واکاوی ویژگی‌های صور خیال و عاطفه در شعرهای میرزادهٔ عشقی

سلیمه ترکی‌نژاد*
دکتر مسعود اکبری‌زاده**
دکتر مصطفی سالاری***

چکیده

این جستار از طریق توصیف و تحلیل داده‌هایی که از مطالعات کتابخانه‌ای به دست آمده، به واکاوی عناصر خیال و عاطفه در سروده‌های عشقی می‌پردازد. پیکرهٔ متنی از ۸۸ شعر شکل گرفته است. نتایج نشان می‌دهد که در بحث از صور خیال، کنایه بالاترین بسامد را دارد و این یافته از بعد خودانتقادی ادبی با پیش‌بینی خود شاعر، به مثابهٔ منتقد اوّلیّه منطبق است. در جایگاه‌های بعدی، به ترتیب استعاره، مجاز و تشبیه قراردارند. وی کنایهٔ بعید به کار نبرده و فراوانی کنایه‌های قاموسی و ایما از انواع متناظر آنها بالاتر است. در موضوع مجاز، بر اساس الگوهای شناختی معلوم می‌شود که عشقی شاعری به‌گزین و گزیده‌گو است و به خواننده و جلب توجّه وی اهمّیّت می‌دهد. بسامد مجاز در هزلیّات بالاتر از میانیگن کلّ اشعار است و علاقهٔ «صفت و موصوف» بیش‌ترین فراوانی را دارد. تشبیهات اغلب از نوع صریح، مفصّل، مرسل و طرفین تشبیه غالباً حسّی است و استعاره‌ها بیشتر از نوع مصرّحهٔ مجرّده است و همگی اینها نشان از بارز بودن صفت سادگی دارد. از منظر عاطفی در شعر او «منِ شخصی» غلبه دارد و «من اجتماعی» در جایگاه بعد از آن قرار می‌گیرد و این بر خلاف باور عمومی دربارهٔ جایگاه عاطفه در شعر مشروطه است. واکاوی آثار عشقی از بابت هیجانات روان‌شناختی نشان می‌دهد که غم و حسرت همراه با یأس و دلسوزی مهم‌ترین هیجان‌های حاکم بر این شعرهاست که معرّف غلبهٔ هیجان منفی و بازدارنده بر نوع مثبت و پیش‌برنده است.

واژگان کلیدی: شعر فارسی عصر مشروطه، میرزادهٔ عشقی، عنصر خیال، عنصر عاطفه

---

* دانشجوی دکتری، گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
Email: salimehtorkinezhad@gmail.com
** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران. (نویسنده مسئول)
Email: m.akbarizadeh@iauzah.ac.ir
*** استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زاهدان، دانشگاه آزاد اسلامی، زاهدان، ایران.
Email: m.salari11@yahoo.com
تاریخ ارسال: ۱۳۹۹/۰۸/۰۵ تاریخ پذیرش: ۱۴۰۰/۰۴/۲۴

مقدّمه

در عرصهٔ شعر فارسی دوران مشروطه شاعرانی به ظهور رسیدند که هنر خود را مستقیماً به خدمت مردم گرفتند. سیّدمحمّدرضا کردستانی، معروف به میرزادهٔ عشقی از جملهٔ آنها، بلکه یکی از شاعران سرآمد عصر است. میرزاده به تاریخ بیستم آذر ۱۲۷۳ش. در قروهٔ کردستان چشم به جهان گشود. در کودکی به مکتب‌خانه‌های قروه فرستاده شد و از هفت‌سالگی در مدارس همدان به زبان‌های فارسی و فرانسوی تحصیل کرد. هم‌زمان نزد تاجری اهل فرانسه به مترجمی پرداخت. در اواسط دورهٔ متوسّطه به اصفهان و سپس برای اتمام این دوره به تهران رفت. این زمان مصادف با اوایل جنگ جهانی اوّل (۱۸ ـ۱۹۱٤م.) و منازعات سیاسی میان متّفقین و متّحدین بود. میرزاده از عثمانی‌ها حمایت کرد. وی نه تنها در این رخداد فراگیر، بلکه اساساً در اغلب حوادث کوچک و بزرگ جامعه بی‌طرف نمی‌ماند. سوگیری‌ها در کنار قلمِ نویسایی که طبع بلند و هنرآفرینش به وی بخشیده بود، از میرزاده یک فعّال سیاسی–اجتماعی مؤثّر، یک روزنامه‌نگار صاحب موضع صریح، یک نمایش‌نامه‌نویس موفّق و به ویژه یک شاعر نام‌آور ساخت تا هرگاه از عصر مشروطه سخن به میان آید، نام میرزادهٔ عشقی نیز بر زبان‌ها جاری شود. متأسّفانه فعّالیّت‌های شبانه‌روزی او به مذاق اصحاب قدرت خوش نیامد و به ترور او در مورّخهٔ دوازده تیرماه ۱۳۰۳ش. منجر شد که در نهایت به جوانمرگی این متفکّر صاحب‌قلم در ۲۹ سالگی انجامید. (قائد، ۱۳۸۷: ۲۰ ـ ۱۹؛ ۵ ـ ٤٤) جنبش مشروطیّت‌خواهی که میرزاده از فعّالان آن بود، عنوانی است برای اشاره به تفکرّات، اظهارات، کنش‌ها و واکنش‌هایی تحت تأثیر اندیشهٔ غرب و تضعیف روابط شکنندهٔ قاجار با جامعه، با هدف محدودسازی اختیارات همهٔ پادشاهان ایران از طریق نهادینه ساختن حقوق اساسی و معمولاً به دورهٔ زمانی از اواسط سدهٔ ۱۳ خورشیدی تا مردادماه ۱۲۸۸ش. گفته می‌شود که در نتیجهٔ آن، شاه ایران با اصول پیشنهادی مشروطیّت و به خصوص، تشکیل مجلس موافقت کرد. (آبراهامیان، ۱۳۸٤:۷–٦۵)

عمدهٔ آثار میرزادهٔ عشقی را می‌توان در کتابی تحت عنوان *کلیّات مصوّر عشقی* ملاحظه کرد که ابتدا در ۱۳۰۸ش. به کوشش علی‌اکبر مشیرسلیمی (مطبعهٔ شفق) و سپس به صور کامل‌تر

توسّط نشر امیرکبیر منتشر شد. این کتاب حاوی نثرها، نظم‌ها و تصاویر مختلف است و خود از هشت کتاب شکل گرفته است. کتاب‌های اوّل تا ششم را کمابیش دیگر پژوهندگان مطالعه کرده‌اند. پژوهش حاضر کتاب‌های باقیمانده را واکاوی می‌کند که شامل «اشعار عشقی» (کتاب هفتم) و ادبیّات کلاسیک (کتاب هشتم) و مجموعاً ۸۸ شعر کوتاه و بلند است. از این‌رو، جستار پیش رو از نظر حجم و تنوّع آثار میرزاده نسبت به تحقیقات دیگر گسترده‌تر است. پیکرهٔ متنی پژوهش (ن.ک. همین‌جا، پی‌نوشت۱) بدین شرح صورت پذیرفته است: ۱-کتاب هفتم: احتیاج (عشقی، ۱۳۵۷: ۵ ـ ۳۰۳)، برگ باد برده (۸ ـ ۳۰۶)، به نام عشق وطن (۱۲ ـ ۳۰۹)، در نکوهش روزگار (۱۵ ـ ۳۱۳)، سرگذشت تأثّرآور یک شاعر (۳۱۶)، کلاه‌نمدی‌ها (۱۹ ـ ۳۱۷)، مرگ دختر ناکام (۲۱ ـ ۳۲۰) و مخمّس عید نوروز (۲۳ ـ ۳۲۲). ۲-کتاب هشتم (بخش دوم اشعار عشقی یا ادبیّات کلاسیک): الف)چکامه‌ها: الوند و شهر همدان (۳۰ ـ ۳۲۹)، در وصف طبیعت (۳۳ ـ ۳۳۱)، مخالفت با قرارداد ایران و انگلیس (۳۶ ـ ۳۳٤)، نارضایتی از خلقت (۳۸ ـ ۳۳۷)، درد وطن (۳۳۹)، لرنامه (٤۱ ـ ۳٤۰)، زندگی و مرگ شاعر (٤٤ ـ ۳٤۲)، زندانی شدن شاعر (٤۹ ـ ۳٤٥)، نامهٔ عشقی (٥۲ ـ ۳٥۰)، چکامهٔ جنگ (٦۳ ـ ۳٥۳). ب)چامه‌ها: استاد عشق (۳٦٤)، آیین خودخواهی (۳٦٥)، بی‌اعتنایی به فلک (۳٦٦)، ملّت مغلوب (۳٦٦)، عشوه‌سازی (۳٦۷)، شب وصال (۳٦۸)، پریشانی ایران (۳٦۸)، رخسارهٔ پاک (۷۰ ـ ۳٦۹)، در استقبال منوچهری دامغانی (۳۷۱)، در لباس دین (۳۷۲)، دزد پاتختی (۳۷۳)، دفاع از زرتشت (۳۷٤)، زبان سرخ (۳۷٤)، جایزه (۳۷٥)، خندهٔ شاعر (۳۷٦)، عشق وطن (۳۷۷)، عشق و جنون (۳۷۸)، گل مولا (۷۹ ـ ۳۷۸)، ماه دندان‌طلا (۸۰ ـ ۳۷۹)، شراب مرگ (۳۸۰)، یک‌رنگی (۳۸۱)، افطار عشق (۸٤ ـ ۳۸۲). مثنویّات: آرزوی دل (۳۸٤)، ابله‌ترین حیوانات (۳۸٤)، تأثیر سخن بزرگان (۳۸٦)، در صفحهٔ غرب (۸۹ ـ ۳۸۷)، در بزرگداشت فردوسی (۳۹۰)، در ذمّ ناصر ندامانی (۹۲ ـ ۳۹۱)، گل‌های پژمرده (۳۹۳)، لرد معروف (۳۹٤)، در نکوهش نوع بشر (۹٦ ـ ۳۹٥)، نامهٔ منظوم (۹۸-۳۹۷)، در هجو ضیاءالواعظین (٤۰۰-۳۹۹)، ملّت‌فروش (٤۰۱). ت)مقطّعات: چشمت کور (٤۰٥)، آهن پرنده (٤۰٥)، عید خون (٤۰٥)، خانهٔ بیگانه (٤۰٥)، روش ناپسند (٤۰٦)، تمثال عشقی (٤۰٦)،

جام عمر (٤٠٦)، کابینهٔ نیم‌بند (٤٠٨–٤٠٧)، در لباس نیستی (٤٠٩)، راه نجات (٤٠٩)، زنجیر (٤٠٩)، سایهٔ مرد (٤١٠)، سیاست انگلیس (٤١٠)، دوبیت از یک غزل (٤١٠)، عید قربان (٤١١)، افتخار شاعر (٤١١)، گردون من (٤١٢)، لزوم انقلاب (٤١٢)، مناعت طبع (٤١٢)، نام نیک (٤١٢)، نمایندگان ریاکار (٤١٣). ث)هزلیّات: آبروی دولت (٤١٧)، ماست‌مالی (٤٢٢–٤١٨)، چه معامله باید کرد؟ (٤٢٣)، خرتوخر (٤٢٤)، خرنامه (٦ ـ ٤٢٥)، قهر کردن مؤتمن‌الملک (٤٢٧)، در هجو وحید دستگردی (٤٣٢–٤٢٨)، سوگند وکالت (٤٣٣)، در هجو شیخ ممقانی (٣٨–٤٣٤)، شعر و شکّر (٤٣٩)، یک عمر آه و ناله (٤٤٠)، مستزاد مجلس چهارم (٤٦–٤٤١)، در هجو خلخالی (٤٤٧)، مهدی‌کچل (٤٤٨)، در هجو دیوان‌بیگی (٤٤٩).

این شعرها را می‌توان از ابعاد مختلفی سنجید. پژوهش پیش رو، با بهره گرفتن از مطالعات کتابخانه‌ای بر توصیف، تجزیه و تحلیل دو عنصر «صور خیال» و «عاطفه» تمرکز یافته است. نظام نظری این پژوهش نیز دو بخش دارد. بخش نخست بر اساس آرای محمّدرضا شفیعی کدکنی (زادهٔ ۱۳۱۸ش.، کدکن) و تعریف او از شعر است. وی شعر را متشکّل از عناصر پنج‌گانهٔ زبان، شکل (فرم)، موسیقی، خیال و زمینه‌های عاطفی و معنایی می‌داند. در این تعریف، خیال جوهر اصلی و فصل مقوّم شعر است که در تشبیه‌ها، استعاره‌ها، مجازها و کنایات به ظهور می‌رسد و عاطفه زمینهٔ معنوی آن است که نگاه شاعر به جهان پیرامونی را تصویر می‌کند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۷) در اثنای پژوهش برخی ابعاد نگرش شفیعی کدکنی به شعر مشروطه نقد می‌شود. بخش دیگر بنیان نظری پژوهش مربوط به عنصر عاطفه است. در این باب جدول پیشنهادی ریچارد لازاروس (۱۹۲۲–۲۰۲۲م.)، روان‌شناس امریکایی کارآمد است که در آن چهارده نوع هیجان روانی تفسیر خاص دارد که در واقع نوع محرّک مولّد آن هیجان است: خشم = توهین، ترس = خطر عینی، اضطراب = خطر مجهول، ندامت = خودانتقادی از قانون‌شکنی، غم = فقدان غیرقابل جبران، حسادت = آرزوی مایملک دیگران، غیرت = دشمنی با رقیب، انزجار = مواجهه با چیزی مشمئزکننده، شادی = واکنش به موفّقیّت و پیشرفت خود، غرور = واکنش به حسّ دیگران از پیروزی خود، آرامش و آسودگی خاطر = رهایی از چیزی

استرس‌زا، امید = آرزوی بهروزی در شرایط نامطلوب، محبّت = تمایل به دوستی، دل‌سوزی = ناراحتی از زجر خود یا دیگران. (نولن و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۳) این طبقه‌بندی معیاری عینی را برای بررسی عاطفه در شعرهای عشقی به دست می‌دهد. وجه دیگری از مطالعهٔ عاطفه مبتنی بر آرای جامعه‌شناسان سدهٔ نوزدهم میلادی است که بین «من فردی» و «من اجتماعی» تمایز قائل شدند. (کوئن، ۱۳۷٦: ۱۰۹) بعدها «من بشری» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸–۸۷) و «من عرفانی» (نصرتی، ۱۳۹۵: ۱۱٤۸) توسّط پژوهشگران ایرانی به این طبقه‌بندی اضافه شد.

