دانشگاه ارومیه

مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴ (۱-۱۷۳)

عنوان	صفحه	کد CR
بررسی و تحلیل اشعار رهی معیری از دیدگاه رمانتیسم احمد محمدی، یحیی نورالدینی اقدم و تقی حقی	۱-۱۷	
اولین جرقه‌های شعر نو فارسی درجریان قیام شیخ محمد خیابانی با تأکید بر شعر شمس کسمایی احد عبادی	۱۸-۳۱	
لغزشگاه‌های ویراستاری بازنشرِ آثار ادبی (براساس مطالعه‌ای تفصیلی بر روی چاپ مجددی از خمسهٔ نظامی چاپ مسکو) رحمان مشتاق مهر	۳۲-۶۹	
بررسی و تحلیل روابط فرا زناشویی در رمان چهل سالگی مریم مجیدی، زهرا قرقی و جواد یاری	۷۰-۸۲	
واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ‌گلشیری براساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ علی کشاورز قدیمی و حسین آریان	۸۳-۹۲	
بررسی ازخودبیگانگی فردی و اجتماعی در اشعار سیمین بهبهانی با رویکرد نظریهٔ اریک فروم زهرا قنبرعلی باغنی، شهین اوجاق علیزاده و مهدی ماحوزی	۹۳-۱۰۶	
بررسی تطبیقی عناصر روایت در آثار ژان تُله و بهرام صادقی حسین طاهری، ویدا دستمالچی و پریسا بابادی عکاشه	۱۰۷-۱۱۸	
پدیدار شناسی مقصود؛ بررسی پدیدار شناسی هرمنوتیک حالات و محتوای خودآگاهی پس از «وصال» در غزلیات حافظ علیرضا فرنام	۱۱۹-۱۴۳	
انواع پیکرگردانی زن در مجموعهٔ فرهنگ افسانه‌های مردم ایران سکینه مرادی و محمد حسین کرمی	۱۴۴-۱۵۸	
در جستجوی هویت: نقد و تحلیل چالش‌های مدیریت فرهنگی در مقبرةالشعرای تبریز مهران فرجی	۱۵۹-۱۷۳	

دانشگاه ارومیه

مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

Urmia University

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026 (1-173)

Title	Page	CR Code
An Analytical Study of Rahi Mo'ayyeri's Poetry from the Perspective of Romanticism Ahmad Mohammadi, Yahya Nuraddiny Agdam and Taggi Haggy	1-17	
The First Sparks of Persian Modern Poetry amidst Mohammad Khiabani's Uprising: With an Emphasis on the Poems of Shams Kasmaei Ahad Ebadi	18-31	
Editorial Pitfalls in Republishing Literary Works: A Detailed Study of a Reprint of Nizami's *Khamsa* (The Moscow Edition) Rahman Moshtaghmehr	32-69	
An Analytical Study of Extramarital Affairs in the Novel Being Forty Maryam Majidi, Zahra Ghoroghi and Javad Yari	70-82	
A Comparative Analysis of Scene Structure in Houshang Golshiri's Prince Ehtejab Based on Leonard Bishop's Theory Ali Keshavarz Gadimi and Hossain Arian	83-92	
The Social Semiotics of Hasanak the Vizier in Tarikh-i Bayhaqi in Light of Pierre Guiraud's Theory Zahra, GanbarAli Bageni, Shahin Ojaq Alizad and Mehdi Mahouzi	93-106	
Comparative Analysis of Narrative Elements in the Works of Jean Teulé and Bahram Sadeghi Hossein Taheri , Vida Dastmalchi and Parisa Babadi Akasheh	107-118	
Phenomenology of Intention: An Examination of the Hermeneutic Phenomenology of the States and Content of Self-Awareness after "Union" (*Visāl*) in the *Ghazals* of Ḥāfeẓ Alireza Farnam	119-143	
Comparative and confrontational analysis of literary metaphors in Persian and English poetry Sakine Moradi and Mohammad Hossein Karami	144-158	
Seeking Identity: A Critical Analysis of Cultural Management Challenges at *Maqbarat al-Shoara* (The Tomb of Poets) in Tabriz Mehran Faraji	159-173	

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Urmia University

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

An Analytical Study of Rahi Mo'ayyeri's Poetry from the Perspective of Romanticism

Ahmad Mohammadi[1] , Yahya Nuraddiny Agdam[2] and Taggi Haggy[3]

1- Associate professor, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.
2- Associate professor, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.
3- Master's degree, Master's degree in Persian Language and Literature, Payam Noor University, Tehran, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/12/24
Accepted:
2025/04/25
pp:
1- 17

Keywords:
Romanticism; Principles and Foundatio; Contemporary Persian Poetry; Rahi Moairi.

ABSTRACT

With the advent of the Industrial Revolution in the late 18th century, huge changes occurred in the economic, social, and political fields. These changes, in turn, created dissatisfaction among the people. Romanticism, as a reaction to these changes, sought human and spiritual values lost in the industrial world. In the field of literature, the roots of Romanticism can be found in Germany and in the works of writers such as Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller, and Novalis. The main principles of this school are an emphasis on freedom, feeling and imagination, discovery and intuition, individualism, and a tendency towards nature. These main principles, along with other characteristics of this school, have sometimes been noted in the poetry of contemporary Persian poets. The present research is a theoretical study conducted in a library manner. The scope and society under study are also the poetry collection of Mohammad Hassan Rahi Moeiri.This article examines and analyzes the collection of poems by Mohammad Hassan Rahi Moairi from the perspective of Romanticism, and the extent to which this contemporary poet was influenced by the principles and foundations of the aforementioned school is stated by citing the necessary documents.The results of the research indicate that a significant part of the characteristics of the Romantic school, such as freedom in lovemaking, special attention to various dimensions of the individual personality, special emphasis on emotions, a tendency towards isolation and discovery and intuition, etc., are significantly reflected in Rahi Moairi's poetry, which are referred to in the text of the article with numerous evidence.

Citation: Mohammadi, A., Nuraddiny Agdam, Y., & haggy, T. (2026). Study and analysis of Rahi Moeiri's poems from the perspective of romanticism. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 1-17.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.
DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55796.1025
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.1.2

[1] **Corresponding author:** Mohammadi, **Email:** a_mohammadi56@pnu.ac.ir **Tell:** +98 09144032834

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

بررسی و تحلیل اشعار رهی معیری از دیدگاه مکتب رمانتیسم

احمد محمدی[۱]، یحیی نورالدینی اقدم[۲] و تقی حقی[۳]

۱- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران ایران.

۲- استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی،دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

۳- دانش آموخته کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور، تهران، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۸/۱۰

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۱/۳۱

صص:
۱-۱۷

واژگان کلیدی:
رمانتیسم،
اصول و مبانی ،
شعر معاصر فارسی ،
رهی معیری.

چکیده

با ظهور انقلاب صنعتی در اواخر قرن هجدهم، تحوّلات عظیمی در زمینه‌های اقتصادی، اجتماعی و سیاسی حادث شد. این تحولات، به تبع خود، نارضایتی‌هایی را در میان مردم به وجود آورد. رمانتیسم به عنوان یک واکنش به این تحولات، به دنبال ارزش‌های انسانی و معنوی گمشده در دنیای صنعتی بود. در عرصهٔ ادبیات نیز ریشه‌های رمانتیسم را می‌توان در آلمان و در آثار نویسندگانی مانند یوهان ولفگانگ فون گوته، فردریش شیلر و نوالیس جستجو کرد. اصول عمدهٔ این مکتب تأکید بر آزادی، احساس و تخیل، کشف و شهود، فردگرایی و گرایش به طبیعت است. این اصول اصلی به همراه خصیصه‌های دیگر این مکتب بعضاً در شعر شاعران معاصر فارسی نیز مورد توجه واقع شده‌است. پژوهش حاضر، مطالعه‌ای نظری است که به شیوهٔ کتابخانه‌ای انجام شده‌است. محدوده و جامعهٔ مورد مطالعه نیز دیوان اشعار محمد حسن رهی معیری است. در این مقاله به بررسی و تحلیل مجموعه اشعار محمد حسن رهی معیری از منظر رمانتیسم پرداخته شده و میزان تأثیرپذیری این شاعر معاصر از اصول و مبانی مکتب مذکور با ذکر مستندات لازم بیان شده‌است. نتایج پژوهش حاکی از آن است که بخش قابل توجهی از خصیصه‌های مکتب رمانتیسم از قبیل آزادی در عشق‌ورزی، توجه ویژه به ابعاد متنوع شخصیت فردی، تأکید خاص بر هیجانات، تمایل به انزوا و کشف و شهود و.... در شعر رهی معیری بازتاب قابل توجهی دارند که در متن مقاله با ذکر شواهد متعدد به آنها اشاره شده است.

استناد: محمدی، احمد، نورالدینی اقدم، یحیی و حقی،، تقی. (۱۴۰۴). بررسی و تحلیل اشعار رهی معیری از دیدگاه رمانتیسم. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۱-۱۷.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55796.1025

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.1.2

[۱] **نویسنده مسئول:** محمدی ، **پست الکترونیکی:** a_mohammadi56@pnu.ac.ir ، **تلفن:** ۰۹۱۴۴۰۳۲۸۳۴

۱– مقدمه

ریشه‌های جنبش «رمانتیسم» در قرن هجدهم نهفته است. در این قرن مجموعه‌ای از گرایش‌ها و تحولات به‌هم‌پیوسته پدیدار شد که تأثیرات عمیق و چندجانبه‌ای را در پی داشت؛ انحطاط نظام نئوکلاسیک به پرسش‌ها و تردیدهای عصر روشنگری منجر شد و این وضعیت خود به تدریج زمینهٔ مناسبی برای رسوخ و رواج عقاید جدیدی فراهم آورد که در نیمهٔ دوم قرن همه‌گیر شد. (فورست،۱۳۸۰:۲۹)

واژهٔ رمانتیسم در قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه به کار می‌رفت. این نام در آغاز با رمان‌های قدیمی و قصّه‌های شوالیه‌گری و جوانمردی در پیوند بود. ویژگی این قصه‌ها داشتن احساسات پر سوز و گداز، غیر واقع‌نمایی، اغراق و خیال‌پردازی بود. رمانتیسم در واقع نهضتی فلسفی و ادبی است که در زمینهٔ ادب به رجحان احساس و تخیل به جای استدلال و تعقل تأکید دارد. (دادخواه و حیدری، ۱۳۸۵: ۱۱۶)

آلفرد دوموسه دربارهٔ رمانتیسم چنین می‌گوید: «رمانتیسم نه تحقیر قانون سه وحدت کلاسیک است، نه درآمیختن کمدی با تراژدی و چیز دیگری از این قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه‌ای بال‌های او را می‌چسبید، زیرا رشته‌های ظریفی که این بال را به بدن وصل می‌کند در میان انگشتانتان نابود خواهد شد. رمانتیسم ستارهٔ گریانی است، رمانتیسم نسیم نالانی است، رمانتیسم پرتو ناگهانی و سرمستی بیماری است...» (سید حسینی، ۱۳۹۱: ۱۶۱)

رمانتیسم بیش از اینکه یک جریان ادبی و هنری باشد، مرحله‌ای از حساسیت اروپایی است که نخست در اواخر قرن هجدهم در انگلستان با «ویلیام بلیک» و در آلمان با «گوته» و سپس در قرن نوزدهم در فرانسه با «ویکتورهوگو» ظاهر می‌شود. (همان: ۱۶۲)

رمانتیسم در اصل یک جنبش مطلقاً انقلابی است و شعارهای آن همان سخنان فلسفی و سیاسی است که تقریباً همهٔ آنها در عصر روشنگری مطرح شده‌اند: بیان آزاد حساسیت‌های انسان و تأیید حقوق فردی. ضمناً هم از نظر زمانی، معاصر انقلاب فرانسه است (اولین رمانتیک‌های انگلیسی انقلاب فرانسه را می‌ستایند) و هم مخالف عصر خویش (نبرد فرانسویان برای آزادی ملت‌ها به پیروزی امپراطور و امپراطوری منجر شده است و بورژوازی پیروزمند، پایان تاریخ را اعلام می‌کند). در دوران بی‌مایگی و تسلط فئودالیته جدید صنعت و پول، رمانتیسم اصرار دارد که از جنبهٔ فجیع و تراژیک زندگی سخن بگوید و «بالزاک» که در آغاز متوجه این نکته نشده‌است «لامارتین» را به عنوان ترانه‌خوانِ ناتوان شب مهتابی، که آیندهٔ درخشانی در سیاست و در خدمت میراث‌خوارانِ ثروتمند دارد، مسخره می‌کند و بیست و پنج سال بعد (۱۸۴۴م.) در رمان «دهقانان» معنی حقیقی مرثیه‌های این شاعر رمانتیک را تحلیل می‌کند؛ از این نظر رمانتیسم و رئالیسم دو جنبه جدایی‌ناپذیرِ رودررویی با زندگی هستند و آن، آگاهی به واقعیت تلخ و بی‌گذشت است؛ به این ترتیب ملاحظه می‌کنیم که رمانتیسم از مخالفت ساده با زیبایی شناسی کلاسیک بسیار فراتر می‌رود. در تعریف رمانتیسم بیشتر بر روی انواع فرار رمانتیک‌ها تکیه می‌شود: فرار به رؤیا، فرار به گذشته، فرار به سرزمین‌های دوردست و فرار به تخیل. اما کمتر کسی می‌پرسد که آنها از چه چیزی می‌خواستند فرار کنند؟ آنها بیشتر از اینکه از چهارچوبِ خشکِ قواعد کلاسیک فراری باشند، از آزادی دروغین و رشد سرمایه‌داری نوپا می‌گریختند. اگر «رنه شاتوبریان» در پناهگاهی جنگلی منزوی می‌شود، از سر هوس نیست، بلکه بر اثر ناکامی است؛ نسل رمانتیک، نسل «آرزوهای برباد رفته» است و مکتب آنها مکتب سرخوردگی. (همان)

بیان مسئله و سؤالات تحقیق

خاستگاه اصلی جنبش رمانتیسم، نخست کشور انگلیس و در مرحلهٔ بعدی سایر کشورهای اروپایی است. این جنبش در اصل نوعی از واکنش گروهی شاعران و نویسندگان به سخت‌گیریهای کلیسا و مراجع مذهبی بود و بانیان و حامیان این مکتب تلاش وافری در برجسته نمودن احساسات و گرایشات طبیعی و ذاتی بشر در ضمن آثار خود داشتند. این نهضت در عرصهٔ ادبیات فارسی معاصر به‌ویژه از دورهٔ مشروطیت به بعد مورد توجه نویسندگان و شاعران واقع شد و بسیاری از آنان با تأسی از الگوها و معیارهای نسبتاً مدون این مکتب، به انعکاس آنها در آثار خود پرداختند. «رهی معیری» از جمله سخن‌سرایانی است که ردّ پای مکتب رمانتیسم در اشعارش به وضوح قابل مشاهده است. در این مقاله تلاش می شود با ذکر شواهد و مستندات لازم و کافی، به برجسته‌ترین جلوه‌های بازتاب‌یافتهٔ این مکتب در شعر رهی معیری اشاره و به پرسش‌های ذیل پاسخ داده شود:

– مهم‌ترین عناصر مکتب رمانیسم که در اشعار رهی معیری بازتاب یافته‌اند کدامند؟

– رهی معیری در مقایسه با شعرای ایرانی پیش از خود تا چه اندازه در توجه به مکتب رمانتیسم توفیق داشته‌است؟

– آیا مصادیق مربوط به مکتب رمانتیسم را که در شعر رهی معیری قابل مشاهده‌اند می‌توان به عنوان تقلید مستقیم و آگاهانهٔ این شاعر از مکتب مذکور در نظر گرفت؟

– با توجه به تفاوت‌های آشکار ساختار اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعهٔ عصر رهی معیری با عصر شعرای دنباله‌روِ رمانیسم در اروپا، رهی معیری کدام تغییرات بنیادین و محسوس را در توجه به اصول این مکتب در شعر خویش وارد ساخته‌است؟

اهداف و ضرورت تحقیق

هدف اصلی پرداختن به پژوهش حاضر در وهلهٔ نخست بیان بارزترین جلوه‌های مکتب رمانتیسم در شعر رهی معیّری به عنوان یکی از چهره‌های شاخص شعر معاصر است. با عنایت به اینکه قبلاً در این خصوص مقالات متعددی توسط اندیشمندان و محققان به رشته تحریر درآمده‌است، تحلیل محتوایی آثار مذکور و بیان تشابهات و اختلافات مطالب مندرج در آنها در کنار هدف اصلی، مورد توجه نویسندگان این مقاله است. نظر به اینکه بسترهای لازم در شکل گیری اصول این مکتب در طول زمان‌های مختلف و در جوامع مختلف، متفاوت‌اند توجه ویژه به دلایل و چگونگی بازتاب جلوه‌های رمانیسم در شعر رهی معیری شایان تأمل است. همچنین میزان اشراف شاعر به آرمان‌های بزرگان این مکتب و توانمندی وی در بیان این خصیصه‌ها، ضرورت انجام این پژوهش را آشکار می‌سازد.

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

بر اساس جستجوهای نگارندگان این پژوهش، اهمّ پژوهش‌های موجود در خصوص رهی معیری و جلوه‌های رمانتیسم در اشعار وی به قرار زیرند:

ژیلا سپهری در مقالهٔ «بررسی جلوه‌های رمانتیسم در شعر رهی معیری» در همایش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی، به برخی از شاخصه‌های مکتب رمانتیسم ازجمله: بازگشت به طبیعت، مخالفت با خرد، تکیه بر احساسات و هیجانات و ... پرداخته‌است. علی‌رغم تشابه عنوان و مضمون مقالهٔ مذکور با پژوهش پیش رو، تفاوت نوشتار حاضر با مقالهٔ مذکور در این است که ویژگی‌های برشمردهٔ مکتب رمانتیسم در شعر رهی معیری در مقالهٔ خانم سپهری بر اساس کتاب *مکتب‌های ادبی* منصور ثروت است ولی در مقالهٔ حاضر، مبنای تحلیل خصیصه‌های رمانتیستی شعر رهی معیری، کتاب *مکتب‌های ادبی* رضا سید حسینی و نیز کتاب *چشم‌انداز شعر معاصر ایران* از مهدی زرقانی است.

رضا کیانی و فارروق نعمتی در مقالهٔ «تراژدی عشق در رمانتیسم معاصر ایران و مصر؛ مطالعه در عاشقانه‌های رهی معیری و فاروق جویده» که در دومین همایش ملی ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی ارائه داده‌اند، به شکل تطبیقی به مقایسهٔ بازتاب‌های مشترک مکتب رمانتیسم در شعر شاعران این دو کشور، به‌خصوص اشعار عاشقانهٔ رهی معیری و فاروق جویده پرداخته‌اند.

پری‌دخت مشهور در مقالهٔ «موضوع و مضمون در غزل رهی معیری» به مضامین شعری رهی معیری، از جمله: نکوداشت هنرمندان و دانشمندان، توصیف زیبایی‌ها، وطن‌پرستی، گله از روزگار و... پرداخته و نشان داده‌است که رهی با توانایی و سربلندی از عهدهٔ رسالت خویش برآمده‌است.

صیادکوه و کمال آبادی فراهانی هم در مقاله‌ای با عنوان ـجایگاه رهی معیری در میان شاعران معاصر و تحلیل برخی از جنبه‌های هنری سخن او» به بیان زیبایی‌های شعر «رهی» و تحلیلِ ساختار و فرم سخن وی پرداخته‌اند.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

اصول اساسی مکتب رمانتیسم:

آزادی: سال ۱۸۳۰ م. سال انقلاب ادبی است. در این سال «ویکتورهوگو» و رفقایش به پیروی از دستورهایی که قبلاً در مجلهٔ خودشان درج شده‌بود، رمانتیسم را به عنوان مکتب آزادی هنر و شخصیت معرفی کردند. هنرمند رمانتیک برای خواهش‌ها و احتیاجات روح خود اهمیت بسیار قائل است و می‌گوید آنچه به هنرمند الهام بخشیده و معنی و مفهوم زندگی شمرده می‌شود، «عشق و علاقه» است. این علاقه باید آزاد باشد. اگر هنرمند به علت فشار جامعه در قوانین اخلاق و یا بر اثر موهومات، عقب رانده شود و نیروهای او پنهان و مکتوم بماند حق دارد که دربارهٔ جامعه و قوانین اخلاقی آن داوری کند، حکم بدهد و محیط و اخلاقی که برای رشد خود او مساعد باشد به وجود

آورد. ادبیات نباید قاعده‌ای باشد که عشق و علاقه را محدود سازد. ادبیات می‌تواند هر گوشه‌ای از زندگی را چه زیبا و چه زشت، چه عالی و چه دانی، موضوع بحث خود قرار دهد و از هر دورهٔ تاریخ و از هر گونه مناظر دنیا می‌تواند استفاده کند. (سید حسینی، ۱۳۹۱، ۱۸۰)

شخصیت: هنرمند رمانتیک، به دنبال آزادی از قید قواعد کلاسیک ، فرمانروایی«من» را در هنر مستقر می‌سازد و به وسیلهٔ هنر، خواهش‌های دل و رنج‌های روح خود را بیان می‌دارد. ولی این روش هنرمند رمانتیک را نباید دلیل خودستایی او و فرار از بشریت دانست؛ پیشتر هنرمند کلاسیک برای توصیف «انسان کلی» قهرمانی را از میان افسانه‌ها و اساطیر برمی‌گزید، اما هنرمند رمانتیک، خویشتن را به جای این قهرمان افسانه‌ای می‌گذارد و نمونهٔ همنوعان خویش قرار می‌دهد. (همان)

هیجان و احساسات: باید دانست که در کنار عقل و طبیعت، دل و احساس نیز عالم دیگر و ضروریات دیگر دارد. شک نیست که در روح آدمی، احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزو، بیش از حقیقت مؤثر است؛ از این رو باید احساسات و هوس‌های روح را ـ البته تا حد امکان در قلمرو اخلاق ـ مورد بحث قرار داد. آلفرد دوموسه در سال ۱۸۴۲م. می‌گفت: «باید هذیان گفت !» آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آن‌چه باید به دست آورد هیجان مردم. (همان) دل باید بی‌قیدوبند سخن بگوید و بی‌قید و شرط فرمان براند. شاعر موهای آشفته را به دست باد سپرده، شنل سیاهی بر دوش، زیر سایهٔ بیدی در روشنایی ماه و در کنار برجی ویران و با دلی که بی‌شک بر اثر عشق بدفرجامی، شکسته است با خویشتن خلوت می‌کند و غرق رؤیا می‌شود. ادبیات رمانتیک چنین قیافهٔ قراردادی را تعمیم داده و تودهٔ مردم را با آن آشنا ساخته‌است. (همان: ۱۸۱) اندوه رمانتیک از دیدن گذشت بی‌رحمانهٔ زمان شدت می‌یابد. این اندوه معمولاً زاییدهٔ توقعات تسکین‌ناپذیر قلبی است که در جهانی بی‌احساس و بی‌ایمان گرفتار شده‌است. (همان)

گریز و سیاحت: آزردگی از محیط و زمان موجود و فرار به سوی فضاها یا زمان‌های دیگر، دعوت به سفر تاریخی یا جغرافیایی، سفر واقعی و یا بر روی بال‌های خیال، یکی دیگر از مشخصات آثار رمانتیک است. (همان) همهٔ این سفرهای رؤیایی در آرزوی یافتن محیط زیبا و مجلل و رنگ‌های تازه و بالاخره آن زیبایی کمال مطلوب است که هنرمند رمانتیک آرزوی نیل به آن را دارد. (همان: ۱۸۲) گریز به ناکجاآباد و قصص پریان، گریز به ناخودآگاه و عوالم پنهان، گریز به کودکی و طبیعت و گریز به عالم رویا و جنون، مشخصه دیگر رمانتیسم است. (زرقانی، ۱۴۰۱: ۱۵۰) شاعران رمانتیک اروپایی اکثراً جامعه‌گرا و انقلابی بودند و چون نتوانستند میان ایده‌آل‌های خود و شرایط اجتماعی همگونی ایجاد نمایند، به کودکی، طبیعت و جغرافیای خیالی گریختند. یعنی گریزشان یک علت اجتماعی داشت ،نه فردی اما شاعران رمانتیک ایران گریزشان علت فردی یا دست‌کم غیرسیاسی داشت. (همان :۱۵۱)

کشف و شهود: سرگرمی با جلال و زیبایی مانع این نیست که هنرمند رمانتیک به فکر کشف اسرار باشد و بخواهد در همهٔ اسرار جهان نفوذ کند. هنرمند رمانتیک، تخیّل، امید، آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌سازد و بیش از تقلید، پای‌بند تصور است. هنر خود را با مبالغه می‌آمیزد، یعنی آن‌چه را که هست نمی‌گوید و از آن‌چه باید باشد بحث می‌کند. (سید حسینی، ۱۳۹۱: ۱۸۲)

افسون سخن: «کلمه» تنها بیان‌کنندهٔ یک منظور ساده نیست بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزشِ آهنگ آن بود. اکنون بیش از هر چیزی باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجان‌ها و خاطره‌هایی که هر یک از آنها برمی‌انگیزد دقت کرد. در سال ۱۸۲۰م. هنوز «کلمه» برده‌ای بیش نبود. مردم سال ۱۸۳۰م. آن را آزاد ساختند و در سال‌های بعد از آن، مقام فرمانروایی یافت. ویکتورهوگو در اینباره مقالاتی نوشت و گفت: «کلمه عبارت از سخن است و سخن خداست». به این ترتیب، توجه به ارزش کلمات مختلف، قاموس رمانتیک را غنی‌تر ساخت و اکتفا به کلمات ساده و معیّنی که جزو اصول کار کلاسیک‌ها بود متروک گردید. (همان: ۱۸۲)

انزواطلبی: شفیعی کدکنی درکتاب ادوار شعر فارسی، ضمن بررسی خصائص شعر نیما یوشیج، حالت انزوا طلبی و سرخوردگی از تلاشهای اجتماعی و پناه آوردن به طبیعت را از ویژگی‌های شعر رمانتیک –البته نه در معنی رایج اروپایی آن– می داند. (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۰: ۵۰)

اشتمال بر تناقض: تناقض ذاتی از خصلت‌های بارز رمانتیسم است. شاعران و نویسندگان رمانتیک می‌خواهند نظمی جدید، که لزوماً با سنت تفاوت ماهوی دارد، ایجاد نمایند و از طرفی «نظم اجتماعی، مستبدتر از آن است که آزادی آن‌ها را برتابد... و دیرپاتر و سخت‌جان‌تر از آنکه دستخوش آرزوها، خیال و آرمان آن‌ها شود... در نتیجه، تناقضی پدید می‌آید که از هر گوشهٔ ذهن و عمل ایشان سر بر می‌آورد» (زرقانی، ۱۴۰۱: ۱۵۰). ویژگی‌های دیگر رمانتیسم، به مثابهٔ مکتب ادبی، از این قرارند: تأکید شعر بر فردیت، اهمیت تخیل و تأکید

بر بُعد شهودی و توجه به دریافت درونی شاعر از پدیده‌ها، بیان کشف شهودی شاعر به وسیلهٔ تصاویر و در نتیجه اهمیت یافتن صور خیال، تفوق و اقتدار تخیل خلاق، کاربرد رمزی و سمبلیک صور خیال، اهمیت احساس و هیجان به جای خرد در کار شاعری و البته تا حد امکان در قلمرو اخلاق، دست یافتن به نوعی آزادی از قیود سنتی، نرمش، انعطاف، شور و هیجان، علاقه به شعری شبیه به نثر که از لحاظ آهنگ و مضمون و تصویر متنوع است. (همان: ۱۵۱) زرقانی در کتاب *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، رمانتیسم را در دو حوزهٔ فردی و اجتماعی طبقه‌بندی کرده و برای هر کدام خصائصی را به شرح ذیل بر شمرده‌است:

ویژگی‌های سروده‌های رمانتیک فردی:

– توجه به احساسات فردی و غفلت از اجتماع و مردم

– رویکرد به عشق‌های زمینی و جسمانی به جای عشق عرفانی و آسمانی

– اظهار ملال از زندگی و رویکرد به مرگ و مرگ‌طلبی به‌خصوص در شاخهٔ رمانتیسم سیاه

- کم‌عمق بودن اندیشهٔ شعری و اصالت‌دادن به عواطف سطحی عاشقانه. (همان: ۳۳۵)

ویژگی‌های سروده‌های رمانتیک اجتماعی:

– توجه به مسائل و مفاهیم اجتماعی و سیاسی آمیخته با عاطفه و احساس.

– توجه به فقر و فساد و شِکوه از این که بشر به مفاهیمی چون انسانیت و عدالت توجه ندارد و خشونت رواج یافته‌است.

– دلسوزی بر انسان و آرزوی زندگی عاری از خشم و خشونت و پرهیز از پرداختن به شعر سیاسی معترض و انقلابی. (همان: ۳۳۶)

رمانتیسم در ایران

در مورد ورود رمانتیسم به ایران باید گفت «آغاز این جریان در ایران، مانند رمانتیسم اروپا هم‌زمان با کشمکش‌های نو و کهن و انقلاب سیاسی و تحولات اجتماعی، اقتصادی و فکری یعنی جنبش مشروطیت است. جنبشی که موجبات تغییر ساختار حکومتی، اقتصادی، فرهنگی و ادبی را فراهم آورد. گویا ظهور رمانتیسم همراه با گذر از سنت به تجدد است که در عصر نوجویی و دگرگونی ادبی رگه‌های رمانتیسم در ادبیات جدید فارسی جلوه می‌نماید» (رفعت‌جو، ۱۳۸۲: ۲۹).

نهضت رمانتیسم در ایران در قیاس با اروپا دو تفاوت عمده دارد: نخست اینکه مکتب رمانتیسم تنها محدود به ادبیات است و دوم آنکه شرایط سیاسی و اجتماعی ایران در آغاز گرایش هنرمندان ایرانی به این مکتب با شرایط سیاسی و اجتماعی اروپا (انقلاب صنعتی و فروپاشی فئودالیته) متفاوت بود. در سال‌های بعد از مشروطه تا اواسط دههٔ چهل، شرایط اجتماعی ـ سیاسی و همچنین ترجمهٔ آثار رمانتیک نویسندگان فرانسوی همچون «هوگو»، «لامارتین» و «آلفرددوموسه» زمینه را برای آشنایی و گرایش شاعران و ادیبان فارسی‌زبان چون نیما، توللی و نادرپور به مکتب رمانتیک فراهم آورد. (همان) بنابراین وجود و حضور برخی از خصیصه‌های مکتب رمانتیسم اروپایی در شعر فارسی به منزلهٔ دنباله‌روی دقیق شعرای ایرانی از شعرای رمانتیست غربی نیست و جهان‌بینی و نوع نگرش سخن‌سرایان ایرانی به اصول این مکتب، بعضاً تفاوت‌های قابل تأملی با نمونه‌های اروپایی آن دارد. رهی معیری کوشید با سرودن غزل‌های عاشقانه، آشنایی و هم‌صحبتی با موسیقی و موسیقی‌دانان، ترانه‌سرایی و تصنیف‌گویی، مجالست با هنرمندان با نام و شهرت، شور و شوق، وطن‌دوستی، توصیف زیبایی‌های طبیعت، و شکوه و گله از روزگار، احساسات خود را در قالب مکتب رمانتیسم جای دهد.

شفیعی کدکنی معتقد است که رواج جریان موسوم به رمانتیسم در شعر فارسی تا کودتای ۱۳۳۲ چشمگیر و مشهود است و پس از این واقعه از رونق و استقبال عمومی نسبت به آن قدری کاسته می‌شود:

«رویدادهای پس از کودتای ۱۳۳۲ همه چیز را عوض کرد و شعر نیز از این قاعده مستثنی نبود. در واقع، دیگرگونی شعر فارسی، اندک اندک عملی شد. پس از کودتای ۱۳۳۲، شعر در دو جهت حرکت کرد، جهتی که از آنِ اذهان امیدوار بود، و راهِ اذهان نومید؛ در حالی که رمانتیسیسم کم کم به پایان خود نزدیک می شد. البته نمی‌توان گفت که رمانتیسیسم به طور کامل صحنه را ترک گفت، بلکه به عنوان موج اصلی شعر جایگاه خود را از دست داد» (شفیعی کدکنی، ۱۰۰:۱۳۸۲).

رمانتیسم در ادبیات معاصر فارسی

طغیان رمانتیسم علیه کلاسیسیم شبیه طغیان ادبیات معاصر در مقابل نهضت بازگشت و به تبع آن، ادبیات کهن بود. در رمانتیسم بی‌قید و بندی و بی‌اعتباری به اصول و قواعد تثبیت‌شده ترویج می‌شد و اشعار صمیمانه را می پسندیدند نه فاضلانه (اصطلاح فروغ) را. از دورهٔ مشروطیت به بعد بر اثر آشنایی ادبا با زبان فرانسه بسیاری از آثار رمانتیک‌ها به فارسی ترجمه شد و لذا داستان‌نویسان و شاعران تحت تأثیر این مکتب قرار گرفتند. معلمان دارالفنون، فرانسوی بودند و چند مدرسهٔ فرانسوی زبان از جمله «آلیانس» و «سن لویی» (که نیما در آنجا درس خوانده‌بود) ادبیات رمانتیک فرانسه را به دانش‌آموزان می‌آموختند. از مختصات شعر رمانتیک جدید ایران می‌توان به این موارد اشاره کرد:

۱)سادگی و زیبایی و پرهیز از ابهام ۲)فرار از واقعیت ۳)یاد خاطرات گذشته ۴)تصویرپردازی و فضاآفرینی و صحنه‌سازی ۵)اهمیت دادن به کلمات زیبا و خوش‌آهنگ ۶)به کار بردن لغات زبان سبک عراقی از قبلی جام و می و پروانه ۷)استفاده از کلمات مخفف ۸)ترکیب‌سازی ۹)استفاده از تشبیه و تشخیص و استعاره‌های ساده ۱۰)استفاده از قالب‌های تقریباً جدید از انواع مسمط و چهارپاره و نوع سادهٔ قوالب نیمایی (شمیسا، ۷۳:۱۳۹۳)

زندگی، آثار و شیوهٔ شاعری رهی معیری

رهی معیری در سال ۱۲۸۸ هجری شمسی در شهر تهران در خانواده‌ای مذهبی دیده به جهان گشود. پدر رهی، محمدحسن‌خان مؤید خلوت فرزند معیرالممالک نظام‌الدوله، وزیر خزانهٔ ناصرالدین شاه و از خویشان محمد حجازی، نویسندهٔ معاصر و از اعقاب بایزید بسطامی، سلطان‌العارفین است. وی شش ماه قبل از تولد پسرش رهی، دیده از جهان فرو بست.

مادر رهی، فخری عالم حجازی معیری فرزند میرزا ابوالقاسم‌خان بدیع‌الدوله، فرزند میرزا محمودخان مدیرالدوله بود که برادرش میرزا احمدخان مشیرالسلطنه، صدراعظم مشروطه محسوب شده و مادربزرگ رهی، دختر میرزا حبیب‌الله‌خان بدیع‌السلطنه حجازی و نوهٔ دختری میرزاعباس‌خان قوام‌الدولهٔ تفرشی بود.

رهی تحصیلات ابتدایی خود را در دارالفنون فراگرفت. در چهارده سالگی عاشق دختری بیست ساله شد که بعدها ازدواج این دختر با مردی دیگر سبب شد طبع حساس رهی آسیب ببیند و او را وادار به سرودن ترانهٔ «سیرم از زندگی» بکند. این عشق تا پایان عمر در قلب رهی باقی ماند.

رهی اولین شعر رسمی خود را در سن هفده سالگی سرود و بدین مناسبت وارد عرصهٔ شعر و ادب شد و در محضر بسیاری از استادان شاگردی کرد. رهی با انجمن ادبی فرهنگستان ایران، انجمن جامعه باربد، انجمن موسیقی ملی و انجمن روابط فرهنگی ایران و پاکستان همکاری بسیاری داشت؛ وی همچنین با مطبوعات نیز رابطه‌ای نزدیک داشت و بسیاری از اشعار خود را با امضای «زاغچه»، «شاه پریان»، « گوشه‌گیر» و «حق گو» در مطبوعات به چاپ رساند. وی همچنین مدتی طولانی در رادیوی ایران حضور یافت و ترانه‌ها، تصانیف و آهنگ‌های بسیاری ساخت. وی در ادارهٔ ثبت، شهرداری، وزارت پیشه و هنر، وزارت کار نیز کار می‌کرده است و مدتی نیز رئیس ادارهٔ انتشارات و مطبوعات وزارت اقتصاد نیز بود.

از استادانی که با رهی معیری در عرصهٔ ادبیات حشر و نشر داشته‌اند می‌توان به اشخاصی چون امیری فیروزکوهی، وحید دستگردی، ملک‌الشعرای بهار، احمد گلچین معانی، پیمان بختیاری، محمد حجازی، ممتاز حسن، خلیل‌الله خلیلی افغانی، علی دشتی، ابوالحسن وزیری، ابراهیم صهبا، فریدون مشیری و بسیاری دیگر اشاره کرد.

رهی معیری علاوه بر شعر و موسیقی در زمینهٔ نقاشی نیز فعالیت می‌کرد. اما آنچه روح تشنهٔ او را بیشتر و بهتر راضی می‌کرد تنها و تنها شعر بود. وی در زمینهٔ اشعار فکاهی، سیاسی و غزل تبحر خاصی داشت. او در زمینهٔ سرودن مثنوی نیز به حدی توانا بود که گاهی ابیات او را با بعضی از شاعران قدیم به خصوص حکیم نظامی مطابقت می‌دهند و غزلیاتش از حیث فصاحت الفاظ وترکیبات یادآور فصاحت غزل سعدی و حافظ است. همچنین از جهت بلاغت معانی به سبک صائب و از بابت سادگی مانند اشعار فرخی یزدی است؛ رهی بیشتر اشعار خود را به سبک هندی و در بعضی موارد به سبک عراقی سروده است.

رهی در طول عمر با بیماری‌های بسیاری دست و پنجه نرم کرد. در ۱۶ سالگی مبتلا به ذات‌الریه، ذات‌الجنب و تیفوئید شد که این بیماری‌ها تا آخر عمر، وی را آزردند. رهی در سال ۱۳۴۷ پس از ابتلا به مرض سرطان معده در یکی از بیمارستان‌های شهر لندن در

سن ۵۹ سالگی به دیار باقی شتافت. او تا آخر عمر هرگز ازدواج نکرد و همواره در کنار مادر خود زیست و به علت علاقه و عشق زیاد به مادرش همیشه از خدا می‌خواست که مرگ مادر را نبیند که به این آرزو رسید.

به هر حال رهی معیری شاعر متولد شد، شاعر زندگی کرد و شاعر مرد. او شاعری به تمام معنا بود. وی علاوه بر روح لطیف، طبع شوخ و سخن دلکش، دلی پرصفا و نهادی پاک و صورتی خوب و سیرتی نیکو داشت. او در طول ۵۹ سال زندگی خود آزاد زیست و هرگز خود را اسیر هیچ قید و بندی نکرد. قید و بند او هنرش بود و روح آزاده‌اش. (قائمی، ۱۳۸۲: ۱۱-۱۲)

مجموعه سروده‌های رهی با نام «*کلیات رهی معیری*» چندین بار به چاپ رسیده است. غیر از این سروده‌ها، کتاب ارزشمندی به نام «*گل‌های جاویدان*» از رهی به چاپ رسیده که بیشتر نشانگر آشنایی و تسلط رهی به شعر پارسی است.

رهی معیری شاعری است عاشق و رنج‌کشیده که در بسیاری از سروده‌هایش، برخی از مختصات مکتب رمانتیک را که بی‌ارتباط با روش بیان مضمون شعرای رمانتیک جهانی نیست، جلوه‌گر نموده‌است. از عمده‌ترین ویژگی‌های رماتیک شعر رهی، غم‌گرایی عمیق در حوزهٔ عشق است که احساس رقیق و بینش دقیق شاعر را شدیداً تحت تأثیر خود قرار داده‌است، و از این حیث می‌توان ادعا کرد که رهی، شاعری توانمند در شعر رمانتیک ایرانی است. این شاعر احساس‌گرا با استفاده از تخیل وسیع و با بهره‌گیری از واژگان دل‌انگیز و مخاطب‌پسند، اندوه و غم دلنشین عاشقی را گاه به شکل امیدوارکننده و گاه به شیوه‌ای یأس‌آور به مخاطب عرضه می‌نماید. (نعمتی، ۲۵:۱۴۰۳)

عاشقانه زیستن همواره یکی از وجوه بارز زندگی شاعران بوده‌است، تا جایی که می‌توان گفت، ارزشمندی شعر هر شاعری، بسته به میزان بهره‌مندیش از این موهبت الهی است. ارکان اصلی این طرز تفکر عاشقانه را –که عمیق‌ترین عاطفهٔ انسانی را شکل می‌دهد– عشق، عاشق و معشوق تشکیل میدهند. هر شاعری بسته به بینش و آگاهی خاص خود نسبت به این مفاهیم و تجربه‌هایی که در ارتباط با آنها دارد، به توصیف این مفاهیم می‌پردازد. (روزبه و ضرونی، ۱۳۹۰: ۲۹۲)

جلوه‌های رمانتیسم در شعر رهی معیری

روشنفکران، ادیبان و نویسندگان ایرانی از جمله رهی معیری بعد از انقلاب مشروطه، با ادبیات اروپا آشنایی پیدا نمودند و با اشاعهٔ ترجمهٔ آثار ادبی غربی، آشنایی آنها با مکتب رمانتیسم حاصل گشت. در همهٔ ادوار تاریخ، عشق، عاشق بودن و عاشقانه زیستن با زندگی شاعران عجین بوده‌است. یکی از ملاک‌های دلنشین بودن شعر، همین عشق است. «رهی» در این گذار با تکیه بر عشق و احساس، نردبان ترقی را می‌پیماید و این گونه دلربا، دلنشین و همیشگی بر دل‌های مشتاقان چنگ می‌زند و جاوید می‌ماند. در گفتار پیش‌رو به بازتاب برخی از جلوه‌ها و درون‌مایه های مکتب رمانتیسم در اشعار رهی می‌پردازیم:

آزادی در عشق‌ورزی و دلدادگی

شاعر رمانتیک برای «مهرورزی، دوست‌داشتن و دوست شمرده شدن» اهمیت بسیار زیادی قایل است. او می‌گوید روح انسان، نیازمند «دوست‌داشتن و دوست داشته شدن» است و هیچ قانون و عرفی نمی‌تواند این احساس را از انسان بگیرد و شاعر باید آن را در قالب ادبیات به صورتی زیبا و دلنشین ارائه بدهد. ادبیات نباید عشق و علاقه را محدود سازد:

آزادی در عشق‌ورزی و دلدادگی

برده صبرم از دل، چشم مستی ماه ساغر نوشی، می‌پرستی
درمیان خوبان، فتنــه‌جــویی در شــکار دل‌ها چیره‌دستی

(معیری، ۱۳۹۶: ۲۳۶)

منِ بــی‌دلِ ساقی به نگاهی مستم تو بــه جامی دیــگر چـه بری از دستم
دو چشم فتنه‌انگیزت تا دیدم ای گل قسم به نرگس مستت که از این می مستم

(همان: ۲۳۷)

آزادی در عشق‌ورزی و دلدادگی

آن چیزی که به زندگی شاعر رمانتیک معنا و مفهوم عطا می‌کند و او را لبریز از احساس می‌کند چیزی جز (عشق) نیست. او هراسی از رسوایی ندارد:

دیدی که رسوا شد دلم غرق تمنا شد دلم
دیدی که من با این دل بی‌آرزو، عاشق شدم با آن همه آزادگی، بر زلف او عاشق شدم

(همان: ۲۴۰)

و حتی از جان خود مایه می‌گذارد:

طرّه مشکینی، بـــرده هوشم وز لب نـــوشینی، باده نوشم
او ز تیر مژگان ، جان ستاند من به راه جانان ، جان فروشم

(همان: ۲۳۷)

و همان شاعر عاشق‌پیشه اگر دمی معشوق را نبیند، داد سخن سر می دهد:

امشب ای گل به کوی که رفتی؟ دامن‌افشان به سوی که رفتی؟
رفتی و از پس پردهٔ اشک محو رخسارهٔ آتشم من

(همان: ۱۸۴)

دل دادن عاشق از روی حادثه و اتفاق و یا از روی غفلت نیست بلکه از روی انتخاب و دانش است. او گزینه‌های زیادی را در مقابل دارد و دست به انتخاب بهین می‌زند:

دل، تو را دادم چو دیدم روی تو که از همه خوبان پسندیدم تو را
دل فریبان جهان را یک به یک دیـــدم و از جمله بگزیدم تو را

(همان: ۱۸۷)

شاعر رمانتیک می‌تواند هر گوشه‌ای از زندگی را، چه زیبا و چه زشت، چه عالی و چه دانی ،موضوع بحث خود قرار دهد و قلم‌فرسایی کند:

خون من خوردی و بخشودم گنه جان طلب کردی و بخشیدم تو را
رفتی و آخر شکستی عهد خویش کـــاش از اول نمـــی‌دیدم تو را

(همان)

حتی جایی که جان در خطر باشد دست از عشق و توصیف عشق نمی‌کشد و باز هم عشق زیباست چون چیزی جز عشق نمی‌بیند و این‌جاست که خطر را به بازی می‌گیرد:

آن یار که عشق او بُود یارم و بس می‌آمد و داشت قصد آزارم و بس
گفتم سرِ کشتنِ که داری امروز؟ گفتا هوس قتـل رهی دارم و بس

(همان: ۱۹۱)

قوانین و عرف اخلاقی نمی‌توانند شاعر را از عشق دور کنند. اگر این قوانین وفق مراد شاعر عاشق و رمانتیک نباشد بر خلاف قوانین اخلاقی جامعه عصر خود گام بر می‌دارد، حکم می‌دهد و محیط اخلاقی ای راکه برای رشد خود مساعد می‌داند به وجود می‌آورد:

ساقی بده پیمانه‌ای، زآن می که بی‌خویشم کند بر حســـن شورانگیز تو، عاشق‌تر از پیشم کند
زان می که در شب‌های غم، بارد فروغ صبحدم غافل کند از بیش و کم ، فارغ ز تشویشم کند

(همان: ۳۰)

ز شادی‌ها گریزم در پناه نامرادی ها به جای راحت از گردون، بلا خواهم بلا خواهم

(همان: ۴۲)

شخصیت:

شاعر رمانتیک به وسیلهٔ هنر شعری خود، خواهش‌های دل، رنج‌ها و حسرت خود را به گوش همگنان می‌رساند و در این فراز و فرود راه عشق، ندا سر می‌دهد:

شخصیت

الا ای فروزنـــده خورشید من بـــهار من و صبح امید من
دلم روشن از آتشین چهر توست مرا گرمی از آتش مهر توست
شـب از روی، تابـنده‌روز منی که خورشیدِ گیتی‌فروزِ منی

(همان: ۱۷۵)

از فراق روی در پرده پوشیدهٔ یار، اظهار دلتنگی می‌کند و فریاد دل بر زبان به فغان می‌نالد و دست به دامان آن عاشق‌کش نامهربان می‌شود:

شنیدم که افسرده‌جان، گشته‌ای چو گنجی به کنجی، نهان گشته‌ای
نـــظر را به رخساره‌ات، راه نیست صبـا را به سویت، گـذرگاه نیـست
برآر از دل خسته، آهنگ خویش که من در نوا آورم، چنگ خویش

(همان: ۱۷۶)

ای جان و دل، مسکنِ تو، خون‌گریم از رفتن تو دست من و دامن تو، اشک غم و دامن من

(همان: ۵۸)

از بد عهدی و بی وفایی یارِ جفاکارِ ستم‌پیشه، پرده‌دری می‌کند و حکم محکومیت او را بدون شنیدن دفاعیه، صادر می‌کند:

عمرم، ای گل طی شد بهر تو و از تو ندیدم جز بدعهدی و بی‌فایی
با تو وفا کردم تا به تنم جان بود عشق و وفاداری با تو چه دارد سود
آفتِ خـــرمنِ مهر و وفـایی نـــوگلِ گلـــشن جـــور و جفایی

(همان: ۲۲۵)

و باز هم شاهد خواهش‌گری شاعر رمانتیک در برابر معشوق بی‌دل هستیم و شگفتا و حیرتا که آن عاشق بیچاره از معشوق سنگ‌دل، ناز بیشتری طلب می‌کند؛ گویا (منصور حلاجی) است که سر به دار می‌نهد:

ماه من به دامنم بنشین که از غمت ستاره بارم شِکوِه‌ها ز دوریت هر شب با مه و ستاره دارم
من چه باشم؟ بستهٔ بندت نیمه جانی صید کمندت

(همان: ۲۳۱)

گرچه ز محنت، خوارم کردی
با غم و حسرت، یارم کردی
مهر تو دارم باز
بکن ای گل با من هر چه توانی ناز

(همان: ۲۲۷)

وقتی عشق به حاصل ننشیند و میوه وصال به کام نرسد، آن عاشق بیچاره در درد و رنج بی‌حاصلی عشق خود جز اشک و آه چه تواند داشت:

دارم شب و روز، از عشق ماهی در دیده و دل، اشکی و آهی
دل ز حسرت، خونین است حاصل عشقم این است
گر چه ز وصلش کامم روا نیست از تار مویش جانم جدا نیست

(همان: ۲۱۱)

شخصیت

به پریشان گیسویت
که همه شب، بی‌رویت
به گردون می‌رسد آهم
خدا داند و من
(همان: ۲۱۶)

باز در همان آه و اشک حسرت، تنها به یار می‌اندیشد و در حق یارِ به دست نیامده دستِ دعا بر سر می‌کند:

دور از آن دو چشم سیه
کرده فلک قسمت من روز سیاهی
ای دل از بلای غم عشق بتان
غیر سیه روزی چه خواهی
(همان : ۲۱۱)

و در پایان، شاعر رمانتیک با شکوه و زاری هر چه تمام، اذعان می کند که گناهی جز محبت و گواهی جز اشک لرزان بر این مدعا ندارد و با چنین اوصافی، از سنگدلی و بی رحمی یار یاد می کند و نهایت بیچارگی خود را از فراق یار خاطرنشان می کند:

به غیر از محبت، گناهی ندارم به جز اشک لرزان گواهی ندارم
یا با اسیران وفا نداری یا چشم لطفی به ما نداری
کشتی منِ دلداده را
بر خاک و خون افتاده را
دیگر چه خواهی
بی‌رخت به شام غم ندیده‌ام جلوهٔ صبح شادی
حاصل از این چمن ندیده‌ام جز گل نامرادی
ای غافل از افسرده جانان
نامهربان با مهربانان
کشتی منِ دلداده را
بر خاک و خون افتاده را
(همان: ۲۲۰)

هیجان و احساسات:

در روحِ ادیب رمانتیک، احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد. در کنار عقل و طبیعت، دل و احساس شاعر رمانتیک، عالمی دیگر دارد. شاعر هیجانات و احساسات درونی خود را بروز می‌دهد تا بتواند هیجان خواننده و یا شنونده را به‌دست بیاورد و بی‌قید بیان می‌دارد:

هیجان و احساسات

امشب که رخ از لاله برافروخته‌ام و از آتشِ می، خرمنِ غم سوخته‌ام
تا نــوگل من نام جدایی نبرد با بوسه، دهانِ تنگِ او دوخته‌ام
(همان: ۱۹۱)

هیجان و احساسات

برده صبرم از دل، چشمِ مستی
ماهِ ساغر نوشی، می پرستی
در میان خوبان فتنه‌جویی
در شکارِ دل‌ها چیره‌دستی
طرّه مشکینی، برده هوشم
و از لب نوشینی، باده نوشم
او از تیر مژگان ، جان ستاند
من به راه جانان ، جان فروشم

(همان: ۲۳۶)

آن دلِ بی سامان، از عقل بیزار است و کوسِ عشق می‌نوازد :

سر کن نوای عشق که از های و هوی عقل آزرده‌ام، چو گوش نصیحت شنیده‌ای

(همان: ۶۹)

شاعرِ مسکین، بی‌پروا، بی‌باکانه و با جسارت تمام دست بر احساس درونش گذاشته و آن را با آبرنگِ احساس بر بومِ ابیات می‌آمیزد و به زبان شعر نغمه می‌سراید و از بی‌خبری از خود، خبری می‌دهد و رسوایی را آبرو می‌داند:

در عشق تو پروای بداندیشم نیست سرمستم و اندیشه و تشویشم نیست
تا چند ز یــاران، خبر از مــن پـرسی؟ ای بی خبر از من، خبر از خویشم نیست

(همان: ۱۹۱)

چون صبا در زیر زلفش هر کجا کردم گذار یک جهان، دل بسته بر هر تارِ مویی یافتم
ننگِ رسوایی «رهی» نامم بلند آوازه کرد خاک راهِ عشق گشتم ، آبرویی یافتم

(همان: ۳۹)

اندوهی که از گذر بی‌رحمانهٔ زمان، شدت می‌یابد، زاییدهٔ توقعات تسکین‌ناپذیر قلبی است که در جوانی در دام بی‌احساس و بی‌ایمانِ نامهربانی گرفتار شده‌است و راه گریزی نیست :

سیرم از زندگانی
در بهار جوانی
زآن که بی او ندارم
طاقت زندگانی
شب نمی‌شود که از غمش خون نگریم
دورم از دلارام خود، چون نگریم

(همان: ۲۰۷)

هیجان و احساسات

می‌نالد و در این نالیدن‌ها، امیدی به کرشمهٔ آن مایهٔ ناز نیست. عاشق چشم به راه معشوق است؛ اما باید سیل بر دیدگان جاری کرد و با غم زیست و جان داد، بعد از جان دادن وصال به چه معناست:

همه شب نالم چون نی
که غمی دارم که غمی دارم
فتادم از پا به ناتوانی، اسیر عشقم چنان که دانی
رهایی از غم نمی‌توانم، تو چاره‌ای کن که می‌توانی
گر زدل برآرم آهی
آتش از دلم ریزد
چون ستاره از مژگانم
اشک آتشین ریزد
نه حریفی تا با او غم دل گویم
نه امیدی در خاطر، که تو را جویم
(همان: ۲۱۴-۲۱۵)

مُـــردم از درد و نـــمی‌آیی به بـــالینم هـنوز مرگ خود می‌بینم و رویت نمی‌بینم هنوز
آرزو مرد و جوانی رفت و عشق از دل گریخت غـم نمی‌گردد جدا از جان مسکینم هنوز (همان: ۵۵-۵۶)

شاعر اهل دل، با دلی شکسته از عشق بد فرجام، با خویشتن خویش خلوت می‌کند و غرق رؤیا می‌شود و در اندرون با خود دربارهٔ بی‌مهری یار، نجوا می‌کند:

ندانمت به که مانی؟
که آفت دل و جانی
بهشتی، بهاری، دریغا، ستمگر یاری
ندانی باری، رهِ دلداری
گمان کردم که درمان دلِ زارم تو باشی
ندانستم که معشوق دل‌آزارم تو باشی
(همان: ۲۲۵)

گریز و سیاحت

شاعرِ دل‌زدهِ ناکامِ وامانده از محبوب، از محیط اطراف خود، از زمان، مکان و همه و همه آزرده و غم‌زده است. به دنبال تجدید خاطرات شیرین پیشین است و با بال‌های خیال در پی سفری به اعماق وجود خود است و به چگونگی احوال خود می‌اندیشد و از بخت ناسازِ خود سازِ شکوه می‌کند:

گریز و سیاحت

با دل روشن، در این ظلمت‌سرا افتاده‌ام نور مهتابم، که در ویرانه‌ها افتاده‌ام
سایه‌پرورد بهشتم، از چه گشتم صید خاک؟ تیره بختی بین، کجا بودم کجا افتاده‌ام؟
پایمال مردمم، از نارسایی‌های بخت سبزه بی‌طالعم، در زیر پا افتاده‌ام
تا کجا راحت پذیرم یا کجا یابم قرار برگ خشکم، در کفِ باد صبا افتاده‌ام
(همان: ۳۱)

یاد ایـــامی که در گلشن فغانـــی داشتم در مـــیان لاله و گل، آشیـــانی داشتم
گرد آن شمع طرب، می‌سوختم پروانه وار پای آن سرو روان، اشک روانی داشتم

گریز و سیاحت

(همان: ۵۳)

رفتیـــم و پای بر سـر دنیا گذاشـــتیم کـــار جـهان به اهل جهان واگذاشتیم

شاهد که سرکشی نکند، دلفریب نیست فهمِ ســـخن به مردم دانا گذاشتیم

(همان: ۵۷)

من کیستم؟ زمردم دنیا رمیده‌ای چون کوهسار، پای به دامن کشیده‌ای

(همان: ۶۹)

کیم من، دردمندی، ناتوانی اسیری، خسته‌ای، افسرده جانی

دلم بیمار و لب خاموش و رخ زرد همه سوز و همه داغ و همه درد

(همان: ۸۳)

بیا تا از این خاکدان پر کشیم به بام ثریا، نوا برکشیم

به خلوتگه، ماه و مهرت برم به بالِ سخن، تا سپهرت برم

(همان: ۱۷۶)

وی در ورطه‌ای بس فراخ از عشق گرفتار آمده‌است. اگر هم توفیق گریزی یابد، دگر بار آن گرداب او را به دامی دیگر خواهد کشاند:

وگر دل را به صد خواری، رهانم از گرفتاری دل آزاری دگر جوید، دلِ زاری که من دارم

رهی، آن مه به سوی من، به چشم دیگران بیند نداند قیمت یوسف، خریداری که من دارم

(همان: ۳۶)

کشف و شهود

شاعرِ با احساس و عاشق؛ تخیل، امید، آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌کند و آن را با چاشنی مبالغه درمی‌آمیزد:

کشف و شهود

نازک اندامی بهشتی چهرزاد ماه بی‌مهری، به ماه مهر زاد

نوگل ما پرده از رخ برگرفت عالم از او جلوه دیگر گرفت

(همان: ۱۷۷)

دل من ز تابناکی، به شراب ناب ماند نکند سیاهکاری، که به آفتاب ماند

نه عجب اگر به عالم، اثری نماند از ما که بر آسمان نبینی، اثر از شهاب ماند

(همان: ۴۵)

افسون سخن

«کلمه» در سخن دارای مفهوم خیال‌انگیز و آهنگ خاصی است. باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجان‌ها و خاطره‌هایی که هر یک از آنها برمی‌انگیزد دقت کرد. شاعر رمانتیک با استفاده از صور خیال، آرایه‌های ادب هنجارگریزی، احساس درون را به قلم می‌کشاند و با روح و جان شنونده عجین می‌سازد. آهنگی زیبا و دلنشین برمی‌خیزید و به رقص در می‌آید و همگان را در این بزم، همراه می‌کند:

افسون سخن

در قدح، عکس تو یا گُل در گُلاب افتاده‌است؟ مِهر در آیینه یا آتش در آب افتاده است؟

(همان: ۴۱)

چون زلف و عارض او، چشمی ندیده هرگز صبحی بدین سپیدی، شامی بدان سیاهی

(همان: ۴۴)

افسون سخن

گیتی جوان شد، نموده شبنم از گل بالین
به گریه ابر از غم چون فرهاد
به خندهٔ گل هر دم چون شیرین ....
(همان: ۲۴۰)

خاموشم و روشن بود پیش عالمی ماجرای من ولی پیدا بود از نوای من شکوه‌های من
(همان: ۲۱۸)

مرو مرو که بی‌تابم من
درونِ آتش و آبم من
دامنم، ز اشک غم تر باشد
خارم ای گل، بستر باشد
(همان: ۲۳۲)

دیدی ای مه که ناگه رمیدی و رفتی
پیوند الفت بریدی و رفتی
(همان: ۲۰۹)

انزواطلبی و درون‌گرایی

دلدادهٔ عاشق بعد از ناکامی از عشق و بی‌محلی و بدعهدی معشوق، منزوی شده به خاطر سرخوردگی از این عشق جگرسوزِ مردافکن، از تلاش‌های اجتماعی دست می‌کشد و به تنهایی خود پناه می‌برد:

انزواطلبی و درون‌گرایی

نه دل مفتون دلبندی، نه جان مدهوش دلخواهی نه بر مژگان من اشکی، نه بر لبهای من آهی
به دیدار اجل باشد، اگر شادی کنم روزی به بخت واژگون باشد، اگر خندان شوم گاهی
(همان: ۳۱)

نه به شاخ گُل، نه بر سرو چمن پیچیده‌ام شاخهٔ تاکم، به گردِ خویشتن پیچیده‌ام
(همان: ۲۳)

وی مرغ شب، همرهی کن، زاری به حال رهی کن تا بر دلم رحمت آرد، صیادِ صید افکنِ من
(همان: ۵۳)

من آن نالهٔ بی‌اثرم که سوی دلی، ره نبرم
منم آن اشکی که بر خاک ره، فرو ریزد منم آن خاری که بر دامانی نیاویزد
(همان: ۲۲۲)

من شمع لرزانم
از شب گریزانم
کز غم فزون گردد
تاب و تب من
(همان: ۲۲۳)

با عزیزان در نیامیزد دل دیوانه‌ام در میان آشنایانم، ولی بیگانه‌ام

انزواطلبی و درون‌گرایی

(همان: ۴۰)

جهان در دیدهٔ من محو و تاریک تو از من دور و من با مرگ نزدیک

(همان: ۱۸۷)

– در این بحبوحهٔ حیرت و فنا، شاعر رمانتیک نظری به طبیعت می‌کند، زیبایی‌های آن را بیان می‌دارد و مرهمی بر دلِ ریش خود می‌نهد:

به دی‌ماه که از گشتِ گردان سپهر سحاب افکند پرده بر روی مهر .....

در آن فتنه‌انگیز طوفان مرگ که نه غنچه مانَد به گلبن نه برگ

گُلی، روشنی بخش بستان شود چـــراغ دل بـــوستان‌بان شود

صبا را کند مست گیسوی خویش جهان را برانگیزد از بوی خویش ....

(همان: ۸۶)

گل چو از باد خزان پژمرد و ریخت بلبل افسرده از گلشن گریخت .....

ناگه آن آرام جان آمد پدید نوبهاری در خزان آمد پدید

(همان: ۱۷۷)

سوی بستان شد ز نو وزان باد بهاری

بلبل با گل کرده تازه پیمان عشق و یاری .....

به خنده گل هر دم چون شیرین

می‌آید ز صبا بوی گل، جلوه کند روی گل، با طنازی

(همان: ۲۴۰)

تناقض

شاعر رمانتیک به دنبال نظم و ترتیب جدید است؛ نظمی که ممکن است با سنت اجتماعی تناقض داشته باشد و در بسیاری موارد در جنگ با سنت است:

تناقض

با دل روشن در این ظلمت‌سرا افتاده‌ام نور مهتابم که در ویرانه‌ها افتاده‌ام

سایه پرورده بهشتم از چه گشتم صید خاک تیره‌بختی بین، کجا بودم کجا افتاده‌ام

جای در بستان‌سرای عشق می‌باید مرا عندلیبم از چه در ماتم‌سرا افتاده‌ام

پایمال مردمم از نارسایی‌های بخت سبزهٔ بی‌طالعم، در زیر پا افتاده‌ام

(همان: ۳۱)

جان بابا، هر شب این دیوانه دل با من شوریده‌سر در گفت و گوست

کز چه دارد، مرد عامی حق رای لیک زن با صد هنر محروم از اوست

(همان: ۱۸۱)

۴– نتیجه‌گیری

رمانتیسم نهضت و جنبشی است که در اواخر قرن هجدهم در اروپا در حوزه‌های هنرهای تجسمی، موسیقی و ادبیات پدید آمد. اصول اولیهٔ این مکتب در حوزهٔ ادبیات مبتنی بر احترام به آزادی، شخصیت، هیجان و احساسات، گریز و سیاحت،کشف و شهود، افسون سخن، انزواطلبی و پراختن به تناقض بود و شعرای دنباله‌رو این مکتب با التزام به اصول مذکور اشعار فراوانی را سروده‌اند. با تأمل در شعر فارسی، شواهدی از گرایش شعرای ایرانی –به ویژه در شعر معاصر– به مکتب رمانتیسم قابل مشاهده است. طبعاً نمی شود وجود شواهد مورد اشاره در شعر معاصر را دلیل قطعی تقلید سخن‌سرایان ایرانی از مکتب رمانتیسم اروپایی قلمداد کرد؛ لیکن بررسی و تحلیل کمیت و کیفیت تأثیرپذیری شعرای ایرانی از اصول مکتب رمانتیسم خالی از لطف نیست. رهی معیری از شعرای نامدار معاصر است که در زمینه‌های ترانه، غزل و تصنیف‌سرایی طبع‌آزمایی کرده‌است. در مجموعه اشعار وی خصیصه‌های مکتب رمانتیسم در قالب مفاهیم و موضوعاتی از قبیل: آزادی در عشق‌ورزی و دلدادگی، توجه ویژه به شخصیت فردی، بروز هیجانات و احساسات، گریز و سیاحت، کشف و شهود، افسون سخن، انزواطلبی و درون‌گرایی، و تناقض قابل مشاهده است. شایان ذکر است که طرز تلقی و نگرش این شاعر به اصول اولیهٔ رمانتیسم اروپایی، منطبق بر جهان‌بینی شرقی و ایرانی وی است و بعضاً تفاوت‌های قابل تأملی با جهان‌بینی و نگرش شاعران غربی در این زمینه دارد.

منابع

دادخواه تهرانی، حسن و حیدری، محسن، (۱۳۸۵)، «رمانتیسم در شعر بدر شاکر السیاب»، ***نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان***، شمارهٔ ۱۹(پیاپی۱۶)، صص۲۵-۴۲.

روزبه، محمد رضا و ضرونی، قدرت‌الله، (۱۳۹۰)، «تحلیل ماهیت معشوق و سیر تحول آن در اشعار قیصر امین پور»، ***فصلنامهٔ تخصصی سبک‌شناسی نظم و نثر فارسی (بهار ادب)***، سال ۴، شمارهٔ ۱(پیاپی ۱۱)، صص۲۹۱-۳۰۸.

رفعت‌جو، حامد. (۱۳۸۲). ***بازتاب رمانتیسم در عرصهٔ ادبیات منظوم ایران***، پایان‌نامهٔ مقطع کارشناسی ارشد، دانشگاه ارومیه، گروه زبان و ادبیات فارسی.

رهی معیری، محمدحسن، (۱۳۹۶)، ***دیوان کامل اشعار***، تهران: نشر سپهر ادب.

زرقانی، مهدی، (۱۴۰۱)، ***چشم‌انداز شعر معاصر ایران***، ویراست دوم، چاپ هشتم، تهران: نشر ثالث.

سپهری، ژیلا، (۱۳۹۶)، «بررسی جلوه‌های رمانتیسم در شعر رهی معیری»، ***همایش ملی پژوهش‌های شعر معاصر فارسی***، صص۳۰۷-۳۱۶.

سیدحسینی، رضا، (۱۳۹۱)، ***مکتب‌های ادبی***، جلد ۱، تهران: انتشارات نگاه.

شفیعی کدکنی، محمد رضا، (۱۳۸۰)، ***ادوار شعر فارسی(از مشروطه تا سقوط سلطنت)***، تهران: انتشارات سخن.

شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۲)، ***ادبیات فارسی از عصر جامی تا روزگار ما***. چاپ دوم، تهران: نشر نی.

شمیسا، سیروس، (۱۳۹۳)، ***مکتب‌های ادبی***، چاپ پنجم، تهران: نشر قطره.

صیادکوه، اکبر و کمال آبادی فراهانی، علی اکبر، (۱۳۸۴)، «جایگاه رهی معیری در میان شاعران معاصر و تحلیل برخی از جنبه‌های هنری سخن او»، ***نشریهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان***، شمارهٔ ۱۸: صص۶۲-۳۱.

فورست، لیلیان، (۱۳۸۰)، ***رمانتیسم***، ترجمهٔ مسعود جعفری جزی، چاپ چهاردهم، تهران: نشر مرکز.

قائمی، پروین، (۱۳۸۲)، ***مجموعه اشعار رهی معیّری (سایهٔ عمر، آزاده و ترانه‌ها)***، تهران: نشر پیمان.

کیانی، رضا و نعمتی، فاروق، (۱۳۹۳)، «تراژدی عشق در رمانتیسم معاصر ایران و مصر (مطالعه در عاشقانه‌های رهی معیری و فاروق جویده)»، ***مجموعه مقالات دومین همایش ملی ادبیات تطبیقی دانشگاه رازی***، صص ۱۴۲۰- ۱۴۳۸.

مشهور، پروین‌دخت، (۱۳۹۰)، «موضوع و مضمون در غزل رهی معیری»، ***پژوهش‌نامهٔ ادب غنایی***، شمارهٔ ۱۷ صص ۱۶-۳۳.

نعمتی، فاروق و یوسفی، هادی، (۱۴۰۳)، «بررسی تطبیقی عاشقانه‌های سید قطب و رهی معیری»، ***فصلنامهٔ مطالعات ادبیات تطبیقی***، دورهٔ ۱۸، شمارهٔ ۸۱، صص ۲۴-۴۵

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

The First Sparks of Persian Modern Poetry amidst Mohammad Khiabani's Uprising: With an Emphasis on the Poems of Shams Kasmaei

Ahad Ebadi[1]

1- Associate professor, Department of Islamic Studies, Faculty of Theology and Political Science, Islamic Azad University, Tabriz, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/02/06
Accepted:
2025/05/08
pp:
18- 31

Keywords:
Discourse of modernity r;
constitutionalism;
Sheikh Mohammad Khiabani;
Shams Kasmaei;
literary modernism;

ABSTRACT

The Iranian Constitutional Revolution, initiated to reform the Qajar government's political structures, introduced the discourse of modernization as its central paradigm. This discourse not only influenced the Constitutional Revolution and Iranian society but was itself nourished and evolved by constitutional concepts. In less than two decades after political failure of Constitutionalism, the notion of modernization was reinvented and reached maturity in Sheikh Mohammad Khiabani's uprising in Tabriz. During this era, literature, especially with a modernist approach, played a pivotal role in redefining and revitalizing the notions of freedom and reform. In this context, modern Persian poetry, the initial sparks of which were observed during this uprising, profoundly influenced Iran's counterparty culture and literature. Shams Kasmaei, as the first female poet to introduce *Nimai*'s poetry to Iranian literature, stands as one of the most prominent figures of this movement. Drawing on the social and political notions of Khiabani's uprising, her works substantially contributed to strengthening the literary modernism movement in Tabriz. This article, with an emphasis on Shams Kasmaei's poetry, examines the mutual interaction between the Khiabani's uprising and literature. It further demonstrates how the uprising paved the way for the growth and expansion of modernist literature, and how literature, in turn, reinforced the discourses of reformism and modernity within this historical movement.

Citation: Ebadi, A. (2026). The first sparks of modern Persian poetry during the uprising of Sheikh Mohammad Khiabani"" With an emphasis on the poetry of Shams Kasmae. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 18-31.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55951.1027

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.2.3

[1] **Corresponding author: Ebadi, Email:** ebadi_ahad@iaut.ac.ir, **Tell: +98 04135576672**

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

اولین جرقه‌های شعر نو فارسی درجریان قیام شیخ محمد خیابانی با تأکید بر شعر شمس کسمایی

احد عبادی [۱]

۱- استادیار، گروه معارف اسلامی، واحد تبریز، دانشگاه آزاد اسلامی، تبریز، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۱۱/۱۸

پذیرش:
۱۴۰۴/۱۸/۰۲

صص:
۳۱-۱۸

واژگان کلیدی:
گفتمان تجدد، مشروطه، شیخ محمد خیابانی ، شمس کسمایی، نوگرایی ادبی.

چکیده

انقلاب مشروطه ایران که با هدف اصلاح ساختارهای سیاسی حکومت قاجار آغاز شد، گفتمان تجدد را به عنوان محور اصلی خود معرفی کرد. این گفتمان نه تنها بر مشروطه و جامعهٔ ایرانی تأثیر گذاشت، بلکه خود نیز از مفاهیم مشروطه تغذیه کرد و تکامل یافت. کمتر از دو دهه پس از ناکامی سیاسی مشروطیت، مفهوم تجدد بازآفرینی شد و در قیام شیخ محمد خیابانی در تبریز به بلوغ رسید. در این دوره، ادبیات به طور ویژه با رویکردی نوگرایانه، نقشی کلیدی در بازتعریف و احیای مفاهیم آزادی و اصلاحات ایفا کرد. در این میان، شعر نوین فارسی که نخستین جرقه‌های آن در جریان این قیام مشاهده شد، تأثیری عمیق بر فرهنگ و ادبیات معاصر ایران گذاشت. شمس کسمایی به عنوان نخستین شاعر زن که شعر نیمایی را به ادبیات ایران معرفی کرد، از مهم‌ترین چهره‌های این جریان است. آثار او با تکیه بر مفاهیم اجتماعی و سیاسی قیام خیابانی، نقش قابل‌توجهی در تقویت جریان نوگرایی ادبی در تبریز ایفا کرد.این مقاله با تأکید بر اشعار شمس کسمایی، به بررسی تعامل دوسویهٔ قیام خیابانی و ادبیات می‌پردازد و نشان می‌دهد که چگونه قیام، بستر رشد و گسترش ادبیات نوگرا شد و ادبیات نیز به تقویت گفتمان اصلاح‌طلبی و تجدد در این حرکت تاریخی کمک کرد.

استناد: عبادی، احد. (۱۴۰۴). « اولین جرقه های شعر نو فارسی درجریان قیام شیخ محمد خیابانی» با تأکید بر شعر شمس کسمایی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۱۸-۳۱.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55951.1027

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.2.3

[۱] **نویسنده مسئول:** عبادی ، **پست الکترونیکی:** ebadi_ahad@iaut.ac.ir ، **تلفن:** ۰۴۱۳۵۵۷۶۶۷۲

۱– مقدمه

انقلاب مشروطه، سرآغازی بود بر ساختارشکنی در همهٔ ابعاد زندگی عنصر ایرانی که پیامد اصلی آن در مفهوم جدیدی از سیاست و نوع ارتباط مردم با حکومت به ظهور رسید. ادبیات به عنوان بخش اصلی و جدانشدنی ایران در همهٔ ادوار تاریخ، تأثیر عمده و نقش غیرقابل انکاری داشته‌است و شعر به‌عنوان پناهگاه مردمی برای بیان سخنان و اندیشه‌های مگو و اسرار برملانشدنی، در برابر حکام ظالم و درباری که به نثر سخت و متکلف پایبند بود، قرار داشت. اما در این بین ادبیات در عرصهٔ انقلاب مشروطیت سهم عمده‌ای داشت؛ ادبیات که به‌عنوان پیشروی تجدد، کار خود را سال‌ها پیش از آغاز نهضت بیداری ایرانیان در انقلاب مشروطه آغاز کرده بود، با شاخصه‌های تنفر از امپریالیسم خارجی و دخالت‌هایشان در امور داخلی کشور، انتقاد از حکومت استبدادی وقت، حمایت از افراد و شخصیت‌های سیاسی و مقبول جامعه و... در اشتیاق شاعران برای سعادت و رفاه مملکت انعکاس داشت.[۱] این سهم که بعدها تبدیل به ویژگی اساسی و برجستهٔ آن شد بخش از هدفی بود که ادبیات در انقلاب برای خود تعریف کرده‌بود. این هدف، تولید و نشر مفاهیمی بود که برای توده مردم قابل‌فهم و درک باشد و فضایی برای بیان مفاهیم آزادی‌خواهانه و ضد استبدادی ایجاد کند، که البته این ویژگی بعدها در هر فرصتی که دستگاه استبداد به دست آورد به سختی سرکوب شد. برخورد دوگانه با انقلاب، سبب شد که هنگام آغاز یارکشی و تشکیل اردو و سازماندهی، جامعه به دوقطبی‌ای تبدیل شود که در یک سو «قدرتمندان» بودند که سعی در حفظ پایگاه قدرت خود، یعنی استبداد سلطنتی داشتند و در سوی دیگر «قانون‌خواهان» که همهٔ توان خود را برای اثبات بی‌پایه‌بودن قدرت بدون پشتوانهٔ مردمی، مصروف می‌داشتند. مشروطیت همگام با دیگر اصلاحات، نهضت آزادی زنان را نیز به همراه داشت. آزادی در مشارکت جدی در زندگی شخصی، آزادی حق تحصیل و حق رأی برای زنان، دوشادوش آگاهی و رشد بیداری اجتماعی، سرآغاز جریانی مهم در شعر شاعران معاصر ایران شد.[۲] بی‌جهت نیست به زعم بسیاری از مورخان، زنان ایرانی برای کسب آزادی و پاسداری از آن بر مردان تفوق و برتری داشتند،[۳] هر چند تحدیدهای مذهبی و قید و بندهای اجتماعی، زنان را از فعالیت‌های اجتماعی و دیگر فعالیت‌ها باز می‌داشت.

قیام شیخ‌محمد خیابانی در تبریز و عملکرد او در آن دوران کوتاه، تلاشی برای برقراری قانون منبعث از مشروطیت و عمل به وعده‌های نهفتهٔ آن بود. توجه به مفاهیم بلند حاصل از آن، چون: «برقراری حکومتی مبتنی بر رأی و ارادهٔ ملی»، «توجه به شعائر اسلامی و ملی» و «اهمیت به شاخص‌های فرهنگی، به ویژه امکان رشد حوزهٔ فرهنگ و ادبیات در سایهٔ ایجاد فضای امن برای انتشار افکار نوین»، از نقاط روشن کارنامهٔ قیام خیابانی است. این پژوهش کوششی برای بازشناسی ادبی دوران قیام شیخ‌محمد خیابانی در تبریز و شناخت دقیق و شفاف حرکت‌های اجتماعی و سیاسی از فرهنگ، به ویژه ادبیات و میزان تأثیر و تأثر این دو شاخصه از یکدیگر است. خیابانی تحرکات حزبی و فرهنگی را عامل پیشبرد برنامه‌های خود می‌دانست و در قالب حزب دمکرات و انجمن ایالتی آذربایجان با تشریح روزانهٔ برنامه‌های خود توانست هیجان لازم را در مردم ایجاد نماید. این هیجان به اندازه‌ای قدرتمند بود که در همان گام‌های آغازین توانست کنترل اوضاع سیاسی تبریز را در اختیار بگیرد. از جمله اقدامات مهم وی پس از تسلط نسبی بر تبریز، تأسیس دو نشریهٔ مهم و معتبر «روزنامهٔ تجدد»[۴] و «مجلهٔ آزادیستان»[۵] بود که در پیشبرد و توسعهٔ سریع قیام، نقشی بسزا ایفا کردند. این مقاله سعی دارد با بررسی توجه ویژه‌ای که خیابانی به ادبیات و شعر داشت و همچنین ایجاد فضای

---

[۱] – الرحمن، ۱۳۷۸: ۱۶۹.

[۲] – همان: ۱۵۶.

[۳] – شوستر، ۱۳۸۶: ۲۴۲.

[۴] – روزنامهٔ تجدد، ارگان رسمی حزب دموکرات آذربایجان بود که توسط شیخ محمد خیابانی، به مدیریت تقی رفعت در تبریز منتشر می‌شد.

[۵] – آزادیستان، نشریه‌ای با اندیشه‌های نوجویانه بود که پس از انقلاب مشروطه به مدیریت تقی رفعت در تبریز انتشار یافت. او پیش از انتشار این مجله، نمونه‌های آثار خود را در روزنامهٔ تجدّد چاپ می‌کرد. با انتشار آزادیستان که جنبهٔ ادبی آن بر سیاست غالب بود، نوشته‌های خود را در آن درج می‌کرد. شمارهٔ نخست آزادیستان ۱۵ خرداد ۱۲۹۹ منتشر شد. دورهٔ انتشار آزادیستان کوتاه بود و تنها سه شماره از آن به چاپ رسید. (آل‌داوود، ۱۳۹۶: ۵۹).

تحرک آزاد برای شاعران نوپرداز، به‌ویژه بانو شمس کسمایی (که تأکید این نوشتار بیشتر بر وی و سروده‌های اوست)، ابعاد متفاوت اندیشه و کنش‌های سیاسی خیابانی و ردپای اندیشه‌های او را در این حوزه بازنمایی کند.

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

شیخ محمد خیابانی

خیابانی در سال ۱۲۵۹ش. در خانواده‌ای تاجرپیشه در قصبهٔ خامنه[۱] متولد شد. او پس از تحصیل فقه و اصول تا مرحلهٔ اجتهاد، علم هیأت و نجوم را فرگرفته، از علم کلام و حکمت و طبیعیات و تاریخ و ادبیات، بهرهٔ کافی برگرفته‌است.[۲] زندگی او پس از پیروزی مشروطه در سال ۱۲۸۵ش. با تأسیس انجمن ایالتی در تبریز وارد مرحلهٔ تازه‌ای شد و در جریان محاصرهٔ تبریز در دفاع از شهر نقش مهمی ایفا کرد. پس از خلع محمدعلی شاه از سلطنت، در سی سالگی به عنوان نمایندهٔ مردم تبریز راهی دورهٔ دوم مجلس شورای ملی گردید. او به نمایندگی مجلس چهارم نیز انتخاب شد ولی هرگز نتوانست در آن مجلس شرکت کند؛[۳] به‌عبارت صحیح‌تر، مجلس چهارم هرگز تشکیل نشد. در شش سال ایام فترت مجلس، مشغول تجارت شد و با تاج‌گذاری احمدشاه به تشکیل مجالس ادبی و مذاکرات فلسفی مشغول شد. در ماجرای قرارداد وثوق‌الدوله با دولت انگلستان (قرارداد ۱۹۱۹م.) به مبارزه برخاست و از آنجا که حکومت مرکزی را ضعیف و وابسته می‌دید، ایجاد یک تحول اساسی در سیستم حکومت ایران و احیای آزادی را گام نخست برای ایجاد تحولات در ایران و بیرون‌راندن نیروهای خارجی می‌دانست؛ او تنها راه رهایی را جنبش و مقاومت در برابر دخالت نیروهای خارجی می‌دید. سرآغاز قیام، تصمیم وثوق‌الدوله در غیرقانونی اعلام‌کردن و انحلال حزب دموکرات آذربایجان، برای جلوگیری از ورود خیابانی و یارانش به مجلس و یک‌دست و هم‌رأی نگه‌داشتن ترکیب اعضای مجلس شورای ملی به نفع خود بود و همین امر جرقهٔ آغاز قیام را در فروردین ۱۲۹۹ه.ش. روشن‌کرد.[۴]

خیابانی برای قیام خود، «روش برخورد شفاهی مداوم با توده‌ها» را برگزید که این روند از سخنرانی‌های روزانه‌اش از ابتدا تا انتهای قیام ادامه داشت.[۵] او از معدود رهبرانی است که در فرصت کوتاه قیام خود، توانست سخنرانی‌های زیادی داشته باشد. در حقیقت، او سخنگوی شرایط زمان خویش و تصویرساز اوضاع و احوال ایران در موقعیتی است که از لحاظ فکری به مرحلهٔ جدیدی پای نهاده بود. گرچه این مرحله لزوماً نمایان‌گر ایجاد و ابداع اندیشه در حل مسائل و مشکلات سیاسی نیست، اما چگونگی طرح و انطباق آن با شرایط آن زمان ایران، کاری بی‌سابقه بوده‌است.[۶] تعاریفی که این شهید بزرگوار از مفاهیم نوظهور آن روزهای ایران مانند «آزادی»، «اصلاحات»، «سیاست» و «حکومت قانون» و مهم‌تر از همه، از «تجدد» ارائه می‌دهد، هر چند به واسطهٔ وقوع انقلاب مشروطه، برای آن برهه از تاریخ ایران ناشناخته نیست ولی بسامدی که از افکار بلند وی به اجتماع بحران‌زده ایران در آن روزهای پرالتهاب و هول‌انگیز سال ۱۲۹۹ش. می‌رسد، بسیار مترقی و بدیع است. توجه به این نکته بسیار حائز اهمیت است که سیر تحول و تطور اندیشه آزادی‌خواهی ایرانی در آن پانزده سال بعد از مشروطه، چنان رشدی را شاهد نبوده که افکار خیابانی بیان‌گر آن بوده‌است. آرای خیابانی، با لحاظ مختصات تاریخی و فرهنگی و مذهبی ایران در مفاهیم بلند دموکراسی (که عمدتاً بر

---

[۱] – یکی از شهرهای استان آذربایجان شرقی است که در بخش مرکزی شهرستان شبستر واقع شده‌است. این شهر در ۵ کیلومتری شمال‌غرب شبستر و ۷۲ کیلومتری شمال‌غرب تبریز قرار گرفته‌است.

[۲] – مکی، ۱۳۶۳: ۳۸.

[۳] – آذری، ۱۳۶۲: ۶۲.

[۴] – مکی، ۱۳۶۳: ۳۸ ـ ۳۹.

[۵] – ن.ک. آذری، ۱۳۶۲: ۵۹.

[۶] – نورانی،۱۳۷۳: ۸۷۰.

مبنای اصول تفکری غرب، وارد نظام اندیشهٔ سیاسی ایرانیان شده بود)، نسخه‌ای جدید و بومی از اصلاحات سیاسی و حکومت و آزادی ارائه می‌کند.[۱] خیابانی، جنبش تبریز را تداوم مشروطه و تکامل‌بخش آن حرکت می‌دانست و با اشاره به ناکام‌شدن مشروطه در رسیدن به اهدافش، بر لزوم حرکت جدید تأکید می‌کرد. از جمله در نطق ۴ اردیبهشت ۱۲۹۹ با اشاره به مشروطه می‌گوید: «نمی‌توان ادعا نمود که یک تجددی در مملکت سرزده و رژیم تازه احداث گردیده‌است». در نطق ۱۱ اردیبهشت هم تصریح می‌کند که «رژیم مشروطیت در ایران اجرا نشده‌است».[۲] در دیدگاه خیابانی اساسی‌ترین جنبه ترقی، تجدد و نوگرایی است: «هرملتی که بخواهد ترقی بکند... آنچه شرایط را ایجاد می‌سازد، اندیشهٔ نوخواهی و تجددگرایی است».[۳] در کلام او، گاه دو مفهوم «اصلاح» و «تجدد» به معنای واحد به کار می‌رود به‌طوری‌که در دیدگاه وی شاید فاصلهٔ زیادی بین این دو مفهوم نیست: «اولین وسیلهٔ ترقی، روح تجدد است. یک ملت زنده و بیدار و هوشیار بایستی همیشه به سوی تجدد و اتخاذ اصول جدیده رهسپار گردد.... آنچه مانع از حرکت به‌سوی تجدد و ترقی می‌شود، **محافظه‌کاری** و **عادت** است؛ پیوسته شما را در جریان عمل اصلاح و تجدد که شروع نموده بودید، دلسرد و مأیوس می‌کند، چنان‌که با کسب **آزادی** می‌توان بر محافظه‌کاری و عادت غلبه‌کرد».[۴] بدون شک، اعتقاد و توجه به همین مفاهیم عمیق و نوین است که مجموعه‌ای از بزرگ‌ترین نوگرایان و تجددخواهان ادبی ایران را در تبریز و حول محور قیام خیابانی جمع می‌کند تا بارقهٔ عظیم‌ترین تحول تاریخ ادبیات ایران در شعر و نثر زده شود و دیوارهای بلند پیشرفت ادبیات معاصر ایران، روی همین پایه‌ها، ایجاد گردد.

