

نشریه ادبیات تطبیقی

(علمی)

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

- تحلیل روانکاوانه اشعار آرمانی سیمین بهبهانی و غاده‌السمان بر...
فریدون طهماسبی؛ شبنم حاتم‌پور؛ فرزانه سرخی ۱
- بررسی ویژگی‌های شعری شاملو و نزار قبانی با تکیه بر نظریه زبانشناسی...
سمیه آقابابایی؛ زهره قربانی مادوانی ۲۷
- بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و پل ورنل...
زهره خاتمی ۵۷
- بازخوانی چهارده سخن از تذکره الأولیاء عطار با تکیه بر منابع عربی
محسن پورمختار..... ۷۹
- تحلیل و بررسی حضور عناصر شرقی در فرانکشتاین مری شلی
نجمه درّی؛ شبنم امیری ۱۰۷
- بررسی تطبیقی واقع‌گرایی از دیدگاه والتز و فردوسی
مهدی ذوالفقاری؛ علی غلامعلی؛ محسن بیات..... ۱۳۳
- بررسی تطبیقی مهمترین مؤلفه‌های رمانتیسیم در اشعار لویی آراگون ...
مهدی رحیمی؛ ابوالقاسم رحیمی؛ محمد کیانی؛ اعظم نگاریان..... ۱۵۵
- بررسی تحلیلی و تطبیقی بازگشت ادبی ایران و ...
آرام رحیمیان؛ قدرت‌الله طاهری ۱۸۵
- مطالعه تطبیقی اقتباس‌های سینمایی مرگ یک فروشنده...
پویان رضاپور؛ علیرضا انوشیروانی ۲۰۹
- بازاندیشی خودنگاره‌های جنگ زنان ایرانی و آمریکایی از منظر ...
فریده شهریاری؛ لیلا برادران جمیلی ۲۲۷
- تطبیق اندیشه‌های مقاومت و پایداری در شعر خلیل مطران و...
شکوه فورجانی‌زاده ۲۵۷
- بررسی تطبیقی رمان‌های خارج‌الجسد از عفاف البطاینه و...
وهاب مرادیان؛ مصطفی یگانی؛ اردشیر صدرالدینی ۲۸۱
- بررسی تطبیقی مهم‌ترین مؤلفه‌های رمانتیسیم در شعر شاملو و تاگور
نیلا نوبلین؛ محمود صادق‌زاده؛ عزیزالله توکلی ۳۱۱

سال ۱۲، شماره ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

نشریه ادبیات تطبیقی
دانشکده ادبیات و علوم انسانی
دانشگاه شهید باهنر کرمان
(علمی)

این نشریه براساس رأی جلسه شماره ۱۳۹۳/۱۰/۲۹ مورخ ۸۱/۱۰/۲۱ کمیسیون بررسی نشریات علمی کشور، حائز شرایط دریافت درجه «علمی-پژوهشی» شناخته شد.

این نشریه در «ایران ژورنال» نظام نمایه سازی مرکز منطقه ای اطلاع رسانی علوم و و پایگاه استنادی علوم جهان www.ricest.ac.ir به نشانی (RICeST) فناوری نمایه می شود. www.isc.gov.ir به نشانی (ISC) اسلام

سال ۱۲، شماره ۲۳، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

نشریه ادبیات تطبیقی نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

صاحب امتیاز: دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان

مدیر مسئول: دکتر محمدصادق بصیری

سر دبیر: دکتر ناصر محسنی نیا

مدیر داخلی: دکتر حمیدرضا خوارزمی

اعضای هیأت تحریریه

۱- دکتر علیرضا انوشیروانی: استاد گروه زبانهای خارجی و زبان شناسی، دانشگاه شیراز

۲- دکتر محمدصادق بصیری: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۳- دکتر عنایت الله شریف پور: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۴- دکتر اکبر صیادکوه: دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز.

۵- دکتر محمدرضا صرفی: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۶- دکتر یحیی طالبیان: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه علامه طباطبایی

۷- دکتر ناصر محسنی نیا: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۸- دکتر رضا ناظمیان: استاد گروه زبان و ادبیات عرب، دانشگاه علامه طباطبایی

۸- دکتر محمدرضا نجاریان: استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یزد.

ویراستار فارسی: دکتر حمیدرضا خوارزمی

ویراستار انگلیسی: پردیس شریف پور

فاصله انتشار: دو فصل نامه

ناشر: مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری (RICeS)

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)

نشانی: کرمان، صندوق پستی ۱۳۳-۷۶۱۷۵، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، نشریه ادبیات تطبیقی.

*نشانی سامانه دریافت، ساماندهی و انتشار مجازی مجله ادبیات تطبیقی: <http://jcl.uk.ac.ir>

پست الکترونیکی: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir

تلفن تماس و فاکس: ۰۳۴ - ۳۱۳۲۲۳۴۲-۳۳۲۵۷۳۶۵

راهنمای تدوین مقالات

الف: شیوه‌نامه مورد قبول نشریه

از صاحب‌نظران و نویسندگان محترم انتظار می‌رود که در تدوین مقاله خود، موارد زیر را لحاظ و بعد از اعمال آنها به دفتر نشریه ارسال فرمایند.

ساختار و روش تهیه مقالات:

لازم است نویسندگان محترم، نکات زیر را در تنظیم مقاله رعایت فرمایند:

۱- رسم‌الخط مقاله، براساس دستور خط فرهنگستان زبان و ادب فارسی تنظیم شده‌باشد و رعایت نیم‌فاصله در نوشتن واژه‌ها الزامی است.

۲- مقاله باید در ۲۰ صفحه تایپ‌شده در ابعاد قطع وزیری (حاشیه بالای صفحه ۵/۸، پایین صفحه ۴/۸۵ و حاشیه چپ و راست ۴/۵ سانتی‌متر) و با استفاده از برنامه Word=،Bzar=۱۳، تنظیم و تایپ شود و تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها، ۰/۵ سانتی‌متر باشد.

۳- ارجاعات در داخل متن، به صورت (نام خانوادگی مؤلف، سال انتشار: شماره صفحه) و منابعی که بیش از یک مؤلف دارند، به صورت (نام خانوادگی مؤلف اول و سوم و همکاران، سال انتشار: شماره صفحه) آورده شود. در مورد منابع غیرفارسی، همانند منابع فارسی عمل شود.

- ارجاع تکراری به یک منبع، به جای نام نویسنده یا نویسندگان از واژه «همان» استفاده شود: (همان: ۵۰)

- نقل قول‌های مستقیم، داخل گیومه فارسی «» قرار داده شوند و نقل قول‌های بیش از چهل واژه، به صورت جدا از متن با تورفتگی (نیم‌سانتی‌متر) از طرف راست و (با قلم شماره ۱۱) درج شود.

- نقل قول خلاصه یا استنباط‌شده، به شکل مثال نوشته شود: (ن.ک: کریمی، ۱۳۸۲: ۴۵-۵۰)
- نقل قول برگرفته از منبع واسطه، به شکل مثال نوشته شود: (پیاژه ۱۹۷۳، به نقل از منصور، ۱۳۷۶: ۵۰)

۴- معادل لاتین واژه‌ها و اصطلاحات نامأنوس در جلوی آنها، در داخل پرانتز و با قلم ۱۲ فقط یک بار آورده شود.

۵- عددنویسی فصول و بخش‌ها، از راست به چپ نوشته شود.

۶- جدول‌ها، نمودارها و عکس‌ها، ترجیحاً در متن در کنار توضیحات مربوط قرار گیرند.

۷- ساختار مقاله باید بر این اساس تنظیم شود:

صفحه اول: عنوان مقاله، نام نویسنده یا نویسندگان، چکیده و واژه‌های کلیدی. **(با قلم شماره ۱۲)**

- **عنوان:** کوتاه، دقیق و دربردارنده بیان روشنی از موضوع مقاله باشد.

- **نام نویسنده یا نویسندگان:** در زیر عنوان و سمت چاپ نوشته شود و نام نویسنده عهده‌دار مکاتبات، با ستاره مشخص شود و در زیرنویس، مرتبه علمی و نام دانشگاه یا موسسه مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.

- **چکیده:** باید در صد و پنجاه تا دویست و پنجاه کلمه و به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته شود و شامل معرفی موضوع، ضرورت و اهمیت پژوهش، روش کار و یافته‌های پژوهشی باشد. به عبارت دیگر، در چکیده باید بیان شود که چه گفته‌ایم، چگونه گفته‌ایم و چه یافته‌ایم.

- **واژه‌های کلیدی:** اساسی‌ترین واژه‌هایی است که مقاله حول محور آنها بحث می‌کند و مورد تأکید مقاله است و باید بین ۳ تا ۶ واژه باشد. در مقابل عنوان «واژه‌های کلیدی»، علامت (:) گذاشته شود و بعد از آن، واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول (،) از هم جدا شوند.

(با قلم ۱۲ و سیاه bold)

صفحات بعدی: به ترتیب شامل: مقدمه، بحث، نتیجه‌گیری، یادداشت‌ها و فهرست منابع و در نگارش هر قسمت، موارد زیر رعایت شود:

- **مقدمه:** مقدمه، بستری است جهت آماده‌شدن ذهن مخاطب برای ورود به بحث اصلی. در مقدمه معمولاً موضوع از کل به جزء بیان می‌شود تا فضای روشنی از متن بحث برای خواننده حاصل شود. همچنین ضروری است که بیان هدف‌های پژوهشی در مقدمه مقاله مد نظر قرار گیرد.

- **بحث:** شامل تحلیل، تفسیر و استدلال‌های تحقیق است.

- **نتیجه‌گیری:** شامل ذکر فشرده یافته‌ها و بحث است.

- **یادداشت‌ها:** شامل پیوست‌ها، ضمائم، پی‌نوشت‌ها و به طور کلی مطالبی که جزو اصل مقاله نیست اما در ایضاح موضوع نوشته، ضروری و مناسب به نظر می‌رسد.

- **فهرست منابع:** منابع در بخش‌های جداگانه، شامل کتاب‌ها و مقاله‌ها و... به شکل الفبایی و به صورت زیر ارائه شوند:

فهرست منابع (در فهرست منابع، فقط منابعی که در متن به آنها ارجاع داده شده- است، نوشته شود)

منابع در هر قسمت، شماره گذاری شود. شماره گذاری باید از ابتدای خط و به صورت دستی انجام شود و با خط فاصله، بعد از عدد (۱-...)

- کتاب‌ها

- نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- کریمی، یوسف. (۱۳۸۲). **روان‌شناسی اجتماعی: نظریه‌ها، مفاهیم و کاربردها**. چاپ یازدهم. تهران: ارسباران.

۲- وین رایت، ویلیام (بی تا). **عقل و دل**. ترجمه محمد هادی شهاب. (۱۳۸۶). قم: انتشارات پژوهشگاه علوم و معارف اسلام.

کتاب‌هایی که دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسنده اول و نام خانوادگی، نام نویسنده سوم. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- مارشال، کاترین و راسمن، گرچن ب. (۱۳۷۷). **روش تحقیق کیفی**. ترجمه علی پارسائیان و سید محمد اعرابی. تهران: انتشارات دفتر پژوهش‌های فرهنگی.

کتاب‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

- نام خانوادگی، نام نویسنده اول و نام خانوادگی، نام نویسنده سوم و همکاران. (سال نشر). نام کتاب (پررنگ شود). نام مترجم یا مصحح. نوبت چاپ. محل انتشار: ناشر.

۱- گرین، ویلفرد و مورگان، لی و همکاران. (۱۳۷۶). **مبانی نقد ادبی**. ترجمه فرزانه طاهری. تهران: نیلوفر.

ارجاع به کتاب‌های یک نویسنده در یک سال؛ مانند مثال زیر:

۱- کریمی، یوسف. (۱۳۸۷الف). **روان‌شناسی اجتماعی**. تهران: رشد.

۲- کریمی، یوسف. (۱۳۸۷ب). **روان‌شناسی شخصیت**. تهران: آگه.

کتاب‌هایی که نام نویسنده آنها مشخص نیست، در پایان فهرست کتاب‌ها و براساس نام کتاب مرتب شوند:

- **هزارویک شب** (الف لیله و لیل). (۱۳۲۸). ترجمه عبداللطیف طسوجی تبریزی. تهران: علی اکبر علمی و شرکا.

- مقاله‌ها

- نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). «عنوان مقاله». نام مجله. جلد، شماره، صفحه. مقاله‌هایی که بیش از یک نویسنده دارند:
- نام خانوادگی، نام نویسنده و نام خانوادگی، نام نویسنده و نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). «عنوان مقاله». نام مجله. جلد، شماره، صفحه.

مقاله نشریه‌های الکترونیکی

- اطلاعات نویسنده یا نویسندگان. (سال انتشار). عنوان مقاله. عنوان مجله علمی دوره، {ش. برای فارسی و no. برای انگلیسی}. مقاله (دسترسی در تاریخ). نشانی الکترونیکی.
- گزنی، علی. (۱۳۷۹). طراحی سیستم‌های بازیابی اطلاعات بهینه در نرم‌افزارهای کتابخانه‌ای و اطلاع‌رسانی. علوم اطلاع‌رسانی، ۱۶، ش. ۱-۲. دسترسی در ۱۰ آذر ۱۳۸۵. از طریق نشانی:
http://irandoc.ac.ir/ETELAART/_abs.htm?_2_1_16/16

مقاله مجموعه مقالات

- اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان مجموعه مقالات، {ویراسته} نام ویراستار(ان)، شماره صفحه ابتدا { - } انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.
- دقیق روحی، جواد، و بابا مخیر، محمدرضا. (۱۳۸۴). بررسی دیپلوستومیازیس در لای ماهی تالاب انزلی. در خلاصه مقالات سیزدهمین کنفرانس سراسری و اولین کنفرانس بین‌المللی زیست-شناسی ایران، ویراسته ریحانه سریری، ۲۳-۳۴. گیلان: دانشگاه گیلان.

مقاله کنفرانس‌ها

- اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان همایش، محل همایش، روز و ماه برگزاری.

- دالمن، اعظم و ایمانی، حسین و سپهری، حوریه. (۱۳۸۴). تأثیر DEHP بر بلوغ آزمایشگاهی، ازسرگیری میوز و تکوین اووسایت‌های نابالغ موش. پوستر ارائه‌شده در چهاردهمین کنفرانس سراسری زیست‌شناسی، گیلان.

مقاله دانشنامه

- اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان دانشنامه، {ویراسته} نام ویراستار(ان)، شماره صفحه ابتدا { - } انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.

- حریری، نجلا. (۱۳۸۰). ربط. در دایره‌المعارف کتابداری و اطلاع‌رسانی، ویراسته عباس حرّی، ج. ۱: ۸۷۰-۸۷۴.

گزارش‌های علمی فنی

- اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان گزارش. {گزارش طرح پژوهشی}. محل نشر: ناشر.
- گنجی، احمد، و دوران، بهزاد. (۱۳۸۶). بررسی الگوی کاربری اینترنت در بین افراد ۲۵ تا ۴۰ سال شهر تهران. گزارش طرح پژوهشی. تهران: پژوهشگاه اطلاعات و مدارک علمی ایران. از طریق نشانی:

<http://www.itna.ir/archives/84-85-ITAnalyze/004088.php>

- استناد برگرفته از منابع دیگر (کتاب)

اطلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان اثر {ایتالیک}. ناشر: محل نشر [اطلاعات اثر مورد استناد]. {نقل در} نام و نام خانوادگی نویسنده یا نویسندگان اثر اصلی، عنوان اثر اصلی (محل نشر: ناشر، سال انتشار اثر اصلی)، صفحه مورد استناد در اثر اصلی.

- عراقی، حمیدرضا. (۱۳۵۶). اصول بازاریابی و مدیریت امور بازار. تهران: انتشارات توکا. نقل در احمد روستا، داور ونوس و عبدالمجید ابراهیمی، مدیریت بازاریابی (تهران: سمت، ۱۳۸۳: ۱۰۲).

- پایان‌نامه‌ها و رساله‌ها

اطلاعات نویسنده. (سال دفاع). عنوان پایان‌نامه یا رساله. نام استاد راهنما. نام دانشگاه یا مؤسسه.

- خامسان، احمد. (۱۳۷۴). بررسی مقایسه‌ای ادراک خود در زمینه تحولی و سلامت روانی. پایان- نامه کارشناسی ارشد روان‌شناسی تربیتی، دانشگاه تهران.

- استناد به اینترنت:

Laporte RE, Marler E, AKazawa S, Sauer F . The death of biomedical -
. Available from: <http://www.bmj.com / ۹۰-۱۳۸۷: ۳۱۰; ۱۹۹۵journal. BMJ>.
.۱۹۹۶, ۲۶bmj/archive. Accessed September

ب- راهنمای کلی نگارش

مقاله نیازمند اصلاحات نگارشی و ویرایشی، خصوصاً در به کارگیری علائم سجاوندی است و لازم است که نویسنده محترم بر اساس جزوه «دستور خط فارسی» فرهنگستان زبان فارسی مقاله را مورد بازنگری قرار دهند.

- از گیومه فارسی («») استفاده شود، نه گیومه غیر فارسی "".

- قبل از پرانتزها و گیومه‌ها، بین کلمه قبل و بعد، بیرون از پرانتز و گیومه، یک Space گذاشته- شود ولی علامت پرانتزها و گیومه‌ها به کلمات یا شماره‌های درون آنها چسبیده‌باشند؛ مثال: این مقاله در مجله «فرهنگ و رسانه» چاپ شده‌است.

- کاما، نقطه، دونقطه، نقطه ویرگول به کلمات پیش از خود چسبیده‌باشد و به واسطه یک Space از کلمات بعدی فاصله داشته‌باشد.

- کلیه منابع درون متن، داخل پرانتز قرار داده شود و به صورت (مؤلف، سال: صفحه) آورده شوند.

- برای کلمات مختوم به های غیرملفوظ، در حالت مضاف و موصوف، از علامت «ه» استفاده شود:

خانه من به جای خانه‌ی من / نامه او به جای نامه‌ی او / زندگی نامه خودنوشت به جای زندگی- نامه‌ی خودنوشت و...

ترکیباتی مثل: زمینه بررسی، پیشینه تحقیق، رابطه خدا به صورت: زمینه بررسی، پیشینه تحقیق و رابطه خدا نوشته شوند.

- در موارد لازم و مواردی که موجب ابهام می‌شود، علامت تشدید گذاشته‌شود؛ مثال: علی، علی /

مبین، مبین

- «نیم‌فاصله» در تمام موارد لازم رعایت شود؛ مثال:

بین اجزای فعل؛ مثل افعال استمراری: «می‌رود» به جای «می‌رود»، ماضی نقلی و بعید: «نوشته‌است و نوشته‌بود» به جای «نوشته است و نوشته بود»، فعل مجهول: «گفته‌شد» به جای «گفته شد»، افعال مرکب مانند «به‌کاربردن» به جای «به‌کار بردن» و کلمات مرکب مانند «باستان‌شناسی» به جای «باستان شناسی» و...

- «های جمع، پسوند فعل‌ها، و کلمه‌هایی که از دو یا چند جزء تشکیل شده‌اند، با استفاده از نیم - فاصله به صورت جدا نوشته شوند.

- علامت نقطه، قبل از ارجاع منابع و در حالت نقل قول مستقیم، در داخل گیومه «» قرار داده شود: عبداللطیف طسوجی تبریزی، از فضلالی عهد فتحعلی شاه و محمدشاه و اوایل عهد ناصری است. «این شخص مردی فاضل بوده و تنها اثری که از او به‌جامانده است، همین ترجمه هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا، برادر محمدشاه قاجار، ترجمه کرده است.» (پاییز، ۲۵۳۵، ج ۳: ۳۶۹)

روایت‌شناسی تلاش می‌کند تا توصیفی ساختاری از روایت ارائه دهد تا در نهایت، به کشف الگوی عامی برای روایت دست یابد که در حقیقت تولید معنا را ممکن می‌کند. (ن.ک: برتنز، ۱۳۸۲: ۹۹)

- واو عطف و علامت‌های دیگر سجاوندی، از قبیل ویرگول و نقطه ویرگول، بعد از پرائنتز مشخصات منع بیاید:

اگرچه تنها اثری که از طسوجی به جا مانده، همین ترجمه هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا ترجمه کرده است» (ن.ک: پاییز، ۲۵۳۵، ج ۳: ۳۶۹)، همین کتاب به‌تنهایی نشان می‌دهد که او «حسن ذوق و استادی تمام داشته و نثری متین و استادانه و در عین حال شیرین و شیوا دارد.» (ناتل خانلری، ۱۳۶۹: ۱۰۹)

روایت‌شناسان غالباً لفظ روایت را به طور خاص به دسته‌ای از آثار خلاقه اطلاق می‌کنند که «زنجیره‌ای از رخدادهاست که در زمان و مکان واقع شده است» (لوته، ۱۳۸۸: ۹) و بیشتر، آن را محدود به قصه می‌دانند. (ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰)

- متن خالی از اشتباهات تایپی و املائی باشد.

- رعایت نشانه‌گذاری صحیح متن الزامی است.

یادآور می‌شود که رعایت نکردن هریک از موارد یادشده، اعم از نکات مربوط به شیوه‌نامه نشریه و چارچوب نگارشی، ویرایشی و املائی یادشده، مانع تأیید مقاله خواهد شد.

یادآوری‌های مهم

- ۱- مقاله از طریق ثبت نام در سامانه نشریه: jcl.uk.ac.ir ارسال شود.
 - ۲- رسم‌الخط مورد قبول نشریه و اصول نگارش باید براساس آخرین شیوه‌نامه فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد.
 - ۳- چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد بالا باشد، از دستور کار خارج می‌شود.
 - ۴- حق چاپ هر مقاله، پس از پذیرش محفوظ است و نویسندگان در ابتدای ارسال مقاله متعهد می‌شوند تا مشخص شدن وضعیت مقاله، آن را به جای دیگر نفرستند. چنانچه این موضوع رعایت نشود، هیأت تحریریه در اتخاذ تصمیم مقتضی مختار است.
 - ۵- نشریه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند، آزاد است.
 - ۶- آرا و نظریه‌های مندرج در نشریه، مبین نظر مسئولان و ناشر نیست.
- نشانی نشریه: کرمان، انتهای بلوار ۲۳ بهمن، مجتمع دانشگاهی شهید باهنر کرمان، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، صندوق پستی ۱۱۱ - ۷۶۱۶۵، کد پستی ۷۶۱۶۹۱۴۱۱۱.
- تلفن و دورنویس: ۳۳۲۵۷۳۶۵ - ۰۳۴ دفتر نشریه ادبیات تطبیقی
- نشانی پست الکترونیکی نشریه: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir

فهرست مندرجات

تحلیل روانکاوانه اشعار آرمانی سیمین بهبهانی و غاده السمان بر...	
فریدون طهماسبی؛ شبنم حاتم پور؛ فرزانه سرخی	۱
بررسی ویژگی های شعری شاملو و نزار قبانی با تکیه بر نظریه زبانشناسی...	
سمیه آقابابایی؛ زهره قربانی مادوانی	۲۷
بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و پل ورن...	
زهره خاتمی	۵۷
بازخوانی چهارده سخن از تذکره الأولیاء عطار با تکیه بر منابع عربی	
محسن پورمختار.....	۷۹
تحلیل و بررسی حضور عناصر شرقی در فرانکشتاین مری شلی	
نجمه درّی؛ شبنم امیری	۱۰۷
بررسی تطبیقی واقع گرایی از دیدگاه والتز و فردوسی	
مهدی ذوالفقاری؛ علی غلامعلی؛ محسن بیات.....	۱۳۳
بررسی تطبیقی مهمترین مؤلفه های رمانتیسیم در اشعار لویی آراگون ...	
مهدی رحیمی؛ ابوالقاسم رحیمی؛ محمد کیانی؛ اعظم نگاریان.....	۱۵۵
بررسی تحلیلی و تطبیقی بازگشت ادبی ایران و ...	
آرام رحیمیان؛ قدرت الله طاهری	۱۸۵
مطالعه تطبیقی اقتباس های سینمایی مرگ یک فروشنده...	
پویان رضا پور؛ علیرضا انوشیروانی	۲۰۹
بازاندیشی خودنگاره های جنگ زنان ایرانی و آمریکایی از منظر ...	
فریده شهریاری؛ لیلا برادران جمیلی	۲۲۷
تطبیق اندیشه های مقاومت و پایداری در شعر خلیل مطران و...	
شکوه فورجانی زاده	۲۵۷
بررسی تطبیقی رمان های خارج الجسد از عفاف البطاینه و...	
وهاب مرادیان؛ مصطفی یگانی؛ اردشیر صدرالدینی	۲۸۱
بررسی تطبیقی مهم ترین مؤلفه های رمانتیسیم در شعر شاملو و تاگور	
نیلا نوربلین؛ محمود صادق زاده؛ عزیزالله توکلی	۳۱۳

سخن سردبیر

اینک در آستانه نخستین بهار قرن پانزدهم هجری شمسی (۱۴۰۰ ه.ش) بسیار خردسندیم که دو مطلب مهم را خدمت دانشوران و استادان خانواده بزرگ فرهنگ و تمدن یادآوری کنم: اول اینکه نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان به عنوان نخستین نشریه علمی- پژوهشی مورد تأیید وزارت علوم، تحقیقات و فن آوری، پا به آستانه سیزدهمین سال تولد و پیدایش خود می‌نهد؛ نشریه‌ای که تا کنون ۲۲ شماره از آن با حله‌های زیبای بافته ز علم، دانش و قلم پژوهشگران و استادان صاحب نظر در برابر دیدگان همه ما و شمایان قرار دارد. دودیدگر اینکه گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهیدباهنر کرمان افتخار دارد که نخستین گروه آموزشی و پژوهشی در کشور عزیزمان ایران بوده که برای اولین بار بعد از مطالعات چندساله کارگروه تخصصی خود، موفق به طراحی و راه‌اندازی گرایش کارشناسی ارشد ادبیات تطبیقی گردیده‌است و بعد از اخذ مجوزهای لازم از وزارت متبوع، در مهرماه ۱۳۸۶، ۱۰ دانشجوی کارشناسی ارشد را در این مقطع پذیرش نمود و اینک ۱۴ سال از این شروع مبارک می‌گذرد. این گروه همچنان در این عرصه پیشگام و پیشتاز است و در آستانه بهار ۱۴۰۰ از کار بزرگی که شروع کردیم بسیار خردسندیم، چون نتایج درخشان آن یعنی اقبال اهالی پژوهش به انجام تحقیقات بنیادین در این حوزه، بالغ بر ۵۰۰ درصد نسبت به قبل از این اقدام بزرگ و ضروری افزایش کمی و کیفی داشته است و امید این داریم که به‌زودی با همراهی و همدلی خانواده فرهنگ زبان، ادبیات و تمدن ایران بزرگ، به نظریه‌پردازان اصلی در حوزه ادبیات تطبیقی و مطالعات میان‌رشته‌ای در سطح دنیا تبدیل شویم؛ انتظار و امیدی که چندان دور از دسترس نمی‌نماید.

با احترام

ناصر محسنی‌نیا

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

**A psychoanalytic approach to the ideal world of simin behbahani
and Ghada Al-saman from the perspective of Karen horney***
**A Psychoanalytical Study of Simin Behbahani's and Ghada Al-
Samman's Ideal Poems Based on Karen Horney's Theory**

Zahra aryanzad¹, Fereydon Tahmasebi², Shabnam Hatampoor³,
Farzaneh Sorkhi⁴

1. Introduction

The contexts and factors that create contemporary fiction in Arabic and Persian literature are close to each other, particularly, in both languages, the story is derived from Western storytelling patterns, i.e., the similarities have led many scholars to believe that the style of writing of one of the two is influenced by the other, ~~although it does not have an effect. Can be denied~~ (Mirsadeghi, 1997, p. 180). Short story appeared in the eighties of the nineteenth century in the West and entered these lands simultaneously with the political and social

Date received: 09/12/2020

Date accepted: 09/01/2021

¹ **Corresponding author:** Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shuhtar, Iran, Email: Zahra.aryanzad93@gmail.com

² Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shuhtar, Iran, Email: drftahmasebi@yahoo.com

³ Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shuhtar, Iran, Email: shabnamhatampour@gmail.com

⁴ Ph.D. Candidate of Persian Language and Literature, Islamic Azad University, Shuhtar, Iran, Email: sorkhifarzane@gmail.com

developments of the first half of the contemporary century in Iran and the Arab countries (Rasouli, 2012, p. 65). Also, with the initiative of great intellectuals such as Naeema in Lebanon and Jamalzadeh in Iran, it became one of the most important types of literature in these countries. At this time, Naeema established a new way in the literature of that time by collecting her works entitled *Kan makan*. He always based his stories on social problems and spoke about the sufferings of the people of his country. He was born in 1889 in Baskenta, Lebanon, to a Christian and Arab family (Al-Khoury, 1991, p. 23).

He spent 20 years of his life in the United States and is one of the emigrants. Although Qajar period in Iran was one of the most tense periods in Iranian history; but, it had a profound effect on Persian literature. From then on, Iranian writers set out to invent a new style to awaken and make people aware of the current situation, and to lead all classes towards reconciliation with literature by simplifying and avoiding complex and complex prose. Meanwhile, one of the most prominent cultural figures in Iran is Jamalzadeh, who has made great efforts to revive literature. He is one of the great writers and translators who in the literary history of Iran has always been mentioned as the father of short stories in Persian and the initiator of the realist style in literature. In this article, an attempt has been made to make a comparative study of the short stories of two great writers of Lebanese and Iranian literature, Naeema and Jamalzadeh. The style and characteristics of both authors' short stories have been researched with an emphasis on their short stories in order to determine the similarities and differences between their short story writing styles.

2.Methodology

In this article, an analytical-comparative method has been done between the two story series *Kan makan* and *Once upon a time* by Jamalzadeh. The case study of this type of literature can be a new

approach in the field of social studies. In this method, a comparative study of the short stories of the two great writers of Lebanese and Iranian literature, Naeema and Jamalzadeh, was carried out. The style and characteristics of both authors' short stories have been researched with an emphasis on their short stories in order to determine the similarities and differences between their short story writing styles.

3. Discussion

There is no doubt that ~~the~~-Arabs have been familiar with the story for a long time. The existence of the authorities and the stories of *The thousand and one nights* is a proof of that. Ancient Arab fiction did not have a specific style and style in the modern way, and it took its style, thought and subject from the West. In this period, we are witnessing the flourishing of short stories, especially in Lebanon. Most of the writers of short stories in Lebanon, such as Naeema, Gibran Khalil Gibran, Tawfiq, were emigrants, and had studied the literature of other countries. Short story as a form of fiction was formed in Iran by people like Jamalzadeh and continued its evolution along with literary currents. The first collection of short stories to be published in book form, Jamalzadeh's *Once upon a time* was in 1300 AD. This collection had differences in characterization, narrative methods and language with its previous examples, and Jamalzadeh's ability is more reflected in the short story. He admits that he used the story as a means of preserving proverbs and sentences (Mir Abedini, 2008, p. 80).

The *Kan makan* is a book of prose that contains six short stories written by Naeema in Mahjar. The stories of this book are: Sat al-Koko, Sonateha al-jadida, Al-aqr, Al-zakhira, Saadah al-Bayk and Shurti". The heroes of his stories in *Kan makan* ~~series~~ are more than the capitalist class- writing is at a high level. In the four stories of *Kan makan*, Naeema has used methods for narrating the stories that

take them out of the state of monotony and mere definition, and this is one of the positive features of this book. These stories are: "Sonateha al-jadida, Al-Aqr, Al-Zakhira and Saada Al-Bayk" (cf. Al-Sayyid, 1974, pp. 240-242).

Jamalzadeh is a contemporary Iranian writer and translator. He is considered the father of Persian short stories and the originator of the style of realism in literature. He published the first collection of Iranian short stories entitled "One was not a Buddhist" in 1300 in Berlin. His story has social and political themes. In addition to revolutionizing Persian prose, he consciously used the technique of European storytelling. He recommends the whole style of simplification to Iranian writers, and perhaps for this reason, the theme of the first story of "Farsi Shekar ast" is about simplification and simplification. Jamalzadeh's collection "yeki bud yeki nabud" is a collection consisting of an introduction, six short stories and a collection of slang Persian words, which was published in 1300. Its six stories are: "*Farsi shekar ast, Rajol siasi, Dusti khale kherse, Darde dele Mullah Ghorban Ali, Bile Dig Bile choghondar and Vilan Al-Dawlah*". This book is considered to be the beginning of Persian realist literature and Iranian short stories and the starting point of change in Iranian fiction. "Jamalzadeh is the first Iranian writer to use the European storytelling industry with conscious intent" (Mir Abedini, 2008, p. 83).

In comparing the authors of the two story series *Kan makan* and *Once upon a time*, it should be said that both authors can be considered as migrant writers; Naima has experienced both Arab and American environments and Jamalzadeh has experienced both Iranian and American environments. They mapped the culture, literature and contemporary thought of their country. Jamalzadeh's role in contemporary Iranian culture, literature and thought is more of a historical role. Through his efforts, the modern experiences of Iranians

gradually took shape. It should be emphasized that although Jamalzadeh pays more attention to "theme" and "subject" than "form" and "structure", but his innovations in the narrative forms before him are also remarkable. ~~It is worth considering~~ (Moshtaghmehr, 2008, p. 138).

The language used by Naeema and Jamalzadeh in their stories is on the border of "old" and "new". Ancient themes, elements and expressions can be seen in their works. Their language is full of slang terms, allusions and expressions. In all her stories, Naima has tried to express the problems, social, religious, and cultural issues of the people in simple language. The language of Jamalzadeh's stories is always eloquent, descriptive, fluent and conversational. In analyzing the titles of the two story series from the point of view of form, it should be said that the main title of Naeimeh series *Kan makan* and the title of the series *Once upon a time* are Jamalzadeh in sentence form. The formal title *Kan makan* clearly indicates the narrative type of the work, although it puts the reader in anticipation of an old story. The titles in the collection of Naima "Sonateha aljadida, Al-aqr, Saadat al-Bayk and Shurti" and the titles "Dusti-e khale kherse, Dard-e del-e Ghorban Ali, Bil-e dig bil-e choghondar and Vilan al-dawlah" are among the formal titles that determine the type of story in the collection.

In analyzing the two titles from the content point of view, it should be said that the titles of Naima and Jamalzadeh are not in conflict with each other, rather, they affirm each other, both of which, as belonging to tradition, are reminiscent of earlier traditional anecdotes and ancient literature, especially in Jamalzadeh's collection, where the title "anecdote" at the beginning of all six stories in this collection is reminiscent of the traditional structure of stories and anecdotes of ancient fiction.

In the title of these two collections, *Kan makan* and *Once upon a time*, there is a lexical contrast (Kan and Makan) and (Yeki bud yeki nabud: Once upon a time, literally: one was and one was not), and between the titles of the two collections, there is a lexical inconsistency, in this way, "where and when" and "yeki bud yeki nabud" cause a contradiction of words, and a contradiction in the composition or sentence leads to inconsistency between the cohesive group in the sentence and creates a linguistic joke (Fotouhi, 2011, p. 383)

One of the tricks that Naimeh and Jamalzadeh use to attract the reader in their collection is ambiguity and suspension, which creates ambiguity in the reader's mind and forces him to read the story to the end. And in the text of the stories of both collections, there are signs of the tendency to die. It brings and this is one of the positive features of these two sets. In terms of commonalities and differences between the two works, it should be noted that both stories are very similar in form and appearance; In a way, both series have six short stories that are arranged in sequence without interrupting or separating the stories. Both writers wrote abroad and are somewhat cultured in Western culture, but their collection of stories mirrors the whole situation and culture of their country and has a completely Eastern spirit. The perspective of both Naimeh and Jamalzadeh is often "I am a narrator" in which the narrator is one of the characters in the story and from his own language (first person inside) or one of the sub-characters (first person outside) Narrates.

The collection *Once upon a ime* has a common feature, and that feature is introducing the hero as a 'brigade' and not giving the reader a chance to know him through his actions (Kamshad, 2005, p. 164). In both Naimeh and Jamalzadeh collections, the hidden and latent concept of dialectics is 'was and was not' and the transition from 'bud' to 'nabud' is a dialectical change that is manifested in the form of

contradiction, controversy, conflict and change. The language used by Naeema and Jamalzadeh in their stories is on the border between 'old' and 'new'. Ancient themes, elements and expressions can be seen in their works. Their language is full of slang terms, allusions and expressions. In the difference between the stories of Naeema and Jamalzadeh, it should be said that the dominant element in the titles of Naeema's stories, in addition to slang and oral language and its story and elements, is society, people and social, religious and cultural problems. (Mahdavi Mehr, 2018, p. 15). While the dominant element in the titles of Jamalzadeh's story is the emphasis on slang and oral language and the story and its elements (cf. Jamalzadeh, 2005, pp. 28-13).

Naima used the element of religion in her collection and in the story (Al-Aqr) she did not refer to the Holy Spirit and the Holy Mary and religious beliefs, and the use of proverbs and reflections of beliefs is one of the features of her stories (1074, p. 352). Meanwhile, Jamalzadeh's collection is devoid of religious and ideological symbols. The protagonist in Naeema's *Kan makan* series is more than the affluent class, which is influenced by Russian stories. Meanwhile, the protagonist of the Jamalzadeh series is a 'brigade' (Kamshad, 2005, p. 164). In Naeema's stories, woman has a prominent and colorful role, while in Jamalzadeh's stories, women always play a small role in society, and the reason is the closed society of that time, which caused to confine the people to the customs and traditions. In the *Kan makan* collection, Naeema is a little humorous and has almost no place, but there are different types of humor in Jamalzadeh's collection, and perhaps the reason for this is the characteristics of Jamalzadeh's collection that do not have the necessary maturity, and yet the first It is the way of storytelling. The characterization of Naeema is more complex than Jamalzadeh in *Kan makan* series. Naeema's characterization is such that contradictions become apparent over

time. Like what is said in the style of speech in the "Kanomakan" collection, Naeema is more realistic and realism has a higher frequency, and in Jamalzadeh's collection, the element of imagination is more frequent.

4. Conclusion

The following two sets of results are obtained from analytical-comparative comparison: These two stories are among the first examples of new short stories in Iran and Lebanon, and the authors are both the father of short stories and the giver of a revival of Arabic and Persian prose. In the stories of Naeema and Jamalzadeh, there is no such complex knot that throwing or gradually opening it gives the story ups and downs and guides the reader step by step with the story. The most characteristic features of Naeema's short stories are the abundance of social themes and the expression of pains such as poverty and misery, class distance, and betrayal in the family center. In all his stories, he has tried to reflect the problems of the people, social, religious, religious and cultural issues and to deal with the lives of different sections of society.

Attention to simplification, expression of pure truths of the time, use of slang terms and interpretations, presence of contradictions and double confrontations in Jamalzadeh's collection, make the story comprehensible to the public and bring it to the traditional structure of fairy tales. Ancient resembles. Jamalzadeh's stories are more like memoirs (and in the stories: "Dusti-e khaleh kherseh, Bil-e dig bil-e chondar" to the travelogue). Jamalzadeh has paid attention to the element of politics in the story and it can be seen in the story of "Al rajol siasi".

By choosing the concise titles *Kan makan* and *Once upon a time*, Naeema and Jamalzadeh paid attention to the musical components and consciously used the European storytelling technique. The titles of

Jamalzadeh collection, from the point of view of form, have more variety and dynamism than Naimeh collection, and it has different types of titles such as phrase, combination, and phrase. In terms of content, the dominant element in the titles of Jamalzadeh's stories is the emphasis on language, story and its elements, while the dominant element in Naima's story is, in addition, the content, society, people and religion. Jamalzadeh is more important than 'structure' and 'form' for 'subject' and 'theme', but his innovations in narrative forms are also noteworthy.

The protagonists of Naima's stories in the *Kan makan* series are more than the affluent class, and most of the stories in this book are at a high level in terms of observing the principles of storytelling. Jamalzadeh admits that he was in one and he was not in one, that he has used the format of the story as a means to preserve the proverbs, rulings and culture of populism.

Keywords : Mikhail Naima, Kan Makan, Jamalzadeh, Once upon a time, Adaptive literature.

References [In Persian]

- Abdullahian, H. (2002). *Characterization in contemporary fiction*. Tehran: Anne Publications.
- Balai, Ch., & Cui, M. (1999). *Persian short story sources* (1st ed., A. Karimi Hakak, Trans.). Tehran: Moin Publications.
- Dastghib, A. (1977). *A critique of the works of Mohammad Ali Jamalzadeh*. Tehran: Chapar.
- Dehbashi, A. (2013). *There was one and there was not one* (2nd ed.). Tehran: Sokhan Publishing.
- Farshidvard, Khosrow (1994). *About literature and literary criticism* (2nd ed.). Tehran: Amirkabir Publications.
- Fotuhi, M. (2011). *Stylistics of theories, approaches and methods*. Tehran: Sokhan

- Gabor, G. (1960). Mikhail Naeema is one of the prominent Arab writers. *Quarterly Journal of Literary Studies, Chair of Persian Language and Literature, University of Lebanon*, 1, 257-280.
- Hajri, H. (2002). The manifestation of modernism in Persian medicine. *Quarterly Journal of Tabriz Faculty of Literature and Humanities*, 45 (185), 167 -143.
- Hayati Ashtiani, K., & Talebi, S. (2012). A comparative study of Balzac and Jamalzadeh's views on the effect of Eugene Grande and Dar al-Majanin. *Quarterly Journal of Comparative Literature*, 6 (24), 89-63.
- Homayoun Katozian, M. (2003). *Aesthetics and aesthetics*. Tehran: Shahab.
- Jamalzadeh, M. (2005). *There was one and there was not one*. Tehran: Sokhan.
- Kamshad, H. (2005). *Founders of new Persian prose*. Tehran: Publishing.
- Mahdavi Mehr, Zahra. (2018). *Translation of Kan and Makan*. Tehran: Dar Al-Hadayeh Publications.
- Marefat, Sh., & Abbasi, H. (2014). A comparative analytical comparison of the title of a non-Buddhist Jamalzadeh and Mahmoud Teymour. *Language of Expression*, 5 (15), 101-120.
- Mir Abedini, Hassan (2008). *One hundred years of storytelling* (2nd ed.). Tehran: Cheshmeh Publishing.
- Mirsadeghi, Jamal (1997). *Fiction*. Tehran: Sokhan.
- Mushtaq Mehr, R., & Karimi Qara Baba, S. (2008). Narrative of short stories by Mohammad Ali Jamalzadeh. *Journal of Persian Language and Literature*, 51 (207), 135-161.
- Parsi Nejad, K. (2002). *Critique, analysis and excerpts from the stories of Seyed Mohammad Ali Jamalzadeh* (1st ed.). Tehran: Rozgar Publishing.

- Rasooli, H., & Bakhtiari, P. (2012). A comparative study of short stories by Manflouti and Jamalzadeh. *Journal of Critique of Arabic Literature*, 6, 65-87.
- Roosbeh, M. (2008). *Contemporary Iranian literature* (3rd ed.). Tehran: Roozgar Publishing.
- Ruhbakhshian, A. (1999). The origin of the Persian novel. *Academy Quarterly Journal*, 13, 39-148.
- Shamsi, T. (2012). Jamalzadeh Vagido Mopasan, a comparative study of the two stories of Vilan and Vilan al-dawlah. *Scientific-Research Quarterly of Literary Criticism*, 5 (19), 176-157.
- Taheri, H., & Ghafourian, M. (2015). A comparative study of the elements of the story of the Hijab Manflouti and Jamalzadeh's Political man. *Mobin Language Quarterly Journal*, 6 (20), 151-138.
- Taslimi, A. (2014). *Propositions in contemporary Iranian literature (Story)*. Tehran: Akhtaran Publishing.
- Younesi, I. (1974). *The art of storytelling*. Tehran: Amirkabir Publications.

References [In Arabic]:

- Al-Fakhoury, H. (2001). *History of Arabic literature*. Va Dom. Tehran: Toos publication.
- El Khoury Touq, J. (1991). *Encyclopedia of Mikhael Naima*. (1st ed.). Beirut: Darnobles.
- Naima, M. (1983). *In the new sieve*. Va Sum. Beirut: Nofell Foundation.
- Naima, M. (1985). *Aldorub*. Beirut: Nofell Foundation.
- Naima, M. (1988). *Kan makan*. Beirut: Nofell Foundation.
- Naima, M. (1989). *Conversations with the press*. Va Dom. Beirut: Nofell Foundation

Shafei, (?). (1974). *Mikhael Naima, his approach to criticism and literature*. Cairo: The Arab House of thought.

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

تحلیل روانکاوانه اشعار آرمانی سیمین بهبهانی و غاده‌السمان بر مبنای نظریه کارن هورنای *

زهرا آریان‌زاد (نویسنده مسئول)^۲

فریدون طهماسبی^۲

شبنم حاتم پور^۳

فرزانه سرخی^۴

چکیده

زیگموند فروید برای نخستین بار نقد روانکاوانه را بنیان نهاد. پس از وی شماری از متفکران روانشناس و روانکاو همچون کارن هورنای، کارل گوستاو یونگ، آلفرد آدلر با دیدگاه‌های روان‌شناسانه خود به مطالعه ادبیات پرداختند، بر این اساس نقد روان‌شناختی پدید آمد. آنها کوشیدند متن ادبی را با نگاهی روان‌شناسانه بررسی و ضمیر ناخودآگاه و ناهوشیار شاعر یا نویسنده را بر طبق مفاهیم نظری روانشناسی کشف کنند. آرمان‌شهر دنیایی است که زائیده فکر اخلاق‌گرای شاعران، هنرمندان، نویسندگان و اندیشمندان و همچنین حاصل بروز احساسات و عواطف آنان نسبت به خود و جامعه خود است و از سوی دیگر نشانگر احساس تعهد و رسالت اجتماعی آنان می‌باشد. نخستین بار افلاطون اندیشه‌های آرمان‌گرایانه را که نقطه مقابل رئالیسم است، مطرح کرد. این اندیشه‌ها، دفاعی در برابر سختی‌های روزگار، رنج‌ها و مرارت‌هایی بود که بشر متحمل شده است. در این پژوهش اشعار آرمانی سیمین بهبهانی و غاده‌السمان با توجه به نظریه کارن هورنای مورد بررسی قرار گرفته است. بررسی‌ها نشان می‌دهد که هر دو شاعر اشعار آرمانی را دست مایه مطلوبی برای بیان انزواطلبی خویش که از شیوه‌های دفاعی در نظریه اضطراب اساسی کارن هورنای است، قرار داده‌اند.

واژه‌های کلیدی: تحلیل روانکاوانه، آرمان‌گرایی، کارن هورنای، سیمین بهبهانی و غاده‌السمان.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۹

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۲۰

DOI: 10.22103/jcl.2021.16891.3193

۱. دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران، Zahra.aryanzad93@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران، drftahmasebi@yahoo.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران، shabnamhatampour@gmail.com

۴. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، شوشتر، ایران، sorkhifarzane@gmail.com

۱. مقدمه

ناقدان ادبی از حدود یکصد سال پیش، بررسی‌های علمی خود را بر نقد روانکاوانه متمرکز کردند. نقد ادبی بر بنیاد نظریه‌های روان‌شناختی، شیوه جدیدی از مطالعه و سنجش ادبی است. در عرصه نقد هنر و ادبیات از منظر روانشناسی، گام‌های اولیه را افلاطون و ارسطو برداشتند و در دوره‌های بعد نیز هگل، نیچه، شوپنهاور و دیگر فلاسفه و متفکران در باب خاستگاه‌های روحی و روانی هنر و ابعاد انفسی آن دیدگاه‌های اثرگذاری مطرح کردند، اما تکوین و تکامل این شیوه از نقد مبانی و مباحث گسترده آن به ظهور فروید و آرای او بازمی‌گردد.

در نیمه دوم قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم شماری از متفکران روانشناس و روانکاو مانند زیگموند فروید، کارن هورنای، کارل گوستاو یونگ، آلفرد آدلر و دیگران با دیدگاه‌های روان‌شناسانه خود به مطالعه ادبیات روی آوردند. نقد روانکاوانه به نوعی بیان ارتباط بین اسلوب‌های بالینی و درمانی در روانشناسی است که با نظریه‌های منتقدان در باب چگونگی قرائت متن یا نگارش آن و همچنین نظریه‌های آن‌ها درباره علت نگارش و ارتباط و تأثیر متون بر خوانندگان متمرکز بوده و در واقع تفسیر این روابط است.

روانشناسی «می‌تواند مطالعه کند که تصویرها و نمادها در اثر ادبی معنای کامل خود را تا چه حد از یک منبع روان‌شناختی عمیق یعنی برخی جنبه‌های دائم ذهن بشری کسب می‌کند.» (دیچز، ۱۳۷۹: ۲۱۱). در این روش نقد، تأثیر ضمیر ناخودآگاه در آفرینش اثر ادبی و چگونگی بیان آن در ادبیات (کلمات و سخنان) و ذهنیات شخصیت‌ها و توصیف موقعیت‌های مؤثر در اثر (متن) مورد توجه قرار می‌گیرد و به عوامل دیگر از جمله ارزش‌های زیبایی‌شناختی و ساختاری اثر ادبی اهمیت چندانی داده نمی‌شود (ر.ک: انوشه، ۱۳۷۶: ۷۰). نقد روانکاوانه به تحلیل شخصیت‌هایی که زائیده ذهن مؤلف است، می‌پردازد. در این نگرش محوریت با افعال و گفته‌های شخصیت‌های روایت است و گاهی به دنبال تحلیل ابعاد شخصیت نویسنده یا شاعر در چهارچوب متن است؛ از این منظر هنر و ادبیات یکی از ابزارهای مهم اطلاعاتی برای روانکاو به شمار می‌آید.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

با توجه به اینکه آرمان‌گرایی، تمام افکار، عقاید، ایده‌های اجتماعی، سیاسی و حتی طرز نگاه مذهبی یک شاعر را دربرمی‌گیرد و شاعران آرمان‌گرا به مسائلی چون برطرف ساختن فقر، فساد، بی‌عدالتی طبقاتی و زدودن جامعه از تبعیض و ایجاد شهر آرمانی توجه دارند و نیز با عنایت به اینکه سیمین بهبهانی و غاده‌السمان در مقاطع زیادی از حیات هنری خود این روحيات را تجربه کرده‌اند؛ این مسئله به نوعی با روانشناسی شخصیت آنان ارتباط تنگاتنگ دارد و نیز با عنایت به حوزه شمول و گستردگی نظریات هورنای در تبیین مؤلفه‌های آرمان‌گرایی و ارتباط آن با انزواطلبی در اشعار این دو شاعر، توجه به ابعاد گسترده آرمان‌گرایی از حیث روانشناسی شخصیت ضروری به نظر می‌رسد، نیز این امر خود به شناخت هر چه بیشتر آرمان‌های جهانی زنان و مسئله زن در جامعه امروزی کمک می‌کند. از سویی دیگر جای خالی پژوهشی که به صورت کامل و در فرایندی تطبیقی به بررسی مقایسه‌ای دنیای آرمانی این دو بانوی شاعر پرداخته باشد در تحقیقات دانشگاهی کاملاً احساس می‌شود و همین مسئله نگارنده را به ضرورت انجام این تحقیق سوق داده است. پرسش‌های پیش‌رو در این جستار را می‌توان ذیل این موارد مدنظر قرار داد: این شخصیت‌ها با نقش‌های یکسان چه راه‌های تدافعی را در برابر اضطراب اساسی از خود بروز می‌دهند؟ چرا چنین راه‌های تدافعی را انتخاب می‌کنند؟ چه تیپ شخصیتی را به خود اختصاص می‌دهند؟ کمبود چه نیازی بیش از همه در آنان وجود دارد؟

۱-۲. پیشینه پژوهش

در این پژوهش بر اساس دیدگاه‌های هورنای که یکی از نظریه‌پردازان رفتارهای انزواطلبانه است، مهم‌ترین مؤلفه‌های عزلت در شعر این دو شاعر جهت فاصله گرفتن از دنیای حقیقی با پناه بردن به عالم خیالی و دنیای آرمانی، مورد بررسی قرار خواهد گرفت. مقاله حاضر برای نخستین بار و بی‌هیچ پیشینه‌ای در خصوص «رویکرد روانکاوانه به دنیای آرمانی سیمین بهبهانی و غاده‌السمان از نظر روانشناسی کارن هورنای» به بررسی نظریه کارن هورنای در ساختار اشعار این دو شاعر می‌پردازد. رضایی دشت ارژنه (۱۳۸۸) در مقاله «نقد و بررسی داستانی از جیمز توبر بر اساس دیدگاه روان‌شناختی کارن هورنای»،

بهنام‌فر (۱۳۹۲) در مقاله «نقد روان‌شناختی دیگر سیاوشی نمانده بر مبنای نظریه کارن هورنای» و شاکری (۱۳۹۴) در مقاله «تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌های سه داستان گدا، خاکسترنشین‌ها و آشغال‌دونی غلامحسین ساعدی بر مبنای نظریه کارن هورنای» از دیدگاه نقد روان‌شناختی هورنای برای تحلیل روان‌شناسانه آثار یاد شده استفاده نموده‌اند. ادیم و گلی‌زاده (۱۳۹۴) در مقاله «تحلیل شخصیت شمس و ارتباط وی با مولوی از دیدگاه روانشناسی با تکیه بر نظریه شخصیت کارن هورنای» و بهنام‌فر و طلایی (۱۳۹۳) در «تحلیل روان‌شناختی خودستایی‌های خاقانی بر مبنای دیدگاه کارن هورنای» به ساختار و مبنای نظری روانشناسی هورنای و تحلیل آن در خصوص شخصیت چند شاعر یاد شده پرداخته‌اند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. مروری مختصر بر زندگی و اندیشه سیمین بهبهانی و غاده السمان

سیمین خلیلی معروف به سیمین بهبهانی (۱۳۹۳-۱۳۰۶ ه.ش) نویسنده و غزل‌سرای معاصر ایرانی و از اعضای کانون نویسندگان ایران بود. او در طول زندگی‌اش بیش از ۶۰۰ غزل سرود که در ۲۰ کتاب منتشر شده‌است. سیمین به خاطر سرودن غزل فارسی در وزن‌های بی‌سابقه به نیمای غزل معروف شد. بهبهانی از جمله غزل‌سرایان نوگرایی است که مفاهیمی چون ترسیم جامعه آرمانی و ایده‌آل به دور از جنگ، زلزله، فقر، تن‌فروشی، آزادی بیان و حقوق برابر زنان را بسیار مورد توجه قرار داده‌است.

غاده‌السمان نیز شاعر و نویسنده سوری که بن‌مایه‌های اصلی اکثر اشعارش عشق، زن، تبعیض و ترسیم جامعه‌ای عاری از خشونت علیه زنان است؛ سال (۱۹۴۲م) در دمشق و در خانواده‌ای فرهیخته به دنیا آمد. غاده تحت نظارت و تشویق‌های پدرش روی به نویسندگی و شاعری آورد و تحصیلات دانشگاهی را تا مقطع دکتری ادامه داد. او توانست با اشعاری نغز جنگ و خشونت و جدال سنت و مدرنیته را با فریادی اعتراض‌آمیز علیه نابرابری حقوق زن و مرد و تعصبات کورکورانه به تصویر بکشد (ر.ک: رضاتاجی، ۱۳۹۱: ۱۸۲). جامعه سوریه و لبنان که غاده در آن پرورش یافت با جامعه سنتی ایران چندان متفاوت نبود. زن در هر دو، جایگاهی مشابه داشت و آن هم اینکه نگاه به او چندان نگاه خوشایندی نبود.

غاده به صورت بسیار فعالانه‌ای آرمان خویش را رهانیدن زن از تبعیض، ستم و استثمار قرار داد: «من دوست ندارم با حقایق دردناک مجامله کنم بلکه بیشتر تمایل دارم زخم را عریان کنم، لایه لایه یکی را بعد از دیگری.» (همان: ۱۳۹۱).

۲-۲. نظریه روان‌شناختی کارن هورنای

هورنای یکی از روانشناسانی بود که به مخالفت با دیدگاه فروید پرداخت و موضعی متفاوت از روانشناسی او پیش گرفت؛ او با نظر فروید در مورد نحوه شکل‌گیری شخصیت اختلاف نظر دارد. هورنای معتقد است که رشد شخصیت بیشتر به عوامل اجتماعی وابسته است تا به عوامل زیستی و ژنتیکی؛ همچنین ریشه و هسته تعارض را افراد محیط کودک در او به وجود می‌آورند؛ بدین معنی که با تحقیق و تخفیف، ترساندن، ظلم، اجحاف، سخت‌گیری، توجه نکردن به منفعت‌طلبی‌های طبیعی کودک و تمایلات خاص او، اعتماد به نفس او را متزلزل می‌کنند (ر.ک: هورنای، ۱۳۸۲: ۱۷۱).

تأثیر عوامل محیطی همچون نگرش سلطه‌گرانه، فقدان حمایت، فقدان محبت و رفتارهای متغیر نسبت به کودک سبب واکنش‌های متعدد و مختلف در وی می‌شود. به نظر هورنای، شخصیت یک فرد می‌تواند در سراسر عمر تغییر کند و هیچ‌چیز در رشد کودک کلیت ندارد. او با توجه به تأثیر شیوه رفتار والدین و پرستاران با کودک در حال رشد، ابراز می‌کند که هرگونه گرایش در کودک نتیجه رفتارهای اطرافیان و عوامل محیطی و اجتماعی است. کودک در مانده در دنیای تهدیدکننده در جست‌وجوی «امنیت خاطر» است و تنها نیروی محرک رفتار انسان، نیاز او به سلامت، امنیت، دنیای ایده‌آل و رهایی از ترس است (ر.ک: شولتز، ۱۳۷۸: ۱۷۱-۱۷۰).

هنگامی که این ترس و اضطراب تولید شده توسط اجتماع یا محیط ظاهر می‌شود، به طبع افراد روش‌های گوناگونی را برای کنار آمدن با احساس اضطراب خود به کار می‌گیرند که برخی از این شیوه‌ها ممکن است به صورت ویژگی‌های قوی در شخصیت فرد ظهور پیدا کنند و به نیاز افراد مبدل شوند (ر.ک: ورنون و کالوین، ۱۳۷۹: ۸۳). از منظر کارن هورنای تعارض‌ها و کشمکش‌های درونی هر یک از ما، ناشی از این نیاز است که در

همه افراد اعم از بهنجار یا نابهنجار وجود دارد؛ با این تفاوت که شدت این امر در افراد مختلف متفاوت است.

اشخاص بهنجار می‌توانند بعضی از این نیازها را باهم تلفیق کنند یا مکمل هم قرار دهند و از این راه کشمکش درونی خود را از میان ببرند یا لااقل از شدت آن بکاهند.

در صورتی که افراد نابهنجار این توانایی را ندارند. (سیاسی، ۱۳۸۵: ۱۲۸)

از نظر هورنای نتیجه این اضطراب اساسی شامل نیازهای ذیل می‌شود:

الف) نیاز به محبت و مورد تأیید واقع شدن یا (aFFecition and approval).

ب) نیاز به شریکی که فرد را در رسیدن به آرامش یاری رساند (a doinate partner in life).

پ) نیاز به کمال‌گرایی یا (perfectren).

ت) نیاز به موفقیت (personal achievement).

به همین دلیل هورنای نیازهای «روان‌آزردگی» را در سه طبقه یا سه گونه اساسی تقسیم‌بندی می‌نماید: شخصیت تسلیم‌گر (مهرطلب)، شخصیت جداسده (انزواطلب) و شخصیت پرخاشگر و سلطه‌طلب (ر.ک:برزگر، ۱۳۸۸: ۱۳۵-۱۳۴).

۲-۱. پناه بردن به دنیای آرمانی

فرد برای درمان بودن از شر اذیت و آزار و خشونت دنیای پیرامون منحصرأ به یکی از این سه گونه یاد شده پناه نمی‌برد، بلکه از هر سه آنها توأمان استفاده می‌کند. در هر سه حالت تدافعی یاد شده، همه انرژی فرد صرف خنثی کردن آزار دیگران و محیط اطراف می‌شود و روزه‌روز از «خود واقعی» (Real self) بیشتر فاصله می‌گیرد؛ نتیجه این اعمال، اضطراب اساسی است و فرد احساس فراگیری پیدا می‌کند و گاه به دنبال حل این مشکل در قالب جامعه آرمانی و دنیای ایده‌آل می‌گردد. (ر.ک: شولتز، ۱۳۷۸: ۱۷۶) توصیف دنیای آرمانی و تخیلی بزرگ‌ترین شاخصه چنین فردی است چرا که او در تخیل خود دنیایی می‌سازد که همه احتیاج‌های وی را برآورده می‌کند.

۲-۲-۲. خودانگاره آرمانی و کمال طلبی

دهه هاست که کمال گرایی در نظریه های روان شناختی مورد توصیف و ارجاع قرار گرفته است و به طور روزافزونی توجه محققان را به خود معطوف کرده است. اولین بار هورنای از کمال گرایی و خودانگاره آرمانی به عنوان یک ویژگی شخصیتی نام برد و آن را به صورت داشتن انتظار بیش از حد مورد نیاز از خود و یا دیگران و جوامع در موقعیتی خاص تعریف کرد (ر.ک: ابوالقاسمی، ۱۳۹۰: ۶۸).

هورنای معتقد است که انسان وقتی قسمت های اساسی روح خود، یعنی «خود واقعی» را سرکوب و محو نماید و از رشد باز دارد، به مقدار زیادی با خودش بیگانه و نا آشنا می ماند. چنین شخصی رفته رفته، در وجود خود ایده آلی می سازد که سعی دارد همیشه به آن برسد. تصور ایده آلی که شخص از خود دارد، نه تنها تصور باطل و بی جایی است، بلکه این تصور روزبه روز بزرگ تر شده و باعث از بین رفتن تمام انرژی شخص و ممانعت از به کار افتادن آن به طریق مثبت می گردد. (ر.ک: هورنای، ۱۳۸۹: ۵۵) از این رو گاه فرد خودانگار، دنیای واقعی اطراف و یا وجود خویش را بسیار نامطلوب می داند و معتقد است که باید خودانگاره آرمانی حمل نمود که در آن از خود و دنیای اطراف چهره ای بسیار مثبت و آرمانی ارائه کند. بتدریج فرد نسبت به آنچه که می خواهد یا نمی خواهد دچار سردرگمی می شود و بدون اینکه خودش متوجه شود در عالم خیال زندگی می کند؛ در نتیجه سبب احساس انفصال و جدایی فرد و عدم پیوند عینی و ذهنی بین فرد و محیط پیرامون می شود و سه پیامد را به دنبال دارد:

الف) بیگانگی از خود (self- alienation).

ب) بیگانگی از دیگران (other- alienation).

ج) بیگانگی از جامعه و نهادهای وابسته (social- alienation).

از دید هورنای این شکل بیگانگی از جامعه و پناه بردن به جامعه ای ذهنی و خیالی، با احساس ناتوانی، پوچی، بی معنایی، انکار یا رد، افسردگی و نظایر آن همراه است.

(ر.ک: گرت، ۱۳۸۰: ۱۵۸)

خودانگاره آرمانی در شاعران نیز سبب ایجاد این دیدگاه متعارض می‌شود که بین جامعه پیرامون و کمال مطلق، فرهنگ‌ها فاصله بینند؛ تا جایی که سیمین بهبهانی و غاده‌السمان هر دو به مانند منتقدان اجتماعی، بسیاری از مسائل روزگار خویش را نقد می‌کنند. سیمین و غاده از جمله شاعرانی هستند که در میان مردم زندگی کرده‌اند و با دردها و دغدغه‌های آنان آشنا هستند. دنیای این دو شاعر، دنیای اعتراض است. «این اعتراض سبب می‌شود که شاعر خود را از دیگران دور نگاه دارد و کمتر با آن‌ها در تماس باشد تا کمتر آزار ببیند و بدین ترتیب شخصیت عصبی - عزلت طلب در وجود فرد بروز می‌یابد.» (شولتز، ۱۳۷۸: ۹۴).

از دوره‌ای که سیمین و غاده به شاعری روی آوردند، تا جامعه کنونی عصر ما، زن همچنان در محدودیت است به همین دلیل انتقاد از شرایط و تبعیض‌های اجتماعی، سنت‌ها و آنچه در قالب قرارداد و کلیشه مرسوم است، سیمین و غاده را بر آن می‌دارد تا از این دایره گفتمانی بیزاری جویند و در تنهایی‌های شاعرانه از نابرابری‌ها، خیانت‌ها و ناتوانی‌های تحمیلی سخن بگویند.

سیمین بهبهانی شاعری است که از مشکلات و دردها و غم‌های جامعه خویش غافل نمانده است. سیمین در مقدمه مجموعه شعری خود به نام *جای پا* (۱۳۲۵-۱۳۳۵) آنگاه که از درد و دل‌های شاعران سخن می‌گوید معتقد است دل شاعر صحنه‌ای است که باید زندگی و جامعه اطراف خویش را در آن معرفی کند و عقیده دارد که این رنج‌ها باید چنان جان شاعر را منقلب کند که بتواند با بیان لطیف شعری، صحنه را با تمام تأثیرات و دقایقش به وضوح برای خواننده ترسیم کند و توصیفی از جامعه ایده آل ذهنی خویش ارائه می‌دهد که در آن همه چیز با دنیای واقعی فرق دارد؛ ارزش‌ها برجسته و زشتی‌ها کم است (ر.ک: بهبهانی، ۱۳۷۰: ۱۹-۱۴). سیمین از فقر، فساد، بی‌عدالتی طبقاتی، تبعیض علیه زنان خسته است. بی‌عدالتی‌های اجتماعی و حق‌کشی‌ها، فساد زنان، رفتارهای نادرست انسان‌ها، زندگی بی‌نویان و محرومان و سختی‌ها و مصائب آن توجه سیمین را بارها به خود جلب کرده است. سیمین کلیشه‌های مرسوم را مردود می‌داند و از آن دوری می‌جوید؛ در شعر

«درد نیاز» شاعر از رنج و مصیبت دختر سیه چرده ملیحی می گوید که صبح تا شب به هر سوی می دود و در برابر هر رهگذری کرنش می کند:

ای دختر فقیر سیه چرده ملیح / نام تو - ای شکفته گل کوچه گرد - چیست / در گردن برهنه چون
آبنوس تو / این مهره های آبی و گلگون و زرد چیست / در دیده درشت تو - ای دل فریب شوخ /
پنهان نشان گمشده رنج و درد چیست / دردا در این خرابه دلگیر جان گداز / هرگز تو را به منزل
مقصود راه نیست / هرگز تو را به مدرسه ای یا به مکتبی / یا دامن محبت پاکی، پناه نیست / بیدادگر
نشسته بسی در کمین تو / اما هزار حیف! کسی دادخواه نیست / نه رادمردی و نه کریم توانگری ...
(بهبهانی، ۱۳۸۵: ۲۶۶-۲۶۴)

واکنش سیمین به محیط اطراف و شرایط نامطلوب آن به صورت کمال طلبی جلوه گر می شود. تعارض بین جهان ذهنی شاعر و شیوه های ناسازگار آن با یک آرمان مطلوب، خیال پردازی های شاعرانه سیمین را در پی دارد:

وقتی که سیم حکم کند، زر خدا شود / وقتی دروغ داور هر ماجرا شود / وقتی هوا، هوای
تنفس، هوای زیست / سرپوش مرگ، بر سر صدها صدا شود / وقتی در انتظار یکی پاره استخوان /
هنگامه ای ز جنبش دم ها به پا شود / وقتی به بوی سفره همسایه، مغز و عقل / بی اختیار معده شود
بی اشتها شود / بگذار در بزرگی این مجلاب یأس / دنیای من به کوچکی انزوا شود. (همان: ۴۳۸)
خودانگاره آرمانی بر پایه دست یافتن به کمال مطلق است. سیمین در پی خلق دنیای
فرای واقعیت و جهانی امن است. شکاف بین دنیای واقعی و دنیای آرمانی، بیگانگی
فزاینده ای بین شاعر و محیط اطراف ایجاد می کند. انتقاد سیمین از جامعه و اوضاع را
می توان در این ابیات مشاهده کرد؛ آنجا که در توصیف ازدحام جمعیت فقیر برای دریافت
«جنس کوپنی» و هجوم آنان را برای دریافت قدری «جیره یک نفر» چنین توصیف
می نماید:

«یخ بسته هر دو پایم / چرا؟ / درجا بزن که یخ نزنند ... یک، دو ... که مردی از سر صف فریاد
زد شماره بیست / من درد می کند شکمم / باکیت نیست، حوصله کن، یک لحظه بعد نوبت ماست،
چیزی نمانده تا به دو بیست / ای وای، آخ آخ کمک / در حیرت و هجوم زنان / یک زن به درد
خویش گریست / این سهم تو بگیر و برو / وضع بدی ست / چشم ... ولی / دیدی که من دو تا شدم
این جیره باز یک نفری است.» (همان: ۳۰)

از دغدغه‌های غاده نیز پرداختن به مفاهیم اصیل انسانی از جمله خدا، نیستی، تنهایی، رنج، امید، طبیعت و آزادی است.

غاده‌السمان واقعیت‌ها و مشکلات را شجاعانه، آشکارا و بدون ریاکاری مطرح می‌کند و با آزادگی، شفافیت و شجاعت می‌نویسد و با تمام احساسش، عقل را بر متن حاکم می‌کند. آثار او در هر زمینه، عصبانی آشکار است زیرا وی با تیغ و خون می‌نویسد نه با قلم و دوات. (کابوا، ۱۹۹۲: ۱۲)

ابتدال بشر از جمله مضامینی است که این دو شاعر را به جست‌وجوی معنای زندگی در ناکجاآباد می‌کشاند؛ از این روست که غاده تمرد سیاسی و اجتماعی خود را هرچند که آن را در دنیای واقعی نمی‌توان به دست آورد، چنین به توصیف می‌کشاند:

«هنگامی که به طور اتفاقی بر روی این ستاره افتادم / دریافتم که حقوق من، از خوردن و آشامیدن و زادن و مرگ تجاوز نمی‌کند / پس تصمیم گرفتم که حق پرواز را نیز به آن اضافه کنم.» (غاده‌السمان، ۱۳۹۳: ۳۴)

غاده در شعر «نامه فریادخواهی» جلوه‌ای دیگر از اعتراض به دنیای عرب و شرایط حاکم بر جامعه خویش را چنین توصیف می‌کند:

«من در جست‌وجوی زنی هستم / چونان من تنها و دردناک / تا دست در دستش نهم / ما هر دو تنها زاده نمی‌شویم / بر خارزارها / و کودکان قبیله را به دنیا می‌آوریم و کودکانی که تحقیر ما را به آسمان خواهند آموخت.» (همان: ۶۵)

غاده نیز انتقادات صریح و بی‌پروای اجتماعی - سیاسی خود را آشکارا در میان اشعار خود این گونه بیان می‌کند:

«من عصیان می‌کنم بر میکروفون‌ها و شلاق مری / و عصیان می‌کنم بر دندان‌های مصنوعی در دهان‌هایی که گذشته را همانند پستان می‌چوند / من عصیان می‌کنم بر میله‌های زندان، چه از جنس طلا باشند یا از جنس پلاستیک، پیچیده در گل‌ها یا پوشیده از اژه‌ها و یخ‌های متصل به برق / عصیان می‌کنم بر محبت تصنعی سنگین‌تر از شعر و تعارف‌های تکریمی لزج / عصیان می‌کنم بر دستکش‌های سفید در دست دادن‌های چاقویی تفریحات شبانه / از مراسم بزرگداشت شام و خودکشی‌های آیینی تو خسته شده‌ام.» (همان: ۳۴)

۲-۳. عشق و نشانه‌های مهرطلبی در دنیای آرمانی

عشق و محبت از بن‌مایه‌های پربسامد ادبیات جهان است و مضامین کمابیش مشترکی را شامل می‌شود. از جمله وصل و هجران، اندوه و شوق، مضمون و مناسباتش با عاشق. از منظر روانشناسی کارن هورنای یکی از راه‌کارهایی که فرد برای حل مشکلات خویش در پیش می‌گیرد، بروز دادن شخصیت «مهرطلب» (morning toward people) است. شخصیت مهرطلب، شخصیتی رام، وابسته و پیرو دیگران است و احتیاج شدیدی به جلب محبت و تصویب دیگران دارد و می‌خواهد از هر لحاظ، دوست‌داشتنی، خواستنی و مقبول باشد. مجموع این ویژگی‌ها خودبه‌خود شخصیتی به وجود می‌آورد که همواره در جست‌وجوی عشق و جلب توجه عاشق است. (ر.ک: هورنای، ۱۳۸۲: ۱۴۸) هورنای بر این باور است که سرکوب انسان، خالی‌بودن جامعه و محیط اطراف از عشق، بر مقدار عکس‌العمل‌های او می‌افزاید. هرچه فرد محیط اطراف خویش را عاری از محبت و عشق ببیند از نظر هورنای این اجحاف، ظلم و فشار سبب پناه‌بردن او به درون و انزوای وی و ایده‌آل‌گرایی وی می‌شود؛ تاجایی که به‌دنبال یافتن دنیای مطلوب خویش می‌گردد و از همین جاست که عشق یکی از آرمان‌های مطرح شده در شعر سیمین و غاده‌السمان است. سیمین شخصیتی مهرطلب دارد و به‌دنبال دنیایی است که در آن عشق در تمامی ذراتش جاری باشد. او دنیایی را می‌جوید که در آن بتوان از خود رها شد تا بتوان در مسیر عشق گام نهاد. آرمان سیمین نیز نفی عشق‌های دروغین و رسیدن به حقیقت عشق است؛ عشقی که شاید بتوان آن را در آرمان‌شهر رؤیایی شاعر پیدا نمود:

دوست می‌دارم و بیهوده پنهان می‌کنم خلق می‌داند و من انکار ایشان می‌کنم
عشق بی‌هنگام من تا از گریبان سرکشید از غم رسوا شدن سر در گریبان می‌کنم

(بهبهانی، ۱۳۸۵: ۵۴۶)

سیمین از این دنیای آشفته در پس ذهنیت خویش شروع به ساختن آرمانی از عشق

می‌کند که نه تنها در این عشق آرمانی خللی وارد نمی‌شود بلکه نجات‌بخش او نیز هست:

میان هر رگم از عشق جوی می‌جاری است چنین که مست تو هستم چه جای هشیاری است
چو برق جستن و خندان به مرگ پیوستن جنون عشق چه زیباست گرچه بیماری است

ز شور عشق چه زیاست گرچه بیماری است به حالتی است که فارغ ز خواب و بیداری است
(همان: ۴۱۹)

عشق آرمانی که در ذهن سیمین است تصویرهایی خیالی است که بیشتر ساخته فکر
اوست و در واقعیت‌های جاری زندگی ریشه ندارد چرا که در دنیای حقیقی هوس جای
عشق را می‌گیرد و لقمه‌ای نان خیالی، اندیشه زن را به خود مشغول می‌سازد:
در جان مردها هوس و شور می‌دمد زیبایی نهفته به زنگار گرد تو
وان سکه‌ای که گاه به دست تو می‌نهند پاداش حسن توست نه درمان درد تو
(همان: ۲۶۵)

تصویری که سیمین از عشق ارائه می‌دهد، در اینجا حقیقتی است که در جامعه و دنیای
اطراف مشاهده می‌کند از این رو برای غلبه بر ترسی فراگیر از خالی شدن جهان از عشق،
واقعیت را به حیطه تخیل می‌کشاند و آرمان‌گرایانه از عشقی دم می‌زند که طالب آن است
اینجاست که خطاب به عشق می‌گوید:

همیشه در خیال من، ز شعله گرم‌تر تویی
چه گرم دوست دارمت، اجاق سرد اگر تویی
نه آتشی که بی‌هنر، به تاب شعله بیندت
زبانۀ هنر بلبی، زبان شعله‌ور تویی
چو نارون به سایه‌ها، امید رهگذر تویی

(همان: ۶۸۱)

غاده‌السمان نیز که شخصیتی «مهرطلب» دارد، عشق را به شدت در اشعارش ستایش
می‌کند «عشق یکی از راه‌های مبارزه او در برابر مرگ است؛ عشقی که از زمان کودکی با
آن مأنوس بوده است.» (کابوا، ۱۹۹۲: ۱۵). غاده در شعری به نام (زنی عاشق در ژرفای سبو)
در شهر خالی از عشق پاریس به دنبال عشق حقیقی می‌گردد:

«در میان ازدحام و شادی‌های غریبه‌ها قدم می‌زنم / در حالی که هیچ‌کس را نمی‌شناسم / همچون
پالتویی که آن را در گنجۀ رستورانی شلوغ جا داده‌اند / در حالی که همسایه‌هایش را نمی‌شناسد /
هان! اینک من تنها و مهجور / مانند دانه بسته‌ای فراموش شده در ژرفای پستویی بزرگ و برجامانده

به نام پاریس / ای مسافر دور از وطنی که فراموش نشده‌ای / سرزمین پاریس / از عشق تو تهی است /
 تو را می‌بینم که آرام میان مردمک چشم و پلک‌هایم می‌خرامی. «غاده‌السمان، ۱۳۷۹: ۱۳۱»
 این ابیات نشان می‌دهد که می‌توان در ذهن و جهان ایده‌آل و آرمان‌گرای شاعر به
 عشق صادقانه دست یافت و این مضمون دست یافتنی را چنان که شاعر اشاره می‌کند جز
 در میان «مردمک چشم و پلک‌ها» که تصور و تخیل شاعرانه غاده را می‌رساند،
 قابل دسترسی نیست.

غاده، بر عشقی که حاصل دوات و جوهر و به شکل نامعقول و سنتی است می‌تازد و در
 طلب دنیایی است که به صورت سنت‌شکنا به مسئله عشق و ازدواج بنگرد.
 «گویی من پیوند زناشویی‌ام را / بر دوات بسته‌ام و شهودم، ورق‌هایم بودند... / با تو تا پایان
 جهان شنا می‌کنم / کشف می‌کنم که ما همواره درون دواتیم / بنشین و از قلم نامرئی بر حذر باش /
 که صورت جلسه را در درون سرم رقم می‌زنند.» (همان: ۷۴)
 آرمان غاده تغییر سنت‌های تغییرناپذیر جامعه خویش در مورد عشق و ازدواج است و
 آرمان وی دستیابی به جهانی است که در آن زندگی و ازدواج زن با رعایت حقوق انسانی
 رقم بخورد.

«شاید من بیش از آنکه سزاوار است / زنی هستم که می‌خواهد / به راستی زندگی را دریابد / و
 در میان رازهای این دشت تاریک / در پی جایگاه‌ها بگردد چه کسی با عصیان نیشان بر سرم
 می‌کوبد / تا برق حقیقت را در چشمانم بدرخشاند.» (همان: ۱۸)

مهرطلبی و تمایل به عشقی حقیقی با ایده‌آل‌گرایی در شعر غاده پیوندی تنگاتنگ
 برقرار می‌کند. او به دنبال عشق اصیل انسانی است و می‌خواهد عشق در جهانی آرمانی پلی
 میان انسان و کمال او باشد و موانع درونی را که مانع تفاهم و گفت‌وگو میان انسان‌ها
 می‌شود بردارد، بر اساس چنین باوری است که می‌سراید:

«دوست می‌دارم / اما متنفرم از اینکه مرا در بند کنی / همان‌گونه که رودخانه متنفر است / از
 اینکه مسیرش او را در بند کند / در یک نقطه... دوست دارم / اما تو نمی‌توانی مرا در بند کنی /
 همان‌گونه که آبشار موفق نمی‌شود، رودخانه را در بند کند / و دریاچه و ابر شکست می‌خورند / و
 سد شکست می‌خورد.» (همان: ۱۰)

اسارت به واسطه ازدواج از موتیف‌های پربسامدی است که شاعر را وا می‌دارد تا علیه جامعه خویش اعتراض نماید.

۲-۲-۴. آرمان‌گرایی و عزلت‌طلبی

هورنای معتقد است انزوای طلبی و عزلت‌گرایی در حقیقت یکی از ساختارهای اساسی تضاد در درون آدمی است و به نوعی وسیله دفاعی محسوب می‌شود تا فرد به دلیل نیافتن ساختار روانی مناسب خویش در جهان پیرامون به کمک این انزوای طلبی به درون‌گرایی پناه ببرد و از واقعیت‌ها به جهان ذهنی و گوشه‌گیری و ایده‌آل‌گرایی فکری روی آورد (ر.ک: هورنای، ۱۳۸۹: ۴۸-۴۹).

درواقع اولین مرحله بیگانگی اجتماعی فرد آن است که وی خود را در برابر ساختارهای جامعه به صورت منفعل می‌بیند و توانایی رفتار در درون این ساختار اجتماعی را ندارد و قادر به تغییر آن نیست. فرد در این مرحله از جامعه و از نظام مسلط آن مأیوس می‌شود (ر.ک: اسکارپیت، ۱۳۸۶: ۵۹). در این حالت یکی از راه کارهایی که فرد بدان پناه می‌برد آرمان‌شهر است.

سیمین شاعری بیگانه از خویش و جهان است که آگاهانه و ناآگاهانه می‌کوشد از جهان فاصله بگیرد؛ او در شعرهایش احساس نیاز به خلوت و پناه بردن به دنیای مطلوب ذهنی را بارها مورد توجه قرار داده است؛ تا جایی که انزوا و تنهایی را می‌توان بارزترین خصوصیات عاشقانه‌ها و سروده‌های سیمین دانست.

سیمین به واسطه شرایط اجتماعی و خانوادگی و مادر فرهیخته‌اش، با فعالیت‌های اجتماعی و حقوق زنان در جامعه، آشنایی داشت و با توجه به اینکه رشته تحصیلی‌اش در دانشگاه حقوق قضایی بود، به فعالیت‌های اجتماعی و دفاع از حقوق زنان، رویکردی معتدل و خالی از تعصب داشت و به افراط و تفریط دچار نشد اما نمی‌توانست به ضدیت با جامعه پیرامون خویش نپردازد. سیمین آرام‌آرام و از سر حوصله به جدال با سنت‌های جامعه پرداخت. (زرقانی، ۱۳۸۴: ۳۸۲)

برای سیمین دیدن رنج‌ها و دردهای فردی و اجتماعی، از بین رفتن عدالت و غیره، سبب از خود بیگانگی‌های فردی در شاعر می‌شود. درون‌مایه اشعار سیمین نیز سخن از نابودی پاکی و انسانیت است؛ سیمین هم‌نوا با کارگران، دهقانان، زنان کارگر، دختران قالیباف،

کودکان آواره، مطرودانی چون معتادان، دزدان، لوطیان و ... در روزگار مدرنیته ایرانی از این فضای غم‌آلود به جامعه‌ای آرمانی پناه می‌جوید. روزگاری که کشور در آتش جنگ و درگیری می‌سوزد، اوضاع غم‌انگیز جامعه خویش را چنین به تصویر می‌کشد.

«خانه ابری بود روزی / خانه خونین است اینک / می‌کشد در خون، پلنگ پیر، آهوی جوان را / وحشت قانون جنگل، تهمت دین است اینک / نوعروسان بلوراندام بازو مرمری را / حجله گور است و خاک تیره بالین است.» (بههانی، ۱۳۸۵: ۲۱۲)

سیمین خود را در برابر ساختارهای اجتماعی جامعه به صورت منفعل می‌بیند و از این رو توانایی تغییر در شرایط پیش آمده را ندارد و از جامعه و محیط اطراف مأیوس است. این عزلت، شاعر را هر چه بیشتر در پیله انزوا فرومی‌برد:

«آه / آرامش / چیست رنگت، چیست؟ / حسرت چشم است، امتحانش نیز / زرد یا نیلی / سبز یا آبی / خسته از سرخم / از گمانش نیز.» (همان: ۲۸۴)

در شعر معاصر عرب، غاده‌السمان نیز همانند سیمین از جمله افرادی است که زبان او بیانگر اندیشه‌های وی در مخالفت با جامعه مردسالار، اعتراض به وضعیت نامطلوب زنان و اصالت دادن به تجربه‌های زنانه در تقابل با گفتمان مسلط مردانه است و گسترش و رواج آثار غاده‌السمان در میان مردم ناشی از نازک طبعی، قدرت بیان، صداقت گفتار و جسارت او در طرح حقایق است.

در شعر غاده، خواننده افزون بر کلمات زیبا و گویا و تصاویر طرب‌انگیز، اندیشه ژرفی را می‌یابد که ریشه در میراث فلسفی دارد و از سوی دیگر با رویکرد روانکاوانه‌ای نسبت به رنج‌ها و آرزوهای بشریت مواجه است که به دستاوردهای روان‌شناسانه نزدیک‌تر است. (ر.ک: غاده‌السمان، ۱۳۷۷: ۷) درونمایه اشعار غاده‌السمان حدیث زوال و تباهی ارزش‌های انسانی است به همین سبب در شعر او روحی از ناامیدی، بی‌اعتمادی، ناباوری و بی‌اعتقادی به دنیای اطراف موج می‌زند.

ای یار روزگار غریبی است

مرا در صدف عشقت پنهان کن

و در به رویم استوار بیند

(غاده‌السمان، ۱۳۷۷)

در جامعه عرب زن مورد بی‌مهری‌های فراوان واقع شده است. جامعه سوریه و لبنان که غاده‌السمان در آن پرورش یافته و زیسته است، نگاه به زن چندان نگاه خوشایندی نبود، خاصه که آن زن، روشنفکر و فرهیخته نیز باشد. غاده که سنت‌شکن شعر عرب است، از دنیای اطراف بیزاری می‌جوید و عزلت خویش را از جهان با وجود حضور فعال و پویای خویش در عرصه نویسندگی با ترسیم و توصیفی از شهر آرمانی نشان می‌دهد.

جهان پیشینم را انکار می‌کنم

جهان تازه‌ام را دوست نمی‌دارم

پس گریزگاه کجاست؟

(غاده‌السمان، ۱۳۸۳: دو چشم فرنگی)

غاده با به‌کارگیری نماد «ستاره» در شعر «زنی عاشق با ستاره‌ای در جیبش» به دوران کودکی و معصومیت ازدست‌رفته خود پناه می‌جوید. آرمان‌گرایی شاعر برای دستیابی به دنیایی آکنده از صلح‌طلبی او را به سمت دوری از دنیای کنونی و پررنگ شدن شخصیت «عزلت‌طلب» سوق می‌دهد:

«آن ستاره که پنهانی احساسش می‌کنم/ در حالی که بر قطار سرداب‌ها سوارم/ و پیرامونم چهره است و چهره همه فتوکی مکرر نومی/ و از پله‌های مترو بالا می‌روم/ و از میان شهرها و بی‌خانمان‌ها می‌گذرم/ و دود سیگارم را/ در چهره برف سرفه می‌کنم/ و سیلی‌های بادهای غربت را/ بر گونه‌ام می‌بینم و... به دوستم می‌اندیشم/ با دست‌های سنگ شده بر گذرنامه‌ها و اوراق اقامت و پروانه کار.../ و در میان خش‌خش پالتو پوستی یخ‌زده‌اش می‌شنوم صدای خردشدن و سقوط آلپ و پیرنه را/ درحالی‌که درباره مالیات‌ها، اعتصاب‌ها و ایدز و سگان مرده سخن می‌گویند/ و من چونان صراحی رنگارنگ فنیقی درهم می‌شکنم/ آنگاه ستاره را در جیبم احساس می‌کنم و بیدار می‌شوم... چه کنم تا بعد از مرگ مکرر ادامه دهم/ از آن ستاره بی‌پرس ز که همواره در درخشش است/ چونان چشمک دخترکی آسوده/ در آغوش دهکده فراموش نشده‌اش.» (غاده‌السمان، ۱۳۹۷: ۳۶)

شروع دوران مدرنیته و جامعه سرمایه‌داری همچنان که به جلو پیش می‌رود، چالش‌های اساسی را برای افراد جامعه به وجود می‌آورد. چالش‌هایی که ممکن است فرد را از جامعه دور کند و در نهایت نوعی انزوا و تنهایی را به همراه ترسیم دنیای آرمانی برای او رقم بزند. از جمله چالش‌های اساسی مدرنیته، یأس اجتماعی یا مرحله سرخوردگی از جامعه و پناه بردن به عالم خیالی و آرمان‌شهر ذهنی است.

۳. نتیجه‌گیری

هورنای شخصیت را وابسته به عوامل اجتماعی می‌داند که تأثیر عوامل مادرزادی در آن بسیار اندک است. وی معتقد است که اگر در دوران کودکی، اموری همچون تفاهم، احساس ایمنی، محبت، گرمی و صمیمیت وجود داشته باشد، مانع از پیدایش روان‌رنجوری می‌شود. عامل اصلی که موجب شکل‌گیری روان‌رنجوری می‌شود اضطراب اساسی است. براساس آنچه که از زندگی سیمین‌بهبهانی و اغاده‌السمان می‌دانیم، به روشنی می‌توان دریافت که شخصیت روان‌رنجوری که در اشعارشان نهان است، حاصل تجربه‌های تلخ دوران کودکی و تأثیر عوامل محیطی همچون نگرش سلطه‌گرایانه، عدم حمایت، فقدان محبت و غیره می‌باشد.

حاصل تحقیق نشان می‌دهد که هر دو شاعر آرمان‌گرا در عرصه مضمون، با تکیه بر شخصیت «عزلت‌طلب» و شخصیت «مهرطلب» هورنای، از کلیشه‌های اجتماعی روزگار و پارامترهای عاشقانه‌ای که زن را به انحصار و انقیاد می‌کشاند، بیزاری جسته‌اند و از آنجا که دنیای پیرامون را برای اصالت‌دادن به تجارب و احساسات زنانه، دنیایی فاقد صلاحیت می‌دانند، مهم‌ترین راه تدافعی آنان در مقابله با اضطراب اساسی، دوری‌گزینی و کوچ به دنیای آرمانی است. آن‌ها به نوعی در جست‌وجوی آرمان‌شهر رؤیایی خویش به دنیای درون و عوالم کودکی یا ذهنی خویش پناه می‌برند. با توجه به اینکه هر دو شاعر زن هستند و محدودیت‌های حاکم بر زنان و تبعیض‌ها و جامعه نابرابر را لمس کرده‌اند، دنیای آرمانی مشترک، آن‌ها را به هم نزدیک کرده است. با نگاهی به اشعار ارائه شده، به روشنی

می‌توان دریافت که مشکلات اجتماعی و دردهایشان، پیوند تنگاتنگی با هم دارد. این دو شاعر آرمان‌گرا در لابه‌لای اشعار خود درصدد ترسیم دنیایی آرمانی هستند که بن‌مایه‌های اصلی آن را آزادی، عدالت، برابری زن و مرد و عشق تشکیل می‌دهد. اندیشه‌های آرمانی شاعران گاهی علاوه بر آشکارساختن اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، نشانگر طیف وسیعی از شخصیت و عوامل درونی آنان است. با توجه به شعر این دو شاعر نوپرداز گاه این اندیشه‌ها درصدد ترمیم و بهبود جامعه هستند و گاهی نیز این امر خود به شناخت هر چه بیشتر آرمان‌های جهانی زنان و مسئله زن در جامعه امروزی کمک می‌کند.

کتابنامه

- ابوالقاسمی، عباس. (۱۳۹۰). *روانشناسی کمال‌گرا*. چاپ دوازدهم. تهران: آگه.
- اسکارپیت، روبر. (۱۳۸۶). *جامعه‌شناسی ادبیات*. ترجمه مرتضی کتبی. تهران: سمت.
- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *دانشنامه زبان و ادب فارسی*. تهران: سمت.
- برزگر، ابراهیم. (۱۳۸۸). *روانشناسی سیاسی*. تهران: سمت.
- بهبهانی، سیمین. (۱۳۷۰). *جای پا*. چاپ چهاردهم. تهران: زوار.
- بهبهانی، سیمین. (۱۳۸۵). *مجموعه اشعار*. تهران: نگاه.
- دیچز، دیوید. (۱۳۷۹). *شیوه‌های نقد ادبی*. ترجمه محمدتقی صدقیانی و غلامحسین یوسفی. تهران: علمی.
- رضاتاجی. مرجان. (۱۳۹۱). «مقایسه تطبیقی حضور عشق در شعر شمس لنگرودی و غاده‌السمان». *فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی*. شماره ۱۴، صص ۱۹۲-۱۷۵.
- زرقانی، سید مهدی. (۱۳۸۴). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. تهران: ثالث.
- سیاسی، علی‌اکبر. (۱۳۸۵). *نظریه‌های شخصیت*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.
- شولتز، دوان. (۱۳۷۸). *نظریه‌های شخصیت*. ترجمه یوسف کریمی و همکاران. تهران: ارسباران.
- غاده‌السمان. (۱۳۷۷). *غم‌نامه‌ای برای یاسمن‌ها*. ترجمه عبدالحسین فرزاد. تهران: چشمه.
- غاده‌السمان. (۱۳۷۹). *زنی عاشق در میان دوات*. ترجمه عبدالحسین فرزاد. تهران: چشمه.

- غاده السمان. (۱۳۸۳). *ابدیت؛ لحظه عشق*. ترجمه عبدالحسین فرزاد. تهران: چشمه.
- غاده السمان. (۱۳۹۳). *خم‌نامه‌ای برای یاسمن‌ها*. ترجمه سعید سعید پور. تهران: چشمه.
- غاده السمان. (۱۳۹۷). *علیه تو اعلان عشق می‌دهم*. ترجمه عبدالحسین فرزاد. تهران: چشمه.
- کابوا، دی پاولا. (۱۹۹۲). *التمرد والالتزام فی ادب غاده السمان*. ترجمه نورا السمان وینکل. بیروت: دارالطیبعه.
- گرت، استفانی. (۱۳۸۰). *جامعه‌شناسی جنسیت*. ترجمه کتابیون بقایی. تهران: نشر دیگر.
- هورنای، کارن. (۱۳۸۲). *تضادهای درونی ما*. ترجمه محمدجعفر مصفا. چاپ سوم. تهران: طرح نو.
- هورنای، کارن. (۱۳۸۹). *تعارض‌های درونی ما*. ترجمه مریم وتر. تهران: علم.
- ورنون، نوردبی و کالوین، هال. (۱۳۷۹). *راهنمای زندگی‌نامه و نظریه‌های روانشناسان بزرگ*. ترجمه احمد به‌پژوه و رمضان دولتی. تهران: تربیت.

Journal of Comparative Literature

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

Study of Poetic Features of Shamloo and Nizar Qabbani's Works Based on the Theory of Metaphoric poles and Metonymic poles by Jacobsen*

Somayeh Aghababaei¹, Zohreh Ghorbani Madavani²

1. Introduction

What is examined in this article is the method of selection and composition on the 'paradigmatic axis' and 'syntagmatic axis' in the poetry of the contemporary Persian poet 'Shamloo', and the Arabic poet 'Nizar Qabbani' from a linguistic point of view. The aesthetics method used by these two poets should be examined and compared. With this goal, we have explained the study of literature from a linguistic point of view and we have examined the book *Aida in the mirror* from Shamloo's poem and *Belqis* from Nizar Qabbani's poem. The results show that Shamloo wrote his poem in such a way that the understanding of each verse depends on the reader's thinking and his achievement of the poet's choices from paradigmatic axis, while ~~the audience~~ in Qabbani poems ~~is often~~, the poet's compositions are on the axis of companionship, and this factor has made it easy to understand the poems and their concepts. Finally, Shamloo's inclination towards the selection process on the paradigmatic axis causes a special

*Date received: 30/06/2020

Date accepted: 05/12/2020

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Allameh Tabataba'i, Iran:agababaisomaye@yahoo.com (~~Corresponding author~~)

2. **Corresponding author:** Assistant Professor of Arabic Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, University of Allameh Tabataba'i, Iran:zghorbani@atu.ac.ir

atmosphere such as creating implicit meanings in the verses, complexity, ambiguity, meaning and distance from each other, and Qabbani's inclination towards the combination process causes the explanation of the poems, the proximity of the meaning and the instance and Easy to understand poems.

2. Methodology

In this article, first, Jacobsen's theory about function of linguistic and his definition of the 'paradigmatic axis' and 'syntagmatic axis' of language are described. Then, by explaining the function of these two poles in the poetry of Shamloo and Nizar Qabbani, the difference between the performance of these two processes in the poetry of these poets will be examined and compared. In the following, the industries that operate on the 'paradigmatic axis' and 'syntagmatic axis' will be examined. Speech figures such as 'simile', 'metaphor' and 'irony', which create implicit meanings, are on the. The paradigmatic axis. Speech figures of 'ambiguity', 'paradox', 'antonymy', 'Synonyms' and types of "paralelism" are on the syntagmatic axis and further explain the meaning of the phrase. An example of the performance of each of these. Speech figures has been analyzed in a book of poems by two contemporary poets, Shamloo and Nizar Qabbani, which are given below for examples of these poems. In fact, the purpose of this article, after achieving the type of metaphoric poles and metonymic poles in the poems of these two contemporary poets in Persian and Arabic, is to analyze the stylistic features of contemporary poetry based on these two metaphorical and virtual poles.

3. Discussion

Based on the analyzes, we find that the use of the "paradigmatic axis" and "syntagmatic axis" in Shamloo's poetry tends to the paradigmatic axis with a difference of 6%. Although the percentage achieved is not high, but it can be significant in examining the poet's style. The statistics obtained from Qabbani's poems also show his tendency towards the combination process. Shamloo, by using metaphor, and irony according to choice, shows the ultimate function on the paradigmatic axis in verses, and with these works, it creates implicit meanings in verses, and on the other hand, by using ambiguity and paradox, and antonymy, they have presented the

ultimate performance on the syntagmatic axis in parallel with the paradigmatic axis in each clause and explained their meaning. The lack of significant parallelism in Shamloo poems has caused the relative tendency of these poems to the paradigmatic axis. While the widespread use of the phonological parallelism, along with simile in Qabbani's poems, has made it easier to understand his verses and tend towards the combination process. Uses and functions of the paradigmatic axis and syntagmatic axis have included the complexity of his poetry. Whereas in Qabbani's poems, the performance of the Sensory sides of similes has caused the proximity of the referent and signified and finally the easy access of the audience to his choices. The ironies used in the verses of these two poets, although they have caused an implicit meaning in the verses, have been selected in such a way that the reader, in dealing with their combination on the paradigmatic axis, reaches the same choice as the poet Has chosen based on the axis. Carefully in the verses under consideration, we find that Shamloo mentions in a poem an almost single subject: "This unity has increased the subject of the vertical connection of the verses with each other. In other words, the poet has selected a single theme from among the themes in Persian poetry on the paradigmatic axis and has combined it on the syntagmatic axis of poetry.

4. Conclusion

Based on the analysis of the research, it can be concluded that in each of the studied sections of Shamloo and Qabbani poetry, the two 'paradigmatic axis' and 'syntagmatic axis' have acted together. The tendency towards the performance of the selection process on the 'paradigmatic axis' in Shamloo poems has caused the distance between the signified and the referent, as well as the increase of the implicit meanings in the text and the difficulty of the meaning of the text. While the tendency to the performance of the combination process on the 'syntagmatic axis' in Qabbani poems has caused the approach to the signified and the referent and easy understanding of the meanings of the verses.

Performance of Speech figures such as synonym, parallelism, simile, sensory direction of similes and metonymy on the 'syntagmatic axis' in Qabbani poems in proportion to contemporary Arabic poetic features such as simplicity of poems and easy understanding of meanings, use

of everyday topics, etc. In Shamloo poems, in accordance with the characteristics of contemporary Persian poetry such as its generality, dealing with worldly issues, the use of words and combinations of modern Persian language, the freedom to use all words, the existence of natural literary speech figures, music and natural tone And the language is familiar to people, which indicates the performance of the process of composition in the poems of these two poets. Therefore, the function of the metaphoric poles and metonymic poles in the poems of these two poets has made the verses easier and their direct understanding by the audience.

In Shamloo poems including the performance of figures of speech such as irony, metaphor and simile with a tendency towards rational parties on the paradigmatic axis in proportion to the characteristics of referring to private issues of life, intense attention to social and political issues, ambiguity, similes and new metaphors, emphasize the use and importance of the symbol, and the creation of new relationships between the sensible and the rational, and in Qabbani's poems the performance of these figures of speech in proportion to the characteristics of contemporary Arabic poetry such as the variety of rhetorical methods, exaggeration in the use of imagination and style, to take refuge in the symbol in the structure of the ode is to hide the meaning, complexity and ambiguity. These proportions in the poems of these two poets express the performance of the selection process. The function of the metaphorical pole and the selection process in the poems of these two poets has caused secondary meanings in the text and difficult understanding of the verses by the audience. Finally, based on the statistics and frequency of figures of speech based on selection and combination processes, we found that the frequency of application of the combination process in Qabbani poems is higher than the selection process, in Shamloo poems, the frequency of the selection process is higher. Therefore, the tendency to use the combination process in the syntagmatic axis in Qabbani poems has made his poetry easier and the tendency to use the selection process in the paradigmatic axis in Shamloo poems has caused the complexity of his poetry.

Keywords: Metaphorical pole, Metonymic pole, Language function, Roman Jacobsen, Shamloo, Nizar Qabbani.

References [In Persian]:

- Aghababaei, S. (2015). *Conceptional stylistics: Comparative analysis of style in artistic creations (architecture, painting, calligraphy) in Hindi school period*. Allameh-Tabatabai University.
- Anousheh, H. (1997). *Dictionary of Persian literature*. Tehran: Printing and Publishing Organization.
- Bahar, M. (1990). *Stylistics or the history of the evolution of Persian prose* (Vol. 1). Tehran: Amirkabir Publishing Institute.
- Baloo, F. (2016). A look at the poetics of poetry in the thought of Ahmad Shamloo and Nizar Qabbani. *Journal of Comparative Studies in the Language and Literature of Nations*, 2 (7), 73-89.
- Bertens, J. (2005). *Literary theoretical foundations* (M. Abolghasemi, Trans.). Tehran: Mahi Publishing.
- Dastgheib, A. (1992). *A critique of Shamloo's works by Dastghib*. Tehran: Arvin.
- Faller, R., et al. (2002). *Linguistics and literary criticism* (M. Khozan, & H. Payendeh, Trans.). Tehran: Ney Publishing.
- Ghiasi, M. (1989). *An introduction to structural stylistics*. Tehran: Shole Andishe
- Gholamrezaei, M. (2002). *Stylistics of Persian poetry: from Rudaki to Shamloo*. Tehran: Jami
- Goli Chenari, P. (2015). *A comparative study of the element of color in the poems of Ahmad Shamloo and Nizar Qabbani*. (Unpublished master's thesis). ef-Imam Khomeini International University.
- Heidari, R. (2011). Approaches to contemporary Arabic poetry, *Dorre Dari*, 1 (1), 61-81.
- Kazazi, M. (1989). *Aesthetics of Persian speech (1) - fiurative language*. Tehran: Markaz Publishing.
- Mojabi, J. (2001). *The morning mirror of humor and epic in Shamloo poetry*. Tehran: Fasle Sabz.
- Pashaei, Askari (1999). *The names of all your poems: The life and poetry of Ahmad Shamloo*. Tehran: Sales.
- Pournamdarian, T. (1995). *Travel in May, a reflection on the poetry of Ahmad Shamloo*. Tehran: Negah.
- Safavi, K. (2011). *An intriduction to linguistics in the study of Persian literature*. Tehran: Emi.

- Safavi, K. (2011). *From linguistics to literature, prose* (Vol. 1.). Tehran: Surah Mehr Publications.
- Safavi, K. (2011). *From linguistics to literature, verse* (Vol. 1.). Tehran: Surah Mehr Publications.
- Salahi Moghaddam, S., & Asgharnejad Farid, M. (2013). Themes of social lyric poetry in the poems of Nizar Qabbani and Ahmad Shamloo. *Journal of Comparative Literature Studies*, 7 (26), 69-89.
- Salimi, A. (2006). Ambiguity and complexity in contemporary poetry. *Journal of the Faculty of Literature and Humanities, Ferdowsi University of Mashhad*, 39 (1), 25-38
- Saussure, F. (1999). *Course in general linguistics* (K. Safavi, Trans.). Tehran: Hermes.
- Shafiee Kadkani, M. (2004). *Contemporary Arabic poetry*. Tehran: Sokhan.
- Shamisa, S. (2007). *Stylistics of Persian poetry*. Tehran: Mitra.
- Shamisa, S. (1995). *Fiurative language*. Tehran: Ferdows Publishing.
- Shamloo, Ahmad (2008). *Collection of works, book I: Poems*. Tehran: Negah.

References [In Arabic]:

- Adonis, A. (1985). *Poetry politics*. Beirut: Dar Al-Adab.
- An Applied Reading in The Ode of Bilqis by Nizar Qabbani. Retrieved from: <<https://www.addustour.com/articles/22384>>
- Badida, R. (2010). *Stylistic structures in elegy of Belqis by Nizar Qabbani*. (Unpublished master's thesis). *Hadj Lakhdar Algeria University, Batna*.
- Eida, A., & Intisar, A. (2016). *The same sadness in the Ode of Bilqis by Nizar Qabbani* (Unpublished master's thesis). the University of Al-Arabi Al-Tebesi, Tebessa.
- Fahmi, A. (2016). *The Ode of Bilqis by Nizar Qabbani (derasa al-tahlilieh samaia le-rifatir)*. Kalijaka: Faculty of Arts and Cultural Sciences.
- Fouad, N. (2009). *Characteristics of modern poetry*. Damascus: The House of Arab Thought.
- Haddad, Q. (2000). *Poetic works* (Vol. 2). Beirut: The Poetry Encyclopedia.
- Jayyousi, S. (2001). *Trends and movements in modern Arabic poetry* (A. Lu'loua, rans.). Beirut: Center for Arab Unity Studies.

- Meriden, A. (1971). *Movements of poetry in the modern era*. Damascus: Riyadh Publishing.
- Muhammad Al-Oghoud, A., (2002). *The thumb in modern poetry*. Kuwait: The Science of Knowledge.
- Qabbani, N. (2013). *The complete works of the poet, Nizar Qabbani, poet of love and revolution* (1st ed.). Baghdad: Hani Library.
- Rashid, Ziab, Daoud, & Jumana, Ibrahim. (2015). The stylistic features in the Ode of Bilqis by Nizar Qabbani. *Journal of Studies in Arabic Language and Literature*, 20, 51-70.
- Talebi Karah Qashlaqi, Jamal (2016). Phonological and semantic analysis in the Ode of Bilqis by Nizar Qabbani, an approach the phonemic criticism method. *Journal of the Iranian Society for Arabic Language and Literature*, 40, 79-98

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بررسی ویژگی‌های شعری شاملو و نزار قبانی با تکیه بر نظریهٔ زبانشناسی قطب‌های استعاری و مجازی یا کوبسن*

سمیه آقابابائی^۱

زهرة قربانی مادوانی (نویسنده مسئول)^۲

چکیده

آنچه در این مقاله مورد بررسی قرار می‌گیرد، نحوهٔ انتخاب و ترکیب بر روی «محور جانیشینی» و «محور هم‌نشینی» در شعر دو شاعر معاصر فارسی «شاملو» و شاعر عرب «نزار قبانی» است تا از منظر زبان‌شناسی، شیوه‌ی زیبایی‌آفرینی این دو شاعر بررسی و مقایسه شود. در راستای این هدف به تبیین بررسی ادبیات از دیدگاه زبان‌شناسی پرداخته و دفتر «آیدا در آینه» از شعر شاملو و «بلقیس» از شعر نزار قبانی را بررسی کرده‌ایم. نتایج به دست آمده حاکی از آن است که شاملو شعر خود را به گونه‌ای نوشته کرده است که درک هر بیت در گرو اندیشیدن خواننده و دستیابی وی به انتخاب‌های شاعر از روی محور جانیشینی است؛ درحالی‌که مخاطب در اشعار قبانی غالباً با ترکیب‌های شاعر بر روی محور هم‌نشینی روبه‌رو است و همین عامل سبب درک آسان اشعار و مفاهیم آن شده است. در نهایت گرایش شاملو به سمت فرایند انتخاب بر روی محور جانیشینی، سبب ایجاد فضای خاصی چون ایجاد معانی ضمنی در ابیات، پیچیدگی، ابهام، دوری مدلول و مصداق از یکدیگر و گرایش قبانی به سمت فرایند ترکیب سبب توضیح ابیات، نزدیکی مدلول و مصداق و درک آسان ابیات شده است.

واژه‌های کلیدی: قطب استعاری، قطب مجازی، نقش‌های زبان، رومن یا کوبسن، شاملو، نزار قبانی.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۴/۱۰

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

(DOI): 10.22103/jcl.2021.16120.3105

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. somayyehaghabaee@yahoo.com

۲. استادیار زبان و ادبیات عربی دانشگاه علامه طباطبائی، تهران، ایران. zghorbani@atu.ac.ir

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

از دید یاکوبسن می‌توان هر سخن را به دو قطب استعاری و مجازی تقسیم کرد و در نهایت آن را شیوه‌ای برای تشخیص سبک‌های ادبی و هنری در نظر گرفت؛ بنابراین گرایش به قطب‌های مخالف استعاره و مجاز به عنوان وجه غالب، مرزبندی مشخصی را میان سبک‌ها ایجاد می‌کند. بر این اساس در این مقاله ابتدا نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن و تعریف وی از قطب مجازی و قطب استعاری زبان شرح داده می‌شود، سپس با توضیح عملکرد این دو قطب در شعر شاملو و نزار قبانی، تفاوت عملکرد این دو فرایند در شعر این شاعران بررسی و مقایسه خواهد شد؛ در ادامه صناعاتی که بر روی محور جانشینی و محور هم‌نشینی عمل می‌کنند بررسی خواهند شد. صناعاتی چون «تشبیه بلیغ»، «استعاره» و «کنایه»، که معانی ضمنی ایجاد می‌کنند بر روی محور جانشینی قرار گرفته‌اند. صناعات «ایهام»، «پارادوکس»، «تضاد»، «مراعات‌النظیر» و انواع «توازن» بر روی محور هم‌نشینی قرار گرفته و معنی مصرع را بیشتر توضیح می‌دهند.

نمونه عملکرد هر یک از این صناعات در یک دفتر از شعر دو شاعر معاصر شاملو و نزار قبانی تحلیل شده است که در ادامه برای نمونه بندهایی از این اشعار آمده است. در واقع هدف این مقاله بعد از دستیابی به نوع عملکرد قطب‌های استعاری و مجازی در اشعار این دو شاعر معاصر در زبان فارسی و زبان عربی تحلیل ویژگی‌های سبکی شعر معاصر بر اساس این دو قطب استعاری و مجازی است. لازم به ذکر است که دفتر انتخاب شده از دیوان دو شاعر مذکور با عنوان‌های آیدا در آینه و بلقیس از دیدگاه‌های مختلفی چون عنوان دفتر، محتوا و مضمون اشعار شباهت و همسانی‌هایی دارد.

۱-۲. پرسش‌ها و فرضیه‌های پژوهش

این پژوهش در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌های زیر است:

- عملکرد دو فرایند انتخاب و ترکیب بر روی دو محور جانشینی و هم‌نشینی در اشعار شاملو و نزار قبانی چگونه است؟
- بر اساس چه ابزارها و صناعاتی می‌توان عملکرد دو فرایند انتخاب و ترکیب را در اشعار شاملو و نزار قبانی سنجید و مقایسه کرد؟
- چه ارتباطی میان ویژگی‌های سبک شعر معاصر با عملکرد دو فرایند انتخاب و ترکیب وجود دارد؟

فرضیه‌های این پژوهش نیز به صورت زیر است:

- دو فرایند انتخاب و ترکیب در اشعار شاملو و نزار قبانی در کنار یکدیگر عمل می‌کنند. در اشعار شاملو گرایش به سمت فرایند انتخاب و در اشعار نزار قبانی گرایش به سمت فرایند ترکیب است.

- با صناعاتی مانند تشبیه غیربلیغ، تناسب، تکرار، تضاد، توازن و مجاز عملکرد فرایند ترکیب و با صناعاتی مانند کنایه، استعاره و تشبیه بلیغ عملکرد فرایند انتخاب را می‌توان در اشعار دو شاعر سنجید.

- برخی از ویژگی‌های سبک معاصر فارسی و عربی چون مخاطب عوام، کاربرد لغات امروزی، آزادی استفاده از همه‌ی واژه‌ها، مأنوس بودن زبان برای مردم برابر و متناسب با فرایند ترکیب و برخی ویژگی‌هایی مانند تنوع موضوعات، توجه به مسائل اجتماعی و سیاسی، ابهام، تشبیهات و استعارات نو، متناسب با فرایند انتخاب است.

۳-۱. پیشینه‌ی پژوهش

یاکوبسن نخستین کسی است که در نقد ساخت‌گرا عملکرد واحدهای رمزگان را بر روی دو محور جانشینی و همنشینی مورد توجه قرار داد (صفوی، ۱۳۹۱: ۵۰۵). وی برای نخستین بار بیان کرد که استفاده از دو فرایند «انتخاب» و «ترکیب» و عملکرد هر یک بر روی این دو محور، می‌تواند ملاکی برای تشخیص سبک باشد (همان، ۱۳۹۰ ج ۲: ۱۸۶). در ادامه صفوی در همین کتاب، فصلی را تحت عنوان «پیشنهادی در سبک‌شناسی ادب فارسی» و در کتاب *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی* در سال ۱۳۹۱ همان بحث را به صورت مفصل‌تر با عنوان سبک‌شناسی آورده است. صفوی روشی نو را برای تقسیم‌بندی سبک‌های ادبی ارائه می‌کند. وی بر این باور است که می‌توان میان تمامی سبک‌های آفرینش‌های هنری انسان در یک دوره مختصات و مؤلفه‌های مشترکی را یافت. وی برای این کار از بررسی و تحلیل عملکرد فرایندهای «انتخاب» و «ترکیب» و «تراز ادبی» در متون بهره می‌گیرد (همان: ۱۸۲-۲۰۱).

پژوهش‌های بسیاری دربارهٔ آثار شاملو انجام شده است. برای نمونه در کتب سبک‌شناسی مانند سبک‌شناسی بهار، سبک‌شناسی ساختاری از غیاثی، سبک‌شناسی شعر پارسی: از رودکی تا شاملو غلام‌رضایی، سفر در مه، تأملی در شعر احمد شاملو، زندگی و شعر احمد شاملو، آینه بامداد طنز و حماسه در شعر شاملو، نقد آثار شاملو. باید اشاره کرد که هیچ‌یک از این پژوهش‌ها به صورت مستقل دربارهٔ بررسی اشعار شاملو بر اساس نظریهٔ یاکوبسن انجام نگرفته است.

دربارهٔ بلقیس از نزار قبانی نیز پژوهش‌هایی صورت گرفته است. مانند پژوهش «قصیده بلقیس لنزار قبانی (دراسة تحليلية سمائية لريفاتير)»، مقاله «السمات الأسلوبية في قصيدة بلقیس لنزار قبانی»، مقاله «التحليل الصوتی و الدلالي في قصيدة بلقیس لنزار قبانی، مقاربه

فی ضوء منهج النقد الصوتی» رساله کارشناسی ارشد با عنوان «ذات الحزن فی قصیده بلقیس لنزار قبانی»؛ رساله کارشناسی ارشد با عنوان «البنیات الأسلوبیة فی مرثیة بلقیس لنزار قبانی» که هیچ یک به تحلیل این قصیده از منظر نظریه یاکوبسن پرداخته‌اند. چندین پژوهش نیز در زمینه تطبیق شاملو و قبانی انجام شده است؛ مانند «مضامین تغزل اجتماعی در اشعار نزار قبانی و احمد شاملو» از صلاحی مقدم (۱۳۹۲)، «نگاهی به بوطیقای شعر در اندیشه احمد شاملو و نزار قبانی» از بالو (۱۳۹۵) و بررسی تطبیقی عنصر رنگ در اشعار احمد شاملو و نزار قبانی از گلی چناری (۱۳۹۴). در این موارد نیز به نظریه یاکوبسن توجهی نشده است.

۱-۴. هدف پژوهش

هدف پژوهش حاضر بررسی مؤلفه‌ها و ویژگی‌های شعر سبک معاصر فارسی و عربی با تکیه بر اشعار شاملو و نزار قبانی بر اساس ابزارهای دو فرایند انتخاب و ترکیب است. در پی این هدف با بررسی و تحلیل یک دفتر از اشعار این دو شاعر در دو محور همنشینی و جانشینی به بررسی نوع ارتباط و تناسب میان ویژگی‌های ارائه شده در کتب سبک‌شناسی برای سبک معاصر با مؤلفه‌های به دست آمده از نحوه عملکرد دو ابزار انتخاب و ترکیب در دو محور جانشینی و همنشینی خواهیم پرداخت.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. نظریه نقش‌های زبانی یاکوبسن

یاکوبسن به هنگام طرح نقش‌های زبان، ابتدا نموداری از روند ایجاد ارتباط بدست می‌دهد. به اعتقاد وی «گوینده»، «پیامی» را برای «مخاطب» می‌فرستد. پیام زمانی مؤثر خواهد بود که معنایی داشته باشد و طبعاً می‌باید از سوی گوینده «رمزگذاری» و از سوی مخاطب «رمزگردانی» شود. پیام از طریق «مجرای فیزیکی» انتقال می‌یابد. وی فرایند ارتباط کلامی را در نمودار (۱) نشان می‌دهد.

موضوع

پیام

شنونده.....گوینده

مجرای ارتباطی

رمزگان

(۱). نمودار فرایند ارتباط کلامی

یاکوبسن این شش جزء را تشکیل‌دهنده‌ی فرایند یک ارتباط می‌داند. از دید او هرگاه توجه پیام به یکی از این شش عامل جلب شود، سبب ایجاد یکی از نقش‌های زبان می‌شود. یاکوبسن در اصل دیدگاه بولر (K. Bühler) را مبنای کار خود قرار داده و به تکمیل آن می‌پردازد. این نقش‌های ششگانه عبارت‌اند از:

الف. نقش عاطفی: اگر جهت‌گیری پیام به سوی گوینده باشد، نقش عاطفی (emotive function) می‌شود. مانند: «نُج نُج»، «ای وای» و غیره.

ب. نقش ترغیبی: اگر جهت‌گیری پیام به سوی مخاطب باشد، نقش ترغیبی (conative function) را ایجاد می‌کند. مانند: «این کتاب را بخوان».