پرسش‌هایی که این تحقیق به آن‌ها پاسخ خواهد داد، از این قرار است: ۱–میرزادهٔ عشقی صور خیال را با چه کمیّت و کیفیّتی در شعرهای خود به کار بسته است؟ ۲–ویژگی‌های عاطفی شعرهای عشقی کدام است؟ اهمّیّت و ضرورت پاسخ به این پرسش‌ها را در وهلهٔ نخست می‌توان در جایگاه ممتاز عشقی در ادب عصر مشروطه و در ناشناخته ماندن ابعاد هنری آثار وی دانست. بنابراین، معلوم شدن کاربردهای کمّی و کیفی عناصر خیال و خصوصیّات عاطفی شعرهای مزبور راه‌گشای پژوهندگان، دانشجویان و علاقه‌مندان به ادب معاصر فارسی است. کارکرد دیگر مربوط به نقش این شاعر در رخدادهای سیاسی و اجتماعی یک دورهٔ مهم از تاریخ ایران؛ یعنی عصر مشروطیّت است. از این جهت، روشن شدن ابعاد مختلف شعرهای عشقی بیانگر وجوهی نامکشوف از سخنان یک فعّال سیاسی–اجتماعی است که وقایع روزگار خویش را از طریق زبان شعرهایش به ثبت رسانده است. لذا، جستار حاضر می‌تواند محلّ مطالعات بعدی پژوهشگران حوزهٔ سیاست و جامعه‌شناسی باشد و ایشان را با بطن نگرش این شاعر به پدیده‌های عصر خویش و نقش او در این پدیده‌ها آشنا سازد.

۱-۱ـ پیشینهٔ تحقیق

برخی آثار مندرج در *کلیّات مصوّر عشقی* از ابعاد مختلف بررسی شده‌اند، امّا ویژگی‌های کمّی و کیفی عناصر صور خیال و عاطفه در شعرهای دو کتاب آخر وی به صورت بسنده مطالعه نشده و آنچه مستقیماً پیرامون محورهای اصلی مباحث پیش‌رو تألیف شده، چیزی جز

اشاراتی پراکنده (و گاه غیردقیق) نیست، مثلاً آرین‌پور (۱۳۷۲) در کتاب *از صبا تا نیما* (۲) پس از معرّفی شخصیّت عشقی، با برشمردن آثار او، طرز توصیفات وی را از هم‌عصرانش برتر می‌نهند (۲٦۷)، امّا بحثی تخصّصی در باب هیچ‌یک از اشکال صور خیال یا عنصر عاطفه در میان نمی‌آورد. شفیعی کدکنی (۱۳۸۰) در کتاب *ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت* ضمن این‌که عشقی را یکی از صداهای اصلی شعر مشروطه می‌خواند و پررنگی مضامین وطن و آزادی را در شعر او می‌پسندد (۳٤)، این شاعر را صاحب استعدادی خاص می‌داند و معتقد است اگر او جوانمرگ نمی‌شد پیش از نیمایوشیج به اصول شعر نو دست می‌یافت (٤۲). این محقّق عواطف در شعر میرزاده و بسیاری از شاعران مشروطه را از نوع «من اجتماعی» برمی‌شمرد که پیرامون مسایل مبتلابه زمان شکل می‌گیرد، از جمله قومیّت و کوشش برای بیدارسازی حسّ ناسیونالیسم، انتقاد از عقب‌ماندگی فرهنگی، انتقاد از فقر و فقدان آزادی و درگیری با خرافات. این در حالی است که در تحقیق حاضر اثبات می‌شود که عاطفه در شعر عشقی غالباً از نوع «من شخصی» است. در نظر شفیعی کدکنی عاطفه در شعر میرزاده و شاعران مشروطه عنصر اصلی و فراگیر است، به نحوی که جای چندانی برای عنصر تخیّل باقی نمی‌ماند (۱۰٦)، امّا در پژوهش حاضر معلوم می‌شود که نقش عنصر خیال در شعرهای عشقی هیچ کم از نقش عنصر عاطفه ندارد. نشایی مقدّم (۱۳۸۸) در یادداشتی موجز با عنوان «صور خیال در شعر میرزادهٔ عشقی» فارغ از تحلیل یا نتیجه‌گیری، معدودی از شواهد تشبیه و استعاره را در شعرهای این شاعر معرّفی کرده است. (۹ ـ ۳۸) حیدری‌نیا نایینی و همکاران (۱۳۹۳) در مقاله‌ای با عنوان «بررسی تشبیه در شعر عشقی به عنوان یک ویژگی سبکی» حضور انواع تشبیه را در آثار او نشان داده‌اند و یکی از هنرهای عشقی را آوردن مضامین سیاسی و اجتماعی در قالب تشبیهات بیان کرده‌اند. (۹۵) این پژوهندگان وی را شاعری تشبیه‌گرا و در عین حال، شعرهای او را حاوی تصاویر زیبا و خیال‌انگیز با کمترین اهتمام به صناعات بلاغی معرّفی نموده‌اند. این پژوهشگران در بارهٔ موضوع مزبور گفته‌اند: «وی در تشبیهات خود گاه چنان عبارات و ترکیب‌هایی به کار می‌برد که مخاطب وی را شاعری اهل سیاست و بدون هیچ جنبهٔ

عاطفی تصوّر می‌کند و در جایی دیگر با احساس سرشار خود چنان تشبیهات ترکیبی می‌آفریند که برای خواننده اشعار شاعران کلاسیک ادبیّات فارسی تداعی می‌شود. اگر چه در برخی اشعار عشقی سادگی و وضوح صفت غالب تشبیه‌های شاعر است، ولی در برخی موارد تشبیهات دور از ذهن و غریب نیز مشاهده می‌شود. (همان: ۱۰۶) اینها در حالی است که پژوهش حاضر مبتنی بر آمار و اعداد و شاهد مثال‌های فراوان نشان می‌دهد که اوّلاً تشبیه کم‌بسامدترین صورت خیال در شعر عشقی است و ثانیاً تشبیه غریب بدان معنا که در کتب بلاغی نام می‌برند اساساً در شعر شاعری ساده‌پسند همچون عشقی راه ندارد. رنجبر و نجفی عرب (۱۳۹۳) در مقالهٔ «نقد و بررسی جنبه‌های ادبی اشعار میرزادهٔ عشقی» نیز با تأکید بر «سه تابلوی مریم» ذیل عنوان «کاربرد صور خیال در اشعار میرزادهٔ عشقی» از پرداختن به جزییّات انواع تشبیه پرهیز می‌کند و این کار را عامل «بازداری از هدف اصلی» می‌شمرند و در نتیجه به ذکر نمونه‌هایی از تشبیه بسنده می‌شود، ایشان استعارهٔ مکنیّه را عامل اصلی پویایی شعرهای میرزاده به حساب آورده‌اند و معدود بودن استعارهٔ مصرّحه را نشانهٔ فاصله داشتن میرزاده از قلّه‌های شاعری دانسته‌اند، حال آنکه کنایه را برای مخاطبان شعر این شاعر مناسب‌تر دانسته و تعداد مجازها را در آثار وی انگشت‌شمار می‌دانند. (۲۰-۱۷) جستار پیش رو بر خلاف تحقیق مزبور به جزییّات وارد می‌شود و با جدول و نمودار ثابت می‌کند استعارهٔ مصرّحه پربسامدترین نوع در شعر عشقی است. سلیمانی و بشیری (۱۳۹۳) در مقالهٔ «بررسی عیوب فصاحت و بلاغت در اشعار میرزادهٔ عشقی» در مورد ابعاد کاربرد واژگان غیرشعری مسایلی را مطرح کرده‌اند. سلیمانی و مهرآوران (۱۳۹۸) در مقالهٔ «نقد بلاغی شعر مشروطه، با تأکید بر اشعار میرزادهٔ عشقی و ابوالقاسم لاهوتی» با این استدلال که نیروی تخیّل در ساختن مجاز دخیل نیست و مجاز مرسل توسّط شاعر ساخته نمی‌شود (۱۶۷)، اساساً مجاز را در آثار این دو شاعر تحلیل نکرده‌اند. آنها با تأکید بر منظومهٔ «سه تابلو یا ایده‌آل» اغلب تشبیهات آن را از نوع مفرد دانسته و می‌نویسند: «تشبیهات میرزادهٔ عشقی را به ترتیب بهره‌گیری او چنین می‌توان برشمرد: ۱-تشبیهات مفرد ۲-تشبیهات مرکّب۳ـ تشبیهات اضافی. در دو مورد نخست که بیش‌ترین تشبیهات عشقی را تشکیل می‌دهند، گستردگی

دارد و تنها در مورد سوم فشردگی دیده می‌شود. از این رو به خوبی می‌توان علاقهٔ عشقی را به آوردن تشبیهات گسترده دید که گویا به نوع مخاطب او بستگی داشته است. از آنجا که تشبیه در مراحل بعد به استعاره تبدیل می‌گردد، روند گسترده‌گویی میرزاده، باعث می‌شود تا بسامد استعارات مصرّحه در اشعار او کاهش یابد.» (۱۸۷) در همین جستار استعاره‌های شعر عشقی را غالباً از نوع مکنیّهٔ غیراضافی دانسته و نوشته‌اند: «با نگاهی بر این استعارات به خوبی می‌توان دانست که عشقی بیشترین بهره را از تشخیص برده است. در سایهٔ این صنعت بسیاری از اشیای مرده و بی‌روح، پویا و متحرّک شده و توانایی انتقال حسّ یگانه‌ای را فراهم کرده‌اند. در این استعارات، پیوند صفات انسانی با موجودات بی‌جان طبیعی قابل مشاهده است. آنها استعارهٔ مکنیه را ابتدایی‌ترین نوع استعاره دانسته‌اند که با اندک حالت عاطفی و تخیل، می‌توان به ژرفنای آن رسید. استعارات مکنیهٔ اضافی نقش بسیار اندکی در اشعار میرزاده دارد. در این موارد به خوبی ارتباط اعضا و صفات انسانی را با مفاهیم انتزاعی و یا محسوس طبیعی می‌بینیم. گاهی این اضافه‌های استعاری در نقش استعارهٔ مصرّحه نیز قرار می‌گیرند... از رهرو همین قدرت زبانی است که می‌توان موارد بزرگ و انتقادات صریح را با کمترین لفظ و بزرگ‌نمایی و تأثیر بیشتر بیان کرد.» (همان: ۱۹۶) این دو محقّق معتقدند که«کنایات عشقی بسامد بسیاری در اشعار او دارد که نشانگر در پرده بودن سخن اوست. اگر بخواهیم کنایات عشقی را بر اساس علل کاربرد آن بررسی کنیم، در دو دستهٔ هجوگویی و دوری از الفاظ حرام و زشت می‌گنجد... در اشعاری که جنبهٔ توصیف‌گری و زیبایی دارند، کنایات هجوی جایگاهی ندارد، امّا در عرصهٔ انتقاد و مبارزه با رذایل است که کنایه و اقسام آن بروز می‌یابد. در تمامی کنایات عشقی ما نمونه‌ای از کنایات رمز و تلویح را نمی‌بینیم، امّا او در کنایهٔ ایما، ید بیضایی دارد... عشقی در برخی از اشعار خود از کنایاتی استفاده می‌کند که گویا چندان سابقه‌ای در ادب فارسی ندارد و محصول دورهٔ مشروطه و زبان گفتار مردم آن روزگار است.» (همان: ۹۸-۱۹۷) به نظر می‌رسد روگردانی این پژوهشگران از مطالعهٔ آماری و دقیق عامل اصلی به انحراف رفتن ایشان از ویژگی‌های عنصر خیال در شعر عشقی باشد که پژوهش حاضر به جبران این نقایص پرداخته است. دو نکته‌ای که در ارتباط با

مجموعهٔ پژوهش‌های فوق جای توجّه دارد و تحقیق ما را از این پژوهش‌ها ممتاز می‌سازد، یکی دامنهٔ تحقیق است، چه، پژوهش اخیر (مبتنی بر پی‌نوشت آن) بر سه تابوی مریم، نوروزی‌نامه و کفن سیاه تمرکز دارد (همان، ۲۰۲)، حال آنکه پیکرهٔ متنی تحقیق ما را همهٔ اشعار موجود در دو کتاب آخر مندرج در کلیّات مصوّر عشقی شکل می‌دهد. دوم، پژوهش ما متمرکز بر چهار صورت تصویرساز (مجاز، کنایه، تشبیه و استعاره) و عنصر عاطفه است که در ادامه، مبتنی بر آمار و سنجه‌های علمی انجام می‌شود و این فراگیری و دقّت به تشخیص نقیصه‌های تحقیقات پیشین یاری کرده است.