شمس کسمایی

شمس کسمایی یا شمس‌جهان[۵] در سال ۱۲۶۲ش. در یزد به‌دنیا آمد.[۶] نیاکان او از تبار گیلکانی بودند[۷] که از روستای کسمای گیلان[۸] به یزد کوچیده بودند.[۹] پدرش بازرگان بود و در نخستین سال‌های سده نوزدهم از قفقاز به ایران مهاجرت‌کرده، در یزد اقامت گزیده‌بود.[۱۰] شمس در یزد با حسین ارباب‌زاده که تاجر چای بود، ازدواج کرد. به‌علت شغل همسر، مجبور به اقامت در عشق‌آباد روسیه شد؛[۱۱] این اقامت و مسافرت‌های بعدی، باعث آشنایی او با زبان‌های روسی و ترکی شد. او علاوه بر شهرهای ایران، در شوروی و عراق نیز سفر نمود. پس از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷م. روسیه، با همسرش که سرمایهٔ خود را از دست داده‌بود، به ایران بازگشت و در تبریز اقامت نمود. وی دارای یک فرزند دختر و دو پسر بود؛ پسر دومش اکبر، که همچو مادرش ذوق هنری داشت و با نقاشی

---

[۱] – عبادی، ۱۳۹۹، «تفکر و اندیشه‌های شیخ محمد خیابانی»: ۱٤۳.

[۲] – زاهدانی و دیگران، ۱۳۹۸، «تحلیل جامعه‌شناختی قیام شیخ محمد خیابانی؛ با استفاده از نظریه ترکیبی جنبش‌ها»: ۷۳.

[۳] – نوذری، ۱۳۹۰:۱۲۸.

[٤] – نورانی، ۱۳۷۳:۸۷۱.

[٥] – مشیر سلیمی، ۱۳۳٥: ۱۰۲ ـ ۱۰٤.

[٦] – فتوحی‌یزدی، ۱۳۷۳: ٤۷٥.

[۷] – خاندان کسمایی از اهالی گرجستان بودند که پس از فتح هفده شهر قفقاز به دست آغامحمّدخان قاجار به آذربایجان مهاجرت‌کرده، از آن‌جا به سایر نقاط ایران پراکنده شدند. بعضی از آنها در قزوین و بعضی در یزد و جمعی در تبریز به کار تجارت پرداختند (آرین‌پور، ۱۳۵۷، ج۲: ٤٥۷).

[۸] – روستایی در بخش مرکزی شهرستان صومعه‌سرا، استان گیلان.

[۹] – شمس لنگرودی، ۱۳۸۱، ج ۱، ۸٦–۹۰.

[۱۰] – آرین‌پور، ۱۳٥۷: ۲۳۰.

[۱۱] – فتوحی‌یزدی، ۱۳۷۳: ٤۷٥

آشنا بود، به نهضت جنگل پیوست[۱] و جان خود را از دست‌داد.[۲] کسمایی پس از ده سال حضور در عشق‌آباد و توشه‌گرفتن از تحولات ادبی آنجا، به تبریز رفت. با تسلّطی که بر زبان روسی پیدا کرده بود، با افکار پیشرو زمانه و افکار انقلابیون روس نیز آشنا بود؛ از این‌رو پس از فتح تهران از سوی مشروطه‌خواهان و مشروطه‌شدن دوباره ایران، با مطبوعات مترقّی آن روز مانند روزنامهٔ ایران نو همکاری قلمی داشت.[۳] حضور او در تبریز، با قیام خیابانی هم‌زمان است.[۴] تبریز در آن هنگام کانون فعل و انفعالات سیاسی بود. خیابانی و یارانش، برای نشر افکار خود به انتشار روزنامهٔ تجدد و بعدها هفته‌نامهٔ آزادیستان اقدام‌کردند.[۵] شمس کسمایی نیز از همان آغاز، به گروه نویسندگان نشریه تجدد به میان‌داری تقی رفعت پیوست و در جنبش سیاسی و انقلابی آذربایجان مشارکت فعالی داشت. او در زمرهٔ کسانی است که اشعار و گاه مقالاتش در این نشریه‌ها چاپ شده‌است. معروف‌ترین نوشتار شمس که زبان‌زد همگان شد، مقاله‌ای است که علیه قرارداد ۱۹۱۹م. وثوق‌الدوله نوشته‌شد. شمس، هم‌پای سایر مردم ایران به ویژه میهن‌دوستان انقلابی مانند فرّخی یزدی، این قرارداد را سند بردگی کشور ایران می‌دانست و با آن مخالفت می‌ورزید.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

بی‌شک، ادبیات ایران را می‌توان به دو بخش قبل و بعد از انقلاب مشروطه تقسیم‌کرد. ادبیات پیش از مشروطه که بیشتر شعر است تا دیگر گونه‌های ادبی، با همهٔ عظمت خود از لحاظ قالب و محتوا، از روندی تقریباً مشخص پیروی کرده‌است. اساسی‌ترین تغییر از آغاز پیدایش شعر در طی همهٔ قرون تا دوران مشروطه، در شکل ظاهری شعر با قالب‌های متعددی نظیر غزل و مثنوی و قصیده و... یا در تبدیل فرم و تم، از مفهوم عاشقانه به عارفانه و برعکس ایجاد شده و در این بین، نثر به شدت مورد بی‌مهری قرار گرفته و بیشتر به حوزهٔ انتقال معلومات و مفاهیم تبدیل شده و اصلی‌ترین کاربرد آن ثبت علوم رایج و تاریخ‌نگاری بوده است؛ زیرا این فقط شعر بوده که عرصهٔ هنر و هنرنمایی و قلم‌فرسایی بوده و ادبا، همواره در حوزهٔ شعر به زورآزمایی ادبی مشغول بوده‌اند. قواعد شعری، معانی بیان و قواعد فصاحت، دایرهٔ بسیار تنگی برای تغییر ایجاد کرده‌بودند که با لحاظ ناسازگاری‌های جامعهٔ هنری با نوآوری، سختی کار کاملاً مشخص می‌شود؛ زیرا «یکی از مشخصه‌های متون ادبی، به‌ویژه متون شعری، درک آنها در جهان ممکن یا به عبارت دیگر، مخیل‌بودن آنهاست».[۶]

در عصر مشروطه اما، تعدادی از شاعران و نویسندگان به سبب آشنایی با ادبیات اروپا، برای فهم و بازآفرینی مفاهیم جدید اجتماعی و سیاسی در قالب‌های نوین شعر، طنز، داستان، نمایش‌نامه و... بستری مناسب یافتند تا عقب‌ماندگی‌های ایران در زمینهٔ ساختارهای اقتصادی و سیاسی و مشکل اساسی نبود قانون و وجود حکومت استبدادی را بی‌پرده و به زبان مردم عامه بیان کنند. ناگفته پیداست که تعامل بین نهضت اجتماعی ـ سیاسی مشروطه و ادبیات، تأثیر و تأثری متقابل و دوطرفه بوده و هر دو نه اگر به یک سهم، به

---

[1] – او هنگامی که خبر درگیری جنبش گیلان را می‌شنود، خود را بدان سامان می‌رساند و در صفوف همراهان «حیدرعمو اوغلو» به فعالیت می‌پردازد اما پس از دستگیری حیدر در پسیخان، شعله‌های جنگ داخلی انقلابیون گیلان را فرا می‌گیرد و اکبر ارباب‌زاده در حالی که فقط نوزده سال داشت، در تهاجم جنگلی‌ها به کمیتهٔ حزب عدالت در رشت کشته می‌شود (سرداری‌نیا، ۱۳٦۰: ۲۵۸).

[2] – لاهوتی شاعر و مبارز، سال‌ها بعد در شعری با عنوان «عمر گل»، به کسمایی تسلیت و تعزیت گفت: «در فراق گل خود ای بلبل/ نه فغان برکش و نه زاری کن/ صبر بنما و بردباری کن/ مکن آشفته موی چون سنبل/ تو که شمس سمای عرفانی/ برترین جنس نوع انسانی/ باعث افتخار ایرانی/ بهتر از هرکسی تو می‌دانی/ که دو روز است عمر دورهٔ گل (دیوان لاهوتی، ۱۳۵۸: ۱۹۲ـ۱۹۳/ آژند، ۱۳۸٤: ۲۱۰).

[3] – شمس پس از درگذشت همسرش در سال ۱۳۰۷ در یزد و پنج‌سال بعد در تهران ساکن می‌شود. او که در بین نویسندگان و شاعران شناخته‌شده بود، خانه‌اش در تهران محل آمد و شد روشنفکران بود. با این‌حال، سال‌های پایانی عمرش به تنهایی و گوشه‌نشینی سپری‌شد و سرانجام در ۱۲ آبان ۱۳٤۰ در ۷۸ سالگی در اوج گمنامی در تهران درگذشت و در گورستان «وادی‌السّلام» شهر قم به خاک سپرده‌شد (سرداری‌نیا، ۱۳۷۰: ۲۵۷).

[4] – ناهیدی‌آذر، ۱۳۷۹: ۲۰۸.

[5] – همان: ۲۲۸.

[6] – صفوی، ۱۳۹۳: ۷٤–۸۱

فراخور از دیگری متأثر بوده‌است؛ یعنی همان‌گونه که جنبش مشروطه موجب و آغازگر نوگرایی در ادبیات ایران شد، ادبیات نیز توانست دِین خود را در برابر این ساحت ادا کند و با بهره‌گیری از ظرفیت‌های جدیدی که در عرصهٔ ادبی (شعر و نثر و سایر فرم‌ها) پدید آمده‌بود، با بسط مفاهیم سیاسی و اجتماعی نوین در بین توده‌ها، رسالت خود را به بهترین شکل ممکن به انجام برساند. ادبیات مشروطه با توسعهٔ نثر توانست عرصهٔ جدیدی در پهنهٔ ادبیات ایران ایجاد کند و ظرفیت بزرگی برای نویسندگان و اندیشمندانی که عموماً در عرصهٔ سرودن شعر متبحر نبودند، فراهم آورد و حوزهٔ اندیشه را از حیطهٔ ادبیات صرف، به انواع حوزه‌های سیاسی و اجتماعی گسترش دهد. در این میان، شعر نیز در چهار عنصر «محتوا»، «زبان»، «شیوهٔ نگارش» و «قالب ادبی»، دچار دگرگونی‌هایی شد. در ابتدای امر، بسط محتوای شعر، دست‌کاری در بیان و حتی قوالب شعری آغاز شد ولی به جز چند استثنا کوششی جدی در این راه دیده نمی‌شود. اما به جرأت می‌توان گفت جامعهٔ ادبی وقت ایران، به‌طور کلی چندان موافقتی با چنین تغییراتی نداشت و این مخالفت‌ها چنان جدی بود که «روزی یکی از دانشمندان تبریز بس خشمناک گردیده و خطاب به یکی از این پیشروان تجدد می‌گوید: اگر این نوشته‌های شما تجدد در ادبیات باشد پس باید بوق گرمابه را هم تجدد در موسیقی دانست».[۱] یا ایرج میرزا در مطلع یکی از اشعارش به سختی به چنین افکاری می‌تازد:

این جوانان که تجدد طلبند راستی دشمن علم و ادبند[۲]

کوتاه سخن اینکه گرایش به نوپردازی و درهم ریختن ساختار شعر فارسی، سال‌ها پیش، حداقل در اندیشه و تفکر آغاز شده‌بود. شعر دورهٔ مشروطیت نیز به جهت تحولات عمیق و طبقات مختلف اجتماعی درگیر در انقلاب، دچار تغییراتی شده‌بود و «این دوره نخستین دوره‌ای است که شعر فارسی در یک محدودهٔ زمانی، سبک و سیاقی جدید از خود نشان داد».[۳] احساس ضرورت برای تغییر شکل و محتوای شعر و در کنار آن آغاز تجربه‌های اولیه برای عرضه ساختاری نو، از نخستین گام‌های این تجربه بود. شاید نخستین و یا یکی از نخستین شعرهایی که نشانه‌های متمایزی از تأثیرات ادبی غرب داشت، شعر مرحوم «علی‌اکبر دهخدا» در رثای «جهانگیرخان صوراسرافیل» بود. این اثر در حقیقت، قالب اصلاح‌شده‌ای از مسمط سنتی بود و سال‌ها به‌عنوان یکی از قطعات عمده و استثنایی شعر فارسی درخشید و پایید و توانست بخشی از نیازهای نوگرایی را، در شعر وقت اقناع و ارضا کند:[۴]

ای مرغ سحر چو این شب تار بگذاشت ز سر، سیاه‌کاری
وز نفخهٔ روح‌بخش اسحار رفت از سر خفتگان خماری
بگشود گره ز زلف زر تار محبوبهٔ نیلگون عماری
یزدان به کمال شد نمودار و اهریمن زشت‌خو حصاری
یاد آر ز شمع مرده یاد آر

پس از شکست سیاسی انقلاب مشروطه، تحول و ساختارشکنی‌های جنبی آن هرگز متوقف نشد و تفکر تغییری که مشروطه در ارکان جامعه ایرانی آغاز کرده بود، آرام‌آرام در بطن و متن جامعه و اذهان ایرانیانی که اکنون با مفاهیم جدید و دنیای آزاد آشنا شده بودند، در حال پیشروی بود و تصور بازگشت از راه و تحولی که آغاز شده بود، بسیار سخت می‌نمود. در این میان، ادبیات که در تمام قرون و اعصار همنشین طبقات برگزیده و اشراف بود و اینک با تمام مفاهیم انقلاب گره خورده بود، به وضوح در بین توده‌های اجتماعی و مردم عامی گسترش یافته و برگشت‌ناپذیری آن به دوران پیش از انقلاب، غیرممکن شده‌بود.

در میان چند نهضت شاخصی که در خلال سال‌های مابین شکست انقلاب تا کودتای ۱۲۹۹ ه.ش. در اقصی نقاط ایران با هر هدفی، به جهت بازگشت به مشروطه یا در بستر التهابات حاصل از انقلاب و با نیت‌های گوناگون سر برآورد، قیام شیخ محمد

---

[1] – کسروی، ۱۳۷۸: ۳۳.

[2] – آژند، ۱۳۶۳: ۱۶۲.

[3] – آرین‌پور، ۱۳۵۷: ٤٥٦ ـ ٤٥٨.

[4] – آژند، ۱۳۶۳: ۱۸۵.

خیابانی در تبریز، به جهت پیوند با تحول‌خواهی ادبی، متمایز است. از طرفی خود خیابانی شخصی باسواد و درس‌خوانده و اهل نطق و خطابه و آشنا به ادبیات بود و از طرف دیگر تعدادی از نزدیک‌ترین افراد و به‌عبارت بهتر حلقهٔ اول انقلابیون مانند «تقی رفعت»[۱] از افراد تحول‌خواه و آشنا به ساختارهای نوین ادبی روز دنیا و ادبیات دگرگون‌شده بعد از انقلاب بودند. آنان، قیام را با نشر چندین روزنامه و نشریه آغاز کردند و از ابتدای خیزش، تمام اقدامات و سخنرانی‌ها در نشریه‌های ارگان حزب منتشر می‌شد. بدون شک وجود شاعران و نویسندگانی نوگرا در این نشریات، باعث می‌شد در کنار نشر اخبار و سخنرانی‌ها و وقایع روزمره، ستون‌ها و پاورقی‌هایی برای بسط و نشر دیدگاه‌ها و روشنگری‌های نوگرایانه ادبی، هم در شعر و هم در نثر به وجود آید و علاقه‌مندان را جذب خود کند. در چنین فضایی است که «شمس کسمایی» در دوران قیام و با استفاده از فضای سیاسی به‌وجودآمده در تبریز، ذهنیت پویای خود را در ساختاری مدرن به تصویر کشید. شهری که در دهه‌های قبل از حضور کسمایی، پیشتاز علم و فرهنگ و سیاست ایران بود و آغاز بسیاری از تحولات فرهنگی و اقتصادی کشور در آن رقم خورده و نیازی به توضیح نیست که پیشران انقلاب مشروطه و بسیاری از فعل و انفعالات سیاسی ایران بود. کسمایی در کنار نوگرایانی چون «رفعت»، «ابوالقاسم لاهوتی»[۲] و «جعفر خامنه‌ای»[۳] جزو پیشگامان شعر نو در ایران است و چون اشعار او در عصر حکومت خیابانی بر آذربایجان، در نشریهٔ آزادیستان و تجدد چاپ شده‌است، باید آن را در نسبت با گفتمان آزادیستان سنجید؛ گفتمانی که روابط قدرت موجود در آزادیستان آن را شکل داده‌بود و این گفتمان نیاز چنین روابطی را بازتولید می‌کرد.[۴] اشعار کسمایی نیز از این نظر گفتمان آزادیستان را مفصل‌بندی می‌کند و همانند این گفتمان، تک‌گویی و تک‌صدایی را ترویج می‌نماید.[۵]

---

[۱] – تقی رفعت، متولد ۱۲٦۸، تبریز، مدیر روزنامهٔ تجدد و نشریهٔ آزادیستان، جزو نخستین نظریه‌پردازان و پیشگامان و نخستین منادی شعر نو به شمار می‌آید. وی از جمله هواداران سرسخت شیخ محمد خیابانی در تبریز بود که کارهای فرهنگی قیام و به نوعی معاونت خیابانی را بر عهده داشت. با سرکوب نهضت و کشته‌شدن خیابانی به دست «مخبرالسلطنه»، همراه تنی چند، از شهر گریخت و در درهٔ «قزل دیزج» پنهان‌شد و در حالی که دچار سرخوردگی شدید شده‌بود، خودکشی کرد. وی در آن زمان ۳۱ سال بیشتر نداشت. او در شعرهای خود از قواعد شعر کلاسیک فارسی فاصله گرفت و از شاعرانی بود که پیش از نیما یوشیج به بدعت و نوگرایی در شعر، گرایش داشت (صدر هاشمی، ۱۳۸۹).

۲ – ابوالقاسم الهامی، متولد ۱۲٦٤، کرمانشاه، متخلص به لاهوتی دوران کودکی و جوانی خود را غالباً در ایران سپری‌کرد و در زمان انقلاب مشروطه و بعد از آن از پیش‌آهنگان شورش‌ها و مبارزات کارگری علیه استبداد بود. او در سال ۱۳۰۰ رهبری شورشی در تبریز را که به «شورش لاهوتی‌خان» مشهور شد، به عهده داشت. مقارن همان دوران به عضویت حزب کمونیست ایران درآمد و در دوران رضاشاه تحت تعقیب قرار گرفت و غیاباً به اعدام محکوم‌شد، اما موفق شد به شوروی بگریزد. وی در سال ۱۳۰٤ به تاجیکستان سفر کرد و به یکی از مهم‌ترین پایه‌گذاران ادبیات نوین در این جمهوری سابق شوروی تبدیل شد. لاهوتی سال‌های زیادی در تاجیکستان زیست و سال ۱۳۲۵ دیوان اشعارش را چاپ کرد. بعد از مدتی تاجیکستان را ترک‌کرد و در مسکو مقیم شد و ۱۰ سال بعد در ۲۵ اسفند ۱۳۳۵ در مسکو درگذشت. او از نخستین کسانی است که قالب‌های شعری را درنوردید و به زبانی ساده و روان شعر گفت. از وی مجموعه‌ای شامل قطعه، غزل و مقداری تصنیف بر جای مانده‌است.

۳ – میرزا جعفر نقوی خامنه‌ای، متولد ۱۲٦۵، تبریز، در نوزده سالگی به جنبش مشروطه ایران پیوست و در مطبوعات آن عصر به نوشتن پرداخت. اولین شعرهای وی در روزنامه «آذربایجان» که به کوشش و اهتمام علیقلی صفراوف منتشر می‌شد، انتشار یافت. این ادیب روشنفکر آزادی خواه در حدود سال ۱۲۹۲ شمسی از شکل معمول اشعار فارسی عدول‌کرده، قطعه‌های بی امضا با قافیه‌بندی جدید و بی‌سابقه و مضمون‌های نسبتاً تازه انتشار می‌داد. علاوه بر آن، با روزنامه‌های مردمی و ضد استبدادی همکاری نزدیکی داشت و با سرودن اشعار افشاگرانه و چاپ و نشر آنها در جراید آن روز، مستبدین را به شدت می‌کوبید. رضا همراز، در کتابی با عنوان «اشعار و آثار میرزا جعفر خامنه‌ای»، به نشر و توضیح آثار نظم و نثر او پرداخته‌است. وی در سال ۱۳٦۲ در تبریز درگذشت.

[٤] – این گفتمان، محصول مفصل‌بندی ابعادی از «گفتمان مشروطه» و «گفتمان استبداد» بود یعنی رهبر قیام از سویی بر حکومت قانون، دموکراسی و تجدد که ابعاد گفتمان مشروطه بودند، تأکید می‌کرد و از سوی دیگر، می‌کوشید برای استقرار نظم، مخالفت و تکثر و نیز چندصدایی را سرکوب‌کند و یا حتی گاه از مصوبات حزب تخطی می‌کرد؛ یعنی همانند حاکم خودکامه دست به اقدامات فراقانونی می‌زد. درباره عملکردهای متناقض خیابانی، ر.ک کسروی،۱۳۷۸: ۱۹–۲۲ و برای مشاهده نمونه اقدامات سرکوب مخالفان، ر.ک آذری، ۱۳۵٤: ۳۹٤. (زمانی و صفوی، ۱۳۹۷: ۱۲).

[۵] – پیشین.

نخستین شعر شکسته (نیمایی) تاریخ ادبیات ایران توسط شمس کسمایی نوشته‌شد و همین امر، یعنی شکستن قالب‌های سنتی در شعر توسط او، شاید مهم‌ترین دلیلی باشد که از او با عنوان «مادر شعر مدرن» یاد می‌کنند.[۱] از دیوان وی نشانی در دست نیست و به‌همین دلیل او را «شاعره‌ای بی‌دیوان» می‌خوانند.[۲] تنها اشعار باقیمانده از او، آثاری است که در نشریات تجدّد، تجدّد ادبی، آزادیستان، برخی روزنامه‌های تبریز (مابین سال های ۱۲۹۷ تا ۱۲۹۹ش.) و کتاب ***زنان سخنور*** به‌جا مانده‌است. او با دیدگاهی نو، هنر ابتکاری خود را جهت از بین‌بردن ضعف‌های شعر کلاسیک فارسی به کار گرفت و با آن که نتوانست آن‌چنان که باید هنر خود را شکل دهد، ولی در شکل‌گیری شعر نو فارسی سهیم است؛ زیرا هنر نو و ابتکاری، محصول تجربه‌های یک شاعر نیست و شرایط تاریخی، اجتماعی و جهان‌بینی شاعر به ضرورت دگرگونی کمک می‌کند تا هنری نو شکل بگیرد. کسمایی با پی‌بردن به راز پایداری هنر در نوآوری، کوشید نخست در «محتوا» و سپس در «صورت» شعر دگرگونی ایجاد کند. در سروده‌های نخستین او که در قالب کلاسیک است محتوا، کهنه و کلیشه‌ای نیست و شاعر با بینشی خاص در پی نوعی آشنایی‌زدایی در زمینه محتوای شعر است. او زمانی که ساختار مرسوم و معمول شعر فارسی را کنار گذاشت، زبانش در بیان مطالب، تازه، رسا و گویا نبود ولی به زبان عصر خود سخن می‌گفت. کسمایی در این شیوهٔ نو، موضوعات تازه را در پیکرهٔ جدیدی به کار گرفت. شاید اگر میدان بیشتری برای عرضهٔ درون‌مایه‌هایش می‌یافت، می‌توانست هم‌پای شاعران ـ عمدتاً مرد ـ معاصر خود بدرخشد.[۳] کسمایی شاعری بود نواندیش و پیشگام، با دیدگاهی نو و آراسته به هنر ابتکاری، که سعی‌داشت توان خود را در جهت از بین‌بردن ضعف‌های شعر کلاسیک فارسی به‌کار برَد و با درک درست و صحیح از شرایط تاریخی و اجتماعی و جهان‌بینی ایران و جهان پیرامونی آن، به ضرورت دگرگونی کمک‌کند تا هنری نو شکل‌گیرد. او با آگاهی دقیق به راز پایداری هنر، توان خود را در ابداع و نوآوری می‌دانست و کوشش‌داشت تا در محتوا و صورت شعر، دگرگونی ایجادکند. بی‌گمان کسمائی به‌سبب آشنایی با زبان ترکی و روسی، از ادبیات آنها تأثیر و تأثر پذیرفته‌بود.

اشعار اوّلیهٔ او در قالب کلاسیک است ولی محتوای کهنه و کلیشه‌ای در آن کمتر به چشم می‌خورد؛ اگرچه اشعار او در سرآغاز نهضت تحول شعر فارسی نتوانست هویت ذهنی و زبانی او را به‌طور دقیق و روشن و آن‌چنان که باید نشان‌دهد، اما گامی مؤثر در جهت همگون‌کردن ساختار نوی شعر فارسی و اندیشه‌های جدید بود. او با درکی درست و بینشی عمیق، در پی زدودن مفاهیم آشنا در محتوای شعر بود و در این کار، با اضافه‌کردن مفاهیم و کلمات نو، همت ورزید. وی با آشنایی دقیق با فرهنگ و ادبیات عثمانی، روسیه و ایران و با شناخت دقیق از تفاوت‌های فرهنگی آنها و درک صحیح و دقیق از جهان پیرامون و اتفاقات آن، کوشش داشت تا انقلابی ادبی در ادبیات راکد و فارغ از خلاقیت ایران آغازکند. کسمایی اگرچه شاعری قدرتمند نیست ولی تلاشش برای نوآوری در شعر، نقش او را در شکل‌گیری شعر نو ستودنی کرده‌است. او که در آغاز تجربه‌های شعر نو در ایران ظهورکرد، شعرش در بیان مطالب، تازه، رسا و گویا نبود ولی به زبان عصر خود و مردمان خود آشنایی داشت و به آن سخن می‌گفت. این اشعار به لحاظ جغرافیایی در تبریز و به لحاظ تاریخی در دوره‌ای منتشر می‌شد که خیابانی و هوادارانش بر آذربایجان که نام آن را به «آزادیستان»[۴] تغییر داده بودند، حاکم بودند.[۵] شعرهایی که از او در «تجدد» چاپ شده از مضامین ساده برخوردار است:

دورهٔ آزادی است و عصر خلاصی

ما ز اناث و ذکور سر به گریبان

---

[۱] – رخشا، رسول، تارنمای خوانش و نقد ادبی.

[۲] – شمس لنگرودی، ۱۳۸۱: ۸۹.

[۳] – باقری گلد اشمید، ناهید، تارنمای آناهیتا.

[۴] – آل داود، ۱۳۹٦: ۵۹.

[۵] – ن. ک. کسروی، ۱۳۷۸: ۱۵٤.

تا کی و تا چند در فلاکت و ذلت

ملت مأیوس سرفکنده نادان

چانه غفلت چه سود چاک‌نمودن؟

چون رسد این وقت هرج و مرج پایان؟[1]

در این شعر، کسمایی تلاش دارد مفهوم آزادی و نقش زنان در آن و مهم‌تر از آن، سکوت ذلت‌بار و غفلت فلاکت‌آمیز مردمان را با بیانی ساده، به تصویر بکشد.

اشعار بعدی که از وی در شماره‌های روزنامه چاپ‌شده، از قدرت انسجام بیشتری برخوردار است. ضمن اینکه دقت در وزن و قافیه شعرها نشان می‌دهد که او به تأنی به‌سوی آزادسازی وزن اشعار حرکت می‌کند. نمونه‌ای دیگر از شعر او که در شمارۀ ۴۵ (نمرۀ مسلسل ۱۸۱)، چهارشنبه ۱۸ حمل ۱۲۹۹ در روزنامۀ تجدد چاپ شده، مؤید این موضوع است:

افسوس از وجاهت، صد حیف از این جمال

گردیده محو از خط و نقش نگار و حال

گذشته علم از حد و بی‌منتها کمال

در قرن بیست عقل برآورده پر و بال

از وسعت خیال؟

از استماع تیک و تک و زنگ و قیل و قال

از طول روز و هفته، بلندی ماه و سال

گرفته قلب صادق دیوانه‌وار ملال

کو اهل حال؟

بنگر به دوش یک‌دیگر از حرص ملک و مال

سر بر فلک کشیده به قصد نو هلال

آن ماه بی‌زوال

[1] – روزنامۀ تجدد، شمارۀ ٤١، نمرۀ مسلسل۱۷۷، چهارشنبه ۱۳حوت ۱۲۹۸: ۳.

استفاده از کلمات نو و جدیدی مانند «تیک» و «تاک» که بیشتر، کلمات محاوره‌ای است و وجود مصراع‌های بلند و کوتاه، نشانه‌ای از آشنایی شمس کسمایی با این نوع سبک شعر جدید و مدرن است، که صد البته در ادوار بعدی وضوح نشانه‌ها بیشتر و اشعار، پخته‌تر می‌شود. نمونه دیگر استفاده از کلمات جدید در اشعار شمس، در ابیات زیر قابل مشاهده است:

زن را کمر احتیاج به جلب محبت است

مجبور مدپرستی و قید توالت است[۱]

شعر «پرورش طبیعت»، در مجلهٔ آزادیستان، شمارهٔ ۴ به تاریخ ۲۱ شهریور ۱۲۹۹ به چاپ رسیده‌است؛ شماره‌ای که به‌علت هجوم قزاقان به شهر و سرکوب قیام و در نهایت شهادت خیابانی هرگز مجال توزیع نیافت. شمس در این شعر، هم در آزادی قافیه و هم در استفاده از مفاهیم، استقلال عمل نشان داده‌است. می‌توان گفت، این شعر نمونه کاملی از شعر نو بلوغ‌یافته وی در عصر خیابانی بوده‌است:

ز بسیاری آتش مهر و نوازش
از این شدت گرمی و روشنایی تابش
گلستان فکرم
خواب و پریشان شد افسوس
چو گل‌های افسرده افکار بکرم
صفا و طراوت ز کف داده گشتند مأیوس
بلی، پای بر دامن و سر به زانو نشینم
که چون نیم‌وحشی گرفتار یک سرزمینم
نه یارای خیرم
نه نیروی شرم
نه تیر و تیغم بود
نیست دندان تیزم
نه پای گریزم
از این‌روی در دست هم‌جنس خود در فشارم
ز دنیا و از ملک دنیاپرستان کنارم
بر آنم که از دامن مادر مهربان سر برآرم»[۲]

این قطعه، نخستین نمونهٔ ثبت‌شدهٔ شعر آزاد است که بعدها به نام نیمایوشیج گره‌خورد و به‌عنوان شعر نیمایی معروف‌شد، شعری که همگان آن را ابداع نیما یوشیج می‌دانستند و می‌دانند... و این نخستین سرودهٔ ثبت‌شده در قالب شعر موزون آزاد است که در تاریخ شعر معاصر به یادگار مانده تا شعری قدیمی‌تر از آن یافت نشود، آن را بایست نخستین نمونهٔ شعر موزون آزاد تاریخ شعر معاصر دانست.[۳] این شعر در قلمرو صور خیال، خام و در بیان عبارات دچار نقض و نارسایی است، ولی تجربه‌ای بسیار زیبا و ظریف

---

[۱] – روزنامه تجدد، شماره ۵۹، نمره مسلسل ۱۹۵، یکشنبه ۱۲ سرطان ۱۲۹۹.

[۲] – آژند، ۱۳۸٤: ۱۸۷.

[۳] – عاطف‌راد، تارنمای سیولیشه.

است که نوعی تفکر جدید در آن جاری است.[۱] همان‌طور که مشاهده می‌شود، با پخته‌تر شدن قدرت شعری و توان شاعری شمس، مفاهیم سیاسی و انتزاعی زمانه، در لابه‌لای کلمه‌ها و مفاهیم، مستتر می‌گردد.

نمونهٔ دیگر از اشعار شمس کسمایی، شعری است با عنوان «مدار افتخار» که در شمارهٔ سوم مجله آزادیستان در مرداد ۱۲۹۹ منتشر شده‌است. در این شعر، نمونه دیگری از مضمون‌یابی‌های تعلیمی با قالب‌بندی جدید می‌بینیم:

تا تکیه‌گاه نوع بشر سیم و زر بود
هرگز نکن توقع عهد برادری
تا اینکه حق به قوّه ندارد برابری
غفلت برای ملت مشرق خطر بود
آنها که چشم دوخته در زیر پای ما
مخفی کشیده تیغ طمع در قفای ما
مقصودشان تصرف شمس و قمر بود
حاشا به التماس برآید صدای ما
باشد همیشه غیرت ما متکای ما
ایرانی از نژاد خویش مفتخر بود

این شعر، حاوی تناسب معنا و زیبایی لفظ است. ایهام شاعر در *«مقصودشان تصرف شمس و قمر بود»* وسعت فکر او در نشانه‌گیری ابعاد جهانی ادبیات است[۲]. علاوه بر آن، مقایسهٔ ملت شرق با ملل غربی و طعنه‌زدن به پیشرفت‌های غرب و مهم‌تر از آن اشاره به مفهوم استعمار و دست‌یازی‌های استعمارگران به گنجینه‌های مشرق زمین، سخت با افق فکری جاری آن روزگار تبریز، همگون و سازگار است.

شعر «فلسفهٔ امید» او که در شمارهٔ دوم مجلهٔ آزادیستان به تاریخ ۱۵ تیر ۱۲۹۹ به چاپ رسیده، با اینکه از یک مضمون و تم کلیشه‌شده از زارعین و مشکلات آنان استفاده کرده‌است، اما برداشت جدیدی که شمس از این مضمون کلیشه‌ای به دست می‌دهد در نوع خود جالب است:

ما در این پنج روز نوبت خویش
چه بسا کشتزارها دیدیم
نیک‌بختانه خوشه‌ها چیدیم
که ز جان کاشتند مردم پیش
زارعین گذشته، ما بودیم
باز ماراست کشت آینده
گاه گیرنده، گاه بخشنده
گاه مظلم، گهی درخشنده
گر چه جمعیم و گر پراکنده
در طبیعت که هست پاینده

[1] – آژند، ۱۳۸٤: ۱۸۸.

[2] – همان.

گر دمی محو، باز موجودیم[۱]

اصلاحات آغازشده توسط شاعرانی چون شمس کسمایی، در آغاز خام و ناپخته می‌نماید؛ شکستن قافیه‌ها و اوزان مستقر در زبان فارسی که سابقهٔ چند صد ساله داشته، کاری بس دشوار می‌نمود و این دشواری در میدان کلام آهنگین و ظرافت کلام و معانی، سختی کار را صد چندان می‌کرد. ابداع ترکیب‌های نو و استفاده از واژگان جدید و چینش آنها، در ادبیات که نوعی بدآهنگی و بدریختی ذاتی در کار خود داشته‌اند مقاومت‌ها را در برابرشان سخت‌تر و افزودن بر اعتبار کار را دشوارتر می‌کرد. در چنین فضایی جسارت شاعرانی چون شمس کسمائی را نباید نادیده گرفت. غرض شاعرانی چون شمس، ایجاد و پرورش شیوهٔ جدیدی بود که باعث ترقی و تجدد شعر فارسی شود. آنها سعی داشتند تا این رویه، علاوه بر بیان و تئوریزه‌کردن مفاهیم سیاسی و آزادی‌خواهانه روز، شاعران دیگر را بیدار کند و به حضوری دلیرانه در صحنهٔ بازسازی و بازاندیشی شعر فارسی ترغیب نماید و صد البته این شیوه‌ای بود که منجر به ظهور شاعرانی چون نیما یوشیج شد که حضورش را با چاپ شعر «قصهٔ رنگ پریده» در اسفند سال ۱۲۹۹ اعلام می‌کند.[۲]

۳- نتیجه‌گیری

پس از آنکه طومار سیاسی انقلاب مشروطه درهم پیچیده شد و به‌ظاهر شکستی دراماتیک در صحنه اجتماعی ـ سیاسی ایران رقم خورد، مفاهیمی که به دنبال یا به همراه انقلاب وارد عرصهٔ فرهنگی جامعهٔ ایران شده بود، نه تنها از بین نرفت که با شکلی نوین و بیشتر در صحنه‌های مختلف ادبی و هنری ساری و جاری گردید و ادبیات و هنر، به تنهایی بار فرهنگ اجتماعی ـ سیاسی نوین ایرانی را در قالب نوگرایی ادبی و هنری به دوش کشید. ده ـ دوازده سال بعد، جمعی از نوگراترین شاعران و نویسندگان ایران در تبریز گرد هم آمدند تا در پناه قیامی که شیخ محمد خیابانی برای بازیابی ارزش‌های انقلاب مشروطه شکل داده بود، به نوپردازی و بازآفرینی ادبی رونقی دوباره بدهند. رهبران قیام از نوگرایی ادبی و قلم تند و تیز آنها در جهت پیش‌برد اهداف بهره می‌بردند و نوپردازان ادبی در پناه نشریات ارگان حزب دمکرات آذربایجان به نشر و ترویج افکار و آثار خود می‌پرداختند. در این میان بانو شمس کسمایی توانست از فضای باز سیاسی و ادبی تبریز و مدیران روشنفکر نشریات آن شهر نهایت بهره را ببرد و پس از چندی آزمون و خطا، سنگ بنای اولین شعر شکستهٔ زبان پارسی را که بعدها به شعر نیمایی معروف شد، بنیان نهد. هر چند عمر قیام و گردهم‌آیی نوپردازان ادبی حول محور آن حتی به یکسال هم نکشید، اما اثری که آن برهه بر ادبیات سیاسی و اجتماعی و مهم‌تر از همه ادبیات فرهنگی ایران گذاشت، چنان ریشه‌ای و عمیق بود که نه تنها بنیان ادب پارسی که بنیان‌های فکری حوزه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی ایران را تحت‌الشعاع خود قرار داد.

---

[۱] – آژند، ۱۳۸٤: ۱۸۹.

[۲] – من ندانم با که گویم شرح درد/ قصهٔ رنگ پریده، خون سرد
هرکه با من همره پیمانه شد/ عاقبت، شیدا دل و دیوانه شد
قصه‌ام عشاق را دل‌خون کند/ عاقبت خواننده را مجنون کند (آژند، ۱۳۸٤: ۲۰۰).

منابع

آرین‌پور، یحیی، (۱۳۵۷)، از صبا تا نیما، چاپ پنجم، تهران: کتب جیبی.

آذری، علی، (۱۳۶۲)، قیام شیخ محمد خیابانی در تبریز، تهران: نشر صفی‌علیشاه.

آژند، یعقوب، (۱۳۶۳)، ادبیات نوین ایران؛ از انقلاب مشروطیت تا انقلاب اسلامی، تهران: انتشارات امیرکبیر.

آژند، یعقوب، (۱۳۸۴)، تجدد ادبی در مشروطه، تهران: مؤسسهٔ تحقیقات و توسعه علوم.

آل داود، سیدعلی، (۱۳۹۶)، آزادیستان، فرهنگ گزیدهٔ کتاب‌شناسی، تهران: خانهٔ کتاب.

الرحمن، منیب، (۱۳۷۸)، شعر دورهٔ مشروطه، ترجمهٔ یعقوب آژند، تهران: نشر روزگار.

باقری گلداشمید، ناهید، (۱۳۸۶)، «چه کسانی در شکل‌گیری شعر نو سهیم بودند؟»، تارنمای آناهیتا، (۱۳۸۶/۹/۳).

رخشا، رسول، (۱۳۸۸)، «نخستین شعر شکسته (نیمایی)»، تارنمای خوانش و نقد ادبی (۱۳۸۸/۹/۱).

روزنامهٔ تجدد، تارنمای آرشیو بزرگ نشریات ایران: www.rooznameha.com

زاهد زاهدانی، سیدسعید و صباغیان، حسین و حقی‌کرم‌الله، مصطفی، (۱۳۹۸)، «تحلیل جامعه‌شناختی قیام شیخ محمد خیابانی؛ با استفاده از نظریه ترکیبی جنبش‌ها»، فصل‌نامهٔ مطالعات تاریخی، سال هفدهم، شمارهٔ ۶۷، صص. ۶۴-۸۰.

زمانی، محمدمهدی و صفوی، کورش، (۱۳۹۷)، «سبک‌شناسی انتقادی شعر شمس کسمایی»، متن‌پژوهی ادبی، دورهٔ ۲۲، شمارهٔ ۷۷، صص. ۷-۳۳.

سرداری‌نیا، صمد، (۱۳۷۰)، مشاهیر آذربایجان، تبریز: نشر ذوقی، تبریز.

شمس لنگرودی، محمد، (۱۳۸۱)، تاریخ تحلیلی شعر نو، جلد اول(از مشروطیّت تا کودتا)، چاپ چهارم، تهران: نشر مرکز.

شوستر، مورگان، (۱۳۸۶)، اختناق در ایران، ترجمه حسن افشار، تهران: نشر ماهی.

صدر هاشمی، لیلی، (۱۳۸۹)، «تاریخچهٔ تحوّل شعر»، پیام زن، شماره ۲۲۷.

صفوی، کورش، (۱۳۹۳)، آشنایی با نشانه‌شناسی ادبیات، تهران: انتشارات علمی.

عاطف‌راد، مهدی، (۱۳۹۶)، «شمس کسمایی، پیش‌گام راه شعر آزاد در ایران»، تارنمای سیولیشه، نشریه اختصاصی شعر نیمایی، ۱۳۹۶/۵/۳۰.

عبادی، احد، (۱۳۹۹)، «تفکر و اندیشه‌های شیخ محمد خیابانی»، مجموعه مقالات برگزیده همایش بین‌المللی شیخ محمد خیابانی، ج۲، ستاد بزرگداشت شیخ شهید محمد خیابانی، صص ۱۲۹- ۱۴۴.

فتوحی‌یزدی، عباس، (۱۳۷۳)، تذکرهٔ شعرای یزد (ازآغاز تا عصر حاضر)، چاپ دوم، یزد: مؤلف.

کسروی، احمد، (۱۳۷۸)، قیام شیخ‌محمد خیابانی، ویرایش و مقدمهٔ محمدعلی همایون‌کاتوزیان، چاپ دوم، تهران: نشر مرکز.

لاهوتی، ابوالقاسم، (۱۳۵۸)، دیوان ابوالقاسم لاهوتی، به کوشش و گردآوری احمد بشیری، تهران: نشر امیرکبیر.

مشیرسلیمی، علی‌اکبر، (۱۳۳۵)، زنان سخنور؛ از یک‌هزارسال پیش تا امروز، تهران: مؤسسهٔ مطبوعاتی علی‌اکبر علمی، تهران.

مکی، حسین، (۱۳۶۳)، تاریخ بیست سالهٔ ایران، تهران: نشر ناشر.

ناهیدی‌آذر، عبدالحسین، (۱۳۷۹)، جنبش آزادیستان شیخ‌محمد خیابانی، تبریز: نشر اختر.

نورانی، مرتضی، (۱۳۷۳)، مجلهٔ سیاست خارجی، تهران: نشر دفتر مطالعات سیاسی و بین المللی.

نوذری، عزت‌الله، (۱۳۹۰)، تاریخ جنبش‌ها و شورش‌های معاصر ایران، شیراز: نشر نوید.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Editorial Pitfalls in Republishing Literary Works: A Detailed Study of a Reprint of Nizami's *Khamsa* (The Moscow Edition)

Rahman Moshtaghmehr[1]

1- Department of Persian Language and Literature, Faculty of Literature and Humanities, Azerbaijan Shahid Madani University, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/05/13
Accepted:
2025/06/02
pp:
32- 69

Keywords:
Editing;
Editorship;
Republication;
Reprint;
Nizami;
Nizami's Khamsa;
Qoqnoos Publishing. House

ABSTRACT

Nowadays, one of the challenges of the publishing market –reflecting the stagnation of the market for scholarly research, including the laborious and tedious editing of manuscripts and the lack of customers– is the repeated and excessive reprinting of texts originally published with the devotion, knowledge, and meticulousness of one of the undisputed masters of Persian literature. Now, all legal obstacles to their republication have been removed thirty years after the editor's passing. The seminal works of Persian literature –from Ferdowsi's *Shahnameh* and Nizami's *Khamsa* to Saadi's *Kulliyat*, Rumi's *Masnavi*, the *Ghazals* of Shams and Hafez, and the like– are currently reaching their numerous readers in this manner. Some individuals lack the patience for this lengthy waiting period, opting for a shorter way to reprint such works effortlessly. They define a couple of words in the footnotes of each page, append an introduction adapted from the history of literature to the beginning of the book, and then publish it with their own preface and commentary, disregarding the original editor's rights! By performing a case study of one such republication –Nizami's *Khamsa*, published by Qoqnoos Publishing House, based on the Moscow edition– this article seeks to highlight the slips made by editors while revising, proofreading, and correcting the orthography and punctuation of such texts, so that publishers exercise greater responsibility and adhere to minimum scientific and technical requirements in republishing these works while respecting the readers' rights.

Citation Moshtaghmehr, R. (2026). Editorial pitfalls of reprinting literary works (Based on a detailed study of a reprint of Nizami's Khamsa, Moscow Press. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 32-69.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.56066.1034

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.3.4

[1] **Corresponding author: Moshtaghmehr**, **Email:** r.moshtaghmehr@gmail.com, **Tell:** +98 09144048336

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

لغزشگاه‌های ویراستاری بازنشرِ آثار ادبی

(براساس مطالعه‌ای تفصیلی بر روی چاپ مجددی از خمسهٔ نظامی چاپ مسکو)

رحمان مشتاق مهر [۱]

۱- گروه آموزشی زبان و ادبیات فارسی .دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۴/۰۲/۲۳

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۳/۱۲

صص:
۶۹-۳۲

واژگان کلیدی:
ویرایش،
ویراستاری،
بازنشر،
چاپ مجدّد،
نظامی،
خمسهٔ نظامی،
انتشارات ققنوس.

چکیده

امروزه یکی از مشکلات بازار نشر- که از کساد و رکود بازار پژوهش‌های واقعی ازجمله تصحیح پرزحمت و ملال‌آور و بی‌مشتری نسخه‌های خطی حکایت می‌کند - تجدید چاپ‌های مکرّر و بی‌رویهٔ متونی است که سال‌ها پیش به کوشش و دانش و باریک‌بینی یکی از استادان مسلّم ادب فارسی چاپ و منتشر شده و اکنون با گذشت سی‌سال از تاریخ درگذشت مصحّح، هرگونه مانع قانونی از سر راه چاپ مجدّد آن برداشته شده‌است. امّهات متون ادبی از شاهنامهٔ فردوسی و خمسهٔ نظامی گرفته تا کلیات سعدی و مثنوی و غزلیات شمس و حافظ و ... امروزه از این طریق به دست خوانندگان پرشمار آنها می‌رسد. بعضی‌ها حتّی حوصلهٔ این انتظار طولانی را هم ندارند و برای تجدید چاپ بی‌دردسر این‌گونه آثار راه کوتاه‌تری پیدا کرده‌اند. آنها در ذیل هر صفحه از کتاب، یکی دو لغت را معنی می‌کنند و مقدمه‌ای مقتبس از تاریخ ادبیات به اوّل کتاب می‌افزایند و آنگاه کتاب را بدون اعتنا به حقّ مصحّح، به اهتمام و مقدّمه و شرح خود به چاپ می‌رسانند! در این مقاله، با مطالعهٔ موردی یکی از این‌گونه تجدید چاپ‌ها - خمسهٔ نظامی چاپ نشر ققنوس از روی نسخهٔ چاپ شوروی - سعی کرده‌ایم لغزش‌هایی را که ویراستاران در حین بازبینی و بازخوانی و تصحیح شیوهٔ خط و نشانه‌گذاری این قبیل متون، مرتکب می‌شوند، گوشزد کنیم تا ناشران در بازنشرِ این آثار، با احساس مسئولیت بیشتر و رعایت حدّاقل‌های علمی و فنّی عمل کنند و حقوق خوانندگان را ملحوظ دارند.

استناد: مشتاق مهر، رحمان. (۱۴۰۴). لغزشگاه‌های ویراستاری بازنشرِ آثار ادبی (براساس مطالعه‌ای تفصیلی بر روی چاپ مجددی از خمسهٔ نظامی چاپ مسکو). مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۳۲-۶۹.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.56066.1034

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.3.4

[۱] **نویسنده مسئول:** مشتاق مهر، **پست الکترونیکی:** r.moshtaghmehr@gmail.com ، **تلفن:** ۰۹۱۴۴۰۴۸۳۳۶

۱– مقدمه

«مدّت استفاده از حقوق مادّی پدیدآورندهٔ موضوع این قانون که به موجب وصایت یا وراثت منتقل می‌شود از تاریخ مرگ پدیدآورنده، سی سال است».[۱]

این مادّه از فصلِ سوم قانونِ حمایتِ حقوقِ مؤلّفان و مصنّفان و هنرمندان مصوّب یازدهم دی ماه ۱۳۴۸، که «هنوز به قوّت قانونی خود باقی است»[۲] مانعِ چاپ مجدّد آثار را از پیش پای ناشران و ویراستاران برمی‌دارد و به آنان اجازه می‌دهد که در صورت تقاضای بازار نشر، بتوانند بدون پرداخت حقّ تألیف و رعایت محدودیت‌های قانونی دیگر، آثاری را که سی سال از تاریخ مرگِ پدیدآورنده یا پدیدآورندگانش[۳] گذشته باشد، تجدید چاپ کنند.

آثار ادبی فارسی که در دوران معاصر، فروغی تصحیح آنها را برعهده داشته از جمله نمونه‌های میانهٔ تصحیح سنتی و مدرن هستند. فروغی به واسطهٔ دوستی و همنشینی با مستشرقان اروپایی از ایشان شیوه‌هایی را فراگرفته و در تصحیح متن به کار برده است. همچنین مطالعهٔ آثار ادب‌پژوهان نسل قبل، مکاتبات و مراودات علمی با متن‌پژوهانِ ایرانی، ساکن اروپا –همچون محمد قزوینی– ذهن و زبان او را در عین توجه به سنت تصحیح متن در میان اروپاییان ، با تصحیح سنتی پیوند داده است.

نمونهٔ بارز استفاده و در مواردی سوء استفاده از این جواز قانونی را می‌توان در چاپ‌های متعدّد و بی‌حساب و کتاب «دیوان حافظ تصحیح قزوینی ـ غنی» و «فرهنگ فارسی» دکتر محمّد معین دید. علاوه بر این دو اثر، بخش قابل توجّهی از آثار موجود در بازار نشر به این‌گونه آثار چاپ مجدّد اختصاص دارد.

از طرف دیگر، به دلیل نپیوستن کشورمان به معاهدات و میثاق‌های بین‌المللی رعایت حقوق پدیدآورندگان[۴] (حق نشر: copyright)، در مورد آثار چاپ شده در خارج از کشور، حتّی رعایت این محدودیت زمانی نیز الزامی ندارد و ناشران در صورت اطمینان به تقاضای بازار، به چاپ این‌گونه آثار به صورت افست یا گاهی با حروف‌چینی مجدّد اقدام می‌کنند.

در تجدید چاپ آثاری از این دست، معمولاً خود ناشران ـ با آگاهی از تقاضای بازار و ارزش اثر ـ پیشقدم می‌شوند و به گزینش و چاپ آثار مبادرت می‌کنند. انتشارات اساطیر نمونهٔ خوبی از این ناشران است که «بازچاپ مجموعهٔ آثار محققان نامدار ایرانیِ درگذشته ازجمله بهار، بهمنیار، پورداود، اقبال و نفیسی و ... و بازچاپ آثار فارسی محقّقان و فضلای قلمرو فرهنگ ایران» در خارج از کشور را جزو اهداف انتشاراتی خود برشمرده‌است[۵]. این ناشر، آثار برگزیده را معمولاً به طریق افست و بدون هیچ‌گونه ویرایش و افزایش و کاهشی چاپ می‌کند که هم باعث کم شدن هزینهٔ چاپ می‌شود و هم به خواننده اطمینان می‌دهد که اصل کتاب را در اختیار دارد و نحوهٔ ضبط کلمات همان است که مصحّح متن اصلی اختیار کرده و به هیچ وجه دستکاری نشده‌است. تجدید چاپ *دیوان ناصر خسرو* به تصحیح نصرالله تقوی با مقدّمهٔ تقی‌زاده و آثار منثور ناصرخسرو که چاپ اوّل آن‌ها معمولاً در مطبعهٔ کاویانی برلین چاپ شده‌است، نمونهٔ روشنی از تجدید چاپ به طریق افست است.[۶] ناشران دیگر، امّا، همه به این روش عمل نمی‌کنند؛ آنان برای اینکه نوع و اندازهٔ حروف و شیوهٔ خطّ را با سلیقهٔ عامّهٔ خوانندگان مطابق و هماهنگ کنند، معمولاً متن را به دبیر یا ویراستار مجموعه می‌سپارند و از او می‌خواهند که متن را براساس شیوه‌نامهٔ ناشر اصلاح کند و مخصوصاً در وصل و فصل اجزای کلماتِ مرکب و مشتق به شیوهٔ متداول عمل کند؛ آنگاه حاصل کار را به دست حروف‌چین (تایپیست) می‌دهند تا متن را زیر نظر ویراستار و ناظران فنّی با حروف خوشخوان و چشم‌نواز حروف‌چینی (تایپ) کند. حاصل کار در تجدید چاپ‌هایی از این دست، علی‌رغم ظاهر شکیل و جذّاب و مشتری‌پسند، معمولاً غیرقابل اعتماد است؛ زیرا خطاهای ویراستار و حروف‌چین به خطاهای احتمالی چاپ اصلی اضافه می‌شود و خوانندهٔ عادی در هنگام مواجهه با ابهام و اشکال، دقیقاً نمی‌داند که ابهام در اصل متن است یا در نتیجهٔ خطای مصحّح در قرائت نسخه یا نسخ خطّی، وارد متن شده‌است یا ویراستار در حین بازخوانی و اعمال شیوهٔ جدید نشانه‌گذاری و خطّ، دچار اشتباه شده و یا سهو و خطای حروف‌چین باعث بروز ابهام شده‌است. البتّه گاهی ممکن است ویراستاری این قبیل آثار به استادان و متخصّصان شایسته سپرده شود که در آن صورت، خواننده با اعتماد بیشتری می‌تواند به سراغ متن چاپ مجدّد برود و آن را بخواند؛[۷] اگرچه اشتباه و خطای این قبیل ویراستاران نیز به تمامی منتفی نیست و مخصوصاً وقتی کار سفارشی باشد و شتابزده

صورت گیرد و ناشر بیشتر به درج نام و عنوان ویراستار برروی جلد کتاب، مصرّ و علاقه‌مند باشد و به استفاده از توانایی‌های علمی و نکته‌سنجی‌ها و بازبینی‌های وی در تکمیل کار مصحّح متن، اعتقادی نداشته باشد و در تعیین حق‌الزحمه، بدان‌ها بی‌اعتنا باشد، آنچه در چنین مواقعی از زیردست این استادان بیرون می‌آید نیز همانند آثاری خواهد بود که به دست ویراستاران گمنام و غیرمتخصّص، ویراستاری شده‌باشد.[۸]

علاوه بر ناشران تازه‌کار یا کهنه‌کار متعدّدی، که سال‌هاست دیوان حافظ قزوینی ـ غنی و کلیات سعدی فروغی و مثنوی نیکلسون و چاپ‌های متعدّد شاهنامه را به طور مرتّب چاپ و بازار نشر را به طور کاذب اشباع می‌کنند، چند ناشر نسبتاً حرفه‌ای با برنامه، تجدید چاپ مجموعه‌ای از متون مهم و پرخواننده را در پیش گرفته‌اند که انتشارات روزنه، دوستان، ققنوس، هرمس و امیرکبیر از آن دسته‌اند. ازجمله تصحیحاتی که بنابه قانون حمایتِ حقوق مؤلّفان، چاپ مجدّد آنها بدون مانع و اشکال و از لحاظ بازار نشر، اطمینان‌بخش و سودآور است، اینهاست: شاهنامهٔ فردوسی، تصحیح ژول مول فرانسوی و ایرانشناسان مسکو، خمسهٔ نظامی، تصحیح وحید دستگردی و چاپ شوروی (باکو و مسکو)، کلّیات سعدی تصحیح فروغی، مثنوی مولوی تصحیح نیکلسون و نسخهٔ قونیه (که چاپ عکسی آن در اختیار همه قرار گرفته و بعد از یک چاپ حروفی، مصحّحان و ویراستاران متعدّد بعدی حتّی ممکن بوده‌است که به جای مراجعه به چاپ عکسی، نسخهٔ چاپی را اساس تصحیح قرار دهند و احیاناً گاهی به چاپ عکسی آن نیز نگاهی بیندازند!)، کلّیات شمس تصحیح فروزانفر و دیوان حافظ تصحیح قزوینی ـ غنی.

البتّه گاهی ویراستاران اهل و متخصص و در عین حال، راحت‌طلبی هستند که به جای جستجوی پرزحمت و وقت‌گیر نسخ خطّی و کوشش توان‌فرسا برای قرائت خطوط غالباً ناخوانای نسخه‌نویسان و مقابلهٔ‌نسخ متعدّد، به سراغ تصحیحی قابل اعتماد و آماده می‌روند. و به بهانهٔ شرح و تفسیر، تمام متن تصحیح شده را تجدید چاپ می‌کنند؛ بدون اینکه به نقض قانون حقّ مؤلّف متّهم شوند!

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

شرح مرزبان‌نامه تصحیح قزوینی و شرح تاریخ بیهقی تصحیح فیاض و شرح گلستان و بوستان و غزلیات سعدی تصحیح فروغی که توسّط دکتر خلیل خطیب رهبر صورت گرفته، از آن جمله است.[۹] این شرح‌ها آن‌چنان جای تصحیح اصلی را در بازار پر کرده‌اند که نه‌تنها عامّهٔ خوانندگان بلکه گاهی حتّی دانشجویان نیز به اشتباه از حافظ، گلستان و بوستان و تاریخ بیهقی تصحیح خطیب رهبر سراغ می‌گیرند!

چنان که گفته شد چاپ مجدّد متونِ ادبی، بعد از درگذشت مصحّح و بدون نظارت او و غالباً با اعمال شیوهٔ خطّ و نشانه‌گذاری معمول صورت می‌گیرد.

اعمال شیوهٔ جدید، اگرچه به ظاهر، کاری آسان و زودیاب می‌نماید، کاری دقیق و تخصّصی و مستلزم آشنایی با زبان و سبک شاعر یا نویسنده و مقدّمات و کلّیات علوم ادبی از قبیل وزن و قافیه و علوم بلاغی و محتوای اثر است که همهٔ اینها بایستی به توانایی در قرائت و فهم درست متن و قدرت تشخیص واژگان خاص و ترکیبات ابداعی و تصاویر شاعرانه براساس سبک شخصی شاعر یا نویسنده منجر شده‌باشد.

فقدان آشنایی و آگاهی در هر کدام از این زمینه‌ها، حتّی در بازنگری و تصحیح رسم‌الخط و نشانه‌گذاری یک صفحه از متن نیز آشکار می‌شود. طبیعی است که نشانه‌های لغزش و خطای ویراستارِ ناوارد به متن، به صورت دست‌اندازها و ناهمواری‌هایی در سرتاسر اثر احساس شود.

در آثاری که تا سی چهل سال پیش به چاپ می‌رسید، معمولاً حرف اضافهٔ «به» متّصل به کلمهٔ بعد (که مفعول غیرصریح نامیده می‌شد) و «را»ی نشانهٔ مفعولی، متّصل به مفعول صریح و «می» ـ جزءپیشین ماضی استمراری و مضارع اخباری و گونه‌ای از فعل امر ـ متّصل به فعل نوشته و چاپ می‌شد، همچنان که «ها»ی جمع، متّصل به اسم مفرد و حتّی اسم مفردِ مختوم به «ه» غیرملفوظ

(نامه‌ها به صورت نام‌ها) نوشته می‌شد و «ی» نکره / وحدت/ نسبتِ اسامی مختوم به «ه» غیرملفوظ معمولاً به صورت یای کوچک / همزه‌ای برروی آن آشکار می‌شد که در حین چاپ حتّی ممکن بود، حذف شود (نامه‌ای به صورت نامهٔ ← نامه).

ویراستار در این قبیل موارد باید به درستی تشخیص دهد که «بـ» متّصل به کلمه، از نوعِ حرفِ اضافه و الحاقی است یا جزو اصل کلمه و ذاتی است (مثل «بخار» که ممکن است «به خار» بوده باشد با «بخار» در معنی گازی که در نتیجهٔ تبخیر مایعات به وجود می‌آید) و... هرگونه خطا در قرائت و فهم درست متن به صورت ضبطی غلط و نامفهوم درمی‌آید و خواننده را به اضطراب و سردرگمی و تردید در صحّت تشخیص و فهم خود دچار می‌کند. یادداشت‌هایی که در پی خواهد آمد حاصل قرائت مثنوی‌های پنج‌گانهٔ نظامی است که انتشارات ققنوس آن را از روی چاپ شوروی (بعضی مجلّدات در مسکو و بعضی در باکو چاپ شده است) در قطع و اندازه‌ای شکیل هم در مجلّدات پنج‌گانه با جلد مقوایی و هم در یک مجلّد با جلد گالینگور، به دفعات چاپ کرده‌است.

در یادداشت ناشر که تحت عنوان «سخنی کوتاه» در اوّل کتاب آمده، تصریح شده‌است که «رسم‌الخط اثر براساس شیوه‌نامهٔ نگارش و ویرایش انتشارات ققنوس تنظیم شده و هر جا که نیاز بوده واژه‌ها، عبارت‌ها یا ابیاتی از نسخه بدل‌ها به صورت پانوشت آمده و هرجا که مشاهده شده، وزن شعر دچار نقصان است، اگر افزودن واژه‌ای، ضروری تشخیص داده شده، با توجّه به نسخه‌های دیگر، آن واژه میان قلاب [ ] آورده شده و غلط‌های چاپی نسخهٔ اصلی اصلاح شده‌است». بدیهی است که این کار جز از ویراستار متن‌شناس و متبحّر در شناخت زبان و سبک نظامی از عهدهٔ کس دیگری برنمی‌آید؛ از این‌رو خواننده توقّع دارد چیزی بیشتر از متن چاپ شوروی در دست داشته باشد، در حالی که وقتی به خطاهای بسیار متن برمی‌خورد، آرزو می‌کند که ای کاش عین متن اصلی به طریق افست چاپ می‌شد؛ یا در رسم‌الخط و نشانه‌گذاری آن هیچ تغییری صورت نمی‌گرفت تا لااقل خواننده تکلیف خود را با نظامی و مصحّحان می‌دانست و در صورت برخورد با ابهام و اشکال، اطمینان می‌یافت که آن ابهام، ناشی از زبان شاعرانه یا قدمت متن است یا به شیوه و کار مصحّح متن اصلی مربوط می‌شود.

در بیانِ خطاهایی که در حین اِعمال تغییرات ویراستاری وارد متن شده، قصد نگارنده تنها استقصا و استخراج و بزرگ کردن خطاهای اثر مورد نظر نبوده‌است؛ بلکه با مطالعه و بررسی موردی، سعی کرده‌است لغزش‌هایی را یادآوری کند که هر ویراستاری ـ هر چند متّخصص و متن‌آشنا ـ در هنگام ویرایش متن و تغییر شیوهٔ خط و نشانه‌گذاری آن، ممکن است بدان دچار شود.

ذکر «لغزشگاه‌ها» در عنوان مقاله، بدان سبب است که موارد لغزش را گوشزد کند و حسّاسیت و دقّت ویراستاران را در هنگام قرائت این قبیل متون بدان موارد برانگیزد تا بازنشرِ آثار و متون ادبی کم‌غلط‌تر و خوشخوان‌تر و بدون دست‌اندازهای مأیوس‌کننده به دست خوانندگان برسد.

برای جلوگیری از آوردن عبارت‌های تکراری، به خمسهٔ نظامی چاپ شوروی (مسکو و باکو) تحت عنوان «متن اصلی» اشاره می‌شود و از مسئول اعمال تغییرات و تصحیح رسم‌الخط در چاپ مجدّد با عنوان کلّی «ویراستار» یاد می‌شود. در تمام موارد، نخست ضبط متن اصلی آنچنان که در دسترس ویراستار بوده، نقل و آنگاه تغییری که ویراستار در آن داده، یادآوری و چگونگی لغزش او تحلیل می‌شود. در بیان خطاهای مربوط به شیوهٔ خطّ فارسی، «دستور خطّ فرهنگستان» دستور معیار، فرض و قواعد درست مربوط به هر مورد از آن نقل شده‌است.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

لغزش‌های ناشی از اعمال شیوهٔ جدید خطّ فارسی

حرف اضافهٔ «به»

توضیح: حرف اضافهٔ «به» در متن اصلی، پیوسته به اسم بعد نوشته شده و ویراستار طبق شیوه‌نامهٔ ناشر و همچنین شیوهٔ خطّ فارسی مصوّب فرهنگستان زبان و ادب فارسی (ویرایش ۱۳۸۵ ص ۲۴) خواسته «به» را جدا کند. ولی در مواردی کلمات بسیط را

به اشتباه دو پاره و بی‌معنی کرده و گاهی «بـ» زینت یا تأکید را که بر سر فعل ماضی یا مضارع التزامی یا امر می‌آید به اشتباه «به» حرف اضافه تلقّی و آن را از فعل، جدا و جمله را بی‌معنی کرده‌است.

تفکیک «بـ» از کلمهٔ بسیط

● بخار ← به خار

متن اصلی

پیر چو زان روضهٔ مینو گذشت — بعد مَهی چند بر آن سو گذشت
زان گل و بلبل که در آن باغ دید — نالهٔ مشتی زغن و زاغ دید
دوزخی افتاده بجای بهشت — قیصر آن قصر شده در کنشت
سبزه بتحلیل بخاری شده — دستهٔ گل پشتهٔ خاری شده

مخزن ۱۶۷

سخن از دگرگونی طبیعت است. شادابی از باغ و دشت رخت بربسته و پژمردگی و تباهی به جای آن نشسته است. در بیت آخر سبزه اندک اندک طراوت خود را از دست داده و از بین رفته‌است و دسته گل به پشتهٔ خاری تبدیل شده‌است.

ویراستار «بُخار» را که کلمه‌ای بسیط بوده به « به خار» تبدیل و بیت را بی‌معنی کرده‌است. توجه به قافیهٔ مصرع دوم نیز کافی بود تا معلوم شود که تکرار «خاری» باعث اشکال در قافیه می‌شود! *(ص ۱۲۹)*

●● بَدَل ← به دل

متن اصلی

سرخ سیبی دل از میان کنده — بدلش ناردانه آکنده

هفت ۲۶۲

بیت در توصیف آتش است. آتش مانند سیب سرخی است که آن را از درون تهی کرده و به جای آن ناردانه انباشته باشند.

ویراستار «بَدَل» را «به دل» تصور کرده و به را از دل تفکیک نموده است *(ص ۷۶۱)*.[۱۰]

●●● بَدَست ← به دست

متن اصلی

گر ز گور خودش خبر بودی — یک بَدَست از سه گز نیفزودی

هفت، ۱۰۹

سنمار، معمار قصر خورنق اگر از فرجام کار خود باخبر می‌بود به جای آنکه ارتفاع قصر را از صد گز بگذراند، به سه گز بسنده می‌کرد و حتّی یک وجب بدان نمی‌افزود.

ویراستار «بَدَست» را که گویا از لحاظ ریشه‌شناسی هیچ ارتباطی با دست ندارد،[۱۱] «به دست» تصوّر و به تفکیک ضبط کرده است. *(ص ۷۱۴)*

●●●● باسکندر ← به اسکندر

متن اصلی

بدو گفت رو با سکندر بگوی که هرچ اندرین ره نیابی مجوی

اقبال، ۷۵

اسکندر در زبان فارسی به هر دو صورت « اسکندر» و « سکندر» ضبط شده است.[۱۲]

ویراستار بدون توجّه به وزن بیت، «با سکندر» را به صورت «به اسکندر» تغییر داده و وزن بیت را مختلّ کرده است. *(ص ۱۲۴۴)*

تفکیک «بـ» زینت یا تأکید از فعل

● بزن (فعل امر) ← به زن

متن اصلی

خلوت خوش ساز عدم خانه را باز گذار این ده ویرانه را
روزن این خانه رها کن به دود خانه فروشی بزن آخر چه بود

مخزن، ۱۲۸

خانه فروشی زدن، کنایه از حراج کردن است.[۱۳] ویراستار « بزن» را که فعل امر از مصدر زدن است، حرف اضافه و مفعول غیر صریح فرض و از هم تفکیک کرده‌است *(ص ۱۶۳)*.

●● بخرّم (فعل ماضی) ← به خُرّم

متن اصلی

بخَرّم گر فروشد بخت بیدار به صد ملک چنین یک موی دلدار

خسرو، ۲۹۱

چنان که از قرینهٔ «فروشد» پیداست، «بخرم» فعل ماضی از مصدر خریدن است که به ضرورت وزن، مشدّد قرائت می‌شود. ویراستار که تصوّر نمی‌کرده گاهی ممکن است وزن اقتضای «تشدید» کند، آن را به «به خرُّم» تبدیل و بیت را از بُن بی‌معنی کرده‌است *(ص ۲۷۶)*: اگر بخت بیدار بفروشد حاضرم صد ملک این چنینی را با یک موی معشوق معاوضه کنم.

●●● برنجم (فعل ماضی) ← به رنجم

متن اصلی

گر تیغ روان کنی بدین سر قربان خودم کنی بدین در
اسماعیلی ز خود بسنجم اسماعیلی‌ام اگر برنجم

لیلی، ۲۵۶

مجنون به لیلی می‌گوید: اگر تیغ بر گردنم نهی و مرا قربان خود کنی خود را با اسماعیل(ع) قیاس می‌کنم و اگر از این کار تو رنجشی به دل راه دهم، بدکیش و اسماعیلی باشم.

ویراستار «بـ» تأکید را «به» حرف اضافه تلقی و از فعل جدا کرده است. *(ص ۵۶۷)*.

التباس حرف جرّ عربی و حرف اضافهٔ فارسی

حرف «به» که در آغاز بعضی از ترکیب‌های عربی می‌آید از نوع حرف اضافهٔ فارسی نیست و پیوسته به کلمهٔ بعد نوشته می‌شود: بعینه ، بنفسه، برأی العین، بشخصه، مابازاء، بذاته *(دستور خط فارسی، ص ۲۴)*

- بعینه ← به عینه

متن اصلی

خجسته کاغذی بگرفت در دست بعینه صورت خسرو در آن بست

خسرو، ص ۱۰۸

متن اصلی

مراد شه که مقصود جهان است بعینه با برادر همچنان است

ج

خسرو، ص ۵۴ [۱۴]

ویراستار در تمام موارد (ازجمله خسرو: صص ۱۸۲، ۲۰۳، ۴۵۳ و شرف صص ۹۷۱ و ۱۰۴۹) به عینه را تفکیک کرده و به صورت «به عینه» نوشته که نادرست است.

پیوستن «به» به کلمهٔ بعد

به دلیل اشتباه در قرائت و فهم متن، « به» حرف اضافه گاهی تشخیص داده نشده و پیوسته به کلمهٔ بعد باقی مانده و موجب اشکال و ابهام شده‌است.

- برایی (= به رایی) ← برآیی

متن اصلی

برایی که دستور باشد خرد نگهداری اندازهٔ نیک و بد
نیابت بجای آری از دین و داد نیاری ز من جز بنیکی بیاد

شرف، ۲۳۵

اسکندر، روشنک (دختر دارا) را به همراه وزیر به یونان می‌فرستد و به او می‌گوید: با رأی و اندیشه‌ای که خرد مشاور آن باشد (از خرد پیروی کند) نیک و بد را اندازه نگه دار و همچنان که از دین و داد می‌سزد، حقّ نیابت مرا ادا کن و از من به نیکی یاد کن.

ویراستار « به رایی» را که سرهم نوشته شده ، «برآیی» تصوّر کرده و به همین صورت ضبط نموده و بیت را به کلّی بی‌معنی ساخته‌است(ص ۱۰۳۴).

- بخار(= به خار) ← بُخار

متن اصلی

بخار تلخ، شیرین بود گستاخ چو شیرین شد رطب، زنگی است بر شاخ

خسرو، ص ۳۶۶

خار و خرما با هم تقابل دارند و معمولاً با هم به کار می‌روند.[۱۵] شیرین در شکایت از خسرو می‌گوید: تا زمانی که عشق تو جز رنج و مشقّت حاصلی نداشت، شیرین در میانهٔ کار بود و اکنون که روزگار خوش و حاصل شیرین داری، دور از دسترس منی (خرمای شیرین مانند زنگوله‌ای از شاخ آویزان و دور از دسترس است).

ویراستار «به خار» را که در متن اصلی سرهم نوشته شده «بخار» خوانده و به همان صورت باقی گذاشته است. *(ص ۳۰۳)*

●●● بدین (= به دین) ⟵ بدین

متن اصلی

یگانه دوستی بودم خدایی — به صد دل کرده با من آشنایی
درِ دنیا بدانش بند کرده — ز دنیا دل بدین خرسند کرده

خسرو، ص ۶۶

در بیت دوم به ترتیب بین «دنیا و دانش» و «دنیا و دین» تقابل وجود دارد.

از توصیف خدایی بودن دوست معلوم می‌شود که در مصراع آخر، او از تمام دنیا، به دین قناعت کرده و دامن از لذّات و شهوات برچیده‌است.

ویراستار، به گمان اینکه بدین حرف اضافهٔ «به» و ضمیر اشارهٔ این است که قاعدتاً به دانش در مصراع اول برمی‌گردد، آن دو را به همان صورت باقی گذاشته است. *(ص ۱۸۷)*

تفکیک «بـ » و «نـ» لاحق به فعل از آن

گاهی «بـ» لاحق به اول فعل (برای زینت و تأکید) به اشتباه در متن اصلی جدا نوشته شده و ویراستار همان را در متن حفظ کرده است.

● به پیوسته (= بپیوسته) ⟵ به پیوسته

متن اصلی

خوانی از لعل و دُر در او بسته — لعل با دُر به هم به پیوسته

هفت ۴۶۵ و چاپ ققنوس ۸۳۳

●● نه باشد (= نباشد) ⟵ نه باشد

مهین بانو در نصیحت شیرین می‌گوید:

گر این صاحب جهان دلدادهٔ توست — شکاری بس بزرگ افتادهٔ توست
و لیکن گرچه بینی ناشکیبش — نه باشد گوش داری بر فریبش

خسرو ۲۱۷، چاپ ققنوس ۲۴۶

نباشد به معنی « مبادا» ست، یعنی نکند به فریبش گوش دهی و فریفته شوی!

● «نه» به معنی «نیست»، «نبود»[۱۶] که در متن اصلی به درستی، جدا از کلمهٔ بعدی نوشته شده. در نتیجهٔ خطای ویراستار در قرائت بیت، در چاپ ققنوس به کلمهٔ بعدی پیوسته و بیت را نامفهوم کرده‌است (۴۲۴).

نه بینی(= بینی نیست) ⟵ نبینی

متن اصلی

نه بینی، خرگهی بر روی بسته نه دندان، یک دو زرنیخ شکسته

خسرو، ۶۷۰

بیت در وصف عجوزه‌ای است که در شب زفاف شیرین او را به جای خود به خوابگاه خسرو می‌فرستد و خسرو به سبب غلبهٔ مستی متوجّه نمی‌شود. مصراع اول در وصف بینی و مصراع دوم در وصف دندان اوست. حالا تصوّر کنید که بیت را با ضبط جدید چگونه باید معنی کرد: نبینی خرگهی بر روی بسته...

الحاق «ی» وحدت و ... به کلمات مختوم به «ه» غیرملفوظ

امروزه یای وحدت، نکره و نسبی در هنگام الحاق به کلمات مختوم به های غیرملفوظ به صورت «ای» نوشته می‌شود (خانه ← خانه‌ای).[۱۷] در نسخه‌های خطّی فارسی این نوع، «ای» به صورت «ء» بر روی «ه» نوشته و گاهی نیز در هنگام استنساخ یا چاپ، به مسامحه حذف می‌شد. در خمسهٔ چاپ شوروی، ضبط نسخه‌ها حفظ شده ولی ویراستار، باید در تمام موارد آن را به «ای» تبدیل می‌کرد تا با علامت اضافه (مثلِ کتابخانهٔ دانشگاه) مشتبه نشود؛ با این حال بعضی کلمات، به همان صورت اصلی باقی مانده که احیاناً موجب بدخوانی می‌شود.

● تشنهٔ (= تشنه‌ای) ← تشنهٔ

متن اصلی

چنین باز داد ارْشْمیدس جواب که بر تشنهٔ راه زد جوی آب

اقبال، ۴۰

در چاپ ققنوس نیز به همین صورت حفظ شده‌است. *(ص ۱۲۲۱)*

●● غمزدهٔ (= غمزده‌ای) ← غمزدهٔ

متن اصلی

هر غمزدهٔ درون خانه با همسر خود بدین بهانه

لیلی، ۴۸۹

در چاپ ققنوس نیز به همین صورت باقی مانده است. *(ص ۶۵۰)*

●●● رشتهٔ (رشته‌ای) ← رشتهٔ

متن اصلی

ورای همه بودهٔ بـود او همه رشتهٔ جوهر آلود او

«بودهٔ رشتهٔ» در هر دو مورد باید به «بوده‌ای و رشته‌ای» تغییر می‌یافت. اولی تغییر یافته ولی رشتهٔ به همان صورت باقی‌مانده و تناظر و توازن دو مصراع را به هم زده‌است. *(ص ۱۱۹۳)*

●●●● بیشهٔ (= بیشه‌ای) ← بیشهٔ

متن اصلی

نپـوشـد بر تو آن افسـانه را راز که در راهی زنی شـد جادویی ساز
فکند آن آینه و آن شانه را چست کزین کوه آمد و زان، بیشهٔ رسـت
زنی کو شانه و آینه بفگنـد ز سختی شد به کوه و بیشه ماننـد

از فحوای کلام کاملاً پیداست که «بیشهٔ» باید به «بیشه‌ای» تبدیل می‌شد که دست نخورده مانده‌است. *(ص ۲۱۶)*

الحاق «ها»ی جمع به کلمات مختوم به «ه» غیرملفوظ

«ها» ی جمع در هنگام الحاق به کلمات مختوم به های غیرملفوظ، جدا نوشته می‌شود (نامه ← نامه‌ها). در چاپ اصلی به پیروی از شیوهٔ کتابت نسخه‌های خطّی پیوسته نوشته و های غیرملفوظ از پایان کلمه حذف شده است.
ویراستار طبعاً قصد داشته این‌گونه موارد را مخصوصاً برای جلوگیری از اشتباه با کلمات همگون (نام ← نام‌ها / نامه ← نامه‌ها) اصلاح کند ولی موفق به تشخیص بعضی موارد نشده‌است.

● قراضه‌ریزها (= قراضه ریزه‌ها) ← قراضه‌ریزها *(ص ۴۱۵)*

متن اصلی

اگر چه زر به مُهر افزون عیار است قراضه‌ریزها هم در شمار است

خسرو ۶۴۶

●● دان‌ها (= دانه‌ها) ← دان‌ها *(ص ۶۱۴)*

متن اصلی

کز خوردن دان‌های ایام بس مرغ که اوفتاد در دام

لیلی ۳۸۰

●●● نوال‌ها (= نواله‌ها) ← نوال‌ها *(ص ۶۳۳)*

متن اصلی

می‌خورد نوال‌های چون زهـر کاو بهره نخورده بود از این بهر

لیلی ۴۳۸

●●●● وعدها (= وعده‌ها) ← وعدها *(ص ۷۱۳)*

متن اصلی

مرد بنّا که آن نوازش دید وعدهای امیدوار شـنید

هفت ۱۰۶

ضمایر متّصل فاعلی یا شناسه‌ها، پیوسته به فعل نوشته می‌شوند؛ ازاین‌رو، صیغه‌های شش‌گانهٔ مضارع التزامی از مصدر «زیستن» به صورت ذیل نوشته می‌شوند:

زیم، زیی، زید، زییم ، زیید، زیند؛

امّا ویراستار آن را با ضمیر متصل مفعولی اشتباه گرفته، همچنان که آنها را جدا کرده (← مورد بعد) در ساخت‌های مختلف این فعل نیز، شناسه را از فعل جدا کرده که نادرست است.

● زیم (= زندگی کنم) ← زی‌ام

متن اصلی

مرا کز عشق به ناید شـــماری مبـــادا تا زیم جز عشق کاری [۱۸]

خسرو، ص۶۲، چاپ ققنوس۱۸۵

●● نزییم (= زندگی نکنیم؛ زندگی نمی‌کنیم) ← نزی‌ایم

متن اصلی

ما هم نزییم جاودانی نوبت چو به ما رسد بدانی

لیلی ۵۶۰، چاپ ققنوس ۶۷۴

●●● زیید (= زندگی کنید؛ زندگی می‌کنید) ← زی‌اید

متن اصلی

بدین ایمنی چون زیید از گزند که بر در ندارد کسی قفـل و بنـــد

اقبال ۱۸۲، چاپ ققنوس ۱۳۱۹

ضمایر مفعولی

در متن اصلی براساس شیوهٔ کتابت نُسَخ خطّی، ضمیر مفعولی، پیوسته به فعل نوشته شده ولی ویراستار قصد داشته برای سهولت در قرائت، آنها را جدا بنویسد.

قصد او در تمام موارد عملی نشده و بعضی فعل‌ها به همان صورت اصلی باقی مانده‌است[۱۹].

● نشاندیم (: مرا نشاندی؛ نشاندی‌ام) ← نشاندیم

متن اصلی

هر جا که نشاندیم، نشستم و آن جا که بریم زیر دستم

لیلی۹، چاپ ققنوس ۴۷۸

بریم نیز از این قبیل افعال و به معنی «مرا می‌بری» است ولی به ضرورت وزن به همین صورت نوشته می‌شود.

یای نکره و مصدری و نسبت در الحاق به کلمات مختوم به «اِی» و «ای» به صورت «ای» نوشته می‌شود مثل تیزپی ← تیزپی‌ای یا کشتی ← کشتی‌ای (دستور خطّ فارسی ۲۹).

این «ی» قبل از این غالباً به کلمه می‌پیوست (تیزپی ← تیزپیی؛ کشتی ← کشتیی). در متن اصلی نیز ضبط کلمات به شیوهٔ اخیر بوده، ولی ویراستار به درستی آن‌ها را جدا نوشته است. بعضی موارد از زیر دست او دررفته و به همان صورت اصلی باقی‌مانده است.

- میی (= می‌ای) ← میی

متن اصلی

که چون کرد سالار جمشید هوش میی چند بر یاد نوشابه نوش

شرف ۲۸۲، چاپ ققنوس ۱۰۶۰

- می و همی همواره جدا از کلمهٔ پس از خود نوشته می‌شود (دستور خط فارسی ۲۵).

ویراستار، این قاعده را مراعات و جزء پیشین «می و همی» را از اول افعال جدا کرده‌است ولی بعضی موارد را به لحاظ قرائت متفاوت باقی گذاشته است که باید مثل بقیه، جدا می‌نوشت.

میخور (= می‌خور؛ فعل امر به معنی بخور یا باده بخور) ← میخور

متن اصلی

میخور می، مطرب و ساقیت هست غم چه خوری؟ دولت باقیت هست

مخزن ص ۳۴، چاپ ققنوس ۷۴

در هر دو قرائت قابل قبول، «می» باید از «خور» جدا می‌شد که پیوسته و با کسرهٔ اضافه ضبط شده!

خلطِ «های ملفوظ» و «های غیرملفوظ» یا «های بیان حرکت»

در کلماتی نظیر فرمانده، گِره، مَه (مُخَفّف ماه)، «ه» از نوع ملفوظ است و احوال آن در هنگام افزودن کسرهٔ اضافه، ضمایر متّصل ملکی و مفعولی و یای وحدت و نسبت و نکره و مصدری مثل بقیهٔ صامت‌های متّصل است؛ در حالی که پسوند نسبت در کلمات بهاره و پاییزه و پسوند اسم مصدری در آخر کلمات پویه، خنده و ناله و پسوندی که از بن ماضی، صفت مفعولی می‌سازد؛ مثل خورده، دیده، گزیده و ... از نوع‌های غیرملفوظ است و از لحاظ رسم‌الخط قواعد بخصوصی دارد (آزاده ← آزادگان/ آزادگی / آزادهٔ وطن/ مرد آزاده‌ای و ...)؛ متأسّفانه امروزه گاهی در نوشتار و گفتار بعضی از مجریان صدا و سیما این دو با هم خلط می‌شود و صداهای ناهنجاری که کاملاً متکلّفانه است به گوش می‌رسد (مثل رفته است با تلفظ rafteh ast)!

های ملفوظ و کسرهٔ اضافه

- فرمانده (= فرماندهِ) ← فرماندهٔ

متن اصلی

ای حاکم کشور کفایت فرمانده فتوی ولایت

لیلی ۱۲، چاپ ققنوس ۴۷۹

- گره (= گرهِ) ← گرهٔ

متن اصلی

گر درِ دولت زنی افتاده شو از گره هفت فلک ساده شو

مخزن ۲۰۵، چاپ ققنوس ۱۴۴

متن اصلی کسرهٔ اضافه ندارد ولی ویراستار در هر دو مورد روی «ه» یای کوچک (ء) گذاشته که نادرست است و درست آن است که مثل صامت‌های دیگر در هنگام اضافه زیر «ه» کسره گذاشته شود. (= هِ)

«ها»ی ملفوظ و ضمایر متصل ملکی و مفعولی

- مهت (= مهت؛ ماه تو) ← مه‌ات
- گرهم (= گرهم؛ گرهِ من) ← گره‌ام

متن اصلی

کیل‌زنِ سال و مهت بوده گیر این مه و این سال به پیموده گیر

مخزن۸۸ ، چاپ ققنوس ۹۸

متن اصلی

گرچه گره در گرهم بود جای برنگرفت از سر آن رشته پای

مخزن۵۸ ، چاپ ققنوس ۸۵

شیوهٔ خطّ متن اصلی در هر دو مورد درست است ولی ویراستار با تغییر آن دو به «مه‌ات» و «گره‌ام» نشان داده که تفاوت «ه» ملفوظ و غیرملفوظ را نادیده گرفته‌است.