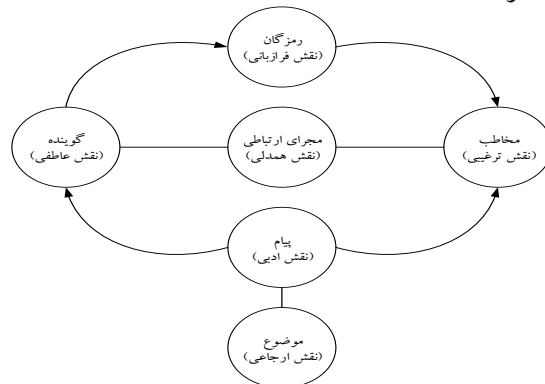
پ. نقش ارجاعی: هرگاه جهت‌گیری پیام به سوی موضوع پیام باشد، آن را نقش ارجاعی (referential function) می‌گویند. مانند: «دوستم امروز به دانشکده رفته است».

ت. نقش فرازبانی: یاکوبسن اشاره می‌کند که هرگاه گوینده یا مخاطب یا هر دو احساس کند لازم است از مشترک بودن رمزی که استفاده می‌کنند مطمئن شوند در این صورت جهت‌گیری پیام به سوی رمز خواهد بود و آن را نقش فرازبانی (metalinguistic function) می‌گویند. مانند: «عمو یعنی برادر پدر».

ث. نقش همدلی: نقش همدلی (phatic function) نقشی است که در آن پیام به سوی مجرای ارتباطی جلب شده است که هدف پیام‌ها در این نقش یا سبب ادامه ارتباط می‌شود و یا ارتباط را قطع می‌کند و برخی هم برای اطمینان یافتن از عملکرد درست مجرای ارتباطی است. مانند: «خُب که این طور»، «دیگه چه خیر».

ج. نقش ادبی: نقش ادبی (poetic function) نقشی است که در آن جهت‌گیری پیام به سوی خود پیام است و پیام فی نفسه مورد توجه قرار می‌گیرد. مانند: «هزار بار می‌میرم تا زنده بمانم» (صفوی، ۱۳۹۰ ج ۱: ۳۴-۳۷).

بر اساس دیدگاه یاکوبسن می‌توان در نمودار (۲) تلفیقی از عناصر سازنده ارتباط و نقش‌های ششگانه زبان را نشان داد (همان: ۳۴-۳۷).



۲-۲. قطب‌های استعاری و مجازی

بر اساس نظریه سوسور واژه‌ها در گفتار به دلیل توألیشان، روابطی را میان خود برقرار می‌کنند که بر بنیاد ویژگی خطی و یک بعدی زبان استوار است و عنصری که بر روی یک زنجیره قرار می‌گیرد، تنها زمانی ارزش خود را به دست می‌آورد که در تقابل با عناصر پیش و پس از خود و یا هر دوی آنها باشد (سوسور، ۱۳۷۸: ۱۷۶).

درواقع آنگونه که در دوره زبان‌شناسی عمومی آمده است، سوسور به دو محور فرضی به نام‌های «محور متداعی» (assosiative axis) و محور همنشینی (syntagmatic axis) در نظام زبان توجه داشته است. «این دو محور رابطه میان واحدهای یک نظام نشانه‌ای را معلوم می‌کنند. **محور متداعی**: از دیدگاه سوسور محور متداعی، محوری فرضی و عمودی است که واحدی را به جای واحد دیگری تداعی می‌کند» (صفوی، ۱۳۹۳: ۳۵). **محور جانشینی**: چارلز هاکت، زبان‌شناس آمریکایی، با تعریف جدیدی از محور متداعی و محدود کردن عملکرد آن، اصطلاح محور جانشینی (paradigmatic axis) را به کار برد که به مراتب مصطلح‌تر از، محور متداعی شد. درواقع رابطه جانشینی بخشی از مفهومی است که سوسور از رابطه متداعی در ذهن خود پرورانده است.

از دیدگاه هاکت، محور جانشینی محوری فرضی و عمودی است که واحدهای یک نظام بر روی آن به جای هم و بر حسب تشابه انتخاب می‌شوند در تشابه با یکدیگرند. در اینجا منظور نسبت واحدهایی است که در یک مقوله جای می‌گیرند؛ به همین دلیل رابطه این واحدها را که از روی محور جانشینی به جای هم انتخاب می‌شوند و در همان سطح، واحد تازه‌ای پدید می‌آورند، رابطه جانشینی می‌نامند. برای نمونه در جمله «او به تهران رفت» می‌توان بر اساس محور جانشینی واحد «به» را برداشت و به جای آن واحد «از» را جانشین کرد. این کار منجر به تقابل معنایی جمله اول با جمله دوم می‌شود. در این جمله می‌توان دیگر واحدهایی چون «تهران» و «رفت» را برداشت و واحدهایی دیگری چون «شیراز» و «آمد» را جانشین کرد. این واحدها رابطه بر روی محور جانشینی عمل کرده‌اند و می‌توانند به جای هم انتخاب شوند (همان، ۱۳۹۱: ۶۹-۷۱؛ همان، ۱۳۹۳: ۳۵-۳۶).

«**محور همنشینی**: محور فرضی و افقی است که واحدهای انتخاب شده را کنار هم قرار می‌دهد تا واحد بزرگتری را بسازند» (همان، ۱۳۹۳: ۳۵). «رابطه همنشینی در اصل، رابطه موجود میان واحدهایی است که در ترکیب با یکدیگر قرار می‌گیرند و واحدی را از سطح بالاتر تشکیل می‌دهند» (همان، ۱۳۹۰: ۲۶). برای نمونه در جمله «من به اصفهان رفتم» گوینده بر اساس واحدهای بالقوه‌ای که روی محورهای جانشینی مختلف قرار دارند، واحدهای «من»، «به»، «اصفهان»، «رفت» و «-م» را انتخاب کرده و بر روی محور همنشینی کنار یکدیگر قرار داده است و از ترکیب این واحدها در این محور جمله مورد نظر را

ساخته است. در واقع گوینده در بیان جمله مورد نظر خود به دو محور همنشینی و جانشینی توجه کرده است (همان، ۱۳۹۱: ۷۱).

یاکوبسن با بهره‌گیری از نظریه‌ی سوسور در مورد محورهای جانشینی و هم‌نشینی، نقش ادبی زبان را توضیح داده و «استعاره» را به روابط جانشینی و «مجاز» را به روابط هم‌نشینی پیوند می‌دهد. نظر یاکوبسن از این واقعیت ساده آغاز می‌شود که می‌توان تمامی واژه‌ها را رده‌بندی و مقوله‌بندی کرد. هر بار که ما زبان را به کار می‌بریم، آنچه را که می‌گوییم یا می‌نویسیم محصول آمیزشی است از واژه‌هایی گزینش شده از میان تعداد فراوانی مقوله‌های واژگان (برتنس، ۱۳۸۴: ۶۱). ناگفته نماند که آنچه یاکوبسن تحت عنوان «استعاره» و «مجاز» معرفی می‌کند، معادل اصطلاحات در علم بیان فارسی نیست. در سنت مطالعات ادبی، در قالب فن بیان، صنعت مجاز (metonymy)، این گونه تعریف شده است: مجاز کاربرد واژه در معنایی غیر از معنی اصلی‌اش است (کزازی، ۱۳۶۸: ۱۴۰).

استعاره (metaphor) را نیز این گونه تعریف کرده‌اند: استعاره همان مجاز به علاقه‌م شباهت است که آن را تنها نوع مجاز مرسوم در زبان ادب شمرده‌اند (شمیسا، ۱۳۷۴: ۵۷). در واقع آنچه در سنت ادبی «مجاز» نامیده شده است در زبان خودکار نیز از بسامد وقوع بالایی برخوردار است و این بسامد وقوع در حدی است که نمی‌توان دیگر مجاز را شگردی ادبی تلقی کرد» (صفوی، ۱۳۹۰: ۲: ۱۲۷).

رومن یاکوبسن با جایگزین کردن دو واژه «ترکیب» و «انتخاب» به جای هم‌نشینی و جانشینی، رویکردی جدید نسبت به مجاز و استعاره مطرح ساخت. **قطب استعاری:** یاکوبسن استعاره را فرایندی می‌داند که نشانه‌ای را از محور متداعی (جانشینی) به جای نشانه دیگری قرار می‌دهد. **قطب مجازی:** و مجاز برعکس، فرایندی است که بر روی محور هم‌نشینی عمل می‌کند و نشانه‌ها را کنار هم می‌نشاند (همان: ۹۸). یاکوبسن عملکرد بر روی محور متداعی را، مبتنی بر «تشابه» می‌داند؛ از سوی دیگر عملکرد بر روی محور هم‌نشینی بر «مجاورت» (contiguity) متکی است.

«مدلول»^۱ به نظام زبان تعلق دارد و انتخابی از «مصدقی»^۲ در جهان خارج است که برای زبان صورت گرفته است. استفاده از آنچه یاکوبسن قطب مجازی نامیده است؛ یعنی گرایش به کاربرد نشانه‌ها بر حسب مجاورت و بر روی محور همنشینی، به نزدیک شدن مدلول به مصداق می‌انجامد و از طرفی گرایش به قطب استعاری، یعنی تمایل به انتخاب نشانه‌ها به جای یکدیگر، بر حسب تشابه و بر روی محور جانشینی، سبب دور شدن مدلول از مصداق می‌شود (همان: ۱۰۴). فرایند مجاز، به همنشینی واژه‌ها بر روی محور همنشینی مربوط است. در اصل کاربرد واژه‌ای است که با کاهش معنایی مطلق واژه‌ای محذوف، تابع فرایند افزایش معنایی قرار گرفته است و در فرایند استعاره، انتخاب واژه‌ای به جای

واژه دیگر از روی محور جانشینی و بر حسب شباهت صورت می‌گیرد (همان، ۱۳۸۴: ۹۰). در روابط مفهومی در سطح واژه، مفهومی که با اشتراک در تمامی مؤلفه‌های معنایی مفهومی دیگر، از یک مؤلفه معنایی کمتر برخوردار باشد، «بی‌نشان»^۳ و مفهومی که برخوردار از یک مؤلفه معنایی بیشتر باشد، «نشاندار»^۴ به حساب می‌آید.

برای مثال در در نظام معنایی زبان فارسی، واژه‌های «قوچ»، «میش» و «بره» نسبت به واژه «گوسفند» نشان‌داراند. یعنی هر یک از این سه واژه، یک مؤلفه معنایی بیش از مؤلفه‌های معنایی «گوسفند» دارد. «نشان‌داری معنایی»^۵ زمانی است که، یکی از دو واژه متقابل با بی‌نشان شدن در مفهوم خود و جفت متقابل خود به کار رود (همان: ۱۱۳-۱۱۵).

این نشان‌داری معنایی را می‌توان «نشان‌داری معنایی جانشینی»^۶ نامید. براساس نمونه قبل باید گفت که «قوچ» نسبت به «گوسفند» در رابطه نشان‌داری معنایی جانشینی است؛ زیرا با انتخاب واژه «قوچ» به جای «گوسفند»، در واقع مدلول نشان‌داری را به جای مدلولی بی‌نشان برگزیده‌ایم.

استفاده از تشابه بر روی محور جانشینی می‌تواند به نشان‌داری معنایی جانشینی بیانجامد؛ یعنی عملکرد بر روی محور جانشینی (تشابه و گرایش به قطب استعاری) مدلول موجود در نظام زبان را از مصداق جهان خارج دور می‌کند که یا کوبسن گرایش دو سبک رمانتیسیم و سمبولیسیم را به قطب استعاری می‌داند. استفاده از مجاورت بر روی محور همنشینی، می‌تواند به نهایت «نشان‌داری معنایی همنشینی»^۷، یعنی دلالت بر مصداق بیانجامد، به شرطی که مصداقی در جهان خارج وجود داشته باشد. در نمونه سابق می‌توان با مجاورت گوسفند و بز، گوسفند بز را بر روی محور همنشینی ایجاد کرد. به لحاظ نشان‌داری، هم‌ارز قوچ است. می‌توان این نوع نشان‌داری را بر روی محور همنشینی ادامه داد. عملکرد بر محور همنشینی (مجاورت و گرایش به قطب مجازی) مدلول را از نظام زبان به مصداق موجود در جهان خارج از زبان نزدیک‌تر می‌کند. بر اساس عملکرد دو قطب مجازی و استعاری را می‌توان در واژه «رود» مشاهده کرد:

- نمونه‌ی (۱): آن رودی که از کوه‌رنگ رشته‌های زرد کوه سرچشمه می‌گیرد و به ارون رود می‌ریزد و قابل کشتی‌رانی است و اسمش کارون است.
در نمونه فوق واژه «رود» که مصداق مختلفی در جهان دارد بر اساس عملکرد بر روی محور همنشینی، یعنی مجاورت و گرایش به قطب مجازی، سبب نزدیک شدن مدلول «رود» از مصداق موجودش در جهان خارج شده است.

- نمونه‌ی (۲): «رود غم»، «رود طراوت»، «رود خون» و غیره.

در این نمونه واژه «رود» بر اساس عملکرد بر روی محور جان‌شینی، یعنی مشابهت و گرایش به قطب استعاری، سبب دور شدن مدلول «رود» از مصداق موجودش در جهان خارج شده است (همان: ۱۰۵-۱۰۸).

۲-۳. سبک شعر معاصر فارسی و عربی

در این بخش ابتدا ویژگی‌های زبانی و فکری دو سبک معاصر عربی و فارسی ذکر می‌شود و در ادامه ویژگی‌های سبک‌ها بر اساس مبانی نظری مطرح‌شده بررسی و تحلیل خواهد شد. در واقع «سبک معاصر» بعد از سبک مشروطیت از اوایل قرن چهاردهم هجری تاکنون به شمار می‌آید (انوشه، ۱۳۷۶: ۷۹۲). جریان حقیقی تغییر سبک با علی اسفندیاری معروف به نیما یوشیج بعد از مشروطه آغاز شد که در این شیوه هر سه سطح زبان، فکر و ادبیات دچار تحول عظیمی شد (شمیسا، ۱۳۸۶: ۳۳۱). در شعر نو سه شیوه رایج بوده است که عبارت‌اند از: شعر آزاد که وزن عروضی دارد اما جای قافیه‌ها مشخص نیست؛ مانند اشعار نیما، اخوان و فروغ و غیره. شعر سپید که هر چند آهنگین است اما وزن عروضی ندارد و جای قافیه هم در آن مشخص نیست که می‌توان شاملو را نماینده‌ی این شیوه دانست.

شعر موج نو که نه وزن عروضی و نه قافیه دارد. از جمله ویژگی‌های فکری این سبک، به این نکات اشاره کرده‌اند: **الف**. معشوق زمینی **ب**. معشوق مؤنث **پ**. مخاطب مردم معلومی **ت**. شعر دنیایی **ث**. تنوع موضوعات، **ج**. اشاره به مسائل خصوصی زندگی **چ**. مسائل اجتماعی و سیاسی **ح** صمیمانه بودن شعر **خ**. اندک بودن مدح و مفاخره **د**. استواری و پیوستگی داشتن اشعار در محور عمودی (همان: ۳۳۷-۳۳۸). مختصات زبانی و ادبی این سبک: **الف**. کاربرد لغات و ترکیبات زبان فارسی امروز **ب**. آزادی استفاده از همه‌ی واژه‌ها **پ**. واحد شعر بند است **ت**. وجود صنایع ادبی به صورت طبیعی **ث**. مصرع-های نامساوی **ج**. ابهام **چ**. تشبیهات و استعارات نو **ح**. تأکید بر کاربرد و اهمیت سبک **خ**. موسیقی و لحن طبیعی **د**. مأنوس بودن زبان برای مردم **ذ**. حقیقت‌نمایی **ر**. ایجاد روابط تازه بین معقول و محسوس **ز**. کاربرد اشکال نیمایی یا سپید به جای قوالب سنتی چون قصیده و غزل (همان: ۳۳۷-۳۴۰).

یکی از ویژگی‌های شعر آزاد عربی، کوتاه و بلند شدن مصراع‌هاست (مریدن، ۱۹۷۱: ۳۰۷) با آمدن قصیده *النثر* که تمردی بر همه قواعد گذشته محسوب می‌شد موسیقی خارجی از ساحت شعر رخت بر بست و موسیقی درونی که ارتباط عمیقی با احساسات و عواطف شاعر دارد، اصل و اساس شد (ادونیس، ۱۹۸۵: ۳۲). دیگر ویژگی شعر آزاد عربی استفاده از تکیه و ضرب‌آهنگ (نبر و ایقاع) است. نبر همان تشدید یا فشار از عناصری است که شعر سپید برای پرکردن خلأ وزن و قافیه به کار برد (حداد، ۲۰۰۰: ۷۹).

از نظر محتوایی: الف. به کارگیری زبان ساده فصیح عربی با معانی واضح و روشن ب. مخفی شدن افتخار به خود و خانواده پ. تنوع در به کارگیری اسلوب‌های بلاغی ت. مبالغه در استفاده از خیال ث. پناه بردن به رمز و نماد در ساختار قصیده ج. ورود رویکردهای سیاسی، اقتصادی، اسلامی، ملی، انسانی و غیره به شعر چ. به کارگیری اسطوره و داستان‌های افسانه ای ح. یکپارچگی ساختمان قصیده (به گونه‌ای که با حذف یک کلمه و یا یک بند، کل ساختمان شعر به هم می‌خورد) همه از تحول مضامین در شعر معاصر عرب شمرده می‌شود (فؤاد، ۲۰۰۹: ۱۱۳). در بسیاری از اشعار شعر معاصر، معنی به طور کامل پنهان می‌شود و بارزترین دلیلی که باعث غیاب معنا می‌شود نداشتن موضوع است. (محمد القعود، ۲۰۰۲: ۱۷۹) و مهمترین دلیل این ابهام و پیچیدگی، ورود رمز و عناصر سمبولیسم در شعر شاعران معاصر است. (جیوسی، ۲۰۰۱: ۵۰۱؛ سلیمی، ۱۳۸۵: ۳۲). شاعر این دوره پیوند خود را با توده خوانندگان از رهگذر اشاره به اسطوره‌های اجتماعی تصویر می‌کند و این کار در شعر معاصر عرب خود یک پدیده تازه و شگفت است (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۳: ۱۱۸).

۲-۴. تحلیل برخی از بندهای شاملو و نزار قبانی از منظر زبان‌شناسی

۲-۴-۱. تحلیل اشعار شاملو

در نمونه‌های یک تا شش، چه در شعر شاملو و چه در شعر قبانی امکانات مختلف جانشینی و همنشینی عناصر را مورد بررسی قرار می‌دهیم تا معلوم شود شاملو، به عنوان نماینده سبک معاصر «قالب سپید»، چگونه عناصر شعری خود را انتخاب می‌کند.

۱. من باهارم تو زمین

من زمینم تو درخت

من درختم تو باهار

نازانگشتای بارون تو باغم می‌کنه

میون جنگلا تاقم می‌کنه (شاملو، ۱۳۸۷: ۴۵۵).

شاعر در تشبیه «من» به «بهار»، «تو» به «زمین»، «من» به «زمین»، «تو» به «درخت»، «نازانگشتا» به «بارون» و «من» به «باغ» از هشت تشبیه بلیغ استفاده کرده است که عملکرد این تشبیهات بلیغ بر روی محور جانشینی و از روی شباهت است. تشبیه بلیغ که هنری‌ترین نوع تشبیه است با حذف ادات تشبیه و وجه شبه سبب دوری مدلول و مصداق از یکدیگر شده است و در نهایت عملکرد این تشبیهات در کنار طرفین عقلی - حسی تشبیه قطب استعاری این بند را تقویت کرده است. عبارت «باغ کردن» می‌تواند در معنای مجازی «شکوفاشدن و رشد کردن» به کار رفته باشد که بر حسب مجاورت از روی محور همنشینی انتخاب شده است. از طرفی شاعر در کنار مجاز با ایجاد تناسب میان کلماتی چون «بهار»، «زمین»،

«درخت»، «باغ»، «بارون» و «جنگل» بر روی محور هم‌نشینی حرکت کرده که عملکرد این محور بر حسب مجاورت با افزودن عنصر تکرار واژه‌ها و عملکرد صنعت واج‌آرایی در واج‌های «ب، ا، ر، ز، خ، م، ن، د، ت و ح» تقویت شده است.

۲. اینان به مرگ از مرگ شبیه‌ترند.

اینان از مرگی بی‌مرگ شباهت برده‌اند.

سایه‌ی لغزان‌اند که

چون مرگ

بر گستره‌ی غمناکی که خدا به فراموشی سپرده است

جنبشی جاودانه دارند (همان: ۴۶۳).

در این نمونه نیز شاعر عبارت تشبیهی «اینان» به «مرگ» را از نوع تشبیه بلیغ با طرفین عقلی - عقلی ذکر کرده است. در ادامه وی «اینان» را به «سایه‌ای لغزان» تشبیه کرده است و خود این تشبیه بلیغ با طرفین عقلی - حسی به مرگ تشبیه شده است که ذکر ادات تشبیه و وجه شبه سبب نزدیکی مدلول و مصداق و عملکرد بر روی محور هم‌نشینی شده است. عبارت کنایی «به فراموشی سپردن خدا جایی را» بر حسب مشابهت از روی محور جانیشینی انتخاب و جایگزین معنای «نهایت درماندگی و استیصال» شده است. در کنار عملکرد محور جانیشینی، به کار رفتن پارادوکس «به مرگ از مرگ شبیه‌تر بودن» و «از مرگی بی‌مرگ شباهت بردن» عملکردی است که بر اساس ترکیب واحدها مطرح شده است و درک آن بر روی محور هم‌نشینی صورت می‌پذیرد. از طرفی به کار رفتن صنعت مراعات‌النظیر، واج‌آرایی و تکرار واژه‌ها سبب شده است که این عناصر در مجاورت با یکدیگر بر روی محور هم‌نشینی عمل کنند.

۳. به زمانی اما

ای دریغ

که مرا بامی بر سر نیست

نه گلیمی به زیر پای.

از تاب خورشید

تفتیدن را

سبویی نیست

تا آب‌اش دهم،

و بر آسودن از خسته‌گی را

بالینی نه

که بنشانم‌اش (همان: ۴۷۱-۴۷۲).

عناصر موجود در این نمونه بر روی محور هم‌نشینی و جانشینی در کنار یکدیگر به کار رفته‌اند. شاعر بر اساس مشابهت معنایی، عبارات کنایی «بامی بر سر نبودن»، «گلیمی به زیر پای نبودن»، «از تاب خورشید تفتیدن را سبویی نبودن»، «بر آسودن از خستگی را بالینی نبودن» را از روی محور جانشینی انتخاب و جایگزین عبارت «درمانده و بی‌چاره بودن» کرده است. عملکرد استعاره در کنار کنایه‌های موجود سبب تقویت قطب استعاری و سبب ایجاد معنی ضمنی شده است. تناسب میان واژه‌های «پا» و «سر»، «تاب»، «خورشید» و «تفتیدن»، «آب» و «سبوی»، «بر آسودن»، «خستگی»، «بالین» و «نشاندن»، و واج‌آرایی در واج‌های «ا، ی، س، ن، ب» و کسره اضافه بیانگر عملکرد قطب مجازی بر روی محور هم‌نشینی کلام است.

۴. تن تو آهنگی ست

و تن من کلمه‌یی که در آن می‌نشیند

تا نغمه‌ای در وجود آید:

سرودی که تداوم را می‌تپد (همان: ۴۷۵).

عملکرد صنعتی مانند تشبیه بلیغ در «تن تو» به «آهنگ» و «تن من» به «کلمه» و صنعت کنایه در عبارت «کلمه‌ای که در آهنگی می‌نشیند» در معنای «اتحاد و تناسب و یگانگی دو نفر در صورت جسمانی و روحانی» و صنعت استعاره در دو واژه «نغمه» و «سرود» که بر حسب مشابهت جانشین «هستی و وجودی باارزش» است حاکی از گرایش شاعر به سمت فرایند انتخاب است. عملکرد استعاره و تشبیه بلیغ با طرفین حسی - حسی که بیشترین فاصله را بین مدلول و مصداق ایجاد کرده‌اند، سبب تقویت نشان‌داری جانشینی و ایجاد معنی ضمنی در بیت شده است. شاعر با انتخاب فعل «تپیدن» و نسبت دادن آن به سرود» در قالب استعاره بر روی محور جانشینی عمل کرده است. این عبارت پایانی عبارتی کنایی است که از روی محور جانشینی بر حسب مشابهت انتخاب و در روی محور هم‌نشینی جانشین عبارت «جاودانه بودن هستی و وجود ارزشمند» شده است. عملکرد عناصری چون مراعات‌النظیر و واج‌آرایی در واج‌های «س، ت، م، ا، د و ن» بر عملکرد قطب مجازی زبان افزوده است. گرایش به قطب استعاری در این بیت مشهود است.

۵. دربه‌درتر از باد زیستم

در سرزمینی که گیاهی در آن نمی‌روید (همان: ۴۸۹).

عبارت «دربه‌درتر» در قالب صنعت کنایه و استخدام در هم‌نشینی با واژه‌های دیگر قرار گرفته است. در هم‌نشینی با «زیستن» در معنای اولیه خود یعنی «آواره و بیچاره» و در هم‌نشینی با واژه «باد» در معنای «سرگردان و هرجا رونده» به کار رفته است. جمله دوم این بند در معنای کنایی «سرزمین که بدون امکانات و آسایش و خوشی آمده است. در

عبارت نخست می‌توان صنعت تشبیه را یافت که شاعر خود را به صورت مضمر به باد تشبیه کرده است. از یک سو طرفین عقلی - حسی این تشبیه سبب دوری مدلول و مصداق و از سوی دیگر ذکر وجه شبه سبب نزدیکی مدلول و مصداق گردیده است. در این بند استفاده از قطب مجازی زبان در صناعات تناسب معنایی میان «باد»، «سرزمین» و «گیاه» و تکرار واجی در واج‌های «ز، س، ن، ی، د، ر، ت» مشهود است. این صناعات بر رویهٔ زبان و در مجاورت با یکدیگر عمل کرده‌اند. شاعر در کنار گرایش به محور هم‌نشینی از محور جانشینی نیز استفاده کرده است.

۶. هرگز کسی این‌گونه فجیع به کشتن خود برنخاست که من به زندگی

نشستم.

و چشمانت راز آتش است.

و عشقات پیروزی آدمی ست

هنگامی که به جنگ تقدیر می‌شتابد (همان: ۴۹۵-۴۹۶).

در جملهٔ نخست این بند شاعر واژه‌ها را روی محور هم‌نشینی به گونه‌ای با یکدیگر ترکیب کرده است که صنعت پارادوکس شکل گرفته است. در کنار این صنعت بر روی محور هم‌نشینی تضاد میان «کشتن» و «زندگی»، «نشستن» و «برخاستن» سبب تقویت فرایند ترکیب شده است؛ در نهایت کل جمله، عبارتی کنایی است که بر حسب مشابهت جانشین عبارت «سخت و دشوار بودن زندگی» شده است.

در ژرف‌ساخت این بند می‌توان «به زندگی نشستن را» مشبیه عقلی برای مشبه به عقلی «فجیع کشتن» در نظر گرفت که بر روی محور جانشینی و بر حسب شباهت عمل کرده است. عقلی بودن این تشبیه بلیغ سبب دوری مدلول و مصداق شده است. در عبارات دیگر سه تشبیه بلیغ «چشمانات» به «راز آتش»، «عشقات» به «پیروزی آدمی» و «جنگ تقدیر» با طرفین حسی - عقلی، عقلی - عقلی و حسی - عقلی سبب تقویت قطب استعاره کلام و در نهایت نشان‌داری جانشینی شده است. نسبت‌دادن فعل «جنگ‌شتافتن» به عنصر «عشق» بر حسب شباهت است که در قالب صنعت استعاره می‌گنجد. شاعر با انتخاب واژه‌هایی از یک حوزه معنایی و تکرار واجی در واج‌های «ن، خ، ا، ش، ت» بر روی محور هم‌نشینی عمل کرده است.

۲-۴-۲. تحلیل اشعار نزار قبانی

۱. فحیبتی قُتلت و صار بوسعکم

أَنْ تشرَبوا کأَسا علی قبر الشهیده

و قصیدتی اغتیلت (قبانی، ۲۰۱۳: ۱۰۳).

ترجمه: دلبرم از پای درآمد اینک می توانید بر مزار این شهید جامی بنوشید و قصیده ام ترور شده است.

در این بند واژه «کاسا» در قالب صنعت مجاز بر روی محور همنشینی عمل کرده است. عملکرد مراعات النظیر میان واژه‌های «تشریبا» و «کاسا»، «قتل»، «قبر» و «شهید» در کنار توازن واج «ش و س» سبب حرکت شعر بر حسب فرایند ترکیب شده است.

۲. أين السمؤال؟

أین المهلهل؟

فقبائل أكلت قبائل... (همان: ۱۰۴).

ترجمه: سمؤال و مهلهل کجایند؟ اینجا قبائل را قبائل می‌خورند.

عملکرد واژه «قبائل» در معنای مجازی «افراد قبیله» بر روی محور همنشینی صورت گرفته است. در کنار صنعت مجاز، تناسب میان «مهلهل» و «سمؤال» و همچنین تکرار واج‌های «ی، ن، ح، ا، ل» بیانگر گرایش شاعر در این بند به سمت محور همنشینی است.

۳. کیف أمیرتی اغتصبت

و کیف تقاسموا فیروز عینیه

و خاتم عرسها..

و أقول کیف تقاسموا الشعر الذی

یجری كأنهار الذهب (همان: ۱۱۹).

ترجمه: چگونه شاهزاده من را به ناحق تصاحب کردند و چگونه فیروزه چشمانش را به یغما بردند و انگشتریش را و گیسوانش را که چون رود طلا جاری بود.

عملکرد موازی فرایند انتخاب و ترکیب در این بند قابل مشاهده است. شاعر با صناعات استعاره مصرحه در واژه «أمیرتی»، دو استعاره مکنیه در عبارت «تقاسموا فیروز عینیه» و در «تقاسموا الشعر» بر روی محور جانشینی حرکت کرده است. عملکرد صنعت تشبیه بلیغ در عبارت «فیروز عینیه» با طرفین حسی - حسی سبب تقویت محور جانشینی شده است. از طرفی طرفین تشبیه سبب نزدیکی مدلول و مصداق و بلیغ بودن آن سبب دوری این دو شده است. در کنار این صناعات، صنعت ترکیبی تشبیه غیربلیغ در عبارت «یجری كأنهار الذهب» با طرفین حسی - حسی و با ذکر ادات تشبیه سبب تقویت محور همنشینی و همچنین نزدیکی مدلول و مصداق شده است. تناسب معنایی میان «عین» و «شعر»، «فیروز»، «خاتم» و «ذهب»، «انهار» و «یجری» و توازن واجی در واج‌های «ک، ی، ف، ت، ا، ح» سبب تقویت فرایند ترکیب در محور همنشینی شده است.

۴. لو أنهم من ربع قرن حرروا..

زیتونة ..

أو أرجعوا ليمونة..

و محوا عن التاريخ عاره

لشكرت من قتلوك.. یا بلقیس... (همان: ۱۲۰-۱۲۱).

ترجمه: اگر در بیست و پنج سال زیتونی را آزاد کرده بودند و یا لیمویی را باز گردانده بودند و

رسوایی تاریخ را می زدودند من قاتلان تو را سپاس می گفتم.

شاعر در این بند بر روی دو محور همنشینی و جانشینی حرکت کرده است. واژه «زیتون» نماد «بیروت» و «لیمو» نماد «عراق» است که از روی محور جانشینی انتخاب شده‌اند. «حرروا زیتونه» و «أرجعوا ليمونه» بر حسب فرایند انتخاب استعاره مکنیه هستند. عبارت «عار التاريخ» از روی محور جانشینی در معنای کنایی «کشتارها و درگیریه‌های در طول تاریخ» انتخاب شده است. تناسب میان «زیتون» و «لیمو» در کنار توازن واجی «ن، ی، و، ر، ت، ل، م، ن، ا» بیانگر عملکرد فرایند ترکیب است.

۵. هل تعرفون حبيبتی بلقیس؟

فهی أهم ما كتبه فی كتب الغرام

كانت مزيجا رائعا

بین القطیفة و الرخام..

كان البنفسج بین عینها

ینام و لا ینام... (همان: ۱۰۷).

ترجمه: بلقیس رساترین واژه کتاب عشق و پیوندی خجسته بود از مرمر و ابریشم و بنفشه‌ها میان

چشمانش آسوده می خفتند.

در این بند عملکرد سه تشبیه بلیغ «هی أهم» با طرفین عقلی - عقلی، «كتب الغرام» با طرفین حسی - عقلی و «كانت مزيجا رائعا» با طرفین حسی - عقلی سبب عملکرد گسترده فریاد انتخاب شده است. استعاره مکنیه در عبارت «البنفسج ینام» بر روی محور جانشینی است. در کنار عملکرد صناعات انتخابی صنعت تضاد در عبارت «ینام و لا ینام»، تناسب در «القطیفة و الرخام» و توازن واجی «ل، ت، ح، ک، ب، م، ن، ا، ی» بیانگر عملکرد فرایند ترکیب بر روی محور همنشینی است.

۶. مازلت أذفع من دمی

أعلى جزاء..

کی أسعد الدنيا...ولكن السماء

شاءت بأن أبقى وحيدا..

مثل أوراق الشتاء

هل یولد الشعراء من رحم الشتاء و هل القصيدة طعنة

فی القلب.. لیس لها شفاء؟(همان: ۱۱۸).

ترجمه: من هنوز بیشترین بها را از خونم می پردازم شاید دنیا را خوشبخت کنم. اما آسمان را پسند آمد که همچون برگ های زمستان تنها بمانم. آیا شاعران از رحم رنج زاده می شوند و آیا شعر دشنه کاری بر جان است؟

در این بند دو فرایند انتخاب و ترکیب به موازات یکدیگر مشاهده می شود. عبارت کنایی «أدفع من دمی» در معنای «مردن»، دو عبارت استعاری «أسعد الدنيا» و «رحم الشقاء» بر روی محور جانشینی عمل کرده اند. عبارت «القصيدة طعنة» در قالب صنعت انتخابی تشبیه بلیغ با طرفین عقلی - حسی سبب تقویت فرایند انتخاب شده است. فرایند ترکیب در این بند با صناعات مجاز در عبارت «السماء شئت» در معنای «پروردگار که صاحب آسمان» است، صنعت تشبیه غیر بلیغ در «أبقى وحيدا مثل أوراق الشتاء» با طرفین نشان داده شده است. همچنین تکرار واجی در واج های «ش، م، ک، س، ب، ح، ل، ا» سبب تقویت این فرایند شده است.

۲-۳-۴. نتیجه گیری از تحلیل ابیات

بنابر بررسی یک دفتر از اشعار شاملو می توان به جدول (۱) دست یافت.

تعداد ابیات	فراوانی استفاده از محور هم نشینی	درصد	فراوانی استفاده از محور جانشینی	درصد
یک دفتر	۳۵۲	٪۴۷	۳۹۸	٪۵۳

جدول ۱: هم نشینی و جانشینی عناصر نظم و شعر در یک دفتر شاملو در بررسی اشعار نزار قبانی نیز به جدول زیر دست یافتیم.

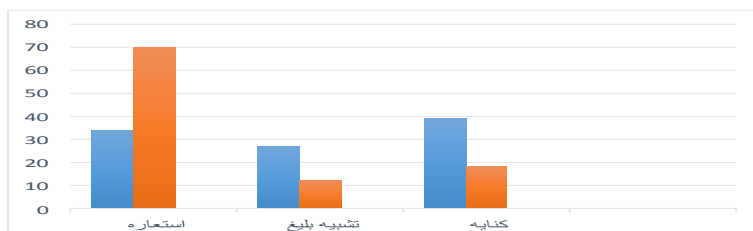
تعداد ابیات	فراوانی استفاده از محور هم نشینی	درصد	فراوانی استفاده از محور جانشینی	درصد
یک دفتر	۲۴۷	٪۵۵	۲۰۳	٪۴۵

جدول ۲: هم نشینی و جانشینی عناصر نظم و شعر در یک دفتر قبانی

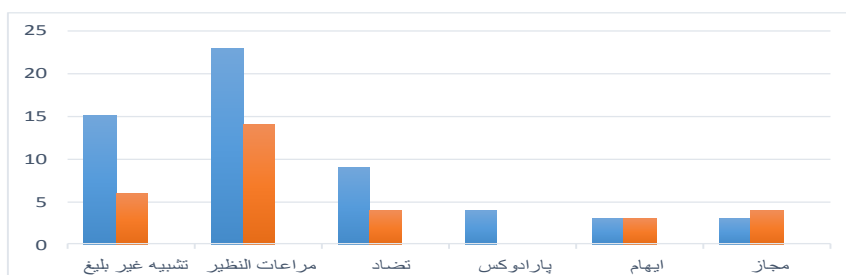
بر اساس تحلیل های فوق درمی یابیم که کاربرد محور هم نشینی و جانشینی در شعر شاملو با اختلاف ۶ درصدی به محور جانشینی گرایش دارد؛ اگرچه درصد حاصل شده زیاد نیست اما می تواند در بررسی سبک شاعر معنادار باشد. آمار به دست آمده از اشعار قبانی نیز بیانگر گرایش وی به سمت فرایند ترکیب است. شاملو با کاربرد تشبیه، استعاره و کنایه بر حسب انتخاب، نهایت عملکرد بر روی محور جانشینی را در ابیات نشان داده و با این

صناعات سبب ایجاد معانی ضمنی در ابیات می‌شود و از طرفی با کاربرد ایهام و پارادوکس، تضاد و مراعات‌النظیر بر حسب ترکیب، نهایت عملکرد بر روی محور هم‌نشینی را در موازات محور جانشینی در هر بند مطرح کرده و به توضیح معنای آنها پرداخته‌اند. عدم وجود صناعات توازن قابل توجه در این دفتر شاملو سبب گرایش نسبی این اشعار به محور جانشینی شده است؛ درحالی که کاربرد فراوان صنعت توازن واجی، مراعات‌النظیر در کنار تشبیه غیربلیغ در اشعار قبانی سبب آسانی درک ابیات وی گرایش آن به سمت فرایند ترکیب شده است. عملکرد بر روی محور جانشینی در ابیات شاملو سبب دوری مدلول و مصداق و عملکرد بر روی محور هم‌نشینی در اشعار قبانی سبب نزدیک شدن آنها شده است.

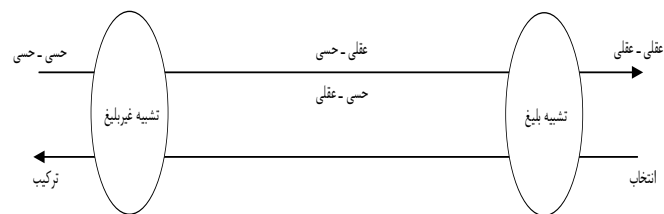
کاربردها و عملکرد محور جانشینی و گرایش شاملو بدان سبب پیچیدگی شعر وی شده است؛ درحالی که در اشعار قبانی عملکرد طرفین حسی سبب نزدیکی مدلول‌ها و مصداق‌ها و در نهایت دستیابی آسان مخاطب به انتخاب‌های وی شده است. کنایات به کاررفته در ابیات این دو شاعر اگرچه سبب ایجاد معنای ضمنی در ابیات شده‌اند، به گونه‌ای انتخاب شده‌اند که خواننده در برخورد با ترکیب آنها بر روی محور هم‌نشینی به همان انتخابی می‌رسد که شاعر از روی محور جانشینی برگزیده است. با دقت در بندهای مورد بررسی درمی‌یابیم که شاملو در یک شعر تقریباً موضوع واحدی را ذکر کرده است که «این وحدت موضوع ارتباط عمودی بندها را با یکدیگر بیشتر ساخته است. به عبارتی شاعر یک موضوع واحد را از میان موضوع‌های موجود در شعر فارسی، بر روی محور جانشینی انتخاب کرده و در محور هم‌نشینی شعر ترکیب کرده است» (آقابابایی، ۱۳۹۵: ۴۴۴). در شعر قبانی در کنار موضوع عشق، موضوعات اجتماعی و سیاسی نیز گنجانده شده است. عملکرد هر یکی از صناعات به کار رفته بر روی محور جانشینی و هم‌نشینی در اشعار مورد بررسی شامل و قبانی (به ترتیب از سمت چپ به راست) را در نمودارهای شماره (۳)، (۴) می‌توان مشاهده نمود.



نمودار (۳). عملکرد صناعات بر روی محور جانشینی به ترتیب در اشعار شاملو و قبانی



نمودار (۴). عملکرد صناعات بر روی محور همنشینی به ترتیب در اشعار شاملو و قبانی با توجه به آمار به دست آمده از صناعات اشعار شاملو درمی یابیم که در بخش فرایند انتخاب به ترتیب بسامد صنعت کنایه و بعد از آن استعاره و تشبیه بلیغ و در اشعار قبانی به ترتیب استعاره، کنایه و تشبیه بلیغ است. کنایه‌های به کار رفته در دفتر «آیدا در آینه» همانند کنایه‌های دفتر «بلقیس» عمدتاً از نوع کنایه در افعال است که شاعر آنها را مدام تکرار کرده است. تشبیهات به کار رفته در این اشعار از دو نوع تشبیه بلیغ و تشبیه غیر بلیغ است. هر دو شاعر با تشبیه بلیغ فاصله‌ی مدلول و مصداق را دورتر کرده است. باید توجه داشت که اگر ما پیوستاری را برای عملکرد نوع مشبه و مشبه‌به‌های تشبیهات در نظر بگیریم در یک سر پیوستار نوع «عقلی - عقلی» و در سر دیگر آن نوع «حسی - حسی» قرار می‌گیرد. در میان این پیوستار دو نوع «حسی - عقلی» و «عقلی - حسی» مطرح می‌گردد. چنین می‌نماید که حرکت تشبیه به سمت حسی بودن طرفین آن غالباً در «زبان خودکار» و حرکت تشبیه به سمت عقلی بودن طرفین غالباً در «زبان شعر» امکان طرح می‌یابد (همان: ۴۴۱).



نمودار (۵). پیوستار طرفین تشبیه و جایگاه انواع آن (همانجا)

در مجموع اشعار بررسی شده شاملو ۱۰۹ تشبیه بلیغ و ۵۲ تشبیه غیر بلیغ (مفصل) آمده است که در ۱۰۹ تشبیه بلیغ به کار رفته طرفین ۱۶ تشبیه از نوع عقلی - عقلی، طرفین ۲۲ تشبیه از نوع حسی - حسی، طرفین ۵۰ تشبیه بلیغ از نوع عقلی - حسی و در نهایت طرفین ۲۱ تشبیه از نوع حسی - عقلی است. در این میان طرفین ۲۳ تشبیه مفصل از نوع عقلی - حسی، ۷ تشبیه غیر بلیغ از نوع حسی - حسی، ۱۰ حسی - عقلی و ۱۲ تشبیه غیر بلیغ از نوع عقلی - عقلی است.

عقلی - حسی بودن طرفین تشبیهات در کنار بلیغ بودن آنها سبب ایجاد نشاننداری جانشینی و دوری مدلول و مصداق در اشعار شده است. حسی بودن تشبیه بلیغ و عقلی - حسی بودن تشبیه مفصل بیانگر عملکرد نشاننداری جانشینی و همنشینی، و یا به نوعی نزدیکی و دوری مدلول و مصداق به موازات یکدیگر در اشعار است. باید توجه داشت نوع عقلی - عقلی طرفین تشبیهات سبب ایجاد پیچیدگی و درک دشوار جملات و بندهای تشبیهی می‌شود

(همانجا). شاملو از این ویژگی نه تنها در تشبیهات بلیغ بلکه در تشبیهات مفصل نیز استفاده کرده که تا حد ممکن درک جملات، عبارات و بندهای تشبیهی را در عالم واقع دشوار و به درک آن در جهان ممکن کمک کرده است. در اشعار قبانی ۲۴ تشبیه بلیغ و ۱۶ تشبیه غیر بلیغ به کار رفته است. از ۲۴ تشبیه بلیغ طرفین ۸ مورد حسی - حسی، ۶ مورد عقلی - عقلی، ۲ مورد عقلی - حسی و ۸ مورد حسی - عقلی است. و اما از ۱۶ تشبیه غیر بلیغ ۱۴ مورد حسی - حسی ۱ مورد عقلی - حسی و ۱ مورد نیز حسی - عقلی است. بسامد بالای طرفین حسی - حسی در دو نوع شبیه قبانی سبب نزدیکی مدلول و مصداق در اشعار وی و همچنین آسانی درک تشبیهات و درنهایت گرایش به سمت فرایند ترکیب شده است. شاملو و قبانی با استفاده از قاعده‌گامی‌های معنایی بر حسب انتخاب و ترکیب از بارزترین صنایع بر اساس این نوع قاعده‌گامی استفاده کرده‌اند.

در میان صناعات ترکیب بعد از صنعت «مراعات‌النظیر» که در قالب همنشینی واژه‌هایی از یک حوزهٔ معنایی است و بعد از آن تشبیه غیر بلیغ درصد بیشتری را در اشعار این دو شاعر به خود اختصاص داده است. بسامد بالای صنعت «مراعات‌النظیر» بیانگر حرکت آشکار شاعر بر روی محور عرضی کلام است که در همنشینی با توضیح عناصر جایگزین شده مطرح شده است (همان: ۴۴۲). کاربرد صنعت توازن واجی با بسامد نسبتاً اندک در اشعار شاملو در تناسب با نوع شعر شاملو که از نوع شعر سپید است قرار گرفته است بدین معنا که در تعریف ساختار شعر سپید بیان کردیم که وزن عروضی ندارد و تنها در برخی موارد آهنگین است.

درنهایت باید اشاره کرد که بر اساس ویژگی‌های مطرح شدهٔ سبک شعر نو در کتب سبک‌شناسی (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۸۲) مانند مخاطب عوام، دنیایی بودن، کاربرد لغات زبان فارسی امروز، آزادی استفاده از همهٔ واژه‌ها، وجود صنایع ادبی به صورت طبیعی، موسیقی و لحن طبیعی، مأنوس بودن زبان برای مردم برابر و متناسب با فرایند ترکیب است. برای نمونه همان طور که دیدیم در اشعار بررسی شده کاربرد تشبیه غیربلیغ به صورت مفصل با حسی بودن طرفین آن، یا همنشینی واژه‌هایی از یک حوزهٔ معنایی، و غیره به گونه‌ای عمل کرده است که متن مورد بررسی با حرکت بر روی محور همنشینی به زبان خودکار که خیال‌انگیز نبوده و البته واقع‌گرا نیز هست، نزدیک شده است. در کنار این ویژگی‌های مبتنی بر ترکیب ویژگی‌های دیگری نیز برای این سبک بیان شده است که با تکیه بر تحلیل‌های بدست آمده از ابیات می‌توان اشاره کرد که مبتنی بر فرایند انتخاب‌اند. ویژگی‌هایی مانند تنوع موضوعات، اشاره به مسائل خصوصی زندگی، توجه شدید به مسائل اجتماعی و سیاسی، ابهام، تشبیهات و استعارات نو، تأکید بر کاربرد و اهمیت سمبل، و ایجاد روابط تازه میان معقول و محسوس اشعار مواردی هستند که بر حسب فرایند

انتخاب امکان طرح می‌یابند. با بررسی دفتری از اشعار شاملو دریافتیم که شاعر با استفاده از صناعات مطرح شده مانند «کنایه»، «استعاره»، «تشبیه بلیغ» سبب مخیل شدن کلام گشته و آن را از زبان خودکار دور کرده است. بدین معنی که از یک سو با تشبیه بلیغ سبب دوری مدلول و مصداق شده، و از سویی دیگر با عقلی - حسی بودن طرفین تشبیه سبب ایجاد روابط تازه میان آنها شده است که در مجموع درک متن که مخیل شده در گرو رسیدن به انتخاب‌هایی است که شاعر در متن انجام داده است.

همان‌طور که در بخش بررسی اشعار شاملو اشاره کردیم انتخاب موضوع واحد یعنی به عبارت ساده‌تر عدم تعدد موضوعات در هر یک از اشعار شاملو سبب پیوند و ارتباط عمودی بندها با یکدیگر شده است که این ویژگی اشعار شاملو دقیقاً متناسب با این نکته که «اشعار نو در محور عمودی استواری و پیوستگی دارند» (همان: ۳۳۷-۳۳۸) قرار می‌گیرد. در تطبیق ویژگی‌های شعر معاصر عرب ویژگی‌هایی مانند به کارگیری زبان ساده فصیح عربی با معانی واضح و روشن، درک معانی اشعار، کاربرد موضوعات روزمره در شعر و پیوند شاعر با توده خوانندگان بیانگر عملکرد فرایند ترکیب در این نوع اشعار و ویژگی‌هایی مانند تنوع به کارگیری اسلوب‌های بلاغی، مبالغه در استفاده از خیال و اسلوب، پناه بردن به رمز و نماد در ساختار قصیده، پنهان‌شدن معنی، پیچیدگی و ابهام بیانگر عملکرد فرایند انتخاب در اشعار این دوره است. ویژگی‌های ترکیب در اشعار قبانی بسامد بیشتری نسبت به ویژگی‌های انتخابی دارد. برای نمونه می‌توان عملکرد فرایند انتخاب را در اشعار آدونیس در بسامد بالا مشاهده کرد.

۳. نتیجه‌گیری

براساس تحلیل‌های پژوهش می‌توان نتیجه گرفت که در هر یک از بندهای بررسی شده شعر شاملو و قبانی دو محور هم‌نشینی و جانشینی در کنار یکدیگر عمل کرده‌اند. گرایش به عملکرد فرایند انتخاب بر روی محور جانشینی در اشعار شاملو سبب دوری مدلول و مصداق و همچنین افزایش معانی ضمنی موجود در متن و دشوار بودن معنای متن شده است. درحالی‌که گرایش به عملکرد فرایند ترکیب بر روی محور هم‌نشینی در اشعار قبانی سبب نزدیک شدن مدلول و مصداق و درک آسان معانی ابیات شده است. کاربرد دوری مدلول‌های زبانی به مصداق‌های جهان خارج در شعر شاملو، سبب شده است که امکان دستیابی مخاطب یا رمزگشا به انتخاب‌های رمزگذار کمتر باشد و کاربرد نزدیکی این مدلول‌ها و مصداق‌ها در شعر قبانی، سبب دستیابی آسان مخاطب به انتخاب‌های شاعر شده است. عملکرد صناعاتی مانند مراعات‌النظیر، توازن، تشبیه غیر بلیغ، حسی بودن طرفیت تشبیهات و مجاز بر روی محور هم‌نشینی در اشعار قبانی در تناسب با ویژگی‌های شعری

معاصر عرب چون سادگی اشعار و درک آسان معانی، به کارگیری موضوعات روزمره و غیره و در اشعار شاملو متناسب با ویژگی‌های شعر معاصر فارسی چون عامه بودن آن، پرداختن به مسائل دنیایی، کاربرد لغات و ترکیبات زبان فارسی امروز، آزادی استفاده از همه‌ی واژه‌ها، وجود صنایع ادبی به صورت طبیعی، موسیقی و لحن طبیعی و مأنوس بودن زبان برای مردم قرار گرفته است که این تناسب حکایت از عملکرد فرایند ترکیب در اشعار این دو شاعر دارد. بنابراین عملکرد قطب مجازی و فرایند ترکیب در اشعار این دو شاعر باعث آسانی ابیات و درک مستقیم آنها از سمت مخاطبان شده است.

در اشعار شاملو عملکرد صناعاتی مانند کنایه، استعاره و تشبیه بلیغ با گرایش به سمت طرفین عقلی بر روی محور جانشینی در تناسب با ویژگی‌های اشاره به مسائل خصوصی زندگی، توجه شدید به مسائل اجتماعی و سیاسی، ابهام، تشبیهات و استعارات نو، تأکید بر کاربرد و اهمیت سمبل، و ایجاد روابط تازه میان معقول و محسوس قرار گرفته است و در اشعار قبانی عملکرد صناعات مذکور در تناسب با ویژگی‌های شعر معاصر عرب مانند تنوع به کارگیری اسلوب‌های بلاغی، مبالغه در استفاده از خیال و اسلوب، پناه‌بردن به رمز و نماد در ساختار قصیده، پنهان‌شدن معنی، پیچیدگی و ابهام است.

این تناسب در اشعار این دو شاعر بیانگر عملکرد فرایند انتخاب است. عملکرد قطب استعاری و فرایند انتخاب در اشعار این دو شاعر باعث ایجاد معانی ثانویه در متن و درک دشوار ابیات از سمت مخاطبان شده است. در نهایت بر اساس آمار و بسامد صناعات مبتنی بر فرایندهای انتخاب و ترکیب دریافتیم که بسامد کاربرد فرایند ترکیب در اشعار قبانی بیشتر از فرایند انتخاب است و برعکس در اشعار شاملو بسامد فرایند انتخاب بیشتر است؛ بنابراین گرایش به کاربرد فرایند ترکیب در محور همنشینی در اشعار قبانی سبب آسانی شعر وی و گرایش به کاربرد فرایند انتخاب در محور جانشینی در اشعار شاملو سبب پیچیدگی شعر وی شده است.

یادداشت‌ها

- 1.signified
2. referent
- 3.unmarked
- 4.marked
5. semantic markedness
- 6.paradigmatic semantic markedness
- 7.syntagmatic semantic markedness

کتابنامه

- آقابابایی، سمیه. (۱۳۹۵). *سبک‌شناسی ادراکی: تحلیل مقایسه‌ای سبک در آفرینش‌های هنری (معماری، نقاشی، خوشنویسی) دوره مکتب هندی*. نعمت‌الله ایرانزاده. رساله دکتری. دانشگاه علامه طباطبائی.
- ادونیس، علی احمد سعید. (۱۹۸۵). *سیاسة الشعر*. بیروت: دار الآداب.
- انوشه، حسن. (۱۳۷۶). *فرهنگ‌نامه ادب فارسی*. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- بالو، فرزاد. (۱۳۹۵). «نگاهی به بوطیقای شعر در اندیشه‌ی احمد شاملو و نزار قبانی». *مجله پژوهش‌های تطبیقی زبان و ادبیات ملل*. س ۲. ش ۷. صص ۷۳-۸۹.
- بدیده، رشید. (۲۰۱۰). «البنیات الأسلوبیة فی مرتبة بلقیس لنزار قبانی». بلقاسم لیباریر. *رسالة الماجستير*. جامعة الحاج لخضر - باتنة.
- برتنس، یوهانتس. (۱۳۸۴). *مبانی نظری ادبی*. ترجمه‌ی محمدرضا ابوالقاسمی. تهران: نشر ماهی.
- بهار، محمدتقی. (۱۳۶۹). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطور نثر فارسی*. جلد اول. تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.
- پاشایی، عسکری. (۱۳۷۸). *نام همه شعرهای تو: زندگی و شعر احمد شاملو*. تهران: ثالث.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۷۴). *سفر در مه، تاملی در شعر احمد شاملو*. تهران: نگاه.
- جیوسی، سلمی خضراء. (۲۰۰۱). *الاتجاهات و الحركات فی الشعر العربی الحديث*. ترجمه: عبدالواحد لؤلؤة، بیروت: مرکز دراسات الوحدة العربیة.
- حیدری، رسول. (۱۳۹۰). «رویکردهای شعر معاصر عربی»، *فصلنامه دزدی*. سال اول، شماره اول، زمستان، صص ۶۱-۸۱.
- حداد، قاسم. (۲۰۰۰). *الأعمال الشعریة*. المجلد الثاني. بیروت: الموسوعة الشعریة.
- دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). *نقد آثار شاملو از دستغیب*. تهران: آروین.
- راشد، ذیاب و داؤد، جمانة إبراهيم. (۲۰۱۵). «السمات الأسلوبیة فی قصیة بلقیس لنزار قبانی». *مجله دراسات فی اللغة العربیة و آدابها*. العدد العشرون. شتاء. صص ۵۱-۷۰.
- سلیمی، علی. (۱۳۸۵). «ایهام و پیچیدگی در شعر معاصر». *مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی*، دانشگاه فردوسی مشهد. دوره ۳۹، شماره ۱، صص ۲۵-۳۸.
- سوسور، فردینان دو. (۱۳۷۸). *دوره زبان‌شناسی عمومی*. ترجمه کورش صفوی. تهران: هرمس.
- شاملو، احمد. (۱۳۸۷). *مجموعه آثار، دفتر یکم: شعرها*. تهران: نگاه.
- شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۳). *شعر معاصر عرب*. تهران: سخن.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴). *بیان و معانی*. تهران: نشر فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۶). *سبک‌شناسی شعر فارسی*. تهران: میترا.

- صفوی، کورش. (۱۳۹۰). *از زبانشناسی به ادبیات*. جلد اول - نظم. تهران: انتشارات سوره‌ی مهر.
- صفوی، کورش. (۱۳۹۰). *از زبانشناسی به ادبیات*. جلد دوم - نثر. تهران: انتشارات سوره‌ی مهر.
- صفوی، کورش. (۱۳۹۱). *آشنایی با زبان‌شناسی در مطالعات ادب فارسی*. تهران: علمی.
- صلاحی مقدم، سهیلا و اصغر نژاد فرید، مرضیه. (۱۳۹۲). «مضامین تغزل اجتماعی در اشعار - نزار قبانی و احمد شاملو». *مجله مطالعات ادبیات تطبیقی*. س ۷. ش ۲۶. صص ۶۹-۸۹.
- طالبی قره‌قشلاقی، جمال. (۲۰۱۶). «التحليل الصوتی و الدلالي فی قصیده بلقیس لنزار قبانی، مقاربه فی ضوء منهج النقد الصوتی». *مجله الجمعية الإيرانية للغة العربية و آدابها*. العدد الأربعون، خریف. صص ۷۹-۹۸.
- عیده، عطار و انتصار، عبدی. (۲۰۱۶). «ذات الحزن فی قصیده بلقیس لنزار قبانی» منصوریه فتحی. *رسالة الماجستير*. جامعه العربی التبسی - تبسه.
- گلی چناری، پروانه. (۱۳۹۴). *بررسی تطبیقی عنصر رنگ در اشعار احمد شاملو و نزار قبانی*. رضا سمیع‌زاده. پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره).
- غلامرضایی، محمد. (۱۳۸۱). *سبک‌شناسی شعر فارسی: از رودکی تا شاملو*. تهران: جامی.
- غیاثی، محمدتقی. (۱۳۶۸). *درآمدی بر سبک‌شناسی ساختاری*. تهران: شعله اندیشه.
- فالر، راجر و همکاران. (۱۳۸۱). *زبانشناسی و نقد ادبی*. ترجمه مریم خوزان و حسین پاینده. تهران: نشر نی.
- فواد، نعمات. (۲۰۰۹). *خصائص الشعر الحديث*. دمشق: دارالفکر العربی.
- فهیمی، عین النازل. (۲۰۱۶). *قصیده بلقیس لنزار قبانی (دراسة تحليلية سمائية لريفاتير)*. کالیجاکا: کلیة الآداب و العلوم الثقافیة.
- قبانی، نزار. (۲۰۱۳). *الأعمال الكاملة للشاعر، نزار قبانی شاعر الحب و الثورة*، الطبعة الأولى، بغداد: مكتبة هانی.
- «قراءة تطبیقیة فی قصیده بلقیس لنزار قبانی».
- <https://www.addustour.com/articles/۲۲۳۸۴>
- کزازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۶۸). *زیبایی‌شناسی سخن فارسی (۱) - بیان*. تهران: نشر مرکز.
- مجابی، جواد. (۱۳۸۰). *آینه بامداد طنز و حماسه در شعر شاملو*. تهران: فصل سبز.
- محمد القعود، عبدالرحمن. (۲۰۰۲). *الإبهام فی شعر الحدائنة، الكويت: علم المعرفة*.
- مریدن، عزیزة. (۱۹۷۱). *حركات الشعر فی العصر الحديث*. دمشق: نشر الرياض.

Journal of Comparative Literature

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

Recitation of Fourteen Quotations from Tazkerat al-Awliya of Attar Based on Arabic Sources *

Mohsen Pourmokhtar¹

1. Introduction

Tazkerat al-Awliya by Attar Neyshabouri is one of the most important texts in the Persian language, which is extremely important both in terms of including the quotations and anecdotes of 97 famous mystics of Islam and Iran and in terms of Persian prose. This great work has been edited several times so far, the most famous of which, is the edition of the late English orientalist R.A. Nicholson in 1905. Recently, an edition of *Tazkerat al-Awliya* has been published, which should be considered the most scholarly edition of this book. This edition of *Tazkerat al-Awliya*, which was compiled by Mohammad Reza Shafiee Kadkani and spent a lot of time, has been prepared using 38 manuscripts and the use of many sources, including Persian, Arabic sources. The editor in introduction has written of more than one hundred and seventy pages, deals with the method of editing the text of the book and its structure and content and in the second volume, he has tried to mention the copies of the exchanges as well as the detailed comments on the quotations and anecdotes contained in *Tazkerat al-Awliya*.

Attar Neyshabouri has used Arabic sources in editing *Tazkerat al-Awliya* rather than using Persian sources. With his poetic and beautiful

*Date received: 30/08/2020

Date accepted: 04/12/2020

1. Assistant Professor of Persian Language and Literature, Vali-Asr University of Rafsanjan, Iran. E-mail: : m.poormokhtar@gmail.com

prose, he has poured Arabic quotations and phrases in the form of Persian language and has created an exhibition of the most beautiful examples of Persian prose in this book. However, he also makes mistakes in quoting or translating from Arabic.

The author, who while studying and carefully editing the new *Tazkerat al-Awliya*, noticed some forms of mistakes and ambiguity in a number of quotations, searched the Arabic sources of the quotations and, after finding the Arabic origin of them, compared them with the text of *Tazkerat al-Awliya*. And noticed corrections in the Persian text and their correct form in Arabic sources, and finally presented its findings in the form of this article.

2. Methodology

In the present study, we have dealt with 14 cases of the quotations of *Tazkerat al-Awliya* and according to the origin of those words in the Arabic sources used by Attar, we have shown that in 13 cases, the text of *Tazkerat* is different from the Arabic principle of the saying. These differences in the recordings were either due to Attar's misreading or misunderstanding of the Arabic sources he used, or to the difficulty in the source he quoted. In one case, we have discussed the meaning of a word - in a word by Abu Hafs Haddad Neyshabouri - and we have explained the word in question in a meaning other than that edited by the editor of the book. In addition to showing the alteration of the text of the *Tazkerat* with their Arabic origin, the source that was probably used by Attar is also discussed in most of the quotations discussed. What is presented in this article can be considered as commentaries on these fourteen quotations that guide the reader of *Tazkerat al-Awliya* to their correct text as well as the correct understanding of the words of the mystics from whom these sayings have been quoted.

3. Discussion

In the following section, we will describe the 14 cases mentioned in the text of the article in the order of the book. Arguments, references and sources are given in the confrontation text.

1-3. Quotation 17/31

The word فرستادن is ambiguous in this quotation, but according to its Arabic origin, it is clear in Sufi sources that the translation or quotation of this word has been corrected. What Attar called فرستادن is actually فراستدن.

2-3. Quotation 28/159

In this quote, the word is شاید vague and meaningless in the context of speech. But according to the Arabic origin, it is clear that شاید the corrected form of the word is آساید.

Carefully in the sources before Attar who have quoted this word, it can be accepted that Attar took this word from the translation of the Risalat al-Qushairiyya, which was one of his most important sources in Tazkerat al-Awliya.

3-3. Quotation 30/52

Although the word خلق has meaning in this quotation, in the Arabic origin of this quotation, it has come instead of خلق the word حق.

4-3. quotation 35/31

In this quotation, too, although the word موت means death, the consensus of the Arabic sources who have quoted this quotation leads us to accept the authenticity of جوع. According to the narrations of this word in four Arabic sources, Attar's translation is closer to the Arabic text of the Risalat al-Qushairiyya.

5-3. Quotation 38/4

This statement of Abu Hafs Haddad Neyshabouri is also an anecdote related to the period when he was a blacksmith. The editor of Tazkerat al-Awliya has explained the meaning of the word action in this commentary in the book:

" He wants to say: 'As long as I saw my action, it was useless. When sincerity came to me and I no longer valued my action and did not see it, then the goal was achieved".

But the meaning of *عمل* here is not *طاعات و عبادات* but *کار و حرفه* و *کسب*, and it is about Abu Hafs blacksmith's job, nor spiritual obedience and worship.

6-3.Quotation. 43/103

The word *نسبت* has no specific meaning in this quotation. Carefully in the Arabic sources, it is clear that the corrected *نشست* is *نسبت*.

7-3.Quotation. 43/133

In this word, in all three Arabic sources that have quoted it, the final word of the phrase is *جود*. It is clear that the misreading of *جود* to *خود* is tied to a point, and it is very natural that the scribes of the early manuscripts of *Tazkerat al-Awliya* *جود* was read / written *خود*.

8-3.Quotation. 43/200

This word is mentioned in the form of *مصادفه* in both Arabic books that have quoted it, and since there is a discussion, *مصادفه* in a sudden sense is in complete harmony with the subject of the speech. .

9-3.Quotation 43/240

The second part of this statement is confused and ambiguous in the text of the book. The correct form of the sentence should be as follows:
الفقر بحر البلاء وبلاؤه كنه عز.

10-3.Quotation 50/59

According to the Arabic origin of this quotation, *هیچ چیز* is the converted form of *هیچ خیر*.

11-3.Quotation 55/27

In this quotation, as we saw in paragraphs 2-6, the word *نشست* is relatively misreaded to *نسبت*.

12-3.Quotation 62/14

This statement, as stated in the book, has a semantic contradiction because in it, ادب is opposed to مداومت بر ادب. According to its Arabic origin, it is clear that the second ادب has replaced خدمت.

13-3.Quotation 75/110

In this quotation, the صورت نبندد, which the correct form of it is صورت ببندد.

14-3.Quotation 75/160

In both cases, instead of the word نقد in the book, the word وقت is used in Arabic sources, and this is true.

4.Conclusion

Carefully in the Arabic sources of *Tazkerat al-Awliya*, the contents of this book can be better edited and understood. In this article, we have dealt with the fourteen quotations mentioned in the Tazkareh, and according to their Arabic sources, we have noticed Attar's misreading of his sources. The conclusion obtained from the correlation of *Tazkerat al-Awliya* with its Arabic sources indicates that in the text of *Tazkerat al-Awliya*, there have been alterations to its Arabic sources. In the text of the article, by mentioning the documents, the misreaded cases are mentioned and the correct form of the word is given.

Keywords : Tazkirat al-Awliyā, Attar, anecdote`s sources, Sufism

References [In Persian]:

- Attar Neyshabouri, F. (2019). *Tazkirat al-Awliyā (biographies of the saints)* (2nd ed., M. Shafiei Kadkani, Rev.). Tehran: Sokhan Publications.
- Forouzanfar, B. (2000). *Introduction and edition of the translation of al-Risala al-Qushayriyya* (6th ed.). Tehran: Elmi Farhangi Publications.

- Osmani, A. (2000). *Translation of al-Risala al-Qushayriyya* (6th ed., B. Forouzanfar, Rev.). Tehran: Elmi Farhangi Publications.
- Pourmokhtar, mohsen. (2011). *Introduction to al-bayāḍ wa-al-sawād min khaṣā'is hikam al-'ibād fī na't al-murīd wa-al-murād*, (1st ed., M. Pourmokhtar, Rev.). Tehran: Iranian Research Institute of Philosophy and the Free University of Berlin, Germany.
- Shafiei Kadkani, M. (2019). *Introduction to Tazkirat al-Awliyā (biographies of the saints)*, (2nd ed.). Tehran: Sokhan Publications.

References [In Arabic]:

- Al-Isfahani, A. (n.d). *Hilyat al-awliyā' wa-ṭabaqāt al-aṣfiyā'*. Beirut: Dar al-Fikr.
- Al-Qushayri, A. (1989). *Al-risala al-qushayriyya* (A. Mahmoud, Rev.). Cairo: Dar al-Shaab.
- Al-Sirjani, A. (2011). *Al-bayāḍ wa-al-sawād min khaṣā'is hikam al-'ibād fī na't al-murīd wa-al-murād*, (1st ed., M. Pourmokhtar, Rev.). Tehran: Iranian Research Institute of Philosophy and the Free University of Berlin, Germany
- Khargoshi Neyshabouri, A. (1999). *Tahzib al-asrar fī ṭabaqāt al-akhyār*, (1st ed., B. Mohammad Baroud, Rev.). Abu Dhabi: Cultural Complex.
- Sarraj al-tusi, A. (1914). *Alluma fī l tasawwuf* (R.A. Nicholson., Rev.). Leyden: Gibb Publications.
- Sulami Neyshabouri, A. (1969). *Tabaqat al-Sufiyya* (2nd ed., N. Shariba, Rev.). Cairo: Al-Mianji Library.
- Sulami Neyshabouri, A. (1993). *The collection of works of Abu Abdul Rahman Sulami* (1st ed., Vol. 1, Collected by N. Pourjavadi). Tehran: University Publishing Center.
- Sulami Neyshabouri, A. (1993). *The collection of works of Abu Abdul Rahman Sulami* (1st ed., Vol. 2, Collected by N. Pourjavadi). Tehran: University Publishing Center.

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بازخوانی چهارده سخن از تذکره الأولیاء عطار با تکیه بر منابع عربی*

محسن پورمختار^۱

چکیده

عطار نیشابوری در تألیف تذکره الأولیاء، بیشتر از منابع عربی اقوال مشاهیر تصوف بهره برده است. با توجه به این حقیقت، برای تصحیح و فهم بهتر مندرجات این کتاب، بیشترین بهره از منابع عربی آن حاصل می‌شود. در این پژوهش با تکیه بر عالمانه‌ترین تصحیحی که از تذکره الأولیاء به کوشش محمدرضا شفیعی کدکنی انجام گرفته است، به تحقیق در منابع عربی و بررسی چهارده سخن از این کتاب پرداخته شده است. در این راستا دگرسانی‌های متن تذکره با اصل عربی اقوال، تبیین و درباب روایت درست بحث شده است. این دگرسانی‌ها یا حاصل بدخوانی عطار یا فهم نادرست او از منابع عربی هستند و یا اینکه اشکال به منابع مورد استفاده او برمی‌گردد. روش کلی پژوهش حاضر، جستجو و تطبیق اقوال تذکره الأولیاء در منابع عربی متقدم بر عطار و کشف موارد اختلاف روایت تذکره و منابع عربی بوده است. در بررسی اقوالی که در تذکره الأولیاء تصحیف شده‌اند، نخست مورد اشکال مشخص شده و سپس با توجه به منبع/منابع عربی مورد استفاده عطار درباره وجه صحیح بحث شده است. علاوه بر این در بیشتر موارد، درباره اینکه از بین منابعی که احتمالاً مورد استفاده عطار بوده‌اند، کدام یک را باید منبع اصلی دانست، نیز بحث شده است. در یک مورد نیز به جستجو در معنای اصطلاحی واژه‌ای در یکی از اقوال تذکره پرداخته شده است. موارد یافت شده را می‌توان به عنوان تعلیقاتی بر چهارده قول تذکره الأولیاء محسوب داشت.

واژه‌های کلیدی: تذکره الأولیاء، عطار نیشابوری، منابع عربی، تصوف.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۰۹

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

(DOI): 10.22103/jcl.2021.16384.3139

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه ولی عصر (عج) رفسنجان، ایران.

m.poormokhtar@gmail.com

۱. مقدمه

تذکره الأولیای عطار نیشابوری از مهمترین متون زبان فارسی است که هم از نظر اشمال بر اقوال و حکایات ۹۷ تن از مشاهیر عرفای اسلام و ایران و هم از نظر نثر فارسی اهمیت فوق العاده دارد. این اثر عظیم تا کنون چندبار تصحیح شده است که مشهورترین آنها چاپ مستشرق فقید انگلیسی ر.ا. نیکلسون در سال ۱۹۰۵ میلادی است. اخیراً چاپی از تذکره- الأولیاء منتشر شده است که باید آن را عالمانه ترین تصحیح از این کتاب دانست. این چاپ از تذکره الأولیاء که به همت محمدرضا شفیعی کدکنی و با صرف وقت بسیار، سامان یافته است با استفاده از ۳۸ نسخه خطی و بهره‌وری از منابع بسیار زیاد، اعم از منابع فارسی، عربی و فرنگی فراهم آمده است. مصحح کتاب، در مقدمه‌ای که در بیش از صدو هفتاد صفحه نگاشته است، به شیوه تصحیح متن کتاب و ساختار و محتوای آن پرداخته است و در جلد دوم به ذکر نسخه‌بدلها و نیز تعلیقات مفصل درباره اقوال و حکایات مندرج در تذکره- الأولیاء اهتمام کرده است.

با آنکه کوشش فوق العاده مصحح تذکره الأولیاء اشکالات و ابهامات متن کتاب را تا حد زیادی برطرف کرده است، اما حجم زیاد متن (۹۳۰ صفحه) و تعدد منابع آن و تصحیفات نسخه‌های کتاب، همچنان مواردی را برای بحث و دقت نظر باقی می‌گذارد.

۱-۱. شرح و بیان مسأله

عطار نیشابوری در تصحیح تذکره الأولیاء بیش از آنکه از مآخذ فارسی بهره برده باشد از منابع عربی استفاده کرده است. بیشترین اقوال مندرج در تذکره در واقع ترجمه از منابع مهم صوفیانه ماقبل عطار هستند. مهم ترین مآخذ عربی تذکره الأولیاء به تشخیص مصحح کتاب، عبارتند از: *حلیه الاولیاء ابونعیم اصفهانی، طبقات الصوفیه ابو عبدالرحمان سلمی نیشابوری، تهذیب الأسرار خرگوشی نیشابوری، الرسالة القشیریه امام قشیری، اللمع فی التصوف ابونصر سراج طوسی و البیاض و السواد خواجه علی سیرجانی* (ر.ک: شفیعی کدکنی ۱۳۹۸: سی و چهار تا سی و نه). البته منابع عربی که احتمال می‌رود مورد استفاده عطار در تذکره الأولیاء بوده‌اند، منحصر به موارد یاد شده نیست و می‌توان کتاب‌های دیگری نیز با عنوان منابع عربی فرعی تذکره الأولیاء به عناوین یاد شده افزود. از مهمترین این منابع فرعی باید از *التعرف ابوبکر کلاباذی، رسالات ابو عبدالرحمن سلمی، کتاب النور سهلگی، مناقب الأبرار ابن خمیس و المختار من مناقب الأخیار ابن اثیر* نام برد. عطار با نثر شاعرانه و زیبایی خود اقوال و عبارات عربی را در قالب زبان فارسی ریخته و نمایشگاهی از زیباترین نمونه‌های نثر فارسی در این کتاب آفریده است. با این حال او در نقل/ترجمه از عربی اشتباهاتی هم دارد. مصحح تذکره الأولیاء در مقدمه کتاب، تحت عنوان **خطاهای عطار** در باره این اشتباهات می‌نویسد:

در مطاوی تعلیقاتِ مصحح خواهید دید که عطار در ترجمه یک عبارت عربی، به دلیل نقصانی که در نسخه مرجع او وجود داشته، دچار خطا شده است و گاه یک عبارت عربی را در دو جای متفاوت دو گونه ترجمه کرده است. عطار هم، با همه مقام شامخی که در شعر عرفانی ایران دارد، انسانی بوده جایز الخطا، به خصوص که مراجع او، گاه ناقص بوده‌اند و آمیخته به اشتباهات لفظی و تاریخی. ما قائل به عصمت مؤلف تذکرة الأولیاء نیستیم. با همه احترامی که برای مقام شامخ او، به عنوان شاعری عظیم الشأن و عارفی جلیل القدر قائلیم، به این نتیجه رسیده‌ایم که او نیز انسانی بوده است و تنگناهای خود را داشته است. مثلاً در سندی که از آن مطلبی یا حکایتی را نقل می‌کرده است خدشه وجود داشته است و کاتب آن سند، کلمه یا عبارتی را غلط کتابت کرده بوده است و عطار، با آن مقام شامخش، ناچار بوده است مطلب خود را بر اساس همان سند ناقص و غلط سامان دهد، به ناچار در ترجمه عبارت گرفتار خطا شده است. (شفیعی کدکنی ۱۳۹۸: هفتاد و چهار)

در پژوهش حاضر به ۱۴ مورد از اقوال تذکرة الأولیاء پرداخته‌ایم و با توجه به اصل آن سخنان در منابع عربی مورد استفاده عطار نشان داده‌ایم که در ۱۳ مورد، متن تذکره با اصل عربی قول/اقوال متفاوت است. این تفاوت ضبط‌ها یا ناشی از بدخوانی/بdfهمی عطار از منابع عربی مورد استفاده او بوده و یا اینکه اشکال در منبعی بوده که او از آنها نقل قول کرده است. در یک مورد نیز درباره معنای واژه‌ای در کلامی از ابوحفص حداد نیشابوری بحث کرده‌ایم و واژه مورد بحث را در معنایی غیر از آنچه مصحح دانشمند کتاب شرح کرده است، توضیح داده‌ایم. در مورد اغلب اقوال مورد بحث نیز علاوه بر نشان دادن دگرسانی متن تذکره با اصل عربی آنها، درباره منبعی که محتملاً مورد استفاده عطار بوده، بحث شده است. نکته‌ای که باید بر آن تأکید شود این است که موارد مطرح شده در این مقاله چنانکه ذکر شد به خطای عطار یا منابع او بر می‌گردد و به هیچ وجه به معنی اشتباه مصحح کتاب در گزینش ضبط مرجح نیست. مصحح کتاب بنابر ضوابط تصحیح متن، ضبطی را که به احتمال بسیار از قلم عطار نیشابوری صادر شده در متن کتاب آورده‌اند هر چند که آن ضبط نادرست می‌بوده است؛ بنابراین آنچه در این مقاله مطرح شده است، می‌تواند به عنوان تعلیقاتی بر این اقوال چهارده‌گانه در نظر گرفته شود که خواننده تذکرة الأولیاء را به متن صحیح آنها و نیز فهم درست سخنان عارفانی که این گفتارها از آنها نقل شده است، راهنمایی می‌کند.

۱-۲. پیشینه و ضرورت پژوهش

غالب متون کهن به دلیل قدمت و بهره‌وری از منابع متعدد شناخته و ناشناخته‌ای که مورد استفاده مؤلفان آنها بوده‌اند و نیز به سبب تحریفاتی که در طی زمان در آنها روی داده، به شدت دچار تغییر و تبدیل شده‌اند؛ به همین سبب تصحیح متون کهن فرآیندی رو

به تکامل است به این معنی که همواره جایی برای تحقیقات و یافته‌های جدید وجود دارد. این نکته در مورد تذکره الأولیاء عطار نیز صادق است. عطار در تألیف تذکره الأولیاء از منابع بسیاری استفاده کرده است که استقصای همه آن منابع از عهده یک تن هرچند استاد و دانشمندی برجسته، خارج است. این واقعیت، لزوم تحقیق پژوهشگران در اطراف تصحیح عالمانه تذکره الأولیاء را آشکار می‌کند. با توجه به همین حقیقت علمی است که مصحح دانشمند تذکره الأولیاء، تحقیق در منابع عربی اقوال کتاب را برای تصحیح و فهم دقیق‌تر آن بسیار ضروری می‌داند و در مقدمه کتاب بر آن تأکید می‌کند:

در تصحیح تذکره الأولیاء باید از روش مولکولی استفاده کرد. این کتاب هر جمله‌اش حاصل اندیشه و ذهن یکی از بزرگان زهد و تصوف است و هر کدام از این جمله‌ها جهانی است و ویژه خویش. باید در تصحیح این جمله‌ها از تمام اسناد و قراین بهره برد. یافتن اصل عربی این گفتارها در متون قبل از عطار، مانند اللمع ابونصر سراج یا طبقات الصوفیه سلمی یا حلیه الأولیاء حافظ ابونعیم اصفهانی یا مناقب الأبرار ابن خمیس یا المختار من مناقب الأخیار ابن اثیر و ده‌ها کتاب و رساله دیگر، بسیار ضرورت دارد؛ به‌ویژه که گاه در اصل عربی منقول در متون قبل از عطار نیز اختلاف ضبط وجود دارد. (شفیعی کدکنی ۱۳۹۸: سی و یک)

با توجه به چنین ضرورتی، نگارنده که در طی مطالعه و دقت در تصحیح تازه تذکره الأولیاء متوجه مواردی از اشکال و ابهام در تعدادی از اقوال شد، به جستجو در منابع عربی اقوال پرداخت و پس از یافتن اصل عربی آن سخنان، آنها را با متن تذکره الأولیاء مطابقت داد و متوجه تصحیفات در متن فارسی و صورت صحیح آنها در منابع عربی شد و نهایتاً نتیجه یافته‌های خود را در قالب این مقاله ارائه کرد.

از آنجا که تذکره الأولیاء به تصحیح شفعی کدکنی اخیراً انتشار یافته، هنوز تحقیقات در اطراف آن به مرحله چاپ و انتشار نرسیده‌اند و تحقیق حاضر از جمله نخستین پژوهش‌هایی است که در باره اقوالی از این تصحیح ارجمند نگاشته می‌شود.

۲. بحث و بررسی

با توجه به آنچه در بالا راجع به اهمیت تحقیق در منابع عربی اقوال تذکره الأولیاء ذکر شد، چهارده قول بررسی شده آن کتاب در ذیل به ترتیب متن تذکره الأولیاء، مطرح و یافته‌های پژوهش در هر مورد ارائه می‌شود:

۲- ۱. و گفت: تقوی به سه چیز توان دانست: به فرستادن و منع کردن و سخن گفتن. (عطار ۱۳۹۸: ۲۳۴)

واژه فرستادن در این سخن شقیق بلخی مبهم است. عطار پس از نقل این قول، به شرح واژگان فرستادن، منع کردن و سخن گفتن پرداخته و درباره فرستادن می‌گوید:

«فرستادن، دین بود؛ یعنی آنچه آنجا فرستاد وی راست.» (همان)
 ظاهراً عطار از این شرح راضی نشده و توضیحی دیگر داده است:
 «و دیگر معنی آن است که آنچه فرستادی دین است؛ یعنی اوامر به جای آوردی.»
 (همان)

پیداست که معنی کردن فرستادن به دین و یا به جای آوردن اوامر، خالی از تکلف نیست.

اما با توجه به اصل سخن شقیق بلخی که در طبقات الصوفیه ابو عبدالرحمن سلمی (السلمی ۱۹۶۹: ۶۳) و رساله قشیری (قشیری ۱۹۸۹: ۵۴) و البیاض و السواد آمده است، معلوم می‌شود که در ترجمه/نقل این سخن، تصحیف رخ داده است:
 وقال شقیق: يُعرفُ تقوی الرجل بثلاثة أشياء: فی أخذہ و منعه و کلامه. (السيرجانی ۱۳۹۰: ۲۳۱)

با توجه به اصل عربی سخن شقیق مشخص می‌شود که منظور وی آن بوده که تقوای هر شخص را با آنچه که او از دیگران قبول می‌کند (از قبیل مزد کار و هدیه) و آنچه که نمی‌پذیرد و رد می‌کند (از قبیل رشوه یا مال حرام) و نیز نوع سخنان او می‌توان شناخت. ظاهراً آنچه که عطار فرستادن خوانده/نوشته است، در واقع فراستدن بوده که ترجمه دقیق واژه أخذ در منابع عربی اوست که به دست خود او یا کاتبان اولیه تذکره (چون هیچ نسخه بدلی برای آن ذکر نشده است) به فرستادن تصحیف شده است. این قول در ترجمه رساله قشیری به صورت ذیل ترجمه شده است:
 «و هم او گوید که پرهیز مرد به سه چیز بتوان دانست: بگرفتن و منع کردن و سخن گفتن.»
 (عثمانی ۱۳۷۹: ۳۷).

۲-۲. گفتند: درویش تو را کی شاید؟ گفت: آنگاه که خود را جز آن وقت نبیند که در وی بود (عطار ۱۳۹۸: ۳۲۴).

در این قول سهل بن عبدالله تستری واژه شاید مبهم و در بافت سخن بی معنی است. اما با توجه به اصل عربی این قول که در کتاب الفتوة ابو عبدالرحمن سلمی (سلمی ۱۳۷۲: ۲/۲۷۹) و حلیه الأولیای ابونعیم اصفهانی (اصفهانی، بی تا: ۱۰/۲۰۰) و رساله قشیری و البیاض و السواد (السيرجانی ۱۳۹۰: ۱۲۲) آمده است، مشخص می‌شود که شاید صورت تصحیف-شده واژه آساید است.

وسئل سهل بن عبدالله متی یستریح الفقیر؟ فقال إذا لم یر لنفسه غیر الوقت الذی هو فیه.
 (قشیری ۱۹۸۹: ۳۹۶)

«سهل بن عبدالله را پرسیدند که درویش کی برآساید، گفت: آنگاه که خویشتن را جز آن وقت نبیند که اندر ویست» (عثمانی ۱۳۷۹: ۴۶۲).

با دقت در نسخه بدل‌های این قول، به نظر می‌رسد که نسخه C صورت مغشوشی از اصل روایت عطار را در خود دارد:

درویشی کرا شاید گفت آنرا که خود را جز آن وقت نبیند (شفیعی ۱۹۹۰).

این ضبط را که بیشتر نقاشی کاتب نسخه C از نسخه مورد استفاده‌اش باید به حساب آورد، می‌توان به صورت ذیل بازسازی کرد:

درویش کی آساید گفت آنگاه که خود را جز آن وقت نبیند.

و این صورت بازسازی شده به روایت ترجمه رساله قشیریه، بسیار نزدیک است و می‌توان پذیرفت که عطار این سخن را از ترجمه رساله قشیریه که یکی از مهمترین منابع او در تذکره الأولیاء بوده^۱ گرفته است.

۲-۳. و گفت: صابرتین خلق آن کس بود که بر خلق صبر کند. (عطار ۱۳۹۸: ۳۴۴)
اگرچه واژه خلق در این قول سری سقطی با معناست اما در اصل این قول که در تهذیب الاسرار والبیاض والسواد (السیرجانی ۱۳۹۰: ۲۳۳) نقل شده، به جای خلق واژه حق آمده است:

وعن سری سقطی قال: أصبر الناس من صبر علی الحق (خرگوشی ۱۹۹۹: ۱۲۴).

ظاهراً چنانکه در کتابت نسخه‌های خطی معهود و معمول بوده است که کاتب در اثر خستگی یا عدم تمرکز حواس و پراکندگی خیال، واژه‌ای را مکرر بنویسد، عطار و یا نخستین کاتبان تذکره، واژه خلق را دوبار نوشته‌اند. فرضیه دیگر آن است که عطار یا کاتبان تذکره الأولیاء واژه حق را به شکل خلق خوانده و کتابت کرده باشند. چنانکه گفته شد، واژه خلق هم در این کلام با معناست اما آنچه که ضبط حق را اصیل‌تر می‌نماید، علاوه بر وجود آن در منابع عطار، این است که صبر بر آزار و ایذای خلق امری است معمول و شایع و در متون غیرصوفیانه هم بسیار به آن توصیه شده است. اینکه صابرتین مردم کسی دانسته‌شود که بر آزار خلق صبر کند سخنی است آشنا و معهود اما صبر بر حق که در منابع عربی تذکره هم آمده، سخن را بیشتر رنگ و بوی صوفیانه می‌دهد. در این زمینه، مقایسه قول سری سقطی با سخنی که ذیلاً از شبلی نقل می‌شود می‌تواند قابل توجه باشد:

قیل: وقف رجل علی الشبلی فقال له: أی صبر أشد علی الصّابرين؟ فقال: الصبر فی الله. قال: لا. قال: الصبر لله. قال: لا. قال: الصبر مع الله. قال: لا. فغضب الشبلی فقال: فأیش؟ قال: الصبر عن الله. قال: فصرخ الشبلی صرخة کاد تتلف روحه. (السیرجانی ۱۳۹۰: ۲۳۳)

۲-۴. و گفت: اگر مرگ در بازار فروختندی و بر طبق نهادندی، سزاوار بودی اهل آخرت را که هیچ‌شان آرزو نکردی و نخریدندی جز مرگ. (عطار ۱۳۹۸: ۳۷۵)

در این قول یحیی بن معاذ رازی نیز اگرچه واژه مرگ معنادار است اما اجماع منابع عربی که این قول را نقل کرده‌اند ما را بر آن می‌دارد که اصالت جوع را بپذیریم. این قول یحیی، در اللمع فی التصوف، تهذیب الاسرار، البیاض و السواد و رساله قشیریه نقل شده و در هر چهار مورد، الجوع آمده است. اینکه عطار / منبع او، الجوع را الموت خوانده/داشته و او آن را به مرگ ترجمه کرده باشد، با تصحیفات معمول در خط عربی کاملاً محتمل است.

با توجه به روایت‌هایی که از این سخن یحیی بن معاذ در چهار منبع یاد شده آمده است، ترجمه عطار به متن عربی رساله قشیریه نزدیک‌تر است و به احتمال زیاد منبع عطار در نقل این سخن، متن عربی رساله_ و نه ترجمه آن_ بوده است:

وقال یحیی بن معاذ رحمه الله تعالى لو علمت أن الجوع یباع فی السوق ما كان ینبغی لطلاب الآخرة إذا دخلوا السوق أن یشترؤا غیره. (سراج طوسی ۱۹۱۴: ۲۰۲)

وقال یحیی بن معاذ: لو أن الجوع یباع فی السوق لكان ینبغی المرید محقوقاً إذا دخل السوق ألا یشتری غیره. (خرگوشی ۱۹۹۹: ۱۶۸)

وقال یحیی بن معاذ: لو أن الجوع یباع فی السوق لما كان ینبغی لطلاب الآخرة إذا دخلوا السوق أن یشترؤا غیره. (السیرجانی ۱۳۹۰: ۱۲۵)

وقال یحیی بن معاذ: لو أن الجوع یباع فی السوق لما كان ینبغی لطلاب الآخرة إذا دخلوا السوق أن یشترؤا غیره. (قشیری ۱۹۸۹: ۲۳۴)

«یحیی بن معاذ گوید اگر گرسنگی بفروختندی در بازار، اصحاب آخرت هیچیز واجب نکند که خریدندی مگر آنرا.» (عثمانی ۱۳۷۹: ۲۱۲)

۲-۵. اگرچه من دست از کار می‌بداشتم تا کار دست از من بنداشت فایده نبود. (عطار ۱۳۹۸: ۴۰۲)

این سخن ابو حفص حداد نیشابوری در تذکره الأولیاء در ضمن حکایتی مربوط به دورانی که او در کار آهنگری بوده آمده است. مصحح تذکره الأولیاء در تعلیقات کتاب، متن عربی این سخن ابو حفص را از حلیه الأولیاء و طبقات الصوفیه سلمی نقل کرده:

ترکتُ العمل فرجعتُ الیه، ثمَّ ترکنی العمل فلم ارجع الیه. (اصفهان، بی تا ۱۰/۲۳۰؛ السلمی ۱۹۶۹: ۱۱۸)

و درباره معنای آن توضیح داده است:

«می‌خواهد بگوید: تا عمل خویش را می‌دیدم، سودی نداشت، وقتی اخلاص به سراغ من آمد و من دیگر هیچ ارزشی برای عمل خویش قائل نبودم و آن را نمی‌دیدم، آن وقت مقصود حاصل شد.» (شفیعی کدکنی ۱۳۹۸: ۱۲۸۱)

ایشان در این باره به توضیحات سخنی از ابوالحسن خرقانی نیز ارجاع داده‌اند؛ آنجا که ابوالحسن گفته است: «جوانمردان دست از عمل باز ندارند تا عمل از ایشان دست باز ندارد.» (عطار نیشابوری ۱۳۹۸: ۷۶۱) و در توضیح این سخن خرقانی، با ذکر حکایتی از او و ابیاتی از منطق الطیر و سخنانی از خرگوشی نیشابوری، عمل را مترادف با طاعات و عبادات دانسته‌اند که التفات به آنها و شاد شدن از آنها و یادکرد آنها باعث عجب و غرور می‌شود (شفیعی کدکنی ۱۳۹۸: ۱۴۳۳).

در اینجا درباره کلام خرقانی بحث نمی‌کنیم اما درباره معنای عمل/ کار در سخن ابوحفص باید گفت:

منظور از عمل در اینجا نه طاعات و عبادات که کار و حرفه و کسب است. آنچه این معنا از عمل را در این قول ابوحفص تأیید می‌کند سه مورد ذیل است:

الف: ابوعبدالرحمن سلمی در کتاب *جوامع آداب الصوفیه* این سخن ابوحفص را در بحث کسب و توکل آورده است. وی ضمن برشمردن آداب صوفیه، مسأله کسب/حرفه و تقابل آن با توکل را نیز مطرح کرده و در ابتدای بحث می‌گوید:

ومن آدابهم أن لا یقعدوا عن الکسب إلا بعد أن یصحّ لهم التوکل وطریقته. (سلمی ۱۳۶۹: ۱/۳۵۸)

و پس از نقل سخنانی از ابراهیم خواص، همین سخن ابوحفص حداد را می‌آورد که: ترک العمل...

ب: خواجه علی سیرجانی نیز این سخن ابوحفص را در *باب سبیل المکاسب وأصول سنتهم فیه* از کتاب *اللباوض و السواد* آورده است. (السیرجانی ۱۳۹۰: ۱۰۲) در این باب از کتاب *اللباوض و السواد*، سخن راجع به شغل و کسب و ترجیح یا عدم ترجیح توکل بر آن است و در ضمن اقوال و حکایات، از بازار (قول ۴۲) و حرفه‌هایی چون حجامت (قول ۲۵) آسیابانی (قول ۲۹) ریسندگی (قول ۳۵) خزرفروشی (قول ۳۶) یاد می‌شود.

ج: حکایتی را که عطار پیش از این سخن ابوحفص و پیوسته به آن آورده، در واقع تعلیل و توضیحی است بر آنکه چرا و چگونه ابوحفص حداد شغل آهنگری را رها کرد و به زمره اهل توکل پیوست:

«یک روز نایبایی در بازار می‌گذشت و این آیت می‌خواند که *و بدأ لهم من الله ما لم یکنوا یحتسبون*. (۴۷/۳۹) دلش بدان فکرت مشغول شد؛ چیزی بدو درآمد و بی‌خود گشت. به جای انبر، دست در آتش کرد و آهن سرخ شده بیرون گرفت و بر سندان نهاد. شاگردان که پتک می‌زدند، نگاه کردند. آهن دیدند در دست او می‌گردانید. گفتند: دست او نمی‌سوزد. این چه حال است؟ او بانگ بر شاگردان زد که: بزیندا گفتند: ای استاد، کجا زینم، چون پاک شد. بوحفص باخود آمد. آهن تفته دید در دست. و این سخن بشنود که

چون پاک شد بر کجا زنییم؟ نعره‌ای بزد و آهن از دست بیفگند و دکان را به غارت اجازت داد و شاگردان متحیر شدند در کار او. پس گفت: ما چندگاه خواستیم به تکلف که این کارها کنیم نکردیم تا آنگاه که این حدیث حمله آورد و ما را از ما بستد. و اگرچه من دست از کار می‌بداشتم تا کار از من بنداشت فایده نبود. پس روی به ریاضت سخت نهاد و عزلت و مراقبت پیش گرفت.» (عطار ۱۳۹۸: ۴۰۲)

بنابراین **عمل/کار** در این سخن ابوحنفص حداد نیشابوری راجع به شغل آهنگری اوست و نه طاعات و عبادات معنوی.

۲-۶. و گفت: شریف‌ترین نسبت‌ها و بلندترین آن است که با فکرت بود در میدان توحید. (عطار ۱۳۹۸: ۴۵۲)

واژه **نسبت** در این قول جنید معنای محصلی ندارد. این قول در *تهذیب‌الاسرار* (خرگوشی ۱۹۹۹: ۴۶۱)، *رساله قشیریه* (قشیری ۱۹۸۹: ۳۱) و *البیاض و السواد* آمده و در هر سه کتاب آنچه را که در تذکره به صورت **نسبت** می‌بینیم به صورت *المجالس* آمده است. پیدا است که **نسبت** تصحیف شده **نشست** است. در واقع *عطار المجالس* عربی را به **نشست** که برگردان *مجلس* و با سیاق زبان فارسی هماهنگ‌تر است، ترجمه کرده بوده است و این واژه در دستنویس‌های تذکره به **نسبت** تصحیف شده است. وقال الجنید: أشرف المجالس وأعلاها، الجلوس مع الفكرة فی میدان التوحید. (السیرجانی ۱۳۹۰: ۱۷۷)

«جنید گوید شریفترین و برترین مجلس‌ها نشستن بود بفکرت اندر میدان توحید.» (عثمانی ۱۳۷۹: ۲۱)

۲-۷. و گفت: در جمله علوم نفیس و جلیل، بذل مجهود است و نبود کسی که خدای طلبد از طریق خود. (عطار ۱۳۹۸: ۴۵۴)

این سخن جنید در *طبقات الصوفیه سلمی*، *حلیه الأولیاء و البیاض و السواد* آمده است. در هر سه کتاب، واژه پایانی عبارت، **جود** است که در برابر **بذل** مجهود قرار گرفته و از آن فروتر دانسته شده است. واضح است که تصحیف **جود** به **خود** به یک نقطه بسته است و بسیار طبیعی است که کاتبان نسخه‌های اولیه تذکره‌الاولیاء، **جود** را **خود** خوانده/ نوشته باشند. ترجمه عطار در بخش دوم جمله، **مجمل** و **حتی** ناقص است. ترجمه کامل بخش دوم سخن جنید چنین می‌توانست باشد:

و برابر نبود کسی که خدای طلبد به بذل مجهود با آنکه او را طلبد از طریق جود.

از مطابقه روایت عطار و سه متن نامبرده، مشخص می‌شود که منبع عطار، *طبقات الصوفیه سلمی* بوده است:

سمعتُ الجنیدَ يقول: بابُ كلِّ علمٍ نفیسٌ جلیلٌ بذلِ المجهودِ وليسَ منَ طلبِ اللهِ يبذلُ المجهودَ كمنَ طلبه من طریقِ الجود. (السُّلمی ۱۹۶۹: ۱۵۷)

وقال الجنید: بابُ كلِّ علمٍ نفیسٌ بذلِ المجهودِ؛ وليسَ منَ طلبِ اللهِ يبذلُ المجهودَ كمنَ طلبه من طریقِ الجود. (السیرجانی ۱۳۹۰: ۲۳)

سمعتُ الجنیدَ يقول: فتح كلِّ بابٍ وكل علمٍ نفیسٌ بذلِ المجهود. (اصفهانى، بی تا: ۱۰/۲۶۳)

۲- ۸. و گفت: وجد مصادقه است. هر گاه که دل را ناگاه دولتی روی نماید آن وجد است. (عطار ۱۳۹۸: ۴۵۹)

این سخن جنید در اللمع فی التصوف و تهذیب الأسرار آمده است و در هر دو کتاب آنچه که در تذکره الأولیاء به صورت مصادقه آمده، به شکل مصادقه است و از آنجا که بحث وجد در میان است، مصادقه به معنای ناگهانی با موضوع سخن هماهنگی کامل دارد. در رساله قشیری در باب وجد آمده است:

الوجد ما یصادف قلبک، ویرد علیک بلا تعدد و تکلف. (قشیری ۱۹۸۹: ۱۳۱)

قول جنید در دو منبع عربی به شکل ذیل آمده است:
وذكر عن الجنید رحمه الله أنه قال: كما اظنُّ الوجد هو المصادقة. (سراج طوسی ۱۹۱۴: ۳۰۱)

وَحُكِيَ عَنِ الْجَرِيرِيِّ قَالَ: سَأَلْتُ الْجَنِيْدَ عَنِ الْوَجْدِ فَقَالَ لِي: الْمَصَادِقَةُ، كُلُّ مَا صَادَفَهُ الْقَلْبَ فَهُوَ وَجْدٌ. (خرگوشی ۱۹۹۹: ۳۱۴)

عطار به درستی جمله قصار نخستین را به شکلی اصلی خود نگه داشته و تنها فعل ربطی است را به آن افزوده است. جمله دوم تذکره الأولیاء در واقع عبارۀ آخری جمله نخست است که در آن واژه ناگاه جانشین مصادقه شده است. واژه ناگاه قرینه‌ای است بر اینکه عطار در جمله نخست، همان صورت درست منابع خود یعنی مصادقه را آورده و در جمله بعدی آن را به ناگاه ترجمه کرده بوده؛ بنابراین، تصحیف این واژه به دست کاتبان نخستین تذکره انجام شده است.

۲- ۹. و گفت: فقر دریای بلاست و بلای او جمله عالم است و عزاست. (عطار ۱۳۹۸: ۴۶۱)

بخش دوم این سخن جنید مغشوش و مبهم است. این قول در اللمع فی التصوف، تهذیب الأسرار و البیاض و السواد به صورتهای ذیل آمده است.

قال الجنید رحمه الله الفقر بحر البلاء وبلاؤه كَلِّه عَزٌّ. (سراج طوسی ۱۹۱۴: ۱۷۴)

قال الجنید رحمه الله الفقر بحر البلاء وبلاؤه كَلِّه عِلْمٌ. (خرگوشی ۱۹۹۹: ۱۶۵)

قال الجنید رحمه الله الفقر یجرُّ/بحرُ البلاء وبلاؤه كَلِّه عَزٌّ. (السیرجانی ۱۳۹۰: ۱۱۷)

به نظر می‌رسد که عطار، متن خود را از تلفیق روایت *اللمع* با روایت *تهذیب الاسرار* - که در آن علم را با الف مقصوره و به شکل *عالم خوانده* - پرداخته است و نگارش *عز* است به صورت *عزاست*، خبط کتابتی کاتبان تذکره باشد. ظاهراً خرگوشی یا کاتبان *تهذیب الاسرار* نیز *عز* را علم خوانده/نوشته‌اند. بنابراین صورت صحیح جمله و ترجمه آن باید چنین باشد:

الفقر بحر البلاء و بلاؤه کله عز: فقر دریای بلاست و بلای او جمله عز است.

۲-۱۰. و گفت: علم بزرگترین هیبت است و حیا. چون ازین هر دو در بند نماند هیچ چیز برو نماند. (عطار ۱۳۹۸: ۵۲۳)

این سخن ابن عطاء در *طبقات الصوفیه سلمی* و رساله *قشیریه* آمده است. آنچه که در تذکره به شکل *چیز* آمده است در رساله *قشیریه*، *خیر* و در *طبقات الصوفیه خیرات* است: سمعت ابن عطاء یقول: العلم الأكبر: الهیة والحیاء؛ فإذا ذهب الهیة والحیاء لم یبق فیہ خیر. (قشیری ۱۹۸۹: ۳۲۳)

سمعت ابن عطاء یقول: العلم الأكبر الهیة والحیاء؛ فمن عری منهما عری عن الخیرات. (السلمی ۱۹۶۹: ۲۶۹)

این قول در ترجمه رساله *قشیریه* به شکل ذیل آمده است:

«ابن عطاء گوید: علم بزرگترین، هیبت است و شرم، چون این هر دو از بنده بشد هیچ خیر نماند در وی.» (عثمانی ۱۳۷۹: ۳۳۵)

فروزانفر، مصحح ترجمه رساله *قشیریه*، در پاورقی، راجع به ترکیب *هیچ خیر* که در متن آورده است می‌نویسد:

«اصل: هیچ چیز. به موافقت متن عربی اصلاح شد.» (فروزانفر ۱۳۷۹: ۳۳۵)

با توجه به اصل عربی قول و ضبط مختار فروزانفر، *هیچ چیز* در تذکره‌الاولیاء *مصحف* *هیچ خیر* است. مقایسه این قول در سه متن یاد شده مشخص می‌کند که منبع عطار رساله *قشیریه* و احتمالاً ترجمه آن بوده است.

۲-۱۱. و گفت: عزیزترین نسبت فقرا آن بود که با فقرا نشینند. پس اگر بینی که فقیری جدا گردد از فقیر و فقر به یقین بدان که آن از علتی خالی نیست. (عطار ۱۳۹۸: ۵۵۱)

این سخن ابومحمد مرتعش تنها در *البیاض و السواد* آمده است.

وقال المرتعش: أعزّ مجلس للفقیر أن یكون مع الفقراء، فإذا رأیت الفقیر یفارق الفقراء فاعلم أنه لعلّة. (السیرجانی ۱۳۹۰: ۱۱۹، ۱۷۷)

همانطور که در بند ۲-۶ دیدیم در این مورد نیز واژه *نشست* به نسبت *تصحیف* شده است. علاوه بر اصل عربی این قول که در آن *مجلس* آمده و عطار آن را به *نشست* ترجمه

کرده بوده است، فعل نشینند نیز می‌تواند قرینه‌ای باشد بر اینکه در بافت این قول مرتعش واژه نسبت مُصَحَّفِ نشست است.

۲- ۱۲. و گفت: خدمت ادب است نه مداومت بر ادب؛ که ادب خدمت عزیزتر است از خدمت. (عطار ۱۳۹۸: ۵۸۸)

این سخن عبدالله منازل به شکلی که در تذکره‌الاولیاء آمده است، تناقض معنایی دارد، زیرا در آن ادب در تقابل با مداومت بر ادب آمده است و در ادامه سخن، ادب خدمت از خود خدمت مهم‌تر دانسته شده است.

این قول تنها در البیاض و السواد آمده است و با توجه به اصل عربی آن مشخص می‌شود که ادب دوم به جای خدمت نشسته است:

وقال عبدالله بن منازل الخدمه الأدب، لا المداومه علیها وأدب الخدمه أعز من الخدمه. (السیرجانی ۱۳۹۰: ۱۴۶)

چنانکه در بند ۲-۳ دیدیم، در اینجا ادب نخستین در اثر سهو عطار یا کاتبان اولیه تذکره تکرار شده است.

به نظر می‌رسد کاتب نسخه **B** تذکره که متوجه این تناقض معنایی شده بوده است، بعد از ادب دوم، کلمه علم را افزوده تا این تناقض را برطرف کند (ن.ک: شفیع کدکنی ۱۳۹۸: ۱۰۳۶).

بنابراین صورت اصلی این قول باید چنین باشد:

خدمت ادب است نه مداومت بر خدمت؛ که ادب خدمت عزیزتر است از خدمت. ۲- ۱۳. و گفت: هر که توحید به نزدیک او صورت نبندد هرگز بوی توحید نشوده است. (عطار ۱۳۹۸: ۶۸۲)

این سخن شبلی در اللمع فی التصوف (سراج طوسی ۱۹۱۴: ۳۲)، البیاض و السواد (السیرجانی ۱۳۹۰: ۴۵) و رساله قشیریه آمده و در هر سه مورد در برابر آنچه که در تذکره به شکل صورت نبندد آمده، تصور آمده است که برگردان آن به فارسی صورت ببندد/بندد می‌شود و همین درست است:

وقد قال الشبلی رحمه الله ما شمّ روائح التوحید من تصور عنده التوحید. (قشیری ۱۹۸۹: ۴۲۷)

در واقع سخن شبلی ناظر به نفی تشبیه است و بیان دیگری است از سخن معروف او: کلّ ما میزتموه بأوهامکم وأدرکتهمو بعقولکم فی أتمّ معانیکم فهو مصروف مردود إلیکم مصنوع مثلکم. (السیرجانی ۱۳۹۰: ۴۵)

به نظر می‌رسد که عطار این سخن را از ترجمه رساله قشیریه گرفته است و متنی که عطار از ترجمه رساله قشیریه در این قول در اختیار داشته است، مطابق با نسخه موزه بریتانیا

(مکتوب در سال ۶۰۱ با علامت اختصاری مب) بوده است. توضیح آنکه در این نسخه به جای یوئی از توحید که متن مختار مصحح است، بوی توحید آمده است و این ضبط دقیقاً مطابق است با متن تذکره‌الاولیاء (ر.ک: فروزانفر ۱۳۷۹: ۵۲۰).

«شبللی گوید هر که توحید بنزدیک او صورت بندد هرگز بوی توحید نشنوده است.» (عثمانی ۱۳۷۹: ۵۲۰)

۲- ۱۴. و گفت: هزار سال گذشته در هزار سال نامده تو را نقد است. درین وقت که هستی گوش دار تا تو را مغرور نکنند اشباح. (عطّار ۱۳۹۸: ۶۸۶)

این سخن شبللی در *اللمع فی التصوّف* (سراج طوسی ۱۹۱۴: ۴۰۴) و *البیاض و السواد* آمده و در هر دو مورد به جای واژه نقد، کلمه وقت آمده است:

وقال الشبللی: ألف عام ماضية فی ألف عام آتیه، هو ذلك الوقت؛ لاتغرّنکم الأشباح. (السيرجانی ۱۳۹۰: ۱۲۲)

علاوه بر سهولت تصحیف وقت به نقد به دلیل همسانی آوایی و نگارشی این دو واژه، قرینه‌ای که در خود متن تذکره‌الاولیاء وجود دارد، واژه این است. ضمیر اشاره این راجع به کلمه وقت است که در اصل عربی قول به شکل معرفه (با ال) به صورت الوقت آمده است. در واقع ضمیر اشاره این، به وقت نخستین که پیش از وقت دوم آمده راجع است و آن را معرفه می‌کند.

۳. نتیجه گیری

با دقت در منابع عربی تذکره‌الاولیاء، می‌توان از مندرجات این کتاب، تصحیح و فهم بهتری داشت. در این مقاله به چهارده سخن مذکور در تذکره پرداخته‌ایم و با توجه به منابع عربی آنها متوجه تصحیف‌ها یا بدخوانی‌های عطّار و یا منابع او شده‌ایم. نتیجه‌ای که از مطابقت تذکره‌الاولیاء با منابع عربی آن حاصل شده است، مشخص می‌کند که در متن تذکره‌الاولیاء، دگرسانی‌هایی نسبت به منابع عربی آن رخ داده است. در ذیل با ذکر صفحه‌ای که قول مورد بررسی در آن قرار دارد، موارد تصحیف شده ذکر می‌شود. (در سمت راست علامت ← ضبط تصحیف شده و در سمت چپ، صورت صحیح آن آمده است.) فرستادن ← فراستدن ص ۲۳۵؛ شاید ← آساید ص ۳۲۴؛ خلق ← حق ص ۳۴۴؛ مرگ ← جوع ص ۳۷۵؛ نسبت ← نشست ۴۵۳ و ۵۵۱؛ خود ← جود ۴۵۴؛ مصادقه ← مصادفه ۴۵۹؛ هیچ چیز ← هیچ خیر ۵۲۳؛ ادب ← خدمت ۵۸۹؛ بندد ← بندد ۶۸۲؛ نقد ← وقت ۶۸۶. علاوه بر این موارد دوازده گانه درباره ابهام کلی در قولی از صفحه ۴۶۱ و نیز معنای دقیق اصطلاح عمل/کار در قولی از ابو حفص حداد نیز، بحث و استدلال شده است.

یادداشت ها

۱. شفیع کدکنی درباره اینکه رساله قشیریه و ترجمه آن از مهمترین منابع عطار در تذکرة الأولیاء بوده‌اند، می‌نویسد:

«الرسالة القشیریه امام عبدالکریم بن هوازن قشیری (متوفی ۴۶۵) نیز از مهم‌ترین منابع عطار در تدوین تذکرة الأولیاء بوده است، هم متن عربی کتاب و هم ترجمه‌ای که ابوعلی بن احمد عثمانی در همان قرن پنجم ازین کتاب فراهم آورده است. عبارات تذکرة در مواردی، طابق النعل بالنعل، رونویسی از ترجمه رساله قشیریه است.» (شفیع کدکنی ۱۳۹۸: سی و پنج)

۲. واژه دوم این قول در نسخه‌های البیاض و السواد به دو صورت آمده:

در نسخه اساس و نسخه کتابخانه مرعشی: یجر و در نسخه‌های بریتانیا، ملک و مغنیسا: بحر. با توجه به دقت نظر کاتب نسخه اساس و نیز اینکه کاتب نسخه کتابخانه مرعشی مدعی است که متن خود را از روی خط مؤلف کتابت کرده (ن. ک: پورمختار ۱۳۹۰: چهل و هفت)، به نظر می‌رسد نگارش بحر به صورت یجر اگر ضبط مختار مؤلف البیاض و السواد نباشد، سهو خواجه علی سیرجانی در همان نسخه مؤلف است و کاتبان سه نسخه دیگر، آن را به بحر تبدیل/تصحیح کرده‌اند.

کتابنامه

- الاصفهانی، ابو نعیم. (بی تا). *حلیة الأولیاء وطبقات الأصفیاء*. بیروت: دار الفکر.
- پورمختار، محسن. (۱۳۹۰). *مقدمه بر البیاض و السواد*. چاپ اول. تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و دانشگاه آزاد برلین آلمان.
- خرگوشی نیشابوری، عبدالملک بن محمد ابراهیم. (۱۹۹۹). *تهذیب الأسرار*. به کوشش بسام محمد بارود. چاپ اول. ابوظبی: المجمع الثقافي.
- سراج طوسی، عبدالله بن علی. (۱۹۱۴ م). *اللمع فی التصوف*. تصحیح رنولد الن نیکلسون. لیدن: انتشارات بریل.
- سلمی نیشابوری، ابو عبدالرحمان. (۱۹۶۹). *طبقات الصوفیة*. به تصحیح نور الدین شریبه. چاپ دوم. قاهره: مکتبة المیانجی.
- سلمی نیشابوری، ابو عبدالرحمان. (۱۳۶۹). *مجموعه آثار ابو عبدالرحمن سلمی ج ۱*. گردآوری نصرالله پورجوادی. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- سلمی نیشابوری، ابو عبدالرحمان. (۱۳۷۲). *مجموعه آثار ابو عبدالرحمن سلمی ج ۲*. گردآوری نصرالله پورجوادی. چاپ اول. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

- السیرجانی، ابوالحسن علی بن الحسن. (۱۳۹۰) *البیاض و السواد من خصائص حکم العباد فی نعمت المرید والمراد*. تصحیح محسن پورمختار. چاپ اول. تهران: مؤسسه پژوهشی حکمت و فلسفه ایران و دانشگاه آزاد برلین آلمان.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۸). *مقدمه و تعلیقات تذکرة الاولیاء*. چاپ دوم. تهران: انتشارات سخن.
- عثمانی، ابوعلی حسن بن احمد. (۱۳۷۹) *ترجمه رساله قشیریہ*. تصحیح بدیع الزمان فروزانفر. چاپ ششم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- عطار نیشابوری، فریدالدین محمد. (۱۳۹۸) *تذکرة الأولیاء*. تصحیح محمدرضا شفیعی کدکنی. چاپ اول. تهران: انتشارات سخن.
- فروزانفر، بدیع الزمان. (۱۳۷۹) *مقدمه و تصحیح ترجمه رساله قشیریہ*. چاپ ششم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- قشیری، عبد الکریم. (۱۹۸۹ م) *الرسالة القشیریة*. تصحیح عبد الحلیم محمود و محمود بن الشریف. قاهره: دار الشعب.

Journal of Comparative Literature

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

A Comparative Analysis of the Poems of Sohrab Sepehri and Paul Verlain Regarding Impressionism*

Zahra Khatami Khashani ¹

1. Introduction

Impressionism, which is a subcategory of Modernism, is not just a school in painting but also a modern approach to the art and to the life, which associates the points of views of the phenomenology philosophers of the late 19th century. The Impressionist artists often reveal their experience as a personal one on a phenomenological-philosophical basis. This personal experience rises not only from the artist's personality, but also from the traditions and beliefs. Therefore, investigating the artistic works in Impressionist school from different countries could reveal the similarities in and the differences of the emotions and understanding of the countrymen in his country.

From the very beginning of emerging, the school of Impressionism has taken the attention of many artists. Sohrab Sepehri in Persian literature and Paul Verlaine in French literature are counted as modernist poets though they belong to different culture, the deployment of Impressionism elements has made their poems similar.

Before applying it in his poems, Sohrab Sepehri had experienced Impressionism in his paintings. Paul Verlain, also, has familiarity with the Impressionism school with the Impressionism school in art circles. The effect of environmental factors such as light, air, color, and poetry has caused the poems of these two poets to move toward the atmosphere of the impressionistic painting. The current article

*Date received: 08/05/2020

Date accepted: 08/01/2021

¹Assistant Professor at Islamic Azad University, Naragh Branch, Naragh, Iran. Email: z.khatami1@gmail.com

investigates the manifestation of Impressionism in the poems of Sohrab Sepehri and Paul Verlain through the descriptive- analytical method, and tries to reveal the difference between the points of views of the two poets toward the world, the art, and the Impressionism school, as well as toward the characteristics such as defamiliarization, living the moment, playing with colors and light, unfinished pictures, using light colors, relating modernity to the nature, etc. Sepehri has applied Impressionism school as a tool to express the humanistic concepts, whereas, Paul Verlain is bound to the Impressionism just in terms of the structure, The difference is rooted in the amount of the effect of the Impressionistic painting on the poetry. It is also the result of the Eastern nature of the Impressionism school.

The abstract and ambiguous expression of Impressionism is, in fact, reminiscent of Eastern mysterious artworks.

2. Methodology

The methodology of the current research is analytical-descriptive. From the very outset, Impressionism and its position in art and the world literature are noticed. Then, Sohrab Sepehri and Paul Verlaine's poems will be analyzed and compared based on the elements of this school of thought.

3. Discussion

The school of Impressionism, which is the most important branch of modernism, has a new approach to life. This school was initially dedicated to painting, but gradually encrypted into other branches of art. The beginning of literary Impressionism dates back to the nineteenth century when it has reached its peak in painting.

In this article, the poems of Sohrab Sepehri and Paul Verlaine, two new poets of Iran and France, are examined according to the influence of the school of Impressionism. Although these two poets belong to two different lands and different cultures, their familiarity with the school of Impressionism has caused their poetry to have a similar atmosphere.

One of the reasons for Sepehri's inclination towards this school is his mystical inclinations. He first experiences this school in his paintings. In Sepehri's poetry, which is a imagery-mystical poem, the components of this school can be vividly seen. However, the French poet and musician, Paul Verlaine, has become acquainted with this

school in art meetings. His poetry is more influenced by the modern Western art currents of the Impressionist. That is why most of the structural features of this school can be seen in Paul Verlaine's poetry. In general, structural features such as playing with color and light, concise images and the use of bright and clear colors have a similar place in the poems of both poets. While the content features of this school such as defamiliarization, subjectivity, momentary perception, direct visual perception, movement and flow, and artistic presence are more obvious in Sepehri's poetry.