۲ـ ویژگی‌های مجاز در شعرهای عشقی

«مجاز» استفاده از واژه، عبارت یا جمله در معنای ثانویّه، مشروط بر وجود علاقه و حضور قرینه است. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۷ ـ ٤٥) در ۸۸ شعر میرزادهٔ عشقی که در پیکرهٔ متنی نام بردیم، مجموعاً ۲۱۱ مورد کاربرد مجاز ملاحظه می‌شود؛ یعنی به طور متوسّط در هر شعر بیش از دو بار مجاز استفاده شده است. البتّه رویکرد میرزاده به عنصر مجاز رویکردی یک‌دست و ثابت نیست، زیرا در برخی شعرهای او اساساً از این عنصر بیانی بهره نمی‌برد، مثل «الوند و شهر همدان» (عشقی، ۱۳۵۷: ۳۳۰–۳۲۹)، «درد وطن» (همان:۳۳۹)، «استاد عشق» (همان: ٣٦٤) و «ملّت مغلوب» (همان:٣٦٦). در برخی دیگر کمیّت استفاده از مجاز قریب به بسامد میانگین است، همچون شعر «گل مولا» که در آن «نان» و «بازو» به مجاز به کار رفته است:

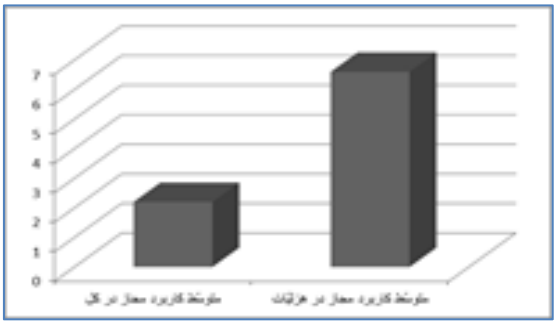
نان همـــــــه از قبل نیرو و بازو خواهند

نان تو از رشته و بوق و دگنک می‌خواهی

(همان: ۳۷۸)

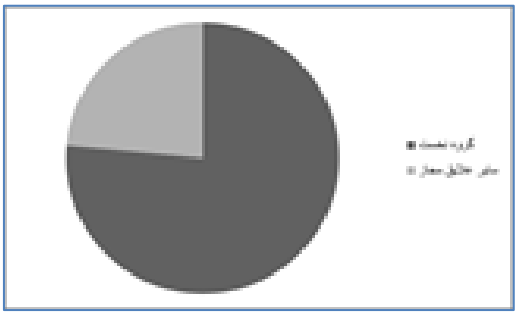
گاهی هم کمیّت مجازها در یک شعر تا ۷ برابر میانگین می‌رسد. این شواهد را اغلب می‌توان در هزلیّات عشقی یافت، به ویژه در شعرهای «ماست‌مالی» (همان: ۲۲–٤۱۸) و «آبروی دولت» (همان: ۱۸–٤۱۷) که شاعر در هر یک از آنها ۱۳ بار از مجاز بهره گرفته و هزلی با

عنوان «در هجو وحید دستگردی» (همان: ۳۲ ـ ٤۲۸) با ١٤ شاهد. در منظومهٔ اخیر که شعری نسبتاً بلند است، بعضی واحدهای پول مانند «تومان»، «قران» و «لیره»، بعضی اسم‌های خاص اماکن از قبیل «خراسان»، «نجد»، «مداین»، «دکن»، «مراغه» و «پاریس» و نیز دیگر موارد مثل «تار و پود»، «کوه و دمن»، «جهان»، «بیوه‌زن» و «قلم» با علایق گوناگون به معنای مجازی به کار رفته‌اند. (همانجا) البتّه موارد فوق حتّی برای مجموعهٔ هزلیّات هم استثناست، زیرا فراوانی متوسّط مجاز در هزلیّات ۳ برابر میانگین آن در کلّ شعرهای مورد بحث است.



نمودار ۱: مقایسهٔ میانگین بسامد مجاز در هزلیّات و کلّ اشعار

علاقهٔ هر مجاز که شاعر به کار می‌گیرد، حاکی از نوع ارتباط فضای تصویری شعر او با جهان بیرون و رخدادهای واقعی است. (شمیسا، ۱۳۹۲: ٤۸) در مجازهایی که میرزادهٔ عشقی استفاده می‌کند، همهٔ انواع علایق مجاز به کار نمی‌روند و نسبت آنهایی که استفاده می‌شوند نیز مانند هم نیست. توجّه به کمیّت و کیفیّت این خصوصیّات راهگشای بهتر شناختن این شاعر خواهد بود. مثلاً فراوانی بالای مجاز به علاقهٔ «صفت و موصوف»، «اغراق»، «کلیّت و جزییّت» و «عموم و خصوص» در مقایسه با ندرت سایر علاقه‌ها از جمله «ماکان و مایکون»، «جنس»، «حال و محال» و... در این شعرها مشخّص است، به نحوی که می‌توان گفت چهار علاقهٔ گروه نخست بیش از سه چهارم مجموع علایق مجاز در این آثار را شکل می‌دهد.



نمودار۲: مقایسهٔ علایق مجاز

به نظر می‌رسد دلیل بسامد بالای مجاز به علاقهٔ اغراق روشن باشد، زیرا شاعران کمابیش به بزرگ‌نمایی نیاز دارند تا مطلب را برای مخاطب هرچه بیشتر جالب توجّه سازند. برای نمونه میرزاده در وصف «نمایندگان ریاکار» و ایجاد این احساس در مخاطب که چگونه آن نمایندگان به متمدّن بودن تظاهر می‌کنند، می‌سراید:

گرچه او را نیست دیناری به جیب هیکلش چـــون مـــردم درباری است...
هشته یک خروار ریش و عقل مات زین خر و زین ریش یک‌خرواری است

(عشقی، ۱۳۵۷: ٤١٣)

طبیعتاً در چنین مواردی نه عشقی منظور دارد و نه خواننده انتظار که به راستی حتّی یک دینار هم در جیب آن نماینده وجود نداشته و یا واقعاً وزن ریش او یک خروار باشد، چه، هر دو می‌دانند هدف از این‌گونه اغراق‌آمیز سخن گفتن تنها افزایش تأثیر بر خواننده است. استفاده از مجاز به علاقهٔ صفت و موصوف به شاعر در ایجاز سخن کمک می‌کند، زیرا غالباً موصوف جایگزین اسم شده و ویژگی‌های اسم را به خود می‌پذیرد و از تکرار اسم بی‌نیاز می‌شود. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۵۰) علاقه‌های «کلیّت و جزییّت» و «عموم و خصوص» حاکی از نگاه تیزبین شاعر در برگزیدن بهترین نمونه از هر مجموعه است به نحوی که بتواند تمام مجموعه را نمایندگی کند. این مسأله را می‌توان از منظر شناختی و عملکرد ذهن در مواجهه با مجاز شرح داد، زیرا وقتی یک گوینده (در اینجا شاعر) از طریق مجاز به نامگذاری دوبارهٔ جهان دست

می‌زند، هرگز به شکل اتّفاقی عمل نمی‌کند، بلکه ذهن وی از الگوهای پیروی می‌کند که همانند آن را در دیگر نقاط گیتی و ملل مختلف می‌توان یافت. بدین ترتیب گزینش در مجاز فقط یک بحث بلاغی نیست، بلکه سخن از نظام فکری انسان‌ها برای معناپروری است. (لیکاف، جانسون، ۱۹۸۰: ۳) با این حال، طبیعتاً نه فقط در مجازهای ابداعی که آیینه‌ای در برابر قدرت خلّاقهٔ شاعر است، بلکه حتّی در مجازهای قاموسی و زبانی نیز شاعر نسبت به افراد عادّی جامعه قدرت گزینش خاص دارد و این علاقهٔ مجاز است که آن را هویدا می‌سازد. زبان‌شناسان بر پایهٔ نظریّهٔ واژگانی و الگوهای شناختی معتقدند برخی مجازها الگوهای شناختی را در ذهن شاعر فعّال می‌سازند، تا زمینه‌ای برای درگیر کردن ذهن خواننده با مفاهیم مختلف و در هم آمیختن آنها برای بازسازی یک الگوی جدید فراهم آورند. (ایوانز، ۲۰۰۹: ۲۹۶-۲) برای مثال، عشقی در «بزرگ‌داشت فردوسی» وقتی می‌خواهد نام‌آوری حکیم توس را به خواننده یادآور شود، از میان هزاران نام که برای مناطق مختلف جهان (در قریب به دویست کشور) وجود دارد، «سیبری» و «امریکا» را برمی‌گزیند:

الغـــــرض در مردمِ از سیبری تا آمریک

دائماً تعظیم و تکریم است بر آن نام نیک

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۹۰)

این‌که چرا و طیّ کدام فرآیندهای ذهنی هر یک از این دو اسم نمایندهٔ دو گوشهٔ دور از دنیا می‌شوند و نه دو اسم دیگر، مسلّماً بحثی پیچیده و خارج از مجال این جستار است، ولی در این میان، جلوهٔ توانایی خاصّ شاعر در گزینش از میان مجموعه‌ها مؤلّفه‌ای است که ثابت باقی می‌ماند؛ گزینشی که با هدف نشان دادن نگرش خویش به مخاطب و نیز نزدیک ساختن مطلب به ادراک خواننده صورت پذیرفته است. لذا در مجموع، از غلبهٔ کمّی مجاز به علایق «صفت و موصوف»، «اغراق»، «کلیّت و جزییّت» و «عموم و خصوص» می‌توان دریافت که عشقی شاعری به‌گزین و گزیده‌گو است و به خواننده و جلب توجّه وی اهمّیّت می‌دهد.

۳ـ نقش کنایه در تصویرسازی‌های اشعار عشقی

«کنایه» گاهی جمله و گاهی ترکیب است، همچون ترکیبات وصفی، اضافی، صفات مرکّب و یا مصادر مرکّب و در این ترکیب‌ها مراد گوینده معنای نزدیک کلام نیست، امّا قرینهٔ صارفه‌ای هم در کار نیست که مخاطب را از معنای نزدیک به معنای دور متوجّه سازد. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۲۷۹) از نظر ریشه کنایه سه نوع است.

۱ـ کنایهٔ زبانی: «کنایه‌ای وام‌گرفته از زبان مردم و با خاستگاه هنجارهای اجتماعی، رفتارهای انسانی و خصوصیّات فرهنگی است که شیوهٔ استفاده از آنها در زبان تغییر نمی‌کند، بلکه همواره یکسان می‌ماند.» (کزّازی، ۱۳۸۱: ۱۷٦)

۲ـ کنایهٔ قاموسی (فرهنگ‌نامه‌ای): «نوعی کنایه برای تأکید بر یک معناست. در این کنایه‌ها به دلیل قوی بودن معنای هنری، به محض اظهار، ذهن مخاطب از معنای ظاهری به معنای مجازی و هنری منتقل می‌شود. روزگاری این کنایه‌ها تازگی و غرابت داشته‌اند، امّا در اثر تکرار از خیال‌انگیزی آن‌ها کاسته شده است.» (کزّازی، ۱۳۸۱: ۱۷٤)

۳ـ کنایهٔ ابداعی «مخلوق شاعر است و تا مدّت‌ها به قلمرو زبان راه نمی‌یابد، در فرهنگ‌ها دیده نمی‌شود و معنای ثابت و مشخّص ندارد، بلکه همراه با پسند و پندار سخنوران تغییر می‌کند.» (کزازی، ۱۳۸۱: ۱۷۷) برای فهمیدن کنایه‌های ابداعی باید بافت سخن را سنجید و با نظام علّت و معلولی راهنمایی شد. (ثروتیان، ۱۳٦۹: ۱۰۳) کنایه را از لحاظ آسانی ادراک و دست‌یابی به معنای مورد نظر گوینده می‌توان به انواع «قریب» و «بعید» طبقه‌بندی کرد. اگر بین لایه‌های غایب و اظهارشده فاصله کم باشد، کنایه قریب و در غیر این صورت بعید است. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۲۸۳؛ پورنامداریان، ۱۳۷۷: ۲۰۰) تقسیم‌بندی مهمّ دیگری برای کنایه موجود است که بنیانش درک آسان‌تر یا دشوارتر منظور گوینده است. «ایما» کنایه‌ای با وسائط کم است. درک ایما آسان و کاربرد آن توسّط مردم بسیار است. «تلویح» کنایه‌ای دشوار فهم، با وسائط متعدّد است که ویژهٔ متن ادبی است و در مکالمات روزمرّه استفاده نمی‌شود. «رمز» کنایه‌ای با وسائط پنهان است. در رمز رسیدن به معنای دوم به غایت مشکل و گاهی ناممکن

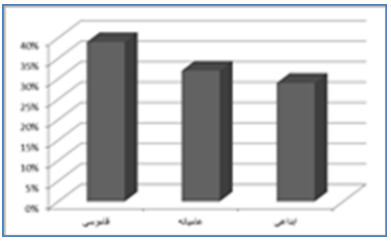
است. «تعریض» به کنایات خصوصی بین دو نفر می‌گویند. مکنّیٌعنه تعریض یک خبر است که به مخاطب هشدار می‌دهد یا او را نکوهش، تنبیه یا سخره می‌کند. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۸۸ –۲۸۵)

در این جستار، از بررسی ۸۸ شعر میرزادهٔ عشقی مجموعاً ۳۱۲ شاهد حاوی کنایه به دست آمد. در تمامی این موارد رمز و تعریض ملاحظه نشد، چه، شرط این دو گونه مبهم بودن معنا یا اساساً نامفهوم بودن سخن است، حال آنکه در همهٔ شواهد این تحقیق یا با وسایطی کم به معنا می‌رسیم و یا حدّاکثر از واکاوی دو لایهٔ معنایی منظور شاعر روشن می‌شود؛ یعنی هر یک از ۳۱۲ کنایه در شعر عشقی یا ایما و یا تلویح است. از سوی دیگر، با مطالعهٔ این شواهد در فرهنگ‌نامه‌ها مشخّص می‌شود اکثریّت مطلق آن‌ها کنایات قاموسی/زبانی هستند که به منابع مربوط راه یافته‌اند و محقّقان تعریف معیّنی برای هر کدام به دست داده‌اند. از این‌رو، کنایات ابداعی عشقی معدود و محدودند.

