه علوم مطرح می‌کند» (ملاصدرا، ۱۳۷۱: ۳۰۷). لکن تقسیم علم به دو سنخ حضوری و حصولی و نیز ارائهٔ بیانی روشن از علم حضوری و بهره¬وری فلسفی و معرفتی از این سنخ علم، اوّلین¬بار در سنّت فلسفهٔ اسلامی اتّفاق افتاد.

۲-۶ نگرش حصولی

علم حصولی تنها زیر شاخهٔ علم حضوری است. گونه‌ای از علم و معرفت است که با واسطهٔ صورت و مفهوم ذهنی تحقّق می‌یابد. در علم حصولی همواره واقعیت علم غیر از واقعیت معلوم است. واقعیت علم همان تصویر موجود در ذهن است درحالی که واقعیت معلوم ذاتی است که مستقل از ما در خارج موجود است» (مطهری، ۱۳۷۵ :۶/ ۱۰۳). ملاهادی سبزواری نیز علم حصولی را علم به صورت شیء معرفی می‌کند و آن را در مقابل علم حضوری و علم به واقع شیء قرار می‌دهد» (سبزواری، ۱۳۸۰: ۷۸-۷۷). تقسیمات زیادی برای علم حصولی مطرح شده است. اوّلین و مهم¬ترین و مؤثّرترین این تقسیمات، تقسیم علم حصولی به تصوّر و تصدیق است. ملاک تقسیم این است که اثر (صورت) حاصل از اشیاء نزد نفس دو گونه ممکن است باشد مقترن با حکم و غیر مقترن با حکم، صورت اوّل «تصدیق» و صورت دوم، «تصور» خوانده می‌شود» (خسروپناه، ۱۳۸۲: ۶۱) .

-۲-۷نگرش سیاسی- اجتماعی: ادبیات و آثار ادبی، خواسته و ناخواسته تابع رویدادهای تاریخی و اجتماعی هستند و مسائل و جهت‌گیری‌هایی که در ادبیات وارد می‌شوند، از دگردیسی‌ها و تغییرات مهم در جامعه تأثیر می‌پذیرند. به تعبیری دیگر وضعیت سیاسی و اجتماعی و نحوهٔ زندگی و آداب و رسوم آنان گاهی به شکل مستقیم و گاهی به صورت ضمنی و تلویحی در آثار ادبی بازتاب می‌یابد» (ایشانی، ۱۳۹۷: ۹). از دیدگاه گرینبلت «یک اثر هنری حاصل گفت¬وگوی یک خالق با گروهی از خالق‌های دیگر، که مجموعه‌ای پیچیده از قراردادهای مشترک، مواریث اسطوره‌ای، جغرافیایی و تاریخی، رسم‌ها و عرف‌های اجتماعی ا¬ست، می‌باشد.(Malpas,۲۰۰٦: ٦۱-٦۲) »

۳- بحث و بررسی

در بررسی‌های به‌عمل آمده از دیوان عماد فقیه و شوکت بخاری، مفهوم توکّل و رضا نسبت به طیف شناخت و معرفتی که شاعر در سرایش ابیات نشان داده است، به دو طیف تقسیم شده است: نگرش حضوری با دو بخش آثار و نشانه‌ها در معانی مثبت و منفی، و نگرش حصولی با دو بخش آثار و نشانه‌ها در معانی مثبت و منفی. به علت رعایت در حجم مقاله سعی بر ترسیم نمونه‌های کمّی می‌شود :

۳-۱- مقام توکّل در دیوان اشعار عماد فقیه کرمانی

عماد فقیه شاعر غزل‌سرای قرن هشتم در شعر خود با استمداد از مضامین عرفانی توانسته به‌خوبی از آبشخورهای تخیّلی نظم این دوره بهره‌ها ببرد. آنچنان که مضامین عرفانی در مقام توکّل را با دو نگرش حصولی و حضوری مورد توجه و تأمّل قرار داده است. عماد فقیه در طیف نگرش حصولی، طبقهٔ نشانه‌ها با معانی مثبت مفاهیم زیر را درک نموده است .

-تشویق در توکّل: در ادبیات، ایمان داشتن یکی از زیرساخت‌های توکّل در مباحث عرفانی است. بر این اساس کریستمن و مولر می‌گویند «بین ایمان و امید رابطهٔ مثبت معناداری وجود دارد. به این معنا که با افزایش ایمان فرد، امیدواری وی نیز افزایش می‌یابد (Christman, & Mueller, ۲۰۱۷: ۳٤). » عماد فقیه بر این باور است که اول باید زیر ساخت مفهوم

توکّل را شناخت و آداب آن را درک نمود. سپس در مقام یک متوکّل به محبوب و قدرتش توکّل نمود .

غافل منشین که عالم اسباب است اسباب نگه‌دار و توکّل می‌کن

(کرمانی، ۱۳۸۰: ۵۸۲)

از سوی دیگر، عماد فقیه در نگرش حضوری، طبقهٔ نشانه‌ها با معانی مثبت مفهوم زیر را مدّنظر گرفته است.

-توکّل همراه با امیدواری: در علم روانشناسی امید و امید داشتن یکی از شاخصه‌های انسان وارسته و توانمندی است که در لحظات تاریک ذهن با تصوّر تخیّلات امیدبخش به خود امید می‌دهد. تا از مهلکهٔ مبهم و تاریک، نجات یابد. آنچنان که در پژوهش‌های روان¬شناختی مثبت‌گرا، نشان داده شده است که بین دینداری و امید رابطه وجود دارد. «امید سبب برقراری رابطهٔ عاطفی فرد با خدای خود، خانواده و دوستان می‌شود و فرد امیدوار به‌خوبی می‌تواند در مقابل سدّ هولناک اضطراب درونی ایستادگی کند و کم‌کم بر آن فائق آید و از اثرات مضر آن بکاهد یا مصون بماند .(Kennedy, ۲۰۱۰:۲۳-۲٤) «عماد فقیه با درک این موضوع و یقین بر قدرت و عظمت محبوب ازلی، عارف را در طریقت سیر و سلوک به داشتن امید و توکّل بر عظمت خالق امیدوار می‌کند.

باشد که خدا بسازد اسباب از وصل مشو عماد نومید

(کرمانی،۱۳۸۰: ۳۲)

گرت بساط مغیلان چو فرش سنجابست عماد تکیه توان زد بر آستان حرم

(همان: ۵۰)

یا مستعانُ عَونُک ایّاکَ نستعین یاری جز از خدا نتوان خواستن عماد

(همان: ۳۴۱)

-توکّل به محبوب: در آیین عارفان و سالکان حق، سالک واقعی باید به محبوب توکّل کند و مسیر پر فراز و نشیب عاشقی را با توکّل به محبوب طریقت نماید. امام خمینی (ره) نیز در این زمینه به سالک راه حق توصیه می‌نماید که «فقط به الله توجه کند و فقط او را به¬عنوان دوست انتخاب نماید و اگر دوست ما او باشد هیچ گزندی و آسیبی نمی‌بینیم. زیرا همهٔ عالم از اوست و او مقتدر و تواناست» (جلیلی، ۱۳۹۷: ۶). عماد فقیه نیز خود را عارفی می‌داند که همواره برای وصال محبوب متوکّل و امیدواربه لطف اوست.

کارم ز کوشش گر نگشاید　　روی نتابد دل ز توکّل

(همان: ۲۷۹)

-توکّل بر رضایت خدا: طبق نظر عماد فقیه، در آیین عارفان، عارف اعتقادات و باورهایی در رابطه با رضایتمندی جوهر ربوبی خداوند متعال دارد. عماد فقیه نیز انجام اعمال و کارها را منوط به رضایت محبوب معرفی می‌کند. آنچنان که در روایت آمده که از امام صادق(ع) سؤال شد به چه چیزی روشن می‌شود که مؤمن، مؤمن است فرمودند: «بالتسلیم لله و الرضا فیما ورد علیه من سرور او سخط»، «به تسلیم بودن در برابر خداوند و راضی بودن از شادی و ناراحتی که به او می‌رسد» (علی بن ابیطالب، ۱۳۸۵: ۱۹۷) .