های غیرملفوظ و ضمایر ملکی و مفعولی

کلمات مختوم به «ه» غیرملفوظ در هنگام اضافه به ضمایر متّصل، بدین‌صورت نوشته می‌شوند:

عمامه ← عمامه‌اش؛ خانه ← خانه‌ام ؛ پایه ← پایه‌ام؛ کوره ← کوره‌اش؛ جرعه ← جرعه‌اش

گاهی وزن شعر اقتضا می‌کند که این نوع کلمات به تخفیف خوانده شوند؛ در آن صورت‌های غیرملفوظ و همزهٔ ضمیر در تلفظ ساقط می‌شوند و کلمات بالا به این صورت تلفظ می‌شوند: عمامَش؛ خانَم؛ پایم؛ کورَش؛ جرعَش. بدیهی است که ضبط کلمات بدین صورت موجب بدخوانی و ابهام می‌شود. در چاپ‌های معتبر از متون ادبی (۲۰) برای تمایز این نوع کلمات با کلمات مشابه، «ه» غیرملفوظ در کتابت حفظ و در تلفظ ساقط می‌شود ولی همزه هم در کتابت و هم در تلفظ حذف می‌شود؛ بدین‌صورت: عمامه‌ش، خانه‌م، پایه‌م، کوره‌ش و جرعه‌ش.

در متن اصلی به پیروی از شیوهٔ کتابت نسخه‌های خطّی، های غیرملفوظ و همزهٔ ضمیر هر دو حذف شده که تشخیص صورت درست آن را برای خوانندهٔ غیرحرفه‌ای دشوار می‌کند.

ویراستار بازنشر نیز نتوانسته تمام موارد این چنینی را تشخیص و تغییر دهد.

- عمامش (= عمامه‌ش) ← عمامش

متن اصلی

فلک را داده سروش سبزپوشی عمامش باد را عنبر فروشی

خسرو ۱۹، چاپ ققنوس ۱۷۰

●● خانم (+ خانه‌م) ⟵ خانم

متن اصلی

بی‌گنه از خانه به رویم کشید — موی‌کشان بر سر کویم کشید
در ستم آباد زمانم نهاد — مهر ستم بر در خانم نهاد

مخزن ۱۱۱، چاپ ققنوس ۱۰۷

●●● پایم (= پایه‌م) ⟵ پایم

متن اصلی

آتش من، محرم این دود نیست — از نمک تازه نمکسود نیست
سایم از این سرو تواناتر است — پایم از این پایه به بالاتر است

مخزن ۵۷، چاپ ققنوس ۸۴

ویراستار «سایم» را به درستی به «سایه‌م» تبدیل کرده و «پایم» را که قرینهٔ آن بوده باقی گذاشته است.

● کورش (= کوره‌ش) ⟵ کورش

چاپ اصلی

کورش آنگه ز هفت جوش نشست — کامد آن هفت کیمیاش بدست

هفت ۲۵۷، چاپ ققنوس ۷۵۹

●● جرعش(= جرعه‌ش) ⟵ جرعش

متن اصلی

داد جرعش به کوه و دریا قوت — نام این دُر، نشانِ آن یاقوت

هفت ۴۴، چاپ ققنوس ۶۹۶

های غیرملفوظ و ام (= هستم)

این مورد نیز از لحاظ ضبط در حین تخفیف به اقتضای وزن، مثل مورد قبلی است:

● گرد زدم (= گرد زده‌م = گرد زده‌ام) ⟵ گرد زدم

متن اصلی

من زنده و بهْ که دشت گیرم — تا آن که به خانه در بمیرم
... بگذار مرا تو در چنین درد — من گَرد زدم تو باز پس گرد

لیلی ۳۸۹، چاپ قفنوس ۶۱۷

سخن مجنون است با مادرش، می‌گوید: من دیگر به بیابان عادت کرده‌ام و غبار آلوده‌ام تو برگرد و برو و مرا به حال خود بگذار.

کو (ضمیر استفهام در معنی کجاست) ← کاو (که او)

در متن اصلی به پیروی از شیوهٔ کتابت نسخه‌های خطی «کو» در مفهوم استفهام با «کو» مخفّف «که او» با یک املا نوشته شده. ویراستار خواسته «کو»ی دوم را برای جلوگیری از التباس با ضمیر استفهام به صورت «کاو» بنویسد. همین امر باعث شده که در بعضی موارد به اشتباه ضمیر استفهام «کو» را به «کاو» تبدیل و جمله را مبهم و بی‌معنی کند.

متن اصلی

پندار زبان در این دهان نیست کو یک سر موی کان زبان نیست

لیلی ۴۹۲، چاپ قفنوس۶۵۲

مصراع دوم پرسشی (= استفهام انکاری) و به همین صورت، درست است و مفهوم آن این است که: هیچ سر مویی نیست که زبان [بیان اشتیاق] نیست.

متن اصلی

دریغ آیدم کین نگارین نورد بود در سفینه گرفتار گرد
در دولتی کو کزین دستکار به دیوار او برنشانم نگار

شرف ۴۳، چاپ قفنوس صص ۳ و ۹۹۲

نظامی می‌گوید: حیفم می‌آید که داستان اسکندر در کتاب‌ها مدفون شود. کجاست در صاحب‌دولتی که از این کار هنرمندانه، دیوار او را بیارایم؟ یعنی، این کتاب را به نام او کنم؟

چنان که معلوم است متن اصلی کاملاً درست بوده و نیازی به تغییر «کو» به «کاو» نبوده است!

دواالمسک (= دواء المسک) ← دواالمسک

کلماتی مانند انشاء، املاء، اعضاء [و دواء] در فارسی بدون همزهٔ پایانی هم نوشته می‌شود که صحیح است (دستور خط فارسی ۳۳) ولی این قاعده شامل ترکیبات عربی که عیناً وارد فارسی شده، نمی‌شود.

مفرّح با نسیمش گشته دمساز دواالمسک با بویش به پرواز

خسرو۲۳۰، چاپ قفنوس ۲۵۲

در متن اصلی و به پیروی از آن دواالمسک، بدون همزه نوشته شده و خطاست؛ زیرا در حین قرائت، همزه تلفظ می‌شود و بدون تلفظ آن وزن اختلال پیدا می‌کند.

لغزش‌های ناشی از بدخوانی

غَلَطم (= اشتباه می‌کنم) ← غلتم!

ویراستار که ضبط کلمات را به صورت متداول آنها تغییر می‌داده، در تمام موارد مثلاً «طپانچه» را به «تپانچه»، «طشت» را به «تشت»[۲۱] و ساخت‌های فعلی مصدر «غلطیدن» را به درستی به «غلتیدن» تبدیل کرده‌است. تغییر «غلطم» به «غلتم» نشان می‌دهد که این تغییرات، بیشتر مکانیکی و بدون تأمّل صورت گرفته است؛ چون با این تبدیل، بیت هم معنی را از دست می‌دهد و هم آهنگ روان خود را!

متن اصلی

تنها نه پـدر ز یاد من رفت خـــود یاد من از نهـــاد من رفت
در خود غلطم که من چه نامم معشـــوقم و عاشقم کدامم

لیلی ۳۰۰، چاپ ققنوس ۵۸۳

با توجه به معنی ابیات (در بارهٔ خود به اشتباه می‌افتم)، هیچ تردیدی در درستی ضبط متن اصلی، باقی نمی‌ماند.

نیت (= قصد) ← نی‌ات!

ویراستار که قصد داشته نی، می و پی را از ضمایر متّصل بدان‌ها جدا کند، این بار بدون دقّت کلمهٔ بسیط «نیت» را که به ضرورت وزن، بدون تشدید تلفّظ می‌شود از هم تفکیک کرده و به صورتی کاملاً ناپذیرفتنی درآورده‌است.

به عزم خدمتت برداشـــتم پای گر از ره یـــاوه گردم راه بنـمای
نیت بر کعبه آورده ست جانـم اگر در بادیه میـرم ندانم

خسرو ص ۱۴، چاپ ققنوس ۱۶۸

باد درودم (= باد در او دم) ← باد درودم

ویراستار در مواردی که «او» به تخفیف به صورت «و» نوشته شده، آنها را با همزه و به صورت اصلی آورده، ولی در این مورد خاص که شیوهٔ ضبط متن اصلی نیز غلط افکن بوده و جای اصلاح داشته، متن عیناً منتقل شده‌است.

متن اصلی

باد درودم چـــو مســـیح از دماغ باز رهـــان روغـــن خود زین چـراغ

مخزن ۹۴، چاپ ققنوس ۱۰۰

نظامی در این ابیات از مخاطب خود می‌خواهد اسیر دستِ گردش فلک نماند و همانند عیسی(ع) که روغن جان خود را از بیهوده سوختن در چراغ خورشید باز رهانید، چراغ خورشید را با نفس مسیحایی و کفّ نفس خاموش کند (به دنیا بی‌اعتنا باشد) و خود را نجات دهد.

«باد در او دم» که باید جدا نوشته می‌شد تا راه خواننده را در قرائت بیت هموار می‌کرد که به همان صورت دیریاب در متن اصلی باقی مانده‌است.

تَنگ (= بار، عدل) ← تُنگ (ظرفی بلوری یا چینی و مانند آن با گردن استوانه‌ای نسبتاً باریک).

متن اصلی

کوچک دهنی بزرگ سایه چون تنگ شکر فراخ مایه

لیلی ۱۱۲ ، چاپ ققنوس ۵۱۳

متن اصلی حرکه ندارد. هر کسی اندکی با متون کهن، آشنایی داشته باشد، می‌داند که تَنگِ شکر (به فتح ت) به معنی بار شکر است و تُنگ به ضَمّ، در متون کهن فارسی به کار نرفته‌است.

جوسنگ (= واحد اندازه‌گیری وزن، معادل یک جو) ← جوِ سنگ؟!

متن اصلی

می‌رود از جوهر این کهربا هر جو سنگی به منی کیمیا

مخزن ۹۲، چاپ ققنوس ۹۹

یعنی هر جوسنگی از جوهر این کهربا با یک من کیمیا برابری می‌کند.

تلقّی سطحی از وزن شعر باعث خطای ویراستار در قرائت و ضبط بیت شده‌است.

جوِ سنگ؛ یعنی جوی از جنس سنگ؟!

هَری (= شهر هرات) ← هری

متن اصلی

بنا کرد شهری چو شهر هری کزان سان کند شهر کردن کری

شرف ۵۶، چاپ ققنوس ۹۳۰

نام شهر هرات با یای منقوص (hari) درست است و «کری» نیز به پیروی از آن مُمال قرائت می‌شود. در چنین مواردی به هیچ وجه نمی‌توان «ی» منقوص را تابع الف مقصوره کرد و به جای «هری» و «کری»، »هرا» و «کرا» نوشت!

برده خر (= خریدار برده) ← برده خرِ؟!

متن اصلی

تا یکی روز مرد برده فروش برده خر شاه را رساند به گوش

هفت ۳۴۳، چاپ ققنوس ۷۸۹

متن اصلی، حرکه ندارد. برده‌خر شاه، اضافهٔ وصفی مقلوب است؛ یعنی شاهی که پیوسته برده (کنیز) می‌خرید و چون آن‌ها را باب میلش نمی‌یافت، زود زود آنها را می‌فروخت. برده‌خر و برده‌فروش تقابل دارند. معلوم نیست ویراستار، بیت را چگونه خوانده که افزودن کسرهٔ اضافه به «خر» را ضروری دانسته است!

دَر صدف (= حرف اضافه و صدف) ← دُر صدف

متن اصلی

در صدف صبح به دست وفا غالیهٔ بوی تو ساید صبا

مخزن ۲۳، چاپ ققنوس ۶۸

متن اصلی حرکه ندارد. صدف صبح اضافهٔ تشبیهی است. صبا که بوی خوش می‌پراکند، در واقع به دست وفا غالیهٔ عطر تو را در داخل صدف می‌ساید. از فحوای بیت معلوم می‌شود که صدف گاهی به مثابهٔ ظرفی ظریف برای ساییدن موادّ معطّر به کار می‌رفته‌است.

دیدن «در» در کنار صدف ، ذهن ویراستار را به «دُر» به معنی مروارید درشت سوق داده، در نتیجه بی‌تأمّل ضَمّه‌ای بر روی «د» افزوده‌است!

دُر و (مروارید درشت و حرف عطف) ← دَر او !

متن اصلی

ز آتش و آبی که به هم در شکست پیه در و گردهٔ یاقوت بست

مخزن ۲، چاپ ققنوس ۵۸

ویراستار چون «و» را مخفّف ضمیر او دانسته، بدان همزه افزوده و «دُر» را نیز بر عکس مورد قبلی، «دَر» خوانده و بیت را از حیّز انتفاع ساقط کرده‌است!

کنده نِه (= پایبند نهنده) ← کنده نُه!

متن اصلی

میل‌کش‌چشم خیالات شو کنده نه پای خرابات شو

مخزن ۱۸۷، چاپ ققنوس ۱۳۷

متن اصلی حرکه ندارد. «میل کش» و «کنده نه» هر دو صفت فاعلی مرکب مرخّم است. می‌گوید:
چشم خیال‌پرست را کور کن و پای میخانه‌رَو را زنجیر کن تا از فساد و گناه آسوده بمانی.
معلوم نیست ویراستار چرا «نُه پای» خوانده و ضمّه گذاشته؟!

پیش دران (= پرده‌دران، حاجبان، دربانان) ← پیشِ در آن!

متن اصلی

حلقه زدم گفت: در این وقت کیست؟ گفتم : اگر بار دهی آدمی است
پیش‌دران پرده برانداختند پردهٔ ترکیب در انداختند

متن اصلی بدون حرکه و بدون علامت مدّ بر روی الف است. ویراستار با قرائت نادرست و افزودن کسره به آخر «پیش» و گذاشتن مدّ بر روی الف، طبعاً به دنبال معنای خاصّی از بیت بوده‌است؛ ولی از قرینهٔ پرده برانداختن معلوم می‌شود «پیش‌دران» اسم مرکب جمع در معنی حاجبان است.[۲۲]

گر داری (= کرداری؛ ادات تشبیه) ← گر داری

متن اصلی

بدین طاوس گر داری همایی روان شد چون تذروی در هوایی

خسرو ۵۳۱، چاپ ققنوس ۳۷۱

بیت در توصیف شیرین است که از بام قصر، خم شده و با خسرو گفتگو می‌کند: شیرین در زیبایی طاووس کردار (طاووس مانند)ی است که مانند هما سایه بر سر خسرو می‌گسترد و ... .

لغزش‌های ناشی از ناآشنایی با وزن و قافیه

وزن

هم نشیمن ← هم نشیمن با

متن اصلی

دهقان خسیس رفته از باغ بلبل شـــده هم‌نشیمن زاغ

لیلی ۳۷۰، چاپ ققنوس ۶۰۹

بیت از لحاظ وزن هیچ اشکالی ندارد ولی ویراستار در مصراع دوم بعد از «هم‌نشیمن» داخل کروشه «با»یی افزوده و به زعم خود خواسته اشکال وزن را از بین ببرد.

به نظر می‌رسد «هم‌نشیمن» را «هم‌نشین» خوانده و افزودن «با» را برای پر کردن وزن لازم دانسته‌است.

بارگه ← بارگاه

متن اصلی

فراز آمـــد به نزد بارگه تنگ به تندی کرد سوی خسرو آهنگ

خسرو ۲۳۲، چاپ ققنوس ۲۵۳

بیت در متن اصلی به همین صورت ضبط شده و هیچ اشکالی ندارد. معلوم نیست تغییر بارگه به بارگاه که وزن را مختلّ کرده، به چه منظوری صورت گرفته‌است!

اشکالات وزنی متن اصلی که ویراستار طبق آنچه در سخن ناشر آمده، موظف به اصلاح آنها بوده، در مواردی عیناً آنها را نقل کرده و ضبط درست کلمات مخلّ وزن غالباً در پاورقی صفحات مربوط در متن اصلی آمده‌است.

- یکدیگر (= یکدگر) ← یکدیگر

متن اصلی

دو تیرانداز چون سرو جوانه به مهـــر از یکدیگر کرده نشانـــه
نظر بر یکدیگر چندان نهادند که آب از چشم یکدیگر گشـادند

خسرو ۲۰ و ۲۱۱ ، چاپ ققنوس ۲۴۳

به اقتضای وزن، دو مورد مشخص شده باید مطابق نسخه بدل خ به صورت «یکدگر» مخفّف می‌شده که مسامحهٔ مصحح متن اصلی به متن چاپ مجدّد منتقل شده‌است.

●● در آورد (= در آرد) ⟵ در آورد

متن اصلی

جوانان را و پیران را دگر بار به سرسبزی درآورد سرخ گلزار

خسرو ۲۲۷،چاپ ققنوس ۲۵۰

همچنان که در نسخه بدل ج در متن اصلی آمده، رعایت وزن شعر، اقتضا می‌کرده که «درآورد» به صورت«درآرد» ضبط شود که با مسامحهٔ مصحّح متن اصلی حفظ شده‌است.

●●● دارم (= آرم) ⟵ دارم

متن اصلی

بدین دل کز کدامین در درآیم کدامین گنج را سر برگشایم
چه طرز دارم که ارز آرد جهان را چه برگیرم که درگیرد جهان را [۲۳]

خسرو ۲۳، چاپ ققنوس ۱۷۱

متن اصلی به همان صورت است. ویراستار به اشکال وزن توجه کرده ولی نسخه بدل «آرم» را که در نسخهٔ اصلی بوده، به پاورقی منتقل کرده‌است.

●●●● نصیب (= نصیبت) ⟵ نصیب

متن اصلی

گرت صد گنج هست ار یک درم نیست نصیب زین جهان جز یک شکم نیست

خسرو ۳۰۸، چاپ ققنوس ۲۸۲

صورت درست «نصیب»، با توجّه به وزن و معنی «نصیبت» بوده که مسامحهٔ مصحّح باعث ضبط نادرست آن شده و عیناً در چاپ مجدّد حفظ شده‌است.

●●●●● پرستشی (= پرسشی) ⟵ پرستشی

متن اصلی

با یکدگر از طریق طاعت کردند به پرستشی قناع

لیلی ۴۷۰، چاپ ققنوس ۶۴۳

وزن و معنی بیت در درستی «پرسشی» تردیدی باقی نمی‌گذارد ولی ویراستار خطای مصحّح را عیناً به چاپ مجدّد منتقل کرده‌است.

●●●●●● آینه (= آیینه) ← آینه

متن اصلی

زنی کو شانه و آینه بفگند — ز سختی شد به کوه و بیشه مانند
یکی آینه و شانه درافکند — به افسونی به راهش کرد در بند[۲۴]

در متن اصلی در هر دو مورد «آینه» ضبط شده ولی مقتضای وزن «آیینه» است. ویراستار همان را در متن خود حفظ نموده و وزن را از روانی انداخته‌است.

قافیه

● جهان (= زمان؛ زبان) ← جهان

متن اصلی

چه طرز دارم که ارز آرد جهان را — چه برگیرم که درگیرد جهان را

خسرو؛ ص ۲۳، چاپ ققنوس ۱۷۱

بیت به همین صورت و بدون قافیه است. دو نسخهٔ دیگر که به عنوان نسخه بدل در متن اصلی آمده، به جای «جهان» در مصراع نخست «زمان» و «زبان» دارند که در صورت جایگزینی یکی از آن دو (که زمان به لحاظ تناسب با جهان، مناسبت بیشتری دارد) اشکال قافیه از بین می‌رود. ویراستار از این اشکال، بی‌اعتنا گذشته‌است.

●● کرد (= خورد) ← کرد

متن اصلی

چنین است آفرینش را ولایت — که باشد هر نهادی را نهایت
به اول عهد زنبور انگبین کرد — به آخر عهد هم زان انگبین کرد

خسرو ۳۰۷، چاپ ققنوس ۲۸۱

بدون شک، قافیهٔ مصراع اخیر، خورد (= xard) بوده که مصحح چاپ اصلی به اشتباه «کرد» ضبط نموده و ویراستار چاپ مجدّد نیز آن را عیناً وارد متن خود کرده‌است!

●●● صدف را (= صدف وار) ← صدف را

متن اصلی

زمین را مشک پیمودن به خروار — هوا در غالیه کردن صدف را

خسرو ۲۳۸، چاپ ققنوس ۲۵۵

بدون تردید «صدف را» لغزش قلم مصحّح یا کاتب نسخهٔ اصلی است.[۲۵] ویراستار به جای آنکه آن را در متن به «صدف‌وار» تغییر دهد، در پاورقی با استناد به نسخهٔ وحید ضبط درست را نقل کرده‌است.

●●●● بود (= باد) ← بود

متن اصلی

اختر سرسبز مگر بامداد گفت زمین را که سرت سبز بود
یا فلک آنجا گذر آورده بود سبزه به بیجاده فرو کرده بود

مخزن ۶۴، چتپ ققنوس ۸۷

کاملاً محرز است که کاتب متن اصلی، ناخواسته و به اشتباه، به جای قافیهٔ «باد» در پایان بیت اول «بود» ثبت کرده، ویراستار متن را عیناً حفظ نموده و در پاورقی و با استناد به نسخهٔ وحید، قافیهٔ درست (= باد) را یادآوری کرده‌است.

●●●●● همی بود (= می‌بود) ← همی بود

متن اصلی

زمین بوسید و خود برجای می‌بود به رسم بندگان بر پای همی‌بود

خسرو ۱۸۰، چاپ ققنوس ۲۳۱

برای اصلاح غلط فاحشی که در متن اصلی بوده نیازی به مراجعه به نسخهٔ دیگری نبوده ولی ویراستار «همی بود» را در متن حفظ نموده و صورت درست (می‌بود) را به نقل از وحید در پاورقی ضبط کرده‌است!

●●●●●● داستانش (= دل ستانش) ← داستانش

متن اصلی

چو غالب شد هوای داستانش بپرسید از رقیبان داستانش

خسرو ۲۰۲، چاپ ققنوس ۲۳۹

خطای کاتب متن اصلی، وارد چاپ مجدّد شده است.

لغزش‌های ناشی از املای کلمات

نقطه‌گذاری کلمات منقوط

تعداد نقطه‌ها

در متن اصلی، به پیروی از شیوهٔ کتابت نسخه‌های خطّی، در گذاشتن تعداد نقطه‌ها دقّت چندانی نشده و مثلاً «پیش» اغلب به صورت «بیش» ضبط شده‌است. مسئولیت ویراستاری ایجاب می‌کرد که ویراستار، این موارد را تصحیح کند و خواننده را از سردرگمی درآورد.

● بیش (= پیش) ← بیش

متن اصلی

گفت اگر زانچه وعده دادم شاه بیش از این شغل، بودمی آگاه
نقش این کارگاه چینی کار بهترک بستمی در این پرگار

هفت ۱۰۶، چاپ ققنوس ۷۱۳

وقتی سنمار کاخ خورنق را به پایان رساند و نعمان در بازدید از کاخ، اظهار شگفتی نمود و بدو وعده‌های بسیار داد، سنمار در جواب گفت اگر قبلاً از این وعده‌ها آگاه می‌شدم، کاخ را بهتر از این می‌ساختم و همین سخن باعث تحریک نعمان به قتل او شد تا نتواند بهتر از آن را برای پادشاه دیگری بسازد.
با توجّه به معنی «پیش» درست است نه بیش؛ ولی ویراستار از کنار آن بی‌اعتنا گذشته‌است.
متن اصلی

مرا سیلاب محنت بیش درکرد تو رخت خویشتن بردار و برگرد

خسرو ۵۸۹، چاپ ققنوس ۳۹۴
«در پیش کردن» یعنی جلو انداختن و با خود بردن
●● بیشتر (= پیشتر) ← بیش‌تر
متن اصلی

از این بیشتر کان سخن‌های نغز برآوردی اندیشه از خون مغز
سراینده‌ای داشتم در نهفت که با من سخن‌های پوشیده گفت

اقبال ۸ ، چاپ ققنوس ۱۱۹۷
نظامی با حسرت از «سروش سراینده‌ای» یاد می‌کند که در سخن‌سرایی یاریگر شاعران است و **پیشتر** از این در نهان با او رازها می‌گفت و او آن‌ها را در سخن درج می‌کرد.
متن اصلی

مرا بیشتر زین که بنواخت شاه به من داد چینی کنیزی چو ماه

اقبال ۴۱، چاپ ققنوس ۱۲۲۱

بیت از زبان ارشمیدس به استاد اوست؛ می‌گوید: **پیشتر** از این، که شاه با من خوب بود و به من لطف داشت، کنیزی زیبا به من بخشید.[۲۶]
●●● پیش (= بیش) ← پیش
متن اصلی

کاوَرَد وقتِ آرزو خواهی آرزومند را به جانکاهی
و آن که با او مکاس پیش کند زود قصد هلاک خویش کند

هفت ۳۴۶، چاپ ققنوس ۷۹۰

توصیف کنیزکی است که حاضر به برآوردن کام کامجویان نیست؛ ازاین‌رو، هر که در خواهش خود بیشتر پافشاری کند، در هلاک خود اصرار کرده‌است.

ز میلی که بر مرکز خویش دید سوی دایره میل خود پیش دید

اقبال ۹۵، چاپ ققنوس ۱۲۵۸

یعنی ... **بیشتر** تمایل نشان داد. ویراستار در هر دو مورد، خطای متن اصلی را ابقا کرده است.

جابجایی نقطه‌ها و حروف

• حظیره/ خطیره

حظیره (= hazire) به معنی محوّطهٔ محصور مخصوصاً محدودهٔ گور بزرگان، به همین صورت (باح و ظ) درست است ولی به دلیل خطای کاتب متن اصلی (← پی‌نوشت ۲۴) در تمام موارد نقطه به روی ح منتقل شده و کلمه به صورت خطیره (xatire) درآمده‌است و ویراستار نیز تمام «حظیره»ها را «خطیره» ضبط کرده‌است!

این گفت و از آن خطیره برخاست/ درحلقهٔ آن خطیره افتاد/ برگرد خطیره خانه کرده/ رخساره بدان خطیره می‌سود ← به ترتیب: چاپ ققنوس صص ۵۸۹،۶۷۳،۶۷۰،۶۰۳ در تمام موارد منظور گور لیلی و حصار بند دور آن است.

و نیز: بدرام (= پدرام؛ شاد و خوش و خرّم) ← چاپ ققنوس صص ۱۰۸۲،۱۰۷۴،۱۰۷۲،۱۰۲۳،۵۸۹ و ۱۲۲۰

ـ بریدی (= پریدی، آمدی ، جَستی) ← چاپ ققنوس ۱۶۴

ـ چاپکی (= چابکی؛ چالاکی ، جلدی) ← چاپ ققنوس ۳۵۴

ـ غرین (= عرین، بیشه، جنگل) ← چاپ ققنوس ۷۱۱

ـ اغزل (= اعزل، صورت فلکی سماک اعزل) ← چاپ ققنوس ۵۹۷

تیز نرمی‌راند (= تیزتر می‌راند) ← تیز نر می‌راند؟!

متن اصلی

وز آن جا تیز نرمی راند یکسر به قسطنطینه شد تا پیش قیصر

خسرو ۲۷۹، چاپ ققنوس ۲۷۱

تیزتر می‌راند درست است.

• سخا (= سِحا seha؛ بند و نواری که دور نامه می‌پیچیدند و آن را مهر می‌کردند) ← سخا

متن اصلی

مجنون چو سخای نامه را دید جز نامه هر آنچه بود بدرید

لیلی ۳۵۲، چاپ ققنوس ۶۰۳

ـ از (= ار، اگر) ← خسرو ۴، چاپ ققنوس ۱۶۴

ـ بار جست (= باز جُست) ← خسرو ۵، چاپ ققنوس ۱۶۵

ـ بخست (= بجست؛ جستجو کرد) ← مخزن ۲۸، چاپ ققنوس ۷۱

ـ دیرباز (= دیریاز dīr- yāz، دیر پای، طولانی) ⟵ دیرباز

متن اصلی

چو پاسی گذشت از شب دیرباز دو پاس دگر مانده هر یک دراز

اقبال ۹، چاپ ققنوس ۱۱۹۸

• نیاید (= نباید) ⟵ نیاید

متن اصلی

مرا هم ز فرمان نیاید گذشت کنون سوی پرسش کنم بازگشت

اقبال ۹۹، چاپ ققنوس ۱۲۶۱

ـ خاری (= خواری، مذلّت) ⟵ شرف ۱۰۸، چاپ ققنوس ۹۵۹

ـ دادنده (= داننده) ⟵ خسرو ۵۵۵، چاپ ققنوس ۳۸۱

ـ آرمی روی (= آدمی روی) ⟵ آرمی روی

متن اصلی

چو پیلی، گر بود پیل آرمی روی چو شیر، ار شیر باشد عنبرین موی

خسرو ۴۷۹، چاپ ققنوس ۳۴۹

بیت در توصیف تخت خسرو پرویز است و هر دو مصراع تشبیه تفضیل یا مشروط دارد.

ـ روابخش (= دوابخش؛ التیام‌دهندهٔ دردها) ⟵ روابخش

متن اصلی

که ای محراب چشم نقش بندان روابخش درون دردمندان

خسرو ۴۲۰، چاپ ققنوس ۳۲۵

• برنبشتی (= برنشستی) ⟵ برنبشتی

متن اصلی

و گر تیری به چشمش برنبشتی ز مدهوشی مژه بر هم نبستی

خسرو ۳۹۲، چاپ ققنوس ۳۱۴

• بنانی (= بتانی) ⟵ خسرو ۲۲۲، چاپ ققنوس ۲۴۸

در دیده (= دزدیده) ⟵ در دیده

متن اصلی

چه خوش نازی است ناز خوبرویان ز دیده رانده را دردیده جویان

خسرو ۲۵۸، چاپ ققنوس ۲۶۳

ناز زیبارویان اقتضا می‌کند که به عاشق خود بی‌اعتنایی و استغنا نشان دهند؛ در نتیجه ظاهراً او را می‌رانند ولی پنهانی از او سراغ می‌گیرند. بنابراین، دزدیده درست است.

«ک» و «گ»

در نسخه‌های خطّی «ک و گ» غالباً به یک صورت نوشته می‌شده ولی خوانندگان در موقع مطالعهٔ متن از فحوای کلام آن دو را تشخیص می دادند و در فهم مطلب به مشکل برنمی‌خوردند، ولی امروزه، تمایز این دو در موقع نوشتن و چاپ کاملاً مراعات می‌شود و در صورت مسامحه و بی‌دقتی ممکن است، به سوء فهم منجر شود.
در متن اصلی به پیروی از شیوهٔ کتابت نسخه‌های خطّی، در تمایز «ک و گ» دقّت نشده و «گ» غالباً مثل «ک» و بدون سرکش ضبط شده‌است. ویراستار بایستی این موارد را به دقّت تصحیح می‌نمود و املای متداول کلمات را در این‌گونه موارد حفظ می‌کرد. کثرت نمونه‌ها و تنگی مجال، ما را به ذکر یکی دو نمونه از هر مورد مقید و محدود می‌کند.

سوک و سوکوار/ سوگ و سوگوار

به هر دو صورت آمده که باید صورت مرجّح (سوک و سوکوار) در تمام موارد رعایت می‌شد. ← چاپ ققنوس: صص ۵۸۷،۵۹۰،۶۷۴

نشکفت (= نشگفت؛ نه شگفت: عجیب نیست) ← نشکفت

متن اصلی

مرغی نشکفت اگر دو پر یافت یا عدل، ترازوی دو سر یافت

لیلی ۴۹۰، چاپ ققنوس ۶۵۰

اگر مرغی دو پر داشته باشد جای شگفتی نیست ...

متن اصلی

این مرغ که مهر توست مایه‌ش نشکفت که فرخ است سایش

لیلی ۶۵، چاپ ققنوس ۴۹۸

مرغی که از محبّت تو برخوردار باشد، اگر سایه‌اش مبارک باشد جای تعجّب نیست.
در هر دو مورد، ویراستار خطاهای کاتب یا مصحّح متن اصلی را در چاپ مجدّد حفظ کرده‌است.

شکفتن (=شکفتن؛ باز شدن گل) ← شگفتن

متن اصلی

در چمن باغ چو گلبن شگفت بلبل با باز در آمد به گفت

مخزن ۲۴۳، چاپ ققنوس ۱۵۷

گلنـــار شگفتـــه از جبینـــت توقیـــع کـــرم در آستینـت

لیلی ۲۲، چاپ ققنوس ۴۸۳

هر حرفی از او شگفتـــه باغی افروخته‌تر ز شبـــچراغی

لیلی ۴۱، چاپ ققنوس ۴۹۰

ویراستار موظّف بود املای درست و متداول کلمات را در ضبط ساخت‌های فعلی و وصفی از مصدر شکفتن رعایت کند.[۲۷]

گیا / گیایی (= کیا / کیایی؛ پادشاه، بزرگ / پادشاهی، بزرگی) ← گیا / گیاهی

متن اصلی

به ذره آفتابی را که گیـــرد به گنجشـــکی عقابی را که گیـرد
چه سود افسوس من در کدخـدایی جز این مویـــی ندارم در گیایـی

خسرو ۴۴، چاپ ققنوس ۱۷۹

نظامی از پادشاه عذر می‌خواهد که دست تنگ است و هدیه‌ای شایستهٔ او ندارد. می‌گوید: با همه سروری و شهرت، جز همین شعری که آورده‌ام، چیزی نداشته‌ام؛ ازاین‌رو تأسّف من حاصلی ندارد.[۲۷]

متن اصلی

دیلم کلهیم دلســتان بود در جمـله گیاییام همان بـود
این پیر گیای دیلـم آیین از من ستـدش به زخم زوبین

لیلی ۵۲۸، چاپ ققنوس ۶۶۳

با توجّه به اینکه یکی از معانی «کیا» در قدیم، عنوان بعضی از حکام و رؤسای طبرستان و گیلان بود و کیایی به معنی مطلق اهل طبرستان و گیلان در متون فارسی به کار رفته، دیلم در ابیات قرینه‌ای بر صحّت « کیایی و کیا» است ولی ویراستار ضبط متن اصلی را حفظ کرده است.

برک (= برگ؛ برگ درخت، توشه و مایحتاج و ...) ← برک

متن اصلی

بزرگی بایدت دل در سخا بند سر کیسه به برک گندنا بنـــد

خسرو ۴۸۰، چاپ ققنوس ۳۴۹

سرکیسه را به برگ گندنا بستن کنایه از سخاوت و دست و دل‌بازی است؛ چون برگ گندنا (= تره) تُرد و نازک است و به اشاره‌ای باز می‌شود.

متن اصلی

کنیزانِ چون شمع برخاستند ملوکانه خوانی برآراستند
نهادند برکی ز غایت برون ز هر بخته‌ای پخته از چندگون

شرف ۱۷۸، چاپ ققنوس ۱۰۵۱

یعنی خورش و توشهٔ بسیار بر سفره نهادند.هر دو مورد باید به «برگ» تغییر می‌یافت.

کرد (= گرد) ← کرد

متن اصلی

تا ز عدم کرد فنا برنخاست می‌تک و می‌تاز که میدان تو راست

مخزن ۲۸، چاپ ققنوس ۷۱

•• گرد (= کرد: فعل ماضی از مصدر کردن) ← گرد

متن اصلی

گفت فلان صوفی آزاد مرد کاستی از عالم کوتاه گرد

مخزن ۱۸۰، چاپ ققنوس ۱۳۴

«کرد» در بیت قبل باید به «گرد» و «گرد» در این بیت باید به «کرد» تبدیل می‌شد.

زکال (= زگال؛ زغال) ← زکال

متن اصلی

زکال از دود خصمش عود گردد که مریخ از ذنب مسعود گردد

خسرو ۴۹، چاپ ققنوس ۱۸۱

متن اصلی

به مشکین زکال آتش لاله رنگ درافتاده چون عکس گوهر به سنگ

شرف ۲۷۷، چاپ ققنوس ۱۰۵۷

در فرهنگ‌های معتبر«زگال» ضبط شده و باید تمام موارد مربوط به «زگال» تغییر می‌یافت.

کاورس (= گاورس؛ ارزن) ← کاورس

متن اصلی

به آتش بدل گشت مشتی شرار کلیچه شد آن سیم کاورس‌وار

شرف ۱۷۷، چاپ قفنوس ۱۰۰۱

متن اصلی

گر عمر تو خرمنی است کاورس از خوردن این دو مرغ می‌ترس

لیلی ۴۶۵، چاپ قفنوس ۶۴۳

کمبودگی (= گمبودگی؛ گمراهی) ← چاپ قفنوس ۱۳۰۶ و ۱۰۵۱

شوخ‌کن و زهرکن (= شوخگن و زهرگن) ← چاپ قفنوس ۱۳۸ و ۳۰۶

کشت (= گشت؛ مصدر مرخم از گشتن۲۸) ← چاپ قفنوس ص ۱۰۱۶

گنج (= کنج؛ گوشه) ← چاپ قفنوس ۲۰۴

کشن (= گُشن؛ نر/ به گشن آمدن: آمادهٔ جفت‌گیری شدن) ← چاپ قفنوس صص ۲و۲۰۱

گشتی (= کشتی؛ نوعی جام شراب به شکل کشتی) ← چاپ قفنوس ۱۸۲

تک (= تگ؛ دویدن، تاختن) ← چاپ قفنوس ۴۰۰

ترک (= ترگ؛ کلاهخود و مغفر) ← در چاپ قفنوس صص ۱۰۰۲ و ۱۰۷۴، با مرگ و برگ قافیه شده و درست ضبط شده است ولی گاهی با کاف آمده ← همان ص ۹۹۶

سازکاری (= سازگاری، آرامش و صلح) ← چاپ قفنوس ۱۰۸۳

گو (= کو؛ ضمیر استفهام؛ کجاست) ۳۰ ← چاپ قفنوس ۸۹۱

گزاردن / گذاردن

گزاردن به معنی ادا کردن، به جا آوردن، انجام دادن، ابلاغ پیام و تعبیر و تفسیر با «ز» درست است. در متن اصلی ترکیباتی مانند حقگزار ، پیغامگزار و خدمتگزار با «ذ» آمده و ویراستار نیز آن‌ها را به حال خود باز گذاشته است!

حق‌گذار و حق‌گذاری (= حقگزار و حقگزاری) ← لیلی ۲۰۰ و اقبال ۱۶۴ چاپ قفنوس ۵۴۵ و ۱۳۰۶

پیغام‌گذار (= پیغامگزار) ← لیلی ۳۴۵، چاپ قفنوس ۶۰۰

عهد گذاردن (= عهد گزاردن) ← لیلی ۲۸۱، چاپ قفنوس ۵۷۵

خدمت گذاشتن (= خدمت گزاشتن۳۱) ← شرف ۲۸۴، چاپ قفنوس ۱۰۶۱

گذارندهٔ نامه (= گزارندهٔنامه (= گزارندهٔنامه؛ مترجم نامه) ← شرف ۶۴ و ۱۹۲، چاپ قفنوس صص ۹۳۴ و ۱۰۱۰

در بعضی موارد که متن اصلی با «ز» و به صورت درست ضبط کرده، ویراستار همان را عیناً نقل کرده‌است (← لیلی ۳۴۴، شرف ۷۰ ، چاپ قفنوس صص ۶۰۰ و ۹۳۸) معلوم نیست در این میان، ویراستار چه نقشی دارد؟!

لغزش در وصل و فصل کلمات

گر آید (= گراید؛ میل کند) ← گر آید

متن اصلی

فرو ماندم ز تو خالی و نومید چو ذَرّه کو گر آید سوی خورشید

خسرو ۶۴۲، چاپ ققنوس۴۱۴

مانند ذرّه‌ای که به خورشید می‌گراید ، میل به دیدن تو دارم.

جوانشیر (= جوان‌شیر؛ شیر جوان) ← جوانشیر

متن اصلی

ز بیم سکه و نیروی شمشیر هراسان شد کهن گرگ از جوانشیر

خسرو ۱۴۷، چاپ ققنوس۲۱۸

گرگ کهن و شیر جوان در تقابل هم آمده‌اند. «جوانشیر» بایستی به صورت «جوان شیر» تصحیح می‌شد.

همسر(= هم‌سر؛ قید تأکید + سر) ← همسر

متن اصلی

گرچه خود این پایهٔ بی‌همسری است پای مرا همسر بالاتری است

مخزن ۳۸ ، چاپ ققنوس۷۶

نظامی می‌گوید: اگرچه همین اندازه هنر نمایی هم، بلامنازع و در انحصار من است، من همچنان در اندیشهٔ کمالم.

انسان (= آن سان، آنگونه، آنچنان) ← انسان

متن اصلی

هزار آفرین بر چنان دایه‌ای که پرورد از انسان گرانمایه‌ای

شرف ۳۸۸، چاپ ققنوس۱۱۲۱

آفرین بر دایه‌ای که چنان گرانمایه‌ای را پرورده‌است.

دز بانوان (= دز بانو آن) ← دز بانوان

متن اصلی

او درآن دزچو بانوی سقلاب هیچ دز بانوان ندیده به خواب

هفت ۴۰۰، چاپ ققنوس۸۰۹

شاهزاده خانمی که می‌خواست از دست خیل خواستگارانش مفرّی جوید، قلعه‌ای ساخت و در آن نشست. در مصراع اول استحکام قلعه را به قلعهٔ بانوی سقلاب تشبیه کرده ولی بلافاصله این را بر آن و بر هر قلعهٔ دیگر ترجیح داده و گفته: قلعه‌ای که هیچ دژ بانویی آن را حتّی در خواب نیز ندیده‌است.

هم‌دست (= همدست؛ یار و موافق و همدم) ← هم‌دست

متن اصلی

آن گه به من اوفتـــاد یارم کز خـود به در اوفتاد کارم
هم‌دست کسی که در تو دل بسـت آنگاه شـــدی که او شـــد از دست

لیلی ۴۹۶، چاپ ققنوس ۶۵۲

زمانی با من کنار آمدی که مرا از دست دادی.

آزادمی (= از آدمی) ← آزادمی

متن اصلی

دور نگر کز سر نامردمی بر حذر است آدمی آزادمی

مخزن ۱۰۴، چاپ ققنوس ۱۰۴

در اینکه خطای موجود در بیت، خطای کاتب متن اصلی بوده، تردیدی نیست ولی ویراستار آن را در متن باقی گذاشته و با استناد به چاپ وحید، صورت درست را در پاورقی آورده است!

جانِنواز (= جان نواز، روح نواز) ← لیلی ٦٨٧، چاپ ققنوس ٦٤٩

کلمات مرکبی که حرف پایانی جزء اول با حرف آغازی جزء دوم همانند یا هم مخرج باشد، الزاماً جدا نوشته می‌شوند (دستور خط فارسی ۴۳)

لغزش در رعایت فاصلهٔ حروف

بدیهی است که رعایت فاصله و نیم‌فاصله بین کلمات بسیط و اجزای کلمات مرکب، در قرائت و فهم درست متن تأثیری اساسی دارد. حال اگر این فاصله رعایت نشود خواننده از تشخیص صورت درست بیت درمی‌ماند و در نتیجه دریافتی غیرواقعی از بیت پیدا می‌کند.

سرور وی (= سر و روی) ← سرور وی

متن اصلی

سرور وی آن دزد گردد خراب که خود را رسن سازد از ماهتاب

اقبال ۲۰، چاپ ققنوس۱۲۰۶

بویی باختن (= بویی با خُتَن) ← بویی باختن

متن اصلی

بنازی روم را در جستـجویم ببویی باختن در گفتگویم

خسرو ۵۵۰، چاپ ققنوس۳۷۸

در متن اصلی فاصلهٔ بین با و خُتن رعایت شده ولی در چاپ مجدّد آن دو کنار هم قرار گرفته و «باختن» خوانده می‌شود.

ز یارت (= زیارت) ← ز یارت

متن اصلی

و گر خاکم تو ای گنج خطرناک ز یارت خانه‌ای برساز از این خاک

خسرو ۴۲۷، چاپ ققنوس۳۲۸

زرگر (= زر گر) ← زرگر

متن اصلی

دادن زرگر همه جان دادن است ناســـتدن بهتر از آن دادن است

مخزن ۱۷۸، چاپ ققنوس۱۳۴

در چینش حروف بایستی فاصلهٔ «گر» از «زر» رعایت می‌شد که در هیچ کدام نشده است.

ارنی (= اَرِنی؛ خود را به من نشان ده) ← ار نی

متن اصلی

موسی از این جام تهی دید دست شیشـــه به کهپایهٔ ارنی شِکست

مخزن ۲۸، چاپ ققنوس۷۱

فاصلهٔ حروف ارنی در متن اصلی رعایت شده ولی اجزای آن در چاپ مجدّد از هم جدا افتاده است.

ارزان که (= ار زانکه) ← ارزان که

متن اصلی

چونکه ناگفته باز نگذارید گویم ارزان که باورم دارید

هفت ۲۸۲، چاپ ققنوس ۷۶۷

چون شما ناگفته، مرا به حال خود رها نمی‌کنید اگر حرف‌هایم را باور کنید، خواهم گفت. در متن اصلی و به تبع آن در چاپ مجدّد «ارزان» قید «گویم» به نظرمی‌رسد!

لغزش در حرکه‌گذاری بر روی حروف برای قرائت درست کلمات!

گزلَک (= گزلِک) ← چاپ ققنوس ۱۵۸

عبدهٔ (= عبدُهُ، عبدُهُ نوشتن: اظهار بندگی کردن) چاپ ققنوس ۱۹۹

مِشک (= مشک) چاپ ققنوس ۱۰۹

القاصّ لایحِبُّ القاص (= القاصُّ لایحِبُّ القاسّ) چاپ ققنوس۸۹٤

لغزش در انتقال غلط‌های چاپی یا کتابتی متن اصلی به چاپ مجدّد

خسبک به جای خسک / حسک: قطعه‌های کوچک آهن که به شکل خار سه گوشه می‌ساختند و در راه لشکر دشمن می‌انداختند.

متن اصلی

مگر دود دل من راه بسته ست نفیر من خسبک در پا شکسته ست

خسرو ۵۱۱، چاپ ققنوس ۳۶۲

ممکوک به جای مملوک: مطیع، بنده

متن اصلی

ای شش جهت از بلند و پستی ممکوک تو را به زیردستی

لیلی ۳۴۰، چاپ ققنوس۵۹۸

ممکوک در متن اصلی بی‌معنی و قطعا غلط کتابتی است و باید بی‌درنگ در متن اصلاح می‌شد ولی ویراستار آن را در متن باقی گذاشته و مملوک را در پاورقی به نقل از نسخهٔ وحید آورده‌است!

علاوه بر آن‌ها، غلط‌های چاپی دیگری وارد متن چاپ مجدد شده که در چاپ اصلی نیست و تفصیل آن‌ها موجب اطناب خواهد بود؛ از جمله:

جان (← جهان) ۱۸۵، چیست (← چُست) ۳۸۴، مهر (← بهر) ۵۳۰

آب (← آن) ۵۴۰، رند (← زند) ۱۰۵۸، راندن (← راند)۱۰۶۲، می‌آیدم (← می‌بایدم) ۱۱۶۳ با (← یا) ۷۹۶، سرایی (← سرانی) ۲۸۳، چون (← چو) ۶۵۲.

پی‌نوشت‌ها:

۱. عبدالحسین آذرنگ، آشنایی با چاپ و نشر، چاپ اول، تهران، سمت ۱۳۷۵ پیوست ۲، ص۲۲۴.

۲. همان، ص۱۵۸.

۳. مدّت حمایت اثر مشترک (اثری که با همکاری دو یا چند پدید آورنده به وجود آمده باشد و کار یکایک آنان جدا و متمایز نباشد، اثر مشترک خوانده می‌شود) سی‌سال بعد از فوت آخرین پدیدآورنده خواهد بود؛ همان، صص ۲۲۵ و ۲۲۶.

۴. همان، صص ۱۵۹ و ۱۶۰.

۵. سخن ناشر در آغاز فهرست کتاب‌های انتشارات اساطیر ۱۳۸۷.

۶. فرهنگ شاهنامهٔ ولف، قاموس کتاب مقدّس هاکس، تذکرةالاولیای تصحیح نیکلسون، متن کامل اوستا به زبان اوستایی به اهتمام گلدنر، بخش‌های اوستا به ترجمه و تفسیر پورداود، نوروزنامه منسوب به خیام تصحیح مینوی، کتاب مقدّس (عهد عتیق، رسائل و عهد جدید) به ترجمهٔ فاضل خان همدانی و ...، دستور زبان و گزیدهٔ متون اوستایی جکسون، دستورنامهٔ پهلوی از نینبرگ، لب‌لباب مثنوی به اهتمام نصرالله تقوی، تاریخ سلاجقه تصحیح عثمان توران و تاریخ اسماعیلیه تصحیح سیمیونوف از جمله آثار کمیابی است که در سایهٔ اهتمام این ناشر دستیاب شده‌است.

۷. مانند چاپ خمسهٔ نظامی تصحیح وحید دستگردی به کوشش سعید حمیدیان، چاپ دیوان خاقانی تصحیح سجّادی و عبدالرّسولی به کوشش کزّازی، چاپ کلیات شمس تصحیح فروزانفر به کوشش توفیق هـ سبحانی و چاپ مثنوی مولوی تصحیح نیکلسون به اهتمام نصرالله پورجوادی.

۸. همانند چاپ مجدّد شاهنامهٔ چاپ مسکو، مثنوی نیکلسون، غزلیات سعدی فروغی هر کدام به تصحیح چند تن از استادان صاحب‌نام.

۹. از این قبیل است: تاریخ بیهقی تصحیح فیاض (با نگاهی به تصحیح‌های کم‌اهمیت‌تر قبلی) به کوشش دانش‌پژوه، دیوان ناصر خسرو تصحیح مینوی ـ محقق به کوشش جعفر شعار و کامل احمدنژاد، دیوان سنایی تصحیح مدرّس رضوی به کوشش محمّد بقالی ماکان، جهانگشای جوینی تصحیح علامهٔ قزوینی، به کوشش سیدشاهرخ موسویان.

۱۰. این خطا در قرائت متن، در متن گزیدهٔ عبدالمحمّد آیتی نیز به چشم می‌خورد(ص۶۲)

۱۱. دکتر محمّدحسن دوست، فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی (جلد اول)، زیر نظر دکتربهمن سرکاراتی، تهران، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، ۱۳۸۳ ذیل «بدست».

۱۲. سکندر را نمی‌بخشند آبی به زور و زر میسّر نیست این کار

حافظ

فیض ازل به زور و زر ار آمدی به دست آب خضر نصیبهٔ اسکندر آمدی

حافظ

۱۳. عشق تو عقل مرا کیسه به صابون زده و آمده تا هوش راخانه‌فروشی زند ست

خاقانی، دیوان ۶۰۹به نقل از فرهنگنامهٔ شعری

۱۴. نمونه‌های دیگر:

بعینه گفتی آن شکل جهانتاب سواری بود کان شب دید در خواب

خسرو، ص۷۵۱

بعینه در او صورت خویش دید ولایت بدست بداندیش دید

شرف، ص۷۶۱

بعینه به هر سو که برداشتند نمایش یکی بود بگذاشتند

شرف، ص۱۲۸

۱۵. نیز نگیرد جهان شکار مرا نیست دگر با غمانش کار مرا
دیدمش و دیدم مرا و بسی خوردم خرماش و خست خار مرا

ناصرخسرو، دیوان ۱۲۵

۱۶. حسن انوری، فرهنگ سخن، ذیل «نه»، شمارۀ ۱۲:با هیچ کس قطره‌ای آب نه (میبدی ۵۲۰/۲)
۱۷. رک: شیوه‌نامۀ خطّ فارسی،ص ۲۹
۱۸. موارد دیگر:

نیست غم ملک و ولایت مرا تا زیم این دانه کفایت مرا

مخزن ۱۰۶، چاپ ققنوس۱۰۵

چون با تو به هم نمی‌توان زیست زین سان که زیم، گناه من چیست؟

لیلی ۳۵۷، چاپ ققنوس۶۰۵

شک در دل من بوَد کاسیرم کز لطف زیم ز قهر میرم

لیلی ۵، چاپ ققنوس۴۷۶

خوشدل نزیم من بلاکش وان کیست که دارد او دلی خوش

لیلی ۱۶۹، چاپ ققنوس ۵۳۴

۱۹. برای مثال «نگذاریم» در بیت زیر، بعد از تغییر ویراستار به «نگذاری‌ام» تبدیل شده است.
متن اصلی

چون خلقتم آفریدی اوّل آخر نگذاریم معطّل

لیلی ۹، چاپ ققنوس ۴۷۸

۲۰. فرهنگستان هر دو صورت ضبط کلمه (طشت و تشت) را تجویزکرده‌است (شیوهٔ خط فارسی ۵۰)
۲۱. بهروز ثروتیان نیز به درستی «پیش‌دران» خوانده و حاجبان و پرده‌داران معنی کرده‌است (مخزن ۲۸۴)
۲۲. در مورد اشکال قافیهٔ این بیت، ادامهٔ یادداشت‌ها را ببینید.
۲۳. این بیت به نقل از پاورقی نسخهٔ اصل، در پاورقی متن چاپ ققنوس قید شده است.
۲۴. هفت پیکر، خسرو و شیرین، مخزن‌الاسرار و لیلی و مجنون چاپ شوروی با خطّ خوانا کتابت و از روی آن چاپ شده است. در نتیجه در مسامحه‌هاو لغزش‌هایی که به مصحّح متن اصلی این آثار نسبت داده می‌شود، مخصوصاً وقتی خطاهای فاحش نسخه بدلی ندارند، به احتمال زیاد کاتب مقصر است.
۲۵. مقایسه کنید با این بیت که ۴۲ بیت بعد، از زبان نظامی به یاد همسرش آفاق سروده شده و از لحاظ لحن و معنی کاملاً بیت قبلی است ولی دراینجا به درستی در متن اصلی چاپ مجدّد «پیشتر» ضبط شده است: فلک پیشتر زین که آزاده بود / از آن به کنیزی مرا داده بود. (اقبال ۴۳، چاپ ققنوس ۱۲۲۲)
۲۶. اگر در متن گاهی «شکفت » با کاف آمده، در چاپ مجدّد نیز حفظ شده است (لیلی۵۶۴).
۲۷. ثروتیان (ص ۱۰۰) و وحید (ص ۲۴) هر دو کیایی ضبط و معنی کرده‌اند.

۲۸. ببین تا چه دید او ز کشت جهان تو نیز آن مکن تا نبینی همان

شرف ۲۰۲
گشت جهان = گردش روزگار

۲۹. چو برزد بامداد این نور گلرنگ غبار آتشین از نعل بر سنگ
گشاد از گنج در هر گنج رازی ز دیبا کرد هر کوهی طرازی

خسرو ۱۱۲

گنج دوم کنج است: نور افشانی بامدادین خورشید درهر گوشه‌ای، پرده از سر گنجی برداشت...
رطبی گو که نیستش خاری؟ یا کجا نوش مهره بی‌ماری؟

هفت ۶۳۷

۳۱. گزاشتن: به جا آورد، ادا کردن (لغتنامهٔ دهخدا)

منابع

آذرنگ، عبدالحسین، (۱۳۷۵)، آشنایی با چاپ و نشر، تهران: انتشارات سمت.
انوری، حسن (به سرپرستی) (۱۳۸۱)، فرهنگ بزرگ سخن، ۸ ج، تهران: انتشارات سخن.
حسن‌دوست، محمّد، (۱۳۸۳)، فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی، زیر نظر بهمن سرکاراتی، ج ۱، تهران: فرهنگستان زبان وادب فارسی.

دستور خط فارسی، (۱۳۸۶)، فرهنگستان زبان و ادب فارسی، چاپ ششم، تهران: دفتر مطالعات و توسعهٔ رسانه‌ها.

دهخدا، علی‌اکبر، (۱۳۶۵)، لغت‌نامه، تهران: دانشگاه تهران و مؤسسهٔ دهخدا.

فهرست کتاب‌های انتشارات اساطیر، (۱۳۸۷)، تهران: انتشارات اساطیر.

معین، محمد، (۱۳۶۴)، فرهنگ فارسی، ۶ ج، تهران، انتشارات امیرکبیر.

نظامی گنجوی، (۱۳۶۳)، اقبال‌نامه، به تصحیح و توضیح ی.ا.برتگس و به سعی و اهتمام ف. بابایف، انتشارات گوتنبرگ.

نظامی گنجوی، (۱۹۶۰م.)، خسرو وشیرین، به تصحیح و توضیح ی.ا.برتگس و به سعی و اهتمام ع.ع.علیزاده و ف. بابایف، باکو.

نظامی گنجوی، (۱۳۶۵)، خسرو و شیرین، به تصحیح و توضیح بهروز ثروتیان، تهران: انتشارات توس.

نظامی گنجوی، (۱۳۶۳)، سبعهٔ حکیم نظامی گنجوی، تهران: انتشارات علمی.

نظامی گنجوی، (۱۹۴۷م.)، شرف‌نامه، به تصحیح و توضیح ی. ا. برتگس و به سعی و اهتمام ع. ع. علیزاده، باکو.

نظامی گنجوی، (۱۹۶۵م.)، لیلی و مجنون، به تصحیح و توضیح ی. ا. برتگس و به سعی و اهتمام ع. ع. علیزاده و ف. بابایف، مسکو.

نظامی گنجوی، (۱۳۶۴)، لیلی و مجنون، به تصحیح و توضیح بهروز ثروتیان، تهران: انتشارات توس.

نظامی گنجوی، (۱۹۶۰)، مخزن‌الاسرار، به تصحیح و توضیح ی. ا. برتگس و به سعی و اهتمام عبدالکریم علی اوغلی علی‌زاده، باکو.

نظامی گنجوی، ابومحمّد الیاس‌بن یوسف، (۱۳۶۳)، مخزن‌الاسرار، به تصحیح و توضیح بهروز ثروتیان ، تهران: انتشارات توس.

نظامی گنجوی، ابومحمّد الیاس‌بن یوسف، (۱۹۸۷م.)، هفت پیکر، به تصحیح و توضیح ی.ا.برتگس و به سعی و اهتمام طاهر احمداوغلی محرم اوف، مسکو.

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026

Online ISSN: 3060-7515

https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

An Analytical Study of Extramarital Affairs in the Novel Being Forty

Maryam Majidi[1], Zahra Ghoroghi[2] and Javad Yari[3]

1- Assistant Professor, Faculty Member, Islamic Azad University, North Tehran Branch
2- Assistant Professor, Faculty Member, Islamic Azad University, North Tehran Branch
3- PhD Candidate, Islamic Azad University, North Tehran Branch

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/01/09
Accepted:
2025/09/13
pp:
70- 82

Keywords:
Extramarital Affairs;
Being Forty;
Novel;
Nahid Tabatabaei;
Midlife Crisis.

ABSTRACT

Extramarital affairs are considered one of the contemporary social crises that stealthily threaten the foundation of the family. Such affairs encompass any behavior of a spouse outside the martial realm that results in feelings of friendship, love, affection, and unethical involvements. Such relationships emerge owing to various internal and external factors, and if left unresolved, destabilize the family structure, propelling it toward collapse. In recent years, a number of authors have focused on this socio-psychological phenomenon in their fictional works, alongside a variety of other issues. Among these authors, Nahid Tabatabaei delves into this social issue in her novel *Being Forty*, offering a distinct reading of this phenomenon through the lens of her fictional character's midlife crisis. To this end, this study uses an interpretative-analytical approach to investigate the factors contributing to the formation, the mode of presentation, and solutions for the extramarital affairs in the novel *Being Forty*. Based on the findings of this study, the author identifies dissatisfaction with emotional ties, lack of intimacy between the spouses, a permissive attitude, and midlife crisis as the causes of such connections in the life of the protagonist. She introduces the mutual understanding, companionship, and empathy of family members, as well as the sublimation of the forbidden desire into a transcendent phenomenon, such as art (musical performance), as the remedy for such relationships.

Citation: Majid, M., Ghoroghi, Z., & Yari, J. (2026). A Study and Analysis of Extramarital Affairs in the novel "Being Forty".. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 70-82.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55843.1026

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.4.5

[1] **Corresponding author:** Maryam Majidi, **Email:** maryam_majidi@iau.ir **Tell:** +9809188552795

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

بررسی و تحلیل روابط فرا زناشویی در رمان چهل سالگی

مریم مجیدی[۱]، زهرا قرقی[۲] و جواد یاری[۳]

۱- استادیار دانشگاه آزاد اسلامی تهران شمال

۲- استادیار دانشگاه آزاد اسلامی تهران شمال

۳- دانشجوی دکتری دانشگاه آزاد اسلامی تهران شمال

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۱۰/۲۰

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۴/۰۶

صص:
۸۲-۷۰

واژگان کلیدی:
فرا زناشویی،
چهل سالگی،
رمان،
ناهید طباطبایی،
بحران میان‌سالی.

چکیده

یکی از بحران‌های اجتماعی معاصر که به شکلی پنهان، بنیان خانواده را تهدید می‌کند، روابط فرازناشویی است. روابط فرا زناشویی دربردارندۀ کلیۀ رفتارهای یک فرد متأهل خارج از چارچوب خانواده است، به نحوی که منجر به ارتباطی دوستانه، صمیمانه، عاطفی و عاشقانه می‌شود. این روابط در زندگی خانوادگی به دلیل عوامل درونی و بیرونی مختلفی شکل می‌گیرد و در صورت عدم درمان، چارچوب خانواده را متزلزل کرده و به سوی فروپاشی می‌برد. در سنوات اخیر، شماری از نویسندگان، در آثار داستانی خود ضمن اهتمام به مسائل گوناگون، به این پدیدۀ روانی و اجتماعی نیز توجه داشته‌اند. ناهید طباطبایی به عنوان یکی از این نویسندگان در رمان «چهل سالگی» به واکاوی این معضل اجتماعی پرداخته و خوانشی متفاوت از این پدیده را در بحران میان‌سالی شخصیت داستانی خویش ارائه کرده‌است. به همین سبب در این پژوهش به روش تفسیری-تحلیلی به بررسی عوامل شکل‌گیری، شیوۀ ارائه و راهکار حل رابطۀ فرا زناشویی در رمان چهل سالگی پرداخته‌ایم. طبق یافته‌های این تحقیق، نویسنده علل شکل‌گیری چنین ارتباطی را در زندگی شخصیت اصلی داستان، نارضایتی از روابط عاطفی و عدم صمیمیت میان زن و مرد، نگرش سهل‌گیرانه، و بحران میان‌سالی می‌داند و راه درمان آن را همفکری، همراهی و همدلی اعضای خانواده و سوق دادن میل ممنوعه به یک پدیدۀ متعالی همچون هنر (نوازندگی) معرفی می‌کند.

استناد: مجیدی، مریم، قرقی، زهرا و یاری، جواد. (۱۴۰۴). بررسی و تحلیل روابط فرازناشوئی در رمان چهل سالگی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۷۰-۸۲.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55843.1026
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.4.5

[۱] **نویسنده مسئول:** مریم مجیدی، **پست الکترونیکی:** maryam_majidi@iau.ir ، **تلفن:** ۰۹۱۸۸۵۵۲۷۹۵

۱– مقدمه

ازدواج، مهم‌ترین قرارداد زندگی هر انسان است. انسان‌ها به دلایل مختلفی چون تمایلات جنسی، عشق، امنیت اقتصادی، محافظت، امنیت عاطفی، احساس آرامش، فرار از تنهایی و ... ازدواج می‌کنند. این سنت دیرینه اگرچه درهمهٔ فرهنگ‌های شناخته‌شدهٔ جهان وجود داشته اما هم‌زمان نقض پیمان ازدواج یا روابط فرا زناشویی نیز در روابط انسانی حضور داشته‌است. در سنت ازدواج، تعهد در کنار جاذبه و تفاهم قوی‌ترین و پایدارترین عامل کیفیت و ثبات روابط زناشویی است. (اکبری، ۱۳۹۷: ۵۳) عامل تعهد، مستلزم مقید بودن فرد به اعمال خاصی است که طبق آن فرد، فداکاری کرده و در جهت حفظ، تقویت و همبستگی رابطه عمل می‌کند. زوج‌ها در آغاز زندگی مشترک، تعهد خود را نسبت به رابطهٔ زناشویی دائمی می‌دانند، اما بعدها در برابر ناملایمات زندگی گاهی دچار لغزش شده و این تعهد را در قالب روابط فرازناشویی زیر پا می‌گذارند. (مهرآور و نادری، ۱۳۹۳: ۱۳–۱۴) روابط فرازناشویی به معنای رابطهٔ عاطفی و جنسی با فردی غیر از همسر است که به اشکال خیانت، بی‌وفایی و روابط خارج از ازدواج تحقق پیدا می‌کند. روابط فرازناشویی در زندگی مشترک به صورت فیزیکی، عاطفی یا مجازی نمود پیدا می‌کند. به عبارت دیگر روابط فرازناشویی دربردارندهٔ کلیه رفتارهای یک فرد متأهل خارج از چارچوب خانواده است که به نحوی منجر به ارتباطی دوستانه، صمیمانه، عاطفی و عاشقانه می‌شود. (مؤمنی جاوید و شعاع کاظمی، ۱۴۰۰: ۱۴) پژوهشگران انواع روابط فرازناشویی را رابطه جنسی، رابطهٔ عاطفی و یا ترکیبی از هر دو می‌دانند. آنان معتقدند که خیانت عاطفی حتی اگر منجر به رابطه جنسی نشود به رابطه زناشویی آسیب می‌زند. به بیان دیگر اگر فردی رابطهٔ جنسی با دیگری نداشته باشد، اما به دلیل علاقه، صمیمت و محبت، زمان خاصی را با او صرف کند، چنین ارتباطی نیز در زیرمجموعهٔ خیانت قرار می‌گیرد، زیرا بر مبنای عدم رعایت توافق زوجین است و به افراد خانواده و روابط آنها صدمه می‌زند. زوج‌ها در خیانت زناشویی احساساتی نظیر افسردگی، اضطراب و طرد شدگی، قربانی شدن و خجالت را تجربه می‌کنند. (مهرآور و نادری، ۱۳۹۳: ۳۰–۳۴)

ناهید طباطبایی نویسنده و مترجم معاصر از جمله نویسندگان موفق چند دههٔ اخیر است که در آثارش به مسائل زنان پرداخته‌است و در طی روایت زندگی شخصیت‌های داستانی، بن مایه‌ها و مضامین محوری چون، میان‌سالی، ترس از پیری، عشق، احساسات مادرانه، تنهایی، هویت، اختلاف نسل‌ها، نوستالژی دوران کودکی، مردسالاری، زندگی کارمندی و ... را مطرح کرده‌است. رمان چهل سالگی، اثر شاخص این نویسنده، بیانگر دغدغه‌ها، سردرگمی و بحران هویت زنی خانه‌دار است که در آستانهٔ چهل سالگی بر اثر رویداد کاری به یاد عشق دوران جوانی خویش می‌افتد و به دلایلی زیستی و روانی در آستانهٔ عشقی ممنوعه و رابطه فرا زناشویی قرار می‌گیرد. بر همین اساس در پژوهش حاضر با رویکردی تفسیری–تحلیلی و با استخراج شواهد متنی عوامل شکل‌گیری این بحران اجتماعی در رمان چهل سالگی، شیوهٔ ارائه و راهکار نویسنده جهت برون‌رفت از آن مورد بررسی قرار می‌گیرد تا موضع و جهان‌بینی نویسنده دربارهٔ این پدیده روشن شود؛ پدیده و موضوع فراگیری که سایر نویسندگان زن دهه‌های اخیر نیز همچون فریبا وفی، زویا پیرزاد، فرخنده آقایی و ... به آن پرداخته‌اند. در ادامه جهت پاسخگویی به پرسش زیر، ابتدا انواع و عوامل روابط فرازناشویی معرفی شده و سپس با استخراج شواهد درون‌متنی به تحلیل این پدیده در این رمان خواهیم پرداخت.

۱– ۱– پیشینهٔ تحقیق

در زمینه تحلیل آثار ناهید طباطبایی از منظر روابط فرا زناشویی پژوهشی مستقل صورت نگرفته‌است، اما در ارتباط با آثار او، موضوع فرا زناشویی و بحران میان سالی تحقیقاتی پراکنده انجام شده‌است. فلاح و میر شاه ولد (۱۳۹۸) در مقالهٔ «کهن الگوی فردیت در رمان چهل سالگی با رویکرد کهن الگویی–اسطوره‌ای» بر مبنای نظریهٔ فردیت کارل گوستاو یونگ به بررسی سفر شخصیت اصلی رمان به سوی تکامل پرداخته‌اند و به این نتیجه رسیده‌اند که آلاله، شخصیت اصلی رمان، با کنارآمدن با «سایه»های نهانی و اتحاد با «آنیموس» خود، به کمک راهنمایی‌های «پیر فرزانه»، تمام تعارضات درونی خود را حل می‌کند و در نهایت، سفر را با موفقیت به پایان می‌رساند. بدین ترتیب، او علاوه بر گذر از بحران میان سالی، به شناخت «خود» واقعی خویش دست می‌یابد. پارسا و کیان

ارثی (۱۳۹۷) در مقالهٔ «بازبینی زندگی‌نامه و آثار سنایی بر اساس نظریه بحران میان سالی» به بررسی تغییرات شخصیتی سنایی در طول زندگی با توجه به نظریه‌های رشد و بحران میان‌سالی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که سنایی مدتی در بحران انتخاب انزوا یا هم‌جوشی با دیگران به سر برده که در نهایت به هم‌جوشی رو آورده که پیامد مثبت آن زایندگی در برابر رکود است، به این معنا که احساس تعهد بیشتری نسبت به جامعه کرده و در صدد هدایت نسل بعدی با ارائهٔ برترین آثار ادبی با محتوای اندرز و حکمت و عرفان برآمده‌است.

دشتی آهنگر (۱۳۹۱) در مقالهٔ «گفتمان‌های مشترک در چهار رمان فارسی (تحلیل تطبیقی درون مایه رمان‌های خط تیره آیلین، چراغ ها را من خاموش می‌کنم، عادت می‌کنیم و چهل سالگی)» بیان می‌کند که درون مایهٔ کلی این رمان‌ها، حکایت از مشکلات خانوادگی طبقهٔ متوسط جامعهٔ ایرانی دارد که موجب ازهم گسیختگی بنیان خانواده‌های ایرانی شده‌است. این مشکلات در فقر فرهنگی همسران، تغییر طرز فکر زنان و نیز تفکرات سنتی مردان راجع به زنان ریشه دارد. در این رمان‌ها علاوه بر شخصیت‌های اصلی، زن رنج‌دیده‌ای دیده می‌شود که به دنبال احقاق حقوق خود است؛ زنی که باید پیوسته برای چیزهایی بجنگد که جامعهٔ مردسالار برای آنها ارزشی قائل نیست و به دنبال ارزش‌هایی باشد که کسی آنها را باور ندارد.

انواع روابط فرا زناشویی

خیانت جنسی: خیانت جنسی به معنای داشتن رابطه جنسی با شخص سوم بدون اطلاع و رضایت همسر است. علاوه بر آمیزش جنسی رفتارهایی نظیر لمس و نوازش کردن نیز توصیف‌کنندهٔ خیانت جنسی هستند. این خیانت در همهٔ فرهنگ‌ها و تمام اعصار امری ناپسندیده تلقی شده‌است. (مؤمنی جاوید و شعاع کاظمی، ۱۴۰۰: ۱۷)

خیانت عاطفی: در خیانت عاطفی صمیمیت و دلبستگی به فردی غیر از همسر مطرح است به گونه‌ای که توجه، وقت و عشق رمانتیک به فردی غریبه معطوف و او تکیه‌گاه عاطفی همسر پیمان‌شکن و بی‌وفا می‌شود. خیانت، عاطفی اشکال فرعی چون ارتباط اینترنتی، ارتباط تلفنی و ارتباط در محیط‌های کار دارد. زیربنای این خیانت فهم، درک و همراهی در روابط نزدیک است. (مهرآور و نادری، ۱۳۹۳: ۲۷-۲۸)

خیانت مرکب: خیانت مرکب شکل ترکیبی خیانت‌های عاطفی و جنسی است. این خیانت از دو حالت خارج نیست، در حالت اول فرد خیانتکار در آغاز درگیر مسایل عاطفی شده و در نهایت به مسایل جنسی می‌رسد. در حالت دوم فرد خائن در آغاز صرفاً درگیر امور جنسی می‌شود، اما بعداً در ارتباطش جنبه‌های عاطفی پدیدار می‌شود. (مؤمنی جاوید و شعاع کاظمی، ۱۴۰۰: ۱۷)

انواع خیانت عاطفی

خیانت عاطفی براساس نوع رابطه‌ای که شکل می‌گیرد، دارای اقسامی چون رابطه کورکورانه، رابطه تفننی، رابطه مقطعی و رابطهٔ انتقام‌جویانه است.

رابطهٔ کورکورانه: در این رابطه پنهانی، فرد معتاد به احساسی است که در هنگام عاشق شدن با افزایش ترشح آمفتامین به وی دست می‌دهد و او را غیر منطقی و شیفته می‌کند. در این رابطه، شهوت و عشق به صورت وسواسی، غیر واقعی، آتشین و بی‌پروا نمود پیدا می‌کند. فرد عاشق در این گونه رابطه، خود را به مخاطره انداخته و به آب و آتش می‌زند تا به وصال معشوق خود برسد، زیرا در غیاب او احساس عذاب و در حضور او احساس وجد می‌کند. این نوع رابطه اگرچه می‌تواند از چند هفته تا چندین سال به طول انجامد؛ اما پس از گذشت زمان هر دو فرد پی می‌برند که بر خلاف تصور اولیه، یکدیگر را نمی‌شناسند و سازگاری و تفاهم ندارند. در این نوع رابطه، فرد از همسر و یا شریک پیشین خود معمولاً جدا می‌شود.

رابطهٔ تفننی: این رابطهٔ پنهانی برمبنای دوستی، تفاهم و مراقبت دوجانبه از یکدیگر شکل می‌گیرد و به نوعی گریختن از وظایف، مسئولیت‌ها و فشارهای زندگی روزمره و پناه آوردن به یک فرد جدید است. در این رابطه دو فرد به طور قابل ملاحظه‌ای احساساتی‌اند و ممکن است که با هم رابطهٔ جنسی برقرار کنند و یا هیچگونه رابطهٔ جنسی با یکدیگر نداشته باشند. در این ارتباط طرفین اعتقاد

دارند که فرصتی برای خودشناسی، رابطهٔ جنسی، تجربه‌اندوزی، مشاوره و مورد پذیرش قرار گرفتن در اختیار آنان قرار گرفته‌است. طرفین در این رابطه محرم و رازدار یکدیگر هستند و رابطهٔ آنها می‌تواند سال‌ها و یا حتی مادام‌العمر ادامه یابد.

رابطهٔ مقطعی: این رابطه پنهانی در دوران تغییر و تحول زندگی فرد به وقوع می‌پیوندد و طرفین ارتباط، خواهان تجارب غیرجدی، سرگرم‌کننده و افزایش‌دهندهٔ عزت نفس هستند. رابطهٔ مقطعی بیشتر در هنگام رویدادهای مثبت مانند ارتقای مقام، پاداش گرفتن، یافتن شغل جدید توسط همسر، فرزنددار شدن و یا نقل مکان به یک خانه جدید اتفاق می‌افتد. فرد در چنین شرایط موفقیت‌آمیزی خود را شایستهٔ پاداشی ویژه مانند رابطه برقرار کردن با یک فرد تازه می‌داند. فردی که در عین سرگرم‌کنندگی، زیاد سخت‌گیر و مشکل‌پسند نباشد. رابطه مقطعی در زمان‌های ناخوشایند نیز به وقوع می‌پیوندد به ویژه در برهه‌ای که فرد احساس شکست و ناکامی می‌کند و خواهان فردی است که او را درک کند و پشتیبان وی باشد. عمر این نوع رابطه کوتاه و زودگذر است و به ندرت زندگی مشترک فرد را از هم می‌گسلد. (بیات و همکاران، ۱۳۹۷: ۱۶-۱۸)

خیانت را با توجه به نوع بروز و تجلی آن می‌توان به سه نوع رفتاری، ذهنی و کلامی تقسیم کرد. خیانت رفتاری زمانی رخ می‌دهد که فرد با فردی جز همسرش ارتباط جنسی و جسمی برقرار کند. خیانت ذهنی دربارهٔ افرادی مصداق دارد که در فکر و تخیلاتشان مدام به شخصی دیگر می‌اندیشند، شخصی که فردی ایده‌آل به شمار می‌آید. این امر برای زندگی مشترک خطرآفرین است، زیرا افراد شریک زندگی خود را با این شخص ایده‌آل مقایسه می‌کنند. این قیاس، موجب مشکلات و سردی زندگی زناشویی می‌شود. در خیانت کلامی زن یا مرد به صورت حضوری، تلفنی و اینترنتی با فردی جز همسر خود صحبت کرده و گرم می‌گیرد (همان: ۱۴۷)

عوامل گرایش به روابط فرا زناشویی

عوامل درونی و بیرونی بسیاری برای گرایش افراد به روابط فرازناشویی وجود دارد؛ از جمله: ۱. نارضایتی از روابط عاطفی و عدم صمیمیت میان زوجین ۲. نارضایتی از رابطهٔ جنسی ۳. نارضایتی از ازدواج ۴. تنوع‌طلبی ۵. انتقام‌جویی از همسر بی‌وفا ۶. ویژگی‌های شخصیتی (خودشیفتگی، سبک دلبستگی ناایمن، وعزت نفس پایین) ۷. عوامل روان‌شناختی ۸. عوامل زیست‌شناختی ۹. بحران میان‌سالی ۱۰. نگرش‌های سهل‌گیرانه ۱۱. تأثیر تجارب جنسی گذشته و ... در میان موارد مذکور وضعیت روانی و زیستی فرد از قبیل: افسردگی، اضطراب و میزان سن می‌تواند متغیرهای بالقوه‌ای برای خیانت زناشویی فراهم کند؛ زیرا در چنین مواردی فرد برای منحرف کردن توجه خود از علایم ناخوشایند چنین اختلال‌هایی دست به خیانت می‌زند. برای مثال افراد خودشیفته بر این باورند که برای دریافت ستایشی که سزاوارش هستند، باید یک رابطهٔ بیرونی داشته باشند. (مهرآور و نادری، ۱۳۹۳: ۳۵-۳۹)

بحران میان‌سالی

مراحل رشد و تحول انسان، متأثر از نیروهای درونی، محیط و یادگیری به صورت متوالی و پیوسته ظاهر می‌شود. بسیاری از روان‌شناسان برای تحول روانی انسان در هر سنی وظایف و تکالیف خاصی را تعریف می‌کنند و معتقدند انسان برای داشتن هویت و شخصیت سالم باید آن تکالیف را با موفقیت به انجام برساند تا نسبت به شخصیت خود حس مثبت داشته باشد. دورهٔ میان‌سالی عموماً در دههٔ چهارم زندگی فرد آغاز می‌شود و تا ۶۰ سالگی را شامل می‌شود. (منصور، ۱۳۸۹: ۲۱۸ و برک، ۱۳۸۲: ۲۲۸) البته سن تقویمی معیار دقیقی برای میان‌سالی نیست و بر مبنای تحولات و تکالیف این دوره می‌توان برای هر فرد زمان دقیق آن را مشخص کرد. دورهٔ میان‌سالی ویژگی‌های شاخصی چون زمان پذیرفتن مسئولیت پرورش فرزندان، حمایت از فرزندان نوجوان، حفظ رشته‌های وابستگی با خویشاوندان، حفظ رابطه با همسر، زمان کاهش سلامت و نیروهای جسمی، رکود حرفه‌ای همراه با ناامیدی، ملامت، یأس، هیجان‌های وابسته به جدایی فرزندان از خانه یا مرگ یکی از والدین، کاهش هیجان‌های زندگی زناشویی و ... دارد. (برک، ۱۳۸۲: ۳۱۱ و لطف آبادی، ۱۳۹۵: ۲۵۲) تحولات این دوره لزوماً منفی نیست بلکه در این برهه آزادی‌های فردی افزایش یافته و انسان به بالاترین توان و جایگاه حرفه‌ای خویش می‌رسد. یونگ معتقد است انسان‌ها در دورهٔ میان‌سالی پس از آنکه زندگی شغلی، خانوادگی و اجتماعی تثبیت شده‌ای پیدا کردند، ممکن است دچار احساس بی‌معنایی یا از دست رفتن زندگی شوند. او این

فرایند را «بحران میان‌سالی» می‌نامد. نشانه‌های بحران میان سالی عموماً تغییر حرفه و شغل، تغییر باورها و ارزش‌ها، جدایی از همسر و روی آوردن به دیگری و یا نوعی افسردگی و یأس است. چنین وقایعی حاکی از تغییر جهت از دنیای بیرونی به دنیای درونی است زیرا جست‌وجو برای یافتن جایگاه در جامعه جای خود را به جست‌وجو برای معنی بخشیدن به دنیای درونی می‌دهد. این بازگشت به درون امکان دارد سبب بی‌قراری، تردید در اهداف زندگی و از دست دادن موقتی لنگرگاه خویش بشود. (پارسا و کیان ارثی، ۱۳۹۷: ۷۱) نارضایتی از زندگی سپری‌شده، تردید در ارزش‌های شخصی، تردید در اصول اخلاقی، تردید در ارزش‌های زندگی، نارضایتی از نقش‌ها و مسئولیت‌های کنونی، نارضایتی از روابط بین فردی، اختلال در روابط بین فردی، برهم خوردن نظم خواب، حساس شدن دربارهٔ قیافه و ظاهر، نشخوار ذهنی، احساس غم و ناامیدی، احساس اضطراب، فکر مرگ، ترک همسر یا برقراری رابطهٔ خارج از ازدواج، تغییر شغل، سرزنش اطرافیان، بی‌قراری و بی‌حوصلگی، احساس پوچی، نداشتن احساس حرمت و ارزشمندی نشانه‌های بحران میان‌سالی در افراد است. هستهٔ شکل‌گیری این بحران ارزیابی فرایند زندگی کنونی و مقایسهٔ آن با استانداردهای شخصی، اجتماعی و دینی و ناهمخوانی آنها با یکدیگر است. به عبارت بهتر در دوره میان‌سالی افراد دستاوردهای خویش را با معیارهای موفقیت، ارزیابی و مورد بازنگری و مقایسه قرار می‌دهند. چنانچه این مقایسه رضایت‌بخش باشد فرد احساس آسودگی خاطر و خشنودی می‌کند و چنانچه نا امیدکننده باشد فرد دچار احساس درماندگی و یأس می‌شود. (اسمعیلی و همکاران، ۱۳۹۷: ۳۹۰-۳۹۳)

خلاصهٔ رمان چهل سالگی

آلاله (دانشجوی موسیقی) عاشق هم کلاسی خود (هرمز شادان) می‌شود. پس از مدتی هرمز شادان برای ادامهٔ تحصیل در رشتهٔ موسیقی به خارج از کشور می‌رود. آلاله با فرهاد ازدواج می‌کند و بچه‌دار می‌شود. هرمز پس از بیست سال به ایران بر می‌گردد. آلاله چون کارمند تالار موسیقی است، مدیر برنامهٔ اجرای او می‌شود. با بازگشت هرمز، احساسات عاشقانهٔ آلاله که با ترک هرمز و کنار گذاشتن ساز، فراموش شده‌بود، دوباره در او زنده می‌شود. فرهاد ودخترش بعد از مطلع شدن به آلاله کمک می‌کنند تا این بحران درونی را حل کند. بعد از رخدادهای درونی و بیرونی، آلاله دوباره نوازندگی را از سر می‌گیرد و با بُعدِ دیگری از وجودش آشنا می‌شود.

رابطهٔ فرا زناشویی در رمان چهل سالگی

ناهید طباطبایی در این اثر، هوشمندانه و با آگاهی به ویژگی‌های بحران میان‌سالی به ترتیب در سه مرحلهٔ انکار، تردید و پذیرش چگونگی شکل‌گیری عشق ممنوعهٔ زنی متأهل و کارمند را به تصویر کشیده‌است؛ عشقی که در دورهٔ میان‌سالی به دلیل یک پروژه‌ای کاری دوباره زنده می‌شود. همان‌گونه که بیان شد پدیدهٔ روابط فرا زناشویی یا خیانت بر اثر عوامل متعدد و به انحای مختلف به وجود می‌آید. در این رمان، نویسنده عوامل متعددی را به صورت مستقیم و غیرمستقیم برای شکل‌گیری چنین ارتباطی ذکر کرده‌است که در مرکز همهٔ آنها بحران میان‌سالی قرار می‌گیرد.

خیانت طرح شده در این رمان از نوع خیانت عاطفی و ذهنی است چرا که شخصیت اصلی در خواب‌ها و افکار روزانه خویش به عشق آرمانی و مرد رؤیایی خود می‌اندیشد. در آغاز رمان، شخصیت اصلی با آگاهی به بازگشت هرمز در خواب، خود را در هیأت اناری با دانه‌های خشکیده می‌بیند. انار در اساطیرجهانی و ادبیات عامیانهٔ ایران نماد باروری و تجدید حیات و باززایی است. (امیرقاسمی، ۱۳۹۱: ۱۸۳-۱۹۵ و کوپر، ۱۳۹۱: ۴۳) در این داستان انار خشک، نشان‌دهندهٔ سردی جنسی و تحلیل جسمی زن در زندگی واقعی است، چرا که به زعم و باور زن به زنانگی، میل جنسی و باروری او توجه نمی‌شود. این مسئله یکی از عوامل بنیادی و پنهان تمایل ناخودآگاه شخصیت زن، برای پناه بردن به عشق دوران جوانی است. دورانی که سرشار از شوق زندگی و شور جنسی بوده‌است و به همین دلیل با شنیدن آهنگی که معشوق سابق برای او ساخته‌است به نهایت شور جسمی و جنسی می‌رسد.

«شده‌بود یک انار. یک انار خشکیده که پشت یک مشت خرت و پرت گوشهٔ یک انبار زیر شیروانی افتاده‌بود و اگر کسی برش می‌داشت و تکانش می‌داد، می‌توانست صدای به هم خوردن دانه‌های خشکش را بشنود، بوی ماندگی را در بینی‌اش احساس می

کرد... بعد صدایی شنید. صدای یک آهنگ بود. آهنگی آشنا و قدیمی که با خود حسی از امنیت و گرما را به دنبال می‌آورد آهنگ را با گوش‌هایش می شنید، با زبانش می‌چشید و با دستانش لمس می‌کرد» (طباطبایی، ۱۴۰۰: ۷).

رابطهٔ آلاله و هرمز در این رمان در زیرمجموعهٔ رابطهٔ تفننی قرار می‌گیرد؛ زیرا آلاله برای گریز از روزمرگی، وظایف، مسئولیت‌ها و فشارهای زندگی به هرمز پناه می‌برد و رابطه سابق خود را به بهانهٔ همکاری مجدد با آگاهی خانواده و تفاهم دوباره شکل می‌دهد. همان گونه که ذکر شد در این نوع رابطه، دو فرد احساساتی هستند و ممکن است با هم رابطه جنسی برقرار کنند و یا هیچ‌گونه رابطه جنسی با یکدیگر نداشته باشند. در رمان به ارتباط جنسی این دو، در گذشته اشاره‌ای نشده و با توجه به جملهٔ پایانی رمان می‌توان حدس زد که در آینده نیز چنین اتفاقی به دلیل تعهد آلاله به همسر و دخترش اتفاق نخواهد افتاد، چرا که این عشق شکوفاشده در قالب ستاره، دوباره به آسمان بر می‌گردد و دست‌نیافتنی می‌شود.