جدول ۱

قاموسی	٪۳۹
عامیانه	٪۳۲
ابداعی	٪۲۹

انواع کنایه از نظر بنیان آن‌ها



نمودار ۳: انواع کنایات شعر عشقی

از منظر خواننده‌محور می‌توان کنایات قاموسی و زبانی را در یک گروه قرار داد و آنها را برای درک آسان‌تر توسّط خواننده مهیّاتر دانست. در این صورت بیش از ٪۷۰ کنایات در شعر عشقی از این ویژگی برخوردارند، امّا نکتهٔ مهم آن است که حتّی بین مکنّی و مکنّیٌ عنه در کنایه‌های ابداعی این شاعر نیز فاصلهٔ زیادی نیست و خواننده ناچار به تلاش فکری جدّی برای کشف روابط پیچیده نمی‌شود. از این‌رو تمام کنایه‌ها در شعرهای عشقی از نوع قریب است و اساساً پژوهندگان حاضر کنایهٔ قریب در میان آنها ملاحظه نکردند. مثلاً در شعری با عنوان «به نام عشق وطن» ۲۵ کنایه وجود دارد و یقیناً این شعر کنایی‌ترین زبان را در میان آثار پیکرهٔ متنی

دارد. در این شعر انتقادی «دست (و پای) کسی را بستن (بسته بودن)» کنایهٔ قاموسی از «ناتوان بودن یا اختیار عمل نداشتن» (انوری، ۱۳۸۳: ۶۱۱/۱)، «خوان آراستن به چیزی» کنایهٔ قاموسی از «فریب‌کاری کردن به کمک چیزی» است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل خوان‌آراستن)، «از چوب تراشیدن کسی/چیزی را» یعنی به ناروا و غیرواقعی ایجاد کردن آن (انوری، ۱۳۸۳: ۲۷۲/۱) و «خاک مرده بر جایی پاشیدن» کنایهٔ قاموسی است به معنای این‌که «بی‌کاری و عطالتی تمام یا سکوت و خاموشی کامل در آن‌جا هست» (دهخدا، ۱۳۶۳: ۷۱۰/۲). چنین کنایاتی آن‌قدر بر زبان مردم تکرار شده یا در آثار مختلف ادبی و غیرآن آمده که فرهنگ‌نویسان به جرأت معنای ثابتی را برای آن‌ها تعیین کرده و در کتاب‌های خود آورده‌اند و از قضا همین معانی را در شعر عشقی دارند:

دست و پای گلّه با دست شبانان بسته‌اند　　خوانی اندر ملک ما از خون خلق آراسته‌اند
یا رب این مخلوق را از چوب بتراشیده‌اند　　بر سر این خلق خاک مردگان پاشیده‌اند

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۱۰)

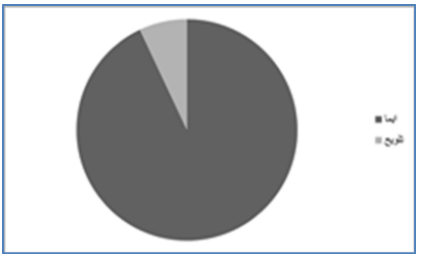
در همین شعر، کنایهٔ «جایی را ملک پدر خود دانستن» را در فرهنگ‌نامه‌ها نیافتیم، امّا این بدان معنا نیست که عشقی آن را ساخته است، ضمن این‌که همهٔ ما مانند این عبارت را بارها از زبان مردم و حین مکالمات آن‌ها شنیده‌ایم. بنابراین کنایات قاموسی فوق و این کنایهٔ زبانی/عامیانه هیچ‌یک عامل دشوارسازی فهم مطلب شعر عشقی نیست، امّا آنچه مهم‌تر است کنایات ابداعی اوست، چه، این کنایه‌ها نیز در شعر او مخّل روند آسان‌فهمی سخن نیستند. دلیل این پدیده را باید در فاصلهٔ نزدیک مکنی و مکنّی‌عنه دانست. مثلاً او می‌گوید:

زنده‌ای ملّت سوی گور از چه بخرامنده‌اید
دست از تابوت بیـــــرون آورید ار زنده‌اید

(همان: ۳۱۱)

در این بیت «دست از تابوت درآوردن» مسلّماً کنایه است، زیرا معنای ثانویه‌ای از آن قصد شده که با توجّه به مصراع نخست و نیز عبارت «اگر زنده‌اید» که پس از عبارت کنایی آمده،

همانا «اثبات زنده بودن» است. اگرچه در کنایه اراده کردن معنای ظاهری هم بلامانع است، معنای دوم حاوی پیام اصلی متن است و این معنای دوم را بافت سخن در اختیار خواننده می‌گذارد و عشقی با بر جای گذاشتن این نشانه‌ها از هدایت خواننده به سوی معنای مورد نظر خود هیچ کوتاهی نمی‌کند. به همین دلیل، نه فقط کنایات قاموسی و عامیانه، بلکه کنایات ابداعی این شاعر نیز همگی از نوع قریب و عموماً از گونهٔ ایماست و اساساً کنایهٔ بعید (رمز و تعریض) به شعرهای پیکرهٔ متنی راه نیافته است. آنچه باقی می‌ماند کنایاتی از جنس «دست از تابوت درآوردن» است که تلویحاً به معنای نشان دادن زندگی و طبیعتاً خاصّ متون ادبی و قدری دیریاب‌تر از ایماست. از بررسی مجموع ۳۱۲ کنایهٔ موجود در شعرهای دو کتاب مورد بحث به نظر می‌رسد تنها ۵٪ تلویح و الباقی ۹۵٪ همگی ایما باشد، به علاوهٔ این‌که تلویحات مذکور با کمک بافت شعر به سادگی قابل فهم هستند.



نمودار ۴: مقایسهٔ ایما و تلویح در شعر عشقی

نکته‌ای که در باب این همه تأکید بر سادگی باید در نظر گرفت، دلیل آن است. پژوهندگان ادبیّات معتقدند که رخدادهای سیاسی و اجتماعی دوران نهضت مشروطیّت باعث شد که شعر فارسی به سمت مردمی شدن برود و در نتیجه صفت بارز سبک این دوره سادگی آن باشد؛ مثلاً در مطالعهٔ سبک شعری دورهٔ مشروطه می‌نویسند: «در تاریخ ادبیّات فارسی در دورهٔ مشروطیّت ادبیّات برای نخستین‌بار به مفهوم واقعی مردمی می‌شود و طبقات کثیری از طریق روزنامه با ادبیّات انقلابی دورهٔ خود در تماس مداوم قرار می‌گیرند.» (شمیسا، ۱۳۸۸: ۳۲۹) از سوی دیگر،

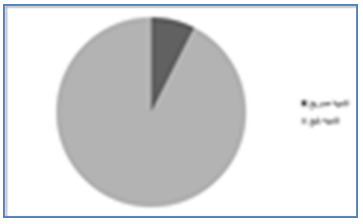
خود «کنایه» نیز بنیان مردمی دارد و بر خلاف تشبیه و استعاره که شاعران و ادیبان آنها را به وجود می‌آورند و مردم مصرف‌کننده هستند، ریشهٔ کنایه در آداب، رسوم و هنجارهای اجتماعی و زیستی و اعتقادی مردم عادّی است؛ یعنی معمولاً مردم کنایه‌ها را می‌سازند و شاعران از آن‌ها استفاده می‌کنند. (کزّازی، ۱۳۸٦: ۱۷٦) این پیوند دو جانبهٔ استوار میان کنایه و مردم ایجاب می‌کند که شاعران هدف از این پیوند را همواره در نظر داشته باشند و سادگی فهم را فدای پیچیده‌گویی‌های نامطلوب و فخرآمیز نکنند و این اصلی است که در تمام کنایات شعر عشقی رعایت شده است.

۴ـ کمّیت و کیفیّت تشبیهات در شعرهای عشقی

در علم بلاغت، «تشبیه» یعنی چیزی را در صفتی به چیز دیگر مانند کردن (همایی، ۱۳٦۷: ۲۲۷) در حالی‌که «تازگی ادّعای همانندی» و «کذب بودن آن ادّعا» ضروری است. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۷-٦٦) هر تشبیه از ارکان آن ساخته می‌شود که عبارتند از مشبّه، مشبّهٌبه، وجه شبه و ادات تشبیه، ولی ممکن است بعضی از این ارکان در ساختار تشبیهی ظاهر نشوند. در هر تشبیه اگر وجه شبه ذکر شود «مفصّل» و الّا «مجمل» است و اگر ادات ذکر شود «مرسل» (صریح) و الّا «بالکنایه» است و اگر همهٔ ارکان ظاهر باشند «مطلق» (مبتذل) و اگر وجه شبه و ادات ظاهر نباشند، تشبیه «بلیغ» خواهد بود. (همان، ۷۳-٦۷) هر تشبیه طرفینی دارد که ممکن است «حسّی» یا «عقلی»، مفرد، مقیّد یا مرکّب باشد. (همان: ۱٤۹-۷۳)

از بررسی ۸۸ شعر پیکرهٔ متنی معلوم می‌شود که عشقی ۱۸۸ بار از تشبیه بهره برده؛ یعنی تقریباً به ازای هر شعر ۲ ساخت تشبیهی به کار رفته، امّا همان‌طور که در شعرهای مختلف، تعداد کنایه‌ها با میانگین آنها فاصلهٔ زیاد داشت، در اینجا نیز آثاری مثل چکامهٔ «الوند و شهر همدان» (عشقی، ۱۳۵۷: ۳۳۰-۳۲۹) را می‌توان ملاحظه کرد که ۱۰ برابر میانگین مزبور تشبیه دارد، امّا روی هم رفته، تشبیه در مجموعهٔ عناصر خیال شعرهای عشقی عضو کم‌بسامدتر است. آنچه مانند رشته‌ای مستحکم بین تشبیه با مجاز و کنایه (که پیش‌تر مطالع شد) پیوند برقرار

می‌سازد، بارز بودن صفت سادگی در این هر سه است. سادگی در غلبهٔ انواع صریح، مفصّل و مرسل و طرفین حسّی تشبیه ظهور می‌یابد که در مقابل انواع بلیغ، مجمل، بالکنایه و طرفین عقلی تشبیه‌هاست. از مجموع شواهد تشبیه، ۹۷ مورد اضافهٔ تشبیهی است که در آنها فقط بحث از طرفین عقلی–حسّی مطرح است. در ۹۱ شاهد دیگر تشبیه صریح حدود ۸۹٪ موارد را شکل می‌دهد که در مقایسه با ۱۱٪ تشبیه بلیغ، به وضوح نوع صریح از غلبه برخوردار است.



نمودار۵: مقایسهٔ تشبیه صریح و بلیغ

شواهدی از اصرار عشقی بر ساده بودن تشبیه را که گاهی با اظهار هر چهار رکن شکل می‌گیرد، تقریباً در سراسر پیکرهٔ متنی می‌توان ملاحظه کرد، امّا گاهی این تشبیه‌ها ساختار نثرگونه‌ای دارند؛ یعنی آن‌قدر به مثال‌های تشبیه صریح در کتب بلاغت نزدیک هستند که اساساً می‌توانند جایگزین آنها شوند، مثلاً عشقی در هجو ضیاءالدّین طباطبایی، از نمایندگان مجلس دوران مشروطه می‌سراید:

چراغ الذکرین مانند زاغ است　　گمان دارد که مجلس مثه باغ است
نماید جیر و ویر نابهنگام　　دهد بر حامیان ملک دشنام

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۹۹)

در این مثال، چراغ الذّاکرین (که لقبی طعنه‌آمیز برای طباطبایی است) به زاغ و مجلس به باغ تشبیه شده است. هر دو طرف هر دو ساخت تشبیهی معرفهٔ مخاطب است؛ ادات تشبیه «مانند» و «مثل» است که اظهار شده‌اند و وجه شباهت‌ها که «جیر و ویر کردن نابهنگام» و یا در واقع

همان «بر حامیان ملک دشنام دادن» است، نیز همگی حضور دارند تا شاهدی ممتاز برای تشبیه صریح شکل بگیرد. شاعر در همین شعر می‌سراید:

چرا حرف تو هر روزی به رنگی است

مگـــــر مغز تو چون توت فرنگی است

(همان: ٤٠٠)

در اینجا مشبّه «حرف تو»، مشبّهٌبه «توت فرنگی»، ادات تشبیه «چون» و وجه شباهت «رنگ به رنگ شدن هر روزه» است که باز همهٔ ارکان تشبیه اظهار شده‌اند. در مقابل چنین تشبیهاتی، شواهد تشبیه بلیغ قرار دارد که در واقع شامل تشبیهات بالکنایه و مجمل است، امّا آنچه جای درنگ دارد، ندرت تشبیهات فاقد وجه شباهت است. در واقع در سبک شخصی عشقی در پروراندن ساختارهای تشبیهی این یک ویژگی مسلّم است که وجه شباهت الزاماً اظهار شود. در پیکرهٔ متنی پژوهش، شواهد تشبیه مفصّل با فراوانی حدود ۹۵٪ نسبت به ۵٪ تشبیه‌های مجمل حاکی از همین واقعیّت و ترجیح نوع ساده‌فهم‌تر بر نوع دیریاب‌تر است.