یعنی که به یاری خود آنجا نتوان رفت　　دل گفت که تا دوست نخواهد مرو آنجا

(همان: ۱۲۶)

تا دوست نخواند به عنایت نتوان رفت　　در خلوت قربت چو عماد ار طلبی یار

(همان: ۱۲۷)

به روضه جز به رضای خدای نتوان رفت　　عماد نزد تو آید دگر به یاری حق

(همان: ۱۲۸)

۳-۲- مقام توکّل در دیوان اشعار شوکت بخاری

شاعران این دوره بیشتر بر مضمون توجه داشته‌اند تا لفظ. از سوی دیگر، ابزار پیشرفت سیاست¬گذاری شاهان صفویه، بر ترویج علوم دینی بوده است. شوکت بخاری در دیوان اشعارخود نیز بر مضامین عرفانی تأکید داشته است. در مقام توکّل نیز با دو طیف نگرش حصولی و حضوری بهره برده است. در نگرش حصولی، در دو طبقهٔ آثار و نشانه‌ها، مفاهیم زیر درک شده است .

-امیدواری در توکّل: در باور و یقین شاعر، توکّل مجوز عبور سالک در مسیر مواج طریقت است. که حاصل و نتیجهٔ خوبی را در برخواهد داشت. آنچنان که در کشف¬المحجوب آمده است. ابونصر سراج گوید: «شرط توکّل آنست که خویشتن را اندر دریای عبودیّت افکنی و دل با خدای بسته داری و با کفایت آرام گیری. اگر دهد شکر کنی و اگر باز گیرد صبر کنی» (عثمانی، ۱۳۴۵: ۲۴۸). شوکت بخاری آنقدر به قدرت و عظمت محبوب ایمان دارد که به سالک امید می‌دهد. برای گذشتن از مسیر الهی نیاز به ابزار و وسیلهٔ خاصی نیست. بلکه تنها با امید و توکّل تمامی مشکلات و ناملایمات رفع می‌شوند.

از این دریای بی‌پایان گذشتن پل نمی‌خواهد توکّل گر کنی چون چشم ساحل‌ها به هم آید

(بخاری، ۱۳۸۲: ۳۲۵)

به هر منزل بود چون تار گوهر چشمهٔ آتش گر از نقد توکّل سالک اسباب سفر گیرد

(همان: ۲۴۹)

-احتیاط در توکّل: یکی از ارزش‌های عقلایی، داشتن احتیاط است که در علم عرفان نوعی توکّل است. آنچنان که گفته‌اند: «توکّل ایمنی است با آنچه در خزینه خدای است عَزَّوَجَلَّ و نومیدی از آنچه در دست مردمان است» (عثمانی، ۱۳۴۵: ۳۳۲). شوکت بخاری بر این مضمون دقت نظر داشته. ابتدا سالک را نسبت به خطرهای مسیر آگاه می‌سازد، سپس احتیاط را نه تنها لازمهٔ طریقت می‌داند، بلکه به سالک اطمینان خاطر می‌دهد که احتیاط نوع دیگری از توکّل است.

مباش از خطر راه دوستی ایمن که احتیاط در این ره توکّل دگر است

(بخاری، ۱۳۸۰: ۱۶۲)

-امید بر توکّل: در آیات قرآن به رابطهٔ ایمان و اعتقاد با توکّل اشاره شده است. در همهٔ آثار عرفانی نیز مقام توکّل با ایمان و یقین پیوند ناگسستنی دارد. محققّان اعتقاد دارند که توکّل از ارکان ایمان و حقیقت ایمان حفظ توکّل است. در نهایت بر این باورند: «و توکّل نتیجهٔ حقیقت ایمان است به حسن تدبیر و تقدیر عزیز علیم» (کاشانی، ۱۳۷۲: ۳۹۶). شوکت بخاری به این اعتبار، در مضامین شعری خود اساس توکّل را داشتن ایمان و اعتقاد می‌داند و سالک را از داشتن غم و اندوه از ناملایمات منع می‌دارد. بلکه در دلش امید و شعلهٔ توکّل را روشن می‌سازد .

مکن ز دشت غم اندیشه، گرم رفتن باش ز گردباد چه غم شعلهٔ توکّل را

(بخاری، ۱۳۸۲: ۷۵)

همان‌گونه که انسان متوکّل در بهره‌گیری از عوامل طبیعی که در دسترس دارد کارش را به خدا می‌سپارد و اعتماد و امید واقعی به عوامل مادی و طبیعی ندارد و در همه حال خداوند را وکیل خود می‌سازد و «چه کرامت بزرگی است که حق تعالی با اهل توکّل کرده است و ایشان را به نقد از عذاب تفرقهٔ هموم خلاص داده و هموم ایشان را همّی واحد گردانیده و فکر تدبیر معاش از دل ایشان برداشته» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۵۶۲). شوکت بخاری توکّل را تسهیل کنندهٔ امور می‌داند. آنچنان که خود بر بال توکّل در سیر طریقت الهی مثال می‌زند.

از این دریای بی‌پایان گذشتن پل نمی‌خواهد توکّل گر کنی چون چشم ساحل‌ها به هم آید

(بخاری،۱۳۸۲: ۳۲۵)

مرغی که آب و دانهٔ او از توکّل است شوکت به بال سالک مجذوب می‌برد

(همان: ۲۴۲)

-توکّل در ریاضت: از آنجا که، «اسرار ناب و پاک، تنها در قلوب باصفا و دل‌های عاری از مکدرات صفات نفسانی و پلشتی‌های علایق دنیوی می‌رویند و می‌جوشند و به بار می‌نشینند. صفا و طهارت قلب، تنها در سایهٔ تزکیه و تصفیه و این دو تنها در پرتو ریاضت حاصل

می‌شوند. تنها آب ریاضت، همّت والا و نفحات الهی است که منشأ زایش تجلی حقانی، نازله ربانی و بارقه قدوسی است» (فعالی، ۱۳۸۷: ۳۲۲). به واقع مشاهدهٔ عالم ملکوت و طلوع عالم جبروت تنها با ریاضت در توکّل حاصل می‌گردد. شوکت ریاضت را برای سالک زیر ساخت و اساس حصول توکّل می‌داند:

ریاضت پخته سازد کار ارباب توکّل را بود پشت و شکم چسبانده از مشق قناعت‌ها

(بخاری، ۱۳۸۲: ۱۳۸)

شوکت بخاری مقام توکّل را با نگرش حضوری، در طبقهٔ آثار و نشانه‌ها با معانی مثبت؛ مفهوم زیر را انعکاس داده است:

-توکّل بر قدرت خدا: ابونصر سراج در رسالهٔ قشیریه می‌گوید: «شرط توکّل آنست که خویشتن را اندر دریای عبودیت افکنی و دل با خدای بسته داری و باکفایت آرام گیری؛ اگر دهد شکر کنی و اگر باز گیرد صبر کن» (عثمانی، ۱۳۴۵: ۲۴۸). شوکت بخاری توکّل بر قدرت لایزال محبوب را مجوز عبور سالک در مسیر مواج طریقت می‌داند.

در کشتی توکّل ما ناخدا خداست در گوشهٔ تجرد ما بوریا ریاست

(بخاری، ۱۳۸۲: ۱۵۲)

-توکّل در نعمت: در کتاب مصباح الهدایه و مفتاح الکفایهٔ کاشانی می‌خوانیم: «توکّل نتیجهٔ حقیقت ایمان است به حسن تدبیر و تقدیر عزیز علیم «وَ عَلَی اللهِ فَتوکّلوا اِن کُنتُم مَؤمنین» (مائده/۲۳)، و این «ایمانی بود در درجهٔ یقین که صاحب آن بداند که جملهٔ امور مقدّر و مقسوم¬اند به تقدیر مشیّت کامله و قسمت عادله و در آن به زیادت و نقصان تغییر و تبدیلی نه. چون این محقّق شد علامتش آن بود که زمام تدبیر به قبضهٔ تقدیر سپارد و از حول و قوّت خود منخلع گردد؛ چنانکه ذوالنون گوید: اَلتوکّل تَرکُ تَدبیرِ النَّفسِ وَالانخِلاعُ مِنَ الحَولِ وَ القُوَّهِ» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۵۶۰). شوکت بخاری خلوص در توکّل به محبوب الهی را ریشه و اساس دریافت همهٔ نعمات و برکات الهی می‌داند .

گشته از فیض توکّل بذر نعمت خوان ما پخته است از آتش سنگ قناعت نان ما

(بخاری، ۱۳۸۲: ۱۲۸)

از توکّل می‌شود لبریز نعمت خوان ما پخته است از آتش سنگ قناعت نان ما

(همان: ۱۲۸)

یکی از شاخصه‌های مفهومی توکّل، واگذاری امور خود بر مالک و اعتماد بر وکالت اوست، در اصطلاح، «واگذاری امور است بر مالک علی‌الاطلاق و بالجمله، توکّل: دلبستگی و اعتماد کامل است به پروردگار و این مقام، کمال معرفت است» (سعیدی، ۱۳۸۳: ۱۸۰). در واقع شوکت بخاری خود را سالک متوکّلی می‌داند که مجذوب کرامت و قدرت محبوب است. بنابراین، رزق او به¬واسطهٔ توکّلش همیشه مهیاست.