4. Conclusion

Sohrab Sepehri and Paul Verlaine, poets and painters familiar with the school of Impressionism, have subconsciously incorporated some features of this school in their poetry. The poems of both poets have a similar position. But, in other features the views of the two poets are different. Sepehri's unfamiliarity leads him to a more beautiful world than the real world, while Verlaine's unfamiliar world is a bitter, painful and sarcastic one. The momentary perception is clearly emphasized in the poetry of both poets with the difference that in Sepehri's poetry, there is a moment of mystical infrastructure. Sepehri depicts the short moments of life with a deep and accurate view and tries to leave his soul in poetic solitude but Verlaine who has lived a difficult life and does not see brilliant days ahead, is only happy for a moment. This perception arises from a moment of absurdity. He knows every movement.

On the other hand, Sepehri's naturalism has caused his poetic world to be far from the modern world, while Verlain, accepting the modern world, connects it with the wild. There are two possible reasons for this: the first reason is that Sepehri experienced Impressionism in his paintings before he became a poet, while Verlain was only acquainted with the theory of this school in artistic meetings. The origin of this school is the west, and the original features of this school are very similar to mysticism and eastern art.

Keywords: Impressionism, Sohrab Sepehri, Paul Verlain, poetry, painting.

References [In Persian]:

- Abolghasemi, MohammadReza. (1379). "*The Phenomenology of Color in Painting*. HONAR-HA-YEZIBA, HONAR-HA-YE TAJASSOMI, period 23, Num.2, page 12-22.
- Ahmadian, Hamid and Jafari Zadeh, Aliyeh. (1391). *Religion and Religious Pluralism in the Viewpoint of Jibran Khalil Jibran and Sohrab Sepehri*. Journal of Comparative Literature, year 3rd, number 6, page 31-54.
- Atashi, Manochehr. (1382). *Sohrab, Aesthetic Paint poet*. 1st publish, Tehran: Amitis publications.
- Azad, Peyman. (1374). *In Longing to Fly*, Tehran: Hirmand publication. 1st editon.
- Baghi Nejad, Abbas and Alizadeh Khayat, Naser (1389). *I Intuition, Symbol and Sepehri's Poems*. Quarterly of poetry research (JBA). Period 2, Number3. Page 201-221.
- Chester Valentine John Anderson (1378). *James Joyce*. Translated by Hoshang Rahnema, Tehran: Hermes.
- Childs, Peter. (1383). *Modernism, translated by Reza Rezaei*. Tehran: Mahi publications. Persian Anthology of World, trasnlated by Gelare Jamshidi.
- Croce, Benedetto. (1350). *Breviario di Estetica (guide to aesthetics)*. Translated by Foad Rohani, Tehran: Translation agency Nashr-e Ketab.
- Cuddon, John Anthony. (1380). *Descriptive Dictionary of Literature and Criticism*. Translated by Kazem Firozmand. Tehran: Shadegan Publications.
- Dadvar, Ilmira, *Commonalities of Literary Naturalism and Artistic Impressionism*. Special Issue Farhangestan (Comparative literature), Forth year, Number 1 (series 7), Spring and Summer, page 44-61.
- Gardner, Helen. (1391). *Art through the Ages*. Translated by Mohammad Taghi Faramarzi. Tehran: Negah Publications.
- Hauser, Arnold. (1362). *The Social History of Art*. Translated by Amin Moayed, volume 3, 4, 4th editon. Tehran: Donya-e No publications.
- Husserl, Edmund. (1372). *Phenomenology Idea*. Translated by Abdolkarim Rashidian. Tehran: Elmi and Farhangi Publications.
- Jafari, Gharie Ali, Hamid, Seyed Yazdi, Zahra and Afsharkia, Batol. (1399). *Functions of Nature in the Thoughts of Fereydoon Moshiri and Paul Éluard*. Journal of Comparative Literature, year 12th,

- number 22, page 51-74.
- Kanani, Ebrahim. (1397). *The Semiotics of the word 'Light' in Sohrab Sepehri's Poem*. Journal of Linguistics & Khorasan Dialects. Ferdowsi University of Mashhad. Series number 18. Spring and Summer. Page 1-20.
- Moran, Berna (1389). *Literary Theory and Criticism*. Translated by Naser Davaran. Tehran: Negah Publications.
- Nafez, Sanaz. (1384). *Introduction to Artistic Style of Impressionism*. Akasi Moaser, February.
- Nasabi, Razieh. *Study of symbol in Sohrab Sepehri poetry*. International Conference on Literature and Linguistics.
- Pakbaz, Ruyin, (1388). *Looking for a New Language*. Tehran: Negah Publications.
- Parnian, Mandana. (1385). *Comparative Analysis of Impressionism through Painting, Literature, and Music*. Mah-e Honar Magazine, number 99, 100, December and January, page 76-89.
- Payande, Hossein. (1387). *Impressionism in Fiction/ Walking through Fog*. Etemad publications, Number 1700, June.
- Payande, Hossein. (1391). *Short Story in Iran*. Volume 2, 2nd editon, Tehran: Niloufar publications.
- Rashidian, Abdolkarim. (1394). *Husserl in the Context of His Work*. Tehran: Nashr-e Ney publications.
- Razaghi Asl, Sina and Mehrdad, Amin. (1391) *The Comparison between Sohrab Sepehri's Poetry and Famous Environmentalists: Substantial Themes of City and Nature*. Number 5, page 73-79.
- Reza, Baraheni. (1374). *Gold in Copper*. Volume 1, 2, 3, Tehran: Zaryab publications.
- Rezvanian, Ghodsie and Hedayat Nejad, Fatemeh. (1394). *The Comparative Study of Romantic Elements in Sepehri and Blake's Poetry*. Journal of Comparative Literature, year 7th, number 13, page 101-121.
- Richter, Klaus (1383). *A book of art styles from Impressionism to the Internet, translated by Nasrollah Taslimi*. Tehran: Hekayat Ghalam-e Novin publications.
- Sepehri, Sohrab (1376). *The Blue Room*. editor: Piroz Sayar, 3rd editon. Tehran: Sorosh Publications.
- Sepehri, Sohrab. (1363). *Eight Books*. 5th editon, Tehran: Tahori

Publications.

- Sepehri, Sohrab. (1382). *I am still traveling*. by Paridokht Speheri's effort, 8th editon, Tehran: Sedaye Moaser Publications.
- Seyed Hosseini, Reza. (1391). *Literary Schools*. Volume 2, 16th editon. Tehran: Negah Publications.
- Shahrami, Mohammad-Bagher and Shafi-Saffari, Mohammad. (1398). *The Cognitive Impressionism in the Experimental Poems of Sohrab*. Bulletin of Contemporary Iranian Literature, Winter, page 33-48.
- Shamissa, Cyrus. (1382). *Commentary on poems*. volume 8, Tehran: Sedaye Moaser publications.
- Tahere, Alam. (1356). *Impressionist picture in Emily Dickinson (dissertation)*. Shiraz University. Echolalia (World Poetry Archive). Translated by Mohammad Ziyar.
- Verlaine, Paul. (1384). *Halfway to Purgatory (Excerpts of poems) - (À mi-chemin du Purgatoire poèmes choisis)*. Translated by MohammadReza Parsayar. Tehran: Negah-e Moaser publications.
- Yahaghi, Mohammadjafar and Parsa, Shamsi. (1387). *Impressionism in the poetry of Sohrab Sepehri*. Journal of Humanities, year 18th, number 74, page 227-246.

References [In French]:

- Verlain, Paul. (1968). *Euvres poetiques completes et presentee par Jacques Borel*. editions Gallimard Bibliotheque de la pleiade.
- Verlain, Paul. (1998). *La bonne chanson*. Romances sans paroles, commentaires de claude cuenot.
- Vosoghi, Afzal and Zibaii, Mehri and KhanMohammadi, Fatemeh (1389). *Verlaine and the Impressionistic Aspects of His Poetry*. revue des etudes juives de la langue française (French language studies), Winter, page 71-91.

References [In English]:

- Powell Jones, Mark. (1994). *Impressionism*. Michegan: Borders Press.

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بررسی تطبیقی اشعار سهراب سپهری و پل ورلن از منظر امپرسیونیسم*

زهرا خاتمی کاشانی^۱

چکیده

مکتب امپرسیونیسم که زیرمجموعه مدرنیسم است، تنها یک سبک نقاشی نیست بلکه رویکردی نوین به زندگی دارد که تداعی گر آرای فلاسفه پدیدارشناس اواخر قرن نوزدهم است. هنرمندان مکتب امپرسیونیسم با زیرساخت فلسفی پدیدارشناسانه اغلب تجربه را به صورت تجربه فردی بازنمایی می کنند. این تجربه فردی نه تنها از شخصیت هنرمند که از سنتها و باورهای سرزمین او نشئت می گیرد. بررسی آثار هنری این مکتب از سرزمینهای مختلف می تواند بیانگر شباهتها و تفاوتها در احساس و ادراک مردمان آن سرزمینها باشد. این مقاله با روش توصیفی - تحلیلی به مقایسه جلوههای مکتب امپرسیونیسم در اشعار سپهری و پل ورلن می پردازد. سپهری پیش از شاعری، این مکتب را در نقاشیهای خود تجربه کرده و پل ورلن در محافل هنری با آن آشنا شده است. تأثیرپذیری از عوامل محیطی چون نور، هوا و رنگ، شعر این دو هنرمند را به فضای نقاشیهای امپرسیونیستی می برد. ویژگیهایی مانند آشنایی زدایی، درک لحظه ای زندگی، بازی با رنگ و نور، تصاویر ناتمام، پیوند طبیعت و مدرنیته و ... در شعر این دو شاعر با اندکی تفاوت دیده می شود. این مقایسه، تفاوت نگاه دو شاعر را به جهان، هنر و مکتب امپرسیونیسم نشان می دهد. سپهری این مکتب را دستاویزی قرار داده برای بیان مفاهیم عمیق انسانی در حالی که پل ورلن تنها از نظر ساختار به این مکتب پای بند است. این تفاوت از سویی ریشه در میزان تأثیر تجربه نقاشی امپرسیونیستی در شعر دارد و از سوی دیگر به ذات شرقی این مکتب برمی گردد.

واژه های کلیدی: امپرسیونیسم، سهراب سپهری، پل ورلن، نقاشی.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله ۱۳۹۹/۱۰/۱۹

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۹

(DOI): 10.22103/jel.2021.15905.3080

۱. استادیار دانشگاه آزاد اسلامی واحد نراق، نراق، ایران. Z.khatami1@gmail.com

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

امپرسیونیسم (Impressionism) از ریشهٔ امپرسیون به معنی تأثر و برداشت لحظه‌ای است. این اصطلاح نخستین بار از عنوان نقاشی کلودمونه با عنوان دریافت (امپرسیون) طلوع خورشید اقتباس شد، سپس بتدریج به سبکی خاص گفته شد که افرادی چون ادوارد مانه، پیسارو، گوگن، ون گوگ، مونش، هانری ماتیس و پیکاسو به آن گرایش داشتند. زیرساخت فلسفی این مکتب پدیدارشناسی (Phenomenology) است. در اواخر قرن نوزدهم فلسفه از سیطرهٔ اثبات‌گرایی (Positivism) خارج شد و به پدیدارشناسی گرایش پیدا کرد. در همین اثنا، نویسندگان و شاعران بسیاری هم در آثار خود، تجربه را به صورت فردی بازنمایی کردند و از تجربهٔ جمعی دوری جستند (پاول جونز، ۱۹۹۴: ۶۹).

مبنای نگرش امپرسیونیست‌ها اصل پدیدارشناختی «به سوی خود چیزها» است که یکی از اصول ادوموند هوسرل (Edmund Husserl) (۱۹۳۸-۱۸۵۹) به‌شمار می‌رود. هوسرل پیشنهاد می‌کند که ذهن باید تمامی پیش‌فرض‌های غیرقابل اثبات را کنار بگذارد و فقط آنچه را که به صورت تجربی تحصیل می‌شود، بررسی کند. او می‌گوید روش پدیدارشناختی از طریق مشاهده کردن، روشن کردن، تعیین معنا کردن و از طریق متمایز کردن معانی پیش می‌رود (ر.ک: هوسرل، ۱۳۷۲: ۹۴).

مشاهده و نگاه در مکتب امپرسیونیسم نیز جایگاهی خاص دارد. کامیل پیسارو (Camille Pissarro) در مورد نحوه نقاشی منظره به سبک امپرسیونیسم این گونه می‌گوید: «به محض مشاهدهٔ آسمان، آب، شاخه‌های درخت و زمین در مقابل خود، شروع به کار کنید و همهٔ آن‌ها را به صورت هم‌زمان نقاشی کنید. از لکه‌های رنگ نترسید! سخاوتمندانه و بی‌نظیر بکشید، زیرا باید احساس، عقیده و گمان خود را در حین مشاهده و نقاشی مناظر فراموش کنید.» (طامهری، ۱۳۹۹: ۳).

موضوع نقاشی‌های این هنرمندان برگرفته از طبیعت و شواهد اطرافشان بود «به گونه‌ای که استفاده از میزان نور و چگونگی صحنه‌های طبیعی و تفاوت تابش نور در حالت‌های مختلف روز یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب امپرسیونیسم به‌شمار می‌رفت.» (کلود، ۱۳۸۳: ۸).

هنرمندان این مکتب به بازی رنگ و نور علاقه فراوان داشتند. ادوارد مانه می‌گفت که قهرمان اصلی در نقاشی نور است و هنرمند تصاویر را در دریایی از نور و هوا به مخاطبان خود القا می‌کند (ر.ک: گاردنر، ۱۳۹۱: ۵۹۳)، از سوی دیگر پدیدارشناسان معتقد بودند ابژه‌های دنیای عینی (خارج از ذهن) صرفاً بر اساس ادراک ذهنی ما معنادار می‌شوند پس ذهن‌شناسی (سوژه) ابژه را به پدیدار تبدیل می‌کند (پاینده، ۱۳۹۱: ۲۸۴).

امپرسیونیسم در ادبیات نیز به مفهوم نگرش به زندگی درونی شخصیت اصلی به جای توجه به واقعیت خارجی است (کادن، ۱۳۸۰: ۲۰۰). «کل روش امپرسیونیسم بیشتر از هر چیزی معطوف به این است که تأکید ورزد که واقعیت نه «بودن» که «شدن» است. هر تصویر امپرسیونیستی ته‌نشست یک لحظه در حرکت دائم زمان و بازنمایی تعادل موقت و بی‌ثبات در بازی نیروهای مخالف است. دید امپرسیونیستی طبیعت را به فراگشت رشد و زوال تبدیل می‌کند ... چنین هنری پیشامد را اصل وجود و حقیقت لحظه را مبطل هر حقیقت دیگری می‌انگارد.» (هاوزر، ۱۳۶۲: ۲۰۷).

بر اساس آنچه گفته شد در این مکتب تأکید بر برداشت لحظه‌ای است. این ویژگی خود ویژگی‌های دیگر چون احساس‌گرایی، ذهنیت‌گرایی، بازی با رنگ و نور و تصرف در واقعیت را به همراه می‌آورد.

به‌طور کلی این مکتب بر پایه دو مکتب رئالیسم و رمانتیسم بنا شده است. ابتدا هنرمند به شیوه‌ای رئالیستی جهان خارج را می‌بیند، سپس مانند رمانتیک‌ها دست به گزینش می‌زند و واقعیت خارجی را در لحظه‌ای خاص و با نورپردازی خاص و با احساس خاص به تصویر می‌کشد.

نقاش رئالیست صرفاً لایه‌ای پیدا کرده اما سطحی از واقعیت را در برابر دیدگان ما قرار می‌دهد و نقاش امپرسیونیست تلاش می‌کند وجهی دیگر و شاید ژرف‌تر از واقعیت را عیان کند. اگر مواجهه با اثر هنری مشوقی است برای ادراک دیگرگونه، آنگاه باید بگوییم امپرسیونیسم یقیناً تمرینی است در کشف وجوه ناپیدای واقعیت‌های پیرامون ما. (پاینده، ۱۳۸۷: ۴)

۲-۱. پیشینه پژوهش

کتاب‌ها و مقالاتی که درباره مکتب امپرسیونیسم نوشته شده، بیشتر به جایگاه این مکتب در نقاشی می‌پردازد. آثار اندکی به تأثیر این مکتب در ادبیات پرداخته است از جمله:
- پرنیان، ماندانا (۱۳۸۵)، «بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی»، کتاب ماه هنر، ش ۹۹ و ۱۰۰، آذر و دی، صص ۸۹-۷۶.
- اعلم، طاهره (۱۳۵۶). تصویر/امپرسیونیستی در شعر/امیلی دیکنس (پایان‌نامه)، دانشگاه شیراز.

- یاحقی، محمدجعفر و پارسا، شمسی (۱۳۸۷)، «امپرسیونیسم در شعر سهراب سپهری»، فصلنامه علمی - پژوهشی علوم انسانی، سال ۱۸، ش ۷۴، صص ۲۴۶-۲۲۷.
- وثوقی، افضل و زیبایی، مه‌ری و خان‌محمدی، فاطمه (۱۳۸۹)، «ورلن و جنبه‌های امپرسیونیستی شعر وی». مطالعات زبان فرانسه، زمستان، صص ۹۱-۷۹.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. امپرسیونیسم در ادبیات

در آثار اولیه این مکتب، گرایش‌های رئالیستی بیشتر دیده می‌شود. اما هر چه به قرن بیستم نزدیک می‌شویم آمیختگی با رمانتیسم، سبک‌هایی انتزاعی چون فویسم، اکسپرسیونیسم و هنر مفهومی را به همراه می‌آورد. زمانی که این مکتب به ادبیات راه می‌یابد، در نقاشی پربارترین دوره خود را پشت سر گذاشته‌است. این مکتب که زیرمجموعه مدرنیسم است، در دهه ۱۹۱۰ با آثار کسانی چون فورد و کنراد به ادبیات داستانی اروپا و آمریکا راه می‌یابد و افرادی چون چخوف، اسکار وایلد و جیمز جویس به آن گرایش پیدا می‌کنند.

امپرسیونیسم ادبی همانند امپرسیونیسم هنری به ثبت تصویر ذهنی هنرمند در لحظه خاص می‌پردازد. جیمز جویس می‌گوید: «می‌دانم که رمان من چیزی بیش از یک بازی نیست اما بازی‌ای که من آموخته‌ام به شیوه خودم بازی‌اش کنم.» (اندرسون، ۱۳۸۷: ۱۳۴)

سهراب سپهری و پل ورنلن (Paul Verlaine) هر دو به عنوان شاعر - نقاشانی که با مکتب امپرسیونیسم آشنا بودند، برخی ویژگی‌های این مکتب را در شعر خود وارد کرده‌اند که در این مقاله به آن پرداخته می‌شود.

۲-۱-۱. آشنایی زدایی

در مکتب امپرسیونیسم واقعیت آمیزه‌ای است از تجربه‌های آنی حسی. در نقاشی این مکتب بر تقسیم سایه‌ها و درخشش ناآب رنگ تأکید می‌شود؛ یعنی برتری لحظه بر استمرار و بقا؛ به این مفهوم که هر پدیده یک احساس و یک طرح تکرارناپذیر است و موجی بر شط زمان (ر.ک: یاحقی و پارسا، ۱۳۸۷: ۲۲۹).

امپرسیونیست‌ها سوژه‌های تابلویشان را از روبرو نمی‌کشیدند بلکه بیشتر ترجیح می‌دادند از نمایی بالاتر یا پایین‌تر نقاشی کنند. آنان ژرف‌نمایی را باعث ایجاد توهم می‌دانستند و سوژه‌ها را به طور طبیعی نمایش نمی‌دادند. ترسیم خطوط خارجی اشیاء، سه‌بعدنمایی و رعایت غلظت رنگ که از اصول مهم نقاشی رئالیستی است، در امپرسیونیسم به تلاش بیشتر برای نمایش نور مبدل می‌شود؛ نوری که مدام تغییر می‌کند و با تغییر خود باعث برداشت متفاوتی از واقعیت می‌شود (ر.ک: پاینده، ۱۳۹۱: ۲۷۱).

مهم‌ترین ویژگی نقاشی امپرسیونیستی امتزاج رنگ است؛ یعنی درهم آمیختگی بصری. در واقع - (برخلاف شیوه رایج هنرمندان دیگر - رنگ‌ها را به صورت خالص با ضربات قلم مو بر بوم می‌زدند و رنگ‌ها در چشم بیننده به صورت امتزاج یافته نمود می‌یافت؛ بنابراین نقاش باید برداشت شخصی خود را از سوژه و مناظر روی بوم بیاورد نه تصویری کاملاً مشابه آن‌ها (همان: ۲۷۳).

در نگاه عرفا نیز عادت ما را از حقیقت دور می‌کند و تنها با شکستن عادت است که می‌توان به حقیقت رسید:

نپاید بین نگرنده و نگریسته فاصله باشد، فاصله حاصل پیش‌داوری ماست، با دید موروث از گذشته‌ها به شیء نگریستن است. اگر با چشم گذشته‌ها به شیء نگاه کنیم، آن را چنان که باید نمی‌بینیم، با چشم و ذهن دیگران که در غبار قرون و دهور گم شده‌اند آن را بد یا خوب می‌بینیم... مرده‌ریگ هفت‌هزارسالگان را که پر از حب و بغض‌هاست به شیء حمل می‌کنیم. (شمیسا، ۱۳۸۲: ۱۴ و ۱۵)

«سپهری شاعر تماشاست؛ تماشای محض. او می‌خواهد تماشا را تجربه کند، می‌خواهد دخالت فکر را از روی اشیاء و پرندگان بردارد، می‌خواهد «خود» را دست به سر بکند، «خود» را تنها بگذارد. سهراب می‌خواهد بدون مزاحمت فکر و اندیشه، آن‌گاه که ضرورتی اقتضا نمی‌کند، دمی آسوده بشود. سهراب شاعر نگاه محض است، نگاهی که از واژه خالی باشد، نگاهی که از غبار مبری باشد، نگاهی که از قضاوت خالی باشد و نگاهی که از ترس بیگانه باشد.» (آزاد، ۱۳۷۴: ۲۷۷)

او در منظومه «صدای پای آب» مانیفست خود را درباره «عادت‌زدایی» چنین صادر می‌کند:

- «من نمی‌دانم / که چرا می‌گویند: اسب حیوان نجیبی است، کبوتر زیباست / و چرا در قفس هیچکسی کرکس نیست / گل شبدر چه کم از لاله قرمز دارد / واژه را باید شست / واژه باید خود باد، واژه باید خود باران باشد.» (صدای پای آب/ ۲۹۲)

و نمونه‌های دیگر:

- زندگی چیزی نیست که لب طاقچه عادت از یاد من و تو برود. (صدای پای آب/ ۲۹۰)

- روح من در جهت تازه اشیا جاری است. (همان/ ۲۸۷)

- غبار تجربه را از نگاه من شستند

به من سلامت یک سرو را نشان دادند. (مسافر/ ۳۲۴)

بسیاری از آرایه‌های پرتکرار هشت کتاب مانند: شخصیت‌بخشی، پارادوکس، تشبیهات خیالی و وهمی از این ویژگی سرچشمه می‌گیرد تا وجوه ناپیدای واقعیت پیرامون ما را به تصویر کشد.

پل ورنل نیز می‌کوشد تمایلات درون خود را خارج از عادت زمانه در شعر آشکار کند. او در جایی می‌گوید: «هنر، فرزندان من آن است که سراپا خود باشیم.» (ورنل، ۱۳۸۴: ۲۶). او نیز چون سپهری می‌کوشد تا هنجار عادی سرایش را به هم ریزد: «بلاغت را بگیر و گلویش را بفشار!» (ورنل، هنر شاعری/ ۸۲).

یکی از نمونه‌های آشنایی‌زدایی در شعر ورنل قطعه «خاکسپاری» است. شعر با این سطر

آغاز می‌شود: «چیزی در نظم شادمانه‌تر از خاکسپاری نیست!» (در نیمه راه برزخ، خاکسپاری / ۱۳۶)؛ سپس شاعر منظره تلخ تدفین را آن چنان زیبا تصویر می‌کند که طنزآمیز می‌نماید:

- چیزی در نظم شادمانه‌تر از خاکسپاری نیست! / گورکن نغمه می‌خواند و کلنگش می‌درخشد، / آن دورها، در هوا، نوای دلنواز ناقوس می‌پیچد / و کشیش، ردای سپید بر تن، شادمانه دعا می‌خواند / به راستی این همه در نظم دلرباست! ... (خاکسپاری / ۱۳۶)

این تصاویر عجیب و بدیع یادآور سخن یکی از منتقدین نقاشی‌های پیسارو است: «کسی باید به پیسارو بگوید آقای عزیز! درختان هرگز بنفش نیستند! آسمان هیچ‌وقت به رنگ کره تازه نیست. در هیچ کجای دنیا چیزهایی که در تابلوهایشان کشیده‌اند، یافت نمی‌شود!» (ر.ک: نافذ، ۱۳۸۴؛ ۴).

با مقایسه نمونه‌های آشنایی‌زدایی در شعر دو شاعر می‌توان چنین دریافت که آشنایی‌زدایی سپهری در حوزه‌های اندیشه، احساس و واژگان، شاعر را به جهانی زیباتر رهنمون می‌شود اما آشنایی‌زدایی ورنلن همواره لحنی طنزآمیز، تلخ و انتقادی دارد.

- به هنر می‌خندم و می‌خندم به بشر، / به شعر و ترانه، معابد یونان، برج‌های ماریچ کلیسا / که در آسمان تهی‌قد برافراشته‌اند، / و نکوکار و بدکار به دیده‌ام یکسانند / بی‌ایمانم به خدا، روگردانم از دین، / هر اندیشه را رد می‌کنم و می‌خواهم از عشق، / آن طنز قدیمی، سخن به میان نرود. (در نیمه راه برزخ، هراس / ۶۶)

۲-۱-۲. درک لحظه‌ای زندگی

امپرسیون به معنی تأثر و برداشت لحظه‌ای و آنی است و این همان نکته‌ای است که این مکتب را با وجود تأثیرپذیری از رئالیسم، از آن متمایز می‌کند. «در رئالیسم کوربه (Gustave Courbet) هنرمند آنچه را وجود دارد، تصویر می‌کند اما در رئالیسم امپرسیونیسم، هنرمند آنچه را که در یک لحظه خاص از واقعیت احساس می‌کند و یا به تعبیری آن را می‌یابد، به تصویر می‌کشد.» (دادور، ۱۳۹۲: ۴۹) چنین برخوردی احساسی با واقعیت، این مکتب را از رئالیسم دور و به رمانتیسم نزدیک می‌کند. نقاشان پیرو این مکتب می‌کوشیدند تا جلوه نور و رنگ را در یک لحظه از زمان نشان دهند. از نظر تئوری «در این سبک، نقاشی کردن یک شیء باید به اندازه نگریستن به آن شیء طول بکشد.» (چایلدز، ۱۳۸۳: ۱۴۸-۱۴۷)

امپرسیونیست‌ها بنای خود را بر دقت در تأثیر نور نهادند و محل کارشان را از فضای بسته به هوای آزاد بردند. آن‌ها یک منظره طبیعی را بارها در ساعات مختلفی از روز نقاشی می‌کردند و حالات آن تصاویر، بسته به تفاوت نور با هم تفاوت داشت. «مونه در اکتبر ۱۸۹۰ وقتی بر روی مجموعه «کومه علف خشک» کار می‌کرد نوشت: من به شدت بر روی آثارم کار می‌کنم و با مجموعه‌ای از تأثیرات متفاوت کلنجر می‌روم، اما در این وقت از

سال، خورشید چنان غروب می کند که نمی توانم خودم را با او هم گام کنم.» (نافذ، ۲: ۱۳۸۴). گفتنی است چون این تفاوت ها بیشتر به صورت تفاوت رنگ ها جلوه می کرد، نقاشان این مکتب به این معروف شدند که نقاش رنگ هستند تا نقاش موضوع (رک. کروچه، ۱۳۵۰: ۲۵-۲۴).

سهراب چه به عنوان یک عارف ذن گرا، چه به عنوان یک شاعر آشنا با عرفان اسلامی و چه به عنوان هنرمندی پیرو مکتب امپرسیونیسم لحظه (دم) (وقت) را می شناسد و قدر می داند:

-زندگی آب تنی کردن در حوضچه اکنون است. (صدای پای آب/ ۲۹۲)

- پشت سر نیست فضایی زنده

پشت سر مرغ نمی خواند

پشت سر باد نمی آید

پشت سر پنجره سبز صنوبر بسته است

پشت سر روی همه فرفره ها خاک نشسته است

پشت سر خستگی تاریخ است

پشت سر خاطره موج به ساحل صدف سرد سکون می ریزد. (همان/ ۲۹۵)

- سال میان دو پلک را

ثانیه هایی شبیه راز تولد بدرقه کردند. (ما هیچ، ما نگاه، اکنون هبوط رنگ/ ۴۲۱-۴۲۰)

پل و رلن نیز در شعر خود لحظه هایی از واقعیت را توصیف می کند نه واقعیت ازلی - ابدی را. او در زندگی پر فراز و نشیب خود قدر وقت را می داند اما نه با پنداری عارفانه. نگاه و رلن به زمان نگاه شاعری است غم زده در دنیای آشفته قرن نوزدهم:

- چه شگفتی دشواری، باید زیست،

زانکه پیکر ما گلی است که خم می شود!

ای اندیشه که ره به جنون می بری!

برو بینوا، بخواب! بیم تو مرا بیدار می کند. (در نیمه راه برزخ، ایات بدنامی/ ۵۰)

او در شعری دیگر جز لحظه خوش سرایش، باقی زمان ها را افسانه می داند:

- باید شعر تو رویداد خوشی باشد

پراکنده در باد مواج صبحم

که نعنای پونه را می شکوفاند ...

باقی همه افسانه است. (در نیمه راه برزخ، هنر شاعری/ ۸۴)

ورلن که زندگی سختی را پشت سر گذاشته و روزهای خوبی را هم پیش روی خود نمی بیند، تنها به لحظه دلخوش است. این گونه دم غنیمت شمردن از پوچ گرایی برمی خیزد و

به جبر می نشیند:

- من آن گهواره‌ام / در ته یک سرداب، / که دستی می جنبانندش: خموش باشید، خموش باشید! (در نیمه راه برزخ، خوابی تیره و سنگین/ ۱۳۴)

۲-۱-۳ بازی رنگ و نور

پدیدارشناسی برخلاف سنت فلسفی غرب، رنگ را «کیفیتی ثانویه» نمی‌داند. یعنی ما چیزها را فارغ از رنگشان ادراک نمی‌کنیم. بلکه متعلق ادراک ما رنگی است که از اشیاء به ادراک ما داده می‌شود. در این فلسفه «هیچ تبیینی از تجربه زیسته ما از چیزها بدون در نظر گرفتن رنگ کامل نخواهد بود.» (Hass, 2008: 63؛ ر.ک: ابوالقاسمی، ۱۳۹۷: ۱۶).

دنیای امپرسیونیسم دنیای رنگ و نور است. شکل‌گیری این مکتب از سوی مدیون اختراع دوربین عکاسی و ثبت نور است و از سوی دیگر حاصل پژوهش‌های نیوتن درباره نور، ساخت منشور، تجزیه و ترکیب رنگ‌ها. ادوارد مانه می‌گفت که قهرمان اصلی در نقاشی نور است و هنرمند تصاویر را در دنیایی از نور و هوا به مخاطبان و بینندگان خود القاء می‌کند (ر.ک: گاردنر، ۱۳۹۱: ۵۹۳).

در «مرگ رنگ» سهراب تحت تأثیر فضای روشنفکری زمان و پیروی از نیما، فضای شب و سیاهی را به عنوان نمادی از جامعه ظلم‌زده برای اشعارش برمی‌گزیند اما در «زندگی خواب‌ها» تلاش می‌کند خود را پیدا کند. در این مجموعه رگه‌هایی از نور به شعر شاعر تابانده می‌شود که همراه با رشد عرفانی او روشن‌تر می‌شود:

- زندگی‌ام در تاریکی ژرفی می‌گذشت / این تاریکی طرح وجودم را روشن می‌کرد. (زندگی خواب‌ها، لحظه گمشده/ ۱۰۵)

- خود را از روبرو تماشا کردم / گودالی از مرگ پر شده بود / و من در مرده خود به راه افتادم / صدای پایم را از راه دوری می‌شنیدم / شاید از بیابانی می‌گذشتم / انتظاری گمشده با من بود / ناگهان نوری در مرده‌ام فرود آمد / و من در اضطرابی زنده شدم / دو جا پا هستی‌ام را پر کرد. (زندگی خواب‌ها، برخورد/ ۱۲۲)

- راه می‌بینم در ظلمت / من پر از فانوسم / من پر از نورم و شن / و پر از دار و درخت. (حجم سبز، روشنی، من، گل، آب/ ۳۳۶)

بازی رنگ و نور در مکتب امپرسیونیسم منجر به خلق تابلوهایی مبهم و مه‌آلود می‌گردد. ژرژ سورا هر نقطه را احاطه شده در یک هاله رنگ می‌دید و مونه آنچه را مشاهده می‌کرد به گونه‌ای به تصویر می‌کشید که گویا از میان مه و غبار دیده می‌شود (ر.ک: چایلدز: ۱۳۸۳: ۱۴۹-۱۵۰).

در شعر سپهری تابش ناگهان نور در زمینه تاریک یکی از عوامل ابهام شعری است. این نکته بیشتر در مجموعه‌های «زندگی خواب‌ها»، «آوار آفتاب»، «شرق اندوه» و «ما هیچ، ما

نگاه» دیده می‌شود.

پل ورلن نیز در شعر خود به بازی نور و سایه علاقه دارد. او به شعری باور دارد که «در هوا خوب حل شود» به «ترانه‌ای که در آن مبهم به صریح بیوندد.» (در نیمه راه برزخ، هنر شاعری/ ۸۰).

در قطعه «هنر شاعری» تشبیه چشمان زیبای یار به «روشنایی لرزان نیم‌روز»، نشان از گرایش او به مکتب امپرسیونیسم دارد:

- چشمان زیبایت پشت روینده / روشنایی لرزان نیم‌روز است / در آسمان نیم‌گرم خزان، / توده کبود ستارگان روشن است. (در نیمه راه برزخ، هنر شاعری/ ۸۰)

«تأثیرات محیطی، به‌ویژه احساس نور و هوا و رنگ از تأثیرات طبیعی و ذاتی نقاشی هستند و هنگامی که کیفیاتی از این گونه در شعر ورلن بیان می‌شود، البته می‌توان از اسلوب نقاشی در شعر این شاعر سخن راند.» (وثوقی و زیبایی، ۱۳۸۹: ۷۹)

- در اندوه بیکرانه دشت / برف ناپایدار همچون / دانه‌های شن می‌درخشد / آسمان تیره‌گون است / و هیچ پرتوی در آن نیست / آدمی گمان می‌برد که زیستن و مردن مهتاب را / با چشم خود می‌بیند ... (اکولالیا، اندوه بی‌کرانه دشت)

۲-۱-۴. تصاویر ناتمام اما زنده و پویا

امپرسیونیست‌ها واحد رنگ را ضربه قلم‌مو می‌دانند (ر.ک: چایلدز، ۱۳۸۳: ۱۴۸)، در تابلوهای سهراب اغلب با نقاشی‌هایی مواجه می‌شویم که گویا ناقص‌اند. نقاش با چند حرکت قلم‌مو از پایین به بالا و از بالا به پایین درختانی کهن را بر روی بوم کشیده و گاه سنگی و پرنده‌ای نیز هست، اما انگار طرح نیمه‌تمام است. شعر سهراب نیز این گونه است. سهل و ممتنع و گاه به ظاهر نیمه‌تمام، اما چنان‌که در همان نقاشی‌های ساده و به ظاهر ناقص حتی ترکیب پسته درختان نیز مشخص است، در شعر او نیز با کمی دقت می‌توان جزئی‌نگری شاعر را دید. گاه در نقاشی‌های سپهری بیشتر فضای بوم را خالی پر کرده است و شاید همین خالی تابلوهاست که انسان را به مراقبه می‌برد. در شعر سپهری نیز وجود تصاویر ناتمام اما پویا مخاطب را به دنیای احساس و فکر می‌برد. سهراب در جایی گفته بود هایدکو بیشتر در سفیدی کاغذ پنهان است. (ر.ک: سپهری، ۱۳۷۶: ۵۵)

- سکوت بند گسسته است / کنار درّه، درخت شکوه پیکر بیدی / در آسمان شفق رنگ / عبور ابر سپیدی (مرگ رنگ، دره خاموش/ ۴۲-۴۱)

- می‌نشینم لب حوض: / گردش ماهی‌ها، من، گل، آب / پاک‌ی خوشه زیست (حجم سبز، روشنی، من، گل، آب/ ۳۳۶)

استفاده از آرایه‌هایی چون مجاز، استعاره و نماد به شاعر کمک می‌کند مفاهیم ذهنی‌اش را در قالب حداقل کلمات بیان کند تا خواننده درباره آن بیندیشد و حداکثر فضا را از آن

دریابد. کروچه می گوید:

امپرسیونیسم به رسم معجاز و استعاره، درباره ادبیات و نیز همه انواع هنرها مصطلح شده است، به این مفهوم که هنرمند وقتی چیزی را مشاهده می کند باید آنچه را که در یک آن و لحظه به صورت گذرا از ذهنش می گذرد ثبت کند و به حقایق باطنی زندگی بی توجه باشد. (کروچه، ۱۳۵۰: ۲۵)

بنابراین نویسنده امپرسیونیست مانند یک نقاش، بازتاب نور و رنگ را با کمک صورخیال به خواننده منتقل و از توصیف مستقیم و طولانی پرهیز می کند. در آثار ادبی این مکتب از کمترین تعداد واژگان استفاده می شود. دلالت های ضمنی واژه ها بر معانی قاموسی آن ها ترجیح دارد؛ یعنی معنی تلویحی واژگان را در نظر می گیرند و با تداعی های شخصی خود درباره آن ها رنگ و بویی احساسی و شخصی به شعر می دهند و این معادل همان رفتار نقاشان این مکتب با رنگ است. (موران، ۱۳۸۹: ۲۷۶-۲۷۵)

پل ورنلن نیز با استفاده از شگرد ایجاز، موفق به آفرینش تابلوهای زیبا و مبهم در شعر خود شده:

- رؤیاهای غریب / چون آفتاب غروب / بر سواحل شنی، و اشباح لعل گون / پیاپی از راه می رسند / چون آفتاب بزرگ غروب / بر سواحل شنی. (در نیمه راه برزخ، آفتاب غروب / ۷۶۹)

ورنلن در شعر بلند «والکورت» به رسم ایجاز فعل را از ساختار زبان خود حذف می کند: - خشت ها و سفال ها، / ای دلربایان / پناهگاه های کوچک / برای عشاق! / رازک ها و رزها، / برگ ها و گل ها، / خیمه های بلند / شرابخواران راستگو! / میخانه های پر نور! / آب جویها، فریادها، / میزهای پذیرایی / ... / ایستگاه بعدی، / راه های فراخ و فرحبخش / چه نعمت های غیر منتظرانه ای، / نیکان همیشه در سفر! (ورنلن، ۱۹۶۸: ۲۲۳)

او هر چه را که هنگام مسافرت می بیند می نویسد. کوارترها، متشکل از کلمات ترکیبی غیر مرتبط با یکدیگر است. کلمات پاشش های رنگی هستند که آن ها را مخلوط می کند. برداشت فوری است، قبل از هر گونه مداخله هوش؛ در این جا امپرسیونیسم شاعرانه به امپرسیونیسم تصویری می پیوندد. (وثوقی و زیبایی، ۱۳۸۹: ۸۵)

۲-۱-۵. حضور «من» هنرمند در اثر هنری

هنرمندان امپرسیونیست نقاشی های خود را در محیط های کارگاهی و بسته انجام نمی دهند بلکه برای خلق اثر هنری به فضای آزاد می روند و موضوع نقاشی خود را از طبیعت و شواهد اطرافشان می گیرند؛ براین اساس و به این دلیل که هنرمند بر اساس احساس خود لحظه ای را گزینش می کند، می توان حضور «او» را در خط و رنگ تابلو دید. شکل های نقاشی های سهراب اگرچه ثابت هستند اما نگاه نقاش به آن اشکال تکرارشونده نگاهی متفاوت است و در هر تابلو نقشی تازه می آفریند. در شعر نیز «من» هنرمند سهراب

حضوری آشکار دارد:

- اهل کاشانم / پیشه‌ام نقاشی است: / گاه‌گاهی قفسی می‌سازم با رنگ / می‌فروشم به شما / تا به آواز شقایق که در آن زندانی است / دل تنهایی‌تان تازه شود. (صدای پای آب/ ۲۷۳)

- می‌روم بالا تا اوج، من پراز بال و پرم / راه می‌بینم در ظلمت / من پراز فانوسم / من پراز نورم و شن / و پراز دار و درخت / پرم از راه، از پل، از رود، از موج / پرم از سایه برگ‌گی در آب: / چه درونم تنهاست. (حجم سبز، روشنی، من، گل، آب/ ۳۳۶ و ۳۳۷)

«بدین ترتیب، طبیعت در نگرش او، یک عین مستقل و بیرونی نیست بلکه امری درونی است؛ جهان خارج، موجودی زنده است که در احساس شاعر شریک است. در این رابطه دوسویه مرز میان شاعر و طبیعت از بین می‌رود و او در طبیعت در او استحاله می‌شود.» (رضوانیان و هدایت‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۰۵). «توجیه این استحاله می‌تواند چنین باشد که عناصر و پدیده‌های طبیعت از بُعد جسمانی خود در ذهن شاعر فراتر می‌روند و با قرار گرفتن در هاله‌ای از تقدس، وجودی روحانی و فراسویی می‌یابند. در واقع چونان انسان به شکل وجودی کمال‌یافته تصور می‌شوند و در چنین شرایطی با روح سراینده در هم می‌آمیزند (قریه علی، سید یزدی و افشار کیا، ۱۳۹۹: ۶۸).

ورلن نیز به عنوان یک شاعر امپرسیونیست واقعیت بیرون را با نگاه درون می‌بیند. او می‌گوید: «هنر، فرزندان من آن است که سراپا خود باشیم.» (ورلن، ۱۳۸۴: ۲۶).

حضور آشکار «من» شاعری ورلن در اشعار، از سویی فضایی ساده و صمیمی را رقم می‌زند و از سوی دیگر از عمق آن می‌کاهد. قطعه «سبز» از تمنای شاعر عاشق می‌گوید:
- باز سراپا پوشیده از شبنم از راه می‌رسم، / شبنمی که از باد صبح بر پریشانی‌ام یخ بسته. / بگذار کنار پاهای آسوده‌ات / به رؤیای لحظه‌های عزیزی فرو روم / که خستگی از تن به در کند. (در نیمه راه برزخ، سبز/ ۴۰)

در «گردش عاشقانه»، ورلن حالت روحی خود را به طبیعت تحمیل می‌کند. شاعر تنها، شبی زیبا و مهتابی را غم‌انگیز به تصویر می‌کشد:

- واپسین پرتو غروب می‌تابید و باد / نیلوفرهای رنگ پریده را به جنبش آورده بود، / میان نزار، نیلوفرهای آبی بزرگ / دل‌تنگ بر امواج آرام می‌درخشیدند / یکه و تنها میان بیدستان پرسه می‌زدم، / در امتداد برکه رنجم را به گردش برده بودم. (در نیمه راه برزخ، گردش عاشقانه، ۶۴)

این صمیمیت شاعرانه تا آن جاست که شاعر نام معشوقش را نیز بیان می‌کند: «... با این همه گت (Kate) را دوست دارم / او و چشمان زیبایش را.» (در نیمه راه برزخ، شبان جوان بینوا/ ۸۶)

با مقایسه اشعار دو شاعر چنین برداشت می‌شود که سهراب سپهری برای حضور خود در شعر بیانی استعاری دارد. این بیان استعاری علاوه بر عمقی که به کلام می‌دهد، شعر را از شخص سهراب فراتر می‌برد و لحظه‌های سهراب را به لحظه‌های انسان نوعی می‌پیوندد. از

این روست که شعر سپهری شعری است برای همهٔ زمان‌ها و همهٔ مکان‌ها؛ درحالی‌که لحظه‌های عاشقانهٔ ورنلن با همهٔ سادگی و صمیمیت فقط خاص خود اوست.

۲-۱-۶. ذهنیت‌گرایی

مفهوم «ذهنیت» یکی از محوری‌ترین مفاهیم دوران مدرن است، که همگام با محوریت یافتن نیروی تعقل انسانی به عنوان اساس هستی مطرح می‌شود. هوسرل می‌گوید:

فرآیند ادراک جهان پیچیدگی‌های بی‌شماری دارد. اولاً مُدرک معمولاً چیزهای بیشتری را از آنچه درواقع می‌بیند قصد می‌کند ... ثانیاً چیزها در یک جهان معنایی مسترند و مانند ستارهٔ دنباله‌دار معانی متعددی را همراه دارند که ما لزوماً به آنها آگاه نیستیم به سخنی دیگر ادراک یک شیء ادراک آن است درون یک میدان ادراکی. (هوسرل، به نقل از: رشیدیان،

۱۳۹۴: ۲۲۸)

«ذهنیت‌گرایی» در هنر یعنی اینکه هنرمند بر اساس باورها، اندیشه‌ها و اسطوره‌های ذهنی خود به دنیای بیرون بنگرد. در ذهنیت‌گرایی هنری نوعی مکاشفه وجود دارد تا حیات واقعی و ذاتی پدیده‌ها را کشف کند. هنر اروپا در دورهٔ مدرن، بیش‌تر هنری است ذهنیت‌گرا. این ویژگی از سویی ریشه در عقل‌گرایی و آرای فلاسفه‌ای چون دکارت، کانت و جان لاک دارد و از سوی دیگر تحت تأثیر هنر مشرق زمین اتفاق می‌افتد. یکی از اصول مهم مکتب امپرسیونیسم نیز ذهنیت‌گرایی است.

هنرمندان امپرسیونیست می‌کوشیدند واقعیت بیرونی را با دیدگاهی ذهنی ارائه دهند. آن‌ها از ارائهٔ اشکال با خطوط محیطی سرباز زدند و روال رنگ‌آمیزی طبیعی را به هم ریختند. یکی از شگردهای آن‌ها این بود که رنگ‌ها را به جای آن که بر روی جعبه رنگ با هم ترکیب کنند، تصادفی و ناخودآگاهانه روی پردهٔ نقاشی می‌ریختند. این نگاه به هنر باعث شد دنیای احساس و درون ارزشی بیش از واقعیت بیرونی پیدا کند؛ تا آنجا که می‌توان گفت حرکت از بیرون به درون (Subjectivism) از ویژگی‌های مهم مکتب امپرسیونیسم شد. گودن رمان امپرسیونیستی را رمانی می‌دانست متمرکز بر درون و ذهن شخصیت اصلی و بی‌توجه به واقعیت خارجی (ر.ک: گودن، ۱۳۶۴: ۳۲۶).

تصاویر شعری سهراب حاصل آمیختگی اندیشه و احساس اوست که با تصاویر دنیای واقعی چندان هم‌خوانی ندارد. درفرآیند آفرینش هنری او، همواره احساس و تخیل بر اندیشه و تفکر سایه دارد؛ «او که جایگاه اصلی‌اش طبیعت است، به واسطهٔ تخیل شاعرانهٔ خود می‌کوشد که به عمق اشیا برسد تا از طبیعت و اشیای موجود در آن، به فراسوی آنها برود و روح معنویت نهفته در آنها را کشف کند ... در این سیر آفاق و کشف و شهود، شاعر به روح عالم دست می‌یابد» (رضوانیان و هدایت‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۰۸)؛ از این روست که سپهری دنیای هوشیاری و خودآگاهی خواننده را در می‌نوردد و وارد ناخودآگاه ذهن او می‌شود.

ذهنیت‌گرایی امپرسیونیستی در شعر سپهری منجر به خلق تصاویر زیبایی شده است:

- به کنار تپه شب رسید / با طنین روشن پایش آینه فضا شکست / دستم را در تاریکی اندوهی بالا بردم / و کلهکشان تهی تنهایی را نشان دادم / شهاب نگاهش مرده بود / غبار کاروان‌ها را نشان دادم / و تابش بیراهه‌ها / و بیکران ریگستان سکوت را / و او پیکره‌اش خاموشی بود / لالایی اندوهی بر ما وزید / تراوش سیاه نگاهش با زمزمه سبز علف‌ها آمیخت. (آوار آفتاب، آن برتر / ۱۵۴ و ۱۵۵)

- مرغی روشن فرود آمد / و لبخند گیج مرا برچید و پرید / ابری پیدا شد / و بخار سرشکم را در شتاب شفافش نوشید. (آوار آفتاب، بی‌تار و پود / ۱۳۴)

- مرداب اتاقم کدر شده بود / و من زمزمه خون را در رگ‌هایم می‌شنیدم / زندگی‌ام در تاریکی ژرفی می‌گذشت / این تاریکی، طرح وجودم را روشن می‌کرد. (زندگی خواب‌ها، لحظه گمشده / ۱۰۴ و ۱۰۵)

منوچهر آتشی این خصیصه را در شعر و نقاشی او مشترک می‌داند:

از طرف دیگر می‌بینیم و می‌دانیم که او در شعر هم مثل نقاشی، خصوصاً از جنبه «آبستراکسیون» شگرد رؤیانویسی و لغزیدن از رؤیایی به رؤیای دیگر و این که هر رؤیای نوشتاری پاسخ بلافاصله رؤیای قبلی است و اغلب مرز این رؤیاها در هم می‌رود و وجود سپهری را مثل رنگ‌ها در هم می‌لغزاند و انداموارگی فیزیکی و معنای مشخصی از او به دست نمی‌دهد ... به خود اجازه می‌دهم که آبستراکسیون را شامل شعرهای او نیز بدانم. (آتشی، ۱۳۸۲: ۱۰۱)

باور به اصالت هنر و حرکت از بیرون به درون در شعر ورلن نیز مناظری زیبا آفریده است:

- روح تو چشم‌انداز دلفریبی است / که در آن مردان نقابدار و مردم شهر برگام (Bergame) / دلتنگ در جامه‌های غریب / چنگ می‌نوازند و می‌رقصند. (در نیمه راه برزخ، مهتاب / ۵۶)

- باز سراپا پوشیده از شنم از راه می‌رسم / شبنمی که از باد صبح بر پیشانی‌ام بیخ بسته / بگذار کنار پاهای آسوده‌ات / به رؤیای لحظه‌های عزیزی فروروم / که خستگی از تن به در می‌کند. (در نیمه راه برزخ، سبز / ۴۰)

- رؤیاهای غریب / چون آفتاب غروب / بر سواحل شنی، / و اشباح لعلگون پیاپی از راه می‌رسند / چون آفتاب بزرگ غروب / بر سواحل شنی. (در نیمه راه برزخ، آفتاب غروب / ۷۶)

۲-۱-۷. استفاده از رنگ‌های روشن

یکی از ویژگی‌های بارز نقاشی امپرسیونیسم، استفاده از رنگ‌های روشن و شفاف است. نمونه از نیلوفرهای آبی واقع در برکه روبروی منزلش آثار بدیعی خلق کرده بود. در دوره اول نقاشی‌های سپهری تحت تأثیر نابه‌سامانی‌های اجتماعی، رنگ‌های قهوه‌ای و تیره فراوان دیده می‌شود اما هم‌پای رشد گرایش‌های عرفانی و دستیابی به یک فلسفه زیبانگر از تیرگی تابلوها کاسته می‌شود.

هشت کتاب نیز این گونه است. در «مرگ رنگ» رنگ سیاه بسامد بالایی دارد؛ حال

آن که در مجموعه‌های بعدی با رنگ‌هایی چون بنفش، نارنجی، سرخ، آبی، سفید و سبز روبه‌رویم؛ بخصوص تکرار رنگ «آبی» (رنگ مورد علاقه امپرسیونیست‌ها) در مجموعه‌های سپهری قابل توجه است. «آبی از ژرف‌ترین رنگ‌هاست و نگاه بدون اینکه به مانعی برخورد کند در آن فرومی‌رود و تا بی‌نهایت پیش می‌رود... آبی غیرمادی‌ترین، سردترین و خالص‌ترین رنگ‌هاست. آبی و سفید رنگ‌های مریم عذرايي هستند و نشانگر گسستگی از ارزش‌های این جهانی و گسیل روح آزاد به سوی خداوند.» (نسبی، ۱۳۹۰: ۶).

- گل کاشی زنده بود / در دنیایی رازدار / دنیای به ته نرسیدنی آبی (زندگی خواب‌ها، گل کاشی/ ۹۲)

رنگ «آبی» در شعر سپهری یادآور «نیروانا» و آرامش حاصل از آن است؛ همچنان که خود در «اتاق آبی» بیان می‌دارد، اتاق آبی به او آرامش می‌داد و در آنجا به عبادت می‌پرداخت (رک. سپهری، ۲۲: ۱۳۷۶).

در شعر سپهری پس از رنگ‌های آبی و سفید، رنگ سبز بیشترین کاربرد را دارد. «رنگ سبز همان رنگ اسلام و جزء رنگ‌های مقدس نزد مسلمین است. در حقیقت، سهراب با این اشارات گویا به اصول و مبانی دینی - اسلامی خود، ایمان و اعتقاد خود به اسلام را بیان می‌کند.» (احمدیان و جعفری‌زاده، ۱۳۹۱: ۳۷).

- گیاه نارنجی خورشید / در مرداب اتاقم می‌روید کم‌کم / بیدارم / نیندازیدم در خواب (همان، خواب

تلخ/ ۷۸)

- هنگامی که چشمش بر پرده بنفش نیمروز افتاد / از وحشت غبار شد (همان، پاداش/ ۹۹)

- لک لک مثل یک اتفاق سفید / بر لب برکه بود. (ما هیچ، ما نگاه، این‌جا همیشه تیه/ ۴۵۳)

پل ورنلن نیز خواهان رنگ است نه نیم‌رنگ» (در نیمه راه برزخ، هنر شاعری/ ۸۲) در نگاه آماری به گزیده اشعار ورنلن، فراوانی رنگ‌های روشن ۷۵٪ است و در این میان رنگ آبی بیشترین کاربرد را دارد:

- میان نزار، نیلوفرهای آبی بزرگ / دل‌تنگ بر امواج آرام می‌درخشیدند. / چون شبح بزرگ شیری رنگ /

مه خفیف نومیدانه می‌گریست. (در نیمه راه برزخ، گردش عاشقانه/ ۶۴)

- ماه سپید / در بیشه می‌درخشد، / از شاخه درخت / نغمه می‌خیزد. (در نیمه راه برزخ، ماه سپید/ ۷۸)

- من فقط به لحظه‌های آبی و سرخ معتقدم / که در لذت شب‌های سپید / بهر من جاری می‌کنی. (در

نیمه راه برزخ، توبه فال قهوه معتقدی/ ۹۲)

گاه شعر ورنلن با تنوع رنگ‌ها، همچون بوم نقاشی است که در زمانی کوتاه پر از سایه روشن رنگ‌ها می‌شود. آرزوی روشن شدن در شعر مک‌لن به خوبی دیده می‌شود:

- به سوی روشن نزدیک، بی‌پایان نزدیک ... (ورنلن، ۱۹۸۸: ۸۱)

۲-۱-۸ ادراک مستقیم بصری

مشاهده کردن، دیدن و نگریستن رکن آغازین هرگونه پدیدارشناسی است. نگریستن

بنیاد تجربه ماست و از همین رو فیلسوفان پدیدارشناس، تبیین فلسفی رویداد دیدن را در کانون تأملاتشان قرار می دهند.

مکتب امپرسیونیسم نیز بر استفاده شاعر از حواس و تجربه شاعرانه تأکید می کند و در این میان، بینایی بیشترین سهم را دارد. گفته شده که کار امپرسیونیست‌ها ثبت تحریک عصب بینایی حاصل از نور است (گاردنر، ۱۳۹۱: ۵۹۲). سهراب هم به عنوان یک عارف اهل شهود و هم به عنوان یک هنرمند امپرسیونیست تأکید خاصی بر دیدن و تماشا دارد. از مفاهیم دیداری که بگذریم، واژه «دیدن» و وابسته‌های آن حدود ۲۵۰ بار در «هشت کتاب» به کار رفته است در حالی که سهم گوش و وابسته‌هایش ۴۳ است و سهم زبان و وابسته‌هایش ۴۹.

- پرهائیم؟ پرپر شده‌ام. چشم نویدم، به نگاهی تر شده‌ام / این سونه، آن سویم / و در آن سوی نگاه، چیزی را می بینم، چیزی را می جویم. (شرق اندوه، نه به سنگ / ۲۲۸)

- بر لب مردابی، پاره لبخند تو بر روی لجن دیدم، رفتم به نماز / درها به طنین‌های تو وا کردم / هر تکه نگاهم را جایی افکندم، پر کردم هستی ز نگاه. (شرق اندوه، و شکستم و دویدم و فتادم / ۲۵۶ و ۲۵۷)

- مردمان را دیدم / شهرها را دیدم / دشت‌ها را، کوه‌ها را دیدم / آب را دیدم، خاک را دیدم / نور و ظلمت را دیدم / و گیاهان را در نور، و گیاهان را در ظلمت دیدم / جانور را در نور، جانور را در ظلمت دیدم / و بشر را در نور، و بشر را در ظلمت دیدم. (صدای پای آب / ۲۸۵)

سپهری در جایی می گوید: «بدون شک این مردم هم به درخت و گل و آب نگاه می کنند، اما این تماشا اصیل نیست. می بینند و می گذرند. ما می بینیم و غرق می شویم.» (سپهری، ۱۳۷۶: ۴۹).

گرچه امپرسیونیست‌ها مفاهیم ذهنی و برداشت‌های آنی از زندگی را با عناصر بصری نشان می دهند، اما به نظر می رسد «نگاه» و «دیدن» در شعر پل ورن سهم اندکی دارد؛ حدود ۳۰٪.

- در عصرگاهی آمیخته از صورتی و خاکستری، / می درخشد پیانویی، / بوسه می زند / بر دستی ظریف، / و آوایی بسیار سبک چون پر، / بسیار قدیمی، آرام و دلفریب، / می گردد و می چرخد / هراسان و رازآلود، / در اتاقی که مدت‌ها / عطرآگین بوی «او» بود... / چه می خواستی از من، / ترانه دلفریب بازیگوش؟ (جمشیدی، خانه شاعران جهان / پیانو)

در بیشتر شعرهای ورن آواهای رازآلود جای اشکال رازآلود را می گیرد:

- ای روح بینوا، روزهای خوب دروغین همواره درخشیدند، / حال به صدای سازهای مسین غروب می لرزند. / آسمان آبی را یکسره از هم فرو پاشیدند، / آن آسمان خوش‌نوا که تو را به خویش می خواند. (در نیمه راه برزخ، ای روح بینوا / ۱۲۰)

۲-۱-۹. پیوند طبیعت و مدرنیته

موقعیت تاریخی امپرسیونیسم در مرز سنت و مدرنیته معنی می شود. امپرسیونیسم هنری

سپهری است و نه تنها از این رو که کیفیت چشم‌انداز شهر را کشف می‌کند ... بلکه بدان سبب که دنیا را از خلال دیدگان شهرنشین می‌بیند و به برداشت‌های برونی با اعصاب فرسوده انسان فنی و نوین واکنش نشان می‌دهد. پیسارو درباره آثارش نوشت: «آنچه توجه مراجلب می‌کند نقش مایه پل آهنی‌ای است در یک روز بارانی، با رفت و آمد زیاد درشکه‌ها، پیاده‌روها و قایق‌ها؛ دود و مه در دوردست؛ تمامی صحنه سرشار از جنبش زندگی است.» (ر.ک: پاکباز، ۱۳۸۸: ۱۵۸).

سهراب سپهری در مجموعه «مرگ رنگ» با نگاهی واقع‌بینانه به جهان مدرن می‌نگرد و نقش‌های تیره می‌انگیزد:

- جهان آلوده خواب است / فر بسته است وحشت در به روی هر تپش، هر بانگ / چنان که من به روی خویش / در این خلوت که نقش دلپذیرش نیست / و دیوارش فرومی‌خواندم در گوش / میان این همه انگار / چه پنهان رنگ‌ها دارد فریب زیست! (مرگ رنگ، وهم/ ۶۷ و ۶۸)

اما به تدریج رنگ طبیعت او به روشنی می‌گراید. درون‌گرایی و خوش‌بینی سهراب سبب شده تا گروهی او را «بچه بودایی اشرافی» و «شاعر برج عاج نشین» لقب دهند (ر.ک: براهنی، ۱۳۷۴: ۲۷۴).

براهنی، سپهری را شاعری غیر متعهد می‌داند و در تعریف تعهد می‌گوید: «تعهد یعنی متعهد شدن در برابر نسبتی که قدیم با جدید، زمان گذشته با زمان حال و حال با آینده پیدا می‌کند. متعهد شدن یعنی نسبت جدید با قدیم را مراعات کردن ...» (همان: ۱۴۱۹)

سهراب زمانی که از پیشرفت فناوریانه و صنعت و علم سخن به میان می‌آورد از «رفتن موشک به فضا» خبر می‌دهد. تسخیر فضای کیهانی به دست انسان و سفینه‌های فضایی او دو دلالت متقابل دارد: از یک سو نشانه‌ای برای اشاره به استعداد تعالی‌جویی و ترقی آدمی و بر رفتن از طبقات آسمانی و کشف و تسخیر فضاها بی‌کرانه است؛ از دیگر سو، وجهی منفی دارد و نشان‌دهنده دخالت بی‌جا و دست‌اندازی‌های ناروای آدمی به آسمان و فضاهاست که در جهان اسطوره و دین، ملک بلامنازع خدای یگانه یا ارباب انواع بود. (زهره وند و مسعودی، ۱۳۹۲: ۱۵۱)

دنیای آرمانی سپهری دنیایی است آرام، زیبا و طبیعی. او طبیعت را، آب را و گل را می‌ستاید و عزلت‌جویانه از جدال با جهان آشفته مدرن سر باز می‌زند. نگاه سپهری به مدرنیته نگاهی است فلسفی و انتزاعی:

- در این کوچه‌هایی که تاریک هستند / من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم. / من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم. / بیا تا ترسم من از شهرهایی که خاک سیاشان چراگاه / جرثقیل است. / مرا باز کن مثل یک در به روی هبوط گلایی در این عصر / معراج پولاد. / مرا خواب کن زیر یک شاخه دور از شب اصطکاک فلزات. / اگر کاشف معدن صبح آمد، صدا کن مرا. (حجم سبز، به باغ همسفران/ ۳۹۶)

بی‌تردید، شعر سهراب سپهری، شعری واکنشی است اما صرفاً واکنش یک شاعر رمانتیک؛ شعری که آرمانش، گسترش صلح و معرفت است، با نگاه مهرورزانه به همه پدیده‌های جهان؛ نگاهی که البته در کشاکش کارزار سیاسی تالوویی ندارد و آنگاه به کار می‌آید که طوفان مبارزه فروکش کرده باشد و مجالی برای نگرستن به خود و فردیت خود فراهم آمده باشد. (رضوانیان و هدایت‌نژاد، ۱۳۹۴: ۱۱۲)

چنین نگاهی به جهان مدرن، در شعر ورلن نیز دیده می‌شود:

- به هنر می‌خندم و می‌خندم به بشر، / به شعر و ترانه، معابد یونان، برج‌های مارییج کلیسا / که در آسمان تهی قد برافراشته‌اند، / و نکوکار و بدکار به دیده‌ام یکسانند. (در نیمه راه برزخ، هراس / ۶۶)

اما نگاه ورلن به زندگی شهری مدرن نگاهی است واقع‌گرایانه و رئالیستی. او زندگی مدرن را با همه زیبایی‌ها و زشتی‌هایش می‌پذیرد و با طبیعت وحشی پیوند می‌زند. شعر معروف «شارلروی» نمونه‌ای است از پیوند طبیعت و مدرنیته.

این شعر عنوان خود را از نام یک شعر در بلژیک، واقع در یک منطقه صنعتی گرفته است. قطاری در میان مزارع و کارخانه‌ها ورلن و رمبو را به سفر می‌برد. شعر با ریتمی تند، حس‌های مختلف را با یک توالی سریع و پایان‌ناپذیر بر چهره مسافر پرتاب می‌کند. در این هرج و مرج احساسات وحشیانه و برداشت‌های خیره‌کننده، مسافر نوعی سرگیجه سکرآور را تجربه می‌کند ... و این امکان را می‌یابد که روح خود را با آن منظره متحد کند. (وئوقی و زیبایی، ۱۳۸۹: ۸۷)

- در چمن‌های سیاه / کوبولدها (Les Kobolds) می‌روند / باد شدید / اشک بریز / می‌خواهیم باور کنیم / بین چه احساسی دارد؟ / چه خانه‌هایی! / چه افق‌هایی! / آهن‌های ذوب شده قرمز! / چه احساسی دارد؟ / ایستگاه‌ها رعد و برق می‌کنند و چشم‌ها حیرت می‌شوند، / شارلروی کجاست؟ (ورلن، ۱۹۶۸: ۲۲۶)

نمودهای فراوان زندگی شهری مدرن در شعر ورلن باعث شده که او را «شاعر شهر» لقب دهند.

۲-۱-۱۰- حرکت و سیلان

در اندیشه امپرسیونیستی حرکت و تغییر اساس بقا و هستی است و درک این احساس است که هیچ پدیده‌ای دو بار تکرار نمی‌شود و واقعیت مفهوم «شدن» است نه «بودن» (پاکباز، ۱۳۸۸: ۷۸). در نگاه هنرمند این مکتب، دنیا شکلی ثابت ندارد بلکه با هر نظر در شکلی جدید دوباره کشف می‌شود. مهم‌ترین ویژگی سپهری در نقاشی و شعر، تماشا و جستجو است که نگاه ایده‌آلیستی او را تداعی می‌کند. او به زیبایی مطلق و بی‌پایان می‌اندیشد و این اندیشه او را به حرکت، جستجو و کشف وا می‌دارد:

- رؤیازدگی شکست: پهنه به سایه فرو بود. / زمان پرپر می‌شد. / از باغ دیرین، عطری به چشم تو می‌نشست. / ...

کاسه فضا شکست - در سایه - باران گریستم، و از چشمه غم بر آمدم. / ... لبخند در سایه روان بود. آتش سایه‌ها در من گرفت: / گرداب آتش شدم (آوار آفتاب، .../ ۱۹۸)

در شعر ورلن حرکت و سیلان به ندرت دیده می‌شود. منظره هر قطعه تقریباً از آغاز تا پایان ثابت است. گاه «حرکتی» اگر هست از روی اجبار است:

- زاری دیرپای خزان / با اندوهی پر ملال / دلم را رنجه می‌دارد / و با تندباد رهسپار می‌شوم / که به هر سو مرا می‌برد / به سان برگ خشکیده. (در نیمه راه برزخ، نغمه خزان/ ۵۲)

۲-۱۱. تجربه‌ی تنهایی

آثار امپرسیونیستی آثاری است حاصل کشف و شهود فردی هنرمند و نشانگر تنهایی و ملال انسان معاصر. تنهایی سپهری که بیشتر برگرفته از اندیشه رمانتیستی - و نیز عرفانی - اوست در هر یک از دفترهای هشت‌گانه جلوه‌ای خاص دارد. در مجموعه «مرگ رنگ» این تنهایی قرین خاموشی و شکست است درحالی که در مجموعه‌های دیگر رنگی روشن دارد.

- شب تنهایی خوب / گوش کن، دورترین مرغ جهان می‌خواند / شب سلیس است و یکدست، و باز (حجم سبز، شب تنهایی خوب/ ۳۷۱)

سپهری در شعر خود تنهایی عارفانه را به تنهایی انسان مدرن پیوند می‌زند: - آدم این جا تنهاست / و در این تنهایی، / سایه نارونی تا ابدیت جاری است. (حجم سبز، واحه‌ای در لحظه/ ۳۶۱)

«سپهری در مسیر تجربیات عرفانی خویش احوالی چون تجرد روحانی عرفا را تجربه کرده است. عوالم او با حالاتی از سنخ خلسه، مراقبه و خلوت عرفای پیشین همراه بوده که وی با نمادهای مختلفی، اسرار و مکاشفه‌های حاصل از آن را بیان کرده است.» (باقی نژاد و علی زاده، ۲۱۴: ۱۳۸۹). تنهایی سپهری به حالت «ذن» که در میان عرفای شرقی مرسوم است، شباهت دارد. «ذن» حالتی از خلسه روحانی است که امکان ارتباطی باطنی را با شعور کیهانی فراهم می‌آورد. خلسه و تنهایی سپهری خاص خود اوست. در این تنهایی هاست که سپهری به سیر آفاق و انفس می‌پردازد تا برای خلق آثار هنری خود ره توشه بگیرد.

پل ورلن نیز به عنوان یک شاعر سمبولیست در شعر خود معمولاً تنهاست. آشکار نیست که این هنرمند «منحط» (decadent) در لحظه‌های تنهایی می‌خواهد از خود بگریزد یا خود را بیابد: - واپسین پرتو غروب می‌تابید و باد / نیلوفرهای رنگ پریده را به جنبش آورده بود، / میان نیزار، نیلوفرهای آبی بزرگ / دل‌تنگ بر امواج آرام می‌درخشیدند. / یکه و تنها میان بیدستان پرسه می‌زدم، / در امتداد برکه رنجم را به گردش برده بودم. (در نیمه راه برزخ، گردش عاشقانه/ ۶۴)

- من او را به خواب دیدم و به هم بخشیدیم / ... لیک چه شوری که در آغاز به خود بگویم: / من او را به خواب دیدم، او مرا به خواب ندید. (در نیمه راه برزخ، رؤیا/ ۹۴)

۳. نتیجه گیری

سهراب سپهری و پل ورن هر دو به عنوان شاعر - نقاشانی آشنا با مکتب امپرسیونیسم، ناخودآگاه برخی ویژگی‌های این مکتب را در شعر خود وارد کرده‌اند. ویژگی‌هایی همچون بازی با رنگ و نور، تصاویر موجز، ذهنیت‌گرایی و استفاده از رنگ‌های روشن و شفاف در اشعار هر دو شاعر جایگاهی مشابه دارد؛ اما در سایر ویژگی‌ها نگاه دو شاعر متفاوت است. آشنایی‌زدایی سپهری، او را به جهانی زیباتر از جهان واقعی رهنمون می‌شود، در حالی که جهان ناآشنای ورن تلخ، دردناک و طنزآلود است. برداشت لحظه‌ای در شعر هر دو شاعر به روشنی مورد تأکید است؛ با این تفاوت که در شعر سپهری برداشت لحظه‌ای زیرساخت عرفانی دارد.

سپهری با نگاهی عمیق و دقیق لحظه‌های کوتاه زندگی را به تصویر می‌کشد و می‌کوشد در تنهایی و خلوت شاعرانه، روح خود را پرواز دهد. نگاه سپهری به وقت و لحظه یادآور نظریه «اعتنام فرصت» در عرفان است؛ اما ورن که زندگی سختی را پست سر گذاشته و روزهای خوبی را هم پیش رو نمی‌بیند تنها به لحظه دلخوش است. این برداشت لحظه‌ای از پوچ‌گرایی بر می‌خیزد و به جبر می‌نشیند؛ حال آن که جهان ورن جهانی است ساده که شاعر آن را به خوبی پذیرفته و خود را بی‌نیاز از هر حرکتی می‌داند. از سوی دیگر طبیعت‌گرایی سپهری سبب شده دنیای شعر او با دنیای مدرن فاصله بسیار داشته باشد، در حالی که ورن با پذیرش جهان مدرن، آن را با طبیعت وحشی پیوند می‌زند.

حاصل سخن آن که سپهری به رغم فاصله با دنیای مدرن غرب، پای‌بندی بیشتری به مکتب امپرسیونیسم دارد. برای این پای‌بندی دو دلیل قابل ذکر است: دلیل اول این که سپهری پیش از شاعری، نقاشی امپرسیونیستی را در تابلوهای خود تجربه کرده است در حالی که ورن تنها در محافل هنری با تئوری این مکتب آشنا شده بود. دلیل دوم به ذات این مکتب برمی‌گردد به این معنی که گرچه خاستگاه این مکتب مغرب‌زمین است، ویژگی‌های اصیل این مکتب همانندی بسیار با عرفان و هنر مشرق زمین دارد.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- آزاد، پیمان. (۱۳۷۴). *در حسرت پرواز*. چاپ اول. تهران: انتشارات هیرمند.
- ابوالقاسمی، محمدرضا. (۱۳۹۷). «پدیدارشناسی رنگ در نقاشی». نشریه هنرهای زیبا، *هنرهای تجسمی*، دوره ۲۳، شماره ۲، صص ۱۳-۲۲.
- احمدیان، حمید و جعفری‌زاده، عالیه. (۱۳۹۱). «دین و تکثرگرایی دینی نزد جبران خلیل جبران و

- سهراب سپهری. «*نشریه ادبیات تطبیقی*». سال سوم، شماره ۶، صص ۳۱-۵۴.
- اعلم، طاهره. (۱۳۵۶). *تصویر امپرسیونیستی در شعر امیلی دیکنس* (پایان نامه)، دانشگاه شیراز.
- اکولالیا (آرشیو شعر جهان). ترجمه محمدزبار. مشاهده: ۱۳۹۹؛ <https://echolalia.ir/tag>
- اندرسون، چستر. جی. (۱۳۸۷). *جیمز جویس*. ترجمه هوشنگ رهنما، تهران: هرمس.
- آتشی، منوچهر. (۱۳۸۲). *سهراب، شاعر نقش ها*. چاپ اول، تهران: نشر آمیتیس.
- باقی نژاد، عباس و عزیزاده خیاط، ناصر. (۱۳۸۹). «شهود، نماد و شعر سهراب سپهری» *فصلنامه شعر پژوهی*. دوره ۲، شماره ۳، صص ۲۰۱-۲۲۱.
- براهنی، رضا. (۱۳۷۴). *طلا در مس*. ج ۳ و ۲ و ۱. تهران: انتشارات زریاب.
- پاکباز، روین. (۱۳۸۸). *در جستجوی زبان نو*. تهران: انتشارات نگاه.
- پاینده، حسین. (۱۳۸۷). «امپرسیونیسم در ادبیات داستانی/ راه رفتن در مه»، *اعتماد*، ش ۱۷۰۰، خرداد.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران*. جلد ۲، چاپ ۲، تهران: نیلوفر.
- پرنیان، ماندانا. (۱۳۸۵). «بررسی تطبیقی امپرسیونیسم در نقاشی، ادبیات و موسیقی»، *کتاب ماه هنر*، ش ۹۹ و ۱۰۰، آذرودی، صص ۷۶-۸۹.
- جعفری قریه علی، حمید؛ سیدزیدی، زهرا و افشارکیا، بتول. (۱۳۹۹). «طبیعت و کارکردهای آن در دستگاه فکری فریدون مشیری و پل الوار». *نشریه ادبیات تطبیقی*، سال ۱۲، شماره ۲۲، صص ۵۱-۷۴.
- چایلدز، پیت. (۱۳۸۳). *مدرنیسم*. ترجمه رضا رضایی. تهران: ماهی.
- خانه شاعران جهان. ترجمه گلاره جمشیدی. دسترسی: ۱۳۹۹؛ <http://poets.ir/?tag>
- دادور، ایلمیرا. (۱۳۹۲). «هم پوشانی ناتورالیسم در ادبیات و امپرسیونیسم در هنر»، *ویژده نامه فرهنگستان* (ادبیات تطبیقی)، سال چهارم، ش ۱ (پیاپی ۷)، بهار و تابستان. صص ۴۴-۶۱.
- رزاقی اصل، سینا و مهرداد، امین. (۱۳۹۱). «انطباق ماهوی میان مضامین شهر و طبیعت در اشعار سهراب سپهری با اندیشمندان حوزه طراحی محیطی». *فصلنامه مطالعات شهری*. شماره ۵. صص ۷۳-۷۹.
- رشیدیان، عبدالکریم. (۱۳۹۴). *هوسرل در متن آثارش*. تهران: نشر نی.
- رضوانیان، قدسیه و هدایت نژاد، فاطمه. (۱۳۹۴). «بررسی تطبیقی مؤلفه های رمانتیک در شعر سهراب سپهری و ویلیام بلیک». *نشریه ادبیات تطبیقی*، سال ۷، شماره ۱۳، صص ۱۰۱-۱۲۱.
- ریچارد، کلود. (۱۳۸۳). *سبک های هنری از امپرسیونیسم تا اینترنت*. ترجمه نصرالله تسلیمی،

تهران: انتشارات حکایت قلم نوین.

- سپهری، سهراب. (۱۳۶۳). **هشت کتاب**. چاپ پنجم، تهران: طهوری.
- سپهری، سهراب. (۱۳۷۶). **اتاق آبی**. ویراستار: پیروز سیار، چاپ سوم، تهران: سروش.
- سپهری، سهراب. (۱۳۸۲). **هنوز در سفرم**. به کوشش پریدخت سپهری، تهران: نشر فروزان.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۱). **مکتب‌های ادبی**. جلد ۲. چاپ شانزدهم. تهران: انتشارات نگاه.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۲). **نگاهی به سپهری**. چاپ ۸، تهران: صدای معاصر.
- شهرامی، محمد باقر و صفاری، محمد شفیع. (۱۳۹۸). «امپرسیونیسم شناختی در اشعار تجربه محور سپهری». **پژوهش‌نامه ادبیات معاصر ایران**، زمستان، صص ۴۸-۳۳.
- طامهری، مهرداد (۱۳۹۹). «سبک امپرسیونیسم چیست؟». **خان هنر**. تابستان ۱۳۹۹.
- کادن، جی. ای. (۱۳۸۰). **فرهنگ توصیفی ادبیات و نقد**. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: شادگان.
- کروچه، بند تو. (۱۳۵۰). **کلیات زیباشناسی**. ترجمه فؤاد روحانی. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- کنعانی، ابراهیم. سال (۱۳۹۷). «معناشناسی نور در شعر سهراب سپهری». **مجله زبان‌شناسی و گویش‌های خراسان**. دانشگاه فردوسی مشهد. شماره پیاپی ۱۸. بهار و تابستان. صص ۱-۲۰.
- گاردنر، هلن. (۱۳۹۱). **هنر در گذر زمان**. ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران: انتشارات نگاه.
- گودن، ج. آ. (۱۳۶۴). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**. تهران: نیما.
- موران، برنا. (۱۳۸۹). **نظریه‌های ادبیات و نقد**. ترجمه ناصر داوران، تهران: نگاه.
- نافذ، ساناز. (۱۳۸۴). «آشنایی با سبک هنری امپرسیونیسم» **عکاسی معاصر**، دسترسی: بهمن ۹۹. <https://www.akkasee.com/article/1384/4870> /آشنایی-با-سبک-هنری-امپرسیونیسم-
impressionis
- نسبی، راضیه. (۱۳۹۰). «ترکیبات نمادین در اشعار سهراب سپهری». **کنفرانس بین‌المللی ادبیات و زبان‌شناسی**.
- وثوقی، افضل و زیبایی، مهری و خان‌محمدی، فاطمه. (۱۳۸۹). «ورلن و جنبه‌های امپرسیونیستی شعر وی». **مطالعات زبان فرانسه**، زمستان، صص ۷۹-۹۱.
- ورلن، پل. (۱۳۸۴). **در نیمه راه برزخ (گزیده اشعار)**. ترجمه محمدرضا پارسایار. تهران: نگاه معاصر.
- هاووزر، آرنولد. (۱۳۶۲). **تاریخ اجتماعی هنر**. ترجمه امین مؤید، جلد ۳ و ۴، چاپ چهارم،

تهران: دنیای نو.

- هوسرل، ادموند (۱۳۷۲). *ایده پدید‌شناختی*. ترجمه عبدالکریم رشیدیان، تهران: انتشارات

علمی و فرهنگی.

- یاحقی، محمدجعفر و پارسا، شمس. (۱۳۸۷). «امپرسیونیسم در شعر سهراب سپهری»، *فصلنامه*

علمی پژوهشی علوم انسانی، سال ۱۸، شماره ۷۴، صص ۲۲۷-۲۴۶.

ب. منابع لاتین

- Powell Jones, Mark. (1994). *Impressionism*. Michigan: Borders Press.
- VERLAINE, Paul. (1968). *Euvres poétiques complètes*. Établi et annoté par yres Le Dantec. Paris: Éditions Révisée, complétée et présentée par Jacues Borel, éditions Gallimard Bibliothèque de la pléiade.
- VERLAINE, Paul. (1988). *La bonne chanson, Romances sans paroles*. Paris: Sagesse, Collection le livre de poche. Preface d'Antaine blondine, Notes et commentaires de claude cuenot.

Journal of Comparative Literature

Faculty of Literature and Humanities

Shahid Bahonar University of Kerman

Year 12, No. 23, Winter 2021

An Analysis of the Presence of Oriental Elements in Merry Shelly's *Frankenstein**

Najme Dorri¹, Shabnam Amiri²

1. Introduction

The valuable *Frankenstein* or *Modern Prometheus* novel written by Mary Shelley in the early nineteenth century is a Gothic-style science-fiction. What distinguishes *Frankenstein* while simultaneously showing the features of science-fiction is its Gothic style and induction of a horror genre over the novel atmosphere. The Gothic novel found its place as a literary form in the world literature from the 18th century. The term Gothic is associated with architecture and refers to a type of European construction that was common in the Middle Ages but was not influenced by Greek and Roman architecture. The atmosphere of horror in the castles and mysterious places full of ghosts establishes the semantic connection between Gothic architecture and its fiction style. The induction of this terror in these novels is the result of the fear present in the mind of a writer who tends toward modernity in the struggle with traditions but still adheres to the latter. In *Frankenstein* novel, the creation and appearance of a creature whose actions are Satanic but at the same time accompany the reader's emotions make the core of the novel in

*Date received: 05/06/2020

Date accepted: 06/11/2020

1. Corresponding author: Associate Professor of the Department of Persian Language and Literature of Tarbiat Modares University. Email n.dorri@modares.ac.ir (**Corresponding author**)

2. Master's Student of Persian Language and Literature of Tarbiat Modares University (Majoring in Folk Literature) amirishabnam04@gmail.com

the form of an innocent being that had no role in his creation. The novel is written in the form of letters, following the style of oriental stories and having a story within a story. There are five narratives in the novel: Walton's letter to his sister, the life story of Victor as the creator of the monster, the story of Frankenstein from the beginning of creation and what he commits in the course of the story in revenge, the life story of the hut dwellers, and the story that Safie narrates for the hut dwellers and the readers of the novel. The present study has considered the oriental themes and concepts in the text of the novel while analyzing their characteristics and formation.

2. Methodology

The present study has used a descriptive-analytical method. First, the documents were collected through library surveys and available resources in Persian and English, after which they were reviewed and analyzed. The present study seeks to find answers to these questions: First, what is the primary spark of the presence of Oriental elements in Frankenstein's novel? Second, how can the presence of these elements be analyzed based on the environmental and inter-textual factors? Given the allusions in the text of Mary Shelley and the oriental thoughts, as well as the internal structure of Frankenstein's novel, it seems that the author had the translation of ~~the~~ *One thousand and one nights* novel and has been under great influence of its internal stories. Besides, the author's familiarity and communication with a group of the greatest English poets and writers, including Lord Byron, can be effective in strengthening the assumption regarding her familiarity with the oriental themes. This study has taken a comparative approach based on the American school, along with the use of some inter-textual principles in describing similarities. According to the principles of this school, there is no obligation to prove such a claim as the author's direct familiarity with oriental ideas, but the existing

similarities can be formed through inter-textual elements and various factors.

3. Discussion

According to studies conducted, the presence of oriental elements in *Frankenstein* novel can be divided into two categories: The first one includes hyper-textual factors that represent the author's familiarity with the East and its influence on her in writing the novel. The second category is associated with direct references to the East and oriental thoughts across the novel.

Mary Shelley and her husband's acquaintance with Lord Byron is an example of hyper-textual references. Lord Byron explicitly mentions his acquaintance with Iran in his poems. Another instance includes the style of the novel's authorship, using a story within a story or internal stories as the style of ~~The~~ *One thousand and one nights*. This book was translated into English and French at that time and attracted the attention of Western writers. The novel includes five narrations in the form of letters or story-telling of a character. The opening story (number 1), which is in the form of a letter from Walton to his sister, describes his acquaintance with Victor Frankenstein in the Northern Waters. The second story (number 2) is narrated by Victor and is the core narrative which has several internal stories. The third story (number 3) is about the monster creature telling the story of how time passed from the time it was separated from Victor until then. Then, the next story (number 4) is about the old man and his children who live in the hut and are whose life is observed by the monster creature. Finally, the last story (number 5) is about an Arab girl called Sophia, and is narrated through a letter in the hands of the creature. What the monster creature performs in that part of the story related to the murder of William, Victor's little brother, and then using a trick to accuse the servant is one of the repetitive themes in the stories of *One thousand and one nights*. The monster creature steals the beautiful necklace of the murdered child and puts it in the pocket of Justin, the

housekeeper, while he is asleep in the barn. This is a familiar image that often occurs by jinns or demons in ~~The~~ *One thousand and one nights* tales, based on which they unjustly accuse someone to reach their beloved. The views and opinions of the main character of Frankenstein's novel, Victor, about the East are among the contextual implications of the text. Victor's friend, Henry Clerval, also studies oriental philosophy. From the beginning of the novel, Mary Shelley shows her familiarity with the East through the characters' conversations, showing the protagonist as a character fascinated by Oriental ideas. In another part of the story, narrated by Frankenstein's monster, the life of the inhabitants of the hut is represented while Safie, the girl from the East, lives with them. The inhabitants of the hut choose a book named *The decline of empires* by Wilely to teach the girl their language because they regard its style as an imitation of Oriental authors.

4. Conclusion

The study of the author's life and works and the explicit references in the text of the book show the influence of the East and the oriental fiction style on her as the most important factor. The impact of oriental fiction on *Frankenstein* novel can be observed and explored in the inter-textual and hyper-textual dimensions. Inter-textual factors are those references made by Victor, Henry Clerval, Safie, and other characters. Oriental philosophy, Arabic, and Persian languages, and the mysterious oriental works are mentioned in several places in the book by Victor, the main protagonist. Also, Henry Clerval, a close friend of Victor Frankenstein, studies oriental philosophy and oriental languages. He accompanies the protagonist and is the symbol of philosophical wisdom and Victor's guide, who eventually becomes the victim of the monster creature. The three victims of this story represent three currents of thought that are destroyed by the monster creature. William, Victor's younger brother, represents the childhood innocence ignored in the modern world. Henry Clerval represents

wisdom and philosophy that are suppressed in opposition to science, and Elizabeth is the symbol of love and affection that becomes faint and doomed to be ignored in the modern world. This uncontrollable creature does not respect the holiness of any of these blessings and tries to diminish them, reminding the consequences of his misdeeds. Consequences of entering the realm of the gods and transgressing the servitude await the elite perpetrator, and he should confront the inevitable and miserable fate of his rebellion. Hyper-textual factors such as the technique taken from ~~the~~ *One thousand and one nights*, in which a story is narrated within a story, are examples of oriental elements in this novel. Five narrative lines make up the total novel. The presence of fantasy elements and the Gothic style brings the story closer to the fairy tales that are the most obvious example available in ~~the~~ *One thousand and one nights* at that time. Another instance is the presence of some story themes that are very similar to oriental themes, such as the trick that the monster creature uses to accuse Justin, the housekeeper. Another oriental element is the presence of an Arab girl named Safie in one of the stories told to Victor by the monster creature, and the letter in which the girl describes her life presented as a witness to the story. This is another support of the evidence on the structure and idea of ~~the~~ *One thousand and one nights* stories, which narrate the male domination of women and the oppression whose victims were women.

Keywords: Mary Shelley, comparative literature, English literature, Frankenstein, One thousand and one nights

References [In Persian]:

- Afzali, A., & Gandomi, N. (2016). A comparative reading of the components of postmodernism in postal novels and Frankenstein in Baghdad. *Comparative Research*, 4, 3.
- Atari khamene, A. (2015). *A study of Jean-Jacques Rousseau's philosophy in Mary Shelley's Frankenstein*. (Unpublished master's

- thesis ~~in Persian Language and Literature~~), Shahid Madani University of Azerbaijan.
- Bameshki, S., & zahmatkesh, N. (2014). The trend of internal stories In Persian literature until the end of the ninth century. *Ancient Letter of Persian Literature*, 5, (4), 27-53.
- Dorri, N., & Abbasi, M. (2014). A comparative comparison of the magical elements of one thousand and one nights and Harry Potter stories. *Comparative Literature*, 11.
- Grimal, P. (2013). *Myths of the world, Greece and Rome*. Tehran: Mohajer press.
- Jafari Jazi, M. (1999). *The course of Romanticism in Europe*. Tehran. Markaz press.
- Jiri, C. (2014). *Iranian folklore literature*. Tehran: sorosh press.
- Manteghi, M. (2016). Zombies and Frankenstein. *Peyvand-e Mehr*. 440, 34-35
- Rezaeian, M. (2008). *Mary Shelley and her world Bakhtin study of Frankenstein or modern Prometheus*. (Unpublished master's thesis). ~~in English Language and Literature~~ Shiraz University.
- Samii, GH., & Gito, R. (2007). Lord Byron and the land of Iran. *Literary Sciences*, 3, 179-195
- Sattari, J. (1997). *Four mythical characters (Tarzan, Dracula, Frankenstein, Faust)*. Tehran: Markaz press.
- Seyed Hoseini, R. (1997). *Literary schools*. Tehran: Negah press.
- Seyed valilo, SH., & Ghafoori, Sh. (2016). A study of the grammatical metaphor of thought in Frankenstein's novel by Marie Shelley and its cinematic translation. *Educational Research and Applied English Languag*, 9, (19), 142-161
- Shaw, B. (2002). What is a science fiction story? *Fiction Literatur*, 59, 56-66.
- Shelly, M. (2018). *Frankenstein or the new Prometheus*. Tehran: Markaz press.

- Taghdis, S. (1995). From the mirror's viewpoint: Frankenstein. *Research Journal of Children and Adolescent Literatur*, 2, 140-141.
- Tasuji, A. (1959). *One Thousand and one nights*. Tehran: Scientific publications
- Trawick, B. (2015). *History of world literature*. Tehran: Foroozan rooz press.
- Volk, H. (2020). *René Volk's Narrative of Comparative Literature*. Tehran: cheshme press.

References [In English]:

- Joyee, Z. (1991), They will prove the truth of my tale”: Safie’s letters as the Feminist core of Merry Shelley’s Frankenstein. *Narrative Technique*, 21-2, 170-184.
- Nesvet, N. (2005). Have you thought of a story? Galand’s sheherzade and merry shelly. *Woman’s Writing*, 72, (3), 369-380.
- Webster Garet, E. (2000). Recycling Zoraida the Muslim heroin in Merry Shelly’s Frankenstein. *Cervantes*, 20 (1), 133-157

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

تحلیل و بررسی حضور عناصر شرقی در فرانکشتاین مری شلی*

نجمه درّی (نویسنده مسئول)^۱

شبیم امیری^۲

چکیده

بر اساس اصول بینامتنیت، متون وامدار یکدیگرند و شاهکارهای ادبی جهان صرف نظر از نبوغ و نوآوری به کارگرفته شده توسط نویسنده، از این تأثیرپذیری مصون نخواهند بود. *فرانکشتاین* یا *پرومته* در بند شاهکار مری شلی نویسنده انگلیسی در اوایل قرن نوزدهم میلادی است که از جمله رمان‌های علمی-تخیلی است و تحت تأثیر ژانر وحشت یا سبک گوتیک نوشته شده است. از مطالعه این اثر و تأمل در احوال نویسنده آن رد پای تأثیرپذیری از ادبیات و اندیشه‌های شرقی هویداست. تکنیک داستان درونه‌ای است و حضور برخی بن‌مایه‌های شرقی به نظر می‌رسد در نتیجه آشنایی با آثاری همچون *هزارویک‌شب* که ترجمه‌اش در آن زمان به شدت شهرت داشته و در دسترس بوده، رنگ و بوی شرقی به خود گرفته است. اظهار نظر برخی شخصیت‌های رمان همچون ویکتور، هنری کلروال و مخلوق غول‌آسا و اشاره مستقیم به فلسفه شرق و زبان فارسی و عربی، همچنین وجود دختری عرب به نام صفیه و شرح زندگی او در خلال رمان، جلوه‌های دیگری از این تأثیرپذیری را باز می‌تاباند. در این پژوهش بر اساس مکتب آمریکایی و با رویکرد تطبیقی به مطالعه عناصر شرقی موجود در این رمان ارزشمند پرداخته‌ایم و به شیوه توصیفی-تحلیلی حاصل مطالعات کتابخانه‌ای و جستجو در منابع موجود به زبان فارسی و عربی را ارائه نمودیم. نتیجه و حاصل پژوهش‌های تطبیقی در ادبیات شرق و غرب و مطالعه شاهکارهایی که هر کدام منشأ و مولد آثار متنوع و مبتکرانه بسیاری بعد از خود می‌باشند و تحلیل منابع الهام‌بخش و مورد اتکای نویسنده آنها در شناخت بهتر این گونه آثار راهگشاست.

واژه‌های کلیدی: مری شلی، ادبیات تطبیقی، ادبیات انگلیسی، فرانکشتاین، هزارویک‌شب.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۸/۱۶

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۳/۱۶

(DOI): 10.22103/jcl.2021.15926.3083

۱. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران، n.dorri@modares.ac.ir

۲. دانشجوی کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی دانشگاه تربیت مدرس، تهران، ایران. amirishabnam04@gmail.com

۱. مقدمه

فرانکنشتاین (Frankenstein) یا پرومته نوین یکی از مشهورترین رمان‌های علمی-تخیلی است، که زیر مجموعه آثار گوتیک قرار می‌گیرد. این رمان هم در زمان انتشار و هم پس از آن و تا به امروز، بارها مورد اقتباس‌های داستانی و سینمایی قرار گرفته و از دیدگاه‌های گوناگون نقد و بررسی شده است. با اینکه نویسنده این رمان در زمان نگارش اثر پختگی چندانی ندارد، محققان ادبی بارها آن را به عنوان یک رمان هدفمند، در راستای هشدار به انسان و ترس‌ها و اضطراب‌هایش از آینده معرفی کرده‌اند.

نقد مدرنیته و هراس از عواقب تولیدات علم و تکنولوژی که گریبان‌گیر نوع بشر شده است، در هیئت غولی موسوم به آفریده فرانکنشتاین متبلور می‌شود تا هدف انتقاد سهمگین سنت‌گرایان و گروه محافظه‌کار قرار گیرد؛ اما آنچه نظر نویسندگان این مقاله را در هنگام مطالعه اثر جلب کرده است، اشاراتی جسته و گریخته به فلسفه، ادبیات شرق، زبان فارسی و عربی در گفت‌وگو میان شخصیت‌های اصلی داستان است؛ بخصوص مکالمات و یکتور فرانکنشتاین شخصیت اصلی رمان و هنری کلروال دوست صمیمی‌اش، که در جریان همه کارهای او قرار دارد و از سویی در زمینه فلسفه و ادب شرق تحصیل می‌کند. این اشارات بهانه‌ای شد تا یک بار این داستان پر رمز و راز را با هدف استخراج و تحلیل بارقه‌هایی از اندیشه شرق مورد مطالعه قرار دهیم، با اشراف بر اینکه نشانه‌هایی از آشنایی نویسنده و معاصرانش با ادیان ایرانی و فلسفه شرق در دست است که قابل انکار نیست و ظن مربوط به تأثیر مستقیم یا غیر مستقیم اندیشه‌های شرقی را در این اثر سترگ تقویت می‌کند. هرچند ذکر این نکته ضروری است که اساس این پژوهش بر رویکرد ادبیات تطبیقی به شیوه مکتب آمریکایی استوار است و بر طبق اصول این مکتب اجباری به اثبات این مدعا و آشنایی مستقیم نویسنده با اندیشه‌های شرقی وجود ندارد؛ بلکه مطالعه همانندی‌های موجود با استناد به عناصر بینامتنی و عوامل گوناگون می‌تواند شکل گرفته باشد؛ بنابراین در این پژوهش به دنبال یافتن پاسخ این پرسش‌ها هستیم که اولاً بارقه‌های حضور عناصر شرقی در رمان فرانکنشتاین چگونه و تا چه میزان است؟ ثانیاً چگونه می‌توان حضور این عناصر را با توجه به عوامل محیطی و بینامتنی تحلیل و بررسی کرد.

روش به کاررفته این پژوهش توصیفی-تحلیلی است و اسناد و مدارک از طریق شواهد کتابخانه‌ای و منابع موجود به زبان فارسی و انگلیسی جمع‌آوری و استفاده شده است؛ همچنین رویکرد پژوهش از نظر ادبیات تطبیقی، مبتنی بر مکتب آمریکایی و استفاده از برخی اصول بینامتنی در شرح همانندی‌هاست.

۱-۱. پیشینه پژوهش

در مورد کتاب *فرانکنشتاین* تحقیقات متعددی به زبان‌های گوناگون انجام شده است. براساس جستجوی انجام شده برخی مقالات مرتبط با حوزه مورد مطالعه ما عبارتند از: مقاله «از نگاه آینه: فرانکنشتاین» نوشته سوسن طاق‌دیس (۱۳۷۴)، «زامبی و فرانکنشتاین» از مرتضی منطقی (۱۳۹۵) و همچنین «بررسی استعاره دستوری اندیشگانی در رمان فرانکنشتاین و برگردان سینمایی آن» از شعله سید و لیلو و ناصر غفوری (۱۳۹۵) که به صورت یک پژوهش تطبیقی بین ادبیات و سینما انجام شده است. همچنین یک مقاله دیگر در حوزه ادبیات تطبیقی وجود دارد که این اثر را با رمان *فرانکنشتاین* در بغداد از زوایی گوناگون بررسی کرده است (علی‌افضلی و نسترن گندمی، ۱۳۹۵). علاوه بر آن تعدادی پایان‌نامه نیز در این باره نوشته شده از جمله: «مری شلی و دنیای وی: بررسی باختینی فرانکنشتاین؛ یا پرومته مدرن» از محسن رضائیان (۱۳۸۷) و «بررسی فلسفه ژان ژاک روسو در رمان فرانکنشتاین اثر مری شلی» از امیر عطاری (۱۳۹۴). در زبان انگلیسی نیز تعدادی مقاله در حوزه ادبیات تطبیقی بر روی این رمان انجام شده است که توسط نویسندگان این مقاله ترجمه و بررسی شدند از جمله: زانا جویی (Zonana Joee) (۱۹۹۱) و ارین وبستر (Erin Webster) (۲۰۰۰) و ربکا نسوت (Rebecca Nesvet) (۲۰۰۵) که به مطالعه فمینیسم و بررسی عناصر بخشی از رمان به عنوان نامه صفیه پرداخته‌اند. تا آنجا که جستجوهای نویسندگان این مقاله نشان می‌دهد، درباره ریشه‌های شرقی این رمان و یا حضور عناصر داستانی شرقی و تأثیرپذیری از آنها تاکنون پژوهشی انجام نگرفته است و مقاله حاضر از این رو نخستین تلاش است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. مری شلی و آفرینش اثر

مری شلی در ۱۷۹۷ در سامرس تاون لندن متولد شد. پدرش ویلیام گادوین (William Godwin) فیلسوف و روزنامه‌نگار و مادرش مری ولستون کرافت (Mary Wollstonecraft) فیلسوفی فمینیست بود. وی در سال ۱۸۱۴ با پرسی شلی (Percy Bysshe Shelley) شاعر عاشقانه‌سرا ازدواج کرد و در سال ۱۸۱۸ با او به ایتالیا رفت. شوهر مری در ۱۸۲۲ درگذشت و مری شلی به انگلستان بازگشت و در سال ۱۸۵۱ بعد از یک دوره طولانی بیماری درگذشت.

در سال ۱۸۱۶ مری همراه با همسرش و تعدادی دیگر از شاعران و نویسندگان از جمله لرد بایرون (George Gordon Byron) شاعر معروف انگلیسی برای استراحت به شهری در ژنو رفتند و به دلیل بدی آب و هوا مجبور شدند در خانه‌ای که کتابخانه‌ای پر از

داستان‌های پلیسی و حکایت‌های اشباح و ارواح داشت بمانند؛ به پیشنهاد لرد بایرون [در ادامه در مورد تأثیر جدی این شخصیت در شکل‌گیری رمان و حضور اندیشه‌های شرقی در جای خود سخن خواهیم گفت] تصمیم گرفتند که هر کدام داستانی به همان سبک و سیاق بنویسند (ستاری، ۱۳۷۶: ۵۳) و بدین ترتیب مری شلی در ۱۹ سالگی، قبل از آنکه تجربه‌چندانی در نویسندگی بیندوزد، رمانی می‌آفریند که همه جهان را تحت تأثیر قرار می‌دهد. در سال‌های آغازین قرن نوزدهم حضور چشمگیر این رمان با موضوع علمی-تخیلی و به سبک گوتیک باعث به‌وجود آمدن یک رشته آثار مشابه با درون‌مایه اختراع مخرب و غیر قابل کنترل توسط دانشمندان پیشرو و هشدار درباره عواقب آن می‌شود که به نوعی نقد مدرنیته را در پی دارد. فرانکنشتاین یکی از شاخص‌ترین این آثار است که در مقاله حاضر موضوع بحث و بررسی ماست.

۲-۲. داستان‌های علمی-تخیلی

ارائه تعریفی جامع و مانع درباره داستان‌های علمی-تخیلی دشوار است. اما در تعریفی موجز می‌توان گفت این‌گونه داستان‌ها برخی ویژگی‌های مشترک دارند، از جمله اینکه همگی مربوط به آینده است و حضور دانشمندان به عنوان شخصیت‌های اصلی در آن‌ها معمول است. «همچنین وجود عنصر گمانه‌زنی در این داستان‌ها از اهمیت بسیار برخوردار است، تا آنجا که برخی از نویسندگان جدی این نوع ادبی بر آن شدند تا اصطلاح ادبیات داستانی گمانه‌زنی را جایگزین علمی-تخیلی کنند؛ گرچه اصطلاح گمانه‌زنی مناسب‌تر است، اما اصطلاح علمی-تخیلی از دهه ۱۹۲۰ متداول بوده است.» (باب شاو، ۱۳۸۱: ۵۷).

همچنین می‌توان گفت داستان علمی-تخیلی بر عنصر تخیل خلاق استوار است و خواننده را به تأمل وادار می‌دارد. ولی یکی از ضعف‌های این است که معمولاً شخصیت‌پردازی قابل توجهی ندارد و چه بسا این ضعف در شخصیت‌پردازی به جنبه معمایی و مرموز بودن بیشتر داستان کمک کند. در مورد مخاطبان این‌گونه داستان‌ها اغلب گفته می‌شود: «بیشتر دوستداران داستان‌های علمی-تخیلی ابتدا در نوجوانی به سمت این نوع ادبی کشیده می‌شوند و لذت عالی و بی‌نظیر ناشی از گمانه‌زنی و تقویت ذهن آن‌ها را پای‌بند می‌کند.» (همان: ۵۷).

برخی از معروف‌ترین نویسندگان رمان‌های علمی-تخیلی عبارتند از: ژول ورن با آثاری همچون بیست هزار فرسنگ زیر دریا و دور دنیا در هشتاد روز و...، آرتور سی کلارک در آثاری چون میعاد با راما و باغ راما، رابرت هاین لاین با هیولایی از فضا. همچنین در مواردی که از عناصر فانتزی بیشتری بهره می‌برد، با مجموعه رمان‌هایی با قهرمانی شخصیتی به نام هری پاتر از جی کی رولینگ مواجه می‌شویم که تقریباً جادو را جانشین علم در داستان‌های علمی-تخیلی کرده است و بسیار وامدار قصه‌های شرقی از

جمله هزارویک شب است (برای اطلاع بیشتر ر.ک نجمه دری و سید مهدی عباسی، ۱۳۹۳).

از سوی دیگر دوران شکل‌گیری رمان *فرانکنشتاین* دوران انتقال از رمانتیسیم سده هجدهم به نوزدهم میلادی است و زمزمه تسلط اندیشه علمی وجود دارد؛ ولی هنوز در حد همان گمانه‌زنی‌هایی است که در داستان‌ها شاهد آن هستیم. در حالیکه در سال‌های بعد بین ۱۸۵۰ و ۱۸۹۰ دوران تسلط اندیشه علمی و پیشرو استوارت میل (John Stuart Mill)، داروین (Charles Robert Darwin) و اسپنسر (Herbert Spencer) است که در عالم ادب، روشن بینی آگاهانه تاکری (William Makepeace Thackeray) را در برابر اوهام با پرونی قرار می‌دهد (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۲۹۰، ج ۱). اما آنچه *فرانکنشتاین* را هم‌زمان با دارابودن ویژگی‌های داستان‌های علمی-تخیلی تا حدی در رده جداگانه‌ای قرار می‌دهد، داشتن ویژگی‌های سبک گوتیک و القاء ژانر وحشت در فضای حاکم بر رمان است.

۲-۱-۲. *فرانکنشتاین* و رمان گوتیک

رمان گوتیک به عنوان یک قالب ادبی از قرن هجدهم جای خود را در ادبیات جهان باز می‌کند. اصطلاح گوتیک مربوط به معماری است و دلالت بر نوعی ساختمان اروپایی دارد که در قرون وسطی رایج بود ولی تحت تأثیر معماری یونان و روم نبود. محققان معتقدند «از حدود سال‌های ۱۷۷۰ تحت تأثیر توجه دوباره به قرون وسطی و نیز توجه به آثاری چون *هزارویک شب* و برخی گرایش‌های زمانه مانند توجه به مرگ و گورستان‌ها رمان گوتیک شکل گرفت.» (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۲). اولین اثری که نام رمان گوتیک را بر خود دارد. *قلعه اوترانتوا* اثر هوراس والپول (Horace Walpole) است که در ۱۷۶۴ منتشر شده و عنوان فرعی یک *داستان گوتیک* نیز در چاپ دوم آن دیده می‌شود. (باکرترواویک، ۱۳۹۶: ۱۰۳۶)

نوشتن رمان‌های گوتیک توسط ویلیام بکفورد ادامه می‌یابد ولی مشهورترین آن‌ها را در نهایت مری شلی می‌نویسد. بسیاری از نویسندگان رمان‌های گوتیک از جمله والپول، پیشکسوت آن‌ها معتقدند هسته اولیه داستان‌شان در حالت خواب و رؤیا به آن‌ها الهام شده است. فضای رمان‌های گوتیک آکنده از امور فوق طبیعی است، که گاه کارکردهای ناخودآگاه ذهن را نیز نشان می‌دهد و حوادث و پدیده‌های طبیعی مانند رعد و برق و طوفان که خصیصه‌های طبیعی است در آنها به گونه‌ای اسرارآمیز و بی‌رحمانه و شبح‌وار ظاهر می‌شوند (جعفری، ۱۳۷۸: ۸۳). برای نمونه ر.ک حضور رعد و برق در *فرانکنشتاین* (شلی، همان: ۶۲) و طوفان (همان: ۲۵۵)

آنچه پیوند معنایی میان معماری گوتیک و سبک داستانی‌اش برقرار می‌کند، بیشتر همان فضای هراس‌انگیز قلعه‌ها و مکان‌های پر رمز و راز و آکنده از اشباح است. القای

ترس در این رمان‌ها معلول ترس حاضر در فضای ذهنی نویسنده‌ای است که در جدال سنت و مدرنیته، به سوی دومی متمایل است، ولی هنوز ریشه در سنت‌ها دارد و نگران محصولات غول‌آسای دنیای مدرن است که قصد دارد خوبی‌ها و احساسات را کم‌رنگ کند. حضور احساساتی که اغلب ناکام می‌ماند و قربانی می‌شود در این رمان‌ها مؤید این مطلب است.

در رمان *فرانکنشتاین*، آفرینش و پیدایش موجود غول‌آسایی که اعمالش اهریمنی است ولی در عین حال احساسات خواننده را با خود همراه می‌کند و در قالب موجود بی‌گناهی که نقشی در آفریده‌شدن خود نداشته - همچون طفل حرامزاده‌ای که گناه والدینش را به دوش می‌کشد - با برائت استهلالی که شومی تولد وی را پیش‌بینی می‌کند، هسته اولیه این رمان را تشکیل می‌دهد. نابغه‌ای که در تلاش پیگیر و مستمر خود موفق به آفرینش حیات می‌شود، بر پایه اساطیر پذیرفته‌شده همه ملل، قدم در دنیای خدایان گذاشته و مغضوب است. بی‌مرگی شایسته خدایان است و زنده کردن هم در اختیار آنهاست؛ بنابراین هر کس به قلمرو خاص ایشان دست‌درازی کند نفرین شده است و باید تاوان عمل خود را بپذیرد. و این تردید و هراس از نتیجه عمل، مدام نابغه داستان ما را همراهی می‌کند که دیوانه شده و «می‌خواهد برای خود و این دنیا دشمن اهریمنی دیگری بسازد؟» (شلی، ۱۳۹۷: ۲۴۹) ولی علی‌رغم همه هشدارها و تردیدها، ویکتور مخلوق خود را می‌آفریند؛ مخلوقی که وجودش آمیخته با شر و تباهی است و خالقش توان محدود کردن شرارت‌های ناشی از بدخویی وی را ندارد و هر لحظه بر دستان خود لعنت می‌فرستد (همان، ۱۱۶)، همچون ابلیسی که هر لحظه خالق خود را سرزنش می‌کند که چرا او را آفریده است (همان، ۱۱۴).

برخی غول مخلوق *فرانکنشتاین* را با اسطوره پرومته^۱ یونان مرتبط می‌دانند و حال آنکه سیمای اهریمنی‌اش و حضور شرورانه‌اش بیشتر یادآور اهریمن (خدای تاریکی در ادیان ایرانی) است که آفریننده همه شرهاست، در مقابل اهورا مزدا و خدای آفریننده نیکی و یا ابلیس قرآنی که مطرود از درگاه خداوند است. این مخلوق بدکار و نگون‌بخت به دنبال خالق خود آمده ولی آنچه از او می‌خواهد قابل تأمل است. درد تنهایی او را به جان آورده و از خالقش می‌خواهد تا جفتی برای او بیافریند تا در کنارش آرام بگیرد؛ همان‌گونه که نخستین انسان برای ادامه زندگی به جفت نیاز داشت و مشیانه و حوا آفریده شدند. ولی خالق این بار تأمل می‌کند و از عواقب پیدایش هیولای دیگر می‌هراسد. مدت‌ها با خود درگیر است (همان، ۱۹۶-۱۹۳)، سرانجام کار نیمه‌ساخته‌اش را خراب می‌کند و به هیولا پاسخ منفی می‌دهد.

۲-۳. مروری بر خلاصهٔ رمان

این کتاب ساختاری به صورت نامه‌هایی پی‌درپی دارد. از شخصی به نام والتون که خطاب به خواهرش نوشته شده است تا وضعیت خود را در سفر به مناطق شمالی و گرفتار آمدن در میان کوه‌های یخ، توضیح دهد و در ضمن ماجرای پیدا کردن ویکتور فرانکشتاین را در دریا و در حال مرگ بیان می‌کند، که توسط والتون نجات می‌یابد و سرگذشت شگفت‌انگیز خود را برای وی تعریف می‌کند.

داستان فرانکشتاین از زبان ویکتور از آشنایی پدر و مادرش و ازدواج آنها تا زمان نوجوانی و جوانی به شیوه‌ای نسبتاً ملال‌آور مرور می‌شود و خواننده با اشراف بر این مطالب از علاقهٔ شدید ویکتور به علم‌آموزی و مطالعات ماورای طبیعی و فلسفی او آگاه می‌شود. آنگاه ویکتور که اکنون دانشمندی تمام عیار است پس از سال‌ها تلاش و مجاهده موفق می‌شود با سرهم کردن قطعاتی از اجساد مردگان و جان‌دادن به آنها از طریق علم، مخلوقی مهیب و غول‌آسا بیافریند که همانند انسان قادر به حرکت و زندگی است. این موجود در غیاب خالقش از بند رها می‌شود و به محیط بیرون آزمایشگاه می‌آید. در غربت و تنهایی با کینه و نفرت روزگار می‌گذراند و مصمم است تا خالق خود را یافته، از او انتقام بگیرد. در سفری که برای یافتن سازنده‌اش در پیش می‌گیرد در نزدیکی خانهٔ افرادی بیتوته می‌کند و از جدار دیوار زندگی آنها را تماشا می‌کند.

این داستان درونه‌ای به نوبهٔ خود حائز اهمیت است و وجود احساسات مثبت و عواطف انسانی را در وجود مخلوق غول‌آسا نشان می‌دهد که قابلیت پرورش دارد، ولی متأسفانه دیده نمی‌شود. در نهایت اینکه مخلوق ملعون، ویلیام برادر ویکتور و دوستش هنری و همسرش الیزابت را به قتل می‌رساند و ویکتور برای یافتن او آواره می‌شود. مخلوق به ویکتور می‌گوید که برایش جفتی بیافریند. ویکتور حاضر نیست اشتباه خود را دوباره تکرار کند. در نهایت می‌بینیم فرانکشتاین توسط غول نابود می‌شود، و غولی که خدای سازنده‌اش را نابود کرده بر بالای جسد بی‌جان‌ش ناله می‌کند و بعد از نظرها دور می‌شود تا خود را نابود کند.

۲-۴. عناصر شرقی در رمان فرانکشتاین

حضور عناصر شرقی و یا اشاره به برخی مصادیق آن در رمان فرانکشتاین را می‌توان به دو دسته طبقه‌بندی کرد: ابتدا اشارات درون‌متنی که از زبان شخصیت‌ها و یا از خلال داستان‌ها قابل دریافت است و دیگر عوامل فرامتنی مثل تأثیر محیط بر نویسنده و یا حضور اندیشه‌های بینامتنی و تأثیرپذیری غیر مستقیم در تکنیک نویسنده‌گی که در ادامه به آنها خواهیم پرداخت.

۲-۴-۱. عوامل درون‌متنی در این رمان شامل بخش‌های زیر است:**الف: دیدگاه شخص ویکتور نسبت به شرق**

ویکتور فرانکنشتاین شخصیت اصلی و قهرمان اثر شلی، دانشمند و فیلسوفی است که به مطالعه و آموختن علاقه بسیار دارد. وی در معرفی خود می‌گوید:

من مشتاق پی‌بردن به رازهای زمین و آسمان بودم و قطع نظر از اینکه آیا ماده خارجی موجودات بود یا روح درونی طبیعت و جان رازگونه‌ی انسان که مرا به خود مشغول می‌کرد، جست‌وجوهایم درباره اسرار فوق طبیعی یا طبیعی جهان به عالی‌ترین معنا بود. (شلی، ۱۳۹۷: ۳۹)

وی با اینکه پزشکی خوانده است، در جستجوی هدف خود با پشتکار بسیار به فلسفه حیات روی می‌آورد و تصمیم می‌گیرد که از این پس بیشتر به رشته‌هایی از فلسفه طبیعی که با فیزیولوژی ارتباط دارند، پردازد (همان: ۵۴) و با راهنمایی مریان جدید با پشتکار فراوان به جستجوی فلسفه و اکسیر حیات می‌پردازد (همان: ۴۲) و در این میان با آثار شرقیان آشنا می‌شود. وی درباره وجود تخیل در آثار شرقی می‌گوید: «سودازدگی آنها (آثار شرق شناسان) تسکین‌دهنده است و سرور و خرسندی شان والاست؛ تا آنجا که در مطالعه آثار نویسندگان دیگر کشورها تجربه نکرده‌ام.» (همان: ۷۶).

او به وضوح اعلام می‌کند که با آثار شرق شناسان و اینکه اشعار شرقی با شعر پهلوانی یونان و روم متفاوت است: «وقتی آثار شرقیان را می‌خوانی زندگی گویی گرمابه و گلستان است. اخم و لبخند دشمنی نیک‌خوست، آتشی است که از دل و در دل خود تو برافروخته است و زبانه می‌کشد و این‌ها همه چقدر با شعر پهلوانی یونان و روم متفاوت است.» (همان: ۷۶).

پس می‌بینیم شلی ابایی ندارد از اینکه قهرمان رمانش را شیفته فلسفه و ادبیات شرق نشان دهد و اعجاب و علاقه‌مندی وی را فارغ از علوم طبیعی از لئون اندیشه‌های عالی و استقرایی فلسفه شرق معرفی کند. دوست و هم‌درس فیلسوف و ادیبش قرینه‌ای بر این همبستگی درونی با علم ماورایی است.

ب: هنری کلروال

در طرف دیگر این ماجرا هنری کلروال دوست و هم‌کلاسی و هم‌درس ویکتور است که با هم در خصوص موضوعات بسیار مناظره و گفت‌وگو می‌کنند. هنری با فلسفه مشرق شناسی و ویکتور او را این‌گونه معرفی می‌کند: «کلروال در علاقه به علوم طبیعی هرگز با من همراه نبود و علایق ادبی‌اش یکسر با گرایش‌هایی که مرا درگیر کرده بود تفاوت داشت. او به این قصد به دانشگاه آمد که در زبان‌های شرقی استاد شود و به این وسیله طرحی برای زندگی‌اش بریزد می‌خواست پیشه‌ای شریف و با شکوه در پیش بگیرد، از

این رو به شرق توجه داشت که مجاللی برای این ماجرا فراهم می‌کرد. زبان‌های فارسی، عربی و سانسکریت نظرش را جلب می‌کرد.» (همان: ۷۶). سخنان هنری برای او همیشه سرشار از خلاقیت است و «غالباً همچون نویسندگان ایرانی و عرب حکایاتی شگفت‌آور و شورانگیز از خود باز می‌ساخت شعرهای مورد علاقه‌ام را می‌خواند و مرا به بحث‌هایی می‌کشاند که در آن‌ها استادانه از موضع خود دفاع می‌کرد.» (همان: ۷۸). به نظر می‌رسد هنری به واسطه مطالعات و اشرافی که دارد پایان شوم این قصه را پیش‌بینی می‌کند. زمانی که ساخت مخلوق به پایان می‌رسد و ویکتور بیش از هر چیز وحشت دارد که هنری آن را ببیند (همان: ۶۶) و سرانجام می‌بینیم یکی از قربانیان مخلوق غول‌آسا، خود هنری است؛ یعنی در مقام تفسیر مخلوقی که در نتیجه فلسفه حیات، جان در او دمیده شده و قدرت انتخاب و امکان عمل یافته است، به زودی به نابودی منشأ و مولدش می‌پردازد.

