دانشگاه شهید باهنر کرمان

ادبیات تطبیقی

شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸
شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱

بسم الله الرّحمن الرّحيم

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی

دانشکدهٔ ادبیّـــات و علوم انســانی

دانشگـــاه شهیـــد باهنـــر کرمـــان

(علمی)

این نشریّه براساس رأی جلسهٔ شمارهٔ ۲۹۱۰/۱۳۹۳مورّخ ۸۱/۱۰/۲۱ کمیسیون بررسی «علمی-پژوهشی» شناخته شد. نشریّات علمی کشور، حائز شرایط دریافت درجـــهٔ

این نشریه در «ایران ژورنال» نظام نمایه‌سازی مرکز منطقه‌ای اطلاع‌رسانی علوم و فناوری (RICeST)

پایگاه استنادی علوم جهان اسلام (ISC)

پایگاه اطلاعات علمی جهاد دانشگاهی(SID)

پرتال جامع علوم انسانی

گوگل اسکولار

دواج

نورمگز

ابسکو

سیولیکا

نمایه می‌شود

سال ۱۷، شمارهٔ ۳۲، بهار و تابستان ۱۴۰۴

نشریّهٔ ادبیّات تطبیقی

دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی

دانشگـــاه شهید باهنــر کرمـــان

صاحب امتیاز: دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان

مدیر مسئول: دکتر محمّدصادق بصیری

سردبیر: دکتر ناصر محسنی‌نیا

مدیر داخلی: دکتر حمیدرضا خوارزمی

اعضای هیأت تحریریّه داخلی

۱- دکتر محمّدصادق بصیری: استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۲- دکتر محمدحسن جواری: استاد دانشکده ادبیات و زبانهای خارجی دانشگاه تبریز

۳-دکتر بهجت‌السادات حجازی: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۴-دکتر علی‌اصغر رستمی‌ابوسعیدی: استاد زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۵- دکتر عنایت‌الله شریف‌پور: دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۶- دکتر اکبر صیادکوه: دانشیار گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه شیراز.

۷- دکتر محمّدرضا صرفی: استاد گروه زبان وادبیّات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

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

۹- دکتر مهین دخت فرّخ نیا: دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

۱۰- دکتر جان اله کریمی مطهر: استاد زبان و ادبیات روسی ، دانشکدهٔ زبان ها و ادبیات خارجی دانشگاه تهران

۱۱- دکتر ناصر محسنی‌نیا: استاد گروه زبان‌وادبیّات فارسی دانشگاه دانشگاه شهیدباهنر کرمان.

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

۱۳- دکتر محمّدرضا نجّاریان: استاد گروه زبان و ادبیّات فارسی دانشگاه یزد.

۱۴- دکتر مرضیه یحیی‌پور: استاد زبان و ادبیات روسی، دانشکدهٔ زبانها و ادبیات خارجی،دانشگاه تهران

اعضای هیات تحریریه بین‌المللی

دکتر حسن جوادی: استاد دانشگاه برکلی، کالیفرنیا، آمریکا

دکتر استفکا جورجیوا: استاد تطبیقی زبان و ادبیات روسی

پروفسور ژان پیر کاستلانی: استاد دانشگاه فرانسوا رابله، تور، فرانسه
دکتر ایرینا مدبازه: استاد تطبیقی زبان و ادبیات روسی
ویراستار فارسی: دکتر حمیدرضا خوارزمی
ویراستار انگلیسی: دکتر موسی غنچه پور
فاصلهٔ انتشار: دو فصل‌نامه

نشانی:کرمان، صندوق پستی۱۳۳-۷۶۱۷۵، دانشگاه شهید باهنر کرمان، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، نشریهٔ ادبیّات تطبیقی.
*نشانی سامانهٔ دریافت، ساماندهی و انتشار مجازی مجلّهٔ ادبیات تطبیقی:
http://jcl.uk.ac.ir
پست الکترونیکی: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir
تلفن تماس و فاکس: ۳۳۲۵۷۳۶۵-۳۱۳۲۲۳۳۰ - ۰۳۴

راهنمای تدوین مقالات

الف: شیوه‌نامهٔ مورد قبول نشریه

از صاحب‌نظران و نویسندگان محترم انتظار می رود که در تدوین مقالهٔ خود، موارد زیر را لحاظ و بعد از اعمال آنها به دفتر نشریّه ارسال فرمایند.

ساختار و روش تهیّهٔ 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 صفحهٔ تایپ‌شده در ابعاد قطع وزیری (حاشیهٔ بالای صفحه ۵/۸، پایین صفحه ۴/۸۵ و حاشیهٔ چپ و راست ۴/۵ سانتی‌متر) و با استفاده از برنامـهٔ Word،=Bzar۱۳، تنظیم و تایپ شود و تورفتگی ابتدای پاراگراف‌ها، ۰/۵ سانتی‌متر باشد.

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

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

– نقل‌قول‌های مستقیم، داخل گیومه فارسی «» قرار داده‌شوند و نقل‌قول‌های بیش از چهل واژه، به‌صورت جدا از متن با تورَفتگی (نیم‌سانتی‌متر) از طرف راست و **(با قلم شمارهٔ ۱۱)** درجَ شود.

– نقل‌قول خلاصه یا استنباط‌شده، به شکل مثال نوشته‌شود: (ن.ک: کریمی،۱۳۸۲: ۴۵–۵۰)

– نقلِ‌قول برگرفته از منبع واسطه، به شکل مثال نوشته‌شود: (پیاژه ۱۹۷۳، به نقل از منصور، ۱۳۷۶: ۵۰)

۴– معَادل لاتین واژه ها و اصطلاحات نامأنوس درجلوی آنها، در داخل پرانتز و با **قلم ۱۲** فقط یک بار آورده‌شود.

۵– عددنویسی فصول و بخش‌ها، از راست به چپ نوشته‌شود.

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

۷– ساختار مقاله باید بر این اساس تنظیم شود:

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

– **عنوان** : کوتاه ، دقیق و دربردارندهٔ بیان روشنی از موضوع مقاله باشد.

– **نام نویسنده یا نویسندگان:** در زیر عنوان و سمت چپ نوشته‌شود و نام نویسندهٔ عهده‌دار مکاتبات، با ستاره مشخص شود و در زیرنویس، مرتبهٔ علمی و نام دانشگاه یا موسّسهٔ مربوط به هریک از نویسندگان به ترتیب ذکر شود.

– **چکیده** : باید در صدوپنجاه تا دویست وپنجاه کلمه و به دو زبان فارسی و انگلیسی نوشته‌شود و شامل معرّفی موضوع ، ضرورت و اهمیّت 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 « واژه های کلیدی»، علامت (:) گذاشته‌شود و بعد از آن ، واژه‌های کلیدی مورد نظر با علامت ویرگول (،) از هم جدا شوند. **(با قلم ۱۲ و سیاهbold)**

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

– **مقدّمه** : مقدّمه، بستری است جهت آماده‌شدن ذهن مخاطب برای ورود به بحث اصلی . در مقدّمه 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 مقدّمهٔ مقاله مدّ نظر قرارگیرد.

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

- **نتیجه‌گیری** : شامل ذکر فشردهٔ یافته‌ها و بحث است.
- **یادداشت‌ها:** شامل پیوست‌ها ، ضمائم ، پی نوشت‌ها و به طور کلی مطالبی که جزو اصل مقاله نیست امّا در ایضاح موضوع نوشته، ضرورَی و مناسب به نظر می‌رسد.
- **فهرست منابع:** منابع در بخش‌های جداگانه، شامل کتاب‌ها و مقاله‌ها و...، به شکل الفبایی و به‌صورت زیر ارائه شوند:

فهرست منابع (در فهرست منابع، فقط منابعی که در متن به آنها ارجاع داده‌شده‌است، نوشته‌شود)

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 مصحّح. 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**. ترجمهٔ محمّدهادی شهاب. (۱۳۸۶). قم: انتشارات پژوهشگاه علوم ومعارف اسلام.

کتاب‌هایی که دو نویسنده دارند:

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

۱- مارشال، کاترین و راسمن، گرچن ب. (۱۳۷۷). **روش تحقیق کیفی**. ترجمهٔ علی پارسائیان و سید محمّد اعرابی. تهران: انتشارات دفترپژوهش‌های فرهنگی.

کتاب‌هایی که بیش از دو نویسنده دارند:

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

۱- گرین، ویلفرد و مورگان، لی و همکاران. (۱۳۷۶). **مبانی نقد ادبی**. ترجمهٔ 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 نویسندهٔ آنها مشخص نیست، درپایان فهرست کتاب‌ها و براساس نام کتاب مرتب شوند:

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

- مقاله‌ها

- نام خانوادگی، نام نویسنده. (سال نشر). «عنوان مقاله». نام مجلّه. 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 مجلّه. جلد، شماره، صفحه.

مقالهٔ نشریّه‌های الکترونیکی

- اطّلاعات نویسنده یا نویسندگان. (سال انتشار). عنوان مقاله. عنوان مجلّهٔ علمی دوره، {ش. برای فارسی و no. برای انگلیسی}. مقاله (دسترسی در تاریخ). نشانی الکترونیکی.

- گزنی، علی.(۱۳۷۹). طرّاحی سیستم‌های بازیابی اطّلاعات بهینه در نرم‌افزارهای کتابخانه‌ای و اطّلاع‌رسانی. علوم اطّلاع‌رسانی۱۶، ش.۲-۱ .دسترسی در ۱۰ آذر ۱۳۸۵. از طریق نشانی: http://irandoc.ac.ir/ETELAART/۱۶/۱۶_۲_۱_۷_abs.htm

مقالهٔ مجموعه مقالات

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان مجموعهٔ مقالات، {ویراستهٔ} نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا {-} انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.

- دقیق روحی، جواد، و بابا مخیر، محمّدرضا.(۱۳۸۴). بررسی دیپلوستومیازیس در لای ماهی تالاب انزلی. در خلاصهٔ مقالات سیزدهمین کنفرانس سراسری و اوّلین کنفرانس بین‌المللی زیست‌شناسی ایران، ویراستهٔ ریحانهٔ سریری، ۲۳-۳۴. گیلان: دانشگاه گیلان.

مقالهٔ کنفرانس‌ها

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

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

مقالهٔ دانشنامه

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان مقاله. {در} عنوان دانشنامه، {ویراستهٔ} نام ویراستار(ان)، شمارهٔ صفحهٔ ابتدا {-} انتهای مقاله. ناشر: محل نشر.

- حریری، نجلا. (۱۳۸۰). ربط. در دایره‌المعارف کتابداری و اطّلاع‌رسانی، ویراستهٔ عبّاس حرّی، ج. ۱: ۸۷۰-۸۷۴.

گزارش‌های علمی فنّی

- اطّلاعات نویسنده. (سال انتشار). عنوان گزارش. {گزارش طرح پژوهشی}. محلّ 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 اطّلاعات و مدارک علمی ایران. از طریق نشانی: http://www.itna.ir/archives/84-85-ITAnalyze/004088.php

- استناد برگرفته از منابع دیگر (کتاب)

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

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

- پایان‌نامه‌ها و رساله ها

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. پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد روان‌شناسی تربیتی، دانشگاه تهران.

- استناد به اینترنت:

- Laporte RE, Marler E, AKazawa S, Sauer F . The death of biomedical journal. BMJ. ۱۹۹۵; ۳۱۰: ۱۳۸۷-۹۰, ۲٦. Available from: http:/www.bmj.com / bmj/archive. Accessed September ۱۹۹۶.

ب- راهنمای کلی نگارش

مقاله نیازمند اصلاحات نگارشی و ویرایشی، خصوصاً در به‌کارگیری علائم سجاوندی است و لازم است که نویسندهٔ محترم بر اساس جزوهٔ **«دستور خط فارسی»** فرهنگستان زبان فارسی مقاله را مورد بازنگری قرار دهند.

- از گیومهٔ فارسی«» استفاده شود، نه گیومهٔ غیر فارسی"".

- قبل از پرانتزها و گیومه‌ها، بین کلمهٔ قبل و بعد، بیرون از پرانتز و گیومه، یکSpace گذاشته‌شود ولی علامت پرانتزها و گیومه ها به کلمات یا شماره‌های درون آنها چسبیده‌باشند؛ مثال: این مقاله در مجلّهٔ «فرهنگ و رسانه» چاپ شده‌است.

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

- کلیهٔ منابع درون متن، داخل پرانتز قرار داده‌شود و به صورت (مؤلف، سال: صفحه) آورده‌شوند.

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

خانهٔ من به جای خانه‌ی من / نامهٔ او به جای نامه‌ی او / زندگی‌نامهٔ خودنوشت به جای زندگی‌نامه‌ی خودنوشت و...

تر کیباتی مثل: زمینه بررسی، پیشینه تحقیق، رابطه خدا به صورت: زمینهٔ بررسی، پیشینهٔ تحقیق و رابطهٔ خدا نوشته‌شوند.

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

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

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

- «ها»ی جمع، پسوند فعل‌ها، و کلمه‌هایی که از دو یا چند جزء تشکیل شده‌اند، با استفاده از نیم فاصله به صورت جدا نوشته‌شوند.

- علامت نقطه، قبل از ارجاع منابع و در حالت نقل‌قول مستقیم، در داخل گیومه «» قرار داده‌شود: عبداللطیف طسوجی تبریزی، از فضلای عهد فتحعلی‌شاه و محمّدشاه و اوایل عهد ناصری است. «این شخص مردی فاضل بوده و تنها اثری که از او به‌جامانده‌است، همین ترجمهٔ هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا، برادر محمّدشاه قاجار، ترجمه کرده‌است.» (پاییز، ۲۵۳۵،ج۳: 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 پرانتز مشخصات منبع بیاید:

اگرچه تنها اثری که از طسوجی به جا مانده، همین ترجمهٔ هزارویک‌شب است که آن را به فرمان شاهزاده بهمن میرزا ترجمه کرده‌است» (ن.ک: پاییز، ۲۵۳۵،ج۳: 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 شده‌است» (لوته،۱۳۸۸: ۹) و بیشتر، آن را محدود به قصّه می‌دانند. (ن.ک: احمدی، ۱۳۷۰)

- متن خالی از اشتباهات تایپی و املایی باشد.

- رعایت نشانه‌گذاری صحیح متن الزامی است.

یادآور می‌شود که رعایت‌نکردن هریک از موارد یادشده، اعم از نکات مربوط به شیوه‌نامهٔ نشریه و چارچوب نگارشی، ویرایشی و املایی یادشده، مانع تأیید مقاله خواهدشد.

یادآوری‌های مهّم

۱–مقاله از طریق ثبت نام در سامانهٔ نشریّه :jcl.uk.ac.ir ارسال شود.

۲– رسم‌الخطّ مورد قبول نشریّه و اصول نگارش باید براساس آخرین شیوه نامهٔ فرهنگستان زبان و ادب فارسی باشد .

۳– چنانچه مقاله‌ای فاقد هریک از موارد بالا باشد، از دستور کار خارج می‌شود.

۴ – حقّ چاپ هرمقاله، پس ازپذیرش محفوظ است ونویسندگان در ابتدای ارسال مقاله متعهّد می‌شوند تا مشخّص‌شدن وضعیّت مقاله، آن را به جای دیگر نفرستند. چنانچه این موضوع رعایت نشود، هیأت تحریریّه در اتّخاذ تصمیم مقتضی مختار است .

۵– نشریّه در اصلاح مقالاتی که نیاز به ویرایش داشته باشند، آزاد است .

۶–آرا و نظریّه‌های مندرج در نشریّه، مبیّن نظر مسئولان و ناشر نیست.

نشانی نشریّه: کرمان، انتهای‌بلوار ۲۳ بهمن، مجتمع دانشگاهی شهید باهنرکرمان، دانشکدهٔ ادبیّات و علوم انسانی، صندوق پستی ۱۱۱ – ۷۶۱۶۵ ، کد پستی ۷۶۱۶۹۱۴۱۱۱.

تلفن و دورنویس: ۳۳۲۵۷۳۶۵ – ۰۳۴ دفتر نشریّهٔ ادبیات تطبیقی

نشانی پست الکترونیکی نشریّه: adabiyat_e_tatbiqi@uk.ac.ir

فهرست مندرجات

سخن سردبیر.....

نگاهی تطبیقی به منش و کنش دو شخصیتِ آشوکا و ضحاک

حمیدرضا اردستانی رستمی ۱

بررسیِ مقایسه‌ای مطلق‌گوییِ امثال و حکم در غزلیات حافظ و سعدی

محمد اسحاقی، محمدِ مطلبی، محمدرضا صرفی، ناصر محسنی نیا ۲۱

از معنی بیگانه تا استعاره بعید: مطالعه تطبیقی سبک هندی...

توحید تیموری ۴۱

بررسی و تحلیل رمان‌های «ساعت بغداد» از شهد الراوی و...

علیرضا حسینی؛ پریسا کلوندی ۶۵

تحلیل روانشناختی پذیرشِ سوگ در خاطره نویسی های شاهرخ مسکوب و ...

علی خالقی؛ پوران رضایی؛ حمید متولّی‌زاده.....۹۱

بررسی تطبیقی عناصر عینی به کار رفته در سه رمان ...

مهدی رضایی ؛فرزانه رخشا.....۱۱۳

بازنمایی‌های کودک و جهان کودکی در آثار چوبک

فاطمه طاهری؛ عاطفه جمالی؛ فرامرز خجسته ۱۳۳

تحلیل تطبیقی اشعار وندل بری و سهراب سپهری از منظر بوم نقد و ...

فیروز فاضلی؛ شهره شباهنگ.....۱۵۱

پاستورال ایرانی و ظرفیت‌های مغفول آن در ادب فارسی ...

سروه فتاحی؛ سیداحمد خاتمی ۱۷۷

تحلیل بینامتنی سورهٔ یوسف در غزلیات مولانا با

رحمان محمودی؛ امیر مؤمنی ؛ قربان ولیئی ۲۰۱

به نام آنکه جان را فکرت آموخت چراغ دل به نور جان برافروخت

با درودهایی به رنگ روشنی وآگاهی.

همکاران گرامی، اینک و در پرتو عنایات حضرت حق «جلّ وعلا» و با همدلی شما اهالی علم ودانایی، توفیق دوباره‌ای دست داد تا دفتری دیگر از دفترهای دانایی را به تمام دانش‌پژوهان کشور تقدیم کنیم. دوستان! آنچه که اینک درپیش روی ماوشماست، سی‌ودومین شماره از دورهٔ هفدهم نشریهٔ ادبیات تطبیقی دانشگاه شهید باهنر کرمان مخصوص شهریور ماه۱۴۰۴ است؛ شماره‌ای که مزیّن است به مقالات ارزشمند گروهی از اربابان قلم درزمینه‌های گوناگون مربوط به تطبیق و مقایسه ادبیات فارسی با ادبیات و فرهنگ دیگر اقوام و ملل عالم. ازاین عزیزان که دستاوردهای ارزشمند پژوهشی خود را به ما می سپارند تا ما این افتخار را پیدا کنیم که بتوانیم آنها را با کمک دیگر همکاران خود از جمله مجموعهٔ داوران محترم و اعضای هیأت تحریریه به زیور طبع آراسته نماییم بی‌نهایت سپاس‌مندم.

معرفی مقالات این شماره نخستین مقالهٔ این شماره، مقاله‌ای است با عنوان «نگاهی تطبیقی به منش وکنش دو شخصیت:آشوکا و ضحّاک» به قلم آقای دکتر حمید رضا اردستانی، دانشیار محترم زبان و ادبیات فارسیِ دانشکده تمدّن و مطالعات جهانِ دانشگاه آزاد اسلامی واحد دزفول. دومین مقالهٔ این شماره، پژوهشی است با عنوان «بررسی مقایسه‌ای مطلق‌گویی امثال وحکم درغزلیات حافظ و سعدی» از آقایان محمد اسحاقی، دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی؛ دکتر محمد رضا صرفی؛ دکتر محمد مطلّبی پاقلعه و دکتر ناصر محسنی‌نیا، استادان گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان. مقالهٔ سوم این شماره، مقالتی است باعنوان «ازمعنی بیگانه تا استعارهٔ بعید: مطالعه تطبیقی سبک هندی ایرانی و شعر متافیزیکی انگلیسی» ازآقای دکتر توحید تیموری، استادیار محترم زبان وادبیات انگلیسی دانشگاه زنجان. مقالهٔ چهارم این شماره، پژوهشی است باعنوان «بررسی وتحلیل رمان های *ساعت بغداد* از شهد الراوی و دومنظره از غزاله علیزاده» به کوشش آقای دکتر علیرضا حسینی، استادیار محترم دانشگاه بین‌المللی امام خمینی قزوین و خانم پریسا کلوندی، دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی همان دانشگاه. پنجمین مقاله، کوششی است باعنوان «تحلیل روانشناختی پذیرش سوگ در خاطره‌نویسی‌های شاهرخ مسکوب و مصطفی صادق الرافعی براساس نظریهٔ کوبلر راس» از آقای دکتر علی اکبر صالحی؛ خانم دکتر پوران رضایی چوشلی و آقای دکتر حمید متولی‌زاده نائینی، استادیاران محترم دانشگاه فرهنگیان تهران. ششمین مقالهٔ این شماره با عنوان «بررسی تطبیقی عناصر عینی به کار رفته در سه رمان برندهٔ نوبل؛ *حکایت‌های محله ما*، *تهوع* و *عقاید یک دلقک*» متعلق

است به آقای دکتر مهدی رضایی، استادیار محترم گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه سلمان فارسی کازرون و خانم فرزانه رخشا، دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه یاسوج. هفتمین مقالهٔ این شماره، باعنوان «بازنمایی-های کودک وجهان کودکی درآثارچوبک»کاری است ازخانم فاطمه طاهری سروتمین، دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان؛ خانم دکتر عاطفه جمالی و آقای دکتر فرامرز خجسته، دانشیاران محترم گروه زبان وادبیات فارسی همان دانشگاه هشتمین مقاله باعنوان «تحلیل تطبیقی اشعار وندل بری و سهراب سپهری ازمنظر بوم نقد و زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی»کاری است از آقای دکتر فیروز فاضلی، دانشیار گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه گیلان و خانم شهره شباهنگ، دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی همان دانشگاه. نهمین مقاله باعنوان «پاستورال ایرانی وظرفیت‌های مغفول آن درادب فارسی: تحلیل مصداقی حکایت موسی و شبان مولوی وپی دارو چوپان نیمایوشیج» که کوششی است از جانب خانم سروه فتاحی، دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب و جناب آقای دکتر احمد خاتمی، استاد گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران و دهمین وآخرین مقالهٔ این شماره باعنوان «تحلیل بینامتنی سوره یوسف در غزلیات مولانا با رویکرد نظریهٔ رؤیای گویا»کوششی است ازجانب آقای رحمان محمودی دانشجوی دکتری زبان وادبیات فارسی دانشگاه زنجان وآقایان دکتر امیر مؤمنی هزاوه و دکتر قربان ولیّ، دانشیاران گروه زبان وادبیات فارسی همان دانشگاه.

در ختام این مسک لازم می‌دانم تا از تلاش‌های ارزندهٔ همکار محترم، جناب آقای دکتر حمیدرضا خوارزمی، دانشیار محترم گروه زبان وادبیات فارسی دانشگاه کرمان، به حیث مدیر محترم داخلی نشریه، تشکروقدردانی نمایم؛ همکارمحترمی که چونان همیشهٔاین سالیان اخیر، زحمت آماده‌سازی، ویرایش و انتشار به‌موقع این نشریه را عهده دار بوده‌اند. خدایشان أجرمضاعف دهاد! آمین یاربّ العالمین!

سلخ شهریورگان ۱۴۰۴هجری شمسی

ناصرمحسنی نیا

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

A Comparative Glance at the Demeanor and Deeds of Two Figures: Ashoka and Zahhak*

Hamidreza Ardestani Rostami

Institute of Civilization and World Studies, Dez.c., Islamic Azad University, Dezful, Iran

Hardestani@iaud.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 20 December 2025

Received in revised form 20 April 2025

Accepted 6 May 2025

Published online 10 June 2025

Keywords:

Zahhak

Ashoka

India

ABSTRACT

Objective: Zahhak (Aži Dahāka / Azi Dahāk) is one of the most complex characters in Iranian mythology and Persian epic literature. He has consistently symbolized evil deeds, heresy, and tyranny, and may be seen as a figure onto whom many of the negative traits of monarchs in Iranian history or associated with Iranian cultural memory have been projected. This has made his story and character receptive to multiple layers of mythological and historical interpretation, and his traits have often aligned with various mytho-historical figures within Iranian tradition. Consequently, scholars have compared Zahhak with a number of other personalities and found meaningful parallels. Continuing this line of comparison, the author explores the similarities between Zahhak and one of the kings of the Maurya dynasty in India (Ashoka).

Method: This article, employing a comparative-explanatory approach and utilizing analysis of library documents, compares the character of Zahhak in Iran's national epic with Ashoka, the powerful historical king of India.

Results: The research findings show that both figures may trace their origins to the Scythians who settled in India. Both have fathers with ascetic tendencies — Merdas and Chandragupta —whose rule they seize and bring to an end. Both are known for bloodthirstiness and fearlessness, and yet, despite their tyranny, they enjoy popularity among certain segments of the population. During their absences from their respective countries, each entrusts governance to loyal deputies: Kondrow and Kumar. Both also promote Indian religious traditions — idolatry in Zahhak's case and Buddhism in Ashoka's. Ashoka, after a period of intense cruelty, ultimately chooses a religious path and turns to helping the people. Zahhak, by contrast, shows no such transformation; however, his nephew or grandson — Kush-e Pīl-Dandān ("Kush the Elephant-Tusked") — exhibits similar traits, which brings his character closer to that of Ashoka.

Conclusions: The results of the research show that a reflection of Ashoka's character and actions can be found in the character and story of Zahhak.

*Cite this article: Ardestani Rostami,H. (2025). A Comparative Glance at the Demeanor and Deeds of Two Figures: Ashoka and Zahhak. *Journal of Comparative Literature*, 17 (32), 1-20. http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25318.3843

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25318.3843

Extended Abstract

1. Introduction

Zahhak (Aži Dahāka / Azi Dahāk) is one of the most complex characters in Iranian mythology and Persian epic literature. He has consistently symbolized evil deeds, heresy, and tyranny, and may be seen as a figure onto whom many of the negative traits of monarchs in Iranian history or associated with Iranian cultural memory have been projected. This has made his story and character receptive to multiple layers of mythological and historical interpretation, and his traits have often aligned with various mytho-historical figures within Iranian tradition. Consequently, scholars have compared Zahhak with a number of other personalities and found meaningful parallels.

2. Methodology

This article, employing a comparative-explanatory approach and utilizing analysis of library documents, compares the character of Zahhak in Iran's national epic with Ashoka, the powerful historical king of India.

3. Discussion

Zahhak aligns with many mythological and historical figures connected to Iranian culture. This has led researchers to compare Zahhak with figures such as the Avestan Aži Dahāka, the Vedic Viśvarūpa, the Median Deioces and Astyages, the Mesopotamian Tiamat, Kingu, Nergal, and Nin-gish-zida, the Greek Gorgon, the Armenian Artavazd, Loki, and others, finding many shared characteristics among them. In this research, the author also explored the similarities between Zahhak and Ashoka, one of the kings of the Maurya dynasty in India, highlighting several common features between them. As we observed:

1. It seems the Mauryan kings were originally Scythians who later settled in India and established their rule there. Zahhak, too, was most likely of Scythian origin and from India; according to Tarikh-i Bal'ami, he rose from the East, and Mehrab Kaboli, who ruled in India and Kabul, was one of his descendants. Kakui or Kerkui, also a descendant of Zahhak, was the name of a place in the East.
2. Ashoka attacked his father's capital and usurped his rule after his father fell ill. Similarly, Zahhak killed his father and ended his reign.
3. Ashoka was known for his bloodthirstiness and tyranny, just as Zahhak was called tyrannical, bloodthirsty, and wicked, and "would sever the heads of a thousand innocents".
4. Despite being ruthless and tyrannical, Ashoka was called "kind-eyed towards all" and enjoyed popularity among the people because he believed in a communal economy and did not collect taxes from farmers. This characteristic is also seen in Zahhak. According to the Shahnameh, he pardoned profits and losses (taxes) for a segment of the people (the Arabs). According to Moses of Chorene and Biruni, he declared everything public, and seemingly gained popularity through this.
5. Ashoka had a highly influential advisor named Kumara who managed all affairs in the king's absence. Zahhak also had a successor like Kandru, who administered the country when Zahhak was not present in Iran.
6. Just as Ashoka promoted the Buddhist religion, Zahhak became a promoter of idolatry. The Persian word "bot" (idol) is derived from the word "Buddha." Since Buddhists depicted Buddha in statues and revered him as a god, Iranians perceived Buddhism as idolatry; therefore, Zahhak's idolatry can be considered a focus on Buddha and Buddhism.
7. After much oppression, Ashoka eventually moderated and, to some extent, reformed his tyranny by converting to Buddhism. Zahhak does not possess such a characteristic; however,

his nephew or descendant, Kush-e Pil-Dandan, who also ruled in the eastern lands, changed his ways after meeting a wise elder. Like Ashoka, who provided water for the people, built hospitals, abandoned carnal desires, constructed pools for treating epileptics, avoided illicit sexual relations with women and children, and refrained from seizing people's property – in short, abandoned "the bad path and wolfish nature.

4. Conclusion

Continuing this line of comparison, the author explores the similarities between Zahhak and one of the kings of the Maurya dynasty in India — Ashoka — and concludes that both figures may trace their origins to the Scythians who settled in India. Both have fathers with ascetic tendencies — Merdas and Chandragupta —whose rule they seize and bring to an end. Both are known for bloodthirstiness and fearlessness, and yet, despite their tyranny, they enjoy popularity among certain segments of the population. During their absences from their respective countries, each entrusts governance to loyal deputies: Kondrow and Kumar. Both also promote Indian religious traditions — idolatry in Zahhak's case and Buddhism in Ashoka's. Ashoka, after a period of intense cruelty, ultimately chooses a religious path and turns to helping the people. Zahhak, by contrast, shows no such transformation; however, his nephew or grandson — Kush-e Pīl-Dandān ("Kush the Elephant-Tusked") — exhibits similar traits, which brings his character closer to that of Ashoka.

References [In Persian]

Aghazadeh, Farzin. (2010). *Zahhak-e Marvash (A Study on the Concept of Azhi and Azhi Dahaka in Iranian and Other Myths and Texts)*. Tehran: Qoqnoos. [In Persian]

Alaei, Mina. (2018). "Zahhak and Minotaur: A Study of the Origin of Two Similar Mythological Stories from Shahnameh and Plutarch's Lives." *In Naqd-e Adabi ba Roykard-e Ostureh-shenakhti (Collected Articles of the Fifth National Conference on Literary Criticism)*. Edited by Abolghasem Esmaeilpour, pp. 265-283. Tehran: Khamoosh. [In Persian]

Alishan, Leonardo. (2024). "On the Title 'Tajbakhsh'." *In Qatreh va Darya-ye Zharf (Several Essays in the Realm of Shahnameh, Epic, and Myth)*. Translated by Mahmoud Hasanabadi, pp. 507-535. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Ardestani Rostami, Hamidreza. (2018). *Zahhak-e Shahnameh (Seven Essays on the Story and Character of Zahhak)*. Tehran: Negah-e Moaser. [In Persian]

Asadi Tusi, Abunasr Ali ibn Ahmad. (2010). *Garshaspnameh*. Edited and corrected by Habib Yaghmai. Tehran: Donya-ye Ketab. [In Persian]

Asghari, Fatemeh. (2021). *The Spread of Buddhism in Ancient Eastern Iran*. Tehran: Shafiee. [In Persian]

Avesta (The Oldest Hymns and Texts of Iranians). (2000). Edited and researched by Jalil Doostkhah. Tehran: Morvarid. [In Persian]

Ayvazyan-Terzyan, M & A. M. Bakhshmandi. (2012*). Mythological and Belief Commonalities in Iranian and Armenian Sources.* Tehran: Research Institute of Humanities and Cultural Studies. [In Persian]

Balami, AboAli (2003). *Tarikh-e Balami*. Edited MohammadTaghi Bahar. Tehran: Zavvar. [In Persian]

Bahar, Mehrdad (2005 a). *From Myth to History*. Edited by Abuʾl-Qasim Esma il-Pur. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Bahar, Mehrdad (2005 b). *Asian Religions*. Edited by Abolqasem Esmaeilpour. Tehran: Cheshmeh. [In Persian]

Bahar, Mehrdad (2006). *An Essay on Iranian Culture*. New edition edited by Abuʾl-Qasim Esmaʿil-Pur. Tehran: Astore. [In Persian]

Bahar, Mehrdad (2010). *A Study of Iranian Mythology*. (Volume 1 and Volume 2). Edited by Katayun Mazdapur. Tehran: Agahe. [In Persian]

Bargnisi, Kazem. (2010). *Shahnameh az Dibacheh ta Padeshahi-ye Kay-Qobad. Vol. 1 (Correction and Explanation of Words and Meanings of Verses)*. Tehran: Fekr-e Rooz. [In Persian]

Baylaqani, Mojir al-Din. (1979). *Divan*. Corrected and annotated by Mohammad Abadi. Tabriz: Moasseseh-ye Tarikh va Farhang-e Iran. [In Persian]

Behfar, Mehri. (2012). *Shahnameh-ye Ferdowsi*. Vol. 1 *(Critical Correction and Explanation of Each Verse)*. Tehran: Nashr-e No. [In Persian]

Biruni, Abu Rayḥan (2010). *The Remaining Signs of the Past Centuries*. Translated by Akbar Danasarst. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Bivar, Adrian David. (2024). "The Allegory of Astyages." *In Qatreh va Darya-ye Zharf (Several Essays in the Realm of Shahnameh, Epic, and Myth)*. Translated by Mahmoud Hasanabadi, pp. 551-568. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Borhan Tabrizi, Mohammad Hossein ibn Khalaf (1978). *Borhan-e Qāte' (The Decisive Proof)*. Edited by Mohammad Moein.Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Davidson, Olga. (1999). *Poet and Hero in Shahnameh*. Translated by Farhad Ataei. Tehran: Nashr-e Tarikh-e Iran. [In Persian]

Denkard, Book Seven. (2010). Text correction, transliteration, Persian writing, glossary, and notes by Mohammad Taghi Rashed Mohassel. Tehran: Institute for Humanities and Cultural Studies. [In Persian]

Dēnkard. (1911). ed D. N. Madan, Bombay.

Enjavi Shirazi, Sayyed Abolqasem (1984). *Ferdowsi-Nameh*. Tehran: Elmi. [In Persian]

Estakhri, Abu Ishaq Ibrahim. (1961). *Masalek va Mamalek (Persian Translation from the 5th and 6th Centuries)*. Edited by Iraj Afshar. Tehran: Bongah-e Tarjomeh va Nashr-e Ketab. [In Persian]

Fardawsi, Abul-Qasem. (2007). *Shah-name*. Correction of Jalal Khaleqi Moṭlaq & Mahmud ʿOmidsalar /6 va Abolfażl Khaṭibi /7. Tehran: Great Islamic Encyclopedia. [In Persian]

Farnbagh Dadagi (2001). *Bundahishn*. commentary by Mehrdad Bahar, Tehran: Toos. [In Persian]

Foltez, Richard C. (2010). *Religions of Silk Road*. Translated by Askari Pashayi. Tehran: Fraravan. [In Persian]

Frye, Richard Nelson (2007). *Ancient History of Iran*. Translated by Masʿud Rajabnia. Tehran: ʿElmi va Farhangi. [In Persian]

Gazerani, Saghi (2019). *Zahhak (History from the Heart of Myth)*. Translated by Sima Soltani. Tehran: Markaz. [In Persian]

Gazerani, Saghi (2020). *Kush-e Pil-Dandan (The Creation of an Anti-Hero)*. Translated by Sima Soltani. Tehran: Markaz. [In Persian]

Gholizade, Khosro. (2010). "Zahāk or serpent-wolflike in Iranian Mythology". *Naqd-e Dastan-e Moaser-e Farsi (Contemporary Persian Fiction Criticism)*. Vol 1. pp. 78-102. [In Persian]

Hamza Isfahani, Ibn Hasan (1967). *Tarikh-e Payambaran va Shahān (History of Prophets and Kings)*. Translated by Ja'far Sho'ar. Tehran: Iranian Culture Foundation. [In Persian]

Hassandoust, Mohammad. (2016). *Etymological Dictionary of the Persian Language*. Tehran: Academy of Persian Language and Literature. [In Persian]

Hekmat, Ali Asghar. (1958). *Sar-zamin-e Hend (Historical, Social, Political, and Literary Survey of India from Ancient Times to the Present Era)*. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Herodotus (2010). *The Histories*. Translation by Morteza Thaqebfar. Tehran: Asatir. [In Persian]

Ibn Athir, Izz al-Din (1970). *News of Iran*. Translated by Mohammad Ibrahim Bastani Parizi. Tehran: University of Tehran. [In Persian]

Ibn Balkhi (2006). *Farsname*. Edited and annotated by Guy Le Strange and Reynold A Nicholson. Tehran: Asatir. [In Persian]

Iranian Bundahišn. (1978). ed K.M.Jamasp Asa, Y.Mahyar Nawabi, M.Tavousi. Shiraz: Pahlavi University.

Iranshan ibn Abi'l-Khayr (1998). *Kosh-Nameh*. Edited by Jalal Matini. Tehran: Elmi. [In Persian]

Khaleghi-Motlagh, Jalal (2011). "The Insight of the Shahnameh". *Ferdowsi and Shahnameh Composition (Selected Articles from the Encyclopedia of Persian Language and Literature)*. Tehran: Academy of Persian Language and Literature. pp. 207-239. [In Persian]

Khaqani, Afzal al-Din Ibrahim ibn Ali. (1978). *Divan*. Corrected, annotated, and commented by Ali Abdolrasooli. Tehran: Ketabkhaneh-ye Khayyam. [In Persian]

Kazzazi, Mir Jalal-aldin. (2000). *Nameh-ye Bastan (Edition and Commentary on Ferdowsi's Shahnameh, Vol. 1)*. Tehran: Samt. [In Persian]

Kazzazi, Mirjalal al-Din. (2001). *Mazha-ye Raz (Essays on Shahnameh)*. Tehran: Markaz. [In Persian]

Ketab-e Garshasp (Tumār-e Garshaspnameh-ye Morshedqoli based on Tumār-e Shah-Tahmasbi and Analytical Textual Criticism). (2022). Edited by Farzad Qaemi and Jalal al-Din Gorgij. Tehran: Sokhan. [In Persian]

Khayyam Nishapuri, Omar (2006). *Nowruz-nameh (On the Origin, History, and Customs of the Nowruz Celebration)*. Edited and annotated by Mojtaba Minovi. Tehran: Asatir. [In Persian]

Koyaji, Jahangir K. C. (2009). *Foundations of Iranian Myth and Epic (Sixteen Essays on Comparative Mythology and Epic Studies)*. Reported and edited by Jalil Doostkhah. Tehran: Agah. [In Persian]

Liewellyn-Basham, Arthur. (2015). *Ancient India*. Translated by Fereydoun Badree and Mahmoud Mosaheb. Tehran: Elmi va Farhangi. [In Persian]

Manichaean psalm. (2009). Coptic to English translation: Charles Robert Cecil Albury and Hugo Ibsher. English to Persian translation: Abulqasem Ismailpour. Tehran: Ostoureh. [In Persian]

Mansouri, Yadollah (2021). *Etymological Dictionary of Middle Persian Names (Based on Pahlavi Texts)*. Tehran: Avaye Khavar (Voice of the East). [In Persian]

Maqdesi, Abu-nasr (2007). *Afaiinesh va Tarikh (Creation and history)*. Edited by Mohammadreza Shafiyi Kadkani. Tehran: Agah. [In Persian]

Marzban Farsi, Rafi al-Din. (2020). *Faramarznameh-ye Kuchak*. Foreword, critical text, and explanation of difficult verses by Abolfazl Khatibi and Reza Ghafouri. Tehran: Bonyad-e Moqufat-e Dr. Mahmoud Afshar – Sokhan. [In Persian]

Mashkoor, Mohammad Javad. (1999). *Nameh-ye Bastan (Collected Articles of Dr. Mohammad Javad Mashkoor)*. Edited by Sa'id Mir-Mohammad Sadeq. Tehran: Pazhooheshgah-e Olum-e Ensani va Motale'at-e Farhangi. [In Persian]

Masoudi, Ali bin Hossein. (2008). *Gold Promoters and Mineral Resources*. 2 vols. Translated by Abul Qasem Payandeh. Tehran: Scientific and Cultural. [In Persian]

Minhaj-i Siraj Juzjani, Usman ibn Mohammad. (2010). *Tabaqat-i Naseri*. Corrected, collated, and annotated by Abdolhayy Habibi. Tehran: Asatir. [In Persian]

Mirza Agha Khan Kermani, Abdol Hossein. (1324 AH). *The Mirror of Alexandria (History of Ancient Iran)*. Edited by Zain al-Abedin, the translator of al-Mulk. Tehran. [In Persian]

Mirza Agha Khan Kermani, Abdol Hossein & Ahmad bin Mulla Hafez Kermani. (2018). *Salarname*. With corrections, introduction and annotations by Hamid Reza Kharazmi & Vahid Ghanbari Naniz. Tehran: Tarikh-e Iran. [In Persian]

Modarresi, Fatemeh and Mohammad Bamdadi. (2010). "An Intertextual Look at One of the West Asian Myths and Its Adaptation to the Myth of Zahhak in Ferdowsi's Shahnameh." *Adabiyat-e Tatbiqi*. Shahid Bahonar University of Kerman, New Period, Vol. 2, No. 3, pp. 357-377. [In Persian]

Mojmal al-Tawarikh wa al-Qesas (Compendium of Histories and Stories). (2004). Edited by Mohammad-Taqi Bahar. Tehran: Donya-ye Ketab. [In Persian]

Mostofi, Hamadollah. (2008). *Tarikh-e-Gozideh (Selected date)*. Edited by AbdolHosain Navayi. Tehran: AmirKabir. [In Persian]

Movses Khorenatsi. (2001). *History of the Armenians*. Translated by Edik Baghdasarian (A. Germanik). Tehran. [In Persian]

Mozaffari, Ali Reza and Ali Asghar Zarei. (2013). “Zahhak and the Mesopotamians”. *Mystical and Mythological Literature*. Year 9. Issue 33. pp. 87-115. [In Persian]

Nahvi, Akbar. (1401). *The Role of Imagination (Literary and Historical Essays Collection)*. Tehran: Dr. Mahmoud Afshar-Sokhan Publications. [In Persian]

Pashayi, Askari. (2016). *Hinayana*. Tehran: Negah-e Moaser. [In Persian]

Qaemi, Farzad. (2015). "A Comparative Analysis of the Myth of Zahhak-e Mardoush." *Pazhoheshnameh-ye Adab-e Hamasi*. Vol. 11, No. 19, pp. 27-65. [In Persian]

Rezayi Dasht Arzhaneh, Mahmoud. (2024). “Considerations on the Nature of the Guilt of Ferēdūn.” *Epic Knowledge and Wisdom*. 1 (1), 71-98. doi: https://doi.org/10.22067/jmels.2024.83656.1007 [In Persian]

Safa, Zabihullah. (2005). *Hamaseh Sarayi dar Iran (From the Oldest Period to the Fourth Century AH)*. Tehran: Amirkabir. [In Persian]

Shahnameh-ye Haft Lashkar. (2021). Introduction, correction, and explanations by Mohammad Ja'fari (Qanavarti) and Zahra Mohammadhassani Saghiree. Tehran: Khamoosh. [In Persian]

Sana'i, Abulmajd. (1983). *Divan.* With an introduction, annotations, and index by the efforts and care of Modarres Razavi. Tehran: Ketab-khane-ye Sana'i. [In Persian]

Suzuki, Beatrice Lane. (2012). *Mahayana Buddhism*. Translated by Askari Pashayi. Tehran: Negah-e Moaser. [In Persian]

Tabari, Muhammad ibn Jarir (2011). *The History of al-Tabari (Tarikh al-Rusul wa al-Muluk)*. Translated by Abolqasem Payandeh. Tehran: Asatir. [In Persian]

Tarikh-e Sistan (History of Sistan) (2008). Edited by Mohammad-Taqi Bahar. Tehran: Moin [In Persian]

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

نگاهی تطبیقی به منش و کنش دو شخصیتِ: آشوکا و ضحاک *

حمیدرضا اردستانی رستمی
دانشیار دانشکدهٔ تمدّن و مطالعات جهان، واحد دزفول، دانشگاه آزاد اسلامی، دزفول، ایران Hardestani@iaud.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۰
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۲/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۲۸
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
ضحّاک
آشوکا
هند

چکیده

هدف: ضحاک (اژی‌دَهاکَه/ آژی‌دَهاک) یکی از پیچیده‌ترین شخصیت‌ها در اسطوره‌های ایرانی و ادبیات حماسی فارسی است؛ چراکه او پیوسته نماد بدکاری و بدکیشی و بی‌دادگری بوده و می‌توان او را کسی پنداشت که بسیاری از خصوصیات بد شهریاران در تاریخ ایران یا در پیوند با فرهنگ ایران در او جای داده شده است. همین موضوع سبب شده تا داستان و شخصیت او لایه‌های گوناگونی از شخصیت‌های اساطیری و تاریخی را بپذیرد و ویژگی‌هایش با بسیاری از شخصیت‌های اساطیری و تاریخی مربوط به فرهنگ ایران تطابق یابد؛ از همین‌روی پژوهندگانْ ضحاک را با کسانی سنجیده و همسان یافته‌اند. در ادامهٔ این سنجش‌ها، نگارنده بر آن است تا همانندی‌های ضحاک با یکی از پادشاهان سلسلهٔ مَئوریَه در هند یعنی آشوکا را پیش کشد.

روش: نگارنده در این مقاله با رویکرد تطبیقی ـ تبیینی و با استفاده از تحلیل اسناد و مدارک کتابخانه‌ای به مقایسهٔ شخصیت ضحاک در حماسهٔ ملی ایران با آشوکا شاه مقتدر تاریخی هند پرداخته است.

یافته‌ها: یافته‌های نگارنده در این پژوهش نشان می‌دهد که گویا این دو شخصیت، هر دو از سکاها هستند که در کشور هند استقرار می‌یابند؛ هر دو پدری راهب‌مسلک (مرداس و چَنْدرَه گوپتَه) دارند که حکومت او را تصرف می‌کنند و به آن پایان می‌دهند؛ هر دو به خون‌خواری و ناباکی آوازه دارند و البته با وجود ستمکاری، در نزد گروهی از مردم دارای محبوبیت‌اند؛ هر دو در زمان عدم حضور خود در کشور، جانشینانی (کندرو و کومار) بسیار مورد اطمینان دارند؛ هر دو آیینی هندی (بت‌پرستی/ بودیسم) را گسترش می‌دهند. آشوکا پس از ظلم بسیار طریق دین و یاری به مردم برمی‌گزیند. دربارهٔ ضحاک این ویژگی را نمی‌بینیم؛ اما برادرزاده یا نوادهٔ او یعنی کوش پیل‌دندان، چنین ویژگی‌ای دارد که شخصیت او را به آشوکا نزدیک می‌سازد.

نتیجه‌گیری: نتایج پژوهش نشان می‌دهد که می‌توان بازتابی از منش و کنش آشوکا را در شخصیت و داستان ضحاک یافت.

*استناد: اردستانی رستمی، حمیدرضا (۱۴۰۳). نگاهی تطبیقی به منش و کنش دو شخصیتِ: آشوکا و ضحاک. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۲۰-۱.
http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25318.3843

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان. © نویسندگان.

۱. مقدمه

ضحاک از شخصیت‌های تقریباً آغازین *شاهنامه* است که پس از گیومرت، هوشنگ، طهمورث و جمشید، به عنوان پادشاهی بیگانه وارد *شاهنامه* می‌شود. او پس از کشتن پدرش به راهنمایی و یاری ابلیس، حکومت مقتدر جمشید را به پایان می‌برد و در جایگاه پادشاه ایران، هزار سال بر آن حکم می‌راند. ویژگی‌های شخصیتی و خُلق ضحاک، او را به کسان بسیاری در اسطوره و تاریخ همانند کرده است؛ از همین‌روی می‌توان بر آن شد که «افسانهٔ دهاک آمیزه‌ای است از اسطوره و تاریخ و از این در خاطر مردم جای ویژه‌ای یافته است. ... کمتر کسی از نام‌آوران تاریخی [و البته اسطوره‌ای] را می‌توان یافت که همچون دهاک، افسانه‌های گوناگونی از بسیاری از گوشه‌های جهان بر گردِ سرگذشت و زندگی‌نامهٔ وی فراهم آمده باشد» (کویاجی، ۱۳۸۸: ۲۱۹، ۲۲۳، ۲۲۴). با در نظر داشتن این موضوع که شخصیت و داستان ضحاک، لایه‌های متعددی را از زندگی دیگر کسان پذیرفته، برآنیم بازتاب منش و کنش یکی از شخصیت‌های تاریخی دیگر یعنی آشوکای هندی را در او بازبکاویم و از همسانی‌های آنان سخن بگوییم.

۱- ۱. بیان مسئلهٔ پژوهش

به نظر می‌رسد مهم‌ترین وجه شبهِ شخصیت ضحاک با دیگر کسان اساطیری همچون اژی‌دهاکهِ *اوستا*، ویشوروپه و داسهِ *ودایی*، تیامت و کینگو و نرگال و نین‌گیش‌زی‌دَه بین‌النهرینی، اژدهایان تاریکیِ مانوی‌ها، تپه‌گوز ترکان، مینوتورِ یونانی تا شخصیت‌های تاریخی همانند آرتاوازْدِ ارمنی، بایُرُسْپُس و آستیاگِ مادی که پژوهندگان از آن سخن گفتند و پس از این خواهیم دید، ستمگری و سنگ‌دلیِ اینان بوده است و گویا ایرانیان و البته دیگر کسان که در تعامل با فرهنگ ایرانی بوده‌اند، هر فرمانروایی که در نظرشان ظالم و خون‌خوار جلوه می‌کرده، نام اژی‌دهاک/ دهاک/ ضحاک می‌داده‌اند و اساساً او را نماد و نمود ظلم می‌انگاشته‌اند؛ همان‌گونه که او در ادبیات فارسی، معمولاً نماد ستم‌پیشگی بوده و به خون‌خواری وصف شده است (ر.ک: بیلقانی، ۱۳۵۸: ۶۶؛ سنایی، ۱۳۶۲: ۵۵۶، ۸۴۰؛ خاقانی، ۲۵۳۷: ۶۳، ۳۶۹، ۵۴۶، ۵۵۹، ۵۷۶؛ ایرانشان بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۴۵۶؛ سعدی، ۱۳۸۶: ۷۳۴)؛ بنابراین داستان ضحاک می‌تواند خاطرهٔ اسطوره‌ای ـــ حماسی از داستان هر پادشاه ستمکارهٔ تاریخی باشد که بی‌باکی و ناپاکی و سبکساری و خون‌خواری را در او نمادینه کرده‌اند. چنین می‌نماید که پیوسته بخش‌هایی از زندگی واقعیِ پادشاهان مختلف در ایران و یا مناطقی که در پیوند با فرهنگ ایرانی بوده، به داستان او راه یافته است؛ چنانکه گویا بخش‌هایی از عناصر و ویژگی‌های زندگی و شخصیت آشوکا از پادشاهان مقتدر هند در قرن سوم پیش از میلاد، در داستان ضحاک منعکس شده است و در پژوهش پیشِ رو برآنیم بدان بپردازیم.

۱- ۲. پیشینهٔ پژوهش

همسانی ضحاک با شخصیت‌های تاریخی و اسطوره‌ای پژوهندگانی را برانگیخته است تا او را با این شخصیت‌ها بسنجند و از همسانی‌های آنان سخن بگویند.