نمودار ۶: مقایسهٔ تشبیهات مفصّل و مجمل

به عبارت دیگر، عشقی کشف رابطهٔ مشابهت میان دو پدیده را بر عهدهٔ خواننده نمی‌گذارد، بلکه خود آن را بیان کند. بدین طریق هم درک ساده‌تر شعر را فراهم می‌آورد و هم از تأویل‌های شخصی و متفاوت تشبیهات توسّط مخاطبان پیش‌گیری می‌کند. جالب آنکه در همان معدود شواهد تشبیه مجمل که در شعر اوست، وجه شبه امری بدیهی است، چنان‌که شاعر می‌تواند به مخاطب برای درک درست وجه شبه اعتماد کند.

برای مثال، عشقی «عمر وکلا» را به «عمر سفر» تشبیه می‌کند و نیازی نمی‌بیند که «کوتاهی زمان» را اظهار کند:

ده مژده که عمر وکلا عمر سفر بود دیدی چه خبر بود

(همان: ٤٤١)

وی گاهی کافی می‌داند که به وجه شبه درون ساختار ترکیبی مشبّهٌبه اشاره‌ای شود:

یعقوب خر بارکش این دو نفر بود دیدی چه خبر بود

(همان: ٤٤٢)

و گاهی با اطمینان به خواننده از ساختار تشبیه مجمل برای پرهیز از اظهار کلمات و مفاهیمی بهره می‌برد که در جامعهٔ مخاطبان «تابو» هستند:

آن‌کس‌که رخش همچو سرین بز گر بود دیدی چه خبر بود

(همان: ٤٤٣)

گـــویی کمـــر آشـــتـیـانی ز فنـــر بـود دیدی چه خبر بود

(همان: ٤٤٢)

نمودار۷: مقایسهٔ تشبیهات مرسل و بالکنایه

به هر روی، اگر عشقی در قریب به اتّفاق تشبیهات، از بیان و اظهار وجه شباهت در نمی‌گذرد، در راستای همان رویکرد خواننده‌محور؛ یعنی ساده‌فهمی مطلبی است که شاعر قصد بیان آن را کرده است، به ویژه آن‌که وجه شباهت محور اصلی ارتباط میان شاعر و پدیده‌های

بیرونی جهان اوست، امّا «ادات تشبیه» از چنین حسّاسیّتی برخوردار نیست، چه، حتّی اگر خواننده در تشخیص این که با ساختار تشبیه بالکنایه روبروست شکست بخورد، نهایت اتّفاقی که می‌افتد تبدیل ادّعای شباهت به ادّعای همسانی است؛ یعنی باز همان مطلب را که مدّ نظر شاعر است، دریافت می‌کند، منتها با قدری اغراق بیش‌تر. از همین‌رو، بسامد تشبیهات بالکنایه از تشبیهات مجمل بالاتر است، امّا به هر صورت، الویّت عشقی اظهار ادات تشبیه است و به همین دلیل، حدود ۷۵٪ از تشبیهات عشقی از نوع مرسل و تنها ۲۵٪ آن‌ها بالکنایه است. گاهی در تشبیهات شعر عشقی ادات تشبیه اظهار نمی‌شود: «من بر فراز دوش تو باری گران نی‌ام» (عشقی، ۱۳۵۷: ۳٦۲)، «قاآنی‌ام نه من که زنم خامه بهر آز» (همان: ۳٦۳)، «بر مردم ایران به خدا نور بصر بود» (٤٤۲)، «این منزل دزدان شدن بارگه داد، بیرون نشد از یاد» (همان: ٤٤٤) و همچنین:

من آن کبوترم هله در بحر هولناک

ای ناخدا کنون به خدایم چه بسپری

(همان: ۳٦۲)

جنبهٔ دیگری از سبک شخصی عشقی در ساختن تشبیه توجّه و اهمّیّت دادن به طرفین حسّی در مقابل طرفین عقلی است. در ۸۸ شعر پیکرهٔ متنی تحقیق، با وجود ۱۸۸ ساخت تشبیهی (تشبیه و اضافهٔ تشبیهی) ۳۷٦ مشبّه و مشبّهٌبه در شعرها ملاحظه می‌شود که قریب به ۷۰٪ از آن‌ها حسّی و الباقی عقلی است.

نمودار۸: مقایسهٔ طرفین حسّی و عقلی

از آنجا که طرفین حسّی به کمک یکی از حواس پنج‌گانه درک می‌شود، فهم آنها برای مخاطب آسان‌تر از مشبّه یا مشبّهٌ‌به عقلی است. شاعری همچون عشقی که به ساده‌گویی رغبت دارد و با انواع شگردها از غامض‌سرایی پرهیز می‌کند، علاوه بر اینکه تشبیه حسّی به حسّی را می‌پسندد، گاهی از مشبهٌ‌به حسّی برای تبیین مشبّه عقلی سود می‌جوید:

همچو مرغی به نوایی هجن و لحن ستیز　　بنشسته است به بام فلک و نغمه‌سراست
دهـر مبهـوت چه آیندهٔ نامعلومی است　　چـرخ یـک پـردهٔ نـقّـاشی از آثار بلاست

(همان، ۳۲۲)

۵ـ جایگاه استعاره در شعرهای عشقی

«استعاره» در لغت به معنی عاریت خواستن یک لغت به جای لغت دیگر است (دهخدا، ۱۳۷۷: ذیل استعاره) و در اصطلاح بلاغت اوّلاً نوعی تشبیه است که از ارکان آن فقط مشبّهٌ‌به برجای مانده و باقی محذوف است، ثانیاً مجاز است و قدما «مجاز بالاستعاره» می‌گفتند که بازنامگذاری چیزی به غیرماوُضعَ‌له بر مبنای علاقهٔ شباهت است و مثل تشبیه چهار رکن دارد: مشبّه «مستعارٌله»، مشبّهٌ‌به «مستعارٌمنه»، وجه شباهت «جامع» است و به لفظ استعاره «مستعار» می‌گویند. دو مورد اخیر یکی هستند، اوّلی با حمل معنا و دومی بدون آن. (شمیسا، ۱۳۹۲: ۵۹ و ۸ –۱۵۷ و ۱٦۵) استعاره انواعی دارد. الف)«استعارهٔ مصرّحه» آن است که همه بر استعاره بودن آن توافق دارند و مشبّهٌ‌به آن همیشه حسّی است و سه زیرگونه دارد:

۱ـ کم اغراق یا «مجرّده» (مشبّهٌ‌به + صفات مشبّه)،

۲ـ «مطلقه» با اغراق متوسّط (مشبّهٌ‌به + صفات مشبّه و مشبّهٌ‌به)،

۳ـ پراغراق یا«مرشّحه» (مشبّهٌ‌به + قرینهٔ خفی مشبّه).

ب) «استعارهٔ مکنیّه» (مشبّه + صفات مشبّهٌ‌به) که بالکنایه است و در مورد استعاره بودنش توافق جامع نیست. از سوی دیگر استعاره یا در اسم است که «اصلیّه» می‌نامیم و یا در فعل که «تبعیّه» می‌گویند (همان: ۱۹۵–۱۹٤). استعاره نیز می‌تواند قریب (ساده‌فهم) یا بعید (دیریاب و دشوار) باشد. (همان: ۱٦٤)

در شعرهای دو کتاب عشقی مجموعاً ۲۴۹ ساخت استعاری (استعاره، اضافهٔ استعاری و تشخیص) ملاحظه می‌شود؛ یعنی قریب به ۳ استعاره برای هر شعر. بدین ترتیب استعاره پس از کنایه در دومین جایگاه بسامد صور خیال قرار دارد. انحراف از معیار میانگین در مورد استعاره نیز صادق است، به نحوی که گاهی در یک شعر، مانند «مجلس چهارم» تا ۷ برابر بیش‌تر استعاره دیده می‌شود. اغلب استعاره‌های این شعر در هجو نمایندگان مجلس عصر مشروطه، خصوصاً قوام‌السّلطنه است:

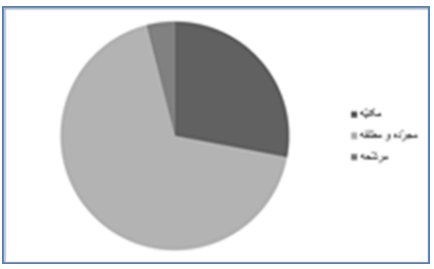
بر سلطنت آن‌کس که قوام است و بخوبر　　شـد دوسـیه‌ها پـر
زیـن دزد کـه دزدیش ز اندازه به در بود　　دیدی چه خبر بود

(عشقی، ۱۳۵۷: ۴۴۲)

سادگی از جهات مختلف صفت بارز استعاره‌های عشقی است. ۱۷۹ مورد از ۲۴۹ ساخت استعاری شعرهای او (معادل حدود ۷۲٪ آن‌ها) از نوع مصرّحه است و تنها ۷۰ شاهد استعارهٔ مکنیّه به کار رفته که معادل ۲۸٪ استعاره‌هاست. معنای این اعداد آن است که فهمیدن این مطلب که زبان شاعر در یک جا استعاری شده و در جای دیگر او دارد مستقیماً پدیده‌های واقعی را وصف می‌کند، نسبتاً معلوم و معیّن است. این امر به مثابهٔ راهنمایی جهت کمک به درک آسان‌تر خواننده است.

نمودار ۹: مقایسهٔ مصرّحه و مکنیّه در استعاره‌های عشقی

ویژگی بارز مزبور تنها به روشن شدن این که شاعر تصریح را بر نوع بالکنایه ترجیح می‌دهد، محدود نیست، چه، هراندازه سخن اغراق کم‌تری داشته باشد به واقعیّت نزدیک‌تر و در نتیجه درک و پذیرش سخن آسان‌تر خواهد بود. چنین است که در میان استعاره‌های مصرّحهٔ عشقی، زیرگونهٔ مجرّده نوع غالب است.



نمودار ۱۰: مقایسهٔ انواع استعاره در شعر عشقی

با توجّه به وابستگی انواع مجرّده و مطلقه به نوع نگرش محقّقان، در اینجا این دو در یک گروه و در مقابل مرشّحه بررسی می‌شود. درک استعاره‌های گروه نخست طبیعتاً آسان‌تر و فهمیدن استعارهٔ مرشّحه برای مخاطب دشوارتر است. از مقایسهٔ استعاره‌های موجود در شعرهای عشقی معلوم می‌شود که ۷۲٪ تصریحی است و از این میان ٦٨٪ مجرده و مطلقه و تنها کمتر از ٤٪ آن‌ها از نوع مرشّحه است.