«شقایق خواست تا گردن‌بند را به گردن او بیاویزد. شقایق قفل آن را انداخت و گفت: چقدر ستاره! و سرجایش نشست. آلاله دست‌هایش را روی میز گذاشت، نفس عمیقی کشید و به آسمان نگاه کرد، یک ستاره آن بالا بالاها به او لبخند می‌زد» (همان: ۹۰).

در این رمان، همانند کارکرد رابطه تفننی در دنیای واقعی، رابطه فرصتی دوباره برای خودشناسی، تجربه‌اندوزی و مورد پذیرش قرار گرفتن را برای شخصیت اصلی فراهم می‌کند و با توجه به برنامه‌ریزی برای ارکستر آینده و اجرای آلاله در آن به نظر می‌رسد که نویسنده سال‌های طولانی یا مادام‌العمری را برای چنین ارتباطی متصوّر شده‌است. البته می‌توان با توجه به وقوع این رابطه در دورهٔ میان‌سالی، ارتباط آلاله و هرمز را از نوع رابطهٔ مقطعی که در دوران تغییر و تحول و عبور از یک مقطع به مقطع دیگر زندگی اتفاق می‌افتد، در نظر گرفت. زیرا آلاله در بحبوبهٔ بحران میان‌سالی و احساس پیری و شکست، خواهان فردی است که بتواند ناکامی و ناراحتی وی را درک و پشتیبان وی باشد. هرمز با تشویق و پیشنهاد همکاری به آلاله، زمینهٔ احساس کامیابی و سرزندگی را مجدداً برای او فراهم می‌کند.

نوع تجلی و بروز رابطهٔ فرازناشویی در رمان در دو ساحت خیانت ذهنی و کلامی بسامد بیشتری دارد و به تناسب سیر خطی داستان در هنگام حدیث نفس و یادآوری خاطرات گذشته، خیانت ذهنی و در هنگام بازگویی خاطرات برای دیگران و گفت‌وگو با شخصیت مقابل (آلاله و هرمز) از نوع کلامی است. به اقتضای تعلیق و کشمکش‌های داستانی در ابتدا خیانت ذهنی، موجب تناقض و کشمکش درونی شخصیت اصلی می‌شود، اما به مرور و با همراهی همسر و دختر آگاه آلاله و همدلی خانم شیرازی خیانت ذهنی نمود بیرونی پیدا می‌کند و آلاله به تدریج با دیگران در این بارهٔ صحبت و در نهایت رو در رو با هرمز ارتباط (خیانت کلامی) برقرار می‌کند. همسر و دختر آلاله به دلیل اعتماد و باور قلبی به تعهد او و با توجه به شناخت علمی از تغییرات دورهٔ میان‌سالی (همان: ۵۱) همگام و همراه او در طی این مسیر هستند و او را در این بازی حمایت می‌کنند.

«شقایق ماشین را در پارکینگ فرودگاه پارک کرد، به یاد آخرین جملهٔ پدرش افتاد که گفته بود: این یک بازی است که شاید دوباره آلاله را به سرزندگی و نشاط برگرداند و ما به خاطر او در این بازی شرکت می‌کنیم» (همان: ۶۵).

آلاله در فکر و تخیّلاتش مدام به هرمز می‌اندیشد و او را شخصی ایده‌آل و نجات‌دهنده می‌بیند. این امر از آغاز تا پایان داستان منجر به بازاندیشی او دربارهٔ همسرش می‌شود و او را به اشکال مختلف دچار تردید و پرسش می‌کند. به عنوان نمونه در جایی از داستان چنین سؤالی را از همسرش می پرسد:

«گاهی فکر می‌کنم، اگر زن یکی دیگر بودم و بعد یک دفعه یک جایی تو را می دیدم چی می‌شد. فرهاد گفت: هیچی! محل سگم هم نمی‌گذاشتی» (همان: ۲۵).

چنانچه اشاره شد در خیانت کلامی زن یا مرد به صورت تلفنی، اینترنتی یا حضوری با یکدیگر صحبت کرده و گرم می‌گیرند. خیانت کلامی در این رمان ابتدا در ارتباط تلفنی و سپس در مهمانی‌ها، سالن کنسرت و خانهٔ آلاله رخ می‌دهد و موجب برافروختگی

سرخوشانه و بی‌بدیل آلاله می‌شود تا حدی که دختر او به منحصربه‌فرد بودن خندهٔ مادر در پی صحبت با هرمز اشاره می‌کند. (همان:۸۱)

عوامل گرایش به رابطهٔ فرا زناشویی در رمان چهل سالگی

نارضایتی از روابط عاطفی و عدم صمیمیت: در رمان عوامل درونی و بیرونی بسیاری برای رابطهٔ فرا زناشویی و گرایش دوبارهٔ آلاله به هرمز ذکر شده‌است، از جمله نارضایتی از روابط عاطفی و عدم صمیمیت میان آلاله و فرهاد، به گونه‌ای که رفتارها و واکنش‌های عاطفی فرهاد کلیشه‌ای و تکراری است و شخصیت زن آنها را پیش‌بینی می‌کند و به یاد نمی‌آورد آخرین بار کی با او به گردش رفته‌است. (همان: ۱۴–۱۵) در جایی از داستان شخصیت اصلی با دیدن پیرزن و پیرمردی در خیابان هم‌زمان با فشردن گردن‌بند گردنش (هدیه شوهرش در دورهٔ نامزدی) به قضاوت درباره چیستی ارتباط آنها و به تبع ارتباط خود با همسرش می‌پردازد. فکر او حاکی از نارضایتی و ناراحتی از وضعیت ارتباط خویش است.

«زنجیر گردن‌بندش را کشید و فکر کرد: دوست داشتن یا عادت کردن؟ مسئله اینجاست، عشق یا عادت؟ عشق یا دوست داشتن؟، کی گفته‌بود دوست داشتن بهتر از عشق است؟» (همان: ۱۹)

در این رمان این گردن‌بند که ستاره‌ای را در زنجیر خود دارد نماد و نشانگر تعهد و اسارت شخصیت اصلی زن است. به بیان دیگر گردن‌بند مانع اصلی اندیشیدن و نزدیک شدن آلاله به هرمز است و یادآور حضور فرهاد در زندگی شخصی و پایبندی به اوست. در ابتدای داستان زمانی که آلاله می‌خواهد به هرمز شادان زنگ بزند گردن‌بند گردنش را ناخودآگاه و عصیان‌گونه به نشانهٔ اعتراض درونی می‌کشد؛ گردن‌بندی که قلب و اندام او را برای برقراری ارتباط بسته است و از همان ابتدای داستان مسبب اضطراب او است. (همان: ۱۶) کشیدن گردن‌بند چندین بار دیگر نیز در بستر داستان به صورت معنی‌دار تکرار می‌شود و در همه موقعیت‌ها عنصری منفی و ناخوشایند است. (همان: ۲۲ و ۴۳ و ۷۹)

آلاله زنجیر گردن‌بندش را کشید و گفت: «ببین می‌خواستم یک چیز را بدانی، این که هرمز می‌آید تنها آمدن یک دوست قدیمی است، همین و من الان یک زن چهل ساله هستم که شوهر و یک دختر دارم و به او تنها به عنوان یک دوست نگاه می‌کنم، همین. فرهاد خندید و فکر کرد: معلوم است خودش هم حرف خودش را باور نمی‌کند» (همان: ۴۳).

در کنار گردن‌بند، حلقه نیز از دیگر اشیائی است که نویسنده از آن، جهت ارائه به درون پُرتلاطم شخصیت اصلی استفاده کرده‌است. در بخشی از داستان پس از بحث فرهاد و آلاله دربارهٔ دورهٔ جوانی و نوزده سالگی آلاله، فرهاد بیان می‌کند که نوزده سالگی او را دوست ندارد چون در زندگی آلاله نبوده‌است. آلاله به سبب این سخن که نشانگر اهمیت ندادن فرهاد به احساسات، نظر و نگرش اوست، حلقهٔ ازدواج خود را به نشانهٔ اعتراض و نارضایتی از دست چپ بیرون می‌آورد و انگار خود را از حیطهٔ زناشویی مشترک با او بیرون می‌کشد.

«آلاله حلقه‌اش را درآورد و آن را در انگشت دست راستش کرد و گفت: «نه، تو نبودی. اما من عاشق بودم. یعنی ... خوب چرا همین بود، عاشق بودم. عاشق یک پسر مو فرفری دراز» (همان: ۱۹).

نگرش سهل‌گیرانه: در کنار نارضایتی عاطفی پنهان آلاله از فرهاد یکی دیگر از عوامل تشویقی و وسوسه‌کنندّ گرایش شخصیت اصلی رمان به رابطهٔ فرازناشویی، نگرش سهل گیرانهٔ همسر و دخترش است، به گونه‌ای که آلاله از عدم حسادت فرهاد و واکنش نسبتاً منطقی او تعجب کرده و عصبانی می‌شود تا حدی که او را بی‌غیرت خطاب می‌کند، زیرا به سادگی دربارهٔ عاشق شدن و ارتباط همسرش با مرد دیگری صحبت می‌کند.

«فرهاد گفت: امروز خیلی رمانتیک حرف می‌زنی. نکند خبری شده؟ باید بیایم یک سری اداره‌ات بزنم یا نکند... بگو ببینم آن مرد خوشبخت کیه؟ قول می‌دهم خودم بروم سراغش و مراتب عشق تو را اعلام کنم. آلاله کیفش را روی زانوهایش گذاشت و گفت: بی‌غیرت» (همان: ۲۶).

فرهاد و دخترش، این سهل‌گیری را چنین توجیه می‌کنند که غیرت مال کلاه مخملی‌هاست .(همان: ۴۰) و اینکه چنین ارتباطی در بحران میان‌سالی طبیعی و گذرا است و آنها به طور کامل به آلاله اعتماد دارند. (همان: ۵۱ و ۲۶) فرهاد دربارهٔ این ارتباط عصبانی نیست، زیرا خود او هم قبلاً عاشق شده‌است. فرهاد در این داستان تداعی‌کنندهٔ فرهاد مشهور در داستان خسرو و شیرین است که فارغ از ارتباط قبلی شیرین با خسرو، عاشقانه او را دوست دارد. هرمز شخصیت مقابل فرهاد در این داستان نیز به نوعی یادآور همین داستان است چرا که پدر خسروپرویز در منظومهٔ نظامی هرمز نام دارد. (ر. ک. نظامی، ۱۳۹۷: ۴۵) در این رمان زمانی که شخصیت اصلی پی می‌برد همسر و دختر او با این مسئله کنار آمده‌اند (طباطبایی، ۱۴۰۰: ۵۶) با جسارت و شجاعت بیشتری این علاقه درونیش را ابراز و پیگیری می‌کند.

بحران میان‌سالی: مهم‌ترین علت گرایش شخصیت اصلی رمان به رابطهٔ فرازناشویی بحران میان‌سالی است که ریشه در وضعیت روانی و زیستی او دارد. وضعیتی که بر نحوهٔ راوبط زوجین، تصمیم‌گیری‌ها و واکنش‌های آنها تأثیر می‌گذارد و متغیرهای بالقوه‌ای برای خیانت زناشویی فراهم می‌کند. به بیانی دیگر عوامل زیست‌شناختی، زمینهٔ جسمانی لازم را برای محرک‌های روان‌شناختی از قبیل بحران میان‌سالی، کهولت، یائسگی و مشکلات جنسی (اختلال نعوظ و یا سردی جنسی) فراهم می‌کند. بحران میان‌سالی به ویژه در زنان یکی از دلایل بنیادی گرایش به روابط فرازناشویی در زندگی زناشویی است و آسیب‌پذیری نسبت به خیانت را افزایش می‌دهد. در این رمان، نویسنده از زبان شخصیت اصلی داستان به این پدیده و عوارض آن اشاره می‌کند:

«به فرهاد نگاه کرد وگفت: ببین، نباید ناراحت بشوی، زن‌های چهل ساله بالاخره یک کار عجیب و غریبی ازشان سر می‌زند، برای این که ثابت کنند هنوز پیر نشده‌اند یا دوست پسر می‌گیرند یا لباس‌های عجیب و غریب می‌پوشند» (همان: ۲۷).

هستهٔ شکل‌گیری این بحران در زندگی آلاله با ارزیابی فرایند زندگی کنونی و مقایسهٔ آن با استانداردهای شخصی و مشاهدهٔ ناهمخوانی‌ها شکل می‌گیرد. آرمان او در نوزده سالگی ازدواج با هرمز و ادامه دادن پیشهٔ نوازندگی است، اما به دلیل مهاجرت هرمز، ازدواج، جنگ و بچه‌دار شدن از دست‌یابی به خواسته‌هایش باز مانده‌است. (همان: ۳۶) او در آستانهٔ چهل سالگی به مقایسهٔ دستاوردهای خویش با ملاک‌های موفقیت و سعادتمندی می‌پردازد و پی می‌برد که در روزمرگی شغل کارمندی و نقش مادری و همسری از درون خویش و امیال تکامل‌گرایانه‌اش غافل مانده و پیر شده‌است لذا دچار درماندگی و سردرگمی می‌شود. از جمله نشانه‌های بحران میان‌سالی در این رمان، تغییر باورها و ارزش‌ها، ترک همسر یا برقراری رابطه خارج از ازدواج، نارضایتی از زندگی سپری‌شده، تردید در اصول اخلاقی و ارزش‌های زندگی، نارضایتی از نقش‌ها و مسئولیت‌های کنونی، برهم خوردن نظم خواب، حساس شدن دربارهٔ قیافه و ظاهر، نشخوار ذهنی، احساس اضطراب و ... است. بدخوابی یکی از نشانه‌های این بحران در داستان است و آلاله چندین بار به بی‌خوابی و بدخوابی خود اشاره می‌کند. (همان: ۱۳و ۲۴)

«فردای آن روز وقتی آلاله از خواب بیدار شد خسته و سنگین بود، انگاراصلاً نخوابیده. دهانش خشک و تلخ بود» (همان: ۲۴).

حسرت و حسادت نیز بیانگر نارضایتی او از زندگی سپری‌شده است و با دیدن دختر و پسر جوانی که باهم بگو و بخند می‌کنند فکر می‌کند چرا هیچ‌وقت از این کارها نکرده‌است. در اواسط داستان نیز با حسادت به جایگاه ثقفی، نوازندهٔ ویلون سل، به خاطر استعداد تباه‌شده و زمان تلف‌شده حسرت می‌خورد و ناخودآگاه از ثقفی که در جایگاه بالقوهٔ او قرار گرفته متنفر می‌شود. (همان: ۳۰)

«آلاله گفت: یک دفعه می‌بینی پیر شدی و هنوز هیچ‌کدام از کارهایی که می‌خواستی نکردی. فرهاد فکر کرد: دارد به دانشکده فکر می‌کند و به آرزوهایش برای نوازندگی و تحصیل در رشته آهنگسازی و ...» (همان: ۲۶).

حساس شدن دربارهٔ وضعیت ظاهری و احساس پیری به کرات در رمان دیده می‌شود، شخصیت اصلی از لکه زیر چشم (همان: ۹)، چهرهٔ معمولی (همان: ۲۴)، نگاه پیردخترانه (همان: ۱۸)، صورت کثیف و بی‌ریخت (همان: ۱۸) و ترس از پیری، (همان: ۲۱، ۲۴) خود بارها سخن می‌گوید. برای تغییر این نگرش، آلاله به پیشنهاد شوهر و دختر و میل درونی خویش اقدام به کوتاه و رنگ کردن موها و خرید لباس‌های جدید می‌کند و عینک را برداشته و از لنز استفاده می‌کند تا سنش کمتر نشان بدهد.

«شقایق رفت پهلوی او نشست و با مهربانی ادامه داد: جداً می‌گویم، تو باید موهایت را مرتب کنی، لنز بخری و چند تا لباس.

آلاله اخم‌هایش را باز کرد و ته دلش خوشحال شد. خیلی دلش می‌خواست تغییری در خودش به وجود بیاورد و ترجیح می‌داد این تغییر به پیشنهاد آنها باشد» (همان: ۵۰).

بازنگری در گذشته در قالب پناه بردن به خاطرات و نشخوارهای فکری از جمله نشان‌های بحران هویتی و میان سالی آلاله است. در بخشی از داستان در نشخوار فکری مهمی که روشنگر علت بهره‌گیری از نماد ستاره در این رمان نیز است، آلاله همچون شخصیت شازده کوچولو، خود را صاحب ستاره‌ای می‌داند که به او در آسمان لبخند می‌زند. (ر.ک. سنت اگزوپری، ۱۴۰۱: ۵۰) به همین دلیل در هنگام مرور خاطرات دورهٔ جوانی، هرمز را ستارهٔ پایین‌آمده از آسمان، خود می‌داند. (طباطبایی، ۱۴۰۰: ۱۶) مهم‌ترین نمود نشخوار فکری را زمانی می‌بینیم که آلاله دچار کشمکش درونی بسیار عمیقی شده و بی‌پرده تلاطم درونی خویش را برای خود بازگو می‌کند.

«چقدر دوستش داشتم، چقدر مثل هم بودیم، اما گذشت، این همه سال اصلاً به نظر نمی‌آید که او حتی لحظه‌ای به فکر من بوده. عاشق کارش است. ای کاش من هم عاشق چیزی بودم. عاشق چیزی که فقط و فقط مال خودم باشد. یک عشق مطمئن، عشق به چیزی که به عواطفت جواب بدهد. نگران آن نباشی که پَسَت بزند یا کمتر دوستَت داشته باشد یا ته بکشد. چقدر پیر شدم، چقدر پیر شده، موهایش سفید شده اما دست‌هایش همان دست‌هاست. من نباید زیاد به او فکر کنم. چرا نباید به او فکر کنم؟ این چه ضرری به من، یا او یا هر کس دیگر می زند. من دلم می‌خواهد در ارکستر او ساز بزنم. دلم می‌خواهد با او و همهٔ آنهای دیگر یکی بشوم این یک دریاست» (همان: ۷۷).

ازخود بیگانگی نیز در این اثر دیده می‌شود و برای همین، آلاله با نگریستن به آیینه خود را در آن نمی‌بیند و با چهره‌اش احساس بیگانگی و فاصله می‌کند (همان: ۹) و شوهرش را نیز همچون یک غریبه صدا می‌زند و با فاصله‌گذاری متوجه فرق فاحش او با خود می‌شود. (همان: ۱۱) نارضایتی شغلی هم در عدم تمایل به رفتن اداره، مرخصی‌های ساعتی و اعتراض به تیپ منظم و دقیق و تعریف‌شدهٔ کارمندی ترسیم شده‌است. (همان: ۱۲)

راهکار حل رابطه فرا زناشویی

در ساحت واقعی زنان و مردان در هنگام رویارویی با پدیدهٔ خیانت، اغلب واکنشی متفاوت با واکنش شخصیت‌های این داستان از خود نشان می‌دهند. به طور مثال، مردان خیانت‌دیده به مأمنی دیگر پناه برده و همسر خیانت‌کنندهٔ خود را ترک می‌کنند و خشمناک احساس بی‌کفایتی می‌کنند؛ به بیانی دیگر، مردان در واکنش به خیانت همسرشان، خشونت فیزیکی را ترجیح می‌دهند و بیشتر تمایل دارند مسئلهٔ خیانت را با رجوع به نهادهای قانونی و حقوقی مورد بررسی قرار دهند. در دنیای واقعی زوج‌ها در خیانت زناشویی احساس‌هایی نظیر افسردگی، اضطراب و طردشدگی، قربانی شدن و خجالت را تجربه می‌کنند. همچنین تعارض والدین ناشی از خیانت زناشویی، فرزندان را دچار استرس، ترس و خشم می‌کند و می‌تواند منجر به مشکلات رفتاری و جسمی در فرزندان شود. نشخوارهای فکری نیز به عنوان یکی از آسیب‌های روابط فرا زناشویی، توانایی کارکردن را از فرد سلب می‌کند. (مهرآور و نادری، ۱۳۹۳: ۳۴-۳۰) هیچ‌کدام از موارد مذکور در این رمان دیده نمی‌شود، چرا که نویسنده با خوانشی هنرمندانه و تلطیف‌شده، الگویی خانوادگی و جامعه‌پسند از روابط فرا زناشویی ارائه می‌دهد، شکل و چارچوبی عقل‌گرایانه که در آن عشق ممنوعهٔ زن با فرافکنی به یک هنر همچون نوازندگی پالایش شده و صبغه‌های جنسی آن حذف می‌شود. به باور نویسنده در چنین مواقعی باید همسر و فرزندان زن آسیب‌پذیر او را در طی کردن این مسیر احساسی و انقلابی همراهی کنند و با درک شرایط جسمی و روحی او زمینهٔ تعالی، ارتقا، و بازگشت او به کانون گرم خانواده را فراهم کنند. به همین جهت نویسنده، فرهاد را شخصیتی روشنفکر، منعطف و دنیادیده معرفی کرده‌است که به شریک زندگی خویش فرصت لازم را جهت تغییرات و تحولات درونی را می‌دهد و دختر خانواده را نیز جهت پذیرش این شرایط آماده می‌کند. نویسنده برای باورپذیر کردن رفتار شخصیت داستانی برای مخاطب از اطلاعات علمی و عدم تعصب و تجربه‌های پیشین نوجوانی فرهاد یاد می‌کند. طباطبایی در کل در این رمان بهترین راه حل چنین بحران‌های را در زندگی زناشویی، گفت‌وگو و همراهی و همدلی معرفی می‌کند و مخاطبان را به صبوری و درک دیگری فرا می‌خواند. (طباطبایی،

۱۴۰۰: ۴۳ و ۵۸) زیرا در صورت مدیریت صحیح هیجان‌ها و تحولات، این مرحله از زندگی زناشویی لزوماً منفی نیست و با افزایش آزادی‌های فردی توانایی انسان را به بالاترین حد می‌رساند، چنانکه در این رمان، عشق ممنوعهٔ آلاله با جابه‌جایی والایش به نوازندگی خلاقانه و بازگشت دوباره به کانون خانواده ختم می‌شود و خلأ و ناسازگاری بحران میان‌سالی او با واکنش و رفتار درست به تعالی و معنا یافتن دنیای درونی او منجر می‌شود.

۳- نتیجه‌گیری

نتایج بحث، نشان‌گر آن است که نمی‌توان اندیشه ستایش ابلیس را موضوعی دانست که تماماً ریشه در خارج از اسلام دارد و از ادیان یهودی یا مسیحی و زردشتی و... تأثیر پذیرفته است؛ تقریباً هیچ شاهد دقیقی در این امر نمی‌توان یافت که بزرگانِ مدافعِ ستایش ابلیس همچون حلّاج، کرگانی، احمد غزالی وعین‌القضات، مستقیماً تحت تأثیر آموزه‌های غیراسلامی، این رویکرد را در آثار خویش در پی‌گرفته‌اند. پیش از حلاج در برخی گفتارهای حسن بصری، رابعه و برخی از اکابر صوفیه، سخنانی دیده می‌شود که حاکی از نوعی همدلی با ابلیس و توجیهِ استنکافِ او از سجده بر ابلیس است.

نکتهٔ مهمّی که باید در نظر داشت آن است که در هیچ دوره‌ای از ادوار تصوّف اسلامی، نمی‌توان قایل به این شد که صوفیان، زشت‌کاری و اعمالِ ضدّشرعیِ شیطانی را ستوده باشند؛ آنچه بعنوان ستایش ابلیس مطرح می‌شود موضوعاتی است که از جنبهٔ نظری، عدم سجدهٔ انسان، سیاه گلیمی، بدبختی و ادبار شیطان را توجیه می‌کنند و بیان می‌کنند که شیطان در اعمال و کردارِ خویش، سه جنبهٔ اصلی را مرعی داشته است:

- توحیدِ محض
- عشقِ بی‌حد به خدا و پاکبازی
- مجبور بودن

شیطان در اندیشهٔ این دسته از عرفا، نمادِ کاملی است از توحید و عبودیتِ محض. به اعتقاد این عرفا، شیطان جز خدا را شایستهٔ ستایش و سجده نمی‌داند و حتّی فرمان به سجده را نوعی آزمون می‌داند که خداوند برای سنجشِ حقیقتِ ایمان او و سایرین طرح کرده است. سرچشمهٔ این نگرش، البته در فضای گفتمانیِ اسلام وجود دارد؛ هرچند برخی از زمینه‌های آن را می‌توان در اسرائیلیات مشاهده کرد. امّا باید در اینجا متوجّه بود اگرچه برخی روایات منقول از کعب الأحرار، وهب بن منبّه، عبدالله بن سلام و... امروزه مسلّم است که جنبهٔ تداخلی و منشأ اسرائیلی دارد؛ امّا در سده‌های نخستین اسلام، چنین تصوّری وجود نداشت بلکه این قبیل روایات، در قالبِ تفسیر و شرحِ آیات قرآن یا احادیثِ نبوی، در چارچوبِ الهیات اسلام، پذیرفته می‌شده‌است چنانکه امروزه مشخّص است بسیاری از آنچه در کتاب‌های قصص‌الانبیاء دربارهٔ زندگی حضرت آدم، شیطان و... مطرح شده است، از مصادر عبرانی وارد دیانت اسلام شده است و در ذیل مقولهٔ اسرائیلیات، تعریف می‌شود.

امّا قطعاً افرادی همچون حلاج، عین القضات، غزالی و... دفاعی که از شیطان مطرح کرده و مستنداتی که از روایات حسن بصری یا سفیان ثوری یا وهب بن منبه، کعب‌الأحبار و... آورده‌اند، چنان نبوده است که آنها آگاهانه در پی آن باشند افکار التقاطی یهودی یا مسیحی را در اسلام وارد سازند یا آگاهانه و عامدانه، افکار غیر اسلامی را مبنای تفکّراتِ خویش قرار داده باشند. به همین دلیل است که نظراتِ شاذّ حلاج و احمد غزالی و عین القضات همدانی دربارهٔ ابلیس، به طور کامل نفی و طرد نشده است بلکه نمودها یا تفسیرها یا استناداتی به آنها در آرای سایر عرفای مسلمان نیز دیده می‌شود همانطوری که در اقوال ابوبکر واسطی، ابوالعبّاس سیاری، بایزید بسطامی، ابوالحسن خرقانی، ابوسعید ابالخیر، ابوالعباس قصّاب، سهل تُستری، شِبْلی، سنایی، عطّار، عزالدین محمود کاشانی، مُحیی‌الدین بن عربی، سعدی، مولوی و... نیز می‌توان مواردی را یافت که می‌تواند به نوعی توجیه یا ستایش ابلیس باشد.

پی نوشت:

1. /آگادا/ هَگادا/Aggadah
2. The accuser
3. The adversary
4. Midrash
5. *Henry Kelly in: "Adam Citings before the Intrusion of Satan: Recontextualizing Paul's Theology of Sin and Death"*
6. Mashit
7. Hassatan
8. Ecclus/ Sirach/ Ecclesiasticus
9. Diablos
10. Original Sin
11. Cure
12. Beelzebul
13. Albigensians
14. Pope Innocent III
15. Acta Sanctorum
16. Johannes Bollandus (1596 – 1665)

منابع

اسمعیلی، معصومه و قاسمی نیایی، فاطمه و دهدست، کوثر، (۱۳۹۷)، « تبیین راهبردهای گذر از بحران میان سالی: یک مطالعهٔ کیفی»، ***روان‌شناسی تحولی***، سال ۱۴، شمارهٔ ۵۶، صص ۳۸۹-۴۰۳.

اکبری، زهرا، (۱۳۹۷)، «علل و پیامدهای روابط فرا زناشویی»، ***پژوهش‌های اسلامی جنسیت و خانواده***، شمارهٔ ۱، صص ۵۱-۶۶

امیر قاسمی، مینو، (۱۳۹۱)، ***دربارهٔ قصه‌های اسطوره‌ای***، تهران: نشر مرکز.

برک، لورا، (۱۳۸۲)، ***روان‌شناسی رشد از نوجوانی تا پایان زندگی***، ترجمهٔ یحیی سید محمدی، جلد ۲، تهران: ارسباران.

بیات، فائزه و عرب‌بیگی، علیرضا و ائمه‌دوست، معصومه و جهت‌خواه، فرشید، (۱۳۹۷)، ***خیانت مردان و زنان***، تهران: نشر وانیا.

پارسا، شمسی و کیان ارثی، فرحناز، (۱۳۹۷)، « بازبینی زندگی‌نامه و آثار سنایی براساس نظریهٔ بحران میان سالی»، ***پژوهش-های نقد ادبی و سبک ثناسی***، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۳۴، صص ۶۵-۹۰.

دشتی آهنگر، مصطفی، (۱۳۹۱)، « گفتمان‌های مشترک در چهار رمان فارسی (تحلیل تطبیقی درون‌مایهٔ رمان‌های خط تیره آیلین، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، عادت می‌کنیم و چهل‌سالگی)»، ***جستارهای زبانی***، شمارهٔ ۱۲، صص ۸۵-۱۰۲.

سنت اگزوپری، آنتوان دو، (۱۴۰۱)، ***ثسازده کوچولو***، ترجمهٔ احمد شاملو، تهران: نشر نگاه.

طباطبایی، ناهید، (۱۴۰۰)، ***چهل سالگی***، تهران: نشر چشمه.

فلاح، غلامعلی و میرشاه ولد، شیرین، (۱۳۹۸)، « کهن‌الگوی فردیت در رمان چهل سالگی با رویکرد کهن الگویی-اسطوره‌ای»، ***ادب فارسی***، دورهٔ ۹، شمارهٔ ۲، صص ۲۱۹-۲۳۶.

کوپر، جین، (۱۳۹۱)، ***فرهنگ نمادهای آیینی***، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: انتشارات علمی.

لطف‌آبادی، حسین، (۱۳۹۵)، ***روان‌شناسی رشد۲: نوجوانی، جوانی و بزرگسالی***، تهران: انتشارات سمت.

منصور، محمود، (۱۳۸۹)، ***روان‌شناسی ژنتیک تحول روانی از تولد تا پیری***، تهران: انتشارات سمت.

– مؤمنی جاوید، مهرآور و شعاع کاظمی، مهرانگیز، (۱۴۰۰)، ***دیدگاه‌های نظری خیانت زناشویی و بهبود روابط***، تهران: نشر آوای نور.

– مؤمنی جاوید، مهرآور و نادری نوبندگانی، زهرا، (۱۳۹۳)، ***روابط فرازناشویی (علل، پیامدها، نظریه و درمان)***، تهران: نشر شباهنگ.

نظامی، الیاس بن یوسف، (۱۳۹۷)، ***خسرو و شیرین***، تصحیح وحید دستگردی، تهران: نشر قطره.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 3, autumn 2026

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

A Comparative Analysis of Scene Structure in Houshang Golshiri's Prince Ehtejab Based on Leonard Bishop's Theory

Ali Keshavarz Gadimi[1], Hossain Arian[2]

1- PH.d. in Persian language and literature, Institute of Public Libraries of the country, General Directorate of Public Libraries of Qazvin Province, Qazvin, Iran.

2- Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Zanjan Branch, Islamic Azad University, Zanjan, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2024/12/03
Accepted:
2025/09/13
pp:
83- 92

Keywords:
Scene structure;
Bishop's theory;
Prince Ehtejab;
Extended scene;
contrived scene;
double preparation;
two-character scene.

ABSTRACT

The scene of the story is the location where the action takes place, or it is essentially a context in which the characters of the story prominently perform their roles. To effectively convey the story's setting while not diminishing the reader's interest, the author must use techniques known as scene structure. The importance of the story's setting depends on its genre. In the novel *Prince Ehtejab*, Houshang Golshiri has employed various methods in scene structure, including double preparation, mid-scene openings, the contrived use of narrative techniques, the frequent use of two-character scenes, the shift of future scenes into the present, the creation of balance between the action and character experience, and the segmentation of single-event scenes. This research aims to conduct a comparative analysis of scene structure or extract *mise-en-scène* techniques in Houshang Golshiri's novel, *Prince Ehtejab*, based on Leonard Bishop's theory. The research follows a descriptive-analytical method and uses a library-based approach. The research findings demonstrate that a considerable number of the theory's components are present in his novel, predominantly the dramatic presentation of the past and future, the frequent use of two-character scenes, and maintenance of the continuity in extended scenes.

Citation: keshavarz gadimi, A., & Arian, H. (2026). A comparative analysis of the scene structure in Hoshang Golshiri's novel Shazde Ehtjab based on Leonard Bishop's theory.. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 83-92.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55767.1022

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.5.6

[1] **Corresponding author:** Keshavarz Gadimi, **Email:** akg1356@yahoo.com **Tell:** +9809128800752

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۳، پاییز ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ‌گلشیری براساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ

علی کشاورز قدیمی [۱]، حسین آریان [۲]

۱- دکتری زبان و ادبیات فارسی، نهاد کتابخانه های عمومی کشور، اداره کل کتابخانه های عمومی استان قزوین، قزوین، ایران.

۲- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد زنجان، دانشگاه آزاد اسلامی، زنجان، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۰۹/۱۳

پذیرش:
۱۴۰۳/۱۰/۱۱

صص:
۹۲-۸۳

واژگان کلیدی:
ساختار صحنه، نظریهٔ بیشاپ، شازده احتجاب، صحنهٔ طولانی، صحنهٔ تصنعی، آماده‌سازی دوگانه، صحنهٔ دوشخصیتی.

چکیده

صحنهٔ داستان، محلی است که آکسیون داستان در آن واقع شده‌است، و زمینه‌ای است که اشخاص داستان نقش خود را بر آن بازی می‌کنند. نویسنده برای اینکه بتواند هم محیط داستان را به خواننده منتقل کند و هم رغبتش را زایل نکند ناچار باید از روش‌هایی بهره گرفته‌باشد که ساختار صحنه نامیده می‌شود. میزان اهمیت محل وقوع داستان بستگی به نوع داستان دارد. هوشنگ گلشیری در رمان «شازده احتجاب» از روش‌های گوناگونی در ساختار صحنه استفاده کرده است که عبارتند از: آماده‌سازی دوگانه، شروع کردن از وسط صحنه، استفادهٔ تصنعی از فنون داستان‌نویسی، استفادهٔ مکرر از صحنه‌هایی که دو شخصیت دارند، انتقال صحنهٔ آینده به زمان حال، ایجاد تعادل بین حادثه و تجربهٔ شخصیت، و تقسیم صحنه‌های تک حادثه‌ای است. هدف این پژوهش واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری بر اساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ است. روش پژوهش توصیفی-تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد شمار قابل توجهی از مؤلفه‌های این نظریه در *رمان شازده احتجاب* هوشنگ گلشیری حضور دارند که پربسامدترین آن ارائهٔ گذشته و آینده به شکلی نمایشی، استفادهٔ مکرر از صحنه‌هایی که دو شخصیت دارند و حفظ تداوم صحنه‌های طولانی و آماده سازی دوگانه است.

استناد: کشاورز قدیمی، علی و آریان، حسین. (۱۴۰۴). واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ‌گلشیری براساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۸۳-۹۲.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55767.1022

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.5.6

[۱] **نویسنده مسئول:** کشاورز قدیمی، **پست الکترونیکی:** akg1356@yahoo.com، **تلفن:** ۰۹۱۲۸۸۰۰۷۵۲

۱– مقدمه

زمینه‌ای که شخصیت‌های داستان در آن نقش خود را به صورت پررنگ نشان می‌دهند در صحنه است. این زمینه در اصل محل وقوع داستان است و نویسنده از این طریق می‌تواند با کمک گرفتن از ابزار توصیف آن را به مخاطب یا خواننده انتقال دهد. از طرفی صحنهٔ هر داستان متمایز و متفاوت از داستان دیگری است و عملکرد جداگانه‌ای دارد لذا اهمیت و ضرورت آن بیش‌تر احساس می‌گردد. بنابراین زمان و مکانی که در آن عمل داستانی اتفاق می‌افتد صحنه نامیده شده‌است. باید گفت نقش صحنه در نشان دادن عمل داستانی و شخصیت‌های داستان تأثیر زیادی دارد. از طرفی صحنهٔ داستان متضمن معنای عمیق و گسترده است که مانند درون‌مایه، جزئی از عناصر داستانی را تشکیل می‌دهد. در واقع صحنهٔ داستان عهده‌دار سه وظیفهٔ اساسی است؛ اول: مکان یا محلی برای زندگی شخصیت‌ها و رویدادهای داستان است و زمینه را برای آن‌ها فراهم می‌سازد. دوم: زمینه‌ای برای ایجاد فضا یا حال و هوای داستان است. سوم: محیطی را در داستان به وجود می‌آورد که اگر بر رفتار و حوادث تاثیری عمیقی نداشت بر نتیجهٔ آن مؤثر شود.

سؤال پژوهش

ساختار صحنه یا تکنیک‌های صحنه‌پردازی در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری بر اساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ چگونه اتفاق افتاده‌است؟

فرضیه

هوشنگ گلشیری در ساختار صحنه رمان شازده احتجاب بر اساس نظریه لئونارد بیشاپ از شیوه‌های متفاوتی مانند: آماده‌سازی دوگانه، شروع کردن از وسط صحنه، استفاده تصنعی از فنون داستان‌نویسی، استفادهٔ مکرر از صحنه‌هایی که دوشخصیت دارند، انتقال صحنهٔ آینده به زمان حال، ایجاد تعادل بین حادثه و تجربهٔ شخصیت، تقسیم صحنه‌های تک حادثه‌ای و ... استفاده کرده‌است.

هدف پژوهش

هدف پژوهش واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ گلشیری بر اساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ است.

روش پژوهش

روش پژوهش توصیفی– تحلیلی و به شیوهٔ کتابخانه‌ای است.

ضرورت و اهمیت پژوهش

ضرورت و اهمیت این پژوهش در آن است که روش‌های نوین صحنه‌پردازی رمان شازده احتجاب طبق نظریه بیشاپ استخراج و به جامعه پژوهش معرفی گردد که همان شیوه‌های نوین داستان‌نویسی است.

۱– ۱– پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ رمان شازده احتجاب کتاب‌ها و مقالات و... زیادی به چاپ رسیده؛ اما پژوهشی که ساختار صحنه را در این رمان براساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ بررسی کرده باشد مسبوق به سابقه نیست.

اما منابعی که در باب صحنه و صحنه‌پردازی به عنوان منبع می‌توان از آن نام برد کتاب *درس‌هایی دربارهٔ داستان‌نویسی: به ضمیمهٔ مصاحبه با ایزاک سینگر و جوزف هیلر*(۱۳۸۲) نوشتهٔ لئونارد بیشاپ است که توسط انتشارات سورهٔ مهر به چاپ رسیده‌است. در این کتاب که مرتبط با موضوع پژوهش است بیشاپ ساختار صحنه را در کتاب خود مطرح و مؤلفه‌های آن را به صورت تطبیقی در رمان شازده احتجاب مورد بررسی و تحلیل قرار داده‌است. دومین کتاب *عناصر داستانی* (۱۳۷۶) نوشتهٔ جمال میرصادقی است. در

این کتاب نیز دربارهٔ صحنه و صحنه‌پردازی اطلاعات مفیدی در اختیار خواننده قرار داده شده‌است که از وجوهی مطالب آن برای فهم درست موضوع ضروری است. منبع دیگر کتاب *هنر داستان‌نویسی* (۱۳۶۹) نوشتهٔ ابراهیم یونسی است. در این کتاب نیز صحنهٔ داستان توضیح داده شده که اهمیت آن در تکمیل فرایند پژوهش لازم است.

چهارچوب نظری

لئونارد بیشاپ داستان‌نویس، روزنامه‌نگار و استاد دانشگاه، در سال ۱۹۲۲م. در شهر نیویورک آمریکا به دنیا آمد. او سال‌ها پیش برای نخستین بار به اتفاق جیمز ت. فارل کلاس‌های نویسندگی خلاق را در دانشگاه کلمبیای آمریکا راه‌اندازی کرد. پس از آن نیز مدت‌ها در دانشگاه‌های نیویورک و کالیفرنیا داستان‌نویسی تدریس می‌کرد و به قولی یکی از ده استاد برجسته در زمینهٔ تدریس داستان‌نویسی بود. بیشاپ حدود ۱۴ اثر که بیش‌تر آنها رمان بودند منتشر کرد، از جمله «خدای ابدی و ازلی» و «کشمکش با تقدیر». کتاب حاضر نیز از جمله آثار ماندگار و در واقع درس‌نامهٔ او در زمینهٔ داستان‌نویسی است که در آمریکا به عنوان کتاب درسی از آن استفاده می‌شود. بیشاپ در سال ۲۰۰۲ م. در کانزاس سیتی درگذشت. (ن.ک. بیشاپ، ۱۳۹۰: ۳). بر اساس نظریهٔ بیشاپ در صحنهٔ داستان آماده‌سازی دوگانه در یک صحنه، شیوه یا روشی است که رعایت اختصار را موجب گردیده و باعث سرعت یا پیشرفت فرایند یا سیر داستان خواهد گردید. در این شیوه نویسنده برای پیش‌بردن روند داستان که همان آماده‌سازی است از دو زوایهٔ دید استفاده می‌کند؛ یعنی ماجرای داستان از زاویهٔ دید دو نفر روایت می‌شود. (ن.ک. بیشاپ، ۱۳۸۲: ۲۲). هم‌چنین از دیدگاه بیشاپ: «در ساختار صحنه نویسنده لازم است گاهی صحنهٔ حال را با شکلی انفعالی نشان اما زمان گذشته و آینده را به شکلی پرتحرک و نمایشی ارائه دهد» (همان: ۴۲۰-۴۲۱). از طرفی بیشاپ معتقد است: «یکی از نقایص متداول در رمان‌های اولیهٔ نویسندگان این است که داستان کوتاه گره‌افکنی و عرصهٔ عملی محدودی دارد بنابراین نویسندگان داستان کوتاه بنابر تجارب در نوشتن رمان از صحنه‌هایی استفاده می‌کنند که دارای دوشخصیت هستند و از این طریق مایلند که رمان خود را گسترش دهند. لذا رمان آنها نیز به صحنه‌های دوشخصیتی اتکا دارند» (همان: ۳۵۳). همچنین او اعتقاد دارد توانایی نویسنده در حفظ تداوم نمایشی صحنه‌های طولانی یکی از نشانه‌های تمایز نویسندهٔ مبتدی از حرفه‌ای است. در این شیوه نویسنده باید برای سرعت بخشیدن به داستان، هدایت انتقال‌های سریع و ایجاد حس نزدیکی در خواننده، دائماً از صحنه‌های کوتاه (یک یا چهار صفحهٔ تایپی) استفاده کند. با این حال ردیف کردن صحنه‌های کوتاه زیاد، پشت سر هم، داستان سریع را تکه تکه می‌کند و خواننده فضای کافی در اختیار ندارد تا تصویری کامل دریافت کند و فرصت کافی ندارد تا پیوند عمیقی با محتوای ناگفتهٔ رمان برقرار کند. (همان: ۳۲۴). وی در ادامهٔ نظریه خود می گوید: نویسندهٔ حرفه‌ای حتی در صورت لزوم می‌تواند تداوم صحنه‌های صد صفحه‌ای را نیز حفظ کند» (همان: ۳۲۵). بیشاپ در استفاده از صحنه‌های کوتاه اتصال‌دهندهٔ تک منظوره در ساختار رمان اپیزودیک نیز می گوید: این نوع صحنه‌ها بدون اینکه روند قبلی داستان را پیچیده کنند سرعت آن را افزایش می‌دهند. به بیانی دیگر طبق نظریهٔ او صحنه‌های کوتاه به صورت ناگهانی هستند و فقط یک هدف را در رمان دنبال می‌کنند که هدفشان در اصل بیان نکته‌ای آنی و گذراست. صحنه‌های تک‌منظوره، حادثه و فاصلهٔ کوتاهی بین دو حادثهٔ طولانی هستند. (همان: ۳۳۲). همچنین از نگاه او: «زمان مناسب برای روایت کردن در داستان هنگامی است که نویسنده بخواهد از مجموعه‌ای صحنه‌های کوچک، منفرد و غیرنمایشی استفاده کند. این‌گونه صحنه‌ها کمی مهم‌تر از جزئیات آماری (سیاهه‌نویسی) زمان حال و بیان‌گر گذشت زمان، تغییر مکان و فعالیت‌های زندگی روزمره هستند. و اگرچه هیجان انگیز نیستند اما وجودشان ضروری است» (همان: ۳۱).

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

واکاوی تطبیقی ساختار صحنه در رمان شازده احتجاب هوشنگ‌گلشیری براساس نظریهٔ لئونارد بیشاپ

رمان شازده احتجاب

هوشنگ گلشیری در سال ۱۳۱۶ در اصفهان به دنیا آمد و مرگ زودرس او در سال ۱۳۷۹ در تهران اتفاق افتاد. در مدت شصت و سه سال زندگیش مجموعه داستان‌های کوتاه و رمان‌ها و نقدهای ادبی چندی نوشت. تلاش پیگیر او در زمینه‌های ادبیات داستانی و اصول نقد ادبی و تدریس داستان‌نویسی او را در میان داستان‌نویس‌های دیگر متمایز کرده‌است. به‌طور کلی گلشیری نویسنده‌ای بود نوجو و علاقه‌مند به ویژگی‌های تکنیکی مدرن داستان‌نویسی. در رمان شازده احتجاب هم‌چون داستان‌هایی که به شیوهٔ جریان سیال ذهن نوشته می‌شود، ادراکات و افکار شازده هم‌چون رویدادی به ظاهر بدون هیچ دلیل و غرض و هدف خاصی، بی‌نظم و ترتیب در کنار هم آورده می‌شود و سیر بی‌پایان احساسات، خاطره‌ها و تداعی‌های آزاد در ذهن شخصیت اصلی بازتاب می‌یابد، هم‌چنان که سیر بی‌نظم فکر انسان چنین است. نویسندگان بزرگی چون جیمزجویس ایرلندی، ویرجینیاوولف انگلیسی و ویلیام فاکنر آمریکایی از این شیوه بازگویی در رمان‌هایشان استفاده کرده‌اند. (ن.ک. میرصادقی، ۱۳۸۱: ۲۷۳). هوشنگ گلشیری نامدارترین داستان‌نویس اصفهانی است. رمان کوتاه یا داستان بلند شازده احتجاب یک‌باره گلشیری را صاحب نام کرد. گلشیری در این اثر زندگی چهار نسل از شازده‌های قاجار را در سبکی بدیع و موجز که در ادبیات معاصر بی‌سابقه بود، بیان می‌کند. حکایت این چهار نسل به کمک فن داستان‌نویسی نو که بی‌تاثیر از ویلیام فالکنر نیست بیان می‌شود. تداعی‌های ذهنی و نثر تصویری گلشیری، باعث شد که بتوان شازده احتجاب را در کنار بوف کور، دومین نمونهٔ برجسته داستان روان‌شناختی به حساب آورد. پرش‌های تکنیکی و عدم تداوم خط داستان به شیوهٔ سنتی، و سیل وقایع دور و نزدیک در کنار هم، نه تنها آشفتگی ایجاد نکرده است، بلکه چفت و بست‌های آنها همواره به موقع و با هنرمندی، آشفتگی را از این اثر دور کرده است. (ن.ک: قاسم زاده، ۱۳۸۳: ۳۳۳-۳۳۴).

آماده‌سازی دوگانه

آماده‌سازی دوگانه در یک صحنه، شیوه یا روشی است که رعایت اختصار را موجب گردیده و باعث سرعت یا پیشرفت فرایند یا سیر داستان خواهد گردید. در این شیوه نویسنده برای پیش‌بردن روند داستان که همان آماده‌سازی است از دو زوایهٔ دید استفاده می‌کند. یعنی ماجرای داستان از زاویهٔ دید دو نفر روایت می‌شود. بیشاپ هم در اینباره معتقد است با آماده‌سازی دوگانه در یک صحنه، رعایت اختصار و سرعت داستان بیش‌تر می‌شود.(ن.ک. بیشاپ، ۱۳۸۲: ۲۲). بر همین اساس باید گفت در رمان شازده احتجاب این نوع دوگانه‌سازی که همان استفاده از دو زاویهٔ دید است از همان صفحات آغازین داستان شروع شده‌است. گلشیری با این شیوه علاوه بر اینکه در داستان قصد مختصرگویی را دارد لذا تصمیم گرفته با این روش پیشرفت یا سرعت خوبی به حرکت داستان دهد. سیر داستانی او با این روش کُند و ایستا نیست. باید تأکید کرد حرکت و اختصار دو ابزاری هستند که در اختیار گلشیری است و آگاه و مسلط به این ابزارهاست که نمونه را در متن داستان مشاهده می‌کنیم: «سر شب که شازده پیچیده بود توی کوچه، در سایه روشن زیر درخت‌ها، صندلی چرخدار را دیده بود و مراد را که همان‌طور پیر و مچاله توی آن لم داده بود و بعد زن را که فقط یک چشمش از گوشه چادر نماز پیدا بود. — سلام. و زن هم گفت: سلام. -مراد باز که پیدات شد، مگر صد دفعه نگفتم...؟- خوب، شازده جون، اموراتم اصلاح نمی‌شه. وقتی دیدم شام نداریم، گفتم: «حسنی، صندلی را بیار، بلکه کرم شازده کاری بکنه.» و شازده دست کرده بود توی جیبش و چند تومان گذاشته بود کف دست حسنی. مراد گفته بود: خدا عمر و عزت بده، شازده. و حسنی هم: خدا خیرتان بده» (گلشیری، ۱۳۷۹: ۷-۸). برهمین اساس به‌کار بستن این روش همان آماده‌سازی خواننده یا مخاطب است. یعنی نویسنده طوری آماده‌سازی را ادامه می‌دهد تا با تأکید بر نقشهٔ آینده‌جویی، آن را تشریح کند که این مؤلفه در رمان شازده احتجاب مشخص و نمایان است؛ یعنی گلشیری وقتی به این نوع صحنه‌ها می‌رسد، حوادث و رویدادهای داستان را شروع می‌کند و چون خواننده قبلاً برای پذیرش این صحنه‌ها آمادگی دارد و پذیرش یا هضم آن برای مخاطب فراهم یا قابل قبول شده‌است در این‌صورت با آماده‌سازی دوگانهٔ صحنه‌های رمان پی‌ریزی شده و بعضی از نقشه‌ها افشا نمی‌شوند، چون جزئی از رمان هستند.

ارائهٔ گذشته و آینده به شکلی نمایشی

این روش که می‌تواند گاهی به نویسنده این امکان را بدهد صحنه‌های زمان حال را منفعل و کمرنگ‌تر جلوه دهد و بالعکس صحنه‌های زمان گذشته را برجسته و پرتحرک جلوی چشم خواننده ترسیم نماید شیوه‌ای اثربخش است و تأثیر زیادی در شکل‌گیری صحنهٔ داستان دارد و از طرفی مورد علاقهٔ خواننده قرار می‌گیرد که نمونه را در رمان شازده احتجاب مشاهده می‌کنیم: « و پدر بزرگ دست کشید به سبیل پرپشتش، سرفه کرد و توی قاب عکسش تکان خورد. گرد وخاک که نشست شازده رنگ تاسیدهٔ صورت پدر بزرگ را دید و آن خطوط عمیق پیشانی را و دولایهٔ گوشت غبغب را. پدر بزرگ گرد روی آستینش را تکاند. سرداری شمسه‌اش بی‌رنگ بود. خط شکستهٔ عکس هنوز روی شانهٔ چپ پدر بزرگ داشت شکل می گرفت. خطوط سایه‌دار و بی‌رنگ دست‌های پدر بزرگ داشت شکل می‌گرفت. اما شازده باز عین خیالش نبود تا بلند شود و مثل آن روزها جلوش دست به سینه بایستد» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۲). برهمین اساس گلشیری در شازده احتجاب طوری ساختار صحنه‌ها را در داستان پیش‌می‌برد که انتقال صحنه از حال به گذشته و از حال به آینده قابل دسترسی و امکان‌پذیر است. این ابزار می‌تواند جنبهٔ نمایشی این صحنه‌ها را به همراه داشته و هرجا شرایط اقتضا کرد جنبهٔ انفعالی و برجستگی صحنه‌ها کاسته یا بیشتر گردد. نقش زاویهٔ دید از نظر گلشیری در این تکنیک آن است که گذشته را به یاد بیاورد و آینده را برای خواننده پیش‌بینی کند؛ یعنی تونل‌زدن از حال به گذشته و از حال به آینده که همان پیش‌بینی است. بیشاپ هم در این باره معتقد است: «در ساختار صحنه نویسنده لازم است گاهی صحنهٔ حال را با شکلی انفعالی نشان اما زمان گذشته و آینده را به شکلی پرتحرک و نمایشی ارائه دهد» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۴۲۰-۴۲۱). در بررسی و تحلیل این شاخصه در رمان شازده احتجاب باید گفت به صورت کیفی و مطلوب در این رمان استفاده شده‌است.

صحنه های دو شخصیتی

یکی از نقایص متداول در رمان‌های اولیهٔ نویسندگان این است که داستان کوتاه گره‌افکنی و عرصهٔ عملی محدودی دارد، بنابراین نویسندگان داستان کوتاه بنابر تجارب در نوشتن رمان از صحنه‌هایی استفاده می‌کنند که دارای دوشخصیت هستند و از این طریق مایلند که رمان خود را گسترش دهند؛ لذا رمان آنها نیز به صحنه های دوشخصیتی اتکاء دارند. (همان: ۳۵۳). در تحلیل این روش باید تأکید کرد گلشیری آشنا به ابزارها و تکنیک‌های داستان‌نویسی است. او سعی داشته در نوشتن رمان شازده احتجاب از این عیب و نقصی اجتناب و دوری کند. بنابراین اکثریت صحنه‌های رمان شازده احتجاب چند شخصیتی است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «و تو پدر سوخته، بیرونش کردی تا برود این طرف و آن طرف بنشیند و بگوید شازدهٔ بزرگ، که من، چه کارها که نکردم، که چطور با دست خودم مادرسلطیه‌ام را کشتم، که من رفتم در خانهٔ حجةالاسلام و کهف‌المؤمنین‌والمؤمنات و به نوکرهای آقا گفتم: بگویید بیاید بیرون. نوکرهای آقا رفتند و آمدند و به من، به شازده بزرگ، گفتند آقا می‌فرمایند که هرکس در ظلّ توجهات آقا بست بنشیند... که زدم تخت سینه نوکرها و رفتم توی اندرون. زن‌ها که دور حوض نشسته بودند جیغ کشیدند و دویدند توی اطاق‌ها» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۶). باید گفت اگر رمان از طریق تعداد زیادی از صحنه‌های دو شخصیتی نوشته شود بسیار طولانی، کند و خسته کننده خواهدشد. بر همین اساس با تکیه بر این روش ساده در اصل نویسنده از گسترش دائمی رمان جلوگیری می‌کند. در بررسی و تحلیل این شاخصه باید گفت گلشیری این روش صحنه‌پردازی را در شازده احتجاب محدود کرده تا از سکون آن بکاهد، چون استفاده از صحنه‌های دو شخصیتی طولانی داستان را دچار سکون می‌کند. همچنین گلشیری از تکرار صحنه‌هایی که ساختار تشابهی دارند یا به عبارتی شبیه هم هستند دوری گزیده، چون باعث افزایش قدرت پیش‌بینی خواننده گردیده و شک و انتظار را در داستان کم می‌کند. بر این مبنا در رمان شازده احتجاب صحنه‌ها از تعدادی نکته‌های داستانی ترکیب و مختلط شده‌است که نکات طرح، روابط، تغییر شخصیت‌ها و ... را به خوبی بیان کرده‌است. از سویی دیگر چون رمان شازده احتجاب طرح مسنجمی دارد با استفاده از صحنه‌های چندشخصیتی نکات زیادی را بیان کرده و همین عامل باعث شده در صحنه‌های گروهی محتوای بیش‌تر و ساختاری جذاب‌تر ارائه شده باشد. بیشاپ هم معتقد است: «صحنه‌های دو شخصیته عمدتاً به گفت‌وگو، درون‌نگری و روایت متکی هستند. به‌علاوه چنین صحنه‌هایی نویسنده را به استفاده از استناد تاریخی، صحنه‌های وسیع و یا پیشینه‌ای طولانی ترغیب نمی‌کنند، بلکه رمان را به راهی باریک محدود می‌کنند. در این حالت خواننده همیشه منتظر است که به صحنهٔ بعدی برسد

البته نه به این دلیلی که شک و انتظار داستان قوی است بلکه خواننده مجبور است برای رسیدن به صحنهٔ بعدی مطالب زائدی را بخواند» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۳۵۴).

ساختار پوششی و ساختار منفصل

باید گفت در این رمان بین ساختار پوششی و مشکل شخصیت‌ها شک و انتظار ایجاد شده‌است. به عبارتی وقفه از بین رفته و خلائی از این طریق وجود ندارد. لذا پس از حل مشکلی، مشکل بزرگ‌تری در همان صحنه حادث گردیده‌است ولی روند دو مشکل کُند بوده و فاصلهٔ آنها برجسته نیست که نمونه را مشاهده می‌کنیم: « و شازده داد زد: – تو خفه شو. فقط هر کاری که گفتم بکن. فخری پیشبند بسته بود. جارو دستش بود. با همان روسری گلدار و همان چشم‌های سیاه و زنده و آن دهان باز. ردیف دندان‌هایش درشت بود، سفید بود. گفت: – پس اقلاً اجازه بفرماین، این قاب عکس‌ها را پاک کنم. — نه لزومی نداره، فهمیدی؟ تو فقط باید به آن اتاق‌ها برسی...» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۷). در واکاوی این روش باید گفت وقتی متن داستان شازده احتجاب را می‌خوانیم به محض بروز یک مشکل در شخصیت داستان بلافاصله این مشکل حل گردیده و مشکل جدیدی در ادامهٔ روند در همان صحنه به وقوع پیوسته‌است. یعنی در این صحنه‌ها وقفه یا خلأ از بین رفته‌است و فاصله‌ای بین مشکل اول شخصیت با مشکل جدید وجود ندارد و این خالی بودن پر شده‌است. بیشاپ هم معتقد است: « با استفاده از مشکلات شخصیت‌ها و به‌کارگیری ساختار پوششی می‌توان در داستان شک و انتظار ایجاد کرد. باید گفت همگام استفاده از ساختار پوششی، وقفه‌ای بین مشکلات شخصیت نمی‌افتد، چون پس از حل یک مشکل، مشکل بزرگتری در همان صحنه ایجاد می‌شود. و این مشکل خطرناک، کشش و انتظار نیز ایجاد می‌کند» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۲۶۱). از سویی دیگر در ساختار منفصل شرایط به این سبک و سیاق نیست، بلکه قضیه برعکس ساختار پوششی است. یعنی فرایند ایجاد مشکل توسط شخصیت طوری است که فاصلهٔ کوتاهی بین مشکل اول و مشکل جدید وجود دارد. یعنی در هنگام استفاده از ساختار منفصل تا زمانی که مشکل اول حل و گشوده نشده باشد مشکل دوم اتفاق نمی‌افتد. در اصل این فاصلهٔ کوتاه وقفه‌ای است تا انفصال نشان داده شود. بنابراین گلشیری با تسلط بر ابزارهای داستانی از هر دو شیوهٔ پوشی و انفصال در رمان شازده احتجاب بهره گرفته‌است. بیشاپ هم معتقد است: «نویسندگان هنگام استفاده از ساختار منفصل، مشکلی ایجاد می‌کنند، سپس آن‌را حل و مشکل تازه‌ای به وجود می‌آورند و باز پس از حل مشکل دوم، مشکل تازه‌تری می‌آفرینند و همین‌طور. اما در این شیوه همواره بین ایجاد یک مشکل و مشکل بعدی فاصلهٔ کوتاه زمانی وجود دارد. ولی در ساختار پوششی هنگامی که مشکل اول در حال حل شدن است، مشکل تازه‌ای ایجاد می‌شود و بین این دو، وقفهٔ کندکننده نیست. ضمن اینکه نویسنده در این شیوه، اختصار را نیز رعایت می‌کند» (همان: ۳۶۱). باید گفت زمانی که با استفاده از مشکلات شخصیت‌ها در رمان ایجاد ساختار پوششی می‌کنیم در اصل با این شیوه می‌توان شک و انتظار را در رمان ایجاد کرد که بین دو مشکل وقفهٔ کُندکننده نباشد یعنی با حل مشکل اول پشت سر آن مشکل دوم در همان صحنه حادث گردد و ایجاد وقفه یا خلأ در بین دو مشکل خودش را نشان ندهد.

پیش‌آگاهی آنی

یکی از کارکردهای زبان آن است که نویسنده می‌تواند به صورت ماهرانه از آن استفاده نموده تا چیزهای عادی را به تصویر بکشد. شیوهٔ پیش‌آگاهی آنی در اصل استفادهٔ مطلوب از زبان است که نویسنده نسبت به اتفاقی که به زودی قرار است در صحنهٔ داستان رخ دهد به مخاطب یا خواننده داستان هشدار یا آگاهی‌رسانی می‌کند. لذا در سینما فیلم‌سازان همیشه با تغییردادن موسیقی زمینهٔ فیلم از این فن استفاده می‌کنند اما در داستان‌نویسی این تکنیک با به‌کارگیری زبان اتفاق می‌افتد که نمونه را در داستان شازده احتجاب گلشیری مشاهده می‌کنیم: « شازده احتجاب توی همان صندلی راحتی‌اش فرو رفته بود و پیشانی داغش را روی دو ستون دستش گذاشته بود و سرفه می‌کرد. یک بار کلفتش و یک بار زنش آمدند بالا. فخری در را تا نیمه باز کرد، اما تا خواست کلید برق را بزند صدای پا کوبیدن شازده را شنید و دوید پائین. فخرالنساء هم آمد و باز شازده پا به زمین کوبید» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۵). باید گفت در بهره‌گیری از این شیوه گلشیری با استفاده از ابزارهای زبانی قصد دارد اطلاعات و آگاهی قبلی در اختیار خواننده قرار دهد که با تبدیل کارکردی آن به توصیفی خواننده را به این فکر می‌اندازد که حتماً چیزی بیش از آنچه در صحنهٔ بالا دیده‌است وجود

دارد. در این جا علاوه بر این‌که گلشیری به خواننده هشدار و آگاهی می‌دهد بلکه همراه با شک و انتظار صحنه را نگاه می‌دارد به عبارتی خواننده در انتظار بوده که قرار است چه اتفاقی در داستان بیفتد و منتظر وقوع آن است اما زمان و وقت آن نامشخص است. در اصل با این روش گلشیری با لحن داستان پیش آگاهی داده، اگرچه جزئیات خاص نیز وضوح کامل پیدا کرده‌است. می‌توان گفت این شیوه فنی است و در اصل همان تأثیر موسیقی را ایفا می‌کند، وقتی در داستان نویسنده با زبان اشیای عادی را تبدیل به تصاویری هدف‌دار می‌کند.

حفظ تداوم صحنه‌های طولانی

توانایی نویسنده در حفظ تداوم نمایشی صحنه‌های طولانی یکی از نشانه‌های تمایز نویسندهٔ مبتدی از حرفه‌ای است. در این تکنیک نویسنده باید برای سرعت بخشیدن به داستان، هدایت انتقال‌های سریع و ایجاد حس نزدیکی در خواننده، دائما از صحنه‌های کوتاه (یک یا چهار صفحه تایپی) استفاده کند. با این حال ردیف‌کردن صحنه‌های کوتاه زیاد، پشت سرهم، داستان سریع را تکه‌تکه می‌کند و خواننده فضای کافی در اختیار ندارد تا تصویری کامل دریافت کند و فرصت کافی ندارد تا پیوند عمیقی با محتوای ناگفتهٔ رمان برقرار کند. (بیشاپ ۱۳۸۲: ۳۲۴). براین اساس در داستان شازده احتجاب، گلشیری به منظور دوری از نقایص این روش از ویژگی‌های رفتاری شخصیت که به طور ضمنی به عناصر انگیزه و احساس اشاره دارد تکیه کرده و جوهرهٔ پنهان روابط را که خواننده فقط در صحنه‌های طولانی آن‌را احساس می‌کند به نمایش گذاشته‌است. لذا به‌کار بستن این شیوه طبق تحلیل‌های بالا همان محتوای ناگفتهٔ رمان شازده احتجاب است. به عبارتی مخاطب گلشیری در شازده احتجاب برای درک و دریافت این محتوا به جای اینکه صرفاً حوادث صحنه را بخواند باید کل صحنه را حس کند. این روش زمانی اتفاق می‌افتد که نویسنده از تداوم صحنه‌های طولانی استفاده کند که گلشیری یکی از آنهاست که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «اشاره کرد به چلچراغ‌ها، با همان دستی که توی آستین چین‌دار بود، حتماً. فخری روشن کرد. تمام شمع‌های چلچراغ‌ها را روشن کرد. چه نوری! فخرالنساء، حتماً، پلک نمی‌زد. گفت شمعدان‌ها را هم روشن کن. اشاره کرد با همان دستی که...یا نکرد. من گفتم: این چه کاری ست، فخرالنسا؟ گفت: مگر چی شده؟ شازده؟ چشم‌هایش پیدا نبود. هیچ وقت درست پیدا نبود...» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۱۱). با این روش باید گفت رمان شازده احتجاب با توجه به صحنه‌های به‌کار گرفته‌شده، سریع پیش می‌رود و هیجان نیز در اصل به آن افزوده شده و چاشنی آن قرار گرفته‌است. لذا سرعت زیاد در صحنه‌های این رمان باعث گردیده بسیاری از سایه روشن‌ها و ویژگی‌های باطنی شخصیت‌ها از نظر پنهان باشد؛ به بیان دیگر معلوم نیست شخصیت‌ها در اعماق وجودشان چه احساسی دارند. بنابراین ترکیب صحنه‌های پرشتاب و تبدیل به صحنه‌های طولانی از ویژگی‌های گلشیری در نوشتن رمان شازده احتجاب است. آوردن واقعیت‌های انسانی نیز در ساختار صحنه‌های رمان به دلیل آن است که سرعت داستان کم نگردد و این خودش ویژگی مطلوب و اثرگذار است. بیشاپ هم معتقد است: «نویسندهٔ حرفه‌ای حتی در صورت لزوم می‌تواند تداوم صحنه‌های صد صفحه‌ای را نیز حفظ کند» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۳۲۵).

صحنه‌های تک‌منظوره

استفاده از صحنه‌های کوتاه اتصال‌دهندهٔ تک‌منظوره در ساختار رمان اپیزودیک بسیار مهم است. این نوع صحنه‌ها بدون اینکه روند قبلی داستان را پیچیده کنند سرعت آن را افزایش می‌دهند. به بیانی دیگر صحنه‌های کوتاه به صورت ناگهانی هستند و فقط یک هدف را در رمان دنبال می‌کنند که آن در اصل بیان نکته‌ای آنی و گذراست. صحنه‌های تک‌منظوره حادثه و فاصلهٔ کوتاهی بین دو حادثه طولانی است. (همان: ۳۳۲). در بررسی و تحلیل متن شازده احتجاب باید گفت گلشیری در این رمان از صحنه‌های تک منظوره استفادهٔ زیادی کرده‌است. این نوع صحنه‌ها جهت انتقال آنی پیام‌ها به صورت ناگهانی توسط گلشیری بهره گرفته شده‌اند. هدف گلشیری از بهره‌گیری این صحنه‌های کوتاه تسریع داستان یا همان سرعت بخشیدن به آن است. صحنه‌های کوتاه و تک‌منظوره وقفه یا درنگی است بین دو صحنهٔ طولانی که گاهی تنوع و خستگی را از مخاطب دور می‌کند که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «و خسرو می‌خواست بادبادکش را هوا کند. دو دیوار با چشم‌های موریانه خورده‌شان در دو طرف او نشسته بودند. و خسرو

همه‌اش در این فکر بود که چطور می‌تواند باز بگریزد. باد می‌آمد. بادبادک با آن دنباله و گوش‌های سرخ و سبزش توی زمینه آبی آسمان بود...» (گلشیری، ۱۳۶۸: ۳۱).

روایت صحنه‌های کوچک

روایت صحنه‌های کوچک در داستان شگردی است که نویسندگان خلاق در نوشتن از آن بهره می‌گیرند، و مصالح یا ابزاری است در دست نویسنده که بتواند صحنه‌های غیرمهم را به شکل روایتی فشرده جمع‌آوری کرده و با سرعت بخشیدن به جریان و روند داستان اجازه نمی‌دهد وقت خواننده در سیاهه‌ای از صحنه‌های غیرنمایشی از بین برود و ملالت و خستگی مخاطب بیشتر گردد. برهمین اساس گلشیری داستان شازده احتجاب را نوشته‌است. باید گفت گلشیری با بهره‌گیری از این روش صحنه‌های کوچک و منفرد و غیرنمایشی زیای در این داستان خلق کرده‌است که هدفش هیجان‌انگیزکردن داستان نیست اما وجودشان در این داستان ضرورت و اهمیت پیدا کرده‌است. از طرفی اطلاعاتی که در روایت داستان شازده احتجاب به خواننده داده شده‌است طوری است که حرکت و سرعت این داستان را نگرفته بلکه از ایستایی داستان کاسته شده و بر پویایی آن افزوده شده‌است که نمونه را مشاهده می‌کنیم: «و سرفه کرد، بلند و کشدار. و فهمید که نمی‌تواند و رها کرد تا پدر بزرگ همچنان عکسی بماند نشسته برتختی یا بر پشت اسبی رام و یا پشت آن تودهٔ گوشت بی‌شکل و زنده و خندان...» (همان: ۱۶). از نگاه بیشاپ: «زمان مناسب برای روایت کردن در داستان هنگامی است که نویسنده بخواهد از مجموعه‌ای صحنه‌های کوچک، منفرد و غیرنمایشی استفاده کند. این‌گونه صحنه‌ها کمی مهم‌تر از جزئیات آماری (سیاهه‌نویسی) زمان حال و بیان‌گر گذشت زمان، تغییر مکان و فعالیت‌های زندگی روزمره هستند. و اگرچه هیجان انگیز نیستند اما وجودشان ضروری است» (بیشاپ، ۱۳۸۲: ۳۱).

۳– نتیجه‌گیری

نتایج پژوهش نشان می‌دهد هوشنگ گلشیری از شیوه‌های مختلفی در ساختار و پرداخت صحنهٔ داستان شازده احتجاب استفاده کرده‌است که این روش‌ها از وجوهی قابل تطبیق با نظریهٔ لئونارد بیشاپ است. در ذکر این شاخصه‌ها: آماده‌سازی دوگانه، شروع‌کردن از وسط صحنه، استفادهٔ تصنعی از فنون داستان‌نویسی، استفاده مکرر از صحنه‌هایی که دوشخصیت دارند، انتقال صحنهٔ آینده به زمان حال، ایجاد تعادل بین حادثه و تجربهٔ شخصیت، تقسیم صحنه‌های تک حادثه‌ای و ... روش هایی هستند که در این رمان مورد استفاده قرارگرفته‌اند. هم‌چنین یافته‌ها نشان می‌دهد در ساختار این رمان یعنی شازده احتجاب صحنهٔ ارائه گذشته و آینده به شکلی نمایشی است که به صورت کیفی و مطلوب نشان داده شده‌است، چون این شیوه توانسته گاهی به نویسنده این امکان را بدهد صحنه‌های زمان حال را منفعل و کمرنگ‌تر جلوه دهد و بالعکس صحنه‌های زمان گذشته و حال را برجسته و پُرتحرک جلوی چشم خواننده ترسیم نماید. شاخصهٔ دیگری که از بسامد بالایی در این رمان برخوردار است استفادهٔ مکرر از صحنه‌های دوشخصیتی است که گلشیری سعی داشته در این رمان از این عیب و نقصی که نویسندگان داستان کوتاه دارند دوری کند. بنابراین با این شیوه او ازگسترش دائمی جلوگیری می‌کند تا از سکون آن بکاهد.

منابع

آبستفلد، ریموند، (۱۴۰۰)، ***صحنه‌پردازی در رمان،*** ترجمه عبدالله کریم زاده، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

اسماعیلی، صدیقه، (۱۳۸۳)، ***چگونه داستان بنویسیم،*** چاپ سوم، تهران: انتشارات نگاه.

بیشاپ، لئونارد، (۱۳۸۳)، ***درس‌هیئی دربارهٔ داستان‌نویسی: به ضمیمهٔ مصاحبه با ایزاک سینگر و جوزف هلر،*** ترجمهٔ محسن سلیمانی، چاپ سوم، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

پروینی، خلیل، (۱۳۸۱)، «نگاهی به داستان و اجزای تشکیل‌دهندهٔ آن»، ***مجلهٔ دانشکدهٔ ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران***، شمارهٔ پیاپی ۱۰۰۹، صص ۴۹۷-۵۱۶.

پلاگمان، بنتس، (۱۳۸۷)، ***چگونه داستان بنویسیم***، ترجمهٔ بهرنگ اسماعیلیون، تهران: نشر روزبهان.

حبیبی، علی اصغر، (۱۳۹۴)، «واکاوی تطبیقی عنصر صحنه در داستان‌های بزرگ علوی و نجیب محفوظ»، ***مجموعه مقاله‌های دهمین همایش بین‌المللی ترویج زبان و ادب فارسی***، *دانشگاه محقق اردبیلی*، صص ۵۴۹-۵۶۰.

حنیف، محمد، (۱۳۷۹)، ***راز و رمزهای داستان‌نویسی***، تهران: نشر مدرسه.

قاسم زاده، محمد، (۱۳۸۳)، ***داستان‌نویسان معاصر ایران(گزیده و نقد هفتاد سال داستان‌نویسی معاصر ایران)***، تهران، انتشارات هیرمند.

گلشیری، هوشنگ، (۱۳۶۸)، ***شازده احتجاب***، تهران: نشر نیلوفر.

میرصادقی، جمال، (۱۳۷۶). ***عناصر داستان***، چاپ سوم، تهران: سخن.

میرصادقی، جمال، (۱۳۸۱)، ***داستان‌نویس‌های نام‌آور معاصر ایران با نقد و بررسی آثار سی و یک نویسنده از آغاز داستان‌نویسی نوین ایران تا انقلاب ۱۳۵۷***، تهران: نشر اشاره.

مستور، مصطفی، (۱۳۷۹)، ***مبانی داستان کوتاه***، چاپ سوم، تهران: نشر مرکز.

میور، ادوین، (۱۳۷۳)، ***ساخت رمان***، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

وستلند، پیتر، (۱۳۷۱)، ***شیوه‌های داستان‌نویسی***، تهران: نشر مینا.

یونسی، ابراهیم، (۱۳۶۹)، ***هنر داستان‌نویسی***، چاپ هشتم، تهران: انتشارات نگاه.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

The Social Semiotics of Hasanak the Vizier in Tarikh-i Bayhaqi in Light of Pierre Guiraud's Theory

Zahra, GanbarAli Bageni[1], Shahin Ojaq Alizad[2] and Mehdi Mahouzi[3]

1- Faculty member of Applied Linguistics Research Center, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Roudehen, Iran
2- Associate Professor Persian language and literature, Applied Linguistics Research Center, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Roudehen, Iran
3- Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Roudehen Branch, Islamic Azad University, Roudehen, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/04/15
Accepted:
2025/09/17
pp:
93- 106

Keywords:
Hasanak the Vizier;
Tarikh-i Bayhaqi;
Signs;
Social Etiquette

ABSTRACT

As a significant approach in textual analyses, social semiotics helps writers unveil the hidden layers of the text. The present study examines the implications in the story Hasanak the Vizier in the history book Tarikh-i Bayhaqi in the light of Pierre Guiraud's social semiotics theory. Therefore, the execution of Hasanak is analyzed at two levels: identity signs and social etiquette signs. As to identity signs, such categories as religion, clothing and occupation were concerned, while the tone of voice and non-verbal communication were the case in social etiquette signs. Findings suggest that religion is an important and key element in the area of identity signs. In fact, in line with the political component in the structure of the study, religion is almost hidden in the story such that the core of the story of Hasanak the Vizier, i.e., the execution of Hasanak is the result of the coordination between the two elements. When it comes to social etiquette signs, a group of characters is in conflict with another group: on the one hand, Abu Sahl Zawzani and the ruler and caliph of Baghdad, on the other hand, Hasanak the Vizier and Khwaja Ahmad Hassan Meymandi and the general public. This unjust rivalry between the two groups resulted in the execution of Hasanak.

Citation: GanbarAli Bageni, Z., ojaq Alizad, S., & Mahouzi, M. (2026). A Study of Individual and Social Alienation in Simin Behbahani's Poems Using Erich Fromm's Theory Approach. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 93-106.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.56112.1029

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.6.7

[1] **Corresponding author:** GanbarAli Bageni, **Email:** zahra.ghanbaralibaghni@gmail.com, **Tell:** +98 09360308981

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

بررسی ازخودبیگانگی فردی و اجتماعی در اشعار سیمین بهبهانی با رویکرد نظریهٔ اریک فروم

زهرا قنبرعلی باغنی[۱]، شهین اوجاق علیزاده [۲] و مهدی ماحوزی [۳]

۱- عضو هیئت علمی مرکز تحقیقات زبان‌شناسی کاربردی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.

۲- دانشیار رشته زبان و ادبیات فارسی، مرکز تحقیقات زبان‌شناسی کاربردی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.

۳- دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، واحد رودهن، دانشگاه آزاد اسلامی، رودهن، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۴/۰۷/۲۶

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۱/۲۶

صص:
۱۰۶-۹۳

واژگان کلیدی:
اریک فروم،
سیمین بهبهانی،
از خودبیگانگی،
بیگانگی با همنوع،
تبعیض اجتماعی.

چکیده

ازخودبیگانگی، یکی از مهم‌ترین مسائل انسان‌شناختی است که در رشته‌های گوناگون همچون جامعه‌شناسی، روان‌شناسی، فلسفه، الهیات و ادبیات مورد توجه قرار گرفته‌است. اریک فروم معتقد است عواملی همچون فقدان روابط انسانی، بت‌پرستی (چه به شیوهٔ قدیم و چه نوین)، عدم معنا و هدف در زندگی، شهوت، قدرت، تسلط سرمایه‌داران و... موجب ازخودبیگانگی فردی و گاه نیز دچار بیگانگی با همنوع می‌شود. این پژوهش با روش تحلیلی- توصیفی به بررسی ازخودبیگانگی فردی و اجتماعی در اشعار سیمین بهبهانی بر پایهٔ نظریهٔ اریک فروم می‌پردازد. یافته‌های پژوهش نشان می‌دهد که سیمین در اشعارش به وضوح به مسئلهٔ «از خودبیگانگی و تنهایی انسان معاصر» اشاره می‌کند. او به خوبی نشان می‌دهد که چگونه تبعیض اجتماعی، جنگ، درد و رنج، فقر و ناامیدی می‌تواند موجب از خودبیگانگی افراد شود. اشعار بهبهانی نه تنها بازتاب‌دهندهٔ دردها و رنج‌های فردی که موجب ازخودبیگانگی در وی می‌شوند، وی گاه نیز برای پیدا کردن هویت و معنای زندگی و رهایی از بیهودگی، سعی در برقراری ارتباط با دیگران دارد.

استناد: قنبرعلی باغنی، زهرا، اوجاق علیزاده، شهین و ماحوزی، مهدی. (۱۴۰۴). بررسی ازخودبیگانگی فردی و اجتماعی در اشعار سیمین بهبهانی با رویکرد نظریهٔ اریک فروم. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۹۳-۱۰۶.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.56112.1029
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.6.7

[۱] **نویسنده مسئول:** قنبرعلی باغنی، **پست الکترونیکی:** zahra.ghanbaralibaghni@gmail.com ، **تلفن:** ۰۹۳۶۰۳۰۸۹۸۱

۱– مقدمه

جامعه‌شناسی ادبیات به دنبال مشکلات و معضلات جامعه‌ای است که شاعر و نویسنده در نوشتهٔ خویش به آن می‌پردازد. به عبارت دیگر جامعه‌شناسی ادبیات «مطالعهٔ تولید و توزیع و مصرف ادبیات در مقیاس جامعه است» (اسکارپیت، ۱۳۷۴: ۵). ازخودبیگانگی یکی از مفاهیم کلیدی در مباحث روان‌شناسی و جامعه‌شناسی است که به وضعیت افرادی اشاره دارد که در آن احساس می‌کنند از خود واقعی‌شان فاصله گرفته‌اند و در نتیجه ارتباطشان با خود، دیگران و جامعهٔ پیرامون مختل شده‌است. اریک فروم، روان‌شناس و جامعه‌شناس آلمانی، واژهٔ «ازخودبیگانگی[1]» را نخستین بار در کتاب *گریز از آزادی*[2] مطرح کرد وسپس در کتاب *جامعهٔ سالم*[3] به تفسیر آن پرداخت. بر اساس نظریهٔ اریک فروم، از خودبیگانگی ناشی از عدم تحقق نیازهای اساسی انسان و فقدان ارتباطات واقعی با دیگران است. بیگانگی تفسیری از وضعیت انسان در جامعه صنعتی است. فروم در تفسیر خود از بیگانگی انسان می‌گوید: «بیگانگی حالتی است که در آن شخص خود را غریبه‌ای حس می‌کند، یا بهتر بگوییم از خود بیگانه می‌شود. دیگر خود را مرکز عالم به حساب نمی‌آورد و خالق اعمال خود نیست، بلکه اعمال و نتایج آن، حاکم بر وی هستند؛ از آن اطاعت و یا حتی آن را ستایش می‌کند. شخص مبتلا به پدیدهٔ بیگانگی، نه با خود تماس دارد ونه با سایرین. مردمی را که دارای حس مشترک وعقل سلیم باشند دوست دارد، بدون آنکه با خود یا جهان خارج تولید هم‌بستگی داشته باشد» (فروم، ۱۳۹۴: ۱۵۰). ازخودبیگانگی هویت واقعی انسان را سلب کرده و موجب فقدان هویت در فرد می‌شود و به عبارت دیگر فرد از خودبیگانه در واقع دچار نوعی ازخودبیگانگی می‌گردد.

مفهوم ازخودبیگانگی در آثار ادبی نیز به‌طور گسترده‌ای مورد بررسی قرار گرفته‌است. سیمین بهبهانی، در اشعار خود به بررسی احساسات و تجربیات فردی و جمعی پرداخته است. وی در آثارش به وضوح به مسئلهٔ از خودبیگانگی و تنهایی انسان معاصر اشاره می‌کند. در اشعار سیمین بهبهانی، می‌توان نشانه‌هایی از این بیگانگی را مشاهده کرد؛ جایی که شخصیت‌های شعر او در جست وجوی هویت و ارتباطات واقعی هستند اما به دلیل فشارهای اجتماعی، فرهنگی و اقتصادی (مانند نابرابری‌های اجتماعی، فقر، دروغ، جنگ، ناامیدی، فحشا و..) از خودِ واقعی‌شان فاصله می‌گیرند. هدف از این جستار بررسی ازخودبیگانگی فردی و اجتماعی در اشعار بهبهانی بر اساس نظریهٔ اریک فروم است. این جستار به دنبال پاسخ به این پرسش‌هاست که آیا اجتماع موجب ازخودبیگانگی فردی در سیمین بهبهانی شده‌است و هم‌چنین وجوه اشتراک وتناقض ازخودبیگانگی در نظریه‌های اریک فروم با اشعار سیمین بهبهانی در چه مواردی است؟

بیان مسئله

الیناسیون با فلسفهٔ «هگل» آغاز و با «مارکس» همگانی شد. فروم اندیشهٔ مارکس، هگل و آرای فروید را با هم تلفیق کرده و تحت تأثیر آنها نظریات جامعه‌شناسی و روان‌شناسی خود را عرضه می‌کند. در نگاه فروم «آزادی و گریز از آزادی» به همان مفهوم از خودبیگانگی به کار رفته‌اند که بر قطع رابطهٔ فرد با طبیعت خود دلالت دارند. انسان در این میان باید آزادی و استقلال خود را حفظ کرده و بتواند با دیگران ارتباط مثبت برقرار کند. وی باید بتواند «من بودن» و هویت خود را به عنوان موجودی فعال و غیروابسته به گروه یا اجتماعی پیدا کند. «تمام آموزگاران بزرگ بشری، برای زندگی بهتر وحیات متعالی‌تر، هنجارهای یکسانی را پیشنهاد می‌کنند و جوهرهٔ این هنجارها چیزی نیست جز غلبه بر حرص، توهمات و نفرت ودستیابی به عشق وعاطفه تا از این طریق، رسیدن به حدّ اعلای مرتبهٔ انسانی ممکن شود» (فروم، ۱۳۹۳ :۱۸). اریک در همه جا عشق را درمانی برای همهٔ دردها

---

[1] . alienation.
[2]. Escape from Freedom.
[3] . The Sane Society.

می‌داند و در هر زمینه‌ای آن را راه‌گشا می‌داند. هرچند وی مسئلهٔ «شدن» را در برابر «بودن» در قالبی ماده‌گرایانه بیان کرده‌است و با مشاهدهٔ دنیای امروز به این نتیجه می‌رسد که داشتن را هدف زندگی پنداشتن، پدیده‌ای اجتماعی است که ریشه در واقعیت‌های اقتصادی جوامعی دارد که زیاد دارند و در نتیجه دچار این وسوسه می‌شوند که اجازه بدهند داشته‌هایشان برای آن‌ها تصمیم بگیرند ویا هویت آنها را تعریف کنند.[۱] اما می‌بینیم که وی در پایان کتاب *هنر بودن* از نگاه مادی‌گرای «من چیزی هستم که دارم» به سمت کمال‌گرایی و مفهوم «به زیستن» با تکیه بر «من همان چیزی هستم که هستم»، سوق داده‌می‌شود. فروم در آثارش به این نکته اشاره می‌کند که انسان‌ها در دنیای مدرن با چالش‌های زیادی روبرو هستند که موجب می‌شود احساس بیگانگی و تنهایی بیشتری را تجربه کنند. وی بر این باور است که انسان‌ها برای تحقق هویت واقعی خود نیازمند روابط عمیق و معنادار با دیگران هستند.