در این میان مهرداد بهار (۱۳۸۹: ۱۹۰–۱۹۱) ضحاک مارفش و اژدهاگونه در *شاهنامه* و آثار حماسی دیگر (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۶۷، ۷۷؛ اسدی طوسی، ۱۳۸۹: ۲۹۳؛ ایرانشان بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۱۸۹، ۲۰۲، ۲۹۸، ۳۰۴) را با اژی‌دهاکهِ (Aži dahāka-) *اوستایی* مقایسه کرده و ضحاکِ تازیِ حماسه را نتیجهٔ تحول این اژدهای سه کلّه، سه پوزه و شش چشمِ از سرزمینِ بَوْری (بابِل) در *اوستا* دانسته که «آن آسیب‌رسانِ جهان و آن زورمندترین دروج» را «اهریمن برای تباه کردن جهان اشه، به پتیارگی در جهان استومند» آفریده است (*اوستا*، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۰۳)؛ همان‌طور که در *شاهنامه*، ضحاک به خواست ابلیس، در پی آسیب زدن به جهان و خالی کردن آن از مردمان برمی‌آید (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۱). بهار ویشوَروپَهِ (Viśvarūpa) *ودایی* را هم همان اژی‌دهاکهِ *اوستایی* می‌انگارد که صرفاً در نام متفاوت‌اند. او را که اژدهایی سه سر است ثریته آپتیه (Trita Āptya-) یا همان فریدون می‌کشد و گاوهای شیردهِ (مظهر ابرهای بارانی) او را که در اساطیر ایرانی به ریخت زن (ارنواز و شهرناز) درمی‌آیند، می‌گیرد. بهار معتقد است همین اسطوره با وقایع تاریخی درآمیخته و داستان فریدون و ضحاکِ *شاهنامه* را می‌سازد (ر.ک: بهار، ۱۳۸۴ الف: ۲۲۶؛ همو، ۱۳۸۹: ۴۸۲؛ صفا، ۱۳۸۴: ۴۵۸).

محمود رضایی دشت ارژنه (۱۴۰۳: ۷۱–۹۸) نیز به مقایسهٔ اژی‌دهاکَهِ *اوستایی* و ویشوَروپَهِ *ودایی* پرداخته و نتیجه گرفته است: از آنجا که همتای *ودایی* اژی‌دهاکه، مطابق با *مهابهارات* در اساس برهمنی عبادت‌پیشه بوده که پیوسته با یک سرش *وداها* را می‌خوانده، کشندهٔ او یعنی تریته آپتیه گناه‌کار تلقی شده و این موضوع به متن‌های ایرانی نیز راه یافته است.

دارمستتر نیز همین شباهت اژی‌دهاکه و ویشوروپه را که در *ودا*ها با نام داسَه (-Dāsá) هم ظاهر می‌شود، در نظر داشته و معتقد است دَهاک و داسَهِ *ودایی*، از یک اصل شکل گرفته و همان‌طور که «داس یعنی اژدهایِ سه سر و شش چشمِ *ودا* که اژدهایِ طوفان بود بنا بر روایاتِ ایرانی، اندکی تغییرِ صورت داد و بر مهاجمانِ اژدهافشِ مردم‌کشِ سامی که از کلده و آشور می‌آمده و بلادِ ایران را با خاک یک‌سان می‌کرده و بازمی‌گشته‌اند، منطبق گشت» (صفا، ۱۳۸۴: ۴۵۸).

همچنین میرجلال‌الدین کزازی دربارهٔ نمادِ افسانه‌ای دَهاک با نمادِ *ودایی* داسَه سخن گفته است. او بر بنیاد اینکه داسَه در *ودا*ها همچون اژی‌دهاکَهِ *اوستایی*، اژدهایی است سه سر و شش چشم، بر این دیدگاه رفته است که داسَهِ *ودایی* که مرداس پدر ضحاک از آن برخاسته، با اژی‌دهاکَه همسان است. از سویِ دیگر، او «داس» در مرداس را بازمانده‌ای از داسَهِ *ودایی*، مارِ نمادین می‌داند که دهاکَه ساختِ *اوستایی* آن است و «مَر» را ساختی کوتاه‌شده از مار می‌داند که معادلِ اژی به معنایِ مار خواهد بود (ر.ک: کزازی، ۱۳۸۰: ۱۱؛ همو، ۱۳۷۹، ج۱: ۲۷۶).

خسرو قلی‌زاده (۱۳۸۹: ۸۵) نیز ضمن اشاره به همسانی -dāśa و -dāha، معنای احتمالی آن را «گرگ» دانسته و معتقد است شاید بتوان معنای نام اژی‌دهاکه را «مارِ گرگسان یا مارـ گرگ» پنداشت.

جهان‌گیر کوورجی کویاجی از همانندی تبارنامهٔ دهاک با خاندان فورسیس (Fhorcys) در اسطوره‌های یونانی سخن گفته است. او معتقد است مطابق با *بن‌دهش*، تبار ضحاک از سوی مادر به فرَواک (Fravāk) که موجودی نیمه‌انسانی است و تاز (Tāz) می‌رسد. در *شاهنامه* هم ضحاک نبیره‌ای به نام گُرگوی (Gorgoe) دارد که در برابر سام می‌ایستد و شمشیر می‌کشد. در اسطوره‌های یونانی از فورسیس پدر توزا (Thoosa) سخن رفته که از همخوابگی او با خواهرش، فرزندانی ماروَش به نام گُرگُن (Gorgon) و هسپِرین (Hesperien) پدیدار می‌شود. کویاجی میان این نام‌ها شباهت می‌بیند و می‌نویسد: «همانندی نام‌های فرواک و فورسیس، تاز و توزا و گُرگُن و گُرگوی با رویکرد به وصف هر دو دودمان به مارفش، یکی از نمونه‌های شگفت در پژوهش سنجشیِ اسطوره‌ها است» (کویاجی، ۱۳۸۸: ۲۲۴–۲۲۵).

پیش از این، شکستگی شخصیت تیامَت از ایزدان میان‌رودان در جمشید و ضحاکِ اسطوره‌هایِ ایرانی بررسی شده است. تیامَت اژدهایی است که از دریا برمی‌آید و هنرهای مدنی را به انسان می‌آموزد؛ اما سپس‌تر بنا بر دگرگونی‌های تاریخی، او به دشمنِ آشوبندهٔ نظم دگرگون می‌شود. مطابق با تحقیق یادشده، می‌توان چهرهٔ مدنی تیامَت را در جمشید، و شخصیت آشوبندهٔ او را در ضحاک بازسازی کرد. میانِ جمشید و ضحاک نیز پیوندهایی است که این دو را از یک بن می‌نماید؛ به این معنا که مطابق با برخی منابع، ضحاک خواهرزادهٔ جمشید است، هر دو با بابِل که خاستگاه اسطورهٔ تیامَت است، پیوندی نزدیک دارند، هر دو درپیوند با درخت و دارندهٔ سووراً هستند. نیز هر دو شاه‌موبدند و شایستهٔ پادافره به دلیل گناهِ گوشت‌خواری و آموزش آن به مردم. همچنین شخصیتِ فریدون یعنی از میان‌برندهٔ ضحاک، بسیار به مَردوک (کشندهٔ تیامَت) نزدیک است؛ بدین‌گونه که هر دو پس از میان بردن دشمن، نظام طبقات اجتماعی را بازمی‌گردانند، پادشاه مطلق سرزمین خود می‌شوند و هنرهای مدنی فراموش‌شده را بازسازی می‌کنند (ر.ک: اردستانی رستمی، ۱۳۹۷: ۲۳–۴۹). کویاجی نیز تیامت را که اژدهایی مهیب چون کینگو (Kingū) را ساخته با اهریمن که اژی‌دهاکه را برای تهی کردن جهان از مردمان فرستاده، مقایسه کرده است (ر.ک: کویاجی، ۱۳۸۸: ۲۲۷–۲۹).

ضحاک با اژدهایانِ تاریکی در متن‌های مانوی نیز سنجیده شده است. در *شاهنامه* پس از آنکه دو مارِ سیاه به واسطهٔ بوسهٔ اهریمن بر کتف ضحاک می‌روید و پزشکان از درمان آن ناتوان می‌مانند، ابلیس در جامهٔ پزشک بر ضحاک آشکار می‌شود و او را از بریدنِ مارها دور می‌دارد. او در عوض، خوراندن مغز مردمان را به مارهای دوش ضحاک توصیه می‌کند؛ بدین‌سان:

چنان بُد که هر شب دو مرد جوان — چه کهتر، چه از تخمهٔ پهلوان
خَورشگر بِبُردی به ایوان اوی — همی‌ساختی راه درمان اوی
بِکُشتی و مغزش بپرداختی — مرآن اَژدها را خَورش ساختی

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۵– ۵۶)

بنا بر این سخنان، ضحاک هر شب دو مرد جوان را قربانی هوس ویرانگر خود می‌کند. در متن‌های مانوی نیز از اژدهایانی در تاریکی یاد شده است که همچون ضحاکِ *شاهنامه*، جز اوباریدن و گَزیدن و دَریدن (آزیگری) کاری نمی‌دانند و عامل درد و مرگ مردمان‌اند: «خشم بی‌شمار گرفتندم... گَزیده، دَریده و خوردَندَم دیوان، یَخشان و پریان، اژدهایِ تاریکی دشوار، زشت، گند و سیاه. بسیار درد و مرگ از آنان دیدم. همه خروش‌اند و تازند. دنبال کنند [و] بر من شتاب ورزند» (*زبورِ مانوی*، ۱۳۸۸: ۲۸۱). درد و مرگی که در این متون از آن یاد شده، یادآورندهٔ همان وضعیتی است که

با روی کار آمدن ضحاک رخ می‌دهد: خوارشدنِ هنر، نهان‌شدنِ راستی، دست‌یازیِ دیوان به بدی و... (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۵)؛ بنابراین می‌توان در رفتار ضحاکِ *شاهنامه* و اژدهایانِ تاریکی در متن‌های مانوی مطابقت دید (ر.ک: اردستانی رستمی، ۱۳۹۷: ۱۸۲–۱۸۳).

فرزاد قائمی از شباهت اسطورهٔ ضحاک با اسطورهٔ خدای ماردوش زیر زمین در فرهنگ‌های بومی فلات ایران مانند فرهنگ عیلامی و فرهنگ جیرفت و سرزمین‌های ملل مجاور همانند میان‌رودان سخن گفته است. او معتقد است که نِرگال (Nergal) خدای جهان مردگانِ میان‌رودان، بیشترین همسانی را با ضحاک ماردوش دارد؛ یعنی همان‌گونه که ضحاک مار بر دوش دارد و مردم‌اوبار است، نرگال نیز چنین ویژگی‌هایی را دارا است. همچنین همان‌طور که نرگال تا ابد در تاریکی در ژرفای زمین زندانی است، ضحاک هم تا پایان عمر جهان، در غاری در دماوندکوه گرفتار است (ر.ک: قائمی، ۱۳۹۴: ۴۰–۵۰). به باور این پژوهنده، مطابق اسطورهٔ خدای ماردوش، باید «بهترین جوانان قربانی خدای مالک دوزخ (قعر زمین) می‌شدند و اسطورهٔ اژدهاکشی، نه یادمانی از یک نبرد تاریخی، که نمادی برای پایان این سنت خونین پیشاتاریخی بوده است» (همان: ۲۷، ۵۷–۵۹). پژوهنده‌ای دیگر هم از ایزدی میان‌رودانی به نام نین‌گیش‌زی‌دَه (Ningishzida) که ایزدی ماردوش است، یاد کرده و او را با ضحاک سنجیده است (ر.ک: آقازاده، ۱۳۸۹: ۱۵۰).

در میان دیگر پژوهش‌ها باید به مقاله‌ای اشاره کرد که در آن ضحاک را با تپه‌گوز، هیولایی رویین‌تن و مردم‌خوار در مجموعهٔ حماسیِ اوغوزها (ددەقورقوت)، سنجیده‌اند و این دو را در گونهٔ زادن، چگونگی مادر، شکل ظاهری، نوع خوراک، رویین‌تنی و پایان زندگی، همانند یافته‌اند (ر.ک: مدرسی ـ بامدادی، ۱۳۸۹: ۳۵۷–۳۷۷).

پژوهنده‌ای هم شخصیت‌های اساطیری همانندِ جمشید، ضحاک، کاوه و فریدون را با مینوس (Minos)، مینوتور (Minotaur) و تسئوس (Theseus) در کتاب *حیاتِ مردان نامی* پلوتارک سنجیده است. او معتقد است شخصیت گناه‌کار جمشید با مینوس پادشاه کرت سنجش‌پذیر است که به پیمان خود نسبت به ایزدی (پوزئیدن) عمل نمی‌کند. ضحاک هم مانند مینوتور که ترکیبی است انسان ـ گاو، آمیزه‌ای از انسان و مار است. کاوه و فریدون نیز خویش‌کاری‌هایی همچون تسئوس دارند که آن انسان ـ گاو را می‌کشد و پادشاهی می‌یابد (ر.ک: اعلایی، ۱۳۹۷: ۲۶۴–۲۸۳).

کویاجی (۱۳۸۸: ۲۳۴–۲۳۵) در سنجش شخصیت ضحاک، همسان‌سازی آرتاوازْد پادشاه ارمنستان در حول و حوش سال صد و سی میلادی با ضحاک را پیش می‌کشد. او می‌گوید که میان ارمنیان، داستان به زنجیر کشیده شدن ضحاک در کوه دماوند آوازه داشته و آنان این داستان را به شهریاری شریر از خود یعنی آرتاوازْد نسبت داده بودند و معتقد بودند «آرتاوازد در غار زندانی است و دو سگ مدام بندهای او را می‌جوند تا صاحبشان از بند رها شود و جهان را نابود کند؛ اما در اثر صدای پتک آهنگران که روزهای یک‌شنبه، سه یا چهار بار با پتک بر سندان‌ها می‌کوبند، زنجیرهای او سخت‌تر و سخت‌تر می‌شوند» (آیوازیان ـ ملکی بخش‌بندی ، ۱۳۹۱: ۱۵۲).

کویاجی بر این باور است که نام و لقب و تاریخ ضحاک نه‌تنها در ایران و ارمنستان، بلکه تا شمالی‌ترین نواحی نیز بلندآوازه بوده است؛ به گونه‌ای که لقب «بیوراسب» ضحاک به معنای دارندهٔ ده‌هزار اسب، «نام ویژهٔ بایُرُسْپُس (Baiorospos) فرمان‌روای ناحیهٔ دُن در کرانهٔ شمالی دریای سیاه در دور و بر سال دویست و بیست پیش از میلاد بوده است» (کویاجی، ۱۳۸۸: ۲۲۳).

در میان شخصیت‌های تاریخی، اژی‌دهاک یا همان ضحاک بیش از هر کسی در پیوند با آستیاگ آخرین شاه مادی (۵۸۴–۵۵۰ پ.م) انگاشته شده است. دیوید بیوار (۱۴۰۳: ۵۵۱–۵۶۸)، کویاجی (۱۳۸۸: ۲۳۳–۲۴۲) و ساقی گازرانی (۱۳۹۸: ۱۴–۲۳) از کسانی هستند که از پیوند میان داستان اژی‌دهاک و آستیاگ گفته‌اند و این دو شخصیت را با هم سنجیده‌اند. البته موسی خورنی تاریخ‌نگار ارمنی سدهٔ پنجم میلادی، هنگامی که از تیگران دوم که میان سال‌های نود و پنج تا پنجاه و پنج پیش از میلاد در ارمنستان فرمانروایی داشته، سخن می‌گوید، او را به غلط معاصر اژی‌دهاک یا همان آستیاگ مادی می‌داند که به دست تیگران کشته شده است. موسی خورنی آورده است که در ارمنی، مادها و فرزندان آنان را ویشاپازونک (Vishapazunk) به معنی «پسران مار» نامیده‌اند (ر.ک: آیوازیان ـ ملکی بخش‌بندی، ۱۳۹۱: ۱۴۴–۱۴۸؛ کویاجی، ۱۳۸۸: ۲۳۴). بیوار هم «اژی‌دهاکه» را بنا بر یک تفسیر قرن نوزدهمی بر *اوستا*، «مار داهَه» معنا می‌کند. داهَه‌ها عشایر کوچ‌نشین در ساحل شرقی دریای خزر بودند و بیوار بر بنیاد سخن جغرافی‌دانان و مورخان، خزر را دریایی پر از هیولای مارمانند یا فیل‌ماهی می‌انگارد؛ بنابراین بر این اعتقاد است که اژی‌دهاک، مار بدنام ایران باستان، در ابتدا به فیل‌ماهی خزر گفته می‌شده که به شرارات و بدنهادی شهره بوده است؛ چراکه در درگیری میان این ماهی‌ها و ماهی‌گیران، بعضاً مرگ ماهی‌گیر را رقم می‌زده است. سپس‌تر به عنوان اشاره‌ای تمثیلی به آستیاگ (که از نظر ظاهر کلمه به اژی‌دهاک نزدیک بوده است)، شاه ماد به کار رفته است و نهایتاً هم ایرانیان، این نام را «برای اشاره به اعراب مهاجم به ایران و در واقع برای دولت‌های متخاصم از هر نوعی به کار گرفتند» (بیوار، ۱۴۰۳: ۵۶۳–۵۶۲). بیوار در توجیه ارتباط مقر مادها در غرب و فیل‌ماهی دریای خزر به مارلیک در محدودهٔ البرز اشاره می‌کند که در آن مقبره‌ای

سلطنتی متعلق به مادها کشف شده و او این نقطه در سفیدرود و شاخهٔ شاهرودِ آن را از محل‌های مورد علاقهٔ اجتماع فیل‌ماهی‌های خزر معرفی می‌کند (ر.ک: همان، ۵۶۲).

باید اشاره کنیم که کویاجی بدنامی آستیاگ و اساساً مادها به ویژه بزرگ آنان یعنی دِیوکِس نزد مردم را برآیند شیوهٔ حکمرانی آنان می‌داند و معتقد است زمینه‌سازی‌ای که مادها برای یورش سکاها به ایران کردند، سبب بدنامی مادها شد؛ مادها با کیمری‌ها و سکاها پیمان بستند تا در مقابل آشورها بایستند؛ اما سکاها همهٔ کارها را به سود خویش پایان دادند (ر.ک: *تاریخ هرودوت*، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۴۸–۱۴۹؛ بیوار، ۱۴۰۳: ۵۶۰) که این به بدنامی مادها انجامید. دیگر اینکه مادها رسم‌های درباری و معماری باشکوه آشوری و بابلی را تقلید کردند؛ چنانکه دژ هگمتانه را با کنگره‌ها و باروهای رنگین و پرزرق و برق ساختند (ر.ک: همان، ج۱: ۱۴۶–۱۴۷) که سبب شد قوم ماد دشواری‌های بسیاری را برای عملیاتی شدن آن برتابد. پاره‌ای از رسوم درباری که مادها برقرار کردند، سرآغاز خودکامگی لجام‌گسیخته شد که همه به بیزاری مردم از آنان دامن زد. همچنین گرد کردن زنان زیبا در شبستان به شیوهٔ دیگر دودمان‌های شرقی به این نفرت افزود. این ویژگی‌ها را در مورد ضحاکِ وارونه‌خوی نیز می‌بینیم. او «کاخ بزرگی» دارد (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۷۵) و هر کجا دختری خوب‌روی را می‌یابد، «پرستنده کردیش در پیش خویش» (همان، ج۱: ۵۷). به گفتهٔ کویاجی، اگر اژی‌دهاکَه در *اوستا* (۱۳۷۹، ج۱: ۳۰۳) بَوْری (بابِلی) خوانده شده، از آن روی بوده که شیوهٔ آشورها و بابلی‌ها را در ساختن قصرهای باشکوه، رسوم درباری و گردآوری زنان پیش گرفته بوده است (ر.ک: کویاجی، ۱۳۸۸: ۲۳۳–۲۳۴).

هرودوت از «خشونت و سنگ‌دلیِ» آستیاگ سخن گفته و اینکه این موضوع، «علت اصلی پذیرش یوغ پارسیان از سوی مادها پس از صد و بیست و هشت سال فرمانروایی» شده و به سقوط آنان انجامیده است (ر.ک: *تاریخ هرودوت*، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۶۲). همین خشونت و سنگ‌دلی را به وضوح در مورد ضحاک نیز می‌بینیم. او پیوسته «ستمکاره خون‌ریز و ناباک» (ر.ک: ایرانشان بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۴۵۶، ۵۵۲، ۲۰۲، ۳۶۷) و «دلیر و سبکسار و ناپاک» (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۴۶) خوانده شده است. تکرار صفت ناباکی و دلیری و خون‌ریزی در مورد او نشان می‌دهد که او از انجام هیچ عمل خون‌خوارانه‌ای باک نداشته؛ چنانکه پدرش مرداس را در کمال بی‌شرمی می‌کشد (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۴۸).

جدا از این همانندی میان آستیاگِ تاریخ و اژی‌دهاکِ متون حماسی، ویژگی‌هایی در زندگی آستیاگ هست که داستان زندگی ضحاک را تداعی می‌کند و آن از این قرار است: ۱– هر دو خوابی می‌بینند که خواب‌گزاران از آن تعبیر به سقوط حکومتشان می‌کنند: آستیاگ خواب می‌بیند که پیشاب دخترش به سیل تبدیل شده و پایتخت او را تسخیر کرده است (ر.ک: *تاریخ هرودوت*، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۵۰) و ضحاک هم در خواب، سه برادر را می‌بیند که برادر کوچک‌تر با گرز بر سر او می‌کوبد، می‌بنددش و به دماوندکوه می‌برد (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۸)؛ ۲– هر دو در پی کشتن نوزادی از تبار پادشاهان برمی‌آیند و کسانی آن نوزاد را علی‌رغم خواست شاه ستمگر می‌پرورند: آستیاگ دستور به قتل کورش می‌دهد که وزیرش هارپاک آن را به مهرداد می‌سپارد و او کورش را بزرگ می‌کند (ر.ک: *تاریخ هرودوت*، ۱۳۸۹، ج: ۱۵۱ به جلو). ضحاک هم در پی کشتن فریدون برمی‌آید؛ اما مادرش فرانک او را به البرزکوه می‌برد (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۶۳–۶۴)؛ ۳– گویا کورش را مادەسگی شیر می‌دهد و فریدون را گاوی (ر.ک: گازرانی، ۱۳۹۸: ۲۰)؛ ۴– آستیاگ پس از اینکه از نقش هارپاک در نجات کورش مطلع می‌شود دستور می‌دهد پسر سیزده‌ساله هارپاک را بکشند و گوشت او را کباب کنند و به خورد پدر دهند (ر.ک: *تاریخ هرودوت*، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۵۶). خوراندن مغز سر جوانان به مارهای دوش ضحاک را می‌توان تعبیری حماسی از کشتن پسر هارپاک و خوراندن گوشت او به دیگران دانست (ر.ک: بیوار، ۱۴۰۳: ۵۵۷؛ گازرانی، ۱۳۹۸: ۲۰)؛ ۵– در سقوط آستیاگ و ضحاک، پدرانی داغ‌دیده و کینه‌جو نقش اساسی دارند: هارپاک در پی یاری کورش علیه آستیاگ برمی‌آید (ر.ک: *تاریخ هرودوت*، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۵۸ به جلو) و کاوه هم زمینهٔ شورش فریدون بر ضحاک را فراهم می‌کند (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۶۶–۷۱)؛ ۶– پس از چیرگی کورش بر آستیاگ، پادشاه مادی زندانی می‌شود و در معرض مرگ قرار نمی‌گیرد (*تاریخ هرودوت*، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۶۲) و گویا به مازندران فرستاده می‌شود (ر.ک: کویاجی، ۱۳۸۸: ۲۳۵)؛ همان‌گونه که فریدون ضحاک را نمی‌کشد و او را در دماوندکوه به بند می‌کشد (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۸۴).

۱- ۳. اهمیت و ضرورت پژوهش

نگارنده در پژوهش پیشِ رو، به بخشی از ویژگی‌های شخصیتی و کارهای یکی از پادشاهان هند یعنی آشوکا و همسانی آن با ضحاک پرداخته و بازتابی از شخصیت و زندگی او را در داستان ضحاک نشان داده است. انجام این پژوهش، عرب‌تبار بودن ضحاک را آن‌چنانکه در *شاهنامه* آمده است، با تردید همراه می‌کند. همچنین بیان‌کنندهٔ این نکته است که چطور شخصیت و داستان ضحاک، پذیرای لایه‌های متعدد شخصیتی از شرق و غرب عالم شده است. دیگر اینکه همانندی‌های ضحاک با یکی دیگر از شخصیت‌های تاریخی به نام آشوکا را نشان می‌دهد.

۲. بحث

آشوکا سومین پادشاه سلسلهٔ مَئوریَهٔ (Maurya) هند (۲۷۳–۲۳۲پ.م) و بزرگ‌ترین حکمران آنان بوده است (ر.ک: فرای، ۱۳۸۶: ۲۰۵). او پس از چَنْدَره گوپتَه (Chandragupta) و بیندوساره (Bindosara) به فرمانروایی می‌رسد. این سلسله به دست چَنْدَرَه‌گوپتَه که بر پادشاهان نَنْدَه (Nanda) استیلا پیدا کرده بود و با پیمانی که در سال سی‌صد و پنج پیش از میلاد با سلوکوس جانشین اسکندر می‌بندد (ر.ک: فرای، ۱۳۸۶: ۲۲۰–۲۲۱؛ حکمت، ۱۳۳۷: ۱۹–۲۰)، حکومت صد و سی و هفت سالهٔ مَئوریَه‌ها را پایه‌ریزی می‌کند و بر ممالک وسیعی «از رود کابل در غرب تا ساحل برهماپوترا (Brahmaputra) در شرق و از کشمیر در شمال تا ناحیهٔ میسور (Mysore) در جنوب» (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۰) حکم می‌راند که با کشورگشایی‌های آشوکا، قلمروِ آنان تا خلیج بنگال نیز گسترش می‌یابد (ر.ک: پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۲۲).

۲- ۱. سکا- هندی بودن

پس از اینکه سلسلهٔ مَئوریَه‌ها در سال صد و هشتاد و پنج پیش از میلاد فرومی‌پاشد، پس از این، حکومت‌هایی در این محدوده همانند سلسلهٔ شونگا (۷۵–۱۸۴ پ.م)، پادشاهی هندوسکایی (۱۵۰پ.م –۴۰۰ م)، هندوپارتی (۱۹– ۲۲۶م) و کوشان‌ها (۳۰–۳۷۵م) ظاهر می‌شوند. عناصری از تاریخ پادشاهان برخی از این فرمانروایی‌های در پیوند با پارت‌ها و سکاها، با داستان و شخصیت ضحاک در متون حماسی مناسبت‌هایی می‌یابد. به عنوان مثال می‌توان از کوش پیل‌دندان نام برد. او در *کوش‌نامه* برادرزادهٔ ضحاک، فرزند کوش برادرِ ضحاک خوانده شده است (ر.ک: ایرانشان بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۵۵۲، ۶۰۳) که شخصیت او به صورت «ضد قهرمانی ترسیم شده که سلسلهٔ کوشانیان را نمایندگی» می‌کند و همانند کوشان‌ها، نخستین مرکز قدرت این پدر و پسر کابل بوده است (ر.ک: گازرانی، ۱۳۹۹: ۱۶، ۳۸–۳۹)؛ یعنی همان‌جایی که مهراب کابلی، نوادهٔ ضحاک در *شاهنامه* هم پادشاهی دارد (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۱۸۲، ۲۰۴).

بنا بر آنچه در پیوند شخصیت‌هایی شرقی چون کوش و مهراب با ضحاک بیان شد، این پرسش مطرح می‌شود که آیا می‌توان این شخصیت را در اصل و ریشه، چنانکه فردوسی در *شاهنامه* (همان: ج۱: ۴۷–۴۸) می‌گوید، «مرد تازی» خواند و بر سر نهندهٔ «افسر تازیان»؟ چرا باید «مهراب کاول‌خدای» که در مشرق حکمرانی دارد، از تبار این ضحاک عرب باشد و رستم هم در جدال لفظی با اسفندیار، به این تبار مادری خود که عرب است بنازد؟

پیشتر اشاره کردیم از آنجا که دهاک پیوسته نماد بی‌رحمی، کُشندگی و تهاجم شمرده می‌شده است، احتمالاً پس از تازش اعراب به ایران، ویژگی عرب بودن نیز به این شخصیت منسوب شده و او در آخرین تحول خود، البته تا زمان شکل‌گیری *شاهنامهٔ* فردوسی، بازتاب‌دهندهٔ تازش اعراب مسلمان به ایران هم شده است. می‌توان بر آن شد که هر دو معنای واژهٔ «تازی»؛ یعنی تازی در معنای «عرب»[۱] و «تازی» از مصدر «تاختن» از ریشهٔ *اوستاییِ* -tak به معنی «تاختن، دویدن» (ر.ک: حسن‌دوست، ۱۳۹۵: ج۱: ذیل تاختن) در مورد ضحاک صدق می‌کند و داستانِ او هر دو معنا را با خود دارد؛ اما تازی خواندن ضحاک در *شاهنامه*[۲] و دیگر متن‌ها، می‌تواند برآیند تبار سکایی (شرقی بودن) او نیز باشد؛ زیرا واژهٔ تازی که برآمده از ریشهٔ -tak به معنی تاختن است، در نام رستم هم که خود را به ضحاک می‌بندد، حضور دارد. ریخت *اوستایی* نام رستم را -Raoda.staxma پنداشته‌اند. مطابق با این نظر، این نام از دو بخش -raoda به معنای «بالیدن و رُستن» و -taxma (از ریشهٔ -tak) به معنی «تَهَم و دِلیر» شکل گرفته است؛ پس در مجموع -Raoda.staxma، «سخت‌بالنده، دارندهٔ رویش نیرومند، قوی‌اندام و دِلیر تنومند» معنا می‌دهد که همان معنی «تهمتن»، لقب رستم را به همراه خود دارد[۳] (ر.ک: توضیحاتِ محمد معین در برهان تبریزی، ۱۳۵۷: ج۲: ذیلِ رُستهم؛ کزازی، ۱۳۷۹: ۱/۴۴۹؛ منصوری، ۱۴۰۰: ۱۵۷)؛ بنابراین اگر رستم خود را از سوی مادر با ضحاک ارتباط می‌دهد و بدان می‌بالد، این پیوند را باید در تازندگی و دلاوری‌ها و جنگاوری‌های قوم سکایی که رستم خود از آنان است (ر.ک: بهار، ۱۳۸۴ الف: ۲۲۹؛ عالیشان، ۱۴۰۳: ۵۲۳، ۵۱۸–۵۱۹) و گویا ضحاک نیز ریشه در این قوم دارد، جست‌وجو کرد. سکاها در عصر مادها و قرن‌ها پیش از آنکه در زمان مهرداد دوم اشکانی سیستان را تسخیر کنند، بیست و هشت سال بر آسیا چیره شدند و از دید هرودوت، «با بی‌رحمی و جهالتی که داشتند این منطقه را به کلی ویران کردند» (*تاریخ هرودوت*، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۴۹). در مورد ضحاک نیز می‌بینیم که پس از استقبال ایرانیان از او، جاهلانه و بی‌رحمانه به ایران می‌تازد: «مران اژدهافش بیامد چو باد» (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۱). رفتن «سواران ایران» به سوی ضحاک و او را به شاهی پذیرفتن، می‌تواند تعبیری حماسی و خاطره‌ای از واقعهٔ تاریخی هجوم سکاها به ایران و منطقه، به واسطهٔ اعتماد مادها به آنان باشد که پیشتر از آن سخن گفتیم.

جدا از شباهتی که در تازش ضحاک و اعتماد ایرانیان بدو با حملهٔ سکاها و اطمینان کردن مادها به این قوم نیرومند و ویرانگر دیدیم، برخی ویژگی‌های دیگر ضحاک نظیر پیوندش با اژدها،[۴] او را بسیار به سکاهای شرق‌نشین نزدیک می‌کند و برخی محققان را بر آن می‌دارد که این شخصیت در اصل «پایه‌گذار یا عضو یک خاندان سلطنتی در کابل و شرق افغانستان است» (بهار، ۱۳۸۵: ۳۳۳). به نظر می‌رسد در متن‌های حماسی، گویا به علاقهٔ مجاورت، کابل و هند را یکی می‌پنداشتند. در *شاهنامه* این موضوع را به وضوح می‌بینیم. وقتی منوچهر تقاضای از میان بردن مهراب و سرزمین او را دارد، گویا کابل را بخشی از هندوستان یا همان هند تلقی می‌کند. منوچهر به سام می‌گوید:

به هندوستان آتش اندرفروز همه کاخ مهراب و کاول بسوز

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۲۲۶)

خود ضحاک در *شاهنامه*، آمد و رفت به هند دارد. فریدون وقتی به کاخ ضحاک وارد می‌شود و او را نمی‌یابد، از ارنواز و شهرناز سراغ او را می‌گیرد. آنان در پاسخ:

بگفتند کو سوی هندوستان بشد تا کند هند جادوستان

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۷۷)

در *تاریخ بلعمی*، آشکارا ضحاک از شرق دانسته شده است. در این متن می‌خوانیم: «چون از پادشاهی جم هفت‌صد سال گذشت، از کنار پادشاهی او از حد مشرق، مردی برخاست نام او بیوراسب» (بلعمی، ۱۳۸۵: ۸۹). نام کاکوی نیرهٔ ضحاک در برخی از نسخه‌های *شاهنامه*، «کرکوی» ضبط شده است. کرکوی یادآور شهری در مشرق ایران در سه فرسخی شهر زرنگ به راه هرات است (ر.ک: اصطخری، ۱۳۴۰: ۱۹۹) و تداعی‌کنندهٔ شهر شرقی دیگر یعنی کابل که ظاهراً با هند یکی پنداشته می‌شده است. جالب است مطابق با *طبقات ناصری*، پادشاهان غورِ واقع در افغانستان امروزی، تبار و پادشاهی خود را به «پادشاهی ضحاک تازی بازبسته» بودند (ر.ک: منهاج سراج جوزجانی، ۱۳۸۹، ج۱: ۳۱۸). این موضوع نیز پیوند ضحاک با شرق ایران را نشان می‌دهد. در *تاریخ سیستان* (۱۳۸۷: ۵۲؛ ر.ک: *کتاب گرشاسپ*، ۱۴۰۱: ۲۶۲) نیز به این موضوع که «... همهٔ زابل و کابل و خراسان را ضحاک داشت»، اشاره شده است. مطابق *فرامرزنامهٔ کوچک*، فرامرز «نامه و گنجی» را که ضحاک برای او نهاده است، در هندوستان می‌یابد و «تاج ضحاک» را که در آنجا یافته است، بر سر می‌نهد (مرزبان فارسی، ۱۳۹۹: ۲۷-۲۹). از همهٔ این نکات گذشته، پیشتر دیدیم که پژوهنده‌ای جزءِ دهاکَه در ریخت *اوستاییِ* ضحاک یعنی اژی‌دهاکَه را به احتمال به معنای گرگ دانسته است. او با استناد به سخن استرابو گفته است که سکاهای صحراگرد در شرق دریای خزر خود را dāoi می‌نامیدند که این واژه برگرفته از واژهٔ سکایی dahae به معنی گرگ بوده است (ر.ک: قلی‌زاده، ۱۳۸۹: ۸۵). اگر بپذیریم که واژهٔ دهاکه برگرفته از واژه‌ای سکایی همانند dahae است و اساساً سکاهای مشرق دریای خزر خود را به این نام می‌خواندند، آنگاه پیوند ضحاک با مناطق شرقی ایران را آشکارتر خواهیم دید.

از آنچه بنا بر شواهد دیدیم، می‌توان بر آن شد که ضحاک در بنیاد، به سرزمین‌های شرقی (هند و کابل و سیستان) تعلق دارد و شباهتِ بخشی از زندگی، منش و کنش پادشاه پرآوازهٔ هندی آشوکا با آنچه در داستان ضحاک آمده است، می‌تواند برآیند همین قرابت جغرافیایی باشد. جالب است اشاره کنیم همان‌طور که ضحاک را در اصل از تبار سکایی دانستیم، دربارهٔ مَئوریَه‌ها نیز این احتمال مطرح شده که آنان از جمله سکاهایی بودند که به هندوستان کوچیده‌اند (ر.ک: اصغری، ۱۴۰۰: ۲۷).

بنا بر آنچه از پیش چشم گذشت، یکی از ویژگی‌های مشترک آشوکا و ضحاک را تعلق به سرزمین هند و شرق ایران یافتیم که دربارهٔ آن سخن گفته شد. نیز اگرچه آنان را با هند در ارتباط دانسته‌اند، از اصالت سکایی هر دو نیز سخن رفته که این نکته هم از اشتراکات دیگر این دو شخصیت است. در ادامه، برخی دیگر از اشتراکات و همسانی‌های مربوط به این دو شخصیت پیش کشیده می‌شود.

۲ - ۲ . تصرف حکومت پدر

به دست آوردن حکومت، پیش از مرگ طبیعی پدر و به صورت نامشروع، از ویژگی‌های مشترک آشوکا و ضحاک است. آشوکا زمانی که می‌فهمد پدرش بیندوساره در بستر مرگ افتاده است و مرگ او نزدیک، پیش از مردن او، به پایتخت پدرش پاتَلی‌پوترَه (Pataliputra) هجوم می‌برد و آنجا را به تصرف خود درمی‌آورد. او همهٔ مدعیان پادشاهی و جانشینی بیندوساره را می‌کشد (ر.ک: پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۲۷؛ اصغری، ۱۴۰۰: ۳۳). ضحاک نیز چون آشوکا حکومت پدرش را به شیوه‌ای نادرست به دست می‌آورد. او به تحریک و ترغیب اهریمن، پدرش مرداس را به چاهی فرومی‌افکند و او «به چاه اندرافتاد و بشکست پست» (فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۴۸).

کنش راهبانهٔ پدربزرگ آشوکا یعنی چَنْدَرَه‌گوپتَه را هم در مورد مرداس می‌بینیم. چَنْدَرَه‌گوپتَه در اواخر عمر از سلطنت کناره می‌گیرد و به شیوهٔ راهبان آن روزگار، بسیار روزه می‌گیرد و ریاضت می‌کشد تا در صومعهٔ شرونه بلگولا (Śravana Belgola) در تاسری‌رانگاپتنام یا همان میسور امروزی جان خود را از دست می‌دهد (ر.ک: لولین بشم، ۱۳۹۴: ۷۹). مرداس هم بنا بر گزارش *شاهنامه*، هم شاه است و هم نیک‌مرد. او پیوسته «ز ترس جهان‌دار با باد سرد» است (ر.ک: همان، ج۱: ۴۵). در صومعهٔ غارمانند مُردنِ چَنْدَرَه‌گوپتَه با مردن مرداس در غاری زمینی قابل تطبیق است؛ بنابراین می‌توان بر آن شد مخلوع کردن پدران (بیندوساره و مرداس) از حکومت به دست پسران (آشوکا و ضحاک) همسان است؛ اما نوع مردن مرداس در متن حماسی انطباق‌پذیر است با آنچه برای پدربزرگِ آشوکا در تاریخ رخ داده است؛ هرچند عوامل پدیدآورندهٔ آن‌گونه مرگ متفاوت است؛ یعنی مرگ یکی را دسیسهٔ فرزند رقم زده است و دیگری را انگیزه‌های دینی.

۲- ۳. شهرت به خون‌خواری و ستمگری

آشوکا دست‌کم در جوانی فردی خون‌ریز و ستمکار بوده است تا حدی که او را به واسطهٔ همین خون‌خواری‌ها، «آشوکا وَرْدَنَه» (Aśoka Vardhana) یعنی آشوکای درنده شهرت می‌یابد (ر.ک: پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۲۶). او حتی برای استواری پادشاهی‌اش، به خویشان خود نیز رحم نمی‌کند و نود و نه نفر از آنان را می‌کشد و اساساً در یکی از مکاتب بودایی، او را «خون‌خوار و ستمگر» می‌خوانند (ر.ک: اصغری، ۱۴۰۰: ۳۴)؛ همان‌گونه که در متن‌های حماسی همانند *کوش‌نامه*، از ضحاک با عنوان «شاه خون‌ریز و ناباک» یاد کرده‌اند (ر.ک: ایرانشان بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۵۵۲) و گفته‌اند که هیچ «شاه همایون» به مانند ضحاک «ستمکاره خون‌ریز و ناباک نیست» (همان: ۴۵۶). خون‌ریزی‌های گستردهٔ ضحاک در *شاهنامه* را می‌توان در کشتارِ هر شب او که دو مردِ جوان را می‌کشد، به وضوح دید: «ندانست ... جز از کشتن و غارت و سوختن...» (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۵–۵۶). در جایی هم ارنواز و شهرناز آشکارا به اینکه او در هندوستان «ببرّد سر بی‌گناهان هزار» اشاره می‌کنند (ر.ک: همان، ج۱: ۷۷).

۲- ۴. محبوبیت با وجود ستمگری

یکی دیگر از ویژگی‌های مشابه و مشترک آشوکا و ضحاک، با وجود شهرت به ستمگری و خون‌ریزی، ظاهراً محبوبیت او نزد گروهی از مردم بوده است؛ به گونه‌ای که در سنگ‌نبشته‌ها او را «دِیوانامْپریَه پریَه‌دَرشی راجا» (Devānāmpriya Priyadarśi Rājā) یعنی «شهریار محبوب خدایان مهربانِ نظرافکن به همه» خوانده‌اند (ر.ک: پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۲۷). خوش‌نامی و مردم‌پسندی او را می‌توان برآیند سیستم اقتصادیِ اشتراکی در حکومت او، معافیت کشاورزان از مالیات، التفات او به اسیران جنگی و بازگرداندن زمین‌های آنان پس از آزاد ساختنشان دانست (ر.ک: اصغری، ۱۴۰۰: ۳۵). آشوکا حتی وقتی شش‌یک محصول کشاورزان را برای مالیات می‌ستد، خود تصدیق می‌کرد که مدیون کشاورزان است. او بیش از بیست و پنج بار فرمان آزادی زندانیان را صادر کرد و به زندانیان محکوم به مرگ، سه روز مهلت می‌داد تا بلکه بتوانند رحمت قاضیان را جلب کنند یا دلیلی بر بی‌گناهی خود بیاورند (ر.ک: پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۳۹–۱۴۰). این نوع رفتار، از اعتقاد آشوکا به دین بودایی برمی‌خاست که بنیادش بر «نوع‌دوستی»، رهانیدن موجودات از رنج و همدردی با دیگران نهاده شده بود (ر.ک: پاشایی، ۱۳۹۱: ۹۶، ۹۷، ۱۲۳، ۱۳۸، ۱۴۱، ۱۵۱، ۱۵۹، ۱۶۳). در مورد ضحاک نیز می‌بینیم که با همهٔ ستمگری‌اش، از محبوبیت او سخن رفته است. در *شاهنامه* مطابق با بیتی، گویا یکی از کارهایی که ضحاک انجام داده، بخشیدن مالیات بوده است:

به سر برنهاد افسر تازیان بر ایشان ببخشید سود و زیان[۵]

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۴۸)

مورخ ارمنی موسی خورنی نیز به نظام اقتصادی اشتراکی ضحاک اشاره کرده است و نوشته: «و این اژدهاک می‌خواست نشان دهد که همه باید از زندگی عمومی برخوردار باشند. او می‌گفت که هیچ‌کس نباید مالکیت خصوصی داشته باشد؛ بلکه همه چیز باید عمومی باشد» (مُوسِس خوناتْسی، ۱۳۸۰: ۸۹). گزارشی که در *آثارالباقیه* نیز آمده است، سلب مالکیت از افراد، عمومی بودن خانه‌ها، اموال و زنان را در عهد ضحاک تأیید می‌کند (ر.ک: بیرونی، ۱۳۸۹: ۳۴۰).

در برخی از متن‌های دورهٔ اسلامی، به مدارای ضحاک با مردم و دادگری او اشاره شده است. ابن اثیر و طبری نقل کرده‌اند که پس از تظلّم‌خواهی و گِلهٔ کاوه به درگاه ضحاک، او «قول جبران مافات داد و گفت که بهتر است مردم از دربار بازگردند تا حوایج آنان برآورده شود. مردم به ناچار به شهرستان‌های خود بازگشتند. مادر ضحاک حاضر بود و دشنام‌هایی که به او دادند، شنید. وقتی که مردم خارج شدند، مادر، خشمگین، پیشِ پسر آمد

که چرا تا این حد در برابر مردم مدارا و تحمل کردی؟ سزای این‌ها این بود که کشته شوند و دست آنان قطع شود. جواب داد که من حرف آنان را صحیح پنداشتم و تاکنون میان من و آنان دیواری قرار داشت که من به حالِ آنان آگاه نبودم. سپس فرمان داد تا نیازمندی اکثر شهرها را برآورده سازند و به مواعید خود عمل کرد» (ابن‌اثیر، ۱۳۴۹: ۱۸–۱۹؛ طبری، ۱۳۹۰، ج۱: ۱۴۰–۱۴۱).

نشانه‌های محبوبیت ضحاک در روایت‌های مردمی نیز پیدا است. در یک روایت عامیانه، پس از آنکه کاوه بر ضحاک چیره می‌شود «می‌خواهد ضحاک را گردن بزند؛ ولی مردم راضی نمی‌شوند و کاوه که می‌بیند ملت با این همه ظلمی که دیده‌اند، باز او را دوست دارند و ممکن است شلوغ‌پلوغ کنند، قول می‌دهد ضحاک را نخواهد کشت...» (اِنجوی شیرازی، ۱۳۶۳، ج۲: ۳۰۵). مطابق با طوماری از نقالان نیز می‌خوانیم که وقتی ضحاک به جای پدرش نشست، «مال بسیار به مردم بخشید. آن‌گه خلق بسیار بر دور او جمع شدند تا آنکه قوی شد» (*شاهنامهٔ هفت‌لشکر*، ۱۴۰۰: ۹۵–۹۶).

۲- ۵. دارندهٔ نماینده‌ای به جای خود در سلطنت

در حکومت آشوکا فردی به نام کومارا که شاهزاده و از خاندان سلطنت بود، نمایندهٔ شاهنشاه در ایالات چهارگانهٔ آشوکا بود. این شخص را شورای وزیران یاری می‌کرد (ر.ک: پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۷۹؛ همو، ۱۳۹۱: ۴۵). همان‌طور که در نبود همزمان آشوکا در چهار استان، نمایندهٔ او کومارا مسئول رسیدگی به امور بوده، ضحاک نیز جانشین و نماینده‌ای به نام «کُندرو» داشته است که

چو کشور ز ضحاک بودی تهی یکی مایه‌ور بُد به سان رهی
که او داشتی تخت و گنج و سرای شگفتی به دل‌سوزگی کدخدای

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۷۸)

به نظر می‌رسد در میان پادشاهان اساطیری پیش‌دادی که در آغاز *شاهنامه* حضور دارند و از آنان سخن رفته است (گیومرت، هوشنگ، جمشید، فریدون، منوچهر، نوذر) هیچ‌کدام جز ضحاک از وجود چنین وزیر و مشاور و جانشینی که نقشی برجسته و پررنگ داشته باشد، برخوردار نیستند؛ مگر طهمورث که وزیری به نام شهرسپ دارد. او «سر مایه بود اختر شاه را» و «همه راه نیکی نمودی به شاه» (همان: ج۱: ۳۶). مراجعه به منابع نشان می‌دهد که این وزیر هم با ضحاک در پیوند است. مطابق با *مجمل‌التواریخ و القصص* (۱۳۸۳: ۲۶)، وزیر طهمورث «اروناسب/ اروناسف» نام دارد و او پدر ضحاک خوانده شده است. در برخی منابع دیگر هم او «بُزَسب/ بوذاسف» و آورندهٔ دین صابئان گفته شده (ر.ک: خیام، ۱۳۸۵: ۸؛ حمزهِ اصفهانی، ۱۳۴۶: ۳۲)؛ یعنی همان دینی که بنیان نهادنش را به ضحاک نیز نسبت داده‌اند (ر.ک: ابن‌بلخی، ۱۳۸۵: ۳۴؛ طبری، ۱۳۹۰، ج۱: ۱۲۱). همچنین همان‌طور که ضحاک را با هند در ارتباط دیدیم، برخی منابع (ر.ک: بیرونی، ۱۳۸۹: ۲۹۳؛ مقدسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۵۰۰) مقرّ بوذاسف را هم هند دانسته‌اند.

بنا بر آنچه گذشت، وجود وزیر و مشاور و نماینده‌ای که در مورد آشوکای هندی دیدیم، چنین می‌نماید که در مورد ضحاک نیز صدق می‌کند و او نیز چون مشهورترین و بزرگ‌ترین شاه مَئوریَه‌ها، نماینده‌ای تأثیرگذار و برجسته دارد.

۲- ۶. توجه به کیش بودایی/ بت‌پرستی

پدر و پدربزرگ آشوکا ظاهراً بر مذهب برهمنی بودند و در زمان آن دو، در هندوستان مبادی دینی برهمنان قوت می‌گیرد (ر.ک: پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۲۶)؛ اما «اولین پادشاهی از این سلسله که وی در مدت سلطنت خود اصول تعالیم اخلاقی بودا را قبول کرد ... آشوکا بود. آن پادشاه بزرگ، پیش‌آهنگ جنبش بودیزم در جنوب و شمال هند شد» (حکمت، ۱۳۳۷: ۲۰؛ ۳۴۳؛ پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۲۱–۱۲۲، ۱۵۲). از آنجا که در دین بودایی از پرستش و ستایش خداوندگار خبری نیست، «بوداییان به جای خدا هیکل بودا را به صورت بت مجسم کرده و می‌پرستیده‌اند» (مشکور، ۱۳۷۸: ۳۸۶). این موضوع برای ایرانیان امری غیر طبیعی می‌نموده؛ چراکه خدایان ایرانی هیچ‌گاه از مظاهر مادی مانند بت برخوردار نبودند (ر.ک: بهار، ۱۳۸۴ ب: ۲۷)؛ بنابراین می‌باید واژهٔ بت در فارسی از کلمهٔ بودا برآمده باشد (ر.ک: مشکور، ۱۳۷۸: ۳۸۶؛ کزازی، ۱۳۷۹، ج۱: ۳۱۲) و برای ایرانیان پیش از اسلام و البته پس از اسلام، بت‌پرستی و کیش بودایی همسان جلوه کرده باشد (ر.ک: فولتس، ۱۳۸۵: ۱۲۶)؛ از همین‌روی در *بن‌دهش* می‌خوانیم که «بت‌دیو آن است که او را به هندوستان پرستند و روان او بدان بوداها میهمان است و چون بوذاسف پرستند» (فرنبغ دادگی، ۱۳۸۰: ۱۲۱؛ *Iranian Bundahišn*, 1978: 186). در متون دورهٔ اسلامی نیز به این نکته اشاره شده که بوذاسف (بودا) پیشوای گروهی از درویشان (ریاضت‌کشان/ بوداییان) بوده است و رسم نازیبای بت‌پرستی در زمان او پیدا شده است (ر.ک: مستوفی، ۱۳۸۷: ۸۰؛ مسعودی، ۱۳۸۷، ج۱: ۵۸۸).

بر بنیان آنچه گذشت، می‌توان بر آن شد که اگر در متن‌ها از بت‌پرستی ضحاک سخن رفته است، با توجه به پیوندهای ضحاک با بوذاسف (اصولاً نام بودا در کتاب‌های عربی و فارسی قرون اولیهٔ اسلامی، بوذه، بوده، بوذسف، بوداسف آمده/ ر.ک: مشکور، ۱۳۷۸: ۳۸۶) و هند که پیشتر از آن سخن گفتیم، مقصود گرایش او به همین آیین بودا بوده که برای ایرانیان بت‌پرستی تلقی می‌شده است. فراموش نکنیم برادرزادهٔ ضحاک، کوش پیل‌دندان هم که او را «نمایندهٔ کل سلسلهٔ کوشانیان» دانسته‌اند (ر.ک: گازرانی، ۱۳۹۹: ۷۴)، بنیان‌گذار بت‌پرستی در سرزمین‌های شرقی انگاشته شده است (ر.ک: ایرانشان بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۴۱۱). او همه را به بت‌پرستی فرمان می‌دهد و هر آن که را از فرمانش روی برمی‌تابد، «سر از تن جدا کردش آن تیره‌کیش» (همان: ۵۹۸). اگر بپذیریم که کوشِ *کوش‌نامه* که بت‌پرست است، مظهر حکومت کوشانیانی است که کیش بودایی از طریق آن‌ها به شرق ایران راه یافته است (ر.ک: اصغری، ۱۴۰۰: ۹۵، ۱۰۰)، بت‌پرستی کوش و بوداگرایی کوشان‌ها را دارای مفهومی همسان می‌یابیم.