قدرت عشق ببین‌ای بت شیـرین‌گفتار

شیـخ در موقـع تسبیح دعای تو کند

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۷۱)

من آن نی‌ام که یک‌سره تدبیر مملکت

تسـلیـم هـرزه‌گـرد قضـا و قـدرکنم

(همان: ۳۷۷)

زیـر و زبـر اگــر نکنی خاک خصـم را
ای چـرخ زیر و روی تو زیر و زبر کنم
(همان‌جا)

من آن نی‌ام به‌مرگ طبیعی شوم هلاک
وین‌کاسه‌خون به‌بستر راحت هدر کنم
(همان‌جا)

چیسـت کـه خـفـتـنـد همه بی‌گمان
وه بـه شــمااای هـمـه افــتـادگــان
(همان: ٤٢٤)

ز صــحــن مجلــس شــورای ملّــی
چـنـیـن مـخـلـوق بـایـد کـرد جارو
(همان: ٤٣٣)

بالغ بر ۹۰٪ این استعاره‌ها در اسم و از نوع اصلیّه و کمتر از ۱۰٪ آن‌ها از گونهٔ تبعیّه است و نهایتاً این‌که حتّی شواهد استعاره‌های مرشّحهٔ عشقی را نمی‌توان استعارهٔ بعید خواند، زیرا با توجّه به اهمّیّتی که روشن بودن مطلب بر خواننده نزد شاعر دارد، او تمام سعی خود را کرده است که فهمیدن فدای امر زیباشناختی نشود. این کار با کمک قراینی که در متن وجود دارد، ارتباط قوی عمودی که شعر را به یک متن یک‌پارچه و واحد تبدیل می‌کند و گاهی حتّی با کمک توضیحاتی که به زبان نثر بر شعرها می‌افزاید صورت می‌گیرد، به نحوی که قریب به ۳۵٪ شعرهای مورد بحث توضیحی (هرچند مختصر) بر موضوع شعر دارند. (برای نمونه، ن.ک. همان، ۳۰٦، ۳۱۰)

۶ـ صور خیال در خدمت بلاغت شعرهای عشقی

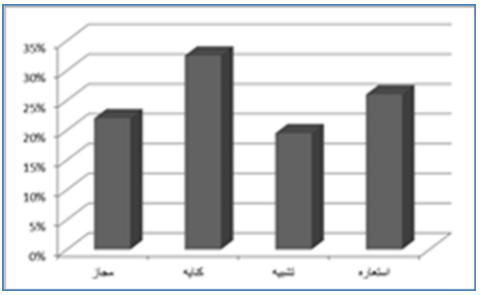
در پایان بحث از چهار عنصر اصلی تصویرسازی در شعرهای عشقی و تبیین ویژگی‌های هر یک از آنها، بخش پیش رو با خوانشی تطبیقی تلاش می‌کند وجوه اشتراک و افتراق را در

صور خیال شعرهای این شاعر معلوم کند. با توجّه به غیرعلمی بودن قیاس بین دو کتاب عشقی (ر.ک. همین‌جا، پی‌نوشت۱) ضرورت دارد تمام اشعار پیکرهٔ متنی در حکم یک مجموعهٔ واحد در نظر گرفته شود. بر این اساس، از مطالعهٔ ۸۸ شعر موجود مجموعاً ۹۶۰ شاهد از چهار عنصر اصلی تصویرساز تشخیص داده شد.

جدول ۲

صورت خیال	تعداد	نسبت حضور
مجاز	۲۱۱	٪۲۲
کنایه	۳۱۲	٪۳۲.۵
تشبیه	۱۸۸	٪۱۹.۵
استعاره	۲۴۹	٪۲۶
جمع کل	۹۶۰	٪۱۰۰

بسامد صور خیال در شعرهای عشقی



نمودار ۱۱: نسبت صور خیال در شعر عشقی

جدول و نمودار فوق به روشنی نشان می‌دهد که عشقی در شعرهای خود عنصر کنایه را بر سایر صور خیال ترجیح داده است. جالب آنکه میرزادهٔ عشقی خود نیز بر این ویژگی اشعارش واقف بوده و کشف امروز ما را خودش پیش‌بینی کرده و با زبان رسای شعرش نوشته است:

من نیز آن‌گه که می‌بمیرم و ماند شهرت من همچو خسروان جهان‌گیر
آن‌گه بینند صد کنایه ز هر حرف سنجد از هـر سـخن هـزاران تعبـیر

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۴۳)

این هم‌خوانی که از تطابق یافته‌های پژوهش حاضر و نگاه خود شاعر نسبت به آثارش جلوه می‌کند، از منظر روش «خودانتقادی ادبی» اهمّیّت فراوان دارد. در این روش شاعر در مقام منتقد اوّلیّه به نقد روش، نگرش، آثار، سبک و جایگاه خود در میان شاعران دیگر دست می‌زند و این مسائل را از محورهای پدیدآور، خواننده و متن ادبی تحلیل و با یافته‌های منتقدان ثانویّه می‌سنج. (نصرتی، ۱۳۹۸: ٤٤) در بررسی نقش صور خیال در شعر عشقی، جایگاه دوم به

استعاره، اضافهٔ استعاری و تشخیص می‌رسد. سپس مجاز و در آخر تشبیه به همراه اضافی تشبیهی جای می‌گیرد. پیش از این مشخّص شد که در میان صور خیال، عنصر کنایه بنیان مردمی قوی‌تر دارد و با وجود کنایه‌های ابداعی شاعران، ریشهٔ مردمی این عنصر بسیار استوار است. حال با توجّه به غلبهٔ عنصر کنایه بر سایر صور خیال شعرهای پیکرهٔ متنی می‌توان گفت که تصویرپردازی میرزادهٔ عشقی برگرفته از سیرهٔ زبانی مردم در تصویری کردن بیان است و از این جهت، صور خیال درک مطلب شعر را دشوار نمی‌سازد. این یافته با اهداف سیاسی و اجتماعی شعر عشقی سازگاری دارد، چه، موضوعات او از جنس مسائل مبتلابه جامعه است و از نیازهای مقدّماتی برای پرداختن به چنین موضوعاتی حفظ ارتباط قوی میان سطح درک خوانندهٔ عادّی ادبیّات با مطلبی است که شاعر به آن اقبال کرده است. از سوی دیگر، اصل و اساس «سخن بلیغ» نیز «رعایت اقتضای حال مخاطب» است (رجایی، ۱۳۹۲: ۱۰-۹) و از این‌رو، کاربرد صور خیال در شعر عشقی را می‌توان در راستای بلاغت کلام او دانست.

۷ـ واکاوی ارزش عاطفی اشعار عشقی

واکاوی عنصر «احساس و عاطفه» در شعر یعنی بررسی شیوهٔ خاصّ شاعر در واکنش به تجربه‌های او. این واکنش‌ها همراه با شور و تفکّر است. بروز این احساسات را تحت عنوان «فضای عاطفی» مطالعه می‌کنند (ابرامز و هرفم، ۱۳۸۷: ٤۰۰) «عاطفه یا احساس» را زمینهٔ درونی و معنوی شعر به اعتبار کیفیّت برخورد شاعر با جهان خارج و حوادث پیرامونش می‌دانند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۷) در ادامه، این عنصر را از دو منظر «من نویسنده» و «هیجانات روانی» بررسی می‌کنیم.

۷-۱ـ انعکاس خویشتنِ شاعر در شعرهای عشقی

از اواخر قرن نوزدهم میلادی جامعه‌شناسان بین «من فردی» و «من اجتماعی» تمایز قائل شدند؛ من اجتماعی را انعکاس و بروز هنجارها و ارزش‌های جامعه در فرد دانستند و من فردی

را معرّف جنبهٔ شخصی و منحصر به فرد شخص تعریف کردند. (کوئن، ١٣٧٦: ١٠٩) در منابع نقد ادب معاصر نوع عاطفهٔ هر فرد را سایهٔ «منِ» او نامیده‌اند و آن را بر سه نوع فردی، اجتماعی و بشری طبقه‌بندی کرده‌اند. (شفیعی کدکنی، ١٣٥٩: ٨٧ –٨) بعد به این تقسیم‌بندی نوع چهارمی با عنوان «من عرفانی» افزوده شد که جنبه‌ای آسمان‌محور از من بشری است. (نصرتی، ١٣٩٥: ١١٤٨) پیش از این در بررسی ادبیّات پژوهش (همین‌جا: ١–١) به این نکته اشاره شد که برخی پژوهندگان عواطف در شعر عشقی و بسیاری از شاعران مشروطه را از نوع «من اجتماعی» دانسته‌اند که بر محور موضوعات عصری شکل می‌گیرد و چنان قوی و فراگیر است که در شعرها جایی برای شکوفایی خیال باقی نمی‌گذارد. (شفیعی کدکنی، ١٣٥٩: ١٠٦) پژوهش‌های متعدّد دربارهٔ عنصر عاطفه در شعر شاعران مشروطه صورت گرفته که در اغلب آنها نظر مطرح‌شده در کتاب *ادوار شعر فارسی از مشروطه تا سقوط سلطنت* را به شکل پیش‌فرض، به عنوان یک حقیقت مطلق پذیرفته‌اند. این در حالی است که ما در بخش نخست همین تحقیق نشان دادیم که عنصر خیال در شعر میرزادهٔ عشقی نه تنها از نظر کمّی بلکه از بعد کیفی نیز به صورت گسترده و کارا استفاده شده و در راستای اهداف مردمی شعرهای مشروطه و عشقی نقشی به غایت کامل را ایفا کرده است. در این قسمت نیز نشان خواهیم داد که «من اجتماعی» در آثار عشقی به هیچ روی اکثریّت مطلق را شکل نداده است.

از نظر کاربرد عنصر عاطفه، هر شعر ممکن است یکی از دو وضعیّت را داشته باشد: یا بر سراسر شعر یک نوع عاطفه حاکم باشد و یا بخش‌های مختلف شعر انواعی از عواطف را به ظهور برساند. به نظر می‌رسد که به طور کلّی محور عمودی شعرهای عشقی مستحکم است و اغلب برای بیان موضوعی واحد یا چند موضوع کاملاً مرتبط، به شکل متنی یک‌پارچه سروده شده است. این امر باعث شده بر اغلب قریب به اتّفاق شعرهای مورد بحث نوع واحدی از عاطفه و در این‌جا، نوعی واحدی از انواع «من» (خویشتن) حاکم باشد. در بررسی این موضوع، حضور متواتر انواع ضمایر اوّل شخص مفرد، به صورت‌های متّصل یا منفصل، ضمیر مشترک خود، خویش و خویشتن و یا در موارد نادری، «من» در نقش فاعلی یا مفعولی، امّا به صورت ضمیر محذوف به

عنوان یک معیار عینی تعیین شد. بر این مبنا، از بررسی ۸۸ شعر پیکرهٔ متنی معلوم می‌شود در ۷۵٪ از شعرها «منِ شاعر» مؤلّفه‌ای محوری است، امّا در ۲۵٪ دیگر مانند شعر «احتیاج» (عشقی، ۱۳۵۷: ۵ ـ ۳۰۳) چنین نیست. سپس، شعرهای گروه اکثریّت بر اساس چهار نوع «من» شخصی، اجتماعی، بشری و عرفانی طبقه‌بندی شد. به جهت اهمّیّت این بحث، حساسیّت ویژه‌ای در اختصاص هر شعر به گروه مربوطه در نظر گرفته شد. خوانش دقیق و یافتن مرجع واقعی ضمایر از این جمله است، به نحوی که در مواردی مانند شعر «عشق و وطن» (همان: ۳۱۰) به رغم آنکه در متن شعر، مرجع ضمیر اوّل شخص خود شاعر؛ یعنی عشقی تعیین شده، ارتباطات عمودی شعر در اولویّت قرار گرفت و معلوم شد غلبه با «من اجتماعی» است. در مواردی نیز نسبت بین دو نوع «من» تقریباً مساوی است. برای مثال در بخشی از یک شعر می‌خوانیم: «چو اجدادم‌ای کاش میمون بدم/ که در جنگلی راحت اکنون بدم/ مرا آفریدند انسان چرا/ چرا آفریدند این‌سان مرا» (همان: ۳۹۵) بر این جملات من بشری حاکم است. با این حال، در بخش دیگر همین اثر، شاعر موضع شخصی خود را نسبت به موضوع بیان می‌کند: «من‌ای قوم جنس شما نیستم/ دو پا دارم امّا دو پا نیستم» (همان: ۳۹٦) در چنین مواردی امتیاز بسامد تقسیم شد. در برخی شواهد نیز نه تنها متن به اطمینان یافتن در بارهٔ نوع «من» کمک می‌کند، بلکه توضیحات مقدّم بر شعر نیز روشنگر است، مثل شعری با عنوان «جایزه» که ماجرای سکّه‌ای است که به صورت ناشناس برای عشقی پست شد و شاعر آن داستان را به نظم آورد: «سکّه‌ای را که پری لطف نمودی برسید/ای پری‌روی و پری‌خوی و پری‌پیکر من.../ گرچه من سایهٔ تو نیز ندیدم لیکن/ باز هم کم نشود سایهٔ تو از سر من» (همان: ۳۷۵) در اینجا استیلای «من شخصی» بر زمینهٔ عاطفی شعر بارز است. نمونه‌ای از شواهد هر چهار نوع من بدین قرار است:

۱ـ «من بشری»: «من و آن برگ رخ‌زردی از این ماجرا/ چه رنگ هجرت است این/ من و آن برگ هان یک حال داریم/ که هر دو دور از یار و دیاریم» (همان: ۸-۳۰٦).

۲ـ «من اجتماعی»: «ز انزلی تا بلخ و بم را اشک من گل کرده است/ غسل بر نعش وطن خونابهٔ دل کرده است» (همان: ۳۰۹).

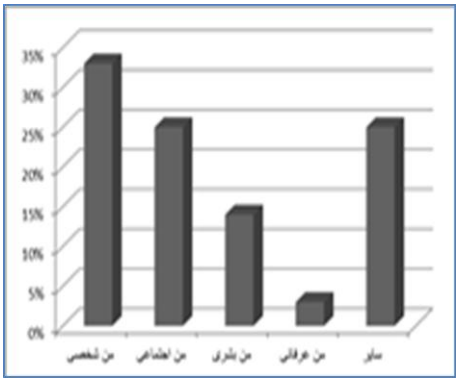
۳ـ «من شخصی»: «من خود شدم به شهر بروجرد در بهار/ وقتی که بود موسم نشو و نمای لر» (همان: ۳٤۰).