به عقیده نگارندگان این مقاله سه مقتول این ماجرا نماینده سه جریان فکری هستند که توسط مخلوق غول‌آسا نابود می‌شود: ویلیام برادر کوچک و ویکتور نماینده معصومیت کودکی است که در دنیای مدرن مورد بی توجهی قرار می‌گیرد، به قول خود نویسنده «نوباوه‌ای ملیح سرشار از معصومیت و نشاط» (همان: ۹۱)، هنری کلروال نماینده عقل و فلسفه‌ای است که در تقابل با علم سرکوب می‌شود و الیزابت سمبل عشق و دلدادگی است که در دنیای ماشینی کمرنگ و محکوم به نادیده گرفتن است. این مخلوق خارج کنترل، حرمت هیچ یک از این نعمت‌ها را در نمی‌یابد و در نابودی آن می‌کوشد؛ چراکه فرشته عشق نداند که چیست.

ج: گفت‌وگوهای سایر شخصیت‌ها از جمله ساکنان کلبه و خود مخلوق غول‌آسا:

همانطور که گفته شد به شیوه داستان‌های درونه‌ای، در دل داستان و ماجرای اصلی و از رخنه دیوار کلبه شاهد حضور داستان دیگری هستیم که از زبان مخلوق غول‌آسا روایت می‌شود. آن قصه از این قرار است که پیرمردی با دختر و پسرش در کلبه‌ای زندگی می‌کند و روزی مهمانی از راه می‌رسد که دختری است عرب به نام صفی یا صفیه که زبان ساکنان کلبه را نمی‌داند. وقتی دختر در کلبه ماندگار می‌شود، فلیکس پیر صاحب خانه تصمیم می‌گیرد به او زبان بیاموزد و برای این کار کتاب *زوال امپراتوری‌ها* اثر ولنی را انتخاب می‌کند و در علت انتخاب آن می‌گوید: «این کتاب را انتخاب کرده است چون سبک پر آب و تابش تقلید از مؤلفان شرقی است» (همان: ۱۳۷)؛ همچنان که در قصه کلبه، صفیه دختر عرب، زبان می‌آموزد، مخلوق غول‌آسای ما نیز از شکاف دیوار گوش می‌کند و از این رهگذر اطلاعات بسیار عایدش می‌شود و «بصیرتی در خصوص آداب و رسوم حکومت‌ها و ادیان ملت‌های مختلف روی زمین و آسیایی‌ها و یونانیان و جنگ‌ها و پادشاهان» (همان: ۱۳۸) می‌آموزد؛ در حالی که فجایع انسانی که در تاریخ روی داده برایش

شگفت آور است. همچنین در حین گردش در کلبه تعدادی کتاب پیدا می‌کند از جمله: بهشت گمشده میلتن (John Milton)، تواریخ پلوتارک (Plutarch) و غم‌های ورتز گوته و همه را می‌خواند. (همان، ۱۴۸)

از سویی دیگر شخصیت صفیه و گریزی که نویسنده رمان به مسأله حقوق زنان و نقش ادیان در اعمال آن دارد نکته‌ای قابل تأمل است. مخلوق غول‌آسا نامه‌ای از صفیه در اختیار دارد که:

صفیه نوشته بود مادرش یک مسیحی بود که ترک‌ها دستگیر و برده‌اش کردند. مادرش زیبا بود و پدر صفیه به او دل باخت و با او ازدواج کرد. دختر جوان با شور و ستایش از مادرش سخن می‌گفت که چون در آزادی به دنیا آمده، از بردگی‌اش بیزار بود و دخترش را با باورهای دینی خودش بار آورد و یادش داده فکر و اندیشه‌اش را به کار اندازد و روح آزاده‌ای داشته باشد که از زنان مسلمان دریغ می‌شد. (همان: ۱۴۳)

در ادامه آنچه از محتوای داستان برداشت می‌شود، پایمال شدن حقوق زنان در مشرق زمین است که قوم ترک مسلمان سمبلی برای این نابرابری و هتک حرمت زنان است و در نتیجه دختر شرقی داستان، امید به آزادی و رسیدن به آمال خود را در کشوری مانند فرانسه محقق می‌بیند.

۲-۴-۲. عوامل برون‌متنی

همان‌گونه که در بخش مقدماتی و بیان مسأله مقاله به آن اشاره شده رویکرد ما در این پژوهش بر پایه مکتب فرانسوی نیست که عمدتاً انبوهی از اسناد را درباره روابط ادبی ارائه می‌دهد و با ردیف کردن «تاریخ نامه‌ها و واسطه‌های میان ملت‌ها و مسافران و مترجمان و مبلغان» (ولک، ۱۳۹۹: ۶۹) سعی دارد فرض مقدری را اثبات کند. آنچه مسلم است هرگز نمی‌توان و نباید هیچ اثر هنری را معلول اثر هنری دیگری دانست و ارائه بدیل‌ها و شباهت‌ها در جهت اثبات بده‌بستان‌های فرهنگی است که باعث غنای ادبیات ملت‌ها می‌شود. نگارندگان بر این باورند که ارائه این شباهت‌ها و مذاقه در نحوه تأثیر و تأثر، برای اثبات بدهکاری و یا بستانکاری فرهنگ‌ها نبوده و نیست، بلکه پرده از زوایای پنهانی برمی‌دارد که هرچه بیشتر ما را با زمینه‌های شکل‌گیری اثر آشنا می‌کند. آنچه را ذیل این عنوان بررسی می‌کنیم دواقع عوامل مرتبط با تأثیرپذیری از شگرد داستان‌نویسی شرقی یا همان داستان‌های درونه‌ای و اشاره به برخی عوامل محیطی از جمله معاشرت نویسنده با افرادی است که با فرهنگ و ادب مشرق زمین پیوستگی بسیار دارند؛ بنابراین تحلیل این عوامل را با توجه به نقش احتمالی لرد بایرون به عنوان یکی از معاصران نویسنده در دوران شکل‌گیری اثر پی می‌گیریم.

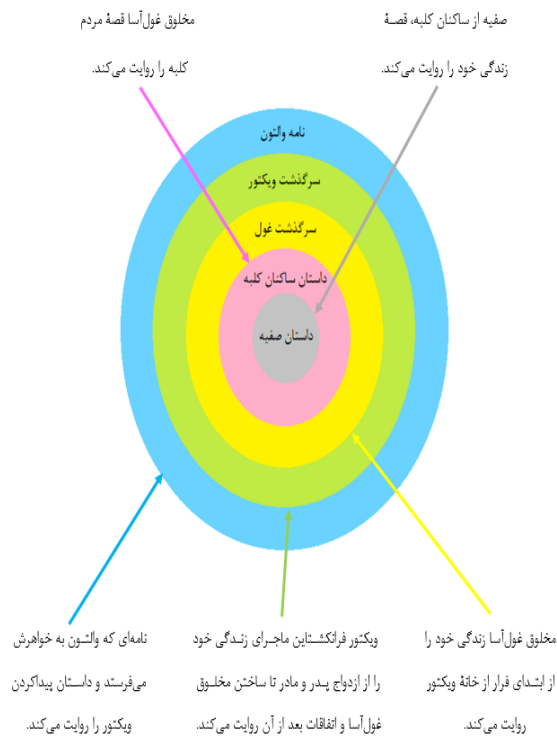
الف: مری شلی و لرد بایرون

مراودات شلی و همسرش با لرد بایرون شاعر معروف انگلیسی از همان آغاز ازدواج و مقارن با شروع به نگارش اثر آغاز شده و سال‌ها ادامه داشته است. لرد بایرون شاعر و سیاستمدار انگلیسی در ۱۷۸۸ به دنیا آمد و در ۱۸۲۴ در سن ۳۶ سالگی درگذشت. دوران آشنایی وی با شلی و همسرش و سفر ژنو که طرح اصلی رمان *فرانکنشتاین* در آن نوشته شد، مصادف با اوج شهرت شاعری اوست. در مورد این نویسنده و شاعر رمانتیک انگلیسی شواهد زیادی در دست است که علاقه خاصی به مشرق، بخصوص ایران باستان داشته است. بایرون در برخی از اشعارش صراحتاً به این آشنایی اقرار می‌کند و نادر پادشاه ایرانی را جلاد و خونریز معرفی می‌کند و از سوی دیگر حافظ را شاعر بزرگ ایرانی می‌داند. گاهی نیز اشاراتی به دین زردشت و اهریمن و خدایان ایرانی دارد و در اشعار خود برای توصیف آشفته‌گی قهرمانان از دوگانگی اهورایی و اهریمنی آیین زردشت بهره می‌برد (برای اطلاعات بیشتر در این خصوص ر. ک غلامرضا سمیع و گیتو: ۱۳۸۶)؛ بنابراین با وجود کم‌تجربگی شلی در زمان نگارش رمانش دوستانی دارد که با ادب شرق آشنایی بسیار دارند و از آن بهره برده‌اند.

ب: تکنیک داستان‌نویسی شرقی و تأثیرپذیری از *هزارویک‌شب*

یکی از مهم‌ترین تأثرات این رمان از فضای داستان‌های شرقی روایت درونه‌ای است. این تکنیک به احتمال زیاد به واسطه ترجمه *هزارویک‌شب* به ادبیات جهان راه یافته است. «تکنیک داستان‌نویسی تو در تو هرچند اصلی هندی دارد ولی توسط ایرانیان به دیگر ملت‌ها منتقل شده است» (پیری سیبک، ۱۳۹۳: ۶۶). ما می‌دانیم که در آن زمان *هزارویک‌شب* به فرانسه و انگلیسی ترجمه شده و در دسترس بوده است و بسیار مورد توجه نویسندگان غربی واقع شده است. استفاده از شیوه داستان در داستان یا داستان‌های درونه‌ای در این رمان به این ترتیب است که ما با پنج خط روایی داستان سرو کار داریم که در قالب نامه یا بازگویی یکی از شخصیت‌ها روایت می‌شود. ابتدا داستان آغازین (شماره ۱) که از زبان والتون به خواهرش در قالب نامه‌ای شرح آشنایی با ویکتور فرانکنشتاین در آب‌های شمالی را بیان می‌کند. دوم (شماره ۲) داستانی که از زبان ویکتور نقل می‌شود و روایت اصلی است که خود چند روایت درونه‌ای دارد، ابتدا (شماره ۳) داستانی که مخلوق غول‌آسا از چگونگی گذار روزگار خود حکایت می‌کند، از زمانی که از ویکتور جدا شده تا آن زمان و سپس (شماره ۴) قصه پیرمرد و فرزندانش که در کلبه زندگی می‌کنند و مخلوق غول‌آسا شاهد زندگی آنهاست، و در نهایت (شماره ۵) حکایت زندگی دختر عربی به نام صفیه که در قالب نامه‌ای که در اختیار مخلوق غول‌آساست روایت می‌شود.

نمودار درونه‌ای رمان فراتکشتاین



این شیوه داستان درونه‌ای برگرفته از داستان‌های هندی یا ایرانی است. استفاده از داستان‌های درونه‌ای به عنوان یک تکنیک داستان‌نویسی اهداف مختلفی را می‌تواند به دنبال داشته باشد از جمله: «حقیقت‌نمایی رویدادها، گسترش مایگانی اثر، ایجاد شکاف در تخیل هنری، مجال برای طفره‌روی، طرح رویدادهای پنهان، اثبات مؤثق‌بودن راوی و تعلیق آفرینی و...» (بامشکی، ۱۳۹۳: ۱۹-۱۶) که از این میان در داستان مورد نظر برجسته کردن کنش‌های داستانی و اثبات موثق بودن راویان که ویکتور و مخلوق غول آسا هستند، بیشتر مورد نظر است. علاوه بر تکنیک داستان‌نویسی وجود مخلوق غول آسای مهیب با هیأتی که دیوان و غول‌ها را به ذهن متبادر می‌کند، می‌تواند بازتاب حضور یکی از عناصر خیال و وهم در ضمن رمان باشد که در داستان‌های شرقی به ویژه هزارویک‌شب بسیار پر بسامد است.

عملکرد مخلوق غول آسا در آن بخش از داستان که مربوط به کشتن ویلیام برادر کوچک و یکتور است، سپس به کار بردن خدعه‌ای که برای متهم شدن خدمتکار به کار می‌برد، از درون مایه‌های بسیار تکرار شونده در داستان‌های هزارویک‌شب است. موجود غول آسا گردن‌بند زیبایی کودک مقتول را می‌رباید و آن را در جیب لباس جاستین خدمتکار خانه در حالی که در طویله یا انبار به خواب رفته است قرار می‌دهد. این تصویر آشنایی است که اغلب توسط جنیان و یا دیوان در داستان‌های هزارویک‌شب اتفاق می‌افتد که کسی را اشتباهاً متهم می‌کنند تا به وصل دیگری برسانند. نمونه مشهور آن در داستان «علاءالدین ابوالشامات» می‌بینیم که اجناس مورد علاقه خلیفه را می‌دزدند و در منزل علاءالدین پنهان می‌کنند (ر.ک: طسوجی، ۱۳۳۸: قصه شب ۲۴۸ تا ۲۶۹ و اولین قصه مستقل از جلد چهارم) یا در داستان «پیر پاره‌دوز» انگشتری است که به سرقت می‌رود. (همان: ۲۲۶) و این خدعه برای متهم کردن دیگری همان است که در داستان حضرت یوسف با پنهان کردن پیاله زر در بار شتر و موارد بسیار دیگر سابقه دارد.

خود مخلوق غول آسا نیز تأکید می‌کند که خدعه‌ای آموخته بودم که آن را به کار بردم. از سویی دیگر داستانی که صفیه از خود روایت می‌کند و در قالب نامه‌ای در اختیار غول فرانکنشتاین قرار دارد، بیش از سایر داستان‌ها رنگ و بوی شرقی و به‌ویژه هزارویک‌شب دارد. دختر عرب که از ستم پدر ظالم و دغل پیشه فرار می‌کند، زیرا قرار است بدون رضایت او را شوهر دهند. همان‌طور که در پیشینه تحقیق اشاره شد جویی زانا مقاله‌ای دارد با عنوان «آنها حقیقت داستان مرا اثبات می‌کنند» بررسی نامه صفیه به عنوان نقطه نظر فمینیستی شلی که در آن به تأثیر داستان‌های شرقی و هزارویک‌شب بر داستان صفیه اشاره‌ای گذرا دارد و از آن در تحلیل فمینیستی خود از این داستان استفاده می‌کند. در اثبات مدعایش اعلام می‌کند که یک سال قبل از نوشتن داستان فرانکنشتاین مجموعه هزارویک‌شب جدید را که رابرت لویی استیونس (Louis Balfour Stevenson Robert) به صورت مجموعه داستان‌های کوتاه و تحت تأثیر هزارویک‌شب اصلی نوشته است مطالعه کرده بود. همچنین زانا اشاره می‌کند که با توجه به اینکه داستان‌های هزارویک‌شب محبوب‌ترین داستان شرقی در قرن نوزدهم است، مری این ساختار قالبی در خصوص تسلط مردان بر زنان و کشته شدن زنان بی‌گناه به دست مردان را در کتاب خود به کار برده است تا ضمن ارائه غیر مستقیم دیدگاه فمینیستی خود این درون‌مایه تکرار شونده شرقی را به چالش بکشد.

در مقاله‌ای دیگر نیز با عنوان «قهرمان مسلمان در فرانکنشتاین» درباره صفیه که از مادر مسیحی متولد شده اینگونه آمده است که این شخصیت، به نوعی مادر شلی را به یاد می‌آورد که فیلسوفی با تمایلات فمینیستی است و آزاده زیستن را به فرزندش یاد داده است

و نویسنده معتقد است این بخش از داستان بیشتر تحت تأثیر مادر مری نوشته شده و فعالیت‌هایش درباره حقوق زنان تأثیر پذیرفته است و این خلاف نظر زناناست. (ر.ک: ارین وبستر، ۲۰۰۰: ۱۳۳-۱۵۷)

همچنین محقق دیگری به نام ربکا نسوت در مقاله‌ای با نام «شهرزاد گالان و فرانکنشتاین شلی» معتقد است که فرانکنشتاین در بسیاری از صحنه‌های جالب و امیدار ترجمه آنتونی گالان از هزارویک‌شب است و به خصوص صفییه را یادآور خود شهرزاد می‌داند که شلی قصد دوباره زنده کردن او را دارد، و در مقدمه چاپ دوم از کتابش که در سال ۱۸۳۱ چاپ شده است به آن اشاره کرده است. (ر.ک: ربه کا نسوت، ۲۰۰۵، ۳۶۹-۳۸۰)

ج: تأملات فرامتنی در برخی دریافت‌ها:

داستان فرانکنشتاین در حقیقت حکایت تلاش انسان سالکی است که دو سال سخت کار می‌کند تا جسد بی‌جان را زنده کند و درست زمانی که موفق به انجام این کار می‌شود از حاصل عملش می‌هراسد و نگرانی، تمام خوشی حاصل از موفقیت را از بین می‌برد. موجودی که آفریده شده فقط با عناوینی چون مخلوق، غول و موجود از او یاد می‌شود. ابعاد جسمانی این موجود قدری بزرگتر از یک انسان معمولی است؛ چراکه خود عنوان می‌کند «کوچک بودن اندام‌ها مانع بزرگی در سرعت کار بود برای همین تصمیم گرفتم برخلاف قصد اولیه‌ام موجودی غول‌آسا بسازم.» (همان: ۵۷).

علاوه بر ابعاد عظیم جسمانی به نظر می‌رسد این مخلوق استعداد و توانایی یادگیری و به عبارتی هوش بالایی هم دارد؛ چراکه خیلی زود سواد می‌آموزد و کتاب می‌خواند و در خصوص مفاهیم مهم وجود انسان اظهار نظر می‌کند. همین هوشمندی و در عین حال ناموزونی ظاهر که دیگران را به نفرت از او وامی‌دارد، سرآغاز ایجاد حس مطرودبودن و به دنبال آن انگیزه انتقام از خالق است که مسبب این بدبختی و بدشگونی است؛ بنابراین غولی که قرار بود در خدمت اربابش باشد از بندگی سر باز می‌زند و بدون ترس در برابر خالقش می‌ایستد، ابتدا هر چیز را که برایش گرامی است از او می‌ستاند و در نهایت او را از پای درمی‌آورد.

عصیان آدمی در برابر خالق و قربانی کردن همه آنچه الهی است و رابط میان خالق و مخلوق است یعنی معصومیت، عقل و عشق که هر کدام چنانکه گفته شد نماد یکی از شخصیت‌های داستان است که بسیار مورد علاقه راوی هستند، ولی به دست مخلوق عصیانگرش کشته می‌شوند. هنری که نماد عقل است و فلسفه شرق می‌خواند و ویلیام که یادآور معصومیت و پاکی کودکانه‌ای است که به مرور در نوع بشر رنگ می‌بازد و در نهایت الیزابت که نماد مسلم عشق است، «لبخندش، صدای دل‌انگیزش، نگاه دلگشای

چشمان سحرانگیزش همواره بر ما رحمت و برکت می‌بارید و بر همه طراوت و زندگی می‌بخشید. او روح زنده عشق بود که تلطیف می‌کرد و جذب می‌کرد.» (همان: ۳۹) در این بین قربانی می‌شوند. سپس انسانی که همه دلخوشی‌هایش را از دست داده قیام می‌کند تا مسبب این جنایات را به سزای عملش برساند و از آنجا که خود کرده را تدبیر نیست، خود نیز قربانی این راه می‌شود.

فضای ادبی آخرالزمانی و القای یأس ناشی از عواقب سوء اعمال آدمی در این گونه رمان‌ها دعوت به اندیشیدن و زنگ خطری در اثبات ناگواری پیشرفت‌های هنجارگسیخته بشری است. بسیاری از نویسندگان به شیوه‌های گوناگون در این زمینه هشدار داده‌اند. «موریس بلانشو، سلینجر، م ارشال مک لوثن و بسیاری دیگر در این زمینه سخن گفته‌اند و صدای بلند یأسی شدید در خصوص آینده بشر و تمدن از آثارشان شنیده می‌شود» (ولک، ۱۳۹۹: ۷۷)

۳. نتیجه‌گیری و جمع‌بندی

رمان ارزشمند *فرانکشتاین* یا *پرومته نوین* نوشته مری شلی در آغاز قرن نوزدهم از جمله داستان‌های علمی-تخیلی و به سبک گوتیک نگاشته شده است. این کتاب با وجود سن کم نویسنده‌اش بسیار مورد استقبال قرار گرفت و آثار هنری بسیاری به تبعیت از آن پدید آمد. آنچه از مطالعه زندگی نویسنده و آثار و احوال او و اشاره‌های صریح در متن کتاب برمی‌آید، تأثیرپذیری وی از شرق و شیوه داستان‌پردازی شرقی بیش از دیگران حائز اهمیت است. فلسفه شرق، زبان عربی و فارسی و رمز‌گونگی آثار شرقی در چند جای کتاب از سوی ویکتور قهرمان اصلی عنوان می‌شود و هنری کلروال دوست صمیمی ویکتور فرانکشتاین در فلسفه شرق و زبان‌های شرقی درس می‌خواند و هم‌درس و همراه قهرمان اصلی است و نماد عقل فلسفی راهنمای ویکتور است که در نهایت قربانی مخلوق غول‌آسا می‌شود. ویلیام برادر کوچک ویکتور، هنری کلروال و الیزابت سه قربانی غول، به عقیده نگارندگان این مقاله به ترتیب سمبل معصومیت، عقل و عشقی است که در راه هدف ویکتور قربانی می‌شوند و عواقب سوء عملش را به او یادآوری می‌کنند. عواقبی که در نتیجه نفوذ به قلمرو خدایان و تخطی از مرتبه بندگی در انتظار نخبه مرتکب است و سرنوشت محتوم و نکبت بار عصیان اوست. از طرفی تأثیرپذیری از داستان‌های شرقی را در دو حوزه درون‌متنی و برون‌متنی می‌توان دنبال کرد. عوامل درون‌متنی همان اشاراتی است که از طرف خود ویکتور یا هنری کلروال و صفیه یا سایر شخصیت‌ها بیان می‌شود. عوامل برون‌متنی نظیر تکنیک برگرفته از داستان‌های *هنر/رویک* شب در شیوه درونه‌ای نقل داستان در داستان از نشانه‌های دیگر شرقی در این رمان است. پنج خط سیر روایی در کنار هم

داستان را به پیش می‌برند. دیگر اینکه حضور عناصر فانتزی و سبک گوتیک فضای داستان را به قصه‌های پریان که هزارویک‌شب در آن زمان بارزترین نمونه در دسترس آن است نزدیک‌تر می‌کند و حضور برخی بن‌مایه‌های داستانی که شباهت بسیار با بن‌مایه‌های شرقی دارد از جمله بن‌مایه مربوط به خدع‌های که مخلوق غول‌آسا در متهم کردن جاستین، خدمتکار خانه به کار می‌برد.

عنصر شرقی دیگر حضور دختر عرب به نام صفیه در یکی از داستان‌های فرعی است که از زبان مخلوق غول‌آسا برای ویکتور روایت می‌شود و نامه‌ای از دختر که شرح زندگی در آن آمده به عنوان شاهد ماجرا ارائه می‌شود، و تأیید دیگری برشواهد ساختار و ایده داستان‌ها با هزارویک‌شب است که تسلط مرد بر زن و ظلم منجر به مرگ زنان را روایت می‌کند. هرچند مری شلی در روایت این داستان گوشه‌چشمی هم به پاسداشت حقوق زنان داشته چرا که براساس شواهد کتاب‌هایی را در همین زمینه مطالعه می‌کرده و مادرش نیز در این زمینه صاحب نظر بوده است؛ بنابراین حضور مادر صفیه در داستان و آزاداندیشی که از طریق او به دخترش آموزش داده می‌شود، در واقع روایتی از مادر نویسنده و خود اوست. یکی دیگر از افرادی که با نویسنده کتاب مرادوات نزدیک دارد و بسیار علاقه‌مند به شرق و به ویژه ایران و اساطیر ایرانی است، لرد بایرون شاعر معروف انگلیسی است که در سفری همراه با مری شلی بود و گویا نوشتن این رمان یادگار همان سفر است. لرد بایرون در اشعارش بارها به مفاهیم دین زردشت و عناصر ایرانی دیگری همچون شاعران و پادشاهان اشاره کرده است. در نهایت اینکه براساس قانون بینامتنیت، آفرینش هر اثر جدید متأثر از پیش‌متن‌هایی است به آن هویت می‌بخشد و در مورد *فرانکنشتاین* اثر مری شلی با توجه به بن‌مایه‌ها، ساختار شرقی، تکنیک داستانی و اشارات مستقیم در متن داستان می‌توان گفت قصه‌ها و اسطوره‌های شرقی از جمله *هزارویک‌شب* [که ترجمه آن در آن زمان در غرب به شدت رواج داشته است] به عنوان یکی از منابع اصلی الهام نویسنده رمان قطعاً قابل تأمل است، و از آنجا که این رمان در حوزه‌های مختلف هنری به ویژه ادبیات و سینما بسیار مورد استقبال قرار گرفته است، شناختن ریشه‌های اصلی شکل‌گیری آن و تأمل در تحلیل‌های ارائه شده در این خصوص حائز اهمیت است. بررسی وجوه مختلف این تأثیرپذیری همچنین در حوزه ادبیات تطبیقی شرق و غرب می‌تواند مورد توجه باشد.

یادداشت‌ها

۱. پرومته در اساطیر یونان نام یکی از خدایان است که زئوس را یاری می‌دهد تا غول‌ها را شکست دهد، ولی بعد از آن به انسان‌ها کمک می‌کند تا آتش را کشف کنند و همین باعث خشم زئوس می‌شود. دستور

می‌دهد تا او را در کوه‌های قفقاز به بند کشند و عقابی را مأمور کرد تا هر روز جگر او را بخورد. (ر.ک: اساطیر جهان، یونان روم، جلد دوم، ۱۳۹۲، پی‌یر گریمال)

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- افضل‌ی، علی. گندمی، نسترن. (۱۳۹۵). «خوانش تطبیقی مولفه‌های پست مدرنیسم در رمان‌های پستی و فرانکشتاین در بغداد». *پژوهش‌های تطبیقی*. دوره چهارم، پاییز ۱۳۹۵، شماره ۳ (پیاپی ۹).
- بامشکی، سمیرا. زحمتکش، نسیم. (۱۳۹۳). «سیر داستان‌های درونه‌ای در ادب فارسی تا پایان قرن نهم». *کهن‌نامه ادب پارسی*. پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی. سال پنجم، شماره چهارم، صفحه ۵۳-۲۷.
- تراویک، باکتر. (۱۳۹۶). *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمه عربعلی رضایی، تهران: نشر فروزان روز، جلد دوم.
- جعفری جزئی، مسعود. (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسیم در اروپا*. تهران: نشر مرکز.
- دری، نجمه. عباسی، سید مهدی. (۱۳۹۳). «مقایسه تطبیقی عناصر جادویی مجموعه هزارویک-شب و داستان‌های هری پاتر». *ادبیات تطبیقی*. سال ششم، پاییز و زمستان ۱۳۹۳، شماره ۱۱.
- رضاییان، محسن. (۱۳۸۷). *مری شلی و دنیای وی: بررسی باختینی فرانکشتاین یا پرومته مدرن*. فریده پورگیو، پایان‌نامه کارشناسی ارشد رشته زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه شیراز.
- ستاری، جلال. (۱۳۷۶). *چهار سیمای اسطوره‌ای (تارزان، دراکولا، فرانکشتاین، فاوست)*. تهران: نشر مرکز.
- سمیع، غلامرضا. روزبه، گیتو. (۱۳۸۶). «لرد بایرون و سرزمین ایران». *علوم ادبی*. سال اول بهار ۱۳۸۶ شماره ۳، صفحه ۱۹۵-۱۷۹.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۶). *مکتبهای ادبی*. تهران: انتشارات نگاه.
- سیدولیلو، شعله. غفوری، ناصر. (۱۳۹۵). «بررسی استعاره دستوری اندیشگانی در رمان فرانکشتاین نوشته ماری شلی و برگردان سینمایی آن». *نشریه پژوهش‌های آموزشی و کاربردی زبان انگلیسی*. پاییز و زمستان ۱۳۹۵، دوره ۹، شماره ۱۹، صفحه ۱۶۱-۱۴۲.
- شلی، مری. (۱۳۹۷). *فرانکشتاین یا پرومته نوین*. ترجمه کاظم فیروزمند، تهران: نشر مرکز.
- شاو، باب. (۱۳۸۱). «داستان علمی-تخیلی چیست؟». ترجمه خیام فولادی تالاری. *ادبیات داستانی*. اردیبهشت ۱۳۸۱. شماره ۵۹، صفحه ۶۶-۵۶.
- طاقدیس، سوسن. (۱۳۷۴). «از نگاه آینه: فرانکشتاین». *پژوهش‌نامه ادبیات کودک و نوجوان*. پاییز ۱۳۷۴. شماره ۲. صفحه ۱۴۱-۱۴۰.

- طسوجی، عبداللطیف (۱۳۳۸) *هزارویک شب*. تهران: انتشارات علمی.
- عطاری خامنه، امیر. (۱۳۹۴). *بررسی فلسفه ژان ژاک روسو در رمان فرانکشتاین اثر مری شلی*، بهرام بهین، پایان نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید مدنی آذربایجان.
- گریمال، پی پرد. (۱۳۹۲). *اساطیر جهان، یونان روم*. ترجمه مانی صالحی علامه. تهران: مهاجر.
- منطقی، مرتضی. (۱۳۹۵). «زامبی و فرانکشتاین». *پیوند مهر*. شماره ۴۴۰، صفحه ۳۵-۳۴.
- ولک، هنری. (۱۳۹۹). *روایت زنه ولک از ادبیات تطبیقی*. ترجمه سعید رفیعی خضری. تهران: چشمه.
- ییری سبیک. (۱۳۹۳). *ادبیات فولکلور ایران*. ترجمه محمد اخگری. تهران: سروش.

ب. منابع لاتین

- Erin Webster Garrett. (2000). *Recycling Zoraida the Muslim Heroin in Merry Shelly's Frankenstein*. Cervantes Journal , N20.1, Spring, 133-157
- Rebecca Nesvet. (2005). *Have you thought of a story? Galand's sheherzade and merry shelly*, journal woman's writing, volume 72 ,Number 3, 369-380
- Zonana- Joyee(1991) , *"They Will Prove the Truth of My Tale": Safie's Letters as the Femenist Core of Merry Shelley's Frankenstein*, Journal of Narrative Technique ,N:21-2 ,Spring , 170-184.

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021
**A Comparative Study of Realism from the
Perspective of Waltz and Ferdowsi ***

Mahdi Zolfaghari¹, Ali Gholamali², Mohsen Baiat³

1. Introduction

Realism is one of the most important and one of the oldest theories in political sciences and international relations. Attraction, objectivism, and on the other hand, closeness to conventional understanding in the analysis of political phenomena is the factor that has promoted and sustained this theory. The theoretical dominance of realism is such that intellectuals of international relations consider realism as the mainstream theory. (Griffiths, 1992, p. 3). Waltz's theory of realism is based on four basic hypotheses: 1) Pessimism about human nature. 2) War is the final solution for settling the problems. 3) The security of the government and its survival is the most important goal. 4) The only way that is put forward for the governments is to increase power. (Jackson & Sorensen, 2015, chp 3). Accordingly, realists emphasize the constraints of agents' corruption and the lack of supreme authority of the international system, which requires increased power and security. In Persian historical and literary texts, Ferdowsi can be considered as the closest intellectual to

*Date received: 27/07/2020

Date accepted: 06/11/2020

1. **Corresponding author:** Assistant Professor, Department of Law and Political Science, faculty of literature, Lorestan University, Khoram abad-Iran,(Corresponding Author) Email: zolfaghari.m@lu.ac.ir(**Corresponding author**).

2. Assistant Professor Payame Noor University of Tehran, Tehran- Iran.

3. Assistant Professor, Department of Law and Political Science, faculty of literature, Lorestan University, Khoram abad-Iran. Email: bayat.m@lu.ac.ir.

Waltz's realist approach. *Shahnameh* is an epic work in which the concepts of war, power and security are the most important words used. In addition the independence movements in the third and fourth centuries AH, that coincided with the rise of Feudalism and chaos caused by weak power structure of the Iranian monarchy, influenced the importance of realism in Ferdowsi's political thoughts. The main question of the research is to what extent is Waltz's theory of political realism compatible with Ferdowsi's political thought? With regard to the main question of the research, it is hypothesized that considering the events and political disorders in Ferdowsi's era, Hakim Toos has expressed his political-theoretical views on the need to increase power and ensure security in Iran, through using the anecdotes and legends of his predecessors, which is compatible with the main political realistic Hypotheses of Waltz.

2. Methodology

This article uses the 'content analysis' method because this method is useful for orderly, objective and quantitative description of communication content. Sampling of sources is purposeful and is done with a theoretical framework that is based on key words such as government, power, hierarchical structure, rationality and war in Kent Waltz's theoretical realism framework.

3. Discussion

In the turbulent internal conditions and the cultural and identity collapse of Iran in the Ferdowsi era, he was able to offer an appropriate answer and a favorable plan for the future of Iranian identity by epic and paying attention to the main elements of the political reality. By dealing with epics and wise advices, he gathered the behavior of the heroes and even their defeats and victories into a system of political thought. In addition, the concepts that can be

extracted from the myths mentioned in *Shahnameh* are to build a desirable society in order to unite the Iranian government and prevent the collapse of this historical-cultural-political system. Iranian mythology represents the mental structures left over from ancient Iran and Ferdowsi's attempts to elevate the value of these structures in his time to create a powerful and free-standing Iran in the framework of a political school that the authors consider close to political realism in international relations theories. The authors believe that *Shahnameh* is a strong theoretical structure that, in the shade of stories and philosophies, expresses Ferdowsi's desirable political system in order to portray a powerful and famous Iran for future generations.

4. Conclusion

Although Waltz's realism can be identified in many schools, the central concepts in his political thought are key concepts such as human nature, power, war, the structure of the international system, and rationality. Although some approaches place more emphasis on each of these concepts and theoretically explain political events from that perspective, they all owe much to his philosophical view of the nature of human existence and nature. Regarding Ferdowsi's political thought, due to the geographical conditions, the unfavorable situation of national and religious culture, the rule of Feudalism and the growing weakening of Iranian power and identity under the rule of Sultan Mahmoud Ghaznavi, Ferdowsi's greatest concern about the political future was a single entity called Iran. Accordingly, in long fictional systems and mythical and historical metaphors, he expresses his political thought, which is closest in meaning to the philosophical approach of political realism.

Keywords: Political realism, Kenneth Waltz, Power and war, security, International System, *Shahnameh*

References [In Persian]:

- Ahmadi, H. (2009). Structuralism in the theory of international relations from Wallerstein to Waltz. *Journal of Politics*, 23, 113-138. (In Persian).
- Burchill, S., et al. (2012). *Theories of international relations* (H. Moshirzadeh and R. Talebi, Trans). Tehran: Mizan Publishing. (In Persian).
- Dehghani Firoozabadi, S. J. (2002). The evolution of theories of conflict and cooperation in international relations. *Law and Policy Research*, 8, 73-116. [In Persian]
- Deutsch, C., et al. (1996). *Theories of international relations* (Vol. 1, V. Bozorgi, Trans). Tehran: University Jihad Publications. (In Persian).
- Doherty, J., & Faltzgraf, R. (2009). *Conflicting theories in international relations* (V. Bozorgi, & A. Tayeb, Trans.). Tehran: Qoms Publishing. [In Persian]
- Ferdowsi Tusi, A. (1965). *Shahnameh of Ferdowsi* (Vol. 1, M. Dabir Siyaghi, Rev.). Tehran: Publications of the Scientific Press Institute, Second Edition. [In Persian]
- Ferdowsi Tusi, A. (2016). *Ferdowsi's Shahnameh* (3rd ed., Vol 2, based on the Moscow version). Tehran: Atina Publishing. [In Persian]
- Ferdowsi Tusi, A. (2016). *Ferdowsi's Shahnameh* (3rd ed., Vol. 1, based on the Moscow version). Tehran: Atina Publishing. [In Persian]
- Laurence, B. (1974). *Content analysis* (M. Yemeni Sorkhabi, & M. Ashtiani, Trans.). Tehran: Shahid Beheshti University Press.[In Persian]
- Mahmoudi, Kh., & Karami, A. (2014). Psychology of war in Shahnameh. *Journal of Poetry Research*, 6 (4), 171-192. [In Persian]

- Manshadi, M. (2010). "Linking myth and politics in ~~the~~-Shahnameh, an attempt to reproduce the national identity of Iranians. *Quarterly Journal of National Studies*, 11 (1), 37-56. [In Persian]
- Minavi, M. (1994). Ferdowsi Tusi. In N. Hariri (Ed.), *The story of Ferdowsi* (pp.143-158). Babol: Avishan Publishing. [In Persian]
- Mousavi, K. (2008). *The rite of war in Ferdowsi's Shahnameh*. Tehran: Pilgrim of the Holy Throne. [In Persian]
- Mushirzadeh, H. (2007). *Evolution in theories of international relations* (3rd ed.). Tehran: Samt Publications. [In Persian]
- Qavam, A. A. (2005). *International relations theories and approaches*. Tehran: Samt Publications. (In Persian).
- Taghizadeh, S. H. (1994). Life and works of Ferdowsi. In N. Hariri (Ed.), *The story of Ferdowsi*. Babol: Avishan Publishing. [In Persian]
- Yazdani, E., & Tuyserkani, M. (2007). Shanghai cooperation organization and the process of multilateralism in the international system. *Quarterly Journal of Central Asia and Caucasus Studies*, 57, 29-70. [In Persian]
- Yazdani, E., Talei H. R., & Bahrami, R. (2017). The role of Russia and China in the transition of the international system from unipolar to multipolar. *Quarterly Journal of Political Studies*, Summer, 36, 65-90. [In Persian]

References [In English]:

- Detlev, V. (2004). International relation looks at customary international law: a traditionalist's defence. *The European of International Law*, 15 (5).
- Griffiths, M. (1992). *Idealism and international politics*. New York: Routledg.
- Jacson, R., & Sorensen, G. (2015). *Introduction to international relation*. Oxford: Oxford University Press.
- Kissinger, H. (2014). *World order*. Penguin Books, Reprint edition.

- Schweller, R. (1997). New realist Research on alliances: Refining, not refuting, Waltz's balancing proposition. *American Political Science Review*, 91 (4), 32-49.
- Taliaferro, J. (2009). *Neoclassical realism, the state, and foreign policy* (Steven E. L., Norrin M. R. & Jeffrey W. T., Rev.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Waltz, K. (1979). *Man, the state and war*. New York: Colombia University Press.
- Waltz, K. N. (2010). *Theory of international politics*. Waveland Press.
- Zakaria, F. (1998). *From wealth to power: The unusual origins of America's world role*. Princeton: Princeton University Press

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بررسی تطبیقی واقع گرایی از دیدگاه والتز و فردوسی *

مهدی ذوالفقاری (نویسنده مسئول)^۱

علی غلامعلی^۲

محسن بیات^۳

چکیده

واقع گرایی سیاسی که در مکاتب مختلف فکری نقش قابل توجهی دارد، در علم سیاست به عنوان سیاست قدرت شناخته می شود. واقع گرایان سیاسی که با «مورگنتاو» آغاز و با «کنت والتز» به بلوغ کاملی رسیدند، سیاست را علم کسب، حفظ و افزایش قدرت می دانند و در راستای تحقق مطلوب از ابزارهای متعددی بهره می گیرند. مفاهیم مقوم رئالیسم والتزی عبارت اند از: ذات پلید انسان، سیاست افزایش قدرت، اجتناب ناپذیر بودن جنگ و ساختار سلسله مراتبی نظام بین الملل. با مطالعه و بررسی مفاهیم سیاسی شاهنامه فردوسی، به اشتراک نظری در مفاهیم به کار رفته در رئالیسم سیاسی و شاهنامه پی می بریم. نگارندگان در پژوهش پیش رو با پذیرش چارچوب ذهنی واقع گرایی والتزی و شناسایی مبانی نظری آن، به مطالعه اندیشه سیاسی فردوسی می پردازند. بر این اساس، سؤال اصلی پژوهش عبارت است از این که نظریه واقع گرایی والتز تا چه اندازه با اندیشه سیاسی فردوسی قابل انطباق است؟ با توجه به سؤال اصلی پژوهش، این فرضیه مطرح می شود که با توجه به حوادث دوران حیات و نابسامانی اوضاع سیاسی عصر فردوسی، حکیم توس با استفاده از حکایات و افسانه های پیشینیان به بیان دیدگاه نظری سیاسی خود در خصوص ضرورت افزایش قدرت و تأمین امنیت ایران مطابق با فرضیه های اصلی واقع گرایی سیاسی والتز اعتقاد داشته است.

واژه های کلیدی: واقع گرایی سیاسی، کنت والتز، قدرت و جنگ، امنیت، ساختار نظام بین الملل، شاهنامه فردوسی.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۵/۰۶

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۰۳

(DOI): 10.22103/jcl.2021.15653.3041

۱. استادیار گروه حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه لرستان، ایران Email: zolfaghari.m@lu.ac.ir

۲. استادیار دانشگاه پیام نور تهران، ایران Email: aligholamalipor@gmail.com

۳. استادیار گروه حقوق و علوم سیاسی، دانشگاه لرستان، ایران Email: bayat.m@lu.ac.ir

۱. مقدمه

واقع‌گرایی مهم‌ترین و قدیمی‌ترین نظریه در علم سیاست و روابط بین‌الملل است. جاذبه، عینیت‌گرایی و از سوی دیگر، نزدیکی بافهم متعارف در تحلیل پدیده‌های سیاسی عاملی است که موجب ترویج و پایداری این نظریه شده است. تفوق نظری واقع‌گرایی به حدی است که از نگاه اندیشمندان روابط بین‌الملل، رئالیسم را مهم‌ترین نظریه جریان اصلی تلقی می‌کنند (Griffiths, 1992:3). نظریه رئالیسم والتز بر چهار فرضیه اساسی بنیاد شده است: یک. بدبینی نسبت به ذات انسان، دو. جنگ راه‌حل نهایی حل و فصل منازعات است، سه. امنیت دولت و بقای آن مهم‌ترین هدف است، چهار. تنها راه پیش‌رو برای دولت‌ها، افزایش روزافزون قدرت است. (Jackson & Sorensen, 2015: chp3) براین اساس، واقع‌گرایان بر محدودیت‌های ناشی از پلیدی کارگزاران و فقدان اقتدار عالی نظام بین‌الملل که نیازمند افزایش قدرت و امنیت است، تأکید می‌کنند.

واقع‌گرایی که از آن به‌عنوان مکتب سیاست قدرت یاد می‌شود، در شکل کلاسیک آن در اثر توسیدید (Thucydides) «جنگ پلوپنیز» منعکس شده است. این سنت را در عصر مدرن در اروپا ماکیاولی (Machiavelli) (شهریار)، کلازویتز (Clausewitz) (درباره جنگ)، هابز (Hobbes) (لویاتان)، فردریک (Frederick) (دلیل وجود دولت) دنبال کردند و در آمریکا محققان و سیاستمدارانی مثل هانس مورگنتا (Hans Morgenthau)، هنری کیسینجر (Henry Kissinger) و جرج کنان (George Kennan) به ارائه نظریه و بحث در اطراف آن پرداختند. باوجود آنکه ریشه‌های واقع‌گرایی را می‌توان در آثار اندیشمندان مزبور از قرون پیش ردیابی کرد، لکن واقع‌گرایی به‌صورت یک رویکرد نظری برای تجزیه و تحلیل سیاست بین‌الملل از اواخر دهه ۱۹۳۰ وارد عرصه مطالعه روابط بین‌الملل شد. واقع‌گرایی در دهه ۱۹۶۰ به‌واسطه مسائل روش‌شناختی از سوی رفتارگرایان به چالش کشیده شد، ولی مجدداً در دهه بعد در هیئت نواقح‌گرایی با کتاب نظریه سیاست بین‌الملل کنت والتز ظاهر شد (see: Waltz, 2010).

در متون تاریخی و ادبی فارسی می‌توان نزدیک‌ترین اندیشمند به رویکرد رئالیسم والتز را فردوسی دانست. شاهنامه فردوسی یک اثر حماسی است که مفاهیم جنگ، قدرت و امنیت از مهم‌ترین واژگان مورد استفاده در آن است. در سالهای آخر سلطنت سامانیان، به دلیل نفوذ غلامان ترک در ارتش سامانی رقابت‌های داخلی شدت بیشتری گرفت. امیر منصور دوم در بهمن‌ماه ۳۷۷ خورشیدی در یک کودتا از میان برداشته شد و کودک خردسالش به سلطنت رسید. یک سال پس از آن دولت سامانی نیز با یورش قبایل ترک ناحیه شرق سیحون به درون سغد برافتاد و خراسان به دست محمود سبکتکین افتاد (مینوی، ۱۳۷۳: ۱۳۷). غم سنگین از دست دادن فرزند، زندانی شدن وزیر ایران‌دوست و حامی

فردوسی، رشد فزاینده اندیشه‌های اشعری در مقابل شیعیان و معتزله، گسترش و توسعه زبان عربی در کشور به دلیل توسعه نهاد خلافت و شورش‌های گاه‌وبیگاه به دلیل فقدان حکومت مرکزی در نواحی شرقی و مرکزی ایران از جمله شرایط نابسامان ایران عصر فردوسی است (تقی زاده، ۱۳۷۳: ۴۷). علاوه بر این‌ها، نهضت‌های استقلال‌طلبی که مقارن با ظهور ملوک‌الطوایفی و هرج‌ومرج ناشی از ضعف ساختار قدرت نهاد پادشاهی ایرانی است، بر اهمیت واقع‌گرایی در اندیشه سیاسی فردوسی تأثیر گذار بود.

در این رابطه حکیم توس می‌نویسد:

سراسر زمانه پر از جنگ بود به جویندگان بر، زمین تنگ بود
(فردوسی، ۱۳۹۵، ج ۱: ۱۲)

از این منظر، فردوسی با نگارش منظومه‌ای هنری و بیان اعتقادات و اندیشه‌های سیاسی، تاریخی، مذهبی نه تنها نسبت به احیای تمدن ایران زمین اهتمام ورزید، بلکه اندیشه سیاسی خود را در قالب داستان‌هایی از گذشتگان همراه با عبرت آفرینی بیان می‌کند. تورفتی و گیتی بماند دراز کسی آشکارا نداند ز راز جهان سربه‌سر عبرت و حکمت است چرا بهره ما همه غفلت است؟ (همان: ۳۰۸)

۱-۲. سؤال و فرضیه پژوهش

بر این اساس، در مقاله پیش رو تلاش نگارندگان بر آن است که ضمن بیان دیدگاه‌های نظریه رئالیسم والتز با توجه به شواهد ابیاتی که از فردوسی به یادگار مانده است، فرضیه‌های واقع‌گرایی سیاسی والتز را در شاهنامه مورد ارزیابی و تأمل قرار دهند. سؤال اصلی پژوهش عبارت است از این که نظریه واقع‌گرایی سیاسی والتز تا چه اندازه با اندیشه سیاسی فردوسی قابل انطباق است؟ با توجه به سؤال اصلی پژوهش، این فرضیه مطرح می‌شود که با توجه به حوادث دوران حیات و نابسامانی اوضاع سیاسی عصر فردوسی، حکیم توس با استفاده از حکایات و افسانه‌های پیشینیان به بیان دیدگاه نظری سیاسی خود در خصوص ضرورت افزایش قدرت و تأمین امنیت ایران مطابق با فرضیه‌های اصلی واقع‌گرایی سیاسی والتز اعتقاد داشته است.

۱-۳. پیشینه پژوهش

در حوزه میان‌رشته‌ای ادبیات سیاسی با فقر منابع مواجهیم؛ در یک ارزیابی کلی آثار این حوزه به ۳ دسته تقسیم می‌شوند: دسته اول منابع مختص علم سیاست و واقع‌گرایی سیاسی است که از ادبیات غنی برخوردار است. دسته دوم منابعی که مختص شناخت شاهنامه و سبک ادبی حکیم توس است که به لحاظ کمی و کیفی قابل توجه است. دسته سوم که در حوزه موضوعی مقاله پیش رو قرار می‌گیرد، با فقر منابع میان‌رشته‌ای مواجه

هستیم. اما برخی از منابعی که در این حوزه به شاهنامه فردوسی توجه کرده‌اند عبارت‌اند از: «ارتباط جنگ و آنارشی، نقد دووجهی آنارشی سلسله‌مراتبی بر مبنای شاهنامه» اثر قوام و فاطمی‌نژاد ۱۳۸۸، «روانشناسی جنگ در شاهنامه» اثر محمدی و کرمی ۱۳۹۳، «بررسی مقوله قدرت در شاهنامه از منظر هانا آرنه» اثر سمانه صالحی و محمدرضا صالحی مازندرانی ۱۳۹۳، «بررسی روابط قدرت در داستان کیخسرو بر اساس دیدگاه فوکو» اثر سیما ارمی ۱۳۹۱.

۱-۴. روش تحقیق

در این مقاله از روش «تحلیل محتوا» استفاده می‌شود؛ زیرا این روش، برای توصیف منظم، عینی و کمی محتوای ارتباطات مفید است. نمونه‌گیری از منابع هدفمند است و بر مبنای واژگان کلیدی و چارچوب نظری انجام می‌گیرد. تحلیل محتوا مهم‌ترین روش تحقیق برای کالبدشکافی اندیشه و افکار است که در آن محتوای داده‌های کیفی (متن، کلام، تصاویر، علائم و ...) مورد تجزیه و تحلیل قرار می‌گیرد. در این روش ابتدا مضامین نهفته در محتوای داده‌ها استخراج و کدبندی و سپس، هر یک از آنها برحسب خصوصیات موردنظر تجزیه و تحلیل می‌شود. این خصوصیات معمولاً مواردی نظیر بسامد تکرار (میزان تکرار در داده‌ها)، جهت‌گیری (سمت اشاره)، شدت (قدرت) و فضای تخصیصی (اندازه محتوا) را شامل می‌شود (باردن، ۱۳۷۳: ۳۵). نمونه‌گیری از منابع هدفمند است و بر مبنای واژگان کلیدی مانند دولت، قدرت، ساختار سلسله‌مراتبی، عقلانیت و خردورزی و جنگ در قالب چارچوب نظری رئالیسم کنت والتز انجام می‌گیرد. پردازش داده‌ها و نتیجه‌گیری هم بر مبنای چارچوب نظری رئالیسم، فرضیه مطرح شده و داده‌های به‌دست آمده انجام می‌شود.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. چارچوب نظری: واقع‌گرایی والتز

واقع‌گرایی سیاسی (realism)، سیاست واقع‌گرا، یا همان سیاست قدرت قدیمی‌ترین و پرکاربردترین نظریه روابط بین‌الملل است. واقع‌گرایی واژه‌ای است که در بسیاری از رشته‌های مختلف به شیوه‌های متعددی به کار می‌رود. در فلسفه، نظریه‌ای هستی‌شناختی است که در برابر معناگرایان و نام‌گرایی (اصالت تسمیه) (nominalism) قرار می‌گیرد. «واقع‌گرایی علمی» یک فلسفه علم است، به انحای گوناگون در برابر ابزارگرایی، تجربه‌گرایی، تأییدگرایی (verificationism) و اثبات‌گرایی (Positivism) قرار می‌گیرد. واقع‌گرایی در ادبیات و سینما در برابر رمانتیسم و رویکردهای «گریز مدار» (escapist) قرار می‌گیرد. در رشته سیاست و روابط بین‌الملل، واقع‌گرایی سیاسی یک

سنت تحلیلی است که بر الزاماتی که دولت‌ها برای تعقیب سیاست قدرت در حوزه منفعت ملی فراروی خود دارند، تأکید می‌کند (برچیل و همکاران، ۱۳۹۱: ۴۹). در نظریه واقع‌گرایی سیاسی، انسان به‌عنوان موجودی که به دنبال تأمین منافع شخصی خود است، معرفی می‌شود. به دلیل تعارض منافع شخصی است که رقابت و منازعه صورت می‌گیرد. طبیعی است که همیشه ایفای نقش اول و قدرتمند می‌تواند موقعیت‌های برتری را در روابط بازیگران ایجاد نماید. همین برتری موجب ایجاد نفوذ و سیطره بر دیگران می‌شود، که در عمل موجب شکل‌گیری هسته اولیه روابط قدرت است. واقع‌گرایان در این رابطه معتقدند که نوع بشر به دنبال کسب قدرت است و این نشانه ویژه سیاست و عامل تمایز آن از سایر فعالیت‌های اجتماعی است (Morgenthau, 1965: 195).

از منظر والتز رقابت، ستیز و منازعه به این خاطر است که همه دولت‌ها مسائل مشترک و مشابهی دارند که شامل تأمین منافع ملی و تضمین بقای دولت است. آن‌ها چنین می‌اندیشند که نظام بین‌الملل دچار بی‌نظمی و بی‌قانونی است، دولت بازیگر اصلی و سایر بازیگران بین‌المللی مثل افراد و سازمان‌ها جایگاه قابل‌توجهی ندارند. هدف سیاست خارجی هم در چنین فضایی، تأمین منافع ملی دولت‌هاست. با این حال، قدرت در نظام بین‌الملل به صورت مساوی تقسیم نشده، بلکه دولت‌ها به صورت سلسله‌مراتبی در این نظام قرار می‌گیرند. مهم‌ترین دولت‌ها در نظام جهانی، عبارت‌اند از: قدرت‌های بزرگ که در اصل روابط بین‌الملل صحنه ستیز و رقابت قدرت‌های بزرگ برای کسب برتری و امنیت است.

از نظر واقع‌گرایان دولت‌ها مجموعه‌های ارضی نیستند، بلکه هویت این واحدها بر اساس خون و تعلقات شکل می‌گیرد (قوام، ۱۳۸۴: ۸۰). کشورها حتی از افراد نیز بیشتر احساس ناامنی می‌کنند، چون در نظامی قرار دارند که فاقد هرگونه مرجع اقتدار مرکزی مشروع است که از به‌کارگیری زور و خشونت جلوگیری کند. (دهقانی فیروزآبادی، ۱۳۸۱: ۸۷-۸۹) و همین امر موجب به وجود آمدن نظام آنارشی و خودیاری می‌شود به این معنا که همه دولت‌ها سعی می‌کنند توانمندی‌ها و قدرت رقابتی نسبی خود را افزایش دهند. در این حالت به علت کمبود منابع شاهد منازعه مستمر و رقابت دولت‌ها هستیم (دوئرتی و فالتزگراف، ۱۳۸۸: ۱۴۴). رئالیست‌هایی همچون والتز، نظام بین‌الملل را صحنه منازعه دائمی بین دولت‌ها در شرایط فقدان منابع کافی می‌بینند (Schweller, 1997: 228) و بر این باورند که سیاست «قدرت» باعث اتخاذ سیاست‌های دولت‌ها است (Detlev, 2004: 103). به‌طور کلی ویژگی‌های عمده واقع‌گرایی کلاسیک، آن‌چنان که از آثار کار، مورگنتا و دیگران برمی‌آید، بر نکات زیر استوار است:

۱. دولت‌ها بازیگران اولیه سیستم بین‌الملل هستند. ۲. دولت‌ها به دنبال کسب قدرت بیشتر هستند. ۳. قدرت دلیل رفتار دولت‌ها در فضای نظام بین‌المللی است. ۴. ثبات نظام بین‌المللی بر اساس موازنه قوا است. ۵. منازعه و رقابت در روابط بین‌الملل بر همکاری اولویت دارد (احمدی، ۱۳۸۸: ۱۱۷).

آنچه تاکنون مطرح شد، مفاهیم اساسی واقع‌گرایی سیاسی است، اگرچه به لحاظ تاریخی و تفاوت‌های نظری در جریان اصلی واقع‌گرایی انشعاباتی نیز رخ داده که به دسته‌های واقع‌گرایی کلاسیک، واقع‌گرایی نوکلاسیک، نوواقع‌گرایی، واقع‌گرایی تهاجمی، تدافعی تقسیم‌بندی می‌شود که مجال پرداختن به هر کدام از آن‌ها در این مقاله وجود ندارد (see: Waltz, 1979).

۲-۲. واقع‌گرایی سیاسی در شاهنامه

در شرایط نابه‌سامان داخلی و فروپاشی فرهنگی و هویتی ایران در عصر فردوسی، او توانست با حماسه و توجه به عناصر اصلی امر واقع سیاسی، پاسخی مناسب و طرحی مطلوب از آینده هویت ایرانی عرضه نماید. وی با پرداختن به داستان‌های حماسی و اندرزهای حکیمانه، رفتار قهرمانان و حتی شکست‌ها و پیروزی‌های آن‌ها را در یک منظومه اندیشه سیاسی جمع کرد. علاوه بر این، مفاهیمی که از اساطیر مطرح‌شده در شاهنامه می‌توان استخراج کرد، برای بنا ساختن یک جامعه مطلوب در جهت وحدت دولت ایران و جلوگیری از فروپاشی این نظام تاریخی-فرهنگی-سیاسی است. اساطیر ایرانی نشان‌دهنده سازه‌های ذهنی باقی‌مانده از ایران باستان هستند و تلاش فردوسی در اعتلای ارزشی این ساختارها در زمانه خود، برای ایجاد ایرانی قدرتمند و آزاد در قالب یک مکتب سیاسی است که نگارندگان آن را به واقع‌گرایی سیاسی در نظریات روابط بین‌الملل نزدیک می‌دانند. نگارندگان بر این باورند که شاهنامه فردوسی بنای نظری مستحکمی است که در سایه‌سار داستان‌ها و حکمت‌ها به بیان نظام سیاسی مطلوب فردوسی در جهت ترسیم ایرانی مقتدر و پرآوازه برای نسل‌های آینده است. با این توضیح، به تبیین مفاهیم اصلی واقع‌گرایی سیاسی و متناظر این مفاهیم در اندیشه سیاسی فردوسی می‌پردازیم.

۲-۲-۱. دولت

امنیت ملی و بقای دولت، مفهوم مرکزی نظریه واقع‌گرایی سیاسی است. دولت‌ها برای تأمین زندگی خوب شهروندانشان فعالیت می‌کنند. بدون وجود دولتی که امنیت و رفاه را تأمین کند، همان‌طور که هابز می‌گوید: «زندگی انسان، کوتاه، مصیبت‌بار، تنها، حیوانی و محدود خواهد بود؛ بنابراین دولت از سرزمین، جمعیت و ارزش‌های تابعینش دفاع می‌کند و درعین حال در تأمین منافع خود، به سایرین اعتماد نمی‌کند.» (Waltz, 1979: 89-110).

دولت‌ها بازیگران مهم و مسلط روابط بین‌الملل و محصول یک فرایند تاریخی هستند. به بیان گریفیتز، توجه به یکپارچگی و خردورزی مهم‌ترین ویژگی دولت‌ها است و نتیجه این است که: «دولت‌ها شبیه فرد انسانی با عقلانیت و در نظر گرفتن تعارض منافع به سیاست‌گذاری اقدام می‌کنند.» (Griffiths, 1992: 79). حکیم توس، نیز به اهمیت دولت، نقش آن در رضایت عمومی و یکپارچگی ملی و ضروری بودن آن معتقد است. هرچند نمی‌توان مفهوم جدید دولت را که متعلق به دورهٔ وستفالی (۱۶۴۸-۱۶۴۶) است، در دوران پیش از آن جستجو کرد، اما می‌توان در کارکردهای دولت از دیدگاه واقع‌گرایی سیاسی و اندیشهٔ سیاسی فردوسی مشابهت و قرابت دید. درحقیقت، شاهنامه مهم‌ترین محور مقوم خود را حکومت و چگونگی ظهور و سقوط دولت‌ها می‌داند. آنجا که از ظهور اولین دولت به ریاست کیومرث سخن می‌گوید تا دلایل شکست ساسانیان و ترسیم صحنه‌های رزم ایران و توران، همه سخن از دولت و چگونگی ادارهٔ آن است. در خصوص تاج‌گذاری و تشکیل دولت توسط کیومرث چنین می‌نویسد:

کیومرث شد بر جهان کدخدای نخستین به کوه اندرون ساخت جای
برآمد بر این کار یک روزگار فروزنده شد دولت شهریار
چنین گفت کآیین و تخت و کلا کیومرث آورد و او بود شاه
(فردوسی، ۱۳۹۵، ج ۱: ۱۴)

به نظر فردوسی دولت‌ها به جهت افزایش رضایتمندی و انجام کارویژه‌های داخلی خود باید نسبت به تأمین مایحتاج داخلی اقدام کنند:

به فرکی نرم کرد آهنا چو خود و زره کرد و چون جوشنا
دگر پنجه اندیشهٔ جامه کرد که پوشند هنگام ننگ و نبرد
بیاموختشان رشتن و تافتن به تار اندرون بود را بافتن
(همان: ۲۰)

۲-۱-۲. ساختار سلسله‌مراتبی نظام بین‌الملل

نواقح گرایان بر این باورند که سیاست بین‌الملل از نظامی با ساختار تعریف‌شده تشکیل شده است. نظام‌های گوناگون بین‌المللی از لحاظ تعداد قدرت‌های بزرگ آن و نیز توزیع متفاوت قدرت در میان آن‌ها متمایز می‌شوند؛ به طوری که اگر توزیع توانایی‌های راهبردی در سطح جهانی به طور مؤثر در دست بازیگر مسلط نظام بین‌الملل باشد، نظام تک‌قطبی است. اگر این توزیع قدرت میان دو کنشگر بر قدرت باشد، نظام دوقطبی و اگر قدرت‌های بزرگ متعددی وجود داشته باشند، نظام چندقطبی خواهند بود؛ بنابراین با توجه به ثابت بودن آنارشی و عدم تمایز کارکردی واحدها، آنچه اهمیت دارد، توزیع

توانمندی‌ها است که تغییر در آن می‌تواند به معنای تغییر ساختار نظام باشد (یزدانی و طالعی حور و رهبر، ۱۳۹۶: ۶۸). از دیدگاه واقع‌گرایی ساختاری، در میان انواع نظام‌های بین‌المللی نظام تک‌قطبی از همه ناپایدارتر است که به‌ناچار واکنش‌هایی را از سوی کشورهای قدرتمند و ضعیف دیگر بر خواهد انگیخت و در نهایت موجب بازگشت سیستم جهانی به حالت توازن قوا (دوقطبی) و یا نظام چندقطبی خواهد شد (Waltz, 2010:79-80).

در ماجرای تقسیم جهان توسط فریدون، در ابتدا به باور فردوسی جهان تک‌قطبی وجود داشت، اما با فرارسیدن زوال دولت فریدون، او جهان را بین فرزندان تقسیم می‌کند، در این میان روم و خاور را به سلم، سرزمین توران را به تور و ایران را که مهم‌ترین بخش حکومت او بود، به بهترین فرزندش ایرج می‌سپارد (چندقطبی). نتیجه نارضایتی از تقسیم قدرت در میان فرزندان به جنگ‌های طولانی مدت میان ایران و توران (دوقطبی) منجر می‌شود که نیمی از شاهنامه را به خود اختصاص داده است.

نهفته چو بیرون کشید از نهان به سه بخش کرد آفریدون جهان
یکی روم و خاور دگر ترک و چین سیم دشت گردان و ایران‌زمین
(فردوسی، ۱۳۹۵، ج ۱: ۴۹)

در ادامه شاهنامه جهان تک‌قطبی که بر اساس تقسیم قدرت میان فرزندان فریدون به چندقطبی تغییر پیدا می‌کند، با برهم خوردن موازنه قوا میان فرزندان فریدون با قدرت‌یابی جدی ایران و توران به دوقطبی سیاسی میل پیدا می‌کند. به طوری که در شاهنامه بارها از جنگ‌ها و تغییر مرزهای میان ایران و توران سخن به میان می‌آید. (همان: ۱۴۹)

در تداوم خصومت ایران و توران، که بزرگ‌ترین قدرت‌های زمانه خود بودند، می‌سراید:

گر افراسیاب از رهی بی‌درنگ یکی لشکر آرد به ایران به جنگ
ز تیغ و سلیح و ز تاج و ز تخت به ایران کشیدند و بر بست رخت
همی سوخت آباد بوم و درخت به ایرانیان بر شد آن کار سخت
(همان: ۲۳۵)

مواردی نیز در شاهنامه فردوسی نشان‌دهنده چندقطبی نظام بین‌الملل است، اما اصالت و رقابت میان دو قطب مستمر ایران و توران بر سر کسب منافع است. (همان: ۶۴۸)

۲-۲-۲. قدرت

بر اساس دیدگاه‌های واقع‌گرایی، انسان ذاتاً حیوانی سیاسی است و به دنبال کسب، حفظ و افزایش قدرت و بهره‌مندی از امتیازات آن است. مورگنتا برای این که بتواند انگیزه

افزایش قدرت در انسان را توصیف کند، از واژه «حیوان سلطه‌جو» (Animus Dominandi) بهره می‌گیرد (Morgenthau, 1965: 192). آرزوی دستیابی به قدرت و اعمال سلطه نه تنها باهدف سود بردن از این موقعیت است، بلکه از طرف دیگر هدف از آن تأمین و حفظ امنیت سیاسی و آزادی خود از سلطه دیگران نیز هست و این دیدگاه منجر به افزایش حداکثری قدرت و کاربرد آن در جهت پیشبرد مقاصد دولت‌ها است. با این وصف، سیاست عبارت از تلاش برای اعمال، پیشینه‌سازی و نمایش قدرت است. هرچند مفهوم قدرت محور اصلی توجه اکثر واقع‌گرایان است، اما در نحله‌های جدیدتر مثل نواقع‌گرایی، کانون تمرکز به جای هدف بودن قدرت به امنیت تغییر می‌کند. والتز در این رابطه معتقد است که مهم‌ترین موضوع موردعلاقه دولت‌ها امنیت و بقا است و قدرت می‌تواند امنیت و بقای دولت را تضمین کند؛ در غیر این صورت، اصالت ندارد (Waltz, 2010: 17). قدرت با وعده پاداش، تنبیه یا عوامل بازدارنده به اجرا درمی‌آید. علاوه بر این، مهم‌ترین منبع قدرت دولت‌ها، نیروی نظامی و تعداد لشکریان و تسلیحات نظامی است.

توجه به شاهان قدرتمند و باشکوه از ویژگی‌های عمده شاهنامه است. فردوسی با توجه به اهمیتی که به قدرت نظامی می‌دهد، از طرفی به برجسته‌سازی شخصیت و الگوسازی از قهرمانان و دولتمردان بزرگ و قدرتمند نظیر رستم، گودرز، گیو یا شاهزادگانی مثل طوس، گسته‌م، فریبرز و اسفندیار می‌پردازد؛ از طرف دیگر، نحوه حکومت کاووس را در زمینه‌های حکومت‌داری بیان می‌کند و نشان می‌دهد که شاهانی مانند کاووس که از صلاحیت سیاسی و نظامی کافی برخوردار نیستند، جز ناامنی، فاجعه و نابودی برای مملکتشان ارمغانی به همراه ندارند. جایی که سهراب کاووس را متهم به عدم صلاحیت نظامی و ضعف قدرت می‌کند، می‌گوید:

چرا کرده‌ای نام کاووس کی که در جنگ شیران نلداری تو پی
(فردوسی، ۱۳۹۵، ج ۱: ۲۴۰)

در داستان خاقان چین، تشویق و تحریک به قدرت و پیروزی چنین آمده است:
بدین زور و این برز و بالای تو سر تخت ایران سزد جای تو
(همان: ۴۸۲)

یکی از موارد اعمال قدرت در نظریه رئالیسم، دادن وعده پاداش جهت نیل به مطلوب دولتمردان است. در شاهنامه نیز به این مورد به ظرافت در جای‌جای آن اشاره شده است؛ به‌عنوان نمونه، می‌توان به وعده دامادی گشتاسب به سپاهیان برای خون‌خواهی زیر

اشاره کرد، همین‌طور وعده فرمانروایی افراسیاب به پیلسم و اعطای پاداش کیخسرو به گیو و بیژن از این جمله است. از سوی دیگر، یکی از راه‌های اعمال قدرت به کارگیری نیروی قهریه و استفاده از تنبیه و جریمه است. در دیدگاه واقع‌گرایی گاهی به هویج و چماق اشاره می‌شود، به این معنی که هم پاداش و هم کاربرد زور لازم است. در این رابطه به ماجرای تنبیه کردن سربازان خاطی در جنگ توسط بهرام اشاره می‌کند (همان: ۱۳۴۶).

گاهی تنبیه به دلیل انجام‌نگرفتن مسئولیت‌های محوله است که در داستان گرفتن فرماندهی از سیاوش و سپردن این مقام به طوس توسط کیکاووس می‌توان اشاره کرد. در جای دیگر، از داستان رستم و اسفندیار، به معمای امنیت واقع‌گرایی سیاسی اشاره می‌شود؛ چراکه رستم اساس حکومت را در امنیت و بقای آن می‌بیند و افزایش قدرت و جاه‌طلبی را بر هم زنده‌تبات می‌داند:

بدو گفت کای رنج‌دیده پسر ز گیتی چه جوید دل تاجور
مگر گنج و فرمان و رای و سپاه تو داری بر این بر فزونی مخواه
یکی تاج دارد پدر بر پسر تو داری دگر لشکر و بوم و بر
چو او بگذرد تاج و تختش تو راست بزرگی و شاهی و بخشش تو راست
(همان، ج ۲: ۸۴۰)

فردوسی، فراتر از واقع‌گرایان سیاسی که فقط به عنصر زور و اجبار فیزیکی (قدرت) تأکید می‌کنند، همانند نولیبرال‌ها به عنصر معنوی قدرت (قدرت نرم) که از آن به فرّه ایزدی یاد می‌کند، اعتقاد دارد. در داستان رستم و اسفندیار در نیایش رستم چنین آمده است:

همی گفت کای پاک دادار هور فزاینده دانش و فرّ و زور
(همان: ۸۸۰)

جمشید از سلاطین نامی شاهنامه، خود را صاحب قدرت مادی و فرّه ایزدی می‌داند (همان: ۲۰). بر این اساس، فردوسی کارکرد مفهوم قدرت را با مقوله‌ای به نام فرّه ایزدی (که شاید معادل قدرت نرم باشد) بهترین حالت زمامداری تلقی می‌کند (فردوسی، ۱۳۹۵، ج ۱: ۱۴۶). در جای دیگر از داستان منوچهر، حکیم توس منبع قدرت را نه همچون واقع‌گرایان در سخت‌افزارها و یا پذیرش مردم، بلکه تأیید الهی معرفی می‌کند (همان: ۶۸). در داستان طهمورث که پادشاهی قدرتمند بود، با در پیش گرفتن طریق نیکی، لیاقت دریافت فرّه ایزدی را پیدا کرد و توانست بر اهریمن پیروز شود:

همه راه نیکی نمودی به شاه همه راستی خواستی پایگاه

چنان شاه پالوده گشت از بدی که تائید از او فرّه ایزدی
(همان: ۱۹)

۲-۲-۳. عقلانیت و خردورزی

در واقع گرایی سیاسی مبنای عمل و انتخاب بازیگران، عقلانیت و محاسبه سود و زیان است. با مفهوم عقلانیت است که انسان‌ها به دنبال بیشینه کردن منافع خود و جلوگیری از وارد شدن خسارت به منابعشان هستند. از منظر واقع‌گرایان، «خرد سیاسی» که لازمه عقلانیت است، دربرگیرنده دوراندیشی، مدارا، تصمیم‌گیری و شجاعت دولتمردان است که می‌تواند تضمین‌کننده پیروزی و موفقیت آن‌ها در جنگ‌ها باشد (Kissinger, 2014: 711). به اعتقاد فردوسی، «خردورزی و رای» برای شاه و ملت از جمله ملزومات است، لذا هیچ‌کسی از آموزش و کسب دانش و هنر و راه و روش بخردانه معاف نیست، حتی اگر از طبقه درباریان و نخبگان باشد، یک وظیفه حاکم نیز آموزش روش بخردانه زندگی به مردم است. در این رابطه به پندی که اردشیر بابکان به برادر خود می‌دهد، اشاره می‌کند:

دگر آن که دانش مگیرید خوار	اگر زیر دستید، اگر شهریار
زمانی میاسای از آموختن	اگر جان همی‌خواهی افروختن
	(فردوسی، ۱۳۹۵، ج ۲: ۱۰۲۶)
به باید خرد شاه را ناگزیر	هم آموزش مرد برنا و پیر
	(همان: ۱۰۶۰)

شاید بتوان گفت که نخستین دغدغه فردوسی، جایگاه دانش و معرفت در جامعه و تصمیم‌سازی کشور است که آن را میزانی برای رشد و توسعه و در مقابل عقب‌ماندگی می‌داند؛ از این رو، علاوه بر نکوهش از جهل و نادانی، توانمندی، دانش و آگاهی را ثروت بزرگی دانسته است. به بیان دیگر، هیچ اندیشمندی همچون فردوسی به «خرد» ارزش و بها نداده است. خرد شالوده اصلی تفکر و اندیشه فردوسی است که از او حکیمی خردگرا و طرفدار عقلانیت ساخته است. نکته جالب توجه این است که گاهی قهرمانان شاهنامه به مصاف خطر و مرگ رفته، ولی همین رفتار مبتنی بر عنصر خردگرایی، تأکید به دستیابی به پیروزی بوده است (فردوسی، ۱۳۹۵، ج ۱: ۸).

در ستایش منوچهر که از قدرت مادی و خردورزی و ضرورت اتخاذ تصمیم عقلانی و مشورت با بخردان در سیاست‌ها برخوردار بود، چنین می‌نویسد:

دل بخردان داشت و مغز ردان دو کتف یلان و هش موبدان (همان: ۸۶)

چو برخاست از خواب با موبدان یکی انجمن کرد با بخردان (همان: ۹۸)

به باور فردوسی زمانی که شهریار تصمیم غیرعقلانی می‌گیرد، فرّه ایزدی از او دور می‌شود، این مفهوم با هزینه‌های تصمیم غیرعقلانی در رئالیسم نزدیک است. زمانی که از نوذر به دلیل خروج از طریق خردورزی و عقلانیت به سام دلیر شکایت می‌برند:

بگردد همی از ره بخردی از او دور شد فرّه ایزدی (همان: ۱۲۹)

۲-۲-۴. جنگ

درواقع‌گرایی سیاسی، سرشت آدمی و نهاد بدگوهر و ترس از وجود فضای آناشری زمینه‌ساز وقوع و تداوم جنگ می‌شود. علاوه بر این‌ها رقابت، ترس و کسب اعتبار باعث تداوم و تشدید خصومت می‌شود. رقابت برای کسب منفعت، ترس برای کسب امنیت، اعتبار برای کسب شهرت، انسان را مجبور به شروع جنگ می‌کند. حتی درجایی که فرد به دنبال کسب سود نیست، ترس از دیگران به جنگ تدافعی منتهی می‌شود، زیرا «هیچ راهی برای هیچ‌کس وجود ندارد که خود را به آن حد معقولی که پیش‌بینی می‌کند، در امنیت نگه دارد» و تمنای هر انسان به این که فرد هم‌ترازش باید به همان قدری که او به وی ارزش می‌دهد، برایش ارزش قائل شود، به منازعه بر سر شهرت می‌انجامد (برچیل، ۱۳۹۱: ۵۵)؛ بنابراین، انسان دمدمی مزاج و شرور در وضعیتی قرار می‌گیرد که «جنگ» نامیده می‌شود و چنین جنگی، جنگ همه علیه همه است. هرچند جنگ، پایدار و مستمر نیست، ولی بروز هرگونه اختلافی ممکن است به سرعت به خشونت تبدیل شود؛ در نتیجه، کوشش انسان برای جلوگیری از این وضعیت، کارگر نمی‌افتد و زندگی انسان از هم‌گسیخته، فقیرانه، ناخوشایند، حیوانی و کوتاه است. تنها راهی که می‌تواند تعدیل‌کننده این وضعیت و یا رهنمونی به سوی صلح باشد، به کارگیری خرد است که می‌تواند اصول مناسبی را برای رسیدن به صلح پیشنهاد دهد (همان: ۵۶). اگرچه جنگ مفهوم اساسی و عنصر اصلی قدرت‌طلبی در میان نوع انسان و کنش دولت‌هاست، اما فرید زکریا براین باور است که دولت‌ها در صورتی که از لحاظ اقتصادی به ثروت‌های قابل توجه دست یابند، به تجهیز ارتش و ماجراجویی خارج از مرزهای خود به جهت افزایش نفوذ بین‌المللی و قلمرو گسترتری روی می‌آوردند (Zakaria, 1998:3)؛ بنابراین، در شرایط بی‌اعتمادی و تمایل به تجاوزگری بازیگران و دولت‌ها، میثاق‌ها به‌طور کامل بر اساس شمشیر و حق با غلبه مشخص می‌شود. در نگاه حکیم توس، نیز جنگ اصلی‌ترین کنش بازیگران و قهرمانان شاهنامه است و عاملی که باعث پیروزی و ظفر در این جنگ می‌شود، خرد، فرّه و گوهرانگی است. «جنگ‌های شاهنامه، دربردارنده بزرگ‌ترین درس‌های عزت و شرافت

است، نام نیک، سربلندی، بهشت جویی، نفی نمودن بیداد، دفاع از ناموس و وطن، مرگ باعزت در برابر زندگی با خفت و ... عناوین درس‌های شاهنامه‌اند.» (موسوی، ۱۳۸۷: ۱۷ و محمودی، ۱۳۹۳: ۱۷۳). بررسی اندیشه سیاسی فردوسی ترسیم صحنه‌های رزم، مواضع پهلوانان شاهنامه، نشان‌دهنده نگاه واقع‌گرایانه حکیم توس به ریشه دلایل شکل‌گیری جنگ و تداوم منازعه است. از ویژگی‌های زمانه حیات فردوسی و برداشتی که از تاریخ پرفرازونشیب ایران دارد، جنگ را بخشی از زمانه خود و دلیل مصائب تاریخی و انگیزه‌ای برای نگارش شاهنامه می‌داند:

سراسر زمانه پر از جنگ بود به جویندگان بر جهان تنگ بود

(فردوسی، ۱۳۹۵، ج ۱: ۱۲)

کجا پادشاهیست بی‌جنگ نیست و گر چند روزی زمین تنگ نیست

(همان: ۱۶۱)

در نگاه فردوسی جنگ برای تأمین مقاصد مختلف به کار می‌رود؛ در عصر فریدون جنگ برای مقاصد ایدئولوژیک و مبارزه با اهریمن صورت می‌گرفت و به کشته‌شدگان نیز بشارت بهشت موعود داده می‌شد (همان: ۶۶). در داستان منوچهر مبارزه با تمام قوای رزمی و ساختن نیروی مجهز برای پیروزی در جنگ و نابودی طرف مقابل و نیز جلوگیری کردن از ضربه پاسخ، نکته جالبی است که فردوسی را به واقع‌گرایان نزدیک می‌کند (همان: ۸۵). جنگ از نظر فردوسی، همانند واقع‌گرایان، گاهی بر مبنای به‌دست آوردن افتخار صورت می‌گیرد، چنان که مهرباب در وصف زال که از پهلوانان نامی شاهنامه است، چنین می‌گوید:

دل شیر نر دارد و زور پیل دو دستش به کردار دریای نیل

چو بر گاه باشد درافشان بود چو در جنگ باشد سرافشان بود

به کین اندرون چون نهنگ بلاست به زین اندرون تیزچنگ ازدهاست

(همان: ۸۸)

هنوز آن گرامی نداند که جنگ توان کرد باید گه نام و ننگ

(همان: ۲۲۸)

استفاده از توان رزمی و موانع بازدارنده جنگ نیز از مقولات واقع‌گرایی سیاسی و مورد اشاره فردوسی است. در ماجرای جنگ نوذر و افراسیاب به ضرورت انجام جنگ اشاره می‌کند و در ادامه به استفاده از حصار و موانع جنگی به منظور جلوگیری از پیشروی دشمن می‌پردازد (همان: ۱۳۷). علاوه بر این، جنگ گاهی از منظر فردوسی اجتناب‌ناپذیر است، هر چند در ظاهر با خرد و دین سازگاری نداشته باشد. جنگ منطق خود را دارد و قاموس خود را می‌طلبد و نباید آن را با قاموس اخلاق و دین و خرد در آمیخت و پهلوانان

را از دخالت احساس در جنگ بر حذر می‌دارد؛ بنابراین، راه دلیری و جنگاوری دوری از ترس و عدم فرار از جنگ است (فردوسی، ۱۳۴۴، ج ۱: ۳۶۸). گاهی نیز همانند واقع‌گرایان سیاسی از نگاه فردوسی جنگ بهانه‌ای برای رسیدن به خواسته‌های قدرتمندان است؛ مانند داستان کیقباد که در مذاکره‌ای با پشنگ، جنگ را بهانه‌ای انتقام‌جویی و کسب منافع شخصی معرفی می‌کند و می‌داند که حقیقت غیر از این بوده است (فردوسی، ۱۳۹۵، ج ۱: ۱۵۸). درجایی که به کاووس توصیه دوری از جنگ می‌شود، نجنبیدن و صلح‌طلب‌بودن را بهتر از خواری و شکست می‌داند، اینجاست که با واقع‌گرایان در خصوص ضرورت حفظ بقا و پرهیز از جنگ با قدرتمندان یک‌صدا می‌شود:

تورا آشتی بهتر آید ز جنگ جهان را مکن بر دل خویش تنگ
(همان: ۱۸۵)

در مشاجره میان رستم و کاووس که با وساطت پهلوانان به سرانجام می‌رسد، به جلوگیری از نبرد و ضرورت بقا در جنگی که فرجام آن شکست است، اشاره می‌کند؛ به عبارت دیگر، به کارگیری عقلانیت و آینده‌نگری زمانی که می‌دانی طرف جنگ از تو قوی‌تر است، شرط خردمندی است (همان: ۲۳۱).

۳. نتیجه‌گیری

با وجود اینکه می‌توان واقع‌گرایی والتز را در نحله‌های متعدد شناسایی کرد، اما مفهوم محوری در اندیشه سیاسی او، مفاهیم کلیدی نظیر ذات انسان، قدرت، جنگ، ساختار نظام بین‌الملل و عقلانیت است. گرچه برخی از رویکردها تأکید بیشتری بر هر یک از مفاهیم ذکر شده می‌کنند و از آن منظر به تبیین نظری رخدادهای سیاسی می‌پردازند، اما همه در مبانی، وامدار دیدگاه فلسفی او به ماهیت هستی و سرشت انسان و ذات طبیعت هستند. در خصوص اندیشه سیاسی حکیم توس با توجه به شرایط جغرافیایی، اوضاع نامناسب فرهنگ ملی و دینی، حاکمیت ملوک‌الطوایفی و تضعیف روزافزون قدرت و هویت ایرانی در سایه حکومت سلطان محمود غزنوی، بیشترین نگرانی فردوسی از آینده سیاسی کلیت واحدی به نام ایران بوده است. بر همین اساس، در منظومه‌ای بلند داستانی و استعاره‌های اسطوره‌ای و تاریخی به بیان اندیشه سیاسی خود که نزدیک‌ترین قرابت معنایی را با رویکرد فلسفی واقع‌گرایی سیاسی دارد، می‌پردازد. در پژوهش پیش رو نگارندگان به تبیین کاربرد مفاهیم قدرت، جنگ، ساختار نظام بین‌الملل و عقلانیت مطابق دیدگاه فردوسی و کنت والتز پرداخته‌اند. یافته‌های پژوهش نشان‌دهنده این امر است که فردوسی در شاهنامه بسیاری از چارچوب‌های موردنظر والتز وجود دارد و حتی در موردی مثل منبع قدرت که علاوه بر

ابزارهای مادی و سخت‌افزاری، ابزار معنوی قدرت (فره ایزدی) را که در تعبیر امروزی نهادگرایان نو لیبرال نظیر جوزف نای از آن به‌عنوان قدرت نرم یاد می‌شود، مورد امعان نظر داشته است.

کتابنامه

- احمدی، حمید. (۱۳۸۸). «ساختارگرایی در نظریه روابط بین‌الملل از والرشتاین تا والتز». *مجله سیاست*. شماره ۲۳، صص ۱۱۳-۱۳۸.
- باردن، لورنس. (۱۳۷۳). *تحلیل محتوا*. ترجمه ملیحه یمنی سرخابی و محمد آشتیانی. تهران: انتشارات دانشگاه شهید بهشتی.
- برچیل، اسکات و همکاران. (۱۳۹۱). *نظریه‌های روابط بین‌الملل*. ترجمه حمیرا مشیرزاده و روح‌الله طالبی. تهران: نشر میزان.
- تقی‌زاده، سید حسن. (۱۳۷۳). «زندگی و آثار فردوسی». در *سرگذشت فردوسی*. به کوشش ناصر حریری. بابل: نشر آویشن، صص ۴۳-۵۲.
- دویچ، کارل و دیگران. (۱۳۷۵). *نظریه‌های روابط بین‌الملل*. ترجمه وحید بزرگی. جلد اول. تهران: انتشارات جهاد دانشگاهی.
- دوئرتی، جیمز. فالتزگراف، رابرت. (۱۳۸۸). *نظریه‌های متعارض در روابط بین‌الملل*. ترجمه وحید بزرگی و علیرضا طیب. تهران: نشر قومس.
- دهقانی فیروزآبادی، سید جلال. (۱۳۸۱). «تحول نظریه‌های منازعه و همکاری در روابط بین‌الملل». *پژوهش حقوق و سیاست*، شماره ۸، صص ۷۳-۱۱۶.
- فردوسی طوسی، ابوالقاسم. (۱۳۴۴). *شاهنامه فردوسی*. به کوشش محمد دبیر سیاقی. چاپ دوم، جلد اول، تهران: انتشارات مؤسسه مطبوعات علمی.
- فردوسی طوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۵). *شاهنامه فردوسی* (بر اساس نسخه مسکو). جلد اول. تهران: نشر آتینا، چاپ سوم.
- فردوسی طوسی، ابوالقاسم. (۱۳۹۵). *شاهنامه فردوسی* (بر اساس نسخه مسکو). جلد دوم، تهران: نشر آتینا، چاپ سوم.
- قوام، عبدالعلی. (۱۳۸۴). *روابط بین‌الملل نظریه‌ها و رویکردها*. تهران: انتشارات سمت.
- محمودی، خیرالله و کرمی، آزاده. (۱۳۹۳). «روانشناسی جنگ در شاهنامه». *مجله شعر پژوهی*. سال ششم، شماره ۴، صص ۱۷۱-۱۹۲.
- مشیرزاده، حمیرا. (۱۳۸۶). *تحول در نظریه‌های روابط بین‌الملل*. چاپ سوم تهران: سمت.
- منشادی، مرتضی. (۱۳۸۹). «پیوند اسطوره و سیاست در شاهنامه، تلاشی برای بازتولید هویت ملی ایرانیان». *فصلنامه مطالعات ملی*. سال یازدهم، شماره اول، صص ۳۷-۵۶.

- موسوی، کاظم. (۱۳۸۷). **آیین جنگ در شاهنامه فردوسی**. تهران: زائر آستان مقدس.
- مینوی، مجتبی (۱۳۷۳). «فردوسی طوسی». در **سرگذشت فردوسی** به کوشش ناصر حریری. صص ۱۴۳-۱۵۸. بابل: نشر آویشن.
- یزدانی، عنایت‌الله و تویسرکانی، مجتبی. (۱۳۸۶). «سازمان همکاری شانگهای و روند چندجانبه‌گرایی در نظام بین‌الملل». **فصلنامه مطالعات آسیای مرکزی و قفقاز**. شماره ۵۷، صص ۲۹-۷۰.
- یزدانی، عنایت‌الله و طالعی حور، رهبر و بهرامی، رستم. (۱۳۹۶). «نقش روسیه و چین در گذار نظام بین‌الملل از تک‌قطبی به چندقطبی». **فصلنامه مطالعات سیاسی**. تابستان، شماره ۳۶، صص ۶۵-۹۰.

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

**A Comparative Study of the Most Significant
Components of Romanticism In the Poems of
Louis Aragon and Ahmad Shamloo***

Mahdi Rahimi ¹, Abolghasem Rahimi ², Mohammad Kiyanidust ³,
Azam Negarian ⁴

1. Introduction

Literary schools and their varied forms are the result of the alliance between society and literary texts. The dynamic, evolving and constantly changing society of the West has provided the grounds for the emergence of various literary schools, a concept that is not very common in the East in general and in our land, Iran. However, the salient feature of the contemporary world: its 'ruralization', in other words, the expansion of media and cultural relations, is itself a ground for familiarity and, consequently, the expansion of literary schools in various geographical-cultural realms. Thus, by quoting literary texts, both in our culture and in the West, harmonies and homogeneities can

*Date received: 06/03/2020

Date accepted: 14/02/2021

1. **Corresponding author:** Assistant Professor of Comparative Literature Department of Persian Language and Literature of Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: m.rahimi@hsu.ac.ir (~~Corresponding author~~)

2. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department of Persian Language and Literature of Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: ag.rahimi@hsu.ac.ir

3. Assistant Professor of French Language and Literature Department of French Language and Literature of Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: m.kiani@hsu.ac.ir

4. MA in Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature of Hakim Sabzevari University, Sabzevar, Iran. E-mail: negarianazam@yahoo.com

be achieved. The result of what we have said is this: a comparative study of literary schools with the texts of Persian literature is a necessary enterprise in order to increase literary knowledge and through it, to better understand a person in different historical periods and different fields of thought.

2. Methodology

This study is based on the descriptive analysis method by using library research and studying the most significant components of romanticism in the poems of Louis Aragon and Ahmad Shamloo. Critics believe that the school of Romanticism had a great influence on nineteenth-century French literature, and on the other hand, contemporary Iranian literature was clearly influenced by French literature in form and content; Accordingly, the authors of the present study intend to conduct a comparative study on the elements of the school of Romanticism in the poems of Ahmed Shamloo and the poems of Louis Aragon, the prominent poet of the twentieth century France. The main focus of the research is to answer the following question:

What are the most prominent components of the school of Romanticism in the poems of Louis Aragon and Ahmad Shamloo? And consequently, how does Aragon and Shamloo exhaust the principles of the Romantic school in two different cultural geographies?

3. Discussion

In the history of schools of thought, Romanticism is one of the most important philosophical, artistic and literary movements, which "rejects the classical laws and rationalism, seeks to reform thought and expression" and "It praises emotion, imagination, dreams, greed and spirituality. (FLAUBERT, 1887–1893: 1/37) This school emerged in

the late eighteenth century in England, Germany, France, and northern Europe. Important features of this school include attention to human feelings and emotions, sadness, justice and freedom, excessive influence of environments, events and heroism; Some literary critics believe that the importance of Romanticism is due to its tremendous impact on Western thought and the world, and that all the changes of the nineteenth and twentieth centuries are derived from the principles of this school. (Berlin, 2016, p. 20) But before that, it should be noted that the emergence of any school requires some areas: the destruction of the old system, the industrial revolution, urban growth, the growth of the middle class, the expansion of literacy and other emerging phenomena in the emergence of the school Romanticism was effective in Europe (see: Khajat, 2012, p. 7 and Zarghani, 2008, p. 217). In terms of content and structure, Ahmad Shamloo was influenced by French poets such as Paul Éluard and Louis Aragon, and much of his poetry was based on the main components of the Romantic school. Aragon, on the other hand, was deeply influenced by classical Persian literature. The authors intend to study the most prominent components of Romanticism in the poems of Louis Aragon and Ahmad Shamloo by adopting a comparative approach while highlighting meaningful similarities and differences. Some of the components examined in this study are: imagination, personality and individualism, naturalism, utopianism, travel, love and death.

The most important component that distinguishes Romanticism from Classicism is the element of 'imagination'. Using the element of imagination, romantic poets are able to "depict the world in such a way that the infinite is within the finite, and the ideal is within the reality, and at the same time it can reveal all its beauties" (Forrest, 2014, p. 65). In their surprising view, imagination is a representation of truth and thus, has a close relationship with a particular insight, perception or inspiration. (Bavere, 2017, p. 61). Another principle of

the school of Romanticism is the reflection of the inner emotion and sorrow of the poet / writer; thus, the poet opens the door of his inconsolable heart to his audience and introduces them to his deepest feelings. Sometimes romantics "limit poetry to excitement and emotions that have no artistic originality, are superficial, simple and underdeveloped, and do not have enough depth and ambiguity to have a profound and adequate effect" (Baghinejad, 2010, p. 58). In Romantic literature, the concept of love is prominent in the poetry of poets; In their views, love is such an inner love combined with imagination, lust and nympholepsy; Romantics consider their beloved as idol to be worshiped and sanctified; "In this way women enter the literature of this age who have nothing in common with ordinary women; "There are things like fairies, forest nymphs, sailors, wild queens and princes of the East, mysterious gypsies, strange enough and untamable people." (Priestley, 2012, p. 1391). Consideration on death is an impartible part of human life and has dominated the human mind and soul in various ways throughout history. From the beginning of life, human beings have resorted to superstitions, religion and philosophy to deal with this ambiguous and frightening phenomenon and have tried to understand and digest this important natural phenomenon by relying on science and art. One of the most famous traits of romanticists is the intense tendency to grief and depression and the remembrance of death (Dethwish). By seeking solitude, they sought to explore the mysterious world of the unconscious and the dark aspects of the mind, and to meditate in the depths of their being; Other components of the Romanticism and its reflection in poetry is naturalism and its connection with imagination. Romantic poets, considering natural phenomena and sanctifying the universe beings, intended to use nature as a source for unseen revelations and the emergence of godsend.

4. Conclusion

The analysis of poetic examples shows a kind of harmony and homogeneity in the poetry of the two poets, using the element of imagination, both poets have portrayed mysterious manifestations of romanticism for their audiences. Also, these two have turned to a happy childhood and, by combining emotion and imagination, vitalize the inspiring memories of childhood for their audience. In the works of both poets, the excitement and feeling is more the kind of suffering, anger and severe pain indicating the bad environment around and the unhealthy situation of the country. Aragon witnesses the occupation of the homeland and the killing of innocent French people, and expresses its deep sorrow at seeing the horrific and violent scenes. Shamloo also speaks openly and overtly in expressing the poverty, deprivation, displacement and ignorance of the people of his time, and considers his poems as a course of hope to reflect the suppressed hatred of oppressed human beings and to cry out to human beings. In the expression of love, both poets consider their beloved wife as a beautiful and perfect queen who has been a source of comfort for poets and relieving their sorrow and boredom. After marrying his wife Elsa, Louis Aragon wrote most of his poems to his wife and in her name. As Shamlou, After marrying his wife Aida, has made his love the main theme of many of his love poems and has taken the title of two collections of his poems from his name; Utopia and Dethwish are among the paradoxical categories in the poetry of these two: Aragon and Shamloo both regret the loss of genuine human values and seek utopia to achieve their dreams and aspirations, but in Finally, both consider death a source of comfort. using imagination and discernment, Both poets try to portray their feelings and emotions in the form of drawing natural phenomena for their audiences with detail and care in the phenomena of nature. In the subject of individualism, both poets consider themselves as the heroes of their poems and

express their sorrow and feelings with full courage, regardless of any limitations.

Keywords: Comparative literature, Literary schools, Romanticism, Louis Aragon, Ahmad Shamloo.

References [In Persian]:

- Arab Bafarani, A. (2011). A study of the nature and concept of suffering in the poems of Ahmad Shamloo (I am alive to suffer). *Literary Studies And Research*, 4 (5), 135-153.
- Aragon, L. (2015). *Elsa's eyes* (1st ed., J. Farid, Trans.). Tehran: Negah Press.
- Aragon, L. (2016). *Elsa in the mirror* (1st ed., M. Samadi, Trans.). Tehran: Avisa Press.
- Attar Neyshabouri (2010). *Mantegh-o teir* (M. Shafiei Kadkani, Ed.). Tehran: Sokhan Press.
- Azad, P. (2013). *In flight longing* (5th ed.). Tehran: Zehn Aviz Press.
- Azar, A. (2009). *Iranian literature in world literature* (1st ed.). Tehran: Sokhan Press.
- Babachahi, A. (2006). *The most romantics* (1st ed.). Tehran: Sales Press.
- Baghinejad, A. (2011). *Staring at your own image: the nostalgia of romanticism and Nader Naderpour's poetry* (1st ed.). Urmia: Islamic Azad University Press.
- Baraparpour, B. (2007). *Beloved manifestations in contemporary literature* (1st ed.). Tehran: Elm Press.
- Bavere, M. (2017). Romantic imagination (4th ed., F. Shirazian, Trans.). In *The Romanticism (a collecton of articles)*. Tehran: Printing and Publishing Organization Press.
- Berlin, I. (2016). *The roots of Romanticism* (5th ed., A. Kawthari, Trans.). Tehran: Mahi Press.

- Dad, S. (2004). *Dictionary of literary terms* (2nd ed.). Tehran: Morvarid Press.
- Dastgheib, A. A. (1995). *A critique of Shamloo works* (5th ed.). Tehran: Arvin Press.
- Forrest, L. (2013). *Romanticism* (6th ed., M. Jafari, Trans.). Tehran: Markaz Press.
- Hadidi, J. (2016). *From Saadi to Aragon* (4th ed.). Tehran: University Publishing Center Press.
- Hosseini, M. (2018). *The roots of misogyny in classical Persian literature*. Tehran: Cheshmeh Press.
- Ismaili, S., & Moradi, H. (2011) The image of the ideal woman from the viewpoint of Louis Aragon in the collection of real world novels. *Persian Language and Literature Journal*, 3(7), 55-72.
- Jafari Jazi, M. (1999). *The Course of Romanticism in Europe* (1st ed.). Tehran: Markaz Press.
- Jafari, M. (2007). *The course of Romanticism in Iran* (1st ed.). Tehran: Markaz Press.
- Kahnmoopour, J. (2002). Travel and stereotypes about the East in French Romantic works. *Foreign Languages Research*, 12, 157-168.
- Khajat, B. (2012). *Iranian Romanticism* (1st ed.). Tehran: Bamdadno.
- Khanlari, Z. (1997). *Dictionary of World Literature* (1st ed.). Tehran: Kharazmi Press.
- Khazael, H. (2008). *Dictionary of world literature* (2nd ed.). Tehran: Kolbe Press.
- Kroshan, H. (2006). *Music of Shamloo's poetry* (1st ed.). Mashhad: Sokhangstar Press.
- Lukacs, G. (2016). On the Romantic philosophy of life. (4th ed., M. Farhadpour, Trans.). In *The Romanticism (a collection of articles)*. Tehran: Printing and Publishing Organization Press.

- Motamedi, G. (1994). *Man and death, an introduction to mortology*. Tehran: Markaz Press.
- Pashaei, A. (2003). *The name of all your poems (life and poetry of Ahmad Shamloo)*. (2nd ed., Vol. 1). Tehran: Sales Press.
- Payende, H. (2016). Historical and social roots of Romanticism. In *The Romanticism (a collection of articles)* (4th ed.). Tehran: Printing and Publishing Organization Press.
- Pournamdarian, T. (2011). *Travel in fog* (4th ed.). Tehran: Sokhan Press.
- Priestley, G. (2012). *An itinerancy in Western literature* (5th ed., I. Younesi, Trans.). Tehran: Amirkabir Press.
- Saadi, M. (2016). *Sa'di's Golestan* (8th ed., G. Yousefi, Ed. & Explan.). Tehran: Kharazmi Press.
- Serwat, M. (2006). *Familiarity with literary schools*. Tehran: Sokhan Press.
- Seyed Hosseini, R. (1993). *Literary schools* (10th ed., Vol. 1). Tehran: Negah Press.
- Shamisa, S. (2014). *Literary schools*. (5th ed.). Tehran: Ghatre Press.
- Shamloo, A. (2003). *Collection of the first works: Poems*. Tehran: Negah Press.
- Suhir, R., & Michelle, L. (2017). Romanticism and social thinking. (Y. Abazari, Trans.). In *The Romanticism (a collection of articles)* (4th ed.). Tehran: Printing and Publishing Organization Press.
- Trawick, B. (2011). *History of world literature* (A. Rezaei, Trans.). Tehran: Farzanrooz Press.
- Welk, R. (1999). *Romanticism in literary history* (M. Abdullah Nejad, Trans.). Mashhad: Mohaghegh Press.
- Zarghani, S.M. (2008). *The view of contemporary Iranian poetry*. Third edition. Tehran: Sales Press.
- Zarshenas, S. (2007). *Literary Approaches and Schools*. Tehran: Institute of Islamic Culture and Thought Press.

Zulfaqarkhani, M. (2014). *The school of Romanticism with a selection of the best poems of Romanticism in England* (1st ed.). Mashhad: Ahang Ghalam Press.

References [In French]:

Apel-Muller, M. (1991). *Elsa dans le texte, Europe, Aragon poète*. N° 745. Paris: Europe & Messidor.

Barbarant, O. (1997). *Aragon: la mémoire et l'excès*. Paris: Edition Champ Vallon.

Bismuth, H. (2004). *Aragon, le fou d'elsa: un poème à thèses*. Paris: ENS édition.

Crecy (de), M-C. (1997). *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*. Paris: éditions Minerve.

Lagarde, A. et., Michard, L. (1962). *Les grands auteurs français. XXème siècle*. Paris: Textes et littératures (coll.).

Milner, M. (1996). *Problématique du romantisme, Histoire de la littérature française, de Chateaubriand à Baudelaire*. Paris: Flammarion

Roger, J. et., Payen, J-C. (1969). *Histoire de la littérature française*. Vol. 23-24. t. I Paris: Armand Colin

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بررسی تطبیقی مهمترین مؤلفه‌های رمانتیسم در اشعار لویی آراگون و احمد شاملو*

مهدی رحیمی (نویسنده مسئول)^۱

ابوالقاسم رحیمی^۲

محمد کیانی دوست^۳

اعظم نگاریان^۴

چکیده

واکاوی مؤلفه‌های یک مکتب ادبی و تطبیق آن بر شاعران برجسته جهانی از زمره کارآمدترین رویکردهای نقد ادبی در مواجهه با متن است. این گونه از تحلیل متن در مطالعات تطبیقی، ویژگی‌های مشترک تفکر - عاطفه شاعرانه را آشکار می‌سازد و نحوه مقابله با عناصر و مؤلفه‌های یک مکتب را در جغرافیای فرهنگی متفاوت تبیین می‌کند. رمانتیسم، یکی از مهم‌ترین مکاتبی است که در گستره ادبیات جهان، الهام‌بخش بسیاری از نویسندگان و شاعران بوده و در ادبیات ایران نیز ظرفیت انطباق‌پذیری زیادی نشان داده‌است. احمد شاملو به لحاظ مضمونی و ساختاری، تحت تأثیر شاعران فرانسوی هم‌چون پل الوار و لویی آراگون قرار داشته و قسمت عمده‌ای از شعر او بر پایه مؤلفه‌های اصلی مکتب رمانتیسم پدید آمده‌است. از سوی دیگر، آراگون خود عمیقاً تحت تأثیر ادبیات کلاسیک فارسی بوده‌است. نگارندگان در این پژوهش برآنند تا با اتخاذ رویکردی تطبیقی، برجسته‌ترین مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم را در اشعار لویی آراگون و احمد

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۲/۱۶

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۱۱/۲۶

(DOI): 10.22103/jcl.2021.15336.3000

۱. استادیار ادبیات تطبیقی گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، ایران .

M.rahimi@hsu.ac.ir

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، ایران. ag.rahimi@hsu.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فرانسه دانشگاه حکیم سبزواری، ایران. m.kiyanidust@hsu.ac.ir

۴. کارشناس ارشد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه حکیم سبزواری، ایران. negarianazam@gmail.com

شاملو مورد بررسی قرار دهند و ضمن ارائه تحلیل، شباهت‌ها و تفاوت‌های معنا دار را برجسته سازند؛ برخی مؤلفه‌های مورد بررسی در این پژوهش عبارت‌اند از: تخیل، شخصیت و فردگرایی، طبیعت‌ستایی، آرمان‌شهراندیشی، سیر و سیاحت، عشق و مرگ‌اندیشی.

واژه‌های کلیدی: ادبیات تطبیقی، مکتب‌های ادبی، رمانتیسم، لویی آراگون، احمد شاملو.

۱. مقدمه

مکاتب ادبی و گونه‌های متفاوت آن برآیند پیوند در میانه جامعه و متون ادبی به شمار می‌روند. جامعه پویا، متحول و دائماً تغییر یابنده مغرب زمین، زمینه‌های پیدایش مکاتب گوناگون ادبی را به خوبی در خویش فراهم آورده‌است؛ مقوله‌ای که در مشرق‌زمین به طور عام و در سرزمین ما ایران چندان نمود نداشته‌است. این در حالی است که ویژگی برجسته جهان معاصر: «دهکدگی شدگی آن» و به تعبیری دیگر، گسترش ارتباطات رسانه‌ای و فرهنگی، خود زمینه‌ساز آشنایی و در نتیجه گسترش مکاتب ادبی در قلمروهای گوناگون جغرافیایی- فرهنگی است. بدین ترتیب با استناد به متون ادبی چه در فرهنگ ما و چه در فرهنگ غرب می‌توان به هماهنگی‌ها و هم‌گونی‌هایی دست یافت؛ در کنار این دو مقوله (هم‌گونی‌های تاریخی - اجتماعی ملل گوناگون و زمینه‌سازی‌های وسایل ارتباط جمعی در دوره معاصر)، عامل دیگری نیز زمینه‌ساز پیدایش هم‌گونی‌های ادبی در مناطق گوناگون جغرافیایی- فرهنگی می‌گردد: ویژگی‌های مشترک تفکر- عاطفه شاعرانه. توضیح آن که هنرمندان و شاعران با وجود تفاوت‌های دوره‌ای، فرهنگی و جغرافیایی، در تحلیلی نهایی برخوردار از ویژگی‌های مشترک در گونه نگاه و بیان مفاهیم‌اند. برآیند آن چه گفتیم جز این نیست: بررسی تطبیقی مکاتب ادبی با متون ادب فارسی، کاری ضروری در راستای افزایش دانش ادبی و از رهگذر آن، شناخت هرچه بهتر آدمی در دوره‌های مختلف تاریخی و درک دیگری متفاوت است.

در تاریخچه مکاتب فکری- اندیشگی، رمانتیسم یکی از مهم‌ترین جنبش‌های فلسفی، هنری و ادبی است که با «رد قوانین کلاسیک و خردگرایی، در پی تجدید فرم اندیشه و بیان» است و «احساس، تخیل، رویا، سودازدگی و معنویت را می‌ستاید». (FLAUBERT, 1/37: 1887-1893). این مکتب از اواخر قرن هجدهم میلادی در کشورهای انگلستان، آلمان، فرانسه و شمال اروپا به منصفه ظهور رسید. مادام دو استال (۱۷۶۶-۱۸۱۷م.)، منتقد برجسته فرانسوی معتقد است: «واژه رمانتیسم اولین بار در آلمان معرفی شد و بر نوعی از شعر که سرچشمه و آبشخور آن ترانه‌های تورابادورها بود، دلالت می‌کرد». (STAËL, 83: 1814). از ویژگی‌های مهم این مکتب می‌توان به مواردی همچون توجه به احساسات

و عواطف آدمی، حزن و اندوه، عدالت و آزادی‌خواهی، تأثیرپذیری بیش از حد از محیط‌ها، رویدادها و قهرمان‌سازی اشاره کرد؛ گوستاو فلوبر (۱۸۲۱-۱۸۸۰م.) در کتاب *مکاتبات (Correspondance)* می‌نویسد: «رمانتیسم، غلبه عشق و شور و هیجان بر فرم، و الهام بر قاعده و قانون است. رمانتیسم به صبغه محلی (بازتاب فرهنگ و آداب و رسوم محلی مختص هر سرزمین) بها می‌دهد و با تمجید احساسات، تخیل و بینش و بصیرت، تحول عمیقی در اندیشه غرب به وجود آورد.» (FLAUBERT, 1887-1893: 1/37).
 اتین دو سنانکور (۱۷۷۰-۱۸۴۶م.) در کتاب *آبرمان (Oberman)* می‌نویسد: «رمانتیسم به تنهایی برای روح‌های عمیق و برای احساس واقعی کافی است. بنابراین، رمانتیسم قبل از این‌که به یک مکتب زیبایی‌شناسی اطلاق شود، ماهیت واقعی تجلی احساسات و تمایل به تخیل‌گرایی، درون‌گرایی و بازتاب خود فردی است.» (SENANCOUR, 1804: 106).
 برخی از منتقدان ادبی برآنند که اهمیت رمانتیسم به خاطر تأثیر شگرف آن در اندیشه و جهان غرب بوده و تمام دگرگونی‌های قرن نوزدهم و بیستم برگرفته از اصول این مکتب است (ر.ک: برلین، ۱۳۹۴: ۲۰)؛ اما پیش از آن باید توجه داشت که پیدایش هر مکتبی مستلزم برخی زمینه‌هاست: نابودی نظام کهن، انقلاب صنعتی، رشد شهرنشینی، رشد طبقه متوسط، گسترش سوادآموزی و پدیده‌های نوظهور دیگر در پیدایش مکتب رمانتیسم در اروپا مؤثر بود (ر.ک: خواجهات، ۱۳۹۱: ۷؛ زرقانی، ۱۳۸۷: ۲۱۷).

به باور منتقدان، مکتب رمانتیسم تأثیرات فراوانی بر ادبیات قرن نوزدهم فرانسه داشته است و از سوی دیگر، ادبیات معاصر ایران نیز آشکارا در فرم و محتوا، از ادبیات فرانسه تأثیر پذیرفته است؛ بر همین مبنا، نگارندگان در پژوهش حاضر برآنند تا به بررسی تطبیقی اصول مکتب رمانتیسم در اشعار احمد شاملو و اشعار لویی آراگون، شاعر برجسته قرن بیستم فرانسه پردازند. محور اصلی پژوهش بر پایه پاسخ به این پرسش اساسی نهاده شده است: برجسته‌ترین مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم در اشعار لویی آراگون و احمد شاملو کدامند؟ و به تبع، نحوه مقابله آراگون و شاملو در بهره‌گیری از اصول مکتب رمانتیسم در دو جغرافیای فرهنگی متفاوت چگونه است؟

۱-۱. پیشینه پژوهش

نزدیک‌ترین پژوهش مرتبط با موضوع این جستار، مقاله‌ای است با عنوان: «رمانتیسم و بازتاب آن در شعر احمد شاملو» از معصومه صادقی (۱۳۹۷) که تلاش کرده است برخی مؤلفه‌های رمانتیک شعر شاملو را نمود بخشد؛ برخی دیگر از مقالات مرتبط با شاملو که نگارندگان به فراخور بحث و در شناخت و تحلیل محتوای شعری او از آن‌ها بهره بردند، عبارتند از:

«معشوق ایده آل، معشوق- مادر بررسی لکانی عشق در شعر «بر سرمای درون» احمد شاملو» از نرگس مرادی و همکاران (۱۳۹۷)، «زیبایی‌شناسی پدیده مفهوم عشق با نگاهی تطبیقی به اشعار شاملو و قبان» از صدیقه علی‌پور و همکاران (۱۳۹۲) و «بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار احمد شاملو» از علیرضا عرب بافرانی (۱۳۸۹)؛ در هر کدام از این پژوهش‌ها، یک یا چند مؤلفه رمانتسیم (عشق، درد و رنج و...) مستقلاً مورد بررسی قرار گرفته‌است.

لویی آراگون نیز در فضای فرهنگی- ادبی ایران، شاعر ناشناخته‌ای نیست؛ برای آشنایی با نگاه و دنیای شاعرانه آراگون در پژوهش‌های فارسی می‌توان به این مقالات اشاره کرد: «سیمای زن ایده آل از دیدگاه لویی آراگون در مجموعه رمان‌های «دنیای واقعی» از سهیلا اسماعیلی و همکاران (۱۳۹۰)، «زن‌ورانگی در بستر جنگ در آثار لویی آراگون»، محمدتقی غیائی و همکاران (۱۳۹۰) و «مقایسه شعر آراگون با سهراب سپهری» از نرگس بندری (۱۳۸۹). اما آن چه اهمیت و ضرورت این پژوهش را افزون می‌کند، فقدان پژوهش تطبیقی بین احمد شاملو و لویی آراگون با تکیه بر «اصول و مؤلفه‌های مکتب رمانتسیم» است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. احمد شاملو (۱۳۰۴-۱۳۷۹ ه.ش)

احمد شاملو، متولد تهران، متخلص به «ا. صبح» و بعدها «بامداد» و «ا. بامداد»، شاعر، روزنامه‌نگار، قصه‌نویس کودکان و پژوهشگر فرهنگ عامه؛ شاملو ناسیونالیستی متعصب و طرفدار آلمان نازی بود و به خاطر همین عقاید در زندان متفقین زندانی شد و بعد از رهایی از زندان به جبهه شعر پیشرو پیوست. مجدداً به خاطر مبارزاتش یک سال دیگر به زندان افتاد. او از سال ۱۳۲۹ به‌طور جدی هنر شاعری را دنبال نمود و برای امرارمعاش، سال‌ها سردبیری روزنامه پولاد و مجله‌های بامشاد، اطلاعات ماهانه، کیهان هفته، خوشه و کتاب جمعه را عهده‌دار بود. شاملو سه بار ازدواج کرد و مضامین آثار عاشقانه شاملو و ام‌دار عشق عمیق او به آخرین همسرش «آیدا» است (ر.ک: دستغیب، ۱۳۷۳: ۱۱). نخستین مجموعه شعر شاملو، *آهنگ‌های فراموش‌شده* (۱۳۲۶) است و بدون در نظر گرفتن این مجموعه، سیر زمانی اشعار شاعر و محتوای آن‌ها به سه دوره تقسیم می‌شود: دوره اول دربرگیرنده مجموعه اشعار *قطعنامه* (۱۳۳۰)، *آهن‌ها و احساس* (۱۳۳۲)، *هوای تازه* (۱۳۳۶) و *باغ آینه* (۱۳۳۸) است و دارای مضامین اجتماعی و سیاسی است. در دوره دوم، شاعر با سرایش مجموعه اشعار *آیدا در آینه* (۱۳۴۳) و *آیدا: درخت و خنجر و خاطره* (۱۳۴۴) به مفاهیم عاشقانه و غنایی روی آورد. دوره سوم شاعری شاملو با مجموعه اشعار *ققنوس در باران*

(۱۳۴۵)، *مرثیه‌های خاک* (۱۳۴۸)، *شکفتن در مه* (۱۳۴۹)، *ابراهیم در آتش* (۱۳۵۲) و *دشنه در دیس* (۱۳۵۶) نشان‌دهنده گرایش او به نوعی شعر فلسفی و فکری توأم با مضامین اجتماعی-سیاسی و غنایی است. احمد شاملو به عنوان یکی از پیشوایان شعر نو حماسی-اجتماعی و برجسته‌ترین نماینده شعر منثور فارسی، پیش از تأثیرپذیری از اشعار کلاسیک فارسی، به خواندن آثار شاعران سمبولیست و سوررئالیست اروپا نظیر پل الوار، لویی آراگون، گابریل گارسیا لورکا، مایاکوفسکی و ... روی آورد؛ به همین جهت، اولین آثار او تقلیدی صرف از آثار رمانتیک‌های اروپا است.

۲-۲. گذری بر زندگی لویی آراگون (۱۸۹۷-۱۹۸۲ م.)

لویی آراگون، شاعر فرانسوی قرن بیستم و متولد پاریس؛ پس از اتمام تحصیلات در رشته پزشکی در سال (۱۹۱۹) به جنبش دادائیسیم پیوست و در مجله ادبیات با پل الوار همکاری نمود. در سال (۱۹۲۰) اولین مجموعه شعر خود را با نام *شعله شادی* منتشر کرد. آراگون در سال (۱۹۲۴) به اتفاق الوار و آندره برتون، مکتب ادبی سوررئالیسم را بنیان نهاد و مجله *انقلاب سوررئالیستی* را تأسیس کرد. در سال (۱۹۲۸) با «السا تریوله» ازدواج کرد. در سال (۱۹۳۱) به کمونیسم پیوست و در سال (۱۹۳۵) از طرفداران مکتب ادبی سوررئالیسم به طور رسمی کناره‌گیری کرد (ر.ک: خزائل، ۱۳۸۶: ۶۰). آراگون برخی از مجموعه اشعار خود را به نام *همسرش السا تریوله* انتشار داده است که عبارتند از: *چشمان السا* (۱۹۴۲)، *السا* (۱۹۵۹) و *دیوانه السا* (۱۹۶۳). او در سرودن اشعار دیگر خود با نام *چشمان و خاطره، قافله‌های من* (۱۹۵۴)، *رمان ناتمام* (۱۹۵۶) و *شاعران* (۱۹۶۰) از عشق همسرش الهام گرفته است و در این دوره از لحاظ دیدگاه انقلابی و افکار عاشقانه به منافع مشترک انسانی روی آورده است (ر.ک: خانلری، ۱۳۷۵: ۲۵). آراگون به مطالعه آثار شاعران متقدم فارسی‌زبان علاقه‌مند بود و از شماری از آنان تأثیر پذیرفته بود. نمود آشکار این دلبستگی- تأثیرپذیری را در یکی از شاهکارهای او: *السا*، به گونه‌ای روشن می‌توان مشاهده نمود: اگر سعدی در دیباچه گلستان خویش، از گلی خوشبوی می‌سراید که از مخدومی بدو رسیده بود:

رسید از دست مخدومی به دستم	گلی خوش بوی در حمام روزی
که از بوی دلاویز تو مستم	بدو گفتم که مشکمی یا عیبیری؟
ولیکن مدتی با گل نشستم	بگفتا من گلی ناچیز بودم
و گرنه من همان خاکم که هستم	کمال هم‌نشین در من اثر کرد

(سعدی، ۱۳۹۴: ۵۱)

آراگون نیز، در پرداختی مشابه، از جهان‌خاتونی می‌گوید که همچون سعدی، در فضای گرمابه‌ای حضور دارد و خود را شست و شو می‌دهد، که ناگاه، همسر او، گلوله‌ای

از گل، به سوی او پرتاب می‌کند و آن‌گاه، جهان‌خاتون، آمیزه زیبایی و ذوق، گفت‌وگویی دل‌نشین را با همسر خویش، در پیش می‌گیرد و همچون سعدی، با به کارگیری عنصر گل، شعری می‌سراید (ر.ک: حدیدی، ۱۳۹۵: ۳۲۸)؛ این درحالی است که آراگون، با درهم آمیزی حکایت دیباچه گلستان و سروده‌ای از ظهیر فاریابی، این دو تن را در شعر یاد شده (السا) مورد اشاره قرار داده است (ر.ک: همان: ۳۲۸)؛ هم از این رو است که سراسر فضای السای آراگون را «برخوردار از عطر ایران و رایحه تفکر سعدی» دانسته‌اند (آذر، ۱۳۹۴: ۳۶۳)؛ که اساساً «خاکِ عطر آگین»ی را که آراگون از آن یاد نموده است، «گل خوش بوی» سعدی بر شمرده‌اند (ر.ک: حدیدی، ۱۳۹۴: ۳۲۹).