در صورت پذیرش همسانی بودیسمِ آشوکا و بت‌پرستیِ ضحاک و کوش، پیش‌آهنگی آشوکا، در مورد ضحاک نیز دیده می‌شود. در متنی پهلوی، ضحاک سازندهٔ چیزهایی دانسته شده که آن سبب اغوا (wiyābānīh) و بت‌پرستیِ (uzdēs paristišnīh) مردم شده است (ر.ک: *دین‌کرد هفتم*، ۱۳۸۹: ۲۴۳؛ *Dēnkard*, 1911: 2/639). در متن‌های دورهٔ اسلامی نیز جلوداریِ ضحاک در بت‌پرستی آشکار است: «بیوراسب به وقت نوح بود، علیه‌السلام، و این مَلِکی بود ستم‌کار و همهٔ ملوکان جهان را بکشت و خلق را به بت‌پرستی خواند» (بلعمی، ۱۳۸۵: ۹۸؛ منهاج سراج جوزجانی، ۱۳۸۹، ج۱: ۱۳۶). در *شاهنامه* نیز بت‌پرستی او و برانگیختن مردمان از سوی او به این عمل پیدا است. پس از آنکه فریدون وارد کاخ ضحاک می‌شود و بر زنان او، یعنی ارنواز و شهرناز دست می‌یابد، دستور می‌دهد که تن آنان را بشویند؛ زیرا:

که پروردهٔ بت‌پرستان بُدند چُن آسیمه بر سان مستان بُدند

(فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۷۶)

این بیت آشکارا بت‌پرستی ضحاک را نشان می‌دهد. نه‌تنها ضحاک که نواده‌اش مهراب کابلی نیز بت‌پرست است. زمانی که مهراب زال را به خانه‌اش دعوت می‌کند، زال خانهٔ او را «خانهٔ بت‌پرستان» می‌خواند (ر.ک: همان، ج۱: ۱۸۵).

۲- ۷. تعدیل و اصلاح اخلاق، پس از ظلم بسیار

اگرچه آشوکا به خون‌خواری معروف بوده است؛ اما گرایش او به کیش اخلاقی و انسان‌گرایانهٔ بودایی سبب تعدیل رفتار و اصلاح جاه‌طلبی‌های افراطی او می‌شود (ر.ک: لولین بشم، ۱۳۹۴: ۸۱) و او را بر آن می‌دارد که «دست از کشورگشایی بردارد و خود را وقف تحقق این آرمان بودایی، یعنی آرمان پادشاه راست‌کار و صلح‌جو کند» (پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۲۴). او مطابق با یکی از کتیبه‌هایش، اقرار به این موضوع دارد که دست از کشتن مردم برداشته و از مردم هم می‌خواهد که از کشتن و صید حیوانات و آب‌زیان دست بردارند. او مردم را به ترک هواهای نفسانی فرامی‌خواند و اطاعت از پدر و مادر و حفظ حرمت سال‌خوردگان را توصیه می‌کند. همچنین او به ساخت بیمارستان برای مردم و حتی جانوران اقدام می‌کند و دستور می‌دهد گیاهان طبی را در سراسر هند کاشت کنند. از کارهای دیگر او فراهم آوردن آب آشامیدنی برای مردم هند بوده است (ر.ک: اصغری، ۱۴۰۰: ۴۶–۴۷؛ پاشایی، ۱۳۹۵: ۱۴۰–۱۳۹).

اصلاح و تعدیل رفتار آشوکا پس از ظلم بسیار، در مورد ضحاک دیده نمی‌شود؛ اما آنچه دربارهٔ کوش، یعنی برادرزاده یا نبیرهٔ ضحاک رخ می‌دهد، با کنش آشوکا تطبیق‌پذیر است. نباید از یاد ببریم که کوش تمام ویژگی‌های ضحاک را دارد و در *کوش‌نامه* به این همسانی اشاره شده است:

برادرپسر شاه ضحاک بود چنان شاه خون‌ریز و ناپاک بود

(ایرانشان بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۵۵۲)

پیشتر دیدیم که او هم مانند ضحاک، بنیان‌گذار بت‌پرستی پنداشته شده است. همچنین همان‌طور که فریدون ضحاک را در دماوندکوه سخت می‌بندد (ر.ک: فردوسی، ۱۳۸۶، ج۱: ۸۴–۸۵)، کوش نیز در دماوند به بند کشیده می‌شود (ر.ک: ایرانشان بن ابی‌الخیر، ۱۳۷۷: ۵۳۳). البته فریدون برخلاف ضحاک، او را می‌بخشد و به خدمت خود درمی‌آورد (ر.ک: همان، ۵۳۸–۵۴۱)؛ بنابراین می‌توان کوش را نسخه‌ای از خود ضحاک دانست و دربارهٔ او داوری کرد. کوش همچون آشوکا عاقبت به خیر می‌شود. او در پی گوری برمی‌آید. چهل روز در بیشه‌ای سرگردان می‌شود تا کاخی را از دور می‌بیند. در می‌کوبد و پیرمردی از بالای کاخ پاسخ می‌دهد. پیرمرد با او که ادعای خدایی دارد گفت‌وگو می‌کند و نهایتاً کوش می‌پذیرد از این ادعا دست بردارد تا پیرمرد یاری‌اش کند. پیر صورت او را جراحی می‌کند و ده سال به آموزش او مشغول می‌شود و راه شناختن خداوند را بدو می‌آموزد و از او می‌خواهد خرد، دانش، هوش، راستی، پاکی، مهر، داد و آزادگی را به جای آورد تا بهشت را بیابد. کوش پس از سال‌ها از پیر فرزانه که از نژاد

جمشید است، پس از بوسیدن دستش جدا می‌شود و پس از چهل و شش سال به شهر خود بازمی‌گردد. او همه را به ایزدپرستی وامی‌دارد، موران مردم‌خوار را از آدمیان دور می‌کند، برای روستایی آب فراهم می‌کند، حوض‌هایی برای درمان مصروعان می‌سازد، از کودک و زن مردم دوری می‌کند، به ثروت مردم دست نمی‌یازد و به طور کلی او: «رها کرد راه بد و خوی گرگ» که به شادمانی زیردستانش می‌انجامد (ر.ک: همان، ۶۶۳–۶۸۶).

به وضوح می‌بینیم که برخی از کارهای کوش، دقیقاً به مانند آشوکا است: احترام به پیران، فراهم کردن آب، ساخت جایی برای درمان بیماران، دوری از هواهای نفسانی و مردم‌کُشی.

۳. نتیجه‌گیری

بنا بر آنچه گذشت، ضحاک با بسیاری از شخصیت‌های اساطیری و تاریخی در پیوند با فرهنگ ایران تطابق می‌یابد و همین سبب شده است که پژوهندگان ضحاک را با کسانی همچون اژی‌دهاکِ *اوستایی*، ویشوَروپَه ودایی، دِیوکِس و آستیاگِ مادی، تیامت، کینگو، نرگال و نین‌گیش‌زی‌دهِ بین‌النهرینی، گُرگُنِ یونانی، آرتاوازْدِ ارمنی، لوکی و... بسنجند و بسیاری از ویژگی‌های آنان را همانند بیابند. نگارنده نیز در این پژوهش به همسانی‌های ضحاک با یکی از پادشاهان سلسلهٔ مَئوریَه در هند یعنی آشوکا پرداخت و برخی ویژگی‌های مشترک میان او و ضحاک را پیش کشید. همان‌گونه که دیدیم، ۱– گویا پادشاهان مائوری اصالتاً از سکاها بودند و سپس‌تر در هند اسکان یافتند و در آنجا حکومت تشکیل دادند. ضحاک نیز به احتمال بسیار اصالتاً از سکاها بوده و از اهالی هند؛ چراکه بنا بر *تاریخ بلعمی*، او از مشرق برخاسته، مهراب کابلی که در هند و کابل حکومت دارد از نوادگان او است و کاکوی یا کرکوی که او هم نبیرهٔ ضحاک است، نام جایی در شرق بوده است؛ ۲– آشوکا پس از آنکه پدرش بیمار می‌شود به پایتخت او می‌تازد و حکومتش را غصب می‌کند؛ چنانکه ضحاک پدرش را می‌کشد و حکومت او را به پایان می‌برد؛ ۳– آشوکا به خون‌ریز بودن و ستمگری آوازه داشته است؛ همان‌گونه که ضحاک، ستمکاره و خون‌ریز و ناباک خوانده شده و «ببرّد سر بی‌گناهان هزار»؛ ۴– آشوکا با آنکه بی‌رحم و ستمگر بوده، «مهربان نظرافکن به همه» خوانده شده و محبوبیتی نزد مردم داشته است؛ زیرا به اقتصاد اشتراکی باور داشته و مالیات از کشاورزان نمی‌گرفته است. این ویژگی را در مورد ضحاک نیز می‌بینیم. او نیز مطابق با *شاهنامه* سود و زیان (مالیات) را بر بخشی از مردم (تازیان) می‌بخشد، طبق گفتهٔ موسی خورنی و بیرونی، همه چیز را عمومی اعلام می‌کند و گویا از این راه محبوبیتی کسب می‌کند؛ ۵– آشوکا مشاوری بسیار تأثیرگذار چون کومارا دارد که در زمان نبود شاه، کلیهٔ امور را سر و سامان می‌دهد. ضحاک نیز جانشینی همانند کندرو دارد که به وقت عدم حضور ضحاک در ایران، کشور به دست او اداره می‌شود؛ ۶– همان‌گونه که آشوکا کیش بودایی را گسترش می‌دهد، ضحاک هم مروج بت‌پرستی می‌شود. بتِ فارسی برآمده از کلمهٔ بودا است. از آنجا که بوداییان بودا را در مجسمه‌ای تجسم می‌بخشیدند و همچون خدا می‌انگاشتند، ایرانیان از بودیسم تلقی بت‌پرستی داشتند؛ بنابراین می‌توان بت‌پرستی ضحاک را همان توجه به بودا و بودیسم پنداشت؛ ۷– آشوکا پس از ظلم بسیار، نهایتاً با گرویدن به کیش بودایی، ستم خود را تعدیل و تا اندازه‌ای اصلاح می‌کند. ضحاک چنین ویژگی‌ای ندارد؛ اما برادرزاده یا نوادهٔ او یعنی کوش پیل‌دندان که او هم در سرزمین‌های شرقی حکمرانی دارد، پس از آشنایی با پیری فرزانه، تغییر روش می‌دهد. او همچون آشوکا که برای مردم آب فراهم می‌کند، بیمارستان می‌سازد، هواهای نفسانی را کنار می‌گذارد، استخرهایی برای درمان مصروعان احداث می‌کند، از کودک و زن مردم (کنش‌های جنسی نامشروع) و تصرف اموال مردم، دوری می‌کند و در یک کلام «راه بد و خوی گرگ» را کنار می‌گذارد.

یادداشت‌ها

۱. ایرانیان از میان اعراب، با قبیلهٔ «طیّ» که آنان را «تاز/تاژ» می‌گفتند ارتباط بیشتری داشتند و سپس‌تر بر بنیاد نام این قبیله، همهٔ اعراب را تازی خواندند (ر.ک: تعلیقات معین بر برهان تبریزی، ۱۳۵۷، ج۱: ذیل تازی).

۲. میرزاآقاخان کرمانی ضحاک را از سلسلهٔ «ماردوشان» از طوایف کلدانی می‌داند که تبار همهٔ اعراب بدان‌ها بازمی‌گردد. این گروه از سوی بابِل و نهر فرات به ایران هجوم می‌آورند و بر آن استیلا می‌یابند. او می‌نویسد: «ظن غالب آن است که ماردوشان عرب بودند چنانچه در *شاهنامه* نیز یاد شده» (ر.ک: میرزاآقاخان کرمانی، ۱۳۲۴ هق، ج۱: ۶۳). سرانجامْ آفریدون گُرد است «که کلدانیان را از ایران سترد/ بسی ماردوشان از آنجا برید/ دگر شوکت اژدها کس ندید/ بپرداخت ز اهریمنان خاک را/ برانداخت آیین ضحاک را» (میرزاآقاخان کرمانی ـ احمد بن ملاحافظ کرمانی، ۱۳۹۷: ۹۵). دربارهٔ ارتباط ضحاک با میان‌رودان (ر.ک: مضفری ـ رارعی، ۱۳۹۲: ۸۷–۱۱۵).

۳. برخلاف دیدگاهی که یاد شد، کسانی بر این باورند که «به جایِ مشتق کردنِ واژهٔ پهلویِ Rōtastahm از واژه‌ای که در *اوستا* نیامده، مانندِ raoda.staxma به معنای دارای نیروی رُشد [raoda]، می‌توان آن را از واژهٔ *اوستایی* مانند raotas.taxma ساخت که به معنای "دارای نیروی جریان آب" [raotah /raoda] است» (دیویدسُن،۱۳۷۸: ۱۴۲–۱۴۱). در نظر این گروه که گویا نخست‌بار یوهان هاینریش هوبشمان (Johann Heinrich Hübschmann)، آن را مطرح کرده است، «بخش نخستین نام رستم،

شاید نیز مرتبط باشد با پارسی باستان -raotah، *اوستایی* -roathah به معنی رود، جمعاً به معنی "به نیروی رود". در این صورت نام رودابه [Rōtābak] را نیز باید با همین واژه مرتبط دانست و آن را به رخشندگی رود معنی کرد» نه دارای رُست روشن یا روشنی رشد (خالقی‌مطلق، ۱۳۸۶: ۳۱۸).

۴. میرزاآقاخان کرمانی (۱۳۲۴ هق، ج۱: ۶۵) اژدها مأخوذشده از «ازدهان» می‌داند. او معتقد است از آنجا که ماردوشان از فرط حرص، پیوسته دهانشان باز بوده، ایرانیان آنان را ازدهان گفته و اژدها نیز از آن گرفته شده و «رفته‌رفته آژدهاک ضحاک شد؛ چنانکه در *شاهنامه* اژدها خوانده» شده است. میرزاآقاخان، همچنین اژدها و مار و ماردوش خواندن ضحاک را در ارتباط با تبار کلدانی او می‌انگارد و می‌نویسد: «چون کلدانیان را به جای عَلَم بر سر دوش، شکل سرِ مار بود... این است که ایشان را ماردوش خواندند». او ضمن اینکه «م» مرداس را با «کسره» تلفظ می‌کند، بر آن است که قوم عرب ماردوش را معرب کردند و «مِرداس» گفتند؛ وگرنه اساساً «مِرداس نام پدر ضحاک نبوده» (همان، ج۱: ۶۵). گفتنی است اکبر نحوی (۱۴۰۱: ۱۱۰–۱۱۱) نیز با تلفظ مِرداس موافق است و این نام را از بنیاد عربی می‌داند. او دربارهٔ نام ضحاک نیز بحثی دارد و معتقد است «شاید اژی‌دهاک مذکور در *اوستا* و ازدهاک متون پهلوی، شخصیتی تاریخی بوده است که سرگذشت او با افسانه‌های ایرانی و سامی درهم‌آمیخته و کم‌کم در چهره‌ای اساطیری و به صورت دیوی سه‌سر در *اوستا* و شخصی تازی ... پدیدار شده است» (همان، ۱۱۲–۱۱۵).

۵. کزازی (۱۳۷۹، ج۱: ۲۸۰) «سود و زیان» را «باژ و آنچه به فرمانروا می‌پردازند» دانسته است. مهری بهفر (۱۳۹۱، ج۱: ۲۱۱–۲۱۲) نیز «سود و زیان بخشیدن» را کنایه از «بخشیدن مالیات» پنداشته است. نیز (ر.ک: برگ‌نیسی، ۱۳۸۹، ج۱: ۹۳).

کتابنامه

الف-منابع فارسی

آقازاده، فرزین. (۱۳۸۹). *ضحاک ماروَش (پژوهشی در باب مفهوم اژی و آژی‌دَهاک در اسطوره‌ها و متون ایرانی و جز آن)*. تهران: ققنوس.

آیوازیان ترزیان، ماریا و آنوشیک ملکی بخشمندی. (۱۳۹۱). *اشتراکات اساطیری و باورها در منابع ایرانی و ارمنی*. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

ابن‌اثیر، عزالدین ابوالحسن. (۱۳۴۹). *اخبار ایران*. ترجمهٔ محمدابراهیم باستانی پاریزی. تهران: دانشگاه تهران.

ابن‌بلخی. (۱۳۸۵). *فارس‌نامه*. تصحیح گای لیسترانج و رینولد نیکلسون. تهران: اساطیر.

اردستانی رستمی، حمیدرضا. (۱۳۹۷). *ضحاک شاهنامه (هفت جستار در پیوند با داستان و شخصیت ضحاک)*. تهران: نگاه معاصر.

اسدی طوسی، ابونصر علی بن احمد (۱۳۸۹). *گرشاسپ‌نامه*. به اهتمام و تصحیح حبیب یغمایی. تهران: دنیای کتاب.

اصطخری، ابواسحاق ابراهیم. (۱۳۴۰). *مسالک و ممالک (ترجمهٔ فارسی از قرن ۵ و ۶)*. به کوشش ایرج افشار. تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.

اصغری، فاطمه. (۱۴۰۰). *گسترش آیین بودایی در شرق ایران باستان*. تهران: شفیعی.

اعلایی، مینا. (۱۳۹۷). «ضحاک و مینوتر: بررسی خاستگاه دو داستان اسطوره‌ای همسان از *شاهنامه* و *حیات مردان نامی*». *نقد ادبی با رویکرد اسطوره‌شناختی (مجموعه‌مقالات پنجمین همایش ملّی نقد ادبی)*. به کوشش ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: خاموش. صص ۲۶۵–۲۸۳.

انجوی شیرازی، سیدابوالقاسم. (۱۳۶۳). *فردوسی‌نامه*. تهران: علمی.

اوستا (کهن‌ترین سرودها و متن‌های ایرانی). (۱۳۷۹). گزارش و پژوهش جلیل دوست‌خواه. تهران: مروارید.

ایرانشان بن ابی‌الخیر. (۱۳۷۷). *کوش‌نامه*. به کوشش جلال متینی. تهران: علمی.

برگ‌نیسی، کاظم. (۱۳۸۹). *شاهنامه از دیباچه تا پادشاهی کی‌قباد ج۱* . تصحیح و توضیح واژه‌ها و معنای ابیات .تهران: فکر روز.

برهان تبریزی، محمدحسین بن خلف. (۱۳۵۷). *برهان قاطع*. به اهتمام محمد معین. تهران: امیرکبیر.

بلعمی، ابوعلی محمد بن محمد. (۱۳۸۵). *تاریخ بلعمی*. به تصحیح محمدتقی بهار. به کوشش محمد پروین گنابادی. تهران: زوار.

بهار، مهراد. (۱۳۸۴ الف). *از اسطوره تا تاریخ*. گردآوری و ویراستاری ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: چشمه.

بهار، مهراد. (۱۳۸۴ ب). *ادیان آسیایی*. به ویراستاری ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: چشمه.

بهار، مهراد . (۱۳۸۵). *جستاری در فرهنگ ایران*. به ویراستاری ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.

بهار، مهراد. (۱۳۸۹). *پژوهشی در اساطیر ایران*. به ویراستاری کتایون مزداپور. تهران: آگه.

بهفر، مهری. (۱۳۹۱). *شاهنامهٔ فردوسی ج۱ (تصحیح انتقادی و شرح یکایک ابیات)*. تهران: نشر نو.

بیرونی، ابوریحان. (۱۳۸۹). *آثارالباقیه عن‌القرون‌الخالیه*. ترجمهٔ اکبر داناسرشت. تهران: امیرکبیر.

بیلقانی، مجیرالدین. (۱۳۵۸). *دیوان*. تصحیح و تعلیق محمد آبادی. تبریز: مؤسسهٔ تاریخ و فرهنگ ایران.

بیوار، ایدرین دیوید. (۱۴۰۳). «تمثیل آستیاگ». *قطره و دریای ژرف (جستاری چند در قلمرو شاهنامه، حماسه و اسطوره*. ترجمهٔ محمود حسن‌آبادی. تهران: سخن. صص ۵۵۱–۵۶۸.

پاشایی، عسکری. (۱۳۹۵). *هَیَنه‌یَنه شاخه‌ای از آیین بودا*. تهران: نگاه معاصر.

تاریخ سیستان. (۱۳۸۷). به تصحیح محمدتقی بهار. تهران: معین.

تاریخ هرودوت. (۱۳۸۹). ترجمهٔ مرتضی ثاقب‌فر. تهران: اساطیر.

حسن‌دوست، محمد. (۱۳۹۵). *فرهنگ ریشه‌شناختی زبان فارسی*. تهران: فرهنگستان زبان و ادب فارسی.

حکمت، علی‌اصغر. (۱۳۳۷). *سرزمین هند (بررسی تاریخی و اجتماعی و سیاسی و ادبی هندوستان از ادوار باستانی تا عصر حاضر)*. تهران: دانشگاه تهران.

حمزهٔ اصفهانی، ابن حسن. (۱۳۴۶). *تاریخ پیامبران و شاهان (سنی ملوک‌الارض والانبیاء)*. ترجمهٔ جعفر شعار. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

خاقانی، افضل‌الدین ابراهیم بن علی. (۲۵۳۷). *دیوان*. به تصحیح و تحشیه و تعلیقات علی عبدالرسولی. تهران: کتابخانهٔ خیام.
خالقی‌مطلق، جلال.(۱۳۸۶). *سخن‌های دیرینه (مجموعه مقاله دربارهٔ فردوسی و شاهنامه)*. به کوشش علی دهباشی. تهران: افکار.
خیام، عمر بن ابراهیم. (۱۳۸۵). *نوروزنامه (در منشاء و تاریخ و آداب جشن نوروز)*. تصحیح و تحشیهٔ مجتبی مینوی. تهران: اساطیر.
دین‌کرد هفتم. (۱۳۸۹). تصحیح متن، آوانویسی، نگارش فارسی، واژه‌نامه و یادداشت‌ها از محمدتقی راشدمحصل. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
دیویدسُن، اُلگا. (۱۳۷۸). *شاعر و پهلوان در شاهنامه*. ترجمهٔ فرهاد عطایی. تهران: نشر تاریخ ایران.
رضایی دشت ارژنه، محمود. (۱۴۰۳). «ملاحظاتی دربارهٔ ماهیت گناه فریدون». *دانش و خرد حماسی*. سال اول. شمارهٔ اول. صص ۷۱–۹۸.
زبور مانوی. (۱۳۸۸). مترجمان از متن قبطی: چارلز رابرت سیسل آلبری و هوگو ایبشر. مترجم از متن انگلیسی: ابوالقاسم اسماعیل‌پور. تهران: اسطوره.
سعدی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۶). *کلّیات*. به اهتمام محمدعلی فروغی. تهران: امیرکبیر.
سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم. (۱۳۶۲). *دیوان*. به اهتمام سیدمحمدتقی مدرس رضوی. تهران: کتابخانهٔ سنایی.
سوزوکی، بئاتریس لین. (۱۳۹۱). *راه بودا (آیین بودای مَهایانه)*. ترجمهٔ عسکری پاشایی. تهران: نگاه معاصر.
شاهنامهٔ هفت‌لشکر. (۱۴۰۰). مقدمه، تصحیح و توضیحات محمد جعفری (قنواتی) و زهرا محمدحسنی صغیری. تهران: خاموش.
صفا، ذبیح‌الله. (۱۳۸۴). *حماسه‌سرایی در ایران (از قدیمی‌ترین عهد تا قرن چهارم هجری)*. تهران: امیرکبیر.
طبری، محمد بن جریر. (۱۳۹۰). *تاریخ طبری (تاریخ الرسل و الملوک)*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: اساطیر.
عالیشان، لئوناردو. (۱۴۰۳). «دربارهٔ لقب تاج‌بخش». *قطره و دریای ژرف (جستاری چند در قلمرو شاهنامه، حماسه و اسطوره)*. ترجمهٔ محمود حسن‌آبادی. تهران: سخن. صص ۵۰۷–۵۳۵.
فرای، ریچارد نلسون. (۱۳۸۶). *میراث باستانی ایران*. ترجمهٔ مسعود رجب‌نیا. تهران: علمی و فرهنگی.
فردوسی، ابوالقاسم. (۱۳۸۶). *شاهنامه*. تصحیح جلال خالقی‌مطلق و همکاران (محمود امیدسالار ج۶، ابوالفضل خطیبی ج۷). تهران: مرکز دایرةالمعارف بزرگ اسلامی.
فرنبغ دادگی. (۱۳۸۰). *بن‌دهش*. گزارش مهرداد بهار. تهران: توس.
فولتس، ریچارد. (۱۳۸۵). *دین‌های جادهٔ ابریشم*. ترجمهٔ عسکری پاشایی. تهران: فراروان.
قائمی، فرزاد. (۱۳۹۴). «تحلیل تطبیقی اسطورهٔ ضحاک ماردوش». *پژوهش‌نامهٔ ادب حماسی*. سال یازدهم. شمارهٔ نوزدهم. صص ۲۷–۶۵.
قلی‌زاده، خسرو. (۱۳۸۹). «ضحاک: مارِ گرگسان در اساطیر ایرانی». *نقد داستان معاصر فارسی*. سال اول. شمارهٔ اول. صص ۷۸–۱۰۲.
کتاب گرشاسپ (طومار گرشاسپ‌نامهٔ مرشدقلی بر پایهٔ طومار شاه‌طهماسبی و متن‌شناسی تحلیلی). (۱۴۰۱). به کوشش فرزاد قائمی و جلال‌الدین کزّازی. تهران: سخن.
کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۷۹). *نامهٔ باستان (ویرایش و گزارش شاهنامهٔ فردوسی از آغاز تا پادشاهی منوچهر، ج۱)*. تهران: سمت.
کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۸۰). *رازهای راز (جستارهایی در شاهنامه)*. تهران: مرکز.
کُویاجی، جهان‌گیر کُوِرجی. (۱۳۸۸). *بنیادهای اسطوره و حماسهٔ ایران (شانزده گفتار در اسطوره‌شناسی و حماسه‌پژوهی سنجشی)*. گزارش و ویرایش جلیل دوست‌خواه. تهران: آگه.
گازرانی، ساقی. (۱۳۹۸). *ضحاک تاریخ از دل اسطوره*. ترجمهٔ سیما سلطانی. تهران: مرکز.
کزّازی، میرجلال‌الدین. (۱۳۹۹). *کوش پیل‌دندان خلق یک ضد قهرمان*. ترجمهٔ سیما سلطانی. تهران: مرکز.
لولین بشم، آرتور. (۱۳۹۴). *هند باستان*. ترجمهٔ فریدون بدره‌ای و محمود مصاحب. تهران: علمی و فرهنگی.
مجمل‌التواریخ و القصص. (۱۳۸۳). تصحیح محمدتقی بهار. تهران: دنیای کتاب.
مدرسی، فاطمه و محد بامدادی. (۱۳۸۹). «نگاهی بینامتنی به یکی از اساطیر آسیایی غربی و تطبیق آن با اسطورهٔ ضحاک در *شاهنامهٔ* حکیم فردوسی». *ادبیات تطبیقی*. دانشگاه شهید باهنر کرمان. دورهٔ جدید. سال دوم. شمارهٔ سوم. صص ۳۵۷–۳۷۷.
مرزبان فارسی، رفیع‌الدین. (۱۳۹۹). *فرامرزنامهٔ کوچک*. پیش‌گفتار، متن انتقادی و شرح بیت‌های دشوار از ابوالفضل خطیبی و رضا غفوری. تهران: بنیاد موقوفات دکتر محمود افشار ـ سخن.
مستوفی، حمدالله بن ابی‌بکر. (۱۳۸۷). *تاریخ گزیده*. به اهتمام عبدالحسین نوایی. تهران: امیرکبیر.
مسعودی، علی بن حسین. (۱۳۸۷). *مُروج‌الذّهب و معادن‌الجوهر*. ترجمهٔ ابوالقاسم پاینده. تهران: علمی و فرهنگی.
مشکور، محمدجواد. (۱۳۷۸). *نامهٔ باستان (مجموعه مقالات دکتر محمدجواد مشکور)*. به اهتمام سعید میرمحمدصادق. تهران: پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.
مظفّری، علی‌رضا و علی‌اصغر زارعی. (۱۳۹۲). «ضحّاک و بین‌النهرین». *ادبیات عرفانی و اسطوره‌شناختی*. سال نهم. شمارهٔ سی و سوم. صص ۸۷–۱۱۵.
مَقدِسی، مطهر بن طاهر. (۱۳۸۶). *آفرینش و تاریخ*. مقدمه، ترجمه و تعلیقات محمدرضا شفیعی کدکنی. تهران: آگه.
منصوری، یدالله. (۱۴۰۰). *فرهنگ ریشه‌شناختی نام‌های فارسی میانه*. تهران: آوای خاور.
منهاج سراج جوزجانی، عثمان بن محمد. (۱۳۸۹). *طبقات ناصری*. تصحیح، مقابله و تحشیه از عبدالحی حبیبی. تهران: اساطیر.
موسس خورناتسی. (۱۳۸۰). *تاریخ ارمنیان*. ترجمهٔ ادیک باغداساریان (ا.گرمانیک). تهران.
میرزاآقاخان کرمانی، عبدالحسین. (۱۳۲۴ ه‍.ق). *آیینهٔ اسکندری (تاریخ ایران باستان)*. به اهتمام زین‌العابدین مترجم‌الملک. تهران.
میرزاآقاخان کرمانی و احمد بن ملاحافظ کرمانی. (۱۳۹۷). *سالارنامه*. به تصحیح، مقدمه و تعلیقات حمیدرضا خوارزمی و وحید قنبری نیز. تهران: نشر تاریخ ایران.
نحوی، اکبر. (۱۴۰۱). *نقش خیال (مجموعه مقالات ادبی و تاریخی)*. تهران: انتشارات دکتر محمود افشار ـ سخن.

ب-منابع لاتین

Dēnkard. (1911). ed D. N. Madan, Bombay.

Iranian Bundahišn. (1978). ed K.M.Jamasp Asa, Y.Mahyar Nawabi, M.Tavousi. Shiraz: Pahlavi University.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

A Comparative Study of Categorical Assertion in Proverbs and Maxims in the Sonnets of Hafez and Saadi*

Mohammad Ishaqi [1] | Mohammad Motallebi Paghaleh[2]✉ | Mohammad Reza Sarf | Naser Mohseninia[4]

1. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: mohamad.eshaghi.135757@gmail.com
2. Corresponding author, Assistant Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: motallebi@uk.ac.ir
3. Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: sarfi@uk.ac.ir
4. Professor of Persian Language and Literature, Department of Persian Language and Literature, Shahid Bahonar University of Kerman, Kerman, Iran. E-mail: mohseninia1340@uk.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 29 July 2025

Received in revised form 26 August 2025

Accepted 6 September 2025

Published online 16 September 2025

Keywords:

Absolute speech,,

proverbs and Maxims,

Hafez,

Saadi,

Didactic literature

ABSTRACT

Both Hafez and Saadi, in their sonnet collections, have issued absolute statements and judgments regarding life advice and moral guidance. These pronouncements are often expressed with certainty and finality. While Saadi's most renowned counsel is found in his prose works—Golestan and Bustan—his sonnets, like those of Hafez, contain many maxims and aphorisms that have become proverbial, not only in Iran but across the world. These sayings are delivered with a tone of absoluteness, implying they should be universally accepted and applied.

This study aims to examine and compare the absolute moral and philosophical judgments found in the sonnets of Hafez and Saadi. Conducted through a library-based method, the research extracts, analyzes, and contrasts these absolute statements from their poetic works. The central questions are: In what areas do Hafez and Saadi employ absolute language in their sonnets? What is the significance of these absolute judgments and pieces of advice? And how do their approaches to absolute expression differ or align?

Findings indicate that both poets possessed the knowledge, insight, experience, and maturity necessary for making such definitive statements. Each employed specific vocabulary to convey absoluteness. Saadi tends to use more frequent and sweeter hyperbolic expressions, while Hafez excels in the realm of moral counsel. Moreover, in addressing philosophical themes and life's profound questions, Hafez demonstrates greater depth and superiority compared to Saadi.

*Cite this article: Ishaqi, M., Motallebi Paghaleh, M., Sarfi, M. R., & Mohseninia, N. (2025). A comparative study of categorical assertion in proverbs and maxims in the sonnets of Hafez and Saadi. *Journal of Comparative Literature, 17*(32), 21–39

. http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25657.3865

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25657.3865

Abstract

1. Introduction

"Absolute expression" in literature refers to statements delivered without conditions or reservations, presented as indisputable truths that the audience is expected to accept and apply in life. Proverbs and maxims are short, concise, and meaningful expressions that carry ethical and philosophical messages, serving as tools for transmitting such absolute expressions. Many of these proverbs are derived from the poetry of Hafez and Saadi and are widely used in everyday speech as well as in the writings and sermons of scholars. Saadi, though renowned for his didactic works such as Gulistan and Bustan, also offers counsel and instruction in his sonnets. Hafez, primarily known as a poet of love and mysticism, occasionally conveys moral and philosophical advice in his sonnets. Both poets employ a decisive and authoritative tone, reflecting their belief in the truth of their words and their expectation of acceptance by the audience. This study focuses on examining the phenomenon of "absolute expression" in the form of proverbs and maxims in the sonnets of these two eminent figures of Persian literature. The significance of this research lies in the fact that no independent study has previously addressed absolute expression in the sonnets of Hafez and Saadi, making this the first comparative investigation of this aspect of their works.

2. Methodology

This study adopts a library-based and documentary approach. The Divans of Hafez and Saadi were selected as primary sources. Verses containing absolute expressions in the form of proverbs and maxims were identified and extracted. These data were then categorized according to thematic similarities and differences, and analyzed comparatively. The central research questions are: In which domains did Hafez and Saadi employ absolute expression? What is the significance of their categorical advice and judgments? And how do their approaches to absolute expression converge or diverge?

3. Discussion

Findings reveal that absolute expression is a demanding rhetorical mode, requiring intellectual authority and moral credibility. Hafez, with his simple yet profound style, often conveyed complex truths through concise, memorable statements. His use of absolute terms such as "every," "never," "none," and "always" imbues his counsel with finality. His categorical judgments extend beyond ethics into philosophical and existential domains, addressing freedom, justice, tolerance, and the mysteries of creation. These pronouncements, often transformed into proverbs, reflect both his scholarly depth and spiritual insight.

Saadi, renowned as the greatest teacher of Persian language and ethics, employed absolute expression more extensively in his Gulistan and Bustan, though his sonnets also contain numerous examples. His advice is practical, moral, and social, guiding everyday conduct, relationships, patience, and humility. Saadi's categorical judgments, whether ethical, romantic, or social, are expressed with sweetness and rhetorical elegance, making them widely accepted and memorized. While Hafez's absolute expressions lean toward philosophical inquiry and metaphysical reflection, Saadi's are more grounded in social ethics and human relations.

4. Conclusion

The study concludes that both poets possessed the intellectual, experiential, and spiritual maturity necessary for absolute expression. The most significant aspect of their categorical discourse lies in their judgments, which have been embraced as timeless proverbs. Keywords such as "every," "all," "none," "always," and "only" serve as linguistic markers of absolute

expression, though both poets sometimes conveyed absolutes without explicit lexical cues. Comparative analysis shows that Saadi's exaggerations and categorical praises—whether of himself, his patrons, or nature—are more abundant and expressed with greater sweetness. However, in terms of advice, proverbs, and philosophical reflections found specifically in their sonnets, Hafez demonstrates superiority. His categorical pronouncements on existential questions and life's profound dilemmas surpass Saadi's in depth and universality. Thus, absolute expression in the sonnets of Hafez and Saadi represents not only a stylistic device but also a manifestation of their didactic and philosophical thought, ensuring the enduring influence of their works in Persian culture and beyond.

References

[in Persian]

The Holy Quran. Translated by Mahdi Elahi Qomshei.

Dehkhoda, Ali Akbar. (1994). *Loghat-Nama (Dictionary).* Tehran: University of Tehran Press.

Eslami Nodoushan, Mohammad Ali. (2009). *The Endless Story of Hafez.* Tehran: Yazdan.

Hafez, Shams al-Din Mohammad. (2020). *Divan of Hafez.* Edited by Qazvini & Ghani. Tehran: Asatir Publications.

Jafari, Mohammad Taqi. (1985). "The Intersection of Wisdom and Literature in Saadi's Works." In *Zekr-e Jamil-e Saadi,* Collection of Articles and Poems on the Occasion of Saadi's 800th Anniversary, Ministry of Islamic Guidance, Vol. 1, pp. 261–290.

Khayyam, Omar. (1975). *Rubaiyat of Omar Khayyam.* Edited by Mohammad Ali Foroughi. Qom: Negaran Qalam Press.

Khorramshahi, Baha al-Din. (2006). *Hafez-Nama.* Tehran: Elmi va Farhangi Publications.

Maalouf, Louis. (2008). *Al-Monjed fi al-Lughah wa al-A'lām.* Translated by Mohammad Bandar Rigi. Tehran: Eslami Publications.

Moein, Mohammad. (2001). *Persian Dictionary.* Tehran: Tous Publications.

Molavi (Rumi), Jalal al-Din Mohammad. (1995). *Masnavi-ye Sharif.* Edited by Abdolbaqi Golpinari. Translated and annotated by Tofigh H. Sajjadi. Tehran: Organization of Printing and Publishing.

Mortazavi, Manouchehr. (2021). *The School of Hafez.* Tabriz: Sotoudeh Publications.

Saadi, Muslih al-Din. (1999). *Sonnets of Saadi.* Edited and annotated by Gholamhossein Yousefi. Tehran: Sokhan Publications.

Saadi, Muslih al-Din. (2000). *Divan of Sonnets.* Edited by Khalil Khatib Rahbar. 10th Edition. Tehran: Mahtab Publications.

Saadi, Muslih al-Din. (2009). *Bustan.* Edited by Hassan Anvari. Tehran: Payam Noor University.

Zarrinkoub, Abdolhossein. (1991). *Az Kouche-ye Rendān (From the Alley of the Rogues).* Tehran: Amir Kabir.

[In English]

Aristotle. (1995). *The Complete Works of Aristotle.* Edited by Jonathan Barnes, Vols. 1 & 2. Princeton University Press.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

بررسي مقايسه‌ای مطلق‌گوييِ امثال و حكم در غزليات حافظ و سعدي*

محمد اسحاقی[۱] | محمد مطلّبی پاقلعه[۲]✉ | محمدرضا صرفی[۳] | ناصر محسنی نیا[۴]

۱. دانشجوی دکتری، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران mohamad.eshaghi.135757@gmail.com
۲. نویسنده مسئول، استادیار بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. motallebi@uk.ac.ir
۳. استاد بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. sarfi@uk.ac.ir
۴. استاد بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی،دانشگاه شهید باهنر کرمان، کرمان، ایران. mohseninia1340@uk.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۰۷
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۲
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
مطلق‌گویی،
امثال و حِکم،
حافظ،
سعدی،
ادبیات تعلیمی.

چکیده

متن چکیده

حافظ و سعدی، هر دو در زمینهٔ پند و اندرز و صدور احکام زندگی، مطلق‌گویی‌هایی در دیوان غزلیات خود دارند و به شکل مسلّم و قطعی، حکم داده‌اند، هرچند قطعاً مهمترین نصایح و احکام سعدی در گلستان و بوستان مشهود و معروف است. ضرب‌المثل شدن و تکرار بسیاری از ابیات و مصاریع این دو شاعر بزرگ، گواهی است بر اهمّیت کاربرد امثال و حکم ایشان، نه تنها در ایران، که در جهان؛ امثال و حکمی که قطعی صادر شده و انتظار می‌رود مطلقاً پذیرفته و به‌کار گرفته شوند. هدف از این پژوهش، بررسی و تطبیق امثال و حکم حاوی مطلق‌گویی در دیوان غزلیات حافظ و سعدی است. در این پژوهش که به روش کتابخانه‌ای انجام شده است، احکام و اندرزهای مطلق این دو شاعر از دیوان غزلیات ایشان استخراج، بررسی و مقایسه شده‌اند. سوال‌های اساسی پژوهش این است که حافظ و سعدی در امثال و حکم غزلیات خود، در چه زمینه‌هایی مطلق‌گویی کرده‌اند و اهمیت اندرزها و احکام مطلق‌گوی ایشان در چیست و مطلق‌گویی در اشعار این دو شاعر چه تفاوت‌ها و چه همانندی‌هایی دارد. یافته‌های تحقیق نشان می‌دهد که هردو شاعر، از پشتوانهٔ دانش، معرفت، تجربه و کمال‌یافتگی که شرط لازم برای مطلق‌گویی است برخوردار بوده‌اند. هر دو از واژه‌هایی خاص مطلق‌گویی استفاده کرده‌اند. همچنین اغراق‌های مطلق‌گویانهٔ سعدی نسبت به حافظ بیشتر است و شیرین‌تر بیان شده است، اما در باب نصایح، برتری با حافظ است. همچنین در موضوعات فلسفی و پرسش‌ها و پاسخ‌های مهّم زندگی، مطلق گویی‌های حافظ بر سعدی برتری دارد.

***استناد:** اسحاقی، محمد؛ مطلّبی پاقلعه، محمد؛ صرفی، محمدرضا؛ محسنی نیا، ناصر (۱۴۰۳). بررسی و تطبیق مطلق‌گوییِ امثال و حکم در غزلیات حافظ و سعدی. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۳۹-۲۱.

http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25657.3865

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان. © نویسندگان.

۱. مقدمه

«مطلق‌گویی» به این معناست که شخصی سخن خود را بدون مقیّد کردن بگوید و هیچ چون و چرایی در آن نیاورد؛ در ابتدای این بحث، برای روشن‌تر شدن، این اصطلاح، نخست معنای واژهٔ «مطلق» را در لغت‌نامهٔ دهخدا، بررسی می‌کنیم:

مطلق، در لغت‌نامه دهخدا چنین معنا شده است: «آن که آن را قید نباشد (غیاث) (آنندراج)؛ غیر مقیّد؛ بی شرط و قید؛ مقابل مقیّد و مشروط؛ آزاد و رها ... مسلّم؛ بلامعارض؛ بدون چون و چرا؛ باالتّمام و سراسر (ناظم الاطّبا)؛ مطلقاً، کاملاً، تماماً،... امری که شایع در جنس خود باشد (فرهنگ لغت و اصطلاحات فلسفی)؛ این اصطلاح اصولی است و مطلق، مقابل مقیّد است و لفظی است که متعرّض ذات شود...» (دهخدا، ذیل واژه مطلق)

در این پژوهش، مراد از مطلق‌گویی این است که شاعر یا نویسنده سخن خود را غیر مقیّد، بی‌شرط و قید و بدون چون و چرا، چنان بیان کند که گویی آن‌چه گفته است اوّلاً بدون هیچ خطایی است و درست گفته شده، ثانیاً، مخاطب باید آن را بپذیرد. به‌ویژه وقتی سخنور، شاعر یا نویسنده‌ای حکیم چنین سخنی را بیان کند، با توجّه به علم و دانشِ اندوختهٔ خویش و باور بر درستی و راستی کلام خویش، انتظار دارد مخاطبش به آن گفته، عمل کند و آن را در زندگی خود به‌کار بندد.

۱- ۱. بیان مسئله

ضَربُ‌المَثَل، یا مَثَل، از انواع مشهور ادبی است؛ «مَثَل» کلمه‌ای عربی، و به معنی شبیه بودن چیزی به چیز دیگر است (المنجد: ذیل واژه مثل) و در فرهنگ‌های فارسی، مانند و شبیه، برهان و منطق، مطلق سخن و حدیث، پند و عرب، نشانه و علامت، صفت، سخن، قصّه، داستان، ضرب‌المثل، داستان‌های تمثیلی، سرمشق، سرگذشت و داستان عبرت‌انگیز معنی شده است (فرهنگ فارسی و لغت‌نامهٔ دهخدا: ذیل واژهٔ مثل).

برخی از ضرب‌المثلها، ابیات یا مصراع‌هایی از شاعران بزرگ است که به دلیل زیبایی، موجز و رسا بودن قبول عامه یافته و در افواه مردم افتاده است.

حافظ و سعدی، دو شاعر بزرگ در ادب فارسی هستند که تعداد زیادی از ابیات و مصاریع ایشان به‌تکرار در افواه عوام و خواص افتاده است؛ هم عموم مردم در زندگی روزمرهٔ خود، و هم نویسندگان و و علما و خطبا در کلام خود، این ابیات و مصاریع را چون ضرب‌المثل و حکمت به‌کار برده‌اند که این علاوه بر تأیید و اثبات پشتوانهٔ علمی و معرفتی ایشان، گواهی است بر اهمّیت کاربرد امثال و حکم ایشان، نه تنها در ایران، که در جهان. این امثال و حکم بیشتر در زمینهٔ پند و اندرز و احکام زندگی هستند. حافظ، هرچند در ادب غنایی و غزلسرایی معروف است اما در دیوان غزلیات خود گهگاه با پند و اندرز، به تعلیم نیز پرداخته است و سعدی هرچند در گلستان و بوستان، ادبیاتی تعلیمی دارد لکن در دیوان غزلیات خود نیز از پند و اندرز و تعلیم احکام زندگی غافل نبوده است. هر دو شاعر به شکل مسلّم و قطعی، نصیحت کرده‌اند و حکم صادر کرده‌اند و انتظار دارند مخاطب، هم آن‌ها را بپذیرد، هم در زندگی خود به آن‌ها عمل کند. طرح و بیان آموزه‌ها در قالب احکامی مطلق منجر به گونه‌ای از زبان حکمی و تعلیمی گردیده که در این پژوهش با عنوان «مطلق‌گویی» از آن یاد می‌کنیم. در این پژوهش تلاش گردیده که غزلیات سعدی و حافظ از این منظر مورد بررسی و تطبیق قرار گیرند.

۱- ۲. پیشینهٔ تحقیق

موضوع پیش‌رو تاکنون تحقیق و بررسی نشده است و برای اوّلین بار است که امثال و حکم حاوی مطلق‌گویی در غزلیات سعدی و حافظ، بررسی می‌شود. پیش‌تر، محققّان و پژوهشگران، صرفاً به امثال و حکم در اشعار سعدی و حافظ پرداخته‌اند؛ با این تذکّر که بیشتر امثال و حکم سعدی در کتاب‌های گلستان و بوستان وی آمده است ولی در این پژوهش، فقط غزلیات هر دو شاعر، مد نظر بوده و فقط احکام و نصایح و مثل‌های حاوی مطلق‌گویی ایشان مقایسه و بررسی شده است.

۱- ۳. اهمیت و ضرورت پژوهش

تفحص در آثار غنی، که سازندهٔ شالودهٔ ادبیات فارسی هستند همیشه از اهم پژوهش‌ها است. با توجه به اینکه حافظ و سعدی از برجسته‌ترین ادیبان و والاترین مربیان بوده و هستند؛ همواره بررسی آثار این بزرگان از اهمیّت و ضرورت برخوردار است. تا کنون به موضوع مطلق‌گویی در اشعار شاعران بزرگ کمتر پرداخته شده و یا به آن اشاره نشده است به طور که پژوهش مستقلی در این

زمینه یافت نمی‌شود. علاوه بر تازه بودن موضوع، این پژوهش سعی دارد موضوع را به صورت مقایسه‌ای در غزلیات دو شاعر بزرگ، حافظ و سعدی، که هر دو در سبک عراقس شعر سروده‌اند و تقریباً قرابت زمانی هم دارند بررسی کند. انجام پژوهش حاضر بر همین اساس از اهمیت و ضرورت برخوردار می‌باشد.

۲. بحث و بررسی

قبل از بررسی آثار حافظ و سعدی، باید این نکته را مطرح کرد که مطلق‌گویی دارای شرایط و دشواری‌هایی است که در ادامه به آن می‌پردازیم.

۲-۱. دشواری مطلق‌گویی

مطلق‌گویی از آن جهت که هیچ کس نمی‌تواند ادّعا کند کامل است وکاملاً بر همه چیز اشراف دارد موضوعی گسترده و مشکل است. انسان‌ها، نه از رازهای هستی کاملاً آگاهند و نه از آینده خبر دارند. به گفتهٔ ارسطو در کتاب «العباره»: «ضرورتاً فردا جنگ دریایی یا رخ می‌دهد یا رخ نمی‌دهد؛ ولی، فردا نه وقوع آن جنگ دریایی ضروری است و نه عدم وقوع آن»(Aristole، ۱۹۹۵: ۸۳). در واقع ارسطو ارزش صدق را برای قضایای ممکن آینده انکار می‌کند یعنی قضایایی را که مربوط به آینده انسان‌هاست، فاقد ارزش صدق و کذب می‌داند. این معمّا بودن هستی را حافظ، در بیت زیر، به درستی بیان کرده است:

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو که کس نگشود و نگشاید به‌حکمت این معمّا را

(حافظ،۱۳۹۹: ۹۸)

دشواری دیگر مسألهٔ تغییر است؛ حتی قضا و قدر الهی و سرنوشت محتوم آدم و عالَم نیز با دخالت عواملی چون بداء، شفاعت، دعا و نیایش، گناه و خطا، و توبه می‌تواند دچار تغییر و دگرگونی شود. به گفتهٔ حافظ:

فی‌الجمله اعتماد مکن بر ثبات دهر کاین کارخانه‌ای است که تغییر می‌کند

(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۰۲)

بنابراین، مطلق‌گویی کار هر کس نیست و از هرکس قابل پذیرش و اعتنا نیست جز حکیمی که در عین دانایی به ناتوانی خود در شناخت هستی اذعان دارد. چنین اعترافی تنها نشانهٔ دانایی او است و می‌توان اینگونه بیان ناآگاهی نسبت به رازهای هستی را یکی از ویژگی‌های مطلق‌گویی دانست.