٤ـ «من عرفانی»: «دوش با ساغر می‌درد دل خود گفتم/ گفت وصلش به جهان نیز دوای تو کند/ گفتمش خرمن هستی من آتش بگرفت/ گفت تن ده به بلا چون که خدای تو کند» (همان: ۳۷۱). حاصل این واکاوی کمّی در جدول و نمودار زیر آمده است:

جدول ۳

بعد عاطفی	بسامد	نسبت
من شخصی	۲۹	٪۳۳
من اجتماعی	۲۲	٪۲۵
من بشری	۱۲	٪۱۴
من عرفانی	۳	٪۳
سایر	۲۲	٪۲۵
جمع	۸۸	٪۱۰۰

مقایسهٔ انواع من در شعر عشقی



نمودار ۱۲: مقایسهٔ عاطفه در شعرعشقی

بر مبنای مطالعهٔ فوق، در شعر میرزادهٔ عشقی «من شخصی» غلبه دارد و «من اجتماعی» در جایگاه بعد از آن قرار می‌گیرد. حضور «من عرفانی» در آخرین جایگاه و با بسامد ناچیز ۳٪ امری طبیعی است، چه، عشقی شاعری عارف‌مسلک از آن گونه که در شعرهای حافظ می‌بینیم نیست، تا ابیاتی را در آن بیابیم، همچون

مـــرغ باغ ملکوتم نی‌ام از عالم خاک دو سه روزی قفسی ساخته‌اند از بدنم

(حافظ، ۱۳۹٤: ۱٤۲)

که در آن نه «من بشری» مبتنی بر فلسفهٔ انسان‌محور غرب، بلکه «من عرفانی» حاکم است که انسان را به مثابهٔ موجودی دور افتاده از اصل خویش در نظر می‌گیرد. ورای این دو نگرش،

«من» در شعرهای عشقی در وهلهٔ نخست شارح احوال خود شاعر است و سپس بیانگر انسانی است که در جامعهٔ بحران‌زدهٔ ایران در عصر مشروطیّت هر روز را با وقایع غیرقابل پیش‌بینی به شب می‌رساند. به هر روی، آنچه در باب «منِ شاعر» در شعرهای مشروطه گاهی به عنوان امری مسلّم در نظر گرفته می‌شود، در باب شعر عشقی مصداق نمی‌یابد.

۷-۲ـ نمود هیجانات روان‌شناختی در دستگاه عاطفی شعرهای عشقی

ویلیام وردزورث (۱۸۵۰-۱۷۷۰م.) شاعر انگلیسی، شعر را طغیان بی‌اختیار احساسات قوی می‌داند که بنیاد خود را از عواطفی می‌گیرد که در رویارویی با پدیده‌های جهان بر روی هم انباشته می‌شود و سپس در تنهایی و طیّ نوعی واکنش، شاعر چیزی قریب به همان احساس را که قبلاً تجربه کرده، فرامی‌خواند و وصف می‌کند. (وردزورث، ۱۳۷۳: ٤٩) از این بُعد، اوّلاً شعر در وهلهٔ نخست «عاطفه» است و بدون آن حداکثر «نظم» خلق می‌شود و نه شعر (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۸۸)، ثانیاً عاطفه همان هیجان‌های روان‌شناختی است که در شعر به ظهور رسیده است. به عبارت دیگر، عاطفه همان پاسخ‌دهی هیجانی فعلی است که از حالات چهره و میزان و حدود رفتار بیانی فرد دریافت می‌شود. از این منظر، عاطفه بر دو نوع مثبت و یا منفی است. عاطفهٔ مثبت بیان گر مشغولیت‌های لذّت‌بخش و احساس هوشیاری در برابر ملالت است که به شکل سطح لذّت جاری، اشتیاق و پیش‌روی به سمت اهداف ظاهر می‌شود. در مقابل، عاطفهٔ منفی بیان‌گر مشغولیت‌های ناخوشایند و احساس تحریک‌پذیری در برابر آرمیدگی است که به شکل احساس ناخوشنودی، تحریک‌پذیری و عصبانیت بروز می‌کند. (نولن و دیگران، ۱۳۹۰: ۵/۲ -۹۳) برای مطالعهٔ زمینهٔ عاطفی در شعرهای عشقی از منظر «هیجانات روانی» معیاری لازم است و جدول پیشنهادی ریچارد لازاروس (همان: ۱۰۳) که پیش از این معرّفی کردیم، کاراست.

خوانش دقیق ۸۸ قطعه شعر پیکرهٔ متنی امکان بررسی آنها را مبتنی بر نوع یا انواع هیجان عاطفی حاکم بر شعر فراهم می‌سازد. در اینجا، برای در دست بودن یک معیار عینی، از تأویل شخصی پرهیز کرده‌ایم تا نمود هر محرّک روان‌شناختی صرفاً بر اساس جدول لازاروس به

هیجان مرتبط با آن تفسیر شود. مثلاً طبق آرای او، هیجان غم در اثر فقدان غیرقابل جبران است و این موضوع در ابیات شعر «به نام وطن» به فراوانی به کار رفته است:

مـــــــــرده‌اند این مردم آگه کن دل آزرده را

به که تقسیمش کنند این ملک صاحب‌مرده را

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۱۱)

هیجان دل‌سوزی در شعر «احتیاج» جلوهٔ بارز دارد، زیرا ناراحتی از زجر خود یا دیگران را می‌توان در ابیات آن ملاحظه کرد:

از اداره رانـده مـرد بـخـت‌بـرگـــردیـده‌ای سقف خانه از فشار برف و گل خوابیده‌ای

زن در آن از هول جان خود جنین‌زاییده‌ای نعش ده‌ساله پسر در دست سرما دیده‌ای

(همان، ۳۰۳)

طبق نظریهٔ بنیادی که برای این بخش پذیرفته شد، در روان هر انسان (در این‌جا شاعر)، توهین به فرد یا نزدیکان وی به خشم تفسیر می‌شود، بنابراین بر شعری مثل «در نکوهش روزگار» هیجان از نوع خشم حاکم است:

خیره و بی‌اعتبار و رهگذار و بد رهی هر قدم در رهگذارت زیر پا بینم چهی

(همان، ۳۱٤)

منابع روان‌شناسی می‌نویسند چنان‌چه سخن از فرد ثالثی باشد که بخواهد شریک عاطفی انسان را از او بستاند، هیجان غیرت برانگیخته می‌شود. (نوولن و دیگران، ۱۳۹۰: ۱۰۳/۲) در این موارد فرقی ندارد آن فرد ثالث یک شخص حقیقی باشد و شریک عاطفی یک معشوقهٔ زیبا (همان‌گونه که در بسیاری از شعرهای عاشقانه ملاحظه می‌کنیم) یا یک شخصیّت حقوقی باشد مانند «وطن» و یا حتّی یک مفهوم انتزاعی مثل روزگار که یک شخصیّت حقوقی ثالث مانند «دشمن» قصد تصاحبش را کرده است، به ویژه اگر شریک عاطفی به رقیب روی خوش نشان دهد، چه، در این صورت، به شدیدترین وجهی هیجان «غیرت» بر سخن مستولی می‌شود و ممکن است به ناسزا بینجامد که خود نماد هیجان خشم است؛ یعنی استیلای هیجان غیرت موجب بروز هیجان خشم می‌شود:

دوستـی با دشمنان و دشمنی با دوستان

با بدان خوبی و با خوبان بدی‌ای قلتبان

(عشقی، ۱۳۵۷: ۳۱۳)

هیجان اضطراب در اثر نگرانی از شرایط ناپایدار و به ویژه از خطری که احتمالاً بر شرایط غالب می‌شود ایجاد می‌گردد. چنین شواهدی را نیز می‌توان در شعر عشقی ملاحظه کرد:

داستان موش و گربه است عهد ما و انگلیس　　موش را گر گربه برگیرد رها چون می‌کند

شـیـر هـــم باشیم گر ما روبه دهر است او　　شـیر را روباه معـروف است مغبون می‌کند

(همان، ۳۳٤)

هیجان غرور آنگاه آشکار می‌گردد که سخن از موفّقیّت باشد. این امر گاهی از نگاه خود عشقی به اوضاع اطراف وی ایجاد می‌شود؛ یعنی وقتی که شاعر خویشتن را موفّق می‌بیند، همچون:

حق شما را کنند ضایع و پامال　　گر که نباشد قیام و کوشش ماها

مال شما را برد وزیر شد ار دزد　　دزد سـیاست‌مـدار دورهٔ سـاسـان

(همان، ۳۱۷)

ولی گاهی هم از سخنان دیگری این حسّ عاطفی در عشقی ایجاد می‌شود، مثل وقتی که کوه این شاعر را بستاید و تشویق به ادامه دادن مبارزه علیه دشمنان وطن کند:

زیر دستی و زبردستی تو در کف توست　　دست بسته نشد آن‌مرد که دست از جان شست

زین سخن دیدهٔ من تیره‌جهان را بر دید　　ویـن ســخـن کـارگـر انـدر دل گـردون گردید

(همان، ۳۲٤)

هیجان «آسودگی خاطر» که از عدم استیلای رویداد استرس‌زا ایجاد می‌شود، در شعر عشقی به ظهور می‌رسد:

همین روح الغرض با هر که در هر کار شد همره

ز تـأیـیـدات وی بر هـمـگنان خـود مقدّم شد

به هر ملّت که پیدا گشت از آن بیم فنا گم شد
ز هر جمعیّتی کم گشت از آن بخت بقا گم شد

(همان: ۳۲۱)

یکی از انواع هیجانات روانی که به وفور در شعرهای طبیعت‌گرای همهٔ شاعران جهان زمینهٔ عاطفی را فراهم می‌آورد، آسودگی خاطر است:

وه از آن گه که یکی تنـــــد نسیـم از پس کُه
تند و چالاک چو یک‌دشت سپه در یورش است
هـــر درخـتی به مصـــافش ســـری آورده فرود
یا کـه در کـرنـش و یا در صـدد کشمکش است

(همان، ۳۳۰)

با این حال، شعر عشقی اغلب متفاوت است، چه، حتّی اگر او در شعری مثل «کوه الوند و شهر همدان» زبان به مدح درختانی می‌گشاید که در مقابل تندبادها مقاومت می‌کنند تا دشت در آرامش باشد، روحیّهٔ نگران این شاعر که در آن انواع هیجانات منفی (مثل غم، خشم، انزجار) و یا هیجان‌هایی که در اثر نگرانی برای مردم وطن دارد (مثل دل‌سوزی و ترس و اضطراب) بر همه چیز تسلّط دارد، فضا و لحن را نیز تحت تأثیر خود قرار می‌دهد تا نهایتاً عاطفه‌ای که بسترساز خلق ادبیّات شده از همین جنس هیجانات منفی باشد. چنین است که وصف طبیعت زیبای همدان نیز سر آخر به این‌جا می‌انجامد که بسراید:

تـپـّهٔ پـیـر مـصـلّی ز جـوانی یـادش
از فـر سـنجر و از شوکت اهخامنش است
خفته با بالش و با نالـه چنین می‌گوید
گرچه اندر نظر ساده دهانش خمش است
که نیرزد به همه لذّت پیری خوشی‌ای
در جـوانی که چراغانی مشتی کلش است...

(همانجا)

در شعر عشقی هیجان شرم که از برنیاوردن ایده‌آل‌های اخلاقی ایجاد می‌شود، معمولاً ریشه در ناتوانی‌ها خود او ندارد، بلکه شرم وی از کوتاهی‌ها دیگران، به ویژه ملّت اوست:

ملّتی کـــز دادن تـن با کمـــــــال امتنان

بر اسارت خصم را از خویش ممنون می‌کند

ملّتی کـو باز قـــرن بیستم بر درد خـــود

چـاره با خـتم و دعـا و ذکر و افسون می‌کند

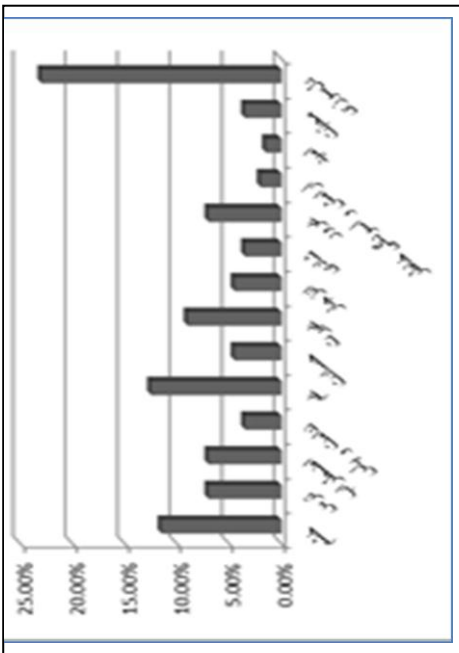
(همان: ۳۳۵)

در مجموع، هیجان‌های منفی را باید زمینه‌ساز عاطفهٔ شعرهای عشقی دانست، زیرا با نسبت معناداری بسامدی بالاتر از هیجانات مثبت دارند. جدول و نمودار زیر وضعیّت عاطفی شعرهای این شاعر را از منظر انواع هیجانات روان‌شناختی نشان می‌دهد:

جدول ۴

خشم	٪۱۱.۵
ترس	٪۷
اضطراب	٪۷
ندامت و یأس	٪۳.۵
غم	٪۱۲.۵
حسادت	٪۴.۵
غیرت	٪۹
انزجار	٪۴.۵
شادی	٪۳.۵
غرور	٪۷
آرامش و آسودگی خاطر	٪۲
امید	٪۱.۵
محبّت	٪۳.۵
دل‌سوزی	٪۲۳

انواع هیجانات روان‌شناختی در شعر عشقی



نمودار۱۳: هیجانات روانی در شعر عشقی

نتیجه‌گیری

این جستار که مبتنی بر داده‌های کتابخانه‌ای و با روش توصیفی-تحلیلی انجام شد، عناصر خیال و عاطفه را در سروده‌های عشقی بررسی کرد. پیکرهٔ متنی پژوهش را ۸۸ قطعه شعر شکل داده که در دو کتاب هفتم و هشتم از *کلیّات مصوّر عشقی* منتشر شده است. مبانی نظری پژوهش سه بخش دارد:

۱ـ شعر را متشکّل از پنج عنصر زبان، شکل (فرم)، موسیقی، خیال و زمینه‌های عاطفی و معنایی دانستن که در آن تخیّل جوهر اصلی و فصل مقوّم شعر است و در تشبیه، استعاره، مجاز و کنایه به ظهور می‌رسد. عاطفه زمینهٔ معنوی است و نگاه شاعر به جهان پیرامونی را تصویر می‌کند.