دیوانه‌السا، اثر دیگری از آراگون، به شیوه لیلی و مجنون عبدالرحمان جامی (۸۱۷-۸۹۷ ق.) سروده شده است. در این اثر، السای آراگون، لیلایی است دیگر، که گوشه عزت گزیده، چونان مرغی دست‌نایافتنی، محبوب همگان است (ر.ک: حدیدی، ۱۳۹۴: ۴۹۹-۵۰۰)؛ مرغی دست‌نایافتنی که خود یادآور سیمرخ عطار نیشابوری است (ر.ک: عطار، ۱۳۸۸: ۱۰۶-۱۰۷). این همه شیدایی به السا، بلکه فراتر از آن، این که آراگون مجموعه اشعار خود را به نام محبوب خویش، السامی‌نماید، خود نمودی است از پیروی آراگون از مولوی؛ که مولوی نیز مجموعه غزلیات خویش را با نام شمس می‌آراست. این باور از آن رو است که مناقب العارفین افلاکی، در حیات این شاعر فرانسوی، به زبان فرانسه ترجمه شده و آراگون از طریق این ترجمه، به خوبی با ماجرای مولوی و شمس آشنا شده است (ر.ک: حدیدی، ۱۳۹۴: ۴۴۸).

۲-۳. پیشینه مکتب رمانتیسیم در فرانسه و ایران

پیدایش رمانتیسیم در بجهت جریان‌های سیاسی به‌خصوص انقلاب آمریکا، انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی، تأثیری شگرف بر دنیای غرب گذاشت (ر.ک: پاینده، ۱۰۲: ۱۳۹۵). در فرانسه، مکتب رمانتیسیم در سال ۱۸۳۰ تحت تأثیر رمانتیسیم انگلستان و آلمان شکل گرفت. شاعران فرانسوی از طریق ترجمه آثار شاعران انگلیسی و آلمانی با این مکتب آشنا شدند. طرفداران مکتب رمانتیسیم در فرانسه برای سرنگون ساختن کلاسیسیم، در عرصه اندیشه و خلق آثار ادبی به آثار ریچاردسن و یانک و والتر اسکات و از طرف دیگر آثار گوته و شیلر و همچنین کم‌دی الهی دانته و تورات و انجیل توجه خاصی نمودند. تأثیر شدید مکتب رمانتیسیم در فرانسه موجب همراهی هنرمندانی از قبیل لامارتین، آلفره دووینی، الکساندر دوما پدر، ویکتور هوگو، آلفره دوموسه، سنت بو و ژرژ ساند گردید؛ به گونه‌ای که در اواخر دوره رمانتیسیم، ادبیات انگلستان و آلمان تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفتند (ر.ک: سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۱۷۷). نخستین مجموعه اشعار با حال و هوای جدید، یعنی تألمات شاعرانه اثر لامارتین، در سال ۱۸۲۰ منتشر شد؛ به همین دلیل برخی از منتقدان،

لامارتین را نخستین شاعر رمانتیک فرانسه می‌دانند (ر.ک: فورست، ۱۳۹۲: ۷۵). با سقوط ناپلئون، رمانتیسیم شکوفا شد و در فاصله سال‌های ۱۸۲۷ و ۱۸۴۲ به اوج خود رسید. بنیان‌گذار نهضت رمانتیک در فرانسه، ژان ژاک روسو است و پیروان او یعنی شاتوبریان، سن‌پی‌یر و مادام دو استایل با آثار خود بنیاد رمانتیسیم را در ادبیات فرانسه بنیان نهادند (ر.ک: تراویک، ۱۳۹۰: ۴۵۴). براساس نظریه مکس میلنر، وسیع‌ترین تعریف دوره رمانتیسیم و زیبایی‌شناسی رمانتیسیم، همان تعریفی است که این مکتب را از روسو تا سوررئالیست‌ها حفظ می‌کند. بنابراین سوررئالیست‌ها هم چون آراگون، به نوعی بازمانده یا نفس آخر رمانتیسیم هستند. (Milner, 1996: 7-17)

در ایران به باور برخی پژوهشگران، شعر رمانتیک از اواخر مشروطه با اشعار میرزاده عشقی (ایده‌آل) و نیما (افسانه) آغاز شد. در این دوره، جنبش مشروطه موجب ظهور بورژوازی نوپا و سرکوب شدید اشرافیت کهن فئودالی می‌گردد و نویسندگان و شاعران رمانتیک، اقشار باسواد متوسط جامعه را مخاطب آثار و اشعار خود قرار می‌دهند. در دهه سی و پس از شکست نهضت ملی، رمانتیسیم ناگهان به بالاترین سطح خود در سراسر دوران معاصر می‌رسد. به غیر از افسانه نیما و ایده‌آل عشقی، دیگر اشعار این دوره تنها نمودی از مکتب رمانتیسیم است (ر.ک: زرقاتی، ۱۳۸۷: ۲۱۸-۲۱۷).

بعد از دوره مشروطه، شاعران و نویسندگان ایرانی ضمن آشنایی با آثار رمانتیک فرانسوی و ارتباط با معلمان فرانسوی دارالفنون، بسیار تحت تأثیر این مکتب قرار گرفتند و از جمله شاعران رمانتیک این دوره می‌توان به حجازی، توکلی، نیما، نادرپور، فروغ، مشیری، گلچین گیلانی و ... اشاره کرد. در شاعران سنتی از جمله: میرزاده عشقی (تابلوی مریم) و شهریار (حیدربابا، هدیان دل، دو مرغ بهستی) گرایش به رمانتیک بسیار مشهود است. با توجه به رواج رمانتیسیم در ترکیه، جعفرخامنه‌ای، تقی رفعت و دهخدا که مدتی برای تحصیل و اقامت در استانبول بودند، به مکتب رمانتیک گرایش نشان دادند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۳: ۷۳). در این دوره، به دلیل تحولات اجتماعی و فرهنگی عصر، شعر کلاسیک از رونق می‌افتد و آشنایی شاعران ایرانی با نظریه‌های جدید ادبیات غرب و بخصوص شعر جدید و رمانتیک ترکیه و شعر و ادبیات رمانتیک فرانسوی، مضامین جدیدی را به شاعران الهام می‌بخشد که ویژگی رمانتیک آشکاری دارد (ر.ک: جعفری، ۱۳۸۶: ۷۱-۷۰).

۲-۴. بررسی مؤلفه‌های رمانتیسیم در اشعار لویی آراگون و احمد شاملو

۲-۴-۱. تخیل

مهم‌ترین مؤلفه تمایزبخش رمانتیسیم از کلاسیسیم، عنصر «تخیل» است. شاعران رمانتیک، با بهره‌گیری از عنصر تخیل قادر هستند «جهان را به گونه‌ای تصویر و توصیف

کنند که نامتناهی در درون متناهی، و آرمان و مثال در درون واقعیت جای داشته باشد و در عین حال بتواند تمامی زیبایی‌های خود را بی‌پرده و آشکارا جلوه دهد.» (فورست، ۱۳۹۲: ۶۵). در نگرش اینان و در نگاهی شگفت، تخیل، نمایشگر حقیقت است و بدین گونه، رابطه‌ای تنگاتنگ با نوعی بصیرت، ادراک یا الهام خاص دارد (ر.ک: باوره، ۱۳۹۵: ۶۱). همین تخیل بصیرت‌زاست که در بجهوه جنگ، نبرد و خون، گیسوان زرینی را شانه می‌کند و آهنگی ویژه را می‌نوازد تا که دوباره، در اوج جنگ و یأس و نومی‌دی، به زندگی جان و روحی تازه بخشد:

و یک روز طولانی نشسته در برابر آینه‌اش / گیسوان زرینش را شانه می‌زد و من می‌پنداشتم / که درست در میانه فاجعه ما نبود / ناباورانه آهنگی برچنگ می‌نواخت / همه این روز طولانی را نشسته در برابر آینه‌اش / گیسوان زرینش را شانه می‌زد و من می‌پنداشتم / به دلخواه خاطرش را می‌آزارد / همه این روز طولانی را نشسته در برابر آینه‌اش / تا جان بخشد گل‌های بی‌کران آتش را / بی‌آن‌که بر زبان آرد / سخنی را که دیگری بایستی به‌جای او می‌گفت. (آراگون، ۱۳۹۳: ۲۷۶-۲۷۵)

واژه-فعل کلیدی «می‌پنداشتم» در متن یادشده، راهگشای دنیای رمانتیکی است که از آن و نقش برجسته آن یاد گردید. در واقع آراگون از تخیل پرشور، سودا زده و عاطفی خود بهره برده که «در بطن آن نحوی نوستالوژی و حسرت‌زدگی نسبت به گذشته‌ها نهفته است» (زرشناس، ۱۳۸۶: ۱۳۱) و بدین گونه آرامش‌بخش زندگی است. وقتی هم شاملو به دوران خوش کودکی بازمی‌گردد و «فصل سیب‌های سرخ تابستانی» را به یاد می‌آورد:

آدمک ایستاده در باغچه زمستانی را: «یکی کودک بودن / آه / یکی کودک بودن در لحظه غرش آن توپ آشتی / و گردش میهوت سیب سرخ / بر آینه / یکی کودک بودن / در این روز دبستان بسته / و خوش‌خیش نخستین برف سنگین بار / بر آدمک سرد باغچه / در این روز بی‌امتیاز / تنها / مگر / یکی کودک بودن (شاملو، ۱۳۸۲: ۹۸۵)

بار دیگر، با کارکرد برجسته عنصر تخیل روبرویم، لیکن این بار با شاخصه خاص و احساسی نوستالوژیک، خود را آشکار می‌سازد؛ یادکرد این نکته در این مقطع از کلام ضروری است: رمانتیک‌ها به بصیرت‌زایی تخیل باور داشته، بصیرتی که برآیند آن برای شاعر رمانتیک، درک زندگی‌ای است که هر لحظه، چون جویباری در گذر است و باید آن را دریافت؛ شاملو این را دریافته است.

۲-۴-۲. هیجان و احساس

یکی دیگر از اصول مکتب رمانتیسم، بازتاب هیجان، عواطف و اندوه درونی شاعر یا نویسنده است؛ بنابراین شاعر دریچه قلب تسکین‌ناپذیرش را به روی مخاطبان خود می‌گشاید و آن‌ها را بی‌قید و شرط با ژرف‌ترین احساسات خود آشنا می‌سازد. گاهی

رمانتیک‌ها «شعر را در هیجان و سوز و عواطفی محدود می‌سازند که اصالت هنری ندارند، سطحی، ساده و توسعه‌ناپذیرند و از عمق و ابهام کافی برای تأثیرگذاری ژرف و مؤثر بهره‌ای ندارند.» (باقی‌نژاد، ۱۳۸۹: ۵۸)

شاعر قصد دارد تا با تکیه بر الفاظ و کلمات موزون خود، سخت‌ترین دردها را که با چشمان خود لمس کرده است، برای مخاطبان خود به تصویر بکشد. تصویر زندان‌هایی که علاوه بر اسارت جسم، انسائیت و وجدان آدمی را به سخره می‌گیرد؛ همه چیزهای خشونت‌باری که رنگ و طعمی از آتش و خون دارند؛ ویرانی شهرها و روستا و ضربه شلاق جلادان انسان‌نما و قتل جوان‌ها، شاعر را دگرگون ساخته، به خشم آورده است:

همه چیزهای تیره با من از درخشش تو سخن می‌گویند... / فاجعه با ستون‌هایی از ثروت / زمانه نابودی‌ها / جوانی شرمسار لذت / زندان‌هایی که در آن‌ها انسان از خویشتن جدا می‌شود / همه چیزهای خشونت‌بار / آتش و خون / وحشیانی برپا ایستاده در میانه شهرها / جلادان زنان و گندم‌زارها / روستاهایی پراکنده مانند اسبانی با ضربه شلاق / پیروزی درندگان / خنده روشن تیرباران‌ها / عضوهایی درهم‌شکسته با چرم و با اراده دیگری / قتل جوان و سرخ / شنگرف درد / و همه آن چیزهایی که شامگاهان رنگی از خشونت می‌گیرد.

(آراگون، ۱۳۹۳: ۱۳۰)

شاعر به صدای گام‌های مردمان، هنگام عبور از هر کوی و برزنی گوش فرا می‌دهد زیرا این صدا را خسته‌تر از صدای قلب خود یافته و قصد دارد تا با هم‌نوایی و هم‌دلی با مردمان جامعه‌اش نشان‌دهد که به اجبار تن به عبور از میدان خطر می‌دهند:

می‌شنوم، می‌شنوم صدای عابران را / ز هر رهگذر، ز هر سراج، ز کوچه‌ها / بیشتر از صدای پرطراق قلب خسته‌ام / شنیده‌ام صدای مردمان را / صدای چهره‌های پر ز درد را / بدون هیچ شهادتی، ز راه‌ها عبور کنند / ز سختی گذر کنند، به سوی هر خطر روند / بی‌هیچ راه مبهمی، عمر گذرد به راحتی. (آراگون، ۱۳۹۴: ۲۳)

هر چقدر زمان می‌گذرد، احساس اندوه و هیجان رمانتیک شاعر تشدید می‌شود زیرا «این اندوه معمولاً زاینده توقعات تسکین‌ناپذیر قلبی است که در جهانی بی‌احساس و بی‌ایمان گرفتار شده است.» (سیدحسینی، ۱۳۷۱: ۱۸۱)

آراگون فقط خواننده عاشق ادبیات رمانتیک نیست، بلکه دقیقاً مانند رمانتیک‌ها از همان منابع الهام می‌گیرد و مانند آن‌ها عاشقانه‌های شاعران پیش کلاسیک را بازخوانی می‌کند. او مجموعه شعر *Fou d'Elsa* (جنون السا) را به عنوان یک نویسنده رمانتیک نوشت. شعر آراگون تجسم رمانتیسیسم فرانسه است که بدان دغدغه‌های جدیدی افزوده شده است (Bismuth, 2004:248).

شاملو نیز به عنوان راوی به دنبال روشنایی است؛ خواه این روشنایی از چراغ باشد یا نور ستاره‌ای. او پهلووانی خسته از درد و رنج است که به تکرار یک سرود بازمانده از یک پیروزی کهن محکوم شده است؛ پیروزی که از لذت آن، تنها تنی مجروح و روحی زخمی

برجای مانده است. راوی خواهان آن است که غرورش را کنار بگذارد و فریاد بزند که همچون شب بدون ستاره تنهاست:

در تمام شب چراغی نیست / در تمام روز / نیست یک فریاد / چون شبان بی ستاره قلب من تنهاست / تا ندانند
از چه می سوزم من، از نخوت، زبانم در دهان بسته است / راه من پیداست / پای من خسته است / پهلوانی خسته
را مانم که می گوید سرود کهنه فتحی قدیمی را / با تن بشکسته اش، / تنها / زخم پر دردی به جا مانده است از
شمشیر و دردی جان گزای از خشم / اشک، می جوشاندش در چشم خونین داستان درد / خشم خونین، اشک
می خشکاندش در چشم / در شب بی صبح خود تنهاست. (شاملو، ۱۳۸۲: ۱۵۶-۱۵۵)

این شعر بیانگر خشم و درد عمیق شاعر است «اما لحن خسته و زخم پر درد و ناتوانی ناشی از آن، مانع پدید آمدن چنین شعر پرشوری می شود. حتی فریاد راوی هم فریاد کسی است که خون زیادی از تنش رفته است.» (پاشایی، ۱۳۸۲: ۲۴۷)

شاملو شعر خود را خورشیدی می داند که پرتوی آن، احساسات و رنج های عمیق مردمان جامعه اش را آشکار می کند. پس بی باکانه و بدون کوچک ترین تأملی، شعر خود را نماینده فریاد بسته مردمی می کند که هیچ گونه امیدی برای رهایی از شرایط نابسامان خود ندارند؛ روسپیان، برهنگان و مسلولان، خاکستر نشینان و تمام افرادی که امیدوار و چشم انتظار فرارسیدن مرگ هستند:

دیرگاهی است که من سراینده خورشیدم / و شعرم را بر مدار مغموم شهاب های سرگردانی نوشته ام که از
عطش نورشدن خاکستر شده اند / من برای روسپیان و برهنگان می نویسم / برای مسلولین و / خاکستر نشینان /
برای آن ها که بر خاک سرد / امیدوارند / و برای آنان که دیگر به آسمان / امید ندارند / بگذار خون من بریزد
و خلأ میان انسان ها را پر کند / بگذار خون ما بریزد / و آفتاب ها را به انسان های خواب آلوده پیوند دهد.
(شاملو، ۱۳۸۲: ۲۴۸)

درواقع، درد و رنجی که شاملو از تمام وجود احساس می کند و به خاطر آن فریاد می زند «نه چون اخوان، درد بربادرفتن تخمه های ساسانی و روزگار دین بهی و نه چون فروغ، اندوه زن محدود شده جامعه سنتی، که درد فقدان انسانیت و فریاد زخم های گزنده ای است که جان بشر را در بر گرفته است.» (روشان، ۱۳۸۴: ۱۰۴).

۲-۴-۳. عشق

در ادبیات رمانتیک، مقوله عشق در شعر شاعران نمود برجسته ای دارد؛ عشق در نگاه آنان، عشقی درونی و توأم با تخیل و هوس و جنونی مهارناشدنی است؛ رمانتیست ها، از محبوب خود بتی برای پرستیدن می سازند و او را تقدیس می کنند؛ «به این ترتیب زنانی به ادبیات این عصر راه می یابند که با زنان عادی وجه اشتراکی ندارند؛ چیزهایی هستند شبیه پریان، حوریان جنگلی، دریا بانوان، ملکه های وحشی و شاهزادگان شرق، کولی های مرموز، القصه، مردمی به قدر کافی عجیب و رام نشدنی.» (پرستلی، ۱۳۹۱: ۱۳۴).

در اشعار عرفانی فارسی نیز زن از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است و شاعران در اشعار خود متناسب با موقعیت‌های مختلف، به عنوان نماد و شاهد مثال از آن بهره می‌گیرند؛ گاهی زن به عنوان معشوق حقیقی در چهره لیلی و گاهی در لباس زلیخا و بلقیس ظاهر می‌شود. در حکایت عارفان، زن نماد حوری رؤیاهاست و به عارفان درس معرفت می‌دهد و از دیدگاه فلسفه اشراق، فرشته‌ای برای محافظت بشر است. (ر.ک: حسینی، ۱۳۹۶: ۱۵۷)

آراگون به همسر خود، السا عشق می‌ورزد و با تمسک جستن از نیروی خیال، او را ملکه‌ای خطاب می‌کند که زندگی و مرگ عاشق خود را در دست گرفته و با عشقش به او، نبض حیات می‌بخشد:

السا، ای نیرو و زبونی‌ام / هیچ نیستم من جز زمزمه تو / ردپایی در علف‌زار که برجای می‌گذاری / قلب چنان درخود می‌تپد / که هر چیزی می‌تواند بر آن زخم زند / و در توست که زندگی می‌کنم یا می‌میرم. (آراگون، ۱۳۹۳: ۹۵)

آراگون تنها به محبوب خود نظر دارد و تلاش می‌کند با تمام وجود، بازتاب عشق به همسرش را در اشعار خود متجلی سازد؛ بنابراین، در این گونه «شعر عاشقانه محض از هر نوع رعایت سفارش‌های مرسوم اجتماعی و ملاحظات غیرهنری مثل مسائل مبرم اجتماعی پرهیز می‌کند و به تجلیات عشق می‌پردازد» (باباچاهی، ۱۳۸۴: ۱۱۹).

ملکه محبوب آراگون، دلیلی افزون بر زنده ماندن اوست و شاعر عقیده دارد که با وجود محبوبش، روزهای تیره به گونه‌ای دیگر، دوباره حیات می‌یابند و جوانی و لحظه‌های لذت‌بخشی را برایش بهار مغان می‌آورند:

عشقی که از تو به دل دارم حق بزرگی‌اش را حفظ می‌کند / افزون بر دلایل دیگری که زیستن بر آن‌ها بنا شده است / با توست که روزهای تیره‌ام باز زاده می‌شوند / به خاطر توست که جوانی‌ام را می‌زیم / ای فصل‌های قلبم، ای روشنایی‌های دلنشین / السا، ای عطش و شبنم من (آراگون، ۱۳۹۳: ۱۷۰).

معشوق مورد نظر شاملو، حماسه آفرین است و با غرور زنانگی خود، همواره پیروزی را بهار مغان می‌آورد؛ کسی که در عین ظرافت، با صبر و ایمان خود، قادر به تسکین دردهای عاشق شیدا و دل‌خسته خویش است:

هیچ چیز در کنار من / از تو عظیم‌تر نبوده است / که قلبت / چون پروانه‌ای / ظریف و کوچک و عاشق است / ای معشوقی که سرشار از زنانگی هستی / و به جنسیت خویش غره‌ای / به خاطر عشقت! / ای صبور! ای پرستار! ای مؤمن! / پیروزی تو میوه حقیقت توست. (شاملو، ۱۳۸۲: ۵۴۰)

البته بنا بر نظر برخی از شعرآگاهان، دیدگاه شاملو نسبت به مقوله عشق در اشعار خود، عشقی بیولوژیک و در حد انس و شیفتگی معمولی است و شاعر از مرز عشق، پا فراتر نمی‌گذارد و از خود شوریدگی نشان نمی‌دهد.

شاملو در چشمان معشوق خود به دنبال مأمن و پناهگاهی است تا غبار از چهره خسته خود بشوید و قلب اندوه‌بار خود را تسکین دهد و با امیدی دوباره، به جنگ سرنوشت خود رود:

چشمانت با من گفتند/ که فردا/ روز دیگری است/ آنک چشمانی که خمیرمایه مهر است/ وینک مهر تو/ نبردافزاری/ تا با تقدیر خویش پنجه در پنجه کنم (شاملو، ۱۳۸۲: ۴۵۳).

بنابراین شاملو از جمله شاعران معاصری است که نسبت به شاعرانی همچون نیما و دیگران، نگرش مثبت‌تر و تحسین‌آمیزی نسبت به زن دارد. عشق در اشعار او از جمله درون‌مایه‌هایی است که از بالاترین بسامد برخوردار است و انتخاب عنوان کتاب *آید/ و آینه برگرفته از نام همسرش «آیدا»* (شاید به تاسی از آراگون در نام‌گذاری کتاب‌های شعر خود به نام همسرش)، گواه صادقی بر این مدعاست؛ بنابراین «این زن معشوق اغلب برای او تکیه‌گاهی است. خود شاملو از حضور این معشوق و شاید بیش از آن، از اعتمادی که به او می‌کند شگفت‌زده است.» (برارپور، ۱۳۸۶: ۷۶).

۲- ۴- ۴. یادکرد مرگ

تأمل و اندیشیدن به مرگ، بخش جدایی‌ناپذیری از زندگی انسان است و در طول تاریخ به شکل‌های مختلف، بر ذهن و روح انسان هیمنه انداخته است. از سرآغاز زندگی، بشر برای رویارویی با این پدیده مبهم و هراس‌آور، به خرافات، مذهب و فلسفه پناه برده و با تکیه بر علم و هنر سعی بر درک و هضم این پدیده مهم طبیعی داشته است. فروید از جمله روان‌کاوانی است که معتقد بود هدف نهایی زندگی، مرگ است و سرانجام نیروهای ویرانگر مرگ و نیستی بر هستی غلبه خواهد نمود (ر.ک: معتمدی، ۱۳۷۲: ۱۳۸). از جمله مشهورترین صفات رمانتیست‌ها، گرایش شدید به اندوه و افسردگی و یادکرد مرگ (Dethwish) است. آن‌ها سعی داشتند با عزلت‌گزینی، در دنیای اسرارآمیز ناخودآگاه و جنبه‌های تاریک ذهن کاوش کنند و در اعماق وجود خود به تأمل پردازند؛ این مطلب موجب شد تا شاعران این مکتب به اندوه و ماتم و مرگ و اشباح حزن‌آلود خو بگیرند و در اشعار خود، ویرانه‌ها، گورستان و پدیده مرگ را به تصویر بکشند. «این مکتب شعری، علاوه بر اشتغال بر اندوه و ماتم و مرگ و اشباح حزن‌آلود، در عین حال همچون رمان‌های این عصر، عرصه غلیان احساسات نیز هست.» (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۸۵).

آراگون تصویر مرگ و خاک‌سپاری را در فضای سرد زمستان به تصویر کشیده است؛ گویی می‌خواهد سردی فضا را با سردی رفتار مرگ درهم آمیزد. او با وجود آنکه از مرگ انسان‌ها متأثر است، لیکن با به‌کاربردن لفظ مگس نشان می‌دهد که مرگ انسان‌ها را به راحتی مرگ مگس در هوای سرد زمستان، بسیار با چشم خود دیده است. مرگ با

قدرت خود حسادت شاعر را برانگیخته است و شاعر در فضای سرد و بی‌احساس کشورش، پناه و گریزی به جز مرگ نمی‌یابد:

دوستم با چشمانی قرمز از درد/ دنبال می‌کرد مراسم تدفینی سرد/ زمستان بود آن روز/ و من حسودم به مرگ/ آدم‌ها به روی خاک می‌افتند چون مگس/ و آرام می‌گویند در اشتباهم من.../ و من دعوت شدم به جشن‌های نارنج/ آن‌دم که منقل‌های جشن مردند از خاموشی/ دندان‌هایم از سرما به هم فشردند/ در وجود ایده‌های تب‌دار ریشه دواند/ دگر هیچ‌کاری نماند، جز آن‌که از سرما بمیرم/ در کنار مردمانم. (آراگون، ۱۳۹۴: ۵۲)

بنابراین چنان‌که باربارا در کتاب خود تصریح می‌کند، آراگون در شعر خود مدافع مضامین رمانتیک از جمله آواز (Chant)، گفتار عاشقانه (Parole amoureuse)، صداهای درونی (Sons internes) و مرگ به عنوان حقیقت زندگی انسان است (Barbarant, 1997: 39).

شاعر قصد دارد تا با چشمان باز، همچنان‌که به معشوق خود می‌نگرد، به استقبال مرگ رود و شبانه خود را در بستر خاک رها کند و این چنین آرام و پنهانی، این سرای شیشه‌ای را ترک کند. شاعر می‌خواهد تا با اراده و انتخاب از مرگ خود شاهکاری بیافریند: من از مرگم شاهکاری خواهم پرداخت، شاهکاری هم‌چون آن مرد خسیس/ خود را شبانه به خاک خواهم سپرد در میان شگفتی‌ها/ تا پس از من نگویند که ندانستم چون باید رفت/ زندگی‌ام خانه‌ای سراسر شیشه‌ای است/ و با مرگ همان خواهم کرد که با عشق می‌کنم با چشمان گشوده‌ام. (آراگون، ۱۳۹۳: ۱۵۸)

شاملو از مرگ خویش به‌عنوان رازی مبهم و شگفت با فصل‌ها، با برف‌های در حال آب‌شدن، با پرنده‌ها، با کاریز و ماهیان خاموشی سخن می‌گوید. به نظر او، مرگ چنان مبهم و اسرارآمیز است که باید از خود شاعر نیز مخفی بماند؛ هم‌ا‌زین رو، رازش را با دیواری ساکت و خاموش در میان می‌گذارد که پژواک صدای شاعر را به خودش باز نمی‌گرداند:

من مرگ خویشتن را/ با فصل‌ها در میان نهادم و/ با فصلی که می‌گذشت/ من مرگ خویشتن را/ با برف‌ها در میان نهادم و/ با برفی که می‌نشست/ با پرنده‌ها/ با هر پرنده که در برف/ در جست‌وجوی چینه‌ای بود/ با کاریز و با ماهیان خاموشی/ من مرگ خویشتن را با دیواری در میان نهادم/ که صدای مرا/ به جانب من/ باز پس نمی‌فرستاد/ چرا که می‌بایست/ تا مرگ خویشتن را/ من نیز از خود نپنهان کنم. (شاملو، ۱۳۸۲: ۵۶۹-۵۶۸)

به نظر شاملو، مرگ انسان هم‌چون مردن شمع و بازماندن ساعت، تنها یک توقّف، و همچون مکیدن لیموی پر آب و انداختن تفاله آن، تنها یک رهایی نیست؛ بلکه تجربه و واقعیتی غم‌انگیز است که نقش آن سال‌های سال باقی خواهد ماند:

و تن / عاطل! / دردا / دردا که مرگ / نه مردن شمع و / نه بازماندن ساعت است / نه استراحت آغوش زنی / که در رجعت جاودانه / بازش بایی / نه لیموی پرآبی که می مکی / تا آن چه به دور افکندنی است / تفاله ای بیش نباشد / تجربه ای ست / غم انگیز / غم انگیز / به سال ها و به سال ها و به سال ها. (شاملو، ۱۳۸۲: ۵۳۵)

به بیانی دیگر، شاعر در جست و جوی واژگانی است تا مرگ را تعبیر کند و با بهره گیری از تجربه های ملموس پیرامون خود در درک این پدیده مهم فائق آید؛ زیرا «شاملو همواره با اضطراب مرگ زیسته است. شاملو، به شهادت اشعارش، هرگز از دل مشغولی و اضطراب جدا نبوده است و یا نخواسته که باشد. او انسان را زندانی ستمگران می بیند.» (آزاد، ۱۳۹۱: ۲۲۱).

۲- ۴- ۵. طبیعت گرایی

از دیگر مؤلفه های مکتب رمانتیسم و بازتاب آن در شعر، طبیعت گرایی و پیوند آن با تخیل است. شاعران رمانتیک با توجه به پدیده های طبیعی و قداست بخشیدن به موجودات عالم هستی، قصد داشتند تا از طبیعت به عنوان منبعی برای الهامات غیبی و ظهور موهبت های خداوندی بهره گیرند؛ «لذا ادبیات رمانتیک، مرثیه ای شد برای دوران طلایی گذشته و عصر مسالمت آمیز هم زیستی میان انسان و طبیعت و موجودات عالم.» (ذوالفقارخانی، ۱۳۹۳: ۱۳). دیدگاه خیال گونه شاعران رمانتیک نسبت به پدیده های طبیعی و روحیه طبیعت ستایی آنان موجب آفرینش نماد و اسطوره در آثار ادبی می گردد؛ تاجایی که برخی از منتقدان مکتب رمانتیسم معتقدند که شاعران بدون داشتن چنین دیدگاهی نسبت به طبیعت، به ارزش و جایگاه اصیل نماد و اسطوره پی نخواهند برد و در آثارشان، طبیعت زنده و نماد گرایی راستین وجود نخواهد داشت (ولک، ۱۳۷۷: ۱۰۰).

شاعر فرانسوی با توصیف دریا و به کار بردن عباراتی چون جزر و مد، امواج، جلبک های دریایی، انعکاس پرتوهای خورشید بر روی امواج و حرکت مرغان دریایی، به طبیعت زنده و پویا توجه خاصی نشان داده است و حالات درونی و هیجان خود را با استفاده از رقص امواج و موسیقی آب و خاک تعبیر می کند:

دریا / جزر و مد حزن آلود و تلخش / گیسوان بلند امواجش / و جلبک های پیچیده به بازوی شناگران / گاهی موج / که موسیقی خاک و آب است / مرا هم چون پری بالا می برد / امواج می رقصانند نور خورشید را / پس من غرق هیجان / از فرق سر تا نوک پا / لرزشی آرام می دواند مرغک جزایر را / لذت خواب گم می شود آرام آرام / چون که بینم هر چیز را بر جای. (آراگون، ۱۳۹۴: ۴۳)

آراگون با استفاده از عناصر طبیعی پیرامون خود چون خاک و برف و چشمه و مروارید نشان می دهد که به طبیعت علاقه دارد. او نرمی خاک را همچون ترانه ای دلپذیر می یابد که جسم و جان انسان را تحت تأثیر خود قرار می دهد. به نظر شاعر، خاک مأمنی است که در گذر زمان انسان را در پناه خود حفظ می کند:

با دستم این خاک دلپذیر زیر پایم را لمس کردم/ از میان انگشتانم گریخت مانند باده کهنه‌ای/ هم‌چون خاطره‌ای که حافظه آن را نوازش کند/ چونان ترانه‌ای که بر زبان نگذرد/ مگر آن که تمام جسم و جان را سبک‌بار کند/ هم‌چون بهاری که برف را به یک‌باره از یاد نبرده باشد/ نیکبختی تقسیم شده در همه لحظات روز/ درخشندگی مرواریدها که کیوتران آن را در چشمه‌ها بنوشند. (آراگون، ۱۳۹۳: ۱۴۵-۱۴۴)

درواقع، در آثار شعری نویسندگانی چون لویی آراگون که حداقل در برهه‌ای از زندگی به مبانی سوررئالیسم معتقد بودند، نوعی غنا مشهود است که «که جاذبه‌ها و دگرگونی‌های رویایی و سحرآمیز طبیعت، موجودات و اشیا را می‌ستاید؛ غنایی که بدون تردید یادآور غنای رمانتیک است که به آن جنبه‌ای فراواقعیت افزوده شده است» (Laurent&André, 1962:355).

از سوی دیگر، طبیعت‌ستایی و استفاده از جلوه‌های طبیعی، عنصر غالبی است که در بیشتر اشعار شاملو به نحو بارزی احساس می‌شود و شاعر این تصاویر را به عنوان نمادی در خدمت مطرح کردن عواطف انسانی خود به کار می‌گیرد. کاربرد عباراتی چون «باغچه آبتن، بهار، زنبور کوچک، چریدن خرگوش در علف تازه، حربای هوشیار، آفتاب نیم‌جوش، گیاه پرشیر بیابانی، گنجشک‌ها، باد و زمزمه پرنیاز رستن» در شعر زیر که بیانگر تولد دوباره و نماد تکاپو و حیات انسانی است، گواه صادقی بر این ادعاست:

باغچه از بهاری دیگر آبتن است/ و زنبور کوچک/ گل هر ساله را/ در موسمی که باید/ دیدار می‌کند/ حیاط خانه از عطری هدیانی سرمست است/ خرگوشی در علف تازه می‌چرد/ و بر سر سنگ، حربایی هوشیار/ در قلمرو آفتاب نیم‌جوش/ نفس می‌زند/ ابرها و همه‌می دور دست شهر/ آسمان بازیافته را/ تکرار می‌کند/ هم‌چنان که گنجشک‌ها/ و باد و / زمزمه‌ی پرنیاز رستن/ که گیاه پرشیر بیابانی را/ در انتظار تابستانی که در راه است/ در خوابگاه ریشه سیرابش/ بیدار می‌کند. (شاملو، ۱۳۸۲: ۳۷۹)

شاملو در تصویرسازی ارکان طبیعی به جزئیات روی می‌آورد و با استفاده از عنصر حس آمیزی از عطر خاکستری هوا در هنگام صبح سخن می‌گوید؛ هم‌چنین با بیان عباراتی چون «آبتن شدن زمین، زمزمه سپید، برآمدن آفتاب، آب شدن ستاره‌ها، تجزیه شب به سایه‌های خرد و نسیم خنک بامدادی» نشان می‌دهد که خواهان محو فضای یأس و اختناق آور و طلوع آزادی و عدالت است:

این است عطر خاکستری هوا که از نزدیکی صبح سخن می‌گوید/ زمین آبتن روزی دیگر است/ این است زمزمه سپیده/ این است آفتاب که برمی‌آید/ تک‌تک ستاره‌ها آب می‌شوند/ و شب/ بریده بریده/ به سایه‌های خرد تجزیه می‌شود/ و در پس هر چیز پناهی می‌جوید/ و نسیم خنک بامدادی/ چونان نوازشی است. (شاملو، ۱۳۸۲: ۴۹۳)

در این گونه اشعار، زبان شاعر در طبیعت‌ستایی، از غنایی به لحن حماسی می‌گراید و بر زیبایی اثر او می‌افزاید. «بی‌گمان گذشته از عواطف عمومی و انسانی مطرح در شعر شاملو،

راز جاذبه آمیخته از لطف و زیبایی و شکوه حماسی آن را یکی هم باید مرهون همین غلبه عنصر طبیعت، بخصوص عناصر بزرگ و پرشکوه طبیعت در شعر وی دانست.» (پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۲۶۱).

۲- ۴- ۶. فردگرایی

شاعر و نویسنده رمانتیک همواره می‌کوشد تا که به دور از جامعه و بدون توجه به طرز تفکر و احساس مردم، در انزوا و خلوت خاص خویش، به کشف خویشتن دست یابد. او با سیر در عالم تنهایی اش «حقایق شگرفی را بر ما مکشوف می‌سازد که پیش از آن هرگز وصف نشده‌اند و [بدین گونه] گنجینه‌های پوشیده روح را در پیش روی [خواننده] می‌نهد.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۸۳) بدین ترتیب، او با ابزار هنر، خویش را از قید وابستگی‌ها و هنجارها و قواعد مکتب کلاسیک رها می‌کند و به بیان خواهش‌ها و احساسات خود می‌پردازد. اکنون او، برخلاف مکتب کلاسیسم که فرد انسانی، در فرهنگ جمعی باید محو می‌گردید، به قهرمان اثر خویش تبدیل می‌شود و به عنوان نماینده هم‌نوعان خویش، به شرح عواطف درونی خویش می‌پردازد؛ «اما این روش هنرمند رمانتیک را نباید دلیل خودستایی او و فرار از بشریت دانست.» (نوری کوتنایی، ۱۳۸۴: ۱۳۵) این گونه شعری، با الهام از آثار تروبادورها (افرادی که در اروپای قرون وسطی در محدوده کشورهای فرانسه، آلمان و ایتالیا، خود شعر می‌سرودند و خود تغنی می‌نمودند. اشعار تروبادورها بوی حماسه و عشق می‌داد)، شعری ذهنی و شخصی است زیرا شاعر عملاً از عشق «خود» سخن به میان می‌آورد و در مورد آن بحث می‌کند (ROGER & PAYEN, 1969 : 33).

آراگون قصد دارد تا فارغ از هرگونه هیاهو بتواند آزادانه احساس خود را با فریادزدن و مشت‌کوبیدن بر دیوارها بیان کند. او به‌عنوان قهرمان خویشتن، خواهان آن است تا در هر رؤیایی فرو رود و هر خاطره دلپذیری را به یاد آورد. هدف نهایی شاعر، پیروزی روح و اندیشه بر هرگونه محدودیت و تعلقات مادی است: «وقتی نتوانم بیدار بمانم یا بخوابم/ و نتوانم بر دیوارها بکوبم/ وقتی نتوانم خویشتن خویش باشم/ تا بیندیشم/ تا به رؤیایی فرو شوم یا خاطره‌ای را به یاد آرم.../ باید که پایان‌پذیرد/ باید که سرانجام انسان بر حیوان پیروز شود/ باید که روح همواره با چشمانش باقی بماند/ و فریاد بر جهد/ من موضوعی از نیکبختی باقی خواهم ماند...» (آراگون، ۱۳۹۳: ۱۹۷-۱۹۶)

شاعر به‌عنوان قهرمان زندگی خود، مدعی است که با کمال جسارت تمام صفحات زندگی و اشعارش را پاره کرده است و در آینه هستی، چهره خود را محو نموده و با محو آثارش کوچک‌ترین خاطره‌ای از خود به یادگار نگذاشته است:

من زندگی‌ام را پاره کرده‌ام و شعرم را/ دیرگاه، دیرگاه خواهند گفت که بوده‌ام من/ پاره کرده‌ام صفحه‌ها و صفحه‌ها را/ در آینه درهم شکسته‌ام چهره‌ام را/ آفتاب دیگر مرا به جای نمی‌آرد/ کتابم را و خاطره‌ام را پاره کرده‌ام/ در اندرون شان لحظه‌های تیره بسیاری نهفته بود. (آراگون، ۱۳۹۳: ۱۹۲-۱۹۱)

شاعر با ابراز احساسات شخصی بر آن است تا به هدف مطلوب خود دست یابد؛ زیرا «غایت رمانتیک‌ها، جهانی بود که در آن مردمان بتوانند به معنای واقعی کلمه زندگی کنند. آنان از اهمیت «خویشتن» یا «خود» سخن می‌گفتند و از این نظر خودپرست بودند.» (لوکاج، ۱۳۹۵: ۹)؛ هم‌ا‌زین رو، جوهره و شاکله شعر آراگون، شرح وقایع زندگی فردی، مربوط به «خویشتن» نویسنده است. (APEL-MULLER, 1991: 49)

«من» وجود شاملو، خسته، شکسته و دل‌بسته است و احساس می‌کند که باید فریاد در گلو شکسته خود را آزادی بخشد و خود را از این همه سرگردانی و حیرانی رها کند:

خسته / شکسته / و دل‌بسته / من هستم / من هستم / من هستم / از این فریاد / تا آن فریاد / سکوتی نشسته است / لب‌بسته در دره‌های سکوت / سرگردانم / من می‌دانم / من می‌دانم / من می‌دانم / جنبش شاخه‌ای / از جنگلی خیر می‌دهد / و رقص لرزان شمعی ناتوان / از سنگینی پابرجای هزاران جار خاموش / در خاموشی نشسته‌ام / خسته‌ام / درهم شکسته‌ام / من / دل‌بسته‌ام. (شاملو، ۱۳۸۲: ۳۵۵-۳۵۴)

شاعر از «من» سخن می‌گوید و احساسات خود را فارغ از احساسات جهانی در نظر می‌گیرد و وقتی با خویشتن یگانه و از دیگران بیگانه می‌شود، در خلوت خود می‌رنجد؛ زیرا در احساس رنج، لذت، درد و مرگ، هیچ‌وجه اشتراکی با مردم پیرامون خود نمی‌یابد:

از رنجی خسته‌ام که از آن من نیست / برخاک نشسته‌ام که از آن من نیست / با نامی زیسته‌ام که از آن من نیست / از دودی گریسته‌ام که از آن من نیست / از لذتی جان‌گرفته‌ام که از آن من نیست / به مرگی جان می‌سپارم که از آن من نیست. (شاملو، ۱۳۸۲: ۳۴۷)

۳. نتیجه‌گیری

تحلیل نمونه‌های شعری، نشان از گونه‌ای هماهنگی و همگونی در شعر دو شاعر دارد؛ هر دو شاعر با بهره‌گیری از عنصر خیال، جلوه‌هایی رازگونه از رمانتیسم را برای مخاطبان خود به تصویر کشیده‌اند؛ این دو با استفاده از نیروی وقاد تخیل به دوران خوش کودکی روی آورده‌اند و با تلفیق فضای احساس و خیال، خاطرات روح‌بخش کودکی را برای مخاطبان خود زنده می‌کنند؛ هیجان و احساس موجود در آثار هر دو شاعر، بیشتر از گونه رنج و خشم و دردی شدید است که خود از محیط ناگوار پیرامونی و اوضاع نابسامان کشور دلالت دارد. آراگون شاهد اشغال وطن و کشته‌شدن مردم بی‌گناه فرانسوی است و درد عمیق خود را از دیدن صحنه‌های فجیع و خشونت‌آمیز ابراز می‌کند. شاملو نیز در بیان

فقر، محرومیت‌ها، آوارگی‌ها و جهل مردم روزگار خود، بی‌پرده و آشکارا سخن می‌گوید و اشعار خود را کورسوی امیدی برای انعکاس بغض فروخته انسان‌های ستم‌دیده و فریادخواهی از انسان‌ها می‌داند؛ در نمودبخشی به مقوله عشق، هر دو شاعر، همسر-معشوق خود را ملکه‌ای زیبا و به کمال می‌دانند که مایه آرامش شاعران و رفع اندوه و ملال آنان بوده است. لویی آراگون بعد از ازدواج با همسرش السا، بیشتر اشعار خود را خطاب به همسرش و به نام او سروده است. شاملو نیز بعد از ازدواج با همسرش آیدا، عشق او را درون مایه اصلی بسیاری از اشعار عاشقانه خود نموده و عنوان دو مجموعه از اشعار خود را از نام او برگرفته است؛ آرمان‌شهری و مرگ‌اندیشی (Dethwish) از جمله مقوله‌های پارادوکسیکال در شعر این دو تن است: آراگون و شاملو هر دو به خاطر از دست رفتن ارزش‌های اصیل انسانی دریغ و افسوس می‌خورند و در پی آرمان‌شهری برای دستیابی به آرزوها و رؤیاهای خویش هستند اما درنهایت، هر دو مرگ را مایه آرامش می‌دانند. هر دو شاعر با جزئی‌نگری و دقت در پدیده‌های طبیعت، سعی می‌کنند تا با بهره‌گیری از صورخیال و تشخیص، احساس‌ها و عواطف خود را در قالب ترسیم پدیده‌های طبیعی برای مخاطبان خود به تصویر بکشند؛ در مبحث فردگرایی، هر دو شاعر خود را به‌عنوان قهرمان اشعار خویش در نظرمی‌گیرند و با کمال جسارت، فارغ از هرگونه محدودیت اندوه و احساس خود را بیان می‌کنند.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- آذر، امیراسماعیل. (۱۳۸۷). *ادبیات ایران در ادبیات جهان*. چاپ اول. تهران: سخن.
- آراگون، لویی. (۱۳۹۴). *السا در آینه*. ترجمه ملیحه صمدی. چاپ اول. تهران: آویسا.
- آراگون، لویی. (۱۳۹۳). *چشم‌های الزا*. ترجمه جوادفرید. چاپ اول. تهران: نگاه.
- آزاد، پیمان. (۱۳۹۱). *در حسرت پرواز*. چاپ پنجم. تهران: ذهن آویز.
- اسماعیلی، سهیلا و مرادی، حمید. (۱۳۹۰). «سیمای زن ایده آل از دیدگاه لویی آراگون در مجموعه رمان‌های دنیای واقعی». *فصل‌نامه زبان و ادب فارسی*. دوره ۳، شماره ۷، صص ۷۲-۵۵.
- باباچاهی، علی. (۱۳۸۴). *عاشقانه‌ترین‌ها*. چاپ اول. تهران: ثالث.
- باقی‌نژاد، عباس. (۱۳۸۹). *خیره در تصویر خود: تعزیل رمانتیسیم نوستالژی و شعر نادر نادرپور*. چاپ اول. ارومیه: دانشگاه آزاد اسلامی.
- باوره، موریس. (۱۳۹۵). «تخیل رمانتیک». ترجمه فرحیدشیرازیان. در: *مجموعه مقالات رمانتیسیم*. چاپ چهارم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

- برارپور، پروانه. (۱۳۸۶). *جلوه‌های معشوق در ادبیات معاصر*. چاپ اول. تهران: علم.
- برلین، آیزایا. (۱۳۹۴). *ریشه‌های رمانتیسم*. ترجمه عبدالله کوثری. چاپ پنجم. تهران: ماهی.
- پاشایی، ع. (۱۳۸۲). *نام همه شعرهای تو (زندگی و شعر احمد شاملو)*. جلد اول. چاپ دوم. تهران: ثالث.
- پاینده، حسین. (۱۳۹۵). «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسم». در: *مجموعه مقالات رمانتیسم*. چاپ چهارم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- پرستلی، جان بویتن. (۱۳۹۱). *سیری در ادبیات غرب*. ترجمه ابراهیم یونسی. چاپ پنجم. تهران: امیرکبیر.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۰). *سفر در ۴۰*. چاپ چهارم. تهران: سخن.
- تراویک، باکتر. (۱۳۹۰). *تاریخ ادبیات جهان*. ترجمه عربعلی رضایی. تهران: فرزانه روز.
- ثروت، منصور. (۱۳۸۵). *آشنایی با مکتب‌های ادبی*. تهران: سخن.
- جعفری جزئی، مسعود. (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسم در اروپا*. چاپ اول. تهران: مرکز.
- جعفری، مسعود. (۱۳۸۶). *سیر رمانتیسم در ایران*. چاپ اول. تهران: مرکز.
- حدیدی، جواد. (۱۳۹۴). *از سعدی تا آراگون*. چاپ چهارم. تهران: مرکز نشر دانشگاهی.
- حسینی، مریم. (۱۳۹۶). *ریشه‌های زن‌سنجی در ادبیات کلاسیک فارسی*. تهران: چشمه.
- خانلری، زهرا. (۱۳۷۵). *فرهنگ ادبیات جهان*. چاپ اول. تهران: خوارزمی.
- خزائل، حسن. (۱۳۸۶). *فرهنگ ادبیات جهان*. ج ۶. ج اول. چاپ دوم. تهران: کلبه.
- خواجات، بهزاد. (۱۳۹۱). *رمانتیسیسم ایرانی*. چاپ اول. تهران: بامدادنو.
- داد، سیما. (۱۳۸۳). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*. چاپ دوم. تهران: مروارید.
- دست‌غیب، عبدالعلی. (۱۳۷۳). *نقد آثار شاملو*. چاپ پنجم. تهران: آروین.
- ذوالفقارخانی، مسلم. (۱۳۹۳). *مکتب رمانتیسم با برگزیده‌ای از برترین اشعار رمانتیسم انگلستان*. چاپ اول. مشهد: آهنگ قلم.
- زرشناس، شهریار. (۱۳۸۶). *روی کردها و مکتب‌های ادبی*. ج اول. تهران: سازمان انتشارات پژوهشگاه فرهنگ و اندیشه اسلامی.
- زرقانی، سیدمهدی. (۱۳۸۷). *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*. چاپ سوم. تهران: نشر ثالث.
- سعدی، مصلح بن عبدالله. (۱۳۹۴). *گلستان سعدی*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، چاپ هشتم، تهران: خوارزمی.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۷۱). *مکتب‌های ادبی*. چاپ دهم. ج اول. تهران: نگاه.
- سه‌یر، رابرت و میشل، لویی. (۱۳۹۵). «رمانتیسم و تفکر اجتماعی». ترجمه یوسف ابادری.
- در: *مجموعه مقالات رمانتیسم*. چاپ چهارم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- شاملو، احمد. (۱۳۸۲). *مجموعه آثار دفتر یکم: شعرها*. تهران: نگاه.

- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۳). *مکتب‌های ادبی*. چاپ پنجم. تهران: قطره.
- عرب بافرانی، علی‌رضا (۱۳۸۹). «بررسی ماهیت و مفهوم درد و رنج در اشعار احمد شاملو (من زنده‌ام به رنج)». *مطالعات و تحقیقات ادبی*. ۴ (۵): صص ۱۳۵-۱۵۳.
- عطار نیشابوری (۱۳۸۸). *منطق الطیر*. تصحیح محمد رضا شفیعی کدکنی. تهران: انتشارات سخن.
- فورست، لیلیان. (۱۳۹۲). *رمانتیسیم*. ترجمه مسعود جعفری. چاپ ششم. تهران: مرکز.
- کروشان، حسن. (۱۳۸۴). *موسیقی شعر شاملویی*. چاپ اول. مشهد: سخن گستر.
- کهنمویی پور، ژاله. (۱۳۸۱). «سفر و پندارهای قالبی درباره شرق در آثار رمانتیک فرانسه». *پژوهش زبان‌های خارجی*. ش ۱۲، صص ۱۵۷-۱۶۸.
- لوکاج، گئورگ. (۱۳۹۵). «در باب فلسفه رمانتیک زندگی». ترجمه مراد فرهادپور. در *مجموعه مقالات رمانتیسیم*. چاپ چهارم. تهران: سازمان چاپ و انتشارات.
- معتمدی، غلامحسین. (۱۳۷۲). *انسان و مرگ، در آمدی بر مرگ‌شناسی*. تهران: مرکز.
- ولک، رنه. (۱۳۷۷). *رمانتیسیسم در تاریخ ادبی*. ترجمه مجتبی عبدالله نژاد. مشهد: محقق.

ب. منابع فرانسوی

- APEL-MULLER, Michel. (1991). *Elsa dans le texte, Europe, Aragon poète*. n° 745. Paris: Europe & Messidor.
- BARBARANT, Olivier. (1997). *Aragon: la mémoire et l'excès*. Paris: Edition Champ Vallon.
- BISMUTH, Hervé. (2004). *Aragon, le fou d'elsa: un poème à thèses*. Paris: ENS édition.
- CRÉCY (de) Marie-Claude. (1997). *Vocabulaire de la littérature du Moyen Âge*. Paris: éditions Minerve.
- ROGER, Jacques et PAYEN, Jean-Charles. (1969). *Histoire de la littérature française*. vol. 23-24. t. I Paris: Armand Colin.

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

**An Analytical and Comparative Study of Literary Return in
Iran and the European Neoclassicism School***

Aram Rahimian¹, Ghodratullah Taheri²

1. Introduction

There are different opinions about the time in which the idea of Iranian Literary Return movement has emerged. Safaei states that "this great literary movement" raised before the time of Qajar, that is, the time of Karim Khan Zand, and he believes that it aroused in Isfahan Literary Association. (See: Safaei, n.d., p. 2). Some, such as Shamisa and Arianpour, consider it to be initiated at the end of the Afshari period. While others, such as Shams Langroudi and Zarrinkoob, mention that the emergence of the idea of return originates in the Safavid period. Some researchers and scholars refer to it by different expressions, such as the school of return (Langroudi, 1996, p. 76), Resurrection or Literary Return (Bahar, 2009, p. 311), Literary Renaissance (Ripka, 2016, p. 551), the New Movement (Rezazadeh Shafaq, 1962, p. 377), and it is interpreted as the great literary movement (Safaei, Bitā: 2). In contrast, another group have a negative view toward and disagree with the return flow, and introduce it as a mere emulator movement which has no originality and causes literary decadence. "Such poets are indeed caricatures of poets lived in the fifth and sixth centuries AH" (Shafiee Kadkani, 2016, p.

*Date received: 05/11/2019

Date accepted: 05/12/2020

1. **Corresponding author:** Ph.D Student of Persian Language and Literature, University of Shahid Beheshti, Iran. Email: s_rahimian91@yahoo.com (~~Corresponding author~~)
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Letters and Humanities, University of Shahid Beheshti, Iran. Email: ghodrat66@yahoo.com

20). According to some researchers, Isfahan is the origin of literary poetry, and Mushtaq Isfahani and his followers are considered as those members of the Moshtaq Association who pioneered returning to the classic style of masters. However, it is obvious that the movement of returning to the style of those poets following Khorasani and Iraqi were not only the outcome of Isfahan poets' will, but there were other poets who experienced writing poems in the classic style before the members of the Mushtaq Association initiate it. Some poets who followed the Literary Return turned to writing ode poems in Khorasani style, for example, Saba, Qaani, Soroush, and Sheibani are among those poets. Poets such as Mujamar Esfahani, Foroughi Bastami, and Neshat Esfahani turned to the lyricism of the Iraqi style. Some of the poets of the return period, especially those of the first phase, were also under the influence of the Indian poets. (cf. Khatami, 1995, p. 306)

In some way, one can consider neoclassicism as the school of return in Europe, with a glance at the artistic and literary traditions of ancient Greece and Rome in European literature. This literary school emerged as a result of the Renaissance cultural and social flourish and the creation of the humanism idea, which are considered as the most important achievements of the Renaissance. The initial signs of the school of neoclassicism were found in Italy in the fourteenth century AD. Three prominent Italian authors, Dante, Petrarca, and Boccaccio, took consideration of the ancient Greek literature, on some grounds, however, this movement failed to continue flourishing there. Some reasons for the failure of neoclassicism extension in Italy include issues such as the lack of literary centers and coteries and the lack of theoretical foundation, occupation of this country by Spain (which has more medieval civilization), and rising of the inquisition by governors, weak economic status and subsequent production of literary and artistic works in pursue of material objectives and less attention to the aesthetic principles for producing works. On the other hand, in France, especially from 1643 to 1715 AD, "due to the well-established tradition of neoclassicism in this country and the absolute political superiority of France in Europe" it flourished and reached its highest evolution point, resulting in ~~release of~~ brilliant works. ~~Broadly~~ The extension of this school in France and the creation of prominent literary and theoretical masterpieces in this country led to the study of French classicism or neoclassicism to be considered as studying European neoclassicism. The school then extended

from France to England, Germany, and other European countries. The neoclassicist poets and scholars believed that "the ancient times in Greece and Rome were prosperous, successful, and very accomplished, additionally they claimed "our time, after thousand years of barbarism, is triumphant, civilized and accomplished, thereby we are the most truly descendants and the rightful heirs of the classical era"(Priestley, 1977, p. 64). Thus, they sought to extract the rules and principles included in those kinds of literature via examining the outstanding classical works of Greece and Rome and tried to introduce it as a guidance for neoclassical authors and poets. Boileau is one of the first theorists who provided the theoretical foundations of this school through publishing *The art of poetry*. The school of neoclassicism has its own rules and principles that the principle of following intellect might be considered as the most important components. While there are different opinions about those neoclassical works following intellect. Shamisa interprets the rationalism of this school as good sense or common sense that its rules are commonly accepted (cf. Shamisa, 2011, p. 47). Milene is one of those authors who generally considers the neoclassicism era as a period in which rationalism predominates over emotions, he believes that neoclassical scholars such as the Greeks have the opinion that emotions disturb the balance of the social system and human relations, by contrast, intellect stabilizes them. (cf. Millen, 2017, p. 246 -247). Accordingly, some criticized this principle and conceived it in opposition to the spirit of literature and literary works, which provide the necessary atmosphere for flourishing mental feelings. In contrast, Wellek rejects critics and states that "so far any reliable critics have believed that artistic expressions are limited to a process of self-conscious reason. Some elements such as the genius, inspiration, and passion of the poets are inseparable parts of the art of poetry in the Renaissance period. These critics believed in the rational theory of poetry, but they didn't assume poetry as being completely a rational subject. They, however, didn't consider poetry as an unconscious process. Indeed, in their view, imagination needs reason as a guiding and a deterrent factor" (Wellek, 1994, p. 50-51). Another group of researchers have rejected the claim of mere rationalism of this period and believe that although the 17th century is the age of attention and even faith in the intellect, it is also a period that compromises with the mood of analysis, and notice to the emotions and passion (cf. Seyed Hosseini, 2015, pp. 105 - 106; Nazari, 2011, pp. 21 -23). Another feature of neoclassical works is holism. The aim of these works is to

discover and represent a typical human being, not an extensional human being; thereby, all fields from ethics to education and politics, go along with holism. Other components of neoclassical works are the imitation of nature, or according to Shamisa, description of characteristics of human beings, the principle of being moral and instructive, perspicuity and brevity, representation of the truth, the rule of three unities, that is, "unity of time, unity of place, and unity of subject". Writers including Racine, Moliere, Ben Jonson, Dryden, Pope, Lessing, and Alfieri are prominent neoclassical authors. ~~especially a symbolic expression of the myth of creation.~~

2. Methodology

The Literary Return Movement in Iran is analogous to the school of neoclassicism in Europe with respect to their nature in referring to the great works of the brilliant literary periods. However, the former did not achieve success as great as the latter, which was so successful in the evolving process of European literature by using the works of classic masters. This paper aims to study and examine the contexts and conditions which caused the formation of the two aforementioned literary movements through a comparative approach. In this way, we contrast them to identify the reasons leading to their success or failure in the direction of literary evolution and renaissance.

3. Discussion

According to the poets of the Return Movement, the decline of Persian poetry happened in the Safavid era, in their view, it was true especially about the second and third generation of Indian style poets, who had decreased the Persian poetry to raillery, imagery enigmas, and production of precious contents. They sought to free Persian poetry from this platitude and finally found the solution to return to the classic style. However, returning to classic style, and modeling classic Persian poetry developed in a way that neither created persistent and outstanding literary, nor developed new schools and literary movements. Eventually, it remained a mere imitation of old

filatures. It seems that the poets of the return movement were only able to understand the crisis, but they failed to provide a true and effective solution. As a result, the crisis of mere imitation of the classic works, without any consideration to the efficiency of this modeling for the literature of that time aggravated the crisis of degeneracy and platitude of the poetry in the Safavid period. The main goal of the poets of this period was to bring back the original identity of Persian poetry that existed prior to the Indian style and to prevent the growing trend of poetry language towards platitude. The return movement, however, was not only limited to the language, but it made a return to the 4th and 5th centuries AH in terms of time and thoughts. In order to make their poetry more similar to the poems of the Qaznavi and Saljuqi periods, these poets tried to get distance from the prevalent language of the day, as well as the issues of that time, so they included the thoughts of imitated periods in their poems. The mere imitation of the poems and poetic contents of classic poets is sometimes so monotonous that even the poets of the return movement themselves acknowledge it. On the contrary, the writers of the neoclassical school of Europe have taken the approach of returning to the impressive works of classic poets.

However, taking consideration to the principle of return in this school is accompanied with an effort to identify and establish the theoretical foundation and innovation, even it leads to new literary movements. Fundamentally, this school writers' goal is not referring to the past works, but they consider it as a strategy. In fact, they seek to see the present situation in the past and evolve it. The neoclassical authors do not limit and confine themselves to prevalent thoughts of the classical period, rather they try to make their works correspond to the ideas of their own time. Accordingly, many works of neoclassicism, Greek epics and myths have been revived in a way that reflect the issues and events of 17th and 18th century in Europe. "One might be fond of the past without cutting their feelings with present. A

strong awareness of the past could strengthen the present." (Dilthey, 2015, p. 58)

4. Conclusion

Examining the produced works in Iranian Literary Return period reveals that the idea of Iranian poets of the Literary Return Movement that the traditional style is able to free Persian poetry from the decline of Safavi poetry did not succeed. The efforts of these poets were useful in decreasing some unfavorable elements of the Indian style, but it did not result in a favored evolving trend in Persian literature. Thereby, they created poems without originality and disproportionate to the requirements of their new period. Such failure originates from the lack of strong epistemological support and the decline of thinking that had bothered Iranian society since previous times due to the political and social turbulence. On the other hand, neoclassicist authors, due to their appropriate cultural condition, the systematic structure of thinking, and the integration and cohesion of all cultural and social entities, took steps towards evolution and eventually achieved independence in their style. Their works did not remain only as mere imitations, but by establishing a strong theoretical foundation, they created outstanding examples of poems in line with the relevant aspirations and plans of the Renaissance, which were in accordance with the principle of humanism and the spirit of their time. In fact, neoclassicism emerged in Europe in the 16th century. Contrary to the Iranian Return Movement, it resulted in a new and dynamic literary movement and even played a role as an intermediary loop for subsequent schools including romanticism.

Keywords: Literary return, Neoclassicism, Literary decline, Renaissance

References [In Persian]:

- Arainpour, Y. (1993). *From Saba to Nima* (5th ed.). Tehran: Zavar.
- Bahar, M. T. (2009). *Stylism: The history of Persian prose evolution* (10th ed.). Tehran: Zavar.
- Dilthey, W. (2015). *Poem and experience* (1st ed., M. Sanei Dareh Bidi, Trans.). Tehran: Qoqnous.
- Friedrich, W. P., & Mellon, D. H. (2009). *Outlook of Western comparative literature* (1st ed., N. Parvini, Trans.). Tehran: Sokhan.
- Hosseini, M. (2017). *World literary schools* (1st ed.). Tehran: Fatemi.
- Khatami, A. (1995). *A study of prose and the order of the literary return period* (1st ed.). Tehran: Paya Cultural and Publishing Institute.
- Milne, I. (2017). *Literary movements* (1st ed., M. T. Faramarzi, Trans.). Tehran: Kavosh Pardaz.
- Nazari, Z. (2011). A prelude to literary approaches and schools, *Monthly Journal of literature*, 170- 171, 21-23.
- Parham, S. (1981). *Realism and anti-realism in literature* (6th ed.). Tehran: Agah.
- Parsanasab, M. (2011). *Sociology of Persian literature from the beginning to 1978* (2nd ed.). Tehran: Samt.
- Priestley, J. B. (1977). *A look at Western literature* (2nd ed., I. Younesi, Trans.). Tehran: Sepehr Printing House.
- Rezazadeh Shafaq, S. (2018). *History of Iranian literature for high schools*. Tehran: Amirkabir.
- Safa, Z. A. (2000). *History of Iranian literature* (2nd ed., Summarized by M. Torabi). Tehran: Ferdows.
- Safaei, I. (n.d.). *Iranian literary movement in the Qajar era* (2nd ed.). Tehran: Ibn Sina Bookstore Publications.
- Secertan, D. (2001). *Classicism* (2nd ed., H. Afshar, Trans.). Tehran: Markaz.
- Sepahbodi, I. (1950). *History of French literature* (1st ed.). Tehran: Tehran University.
- Servat, M. (2011). *Familiarity with literary schools* (3rd ed.). Tehran: Elm.
- Seyed Hosseini, R. (2015). *Literary schools* (20th ed.). Tehran: Negah.
- Shafiee Kadkani, M. R. (2016). *Persian poetry periods* (1st ed.). Tehran: Sokhan.
- Shamisa, S. (2002). *Stylistics of poetry* (1st ed.). Tehran: Ferdows.

- Shamisa, S. (2011). *Literary school* (12st ed.). Tehran: Qatreh
- Shams Langroudi, M. T. (1997). *School of return*. Tehran: Markaz.
- Shaygan, D. (1999). *Asia against the West* (3rd ed.). Tehran: Amirkabir.
- Tabatabai, S. J. (2004). *The decline of political thought in Iran* (1st ed.). Tehran: Kavir.
- Vahida, F. (2015). *Sociology in Persian literature* (1st ed.). Tehran: Samt.
- Wellek, R. (1994). *New criticism history* (S. Arbab Shirani, Trans.). Tehran: Niloufar.
- Zarrinkoob, A. H. (1996). *From Iran's literary past* (1st ed.). Tehran: Al-Huda.
- Zarrinkoob, A. H. (2005). *A journey in Persian poetry* (1st ed.). Tehran: Sokhan.
- Zarshenas, Sh. (1993). Neoclassicism and its features. *Fictional Literature*, 69, 21-22.

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بررسی تحلیلی و تطبیقی بازگشت ادبی ایران و مکتب نئوکلاسیسیم اروپا*

آرام رحیمیان (نویسنده مسئول)^۱

قدرت الله طاهری^۲

چکیده

محور اصلی این پژوهش، بحث بازگشت ادبی ایران و مقایسه آن با مکتب نئوکلاسیسیم (Neoclassicism) اروپاست. تتبع شاعران ایرانی از شیوه شاعران سبک خراسانی و عراقی که از نیمه دوم سده دوازدهم آغاز شد و تا اوائل سده چهاردهم ادامه یافت، بازگشت ادبی نام گذاری شد. نئوکلاسیسیم نیز نوعی رویکرد در تاریخ ادب اروپاست که ادیبان تحت تأثیر آثار فاخر کلاسیک یونان و روم به خلق آثار می پردازند. نخستین نشانه های نئوکلاسیسیم در ایتالیا (۱۴م) دیده شد؛ اما دوران نضج آن در فرانسه (۱۷م) است و تا سده هجدهم میلادی دوران اوج خود را سپری کرد. از آنجاکه هر دو جنبش ادبی به نوعی بازگشت به گذشته است، برآنیم به این پرسش پاسخ دهیم که چرا بازگشت ادبی ایران به ایجاد سبکی نو مانند مکتب نئوکلاسیسیم منجر نشد. با بررسی های صورت گرفته در نمونه های شعری بازگشت ادبی و نئوکلاسیک درمی یابیم از عوامل مهم در موفقیت یا عدم موفقیت دو جنبش مذکور در نوزایی و خلق آثار متفاوت نسبت به آثار گذشته، تفاوت در موقعیت فکری، فرهنگی و اجتماعی است. شاعران بازگشت ادبی ایران به دلیل فقدان پشتوانه معرفت شناسانه قوی، زوال اندیشه فلسفی، نبود مراکز ادبی جهت دهنده و رعب و وحشت در برابر هجوم تمدن غرب در نسل پایانی این شاعران در تحول و نوزایی شعر به موفقیت

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۷/۱۴

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

(DOI): 10.22103/jcl.2021.14811.2942

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران. ایمیل:

s_rahimian91@yahoo.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید بهشتی، تهران، ایران.

ایمیل: ghodrat66@yahoo.com

چشمگیری نائل نشدند، اما نویسندگان دوره نئو کلاسیک با بهره‌مندی از ساختار نظام اندیشه‌مند و تغییر در تمام نهادهای مرتبط فرهنگی و اجتماعی به استقلال سبک و نوزایی دست یافتند.

واژه‌های کلیدی: بازگشت ادبی، نئو کلاسیسیسم، انحطاط ادبی، نوزایی

۱. مقدمه

در باره زمان پیدایش اندیشه بازگشت ادبی ایران آرا متفاوت است. صفایی طرح «این نهضت بزرگ ادبی» را پیشتر از زمان قاجار، یعنی زمان کریم‌خان زند، در انجمن ادبی اصفهان می‌داند (ر.ک: صفائی، بی تا: ۲). عده‌ای همچون شمیسا و آراین‌پور آغاز آن را اواخر دوره افشاریه می‌دانند: «جنبش بازگشت نیمه دوم سده دوازدهم یعنی از اواخر دوره افشاریه پدیدار شد و در عهد کریم‌خان توسعه یافت اما رواج اصلی و اشاعه کامل آن از زمان فتحعلی شاه قاجار به بعد است» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۰۶)؛ «در نیمه دوم سده دوازدهم - اواخر دوره افشارها و کمی پیش از آنکه فتحعلی شاه گویندگان و سخنوران را در دربار باشکوه خود گردآورد. ذهن مردم از سبک متکلف دوره مغول و تیموریان و عبارت‌پردازی‌ها و نکته‌سنجی‌های سبک هندی آزرده و ملول گردید و نهضت نسبتاً مهمی در شعر فارسی آغاز شد.» (آراین‌پور، ۱۳۷۲: ۱۳).

گروهی دیگر همچون شمس لنگرودی و زرین کوب آغاز اندیشه بازگشت را دوره صفویه می‌دانند. بازگشت ادبی ایران تحت تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و نارضایتی شاعران از شیوه شاعران سبک هندی ایران به وجود آمد و منتقدان و محققان ادبی درباره آن دیدگاه‌های مختلفی دارند. عده‌ای از محققان و ادیبان از آن به عنوان مکتب بازگشت (لنگرودی، ۱۳۷۵: ۷۶)، رستاخیز یا بازگشت ادبی (بهار، ۱۳۸۸: ۳۱۱)، رنسانس ادبی «ریپکا، ۱۳۹۵: ۵۵۱»، نهضت نوین «رضازاده شفق، ۱۳۴۱: ۳۷۷» و نهضت بزرگ ادبی (صفائی، بی تا: ۲) تعبیر نموده‌اند. در مقابل گروهی دیگر دیدگاهی منفی و مخالف نسبت به جریان بازگشت دارند و آن را جریانی بدون اصالت، مقلد صرف و سبب انحطاط ادبی معرفی می‌کنند. «این شاعران درحقیقت کاریکاتور شعرای سده پنجم و ششم هجری‌اند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۹۵: ۲۰). «حقیقت این است که مکتب بازگشت اصولی نداشت و اصل اصولشان تقلید از روش شاعران برجسته سبک‌های قدیم بود» (شمس لنگرودی، ۱۳۷۶: ۷۶). برخی از محققان، اصفهان را خاستگاه شعر بازگشت و مشتاق اصفهانی و پیروانش در انجمن مشتاق را پیشگام بازگشت به سبک قدما می‌دانند. «شروع این نهضت در اواخر سده دوازدهم هجری و عمده مرکز آن اصفهان بود و از اولین طرفداران آن

سخن‌گوییانی مثل سیدمحمد شعله و میرسیدعلی مشتاق، ... و امثال اینان بودند.» (رضازاده شفق، ۱۳۴۱: ۳۷۷)

اما محقق است که جریان بازگشت به شیوه شاعران سبک خراسانی و عراقی به یک‌باره و تنها محصول اراده شاعران اصفهان نبوده بلکه پیش از اعضای انجمن مشتاق، شاعران دیگری نیز در سرودن شعر به سبک قدما طبع آزمایی نمودند.

فکر بازگشت بدون شک در عصر صفویه بی سابقه نبود و آن را به هیچ وجه خلق الساعه و تنها مولود خواست و اراده امثال مشتاق و آذر و هاتف و صباحی نباید پنداشت. در دوره رواج سبک هندی و غلبه طرز وقوع، لاقل در قصیده و مثنوی در نزد علما و حکمایی چون میرفندرسکی و میرداماد، که از طریق مطالعه دیوان‌ها و ممارست در اسلوب قدما با طرز قصیده و مثنوی آشنایی حاصل می‌کردند، مورد تقلید و تتبع بود و کسانی مانند امیدی رازی و حکیم شفایی هم که به حکم مایه علمی خویش امکان تتبع در آثار قدما را داشتند، گه‌گاه بر سیل تفنن در پیروی از اسلوب قدما اهتمام می‌کردند. (زرین کوب، ۱۳۷۵: ۴۵۹)

مشهورترین شاعران این نهضت ادبی عبارت‌اند از: میرسیدعلی مشتاق، آذر بیگدلی، سروش اصفهانی، قآنی یغمای جندقی، صبای کاشانی، فروغی بسطامی، مجمر اصفهانی و فتح‌الله‌خان شیبانی. عده‌ای از این شاعران به قصیده‌سرایی سبک خراسانی روی آوردند که از جمله آنها می‌توان از صبا، قآنی، سروش و شیبانی نام برد. شاعرانی چون مجمر اصفهانی، فروغی بسطامی و نشاط اصفهانی به غزل‌سرایی سبک عراقی روی آوردند. برخی از شاعران دوره بازگشت به‌ویژه شاعران دوره اول، از شاعران سبک هندی نیز تأثیر پذیرفته‌اند (ر.ک: خاتمی، ۱۳۷۴: ۳۰۶).

نئوکلاسیسیسم نیز به‌گونه‌ای مکتب بازگشت، با نگاهی به سنن هنری و ادبی یونان و روم باستان در ادب اروپاست. (ر.ک: سکران، ۱۳۸۰: ۵۲، سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۸۷، شمیسا، ۱۳۹۰: ۴۳) این مکتب ادبی در پی شکوفایی فرهنگی و اجتماعی رنسانس (Renaissance) و ایجاد تفکر اومانستی (Humanism)، که از مهم‌ترین دستاوردهای رنسانس است، به‌وجود آمد. «تمامی تأثیرات ویژه‌تر نهضت اومانستی بر ادبیات را می‌توان در پوشش یک عنوان واحد، نئوکلاسیسیسم نامید (فردریش و ملون، ۱۳۸۸: ۶۸).

نخستین نشانه‌های مکتب نئوکلاسیسیسم در سده چهاردهم میلادی در ایتالیا دیده شد. سه نویسنده مطرح ایتالیایی یعنی دانته (Dante)، پترارک (Petrarca) و بوکاچو (Boccaccio) به آثار کهن یونان توجه نشان دادند؛ اما بنا به دلایلی نتوانست در آنجا به رشد خود ادامه دهد. فقدان مراکز و محافل ادبی و عدم بنیان نظری، اشغال این کشور به‌وسیله اسپانیا که بیشتر دارای تمدن قرون وسطایی بود و اوج‌گیری تفتیش عقاید ازسوی حاکمان، اوضاع نابسامان اقتصادی و در پی آن خلق آثار ادبی و هنری با هدف

مادی و توجه کمتر به اصول زیبایی‌شناسانه در تولید آثار از جمله دلایل عدم رشد نئوکلاسیسیسم در ایتالیا می‌باشد (ر.ک: سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۱۱۶ - ۱۱۷)، اما در فرانسه به‌خصوص از سال ۱۶۴۳ تا ۱۷۱۵ میلادی، «به‌دلیل وجود سنت قدرتمند نئوکلاسیسیسم در این کشور و برتری سیاسی مطلق فرانسه در اروپا» دوران اوج و تکامل خود را سپری نمود و آثار درخشانی عرضه شد. گستردگی این مکتب در فرانسه و خلق شاهکارهای ادبی و نظری تأثیرگذار در این کشور سبب شد که مطالعه نئوکلاسیسیسم اروپا را همان مطالعه کلاسیسیسم یا نئوکلاسیسیسم فرانسه بدانند (ر.ک: سکران، ۱۳۸۰: ۱۶، فردریش و ملون، ۱۳۸۸: ۳۶۸). این مکتب سپس از فرانسه به انگلستان، آلمان و دیگر کشورهای اروپایی راه یافت.

شاعران و ادیبان نئوکلاسیسیسم معتقد بودند که «اعصار یونان و روم باستان کامیاب و موفق و بسیار مهذب بودند، عصر ما نیز پس از هزار سال بربریت، موفق و متمدن و مهذب است، لذا ما اخلاف صدق و وراث برحق اعصار کلاسیک، در منتهای خود هستیم» (پرستلی، ۲۵۳۶: ۶۴)؛ بنابراین درصدد برآمدند با بررسی آثار کلاسیک فاخر یونان و روم، قواعد و اصول این آثار را استخراج نمایند و آن را راهنمای نویسندگان و شاعران نئوکلاسیک قرار دهند. بوالو (Boileau) از نخستین نظریه‌پردازانی می‌باشد که با انتشار «هنر شعر» خود، مبانی نظری این مکتب را تدوین نمود (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۰: ۴۴-۴۵، سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۹۸-۹۹).

مکتب نئوکلاسیسیسم قواعد و اصولی دارد که اصل پیروی از عقل را می‌توان از مهم‌ترین مؤلفه‌های آن به‌شمار آورد. اما درباره پیروی آثار نئوکلاسیک از اصل عقل، آرا مختلف است. شمیسا عقل‌گرایی مدنظر این مکتب را به عقل سلیم یا خردجمعی «CommonSense» تعبیر می‌کند که احکام آن مورد قبول همگان می‌باشد (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۰: ۴۷). عده‌ای چون میلن (Milene) درکل دوره نئوکلاسیسیسم را دوره حکومت خردگرایی بر احساسات می‌داند و معتقد است ادبای نئوکلاسیک همچون یونانیان احساسات را موجب به‌هم‌زدن تعادل و عقل را موجب تثبیت نظام اجتماعی و روابط انسانی می‌دانستند (ر.ک: میلن، ۱۳۹۶: ۲۴۶-۲۴۷)؛ به همین دلیل این اصل مورد انتقاد قرار گرفت و آن را در منافات با روح ادبیات و آثار ادبی دیده‌اند که عرصه پر و بال دادن به احساسات و مطایبات ذهنی است. اما ولک (Wellek) در رد آرای منتقدان می‌گوید:

هیچ منتقد معتبری تاکنون بر این عقیده نبوده است که خود آفرینش هنری منحصر به فرایندی از عقل خودآگاه است. اصطلاحاتی چون نبوغ و الهام و شوریدگی شاعر از اجزای جدانشدنی رساله‌های هنر شاعری در رنسانس است. این منتقدان به نظریه‌ای معقول درباره

شعر معتقد بودند ولی نه به اینکه شعر کاملاً امری معقول است ولی البته به این هم عقیده نداشتند که شعر صرفاً عبارت است از فرایندی ناخودآگاه. آنها معتقد بودند تخیل به عقل در حکم راهنما و عامل بازدارنده نیازمند است. (ولک، ۱۳۷۳: ۵۰ - ۵۱).

برخی دیگر از پژوهشگران ادعای خردگرایی صرف را در این دوره رد کرده‌اند و معتقدند گرچه سده ۱۷ دوران توجه و حتی ایمان به عنصر خرد است، دوران سازش با روحیه تحلیل و توجه به شور و احساسات نیز می‌باشد (ر.ک: سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۱۰۵-۱۰۶، نظری، ۱۳۹۰: ۲۱-۲۳). از دیگر ویژگی‌های آثار نئوکلاسیک کلی‌نگری است. هدف این آثار کشف و نمایاندن انسان نوعی است نه انسان مصداقی؛ پس در تمامی حوزه‌ها چه اخلاق، چه آموزش و چه سیاست با کلی‌نگری همراه است. تقلید از طبیعت یا به تعبیر شمیسا محاکات سجایای عالی بشری، اصل اخلاقی و آموزنده‌بودن، وضوح و ایجاز، حقیقت‌نمایی، قانون سه وحدت «زمان، مکان، موضوع» از دیگر مؤلفه‌های آثار نئوکلاسیک است. از نویسندگان مطرح نئوکلاسیسیسم «در فرانسه: کورنی (Corneille)، راسین (Racine)، مولیر (Moliere) و ولتر (Voltaire) ...؛ در انگلستان بن‌جانسن (Ben Jonson)، درایدن (Dryden)، پوپ (Pope)؛ در آلمان: لسینگ (Lessing)، وینکلن (Winkelman)؛ در ایتالیا: آلفیری (Alfieri) و گلدونی (Goldoni)» را می‌توان نام برد (ر.ک: ثروت، ۱۳۹۰: ۳۳، شمیسا، ۱۳۹۰: ۴۵-۵۱، سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۹۹-۱۱۳، حسینی، ۱۳۹۶: ۳۳-۵۳).

۱-۱. شرح و بیان مسئله

بازگشت ادبی در ایران و مکتب نئوکلاسیسم در اروپا از لحاظ نوع ماهیت در رجوع به آثار فاخر دوره‌های درخشان ادبی شباهت بسیاری به هم دارند؛ با این حال، بازگشت ادبی در ایران نتوانست به موفقیتی که مکتب نئوکلاسیسم با بهره‌گیری از آثار قدما در روند تکامل سیر ادبی اروپا دست یافت، نائل شود. هدف از این پژوهش آن است که با رویکرد تطبیقی و به صورت توصیف و تحلیل به بررسی زمینه‌ها و شرایط شکل‌گیری این دو جریان ادبی پردازد و با مقایسه آنها به چرایی موفقیت یا عدم موفقیت این دو جریان در راستای سیر تکاملی و نوزایی ادبی دست یابد.

۱-۲. پیشینه پژوهش

بازگشت ادبی ایران بسیار مورد توجه پژوهشگران و محققان ایرانی است و تاکنون مقالات و کتاب‌های متعددی در این خصوص نوشته شده است. ملک‌الشعراى بهار از نخستین کسانی است که بازگشت ادبی را در مقالات منتشرشده خود در مجله ارمغان و در کتاب سبک‌شناسی مورد بررسی و تحلیل قرار داده است. پس از وی بسیاری از پژوهشگران و ادیبان از جمله ابراهیم صفایی در کتاب *نهضت ادبی ایران در عصر قاجار*؛

رضاده شفق در *تاریخ ادبیات ایران*؛ یحیی آراین‌پور در *از صبا تا نیما*؛ احمدخانی در پژوهش در *نظم و نثر دوره بازگشت*؛ عبدالحسین زرین‌کوب در *سیری در شعر فارسی*؛ شفیع کدکنی در *ادوار شعر فارسی*؛ شمس لنگرودی در *مکتب بازگشت* و سیروس شمیسا در *سبک‌شناسی شعر* به‌طور مستقل به بازگشت ادبی ایران پرداخته‌اند. مقالاتی چون «بازگشت ادبی سده دوازدهم» از حسن السادات ناصری؛ «بازگشت ادبی» از منوچهر قدسی؛ «نگاهی به چرایی بازگشت ادبی از منظر نظریه گفتمان فوکو» از خاتمی، امن‌خانی و علی مددی؛ «سبک بازگشت و شعر اصفهان در سده سیزدهم» از حسین مسجدی؛ «نقد و بررسی سبک‌شناسانه شعر دوره بازگشت» از غلامرضا مستعلی پارسا؛ «بازگشت ادبی و مختصات زبانی شعر آن دوره» از دزفولیان و شاملو؛ «جایگاه دوره بازگشت در سبک‌شناسی» از محمودعلی اصغری و «بررسی تطبیقی نهضت بازگشت ادبی با حرکت‌الاحیا» از سهیلا فرهنگی را می‌توان از جمله پژوهش‌هایی نام برد که نویسندگان آن اساس کار خود را بررسی بازگشت ادبی ایران از منظرهای گوناگون قرار داده‌اند.

مطالعه و بررسی مکاتب ادبی جهان از جمله مکتب نئوکلاسیسیسم اروپا نیز از سوی محققان ایرانی بسیار مورد استقبال واقع شده است. کتاب‌هایی چون *تاریخ ادبیات فرانسه عیسی سپهدی*؛ *مکتب‌های ادبی رضا سیدحسینی*؛ *آشنایی با مکتب‌های ادبی منصور ثروت*؛ *مکتب‌های ادبی سیروس شمیسا*؛ *پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی شهریار زرشناس*؛ *مکتب‌ها، سبک‌ها و جنبش‌های ادبی و هنری جهان تا پایان سده بیستم* نظام‌الدین نوری؛ *مکتب‌های ادبی جهان مریم حسینی* و مقالاتی چون مقاله «مکتب کلاسیک و نئوکلاسیسم» منصور ثروت؛ «بررسی و تحلیل کاربرد اصول نئوکلاسیسم در اشعار تقی رفعت» ابوالقاسم رادفر و لیلیا شادمانی؛ «مفهوم تجدد و رویکرد نئوکلاسیک در دیوان پروین اعتصامی» مریم مشرف؛ «پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی» زهرا نظری و «نئوکلاسیسم و ویژگی‌های آن» شهریار زرشناس، این جریان ادبی را مورد بررسی قرار داده‌اند. با وجود بسیاری از پژوهش‌های انجام گرفته درباره بازگشت ادبی ایران و مکتب نئوکلاسیسیسم اروپا از سوی پژوهشگران ایرانی تاکنون درباره مقایسه تطبیقی آنها با یکدیگر به صورت مستقل پژوهشی انجام نگرفته است؛ به جز سیروس شمیسا که در کتاب‌های *مکتب‌های ادبی و سبک‌شناسی شعر* به صورت گذرا و مجمل به مقایسه مکتب کلاسیسیسم غرب یا همان نئوکلاسیسیسم با بازگشت ادبی ایران پرداخته است (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۰: ۲۱-۴۴؛ شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۲۰).

۱-۳. ضرورت و اهمیت تحقیق

مکتب ادبی نئوکلاسیسیسم و بازگشت ادبی دو جریان مهم در سیر تاریخی مکاتب و جنبش‌های ادبی اروپا و ایران است که با وجود رویکرد یکسان به گذشته دستاورد متفاوتی

دارد. با توجه به اینکه تاکنون تحقیق مستقلی در خصوص عوامل مؤثر در ایجاد این تفاوت‌ها صورت نگرفته است لزوم پرداختن به این امر مهم جلوه می‌کند.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. بسترهای سیاسی و اجتماعی پیدایش اندیشه بازگشت ادبی در ایران

ایران پس از یورش مغول و اخلاف آن و همچنین در دوره تسلط تیموریان افزون‌بر اینکه از لحاظ سیاسی یکپارچگی و وحدت ملی خود را از دست داد، از لحاظ فرهنگی نیز «بر اثر تخریب مراکز علمی و فرهنگی، کشتار عالمان و دانشمندان و برانداختن خاندان‌های دوستدار دانش و فرهنگ و ...» (پارسانسب، ۱۳۹۰: ۱۳۰)، دغدغه تربیت و پرورش نسل نخبگان علمی و فرهنگی به ورطه فراموشی سپرده شد و بدین گونه دوره فترت سیاسی، اجتماعی و فرهنگی در تاریخ ایران رقم خورد. روی کار آمدن دولت صفوی با رهاوردهای مثبت این سلسله همچون ایجاد دولت، مذهب و فرهنگ فارسی مرکزی که تاکنون نیز تداوم داشته است، همراه بود. ایران در دوره صفویه به خصوص دوران حکومت شاه عباس دوران شکوه و شکوفایی خود را بار دیگر تجربه نمود و «به کامیابی‌هایی به‌ویژه در عرصه نظامی و سیاسی» نائل شد. به عقیده برخی از محققان «برتری یافتن شمشیرزنان بی‌فرهنگ سرخ کلاه و چیرگی عالمان قشری ظاهرین، دورانی جدید از تنزل فکری و عقلی و ادبی در ایران پی‌ریزی شد.» (صفا، ۱۳۷۹: ۱۳).

البته انتساب بحران عظیم فکری و فرهنگی که در دوره صفویه گریبان‌گیر جامعه ایران شد به حضور چند عالم دینی و چیرگی نیروی نظامی، کمی دور از ذهن به نظر می‌رسد. موضوع فقر فرهنگی و ادبی در عصر صفویه ریشه در تحولات سیاسی و اجتماعی پیش از این عصر یعنی حمله سراسری مغول و از بین رفتن نهادها و نظام‌های متمرکز علمی و فرهنگی داشت که تبعات آن در دوره صفویه نیز ادامه می‌یابد. سیاست کلی پادشاهان صفوی در پی تقابلی که با نیروی عظیم آل عثمان و اعتقادات این قوم یعنی آیین سنت داشتند، بر مدار ترویج مذهب شیعه قرار گرفت و به دانش‌های عقلی و ادبی کمتر توجه شد. با این اوصاف شعر و ادب فاخر درباری از رونق افتاد و اگر شعری برای درباریان سروده می‌شد، در مدح و منقبت اولیای دین و ذکر کرامات ائمه بود (ر.ک: آرین‌پور، ۱۳۷۲: ۷). در این دوره، شعر در میان مردم عامه و اصناف بازار رواج یافت. عده‌ای از شاعران ناراضی از سیاست فرهنگی شاهان صفوی نیز تحت تأثیر دربار پرشکوه و ادب‌پرور گورکانی هند به این پایگاه خارجی رواج شعر فارسی روی آوردند (ر.ک: صفا، ۱۳۷۹: ۳۵، شمیسا، ۱۳۸۱: ۲۸۵) و این گونه بود که به تدریج سبک هندی بنیان نهاده شد؛ اما این سبک به مرور زمان «با سست شدن ارکان سلطنت صفوی و فتنه و آشوب افغان و ظهور نادرشاه افشار و دوران

فترت بعد از او با ظهور بعضی از شاعران تنک‌مایه و کم‌ذوق سیر قهقرایی در پیش گرفت و شعر فارسی دستخوش زوال و ناخوشایندی گردید» (خاتمی، ۱۳۷۴: ۱۹۷)؛ از سویی پس از حمله افغان‌ها به ایران و تاراج کتابخانه‌ها مقداری از میراث ادبی کشور به دست مردم افتاد و باعث ارتباط مجدد آنها با ادب کهن شد. این عامل بستری مناسب برای پیدایش و رشد اندیشه بازگشت ادبی از سوی شاعران و ناقدان سبک هندی را فراهم آورد. از طرفی استقرار آرامش و امنیت سیاسی و اجتماعی در عصر حکومت تقریباً سی ساله کریم‌خان زند باعث رونق ادب و هنر شد. در این راستا، انجمن‌های ادبی با محوریت بازگشت به سبک قدما تأسیس شد و بسیاری از شاعران سرخورده از سبک هندی و دوستدار سبک قدما به این انجمن‌ها پیوستند.

آغاز به کار حکومت قاجار و علاقه پادشاهان قاجاری به مدح و بازسازی دربار باشکوه دوره غزنوی و سلجوقی رواج مدح‌گویی و شعر فاخر درباری را سبب شد که لازمه آن بازگشت به قالب قصیده بود که در دوره صفویه از رونق افتاده بود (ر.ک: زرین‌کوب، ۱۳۸۴: ۱۶۰). عامل دیگری که می‌توان به‌عنوان زمینه پیدایش اندیشه بازگشت ذکر نمود، اوضاع نابسامان اجتماعی و سیاسی در روزگار حکومت قاجار است. درگیری‌ها و تداوم نادرست شاهان قاجاری چه در عرصه داخلی و چه در عرصه بین‌المللی و اعمال نقش دولت‌های استعماری در ایران باعث تضعیف جامعه و سرخوردگی و یأس مردم شد و جامعه را از حالت پویایی و تکامل به ورطه رکود و ایستایی سوق داد.

در دورانی که هرج و مرج اجتماعی، ناهماهنگی اقتصادی، آشفتگی روح، نابسامانی اندیشه، بیگانگی، حسرت و تنهایی بر همه چیز سایه گسترده است، گذشته بهترین وسیله گریز از غم امروز و فرداست. پس هنرمند به گذشته پناه برد، آن را جایگاه عملی شدن آرزوهای برنیامده خود قرار داد. (پرهام، ۱۳۶۰: ۱۰۹)

تحت تأثیر عوامل ذکرشده، شاعران چاره کار را در رجوع به آثار و شیوه شاعران پرافتخار دوره‌های قبل از مغول دانستند.

۲-۲. بسترهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی ظهور مکتب ادبی نئوکلاسیسیسم

ظهور نئوکلاسیسیسم و توجه به آثار کلاسیک یونان و روم را می‌توان متأثر از عوامل مختلفی دانست؛ از جمله آنکه با سقوط امپراتوری روم شرقی در سال ۱۴۵۳ میلادی بخشی از دانشمندان و ادیبان، که وارث دو عنصر فرهنگی عربی و یونانی بودند، به غرب اروپا به‌ویژه ایتالیا پناهنده شدند و با خود آثاری یونانی را به ایتالیا بردند. این آثار ترجمه شد و فتح‌باب آشنایی اروپای غربی با میراث فرهنگی یونان شد (ر.ک: سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۳۱-۳۳، شمیسا، ۱۳۹۰: ۳۰-۳۱). شکل‌گیری جنبش بزرگ معرفتی، علمی، سیاسی و اجتماعی رنسانس و مجموعه اتفاقات بعد از آن نیز در پیدایش مکتب نئوکلاسیسیسم مؤثر افتاد. از

دستاوردهای رنسانس ایجاد تفکر اومانیستی است که از اساسی ترین مؤلفه‌های آن توجه به آزادی بشر، اعتقاد به کرامت ذاتی انسان و احیای اصالت فرد است. برخلاف آموزه‌های قرون وسطی که تحت تأثیر آباء کلیسا، انسان فاقد اصالت، اراده و تفکر است. اومانیست‌ها با مطالعه ادبیات کهن آن را هم‌سو با اندیشه‌های خود دانستند و « معتقد بودند در سایه مطالعه آثار قدیم می‌توان قدرت معنوی انسانی را رشد داد و او را به صورت انسانی‌تر یعنی مدنی‌تر درآورد» (سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۸۸)؛ از این رو، ادیبان و سایر نهادهای فرهنگی و اجتماعی پس از رنسانس به آثار کهن یونان و روم به‌عنوان الگوی برتر در جهت تعالی بشر و رهایی از اختناق آباء کلیسا روی آوردند (ر.ک: شمیسا، ۱۳۹۰: ۳۰-۳۶، ثروت، ۱۳۹۰: ۳۵-۳۶).

یکی از انگاره‌های مهم اومانیست‌ها اصل تعقل و ستایش خرد است که در دوره رنسانس بسیار مورد توجه واقع شد. آنها اعتقاد داشتند «یونان وطن خردگرایان و اهل فلسفه تعقلی باستان است. پس چه بهتر که ادبیات خردمندان قدیم مورد عنایت باشد» (ثروت، ۱۳۹۰: ۳۶). عامل دیگر در توجه به آثار کلاسیک فراهم شدن امکان چاپ گسترده متون یونانی و رومی کهن است که در پی آن نویسندگان و شاعران نئوکلاسیسیسم درصدد برآمدند با الگوبرداری از آثار مطرح و تطبیق آن با شرایط فرهنگی و اجتماعی و سیاسی زمان خود به غنای زبان و تعالی آثار ادبی و هنری خود بپردازند.

از لحاظ اجتماعی شکل‌گیری طبقه نوظهور بورژوا (Bourgeoisie) در بافت اجتماعی اروپا را می‌توان عاملی دیگر در روی آوردن به آثار کلاسیک دانست. طبقه‌ای متوسط که بعد از افول کلیسا در اواخر قرون وسطی پدید آمد. در این زمان کلیسا حجیت ندارد و «مقام خود را به‌عنوان یگانه تعیین‌کننده حقیقت و مفسر ارزش‌ها از دست داد و فرد که روح خود را پس از سدها آزاد می‌دید، کرسی سنجش و داوری حقایق را اشغال کرد» (پرهام، ۱۳۶۰: ۲۸). بهترین گزینه برای تربیت این طبقه چنانکه ماتیو آرنولد (Matthew Arnold) پیشنهاد می‌کند، ادبیات و شعری است که از بهترین اذهان تراویده است. «آرنولد از فرهنگ دفاع می‌کند و آرمان یونانی را با افزودن چاشنی مسیحیت دیگر بار مطرح می‌کند» (ولک، ۱۳۷۳: ۲۰۷). در نهایت آشنایی با ادبیات کلاسیک یونان و روم باعث شد انواع کهن ادبی چون حماسه، تراژدی و کمدی مورد توجه قرار گیرد و مکتب نئوکلاسیسیسم بر مبنای آنها پایه‌گذاری شود.

۲-۳. انحطاط یا نوزایی بازگشت ادبی ایران و مکتب نئوکلاسیسیسم

شاعران نهضت بازگشت انحطاط شعر فارسی دوره صفوی به‌ویژه در میان نسل دوم و سوم شاعران سبک هندی که شعر فارسی را به سطح لغزگویی، معما‌بافی تصویرسازانه و مضمون‌پردازی متکلفانه برده بودند، درک کردند. آنها درصدد رهایی شعر فارسی از این

ابتدال برآمدند و در نهایت چاره کار را در بازگشت به سبک قدما دانستند. اما بازگشت به شیوه قدما و الگوبرداری از شعر کهن فارسی به گونه‌ای پیش رفت که نه توانست به تولیدات ادبی ماندگار و برجسته نائل شود، و نه مکاتب و جریان‌های ادبی تازه‌ای بیافریند؛ بلکه در حد تقلید صرف باقی ماند. «زیان نهضت بازگشت این بود که فکر تقلید صرف از قدما را در جامعه رسوخ داد و مقاومت در برابر هر حرکت جدید ادبی را در ذهن فضلا ریشه‌دار کرد.» (شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۲۲). شاعران بازگشت، گویی فقط بحران را درک کرده بودند ولی در ارائه راه حل درست و کارساز درماندند. در نتیجه بحران تقلید صرف و کامل از آثار قدما بدون توجه به اصل فایده‌مندی این الگوبرداری به حال ادبیات عصر به بحران ابتدال و انحطاط شعر دوره صفوی افزوده شد.

هدف اصلی شاعران این دوره، بازگرداندن هویت اصیل شعر فارسی پیش از سبک هندی و جلوگیری از روند روبه رشد ابتدال زبان شعر بود؛ اما بازگشت نه تنها در زبان محصور نماند بلکه از نظر زمان و فکر نیز شاهد بازگشت به سده‌های ۴ و ۵ ه.ق. هستیم. این شاعران برای همانندی بیشتر شعر خود با اشعار دوره‌های غزنوی و سلجوقی سعی کردند افزون بر فاصله‌گیری از زبان مرسوم از مسائل روز نیز فاصله بگیرند و افکار دوره‌های مورد تقلید را در شعر خود بیان کنند (ر.ک: وحید، ۱۳۹۴: ۲۸۵، شمیسا، ۱۳۸۱: ۳۱۷). مصداق این سخن را در مقایسه شهنشاها نامه صبا با شاهنامه فردوسی می‌توان دید. با خواندن حماسه این شاعر متعلق به دربار فتحعلی شاه قاجار گویی شاعر در سده ۴ و ۵ ق به سر می‌برد و اثر حماسی خود را در آن زمان سروده است. تقلید صرف از اشعار و مضامین شعری قدما گاه آن قدر ملال‌آور می‌شود که خود شاعران بازگشت نیز به آن اذعان می‌کنند. «از جمله میرزا سید محمد سبحان فرزند هاتف اصفهانی که از شاعران و مداحان فتحعلی شاه است از جمله شاعرانی است که در شعر خود شرمساری و بیزارای خود را از شعر و شاعری بیان می‌کند.» (آرین پور، ۱۳۷۲: ۳۵).

در مقابل، رویکرد نویسندگان مکتب نئوکلاسیک اروپا نیز بازگشت به آثار فاخر قدما است، اما توجه به اصل بازگشت در این مکتب با تلاش در جهت شناخت و وضع بنیان نظری و نوآوری همراه است و حتی به جریان‌های ادبی تازه‌ای نیز می‌انجامد. اساساً رجوع به گذشته برای نویسندگان این مکتب هدف نبود بلکه استراتژی بود و آنها می‌خواستند وضعیت حال را در گذشته ببینند و آن را تکامل بخشند. «شاعر سعی می‌کند در سایه گذشته عظیم یونانیان زندگی کند و برای زندگی بهتر و خالص‌تری در آینده بکوشد.» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۵۸).

از این منظر نئوکلاسیسیسم ادبی اروپا را می‌توان مکتبی با مرکزیت اصل اومانیزم برای بازسازی زمان خویش با نگاه به آثار کهن یونان و روم تعریف نمود. به همین دلیل، با

سبک کلاسیک تفاوت ماهوی و اساسی دارد. «این را نئوکلاسیسم نامیده‌ایم تا آن را از ادبیات کلاسیک یونان و روم باستان متمایز کنیم. به‌راستی نیز علی‌رغم برخی تأثیرپذیری‌ها و پاره‌ای شباهت‌های نئوکلاسیسم که رویکردی ادبی اومانستی و مدرن است با کلاسیسم (Classicism) یونانی و رومی که کاسموسانتریک (Casmoscenter) بوده‌اند، تفاوت تاریخی و فرهنگی و ماهوی دارد.» (زرشناس، ۱۳۷۲: ۲۲).

نویسندگان نئوکلاسیسیسم خود را منحصر و مقید به افکار مرسوم دوره کلاسیک نمی‌کنند، بلکه سعی دارند آثارشان با اندیشه‌های عصر خود مطابقت داشته باشد. آن‌گونه که در بسیاری از آثار نئوکلاسیسیسم، حماسه‌ها و اسطوره‌های یونانی به‌گونه‌ای بازسازی شده‌اند که بتوانند مسائل و حوادث اروپای سده ۱۷ و ۱۸ میلادی را بازتاب دهد. «می‌شود به گذشته علاقه‌مند بود بدون اینکه احساس خود را از زمان حال قطع کرد. آگاهی قوی از گذشته می‌توانست حال را تقویت کند.» (دیلتای، ۱۳۹۴: ۵۸). در «تلماک» اثر «فلن» (Fenelon) نویسنده فرانسوی سده هجدهم میلادی مشاهده می‌شود که باوجود اقتباس از ادیسه هومر (Homer) به مسائل سیاسی زمان خود نیز نگاهی دارد و در آن از طرز حکومت لوئی چهاردهم انتقاد شده است.

۲-۴. علت‌های توفیق و عدم توفیق بازگشت ادبی و مکتب نئوکلاسیسیسم در نوزایی ادبی

توفیق یا عدم توفیق شاعران بازگشت ادبی ایران و مکتب نئوکلاسیسیسم اروپا را در نوآوری و خلق آثار متفاوت نسبت به دوره‌های مورد تتبع آنها را می‌توان در علل بسیاری چون شرایط تاریخی، اوضاع اقتصادی، مناسبات طبقاتی و اجتماعی، نظام اندیشه و فرهنگ جستجو کرد. ما در این مقاله از میان عوامل مورد توجه به دو علت مهم اشاره می‌کنیم.

۲-۴-۱. عوامل اندیشه‌ای و فرهنگی

در ایران پس از حمله مغول و با توجه به تخریب و ازهم‌پاشیدن مراکز عمده تولید اندیشه و فرهنگ، یعنی شهرهایی چون بخارا، سمرقند، غزنین، هرات، طوس، نیشابور، ری و دیگر شهرهای آباد آن روزگار امکان تولید نظام‌های اندیشه و فرهنگ میسر نگردید و در این زمانه عسرت به ناگزیر خردگرایی کم‌رنگ و خردستیزی و تقدیرباوری جانشین آن گردید. «در دوره‌ای که با یورش مغولان آغاز شد با ترکیبی از اندیشه‌های شرعی و عرفانی گوناگون دوره‌ای در خردستیزی آغاز و به سنتی درازآهنگ تبدیل شد.» (طباطبائی، ۱۳۸۳: ۲۳۷). در دوره صفویه نیز گرچه عناصری از فرهنگ ایرانی در قالب گفتمان مذهبی تشیع، یعنی نظریه ایرانشهری بازتولید شد (ر.ک: شایگان، ۱۳۷۸: ۱۸۹-۱۹۰)، ولی به دلیل فاصله معنادار ادب و فرهنگ از گفتمان‌های سیاسی، اثرات ملموس و پایداری بر شعر و شاعری نگذاشت. نهضت بازگشت که از نیمه دوم سده ۱۲ ق در ایران آغاز شد، هم‌زمان

است با عصر روشنگری اروپا (سده ۱۸ و ۱۹م) که اروپا دوره تجدد و خردگرایی و روابط سیاسی در جهت منافع خود را تجربه می‌کند و در این سوی جهان «ایران زمین در وسوسه تجدد در برخی دهه‌های این دوره اما زاینده فرهنگ و تمدن خود را بر باد فنا داده است.» (طباطبائی، ۱۳۸۳: ۳۷۳). این زوال و آشفتگی خود را در تمامی عرصه‌های فرهنگی وابسته به تفکر از جمله ادبیات نیز نشان می‌دهد. در نتیجه نهضت بازگشت که متعلق به این دوران است، بدون پشتوانه فکری و فلسفی آغاز به کار می‌کند و به تبع آن از تولید اندیشه نو و ابداع بازمی‌ماند و دچار انحطاط می‌گردد.» (ر.ک: همان: ۳۶۳).

اگرچه امکان داشت این انحطاط و زوال اندیشه از سوی برخی درک شود، ولی به علت خلأ اندیشه نظام‌مند و فقر فرهنگی رفع این انحطاط نیز دور از دسترس به نظر می‌رسد. نهضت بازگشت نیز این انحطاط را درک نمود ولی در حل این مشکل دچار شکست شد، چون اندیشه جدیدی که سبب خلاقیت و نوزایی شود، با خود همراه ندارد:

باتوجه به آنچه درباره زوال اندیشه گفته شده است، تردید نمی‌توان کرد که حتی اگر آگاهی از وضعیت انحطاط ایران هم می‌توانست به وجود آید، اما لاجرم بسط آن به مثابه اندیشه‌ای نظام‌مند و دارای انسجام با تکیه بر ابزارهای اندیشه ایرانی امکان‌پذیر نمی‌شد؛ از این رو، آگاهی از وضعیت انحطاط تاریخی ایران و زوال اندیشه نتوانست از احساس یأسی سطحی فراتر رود که سطح نازل ادبیات سخیف سده‌های دوازدهم و سیزدهم هجری نمود خارجی آن بود. (طباطبائی، ۱۳۸۳: ۴۰۲)

عامل مهم دیگر در عدم نوزایی شعر دوره بازگشت سیاست فرهنگی است که شاهان قاجار در پیش گرفتند. باروی کارآمدن شاهان قاجار و تلاش برای احیای شکوه دربار، سیر شعر و ادب عصر به گونه‌ای رقم خورد که شعر درباری و مدحی و ادبیات سفارشی نتیجه آن شد. شاعران این دوره برای دریافت صله و کسب وجهه، بدون توجه به نیاز فرهنگی و اجتماعی عصر، به صورت کاملاً ناآگاهانه به تقلید از اشعار شاعران متقدم پرداختند که نتیجه آن چیزی جز شعر کاملاً تقلیدی در تمام سطوح و بدون خلاقیت هنری و ادبی است. اما مکتب نئوکلاسیسیسم در حین اقتباس و الگوبرداری از آثار قدما به تولید آثار متنوع، متفاوت و درخشانی نائل می‌شود. علت این امر را در برخوردارگی این مکتب از پشتوانه اندیشه فلسفی نظام‌مند و وجود ریشه‌های قوی معرفت‌شناسانه متأثر از رنسانس و فرهنگ غنی یونانی باید دانست (ر.ک: ثروت، ۱۳۹۰: ۳۴). این مکتب اروپایی، مکتبی کاملاً خردگرا و نظام‌مند است که با همین مؤلفه پشتوانه نظری قوی برای رجوع به گذشته پدید می‌آید. نئوکلاسیک‌هایی چون رنسار، دوبله و بوالو در ابتدا سعی نمودند با مطالعه آثار کهن به بنیان نظری درست دست یابند و سپس به‌طور آگاهانه به آفرینش ادبی مشغول شوند.» رابطه فلسفه و ادبیات نیز در دوره نئوکلاسیک دارای اهمیت زیادی است؛

به گونه‌ای که می‌توان گفت: این مکتب به دلیل همین ارتباط تنگاتنگ از جامع‌ترین مجموعه نظریه‌ها و اصول ادبی در طول مکاتب ادبی اروپا برخوردار شد.

رویکرد ادبی نئوکلاسیسم بیش از هر رویکرد ادبی دیگر و به گونه‌ای مستقیم و صریح و بی‌واسطه، از فلسفه دکارتی و عقل‌گرایی آن ملهم گردیده است و به لحاظ زمانی نیز دوران نئوکلاسیسم از (۱۶۴۰م تا ۱۷۶۰م) روزگار سیطره صریح و گسترده دکارت (Descartes)، اسپینوزا (Spinoza)، لایبنیتز (Leibniz) و مالبرانث (Malebranche) رابطه فلسفه و ادبیات در دوره نئوکلاسیک دارای اهمیت زیادی بوده است. یعنی پیروان یا شارحان و شاگردان معتقد به راسیونالیسم (Rationalism) خاص دکارتی به وجود آمده است.

(زرشناس، ۱۳۷۲: ۲۱؛ فردریش و ملون، ۱۳۸۸: ۳۱۳)

ازسویی تحول در مکتب ادبی نئوکلاسیسیسم در راستای تحول سایر مظاهر فرهنگی همچون دستگاه وعظ، خطابه و اخلاق و بر مبنای خرد گام برمی‌دارد. برخلاف آن، بازگشت ادبی ایران بی‌ارتباط با سایر نهادهای فرهنگی و اجتماعی در مسیر تحول گام برمی‌دارد و تصور می‌کند بدون توجه و سازواری با نهادهای دیگر می‌تواند به موفقیت دست یابد. مصداق هم‌سویی تحولات ادبی با دیگر نهادهای فرهنگی در مکتب نئوکلاسیسیسم فرانسه مشاهده می‌شود؛ به گونه‌ای که افزون‌بر نمایشنامه‌نویسان و شاعران کشیشی چون فنلن (Fenelon) یا کشیش و واعظی چون بوسوئه (Bossuet) آثاری تولید می‌کنند و تعلیماتی ارائه می‌دهند که همسو با مؤلفه‌های نئوکلاسیسیسم است. «بوسوئه خطیب موعظه را وظیفه مقدسی می‌داند و عقیده دارد که برای تحکیم مبانی اخلاق باید راجع به اصول مذهب موعظه نمود؛ یعنی باید ایمان شخص را به وسیله تأثیر راسخ نمود ولی به نیروی عقل بر دل‌ها نفوذ کرد» (سپهدی، ۱۳۲۹: ۹۵).

۲-۴-۲. عوامل سیاسی و اجتماعی

از نظر سیاسی و اجتماعی نیز اوضاع ایران نابسامان است. ایران پس از مرگ شاه‌عباس صفوی در زمان جانشینان بی‌خرد وی، عرصه تاخت‌وتاز و درگیری‌ها و بی‌نظمی‌های داخلی شد. «نتیجه منطقی این فسادها و تباهی‌ها آن گشت که دولتی با آن‌همه شکوه و قدرت با حمله قومی ناتوان و بی‌بهره از سازوسامان جنگ یعنی افغانان غلجایی و ابدالی بدان آسانی از میان‌برود» (صفا، ۱۳۷۹: ۲۳) و در پی آن ساختار فرهنگ و تمدن دچار اضمحلال گردید.

جنگ و درگیری با کشورهای مهاجم و نفوذ بیگانگان استعمارگر به دلیل سوءتدبیر شاهان قاجاری نیز باعث تضعیف جامعه، سرخوردگی و یأس مردم شد و جامعه را از پویایی و نوزایی به ورطه رکود و ایستایی سوق داد، اما در اروپا با شکل‌گیری جنبش بزرگ سیاسی و اجتماعی و فرهنگی رنسانس و رهایی از فشار و رکود دوره قرون وسطی

اوضاع سیاسی و اجتماعی نیز سامان می‌یابد و به تبع آن زمینه برای تعالی اندیشه و آفرینش‌های ادبی و هنری فراهم می‌شود.

با این اوصافی که برشمردیم، می‌بینیم که شاعران بازگشت ادبی علی‌رغم تلاش برای تغییر سبک شعری با رجوع به آثار فاخر قدما موفق به ایجاد سبک نشدند. آنها نه تنها نتوانستند به پایگاه جدیدی در عرصه شعر فارسی دست یابند بلکه به گفته بعضی از محققان حتی نتوانستند به جایگاه برترین شاعران سبک هندی دست یابند.

حقیقت این‌گونه است که هیچیک از نامداران رستاخیز ادبی چون مشتاق و هاتف و عاشق و صباحی و آذر و محمد و صبا و امثال ایشان در شاعری به پایه صائب و عرفی و نظیری و طالب و کلیم نرسیده‌اند و به جز در بعضی از آثار انگشت‌شمار خود، قبول عامه نیافته‌اند. (خاتمی، ۱۳۷۴: ۲۰۲)

۳. نتیجه‌گیری

با بررسی آثار دوره بازگشت ادبی ایران و آثار مکتب نئوکلاسیسیسم درمی‌یابیم چاره‌اندیشی شاعران بازگشت ادبی ایران در پیروی از سبک کهن برای رهایی شعر فارسی از انحطاط شعر عصر صفوی راه به جایی نبرد. تلاش این شاعران در دفع برخی کج‌ذوقی‌های سبک هندی مفید واقع شد ولی به جریانی رو به کمال و مقبول ادب فارسی منتهی نشد. شعری فاقد اصالت و نامتناسب با اقتضائات عصر جدید خلق شد. علت این ناکامی نبود پشوانه معرفت‌شناسانه قوی و زوال اندیشه است که از دوره‌های قبل با توجه به آشفتگی‌های سیاسی و اجتماعی گریبان‌گیر جامعه ایران شد؛ در حالی که نئوکلاسیک‌ها با برخورداری از موقعیت مناسب فرهنگی، ساختار نظام‌مند اندیشه و یکپارچگی و انسجام تمام نهادهای فرهنگی و اجتماعی در راه تغییر گام برداشتند و در پی آن به استقلال سبکی دست یافتند. آثار آنها نه تنها در حد تقلید صرف باقی نماند بلکه با وجود بنیان نظری قوی نمونه‌های برجسته‌ای در راستای اهداف و برنامه‌های رنسانس، اصل اومانیسیم و متناسب با روح عصر خلق گردید. در واقع نئوکلاسیسیسم که از سده شانزدهم میلادی در اروپا آغاز شد، برخلاف نهضت بازگشت ایران به جنبش ادبی جدید و پویا منجر شد و حتی حلقه واسطی برای مکتب‌های بعدی از جمله رمانتیسم شد.

کتابنامه

- آراین پور، یحیی. (۱۳۷۲). *از صبا تا نیما*. چاپ پنجم. تهران: زوآر.
- بهار، محمد تقی. (۱۳۸۸). *سبک‌شناسی یا تاریخ تطوّر نثر فارسی*. چاپ دهم. تهران: زوآر.

- پارسانسب، محمد. (۱۳۹۰). *جامعه‌شناسی ادبیات فارسی از آغاز تا سال ۱۳۵۷*. چاپ دوم. تهران: سمت.
- پرهام، سیروس. (۱۳۶۰). *رنالیسم و ضدرنالیسم در ادبیات*. چاپ ششم. تهران: آگاه.
- پرستلی، جی. بی. (۲۵۳۶). *سیری در ادبیات غرب*. ترجمه ابراهیم یونسی. چاپ دوم. تهران: چاپخانه سپهر.
- ثروت، منصور. (۱۳۹۰). *آشنایی با مکتب‌های ادبی*. چاپ سوم. تهران: علم.
- حسینی، مریم. (۱۳۹۶). *مکتب‌های ادبی جهان*. چاپ اول. تهران: فاطمی.
- خاتمی، احمد. (۱۳۷۴). *پژوهش در نثر و نظم دوره بازگشت*. چاپ اول. تهران: مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی پایا.
- دیلتای، ویلهلم. (۱۳۹۴). *شعر و تجربه*. ترجمه منوچهر صانعی دره‌بیدی. چاپ اول. تهران: ققنوس.
- رضازاده شفق، صادق. (۱۳۴۱). *تاریخ ادبیات ایران برای دبیرستانها*. تهران: امیرکبیر.
- زرشناس، شهریار. (۱۳۷۲). «نئوکلاسیسم و ویژگی‌های آن». *ادبیات داستانی*. شماره ۶۹، صص ۲۱-۲۲.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۸۴). *سیری در شعر فارسی*. چاپ چهارم. تهران: سخن.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۵). *از گذشته ادبی ایران*. چاپ اول. تهران: الهدی.
- سپهبدی، عیسی. (۱۳۲۹). *تاریخ ادبیات فرانسه*. چاپ اول. تهران: دانشگاه تهران.
- سکران، دومینیک. (۱۳۸۰). *کلاسیسیسم*. ترجمه حسن افشار. چاپ دوم. تهران: مرکز.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۴). *مکتب‌های ادبی*. چاپ بیستم. تهران: نگاه.
- شایگان، داریوش. (۱۳۷۸). *آسیا در برابر غرب*. چاپ سوم. تهران: امیرکبیر.
- شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۹۵). *ادوار شعر فارسی*. چاپ نهم. تهران: سخن.
- شمس لنگرودی، محمدتقی. (۱۳۷۶). *مکتب بازگشت*. تهران: مرکز.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۸۱). *سبک‌شناسی شعر*. چاپ هشتم. تهران: فردوس.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). *مکتب‌های ادبی*. چاپ دوازدهم. تهران: قطره.
- صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۷۹). *تاریخ ادبیات ایران*. تلخیص از محمد ترابی. چاپ دوم. تهران: فردوس.
- صفائی، ابراهیم. (بی تا). *نهضت ادبی ایران در عصر قاجار*. چاپ دوم. تهران: نشریات کتابفروشی ابن سینا.
- طباطبایی، سیدجواد. (۱۳۸۳). *زوال اندیشه سیاسی در ایران*. چاپ اول. تهران: کویر.
- فردریش، ورنرپاول و ملون، دیوید اچ. (۱۳۸۸). *چشم انداز ادبیات تطبیقی غرب*. ترجمه نسرين پروینی. چاپ اول. تهران: سخن.