۱- ۱- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ «از خودبیگانگی فردی و اجتماعی بر اساس نظریهٔ اریک فروم در اشعار سیمین بهبهانی» تاکنون پژوهش مستقلی انجام نشده اما دربارهٔ ازخودبیگانگی پژوهش‌های مختلفی صورت گرفته‌است؛ از جمله:

- بشیری، (۱۳۸۴). در مقالهٔ «ازخودبیگانگی» به دیدگاه افراد مختلف مانند هگل، فوئر باخ، مارکس و اسلام پرداخته‌است.
- کریمی و ذاکری، (۱۳۹۰). به بررسی مؤلفه‌های ازخودبیگانگی در داستان‌های کودک و نوجوان پرداخته‌اند.
- خانمحمدی، (۱۳۹۴). در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مفهوم از خودبیگانگی در نظر اریک فروم و جلال آل احمد» به مفهوم از خودبیگانگی در چهار بعد ماهیت، نمودها، ریشه‌ها و راه‌های برون‌رفت از آن پرداخته‌است.
- یاری قلی و صیادی، (۱۳۹۵). در مقاله‌ای با عنوان «از خودبیگانگی از دیدگاه اریک فروم و مقایسهٔ آن با دیدگاه اسلام»، به تفاوت میان عقیدهٔ فروم (دین موجب ازخودبیگانگی) و اسلام براساس آیات الهی (دین مانع ازخوبیگانگی) می‌پردازد.
- فرزین، (۱۳۹۶). در مقالهٔ «از خودبیگانگی از حافظ تا اریک فروم » به مسئلهٔ ازخودبیگانگی در اشعار حافظ پرداخته‌است.
- هاشمی و دیگران، (۱۴۰۰). درمقاله‌ای با عنوان «بررسی تبارشناسانهٔ مفهوم الیناسیون (ازخودبیگانگی) در داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی» به تحلیل ماجرای ازخودبیگانگی انسان ایرانی در داستان گاو ساعدی در مواجهه با پذیرش واقعیت با توجه به ساختار نظریهٔ بیگانگی هگل پرداخته‌است.

۲- بحث و یافته‌های تحقیق

مفهوم ازخودبیگانگی۲ «از قرن هجدهم با نقد جامعه‌شناسانهٔ روسو آغاز می‌شود» (jaeggi,2014: 56). اما تاکنون تعریف کاملی از آن وجود ندارد تا آن جا که بلونر۳ معتقد است که «چند وجهی بودن این مفهوم بر پیچیدگی و آشفتگی معنایی آن افزوده است» (blouner, 1964: 11). ازخودبیگانگی حاصل ورود انسان به دنیای مدرن است. این احساس تا پوچی و وانهادگی که نتیجهٔ شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی است، امتداد می‌یابد. (ollman&Bertell, 1976: 77). واژهٔ ازخودبیگانگی در طول تاریخ گاه مفهومی با بار ارزشی مثبت و گاه نیز بار ارزشی منفی داشته است۴. «الیناسیون یا از خودبیگانگی به معنای مثبت

---

٤. برای اطلاعات بیشتر نک:

fromm. E. (1976)**to have or to be?** Vol50, ed. R.n. anshen. New york: world persectives, harper and row, 1976.

[2] Alienation.

[3] .blouner.

۷- مفهومی که در محافل علمی و فرهنگی مطرح و در اینجا مدّنظر است، کاربرد منفی آن است.

یعنی وارستن از خود یا از خود بی خود شدن است. از این رو، به معنای خَلْسه یا وجد و حال عرفانی است. اگر الیناسیون را به این معنا در نظر بگیریم، در واقع یک روش عرفانی (mystic) است برای رسیدن به دانش حقیقی. در این صورت، در مقابل روش عقلانی قرار می گیرد. در روش عقلانی انسان می کوشد با تحلیل و ترکیب مفاهیم به حقایق جهان دست یابد، ولی در روش عرفانی، عارف برای رسیدن به حقیقت سعی می کند از خویشتن خویش بیرون آید و حقیقت را در خود حقیقت درک کند» (دریابندری، ۱۳۹۶: ۳۲۶.) در جوامع نخستین «افراد به صورت طبیعی کاملاً با جهان اطرافشان متحد و یکپارچه بودند و هیچ گونه تعارضی در ساختار اجتماعی آنها وجود نداشت. وحدتی که در این جوامع اساطیری وجود داشت در این مرحله از تاریخ بشر به وسیلهٔ تفکر از بین رفت» (هگل، ۱۳۸۱: ۵۲).۱ در ایران، شریعتی از معدود کسانی است که بحث الیناسیون را با زبانی ساده بیان کرده‌است. وی این مفهوم را به «بی‌خودی، از خودبیگانگی، جن‌زدگی و ...» تعبیر کرده‌است. شریعتی از مذهب، پول، عرفان و ... به عنوان عوامل متعدد از خودبیگانگی نام می‌برد و راه حل این بی‌خودی شدن را خودآگاهی می‌داند. (شریعتی، ۱۳۸۹: ۱)

شعر و متن ادبی همواره به صورت مستقیم و گاه غیرمستقیم به معضلات اجتماعی و روانی جامعه و انسان می‌پردازند. جامعه‌شناسی ادبیات به دنبال «مفاهیمی مانند قدرت سیاسی و اقتدار خانوادگی و ارزش‌های اخلاقی است. مادی‌گرایی و خان‌سالاری و آرمان‌خواهی است» (اسکارپیت، ۱۳۷۴: ۷). جامعه‌شناسی ادبیات علاوه بر پرداختن به جامعه، به ارزش‌های اخلاقی نیز می‌پردازد. درنهایت می‌توان گفت جامعه‌شناسی ادبیات «در پی رسیدن به آرمان‌ها و آرزوهاست» (اقتصادی و سام خانیانی، ۱۳۸۹: ۱۹۸). به عبارت دیگر در جامعه‌شناسی ادبیات به دنبال «توجیه مطالب و حوادث اجتماعی مندرج در کتب نظم و نثر زبان فارسی آن هم به صورت مختصر و بیان نقطه نظرهای نویسندگان و شاعران در مورد مسائل اجتماعی روزگار خود» (سلیم، ۱۳۷۷: ۱۳) هستیم. در این میان سیمین، با شعر خویش واقعیت‌های اجتماع را به نمایش می‌گذارد و عواطف، مسائل اجتماعی، سیاسی، فرهنگی و اقتصادی را در شعر خود همراه می‌کند. وی از جمله شاعرانی است که گاه همین معضلات اجتماعی مانند جنگ، فقر، ناامیدی، دروغ و فحشا وی را تا مرز ازخودبیگانگی می‌برد و او را به تنهایی و انزوا می‌کشاند.

از خود بیگانگی در اشعار سیمین بهبهانی

بهبهانی در اشعارش به موضوعاتی همچون تنهایی و جست وجوی هویت، نابرابری‌های اجتماعی، معضلات جامعه و ... که موجب ازخودبیگانگی فردی و اجتماعی می‌گردند، پرداخته‌است. برخی از اشعار او به وضوح احساسات مرتبط با بیگانگی را منتقل می‌کنند. در اینجا چند نمونه از مضامین و اشعار او که به این موضوع می‌پردازند، معرفی می‌شود:

احساس تنهایی و دوری از همنوع

برای هر فردی این سؤال پیش می‌آید که رابطهٔ انسان امروزی با همنوعش چگونه است؟ آنان دو تجرید، دو ماشین زنده هستند که یکدیگر را به کار می‌گیرند، کار فرما از کارگر یا کارمندش، و فروشنده از مشتریانش استفاده می‌کنند. هرکس نسبت به دیگری به منزلهٔ کالایی است، که همواره باید تا حدی دوستانه با او رفتار کرد، زیرا اگرهم نه در حال حاضر، در آینده ممکن است سودآور باشد. امروزه محبت یا نفرت چندانی در روابط انسانی دیده نمی‌شود، بلکه یک دوستی و بی‌ریایی سطحی متداول است که فاصله‌ها و تفاوت‌ها زیر این سطح نهفته شده‌اند...حتی عشق بین زن و مرد هم از این ویژگی برخوردار است. آزادی جنسی بعد از جنگ اول جهانی تلاش نومیدانه‌ای بود تا لذت جنسی متقابل جایگزین عشق عمیق گردد. چون این اقدام به شکست گرایید، روابط عاشقانه

۸- برای بررسی بیشتر مفهوم «ازخودبیگانگی» و تبین دیدگاه‌های مختلف رک. (بشیری، ۱۳۸٤: ۷۱).

بین دو جنس مخالف[۹] به حداقل کاهش یافت و به یک شرکت دوستانه مبدل شد؛ شرکتی که نیروها در آن به هم آمیخته شده‌اند تا هردو در مبارزهٔ روزانهٔ زندگی شکست نخورند و دچار رنج و تنهایی و انزوا نشوند. بیگانگی بین انسان‌ها به فنای پیوندها و علائق عمومی و اجتماعی متداول در جوامع قرون وسطی و قبل از سرمایه‌داری انجامیده‌است. جامعهٔ امروزی از «اتم‌ها» تشکیل یافته‌است. (اتم در زبان یونانی به معنای «فرد» است). ذرات کوچکی که از هم بیگانه‌اند ولی به منظور تأمین منافع شخصی و بهره‌کشی از یکدیگر سازشی بین خود برقرار کرده‌اند. (فروم، ۱۳۹۴: ۱۶۹)

سیمین بهبهانی در اشعارش به توصیف افرادی می‌پردازد که در دنیای مدرن احساس تنهایی و جدایی از خود را تجربه می‌کنند. وی در ابیات زیر در اوج درد و تنهایی، اصرار به سازش و همبستگی با دیگران دارد زیرا شاعر برای گریز از تنهایی، افسردگی، بیگانگی، مشارکت، همبستگی و تعامل را به مخاطبانش گوشزد می‌کند:

باز کن! این در به رویم باز کن! تا بیاسایم دمی از رنج خویش
دِرهمی در کیسه‌ام شایان توست بازکن تا عرضه دارم گنج خویش!
باز کن تا رنج روز خویش را ریزم امشب یک به یک بر بسترت!
و آن‌چه با من پنجه‌های جور کرد من به پاداش آن کنم پیکرت!

(بهبهانی،۱۳۹۴: ۴۰)

برای ماندن در یک جمع و احساس تعلّق داشتن باید بخشی از خودمان مانند باورها و احساساتمان را حذف کنیم، چنان‌که هستیم نباشیم تا تنها نمانیم و جدا نیفتیم. امّا بهای این با جمع بودن، گونهٔ دیگری از احساس تنهایی و تجربهٔ ازخودبیگانگی است. ما به اندازه بخش‌های بیرون‌مانده، احساس تنهایی می‌کنیم و به میزانی که مطابق جمع رفتار می‌کنیم، از خودبیگانگی را تجربه می‌کنیم. سیمین در کتاب دشت ارژن در کولی‌واره‌ها به داستان کولی می پردازد که از همان ابتدا از وی می‌خواهد دلش را نهان کند. کولی از جمله افرادی در اجتماع است که با قدم‌هایش دشت بیدار می‌شود و با زلال نگاهش برکه سرشار می‌گردد. (کولی‌وارهٔ ۱) اما همین کولی در انتظار سواری می‌ماند که او را در نهایت با خودش نمی‌برد و او در حالی که شادیش رمیده، تنها می‌گذارد. (کولی‌وارهٔ ۲) اما در (کولی‌وارهٔ ۱۴) کولی با تمام اشتیاقش دچار ازخودبیگانگی می‌شود چرا که کولی مجبور است دلش را در کنج پستوی خانه نهان کند:

کولی نهان کن دلت را در کنج پستوی خانه
تا در خموشی نپیچند آواز او، عاشقانه

(همان: ۶۶۴)

آواز خواندن، خال‌کوبی، فال گرفتن، و... جزو وجود کولی است اما به خاطر همین ویژگی‌ها طرد می‌شود. ما مانند کولی، نیاز به جمع‌هایی شبیه خودمان که در آنها بخش‌های هرچه بیشتری از خودمان را بدون ترس از تنهایی و طرد شدن تجربه کنیم، داریم. جمع‌هایی که تناقضاتی شبیه ما داشته باشند، سردرگمی‌هایشان آشنا باشد و امکان یکپارچگی به ما بدهند، وگرنه یا تنها می‌مانیم و احساس عجیب بودن می‌کنیم یا در جمع‌هایی هستیم و از خودبیگانه‌ایم. کولی در نهایت به خاطر شوخی و هوسناکی، قاضی گیسوی بریده او را به سوی زندان می‌برد چرا که نمی‌تواند خود واقعی‌اش را که هیچ تقصیری در به وجود آمدن آن ندارد، نشان دهد:

زین شوخی و هوسناکی گر شحنه با خبر گردد

---

[۹]- عشق به جنس مخالف را «می‌توان به عشق متقابل، عشق جنسی و تسلیم و رضای عاشق در برابر معشوق تقسیم کرد» (قنبرعلی باغنی و اوجاق علیزاده، ۱۳۹۶: ۲۸۸).

شمعی به سر هر انگشت آتش زند به تعزیری
قاضی تو را سوی زندان گیسو بریده خواهد برد
پیچیده گرد هر ساقت هر بافه‌ایی چو زنجیری
(همان: ۶۵۵)

کولی در میان هیاهوی مردم همیشه از خود بیگانه می‌گردد و نمی‌تواند خودش را با تمام ویژگی‌های مثبت و منفی، به نمایش بگذارد.

در جست وجوی هویت

اگر فقدان هویت، چه فردی و چه اجتماعی، در فرد و جامعه‌ای به وجود آید، افراد جامعه دچار بحران ازخودبیگانگی فردی، اجتماعی و فرهنگی می‌گردند. بنابراین جوامع دیگر به راحتی می‌توانند با تهاجم فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی می‌توانند افراد آن جامعه را تخریب نمایند و بر جامعه ازخودبیگانه چیره شوند. «ادیان یکتاپرستی، در مقیاس گسترده‌ای، به بت‌پرستی برگشته‌اند. انسان نیروهای عشق و خرد خود را به خداوند می‌تاباند و دیگر آنها را از خود نمی‌داند؛ سپس از پروردگار خود می‌خواهد تا مقداری از انچه را که خود به او داده به وی بازگرداند... در این معنی، هر نوع عبادت تسلیمی، از خودبیگانگی و بت‌پرستی است. دیگر آنچه عشق نامیده می‌شود چیزی جز بت‌پرستی و پدیدهٔ از خودبیگانگی نیست. با این ترتیب، نه خدا پرستش می‌شود و نه بت؛ بلکه چیز دیگری مورد پرستش است. در این رابطهٔ تسلیمی، عاشق عشقش را، نیرویش را و فکرش را به دیگری منتقل می‌کند و سپس او را برتر از خود می‌داند و در تسلیم محض و پرستش احساس رضایت می‌کند. این امر می‌رساند که چنین شخصی علاوه بر این‌که طرف مورد علاقه‌اش را انسانی عادی تلقی نمی‌کند، به نیروهای انسانی مولد در درون خود نیز آگاه نیست. او مانند بت‌پرستی تمام موهبت‌های خود را به دیگری منتقل کرده و از آن خود نمی‌داند. آنها از وی بیگانه شده و نزد کسی دیگری نهاده شده‌اند وتنها راه تماس او با آن موهبت‌ها و استعدادها تسلیم شدن و مستحیل شدن در دیگری است. همین پدیده در پرستش رهبر سیاسی وکشور نیز وجود دارد. این دو خواست و رضایت مردم به وجود می‌آیند، ولی بعداً به صورت بت‌هایی درمی‌آیند که مردم تمام نیروهای خود را به آنان واگذار می‌کنند و به امید به دست آوردن مجدد آنها با تسلیم پرستش‌شان می‌کنند» (فروم،۱۳۹۴: ۱۵۳). اما می‌بینیم که عشق سیمین دچار بیگانگی نشده زیرا در بیگانگی، عاشق تسلیم عشقش می‌شود، در حالی که سیمین در برابر عاشق سرد و بی‌اعتنا می‌گردد و بی مهریش را ابراز می‌کند.

این ابیات، کُنش شاعر در برابر حقایق جامعه را نشان می‌دهد که دارای بار منطقی است. او می‌داند دوست داشتن او دوامی ندارد، در نتیجه تصمیم می‌گیرد با شرایط موجود مبارزه کند ودوست داشتن او را در خیال و رؤیای خود مرور کند تا از تکرار حوادث و خطاهای گذشته جلوگیری کند. سیمین در این اشعار دچار بیگانگی نشده‌است. او می‌داند گریز از حقیقت (دوست نداشتن) ممکن است او را بیمار و افسرده کند، اما به خاطر حفظ غرور و شأن انسانی (کالا نبودن) از میل حقیقی خود و گفتن حقیقت چشم‌پوشی می‌کند:

سال‌ها پیش از این به من گفتی که «مرا هیچ دوست می‌داری؟»
گونه‌ام گرم شد ز سرخیِ شرم شاد و سرمست گفتمت «آری!»
باز دیروز جهد می‌کردی که ز عهد قدیم یاد آرم
سرد و بی‌اعتنا تو را گفتم که «دگر دوستت نمی‌دارم!»...
در نگاهم شکفته بود این راز که «دلم کی ز مهر خالی بود؟»
لیک تا پوشم از تو، دیده‌ی من بر گلِ رنگ رنگِ قالی بود
«دوستت دارم و نمی‌گویم تا غرورم کَشد به بیماری!

زانکه می‌دانم این حقیقت را که دگر دوستم... نمی‌داری...»

(بهبهانی،۱۳۹۴: ۱۷۷-۱۷۶)

در شعری با عنوان «کجاست آن که به آگاهی....» که «حاصل کنش درونی شاعر با درون خویش است، شاعر می‌کوشد که هویت نهفته و اندیشه‌های اجتماعی خودش را به تصویر بکشد. او با آگاهی کامل به مخاطبانش گوشزد می‌کند که من هستم، اما انسانی می‌تواند با دنیای درون من ارتباط داشته باشد که از جسم و ظاهر من عبور کند و با فکر و اندیشهٔ من در ارتباط باشد» (قنبرعلی باغنی و اوجاق علیزاده، ۱۴۰۰: ۲۱۷– ۲۱۸). زیرا هویت فردی و درونی من با دنیای بیرون، کاملاً متفاوت است:

کجاست آن‌که به آگاهی برون ز من نگرد «من» را

نگاره سازد و تندیسی فرا وجود و فرا تن را

میان سینه، شگفت‌آسا، نهان جهان دگر دارم

به چشم‌هام نگاهی کن گشوده پیش تو روزن را

(بهبهانی، ۱۳۹۴: ۷۶۵)

تسلط سرمایه‌داران بر مراکز قدرت است که باعث می‌شود غنی، غنی‌تر و فقیر، فقیرتر شود و این شکاف طبقاتی ناهنجاری‌های اجتماعی را به دنبال داشته باشد. «فروم با نگاهی دنیوی، جامعهٔ سرمایه‌داری را مورد توجه قرار می‌دهد و راه رهایی از بیگانگی را حرکت به سمت سوسیالیسم می‌داند» (خانمحمدی، ۱۳۹۴: ۱). در برخی اشعار سیمین، شخصیت‌های او در جست وجوی هویت واقعی خود هستند و در تلاش‌اند تا خود را در دنیای پر از فشارها و توقعات اجتماعی پیدا کنند:

چه دردی‌ست، آوخ، چه درد گرانی چه لقمه‌یی نان، به هر سو دویدن!

برِ ناکسان دغل ایستادن به پای فرومایه مردم خمیدن!

(همان: ۷۴)

فقدان معنا و هدف در زندگی

از نظر فروم عدم معنا و هدف در زندگی یکی از عوامل اصلی ازخودبیگانگی است. در جوامع مدرن افراد به دلیل فشارهای اجتماعی و اقتصادی، از ارزش‌های انسانی و اصالت خود دور می‌شوند. این امر سبب می‌گردد که انسان‌ها احساس بیهودگی، پوچی و در نهایت ازخودبیگانه شوند.

سیمین در شعر «شاخه‌های آهکی» از بیت اول به بیهوده بودن خود و اهدافش اشاره می‌کند. وی تمام کارهایش را به شاخهٔ آهکی که در زیر سقف کوتاه و تنگ غارها که ره به جایی نمی‌برد، تشبیه می‌کند:

وای! من بیهوده‌ام، بیهوده‌ام در کارها آه! من افتاده‌ام، افتاده چون بیمارها

روز و شب می رویم و روییدنم این است–این: شاخه‌های آهکی در زیر سقف غارها

(همان: ۴۵۰)

و در ادامهٔ شعر، تبعیت از دیگران موجب از دست دادن هویت واقعی و احساس بیهودگی و تقلید از دیگران می‌گردد، زیرا اصالت را به غیر دادن ارتباط مستقیم با ازخودبیگانگی دارد:

خالیَم، خالی‌تر از یک خواب، یا از یک سکوت	ای شما از زندگی لبریزها، سرشارها
دوستانم آدمک‌ها، آدمک‌هایم گِلی	دشمنانم گرگ‌ها، کفتارها، خونخوارها
روزهایم،هفته‌هایم، سال‌هایم، چیست؟ چیست؟	داستانی کهنه با تقلیدها، تکرارها

(همان)

بنابراین «به خاطر چیره شدن بر وحشتی که فقدان هویت به همراه می‌آورد، خویشتن را مجبور می‌بیند که همرنگ شده و متوالیاً در پی تحسین و تصویب و شناسایی رود تا مگر بدین راه به هویت از دست رفته رسد. نمی‌داند کیست، اما در این پندار است که اگر موافق انتظارات دیگران عمل کرد، لااقل آنها خواهند دانست؛ و اگر دیگران دانستند، کافی است قول آنها را بپذیرد و خود نیز بداند» (فروم، ۱۳۶۶: ۲۱۳). و همین فقدان هویت در نهایت موجب عدم معنا و هدف در زندگی انسان می‌گردد.

فقدان روابط اجتماعی

نبود روابط اجتماعی مثبت، می‌تواند فرد را از لحاظ احساسی و عاطفی محروم کند. در نهایت فرد دچار انزوا و تنهایی شده که خود باعث از خودبیگانگی می‌شود. سیمین در بیت اول، شعر ذیل، ما را با منطق و توازن اجتماعی روبرو می‌کند. او مانند دیگر انسان‌ها نیز خود را بازگو می‌کند ومی‌گوید کاش کسی را دوست می‌داشتم یا کسی مرا دوست می‌داشت. این تفکر حاصل ذهن سالم و بدون دغدغهٔ شاعر است و به نوعی ما را به همبستگی و ارتباط اجتماعی سوق می‌دهد. اما در ابیات بعدی ریشهٔ مشکلات موجود و این آسیب اجتماعی را کالبد شکافی می‌کند و می‌گوید چرا من دچار از خودبیگانگی شده‌ام؟ سیمین در پاسخ به این سؤال می‌گوید: کاش مانند چشمه‌ساری بودم و می‌توانستم مشکلات و گفته‌های خودم را بیرون بریزم ولی افسوس مانند کوهی هستم که نغمه‌ها واحوال درونی‌ام را فقط با خودم نجوا می‌کنم:

کاش من هم، همچو یاران، عشق یاری داشتم — خاطری می‌خواستم یا خواستاری داشتم...
خسته و آزرده‌ام، از خود گریزم نیست، کاش — حالت از خود گریزِ چشمه‌ساری داشتم.
نغمه‌ی سر داده در کوهم، به خود برگشته‌ام — کی به سوی غیر خود راه فراری داشتم؟

(بهبهانی،۱۳۹۴: ۱۸۸)

«جدایی اجتماع از دولت، تمام احساسات اجتماعی را متوجه کشور کرده؛ در نتیجه مملکتی شده است که بر انسان برتری دارد. انسان با تمام احساسات اجتماعی خود تسلیم کشور می‌شود، و آن را که نیروی بیگانه شده‌ای از اوست ستایش می‌کند، و در خلوت از تنهایی وانزوای خود که حاصل جدایی اجتماع از دولت است رنج می‌برد. فقط وقتی پرستش کشور ممکن است از بین برود که انسان احساسات اجتماعی خود را بازپس بگیرد و جامعه‌ای بنا نهد که در آن علائق اجتماعی چیزی اضافه‌شده بر زندگی خصوصی وی نباشد، بلکه این دو یکی و واحد باشند» (فروم، ۱۳۹۴: ۱۷۱).

یا در ابیات زیر وابستگی بیش از حد شاعر یکی از اندیشه‌های آن است. وابستگی بیش از حد باعث شده است که شاعر نتواند میان جسم و جان خود آشتی و ارتباط منطقی برقرار کند، در نتیجه شاعر دچار بیگانگی و مستحیل شدن در دیگران شده‌است:

به خنده گفتی اگر جز تو را عزیز بدارم — مرا عزیز بداری؟ به گریه گفتم... آری.

(بهبهانی،۱۳۹۴: ۱۸۶)

تبعیض و نابرابری‌های اجتماعی

مشکلات و تبعیض‌های اجتماعی در فرد احساس طرد شدن در جامعه را تقویت می‌کند که این امر موجب ازخودبیگانگی می‌شود. جامعه‌شناسان معتقدند «هر اجتماعی بر اساس موازین خود دارای حرکتی طبیعی است که پیوند اجتماعی مردم را برای ادامه به زندگی حفظ می‌کند. اگر عملی اتفاق افتد و این پیوند را بر هم زند و مشکلی برای حرکت طبیعی جامعه ایجاد کند آن عمل را یک مساله ی اجتماعی می گویند» (فرجاد، ۱۳۶۳: ۹۷). سیمین شاعری است که در بیان این نابرابری‌های اجتماعی بسیار موفق عمل کرده‌است و شعر او فریاد اعتراض در مقابل این مشکلات است. او شرایط اجتماع و اوضاع نابسامان فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی را با اشعار خویش به نمایش گذاشته‌است. «سیمین به نبرد نابسامانی‌های اجتماعی می‌رود، نغمهٔ روسبی، سرود نان، جیب بر،

رقاصه، خون‌بها، معلم و شاگرد، دندان مرده و ... او با اشاره به این زخم‌های اجتماعی و با خشم و خروشی آشتی ناپذیر عاملان بدبختی و نابسامانی مردم را انگشت نما و رسوا می‌کند» (دهباشی، ۱۳۸۳: ۲۹۰).

فقر

یکی از مسائل اجتماعی که موجب محرومیت فرد از منابع رفاهی شده و در عین حال به فرد احساس بی‌ارزشی و ناامیدی می‌دهد، فقر است. این احساس تا آنجا پیش می‌رود که فرد را از اهدافش جدا کرده و احساس بیگانگی را در وی تقویت می‌کند. «اگر از شخصی بپرسید: «شما کی هستید» جواب می‌دهد «یک تولید کننده‌ام»، «کارمندم»، «پزشکم» یا «مرد متأهلی هستم»، «پدر دو فرزندم». پاسخ این شخص بسیار شبیه به پاسخ اشیای بی‌روحی است که در بالا مثال زدیم. یعنی خود را با خصایل انسانی از قبیل عشق، ترس، عقیده، تردید و ... تعریف نمی‌کند؛ بلکه موجودی انتزاعی و بیگانه از طبیعت واقعی خود معرفی می‌کند که وظایف چندی را در سیستم اجتماعی انجام می‌دهد. درک او از ارزش به میزان موفقیتش بستگی دارد. جسم، فکر و روح او سرمایه‌اش هستند و منتهای کوشش او در این است که این سرمایه را در راه سودآوری به کار اندازد. کیفیت‌های انسانی از قبیل دوستی، احترام، مهر و محبت به صورت کالا درآمده‌اند و به منزلهٔ شخصیت «بسته‌بندی شده‌ای» هستند که باید در بازار شخصیت به بهای هرچه بیشتر به فروش روند» (فروم، ۱۳۹۴: ۱۷۲). فروم جامعهٔ سرمایه‌داری را یک «جامعهٔ بیمار» می‌داند ومعتقد است این جامعه آدمی را گرفتار از خود بیگانگی و تنهایی کرده است. راه رهایی از این وضعیت ناگوار ایجاد یک «جامعهٔ سالم» است. اما می‌توان گفت «شی‌وارگی ازخودبیگانگی دامنهٔ وسیعی دارد که شامل ثروت، عشق، کار، علم و... می‌شود، اما قدر مسلم این گفتمان‌های مختلف در هر جامعه است که آن را متعیّن می‌سازد» (هاشمی و دیگران، ۱۴۰۰: ۱۵۱).

یکی از مهم‌ترین مضامین شعر سیمین، فقر است. زیرا از نظر او «فقر یکی از عوامل مؤثر ایجاد انحرافات اجتماعی است» (فرجاد، ۱۳۶۳: ۱۱۸). سیمین به خوبی می‌داند پولی که نتوان از آن بهرهٔ کافی (حتی برای درمان بیماری) برد، برای انسان هیچ منفعتی ندارد و تنها او را به انزوا و ازخودبیگانگی می‌کشد:

چه حاصل زین زر افتاده در گور — که کس کام دل از وی برنگیرد
زر اینجا باشد، و بیماری آنجا — به بی درمانی و سختی بمیرد؟

(بهبهانی، ۱۳۹۴: ۳۲)

و گاه این تنگدستی و فقر و نداشتن تکه نانی موجب می‌گردد که انسان به پای افراد پست و فرومایه بیفتد:

چه دردیست، آوخ، چه درد گرانی — پی لقمه‌یی نان به هر سو دویدن
بر ناکسان دغل ایستادن — به پای فرومایه مردم خمیدن

(همان: ۵۹)

و گاه برای یافتن لقمه نانی، به دنبال شهری که خالی از درد ورنج و فقر است(آرمان شهر) می‌رود شاید که درآنجا نانی باشد که او را از این بیگانگی برهاند:

گویند شهر چاره او دارد — در شهر کار هست و فراوان هست
آنجا کسی گرسنه و عریان نیست — غم نیست، رنج نیست...ولی نان هست

(همان: ۴۰)

ناامیدی

از دست دادن امید، احساس بی‌معنایی را در انسان تشدید می‌کند و در نهایت می‌تواند منجر به افسردگی شود که این وضعیت باعث ازخودبیگانگی می‌گردد. در شعر «شراب نور» از ابتدای اشعار با فردی روبرو هستیم که در انتظار آمدن کسی است که قرار

است شراب نور را در رگ‌های شب بریزد؛ اما نبود او سیمین را تا مرز دل‌شکستگی، ناامیدی و ازخودبیگانگی می‌برد. اما شاعر همچنان منتظر است با آمدن وی از خودبیگانگی رها شود:

امید خاطر سیمین دل‌شکسته تویی　　مرا مخواه از این بیش ناامید بیا

(همان: ۲۹۴)

از خودبیگانگی نه تنها در روابط با سایرین وجود دارد، بلکه اگر شخص دچار احساسات انفعالی غیرمعقول باشد، در رابطهٔ وی با خودش نیز به وجود می‌آید. در ازخودبیگانگی سازگاری افراد با جامعه، فرهنگ و محیط طبیعی کاهش یافته و کنترلشان را بر روی محیط از دست داده، با احساس ناامیدی تدریجی، منزوی می‌شوند. (cetin& etal, 2009:1) همان‌گونه که سایرین با او بیگانه‌اند خودش نیز از خودبیگانه است. او به ماهیت واقعی خود ودیگران توجه ندارد و رفتارش توسط نیروهای مخفی درونش که خود از آنها آگاه نیست از مسیر عادی خارج شده‌است. شخصی که از لحاظ روانی بیمار است مطلقاً «از خود بیگانه» است، به کلی شخصیت خود را به منزلهٔ کانون اعمال خویش از دست داده‌است، و«نفس وخود» برای وی مفهومی ندارند:

دیو درون نهیب به من زد　　کاین زر تو را وسیلهٔ نان است!

بنهفتمش به کیسه و بستم　　زیرا زر است و بسته به جان است!

(بهبهانی،۱۳۹۴: ۲۸)

هرچند اریک فروم به درستی به این نکته اشاره کرده، که ممکن است انسان به دلایلی از خویشتن بیگانه و دور شود، ولی چون تفکرات اومانیستی دارد، انسان را مرکز عالم وجود دانسته و تسلیم در برابر غیر ارادهٔ خود را نوعی ازخودبیگانگی می‌داند. جای این سؤال باقی است که آیا تسلیم بی‌چون و چرای خود بودن نوعی قید و بند درونی نیست؟ اگر فروم از بت‌پرستی ـ چه در قالب قدیم یا جدید آن ـ سخن به میان می‌آورد و از آن نکوهش می‌کند مرادش از بت چیست؟ آیا غیر از این است که انسان مطیع کامل چیزی باشد که لیاقت اطاعت را ندارد؟ در این صورت، آیا در هیچ شرایطی خود انسان نمی‌تواند نقش یک بت را بازی کند؟ فروم معتقد است که انسان به شی تبدیل شده و دست‌سازه‌های خود را می‌پرستد. «شخص در حقیقت قدرت خویش را به بت‌ها انتقال می‌دهد و خودش فقیرتر ووابسته‌تر به بت‌ها می‌شود تا این که بت‌ها به او اجازه می‌دهند تا بخش اندکی از آنچه را که در ابتدا کاملا متعلق به خودش بود، بازیابد. شما ممکن است این را تسلیم شدن یا هر چیز دیگری بنامید، اما دقیقاً این فرایند یکسانی همانند بت‌پرستی است. (Fromm, 1961: 45) علاوه بر این، چگونه اطاعت از شریف‌ترین موجود ـ خدای ادیان توحیدی با ویژگی‌هایی که برای آنها بیان شده‌است ـ می‌تواند بت‌پرستی باشد، ولی عمل کردن بر اساس خواسته‌های انسانی ـ با ویژگی‌های خاص و توانایی‌های محدودی که در عالم واقع برای انسان وجود دارد ـ رهایی از قید و بند اطاعت باشد؟ به نظر می رسد که تفکرات اومانیستی فروم در این بخش از نظریاتش احاطه داشته‌است.

درد و رنج

شعر سیمین، شعر جامعه است زیرا وی در میان درد و رنج مردم جامعه بالیده‌است و محرومیت‌های آنها را توانسته است به تصویر بکشد. تحمل درد و رنج مدام، فرد را از زندگی روزمره‌اش جدا کرده و موجب انزوای اجتماعی می‌شود. او از اولین سروده‌های خویش به دنبال دغدغهٔ اصلی مردم که همان درد و رنج می‌باشد، است:

ای تودهٔ گرسنه نالان چه می‌کنی　　ای ملت فقیر و پریشان چه می‌کنی[۱۰]

۱۰- این شعر نخستین سرودهٔ سیمین بهبهانی است که در ۱۴ سالگی(سال ۱۳۲۰) با پشتیبانی ملک‌الشّعرای بهار در مجلهٔ نوبهار به چاپ رسیده‌است.

درد و رنج و تنهایی، توانایی فرد را از ارتباط با دیگران مختل کرده و هویت فردی و اجتماعی وی را دچار نقصان می‌کند. سیمین شاعری است که نمی‌تواند روح خویش را نسبت به رنج مردم پنهان کند و از این رو نه تنها از درون خود بلکه از درون «تمامی مردم رنجدیده فریاد برمی‌آورد و شعرش را آیینهٔ دردها و رنج‌ها و کمبودها و نبودها م سازد» (دهباشی، ۱۳۸۳: ۲۷۳).

سیمین با زبان خویش از درد و رنج مردمی می‌گوید که گویی خود یکی از همین افراد است. در شعر « معلّم و شاگرد» گاه خود را در کسوت معلمی می‌داند که درونش مملو از درد و رنج شاگرد رنجدیده‌اش است:

اوستادی به غم خو گرفته همچو خود صاحب درد داری

(همان:۵۳)

اشعار سیمین، بازتاب اجتماع بیرونی است و بنابراین به درد و رنج مردم جامعه‌ای می‌پردازد که نمی‌توانند از درد و رنج خود بگویند. انسان هنگامی که نتواند از درد و رنج خود عبور کند در انزوا می‌ماند و از خود بیگانه می‌شود. در «سه تار شکسته» شاعر هم از تنگناهای دل می‌گوید و هم از دل تنگی‌های روح زمانه و یا گاه از احساسات زنی که در زندگی خویش از شوربختی‌ها و رنج‌ها تهی نمانده.» (عابدی، ۱۳۷۹: ۴۸-۴۹) وی در مجموعهٔ «جای پا» که بیشتر اشعارش متعلق به مناطق فقیرنشین، قبرستان و روسپی‌خانه‌ها جریان دارد. به عبارت دیگر، شعرهای این مجموعه «نمایشی است از روح رنجدیده و اجتماعی شاعر و لذا از نظر کاربرد عنصر عاطفه نسبتاً موفق است» (زرقانی، ۱۳۸۳: ۳۸۳).

جنگ

جنگ باعث مواجههٔ انسان با خشونت شدید و مرگ اطرافیان می‌شود که می‌تواند موجب شکستن ارتباطات اجتماعی شود. هم‌چنین جنگ موجب بی‌ثباتی و نابودی منابع اقتصادی و اجتماعی می‌گردد که در نهایت فرد را از هویت اجتماعی‌اش جدا نموده و به بیگانگی می‌کشاند. «جنگ بدون شک از تمام نهادهای ویرانگر کارسازتر است زیرا آنچه سایر نهادهای مخرب جزءبه جزء انجام می دهند این نهاد در مجموع و یکباره انجام می دهد» (گستون، ۱۳۷۰: ۸۸).

سیمین در بسیاری از اشعارش از جمله: دوباره میسازمت وطن، مردی که یک پا ندارد، دوباره باید ساخت، حمید آزاد شد، هویزه آزاد شد، سارا چه شادمان بودی، گردن‌آویز، عروس مینایی، من زاده‌ام اینان را، تندیس آهویت مبارک و ... به معضل جنگ و آسیب‌های آن در اجتماع پرداخته‌است.

وطن چه سرها به خاک فتاد تا کار تو

ز سر به سامان رسید ز نو به بنیاد شد

(بهبهانی، ۱۳۹۴: ۵۴۸)

شلوار تا خورده دارد مردی که یک پا ندارد

خشم است و آتش نگاهش یعنی تماشا ندارد

(همان: ۶۱۴)

ما نمی خواستیم، اما هست جنگ، این، آتش شررزا هست

گفته بودم که هان، مبادا جنگ؛ دیدم اکنون، که آن «مبادا» هست

(همان: ۴۵۶)

۳- نتیجه‌گیری

از خودبیگانگی در شعر سیمین بهبهانی به درک وضعیت انسانی واجتماعی افراد در جامعهٔ معاصر می‌پردازد. از موضوعات اصلی اشعار سیمین بهبهانی احساس تنهایی و بیگانگی وی است. بهبهانی احساس ازخودبیگانگی را تجربه کرده و در اشعارش از خود و دیگران فاصله گرفته‌اند. فروم نیز بر این نکته تأکید دارد که انسان‌ها در دنیای مدرن با چالش‌های اجتماعی و اقتصادی مواجه هستند که موجب احساس بیگانگی می‌شود. وی در اشعارش به دنبال پیدا کردن هویت واقعی خویش است و در تلاش است با برقراری ارتباط با دیگران به معنا و هدفی برای زندگی دست یابد. فروم نیز معتقد است که انسان‌ها برای تحقق هویت خود نیازمند روابط عمیق و معنادار با دیگران هستند. بهبهانی نشان می‌دهد که فشارهای اجتماعی، جنگ و فقر چگونه موجب از خودبیگانگی می‌شود .فروم نیز به تأثیرات منفی جامعه مدرن بر روان انسان‌ها اشاره می‌کند. هر دو بر تأثیرات منفی جامعه و فرهنگ بر فرد تأکید دارند. فروم به ابعاد مختلف از خودبیگانگی از جمله مسائل اقتصادی، اجتماعی و فرهنگی می‌پردازد و تأثیرات آن‌ها را بر زندگی انسان‌ها بررسی می‌کند. در مقابل بهبهانی، علاوه بر این مسائل، به جنبه‌های احساسی و فردی نیز تمرکز دارد و سعی دارد ازخودبیگانگی را براساس احساسات انسانی و در بستر تجربیات شخصی خود نشان دهد. بهبهانی با استفاده از زبان شعری خود، احساسات عمیق انسانی و اجتماعی را به تصویر می‌کشد. بهبهانی در اشعارش، نه تنها احساس تنهایی و بیگانگی را منتقل می‌کند، بلکه تلاش برای بازگشت به خودِ واقعی و یافتن معنا در زندگی را نیز مورد تأکید قرار می‌دهد. بررسی مفهوم از خودبیگانگی در شعر سیمین بهبهانی بر اساس دیدگاه فروم، ما را به درک بهتری از چالش‌های انسان در دنیای مدرن رهنمون می‌سازد. اشعار سیمین نه تنها بازتاب‌دهندهٔ دردها و رنج‌های فردی است، بلکه نمایان‌گر جست‌وجوی انسان برای هویت و ارتباطات واقعی در جهانی پر از تنش و بی‌ثبات است. فروم نیز برای رهایی از از خودبیگانگی راهکارهایی مانند ایجاد ارتباطات معنادار و تحقق نیازهای انسانی پیشنهاد می‌دهد. بهبهانی مانند فروم معتقد است از خودبیگانگی جداشدن انسان از خود واقعی اوست و موجب بازماندگیش از زندگی می‌گردد اما فروم در این باره گام را فراتر نهاده و حتی اعتقاد به دین و خدا را نیز باعث ازخودبیگانگی می‌داند. این در حالی است که سیمین چون به وجود خدا معتقد است اعتقاد به دین را مانع از خودبیگانگی انسان می‌داند. زیرا از خودبیگانگی بشر آن‌گاه رخت برمی‌بندد که انسان از دام مکتب‌های کاذب، از جمله اومانیسم، مارکسیسم و... رها شود و به سوی پروردگار خویش بازگردد؛ چراکه انسان روحی الهی دارد[۱۰].

منابع

اسکارپیت، روبر، (۱۳۷۴)، جامعه‌شناسی ادبیات، ترجمهٔ مرتضی کتبی .تهران: انتشارات سمت.

اقتصادی، عاطفه و سام خانیانی، علی اکبر، (۱۳۹۸)، «بازتاب برخی نابسامانی‌های اجتماعی در اشعار سیمین بهبهانی»، نخستین همایش ملی ادبیات فارسی و پژوهش‌های میان رشته‌ای، صص ۱۹۶-۲۲۳.

بشیری، ابوالقاسم، (۱۳۸۴)، «ازخودبیگانگی»، معرفت، سال ۱۴، شمارهٔ ۴، پیاپی۹۱، ص۷۱.

بهبهانی، سیمین، (۱۳۹۴)، مجموعه اشعار، تهران: انتشارات نگاه.

خانمحمدی، احسان، (۱۳۹۴)، «بررسی تطبیقی مفهوم ازخودبیگانگی در نظر اریک فروم و جلال آل احمد»، اوّلین کنفرانس بین‌المللی با رویکرد بومی-اسلامی و با تأکید بر پژوهش‌های نوین‌سازی.

دریابندری، نجف، (۱۳۹۶)، درد بی‌خویشتنی: بررسی مفهوم الیناسیون در فلسفهٔ غرب، تهران: آسیم، فرهنگ نشر نو.

دهباشی، علی، (۱۳۸۳)، زنی با دامنی شعر(جشن‌نامهٔ سیمین بهبهانی)، تهران:انتشارات نگاه.

۱۰ - خداوند متعال می‌فرماید: «وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُوحِي» (حجر: ۲۹)

زرقانی، سید مهدی، (۱۳۸۳)، چشم‌انداز شعر معاصر ایران، تهران: نشر ثالث با همکاری انتشارات دبیرخانهٔ شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی.

سبحانی، جعفر، (۱۳۷۷)، سیمای انسان کامل در قرآن. قم: دفتر تبلیغات اسلامی.

سلیم، غلامرضا، (۱۳۷۷)، جامعه‌شناسی ادبیات، تهران: انتشارات توس.

شریعتی، علی، (۱۳۸۹)، انسان بی‌خود، چاپ سوم. تهران: انتشارات چاپخش.

شولتس، دوآن، (۱۳۶۲)، روان‌شناسی کمال، ترجمه گیتی خوشدل. تهران: نشر نو.

عابدی، کامیار، (۱۳۷۹)، ترنّم غزل (بررسی زندگی و آثار سیمین بهبهانی)، تهران: نشر کتاب نادر.

فرجاد، محمد حسین، (۱۳۶۳)، آسیب‌شناسی اجتماعی و جامعه‌شناسی انحرافات، تهران: نشر بدر.

فروم، اریک، (۱۳۹۹)، انقلاب امید، ترجمهٔ مجید روشنگر. تهران: نشر مروارید.

فروم، اریک، (۱۳۹۴)، جامعهٔ سالم، ترجمهٔ اکبر تبریزی، چاپ هفتم، تهران: نشر بهجت.

فروم، اریک، (۱۳۶۶)، گریز از آزادی، ترجمهٔ عزت‌الله فولادوند، چاپ چهارم. تهران: نشر مروارید.

فروم، اریک، (۱۳۹۳)، هنربودن، ترجمهٔ پروین قائمی، چاپ چهارم، تهران: نشر آشیان.

فروم، اریک، (۱۳۸۸)، هنرعشق ورزیدن، ترجمهٔ سمیه سادات آل حسینی، تهران: نشر جاجرمی.

قنبرعلی باغنی، زهرا و اوجاق علیزاده، شهین، (۱۴۰۰)، «بررسی ابعاد هویت زنان ایرانی در آثار ادبی زنان معاصر بر مبنای نظریهٔ اریک فروم»، فصلنامهٔ علمی-پژوهشی زن و جامعه، دورهٔ ۱۲، شمارهٔ ۴۵، صص۲۱۰-۲۲۶.

قنبرعلی باغنی، زهرا و اوجاق علیزاده، شهین، (۱۴۰۱)، «تعالی شخصیت انسان در اشعار سیمین بهبهانی بر پایهٔ نظریهٔ اریک فروم»، متن‌پژوهی ادبی، دورهٔ ۲۶، شمارهٔ ۹۱، صص ۲۳۵-۲۶۱.

قنبرعلی باغنی، زهرا و اوجاق علیزاده، شهین، (۱۳۹۶)، «تفسیر کاربردی گونه‌های مختلف معشوق در اشعار سیمین بهبهانی با تکیه بر نظریات اریک فروم»، فصلنامهٔ تخصصی تحلیل و نقد متون زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۳۲، صص ۲۷۳-۲۹۵.

هاشمی، رقیه و پیروز، غلامرضا و خبازی کناری، مهدی و و حسن پور، حسین، (۱۴۰۰)، «بررسی تبارشناسانهٔ مفهوم الیناسیون (ازخودبیگانگی) در داستان گاو اثر غلامحسین ساعدی»، پژوهش زبان و ادبیات فارسی، شمارهٔ ۶۲، دورهٔ ۱۹، صص ۱۲۷-۱۵۳.

هگل، گئورگ ویلهلم فردریش، (۱۳۸۱)، عقل در تاریخ، ترجمهٔ حمید عنایت، چاپ دوم، تهران: نشر گیسوم.

*Blauner. Rabert ,(1964), **Alienation and Freedom**, Chicago: university of Chicago press.*

*Cetin, c,&etal, (2009), "Is alienation only a problem for the blue- collar workers? A Research on the alienation of the white_collar workers in the Age of information and in banking Sector", **the journal of financial research and Studies**, 1(1).*

***to have or to be?**, Vol 50, ed. R.n. anshen. New york: world persectives, harper)1976,(fromm. Erich, and row.*

*Fromm, Erich ,(1961), **marx s Concept of man**, New York: Frederichungars.*

*Jaeggi, R, (2014), **Alienation**, Columbia University Press.*

*Ollman, B. , & Bertell, O. ,(1976), **Alienation: Marx's conception of man in a capitalist society**, (Vol. 9), Cambridge University Press*

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Comparative Analysis of Narrative Elements in the Works of Jean Teulé and Bahram Sadeghi

Hossein Taheri[1] , Vida Dastmalchi [2] and Parisa Babadi Akasheh[3]
1- PH.d, Shiraz University, Shiraz, Iran
2- Associate professor, Shahid Madani University, Azerbaijan, Iran
3- MSc, Shahid Madani University, Azerbaijan, Iran

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/02/08
Accepted:
2025/05/17
pp:
107- 118

Keywords:
Comparative literature; Bahram Sadeghi; Jean Teulé; narrative elements; narration.

ABSTRACT

This research compares the main narrative elements of the works of the French author Jean Teule with those of Bahram Sadeghi's works. Using a library-based method and a comprehensive study of both writers' works, the researchers conduct a descriptive of the data. Despite their cultural and biogeographical disparities, the works of these two writers demonstrate significant similarities. Beyond the general similarities between the works of Sadeghi and Teulé, the findings of the present research indicate common aspects in structure and narrative elements (the content and theme of the stories, the creation of space, the role of society, and the like). Nonetheless, a major distinction exists between the works of these two writers: the characters in Sadeghi's stories are, to some extent, reflective of individuals from the author's own lifetime. Likewise, Teulé's novel, *Eat Him If You Like*, recounts an actual crime in France, and the characters in *The Suicide Shop* are –at least in term of their names– surrogates for prominent real-world figures who committed suicide. Therefore, although Teulé's characters are inspired by real-life figures and influenced by reality, they possess less external presence and are instead more ironic, grotesque and unusual. The absence of external manifestations for the characters, time, and setting is rooted in the divergent literary and intellectual frameworks of both writers. Meticulous characterization, the centrality of existence and death, black humor, and eerie and surrealistic settings are the defining similarities among the works of the mentioned authors. The character of Helen in the novel *Poisoning Angel* closely resembles the character of Dr. Hatam in Sadeghi's *Malakut*. Despite their respectable appearances, both are sinister demons who commit serial murders.

Citation: Taheri, H., Dastmalchivida, V., & Babadi Akasheh, P. (2026). A comparative study of the narrative elements of the works of Jean Teule with Bahram Sadeghi. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 107-118.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55963.1028

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.7.8

[1] **Corresponding author: Vida Dastmalchi**, **Email**: dastmalchivida@yahoo.com **Tell:** +98 09143053945

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

بررسی تطبیقی عناصر روایت در آثار ژان تُله و بهرام صادقی

حسین طاهری[۱]، ویدا دستمالچی[۲] و پریسا بابادی عکاشه[۳]

۱- دکتری، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران

۲- استادیار دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، آذربایجان، ایران

۳- کارشناس ارشد دانشگاه شهید مدنی آذربایجان، آذربایجان، ایران

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۳/۱۱/۲۰

پذیرش:
۱۴۰۴/۰۲/۲۷

صص:
۱۱۸-۱۰۷

واژگان کلیدی:
ادبیات تطبیقی، بهرام صادقی، ژان تُله، عناصر داستان.

چکیده

این پژوهش به بررسی تطبیقی مهم‌ترین عناصر داستانی آثار نویسندهٔ فرانسوی، ژان تُله با آثار بهرام صادقی می‌پردازد. نگارندگان با ابزار کتابخانه‌ای و مطالعهٔ همهٔ آثار دو نویسنده، داده‌های به‌دست‌آمده را به صورت توصیفی، تحلیل کرده‌اند. آثار این دو نویسنده، با وجود تفاوت‌های فرهنگی و زیست جغرافیایی ناهمگون، شباهت‌هایی باهم دارند. نتیجهٔ به‌دست‌آمده از پژوهش حاضر، علاوه بر شباهت‌های کلی آثار صادقی و تُله، واجد جنبه‌های مشترک در ساختار و عناصر داستان است. شخصیت‌های داستان‌های صادقی تاحدودی در دوران زیست نویسنده، مصداق دارند و رمان *آدم‌خواران* تُله نیز شرح جنایتی واقعی در فرانسه و کاراکترهای رمان *مغازهٔ خودکشی*، حداقل از نظر نامگذاری جای‌گزینی از افراد بنام دنیای واقعی است که دست به خودکشی زده‌اند. بنابراین، کاراکترهای تُله با آنکه الهام‌گرفته از شخصیت‌های حقیقی و متأثر از واقعیت هستند، اما مصداق بیرونی کمتری دارند و بیشتر آیرونیک، گروتسکانه و غیرعادی هستند. شخصیت‌پردازی‌های دقیق و مرکزیت هستی و مرگ، طنز سیاه، فضاهای وهم‌آلود و سوررئالیستی وجوه بارز شباهت میان آثار نویسندگان مذکور است. شخصیت هلن در رمان فرشتهٔ سمی بسیار شبیه شخصیت دکتر حاتم در رمان ملکوت صادقی است، هر دو برخلاف ظاهر مقبولشان شیطان‌هایی هولناک‌اند که دست به قتل‌های سریالی می‌زنند.

استناد: طاهری، حسین، دستمالچی، ویدا و بابادی عکاشه، پریسا. (۱۴۰۴). بررسی تطبیقی عناصر روایت در آثار ژان تُله و بهرام صادقی. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۱۰۷-۱۱۸.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.55963.1028

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.7.8

۱- مقدمه

[۱] نویسنده مسئول: ویدا دستماچی ، پست الکترونیکی dastmalchivida@yahoo.com ، تلفن: ۰۹۱۴۳۰۵۳۹۴۵

ژان تُله (Jean Teule) نویسنده، کاریکاتوریست، طراح و کارگردان فرانسوی، متولد ۲۶ فوریهٔ سال ۱۹۵۳م. بود که در سن‌لو یکی از شهرستان‌های کوچک مالش به دنیا آمد. والدین او از مبارزان کمونیست بودند و در شهرداری سرایداری می‌کردند. نخستین و معروف‌ترین اثر او که به بیش از بیست زبان زندهٔ دنیا برگردان شده، «مغازهٔ خودکشی»[1] نام دارد که او در سال ۲۰۰۷م. نوشته و یک کمدی سیاه است. (تله، ۱۳۹۶: مقدمه) دومین اثر او «اگر تمایل دارید آن آقا را بخورید»[2] نام دارد که در سال ۲۰۰۹ منتشر شد و مترجم فارسی نام آن را «آدمخواران» گذاشت. از این اثر یک اقتباس سینمایی به نام «استخوان‌هایت را بخور» به کارگردانی ژان‌چارلز هیو ساخته شده‌است. (تله، ۱۳۹۸: مقدمه)

سومین و آخرین اثر این نویسنده «فرشتهٔ سمی[3]» نام دارد که در سال ۱۴۰۰به فارسی برگردانده شده‌است. تله در ۱۸ اکتبر ۲۰۲۲ در سن ۶۹ سالگی بر اثر ایست قلبی و در پی مسمومیت غذایی درگذشت.

رمان مغازهٔ خودکشی شرح زندگی خانوادهٔ پنج‌نفرهٔ تواچ است؛ در شهری آخرالزمانی پدر خانواده یعنی میشیما، مادر خانواده لوکریس، پسران وینسنت و آلن و دختر خانواده مرلین رندگی می‌کنند و شغلشان فروش لوازم خودکشی است. درحقیقت نویسنده نام افراد واقعی و سرشناس را بر روی شخصیت‌هایش گذاشته، افرادی که در دنیای حقیقی ما خودکشی کرده‌اند. آلن برخلاف سایر اعضای خانواده فرزندی پرنشاط است و نه‌تنها بر روی مشتریان که بر روی اعضای خانواده نیز تأثیر مثبت می‌گذارد و تلاش می‌کند کسب و کار موروثی‌شان را تغییر دهد و به اطرافیانش رنگ امید و زندگی ببخشد، اما او در اتفاقی ناگوار جان می‌بازد.

داستان «آدم‌خواران» اقتباسی است از قتل وحشتناک مردی فرانسوی؛ در بحبوحهٔ جنگ فرانسه و پروس در شهرستان برتانی فرانسه، تنها پسر خانوادهٔ میهن‌پرستی که آلن نام دارد و برای جنگ با پروس داوطلبانه ثبت نام کرده، همراه با همهٔ شهروندان در جشن جمهوری شرکت می‌کند. پسرعمهٔ او در میان جمع خبر شکست قریب‌الوقوع فرانسه را از روزنامه با صدای بلند می‌خواند و چون واکنش منفی همشهریان فرانسوی‌اش را می‌بیند، می‌گریزد. مردم که گمان می‌کردند آلن همدست آن مرد خائن به فرانسه است، دستگیرش می‌کنند و او را به طرز فجیعی با شکنجه و داغ و بستن به اسب و مثله‌کردن می‌کشند و جسدش را می‌سوزانند.

داستان «فرشتهٔ سمی» نیز مانند دو اثر پیشین، بر مدار قتل می‌چرخد؛ در دهکدهٔ پلونیک دختری به نام هلن زندگی می‌کند که مادرش او را با قصه‌های قدیمی و خرافاتی مانند جن‌وپری سرگرم کرده و ترسی مرموز بر جان هلن نشسته‌است. در میان شخصیت‌های ترسناک افسانه‌ای مادرش موجودی موهش و عجیب به نام آنکو وجود دارد. هلن برای غلبه بر ترس مفرطش از آنکو، تصمیم می‌گیرد خودش آنکو شود و با کشتن مادرش نخستین دگردیسی را درخود انجام دهد. او کم‌کم تبدیل به قاتلی بزرگ می‌شود و هرجا که می‌رود با کیک و سوپ سمی جان افراد بی‌گناه را می‌گیرد. او که با ریاکاری به قدیسی بزرگوار می‌مانست، آرام‌آرام به فرشتهٔ سمی مشهور می‌شود. پس از سال‌ها به زادگاهش باز می‌گردد و پدر فرتوتش را می‌کشد، سپس به خانهٔ دکتر بیدارد می‌رود و چند قتل مرتکب می‌شود، اما در نهایت راز قتل‌هایش بر ملا و اعدام می‌گردد.

ابعاد روایت‌پردازی این سه داستان با داستان‌های بهرام صادقی قابل بررسی تطبیقی است؛ صادقی نزدیک به ۲۵ داستان کوتاه و یک داستان بلند دارد که در تمام این داستان‌ها با چرخاندن آدم‌ها و حضورشان درمقابل همدیگر سعی در تصویرسازی دقیق از یک جامعهٔ بی‌معنی دارد، چنان‌که تُله در فصل اول داستان مغازهٔ خودکشی انجام داده‌است. در آثار دو نویسنده به‌وضوح پیدا است که بر آن‌اند تا امیدواری را برپای‌دارند؛ اما واقعیت جامعه تلخ‌تر از آن است تا چیزی جز یأس و نومیدی نصیب‌شان شود. افزون‌بر این، داستان آدم‌خوارهای تُله و داستان ملکوت صادقی با آنکه شرح و ظاهر داستانی ساده‌ای دارند، اما روایتی تکان‌دهنده، پردلهره و عمیق هستند.

۱- ۱- بیان مسئله و سؤالات تحقیق

[1] Le magasin des suicides
[2] Mangez-le si vous voulez
[3] Fleur de Tonnerre

صادقی با به کار گرفتن عناصر داستانی نو و نگاه خاص خود فضای تازه‌ای در داستان‌نویسی ایران به وجود آورد. او دربارهٔ مسائلی که نسلی را طی سال‌های بعد از کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ برآشفته کرده بود، حرف‌های تازه‌ای داشت و در بیشتر آثارش واخوردگی، یأس و شکست این سال‌ها را به نمایش گذاشته بود. داستان‌های وی با نمایاندن واقعیت‌های دردناک زندگی انسان شهری امروز، که مجموعه‌ای است از تضادهای جسمی و روحی، ازجملهٔ بدیع‌ترین نمونه‌های داستان‌نویسی فارسی به‌شمار می‌آیند. از این‌رو، آثار او اغلب تداعی‌کنندهٔ اضطراب و خفقان حاکم بر این سال‌ها بوده‌است. مهم‌ترین مضمون داستان‌هایش جست‌وجو در عمیق‌ترین لایه‌های ذهنی بازماندگان نسل شکست است. موضوعاتی مثل اضطراب، مدرنیتهٔ جهانی، تجربهٔ سنت و مدرنیتهٔ ایرانی، آشنایی با فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم و آثار فرانتس کافکا در روایت داستان‌هایش هویدا است. داستان‌های صادقی در آغاز فعالیت نویسندگی‌اش، قالبی اجتماعی دارند؛ ولی او بعدها در جست‌وجوی کشف زبانی تازه برای بیان رئالیسم اجتماعی است که به فرم داستان تمایل بیشری نشان می‌دهد. همین باعث می‌شود که داستان‌هایش از لحاظ تنوع و تازگی در شکل و شیوه‌های داستان‌گویی گاه حتی شکل مصاحبه، سخنرانی، نامه‌نگاری و تک‌گویی به‌خود بگیرند. شخصیت‌های داستانی صادقی انسان‌های تنها، سرگردان، پوچ و فراموش‌شده‌ای هستند که گیرافتادگی، سرگردانی و زیستن در هزارتوی پیچیده، غیرقابل رهایی و پایان‌ناپذیر را تجربه می‌کنند. (مهدی‌پور، ۱۳۷۹: ۱۴-۳۷)

ژان تُله مانند صادقی، مهارت بسیاری در آمیختن طنز و وحشت دارد و آثار او یعنی داستان‌های «آدمخوارها»، «مغازهٔ خودکشی» و «فرشتهٔ سمی» نمونه‌های خوبی برای گروتسک به شمار می‌روند. طنز سیاه، نقد اجتماعی و پرداخت‌های اغراق‌آمیز و کاریکاتوریستی از شاکله‌های اصلی قلم او است. مخاطب با مطالعهٔ رمان‌های او در فضایی پر از رنج قرار می‌گیرد و آزاری را که نویسنده عامدانه بر او روا می‌دارد، تحمل می‌کند.

نگارندگان این مقاله به بررسی عناصر اصلی روایت صادقی و تله به عنوان دو نویسندهٔ مرگ‌اندیش، که به بازنمایی اضطراب بشر در عصر بی‌معنایی دست زده‌اند، می‌پردازند و با مرور موازی آثار این دو نویسنده، دیدگاه‌های خاص هریک را با وجوه اختلاف و شباهت تحلیل می‌کنند.

۱-۲- اهداف و ضرورت تحقیق

در حال حاضر بنابر پیشرفت و گسترهٔ عظیم علوم انسانی و احساس نیاز به داشتن ارتباطات گسترده با دیگر علوم، حوزهٔ پژوهشی ادبیات تطبیقی نیز گسترش پیدا کرده‌است که می‌توان به موارد زیر به‌عنوان نمونه اشاره کرد:

۱-تأثیر (مستقیم یا ترجمه) ۲-شباهت؛ البته «گاهی شباهت‌هایی بین دو یا چند اثر ادبی به چشم می‌خورد که هیچ نوع ارتباطی زمانی و مکانی بین نویسندگان آنها وجود ندارد» (شمیسا، ۱۳۸۵: ۲۶۵).

گاهی نیز شباهت‌ها به‌دلیل اقتباس است؛ «در این نوع تأثیرپذیری نویسنده یا شاعر با تفسیر اثر هنری دیگر یا پیروی از آن دست به بازآفرینی اثر جدیدی می‌زند که رد پای اثر متقدم (اصلی) که در آن قابل رؤیت است. مانند داستان‌های تخیلی، شرح حال انبیا، نمایشنامه‌های رادیویی و غیره» (همان).

باتوجه به وجود شباهت‌های ساختاری و شخصیت‌پردازانه میان داستان‌های صادقی و تُله، انجام پژوهشی تطبیقی با تمرکز بر تحلیل شباهت‌ها ضروری به‌نظر می‌رسد.

۱-۳- پیشینهٔ تحقیق

دربارهٔ ژان تُله اطلاعات مشروحی به فارسی وجود ندارد و جز وبگاه ویکی‌پدیا و چند تارنمای عمومی به این نویسندهٔ فرانسوی تبار نپرداخته‌اند. افزون بر این، نخستین بار است که آثار تُله با آثار بهرام صادقی به‌طور موازی بررسی می‌شود؛ تنها دو مقالهٔ فارسی

وجود دارد که یکی به بررسی تطبیقی گروتسک در رمان مغازهٔ خودکشی تُله با شازده‌احتجاب گلشیری اقدام کرده و دیگری به مسئلهٔ آیرونی در رمان آدم‌خواران تُله پرداخته‌است.

نعمت‌الهی در مقالهٔ «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر مغازهٔ خودکشی ژان تُله و شازده احتجاب هوشنگ گلشیری» (۱۴۰۲)، به طنز سیاه موجود در این دو اثر پرداخته و مواردی را ازقبیل هتاکی و دشنام، خوفناکی–خنده‌آوری، اغراق و بزرگ‌نمایی، فضاسازی سیاه و نابه‌هنجاری، و اعتراض و منفی‌نگری نسبت به نوع انسان به‌عنوان نقاط اشتراک یا تفاوت این دو اثر برشمرده‌است. مقالهٔ «تأثیر آیرونی در شکل‌گیری گروتسک دررمان آدم‌خواران» (۱۴۰۲)، با پرداختن به شگردهای آیرونی به چگونگی ایجاد سبک گروتسک مبتنی‌بر نظریهٔ فیلیپ تامسن دررمانی از تُله پرداخته‌است. یافته‌های *وحدانی‌فر* و *صفی‌خانی* حاکی از آن است که آیرونی ناهمخوان، موقعیت، تقدیر و تراژیک با ایجاد موقعیت‌های دوگانه، وارونه، سرنوشت ناخواسته و تحمیلی در فضایی سیاه و مشمئزکننده، نمودهای ویژهٔ گروتسک ژان تُله در رمان آدمخواران هستند.

دربارهٔ بهرام صادقی پژوهش‌های متعددی در قالب‌های مقاله و پایان‌نامه وجود دارد که مهم‌ترین موارد بدین شرح است:

مقالهٔ «مؤلفه‌های معناباختگی در ملکوت بهرام صادقی» (۱۳۹۹)، به تأثیر صادقی از تئاتر ابزورد پرداخته و چنین نتیجه گرفته‌است که صادقی در داستان ملکوت از اغلب مؤلفه‌های مهم معناباختگی استفاده کرده و در خلق جهانی پوچ که به اشکال مختلف با عمیق‌ترین لایه‌های وجودی شخصیت‌های داستان در ارتباط است، موفق عمل کرده‌است.

سینا بشیری و قدرت‌الله طاهری در مقالهٔ «زیبایی‌شناسی مرگ در رمان ملکوت بهرام صادقی» (۱۴۰۲) به مقولهٔ مرگ پرداخته و چنین نتیجه‌گرفته‌اند که رابطهٔ مرگ با مؤلفه‌های زیبایی‌شناختی مدرن چون تناقض، غیاب و ابهام منجربه اهمیت‌یافتن جنبه‌های تاریک هستی و هم‌چنین امتناع اثر از معیارهای زیبایی‌شناسی کلاسیک متعارف شده‌است.

سمیه الفت‌فصیح در مقالهٔ «ساختار روایی داستان سنگر و قمقمه‌های خالی» (۱۴۰۲)، جلوه‌های ساختاری داستان صادقی را بررسی کرده و به‌عنوان دست‌آورد از توجه صادقی به فراداستانی‌بودن روایت که حاصل نقض چهارچوب‌ها است سخن گفته و بیان داشته‌است که هدف صادقی، شریک‌کردن خواننده در روایت داستان و محول‌کردن بخشی از وظایف راوی به او، مباهات به فرم و تردید در واقعیت داستانی از طریق حرف‌زدن راوی فراداستان با خواننده بوده‌است.

مائده ملایی‌دیوکلایی (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان‌های کوتاه بهرام صادقی» به بررسی عناصر مهم و بسیار تعیین کننده در داستان‌نویسی امروز که به شخصیت و شخصیت‌پردازی مربوط است، پرداخته‌است.

مهدی جاویدخواه (۱۳۹۳)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل روایت و روایتگری در آثار بهرام صادقی» چنین نتیجه گرفته که هر داستان، روایتی است از رویدادها که در بُرهه‌ای از زمان طلوع می‌کند.

معصومه هوشیار(۱۳۹۶)، در پایان‌نامه‌ای با عنوان «بررسی و تحلیل مؤلفه‌های اندیشهٔ هگلی در داستان‌های بهرام صادقی» به بررسی مؤلفه‌های اندیشهٔ هگلی (مفاهیم فلسفهٔ تاریخ او) و خوانش تاریخی از داستان‌های بهرام صادقی و همین‌طور برجسته‌کردن جنبه‌های مدرن داستان‌های او به‌عنوان یک نویسندهٔ متفکر پرداخته‌است.

۲– بحث و یافته‌های تحقیق

بررسی و مطالعهٔ اندیشهٔ نویسندهٔ فرانسوی، ژان تُله و بهرام صادقی گویای آن است که باوجود تفاوت‌های آشکار فرهنگی، سنتی و مذهبی شباهت‌های بسیاری نیز دارند. نگاه هر دوی آنان به زندگی، آداب و رسوم و مرگ تاحدی مشابه است و کارکرد موتیف‌ها در شخصیت‌پردازی و فضاسازی‌های داستان‌های هردو نویسنده، نقشی مؤثر دارد. درون‌مایهٔ داستان‌های صادقی و تُله دربارهٔ مرگ، ترس، تاریکی و ناامیدی است. علاوه‌بر بررسی شباهت‌های کلی آثارشان، امکان درک دقیق‌تر و تحلیل جزئی‌تر آثار هر دو نویسنده

و جنبه‌های مشترک داستان‌های آنان نیز فراهم است. در ادامه مهم‌ترین عناصر روایت این دو نویسنده که به آثارشان شکل ویژه‌ای بخشیده، بررسی و تحلیل می‌شود.

نام‌شناسی و شخصیت‌ها

آگاهی از این نکته که هدف نویسنده از آوردن هر نام چه بوده‌است، می‌تواند مخاطب را در درک بهتر معانی پنهان و رمزهای نهفته در داستان یاری دهد. بیشتر نام‌های منتخب صادقی با شخصیت‌ها تناسب و هم‌خوانی دارد و نام‌ها بر مبنای کنش و رفتار اشخاص انتخاب شده‌است. نام‌هایی که صادقی برای داستان‌هایش انتخاب کرده محتوایی هستند، یعنی اکثر قصه‌نویس‌ها روی محتوای داستان خود نام گذاشته‌اند. همان‌گونه که در اجتماعات انسانی نام‌گذاری اهمیت دارد، در داستان‌نویسی نیز خلق نام‌های مناسب از وظایف مهم نویسندگان محسوب می‌شود.

داستان «ملکوت» را می‌توان به نوعی تداعی‌کنندهٔ داستان آفرینش انسان و تقابل خیر و شر دانست. در واقع شخصیت *دکتر حاتم*، شیطان را؛ ملکوت، خدا را؛ آمپول، میوهٔ ممنوعه را؛ ناشناس، مار را و باغ، بهشت را برای مخاطب تداعی می‌کند. صادقی در نوشتن این داستان به قرآن، تورات و انجیل نظر داشته‌است. این «اثر حول مضمون قدیمی جنگ خدا و شیطان» است (میرعابدینی، ۱۳۸۳، ج ۱و۲ :۳۴۲). در جامعه‌ای که نویسنده نمی‌تواند آزادانه به انتقاد بپردازد و مسائل و مشکلات جامعه را به نگارش در آورد، ناگزیر به اسطوره و تمثیل روی می‌آورد. کودتای ۲۸ مرداد ۱۳۳۲ خود عاملی است تا نویسندگان دورهٔ بعد از آن در ادبیات معاصر ایران با رمز و ابهام سخن بگویند.

داستان «ملکوت» با نام‌گذاری‌ها و شخصیت‌های خاصش، به سمت نوعی رمز رفته‌است، بی‌راه نیست اگر گفته شود این داستان از نمادخیزترین داستان‌های فارسی است. شخصیت‌های داستان قصد دارند تا ما را به یاد گناهانی بیندازند که از آغاز زندگی بشری با ما همراه بوده و ظاهراً قصدی برای رهایی‌یافتن از آن وجود ندارد. صادقی با استفاده از شخصیت‌های گوناگون و مکمل قصد دارد تا به یک پوچی بی‌اندازه اشاره کند. او به‌دنبال معنای زندگی است؛ اما آگاه است که این معنا در تاریکی‌ها نهفته است، و جست‌وجوی او از دل همین تاریکی‌ها نه‌به پوچی که به بی‌معنایی ختم می‌شود. مخاطب در فرازوفرودهای همین جست‌وجوها است که با نفس زندگی مواجه می‌شود.

تُله نیز، توجه بسیاری به نام‌گذاری کرده‌است؛ او علاوه بر سه رمان مشهورش، آثار دیگری نیز دارد که در آنها به شرح حال شاعرانی مانند *پل ورلن*، *رمبو* و *فرانسوا ویون* پرداخته‌است، بنابراین روند نام‌گذاری شخصیت‌هایش هم حساب‌شده و هم معطوف به سبقهٔ تاریخی برخی افراد است. مثلاً نام‌های اعضای خانوادهٔ تواچ، در داستان «مغازهٔ خودکشی»، پژواک نام افراد سرشناسی در تاریخ است. نام *میشیما*، یادآور *یوکیو میشیما* است؛ نویسنده و شاعر سرشناس ژاپنی که سه بار نامزد جایزهٔ نوبل ادبیات شده‌بود، ولی او در ۱۹۷۰م. به روش سنتی هاراگیری خودکشی کرد. مادر خانواده، *لوکریس* نام دارد که در تاریخ رم باستان، لوکریس همسر زیبای یک سرباز رمی از غم و غصه خود را می‌کشد. نام *ونسان*، پژواک نام ونگوگ است؛ نقاش مشهور هلندی که در ۱۸۹۰ به قلب خودش شلیک کرد. نام *مرلین*، یادآور نام *مرلین مونرو*، بازیگر معروف آمریکایی است که در ۳۶ سالگی بر اثر مصرف بیش از حد داروهای خواب‌آور و آرام‌بخش به خواب ابدی رفت. نام *آلن*، تداعی‌کنندهٔ نام *آلن تورینگ*، دانشمند و ریاضی‌دان نابغهٔ انگلیسی است. تورینگ در اواخر عمر به‌دلیل افسردگی با سیبی آغشته به سیانور به زندگی خود پایان داد.

تُله نیز مانند صادقی، بااستفاده‌از شخصیت‌های گوناگون قصد دارد تا به بی‌معنایی یا پوچی مستتر در زندگی اشاره کند؛ «فرشتهٔ سمی» مانند «ملکوت»، مملو از این نماد و نشانه‌ها است و «مغازهٔ خودکشی» جز تعبیری رمزگونه و البته طنزآمیز از درک موقعیت ابزورد انسان در وادی مرگ نیست. هردو نویسنده سیاهی‌های پنهان در زندگی را بازتاب داده‌اند و موقعیت گروتسک‌وار انسان را با همکناری طنز و تراژدی در قالب جنایت و آدمکشی آشکار کرده‌اند. داستان‌های صادقی و تُله، نوعی هستی‌شناسی انسان مدرن است.

شخصیت‌های داستان‌های صادقی اغلب ساده و گاهی نمایانگر یک طبقهٔ اجتماعی‌اند؛ اغلب غیر پویا و ایستا به‌نظر می‌رسند و کمتر پیش می‌آید که بازیگران داستان‌های او در پایان داستان دستخوش تغییر و تحول شوند. نویسنده به‌عمد، از شخصیت‌های بی‌تحرک برای ترسیم جامعهٔ درحال رکود، شکست‌خورده، منحط و منزوی‌شدهٔ زمان خود استفاده می‌کند.

صادقی در داستان «آقای نویسنده تازه‌کار» است، از زبان منتقد (از شخصیت‌های داستان) می‌نویسد: «تیپ‌ها را به سربازخانه‌ها وابگذارید» (صادقی، ۱۳۸۸: ۵۴) و بدین صورت، مخالفت خود را با تیپ و تیپ‌سازی نشان می‌دهد، اما این واقعیت غیرقابل انکار است که برخی از شخصیت‌های او تیپیک هستند. گویی نمی‌خواهد آنها را به‌صورت اشخاص منفرد و مجزا بشناسد و بشناساند و شاید همین است که موجب می‌شود، مخاطب احساس کند که این اشخاص همه جزئی از یک کل هستند و در کنار این حس، احساس عبث‌بودن زندگی نیز به مخاطب القا می‌شود.

تُله برای معرفی شخصیت‌های داستان خود گاهی آن‌ها را از راه توصیف ظاهری معرفی می‌کند: «ونسان لاغر، ۱۵ساله و داشت ناخن‌های دستش رو می‌جوید» (تُله، ۱۳۹۶: ۱۱)، «آلن موهای فرفری دارد، و صورت او گرد است و کک‌مک دارد» (تُله، ۱۳۹۸: ۱۹). به جز ویژگی‌های ظاهری، اضطراب بیمارگونهٔ ونسان هم با جویدن ناخن‌های دستش بیان می‌شود؛ در کتاب «مغازهٔ خودکشی»، حتی ظاهر مشتری‌ها، با جزئیات بیان می‌شود و گاهی در معرفی شخصیت‌ها و جایگاه اجتماعی آنها از گفت‌وگو استفاده می‌کند: «ناسلامتی تازه معاون شهردار بوساک شده‌ای، موقعی که من شهردار بودم خیلی زودتر از این‌ها بلند می‌شدم» (تُله، ۱۳۹۸: ۷) (موقعیت اجتماعی آلن و خانواده در همان صفحهٔ اول داستان آدم‌خواران مشخص می‌شود). شخصیت‌های داستان‌های تُله با این‌که نامشان هوشمندانه و آگاهانه انتخاب شده‌است، برخلاف داستان‌های صادقی (کارمند، پزشک، منشی و غیره) چندان مابه‌ازای بیرونی ندارد.

تم و صحنه

مهم‌ترین مضمون داستان‌های صادقی، کاوش و جست‌وجوی عمیق در ژرف‌ترین لایه‌های ذهنی بازماندگان نسل شکست است و واخوردگی، دل‌زدگی، فقر، شکست، بی‌آرمانی، یأس و تنهایی را ترسیم می‌کند.

از مضامین تکرارشونده در آثار او، یأس و بدبینی، تنهایی و وحشت از مرگ را می‌توان نام برد. به‌ویژه مرگ در بسیاری از داستان‌های صادقی (داستان‌های ملکوت، یک‌روز صبح اتفاق افتاد، فردا در راه است، خواب خون، قریب الوقوع، با کمال تأسف و غیره) حضوری هراس‌آور و ردپایی سیاه به‌جا می‌گذارد. گرچه صادقی شخصیت‌های خود را از طیف وسیعی از افراد جامعه برمی گزیند، مثل معلم، کارمند، بازاری، مرد، زن، جوان، پیر، کودک و دیگران، لیکن همگی آنها به نوعی اضطراب بیمارگون و آشفتگی ذهنی دچارند و ترسیم دنیای تیرهٔ این آدم‌های وازده و پریشان عمده‌ترین محتوای داستان‌های صادقی می‌شود.

مهم‌ترین مضمون داستان‌های ژان تُله مرگ، خشونت، خرافات، آداب و رسوم، وحشت است و با مفاهیمی هم‌چون مرگ، شوخی می‌کند و هم‌زمان به معضلات فرهنگی–اجتماعی و زیستی همچون آلودگی‌های محیط زیست، جنگ و خرافات اعتراض می‌کند. زبان گستاخ و هجو بی‌پروایش در نقد ناهنجاری‌های متداول جامعه، ویژگی اصلی سبک او است که تأثیری تکان‌دهنده و غیرمنتظره بر مخاطبش دارد.

در داستان‌های صادقی مضمون و تم غالباً پنهان است و باید آن را با شگردهایی چون گفت‌وگو، کنش شخصیت‌ها به‌ویژه شخصیت اصلی، لحن، فضا، تکرارها، کنایه‌ها و غیره دریافت کرد. به‌عنوان نمونه در داستان‌های «فردا در راه است»، «گردهم» و «کلاف سردرگم»، درونمایهٔ داستان بر دوش شخصیت‌های داستان سنگینی می‌کند.

صادقی به‌خوبی بر این نکته واقف است که اگر قرار است از مظالم و مفاسد اجتماعی در اثرش سخن گوید، باید خود آنها را تجربه کرده باشد؛ به‌عنوان نمونه، از آنجایی‌که خود پزشک است و با مشکلات و ناهنجاری‌های این طبقه به‌خوبی آشنایی دارد، در برخی از داستان‌هایش با زبانی طنزآمیز، این ناهنجاری‌ها و انحرافات طبقهٔ پزشکان را به تصویر می‌کشد. ازجمله در دو داستان «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ» و «قریب الوقوع».

تم، در داستان‌های ژان تُله به‌اندازهٔ صادقی پنهان نیست و با گفت‌وگوهای ابتدایی داستان، کنش و عکس‌العمل شخصیت‌ها، لحن و فضا به مخاطب منتقل می‌شود. به‌عنوان نمونه، در داستان «مغازهٔ خودکشی»، درونمایهٔ داستان در ابتدا بر دوش شخصیت‌های اصلی، پدر و مادر است و کم‌کم با شرح صحنه و اضافه‌شدن شخصیت‌های دیگر تم و مضمون داستان، سنگینی بارش را از دوش خانم و آقای تواچ برمی‌دارد؛ یا نیز، شبیه داستاهای صادقی به‌طور غیرمستقیم درنتیجهٔ کنش‌های افراد و افکار آن‌ها بیان می‌شود.

صحنه مرتبط با زمان و مکان است؛ تم داستان «مغازهٔ خودکشی» در زمان و مکان نامشخصی رخ می‌نماید؛ دوره‌ای آخرالزمانی که انسان‌ها بسیاری از منابع طبیعی را نابود کرده‌اند، دیگر گل و گیاهی نیست و هوا بسیار آلوده است. خودکشی عادی و شادی غیر عادی است و خانوادهٔ تواچ، صاحبان مغازهٔ خودکشی‌فروشی، تمام تلاششان را در خدمت‌گزاری به مشتریان خود به‌کارمی‌گیرند.

در داستان «آدم‌خواران» با توضیح صحنه، تاریخ و زمان روایت داستان مشخص می‌شود: «مرد جوان کرکرهٔ پنجرهٔ اتاقش را باز کرد، اتاق او در طبقهٔ بالای یک عمارتِ قرن هفدهمی بود» (تُله، ۱۳۹۸: ۸). مکان و زمان زندگی آلن، شخصیت اصلی در همان ابتدای داستان مشخص می‌شود. در داستان «فرشتهٔ سمی»، لهجهٔ مادر «سلتیکی» زمان روایت داستان را مشخص می‌کند.

اکثر داستان‌های صادقی در مکان‌های واقعی به‌خصوص در منازل، شهرها، خیابان‌ها، کوچه‌ها و البته کافه‌ها و رستوران‌ها رخ می‌دهد. این امر موجب می‌شود که واقع‌نمایی داستان در ذهن خواننده پررنگ‌تر شود و جریان داستان را طبیعی و باورکردنی نشان دهد. تنها در داستان «هفت‌گیسوی خونین»، به دلیل ماهیت فانتزی داستان، مکان آن نیز وهمی، خیالی و افسانه‌ای است. البته در داستان «تدریس در بهار دل‌انگیز» نیز وقایع داستان در یک محیط فرضی «یک کلاس درس خیالی» رخ می‌دهد، و لیکن به دلیل قابلیت تصور این مکان در ذهن خواننده، مکان این داستان باورپذیری بیشتری نسبت به داستان «هفت گیسوی خونین» دارد. شیوهٔ ارائهٔ مکان و محیط در داستان‌های صادقی، اغلب به شیوهٔ غیرمستقیم است. صحنه‌پردازی‌های او از صرف بازگویی موقعیت‌های مکانی فراتر رفته و به‌عنوان عنصری تنیده در روایت داستان در خدمت درونمایه قرار گرفته‌است.

صادقی گاه در داستان‌هایش تأکید زیادی بر زمان وقوع رویدادها دارد و زمان را به‌طور دقیق اعلام می‌کند. او با درنظرگرفتن این اصل که «عمل داستانی هرقدر کوتاه‌تر باشد، تأثیر آن بیشتر خواهد بود» (حداد، ۱۳۸۷: ۱۰) بیشتر علاقمند به زمان‌های کوتاه مثل چندساعت یا حد اکثر چند روز است و نیز علاوه‌بر صرفه‌جویی در زمان داستان و فشرده‌ساختن آن، برای قرارگرفتن در زمانی که از دست‌رفته و یا زمانی که هنوز نیامده، از شگردهای زمان‌پریشی (بازگشت به گذشته و آینده) بهره می‌برد و مسیر زمان را بارها در طول داستان‌هایش تغییر می‌دهد.

داستان‌های ژان تُله در مکان‌های غیرواقعی روایت می‌شوند. در داستان «مغازهٔ خودکشی»، مغازهٔ خانوادهٔ تواچ، در روستای محل زندگی خانوادهٔ هلن است، اما در داستان «آدم‌خواران» چون داستان روایت یک اتفاق واقعی است، بالطبع مکان هم غیرواقعی نیست. در داستان آدم‌خواران آلن در هرفصل با شکل نشان داده شده‌است.

زاویهٔ دید

ازجملهٔ آشنایی‌زدایی‌ها و برجسته‌نمایی‌های بهرام صادقی در برخی از داستان‌هایش، تغییر ناگهانی زاویهٔ دید است. دیگر برجسته‌سازی داستان‌های او که به‌وسیلهٔ راوی داستان اعمال می‌شود، اشارهٔ او به تصنعی‌بودن داستان یا به‌عبارت بهتر، داستانی بودن داستان است. این ویژگی به دلیل فرمگرا بودن صادقی و ترجیح او بر تکنیک است. داستان کوتاه «سنگر و قمقمه‌های خالی» در چند سطح روایی و به وسیلهٔ چند راوی مختلف نقل می‌شود. این داستان تکنیکی، شامل سه داستان در دل یک داستان است که طبق آموزهٔ تودوروف یک راوی فراداستانی آن را نقل می‌کند. در آغاز هر روایت، اطلاعات لازمی که مخاطب باید بداند، در اختیارش قرار داده می‌شود و سپس، سطح‌های متناوب داستان ظاهر می‌شود. «راوی فراداستان از داستان و مخاطب ضمنی گریز می‌زند و با خوانندهٔ تاریخی روبه‌رو می‌شود و عمل داستان‌پردازی را با او در میان می‌گذارد» (الفت فصیح، ۱۴۰۲: ۵۷).

این داستان مبهم و نمادین است و نویسنده شیوهٔ چندسطحی روایت خود را به تناسب همین ابهام و رمزآلودی ذاتی داستان برگزیده‌است. بنابراین، تکنیکی بودن روایت کاملاً با ذات روایت منطبق است، زیرا به‌خوبی درونمایهٔ مورد نظر نویسنده بدین شکل

در داستان تزریق می‌شود. «دوری‌کردن از توصیف‌های طولانی در روایت این داستان و روی آوردن به ایجاز، کارکرد ساختارگرایانه دارد. این راوی در داستان *سنگر و قمقمه‌های خالی*، سطح بالایی یا برون‌داستانی را روایت می‌کند» (الفت فصیح، ۱۴۰۲: ۵۸).

شیوهٔ روایت داستان، در بخش‌های مختلف متفاوت است. در بخش اول، زاویهٔ دید دانای کل محدود و در بخش دوم زاویهٔ دید اول شخص است، در بخش اول، لحنی ساده، خنثی و گزارشی دارد و به هیچ‌وجه نمی‌توان سراغی از صفات یا واژگان عاطفی و احساسی گرفت. در بخش دوم، خود *آقای مستقیم* است که سخن می‌گوید، پس لحن عاطفی و احساسی دارد و در جمله‌های او تعداد زیادی صفت می‌توان یافت. بخش سوم، لحن آقای مستقیم گزندگی و تلخی خاصی می‌گیرد و در خطابهٔ پایانی، هیجان و عصبیت به آن اضافه می‌شود.