۲-۲. پیشینهٔ علمی و تجربی، و کمال‌یافتگی، لازمهٔ مطلق‌گویی

عالمی که به مطلق‌گویی می‌پردازد خود می‌داند که همیشه مخاطب با کلام مطلق او موافقت نمی‌کند و نیز می‌داند که باید از اعتبار و دانایی برخوردار باشد تا سخن او در میان مردم مقبولیت یابد. حافظ در مصرع «در میخانه‌ام بگشا که هیچ از خانقه نگشود»، وقتی واژهٔ «هیچ» را که نشانهٔ مطلق‌گویی است به کار برده و صراحتاً می‌گوید که خانقاه، هیچ راهی به روی من نگشود و هیچ مشکلی از من حل نکرد، گویا خود واقف است که مخاطب این مطلق‌گویی را باور نمی‌کند، لذا در مصرع بعد، چنین تأکید می‌کند: «گرت باور بوَد ور نه سخن این بود و ما گفتیم.» بنابراین، بزرگان سخنور ما خود، به این مهم واقف هستند که وقتی می‌خواهند دربارهٔ موضوعی «قطعی و مطلق» سخن بگویند، امکان این‌که مخاطب نپذیرد، وجود دارد و برای همین است که لازم می‌دانند پشتوانهٔ علمی، ادبی، عرفانی، معرفتی و تحقیقی خود را یادآور شوند و به رخ بکشند تا مخاطبان بدانند که هر چند از طرفی با جمله ای «سنگین» از لحاظ بار معنایی، روبه‌رو هستند، از آن سو هم، با شخصی «وزین» در عرصهٔ علم و تحقیق، طرف هستند. برای نمونه به این مصرع خیّام دربارهٔ هستی دقّت کنیم:

«معلومم شد که هیچ معلوم نشد»

(خیام،۱۳۵۴: ۲۵)

گویا خیّام با آگاهی از این که با آوردن واژهٔ «هیچ» که قرینه‌ای بر مطلق‌گویی است با سؤالاتی روبه‌رو می‌شود، لازم می‌بیند که پیش از آن، از یک عمر تلاش فکری خود بگوید: «هفتاد و دو سال، فکر کردم شب و روز» (همان). حافظ نیز پس از آنکه «جهان و کار جهان» را مطلقاً و جملگی «هیچ بر هیچ» توصیف می‌کند لازم می‌داند بلافاصله از تحقیق هزاربارهٔ این نکته بگوید:

«جهان و کار جهان جمله هیچ بر هیچ است هزار بار من این نکته کرده ام تحقیق»
(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۵۳)

همچنین است بیت:

«بس تجربه کردیم در این دیر مکافات با دُردکشان هر که درافتاد برافتاد»
(همان، ۱۵۰)

مسالهٔ دیگری که دربارهٔ مطلق‌گویی مطرح می‌شود این است که آیا مطلق گویی فلان شاعر، نویسنده، دانشمند و گوینده، شمول و عموم دارد و همیشه می‌تواند مطلق، جاری و نافذ باشد یا خیر؛ یعنی آیا ممکن است چیزی، کسی یا جمله‌ای در زمان یا مکانی خاص، مطلق باشد و در زمان و مکان دیگری نباشد؟ یعنی، اگر شخصی بخواهد دربارهٔ موضوع مهمّی، مطلقاً حرف بزند و هیچ شائبه و تردیدی نتوان در کلام او پیدا کرد، باید ویژگی‌های خاصّی داشته‌باشد؟

مولانا در مثنوی به این پرسش پاسخ داده است؛ وی شرط چنین مطلق‌گویی‌ای را توانایی در درک ماهیت و چیستی و اسرار حیات می‌داند که البته عوام از این ادراک عاجزند و فقط کسی که به درجهٔ «کمال» رسیده‌باشد، می‌تواند مطلق‌گویی کند:

«عجز از ادراک ماهیّت، عمو! حالت عامه بُود، مطلق مگو!
زان که ماهیّات و سِرّ سِرّ آن پیش چشمِ کاملان باشد عیان»
(مولانا، دفترسوم: ۳۴۶)

و به قول حافظ: «زبور عشق نوازی، نه کار هر مرغی است» یا: «که نه هر کو ورقی خواند معانی دانست» و در غزل زیر، بیشتر به این موضوع می‌پردازد:

«نه هرکه چهره برافروخت دلبری داند نه هر که آینه سازد سکندری داند»
(حافظ،۱۳۹۹: ۱۸۹)

با این مقدّمه باید گفت هر کجا با واژه‌های مطلق‌گویی چون:«هر»، «همه»، «هرگز»، «هیچ»، «فقط» و مانند آن روبه‌رو شدیم، باید تأمّل و تعمّق بیشتری بکنیم؛ چراکه تمامی این واژه‌ها، از قطعیت و حتمی بودن موضوعی صحبت می‌کنند.

در ادامه، با بررسی امثال و حِکم حافظ و سعدی، ابتدا نصایح و اندرزهای مطلق‌گو و پس از آن احکام صادرهٔ وی مورد تفحص واقع می‌شود؛ سپس به همین ترتیب، نصایح و احکام مطلق‌گوی سعدی بررسی می‌شود؛ با این توضیح که هر چند با مطالعهٔ بررسی امثال و حِکم ایشان، می‌توان مقایسهٔ آن‌ها را نیز مشاهده کرد؛ امّا در آخر، به صورت جزئی، مختصری هم آن‌ها را با یکدیگر مقایسه خواهیم کرد.

۲- ۳. مطلق گویی حافظ در امثال و حکم

حافظ را می‌توان از شاعرانی دانست که با زبان ساده و شیوا زیباترین و پیچیده‌ترین مفاهیم را مطرح می‌کند. در زبان تعلیمی حافظ می‌توان صلابت و لطافت را توامان نظاره‌گر بود. حافظ در امثال و حکم مطلق‌گوی خود با زبانی نغز پند خود را در لفافه‌ای از سخنان دلنشین می‌آمیزد تا تلخی نصیحت به حلاوت کلام، طعام جان گردد. در ادامه این مقوله را بیشتر بررسی کرده‌ایم.

مهم‌ترین ویژگی مَثَل از نگاه دانشمندان یکی جنبه ایجاز و کوتاهی مثل‌هاست و دیگر، بعد اندرزی، که در اغلب تعاریف بر آن تاکید شده است.

با تعاریف ارائه شده از ضرب‌المثل و حکمت، می‌توان گفت بسیاری از جملات خواجه حافظ که از روی حکمت گفته شده، قبول عام یافته و ضرب‌المثل شده است و این خود، گواه دو موضوع مهم مربوط به بحث مطلق‌گویی ماست؛ یکی پیشینه علمی و معرفتی حافظ و آگاهی وی. از علوم مختلف و دیگری تاثیری که مردم، به تجربه و مکرّر در زندگی خود از کلام خواجه حافظ، دریافته‌اند. بارها و بارها نه تنها در میان خواص که از زبان عوام نیز شنیده‌ایم که:

تکیه بر جای بزرگان نتوان زد به گزاف مگر اسباب بزرگی همه آماده‌کنی
(حافظ، ۱۳۹۹: ۳۶۳)

مردم معمولاً کلمات قصار، جملات و عبارات کوتاه را به ذهن می‌سپارند که مصاریع زیر گواه آن است:

«در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست» (همان، ۱۳۱)

«با درد کشان هر که در افتاد بر افتاد» (همان، ۱۵۰)

۲- ۳- ۱. نصایح حافظ

هرچند حافظ را نمی‌توان شاعری مستقل، همچون سعدی یا مولانا در زمینه اندرزگویی و تعلیم، قلمداد کرد؛ امّا از لابه لای دیوان اشعار وی، نصایح نغزی برمی‌آید که می‌توان با به کارگیری آن‌ها، زیست بهتری داشت؛ هرچند وی را نمی‌توان در این زمینه مانند سعدی معلّم اخلاق دانست؛ امّا از آنجا که خود، پیری داناست، نیوشیدن نصایح وی، سعادت در پی دارد:

نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست‌تر دارند جوانان سعادتمند پند پیر دانا را
(حافظ، ۱۳۹۹: ۹۸)

شایسته هم همین است که پندهای وی را به خاطر داشته باشیم و از یاد نبریم:

غم جهان مخور و پند من مبر از یاد که این لطیفه‌ی عشقم ز رهروی یاد است
رضا به داده بده وز جبین گره بگشای که بر من و تو در اختیار نگشادست
(همان ،۱۱۴)

تا مبادا زمانی برسد که حسرت بخوریم که چرا قدر نصیحت ایشان را ندانستیم:

امروز قدر پند عزیزان شناختم یا رب روان ناصح ما از تو شاد باد
(همان، ۱۴۷)

به ویژه که پذیرش و عمل به نصایح خواجه، شادمانی و خوشی و بهبود زندگی را در پی دارد:

چنگ خمیده قامت می خواندت به عشرت بشنو که پند پیران هیچت زیان ندارد
(همان، ۱۶۰)

اگر هم، ناشنیده پند شویم و سودمندی نصایح ایشان را در نیابیم، عاقبت خوشی نخواهیم داشت:

کشتهٔ غمزهٔ تو شد حافظ ناشنیده پند تیغ سزاست هر که را درد سخن نمی‌کند
(همان، ۱۹۸)

خوش به حال آنکه پند حکیمان را کار بندد:

پند حکیم محض صواب است و عین خیر فرخنده آن کسی که به سمع رضا شنید
(همان، ۲۲۳)

زرّین‌کوب می‌گوید: «حافظ علاوه بر تدریس تفسیرهای مختلف قرآن، از جمله کشّاف زمخشری در مسجد جامع عتیق، در دارالعلم شیراز فلسفه درس می‌داده و از دورترین نقاط ایران برای آموختن فلسفه (حکمت) نزد او می‌آمده‌اند.» (زرّین‌کوب، ۱۳۷۸: ۳۰-۲۸).

اهمّیّت اندرزهای امثال حافظ در جهان‌بینی و نکته‌سنجی آن‌هاست؛ یعنی صرف نصیحت و شعار نیست؛ بلکه به گفتهٔ ندوشن: «درس دوران و درس تاریخ نیز هست... از بس که چشم جهان بینش نتایج مصیبت بار دیده» (اسلامی ندوشن، ۱۳۸۸: ۷۲) به قول خرمشاهی: «حافظ، اهل نصیحت و امر به معروف و نهی از منکر عادی نیست؛ نصیحت او محتسبانه و به دفاع از اخلاقیات سطحی و محافظه‌کارانه نیست؛ حاصل حکمت و عبرات است و تأمّل و تماشای رازهای زندگی جهان.» (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۵۸۴)

پند حکیم عین صواب است و محض خیر فرخنده آن کسی که به سمع رضا شنید
(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۲۳)

نصیحت، زمانی اهمیت بیشتری پیدا می‌کند که اولاً ناصح، انتظار داشته باشد «هرچه» می‌گوید «مطلقاً» پذیرفته شود:

نصیحتی کنمت بشنو و بهانه مگیر هر آنچه ناصح مشفق بگویدت بپذیر
(حافظ، ۱۳۹۹: ۲۲۹)

ثانیاً مخاطب، با شناختی که از ناصح دارد آن را بدون کم و کاست بپذیرد و ثالثاً: به آن عمل کند و آن را واجب بشمرد، که مهمترین بخش آن است: «نصیحتی کنمت یاد گیر و در عمل آر» (همان، ۱۱۴).

نصایحی که با مقولهٔ ما مرتبطند در دیوان حافظ، فراوانند؛ ولی با ذکر چند مثال، اهمیّت کاربرد «واژه‌های مطلق‌گو» را در خواهیم یافت؛ با این تذکّر که البته همیشه چنین نیست که فقط با دیدن چنین واژه‌هایی به مطلق‌گویی وی پی ببریم؛ مثلاً در بیت:

هر که خواهد که چو حافظ نشود سرگردان دل به خوبان ندهد وز پی ایشان نرود
(همان، ۲۱۴)

ترکیب «هرکه» نمایانگر مطلق‌گویی است؛ در حالی که مثلاً در بیت:

ز راه میکده یاران عنان بگردانید چرا که حافظ از این راه رفت و مفلس شد
(همان، ۱۸۵)

بدون آن که واژه‌هایی از آن قبیل که گفته شد، آورده باشد، می‌گوید: مطلقا از این راه نروید و می‌توان گفت غزل «ما نگوییم بَد و میل به ناحق نکنیم» نمونهٔ بارزی از این مورد است؛ تا جایی که می‌گوید: «کار بد مصلحت آن است که مطلق نکنیم» در مثال‌های زیر، در این باره، اهمیّت این موضوع، بیشتر و بهتر نمایان می‌شود:

به هست و نیست مرنجان ضمیر و خوش می‌باش که نیستی است سرانجام هر کمال که هست
(همان، ۱۰۹)

هر وقت خوش که دست دهد مغتنم شمار کس را وقوف نیست که انجام کار چیست
(همان، ۱۲۷)

«زنهار»های حافظ را نیز می‌توان ذیل نصایح وی آورد؛ با این توضیح که بعضی از آن‌ها زیرمجموعهٔ بحث مطلق‌گویی قرار می‌گیرند؛ همچون ابیات زیر:

زاهد ایمن مشو از بازی غیرت زنهار که ره از صومعه تا دیر مغان این همه نیست
(همان، ۱۳۳)

باده با محتسب شهر ننوشی زنهار بخورد باده ات و سنگ به جام اندازد
(همان، ۱۷۵)

زنهار تا توانی اهل نظر میازار دنیا وفا ندارد ای نور هر دو دیده
(همان، ۳۲۶)

جمشید جز حکایت جم از جهان نبرد زنهار دل مبند بر اسباب دنیوی
(همان، ۳۶۶)

۲- ۳- ۲. احکام حافظ

مهم‌ترین مطلق‌گویی‌های خواجه را احکام او در بر می‌گیرد. به عنوان مقدّمهٔ این بخش، با بیتی از بوستان سعدی، به موضوع می نگریم:

نه بر «حکم» شرع آب خوردن خطاست وگر خون به «فتوا» بریزی رواست؟!
(سعدی، ۱۳۸۸: ۱۹۶)

صدور احکام زندگی، پذیرفتن آن‌ها و عمل کردن به آن‌ها، هر سه دارای اهمیّت است؛ به‌طوی‌که می‌توان گفت بحث‌برانگیزترین ابیات حافظ، از جمله «پیر ما گفت...» در همین زمینه است که آیا مطلقاً خطا بر قلم صنع نرفت یا...؟ آری، چنین گفته‌هایی به هر

عنوان، اعمّ از «فتوا»، «حکم» یا هرچه باشد، به جهت این که اوّلاً جواب مسئله یا معضلی است و دوم، از این لحاظ که «مطلق» است، قابل پژوهش و تعمّق است؛ چنانچه خرمشاهی ذیل بحث فتوا در شعر حافظ، می‌گوید: «[فتوا] یعنی پاسخ‌دادن به یک مسئله و علی‌الخصوص صدور حکم» (خرمشاهی، ۱۳۸۵: ۱۰۲۷) و «در شعر حافظ، هم به معنی صدور حکم فقهی است، هم به معنی مطلق دستور و فرمان.» (همان) حتی ابیات و مصادیقی که حافظ، بدون آوردن واژهٔ فتوا یا حکم، مطلقاً کاری را نهی یا به کاری، امر می‌کند، هم موضوع بحث ما و هم بسیار تأمل برانگیز است.

این گونه احکام، با توجه به این که یا در شرع و قانون گفته نشده یا به گونه‌ای دیگر بیان شده و حکم جدید صادره از جانب امثال حافظ، حتّی متناقض با آن‌هاست، اهمیّت بیشتری پیدا می‌کند؛ چنان چه مثلاً در داستان ماندگار و شایستهٔ اندیشه و تمجید «موسی و شبان» مثنوی مولانا، وقتی به این بیت بر می‌خوریم:

هیچ آدابی و ترتیبی مجو هر چه می‌خواهد دل تنگت بگو

(مولوی، ۱۳۸۱؛ دفتر دوم، ص ۶۸۱)

علاوه‌بر این که واژه‌های «هیچ» و «هر» بیانگر مطلق‌گویی است، باید دید این حکم در زمینهٔ کدام «آداب» صادر شده است؛ یا وقتی که حافظ می‌گوید:

مـزن ز چون و چـرا دم که بنـدهٔ مقبـل قبول کرد به جان، هر سخن که جانان گفت

(حافظ، ۱۳۹۹؛ ۱۴۰)

می‌بینیم که ضمن صدور حکمی، از مخاطب می‌خواهد سخن جانان را «بدون هیچ چون و چرایی» بپذیرد و از آن جا که «عاشقان را بر سر خود حکم نیست» باید «هرچه فرمان تو باشد آن کنند» (همان، ۲۰۰) یا «به دُرد و صاف تو را حکم نیست خوش درکش» چرا «که هرچه ساقی ما کرد عین الطاف است». (همان، ۱۱۸).

اینجا دیگر، کار بر مخاطب و شنوندهٔ حکم، سخت می‌شود؛ چرا که باید شناخت عمیقی از طرف صادرکنندهٔ حکم داشته باشد تا بتواند بدون چون و چرا سخن او را بپذیرد و مهمتر این که به آن عمل کند؛ به ویژه وقتی با چنین ادعاهایی روبرو شود:

بد رندان مگوی ای شیخ و هش دار که با «[حکم خدایی» کینه‌داری

(همان، ۳۴۰)

از دیرباز اخلاق در زندگی بشر نقش و جایگاه والایی داشته و شعرا و نویسندگان در آثار خود به فضائل اخلاقی توجه خاصی داشته‌اند. اخلاق در واقع مجموعه بایدها و نبایدهای زندگی است که در ادبیات به بهترین شکل مورد استفاده قرار گرفته است. از آنجا که شعرا و نویسندگان از دل اجتماع برخاسته‌اند، آنچه می‌نویسند و می‌سرایند نشات گرفته از حقایقی است که در اجتماع با آن مواجه بوده و آن را درک کرده‌اند. با نگاهی به تاریخ شعر فارسی این واقعیت آشکار می‌شود که شاعران همواره درصدد ارج نهادن به اخلاق و ارزش‌های اخلاقی بوده و رذایل اخلاقی را نکوهش کرده‌اند. حافظ از شاعران بزرگ و نامدار ایران زمین است که در اشعار خود به زیبایی فضائل و رذایل اخلاقی را به بهترین شکل ممکن به تصویر کشیده است.

امّا نمی‌توان احکام خواجه را صرفاً احکام اخلاقی قلمداد کرد و چنانچه در بخش مطلق‌گویی‌های سعدی خواهیم دید، این بار را بیشتر سعدی به دوش کشیده و حافظ، احکامی دارد ماورای اخلاقیات روزمرّه زندگی.

برای اینکه شاعری شجاع و گستاخ همچون حافظ بتواند احکامی صادر کند که هر کجا مردم برای تایید سخن خود نیاز به مدرک، سند و شاهدی معتبر داشتند به وی استناد کنند، قطعاً خودش باید حّداقل دو ویژگی را دارا باشد:

۱ –عالم و دانشمند باشد ۲ –نفس زکیّ و پاک داشته باشد و این هر دو را در خواجه می‌بینیم؛ چرا که اگر صرفاً یک شاعر یا دانشمند بود و تزکیه نفس نداشت و او را به عنوان یک عارف وقت، نمی‌شناختند با آن همه اتّهام تکفیر و آزار و اذیّت، سر سالم به گور نمی‌برد و اکنون نیز این گونه سخنش مویّد و متقن نبود.

بهترین نمونه این حکم، بیتی است که بارها و بارها شاهد استناد مردم به آن بوده و خواهیم بود:

مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن که در شریعت ما غیر از این گناهی نیست

(حافظ، ۱۳۹۹: ۱۳۴)

آزادی از اصطلاحاتی است که همواره مورد توجّه حافظ بوده و از دغدغه‌های فکری این شاعر است.

حافظ گزارشگر اوضاع سیاسی اجتماعی دوران خویش است. او سعی دارد آنچه را که می‌بیند به حوزه شعر بکشاند امّا در مقایسه با شعر سیاسی اجتماعی دوره مشروطه این تفاوت را دارد که اوضاع سیاسی اجتماعی در شعر حافظ نموداری از ماهیت کلّی و جهان شمول ناگواری اوضاع در تمام ادوار تاریخ است و به همین دلیل محدود به یک مقطع تاریخی و یا یک برهه سیاسی اجتماعی خاص نیست بی‌آن که در زمان متوقف شود تا مختوم به فنا گردد و ارزش هنری خود را با سپ

ری شدن اوضاع از دست دهد. در حالی که شعر شاعران دوره مشروطه اغلب با این معضل بزرگ مواجه است. هرچند بی‌اعتنایی به کار جهان یکی از محورهای شعر حافظ است امّا انسان مورد نظر او از اندیشه‌های سیاسی و اجتماعی برخوردار است. او در جای جای اشعار خود وظایف سیاسی اجتماعی افراد انسانی را در سطحی وسیع مورد اشاره قرار می‌دهد.

پس از مفاهیم آزادی و آزار نرساندن به دیگران، بحث عدالت در اندیشه‌ی خواجه اهمیّت زیادی دارد؛ از قدیم‌الایام عدالت متساوی و عمومی، بهترین آرزوی هیات اجتماعیه است. قدیمی‌ترین اصطلاح حقوقی در تاریخ تمدن انسانی هم عدالت است. واقعیت امر نیز همین است که جهان بدون عدل، بی‌معناست و تمام عالم و هر آنچه در اوست، بر پایه عدالت بنا نهاده شده است.

دور فلکی یکسره بر منهج عدل است خوش باش که ظالم نبرد بار به منزل
(همان، ۳۰۴)

تردیدی نیست که عدالت را با هیچ عوض نمی‌توان به معامله پایاپای گذاشت و حتّی عدالت از منظری برتر و بهتر از عبادت است؛ به نحوی که بسیاری از بزرگان معتقدند یک ساعت عدالت بهتر از هزار سال عبادت است.

شاه را به بُوَد از طاعت صد ساله و زهد قدر یک ساعت عمری که در او داد کند
(حافظ، ۱۳۹۹: ، ۱۹۰)

از دیگر احکام صادر شده توسط حافظ، که در بهبود روند زندگی انسان‌ها مؤثّر بوده و ضرب المثل شدن آن، خود، گواه تاثیر مثبت و فراگیر آن است، بیت زیر است:

آسایش دو گیتی تفسیر این دو حرف است با دوستان مروّت با دشمنان مدارا
(همان، ۹۹)

مدارا در فرهنگ لغت به معنای «سهل گرفتن بر یکدیگر، به نرمی رفتار کردن، آسان گفتن و تسامح، آسان گرفتن، مدارا کردن، کوتاهی کردن، فرو گذار کردن و سهل انگاری» معنی شده است (فرهنگ فارسی معین: ذیل مدارا).

بدون شک زندگی انسان‌ها در کنار یکدیگر با مدارا و تسامح می‌تواند تداوم داشته باشد چرا که اگر روحیه‌ی مدارا و تساهل برانسان حاکم نباشد، اجتماع افراد، انسجام و وحدت خود را از دست می‌دهد.

در تبیین عقیده‌ی حافظ در رابطه با صلح و امنیت این اصل مهم برای ما آشکار می‌شود که در اندیشه‌ی این شاعر صلح طلب، رفق و مدارا بستر بسیار مناسبی است برای ایجاد فضای صلح و دوستی بین افراد.

گفت آسان گیر برخود کارها کز روی طبع سخت می‌گیرد جهان بر مردمان سخت‌کوش
(همان، ۳۸۷)

هنگامی که شخصی متوجّه می‌شود این گونه احکام، ضمن تجربهٔ سالیان دراز مردمان، چنان مُهر تأیید و اثباتی خورده که به صورت ضرب‌المثل در آمده و گاه نیز از زبان مردم، به صورت حکم، صادر می‌شود، بیشتر طالب شنیدن، پذیرش و عمل به آن‌ها می‌شود:

مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن که در طریقت ما غیر از این گناهی نیست
(همان، ۱۳۴)

در طریقت رنجش خاطر نباشد می‌بیار هر کدورت را که بینی چون صفایی رفت، رفت
(همان، ۱۳۷)

هر گَه که دل به عشق دهی خوش دمی بوَد در کار خیر حاجت هیچ استخاره نیست
(حافظ، ۱۳۹۹: ۱۳۱)

موضوع دیگری که خواجه لازم دیده دربارهٔ آن مطلق بگوید و حکم صادر کند این است که اسرار خلقت و معماهای هستی را «هیچ کس» نمی‌داند و در واقع همان اندیشهٔ خیّامی را البته با زبان و بیانی لطیف‌تر بازگو و تکرار کند و از ناقص‌بودن فکر و درک انسان، به قطع و یقین سخن بگوید و صراحتاً اعلام کند که هیچ کس از معشوق و رموز، خبر و نشانی ندارد و نمی‌داند که عاقبت کار چگونه خواهد بود چرا که به قول منوچهر مرتضوی: «حافظ، به جهل مطلق و ابدی بشر دربارهٔ راز آفرینش معتقد است». (مرتضوی، ۱۴۰۰: ۱۲۶) که البته در جواب مدّعیانی که ادعای آگاهی از این اسرار را داشته و به واسطهٔ آن، به فریب خلق نیز می‌پرداختند، هم گفته شده است:

در ره عشق نشد کس به یقین محرم راز هرکسی بر حسب فکر گمانی دارد
(همان، ۱۶۰)

ز سرّ غیب کس آگاه نیست قصّه مخوان کدام محرم دل ره در این حرم دارد؟
(همان، ۱۵۶)

۲- ۴. مطلق گویی سعدی در امثال و حکم

۲- ۴- ۱. نصایح سعدی

سعدی را که بزرگترین معلّم زبان پارسی و اخلاق دانسته‌اند به تاثیر سخنان وی در گلستان و بوستان بوده و ضرب المثل شدن مصاریع، ابیات و عبارات وی در این دو کتاب ارزنده، خود، گواه همین است.

پند و اندرزها و نصایح سعدی برای یک زندگی عادی بی دردسر و مسالمت‌آمیز، بسیار موثّر است و برای تعلیم به فرزندان هر سرزمینی، چه نیکوتر از تعلیمات سعدی؟

الحق که باید هم نصایح وی را با گوش جان نیوشید:

نصیحت شنو مردم دوربین نپاشند در هیچ دل تخم کین
(بوستان، ۱۳۶۲: ۹۵)

حتّی آن‌جا که لازم ببیند در عشق‌های زمینی نیز، نصایح خود را بیان کند، بهترین طرز بیان را دارد و بارها و بارها پندهایش جامه‌ی اثبات پوشیده‌اند:

تهی دست در خوبرویان مپیچ که بی‌سیم مردم نیرزد به هیچ
(همان، ۱۱۷)

چند نمونه از احکام مقبول بی‌چون و چرای وی را بنگریم:

نه هر جای مرکب توان تاختن که جاها سپر باید انداختن
(همان، ۱۰)

قدیمان خود را بیفزای قدر که هرگز نیاید ز پرورده غدر
(همان، ۶۶)

تحمّل کند هر که را عقل هست نه عقلی که خشمش کند زیر دست
(همان، ۵۷)

سعدی در دادن پند و اندرز، مخاطب را خوب می‌شناسد و نیک می‌داند چه کسی درخور اندرز و تذکّر است و چه کسی نیست:

آن سنگدل که دیده بدوزد ز روی خوب پندش مده که جهل در او نیک محکم است
(سعدی، ۱۳۸۵ : ۶۳)

نصایح سعدی، هرچند بیشتر در گلستان و بوستان وی نمودار شده؛ امّا در غزلیات وی نیز، شاهد آن هستیم:

ای آشنای کوی محبّت صبور باش بیداد نیکوان همه بر آشنا رود
(سعدی، ۱۳۸۵ : ۱۲۵)

اینجا هر چند دعوت به صبوری می‌کند؛ امّا جنس شکیبایی آن با صبوری‌های بوستان و گلستان، متفاوت است؛ یعنی شکیبایی عاشقانه سعدی با صبر در برابر سختی‌ها و عذاب‌های دنیا، متفاوت است:

هر کاو نظری دارد با یار کمان ابرو باید که سپر باشد پیش همه پیکان‌ها
(سعدی، ۱۳۶۲ :۲۱)

سعدی قلم به سختی رفته است و نیکبختی پس هرچه پیشت آید گردن بنه قضا را
(همان، ۶)

سعدی اگر طالبی راه رو و رنج بر کعبه‌ی دیدار دوست صبر بیابان او ست
(همان، ۷۷)

در غزلیات نیز، گاهی همان معلّم اخلاق گلستان و بوستان را می‌بینیم؛ امّا، نه به آن جدّیت و تأکید؛ بلکه با لطافت:

هر دم که در حضور عزیزی برآوری دریاب کز حیات جهان حاصل آن دم است
(همان، ۶۳)

نه هر که چشم و گوش و دهان دارد آدمی است بس دیـو را که صـورت فرزند آدم است
آن است آدمی که در او حسن سیرتی یا لطف صورتی است دگر حشو عالم است
هرگز حسد نبرده و حسرت نخورده ام جـز بردو روی مـوافق که در هم است
(همان، ۶۳)

هشدارها، زنهارها و آگاهی‌های وی نیز در دیوان غزلیات، جنسی متفاوت دارد و هرچند پند و اندرزهای بس نغز و کاربردی است؛ امّا بیانی لطیف، شاعرانه و عاشقانه دارد:

هزار بار بگفتیم و هیچ در نگرفت که گرد عشق مگرد ای فقیر و گردیدی
تو را ملامت رندان و عاشقان سعدی دگر حلال نباشد که خود بلغزیدی
(همان، ۴۴۲)

چگونه می‌توان عدم جواز امر و نهی فرد خاطی و لغزنده را از این بهتر بیان کرد؟!

همچنین نکوهش دنیا پرستی و غافل نبودن و ... این گونه پندهای همیشه جاری در ادبیات، نیز در دیوان وی مشاهده می‌شود:

غنیمت دان اگر دانی که هر روز ز عمر مانده روزی می‌شود کم
منه دل بر سرای عمر سعدی که بنیادش نه بنیادی است محکم
(همان، ۲۷۷)

نصایح وی در عشق و عاشقی است که بیشترینه بخش نصایح مطلق گوی او را در بر می‌گیرد:

سعدی آسان است بر هر کس گرفتن دوستی لیک چون پیوند شد خو باز کردن مشکل است
(همان، ۶۲)

رضای دوست نگه دار و صبر کن سعدی که دوستی نبود ناله و نفیر از دوست
(همان ،۷۸)

پند و اندرزهای عاشقانه سعدی، صرفاً شامل عاشقان نمی‌شود و گاهی معشوق را نیز نصیحت می‌کند:

گر تو شکر خنده آستین نفشانی هر مگسی طوطیی شونده شکرخا
لعبت شیرین اگر ترش ننشیند مدّعیانش طمع برند به حلوا
(همان، ۳)

گاهی نیز بیشترین ابیات یک غزل وی را اینگونه نصیحت‌گونهٔ مطلق‌گو دربر می‌گیرد که به ذکر دو مطلع، بسنده می‌کنیم:

ز هرچه هست گریز است و ناگریز از دوست به قول هرکه جهان مهر بر مگیر از دوست
(همان، ۷۸)

هر کسی را نتوان گفت که صاحب نظر است عشقبازی دگر و نفس پرستی دگر است
(همان، ۵۷)

شاید انصاف نباشد که در دیوان غزلیات سعدی به دنبال مثل‌های وی بگردیم چرا که گنجینهٔ امثال و حکم سعدی در گلستان و بوستان اوست و با وجود سبک سهل و ممتنعی که وی دارد باز هم جملات و عبارات حتّی بلند او نیز بر سر زبان‌ها افتاده است؛ چنان که کلّ ابیات قطعه زیر:

گلی خوشبوی در حمّام روزی رسید از دست محبوبی به دستم ...
(گلستان سعدی، ۱۳۶۲: ۱۹)

۲- ۴- ۲. احکام سعدي

مهمترین بخش مطلق‌گویی‌های هر شاعر، نویسنده، خطیب و گوینده‌ای قسمت احکامی است که توسّط وی صادر می‌شود؛ چرا که اوّلاً پشتوانه علمی_ تحقیقی محکمی می‌طلبد؛ ثانیاً باید اثبات شده باشد یا بشود که عمل به آن حکم، سعادت در پی دارد و در بهبود زیست و زندگی انسان‌ها مؤثّر است.

اگر بخواهیم چنین احکامی را در آثار سعدی مطالعه کنیم، مسلّماً در گلستان و بوستان وی، بیشتر به آن‌ها برمی‌خوریم که شاید یکی از مهم‌ترین آن‌ها که اتفّاقاً جنبهٔ جهانی به خود گرفته است، شعر معروف « بنی آدم اعضای یکدیگرند...»است:

احکامی که از جانب شاعران و نویسندگانی همچون سعدی صادر می‌شود جنبه‌های مختلفی دارد؛ اعّم از عاشقانه، عارفانه، اخلاقی اجتماعی و ... که برای شروع این بخش به چند مثال نگاه می‌کنیم:

اشتر به شعر عرب در حالت است و طرب گر ذوق نیست تو را کژ طبع جانوری
(سعدی، ۱۳۶۲ :۴۴۸)

بدون چون و چرا حکم صادر می‌کند که: هر کس که ذوق موسیقی ندارد، جانور کژ طبعی است یا:

آدمی نیست که عاشق نشود وقت بهار هر گیاهی که به نوروز نجنبد حطب است
(همان، ۴۳)

خاک را زنده کند تربیت باد بهار سنگ باشد که دلش زنده نگردد به نسیم
(همان، ۳۴۶)

می‌بینیم که سعدی، یقیناً بر این باور است که اگر شخصی تحت تاثیر زیبایی‌های دل‌انگیز طبیعت قرار نگیرد، همچون جامدات است و اصلاً آدمی نیست!

گاهی ممکن است، به غزل‌هایی بربخوریم که اکثر ابیات آن این گونه است؛ همچون غزل‌های با مطلع‌های:

هر که دلارام دید از دلش آرام رفت چشم ندارد خلاص هر که در این دام رفت
(همان، ۱۰۹)

نشاید که خوبان به صحرا روند همه کس شناسند و هرجا روند
(همان، ۱۸۹)

غفلت ایّام عشق پیش محقّق خطاست اوّل صبح است خیز کآخر دنیا فناست
(همان، ۴۱)

احکام اخلاقی نیز دارد که رنگ و بوی تعلیمات گلستان و بوستان را دارد:

هر که نداند سپاس نعمت امروز حیف خورد بر نصیب رحمت فردا
(همان، ۱)

احکام عاشقانه وی در غزلیات، بی‌نهایت زیبا و ماهرانه سروده شده‌اند و هر عاشقی و معشوقی، بی‌گمان و بی چون و چرا آن‌ها را پذیراست یا باید پذیرا باشد:

غایب مشو که عمر گران مایه ضایع است الّا دمی که در نظر یار بگذرد
(همان، ۱۳۲)

هر که را باغچه‌ای هست به بستان نرود هر که مجموع نشسته است پریشان نرود
(همان، ۱۹۸)

نه عاشق است که هر ساعتش نظر به کسی نه عارف است که هر روز خاطرش جایی است
(همان، ۸۹)

عشق را عقل نمی‌خواست که بیند لیکن هیچ عیّار نباشد که به زندان نرود
(همان، ۱۹۹)

گاهی نیز ممکن است بر حسب اقتضای حال، حکم خود را نقض کند:

سعدی به روزگاران مهری نشسته بر دل بیرون نمی‌توان کرد الّا به روزگاران
(همان، ۳۶۴)

که گفت هرچه ببینی ز خاطرت برود؟ مرا تمام یقین شد که سهو پندارد!
(همان، ۱۲۴)

گاهی تک مصراع ها، حکم کلّی صادر می‌کنند:

برو که هر که نه یار من است بار من است (همان، ۶۸).

گدا اگر همه عالم به او دهند گداست (همان، ۳۶).

ممکن است با احکامی تکراری نیز روبرو شویم که به دلیل اهمیّت موضوع در اندیشه سعدی بارها تکرار می‌شود؛ مانند:

سعدیا هر که ندارد سر جان افشانی مرد آن نیست که در حلقه‌ی عشّاق آید
(همان، ۲۱۶)

هرکه از یار تحمّل نکند یار مگویش ؟ و آن که در عشق ملامت نکشد مرد مخوانش
(همان، ۲۵۶)

گاهی نیز احکامی کلّی در زمینه‌های مختلف صادر می‌کند که چند نمونه آن را بررسی می‌کنیم:

دنیا خوش است و مال عزیز است و تن شریف لیکن رفیق بر همه چیزی مقدّم است
(همان، ۶۳)

هم در مصرع اوّل هم در مصرع دوم، مطلق گویی شده و احکامی کلّی صادر شده است؛ همچنین در بیت زیر:

از مایه‌ی بیچارگی قطمیر مردم می‌شود ماخولیای مهتری سگ می کند بلعام را
(همان، ۱۳)

اگر کسی به درگاهی نیازمند شد محکوم به تحمّل سختی‌های آن نیز هست:

هر که حاجت به درگهی دارد لازم است احتمال بوّابش
(همان، ۲۴۵)

افراد بی‌مایه هرچه هم ستیز کنند، سودی ندارد:

بی بخت چه فن سازم تا برخورم از وصلت بی‌مایه زبون باشد هرچند که بستیزد
(همان، ۱۳۶)

برای رسیدن به گوهرهای ارزشمند، حتماً باید با خطرات زیادی روبرو شد و هر کس که این ظرفیت را ندارد اصلاً وارد وادی‌های خطرناک و ارزشمند نمی‌شود:

گوهر قیمتی از کام نهنگان آرند هرکه او را غم جان است به دریا نرود
(همان، ۱۹۸)

گاهی احکام صادره، غیر شرعی، غیر منطقی و صرفاً ادبیانه‌اند:

توبه گویندم از اندیشهٔ معشوق بکن هرگز این توبه نباشد که گناهی است عظیم
(همان، ۳۴۷)

بیار ساقی دریای مشرق و مغرب که دیرمست شود هر که می خورد به دوام
من آن نیم که حلال از حرام نشناسم شراب با تو حلال است و آب بی تو حرام
(همان، ۲۸۰)

بعضی اوقات نیز با مخاطب قرار دادن خویش و صدور حکمی برای خود در واقع آن را به مخاطب القا می‌کند:

کس بر الم ریشت واقف نشود سعدی الّا به کسی گویی کاو را المی باشد
(همان، ۱۵۰)

یعنی فقط می‌توانی درد را به اهل درد بگویی:

سعدی سخن یار نگوید بر اغیار هرگز نبرد سوخته‌ای قصّه به خامی
(همان، ۴۹۳)

گاهی نیز حکمی صادره را با قیدی موکّد می‌کند:

ناچار هر که صاحب روی نکو بود هرجا که بگذرد همه چشمی بر او بود
(همان، ۱۹۳)

در پایان این بخش، یکی از احکام صادر شده بسیار قابل تامّل سعدی را متذّکر می‌شویم که سرشار از حکمت، تجربه، تحقیق، دانایی و البتّه زیبایی است:

وما ابرّی نفسی ولا از کیّها که هرچه نقل کنند از بشر در امکان است
(همان، ۶۷)

سعدی از تلمیح به آیه قرآنی، بسیار ماهرانه استفاده کرده و همچون تکمیل آیه، حکمی را در مصرعی آورده که: هرچه از آدمی نقل کنند ممکن است و از انسان ممکن است هر کاری سر بزند!

استفاده از آیه قرآن در مصرع اوّل برای صدور حکم در مصرع دوم بسیار قابل تفکّر و تامّل است و جالب است که در این غزل نغز، به ابیات دیگری نیز برمی‌خوریم که حکمی صادر شده باشد ولی بیت مذکور، سرآمد و بیت الغزل است:

جماعتی که ندانند حظّ روحانی تفاوتی که میان دواب و انسان است
گمان برند که در باغ عشق سعدی را نظر به سیب زنخدان و نار پستان است
مرا هر آینه خاموش بودن اولی‌تر که جهل پیش خردمند عذر نادان است
و ما ابرّی نفسی ولا ازکّیها که هرچه نقل کنند از بشر در امکان است
(همان، ۶۷)

جعفری (۱۳۶۴) سعدی را صاحب مکتبی خاص می‌داند و آن را «روش موعظه و پند و حکمت» می‌نامد، «پندهای حکیمانه و اندرزهای سودمندی که محور تکاپوی انسان‌های عزّت‌مند است و همه را از خاصّ و عام، شاه و گدا با سلاح امید و بیم به راه راست ارشاد می‌کند و از هوی و هوس باز می‌دارد»(جعفری، ۱۳۶۴: ۲۵۶). «راز عزّت‌مندی سعدی، ذکر مسائل اجتماعی و اخلاقی، تربیتی و انسانی است. او سخنگوی واقعی زندگی و اخلاق است و باب زندگی را همراه با تصویرهای روشن در پیش روی ما گشوده

است. شاید بتوان به پرداخت‌های تصویر گونه‌ی اشعارش نام نقّاشی نهاد. نقّاش زندگی، سخنش از دل بر می‌خیزد و بر دل می نشیند و این خود ویژگی بزرگ شعر سعدی است»(همان).

اشعار سعدی به منزله نکات و شعارهایی است برای عزّت‌مندی انسان و جهان آرمانی که چراغ کمال فرا راه زندگانی افروخته است. به نظر او برای رسیدن به حقیقت باید یکبار دیگر در زندگی تمام عقایدی را که آدمی کسب کرده درهم شکند و از نو به کسب معرفت پردازد:

مردِ خردمندِ هنرپیشه را عمر دو بایست در این روزگار
تا به یکی تجربه آموختن با دگری تجربه‌بردن به کار
(گلستان، ۱۳۶۲: ۲۰)

بیان و زبان سعدی، پیوندی سخت استوار با زندگی مردم و زبان ایشان دارد. بسیاری از مضمون‌ها و معانی او، در آفریدن معانی، از زندگی مردم الهام گرفته است.

۲- ۵. مقایسهٔحافظ و سعدی در مطلق گویی امثال و حکم

چنان‌که قبلاً گفته شد، مخاطب، با مطالعهٔ پژوهش، خود نیز می‌تواند مقایسهٔ نصایح و احکام مطلق‌گوی حافظ و سعدی را دریابد؛ امّا برای سهولت کار، به اهمّ آن‌ها اشاره‌ای مختصر می‌کنیم:

پند و اندرزهای بزرگانی همچون حافظ، به دلیل راهگشایی که در زندگی کرده‌اند، مقبول واقع شده و باید گفت ایشان از این طریق، حکمت‌های اندوخته‌های عمر گرانبار خویش را به اشتراک گذاشته اند:

نصیحتی کنمت بشنو و بهانه مگیر هر آنچه ناصح مشفق بگویدت بپذیر
ز وصل روی جوانان تمتّعی بردار که در کمینگه عمر است مکر عالم پیر
(همان، ۲۲۹)

مهم‌ترین قسمت مطلق‌گویی‌های هر شاعر و نویسنده و گوینده ای را احکام وی شامل می‌شود؛ چرا که هم خود وی به اهمّیت آن‌ها واقف است و هم مخاطبان می‌دانند که به دلیل شمول، عمومیت و مطلق بودن صحّت و صواب حکم، می‌توان به آن‌ها استناد کرد و همچون آیات آسمانی، گاه به جای حکم منزل، استفاده می‌شود:

مباش در پی آزار و هرچه خواهی کن که در طریقت ما غیر از این گناهی نیست
(همان ،۱۳۴)

یقیناً اندرزهای سعدی را بیشتر باید در گلستان و بوستان، جستجو کرد؛ امّا غزلیات وی نیز، خالی از نصایح نیست:

سعدی قلم به سختی رفته است و نیکبختی پس هرچه پیشت آید گردن بنه قضا را
(همان، ۶)

در مقایسه مطلق‌گویی‌های امثال و حکم حافظ و سعدی در دیوان ایشان دریافتیم که: اغراق‌های سعدی، چه در تعریف و تمجید خود، چه معشوق، چه ممدوح و حتّی اغراق‌های وی درباره طبیعت، بیشتر و شیرین‌تر از حافظ بیان شده است و در باب نصایح، ضرب المثل‌ها و احکام ایشان، از آنجا که بوستان و گلستان سعدی سرشار از این موضوعات است و شامل تحقیق ما نمی‌شود، می‌توان گفت صرفاً در دیوان غزلیات ایشان، برتری با حافظ است.

همچنین موضوعات فلسفی و پرسش‌ها و پاسخ‌های خواجه نیز در امور مهّم زندگی، بسیار قابل تامّل و تفحّص است و در این زمینه نیز بر سعدی برتری دارد. خواجه اگر نوش کلام سعدی را نداشته باشد؛ امّا نیش سخن وی بر پیکر پلیدان روزگار و مستبدّان خونخوار و به ویژه صوفیان و زاهدان و قماشی که دین را ملعبهٔ دست خود کرده، از آن دکانی ساخته‌اند، کاملاً مشهود و قابل ستایش است و گرنه خود حافظ اعتراف می‌کند که: «استاد سخن سعدی است»؛ امّا، امّای وی در پی مصرع، قابل تامّل است. اوامر و نواهی و احکام و حتّی نصایح سعدی، محتاطانه و معلّمانه بیان شده؛ ولی حافظ بی باکانه، جستجوگرانه، گاهی هم گستاخانه امّا رندانه سخن می‌گوید: رندی قابل ملاحظه‌ای که مطلقاً در هیچ شاعر دیگری غیر از حافظ یافت نمی‌شود.

۳. نتیجه‌گیری

مهم‌ترین یافته‌های این پژوهش را می‌توان به صورت زیر خلاصه و جمع‌بندی کرد:

– تعداد زیادی از ابیات و مصاریع حافظ و سعدی در میان عموم مردم شیوع و رواج پیدا کرده است و تبدیل به ضرب المثل شده است. شیوع و شهرت جملات قصار ایشان، علاوه بر زیبایی بیان ایشان و مهارت در سرودن شعر، به دلیل تاثیرگذاری آن در بهبود روند زندگی بشری است؛ چرا که اگر مثال‌های ایشان، موثّر واقع نمی‌شد، تکرار نمی‌شد و بر سر زبان‌ها نمی‌افتاد.

– هردو شاعر، از پشتوانهٔ دانش، معرفت، تجربه و کمال‌یافتگی که شرط لازم برای مطلق‌گویی است برخوردار بوده‌اند، لذا در بیان نظر و حکم خود مطلق‌گویی کرده‌اند.

–مهم‌ترین قسمت مطلق‌گویی‌های هر شاعر و نویسنده و گوینده‌ای، از جمله حافظ و سعدی را احکام وی شامل می‌شود.

– در بررسی غزلیات دو شاعر، واژگانی همچون «هر، همه، هیچ، همیشه، حتماً، فقط» قرینه‌ای بر مطلق‌گویی یافته شد که می‌توان آنها را واژه‌های مطلق‌گویی نامید. این واژه‌ها، در مقابل واژه‌های مانند «بعضی، گاهی، شاید، احتمالاً» هستند که در اظهار نظرهای محتاطانه به کار می‌روند و مطلق‌گو نیستند. البته بررسی‌ها نشان داد که این دو شاعر گاهی بدون استفاده از این کلمات نیز مطلق‌گویی کرده‌اند.

– در مقایسه مطلق‌گویی‌های امثال و حکم حافظ و سعدی در دیوان ایشان دریافتیم که اغراق‌های مطلق‌گویانهٔ سعدی، چه در تعریف و تمجید خود، چه معشوق، چه ممدوح و حتّی اغراق‌های وی درباره طبیعت، نسبت به حافظ بیشتر و شیرین‌تر بیان شده است. اما در باب نصایح، ضرب المثل‌ها و احکامی که صرفاً در دیوان غزلیات دو شاعر آمده است، برتری با حافظ است. همچنین در موضوعات فلسفی و پرسش‌ها و پاسخ‌های حافظ در امور مهّم زندگی، بر سعدی برتری دارد.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

قرآن. (۱۳۷۶). ترجمه مهدی الهی قمشه‌ای. نشر الهادی. قم.

اسلامی ندوشن، محمّدعلی. (۱۳۸۸). *ماجرای پایان‌ناپذیر حافظ*. تهران: یزدان.

جعفری، محمدتقی. (۱۳۶۴). «تلاقی حکمت و ادب در آثار سعدی». ذکر جمیل سعدی، *مجموعه مقالات و اشعار به مناسبت بزرگداشت هشتصدمین سالگرد تولد سعدی، وزارت ارشاد اسلامی*، ج۱، صص۲۶۱– ۲۹۰.

حافظ، شمس‌الدّین محمّد. (۱۳۹۹). *دیوان*. قزوینی–غنی. تهران: انتشارات اساطیر.

خرمشاهی، بهاءالدین. (۱۳۸۵). *حافظنامه*. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

خیّام، عمر. (۱۳۵۴). *رباعیات حکیم عمر خیام نیشابوری*. به تصحیح محمدعلی فروغی، قم: نشر نگاران قلم.

دهخدا، علی اکبر. (۱۳۷۳). *لغت‌نامه*. تهران: موسّسه انتشارات و چاپ دانشگاه تهران.

ذکر جمیل سعدی. (۱۳۶۴). کمیسیون ملّی یونسکو. جلد دوم، وزارت ارشاد اسلامی، چاپ اول.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۰). *از کوچهٔ رندان*. امیرکبیر: تهران.

سعدی، مصلح الدّین. (۱۳۸۸). *بوستان*. حسن انوری، دانشگاه پیام نور.

سعدی، مصلح الدّین. (۱۳۷۹). *دیوان غزلیات سعدی*. به کوشش خلیل خطیب رهبر، چاپ دهم، تهران: انتشارات مهتاب.

سعدی، مصلح الدّین. (۱۳۷۸). *غزل‌های سعدی*. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی، تهران: انتشارات سخن.

معلوف، لویس، (۱۳۸۷)، المنجد فی اللغه و الاعلام، ترجمه محمد بندر ریگی، تهران: انتشارات اسلامی.

مرتضوی، منوچهر. (۱۴۰۰). *مکتب حافظ*. تبریز: انتشارات ستوده.

معین، محمّد. (۱۳۸۰). *فرهنگ فارسی*. تهران: نشر توس.

مولوی، جلال الدّین محّمد. (۱۳۷۴). *مثنوی شریف*. عبدالباقی گولپینالی، ترجمه و توضیح توفیق هـ سجانی، تهران: سازمان چاپ و انتشارات.

ب.منابع لاتین

Aristotle. (1995). **The complete works of Aristotle**. Jonathan barnes, V. 1 & 2. Prinestone university press.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

From Estrangement to Conceit: A Comparative Study of Persian Indian Style and English Metaphysical Poetry *

Tohid Teymouri[1]✉

1. Assistant Professor, Department of English Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: tohidteymouri@znu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 4 August 2025

Received in revised form 23 August 2025

Accepted 10 September 2025

Published online 16 September 2025

Keywords:
Persian Indian style,
Metaphysical Poetry,
metaphor,
meaning-making,
Baroque,

ABSTRACT

This study examines a comparative study of the Indian Style in Persian poetry and the Metaphysical poetry movement in seventeenth-century English literature. The primary objective is to discover parallel convergences between two literary movements that, despite geographical distance and lack of direct contact, demonstrate remarkably shared characteristics. The research methodology is based on a descriptive-analytical comparative approach that, utilizing the theoretical framework of comparative literature and textual analysis, examines the theoretical foundations, historical contexts, and principal features of both styles. The research findings indicate that both movements, in response to the exhaustion of previous literary traditions and the scientific, religious, and social transformations of their era, arrived at similar solutions. The most significant commonalities include: emphasis on novel and estranged meaning-making, extensive use of paradox as an epistemological tool, employment of artistic hyperbole to expand perceptual boundaries, and Baroque characteristics, including structural complexity and dramatic contrasts. Furthermore, both styles emerged within similar contexts of scientific revolution, religious transformations, and social changes. This study, while confirming the theory of parallel convergence in comparative literature, extends the concept of literary modernity beyond Western boundaries and offers a new paradigm for East-West comparative studies.

*Cite this article: Teymouri, T. (2025). From Estrangement to Conceit: A Comparative Study of Persian Indian Style and English Metaphysical Poetry. *Journal of Comparative Literature*, 17 (32), 41-64. http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25713.3871

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25713.3871

Abstract

1. Introduction

Comparative literature, in its most expansive definition, operates as a bridge across cultures and civilizations, enabling scholars to uncover the deep and sometimes unexpected links between literary traditions that have developed independently of each other. It offers a framework for understanding how aesthetic concepts, thematic concerns, and poetic strategies can emerge under different cultural and linguistic systems yet display striking similarities. The present study focuses on a comparative analysis of the Persian Indian Style (Sabk-e Hindi) poetry of the Safavid era and the English Metaphysical Poets of the seventeenth century. These two traditions, separated by vast geographical distances, distinct languages, and a lack of any direct historical contact, nonetheless evolved comparable techniques and aesthetic priorities.

The Indian Style, represented by poets such as Ṣāʾib Tabrīzī, Bīdil Dehlavī, Kalīm Kāshānī, and Ṭālib Āmulī, marked a departure from the courtly, idealized verse of earlier Persian poetry. It embraced intricate structural designs, inventive metaphorical associations, integration of colloquial and everyday speech, and engagement with philosophical speculation. In an almost parallel fashion, the English Metaphysical Poets, including John Donne, George Herbert, Andrew Marvell, Henry Vaughan, and Richard Crashaw, diverged from the smooth musical lyricism of Elizabethan verse, instead favoring elaborate conceits, bold juxtapositions of disparate ideas, and an intense focus on spiritual exploration. The aim of this research is not simply to catalogue similarities but to reveal how poetic imagination responds in structurally parallel ways to comparable cultural and intellectual conditions. Through this, the study seeks to illuminate the universality of creative impulses across time and space.

2. Methodology

The analysis is anchored in the interdisciplinary field of comparative literature, drawing from both its traditional methodologies and its modern, postcolonial reinterpretations. The French School's historical approach, concerned largely with tracing documented influences between literatures, is adapted here in combination with the American School's wider aesthetic focus and interdisciplinary reach. Such an approach permits the examination of connections that arise independently, without direct lines of influence. Contemporary theorists such as Susan Bassnett, Gayatri Spivak, and Julia Kristeva have expanded comparative literature to include intertextuality, postcolonial critique, and the study of "parallel convergence," wherein distinct literary traditions, responding to similar conditions, generate analogous aesthetic solutions. This case study is precisely such a phenomenon, where parallelism exists without any historical transmission.