- میلن، ایرامارک. (۱۳۹۶). *جنبش‌های ادبی*. ترجمه محمدتقی فرامرزی. چاپ اول. تهران: کاوش پرداز.
- نظری، زهرا. (۱۳۹۰). «پیش‌درآمدی بر رویکردها و مکتب‌های ادبی». *کتاب ماه ادبیات*. شماره ۱۷۰ و ۱۷۱، صص ۲۱-۲۳.
- ولک، رنه. (۱۳۷۳). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه سعید ارباب شیرانی. تهران: نیلوفر.
- وحید، فریدون. (۱۳۹۴). *جامعه‌شناسی در ادبیات فارسی*. چاپ ششم. تهران: سمت.

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

**A Comparative Study of Selected Cinematic Adaptations of
Arthur Miller's *Death of a Salesman****

Pouyan Rezapour¹, Alireza Anushiravani²

1. Introduction

With the immergence and overwhelming outspread of the consumption of the modern video culture, directors and producers have had the opportunity to employ literary masterpieces for their subject matter and hence, reel in huge profit.

2. Aims

The present study aims to thoroughly analyze three filmic adaptations of Arthur Miller's *Death of a Salesman* (1949). In so doing, it is crucial to study the play in the first place. In the next step, the researcher aims to bring to light the dominant discourses and culture of each film's period of production. The analysis of each adaptation encompasses the ideologies and the mindset of each director and adapter. These different directors and adapters are then compared to each other so as to further bring to light their discourses,

*Date received: 05/10/2020

Date accepted: 05/12/2020

1. **Corresponding author:** PhD. Candidate, Department of English Literature, Tehran University, Kish International Campus, Kish Island, Iran. Email: pn.rezapour@ut.ac.ir. (~~Corresponding Author~~)

2 Professor of Comparative Literature, Department of English Literature, Shiraz University, Shiraz, Iran. Email: anushir@shirazu.ac.ir

not to mention the process of transposition each adaptation has experienced.

3. Methodology

What makes this study quite innovative is its comparative aspect. The general framework of this study is Comparative Literature as adaptation studies are considered a major branch of comparative methodology. Contextualization is another critical methodology, which brings to the fore the study of major discourses of the time and place of adaptations. The 'wh' questions asked by Linda Hutcheon for the delineation of the creative or faithful process an adaptor has gone through in making an adaptation is the first and foremost important theory applied in this study.

The next theory applied is that of George Bluestone who analyzes three areas between literature and film. These areas encompass such aspects as linguistic and image, consciousness and inner thoughts and representation of women. Kamilla Elliot, the next theorist employed, introduces six concepts for adaptation through which different types of adaptation process are delineated.

4. Findings and Conclusion

The study comes to find that Benedek and Segal's adaptations which were produced at a time when America was doing away with Communism as a whole, fail to portray the failure of the American Dream, the theme of the play. Henceforth, the Lomans' life failure is shown to be the result of the mental demise of the protagonist. German expressionist Schlöndorff's expressionist adaptation being produced at a time when the masses were coming to a consensus that the American Dream is unlikely to come true, fully and freely depicts the destructive result of the American Dream.

Keywords: Adaptation, Arthur Miller, Comparative literature, *Death of a salesman*, Film, Laszlo Benedek, Alex Segal, Volker Schlöndorff

References [In Persian]:

- Anushiravani, A. (2010). The challenges to comparative literature in Iran. *Comparative Literature: Farhangestan's special edition*, 1 (1), 2-5.
- Anushiravani, A. (2010). The necessity of comparative literature in Iran. *Comparative Literature: Farhangestan's special edition*, 1 (1), 6-36.
- Dehkhoda, A. (1998). *Dehkhoda encyclopedia* (2nd ed.). Tehran: University of Tehran Press.

References [In English]:

- Adaptation (2011). *In oxford English dictionary* (3rd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>.
- Aragay, M. (2005). *Books in motion: adaptation, intertextuality, authorship*. New York: Rodopi.
- Benedek, L. (Director). (1951). *Death of a salesman* [Film]. Columbia Pictures. Film.
- Bluestone, G. (1957). *novels into film*. University of California Press: Berkley and Los Angeles.
- Bruhn, J., Gjelsvik, A., & Hanssen, E. (2013). *Adaptation studies: new challenges, new directions*. London & New York: Bloomsbury.
- Cartmel, D. (2012). *A companion to literature, film, and adaptation*. London: Wiley-Blackwell.
- Cartmell, D., & Whelehan, I. (2007). *The Cambridge companion to literature on screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Giannetti, L. D. (1982). *Understanding movies*. Prentice-Hall.

- Hutcheon, L. (2006). *A theory of adaptation*. London & New York: Routledge.
- Metz, C. (1974). *Film language: a semiotics of the cinema* (M. Taylor, Trans.). New York: Oxford University Press.
- Miller, A. (1961). *Death of a salesman*. Harmondsworth: Perguin Books.
- Schlondorff, V. (Director). (1985, 2003). *Death of a salesman* [Film]. CBS/ Home Entertainment, Television Film/ DVD.
- Segal, A. (Director). (1966). *Death of a salesman* [Film]. CBS, Television Film.
- Stam, R., & Raengo, A. (2004). *A companion to literature and film*. London: Blackwell Publishing.

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

مطالعه تطبیقی اقتباس‌های سینمایی مرگ یک فروشنده اثر آرتور میلر*

پویان رضاپور (نویسنده مسئول)^۱

علیرضا انوشیروانی^۲

چکیده

در این پژوهش سه فیلم اقتباسی بر اساس نمایش‌نامه مرگ یک فروشنده (۱۹۴۹) آرتور میلر (۱۹۱۵-۲۰۰۵)، نمایش‌نامه نویس امریکایی، به دقت بررسی شدند. این سه اقتباس شامل فیلم‌های زللو بندک (۱۹۵۱)، الکس سگال (۱۹۶۶) و ولکر اشلوندورف (۱۹۸۵) می‌باشند. قدم بعدی برجسته‌ساختن گفتمان‌های دوره هر کدام از اقتباس‌هاست. بررسی اقتباس‌ها شامل بازبینی دوره و جهان بینی هر یک از اقتباس‌گران نیز می‌باشد؛ سپس این اقتباس‌گران و اقتباس‌هایشان با یکدیگر مقایسه شده تا که فرآیند دگردیسی و تبدیل متن ادبی را به فیلم آشکار سازد. اقتباس‌های مذکور بر اساس نظریه‌های سه‌گانه جورج بلوستون است که تصویرسازی، به تصویر کشیدن زنان و حالات روانی شخصیت‌های هر اقتباس را نشان می‌دهد؛ همچنین لیندا هاچن و سؤالاتش که نهایتاً پایبندی به متن یا که ابداعات کارگردان‌ها را آشکار می‌سازد، مورد بررسی قرار گرفته‌اند. نقش کم‌رنگ زن‌های داستان، عملاً در همه اقتباس‌های مورد مطالعه به حاشیه رانده شده است؛ همچنین در دو اقتباس اول، می‌توان قاطعانه گفت که درون‌مایه شکست رؤیای آمریکایی به طور زیرکانه‌ای حذف شده، ولی اقتباس اشلوندورف این درون‌مایه را آزادانه به تصویر می‌کشد.

واژه‌های کلیدی: زللو بندک، الکس سگال، ولکر اشلوندورف، ادبیات تطبیقی، اقتباس، آرتور میلر، مرگ یک فروشنده، فیلم.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۲/۲۳

(DOI): 10.22103/jcl.2021.15708.3046

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، پردیس بین‌المللی کیش دانشگاه تهران، دانشگاه تهران، جزیره

کیش، ایران. ایمیل: pn.rezapour@ut.ac.ir

۲. استاد گروه ادبیات تطبیقی، دانشگاه شیراز، شیراز، ایران. ایمیل: anushir@shirazu.ac.ir

۱. مقدمه

ادبیات تطبیقی نه تنها مطالعه ادبیات در ورای محدوده کشور خاصی است، بلکه به مطالعه ارتباطات بین ادبیات و سایر حوزه‌های دانش بشری از قبیل هنرهای زیبا (معماری، موسیقی، نقاشی، مسمه سازی)، علوم اجتماعی (جامعه‌شناسی، سیاست، اقتصاد) علوم تجربی، مذهب و نظایر آن می‌پردازد؛ پس می‌توان گفت ادبیات تطبیقی مقایسه ادبیاتی با ادبیات دیگر و یا مقایسه ادبیات با سایر حوزه‌های اندیشه بشری است (انوشیروانی، ۱۳۸۹، ب: ۱۵).

یکی از شاخه‌های بین‌رشته‌ای ادبیات تطبیقی مطالعات اقتباسی (Adaptation Studies) است، که به بررسی اقتباس‌های سینمایی آثار ادبی می‌پردازد. از آنجا که ادبیات مکتوب از نظر زمانی بر اثر سینمایی تقدم دارد، اقتباس سینمایی تحت تأثیر ادبیات است و زیرمجموعه مطالعات ادبیات تطبیقی به حساب می‌آید. بر این اساس می‌توان آثار سینمایی را با متون ادبی مقایسه و مورد تجزیه و تحلیل قرار داد. نظریه پردازان متعددی این تعامل و تأثیرگذاری را مطالعه کرده‌اند و بر این باورند که سینما همچون ادبیات قادر به ترجمه ایده‌های ناب و انسانی و خلاقانه است.

برای بازگویی یک رخداد، رسانه‌ها و وسایل ارتباطی متعددی وجود دارند؛ به عنوان مثال برای رمان‌نویسان، کلمات وسیله بازگویی رویدادها می‌باشند ولی برای سینما که رسانه روایی نوین است، دوربین حکم این وسیله را دارد. نتیجه این فرآیند تغییر مخاطبین رویدادها است.

فرهنگ لغت آکسفورد اقتباس را «ارتقای آثار، جهت مناسب‌سازی آنها برای دیگر اهداف» تعریف می‌کند (۲۰۱۱). لغت‌نامه دهخدا «اقتباس کردن» را «از کسی فایده و دانش گرفتن و پیروی او در دانش و علم» معرفی می‌کند. (دهخدا، ج ۱۳۷۷، ۲: ۳۱۱۲) در چارچوب رسانه، لیندا هاچن (Linda Hutcheon) اقتباس را نسخه تغییر یافته یا اصلاح شده یک متن، موسیقی، یا تصنیف و غیره که برای فیلم‌برداری، پخش سراسری یا تولید روی صحنه تئاتر که از یک رمان یا اثر ادبی مشابه برگرفته شده است، تعریف می‌کند. به گفته وی، یک متن می‌تواند از شکلی به شکل دیگر تغییر یابد، و چه بسا به اشکالی بهتر از قالب گذشته‌اش تکامل یابد (Hutcheon, 2006: 32)؛ بنابراین یک متن می‌تواند به طور مداوم بازآفرینی شود تا نیازهای مخاطبین جدیدش را تأمین نماید. لیندا هاچن بر این باور است که اقتباس در جایگاه دوم قرار دارد ولی دست دوم نیست. او همواره تأکید دارد که اقتباس‌ها اصل و سرچشمه هستند و مشتق و برگرفته نیستند. اقتباس‌ها اگر خلاق‌تر از اثر اصلی نباشند به اندازه همان خلاق هستند؛ درحالی‌که بروهن (Bruhn) بر این باور است که

نظریه اقتباس در حله اول متمرکز بر انتقال اشکال و یا محتوا از یک منبع به یک مقصد در متن رسانه‌ای است (Bruhn et. al., 2013: 9).

برجسته‌ترین اقتباس‌ها را می‌توان در فیلم، تئاتر و نمایشنامه‌های رادیویی مشاهده نمود. تا به حال از شرح حال مشاهیر، انبیا و دانشمندان و داستان‌های تخیلی و ادبی، اثرهای نمایشی زیادی ارائه شده است. در این اقتباس‌ها، اقتباس‌کننده به بازخوانی و تفسیر دست زده و در نهایت اثری خلق می‌نماید که ترکیبی از تفسیر، خلاقیت و بینامتنیت است؛ بنابراین موفقیت اقتباس‌کننده بستگی به میزان خلاقیت وی دارد (انوشیروانی، ب، ۱۸: ۱۳۸۹). تغییرات یک اثر هنری بعد از اقتباس دامنه گسترده‌ای را در بر می‌گیرد، مانند: به تصویر کشیدن شخصیت‌ها، دکور صحنه، برجسته‌سازی یا تقلیل گفتمان‌ها و معانی نهفته متن و دوره، به کارگیری موسیقی یا عدم به کارگیری آن و استفاده از تکنیک‌های دیداری شنیداری.

هدف از انجام این تحقیق، خوانش فیلم‌های لزلو بندک (۱۹۵۱)، الکس سگال (۱۹۶۶) و ولکر اشلوندورف (۱۹۸۵) از منظر نظریه‌های اقتباسی نظریه‌پردازانی همچون جورج بلوستون، رابرت استم، لیندا هاچن، کامیلا البوت و لوییز جیانتی بوده است؛ در نتیجه اقتباس کارگردان‌های مذکور که حاصل برداشت‌شان از نمایشنامه می‌باشد، مورد بررسی قرار گرفته است. در این بررسی ویژگی‌های هر اقتباس و تغییراتی که نسبت به متن اصلی داشته‌اند مورد بازبینی قرار گرفت، سپس اقتباس‌های مورد بررسی با یکدیگر مقایسه شده، تفاوت‌های آنان بیان شد.

رمان‌ها و نمایشنامه‌های بسیاری از نویسندگان و نمایشنامه‌نویسان معروف و یا حتی گمنام، مورد اقتباس قرار گرفته‌اند. یکی از این نمایشنامه‌نویسان معروف آرتور میلر آمریکایی است. نمایشنامه‌های وی به کرات مورد اقتباس قرار گرفته‌است که در تئاتر، سینما و تلویزیون کشورهای مختلفی همچون آمریکا، انگلستان، سوئد، نروژ، چین و حتی ایران با استقبال چشم‌گیری مواجه شده‌اند. معروف‌ترین نمایشنامه میلر مرگ یک فروشنده (*Death of a Salesman*) (۱۹۴۹) است.

در مطالعه حاضر، معروف‌ترین و معتبرترین اقتباس‌های انگلیسی که از سال ۱۹۵۰ تا ۱۹۸۵ میلادی در دسترس و از شهرت و اهمیت ادبی-هنری چشم‌گیر برخوردار بوده‌اند، مورد بررسی قرار گرفتند. در این مطالعه، برای نخستین بار اقتباس‌هایی از فیلم سینمایی درام تولید ۱۹۵۱ آمریکا به کارگردانی لزلو بندک (Laszlo Benedek)، فیلم تلویزیونی آمریکایی ۱۹۶۶ به کارگردانی الکس سگال (Alex Segal) و درام تلویزیونی والکر اشلوندورف (Volker Schlöndorff) در سال ۱۹۸۵ با عنوان مرگ یک فروشنده از نظر تئوری‌های نظریه‌پردازان مذکور مقایسه گردیدند.

۱-۱. چارچوب نظری و روش تحقیق

در این مطالعه تئوری‌های اقتباسی نویسندگان مورد نظر در خصوص اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی نمایشنامه مرگ یک فروشنده جمع آوری گردید. نظریات این نویسندگان به شرح زیر است. از نظر بلوستون تصاویر مهمترین بخش فیلم هستند، ولی رمان‌ها به صورت نوشتاری می‌باشند؛ در نتیجه وی چگونگی نمایش و تظاهر زبان در این دو رسانه را مورد مطالعه قرار می‌دهد. در مرحله بعد او هوشیاری و افکار را مورد مطالعه قرار داده و در نهایت چگونگی به تصویر کشیدن زنان در هر دو رسانه را تجزیه و تحلیل می‌نماید. پس میحث جورج بلوستون شامل ۳ بخش زبان‌شناختی، هوشیاری افکار و به تصویر کشیدن زنان است.

رابرت استم، روانشناسی را اولین و مهمترین جنبه مطالعات اقتباسی می‌داند و روانکاوی کریستین متز (Christian Metz) و زیگموند فروید (Sigmund Freud) را سرلوحه کار خود قرار می‌دهد. متز نویسنده کتاب *نشانه تخیلی، روانکاوی و سینما (The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema)* است که اولین اثر روانکاوانه او در زمینه مطالعات اقتباسی می‌باشد؛ با این حال، قبل از متز نیز عده‌ای دیدگاه روانکاوی فروید را در نظریه سینما به کار گرفته‌اند.

لیندا هاچن در کتابش به نام *نظریه اقتباس (A Theory of Adaptation)*؛ (۲۰۰۶) به توصیف اقتباس‌ها پرداخته و بر این باور است که اقتباس‌ها توانایی دارند که تکرار لذت‌بخش متنوع را فراهم سازند (همان: ۴). او بر دو موضوع تأکید دارد: اول اینکه نباید اقتباس‌ها را کپی یا کم‌اهمیت تلقی کرد؛ دوم اینکه فرآیند اقتباس، رسانه‌هایی همچون بازی‌های کامپیوتری، فیلم و نمایش موزیکال، اپرا، نمایش‌های تئاتری و غیره را نیز دربر می‌گیرد.

هاچن اقتباس را با سوالات شش‌گانه خود تعریف می‌کند. **چه چیزی (What?)** اقتباس، و چه نوع رسانه‌ای برای اقتباس به کار گرفته می‌شود؟ **چه کسی (Who?)** اقتباس می‌کند؟ **چرا (Why?)** دست به اقتباس می‌زنند؟ **چگونه (How?)** کارگردان اقتباس را ارائه می‌دهد و مخاطبین چگونه اقتباس را درمی‌یابند؟ **کجا؟ (Where?)** و **چه زمانی؟ (When?)** اقتباس صورت می‌گیرد. (همان)

در مقاله‌ای تحت عنوان «اقتباس ادبی فیلم و دوگانگی شکل و محتوا» (Literary film adaptation and the Form/Content Dilemma)، کامیلا الیوت شش نظریه برای اقتباس معرفی می‌کند که عبارتند از: مدل روحی روانی اقتباس (the psychic concept)، مدل عروسک‌گردانی اقتباس (the ventriloquist concept)، مدل ژنتیکی اقتباس (the genetic concept)، مدل دگر بازآفرینی اقتباس (the de(re)composing concept)، مدل

تجسم اقتباس (the incarnational concept) و مدل برنده اقتباسی (the trumping concept).

حقیقت امر این است که بیشتر فیلم‌سازان ترجیح می‌دهند امتیاز قانونی یک کتاب را هرچند به قیمت گزاف خریداری کنند تا اینکه یک موضوع جدید را ابداع نمایند. کپی‌برداری از موضوع اصیل و بدیع، درجات مختلفی از پابندی داشته و کارگردان‌های مختلف معمولاً تأثیرات متفاوتی بر متن می‌گذارند. لویز جیانتی (Louis D. Giannetti) برای فهم بهتر فیلم، اقتباس را به سه طبقه تقسیم می‌کند: اقتباس آزاد (the loose)، اقتباس پایبند (the faithful) و اقتباس تحت‌اللفظی (the literal) (Giannetti, 1982: 442-445).

اولین نوع اقتباس جیانتی، سبک آزاد اقتباس است که در آن فقط متن اصلی در دسترس است. تنها یک ایده، موقعیت، یا شخصیت برگرفته‌شده از متن ادبی مورد استفاده قرار می‌گیرد و در نهایت داستانی کاملاً بدیع یا شخصیتی کاملاً جدید خلق می‌شود. اقتباس پایبند بازتولید یک منبع ادبی طبق دستورالعمل فیلم است. در این فرآیند اقتباس‌کننده تا حد امکان از متن اصلی دور نمی‌شود و اکثر شخصیت‌های اصلی، صحنه‌ها و لحن متن در اقتباس پایبند حفظ می‌شوند. این گونه از اقتباس به مانند فرآیند ترجمه لغت به تصویر آندره بازین (Andre Bazin) است. نمایش‌های تئاتری بهترین منابع ادبی برای اقتباس‌های تحت‌اللفظی هستند، زیرا زبان و حوادث به راحتی به روی پرده سینما می‌آیند و معمولاً فیلم‌سازان نمایشنامه را بی‌طرفانه به یک فیلم‌نامه تبدیل می‌کنند (Giannetti, 1982: 444).

۲. بحث و بررسی

۲-۱. آسیب‌پذیری ادبیات تطبیقی

در مقالات و کتاب‌هایی از سایر ملل همچون «بحران ادبیات تطبیقی» (۱۹۵۸) به قلم رنه ولک، بحران ادبیات تطبیقی (۱۹۶۶) رنه اتیامبل، مرگ یک رشته گایاتری اسپیواک (۱۹۸۵) و چالش ادبیات تطبیقی (۱۹۹۳) کلادیو گی‌ین به آسیب‌پذیری ادبیات تطبیقی پرداخته شده است. نگرانی نسبت به برخورد و بازتاب این موضوع در ایران نیز وجود داشته است که انوشیروانی در مقاله «آسیب‌شناسی ادبیات تطبیقی در ایران» (پاییز ۱۳۸۹) به بررسی جدی‌ترین آسیب‌های ادبیات تطبیقی در چهار بخش می‌پردازد (انوشیروانی، الف، ۱۳۸۹: ۵).

۲-۲. دیدگاه‌ها درباره ادبیات اقتباسی

دیدگاه‌های متفاوتی نسبت به ادبیات اقتباسی وجود دارد. برای نمونه، می‌توان از مطالعه آثار ملل متعدد توسط درایدن، و جهان‌شهرگرایی که در آثار دکتر جانسو (Dr Johnson) مشهود است نام برد؛ ولی در مقابل، بویلو (Boileu) فقط آثار هم‌میهنان خود را بررسی

می‌کند. جورج بلوستون (George Bluestone) در کتاب *تبدیل رمان به فیلم* (Novels into Films) می‌گوید که ریشه تفاوت دو رسانه در فریضه تصویر دیداری و مفهوم تصویر ذهنی است (Bluestone, 1957: 1).

تبدیل رمان به فیلم: درآمدی بر نظریه اقتباس (۱۹۹۶) به قلم برایان مک‌فارلین حاصل نظریات وی راجع به تقابل و تعامل ادبیات و فیلم بوده که منجر به خلق اقتباس‌های دیداری شنیداری از متون ادبی می‌شود. گام به گام ادبیات و سینمای رابرت استم و الساندرو رنگو (۲۰۰۴) حاصل گردآوری ۲۴ مقاله از منتقدین و نظریه پردازان به نام ادبیات و مطالعه اقتباس است که مسائلی همچون ادبیات، سینما و مطالعات فرهنگی را مورد بررسی قرار می‌دهد. کتاب *روایت در رسانه (زبان‌های داستان‌گویی)* (۲۰۰۴) به ویرایش ماری-لور رایان نیز مجموعه‌ای از مقالات نویسندگان حوزه مطالعه اقتباس می‌باشد.

مایریا آراگی (Mireia Aragay) در کتاب *های متحرک: اقتباس، بینامتنیت، نویسندگی* (Mireia Aragay) در کتاب *های متحرک: اقتباس، بینامتنیت، نویسندگی* (۲۰۰۶) *(Books in motion: Adaptation, intertextuality, authorship)* اقتباسی را مورد مطالعه قرار داده است. او بر این باور است که اقتباس در حیطه بینامتنی بطلان اصل یا کپی بودن مطالعات اقتباسی سنتی را آشکار می‌کند (۲۵). او مثل رابرت استم (Robert Stam) بر این باور است که نقد اقتباس سینما، شکلی از گفتمان بینامتنی است.

کتاب *گام به گام کمبریج برای ادبیات سینمایی* (*The Cambridge Companion to Literature on Screen*) تعدادی از متدولوژی‌های قابل اجرا بر اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی را بازگو می‌کند. ویراستاران این کتاب، دبرا کارتمل و ایملدا ولهان (Deborah Cartmell, and Imelda Whelehan) به این نتیجه می‌رسند که یک فیلم می‌تواند از کتاب یا منبعی که از آن اقتباس شده به مراتب بهتر بوده و حتی می‌تواند خود یک منبع ادبی باشد (Cartmell & Welehan, 2007: 11).

۲-۳. نمایشنامه مرگ یک فروشنده به قلم آرتور میلر

کتاب‌ها و مقالات متعددی در وصف و همچنین نقد این نمایشنامه نگاشته شده است؛ از جمله کتاب *مرگ یک فروشنده: متن و نقد*، جرالد ویلز (۱۹۶۷) که شامل متن نمایشنامه، ۵ مقاله با مضمون تئاتر به قلم آرتور میلر و ۲۱ نقد از نمایش می‌باشد. همچنین کتاب *مطالعات مریل از مرگ یک فروشنده* (۱۹۷۲) حاصل جمع‌آوری نقد و بررسی‌های دانش‌پژوهان غیرانگلیسی‌زبان از نمایش مذکور است. میلر: *مرگ یک فروشنده* (۱۹۹۵) برندا مورفی کتابی است که به بررسی و نقد نمایشنامه مذکور و تعدادی از اقتباس‌های تئاتری، رادیویی و تلویزیونی می‌پردازد.

۳. نتیجه گیری

در این پژوهش کاربرد نظریه‌های اقتباسی و تطبیقی جورج بلوستون، رابرت استم، لیندا هاچن، کامیلا الیوت و لوییز جیانتی بر اقتباس‌های سینمایی و تلویزیونی لزلو بندک (۱۹۵۱)، الکس سگال (۱۹۶۶) و ولکر اشلونورف (۱۹۸۵) به شرح زیر است.

۳-۱. کاربرد نظریه‌هاچن

فیلم‌سازان با به تصویر کشیدن شهر نیویورک و محله و پل بروکلین، غیرمستقیم محل وقوع اتفاقات این داستان را به مخاطبین می‌فهمانند (۰۰:۰۰:۰۰ - ۰۰:۰۱:۳۷). نمایش خودروهای روی پل بروکلین، پرسش کجا را مرتفع می‌سازند. مدل خودروهای قدیمی در حال حرکت نیز به طور تقریبی مخاطب را از زمان اتفاقات فیلم آگاه ساخته که جوابی برای سؤال چه زمانی می‌باشد.

اقتباس دوم فیلم مرگ یک فروشنده در سال ۱۹۶۶ به کارگردانی الکس سگال در قالب یک فیلم رنگی تلویزیونی تولید گردید که جواب پرسش‌های چه کسی، چه نوع رسانه‌ای، چگونه و چه چیزی را می‌دهد. چیزی که به ارزش اولین صحنه به نمایش کشیدن بن می‌افزاید سؤال او است: «پس بروکلین اینه؟ ها؟». سگال این‌گونه اطلاعات اصلی را برای سؤال کجا به مخاطبین می‌دهد (۰۰:۲۸:۳۴). این نوآوری نقطه قوت فیلم نسبت به نمایشنامه محسوب می‌شود. فیلم سگال پاسخی برای سؤال‌های مذکور داشته و دیگر سؤال‌های چه زمانی و چرا را بدون جواب می‌گذارد.

در اقتباس سوم از مرگ یک فروشنده، اشلونورف فیلم خود را با به تصویر کشیدن نام شرکت تولیدکننده آغاز کرده و با نمایی از روبه‌روی ماشین ویلی ادامه می‌دهد. خودرو ناگهان شروع به حرکت کرده و همزمان با صدای سبقت گرفتن دیگر خودروها اسامی هنرپیشه‌ها روی تصویر حک می‌شود. صدای بوق زدن و سبقت گرفتن خودروها حاکی از غیرطبیعی بودن رانندگی ویلی است. در این حال کارگردان با نشان دادن پلاک نیویورک، اشاره‌ای خلاقانه به محل وقوع اتفاق‌های این داستان می‌کند. علاوه بر چه نوع رسانه‌ای، اقتباس تلویزیونی اشلونورف سؤال کجا را با نمای بسته از پلاک خودرو نشان می‌دهد. چه چیزی را اکران نام فیلم پاسخ می‌دهد (۰۰:۰۰:۰۰ - ۰۰:۰۱:۴۰).

۳-۲. کاربرد نظریه رابرت استم

نمایشنامه هنرپیشه نقش ویلی را طوری نشان می‌دهد که به خاطر تجربه‌هایش به شدت گیج شده است اما فردریک مارچ، در اقتباس سال ۱۹۵۱ بندک، ویلی را به خاطر تصاویر ذهنی گذشته‌اش گیج نشان می‌دهد. مارچ همواره قاصر از به تصویر کشیدن ویلی در اقتباس بوده‌است و نقش‌آفرینی‌اش باعث برداشت‌ها و احساسات متفاوت و اشتباه مخاطبین از زندگی ویلی می‌گردد. به جای برانگیختن حس وحشت، بازی مارچ منجر به

همزادپنداری با ویلی و ترخم به وی می‌شود. ایفای نقش مارچ برگرفته و تحت تأثیر رئالیسم بوده و هیچ شباهتی با اکسپرسیونیسم نمایش‌نامه ندارد.

لی جی کاب تقریباً ۱۸ سال پس از اجرای نقش ویلی، در اقتباس ۱۹۶۶ الکس سگال دوباره به عنوان ویلی ایفای نقش می‌کند به طوری که مخاطبینش را تحت تأثیر قرار می‌دهد. کاب رؤیایپردازی‌های ویلی را همان‌گونه که هست به تصویر می‌کشد. در این فیلم فلش‌بک‌ها خاطرات تجربیات ویلی نیست، بلکه اتفاقاتی است که ویلی از زندگی خود انتظار داشته ولی رخ نداده است.

هافمن هنرپیشه‌ی نقش ویلی در اقتباس سال ۱۹۸۵ اشلوندورف، انتظارات میلر نمایشنامه‌نویس را برای ایفای این نقش به بهترین نحو برآورده می‌سازد. در تمامی اقتباس‌های نمایشنامه، نقش ویلی را مردی تنومند و قوی‌هیکل ایفا کرده است، ولی هافمن ریزنقش همان «حلزونی» است که جایش را «خوک‌های آبی» گرفته‌اند. این کوتوله تاس که درست راه نمی‌رود و لهجه بروکلینی غلیظی دارد در تضاد مطلق با مارچ و کاب گول‌پیکر است (۰۰:۲۵:۵۰)؛ در نتیجه با بهره‌بردن از جُنه و لهجه خاصش، هافمن موفق به معرفی ویلی جدیدی شده است.

۳-۳. کاربرد نظریه جورج بلوستون

بلوستون زنان و چگونگی برخورد با آنها را مورد بررسی قرار می‌دهد. نقش اول زن فیلم بندک، لیندا است که با حذف و تغییر مکرر صحنه‌ها و جملات، تأثیر و نفوذ کم می‌شود؛ مثلاً حذف صحنه وصله کردن جوراب‌هایش که هدف آن نشان دادن لیندا به عنوان زنی قانع است و به جای دورانداختن جوراب‌های سوراخ، خود آنها را وصله می‌زند. دیالوگ‌های دخترهایی که در رستوران با بیف و هپی آشنا می‌شوند نیز حذف شده است. استنلی (گارسون رستوران) از آنها به عنوان پتیاره یاد می‌کند در حالی که در اقتباس به جای این صفت ریکیک از کلمه «دخترها» استفاده شده است (۰۱:۳۴:۲۲). نقش کم‌رنگ زنان در نمایشنامه در این فیلم به طور کلی نادیده گرفته شده است.

در فیلم الکس سگال ناسزا و کفرگویی توسط کارگردان و فیلمنامه‌نویس حذف و همچنین اسامی تجاری شرکت‌ها نادیده گرفته شده است. از دیگر دست‌ورزی‌های کارگردان در نمایشنامه، اضافه کردن صحنه خیال‌پردازی ویلی با بیف که در مورد روابطش با دخترها صحبت می‌کند و به سؤال جدید «پس قرار عاشقانه داری؟» منجر شده، شروع به رقصیدن می‌کند (۰۰:۱۵:۴۸)؛ همچنین برجسته‌شدن درون‌مایه تنش پدر و پسر در این فیلم، مجالی برای به تصویر کشیدن زنان نمی‌دهد. دیالوگ‌های لیندا و دیگر زنان در فیلم سگال مدام حذف می‌شود. جملات باقی مانده، لیندا را مدافع منافع همسر و مادری بی‌طرف نشان

می‌دهد. او در بزنگاه‌ها در تضاد با منافع فرزندانش بوده و آشکارا و بی‌پروا پشتیبان شوهرش است، درحالی‌که همواره مورد خشم و بدرفتاری همسر قرار می‌گیرد. نورپردازی صحنه به همراه زوایا و نماهای فیلم حس و حالی نمایشی به دیالوگ‌ها می‌دهد که ناشی از تمایل الکس سگال به پابندی به خصوصیت نمایشی نمایشنامه است. بر خلاف دیگر اقتباس‌ها، رؤیایپردازی‌های ویلی همان‌گونه که باید باشد، نشان داده شده است؛ یعنی خاطره اتفاقات گذشته نبوده بلکه زاده ذهن ویلی هستند. موضوع اقتباس‌های اشلوندورف برگرفته از آثار ادبی بوده و بر نمایش سختی‌هایی که یک شخصیت متحمل شده و عواقب آنها تمرکز می‌کند. اشلوندورف در فیلم ۱۹۸۵ خود نتیجه اعتقاد به رؤیای آمریکایی را به تصویر می‌کشد که مثالی بارز برای سبک کارگردانی وی است.

صحنه‌ای که اشلوندورف به کار می‌گیرد تا حد زیادی برگرفته از نمایش تئاتر سال ۱۹۸۴ است ولی سبک فیلم‌برداری او شامل نماهای بسته از شخصیت‌ها، حالات چهره و احساسات‌شان می‌باشد. در صحنه‌ای که ویلی وارد دفتر رییس می‌شود، هاوارد نسبت به ویلی حقیر و کوچک، بلندتر و در نتیجه برتر نشان داده شده است (۰۱:۰۴:۰۵). این تفاوت در قد و قامت اشاره به تفاوت موقعیتی این دو شخص در دنیای تجارت دارد و این تصویر در ذهن مخاطبین نهادینه می‌شود. در گذر زمان تنزل تدریجی قوه تعقل در ویلی مشهود است. متعاقباً موسیقی متن از آرام و دل‌نواز به صداهای خشن، ناملایم و آشفته تغییر می‌یابد. وقتی به پایان فیلم نزدیک می‌شویم آهنگ فلوت شبانی کذایی به صدای رعد و برق تبدیل می‌شود.

اقتباس اشلوندورف حذفیات کمتری نسبت به اقتباس‌های دیگر دارد. با این حال، جملاتی همچون «متوجه هستید منتظر چی هستیم؟» (Miller, 1961: 45)، «من هر روز می‌میرم و زنده می‌شوم» (همان: ۴۶) جملات حیاتی لیندا هستند که از فیلم حذف شده و منجر به تقلیل نقش لیندا گردیده‌اند. در این فیلم زن‌ها یا حذف شده (زن چارلی)، یا به عنوان ابزار جنسی به آن‌ها پرداخته شده (زن بوستونی) و یا اینکه به حاشیه رانده شده‌اند (لیندا).

۳-۴. کاربرد نظریه لوییز جیانتی

نمایشنامه مرگ یک فروشنده ابتدا درون سرش (*Inside of his Head*) نامگذاری شده بود. این امر اهمیت رویدادهای ذهنی نقش اصلی داستان را نشان می‌دهد. طراح صحنه فیلم بندک در ابتدای امر قصد داشت صحنه اکسپرسیونیستی به شکل جمجمه انسان بسازد اما در نهایت یک خانه چند لایه آزاد و باز را طراحی می‌کند. این ساختار شباهت زیادی با صحنه نمایش برادوی ۱۹۴۹ دارد.

فیلم سگال، اقتباسی خلاصه شده است و از آنجایی که برای پخش تلویزیونی تولید شده بود، زمان نمایش آن می‌بایست کمتر از ۱۲۰ دقیقه می‌بود. این اقتباس رنگی، تحت نظارت آرتور میلر به صورت کوتاه تولید شده و حس و حالی مدرن به فیلم می‌دهد. علاوه بر این صحنه فیلم پیچیده‌تر و خانه لومن‌ها با اسباب و اثاثیه بیشتری نسبت به اقتباس‌های گذشته به نمایش درآمد. نورپردازی صحنه به همراه زوایا و نماهای فیلم حس و حالی نمایشی به دیالوگ‌ها می‌دهد که ناشی از تمایل الکس سگال به پایبندی به خصوصیت نمایشی نمایشنامه است.

درام تلویزیونی اشلوندورف همگام با نمایشنامه در نیویورک اتفاق می‌افتد و ساختار خانه مثل نمایشنامه بدون دیوار حائل و سقف است. علی‌رغم این تشابه ساختاری، اسباب و اثاثیه منزل همه نو بوده و سنخیتی با وسایل خانه‌ای که ۳۰ سال از آن‌ها استفاده شده است ندارد. با توجه به آنچه از سه اقتباس گفته شد، بندک، سگال و اشلوندورف به نظریه اقتباس پایبند حیاتی وفادار بودند.

۳-۵. کاربرد نظریه کامیلا الیوت

آخرین صحنه راندگی ویلی که منجر به خودکشی وی می‌شود باید حس وحشت را به بیننده القا کند، اما در اقتباس بندک به تصویرکشیدن این صحنه حس همزادپنداری بیننده را برمی‌انگیزد (۱:۴۷:۱۷-۰۱:۴۵:۳۷). برادر ویلی نیز با خودکشی او موافق بوده، او را همراهی می‌کند. در این صحنه شبی که ستاره‌ها همچون الماس می‌درخشند به تصویر کشیده می‌شود. الماس‌های درخشان به ویلی این امید را می‌دهند که خانواده‌اش با دریافت دیه از شرکت بیمه به جایگاهی که لیاقتش را داشته‌اند برسند. صحنه خودکشی از تصمیمی تلخ و در عین حال کاربردی به برداشت اشتباه دیوانه‌ای که توهم پول‌دار شدن دارد، تغییر یافته است. در این اقتباس بیننده مواجه با صحنه‌ای است که حاصل برداشت کارگردان فیلم است نه صحنه‌ای که میلر در ذهن خود دارد. با کنار گذاشتن متن کارگردانی صحنه و جایگزین کردن آن‌ها با روحی جدید مخاطب را با اقتباسی به نام مدل عروسک‌گردانی آشنا می‌سازد. در این مدل از اقتباس به جای روحی زنده و پویا، جنازه‌ای بی‌جان از ژانر مبدأ به رسانه جدید یعنی سینما ارائه می‌گردد؛ به گونه‌ای که رمان یا نمایشنامه بی‌جان را برداشته و صدایی جدید به جنازه می‌دهد.

اقتباس تلویزیونی سگال برای به تصویرکشیدن آخرین صحنه راندگی ویلی به سوار شدن، روشن کردن خودرو و نور ماشین بسنده کرده و خانواده مشوش و پریشان او را نشان می‌دهد (۱:۴۰:۴۵-۰۱:۴۱:۰۰). مدل ژنتیکی اقتباس کامیلا الیوت ریشه عمیقی در بحث روایت‌شناسی اقتباس دارد. روایت‌شناسان بر این باورند که چیزی که از ادبیات به فیلم انتقال می‌یابد ساختار روایی عمیقی است که شباهت فراوانی با ساختار ژنتیکی موجودات

دارد. این ساختار، منتظر موقعیتی برای ظاهر شدن است که در این اقتباس با به تصویر کشیدن صحنه خودکشی، روایت را برای مخاطبین آشکار می‌سازد.

برداشت و به تصویر کشیدن آخرین صحنه رانندگی ویلی در فیلم تلویزیونی اشلوندورف متفاوت است. ویلی بند کفش خود را قاطعانه و مصمم گره می‌زند و بدون توجه به شلنگ گازی که برای خودکشی آماده کرده بود، به سمت راهرو تاریک خروجی خانه‌اش می‌رود. جلوی آینه کلاه و کراواتش را مرتب کرده، با عجله و خوشحالی از خانه خارج می‌شود. پس از بستن در، همچون اول فیلم سایه او روی شیشه در می‌افتد، در این حین دوربین به آرامی به سمت در بسته رفته، صدای پریشان خانواده‌اش با صدای روشن شدن، حرکت و تصادف خودروی ویلی ادغام می‌شود (۰۲:۰۸:۱۱ - ۰۲:۰۸:۴۱)؛ در نهایت این صداها با تصویر سفید همراه می‌شوند.

مدل برنده اقتباس همان‌طور که از اسمش بر می‌آید به دنبال بهترین اقتباس برای به تصویر کشیدن یک متن است. از آنجایی که این اقتباس بیشترین مخاطب و نقد را از زمان اکرانش تا به حال به خود اختصاص داده و از طرفی به لطف درخشش داستین هافمن و جان ملکویچ باعث شهرت نمایشنامه هم شده، اقتباس برنده محسوب می‌شود.

صنعت سینما و تلویزیون با توانایی که در زمینه جذب مخاطب و ویژگی تبلیغاتی که برای کارگردان‌ها و نویسندگان دارد، می‌تواند متون و رمان‌های بیشتری را برای پیشرفت خود به کار گیرد. یکی از این متون ادبی، نمایشنامه مرگ یک فروشنده، اثر برتر آرتور میلر است. این نمایشنامه به گونه‌ای نوشته شده که در عرصه تئاتر، سینما و تلویزیون آماده به کارگیری است. کارگردان‌هایی همچون لزلو بندک، الکس سگال و ولکر اشلوندورف که از این امر آگاه بودند، کار سنگین ترجمه این اثر به فیلم متحرک را بر عهده گرفته و بسیار موفق بودند.

صنعت سینما و تلویزیون به عنوان زیربنا و پایه‌ای برای تولید و پخش اقتباس‌ها بوده، و نظریه‌های اقتباسی جرج بلوستون، رابرت استم، لیندا هاجن، کاملیا الیوت، و لوئیس جیانتی را می‌توان در فیلم‌ها اجرا نمود. فرآیند ترجمه یک متن از یک رسانه به رسانه‌ای دیگر، می‌تواند منجر به بهبود و یا خسارت به بخش‌های مختلف محصول شود. اعمال نظریه‌های این پنج نظریه‌پرداز هرچند تغییراتی در متن نمایشنامه می‌دهند ولی لطمه‌ای به شخصیت‌ها، صحنه، و زبان داستان نمی‌زنند. هر سه اقتباس‌کننده حداکثر تلاش خود را برای پایبندی به متن اصلی داشته‌اند؛ با این وجود، زبان و ادبیاتی (ناسزا و کفرگویی) که میلر در نمایشنامه به کار برده در اقتباس‌های بندک و سگال حذف یا با عبارات مؤدبانه جایگزین شده‌اند؛ در حالی که اقتباس اشلوندورف با وجود حذف برخی از دیالوگ‌ها پایبندی بیشتری نسبت به متن اصلی میلر داشته است.

اقتباس‌ها تحت تأثیر دوره‌هایی هستند که منجر به تغییر و حذف بخش‌هایی از متن اصلی گردیده‌اند. با توجه به بحران هویتی حاصل از جنگ جهانی دوم و آغاز جنگ سرد، در زمان دو اقتباس اول، می‌توان قاطعانه گفت که درون‌مایه شکست رؤیای آمریکایی به طور زیرکانه‌ای حذف و شکست مردی کودن که در شرف بستری شدن در بخش روانی است، جایگزین آن شده‌است، ولی اقتباس اشلوندورف درون‌مایه شکست رؤیای آمریکایی و فجایع حاصل از نظام سرمایه‌داری را با توجه به نبود خفقان سیاسی-اجتماعی آزادانه به تصویر می‌کشد.

با وجود نقش کم‌رنگ زن‌های داستان، آن‌ها عملاً در همه اقتباس‌های مورد مطالعه به حاشیه رانده شده، کمتر به آن‌ها پرداخته می‌شود. اقتباس بندک اولین نمایش سینمایی نمایشنامه و اقتباس سگال اولین اقتباس رنگی نمایشنامه بوده‌اند. فیلم تلویزیونی سال ۱۹۸۵ اشلوندورف با نقش آفرینی هافمن و ملکویچ، در به تصویر کشیدن شکست رؤیای آمریکایی در زمانی که این شکست دیگر تابو نبود، آزادانه تولید گردید. در نهایت کارگردان اکسپرسیونیست مانند اشلوندورف موجب جذب بیشترین مخاطب و نظرهای مثبت منتقدین بین سه اقتباس مورد مطالعه بوده و بهترین اقتباس محسوب می‌گردد. نظریه‌های اعمال‌شده بر این فیلم‌ها را می‌توان در جدول شماره یک خلاصه نمود.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹/الف). «ضرورت ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی*: ویژه‌نامه نامه فرهنگستان. دوره اول، شماره اول: صص ۶-۳۸.
- انوشیروانی، علی‌رضا (۱۳۸۹/ب). «چالش‌های ادبیات تطبیقی در ایران». *ادبیات تطبیقی*: ویژه‌نامه نامه فرهنگستان. دوره اول، شماره اول، صص ۲-۵.
- دهخدا، علی‌اکبر (۱۳۷۷). *لغت‌نامه دهخدا* (۱۵ ج)، ج ۲ از دوره جدید. تهران: مؤسسه انتشارات دانشگاه تهران.

ب. منابع لاتین

- Adaptation (2011). In *Oxford English dictionary* (3rd ed.). Retrieved from <http://dictionary.oed.com>.
- Aragay, M. (2005). *Books in motion: Adaptation, intertextuality, authorship*. New York: Rodopi.
- Bluestone, G. (1957). *Novels into Film*. University of California Press: Berkley and Los Angeles.

- Bruhn, J. & Gjelsvik, A. & Hanssen, E. (2013). *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London & New York: Bloomsbury.
- Cartmel, D. (2012). *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*. London: Wiley-Blackwell.
- Cartmell, D. & Whelehan, I. (2007). *The Cambridge Companion to Literature on Screen*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Dir. Laszlo Benedek. (1951). *Death of a Salesman*. Columbia Pictures. Film.
- Dir. Alex Segal. (1966). *Death of a Salesman*. CBS, Television Film.
- Dir. Volker Schlöndorff. (1985, 2003). *Death of a Salesman*. CBS/ Home Entertainment, Television Film/ DVD.
- Giannetti, L. D. (1982). *Understanding Movies*. Prentice-Hall.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. London & New York: Routledge.
- Metz, C. (1974). *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, trans. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.
- Miller, A. (1961). *Death of a Salesman*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Stam, R. & Raengo, A. (2004). *A Companion to Literature and Film*. London: Blackwell Publishing.

Journal of Comparative Literature

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

A Geocritical Rethinking of Iranian and American Female War Memoirs: *Da* and *Rule Number 2**

Farideh Shahriari¹, Leila Baradaran Jamili²

1. Introduction

This research employs a comparative study design to analyze the political, sociological, and psychological impacts that Iraq-Iran and Iraq-America war had in shaping the literary and narrative approaches that Iranian and American female war memoirists use. Employing Bertrand Westphal's approach of geocriticism, this paper examines two female war memoirs that are specifically concentrated on two cities of Khoramshahr in Iran and Fallujah in Iraq: *One woman's war: Da* (2008), narrated by Zahra Hoseyni, and *Rule number two: Lessons I learned in a combat hospital* (2012), written and narrated by Heidi Squier Kraft. This paper aims to demonstrate that the existing and mostly male-centred narratives of Iraq-Iran and US-Iraq wars, due to their aspatial lenses, are unable to represent the reality of war. In other words, existing war narratives are mostly one-dimensional and, therefore, distort the reality of war. The geocritical approach

*Date received: 17/02/2020

Date Accepted: 05/12/2020

¹ Ph.D. Candidate of English Language and Literature, Department of English Literature, Central Tehran Branch, Islamic Azad University, Tehran, Iran. Email: shahriari.fa@gmail.com

² **Corresponding author:** Assistant Professor, Department of English Language and Literature, Borujerd Branch, Islamic Azad University, Borujerd, Iran. Email: lbjamili@yahoo.com.

demonstrates that how the spatiality of two mentioned war memoirs is appropriate to go beyond the dominant male-centric narratives.

2. Methodology

Geocriticism is a way of perceiving hyperspaces and real spaces, which can be regarded as a new approach in the perception of place in a new sense and altering the conventional ways of recognition. Geocriticism is a method of literary analysis that incorporates the study of geographical spaces, which considers all writing as a map. Bertrand Westphal argues that space is more important than time and geography is more important than history. Emphasizing the necessity of utilizing three elements of geocriticism namely multifocalization, polysensoriality, and stratigraphic vision, allows the authors to grasp the space of war in its spatio-temporal totality. This method, in fact, provides us with a more precise representation of war space.

3. Discussion

Focusing on two female war narratives, *Da* and *Rule number two*, a narrative of thirty-four days of Battle of Khoramshahr, and a narrative of US-Iraq war in the city of Fallujah, respectively, it is argued that employing a spatial point of view, one can cast a new light on the understanding of space of war in general, and urban space in particular.

Da tells the story of a 17-year-old woman who is ready to die defending her town and the ideals surrounding the Islamic Revolution. The memoir captures the struggles of Iranian women trying to create a balance between the demands of the war on the one hand and their demands as Muslim women especially of how Zahra Hoseyni has called through her memoir, where it serves as an alternative to traditionally male-narrated war literature. The narrator also explains her activities as a combatant in the defense of Khorramshahr, while in

the last section, the author devotes to Zahra Hoseyni's recovery from the shrapnel wounds that she had to bear following the war. The narrator is shown to have spent her married life in two homes where the first one was in the suburban area of southwestern Iran within the commuting distance of the front and the second in the urban apartment house in central parts of Tehran. Hoseyni's book is a product of time and space, where she carries out interviews with Seyyedeh A'zam Hoseyni, a woman having the same family name but having no relation to the narrator. The memoir becomes part of the larger project to record the oral histories of Iranian women who actively participated in the Iraq-Iran war. The author presents the map of Khorramshahr both in the form of an image and with the use of literary devices to describe the city as it was during the initial stages of the war based on one found in what Hoseyni calls in her work, *Khorramshahr dar jang-e tulani* or *Khorramshahr in long war*. The war, according to the author, rendered the living of a life of comfort meaningless.

The war memoir *Rule number two* gives an account of Kraft's work as a clinical psychologist who uncovers the wounds of war that a surgeon would never see. The doctor puts away the thoughts of her children back at home acclimated to the sound of incoming rockets and learned the ways of listening to the traumatic stories that are offered by a war zone. The narrator shows her audience some of the toughest lessons of her deployment to Iraq, which is articulated by the TV show MASH, where the battlefield is controlled by two rules: Rule number one is that young men die in the battle. Rule number two is that doctors cannot change rule number one. Kraft realizes that some marines and some of their doctors would be damaged by war in ways that she as a doctor would not repair in as much as some people would be repaired in ways she would less expect. The memoir is a powerful firsthand account that gives comfort to those distressed by the war and what it takes to occupy space marked by war. The memoir

describes places, people, and events based on the recollection of them to the best memory of the Kraft's memory's ability, where she gives the story of all men and women of the Navy and the Marine Corps in Al Anbar, the largest governorate in Iraq. The memoir is a story of the strong men and women who were doing the nation's bidding so that others would pursue their lives undisturbed. Kraft begins with the story of her life, where after several years as a flight psychologist with the US Navy, she gave birth to twins in 2002.

The theory of geocriticism retraces the history and the lines of space, place, mapping, literature, and literary mapping image in literary texts. The researcher examines how landscape and its real and fictional spaces function as a setting for the action in the contemporary life of female memoirists. The landscape, comprising of the real and fictional spaces, becomes the impetus for the texts and its historical backgrounds afforded through the narrative techniques. Three elements of the geocritical approach are employed to provide a comparative analysis of the two mentioned war memoirs: multifocalization, in which many different points of view are needed to establish the literary space; polysensoriality, which refers to space inasmuch as it may not be perceived by vision alone, but also by smell, sound, and so on; and stratigraphic vision, in which the topos is understood to comprise multiple layers of meaning, deterritorialized and reterritorialized. Through these three steps of inventing new space, women war memoirists try to invent some never seen and unheard partly fictional and partly factual war narratives. The current research is based on the discussion of the narrative techniques of contemporary female war memoirists. The female authors identified as ignored/nonmentioned part of war history who have been forgotten among the gendered masculine face of both literature and history productions. As in the contemporary war studies, gender studies assume the principle concern of war narratives, where the female war

memoirists with their unique perceptions of geopolitical and historical backgrounds are producing new literary productions with different narrative techniques. The aim of the present research is to carry out a comprehensive and close analysis of the representation of space and place (and the range of cognition of women memoirists) in the contemporary female war narratives.

4. Conclusion

Geocriticism indicates that female war memoirs are not merely the exclusive freehold of official ideological narratives and reflects the real space of war as what it is in itself. Geocritical reading of female war narratives in this manner reveals the reality of war from an entirely new standpoint. It should be noted that three elements of the geocritical approach namely ‘multifocalization’, ‘polysensoriality’, and ‘stratigraphic vision’ are very useful theoretical instruments that enhance our geographical knowledge. They help us to narrate the spaces of war-damaged cities in their multidimensionality. Geocriticism demonstrates that each space is imbued with different sensorial features that are irreducible to each other. Space is a totality of these layers. Spatializing the war narratives (memoirs) is a way to achieve a more precise knowledge of the war.

Keywords: Female war memoirs, Geocriticism, Multifocalization, Polysensoriality, Spatiality, Stratigraphic vision

References [In Persian]:

Bazovand, E. (2016). *Analyzing the role of women in The Holy War based on three autobiographies: Wet eye, OPD's daughters, and winter 59. Sahraee, Gh.* (Unpublished master's thesis). Lorestan University, Lorestan. [In Persian]

- Hoseyni, A. (2008). *Da: One woman's war*. Tehran: Soore Mehr Publication. [In Persian]
- Jamshidiha, Gh., & Hamidi, N. (2007). Female experience of war. *Women's Research Journal*, 5(2), 81-108. [In Persian]
- Madani, S. & Nazari, F. (2007). Examining the influence of official discourse on women's narrations of Iran-Iraq war. *Journal of Social Sciences*. 1(4): 126-149. [In Persian]
- Safayi, A., & Jalalehvand Alkami, M. (2020). Point of view and focalization in works of Taha Hossein's *Al-ayyam* and Mohammad-Ali Eslami Nadooshan's *Days*. *Journal of Comparative Literature*, 11 (21), 101-126. [In Persian]
- Salimi Nejad, F. (2013). *An examination of intellectual backgrounds from autobiographies of The Holy War by focusing on Da, Daughter of Sheena, Army of the good people, and The left foot*. (Unpublished master's thesis). Islamic Azad University, Khalkhal Branch. [In Persian]
- Tavakoli, M., & Siyami, M. (2020). A comparative study of the function of place and its types in the novel's critique (case study: *Hakayeh Bohar* by Hana Mineh and *Ahl-Gharq* by Monirou Ravanipour). *Journal of Comparative Literature*, 12 (22), 27-48. [In Persian]

References [In English]:

- Cooke, M. (1997). *Women and the war story*. London: California University Press.
- Dowler, L. (2002). Women on the frontlines: Rethinking war narratives post 9/11. *Geojournal*, 58, 159-165.
- Johnson, A. M. (2016). *Histories of war: Representations of silence in women's Vietnam/American war narratives*. New York: The University of North Carolina.
- Kraft, H. S. (2007). *Rule number two: lessons I learned in a combat hospital*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.

- Lefebvre, H. (1991). *The production of space* (D. Nicholson-Smith, Trans.). Oxford: Blackwell.
- MASH. (2012, 19 July). *The X-Files*. Fox. CBS, California. Television.
- Moosavi, M., Ghandeharion, A., & Ghorban Sabbagh, M. R. (2019). Gendered narrative in female war literature: Helen Benedict's *Sand queen*. *Hawwa*, 21, 1-21.
- Samet, E. D. (2004). *Willing obedience: Citizens, soldiers, and the progress of consent in America, 1776-1898*. Stanford University Press.
- Samet, E. D. (2007). *Soldier's heart: Reading literature through peace and war at West Point*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Tally, T. R. (2012). *Spatiality*. New York: Routledge.
- Tally, T. R. (2014). *Literary cartographies: Spatiality, representation, and narrative*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tuan, Yi-Fu. (1977). *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Westphal, B. (2007). Elements of Geocriticism. *Geocriticism*, 25 (3), 111-147.
- Westphal, B. (2011). *Geocriticism: Real and fictional spaces*. New York: Springer..

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بازاندیشی خودنگاره‌های جنگ زنان ایرانی و آمریکایی از منظر نقد جغرافیایی (ژئوکرتیسیم): ۱۵ و قانون شماره دو *

فریده شهریاری^۱

لیلا برادران جمیلی (نویسنده مسئول)^۲

چکیده

در این مقاله با استفاده از رویکرد نقد جغرافیایی که از سوی برتراند وستفال نظریه پرداز فرانسوی معرفی شده است به بررسی دو نمونه از خودنگاره‌ها یا خودزندگی‌نامه‌های زنان پرداخته می‌شود که مشخصاً بر فضای جنگ در دو شهر خرمشهر در ایران و فلوجه در عراق متمرکز هستند. هدف بیان آن است که روایت‌های موجود از جنگ، بدون توجه به ابعاد فضامند، فاقد دقت و صحت کافی هستند و نمی‌توانند واقعیت جنگ را به درستی بازنمایی کنند. نقد جغرافیایی با تأکید بر ضرورت به کارگیری سه مؤلفه دیدگاه چندکانونی، چندحسی و لایه‌نگارانه به فضا به مؤلفان کمک کرده است تا فضای جنگ را در تمامیتش دریابند. این روش در واقع بازنمایی دقیق‌تری را از فضای جنگ در اختیار می‌گذارد. با بازخوانی دو اثر یعنی *د* روایت زهرا حسینی از جنگ سی و چهار روزه خرمشهر و *قانون شماره دو* هایدی اسکویپر گرفت که روایتی است از جنگ آمریکا و عراق در شهر فلوجه نشان داده می‌شود که چگونه می‌توان با نگاهی فضامند/جغرافیایی، دریچه جدیدی را به سوی فهم فضای جنگ به طور عام و فضای شهری به طور خاص گشود. نقد جغرافیایی نشان می‌دهد که خودنگاره‌های زنان از جنگ صرفاً ملک طلق روایت‌های ایدئولوژیک رسمی نیستند و فضای واقعی جنگ را همان‌گونه که واقعاً بوده است بازنمایی کنند. نقد جغرافیایی خودنگاره‌ها واقعیت را از زاویه‌ای دیگر آشکار می‌سازد.

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۱۱/۲۸

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۹/۱۵

(DOI): 10.22103/jel.2021.15347.3002

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات انگلیسی، واحد تهران مرکزی، دانشگاه آزاد اسلامی، تهران، ایران. ایمیل: shahriari.fa@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، واحد بروجرد، دانشگاه آزاد اسلامی، بروجرد، ایران. ایمیل: lbjamil@yahoo.com

واژه‌های کلیدی: چندکانونیت، چندحسیت، خودنگاره زنانه جنگ، فضا‌مندی، نقد جغرافیایی، نگاه لایه‌نگار.

۱. مقدمه

پیش از عصر پسامدرن، زمان مولفه‌ای اساسی برای اندازه‌گیری و سنجش وجود بشری به شمار می‌رفت، درحالی‌که فضا ظرفی تهی و صرفاً پس‌زمینه زمان بود. فضا فقط از آن رو مهم بود که جریان همگن زمان باید در جایی رخ می‌داد. جهانی شدن اما فضا را دگرگون کرده، نوع دیگری از تحلیل فضا‌مند را ضروری ساخته است (ر.ک: تالی، ۲۰۱۲: ۸۷). این گونه تحلیل‌ها با تمرکز بیشتر بر ابعاد جغرافیایی مسائل، بعد مغفول‌مانده فضا را در تحلیل‌ها برجسته می‌سازند. تنوع این گونه رویکردهای تحلیلی پس از آنچه با عنوان چرخش فضایی شناخته می‌شود بسیار چشمگیر است؛ به گونه‌ای که در رشته‌های مختلف، رویکردها و موضوعات متنوعی از منظر ابعاد فضایی/جغرافیایی مطالعه شده‌اند. این نوشته اما بر یکی از گونه‌های کمتر بحث‌شده یعنی خودنگاره‌های زنانه از جنگ متمرکز است. خودنگاره‌های زنانه جنگ به طور گسترده و مشخص بر مطالعه مرزها و مناطق حاشیه‌ای و به طور عام بر ابعاد فضا‌مند و ژئوپلیتیکی (جغرافیایی سیاسی) جنگ تأکید دارند. توجه به سیاست مکان و مقاومت مکان‌محور در خودنگاره‌های زنانه از جنگ بسیار حائز اهمیت است. به موازات تغییر قدرت، پیکربندی‌های فضایی نیز تغییر می‌کنند و مکان‌ها و روابط جدید بین مکان‌ها ایجاد می‌شوند. استفاده از تکنیک‌های روایی متنوع و لایه‌مند در این خودنگاره‌ها زوایایی را از تاریخ فضا‌مند جنگ آشکار می‌سازد که تا پیش از این از دیدها پنهان بود. این روایت‌ها به این ترتیب خود به نوعی تولید فضا می‌انجامند. این سبک نوین روایت، در بین تمام خودنگاره‌هایی که مردان نوشته‌اند تا به امروز دیده نشده است. اهمیت این پژوهش در آن است که خودنگاره‌نویسان زن با استفاده از نوعی نگاه فضا‌مند سعی کرده‌اند تا از دریچه توصیف جزئیات مکان‌ها و روابط بین انسان‌ها و مکان‌ها و نیز روابط بین خود مکان‌ها، تصویری دقیق‌تر از دو شهر خرمشهر و فلوچه در دو جنگ عراق و ایران و نیز آمریکا و عراق ارائه کنند.

این گونه روایت‌های فضا‌مند از جنگ از دو جهت اهمیت بسیار دارند: اولاً زمان‌مندی صرف رویکردهای پیشین را به چالش می‌کشند و نشان می‌دهند که رویکردهای توصیفی که صرفاً بر زمان مبتنی‌اند چه کاستی‌هایی دارند و ثانیاً از رویکرد مسلط مردم‌محور، مرکز‌زدایی می‌کنند و صداهای کمتر شنیده‌شده را بیشتر برجسته می‌کنند. این خودنگاره‌ها و خاطرات، بازتاب تجربیات جنسیتی نویسندگان در فضای جنگ است؛ روشی که مسیر جدیدی را برای اندیشیدن به جنگ می‌گشاید. استفاده زنان خودنگاره‌نویس جنگ از

تکنیک‌های روایی متفاوت موجب شده آن‌ها به بخشی از تاریخ مغفول‌مانده جنگ تبدیل شوند. نویسندگان این مقاله با مطالعه بیش از ۱۰۰ روایت زنانه از جنگ در بین زنان ایرانی، عراقی و آمریکایی روندی را شناسایی کردند که بیانگر روایتی ژئوپلیتیکی از جنگ است که بر مبنای توصیف جزئیات فضای جنگ با اتکا به نوعی رویکرد زنانه پیش رفته است. در این مقاله فقط به دو خودنگاره یعنی *دا*، خاطرات زهرا حسینی به اهتمام سیده اعظم حسینی و *قانون شماره دو: درس‌هایی که در بیمارستان جنگی یادگرفتم*، نوشته هایدی اسکویئر کرفت (Heidi Squier Kraft) پرداخته می‌شود.

در این مقاله از رویکرد نقدجغرافیایی (Geocriticism) به منظور تبیین ابعاد فضا‌مند در روایت‌های زنانه از جنگ استفاده شده است. جنبه نوآورانه این تحقیق آن است که از منظر *نقد جغرافیایی برتراند وستفال (Bertrand Westphal)*، و *کارتوگرافی‌های ادبی: فضا‌مندی، بازنمایی و روایت رابرت تالی* به بررسی خودنگاره‌های زنانه از جنگ می‌پردازد. نقد جغرافیایی رویکردی است که اولین بار وستفال نظریه پرداز فرانسوی در کتابی با همین عنوان طرح کرده است. زنان خودنگاره‌نویس جنگ از تکنیک‌های روایی مختلفی برای توصیف فضایی که در آن قرار داشته‌اند، بهره‌برده‌اند. این مقاله بر مبنای رویکرد نقد جغرافیایی به خودنگاره‌نویسی‌های زنانه جنگ، به نوعی نشان می‌دهد که بازنمایی ادبی جنگ چگونه هم منعکس‌کننده و هم بر سازنده نظام‌های جنسیتی و ملیتی مختلف است. بر همین اساس در ادامه ابتدا دو زندگی‌نامه مورد نظر معرفی خواهند شد، سپس به بیان مبانی نظری پژوهش می‌پردازیم تا در ادامه با استفاده از این مبانی نظری به مطالعه این دو زندگی‌نامه از منظر سه مؤلفه نقد جغرافیایی یعنی چندکانونیت، چندحسیت، و نگاه لایه‌نگار پرداخته شود.

۱-۱. پیشینه پژوهش

پژوهش‌های بسیاری در حوزه جنگ و ادبیات جنگ چه در ایران و چه در آمریکا با رویکردهای مختلفی انجام گرفته است. اما مسئله انکارناپذیر این است که در حوزه روایی به‌ویژه روایت زنانه از جنگ، با کمترین میزان تحلیل انتقادی مواجهیم که دور از فضای ایدئولوژیک، فقط بر خود متن تمرکز کنند؛ از همین رو به آثار بسیار اندکی می‌توان اشاره کرد که به طور مستقیم با نگاه تحلیلی انتقادی به روایت‌های زنانه پرداخته باشند. به کارگیری رویکرد نقد جغرافیایی وستفال و تالی نیز وجهه‌ای کاملاً نو به پژوهش حاضر می‌بخشد. از مهم‌ترین آثاری که می‌توان به آنها اشاره کرد اثر جانسون ام. آلیسون (Johnson M. Alison) است که در کتاب خود، *تاریخ‌های جنگ: بازنمایی سکوت در روایت‌های زنان از جنگ ویتنام/آمریکا (۲۰۱۶)* از منظر روانکاوی سنتی به موضوع جنگ

می‌پردازد و چگونگی بازخوانی آثار زنانه را در مواجهه با جنگ در روایت‌های زنان آمریکایی، ویتنامی و ویتنامی-آمریکایی بررسی می‌کند. کتاب میریام کوک (Miriam Cooke) با عنوان *زنان و داستان جنگ* که در سال ۱۹۹۷ منتشر شده است تأثیر بسزایی بر نویسندگان این مقاله و نیز شناخت چگونگی شکل‌گیری ساختار روایی آثار زنان روایت‌گر جنگ داشته است.

مقاله لورین دولر (Lorraine Dowler) با عنوان «زنان در خط مقدم: بازاندیشی روایت‌های زنانه پسا یازده سپتامبر» (۲۰۰۲) نیز به نقش زنان در بستری مردانه می‌پردازد. از دید او فضای پس از واقعه یازده سپتامبر در آمریکا بیانگر فضایی کاملاً مردانه است که رسانه‌ها در تولیدش نقش بسزایی داشته‌اند. برای مثال در این روایت‌ها صرفاً به بدن‌های مردانه مانند مردان آتش‌نشان یا مردان مبارز اشاره می‌شده است. مریم موسوی، عذرا قندهاریون و محمود صباغ نیز در مقاله‌ای با عنوان «روایت‌های زنانه در ادبیات زنانه از جنگ: رمان ملکه شنی نوشته هلن بندیکت» که به تازگی نیز منتشر شده است از دیدگاه‌های متعددی جهان تخیلی بندیکت را ترسیم می‌کند که در بطن جنگ عراق و آمریکا هویت جنسیتی در روایت و ایدئولوژی‌های جنسیتی هنجاری را در دنیای نظامی مردانه می‌کاود.

در میان آثار فارسی می‌توان به مقاله‌ای با عنوان «تجربه زنانه از جنگ» نوشته غلامرضا جمشیدی‌ها و نفیسه حمیدی اشاره کرد. این اثر با دقت فراوان و با بررسی ۱۸ خاطره از زنان، تجارب زنان را از جنگ ذیل شش مفهوم تبیین می‌کند که در بردارنده ابعاد جدیدی از پدیده جنگ است که کمتر به آن توجه شده است. سعید مدنی و فریبا نظری نیز در مقاله خود با عنوان «بررسی تأثیر گفتمان رسمی بر روایت زنان از جنگ ایران و عراق» عنوان می‌کنند که زنان در روایت خاطراتشان از جنگ ایران و عراق تحت تأثیر گفتمان رسمی جامعه هستند، و خود از این روند اطلاعی ندارند.

از میان انبوه پایان‌نامه‌ها در حوزه جنگ و زنان نیز آثار محدودی مشخصاً به خودنگاره‌های زنانه از جنگ پرداخته‌اند. از آن میان می‌توان به این موارد اشاره کرد: فرشاد سلیمی نژاد با مقایسه دقیق بین نگاه زنانه و مردانه در دو طیف روایی مختلف به «بررسی و تحلیل بن‌مایه‌های فکری در خاطره‌نویسی دفاع مقدس با تأکید بر آثار: دا، دختر شینا، لشکر خوبان، پای که جا ماند» می‌پردازد. الهام بازوند نیز در پایان‌نامه‌اش با عنوان *بررسی نقش زنان در دفاع مقدس بر اساس سه خاطره‌نگاشت چشم‌تر، دختران‌ا. پی. دی، و پاییز ۵۹*، عنوان می‌کند که باورهای عموم مبنی بر عدم اعتقاد به نقش زن در تحولات اجتماعی و حضورشان در میدان جنگ تغییر یافته است.

۲-۱. چارچوب نظری و روش پژوهش

رویکرد جغرافیامحور امکان بررسی مکانی خاص را از زوایای مختلف فراهم می‌آورد و به این ترتیب ابعاد تازه‌ای از آن مکان و در نتیجه تاریخش را در معرض دید انتقادی قرار می‌دهد. این در واقع همان مؤلفه اصلی نقد جغرافیایی یعنی چندکانوئیت است. به بیان وستفال، نقد جغرافیایی را می‌توان در مطالعه بازنمایی‌های ادبی/هنری از مکان‌های جغرافیایی به کار بست (ر.ک: وستفال، ۲۰۱۱: ۱۱۹). طبق این رویکرد، نوشته‌های ادبی از جمله خودنگاره‌های جنگ همچون ترسیم نقشه فضای جنگی عمل می‌کنند. نویسندگان در واقع به شیوه‌های سازمان‌دهی فضا و مکان می‌پردازند. از دید برتراند وستفال:

نقد جغرافیایی در تلاش است تا فضاهای واقعی و غیرمادی را که ما به اشکال بی‌شماری زیست می‌کنیم، از آن‌ها می‌گذریم، تصورشان می‌کنیم، می‌پیماییم، تغییر می‌دهیم، می‌ستاییم، کوچک می‌شماریم و [...] بفهمد. نقد جغرافیایی به ما اجازه می‌دهد که بر شیوه‌های تعامل ادبیات با جهان تأکید کنیم، اما همچنین می‌گوید که چگونه همه شیوه‌های مواجهه با جهان تا حدی ادبی‌اند. (وستفال، ۲۰۱۱: X)

اینجا از نظر وستفال نویسنده به واقع یک جغرافی‌دان است که می‌کوشد نقشه‌ای خلق کند که بیانگر قلمرومندی روابط قدرت حکومتی است. در این حالت نوشتار اشکال کار توگرافیک/نقشه‌نگارانه به خود می‌گیرد، زیرا که اثر ادبی و در این مورد خودنگاره‌ها، همانند یک نقشه واقعی بازنمایانه هستند، اما علاوه بر آن، مکان را بیشتر در کلاف پیچیده روابط روایی تصویر می‌کند.

رویکرد نقد جغرافیایی به کاررفته در این پژوهش بر سه مفهوم بنیادی استوار است: چندکانوئیت (Multifocalization)، چندحسیت (Polysensoriality)، و دیدگاه لایه‌نگار (Stratigraphic vision). این‌ها مفاهیمی هستند که نه تنها به تحلیل و خوانش فضاها کمک می‌کنند بلکه نشان می‌دهند که خودنگاره‌های جنگ چگونه به نوعی نقشه‌نگاری تبدیل می‌شوند که رویکردهای سوژکتیو/شخصی متنوع را به یک فضای ابرکتیو/عینی خاص ممکن می‌سازد. رویکرد نقد جغرافیایی کمک می‌کند تا بر تصورات قالبی یا دیگر تصورات محدودکننده و عموماً یک‌سویه درباره یک فضای خاص فائق بیاییم. این رویکرد همچنین با تأکید بر تمام حواس به جای صرف حس بصری به کاررفته در خاطرات جنگ، می‌تواند تمام احساسات پرکننده و سازنده فضا را ثبت کند. چندکانوئیت، بیانگر وجود نظرگاه‌های چندگانه به فضاهاست؛ درحالی‌که چندحسیت، کاربرست احساسات بینایی، بویایی، شنوایی، و لامسه در تعریف فضا است. دیدگاه لایه‌نگار نیز بازتاب‌دهنده چندلایگی فضا است و نشان می‌دهد که فضاها چگونه دستخوش فرآیند قلمروزدایی و یا بازقلمرویی‌سازی می‌شوند. استفاده از این تکنیک‌های روایی نوعی آشنایی‌زدایی نظام‌مند

در خوانش روایت‌های ادبی جنگ را امکان‌پذیر می‌سازد و از این طریق امکان خوانش‌های بدیل را از جنگ فراهم می‌آورد. وستفال درباره چندکانوئیت می‌گوید که: «دیدگاه شاهد، به موقعیتش در فضای مرجع بستگی دارد. شاهد با این فضاها از طریق گستره وسیعی از روابط، از صمیمیت یا آشنایی تا آن روابطی که کم و بیش مطلقاً بیرونی‌اند، درگیر می‌شود.» (وستفال، ۲۰۱۱: ۱۲۸). شاهد یا روایت‌گر از طریق روابط متعددی با فضا درگیر می‌شود تا آن را برای خود آشنا کند.

درباره مؤلفه چندحسیّت، گفته می‌شود که فضاهای واقعی منتج از توصیفات‌شان هستند، زیرا به صورت فیزیکی وجود دارند؛ برای مثال صحرا. درحالی‌که فضاهای غیرمادی غیرملموس‌اند و با عبارات جغرافیایی قابل بیان نیستند؛ برای مثال توصیف صدای اسلحه‌ها و وحشت ناشی از آن را فقط می‌توان از طریق ادراک و عواطف شنیداری برآمده از آن‌ها فهمید. باین‌حال وستفال تأکید می‌کند که استفاده از حواس دیگر برای ترسیم فضا خود دقیقاً بیانگر ابعاد جغرافیایی است. اثر متقابل بین این فضاهای واقعی و غیرمادی تشریح می‌کند که چگونه احساسات مختلف انسانی به تعریف فضا کمک می‌کنند. وستفال کاربرد احساسات متفاوت برای تعریف فضا را در ادبیات، چندحسیتی می‌نامد؛ از این رو بینایی، شنوایی، و بویایی به عنوان ابزارهایی اساسی در فهم، خوانش و ترسیم مکان‌ها استفاده می‌شوند. اینجا می‌توان دریافت که فهم فضا نمی‌تواند مجزاً از بدن‌های انسانی رخ دهد. بدن با تمام حواسش، خود واحد سازنده فضا است. نقد جغرافیایی سویه مهم دیگری نیز دارد که تالی به خوبی آن را توضیح می‌دهد:

سازمان‌دهی و گسست‌های جغرافیایی سیاسی در عصر پساجنگ توجهات را به ذات مشخصاً سیاسی جغرافیا [فضا] جلب کرده است، همچنان‌که نیروهای استعمارزدایی، افزون بر نیروهای نواستعماری نشان داده‌اند که فضاهای ترسیم‌شده نقشه هیچگاه عاری از تنش نبوده‌اند (تالی، ۲۰۱۲: ۱۴).

خودنگاره‌های زنانه جنگ با نگاهی لایه‌نگارانه، بر ابعاد فضامند و ژئوپلیتیکی (جغرافیایی سیاسی) جنگ تأکید دارند. خودنگاره‌نویسی زن ایرانی و آمریکایی در این مقاله - دا خاطرات سیده زهرا حسینی، به اهتمام سیده اعظم حسینی، و قانون شماره دو: درس‌هایی که در بیمارستان جنگی یاد گرفتیم اثر هایدی اسکویر گرفت - با توصیف تجربیات خود و دیگران از و در جنگ، به تکنیکی برای بازنمایی فضای جنگ تبدیل شده است.

۲. بحث و بررسی

۲-۱. نگاهی کوتاه به آثار مورد بحث

۲-۱-۱. د: خاطرات سیده زهرا حسینی، به اهتمام سیده اعظم حسینی

د/ بی‌شک یکی از مهم‌ترین آثار روایی زنانه از جنگ عراق و ایران به شمار می‌رود. اثری جنجالی که چه در داخل و چه در خارج از ایران نقدهای متعددی را از زوایای مختلف به خود اختصاص داده است. این خودنگاره سبک جدیدی را از نقد روایی جنگ به خوانندگان معرفی می‌کند. تا پیش از د/ روایت‌های جنگ مستقیماً از یک یا دو روز پیش از جنگ آغاز می‌شدند و یا تا انتهای جنگ از دید خود پیش می‌رفت یا اگر خود راوی شاهد مستقیم نمی‌بود حتماً از داده‌های دیگران در روایت خود بهره می‌گرفتند. حسینی اما با تقسیم اثرش به پنج بخش مختلف به توصیفی فضا‌مند از شهرهای بصره و خرمشهر می‌پردازد که از کودکی تا بزرگسالی در آن‌ها زیسته است. حسینی همچنین فقط از داده‌های مشاهداتی خودش استفاده کرده است.

این کتاب از این منظر نیز شایان توجه است که محصول بیش از هزار ساعت (از تیرماه ۱۳۸۴ تا بهمن ۱۳۸۵) گفتگوی شفاهی بین زهرا حسینی و اعظم حسینی است؛ از این رو که راوی جنگ شخصاً نویسنده این اثر نیست جزئیات و تکنیک‌های ادبی متعددی نیز افزون بر ابعاد فضا‌مند در نوشته نمایان هستند. منحصر به فرد بودن این کتاب به شیوه فضا‌مند روایت در آن متکی است. این کتاب در واقع بازتاب و توصیف لایه‌نگارانه و جزئیات جغرافیایی سیاسی از زبان کسی است که از جغرافیای درون قبرها گرفته - پس از آنکه پدر و برادر خود را با دستان خود دفن می‌کند - تا خطوط مقدم نبرد ۳۴ روزه خرمشهر را به خوبی می‌شناسد و نقشه آن‌ها را در ذهن خود ترسیم و دوره می‌کند. این باعث شده است تا کار حسینی عملاً به یک نقشه‌نگاری جغرافیایی تبدیل شود، به گونه‌ای که خواننده با در دست داشتن این کتاب، همانند یک نقشه، بدون شناختی قبلی از خرمشهر وارد این شهر شده و مکان‌های خاص و ارتباطات‌شان را به سهولت پیدا می‌کند. این روایت همچنین تاریخ فضا‌مند خرمشهر جنگ‌زده را نیز در خود دارد.

۲-۱-۲. قانون شماره دو: درس‌هایی که در بیمارستان جنگی یاد گرفتیم اثر هایدی اسکویر

کرفت

این کتاب روایتی از کرفت، روان‌شناس بالینی شاغل در بیمارستان‌های مناطق جنگی است؛ جایی که وظیفه او مداوای زخم‌های جنگی بوده که جراحان حتی قادر به دیدن آن‌ها نبودند. روایت‌گر در این کتاب بخشی از سخت‌ترین تجارب پزشکی‌اش را در زمان

اعزامش به عراق با خوانندگان در میان می‌گذارد. حضور او در عراق اما به سرعت پایش را به میدان جنگ نیز می‌گشاید. او در نمایش تلویزیونی MASH (۲۰۱۲) آموخته‌هایش را این‌گونه جمع‌بندی کرده است: «میدان جنگ دو قانون دارد: قانون شماره یک: مردان جوان در جنگ می‌میرند. قانون شماره دو: پزشکان نمی‌توانند قانون شماره یک را تغییر بدهند.»

این خودنگاره مکان‌ها، مردم و رویدادها را به اتکای قدرت حافظه گرفت یکجا گرد هم می‌آورد، جایی که او داستان تمام مردان و زنانی را بازگو می‌کند که مشخصاً در شهر فلوجه در فضای جنگ، مشغول به کار بوده‌اند. فروپاشی شهر و نویسنده در این اثر واقع‌گرایانه شکلی ادبی به خود گرفته، تاجایی که به نظر می‌رسد نیروهای بیرونی، تعیین‌کننده سرشت فضایی هستند که جنگ برای انسان‌ها چه نظامیان و چه مردم عادی به ارمغان می‌آورد. توصیفات گرفت همانند توصیفات حسینی آکنده از چندحسیتی و چندکانونی هستند که با جزئی‌ترین توصیفات فضاها در رویدادها در فلوجه ارائه می‌شوند. از همه مهم‌تر، روایت گرفت نشان می‌دهد که چگونه زاویه دید یک آمریکایی می‌تواند به سهولت به بخشی از بازتولید روابط قدرت از طریق بازتولید روابط سرکوب بی‌انجامد. این را به روشنی می‌توان در توصیف او از وضعیت جاسوس عراقی‌شان مشاهده کرد.

۲-۲. واکاوی ۱۵ و قانون شماره دو از منظر نقد جغرافیایی برتراند وستفال

در این بخش با اتکا بر سه مؤلفه نقد جغرافیایی وستفال یعنی چندکانونی، چندحسی بودن، و دیدگاه لایه‌نگارانه می‌کوشیم تا به مقایسه‌ی روایت‌های حسینی و گرفت در آثارشان پردازیم. هدف این است که ابعاد فضاها و روایت‌های این دو نویسنده را در خودزندگی‌نامه‌های جنگ‌شان برجسته‌سازیم. از همین رو با کاوش در دو متن *دا و قانون شماره دو* برخی از مهم‌ترین قطعه‌ها را گزینش و بر مبنای سه مؤلفه پیش‌گفته ارزیابی می‌کنیم.

همچنان که پیش‌تر اشاره شد، رویکرد نقد جغرافیایی از آن رو اهمیت دارد که نقش فضا و جغرافیا را در روایت اولویت می‌بخشد. تا امروز اگر نگوییم همه‌ی روایت‌های جنگ، اما اغلب‌شان به طور صریح بر توصیف فضای جنگ استوار نبوده‌اند، بلکه در بهترین حالت کوشیده‌اند جنگ را در بستری تاریخی توضیح دهند. از همه مهم‌تر، ابعاد شهری در روایت‌های جنگ هیچگاه در کانون توجه نبوده است؛ از همین رو مطالعه روایت‌های جنگ از منظر نقد جغرافیایی مزیت دیگری نیز دارد و آن این است که نشان می‌دهد روایت‌های جنگ را تا چه حد می‌توان به اتکای توصیف دقیق فضای شهر جنگ‌زده به واقعیت تاریخی نزدیک‌تر کرد. سوبیه دیگر نقد جغرافیایی، تمرکز بر رابطه

زنان با فضا است. نقد جغرافیایی نشانگر آن است که زنان (در مقایسه با مردان) چگونه برداشتی متفاوت از فضای شهری را در ذهن خود دارند. این تفاوت نیز برآمده از رابطه زنان با فضای شهر است. تجربه زیسته زنان به آن‌ها امکان می‌دهد تا روایت دقیق‌تری از فضای زندگی عرضه کنند؛ چراکه مردان بیشتر غرق در فضای کار - اینجا جبهه و خط مقدم - هستند نه فضای سکونت یا شهر. از همین رو تجربه زنان از فضا عینیت و دقت بیشتری را به فهم ما از جنگ می‌افزاید.

۱-۲-۲. «چندکانونی» روایت‌های جنگ

چندکانونی یکی از مفاهیم اصلی نقد جغرافیایی است که شیوه‌های تبدیل ادبیات به ابزاری برای خلق نقاط کانونی در فضاها را تعریف می‌کند. نقاط کانونی، فضاها و مکان‌هایی را که نویسنده اشغال کرده تبیین می‌کنند، درحالی که تبیین به چیزی تبدیل می‌شود که وستفال نگاه سوپژکتیو (gaze) یا نگاه شخصی به سویه‌هایی نامیده که فضاها یا مکان‌ها را تعریف می‌کنند. وستفال اشاره می‌کند که «چندکانونیت فقط یک قدم در مسیر کلی است، نه پایانی در خود. رویکرد نقد جغرافیایی، جغرافیامحور است، به همین دلیل بیشتر به مطالعه اثرها، برحسب بازنمایی و نگرش‌های گوناگون متقاطع می‌پردازد تا انواع مختلف برداشت.» (وستفال، ۲۰۱۱: ۱۲۹). چندکانونیتی در واقع بیانگر امکان‌های چندگانه دید از زوایای مختلف در روایت است و نشان می‌دهد که راویان چگونه بر حسب موقعیت سوپژکتیو خود فقط یک یا چند زاویه را در معرض دید قرار داده، به این ترتیب به تنهایی معیاری برای بیان حقیقت نیستند. ناگفته نماند که تمام این کانون‌های مختلف روایت به توصیف فضا عمق بیشتری می‌دهند.

حسینی به کرات در روایت خود از روزهایی که خرمشهر از نیروهای مردمی خالی می‌شد و او و دوستانش به عنوان نیروهای کمکی از منطقه‌ای به منطقه‌ای دیگر می‌رفتند مواجهه خود را با شطی که روزی زیباترین چشم‌انداز خرمشهر محسوب می‌شد این طور توصیف می‌کند:

چقدر منظره لب شط تغییر کرده بود. هواپیماهای دشمن دوباره و نفت کش‌ها را زده بودند. دکل کشتی‌های غرق شده، از آب بیرون مانده بود. یاد گذشته‌ها افتادم. ساحل در دو طرف شط منظره خیلی قشنگی داشت. توی پیاده‌روی ساحلی، دو ردیف درخت کاری شده بود. انگار از بین یک تونل که با پوشش گیاهی درست شده بود، گذر می‌کردیم. صدای بوق کشتی‌هایی که رد می‌شدند، یک بار دیگر به آدم یادآوری می‌کردند که در یک شهر بندری زندگی می‌کند [...] مرغ‌های دریایی هم زیاد می‌شدند [...] من بیشتر از همه چیز سنجاقک‌های

سبزرنگی را که بین نی‌های کنار شط و وز می‌کردند دوست داشتم و نگاهشان می‌کردم.
(حسینی، ۱۳۹۵: ۱۷-۴۱۶)

همچنان که می‌بینیم حسینی به خوبی از مؤلفه چندکانونیت (و نیز چندحسیت) هم‌زمان به منظور توصیف خرمشهر بهره برده است؛ برای مثال او در این چند جمله کوتاه جغرافیای سیاسی، اقتصادی/تجاری، و نیز جغرافیای طبیعی شهر را به دقت و با جزئیات فراوان ترسیم کرده است. این رویکرد چندکانونی در توصیف فضای شهر در چند خط بعد، سیاه‌ترین رویه ممکن را باز هم به شیوه‌ای فضامند ترسیم می‌کند. زمانی که حسینی این تصویر زیبا را با توصیف انفجارها خمپاره‌ها - خمسه خمسه - در آب تکمیل می‌کند و فضا را با ترسیم شناور شدن اجساد ماهی‌ها و کوسه‌های پرچربی بین نیزار کنار شط و بوی تعفن آب، جنازه عراقی‌ها، بوی زهم ماهی‌ها، طعم نفت و گازوئیل و روغن سیاه که به گفته حسینی بدون مزه کردن آب می‌شد آن را حس کرد، توصیف می‌کند.

در نمونه کرفت، رویکرد چندکانونیت را می‌توان در توصیفش از یک جاسوس به خوبی مشاهده کرد. کرفت بخشی طولانی از روایتش را به نام آقای ادا نام‌گذاری کرده است، روایتی چندکانونی از واقعه‌ای تراژیک. این جاسوس که پس از مدتی به علت شناسایی در خطر قرار می‌گیرد از سوی آمریکایی‌ها به منظور امنیت، به‌طور موقت در پایگاه قرنطینه می‌شود. در این وضعیت از کرفت خواسته می‌شود تا شرایط ذهنی او را کمی تسهیل بخشد. باید توجه داشت که این پایگاه آمریکایی‌ها در نزدیکی فلوجه به خاطر موقعیت خطیر جغرافیایی‌اش بسیار در معرض حمله بود و آقای ادا نیز نگران بود که عراقی‌ها بتوانند او را پیدا کرده، تکه‌پاره کنند. کرفت چگونگی ملاقاتش را با آقای ادا یعنی جاسوس مذکور با جزئیات زیادی از ذهن می‌گذراند که بیانگر چندکانونی بودن نگاه کرفت به این رویداد است. کرفت از مافوقش می‌پرسد: چگونه می‌توان این ملاقات را صورت داد؟ مافوق رو به کرفت می‌گوید: ما به تو لباس‌های غیرنظامی می‌دهیم و اگر راضی به ملاقات باشی مترجمی را نیز برایت مهیا می‌کنیم. داده‌های مختلفی در خصوص این جاسوس در اختیار کرفت قرار داده می‌شود؛ مثلاً مافوق وی می‌گوید «ما همه نیازهای او را رفع کرده‌ایم اعم از جای خواب، غذا، تلویزیون ماهواره‌ای، اما مسئله این است که ما هیچ‌کدام نمی‌توانیم با او ارتباط برقرار کنیم و مترجمان نیز با مسائل دیگری درگیرند.» (کرفت، ۲۰۰۷: ۱۴۱).

کرفت اینجا هرگز نمی‌پرسد که نگهداشتن او پشت یک در بسته او را تبدیل به یک زندانی واقعی می‌کند. در ادامه مافوق پس از آنکه کرفت را بی‌میل می‌بیند، از تجربه خودکشی آقای ادا برایش می‌گوید که می‌خواسته است با برق اقدام به خودکشی بکند. کرفت در ادامه با لحنی تحقیرآمیز زاویه دیگری را برای ما می‌گشاید. او می‌گوید پس

آقای ادا قصد داشت که به لامپ تبدیل شود. گرفت اینجا خود نیز از تصویر نمادین لامپ و روشنایی در قلب آقای ادا به عنوان کسی که هدفش آزادی عراق از دست صدام است، آگاه نیست. گرفت زاویه دیگری را نیز باز می‌کند: زمانی که مافوق از او می‌خواهد که ادا را ملاقات کند در پاسخ به او می‌گوید:

زنان با مردان در عراق بر سر یک میز نمی‌نشینند [...] بنابر این طوری برات بگم، نظرتون چیه که به این بیمار بگویند او حقیقتاً یک زندانی نیست و ببینیم که اثری دارد یا نه؟ چرا که من نمی‌دونم چه کار مفیدی می‌تونم برایش در چنین شرایطی انجام دهم. (همان: ۱۴۲-۴۳)

گرفت اما در ذهنش این طور تصور می‌کند که در عراق زن‌ها با مردها جای نمی‌نوشند چه برسد به اینکه آن‌ها را مورد معاینه روانی قرار دهند. ادا شرایط ذهنی خود را در مواجهه با گرفت پس از ساعت‌ها تلاش با زبان انگلیسی دست‌وپاشکسته این طور توصیف می‌کند: «من چیزی [...] برای زندگی ندارم و هیچ کسی [...] من لایق آن که زنده باشم نیستم.» (همان: ۱۴۵) گرفت پس از اتمام آن جلسه با دوستانش سریال سوپرانو را - داستان خانواده مافیایی آنتونی سوپرانو، رئیس مافیایی خیالی در شهرهای نیوجرسی و نیویورک - تماشا می‌کند. پس از آن آقای ادا یک بار دیگر خودکشی می‌کند. همین امر باعث می‌شود تا گرفت نهایت تلاشش را بکند تا آقای ادا هر چه سریع‌تر از این پایگاه به جای دیگری منتقل شود. او از همین رو به مکالمه با مافوقانش می‌پردازد که البته این موضوع برای هیچ کدام‌شان اهمیت نداشت. در آخر گرفت موفق می‌شود که او را به جای دیگری انتقال دهد.

در خطوط آخر این بخش از خودنگاره، گرفت آخرین نگهبانی را که با آقای ادا از پایگاه خارج شده بود می‌بیند. نگهبان با خنده فریاد می‌زند: آیا از بیمار خبر داری؟ گرفت با خود می‌گوید که او هرگز مریض من نبود. این جا مشخص می‌شود که «دیگری» برای گرفت حتی در زمانی که با آن‌ها همکاری می‌کرده چیزی بیش از یک زندانی نبوده است. جغرافیاهای متفاوت به فضاهای متفاوت انجامیده است. پس از شنیدن آنکه آقای ادا با پیچیدن در خیابان اشتباهی مورد اصابت بیست گلوله قرار می‌گیرد، گرفت تنها به تکرار این جمله بسنده می‌کند: «یک چرخش اشتباه» (همان: ۱۴۹)، گرفت به این ترتیب با نگرستن از کانون‌های متفاوت، فضایی را تولید می‌کند که در آن «دیگری»، این «دیگری» فضا‌مند که دقیقاً جغرافیایش است که او را «دیگری» می‌سازد، در هر حال دشمن است حتی زمانی که با تو در یک سو و علیه دشمنی مشترک می‌جنگد. او با ادغام نگاه‌های متفاوت و ناهمخوان در موضوعی منفرد فقط به دنبال آن است که رفتارش را با جاسوس توجیه کند، رویکردی که ظاهراً نباید در یک روان‌شناس وجود داشته باشد. روایت گرفت اگر چه بازتاب سوپزکتیویته یک‌سویه او از فضای جنگ، و رابطه خود و دیگری است، اما

همزمان واقعیت عینی این سوژکتیویته را برجسته می‌کند و نشان می‌دهد که نگاه‌های سوژکتیو چگونه به بازتولید روابط سرکوب کمک می‌رسانند.

۲-۲-۲. «چندحسی بودن» روایت‌های زنانه از جنگ

در فضا و مکان، هنگامی که کسی می‌گوید می‌بیند، به‌طور تلویحی به معنای آن است که همه چیز را در محیط بلافصلش درک می‌کند. در این جا دیدن به مترادفی برای فهمیدن تبدیل می‌شود، با این حال مردم به نوعی استدلال‌ها را می‌شوند و به دلایل گوش می‌سپارند. بنابراین شخصی که می‌فهمد از طریق قوه شنوایی به خواندن ترغیب می‌شود، از طریق قوه لامسه متقاعد می‌شود، و مزه دانش را می‌چشد و صرفاً به حس بینایی بسنده نمی‌کند (ر.ک: وستفال، ۲۰۱۱). سلسله‌مراتب این حواس که در طی زمان تقویت می‌شوند، در بین فرهنگ‌های مختلف جهان مشابه نیستند. جغرافی‌دانان و برخی انسان‌شناسان به مثال‌های بی‌شماری اشاره کرده‌اند، تاجایی که حتی از بومیان استرالیا شنیده شده که می‌گفتند بوی مردان سفید آن‌ها را خواهد کشت (ر.ک: وستفال، ۲۰۰۷: ۱۳۲). چندحسی مفهومی است مبنی بر این که تجربه محیط، برآمده از همه حواس است. همان‌گونه که ای-فو توان (Yi-Fu Tuan) اشاره کرده «تجربه چتری است برای همه شیوه‌های مختلفی که فرد از طریق آن‌ها واقعیت را می‌شناسد و بازسازی می‌کند.» (توان، ۱۹۷۷: ۳۸). این نکته به این معناست که شیوه‌های بازسازی واقعیت گسترده‌ای را شامل می‌شود که از حواس منفعل‌تر و مستقیم‌تر مانند بویایی، لامسه، و چشایی تا درک فعالانه بصری و شیوه غیرمستقیم نمادسازی را دربرمی‌گیرد. سلطه حس بینایی که در گفتمان ملموس‌تر است تا در ادراک، از سوی بسیاری از جغرافی‌دان‌های فرهنگی (cultural geographers) نقد شده است. این بدان معناست که افراد محدودی گستره صوتی (soundscape) را بررسی کرده‌اند و به‌ندرت کسی مواجه با گستره چشایی (smellscape) یا لامسه را برگزیده است، درحالی که حس چشایی عمدتاً همانند استعاره‌ای باقی مانده است (ر.ک: وستفال، ۲۰۱۱).

حسینی که اوایل حضورش در جنگ در غسل‌خانه جنت‌آباد به شست‌وشوی اجساد شهدا می‌پرداخته است، سردخانه‌ها و قبرستان‌ها را همواره مکانی امن برای توصیف جزئیات مشاهده‌شده به‌شمار می‌آورد. اینجا باید اشاره کرد که خواننده چگونه بخش عمده‌ای از فضا را از تصویر بیرون می‌گذارد، زیرا روایت او فقط بر فضای غسل‌خانه متمرکز است؛ از همین رو روایت حسینی بیشتر مبتنی و محدود به روایت سربازانی است که از لحاظ روحی شوکه و ازهم‌پاشیده‌اند و در حال خاکسپاری دوستان‌شان هستند. همچنین باید اشاره کرد که روایت‌های حسینی به دو دسته تقسیم می‌شوند: نخست آن

روایت‌های ابتدایی روزهای اول جنگ که بسیار جسته و گریخته است و سپس روایت‌های دست اول او از جزئیات خرمشهر و آنچه از سر گذرانده است. او پس از ازدست‌دادن تعدادی از اعضای خانواده و دوستانش در جنگ، تصاویر سرد و دردناک جنگ را با فضای سردخانه درمی‌آمیزد و با استفاده از تمام حواس پنج‌گانه، فضای سردخانه را که نمادی از فضای جنگ است اینگونه با جزئیات توصیف می‌کند:

فضای تاریک سردخانه با نوری که از درهای بازش به داخل نفوذ می‌کرد کمی روشن شده، امکان شناسایی اشیا و اجساد را راحت‌تر می‌کرد [...] از خون و یخ آب‌شده، جوی خونابه راه افتاده بود. بعضی از جنازه‌ها را همان طور با برانکار روی زمین گذاشته بودند. این نشان می‌داد پیکرها به قدری متلاشی شده که ترجیح داده‌اند از روی برانکار تکان‌شان ندهند.

(حسینی، ۱۳۹۵: ۲۷۷-۷۸)

حسینی به این سردخانه آمده است تا یکی از همزمانش را شناسایی کند. او می‌گوید خانمی را در سردخانه دیدم که به دنبال جسد دخترش می‌گشت. حسینی از فرصت استفاده می‌کند تا جسد یکی از دوستانش را جابه‌جا کند. آن خانم را صدا می‌کند و می‌گوید که شما بیاید سر این را بگیرید. به دنبال سنگینی پیکر دوستش شهناز، بدن از بین دست‌هایش سر می‌خورد و به زمین می‌افتد. حسینی می‌گوید «دست راست شهناز که گویا به خاطر اصابت ترکش از کتف جدا شده بود، در دستم مانده بود.» (حسینی، ۱۳۹۵: ۲۸۰). او که به شدت وحشت کرده، در توصیفش از فضا آن قدر به‌دقت از حواس پنج‌گانه‌اش استفاده می‌کند که ما صدای نفس‌ها، لرزش بدن، و صدای کوبیدن سرش را به دیوار در متن می‌شنویم؛ برای مثال صدای سایش دندان‌هایش در تکرار واج آرایی سین مشهود است. حسینی هرگز فریاد نمی‌زند ولی صدای نعره او از برخوردش با در و دیوار سردخانه بیمارستان مصدق - که محل دقیق آن را نیز پیش‌تر با اشاره به موقعیتش در شهر یعنی تقاطع خیابان‌های فخر رازی و انقلاب توصیف کرده است (همان: ۲۷۶) - با کشیده شدن پلاستیک‌ها هنگام دویدنش و پیچیده شدن‌شان دور پاهایش، در گوش خواننده طنین‌انداز می‌شود.

در نمونه‌ای دیگر، روز ششم جنگ است و در این میان با توصیفات دقیق حسینی از مختصات خرمشهر، خواننده حالا نام اکثر خیابان‌ها و جزئیات جغرافیایی شهر را به‌روشنی می‌داند، به طوری که گویی نقشه‌ای پیش‌چشمانش نقش بسته است؛ برای مثال گفته می‌شود که نخستین قدم در راه به کارگیری مکان، نام‌گذاری آن است. نام‌گذاری می‌تواند مطابق با واقعیت و یا خیالی باشد؛ استفاده از اسامی واقعی، حوادث را واقعی‌تر جلوه می‌دهد (توکل و صیامی، ۱۳۹۹: ۳۷). حسینی به همراه عبدالله یکی از همزمانش به طرف مسجد جامع راه افتاده‌اند. به خیابان چهل‌متری نرسیده‌اند که صدای انفجارهای

مهیبی بلند می‌شود. آن‌ها شروع به دویدن می‌کنند و متوجه می‌شوند که نزدیک فلکه اردیبهشت بمباران شده است. حسینی ادامه می‌دهد: «صدای آوارشدن خانه‌ها و ترکش‌هایی که به زمین و دیوار و کرکره مغازه‌ها می‌خورد را واضح‌تر می‌شنیدم. زمین، زیر پام تکان می‌خورد. به عبدالله معاوی گفتم که صدا از اون طرفه.» (حسینی، ۱۳۹۵: ۲۲۵). این که صدا از آن طرف است برای خواننده‌ای که تا اینجا با حسینی همراه بوده به سرعت تصویری از مسیر فلکه اردیبهشت به سمت فخر رازی را که زیر بارش خمپاره است به ذهن خواننده القا می‌کند.

حسینی ادامه می‌دهد که «به فاصله هر ده متر، یک خمسه‌خمسه، به زمین می‌نشست. گرومب، گرومب انفجارها قلبم را تکان می‌داد. شدت انفجارها حسی را در من به وجود می‌آورد. احساس می‌کردم صدا صدای مرگ است.» (همان). توصیف حسینی از صدای خمپاره‌ها و هشیاری بدنش نسبت به آنکه خمپاره از شرق به زمین می‌خورد یا غرب عاملی است که او و هم‌زمانش را زنده نگه داشته است. استفاده از واژگانی همچون خمسه‌خمسه و یا گرومب انفجارها یعنی توصیف آن‌ها همان‌طور که شنیده است، که تصویر واضحی را از صدای ویرانگر مرگ عرضه می‌کند.

کرفت اما در قانون شماره دو شاید به دلیل آنکه خود در علم روان‌شناسی خبره است و روایت‌هایش را شبانه در دفتر خاطراتش می‌نوشته است، دوپارگی و گسستگی اثر حسینی را ندارد. از همه مهم‌تر آنکه حسینی اشتباهات فاحشی دارد؛ از جمله این اشتباهات هنگامی نمایان می‌شود که می‌گوید تکاوران ارتش دو تفنگ ۱۰۶ را به دختران پانزده، شانزده ساله واگذار کردند. حسینی مدعی است که این تفنگ‌ها را به دوش کشیده‌اند و برده‌اند درحالی‌که این تفنگ‌ها هر یک ۲۴۰ کیلوگرم وزن دارند و روی جیب سوار می‌شوند. اشتباهاتی از این دست در روایت حسینی از آن رو صورت می‌گیرد که فاصله زیادی بین وقایع جنگ و نگارش روایت آن وجود دارد.

این مشکلات در روایت کرفت مشاهده نمی‌شوند. بی‌طرفانه و غیرمغرضانه نوشتن، کار چندان آسانی نیست؛ هیچ‌کس نمی‌تواند بدون پیشفرض به تحلیل روایت پردازد (صفایی و جلاله وند آلکامی، ۱۳۹۸: ۱۱۵). کرفت در قانون شماره دو چنین روایت می‌کند که در دورانی که در کمپ پندلتون (Pendleton) به عنوان روان‌پزشک کار می‌کرد به علت بی‌خوابی زیاد تصاویر را بسیار در هم آمیخته ترسیم می‌کند. او با فریاد فرمانده‌اش که به تلفات (کشته‌ها و زخمی‌های) انبوه اشاره می‌کند از خواب می‌پرد و متوجه می‌شود که باید به سرعت در قلب تاریکی حرکت کنند و در این وضعیت بود که تشخیص مرز بین خواب و بیداری ناممکن و وارد فضایی کاملاً گنگ و مبهم می‌شدند. به علل امنیتی بخش عمده فضای پایگاه خاموش بود و فقط اتاق‌های خاصی روشنایی داشتند. این باعث می‌شد که

حواسی غیر از بینایی در توصیف وقایع برجسته شوند. صدای هلی کوپترها بر بالای سرشان شنیده می‌شد و صداها رنگ سیاهی به خود گرفته بودند. گویی صداها و سیاهی یکی شده بود. این دو واژه مرتب در ذهن‌شان می‌پیچید: تلفات بسیار، تلفات بسیار. گرفت به واقعیت پیوستن کابوس‌های هر شبش را این طور توصیف می‌کند:

روزی در اواسط ماه آوریل کابوس به واقعیت تبدیل شد. کابوسی که بیش از گنجایش پایگاه‌مان زخمی داشته باشیم. اگرچه که تجربه‌های ما تاکنون از داشتن زخمی‌های متعدد، تلفات انبوه نامیده می‌شد، این اصطلاح اما در آن روز اساساً از نو تعریف شد [...] آن‌ها اول، سرخوخه‌ای را آوردند. به محض دیدنش دیگر نفسم بالا نمی‌آمد. تیوب تنفسی که به عمق گلویش فرو رفته بود به طرز عجیبی از دهانش بیرون زده بود. دور سرش بانداژی پیچیده شده بود که غرق در خون بود. چشمانش با اینکه بسته بود اما از حلقه در آمده بود. نامش که با جوهر سیاه بر روی سینه برهنه‌اش نوشته شده بود دانهم بود. (گرفت، ۲۰۰۷: ۵۶)

اینجا گرفت با وجود اینکه از یک تجربه مشترک همچون فلج‌شدگی در مواجهه با شوک صحبت می‌کند، تجربه‌ای که عملکرد آن‌ها را به عنوان پزشک ناممکن می‌سازد، اما توصیف دقیقی از تلفات بسیاری عرضه می‌کند که خلاف آن چیزی بود که آمریکایی‌ها در رسانه‌ها می‌گفتند. او به این ترتیب فضای جنگ را به شکل دقیق‌تری ترسیم می‌کند. حس گرفت در آن وضعیت با بوی خون عجین است و به خواننده القا می‌کند که آن روز روز واقعاً پرتلفاتی بوده است. همچنان که می‌بینیم توصیفی چندحسی می‌تواند فضای جنگ را به شکل واقعی‌تر و به دور از تحریف‌های دولتی و رسمی بازسازی و تولید کند.

۲-۲-۲. «دیدگاه لایه‌نگارانه» در روایت‌های جنگ زنان

تقلیل فضا و دریافتش به بعدی سطحی کاری عجولانه است. نظریه‌پردازان بسیاری در دهه‌های اخیر به این مسئله پرداخته‌اند؛ برای مثال، ایده آنری لوفور (Henri Lefebvre) این است که فضا، به‌ویژه فضای شهری، «در همه گوناگونی‌اش ظاهر می‌شود و ساختاری بسیار شبیه نان‌شیرینی لایه‌لایه دارد تا فضای همگن و ایزوتوپی ریاضیات کلاسیک (اقلیدسی/دکارتی)» (لوفور، ۱۹۹۱: ۵۷)؛ برای مثال او اشاره کرده که «در فضا، آنچه پیشتر می‌آید همیشه زیربنای آن چه بعدش می‌آید است.» (همان: ۵۸). وظیفه تحلیل‌گر تبیین این درهم‌تنیدگی قشرها، دوره‌ها، لایه‌های ته‌نشست‌شده و غیره است. یکی از وظایف اصلی نقدجغرافیایی این است که مشاهده‌گر را مجبور کند آنچه را که می‌بیند، با تمام پیچیدگی‌اش بررسی کند. این یعنی باید از توصیف فضا به عنوان چیزی آشکار و بدیهی‌انگاشته‌شده دست کشید. وستفال این لایه‌مندی فضا را با اتکا به مفهوم ریزوم (rhizome) شرح می‌دهد. (ر.ک: وستفال، ۲۰۱۱: ۱۳۹) از این منظر، فضا را نمی‌توان به

توالی خطی رویدادها در مکان تقلیل داد. فضا بیشتر به باغی متشکل از شاخه‌های درهم‌فرورفته می‌ماند که در جهت‌های بسیار متنوع و ریشه‌مانند پیش می‌رود. نگاه لایه‌نگارانه حسینی را می‌توان به سه سطح مهم تقسیم کرد. او تنها زنی است که به اتاق جنگ ۳۴ روزه خرمشهر راه پیدا کرده است. از این رو ما به کمک روایت او به دقت می‌دانیم که اولاً مختصات اتاق جنگ چیست، موضوعی که کمتر به آن اشاره شده، هم اینکه آن روزها چه کسانی در اتاق جنگ حضور داشته‌اند، افرادی که شاید هیچ‌گاه در حالت دیگر اسمی از آن‌ها برده نمی‌شد. سطح دوم، به گستردگی حضور ستون پنجمی‌ها در این جنگ می‌پردازد و سومین سطح به چگونگی ثبت و نگهداری از نام و نشان شهیدان ایرانی و عراقی مربوط است.

حسینی با روحیه خاص و با ممارست بسیار پس از روزها تلاش بالاخره راه خود را به اتاق جنگ باز می‌کند تا بتواند آن‌چه را که بر سر نیروهای مردمی رفته است برای فرماندهان جنگ تشریح کند. او می‌گوید که دقیقاً نمی‌داند چه روزی است اما می‌توان از گزارش‌های روزانه او پی برد که روز شانزدهم جنگ است. حسینی می‌گوید که با افراد مرموزی همسفر شده است که مانند بقیه نیروها به سادگی درباره جنگ حرف نمی‌زدند. از پختگی تحلیل‌های‌شان می‌شد حدس زد که از نیروهای سپاه باشند. حسینی به دقت مختصات مسیری را که او و دوستش زهره را به اتاق جنگ رساند، توصیف می‌کند. او می‌گوید از پل گذشتیم و ماشین جایی در کوی بهروز یا آریا وارد محوطه‌ای نظامی شد. حسینی روی تابلوهای فلزی را با صدای بلند برای خواننده می‌خواند: لجستیک، فرماندهی و ... او همچنین از دقت نظر آنها که وی را به نام زهره حسینی یعنی نام شناسنامه‌ای او و نه زهره حسینی می‌خوانند وحشت می‌کند. با ورود به اتاق جنگ او لایه‌مندترین جزئیات فضایی و افراد حاضر در آن را با خوانندگانش شریک می‌شود.

حسینی ابتدا با نقشه‌های بزرگی که به دیوارها نصب شده بود مواجه می‌شود. افرادی پشت دستگاه‌های بی‌سیم، مرتب کاغذهایی را به افرادی که با لباس‌های نظامی و غیرنظامی روی تکه موکتی نشسته‌اند رد و بدل می‌کنند. دو سه نفرشان خیلی جوان به نظر می‌رسند و بقیه هم بیشتر از ۵۰ سال نداشتند. حسینی اما تعجبش را از رویارویی با فرماندهان جوان از مخاطبانش پنهان نمی‌کند.

توصیفات چندلایه حسینی از وضعیت خرمشهر زمانی به اوج خود می‌رسد که با تمام جزئیات درباره کمبود تجهیزات و ادوات و اینکه سربازان ایرانی ما با گلوله مستقیم تانک مورد هدف قرار می‌گیرند و ما نمی‌توانیم تنها با ژ-سه، ام-یک، برنو، خمپاره ۶۰ و آر پی جی - تصویر کاملی از تسلیحات استفاده‌شده در آن روزها - با عراقی‌ها بجنگیم. در اینجا حسینی گزارش کاملی از پنج‌روز اخیر از روز دوازدهم تا شانزدهم جنگ را به افرادی که

در اتاق جنگ هستند می‌دهد. این گزارش یکی از مهم‌ترین گزارش‌های ثبت‌شده آن پنج روز، به‌خصوص از جنگ خرمشهر است. صحبت دربارهٔ بنی‌صدر رئیس‌جمهور وقت و اینکه حسینی و دیگران او را خائن و مسبب شرایط دهشتناک آن روزها می‌انگارند، لایهٔ دیگری از روایت حسینی در این خودنگاره است. در آنجا حسینی به نام سرهنگ رضوی، سرگرد شریف‌نوب و ابراهیمی اشاره می‌کند؛ افرادی که آن روزها تأثیر بسزایی در مقاومت سی و چهار روزهٔ خرمشهر داشتند. نام‌هایی که کمتر شنیده شده‌اند. حسینی از اینکه بگوید تعدادی از فرماندهان گریخته‌اند، هیچ ابایی ندارد. او فریاد می‌زند «ما چجوری، برای چه بجنگیم؟» (همان: ۴۳۷) در این میان حسینی همچنین به دو شخص ارتشی اشاره می‌کند که در اتاق جنگ حضور دارند اما هیچ وقت نامی از آن‌ها برده نمی‌شود. هم‌زمان با صحبت‌های حسینی، یکی از این ارتشی‌ها چیزهایی را روی نقشه یادداشت می‌کند و با تعجب از حسینی می‌پرسد: «مگه خانم‌ها تو شهر موندن؟» (همان) در خصوص بحث ستون‌پنجم‌ها حسینی روزهای نزدیک به بیستم مهر را این‌طور توصیف می‌کند: خیابان اردیبهشت را برای رسیدن به مسجد جامع طی می‌کند و برای کوتاه‌شدن راه وارد نخلستان می‌شود:

وارد نخلستان پشت مکینهٔ آردی شدم تا یک راست از جلوی گل‌فروشی محمدی در خیابان
چهل‌متری بیرون بیایم. توی آن سکوت ترسناک نخلستان صدای پچ‌پچی شنیدم [...] /
نمی‌فهمیدم چه می‌گویند [...] کمی جلوتر چند لباس نظامی پای نخل‌ها دیدم. مطمئن بودم
این لباس نظامی مال عراقی‌ها است. (همان: ۴۸۲)

حسینی از معدود روایت‌گرانی است که هیچ‌واهمه‌ای از آنکه لایهٔ مهمی همچون ستون‌پنجم‌های داخلی را در جنگ موشکافی کند، ندارد. او معتقد است ما خرمشهر را به ستون‌پنجمی‌های خودی باختیم. در این میان او توصیف می‌کند که افرادی با لباس مبدل یا دزدان توی شهر می‌چرخند و اطلاعات جمع می‌کنند. در این میان مختصات خانه‌هایی را که آن‌ها به صورت تیمی یا انفرادی در آن‌ها زندگی می‌کرده‌اند، با جزئیات کامل فاش می‌کند. او به این ترتیب به شایعهٔ خیانت عرب‌ها در جنگ سی و چهار روزهٔ خرمشهر نیز مهر باطل می‌زند.

در سطح سوم، حسینی با اصرار عکاسی را که در نزدیکی جنت‌آباد عکاسی داشته است به جنت‌آباد می‌برد. حسینی لایهٔ دیگری را برایمان آشکار می‌سازد و آن چگونگی مواجهه با جنگ و آثار و پیامدهای آن در سال‌های آتی است. اجساد زیادی در غسل‌خانهٔ جنت‌آباد توصیف می‌شوند که هیچ چیزی اعم از مدارک شناسایی همراه نداشته‌اند و صورت‌های‌شان نیز قابل شناسایی نبود. حسینی از تجربهٔ شهادت پدر و برادرش - فرم دست‌های برادرش که به تازگی عمل شده بوده و توانسته بود برادرش را به کمک این

علامت تشخیص بدهد - از عکاس می‌خواهد تا از جزئیات بدن شهدا، تکه‌های لباس هایشان، طلا و جواهراتشان عکس‌های دقیقی بگیرد. حاصل این جمع‌آوری داده‌ها که تعدادی‌شان در طی تصرف خرمشهر از سوی عراقی‌ها نابود شده باعث شده است تا خانواده‌های بسیاری به شهادت عزیزان خود پی ببرند. او لایه دیگری را به این جزئیات اضافه می‌کند. از آنجا که او و عبدالله معاوی خود به دنبال کشته‌ها در خیابان‌های خرمشهر می‌رفتند، وی جغرافیای دقیق یافتن اجساد را نیز در همان دفتری ثبت می‌کند که عکس‌ها را نیز در آن گردآورده بود.

حسینی تمام جزئیاتی را که به یاد آورده در روایت خود بیان کرده است بدون آنکه نگران باشد جزئیات وقایع را آن طور که واقعاً بوده‌اند توصیف می‌کند یا خیر. گرفت اما در سوی دیگر از بیان بسیاری از جزئیات مرتبط با ارتش آمریکا خودداری می‌کند. از همین رو از منظر دیدگاه لایه‌نگارانه، اینجا روایت حسینی است که بر روایت گرفت برتری دارد. جزئیات بسیاری از جنگ آمریکا و عراق هست که در روایت گرفت غایب است، درحالی که از سطحی بودن برخی گفت‌وگوها می‌دانیم که بسیاری از دیالوگ‌های بین سربازان و افسران رده بالای جنگ به طور کامل طرح و توصیف نشده‌اند؛ از همین رو به نظر می‌رسد با پدیده خود سانسوری در روایت گرفت مواجهیم. نگاه لایه‌نگار گرفت را نیز می‌توان در شیوه مواجهه آمریکایی‌ها با فضای پایگاه‌شان به‌خوبی دید. گرفت بیان می‌کند که نیروهای آمریکایی در فلوجه در واقع همزمان در دو فضا زندگی و کار می‌کردند. یکی فضای جنگ و کشتار و خون‌ریزی بود و دیگری فضای پایگاه آمریکایی‌ها که نماد خانه و فضای کشور خودشان یعنی آمریکا به‌شمار می‌رفت. در واقع، گرفت در اینجا به فرایند تولید فضا اشاره دارد. از دید او، آمریکایی‌ها می‌کوشیدند با استفاده از شیوه‌هایی، فضای پایگاه را فضای میهن و کشور خود تلقی کنند. بدین منظور برای مثال همگی وقتی از فضای جنگ به پایگاه یا همان استعاره فضای کشور خود بازمی‌گشتند به تماشای سریال‌های تلویزیونی - به طور مشخص سریال خانواده سوپرانو - می‌نشستند که در فضا و با حال‌وهوای آمریکایی ساخته شده بود (گرفت، ۲۰۰۷: ۶۶). نیروهای آمریکایی به این ترتیب در قلب فلوجه با تولید و بازسازی فضا، آمریکا و وطن خویش را بازسازی کرده بودند. این نگاه به‌روشنی نگاهی لایه‌نگارانه است که وجود فضاهای متفاوت را در مجاورت همدیگر به طور همزمان نشان می‌دهد. لایه‌مندی دیگر را می‌توان در این ایده ضمنی دید که به نظر می‌رسد از آنجایی که سربازان آمریکایی بر خلاف سربازان خاورمیانه‌ای بر مبنای اعتقادشان نمی‌جنگند، نیاز به محرک‌هایی غیر از ایدئولوژی مذهبی دارند. فرآیندهای تولید فضای خانه و میهن به واقع جایگزینی برای این فقدان ایدئولوژیک نیز هست.