مرغی که آب و دانهٔ او از توکّل است شوکت به بال سالک مجذوب می‌پرد

(بخاری، ۱۳۸۰: ۲۴۲)

در نگرش عرفانی عماد فقیه از مقام توکّل بیشتر به نگرش حصولی در طبقهٔ نشانه‌ها با معانی مثبت در هشت بسامد دقّت‌نظر داشته است. از سوی دیگر، اندیشهٔ عرفانی شوکت بخاری در قرن یازدهم با تأسّی از عماد فقیه از مقام توکّل در همان مفهوم عرفانی بیشتر بر نگرش حصولی در طبقهٔ نشانه‌ها با بار معنایی مثبت در هفت بسامد شعری تأمّل و توجه داشته است.

۳-۳- مقام رضا در دیوان اشعار عماد فقیه کرمانی

مضامین عرفانی مقام رضا در دیوان شعری عماد فقیه کرمانی نیز با دو طیف نگرش حصولی و حضوری مورد توجه قرار گرفته است. در بار معنایی مثبت با طبقهٔ آثار و نشانه‌ها مفاهیم زیر را در بر¬می‌گیرد .

-رضا در ترک تعلّق: عماد فقیه، برای عارف شرط رضایت¬مندی از محبوب را در نتیجهٔ دو عامل شاکر و سپاس¬مند بودن و در نهایت جان¬نثاری عارف می‌داند. در علم روان¬شناسی، روان¬شناسان مثبت¬گرا، افزایش شکر و قدردانی را عامل افزایش رضایت از زندگی می‌دانند» (مگیار موئی، ۱۳۹۷: ۱۹۰). سالک نیز در مقام رضا، دیگر برای خود

چیزی نمی‌خواهد بلکه خواست او، خواست محبوب است آنچنان که امام خمینی رضایت عاشق را در فانی کردن ارادهٔ سالک بر ارادهٔ حق و از برای خود اختیاری نکردن می‌داند» (کاکه¬رش، ۱۳۹۸: ۸). در کتاب عارفانه‌های عماد فقیه، برای عارفان رضایت محبوب را در ترک از تعلّقات می‌داند. بنابراین، عارف را مکرّر به ترک از تعلّقات دنیوی دعوت می‌کند.

عماد در ره او جان سپار و شکرگزار که جان سپردن ما در ره طلبکاریست

(کرمانی، ۱۳۸۰: ۱۰۰)

رضای دوست به دست آر و دیگران بگذار (همان: ۵۲۱)

-رضا در یاد خدا: از دریچهٔ احساس عماد فقیه، عارف را تا مرز جان¬نثاری به یاد و ذکر محبوب فرامی‌خواند. «آنان که از جذوهٔ محبت الهی بهره دارند، و از نور معارف، قلبشان متنوّر است، با حق دلخوش و با رضای او مأنوسند؛ آن‌ها مثل ما در ظلمت دنیا فرو نرفتند، و از لذّات و شهوات دار فانی منفعل نشدند، آن‌ها شَطر قلوبشان به حق و اسماء و صفات او مفتوح است، و از دیگران دل خود را بسته و چشم خود را پوشیده‌اند» (خمینی، ۱۳۸۷: ۱۷۸۹). عماد فقیه دل از غیر بریده و دل در گرو محبوب نهاده است.

هر حکایت که نه شکر تو چرا می‌گویم و آن روایت که نه ذکر تو چرا می‌شنوم

(کرمانی، ۱۳۸۰: ۳۰۳)

عماد نزد تو آید دگر به یاری حق به روضه جز به رضای خدای نتوان رفت

(همان: ۱۲۸)

هرگز به ذکر و فکر تقرّب نجسته¬ای هرگز به صبر و شکر تولّا نکرده¬ای

(همان: ۳۶۶)

-شرط رضایت¬مندی محبوب: در شرح حدیث جنود عقل و جهل، رضا در برابر سخط قرار می‌گیرد و در مورد رضا بالجمله، مقام رضا امام خمینی می‌گوید: «خشنودی و فرحناکی

عبد از حق و مرادات او و قضا و قدر او؛ و لازمهٔ این خشنودی، خشنودی از خلق نیز هست و حصول فرح عام است» (کاکه¬رش، ۱۳۹۸: ۸). عماد فقیه نیز، بر این مطلب باور دارد که تنها برای رضایت محبوب باید به آستان ختمی مرتبت و حضرت علی (ع) که برگزیده‌ترین مخلوقات هستند متوسّل شد و بس.

منشور ملک صفوت و پروانه رضا　　از مصطفی طلب کن و از مرتضا بخواه

(همان: ۳۵۲)

طریقه‌ای که خلاف شریعت نبویست　　محقّق است که او را در آن رضایی نیست

(همان: ۴۳۹)

-درمانگری در رضایت¬مندی محبوب: انسان زمانی با عوامل مختلف طبیعی و غیر طبیعی احساس آرامش را برای خود متصوّر می‌شود، که نسبت به آن عوامل عشق بورزد. اگر چه عشق به محبوب با هیچ عامل مادی و معنوی قابل قیاس نیست. عماد فقیه عشق به محبوب را نوعی آرامش و درمان برای عاشقان می‌داند، که اگر رضایت محبوب باشد، هر دردی را درمانگر است.

طبیب خسته‌دلان را اگر رضا باشد　　کند معالجت عالمی به جلّابی

(همان: ۳۷۰)

-صابر و شاکر تا رضایت محبوب: در اسلام شکر و صبر دو مقولهٔ مهم برای کسب رضایتمندی است. عماد فقیه، بر صابر و شاکر بودن دل در محنت و نعمت محبوب، سپاسمند است. عطار نیشابوری نیز معتقد است که اگر بنده از خداوند رضا بجوید این نشان نارضایتی خود بنده است زیرا هر کس از خداوند راضی باشد بنشیند و صبر پیشه کند تا ببیند خداوند برایش چه می‌خواهد و باید بدان چه از حق می¬رسد شاد باشد» (کاکه¬رش، ۱۳۹۸: ۸).

شکرانه بود بر من کامروز دلی دارم　　در محنت تو صابر در نعمت تو شاکر

(کرمانی، ۱۳۸۰: ۲۳۶)

-رضایت¬مندی عاشق: تفکّر و منش عماد فقیه، خلوص و رضای او در برابر محبوبست. ایشان هر حکم و تدبیر از جانب محبوب را تا پای جان پذیراست و نسبت به هر درد و رنجی صابر و شاکر است. این رضایت¬مندی عماد فقیه بر هر دردی از جانب محبوب در تعالیم اسلامی ریشه دارد؛ امام صادق(ع) در رضایت¬مندی و شاکر بودن انسان نسبت به بیماری می‌فرماید: «هر که شبی را به مرض بگذراند و قبول کند آن را و شکر خدا را ادا کند مانند کسی است که شصت سال عبادت کند» (نراقی، ۱۳۸۹: ۷۱۰).

گر سر برد چو شمعم و گر تاج زر نهد　　از حکم او هر آنچه رود بر سرم رواست

(کرمانی، ۱۳۸۰: ۴۲)

ما سر نهاده ایم به حکم مطاع او　　از مالکان تحکّم و از بندگان رضاست

(همان: ۲)

دست و پایی نزنم بر سرم ار تیغ زنی　　غرقه در بحر قضا جز به رضا نتوان بود

(همان: ۲۰۵)

-۳-۴مقام رضا در دیوان اشعار شوکت بخاری

طیف نگرشی شوکت بخاری در دورهٔ صفویه نسبت به مقام رضا با دو نگرش حصولی و حضوری است. که در طبقات آثار و نشانه‌ها با بار معنایی مثبت در مفاهیم زیر درک شده است.

-از رضایت تا شکفته شدن: علامت «اتصال رضوان الهی به دل بنده، اتصّال رضای بنده بود بدو و کلام سهل رحمه الله: اِذَا اتَّصَلَ الرّضا بِالرِّضوانِ اتَّصَلَتِ الطُّمَأنینَهُ فَطُوبَی لَهُمُ وَ حُسنُ مآبِ عبارت از این معنی است و چون رضای بنده لازم رضوان الهی است، اتصّال رضوان به محّلی بی‌اتصّال رضا صورت نبندد» (کاشانی، ۱۳۸۹: ۵۶۵). شوکت بخاری، به یقین، نتیجهٔ هر تغییر و تحوّل غیر ممکنی را منوط بر رضایت محبوب می‌داند .