۲ـ عاطفه در چهار نوع «من» شامل انواع شخصی، بشری، اجتماعی و عرفانی تجلّی می‌یابد.

۳ـ عاطفهٔ شعر بازنمود هیجانات روان‌شناختی است و چهارده نوع هیجان هریک تفسیر مشخّصی دارد. این پژوهش نشان داد که بر خلاف ادّعای برخی پژوهش‌ها که پیرامون تخیّل در شعر عشقی انجام شده، تشبیه و استعاره عناصر اصلی صور خیال نیستند، بلکه کنایه این نقش را ایفا می‌کند و این از منظر خودانتقادی ادبی در تطابق با پیش‌بینی شاعر است که شعرش را سرشار از انواع کنایات دانسته بود. پس از کنایه، استعاره در مقام دوم، مجاز در مقام سوم و تشبیه در آخرین مقام قرار دارد. کنایات شعرهای عشقی از نوع بعید نیستند، بلکه این شاعر با اقبال به انواع قاموسی و ایما سادگی انتقال معنا را در اولویّت نهاده است. مجازهای شعر عشقی با نظریّهٔ واژگانی و الگوهای شناختی سازگار است و نشان می‌دهد که این شاعر از بُعد بیان مجازی، به‌گزینی، گزیده‌گویی و اهمّیّت به جلب توجّه خواننده را می‌پسندد. او در هزلیّات بیشتر به مجاز اقبال می‌کند و از میان علایق مختلف مجاز، علاقهٔ «صفت و موصوف» را ترجیح می‌دهد. تشبیه در شعر عشقی عامل دیریابی مفهوم نیست، زیرا او انواع صریح، مفصّل، مرسل را بیش از انواع متقابل آنها به کار می‌برد و از طرفین حسّی تشبیه بیش‌تر استفاده می‌کند. استعاره‌های شعر عشقی نیز عامل دشوارسازی مطلب و غامض‌گویی نیست. او استعارهٔ مصرّحهٔ

مجرّده را ترجیح می‌دهد که کشف رابطهٔ طرفین و منظور شاعر در آن دشوار نیست. زمینه‌های عاطفی شعرهای عشقی با توجّه وافر شاعر به «منِ شخصی» شکل می‌گیرد که مؤیّد شرح احوالات خود او و نگرش وی به جهان پیرامونی و رویدادهای اجتماعی است. «من اجتماعی» بسامدی کم‌تر از «من شخصی» دارد و این نشان می‌دهد که بسیاری از پژوهش‌های پیشین در باب عاطفه در شعر مشروطه دچار کم‌دقّتی بوده‌اند و نظری کلّی را که عاطفه در شعر مشروطه را از نوع «من اجتماعی» دانسته، بدون بازنگری مرجع خویش قرار داده‌اند. واکاوی آثار عشقی از منظر هیجانات روان‌شناختی حاکی از استیلای هیجان غم، حسرت و یأس و دل‌سوزی بر شعرهاست؛ یعنی هیجانات منفی و بازدارنده بر نوع مثبت و پیش‌برنده غالب است.

پی‌نوشت: در این جستار به سه دلیل از مقایسهٔ کمیّت صور خیال و مؤلّفه‌های عاطفی در کتاب‌های هفتم و هشتم صرف نظر شد:

۱ـ در کتاب هفتم تنها ۸ قطعه شعر و در کتاب هشتم ۸۰ قطعه شعر آمده است.

۲ـ مطابقهٔ مزبور بین کتاب هفتم با فصل‌های پنج‌گانهٔ کتاب هشتم نیز صحیح نبود، زیرا تعداد شعرهای این فصل‌ها حتّی به هم نزدیک نیست؛ چکامه‌ها۱۰، چامه‌ها۲۲، مثنویّات۱۲، مقطّعات۲۱ و هزلیّات ۱۵شعر دارد.

۳ـ تعداد ابیات شعرهای در هیچ‌یک از تقسیم‌بندی‌های فوق تناسب ندارند.

منابع و مآخذ

۱ـ آبراهامیان، یرواند. **ایران بین دو انقلاب**. ترجمهٔ احمد گل‌محمّدی و محمّدابراهیم فتّاحی. تهران: نشر نی، چاپ یازدهم، ۱۳۸٤.

۲ـ آرین‌پور، یحیی. **از صبا تا نیما**. تهران: انتشارات زوّار، چاپ پنجم، ۱۳۷۲.

۳ـ انوری، حسن. **فرهنگ کنایات سخن**. تهران: انتشارات سخن، چاپ اوّل، ۱۳۸۳.

٤ـ بهمنی مطلق، یداله؛ **ملاحت نجفی عرب**. «بررسی و تحلیل سبک اشعار میرزادهٔ عشقی». مجلّهٔ بهار ادب، شمارهٔ۹، پاییز، ۱۳۸۹، صص ۱۰۵-۹۱.

۵ـ پورنامداریان، تقی. **خانه‌ام ابری است**. تهران: انتشارات سروش، چاپ اوّل، ۱۳۷۷.

٦ـ ثروتیان، بهروز. **بیان در شعر فارسی**. تهران: نشر برگ، چاپ اوّل، ۱۳٦۹.

۷ـ حافظ، خواجه شمسُ‌الدّینْ محمّد. **دیوان حافظ**. بر اساس نسخهٔ قزوینی و غنی، به اهتمام کاظم عابدینی مطلق. تهران: انتشارات محراب دانش، چاپ سوّم، ۱۳۹٤.

۸ـ حیدری‌نیا نایینی، هادی و همکاران. «بررسی تشبیه در شعر عشقی به عنوان یک ویژگی سبکی». مجلّهٔ بهار ادب، سال۷، شمارهٔ٤، پیاپی ۲٦، زمستان ۱۳۹۳، صص ۱۰۷-۹۳.

۹ـ دهخدا، علی‌اکبر. **امثال و حکم**. تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ ششم، ۱۳٦۳.

۱۰ـ ــــــــــــــ **لغت‌نامه**. به اهتمام محمّد معین. تهران: انتشارات دانشگاه تهران، چاپ دوّم، ۱۳۷۷.

۱۱ـ رجایی، محمّدخلیل. **معالم البلاغه در علم معانی و بیان و بدیع**. شیراز: انتشارات دانشگاه شیراز، چاپ چهارم، ۱۳۹۲.

۱۲ـ رنجبر، احمد؛ ملاحت نجفی عرب. «نقد و بررسی جنبه‌های ادبی اشعار میرزادهٔ عشقی». مجلّهٔ مطالعات نقد ادبی، دورهٔ۹، شمارهٔ ۳۵، ۱۳۹۳، صص ۳٤-۹.

۱۳ـ سلیمانی، علی و محمود مهرآوران. «نقد بلاغی شعر مشروطه، با تأکید بر اشعار میرزادهٔ عشقی و ابوالقاسم لاهوتی». مجلّهٔ علوم ادبی، سال۹، شمارهٔ ۱٦، پاییز و زمستان ۱۳۹۸، صص ۲۰۵-۱٦۷.

۱٤ـ سلیمانی، علی؛ محمود بشیری. «بررسی عیوب فصاحت و بلاغت در اشعار میرزادهٔعشقی». مجلّهٔ مطالعات زبانی بلاغی، سال۵، شمارهٔ۱۰، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، صص ۷۵-٤۹.

۱۵ـ شفیعی کدکنی، محمّدرضا. ادوار شعر فارسی از مشروطیّت تا سقوط سلطنت. تهران: انتشارات توس، چاپ اوّل، ۱۳۵۹.

۱۶ـ ــــــــــــــــــ . صورخیال در شعر فارسی. تهران: انتشارات آگاه، چاپ نهم، ۱۳۸۳.

۱۷ـ شمیسا، سیروس. بیان. تهران: نشر میترا، چاپ دوّم، ۱۳۹۲.

۱۸ـ ــــــــــــــــــ . سبک‌شناسی شعر.تهران: نشر میترا، چاپ چهارم، ۱۳۸۸.

۱۹ـ عشقی، محمّدرضا کردستانی. کلیّات مصوّر عشقی، به اهتمام علی‌اکبر مشیرسلیمی. تهران: انتشارات امیرکبیر، چاپ هشتم، ۱۳۵۷.

۲۰ـ قائد، محمّد. میرزادهٔ عشقی: سیمای نجیب یک آنارشیست. تهران: انتشارات طرح نو، چاپ دوّم، ۱۳۸۷.

۲۱ـ کزّازی، میرجلال‌الدّین. بیان: زیباشناسی سخن پارسی. تهران: نشر مرکز، چاپ اوّل، ۱۳۸٦.

۲۲ـ ــــــــــــــــــ زیباشناسی سخن پارسی (بیان). تهران: نشر مرکز، چاپ اوّل، چاپ اوّل، ۱۳۸۱.

۲۳ـ کوئن، بروس. مبانی جامعه‌شناسی، ترجمهٔ غلام‌عبّاس توسّلی و رضا فاضل. تهران: انتشارات سمت، چاپ نهم، ۱۳۷٦.

۲٤ـ نشایی مقدّم، محمّدرضا. «صور خیال در شعر میرزادهٔ عشقی». نشریهٔ حافظ، شمارهٔ ٦۷، اسفند ۱۳۸۸، صص ۳۹-۳۸.

۲۵ـ نصرتی، مهرداد. «اهمّیّت نقد خویشتن در عرصهٔ خلّاقیّت‌های ادبی». مجلّهٔ سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی، سال۱۲، شمارهٔ۱، پیاپی ٤۳، بهار ۱۳۹۸، صص ٦۲-٤۳.

۲٦ـ ــــــــــــــــــ . «نقد خویشتن عرفانی». مجموعهٔ مقالات کنگرهٔ بین المللی زبان و ادبیّات، ۱۳۹۵، صص ۱٤٦۰-۱٤٤۰.

۲۷ـ نولن، سوزان و دیگران. زمینهٔ روان‌شناسی اتکینسون و هیلگارد، ترجمهٔ مهدی گنجی. تهران: نشر ساوالان، چاپ اوّل، ۱۳۹۰.

۲۸ـ وردزورث، ویلیام. «بخش‌هایی از مقدّمهٔ ویلیام وردزورث بر ترانه‌های غنایی»، ترجمهٔ حسین پاینده. مجلّهٔ ارغنون، شمارهٔ ۲، تابستان، ۱۳۷۳، صص ٥٤-٤۷.

۲۹ـ همایی، جلال‌الدّین. فنون بلاغت و صناعات ادبی. تهران: انتشارات هما، چاپ نهم، ۱۳۷۳.

منابع لاتین:

Evans, Vyvyan, How Words Mean, 1st print, Oxford: Oxford University Press, 2009.

Lakoff, George & Mark Johnson, Metaphors We Live By, 1st print, Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Analysis of the characteristics of imagination and emotion in the poems of Mirzadeh Eshghi

Salimeh TorkiNezhad[1], Masoud Akbarizadeh Ph.D[2]. Mostafa Salari[3]

Abstract

This article explores the elements of imagination and emotion in Eshghi poems by describing and analyzing the data obtained from library studies. The textual body is composed of 88 poems. The results show that in the discussion of imaginary forms, metonymy has the highest frequency and this finding is consistent with the poet's own prediction as the primary critic in terms of literary self-criticism. In the next positions are tropes, metaphors and similes, respectively. He did not use far metonymy, and the frequency of lexical and easy metonymies is higher than their corresponding difficult types. About tropes, based on cognitive patterns, it becomes clear that Eshghi has a precise selecting look, and he cares about the reader and attracting his attention. The frequency of tropes in the lampoons is higher than its average in of all the poems. He prefers vehicles based on "adjective and description" in his tropes. The similes are often easy to understand by due to Eshghi's nice choices in this regard. The metaphors are also from easy to understanding types, and all of these indicate the obviousness of the simplicity in his poetry. From an emotional point of view, in his poetry, "personal self" prevails and "social self" is placed after it, and this is contrary to the general belief about the place of emotion in constitutional poetry. An analysis of Eshghi's poetry based on psychological emotions shows that sadness along with despair and compassion are the most important emotions that dominate these poems, which define the dominance of negative and inhibitory emotions over the positive and progressive type.

Keywords: Persian Poetry of the Constitutional Era, Mirzadeh Eshghi, Element of Imagination, Element of Emotion

1. PhD Student, Department of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran. Email: salimehtorkinezhad@gmail.com
2. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran. (Author)
Email: m.akbarizadeh@iauzah.ac.ir
3. Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Zahedan Branch, Islamic Azad University, Zahedan, Iran. Email: m.salari11@yahoo.com