باید یادآور شد که چند کانونیت و نگاه لایه‌نگار اگرچه شباهت‌هایی به یکدیگر دارند، اما با هم متفاوتند. برخلاف دیدگاه لایه‌نگار، چند کانونیت در واقع بیانگر آن است که می‌توان دست کم از چند زاویه دید مختلف به یک موضوع واحد پرداخت که از سوی یک راوی منفرد روایت می‌شود. چند کانونیت به معنای وجود فضاهای مختلف در زمان واحد است. به این معنا، فضای ذهنی گرفت بیانگر کانونی است که برآمده از فضای گسترده‌تر پایگاه به عنوان یک فضای آمریکایی است. فضاهای دیگری نیز هم‌زمان وجود دارند؛ از جمله فضای خودِ شهر که برای مثال شلیک به جاسوس در آن رخ می‌دهد. این نیز نشان‌دهنده یک کانون دیگر است. و افزون بر این‌ها، کانون سوم، برآمده از ذهنیت خود جاسوس است.

۳. نتیجه‌گیری

باید تأکید کرد که هر سه مؤلفه نقد جغرافیایی یعنی چند کانونیت، چندحسیت، و رویکرد لایه‌نگارانه، ابزارهایی هستند که باعث ارتقای شناخت جغرافیایی می‌شوند. این سه مؤلفه به ما کمک می‌کنند تا بتوانیم فضاهای مختلف - و در این مقاله، فضای شهرهای جنگ‌زده - را در تمامیت‌شان، در لایه‌مندی‌شان، در چندبعدی‌بودن‌شان، از زوایای مختلف بکاویم، بفهمیم و روایت کنیم؛ زیرا فقط به این شیوه است که می‌توان به تصویر درستی از فضای جنگ در تاریخ مورد نظر دست یافت. همچنان که در این مقاله نشان داده شد، خودزندگی‌نامه‌های زنان از جنگ نمونه‌های بارزی هستند که اهمیت جغرافیا را در ارتقای دانش تاریخی-جغرافیایی مان برجسته می‌سازند. هر فضایی را باید از زوایای مختلفی غیر از خودش فهمید. چندحسیت، لایه‌مندی فضا را در سطحی دیگر برجسته می‌کند. از این منظر، هر فضایی هم‌زمان آکنده از مؤلفه‌های حسی مختلف است که نمی‌توان آنها را از همدیگر فروکاست؛ از همین رو هر تحلیلی از فضا باید بر پایه شناخت حسی برآمده از حواس مختلف نیز باشد.

رویکرد لایه‌نگار نیز مشخصاً فضا را در سطحی کلان‌تر دارای لایه‌های تاریخی و اقتصادی و سیاسی و ایدئولوژیک و فرهنگی می‌انگارد. فضا تمامیتی از همه این لایه‌ها است. در این نوشتار دو اثر د/ (زهرا حسینی) و قانون شماره دو (هیدی گرفت) از منظر سه مؤلفه نقد جغرافیایی بررسی و مقایسه شدند. مقاله نشان داد که روایت‌های زنانه آنها از جنگ تا چه اندازه جزیی‌نگر و لایه‌مند بوده است. با مطالعه این آثار تصویر دقیقی از خرمشهر و فلوجه در دوره‌های زمانی درگیر در جنگ به دست آمد. مزیت این نگرش و خوانش آن است که خواننده خود را به نحوی ملموس در میانه جغرافیای تاریخی این شهرها در دوران جنگ تصور می‌کند. افزون‌براین مشخصه دیگر روایت‌های زنانه مبتنی بر

مؤلفه‌های جغرافیایی این است که این توصیفات فضامند بر یک لایه فضامند دیگر یعنی تجربه زیسته بدن‌های این زنان استوار است. این لایه، غنای تجربه ما را از فضاهای شهری در دوران جنگ بالا می‌برد زیرا روایت‌هایی را عرضه می‌کند که بر تمام حواس انسانی بنا شده‌اند. همچنان نباید فراموش کرد که روایات این دو اثر خود فضامندی‌های متفاوتی را ارائه می‌کنند و از این رو چنان که بیشتر گفته شد میزان عینیت دانش تاریخی-جغرافیایی‌ای که منتقل می‌کنند متفاوت است.

درواقع روایت حسینی فضامندی بیشتری نسبت به اثر گرفت دارد. سخن آخر اینکه اگرچه فضامندی در ادبیات روستایی ایران از ابتدا تاکنون نقش اساسی بازی می‌کرده است، اما ادبیات روایی جنگ ما همیشه بر وجوه انسانی و ایدئولوژی رسمی متمرکز بوده است. اکنون روایت زنان در قالب خودنگاره‌ها اما بازتاب‌دهنده اهمیت فضامندی جنگ است، به طوری که دیگر این انسان یا انسان‌ها نیستند که در مرکزیت روایت قرار دارند بلکه اکنون این فضای جنگ است که همچون یک کل، باید در کانون توجه قرار گیرد. این فضامندی درواقع راهی به سوی کسب شناختی دقیق‌تر و واقعی‌تر از جنگ است.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

- بازوند، الهام. (۱۳۹۵). *بررسی نقش زنان در دفاع مقدس بر اساس سه خاطره تکاشت چشم تر، دختران آ. پی. دی، و پاییز ۵۹*. به راهنمایی قاسم صحرائی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه لرستان.
- توکلی محمدی، محمودرضا و صیامی، معصومه. (۱۳۹۹). «بررسی تطبیقی کاربرت مکان و انواع آن در نقد رمان (مورد پژوهش: حکایه بحار حنا مینه و اهل غرق منیرو روانی پور)». *نشریه ادبیات تطبیقی*. دوره ۱۲، شماره ۲۲، صص ۲۷-۴۸.
- جمشیدی‌ها، غلامرضا؛ حمیدی، نفیسه. (۱۳۸۶). «تجربه زنانه از جنگ». *مجله پژوهش زنان*. دوره ۵، شماره ۲، صص ۸۱-۱۰۸.
- حسینی، سیده اعظم. (۱۳۸۷). *دا: خاطرات سیده زهرا حسینی*. چاپ صد و پنجاه و پنجم. تهران: انتشارات سوره مهر.
- سلیمی‌نژاد، فرشاد. (۱۳۹۳). *بررسی و تحلیل بن مایه‌های فکری در خاطره نویسی دفاع مقدس با تأکید بر آثار: د، دختر شینا، لشکر خوبان، پای که جا ماند*. به راهنمایی محمدرضا شادمنان. پایان‌نامه کارشناسی ارشد زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه آزاد واحد خلخال.

- صفایی، علی و جلاله وند آلکامی، مجید. (۱۳۹۸). «زاویه دید و کانونی گری در «آن روزها»ی طه حسین و «روزها»ی محمدعلی اسلامی ندوشن». *نشریه ادبیات تطبیقی*. دوره ۱۱، شماره ۲۱، صص ۱۰۱-۱۲۶.

- مدنی، سعید و نظری، فریبا. (۱۳۸۶). «بررسی تأثیر گفتمان رسمی بر روایت زنان از جنگ ایران و عراق». *پژوهش نامه علوم اجتماعی*. دوره ۱، شماره ۴، صص ۱۴۹-۱۲۶.

ب. منابع لاتین

- Cooke, M. (1997). *Women and the war story*. London: California University Press.
- Dowler, L. (2002). Women on the frontlines: Rethinking war narratives post 9/11. *Geojournal*. Vol 58, 159-165.
- Johnson, A. M. *Histories of war: Representations of silence in women's Vietnam/American war narratives*. New York: The University of North Carolina, 2016.
- Kraft, H. S. (2007). *Rule number two: lessons I learned in a combat hospital*. New York: Rowman & Littlefield Publishers.
- Lefebvre, H. (1991). *The production of space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell.
- MASH.(2012) *The X-Files*. Fox. CBS, California. 19 Jul. Television.
- Moosavi, M., & Ghandeharion, A., Ghorban Sabbagh, M. R. (2019). Gendered narrative in female war literature: Helen Benedict's *Sand Queen*. *Hawwa*. Vol 21, 1-21.
- Samet, E. D. (2004). *Willing obedience: citizens, soldiers, and the progress of consent in America, 1776-1898*. Stanford University Press.
- Samet, E. D. (2007). *Soldier's heart: Reading literature through peace and war at West Point*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Tally Jr, R. T. (2012). *Spatiality*. New York: Routledge.
- Tally Jr, Robert T. (2014). *Literary cartographies: Spatiality, representation, and narrative*. New York: Palgrave Macmillan.
- Tuan, Yi-Fu. (1977). *Space and place: the perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Westphal, B. (2007). Elements of Geocriticism. *Geocriticism*. 25, 3, 111-147.

-Westphal, B. (2011). *Geocriticism: Real and fictional spaces*. New York: Springer.

Journal of Comparative Literature
Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

**Comparison of Resistance and Persistence Ideas in the Poetry
of Khalil Matran and Shafiei Kadkani***

shokouh fourjanizade ¹

1. Introduction

Resistance and persistence poetry aims to express social problems and apply humanization in the literature. It aims to clarify undesirable conditions in terms of social and political problems and anomalies. Khalil Matran and Shafiei Kadkani are two well-known contemporary Arab and Persian poets, whose poetry is imbued with considerable and valuable concepts of resistance and protest. This study makes an attempt to compare resistance and persistence ideas in the poetry of these two poets, to determine their similarities and differences, and to determine how the same conditions in the two geographical areas have contributed to the thought unity of the two poets. The results of the analysis revealed that, given the same political thoughts, Khalil Matran showed creativity in connecting the historical narratives with the contemporary conditions, while Shafiei Kadkani succeeded in creating and using symbolism in the resistance and persistence literature.

*Date received: 18/11/2018

Date accepted: 02/11/2020

1. Ph.D. student, Department of Persian Language and Literature, Faculty of Humanities, Najafabad Branch, Islamic Azad University, Najafabad, Isfahan, Iran. E-mail: shokooh_forjanizade@yahoo.com.

2. Methodology

A comparative-descriptive method was used in this study to compare the lines of thought of the two poets. The data was collected from *The book of poems* by Khalil Matran and the book *A mirror for voices* by Shafiei Kadkani. The random sampling method was used for this purpose. The comparative method was used to better understand the poetry of the two poets. This study aimed to determine the similarities, differences, methods of expression, and attitudes of the two poets in the two different time periods and with different languages but with the same idea of the fight tyranny.

3. Discussion

The lack of freedom of expressing human concerns led Khalil Matran and Shafiei Kadkani to use the language of poetry to portrait the tyranny dominant in the Iranian and Egyptian societies. The chaotic social, political, and cultural circumstances of the Iranian society and the Arab societies and familiarity with the Western literature are among the most important common themes in the protest literature among Persian and Arab poets. Khalil Matran was a follower of Romanticism, but he developed a tendency toward protest narrative poetry, given social and human concerns and expression of the idea of freedom. He was a freedom-fighter who lived under the dictatorship of Abdol-Hamid in Lebanon, during which time there were clashes among different religious sects. He was fully aware of the important events of the late 19th century and the first half of the 20th century in the Arab countries (Hussein Mansour, 1977, p. 27). He was one of the first contemporary poets who introduced fictional and epic literature majestically into the Arabic literature and poetry.

He succeeded in connecting material and spiritual matters in many of his stories and in adapting his method based on the requirements of

a given story. He was a freedom-fighter who fought tyranny, submission, neglect, and backwardness.

Shafiei Kadkani was a great Iranian poet who lived after the Constitutional Revolution. His poetry was mainly concerned with social matters. The suppressive political atmosphere at the time led Shafiei Kadkani to use symbolism in his poems to portrait social issues. His main mission was to spread awareness in the society. He obliged himself to represent social events, injustices, and voices of freedom-fighters and their murdering in his poetry. His main motifs include freedom-fighting, fighting for liberation of country, enlightenment, mourning the death of victims, and social criticism. His prolific mind reflected human thoughts differently by focusing on social problems, and such a reflection was his social criticism.

Living under a dictatorship and human concerns have caused poets to express freedom-fighting thoughts. Khalil Matran fought tyranny, submission, neglect, and backwardness and played a major role in his people's political awareness. Shafiei Kadkani was also aware of injustices and tyranny and suppression in his time period and zealously represented people's suffering. The similarities in motifs between the two poets include encouraging to fighting, resistance and persistence, calling for awareness, commemorating fighters, condemning ignorance and unawareness, exalting freedom, and hoping for victory over tyranny.

Khalil Matran speaks indirectly in his historical and political elegies and also makes use of historical and national elements of other countries. He lived in Egypt, hidden from the Ottomans, and their rulers and spies. He represented suffering of freedom-fighters caused by the dictatorship of Sultan Abdol-Hamid by using the historical tools and with reference to Khosro Anushiravan. Therefore, he wrote an elegy called "Murder of Bozorgmehr" to state ~~that~~ how this Persian king ruled with absolute authority and how such ruling method

directed him toward oppression and injustice (Zeif, 1707, p. 130). Shafiei Kadkani emphasized the necessity of resistance and persistence by using positive and negative symbols and by portraying the oppressed and oppressors such as the Tatar people, Genghis Khan, Siyavash, and Bijan.

Khalil Matran was a freedom-seeking poet. He despised tyranny, oppression, and imperialism. He was fully aware of history. He portrayed the defeat of the Germans in the best way in The elegy 'Iyana Battle.' By portraying the doom of the Germans, he alluded to the situation of his own country fellows being oppressed by the Ottomans (Zeif, 1707, p. 129). Silence over oppression is also portrayed in different ways in Shafiei Kadkani's poetry. He criticized the chaotic conditions of his society, in that why the people were indifferent to each other and felt no empathy for each other because of the tyranny over the society.

Khalil Matran believed that people's synergy and empathy, which results from their awakening to tyranny, leads to the desirable end. To prove this claim, he referred to the year 1870. In that year, the Germans stood up for their dignity. After calling for the awakening of the society and shifting away from silence, Shafiei Kadkani referred to fighters who did not succumb to tyranny, had enlightened thoughts, fought for their ideals, and had no fear of the coming events.

Khalil Matran attributed the people's contempt to ignorance, which was widely painful. He called for awakening, justice, and national and ethnic awareness and condemned oppression and oppressors. By narrating the history of Anushirvan, he called for awakening. Shafiei Kadkani criticized indifferent and neglectful people, who take no responsibility and seek a wrong peace in their ignorance and neglect. He described a silence and suppression, in which people choose to become neglectful instead of awakening and rising.

Abdol-Hamid's authoritarian regime fell in 1908. Then, Khalil Matran let out deep cries by writing the elegy "Freedom Greetings". Shafiei Kadkani's social thought was mainly constituted by his efforts in fighting for the ideal of freedom. In his poetry, freedom is represented by such symbols as rain, spring, garden, and lightning. In the ideal attitude of Shafiei Kadkani, no force can prohibit freedom, which can be established freely everywhere. Khalil Matran did not call for rising against oppressors explicitly in none of his poems. He only tended to convey his messages implicitly and covertly. Despite tyranny and oppression, Shafiei Kadkani did not lose hope for freedom and victory. And despite suppression, he still wrote poems of freedom and did not lose hope for victory over oppressors.

4. Conclusion

In the comparative analysis of the two poets under study, it was found that they were influenced by the same cultural, social, and political conditions and performed their poetic duty. Khalil Matran's contribution was to write elegies imbued with cries of anger and protest. By using allusions, he showed a prospect of repetition of the people's ignorance and neglect. Therefore, he called for awakening, justice, and national awareness. The main feature of Shafiei Kadkani's poetry is the use of symbolism. His poetry is free from sloganeering and political content, and the artistic use of natural elements makes its poetry more artistic and interpretable. The results of the comparative analysis of the protest poetries of Khalil Matran and Shafiei Kadkani revealed that these two poets played a similar role in awakening the people and fighting tyranny under the influence of the European literature, and that the suppressive atmospheres of the two societies and the lack of freedom of expression, the sense of responsibility, and social and human commitment caused them to use symbolism and narrative poetry.

Both poets used an implicit language and similar themes and contents to criticize tyranny and performed their artistic missions in an appropriate manner for their audiences. Khalil Matran used the historical narratives of other countries and allusions to express his protest to tyranny. And Shafiei Kadkani succeeded in writing narrative protest poetry by using literary devices such as analogies, symbolism, and metaphors under the influence of natural elements. In sum, they were committed poets who did not remain silent over the socio-political events of their time periods and performed their social missions by their arts.

Keywords: Resistance and persistence literature, Protest literature, Khalil Matran, Muhammadreza Shafiei Kadkani, Comparative literature.

References [In Persian]:

- Al-Fakhoori, H. (2004). *The history of the Arabic literature from the age of ignorance to the current century* (A. Ayati, Trans.). Tehran: Toos.
- Eshghooni, M. (1991). *The Lebanese poets: Khalil Matran*. Beirut: Dar Al-Mashregh.
- Hussein Mansour, S. (1977). *Renewal in Khalil Matran's poetry*. Alexandria: The Egyptian Authority.
- Mandoor, M. (1954). *Lectures on Khalil Matran*. Egypt: Institute of Higher Arab Studie.

- Matran, Kh. (1949). *Book of poems of Khalil Matran*. Cairo: Dar Al-Maaref.
- Osvar, M. (2002). *Pioneers of today's Arabic poetry*. Tehran: Sokhan.
- Poormontaz, A. (1993). *Comprehensive encyclopedia* (Vol. 1). Tehran: Cultural Fairs Institute.
- Poornamdarian, T. (1989). *Symbols and symbolic stories in the Persian literature*. Tehran: Elmi variables Farhangi Institute.
- Razmjou, H. (2011). *All types of literature and their effects in the Persian language*. Mashhad: Ferdowsi University of Mashhad.
- Shafiei Kadkani, M. (1981). *Contemporary Arabic poetry*. Tehran: Toos.
- Shafiei Kadkani, M. (1997). *A mirror for voices*. Tehran: Sokhan.
- Shafiei Kadkani, M. (2006). *Lashes of spiritual progress*. Tehran: Agah.
- Zarghani, M. (2004). *The prospect of the contemporary Persian poetry*. Tehran: Sales.
- Zeif, Sh. (1707). *Research on the contemporary Arabic poetry*. Cairo: Dar Al-Maaref

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

تطبیق اندیشه‌های مقاومت و پایداری در

شعر خلیل مطران و شفیعی کدکنی*

شکوه فورجانی زاده^۱

چکیده

شعر مقاومت و پایداری و ادب اعتراض با هدف بیان نگرانی‌های اجتماعی و انسانی، بخشی از ادبیات است، که به منظور روشنگری از اوضاع نامطلوب نسبت به ناهنجاری‌ها و مشکلات جامعه در ساختار اجتماعی و سیاسی ابراز می‌شود. خلیل مطران و شفیعی کدکنی دو شاعر توانمند و مشهور ادبیات معاصر عربی و فارسی هستند، که شعر آن‌ها مفاهیم ارزشمند و قابل تأملی در زمینه اعتراض و مقاومت با مضامین نارضایتی از جامعه، تلاش برای مبارزه با استبداد، مدح و ستایش آزادی و یادبود آزادی‌خواهان دربردارد. این پژوهش به دلیل انعکاس مطالب مشترک در شعر دو شاعر به واکاوی میزان هنرآفرینی شعر آن‌ها در حوزه شعر مقاومت با تکیه بر روش تطبیقی - توصیفی پرداخته است، تا با بررسی وجوه اشتراک و افتراق خطوط فکری و شعری این دو شاعر بیان نماید، چگونه شرایط یکسان در دو منطقه جغرافیایی موجب ظهور و بروز وحدت اندیشه دو شاعر گردیده است. داده‌های مورد استفاده پژوهش دیوان خلیل مطران و کتاب آینه‌ای برای صداها از شفیعی کدکنی است و با روش نمونه‌گیری تصادفی با در نظر گرفتن موضوع انتخاب شده است. نتیجه حاصل از این بررسی نشان می‌دهد، با توجه به تفکرات سیاسی یکسان، خلاقیت مطران در ادب مقاومت و اعتراض در ایجاد ارتباط میان روایت تاریخی با شرایط روزگار معاصر و ابتکار شفیعی کدکنی در خلق و استفاده از نمادهای سمبلیک در ادب پایداری و اعتراض است.

واژه‌های کلیدی: ادب پایداری و مقاومت، ادب اعتراض، خلیل مطران، شفیعی کدکنی، ادبیات تطبیقی.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۱۲

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۷/۰۸/۲۷

(DOI): 10.22103/jcl.2021.13073.2756

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، واحد نجف آباد، دانشگاه آزاد اسلامی، نجف آباد، اصفهان، ایران. ایمیل: shokoo_h_forjanizade@yahoo.com

۱. مقدمه

با آغاز قرن بیستم شعر فارسی و عربی متأثر از مکاتب جدید اروپایی رویکرد اجتماعی گرفت و با پیدایش شعر نو و شرایط خاص حاکم بر جامعه، شعر بیش از پیش در خدمت اجتماع قرار گرفت. شاعران با اندیشه اصلاح و مخالفت در این زمینه فعالیت نمودند و حاصل فعالیت شاعران دستاوردهایی نو در شعر و نوشته به سبک اروپایی به وجود آورد.

در این زمان شاعران با تعهد و احساس مسئولیت، مسائل سیاسی و اجتماعی را که پژواک همه تحولات و شرایط جامعه بود، در شعر خود به تصویر کشیدند و موضوع اصلی شعر معاصر، انسان، دغدغه‌های انسانی، ایجاد حس مبارزه و آزادی‌خواهی شد. شاعران عرب از تک موضوعی در توصیف طبیعت و ادب بادیه‌نشینی گریختند و محور شعر عرب تغییر یافت. شفیع کدکنی در این مورد می‌گوید: «چیزی که در تمامی جوانب شعر قدیم عرب آشکار است، در شعر جدید، شاعر از آن روی برمی‌تابد، شعر زمینی می‌شود و در قلمرو مشکلات انسان بر روی زمین است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۹: ۳۱). با این تغییر سرودن شعر با زمینه بیداری و آگاهی با توجه به شرایط حاکم بر جامعه به «موضوعاتی چون آزادی و رهایی ملی، مقاومت و لزوم بیداری ملت‌های عرب اختصاص یافت» (اسوار، ۱۳۸۱: ۵۱) و در تحولات اجتماعی و ادبی تأثیر بسزایی گذاشت.

ادبیات مقاومت و پایداری ادبیاتی است، که مفاهیم ارزشمند ایثار، مبارزه، شهادت، دفاع، وطن، ظالم و مظلوم را دربردارد و متعلق به دورانی است، که شاعران جامعه خود را در انواع ظلم و ستم، بی‌عدالتی، شکنجه و خشونت آواره و اسیر می‌بینند و با ابراز نابسامانی‌ها و مشکلات اجتماعی و سیاسی آگاه‌سازی افکار مردم جامعه را بر خود لازم می‌دانند.

شعر مقاومت، بیانگر لزوم تعهد در برابر حیات مادی و معنوی است و با هدف ایجاد روحیه مبارزه و اعتراض در برابر استبداد داخلی یا تجاوز بیگانگانی که از محدوده انسانیت خروج کرده و با زیر پا نهادن کرامت انسانی درد و اندوه رقم زده‌اند، سروده می‌شود. به طور کلی هر رفتاری که غیر از موافقت باشد و هرگونه نارضایتی از شرایط موجود، اعتراض تلقی می‌شود. اعتراض اولین واکنش برای استکبار ستیزی و مبارزه با استبداد است. انسان با تعهد و عشق به جامعه پیرامون خود و با پشتوانه معنوی و اعتقادی در برابر ظلم اعتراض می‌نماید و در برابر سختی‌های حاکم از استبداد، پایداری و مقاومت می‌کند، تا به نهایت آرمان‌های خود دست یابد.

ادب اعتراض، به هر نوع سروده یا نوشته‌ای گفته می‌شود، که شاعر یا نویسنده در ضمن مخالفت با شرایط موجود نشان می‌دهد، گاه با کلیت یک ساختار و گاه با بخشی از آن مشکل دارد. ادبیات اعتراض در تعریف چنین است: «ادبیاتی که هدف از انتشار آن،

اعتراض نسبت به چیزی و معمولاً اعتراض به اوضاع سیاسی است.» (پورممتاز، ۱۳۷۲: ۳۹۵). در تعریفی کامل‌تر در این نوع «ادبیاتی است، که از نظام‌های سیاسی و اجتماعی خاص حمایت می‌کند و یا با نظام‌های بخصوصی به ستیز برمی‌خیزد و از آن‌ها زبان به انتقاد می‌گشاید.» (رزمجو، ۱۳۹۰: ۸۲).

شعر اعتراض در ادبیات سنتی و در شعر شاعرانی چون ناصر خسرو، سنایی، سعدی، حافظ و دیگر شاعران برای بیان انتقاد از شرایط روزگار و ذکر آرمان‌ها به صورت رمز و در قالب طنز، کنایه و اندرز وجود دارد. شرایط سیاسی اجتماع، در هر دوره اندیشمندان و هنرمندان را متعهد بر رسالت آگاهی مردم از رویدادهای اجتماعی می‌نمود و شاعران و نویسندگان نسبت به ناهنجاری‌های حاکم احساس مسئولیت می‌کردند و واکنش آن‌ها در آثار ادبی موجب پیدایش ادبیات مقاومت، پایداری و اعتراض شده است.

۱-۱. مطران و شفیع کدکنی

خلیل مطران در سال ۱۸۷۲م. در بعلبک لبنان دیده به جهان گشود. تحصیلات خود را در بیروت نزد استاد خلیل الیازجی و برادرش ابراهیم الیازجی به پایان رساند و زبان‌های فرانسوی و ترکی را در آنجا فراگرفت؛ سپس به عنوان نویسنده در *مجلة الاحوال البیروتیه* مشغول کار شد. او به علت سرودن قصیده‌ای علیه سلطان عبدالحمید مجبور به ترک بیروت و رفتن به فرانسه شد. بعد از دو سال اقامت در پاریس به مصر مهاجرت کرد و در آنجا *مجلة المصریه* و *روزنامه الجوائب المصریه* را منتشر ساخت. بعد از مدتی روزنامه‌نگاری را رها کرد و به سرودن شعر به خصوص در زمینه مدح و رثا و وصف پرداخت و به شاعر القطرین و شاعر الاقطار العربیه ملقب شد.

مطران به ادبیات فرانسه و انگلیس آشنایی داشت و نمایش نامه‌هایی از شکسپیر، ویکتور هوگو و راسین را به زبان عربی ترجمه کرد. دیوان شعری او به نام *دیوان الخلیل* در چهار جزء در زمان حیات و بعد از مرگش منتشر شده است. از قصاید مشهور او می‌توان «السماء»، «نیرون»، «الاسد الباکی»، «فتاه الجبل الاسود»، «قتل بزرجمهر» «فی ظل تمثال رعمسیس» و «آثار بعلبک» را نام برد. مطران در سال ۱۹۴۹ در قاهره درگذشت (ر.ک: الفاخوری، ۱۳۸۳: ۷۳۰-۷۳۶).

محمدرضا شفیع کدکنی با تخلص (م. سرشک) در ۱۹ مهرماه ۱۳۱۸ در کدکن نیشابور متولد شد. مقدمات علوم عربی را نزد پدر آموخت و برای ادامه تحصیل راهی مشهد شد. در این دوره نزد استادانی چون شیخ هاشم قزوینی و ادیب نیشابوری آموزش دید. پس از آن به دانشگاه فردوسی مشهد رفت. دکتر فیاض، دکتر غلامحسین یوسفی و دکتر رجایی بخارایی از فرهیختگانی بودند، که شفیع کدکنی از محضرشان بهره برد. در تهران نیز در محضر استادانی نظیر علامه فروزانفر، دکتر پرویز ناتل خانلری تلمذ کرد، او سپس در

سمت استاد دانشگاه تهران به تحقیق و تربیت دانشجویان مشغول شد (ر.ک: زرقانی، ۱۳۸۳: ۵۶۹).

سروده‌های شفیع‌ی کدکنی در دو مجموعه *آینه‌ای برای صداها* با هفت دفتر به نام‌های «زمزمه‌ها، شبخوانی، از زبان برگ»، در کوچه‌های نیشابور، مثل درخت در شب باران، از بودن و سرودن، بوی جوی مولیان» و *هزاره دوم آهوی کوهی* با پنج دفتر به نام‌های «مرثیه‌های سرو کاشمر، خطی ز دلتنگی، غزل برای گل افتابگردان، در ستایش کبوترها، ستاره دنباله دار» جمع‌آوری شده است.

۲-۱. بیان مسئله

یکی از اهداف ادبیات تطبیقی یافتن وجوه مشترک با هدف نزدیک کردن بشریت است. شاعران مورد بررسی در این پژوهش به واسطه زندگی در اوضاع نابسامان اجتماعی، سیاسی و فرهنگی جامعه ایران و جوامع عرب در بیان مخالفت خود با شرایط حاکم و مبارزه با استبداد از عقاید یکسانی استفاده می‌کنند و در مبارزه با استبداد با اندیشه‌های آزادی‌خواهانه با بندگی و غفلت مبارزه می‌نمایند و درد و رنج مردم را در اشعار خود نمایان می‌کنند. این پژوهش بر آن است، به روش تطبیقی و با هدف برشمردن عقاید مشترک و نزدیک کردن ملت‌ها، افکار دو ادیب معاصر فارسی و عربی را با موضوع مبارزه و پایداری، دعوت به بیداری، سرزنش جهل و بی‌خبری، مدح و ستایش آزادی، امید پیروزی بر استبداد مورد واکاوی قرار دهد.

۳-۱. پیشینه پژوهش

خلیل مطران و شفیع‌ی کدکنی دو شاعر برجسته در ادبیات معاصر فارسی و عرب هستند و آثار ارزشمند و آرا و اندیشه‌های آنان از جنبه‌های متعدد، موضوع پژوهش‌ها و مقالات بوده است. در میان این آثار، پژوهشی که هم‌خوانی کامل با موضوع پژوهش حاضر داشته باشد، موجود نیست، اما اندیشه‌های اجتماعی، مظاهر رومانتیک، نوستالژی، اندیشه غنایی و نمادپردازی در شعر این دو شاعر به صورت مستقل یا تطبیق با دیگر شاعران معاصر ایران در زمینه‌های شعری مختلف مورد بررسی قرار گرفته است، که عبارتند از:

۱. اندیشه‌های اجتماعی در اشعار شفیع‌ی کدکنی در مجموعه *آینه‌ای برای صداها*، فاطمه فلاح زاده، فصلنامه تخصصی زبان و ادبیات فارسی.

۲. بررسی تطبیقی نوستالژی در شعر جبران خلیل جبران و شفیع‌ی کدکنی، عباس محمدیان، مسلم رجیبی، نشریه ادبیات تطبیقی.

۳. بررسی عناصر ساختار غزل‌های سیاسی- اجتماعی در اشعار هوشنگ ابتهاج و شفیع‌ی کدکنی، ابراهیم اقبالی، حسین رسول زاده، مجله تاریخ ادبیات.

۴. نمادپردازی در شعر شفیعی کدکنی، حجت الله بهمنی مطلق، فصلنامه مطالعات نقد ادبی.
۵. مظاهر رماتیک در اشعار خلیل مطران، فیروز حریرچی، مجتبی محمدی مزرعه شاهی، دو فصلنامه تخصصی علوم ادبی.
۶. مقایسه تطبیقی شعر روایی نیما یوشیج و خلیل مطران، علی سلیمی، بدری یاری نظام‌آبادی، پژوهشنامه نقد ادبی و بلاغت.
۷. جلوه‌های عشق در شعر خلیل مطران، ناهده فوزی، سارا خنشا، بهارستان سخن.
۸. بررسی نماد شیر در شعر نیما یوشیج و خلیل مطران، علی سلیمی، فاطمه سلیمی، فصلنامه نقد و ادبیات تطبیقی.

۱-۴. ضرورت و اهمیت پژوهش

انجام پژوهش‌های تطبیقی در جهت فهم بهتر اشعار دو شاعر انجام می‌شود. این بررسی با اهمیت مشخص نمودن تفاوت‌ها، اشتراک و شیوه بیان و نگاه دو شاعر در دوره مختلف زمانی با زبانی متفاوت ولی با اندیشه یکسان مبارزه طلبی با استبداد انجام شده است و بیان می‌کند، هر شاعر چگونه به صورت غیرمستقیم عقاید و مخالفت‌های خود را به گوش مخاطب خویش رسانده است. نمایان سازی مصادیق هم‌نوایی در دو ادب فارسی و عربی، ضرورت مهم پژوهش به حساب می‌آید.

۲. بحث و بررسی

تهدید و عدم آزادی در بیان دغدغه‌های انسانی، مطران و شفیعی کدکنی را به سوی استفاده از زبان شعر برای بیان استبداد حاکم در جامعه ایران و مصر سوق داد. شفیعی کدکنی تشویق به مبارزه، ستایش آزادی، مقاومت در برابر ظلم و ایستادگی برای رسیدن به استقلال را در شعر خود با زبان رمز به تصویر کشید و خلیل مطران نیز برای بیان صدای اعتراض خود شعر روایی را وارد شعر معاصر عربی کرد و میان یک روایت تاریخی با شرایط زمان خود ارتباط برقرار نمود. در این بخش میزان هنرآفرینی دو شاعر در شعر پایداری و مقاومت، وجوه اشتراک و افتراق و هم‌سویی و تشابه آن در هدایت اجتماع و بیدارسازی مردم در مضامین و جنبه‌های مختلف بررسی می‌شود.

۲-۱. اندیشه سیاسی و اجتماعی دو شاعر

اوضاع نابسامان اجتماعی، سیاسی، فرهنگی جامعه ایران و جوامع عرب و آشنایی با ادبیات غربی از مهم‌ترین زمینه‌های اشتراک در ادب اعتراض در بین شاعران فارسی و عربی است.

مطران از شاعران پیرو مکتب رمانتیک بوده است، اما با وجود دغدغه‌های انسانی و اجتماعی و بیان اندیشه آزادی به شعر روایی اعتراض روی می‌آورد. وی از آزادی‌خواهان و مبارزانی بود که در لبنان به دوره استبداد عبدالحمید و مبارزه با آزادی‌خواهی و ایجاد اختلاف بین فرقه‌های دینی زندگی می‌کرد. او از حوادث اواخر قرن نوزدهم و نیمه نخست قرن بیستم زمانی که در کشورهای عربی حوادث مهمی روی داد و مردم در سرزمین‌های مصر و لبنان به دلیل استبداد عبدالحمید و اشغال انگلیس در رنج و گرفتاری بودند، آگاهی کامل داشت (حسین منصور، ۱۹۷۷: ۲۷). مطران به حق شاعر حماسه و تاریخ و اجتماع بود و در میان معاصران نخستین کسی بود، که ادبیات داستانی و حماسی را به شکل باشکوهی وارد شعر و ادب عربی کرد. او در قالب شعر روایی موضوعات مختلفی مانند: زن، موضوعات اجتماعی، تاریخی و سیاسی را بیان نموده است.

وی در بیشتر قصه‌هایش میان حوادث مادی و معنوی پیوند برقرار کرده و موفق شده است، اسلوب را بر اساس مقتضیات قصه وفق دهد و قصه را در میان فضاها و حوادث مادی و معنوی انتقال دهد. مطران بدون شک زمینه‌ای قوی را برای قصه شعری فراهم کرد و با این حال شعر عربی را از قالب قصیده به قالب محاوره خارج نکرد؛ به عبارت دیگر او شعر عربی به‌ویژه شعر قصصی را از حالت ذاتی و فردی، به موضوعی تبدیل کرد (عشقونی، ۱۹۹۱: ۹۷). مطران از آزادی‌خواهان و مبارزانی بود، که با بندگی و استبداد و غفلت و عقب‌ماندگی مبارزه کرد. «قصه اصلی مطران از اشعار حماسی، برانگیختن حس آزادی و آزادگی و قیام بر ضد ظالمان بود.» (همان: ۵۷). او در «قصاید تاریخی و سیاسی رمزگراست و در آن به رفتار حاکم و محکوم و گسترش روح حقیقت و آزادی و مساوات غیر مستقیم و به زبان رمز اشاره کرده و از تاریخ حاکمان سرزمین‌های دیگر بهره جسته است.» (مندور، ۱۹۵۴: ۶۱).

شفیعی کدکنی از شاعران بزرگ پس از مشروطه ایران است، موضوعات اجتماعی حجم زیادی از اشعار وی را دربر گرفته است. فضای سیاسی و اختناق حاکم بر روزگار، شفیعی کدکنی را بر آن داشت، تا به زبان رمز روی آورد و مسائل موجود در جامعه را در شعر خویش انعکاس دهد، اعتقاد و اندیشه او بر پایه رسالت آگاهی‌بخشی حاکم است و خود را موظف می‌داند، رخدادها، حوادث اجتماعی، بیداد استبداد، فریاد مبارزان و کشتار آن‌ها را منعکس کند.

درون‌مایه اشعار او بیشتر آزادی‌خواهی، مبارزه برای رهایی وطن، بیداری مردم، سوگنجان‌باختگان و انتقادهای اجتماعی است. وی معتقد است، توفیق در «زمینه شاعری از آن شاعرانی است که حال و هوای تازه را وارد یکی از صورت‌های شعری می‌کنند و یا به ایجاد ساخت صورت نو می‌پردازند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۵: ۲۱). با این تفکر مشخص

است، که ذهن پربار و غنی وی هنگامی که معطوف اجتماع و مسائل مربوط به آن می‌شود، انعکاس متفاوتی از اندیشه انسانی در شعر نمایان می‌کند. انعکاسی که انتقاد اجتماعی اوست، نه به زبان مستقیم بلکه در لفافه‌ای از رمز با الهام از طبیعت که با معنای متفاوتی از کلمات، برای بیان اعتراض و خشم، هدایت به بیداری، امید به پیروزی و حمایت از مبارزان و انقلابیون به کار می‌رود. در کلام شفيعی کدکني هر کلمه و عبارت در مجموعه شعر مفهومی خاص دارد که مستقیم بیان نمی‌شود و این همان حال و هوایی تازه‌ای است که شاعر از آن سخن می‌گوید.

زندگی در سایه حکومت خودکامه و وجود دغدغه‌های انسانی زمینه بیان اندیشه‌های آزادی‌خواهانه را در شاعران به وجود آورد. مطران از مبارزانی است، که با بندگی و استبداد و غفلت و عقب‌ماندگی مبارزه می‌کند و تلاش دارد، نقش به‌سزایی در بیداری سیاسی مردم ایفا کند. شفيعی کدکني نیز با آگاهی از درد زمانه و روزگار استبداد و خفقان، در بیان درد رنج مردم ستم‌دیده با احساس رسالت و تعهد اندیشه اعتقادی خود را در اشعارش نمایان می‌کند. از این روی نقاط اشتراک و افتراق مبارزه طلبی در شعر آن‌ها را در مضامین زیر مورد بررسی قرار می‌گیرد:

۲-۲. تشویق به مبارزه و پایداری

مطران در قصاید تاریخی و سیاسی غیرمستقیم سخن می‌گوید و با استفاده از عناصر ملی و تاریخی از تاریخ حاکمان سرزمین‌های دیگر بهره می‌جوید. وی در مصر به دور از چشم عثمانیان، حاکمان و جاسوسان‌شان زندگی می‌کرد، اما هرگز سخن به آشکار بیان نکرد و احساسات سیاسی خود را در پشت وقایع تاریخی به تصویر کشید. محمد مندور، نویسنده معاصر مصر، در این زمینه می‌گوید:

با وجود ترمّد مطران بر ضد استبداد عثمانی و انتقامش از سیاست آن‌ها در دیوانش یک قصیده نمی‌بینیم، که در آن کینه و دشمنی و تنفر بر ضد آن سیاست باشد. در واقع تکیه بر تاریخ عنصر اصلی تفکرات او در داستان سرایی است. (مندور، ۱۹۵۴: ۶۱)

وی رنج و آلام آزادی‌خواهان از سلطه سلطان عبدالحمید را با ابزار شناخته شده تاریخ و با یاد و نام خسرو انوشیروان به زبان آورد. «از این رو، قصیده‌ای با عنوان «مقتل بزرجمهر» سرود و در مطلع آن، از این پادشاه ایرانی و این که چگونه با آزادی و اختیار تمام حکومت می‌کرد و چگونه این شیوه حکومت، او را به طغیان و ظلم و بیداد کشاند و چگونه مردم ایران در برابر او عزت و کرامت خود را به خواری و ذلت بدل کردند» (ضیف، ۱۱۱۹: ۱۳۰)، سخن گفت:

سَجِدُوا لِكَسْرِي إِذْ بَدَأَ إِجْلَالًا كَسَجُودِهِمْ لِلشَّمْسِ إِذْ تَتَلَا
يَا أُمَّةَ الْفَرَسِ فِي الْعَلَا مَاذَا أَحَالَ بِكَ الْأَسْوَدَ سِخَالًا
كُنْتُمْ كِبَارًا فِي الْحُرُوبِ أَعَزَّةً وَالْيَوْمَ بِتُّمَّ صَاغِرِينَ ضِيَالًا
(مطران، ۱۹۴۹، الجزء الاول: ۱۲۰)

ترجمه: آن گاه که خسرو انوشیروان وارد شد، مردم از روی احترام به سجده رفتند، گویی آن‌ها در مقابل خورشید هنگامی که طلوع می‌کند، به سجده افتادند.
ای ایرانیان با اصل و نسب! چه چیزی شما را از شیران [خشمگین] به بره تبدیل کرده است؟
شما در جنگ‌ها مردمانی با عزت و بزرگ بودید، اما امروز خوار و ذلیل گشته‌اید.
بی‌گمان منظور مطران از خسرو انوشیروان، سلطان عبدالحمید بوده است. او زمانی که ملت انوشیروان را به دلیل خواری و ذلت در برابر استبداد و ظلم سرزنش می‌کند، در واقع ملت عبدالحمید را خطاب قرار داده است.
شفیعی کدکنی با در نظر گرفتن نمادهای مثبت و منفی و ترسیم کردن افراد ظالم و مظلوم با بیان حرکت ماندگار آن‌ها لزوم پایداری و مبارزه را اثبات می‌کند:
تاتار: از نمادهای خاص شعر شفیی کدکنی که برای بیان ستمگری است و رمز بیدادگری تمام غارتگرانی که در طول تاریخ بر قوم ایرانی ستم روا داشته‌اند:
«در بامداد رجعت تاتار/ دیواره‌های پست نشابور/ تسلیم نیزه‌های بلند است/ در هر کرانه‌ای/ فواره‌های خون.» (شفیی کدکنی، ۱۳۷۶: ۲۷۸)
«شب غارت تاران، همه سو فکنده سایه/ ز برون کسی نیاید چو به یاری تو، اینجا/ تو به آذرخشی این سایه دیوسار بشکن/ تو ز خویشتن برون آ، سپه تار بشکن.» (همان: ۲۸۴)
چنگیز: برای ترسیم چهره استبداد و خشونت حاکم بر جامعه، چنگیز را که یادآور وحشی‌گری و ویرانگری و قساوت است، رمزی از حکومت مستبد زمان خود قرار می‌دهد:
«برای سیر چنین باغ وحش چنگیزی/ مگر به گردن زرافه‌یی در آویزی.» (همان: ۴۹۵)
حلاج: شفیی کدکنی به زیبایی با استفاده از شخصیت تاریخی «حلاج» عارف بزرگ ایرانی و با تمثیلی نمادین به ستایش مبارزان بیداری می‌پردازد و حلاج را به عنوان الگویی تاریخی و حتی اسطوره‌ای برای روشنگری مردم و پدید آوردنده افکار و شخصیت‌های روشنگر معرفی می‌کند:
«در آینه دوباره نمایان شد/ با ابر گیسوانش در باد/ باز آن سرود سرخ «انا الحق» ورد زبان اوست/ تو در نماز عشق چه خواندی؟/ که سال‌ها ست/ بالای دار رفتی این شحنه‌های پیر/ از مردهات هنوز/ پرهیز می‌کنند.» (همان: ۲۷۵-۲۷۶)

از دیدگاه شفیعی کدکنی محدودیت و خفقان دوران حلاج حاکم است و بیان اندیشه در پنهانی است. پس حلاج به عنوان یک انسان آزاده، کلام و اندیشه او حاکم بر نگاه و افکار حقیقت جویان است.

سیاووش - بیژن: یکی از درون‌مایه‌های حاکم بر شعر کدکنی ستایش مبارزان و وصف ظلم و استبداد حاکم بر مظلومان است و چه نمادی برتر از سیاووش و بیژن برای معرفی و ستایش مبارزان می‌توان یافت:

«در ژرف این شب باز جویم حال یاران را / هر گوشه‌ای از این حصار پیر / صد بیژن آزاده در بند است / خون سیاووش جوان در ساغر افراسیاب پیر می‌جوشد / خونی که با هر قطره‌اش / صد صبح پیوند است» (همان: ۱۲۵-۱۲۴)

۲-۳. دعوت به بیداری

مطران شاعر آزادی و آزادی‌خواهی است. از ظلم و استبداد و استعمار بیزار است و از تاریخ آگاهی کامل دارد، وی در «قصیده «معرکه ایانا» به بهترین شکل حقایق تاریخی شکست آلمان‌ها را به تصویر می‌کشد، او با بیان سرانجام تلخ مردم آلمان تلاش می‌کند، به اشاره‌ای کنایه‌آمیز هموطنانش را در برابر ظلم و بیداد عثمانیان بیدار نماید.» (ضیف، ۱۱۱۹: ۱۲۹) وی با قدرت شاعری بی‌همتای خود از مردم سرزمینش درخواست می‌کند، وقایع گذشته را درس عبرتی بر شرایط فعلی خود قرار دهند، سکوت و بی‌توجهی را کنار گذاشته و قبل از وقوع رخدادهای جبران‌ناپذیر به پا خیزند:

وَأَقَامَ أَصْحَابُ الْبِلَادِ مَأْتِمًا	و کسوا علی القتلی ثیابَ حِدادِ
نَاحَتِ عَرَائِسِهِمْ عَلٰی أَرْوَاجِهَا	وَالْأَمْهَاتِ بَكَتِ عَلٰی الْأَوْلَادِ
وَاشْتَدَّ حَزْنُهُمْ وَلَمْ يَكْ مَجْدِيًّا	مَنْ بَعْدَ فَقْدِ أَحَبِّهِ وَبِلَادِ

(مطران، ۱۹۴۹: الجزء الاول: ۱۷)

معنی: دولت‌مردان مراسم عزایه پا کردند و بر پیکر کشته‌شدگان، جامه عزای پوشانند. تازه عروسان بر مرگ شوهران خود نوحه سر دادند و مادران بر پیکر فرزندان گریستند. ناله و اندوه آن‌ها دو چندان شد، اما بعد از مرگ دوستان و از دست دادن کشور، این ناله چه فایده‌ای دارد!؟

جلوه‌های سکوت در برابر بیداد و ستم در شعر شفیعی کدکنی نیز نمودهای گوناگون دارد، سکوتی که منجر به فرو رفتن گلوله سربی در سینه آزادگان مبارز می‌شود:

«ای چشم نیلگونه دریا / ... بی‌رحمی سکوت تو امشب / در پاسخ ترنم این شور و اشتیاق / خاموشی گلوله سربی ست / در خون گرم سینه قرقاول جوان.» (شفیعی کدکنی،

وی با دیدگاه انتقادی اوضاع نابسامان روزگار خویش را مورد نقد قرار می‌دهد، که چرا انسان‌ها فارغ از یکدیگر هستند و بر درد استبداد حاکم بر جامعه اظهار همدردی نمی‌کنند: «از آن درین محفل چو/ نی/ ما را نوایی برنخواست کز حریفان/ همدم درد آشنایی برنخواست با همه بیدادها کز چرخ/ بر ما می‌رود زیر محراب فلک/ دست دعایی برنخواست هیچ کس در اوج آزادی/ پری نگشود و باز زین همه مرغان دون همت/ همایی برنخواست شهسوار آرزوی ما به خاک و خون نشست وز کران دشت‌ها، گردی ز جایی برنخواست.» (همان: ۶۱-۶۰)

شاعر با بیانی آمیخته به سرزنش مردم از خاموشی در حمایت از مبارزان و پیوستن به آنان، شور و شعور برپا خاستن را یادآور می‌شود: «وقتی که بر چوبه دار/ مردی/ به لبخند خود/ صبح را فتح می‌کرد؛/.../ اما تو آن لحظه-ها را/ به خمیازه خویشتن می‌سپردی؛/ وان خشم و فریاد/ گردابی از عقده‌ها در گلویت/.../ وقتی گل سرخ پرپر شد از باد/ دیدی و خاموش نشستی/.../ وقتی که صد کوب از دور/ دستان این شب/ در خیمه آسمان ریخت/ تو روزن خانه را بر تماشای آن لحظه بستی.» (همان: ۲۵۶)

«همیشه دریا دریاست/ همیشه دریا طوفان دارد/ بگو برای چه خاموشی! بگو جوان بودند/ جوانه‌های برومند جنگل خاموش/ بگو برای چه می‌ترسی.» (همان: ۲۹۹-۲۹۸)

۲-۴. نکوداشت مبارزان

مطران بر این باور است، تلاش و همدلی که نتیجه بیداری مردم در برابر استبداد حاکم است، به هدف مطلوب منتهی می‌شود. وی برای اثبات این باور سال ۱۸۷۰ را به یادآور می‌شود، در آن سال آلمان‌ها برای دفاع از عزت و کرامت خود برخاستند و «آن‌گاه که فرانسویان متجاوز با دستانی آلوده به خون در شرایط نامساعدی به سر می‌بردند، آلمانی‌ها به پاریس حمله کردند و دروازه‌های آن را گشودند و پیروزمندانه این را شهر فتح کردند و پیکره ظلم و ستم توسط آزادی‌خواهان انقلابی فرو پاشید.» (ضیف، ۱۱۱۹: ۱۲۹). مطران خشم آلمان‌ها و نتیجه باور برای مقاومت در برابر استبداد را این گونه به تصویر می‌کشد:

فاستعصموا بالصبر ثم تکافوا	و تحرروا من رق الاستعباد
وتأهبوا للثأر والأحقاد فی	أکبادهم کالبيض فی الأغماد
حتى إذا اشتدوا وضاق عدوهم	ذرعاً بهم أصلوه حرب جهاد
واستفتحوا باریس فاستوفوا بها	أوتارهم وشفوا صدی الأکباد
کل بمسعاہ یفوز ومن ینب	عنه الحوادث لم یفز بمراد

(مطران، ۱۹۴۹: الجزء الاول: ۱۸-۱۷)

ترجمه: پس صبر و شکیبایی پیشه کردند و پشت در پشت یکدیگر از بند بردگی و بندگی رهایی یافتند.

برای انتقام آماده گشتند، در حالی که کینه‌ها در دل‌هایشان همچون شمشیرها در نیام بود. با قدرت به پیش رفتند و آتش جنگ را به راه انداختند به گونه‌ای که دشمن را عاجز و ناتوان کردند. پاریس را فتح کردند و انتقامشان را از آن گرفتند و جگرهای تشنه خود [به خون] را سیراب کردند. به راستی هر کس تلاش بکند، پیروز می‌شود و هر کس باحوادث روزگار روبرو نشود و با آن دست و پنجه نرم نکند، به هدف خود نمی‌رسد.

واضح است، مطران با به تصویر کشیدن پیروزی آلمان بر فرانسه، خواستار دعوت به قیام هموطنان خود علیه عثمانیان است، اما دعوت مردم به خیزش و انقلاب را علنی بیان نمی‌کند و هدف خود را به صورت پنهان و با بهره‌برداری از تاریخ مطرح می‌نماید. شفیع کدکنی پس از دعوت به بیداری و تغییر جامعه از سکون در غزل «آن عاشقان شرزه» از مبارزانی یاد می‌کند، که تن به تیرگی استبداد ندادند و اندیشه‌های روشنی داشتند که برای آرمان‌های خود مبارزه کردند و ترسی از حوادث نداشتند:

«آن عاشقان شرزه که با شب نزیستند، رفتند و شهر خفته نداشتند / فریادشان، تموج شط حیات بود چون آذرخش در سخن خویش زیستند.» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۶: ۳۸۸)

شب در این شعر نماد دوره استبداد و خفقان حاکم بر جامعه است، شبی که دلاوران آن را تحمل نمی‌کنند، با آن مبارزه می‌کنند و در این راه جان می‌دهند. مرغان نماد آزادی‌خواهان و مبارزان شهید و دریا نمادی از جامعه و مردم است، که در شعر به زیبایی و غیرمستقیم فضای حاکم بر دوران ترسیم و مبارزان آگاه تحسین می‌شوند. آزادی‌خواهان و مبارزانی که آرام و قرار نداشتند و بر دل بیداد هجوم بردند و نتیجه تلاش خود را به میهن خود تقدیم نمودند.

«مرغ‌های طوفان! پروازتان بلند! آرامش گلوله سربی را / در خون خویشتن / این‌گونه عاشقانه پذیرفتند / این‌گونه مهربان / زان سوی خواب مرداب، آوازتان بلند / می‌خواهم از نسیم بپرسم: / بی جزر و مد قلب شما / آه / دریا چگونه می‌تپد امروز؟» (همان: ۳۰۴-۳۰۳)

۲-۵. سرزنش جهل و بی‌خبری

مطران دلیل خواری و ذلت مردم را نادانی و جهالت می‌داند، دردی که در میان همه مردم شیوع یافته است؛ بنابراین هنگامی که حاکمان و پادشاهان بر آن‌ها چیرگی می‌یابند و آنان را به بردگی می‌کشانند، «مردم در برابر آن‌ها از خود، ذلت و خواری نشان می‌دهند، زیرا جهالت و نادانی چشم‌هایشان را کور کرده است و آن‌ها را بی‌ارزش و ناچیز کرده است» (ضیف، ۱۱۱۹: ۱۳۱). وی مردم را به عدالت و بیداری و آگاهی ملی و قومی دعوت

می‌کند، انقلاب سرکشان و ستمگران را محکوم می‌کند و احساس شهادت و دلاوری را تحریک می‌کند؛ «گویی تندباد شدیدی است، که برگ‌های زرد و خشک را برمی‌دارد تا برگ‌های سبز بروید» (عشقونی، ۱۹۹۱: ۱۷). مطران با روایت تاریخ انوشیروان نتیجه‌ای جز این ندارد، که هموطنان خود را مورد خطاب قرار دهد:

والجهل داءٌ قد تقادم عهده فی العالمین ولا یزال عُضالاً
لولا الجهاله لم یكونوا کلهم إلا خلایق إخوانه أمثالاً
لکن خفض الأکثرین جناحهم رفع الملوک وسود الأبطالاً
وإذا رأیت الموجَ یسفل بعضه ألفت تالیه طغی وتعالی
(مطران، ۱۹۴۹، الجزء الاول: ۱۲۱)

ترجمه: جهالت و نادانی در میان جهانیان و آدمیان دردی کهنه است، که درمانی ندارد.

اگر جهالت نبود همه مردم با یکدیگر برادر و برابر بودند.

اما احساس خواری و ذلت در میان بسیاری از مردمان، مقام پادشاهان را بالا برد و قهرمانان را سیادت داد.

آن‌ها (مردم و پادشاهان) همچون موج هستند، اگر قسمتی از موج پایین بیاید، دنباله آن سر به طغیان می‌گذارد و فراز می‌رود.

م. سرشک در اشعار خود افراد غافل و بی‌تفاوت را انتقاد می‌کند، افرادی که هیچ باری به دوش نمی‌گیرند و در کنج غفلت و جهالت، آرامشی دروغین برای خود انتخاب می‌کنند، شفیع کدکنی سکوتی را وصف می‌کند، که مردم به جای بیداری و قیام به خواب غفلت فرو رفته‌اند:

«هر شاخه به جای گل برآورده است / از ساقه سبز، برگ‌های خون / هر خار، زبان کفر
صحرايي ست / کنز خشم سوی تو آمده بیرون... / هان ای مزدا در این شب دیرند / تنها منم
که بیدار مانده‌ام بیدار / وین خیل اسیر بندگان تو / چون گله خوش چرای بی‌چوپان / در
دره خواب‌ها رها گشتند.» (شفیع کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۴۱-۱۴۰)

شفیع کدکنی با الهام از طبیعت انسان‌ها را دعوت به بیداری و دوری از غفلت می‌کند:

«بخوان به نام گل سرخ و عاشقانه بخوان /... / بخوان به نام گل سرخ در صحاری شب /
که باغ‌ها همه بیدار و بارور گردند.» (همان: ۲۴۱)

گل سرخ نماد آزادی خواهی است، مبارزانی که عاشقانه و با آگاهی در راه مبارزه گام می‌گذارند. بی‌خبران هم مورد خطاب شاعر قرار می‌گیرند، شاعر از آنان سؤال می‌کند، آیا در برابر سکوت خود پاسخی دارند و آیا توجهی برای خاموشی و غفلت‌شان هست؟

«ابر است و باران و باران / پایان خواب زمستانی باغ / آغاز بیداری جویباران / سالی چه دشوار سالی / بر تو گذشت و چه خاموش / از هیچ آواز و از هیچ شوری / بر خود نلر زیدی و شور و شعری / در چنگ فریاد تو پنجه نزنند.» (همان: ۲۵۷-۲۵۶)

ابر نماد انقلاب و قیام مردمی است، باران رمز مبارزان است و واژه نمادین باغ «رمز جامعه‌ای است، گرفتار استبداد و ظلم و ستم که یأس و ناامیدی بر مردم آن چیره شده است.» (پورنامداریان، ۱۳۶۸: ۳۷) جامعه‌ای که در یأس و ناامیدی به علت نابسامانی اجتماعی شرایط برای آن‌ها ناخوشایند است و مردمانی در بی‌خبری که مورد انتقاد شاعر قرار می‌گیرند.

۲-۶. مدح و ستایش آزادی

در سال ۱۹۰۸م، نظام استبدادی عبدالحمید فروپاشید و مردم در سرزمین‌های تحت سلطه عثمانی، به مناسبت قانون جدید به پای کوبی و شادی پرداختند و قصائد بلند سرودند و در آن از امید به آینده‌ای روشن سخن گفتند. در این هنگام، مطران از عمق درونش فریاد سربرآورد و قصیده «تحیه الحریه» را با مطلع زیر سرود:

الشَّمْسُ لِلأَشْبَاحِ	وَأَنْتِ لِلأَرْوَاحِ
کاشمس یا حریره	
أَنْتِ النِّعِيمُ وَأَحْلَى	وَأَنْتِ الحِیَاهُ وَأَعْلَى
للخَلْقِ یا حریره	
شَارِفَتِنَا فَانْتَعِشْنَا	وَفِي ظِلَالِكَ عِشْنَا
بالعدل یا حریره	
كُونِي لَنَا عَهْدَ سَعْدٍ	وَعَصْرَ فَخْرٍ وَمَجْدٍ
یدوم یا حریره	(مطران، ۱۹۴۹، الجزء الثاني: ۴۵)

ترجمه: خورشید برای اشباح و جنیان است و تو برای جان‌ها و روان‌های انسان‌ها.

ای آزادی! تو چون خورشید هستی.

ای آزادی! تو فردوس برین هستی و بسیار شیرین هستی، تو زندگی هستی، تو برای مردم بسیار باارزش هستی.

ای آزادی! بر ما وارد شدی و به ما جان تازه‌ای بخشیدی و ما در سایه‌سار تو با عدالت زندگی کردیم.

ای آزادی! برای ما دوره‌ای پایدار از سعادت و خوشبختی و فخر و عظمت باش.

اساس اندیشه اجتماعی م. سرشک پویش و تلاش وی برای مبارزه و پایداری به آرمان آزادی ختم می‌شود، در شعر وی آزادی نیز با نمادهای باران، تشبیه بهار، باغ و آذرخش به کاربرده شده است:

«باران! سرود دیگری سرکن / من نیز می‌دانم که در این سوگ / یاران را / یارای خاموشی گزیدن نیست.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۶: ۱۹۸)

در نگاه آرمانی شفییعی کدکنی هیچ نیرویی جلودار آزادی و رهایی نیست، آزادی می‌آید و همه جا قدم می‌گذارد:

«می‌آید، می‌آید: مثل بهار، از همه سو می‌آید / دیوار / یا سیم خاردار / نمی‌داند / می‌آید / از پای و پویه باز نمی‌ماند.» (همان: ۲۵۵-۲۵۴)

و در شعری دیگر آزادی و رهایی را باغ می‌نامد:

«به نام تو، امروز، آواز دادم سحر را / به نام تو خواندم / درخت و پل و باد و نیلوفر صبحدم را / تو را باغ نامیدم و صبح در کوجه‌ها بالید / تو را در نفس‌های خود / آشیان دادم ای آذرخش مقدس!» (همان: ۳۳۷-۳۳۶)

شاعر تمام مظاهر زیبایی و روشنی را در آزادی محصور می‌کند. او آزادی را در اعماق جان خود، جای داده است و همواره آن را می‌ستاید.

۲-۷. امید پیروزی بر استبداد

مطران صراحت بیان ندارد و در هیچ قصیده‌ای به صراحت مردم را به قیام علیه اشغال‌گر دعوت نمی‌کند، تنها شیفته پنهان‌کاری و طفره‌رفتن است؛ با این وجود، «او در سال ۱۹۰۹م. که قانون مطبوعات در آن صادر شد و به دنبال آن، دهان‌ها بسته شد و آزادی‌ها محدود شد» (ضیف، ۱۱۱۹: ۱۳۷)، قصیده‌ای سرود و در آن چنین گفت:

کَسْرُوا الْأَقْلَامَ هَلْ تَكْسِيرُهَا	یمنع الأیدی أن تنقش صخرًا
قَطُّوا الْأَيْدِي هَلْ تَقْطِيعُهَا	یمنع الأعین أن تنظر شزرا
أَطْفَأُوا الْأَعْيْنَ هَلْ إِطْفَاؤُهَا	یمنع الأنفاس أن تصعد زفرا
أَخْمَدُوا الْأَنْفَاسَ هَذَا جَهْدُكُمْ	و به منجاتنا منکم .. فشکرا

(مطران، ۱۹۴۹، الجزء الثاني: ۹)

توجه: قلم‌ها را بشکنید، اما آیا شکستن قلم‌ها می‌تواند، دست‌ها را از این که نقشی بر تخته سنگ رقم بزنند، باز دارد؟

دست‌ها را قطع کنید، اما آیا قطع کردن دست‌ها می‌تواند، چشم‌ها را از نگریستن با خشم باز دارد؟ فروغ چشم‌ها را خاموش کنید، اما آیا خاموش کردن نور چشم‌ها (کور کردن آن‌ها) می‌تواند جان‌ها را از آه کشیدن باز دارد؟

جان‌ها را خاموش کنید، (آن‌ها را بکشید). این نهایت تلاش شماست و با آن ما را از دست خودتان نجات خواهید داد.

م. سرشک معتقد است، هر چه مبارزان در راه هدفشان کشته شوند، زمین از وجودشان پاک نمی‌شود و علم مبارزه با استبداد هرگز شکسته و بر زمین افتاده نخواهد شد:

«می‌گفتی ای عزیز! سترون شده‌ست خاک، اینک بین برابر چشم تو چیستند: هر صبح و شب به غارت طوفان روند و باز، باز آخرین شقایق این باغ نیستند.» (همان: ۳۸۸)

شفیعی کدکنی با وجود ظلمت و استبداد امید خود از آزادی و پیروزی را از دست نمی‌دهد و با وجود تاریکی و ظلمت بازهم سرود آزادی سر می‌دهد و از پیروزی در برابر ستمگر ناامید نشده و یأس بر خود راه نداده است:

«با آن که شب است و راه فریادی/ در هیچ سوی افق نمی‌بینم/ با این همه از لبان صد امید/ این زمزمه را دوباره می‌خوانم/ باشد که ز روزنی گذر گیرد/ شاید روزی کبوتر چاهی/ این زمزمه را دوباره سر گیرد/ و آنگاه به شادی هزاران لب/ آزاد به هر کرانه پر گیرد.» (همان: ۱۴۷)

«باز می‌گردم با دست تهی/ نه پرستویی با من نه خدایی نو/ نه سبویی آواز/ دست‌هایم خالی‌ست/ هیچ صحرائی این‌گونه سترون آیا/ خواب دیده‌ست کسی؟/ گاه می‌گوییم/ غم این نیست کک دستانم خالی‌ست/ کاسه چشمم لبریز رهایی‌هاست.» (همان: ۵۲-۵۰۱)

شاعر ایمان دارد، حتی اگر دستان مبارزان تهی از آزادی و نور باشد، او امیدوار چشم به رهایی و آزادی دوخته است.

۳. نتیجه‌گیری

ادبیات تطبیقی بررسی و تحلیل پدیده‌های زبانی و ادبی از زبانی به زبان دیگر است، که جلوه‌های مشترک بین زبان‌های مختلف را بررسی می‌نماید. در مطابقت انجام شده در این پژوهش دو شاعر مورد بررسی تحت تأثیرپذیری از شرایط فرهنگی، اجتماعی و سیاسی یکسان، احساس مسئولیت خویش را در هنر شاعری ابراز نموده‌اند.

هنرآفرینی خلیل مطران در سرودن قصایدی است، که صدای خشم و اعتراض اوست. وی با عنصر اصلی داستان‌پردازی با کاربرد شعر تلمیحی، افقی را می‌نگرد، که در جهل و غفلت ماندن مردم جامعه آن را تکرار خواهد کرد؛ به همین روی مردم را به عدالت و بیداری و آگاهی ملی دعوت می‌کند. ویژگی عمده شعر شفیع کدکنی رمزی بودن سخن اوست که موجب می‌شود، اشعار او از حالت شعار زدگی و شعر سیاسی عریان خارج شود و کاربرد هنرمندانه عناصر طبیعت، کلام او را هنری‌تر و تفسیرپذیر می‌نماید.

- به طور کلی نتایج حاصل از بررسی تطبیقی شعر اعتراضی خلیل مطران و شفیعی کدکنی عبارت است از:
۱. خلیل مطران و شفیعی کدکنی دو شاعر نوگرا با تأثیرپذیری از ادبیات اروپایی نقشی مشابه در زمینه بیداری مردمی و مبارزه با استبداد ایفا کردند.
 ۲. شرایط استبدادی حاکم بر جامعه هر دو شاعر و عدم آزادی بیان و احساس مسئولیت و تعهد اجتماعی و انسانی هر دو شاعر را به استفاده از نماد، رمز و شعر روایی سوق داده است.
 ۳. هر دو شاعر با زبانی غیرصریح و با استفاده از مضامین و موضوعاتی مشابه چون: انتقاد از استبداد، ضرورت آزادی، ستایش آزادی، سوگ و مرثیه برای جان باختگان انقلابی، سرزنش بی‌خبران غافل، رسالت هنری خود را با شیوه متناسب و مؤثر بر مخاطب بیان نموده‌اند.
 ۴. خلیل مطران با استفاده از روایت‌های تاریخی دیگر ملل و با استفاده از امکان ادبی تلمیح، اندیشه مخالفت با استبداد خود را بیان کرده است و شفیعی کدکنی با بهره‌گیری از آرایه‌های ادبی تمثیل، رمز و استعاره با الهام از عناصر طبیعت به آفرینش شعر روایی اعتراض پرداخته است.
 ۵. خلیل مطران در شعر خود با استفاده از نام حاکمان دیگر ملل چون انوشیروان، نیرون و سایر حکام در شعر روایی خود سلطان عبدالحمید و حاکمان مستبد زمان خود را به انتقاد گرفته است و سرگذشت تلخ ملت آن‌ها را درس عبرتی برای هموطنان خود می‌داند.
 ۶. شفیعی کدکنی در شعر هنرمندانه خود، آزادی را در قالب تعبیری چون: خورشید، بهار، آذرخش مقدس، کبوتر، باغ، باران؛ جامعه استبداد زده را در باغ بی‌نجات، شهر خاموش و با تعبیری چون خزان، زمستان، شب، طوفان، قبیله تاتار، چنگیز، استبداد حاکم بر جامعه و مظلومان مبارز را با نام سیاوش، بیژن و حلاج و گل سرخ، جوانه‌های برومند، شقایق، ابر، دریا، یاد کرده است.
 ۷. شعر شفیعی کدکنی در مقایسه با شعر خلیل مطران به دلیل نمادینه بودن شعری فراملی و جاودان است.
- به هر روی مطران و شفیعی کدکنی را باید شاعران متعهدی بدانیم، که در مقابل فضای سیاسی و اجتماعی عصر خود ساکت ننشستند و با هنر کلام رسالت اجتماعی خود را به انجام رساندند.

کتابنامه

- اسوار، موسی. (۱۳۸۱). *پیشگامان شعر امروز عرب*. تهران: سخن.

- پورممتاز، علیرضا. (۱۳۷۲). **فرهنگ جامع**. ج ۱. تهران: مؤسسه نمایشگاه‌های فرهنگی.
- پورنامداریان، تقی. (۱۳۶۸). **رمز و داستان‌های رمزی در ادب فارسی**. تهران: علمی و فرهنگی.
- حسین منصور، سعید. (۱۹۷۷). **التجدید فی الشعر خلیل مطران**. اسکندریه: الهیئه المصریه.
- رزمجو، حسین. (۱۳۹۰). **انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی**. مشهد: دانشگاه فردوسی.
- زرقانی، مهدی. (۱۳۸۳). **چشم انداز شعر معاصر ایران**. تهران: ثالث.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۶). **آینه‌ای برای صداها**. تهران: سخن.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۵). **تازیانه‌های سلوک**. تهران: آگاه.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۹). **شعر معاصر عرب**. تهران: توس.
- ضیف، شوقی. (۱۱۱۹). **دراسات فی الشعر العربی المعاصر**. قاهره: دارالمعارف.
- عشقونی، منیر. (۱۹۹۱). **شعراء لبنان: خلیل مطران**. بیروت: دارالمشرق.
- الفاخوری، حنا. (۱۳۸۳). **تاریخ ادبیات زبان عربی از عصر جاهلی تا قرن معاصر**. ترجمه: عبدالمحمد آیتی. تهران: توس.
- مطران، خلیل. (۱۹۴۹). **دیوان الخلیل**. قاهره: دارالمعارف.
- مندور، محمد (۱۹۵۴). **محاضرات عن خلیل مطران**. مصر: معهد الدراسات العربیه العالیه.

Journal of Comparative Literature

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

A Comparative Study of the Novel *Out of the Body* by ~~the~~ Afaf Al-Batayneh and *Gypsy by the Fire* by Moniro Ravanipour; Based on Feminist Elements *

Vahhab Moradian¹, Mostafa Yegani², Ardashir Sadreddini³

1. Introduction

In the field of contemporary Arabic and Persian literature, Afaf al-Batayneh and Moniro Ravanipour are two well-known figures who have sought to identify women by creating various works of fiction. They grew up in societies where there has always been an unfavorable view of women. Hence, they are deeply acquainted with the concerns and desires of women. Based on this, the main issue of the present study is to study and analyze the views of these two authors in relation to the role and position of women in Arab and Iranian societies. For this purpose, the novel *Out of the Body* by Al-Batayneh and the novel *Gypsy by the Fire* by Ravanipour are considered as examples. In this research, the authors seek to answer the following questions: a) What are the commonalities and differences between the feminist views of Al-Batayneh and Ravanipour in the mentioned novels? b) What are the characteristics of literary commitment and selfishness in the

*Date received: 06/12/2019

Date accepted: 03/10/2020

1. PhD Student, Department of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Mahabad, Iran. E-mail: Vahhab.moradian.2020@gmail.com.

2. **Corresponding author** Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Mahabad, Iran. E-mail: Sobhanyegani@gmail.com (~~Corresponding author~~)

3. Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature, Islamic Azad University, Mahabad Branch, Mahabad, Iran. E-mail: Ardashir.sadraddini@gmail.com.

mentioned novels? c) What are the most important women's issues raised in these novels? d) What role has the patriarchal society described in these novels and related discourse played in the isolation and oppression of women?

2. Methodology

In the present study, a descriptive-analytical method and a comparative approach (American school) have been used to analyze the two novels *Out of the Body* by Al-Bataineh and *Gypsy by the Fire* by Ravanipour. Also, the method of analysis is inductive (part to whole). The authors' premise for choosing these novels has been the relative similarities of the cultural and social context of Arab societies with Iranian society and the closeness of the position of women in these societies. Components of the feminist movement have been used to reread and explore the views of the two authors.

3. Discussion

3. 1. Complete Subjugation of Women against Men

In the novel, the author first depicts the prevailing atmosphere in Arab societies and the precarious position of Semen, and then refers to the living conditions of Sarah (formerly Semen) in Scotland in order to compare the worthlessness of women in the Eastern social structure. To emphasize. In other words, by creating a character with two identities, the author introduces the anti-feminist concept of feminine passivity as opposed to the feminist concept of women's freedom and authority in order to present a counter-ideal of the Arab city and the Western utopia. In the first part of the novel, Mani never has the authority and opportunity to make decisions and is treated like a helpless human being. While he was a teenager and attached to Sadegh, he faced his father's opposition and was forced to separate from his beloved. Avoidance of Sadegh and forced marriage with the

forbidden is the main manifestation of the subjugation and passivity of semen (at the primary level) and the women of the Arab society (at the macro level). This level of obedience has made the semen of a girl helpless and weak.

In the gypsy novel by the fire, the mirror and other women, as the character of Man, are initially shaky and devoid of intellectual and personality independence. The mirror always obeys the wishes of the father and accepts that he is a tool to earn money. The mirror has grown up in a culture where deviating from masculine norms has unpleasant consequences. He faces punishment and rejection on the few occasions he deviates from the norm. When the story of Ayneh sleeping with a man named Mans is finalized for the men of the caravan, they torture and harass the girl to escape this stigma. This behavior is a public example of violence against women and clearly reveals the patriarchal cultural context of Iranian society. The men of the family flog him for five days in a row, and if he has a good fortune and he survives, he will be rejected by the cultural group.

3.2. Traditional Marriage in Eastern Societies

In the novel *Out of the Body*, the sign of this behavior has been seen many times. Mani, as the main character of the novel, expresses interest in Sadegh, but the male-dominated, non-pluralistic atmosphere does not accept it and strongly opposes this legitimate demand. Abam Mansour's dogmatic view and fanatical reaction to the girl's independence-seeking behavior indicate the unpreparedness of the cultural structure of Arab society to delegate female roles to themselves. In the eyes of Arab men, ~~the~~-daughter is an alternative to ~~the~~-mother and she should behave like her. That is, she must always be submissive and obedient. On this basis, Semen is imprisoned and oppressed for a while and then, she is forced to marry a deprived person. Although the girl has no interest in the forbidden, but she is

not able to object on an objective and external level and expresses her glories along with tears and lamentations internally and in the form of the hadith of the soul.

In *Gypsy by the Fire*, a seventeen-year-old woman who has lost her husband by snakebite and became a widow, is not allowed to marry a man her own age. Interestingly, this view is not limited to men, and the hegemony of patriarchal power has affected women's perceptions to such an extent that they, too, take such beliefs as principles and follow them. This passive behavior indicates the lack of intellectual development of women who have been dominated by men for centuries. The negative reaction of the mother to the son's request to marry a widow shows that women have not reached the level of intellectual maturity to be able to free themselves from the domination of men. By blindly following the line of thought institutionalized by patriarchal hegemony, they sometimes confront each other and behave like men. By raising this issue, Ravanipour indirectly seeks to raise the intellectual level of its audience, especially women. He looks beyond the variable level of gender and, by involving women in the emergence of current unfavorable conditions, invites homosexuals to make cognitive changes in themselves. In other words, from the author's point of view, self-defeating and passive women have an equal share of men in the current unfavorable situation.

3.3. Feeling Broken by Being Feminine in Eastern Societies

In the novel *Out of the Body*, Mani is a traditional girl caught up in the old and erroneous beliefs of society. She blames herself for being a girl. This thinking is born of the patriarchal society's misbehavior with women. Under the influence of this view, women have become so stagnant that they see the problem in their gender. Perhaps because they are unable to change the situation and analyze the causes of these injustices, they summarize the problem of being a woman.

In the novel *gypsy by the fire*, unlike the novel *Out of the Body*, the gender breakdown of women is indirectly expressed. In other words, the author (narrator), by creating scenes and illustration techniques, leads the audience to believe that Eastern women feel dissatisfied with being created with this gender. The narrator's descriptions of the quality of the family father's dealings with the mirror confirm the humiliation caused by being a woman in society. The instrumental view of women imposed by male hegemony is Ravanipour's main concern in this novel. What is reflected in the depth of these scenes is the expression of the failures that women experience. Although in the initial layers of these depictions there is a kind of humiliation and failure of being feminine, but in the deeper layers, Ravanipour's ultimate goal is to generate motivation to change this system of thought and behavior. In one part of the novel, the mirror father, after noticing the girl's relationship with a stranger, brings her to the field for punishment. Interestingly, the punishment of a family and, to a lesser extent, personal issue is done as a group. A tribal system based on patriarchal rules has given them the role and right to decide the fate of a girl and to treat her as they see fit.

3.4. Suppression of Love and Affection in Eastern Societies for Fear of Wrong Judgments

In the novel *Out of the Body*, a confrontation is seen between these two schools of thought. When Mani lives in the village, she falls in love with a boy named Sadegh, but by revealing this secret, the girl is imprisoned by her father and the bond breaks. Previously, semen in private was always afraid of exposing her relationship; Because the society has taken permission from him to do this and has imposed a severe punishment for committing it. In the novel, when a girl is humiliated for loving Sadegh, she is completely helpless. Even the

mother has no power to intervene in the face of the father's firmness and is the only observer.

In the novel *Gypsy by the Fire*, Ayneh meets a male writer who has come to Bushehr to spend the Nowruz holiday. The mirror falls in love with a stranger and offers himself to gain the trust of the beloved and to gain him, but some time later, when he returns to the inn, he no longer finds the name and address of this person. The first big crisis in his life comes with a love failure.

3.5. Presenting a Violent and Negative Image of a Man

In the novel *Out of the Body*, the author describes men who are bullying, violent and tyrannical and have no favorable idea of the female sex. Male violence in this novel is applied in two ways: soft hegemony and violent hegemony. Each type of hegemony has its own components. In the novel, with the exception of Salem (Uncle Mani), all the men seen in Arab societies are tyrannical and use the principles of coercive hegemony to oppress women. Abu Mansour (Mani's father) is the most important person who changed the course of his daughter's life with violent behavior and led her to ruin. Mahroos (the first wife of Mina) is also an alternative to Abu Mansour. In the novel *The Gypsy by the Fire*, after the mirror is driven out of the caravan, he seeks refuge. A person named Shukri introduces himself as the friend of the mirror father, and when he notices that the girl is confused, he tries to trap her. Shukri ruthlessly prepares the mirror for sexual exploitation and, without informing the girl, hides others in a room to rape her. Ravanipour indirectly calls these people hyenas and makes their laughter a brutal act before tearing up prey.

3.6. Equality

Al-Batayneh, in his novel *Out of the Body*, constantly talks about these violated rights. He has divided semen life into good and bad. In

the first half, she faces all kinds of social injustices, but in the second half, she becomes a progressive and intellectual woman. The author indirectly asserts the superiority of Western culture over Arab culture and states that women in Western societies are growing and flourishing due to the principle of equality in male-female relations. While in the Arab countries, this situation remains taboo and there is no will in men and women to break the gender stereotypes. In the novel *Gypsy by the Fire*, the author does not pay much attention to this principle. Ravanipour talks more about the suffering of society for women than about the spirit of female egalitarianism. In Ravanipour's system of thought, men have not necessarily reproduced a patriarchal culture, and most women have helped men achieve this goal. Therefore, when we encounter a group of women who not only do not make an effort to eliminate this human crisis, but also play an effective role in learning about it, talking about equality seems absurd and ridiculous. The women in this novel do not seek much for their violated rights. In other words, they make no systematic and coherent effort to make women aware of their rights, and only the mirror character is placed in the process of individualization, which, of course, has been less influential in the emergence of this desirable situation. In other words, the mirror, by going through a series of events, happens to be on the path to prosperity and excellence, and we do not see a planned and purposeful effort by him. In this novel, the mirror, after meeting the painter Hannibal, is like a woman who has left the traditional shell in search of her identity. Therefore, all these favorable changes are due to Hannibal. The confrontation between the mirror and Hannibal symbolically represents the confrontation between tradition and modernity.

4. Conclusion

The main characters of *Out of the Body* and *Gypsy by the fire* novels are women. As the desired character of chastity, Mani has experienced two completely different moments in her life. In the first half of her life, she is a passive woman, surrendering to adherent traditions. She has no right to choose and must act under the influence of the wishes of her father and members of her cultural group. Unsuccessful intermittent marriages and the domination of violent male hegemony are the most important components of Jordanian patriarchal society, which are in conflict with feminist and feminist views. In the second half of her life, she goes to London and gets acquainted with the manifestations of the West. She sees that in the new environment, women's rights are highly respected and women have the same human rights as men. Mani is so influenced by Western culture that she completely denies her background and repeatedly acquits herself with the anti-ideal of the Arab city. Mani changes her face and name in order to destroy her connections with her Aqaba and become another character with a new appearance and esoteric. This behavior of Mani or Sarah is a concealment of the former identity and the reproduction of a new identity. In Ravanipour's novel, she is a mirror woman who is excluded from her cultural group due to her relationship with the man she is interested in, and spends most of her life away from her father and those around her. She marries other men several times, but they abandon her after abusing this helpless girl. However, the mirror has never given up and has not stopped trying to disrupt the situation. During his trip to Tehran, she sets foot in a new and at the same time different environment and experiences events that lead to the flourishing of her character. Ayneh tries to save herself from critical situations, but Mani does not just make changes in herself and by attending various conferences, she tries to free women from male tyranny. Thus, the components of dynamism and attainment of

individuality seem more pronounced in the semen than in the mirror. Another issue is my extreme attachment to Western culture. Due to her departure from the patriarchal and monolithic atmosphere in Jordan and her experience of an environment in which women are respected and have human rights, she is generally undergoing a cultural transformation and, with her past rejection, is dedicated to a fledgling feminist-based culture. Turns. While the mirror has never denied the rituals and cultural structure of its society. Although the mirror is rejected by its cultural group, it never turns its back on it.

Keywords: Out of the body, Efaf al-Batayeneh, Gypsy by the fire, Moniro Ravanipour, Feminist, Woman, Society.

References [In Persian]:

- Abrams, M., H. (2010). Feminist literary criticism (S. Wasefi, Trans.). *Journal of Chista*, 230, 795-788.
- Aghdaei, N. (2017). *The flow of Islamic feminism*. Tehran: Nazari.
- Anonymous, (2001). *Feminism and feminist knowledge* (2nd ed., A. Yazdani, & B. Jandaghi, Trans.). Qom: Sisters Seminary Management Center.
- Asadollahi, M., Salahi Moghaddam, S., & Hosseini, M. (2017). A comparative study of the effects of violence against women in the stories of the dust girl by Wendy Wales and the gypsy by the fire by Moniro Ravanipour. *Journal of Comparative Literature, Shahid Bahonar University*, 9 (16), 19-1.
- Bostan, H. (2008). *Inequality and sexual oppression from the perspective of Islam and feminism*. Qom: Research Center and University.
- Hassanabadi, M. (1999). *The school of female originality in literary criticism and feminism and its application to the fictional works of Moniro Ravanipour*. (Unpublished doctoral dissertation). Mashhad Ferdowsi University, Mashhad.
- Ravanipour, M. (2014). *Gypsy by the fire*. Tehran: Markaz.

- Safaei, S., & Azizi, N. (2011). The central characters of a woman in a gypsy by the fire of Moniro Ravanipour and the hibernation of the flower of progress. *Hafiz Magazine*, 91, 83-80.
- Selden, R., & Widowson, P. (2005). *Handbook of contemporary literary theory*. Tehran: New design.
- Tang, R. (2008). *A comprehensive introduction to feminist theories*. (M. Najm Iraqi, Trans.). Tehran: Ney Publishing.
- Taslimi, A. (2009). *Propositions in contemporary Iranian literature* (2nd ed.). Tehran: Ame.
- Watkins, S. A. (2009). *feminism, first step* (Z. JalaliNia, Trans.). Tehran: Shirazeh.

References [In Arabic]:

- Al-Bataina, Ch. (2004). *Outside the body* (1st ed.). Lebanon: Dar Al-Saqi.
- Al-Shatwi, I. (2013). *Divine alteration in the study of analysis of the narrative outside the body*. Saudi Arabia: Saudi Imam Society.
- Farijat, A. (2012). Out of the body, its final cover. *Literary Position*, 493, 169-190.
- Kateb, Kh. (2016). *The subjects of the textbook in the narration outside the body for its final weakness*. Algeria: Al-Mahdi Arab Society.
- Wadi, T. (2008). *Images of women in contemporary imagination*. Cairo: Dar Al-Maaref.

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بررسی تطبیقی رمان‌های خارج‌الجسد از عفاف البطاینه و کولی کنار آتش از منیر و روانی پور بر اساس مؤلفه‌های فمینیستی*

وهاب مرادیان^۱

مصطفی یگانی^۲ (نویسنده مسئول)

اردشیر صدرالدینی^۳

چکیده

اندیشه‌های فمینیستی که دوران معاصر و پس از انقلاب صنعتی از اروپا آغاز شد و در سراسر جهان گسترش پیدا کرد، در حوزه ادبیات نیز، راه یافت و نویسندگان بسیاری فارغ از جنسیت، به حقوق تضییع‌شده زنان در جوامع مردسالار پرداختند و دغدغه‌های زنانه را در سطوح خرد و کلان بازگو کردند. با توجه به ریشه‌دوانیدن باورهای مردسالارانه در جوامع ایرانی و عربی، پرداختن به مسائل زنانه در ادبیات این کشورها روایی داشته‌است. از این بین، عفاف البطاینه در رمان خارج‌الجسد و منیر و روانی پور در رمان کولی کنار آتش، تحت تأثیر باورهای فمینیستی و ساختار مردسالار جوامع خود، با رویکردی انتقادی سعی در تشریح وضعیّت نابسامان زنان و ارائه راهکارهایی برای برون‌رفت این قشر از شرایط موجود داشته‌اند. در این تحقیق، با کاربردی مبانی فمینیستی و روش توصیفی تحلیلی، دیدگاه‌های مشابه و غیرمشابه دو نویسنده در رمان‌های مذکور با رویکرد تطبیقی (مکتب آمریکایی) بازگو و تبیین شده است. نتایج تحقیق نشان می‌دهد که دو نویسنده به مسائلی چون: انقیاد کامل جنس زن در برابر مردان، ازدواج سنتی در جوامع شرقی،

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۰۷/۱۲

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۸/۰۹/۱۵

DOI: 10.22103/jcl.2021.15062.2969

۱. دانشجوی دکتری گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مهاباد، مهاباد، ایران،

ایمیل: Vahhab.moradian.2020@gmail.com

۲. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مهاباد، مهاباد، ایران. ایمیل:

Sobhanyegani@gmail.com

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات عربی دانشگاه آزاد اسلامی، واحد مهاباد، مهاباد، ایران. ایمیل:

Ardashir.sadraddini@gmail.com

احساس سرشکستگی از مؤنث بودن، سرکوب عشق و عاطفه در جوامع شرقی از ترس قضاوت‌های نادرست جامعه، ارائهٔ چهره‌ای خشن و منفی از مرد و مساوات‌طلبی اشاره کرده‌اند. وجه اصلی تفاوت دیدگاه دو نویسنده، خودباختگی، استحالهٔ فرهنگی و شیفتگی افراطی «منی» در رمان خارج‌الجسد و رفتار اعتدالی «آینه» در رمان کولی کنار آتش نسبت به تغییرات واقع‌شده است.

واژه‌های کلیدی: عفاف البطاینه، خارج‌الجسد، منیرو روانی‌پور، کولی کنار آتش، فمنیست، زن، جامعه.

۱. مقدمه

جوامع بشری در سده‌های گذشته رویکردی مردسالار داشته‌اند. این نگرش باعث شده است که زنان در پستوهای تاریخ مردانه پنهان شوند و کمتر نشانه‌ای از تکاپوی آن‌ها باقی بماند. این شرایط نامطلوب در دو سدهٔ گذشته تا حدودی تغییر پیدا کرده و پیدایی نظریه‌های زن‌محور، فضایی نسبتاً مساعد برای کنشگری زنان در جامعه ایجاد کرده است. یکی از حوزه‌هایی که از این جنبش‌ها تأثیر پذیرفته، ادبیات است. نویسندگان بسیاری فارغ از جنسیت، به مشکلات و دغدغه‌های زنانه اشاره کرده‌اند و با خلق شخصیت‌های گوناگون و نیز، طرح موضوعات متنوع، به زنان اجازه داده‌اند تا در دنیای داستان‌ها همراه مردان و حتی فراتر و برتر از آنان، نقش‌آفرینی کنند و حضور خود را در اجتماع به اثبات رسانند؛ برای نمونه، در کشورهای عربی و ایران که فرهنگ مردسالار سده‌ها در آن ریشه دوانیده و بر اساس چهارچوب‌های این گفتمان، زن موجودی درجهٔ دوم معرفی شده است، زنان (بیشتر) و مردان (کمتر) داستان‌نویس، رمان‌های متعددی را در اعتراض به وضعیّت زنان در جامعه نوشته‌اند. اهمیت این موضوع به اندازه‌ای است که از دوره‌های نخست تکوین و تقویت رمان عربی و فارسی معاصر، مسائل مرتبط با زنان مورد توجه قرار گرفته است و هر کدام از نویسندگان متعلق به این فرهنگ‌ها، فراخور بینش و ذوق خویش و یا شرایط کشوری که در آن حضور داشتند، خوانشی مبتنی بر واقعیت از اوضاع زنان ارائه داده‌اند تا مخاطبان خود را به تکاپویی فکری (در سطح نخست) و عملی (در سطح ثانوی) وادارند و تحولاتی مطلوب دربارهٔ نوع نگرش مردان به زنان و باور توانایی‌های آنان پدید آورند.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

در گستره ادبیات معاصر عربی و فارسی، عفاف البطاینه و منیرو روانی پور دو چهره شناخته شده‌ای هستند که با خلق آثار داستانی گوناگون، در پی هویت بخشیدن به زنان بوده‌اند. آنها در جوامعی پرورش پیدا کرده‌اند که همواره نگاهی نامطلوب به جنس زن وجود داشته‌است. از این رو، عمیقاً با دغدغه‌ها و خواسته‌های زنان آشنا هستند. بر این پایه، مسئله اصلی پژوهش حاضر، بررسی و واکاوی و تطبیق آرای این دو نویسنده در ارتباط با نقش و جایگاه زنان در جوامع عربی و ایران است. بدین منظور، رمان خارج الجسد از البطاینه و رمان کولی کنار آتش از روانی پور به عنوان نمونه بررسی در نظر گرفته شده‌است. نویسنده در این تحقیق در پی پاسخ‌گویی به پرسش‌های ذیل است: الف) وجوه اشتراک و افتراق آراء فمینیستی البطاینه و روانی پور در رمان‌های مذکور چیست؟ ب) شاخصه‌های تعهد و خویشکاری ادبی در رمان‌های مذکور کدام است؟ ج) مهم‌ترین مسائل زنانه که در این رمان‌ها مطرح شده، کدام است؟ د) جامعه مردسالار توصیف شده در این رمان‌ها و گفتمان مرتبط با آن چه نقشی در انزوا و سرکوب زنان داشته‌است؟

۱-۲. روش پژوهش

در پژوهش حاضر، از روش توصیفی تحلیلی و رویکرد تطبیقی (مکتب آمریکایی) برای واکاوی دو رمان خارج الجسد از البطاینه و کولی کنار آتش از روانی پور استفاده شده‌است؛ همچنین شیوه تحلیل‌ها استقرایی (جزء به کل) می‌باشد. پیش‌فرض نویسنده برای انتخاب این رمان‌ها، همسانی‌های نسبی بافت فرهنگی و اجتماعی جوامع عربی با جامعه ایران و قرابت جایگاه زنان در این جوامع بوده‌است. برای بازخوانی و کندوکاو نظرهای دو نویسنده از مؤلفه‌های جنبش فمینیست استفاده شده‌است.

۱-۳. پیشینه پژوهش

بخشی از نوشته‌های عفاف البطاینه از جمله رمان خارج الجسد به دلیل ذکر صریح باورهای سیاسی در کشورهای عربی اجازه انتشار ندارند و طبیعتاً تحقیق درباره آن‌ها با محدودیت‌های بسیاری همراه است؛ با این حال، عادل الفریجات (۲۰۱۲) ناقد و پژوهشگر سوری، در مقاله «خارج الجسد للعفاف البطاینه» و عامل جمیل الصرایره (۲۰۱۳) در رساله خود با عنوان *جدلیه العلاقه بین الشرق و الغرب فی نماذج مختاره من الروایه العربیه المعاصره من عام، تقابل شرق و غرب را محوری‌ترین موضوع رمان خارج الجسد دانسته‌اند.* در ایران نیز، پژوهشی که در آن، خارج الجسد مورد بررسی قرار گرفته باشد، یافت نشد. از این رو، در تحقیق حاضر برای نخستین بار این رمان در سطح فکری و محتوایی مورد بررسی قرار می‌گیرد.

درباره آثار منیرو روانی‌پور و رمان کولی کنار آتش، پژوهش‌هایی با محوریت زن و فمینیست انجام شده است که عبارتند از: پایان‌نامه مکتب اصالت زن در نقد ادبی و فمینیسم و تطبیق آن بر آثار داستانی منیرو روانی‌پور از حسن آبادی (۱۳۷۸)؛ مقاله «بررسی مقایسه‌ای جلوه‌های خشونت علیه زنان در داستان‌های دختر غبار نوشته وندی ولس (Vandi Vales) و کولی کنار آتش نوشته منیرو روانی‌پور» از اسداللهی و همکاران (۱۳۹۶).

آنچه موجب تمایز تحقیق حاضر می‌شود و بر ابعاد نوآورانه آن می‌افزاید، نگاه تطبیقی به رمان‌های خارج‌الجسد و کولی کنار آتش است که در هیچ پژوهشی به آن اشاره نشده است. با این بررسی می‌توان با وجوه همسان و ناهمسان ساختار فرهنگی دو جامعه سنتی عربی و ایرانی آشنا شد و دلایل انزوا و انفعال زنان جامعه را واکاوی کرد و راه حلی مناسب برای رفع آن در دوران معاصر در نظر گرفت.

۱-۴. مفاهیم نظری تحقیق

تفکرات فمینیستی در قرن بیستم و از اواخر دهه ۱۹۶۰ میلادی به بعد، به طور جدی در نقد ادبی رواج پیدا کرد. منتقدان در نقد فمینیستی به دو جریان باور دارند. آنان موج اول را متعلق به سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۹۶۰ میلادی می‌دانند و ویرجینیا ولف (Virginia Woolf) و سیمون دوبوار (Simone de Beauvoir) را از چهره‌های برجسته موج اول می‌شمارند (ر.ک: سلدن و ویدسون، ۱۳۸۴: ۲۵۷). موج دوم نقد فمینیستی از دهه ۱۹۶۰ میلادی و با انتشار کتاب راز زنانگی (۱۹۶۳م) از بتی فریدان (Betty Friedan)، مؤسس سازمان ملی زنان آغاز می‌شود (ر.ک: همان، ۲۷۲). موضوع مشترک جریان‌های فمینیسم، حقوق زنان و مسائلی همچون: عقیده سرکوب‌شدن امور مربوط به زنان در ساختار زبان مردانه و به سکوت و خاموشی کشیده شدن زنان در این نظام و تلاش برای دست‌یابی به زبان سیال و متناسب با تفکرات زنانه و به طور کلی، زنانه‌نویسی است.

آنچه شاخه‌های گوناگون فمینیسم را در یک نقطه مشترک به هم می‌رساند، بحث زنان و مسائل مربوط به آنان است؛ چراکه همه فمینیست‌ها بر این نکته اذعان دارند که زنان به دلیل زن بودن خویش در موقعیت تبعیض و فرودستی نسبت به مردان قرار گرفته‌اند و در همه عرصه‌ها نادیده گرفته شده‌اند (ر.ک: فمینیسم و دانش‌های فمینیستی، ۱۳۸۰: ۵)؛ به بیان دیگر، «فمینیست‌ها در به چالش کشیدن روابط زنان و مردان، عصیان در برابر تمامی ساختارهای قدرت و قوانینی که زنان را سرسپرده، فرودست و درجه دوم می‌نگهد می‌دارد و تردید در برابر تقسیم کار زنان، دارای نقاط اشتراک هستند» (واتکینز و دیگران، ۱۳۸۸: ۵). تمامی نحله‌های فمینیستی در این نقطه اتفاق نظر دارند که مناسبات موجود میان دو جنس در خانواده و اجتماع

رضایت‌بخش نبوده‌اند و باید به گونه‌ای تغییر یابند که زنان بتوانند به طور دلخواه بر زندگی خود کنترل داشته باشند؛ در نتیجه امکان فرصت برابر برای فعالیت‌بخشیدن به تمامی قابلیت‌های انسانی خود را به دست آورند (ر.ک: بستان، ۱۳۸۷: ۱۱). نقد فمینیستی در پی پرداختن به سه شاخصه اصلی است: الف) پرداختن به مسائل زنانه در ادبیات. ب) اثبات این مطلب که در تاریخ ادبیات، یک سنت زنانه وجود دارد که به واسطه جامعه کوچکی از زنان نویسنده که با هم در حال رقابت هستند، تقویت می‌شود. ج) اشاره به این موضوع که زنان در ادبیات در پیدایی فردیت‌ها و نمایش درون و نیز، حوزه‌های تفکر، احساس، ارزش‌گذاری‌ها و دریافت از جهان بیرون، از ویژگی‌های خاص خود برخوردار هستند (ر.ک: آبرامز، ۱۳۸۵: ۷۹۲). در مجموع، فمینیسم، ایدئولوژی زنان است؛ زیرا در همه رویکردهای آن، این اعتقاد مستتر است که زنان به دلایل جنسیتی اسیر بی‌عدالتی هستند (ر.ک: تانگ، ۱۳۸۸: ۱۶۵) و به واسطه چیرگی این باور بر جامعه، انگیزه زنان برای کنشگری و مؤثر بودن از بین رفته‌است. فمینیست‌ها در فکر شکستن این کلیشه‌ها و در انداختن طرحی نو با محوریت زنان هستند.

۱-۵. عفاف البطاینه و خلاصه رمان خارج الجسد

دکتر عفاف البطاینه مترجم، پژوهشگر و ناقد ادبی، متولد یکی از روستاهای کوچک در شمال کشور اردن است. او تحصیلات ابتدایی را در شهر گذراند و مدتی بعد، برای ادامه تحصیل به خارج از کشور مهاجرت کرد. پس از اتمام تحصیلات، به عنوان استاد دانشگاه‌های اردن در شهرهای هیروت و انبره مشغول تدریس شد. او حضور در دانشگاه‌های آمریکا و دانشگاه شارقه کویت را هم تجربه کرده است. البطاینه هم‌اکنون به عنوان استاد ادبیات عرب در دانشگاه زاید دبی فعالیت می‌کند. او افزون بر فعالیت‌های پژوهشی، در حوزه داستان‌نویسی هم، آثار درخور توجهی خلق و ترجمه کرده است. البطاینه عضو مؤسس مجمع مترجمین عرب است و تاکنون چندین کتاب و مقاله به زبان‌های عربی و انگلیسی چاپ کرده‌است. مهم‌ترین رمان‌های او عبارتند از: *خارج الجسد، الإغواء الأخير و عکرا الإمرأه*.

خارج الجسد نمونه بارز رمان‌هایی است که غرب‌زدگی و شیفته فرهنگ غرب-بودن را به تصویر می‌کشد و آرمان‌شهری که نویسنده توصیف می‌کند، کاملاً منطبق با شاخصه‌های غربی است. البطاینه، غرب و مظاهر آن را نماد پیشرفت و رسیدن به کمال می‌داند و در برابر، مؤلفه‌های پادآرمان‌شهر شرقی و عربی را در قالب شخصیت یک دختر روستایی ساده به نام «منی» مطرح می‌کند (ر.ک: الشتوی، ۲۰۱۳م: ۲۹۹). منی در خانواده‌ای فقیر در کشور اردن زندگی می‌کند و به دلیل بافت مردسالار

جامعه و مشکلات اجتماعی و اقتصادی، در شرایط مطلوبی رشد و پرورش پیدا نکرده‌است. پدر منی با اعمال هژمونی خشن، فضایی دهشت‌انگیز برای این دختر ایجاد کرده و از او شخصیتی منزوی، مطیع و بدون اعتماد به نفس ساخته است. منی پیوسته شاهد کتک‌خوردن و تحقیر مادرش بوده و نگرشی منفی نسبت به پدر - به عنوان نمایندهٔ جنس مذکر - پیدا کرده‌است. پدر مانع تحصیل منی شده و دخترش را به کار کردن واداشته‌است. در محیط کوچک روستا، عدم ازدواج بهنگام دخترانی چون منی باعث می‌شود تهمت‌هایی به آن‌ها زده شود و به این بهانه، مورد آزار و اذیت پدر قرار گیرند. پس از آنکه پدر از رابطهٔ منی با صادق آشنا می‌شود، دختر را مورد ضرب و جرح قرار می‌دهد و در خانه زندانی می‌کند. مدتی بعد، منی متوجه می‌شود که صادق با دخترعموی خود ازدواج کرده‌است. شنیدن این خبر، ضربه‌ای سخت به جسم و جان دختر وارد می‌آورد و آتش امید را در وجود او خاموش می‌کند. منی از مردان روستا بیزار است و تصویری منفی و نامطلوب از آن‌ها در ذهن دارد. کسانی که همه چیز را برای خود و اقناع شهوتشان می‌خواهند و در مناسبت‌های خانوادگی، به زورگویی و دیکتاتوری متوسل می‌شوند. اندکی بعد، پدر منی تصمیم می‌گیرد او را به عقد محروس دریاورد که مردی دیرسال و درشت‌اندام است. او در زندگی جدید خود هم، خوشبختی را تجربه نمی‌کند. محروس همچون پدر منی رفتار جزمی و برتری‌جویانه دارد. فرجام این ازدواج به طلاق می‌انجامد. مدتی بعد، عمومی منی به او پیشنهاد می‌کند که با فردی به نام سلیمان که اهل اردن و ساکن اسکاتلند است، ازدواج کند. منی برای رها شدن از این محیط تن به این ازدواج می‌دهد و از اردن خارج می‌شود و گام در محیطی جدید با فرهنگی متفاوت می‌گذارد. با وجود شخصیت خشن و سخت‌گیر سلیمان، منی با زنان اسکاتلندی ارتباط برقرار می‌کند و با سبک زندگی و حقوق آن‌ها آشنا می‌شود. برقراری این مناسبات، سرآغاز تحولات بنیادین فکری و شخصیتی در او و جدایی از سلیمان می‌شود و زندگی مستقلی را آغاز می‌کند و راهی بازار کار و دانشگاه می‌شود. آشنایی و ازدواج منی با فردی به نام «ستیورت مک‌فیرسون»، او را در مسیر تازه‌ای قرار می‌دهد. منی در این تجربهٔ جدید، تضادهای فرهنگی غرب و شرق را واکاوی می‌کند. او از یک سو، محیط بسته و غمناک شرق (پادآرمان شهر) را به یاد می‌آورد و از سوی دیگر، فضای همراه با احترام به حقوق زنان را در غرب (آرمان شهر) تجربه می‌کند. او برای گریز از گذشتهٔ سیاه خود و جذب شدن در فرهنگ جدید، به عمل جراحی زیبایی متوسل می‌شود و با تغییر چهره و نام خود به «سارا الکساندر»، فرهنگ عربی و همهٔ مظاهر آن را نفی می‌کند. این رفتار منی، واکنش افراطی و

برآمده از سرکوب و تحقیر در زندگی گذشته وی تلقی می‌شود. او هویت ظاهری و باطنی خود را به اختیار تغییر داده و به شخصیتی دیگر تبدیل شده است. به عبارت دیگر، منی در جریان نوزایی فرهنگی که به واسطه زندگی در لندن تجربه کرده، به سارا با شخصیتی جدید بدل شده است.

۱-۶. منیرو روانی پور و خلاصه رمان کولی کنار آتش

منیرو روانی پور از نویسندگان مشهور دوران معاصر است. او در جفره بوشهر به دنیا آمده و تحصیلات ابتدایی و متوسطه را در این شهر گذرانده است. روانی پور در دانشگاه شیراز، روان‌شناسی می‌خواند و برای ادامه تحصیل، راهی آمریکا می‌شود. او از سال ۱۳۶۰ خورشیدی به صورت جدی وارد وادی داستان‌نویسی شده، بر اساس مؤلفه‌های روان‌شناختی و تربیتی، آثار شایسته‌ای خلق می‌کند. او از سال ۲۰۰۷ میلادی تاکنون ساکن آمریکا است. داستان‌های روانی پور سرشار از موضوعاتی است که زنان در آن نقشی محوری دارند و تلاشی ستودنی برای ایجاد تغییرات مطلوب در جامعه رقم زده‌اند. «زنان و مصائب آنان و مظلومیت زن‌های آواره، هرجایی و بیوه، بخش بسیاری از آثار روانی پور را دربر می‌گیرد.» (تسلیمی، ۱۳۸۸: ۲۴۴). آثار او در دو دسته قابل بررسی هستند: الف) رمان‌ها که عبارتند از: اهل غرق (۱۳۶۸)؛ دل فولاد (۱۳۶۹)؛ کولی کنار آتش (۱۳۷۸). ب) داستان‌های کوتاه و مجموعه داستان که عبارتند از: گنجشک و آقای رئیس‌جمهور (۱۳۵۵)؛ کنیزو (۱۳۶۷)؛ سنگ‌های شیطان (۱۳۶۹)؛ سیریا سیریا (۱۳۷۲)؛ زن فرودگاه فرانکفورت (۱۳۸۰)؛ نازلی (۱۳۸۱).

کولی کنار آتش، برجسته‌ترین اثر منیرو روانی پور محسوب می‌شود. این رمان درباره زندگی دخترکی کولی و رقاصه به نام آینه است که با پدر و نامادری خود در جنوب ایران زندگی می‌کند. این داستان در اواسط دهه ۵۰ خورشیدی روی داده است. آینه به همراه خانواده‌اش پیوسته در حال کوچ کردن به مناطق مختلف است و کاروان آن‌ها آیین‌ها و قوانین خاص خود را دارد. یکی از شب‌ها، آینه با مردی نویسنده آشنا می‌شود و به او دل می‌دهد. نویسنده نشانی محل زندگی خود را به آینه می‌دهد و چند روز بعد، دخترک کولی به سراغ معشوقش می‌رود و با او رابطه برقرار می‌کند. اندکی بعد، مردان کاروان از این موضوع باخبر می‌شوند و با توجه به قوانین خود، او را تنبیه و طرد می‌کنند. پدر آینه که در برابر قوانین موجود تسلیم است، مقداری پول به دخترش می‌دهد و بدون او حرکت می‌کند. دخترک به نزد معشوق نویسنده‌اش می‌رود، اما متوجه می‌شود که این فرد مسافر بوده و راهی تهران شده است. آینه به شیراز می‌رود و در آنجا با دو دختر به نام نیلی و مریم آشنا می‌شود. مریم یکی از اعضای متعصب تشکل‌های سیاسی مخالف با حکومت وقت است. او به آینه خواندن و نوشتن می‌آموزد. با تشدید کنش‌های سیاسی، نیلی از کشور

خارج می‌شود و آینه با ترک مریم، به بوشهر می‌رود. او در گاراژ با راننده کامیونی آشنا می‌شود و با او ازدواج موقت می‌کند، اما این پیوند به فرجام نمی‌رسد و مرد او را ترک می‌کند. با وجود شکست‌های پی‌درپی، آینه تسلیم نمی‌شود و قصد می‌کند برای یافتن معشوق گمشده‌اش راهی تهران شود. در تهران، در مسافرخانه‌ای نزدیک دانشگاه سکنی می‌گزیند و غالب اوقات را کنار کتاب‌فروشی‌های خیابان انقلاب سپری می‌کند. پس از اینکه پولش به اتمام می‌رسد، به‌ناچار مسافرخانه را ترک می‌کند و سرگردان می‌شود. یکی از روزها که کنار بیمارستان پرسه می‌زد، با سه زن به نام‌های «گل‌افروز»، «سحر» و «قمر» آشنا و با آن‌ها هم‌خانه می‌شود و پس از آنکه مدتی به دنبال کار می‌گردد، سرانجام در کارخانه‌ای مشغول به کار می‌شود. سحر و قمر در تظاهرات جان می‌سپارند و گل‌افروز ناپدید می‌شود. آینه که از شرایط پیش‌آمده سرگشته شده‌است، به دنبال گل‌افروز می‌رود و به صورت اتفاقی وارد کلیسایی می‌شود و در آنجا با راهنمایی کشیش، نزد استاد نقاشی به نام «هانپال» می‌رود. او پس از آموزش‌های فراوان به درجه‌استادی می‌رسد و برای پیدا کردن قبیله‌اش راهی جنوب می‌شود. او متوجه می‌شود که پدرش در حال احتضار است. بر بالین پدر حاضر می‌شود و با او دیدار می‌کند. پدر با دیدن دختر، در کمال آرامش دنیا را ترک می‌کند. آینه در پایان رمان، رفتاری شگرف از خود نشان می‌دهد و با برگشتن به تهران، روی بام خانه‌اش آتشی روشن می‌کند و به دور آن می‌رقصد و آیین دیرینه کولیان را به جای می‌آورد.

۲. بحث و بررسی

رویکردهای اعتدال‌گرای جنبش‌های فمینیستی در پی شخصیت‌بخشیدن به زنان ستمدیده و مظلوم است. مبانی نظری این جنبش‌ها نشان می‌دهد که آن‌ها خواهان حقوق برابر با مردان در همه عرصه‌ها هستند. عفاف البطاینه و منیرو روانی‌پور که نیم‌نگاهی به این نظریه‌ها داشته‌اند، رمان‌هایی خلق کرده‌اند که بیانگر تلاشی زنانه برای شکستن مرزهای تعریف و تحمیل شده از سوی مردان است؛ زنانی که می‌کوشند با کسب استقلال فکری و شخصیتی، عنصری سودمند در زندگی خود باشند. البته، منی در خارج‌الجسد و آینه در کولی کنار آتش، نماینده‌زنانی هستند که از شرایط غیرآرامی و اسفبار به وضعیتی مطلوب رسیده‌اند و با وجود موانعی که هژمونی مردسالار ایجاد کرده‌است، قابلیت‌های زنانه خود را به ظهور رسانیده‌اند. در این بخش، مهم‌ترین سویه‌های فمینیستی ذکر شده در دو رمان بررسی و دیدگاه دو نویسنده درباره‌جنس زن مقایسه می‌شود.

۲-۱. انقیاد کامل جنس زن در برابر مردان

یکی از مسائلی که فمینیست‌ها بر آن تأکید دارند، انفعال زنان در برابر زورگویی‌های جامعه پدرسالار است. در رمان *خارج الجسد*، البطاینه که در چنین فضایی رشد کرده‌است، با نگاهی انتقادی، شرایط جوامع شرقی (عربی) را برای پرورش زنان مناسب نمی‌داند؛ زیرا زنان در زندان قدرت‌جویی مردانه گرفتار هستند و تعصبات قومی و قبیله‌ای هرگونه ترقی شخصیتی را برای این جنس سرکوب و نفی می‌کند (ر.ک: کاتب، ۲۰۱۶م: ۲۰-۱۹). در چنین جوامعی، زنان عاری از اراده و اختیار هستند و هیچ حقی برای تعیین سرنوشت خود ندارند. تنها راه پیش‌روی آن‌ها، فرمان‌پذیری از خواسته‌های مردانه است؛ به عبارت دیگر، زنان شرقی به مثابه عروسکی در دست مردان هستند و مناسبات میان این دو جنس، از بالا به پایین و برتری‌جویانه است. به این دلیل که مردان عرب با توجه به مؤلفه‌هایی چون: خواسته‌ها و منافع شخصی و عرف جامعه برای زنان نقشه راه تعیین می‌کنند، سخن گفتن از مساوات در این سامانه فکری و رفتاری، امری باطل و مضحک به نظر می‌رسد.

نویسنده در رمان، ابتدا فضای حاکم بر جوامع عربی و جایگاه متزلزل منی را به تصویر می‌کشد، سپس به شرایط زیستی سارا (منی سابق) در اسکاتلند اشاره می‌کند تا از طریق این مقایسه، بر بی‌ارزش بودن زنان در ساختار اجتماعی شرقی تأکید کند. به عبارتی، نویسنده از طریق خلق یک شخصیت که دو هویت دارد، مفهوم ضدفمینیستی انفعال زنانه را در برابر مفهوم فمینیستی آزادی و اختیار زنان مطرح کرده است تا سیمایی از پادآرمان‌شهر عربی و آرمان‌شهر غربی ارائه دهد. در بخش نخست رمان، منی هرگز اختیار و فرصتی برای تصمیم‌گیری ندارد و مانند انسان‌های ناتوان با وی برخورد می‌شود؛ درحالی‌که به سنین نوجوانی رسیده و به صادق دل بسته است، با مخالفت‌های پدر روبه‌رو شده و به اجبار، از معشوق خود جدا می‌شود. دوری از صادق و ازدواج اجباری با محروس، اصلی‌ترین نمود انقیاد و انفعال منی (در سطح اولیه) و زنان جامعه عربی (در سطح کلان) است. این میزان از اطاعت‌پذیری، از منی دختری بی‌اراده و سستی‌پذیر ساخته است. او در این باره می‌گوید:

«معنا من الخروج حتى إلى الحقول القريه، كان يقيدنا إلى الجنه التي بناها ...» (البطاینه، ۲۰۰۴م: ۱۷). **توجه:** حتی از رفتن به کشتزارهای نزدیک هم ما رامنع کرد، ما را به [سوی] بهشتی می‌برد که خود ساخته بود!

«ثلاث أيام وأنا ممدده فوق الفراش، مزيج من الالوان البنفسجيه والبرتقالیه والزرق والسود يحيط بالجروح والتشققات.» (همان: ۴۳). **توجه:** سه روز است که (به دلیل ابراز علاقه به صادق

وکتک کاری پدر) در رختخواب افتاده‌ام، ترکیبی از رنگ‌های بنفش، نارنجی، آبی و سیاه دور زخم‌ها و جراحات‌هایم حلقه زده‌اند.

در خانواده منی، مادر نیز، تحت فشار هژمونی مردانه قرار دارد. شاید بتوان مادر منی را آینده‌او ترسیم کرد. زنی که در خانواده، همواره تسلیم و قانون‌پذیر بوده و رفتاری ویرای قوانین مردانه انجام نداده است:

«زوجنی اخی وانا لم ابلغ ... عشت خادمه لعایله زوجی ... اطبخ وازرع ... وان اشتکتک طالنی "قایش" زوجی قبل حذاء حماتی جاءت حماتی لی بضره ... کلما ضاقت بی الدنیا ارجع الی بیت اخی، وقبل ان اطلب مساعدته، تکون زوجته قد عبرت عن ضیقها فارجع الی بیت زوجی ذلیله.» (همان: ۲۱) **ترجمه:** هنوز به سن بلوغ نرسیده بودم، برادرم، شوهرم داد ... خدمتکار خانواده شوهرم شدم، پخت‌وپز و کشاورزی می‌کردم ... اگر ابراز نارضایتی می‌کردم شلاق‌های شوهرم قبل از لنگه کفش‌های مادر شوهرم مرا می‌نواخت ... مادر شوهرم بر سرم هُوو آورد ... هرگاه زندگی طاقت‌فرسا می‌شد به خانه برادرم بازمی‌گشتم، اما قبل از اینکه کمکی طلب کنم، زنش از حضور من ابراز انزجار می‌کرد، خوار و سرافکننده به خانه شوهرم بازمی‌گشتم.

در رمان کولی کنار آتش، آینه و زنان دیگر، به مثابه شخصیت منی در بدو امر، متزلزل و عاری از استقلال فکری و شخصیتی هستند. آینه همواره به خواسته‌های پدر تن درمی‌دهد و می‌پذیرد که ابزاری برای درآمدزایی او باشد. او در فرهنگی رشد و پرورش پیدا کرده که عدول از هنجارهای مردانه عواقب ناخوشایندی دارد و در محدود دفعاتی که هنجارگریزی می‌کند، با تنبیه و طرد مواجه می‌شود. هنگامی که ماجرای هم‌خوابگی آینه با فردی به نام مانس برای مردان قافله قطعی می‌شود، آن‌ها برای فرار از این ننگ، دختر را شکنجه و اذیت می‌کنند. این رفتار، مصداق علنی خشونت علیه زنان است و بافت فرهنگی مردسالار جامعه ایران را به‌خوبی آشکار می‌کند. مردان خانواده تا پنج روز به نوبت او را شلاق می‌زنند و در صورتی که بخت با او یار باشد و زنده بماند، از سوی گروه فرهنگی طرد می‌شود. واکنش آینه در برابر این حجم از کژاخلاقی‌ها و تعصبات فرهنگی، سستی و انفعال است:

«رویت سیاه ... پدر با چماقی که روزگاری کفتارها را می‌تاراند، به جانت می‌افتد. پوزه نیتوک مانند، مانند دهان ماری مودی می‌جنبد ... [تورا به] سنگلاخ می‌کشد، قافله منتظر ایستاده است. روز اول، روز پدر است، می‌زند تا خسته شود. آن‌گاه نوبت به مردان قافله می‌رسد.» (روانی‌پور، ۱۳۹۳: ۳۴)

چیرگی فرهنگ برتری مرد بر زن و نیز، عدم اختیار جنس مؤنث، آینه را تحت تأثیر قرار می‌دهد و او کاملاً با این تنبیه و تحقیر و درنهایت، طرد کنار می‌آید و آن را می‌پذیرد.