داستان «آقای نویسنده تازه‌کار است» نیز سه راوی دارد، یکی در بخش نخست داستان، دیگری آقای نویسنده است و سومی منتقد. بنابراین با سه داستان نیز مواجهیم: «داستان نویسنده، داستانی که منتقد طی نقد داستان نویسنده آن را می سازد و داستان واقعی که از درون گفتگوی آنها شکل می گیرد» (محمودی، ۱۳۷۷ :۱۴۸)

روایت در سه داستان انتخابی ژان تُله متفاوت است. رمان «آدم‌خوران» به شیوه‌ای منحصربه‌فرد نوشته شده و هر فصل از دیدگاه شخصیتی متفاوت در روستا روایت می‌شود. هر فصل راوی مخصوص به خود را دارد و البته مرتبط با فصل‌های بعدی داستان است. این به خواننده اجازه می‌دهد تا وقایع داستان را از زوایای مختلف ببیند و درک بیشتری از پویایی پیچیدهٔ اجتماعی در بازی در روستا به‌دست آورد. عنوان رمان برگرفته از اظهار نظر یکی از اهالی روستا در هنگام حمله به آلن است. قلم تُله در روایت داستان بسیار عریان و خشن است. البته که دقت در شرح وقایع تلخ و حوادث درگیرکننده از ویژگی‌های بارز قلم تُله است. «فرشتهٔ سمی» زاویهٔ دید دانای محدود دارد و در رمان «مغازهٔ خودکشی»، دانای کل، داستان را روایت می‌کند و دیدگاه تک‌تک اعضای خانوادهٔ تواچ نسبت به مرگ بیان می‌شود.

تعلیق و سوسپانس

حالت «هول و ولا» در داستان نتیجهٔ منطقی یک حادثه است، این حادثه ممکن است به‌میزان سادگی یا پیچیدگی‌اش به بحران ختم شود، بنابراین سه‌گانهٔ حادثه، بحران و تعلیق در خط سیر بررسی ما قرار دارد.

حادثه یکی از عناصر ساختاری رمان است که همراه با عناصری همچون گره افکنی، کشمکش، نقطهٔ اوج و گره‌گشایی، اجزای تنهٔ اصلی پیرنگ در داستان را شکل می‌دهد. حادثه در داستان به‌منزلهٔ پلی است که از یک سو هیجان را در خواننده بر می‌انگیزد و از سویی دیگر حالت انتظار و درنهایت نقطهٔ اوج را پدید می‌آورد. حادثه در داستان‌های صادقی، به‌طورکلی و جدی مطرح نمی‌شوند که خواننده با داستان و شخصیت‌های آن یکی شود و با علاقه داستان را دنبال کند. حادثه در داستان‌های صادقی همان گره‌های کوچک هستند. در داستان‌های او عنصر برهم زدن آرامش و ایجاد بحران، حادثه و رویداد است.

حادثه در داستان‌های تُله عمیق است و به بحران می‌انجامد. در داستان «مغازهٔ خودکشی»، حادثه «برهم ریختگی اعتقادات خانوادهٔ تواچ» و یا در داستان «فرشتهٔ سمی» حادثه «قبول هلن خرافه (جن، پری) را» و در داستان «آدم‌خواران» حادثه «سر مسئلهٔ تعصبات و اعتقادات ضدانسانی روستا» است.

چگونگی برهم‌خوردن تعادل و ایجاد ناپایداری در داستان‌های صادقی متفاوت است. در داستان «فردا در راه است»، عاشق‌شدن فضلی و غلام‌خان، هر دو بر صنم، باعث ایجاد کشمکش و درگیری بین آن دو می‌شود. یا در داستان «وسواس»، آمدن مرد ناشناس بلندقد به در خانهٔ مرد وسواسی تعادل داستان را برهم می‌زند.

گره‌های داستان‌های تُله اغلب، مسائل و مشکلاتی عمیق و کلی هستند. مشکلات آدم‌های داستانی او به ظاهر بر سر هیچ است (زنده ماندن یا مرگ در داستان مغازهٔ خودکشی).

داستان‌های صادقی، اکثراً کشمکش‌های میان دو انسان است. از سوی دیگر، به‌دلیل درون‌پردازی عمیقی که در سبک داستان‌های او هست، کشمکش انسان با خود، در داستان‌های او پس از کشمکش انسان با انسان، بیشترین سهم را به خود اختصاص می‌دهد.

گرایش صادقی به عوامل فراطبیعی و موهومات در داستان‌هایش منجربه شکل‌گیری کشمکش‌هایی میان شخصیت‌ها با این عوامل موهوم و مقتدر فرازمینی می‌شود و این امر بخش زیادی از کشمکش‌های داستانی را به خود اختصاص می‌دهد. جالب است که صادقی از تمام انواع کشمکش در داستان‌هایش بهره می‌برد.

شدیدترین مبارزات قهرمان ممکن است درگیری وی با برخی از جلوه‌های اجتماعی باشد که در آن زندگی می‌کنند؛ همسایه‌های نامتناسب، جنگ، انتظارات فرهنگی و اجتماعی، پیش‌داوری که با اهداف او ناسازگار است، می‌تواند از عوامل این کشمکش باشد. کشمش در داستان‌های ژان تُله چنین است:

– در داستان مغازه خودکشی: کشمکش آلن با خانواده، شهر و در واقع جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کند و پایان داستان، کشکمش آلن کوچولو را با خود نشان می‌دهد.

– در داستان آدم‌خواران: کشمکش آلن با جامعه همچون خرافات، جهل و تعصبات شهر.

– در داستان فرشتهٔ سمی: فضای سوررئالیستی وجود دارد، کشمکش‌های هلن از جایی شروع می‌شود که مادر برای او از آنکو (موجود خیالی) سخن‌پردازی می‌کند. باورهای خرافی و عقاید غیرمعقول مادر و اهالی روستا تا جایی پیش می‌رود که با خودش کشمکش پیدا می‌کند و قدرت این کشکمش آن‌قدر زیاد می‌شود که منجربه مرگ اطرافیان هلن می‌شود.

تعلیق‌ها باید چنان طراحی شوند که همواره دو اصل مهم در آن‌ها لحاظ شده باشد: ۱– برانگیختن حس تمایل دانستن ادامهٔ داستان در مخاطب ۲– عدم توانایی مخاطب در پیش‌بینی قاطع ادامهٔ ماجرا

در داستان «فردا در راه است» مسئلهٔ بیان یک واقعیت، بیان یک داستان رئال بدون دخالت تخیل نویسنده، مطرح نبوده‌است؛ بلکه مسئلهٔ اساسی ایجاد یک نوع سوسپانس یا هول و ولای خفیف بوده با توجه به حوادثی که ممکن است در ایران رخ دهد. برای همین است که شگرد پردازش داستان به گونه‌ای است که خواننده خیال کند که این آدمی که کشته‌شده، مثلاً به دست «غلام‌خان» کشته شده، درحالی‌که در آخر معلوم می‌شود که آوار رویش فرود آمده‌است.

در داستان‌های تُله، سوسپانس به برانگیختن کنجکاوی مخاطب برای پیش‌بینی نتایج حادثه منجر می‌شود، اما سرنوشت آلن در داستان «آدم‌خواران» یا سرنوشت هلن در داستان «فرشتهٔ سمی» و خانواده تواچ به گونه‌ای است که باعث می‌شود مخاطب در پیش‌بینی قاطع ادامهٔ ماجرا ناتوان بماند.

صادقی با توجه به گونهٔ (ژانر) داستان‌های کوتاهش، اوج‌های کوتاه و مختصری برای آن‌ها در نظر می‌گیرد. او اوج داستان را بیش از یکی دو بند کش نمی‌دهد و در اکثر داستان‌هایش اوج به خوبی قابل تشخیص است.

اوج داستان‌های ژان تُله ممکن است با بحران بزرگ داستان یکی باشد. تُله اغلب اوج را در همان جایی که باید، می‌آورد (نزدیک به پایان داستان) و این، قدم‌به‌قدم رغبت خواننده را برای رسیدن به آن می‌افزاید.

«خانم تواچ بطری شابیزک را به‌سمت لبانش برد و به شوهرش که داشت به آلن نزدیک می‌شد گفت: اگه بکشیش خودم رو می‌کشم. منم همین‌طور، مرلین کلاه‌خودی را که ونسان برای تولدش به او کادو داده بود، بر سر گذاشت و بند آن را زیر چانه‌اش بست، آماده بود که ضامنش را بکشد. پسر بزرگ خانواده ونسان هم چاقوی آشپزخانه را زیر گلویش گذاشت» (تُله، ۱۳۹۸: ۱۰۹).

پایان‌بندی

از آن‌جایی‌که گفت‌وگو در داستان‌های صادقی عنصری مهم به‌شمار می‌رود، اکثر داستان‌های او با گفت‌وگو به پایان می‌رسند. به‌عنوان نمونه، می‌توان از داستان‌های «صراحت و قاطعیت»، «باکمال‌تأسف»، «کلاف سردرگم»، «آقای نویسندهٔ تازه‌کار»، «غیره‌منتظره»، «سراسر حادثه»، «قریب‌الوقوع»، «هفت گیسوی خونین»، «یک‌روز صبح اتفاق می‌افتد»، «آوازی غمناک برای یک‌شب بی‌مهتاب» و «عافیت» را نام برد. در اکثر این داستان‌ها علاوه بر گفت‌وگو از شگردهای دیگر پایان‌بندی نیز استفاده شده‌است. از دیگر پایان‌های رایج در داستان‌های صادقی، تمام کردن داستان با حالت تعلیق و رهاشدگی ماجرا است؛ زیرا تحول داستان‌های نوین در جهت ارائهٔ پایان‌بندی آزاد رقم خورده‌است و برخلاف دوران کلاسیک و نئوکلاسیک، امروز اثر ادبی دیگر

کمتر توجهی به پیام و نتیجه‌گیری محتوم دارد و نویسنده‌ها سعی می‌کنند که خواننده را در فهم و روند پیش‌برد داستان سهیم کنند. گاه نیز صادقی در برخی داستان‌هایش، ماجرا را با توصیف یک صحنهٔ توصیفی یا تصویری به پایان می‌رساند و بدین وسیله پیام داستان را رساتر به خواننده القا می‌کند و نیز با پرهیز از نتیجه‌گیری مستقیم بر تأثیر داستان خود می‌افزاید، مانند داستان‌های «گردهم»، «داستان برای کودکان»، «نمایش در دو پرده»، «اذان غروب»، «تأثیرات متقابل»، «یک روز صبح اتفاق افتاد» و «مهمان ناخوانده در شهر بزرگ». در برخی داستان‌های صادقی نیز بدون این‌که ماجرا به صورت قطعی و محتوم تمام شود، به گونه‌ای داستان رها می‌شود که خواننده احتمال می‌دهد ماجرا ادامه داشته‌است، اما نویسنده به همین مقدار بسنده کرده‌است. (اصلانی، ۱۳۸۴: ۲۷۱)

ژان تُله در داستان «مغازهٔ خودکشی» در اوج پایان می‌یابد، «آلن خود را رها کرد» (تُله، ۱۳۹۸: ۱۱۴). در دو داستان «آدم‌خواران» و «فرشتهٔ سمی»، مخاطب با پایان قاطع روبه‌رو است، تا جایی‌که سؤالی برای مخاطب باقی نمی‌ماند.

«او به خواهرش می‌خندید، خانم تواچ نزدیک پسرش شد و او را تماشا می‌کرد، طوری‌که انگار مادرش در حیاط دبستان پیش او آمده‌است تا او را به تاب‌بازی ببرد» (تُله، ۱۳۹۸: ۱۱۴).

۴- نتیجه‌گیری

صادقی نویسنده‌ای فرمگرا بود و به تکنیک و ساختار داستان‌نویسی بسیار اهمیت می‌داد. شخصیت‌های آثار او واقعی و معاصرند و در بیشتر داستان‌هایش از اسامی خاص استفاده می‌کند. با این که شخصیت‌هایش پرداخت جزئی ندارند، اما تیپ نیز محسوب نمی‌شوند. نحوهٔ نشان دادن شخصیت‌ها در داستان‌های مختلف، متفاوت است. شیوهٔ فضاسازی او نیز همانند شخصیت‌پردازی‌اش، وابسته به موضوع و فرم داستان انتخاب می‌شود. تقریباً در تمام داستان‌های صادقی، زاویهٔ دید، دانای کل است. زبان بیشتر داستان‌هایش، روایی و گزارش‌گونه است. در مورد شخصیت‌ها، زبان شخصیت با خصوصیات او هماهنگی دارد و به شخصیت‌پردازی کمک می‌کند. نقطهٔ قوت داستان‌های صادقی، وجود تنوع در فرم است. بهره‌گیری صادقی از فرم داستان‌های پلیسی نکته‌ای است که در آثار اکثر نویسندگان جنگ اصفهان دیده می‌شود. استفاده از افسانه‌های کهن و ترکیب شدید واقعیت و خیال از مؤلفه‌های داستان صادقی است.

تُله هم همانند صادقی، نویسنده‌ای فرم‌گرا بود. او نیز از تمام عناصر داستانی در جهت ایجاد فرم و ساختاری تازه استفاده کرده‌است. تأثیر رویدادها در دوران مدرن ازقبیل مسائل محیط زیستی، دنیای ماشینی، افسردگی در داستان‌های او هویدا است.. در بیشتر داستان‌های او، شخصیت‌ها تیپ نیستند. تُله در بیشتر داستان‌هایش اسامی خاص انسان‌های مشهور را بر شخصیت‌هایش می‌گذارد. مثلاً در داستان مغازهٔ خودکشی خانوادهٔ پنج‌نفرهٔ تواچ بازتاب این افراد مشهور هستند: یوکویو میشیما (شاعر ژاپنی)، لوکریس (همسر سرباز رومی)، ونسان ونگوگ (نقاش)، مرلین مونرو(هنرپیشه) و آلن تورینگ (نابغهٔ ریاضیات). سرخوردگی و حس پوچی و بیهودگی روشنفکران بعد از شکست، در داستان‌های تُله نیز منعکس شده‌است. در تمام داستان‌های تُله، زاویهٔ دید، دانای کل است. تُله به مسائل تاریخی و اجتماعی نگاهی کاملاً خاص دارد و از عناصر اساطیری یا افسانه‌گون نیز بهره‌می‌برد، مانند داستان «فرشتهٔ سمی»؛ بنابراین داستان‌های او محملی است برای ترکیب شدید واقعیت و خیال (در هر سه داستان). شخصیت داستان فرشتهٔ سمی بسیار به شخصیت دکتر حاتم در ملکوت صادقی شباهت دارد، نمادگرایی، فضاسازی‌های عجیب، رنگ وهم‌آلود و لحن توأمان تمسخر و ترس، بی‌رحمی و گروتسک از شباهت‌های بارز میان این دو اثر است.

در داستان‌های صادقی عنصر برهم زدن آرامش و ایجاد بحران، حادثه و رویداد است. به همین دلیل در بسیاری از داستان‌هایش می‌توان بحران را مترادف با حادثه دانست. در اکثر داستان‌ها، بیش از یک حادثه یا گره بحرانی مشاهده می‌شود. در این صورت این حادثه یا بحران، سیر صعودی دارد تا به نقطهٔ اوج برسد که در این صورت با متلاشی شدن یکی از دو طرف درگیری داستان به نقطهٔ تعادل و آرامش می‌رسد.

بحران در داستان‌های تُله عمیق است. در داستان «مغازهٔ خودکشی»، بحران، ادامهٔ زندگی، انتخاب بین زنده ماندن و مرگ است و یا در داستان «فرشتهٔ سمی» بحران، قبول یا رد کردن خرافه (جن، پری) است. در داستان «آدم‌خواران» بحران، با مسئلهٔ سوء تفاهم، شروع می‌شود و همراه با تعصبات و خرافه ادامه پیدا می‌کند، تاجایی‌که جان آلن گرفته می‌شود.

منابع

اصلانی، محمدرضا، (۱۳۸۴)، ***بهرام صادقی؛ بازمانده‌های غریبی آشنا***، تهران: نشر نیلوفر.

الفت فصیح، سمیه، (۱۴۰۲). «ساختار روایی داستان سنگر و قمقمه‌های خالی نوشتهٔ بهران صادقی»، ***نشریهٔ فنون ادبی***، دورهٔ ۱۵، شمارهٔ ۱، صص ۴۹-۶۴

بری، لوئیس، مک‌هیل و برایان، هچن، لیندا و دیگران، (۱۳۸۳). ***مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان***، ترجمهٔ حسین پاینده، تهران: نشر روزنگار.

بشیری، سینا و طاهری، قدرت‌الله، (۱۴۰۲)، «زیبایی‌شناسی مرگ در رمان ملکوت بهرام صادقی». ***زبان و ادبیات فارسی دانشگاه خوارزمی***، سال ۳۱، شمارهٔ ۳۹، صص ۳۳-۵۹.

تُله، ژان. (۱۳۹۶)، ***مغازهٔ خودکشی***، ترجمهٔ احسان کرم‌ویسی، چاپ بیست و دوم، تهران: نشر چشمه.

تُله، ژان، (۱۳۹۸)، ***آدم‌خواران***، ترجمهٔ احسان کرم‌ویسی، چاپ بیستم، تهران: نشر چشمه.

تُله، ژان، (۱۴۰۰)، ***فرشتهٔ سمی***، ترجمهٔ بهجت نجفی و محمد جواد ملاحسینی، قم: نشر ارمغان گیلار.

جاویدخواه، مهدی، (۱۳۹۳)، ***بررسی و تحلیل روایت و روایتگری در آثار بهرام صادقی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی مجتبی بشردوست، دانشگاه زنجان.

حداد، حسین، (۱۳۸۷)، ***بررسی عناصر داستان ایرانی***، تهران: انتشارات سورهٔ مهر.

شمیسا، سیروس، (۱۳۸۵)، ***نقد ادبی***، ویرایش دوم. تهران: نشر میترا.

صادقی، بهرام، (۱۳۸۰)، ***سنگر و قمقمه‌های خالی***، چاپ دوم. تهران: نشر کتاب زمان.

صادقی، بهرام، (۱۳۸۸)، **ملکوت**، چاپ نهم، تهران: نشر کتاب زمان.

طالبیان، یحیی، و عبداللهیان، حمید و باقری، علی‌اصغر، (۱۳۹۹)، «مؤلفه‌های معناباختگی در ملکوت بهرام صادقی»، ***متن‌پژوهی ادبی***. دورهٔ ۲۴، شمارهٔ ۸۶، صص ۷-۲۸.

محمودی، حسن، (۱۳۷۷)، ***خون آبی بر زمین نمناک در نقد و معرفی بهرام صادقی***، تهران: نشر آسا.

ملایی‌دیوکلایی، مائده، (۱۳۹۳)، ***بررسی شخصیت و شخصیت‌پردازی در مجموعه داستان‌های کوتاه بهرام صادقی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، به راهنمایی مسعود روحانی، دانشگاه مازندران.

مهدی‌پور عمرانی، روح الله، (۱۳۷۹)، ***مسافری غریب و حیران: نقد و بررسی داستان‌های بهرام صادقی***. تهران: نشر روزگار.

میرعابدینی، حسن، (۱۳۸۳)، ***صدسال داستان نویسی ایران***. چاپ سوم. تهران: نشر چشمه.

نعمت‌اللهی، روح‌الله، (۱۴۰۲)، «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های گروتسک در دو اثر مغازهٔ خودکشی ژان تُله و شازده احتجاب هوشنگ گلشیری»، ***نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان***، سال ۱۵، شمارهٔ ۲۸، صص ۳۷۷-۴۰۵.

وحدانی‌فر، امید و صفی‌خانی، اکرم، (۱۴۰۲)، «تأثیر آیرونی بر شکل‌گیری گروتسک در رمان آدم‌خواران»، ***نشریهٔ پژوهش‌نامهٔ مکتب‌های ادبی***، دورهٔ ۷، شمارهٔ ۲۳، صص ۸۷-۱۱۸.

هوشیار، معصومه، (۱۳۹۶)، ***بررسی و تحلیل مؤلفه‌های اندیشهٔ هگلی در داستان‌های بهرام صادقی***، پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد، دانشگاه بیرجند.

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Phenomenology of Intention: An Examination of the Hermeneutic Phenomenology of the States and Content of Self-Awareness after "Union" (*Visāl*) in the *Ghazals* of Ḥāfeẓ

Alireza Farnam[1]

1- MD, Professor of Psychiatry, Tabriz University of Medical Sciences, Tabriz, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/12/24
Accepted:
2026/01/08
pp:
119- 143

Keywords:
Ḥāfeẓ;
Self-Awareness;
Phenomenology of Intention;
Cloninger.

ABSTRACT

The *Ghazals* of Ḥāfeẓ have profoundly contributed to the spiritual and psychological lives of the Iranian people. For centuries, Iranians have deeply engaged with these poems, turning to them in various life circumstances and at critical moments. Likewise, mystics and spiritual seekers have drawn upon Ḥāfeẓ's *Ghazals* as a guiding light amidst the darkness of the spiritual path. In the same vein, the passage of centuries has not diminished the influence of these *Ghazals* in the lives of Iranians, raising important questions regarding the secret behind their profound and enduring impact and appeal, not only among successive Iranian generations but also among eminent intellectual figures of different eras, such as Goethe, Nietzsche, and many others. Employing an interdisciplinary approach and a hermeneutic method, the present article aims to elucidate the function of Ḥāfeẓ's *Ghazals* from a psychiatric perspective within the framework of Cloninger's theory of self-awareness development, which regards self-awareness growth and elevation as the pinnacle of personality development and a fundamental prerequisite for attaining well-being. In this study, self-awareness is conceptualized as a multidimensional phenomenon consisting of the vertical (intensity of awareness), horizontal (breadth of the field of awareness toward the environment), and depth (the extent to which awareness penetrates the inner layers of the psyche, including thoughts, emotions, motivations, and unconscious content) dimensions. It is demonstrated that the *Ghazals* of Ḥāfeẓ possess the capacity to facilitate self-awareness growth across all three dimensions. Moreover, the five primary stages of self-awareness development —Awareness of Being, Awareness of Fee Will, Awareness of Beauty, Awareness of Truth, and Awareness of Goodness— are analyzed with reference to selected verses from Ḥāfeẓ. From a psychiatric perspective, the author believes that these *Ghazals* serve as a guidebook for self-awareness growth and elevation, provided they are interpreted through the lens of empirical psychiatry and in light of self-awareness evolution.

Citation: Farnam, A. (2026). Phenomenology of Intention: An Examination of the Hermeneutic Phenomenology of States and the Content of Self-Awareness after "Union" (Visāl) in the Ghazals of Hafez. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 119-143.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2026.56915.1047
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.8.9

[1] **Corresponding author: Alireza Farnam, Email:** farnama@tbzmed.ac.ir**, Tell: +9809143110910**

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

پدیدار شناسی مقصود؛ بررسی پدیدار شناسی هرمنوتیک حالات و محتوای خودآگاهی پس از «وصال» در غزلیات حافظ

علیرضا فرنام[۱]

۱- استاد روان‌پزشکی، گروه روان‌پزشکی، دانشکده پزشکی، دانشگاه علوم پزشکی تبریز، تبریز، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۴/۱۰/۰۳

پذیرش:
۱۴۰۴/۱۰/۱۸

صص:
۱۴۳-۱۱۹

واژگان کلیدی:
حافظ،
خودآگاهی،
پدیدارشناسی.

چکیده

غزلیات حافظ نقش بزرگی در زندگی روحی- روانی قوم ایرانی ایفا کرده‌است. ایرانیان چندین قرن است با این غزلیات انس گرفته و در شرایط مختلف زندگی و در بزنگاه‌های خاص بدان مراجعه کرده‌اند. همچنین عارفان و سالکان راه طریقت، در مسیر اعتلای شخصی خودشان از این غزلیات به منزلهٔ چراغ راهی در تاریکی های سلوک استفاده می‌کرده‌اند و گذر سال‌ها و قرن‌ها باعث کمرنگ شدن نفوذ این غزلیات در زندگی ایرانیان نشده‌است. اما چرا غزلیات حافظ چنین تأثیر گذارند؟ و چنین نفوذی را از کجا پیدا کرده‌اند؟ و راز ماندگاری و تأثیرگذاریشان علاوه بر نسل‌های مختلف ایرانی، بر بزرگان دوره‌ها و اعصار مختلف جهان همچون گوته، نیچه و دیگران در چیست؟ مقاله حاضر با رویکردی میان‌رشته‌ای و با بهره‌گیری از روش هرمنوتیک، به تبیین کارکرد غزلیات حافظ از منظر روان‌پزشکی و در چارچوب نظریهٔ رشد خودآگاهی کلونینگر است که رشد و اعتلای خودآگاهی را عالی‌ترین سطح تحول شخصیت و شرط بنیادین دستیابی به احساس نیک‌زیستی تلقی می‌کند. در این پژوهش، خودآگاهی به‌مثابهٔ پدیده‌ای چندبعدی در سه بُعد «عمودی» (شدت و حدت آگاهی)، «افقی» (وسعت میدان آگاهی نسبت به محیط) و «عمقی» (میزان نفوذ آگاهی به لایه‌های درونی روان شامل افکار، هیجانات، انگیزه‌ها و محتوای ناخودآگاه) مفهوم‌پردازی می‌شود. نشان داده می‌شود که غزلیات حافظ ظرفیت آن را دارند که در هر سه بعد، نقش تسهیل‌گر رشد خودآگاهی را ایفا کنند. همچنین پنج مرحلهٔ اصلی رشد خودآگاهی- آگاهی بر بودن، آگاهی بر ارادهٔ آزاد، آگاهی بر زیبایی، آگاهی بر حقیقت و آگاهی بر خیر- با استناد به ابیات منتخب حافظ تحلیل می‌شود. با نگاه روانپزشکی، نگارنده به این باور رسیده که این غزلیات می‌توانند همچون دفترچهٔ راهنمایی برای رشد و اعتلای خودآگاهی عمل نمایند، به شرطی که با نگرش روانپزشکی تجربی و از منظر سیر رشد خودآگاهی این غزلیات را تفسیر نماییم.

استناد: فرنام، علیرضا. (۱۴۰۴). پدیدار شناسی مقصود؛ بررسی پدیدار شناسی هرمنوتیک حالات و محتوای خودآگاهی پس از «وصال» در غزلیات حافظ. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۱۱۹-۱۴۳.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2026.56915.1047

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.8.9

[۱] **نویسنده مسئول:** علیرضا فرنام **پست الکترونیکی:** farnama@tbzmed.ac.ir ، **تلفن:** ۰۹۱۴۳۱۱۰۹۱۰

۱– مقدمه

غزلیات حافظ نقش بزرگی در زندگی روحی–روانی تمدن ایرانی ایفا کرده‌است. ایرانیان چندین قرن است با این غزلیات انس گرفته و در شرایط مختلف زندگی و در بزنگاه‌های خاص بدان مراجعه کرده‌اند. از اول سال و عید نوروز و شب یلدا گرفته تا شرایط خاص و دشوار زندگیشان که با تفأل زدن بدان طلب راهنمایی و پیش‌بینی مسیر زندگی را می‌کرده‌اند، همچنین عارفان و سالکان راه طریقت در راه اعتلای شخصی خودشان از این غزلیات به منزلهٔ چراغ راهی در تاریکی‌های سلوک استفاده می‌کرده‌اند و گذر سال‌ها و قرن‌ها باعث کمرنگ شدن نفوذ این غزلیات در زندگی ایرانیان نشده‌است.

پاسخ مطمئناً پر طول و تفصیل است. این غزلیات پدیده‌هایی چند بُعدی[۱] و پر راز و رمزند که عمیق‌ترین ظرفیت‌های زبان فارسی را به کار گرفته‌اند تا فضاهای انتزاعی پر لطافتی را برای خواننده ایجاد نمایند و به قول سهراب سپهری «واحه‌هایی در زمان» برای خواننده بیافرینند که دقایقی از روزمره‌گی‌ها کنده شوند و جنبهٔ استعلایی زندگی را پیش چشم آورند. این غزل‌ها را می‌توان از زوایای مختلفی نگریست و تحلیل کرد. بدیهی است که «فهم» آن چیزی است که در اندیشهٔ مفسر نقش می‌بندد. فهم هر مفسر ریشه در زمانه، جامعه، فرهنگ و تربیت او دارد؛ بنابراین فهم، امری مسبوق به پیشینهٔ تاریخی مفسر است. (ر.ک. پالمر، ۱۳۹۰)

اما با نگاه روانپزشکی، نگارنده به این باور رسیده‌است که این غزلیات می‌توانند همچون دفترچهٔ راهنمایی[۲] برای رشد و اعتلای[۳] خود آگاهی[۴] عمل نمایند به شرطی که با نگرش روانپزشکی و از منظر سیر رشد خودآگاهی این غزلیات را تفسیر نماییم. یکی از دلایل ماندگاری آنها نیز می‌تواند همین موضوع باشد، چرا که رشد و اعتلای خودآگاهی هدف ذاتی هر انسانی است (اعم از اینکه بدان آگاه باشد یا خیر).

خودآگاهی بشری محصول میلیون‌ها سال تکامل است. آغاز تاریخ بشر با شروع خودآگاهی است. گفته می‌شود، آگاهی که تقریباً با شروع حیات در کرهٔ زمین پدیدار شد، در روند بسط و گسترش خویش به نقطه‌ای رسید که بنا به گفتهٔ هگل به سمت خودش منعطف شده و شروع به آگاهی بر خود کرد. گفته می‌شود زمانی که شمپانزه به آگاهی خود آگاه شد، هوموساپینس[۵] پا به عرصهٔ وجود گذاشت. (Sadock, 2021)

قسمت اول این نوشتار از سلسله نوشتارهایی است که سعی در آشکار ساختن وجه اعتلایی[۶] حافظ با شیوهٔ هرمنوتیک اما با دید روان‌پزشکی دارد و اینکه چگونه با تکیه بر مفاهیم[۷] مُستَتَردر این غزلیات و رمزگشایی[۸] نصایح حافظ می‌توان راهی برای اعتلای خودآگاهی بشر گشود.

تکیهٔ تئوریک این نوشتارها بر دیدگاه‌های *رابرت سی کلونینگر*، شخصیت‌شناس[۹] نامی معاصر است که شخصیت را مشتمل بر سه جزء سرشت[۱۰]، منش[۱۱] و خودآگاهی می‌داند (ر.ک. کلونینگر، ۱۴۰۱). سرشت نحوهٔ بروز رفتارها را تنظیم می‌کند، وابسته به ژنتیک است و با خودمان از بدو تولد همراه داریم. سرشت تعیین می‌کند که پاسخ‌های رفتاری ما چگونه بروز پیدا می‌کنند و از نظر رفتارشناسی به سؤال «چگونه»[۱۲] جواب می‌دهد. منش جنبهٔ مفهومی شخصیت است که با تربیت و تحت تأثیر رفتارها و منش

---

[1] multidimensional
[2] guidebook
[3] transcendentation
[4] self-awareness
[5] Homosapience
[6] transcendental
[7] concept
[8] decoding
[9] personologist
[10] temperament
[11] character
[12] How

والدین هر فرد شکل می‌گیرد و نگرش ما را به هستی و زندگی شکل می‌دهد و از نظر رفتارشناسی به سؤال «چه رفتاری» و «چرا»[۱] پاسخ می‌دهد. از دید کلونینگر رشد و اعتلای خودآگاهی مهم‌ترین وجه رشد شخصیت، و مهمترین عامل در کسب «احساس خوب»[۲] است، یعنی بدون رشد خود آگاهی ما نمی‌توانیم حس خوبی داشته باشیم و برای کسب احساس آرامش و راحتی، رشد خودآگاهی شرط پایه است (Cloninger, 2011) و (Sadock, 2021).

خود آگاهی در سه بعد عمودی[۳]، افقی[۴] و عمقی[۵] رشد می‌کند. (Sadock, 2021) و (Cloningr, 2006)

- بعد عمودی به معنای شدت و قدرت خودآگاهی است، اینکه با چه شدت و حدتی آگاه هستیم و آن را درک می‌کنیم. در واقع میزان برانگیختگی و حدتی که با آن یک ابژه[۶] (چه بیرونی و چه درونی) درک می‌شود همین بعد عمودی را می‌سازد. مثلاً اینکه آیا در حین گفتگو با یک نفر حواسمان به دیگرانی که در دور و بر ما حضور دارند نیز متوجه است یا نه، مربوط به این بعد است.
- بعد افقی خودآگاهی به معنای وسعت خودآگاهی است، اینکه در هر زمان چه بازه‌ای از محیط را تحت نظر داریم و بر آن آگاهیم.
- بعد عمقی خودآگاهی به معنای میزان رسوخ در اعماق وجودمان همچون افکار، اندیشه‌ها، احساسات، خاطرات و انگیزه‌های آگاه و ناخودآگاه[۷] ما است؛ اینکه تا چه حدی آگاهی ما به اعماق تاریک وجودمان رسوخ می‌کند و سر منشأ و سر چشمه‌های خواست‌ها، انگیزه‌ها، افکار و احساساتمان را در آن تاریکی ها در می‌یابد. (ر.ک. کلونینگر، ۱۴۰۱) و (Cloningr, 2006)

رشد سه‌بعدی خودآگاهی به پنج مرحلهٔ رشدی می‌انجامد؛ یعنی خودآگاهی در طی رشد سه بعدی خودش از پنج مرحلهٔ مشخص[۸] می‌گذرد تا به اوج خودش برسد.

این پنج مرحله عبارتند از:

- خود آگاهی بر بودن[۹]: این که ما بر بودن‌مان به عنوان موجودی مستقل با امتداد در زمان آگاه باشیم وتداوم آن را درک نماییم. اشکال در کسب این مرحله مثلاً در مبتلایان به اختلال شخصیت مرزی باعث بروز رفتارهای فاجعه بار هنگام رویارویی با استرس‌ها[۱۰] می‌گردد.
- خود آگاهی بر ارادهٔ آزاد[۱۱]: این که ما بر وجود اراده‌ای در درون که به ما قدرت انتخاب و تصمیم می‌دهد، آگاه باشیم. این که در هر حالت و شرایطی فارغ از اینکه چقدر سخت و خشن باشد، ما نیز اراده‌ای داریم که می‌تواند تأثیرگذار باشد. افرادی که در کسب این مرحله نقص داشته باشند، به افرادی منفعل و ناتوان در تغییر شرایط محیطی تبدیل می‌شوند.
- خود آگاهی بر زیبایی[۱۲]: این که فرد قادر به درک زیبایی و احساس آن باشد. زیبایی نوعی احساس درونی است و پس از درک کلیت عناصر یک محرک زیبا به ما دست می‌دهد. کسانی که در کسب این مرحله نقص داشته باشند، فی‌المثل

---

[1] what and why
[2] feeling good
[3] vertical
[4] horizontal
[5] in depth
[6] object
[7] unconscious
[8] distinct
[9] Awareness of being
[10] annihilation fear
[11] Awareness of freewill
[12] Awareness of beauty

رنگین‌کمان را تنها ترکیبی از چند رنگ فیزیکی در آسمان خواهند دید و آن حس نفسگیر زیبایی در آنها بیدار نخواهد شد.

به هر نظر بت ما جلوه می کند لیکن کس این کرشمه نبیند که من همی‌نگرم

(حافظ: ۳۱۹)

- خود آگاهی بر حقیقت[1]: این که «حقیقت» به منزلهٔ امری مستقل و فارغ از خواست و ترجیح من وجود دارد؛ یعنی درک حقیقت مطلق به منزلهٔ کلیتی خارج از من و فراتر از خواسته‌ها و آرزوهای من و اینکه یک کل مطلق وجود دارد و من جزء کوچکی از آن هستم و این کل سیر و گذار خاص خودش را دارد.

جنگ هفتادودوملت همه را عذر بنه چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

(همان: ۱۷۷)

- خود آگاهی بر خیر[2]: این که خیر در تمام سطوح هستی جاری بوده و نیروی مسلط در جهان است و این که بتوانیم خیر را حتی در اعوجاج یافته‌ترین حالت‌هایش در اتفاقات زندگی ببینیم و درک کنیم و اینکه سیر کل بهترین برآیند را برای ما که اجزایش هستیم زمینه‌سازی می‌کند. (ر.ک. کلونینگر، ۱۴۰۱).

درطریقت هرچه پیش سالک آید خیر اوست برصراط مستقیم ای دل کسی گمراه نیست

(حافظ: ۷۰)

بدیهی است همهٔ انسان‌ها همهٔ سطوح رشد را تجربه نمی‌کنند و بسیاری از افراد در سطوح اولیهٔ رشد خودآگاهی باقی می‌مانند، اما برای رسیدن به اعتلا و احساس خوب نسبت به زندگی فردی، ضروری است که از تمامی این سطوح برگذریم و فراتر رویم. لیکن رسیدن به درجات بالای خودآگاهی کاری ساده و آسان نیست و نیاز به تلاش، تغییر نگرش و البته راهنمایی دارد.

شواهد و تحلیل غزل‌های حافظ نشان می‌دهد که در راه رسیدن به درجات بالای خودآگاهی می‌توان از این غزلیات به عنوان راهنما و نقشهٔ راه[3] استفاده نمود، چرا که حافظ فردی است که تمامی مراحل بالا را گذرانده و «واصل» محسوب می‌شود. ابیاتی که در انتهای توضیح درجات بالای خودآگاهی آمد مثال‌های کوچکی شاهد بر این مدعا بود.

مراد از مقصود و مقصد و وصال در اشعار حافظ

برای درک دیدگاه حافظ، نخست لازم است درک کنیم که «مقصود» و «مقصد» در دیدگاه وی چه معنایی دارد، چرا که بدون تحلیل آنچه که در نظر حافظ غایت و مقصود محسوب می‌شود، نمی‌توان ساختار دیدگاه حافظ را درک نمود. اما چگونه می‌توان به این هدف رسید و از چه طریقی این هدف قابل حصول است؟

برای رسیدن به این هدف، غزل‌هایی که از آن‌ها مفهوم «رسیدن» متبادر می‌شود در نظر گرفته شد.

لازم به توضیح است که غزل‌های حافظ را از نظر زمان‌شناسی مقصود، به دو دسته می‌توان تقسیم کرد:

- آنها که اشاره به رسیدن در آینده دارند که اکثریت غزل‌ها را در برمی‌گیرد و در آنها اشارات تلویحی[4] یا تصریحی[5] قدرتمندی در مورد مسیر و نحوهٔ سلوک ونیز راهنمایی‌ها و نشانگری‌های ارزشمندی ارائه شده‌است.
- غزل‌هایی که اشاره به رسیدن در گذشته دارند و توصیف حالات و وضعیت‌هایی هستند که پس از رسیدن (وصل) با آن روبرو می‌توان شد. تعداد این غزل‌ها محدود است و در آنها جو شادمانی از «رسیدن» وصال[6] موج می‌زند.

---

[1] Awareness of truth
[2] Awareness of goodness
[3] road map
[4] implicit
[5] explicit
[6] arrival

لازم به توضیح است در این زمینه غزل‌هایی انتخاب شدند که کل غزل فضای «رسیدن» داشت و الّا تک‌بیت‌های زیادی هستند که در آنها به موضوع رسیدن اشاره می‌شود که در این نوشتار به جهت امتناع از اطالهٔ کلام در نظر گرفته نشده‌است (و امید است در نوشتارهای دیگری بدان‌ها پرداخته شود). همچنین قابل ذکر است که این غزل‌ها انتخاب نگارنده هستند و افراد صاحب‌نظر ممکن است این لیست را طولانی‌تر در نظر بگیرند، هر چند که در انتخاب این چند غزل نیز تلاش زیادی به کار رفته و سهل‌انگاری صورت نگرفته است.

لازم به توضیح است که دیوان حافظ به کار گرفته شده در این نوشتار، دیوان حافظ به سعی سایه (هوشنگ ابتهاج) منتشر شده در نشر کارنامه است.

در کل غزلهایی که برای این مقصود انتخاب شدند عبارت بوده‌اند از غزل‌هایی با مطلع زیر:

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می کرد آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
(حافظ: ۱۳۷)

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد
(همان: ۱۶۰)

دوش وقت سحر از غصه نجاتم دادند وندر آن ظلمت شب آب حیاتم دادند
(همان: ۱۷۶)

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
(همان: ۱۷۷)

سال‌ها پیروی مذهب زندان کردم تا به فتوای خرد حرص به زندان کردم
(همان: ۳۱۰)

تحلیل غزل‌ها

غزل ۱۳۷

سال‌ها دل طلب جام جم از ما می کرد آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد
گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد
بی‌دلی در همه احوال، خدا با او بود او نمی دیدش و از دور«خدایا» می‌کرد
مشکل خویش بر پیر مغان بردم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد
دیدمش خرم و خندان، قدح باده به دست واندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد
گفت:« آن یار کزو گشت سر دار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد»
آنکه چون غنچه لبش راز حقیقت بنهفت ورق خاطر ازین نکته محشّا می‌کرد
آن همه شعبده‌ها عقل که می‌کرد آنجا ساحری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد
گفتم:«این جام جهان بین به تو کی داد حکیم؟» گفت:«آن روز که این گنبد مینا می‌کرد»
فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید دیگران هم بکنند آن چه مسیحا می‌کرد
گفتمش: «سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست؟» گفت: «حافظ گله ای از دل شیدا می‌کرد»

تحلیل برخی ابیات غزل:

- سال‌ها دل طلب جام جم از ما می‌کرد آنچه خود داشت ز بیگانه تمنا می‌کرد

به دست آوردن جام جهان‌نما و جام جم: به نظر می‌رسد از دید حافظ ظرفیتی برای خودآگاهی بسیار وسیع در درون ما وجود دارد که می‌تواند به وسعت هستی گسترش یابد. از دید حافظ توانایی درک دورترین عرصه‌های هستی در خودآگاهی بشری تعبیه شده است. هرچند که درک در اینجا با شناخت متعارفی که ما نسبت به محیط بلاواسطه‌مان داریم متفاوت است (ر.ک. کلونینگر، ۱۴۰۱). در ادامه حافظ در مورد جام جم بیشتر توضیح می‌دهد.

- گوهری کز صدف کون و مکان بیرون است طلب از گمشدگان لب دریا می‌کرد

گوهری که خارج از ظرف مکان[۱] و زمان و حتی خارج از بودن[۲] و نبودن است؛ نکته اینجاست که این ظرفیت دقیقاً درون ما موجود است و برای به دست آوردن آن نیاز نیست به کسی یا چیزی متشبث شویم.

این ظرفیت از زمان شروع جهان[۳] در ما تعبیه شده است و در واقع نقشهٔ راهی که از زمان آغاز جهان[۴] وجود داشته و حرکت جهان را شکل می‌داده، به سمت و سویی می‌رفته که چنین ظرفیت وچنین جام جهان‌نمایی را در ما ایجاد نماید. از این منظر دیدگاه حافظ شباهت به نظریهٔ تکامل خلاق «هانری برگسون» یعنی « Elan vital» دارد (Bergson, 1983).

لذا به نظر می‌رسد حافظ نهایت رشد فردی را رسیدن به ظرفیتی از آگاهی می‌داند که محدودیت‌های[۵] مکانی و فضایی[۶] نمی‌تواند بر آن مهار بزند و به اصطلاح آگاهی است که «نامکان[۷]» است و فرد را قادر به تماشا و فهم بلاواسطهٔ کلیت هستی و فرآیندهای آن می‌گرداند. یک مشخصهٔ مهم این وضعیت، رهایی از تقلا برای رسیدن به هدف خاص است.

- بی‌دلی، درهمه احوال، خدا با او بود او نمی‌دیدش و از دور«خدایا» می‌کرد

انسان همواره در حالت تمنا قرار دارد. همواره در حالتی است که انگار گمشده‌ای دارد و برای رسیدن به آن گمشده مدام در حالت برانگیختگی است و انتظار می‌کشد. به عبارت دیگر خودآگاهی به تعبیر هگل ذاتاً همان تمنا و میل است. هر انسانی به نوعی مهمیزی[۸] درونی را احساس می‌کند که وی را به سمتی که برای خودش هم دقیقاً معلوم نیست کجاست، می‌راند. این حالت که تا حدودی می‌تواند شبیه «Existential anxiety» هایدگر باشد و محصول زمانمندی وجود آگاه (Dasein) است که ناقص و ناکامل بودن زمان حال را در می‌یابد. (ر.ک. لوکنر، ۱۳۹۴ و هایدگر، ۱۴۰۴) و در تمنای رسیدن به حالت ایده‌آلی است که در آن نیاز به حرکت به هیچ سمتی نباشد (انچه که فروید «Nirvana state» می‌نامید). این حالت همواره باعث ایجاد حالت انتظار[۹] و نارضایتی از وضع موجود می‌گردد و به نظر می‌رسد این احساس به نوعی حالت «جزئی» باشد که چون از «کل» جدا شده تمنای رسیدن و پیوستن مجدد[۱۰] با کل را دارد، حال آنکه این پیوستگی از دیدگاه حافظ عملاً اتفاق افتاده است و خدا (تمثیلی از کل مطلق) عملاً با هر انسانی (که جزء است) در حالت اتحاد است و ندیدن این پیوستگی بین کل و جزء باعث بی‌دلی و دلتنگی و شیدایی (بی‌دلی) می‌گردد.

---

[1] space
[2] being- existence
[3] universe
[4] bing bang
[5] restraints
[6] spatial
[7] non local
[8] spur
[9] expectation
[10] reintegration

تأکید حافظ بر این است که در همه حال در واقع مقصود ما حاصل است. فقط آگاهی بر این مطلب وجود ندارد و «رنج» از این مسئله حاصل می‌شود.

- آن همه شعبده‌ها که عقل می‌کرد آنجا ساحری پیش عصا و ید بیضا می‌کرد

در واقع تمام تلاشی که فرد از نظر ذهنی و عقلی (شناختی) برای پی بردن به این اتحاد و یگانگی می‌کند همچون شعبده‌های جعلی یک ساحر در برابر معجزات اصیل، هوسی بی‌ارزش و بی‌پایه است و رسیدن به این اتحاد یک امر وجودی و فراتر از شناخت[1] صرف است.

- گفت: «آن یار کز او گشت سر دار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می کرد

حافظ به نظر می‌رسد در این بیت شرط می‌گذارد و آن اینکه رسیدن به این مرحله نیازمند راز نگه‌داری و خودداری از وسوسه‌های پرگویی و راز آشکارسازی است.

- مشکل خویش بر پیر مغان بر دم دوش کو به تأیید نظر حل معما می‌کرد

پیر مغان سالک پر تجربه‌ای است که در این راه به نهایت رسیده و خودآگاهی او به حد کمال است. او که با نگاه انداختن به مسئله، از آنجا که مسائل را از زاویهٔ درستی می‌بیند و در درک آنها مشکلی ندارد لذا به راحتی قادر به حل مسائل است. تأیید نظر در اینجا نیروی نظر و بینش است. در قسمتی از داستان «سیذارتا» اثر «هرمان هسه» سیذارتا تأکید می‌کند که چیزی نمی‌داند و دانشی با خود یدک نمی‌کشد، اما هنگامی که با مسئله‌ای روبرو شود چون سنگی که درون آبی پرتاب شود از کوتاه‌ترین راه به عمق آب خواهد رسید و به راحتی به اعماق هر مسئله‌ای رسوخ خواهد کرد. (ر.ک. هسه، ۱۳۶۷) و این سبک پیر مغان است. در نگرش وی زیاد دانستن مطرح نیست بلکه هر چه هست سادگی است و این که به دلیل سبک باری ذهنی به راحتی و بی‌تقلا[2] می‌تواند به عمق مسائل رسوخ کند و راه حل صحیح را پیدا نماید.

- دیدمش خرم و خندان، قدح باده به دست وندر آن آینه صد گونه تماشا می‌کرد

در اشعار حافظ از تمثیل آینه زیاد استفاده می‌شود و بیشتر آن را به دل نسبت می‌دهد. آینه تمثیلی از دلی است که چنان صیقل یافته و در اثر تحمل اصطکاک‌ها و سختی‌های مربوط به آشوب‌های هیجانی ناشی از رنج‌ها و مرارت‌های سلوک صیقل یافته که دیگر گرد و غبار احساسات و هیجانات منفی مانند خشم و کینه و حسد بر آن نمی‌نشیند و می‌تواند همچون آینه‌ای آنچه را در هستی می‌گذرد دقیقاً به همانگونه که هست به ما نشان دهد.

یک هایکوی قدیمی ژاپنی که مربوط به عارف ذنیست «باشو» است می گوید که اگر برکه آرام باشد تصویر ماه را درست نشان می‌دهد. برکهٔ متلاطم تصویر مخدوشی از ماه ارائه می‌کند. (ر.ک. پاشایی، ۱۳۹۰)

ما دنیا را در برکهٔ دلمان تماشا می‌کنیم. دل آرام و بی‌تلاطم تصویر درست و دقیقی از دنیا به ما ارائه می‌کند، لیکن دل متلاطم تصاویر حقیقت را مخدوش منعکس می‌کند و لذا درک درستی به خودآگاهی فرد منتقل نخواهد کرد. از دید عصب‌شناسی برای اینکه فرآیندهای کورتیکال مغزی تصور و بازتاب درستی از دنیای اطرافمان که اطلاعاتش از طریق احساسات پنجگانه منتقل می‌شود ارائه نماید، نیاز به کارکرد متعادل سیستم لیمبیک[3] (مرکز هیجانات) و به ویژه هستهٔ امیگدال[4] (مرکز عواطف منفی همچون ترس و خشم) دارد.

---

[1] cognition
[2] effortless
[3] Limbic system
[4] Amygdal

یکی از چیزهایی که موجب ناآرامی دل می‌شود وسوسه‌های ذهنی است؛ افکار مزاحم، بیهوده و بی‌ربطی[۱] که در ذهن می‌چرخند و ناآرامی دل را باعث می‌شوند و تلاطم‌های بیهوده در دل ایجاد می‌کنند. باده یکی از پیشنهادات حافظ برای آرام کردن این وسوسه‌های ذهنی است. باده تنها «مِی» نیست و هر امکانی که بتواند ذهن را آرام و بی‌وسوسه کند، می‌تواند چون باده‌ای عمل کند که مانعی از تلاطم‌های بیهودهٔ دل شود و درک و تصویر درستی از هستی به مراکز بالاتر پردازش روان بشری ارائه نماید.

- گفتم: «این جام جهان بین به تو کی داد حکیم؟» گفت:«آن روز که این گنبد مینا می‌کرد»

اشاره به ایجاد ظرفیت داشتن جام جهان‌بین در انسان از همان آغاز خلقت؛ اشاره به این نکته که گویا زمانی که خلقت دست اندر کار شروع و پایه‌گذاری جهان بوده، بروز این ظرفیت پایه‌گذاری شده‌است؛ اشاره‌ای به این نکته که خلقت نقشهٔ راهی در درونش دارد و رسیدن هر انسانی به این سطح خودآگاهی از زمان آغاز جهان پایه‌ریزی شده بوده‌است. عملاً نیز زمانی که سیر تکامل را می‌نگریم چنین می‌نماید که طرح کلی برای رسیدن به حداکثر پیچیدگی و افزایش ظرفیت اطلاعاتی را در موجودات شاهدیم. از اتم‌های منفرد و هیدروژن در آغاز «bing bang» هر چه جلوتر آمده‌ایم محتوای اطلاعاتی[۲] مولکول‌ها و پدیدارها و پیچیدگی آنها بیشتر و بیشتر شده‌است. خودآگاهی انسانی اوج پیچیدگی و سیالیت خلقت است. در برابر تکامل داروینی، «هانری برگسون»، فیلسوف فرانسوی، مفهوم «Elan VitaL» را ارائه کرده‌است که بیانگر وجود نوعی طرح و هدف در روند حرکت جهانی[۳] است و حرکت در سطح کلی بدون هدف و تصادفی نیست. لذا در این بیت، حافظ وجود طرح کلی را تأیید می‌نماید و هستی را هدفمند می‌داند.

- فیض روح‌القدس ار باز مدد فرماید دیگران هم بکنند آن چه مسیحا می‌کرد

در این بیت حافظ راه اعتلا را برای همه باز می‌گذارد و اعتلای روحی را مختص افراد خاصی همچون اولیا نمی‌داند. عنایتی از طرف «کل» می‌تواند هر کسی را به بالاترین درجه برساند و اساساً مسیر اعتلای آگاهی مسیری مستقیم است. در این مسیر بیشتر باید خود را آمادهٔ دریافت فیض کرد، نه اینکه مستقیماً تقلا برای اعتلای آگاهی فردی نمود. چنین می‌نماید که حافظ در این بیت به طبیعت ناسببی[۴] و نامکانی[۵] سلوک اشاره می کند (Bohem, 1980)، اینکه در این مسیر از منابع[۶] دیگری غیر از وجود خودمان، باید عنایتی و هدایتی[۷] شود، تا ما بتوانیم به اوج دست یابیم.

- گفتمش «سلسلهٔ زلف بتان از پی چیست؟» گفت: «حافظ گله‌ای از دل شیدا می‌کرد!»

حافظ چنین می‌گوید که هر گاه از بی‌قراری‌های دل آشفته شاکی باشیم چاره و علاج، بستن دل با زلف معشوق است. عشق خوب‌رویان توانایی جمع و جور کردن و منسجم کردن دل بی‌قرار را دارد. هر چند مهر خوب‌رویان و عشق زمینی خود عامل متلاطم‌کنندهٔ بزرگی است لیکن با قدرت برانگیختگی[۸] که دارد توانایی به نظم درآوردن و یکپارچه کردن دل بشر را دارد.

هر چند عشق باعث برانگیختگی و ناآرامی دل می‌شود اما به دلیل قدرت بزرگ و شدیدش باعث حذف تلاطم‌های کوچک‌تر می‌شود و همان گونه که گره سینوسی در قلب با فرستادن امواج[۹] قدرتمند، ظرفیت انقباضی سایر تارهای عضلانی را مقهور می‌سازد و همهٔ امواج را یک‌کاسه و متحد می‌کند (pace maker) و گام‌های عناصر سازندهٔ قلب (تارهای عضلانی) را هم‌سو و هم‌جهت می‌نماید و قلب را چون دستگاه واحد و منظمی در راه هدف به کار می‌اندازد، عشق نیز مانع از لرزیدن و تلاطم دل ما در برابر استرس‌های متنوع زندگی می‌گردد و دل بشر را یک پارچه می‌کند؛ لذا برای جمع و جور کردن دل شیدای فرد که که هر لحظه به

---

[1] out of context
[2] Information content
[3] universal
[4] non causality
[5] non locality
[6] source
[7] gift
[8] arousal
[9] pulse

سمت و سویی رو می‌کند زلف بتان ضروری است تا با بستن دل مانع از تلاطم‌های بی‌جا شود. «زیبایی» تجلی جذابیت‌های «کل» است برای آنکه خودآگاهی بشر در خود محصور نماند و آگاهی «جزء» به سمت کل دوباره معطوف شود.

غزل ۱۶۰

روز هجران و شب فرقت یار آخر شد — زدم این فال وگذشت اختر و کار آخر شد
آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود — عاقبت درقدم باد بهار آخر شد
شکر ایزد که به اقبال کله گوشهٔ گل — نخوت باد دی وشوکت خار آخر شد
صبح امّید که شد معتکف پردهٔ غیب — گو برون آی که کار شب تار آخر شد
بعد ازین نور به آفاق دهم از دل خویش — که به خورشید رسیدیم و غبار آخر شد
آن پریشانی شب‌های دراز وغم دل — همه درسایهٔ گیسوی نگار آخر شد
باورم نیست ز بدعهدی ایام هنوز — قصهٔ غصه که دردولت یار آخر شد
ساقیا لطف نمودی، قدحت پرمی باد — که به تدبیر تو تشویش خمار آخر شد
در شمار ار چه نیاورد کسی حافظ را — شکر کان محنت بی‌حد و شمار آخر شد

تحلیل برخی ابیات غزل:

- روز هجران و شب فرقت یار آخر شد زدم این فال و گذشت اختر و کار آخر شد

در این غزل حافظ به پایان تاریکی‌ها و تغییر شرایط اشاره می‌کند. اشارهٔ او در اینجا به یک بعد خاص از وصل است؛ وصل کامل و ممتد حافظ با یار. هر چند او به یار اشاره می‌کند لیکن یار می‌تواند مفهومی درونی نیز داشته باشد. در این زمینه می‌توان به مفهوم «آنیما و آنیموس» که از مفاهیم ارائه شده توسط «کارل گوستاو یونگ» هستند اشاره نمود. از دید یونگ در عمق روان هر مردی عنصر ناخودآگاه زنانه‌ای وجود دارد که یونگ آن را آنیما می‌نامید، و در عمق روان هر زنی عنصر ناخودآگاه مردانه‌ای وجود دارد که یونگ آن را آنیموس می‌نامید. یونگ اعتقاد داشت که در نیمهٔ اول زندگی (تا ۴۰ سالگی) آنیما و آنیموس نقش چندانی در زندگی فرد بازی نمی‌کنند و رفتارهای فرد تحت تأثیر جنسیت ظاهری است و در آن راستا توسعه می‌یابد. مثلاً مرد قاطع‌تر و عمل‌گراتر می‌شود و زن منعطف‌تر وپذیرنده‌تر. طبق نظر یونگ اگر فردی در راستای جنسیتش به رشد کافی برسد در آن صورت عناصر رفتاری و نگرشی جنس مخالف که در آنیما و آنیموس مستتر است مجال بروز می‌یابد. برای مثال مرد عمل‌گرای موفق کم کم منعطف‌تر، پذیرنده‌تر و مهربان‌تر می‌شود و زن منعطف و مهربان، قاطع‌تر و عمل‌گراتر. هستهٔ مشتمل بر عناصر نگرشی جنس مخالف در آنیما و آنیموس اولاً به افراد کمک می‌کند که نظرات جنس دیگر را بهتر دریابند و از طرف دیگر به فرد در یافتن جفت و همسر آینده کمک می‌کند. نظر یونگ چنین بود که در واقع عشق تجلی بیرونی احساس عمیقی است که ما نسبت به آنیما و آنیموس خودمان داریم و تمایل به در هم پیوستن «ego» و آنیما و یا آنیموس را نشان می‌دهد. از دید یونگ روان زمانی کامل می‌شود که ego وارد اتحاد با آنیما یا آنیموس شود. از دید یونگ «ازدواج مقدس» که در متون رمزی عرفانی مسیحی بدان اشاراتی شده‌است در واقع همان اتحاد ego خودآگاه با آنیما و آنیموس است که در صورت رشد کافی ego می‌تواند حاصل شود. یونگ باور به رشد ego داشت و اظهار نظر معروف او چنین است: «ناخودآگاه مردی ضعیف هرگز به او کمک نخواهد کرد». ego بعد از رشد و به اوج رسیدن است که رو به درون می‌گرداند و با پذیرفتن عناصر متناقض و متضاد جنس مخالف رو به کمال می‌گذارد. می‌دانیم که «کمال» در صورت به هم پیوستن عناصر متناقض پدیدار می‌شود. اما در این جا یک مرحلهٔ واسطه وجود دارد و آن عاشق شدن فرد است به فردی از جنس مخالف که خصوصیات و خصلت‌های آنیما و آنیموس را باز می‌تاباند. در واقع از دید یونگ ما عاشق کسی می‌شویم که یادآور خصوصیات آنیما و آنیموس ما است، به ویژه عشق‌هایی که در یک نگاه اتفاق می‌افتند و هیچ توجیه دیگری برای اتفاق افتادنشان نداریم. در واقع عشق و عاشق شدن به نوعی آگاه شدن و بسط آگاهی ما است به تصویری که ما از

معشوق در عمق ناخودآگاهمان داریم و بدان آگاه نیستیم. یونگ تجلی آنیما و آنیموس را در رؤیاها به صورت فردی توصیف می‌کرد که از جنس مخالف است و لباس سیاه پوشیده است (که اشاره به حضور آن در اعماق ناخوداگاهی است). (رک. یونگ، ۱۳۵۹ و یونگ، ۱۳۷۲ و همو، ۱۳۷۱ و فوردهام، ۱۳۴۶) به هر حال می‌دانیم که عشق و یار نیز در اشعار حافظ معنایی منحصراً جنسی[۱] ندارند و عملاً در خدمت رشد معنوی[۲] فرد قرار دارند؛ لذا لفظ یار نیز در اشعار حافظ به نوعی به کار گرفته می‌شود که جنبه‌ای ابهامی دارد و نمی‌توان دقیقاً گفت که یار بیرونی (فرد) است یا یار درونی (آنیما،آنیموس) و این ابهام[۳] دقیقاً امری سنجیده و هوشمندانه است، چرا که خود مطلب اساساً مطلبی کاملاً روشن و دقیق نیست، ابهامی که در افکار حافظ و به طور کلی در شعر ایرانی- عرفانی دیده می‌شود نمی‌تواند مقوله‌ای تصادفی یا از روی ناچاری باشد؛ چرا که حافظ نشان داده که در تصریح و شفاف‌سازی ایده‌هایش حتی در قالب غزل هیچ مشکلی ندارد و به راحتی می‌تواند کاملاً شفاف صحبت کند، لیکن این که چنین نمی‌کند به خاطر ضرورت ابهام است. اساساً حقیقت[۴] در همهٔ اشکالش همواره شفاف و واضح[۵] نیست و می‌تواند جمع تناقض‌ها را در بر داشته باشد.

به هر حال یار در اشعار حافظ هم جنبهٔ بیرونی[۶] و هم درونی[۷] دارد. بعید است وصال یار بیرونی هر قدر هم که جذاب و وسوسه انگیز باشد بتواند چنین نقطهٔ عطفی را در زندگی بشر بازی کند که احساس تغییر کلی در وضعیت[۸] انسانی ایجاد نماید و بیشتر به نظر می‌رسد وصالی درونی اتفاق افتاده باشد که ego خودآگاه حافظ با آنیما دیدار کرده و با وی در پیوسته و لذا تراز[۹] روان را به مراتب بالاتر ارتقا داده باشد که حافظ از آن با تعبیر پایان کار (کار آخر شد) یاد می‌کند.

- آن همه ناز و تنعم که خزان می‌فرمود عاقبت در قدم باد بهار آخر شد

امید و امیدواری در این بیت جایگاه بزرگی دارد. هر چند که نخوت عناصر، وابسته به دوران‌های ادبار بزرگ و غیر قابل تحمل است لیکن باد بهار در نهایت وزیدنی است و با همهٔ لطافتش نخوت گران و سنگین خزان را متلاشی خواهد ساخت. نابودگرسختی‌ها و دشواری‌ها لازم نیست که زمخت و سنگین باشد. پدیدهٔ لطیفی چون باد بهار می‌تواند متلاشی‌کننده نخوت و غرور خزان باشد.

- شکر ایزد که به اقبال کله گوشهٔ گل نخوت باد دی وشوکت خار آخر شد

هر چند پدیده‌های مرده‌دوست و سوزانندهٔ هستی مدتی ممکن است صاحب شوکت و قدرت و نخوتی باشند لیکن غلبه در نهایت با پدیدارهای زنده و پویا است و زیبایی و سرزندگی در نهایت غلبه خواهد کرد و البته این چرخه بارها تکرار خواهد شد چرا که ذات هستی و حیات چنین است.

- صبح امید که شد معتکف پردهٔ غیب گو برون آی که کار شب تار آخر شد

امید از دست نباید داد[۱۰]؛ چرا که سیر هستی به سوی روشنایی و آگاهی است و هر چند در مقاطعی حقیقت ممکن است در تاریکی گم شود و آگاهی بدان سخت شود، لیکن در سیر هستی در نهایت بیرون آمده و زیر نور آگاهی قرار خواهد گرفت.

- آن پریشانی شب‌های دراز و غم دل همه در سایهٔ گیسوی نگار آخر شد

---

[1] sexual
[2] spiritual
[3] ambiguity
[4] truth
[5] clear
[6] External
[7] Internal
[8] status
[9] plane
[10] Hopefulness

باز ابهام در کار است. سایهٔ گیسوی نگار باعث رفع پریشانی شب‌ها می‌شود. پریشانی نوعی حالت روحی[۱] است که در آن ناراحتی[۲] به همراه پراکندگی و تفرق[۳] عناصر درون روانی احساس می‌شود. وقتی کارکردهای ego (همچون واقعیت سنجی حافظه، اراده، حرکت، زبان و ...) حالت هم‌آهنگی و هم‌راهی[۴] را از دست بدهند و هر کارکردی برای خودش و مستقلاً و بدون هماهنگی با سایر عناصر عمل کند، در نتیجه آشفتگی دردناکی بر روان حاکم می‌شود و انسجام درونی به هم می‌خورد و چاره گیسوی نگار است که دستگیر می‌شود و انسجامی به روان می‌دهد (عشق) و عاطفهٔ دوست داشتن[۵] غلبه می‌کند و انسجامی دوباره به روان می‌دهد و غم از دل می‌رود.

- باورم نیست زبدعهدی ایام هنوز قصّهٔ غصه که در دولت یار آخر شد

اشاره به بدعهدی ایام؛ این که به سیر وقایع بیرونی نمی‌توان دل بست و سیر آن چندان مطابق انتظارات ما پیش نمی‌رود.

- ساقیا لطف نمودی قدحت پر می باد که به تدبیر تو تشویش خمار آخر شد

معنای بیت از نظر مفهوم مورد بحث ما کاملاً آشکار نیست؛ لیکن می‌تواند به این معنی باشد که حالت متعارف خودآگاهی که ما در غیر حالت بیداری و روشنایی اعتلایی در آن هستیم نوعی حالت «خماری» است. خمار در لفظ به معنای حالت «پوشیدگی» است. چشم خمار، چشمی است که پس از رفع نشئهٔ مستی حالت نیمه‌پوشیدگی دارد و نیمه بسته است و لذا بدیهی است که دید و بینایی در این حالت فاقد حدت[۶] باشد؛ پس حالت متعارف ما نوعی ضعف بینایی، بدن و آگاهی است که پس از رفع حالت مستی رخ می‌دهد. آیا حافظ چنین در نظر داشته که ما در دوره‌ای از زندگی بیدار و هوشیار بوده‌ایم و سپس خماری بر ما غلبه کرده و حال با عنایت مرجعی خارج از وجود فیزیکی ما دوباره آگاهی به دست آورده‌ایم؟

- در شمار ار چه نیاورد کسی حافظ را شکر کان محنت بی‌حد و شمار آخر شد

احتمالاً نظر بر این است که بیداری و اعتلا لزوماً در کسانی که از طرف دیگران بزرگ و قابل اعتنا ارزیابی می‌شوند رخ نمی‌دهد بلکه ممکن است در کسانی رخ دهد که چندان احتمال چنین واقعهٔ بزرگی در درون آنها از طرف دیگران نمی‌رود. پس منطق درونی روی دادن چنین اتفاق بزرگی با منطق متعارف[۷] و معمول جامعه فرق دارد. همان گونه که سهراب سپهری می‌گوید: «چشم ها را باید شست، جور دیگر باید دید» (سپهری، ۱۳۸۹: ۱۸۴).

اتفاقات بزرگ درون روانی[۸] لزوماً در کسانی رخ نمی‌دهد که دیگران بزرگ و آماده می‌پندارند. منطق دنیای درون (که بیشتر به تفکر اولیه و شهود[۹] مرتبط است) با منطق دنیای بیرون که امورات آن با تفکر ثانویه و عقل[۱۰] بیشتر پردازش می‌شود تفاوت‌های اساسی دارند و موفقیت در یکی لزوماً و قطعاً با موفقیت در دیگری همراه و همسان نیست. مثلاً می‌دانیم که اراده[۱۱] هر چند در دنیای بیرون اثرگذاری بالایی دارد و تأثیرش بزرگ است اما در دنیای درون خواست شدید و تلاش و تقلا می‌تواند نتیجهٔ عکس بدهد. مثلاً اراده برای خوابیدن یا تلاش برای راندن فکری خاص از ذهن یا احساسی خاص از دل (مثلاً بیرون راندن ترس از دل) عملاً نتایج معکوس می‌دهد و خواب از سر می‌پرد و فکر بدتر به ذهن هجوم می‌آورد؛ لذا ممکن است کسانی به اعتلای درونی برسند که چندان از طرف دوستان و آشنایان در حساب نباشند و موفقیت‌های در خور کسب نکرده باشند، هر چند که احتمال اعتلا در چنین کسانی از دید صاحب‌نظران و روشن‌بینان نمی‌تواند دور بماند.

---

[1] psychic state
[2] distress
[3] disintegration
[4] integration
[5] love emotion
[6] acuity
[7] ordinary
[8] Intrapsychic
[9] primary process thinking and intuition
[10] secondary process thinking and intellect
[11] Intention

غزل ۱۷۶

دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند ونـدر آن ظلمت شب، آب حیاتم دادند
بی‌خود از شعشعهٔ پرتو ذاتم کردند باده از جام تجلّیّ صفاتم دادند
چه مبارک سحری بود و چه فرخنده شبی آن شب قدر که این تازه براتم دادند
بعد ازین روی من و آینهٔ وصف جمال که در آنجا خبر از جلوهٔ ذاتم دادند
من اگر کامروا گشتم و خوشدل چه عجب مستحق بودم و اینها به زکاتم دادند
هاتف آن روز به من مژدهٔ این دولت داد که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند
این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد اجر صبری است کزان شاخ نباتم دادند
همّت حافظ و انفاس سحرخیزان بود که ز بند غم ایّام نجاتم دادند

تحلیل برخی ابیات غزل:

- دوش وقت سحر از غصّه نجاتم دادند ونـدر آن ظلمت شب، آب حیاتم دادند

یک نکتهٔ مهم پس از رسیدن مقصود از دید حافظ رهایی از غصه است. غصه و غم[1] عواطف[2] مربوط به فقدان[3] هستند (Sadock, 2021). زندگی بشر آکنده از تأسف است. چون در بهترین و ایده‌آل ترین حالت هم عمر بشر به سرعت در حال گذر است و بودن در حال تبدیل شدن به نبودن است. ظاهراً از دید حافظ پس از رسیدن به مقصود، اتفاقی می‌افتد که غم و غصه به کناری می‌رود و در بیت دوم اشاره به کیفیت این اتفاق می‌کند؛ درک اینکه بودن قرار نیست به نبودن تبدیل شود یا اینکه بعد از نبودن هم نوعی «existence» تداوم خواهد داشت این دقیقاً همان ایرادی است که «هانری کربن» بر «مارتین هایدگر» می‌گرفت و از این که فلسفهٔ وجودی وی با استحالهٔ بودن به نبودن پایان می‌پذیرد ناراضی بود (ر.ک. شایگان، ۱۳۷۲).

- بی‌خود از شعشعهٔ پرتو ذاتم کردند باده از جام تجلّی صفاتم دادند

بی‌خودی[4] را می‌توان نوعی مستحیل شدن ego در ساختار وسیع‌ترِ وجود دانست. در سایر اشعار حافظ به مستحیل شدن «من» و خود فرد در مرجع عمیق‌تر و وسیع‌تری اشاره شده است و هر چند «من خودآگاه[5]» بشر محصول میلیون‌ها سال تکامل است و بر هر انسانی ضروری است که از خود به منزلهٔ وجودی جدا از سایر پدیده‌ها آگاهی کامل پیدا کند و با رشد و گسترش ظرفیت‌های آن در راه اعتلا قدم بردارد لیکن پس از طی مراحلی این خود به یک مانع در راه رشد و اعتلا تبدیل می‌شود و باید کنار رود تا عرصه برای تجلی‌های عمیق‌تر هستی فراهم شود. توجیه روانکاوانهٔ این مقوله و به ویژه تفاوت‌های نظری دیدگاه‌های فروید و یونگ در بخش‌های دیگر همین نوشتار مورد بررسی قرار گرفته است. به هر حال باید پذیرفت که «من» یا ego، ساختاری موقتی برای رشد فردی، و محصول تکامل زبان‌شناختی و هیجانی انسان است و در عین حال که ساختاری استثنائی و پیچیده و شاهکار خلقت است، اما در عین حال خود موجد رنج‌ها و آلام بزرگی برای بشر است. خود احساس «جدا افتادگی[6]» که ego ایجاد می‌کند و مولوی به طور تمثیلی آن را به جدا شدن نی از نیستان تشبیه می‌کند و موجد رنج و درد عظیم و ترس و نگرانی دردناکی است که مولانا آن را با عبارت «از نفیرم مرد و زن نالیده‌اند» توصیف می‌کند. (مولوی، ۱۴۰۲: ۱)

[1] sadness and sorrow
[2] emotions
[3] loss
[4] selflessness
[5] conscious ego
[6] separateness

این همان ترس و نگرانی است که باعث رنج و غصهٔ مداوم بوده و اشتیاق نی به بازگشت به نیستان را باعث می‌شود اما بازگشتی که همراه با آگاهی است. جزء از کل جدا می‌شود و آنگاه آگاهانه مجدداً به آغوش کل باز می‌گردد و قطره در دریا مستحیل می‌شود اما آگاهی[1] باقی می‌ماند.

در توجیه[2] «تجلی صفات» گفته می‌شود که در عرفان ایرانی–اسلامی ظهور انوار حق در دل عارف بر سه قسم است: تجلی ذات، تجلی صفات و تجلی افعال. «تجلی ذات» موجب فنای ذات سالک و تلاشی صفات اوست. «تجلی صفات» موجب خضوع و خشوع یا سرور و انس سالک است. «تجلی افعال» مایهٔ بی‌تفاوتی نسبت به دیگران و نفی نفع و ضرر از کارهای ایشان است (Jung, 1974).

به نظر می رسد فوران مرکز ثقل دیگر روان[3] که مرکزکلیت روان ما است (نه مانند ego مرکز بخش خودآگاه روان)، موجب مستحیل شدن «من» ego و در نتیجه پایان یافتن تمام رنج‌ها و اضطراب‌ها و حسرت‌ها و غصه‌ها می‌گردد. شادی واقعی زمانی حاصل می‌شود که «من» در هویتی وسیع‌تر حل گردد و دامنهٔ خودآگاهی هر چه گسترده‌تر شود.

- چه مبارک سحری بود و چه فرخنده شبی آن شب قدر که این تازه براتم دادند

این بیت وصف پر برکت بودن آن دمی است که این تغییر اساسی در وی اتفاق افتاده‌است؛ اشاره به این مطلب که تغییر بزرگ وجابجایی مرکز ثقل روان و شخصیت به صورت ناگهانی و در دمی اتفاق می‌افتد و روندی کند و تدریجی نیست. به نظر می‌رسد پتانسیل تغییر به صورت تجمعی[4] فشرده می‌گردد لیکن تغییر بزرگ به طرفةالعینی اتفاق می‌افتد. افزایش پتانسیل می‌تواند ناشی از سبک زندگی یا ریاضت‌ها یا ذکرها باشد. در بقیهٔ غزل‌ها حافظ به صورت تمثیلی در مورد نحوهٔ سلوک و تجمع پتانسیل تغییر و بایدها و نبایدهایی که در این راه باید مد نظر داشت، صحبت نموده‌است.

- بعد ازین روی من و آینهٔ وصف جمال که در آنجا خبر از جلوهٔ ذاتم دادند

بیت نشان می‌دهد که پس از این اتفاق آگاهی بر زیبایی[5] به اوج خود رسیده و درک زیبایی در روان حافظ به نحو سترگی منبسط شده است و از طرف دیگر به هر طرف که می‌نگرد زیبایی می‌بیند و این می‌تواند تا حدودی نشانگر رشد آگاهی بر خیر[6] نیز باشد. حافظ ادامه می‌دهد که درک زیبایی در واقع باعث بروز «جلوهٔ ذات» شده است و عامل فنای «من» ego گردیده است و ظاهراً استغراق در زیبایی، رابطه‌ای دو سویه با بیداری و اعتلا دارد. درک زیبایی باعث اعتلا می‌شود و بیداری و اعتلا درک زیبایی را عمق می‌بخشد و شدیدتر می‌کند.

- من اگر کامروا گشتم و خوش‌دل چه عجب مستحق بودم و اینها به زکاتم دادند

از دید حافظ به نظر می‌رسد فقط یک کامروایی وجود دارد و آن بیداری و اعتلا است. حافظ از لفظ «کامروا» به صورت مطلق یاد می‌کند یعنی این که تنها یک کامروایی واقعی وجود دارد و آن بیداری و اعتلا به معنای مستحیل شدن ego در self است و بقیهٔ کامروایی‌ها و اهداف دیگر در مقابل این کامروایی اصلی رنگ می‌بازد و اشاره به این مطلب که خوش‌دلی واقعی و اصلی نیز به معنای مطلق محصول این بیداری است.

حافظ به استحقاق خود اشاره می‌کند. استحقاق در این جا به معنای زمینه‌سازی و ظرفیت‌سازی درون روانی برای وقوع بیداری است. روش‌های ظرفیت‌سازی مقوله‌ای است که در بیت بعدی و غزل‌های بعدی بدان اشاره می‌شود.

- هاتف آن روز به من مژدهٔ این دولت داد که بدان جور و جفا صبر و ثباتم دادند

---

[1] awareness
[2] explanation
[3] self
[4] cumulative
[5] Awareness of beauty
[6] Awareness of goodness

صبر و ثبات[1] شرط اصلی برای امر اعتلای خودآگاهی در نظر گرفته می‌شوند. طبیعتاً مسیر سلوک راهی دشوار و پرمرارت است و ضروری است که راهرو سختی‌ها و رنج‌های متعددی ببیند و جور و جفا و طاقت از کف ندهد. تسلط بر نفس برای اعتلای خودآگاهی امری پایه و ضروری است.

- این همه شهد و شکر کز سخنم می‌ریزد اجر صبری است کزان شاخه نباتم دادند

این بیت اشارهٔ مجدد به صبر و اهمیت کلیدی آن در مسیر سلوک است.

- همّت حافظ و انفاس سحر خیزان بود که ز بند غم ایّام نجاتم دادند

تأکید بر این نکته که همت و مصمم بودن فرد[2] با دعاها و عنایات سایر رهروان سلوک باید جمع شود تا در نهایت اعتلا حاصل گشته و رهایی از غم‌های روزمره انجام شود. از دید حافظ تنها یک هدف ارجمند و والا وجود دارد و آن رسیدن به بیداری و اعتلا است و سایر غم‌ها و فقدان‌های روزمره دارای چنان ارزشی نیستند که بدان‌ها مشغول شویم، لیکن ما را از آنها گریزی نیست و تنها با بیداری از آنها خلاصی کامل می‌یابیم. اما برای رسیدن به این هدف تنها همت فردی کافی نیست و حافظ به نقش مرموز دیگر رهروان راه سلوک در این زمینه اشاره می‌کند. این که چگونه دعاها و عنایات رهروان دیگر در تجمع پتانسیل تغییر در یک فرد و رسیدن وی به هدف کمک می‌کنند. امری که چگونگی آن هنوز بر ما پوشیده‌است ولی به نظر می‌رسد حافظ سلوک را مقوله‌ای کاملاً فردی نمی‌داند.

غزل ۱۷۷

دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند
ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت با من راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند
آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند
جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند
شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد صوفیان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند
آتش آن نیست که از شعلهٔ او خندد شمع آتش آن است که در خرمن پروانه زدند
کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب تا سر زلف عروسان سخن شانه زدند

تحلیل برخی ابیات غزل:

- دوش دیدم که ملائک در میخانه زدند گل آدم بسرشتند و به پیمانه زدند

در این غزل به نظر می‌رسد به عمق رسوخ خودآگاهی تا مرز بی‌زمانی[3] اشاره می‌شود. گویی خودآگاهی توانسته به باستانی‌ترین[4] پیشینهٔ تاریخ روان راه یابد و نظاره‌گر نخستین[5] اتفاقات شکل‌گیری روان بشری باشد؛ نظاره‌گر روی آمدن سرچشمه‌های اولیهٔ روان بشری.

[1] patience and consistence (persistence)
[2] resoluteness and decisiveness
[3] timelessness
[4] archaic
[5] primitive

آیا یادآوری وقایع باستانی روان امکان‌پذیر است؟ با کشف حافظهٔ غیر شفاف[1] در مقابل حافظهٔ شفاف[2] مشخص شده چنین امکانی وجود دارد. حافظهٔ غیر شفاف مشتمل بر به یاد سپردن وقایعی است که قبل از تکامل هیپوکامپ[3] اتفاق افتاده‌اند. از آنجا که هیپوکامپ در ۳-۲ سالگی تکامل می‌یابد لذا قبل از این سن توانایی به یاد آوردن شفاف اتفاقات مقدور نیست اما در حافظهٔ غیر شفاف وقایع قبل ازآن زمان (ازجمله زمان تولد) را می‌تواند در خود حفظ نماید. کشف این حافظه سندی بود بر حقانیت «اتورانک[4]» و نظریهٔ «ضربهٔ تولد» او که خاطرهٔ تولد را به منزلهٔ ترومایی روانی که همواره همراه فرد است و زمینهٔ اضطرابی وجودی را در وی ایجاد می‌کند، ارائه نمود. (Sadock, 2021).

لذا در این بیت به نظر می‌رسد خودآگاهی شاعر تا به جایی در عمق رسوخ کرده که تمام ظرفیت حافظه را یادآوری وقایع حتی مبهم و سمبلیک به کار کشیده‌است؛ حافظه‌ای که تنها معطوف به یادآوری وقایع زندگی فردی بشر نیست بلکه به کارگیری عناصری از حافظه و خاطره است که احتمالاً ظرفیت‌های ژنتیکی انسان‌ها برای حفظ و نگهداری خاطرات مربوط به نسل بشر را در لابه‌لای پیچش‌های DNA را به کار می‌گیرند تا آنچه را که به یاد ماندنی است به عرصهٔ آگاهی بکشانند؛ به یادآوری مبهم خاطراتی فرانسلی[5] که نقاط عطف تاریخ تکامل بشر را فرایاد می‌آورد. این تجربه با ایدهٔ «ناخودآگاه جمعی» یونگ که باور داشت هر انسانی تجربیات کل بشریت را با خود همراه دارد همخوانی دارد.

- ساکنان حرم ستر و عفاف ملکوت با من راه‌نشین بادهٔ مستانه زدند

باز به نظر می‌رسد در این بیت رسوخ عمقی خودآگاه مورد نظر است؛ رسوخ به سطحی که سخن‌های باستانی (آرکه‌تایپ‌ها) در آن عمل می‌نمایند. به نظر می‌رسد ستر به معنای پوشیدگی[6] مشخصهٔ این عناصری است که ego خودآگاه شاعر با آنها دیدار کرده‌است و پوشیدگی چیزی نمی‌تواند باشد جز محصور بودن در اعماق ناخودآگاه. این بیت شباهت تجربیات عرفانی حافظ را با تجربیات مشابه کامل گوستا ویونگ، روانپزشک شهیر سوئیسی، آشکار می‌نماید؛ سفرهای درون روانی یونگ به اعماق ناخودآگاه که به شیوه‌ای شهودی[7] انجام می‌شد و دیدارهای مکرر وی با عناصرمتعین ناخودآگاه همچون آنیما، پیر خردمند و ... تکرار می‌شد. در واقع در این سلسله سفرها که یونگ با دقتی زیاد توصیف نموده است، ego یونگ با عناصر عمیق‌تر سازندهٔ روان در اعماق ناخودآگاه روبرو می‌شد. بر خلاف فروید که ناخودآگاه را عملاً محفظه‌ای می‌دانست که برای حبس خواسته‌ها و تکانه‌های نامقبول و غیر قابل پذیرش برای خودآگاه ایجاد شده، یونگ ناخودآگاه را به منزلهٔ سر منزل با ارزش‌ترین داشته‌های روانی بشر و سرچشمهٔ شور زندگی و انتظام روان پذیرفته بود. (ر.ک. یونگ، ۱۳۷۱)

در این بیت آشکار است که خودآگاهی فرد با مرکزیت ego، آن قدر در اعماق ناخودآگاه فرورفته که با عمیق‌ترین نیروهای تعین یافتهٔ روان (آرکه‌تایپ‌ها) که سرچشمه‌های انرژی و نظم روان هستند رویارو شده‌است. (Jung, 1974) همان گونه که می‌دانیم خودآگاهی ساختاری است که در میانهٔ دنیای درون و دنیای بیرون شکل می‌گیرد و بعد شروع به گسترش در سه بُعد عمق، ارتفاع و سطح می‌نماید. در این غزل تأکید بیشتر بر گسترش عمقی خودآگاهی و پدیدارشناسی آن است.

- آسمان بار امانت نتوانست کشید قرعهٔ کار به نام من دیوانه زدند

اشاره به آیهٔ «اِنّا عَرَضنَا الأَمانَةَ عَلَی السَّمواتِ وَ الأَرضِ وَ الجِبالِ فَأَبَینَ أَن یحمِلنَها وَ أَشفَقنَ مَنها وَ حَمَلَها الأِنسانُ اِنَّهُ کانَ ظَلوماً جَهولاً» (احزاب/آیهٔ ۱۷۲) (ما برآسمان و زمین و کوه‌ها امانت را عرضه داشتیم، همه از بردن این بار خودداری کردند و از آن بیمناک شدند و انسان پذیرفت و وی (نیز در ادای امانت) بسیار ستمکار و نادان بود) دارد.

---

[1] non declarative memory
[2] declarative memory
[3] Hippocampus
[4] Otto Rank
[5] beyond generations
[6] Veil
[7] intuitive

هر چند در مورد معنای امانت بحث زیاد است ولی به نظر می‌رسد مفهوم «خودآگاهی» بیشتر مدنظر باشد. در باب خودآگاهی می‌توان گفت احتمالاً متعلق به انسان است و سایر عناصر هستی فاقد این خصیصه هستند. می‌دانیم در آسمان اجرام سماوی و سایر پدیده‌ها همچون کهکشان‌ها و سیاهچاله‌ها حاوی حجم اطلاعات[1] بسیار بالایی هستند و بنا به گفتهٔ «استفن هاوکینگ»، تنها نور نیست که از مرز سیاهچاله نمی‌تواند فرار کند؛ اطلاعات نیز نمی‌تواند از این مرز عبور کنند و لذا حجم اطلاعات متراکم در این اجرام بسیارعظیم است اما شواهدی از وجود خودآگاهی در این اجرام در دست نداریم. (ر.ک. هاوکینگ، ۱۴۰۲)

ظاهراً حافظ هنگام سرایش این بیت در حال به یاد آوردن آن لحظهٔ ازلی است که در روند آفرینش وتکامل از بین میلیاردها پدیده سربرآورده و از جریان‌های گوناگون هستی تنها یکی و آن هم در قاموس انسانی توانست پذیرای خودآگاهی (آگاهی بر آگاهی) گردد.