The Indian Style emerged within Safavid Iran in a period marked by the decline of royal patronage for poetry, the rise of urban life in cities such as Isfahan, and a closer link between poets and everyday culture. This shift enabled Persian poetry to incorporate colloquial phrasing, vivid representation of daily life, and reflections on contemporary philosophical and scientific discourse. Advances in theology, philosophy—including the flourishing of the mashshaʾī and ṣadrāʾī schools—astronomy, and the arts enriched the imagery and intellectual tone of the poetry. Safavid poets rejected the traditional idea of poetry as solely the product of divine inspiration, instead asserting the poet's mind and creative skill as the origin of verse.

In early seventeenth-century England, metaphysical poetry arose amidst profound religious instability, including tense Protestant–Catholic relations, the rise of Puritanism, and the political and social upheavals of the English Civil War. The scientific revolution, sparked by the work of Galileo, Kepler, and Newton, reshaped worldviews, prompting poets to engage in intellectual experimentation and to integrate scientific language and imagery into verse. Philosophical skepticism, especially that of Montaigne, and Bacon's empirical methodology found their way

into poetic conceits, enabling a fusion of the empirical and the metaphysical in the poetic imagination.

3. Findings

The study demonstrates a set of remarkable convergences between the Persian Indian Style and English Metaphysical poetry—convergences that span several key aesthetic domains and reflect common reactions to the crisis of preceding poetic traditions.

One of the most prominent points of convergence lies in innovative thematic construction. Persian poets perfected the device known as maʿnī-ye bīgāneh ("alien meaning"), which sought to create novel associations beyond familiar tropes and demanded from the reader an engagement with unfamiliar, intricate, and intellectually stimulating ideas. These "alien meanings" moved far from the well-worn images of traditional lyric poetry, such as the beauty of the beloved, and replaced them with sharply original juxtapositions of concepts drawn from science, philosophy, and the everyday. Similarly, metaphysical poets developed the far-fetched conceit, an extended metaphor linking distant conceptual worlds through sustained logical elaboration. Donne's compass metaphor in A Valediction: Forbidding Mourning, or Marvell's geometric paradox in The Definition of Love, work in the same spirit, compelling the reader to follow a chain of unexpected but rigorously constructed associations.

Another point of convergence appears in the profound use of paradox as an epistemic mechanism. In Persian poetry of this style, paradoxes unsettle binary oppositions—between reason and passion, stability and change, life and death—using contradiction not as mere ornament but as a way to articulate the coexistence of opposing truths in human experience. Ṣāʾib's and Bīdil's paradoxes bear structural resemblance to Donne's theological inversions, such as "Death, be not proud," where mortality is reimagined as powerless in the face of eternity, or Herbert's paradoxical "submission for freedom" in the realm of faith. These contradictions reveal an intellectual commitment to exploring complexity rather than reducing it.

Beyond paradox, both traditions employ hyperbole not simply as decorative exaggeration but as a cognitive and philosophical device. Persian poets often magnified ordinary scenes into images of impossibility—depicting the beloved's heel as translucent enough to reveal the design of a carpet beneath—as a means to force new sensory and intellectual perceptions. In English metaphysical poetry, hyperbole extended concepts to their theological and cosmic limits: Donne addressing the sun as an "old fool" who must learn obedience to lovers' time, or Vaughan claiming direct vision of eternity. In both cases, hyperbole becomes a way to push reality's boundaries, inviting the reader into philosophical speculation.

A further point of convergence emerges in the clear presence of Baroque sensibilities in both traditions. The Baroque aesthetic, characterized by dramatic contrasts, emotional extremity, intricate structuring, and a blending of mysticism with sensory intensity, surfaces in Persian Indian Style through dynamic shifts in perspective, theatrical imagery, and a constant interplay between order and disruption. English metaphysical poetry reflects Catholic and Protestant inflections of Baroque drama, seen in violent spiritual reformations—Donne's plea for God to "batter my heart"—and in tactile metaphors drawn from craft, alchemy, and navigation. In both contexts, the Baroque impulse signaled a way of processing an unstable and evolving world through art that embraced multiplicity and contradiction.

4. Conclusion

Taken together, these findings strongly support the theory of parallel convergence within comparative literature. They demonstrate that stylistic and thematic innovations can arise independently in different traditions when poets face analogous historical, cultural, and

intellectual pressures. This has significant implications for how we conceptualize literary history.

Firstly, it calls into question Eurocentric models of literary modernity by highlighting Safavid Indian Style poetry as an example of a non-Western modernity, developing parallel to European poetic innovations of the early modern period. This challenges the notion that high literary modernism was an exclusively European creation and instead situates it within a global network of cultural responses to change.

Secondly, the study suggests that certain aesthetic principles—such as defamiliarization, conceptual complexity, and inventive metaphor—are not bound by linguistic or cultural limits. These devices operate as universal mechanisms in the craft of poetry and can be adapted to suit vastly different historical and cultural environments while serving similar cognitive and emotional purposes.

Thirdly, this comparative framework moves beyond national or influence-based narratives. Instead of tracing linear paths of influence, it proposes a networked model of literary evolution that accounts for independent but structurally analogous developments. In doing so, it reimagines comparative literature as a study of global poetics, concerned with how human creativity responds to shared existential questions, rather than only with cultural borrowing.

Finally, by examining the shared aesthetics of Persian and English poetry across the Baroque and metaphysical traditions, this research emphasizes the role of comparative poetics in fostering cross-cultural dialogue. Recognizing common strategies of innovation across traditions not only enriches our understanding of literary creativity but also encourages us to view poetry as a collective human enterprise—diverse in its expressions yet united in its imaginative reach.

References

[in Persian]

Amjad, F. and Esmaeili, P. (2012). "Reflection of Baroque in the Structure of Sa'ib Tabrizi's Sonnets". *Research in Contemporary World Literature*, *17*(3), 5-19. doi: 10.22059/jor.2012.50891

Babaie, S. , Tolouie Azar, A. and Modarresi, F. (2018). "The Literary Theory of Indian Style, with Emphasis on the Poems of Saib Tabrizi". *Persian Literature*, *7*(2), 133-149. doi: 10.22059/jpl.2018.245982.1077

Bidel Dehlavi, Abdul Qadir. (1992). *Collection of Poems*, edited by Khal Mohammad Khasta/Khalilullah Khalil, with the attention of Hossein Ahi, Vol. 1, Tehran, Foroughi.

Dezfulian Rad, Kazem et al. (2010). "A sociological perspective on the incoherence of Indian-style ghazals (Investigating the relationship between the worldview of Indian-style poets and the structure of this style's ghazals based on Lucien Goldman's theory of developmental structuralism)." *Allegorical Research in Persian Language and Literature*, 2 (3), 55-78.

Esmaeili, M. and Hassanpour Alashti, H. (2016). "Study reasons for increasing frequency of paradox in Hindi style". *Journal of Subcontinent Researches*, *8*(27), 7-24. doi: 10.22111/jsr.2016.2580

Fotoohi Rudmajani, M. (1990). *Critique of Fantasy; A Study of the Perspectives of Literary Criticism in the Indian Style*, Tehran, Rouzegar.

Fotoohi Rudmajani, M. (2020). "A study on aesthetics of exaggeration in the Indo-Persian poetry". *Classical Persian Literature*, 10(2), 293-332. doi: 10.30465/cpl.2020.4750

Ghanipour Malekshah, A. et al. (2008). "Indian Style and its Pretenders (Investigating the extent and manner of influence of the pioneer poets of Indian style on the formation of this style)". *Literary Research*, 5 (20), 43-60.

Kalim Kashani, Abu Talib. (1957). *Collection of Poems* (Odes, Ghazals, Mathnawis, and Mokhtabat), edited by Hossein Parto Bayzai Kashani, Tehran, Khayyam.

Karimi, Mojtaba et al. (1403). "The Perfectionism of the Indian Style in the Divan of Saeb Tabrizi with Emphasis on Nine Major Poetic Indicators". *Persian Literature,* 20 (40), 20-33.

Khaqani Shervani, Afzal al-Din. (1989). *Collection of Poems,* edited by Zia al-Din Sajjadi, Tehran: Zavar.

Mohammadi, M. H. (1995). *Alien as a Meaning* (Criticism and Analysis of Saeb's Poetry and the Indian Style). First Edition, Tehran: Mitra.

Nojoumian, A. A. (2012). "Towards a New Definition of Comparative Literature and Comparative Criticism." *Literary Studies*, 9 (38), 115-138.

Qodsi Mashhadi, Haji Mohammadjan. (1996). *Collection of Poems*, introduction, corrections and annotations by Mohammad Ghahraman, Mashhad, Ferdowsi University.

Saeb Tabrizi, Mirza Ali. (1991). *Collection of Poems,* edited by Mohammad Ghahraman, second edition, Tehran, Scientific and Cultural.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (1992). *The Poet of Mirrors*. Tehran: Agah Publishing House.

Shafi'i Kadkani, Mohammad Reza. (1993). *Forms of Imagination in Persian Poetry*. Tehran: Agah Publishing House.

Taleb Amoli, Muhammad. (1967). *A collection of poems*. Edited, corrected and annotated by Shahab Taheri, Tehran, Sanai.

Vahed, Asadollah. (2005). "Paradoxical Images and Concepts in the Poetry of Saeb Tabrizi", published in the *Humanities Research Journal of Shahid Beheshti University*, No. 45-46.

[In English]:

Baldensperger, F. (1921). "Littérature Comparée: Le Mot Et La Chose". *Revue De Littérature Comparée*, 1, 5-29.

Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Blackwell.

Brooks, C. (1947). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace & World.

Crashaw, Richard. (1972). *The Complete Poetry of Richard Crashaw*, edited by George Walton Williams, New York University Press.

Donne, J. (2008). *The Complete Poems of John Donne***,** edited by Robin Robins. Longman.

Etiemble, R. (1963). *Comparison N'est Pas Raison: La Crise De La Littérature Comparée*. Gallimard.

Gardner, H. (1957). *The Metaphysical Poets*. Penguin Books.

Guyard, M. F. (1951). *La Littérature Comparée*. Presses Universitaires De France.

Herbert, George. (1991). *The Complete English Poems*, edited by John Tobin, Penguin Classics.

Kristeva, J. (1969). *Semeiotike: Recherches Pour Une Sémanalyse*. Seuil.

Leishman, J. B. (1934). *The Metaphysical Poets: Donne, Herbert, Vaughan, Traherne*. Oxford University Press.

Marvell, Andrew. (2005). *The Complete Poems*, edited by Elizabeth Story Donno, Penguin Classics.

Miner, E. (1969). *The Metaphysical Mode From Donne To Cowley*. Princeton University Press.

Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. Verso.

Nicolson, M. H. (1950). *The Breaking Of The Circle: Studies In The Effect Of The "New Science" Upon Seventeenth-Century Poetry*. Northwestern University Press.

Remak, H. H. (1961). "Comparative Literature, Its Definition And Function". In N. P. Stallknecht & H. Frenz (Eds.), *Comparative Literature: Method And Perspective* (pp. 1-57). Southern Illinois University Press.

Remak, H. H. (1963). "Comparative Literature At The Crossroads: Diagnosis, Therapy, And Prognosis". *Yearbook Of Comparative And General Literature*, 12, 1-28.

Said, E. W. (1993). *Culture And Imperialism*. Knopf.

Smith, J. (1933). "On Metaphysical Poetry". *Scrutiny*, 2(3), 222-239.

Spivak, G. C. (2003). *Death Of A Discipline*. Columbia University Press.

Vaughan, Henry. (1976). *The Complete Poetry of Henry Vaughan*, edited by French Fogle, New York University Press.

Van Tieghem, P. (1931***). La Littérature Comparée***. Armand Colin.

Warnke, F. J. (1961). *European Metaphysical Poetry*. Yale University Press.

Williamson, G. (1930). *The Donne Tradition: A Study In English Poetry From Donne To The Death Of Cowley*. Harvard University Press.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

از معنی بیگانه تا استعاره بعید: مطالعه تطبیقی سبک هندی ایرانی و شعر متافیزیکی انگلیسی*

توحید تیموری[۱]

۱. استادیار، بخش زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: tohidteymouri@znu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۰۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
سبک هندی ایرانی،
شعر متافیزیک انگلیسی،
استعاره،
مضمون‌سازی،
باروک،

چکیده (B Titr 12)

این پژوهش تطبیقی با بررسی سبک هندی در شعر فارسی و جنبش شعر متافیزیک در ادبیات انگلیسی قرن هفدهم، نشان می‌دهد که دو سنت ادبی مستقل، علی‌رغم تفاوت‌های زبانی و فرهنگی و نبود ارتباط مستقیم، در واکنش به شرایط مشابه تاریخی ـ فرهنگی به نوآوری‌های موازی دست یافته‌اند. تحلیل متنی چهار محور اصلی این همگرایی را آشکار می‌سازد: مضمون‌سازی نو (از «معنی بیگانه» تا «استعاره بعید») به‌عنوان ابزار آشنایی‌زدایی؛ پارادوکس به‌مثابه شیوه‌ای معرفت‌شناختی؛ اغراق هنری با منطق درونی و کارکرد کشف‌گرایی؛ و ویژگی‌های باروک شامل پیچیدگی ساختاری، تضاد دراماتیک و شدت عاطفی. یافته‌ها، با تبیین نقش انقلاب علمی، تحولات مذهبی و تغییرات اجتماعی در شکل‌گیری این شباهت‌ها، نظریهٔ «همگرایی موازی» را تأیید کرده و نشان می‌دهد که مدرنیته ادبی پدیده‌ای صرفاً غربی نیست. سبک هندی، به‌عنوان نمونه‌ای از «مدرنیته شرقی»، امکان صورت‌بندی اصول زیباشناختی فراملی همچون بیگانه‌سازی، پیچیدگی هنری و نوآوری استعاری را فراهم می‌آورد و چشم‌اندازی تازه برای تاریخ ادبیات جهانی با رویکردی شبکه‌ای ارائه می‌دهد.

***استناد:** تیموری، توحید. (۱۴۰۴). از معنی بیگانه تا استعاره بعید: مطالعه تطبیقی سبک هندی ایرانی و شعر متافیزیکی انگلیسی. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۶۴-۴۱.
http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25713.3871

© نویسندگان.
ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۱. مقدمه

۱-۱ بیان مسئله

ادبیات تطبیقی به‌عنوان پلی میان فرهنگ‌ها و تمدن‌ها، همواره بستری برای کشف شباهت‌ها و تفاوت‌های ژرف میان سنت‌های ادبی مختلف فراهم آورده است. در این میان، مطالعه تطبیقی سبک هندی در شعر فارسی و جنبش شعر متافیزیکی [i] در ادبیات انگلیسی، نمونه‌ای برجسته از همگرایی‌های شگفت‌انگیز در دو سنت ادبی به‌ظاهر متفاوت است. هر دو جریان در زمان خود به اوج شکوفایی رسیدند. این دوره‌ها، سرشار از تحولات فکری، علمی و اجتماعی بود. باوجود فاصله جغرافیایی و تاریخی، ویژگی‌های مشترک زیادی داشتند. سبک هندی که از اواخر قرن دوازدهم هجری بر شعر فارسی حاکم بود، با ویژگی‌هایی چون باریک‌اندیشی، مضمون‌آفرینی‌های بدیع، استعاره‌های دور از ذهن و توجه به جزئیات زندگی روزمره شناخته می‌شود. این سبک که در دوره صفویه و در بستر تحولات اجتماعی و فرهنگی ایران شکل گرفت، نمایانگر گذار از سنت‌های کلاسیک شعر فارسی به‌سوی زبانی نو و نگاهی متفاوت به جهان بود. شاعرانی چون صائب تبریزی، بیدل دهلوی، کلیم کاشانی و طالب آملی، با خلق ترکیبات تازه و مفاهیم پیچیده، افق‌های جدیدی در شعر فارسی گشودند. در انگلستان قرن هفدهم، گروهی از شاعران که بعدها با عنوان متافیزیکی شناخته شدند، مسیری مشابه در پیش گرفتند. جان دان [ii]، جورج هربرت [iii]، اندرو مارول [iv]، هنری وان [v] و ریچارد کراشاو [vi]، سبکی نوین در شعر انگلیسی پدید آوردند. در اشعار آنها، استفاده از استعاره‌های بعید، ترکیب عناصر ناهمگون، و کاربرد زبان محاوره در بیان مفاهیم عمیق فلسفی و عرفانی برجسته است. این شاعران در عصری از آشفتگی مذهبی و سیاسی، انقلاب علمی و دگرگونی‌های بنیادین در جهان‌بینی اروپایی می‌زیستند.

آنچه این پژوهش را ضروری می‌سازد، فقط کشف شباهت‌های ظاهری میان این دو جریان ادبی نیست. بلکه هدف، درک عمیق‌تر از نحوه واکنش ذهن خلاق انسانی به چالش‌های مشابه است. این واکنش‌ها در بسترهای فرهنگی متفاوت شکل می‌گیرند. هر دو گروه از شاعران، در مواجهه با فرسودگی سنت‌های ادبی پیشین، پیچیدگی‌های فکری عصر جدید، و نیاز به بیان تجربیات تازه، به راه‌حل‌های مشابهی دست یافتند: پیچیدگی ساختاری، نوآوری در استعاره‌سازی، ترکیب عناصر متضاد، و جستجوی زبانی تازه برای بیان مفاهیم کهن. این مقاله با بهره‌گیری از چارچوب نظری ادبیات تطبیقی و با تکیه بر تحلیل متنی، به بررسی مبانی نظری هر دو سبک، زمینه‌های تاریخی و فرهنگی شکل‌گیری آنها، و تحلیل تطبیقی ویژگی‌های اصلی آنها می‌پردازد. هدف اصلی، نشان دادن این نکته است که چگونه دو سنت ادبی مستقل، در پاسخ به نیازهای مشابه عصر خود، به نوآوری‌های موازی دست یافته‌اند و این امر چه دلالت‌هایی برای درک ماهیت جهانی خلاقیت ادبی دارد.

۱-۲. پیشینه پژوهش

بررسی پیشینه تحقیقات مرتبط با موضوع مطالعه تطبیقی سبک هندی و شعر متافیزیک انگلیسی، نکته قابل‌توجهی را آشکار می‌سازد. علی‌رغم وجود مطالعات گسترده درباره هر یک از این دو جریان ادبی به‌صورت مستقل، تاکنون پژوهش جامع و سیستماتیکی که به مقایسه تطبیقی این دو سبک بپردازد، صورت نگرفته است. این خلأ پژوهشی، ضرورت انجام چنین مطالعه‌ای را دوچندان می‌کند و هم‌زمان فرصتی منحصربه‌فرد برای کشف روابط ناشناخته میان دو سنت ادبی مهم فراهم می‌آورد. بااین‌حال، پژوهش حاضر بر پایه دستاوردهای گسترده‌ای استوار است که محققان در طول دهه‌های گذشته درباره هر یک از این دو سبک به دست آورده‌اند. این مطالعات، اگرچه فاقد رویکرد تطبیقی هستند، اما بنیان محکمی برای تحلیل مقایسه‌ای ارائه می‌دهند و بسیاری از یافته‌های آنها در این پژوهش مورداستفاده قرار گرفته است.

---

[i] Metaphysical poetry
[ii] John Donne
[iii] George Herbert
[iv] Andrew Marvell
[v] Henry Vaughan
[vi] Richard Crashaw

۱-۳. اهمیت و ضرورت پژوهش

مطالعه تطبیقی سبک هندی و شعر متافیزیک از چند منظر حائز اهمیت نظری است. نخست، این پژوهش به غنای مطالعات ادبیات تطبیقی در حوزه شرق و غرب می‌افزاید و نشان می‌دهد که چگونه جریان‌های ادبی در فرهنگ‌های مختلف، بدون تأثیر مستقیم از یکدیگر، می‌توانند به نوآوری‌های مشابه دست یابند. این امر مؤید نظریه‌های جدید ادبیات تطبیقی است که بر همگرایی موازی به‌جای تأثیر و تأثر تأکید دارند. افزون‌بر این، این پژوهش به توسعه نظریه‌های زیباشناسی ادبی کمک می‌کند. تحلیل تطبیقی تکنیک‌هایی چون استعاره بعید، پارادوکس، و اغراق در هر دو سبک، امکان صورت‌بندی اصول زیباشناختی فراتر از مرزهای فرهنگی را فراهم می‌آورد. این امر می‌تواند به شکل‌گیری نظریه‌ای جامع‌تر درباره خلاقیت ادبی و نوآوری شعری منجر شود. از منظر تاریخی هم این تحقیق به روشن‌شدن جنبه‌های ناشناخته‌ای از تاریخ ادبیات فارسی و انگلیسی کمک می‌کند. سبک هندی، علی‌رغم دوره طولانی حاکمیت بر شعر فارسی، همچنان یکی از کمتر مطالعه شده‌ترین دوره‌های ادبیات فارسی محسوب می‌شود. مقایسه آن با شعر متافیزیکی که در دهه‌های اخیر موردتوجه گسترده منتقدان غربی قرار گرفته، می‌تواند ابعاد جدیدی از هر دو سبک را آشکار سازد. همچنین، این پژوهش به درک بهتر از تحولات فرهنگی در دو حوزه تمدنی مهم – ایران صفوی و انگلستان دوره استوارت – کمک می‌کند. هر دو جامعه در این دوره شاهد تحولات عمیق اجتماعی، مذهبی و علمی بودند که در ادبیات آنها بازتاب یافته است. مطالعه تطبیقی این بازتاب‌ها، فهم عمیق‌تری از روح زمانه و چگونگی تأثیر تحولات اجتماعی بر خلاقیت ادبی ارائه می‌دهد.

در عصر جهانی‌شدن و تأکید فزاینده بر گفتگوی میان‌فرهنگی، مطالعاتی که به کشف نقاط مشترک میان فرهنگ‌های مختلف می‌پردازند، از اهمیت ویژه‌ای برخوردارند. این پژوهش نشان می‌دهد که چگونه دو سنت ادبی می‌توانند به راه‌حل‌های مشابه برای چالش‌های زیباشناختی دست یابند. این امر تأکیدی است بر وحدت بنیادین تجربه انسانی و خلاقیت بشری. علاوه بر این، در شرایط کنونی که مطالعات ادبی با چالش‌های نظری و روش‌شناختی متعددی مواجه است، بازگشت به دوره‌هایی که شاهد نوآوری‌های بنیادین در شعر بوده‌اند، می‌تواند الهام‌بخش راه‌حل‌های جدید باشد. هر دو سبک موردمطالعه، در زمان خود پاسخی خلاقانه به بحران‌های ادبی ارائه دادند – درسی که برای ادبیات معاصر نیز آموزنده است.

۱-۴. مبانی نظری پژوهش: ادبیات تطبیقی

مطالعه تطبیقی در ادبیات یکی از مهم‌ترین رویکردهای نقد ادبی معاصر است که فراتر از مقایسه صرف متون، به کشف روابط میان‌فرهنگی، انتقال مفاهیم، بازنمایی‌های قدرت و نقد جریان‌های مسلط می‌پردازد. این رشته میان‌رشته‌ای که از اواخر قرن نوزدهم در اروپا شکل گرفت، از مطالعه روابط تاریخی میان ادبیات‌ها آغاز شد و امروزه به حوزه‌ای گسترده برای مطالعات بینامتنی، بینافرهنگی و میان‌رشته‌ای تبدیل شده است. تحول آن از رویکردهای اثبات‌گرایانه به نظریات پسامدرن و پسااستعماری، نشان‌دهنده پویایی این رشته است.

ادبیات تطبیقی در تعریف سنتی «مطالعه ادبیات فراسوی مرزهای یک کشور خاص و مطالعه روابط میان ادبیات از یک سو و سایر حوزه‌های معرفت و باور از سوی دیگر» است (رماک، ۱۹۶۱: ۳). پل ون تیگم آن را «علم روابط ادبی بین‌المللی» می‌نامد (۱۹۳۱: ۱۷۰) و بر مطالعه تاریخ روابط ادبی میان ملت‌ها و پرهیز از مقایسه‌های انتزاعی تأکید دارد. فرناند بالدانسپرژه نیز آن را «مطالعه علمی روابط معنوی بین‌المللی، روابط واقعی که میان آثار، الهامات و حتی زندگی نویسندگان متعلق به ادبیات‌های مختلف وجود داشته» تعریف می‌کند (۱۹۲۱: ۲۹). با ظهور نظریات پسااستعماری، تعاریف جدیدی مطرح شد. سوزان باسنت ادبیات تطبیقی را «نه یک رشته مستقل، بلکه روشی برای خواندن متون در بافت‌های مختلف فرهنگی» می‌داند (۱۹۹۳: ۴۷). گایاتری اسپیواک خواستار حرکت «از مطالعه صرف تأثیرات به سمت مطالعه تحولات جمعی» است (۲۰۰۳: ۶۴). نجومیان آن را گفتگوی متون در فضای بینامتنی و بینافرهنگی می‌داند که مفاهیم دیگری، مرز و هویت را بازتعریف می‌کند (۱۳۹۳: ۱۲۰).

قلمرو ادبیات تطبیقی همواره محل مناقشه بوده است. رماک معتقد است این رشته شامل: مطالعه روابط میان دو یا چند ادبیات ملی، روابط ادبیات با سایر هنرها (موسیقی، نقاشی، مجسمه‌سازی، معماری)، روابط ادبیات با حوزه‌های معرفتی دیگر (فلسفه، تاریخ،

علوم اجتماعی، دین)، و مطالعه تطبیقی موضوعات، مایه‌ها، اسطوره‌ها و اشکال ادبی است (۱۹۶۱: ۴–۵). این گسترش با مقاومت مواجه شد؛ رنه اتیامبل هشدار داد: «اگر ادبیات تطبیقی همه چیز باشد، در نهایت هیچ چیز نخواهد بود» (۱۹۶۳: ۶۷). مکتب فرانسه با آثار بالدانسپرژه، ژان‌ماری کاره و ماریوس فرانسوا گویار، بر مطالعه روابط تاریخی و مستند تأکید دارد. گویار (۱۹۵۱: ۱۲–۲۸) اصول این مکتب را چنین برمی‌شمرد: تأکید بر روابط واقعی و تاریخی با شواهد مستند، پرهیز از مقایسه‌های انتزاعی، توجه به عوامل واسطه (مترجمان، مسافران، مجلات)، و مطالعه دریافت آثار در فرهنگ‌های دیگر. این رویکرد شامل مطالعه تطبیقی تیپ‌ها (دن ژوان، فاوست)، اسطوره‌ها (پرومتئوس، ادیپ)، موقعیت‌های ادبی (عشق ممنوع، قهرمان تراژیک)، تطور انواع ادبی، و انتقال اندیشه‌های فلسفی و جریان‌های ادبی است. مکتب آمریکایی، متأثر از نقد نو و رویکردهای میان‌رشته‌ای، قلمرو را گسترش داد. رماک (۱۹۶۱: ۸–۱۵) ویژگی‌های آن را چنین برمی‌شمرد: گسترش قلمرو به روابط ادبیات با سایر حوزه‌های بیان انسانی، تأکید بر ارزش‌های زیباشناختی، استفاده از نظریات نقد ادبی معاصر، و انعطاف روش‌شناختی. این مکتب پیوند ادبیات تطبیقی با موسیقی، هنرهای تجسمی، سینما، معماری، فلسفه، روان‌شناسی و جامعه‌شناسی را ممکن ساخت.

رویکردهای نوینی در تعریف ادبیات تطبیقی شکل گرفت و تحولات پارادایمی در آن به وجود آورد. ادوارد سعید در *فرهنگ و امپریالیسم* نقد کرد که ادبیات تطبیقی سنتی «جغرافیای امپریالیستی» را بازتولید می‌کند و فرهنگ‌های غیراروپایی را به حاشیه می‌راند (۱۹۹۳: ۴۷). اسپیواک خواستار حرکت از «تطبیق» به «ترجمه فرهنگی» و توجه به «زبان‌های کوچک» و ادبیات‌های حاشیه شد (۲۰۰۳: ۷۱–۸۳). ژولیا کریستوا با مفهوم «بینامتنیت» پارادایم جدیدی معرفی کرد: «هر متن به‌مثابه موزاییکی از نقل‌قول‌ها ساخته می‌شود؛ هر متن جذب و تحول متن دیگری است» (۱۹۶۹: ۱۴۶). این نظریه تحولات مهمی ایجاد کرد: از جستجوی تأثیرات مستقیم به توجه به شبکه روابط متنی، از منبع به بازی نشانه‌ها، از تمرکز بر نویسنده به تأکید بر خودمختاری متن، و از روابط خطی به روابط شبکه‌ای. مفهوم ادبیات جهانی با جهانی‌شدن احیا شد. گوته معتقد بود عصر ادبیات جهانی فرارسیده و همه باید برای تسریع آن تلاش کنند. فرانکو مورتی با «خوانش دور» روش نوینی پیشنهاد کرد: «مشکل ادبیات جهانی این است: چگونه می‌توان صدها، هزاران رمان را مطالعه کرد؟ پاسخ: با خوانش دور. به‌جای خواندن متون منفرد، الگوها، روندها و سیستم‌ها را مطالعه کنید» (۲۰۱۳: ۴۸). این رویکرد کمّی امکانات جدیدی فراهم کرده: تحلیل کلان‌داده‌های ادبی، شناسایی الگوهای فراملی، مطالعه سیستم‌های ادبی جهانی، و بررسی جریان‌های ادبی در مقیاس جهانی.

ادبیات تطبیقی از رشته‌ای محدود به مطالعات تأثیر و تأثر در قرن نوزدهم، به حوزه‌ای گسترده و میان‌رشته‌ای در قرن بیست‌ویکم تحول‌یافته است. این تحول با نقدهای پسااستعماری، نظریه بینامتنیت، مطالعات ترجمه و مطالعات فرهنگی همراه بوده و ادبیات تطبیقی را به ابزاری ضروری برای فهم تعاملات فرهنگی در عصر جهانی‌شدن تبدیل کرده است. مسیر تحول از مکتب فرانسه با تأکید بر روابط تاریخی، به مکتب آمریکا با رویکرد میان‌رشته‌ای، و سپس به رویکردهای پسامدرن و پسااستعماری، نشان‌دهنده قابلیت انطباق این رشته با تحولات زمانه است. امروزه ادبیات تطبیقی به بررسی همه اشکال تبادل فرهنگی، از ترجمه تا رسانه‌های دیجیتال می‌پردازد و نقشی کلیدی در تسهیل گفتگوی میان‌فرهنگی ایفا می‌کند.

۲. بحث و بررسی

۲–۱. زمینه تاریخی و بافتاری

شاعران قبل از دوره صفوی اغلب درباری بودند و شعر مدحی بسیار رواج داشت. در دوره صفوی این فعالیت از رونق افتاد و دیگر جایگاهی که قبلاً شعرا در دربار داشتند وجود نداشت. درواقع، «از سویی با استقرار حکومت صفوی و اظهار بی‌میلی آنان به شعر مدحی و از سوی دیگر مخالفت عالمان آن عصر با باورهای صوفیان سبب شد شاعران از دربار و کنج خانقاه‌ها به قهوه‌خانه‌ها نقل‌مکان کنند» (غنی‌پور ملکشاه و دیگران، ۱۳۸۷: ۴۸). این اتفاق فرصتی را برای شعر فارسی به وجود آورد تا شعر بیشتر از پیش به میان مردم راه یابد. برای همین، سبک هندی بیشتر از سبک‌های قبلی در تعامل با مردم و زندگی آنها قرار گرفت. یکی از دلایل تازگی و بدیع بودن شعر سبک هندی، استفاده از زبان مردم و زبان کوچه و بازار است. در این سبک، مفاهیم و درون‌مایه‌ها با زندگی عادی مردم عجین شده‌اند. این شیوه، بر خلاف استفاده از زبان و مفاهیم درباری است. در ابیات این شاعران، پس، با کلمات عبارت

نو وام‌گرفته از فرهنگ کوچه و بازار مانند سگ‌جان، کار بالانگرفتن، سگ جگر، هم‌کاسه، چیزی به دندان نبودن، جان‌کندن، با تو قرار من چه (در اشعار خاقانی) و سر به دیوار زدن، چه کسیم ما، قدم رنجه کن، سنگ به کاسه زدن، کج‌کلاهان، از گوش پنبه درآوردن (در اشعار بابا فغانی) را دید (همان: ۴۹).

یکی از دلایل دیگر شکل‌گیری سبک هندی را می‌توان به گسترش شهرنشینی ارتباط داد. عصر صفوی در توسعه شهرنشینی و تحولات شهری نقش چشمگیری را در تاریخ ایران دارد. در این دوره، شهرهایی مانند تبریز، قزوین و به‌خصوص اصفهان از لحاظ شهرنشینی و فعالیت‌های شهری رشد فراتر از تصوری را تجربه کردند. شفیعی کدکنی درباره شهرنشینی و ارتباط آن با شکل‌گیری سبک هندی می‌نویسد «سبک هندی نه مکتبی صرفاً ایرانی و نه مکتبی صرفاً هندی است بلکه مکتبی ادبی است که .... در عصر صفویه بنا به‌ضرورت تاریخی (فشار داخلی و آزادی نسبی در هند و پیدایش شهرنشینی) بروز کرد» (۱۳۷۲: ۴۷).

همچنین در دوره صفوی، ایران شاهد رشد در بسیار از علوم مختلف است که شعر نیز به‌ناچار از آن وام می‌گیرد. به بیانی، رشد علوم و دانش‌های مختلف و تغییر بنیادین در مفاهیم و رویکرد به جهان باعث می‌شود همه در شعر این دوره و سبک هندی ظهور و بروز یابد. در این دوره، علوم دینی و کلامی رشد چشمگیری می‌یابد. فلسفه نیز جایگاه ویژه‌ای پیدا می‌کند که اوج این رشد را می‌توان در مکتب صدرایی دید. این مکتب مفاهیمی چون وجود، ماهیت، حرکت جوهری و نفس را تبیین می‌کند. هنرهای مختلف نیز پیشرفت قابل‌توجهی می‌یابند. معماری، نقاشی، کاشی‌کاری، قالی‌بافی و سفالگری از این هنرها هستند. علوم مهندسی و نجوم هم از این قاعده مستثنی نیستند. آن‌ها نیز تحول و پیشرفت چشمگیری تجربه می‌کنند. در بین شاعران سبک هندی، می‌توان گفت که خاقانی بیشتر از همه از دانش و علوم در استعارات خود استفاده می‌کند.

نالهٔ من می‌زند ناخن به دل، ناهید را　　گریهٔ من تازه‌رو دارد گل خورشید را

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۳۰)

نه انجم است که زینت‌فروز نه فلک است　　که بر صحیفهٔ افلاک نقطه‌های شک است

(همان: ۳۸۷)

پیش از این، در شعرسرایی باور بر این بود که شعر مبنایی ماورایی دارد و شعر بر پایه القا و الهام شکل می‌گرفت. اما سبک هندی با این سنت شعری مخالف‌خوانی می‌کند. فتوحی در کتاب *نقد خیال؛ بررسی دیدگاه‌های نقد ادبی در سبک هندی* این موضوع را بررسی می‌کند. او معتقد است که در سبک هندی، شاعر خود را منشأ شعر می‌داند و ذهن و قدرت هنری شاعر است که شعر را پدید می‌آورد (۱۳۷۹: ۱۴۴). این رویکرد برخلاف باورهای سنتی قبلی است. در این زمینه صائب می‌نویسد که:

تتبع سخن کس نکرده‌ام هرگز　　کسی نکرده به من فن شعر را تلقین

به زور فکر برین طرز دست یافته‌ام　　صدف ز آبله دست یافت ثمین

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۳۶۲۹)

از طرف دیگر، شاعران متافیزیکی در دوره‌ای از آشفتگی بی‌سابقه مذهبی و سیاسی در انگلستان می‌نوشتند. اوایل قرن هفدهم شاهد تنش‌های مداوم بین پروتستانیسم و کاتولیسیسم، ظهور پیوریتانیسم و در نهایت شروع جنگ داخلی انگلستان (۱۶۴۲–۱۶۵۱) بود. این عدم قطعیت مذهبی عمیقاً بر شعر متافیزیک تأثیر گذاشت، چنان‌که گاردنر اشاره می‌کند: «شاعران متافیزیک در عصری از مناقشات مذهبی می‌نوشتند که انسان‌ها شدیداً از ادعاهای رقیب کلیساهای مختلف آگاه بودند» (۱۹۵۷: ۱۵). سفر مذهبی خود جان دان – از تربیت کاتولیک تا انتصاب نهایی او به‌عنوان کشیش انگلیکان – نمونه‌ای از این تنش‌هاست. غزل‌های مقدس او ذهنی را آشکار می‌کنند که با پرسش‌هایی درباره رستگاری، قضاوت الهی و ماهیت ایمان دست‌وپنجه نرم می‌کند. در «غزل مقدس ۱۴»، دان از تصاویر خشن برای بیان میل ناامیدانه‌اش برای دگرگونی معنوی استفاده می‌کند:

ای خدای سه‌پیکر، بر دلم بکوب!

تا کنون تنها بر من کوفته‌ای، در من دمیده‌ای، بر من تابیده‌ای و خواسته‌ای مرهمم نهی

اما تا برخیزم و استوار بایستم، نخست مرا در هم افکن،
و با تمامی نیروی خویش مرا در شکن، در من بدم، بسوزان و از نو بیافرین.(۲۰۰۸: ۵۵۳)

قرن هفدهم همچنین اوج انقلاب علمی را نشان داد، با اکتشافات گالیله، کپلر و بعدها نیوتن که اساساً تصورات از جهان را تغییر دادند. شاعران متافیزیک عمیقاً با این ایده‌های جدید درگیر شدند و تصاویر و مفاهیم علمی را در آثارشان گنجاندند. از نظر فلسفی، آثار آن‌ها بازتاب شک‌گرایی مونتنی و روش استقرایی بیکن [i] است و از شعر برای کاوش سؤالات متافیزیکی وجود، عشق و الوهیت استفاده می‌کند. چنان‌که نیکولسون استدلال می‌کند، «فلسفه جدید همه چیز را مورد تردید قرار داد و شاعران متافیزیک از اولین کسانی بودند که این تردید را احساس و بیان کردند» (۱۹۵۰: ۸۲) .

در «کالبدشکافی جهان»، دان صراحتاً به نجوم جدید و پیامدهای نگران‌کننده آن اشاره می‌کند:

و فلسفه نوین، همه را در گرداب شک می‌افکند،
عنصر آتش به‌تمامی خاموش گشته است،
خورشید گم است، و زمین نیز، و خرد هیچ انسانی
توان آن ندارد که چون او، راه بجوید و بداند
در کجا باید جست‌وجویش کرد.(۲۰۰۸: ۸۰۹)

شاعران متافیزیک در واکنش به موسیقی روان و تصاویر مرسوم شعر الیزابتی می‌نوشتند. جایی که اسپنسر [ii] و پیروانش بر شعر آهنگین و زیبایی ایده‌آل شده تأکید داشتند، متافیزیک‌ها ریتم‌های خشن‌تر و مقایسه‌های شگفت‌انگیز را ترجیح می‌دادند. چنان‌که لیشمن مشاهده می‌کند، «شاعران متافیزیک علیه الیزابتی‌های بیش از حد روان و بیش از حد مرسوم شورش کردند و سعی کردند خود را فردی‌تر و دقیق‌تر بیان کنند» (۱۹۳۴: ۱۲).

۲-۲. مضمون‌سازی نو و بدیع

شاعران سبک هندی بیشتر از هر تکنیک و آرایه ادبی، بر استعاره تأکید دارند و آن را به‌نوعی اساس شعر می‌دانند:

سخن که نیست در او استعاره، نیست ملاحت — نمک ندارد شعری که استعاره ندارد
(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۷۶۹)

به هوش باش نسازی طعام خود را شور — که شعر همچو طعام، استعاره چون نمک است
(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۸۳۶)

می‌توان نمونه‌های فراوانی از ترکیبات نو و بدیع را در اشعار صائب تبریزی مثال زد: ترزبانی، لنگر تمکین، سرمهٔ خاموشی، پلهٔ میزان، مصرعِ برجستهٔ آه، گرد یتیمی، غنچهٔ تقدیر، غلطبخشی، پردازِ روشنگر، تخته‌کردن، برگ‌ریزان حواس، خانه‌خواه، فیضِ سیرچشمی، شعلهٔ نیلوفری، جویبار شعله، جامهٔ فانوس، شعلهٔ آواز، شعله‌زاده، حنای بال‌وپر، سیر و دور، خمیازهٔ محراب، چرب نرمی، مصرفی اسباب، نمکدان قیامت، لنگر گهواره، پلهٔ ناز، آیینه‌زار، تنک ظرفان، کفِ افسوس، خس‌پوش، جنتِ دربسته، فکرِ گلوسوز، سبزهٔ بیگانه، ره تفسیده، توبهٔ دم‌سرد و غیره (کریمی و دیگران، ۱۴۰۳: ۲۸).

اما مهم‌تر از استعاره، تأکید آنها بر مضمون‌سازی است. با اینکه نمی‌توان معنی و مضمون را از شکل و لفظ تفکیک کرد و هر دو به هم وابسته هستند، اما شاعران سبک هندی بر معنی و مضمون تأکید بیشتری دارند و آن را مقدم بر شکل و لفظ می‌دانند. آنها شکل و ظاهر شعری را بر خیال و محتوا امری فرعی و ثانوی می‌دانند. همان‌طور که در شعر زیر مشخص است:

میان دو مصراع بیگانگی — چو عیب کمان دان ز یک‌خانگی
ز معنی چو بر خود نبالیده‌ای — چه حاصل که لفظی تراشیده‌ای
در آن صورت از لفظ نسبت به‌جاست — که از نسبتش جان معنی نکاست
در آرایش لفظ چندان مکوش — که رخسار معنی شود پرده‌پوش
(قدسی مشهدی، ۱۳۷۵: ۸۴۸ و ۸۴۹)

[i] Bacon
[ii] Spenser

می‌توان دریافت که منظور در سبک هندی این است که زیبایی شعر فقط در شکل و ظاهر نیست و تا جایی که به معنی مزین نشده باشد دچار کاستی است. به باور شاعران این سبک، اصالت شعری در معنی و مضمون است و لفظ و شکل ظاهری وقتی ارزش می‌یابد که مضمون را به‌درستی انتقال دهد.

مضمون‌سازی را این شاعران سعی دارند از طریق بیانی نو، متفاوت و بیگانه ایجاد کنند. به نظر می‌آید آنها از تکرار و بیان‌های کلیشه‌ای مانند ظاهر زیبای یار خسته و ملول هستند و معتقد هستند که در این بیان‌ها دیگر مضمونی وجود ندارد. دراین‌خصوص، دکتر شفیعی کدکنی اشاره می‌کنند که «اسلوب هندی به طور طبیعی نتیجه گریز از ابتذالی است که در عصر تیموری بر شعر فارسی حاکم بوده است» (۱۳۷۱: ۱۶). به همین دلیل، برای فرار از پیش‌پاافتادگی، اشباع‌شدگی، معمولی شدن و بی‌قدری، به سراغ تجدد در مضمون‌سازی می‌آیند و در پی معانی هستند که تا به زمان آنها وجود نداشته و مطرح نشده است. پیوندهای آشنایی که قبلا در شعر از لحاظ مفهومی شکل گرفته بود در سبک هندی نادیده گرفته می‌شود و جهانی عینی‌تر و ملموس‌تر با مضامین جدید بوجود می‌آید. درنتیجه، تلاش شاعر این است «که به مضمون‌های بیگانه، غریب و دور از فهم و پیچیده دست یابد» (بابایی و دیگران، ۱۳۹۶: ۱۴۵). سبک هندی شعری را باارزش می‌داند که در آن مفهوم بیگانه به نحوی بیان شده باشد. معیاری که شاعران این سبک برای شعر خود و دیگران قرار می‌دهند توانایی یک شاعر در ایجاد امر و موضوع بیگانه است. حال ممکن است بیگانه تعابیر متفاوتی به خود بگیرد: نامانوس، عجیب و غریب، تازگی، باریک اندیشی، دقت و قوت تخیل. در این زمینه می‌توان به ابیاتی زیر اشاره داشت:

طالب بکوش معنی جاندار در کف آر　　بر لفظهای مرده، چه پیچی، کفن نه‌ای!

(طالب آملی، ۱۳۴۶: ۸۵۳)

تلخ کردی زندگی برآشنایان سخن　　این‌قدر صائب تلاش معنی بیگانه چیست

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۶۲۳)

می‌نهم در زیر پای فکر کرسی از سپهر　　تا به کف می‌آورد یک معنی بیگانه را

(کلیم کاشانی، ۱۳۳۶: ۹۱)

شاعران سبک هندی از مضمون‌سازی بیگانه به مخالف‌خوانی نیل پیدا می‌کنند. جهت ایجاد معنی تازه و بکر و بدیع، رابطه‌ای نو بین اجزا و عناصر مختلف نهادینه شده در فرهنگ و سنت ادبی ایجاد می‌کنند تا اینکه به «به مخالف‌خوانی بین اشیا و مظاهر این جهان» برسند (محمدی، ۱۳۷۴: ۲۳۵). مخالف‌خوانی هم به معنای ستودن و تمجید از چیزی است که عرف و فرهنگ و یا سنت ادبی به سرزنش و مذمت آن پرداخته و هم به برعکس به معنی نکوهش چیزی است مورد ستایش قرار گرفته است. این نوع نگرش باعث می‌شود زاویه دید جدیدی در اختیار مخاطب شعر قرار گیرد و جهان اطراف و تاریخ و اسطوره و سنت ادبی به شکل متمایزی دیده شود. در اشعار بیدل می‌توان نمونه‌های بسیاری از مخالف‌خوانی را پیدا کرد که او در پیروی از شعرای سبک هندی به خصوص صائب آمده است. در مخالف‌خوانی آب حیات و خضر، می‌توان دید که بیدل در تضاد با سنت ادبی رفتار می‌کند:

تا نفس باقی است، باید با علایق ساختن　　خضر را هم الفت آب بقا زنجیر پاست

(بیدل دهلوی، ۱۳۷۱: ۳۱۹)

جام‌جم نمونه دیگری از مخالف‌خوانی بیدل با شخصیت‌های مذهبی، اساطیری و تاریخی است:

گر یک نفس آیینه کنی نقش قدم را　　بر خاک نشانی هوس ساغر جم را

(همان: ۲۲۲)

زلف معشوق که نشان از جلال و زیبایی یار در سنت ادبی است و بسیار با این مضمون در شعرها به کار رفته است، در شعر بیدل با زوایه دید کاملاً متضادی روبرو می‌شود:

دل در خم کمند نفس ناله می‌کند　　ما را گمان که زلف بتان دام داشته است

(همان: ۳۴۲)

یا برخلاف آنچه همیشه بوده که عشق بر عقل رجحت دارد، بیدل عقل را می‌ستاید و عشق را نکوهیده می‌داند:

عقل کو تا جمع سازد خاطر از اجزای ما عشق مشت خاک ما را سر به صحرا داده است

(همان: ۳۶۸)

شعرای متافیزیکی هم تأکید گسترده‌ای روی مضمون‌سازی داشتند و آن را از طریق استعاره بعید انجام می‌دادند. آنچه این مفهوم را متمایز می‌کند، توسعه گسترده، پیچیدگی فکری و پیوند شگفت‌انگیز عناصر غیرمشابه است. چنان‌که ارل ماینر تعریف می‌کند، این نوع استعاره، «استعاره یا تشبیه گسترده‌ای است که اشیا یا ایده‌هایی را که معمولاً مرتبط نیستند پیوند می‌دهد و از طریق استدلال منطقی توسعه می‌یابد تا شباهت‌های غیرمنتظره را آشکار کند» (۱۹۶۹: ۱۱۸). استعاره بعید گونه‌ای از استعاره است که در آن، شباهت یا رابطهٔ معنایی میان «مشبَّه» و «مشبَّه‌به» بسیار دور، غیرمستقیم یا پیچیده است، به‌گونه‌ای که دریافت آن برای مخاطب نیازمند تأمل و دقت ذهنی بیشتری است. در این نوع استعاره، پیوند دو حوزه معنایی معمولاً از طریق زنجیره‌ای از تداعی‌ها یا ویژگی‌های واسطه برقرار می‌شود، نه از طریق مشابهت ظاهری یا ویژگی‌های آشکار. به همین دلیل، فهم استعاره بعید اغلب نیازمند دانش زمینه‌ای، آشنایی با فرهنگ یا تجربه خاص ادبی و هنری است. به بیان دیگر، در استعاره بعید، فاصله معنایی دو طرف آن‌قدر زیاد است که ارتباط آن‌ها تنها از خلال خلاقیت زبانی و ظرفیت تأویل‌پذیری متن درک می‌شود. برخلاف مفاهیم استعاره پترارکی [i] که معمولاً از طریق اغراق عاطفی عمل می‌کردند (اشک‌های عاشق به‌عنوان سیل، چشمان معشوق به‌عنوان خورشید)، استعاره بعید متافیزیکی بر اساس تحلیل فکری است. آنها، چنان‌که جیمز اسمیت استدلال می‌کند، «استعاره‌های گسترده‌ای هستند که در آنها اصطلاح استعاری با کمال و جزئیاتی توسعه می‌یابد که آن را در طول شعر در ذهن حاضر نگه می‌دارد» (۱۹۳۳: ۲۳۷). این توسعه پایدار، مفهوم استعاره بعید را از مقایسه صرف به شیوه‌ای از کشف تبدیل می‌کند. درواقع، شعرای متافیزیک با کمک استعاره بعید، شعر و زبان را دچار تغییر و بیگانه‌سازی می‌کردند و بدین نحو، به نوآوری در شعر می‌رسیدند.

مفهوم استعاره بعید از تلاقی چندین سنت فکری در انگلستان اوایل قرن هفدهم پدید آمد. سنت اسکولاستیک استدلال منطقی، به ارث رسیده از فلسفه قرون‌وسطی، الگوهایی برای ساختار استدلالی مفهوم استعاره بعید فراهم کرد (ویلیامسون، ۱۹۳۰: ۴۵). حساسیت باروک، با عشق به پارادوکس، شگفتی و تزیین مفصل، بر ابعاد زیبایی‌شناختی مفهوم استعاره بعید تأثیر گذاشت (وارنکه، ۱۹۶۱: ۷۶). مهم‌تر از همه، انقلاب علمی حوزه‌های جدیدی از تصاویر را معرفی کرد و تفکر قیاسی در رشته‌های مختلف را تشویق نمود. چنان‌که نیکولسون نشان می‌دهد، علم جدید هم تصاویر و هم روش‌شناسی را برای مفاهیم استعاره بعید فراهم کرد: «تلسکوپ و میکروسکوپ جهان‌های جدیدی از مقایسه را آشکار کردند، درحالی‌که روش علمی مشاهده دقیق و استنتاج منطقی، توسعه مفهوم استعاره بعید را شکل داد» (۱۹۵۰: ۱۵۷). این تأثیر علمی به‌وضوح در استفاده دان از تصاویر نجومی در «طلوع خورشید» و تصاویر جغرافیایی در «وداعیه: منع اندوه» ظاهر می‌شود. جان دان، یکی از زیباترین استعاره‌های بعید در اشعار متافیزیکی را در شعر «وداع: منع سوگواری» به کار می‌برد:

اگر [روح‌های ما] دو باشند،
دوگانگی‌شان چون دو پایه استوار پرگار است؛
روح تو، آن پایه‌ای‌ست که در جای خویش پابرجاست،
بی‌نشانی از جنبش،
و با حرکت پایه دیگر، او نیز آرام درنگ نکند.
و هرچند در مرکز آرام گرفته باشد،
چون دیگری به دوردست‌ها شتابد،
او نیز به دنبالش خم می‌شود و گوش جان می‌سپارد،
و آنگاه که آن دیگری به خانه بازگردد،
او نیز راست می‌ایستد و آرام می‌گیرد.(۲۰۰۸: ۲۵۷)

[i] Petrarchan

او در این شعر، خود و معشوق را در حکم دو پایه پرگار می‌بیند که وقتی یکی به حرکت درمی‌آید دیگری نیز حرکت می‌کند. با هر تغییری در یکی، دیگری نیز به همان جهت تغییر می‌کند و نهایتاً در مرکز پرگار این دو به هم می‌رسند. دان مکرراً از علم معاصر و کیمیاگری برای استعاره بعید وام می‌گیرد.