هژمونی قدرت مردانه به قدری اراده این دختر را متزلزل کرده است که او هیچ انگیزه و ایده‌ای برای مقاومت و مبارزه ندارد و در برابر خواست مردان، کاملاً تسلیم می‌شود.

۲-۱-۲. ازدواج سنتی در جوامع شرقی

یکی از نمودهای زن‌ستیزی در جوامع شرقی، ازدواج سنتی است. مردان سلطه‌جو بر این باورند که زن‌ها به دلیل عدم توانایی کافی در تشخیص صحیح مسائل، قادر به برگزیدن همسر ایده‌آل نیستند؛ از این رو برای خود نقشی پیامبرگونه قائل می‌شوند و با اعمال هژمونی نرم یا خشن، زن را وادار به ازدواج با کسی می‌کنند که از دید مردان، شایسته به نظر می‌رسد. فمینیست‌ها عقیده دارند که «این نوع طرز تفکر همگی ساخته تمدن مردسالار است و هیچ کس زن متولد نمی‌شود، بلکه به زن تبدیل می‌شود.» (سلدن و ویدسون، ۱۳۸۴: ۲۶۱-۲۶۰). طبق این نگرش، ماهیت جنس زنانه انکار می‌شود و تصور شخصیت مستقل برای زنان از بین می‌رود.

در رمان خارج الجسد، نشانه این رفتار بارها دیده شده است. منی به عنوان شخصیت اصلی رمان، به صادق ابراز علاقه می‌کند، ولی فضای تک‌صدا و غیرتکثرگرای مردانه آن را نمی‌پذیرد و به شدت در برابر این خواسته مشروع می‌ایستد. نگاه جزمی و واکنش متعصبانه ابامنصور به رفتار استقلال‌طلبانه دختر، بیانگر عدم آمادگی ساختار فرهنگی جامعه عربی برای تفویض نقش‌های زنانه به خودشان است. از دید مردان عرب، دختر بدیل مادر است و باید همانند او رفتار کنند. یعنی همواره تسلیم و فرمان‌پذیر باشد (ر.ک: فریجات، ۲۰۱۲م: ۱۴). بر این پایه، منی مدتی زندانی و منکوب می‌شود، سپس به اجبار با محروس ازدواج می‌کند. اگرچه دختر هیچ علاقه‌ای به محروس ندارد، ولی قادر به اعتراض در سطح عینی و بیرونی نیست و شکوه‌های خود را همراه با اشک و ناله و به صورت درونی و در غالب حدیث نفس مطرح می‌کند:

«حين نظرت إلى وجه محروس، كان أكثر غرابة و قبحا مما تخيلت جسده الذي بالكاد يدخل من باب المنزل يجعلني أشعر أنه فيل أو بقرة لا بشر. دفعت ثمن رفضي أمام عيني محروس. ضربني والدي. شتمني و قال إني لا أستحق حتى محروس.» (البطائنه، ۲۰۰۴م: ۷۷-۷۶). **ترجمه:** «وقتی از نزدیک چهره محروس را دیدم، بیش از آنچه تصور می‌کردم بدقواره بود. با آن هیكل گنده‌اش وقتی از در وارد می‌شد، احساس می‌کردم با یک فیل یا یک گاو مواجه می‌شوم، نه آدمی‌زاد. بهای مخالفت با (این ازدواج را) پرداختم، پدرم پیش چشمان محروس کتکم زد، دشنام داد و گفت: تو حتی لیاقت محروس را هم نداری.»

منی در جای دیگری بیان می‌کند که برای رها شدن از زندان پدر به این ازدواج تن می‌دهد، اما نه تنها گرهی از مشکلاتش باز نمی‌شود، بلکه در روابط زناشویی با محروس دچار گسست می‌شود و زندگی دوم او نیز، از هم می‌پاشد.

در رمان کولی کنار آتش، زنی هفده ساله که شوهرش را به دلیل مارگزیدگی از دست داده و بیوه شده است، اجازه ازدواج با پسری هم سن و سال خود را ندارد. جالب آنکه این نگاه تنها منحصر و محدود به مردان نیست و هژمونی قدرت مردسالار به قدری بر بینش و نگاه زنان تأثیر گذاشته است که آن‌ها نیز، چنین باورهایی را اصل می‌شمارند و از آن پیروی می‌کنند. این رفتار منفعلانه بیانگر عدم رشد و بلوغ فکری زنانی است که سده‌ها تحت سیطره مردان قرار داشته‌اند: «می‌خواستمش، اما مادرم نمی‌گذاشت. شیون می‌کرد، می‌خواست باکره‌ای به خانه بیاورم. پدر هم می‌گفت که ما را سرافکننده می‌کنی.» (روانی‌پور، ۱۳۹۳: ۱۰۴) واکنش منفی مادر به خواسته پسر مبنی بر ازدواج با زنی بیوه، نشان می‌دهد که زنان هم به این سطح از بلوغ فکری نرسیده‌اند که بتوانند خود را از زیر سلطه مردان بیرون آورند. آن‌ها با پیروی کورکورانه از خط سیر فکری نهادینه‌شده از سوی هژمونی پدرسالار، گاهی در برابر هم قرار می‌گیرند و همچون مردان رفتار می‌کنند. روانی‌پور با طرح این موضوع، به صورت غیرمستقیم در پی ارتقای سطح فکری مخاطبان خود، به ویژه زنان است. او نگاه خود را از سطح متغیر جنسیت فراتر می‌برد و با دخیل دانستن زنان در پیدایی شرایط نامطلوب فعلی، هم‌جنسان خود را به ایجاد تحولات شناختی در خویش دعوت می‌کند؛ به عبارت دیگر، از دید نویسنده، زنان خودباخته و منفعل در به وجود آمدن شرایط نامطلوب فعلی سهمی برابر با مردان دارند. غالب زنان حاضر در رمان، به جای مخالفت با رسم‌های پوشالی، به آن تن می‌دهند و این ذلت خودخواسته، تاحدودی ناشی از عدم بینش وسیع و معرفت بنیادین در آن‌هاست.

۱-۳-۲. احساس سرشکستگی از مؤنث بودن در جوامع شرقی

در رمان خارج‌الجسد، منی دختری سنتی و گرفتار باورهای کهنه و غلط جامعه است. او از اینکه یک دختر است، خود را مقصّر می‌داند و سرزنش می‌کند. این تفکر زاییده رفتار ناروای جامعه مردسالار با جنس مؤنث است. زنان تحت تأثیر این نگاه به قدری دچار سکون و جمود فکری شده‌اند که مشکل را در جنسیت خود می‌بینند (ر.ک: وادی، ۲۰۰۸م: ۱۶۸). شاید به این دلیل که قادر به تغییر شرایط پیش‌آمده و تحلیل عوامل رقم‌خوردن این بی‌عدالتی‌ها نیستند، مشکل را در زن بودن خلاصه می‌کنند. به عبارت دیگر، عدم بلوغ فکری منی، ریشه مصائب زنانه را نه تنها اجتماعی و فرهنگی نمی‌داند، بلکه آن را در سطح جنسیتی تنزل می‌بخشد و به بیراهه می‌رود. این طرز تفکر، به نوع تلقی جامعه پدرسالار از زن برمی‌گردد که زن را جنس دوم می‌داند. فمینیست‌ها به شدت با این نگاه مخالفت کرده‌اند و خواستار ایجاد تحولات مهم در ساختار سامانه اندیشگانی جامعه و تمدن پدرسالار شده‌اند. منی در دوران نخست زندگی خود (قبل از سفر به غرب) هر اندازه تحقیر شده و خود را خوار و ضعیف پنداشته است، در دوران دوم زندگی خود (زندگی در

غرب)، نه تنها زن بودن را ناروا ندانسته، بلکه بر هویت و جنسیت خود تأکید ورزیده است (ن.ک: همان: ۴۳۰-۴۲۶)؛ بنابراین البطاینه محیط اجتماعی را در تکامل شخصیت زنانه و استقلال فکری آنان مؤثر می‌داند. منی درباره کیفیت دوران نخست زندگی خود (ازدواج با سلیمان، همسر دوّمش) می‌گوید:

«رفض أن أخرج، رفض أن أتعلم قيادة السيارة، رفض أن أعمل ...» (همان: ۲۴۶). ترجمه:

اجازه نداد از منزل بیرون بروم، نگذاشت رانندگی یاد بگیرم، مانع می‌شد که شغلی داشته باشم.
«تزوجتک لأنک رخیصه ... و هذا اللی ابطنک رخیص مثلک ... الأشياء أصبحت أكثر وضوحا وایلاما عندما صفعنی سلیمان، أسمع صوت بکائی بین الجدران وأشعر بالانکسار ...» (همان: ۲۵۰-۲۴۹) ترجمه: (به من می‌گفت): با تو ازدواج کردم؛ چون بی‌ارزش بودی ... این بچه‌ای هم که در شکم توست، بی‌ارزش است ... همه چیز زمانی برام عیان‌تر و دردآورتر شد که سلیمان یک سلیلی به صورتم نواخت، پژواک گریه‌هایم را میان دیوارهای خانه می‌شنیدم و تحقیر شدنم را حس می‌کردم.

در رمان کولی کنار آتش، برخلاف رمان خارج الجسد، سرشکستگی جنسیتی زنان به صورت غیرمستقیم بیان شده است. به این معنا که نویسنده (راوی) با خلق صحنه‌ها و شگردهای تصویرسازی، مخاطب را به این باور می‌رساند که زنان شرقی از اینکه با این جنسیت آفریده شده‌اند، احساس نارضایتی می‌کنند. توصیفاتى که راوی از کیفیت برخوردهای پدر خانواده با آینه ارائه می‌دهد، مؤید حقارت ناشی از زن بودن در جامعه است. نگاه ابزاری تحمیل شده بر زنان از سوی هژمونی مردانه، مهم‌ترین دغدغه روانی پور در این رمان است. آنچه در ژرفای این صحنه‌پردازی‌ها نمود دارد، بیان سرشکستگی‌هایی است که زنان تجربه می‌کنند. اگرچه در لایه‌های ابتدایی این تصویرسازی‌ها نوعی حقارت و سرشکستگی از مؤنث بودن دیده می‌شود، ولی در لایه‌های ژرف‌تر، هدف غایی روانی پور، تولید انگیزه برای ایجاد تغییر در این نظام فکری و رفتاری است. در بخشی از رمان، پدر آینه پس از آنکه متوجه روابط دختر با فردی غریبه می‌شود، او را برای تنبیه به میدان می‌آورد. جالب آنکه، مجازات مس مسئله‌ای خانوادگی و تاحدودی شخصی، به صورت گروهی انجام می‌شود. نظام قبیله‌ای مبتنی بر قواعد مردسالار، این نقش و حق را به آن‌ها داده است تا درباره سرنوشت یک دختر تصمیم بگیرند و آن‌گونه که تشخیص می‌دهند، با او رفتار کنند:

«پدر موهامیت را دور دست می‌پیچاند، تو را تا میدانگاه، روی سنگ‌ولاخ می‌کشد، قافله منتظر ایستاده

است. روز اول، پدر است، می‌زند تا خسته شود، آن‌گاه نوبت به مردان قافله می‌رسد.» (روانی پور، ۱۳۹۳:

۲-۱-۴. سرکوب عشق و عاطفه در جوامع شرقی از ترس قضاوت‌های نادرست

از دیگر موضوعات مطرح در جامعه سنتی و مردسالار، نوع نگاه اعضای آن به روابط عاشقانه است. این مقوله در ساختار فرهنگی جوامع شرقی بر اساس چهارچوب‌های دینی و عرفی سامان یافته و علنی شدن پیوندهای عاشقانه جنس مؤنث، امری مطرود و نپذیرفتنی است. به همان اندازه که فمینیست‌ها عشق‌ورزیدن را یکی از رفتارهای عادی زنانه می‌دانند و از آن دفاع می‌کنند، جوامع پدرسالار، آن را مایه شرمساری می‌پندارند و در برابر آن می‌ایستند. در رمان خارج‌الجسد، تقابل میان این دو نحله فکری دیده می‌شود. منی هنگامی که در روستا زندگی می‌کند، عاشق پسری به نام صادق می‌شود، ولی با افشای این راز مگو، دختر از سوی پدر زندانی می‌گردد و این پیوند از هم می‌گسلد. پیش از این، منی در خلوت همواره از برملاشدن رابطه‌اش می‌هراسد، زیرا جامعه اجازه این کار را از او گرفته و برای ارتکاب به آن، مجازاتی سخت تعیین کرده است. در رمان، هنگامی که دختر به واسطه عشق‌ورزیدن به صادق، تحقیر می‌شود، کاملاً بی‌پناه است. حتی مادر نیز، در برابر تحکم پدر، قدرتی برای دخالت کردن ندارد و تنها ناظر است (البطاینه، ۲۰۰۴م: ۷۷-۷۶).

در رمان کولی کنار آتش، آینه با مرد نویسنده‌ای آشنا می‌شود که برای گذراندن تعطیلات نوروزی به بوشهر آمده است. آینه به مرد غریبه دل می‌بندد و خود را برای جلب اعتماد معشوق و به دست آوردن او، در اختیارش قرار می‌دهد، ولی مدتی بعد، هنگامی که به مسافرخانه بازمی‌گردد، دیگر نام و نشانی از این فرد نمی‌یابد. نخستین بحران بزرگ در زندگی او با شکستی عشقی به وجود می‌آید:

«دست را توی هوا تکان می‌دهی، مشتاق و بی‌قرار صدای خودت را می‌شنوی: منم! مرد دو ساعد روی نرده‌های شناسیر می‌گذارد، بیشتر خم می‌شود، خوب نگاه می‌کند و آهسته می‌گوید: رفت. انگار بر لبه پرتگاهی ایستاده‌ای، پاهایت همچون دو ساقه باریک خیزران در باد می‌لرزند. به بالا نگاه می‌کنی. شاید کس دیگری را ببینی، صدای دیگری را بشنوی، اما روی شناسیر، دیگر کسی نیست.» (روانی پور، ۱۳۹۳: ۴۹)

در این رمان، آینه از دو جهت تحت فشار قرار می‌گیرد. از سویی، مردی که از او انتظار وفاداری داشت، بوشهر را ترک کرده و از سویی، با افشا شدن این رابطه در قافله، مجازاتی سنگین در انتظارش است. در بخش دیگری از داستان، یک راننده کامیون با آینه هم‌بستر می‌شود و در شهری برای او خانه اجاره می‌کند، ولی پس از مدتی دختر را رها می‌کند. آینه بار دیگر دچار بحران روحی و عاطفی می‌شود، به طوری که اقدام به خودکشی می‌کند:

«نه نبود ... راننده نبود، تو اگر کمی دقت می‌کردی، رخ ساحل جسدی برآمده از دریا، چهره‌اش زیر ماسه‌های ریز ناپیدا. از دور و نزدیک می‌آیند ... مردمی که به دیدن جسد عادت دارند.» (همان: ۱۵۴) خلأهای

عاطفی ناشی از شهوت‌رانی مردانه، آینه را به عنوان دختری ساده و کم‌تجربه به مرز جنون و مرگ می‌رساند.

۲-۱-۵. ارائه چهره‌ای خشن و منفی از مرد

دغدغه اصلی فمینیسم در سده‌های ۱۸ و ۱۹ میلادی، تلاش برای احیاء حقوق سیاسی و اجتماعی زنان و عادلانه بودن ساختار مناسبات جنسیتی بوده است (ر.ک: عقداپی، ۱۳۹۶: ۶۵). در این نگرش، آنچه اهمیت پیدا می‌کند، نشان دادن مظلومیت زنان در جامعه است. بدین‌منظور، فمینیست‌ها سعی می‌کنند با ارائه سیمایی خشن و قهرآمیز از مردان، زنان را کاملاً مبرا و برحق نشان دهند. در رمان *خارج الجسد*، نویسنده مردانی را توصیف می‌کند که زورگو، خشن و مستبد هستند و هیچ تصوّر مطلوبی از جنس مؤنث ندارند. خشونت مردانه در این رمان به دو صورت اعمال می‌شود: هژمونی نرم و هژمونی خشن. هر کدام از انواع هژمونی، از مؤلفه‌های خاص خود برخوردار است. در رمان، به غیر از سالم (عموی منی)، همه مردانی که در جوامع عربی دیده می‌شوند، مستبد هستند و از مبانی هژمونی قهرآمیز برای منکوب کردن زنان بهره می‌گیرند. *أبامنصور* (پدر منی) مهم‌ترین فردی است که با رفتاری تند و خشن، مسیر زندگی دخترش را دگرگون کرده و به سوی تباهی سوق داده است. محروس (همسر اول منی) نیز، بدلیل *أبامنصور* است. منی در توصیف پدرش می‌گوید:

«حيث عمل الأب في أبوظبي مدة طويلة إلى أن تم فصله من عمله وبدد أمواله على الزوجة الثانية وأولادها المدللين، الأب قاسي جدا ويضرب أولاده بقسوة شديدة ويضرب أمهم أيضا، ويتمنون جميعا له الموت، الكبرى منال درست التمريض وتحصل على معاش أثناء الدراسة وبعدها تسلمه للأب كل شهر.» (البطّاية، ۲۰۰۴م: ۷۶-۷۵). ترجمه: پدر مدت زمان زیادی بود که در *ابوظبی* کار می‌کرد تا اینکه از کار اخراج شد و تمام اندوخته‌اش را خرج زن دوم و بچه‌های لوس و نازپرورده‌اش کرد. پدر خیلی سنگدل است و بچه‌ها و مادرشان را با بی‌رحمی کتک می‌زند. منال، دختر بزرگ، با استفاده از کمک هزینه تحصیلی، رشته پرستاری خوانده است و بعد از پایان تحصیل، ابتدای هر ماه حقوقش را به پدر می‌دهد.

در رمان کولی کنار آتش، پس از آنکه آینه از قافله رانده می‌شود، به دنبال پناهگاهی برای خود می‌گردد. فردی به نام شکری، خود را دوست پدر آینه معرفی می‌کند و وقتی متوجه سرگردانی این دختر می‌شود، درصدد به دام انداختن او برمی‌آید. شکری با بی‌مهری تمام، آینه را برای بهره‌کشی جنسی آماده می‌کند و بدون اطلاع دختر، دیگران را برای تجاوز به او در اتاقی پنهان می‌کند. روانی‌پور این افراد را غیرمستقیم کفتار می‌خواند و خنده‌های آنان را عملی وحشیانه پیش از دریدن شکار جلوه می‌دهد:

کسی به من اتاقی نمی‌دهد، مسافرخانه هم شناسنامه می‌خواهد ... من که نمردم آینه، پدرت خیلی به گردن من حق دارد ... اگر رضا باشی، می‌برمت پیش مادرم، پیرزنی است تک و تنها ... چند نفر بودند که آمدند، آن هم نیمه شب! اول صدای خنده کفتارها را شنید و بعد، شکری در راهل داد، دری که از داخل بسته بود. (روانی‌پور، ۱۳۹۳: ۷۸-۷۷)

منشأ اصلی خشونت‌های مردانه در این رمان و آثار دیگر، برتری مردان به لحاظ جسمانی است. آن‌ها ساده‌ترین راه برای به مطیع کردن زنان را برخوردارهای فیزیکی می‌دانند و زنان نیز، غالباً با اعمال این رفتار، تسلیم می‌شوند. در این رمان، مردان جامعه با دیدن زنان تنها و آواره، رویکرد تحقیرآمیز خود را در لایه‌های کلامی و رفتاری بروز می‌دهند و موجب آزار و اذیت زنان می‌شوند. مثلاً پسری جوان، آینه را با این کلمات خطاب می‌کند: «آهای آبجی ... قیچی!..» (همان: ۲۳) به کار بردن این اصطلاح برای زنان، بسیار توهین‌آمیز است.

۲-۱-۶. مساوات‌طلبی

یکی از سویه‌های اصلی خواسته‌های فمینیست‌ها، مساوات‌طلبی است. آن‌ها باور دارند که سیاست‌های تبعیض جنسیتی حاکم بر روابط مردان و زنان باید برچیده شود و جای خود را به برابری بدهد. رویکردهای اصلی در این زمینه عبارت است از: اختیارگرا و مساوات‌طلب که اتکای هر دو به شدت بر راه‌حل‌های قانونی است (ر.ک: تانگ، ۱۳۸۸: ۵۷). از دید فمینیست‌ها، جامعه انسانی زمانی به بلوغ و تعالی دست پیدا می‌کند که زنان از حقوقی برابر با مردان برخوردار باشند؛ از این‌رو، هر عاملی که مانع مساوات‌طلبی آنان شود، با انتقاد مواجه می‌شود.

البطاینه در رمان خارج‌الجسد، پیوسته از این حقوق تضحیح شده سخن می‌گوید. او زندگی منی را به دو بخش مطلوب و نامطلوب تقسیم کرده است. در نیمه نخست، او با انواع بی‌عدالتی‌های اجتماعی مواجه می‌شود، ولی در نیمه دوم، منی زنی مترقی و روشن‌فکر می‌شود. نویسنده به صورت غیرمستقیم، بر برتری فرهنگ غربی بر فرهنگ عربی حکم می‌دهد و در پرده بیان می‌دارد که زنان حاضر در جوامع غربی به دلیل رعایت اصل مساوات در مناسبات زنانه و مردانه، در حال رشد و شکوفایی هستند؛ در حالی که در کشورهای عربی، این وضعیت همچنان تابو باقی مانده و هیچ اراده‌ای در مردان و زنان برای برهم‌زدن کلیشه‌های پوشالی جنسیتی وجود ندارد. منی درباره کیفیت زندگی عرب‌ها در غرب می‌گوید:

فتحت أمامي البيوت العربية التي حملت معها كل شيء عربي إلى إسكتلندا. اللغة و الطقوس و التقاليد الاجتماعيه و الحرام و الحلال ... حتى الأدوار العربية للرجل والمرأه حملت إلى هنا. (البطاینه، ۲۰۰۴م: ۲۴۵). ترجمه: خانه عرب‌های ساکن اسکاتلند به روی من باز شد، خانه‌هایی که

[ساکنان آن] همه چیز جهان عرب را با خود آورده‌اند. زبان، عادات، آداب و رسوم اجتماعی و حلال و حرام ... حتی نقش‌هایی را که زن و مرد در فرهنگ عربی به عهده دارند، به اینجا آورده‌اند. در رمان کولی کنار آتش، نویسنده چندان به این اصل توجه نشان نداده است. روانی پور بیش از آنکه از روحیه برابرخواهی زنانه سخن بگوید، از مصائب و گرفتاری‌های به وجود آمده از سوی جامعه برای جنس مؤنث یاد می‌کند. در سامانه اندیشگانی روانی پور، لزوماً مردان باعث بازتولید فرهنگ مردسالار نشده‌اند و غالب زنان در تحقق این هدف، یاریگر مردان بوده‌اند؛ بنابراین وقتی ما با گروهی از زنان مواجه‌ایم که نه تنها تلاشی برای از بین بردن این بحران انسانی انجام نمی‌دهند، بلکه در فراگیری این امر نقش مؤثر ایفا می‌کنند، سخن گفتن از مساوات‌طلبی امری باطل و مضحک به نظر می‌رسد. زنان حاضر در این رمان، چندان به دنبال احقاق حقوق تزییع‌شده خود نیستند. به عبارت دیگر، هیچ تلاش منظم و منسجمی برای آگاهی زنان از حقوق خود انجام نمی‌دهند و تنها شخصیت آینه در فرآیند فردیت قرار می‌گیرد که البته، در پیدایی این وضعیت مطلوب، خود او کمتر اثرگذار بوده است؛ یعنی آینه با پشت‌سر گذاشتن سلسله‌حوادثی، به صورت اتفاقی در مسیر شکوفایی و تعالی قرار می‌گیرد و شاهد کوششی برنامه‌ریزی‌شده و هدفمند از سوی او نیستیم. در این رمان، آینه پس از آشنایی با هانیبال نقاش، به مثابه «زنی است که در جستجوی هویت خود، از پوسته سنتی درآمده است.» (صفایی و عزیز، ۱۳۹۰: ۸۱)؛ بنابراین همه این تغییرات مطلوب را وام‌دار هانیبال است. رویارویی آینه و هانیبال به صورت نمادین، بیانگر تقابل سنت و نوگرایی به شمار می‌آید. آینه پیش از آشنایی با این فرد، همچون منی پیش از آشنایی با ستیورت مکفیرسون، در دام سنت گرفتار بوده است، اما پس از این ملاقات‌های معنادار، این دو زن، پیلۀ سنت را می‌درند و به شاخصه‌های تعریف‌شده برای زن که از سوی مدرنیته و فمینیست‌ها صورت گرفته است، نزدیک‌تر می‌شوند.

۳. نتیجه‌گیری

شخصیت‌های اصلی رمان‌های خارج‌الجسد و کولی کنار آتش، زن هستند. منی به عنوان شخصیت مورد نظر عفاف البطاینه، دو برهه کاملاً متفاوت را در زندگی خود تجربه کرده است: در نیمه نخست زندگی، او زنی منفعل، تسلیم و پایبند به سنت‌های ناروا است، حتی برای انتخاب ندارد و باید تحت تأثیر خواسته‌های پدر و اعضای گروه فرهنگی‌اش رفتار کند. ازدواج‌های ناموفق پیاپی منی و چیرگی هژمونی خشن مردانه، مهم‌ترین مؤلفه‌های جامعه مردسالار اردن هستند که در تضاد و تناقض با آراء فمینیستی و زن‌محور قرار دارند. در نیمه دوم زندگی منی، او به لندن می‌رود و با مظاهر غرب آشنا می‌شود. او می‌بیند که در

محیط جدید، حقوق زنان بسیار محترم شمرده می‌شود و زنان همچون مردان از حقوق انسانی برخوردار هستند. منی به قدری تحت تأثیر فرهنگ غربی قرار می‌گیرد که به طور کامل پیشینه خود را نفی می‌کند و بارها از پادآرمان‌شهر عربی اعلام براءت می‌نماید. منی چهره و نام خود را تغییر می‌دهد تا ارتباط‌های خود را با عقبه‌اش نابود کند و به شخصیتی دیگر با ظاهر و باطنی جدید بدل شود. این رفتار منی یا سارا به منزله کتمان هویت سابق و بازتولید هویتی جدید است.

در رمان روانی‌پور، آینه زنی است که به دلیل ارتباط با مردی که به او علاقه پیدا کرده است، از گروه فرهنگی خود طرد می‌شود و ادامه زندگی خود را به دور از پدر و اطرافیان سپری می‌کند. او چند بار با مردان دیگر ازدواج می‌کند، اما آن‌ها پس از سوءاستفاده از این دختر بی‌پناه، او را رها می‌کنند. با این حال، آینه هرگز تسلیم محض نبوده و از تلاش برای برهم‌زدن این شرایط بازناستاده است. او در سفر خود به تهران، پای در محیطی جدید و در عین حال، متفاوت می‌گذارد و رویدادهایی را تجربه می‌کند که منجر به شکوفایی شخصیت وی می‌شود. آینه برای نجات خود از شرایط بحرانی تلاش می‌کند، ولی منی تنها به ایجاد تغییرات در خود بسنده نمی‌کند و با حضور در همایش‌های گوناگون، برای رهایی زنان از استبداد مردانه می‌کوشد؛ بنابراین مؤلفه‌های پویایی و رسیدن به فردیت در منی بارزتر از آینه به نظر می‌رسد. موضوع دیگر، دلبستگی و شیفتگی افراطی منی به فرهنگ غرب است. او با توجه به دور شدن از فضای مردسالار و تک‌صدا در کشور اردن و تجربه محیطی که در آن، زنان محترم و صاحب حقوق انسانی هستند، به طور کلی دچار استحاله فرهنگی می‌شود و با طرد و نفی گذشته خود، وقف فرهنگ نوپای مبتنی بر فمینیست می‌گردد؛ درحالی‌که آینه هرگز منکر آیین‌ها و ساختار فرهنگی جامعه خویش نبوده است. با وجود اینکه آینه از سوی گروه فرهنگی‌اش طرد می‌شود، اما هرگز به آن پشت نمی‌کند.

کتابنامه

- آبرامز، ام، ا.ج. (۱۳۸۵). «نقد ادبی فمینیستی». ترجمه سمانه واصفی. *نشریه چیستا*. شماره ۲۳۰. صص ۷۹۵-۷۸۸.
- اسداللهی، مائده؛ صلاحی‌مقدم، سهیلا؛ حسینی، مریم. (۱۳۹۶). «بررسی مقایسه‌ای جلوه‌های خشونت علیه زنان در داستان‌های دختر غبار نوشته وندی ولس و کولی کنار آتش نوشته منیرو روانی‌پور». *نشریه ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر*. سال ۹. شماره ۱۶. صص ۱۹-۱.
- بستان، حسین. (۱۳۸۷). *نابرابری و ستم جنسی از دیدگاه اسلام و فمینیسم*. قم: پژوهشگاه حوزه و دانشگاه.
- البطاینه، عفاف. (۲۰۰۴م). *خارج‌الجسد*. الطبعة الأولى. لبنان: دارالساقی.

- تانگ، زُمری. (۱۳۸۷). **درآمدی جامع بر نظریه‌های فمینیستی**. ترجمه منیژه نجم عراقی. تهران: نشر نی.
- تسلیمی، علی. (۱۳۸۸). **گزاره‌هایی در ادبیات معاصر ایران**. چاپ دوّم. تهران: آمه.
- حسن آبادی، محمود. (۱۳۷۸). **مکتب اصالت زن در نقد ادبی و فمینیسم و تطبیق آن بر آثار داستانی منیرو روانی پور**. به راهنمایی: محمدجعفر یاحقی. پایان‌نامه دکتری زبان و ادبیات فارسی. دانشگاه فردوسی مشهد.
- روانی پور، منیرو. (۱۳۹۳). **کولی کنار آتش**. تهران: مرکز.
- سلدن، رامن و ویدوسون، پیترو. (۱۳۸۴). **راهنمای نظریه ادبی معاصر**. تهران: طرح نو.
- الشّتوی، ابراهیم بن محمد. (۲۰۱۳م). **استبدال الهویه در اسه تحلیله لروایه خارج الجسد**. العربیه السّعودیه: جامعه الإمام السّعودی.
- صفایی، سهیلا و عزیزی، ناهید. (۱۳۹۰). «شخصیت‌های محوری زن در کولی کنار آتش منیرو روانی پور و خواب زمستان گلی ترقی». **نشریه حافظ**. شماره ۹۱. صص ۸۳-۸۰.
- عقدایی، نفیسه. (۱۳۹۶). **جریان شناسی فمینیسم اسلامی**. تهران: نظری.
- فریجات، عادل. (۲۰۱۲م). «خارج الجسد، لعاف البطاینه». **الموقف الأدبی**. العدد ۴۹۳. صص ۱۶۹-۱۹۰.
- **فمینیسم و دانش‌های فمینیستی**. (۱۳۸۰). ترجمه عباس یزدانی و بهروز جندقی. چاپ دوّم. قم: مرکز مدیریت حوزه علمیه خواران.
- کاتب، خدیجه. (۲۰۱۶م). **موضوعات کتابه النسویه فی روایه خارج الجسد لعفاف البطاینه**. الجزائر: جامعه العربیین المهدی.
- واتکنیز، سوزان آلیس. (۱۳۸۸). **فمینیسم، قدم اول**. ترجمه زیبا جلالی‌نیا. تهران: شیرازه.
- وادی، طه. (۲۰۰۸م). **صوره المرأه فی الروایه المعاصر**. القاهره: دارالمعارف.

Faculty of Literature and Humanities
Shahid Bahonar University of Kerman
Year 12, No. 23, Winter 2021

A Comparative Study of the Most Important Components of Romanticism in Shamloo's and Tagore's Poetry*

Nilá nourbalin¹, Mahmoud Sadeghzadeh², Azizolah Tavakoli Kafiabad³

1. Introduction

Rabindranath Tagore (1861-1941) was a poet, philosopher, musician and portraitist from Bengal, India. He is mostly famous for poetry. He was the first Asian winner of Nobel Prize (Mahvashan, 2018, pp. 144-146). Tagore is known as the Indian Goethe, he is among the most distinguished Indian characters who supported Mahatma Gandhi in Indian Independence Movement (Watt, 2018, p. 452). He is among the poets who has been influenced by philosophical thoughts and new European literary genres due to India colonization by England, familiarity with English language, education in Europe, reading western authors' works and also through translating and researching intellectual and literary works.

Ahmad Shamlou an is Iranian poet, author, lexicographer, scholar and translator who is considered as the main representative of free verse in Iran. He has been influenced by western culture and literature due to his travels and translating European works. Shamlou has lectured in countries like Germany and America as a committed open-

*Date received: 23/08/2020

Date accepted: 30/12/2020

1. Ph.D. Persian Language and Literature student ,YazdIslamic Azad University, Iran: nnourbalin@gmail.com

2. **Corresponding author** :Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Faculty of Humanities, ~~Yazd branch~~ Islamic Azad University, Yazd Branch, Yazd, Iran. sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir

3. Assistant Professor of Persian Language and Literature Department, Yazd branch, Islamic Azad University, Yazd, Iran. a.tavakoli98@gmail.com

minded poet. Shamlou also won Stig Dagerman Prize at the end of his life. This prize was dedicated to Shamlou for defending freedom of speech and discussion (Shahrjerdi, 2003, p. 25).

Tagore and Shamlou are both universal poets and scholars, committed, open-minded, humanitarian and philosophers, who have expressed their emotions and thoughts in their poems well and have been influenced by western culture and literature directly or indirectly. Both of them pay attention to poetic beauties. They also were interested in music, theater and drama. Tagore has travelled to Iran two times and he has spoken about his Iranian origin in both times in his lectures: "I am Iranian and my ancestors migrated to India from this land. I am glad to have come to my ancestors' homeland" (Mahvashan, 2018, p. 146). Shamlou has also read Tagore's poems and even he has tape recorded Chitra Play in his voice (Pourazimi, 2018, p. 558-560). Therefore, the evidence shows that Shamlou has been indirectly influenced by him.

Among literary schools, romanticism components form the most common features between Shamlou and Tagore poems which is analyzed and investigated based on indices mentioned in authentic literary schools books in their poems. According to commentators, romanticism mostly has these indices: freedom, character, emotion and feelings, naturalism, escape and travel, revelation, the magic of speech, returning to Middle Ages and legends, unanimous and lyrical songs and epic poems, reflecting century diseases, paying attention to play, different types of novel and... but romanticism differed in different countries due to social, political and cultural conditions (Seyyed Hosseini, 2016, pp. 183-189).

Comparative literature has been changed and progressed many times from the beginning due to its international, cultural and interdisciplinary content. Therefore, various views have been proposed to analyze and investigate nations' literature works. But two schools are more famous and more popular among other ones: French

school of comparative literature, American school of comparative literature. But, this study mostly analyzes romanticism parameters in Shamlou and Tagore poems based on comparative literature school. Totally, American school of comparative literature has been mostly based on similarity not difference which is distinguished in French school; American school mostly relies on modern criticism and gives originality to text not to hypertext. Thus, this school also pays attention to literature and other human wisdoms such as beautiful arts and even experimental sciences (Khatib, 2020, p. 46, narrated by Seyyedi, 2017, pp. 52-53).

2. Methodology

This study has investigated the most important components of romanticism mostly based on the principles of American comparative school in Shamlou and Tagore poems through descriptive-analytical method and quantitative evaluation. Shamlou poems which are studied are: "Poems of Irons and feelings", "The verdict", "Fresh air", "The mirror orchard", "Moments and forever", "Ayda in the mirror", "Ayda: tree, dagger, remembrance", "Phoenix in the rain", "The eulogies of the soil", "Blossoming in the moist", "Abraham in the fire", "Poniard in the plate", "Little rhapsodizes of exile", "Unrewarded eulogies", "On the threshold", "The tale of Mahan's restlessness". These poems have been collected during 1945-2000 and have been published in a book titled *A collection of Ahmad Shamlou's works, book I, poems* (2016). Tagore's analyzed poems ~~which have been analyzed~~, have been mentioned in the literature review.

Thus, Tagore's poems translated and Shamlou's poems reread and according to the most important sources of recognizing literary schools, comparative literature and criticism, the most principal indicators of romanticism have been identified and classified in the poems of Shamlou and Tagore which compared and analyzed by mentioning examples and the frequency of most components have been quantitatively evaluated.

3. Discussion

Poems of Tagore and Shamlou are analyzable from different literary dimensions, especially components and features of romanticism. Although they are different in worldview, spatial, temporal and lingual conditions, they have similarities considering some intellectual and literary attitudes and lyrical concepts. This essay has comparatively investigated the most important components of romanticism such as: nature, imagination, individuality, freedom, travel, nostalgia and love in their poems. Totally, they have equally used three components of nature, human behavior, nature and individuality in their poems.

Both of them love nature and have used natural elements to create imaginary pictures; but Shamlou has used imagination elements more than Tagore. Shamlou has symbolically used nature to develop political and social concepts and Tagore has used it to develop the meaning of mysticism and personal feeling. Both of them expressed their feelings. Emotions and thoughts using nature and they have not only aimed at describing the appearance of nature in their poems and they used nature symbolically.

Individuality also plays an expansive role in the poems of both poets. Both of them try to express their personal thoughts and feelings. When Shamlou talks about myself, the reader approximates to his real and true character in his life, but reader faces with poet's momentary feeling and emotion in Tagore's poems and as Shamlou does not page his personal and real life book, individuality associates with social and human self in Shamlou's poems and this is less in Tagore's poems.

Both of them believe in love and except sweetheart's physical aspects they considered her soul and clarity. The identity of sweetheart is clear in romantic poems that Shamlou has composed for Ayda. Tagore does not mention his sweetheart in his romantic poems but in some poems it is concluded that he meant his wife from woman. Both of them challenged for human freedom, made corrections in society, both of them considered life and death as a journey.

4. Conclusion

Considering romanticism components in the poems of Shamlou and Tagore it is concluded that: both poets are similar to each other considering the frequency of using three nature, human behavior and individuality components in their poems. Both of them love nature and have used nature elements to create imaginary picture, expressing feelings and thoughts and have attributed human behaviors to nature to approximate more to nature. Individuality appears more in their poems: Shamlou used individuality sometimes in collective concept. Except poetry, both of them tried to make corrections in the society as an open mind. Releasing people from captivity and corrupted thoughts were their intellectual challenge.

Travel is also a component which is used equally in their poems. Both of them considered life and death as a journey. Shamlou has used imagination element more than Tagore. Despite the lack of happy childhood, childhood nostalgia is obvious in their poems. Nostalgia and loneliness have been considered by both of them. Tagore and Shamlou believed in love and except the physical beauties of sweetheart, they considered her soul and clarity. But Tagore explained mystical sweetheart than earthly sweetheart in his poems.

Keywords: Tagore, Shamlou, Romanticism, Nature, Individuality, Imagination, Love, Death

References [In Persian]:

- Ahmadi, S., & Delavar, P. (2017). The study of applied symbolism in Shamlu's poetry, Tehran: *Boostane Adab*, 9 (2), 25-48. [In Persian]
- Alavizadeh, F. (2015). A critical investigation of influential and influencing studies in Iranian comparative literature. *Bi-Quarterly Journal of Comparative Literature Research*, 3(2), 99-129.
- Alipour, S., & Yazdannezhad, R. (2013). Aesthetics of the conceptual phenomenon of love with a comparative approach to the poetry of Shamlu and Qabbani. *Journal of Comparative Literature*, Shahid Bahonar University of Kerman, 4(8), 203-226.
- Asad, M. R., Kamali-Baniani, M., & Derakhshideh, R. (2012). Telepathic study of night archetype in Sohrab Sepehri and Rabindranath Tagore's poetry. *Quarterly Journal of Comparative Literature*, 6 (61), 24-31.
- Atashi, M. (2003). *Shamlu in critical analysis*. Tehran: Amitis Publication. [In Persian]
- Berlin, I. (2019). *The roots of romanticism* (A. Kowsari, Trans.). Tehran: Maahi Publication. [In Persian]
- Dehbashi, A. (2009). *A companion to Rabindranath Tagore*. Tehran: Nik Publication. [In Persian]
- Dianoush, I. (2006). *Trumpet lullaby* (selections and unpublished words from Ahmad Shamlu). Tehran: Morvarid Publication. [In Persian]

- Forrest, L. (2012). *Romanticism* (M. Jafari, Trans.). Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Fromm, E. (2016). *The art of love*. Tehran: Jaami Publication (E-book).
- Group of Authors. (2017). *Iranian and world literature* (S. Mahvashan, Ed.). Tehran: Behnoud Publication. [In Persian]
- Hosseini, M. (2017). *World literary schools*. Tehran: Fatemi Publication (E-book). [In Persian]
- Jafari G-Ali, H., Seyedyazdi, Z., & Afsharnia, B. (2020). Nature and its function in Fereydoon Moshiri and Paul Eluard's thinking system. *Journal of Comparative Literature*, 12(22), 51-74.
- Jafari-Jazi, M. (1999). *A survey of romanticism in Europe*. Tehran: Markaz Publication. [In Persian]
- Masoudifard, J., & Marouf, A. (2019). A survey of romanticism in the poetry of Shamlu. Paper presented at the Fifth Conference on Persian Literature Studies, (1502-1524).
- Mohammadi, E., Behnamfar, M., & Tayyebinezhad, G. (2012). De-mythicizing and romantic myth-making in the poetry of Ahmad Shamlu. *Journal of Literature*, 24, 105-128.
- Mojabi, J. (1998). *A companion to Ahmad Shamlu*. Tehran: Ghatreh Publication. [In Persian]
- Mokhtari, M. (1992). *Human being in contemporary poetry (Nima, Shamlu, Akhavan, Forough Farrokhzad)*. Tehran: Toos Publication. [In Persian]
- Mozaffari-Savaji, M. (2007). *From bamdad (words on the life and works of Shamlu)*, Tehran: Morvarid Publication. [In Persian]

- Nazari, F. (2009). *Shamlu and I, questions from Shamlu's world*. Tehran: Negahe Sabz Publication. [In Persian]
- Pour-Azimi, S. (2018). *The high roof of hamcheraghi, with Aida about Ahmad Shamlu*. Tehran: Hermes Publication. [In Persian]
- Sadeghi Benis, S., & Sadeghi, M. (2016). A comparative study of romanticism in Shamlu and Nizar Qabbani's poetry. *Quarterly Journal of Critical Literary Studies*, 11(44), 137-158.
- SaOlajegheh, P. (2005). *A criticism of contemporary poetry, (Amirzadeh Kashiha, Ahmad Shamlu)*. Tehran: Morvarid Publication. (In Persian)
- Servat, M. (2011). *Introduction to literary schools*. Tehran: Sokhan Publication. [In Persian]
- Seyed-Hosseini, R. (2015). *Literary schools* (Vol. 1). Tehran: Negah Publication. [In Persian]
- Seyyedi, S. H. (2016). A comparative study of modernism in Adonis and Yusef Al-Khal with an American comparative approach. *Journal of Comparative Literature*, 6(23), 52-53.
- Sh. Kashani, Ali. (2016). *Mahan's restless anthem, lingering on the ontology of poetry; Shamlu's thoughts and insights*. Tehran: Golshan Raaz Publication. [In Persian]
- Shahrjerdi, P. (2002). *Daybreak Odysseus*. Tehran, Andishe Sazan Publication. [In Persian]
- Shamisa, S. (2011). *Literary schools*. Tehran: Ghatreh Publication. [In Persian]
- Shamlu, A., & Sarkisian, A. (2014). *Like blood in my vessels, the letters of Ahmad Shamlu to Aida*. Tehran: Cheshmeh Publication. [In Persian]

- Shamlu, A., & Sarkisian, A. (2016). *Forgotten songs*. Tehran: Morvarid Publication. (Ebook, In Persian)
- Shamlu, A., & Sarkisian, Aida. (2016). *The collection of works by Ahmad Shamlu (Poems)*. Tehran: Negah Publication. [In Persian]
- Sherkat Moghadam, S. (2009). A comparison of literary schools. *Journal of Comparative Studies*, 3(12), 51-71.
- Tagore, R. (1957). *The gardener* (A. Pezhvak, Trans.). Kabul Publication. [In Persian]
- Tagore, R. (1968). *Tagore's one hundred advices* (M. Ziaodin, Trans., Introduction by S. M. Tabatabaei). Tehran: Atai Publication. [In Persian]
- Tagore, R. (2009). *The lotus, selections from poetry collections* (A. Pashae, Trans.). Tehran: Mitra Publication. [In Persian]
- Tagore, R. (2012). *The crescent moon and stray birds* (A. Pashayi, Trans.). Tehran: Sales Publication. (In Persian)
- Tagore, R. (2017). *Gitanjali* (M. Moghtaderi Trans.). Tehran: Sales Publication. (In Persian)
- Tagore, R. (2018). *Chitra* (H. Babak, Trans.). Tehran: Elmi Farhnagi Publication. [In Persian]
- Tagore, R. (2018). *Under the lotus leaf* (A. Chavoshan, Trans.). Tehran: Setak Publication. [In Persian]
- The code of ecomysticism in rabiindranath tagore works: A critical appraisal swa
- Van-Tieghem, P. (1990). *Romanticism in France* (G. A. Sayyar, Trans.). Tehran: Aftab Publication. [In Persian]

Voth, G. L. (2017). *World literature* (M. Farahmanfar, Mahsa Jafari, et al., Trans.). Tehran: Niloufar Publication. [In Persian].

نشریه ادبیات تطبیقی

دانشکده ادبیات و علوم انسانی

دانشگاه شهید باهنر کرمان

سال دوازدهم، شماره بیست و سوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۹

بررسی تطبیقی مهم‌ترین مؤلفه‌های رمانتیسیم در شعر شاملو و تاگور*

نیلا نوربالی^۱

محمود صادق‌زاده (نویسنده مسئول)^۲

عزیزالله توکلی کافی‌آباد^۳

چکیده

تاگور از برجسته‌ترین شخصیت‌های ادبی هندی و جهانی به شمار می‌رود که شهرت اصلی او در شاعری است. شاملو نیز شاعر، نویسنده و مترجم ایرانی است که نماینده اصلی شعر سپید در زبان فارسی به شمار می‌رود. آثار و اشعار تاگور و شاملو از ابعاد گوناگون ادبی، به‌ویژه مؤلفه‌ها و ویژگی‌های مکتب رمانتیسیم قابل تحلیل و بررسی است. هرچند به لحاظ جهان بینی، شرایط مکانی زمانی و زبانی متفاوتند، از نظر بعضی‌گرایش‌های فکری، ادبی و مضامین غنایی وجوه تشابهی دارند. شاملو و تاگور بیشتر از مکتب رمانتیسیم متأثر شده‌اند. در این جستار به شیوه توصیفی، تحلیلی و ارزیابی کمی به بررسی تطبیقی مهم‌ترین مؤلفه‌های مکتب رمانتیسیم، همچون: طبیعت، تخیل، فردیت، آزادی، سفر، نوستالوژی و عشق در شعر آنان پرداخته شده است. به‌طور کلی بسامد به کارگیری سه مؤلفه طبیعت، رفتار انسانی و طبیعت و فردیت در اشعارشان همسان است. هردو عاشق طبیعت بودند و از عناصر طبیعت برای خلق تصویرهای تخیلی بهره برده‌اند؛ البته شاملو از عنصر خیال بیشتر از تاگور بهره گرفته است. هر دو به عشق معتقد بودند و به جز جنبه‌های جسمانی معشوق به روح و پاکی او نیز نظر داشتند؛ تاگور بیشتر به عشق عرفانی پرداخته است. دغدغه هر دو آزادی انسانی بود و می‌کوشیدند، اصلاحاتی را در جامعه ایجاد کنند. هردو زندگی و مرگ را چون سفر دانسته‌اند.

تاریخ پذیرش نهایی مقاله: ۱۳۹۹/۱۰/۱۰

* تاریخ دریافت مقاله: ۱۳۹۹/۰۶/۰۲

DOI: 10.22103/jcl.2021.16346.3135

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یزد، ایران
nnourbalin@gmail.com

۲. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یزد، ایران
sadeghzadeh@iauyazd.ac.ir

۳. استادیار گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی، واحد یزد، ایران
a.tavakolli98@gmail.com

واژه‌های کلیدی: تاگور، شاملو، رمانتیسزم، طبیعت، تخیل، عشق.

۱. مقدمه

رابیندرانات تاگور (۱۸۶۱-۱۹۴۱) شاعر، فیلسوف، موسیقیدان و چهره‌پرداز اهل بنگال هند بود. شهرت او بیشتر به خاطر شاعری است. او نخستین آسیایی برندهٔ جایزهٔ نوبل بود (مهوشان، ۱۳۹۶: ۱۴۴-۱۴۶). تاگور را می‌توان گوتهٔ هند دانست. او از برجسته‌ترین شخصیت‌های هندی است که در جنبش استقلال هند از مهاتما گاندی حمایت کرد (وات، ۱۳۹۶: ۴۵۲). او از جمله شاعرانی است که به دلیل مستعمره‌شدن هند از سوی دولت انگلستان، آشنایی با زبان انگلیسی، تحصیل در اروپا، مطالعهٔ آثار نویسندگان غربی و نیز از طریق ترجمه و تحقیق آثار فکری و ادبی از اندیشه‌های فلسفی و انواع ادبی جدید اروپایی تأثیر گرفته‌است.

احمد شاملو، شاعر، نویسنده، فرهنگ‌نویس، ادیب و مترجم ایرانی است که نمایندهٔ اصلی شعر سپید در زبان فارسی به شمار می‌رود. وی بیشتر به دلیل مسافرت و با ترجمه‌های آثار اروپایی از فرهنگ و ادب غربی تأثیر پذیرفته‌است. شاملو در جایگاه شاعر روشنفکر متعهد در کشورهایی چون آلمان و آمریکا سخنرانی کرده‌است. شاملو نیز در اواخر عمر برندهٔ جایزهٔ استیگ داگرن شد. این جایزه به دلیل تلاش برای دفاع از آزادی بیان و بحث به شاملو تقدیم شد (شهرجردی، ۱۳۸۱: ۲۵).

۱-۱. شرح و بیان مسئله

تاگور و شاملو هر دو شاعر و اندیشمند جهانی، روشنفکر متعهد، انسان‌دوست و اهل فلسفه‌اند که احساسات و اندیشه‌هایشان را به‌خوبی در اشعارشان بیان کرده‌اند و به‌طور مستقیم و غیرمستقیم از فرهنگ و ادب غربی تأثیر گرفته‌اند. هر دو به زیبایی‌های شعری اهمیت داده‌اند. به موسیقی، تئاتر و نمایش نیز علاقه‌مند بودند. تاگور دو بار به ایران سفر کرده و هر دو بار در سخنرانی از ایرانی بودن خود گفته‌است: «من ایرانی هستم و نیاکانم از این سرزمین به هندوستان مهاجرت کردند. مسرورم که به وطن اجداد خود آمده‌ام.» (مهوشان، ۱۳۹۶: ۱۴۶). شاملو نیز اشعار تاگور را خوانده و حتی نمایش‌نامهٔ جیترا را با صدای خود بر روی نوار ضبط کرده‌است (پورعظیمی، ۱۳۹۶: ۵۶۰-۵۵۸)؛ از این رو، شواهد نشان می‌دهد که شاملو به‌گونه‌ای غیرمستقیم از او تأثیر گرفته‌باشد.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

بیشتر اشعار و نوشته‌های تاگور به فارسی برگشته‌است؛ از جمله: گیتانجالی، باغبان، ماه نو و مرغان آواره، زیر برگ نیلوفر، چیترا، صد پند، نیلوفر عشق (پاشایی)، شناخت‌نامهٔ

تاگور (دهباشی) که در این مقاله استفاده شده است. مهم‌ترین مقالاتی که کم و بیش به مکتب‌های ادبی شاملو و تاگور پرداخته‌اند، عبارتند از:

«تطبیق تله پاتیکی آرکی تایپ شب در اشعار سپهری و تاگور» از محمدرضا اسعد، مهدی رضا کمالی بانیانی، رضوان درخشیده (۱۳۹۱)؛ این مقاله با بررسی نماد شب به واکاوی و تطبیق نمادهای شب در اشعار تاگور و سپهری می‌پردازد؛ «اسطوره شکنی و اسطوره سازی رمانتیک در شعر احمد شاملو» از ابراهیم محمدی، محمد بهنام فر و غلامرضا طیبی نژاد (۱۳۹۲)؛ این مقاله ضمن تبیین نگاه رمانتیک احمد شاملو به اسطوره به برخی از مولفه‌های رمانتیسیم در شعر وی اشاره کرده است؛ «سیر رمانتیسیم در شعر شاملو» از جلیل مسعودی فرد و عبدالرضا معروف (۱۳۹۸)؛ این مقاله به بررسی مؤلفه‌ها به صورت جداگانه و مشخص نپرداخته و به صورت کلی به رمانتیسیم در شعر شاملو اشاره کرده است؛ «بررسی تطبیقی مؤلفه‌های رمانتیسیم در سروده‌های احمد شاملو و نزارقبنی» از سیما صادقی و معصومه صادقی (۱۳۹۵)؛ در این گفتار مولفه‌هایی چون مرگ، عشق، فردیت، بازگشت به طبیعت تخیل به شیوه توصیفی تحلیلی در اشعار هر دو شاعر بررسی شده است؛

The code of ecomysticism in Rabindranath tagore works: acritical

/2018/22(72/67) Trames, sahaddeb patro. Swati samantary and, appraisal
3/311-326

این مقاله در باره فلسفه عرفان طبیعت و روابط متقابل انسان با جهان از دیدگاه تاگور بحث می‌کند و می‌کوشد تا فلسفه زندگی تاگور را ارزیابی کند.

۱-۳. روش و مبانی نظری تحقیق

در این مقاله، به شیوه توصیفی-تحلیلی و ارزیابی کمی مهم‌ترین مؤلفه‌های مکتب رمانتیسیم، بیشتر بر مبنای اصول مکتب تطبیقی امریکایی در شعر شاملو و تاگور بررسی شده است. دفترهای شعر شاملو که مورد مطالعه و بررسی قرار گرفته، عبارتند از: آهن‌ها و احساس، قطع‌نامه، هوای تازه، باغ آینه، لحظه‌ها و همیشه، آیدا در آینه، آیدا: درخت و خنجر و خاطره، ققنوس در باران، مرثیه‌های خاک، شکفتن در مه، ابراهیم در آتش، دشنه در دیس، ترانه‌های کوچک غربت، مدایح بی‌صله، در آستانه، حدیث بی‌قراری ماهان. این اشعار طی سال‌های ۱۳۷۸-۱۳۲۳، گردآوری و در کتابی با عنوان: احمد شاملو، مجموعه آثار دفتر یکم، شعرها (۱۳۹۴) منتشر شده است. اشعار مورد تحلیل و بررسی تاگور در پیشینه یاد شده است.

بنابراین، اشعار ترجمه شده تاگور و اشعار شاملو بازخوانی و با توجه به مهم‌ترین منابع شناخت مکتب‌های ادبی، ادبیات تطبیقی و نقدهای انجام شده، اصلی‌ترین شاخصه‌های

مکتب رمانتیسم در اشعار شاملو و تاگور شناسایی، طبقه‌بندی و با ذکر نمونه‌ها تحلیل و مقایسه و بسامد بیشتر مؤلفه‌ها به صورت کمی ارزیابی شده است.

- **رمانتیسم:** رمانتیسم سرآغاز عصر نوین اندیشه و ادب به شمار می‌رود، به طوری که ریشه‌های جهان مدرن و عصر جدید از نظر اجتماعی و هنری در زمان رمانتیک نهفته است. (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۳۵۵-۳۵۷) برنامه رمانتیسم با توجه به دیدگاه صاحب‌نظران، بیشتر شامل شاخصه‌های زیر است: آزادی، شخصیت، هیجان و احساسات، طبیعت‌گرایی، گریز و سیاحت، کشف و شهود، افسون سخن، بازگشت به قرون وسطی و افسانه‌ها، ترانه‌ها و حماسه‌های گم‌نام و غنایی، بازتاب بیماری‌های قرن، توجه به نمایش، انواع رمان و... البته رمانتیسم به دلیل اوضاع اجتماعی، سیاسی و فرهنگی در کشورهای مختلف فرق داشت. (سیدحسینی، ۱۳۹۴: ۱۸۳-۱۸۹)

- **مکتب‌های ادبیات تطبیقی:** ادبیات تطبیقی از آغاز پیدایش به دلیل ماهیت بین‌المللی، فرهنگی و بین‌رشته‌ای بسیار دگرگون شده و پیشرفت کرده است. از این رو، دیدگاه‌های گوناگون برای تحلیل و بررسی آثار ادبیات ملت‌ها مطرح شده است. در این میان، دو مکتب از همه معروف‌تر و رایج‌تر است:

۱) **مکتب فرانسوی ادبیات تطبیقی:** از آن‌جا که منشأ رشد و نمو ادب تطبیقی به اروپا و بیشتر به فرانسه باز می‌گردد، نخستین مکتبی است که برای این موضوع، قاعده و قانون نهاد و اصول و مبادی آن را طراحی کرد. در این مکتب، شرایط ارتباط تاریخی، تأثیر و تأثر عملی و تفاوت در حوزه‌های زبانی ضروری است. بعضی از منتقدان، شرط خاستگاه ادبیات تطبیقی، یعنی: مرکزیت ادبیات اروپایی را نیز مطرح کرده‌اند که مورد انتقاد قرار گرفته است. (علوی‌زاده، فرزانه، ۱۳۹۴: ۱۰) البته بیشتر پژوهش‌های تطبیقی در ایران نیز با پیروی از مکتب فرانسوی انجام شده است.

۲) **مکتب امریکایی:** که رشد آن، بیشتر مرهون فرانسوی‌های تندروی همچون اتمبل است، به نفی دو شرط تفاوت زبان و ضرورت ارتباط تاریخی پرداخت. بر این اساس، محقق در تطبیق دو ادب، به دنبال ارتباط تاریخی نیست، بلکه تنها تاریخ، تکیه‌گاه اوست و برای روشن شدن موضوع از استنادات تاریخی کمک می‌جوید. ریماک در این باره می‌گوید: ادب تطبیقی، بررسی ادب در خارج از کشوری معین است. این بررسی ممکن است بین دو ادب باشد یا بین ادب و زمینه‌های معرفتی و اعتقادی، مثل فنون و فلسفه و تاریخ و علوم انسانی و ادیان. در واقع، او مأموریت ادب تطبیقی را نه تنها بررسی امتداد ادب ملی در خارج از مرزها، بلکه در خارج از حوزه ادب می‌بیند. از این رو، محقق نباید در پی شرط تأثیر و تأثر بگردد. از نظر او میدان مقارنه، میدان تشخیص زیبایی است، نه پژوهش‌های علمی. (سیدی، ۱۳۹۵: ۵۲) بنابراین، «مکتب امریکایی ادبیات تطبیقی، در سال ۱۹۵۸ با

سخنان رنه ولک در دومین همایش بین‌المللی، مسیر تازه‌ای را آغاز کرد. از نظر ولک، بعد ادبی، زیبایی‌شناسی و هنری باید در کانون توجه این رشته باشد. (شرکت‌مقدم، ۱۳۸۸: ۱۳)

به طور کلی مکتب امریکایی تطبیقی بیشتر مینا را بر تشابه نهاده‌است نه تفاوت که در مکتب فرانسوی بارز است؛ مکتب امریکایی بیشتر به نقد مدرن تکیه دارد و اصالت را به متن می‌دهد نه فرامتن. بنابراین در این مکتب، ادبیات و دیگر معارف بشری از جمله هنرهای زیبا و حتی علوم تجربی نیز مورد توجه قرار می‌گیرد. (خطیب، ۱۹۹۹: ۴۶، به نقل از سیدی، ۱۳۹۵: ۵۲-۵۳)

۲. بحث و بررسی

از میان مکتب‌های ادبی، مؤلفه‌های رمانتیسم بیشترین وجه اشتراک اشعار شاملو و تاگور را تشکیل می‌دهد. این مقاله مؤلفه‌های یادشده را بر اساس شاخصه‌های مطرح شده در کتاب‌های معتبر مکتب‌های ادبی در اشعار دو شاعر، تحلیل و بررسی می‌کند.

۲-۱. طبیعت‌گرایی و رفتارهای انسانی عناصر طبیعی

از نخستین ویژگی‌های مکتب رمانتیسم گرایش به طبیعت است. در بازگشت به طبیعت بازیابی اصالت انسان مطرح می‌شود (حسینی، ۱۳۹۶: ۲۲۶). اصولاً «توجه به طبیعت چه به صورت خام آن و صرفاً جهت زیبایی‌آفرینی و چه به شکل نمادین که حاصل فرورفتن در طبیعت است و زمینه‌ای برای کشف و شهود و رسیدن به حقایق برتر، در آثار ادبی به گونه‌ای مشهود، دیده می‌شود» (جعفری قریه‌علی، سیدیزدی و افشارکیا، ۱۳۹۹: ۵۶).

هرچند طبیعت و ادبیات همواره، رابطه نزدیکی داشته‌اند و تشبیه انسان به طبیعت از قدیم مرسوم بوده است اما به مانند مکتب رمانتیسم، احساسات درونی شاعر با عناصر طبیعت پیوند نخورده است (شمیسا، ۱۳۹۰: ۶۴).

الف- شاملو: آن‌قدر شیفته طبیعت است که می‌خواهد جزیی از آن باشد. در شعر و سواس مهربان (شاملو، ۱۳۹۴: ۹۵۰) او به طبیعت می‌پیوندد. شاملو اغلب از طبیعت در معنای نمادین و برای بیان مفاهیم سیاسی و اجتماعی بهره گرفته‌است. گاه نیز نمادها مفهوم فردی یا فلسفی دارند، مانند: *من خود گرده‌های دشت را بر اربابه‌ای توفانی درنوردیدم، دشت، نماد عرصه زندگی است.* (احمدی و دلاور، ۱۳۹۶: ۳۷)؛ یا: *و مرغی که از کرانه ماسه پوشیده پرکشیده بود غریوکشان به تالاب تیره گون درنشت.* (شاملو: ۳۵۹)؛ مرغ نماد شاعر است.

نقش طبیعت در تصویرهای شعری او نیز زیاد است؛ مانند: *آفتاب آتش بی‌دریغ است* (همان: ۴۲۰). ۲۷۲ مورد طبیعت در اشعار رمانتیسم شاملو مشاهده شد. ۸۴ درصد عناصر طبیعی نیز در شعر شاملو ویژگی‌های انسانی را می‌پذیرند و به شکل جان‌بخشی یا در جایگاه نماد نیز قرار می‌گیرند؛ مثلاً: *پچ‌پچه را از آن‌گونه سر به هم اندر آورد، سپیدار و صنوبر باری* (شاملو: ۶۵۱). پچ‌پچه کردن سپیدار و صنوبر رفتار انسان است و سپیدار و صنوبر

نماد روشنفکران محافظه‌کارند که هیچ‌سودی برای جامعه خود ندارند (احمدی و دلاور، ۱۳۹۶: ۳۳). در شعر شاملو ۱۴۴ مورد رفتار انسانی و طبیعت مشاهده شد، ۴۴/۵ درصد.

ب- تاگور: تاگور عقیده داشت طبیعت و بشر جدانشدنی هستند و از پیوستگی کامل با جهان طبیعی که او را احاطه کرده بود، لذت می‌برد (سمنتاری و پترو، ۲۰۱۸: ۸). تاگور در بیشتر اشعارش می‌خواهد بین انسان و طبیعت اتحاد برقرار کند؛ مثلاً: شامگاه به خورشید گفت: دلم درج طلایی بوسه توست. (تاگور، ۱۳۹۷: ۶۴) به‌طور کلی رفتار انسانی و طبیعت در شعر او ۲۳۸ مورد، ۵۶ درصد مشاهده شد. او در برخی اشعار به طبیعت می‌پیوندد؛ مانند: من به پاره ابر پاییزی می‌مانم که بیهوده در آسمان از این سو به آن سو در حرکت است و معبود چون خورشید تابناک است. (تاگور، ۱۳۹۶: ۱۰۱)

طبیعت در تصویرهای خیالی تاگور نقش بسزایی دارد؛ مانند: اضافه تشبیهی «نیلوفر عشق»: بگذار نیلوفر عشق با گنج بی‌پایان شهدهش گلبرگ‌هایش را در نور تو باز کند (تاگور؛ ۱۳۸۸: ۳۴۲)؛ یا: تشبیه بدیع: توفان نیم شب به کردار کودکی غول آسا که ناگاه در تاریکی از خواب بیدار شود بازی و هیاهو را آغاز کرده است. (تاگور، ۱۳۹۷: ۴۶) مجموعاً ۴۵۶ مورد طبیعت در شعر تاگور مشاهده شد، حدود ۷۹ درصد.

۲-۲. فردیت

زمینه پیدایش فردگرایی به دلیل تحول شیوه زندگی اجتماعی و شکل‌گیری اندیشه‌های تازه از دوران رنسانس و اومانیزم آغاز شده بود (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۱۹۱). فردگرایی هنرمند را از قواعد کلی رها می‌کند و موجب می‌شود به احساسات شخصی و آنچه که در درون او می‌گذرد پردازد (وان تیژم، ۱۳۷۰: ۴۸).

الف- شاملو: «من» را در شعر شاملو از سه جنبه می‌توان بررسی کرد:

۱- **من فردی و رمانتیک شاعر:** فردیت، محور اصلی بسیاری از اشعار شاملوست. شاملو از ویژگی‌های فردی برای نشان دادن خود استفاده می‌کند و این نگرش او به فردیت در همه آثارش روشن است. او خود را در تمام «من» گسترش می‌دهد. «من» او به سوی من عمومی حرکت می‌کند، اما گاهی در سروده‌های او من راوی استوار می‌ماند، چون دوست دارد خواننده بداند که حضور شاعر محور و مرکز تمام اشعارش است (نظری، ۱۳۸۰: ۳۸)؛ برای نمونه در شعر «بازگشت» از احساسات و افکار فردی خود می‌گوید، وقتی طبیعت نمی‌تواند شاعر را یاری کند تا او با عشق آشنا شود. به یاد روزهای گذشته امروزش را می‌گذراند و آینده برای او مفهومی ندارد (شاملو؛ ۱۳۹۴: ۹۲).

۲- **پیوستن من فردی به من اجتماعی:** در واقع گاهی «من» شخصی و زمانی اجتماعی است؛ مثلاً: در شعر ابراهیم در آتش، من شاعر به شخصیت مردان مبارز می‌پیوندد و اجتماعی می‌شود (مجبایی، ۱۳۷۷: ۳۱۱)؛ من از فرو رفتن تن زدم، صدایی بودم من - شکلی میان اشکال -

و معنایی یافتیم. من بودم و شدم... راست بدان گونه که عامی مردی شهیدی تا آسمان بر او نماز برد. (شاملو؛ ۱۳۹۴: ۷۲۸)

۳- من فلسفی: شاید بتوان گفت نگاه فلسفی شاملو در اینکه او خود را نماینده تمام انسان‌ها بداند بی تأثیر نباشد؛ مانند: سی صد هزار دست، سی صد هزار خدا، در تپه‌های قصرخدايان ... و آن هر سی صد هزار / من ام؛ یا: من تمامی مردگان بودم... / من آنجا بودم / در گذشته بی سرود. (همان: ۸۳۶) در میان ۳۲۳ شعر رمانتیسیم او ۱۹۰ مورد فردیت در باره احساسات و عواطف شخصی خود اوست، ۵۸/۸۲ درصد.

ب- تاگور: فردیت در اشعار تاگور اغلب در همان معنای رمانتیک است؛ بیان احساسات و اندیشه‌های عاشقانه، عارفانه و گاه کودکانه. البته گاهی در اندکی از اشعار او من راوی به من جوامع انسانی می‌پیوندد و گاهی فردیت در مناظره‌های اوست. در نیلوفر عشق از احساسات فردی خود به مادر می‌گوید. نمی‌توانم مادر را به یاد آورم وقت تکان دادن گهواره ام زمزمه می‌کرد... بوی عبادت صبحگاهی در معبد / مثل بوی مادرم به مشام می‌رسد. (تاگور، ۱۳۳۶: ۳۳۳) یا: ای جوهر هستی، من پیوسته در پاکداشت وجود خویش می‌کوشم، همواره کوشا هستم که افکار و اندیشه‌های خویش را از هر گونه نادرستی دور و منزّه سازم. (تاگور، ۱۳۹۶: ۸۳) در سروده بالا به عنوان عارف عاشق از وظایف خود در برابر خداوند می‌گوید.

در برخی از اشعار فردیت او به جوامع انسانی وصل می‌شود؛ همان گونه که در شعری با عنوان «شاعر انسان» می‌گوید: من شاعر زمینم، تلاش می‌کنم که تمامی صداها را خاک تجلی خود را در نی‌لیک من بچویند / اما هنوز شکاف‌های بی‌شماری هست. (تاگور / پاشایی، ۱۳۸۸: ۳۷۲) به‌طور کلی در بین ۵۷۶ شعر رمانتیسیم تاگور ۳۵۳ مورد فردیت در معنای رمانتیک مشاهده شده است، ۶۱ درصد.

۲-۳. تخیل

شاعر یا نویسنده رمانتیک از آن‌چه هست نمی‌گوید بلکه از آن‌چه باید باشد، بحث می‌کند و هنر او با مبالغه آمیخته می‌شود. (ثروت، ۱۳۹۵: ۹۶). بودلر (۱۸۲۱-۱۸۶۷) از تخیل به عنوان «ملکه همه استعدادها و قوای ذهنی» یاد می‌کند (جعفری‌جزی ۱۳۷۸: ۳۱۷). به عقیده رمانتیک‌ها تفکر در شعر باید جنبه تخیلی و خلاقانه داشته باشد (همان: ۳۱۸). در برخی از اشعار، داستانی‌بودن شعر به پرورش قدرت تخیل و تجسم ذهنی شاعر افزوده است. به عقیده رمانتیک‌های آلمانی ورود افسانه در شعر می‌تواند به تخیل شعر وارد شود و مجال زیادی برای خیال‌پردازی شاعر فراهم کند (فورست، ۱۳۹۵: ۸۷).

در شعر «پریا» (شاملو: ۱۹۵) فضای داستانی به کارگرفتن واژه پریا که خود موجودی خیالی است در معنای نمادین، نمادهایی چون عمو زنجیرباف، دیو، جنگل و توجه به

افسانه‌های کودکانه، مانند قصه دختر شاه پریون، در پرورش و تقویت تخیل شعر نقش بسزایی دارند. در شعر «مرغ باران»، جز نمادهایی چون: ابر، باران، رعد، مرغ باران، خندیدن رعد و گریستن ابر، همچنین ایجاد فضای داستانی گفتگوی مرغ باران و عابر تصویرهای شعری زیبایی خلق شده است. دیالوگ‌های عابر، خواننده را به ذهن و ضمیر شاعر نزدیک می‌کند. عابر مبارزی است که از همراهان خود مأیوس و ناامید شده و به مقصود اصلی زندگی، یعنی عشق رسیده است و زندگی بی‌عشق زیبا نیست: مرغ مسکین! زندگی، بی‌گوهری این‌گونه، نا زیباست. (شاملو: ۱۷۰) در شعر «سمفونی» تاریک، عناصر خیال به همراه ایماژهایی چون تضاد و حس آمیزی به تصویر خیالی شعر افزوده‌اند: آهنگ تلخ و شیرین تاریکی، امشب سرنوشتی شوم و ملکوتی را در آستانه رؤیاها برابر چشمان من به رقص می‌آورد. (شاملو، ۱۳۹۴: ۲۴۳) از میان اشعار رمانتیسم شاملو در ۱۳۲ شعر تخیل مشاهده شد، ۴۰/۸۶ درصد.

ب- تاگور: او نیز از عنصر خیال در اشعارش استفاده کرده است. تخیل در کتاب «ماه نو» بیشترین بسامد را دارد، به ویژه در اشعاری که از زبان کودک بیان می‌شود، کودکی که اوقات خود را در تنهایی و با تخیلات کودکانه سپری می‌کند؛ برای مثال: قایق‌های کاغذی را به آب می‌اندازم و به آسمان نگاه می‌کنم و ابرهای کوچک را می‌بینم که بادبان‌های سفید پربادشان را برافراشته‌اند. (تاگور، ۱۳۹۱: ۵۰) یا در قطعه‌ای از کتاب باغبان، در خیال خود معبدی را بنا کرده و دست از همه دنیا کشیده و دیوار این معبد را با تصاویری از اسبان بالدار و گل‌هایی که چهره انسانی دارد، منقش کرده است. تنها صدایی که در این معبد شنیده می‌شود، آواز طلسمی است که راوی در آن افسون شده است. در پایان شعر یکی از تصاویری که خود نقاشی کرده به تماس زنده‌کننده معبودی زنده می‌شود (تاگور، ۱۳۳۶: ۶۳). توجه تاگور به افسانه‌های کهن تا بدانجاست که نمایش نامه منظوم خود را به نام چیترا بر اساس یکی از داستان‌های ماهابهاراتا (شاهنامه کهن هندی) نوشته است (تاگور، ۱۳۹۷: ۹). نسخه بنگالی این اثر سرشار از آرایه‌های ادبی، استعاره و کنایه است (همان: ۱۱). در آغوش نسیم فروردین به خواب رفتم، شکوفه‌های مالاتی بالای کومه، بر تنم بوسه‌های خاموش می‌فشانند. هر گل بر گیسوان و پاهایم بستر مرگ می‌جست. (همان: ۲۰) تشخیص و مبالغه در پرورش تخیل در این بند تاثیر گذارند. به طور کلی در میان اشعار رمانتیسم تاگور، ۹۹ شعر تخیل دارند، ۱۷/۱۸ درصد.

۲- ۴. عشق

عشق مقوله‌ای وحدت‌بخش به‌شمار می‌آید و همه رمانتیک‌های بزرگ که در جستجوی وحدت بین ذهن و عین هستند، شاعر عشق‌اند (جعفری جزی، ۱۳۷۸: ۲۰۷). عشق تنها جواب عاقلانه و رضایت‌بخش به معمای هستی انسان است (فروم، ۱۳۹۵: ۹).

الف-شاملو: شاملو در تمام زندگی با هر آنچه که می‌خواسته به زور و غیر منطقی بر او مسلط شود، مبارزه کرده‌است اما در برابر عشق تسلیم شده‌است؛ البته عشق در دو مفهوم عشق فردی و عشق عمومی (مجایی، ۱۳۷۷: ۶۱)؛ هر چند «در تغزل‌های او مسئله جسم و جنس مطرح نیست؛ مانند شعر فریدون توللی و نادر نادرپور؛ مسئله جنسی کانون شعر او را تشکیل نمی‌دهد، بلکه او مرتبه والایی در عشق رسیده و به آن صورتی عارفانه بخشیده‌است. این عشق پیوند خود را با تن نبریده‌است، اما شهوانی هم نیست (علیپور، یزدان‌نژاد، ۱۳۹۲: ۲۰۹).

از نظر بسامد در اشعار رمانتیک شاملو، عشق پس از طبیعت و رفتار انسانی و طبیعت و فردیت جای دارد. باید دانست پیش از عشق ورزیدن باید دوست داشت؛ میوه عشق حاصل بذر دوست داشتن است. بامداد هر آنچه در هستی است، دوست دارد:

و آینده ام را چون گذشته می‌روم، سنگ بر دوش... تا زندانی بسازم و در آن محبوس بمانم / زندان دوست داشتن، دوست داشتن مردان و زنان / دوست داشتن نیلک‌ها، سگ‌ها و چوپانان. (شاملو: ۵۵)

عشق در شعر شاملو از چند نظر قابل بررسی است؛ در این نوشتار به پرکارترین آن‌ها پرداخته می‌شود.

عشق فردی: شاملو در عشق فردی هم به بعد جسمانی و غریزی آن توجه دارد، هم به بعد روحی و روانی. بامداد، عشق دوسویه را می‌خواهد، زیرا که: برای زیستن دو قلب لازم است:

قلبی که دوست‌بدارد و قلبی که دوست‌اش داشته‌باشی، انسانی که مرا برگزیند و انسانی که من او را برگزینم. (شاملو: ۲۳۰)

از میان اندام معشوق دست برای او محبوب‌تر است. این شیفتگی که هنگام گرفتن دست معشوق به او دست می‌دهد، تنها برای حظ از لمس کردن نیست بلکه آرامش و نوازش دستان یار و بخشندگی‌اش برای او اهمیت بیشتری دارد:...

این سرود ستایشی دیگر، ستایش دستی که مضراب‌اش نوازشی است / دستی که همچون کودکی گرم است / آن دست‌ها پیش از آن که گیرنده باشد می‌بخشد. (شاملو، ۱۳۹۴: ۴۷۷ و ۴۷۶)

و نیز معشوق را برای خوبی‌هایش دوست دارد:

آیدای من!... تو را برای آن دوست می‌دارم که «خوبی». (شاملو و آیدای، ۱۳۹۳: ۴۵)

شاملو تا پیش از آشنایی با آیدای عشق حقیقی را به این شکل تجربه نکرده بود. دوستش داشت، زیرا که او را به دوستی و یگانگی می‌شناخت. (شاملو: ۵۱۰) آن خانه‌ای که به دنبالش بود با آیدای یافته بود: خانه‌ای یافته که در آن سعادت پاداش اعتماد است. (شاملو: ۴۶۸) آیدای معشوقی است که هویت او در شعر شاملو هویدا می‌شود: آیدای فسخ عزیمت جاودانه بود، میان آفتاب‌های همیشه زیبایی او لشکری ست. (شاملو: ۴۵۴)

عشق اجتماعی: زن در نظر رمانتیک‌ها همان‌طور که مظهر زیبایی و اغواگری است، مظهر پیوند عاطفی، یگانگی و همدلی نیز هست. (جعفری‌جزی، همان: ۲۰۷) آیدا معشوقی است که شاملو را در انحصار خود درنیاورده است نه تنها مانع از ارتباط شاملو با انسان‌ها و روزگار نشده بلکه موجب نزدیکی و محبوبیت بیشتر شاملو نزد مردم نیز شده است. عشقی که شاملو را گرفتار می‌کند، با عشق‌های معمولی که مردم با آن سروکار دارند متفاوت است. عشق به شیوه معمول و متداول به سمت شاملو می‌آید اما همین عشق به انسان، شعر و قهرمان شاملو نیز می‌رسد و یکی از ارکان سازنده شخصیت شاملو می‌شود (ر.ک: آتشی، ۱۳۸۲: ۱۶۲). در یکی از نامه‌هایی که برای آیدا نوشته می‌خوانیم:

در آغوشی هستم که مثل آغوش تو گرم و پرنوازش است، در آغوش مردمم، مردمی که دوستم دارند و ستایشی در حد پرستش نثارم می‌کنند. (شاملو و آیدا، ۱۳۹۳: ۱۴۸)

شاملو آن‌قدر مردم را دوست دارد که حتی در پشت مردمکان یاران‌ها را می‌بیند:
پس پشت مردمکان/ت فریاد کدام زندانی است که آزادی را به لبان برآماسیده، گل سرخی پرتاب می‌کند. (شاملو: ۷۲۲)

عشق او به اجتماع و مردم با عشق فردی‌اش پایه‌پای هم پیش می‌رود و عاشقانه‌های او بین عشق فردی و اجتماعی در نوسان است. به تعبیر شاملو انسان خود عشق است:
عشق را رعایت کرده‌ایم/انسان را رعایت کرده‌ایم. (شاملو: ۶۰۷)

عشق به وطن: «نخستین نشانه‌های دلبستگی شاملو به هویت ملی و وطنی در آهنگ‌های فراموش شده به چشم می‌خورد» (شریعت کاشانی، ۱۳۹۶، ۹۴-۹۵):

ای وطن، ای جان وطن! افسوس که هیچکدام از این زیبایی‌ها نتوانست آن چنانکه باید به روح من شادی بخشد...، ای کاش هزار و یک جان داشتم، هزار جان به فدای تو می‌کردم... (شاملو، ۱۳۲۶: ۲۲۵)

این‌ها فقط الفاظ و عبارات نیست... این‌ها چیزی نیست که کهنه بشود، زیرا من این‌ها را با خون دل نوشته‌ام. (شاملو، ۱۳۲۶: ۱۴۲) ۱۰۸ مورد عشق در اشعار رمانتیسم شاملو مشاهده شد، ۳۳/۴۵ درصد.

ب- تاگور: در نظر تاگور، عشق کمال مطلوب خودآگاهی است. ما عشق نمی‌ورزیم، زیرا درک نمی‌کنیم یا کم‌کم درک می‌کنیم. جهان از عشق زاده شده، با عشق زنده می‌ماند و به سمت عشق حرکت می‌کند (دهبازی: ۱۳۸۵: ۷۶). زندگی اولین عشق خود را به جهان پیشکش کرد. (تاگور/ پاشایی: ۱۳۸۸: ۳۷۹) او می‌خواست عشق و دوستی را در همه جهان گسترش دهد. او می‌گوید خدا متناهی را با عشق خودش می‌بوسد و انسان نامتناهی را (تاگور، ۱۳۹۷: ۹۴) و وقتی زندگی کمالش در عشق گم شود یک‌سره گم نمی‌شود (تاگور پاشایی، ۱۳۸۸: ۲۱۴) در ادامه به پربسامدترین ابعاد عشق در شعر او پرداخته می‌شود.

عشق عارفانه: تاگور در تمام آثار منظومش اغلب به معشوق حقیقی نظر دارد اما در دو اثر او «گیتانجالی» و «صد پند» که مضامین عرفانی دارند، این نوع عشق بیشتر مشهود است. در برخی از این اشعار به گونه‌ای از معشوق سخن می‌گوید که گویی او نیز انسان است و این سبک شعری او با سبک شاعران عارف ایرانی چون حافظ و مولانا شباهت دارد:

جمال او را ندیده‌ام و به آوایش گوش نداده‌ام، تنها صدای پایش را در جاده جلو منزلگاه حس کرده‌ام... من به امید وصالش زنده‌ام، اما من کجا و روزگار وصل کجا؟ (تاگور، ۱۳۹۶: ۹۷)

گاه در عاشقانه‌های عارفانه از جستجوی معبود می‌گوید:

بگذار که فقط اندکی از خواست من باقی بماند تا با کمک آن تو را در هر جا جستجو کنم... بگذار فقط کمی از آن زنجیر عشقت که مرا به خواسته‌های تو پایبند و اسیر کرده است برایم باقی بماند (همان: ۱۲۶)

او در این سروده‌ها به جز بیان احساسات عارفانه از خواننده دعوت می‌کند تا به خداوند نزدیک شود.

معشوق فردی: معشوق در کتاب‌های باغبان و نیلوفر عشق اغلب زن است. شیفتگی عشق در عاشقانه‌های تاگور در کتاب باغبان جلوه‌گر است. مانند زمانی که معشوق خود را می‌آراید تا نزد راوی بیاید و راوی از او می‌خواهد همان‌طور که هست، بیاید و وقت را مغتنم شمارد: *مگذار وقت به آرایش بگذرد بیا! با قدم‌های شتابنده بر روی سبزه‌ها بیا* (تاگور، ۱۳۳۶: ۱۳) وی عشق و محبت خود را با این شدت ابراز می‌کند: *عزیز من! تو را دوست دارم محبوب من*. (همان: ۳۰)

معشوق گاه در خیال شاعر است و گاه در واقعیت؛ جز در پاره‌ای از اشعار که هویت معشوق رنگ واقعی به خود می‌گیرد، در اغلب اشعار هویت مشخص ندارد؛ مثلاً: در شعری که پس از مرگ همسرش سروده است، وقتی می‌گوید ای زن! مقصود همسرش است:

ای زن! زیبایی و نظم را، مثل موقعی که زنده بودی و آن‌ها را به خانه من آوردی به زندگی تنهای من بیاور. (تاگور/پاشایی، ۱۳۸۸: ۱۶۴) به گفته او چنین معشوقی هرچه خوبی و زیبایی دارد از خداوند است: *زنی که همیشه سرشاری لطف خود را به خدا باز می‌گرداند.* (تاگور/پاشایی، ۱۳۸۸: ۱۹۷) به عقیده او زن نیز خواستار آن است که برای روح و درون زیبایی دوست داشته شود:

دریافتن تن من هم‌اوردم شده است. هر روز منفورترین وظیفه‌ام آن است که بیاریمش، ای خداوندگار هرآنچه داده‌ای باز پس بگیر. (تاگور، ۱۳۹۷: ۲۲)

وی نیز از میان اندام یار بیشتر از دستان او می‌گوید، دستان معشوق را دوست دارد: *دست تو را بر سینه خواهم گذاشت، محبوبه عزیز من سخن بگو.* (تاگور، ۱۳۳۶: ۲۸)

عشق وطن: در پاره‌ای از اشعار، عشق رابیندرانات به وطن مشهود است و خواستار آزادی و رفاه مردم هند است. در این سروده از سرزمینی می‌گوید که بی توشه است و سختی‌هایی را برای مردمانش به وجود آورده، با این همه شاعر دست از تلاش بر نخواهد داشت:

من با کار و رنج خود پرستار تو خواهم شد / من چهره زیبای تو را دیده‌ام، خاک ماتم‌دار و غمگین تو را دوست دارم، به تو عشق دارم! ای مادر من! ای زمینی که من از تو پیدا شده‌ام. (تاگور، ۱۳۳۶: ۶۴) ۲۲۳ مورد عشق در اشعار رمانتیسم او مشاهده شد، ۳۸ درصد.

۲-۵- نوستالژی

به گفته آیزایا برلین: «رمانتیسم نوستالژی است.» (برلین، ۱۳۹۸: ۴۳). نوستالژی یک احساس درونی تلخ و شیرین به اشیا، اشخاص و موقعیت‌های گذشته است. معنی دیگر نوستالژی دلتنگی شدید برای زادگاه است. بعضی نوستالژی را شکلی از دلتنگی ناشی از دوری طولانی مدت از وطن تعریف کرده‌اند. (مهوشان، ۱۳۹۶: ۶۲۶) نوستالژی به شکل‌های زیر در شعر شاملو بیان شده است:

نوستالژی کودکی: در ادبیات پیش‌رمانتیسم و رمانتیسم، کودکی کودک، پاکی‌های او، خاطرات و یادهای دوران کودکی را عزیز می‌دانند. (حسینی، ۱۳۹۶: ۲۳۵) شاملو در باره کودکی خود چنین می‌گوید: نمی‌خواهم کودکی را به یاد آورم / کودکی من پر از پریشانی و انتظار بود.... (پاشایی، ۱۳۸۹: ۵۹۳). به عقیده او کودکی داغ‌نگی است، دوران بردگی ابدی خوردن از دست پدر و مادری است که خود کودکانی سالمند بیش نیستند. (بنی‌اسدی، ۱۳۸۳: ۲۰-۲۱) شاید او کودکی را به خوبی نگذرانده است اما مهر و نوازش مادرانه را دریافت کرده است. می‌توان گفت ارتباط او با مادر و عاطفه بی‌نظیرش موجب شده تا در برخی اشعار به این پیوند سرشار از مهر اشاره کند، وقتی کنار معشوق است، چون کودکی است که جامه نو به تن کرده است. (شاملو، ۱۳۹۴: ۲۲۲) انتخاب زبانی کودکانه در اشعاری چون، پریا، دخترای ننه دریا، قصه مردی که لب نداشت، شبانه (به شب مهتاب) نوعی نوستالژی کودکی است؛ جز زبان کودکانه، طرز قصه‌گویی و اشاره به پری و دیو نیز بر کودکانه بودن اشعار افزوده است.

نوستالژی وطن (غربت): اشعار هجرانی بیشتر بیان‌گر نوستالژی غربت بامداد در زمان دوری از سرزمین مادری‌اند. «غربت و هجران جان شاملو را آماده می‌کند تا دور از مردمان کشورش اندوهی متفاوت و نوستالژیک را تجربه کند» (مختاری، ۱۳۹۲: ۳۹۶-۳۹۸): آسمان خودم، چتر سرم نیست؟ آسمانی از فیروزه نیشابور، با رگه‌های سبز شاخه‌ساران... (شاملو: ۸۰۹) در شعر «ترانه‌ی آبی»، آبی مفهومی از وطن می‌دهد. (شاملو، ۱۳۹۴: ۷۹۱) رنگ، بو، مزه در یادآوری نوستالژی‌ها نقش زیادی دارند.

ب- تاگور: کوچک‌ترین فرزند خانواده‌ای پرجمعیت بود. خانواده‌ای بزرگ که به دلیل جمعیت زیاد فرصت نداشت، به فرزند خردسال خود توجه ویژه‌ای داشته باشد (دهبشی، ۱۳۸۸: ۵۷). تاگور می‌گوید: من کودکی تنها بودم، دوستی نداشتم که با او همبازی شوم اما

در عوض این موهبت را داشتم که تمام آن جلوه‌های هستی را که در برابرم بود، دوست و هم‌صحبت خود پندارم... (دهباشی ۱۳۸۸: ۵۷)

نوستالژی کودکی: در کتاب ماه نو بیشتر مشهود است؛ در این اثر گاه پرده‌ای از واقعیت زندگی کودکی را بیدرانات به تصویر کشیده می‌شود. از خاطرات زمان مدرسه، ارتباط او با خانواده آگاه می‌شویم با آن که در آغاز نوجوانی مادر را از دست داده‌است. در اغلب کتاب‌های شعری خود به این ارتباط سرشار از مهر اشاره می‌کند. عشق مادر و فرزند به منطقه، شهر، کشور و فرهنگ خاص تعلق ندارد، جهانی است و باورپذیر. بچه از مادر پرسید:

از کجا آمده‌ام؟ مرا از کجا گرفته‌ای؟ مادر نیمی گریه و نیمی خنده او را محکم بغل کرد و گفت جانم، تو مثل آرزو توی دلم پنهان بودی. (تاگور، ۱۳۹۱: ۲۵)

نوستالژی غربت وطن: تاگور در زمان حیاتش سراسر کشور هند را درنوردیده و در هر شهری چندین ماه مانده و سخنرانی کرده، همچنین بسیاری از کشورهای آسیا و اروپا و آمریکا و آفریقا را دیده‌است (دهباشی: ۱۳۸۸: ۳۳). می‌توان گفت، اشعاری که حس نوستالژی وطنی و غربت دارند در زمان دوری شاعر از موطن خود سروده شده‌اند: *دلم/ امروز/ در دریای زمان/ ساعتی شیرین یاد وطن می‌کند.* (تاگور، ۱۳۹۷: ۷۸)

۲-۶. سفر

از نظر آبرامز منتقد ادبی امریکایی (۲۰۱۵-۱۹۱۲) در بسیاری از آثار خلاقانه رمانتیک‌ها طرح «جستجوگری» و «سفر دائمی» حاکم است که به نوعی بازسازی همان سفرهای زیارتی و تطهیرکننده است که زائر از میان رنج‌ها و بدی‌ها می‌گذرد تا به خیری بزرگ‌تر برسد و پس از دل‌کندن از حال و مکان خود به وحدت می‌رسد (جعفری‌جزی: ۱۳۷۸: ۱۹۶). بامداد به مؤلفه سفر در اشعارش توجه دارد. او در زندگی واقعی خود به شهرها و کشورهای زیادی سفر کرده‌است. در زمان شهرت نیز به کشورهای غربی سفر کرده‌است. با توجه به روحیه منتقدانه و آزادی‌طلبانه شاملو دور از ذهن نیست که بخواهد از محیطی که در آن زندگی می‌کند و خفقان‌آور است، فرار کند؛ خواه در واقعیت، خواه در خیال؛ چنانکه می‌گوید: مرگ من سفری نیست، هجرتی است از سرزمینی که دوست نمی‌داشتم، به خاطر نامردمان‌اش. (شاملو: ۱۳۹۴: ۵۴۴) در اشعار شاملو با چند نوع سفر روبه‌رو می‌شویم: **سفر درونی، تخیلی:** در سفر درونی شاعر به دنبال شناخت خویشتن است که شناخت خویش نیز به نحوی رسیدن به کمال است؛ برای نمونه در شعر «سفر» به‌طور کلی سفر انسان در جستجوی معبود را به ذهن تبادر می‌کند، سفر درونی انسان در بازگشت به خویشتن خویش. (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۶۷۸-۶۷۹) یا: *دریای ابرها، نقره کدر فلس ماهیان در آب که ماهی دیگر است در آسمانی باژگونه* (شاملو: ۵۹۳) این شعر، رؤیایی است که بیانگر سفر روح

است و تشبیه و تشخیص در پروراندن این تصویر خیالی نقش بسزایی دارند. شعر «با هم سفر» راوی خواستار سفر به درون و ضمیر پاک گذشته خویش است به آن زمان که روح چون جنینی تازه متولد شده و عاری از گناه و زشتی است؛ (شاملو: ۳۸۵)

سفر واقعی: گاه برای رسیدن به معشوق باید سفر کرد. از کوه و صحرا و دریای عظیم گذشت تا با پیوستن به او غم‌نامه گذشته فراموش شده، جاودانگی آغاز گردد. (شاملو: ۴۹۳) در سروده «دریغا دره سرسبز و گردوی پیر» از سفر به روستا می‌گوید و افسوس می‌خورد که چرا زندگی در دل طبیعت را رها کرده و به شهر بازگشته است. (شاملو: ۵۱۴) شاملو مبارزه را چون سفری واقعی می‌داند که اگر هم سفر خوبی نیافتی، بهتر است به تنهایی به راهت ادامه دهی: هم سفری چرا باید گزید که مردم در تب و تاب و سوسه‌ای از خود بیرسم هان! آیا به آلودن مردگان پاک کمر نبسته است؟! (شاملو: ۳۰۰)

سفر تاریخی: برای سفر تاریخی می‌توان به شعر «جخ امروز از مادر زادم» شاملو (۸۸۲) اشاره کرد؛ «در این سروده سفر تاریخی، ایران را از گذشته‌ای دور تا به امروز ترسیم می‌کند، این شعر بازخوانی مستندات تاریخی وطن است.» (سلاجقه، ۱۳۸۵: ۶۹۵).

سفر فلسفی: شعر شاملو از اندیشه‌های فلسفی خالی نیست. (مظفری، ۱۳۸۶: ۵۸۶). شاملو زندگی و مرگ را چون سفر می‌داند: فرصت کوتاه بود و سفر جان‌گناه بود، اما یگانه بود و هیچ کم نداشت (شاملو: ۹۷۵)؛ به زمان اندکی که در آن زندگی کرده اشاره می‌کند و سپاسگزار خداوند است که این سفر یگانه و بدون کم و کاستی بوده است. همچنین در شعر «و حسرتی» مقصود او از سفر مرگ است: هنگامی که آفتاب سفر را جاودانه بار بسته، دیری نخواهد گذشت که چشم‌انداز خاطره‌ای خواهد شد. (شاملو: ۶۶۸) شاملو به مقصد سفر بیش از مسیر سفر توجه می‌کند: اینت سفر که با مقصود فرجامید سختینه ای به سرانجامی خوش! (همان: ۵۹۹) ۲۳ مورد مضمون سفر در اشعار رمانتیسم او مشاهده شد، ۷/۱۲ درصد.

ب- تاگور: در زمان حیات خود به کشورهای مختلفی سفر کرده، دوبار نیز به ایران سفر کرده است. او نمی‌خواهد از وضعیت بدی فرار کند، مهم‌ترین عامل برای سفرهای او اعتقادات و باورهای مذهبی اوست. بیشتر سفرهای او عرفانی و معنوی است، به‌ویژه در کتاب گیتانجالی؛ هدف او در اغلب سفرها یافتن محبوب و معبود و رسیدن به کمال مطلوب است. در اشعار او چند نوع سفر دیده می‌شود.

سفر درونی: در شعر او به ندرت سفر درونی مشهود است؛ برای نمونه: ای کاش می‌توانستم در دل جهان بچم جان آرامی بگیرم/ ای کاش می‌توانستم در راهی که از جان کودک می‌گذرد و به آن سوی تمامی مرزها می‌رسد سفر کنم. (تاگور، ۱۳۹۱: ۲۷)

سفر خیالی: در شعر «ناخدا» سفر خیالی کودک را توصیف می‌کند که می‌خواهد با کشتی به هفت دریا و سیزده رود سرزمین پریا سفر کند. (تاگور، ۱۳۹۱: ۵۱) در کتاب باغبان

در عالم رویا در جستجوی محبوبه است: باری در راه غبارآلود رؤیا به راه افتادم تا محبوبه‌ای را که در روزگار گذشته از آن من بود جستجو کنم. (تاگور، ۱۳۳۶: ۵۱)

سفر عرفانی: سفرهای عارفانه او گاه خیالی و گاه واقعی است؛ مرز بین واقعیت و تخیل در این نوع سفر اندک است. در قطعه‌ای از کتاب گیتانجالی، در جستجوی معبود سفر می‌کند، مرشدانی سعی دارند او را راهنمایی کنند اما تمام دروسی را که برای شناخت معبود می‌آموزد، از آنها نیست بلکه از الهام ترانه‌های خود اوست: و سرانجام نمی‌دانم در واپسین روز در پایان سفر بر در چه کاخی فرودم آورده‌اند. (تاگور، ۱۳۹۶: ۲۳۸)

سفر واقعی: در قطعه‌ای از مسافرت‌های پی‌درپی خود و از این که هر کجا رفته مهر همسرش را در دل نهاده و با خود به سرزمین‌های دیگر برده، سخن می‌گوید؛ شاید این قطعه را پس از مرگ همسرش سروده: پس او را در میان دلم جا داده و از کشوری به کشوری رخت سفر بسته و از دیاری به دیاری پرسه زده‌ام. (تاگور، ۱۳۹۶: ۱۸۳)

سفر تاریخی: در میان اشعار ترجمه‌شده تاگور، تنها یک شعر به سفر تاریخی انسان به عالم هستی اشاره می‌کند:

ای نورسیده، این تولد به تو ارزشی و برای هر بهایی داده است.، تو با خورشید و ستاره‌ها هدیه بی‌همتای صورت را دریافت کرده‌ای/ در برابر تو راه روح به سوی ابدیت گسترده است، تو در آن راه مسافر تنهایی. (تاگور/ پاشایی، ۱۳۸۸: ۳۵۲)

سفر فلسفی: تاگور زندگی، مرگ و عشق را چون سفر می‌داند: زندگی سفر زائرانه رنج است. (همان: ۳۸۲) وی زندگی را به سفری دریایی تشبیه می‌کند که مرگ ساحل این دریاست. (تاگور، ۱۳۹۷: ۷۷) در برخی اشعار مقصود او از سفر، مرگ است: *ای یاران! در این هنگام فراق، برایم توفیق و سعادت طلب کنید/ از توشه‌ام می‌رسید/ با دستانت تهی/ بدان دیار رخت می‌بندم. (تاگور، ۱۳۹۶: ۲۲۴)* گاهی مسیر سفر برای او از مقصد مهم‌تر است: *قرار ما این بود که تنها در یک سفینه روان شویم و بدون مقصد برانیم. (تاگور، ۱۳۴۷: ۹۶)* مجموعاً ۴۶ مورد سفر در اشعارش مشاهده شد، ۷/۹۸.

۲-۷. آزادی

رمانتیک‌ها آزادی را می‌خواستند تا از زنجیر قید و بند های دست‌وپاگیری چون «حسن آداب» رها شوند (وان تیژم، ۱۳۷۰: ۴۷). شاملو خود درباره آزادی چنین می‌گوید: آزادی از منظر من قبل از هر چیز عروج انسان از طریق رهاشدن از خرافات است. آزادی هرگز شایعه‌ای نیست که تکذیب شود، آزادی هدف والایی است که برای آن می‌جنگم و به دستش می‌آورم (شاملو، به نقل از: دیانوش، ۱۳۸۵: ۷۶). شاملو از منظر یک شاعر روشنفکر سیاسی و مصلح اجتماعی به آزادی نگریسته است (سلاجقه، ۱۳۸۴: ۱۱۶). از نگاه فلسفی نیز می‌توان به آزادی نگریست که در پاره‌ای از اشعار شاملو نیز نمودار است.

آزادی اجتماعی و سیاسی: شامل می‌خواهد اصلاحات اجتماعی و سیاسی در جامعه به وجود آورد. در حکومت استبدادی اگر فرصتی برای فریاد و حق‌خواهی یافتی، باید بهترین بهره را ببری، اما باید بدانی که این فریاد تاوان کمی ندارد، سرانجام باید جانت را برایش به تمام نثار کنی: فریاد درافکن و جانت را به تمامی پشتوانه پرتاب آن کن. (شاملو، ۱۳۹۴: ۷۷۵) واژه فریاد در شعر شاملو بیشتر تداعی‌گر آزادی است: چون اندیشه به گوراب تلخ یادی درافتد، فریاد شرحه شرحه برمی‌آید. (شاملو، ۱۳۹۴: ۱۰۴۶) آن‌هنگام که فریاد تنها راهی است برای تجربه‌ی رهایی، باید فریاد زد: در یکی فریاد زیستن... / پرواز عصیانی فواره‌ای که خلاصی‌اش از خاک نیست و رهایی را تجربه می‌کند. (شاملو، ۱۳۹۴: ۶۷۶) روشن است که خفقان و استبداد حاکم بر جامعه مانعی است برای تحقق آزادی؛ شاعر نیز به صراحت از آزادی نمی‌گوید؛ مثلاً در شعر «از منظر» می‌گوید: وضوح و مه، در مرز ویرانی در جدال‌اند. (شاملو: ۷۹۳)؛ وضوح در معنای نمادین، آزادی است. (احمدی و دلاور، ۱۳۹۴: ۳۶)

آزادی فلسفی: این‌گونه اشعار بیشتر در باره آزادی انسان است و درون‌مایه‌ای فلسفی دارند: هرگز از مرگ نهراسیده‌ام... / هراس من - باری - همه از مردن در سرزمینی است که مزد گورکن از بهای آزادی آدمی افزون باشد. (شاملو، ۱۳۹۴: ۴۶۰) یا: آه اگر آزادی سرودی می‌خواند / کوچک / همچو گلوگاه پرنده‌ای / هیچ کجا دیواری فروریخته برجای نمی‌ماند، زیرا که هر ویرانه‌ای نشان از غیاب انسان است. (شاملو، ۱۳۹۴: ۷۹۹) توجه به انسان و اصالت آن این شعر را به بعد فلسفی هدایت می‌کند. در اشعار بامداد، آزادی در مفهوم شعری، ۱۴ مورد مشاهده شد، ۴/۳۳ درصد.

ب- تاگور: آزادانه اندیشیدن و آزادانه زیستن را حق تمام انسان‌ها می‌داند او معتقد است این حق را خداوند به انسان داده است: اما مهر تو دیگر است و بر محبت آن‌ها برتری دارد چون تو می‌خواهی آزاد باشم. (تاگور، ۱۳۹۶: ۱۲۴) آزادی در اشعار رایبندرانان از بعد مصلح اجتماعی و عارف شاعر قابل بررسی است.

نگاه او به آزادی از بعد مصلح اجتماعی: تاگور به آزادی انسان‌ها از اسارت قید و بندهای کهنه و پوسیده تأکید دارد. به‌باور تاگور آزادی و شکوفایی فردی به آرمان گفتگوی میان فرهنگ‌ها منتهی می‌شود (دهباشی، ۱۳۸۸: ۱۳۴). در سروده‌ای از کتاب صدپند به‌صورت نمادین دو دستگی جامعه هند را مطرح می‌کند. عده‌ای به پای‌بندی به رسوم کهنه اصرار داشتند و عده‌ای به فراگیری آموزش‌های مدرن و ارتباط با مردم دنیا. در این سروده مرغ وحشی را می‌توان نماد آزاداندیشان و مرغ قفس را نماد کهنه‌پرستان دانست:

مرغ وحشی گفت: عزیزم! بیا خودت را از بند اسارت باز و به سوی بیشه پرواز کنیم. مرغ قفس گفت:

ای یار نازنین! به قفس من درآی تا ایام عمر را به آسایش بگذرانیم. (تاگور، ۱۳۴۷: ۱۶۱)

در شعر «شرمند نباشید برادرانم» از مردم دعوت می‌کند، در برابر مستکبران بایستند، زیرا: آزادی روح و روان تاج افتخار آمیز آن‌هاست. (تاگور، دهباشی، ۱۳۸۸: ۲۰۹)

آزادی از دید عرفانی و فلسفی: رمانتیسم خود نوعی رویه اخلاقی و فلسفی و نوعی تلقی از زندگی و طرز تفکر خاص است (وان تیژم ۱۳۷۰: ۵۹). تاگور خود احساس اسارت نمی‌کند، چون عارف وارسته آزاد است و آزادانه می‌اندیشد: راه آشنا نیست اما من اعتنایی نمی‌کنم، ذهنم مجهز به بال‌های آزادی است و می‌دانم از تاریکی عبور خواهم کرد. (تاگور، دهباشی، ۱۳۸۸: ۲۱۳) نیز: نغمه‌های من آزادانه همانند امواج و دور از قید هرگونه الفاظ و کلمات به ترنم درمی‌آید. (تاگور، ۱۳۹۶: ۱۴۰) نگاه فلسفی و عرفانی تاگور نیز به آزادی در این بند مشهود است: آن که اندرون من است و خود را دستخوش مرگ نمی‌کند، آری من همان وارسته و آزادم! (تاگور، ۱۳۴۷: ۸۹) او عارف فیلسوفی است که تسلیم فنا نمی‌شود و آزادانه بقا را برمی‌گزیند. ۲۲ مورد آزادی از بعد شعری در اشعار تاگور مشاهده شد، ۳/۸۱ درصد.

۳. نتیجه‌گیری

با بررسی مؤلفه‌های رمانتیسم در اشعار مورد توجه شاملو و تاگور می‌توان گفت: هر دو شاعر به لحاظ به کارگیری سه مؤلفه طبیعت، رفتار انسانی و طبیعت و فردیت از نظر بسامد در اشعارشان همسان هستند. هر دو عاشق طبیعت بودند و از عناصر طبیعت برای خلق تصویرهای تخیلی، بیان احساسات و افکارشان بهره برده‌اند و رفتارهای بشری را به طبیعت نسبت داده‌اند تا بیشتر با طبیعت احساس نزدیکی داشته باشند. فردیت در شعرشان نمود زیادی دارد؛ شاملو گاه فردیت را در مفهوم جمعی به کار می‌گیرد. هر دو به‌جز شاعری می‌کوشیدند به‌عنوان یک روشنفکر اصلاحاتی را در جامعه ایجاد کنند. آزاد کردن مردم از اسارت و افکار پوسیده دغدغه فکری هر دو بود.

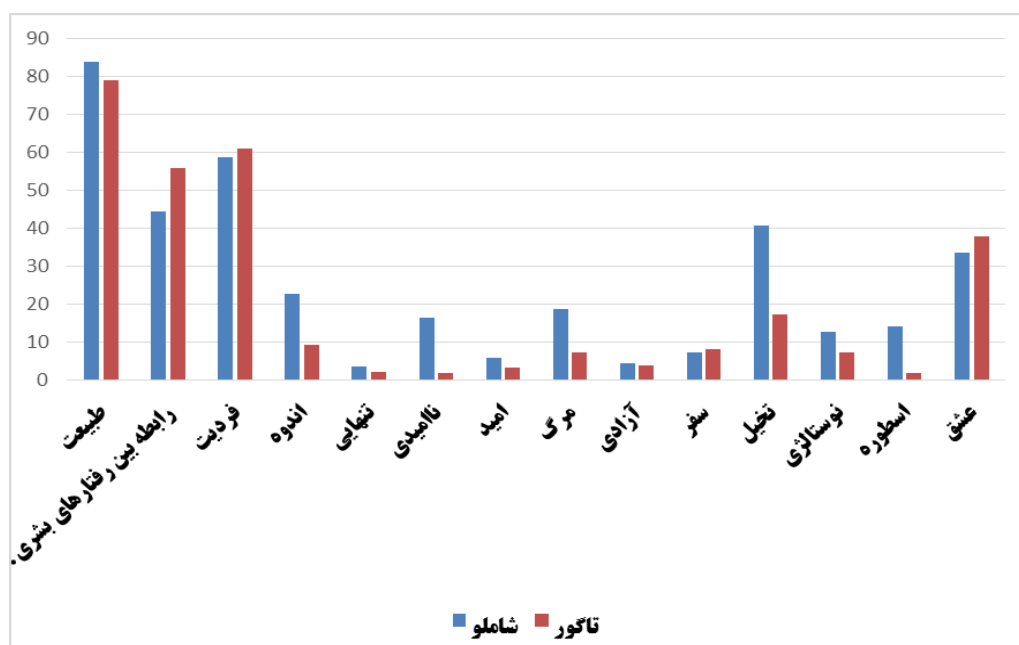
سفر نیز مؤلفه‌ای است که در شعر هر دو به یک اندازه کاربرد دارد. هر دو زندگی و مرگ را چون سفر دانسته‌اند. شاملو از عنصر خیال بیشتر از تاگور بهره گرفته‌است. با وجود نبودن دوره کودکی شاد، نوستالژی کودکی در اشعار هر دو مشهود است. نوستالژی و غربت نیز مورد توجه هر دو بوده‌است. تاگور و شاملو به عشق معتقد بودند و به‌جز جنبه‌های جسمانی معشوق به روح و پاکی او نیز نظر داشتند. اما تاگور بیش از آن‌که در اشعارش به معشوق زمینی پردازد به معشوق عرفانی پرداخته‌است.

مقایسه مؤلفه‌های رمانتیسم در شعر شاملو و تاگور

عنوان	شاملو	تاگور
طبیعت	۸۴ درصد	۷۹ درصد

۵۶ درصد	۴۴/۵ درصد	رابطه بین رفتارهای بشری با رفتارهای طبیعت
۶۱ درصد	۵۸/۸۲ درصد	فردیت
۹/۳۷	۲۲/۶۰ درصد	اندوه
۲ درصد	۳/۴ درصد	تنهایی
۱/۹۰ درصد	۱۶/۴۰	ناامیدی
۳/۱۲	۵/۸۸	امید
۷/۲۹	۱۸/۵۷	مرگ
۳/۸۱	۴/۳۳	آزادی
۷/۹۹	۷/۱۲	سفر
۱۷/۱۸	۴۰/۸۶	تخیل
۷/۱۱	۱۲/۶۹	نوستالژی
۱/۸۳	۱۴/۲۴	اسطوره
۳۸ درصد	۳۳/۴۵	عشق

مقایسه مؤلفه‌های رمانتیسیم در شعر شاملو و مولفه‌های رمانتیسیم در شعر تاگور



کتابنامه

- آتشی، منوچهر. (۱۳۸۲). **شاملو در تحلیل انتقادی**. تهران: انتشارات آمیتیس.
- احمدی، شهرام و پروانه دلاور. (۱۳۹۶). «بررسی کاربرد شناسانه نمادگرایی در شعر احمد شاملو»، **بوستان ادب**، س ۹، ش ۲، پیاپی ۳۲: ۲۵-۴۸.
- **ادبیات ایران و جهان**. (۱۳۹۶). گروه مؤلفین. ویراستار سالومه مهوشان. تهران: بهنود.
- اسعد، محمدرضا؛ مهدی رضا کمالی بانیانی؛ رضوان درخشیده، (۱۳۹۱)، «تطبیق تله پاتیکی آرکی تایپ شب در اشعار سهراب سپهری و رایبندرانات تاگور». **فصل نامه مطالعات ادبیات تطبیقی**، س ۶، ش ۶۱: ۲۴-۳۱.
- برلین، آیزایا. (۱۳۹۸). **ریشه های رمانتیسیم**. ترجمه عبدالله کوثری. تهران: تشرماهی.
- شرکت مقدم، صدیقه. (۱۳۸۸). «تطبیقی مکتب های ادبیات». **مجله مطالعات ادبیات تطبیقی**، س ۳، ش ۱۲: ۵۱-۷۱.
- پورعظیمی، سعید. (۱۳۹۷). **بام بلند همچراغی**. با آیدا درباره احمد شاملو. تهران: هرمس.
- تاگور، رایبندرانات. (۱۳۹۱). **ماه نو و مرغان آواره**. ترجمه علی پاشایی. تهران: ثالث.
- تاگور، رایبندرانات. (۱۳۹۷). **چیترا**. ترجمه هومن بابک. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.
- تاگور، رایبندرانات. (۱۳۸۸). **نیلوفر عشق** (گزینه هایی از مجموعه ای شعر). ترجمه علی پاشایی. تهران: میترا
- تاگور، رایبندرانات. (۱۳۹۷). **زیربرگ نیلوفر**. ترجمه آیدا چاوشان. تهران: نشر ستاک.
- تاگور، رایبندرانات. (۱۳۳۶). **باغبان**. مترجم: عبدالرمن پژواک: چاپ کابل.
- تاگور، رایبندرانات. (۱۳۴۷). **نغمه های تاگور** یا صدپند تاگور. ترجمه م. ضیالالدین. مقدمه سید مصطفی طباطبایی. تهران: موسسه مطبوعاتی عطایی.
- تاگور، رایبندرانات. (۱۳۹۶). **نیایش گیتانجالی**. مترجم محمد مقتدری، تهران: ثالث.
- ثروت، منصور. (۱۳۹۰). **آشنایی با مکتب های ادبی**. تهران: نشر سخن.
- جعفری جزی، مسعود. (۱۳۷۸). **سیر رمانتیسیم در اروپا**. تهران: نشر مرکز.
- جعفری قریه علی، حمیدرضا، زهرا سیدیزدی، بتول افشارنیا. (۱۳۹۹). «طبیعت و کارکردهای آن در دستگاه فکری فریدون مشیری و پل الوار». **نشریه ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان**. س ۱۲، ش ۲۲: ۵۱-۷۴.
- حسینی، مریم. (۱۳۹۶). **مکتب های ادبی جهان**. تهران: فاطمی (کتاب الکترونیکی)
- دهباشی، علی. (۱۳۸۸). **شناخت نامه رایبندرانات تاگور**. تهران: نیک.
- دیانوش، ایلیاد. (۱۳۸۵). **لالایی با شیپور** (گزین گویه ها و ناگفته های احمد شاملو). تهران: مروارید.
- سلاجقه، پروین. (۱۳۸۴). **نقد شعر معاصر**. امیرزاده کاشی ها (احمد شاملو)، تهران: مروارید.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۹۴). **مکتب های ادبی**، ج ۱. تهران: نگاه.

- سیدی، سیدحسین. (۱۳۹۵). «خوانش تطبیقی مفهوم مدرنیسم ادونیس و یوسف‌الحال با روی کرد به مکتب ادبیات تطبیقی امریکایی». *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، س ۶، ش ۲۳: ۵۲-۵۳.
- صادقی بنیس، شیما و معصومه صادقی. (۱۳۹۵). «بررسی تطبیقی مولفه‌های رمانتیسیم در سروده‌های احمد شاملو و نزار قبانی». *فصل‌نامه مطالعات نقد ادبی*. دوره ۱۱، ش ۴۴: ۱۵۸-۱۳۷.
- شاملو، احمد و آیدا سرکیسیان. (۱۳۹۳). *مثل خون در رگ‌های من*. نامه‌های احمد شاملو به آیدا، تهران: نشر چشمه.
- شاملو، احمد و آیدا سرکیسیان. (۱۳۹۴). *مجموعه آثار احمد شاملو*، شعرها، تهران: انتشارات نگاه.
- شاملو، احمد و آیدا سرکیسیان. (۱۳۲۶). *آهنگ‌های فراموش شده*. تهران: انتشارات مروارید. (کتاب الکترونیکی)
- شریعت کاشانی، علی. (۱۳۹۶). *سرود بی‌قراری ماهان* (درنگی در هستی‌شناسی شعر، اندیشه و بینش احمد شاملو). تهران: گلشن راز.
- شمیسا، سیروس. (۱۳۹۰). *مکتب‌های ادبی*. تهران: قطره.
- شهرجردی، پرهام. (۱۳۸۱). *ادب‌پیشه باامداد*. تهران: اندیشه سازان.
- علوی‌زاده، فرزانه. (۱۳۹۴). «بررسی انتقادی پژوهش‌های تأثیر و تأثر در ادبیات تطبیقی ایران». *دوفصلنامه پژوهش‌های ادبیات تطبیقی*. ش ۲ (پیاپی ۶): ۹۹-۱۲۹.
- علیپور، صدیقه، ربابه یزدان‌نژاد. (۱۳۹۲). «زیبایی‌شناسی پدیده مفهومی عشق با نگاهی تطبیقی به اشعار شاملو و قبانی». *نشریه ادبیات تطبیقی دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان*، س ۴، ش ۸: ۲۰۳-۲۲۶.
- فروم، اریک. (۱۳۹۵). *هنر عشق ورزیدن*. تهران: انتشارات جامی. (کتاب الکترونیکی)
- فورست، لیلیان. (۱۳۹۱). *رمانتیسیم*. ترجمه مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.
- مجابی، جواد. (۱۳۷۷). *شناخت‌نامه احمد شاملو*، تهران: نشر قطره.
- محمدی، ابراهیم و محمد بهنام‌فر و غلامرضا طیبی‌نژاد. (۱۳۹۲). «اسطوره‌شکنی و اسطوره‌سازی رمانتیک در شعر احمد شاملو». *مجله ادب پژوهی*. ش ۲۴: ۱۲۸-۱۰۵.
- مختاری، محمد. (۱۳۷۱). *انسان در شعر معاصر* (با تحلیل شعر نیما، شاملو، اخوان، فروغ فرخزاد). تهران: توس.
- مسعودی‌فرد، جلیل و عبدالرضا معروف. (۱۳۹۸). «سیررمانتیسیم در شعر شاملو»، مقاله‌های پنجمین *همایش پژوهش‌های زبان و ادبیات فارسی*: ۱۵۲۴-۱۵۰۳.
- مظفری ساوجی، مهدی. (۱۳۸۶). *از باامداد* (گفتگوهای پیرامون زندگی و آثار شاملو). تهران: مروارید.
- نظری، فردین. (۱۳۸۰). *من و شاملو* (پرسش‌هایی از جهان شاملو). تهران: انتشارات نگاه سبز

-وات، گرن تال (۱۳۹۶). *ادبیات جهان*. مترجمان: مسعود فرهمندفر؛ مهسا جعفری و دیگران. تهران: نیلوفر.

-وان تیژم، فیلیپ (۱۳۷۰) *رومانتیسم در فرانسه*. ترجمه غلامعلی سیار. تهران: آفتاب.

The code of ecomysticism in rabiindranath tagore works :acritical appraisal -
swa

- .trames /2018 /22(72/67)3/311-326.ti samantary and sahadeb.

شناسنامه انگلیسی