از رضا بشکفد چو گل هر دم　　در مقام رضا دل احباب

(بخاری، ۱۳۸۲: ۵۰۹)

-درخواست عاشق، هم¬جواری با محبوب: در عالم عرفان، سالک بقای خویش را منوط بر حضور محبوب می‌داند. آنچنان که تهانوی بر این باور است که «سالک بعد از فنای از خود، خود را باقی به حقیقت دیده» (تهانوی، ۱۳۴۶: ۱۵۹). بنابراین، شوکت بقای خویش را در حقیقت محبوب می‌بیند و از محبوب، تمنّا و درخواست می‌کند که تنها در حضور خود به من اقامت و سکنی بده نه جای دیگر.

یارب چنان مباد که جای دگر دلم　　خود را ز مشهد تو به رفتن دهد رضا

(همان: ۵۰۶)

-رضایت¬مندی عاشق: عاشق به هر آنچه محبوب حکم کند راضی است. «آرام یافتن دل به احکام و دستورهای خدا و موافقت آن به آنچه او پسندیده و برای او اختیار کرده است» (ملکیان اصفهانی، ۱۳۸۳: ۷۶). شوکت بخاری از این قاعده مستثنی نیست. ایشان می‌گوید: دل من به اشاره‌ای چه خوب، چه بد از جانب محبوب راضی است.

راضی‌ام از تو به نازی به نزاکت سوگند　　قانعم از تو به حرفی به قناعت سوگند

(بخاری، ۱۳۸۲: ۲۹۸)

چو هست خوب مراد توام ز¬زشت¬چه خط/ بود رضای تو گر دوزخ از بهشت¬چه¬حظ

(همان: ۳۷۹)

از منظر عارفانهٔ عماد فقیه در مفهوم مقام رضا بیشترین توجه را به نگرش حضوری، طبقهٔ نشانه‌ها با بار معنایی مثبت در مفهوم رضایت¬مندی عاشق با ۲۱ بسامد داشته است و کمتر به نگرش حصولی نظر داشته است. تفکّر و مسلک عماد فقیه نسبت به مقام رضا بیشتر بر بُعد عرفانی تکیه دارد که در راستای درک حضوری استنباط شده باشد. سیر تأمّلی شوکت بخاری در مقام رضا متأثّر بر اندیشهٔ عرفانی عماد فقیه، بیشتر بر نگرش حضوری و طبقهٔ نشانه‌ها با بار معنایی مثبت در مفهوم رضایت¬مندی عاشق با دو بسامد و کمتر به نگرش حصولی توجه شده است. مفاهیم مقام توکّل و رضا در دیوان اشعار عماد فقیه کرمانی و

شوکت بخاری در جدول (۱) ارائه شده است. نگرش بر مقام توکّل و رضا در دیوان عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری در شکل (۱) آورده شده است. همچنین، در شکل (۲) مضامین عرفانی مقام توکّل و رضا در دیوان عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری ارائه شده است.

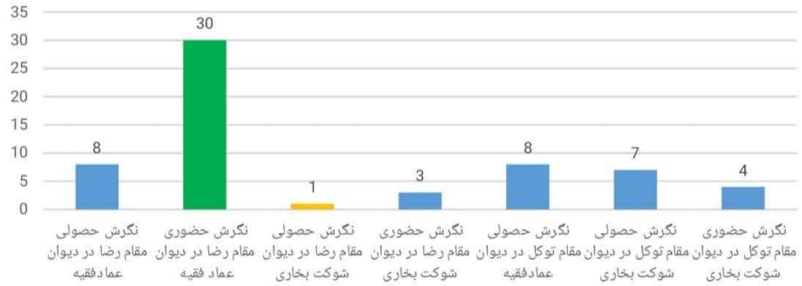
۴.نتیجه‌گیری

طبق بررسی صورت گرفته، در این جستار ادبی، نگاه عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری از مقام توکّل و رضا در همان مفهوم مضامین عرفانی با ویژگی‌های توکّل و امید بر قدرت لایزال محبوب و رضایت¬مندی دو سویهٔ عاشق و معشوق است. به¬عنوان بخشی از ادبیات عرفانی را در برمی‌گیرد که در گذر زمان و بر حسب شرایط زیست بومی و مسائل سیاسی – اجتماعی حاکم بر جامعهٔ هر شاعر ادبیات عرفانی را می‌توان شگردی کارآمد در مواجهه با هر ناملایمتی و دل‌آزاری از سوی حاکمان وقت در نظر گرفت. که هویت و اندیشهٔ انسانی را نشانه گرفته‌اند. آنچنانکه در قرن هشتم یعنی دورهٔ آل‌مظفر، با اوج سبک عراقی، خردگریزی دنیوی محوریت اصلی دارد. عماد فقیه کرمانی از مقام رضا در دو طیف نگرش‌حصولی و حضوری با ۳۸ بسامد، بیشتر رضایت به رضای خالق داشته و از مقام توکّل در نگرش حصولی با ۸ بسامد شعری کمتر توجه نموده است. در حالی که شوکت بخاری از مقام توکّل با ۱۱ بسامد شعری متوکّل و مستغنی بر ارادهٔ خداوند است و به مقام رضا با ۴ بسامد شعری کمترین ارزش‌گذاری را داشته است. در¬واقع، سیر تفکّر عماد فقیه بیشتر به مقام رضا با ۳۸ بسامد شعری است. ایشان اگر چه خود را از متوکّلین مخلص محبوب می‌داند، اما همواره بر مسند ریاضت و مجاهدت با نفس خویش به مبارزه نشسته است و بر بال توکّل، تمام امور خود را در تملّک مالک مطلق به نگارهٔ رضا سپرده است و بر هر آنچه که محبوب تقریر نموده، خالصانه امضاء کرده است. در¬ حالی¬ که خردِ جستجوگر شوکت بخاری بیشتر به مقام توکّل با ۱۱ بسامد شعری تمرکز داشته است. ایشان همچون متوکّلی مستغنی از ارادهٔ محبوب در ساختار انگاره‌های ادبی خویش بر بال آنچه خالق مطلق حکم نهاده، سکنی گزیده و با تأسّی از افکار عرفانی عماد فقیه به مقام توکّل تکیه داده است. اگر چه قرن یازدهم در حال احیای سبک شعری جدیدی بوده است، و ادبیات در بستر سبک هندی، مضمون بر لفظ پاشنه می‌چرخاند، شوکت بخاری، از این دو مقام با تأسّی از عماد

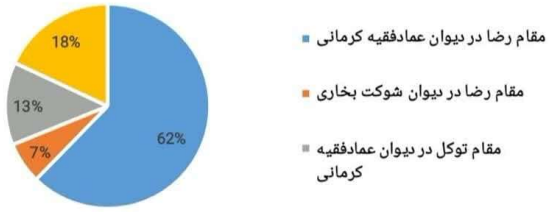
فقیه در همان مفهوم خاص عرفانی توجه داشته است و به عنوان ابزاری در جهت بیان مسائل سیاسی- اجتماعی حاکم بر جامعه کمتر توجه نموده است. به نظر می‌رسد که قرار گرفتن دو شاعر در وضعیت و درک تجربه مشابه، مقدماتی بر نگرشی نو را فراهم کرده باشد. در پایان، ماهیت و جایگاه مفاهیم، نگرش و بار معنایی طبقات مقام توکّل و رضا با تأکید بر دیوان اشعار عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری در قالب بسامدسنجی زیر ترسیم شده است:

جدول (1): مفاهیم مقام توکل و رضا در دیوان اشعار عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری

ردیف	شاعر	مقامات	نگرش	طبقات	بار معنایی	مفاهیم	بسامد
1	عماد فقیه کرمانی	توکل	حصولی	نشانه‌ها	مثبت	امیدواری عاشق	2
						تشویق در توکل	2
						توکل	1
						رضایت خدا	3
				آثار		امیدواری در توکل	2
2	شوکت بخاری			نشانه‌ها		احتیاط در توکل	1
						امید بر توکل	3
						توکل بر ریاضت	1
			حضوری	آثار		توکل بر قدرت خدا	1
						توکل بر نعمت	3
3	عماد فقیه کرمانی	رضا	حصولی	نشانه‌ها		رضا در ترک تعلق	1
						رضا در یاد خدا	5
						شرط رضایت¬مندی خداوند	2
			حضوری	آثار		امید به نتیجه رسیدن	1
						به بهشت رفتن	1
						حاجت¬مندی	1
						درمانگر	1
						شاد و خرّم	1
						صابر و شاکر	1
						مایهٔ سلطنت	1
						مکرم شدن	1
						نرم و لطیف	1
				نشانه ها		رضایت¬مندی عاشق	21
4	شوکت بخاری		حصولی	آثار		از رضایت تا شکفته شدن	1
			حضوری	نشانه‌ها		درخواست عاشق هم¬جواری با محبوب	1
						رضایت¬مندی عاشق	2