در «کیمیاگری عشق»، او جستجوی عشق حقیقی را به آزمایش‌های کیمیاگری تشبیه می‌کند:

ای آنان که از من ژرف‌تر به کانون عشق فرو رفته‌اید،
بگویید: سرچشمهٔ خوشبختی راستین او در کجاست؟
من عاشق شدم، و به دست آوردم، و بر زبان آوردم؛
اما اگر چنان دوست بدارم، و به دست آورم، و بگویم
تا پیری، باز آن راز نهفته را نخواهم یافت.(۲۰۰۸: ۲۲۲).

دان از تصاویر کیمیاگری نه برای تزیین بلکه برای پیامدهای فلسفی آن استفاده می‌کند – تبدیل ماده پست به طلا موازی با جستجوی عاشق برای معنای متعالی در تجربه فیزیکی. در «کانون عشق» و «ژرف‌تر فرورفتن» – عشق به معدنی عمیق تبدیل شده که عاشقان مانند معدنچیان در لایه‌های مختلف آن حفاری می‌کنند. این استعاره، عشق را از حالت احساسی به فضایی فیزیکی و قابل کاوش تبدیل می‌کند. در «سرچشمهٔ خوشبختی راستین» – عشق به سرزمینی با منابع آبی تبدیل شده که خوشبختی از چشمه‌ای در آن سرچشمه می‌گیرد. این تصویر، عشق را به نقشه جغرافیایی قابل‌کشف تبدیل می‌کند.

شعرای دیگر هم از این تکنیک استفاده فراوان می‌برند. برای مثال، اندرو مارول مفهوم استعاره بعید را به قلمروهای سیاسی و فلسفی گسترش می‌دهد. در «تعریف عشق»، او از تصاویر هندسی استفاده می‌کند:

همان‌گونه که خطوط مایل – چون عشق‌های کج‌راه –
در هر گوشه‌ای ممکن است به هم رسند،
اما میان ما، رازی است از سنخ موازی؛
که تا امتداد بی‌انتها کشیده شده‌اند،
و هرگز، به هم نخواهند رسید.(۲۰۰۵: ۴۹)

این استعاره، اصول اقلیدسی را در کنار حقیقت عاطفی قرار می‌دهد، چنانچه دو خط موازی که هرگز به هم نمی‌رسند، دو عاشق هم در شرایطی قرار دارند که برای آنها امید به وصال و ملاقات وجود ندارد. رابطه میان دو نفر به دو خط موازی تبدیل شده که هرگز به هم نمی‌رسند. این تصویر، عمق عاطفی را به قانون ریاضی تنزل می‌دهد. احساسات به خطوطی فیزیکی تشبیه شده‌اند که در فضا کشیده می‌شوند. این تصویر، تجربه درونی را کاملاً بیرونی می‌کند.

مفهوم استعاره بعید متافیزیکی بیش از زینت بلاغی عمل می‌کند و بیشتر به‌عنوان یک ابزار برای کشف ناگفته‌ها کارایی دارد. درواقع، استعاره بعید به وسیله‌ای برای کاوش واقعیت تبدیل می‌شود، نه صرفاً توصیف آن. مفهوم پیچیده متافیزیکی جهان‌بینی‌ای را تجسم می‌بخشد که یک نوع وحدت زیربنایی را در تنوع ظاهری می‌بیند. این استعاره، جهانی از مطابقت‌ها را فرض می‌کند که در آن هر چیزی می‌تواند هر چیز دیگری را از طریق کشف شباهت‌های پنهان روشن سازد. از طریق پیوند جسورانه ایده‌های ناهمگون، شاعران متافیزیک به شیوه شعری نوینی دست می‌یابند.

۲-۳. پارادوکس

پارادوکس که «دو روی ترکیب آن به لحاظ مفهوم یکدیگر را نقض می‌کند» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۲: ۵۴) از دیگر برجستگی‌های شعر سبک هندی است. تعابیری مانند زندگان کشته، زبان بی‌زبانی، آب آتشین، درویش سلطان‌دل، در کوی حیرتی که همه عین آگهی است تعابیر پارادوکسی است که در اشعار خاقانی به چشم می‌خورد. پارادوکس در شعر بیدل به اوج خود می‌رسد:

به عیش، خاصیت شیشه‌های می داریم که خنده بر لب ما گاه‌گاه می‌گرید

(بیدل، ۱۳۷۱: ۴۸۸)

اما پارادوکس در اشعار دیگران از جمله صائب هم بسامد بالایی دارد. برای مثال:

شود ز آب وضو، تازه داغ‌های ریا مگر سراب، نمازی کند ردای مرا

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۳۰۸)

در خرابی‌هاست چون چشم بتان، تعمیر من مرحمت فرما ز ویرانی عمارت کن مرا

(همان: ۸۹)

برخی محققان بر این عقیده هستند که «مهم‌ترین علت رواج و گسترش مضامین پارادوکسی علاوه بر آمیختگی عمیق با عرفان... تحول و سیر تکاملی ادبیات و هنر از سادگی به ابهام هنری و توجه به نکته‌پردازی و مضمون‌آفرینی است» (واحد، ۱۳۸۴: ۲۴۸–۲۴۹). این امر را می‌توان در تمایل شاعران این سبک «به جزئیات، به خصوص جزئیات زندگی و جهان هستی» دانست (دزفولیان راد و دیگران، ۱۳۸۹: ۶۴). پارادوکس یا متناقض‌نما می‌تواند دوگانه‌هایی که اغلب در تضاد با هم قرار می‌گیرند را کنار هم جمع کند، منطقی که این تضاد را بوجود آورده را زیر سوال برد، و چشم‌اندازهای نوینی برای دانش فراهم آورد. صائب در بیت زیر، وصال و هجران را با استفاده از استعاره و پارادوکس بر پایه استدلالی یکسان می‌بیند.

عاشقان را وصل در سرگشتگی باشد که شمع مرکز پرگار بال و پر شود پروانه را

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۲۹۴)

او در این شعر که شباهت زیادی به شعر جان دان دارد شمع را به کانون پرگار و بال و پر پروانه را به پایه‌های پرگار تشبیه می‌کند و درنهایت مانند پایه‌های پرگار که در مرکز پرگار به هم می‌رسند، پروانه هم به دور شمع می‌چرخد و با شمع یکی می‌شود. پارادوکس، در سبک هندی، به شاعر کمک می‌کند تا آن ابهام و پیچیدگی که مدنظر اوست فراهم آید.

همان‌طور که ذکر شد شاعران این سبک از سادگی حذر داشتند و سعی می‌کردند با ایجاد تنش، ثبات را از هنر بگیرند. به همین علت، اشعار آنها دشوارتر از چیزی است که در سنت ادبی قبل از آنها وجود داشت. آنها منطق علت‌ومعلولی را به پیچیدگی که در شعر به وجود می‌آورند زیر سؤال می‌بردند و جالب اینجاست که در جهت پاسخ به آن نیز برنمی‌آمدند تا خواننده را در حیرت و سرگشتگی نگه دارند. پارادوکس، نه تنها با جهان‌بینی این شاعران هم‌راستاست بلکه شرایط لازم معنایی و فنی برای هدف آنها را نیز برای نوگرایی، برجسته‌سازی، آشنایی‌زدایی، چندوجهی بودن، شگفتی‌آفرینی، و ایجاز فراهم می‌آورد (اسماعیلی و حسن‌پور آلاشتی، ۱۳۹۵: ۱۲–۱۸).

منتقدان مدرن در این تناقض‌نماها ابزاری قدرتمند برای بیان پیچیدگی‌های تجربه انسانی یافته‌اند. چنان‌که کلینت بروکس در «چاه‌آهنگ: مطالعاتی در ساختار شعر» استدلال می‌کند، «زبان شعر زبان پارادوکس است» و شاعران متافیزیک این اصل را به اوج رساندند (۱۹۴۷: ۳). پارادوکس در شعر متافیزیک کارکردهای متعددی دارد: ابزاری بلاغی برای شگفت‌زدگی و تحسین، روشی برای بیان اسرار الهیاتی، و مهم‌تر از همه، شیوه‌ای معرفت‌شناختی برای درک واقعیت‌هایی که منطق معمولی از بیان آنها عاجز است. پارادوکس‌های اصلی در آثار شاعران متافیزیک برجسته، نشان می‌دهد که چگونه این تکنیک از سنت‌های مختلف فکری و ادبی نشئت‌گرفته و به ویژگی ممیزه این مکتب شعری تبدیل شد. مشهورترین پارادوکس دان در غزل مقدس ۱۰ («مرگ مغرور مباش») ظاهر می‌شود:

ای مرگ! به ناز و کبر خویش مغرور مباش،
گرچه تو را نیرومند و مهیب خوانند؛
که نه چنانی که پنداری، ای نادان!
آنان که گمان بری به خاک افکنده‌ای،
جاودانه‌اند و تو، ای مسکین،
هرگز بر من دست نخواهی یافت.
چون خورشید برآید از افق ابدیت،
مرگ را دیگر جایی نیست؛
ای مرگ! تو خود به کام نیستی خواهی رفت.(۲۰۰۸: ۵۴۰)

این پارادوکس در چند سطح عمل می‌کند: در سطح منطقی، مرگ نمی‌تواند بمیرد؛ زیرا مفهومی انتزاعی است؛ در سطح الهیاتی، در رستاخیز، مرگ از بین می‌رود؛ و در سطح عاطفی، ترس از مرگ با انکار قدرت آن از بین می‌رود. در این شعر، پارادوکس مرگِ مرگ دان تمام ساختار قدرت را واژگون می‌کند و قربانی را به پیروز تبدیل می‌کند.

جورج هربرت یک شعر با مضمون و تناقض تسلیم برای آزادی می‌نویسد که ریشه در الهیات مسیحی دارد:

میز را چون طبل جنگ کوبیدم
و فریاد کشیدم: «بس است!
راهی خواهم شد به دیار غربت،
دور از این خاکِ آه و زنجیر.
چه؟ تا ابد به بند ناله بمانم؟
شعرم چون جاده‌ای بی‌انتهاست،
زندگی‌ام، رها چون تندبادِ کوهستان،
فراخ چون انباری مملو از خوشه‌های نور.
...
و من، در هذیانِ طغیان،
با هر واژه تیزتر و بی‌پرواتر می‌شدم،
که ناگاه، آوازی پنهان شنیدم:
»فرزند!« — و من، لرزان و رام گشتم،
و زمزمه کردم: «سرورم...»(۱۹۹۱: ۱۱۲)

لحظه تبدیل در این شعر شگفت‌انگیز است. گوینده در اوج شورش و وحشی‌گری، با شنیدن یک کلمه ساده (فرزند) کاملاً تسلیم می‌شود. این تسلیم اما نه شکست؛ بلکه پیروزی است. او با پذیرش جایگاه فرزند و گفتن (سرورم)، به آرامشی می‌رسد که در تمام تلاش‌هایش برای «آزادی» نیافته بود و این‌گونه خود را آزاد در تسلیم در برابر خدا می‌بیند.

پارادوکس در اشعار شعرای متافیزیک کارکردهای مختلفی دارد. پارادوکس در شعر متافیزیک ابزاری برای شناخت و روشی برای بیان حقایقی بود که منطق عادی نمی‌توانست در بر بگیرد. همچنین، پارادوکس توجه را جلب می‌کند و خواننده را وادار به تأمل می‌کند. برای بیان اسرار ایمان، پارادوکس، زبان طبیعی الهیات پروتستان با تأکید بر فیض در مقابل اعمال بود و کارکردی الهیاتی دارد. افزون‌بر این، پارادوکس کارکردی روان‌شناختی دارد و پیچیدگی‌های تجربه عاطفی را بیان می‌کند. در عشق، مرگ، و ایمان، احساسات متناقض هم‌زمان وجود دارند که تنها از طرق این آرایه قابل‌بیان هستند.

۲-۴. اغراق

شاعران سبک هندی تمایل دارند که بیگانه را در اشعار خود برجسته کنند. اغراق به‌عنوان تکنیکی برای تأکید بر بیگانگی به کار می‌رود. با اغراق آنها تلاش دارند به خیالات غریب برسند. درواقع، «دل‌فریبی و روان‌پروری شعر نازک‌خیالان به علت مبالغه‌ای است که در دقت معانی، رنگینی ادا، بلندی انداز، و شدت نزاکت متصاعد شده» (فتوحی، ۱۳۹۸: ۲۸۹) است. در سبک هندی، شاعران موضوعات و اجزائی خرد را موضوع نازک‌خیالی قرار می‌دهند و مطالباتی اغراق شده از آنها بیان می‌کنند. آنها حیرت‌هایی اغراق شده از پدیده‌های طبیعت و جهان ارائه می‌دهند و با این کار شنونده و خواننده را دعوت به نگاهی متفاوت به آنها می‌کنند. صائب، در توصیف لطافت یار اشاره می‌کند که:

نزاکت آن‌قدر دارد که در وقت خرامیدن توان از پشت پایش دید نقش روی قالی را

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۲۱۹)

تغییرات و حوادث طبیعی، شعف، غم، حرکت و معشوق از مواردی است که می‌توان اغراق را در شاعران این سبک دید. هدف آنها در استفاده از این آرایه، گسستن و مغلوب‌کردن مرزهایی است که در حواس و ادراک انسانی وجود دارد و برای این کار از عنصر خیال استفاده می‌کنند که تقریباً هیچ مرز و محدودیتی ندارد. صدای خنده گل، صدای پای نگاه، ما رنگ گل ز بوی گل ادراک کرده‌ایم، خیال جنبش مژگان چشم مور را دیدم، بوی می آخر صدا شد از شکست شیشه‌ام، نغمه رنگ، و آواز نگاه از مثال‌های

متعددی است که اغراق نقش پررنگی در حس‌آمیزی در ابیات صائب دارد. اغراق بدین‌طریق می‌تواند تجربه انسانی را غنی کند و آن را خارج از عادت و تکرار کند. چون اغراق خارج از قواعد تجربه و واقع‌گرایی است می‌تواند حس و عاطفه را انسان تشدید کند و اعجابی در خلق مُحالات پدید آورد.

برخلاف اغراق‌های مرسوم پترارکی که عمدتاً در خدمت تشدید عاطفی بودند، اغراق متافیزیکی با دقت فکری، پیچیدگی فلسفی و اغلب با طنز همراه است. شاعران متافیزیک اغراق را از ابزاری تزیینی به روشی تحلیلی تبدیل کردند. چنان‌که ماینر استدلال می‌کند، «اغراق متافیزیکی با منطق درونی خود عمل می‌کند، نه صرفاً برای تأثیر عاطفی بلکه برای کشف پیامدهای نهایی یک ایده یا احساس» (۱۹۶۹: ۲۳۴). اغراق در شعر متافیزیک فراتر از یک آرایه صرف عمل می‌کند و به ابزاری برای کاوش حدود زبان، بیان تجارب متعالی، و چالش با مفاهیم مرسوم زمان و مکان، عشق و مرگ تبدیل می‌شود. در شعر زیر:

ای پیر نادانِ پرمشغله، ای خورشید سرکش،
چرا چنین بی‌پروا،
از درز پرده و قاب پنجره به حریم ما می‌تازی؟
مگر روز و شب عاشقان
باید به طوق حرکات تو بسته شوند؟
ای گستاخ خرده‌گیر، برو و تازیانه‌ات را
بر کتف شاگردان کُند و خواب‌آلود به فرود آور،
یا شکارچیان دربار را خبر ده
که پادشاه به زین بر می‌نشیند،
دهقانان مورچه‌وار را به کار برداشت بخوان.
اما عشق، نه فصل می‌شناسد، نه اقلیم؛
نه ساعت‌ها، نه روزها، نه ماه‌ها
که همه، تنها ژنده‌پاره‌های پوسیده زمان‌اند. (دان، ۲۰۰۸: ۲۴۵)

جان دان با اغراق شگفت‌انگیز، خورشید را «احمق پیر» می‌نامد و مدعی می‌شود عشق از زمان مستقل است. این اغراق نه صرفاً احساسی بلکه فلسفی است. خورشید که نماد قدرت و عظمت کیهانی است، به پیرمردی نادان و سرکش تنزل‌یافته. این اغراق، نه تنها خورشید را انسانی می‌کند، بلکه آن را به شخصیتی منفی و مزاحم تبدیل می‌کند. شاعر خود را در موضع فرمان‌دهی به خورشید قرار می‌دهد – موجودی که در تمام فرهنگ‌ها نماد الوهیت و قدرت مطلق است. این وارونگی، اغراقی عمیق در جایگاه عاشق در برابر نظم کیهانی محسوب می‌شود. شاعر خورشید را به سطح معلم مدرسه، خبرچین دربار، و ناظر کشاورزان تنزل می‌دهد. این اغراق، عظیم‌ترین نیروی کیهانی را به مشاغل روزمره و عادی محدود می‌کند.

هنری وان در شعر زیر مدعی دیدن ابدیت می‌شود:

دیشب، ابدیت را دیدم؛
حلقه‌ای بس بزرگ،
از نوری ناب و بی‌کرانه،
آرام، جاودانه، روشن.
و بر گرد آن، زمان —
در ساعت‌ها، روزها، و سال‌ها —
رانده به دست افلاک،
چون سایه‌ای سترگ
آهسته می‌لغزید و می‌چرخید.(۱۹۷۶: ۱۴۰)

در این شعر، اغراقی عرفانی که تجربه‌ای فراتر از ادراک معمولی را بیان می‌شود که باز کارکردی عرفانی برای درک چیزهایی است که با الهیات مرتبط هستند و انسان به آنها دسترسی ندارد. جمله آغازین، بزرگ‌ترین اغراق ممکن در تجربه انسانی است. ادعای دیدن مفهومی انتزاعی و غیرقابل‌درک مثل ابدیت، اغراقی است که مرزهای تجربه عادی انسانی را به‌کلی درمی‌نوردد. این ادعا

انسان را در جایگاه پیامبران و عارفان کبیر قرار می‌دهد. شاعر زمان را در برابر ابدیت قرار می‌دهد و آن را به «سایه‌ای سترگ» تشبیه می‌کند که «آهسته می‌لغزید و می‌چرخید». این تصویر، زمان را – که خود مفهومی انتزاعی است – به موجودی فیزیکی و قابل‌مشاهده تبدیل می‌کند.

طبیعت اغلب موجودیتی بی‌طرف در ادبیات شناخته می‌شود که منبع الهام است. در شعر زیر، اندرو مارول، با تغییر در این رویه نشان می‌دهد که طبیعت در اختیار و خدمت انسان است:

چه زندگی شگفتی می‌زَیم!
سیب‌های سرخ، بی‌بهانه
بر موهایم فرو می‌چکند؛
خوشه‌های انگورِ شبنم‌زده
جرعهٔ شیرین خویش را
بر لبانم می‌چکانند.
شلیل و هلوی بازیگوش،
پیش از آنکه دست بجویم،
خود را به آغوش من می‌سپارند؛
پا بر پوست خربزه که می‌گذارم،
لغزیده به بستر سبز چمن می‌روم،
و گل‌ها، گشاده‌دست، اسیرم می‌کنند.(۲۰۰۵: ۱۰۰)

طبیعت در این اغراق، فعالانه خود را به شاعر تقدیم می‌کند – برعکس تصویر مرسوم که در آن انسان از طبیعت بهره می‌برد و طبیعت نسبت به انسان بی‌اعتنا است. شاعر میوه‌ها و گل‌ها را به موجوداتی زنده و فعال تبدیل می‌کند که خودشان اقدام به عمل می‌کنند. این تشخیص افراطی، واقعیت ساده خوردن میوه را به تجربه‌ای شگفت‌انگیز و غیرعادی تبدیل می‌کند. تصویر «لغزیدن بر پوست خربزه و رفتن به بستر سبز چمن» اغراقی شاعرانه است که حرکت ساده را به تجربه‌ای رؤیایی و سورئال تبدیل می‌کند. عبارت آغازین «چه زندگی شگفتی می‌زیم!» خود اغراقی در بیان احساس شادی و رضایت از زندگی است. این تعجب و شگفتی از امور عادی زندگی، نوعی اغراق عاطفی محسوب می‌شود.

۲-۵. باروک

شعر سبک هندی قرابت زیادی هم با آثار هنری باروک دارد. باروک به آن دسته از آثار هنری – در هر زمینه هنری – گفته می‌شود که بر عدم تقارن، ناهماهنگی، عدم تناسب و تضاد تأکید دارد. همچنین، این سبک، جنب‌وجوش، غلیان احساسات، هیجان، نوآوری در استعاره، اغراق و تضاد را برجسته می‌کند. عدم یقین و ناپایداری حیات بشری که از موضوعات سبک باروک هست می‌توان در ابیات زیر دید:

ز دردش لذتی دارم که از درمان بود خوشتر　　ز عشق او غم ی دارم که غمخوار است پنداری

(صائب تبریزی، ۱۳۷۰: ۳۰۷)

محو و اثبات جهان در عالم حیرت یکیست　　فارغ است آیینه از آمد شد تمثال‌ها

(همان:۴۸۹)

این ناپایداری و عدم اطمینان وجودی در جایگزینی نقش‌هایی که انسان در زندگی به خود می‌گیرد هم‌زمان می‌شود و به همین دلیل شعر سبک هندی بسیار دراماتیک دیده می‌شود، چنان که «جسم انسان به طور استوار بر روی زمین استقرار نیافته و اغلب در هیئتی پرشور و با حالتی در تب‌وتاب، رو به آسمان یا نقطهٔ لایتناهی دیگری برخاسته است» (اسدی امجد و اسماعیلی، ۱۳۹۱: ۱۳). این امر باعث می‌شود خواننده در تجربه خود ژرف شود و پویایی و جنب‌وجوش را چاشنی تجربه کند. همچنین، این تغییر در زاویه دید و تحرک در نقش‌پذیری عواملی هستند که کمک می‌کند یک تجربه را از ابعاد مختلف دید و از یک حقیقت، واقعیت‌هایی متفاوت ایجاد کرد.

سبک باروک که در سده هفدهم میلادی در سراسر اروپا گسترش یافت، با ویژگی‌هایی چون اغراق، کثرت‌گرایی، تضادهای دراماتیک، پیچیدگی ساختاری و تأکید بر احساسات عمیق و رمزآلودی شناخته می‌شود. این سبک در هنرهای بصری، معماری، موسیقی و ادبیات، به‌ویژه در شعر، تأثیر ژرفی گذاشت. یکی از جلوه‌های بارز ادبیات باروک، شعر شاعران متافیزیکی انگلستان است. یکی از اصلی‌ترین جلوه‌های باروک در شعر متافیزیکی، پیچیدگی ساختاری و زبانی است. شاعران متافیزیکی با استفاده از استعاره‌های گسترده، تصاویر غریب، و پیونددادن مفاهیم دور از ذهن، جهان را به شیوه‌ای نو و غیرمنتظره تصویر می‌کنند. این سبک، همانند معماری باروک، مبتنی بر حرکتی مداوم میان وحدت و چندگانگی، نظم و آشوب، نور و سایه است.

شاعران این دوره با استفاده از زبان پرشور، تصاویر پراحساس، و تأکید بر زیبایی‌های حسی و حتی اروتیک، شکوه و عظمت تجربه‌های روحانی را به تصویر می‌کشند. ریچارد کراشاو، به‌ویژه در شعرهایی با مضمون قدیسان کاتولیک، با بهره‌گیری از تصاویر آتش، نور، خون و زخم، نوعی عرفان باروک و احساسی را می‌آفرینند. در شعر زیر از او:

ای دختر بی‌باک آرزوها!
به تمام دارایی‌ات از نورها و آتش‌ها،
به تمام عقاب وجودت، تمام کبوتر وجودت،
به همهٔ زندگی‌ها و مرگ‌های عشق تو. (۱۹۷۲: ۴۵)

اینجا با تکرار و اغراق، تضاد عقاب (قدرت) و کبوتر (صلح) و مضمون «عشق آتشین» حس‌گرایی باروک مورداستفاده قرار می‌گیرد. محوری‌ترین ویژگی باروک در این شعر، تضاد میان «عقاب» و «کبوتر» است. این دوگانگی نمادین – عقاب به‌عنوان نماد قدرت، شکار و اوج‌گیری در برابر کبوتر به‌عنوان نماد صلح، لطافت و آرامش – تجسم کامل روح باروک است که در آن تضادها در یک وجود واحد جمع می‌شوند. عبارت «تمام دارایی‌ات از نورها و آتش‌ها» با تکرار واژه «تمام» و ترکیب عناصر متضاد نور و آتش، اغراق باروکی را به نمایش می‌گذارد. این افراط در بیان احساسات و استفاده از صفات مطلق، از ویژگی‌های بارز سبک باروک است. ترکیب «دختر بی‌باک آرزوها» تشخیصی پیچیده است که در آن آرزو به شخصیتی زنانه و جسور تبدیل می‌شود. این نوع استعاره‌سازی پیچیده و چندبُعدی از خصوصیات شعر باروک است. در شعری دیگر، از جان دان، پارادوکس و اغراق عاطفی را می‌توان دید که از ویژگی‌های باروک است:

ای خدای سه‌پیکر، بر دلم بکوب!
تا کنون تنها بر من کوفته‌ای، در من دمیده‌ای، بر من تابیده‌ای و خواسته‌ای مرهمم نهی؛
اما تا برخیزم و استوار بایستم، نخست مرا در هم افکن،
و با تمامی نیروی خویش مرا در شکن، در من بدم، بسوزان و از نو بیافرین.(۲۰۰۸: ۵۵۳)

در این ابیات، رهایی و نجات روحانی از مسیر ویرانی و خشونت می‌گذرد که انتظارات مخاطب را دچار چالش می‌کند. مفهوم محوری شعر – درخواست ویرانی برای بازسازی – پارادوکسی باروکی است. شاعر از خداوند می‌خواهد که او را نابود کند تا بتواند او را از نو بیافریند. این تناقض آشکار میان مرگ و حیات، ویرانی و خلقت، از ویژگی‌های اصلی هنر باروک است که در آن تضادها در کنار هم قرار می‌گیرند. زبان شعر سرشار از افعال پرقدرت و خشن است: «بکوب»، «در هم افکن»، «در شکن»، «بسوزان». این شدت عاطفی و استفاده از تصاویر دراماتیک، از خصوصیات بارز ادبیات باروک است که احساسات را به شکلی افراطی و پرشور بیان می‌کند. استعاره‌های فیزیکی برای توصیف تجربه معنوی – مانند تصویر خداوند به‌عنوان آهنگری که بر فلز می‌کوبد یا کوزه‌گری که ظرف را می‌شکند و دوباره می‌سازد – نشان‌دهنده گرایش باروک به ملموس‌سازی مفاهیم انتزاعی است.

همچنین، تصاویر و تشبیهات دور از ذهن، استفاده از زبان غیرمنتظره، و برهم‌زدن انتظارات مخاطب، همگی ابزارهایی هستند که شاعران متافیزیکی برای ناآشنا ساختن جهان روزمره و واداشتن خواننده به تأمل فلسفی به کار می‌برند. این ویژگی، همانند نقاشی‌های باروک که با نورپردازی و سایه‌روشن‌های تند، واقعیت را به‌گونه‌ای دیگر نمایش می‌دهند، شعر را به عرصه‌ای برای کشف رمز و راز هستی بدل می‌کند. سبک باروک در شعر شاعران متافیزیکی، نه صرفاً یک سبک زیبایی‌شناختی، بلکه پاسخی به بحران‌های فکری و معنوی عصر مدرن اولیه است؛ عصری که در آن یقین‌های سنتی جای خود را به تردید، تضاد و جستجوی معنا داده بود. از خلال ترکیب‌سازی‌های نو، تضادهای دراماتیک، اغراق‌های شاعرانه و تأکید بر احساسات پیچیده، شاعران متافیزیکی

به باروک رنگی بومی و منحصربه‌فرد بخشیدند. میراث آن‌ها در شعر مدرن و حتی پست‌مدرن، همچنان الهام‌بخش است و نشان می‌دهد که چگونه باروک، با همه آشوب و شکوهش، می‌تواند عرصه‌ای برای تجربه و اندیشه‌ورزی تازه باشد.

۳. نتیجه‌گیری

۳-۱. همگرایی زیباشناختی و مبانی نظری مشترک

نتایج نشان داد که سبک هندی در شعر فارسی و جنبش شعر متافیزیک در ادبیات انگلیسی، باوجود فاصله جغرافیایی بسیار، تفاوت زبان، و عدم آگاهی مستقیم از یکدیگر، واکنش‌هایی مشابه به بحران‌ها و تحولات ادبی عصر خود داشته‌اند. هر دو سبک، در شرایطی که سنت‌های ادبی پیشین دچار فرسودگی و تکرار شده بود، زبان شعر را از نو تعریف کرده و بر ابداع، آشنایی‌زدایی و پیچیدگی فکری تأکید گذاشتند. این همگرایی در چهار حوزهٔ اصلی مشاهده شد:

۳- ۱-۱ مضمون‌سازی نو و بدیع

شاعران هر دو جریان با کنار گذاشتن تصاویر و مضامین تکراری، به کشف ترکیبات تازه و بیان روابط غیرمنتظره بین مفاهیم و پدیده‌ها پرداختند. در سبک هندی، این گرایش با مفهوم «معنی بیگانه» نمود یافت، که هدف آن شگفت‌زده کردن ذهن مخاطب با معانی غیرمعمول و دور از انتظار بود. در شعر متافیزیک، سازوکاری مشابه از طریق استفاده از «استعاره بعید» دیده می‌شود که پیوندی غیرمستقیم و پیچیده میان حوزه‌های معنایی برقرار می‌کند. هر دو رویکرد، در اصل، با شکستن عادت‌های زبانی و فکری مخاطب، تجربه‌ای تازه و خلاقانه از شعر خلق می‌کنند.

۳- ۱-۲ کاربرد پارادوکس

در هر دو سنت، پارادوکس یا تناقض‌نما نقشی فراتر از یک صنعت ادبی تزیینی دارد. شاعران از آن به‌عنوان ابزاری معرفت‌شناختی بهره گرفتند تا لایه‌های متضاد حقیقت و پیچیدگی تجربه انسانی را بیان کنند. پارادوکس‌های شعری صائب تبریزی و بیدل دهلوی از نظر سازوکار و هدف، شباهتی چشمگیر به تناقض‌نماهای جان دان و جورج هربرت دارد، جایی که تضاد ظاهری نه برای شوک زبانی، بلکه برای آشکارکردن همزیستی عناصر متناقض زندگی انسانی به کار می‌رود.

۳- ۱-۳ اغراق هنری

هر دو سبک از اغراق تنها به‌عنوان ابزاری برای زینت کلام استفاده نکردند، بلکه آن را راهبردی خلاقانه برای گسترش مرزهای ادراک به کار بردند. این اغراق‌ها دارای منطق درونی بودند و اغلب به عنوان ابزاری برای بیان حقیقتی فراتر از تجربهٔ‌روزمره عمل کردند؛ گویی اغراق شعر را به فضایی بُعدمند و چندلایه وارد می‌کرد که در آن، معنا و تخیّل درهم می‌آمیزد.

۳- ۱-۴ ویژگی‌های باروک

تحلیل نشان داد که هر دو جریان، ویژگی‌های باروک را با شدت و گستره‌ای مشابه در خود جای داده‌اند: پیچیدگی ساختار روایی و تصویری، استفاده از تضادهای دراماتیک، پویایی مداوم در تصاویر و مفاهیم، و برجسته‌سازی احساسات عمیق و اغلب متناقض. چنین خصیصه‌هایی را می‌توان بازتاب فضای پرتحول قرن هفدهم در ایران و انگلستان دانست، زمانی که ادبیات و هنر به شدت از تنش‌های فکری، دینی و اجتماعی تأثیر می‌گرفت.

۳- ۲ شباهت‌های تاریخی و فرهنگی در بستر شکل‌گیری

بستر تاریخی شکل‌گیری این دو جریان، به طرز شگفت‌آوری مشابه بود؛ به‌گونه‌ای‌که شباهت در تحولات علمی، مذهبی و اجتماعی به اشتراکات زیباشناختی آن‌ها عمق بخشید.

۳- ۲-۱ انقلاب علمی

قرن هفدهم دوره‌ای سرشار از کشفیّات و تغییرات بنیادین در علوم طبیعی، نجوم، ریاضیات و فلسفه طبیعی بود. شاعران هر دو سبک با آگاهی از این تحولات، زبان علمی و استعاره‌های برگرفته از آن را وارد شعر کردند. این کار نه صرفاً برای نمایاندن دانش، بلکه برای ساختن تصاویری تازه و عمیق از جهان بود که با دغدغه‌های فکری عصر پیوند داشت.

۳- ۲-۲ تحولات مذهبی

دوره صفوی با تمرکز بر تثبیت مذهب شیعه و شکل‌گیری هویت دینی منسجم، و انگلستان قرن هفدهم با کشمکش‌های سخت

بین پروتستانتیسم و کاتولیسیسم، هر دو محیطی آکنده از تنش مذهبی بودند. این تنش‌ها به شعرها عمق فلسفی و لحن جدلی خاصی داد و گرایش به تبیین تجربه انسانی در نسبت با امر قدسی و رازآلود را تقویت کرد.

۳- ۲-۳ تغییرات اجتماعی

گسترش شهرنشینی در ایران صفوی و تغییرات طبقاتی در انگلستان دسترسی شعر به زبان محاوره و مضامین زندگی عادی را افزایش داد. این تغییرات باعث شد که شعر هر دو سبک با مردم کوچه و بازار نیز ارتباط برقرار کند و تنها در حوزه درباری یا دانشگاهی محدود نماند.

۳-۳ تأیید نظریه «همگرایی موازی»

تحقیق حاضر به شکل قاطع، نظریه «همگرایی موازی» در ادبیات تطبیقی را تأیید می‌کند؛ بر اساس این نظریه، جریان‌های ادبی می‌توانند بدون تماس مستقیم یا رابطه تأثیر و تأثر، مسیرهای مشابهی را طی کنند، زیرا در پاسخ به چالش‌ها و ساختارهای فکری مشابه شکل می‌گیرند. این یافته اهمیت پرداختن به «الگوهای فراملی» و رفتار ادبیات در مقیاس شبکه‌ای و جهانی را بیش از پیش برجسته می‌کند و نگاه تک‌خطی و صرفاً ملی به تاریخ ادبیات را به چالش می‌کشد.

۳-۴ بازتعریف مدرنیته ادبی

نتایج پژوهش نشان داد که مدرنیته ادبی پدیده‌ای انحصاری به غرب نیست. سبک هندی، با ویژگی‌هایی چون تأکید بر فردیت شاعر، پیچیدگی ذهنی، و گسست آگاهانه از سنت‌های کلاسیک فارسی، نمونه‌ای از «مدرنیته شرقی» است که در مسیر و زمانه‌ای موازی با مدرنیته اولیه اروپایی شکل گرفته است. این الگو نشان می‌دهد که اشکال مختلف مدرنیته می‌توانند در بسترهای گوناگون فرهنگی و تاریخی سر برآورند.

۳-۵ صورت‌بندی اصول زیباشناختی جهانی

تحلیل مقایسه‌ای تکنیک‌های دو سبک ثابت می‌کند که می‌توان اصولی فراتر از مرزهای زبان و فرهنگ تعریف کرد که به عنوان شاخص‌های خلاقیت ادبی عمل می‌کنند. مفاهیمی چون «بیگانه‌سازی»، «پیچیدگی هنری»، و «نوآوری استعاری» در زمره این اصول‌اند که قابلیت اجرایی در سنت‌های شعری متفاوت و جغرافیاهای فرهنگی گوناگون را دارند.

۳-۶چشم‌انداز تازه برای تاریخ ادبیات جهانی

این پژوهش دریچه‌ای تازه به تاریخ ادبیات جهانی می‌گشاید که به جای روایت‌های تک‌خطی و ملی‌گرا، بر شبکه‌ای از روابط، تأثیرات غیرمستقیم، و روندهای موازی تأکید می‌کند. چنین نگاهی می‌تواند به بازنویسی تاریخ ادبیات با رویکردی فراملی و جهانی کمک کند؛ رویکردی که هم میراث مشترک بشری را برجسته می‌سازد و هم خلاقیت‌های خاص هر فرهنگ را در بستر تعاملات فکری و هنری جهانی تحلیل می‌کند.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

اسدی امجد، فاضل و اسماعیلی، پریوش. (۱۳۹۱). «بازتاب باروک در ساختار غزلیات صائب تبریزی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*، دوره ۱۷، شماره ۲: ۵-۱۹.

اسماعیلی، مراد و حسن‌پور آلاشتی، حسین. (۱۳۹۵). «بررسی دلایل افزونی بسامد پارادوکس در سبک هندی». *مطالعات شبه قاره*، دوره ۸، شماره ۲۷: ۷-۲۴.

بابایی، شهربانو و دیگران. (۱۳۹۶). «نظریه ادبی سبک هندی؛ با تاکید بر اشعار صائب تبریزی». *ادب فارسی*، دوره ۷، شماره ۲: ۱۳۳-۱۴۹.

بیدل دهلوی، عبدالقادر. (۱۳۷۱). **دیوان اشعار**، به تصحیح خال محمد خسته/خلیل‌الله خلیل، به اهتمام حسین آهی، ج ۱، تهران، فروغی.

خاقانی شروانی، افضل الدین. (۱۳۶۸). **دیوان اشعار**، به تصحیح ضیاءالدّین سجادی، تهران: زوار.

دزفولیان راد، کاظم و دیگران. (۱۳۸۹). «نگاهی جامعه شناختی به انسجام‌گریزی غزل سبک هندی (بررسی ارتباط جهان‌نگری شاعران سبک هندی با ساختار غزل این سبک بر اساس نظریه‌ی ساختارگرایی تکوینی لوسین گلدمن)». *تحقیقات تمثیلی در زبان و ادب فارسی*، دوره ۲، شماره ۳: ۵۵-۷۸.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۱). **شاعر آینه‌ها**. تهران: نشر آگاه.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۷۲). **صور خیال در شعر فارسی**. تهران: نشر آگاه.

صائب تبریزی، میرزاعلی. (۱۳۷۰). **دیوان اشعار**، به کوشش محمّد قهرمان، چاپ دوم، تهران، علمی و فرهنگی.

طالب آملی، محمّد. (۱۳۴۶). **کلیّات اشعار**. به اهتمام، تصحیح و تحشیهٔ شهاب طاهری، تهران، سنایی.

غنی پور ملکشاه، احمد و دیگران. (۱۳۸۷). «سبک هندی و مدعیان پیشوایی آن (بررسی میزان و چگونگی تأثیرگذاری شاعران پیشگام سبک هندی بر شکل‌گیری این سبک)». *پژوهش‌های ادبی*، دوره ۵ شماره ۲۰:۶۰-۴۳.

فتوحی، محمود. (۱۳۷۹). **نقد خیال؛ بررسی دیدگاه های نقد ادبی در سبک هندی**، تهران، روزگار.

فتوحی، محمود. (۱۳۹۸). «جمال‌شناسی اغراق در سبک هندی». *کهن‌نامه ادب فارسی*، دوره ۱۰، شماره ۲: ۲۸۷-۳۲۳.

قدسی مشهدی، حاجی محمّدجان. (۱۳۷۵). **دیوان**، مقدّمه، تصحیح و تعلیقات از محمّد قهرمان، مشهد، دانشگاه فردوسی.

کریمی، مجتبی و دیگران. (۱۴۰۳). «کمال‌گرایی سبک هندی در دیوان صائب تبریزی با تأکید بر نُه شاخص کلان شعری». *ادبیات فارسی*، دوره ۲۰، شماره ۴۰: ۲۰-۳۳.

کلیم کاشانی، ابوطالب. (۱۳۳۶). **دیوان (قصاید، غزلیّات، مثنویّات، مقطعات)**، تصحیح حسین پرتو بیضایی کاشانی، تهران، خیام.

محمدی، محمدحسین. (۱۳۷۴). **بیگانه مثل معنی (نقد و تحلیل شعر صائب و سبک هندی)**. چاپ اول، تهران: میترا.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۹۱). «به سوی تعریفی تازه از ادبیات تطبیقی و نقد تطبیقی». *پژوهش‌های ادبی*، دوره ۹، شماره ۳۸: ۱۱۵-۱۳۸.

واحد، اسدالله. (۱۳۸۴). «تصاویر و مفاهیم متناقض نما در شعر صائب تبریزی»، چاپ شده در پژوهشنامهٔ علوم انسانی دانشگاه شهید بهشتی، شمارهٔ ۴۵-۴۶.

ب.منابع لاتین

Baldensperger, F. (1921). "Littérature Comparée: Le Mot Et La Chose". *Revue De Littérature Comparée*, 1, 5-29.

Bassnett, S. (1993). *Comparative Literature: A Critical Introduction*. Blackwell.

Brooks, C. (1947). *The Well Wrought Urn: Studies in the Structure of Poetry*. New York: Harcourt, Brace & World.

Crashaw, Richard. (1972). *The Complete Poetry of Richard Crashaw*, edited by George Walton Williams, New York University Press.

Donne, J. (2008). *The Complete Poems of John Donne*, edited by Robin Robins. Longman.

Etiemble, R. (1963). *Comparison N'est Pas Raison: La Crise De La Littérature Comparée*. Gallimard.

Gardner, H. (1957). *The Metaphysical Poets*. Penguin Books.

Guyard, M. F. (1951). *La Littérature Comparée*. Presses Universitaires De France.

Herbert, George. (1991). *The Complete English Poems*, edited by John Tobin, Penguin Classics.

Kristeva, J. (1969). *Semeiotike: Recherches Pour Une Sémanalyse*. Seuil.

Leishman, J. B. (1934). *The Metaphysical Poets: Donne, Herbert, Vaughan, Traherne*. Oxford University Press.

Marvell, Andrew. (2005). *The Complete Poems*, edited by Elizabeth Story Donno, Penguin Classics.

Miner, E. (1969). *The Metaphysical Mode From Donne To Cowley*. Princeton University Press.

Moretti, F. (2013). *Distant Reading*. Verso.

Nicolson, M. H. (1950). *The Breaking Of The Circle: Studies In The Effect Of The "New Science" Upon Seventeenth-Century Poetry*. Northwestern University Press.

Remak, H. H. (1961). "Comparative Literature, Its Definition And Function". In N. P. Stallknecht & H. Frenz (Eds.), *Comparative Literature: Method And Perspective* (pp. 1-57). Southern Illinois University Press.

Remak, H. H. (1963). "Comparative Literature At The Crossroads: Diagnosis, Therapy, And Prognosis". *Yearbook Of Comparative And General Literature*, 12, 1-28.

Said, E. W. (1993). *Culture And Imperialism*. Knopf.

Smith, J. (1933). "On Metaphysical Poetry". *Scrutiny*, 2(3), 222-239.

Spivak, G. C. (2003). *Death Of A Discipline*. Columbia University Press.

Vaughan, Henry. (1976). *The Complete Poetry of Henry Vaughan*, edited by French Fogle, New York University Press.

Van Tieghem, P. (1931*). La Littérature Comparée*. Armand Colin.

Warnke, F. J. (1961). *European Metaphysical Poetry*. Yale University Press.

Williamson, G. (1930). *The Donne Tradition: A Study In English Poetry From Donne To The Death Of Cowley*. Harvard University Press.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

A Sociological Study and Analysis of The Baghdad Clock by Shahad Al Rawi and Two Landscapes by Ghazaleh Alizadeh

Alireza Hosseini[1]✉ | **Parisa Kalvandi**[2]

1. **Corresponding author:** Assistant Professor, Department of Arabic Language and Literature at Imam Khomeini International University in Qazvin.. a.hosseini@hum.ikiu.ac.ir
2. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature at Imam Khomeini International University in Qazvin. Parisa.kalvandi@gmail.com.

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 20 December 2025

Received: 20 April 2025

Accepted: 6 May 2025

Published online: 16 September 2025

Keywords:

Sociology of Language,
Shahad Al Rawi,
Ghazaleh Alizadeh,
Baghdad Clock,
Two landscapes.

ABSTRACT

Sociology of language is a branch of linguistics that studies the relationship between language and society. This field analyzes the interaction of language on social structures and culture and the impact of society on language. In the sociology of language, similar factors, such as social classes, education, age, and ethnicity, play a fundamental role in creating linguistic diversity. The present study examines the sociology of language in the novels "*The Baghdad Clock*" by Shahad Al Rawi and "*Two Landscapes*" by Ghazaleh Alizadeh based on the sociology of language, and the authors seek to answer these questions using a descriptive-analytical method: What are the sociological components of language in the novels "*The Baghdad Clock*" and "*Two Landscapes*"? How are these components manifested in the novels "*The Baghdad Clock*" and "*Two Landscapes* "? To answer the above questions, first the sociological components of language were extracted from the two novels and the components were examined and analyzed based on the sociology of language. This research indicates that the sociological components of language in novels include education, gender, occupation, religion, beliefs, and opinions.

*Cite this article: Hosseini, AR, & Kalvandi, P. (2025). A Sociological Study and Analysis of The Baghdad Clock by Shahad Al Rawi and Two Landscapes by Ghazaleh Alizadeh. *Journal of Comparative Literature*, 17 (32), 65-90. http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25019.3827

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25019.3827

Abstract

1. Introduction

This article examines and analyzes two novels, "*The Baghdad Clock*" by Shahad Al Rawi and "*Two Landscapes*" by Ghazaleh Alizadeh, based on the Sociology of Language. The sociology of language is a branch of linguistics that studies the relationship between language and society. This field analyzes how language interacts with social structures and culture, as well as the impact of society on language. In the sociology of language, factors such as gender, social class, education, age, ethnicity, etc., play a fundamental role in creating linguistic diversity.

In the present study, the authors seek to answer these questions: What are the sociological components of language in the novels "*The Baghdad Clock*" and "*Two landscapes*"? How are these components manifested in the novels "*The Baghdad Clock"* and "*Two landscapes"?*

2. Methodology

In this study, using a descriptive-analytical method, it is shown how these two novels reflect dominant and marginal discourses in the social contexts of Iraq and Iran through linguistic elements. The novel "*The Baghdad Clock*" by Shahad Al-Rawi narrates the social and political situation of war-torn and embargoed Iraq. This work seeks to discover individual and collective identity amidst social turmoil and identity crises. On the other hand, the novel "*Two Landscapes*" by Ghazaleh Alizadeh examines different aspects of Iranian life and identity and depicts the challenges existing in society.

3. Discussion

Throughout history, literature has been a reflection of the surrounding society and has been used as a window for the presentation and analysis of social realities. Through it, a deeper understanding of culture, identity, practices, and social challenges has been achieved. Literature directly and sometimes indirectly, and in social contexts, depicts economic, political, and cultural issues. Using characters, stories, and environments, writers present the real experiences of individuals and provide an analysis of the state of society. It is also able to depict social conflicts and tensions. In other words, literature is a mirror of social changes that constantly adapts to these changes.

In the *present* study, Shahad Al-Rawi, the author of the novel "*The Baghdad Clock*", and GhazalehAlizadeh, the author of the novel "*Two Landscapes*", are women who pay special attention to the society around them, and the issues surrounding them are a reflection of their works. By studying and examining the novels of these authors, especially the language of the characters in the novels, one can depict the society, status, and behavior. of individuals.

4. Conclusion

The results of the research show that both novels, relying on narrative and linguistic techniques, recreate social developments and discursive tensions in their society. Shahad Al-Rawi uses multilayered and symbolic language to depict identity crises in post-Saddam Iraq, while Ghazaleh Alizadeh uses critical prose to employ feminine language as a tool to confront traditional structures and challenges in society. This research aims to analyze these two works and examine the role of language in reflecting social issues and discourses of power in contemporary Middle Eastern fiction. The sociological components of language in the aforementioned novels include education, gender, occupation, religion, beliefs, and ideologies.

Keywords: sociology of language, Shahad Al Rawi, Ghazaleh Alizadeh, *Baghdad Clock*, *Two Landscapes*

References [in Persian]

- Quran
- Abbott, Palama; Wallace, Claire (2004), *An introduction to sociology: feminist perspectives*, translated by Manijeh Najme-Iraqi, Tehran: Ney.
- Adibi, Hossein (1975), *Sociology of Classes*, Tehran: Faculty of Social Sciences and Cooperatives.
- Batani, M. R. (1976). Sociology of language. In the Collection of articles on language and sociology. Tehran: Ministry of Culture and Islamic Guidance.
- Ala'i, Bahloul, (2012), "*The Continuity of Language and Culture*; Some Social and Psycholinguistic Considerations in Dabir Moghaddam, Mahmoud", Proceedings of the Eighth Iranian Linguistics Conference, Tehran: Allameh Tabataba'i University, pp. 540-551.
- Alizadeh, Ghazaleh (1984), *Two landscapes*, Tehran: Faryab.
- Bahmanesh, Nahid, (1402), "*Fundamental Issues in the Sociology of Language*", Azand, Bahar, No. 62, pp. 6-18.
-Darakhsheh, Jalal; Ghaffari, Mustafa (2011), "*Public Diplomacy of the Islamic* Republic of Iran in the Islamic World: Opportunities, Actions, Priorities and Achievements", Quarterly Journal of Communication Culture, No. 48, pp. 45-9.
- Ghaibi, Abdul Ahad; Mahin Hajizadeh; Bahman Aghazadeh and Vahid Khairy, (1401), "*Psychoanalytic Analysis of the Main Character of the Novel The Baghdad Clock Based on Jacques Lacan's Theory of Psychic Fields*", Critique of Contemporary Arabic Literature, Spring and Summer, No. 22, pp. 121-140.
- Gurevich, Georges (1978), *A Study on Social Classes*, translated by Baqer Parham, Tehran: Pocket Books Joint Stock Company.
- Heidari Negar and Maryam Mahmoudi (2018), "*Analysis of the Position of Women in Ghazaleh Alizadeh's Novels* (Novels After Summer, Two Views, The House of Idrisi, Nights of Tehran)", Cultural Psychology of Women, Spring, No. 35, pp. 35-47.
- Mandipour, Reyhaneh (2014), "*A Gender-Based Study of Persuasive Speeches in Five Contemporary Persian Novels*", Master's Thesis, Ministry of Science, Research and Technology - Allameh Tabatabaei University.
- Marx, Karl; Friedrich Engels. (1888), *Manifesto*, London: Anonymous.
- Modaresi, Yahya (1989), An Introduction to the Sociology of Language, Vol. 1, Tehran: Institute of Cultural Studies and Research.
-Najafi-Arab, Malahat (2013), "*The Relationship between Language and Gender in the Novels Sovushon*, Shohreh Ahu Khanum, Shazdeh Ethjeb, I Turn Off the Lights, Neighbors, and Idrisi's House", PhD Thesis, Islamic Azad University - Central Tehran Branch.
- Nouraei, Elias and Seyyed Mohammad Arta (1400), "*A Language Analysis of the Novel Years of Clouds from the Perspective of the Sociology of Language*", Language Knowledge, Autumn and Winter, Year 12 - Issue 2, 289 – 309.
- Al-Rawi, Shahd (2019), *Baghdad Clock*, Translator: Mehdi Ghobrai, Tehran: Sales.
- Saeedi, Mohammad Zakaria (1401), "*The Interrelationship of Culture, Religion, and Language*", Bi-Quarterly Journal of Language and Culture of Nations, Year 5, Fall and Winter, Issue 10, pp. 161-186.
- Shirmohammadzadeh, Nastaran (1400), "*A Comparative Study of Narrative Techniques in the Novel Love of the War Years and the Novel Baghdad Clock*", Master's Thesis, Kowsar University of Bojnourd.
- Tradgill, Peter (1997), *Sociolinguistics*: An Introduction to Language and Society, translated by Mohammad Tabatabaei, Tehran: Agah.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

بررسی و تحلیل رمان‌های «*ساعت بغداد*» از شهد الراوی و «*دو منظره*» از غزاله علیزاده بر پایه جامعه‌شناسی زبان

علیرضا حسینی[1]✉ | **پریسا کلوندی**[2] |

۱. **نویسنده مسئول:** استادیار گروه زبان و ادبیات عربی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. a.hosseini@hum.ikiu.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی (ره)، قزوین، ایران. parisa.kalvandi@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۱۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۱۶
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۳/۲۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
جامعه‌شناسی زبان،
شهد الراوی،
غزاله علیزاده،
ساعت بغداد،
دو منظره

چکیده

جامعه‌شناسی زبان شاخه‌ای از زبان‌شناسی است که به بررسی روابط میان زبان و جامعه می‌پردازد. این رشته به تحلیل چگونگی تأثیر متقابل زبان بر ساختارهای اجتماعی و فرهنگ و نیز تأثیر جامعه بر زبان می‌پردازد. در جامعه‌شناسی زبان عواملی نظیر جنسیت، طبقه اجتماعی، تحصیلات، سن، قومیت و... در ایجاد تنوع زبانی نقش اساسی دارند. پژوهش حاضر به بررسی جامعه‌شناسی زبان در رمان‌های «*ساعت بغداد*» از شهد الراوی و «*دو منظره*» از غزاله علیزاده بر پایه جامعه‌شناسی زبان می‌پردازد و نگارندگان در پی آن هستند که با بهره‌گیری از شیوهٔ توصیفی–تحلیلی به این پرسش‌ها پاسخ دهند: مؤلفه‌های جامعه‌شناختی زبان در رمان‌های «*ساعت بغداد*» و «*دو منظره*» کدام است؟ این مؤلفه‌ها در رمان‌های «*ساعت بغداد*» و «*دو منظره*» چگونه نمود یافته است؟ به منظور پاسخ‌دادن به پرسش‌های فوق، ابتدا مؤلفه‌های جامعه‌شناسی زبان از دو رمان مذکور استخراج و مؤلفه‌ها برمبنای جامعه‌شناسی زبان بررسی و تحلیل شده است. دستاورد پژوهش بیانگر آن است که مؤلفه‌های جامعه‌شناسی زبان در رمان‌های مذکور عبارت از تحصیلات، جنسیت، سن، شغل، دین و مذهب، باورها و عقاید، طبقهٔ اجتماعی و قدرت و بستر تاریخی و سیاسی است.