- جنگ هفتاد و دو ملت همه را عذر بنه چون ندیدند حقیقت ره افسانه زدند

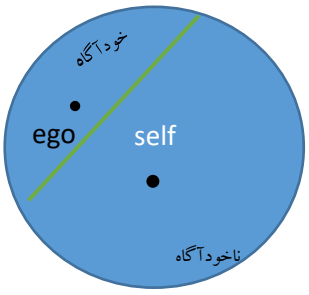
حافظ جنگ بین فرقه‌ها را ناتوانی در دیدن حقیقت[2] می‌داند. دیدن حقیقت (آن گونه که هست) تکلیف بشر را روشن می‌کند و یگانگی حقیقت مانع از بروز اختلاف می‌شود. اما برای «دیدن» باید که چشم بینا داشت و چشم بینا ساده به دست نمی‌آید. چشم بینا محصول سلوک است؛ سبکی از زندگی که طی آن شیوهٔ زیستن برای حصول رشد و اعتلا تطبیق یافته‌است.

زندگی مقوله‌ای از سر تصادف و سرسری‌گری نیست؛ سیری است منظم و هدفدار که مقصدش رسیدن به دیدن حقیقت است، آنچنان که هست؛ سیری که در آن بنا به گفتهٔ اریک فروم «بودن» بر «داشتن» غلبه می‌کند.

- شکر ایزد که میان من و او صلح افتاد صوفیان رقص‌کنان ساغر شکرانه زدند

به نظر می‌رسد در این بیت «او» نه وجودی بیرونی بلکه هویتی درونی دارد. ساختاری درون روانی که متفاوت با «من» ماست. لازم به توضیح است که وجود ساختار دوگانه در روان بشری از مدت‌ها قبل برای انسان‌ها شناخته شده بوده‌است و بعد از ارائهٔ ساختار دوگانهٔ «خودآگاه، ناخودآگاه» توسط فروید، فرمولاسیونی عملی و روانکاوانه پیدا کرد.

اما کسی که این فرمولاسیون را به دقت توضیح داد کارل گوستاو یونگ بود. شکل ۱ فرمولاسیون یونگ را نشان می‌دهد، از دید یونگ ego یا «من» مرکز روان خودآگاه ماست؛ اما کلیت روان، (اعم از خودآگاه و ناخودآگاه) مرکز دیگری نیز دارد؛ مرکزی که مرکز تمامیت دایرهٔ وجود ما را ایجاد می‌کند. این مرکزیت توسط یونگ «خویشتن» (self) نامیده شد.



شکل ۱: ساختار دوگانهٔ «خودآگاه، ناخودآگاه» فروید

اگر هر فرد به خواب‌ها و رؤیاهایش توجه کند متوجه می‌شود که از جایی در درون روان ما نگرش‌هایی متفاوت با آن چه ما خودآگاهانه در ذهن داریم سربرمی‌آورد. رؤیا به منزلهٔ چشمه‌ای از بصیرتی عمیق به باطن مسائل و رویدادها، از محصولات «خویشتن» است. همچنین self آن سرچشمه‌ای است که تصاویر و خیال‌های رنگارنگ و افکار گوناگون لاینقطع از آن سر برمی‌آورند. تمام تلاش روانکاوی فروید و روانشناسی تحلیلی یونگ و سایر روانکاوان بزرگ در واقع نزدیک کردن هر چه بیشتر

[1] information
[2] Awareness of truth

ego به self و بلکه منطبق کردن این دو بر هم است و برای این کار بسط[۱] هر چه بیشتر خودآگاه و رسوخ آن به تمامی گوشه‌ها و زوایای ناخودآگاه ضروری است.

باید ذکر کنم که از این نظر تفاوتی بین فروید و یونگ وجود داشت. فروید روان را سیستم بسته‌ای[۲] می‌دانست که باید تعادل هیدرولیک نیروها را در آن مطالعه نمود، اما یونگ روان را سیستم بازی[۳] می‌دانست که ازطریق «ناخودآگاه جمعی»[۴] با سایر انسان‌ها و بعد حیوانات و عمیق‌تر با گیاهان و بعد با تمام عناصر هستی اشتراک می‌یابد. از دید یونگ مرکز روان بشری در واقع همان مرکزیت هستی یا جان جهان[۵] است و لذا مسیر روانشناسی تحلیلی وی از طریق بسط خودآگاهی منجر به مستحیل شدن «من» در «جان جهان» می‌گردید؛ امری که در عرفان شرقی روشن‌شدگی یا «ساتوری» نامیده می‌شود. در متون عرفانی فراوان به این نکته اشاره شده است و در قرآن نیز خداوند با مخاطب قرار دادن پیامبر و فرمودن و اظهار واقعه به صورت «ما رَمیت إذ رَمَیت» (انفال/آیهٔ ۱۷) به این نکته اشاره می‌کند که تیر انداز واقعی در واقع نه «من» پیامبر بلکه مرکزیتی بسیار عمیق‌تر بوده‌است.

«اویگن هریگل» آلمانی که استاد فلسفه بوده است و سال‌های طولانی از عمرش را در راه یافتن به مکتب «ذن» صرف نمود، در کتاب *ذن در هنر کمانگیری* اظهار می‌دارد که از آنجا که برای پذیرفته شدن در مکتب ذن ضروری است که هر فردی هنری را در حد استادی فرابگیرد، و وی کمانگیری را انتخاب نموده بود، حدود ۱۰ سال را صرف آموختن هنر کمانگیری می‌نماید و در این راه استاد وی بارها به وی تذکر داد که هنگام رها کردن تیر حالتش به گونه‌ای باشد که انگار نه هریگل، بلکه این «او» است که تیر را پرتاب می کند. (ر.ک. هریگل، ۱۴۰۴ و همو، ۱۴۰۳)؛ تمرین برای درک وجود مرکزیتی دیگر در درون که باید «من» ما در آن مستحیل شود و وحدتی درونی حاصل گردد. شاید در واقع همان پدیده‌ای که در عرفان با لفظ «فنا» از آن نام برده می‌شود، فنای «من» در مرکزیتی عمیق‌تر است. به نظر می‌رسد در این بیت حافظ تجربه‌ای مشابه را توصیف می‌کند. دیگر بین «من» و «او»ی درونی جدایی و مفارقت و مخالفتی نیست و هر دو مرکز روان از در صلح درآمده‌اند؛ واقعه‌ای چنان بزرگ که به شکرانهٔ آن حوریان به رقص درآمده‌اند و ساغر شکرانه زده‌اند. در عرفان ایرانی و از جمله در اشعار حافظ چنین می‌نماید که واقعه‌ای از این دست جزو اهداف بزرگ هستی محسوب می‌شود و گویی با اتفاق افتادن چنین روشن‌شدگی‌هایی (که نادر هست و زمان طولانی طول می‌کشد تا هر از گاهی انسانی به چنین مرتبه‌ای برسد) شور و شعفی در عالم عرش پدیدار می‌گردد و هستی یک گام به هدف غایی نزدیک می‌شود و لذا برای شکرانهٔ این اتفاق که در درون عارف سالک می‌افتد در بالاترین مرتبهٔ عالم حوریان به حرکت در می‌آیند (یا به تعبیر افلاطونی صور مثالی به جنبش در می‌آیند).

- آتش آن نیست که از شعلهٔ او خندد شمع آتش آن است که در خرمن پروانه زند

اشاره به شور درونی برای رسیدن به هدف است. بر انگیختگی که از شدت «خواستن» به مرحلهٔ سوزانندگی می‌رسد. در واقع بیت به بعد عمودی خودآگاهی اشاره می‌کند؛ آگاهی یافتن بر میل به اعتلا و فراروی در حدی که به سوزانندگی می‌رسد و البته سوزانندگی در اینجا وجهی واقعی دارد؛ چرا که برانگیختگی‌های شدید با تغییری که در وضعیت اتونومیک[6] و تعادل سیستم سمپاتیک و پاراسمپاتیک ایجاد می‌کنند و با تغییری که در خون‌رسانی به اعضای مختلف بدن و نیز خشکی مخاطات انجام می‌شود واقعاً احساس سوختن به فردی که در اوج بر انگیختگی ناشی از شور و اشتیاق قرار دارد دست می‌دهد.

---

[1] expansion
[2] closed system
[3] open system
[4] Social unconsciousness
[5] Anima mundi
[6] autonomic state

درک و تحمل بر انگیختگی‌های سوزان و اشتیاق‌های شدید و وقار رفتاری پیشه کردن در برابر آنها از مراحل سلوک است. بدون تجربهٔ این آتش‌های سوزان، سیستم‌های روانی–فیزیکی[۱] بشر به درجه‌ای از انبساط[۲] نمی‌رسد که پذیرای حقیقت‌های بزرگ باشد و ظرفیت رویارویی و دیدن هستی آن گونه که هست را در خود پرورش داده باشد.

آتشی که در خرمن پروانه زده شده باعث شور و بی‌قراری وی برای فنا می‌گردد، همانگونه که شور عشق باعث فنای«من» (ego) در پیشگاه «خویشتن» (self) می‌شود.

- کس چو حافظ نگشاد از رخ اندیشه نقاب تا سر زلف عروسان سخن شانه زدند

در این بیت حافظ به قدرت کلامی خود اشاره می‌کند. اعتلای روحی باعث ایجاد ظرفیتی زبانی[۳] شده است که توان ابراز کلامی تجربیات عمیقی را که بعضاً غیر قابل ابراز می‌نمایند پیدا کرده‌است.

قدر مسلم ما صاحب دانشی غیر کلامی هستیم که به زبان نمی‌آیند. این تجربیات که محصول پردازش‌های لوب راست[۴] (که نگرشی کلی نگر[۵] به محیط پیرامون دارد) و هسته‌های زیر کورتکس[۶] هستند به ما نوعی آگاهی می‌دهند که احساس می‌شوند اما به کلام در نمی‌آیند، همان گونه که سهراب سپهری در توصیف سفر درون روانی خود[۷] می گوید: «رو به آن وسعت بی‌واژه که همواره مرا می‌خواند» (سپهری، ۱۳۸۹: ۲۴۲).

اندیشه‌ها و احساساتی که به آنها ناآگاه[۸] یا نیمه‌آگاه[۹] هستیم و لذا در نقاب پوشیده مانده‌اند و این «حافظ» است که به دلیل گسترش توانمندی‌های خودآگاهی و اعتلاییش[۱۰] قدرت به کلام کشیدن این اندیشه‌های پنهان و پوشیده در نقاب را یافته‌است. (Sadock, 2021)

غزل ۳۱۰

سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم تا به فتوای خرد حرص به زندان کردم
من به سر منزل عنقا نه به خود بردم راه قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم
از خلاف‌آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم
سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج روان که من این خانه به سودای تو ویران کردم
توبه کردم که نبوسم لب ساقیّ و کنون می‌گزم لب که چرا گوش به نادان کردم
نقش مستوری و مستی نه به دست من و توست آنچه سلطان ازل گفت بکن آن کردم
دارم از لطف ازل جنت فردوس طمع گر چه دربانی میخانه فراوان کردم
این که پیرانه‌سرم صحبت یوسف بنواخت اجر صبری‌ست که در کلبهٔ احزان کردم
صبح‌خیزیّ و سلامت‌طلبی چون حافظ هرچه کردم همه از دولتِ قرآن کردم
هیچ حافظ نکند در خم محراب فلک این تنعّم که من از دولت قرآن کردم
گر به دیوان غزل صدر نشینم چه عجب سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردم

[1] psychophysical
[2] expansion
[3] linguistic
[4] right lobe
[5] holistic
[6] subcortical nuclei
[7] intrapsychic journeys
[8] unconscious
[9] subconscious
[10] transcendental

شرح برخی ابیات غزل:

- سال‌ها پیروی مذهب رندان کردم تا به فتوی خرد، حرص به زندان کردم

در این بیت به یک نکتهٔ مهم در رسیدن به هدف اعتلای خودآگاهی اشاره می‌شود و آن غلبه بر حرص و ولع[۱] است. نیازهای بشری البته مسائلی قابل تأملند و همانگونه که در هرم نیازهای «آبراهام مازلو» به آن اشاره شده است باید نیازهای پایه مد نظر قرار گرفته و برآورده شود تا نوبت به نیازهای بالاتر و انسانی تر برسد (Sadock, 2021)، اما یکی از مشکلات در این زمینه حرص و ولع و تمایل به انباشت و اقناع نیازهاست. ریشهٔ ولع از دید فروید تثبیت[۲] در مرحلهٔ مقعدی[۳] رشد سایکوسکسوال است. مرحلهٔ مقعدی مرحله‌ای است که در آن کودک با مفاهیم انباشت و کنترل آشنا می‌شود، به این صورت که با کنترل یافتن کودک بر اسفنکترهایش و آگاهی یافتن بر این نکته که با مهار و رهاسازی اسفنکترها در مواقع مناسب می تواند رضایت والدین را جلب و با رهاسازی در مواقع نامناسب و آلودن محیط اطراف آنها را آزرده خاطر نماید، با مفاهیم انباشت و کنترل آشنا می‌شود. کودکانی که رشد روانیشان از این مرحله جلوتر نرود در آینده تبدیل به انسان‌هایی می شوند که «کنترل‌گری» و «انباشت‌گری» تبدیل به رویکرد اولیه‌شان در رویارویی با «اضطراب وجودی[۴]» می‌گردد و در شرایط استرس، هر چه بیشتر به این دو رویکرد روی می‌آورند؛ یعنی انباشت‌گرتر و کنترل‌کننده‌تر می‌شوند. حرص، ولع و انباشتگری از عواقب تثبیت‌شدگی در مرحلهٔ مقعدی و ناتوانی در پیش رفتن و رشد یافتگی روانی است. تثبیت باعث انباشت‌گری می شود و از طرف دیگر انباشت‌گری باعث تثبیت و گیرافتادگی هر چه بیشتر در آن مرحله می‌شود (رک. فروید، ۱۳۴۷ و Sadock, 2021) و لذا حرص و ولع خود باعث ایجاد مانع در راه رشد می‌گردد و باید بر آن غلبه کرد و همانگونه که خود حافظ در این بیت اشاره کرده‌است فتوای خرد آن است که از دست حرص و ولع رهایی یابیم؛ اما روشی که حافظ برای رهایی از حرص و ولع ارائه می کند خود شایسته توجه و تامل است؛ رندی!

«رندی» در اشعار حافظ معمولاً در مقابل «زهد» قرار می‌گیرد که خود زهد به معنای نگرش صوری و ظاهرگرایانه[۵] به راه و مسیر است. در مقابل رند فردی است که جوهر راه را دریافته و نگرش هرمنوتیک[۶] و باطن‌گرایانه به سلوک دارد و منطق درونی و بنیادین هر حرکت و تمرین را درمی‌یابد و در قید و بند ظاهر رفتارها و اینکه توسط دیگران چگونه تفسیر شود ندارد. می‌توان از منظری دیگر، زاهد را کسی دانست که نگرش خطی به سلوک دارد و پیشروی را تنها جلو رفتن در خط صاف می‌داند، حال آن که «رند» نگرش غیر خطی دارد و می‌داند سلوک همیشه سیر مستقیم ندارد و ممکن است پیشروی در ظاهر نمودی پسروانه داشته باشد. این نکته را حافظ در بیت دیگر همین غزل هم تأکید کرده‌است.

- از خلاف آمد عادت بطلب کام که من کسب جمعیت از آن زلف پریشان کردم

همه چیز همان طوری پیش نمی رود که ما عادت[۷] داریم. در طی سلوک به مراحلی ممکن است برسیم که مسیر آن چنان که ما عادت داریم پیش نرود.

مهمترین قسمت عادت ما عادت‌های شناختی[۸] ماست. ما از هر راهی و هر حرکتی شِمایی[۹] در ذهن داریم و معمولاً بر اساس آن شِما عمل می‌کنیم و از چهارچوب شِما خارج نمی‌شویم. ما در مورد زندگی و اهدافمان و نیز نحوهٔ رسیدن به اهدافمان تعریف‌های

[1] voracity
[2] fixation
[3] anal
[4] Existential anxiety
[5] formalistic
[6] Hermeneutic
[7] habit
[8] cognitive habits
[9] cognitive schemas

اولیه[1] داریم که این تعاریف همان شِماها را شکل می‌دهند، اما بعضی مواقع این شِماها با واقعیات مسیر همخوانی ندارند اما ما بر تداوم و پیروی از آنها اصرار می‌ورزیم، چرا که به آنها عادت کرده‌ایم.

از دید «ژان پیاژه» تجربیات ما دو گونه اثر بر شِماهای ذهنی ما می‌گذارند؛ یا تجربه با شِمای ذهنی سازگار است و تنها تغییرات جزئی در آن شِما ایجاد می کند که آن را assimilation می‌نامد، یا تجربهٔ ما سازگاری با شِما ندارد و با آن در تناقض است که در آن صورت این پروسه accommodation نامیده می‌شود که منتهی به تغییراساسی فرد می‌گردد. accommodation فرآیندی پر زحمت است که انرژِی روانی بالایی می‌طلبد و در دورهٔ گذار شِمای قدیمی به شِمای جدید رنج روانی[2] زیادی به فرد تحمیل می‌شود. از این جهت است که ما به شِماهای کهنه‌مان عادت می‌کنیم و به آنها سخت می‌چسبیم و از رها کردن آنها امتناع می‌ورزیم. اما در طی سلوک که مسیری پر از شگفتی‌ها و تغییرات پی در پی است، سیالیت ذهنی[3] بالایی لازم است و پی در پی باید نو شد و شیوه‌هایی بدیع در کار نمود و در این کار بر عادت‌های شناختی، طبیعتاً خودآگاهی ما رشد می‌یابد و منبسط می‌گردد (Sadock, 2021).

- من به سر منزل عنقا نه به خود بردم راه قطع این مرحله با مرغ سلیمان کردم

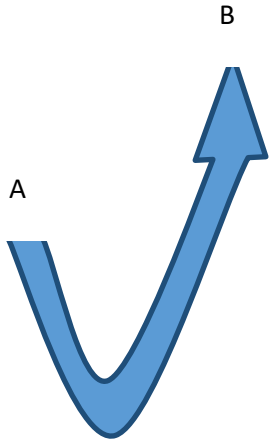
رسیدن به اوج از دید حافظ به تنهایی ممکن نیست و در این بیت صحبت از مرغ سلیمان می‌شود. مرغ سلیمان در این جا همان هدهد است که انتقال‌دهندهٔ پیغام‌های سلیمان بود و به نظر می‌رسد در اینجا اشاره به آن هاتف درونی است که می‌تواند راهنمای درونی ما در سیر و سلوک باشد. در این که یک راهنمای درونی در درون ما است که مسیر رشد و سلوک را به ما نشان می‌دهد بحثی نیست. به نظر می‌رسد نقشهٔ راهی مربوط به رشد روانی در درون ما وجود دارد که به ما مسیر را و کارهایی را که باید انجام دهیم و کارهایی را که نباید انجام دهیم، معرفی می‌کند. مهم‌ترین نمود این راهنماییها در رؤیاها[4] پدیدار می‌شوند. هر کسی که با تعبیر روانکاوانهٔ رؤیاها (به ویژه در مکتب یونگ) آشنا باشد، متوجه می‌شود که مرهمی درونی در ما هست که دغدغهٔ رشد روانی ما را دارد و تفسیر رؤیاها می‌تواند ما را در راه رشد روانی‌مان کمک نماید و پندهای سودمند و خارق‌العاده‌ای بر اساس شرایط در اختیارمان قرار دهد. نکتهٔ جالب دربارهٔ تعبیر رؤیاها این است که این اشارات و راهنمایی‌ها تنها دغدغهٔ رشد روانی ما را دارند و اهمیت چندانی به نگرانی‌های روزمرهٔ ما و حل و فصل آنها نشان نمی‌دهند. بروز این راهنمایی‌ها تنها منحصر به خواب و رؤیا نیست و الهامات درونی[5] نیزاز همان مرجع صادر می‌شوند و از دید حافظ ضروری هستند بدان الهامات گوش بسپاریم و در کار کنیم. در مورد الهامات علاوه بر جنبهٔ معنوی آن یک توجیه عصب‌شناسی نیز می‌توان ارائه کرد. نیمکرهٔ راست یک نیمکره با نگرش کل‌نگر است که تصویری کلی از رویدادها و وقایع می‌سازد و به نظر می‌رسد نقشهٔ راه و پتانسیل‌های درونی ما نیز در آن مندرج است و زمانی که نیاز به اطلاعات مندرج در آن باشد، از طریق corpus callosum اطلاعات را به نیمکرهٔ چپ (که نیمکرهٔ جزئی‌نگر و دقیق است) می‌فرستد. چون ساختارهای زبانی در نیمکرهٔ چپ مستقرند، اطلاعات نیمکرهٔ راست در نیمکرهٔ چپ قالب زبانی به خود می‌گیرند و به صورت الهامات کلامی بر فرد جلوه‌گر می‌شوند. مشخصهٔ این الهامات آن است که در حین بروز فرد کاملاً آگاه است که این نداها از درون برمی‌خیزند و این وجه تفاوت آنها با توهمات[6] و illusion هاست (ر.ک. جینز، ۱۴۰۳). به هر حال حافظ اهمیت نداهای درون و ضرورت توجه به آنها را در این بیت یادآور می‌شود.

- سایه‌ای بر دل ریشم فکن ای گنج روان که من این خانه به سودای تو ویران کردم

ویرانی و خرابی درون به منزلهٔ پیش‌شرطی برای رشد وسلوک در نزد حافظ جایگاه ویژه‌ای دارد. به هر حال ساختارهای درون روانی ما به ویژه آن دسته که منشأ آنها مربوط به عناصر منش است که نگاه ما را به هستی و زندگی شکل می‌دهند، مسیر ما را برایمان

[1] Basic definitions
[2] distress
[3] mental fluidity
[4] dreams
[5] revelations
[6] hallucination

ترسیم می‌کنند، تمایل به تداوم و ممانعت از تغییر دارند (هموستاز) و تمایلی به تغییر حتی در راستای رشد و بهتر شدن نشان نمی‌دهند. اما تا این ساختارها (اعم از شناختی و هیجان) حاضر و پایدارند، ساختارهای جدید نمی‌توانند شکل بگیرند و لذا نیاز به انهدام آنها است. از این جهت است که گفته می‌شود رشد روان از نقطهٔ A به نقطهٔ B از نظر سازگاری انطباقی خط مستقیم نیست و U شکل است (شکل ۲).



شکل ۲: رشد روان از نقطهٔ A به نقطهٔ B

یعنی از نظر انطباقی با محیط، نخست فرد این انطباق را تا حد زیادی از دست می‌دهد و نزول می‌کند و پس از تجربهٔ عمق، رو به بالا صعود می‌نماید و درجهٔ بالاتر سطح شخصیت و انطباق با محیط را تجربه می‌نماید. یعنی در هر رشد واقعی روحی–روانی دوره‌ای از برزخ هست که فرد در آن از نظر انطباقی افت ونزول می‌کند. در مورد این نزول گفته می‌شود که همچون زه کمانی عمل می‌کند که هر چه پایین‌تر کشیده شود فرد را بعداً بالاتر پرتاب خواهد نمود (Sadock, 2021). حافظ برای رشد خودآگاهی در مقاطعی تن به ویرانی و به هم خوردن ساختارهای درون روانی (البته به شیوه‌ای هدفمند و اعتلاگرایانه) داده است تا ساختارهای منعطف‌تر و عمیق‌تر سربرآورند.

- نقش مستوری و مستی نه به دست من و توست آنچه سلطان ازل گفت بکن آن کردم

همانگونه که رشد جسمی ریشه در مندرجات ژن‌های ما دارد، رشد روانی نیز مقوله‌ای بی‌هدف و بی‌انسجام نیست و ضرورت آن در عمیق‌ترین قسمت وجود ما (یعنی ژن‌ها) درج است و این مندرجات در نهایت تعیین می‌کنند که چه باید کرد تا رشد خودآگاهی جامهٔ عمل پوشد؛ اما «راه» برای هر کس ویژه و منحصر به فرد است (personalized). راه یکی از مستی می‌گذرد و راه دیگری از پوشیدگی و مستوری و هر چه هست در ازل مشخص شده و در ژن‌های ما درج است.

- دارم از زلف ازل جنت فردوس طمع گر چه دربانی میخانه فراوان کردم

در این جا مجدداً به مقولهٔ تناقض اشاره شده‌است. اساساً رشد روانی زمانی محقق می‌شود که ما توان در کنار هم نهادن و پذیرفتن احساسات و مفاهیم متناقض را داشته باشیم (که البته کار دشواری است). پدیده‌هایی را که ما متناقض می‌پنداریم «هستی» مکمل هم قبول دارد. عشق و نفرت برای یک ذهن متعارف مقولاتی متضاد و متناقض است که در یک جا جمع نمی‌شوند اما هستی چنین تقسیم‌بندی را قبول ندارد و فردی ممکن است چنین احساساتی را هم‌زمان در دل ما بیدار کند. در این صورت ذهن متعارف ما دو راه دارد؛ یا یکی از این دو احساس را به ناخودآگاه بفرستد (repression) یا با تغییر نگرش خود هر دو احساس را هم‌زمان در خودآگاهی جا بدهد و به این ترتیب خودآگاه خود را طوری بسط دهد که هر دو احساس را با هم درک نماید. یک ذهن بالغ[1] و یک خودآگاهی رشدیافته قادر به درک و تحمل تناقض‌ها هستند.

- اینکه پیرانه سرم صحبت یوسف بنواخت اجر صبری است که در کلبه احزان کردم

[1] mature mind

اهمیت صبوری و تحمل احساسات دردناک با وقار و خویشتن‌داری در این بیت مؤکد می‌شود. یک مفهوم روانکاوانه تحت عنوان «کف نفس» یا نگهداشت هیجانی[1] دقیقاً به این مسئله اشاره می‌کند. تحمل هیجانات منفی تند مانند خشم و غم و ترس و ممانعت از بروز و آزادسازی بی‌مهار و ابراز آن باعث رشد روحی– روانی می‌گردد. خودآگاهی زمانی گسترش می‌یابد که ما هیجانات تند را درک کرده آن را کنترل نماییم و مانع از بروز نسنجیده و متناقض با طرح های ذهنی خودآگاه آن شویم. آزادسازی بی‌مهار و بی‌حساب و کتاب عواطف و تبدیل سریع آن به رفتار (چه کلامی و چه حرکتی) مانع از رشد خودآگاهی می‌گردد و آن را در مراحل رشد نایافته و حتی شبه حیوانی نگاه می‌دارد. لذا صبر بر هیجانات تند و وقار در حین تحمل آنها باعث می‌شود در نهایت شاهد مراد در آغوش کشیده شود.

- هیچ حافظ نکند در خم محراب فلک این تنعم که من از دولت قرآن کردم

اشاره به استفاده از متون مقدس (قرآن) در سیر و سلوک؛ متنی که از عمیق‌ترین مرکز هستی و از مرکز واقعی کل یعنی ذات باری تعالی صادر شده‌است. نگاه به قرآن به منزلهٔ چراغ راهنمایی است که مسیر را به سالک نشان می‌دهد، از پیچ و خم‌های طریقت می‌گذراند و موجب تنعم و موفقیت حافظه شده‌است.

شیخ شهاب‌الدین سهروردی، رهروان را پند می‌داد که قرآن را چنان بخوانید انگار که تنها برای شما نوشته شده‌است. (ر.ک. شایگان، ۱۳۷۲)

بدیهی است فیضی که حافظ با تأمل و تدبر در مفاهیم قرآن در سیرخودشناسی و رشد برده، هیچ حافظ قرآن دیگری که تمرکزش بر کلمات و نه مفاهیم مستور و پنهان بوده نبرده‌است.

- گر به دیوان غزل صدر نشینم چه عجب سال‌ها بندگی صاحب دیوان کردم

اشارهٔ اساسی در این بیت به بندگی است؛ این که از خودخواهی و خودمحوری[2] رها بشویم و برای این رهایی نیاز به بندگی و فرمانبری از مرجع دیگری غیر از تمنیات و وسوسه‌های جسمی، هیجانی و ذهنی[3] است. بندگی و گوش سپردن به فرامین در مسیر طریقت که به بهترین وجهی در قرآن بیان شده است، تضمینی است برای رهایی از خودمحوری و گیرافتادن در گرداب‌های درونی که انرژی روانی را هدر می‌دهند و مانع از تجمع آن برای ممکن ساختن رشد خودآگاهی می‌کردند.

دوباره در این بیت حافظ رابطهٔ بیداری خودآگاه را با رشد یافتگی زبانی متذکر می‌شود. شعر گفتن و در شعر به اوج رسیدن نشانگر استحکام زبانی قدرتمند فرد است و در چند شعر حافظ رابطهٔ قدرتمندی بین بیداری خودآگاه و توانمندی‌های زبانی می‌بینند. از آنجا که بعضی محققین ساختار روان را یک ساختار زبانی می‌بینند (از جمله ژاک لاکان)، به نظر می‌رسد این بیت به این معنی است که گسترش خودآگاهی عملاً رابطه‌ای دو سویه با رشد ساختار زبان شناختی فرد دارد.

۴– نتیجه‌گیری

بررسی غزل‌هایی که از اتفاق افتادن یک واقعهٔ بزرگ درون روانی[4] خبر می‌دهند، نشان می‌دهد که این اتفاق بزرگ از سنخ گسترش خودآگاهی است؛ گسترشی فورانی که به صورت ناگهانی اتفاق می‌افتد اما محصول سالها تمرین و ممارست و نیز تأمل در عرصهٔ خودشناسی و هنر خویشتن‌داری است.

مهم‌ترین مؤلفه‌های این دگردیسی[5] عظیم عبارتند از:

[1] Emotional containment
[2] egocentrism
[3] somatic,emotional,cognitive
[4] Intrapsychic
[5] Transformation

- گسترش خودآگاهی به فراتر از مرزهای «من» فردی[1] وکسب آگاهی نامکان[2] از اجزای هستی
- برهم‌نهش و پیوند دو مرکز بنیادین روان بشری یعنی Ego و Self و حصول وحدت روانی
- دسترسی آزاد به منابع عظیم دانش غیرکلامی موجود در نیمکرهٔ راست
- کسب توانمندی‌های زبانی- کلامی[3] خارق‌العاده
- رهایی از اضطراب وجودی ناشی از قرارداشتن در حالت انتظار
- رهایی از صفات و عواطف منفی و نامطلوب همچون حرص و ولع و نیز غم و غصه

منابع

قرآن کریم.

پاشایی، عَ، (۱۳۹۰)، هایکو، شعر معاصر ژاپن، تهران: نشر نظر.

پالمر، ریچارد، (۱۳۹۰)، علم هرمنوتیک، ترجمهٔ محمدسعید حنایی کاشانی، تهران: نشر هرمس.

جینز، جولیان، (۱۴۰۳)، خاستگاه آگاهی در فروباشی ذهن دوجایگاهی، ترجمهٔ سعید همایونی، تهران: نشر نی.

حافظ شیرازی، (۱۳۷۸)، حافظ به سعی سایه، تصحیح امیرهوشنگ ابتهاج، چاپ ششم، تهران: نشر کارنامه

سپهری، سهراب، (۱۳۸۹)، هشت کتاب، تهران: نشر گفتمان اندیشهٔ معاصر.

شایگان، داریوش، (۱۳۷۲)، هانری کربن (آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی)، ترجمهٔ باقر پرهام، تهران: نشر آگاه.

فروید، زیگموند، (۱۳۴۷)، تعبیر خواب و بیماری‌های روانی، ترجمهٔ ایرج پورباقر، مؤسسهٔ انتشارات آسیا.

فوردهام، فریدا، (۱۳۴۶)، مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ، ترجمهٔ مسعود میربها، تهران: سازمان انتشاراتی اشرفی.

کلونینگر، رابرت، (۱۴۰۱)، احساس خوب، ترجمهٔ علیرضا فرنام، تهران: نشر ارجمند.

لوکنر، آندره آس، (۱۳۹۴)، درآمدی به وجود و زمان، ترجمهٔ احمدعلی حیدری، تهران: نشر علمی.

مولوی، جلال‌الدین محمد، (۱۴۰۲)، مثنوی معنوی، تصحیح محمدعلی موحّد، ۲ ج، تهران: نشر هرمس و فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

هاوکینگ، استفن، (۱۴۰۲)، تاریخچهٔ زمان، ترجمهٔ داود نعمت‌اللهی، تهران: نشر معیار اندیشه.

هایدگر، مارتین، (۱۴۰۴)، هستی و زمان، ترجمهٔ علی رشیدیان، تهران: نشر نی.

هریگن، اویگن، (۱۴۰۳)، روش ذن، ترجمهٔ علی پاشایی، تهران: سازمان انتشاراتی ابتکار.

هریگن، اویگن، (۱۴۰۴)، ذن در هنر کمانگیری، ترجمهٔ علی پاشایی، تهران: سازمان انتشاراتی ابتکار.

هسه، هرمان، (۱۳۶۷)، سیذارتا، ترجمهٔ پرویز داریوش، تهران: انتشارات اساطیر.

یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۵۹)، انسان و سمبل‌هایش، ترجمهٔ ابوطالب صارمی، تهران: انتشارات کتاب پایا.

یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۲)، جهان‌نگری، ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: انتشارات طوس.

یونگ، کارل گوستاو و پلایانه، آنه، (۱۳۷۱)، خاطرات، رؤیاها و اندیشه‌ها، ترجمهٔ پروین فرامرزی، تهران: انتشارات جامی.

Bergson, H and Creative Evolution, (1983), L'Évolution créatrice, Henry Holt and Company, University Press of America.

[1] Transpersonal
[2] nonlocal
[3] Linguistic

Bohm David, (1980), Wholeness and the Implicate Order, First published by Routledge & Kegan Paul.

Cloninger Robert, (2010), ‘A Person-Centered Approach to Clinical Practice’, M.D Kathleen M. Wong, M.D. , FOCUS, Spring 2010, Vol. VIII, No. 2.

Cloninger Robert, (2006), ‘Fostering Spirituality and Well-Being in Clinical Practice’, PSYCHIATRIC ANNALS, 36:3.

Cloninger Robert, (2009), ‘Evolution of Human Brain Functions: The Functional Structure of Human Consciousness’, Aust N Z J Psychiatry 43: 994.

Jung C.G,(1974), Four archelypes, Routlrdge and Kegan Paul Ltd.

Sadock, Benjamin, J., Sadock, Virginia A. Ruiz, Pedro, (2021), Kaplan & Sadock's Comprehensive Textbook of Psychiatry, 9th Edition.

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026

Online ISSN: 3060-7515

https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Comparative and confrontational analysis of literary metaphors in Persian and English poetry

Sakine Moradi[1] and Mohammad Hossein Karami[2]

1- Associate Professor, Persian language and Literature, Literature and Humanities, Shiraz Universitiy, Shiraz, Shiraz, Iran.

2- Professor, Persian language and Literature, Literature and Humanities, shiraz University, Shiraz, Shiraz, Iran.

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/12/04
Accepted:
2025/12/28
pp:
144- 158

Keywords:
Parvin Etisami;
Sylvia Plath;
metaphor;
literary metaphor

ABSTRACT

The purpose of this research is to investigate literary metaphors in Persian and English texts, compare them, and describe their similarities and differences. Literary language is a language in which words and sentences are usually not used in their original meaning, but take on a figurative sense. Therefore, the theoretical framework used in the science of expression is Persian. Expression in the terms of literature is a set of rules and regulations by means of which a meaning is shown in different ways. The body under investigation consists of a Persian poem (Divan Parvin Etisami) and an English poem (Sylvia Plath). The current research has a qualitative nature, and its type is descriptive-analytical, focusing on Persian and English expressions. In this article, an attempt has been made to discuss the similarities and differences between metaphors in Persian and English rhymes in the field of contemporary poetry. After identifying and examining the literary metaphors in these two works, the similarities and differences between the metaphors should be discussed by analyzing samples of the poems by the mentioned contemporary poets. In this research, it is not necessary to mention all the examples found, and a limited number is provided. This approach allows for the determination of the type of metaphor and the identification of its elements, which are also presented in a table at the end, following an explanation. By examining the given examples; The similarities and differences of metaphor in two languages are shown in such a way that the most obvious similarity between the two; It is used in both languages; Because metaphor in both languages is borrowing something instead of something else, and its basis is simile, and the most important difference between the two can be seen in their divisions. And the difference in its elements between two languages, because in Persian it is examined in detail, and metaphor has four pillars, whereas in English it has two pillars and is studied and used more generally.

Citation: moradi, S., & Karami, M. H. (2026). Types of female metamorphosis in the collection of cultural legends of the Iranian people. Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 144-158.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.56844.1045

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.9.0

[1] **Corresponding author:** Moradi**, Email:** sa.moradi4375@gmail.com**, Tell: +9809173195092**

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

انواع پیکرگردانی زن در مجموعهٔ فرهنگ افسانه‌های مردم ایران

سکینه مرادی [۱] و محمد حسین کرمی [۲]

۱- استادیار، زبان و ادبیات فارسی، ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

۲- استاد، زبان و ادبیات فارسی، ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران.

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۴/۱۲/۰۴

پذیرش:
۱۴۰۴/۱۲/۲۸

صص:
۱۵۸-۱۴۴

واژگان کلیدی:
فرهنگ افسانه‌های مردم ایران،
قصه‌های عامیانه،
زن،
پیکرگردانی،
ساختارخطی،
عامل بیرونی.

چکیده

پیکرگردانی، تغییر شکل ظاهری با استفاده از نیروی ماوراءالطبیعی از صورتی به صورتی دیگر و یا توانایی به انجام امور خارق‌العاده است، بی‌آنکه در ظاهر تغییری روی دهد. این جستار، با هدف بررسی انواع پیکرگردانی زن در قصه‌های عامیانه، با روش تحلیلی-توصیفی و نیز رویکرد کیفی-کمی مجموعهٔ ۱۹ جلدی فرهنگ افسانه‌های مردم ایران را با حدود ۲۲۰۰ قصه کاوش کرده‌است. در بررسی‌های صورت گرفته در این جستار، ضمن برقراری ارتباط میان پیکرگردانی و موتیف زن و توجه به جنبه‌های مختلف دگردیسی، مواردی از انواع پیکرگردانی زن یافته شد که براساس آن، می‌توان مؤلفه‌های جستجوی انواع پیکرگردانی‌ها را گسترش داد. در این پژوهش، با توجه به گونه‌های متفاوت پیکرگردانی زن در قصه‌های عامیانه، ضمن بهره‌بردن از شیوه معمول در پژوهش‌های مرتبط با پیکرگردانی (برپایهٔ تقسیم‌بندی کتاب *پیکرگردانی در اساطیر*) یعنی شکل پیکرگردانی، برای نخستین بار دو صورت عامل و منشأ پیکرگردانی با مؤلفه‌های؛ عامل درونی، عامل بیرونی، عامل درونی بیرونی و نیز ساختار پیکرگردانی، شامل دو مؤلفه خطی و دگردیسی نیز بررسی می‌شود. برپایه نتایج این پژوهش، با بررسی ۱۱۶۸قصه، پیکرگردانی براساس عامل بیرونی با ۱۲۳مورد، پیکرگردانی خطی با ۱۳۴ مورد و پیکرگردانی حیوان به زن با ۳۶ مورد، بیشترین بسامد را در میان انواع پیکرگردانی بررسی شدهٔ مرتبط با زن دارند.

استناد: مرادی، سکینه وکرمی، محمد حسین. (۱۴۰۴). انواع پیکرگردانی زن در فرهنگ افسانه های مردم ایران. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی, ۱(۴)، ۱۴۴-۱۵۸.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2025.56844.1045

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.9.0

[۱] **نویسنده مسئول:** مرادی، **پست الکترونیکی:** sa.moradi4375@gmail.com ، **تلفن:** ۰۹۱۷۳۱۹۵۰۹۲

۱– مقدمه

قصه‌های عامیانه، گنجینه‌ای ارزشمند از اعتقادات، باورها، آداب و رسوم کهن هستند که در قالبی جذاب، پرکشش و سرگرم‌کننده و ساده طرح می‌شوند. نگاهی اجمالی به محتوا و مضامین قصه‌های عامیانه نشان‌می‌دهد که دو اصل واقع‌گرایی و خیال‌پردازی ساختار معنایی قصه را شکل می‌دهند. قصه‌پردازان ناشناختهٔ این آفرینش خلاق بشری، با تلفیق عصارهٔ تجربیّات درونی، ترس‌ها، امیدها و دغدغه‌های خود با گسترهٔ وسیعی از متون ادبی، اسطوره‌ها، باورهای کهن و وقایع تاریخی، بسیاری از واقعیت‌های جامعه را در قالب روایت‌های واقع‌گرا و گاه نمادین و اسطوره‌ای به تصویرکشیده‌اند. پیکرگردانی یکی از شگردهایی است که در آن می‌توان تماشاگر ترس‌ها، امیدها، آرزوها و دغدغه‌های بشری بود. مراد از پیکرگردانی، «تغییر شکل ظاهری و ساختمان و اساس هستی و هویت قانونمند شخص یا چیزی با استفاده از نیروی ماوراءالطبیعی است که این امر در هر دوره و زمانی غیرعادی به نظر می‌رسد و فراتر از حوزه و توان معمولی انسان‌ها و حتی نوابغ و افراد استثنایی به‌شمارمی‌آید. در این حالت شخص یا شئ از صورتی به صورتی دیگر می‌گردد و پیکری تازه و نو می‌یابد که ممکن است بروزات آن صوری، ظاهری و محسوس باشد یا در نهاد و نهان دچار تغییراتی بنیادی شود، قدرت یا قدرت‌هایی تازه به دست آورد که قبلا فاقد آن بوده است» (رستگار فسایی، ۱۳۸۳: ۴۳).

یکی از دلایل پیدایش و بروز پیکرگردانی‌ها، قدرت مطلق خدایان در اساطیر و الگوپذیری انسان اساطیری از خدایان برای نشان‌دادن توانمندی در دگرگون کردن و دگرگون شدن است که با گذر از ذهن خلاق بشری مجال ظهور پیدا می‌کند. براساس این تعریف، پیکرگردانی خدایان و انسان به حیوان، گیاه یا شئ و تبدیل اشیاء به پیکر گیاه، حیوان و انسان و بالعکس، توانمندی انسان و حیوان بر قدرت‌های تازه و ایجاد خوارق عادت از جمله نمونه‌های پیکرگردانی است. علاوه بر اساطیر و متون ادبی، قصه‌های عامیانه نیز که شخصیت‌های انسانی و ماورایی آن هر لحظه به شکلی درمی‌آیند، شواهد و نمونه‌های بسیاری از پیکرگردانی را در خود دارند.

این پژوهش با برقراری ارتباط میان پیکرگردانی و موتیف زن برآن است که انواع پیکرگردانی زن در قصه‌های عامیانه را بررسی کند؛ از این رو، برای داشتن حوزهٔ پژوهشی جامع، مجموعهٔ فرهنگ افسانه‌های مردم ایران را در نظرگرفته‌است که با نوزده مجلد دربردارندهٔ نزدیک به ۲۰۰۰ قصه از سراسر ایران است.

۱-۱- پیشینهٔ تحقیق

پیکرگردانی یکی از مباحث جذاب در نقد و نظریه‌پردازی ادبی است. در بررسی‌های صورت‌گرفته، پژوهش‌های متعددی در این حوزه انجام گرفته‌است. رستگار فسایی (۱۳۸۱) چکیده‌ای از نظرات خود پیرامون پیکرگردانی را درمقاله‌ای با عنوان *پیکرگردانی در اساطیر* بیان می‌کند. حسینی و پورشعبان (۱۳۹۱) در دو مقاله، دلایل پیکرگردانی و اسطوره‌های ترکیبی در هزار و یکشب را بررسی می‌کنند. ذبیح عمران (۱۳۹۵) نمودهای پیکرگردانی در *جواهرالأسمار* را جستجو کرده‌است. با این همه، تاکنون پژوهشی جامع با موضوع مقالهٔ حاضر صورت نگرفته‌است. در این پژوهش، ضمن جستجوی کل مجموعهٔ *فرهنگ افسانه‌های مردم ایران* و حذف قصه های نامرتبط با زن، با روش تحلیلی–توصیفی، پیکرگردانی زن در ۱۱۶۸ قصه از این مجموعه بررسی می‌شود.

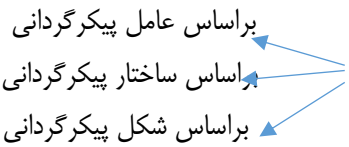
این پژوهش ازنظر روش، از سویی، از کتاب *پیکرگردانی در اساطیر* الگو می‌پذیرد. در کتاب *پیکرگردانی در اساطیر* با نگاهی به تعاریف و ویژگی‌های اسطوره و مباحث نظری، انواع پیکرگردانی انسان، حیوان، جماد و نیز اسطوره‌های‌ترکیبی را در گسترهٔ اساطیر ایران بررسی می‌کند که به عنوان شیوهٔ اصلی پژوهش در این مقوله مطرح است. در این شیوه با توجه به مباحث کتاب، نمودهای پیکرگردانی به انواعی تقسیم می‌شود. نوع اول: «در این حالت شخص یا شئ از صورتی به صورت دیگر می‌گردد و پیکری تازه و نو می‌یابد که ممکن است بروزات آن صوری، ظاهری و محسوس باشد» (رستگارفسایی، ۱۳۸۳: ۴۳–۴۴). نوع دوم: «در نهاد یا نهان دچار تغییراتی شود، قدرت یا قدرت‌هایی تازه به دست آورد که قبلاً فاقد آن بوده‌است» (همان: ۴۴). این پژوهش ضمن بهره

بردن از شیوهٔ مطرح در این کتاب، با توجه به گونه‌های متفاوت پیکرگردانی زن در قصه‌های عامیانه، از دو چشم‌انداز جدید نیز به تقسیم‌بندی انواع پیکرگردانی‌ها نگریسته‌است.

در دو فصل ششم و هفتم این کتاب مباحث و شواهدی پیرامون پیکرگردانی فره‌مندی و اهریمنی بیان شده‌است. بر مبنای این مبحث، پژوهش حاضر، پیکرگردانی‌ها را برپایه عامل شکل‌گیری آنها نیز بررسی می‌کند. همچنین، به‌علت آنکه پیکرگردانی‌های یافته شده، از نظر شکل و ساختار به دو صورت خطی و دارای چرخه صورت می‌گیرد. از این رو، این پژوهش، خطی و چرخه‌ای بودن پیکرگردانی‌ها را نیز در نظر می‌گیرد.

انواع پیکرگردانی

در این پژوهش،چنانکه گفته شد؛ پیکرگردانی‌های مرتبط با حوزهٔ زن برمبنای سه صورت عامل و منشأ پیکرگردانی، ساختار پیکرگردانی و انواع پیکرگردانی بر اساس شکل (با توجه به تقسیم‌بندی‌های کتاب پیکرگردانی در اساطیر) بررسی می‌شود. نمودار ۱، انواع پیکرگردانی در این پژوهش را نشان می‌دهد.



نمودار ۱. انواع پیکرگردانی

انواع پیکرگردانی بر اساس عامل

رستگار فسایی در مبحث ویژگی‌های پیکرگردانی معتقد است: خدایان و انسانِ هزارچهره در اساطیر دارای قدرتی هستند که هرلحظه می‌توانند خود را به اشکال مختلف درآورند و انسان می‌کوشد «همهٔ اقتدارات خدایان را در چارچوب وجود مادی خود متمرکز کند؛ اما اعمال خارق‌العادهٔ خود را رنگی منطقی ببخشد» (همان: ۴۹) و در دو فصل ششم و هفتم، مظاهر خیر و شر، اهورایی و اهریمنی قدرت پیکرگردانی و نمونه‌های آنها را در متون ادبی و اساطیر به تفصیل بیان می‌کند. در قصه‌های عامیانه نیز منشأ خلق این قدرت، علاوه برتخیل انسان، از سویی عاملی نیک و اهورایی دارد و از سوی دیگر عاملی بیرونی چون طلسم و جادو است که به صورت اکتسابی در وجود انسان نهادینه می‌شود. با این مقدمه، حداقل در مورد نمونه‌های شاهد این پژوهش می‌توان‌گفت پیکرگردانی در قصه‌ها با در نظر داشتن عامل تغییر به سه شکل صورت می‌گیرد. از این‌رو، می‌توان بر اساس منشأ خلق پیکرگردانی، نیز آنها را تقسیم‌بندی کرد.

پیکرگردانی با عامل درونی

در این نوع پیکرگردانی نیرویی ماورای نیروی طبیعی و بالقوه، عامل تغییر است. نیرویی که از دنیای اساطیر،خدایان، دیوان و پریان الگو می‌گیرد. در این دنیا، قدرت و قابلیت تغییر و تبدیل، ویژگی فطری ایزدان و ایزدبانوان است و برای پیکرگردانی به عاملی بیرونی نیازی نیست. در فرهنگ و اساطیر ایرانی، ایزدبانوی آناهیتا در پیکره‌های متفاوت تجسم می‌یابد. او دریاچه‌ای است عظیم با رودهایی به درازای چهل روز راه مرد سواره و در عین حال در هیأت بانویی زیبا با تاجی هشت پره بر سر و سوار بر گردونه‌ای چهاراسبه ظاهر می‌شود. (پورداوود، ۱۳۴۷: ۲۳۳–۲۳۵) ایزدبانوی دائنا، دختر اورمزد و سپندارمذ نیز به صورت بانویی با دو چهره زشت و زیبا تجلی می‌یابد. (آموزگار، ۱۳۷۴: ۲۴) در اساطیر یونان پلیادها، دختران اطلس ابتدا خود را به شکل هفت کبوتر و سپس به شکل ستارگان درمی‌آورند و صورت فلکی پروین را تشکیل می‌دهند. (پینسنت، ۱۳۹۶: ۲۲۰) در اساطیر هند، آگنی ثمرهٔ ازدواج زمین و آسمان است و به صورت آتش و رعد و برق جلوه می‌کند. او در آسمان خورشید است، در فضای میانهٔ رعد و برق. (ایونس، ۱۳۹۷: ۲۷–۲۶)

در قصه‌ها نیز پریان، در کالبد کبوتر سرزمین پریان تا زمین انسانها را پرواز می‌کنند و در زمین به هیأت انسان جلوه‌گر می‌شوند، و قطره‌های خونشان به شکل سنگ‌های قیمتی و شب‌چراغ و یا گل‌های زیبا درمی‌آید، (درویشیان و خندان مهابادی، ج۱۱: ۶۵۶

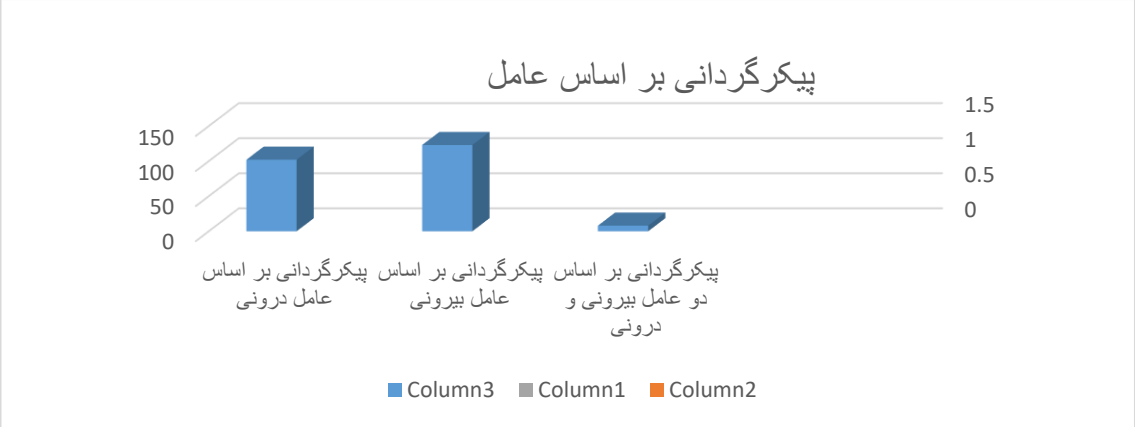
و همان، ج۷: ۳۲۰) برخلاف پریان که از نیروی پیکرگردانی چون ابزاری بهره می‌برند. برای شخصیت‌های انسانی انگیزه پیکرگردانی رهایی از ستم ضدقهرمان است. در افسانهٔ «نی سخنگو» دختر کوچک به دست دو خواهر بزرگترش در کنار نهری سر بریده می‌شود. در همان نقطه بوته‌ای نی هفت‌بند سبز می‌شود. چوپان نی را برای شاه می‌برد. خواهران از ترس رسوایی نی را می‌شکنند و در باغچه می‌ریزند. هندوانه‌ای سبز می‌شود. شاه هندوانه را سر می‌برد و چشمش به دختر گمشده‌اش می‌افتد. (همان، ج۱۵: ۴۹۵–۴۹۷) در افسانهٔ «خون‌برف» هم دختر خون‌گیر سر خون‌برف را می‌برد. خون‌برف به شکل آهویی موکب شاهزاده را دنبال می‌کند. شاهزاده او را نوازش می‌کند. با اعتراض دختر خون‌گیر آهو به گلی تبدیل می‌شود. دختر خون‌گیر گل را پرت می‌کند. گل، آهویی می‌شود و به دنبال ارابه می‌دود. به خواست دختر خون‌گیر آهو را می‌کشند. از محل خون آهو، درخت بیدی می‌روید. درخت بید را هم می‌برند. پیرزنی تکه‌ای از چوب بید را با خود به خانه می‌برد. دخترخون‌برف از تکه چوب بید بیرون می‌آید. (همان،ج ۴: ۴۳۰–۴۳۱)

پیکرگردانی با عامل بیرونی

برخی نمونه‌های پیکرگردانی در منبع مورد مطالعه مواردی هستند که نیروی پدیدآورندهٔ پیکرگردانی متأثر از عاملی بیرونی است. در این افسانه‌ها طلسم و جادو مهمترین عامل تغییر است. در این نوع از پیکرگردانی انسان جادوشده به حیوان، گیاه و یا جمادی تغییرشکل می‌دهد. «در باز شد و گل آمد بیرون. زود دعا را به او فوت کردم و گفتم: برو قاطر. دختر عمویم قاطر شد» (همان، ج۱۲: ۴۶۲). تفاوت این نوع پیکرگردانی با نوع اول، افزون بر عامل تغییر، به انگیزهٔ تغییر نیز مرتبط است. در این نوع متأثر از طلسم و جادو اغلب نیتی شوم و پلید نهفته‌است و به دست غول، جادوگر و درویشی روی می دهد. ریحانه جادو نه تنها قدرت تغییر و تبدیل شکل خود را دارد و به شکل لاشخوری ظاهر می‌شود. با خوردن کشتزار او، انسان‌ها به گاو آهو والاغ تبدیل می‌شوند. (همان، ج۹: ۵۰۳–۵۰۸) در قصهٔ «عمه‌گرگی»، پیرزنی جادو در شمایل گرگ آدمخواری می‌کند. (همان: ۳۵۷) در قصهٔ «جمیل و جمیله»، غول که جمیله را دوست دارد و از فرار او خشمگین است، با نفرت به جمیله می‌گوید که امیدوارم خدا سرت را شبیه سر الاغ و موهایت را عین کنف بکند. در همان لحظه جمیله تغییر شکل می‌دهد. صورتش همانند ماچهٔ الاغ دراز و موهایش همچون گونی، زبر و به هم بافته می‌شود. (همان، ج۳: ۲۴۴)

پیکرگردانی با دو عامل درونی و بیرونی

در نمونه‌های یافت شده، برخی موارد از یک قدرت بیرونی ناشی می‌شوند؛ اما این توانایی پیکرگردانی به نیرویی درونی تبدیل می‌شود. در این نمونه‌ها به ویژه به مضمون زنان نابارور و باروری با استفاده از ورد و جادو اشاره می‌شود. علی‌رغم اکثر قصه‌ها که زن نازا با خوردن سیبی بارور می‌شود، در انگشت‌شماری از قصه‌ها درویش یا جادوگری با خواندن وردی به یک شئ آن را به نوزادی تبدیل می‌کند. در این نمونه ها نوزادِ به‌دنیاآمده خود دارای نیروی تغییر و تبدیل است و یا ویژگی‌های نامتعارفی دارد. در افسانهٔ «نی و مروارید» از پیچیده‌شدن گوش اسب و تخم کبوتر در پارچه‌ای و چهل شب ورد و لالایی خواندن بر آن دختری متولد می‌شود که این نیروی تغییر را در خود دارد. در افسانهٔ «نی خوش‌صدا» نیز همین بُن‌مایه تکرار می‌شود. در هر دو افسانه شیری دختر را می‌خورد. ولی قطره خونی از دهان شیر به زمین می‌افتد و مبدل به نی می‌شود. چوپانِ پادشاه نی را می‌برد و به شاه می‌دهد. پس از مدتی دختر از نی بیرون می‌آید. (همان، ج۱۵: ۵۳۱–۵۳۷) در این نمونه‌ها نیروی مؤثر طلسم و جادوست؛ اما این نیرو درونی می‌شود و شخص تحت‌تأثیر طلسم خود از نیروی تغییر و تبدیل بهره می‌برد. نمودار (۲) انواع پیکرگردانی بر اساس منشأ و عامل را نشان می‌دهد.



نمو دار(۲). انواع پیکرگردانی بر اساس عامل و منشأ

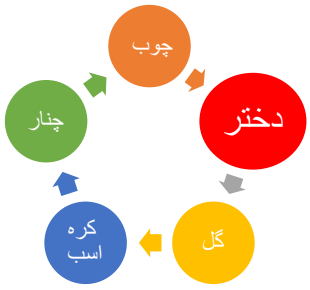
انواع پیکرگردانی براساس چرخهٔ دگردیسی

پیکرگردانی در قصه‌های عامیانه اغلب خطی و دوسویه است. یعنی یک موجود یا شئ به یک موجود یا شئ دیگر تغییرشکل می‌دهد و پیکرگردانی در یک حرکت تمام می‌شود.



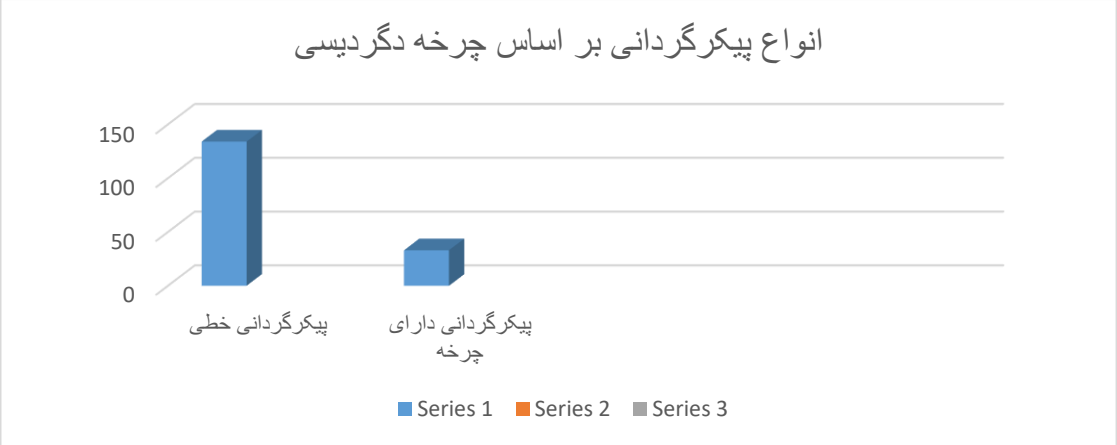
نمودار ۳. پیکرگردانی خطی

اما در برخی از پیکرگردانی‌های مرتبط با زن یک چرخهٔ یکسویه دگردیسی دیده می‌شود. تعداد مراحل از آغاز تا پایان چرخه در قصه‌های مختلف تفاوت دارد. به طور معمول، این چرخه از سه تا هفت مرحله ادامه می‌یابد. این ویژگیِ به‌خصوص یکی از شاخصه‌های مهم قصه‌های «نارنج و ترنج» است. در یکی از قصه‌های این گروه، دختر کولی، دختر زیبا را از درخت پایین می‌اندازد. دخترزیبا به زیرزمین می‌رود و از محل فرورفتنش، شاخه گلی می‌روید. شاهزاده گل را می‌چیند و آن را به زمین می‌اندازد. گل به یک کره اسب تبدیل می‌شود. شاهزاده از کره اسب خوشش می‌آید. آن را با خودش به قصر می‌برد؛ اما علی‌رغم میلش و با خواست دختر کولی، کره اسب را می‌کشد. یک قطره از خون کره اسب بر زمین می‌افتد و درخت چناری از آن می‌روید. دختر کولی از شوهرش می‌خواهد تا چنار را ببرد و از چوبش برای بچه گهواره بسازد. پیرزنی سه چهار تکه از آتش چوب گهواره برمی‌دارد که چشمش به گلوبندی می‌افتد. آن را بالای تاقچه خانه‌اش می‌گذارد. تا اینکه روزی می‌بیند از همان کیسه گلوبند دختری زیبا بیرون آمد. (درویشیان و خندان مهابادی، ج۵: ۳۸۹-۳۹۲)



نمودار٤. چرخهٔ پیکرگردانی قصهٔ «دختر نظرکرده»

در این نوع دگردیسی، اغلب قهرمان قصه برای حفظ جان خود با کمک نیروی درونی مدام تغییر شکل می‌دهد تا به وضعیت ثبات و امنیت برسد.



نمودار۵. انواع پیکرگردانی بر اساس چرخهٔ دگردیسی

انواع پیکرگردانی براساس نوع شکل

در اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌های شفاهی شخصیت‌های داستانی به گونه‌های مختلف انسان، جماد و حیوان و بالعکس تغییر چهره می‌دهند. زن به عنوان یکی از ابعاد مهم شخصیتی در اینگونه متون نیز به همان دلایل موجه برای پیکرگردانی‌ها به شمایل گوناگون درمی‌آید. به طور معمول، در این شیوه پیکرگردانی در دو نوع بررسی می‌شود. در پیکرگردانی نوع اول، شخص یا شئ از صورتی به صورتی به طور محسوس و ظاهری تغییر حالت می‌یابد و در پیکرگردانی نوع دوم در نهاد و نهان دچار تغییراتی بنیادی می‌شود و قدرت یا قدرت‌هایی تازه به دست می‌آورد که فاقد آن بوده‌است. (رستگارفسایی، ۱۳۸۳: ۴۳-۴۴) در این بخش از پژوهش، شواهد پیکرگردانی زنان، با توجه به نوع و شکل پیکرگردانی بررسی می‌شود.

پیکرگردانی نوع اول:

پیکرگردانی زن به مرد و مردبه زن:

در قصه پرنده سپید، دختری در هیأت پرنده سپیدطلسم شده است. این پرنده راهنما و یاریگر قهرمان است و در یکی ازپیکرگردانی‌های خود به شکل پیرمردی ظاهرمی‌شود. (درویشیان و خندان مهابادی، ج۲: ۹۱-۱۰۴) به جز این یک مورد در میان افسانه‌های بررسی‌شده، هیچ افسانهٔ دیگری پیکرگردانی زن به زن، زن به مرد و بالعکس را نشان نمی‌دهد.

پیکرگردانی زن و حیوان

یکی از مهم‌ترین انواع استحاله در اساطیر، افسانه‌ها و قصه‌ها استحالهٔ انسان به حیوان و حیوان به انسان است. در این پژوهش، از میان ۱۱۶۸ قصه، ۲۷مورد پیکرگردانی زن به حیوان و ۳۶ مورد پیکر گردانی حیوان به زن دیده می‌شود. در این پیکرگردانی‌ها در میان حیوانات مختلف کبوتر، آهو، سگ و مار بیشترین بسامد را دارند. اژدها،اسب، قورباغه، الاغ، کلاغ، ماهی، سوسک، زنبور، لک لک از جمله حیواناتی هستند که با تکرار کمترین نقش‌آفرینی زن در قصه را نشان می‌دهند.

پیکرگردانی زن و کبوتر

در این گروه از قصه‌ها، زن به پرنده و به طور خاص کبوتر تبدیل می‌شود و کبوتر یا پرنده به زن تغییر هیأت می‌دهد. در قصه خورشیدآفرین، قهرمان قصه پرنده‌ای را که اسیرکرده، رها می‌کند. پرنده چرخی می‌زند. بر زمین می‌نشیند و به شکل دختر زیبایی درمی‌آید. (همان، ج۱۸: ۴۰۲) در قصه در قصه هم بدون ذکر نوع، لفظ پرنده را در مورد دخترانی به کار می‌برد که باطلسمی به شکل پرنده درآمده‌اند.(همان، ج۱۰: ۲۸۶)

اما مضمون غالب تجسم زن، به شکل کبوترانی ماده است که میانجی دنیای انسان‌ها و عالم غیب هستند. کبوتران رمز و راز و راه حل مشکلات قهرمان قصه را می‌دانند. بر درختی و کنار چشمه‌ای می‌نشینند و با تکرار «خواهرجان، خواهرجان»، رازگشایی

می‌کنند. شاید به آن دلیل که وقتی کشتی نوح بر جودی می‌نشیند و زمین مقداری آب را به خود می‌کشد، نوح کبوتر را برای دانستن مقدار آب می‌فرستد. (یاحقی، ۱۳۸۶: ۶۶۱)

کبوتر در فرهنگ یونانی نشان آفرودیت و نماد عشق‌ورزی او با معشوقش است. (شوالیه و گربران، ۱۳۸۵: ۵۲۶) در اساطیر و فرهنگ ایرانی، شاید بتوان کبوتر را نماد آناهیتا دانست. «رینگبوم گلدانی ساسانی را توصیف می‌کند و مدعی است که نقش آناهیتا را نشان می‌دهد. بر این گلدان، آناهیتا کبوتری در دست دارد و طاووس‌هایی در جلوی او قرارگرفته و زیر قوسی ایستاده که با نقش پرندگان تزیین شده‌است» (غیبی و الخاص ویسی، ۱۳۹۴: ۱۲۸). از سوی دیگر خویشکاری‌های کبوتران در قصه‌ها نمودهای دیگری از آناهیتا ایزدبانوی آب را تصویر می‌کنند. آناهیتا بانویی زیبا است که در قصری هزار ستون بر بالای کوه قاف اقامت دارد. او نگهبان آب، فزایندهٔ گله، رمه و ثروت، یاریگر قهرمانان، و پاک‌کنندهٔ نطفه و آسان‌کنندهٔ زایش زنان است. (پورداوود، ۱۳۴۷: ۲۳۵-۲۳۳) در قصه‌ها کبوتران نیز در کالبد پریانی زیبارو در قصرهایی بر فراز آسمان به سر می‌برند. آنها درمانگر هستند و راز درختان و گیاهان درمانگر را می‌دانند، و همراهی و راهنمایی آنان باعث پیروزی قهرمان می‌شود. این کبوتران بیشتر در صحنه‌هایی تبدیل به دختر می‌شوند که در رودخانه یا چشمه‌ای در حال آب تنی و شنا هستند. «در عالم خواب و بیداری دید، سه کبوتر آمدند و آن طرف حوض نشستند بعد هر سه تبدیل به سه دختر شدند...» (درویشیان و خندان مهابادی، ج۱۸: ۴۳۷). در قصهٔ «گل خندان(۳)» سه کبوتر به شکل زن به سراغ زن زائویی می‌روند و به او در زایمان کمک می‌کنند. (همان، ج۱۲: ۳۲۳) درواقع، کبوتران با این قدرت‌ها و کنش‌های جادویی تجسمی از خویشکاری‌های آناهیتا را به تماشا می‌گذارند.

پیکرگردانی زن و آهو

پیکرگردانی دختران به شکل آهو اشاره‌ای ظریف به این مطلب است که زیبایی چشم و ظرافت رفتار آهو، او را در جایگاه معشوق در ادبیات فارسی تثبیت کرده‌است. نکتهٔ قابل‌توجه این است که تمامی پیکرگردانی‌های دختران به آهو و بالعکس برای فریفتن و کشاندن جوانان به قصر و یا شهر دختر است. در این قصه‌ها، این آهو است که به جای اینکه به دام بیفتد و اسیر صیاد شود، خود صید می‌گیرد. در قصهٔ «سیب حضرت سلیمان»، شاهزاده خانمی خود را به شکل آهو درمی‌آورد و جوان‌ها را به دروازهٔ شهر می‌کشاند. بعد به شکل دختر به قصر می‌رود و خود را به مریضی می‌زند. پادشاه جوان‌ها را به قصر می‌آورد تا دخترش را به حرف آورند و گرنه سر از تنشان جدا می‌کند. (همان، ج۷: ۵۰۹-۵۱۳) در قصهٔ «گل به صنوبر چه کرد (۱)»، قهرمان قصه آهوی خوش‌خط و خالی را می‌بیند که جلو چشمش نمایان می‌شود. جوان در تعقیب آهو به قلعه‌ای می‌رسد که ناگهان آهو چرخی می‌خورد و دختر زیبارویی از جلد آهو خارج می‌شود. (همان، ج۱۲: ۲۳۸) در قصهٔ «پادشاهی که سه فرزند داشت» (همان، ج۱۷: ۵۷۵- ۵۷۷) و قصهٔ «ملک‌جمشید و چهل‌گیسوبانو» (همان، ج۱۴: ۲۳۵-۲۴۳) همین مضمون تکرار می‌شود. اما در قصهٔ «بی‌بی نگار و می‌سس قبار»، خالهٔ می‌سس‌قبار دیوزنی است که در حال گذر از دریا به آهو تبدیل می‌شود و قهرمان قصه را آزار می‌دهد. (همان، ج۶: ۴۶۶)

پیکرگردانی زن و سگ

سگ در دین زردشتی و ایرانیان باستان جایگاه و ارزش والایی دارد. (رضی، ۱۳۸۴: ۳۷۰) فرگرد سیزدهم وندیداد با ۵۶ بند دربارهٔ کیفر و مجازات قتل انواع سگ‌ها و ایذا و آزار آنهاست. در بخش نخست از این فرگرد بیان می‌شود که از میان آفریده‌های اهورامزدا سگ بسیار محترم است، چون از سپیدهٔ کاذب تا فجر صادق با اهریمن مقابله می‌کند و پاسبان آفرینش نیک است. (همان: ۳۷۱) در روایت اصلی و قصه‌های فرعی از «گل به صنوبر چه کرد»، مرد خشنود از وفاداری سگش و ناراحت از خیانت همسر، او را در هیأت سگی زندانی می‌کند. (درویشیان و خندان مهابادی، ج۱۸: ۴۳۹) که مضمون مشترک قصه در قصه (همان، ج۱۰: ۲۷۵-۲۸۷) نیز هست. در قصهٔ «شاه عباس و حور و پری،» همسرشاه عباس پری نابکاری است که در پایان قصه خود را به سگ تبدیل می‌کند. (همان ج۱۹: ۲۰۱-۲۰۶)

در نقوش بازمانده از دورهٔ ساسانی تصاویر زیادی از آناهیتا به همراه نقش سگ دیده می‌شود. «در گلدان مربوط به قرن ۶-۷ پیش از میلاد از جنس نقره زراندود از مجموعه فریر، آناهیتا سگ کوچکی را که با ریسمانی مهار شده است در دست راست خود

نگه داشته است» (.شهبازی و دیگران، ۱۳۹۷: ۲۴۱). همچنین «روی ظرف دیگری که در موزه کلیوند موجود است، آناهیتا در چهار صحنه روی ظرف به نمایش درآمده که در یک صحنه در حالی که اناری با دست چپ خود نگه داشته با دست راست خود در حال غذا دادن به یک سگ است» (همان: ۲۴۲). در قصهٔ «دختران کوچگر»، رابطهٔ میان دختر، آب، چشمه، درخت کهن و سگ تداعی‌کنندهٔ تصاویر اسطوره‌ای آناهیتا ایزدبانوی آب است. در این قصه، همسر شاهزاده با نگاه در آینه به شکل سگ جادو می‌شود. (درویشیان و خندان مهابادی، ج۵: ۱۰۹) شاهزاده با دل غمین عروس را به قصر می‌برد. بعد از هفته‌ای سگ راهی بیابان می‌شود تا به چشمه‌ای می‌رسد که پای آن درختی کهن قرار دارد. در آن جا دختر از جلدش بیرون می‌آید و به درون چشمه می‌رود.

پیکرگردانی زن و مار- اژدها

مار از ادوار پیش از تاریخ مورد پرستش بوده و در مراسم باروری باستانی اهمیت ویژه‌ای داشته‌است. (هال، ۱۳۸۰: ۹۲) به دلیل تجدید حیات و پوست اندازی مار، «این جانور نشانهٔ مشخص همهٔ الهه- مادران بزرگ است که با زندگی و نوشدگی طبیعت مربوطند» (دوبوکور، ۱۳۷۳: ۵۵). در مورد رابطهٔ زن و مار می‌توان از داستان آدم و حوا و اغوای مار نیز یاد کرد که از آن پس «مار بهشت غالباً به سیمای زن تصویر و تصور می‌شود، یعنی که زن اصل و مبدأ اغواگری است» (همان:۶۲).

در قصهٔ «درویش زرنگ»، شاهزاده‌ای هنگام شکار، دختری زیبارو و عریان می‌بیند. او را با خود به قصر می‌برد. دختر با این شرط با او ازدواج می‌کند که پیه سوز روشن نکند، هیزم در آتش نیندازد و به تنور نزدیک نشود. از آن زمان، جوان هر روز تکیده‌تر می‌شود، تا اینکه با راهنمایی درویشی ، شبی خود را به خواب می‌زند و نیمه‌های شب زن را می‌بیند که به شکل ماری بزرگ درآمده‌است. در این قصه زن-مار خود را به حوض می‌رساند، می‌بیند آب ندارد، از سر کاریز آب می‌خورد و به شکل دختر به اتاق برمی‌گردد و می‌خوابد. (درویشیان و خندان مهابادی، ج۵: ۴۹۸). مار نیز با نیروهای زیرزمینی مانند آب‌های زیرزمینی و جهان مردگان در ارتباط است. (افضل طوسی، ۱۳۹۳: ۱۲۸) در قصهٔ «زن زیبا و شکارچی» همین روایت تکرار می‌شود. (همان، ج۶: ۴۲۷-۴۲۸) در هر دوی این افسانه‌ها نشانه‌های اسطوره پیدایش آتش را نیز می‌توان دید. در این اسطوره، اهریمن مار را پدید می‌آورد و اهورامزدا در برابر آن و برای مقابله با او آتش را می‌آفریند. (یاحقی، ۱۳۸۶: ۷۳۷) در پایان این دو قصه نیز زن — مار در آتش سوزانده می‌شود.

صاحب عجایب‌المخلوقات گفته‌است: «چون مار را درازی به سی‌گز رسد و عمر به صدسال آن را اژدها خوانند» (یاحقی، ۱۳۸۶: ۱۰۵). در قصهٔ «جان‌تیغ و چل‌گیس»، جان‌تیغ با دو اژدها مبارزه می‌کند اژدهایی که جلوی آب را گرفته و اژدهایی که راه بر جوانانی بسته‌است که برای آوردن گندم می‌روند. بعد از کشتن هر اژدها، از دماغ هر یک ازآنان کبوتری خارج می‌شود که با لحنی زنانه جان‌تیغ را نفرین می‌کند که الهی عاقبت به خیر نشوی (درویشیان و خندان مهابادی، ج۳: ۲۰۷) در قصهٔ «دان انار»، نیز نوزاد دختری، شب و همزمان با تاریکی هوا، تبدیل به اژدهایی هفت‌سر می‌شود، به جان مردم می‌افتد و هنگام سحر دوباره به نوزاد تبدیل می‌شود. (همان، ج۵: ۶۵-۶۷) در این افسانه نیز شومی اژدها در کالبد زنی نشان داده می‌شود.

پیکرگردانی زن و گیاه

رابطهٔ زن و گیاه در قصه‌های عامیانه به ویژه گروه قصه‌های «نارنج و ترنج»، (همان: ۳۸۹-۳۹۲)، «دختر انار» (همان: ۹۹-۱۰۳) و «دختران خیار» (همان: ۳۴۷-۳۵۱) برآمده از دوخاستگاه اساطیری است. در باور اساطیر ایرانی، پیکرگردانی میان زن و گیاه از سویی ریشه در توتم گیاهی انسان و گیاه‌پیکری مشی و مشیانه دارد. (بهار،۱۳۸۶: ۱۷۶) و از سوی دیگر از باور به الهه-مادر ایزدبانوی باروری نشأت می‌گیرد. این قصه همچنین، تداعی‌کنندهٔ اسطورهٔ ایزدگیاهی، ایزدشهیدشونده و آیین ازدواج مقدس نیز هست. (همان: ۴۲۳-۴۳۰) در این قصه‌ها، دختری از یکی از میوه‌های نارنج، انارو خیار بیرون می‌آید و برای رهایی از دست ضدقهرمان ناچار به پیکرگردانی می‌شود. این دختر زیبارو پیوند خود را با گیاه حفظ می‌کند و در پیکرگردانی‌های متعدد نیزخود را به شکل گل، گیاه و یا درختی درمی‌آورد. دراین قصه‌ها، شاهزاده با دختر برآمده از درون این میوه‌ها ازدواج می‌کند.

درفرهنگ و اساطیر ملل، درخت انار یکی از درختان مقدس محسوب‌می‌شود. در یونان باستان، انار یکی از شاخصه‌های هرا و آفرودیته است. در روم تاج عروسان از شاخه‌های انار درست می‌شده‌است. (فضایلی، ۱۳۸۸: ۲۵۰) در فرهنگ زردشتی، انار نمایندهٔ برکت و باروری و نمادی است از باروری ناهید. (یاحقی،۱۳۸۶: ۱۶۶) در قصهٔ «شاهرخ و نارپری»، قهرمان انار را از داخل توبره بیرون می‌آورد و آن را به دونیم می‌کند. دختر بسیار زیبایی در مقابلش ظاهر می‌شود. (درویشیان و خندان مهابادی، ج۸: ۸۸). در قصهٔ «ماه‌روزپیشانی«، خرسی او را که توسط هوویش به درختی بسته شده می‌خورد. دو قطره از خون او می‌چکد و دو تا نی سبز می‌شود. نی را می‌سوزانند. از خاکستر نی درخت اناری می‌روید و سر به آسمان می‌کشد. دو تا میوه انار می‌دهد. انار در دست‌های شاهزاده به ماه‌روزپیشانی تبدیل می‌شود. (همان، ج۱۳: ۱۶۱–۱۶۷) در هر دو قصه، دختر انار پس از فرو رفتن به زمین و جهان مردگان، با تغییرشکل درهیئت گیاهی به زمین برمی گردد و با شاهزاده ازدواج می‌کند.

پیکرگردانی زن و طبیعت

پیکرگردانی زن و خورشید

در ادبیات فارسی، خورشید منبع نورافشانی و نماد کمال زیبایی است. در اوستا خورشید فرشتهٔ فروغ و روشنایی مهر و با صفت تیزاسب ملقب شده و چشم اهورامزدا است. (یاحقی، ۱۳۸۶: ۳۳۸–۳۳۹) در فرهنگ عوام خورشید مؤنث است. لفظ عامیانهٔ خورشیدخانم از این باور حکایت می‌کند. « دربسیاری از مناطق روستایی و شهری ایران و نزد عامه خورشید و ماه زن و مردند و خواهر و برادر و دلداده یکدیگر» (هینلز، ۱۳۸۳: ۲۵۴). برمبنای افسانه‌ای «در آغاز، درخشندگی ماه بیش از خورشید است و خورشید از روی حسادت دست گل‌آلود خود را در وقت کار به صورت ماه می‌کشد و از آن زمان نور ماه کمتر می‌شود» (همان: ۲۵۴). با این‌حال در عالم طبیعت، خورشید با درخشندگی خود ماه را روشن می‌کند و زیبارویان در مقام توصیف در چهره خورشید تصویر می‌شوند. در قصهٔ «شاهزادهٔ خردمند»، دختر پریزادی به شکل خورشید در آسمان نورافشانی می‌کند.

«روزی که رو به پنجره ایستاده بود، متوجه شد خورشید در افق طلوع کرد و خورشید دیگری از باختر درآمد... شاه گفت: آن خورشیدی که از مشرق برمی‌آید خورشید واقعی است و اما خورشیدی که از غرب طلوع می‌کند دخترپریزادی است که چون خورشید واقعی زیبا می‌نماید» (درویشیان و خندان مهابادی، ج۱۹: ۱۹۰)

پیکرگردانی زن به چشمه

در فرهنگ و اساطیر ایرانی باور به زن بودن چشمه، باور به ایزدبانوی آب است. چشمه‌های بسیاری با این باور چشمه‌پری خوانده می‌شود. قصهٔ «چشمه‌پری»، به باور نر و ماده بودن چشمه‌ها و قنات‌ها و رودها نیز بازمی‌گردد که «خاستگاه این باور با نر و ماده بودن اپم نبات، آناهیتا و اردی‌وخشه پیوند دارد» (هینلز، ۱۳۸۳: ۴۳۱). در این قصه که بن‌مایه‌های اسطوره‌ای بسیاری در خود دارد، دیوسیاه، پری چشمهٔ بالای کوه را با افسونی به سنگ تبدیل‌کرده‌است. قهرمان قصه، پری سنگی را از خواب بیدار می‌کند. آب در جوی‌های چشمه‌پری به حرکت درمی‌آید. «تن پری اندک اندک گرم شد، دلش تپیدن گرفت و وقتی چشمان زیبایش را گشود، زندگی در آنچه خفته بود بیدار شد. آب جاری شد» (درویشیان و خندان مهابادی، ج۳: ۳۳۹).

پیکرگردانی ابر به زن

در افسانه ملک جمشید و ملک خورشید، ابری سیاه به هیأت دیوزنی درمی‌آید. «دید یک ابر سیاه و بزرگ با سرعت به سوی او حرکت می‌کند و وقتی به او رسید تبدیل شد به پیرزنی غول پیکر» (همان، ج۱۴: ۲۸۴).

پیکرگردانی زن و جماد

در میان شواهد پیکرگردانی، ۲۳مورد تغییر شکل زن و جماد به چشم می‌خورد. به جز ۴ نمونه که زن یا به سنگ تبدیل شده یا از حالت سنگی تغییرشکل داده‌است، دیگر اشیاء مانند سوزن، سنجاق، جارو، عرق چین، نقش گل و بلبل قالی، دستمال، داریه اغلب اشیائی هستند که زنان بیش از مردان از آنها استفاده می‌کنند و به عبارتی اشیائی زنانه هستند.

در قصه‌های معروف به «سبزقبا»، می‌توان نمونهٔ این تغییر هیأت را دید. در قصهٔ «خفته‌خمار و مهری‌نگار»، خفته‌خمار برای حفظ جان مهری‌نگار از دست مادر و خاله‌اش با جادو او را به دستمال، سوزن و جارو تبدیل می‌کند. (همان، ج۴: ۳۵۱-۳۵۳) سوزالقبا همتای دیگر سبزقبا نیز برای اینکه آلا زنگی زنش رانبیند «او را مبدل کرد به دستمالی و گذاشت توی جیبش» (همان، ج۱۳: ۲۶۳).

برخی از شواهد پیکرگردانی‌های جماد و زن شامل مواردی است که شئ به زن تغییر شکل می‌دهد. در قصهٔ «نی خوش‌صدا»، زنی به امید فرزنددارشدن، استخوانی را در گهواره می‌خواباند و چهل روز برآن لالایی می‌خواند. در روز چهلم، شوهرش استخوان را در دره‌ای سبز می‌اندازد. لاشخوری استخوان را برمی‌دارد، به لانه می‌برد وآن رامی‌شکند. از درون استخوان دختری خوش‌بر و رو بیرون می‌آید. (همان ج۱۵: ۴۸۳) در روایتی مشابه زنی تخم‌کبوتری را چهل روز در گهواره می‌خواباند و در نهایت دختری زیبا از آن متولد می‌شود. (همان، ج۱۱: ۵۳۱-۵۳۲) در قصهٔ «حاتم طایی»، حاتم وارد قصری می‌شود که تختی از زبرجد آنجا گذاشته‌اند و دختری با تاجی از یاقوت سرخ ازتصویری بیرون می‌آید. (همان، ج۴: ۲۵)

پیکرگردانی اعضای بدن زن به حیوان، گیاه و جماد

در میان نمونه‌های یافت شده موارد متعددی دیده می‌شود که یکی از اعضای بدن زن دچار تغییر و تبدیل می‌شود. دراین تغییر و تبدیل بنا به موقعیت، قهرمان به حیوان، گیاه یا جماد تغییرشکل می‌دهد. در قصهٔ مهاجرت، «پری دشنه را گرفت و به اندازهٔ قالیچه‌ای که پادشاه گفته بود خطی به دور خود کشید. قالیچه‌ای بی‌نقش‌ونگار پیدا آمد که تندی پری، دشنه را به دست عبدالله داد و گفت اکنون شانهٔ مرا با آن زخم بزن. عبدالله شانهٔ پری را با دشنه زخم زد و خون قطره قطره شروع به آمدن کرد و بر روی قالیچه ریخت. هر قطره خون گل و بلبلی شد تا آن که هزار گل و بلبل بر قالیچه نقش بست» (همان، ج۱۴: ۵۲۶).

در قصهٔ «سنگ‌های بلورین» نیز قهرمان درختی می‌بیند که دختری را از آن آویزان کرده‌اند. هرچند لحظه یک قطره خون از دماغ دختر توی آب می‌چکد و تبدیل به یک سنگ بلور می‌شود. (همان، ج۷: ۳۱۹) در قصهٔ «دان‌انار»، شاهزاده می‌بیند یک قطرهٔ خون از گردن دان‌انار تبدیل به یک گنجشک می‌شود و پرواز می‌کند. (همان، ج۵: ۶۷)

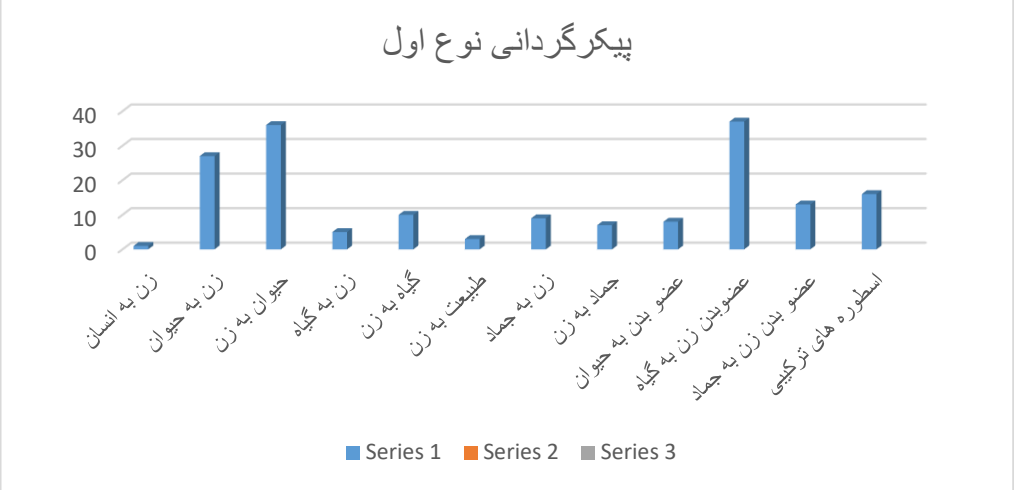
در برخی دیگر از قصه‌ها، یکی از اعضای بدن دختر به گیاه تبدیل می‌شود. خون گیسوکمند که به زمین می‌چکد. از جایش درختی سبز و بلندبالا می‌روید (همان، ج۱۵: ۳۲) و یا در قصهٔ «دسته‌گل قهقهه» از خنده‌های دختری، دسته‌های گل از دهانش بیرون می‌ریزد. (همان، ج۵: ۵۵۹)

اسطوره‌های ترکیبی

ذهن خلاق آفرینندگان قصه‌های عامیانه، فراخوردانش، آگاهی و حالات روان موجوداتی چندوجهی آفریده‌است که تحت عنوان اسطوره‌های ترکیبی از آنها نام می‌برند.«موجودات ترکیبی اسطوره‌هایی هستند که ذهن آرزومند و اندیشمند انسان از ترکیب حیوانات و انسان می‌آفریند» (رستگارفسایی،۱۳۸۳: ۴۴۲). در قصهٔ «حاتم طایی»، قهرمان در راه پیشبرد هدف سفرش ناگزیر به ازدواج با دختر پادشاه خرس‌ها می‌شود. «بالاتنه‌اش مثل آدمیزاد و پایین تنه‌اش مثل خرس بود» (درویشیان و خندان مهابادی، ج۴: ۲۳). در ادامه سفر گذری به زیر دریا و دیدار با دختر ماهی دارد. «نصف تنش آدم و نصف تنش ماهی بود» (همان: ۲۴).