شکل (1): نگرش بر مقام توکل و رضا در دیوان عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری



شکل (2): مضامین عرفانی مقام توکل و رضا در دیوان عماد فقیه کرمانی و شوکت بخاری

منابع

الف) کتاب‌ها

۱. قرآن¬کریم، (۱۳۹۰)، ترجمهٔ حسین انصاریان، قم: آیین دانش .
۲. آرین‌پور، یحیی، (۱۳۷۲)، از صبا تا نیما، جلد ۳-۱، تهران: زوار .
۳. انصاری، خواجه عبدالله، (۲۰۰۰)، مناجات¬نامه، تصحیح: محسن بینا، ایران: تهران.
٤. انصاری، قاسم، (۱۳۸۳)، مبانی عرفان و تصوّف، تهران: پیام نور.
٥. ایشانی، طاهره، (۱۳۹۷)، اشعار انتقادی – اجتماعی حافظ شیرازی، جلد ۱، تهران: دولت علم.
٦. بخاری، شوکت، (۱۳۸۲)، دیوان شعر، تصحیح سیروس شمیسا، تهران: فردوس.
۷. پور سبحانی، هاشم، (۱۳۸۶)، تاریخ ادبیات ایران، تهران: زوّار.

۸. تبریزی، جواد ملکی، (۱۳۶۰)، رسالهٔ لقاءالله، ترجمه و تعلیق احمد فهری، تهران: نهضت زنان مسلمان.
۹. تبریزی، جواد بن شفیع ملکی، (۱۳۸۸)، باده گلگون: چهارصد و چهل کلمه در سیر و سلوک الی¬الله، تهران: زمان.
۱۰.تهانوی، مولوی محمّد اعلیبن اعلی، (۱۳۴۶)، کشّاف اصطلاحات الفنون، تهران: خیام.
۱۱.جُرجانی، سیّد شریف، (۱۳۰۶)، التعریفات، المطبعه الخیریه: المنشأه بجمالیه.
۱۲.-دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۸۹)، لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران .
۱۳.-زرین‌کوب، عبدالحسین، (۱۳۷۳)، ارزش میراث صوفیه، تهران: امیرکبیر .
۱٤.سجادی، سید جعفر، (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات و تعبیرات عرفانی، تهران: طهوری .
۱۵.سعیدی، گل بابا، (۱۳۸۳)، فرهنگ اصطلاحات عرفانی ابن¬عربی، تهران: شفیعی.
۱٦.شیروانی، علی، (۱۳۸۷)، شرح منازل السائرین خواجه عبدالله انصاری، قم: آیت شرق.
۱۷.عثمانی، ابوعلی احمد، (۱۳۸۵)، رسالهٔ قشیریه، تصحیح و استدراکات بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۸.غزالی، محمّد بن محمّد، (۱۳۸۲)، کیمیای سعادت، به اهتمام حسین خدیوجم، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
۱۹.فقیه کرمانی، عمادالدین، (۱۳۴۸)، دیوان اشعار، به تصحیح رکن‌الدین همایون فرخ، تهران: بی‌نا .
۲۰.فعالی، محمّدتقی، (۱۳۸۷)، تجربهٔ دینی و مکاشفهٔ عرفانی، تهران: پژوهشگاه فرهنگ و اندیشهٔ اسلامی.
۲۱.-قبادیانی، ناصرخسرو، (۱۳۸۴)، شرح سی قصیده، به اهتمام مهدی محقّق، تهران: توس .
۲۲.قشیری، عبدالکریم بن هوازن، (۱۳۴۵)، رسالهٔ قشیریه، ترجمهٔ حسن بن احمد عثمانی، تصحیح بدیع‌الزمان فروزانفر، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

۲۳.کاشانی، عزالدین محمود بن علی، (۱۳۷۲)، مصباح‌الهدایه و مفتاح‌الکفایه، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: هما.
۲٤._____،(۱۳۸۹)، مصباح‌الهدایه و مفتاح الکفایه، تصحیح جلال‌الدین همایی، تهران: زوّار.
۲٥.کلینی، محمّد، (۱۳۸۳)، اصول کافی، ترجمه صادق حسن‌زاده، م: صلوات.
۲٦.کرمانی، عمادفقیه، علی ابن محمود، (۱۳۸۰)، دیوان عمادکرمانی، تصحیح یحیی طالبیان و محمود مدبّری، کرمان: انجمن آثار و مفاخر فرهنگی .
۲۷.ملکیان اصفهانی، رسول، (۱۳۸۳)، سیر و سلوک و طریق عشق و عرفان از دیدگاه عرفای بزرگ، اصفهان: شهید حسین فهمیده .
۲۸.موسوی خمینی، روح‌الله، (۱۳۷۳)، شرح حدیث جنود عقل و جهل، تهران: مؤسسهٔ تنظیم و نشر آثار امام خمینی(ره).
۲۹.مولوی، جلال¬الدین محمّد، (بی¬تا)، مثنوی معنوی، رینولد نیکلسون، تهران: علمی.
۳۰.واعظ کاشفی سبزواری، حسین، (۱۳۱۹)، لب لباب مثنوی، تصحیح سعید نفیسی، تهران: بنگاه افشاری.

ب) مقالات و پایان¬نامه‌ها:

۱. بهبهانی، مرضیه، (۱۳۸۷)، «تمثیل آیینهٔ اجتماع، سیری در تمثیل‌های ادبیات عرفانی در آثار عطار و مولانا»، مجلهٔ ادبیات عرفانی و اسطوره¬شناختی، دورهٔ ۴، شمارهٔ ۱۳: ۷۶-۴۳.
۲. جلیلی، رضا، (۱۳۹۷)، «تحلیل و مقایسهٔ کیفیت کرامات ابوسعید ابوالخیر در اسرار التّوحید با کرامات شیخ احمد جام در مقامات ژنده پیل»، فصل‌نامهٔ علمی: جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی(فارسی- انگلیسی)، سال دوم، شمارهٔ ۶: ۱۳۴-۱۱۹.
۳. دینی، هادی، میر جلیل اکرمی، محمّدعلی موسی¬زاده، (۱۳۹۷)، «مقایسهٔ مقامات سلوکی، توکّل، رضا و تسلیم در مکتب و ادبیات عرفان با تکیه بر مثنوی¬های

عطار نیشابوری»، فصل¬نامهٔ عرفانیات در ادب فارسی، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۳۴: ۷۲–۴۷.

٤. فنایی اشکوری، محمّد، (۱۳۹۲)، «فلسفهٔ عرفان در ترازوی نقد تحلیل و نقد کتاب عرفان و فلسفه اثر والتر استیس»، فلسفهٔ دین، دورهٔ دهم، شمارهٔ ۴: ۶۰–۲۷.

٥. کاکه¬رش، فرهاد، سبحان شافعیان، (۱۳۹۸)، «مقایسهٔ مراحل سیر و سلوک و سفر عرفانی در آثار عطار و امام خمینی(ره)»، فصل‌نامهٔ علمی: جستارنامهٔ ادبیات تطبیقی (فارسی – انگلیسی)، سال سوم، شمارهٔ ۶: ۷۸–۶۱.

٦. کریمی¬نسب، خداداد، (۱۴۰۱)، «بررسی و مقایسه توکّل و رضا در دیوان حافظ و مثنوی مولوی»، دومین همایش ملّی ادبیات تطبیقی پارسی، عربی و انگلیسی، شناسهٔ ملّی مقاله.۲٤-۱ :HUDE۰۳ :

۷. مقدّسی، یوسف، (۱۴۰۱)، «توکّل و رضا در نیایش¬های عرفانی شهید چمران»، سومین کنفرانس ملّی علوم¬انسانی و توسعه، شناسهٔ ملّی مقاله :HUDEO۳-۳۳۲ : ۱-۱۷.

۸. محمّدی، محمّد، (۱۳۹۰)، «ولایت کرمان در دورهٔ آل¬مظفر (۷۹۵–۷۴۱ ه.ق)»، پایان¬نامهٔ کارشناسی ارشد، محمّدرضا فراهانی، محمّد پیری، وزارت علوم، تحقیقات و فناوری، دانشگاه سیستان و بلوچستان، دانشکدهٔ ادبیات و علوم‌انسانی.