کلیدواژه‌ها: جامعه‌شناسی زبان، شهد الراوی، غزاله علیزاده، *ساعت بغداد*، *دو منظره*

*

استناد: حسینی، علیرضا؛ کلوندی، پریسا؛ (۱۴۰۳). بررسی و تحلیل رمان‌های «*ساعت بغداد*» از شهد الراوی و «*دو منظره*» از غزاله علیزاده بر پایه جامعه‌شناسی زبان. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۹۰-۶۵.

http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25019.3827

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

در طول تاریخ، ادبیات همواره بازتابی از جامعه پیرامون بوده است و به‌عنوان دریچه‌ای برای نمایش و تحلیل واقعیت‌های اجتماعی عمل کرده و به واسطه آن شناخت ژرف‌تری از فرهنگ، هویت و چالش‌های اجتماعی به‌دست آمده است. ادبیات به‌طور مستقیم و گاه غیرمستقیم و در پس پرده واقعیت‌های اجتماعی، مسائل اقتصادی، سیاسی و فرهنگی را به تصویر می‌کشد. نویسندگان با استفاده از شخصیت‌ها، ماجراها و محیط‌ها، تجربیات واقعی افراد را به نمایش می‌گذارند و تحلیلی از وضعیت جامعه ارائه می‌دهند. همچنین ادبیات قادر است تضادها و تنش‌های اجتماعی را آشکار کند. به دیگر سخن ادبیات، آینه‌ای از تغییرات اجتماعی است که به‌طور مداوم با این تغییرات تطابق پیدا می‌کند.

بازتاب تغییرات اجتماع آشکارا در رابطهٔ ادبیات و زبان نمود پیدا می‌کند. رابطه ادبیات و زبان، رابطه‌ای عمیق و چندبعدی است که همواره مورد توجه پژوهشگران، نویسندگان و هنرمندان قرار گرفته است. نویسندگان و شاعران از زبان به عنوان ابزاری برای بیان تخیلات، احساسات و ایده‌های خود استفاده کرده‌اند. ادبیات، به واسطه زبان، هویت فرهنگی جامعه‌ها را بازنمایی می‌کند. زبان‌های مختلف، داستان‌ها و اشعار مرتبط با فرهنگ‌های خاص را تولید می‌کنند و از این طریق، شخصیت و تاریخ آن فرهنگ‌ها را عبور می‌دهند. در مجموع، زبان و ادبیات به هم وابسته‌اند و هر یک به‌طور متقابل بر دیگری تأثیر می‌گذارد و این رابطه را در بستر علمی به نام جامعه‌شناسی زبان می‌توان مورد مطالعه و بررسی قرار داد و به کمک آن به شناخت فرهنگ و تمدن و وضعیت یک اجتماع از نظر زبان و تفکرات پی برد.

پژوهش حاضر با مطالعهٔ دو رمان «*ساعت بغداد*» از شهد الراوی و «*دو منظره*» از غزاله علیزاله در پی آن است که زبان رمان و شخصیت‌های داستان را بر مبنای جامعه‌شناسی زبان بررسی کند و مؤلفه‌ها و متغیرهای جامعه‌شناسی زبان را که در این دو رمان تأثیرگذار بوده‌اند استخراج و تحلیل نماید.

۱-۱. شرح و بیان مسئله

زبان به عنوان وسیله‌ای برای بیان هویت و احساسات، در آثار ادبی نقش بسزایی ایفا می‌کند و می‌تواند سطوح مختلفی از زندگی افراد در جامعه را به تصویر بکشد. در میان آثار ادبی رمان‌ها نه‌تنها نمایان‌گر دنیای خیالی نویسندگان هستند بلکه شما را به درک عمیق‌تری از فرهنگ، زبان و جامعه مخاطبان خود نزدیک می‌کنند. در این راستا، رمان‌های «*ساعت بغداد*» و «*دو منظره*» می‌توانند به عنوان دو نمونه مهم از ادبیات معاصر عربی و فارسی مورد بررسی قرار گیرند که هر یک به نوعی در معرض چالش‌ها و تحولات اجتماعی و زبانی قرار دارند. رمان «*ساعت بغداد*» به قلم شهد الراوی، روایت‌گر وضعیت اجتماعی و سیاسی عراق جنگ‌زده و دچار تحریم است. این اثر در پی کشف هویت فردی و جمعی در میان آشوب‌های اجتماعی و بحران‌های هویتی است. از طرف دیگر، رمان «*دو منظره*» از غزاله علیزاده، به بررسی ابعاد مختلف زندگی و هویت ایرانی می‌پردازد و چالش‌های موجود در جامعه را به تصویر می‌کشد. این مقاله به بررسی و تحلیل الگوهای زبانی و گفتمان‌های موجود در هر دو رمان می‌پردازد و بر این نکته تمرکز می‌کند که چگونه جامعه، هویت فردی و جمعی می‌تولند بر زبان و نحوهٔ گفتار افراد تأثیر بگذارد. در پژوهش حاضر نگارندگان در پی آن هستند که با بهره‌گیری از شیوهٔ توصیفی- تحلیلی به این پرسش‌ها پاسخ دهند: مؤلفه‌های جامعه‌شناختی زبان در رمان‌های «*ساعت بغداد*» و «*دو منظره*» کدام است؟ این مؤلفه‌ها در رمان‌های «*ساعت بغداد*» و «*دو منظره*» چگونه نمود یافته است؟

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

طی بررسی‌های صورت‌گرفته این نتیجه حاصل شد، تاکنون منبعی که دقیقا به مطالعه و بررسی رمان‌های «*ساعت بغداد*» از شهد الراوی و «*دو منظره*» از غزاله علیزاده بر پایه جامعه‌شناسی زبان پرداخته باشد، نگارش نیافته است. اما از میان مقالاتی که به موضوع پژوهش حاضر نزدیک هستند، می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

– ملاحت نجفی‌عرب (۱۳۹۲)، در پایان‌نامه دکترای خود با عنوان «*بررسی رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان‌های سووشون، شوهر آهو خانم، شازده احتجاب، چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، همسایه‌ها و خانه ادریسی‌ها*» به بررسی رابطهٔ زبان و جنسیت پرداخته است و حاصل این پژوهش بیانگر این است که نویسنده‌های ایرانی با اینکه در موضوعاتی کامیاب بوده‌اند اما در بعضی از موضوعات به سبب نداشتن معلوماتِ کافی از دستاوردهای اجتماعی، به‌ویژه زبان، جنسیت یا انگیزه‌های فرهنگی، اجتماعی و عاطفی، نتوانسته‌اند زبانی متناسب با جنسیت قهرمان خود بیافرینند.

– ریحانه مندی‌پور (۱۳۹۳)، در پایان‌نامهٔ کارشناسی ارشد خویش با موضوع «*بررسی جنسیت مدار کارگفت‌های ترغیبی در پنج رمان معاصر فارسی*» جنسیت کارگفت‌های ترغیبی را تفسیر و شرح داده و متوجه این موضوع شده است که تفاوتی بین کارگفت‌های ترغیبی زنان و مردان وجود ندارد.

– نگار حیدری و مریم محمودی (۱۳۹۷) در مقاله‌ای با نام «*تحلیل جایگاه زن در رمان‌های غزاله علیزاده (رمان‌های بعد از تابستان، دو منظره، خانهٔ ادریسی‌ها، شب‌های تهران)*» به نقد فمینیستی آثار داستانی غزاله علیزاده پرداخته و شخصیت‌پردازی زنان را از منظر تحلیل محتوایی مورد بررسی قرار داده‌اند.

– نسترن شیرمحمدزاده (۱۴۰۰) در پایان‌نامه کارشناسی ارشد با عنوان «*بررسی تطبیقی شگردهای روایت‌پردازی در رمان عشق سال‌های جنگ و رمان ساعت بغداد*» تلاش کرده‌است شگردهای روایت‌شناسی در رمان‌های مذکور را تطبیق و مقایسه کند. در این پژوهش مهم‌ترین ویژگی‌های روایی دو رمان ازجمله شخصیت، نظم، بسامد، زمان، تداوم، پیرنگ، زاویه‌دید و کانون‌شدگی بررسی و تحلیل شده است.

– الیاس نورایی و سید محمد آرتا (۱۴۰۰) در مقاله‌ای تحت عنوان «*تحلیل زبان رمان سال‌های ابری از منظر جامعه‌شناسی زبان*» کوشیده‌اند تا خوانشی جامعه‌شناسانه از زبانِ رمان سال‌های ابریِ علی‌اشرف درویشیان ارائه دهند و رابطهٔ زبان این اثر را با بافت‌های مختلف اجتماع، براساس یک روش نظام‌مند و علمی تحلیل کنند. به‌علاوه، نگارندگان این جستار، در بخش پایانی مقاله، به جامعه‌شناسی زبان نویسنده در رمان نیز نقبی زده‌اند.

– عبدالاحد غیبی، و دیگران (۱۴۰۱) در مقاله‌ای تحت عنوان «*تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت اصلی رمان ساعت بغداد بر اساس نظریهٔ ساحت‌های روانی ژاک لاکان*» کوشیده‌اند به روان‌کاوی شخصیت اصلی این رمان، یعنی راوی آن، بپردازد و بازتاب سه ساحت خیالی، نمادین و واقع را در زندگی شخصی و اجتماعی او نشان دهد.

– ناهید بهمنش (۱۴۰۲) در مقاله‌ای تحت عنوان «*مسائل بنیادی در جامعه شناسی زبان*» کوشیده است با مروری بر پژوهش‌های داخلی و خارجی در زمینه جامعه‌شناسی زبان، ضمن نگاهی اجمالی به رابطه زبان و جامعه، به جنبه‌ها و موضوعات گوناگون برای پژوهش‌های جامعه‌شناسی زبان شامل دو زبانگی و چندزبانگی، برخورد زبان‌ها، زبان‌های میانجی، تنوعات زبانی و برنامه‌ریزی زبانی را مورد بررسی قرار دهد.

۱-۳.اهمیت و ضرورت پژوهش

رمان‌ها به‌عنوان شواهدی از تاریخ و فرهنگ جوامع، می‌توانند نمایان‌گر نحوه تعامل افراد با ویژگی‌ها و چالش‌های اجتماعی باشند. پژوهش در این زمینه به ما کمک می‌کند تا با دقت بیشتری به کنش‌های اجتماعی و فرهنگی در دو جامعه متفاوت پرداخته و درک بهتری از درگیری‌ها و تضادهایی که شخصیت‌ها با آن مواجه‌اند پیدا کنیم. همچنین بررسی و تحلیل نحوه استفاده از زبان در رمان «*ساعت بغداد*» و «*دو منظره*»، می‌تواند نمایان‌گر چگونگی شکل‌گیری هویت زنان و مردان در جوامع معاصر باشد و چالش‌های موجود را به تصویر بکشد. این پژوهش می‌تواند به عرصه‌های مختلفی از جمله جامعه‌شناسی، زبان‌شناسی و ادبیات کمک کند و نوعی ارتباط بین این رشته‌ها ایجاد کند. همچنین، این امر می‌تواند زمینه‌ساز تحقیقات بیشتری در خصوص نحوه تأثیر متقابل زبان و جامعه در دیگر آثار ادبی باشد.

۲. جامعه‌شناسی زبان

جامعه‌شناسی زبان [i] به بررسی روابط بین زبان و جامعه می‌پردازد. این علم با زبان‌شناسی اجتماعی، که به بررسی اثر جامعه بر زبان می‌پردازد، پیوند نزدیکی دارد. از پیشگامان این علم جاشوا فیشمن است. جامعه‌شناسی زبان از محل تلاقی زبان‌شناسی و جامعه‌شناسی جوانه زده‌است. همچنان که روان‌شناسی زبان نیز از مرز مشترک زبان‌شناسی و روان‌شناسی روییده است. زبان‌شناسی، زبان را فارغ از فرد یا گروه یا جامعه‌ای که آن را به کار می‌گیرند، مطالعه می‌کند. زبان‌شناسی به‌طورکلی می‌کوشد به این سؤال پاسخ دهد که زبان به‌عنوان یک نظام چگونه ساخته‌شده و چگونه کار می‌کند» (باطنی، ۱۳۵۵: ۶). جامعه‌شناسی زبان به‌عنوان یکی از زیرشاخه‌های علوم انسانی، به بررسی رابطه پیچیده میان زبان و جامعه می‌پردازد. زبان نه تنها به عنوان ابزاری برای بیان افکار و احساسات عمل می‌کند، بلکه به عنوان نماینده‌ای از هویت فرهنگی، اجتماعی و اقتصادی فرد و گروه‌ها نیز مطرح است. این رشته به تحلیل جوانب مختلف زبان، از جمله تأثیرات اجتماعی، قدرت سیاسی، و ساختارهای هویتی می‌پردازد و دقت می‌کند که چگونه زبان می‌تواند به تبادل معانی و ایجاد ارتباطات اجتماعی کمک کند. در جهانی که تنوع زبان‌ها و گویش‌ها به سرعت در حال افزایش است، درک عمیق‌تری از نحوه شکل‌گیری جوامع از طریق زبان می‌تواند به ما کمک کند تا چالش‌ها و فرصت‌های جدیدی را در عرصه‌های مختلف اجتماعی و فرهنگی شناسایی کنیم.

۲-۱. بررسی رمان *ساعت بغداد*

معرفی نویسنده

شهد الراوی متولد ۱ فوریه ۱۹۸۶، نویسنده عراقی است. در بغداد به دنیا آمد و بزرگ شد، اما به همراه خانواده به سوریه نقل مکان کرد و اکنون در دبی زندگی می‌کند. رمان اول او، «ساعت بغداد» (۲۰۱۶) برای جایزه بوکر عربی نامزد شد و توسط لوک لیفگرن به انگلیسی ترجمه شده است. (شیرمحمدزاده، ۱۴۰۰: ۶۲). او در حال حاضر در دبی دورهٔ دکترای انسان‌شناسی را می‌گذراند و رمان‌های بسیاری را به عربی ترجمه کرده است. با توجه به اهمیت رمان «*ساعت بغداد*» علاوه بر ترجمهٔ آن به زبان انگلیسی، در داخل ایران هم تاکنون ترجمه‌های متفاوتی از آن ارائه شده است. مترجمانی چون هدی تیزمغز، حبیب‌الله عباسی، مهدی غبرایی، حورا نباتی و... این کتاب را به زبان فارسی ترجمه کرده‌اند. «*ساعت بغداد*» با ترجمهٔ مهدی غبرائی جایزهٔ کتاب برگزیدهٔ جشنواره بین‌المللی ادینبروگ (۲۰۱۸) را به‌دست آورده است. رمان دوم او «*روی پل جمهوری*» (۲۰۲۰) است که وقایع آن در عراق و یکی از کشورهای همسایهٔ عراق، پس از اشغال بغداد در (۲۰۰۳) می‌گذرد.

معرفی کتاب

کتاب «*ساعت بغداد*» به قلم شهد الراوی قصه‌ای از دو دختربچه است، که در بغداد جنگ‌زده رشد می‌کنند. شخصیت اصلی داستان دختری است که از زندگی‌اش از دهه نود تا اویل قرن بیست و یک می‌گوید. زمانی که عراق درگیر جنگ خلیج فارس است. در همین احوال هم سازمان ملل تحریم‌های اقتصادی علیه عراق اجرا می‌کند. چرا که عراق به دلیل سلطه‌طلبی بر کویت باید تاوان بدهد. این تحریم‌ها زندگی را بر مردم سخت می‌کند و آرامش را از آن‌ها می‌گیرد. محور اصلی داستان حول دو دختربچه می‌گردد که در پناهگاه حملهٔ هوایی پنهان شده‌اند و برای فراموش کردن ترس و تاریکی، داستان‌هایی را تعریف می‌کنند و دوستی عمیقی در این بستر متولد می‌شود. اما بمباران‌های متعدد و در پی آن، فرار دوستان و آشنایان آن‌ها از بغداد زندگی آن‌ها را دگرگون می‌کند.

این رمان بزرگ شدن در شهری ناآرام را ابتدا به نمایش می‌گذارد و کودکانی را ترسیم می‌کند که در سخت‌ترین شرایط می‌توانند بیشترین مقاومت را داشته باشند. آن‌ها در حالی بزرگ می‌شوند که شرایط سخت اجتماع سبب از دست دادن عزیزانشان می‌شود اما آن‌ها این شرایط را می‌پذیرند و از نوجوانی خود بیشترین استفاده را می‌کنند. برای ورود به دانشگاه امتحان می‌دهند،

---

[i]. Sociology of language

عاشق می‌شوند و به قرار ملاقات‌های مخفیانه می‌روند. اما پس از آنکه جنگ شدت می‌گیرد همه چیز را مختل می‌کند. با سقوط بغداد، دوستان از یکدیگر جدا می شوند، اعضای خانواده‌ها بازداشت می‌شوند و عزیزان آن‌ها مخفی می‌شوند. هنگامی که دختران دوباره به هم می‌پیوندند تصمیم می‌گیرند برای احترام به کسانی که از میان آن‌ها رفته‌اند و برای محافظت از خاطرات ارزشمند آن‌ها، تاریخچه‌ای از محلهٔ بنویسند. (همان: ۶۲)

۲-۲. بررسی رمان *دو منظره*

معرفی نویسنده

فاطمه (غزاله) علیزاده در بهمن ماه سال ۱۳۲۷ در شهر مشهد به دنیا آمد. در دبیرستان علوم انسانی با نام مهستی، مدرسهٔ خود را به اتمام رساند. برای ادامهٔ تحصیل در چند رشته چون ادبیات فارسی دانشگاه مشهد و فلسفه و حقوق تهران پذیرفته شد اما با پیشنهاد مادر، تحصیل در رشتهٔ حقوق را انتخاب کرد. او پس از دریافت مدرک کارشناسی از دانشگاه تهران در رشتهٔ فلسفه و سینما به دانشگاه سوربن در کشور فرانسه رفت. در اصل او برای کسب مدرک دکترای حقوق به کشور فرانسه رفت ولی با مشقت فراوان، رشتهٔ خود را به فلسفهٔ اشراق تغییر داد و غرض او این بود که پایان‌نامهٔ خود را با موضوع «مولانا» بنویسد اما با مرگ ناگهانی پدر، آن را ناتمام گذاشت. او با انتشار داستان‌های خود در مشهد از دههٔ ۱۳۴۰ وارد عرصهٔ نویسندگی شد. نخستین مجموعه داستان او به نام «*سفر ناگذشتنی*» در سال ۱۳۵۶ منتشر شد.

علیزاده پس از ابتلا به بیماری سرطان، دو بار به خودکشی اقدام کرد که هربار ناموفق بود. سرانجام در ۲۱ اردیبهشت ۱۳۷۵ در روستای جواهرده رامسر، خود را از درختی حلق‌آویز کرد و در امامزاده طاهر کرج به خاک سپرده شد. او چند ماه قبل از مرگش در گفتگو با مجله ادبی گردون در مورد خودش عنوان می‌کند: «دوازده، سیزده ساله بودم، دنیا را نمی‌شناختم. کی دنیا را می‌شناسد؟ این تودهٔ بی‌شکل مدام در حال تغییر را که دور خودش می‌پیچد و از یک تاریکی می‌رود به طرف دیگر. در این فاصله، ما بیش و کم رویا می‌بافیم، فکر می‌کنیم می‌شود سرشت انسان را عوض کرد، آن مایهٔ حیرت‌انگیز از حیوانیت در خود و دیگران را. ما نسلی بودیم آرمان‌خواه، به رستگاری اعتقاد داشتیم. هیچ تاسفی ندارم از نگاه خالی نوجوانان فارغ از کابوس و رویا حیرت می‌کنم تا این درجه وابستگی به مادیت، اگر هم نشانهٔ عقل معیشت باشد، باز حاکی از زوال است. ما واژه‌های مقدس داشتیم: آزادی، وطن، عدالت، فرهنگ، زیبایی و تجلی. تکان هر برگ بر شاخه، معنای نهفته‌ای داشت ...» (مجله ادبی گردون، شماره ۵۱–۲۱، مهر ۱۳۷۴)

علیزاده چندین رمان، داستان کوتاه و مجموعه داستان به ادبیات فارسی تقدیم کرده است که عبارتند از:

- «*بعد از تابستان*»، (داستان کوتاه)، (۱۳۵۵)
- «*سفر ناگذشتنی*»، (مجموعه‌داستان)، (۱۳۵۶)، شامل: داستان‌های شجره طیبه، پندارا، با انار و با ترنج از شاخ سیب.
- «*دو منظره*»، (رمان کوتاه)، (۱۳۶۳)
- «*خانهٔ ادریسی‌ها*»، (رمان)، (۱۳۷۰)، این کتاب سه سال پس از مرگ غزاله، جایزهٔ بیست سال داستان‌نویسی را از آن خود کرد.
- «*چهارراه*»، (مجموعه‌داستان)، (۱۳۷۳)، شامل: داستان‌های دادرسی، بعد از تابستان، جزیره، سوچ.
- «*شب‌های تهران*»، (رمان)، (۱۳۷۸)
- «*با غزاله تا ناکجا*»، (مجموعه‌داستان‌های کوتاه)، (۱۳۷۸)، شامل: سفر ناگذشتنی، دو منظره، چهارراه، تالارها و رویای خانه و کابوس زوال که این مجموعه توسط نشر توس منتشر شده است.
- «*تالارها*»، (مجموعه‌داستان)، (۱۳۸۲)، شامل: داستان‌های نقش‌ها، اول بهار، گرد و شکنان، تالارها.
- «*ملک آسیاب*»، (۱۳۹۵)، آخرین داستان از غزاله علیزاده است که بیست سال پس از مرگ او منتشر شد.
- «*کشتی عروس*»، (داستان بلند) (بی‌تا). بی‌جا: بی‌نا.

معرفی کتاب

«*دو منظره*» نام رمان کوتاهی است که غزاله علیزاده آن را در اسفند ۱۳۵۸ نوشت اما در ۱۳۶۳ به چاپش رساند. رمان سیر خطی زندگی مهدی را از کودکی دنبال می‌کند. کودکی او در شهرستانی دور به نام قوچان و در سایهٔ پدری خشک و خشن می‌گذرد و هنگامی که در مشهد به دانشگاه می‌رود، همچنان ترسان و گوشه‌گیر می‌ماند. آنجا با طلیعه آشنا می‌شود، دختری درشت‌اندام با چشمانی آبی و موهای بور. با او ازدواج می‌کند اما دختر در شب زفاف از عشق پیشین خود –جوانی باجسارت و عاشق‌پیشه به نام بهمن– پرده برمی‌دارد. مهدی که همواره خود را فردی کم‌ارزش و بی‌لیاقتی می‌پندارد، پس از این می‌کوشد خود را هرچه بیشتر به بهمن شبیه کند و رفتار و پوشش خود را به بهمن نزدیک گرداند. مهدی و طلیعه می‌کوشند در تمام مسائل، سلیقهٔ بهمن را در نظر بگیرند. با به دنیا آمدن دخترشان –مریم– وابستگی طلیعه به کودک بسیار می‌شود و مهدی آرام‌آرام تنها می‌شود و دلگرمی تازه‌ای برای خود می‌یابد. در اداره همکاری می‌یابد به نام توسلی –مردی دون‌پایه، سست‌اراده و الکلی– که گاهی با او در و دلی می‌کند. شگفتا! این مرد همان بهمن رویاهای آنان است.

مریم بزرگ می‌شود و به سمت سیاست گرایش پیدا می‌کند و روزی به علت کارهای سیاسی دستگیر می‌شود. دستگیری مریم شوری در دل مهدی بر می‌انگیزد اما این احساس دیری نمی‌پاید و مهدی با پی بردن به خیانت دخترش درمورد لو دادن مکان دختری که در منزل روبه‌روی آن‌ها اقامت داشته، بار دیگر سرشکسته می‌شود. پس از آزادی مریم نیروی جدید به جان مهدی دمیده می‌شود و کارمند پیر و بیمار را به دامن انقلاب می‌کشاند. او همراه جوانان در راهپیمایی‌ها شرکت می‌کند و با چهره‌ای مصمم و سری سرفراز قدم برمی‌دارد و برای اولین بار آنچه را که سال‌ها در دیگران جست‌وجو می‌کرده است اکنون در خود پیدا می‌کند. سرانجام انقلاب، چون جذبه‌ای عرفانی، او را دگرگون می‌کند.

۲ -۳. مؤلفه‌های جامعه‌شناسی زبان در رمان «*ساعت بغداد*» و «*دو منظره*»

شایان ذکر است پس از بررسی‌های صورت گرفته بر دو رمان «*ساعت بغداد*» و «*دو منظره*» بر مبنای جامعه‌شناسی زبان، می‌توان گفت که مؤلفه‌های جامعه‌شناسی زبان به‌دست آمده از این دو رمان عبارتند از: تحصیلات، جنسیت، سن، شغل، دین و مذهب، باورها و عقاید، طبقهٔ اجتماعی و قدرت و بستر تاریخی و سیاسی. در این بخش به شرح و توضیح این مؤلفه‌ها پرداخته می‌شود.

۲-۳-۱. مؤلفهٔ تحصیلات

تحصیلات می‌تواند تأثیر قابل توجهی بر نحوه حرف زدن افراد داشته باشد. افراد با تحصیلات بالاتر معمولاً از واژگان گسترده‌تری استفاده می‌کنند و قادرند ایده‌ها و مفاهیم پیچیده‌تری را بیان کنند. تحصیلات به یادگیری زبان و شیوه‌های رسمی‌تر گفتار کمک می‌کند. افراد تحصیل‌کرده ممکن است توانایی بهتری در استفاده از تصاویر، مثال‌ها و استعاره‌ها داشته باشند. این موضوع به آن‌ها کمک می‌کند تا پیام‌های خود را به شکل مؤثرتری منتقل کنند. همچنین آن‌ها معمولاً در مواقع بحث و تبادل‌نظر احساس اعتماد به نفس بالاتری دارند، که این می‌تولند بر نحوه بیان و نطق آن‌ها تأثیر بگذارد. تحصیلات می‌تولند به ارتقاء آگاهی فرهنگی کمک کند و افراد را با نظریات و دیدگاه‌های مختلف آشنا سازد. این تنوع به غنای گفتار آن‌ها افزوده و توانایی تعامل با دیگران را افزایش می‌دهد. این عوامل نشان می‌دهند که تحصیلات نه تنها بر محتوای گفتار تأثیر می‌گذارد بلکه بر نحوهٔ برقراری ارتباط نیز نقش مهمی ایفا می‌کند. شایان ذکر است هرچه افراد تحصیلات بالاتری داشته باشند هنگام سخن گفتن به لحاظ آوایی نیز تلفظشان به تلفظ معیار نزدیک‌تر است؛ برعکس افراد با تحصیلات پایین‌تر امکانات زبانی محدودتری در اختیار دارند. در میان افراد با تحصیلات پایین اشتباهات تلفظی بسیار دیده می‌شود. برای مثال استفاده از کلماتی چون «عسک» به‌جای «عکس»، «مقش» به‌جای «مشق»، «ریکس» به‌جای «ریسک»، «رزم» به‌جای «رمز»، «رایانه» به‌جای «یارانه» و...

دایرهٔ واژگان و سطح اطلاعات عمومی

دایرهٔ واژگان در افراد تحصیل‌کرده معمولاً وسیع‌تر و غنی‌تر از افراد با تحصیلات کم است. افراد تحصیل‌کرده به‌خصوص در مقاطع بالاتر، در معرض اصطلاحات و واژگان تخصصی رشته‌های مختلف قرار می‌گیرند. مطالعهٔ متون تخصصی، مقالات علمی، کتاب‌ها و منابع متنوع به ارتقاء دایره واژگان آن‌ها کمک می‌کند. این متون، به آن‌ها واژگان جدید و شیوه‌های استفاده از آن‌ها را

می‌آموزد. در جوامع مختلف، تحصیل‌کردگان معمولاً در موقعیت‌های اجتماعی و حرفه‌ای خاصی قرار می‌گیرند که از آن‌ها انتظار می‌رود از زبان و اصطلاحات مناسبی استفاده کنند. این نیاز به تطابق با استانداردهای خاص، موجب افزایش دایره واژگان می‌شود. به‌طور کلی، این عوامل موجب می‌شوند تا تحصیل‌کرده‌ها دارای دایره واژگانی وسیع‌تر و متنوع‌تری باشند که می‌تواند به آن‌ها در ارتباط مؤثر و توانایی بیان نظرات و ایده‌های خود کمک کند. به بیان دیگر «در یک جامعهٔ زبانی، هرچه میزان تحصیلات افراد بالاتر باشد، بخش گسترده‌تری از پیوستار سبکی یا گنجینهٔ زبانی در اختیار آنها قرار دارد و برعکس گروه‌های تحصیلی پایین دارای پیوستار سبکی بسته‌ای هستند و امکانات زبانی محدودتری در اختیار دارند» (مدرسی، ۱۳۶۸: ۱۹۷).

در کتاب «*ساعت بغداد*» شخصیت اصلی و راوی داستان که فردی کتاب‌خوان است هنگام سخن گفتن اطلاعات برگرفته از کتاب‌ها را در خلال حرف‌هایش به‌کار می‌گیرد: «وقتی زندگی دانشگاهی را از سر گرفتم، پیش خودم لقب‌هایی روی استادان دانشگاه گذاشتم که از ده گارسیا مارکز وام گرفته بودم: خوسه آرکادیو بوئندیا، دکتر آئورلیانو، دکتر آماراندا، پروفسور آئورلیانو خوسه، پروفسور اورسولا، دکتر آئورلیانوی دوم، دکتر ربکا». (غبرایی، ۱۳۹۹: ۲۲۷). در توضیح بیشتر می‌توان گفت استفاده از عناوینی چون دکتر، پروفسور و... نشان از آگاهی راوی به مطالعه و اینکه سعی کرده است متناسب با نوع برخورد و دانش استادان آن‌ها راشبیه‌سازی کند و هر یک را به فراخور علم و رفتار به یکی از افراد بزرگ و دانشمند تشبیه کند. این نکته نمودی آشکار از تاثیر متقابل زبان، فرهنگ و جامعه است.

۲-۳-۲. مؤلفهٔ جنسیت

جنسیت می‌تواند تأثیرات قابل توجهی بر نحوه صحبت کردن افراد داشته باشد. زنان معمولاً تمایل دارند از زبان تأثیرگذارتر و مثبت‌تری استفاده کنند و به ایجاد ارتباطات عاطفی بیشتر علاقه‌مندند. در مقابل، مردان ممکن است به سمت زبان مستقیم‌تر و با تمرکز بر اطلاعات و واقعیت‌ها میل کنند.یا اینکه زنان معمولاً در مکالمات خود تمایل دارند بیشتر از عبارات توجیهی، پرسشی و همدلی استفاده کنند، در حالی که مردان ممکن است بیشتر به دنبال هدایت گفتگو و بیان نظرات خود باشند. از دیگر عوامل تاثیرگذار در زبان افراد انتظارات اجتماعی و فرهنگی است که در مورد رفتار زنان و مردان می‌تواند بر نحوه صحبت کردن آن‌ها تأثیر بگذارد. برای مثال، در برخی فرهنگ‌ها ممکن است از زنان انتظار بیشتری برای رعایت ادب و آرامش در گفتار داشته باشند. همچنین احساسات و عواطف ازجمله مواردی است که تاثیری آشکار بر گفتار زنان و مردان در جامعه دارد، زنان به طور معمول بهتر می‌توانند احساسات خود را در گفتگو بیان کنند و به احساسات دیگران توجه بیشتری دارند. مردان ممکن است کم‌تر به بیان احساسات تمایل داشته باشند و بیشتر بر جنبه‌های منطقی و تحلیلی تأکید کنند.

اصطلاحات زنانه

اصطلاحات زنانه به واژه‌ها و عباراتی اطلاق می‌شود که معمولاً در مکالمات زنان مورد استفاده قرار می‌گیرد یا به ویژگی‌های خاصی از تجربیات و احساسات زنان اشاره دارد. این اصطلاحات می‌توانند بسته به فرهنگ و جامعه متفاوت باشند. همچنین زنان همواره حساسیت بیشتری برای به‌کاربردن شیوهٔ درست و انتخاب واژگان از خود نشان می‌دهند. «اولا طبق مطالعات جامعه‌شناختی، زنان بیش از مردان نسبت به مقام و منزلت خود آگاه هستند، به همین دلیل آن‌ها نسبت به اهمیت اجتماعی متغیرهای زبانی مربوط به طبقهٔ اجتماعی حساس‌تر هستند، ثانیاً گفتار طبقهٔ کارگر که تداعی‌کنندهٔ زمختی است و یک خصیصه مردانه محسوب می‌شود و مفهوم مردانگی با آن هم‌خوانی بیشتری دارد، مردان را وامی‌دارد بیش از زنان به صورت‌های غیرمعیار تمایل داشته باشند» (ترادگیل، ۱۳۷۶: ۱۱۵).

واژگان محبت‌آمیز

استفاده از واژه‌های محبت‌آمیز در میان زنان بیشتر از مردان به‌چشم می‌خورد، شاید این موضوع علاوه بر نهاد احساسی زنان، متأثر از عوامل اجتماعی و فرهنگی نیز باشد. در بسیاری از فرهنگ‌ها، زنان به‌عنوان افرادی معرفی می‌شوند که بیشتر به روابط عاطفی و ارتباطات اجتماعی اهمیت می‌دهند. این بر تمایل آنان به استفاده از زبان محبت‌آمیز تأثیر می‌گذارد. همچنین نقش‌های

اجتماعی زنان و قرار گرفتن آن‌ها به‌طور سنتی در نقش‌های پرورشی و مراقبتی می‌تواند باعث شود از واژه‌های محبت‌آمیز و حمایت‌کننده بیشتری استفاده کنند.

در رمان «*ساعت بغداد*» در بخشی از داستان، مادر راوی واژهٔ «عشق» را در کلام خود برای پاسخ به دخترش به‌کار می‌گیرد که این واژه احساسات و عاطفهٔ مادرانه او را به نمایش می‌گذارد:

[راوی]: بلند شدم و در تاریکی به طرف مادرم رفتم: «مامان»

[مادر]: بله، عشق من. (غبرایی، ۱۳۹۹: ۲۲)

همچنین «باجی‌نادره» هنگام صحبت کردن با شوهرش او را «شوهر عزیزم» خطاب می‌کند: «*شوهر عزیزم، هیچ‌کس از آشناهای ما به آنجا برنمی‌گردد...*» (همان: ۲۶۹)

اصلاحات زنانه درمقابل مردان

در فرهنگ‌ها و زبان‌های مختلف ممکن است اصطلاحاتی ویژه در کلام زنان درمقابل مردان و برعکس از جانب مردان برای توصیف زنان به‌کار رود. این اصطلاحات می‌توانند در جوامع مختلف معانی متفاوتی داشته باشد. برای مثال در زبان فارسی اصطلاح «لاس زن» معمولاً برای توصیف مردانی به کار می‌رود که رفتارهایی از خود بروز می‌دهند که نشان‌دهندهٔ بی‌ثباتی، عدم وفاداری یا بی‌احترامی آن‌ها به روابط عاطفی است. استفاده از چنین اصطلاحاتی در بین زنان می‌تواند به‌عنوان ابزاری برای بیان نارضایتی یا انتقاد از مردانی تلقی شود که به نظر می‌رسد در روابط خود جدی نیستند یا به احساسات دیگران احترام نمی‌گذارند.

در کتاب *ساعت بغداد* «شروق» در توصیف «خلیل» و برای نمایش متانت و درستی رفتار او این اصطلاح را در کلامش به‌کار می‌گیرد: «*خلیل از آن مردهای لاس‌زن نبود. در این مرحله از زندگی دنبال زن مناسبی می‌گشت و آن روز از قضا به شروق برخورد کرده بود. هرگز به فکر بهره‌برداری از ضعف آشکار شروق در برابر خود نبود*» (همان: ۱۱۵)

حال آنکه در کتاب *دو منظره* زنان، داشتن روابط مردان با زنان مختلف را نشانی از رفتار نادرست برای مردان برمی‌شمارند: «*مرد دیگر گروه در اداره هم‌اتاق مهدی بود. سرزنده و تنومند، چهل ساله، با ریشی انبوه و سیاه که طره‌یی ازموی چرب و صاف او بر پیشانی می‌ریخت. پشت سرش می‌گفتند که با زنان مختلف روابطی بهم زده‌بود، اما بعد از عروسی کاملا عوض‌شده بود*». (علیزاده، ۱۳۶۳: ۷۴)

توجه زنان به جزییات

توجه به جزئیات در گفتار زنان به عنوان یکی از ویژگی‌های بارز سبک ارتباطی آن‌ها شناخته می‌شود. زنان معمولاً توانایی بیشتری در بیان احساسات و تجربیات خود دارند. آن‌ها ممکن است جزئیات بیشتری از وضعیت‌های عاطفی، روابط و تعاملات اجتماعی را بیان کنند که به فهم عمیق‌تر موضوع کمک می‌کند. آن‌هابه طور معمول از توصیف و تشریح دقیق‌تر برای بیان داستان‌ها یا حوادث استفاده می‌کنند. این به شنوندگان کمک می‌کند تا احساس نزدیک‌تری به موضوع داشته باشند. توجه به جزئیات می‌تواند باعث تقویت ارتباطات و فهم متقابل شود.

در کتاب «*ساعت بغداد*» از آنجا که راوی یک زن جوان است توجه به جزییات مسائل پیرامون، در کلام او به‌خوبی آشکار می‌شود: «*نادیه تنهایی رفت به باغ خانه‌شان و لبخند بر لب در آفتاب دلنشین زمستانی نشست. نسیم ملایمی وزید و برگ درخت‌ها را به خش‌خش انداخت و چند قطره آب باران را که از شب پیش لای شاخ وبرگ‌ها مانده بود، به زمین ریخت*» (غبرایی، ۱۳۹۹: ۶۴). توصیف باغ با جزییاتی چون وزش ملایم نسیم، صدای خش‌خش برگان و قطرات باران بر برگ‌ها در کلام راوی شاهدی بر این مدعاست.

در بخش دیگری از کلام راوی این نکته در توصیف خانهٔ مادربزرگ او نمایان می‌شود: «*خانهٔ مادربزرگم وسیع بود. خانه‌اش در احاطهٔ درخت‌های بلند بود که لابلایشان جویبارهایی جریان داشت و قورباغه‌های سبزی در آن می‌جهیدند. دو اردک سفید در استخر کوچکی پشت نرده‌ها شنا می‌کردند که پنج- شش جوجه اردک دنبالشان بود. دقیقا یادم نمی‌آیند چند جوجه‌اردک بودند، یادم هست که روی آب راه می‌رفتند بی‌آن‌که خیس شوند.*» (همان: ۳۳)

همچنین در بخش دیگری از داستان توجه به جزییات در کلام زنانه، در خلال توصیفات «نادیه» از باران روی شیشهٔ ماشین نمود پیدا می‌کند: *[نادیه] به من گفت: «حرکت برف‌پاک‌کن‌ها قشنگ‌ترین صحنه‌ای بود که به عمرم دیده‌ام. رادیو موسیقی دلنشینی پخش می‌کرد*

که شیرین‌تر از آن نشنیده‌ام. قطره‌های آب پشت شیشه جمع می‌شد. برف‌پاک‌کن‌ها تندتند حرکت می‌کردند و قطره‌های آب را جمع می‌کردند و آب مثل آبشاری کوچک از کنار ماشین جاری می‌شد. قشنگ‌ترین صحنه در عمرم بود» (همان: ۱۱۸) توصیف باران روی شیشه ماشین با تمام جزییات در سخن راوی شاهدی بر این مدعاست.

در کتاب *دو منظره* هنگامی‌که «طلیعه» از داستان عشق خود به «بهرام» پرده برمی‌دارد، ماجرا را با جزئیات بسیار برای «مهدی» تعریف می‌کند. برای مثال او تصاویر روی کارت‌هایی را که بهرام از یک کشور دیگر برایش ارسال می‌کند، اینگونه شرح می‌دهد: *«پس از نه‌ماه نامه‌یی رسید ... چشم‌انداز شهری از آلمان درپاکت بود. نمای برج و باروی کلیساها و خانه‌هایی سفید و پاک که یکسره بامشان پوشیده از سفال‌قرمز بود. بعد از یک ماه عکس دیگری رسید. از پایتخت اتریش. در یک شب نورانی که چرخی دوار از بالا بر شهر مسلط بود و در تمام فضا گویی خرده‌هایی از الماس پاشیده بودند. سومین تصویر پرده‌های پهن یک آسیاب قرمز بود، درقلهٔ بنایی پرزرق و برق، که عکس زنی برهنه را بر سر در آن نهاده بودند»* (علیزاده، ۱۳۶۳: ۴۴-۴۳)

نمود حیا در کلام زنان

«حیا» در کلام زنان می‌تواند به شکل‌های مختلفی در گفتار و رفتار آن‌ها ظاهر شود. حیا به معنای عفت، خودداری و احتیاط در ارتباطات اجتماعی است. زنان با حیا معمولاً از زبانی محترمانه و مودبانه استفاده می‌کنند. آن‌ها ممکن است از عبارت‌ها و واژه‌های حاوی بار عاطفی کمتر یا اصطلاحات تند و توهین‌آمیز پرهیز کنند. آن‌ها در گفتار ممکن است از بیانات غیرمستقیم یا نرم‌تر برای بیان نظرات و احساسات خود استفاده کنند، به خصوص زمانی که موضوع حساس یا تحریک‌آمیز باشد. نمود حیا در کلام زنان می‌تواند به ایجاد فضایی محترمانه و آرام کمک کند و در روابط اجتماعی مؤثر باشد. این ویژگی ممکن است تحت تأثیر فرهنگ، ارزش‌ها و آموزه‌های اجتماعی مختلف قرار گیرد. ممکن است زنان در بیان احساسات عمیق یا نظرات شخصی خود احتیاط کنند.

در کتاب «*ساعت بغداد*» راوی داستان به عنوان زنی جوان، ابراز عشق به یک پسر را کاری سخت و در عین حال ناشایست می‌داند: *«چطور به او بگویم: «من هم عاشق توام!» مشکل این بود که در شأن یک دختر نبود که برود سراغ پسری و به او بگوید: «عاشق توام» این کار نه راحت بود نه شایسته»* (غبرایی، ۱۳۹۹: ۹۴).

در توضیح بیشتر این مورد می‌توان این نکته را خاطر نشان کرد که در برخی از فرهنگ‌ها ابراز عشق از سوی زنان به مردان ممکن است به دلایل مختلفی چون نقش‌های سنتی جنسیتی، خطوط قرمز اجتماعی، نگرانی از قضاوت و... ناشایست تلقی شود. در بسیاری از فرهنگ‌ها، زنان به‌عنوان افرادی شناخته می‌شوند که باید از جنبه‌های عاطفی خود محافظت کنند و انتظار می‌رود که مردان در ابراز احساسات پیش‌قدم شوند. این نگرش می‌تواند مانع از ابراز علنی عشق و محبت از سوی زنان شود.

در بخش دیگری از این داستان «نادیه» روبه‌روی آینه می‌ایستد و به کشف زنانگی خود می‌پردازد. در رنگ چشم‌هایش، مدل گونه‌هایش، لب‌هایش و اندامش دقیق می‌شود اما به سرعت از این کشف می‌ترسد. ترس او را می‌توان نمادی از حیا در وجود او برشمرد: *«از این کشف زودرس زنانگی خود ترسید. با خود گفت ابروهایش چه قشنگ است؛ در واقع قشنگ‌تر از آن دنیا زینت نداده بود. مژگان بلندش به رنگ چشمانش حال‌وهوای جادویی قصه‌های پریان می‌بخشید. قبول کرد که گونه‌هایش سرخ است و لب‌هایش دلکش. طرهٔ مویی را از پیشانی‌اش پس زد و بعد گذاشت به نرمی بیفتد. قدمی از آینه فاصله گرفت و پیراهنش را تنگ دور کمر کشید و بعد فوراً رهایش کرد، انگار دست به کار ممنوعی زده باشد». (همان: ۶۵)* همچنین این احساس شرم از کشف زنانگی در بخشی از داستان، در کلام راوی منعکس می‌شود: *«برای اولین بار از آینه فاصله گرفتم تا سراپایم را ببینم و از این کار احساس شرم کردم»*. (همان: ۸۰)

از دیگر مواردی که در برخی از فرهنگ‌ها نمود حیا و وقار در زنان است، متانت زنان در شب خواستگاری است که معمولاً نگرش‌های فرهنگی و سنتی را برجسته می‌کند که بر اهمیت داشتن وقار، آرامش و احترام در این لحظه تأکید دارند. در این شب، دختران و زنان سعی می‌کنند ظاهر محترم، متین و ساده داشته باشند و رفتارشان نشان‌دهنده ادب و شخصیتشان باشد. در کتاب *دو منظره* حیا و وقار در کلام و رفتار «طلیعه» در شب خواستگاری نمودی آشکار دارد: *«دختر لباسی به رنگ آبی‌سیر پوشیده بود و چشمانش می‌درخشید. گردنبندی از فیروزه گرد گردن سپید او حلقه بسته بود. زیر لب سلام گنگی داد و مغرور و سرسنگین سینی را گرداند سپس کنار در نشست»* (علیزاده، ۱۳۶۳: ۳۵)

در بخش دیگری از همین کتاب حیا در رفتار «طلیعه» پس از دیدن «بهرام» –عشـق نخسـتین– نمود می‌یابد: *«بعد از شـام و ضـمن صـرف بسـتنی، طلعیه قاشـق را فرو نهاد، با چهره‌یی بیرنگ و نگاهی سـوزان، ناگهان از جا جسـت وکلامی گنگ برلب آورد. اما دوباره نشـسـت، از هجوم شرم گلگون شد و با صدایی سست به مهدی گفت که در میان تازه‌واردان یک‌تن شباهتی نادر به‌بهمن داشت»* (همان: ۵۲)

بازتاب احساسات زنانه در کلام

نمود احساسات زنانه در گفتار زنان بیشتر از مردان قابل مشاهده است. این ویژگی‌ها می‌تواند به درک عمیق‌تر از تجربیات و احساسات آن‌ها کمک کند. زنان معمولاً احساسات خود را با صراحت بیشتری بیان می‌کنند و احساسات خود را به راحتی با دیگران در میان بگذارند. زنان تمایل دارند از توصیف‌های عمیق‌تری در بیان تجربیات خود استفاده کنند. همچنین به کار بردن عبارات و اصطلاحات خاصی که نماد احساسات مثبت یا منفی است، مانند استفاده از عبارت‌های توصیفی برای یادآوری یک تجربه خوشایند یا ناگوار، نیز از دیگر نمودهای احساسات زنان است.

در بخشـی از داسـتان «*ساعت بغداد*» بازتاب احسـاس مادرانه در کلام «شـروق» مشـهود اسـت: *«هروقت شـروق صـدای گریهٔ عمو شوکت را می‌شنید، بچهٔ به‌دنیا نیامده در شکمش لگد می‌زد. شروق با ملاطفت مادرانه به او جواب می‌داد: «بخواب، کوچولو، بخواب!»* (غبرایی، ۱۳۹۹: ۱۵۴). این توصیف بیانگر بازتاب احساس زنانه در کلام است.

در کتاب «*دو منظره*»، در بخشی از داستان که مربوط به ماجرای سقوط مصدق است، زنی از مردم می‌خواهد که به مادر و زن مصدق دشنام ندهند: *«نزدیک کوچهٔ ملک، از بین مردمی که با حیرت تماشا می‌کردند زنی بیرون آمد... به‌سوی مردان رفت، لبان کبود او جنبید و با التهاب از آنان خواست که دستکم زن و مادر مصدق را آسوده بگذارند»* (علیزاده، ۱۳۶۳: ۲۶)

نگرانی مادرانه در کلام زنان

نگرانی‌های مادرانه برای فرزندانش همواره در کلام و رفتار آن‌ها دیده می‌شود. نگرانی مادران برای فرزندانشان ریشه در عوامل مختلفی دارد که برخی از مهم‌ترین آنها عبارتند از: غریزه مادری، ترس از آسیب‌های جسمی و روانی، نگرانی درباره تربیت و آینده دغدغه‌های مربوط به تحصیل، شغل، روابط اجتماعی و اخلاقیات فرزندان، تأثیرات محیط و جامعه و تجربیات شخصی مادر. گاهی مادران بر اساس تجربیات خود در کودکی یا جوانی، نسبت به برخی خطرها حساس‌تر هستند و سعی می‌کنند فرزندشان را از تکرار آن تجربیات منفی حفظ کنند.

در کتاب «*ساعت بغداد*» در بخشی از داستان و در صحنه‌ای که بمباران جنگ را نماش می‌دهد، آمده است: *«در تمام این مدت مادرهامان دعا می‌خواندند و آیه‌هایی از قرآن زمزمه می‌کردند»*. (غبرایی، ۱۳۹۹: ۲۲) یا در بخش دیگری از داسـتان شـاهد دعا و اسـتغاثه مادری برای بازگشت پسرش از جنگ هستیم: *«اُم‌نزار که بام تا شام با چادر سیاه در درگاه خانه‌شان نشسته. چشم به راه تنها پسرش و به درگاه خدا استغاثه می‌کند که او را به سلامت از جنگ بازپس فرستد»* (همان: ۲۳۱)

از دیگر نگرانی‌های مادرانه، نگرانی آن‌ها نسـبت به دختران جوان در برابر مردان اسـت که معمولاً ناشـی از عوامل مختلفی اسـت و می‌تواند بر رفتارها و نگرش‌های اجتماعی و فرهنگی تأثیرگذار باشـد. یکی از دلایل این نگرانی ممکن اسـت احسـاس حفاظت از عواطف و روان دختران از سمت مادران باشد. مادران معمولاً نگران سلامت عاطفی و روانی دختران خود هستند. آن‌ها ممکن است نگران باشند که دخترانشان در روابط عاطفی خود با مردان آسیب ببینند یا مورد بی‌احترامی قرار گیرند. یکی دیگر از دلایل هم می‌تواند تجربیات مادران باشـد. مادران ممکن اسـت تجربیات منفی خود در روابط با مردان را به یاد داشـته باشـند و بخواهند از دخترانشـان در مقابل تکرار این تجربیات محافظت کنند. این تجربیات می‌تولند شـامل قضـاوت، عدم احترام و سوءاستفاده عاطفی باشد.