در قصه‌های مشهور به »گل‌خندان»، یکی از جالب‌ترین اسطوره‌های ترکیبی دیده می‌شود. شمایلی از دختری زیبارو که ازچشم‌هایش مروارید و از لبان خندانش گل می‌بارد. جای قدم‌هایش خشت طلا و نقره و زیر بالشش سکه و اشرفی است. این دختر تولدی نامتعارف دارد. او با کمک نیروهای ماورایی از مادری فقیر یا ستمدیده زاده می‌شود. توصیف ویژگی‌های این دختر در روایت‌های متعدد با هم تفاوت‌هایی دارد. اما یکی از مهمترین نقاط اشتراک همهٔ آنها در تبدیل خنده‌های دختر به انواع گل، سوسن، یاسمن،نسترن و... است. در بندهشن آمده‌است «هر گلی از آن امشاسپندی است... مورد و یاسمن هرمزد را خویش است و یاسمن سپید بهمن را و مرزنگوش اردیبهشت را و شاه اسپرغم شهریور را پلنگ مشک سپندارمذ را و سوسن خرداد را چمبگ امرداد را.... و نیلوفر آبان را ....ونسترن رشن را....» (بهار، ۱۳۹۵: ۸۸) که ارتباط میان ایزدان و ایزدبانوان با گیاهان را یادآوری می‌کند. دراین

قصه نیزاین خصیصه را نیروهای ماورایی به دختر می دهند. «هرکدام از ما یادگاری به دختر می‌دهیم. اولی گفت: این دختر هر وقت بخندد گل خندان از لب و دهنش بریزد» (درویشیان وخندان مهابادی، ج۱۲: ۳۰۷) دختری که از دهانش یاسمن و سوسن می‌ریخت (همان، ج۵: ۳۹۵–۳۹۸) جمجمه (همان، ج۳: ۲۲۱) پادشاه و سه دخترش (همان، ج۲: ۴۷) نمونه‌های دیگر این قصه هستند. نمودار (۶) انواع پیکرگردانی نوع اول را نشان می‌دهد.



نمودار٦. انواع پیکرگردانی نوع اول

پیکرگردانی نوع دوم

زیبا و زشت شدن زن

مضمون زیبا و زشت شدن یکی از مضامین تکراری در روایت‌های متعدد قصه ماه پیشانی است. دیو با رضایت از ماه پیشانی، به ماه‌پیشانی می‌گوید: «بنشین کنار آب هر وقت دیدی آب زردآمد دست نگذار. آب سیاه آمد سرو چشم و ابروت را بشوی. وقتی که آب سفیدآمد دست و صورتت را با آن بشوی». دختر وقتی آب سفید یعنی آب‌مروارید را به صورتش زد یک ماه در پیشانی‌اش درآمد یک ستاره هم در چانه‌اش. در مقابل ناراضی از عملکرد دختر زن بابا به او هم می‌گوید: «کنار جو بنشین هر وقت دیدی آب زرد است، دست و صورتت را بشوی.» یک مار سیاه از پیشانی‌اش درمی‌آید و یک عقرب زرد از چانه‌اش. (همان، ج۱۳: ۱۱۶–۱۱۷) روایت‌های دیگر نیز با تفاوت‌هایی این بن مایه را تکرارمی‌کنند.

زنده شدن مرده

در قصهٔ «دختر پادشاه و مرد درویش»، درویشی عاشق دختر پادشاه می‌شود. با مخالفت شاه، درویش نفرین می‌کند. دختر پادشاه می‌میرد و او را به خاک می‌سپارند. شب می‌شود و درویش دختر را از گور بیرون می‌آورد.آب سرد به چهره دختر می‌زند. دختر عطسه‌ای می‌کند و زنده می‌شود. (همان، ج۵: ۲۰۷) قصه‌های »پسر کفشدوز» (همان، ج۲: ۲۱۵–۲۱۷)، «خارکنی که عشقش دختر پادشاه رو زنده کرد(۱) و (۲)» (همان، ج۴: ۲۱۹–۲۲۱ و همان: ۲۲۳–۲۲۴) هم همین مضمون را دارند.

زنده کردن مرده

در قصهٔ «آه» (همان، ج۱: ۱۳۹–۱۴۲) و «آه دختر کوچک بازرگان» (همان: ۱۴۳–۱۴۵) زنی با چسب سر بریدهٔ شوهرش را به تنش می‌چسباند و او زنده می‌شود.

بارور شدن زن نازا با خوردن سیب، انار، نارنج

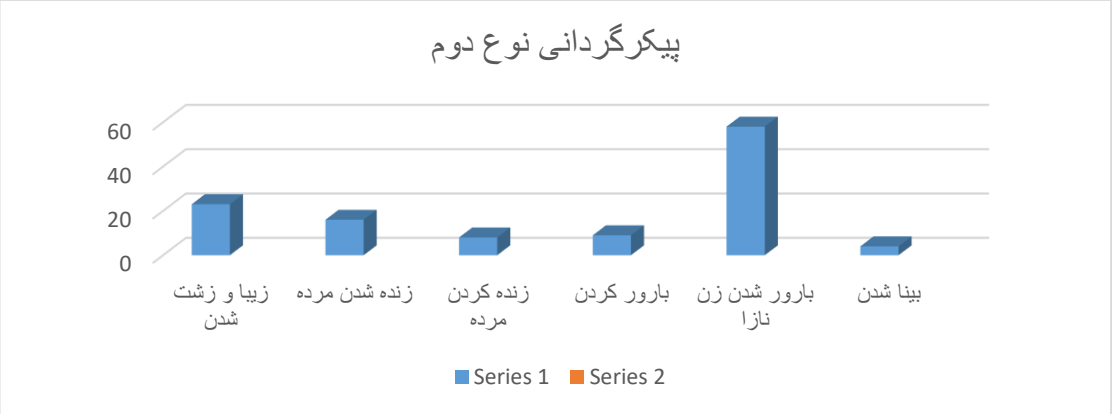
بارور شدن زن نازا با خوردن سیب، انار یا نارنج پربسامدترین پیکرگردانی نوع دوم است. در قصهٔ «خسرو به گل چه کرد»، «گل به خسرو چه کرد»، امیر و وزیرش اولادی ندارند. درویشی از کوله پارچه‌اش، اناری درمی‌آورد و به امیر می‌دهد... بعد از نه ماه و نه روز زن امیر و زن وزیر هر کدام یک پسر می‌زایند. (همان، ج۱۸: ۳۸۰) در قصهٔ «چل‌گیس» هم شاهی بی اولاد و ناراحت است. پیری از درد دل شاه آگاه می‌شود و سیبی به شاه می‌دهد که نصف را خودت بخور نصف به زنت بده. پس از نه ماه زن پادشاه پسری می‌زاید. (همان، ج۳: ۳۶۶) در قصهٔ «مرد هفت‌زنه» هم مردی برای هر هفت زنش که صاحب بچه نمی‌شوند، هفت نارنج می‌خرد. هر هفت زن باردار می‌شوند. (همان، ج۱۳: ۵۱۱–۵۱۳)

بینا شدن

در قصهٔ «آه»، دختر کلانتر از داخل یک جعبه حقه‌ای بیرون می‌آورد. در حقه را بازمی‌کند و میلی را داخل آن کرده و به چشم‌هایش می‌مالد، چشم‌هایش بینا می‌شود. (همان، ج۱: ۱۴۰)

بارور کردن

شش روایت قصه چل‌گیس، روایت زنی است که مویی بارورکننده دارد. فقط یک تارمو از چل‌گیس، باغ‌های خشک بسیاری را شکوفا و بارور می‌کند. در قصهٔ «دختر نظرکرده» از گروه «قصه‌های نارنج و ترنج» نیز از آب دست دختر قهرمان قصه که بر خاک می‌چکد، علف می‌روید. (همان، ج۵: ۳۹۲)



نمودار ۷. انواع پیکرگردانی نوع دوم

۴– نتیجه‌گیری

فرهنگ افسانه‌های مردم ایران نزدیک به ۲۰۰۰ افسانه از سراسر ایران را درخود دارد. این پژوهش، در راستای جستجوی انواع پیکرگردانی زن، ۱۱۶۷ قصه را با در نظر داشتن نقش فعال زن انتخاب کرده و تمرکز خود را بر پیکرگردانی‌هایی معطوف کرده‌است که حول محور زن می‌گردد. بر این مبنا با در نظر داشتن ۱۱۶۸ قصه مرتبط با حوزه زنان،۲۶۸ پیکرگردانی را یافته و بررسی کرده‌است.

این پژوهش، با در نظر داشتن روش معمول پیکرگردانی، مواردی نیز یافت که براین اساس مؤلفه‌های جستجوی انواع پیکرگردانی ها را گسترش داد. بر این اساس در این پژوهش، انواع پیکرگردانی به سه صورت انجام گرفته‌است.

انواع پیکرگردانی ← براساس عامل و منشأ پیکرگردانی
انواع پیکرگردانی ← بر اساس ساختار پیکرگردانی

براساس شکل پیکرگردانی

براساس یافته‌های این پژوهش، ۱۱۴ پیکرگردانی با عامل درونی و ۱۲۳ پیکرگردانی با عامل بیرونی روی داده‌است. همچنین ۱۳۴ مورد پیکرگردانی خطی و ۳۳ پیکرگردانی دارای چرخه در این مجموعه دیده می‌شود. در مجموع پیکرگردانی‌های نوع اول، پیکرگردانی حیوان و زن پربسامدترین نوع پیکرگردانی از نظر نوع و شکل است که از آن میان پیکرگردانی حیوان به زن با ۳۶ مورد بیشترین بسامد را دارد. بیشتر پیکرگردانی‌های حیوان و زن در هیأت حیواناتی چون کبوتر، آهو، سگ، مار و اژدها بروز می‌کنند. در میان ۱۰۱ مورد پیکرگردانی نوع دوم نیز بارور شدن با سیب، انار و نارنج بیشترین بسامد را به خود اختصاص داده‌است.

منابع

آموزگار، ژاله، (۱۳۷۴)، ***تاریخ اساطیری ایران***. تهران: انتشارات سمت.

ایونس، ورونیکا، (۱۳۹۷)، ***اساطیر هند***، ترجمهٔ محمد حسین باجلان فرخی. تهران: انتشارات اساطیر.

بهار، مهرداد، (۱۳۸۶)، ***پژوهشی در اساطیر ایران***. تهران: نشر آگه.

پورداوود، ابراهیم، (۱۳۵۶)، ***یشت‌ها***. تهران: نشر طهوری.

پینسنت، جان، (۱۳۹۶)، ***اساطیر یونان***، ترجمهٔ محمدحسین باجلان فرخی. تهران: نشر اساطیر.

حسینی، مریم و سارا پورشعبان، (۱۳۹۱)، «اسطوره‌های ترکیبی، پیکرگردانی درداستان‌های هزار و یکشب»، ***ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی***، سال ۸، شمارهٔ ۲۸، صص ۱-۲۷.

درویشیان، علی اشرف و رضا خندان مهابادی، (۱۳۷۹-۱۳۸۹)، ***فرهنگ افسانه‌های مردم ایران***، ۱۹ ج، تهران: انتشارات کتاب و فرهنگ.

دوبوکور، مونیک، (۱۳۷۳)، ***رمزهای زنده جان***. ترجمهٔ جلال ستاری، تهران: نشر مرکز.

ذبیح‌نیا عمران، آسیه، (۱۳۹۵)، «پیکرگردانی درافسانه‌های جواهرالأسمار»، ***فرهنگ و ادبیات عامه***، سال ۴، شمارهٔ ۱۳. صص ۴۹-۶۸.

رستگار فسایی، منصور (۱۳۸۳)، ***پیکرگردانی در اساطیر***، تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

رستگار فسایی، منصور، (۱۳۸۱)، «پیکرگردانی در اساطیر»، ***مجلهٔ مطالعات ایرانی***، شمارهٔ ۲، صص ۹۵- ۱۱۶.

رضی، هاشم، (۱۳۸۴)، ***دین و فرهنگ ایرانی پیش ازعصر زردشت***، تهران: انتشارات سخن.

شهبازی شیران، حبیب و معروفی اقدم، اسماعیل و ستارنژاد، سعید و طهماسبی، فریبرز، (۱۳۹۷)، «مظاهر و کارکردهای آناهیتا، الههٔ زن در ایران باستان(مطالعهٔ نقش‌مایه‌های ظروف زرّین و سیمین ساسانی حاوی نقش این الهه)»، ***زن در فرهنگ و هنر***، دورهٔ ۱۰، شمارهٔ ۲، صص ۲۳۷-۲۶۲.

شوالیه، ژان و آلن گربران، (۱۳۸۸)، ***فرهنگ نمادها***، ترجمهٔ سودابه فضایلی، تهران: نشر جیحون.

غیبی، مژده و ویسی، الخاص، (۱۳۹۴). «تجلی سه نمود حیوانی آناهیتا در افسانه های عامیانه ایرانی»، ***علوم ادبی***. سال ۵، شمارهٔ ۷. صص۱۱۳- ۱۳۸.

فرنبغ دادگی، (۱۳۹۵)، ***بندهش***، گزارنده مهرداد بهار، تهران: انتشارات توس.

هال، جیمز، (۱۳۸۰)، ***فرهنگ نگاره‌ای نمادها در شرق و غرب***، ترجمهٔ رقیه بهزادی، تهران: نشر فرهنگ معاصر.

هینلز، جان راسل، (۱۳۸۳)، ***شناخت اساطیر ایران***، ترجمه و تألیف محمد حسین باجلان فرخی، تهران: نشر اساطیر.

یاحقی، محمد جعفر، (۱۳۸۶)، ***فرهنگ اساطیر و داستان‌واره‌ها در ادبیات فارسی***. تهران: نشر فرهنگ معاصر.

Urmia University

Journal of Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Vol. 1, No. 4, Winter 2026

Online ISSN: 3060-7515
https://jispll.urmia.ac.ir/

Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature

Seeking Identity: A Critical Analysis of Cultural Management Challenges at *Maqbarat al-Shoara* (The Tomb of Poets) in Tabriz

Mehran Faraji[1]

1- Official employee of the Ministry of Culture and Islamic Guidance

ARTICLE INFO

Article type:
Research Article

Received:
2025/05/26
Accepted:
2026/01/08
pp:
159- 173

Keywords:
Tabriz;
Maqbarat al-Shoara;
Cultural Management
Poetry and literature.

ABSTRACT

Tabriz, a city that preserves a magnificent treasure of Iranian cultural and poetic heritage within its *Maqbarat al-Shoara*, stands as a reminder of Iran's rich literary history and the profound influence of its renowned poets. Delving into the depths of the concepts embedded within this historical monument unveils not only its historical significance and cultural value, but also the numerous challenges faced in managing and preserving this precious heritage. This article addresses the cultural management and planning challenges of *Maqbarat al-Shoara* through an analytical and critical lens. Policy-making, strategic outlook, and ultimately cultural management and planning are among the most important and modern branches of management science, and in today's world, characterized by various cultural complexities, they have gained a prominent position within academic and scientific discussions. This study, while examining the current management status of *Maqbarat al-Shoara*, criticizes its current management practices. By investigating some of the qualitative and quantitative factors affecting these challenges, the study aims to provide insights into the complexities of preservation, governance, and the evolving outlook on tourism and development in this magnificent cultural and historical complex.

Citation: Faraji, M. (2026). "Seeking Identity: A Critique and Analysis of Cultural Management Challenges in the Maqbaratoshoara of Tabriz" (Tabriz Poets' Tomb). Interdisciplinary Studies of Persian Language and Literature, 1(4), 159-173.

© The Author(s).

Publisher: Urmia Univertsity.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2026.56222.1035
DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.10.1

[1] **Corresponding author: Faraji, Email:** farajimehran@yahoo.com, **Tell: +98** 04134441779

نشریه مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی

دوره ۱، شماره ۴، زمستان ۱۴۰۴

شاپا الکترونیکی: ۷۵۱۵-۳۰۶۰

https://jispll.urmia.ac.ir/

در جستجوی هویت: نقد و تحلیل چالش‌های مدیریت فرهنگی در مقبرۀالشعرای تبریز

مهران فرجی [۱]

۱- کارمند رسمی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

دریافت:
۱۴۰۴/۰۳/۰۵

پذیرش:
۱۴۰۴/۱۰/۱۸

صص:
۱۵۹-۱۷۳

واژگان کلیدی:
مقبرۀالشعرا، مدیریت فرهنگی، شعر و ادبیات، چالش‌های مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی.

چکیده

تبریز، شهری که گنجینه‌ای فاخر از میراث فرهنگی و میراث شعری فرهنگ و تمدن ایرانی در مقبرۀالشعرای خود نهفته دارد، یادآور تاریخ غنی ادبی ایرانی تاریخی و تأثیر عمیق شاعران نامدار آن است. با کاوش در اعماق مفاهیم نهفته در این مقبرۀ تاریخی، نه تنها به اهمیت تاریخی و ارزش فرهنگی آن پی می‌بریم، بلکه چالش‌های بی‌شمار در مدیریت و حفظ چنین میراث گران‌قیمتی را نیز کشف می‌کنیم. این مقاله از دریچۀ تحلیلی و انتقادی، گذاری بر چالش‌های مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی مقبرۀالشعرا داشته‌است. خط مشی‌گذاری، نگاه استراتژیک و راهبردی و در نهایت مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی به عنوان یکی از شاخه‌های مهم و نوین دانش مدیریت محسوب می‌شود و در جهان امروز که دارای پیچیدگی‌های فرهنگی بسیاری است جایگاهی مهم در مباحث دانشگاهی و علمی یافته‌است. در این پژوهش ضمن بررسی وضعیت موجود مدیریتی مقبرۀالشعرای تبریز، نقدی بر شیوه‌های جاری مدیریتی آن داشته و با بررسی برخی علل و عوامل کیفی و کمّی تأثیرگذار بر شکل‌گیری این چالش‌ها، سعی بر آن شده‌است که بینش‌هایی را دربارۀ پیچیدگی‌های حفاظت، حکمرانی و چشم‌انداز در حال تحوّل گردشگری و توسعه در این مجموعۀ فاخر فرهنگی و تاریخی ارائه می‌کند.

استناد: فرجی، مهران. (۱۴۰۴). در جستجوی هویت: نقد و تحلیل چالش‌های مدیریت فرهنگی در مقبرۀالشعرای تبریز. مطالعات میان رشته‌ای زبان و ادبیات فارسی، ۱(۴)، ۱۵۹-۱۷۳.

© نویسندگان

ناشر: دانشگاه ارومیه.

DOI: https://doi.org/10.30466/jispll.2026.56222.1035

DOR: https://dorl.net/dor/20.1001.1.30607515.1403.1.4.10.1

[۱] **نویسنده مسئول:** فرجی **پست الکترونیکی :** farajimehran@yahoo.com، **تلفن:** ۰۴۱۳۴۴۴۱۷۷۹

۱– مقدمه

به دنیای مسحورکنندۀ مقبرۀالشعرای تبریز خوش آمدید، جایی که پژواک ابیات بی‌بدیلش در گذر زمان طنین‌انداز می‌شود. این مکان تاریخی که در قلب تبریز واقع شده است، جایگاه ویژه‌ای در قلمرو فرهنگ ایرانی دارد. عرفان و جذبۀ این معبد شاعرانه، قرن‌هاست که مریدانی را به سوی خود می‌کشاند. بی‌شک واژۀ معبد را نویسنده بی‌اغراق و تعمداً به کار برده است، معبد که همان عبادتگاه است و عبادت برای رسیدن به مقصود. در کالبد این محوطۀ تاریخی، مضامینی نهفته است که هر فطرت پاکی را به سوی خود می‌کشاند و عبادتگاه دل عاشقان می‌گرداند. مقبرۀالشعرای تبریز گواهی بر میراث غنی ادبی ایران و آخرین آرامگاه تعدادی از شاعران و فرهنگ‌سازان نامی این مرز و بوم است و حتی بیش از یک گورستان، بلکه نمادی از الهام و هویت فرهنگی ایران را در بر می‌گیرد. شکوه معماری و محیط آرام آن به بازدیدکنندگان نگاهی اجمالی به زیبایی تحسین‌برانگیز شعر و ادب فارسی می‌دهد. اما این نگاه، آنگاه شکل می گیرد که آنچه را به عنوان میراث فاخر نهفته در این بنای ارزشمند از پیشینیان و در امتداد تاریخ به ما ارزانی شده است با تفکری مبتکرانه و راهبردهای فرهنگی آمیخته با مدیریت فرهنگی متناسب و خلاقانه به نسل‌های آتی به امانت بسپارد. محوطۀ تاریخی و بنای مقبرۀالشعرا را می‌توانیم به عنوان موزه‌ای فرهنگی و ادبی قلمداد کنیم، چرا که ادوار مختلف تاریخ ادبیات ایران را بازگو می‌کند. «بر خلاف انچه معمولاً تصور می‌شود، موزه مکانیزم فوق‌العاده‌ای برای تولید فرهنگ است بخصوص اگر ما به آن اجازۀ تغییر شکل به مرکز فرهنگی چندکارۀ دمکراتیک با دسترسی آزاد را بدهیم » (سانتاگاتا، ۱۶۶:۱۳۹۴). با نگاهی به شیوه‌ها و روش‌های نوین مدیریت در موزه‌های فرهنگی، هنری و ادبیات جهان، همواره جایگاه مهم برنامه‌ریزی فرهنگی را که نقش مهمی در حفظ و ارتقای میراث ادبی دارد و با چالش‌های خاص خود همراه است شاهد هستیم و در ادامۀ این نوشتار به ذکر نمونه‌هایی از آن خواهیم پرداخت. مقبرۀالشعرای تبریز را باید به عنوان یکی از همین موزه‌های ارزشمند ادبیات بشناسیم؛ موزه‌هایی که دارای رسالت فرهنگی مهمی هستند که نه تنها از آثار ادبی محافظت می‌کنند، بلکه به ارتقای سواد و درک تکامل ادبیات در طول زمان کمک می‌کنند.

اما علی‌رغم اهمیت و جایگاه رفیع این مجموعۀ تاریخی و فرهنگی که مقبرۀالشعرای تبریز را از هاله‌ای از تقدیس و اهمیت تاریخی برخوردار می‌کند، اما با مجموعه‌ای از چالش ها نیز مواجه است که حفظ میراث گران‌بهای فرهنگ غنی ایرانی نهفته در آن را تهدید می‌کند. این در حالی است که مدیریت مؤثر این مجموعۀ فرهنگی مستلزم عبور از موانع مختلف از مدیریت مجموعه گرفته تا جذب مخاطب و تأمین بودجۀ پایدار و توسعه و پویایی آن است. در این پژوهش، از نگاه و زاویه‌ای دیگر به مقبرۀالشعرا می نگریم و اگرچه راه دراز است و طاقت‌فرسا اما به سهم خود در پی یافتن راهکارهایی برای رفع موانع موجود خواهیم بود.

از آنجایی که شعر و ادبیات، از بدو تولد و شنیدن لالایی‌های مادرانه و در کودکی و در لابلای کتاب‌های درسی و قصه‌های عامیانه با انسان همراه است، شور وشوقی کودکانه را با واژه‌ها و تخیلات درآمیخته و تبدیل به خاطره‌ای وصف‌ناشدنی و بی‌بدیل در جسم و جان هر انسانی می‌کند. «به همین دلیل هم هست که همۀ ما از خواندن شعر لذت می‌بریم، چرا که تخیلاتمان به ما کمک می‌کنند که دنیایی رهاتر و دوست‌داشتنی‌تر داشته باشیم. چنین مسئله‌ای حتی از نظر علمی نیز ثابت شده است. امروزه بسیاری از متخصصان معتقدند که خواندن شعر می‌تواند به ذهن شما نوعی رهایی بدهد و به شما کمک کند که راه‌های جدیدتری را برای تجربۀ دنیا و ادامۀ زندگی خود پیدا کنید» (صادقی،۱۱۱:۱۴۰۱). از این رو، مزارهای فرهنگی و به خصوص مقبره‌ها، آرامگاه‌ها و موزه‌های شعرا و ادیبان، نقشی حیاتی در یادآوری و حفظ و ترویج میراث ادبی کهن و درون‌الگوهای شخصی دارند چرا که از معدود مکان‌هایی هستند که انسان‌ها را غرق در تخیلات و رهایی از روزمرگی‌ها می‌کنند. لذا جذب مخاطبان متنوع با سطوح مختلف دانش و علاقۀ ادبی، امری بسیار مهم و ضرورتی مهم‌تر برای مدیران در انتقال اهداف و رسالت‌های چنین مکان‌هایی است.

با این حال، مکان‌هایی نظیر مقبرۀالشعرا، خانۀ پروین اعتصامی، خانۀ استاد شهریار و سایر مکان‌های فرهنگی و ادبی دیگر در کشور ایران و به صورت موردی در مطالعۀ صورت گرفته در این مقاله در استان آذربایجان شرقی و شهر تبریز با چالش‌های مدیریت فرهنگی منحصر به فردی روبرو هستند که می‌تواند مانع از توانایی آنها در تعامل با مخاطبان و انجام مأموریت‌ها و رسالت‌هایشان

شود. با بررسی اولیه و اجمالی شاخصه‌های تأثیرگذار موزه‌ها و اماکن فرهنگی و تاریخی و به ویژه در حوزۀ فرهنگ و ادبیات ملی و بومی، می‌توان به طور کلی به مواردی دست یافت که هر یک از آنها تأثیری مهم در اتخاذ راهبردها و تصمیم‌گیری های مدیران فرهنگی چنین مکان‌هایی دارد.

یکی از سیاست‌های توسعۀ گردشگری، به نمایش گذاشتن آرامگاه‌ها و سبک زندگی شاعران یا نویسنده‌ها و میراث ناملموس فرهنگی و ادبیات کشورهاست و این در حقیقت تبلور مؤثر ماهیت فرهنگ آن کشور به شمار می‌آید که به نمایش درآمده است. جذب و پاسخ‌دهی به این طیف متنوع مخاطبان و محققان و حتی بازدیدکنندگان معمولی، می‌تواند کاری پیچیده و یکی از چالش‌های مدیریتی اماکنی چون مقبرۀالشعرا باشد.

مسئلۀ دیگری که امروزه گریبان‌گیر مدیریت سنتی مکان‌های فرهنگی نظیر مقبرۀالشعرا شده است عدم توانایی این مراکز در رقابت با فنآوری‌های نوپدید و رسانه‌های دیجیتال است. در عصر دیجیتال امروزی، رقابت بر سر دامنۀ توجه، شدید است. گردانندگان مقبرۀالشعرا باید راه‌هایی را برای رقابت با محتوای آنلاین و در دسترس بیابند و تجربیات منحصربه فردی ارائه دهند که بازدیدکنندگان را تشویق کند تا با ادبیات در یک فضای فیزیکی درگیر شوند و این خود مسئله و چالشی مدیریتی برای گردانندگان این مجموعه است.

محدودیت‌های بودجه و منابع را نیز می‌توان مانع مهم دیگری در توسعۀ این مکان دانست. کمبود منابع مالی نه تنها مقبرۀالشعرا را درگیر نموده بلکه گریبان‌گیر بسیاری از مکان‌های فرهنگی دیگر کشور است و موزه‌های ادبیات با بودجه و کارکنان محدود، عملاً توانایی لازم را برای توسعه و اجرای برنامه‌هایی با کیفیت بالا و تعاملی و بازاریابی مؤثر را نخواهد داشت. درک این چالش‌ها برای توسعۀ استراتژی‌های مدیریت فرهنگی مؤثر برای مقبرۀالشعرا بسیار مهم است. با پرداختن به این مسائل، مدیران این مجموعه می‌توانند اطمینان حاصل کنند که همچنان نقش حیاتی خود را در عرصۀ فرهنگ و هنر و ادبیات در جامعه ایفا می‌کنند. لازم به ذکر است که چالش‌های مدیریتی بسیاری را می‌توان برای این موضوع برشمرد که در این نوشتار تنها به تعدادی از مهم ترین آنها پرداخته شد.

این پژوهش که به بررسی چالش‌های مدیریت فرهنگی مقبرۀالشعرای تبریز می‌پردازد در پی آن است که با واکاوی و بررسی علل و عوامل ایجاد ضعف‌های مدیریتی در این مجموعه، پیشنهاداتی را برای رفع آن مشکلات ارائه نموده و این مرکز و گنجینۀ عظیم فرهنگی و ادبی را به رسالت ادبی خود سوق داده و نزدیک نماید. برای تجزیه و تحلیل چالش‌های مدیریت فرهنگی که پیشتر اشاره شد، تمرکز بر این است که چگونه می‌توان این چالش‌ها را از طریق تکنیک‌های نوآورانه، استراتژی‌های جذب مخاطب و مدل‌های تأمین مالی پایدار کاهش داد. این هدف واضح، مختصر و قابل اجرا است. حوزۀ خاص تمرکز (چالش‌های مدیریت فرهنگی) را شناسایی می‌کند و حوزه‌های کلیدی را برای راه‌حل‌های بالقوه (تکنیک‌های ارائه ، مشارکت مخاطب، و مدل‌های تامین مالی) مشخص می‌کند.

جستجوی هویت تاریخی و فرهنگی در قلمرو مقبرۀالشعرا مملو از چالش‌هایی است که مدیران فرهنگی باید از آن عبور کنند. از تضمین بازنمایی مفاهیم و میراث ماندگارگرفته تا پرداختن به اصالت و درگیر کردن مخاطبان معاصر. این نهادها نقش مهمی در شکل‌دهی روایت‌هایی دارند که هویت متنوع ما را منعکس می‌کنند. در تحقیق پیش رو با توجه به ابعاد متنوعی که مدیران فرهنگی را در برنامه‌ریزی و اجرای سیاست های فرهنگی مقبرۀالشعرا دچار چالش و ضعف‌های مدیریتی می‌کند از ادبیات پژوهشی متنوعی بهره‌مند می‌سازد و لذا پژوهشگر برای نیل به اهداف و رسیدن به پاسخ‌هایی برای پرسش‌های پیش رو، از ادبیات روایی و پایایی و مطالعات کتابخانه‌ای و میدانی آمیخته با گفتمانی آکادمیک بهره برده است تا بتواند در نهایت راهکارهایی برای رفع چالش‌ها و توسعۀ مدیریت فرهنگی این مجموعه ارائه دهد.

با توجه به موضوعاتی که ترسیم گردید، سؤالات بسیاری برای بررسی و پژوهش در راستای چالش‌های مدیریتی مقبرۀالشعرا پدید می‌آید که در اینجا به چند مورد آن می‌پردازیم که در راستای اهداف پژوهش هستند:

- چه چالش‌هایی در مدیریت مجموعهٔ تاریخی و فرهنگی و ادبی مقبرهٔ الشعرای تبریز وجود دارد؟
- چگونه مدیران مقبرهٔالشعرا می‌توانند از تکنیک‌های نوآورانه برای نمایش، حفظ و گسترش مؤثر میراث ناملموس ادبیات و فرهنگ غنی نهفته در آن استفاده کند؟
- مدیران فرهنگی استان چه راهکارهایی را می‌توانند برای جذب مخاطبان مختلف با سطوح مختلف تخصص ادبی به کار گیرند و بر رونق این مکان فرهنگی بیفزایند؟
- چگونه مقبرهٔالشعرا می‌تواند از فنآوری برای بهبود تجربهٔ بازدیدکنندگان استفاده کند که در عین حال متمایز از منابع آنلاین باشد؟
- چه مدل‌هایی برای ایجاد درآمدزایی و رونق اقتصادی و منابع مالی پایدار می‌توان در مدیریت فرهنگی این مجموعه اتخاذ نمود و نقش اقتصاد فرهنگ در این زمینه را توسعه داد؟

اگرچه در باب مقبرهٔالشعرا، محلهٔ سرخاب و شاعران کهن و فرهنگ و ادب تبریز و آذربایجان از دیرباز تاکنون پژوهش‌های بسیاری انجام شده است و منابع کتابخانه‌ای متعدد و متنوعی موجود است که به فراخور نیاز در راستای معرفی این مکان در مقالهٔ حاضر از آنها اقتباس گردیده اما یکی از مهم‌ترین موضوعاتی که در بررسی و واکاوی پیشینهٔ تحقیقات کمتر بدان دست یافتیم پرداختن به شیوهٔ مدیریت مکان‌های فرهنگی و علی‌الخصوص مقبرهٔالشعرا و چالش‌های مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی در ایران و به ویژه در این محوطهٔ تاریخی و فرهنگی بوده است، به نحوی که پژوهنده در جستجوی کتابخانه‌ای و اینترنتی آن به منبع خاصی در این موضوع دست نیافت و صرفاً موضوعاتی در باب مدیریت مراکز و سازمان‌های فرهنگی و مفاهیم کلی حوزهٔ مدیریت یافت شد که به فراخور نیاز در این مقاله مورد استفاده قرار گرفته و در قسمت منابع قابل دسترسی است.

روش تحقیق مورد استفاده در این پژوهش، روش کیفی با رویکرد تفسیری است. از آن جایی که رویکردهای تفسیری شامل نظریه‌ها و دیدگاه‌های اجتماعی، و در بردارندهٔ دیدگاه‌هایی از واقعیت به عنوان برساخت‌های اجتماعی یا دارای معنا بر اساس تفسیر بازیگران از رویدادها هستند، لذا در اینجا ضمن جمع‌آوری داده‌ها از چندین تکنیک مانند مصاحبه و پرسش‌نامه‌های عمومی، مشاهدات میدانی، و مطالعات ادبیات مرتبط با تحقیق سعی بر آن شده است تا به یافته‌های مورد نظر خود در راستای یافتن پاسخ‌هایی به پرسش‌های این پژوهش دست یابد.

مقبرهٔالشعرای تبریز

«بی‌شک آرامگاه، بعد از مسجد، مهم‌ترین بنای دورهٔ اسلامی است که در بیشتر شهرهای ایران دیده می‌شود. این فضاهای جدید در بسیاری از موارد در توسعه و یا ساخت شهر نقش اساسی داشته اند» (بلیلان اصل و دوستدار، ۶۶:۱۳۹۴). بسیاری از مورخان و اندیشمندان صاحب‌نظر جهان نیز بر اهمیت تاریخی آن تأکید کرده‌اند، به عنوان مثال ولیام دورانت خواستگاه آغاز معماری را از «آراستن گورها» معرفی می‌کند.

در شهر سرزندهٔ تبریز، گنجینه‌ای از میراث فرهنگی و میراث شعری در مقبرهٔالشعرا نهفته است. این محوطهٔ تاریخی، مکانی است که ماهیت خلاقیت، الهام و هویت فرهنگی ایرانی را در بر گرفته و مدفن شعرا و ادبا و بزرگان فرهنگ و ادبیات ایران است. در یادآوری اثبات این دعا: «تاریخ گزیده در قرن هشتم هجری، متقدم‌ترین کتابی است که نام مقبرهٔالشّعرا را به صراحت آورده است و قبل از آن نامی از مقبرهٔالشّعرا برده نشده است و حمد الله مستوفی (در این کتاب) و کتاب دیگر به اسم نزهةالقلوب اشاره کرده است که در مقبرهٔالشّعرای سرخاب، انوری و خاقانی و ظهیرفاریابی و شمس‌الدین سجاسی و فلکی شروانی و دیگر شعرا مدفون‌اند» (محمد زاده، ۶۶:۱۳۹۷).

این مجموعهٔ فاخر که نمادی بیش از یک گورستان تاریخی و یادآور تاریخ غنی ادبی این کشور و تأثیر عمیق شاعران نامدار آن بر فرهنگ این مرز و بوم است، خاستگاه خود را به زمانی برمی‌گرداند که شعر در جامعهٔ ایران حکم‌فرما بود. این محوطهٔ تاریخی که برای گرامی‌داشت یاد واژه‌سازان برجسته ساخته شده است، آزمون زمان را پس داده و میراث شعری را برای نسل‌های آینده

حفظ کرده است. با کاوش در اعماق این مقبرۀ تاریخی، نه تنها به اهمیت تاریخی و ارزش فرهنگی آن پی می‌بریم، بلکه چالش‌های بی‌شمار در مدیریت و حفظ چنین میراث گران‌قیمتی را نیز کشف می‌کنیم.

بی شک باز کردن ملیلۀ تاریخ که مقبرۀالشعرای تبریز را در برگرفته است، روایتی از درخشش هنری و تعالی شاعرانه را آشکار می‌کند اما از آنجایی که در باب معرفی این مکان، سال‌های سال است که پژوهشگران و اساتید فرهیختۀ حوزه ادبیات و تاریخ و ... بسیار نوشته‌اند و بدان پرداخته شده است، لذا قصد نداریم با یادآوری تاریخچۀ مقبرۀالشعرا به معرفی دوبارۀ آن بپردازیم و با فرض اینکه خوانندۀ گرانمایۀ این مطلب، شناختی قبلی و کامل نسبت به این بنا و جایگاه ارزشمند تاریخی آن دارد و با در نظر گرفتن شناخته بودن این مجموعۀ عظیم تاریخی و فرهنگی و همچنین برای حفظ موضوع محوری مورد بحث در این مقاله، از دریچه‌ای انتقادی، به بررسی و تحلیل چالش‌های مدیریت فرهنگی مقبرۀالشعرا تبریز پرداخته و سعی بر آن شده است که بینش‌هایی را دربارۀ پیچیدگی‌های حفاظت، حکمرانی و چشم‌انداز در حال تحول گردشگری و توسعه در این محیط نمادین از نگاه دانش تخصصی مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی ارائه نماید.

از آنجایی که بار سنگین مسئولیت زنده نگه داشتن میراث عظیمی که در این گنجینۀ فاخر نهفته است و انتقال آن به نسل‌های آتی امروز بر عهدۀ مدیران فرهنگی این مجموعه است یادآوری این نکته خالی از لطف نیست که «مدیریت فرهنگی دانشی میان رشته‌ای است که هم ریشه در علم مدیریت و هم ریشه در مبانی نظری فرهنگ دارد و البته در کرسی‌های دانشگاهی ما و از نظر آکادمیک مبانی نظری فرهنگ در حوزۀ جامعه‌شناسی قرار گرفته است» (عسگری، ۶۴:۱۳۸۴) و باید با نگاهی تخصصی برای مدیریت مجموعۀ مقبرۀالشعرا بدان پرداخته شود.

مدیریت و فرهنگ

قبل از آنکه به موضوع چالش‌های مدیریت فرهنگی مقبرۀالشعرا و بررسی وضعیت آن در این حوزه بپردازیم لازم است در چند گزاره به معرفی اجمالی علم مدیریت و نسبت آن با فرهنگ و مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی پرداخته شود. در تعریف فرهنگ به منابع متعدد و معتبری می‌توان دست یافت اما به این جمله در راستای محوریت بحث مقاله بسنده می‌کنیم که «فرهنگ پیوند اصلی میان اعضای یک جامعۀ انسانی را تشکیل می‌دهد. فرهنگ شامل باورها، ارزش‌ها و نگرش‌های یک نظام اجتماعی است. فرهنگ، مفروضات پنهانی هستند که عمیقاً در هستۀ حافظه جمعی ما لنگر انداخته‌اند» (قرجه‌داغی، ۲۰۱۱: ۳۲). از این تعریف می‌توان چنین برداشت کرد که جایگاه شعر و ادبیات در حافظۀ تاریخی مردم ایران زمین، در حقیقت همان مفروضات پنهانی است که در تعریف فوق جای گرفته است. اما به همان میزان که در تعریف فرهنگ دشواری وجود دارد، ارائۀ تعریفی مورد اجماع از مدیریت نیز مشکل است. برای واژۀ مدیریت، تعاریف بسیاری ذکر شده است اما شاید بتوان در تعریفی کوتاه و جامع مدیریت را اینگونه تعریف کرد: «مدیریت، فراگرد به کارگیری مؤثر وکارآمد منابع مادی و انسان برمبنای یک نظام ارزشی پذیرفته شده است که از طریق برنامه‌ریزی، سازماندهی، بسیج منابع وامکانات، هدایت و کنترل عملیات برای دستیابی به هدف‌های تعیین شده صورت می‌گیرد» (رضائیان، ۱۳۹۰: ۲)

نکتۀ ظریفی که در رابطۀ نسبت میان مدیریت و فرهنگ می‌توان یافت آن است که در تعاریف علم مدیریت فاصله‌ای اندک ولی معنادار بین رهبری و مدیریت ارائه شده است. مدیریت سازوکارهایی مشخص و روشمند و علمی دارد که همچون معادله‌ای ریاضی‌گونه در جهت تحقق اهداف سازمانی اجرا می‌شود و طبیعتاً این شیوه‌ها برای مکان‌های فرهنگی نظیر مقبرۀالشعرا نمی‌تواند چندان کاربرد عملیاتی و مؤثر داشته باشد؛ اما رهبری یک مجموعۀ فرهنگی، چیزی بیش از پیاده‌سازی الگوهای از پیش تعیین شده است، چرا که در آن با موضوعات حساسی چون فرهنگ و رابطۀ آن با انسان‌ها سروکار داریم. «به عبارت دقیق‌تر تفاوت اصلی رهبری با مدیریت را باید در مؤلفه‌های فکری و فرهنگی این دو جستجو کرد» (عسگری، ۸۰:۱۳۸۸).

نگاهی به چالش‌های مدیریت در مقبرۀالشعرای تبریز

مقبرۀالشعرای تبریز را با تمامی ظرفیت‌ها و پتانسیل‌هایی که در خود نهفته دارد باید در جایگاهی فراتر از آنچه که امروز در آن جریان دارد و صرفاً تبدیل به مکانی تاریخی و گردشگری شده‌است می‌یافتیم؛ بلکه آن را باید به عنوان موزۀ ادبیات ایران قلمداد کرد. « تبدیل موزه به مرکز فرهنگی نه تنها شامل تفکر دوباره در مورد فعالیت‌های روزانه می‌شود بلکه نهادها را مجبور به بازنویسی مأموریت خود کند که متشکل از برنامه‌ها، توجه به تودۀ مردمی وسیع و متنوع، تبادل تصویری قدرتمند و مشارکت در ارتقای سیاست فرهنگی است» (سانتاگاتا، ۱۳۹۴:۱۳۶۸) و با این وصف، این مجموعه را در قامت یک نهاد مستقل فرهنگی، یا سازمان فرهنگی می‌توان تعریف نمود. اما با توجه به چالش‌ها و نقص‌های مدیریتی که سالیان سال بر آن وارد بوده است امروزه شاهد آن هستیم که این مجموعه در سکوتی محض و صرفاً در حد یک مکان گردشگری به ارائۀ خدمات می‌پردازد. در این راستا برخی از مهم‌ترین نقدهای احصا شده در جریان یافته‌های این پژوهش به شرح زیر می آید:

ضعف مدیریت و فقدان نقش رهبری در مجموعۀ مقبرۀالشعرا:

در ادامۀ آنچه در بررسی نسبت میان مدیریت و فرهنگ در بالا اشاره شد، شاید بتوان یکی از بزرگ‌ترین چالش‌های فعلی مدیریت مقبرۀالشعرا را نداشتن شیوه و روش مدیریت روشن و فقدان جایگاه معنوی رهبری فرهنگی در مدیریت آن عنوان کرد. در تأیید این ادعا بهتر است به برخی نکات اشاره گردد: «در تعریف این مفهوم، گروهی معتقدند رهبری یعنی فعالیت‌هایی که مردم را برای تلاش مشتاقانه در جهت اهداف گروهی تحت تأثیر قرار می‌دهد و درتفاوت رهبری و مدیریت نیز گفته شده که رهبری یعنی نفوذ در دیگران برای نیل به هدف، ولی اگر این نفوذ برای نیل به اهداف سازمانی باشد، آن را مدیریت می‌نامند» (رضاییان، ۱۳۹۰:۴۲۳). از آنجایی که مدیریت کلان مکان‌هایی نظیر مقبرۀالشعرا و خانۀ پروین اعتصامی تحت مالکیت و نظارت و مدیریت اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی استان آذربایجان شرقی قرار دارد و این امر می‌توانست امکان خوبی را فراهم نماید تا شاهد جریان‌ها و اتفاقات خوبی در عرصۀ فرهنگی در این مکان باشیم، اما عملاً شاهد رفتارهای افتان و خیزانی هستیم که گاه حمایتی تمام‌قد و گاه بی‌توجهی محض را از سوی مسئولین امر به خود دیده است. در حوزۀ مدیریت فرهنگی، تأمل و ارزیابی در اصلاح و تقویت شیوه‌های موجود اهمیت بالایی دارد؛ پس با تأکید بر اهمیت مشارکت جامعه و مشارکت ذی‌نفعان، به نقد استراتژی‌های مدیریت فعلی در مقبرۀالشعرای تبریز می‌پردازیم.

با توجه به اینکه مقبرۀالشعرا سال‌هاست که با واسپاری به انجمن‌های ادبی و بدون حمایت‌های مالی مشخص مدیریت می‌شود در طی سالیان اخیر شاید مهم‌ترین نکته‌ای را که گریبان‌گیر توسعۀ فرهنگی این مکان بوده است بتوان عدم برنامه‌ریزی و اجرای برنامه‌های مدون فرهنگی و در کنار آن، مدیریت سلیقه‌ای معرفی کرد و عوامل دیگری نظیر نبود نیروی انسانی کارآمد و مدیران حرفه‌ای باعث شده است که این بنای فاخر اغلب در سکوت و خاموشی و تهی از برنامه‌های منسجم، خلاقانه و مدون قرار گیرد. در این نوشتار، بازۀ زمانی سال ۱۴۰۰ تا تابستان ۱۴۰۳ را به دو دلیل انتخاب نموده ایم:

- نخست آنکه با توجه به شیوع بیماری کرونا و تعطیلی عمدۀ مراکز عمومی طی حدود ۲ تا ۳ سال قبل از آن (از سال ۱۳۹۷ تا اواخر ۱۳۹۹)، مجموعۀ مقبرۀالشعرا نیز همچون سایر مراکز گردشگری کشور دستخوش تعطیلی‌ها و سایر تدابیر و الزامات بهداشتی و حاکمیتی آن سال‌ها بود و امکان ارزیابی مدیریت فرهنگی آن مجموعه در آن بازۀ زمانی مقدور نبوده و این قضیه شیوه‌ای دیگر از پژوهش و موضوعی متفاوت را می‌طلبد که از محوریت مورد بحث این نوشتار به دور است.
- دوم آنکه به لحاظ تحولات سیاسی ایران از سال ۱۴۰۰ تا تابستان ۱۴۰۳ شاهد تصدی‌گری روش خاصی از مدیریت در وزارت فرهنگ و به تبع آن مدیران منصوب آنها در استان بوده‌ایم که می توان شاخصه‌ها، مدل‌ها و روش‌های آن را به لحاظ آنکه تابع یک سیاست متمرکز بوده است بهتر مورد نقد علمی قرار داد.

در چند سال گذشته تاکنون یعنی در بازهٔ زمانی سال ۱۴۰۰ تا تابستان ۱۴۰۳ تبلور برنامه‌های فرهنگی مقبرةالشعرا را صرفاً و تنها در برخی مناسبت‌های خاص یا در حاشیهٔ برخی رویدادهای استانی و ملی یا بازدید مقامات با اجرای برنامه‌هایی محدود و سفارشی شاهد بوده‌ایم و سایر فعالیت‌های آن در حد امورات روزمره است. مدعای این سخن را نیز می‌توان به طور مثال در برگزاری نشست دیدار اصحاب فرهنگ و هنر با رئیس جمهور وقت و یا برگزاری برخی شب‌های شعر در مناسبت‌های دولتی و ملی و مذهبی جستجو کرد که آن هم به صورت مقطعی و سفارشی و دعوت از تعداد محدودی از شرکت‌کنندگان صورت پذیرفته است. حال سؤال اینجاست که:

« آیا این مکان اگر توانمندی برگزاری نشست‌هایی در ابعاد ملی و فراملی را دارد چگونه نمی‌تواند حتی دارای تقویم محلی رویدادهای فرهنگی و منحصر به فرد خود باشد؟!»

چرا که «هر مرکز هویتی حتماً مسئولیت محلی هم دارد و باید میان وظایف هویتی و محلی خویش نسبت کمّی درستی برقرار نماید» (عسگری. ۶۲:۱۳۸۸). اما در عمل شاهد این هستیم که این مکان ارزشمند، نه تنها نقش و جایگاه بین المللی و ملی خود را در سال‌های اخیر کمرنگ‌تر دیده و از دست داده، حتی در نقش‌آفرینی محلی خود نیز ناکام مانده و گذشتهٔ درخشان خود را به تاریخ سپرده است. از آنچه که رفت، فقدان یا ضعف مدیریت و رهبری این مجموعه را می‌توان مهم‌ترین بحث در بروز چنین فضایی دانست.

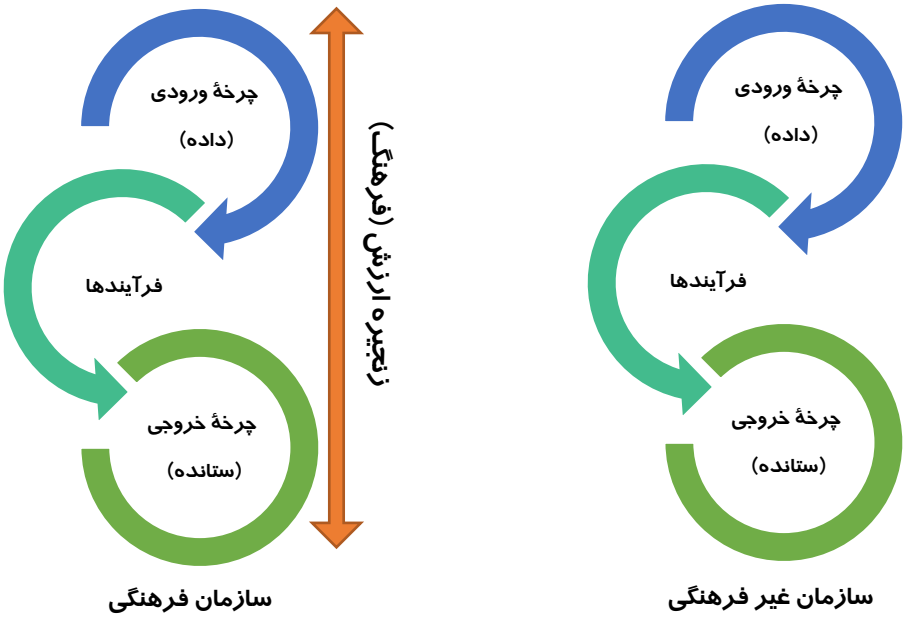
عدم توجه به مخاطبان

یکی از ویژگی‌های مراکز پویای فرهنگی که در حقیقت ماهیت وجودی خود را از آن می‌یابند، حضور مخاطبان و مشارکت آنها در فعالیت‌های تعاملی فرهنگی است. «مفهوم تعامل با مخاطب تعاریف و تفاسیر مختلفی از اجزای آن در ادبیات علمی و دانشگاهی دارد. با این وجود، ایدهٔ اصلی این است که هر مرکز فرهنگی به دنبال مشارکت دادن مخاطبان از لحاظ فیزیکی، ذهنی و عاطفی در فعالیت‌های فرهنگی مختلف است و از این طریق روابط بین سازمان و مخاطب ایجاد می‌کند، با توجه به این واقعیت که مشارکت مخاطب، فرآیندی بلند مدت مبتنی با ترکیب فعالیت‌های کوتاه‌مدت است» (KRIKŠČIŪNIENĖ .JURĖNĖ, 2019: 3). در چنین مراکزی شاهد آن هستیم که مدیران و سیاستگذاران فرهنگی با اجرای برنامه‌های تعاملی کوتاه‌مدت و پروژه‌های مخاطب محور، سعی در جریان‌سازی تعاملی و ایجاد انگیزه و ارزش معنوی برای مخاطبان کرده و برای نقش‌آفرینی آنها در برنامه‌های فرهنگی زمینه ساز می‌شوند.

از آنجایی که در رویکرد سیستمی علم مدیریت، چرخهٔ ورودی (داده) تبدیل به فرآیند شده و در نهایت خروجی (ستانده) به دست می‌آید و این نشان‌دهندهٔ میزان موفقیت مدیریت در رسیدن به اهداف است؛ اما این رویکرد در مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی «توسط سازمان‌های فرهنگی در قالب زنجیرهٔ ارزش طی می‌شود، به عبارت دیگر سازمان‌های فرهنگی با ایجاد ارزش افزوده بر ستاندهٔ اولیه از طریق فرآیندهای مشخص محصول نهایی را به مخاطبان خود عرضه می‌کند»(هاشمیان ۳۲:۱۳۹۱). لذا در مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی میزان دادهٔ اولیه به همراه ارزش افزوده مهم است و این ارزش افزوده همان بعد معنوی و فرهنگی و نرم‌افزاری است که حاکم بر تصمیمات و برنامه‌ریزی‌ها و اجراهای مدیریت فرهنگی است. (شکل شمارهٔ ۱) در حقیقت با استناد به این مدل می‌توان چنین گفت که «اگر رابطه‌ای مناسب بین باورها و ارزش‌های فرهنگی، استراتژی، ساختار و سیستم وجود داشته باشد، عملکرد سازمان افزایش خواهد یافت» (ناظمی اردکانی، ۲۵۵:۱۳۹۱)

لذا با استناد به موارد ذکر شده، یکی دیگر از نقدها و چالش‌های مهم مدیریتی مقبرةالشعرا را می‌توان به نادیده گرفتن زنجیرهٔ ارزش یا همان مخاطبانی دانست که از محصول نهایی آن باید ذی‌نفع گردند و مخاطبان این مجموعه نقشی دوسویه و تعاملی را باید از ابتدای چرخهٔ مدیریتی تا انتهای آن داشته باشند که در حال حاضر چنین نیست و نگاه مدیریتی این مجموعه به مخاطبان صرفاً در حد فروش بلیت جهت بازدید روزانه از مجموعهٔ متمرکز است و هیچگونه نقش تعاملی روشن و مدونی در این باب مشاهده

نمی‌شود. از سوی دیگر مخاطبان دائمی این مجموعه نیز اغلب اعضای انجمن‌های ادبی و شعرا و اهل قلم هستند که آنها نیز به لحاظ کمّی دارای تعداد محدودی بوده و اغلب نیز تعامل و شمارکت در اجرای برنامه‌های ادبی برای آنها میسر نیست.



شکل شمارهٔ ۱ – رویکرد سیستمی به مدیریت در سازمان‌های غیر فرهنگی در مقایسه با همین رویکرد در سازمان فرهنگی

در راستای این پژوهش و در تکمیل یافته‌ها و تحلیل داده‌های بیشتر، با انجام یک نظرسنجی آنلاین عمومی با موضوع « چالش‌های مدیریت فرهنگی مقبرةالشعرای تبریز» که در آن تعداد بیش از ۱۰۷ نفر شرکت کردند، سعی بر آن شد تا نگاه مخاطبان به برخی چالش‌ها را احصا و بررسی و تحلیل نماییم. در این نظرسنجی شرکت‌کنندگان با تکمیل پرسشنامه‌های الکترونیکی که شامل ۱۴ سؤال به صورت انتخاب گزینه‌ای و تشریحی بود نظرات خود را در خصوص وضعیت مدیریت این مجموعه ثبت نمودند. با توجه به اهمیت جایگاه مخاطبان و بازدیدکنندگان و سهم آن در تعامل با این مجموعه، بخشی از چالش‌های مدیریتی مقبرةالشعرای تبریز از نگاه مخاطبان شرکت‌کننده در این نظرسنجی مورد بررسی و تحلیل قرار گرفت و نتایج آن در جداول ماتریسی ارائه گردید.

در جدول شمارهٔ ۱ وضعیت کمی شرکت‌کنندگان به تفکیک جنسیت، میزان تحصیلات، شهر محل سکونت و میزان آشنایی با مقبرةالشعرا نسبت به تعداد مراجعه به این مجموعه جمع‌بندی و نتایج حاصله با نسبت پراکندگی به درصد مشخص شد. لازم به ذکر است که ۸۸ درصد شرکت‌کنندگان دارای تحصیلات آکادمیک در سطوح بالا هستند.

عنوان سؤال	پاسخ	میزان پراکندگی به درصد از بیشترین به کمترین
جنسیت	مرد	٪۶۴
	زن	٪۳۶
تحصیلات	کارشناسی	٪۳۲
	دکتری	٪۲۹
	کارشناسی ارشد	٪۲۷

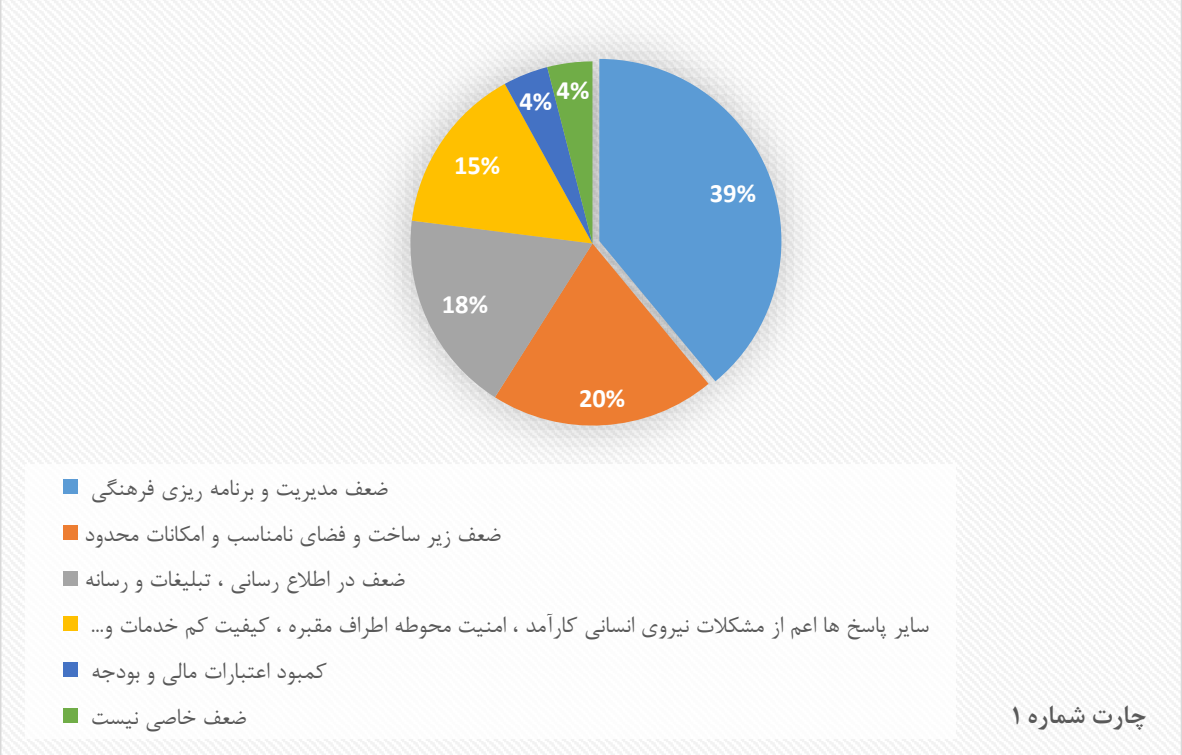
عنوان سؤال	پاسخ	میزان پراکندگی به درصد از بیشترین به کمترین
	دیپلم و کاردانی	٪۱۲
محل سکونت	تبریز	٪۷۶
	سایر نقاط ایران	٪۱۳
	سایر شهرهای آذربایجان شرقی	٪۱۱
میزان آشنایی با مقبرۀالشعرا	چندبار مراجعه کرده‌ام	٪۴۷
	یک بار مراجعه کرده‌ام	٪۲۴
	به طور مرتب مراجعه می‌کنم	٪۱۴
	تا به حال به مقبرۀالشعرا مراجعه نکرده‌ام	٪۱۴

جدول شمارۀ ۱ – وضعیت کمی شرکت‌کنندگان

در ادامۀ این نظرسنجی، چالش‌های مدیریتی مقبرۀالشعرای تبریز را از نگاه مخاطبان، با طرح سه سؤال زیر و به صورت تشریحی مورد جمع‌بندی و تحلیل قرار دادیم. با توجه به تنوع پاسخ‌ها و تکثر موضوعاتی که پاسخ‌دهندگان به آنها اشاره نموده بودند در تحلیل‌های زیر، ضمن بررسی پاسخ‌های تشریحی، کلمات کلیدی پرتکرار (ابرکلمات) از پاسخ‌ها احصا گردید و به ترتیب اولویت‌های مورد اشارۀ مخاطبین از بیشترین به کمترین ذکر شده است. البته این نکته قابل ذکر است که برای انجام نظرسنجی‌های غیر مستقیم نیز روش‌های دیگری مدنظر بود که برای تجزیه و تحلیل تعداد بیشتری از مخاطبان و بازدیدکنندگان از مجموعۀ مقبرۀالشعرا می‌توانستیم از روش‌های درگیر شدن آنها با اطلاعات آنلاین و ارزیابی میزان دسترسی، تعداد بازدیدها، نظرات، لایک‌ها و سایر شاخص‌های گرفته‌شده توسط رسانه‌های اجتماعی نیز بهره مند شویم که متأسفانه این مجموعه فاقد سایت اینترنتی، پیج اینستاگرامی و سایر شبکه‌های اجتماعی فعال است که دسترسی به این موضوع را سخت و پراکنده می‌کند.

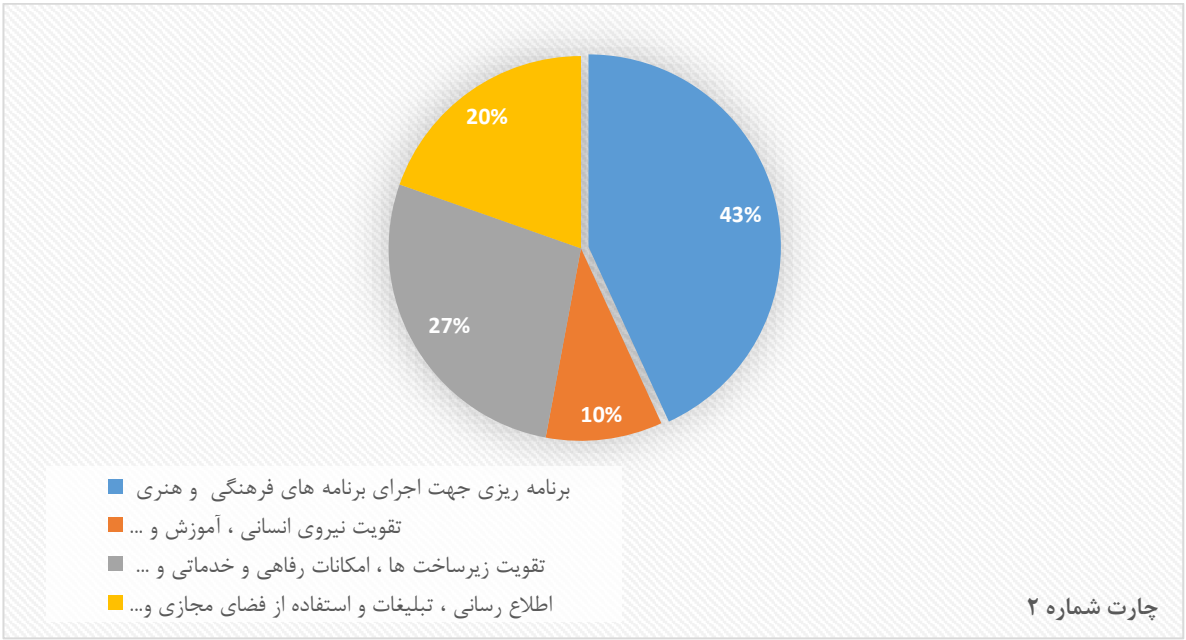
در سؤال سوم که به دریافت راهکارها و راه حل‌ها برای حل چالش‌های مدیریتی مقبرۀالشعرا می‌پردازد، به جای استفاده از چارت و نمودار از جدول ماتریسی ابر کلمات پیشنهادی استفاده نموده‌ایم.

- به نظر شما بزرگ‌ترین ضعف مدیریت فرهنگی مقبرۀالشعرا چیست؟ (چارت شمارۀ ۱)



چارت شماره ۱

- اگر مدیر مجموعهٔ فرهنگی و هنری مقبرةالشعرا بودم اولین تصمیم و اقدامم این بود... (چارت شمارهٔ ۲)



چارت شماره ۲

- در این بخش خواهشمند است نظرات و پیشنهادات خود را در مورد چالش‌های مدیریتی مقبرةالشعرا و راه حل‌های پیشنهادی برای رفع آنها ارائه کنید. (جدول شمارهٔ ۲)

ردیف	راهکارها و پیشنهادات مخاطبین و شرکت‌کنندگان در نظرسنجی	پراکندگی
۱	تقویت مدیریت مجموعه و انتخاب مدیر تخصصی، کارآمد و دارای تعامل و خلاقیت، مدیریت واحد و منسجم، تشکیل هیئت امنا	٪۴۰

ردیف	راهکارها و پیشنهادات مخاطبین و شرکت‌کنندگان در نظرسنجی	پراکندگی
۲	اجرای برنامه‌های متنوع فرهنگی، هنری، کنسرت، محافل و نشست‌های ادبی به صورت منظم و مدون	٪۳۰
۳	لزوم حل مشکلات محیطی امنیتی، دسترسی، ایجاد فضاسازی، گرافیک محیطی، نصب تابلوها و اِلمان‌ها، چاپ بروشور، اطلاع‌رسانی، استفاده از فضای مجازی و موضوعاتی از این دست	٪۳۰

جدول شمارۀ ۲- راهکارهای پیشنهادی شرکت‌کنندگان در نظرسنجی جهت رفع مشکلات مدیریتی مجموعۀ مقبرةالشعرا

از آنچه در این بخش گفته شد می‌توان یکی از چالش‌های موجود در مدیریت این مجموعه فرهنگی را که در ابتدای مقاله که از آن به عنوان موزۀ ادبیات یاد شد، «عدم پویایی در نقش‌های چندوجهی » که مقبرةالشعرای تبریز در خود به صورت بالقوه دارد عنوان کرد. «در سطح جهانی، موزه‌ها با یک ضرورت مستمر برای نوآوری مواجه هستند و تلاش می‌کنند نقش‌های چندوجهی خود را نه تنها به‌عنوان مخزن‌های دانش بلکه به عنوان فضاهای پویا برای ایجاد تعامل با مخاطبان ایفا کنند» (Dabamona, 2023: 149).

ضعف در بهره‌گیری از فن‌آوری‌های نوین اطلاع‌رسانی و رسانه‌ای و خدمات آنلاین

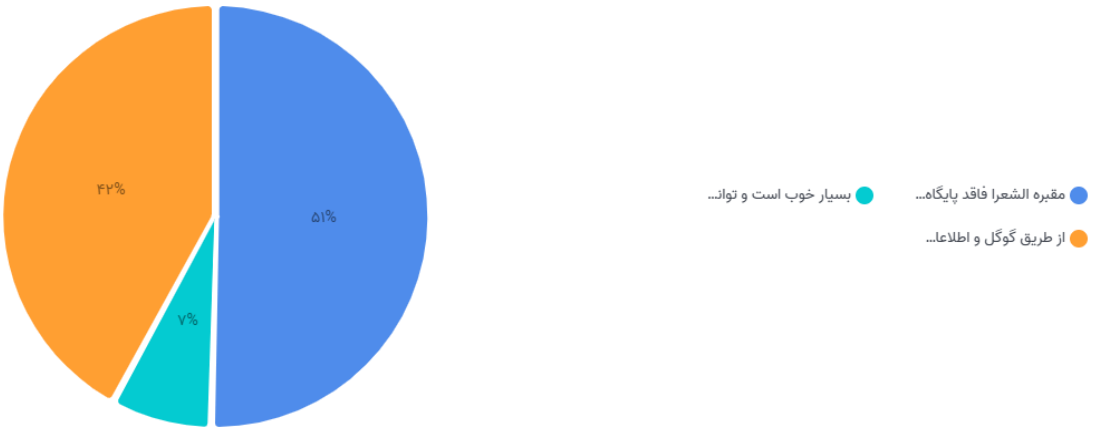
فنآوری‌های نوین، رسانه‌ها و پلتفورم‌های خدمات‌رسان الکترونیکی امروزه درحال القای فرهنگی جدید هستند و «پذیرفتن رسانه و تاثیر آن بر فرهنگ عامه به عنوان عامل مهم اجتماعی برای تفسیر، تحلیل و نقد نقشهای مدیریتی ، باعث برهم زدن کلیشه‌ها شده و این سواد رسانه‌ای نوینی را می‌طلبد که در کنار موضوعات سنتی‌تر در برنامه‌ریزی و مدیریت، مؤثر واقع شود» (Scharrer, 2015: 20). امروزه استفاده از فنآوری‌های نوین اعم از ظرفیت بالای رسانه‌ها، پلتفورم‌های جدید اطلاع‌رسان و خدمات‌رسان الکترونیکی و وب سایت‌ها، دسترسی مخاطبین و علاقه‌مندان به حوزه‌های تاریخ، فرهنگ ، هنر و ادبیات را بسیار گسترش داده است؛ به عنوان مثال تمامی موزه‌های مطرح دنیا امروزه با ایجاد تورهای مجازی و گالری‌های تحت وب توانسته‌اند تا بخش زیادی از پتانسیل‌های گردشگری را به خود جلب نمایند.

در بررسی صورت گرفته در این پژوهش، متأسفانه دریافتیم که مجموعۀ مقبرةالشعرای تبریز فاقد وبسایت، اپلیکیشن‌های خدمات‌رسان و حتی صفحات فعال و گسترده در شبکه‌های اجتماعی است و در عصر ارتباطات، در سکوت و انزوای مجازی و رسانه‌ای به سر می‌برد که این موضوع را می‌توان به دیگر چالش‌ها و ضعف‌های مدیریتی این مجموعه تعبیر و تفسیر کرد. برخی عوامل نظیر حضور مدیران و کارکنان کهنسال و ناآشنا به دانش رسانه‌ای کافی و عدم وجود تیم رسانه‌ای و وب‌سایت اطلاع‌رسانی را می‌توان از دلایل این امر بیان نمود. این موضوع را می‌توان با جستجویی ساده در موتورهای جستجوگر مشاهده نمود.

سال‌هاست که شاهد آن هستیم که مقبرةالشعرا را به عنوان یکی از نمادهای فرهنگی، تاریخی و گردشگری تبریز معرفی می‌کنند. «در عصر اطلاعات، نمادها عنصر اثرگذار در حوزۀ فرهنگ هستند که به وسیلۀ واسطه‌های الکترونیکی صورت می‌پذیرند. نمادهای گوناگون برای مخاطبان گوناگون حاوی اطلاعات متنوع و متکثر به عنوان واقعیت اجتماعی عصر اطلاعات رد و بدل می‌شوند که این پیام‌ها و تعامل‌ها پایه‌های معرفتی را شکل می‌دهد» (مورج، ۱۴۰۰:۱۱۰). با این تعریف، می‌توان مخاطب معاصر و به ویژه نسل جدید را، جامعه‌ای دانست که بخش اعظمی از معرفت و شناخت خود نسبت به مسائل پیرامونی را به واسطۀ رسانه‌ها و فضای مجازی و فنآوری‌های نوین دریافت می‌نمایند و آن را تبدیل به واقعیتی در ضمیر ناخودآگاه خود می‌کنند.

در بخش دیگری از نظرسنجی که پیرامون مسائل و چالش‌های مدیریتی مقبرةالشعرا انجام شد، با توجه به اهمیت و نقش رسانه‌ها و خدمات الکترونیک فرهنگی، تعدادی از سؤال‌ها به این موضوع اختصاص یافته بود که در چارت شمارۀ ۳ نتایج حاصله از آن قابل تأمل است. در این چارت از بازدیدکنندگان سؤال شده است که قبل از بازدید از مقبرةالشعرا، اطلاعات اولیه و لازم را از کدام یک از موارد به دست آورده‌اید و همانگونه که در نتیجه واضح است، این مجموعه به خاطر نداشتن وب‌سایت اختصاصی، اپلیکیشن‌ها و

صفحات مجازی، باعث سردرگمی مخاطبان و گردشگران شده و آنها را به موتورهای جستجوگر گوگل و ... سوق داده است که طبیعتاً اطلاعات دریافتی از آنها نمی‌تواند منسجم، یک‌پارچه و رسمی باشد.



چارت شمارهٔ ۳

از آنچه که در بررسی مدل‌های آماری فوق و تحلیل آنها می‌توان نتیجه گرفت این است که مجموعهٔ مقبرهٔالشعرای تبریز با چالش‌های عمدهٔ سیاستگذاری‌ها و مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی در سطح حاکمیتی مواجه است به نحوی که در ادوار مختلف تاکنون سیاستی منسجم و مدون در مدیریت نگهداری و توسعهٔ آن صورت نپذیرفته و با فراز و نشیب‌های زیادی در مدیریت مواجه بوده است. این فراز و نشیب‌ها را می‌توان با روش‌ها و مدل‌های مدیریت علمی مورد ارزیابی قرار داد و از جملهٔ آن مصادیق، عدم برنامه‌ریزی منعطف به دلیل مدیریت‌های مقطعی و گوناگون در این مجموعه بوده است. «انعطاف‌ناپذیری در برنامه‌ریزی، شروعش در نظریات هنری فایول است که برنامه‌ریزی را به حرکت قایق در آب تشبیه کرده است که با جابجایی وزش باد قایق که در آب کاملاً ثبات ندارد از مسیرش منحرف می‌شود و می‌چرخد. تغییرات ناخواسته از خط مشی‌ها هم خطراتی هستند که به طور مداوم، مؤسسهٔ بدون طرح و برنامه را تهدید می‌کند. در زمانی که محیط آرام و ثابت است می‌توان در یک طرح و برنامه به دقت تفکر و اندیشه کرد» (ناظمی اردکانی، ۱۹۵:۱۳۹۱).

همچنین نگرش و انعکاس نظرات مخاطبان و بازدیدکنندگان نیز اثبات‌کنندهٔ این ادعا است که این مجموعه فاقد سیاست‌های فرهنگی روشن و واضح است. «فقدان سیاست‌های فرهنگی با هر منشأ و منبعی که باشد گاه می‌تواند صدمات جبران‌ناپذیری به میراث فرهنگی یک کشور وارد ساخته و هویت آتی و توسعهٔ اقتصادی را تضعیف نماید» (سانتاگاتا، ۲۷:۱۳۹۴).

۳– نتیجه‌گیری

«موزه‌های فرهنگی با خدمت به عنوان سازمان‌هایی که به حفظ و نگهداری فرهنگ پویا اختصاص دارند، نقش مهمی از نظر وظایف اخلاقی و حرفه‌ای ایفا می کنند و به طور همزمان وظیفهٔ انتقال دانش و تقویت درک بین بازدیدکنندگان، به ویژه نسل‌های آینده را دارند» (Dabamona, 2023: 144) اما مقبرهٔالشعرای تبریز امروزه با کم‌رنگ شدن نقش‌های اساسی خود در حال از دست دادن جایگاه معنایی خود است. «دگرگونی معنا نه تنها بر فرآیند تفسیر تأثیر می‌گذارد، بلکه تعامل بین بازدیدکنندگان را شکل می‌دهد، زیرا آنها در بحث‌ها و پرسش‌هایی دربارهٔ معانی فرهنگی شرکت می‌کنند» (همان: ۱۴۹) و در صورت عدم رفع چالش‌ها و مشکلات مدیریتی آن، این وضعیت، شکل بحرانی‌تری به خود خواهد گرفت.

مقبرهٔالشعرای تبریز، گنجینه‌ای ارزشمند از میراث ادبی و فرهنگی ایران است که با چالش‌های جدی در مدیریت و حفظ خود مواجه است. پژوهش حاضر با بررسی عمیق وضعیت موجود، ضمن شناسایی عوامل مؤثر بر این چالش‌ها، به دنبال ارائهٔ راهکارهایی برای بهبود مدیریت فرهنگی این مجموعه بوده است. نتایج این پژوهش نشان می‌دهد که برای ارتقای سطح مدیریت مقبرهٔالشعرا،

نیازمند رویکردی جامع و مبتنی بر مشارکت فعالانهٔ همهٔ ذی‌نفعان وجود دارد. توسعهٔ یک سیستم مدیریت جامع که شامل برنامه‌ریزی استراتژیک، بودجه‌بندی دقیق، ارزیابی عملکرد و پاسخگویی به نیازهای مخاطبان باشد، از اهمیت بالایی برخوردار است. تقویت ساختار سازمانی و به کارگیری نیروی انسانی متخصص نیز از جمله اقدامات ضروری برای بهبود مدیریت این مجموعه به شمار می‌رود. علاوه بر این، همکاری بین‌المللی با مؤسسات و متخصصان حوزهٔ میراث فرهنگی می‌تواند به ارتقای سطح مدیریت مقبرةالشعرا کمک شایانی کند. توسعهٔ زیرساخت‌های گردشگری و ارتقای کیفیت خدمات ارائه شده نیز از دیگر عوامل مهم در جذب گردشگر و بهبود وضعیت مالی این مجموعه است.

در نهایت، این پژوهش بر ضرورت توجه مدیران و سیاستگذاران فرهنگی در تبیین خط مشی‌های مؤثر با تأکید بر جنبه‌های فرهنگی و اجتماعی و شیوه‌های علمی و اصولی و خلاقانه در مدیریت مقبرةالشعرا تأکید می‌کند. با در نظر گرفتن ارزش‌های فرهنگی و تاریخی این مجموعه و همچنین نیازهای جامعهٔ محلی، می‌توان به یک مدل مدیریت پایدار دست یافت که منجر به حفظ، احیا و توسعهٔ این گنجینهٔ ارزشمند شود. در این بخش برخی پیشنهادها و راهکارها برای رسیدن به مدل مذکور بدین شرح ارائه می‌گردد:

۱- ارتقای جایگاه مقبرةالشعرا به موزهٔ ادبیات ایران و تأکید بر مدیریت جامع و در نظر گرفتن اهمیتِ داشتن یک سیستم مدیریت جامع و مستقل برای مقبرةالشعرا و ایجاد زیرساخت‌ها و ردیف بودجهٔ ملی و ثبت آن به عنوان موزه یا بنیاد.

۲- تقویت ساختار سازمانی و نیروی انسانی و منابع مالی: ضرورت تقویت ساختار سازمانی و به کارگیری نیروهای متخصص در این حوزه می‌تواند به تعالی عملکرد این مجموعه کمک کند. با واگذاری این مرکز به بخش خصوصی، جذب سرمایه‌گذاران و خیّرین فرهنگی، این مسئله می‌تواند جنبهٔ عملیاتی به خود بگیرد.

۳- توسعهٔ زیرساخت‌ها و ارتقای خدمات، و اهمیت به توسعهٔ زیرساخت‌های گردشگری و ارتقای کیفیت خدمات ارائه شدهٔ آن. البته در سال‌های اخیر اقداماتی صورت گرفته است که اگرچه مناسب ارزیابی می‌شود اما کماکان کافی نیست و هم‌چنان محوطهٔ این مجموعه با مشکلات عدیده‌ای مواجه است.

۴- توجه به برنامه‌ریزی تخصصی فرهنگی و هنری و ایجاد تقویم رویدادهای مجموعه که در این صورت ارزش‌های فرهنگی، اجتماعی و تاریخی این مجموعه با اجرای برنامه‌های حرفه‌ای در حوزهٔ فرهنگ و هنر و ادبیات بروز و ظهور خواهد یافت که نیازهای جامعهٔ محلی، ملی و بین‌المللی را در این خصوص باید در برنامه‌ریزی‌های مربوط به آن در نظر گرفت.

۵- توسعهٔ برخورداری مجموعه از فن‌آوری اطلاعات با ایجاد بسترهای لازم: نقش فن‌آوری اطلاعات در بهبود مدیریت مقبرةالشعرا را نباید نادیده گرفت و پس از انجام اصلاحات فوق، ایجاد وب‌سایت مجموعه و اطلاع‌رسانی و ارائهٔ خدمات در فضاهای مجازی، پلتفورم‌ها و اپلیکیشن‌ها و شبکه‌های اجتماعی ضروری است و بدین منظور استقرار تیم رسانه‌ای و روابط عمومی مستقل برای این مجموعه پیشنهاد می‌گردد.

۶- تعیین شاخص‌های ارزیابی: مطالعه و ارزیابی تجربی عملکرد مقبرةالشعرا به ما این امکان را می‌دهد که فعالیت‌های مشارکت مخاطب را شناسایی، دسته‌بندی، و یافته‌ها را تحلیل و به صورت علمی ارزیابی کنیم. با علم به اینکه هیچ مدیر و سیستم مدیریتی نمی‌تواند تمام نیازهای مخاطبان خود را برآورده کند با این حال توصیه می‌شود یک مطالعهٔ تخصصی ویژه درخصوص احصای نیازسنجی مخاطبان انجام شده تا اولویت‌بندی لازم برای آنها تعیین شود. در این صورت مدیریت مقبرةالشعرا می‌تواند بهتر تشخیص دهد که از چه ابزارهایی برای ایجاد تعامل دوسویه برای مخاطبان خود استفاده کند. برای بهبود مدیریت و برنامه‌ریزی فرهنگی مقبرةالشعرا می‌توان شاخص‌هایی برای ارزیابی موفقیت برنامه‌های مدیریتی اعم از نظر سنجی‌های حضوری و مجازی به صورت منسجم و مدون تعیین کرد تا با تحلیل داده‌ها و رسیدن به نتایج بتوان مدیران را در بهبود شرایط و ارتقای کیفیت این مجموعه یاری نمود.

منابع

استوری، جان، (۱۳۹۷)، *مطالعات فرهنگی دربارهٔ فرهنگ عامه، ترجمهٔ حسین پاینده*، چاپ پنجم، تهران: نشر آگه.

بلیلان اصل، لیدا و دوستدار، فهیمه، (۱۳۹۴)، «بررسی تأثیر مزارات در توسعهٔ ساختار شهری شهر تبریز از دورهٔ ایلخانی تا صفوی»، ***فصلنامهٔ پژوهش‌های معماری اسلامی***، سال ۳، شمارهٔ ۸، صص ۶۵-۹۰.

بولنسی، پائول، (۱۳۹۹)، ***بازی‌آفرینی در گردشگری، طراحی تجربه‌های به‌یادماندنی***، ترجمهٔ محمد اعجازی، تهران: انتشارات اگر.

رضائیان، علی، (۱۳۹۰)، ***مبانی سازمان و مدیریت***، تهران: انتشارات سمت.

سانتاگاتا، والتر، (۱۳۹۴)، *کارخانهٔ فرهنگ، خلاقیت و تولید فرهنگ*، ترجمهٔ علی رشیدپور و همکاران، اصفهان: انتشارات دانشگاه آزاد اسلامی اصفهان.

صادقی، هدیه، (۱۴۰۱)، «بررسی تأثیرات شعر و قصه و نقش آنها در آموزش و یادگیری»، ***مجلهٔ پیشرفت‌های نوین در روانشناسی، علوم تربیتی و آموزش و پرورش***، سال پنجم، شمارهٔ ۵۶، صص ۹۲-۱۱۳.

عسگری، علی، (۱۳۸۸)، ***فرشـباد فـرهنگ: تجربه‌ای نو از سازمان‌های فرهنگی ایران و مدیریت آنها***، تهران: انتشارات امیرکبیر.

محمدزاده، مریم، (۱۳۹۷)، «جستاری در مقبرةالشّعرای تبریز»، ***فصلنامهٔ بهارستان سخن***، سال پانزدهم، شمارهٔ ۴۰، صص ۶۱-۸۰.

مروج، محمود، (۱۴۰۰)، ***سیاست‌نما، نمای سیاست، نگاهی نو به خط‌مشی‌گذاری سازمان‌های فرهنگی ایران***، تهران: انتشارات سروش.

نائینی، علی محمد، (۱۳۸۹)، ***درآمدی بر مدیریت فرهنگی***، تهران: نشر ساقی.

ناظمی اردکانی، مهدی، (۱۳۹۱)، ***سازمان پویا و تحول‌آفرین***، تهران: نشر ساقی.

هاشمیان، سید محمد حسین، (۱۳۹۱)، ***مدیریت کیفیت در سازمان‌های فرهنگی***، قم: نشر پژوهشگاه علوم و فرهنگ اسلامی.

Dabamona Jufri, Samsudin Arifin Dabamona, (2023), 'An exploration of participants (views and experiences of cultural museums and their challenges), ***Jurnal Seni Budaya***, Vol 21, No. 2, pp. 141-151 https://jurnal.isi-ska.ac.id/index.php/gelar/index

gharajedaghi J, (2011), ***Systems Thinking: Managing Chaos and Complexity A Platform for Designing Business Architecture*** , 3rd ed, ISBN 978-0-12-385915-0 , USA Morgan Kaufmann is an imprint of Elsevier.

Scharrer, E., & Ramasubramanian, S. (2015). '*Intervening in the media's* influence on stereotypes of race and ethnicity: The role of media literacy education*'*, ***Journal of Social Issues***, 71(1), PP. 171–185.

Skaistė JURĖNĖ1 ,(2019), ***Dalia KRIKŠČIŪNIENĖ . MAPPING AUDIENCE ENGAGEMENT OF CULTURAL ORGANIZATIONS*** . 14th Prof. Vladas Gronskas International Scientific Conference Kaunas: Vilnius University Kaunas Faculty.