African Figure's Journey as a Divine Trickster Character to the Political World of the Signifying Monkey

M. Jalali Farahani[1], S. Erfanrad[2]

Abstract

Esu-Elegbara is a significant trickster figure found in black oral narrative traditions and cultures. He acts as a mediator and messenger of the gods, interpreting their will to man and carrying the desires of man to the gods. Despite the horrors of slavery, this figure has survived and transformed in Western Black cultures into The Signifying Monkey, a political character. This study examines the journey of Esu-Elegbara, from a minor role to a major one, and its metamorphosis into The Signifying Monkey, a political figure in African-American literature. The research is a library-based descriptive qualitative study, which surveys the diachronic journey of Esu-Elegbara from the Western Coast of Africa to African-American Literature in the United States.

Keywords: Esu-Elegbara, a trickster figure, African Tradition, Henry Louis Gates, African Literature, divine character

---

[1] Assistant Professor, Taft Branch, Islamic Azad University, Taft, Iran. (Corresponding Author)

(**mjalalifarahani@gmail.com** & **jalali@taftiau.ac.ir**)

[2] Assistant Professor, Yazd Branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran.

(**S.erfan.rad@gmail.com** & saeedeh.erfanrad@iau.ac.ir)

فصل‌نامۀ علمی جستارنامۀ ادبیات تطبیقی
دورۀ هشتم، شمارۀ بیست و نهم، پاییز ۱۴۰۳

سفر شخصیت افریقایی به مثابه ی فردی الهی به دنیای سیاسی میمون دلالت گر

مریم جلالی فراهانی[۱] سعیده عرفان راد[۲]

تاریخ دریافت: ۱۴۰۲/۰۷/۰۵؛ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۳/۰۵/۲۳
(صص ۲۱۵-۲۲۶)

چکیده

اسوالگبارا، شخصیتی عیار و شاخص است که در سنت ها، فرهنگ ها و ادبیات روایی شفاهی سیاه پوستان یافت می شود. او به مثابه ی واسطه و پیام آور خدایان عمل کرده و اراده آن ها را برای بشر تفسیر می کند و خواسته های انسان را به خدایان می رساند. با وجود سپری کردن دوران دهشتناک برده داری، این شخصیت باقی مانده و در فرهنگ‌های سیاه‌پوستان غربی به شخصیتی سیاسی و نمادین تبدیل شده است. این مطالعه به بررسی سفر اسوالگبارا از نقشی فرعی به نقشی اصلی می پردازد و دگردیسی او را به میمون دلالت گر در ادبیات آفریقایی-آمریکایی نشان می دهد. این پژوهش مطالعه ای کیفی -توصیفی مبتنی بر کتابخانه است که به بررسی سفر اسوالگبارا در طول زمان از ساحل غربی آفریقا به ادبیات آفریقایی-آمریکایی در ایالات متحده می پردازد.

واژگان کلیدی: ادبیات آفریقایی آمریکایی، هنری لوییس گیتس، اسوالگبارا، شخصیت عیار.

[۱] استادیار، واحد تفت، دانشگاه ازاد اسلامی، تفت، ایران. & **mjalalifarahani@gmail.com** **jalali@taftiau.ac.ir**

[۲] استادیار، واحد یزد، دانشگاه ازاد اسلامی، یزد، ایران. & **S.erfan.rad@gmail.com** saeedeh.erfanrad@iau.ac.ir

Introduction

During the Middle Passage from Africa to the New World or the United States, African Americans did not travel alone. They brought their cultures, traditions, and customs with them. They made an effort to preserve their music, myths, literature, and art. Even though they were forced to move without their intentions, they brought their forestructures with them and adapted to the new environment according to their previous knowledge and understanding.

Some believe that the Middle Passage was so harmful that it erased all memories and created a blank slate. However, this is not true. It's more like a lie that allows for economic abuses. It was impossible for the slave travelers to completely erase all traces of West African culture. Over time, Africans developed a new Pan-African culture that incorporated linguistic, institutional, metaphysical, and formal elements. Klein noted that the things that survived slavery were useful and fascinating (٩٩).

Over time, African-American culture became influenced by the languages and traditions of English, Dutch, French, Portuguese, and Spanish. This cultural exchange was reciprocal, as these cultures were also influenced by African-American literature, culture, and traditions. African Americans brought various forms of literature and art, such as dramas, music, songs, myths, and statues, with them to the Western world. One of these prominent examples is the trickster figure, which has appeared in African mythology in Africa, the Caribbean, and South America. The character has become a common motif in African cultures, and this theme has survived the journey to the United States and can still be found in many countries today. Gates (١٩٨٩) reported that this specific motif could have originated in the Fon and Yoruba cultures of Benin and Nigeria.

This trickster theme has been passed down through generations as a mark of wholeness and effectiveness that existed in African-American literature. It has been recreated and repeated by African Americans and African slaves based on their memories and maintained through rituals and oral narratives. While the movement of this motif has occurred, there are no written or recorded documents that can reply to the historical questions about the details of this process. Nevertheless, the existence of such a motif is significant, and authors and critics have only recently discovered it systematically.

Kenneth Warren (١٩٩٠), Adeleke Adeeko (١٩٩٠), Barbara Harlow (١٩٨٩), and Craig Werner (١٩٩١) reviewed “The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism by Henry Louis Gates, Jr.” (١٩٩٠). Warren appreciated the drama enacted in the book and stated readers should remember the characterizations of the text’s two central antagonists. On the one hand, there was a figure from the Black Arts movement who talked about African-American cultural essence that was essentially incompatible with white literary criteria. On the other hand, there was a Euroamerican poststructuralist theory. Warren believed these two figures exist in much of Gates's works.

Adeeko stated that this book began a new approach to describing African-American literature but did not openly reopen the discussion on the definitions of African-American literature. Gates believed that the blackness of African-American literature was not an absolute or metaphysical condition, but rather could only be recognized through close readings. Adeeko believed that while Soyinka found the motivation for his investigations in traditional lores, Gates

located the source of African-American textuality in Signifyin(g) Monkey, which he traced back to the West African Slave Coast.

Harlow reviewed "The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism" and expressed that the book's main idea is to identify how the African-American tradition had theorized about itself and also to change the discourse of Signifyin(g) from the vernacular to the discourse of literary criticism. It also challenges post-structuralism and deconstruction. Werner argued that Gates himself had resisted simplification like the African-American Tricksters figures. Gates had frequently been attacked for a willingness to submit the African-American literary tradition to a new group of white masters. Werner said Gates' association with prestigious institutions, university presses, and journals has separated him from the tradition of African-American literary criticism.

This study is library-based descriptive research and a qualitative one, so no quantitative findings are expected. This research surveys the diachronic journey of Esu-Elegbara, the divine trickster figure from the Western Coast of Africa to African-American Literature in the United States and its metamorphosis into The Signifying Monkey, the political figure.

Esu-Elegbara, the Divine Trickster Figure

Esu-Elegbara is the divine trickster figure of Yoruba mythology, a West African ethnic group. The deity appears in various forms throughout black oral narrative traditions. Gibbs declares:

> This topos that recurs throughout black oral narrative traditions and contains a primal scene of instruction for the act of interpretation is that of the divine trickster figure of Yoruba mythology, Esu-Elegbara. This curious figure is called Esu-Elegbara in Nigeria and Legba among the Fon in Benin. His New World figurations include Exu in Brazil, Echu-Elegua in Cuba, Papa Legba (pronounced La-Bas) in the pantheon of the loa of Vaudou of Haiti, and Papa La Bas in the loa of Hoodoo in the United States. […] These variations on Esu-Elegbara speak eloquently of an unbroken arc of metaphysical presupposition and a pattern of figuration shared through time and space among certain black cultures in West Africa, South America, the Caribbean, and the United States. These trickster figures, all aspects or topoi of Esu, are fundamental, divine terms of mediation: as tricksters they are mediators, and their mediations are tricks. (٢٤)

Trickster figures are significant divine mediators. As mediators, the tricks they perform are their means of mediation. Each type, shape, or version of Esu serves as a messenger of the gods (called "Iranse" in Yoruba), interpreting the will of the gods to man and carrying the desires of man to the gods. Baker writes:

> Esu is the guardian of the crossroads, master of style and of the stylus, the phallic god of generation and fecundity, and master of that elusive, mystical barrier that separates the divine world from the profane. Frequently characterized as an inveterate copulator possessed by his enormous penis, linguistically Esu is the ultimate copula, connecting truth with understanding, the sacred with the profane, text with interpretation, and the word (as a form of the verb to be) that links a subject with its predicate. He connects the grammar of divination with its rhetorical structures. In Yoruba mythology, Esu is said to limp as he walks precisely because of his mediating function: his legs are of different lengths because he keeps one anchored in the realm of the gods while the other rests in this, our human world. (٤٤)

Scholars have studied the characteristics of Esu and identified several traits attributed to him. Gates (١٩٨٩) lists some features of Esu, including "individuality, satire, closure and disclosure, parody, irony, magic, indeterminacy, open-mindedness, ambiguity, sexuality, chance, uncertainty, disruption and reconciliation, betrayal and loyalty, encasement and rupture" (٢٢). However, it is not accurate to focus on one of these characteristics alone as significant since Esu embodies all of these features and more.

In Yoruba mythology, Esu is believed to have one leg in the domain of the gods and the other in the material world, causing him to walk with difficulty (Klein, ٣٣). Gates (١٩٨٩) suggests that Hermes is the closest Western counterpart to Esu, as both gods share the role of interpreter. Esu is known for teaching Ifa how to read signs, which are shaped by sixteen holey palm nuts, and the interpretation of these signs is facilitated by the use of a carved wooden divination tray called Opon Ifa. At the center of the upper outside of the tray is a carved image of Esu, which serves to signify his relation to the act of interpretation. Gates (١٩٨٨) notes that this act can be translated either as time "to unite or unknot knowledge" or as yipada "to turn around or translate," and the modern-day equivalent of this practice is close reading, according to Armstrong (١٤٦). Thus, Esu is considered the Black Interpreter and the Yoruba god of indeterminacy or ariyemuye (Something which cannot be held through fingers and glides).

Cabrera (٦٧) believed that the Esu figures are sacred and holy among the Yoruba systems of thinking in Dahomey and Nigeria, Brazil and Cuba, Haiti, and New Orleans. These figures have similar functions to characters in narratives and are integral to sacred myths. Signifying comes from this framework. The African-American rhetorical strategy of signifying is a stylistic act and is not involved in the game of information giving at all. Signifying turns have nothing to do with the Saussurean transcendent signified. Gates (١٩٨٨)

explains that, as anthropologists have revealed, the Signifying Monkey is often called the Signifier. Julie Kristeva (٦٨) states that “Signifier as such is a presence that precedes the signification of objects or emotion”.
Esu literature comprises divination verses and traditional prose narratives that encode myths about the origin of the universe, the gods, and human beings' relationship with the gods and their place within the cosmic order. The lyrics of "Esu songs" are also an integral part of this literature. Most of the literature is focused on exploring the origin, nature, and function of Esu. Kermit states,

> He is, moreover, as master of the roads and the crossroads, the master of "all steps taken," be these steps taken as one walks or the steps of a process. He is, finally, a principle of rhetoric: "When he is in power," as Cabrerra reports, "he exaggerates the speech of the pure black that he is," a description that also connects Esu to the Signifying Monkey. Esu is the deus ex machina, but also the dues est mortali iuvare mortal, god who is the helping of man to man. If anything, Esu, upon his emergence from the Middle Passage, assumed more functions and even a fuller presence within black cosmogonies than he had in Africa. Roger Bastide, for example, notes that in Brazil, in enslavement, African followers of Esu represented him as the liberator of the slaves and as an enemy of the enslavers, "killing, poisoning, and driving mad their oppressors." Esu, then, assumed direct importance to the black enslaved, while retaining his traditional functions. This importance is affirmed by representations of the figure of Esu in both New World and Old World African literature . (١٤٥)

Esu, a significant character in Yoruba mythology, possesses the quality of uncertainty or indeterminacy. The Esu myth in Yoruba culture illustrates this concept through the story of "The Two Friends", which is one of the most renowned of the Esu canons. Despite the devastating Middle Passage, this canonical narrative has managed to survive and is still prevalent among Yoruba cultures in Brazil, Cuba, and Nigeria. As Ogundipe (٢٠١) explains, Esu's presence as a dynamic principle and his representation as the principle of chance or uncertainty has endured in both the Old and New Worlds.
According to Baker, Esu’s different qualities originate from several sources:

> What the Yoruba call the Oriki Esu, the narrative praise poems, or panegyrics, of Esu- Elegbara; the Odu Ifa, the If divination verses; the lyrics of "Esu songs"; and the traditional prose narratives in which are encoded the myths of the origin of the universe, of the gods, and human beings' relation to the gods and their place within the cosmic order. Much of Esu's literature concerns the origin, nature, and function of interpretation and language use "above" that of ordinary language. Esu is the

> Yoruba figure of the meta-level of formal language use, of the ontological and epistemological status of figurative language and its interpretation. The literature of Esu consists of a remarkable degree of direct assertions about the levels of linguistic ascent that separate literal from figurative modes of language use . (٥٥-٥٦)

Henry Louis Gates argues that Esu's characteristics are influenced by various sources, emphasizing the role of interpretation and literary language in Esu's literature.

The Signifying Monkey, a Political Figure

According to Gates (١٩٨٩), the monkey has become a significant figure in African-American culture due to the transmission of African myths to the Western world. Although the reasons for this transformation are not entirely clear, Gates suggests that the monkey, a minor character in the original African myths, has become an essential figure in the oral tradition of New World black culture. In addition, the Monkey is one of Esu's names, like in the following

Oriki Esu:

King of Ketu,

The Monkey has no lamp at Akesan,

My mother's money its eyes serve as lamps all over the farm,

Product of today's hustle and bustle
An offshoot of tomorrow's hustle and bustle
The evil eye has stunted Monkey's growth
They call him a child of no means and position
Let him not consort with people on Alaketu's street
Let him not bring about the curse more effective than poison . (٧٧)

> The Yoruba myth about the origin of interpretation centers around the use of Esu as a critic. The presence of a monkey in Latin American versions of this myth can be traced back to the Yoruba myth, where the monkey also appears. The repetition of the monkey element, with some variations, in Cuban versions of the myth reveals Esu's influence on African-American myth. Gates (١٩٨٩) suggests that this influence enables critics to explore the practical equality of Esu and his African-American equivalent, the Signifying Monkey. Thus, according to Gates, the monkey is essentially the same as Esu, but for complex reasons, the monkey has been separated from Esu. Lydia Cabrera (٢٩) explains the key role of the monkey in this myth within African-Cuban mythology. In some of the Elegua (Elegbara) tales, he is depicted as the first interpreter who taught

> Oruba (Ifa) the art of divination. He is accompanied by Moedun (the Monkey) and a palm tree growing in the garden of Orungan (the midday sun). Additionally, Elegua is known as the messenger of Odu, which are the divination seeds. This is a reference to the cowry shells, which are used by the babalochas and iyaloches for interpretation. Bake Elegua is associated with this orisha: “he controls the largest number of cowry shells ”.

Caberra (٩٠) highlighted that it is uncertain whether Moedun was derived from the Yoruba word "omo", meaning "child", or "Edun", meaning "a type of monkey". However, it is clear that Esu, as the first interpreter, was accompanied by both the Monkey and the Tree during the Middle Passage. The monkeys lived on a tree and selected sixteen palm nuts from it, which became the sacred characters of Ifa divination. Many contemporary statues of Exu in Brazil depict him with both a large erect penis and a long tail. The Monkey appears in other African narratives and even alongside the Lion and the Elephant in the Signifying Monkey narrative poems in a famous Fon narrative entitled "Why Monkey Did Not Become Man." The Monkey also appears in a second canonical Fon narrative about divination, "Monkey's Ingratitude: Why One Does Not Deceive the Diviner" (٩٨). However, the direct conjunction of the Monkey and Esu seems to be limited to this myth of the origins of the process of interpretation itself.

Gates (١٩٨٩) stated that most of the monkey tales had been recorded by male poets, in settings that were suitable for men like bars, pools, and streets. However, Signifyin(g), which has been managed by women, should not be ignored. Women possess equal natural ability and effectiveness as men. Although only a small group of people recount Signifying Monkey tales, a host of African-Americans are not only familiar with it but also practice it. In this sense, it can be described as a category for various sorts of amusing language games. Some of them recreate and rebuild the issue while others make them clearer. The poems are fascinating in basically three ways: first, they can be regarded as a useful source of the rhetorical act of Signification; second, they can be considered as epitomes of the black figures that might be included in the trope of Signifyin(g); and third, they can be interpreted as evidence for the evaluation of the signifier (٣٦).

The Signifying Monkey and the Rhetoric of Signification

Ferdinand de Saussure is credited with defining signification, which has since become an integral part of many contemporary theories. He proposed that a sign comprises not just a sound image but also a concept. According to Berger (١١٢), Saussure divided the sign into two components: the signifier and the signified. However, it is surprising to note that this new usage of the word in Western tradition bears a striking resemblance to a black vernacular tradition that is almost two hundred years old. Tales and toasts of the Signifyin(g) Monkey date back to slavery, indicating that their origin goes back to that time. Hundreds of such tales have been recorded and written since the nineteenth century. Gates (١٩٨٨) noted that many African-American musicians,

Nat "King" Cole, Otis Redding, Wilson Picket, and Johnny Otisat have recorded songs called "The Signifying Monkey" or simply "Signifyin(g)".
Henry Louis Gates' theory of interpretation is derived from African-American cultural networks and is a theory of formal revisionism that is tropological. It emphasizes imitation and repetition of formal structures and their differences. Signification is a theory of reading that is rooted in the African-American tradition and culture. Gates notes that learning how to "Signify" is an important part of African-American youth education. He further adds that he had to go beyond his cultural boundaries to defamiliarize the concept. To accomplish this, he analyzed the principles of interpretation that were concealed in the Ifa oracle, and by decoding the signs, he revealed their potentiality in critical theory. These texts are still prevalent among the Yoruba tribe in Nigeria. Joyce states,

> Perhaps only Tar Baby is as enigmatic and compelling a figure from African-American mythic discourse as is that oxymoron, the Signifying Monkey. The ironic reversal of a received racist image in the Western imagination of the black as simian like the Signifying Monkey—he who dwells at the margins of discourse, ever punning, ever troping, ever embodying the ambiguities of language—is our trope for repetition and revision, indeed our trope of chiasmus itself, repeating and reversing simultaneously as he does in one deft discursive act. […] Signifying is a trope in which are subsumed several other rhetorical tropes, including metaphor, metonymy, synecdoche, irony (the master tropes), and also hyperbole and litotes, and metalepsis (Bloom's supplement to Burke). To this list, we could easily add aporia, chiasmus, and catechesis, all of which are used in the ritual of signifying. […] The black rhetorical tropes, subsumed under signifying, would include marking, loud-talking, testifying, calling out (of one's name), sounding, rapping, playing the dozens, and so on. (432)

The figure of the trickster and its myths play a significant role in African-American theories about language usage. They act as important points for understanding the formal usage of language. The myths of Esu and the Signifying Monkey represent the tension between oral and written forms of narration. This tension creates a voice in writing that is unique to the vernacular tradition.

Esu and the Signifying Monkey represent the two dominant narrative voices in this tradition. They are in search of a voice that is portrayed in many African-American texts. The tension between them results in a double-voiced discourse that is common in this tradition. The role of the figurative in the myths of Esu

and the Signifying Monkey is also significant. It weakens the preference for rhetorical principles that are commonly used in critical traditions.

The third conclusion that critics and readers confront by reading these myths is the indeterminacy of interpretation. Esu is considered a principle of language, specifically written discourse. Therefore, indeterminacy is an essential part of interpretation, determined by the vernacular tradition. As Gates (1989) observed, these three ways summarize Esu's function in Yoruba texts and contexts.

Conclusion

Gates introduced the concept of "signifyin'" in his books "Figures in Black: Words, Signs, and the “Racial” Self" and "The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism." Signifyin' refers to the practice of indirectly representing an idea through commentary that is often humorous, boastful, insulting, or provocative. Gates argued that signifyin' is pervasive and central to African and African American literature and music, making all such expression a form of dialogue with the literature and music of the past. Gates traced the practice of signifyin' to Esu, the trickster figure of Yoruba mythology, and to the figure of the “signifying monkey,” with which Esu is closely associated. He applied the notion to the interpretation of slave narratives.

African Americans who survived the Middle Passage did not endure the journey alone. They brought with them their cultures, traditions, and customs. They did not wish to completely eradicate the traces and elements of their traditional West African cultures, which would have been extremely difficult if not impossible. Instead, Africans gradually developed a new Pan-African culture that incorporated linguistic, institutional, metaphysical, and formal elements. The elements that survived slavery were both useful and fascinating, and they blended with Western culture. One notable example is Esu-Elegbara, a trickster figure found in African mythology, Caribbean tradition, and South American culture. This character appears so frequently in African cultures that it can be regarded as a common motif. The trickster theme survived the Middle Passage and still exists today in many countries. This motif may have originated in the Fon and Yoruba cultures of Benin and Nigeria. Over time, its form has changed in Western African cultures. Nowadays, this figure has transformed into the Signifying Monkey, a political figure. Esu is an important divine mediator between gods and men. Esu interprets the will of the gods to man and carries the desires of man to the gods. Scholars have studied various forms of Esu and have found that his features incorporate individuality, satire, closure and disclosure, parody, irony, magic, indeterminacy, open-mindedness, ambiguity, sexuality, chance, uncertainty, disruption and reconciliation, betrayal and loyalty, encasement and rupture. It is important to note that it is not right to focus on one of these features as important. Esu possesses all these features and more. Gates explains that for reasons that are not easy to reconstruct, Esu-Elegbara has turned into the Signifying Monkey in African myths in the United States and has simultaneously attained an essential role. In other words, throughout this transmission process from Africa to the Western

World, the monkey, who was a minor character, has become an important one in the surviving oral tradition of a New World black culture. Some critics state that the Monkey has been one of Esu's names. Lydia Cabrera's account of this myth within African Cuban mythology made the key role of the Monkey obvious. Finally, Henry Louis Gates concluded that the monkey is the same as Esu, in other words, for complicated reasons, the monkey has been displaced from Esu.

Reference

- Abrahams, Roger D. *Deep Down in Jungle: Black American Folklore from the Streets of Philadelphia*. Aldine Transaction, 2006.
- Adeeko, Adeleke. "The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism by Henry Louis Gates, Jr.", *South Atlantic Review,* vol. 55, no. 2, 1990, pp. 179-181 .
- Armstrong, Robert P. *The Powers of Presence: Consciousness*, *Myth, and Affecting Presence*. University of Pennsylvania Press, 1981.
- Bakan, Michael B. "The Abduction of the Signifying Monkey Chant: Schizophonic Transmogrifications of Balinese Kecak in Fellini's Satyricon and the Coen Brother's Blood Simple." *Ethnomusicology Forum*, vol. 18, no. 1, 2009, pp. 83–106. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/27808661. Accessed 13 Nov. 2023.
- Baker, Houston A., Jr. "The Urge to Adorn: Generational Wit and the Birth of *The Signifying Monkey*." *Early American Literature*, vol. 50 no. 3, 2015, pp. 831-842. *Project MUSE*, **https://doi.org/10.1353/eal.2015.0064**.
- Berger, Arthur A. *Media Analysis Techniques*. Sage Publications, 2012.
- Cabrerra, Lydia. *El Monte*. Ediciones Universal, 2000.
- Gates, Henry L. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, 1988.
- Gates, Henry L. *Figures in Black*. Oxford University Press, 1989.
- Gibbs, Jenna. "'The Signifying Monkey': Interdisciplinary Ripple Effects and Six Degrees of Separation." *Early American Literature*, vol. 50, no. 3, 2015, pp. 901–20. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/43946710. Accessed 13 Nov. 2023.
- Harlow, Barbara. "The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism by Henry Louis Gates, Jr.", *Research in African Literatures*, vol. 20, no. 3, 1989, pp. 575-578.

- Hughes, Langston, Arna Bontemps. *Book of Negro Folklore*, Dodd, Mead, 1958.

- Jackson, Bruce. *Get Your Ass in the Water and Swim Like Me*. Black Oral Tradition, Harvard University, 1974.

- Joyce, Joyce Ann. "A Tinker's Damn: Henry Louis Gates, Jr., and 'The Signifying Monkey' Twenty Years Later." *Callaloo*, vol. 31, no. 2, 2008, pp. 370–80. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/27654802. Accessed 13 Nov. 2023.

- Kermit E Campbell. The "Signifying Monkey" Revisited: Vernacular Discourse and African American Personal Narratives. *Journal of Advanced Composition*, vol. 14, no. 2, pp. 463-73, 1994.

- Klein, Herbert S. *The Middle Passage: Comparative Studies in the Atlantic Slave Trade*. Princeton University Press, 1978.

- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art.* Columbia University Press, 1980.

- Ogundipe, Ayodele. *Esu Elegbara: Chance, Uncertainly I Yoruba Mythology Vol I*, Kwara State University Press, 2018.

- Warren, Kenneth. "The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism by Henry Louis Gates, Jr.", *Modern Philology*, vol, 88, no. 2, 1990, pp. 224-226.

- Werner, Craig. "The Signifying Monkey: A Theory of Afro-American Literary Criticism by Henry Louis Gates, Jr.", *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 90, no.2, 1991, pp. 267-269.