در بخشـی از رمان «*دو منظره*» مادر «طلیعه» پس از دانسـتن رابطهٔ دخترش با «بهرام» نگران این رابطه می‌شـود: *«تغییرات درونی او موجب ظن مادر شد. و تصادفاً شبی، او را همدوش بهمن دید. در خانه محشری برپا کرد و با شیون گفت که جوان باید یا برای ازدواج و یا برای حبس حاضر شود»* (علیزاده، ۱۳۶۳: ۴۳)

همچنین در قسمت دیگری از داستان نگرانی مادرانه این بار از سمت «طلیعه» نسبت به دخترش «مریم» در کلام او نمود پیدا می‌کند: «*مثل اغلب مادران، طلیعه عقیده داشت که پزشک جوان نظری به مریم دارد. اما دختر برمی‌آشفت ومادر را سرزنش می‌کرد*» (همان: ۱۱۲)

نمونه‌های دیگر از این مؤلفه در کتاب «*دو منظره*» در صفحهٔ ۵۷ (نگرانی طلیعه در مورد کودکش)، صفحهٔ ۹۳ (بیتابی طلیعه از دستگیری دخترش)، صفحهٔ ۱۱۲ (دعا خواندن زیرلب دعا توسط طلیعه هنگام شرکت کردن دخترش در تظاهرات)، صفحهٔ ۱۱۹ (ممانعت طلیعه از شعار دادن دختر) آمده است.

اصطلاحات مردانه

مردان در کلام خود معمولاً به استفاده از اصطلاحات خاصی تمایل دارند که این اصطلاحات می‌تواند نشان‌دهنده سبک گفتار، نگرش‌ها و تفکرات آن‌ها باشد. آن‌ها معمولاً در زمینه‌های حرفه‌ای و تخصصی خود از زبان فنی و اصطلاحات تخصصی استفاده می‌کنند. این زبان ممکن است در حوزه‌هایی مانند مهندسی، پزشکی، فناوری و... استفاده شود و به انتقال اطلاعات دقیق کمک کند. بسیاری از مردان تمایل دارند از زبان مستقیم و مختصر استفاده کنند. آن‌ها ممکن است به جای توضیحات طولانی، مستقیماً به اصل موضوع بپردازند و از اصطلاحاتی استفاده کنند که به سرعت و وضوح مفاهیم را منتقل کند. مردان در گفتارشان اصطلاحاتی را به‌کار می‌گیرند که زنان به دلایل مختلفی از استفادهٔ آن‌ها در کلام خودداری می‌کنند و می‌توان گفت برخی از این اصطلاحات مختص مردان است. برای مثال در بخشی از داستان *ساعت بغداد* اصطلاحی مانند «بزن به چاک» که در گفتار مرد فالگیر نمودی آشکار از کلامی مردانه است: «*هرکس می‌خواهد غرق شدن را امتحان کند، بماند. اما هرکس ایمنی می‌خواهد، همین امروز بزند به چاک. نه فردا!*» (غبرایی، ۱۳۹۹: ۸۹)

همچنین برخی از کلمات و اصطلاحات در کلام مردان در توصیف زنان به‌کار می‌رود، حال این واژگان و کلمات گاه بار معنایی مثبت دارند و در ستایش زنان به‌کار می‌روند و گاه بلعکس در نکوهش آن‌ها از جلنب مردان ادا می‌شوند: در کتاب *دو منظره* در صحنه‌ای از نمایشی که «مهدی» در آن حضور دارد بازیگر که در نقش مردی خیانت‌دیده ظاهر می‌شود، زنان را بدعهد و افسونگر می‌خواند: او زیر چانه دست می‌نهاد و به‌نقطه‌یی نامشخص خیره می‌شد. سپس با آرنج چهره را می‌پوشاند و گریه می‌کرد. «*از جا برمی‌خاست. میان صحنه می‌پرید، بر آسمان و زمین لعنت می‌فرستاد و زنان را بدعهد و افسونگر می‌دانست*» (علیزاده، ۱۳۶۳: ۲۹)

در بخش دیگری از همین کتاب یکی از مردان هیات ویژه پس از نظارهٔ زنان حاضر در مراسم، «*خانم‌های شهرستانی در چشمش بیش‌از حد شلوغ و ساده‌دل» به نظر می‌رسند*». (همان: ۷۵)

۲-۳-۳. مؤلفهٔ سن

مؤلفهٔ سن در جامعه‌شناسی زبان به معنای تأثیر سن افراد بر رفتارها و الگوهای زبانی است. سن یکی از عوامل مهم اجتماعی است که می‌تواند بر نحوه صحبت کردن، انتخاب واژه‌ها، و حتی شیوه‌های ارتباطی تأثیر بگذارد. با گذشت زمان و افزایش سن، افراد معمولاً تجربه و دانش بیشتری کسب می‌کنند که به شیوه‌های زبانی آن‌ها تأثیر می‌گذارد. کسانی که سن بالاتری دارند، ممکن است از واژه‌های رسمی‌تر یا زبانی با بار معنایی بیشتر استفاده کنند. نسل‌های مختلف ممکن است از اصطلاحات، عبارات و زبان‌های خاصی استفاده کنند که ممکن است دارای بار معنایی یا فرهنگی متفاوت باشند. به عنوان مثال، زبان جوانان ممکن است شامل اصطلاحات عامیانه و نوآوری‌های زبانی باشد که در نسل‌های پیشین کمتر مشاهده می‌شود. در سنین جوانی، افراد ممکن است تمایل بیشتری به استفاده از زبان غیررسمی و صمیمی داشته باشند، در حالی که افراد مسن‌تر ممکن است در موقعیت‌های رسمی‌تر از زبان رسمی‌تری استفاده کنند. به طور کلی، بررسی مؤلفهٔ سن در جامعه‌شناسی زبان کمک می‌کند تا دریابیم چگونه زبان به عنوان یک ابزار ارتباطی تحت تأثیر عوامل روان‌شناختی و اجتماعی قرار می‌گیرد.

کودکی

در کتاب «*ساعت بغداد*» راوی داستان و دوستانش در سن کودکی به قصد آزار دختری دیگر که نام او ملائکه است او را هنگام صدا زدن «شیطان» خطاب می‌کنند. این الگوی زبانی نمودی آشکار از سن آن‌هاست:

– ملائکه یعنی «فرشته»، اما بدون هیچ دلیلی به او می‌گفتیم: «شیطان»

من شیطان نیستم!

چرا، هستی!

ملائکه زد زیر گریه و رفت کنار مادرش نشست. (غبرایی، ۱۳۹۹: ۲۴)

یا در بخش دیگری از همین کتاب در گفتگوی راوی و مادر، کلام مادر اشاره‌ای آشکار و مستقیم به سن دختر در کودکی است: «قبلا مادرم را دیده بودم که کمی کرم مرطوب کننده روی گونه‌اش می‌گذاشت. بعد برس قرمز کوچک را برمی‌داشت و آن را روی لب‌هایش می‌مالید... یکبار یواشکی رفتم اتاقش، روی همان صندلی نشستم که او می‌نشست و آرایش می‌کرد و جلوی آینه با پودرها ورفتم. ناگهان مادرم وارد اتاق شد، دستم را گرفت و جلوی پدرم به من خندید. مرا روی زانوهایش نشاند و گفت: *«بزرگ که بشوی، صورتت را آرایش می‌کنی و خوشگل می‌شوی»* (همان: ۱۸۱)

در قسمت دیگری از داستان اشاره به سن کودکی اینگونه در کلام راوی بازتاب می‌یابد: «*چطور یاد گرفته مثل آدم بزرگ‌ها برقصد؟ ...*» (همان: ۴۸)

در رمان «*دو منظره*» تلفظ اشتباه کلمات و حروف از جانب مریم، نمودی از سن او در کودکی است: *«مهدی دست کودک را می‌گرفت و در خیابان قدم می‌زدند. در سراسر راه بچه با صدایی نازک و لطیف صحبت می‌کرد. سین را شین می‌گفت. و لغاتی مثل کفش و گریه را معکوس ادا می‌کرد. مهدی با شنیدن این کلمات می‌خندید و دست دخترک را میان مشت می‌فشرد. باهم به کافه می‌رفتند و چای و کیک یا بستنی می‌خوردند»*. (علیزاده، ۱۳۶۳: ۶۳)

نوجوانی

اکثر نوجوانان از الگوی زبانی استفاده می‌کنند که مجموعه‌ای از ویژگی‌ها و خصوصیات زبانی است که در بین این گروه سنی مشهود است. این الگو به دلیل تحولات اجتماعی، فرهنگی و روان‌شناختی خاصی که نوجوانان در این دوره تجربه می‌کنند، شکل می‌گیرد. برای مثال یکی از این ویژگی‌های زبانی استفاده از اصطلاحات خاص و زبانی عامیانه است. نوجوانان تمایل دارند از اصطلاحات و واژگان خاصی استفاده کنند که ممکن است برای افراد بزرگ‌تر یا خارج از گروه‌های سنی آن‌ها نامفهوم باشد. این زبان عامیانه می‌تواند شامل کلمات اختصاری، عبارات غیررسمی و حتی لغات نوین باشد.

برای مثال در بخشی از کتاب «*ساعت بغداد*» می‌توان به‌کارگیری اصطلاح «چیزی توی مخم نمی‌رود» را در کلام «نادیه» اشاره‌ای آشکار از سن او در نوجوانی قلمداد کرد:

[راوی]: «سال آخر ماست. یالا، بیا تمامش کنیم و قدری بخوابیم»

[نادیه]: کلافه شده‌ام! دیگر چیزی توی مخم نمی‌رود» (غبرایی، ۱۳۹۹: ۱۴۵)

کاربرد این صطلاح در میان جوانان به نوعی به عدم درک یا فهم یک موضوع اشاره دارد. این عبارت معمولاً در موقعیت‌هایی به‌کار می‌رود که فرد با یک مفهوم پیچیده، موضوع درسی، یا حتی یک رفتار اجتماعی مواجه می‌شود و احساس می‌کند نمی‌تواند آن را درک کند.

در بخش دیگری از این رمان استفاده از اصطلاحی چون «عالمِ دهر» در کلام راوی شاهدی دیگر بر این مدعاست: «پس از مدتی رفتیم درِ خانهٔ احمد و به او گفتیم: *«ما قبول شدیم! اما برای خودت، برو مدرسه و ببین انگلیسی را افتاده‌ای، عالمِ دهر!»* (همان: ۵۸). در توضیح بیشتر می‌توان گفت «عالم دهر» یک اصطلاح یا تعبیر ادبی است که در متون مختلف معنای خاصی دارد. در زبان جوانان، این عبارت معمولاً به نوعی کنایه یا طنز اشاره دارد که نسبت به اوضاع و احوال زمانه و جامعه اطرافشان بیان می‌شود. جوانان ممکن است از عبارت «عالم دهر» برای طنز و معمولاً به شکل کنایه‌آمیز در گفتگو استفاده کنند.

یا در بخش دیگری از داستان گذر راوی از سن کودکی به نوجوانی در کلام «باجی‌نادره» نمود پیدا می‌کند: *«باجی نادره نسیمی ناگهانی بود که از گذشته، از دوران کودکی بر جان ما وزید. یکی‌یکی ما را بغل کرد و ناممان را پرسید تا ما را به‌جا بیاورد... شما خیلی بزرگ شدید، دخترهای عزیزم»* (همان: ۲۳۶)

همچنین راوی در بخش دیگری از داستان فاصله گرفتن از پسران را که در کودکی همبازی آن‌ها بودند نشانه‌ای از دوران نوجوانی برمی‌شمارد: *«اکتبر بود و سال اول دوره راهنمایی بودیم. خیلی چیزها در زندگی ما عوض شده بود. حالا دیگر لازم بود بین ما و پسرهایی که از بچگی با آن‌ها بزرگ شده بودیم فاصله بیفتد. دیگر برای ما مناسب نبود که در خیابان بلندبلند بخندیم و روی دیوارها چیز بنویسیم»* (همان: ۶۰).

مثال‌های دیگری که گذر از دورهٔ کودکی به نوجوانی را نشان می‌دهد، در صفحات ۶۴ و ۷۹ (عاشق شدن نادیه) آمده است.

در کتاب *دو منظره* مؤلّفه سن در احساس استقلال و تملک «مهدی» به چند وسیله در آغاز دوران دانشجویی بازتاب می‌یابد: *«اما در قلب مهدی، بعلت استقلال و زندگانی جدید در شهر ناشناس چنان شوری بودکه اتاقک غمزده را چون غرفه‌یی در یک قصر می‌دید و در نظرش دلباز و روشن جلوه می‌کرد. گفتگو را با صندوقدار خلاصه کرد و مرد پی کارش‌رفت... وقتی اتاق با اثاث‌جدید شکلی به‌خودگرفت. مهدی بر آن تملک محدود با شادی و وقار نگاهی افکند. تمام اشیاء مال او بودند و از این یقین غرق لذتی بی‌معارض شد»* (علیزاده، ۱۳۶۳: ۲۰-۱۹)

در بخش دیگری از این کتاب اشاره به عاصی شدن، خروج از سلطهٔ والدین و بازگو کردن عیب‌های پدر و مادر در کلام «مریم» نمودی از سن او در دوران نوجوانی است: *«در مدرسه ساعی اما در خانه ملول و عاصی بود. از زیر سلطه و نفوذ والدین خارج شده بود و عیب آن‌ها را بی‌پرده پیش‌رو می‌گفت»* (همان: ۷۷)

پیری

افراد در سنین بالاتر از الگوی زبانی بهره می‌گیرند که تفاوتی آشکار با کلام جوانان دارد. برای مثال در میان جوانان و نوجوانان اصطلاحات و کلماتی استفاده می‌شود که کاربرد آن‌ها در گروه‌های سنی دیگر چون بزرگسالان دیده نمی‌شود یا کمتر استفاده می‌شود. در میان افراد با سن بالاتر استفاده از کلمات و اصطلاحاتی چون «دخترم/ دختر جان»، «پسرم/ پسرجان»، «پیر شی دخترم/ پسرم»، «بچه جان» و... مشهود است. مثال‌های زیر شاهدانی بر این مدعا هستند.

در بخشی از داستان «*ساعت بغداد*» فالگیر که پیرمردی است در کلامش با شخصیت‌های جوان‌تر داستان آن‌ها را با واژهٔ «دخترم/ پسرم» مورد خطاب قرار می‌دهد. در این داستان «شروق» که دختر جوانی است به فالگیر می‌گوید: *«فالگیر می‌خواهم حقیقت را به من بگویید!»* حال آنکه فالگیر پیر در جواب او را دخترم خطاب می‌کند: *«از کدام حقیقت حرف می‌زنی دخترم؟»* (غبرایی، ۱۳۹۹: ۱۱۶)

یا دربخش دیگری از داستان راوی هنگامی که در خاطراتش با خیال پدربزرگ صحبت می‌کند، پدربزرگ او را «بچه جان» خطاب می‌کند که کلام او نمودی آشکار از سن فردی پیر است: [راوی]: «می‌ترسم، پدربزرگ». [پدربزرگ]: «*ترس بچه جان*» (همان: ۱۹۴)

در کتاب *دو منظره* در بخشی از داستان مؤلّفه سن پیری در کلام پدر «مهدی» بازتاب می‌یابد: *«گرد صحن حیاط چرخی می‌زد، و از در بزرگ کاروانسرا خارج می‌شد؛ زیر سایبانی آبی و زرد، در ایوانی بلورین شربت می‌خورد (شربت‌ها در سه قسم مختلف، گلاب و بیدمشک و زعفران بودند). بچه پول جیب محدودش را تماما به آن می‌داد (پدر عقیده داشت که پول زیاد کودک را مسرف خواهد کرد)»*. (علیزاده، ۱۳۶۳: ۹)

همچنین در بخش دیگری از این کتاب اشاره‌ای آشکار به سن پدر «مهدی» مشهود است: *«پیرمرد در خانه را نشان داد و با جمله‌هایی تند وگزنده پسر را تهدید کرد»* (همان: ۱۱)

مؤلّفهٔ سن در بخش دیگری از داستان نیز به‌صورت مستقیم در کلام مردی که در مراسم عروسی «مهدی» حضور دارد، نمود می‌یابد: *«عاقله‌مرد کارمندی به یک دلال فرش میانه‌سال نصیحت می‌کرد که با دو خواهر عروسی کنند و مشترکا جشنی بگیرند»* (همان: ۳۷)

در جمله‌ای دیگر می‌توان مؤلّفهٔ سن پیری را در کلام بانویی پیر مشاهده کرد که در مرگ پدر «مهدی» آن‌ها را به آرامش و گریه نکردن دعوت می‌کند: *«مهدی دوباره گریست، و خواهران نیز طبعاً با او هماوا شدند. بانویی پیر، از میان مهمانان با صدایی خش‌دار، آن‌ها را ملامت کرد. تا موج گریه بتدریج فرونشست»* (همان: ۶۶)

۲-۳-۴. مؤلفه شغل

مؤلفهٔ شغل در جامعه‌شناسی زبان به مطالعه تأثیرات شغل و حرفه بر زبان و گفتار افراد و گروه‌ها می‌پردازد. هر شغل زبان یا اصطلاحات خاص خود را دارد. به‌عنوان مثال در حرفه پزشکی اصطلاحات و کلماتی کاربرد دارد که خاص پزشکی است و با کلمات و اصطلاحات مشاغل دیگر تمایز دارد. هر شغل می‌تواند بخشی از هویت اجتماعی فرد را تشکیل دهد. زبان افراد می‌تواند نشان‌دهنده شغل یا موقعیت اجتماعی آن‌ها باشد و از طریق نوع گفتار و انتخاب واژگان، ارتباط آن‌ها با شغل خود را مشخص کند. به‌طور کلی، شغل به‌عنوان یک مؤلفه اجتماعی و فرهنگی در جامعه‌شناسی زبان، به تحلیل زبانشناختی، ارتباطات و تعاملات اجتماعی کمک می‌کند. «زباشناسان گونه‌هایی را که با مشاغل، تخصص‌ها و موضوعات مربوط است، ویژه‌زبان [i] نامیده‌اند. معمولاً ویژه‌زبان‌ها با استفاده از واژگان خاصی از یکدیگر متمایز می‌شوند و تفاوت آن‌ها در سطح واژگانی است» (ترادگیل، ۱۳۷۶: ۱۳۲).

در کتاب *ساعت بغداد* و *دو منظره* مشاغلی چون «باغبانی»، «فروشندگی»، «عکاسی»، «بازیگری»، «مستخدمی» و «وکالت» مشهود است که هر کدام از این حرفه‌ها با کلمات و اصطلاحات خاص خود از زبان شخصیت‌های داستان معرفی می‌شوند.

در داستان «*ساعت بغداد*» عمو شوکت در اصل بازنشسته بانک مرکزی است. (غبرایی، ۱۳۹۹: ۱۳۹) «*تقریبا هر روز ده‌ها پرونده روی میزش قرار می‌گرفت تا پس از بررسی برای تأیید صحت و فقدان خطا امضا کند*» (همان: ۱۴۰). اما پس از بازنشستگی از بانک به باغبانی و حفاظت از خانهٔ همسایه‌ها مشغول می‌شود. «*عمو شوکت ناهارش را روی اجاق گذاشت و به خیابان رفت تا خانهٔ همسایه را که ساکنانش رفته بودند، وارسی کند. از وقتی این خانواده‌ها رفته بودند، او مأموریت حفظ این خانه‌ها را به خودش داده بود، کاری که از آن خسته نمی‌شد... وقتی از این خانه‌ها مراقبت می‌کرد، دلش می‌خواست به هر عضو خانواده که زیر آن سقف به سر برده بود بگوید: «دوستتان دارم. دلم برایتان تنگ شده»* (همان: ۷۱)

حال آنکه راوی داستان هنگامی که او را در شغل باغبانی معرفی می‌کند از کلماتی بهره می‌برد که مختص و معرف این شغل هستند: «*با یک دست چمن‌زن را هل می‌داد که تلق‌تولوق خشمگینی می‌کرد. در دست دیگرش جعبه‌ابزار بود.*» (همان: ۷۱). «*در را باز کرد و وارد گاراژ شد. جعبه‌ابزار را زمین گذاشت، چمن‌زن را به لب باغ هل داد و بنا کرد به پس‌وپیش رفتن و طرح نوارهای درازی به‌جا گذاشت به‌خاطر رشد خاربته‌ها و علف‌های هرز در جوهای آب و این‌که قدری پرتقال خونی از درخت به زمین افتاده بود. عمیقاً تأسف خورد. عمو شوکت هرس چمن را تمام کرد... بنا کرد به درآوردن ساقه‌های وحشی بلندی که در جوهای آب روییده بودند. همهٔ برگ‌های خشک را که به زمین ریخته بود، جمع کرد و شیلنگ آب را باز کرد که گرد و خاک درخت‌ها را بگیرد*» (همان: ۱۰۰). در این مثال‌ها حضور واژه‌ای مانند چمن‌زن و همچنین توصیف عمل هرس کردن چمن‌ها، معرف شغل باغبانی هستند.

شغل‌های دیگری که در داستان «ساعت بغداد» به طور گذرا به آن‌ها اشاره شده، شغل معلم (ص۲۹ و ۹۲)، ناخدا (ص ۴۴)، فال‌گیر (ص۸۷)، گازفروش و سبزی‌فروش (ص ۲۳۱) است.

در داستان «*دو منظره*» پدر مهدی به‌عنوان یک تاجر و بازرگان شناخته می‌شود. او به تجارت و کارهای اقتصادی مشغول است. در کاروانسرا حجره‌ای دارد و اجناس مختلفی می‌فروشد. «*محل کار پدر اتاقکی کم نور و بی‌رونق بود، با دو میز تحریر و قابی از (ان یکاد)[1] به خط نسخ بر دیوار، و گنجه‌یی بزرگ که در تمام سال قفلی سنگین بر در آن بود. سومین اتاق از سی اتاق چفتاچفت اشکوب دوم کاروانسرایی کهنه و آجری و درعین حال مهمترین سرای شهر، با خیل تجار صاحب اعتبار و نام، گرم معاملات کلان در حجره‌های مخروبه*». (علیزاده، ۱۳۶۳: ۸)

در این داستان عباراتی چون «عدل‌های پنبه و پشم»، «جعبه‌های شکستنی»، «طاقه‌های قماش» و «بسته‌های کاغذ» معرف شغل تجارت هستند: «*حوض نیمه پر، با آب سبز تیره و لنگه‌های بار بردوش حمالان برهنه‌پای غرق عرق، که با قدم‌هایی کند، خمیده می‌آمدند و ثقل عذاب‌آور را برسطح صحن مشوش وا می‌نهادند؛ انبوه عدل‌های پنبه و پشم که محض امتحان بعضی از آن‌ها را گشوده بودند؛ جعبه‌های شکستنی، طاقه‌های قماش و بسته‌های کاغذ؛ نمونه‌یی ازهرجنس آنجا بود*». (همان: ۹-۸)

در همین داستان «مهدی» در سن نوجوانی در حجره پدر مشغول کار است: «*مهدی پس از پایان امتحانات دوباره مدتی به حجره رفت ... ساعت‌ها برمیز می‌خمید و ارقام گوناگون را از یک دفتر به دفتر دیگر منتقل می‌کرد.* »(همان: ۱۷)

[i] .register

اما در بخش‌هایی از داستان «مهدی» به‌عنوان بازیگر تئاتر معرفی می‌شود و کلمات و عبارات مرتبط با این حرفه در داستان به‌کار می‌رود: «صدایی از بلندگو برنامه را گفت و پرده بالا رفت. او در طول اولین پرده، میان رختکن، برصندلی‌نشست، سر را بر دیوارتکیه داد و چشمان خود را بست. نسیم پرحلاوتی از روی انبوه کلاله‌های بور بر او می‌وزید و تا شروع پردهٔ بعد غرق رویا بود. دکور و تزیینات صحنه را عوض کردند» (همان: ۲۸). در این مثال کلماتی چون پرده، رختکن، دکور، صحنه معرف حرفه بازیگری هستند.

همچنین در بخشی از داستان و در یک مراسم شغل‌های دیگری معرفی می‌شود: *«مهدی کنار در بود و به میهمانان خوشامد می‌گفت. مردان پس از ورود، از سرکلاه برمی‌گرفتند و با وقار به تالار پا می‌نهادند. غالباً بازاری یا اداری بودند... هریک به صنف خود می‌پیوستند. بازاریان دربارهٔ اجناس و مظنه‌های روز گفتگو می‌کردند، اداری‌ها از ترفیعات و انتصابات جدید سخن می‌گفتند»* (همان: ۳۷)

حال آنکه در شاهد مثالی دیگر کلماتی چون عدلیه، وکالت و حقوق مختص و معرف شغل وکالت پسرعموی طلیعه –همسر مهدی– هستند: *«زن جوان در مشهد پسرعمویی داشت که در عدلیه شاغل بود. مهدی در برگشت و بنا به خواهش زن، وکالتی به او داد. پسرعمو به قوچان رفت و اجازه نداد حقوق مهدی درمورد تقسیم ارث ضایع شود»* (همان: ۶۷)

نمونه‌های دیگر از این مؤلّفه در صفحات ۷و ۱۷ (حجره‌دار)، ۱۳ (عکاس)، ۲۰ (سمسار)، ۵۰ (مستخدم)، ۷۳ (مأمور بایگانی) و ۷۶ (نقاش) آمده است.

۲-۳-۵. مؤلفهٔ دین و مذهب

مؤلفهٔ دین در جامعه‌شناسی زبان به بررسی تأثیر دین بر زبان، صحبت و ارتباطات انسانی می‌پردازد. هر دین دارای متون مقدس و آموزه‌هایی است که به زبان خاصی بیان می‌شوند. این متون می‌توانند بر گویش و واژگان یک جامعه تأثیر بگذارند و اصطلاحات خاصی را به زبان محاوره‌ای اضافه کنند. دین می‌تواند موجب تنوع زبانی در جوامع مختلف شود. به عنوان مثال، ادیان مختلف ممکن است به زبان‌های متفاوتی عبادت کنند که این موضوع بر گویش‌ها و زبان‌های محلی تأثیر بگذارد. همچنین مراسم‌های مذهبی و آداب و رسومی که در دین وجود دارد، معمولاً از زبان خاصی استفاده می‌کند که به انتقال معانی و ارزش‌های مذهبی کمک می‌کند. به بیان دیگر «دین از مهم‌ترین موضوعات زندگی بشر است و با زبان رابطه‌ای متقابل دارد؛ به این معنی که زبان همواره به‌عنوان ابزاری در خدمت دین قرار گرفته است. رابطهٔ دین و زبان در جامعه بر کسی پوشیده نیست، اگر زبان نبود انتقال افکار و مفاهیم بشری نیز به این سهولت امکان‌پذیر نبود. زبان همچون پلی است که تجارب و آورده‌های بشری را به هر نسل منتقل می‌کند. در این رابطه دین از زبان برای ارائهٔ تصویر مورد نظر خویش از جهان هستی و ارائهٔ ایدئولوژی کمک گرفته و درجهت تبلیغ و گسترش آموزه‌های خود بسیار سود برده است». (سعیدی، ۱۴۰۱: ۱۸۴). عقاید و باورهای دینی افراد در جامعه در گفتگوهای آن‌ها به‌خوبی نمایان می‌شود و از خلال صحبت‌های افراد می‌توان به دین و مذهبی که برآنند، پی برد.

در داستان «*ساعت بغداد*» در بخشی از صحبت‌های راوی قصه درمورد «نادیه» و اشارهٔ مستقیم او به عید فطر که یکی از اعیاد مهم مسلمانان است، می‌توان به مسلمان بودن «نادیه» اذعان داشت: *«در عید فطر نادیه به دیدن خاله و عمه‌اش رفت» (غبرایی، ۱۳۹۹: ۲۹). همچنین دعا کردن و زمزمهٔ آیات قرآنی نمودی دیگر از دین اسلام در این داستان است: «در تمام این مدت مادرهامان دعا می‌خواندند و آیه‌هایی از قرآن زمزمه می‌کردند»* (همان: ۲۲)

حال آنکه در مقابل، خانوادهٔ «امریتا» مسیحی هستند: *«چند روز بعد غریبه‌ها به خانهٔ اُمریتا نقل مکان کردند و تندیس باکره را به خیابان انداختند... در آن خانهٔ بزرگ که خداوند به غریبه‌ها عطا کرده بود، هرشب سال نو میلادی جمع می‌شدیم تا با درخت کریسمس که در کنج اتاق نشیمن به نور لامپ‌ها روشن بود، جشن بگیریم. زیر تصویر باکره و نوزادش دعاها، ستایش و سرودها به هوا بلند می‌شد»* (همان: ۲۴۰) در این مثال کلمات و عباراتی چون تندیس باکره(حضرت مریم)، درخت کریسمس اشاره‌ای مستقیم به دین مسحیت دارند.

در داستان «*دو منظره*» شخصیت‌های اصلی داستان چون مهدی و پدر، مادر و همسر او بر دین اسلام هستند. آن‌ها نماز می‌خوانند: [مهدی]: *«زیر فشار کابوس، پیش از سپیده برخاست. موها و اندامش خیس از عرق بود. وضو گرفت و پس از نماز گریان و دلشکسته دعا خواند»* (علیزاده ۱۳۶۳: ۳۱). یا [طلیعه]: *«خود را عقب کشید و برای نماز از تازه داماد اجازه گرفت»*. (همان: ۴۰). همچنین به انجام فرائض مذهبی و دوری از گناه توجه دارند: *«پدر در آخرین لحظات جوانک را محکم به سینه فشرد و پس از آن که دعای سفر را در گوشش خواند او را به*

انجام فرائض مذهبی و اجتناب از گناه سفارش کرد» (همان: ۱۷). در خانهٔ آن‌ها اگر هم کتابی باشد. *«جز رساله و کتاب دعا و بعضی از جزوات مذهبی کتاب دیگری»* نیست. (همان: ۱۰)

در بخشی از داستان «مهدی» گناه نوشیدن مشروبات الکلی را برابر با عاق‌والدین، خشم فرشتگان عذاب و نفرین رفتگان برمی‌شمارد: *«تمام روز جمعه را با هم بودند و به عیاشی سر کردند. پیش از ظهر به سینما رفتند و در چلوکبابی غذا خوردند. اوایل غروب سواری کهنه‌ای کرایه کردند و به‌سوی گردشگاهی درخارج شهر راه افتادند. آنجا کباب و نان و عرقی خریدند. رفقای جدید خوردند و نوشیدند. مهدی درابتدا عرق را ردکرد. اما پس از اصرار دوستان خود را چون پر کاه به جریان زورآور سپرد و با اکراه جامی از آن تلخوش نوشید. حس گناه وتباهی می‌کرد، مشعله‌های عاق‌والدین، خشم فرشتگان عذاب و نفرین رفتگان در عمق روحش گدازان‌بود»* (همان: ۲۲). در توضیح باید گفت که در دین اسلام، خوردن مشروبات الکلی به‌طور کلی ممنوع است. این موضوع بر اساس آیات قرآن و روایات پیامبر اسلام و ائمه معصومین یادآوری شده است. در قرآن چندین آیه به صراحت نهی از نوشیدن الکل اشاره دارد. به‌طور خاص، در سوره مائده آیه ۹۰ آمده است: ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رِجْسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تُفْلِحُونَ ۹۰﴾

ترجمه: *ای کسانی که ایمان آورده‌اید، شراب و قمار و بت‌ها و نیروهای قرعه پلیدند [و] از عمل شیطانند پس از آن‌ها دوری گزینید باشد که رستگار شوید.*

در این داستان از دیگر گرایشات مذهبی شخصیت‌های داستان می‌توان به خواندن نماز در مسجد، شرکت در جلسات قرآن و زیارت حرم در شب جمعه اشاره کرد: *«گرایشات مذهبی دوران کودکی از مدتی پیش در روح او احیا شده بود. بنا به رسم پدر گهگاه نماز خود را در مسجد می‌خواند. عبای زرد نازکی خریده بود و در خانه آنرا غالباً روی دوش می‌انداخت... با گروهی از بازاری‌ها در جلسات قرآن شرکت می‌کرد. شب‌های جمعه حتماً به زیارت حرم می‌رفت و پس از طواف در صحن نو کنار یک رواق می‌نشست و عبور زائران و دانه خوردن کبوتران را می‌نگریست»* (همان: ۸۹)

از نمونه‌های دیگر که مؤلّفه دین و مذهب را در کلام شخصیت‌های این داستان نشان می‌دهد زیرلب دعا خواندن مهدی (ص ۲۵) و استفاده از ترکیب «سبحان‌الله» در کلام پدر (ص ۶۵) است.

۲-۳-۶. مؤلفهٔ باورها و عقاید

باورها و عقاید نقش مهمی در جامعه‌شناسی زبان دارند و می‌توانند تأثیرات عمیقی بر نحوهٔ برقراری ارتباط و فهم زبان در یک فرهنگ خاص بگذارند. زبان یکی از ابزارهای اصلی بیان هویت فردی و جمعی است. باورهای فرهنگی و اجتماعی دربارهٔ هویت می‌توانند شکل و محتوای زبان را تحت تأثیر قرار دهند. «زبان و فرهنگ دو مفهوم به‌هم پیوسته و مرتبط است، به صورتی که زبان‌شناسانی چون ادوارد ساپیر و ورفمن معتقدند هر فرد از منظر محتوای مفاهیم و مقولات زبان خود، جهان و پدیده‌های پیرامون خود را تعبیر و درک می‌کند. به‌عنوان نمونه اگر در زبانی تقسیم‌بندی‌های دقیق از رنگ‌ها وجود داشته باشد گویشورانِ آن، حساسیت، درک و تعبیر دقیق و ظریفی نسبت به رنگ‌هایی که در طبیعت و در پیرامون آن‌ها وجود دارد نشان خواهند داد». (دبیرمقدم، ۱۳۷۸: ۱۸-۱۷)

به هر روی فرهنگ هر جامعه‌ای بازتابی آشکار در زبان افراد آن جامعه دارد «زیرا آن‌ها زبانشان را به روشی به کار می‌گیرند که آنچه را ارزش تلقی می‌کنند، منعکس می‌سازد. از این نظر، فرهنگ، ساختار زبان را تعیین نمی‌کند بلکه بر روش استفاده از زبان تأثیر می‌گذارد. به‌طور کلی در ارتباط میان فرهنگ و زبان می‌توان گفت زبان قدرتمندترین وسیله ارتباطی، وسیله بیان ارزش‌ها و آرزوهای فرهنگی و ابزار حفظ فرهنگ است. از این رو زبان ابزار مهمی برای کسب و حفظ هویت یک گروه یا جامعه خاص است». (سعیدی، ۱۴۰۱: ۱۷۹). برخی از این باورها و عقاید ذکر شده در رمان‌های مذکور، در این بخش گردآوری شده است.

در کتاب «*ساعت بغداد*» هنگامی‌که «شروق» پس از دیدن فالگیر در میان میهمان‌های جشن دچار سرگشتگی و بیماری می‌شود، برخی از حاضرین، قرار دادن طلسم را در مکانی از خانه دلیل بر حال پریشان او می‌دانند: *«بعضی حتی با خودشان گفتند شاید یکی از رقبا طلسمی در خانه‌شان گذاشته و دختر را روز نامزدی دچار اختلال حواس کرده است»*. (غبرایی، ۱۳۹۹: ۱۵۱)

در همین بخش از داستان مادر «شروق» برای دفع بلا ورد می‌خواند: «*مادرش بغلش کرد و برای دفع شر، وردی در گوشش خواند*». (همان: ۱۵۲)

باور به جادو نیز از دیگر مواردی است که در کتاب «*ساعت بغداد*» مشهود است: «*زن‌های گیس‌سفید که در جادو مهارت داشتند و مردهای ریش‌سفید خبره در این زمینه‌ها بالای سرش آمدند*». (همان: ۱۵۲) اما هیچ‌کدام برای درمان «شروق» به نتیجه نمی‌رسند.

در کتاب «*دو منظره*» نیز به برخی از باورها و عقاید منعکس شده در زبان شخصیت‌های داستان برمی‌خوریم. یکی از این باورها و عقاید نام‌گذاری کودک با نام‌های ائمه (علیهم السلام) است که یکی از سنت‌ها و رسوم در فرهنگ اسلامی و به‌ویژه شیعه است. این سنت به‌طور خاص به احترام و بزرگداشت شخصیت‌های مذهبی و تاریخی انجام می‌شود و می‌تواند معانی خاص و مثبت را به همراه داشته باشد. انتخاب نام و احترام به ائمه معصومین (ع) یکی از راه‌هایی است که والدین می‌توانند محبت و ارادت خود را به این شخصیت‌های مقدس ابراز کنند: «*و آخرین فرزند ذکور خانواده بود و به علت تقارنی که تولدش با ولادت حضرت قائم داشت، پدر او را مهدی نامید و مادر تا مدت‌ها به نقل رویایی که وقت حمل بچه دیده بود می‌پرداخت. سیدی بزرگوار در عالم خواب به زن بشارتی درباب میمنت جنین داده بود؛ و اغلب مادران البته خواب‌هایی از این دست می‌بینند*». (علیزاده، ۱۳۶۳: ۷)

یکی دیگر از باورهایی که در کتاب «*دو منظره*» بازتاب یافته است اعتقاد و باور به این است که زن زائو نباید هول شود. این باور به تعدادی از اعتقادات و نگرانی‌های فرهنگی پس از زایمان مرتبط است. هول یا ترس می‌تواند تأثیر منفی بر سلامت روانی زن زائو بگذارد. فشار روحی و اضطراب ممکن است بر روی توانایی او در مراقبت از نوزاد و سازگاری با تغییرات تازه حاکم شود: «*مهدی وارد شد و به علت گناهی مبهم از او بخشش خواست. مادرزن فورا به شمارش خطرهای ناشی از هول برای زائو پرداخت و مهدی نیز باتکان سر صحه برعقاید او نهاد*» (همان: ۵۶)

از دیگر باورهایی که در این کتاب آمده است، باور مادر «مهدی» درمورد طبع تند پسر بزرگش است. او اخلاق تند پسر را متأثر از بیماری حصبه می‌داند: «*برادر بزرگ، در خانه تصویر فرزند ناخلف را القا می‌کرد. و پدر گاهی او را در اوج خشم پسر نوح می‌نامید و مادر نیز طبع تندش را به حصبه‌یی که در زمان کودکی گرفته بود نسبت می‌داد*». (همان: ۱۰)

تفأل زدن نیز یکی از باورهای مرسوم در برخی از جوامع است. در برخی از فرهنگ‌ها، تفأل زدن به معنی پیش‌بینی یا گرفتن نتیجه‌گیری درباره آینده با استفاده از وسایل مختلف مانند فال، تعبیرخواب، یا قرعه‌کشی است. این عمل معمولاً برای کسب آرامش، راهنمایی، یا یافتن پاسخ به سوالاتی درباره زندگی، عشق، کار یا دیگر امور انجام می‌شود. در فرهنگ‌های مختلف، روش‌ها و معناهای تفأل متفاوت است. در داستان دو منظره «مهدی» برای کسب آرامش و امید به گرفتن پاسخ مثبت از طرف خانوادهٔ «طلیعه» در شب خواستگاری با رنگ کبوتران تفأل می‌زند: «*مهدی سرافکنده به‌خود می‌پیچید. طلیعه از اتاق بیرون رفت. جوان از سر آسودگی آهی کشید و بی‌اعتنا به گفتگوی داخل اتاق خیره شد به پشت‌بام روبرو. کبوتران‌پس از پرواز می‌نشستند و با فرود هریک مهدی تفأل می‌زد که از رنگ کبوتر بعدی چنین باشد با طلیعه زندگی خواهد کرد. و رنگ پرنده چون با حدس او می‌خواند، آرامش‌حس می‌کرد*» (همان: ۳۶)

۲-۳-۷. مؤلفهٔ طبقهٔ اجتماعی و قدرت

طبقهٔ اجتماعی [i] به گروهی از مردم اطلاق می‌شود که «از وضعیت اجتماعی و اقتصادی همانندی برخوردارند و منافع اقتصادی مشترکی آن‌ها را با هم متحد می‌کند. در تعریف طبقه اجتماعی، دانشمندان از منظرهای متفاوت آراء متنوعی ابراز کرده‌اند، برخی آن را در مقابل کاست، گروه‌های منزلت، صنف و غیره آورده‌اند (ادیبی، ۱۳۵۴: ۱۸) و برخی ملاک نابرابری و گوناگونی شرایط افراد را در طبقه مؤثر می‌دانند و برخی نیز جهان ایده‌ها، ارزش‌ها، قدرت و مالکیت وسایل تولید یا عدم تولید را مؤثر در تعریف طبقه می‌دانند».(گورویچ، ۱۳۵۷: ۱۲) مارکسیست‌ها اصلی‌ترین ملاک در طبقه را قدرت اقتصادی می‌دانند که جامعه را به دو طبقه بورژو و پرولتاریا تقسیم کرده‌است. (مارکس و انگلس، ۱۸۸۸: ۵۴) حال آنکه جامعه‌شناسان برای افراد سه طبقه اجتماعی در نظر می‌گیرند: طبقه ممتاز، این طبقه شامل اشرافِ زمین‌دار و کسانی است که از راه مالکیت بر زمین، تجارت، مستغلات و امثالِ آن امرار معاش می‌کنند و مارکسیست‌ها، آن‌ها را بورژوازی می‌نامند. مستخدمانِ عالی رتبه دولت، رؤسای نیروهای نظامی و اعضای حکومت را

[i]. Social class

نیز می‌توان در همین ردیف جای داد. طبقه متوسط (میانی)، این طبقه را کارگران متخصص و کارمندان تشکیل می‌دهند. طبقه کارگر، این طبقه از کارکنانِ خدمات و کارگرانِ یدی مثلاً پیشخدمت، آشپز، مکانیک اتومبیل، بنا، رفتگر، کارگرانِ کارخانه‌ها و غیره تشکیل می‌شود که مارکس آن‌ها را پرولتاریا نامید. (آبوت و والاس، ۱۳۸۳: ۴۳)

تأثیر طبقه اجتماعی و قدرت بر الگوی زبان یکی از موضوعات مهم در حوزهٔ جامعه‌شناسی زبان است. در این حوزه، زبان به عنوان یک ابزار قدرتمند برای نشان دادن جایگاه اجتماعی، قدرت، هویت و روابط قدرت مورد بررسی قرار می‌گیرد. بدین معنی که افراد در قالب طبقات اجتماعی مختلف، از سبک‌های زبانی متفاوتی استفاده می‌کنند. مثلاً، افراد طبقه بالا ممکن است از زبان رسمی، فارغ از لهجه و اصطلاحات خاص طبقهٔ پایین‌تر، بهره ببرند، در حالی که طبقه پایین‌تر ممکن است زبان عامیانه‌تر و اصطلاحات محلی را بیشتر به کار بگیرند. همچنین قدرت اجتماعی و سیاسی اغلب با نوع و قالب زبان ارتباط مستقیم دارد. صاحبان قدرت ممکن است از زبان رسمی، قراردادهای اداری، و یا زبان محافظت‌شده برای نگه‌داشتن نفوذ خود استفاده کنند. زبان می‌تواند ابزار کنترل و تحکم باشد، همان‌طور که زبان‌های رسمی و اصطلاحات خاص در دولت‌ها یا سازمان‌های قدرتمند این نقش را ایفا می‌کنند. تفاوت‌های زبانی، راه‌هایی برای تمایز طبقاتی هستند. افراد ممکن است با استفاده از زبان خاص، نشان دهند که به گروه خاصی تعلق دارند، یا برعکس با زبانی متفاوت، مرزبندی خود را معین کنند.

در داستان «*ساعت بغداد*» نحوهٔ صحبت کردن ناظم مدرسه با دانش‌آموزان بازتابی آشکار از تمایز الگوی زبانی افراد مسلط با افراد تحت‌سلطه است: *«خانم اثمار خشمگین‌تر از همیشه بود. با خشم و خروش به خاطر ترک راهپیمایی ملامتمان کرد. اما در عین حال زن خوش‌قلبی بود و عصبانیتش زود فروکش کرد. پس از آن‌که توپ‌وتشرش به سرزنش ملایم بدل شد، گفت: «بار آخرتان باشد»* (غبرایی، ۱۳۹۹: ۱۱۰)

در بخشی از داستان «*دو منظره*» کارگردان که کارفرما است و به نوعی از طبقه‌ای بالاتر از «مهدی» است، پس از دیدن اشتباهات «مهدی» در اجرای نمایش، با لحنی تند با او صحبت می‌کند. که این الگوی زبانی در کارفرما نشانی از قدرت و جایگاه او محسوب می‌شود: *«مهدی غرق تماشا بود، ناگهان نهیبی شماتت‌بار از پشت‌سر شنید. و با دیگران به اتاقک پشت صحنه رفت»* (علیزاده، ۱۳۶۳: ۲۸)

نحوهٔ صحبت کردن کارگردان حسی از شرمندگی و حقارت برای «مهدی» در پی دارد: *«کارگردان در اتاق رختکن به او برآشفت. جوان سرافکنده لباس عوض کرد و ریش دودی را ازچانه کند. با صابون صورت شست و پیش‌از پایان برنامه، دزدانه از در پشت بیرون رفت. باسری آشفته و چهره‌یی گلگون و داغ در کوچه‌های تاریک سرگردان شد. گونه‌های او از حس تحقیر مشتعل بود. و زیرلب با خود سخن می‌گفت»* (همان: ۳۰)

از دیگر بخش‌های داستان «*دو منظره*» که بازتابی از طبقهٔ اجتماعی افراد است، می‌توان به نحوهٔ سخن گفتن رئیس هیات‌ویژه در یک مراسم با کارمندان و حاضران شاره کرد. *«نوبت به رئیس هیات رسید که با سرفه‌هایی کوتاه خود را برای نطق آماده می‌کرد. همه کف زدند و برپا ایستادند. او با لحنی صمیمانه سخن می‌گفت و به قشری از مدیران تعلق داشت که از زوائد می‌پرهیزند، و پایند مسائل عینی هستند. از مسئولین خواست که به قید فوریت پرونده‌های قدیمی را بررسی کنند و پس از رسیدگی به بایگانی بسپارند تا برای پرونده‌های جدید زمینه‌یی باز فراهم شود»*. (همان: ۷۰)

در میان اعضای هیات ویژه نیز نحوهٔ صحبت کردن یکی از آن‌ها حتی طرز نگاه کردن او به حاضرین قابل توجه است. *«ضمن سلام و صحبت دست چپ خود را بالا می‌آورد. رفتاری ساده و بی تکلف داشت، نگاهش خالی بود و به مدعوین چون تندیسک‌هایی از خمیر نان نظر می‌انداخت»*. (همان: ۷۵)

در بخش‌های پایانی داستان تأثیر قدرت آشکارا در الگوی زبانی «مهدی» مشهود است. پس ار ارتقای جایگاه «مهدی» در اداره، نحوهٔ صحبت کردن او نیز تغییر می‌کند: *«سینهٔ استخوانی را جلو می‌داد و صدا را یک‌پرده بالا می‌برد. مستدل و بلیغ صحبت می‌کرد. و گفتارش مؤثر بود. در اداره نیز وجهه‌یی به‌هم زده‌بود. چود وارد اتاقی می‌شد به احترام او ساکت می‌شدند. و هنگام صحبت با او صدا را یک‌پرده پایین می‌آوردند، به‌نحوی که با بیماران سخن می‌گویند»* (همان: ۹۵). نکته قابل توجه در این عبارت، الگوی زبانی همکاران او است که هنگام سخن گفتن با «مهدی» تلاش می‌کنند بسیار آرام حرف بزنند.

۲-۳-۸. مؤلفهٔ بستر تاریخی و سیاسی

زبان وسیلهٔ تفهیم و تفاهم بین افراد و در عین حال در روابط علمی، فرهنگی، اجتماعی، سیاسی و اقتصادی میان کشورها و ملت‌های مختلف، ایفاگر نقشِ اساسی است (درخشه و غفاری، ۱۳۹۰: ۲۰). وقایع تاریخی و سیاسی مانند جنگ‌ها، مهاجرت‌ها و امپراتوری‌ها واژگان جدید، لهجه‌ها و حتی زبان‌های کاملاً جدیدی ایجاد می‌کنند. زبان مانند آینه‌ای از تاریخ، سیاست و فرهنگ است. هر واژه می‌تواند داستانی از جنگ، صلح، مهاجرت یا تحول فرهنگی را روایت کند. فهم زبان بدون توجه به این بسترها ناقص خواهد بود. وقایع تاریخی و سیاسی در هر دوره مانند جنگ‌ها، قراردادها و تحولات سیاسی منجر به وارد شدن واژگان جدید، اصطلاحات و مفاهیم سیاسی و اجتماعی به زبان می‌شوند. به طور کلی، سیاست و قدرت به شدت بر جهت‌گیری، گسترش و تحول زبان‌ها تأثیر می‌گذارند و زبان‌ها را به عنوان ابزاری برای بیان هویت، قدرت و مقاومت فرهنگی تبیین می‌کنند.

در کتاب «*ساعت بغداد*» زبان سلطهٔ نظام‌های سیاسی و تأثیر جنگ بر گفتمان روزمره را نشان می‌دهد. وقایع سیاسی و اجتماعی در این داستان نقش مهمی در توسعه داستان و شخصیت‌ها دارند. این وقایع غالباً فضای داستان را تحت تاثیر قرار می‌دهند و احساسات و رفتار شخصیت‌ها را شکل می‌دهند و به عنوان محرک برای وقایع بعدی عمل می‌کنند. وقایع سیاسی ممکن است احساس ناامنی، بی‌عدالتی، یا ناامیدی در شخصیت‌ها ایجاد کند و به نوعی فضای اضطراب و تنش را در داستان تقویت کند. این تاثیرات، عمدتاً در قالب بیان شرایط زمانه، بحران‌ها یا تحولات سیاسی که بر بغداد و مردم آن تاثیر می‌گذارند، دیده می‌شود و به ابراز یک فضای تاریخی و اجتماعی خاص کمک می‌کند.

احساس ناامنی و ناامیدی در برخی از جملات راوی داستان نمودی آشکار دارد: «*در این بین آژیر به صدا درآمد. از این صدا خوشم نمی‌آمد؛ هیچ‌کس خوشش نمی‌آمد... چیزی نگذشت که بمباران شدید را در پی آژیر خطر شنیدیم... در تمام این مدت مادرهامان دعا می‌خواندند و آیه‌هایی از قرآن زمزمه می‌کردند*» (غبرایی، ۱۳۹۹: ۲۱-۲۲) یا در این جمله: «هواپیماها رفتند. ترس هم همراهشان رفت». (همان: ۲۲). همچنین در این جملات که راوی بیان می‌کند احساس ترس از جنگ بسیار چشمگیر است: «*خیلی از جنگ می‌ترسم. حتی از بیانیه‌هایش، از ترانه‌هایش، از موسیقی‌اش، از شعار میهنی‌اش می‌ترسم. وقتی هواپیماها آسمان را درمی‌نوردند و در خطوط مستقیم مرگ می‌پراکنند، چطور نترسم؟*» (همان: ۱۶۰)

آنچه حائز اهمیت است در این داستان با بروز جنگ، الگوی زبانی افراد تغییر می‌کند: «زبان دیگر از سلامت برخوردار نبود. آزادسازی، سقوط، اشغال، تهاجم، ویرانی: آخر چطور می‌شود همهٔ این کلمات را برای یک روز به کار برد؟» (همان: ۲۱۲). لذا لغات و اصلاحات مرتبط با جنگ در زبان شخصیت‌های داستان مکرر به کار برده می‌شود. اصطلاحات و واژه‌هایی مانند: پناهگاه (ص ۲۳/ ۱۸۴ و...)، شهید (ص ۲۵)، موشک (ص ۳۳ و ۱۷۷)، بمباران (ص ۳۴ / ۲۹۵ و...)، مهاجرت (ص ۵۸)، نظامی (ص ۹۲)، مظنون (ص ۲۰۸)، گروه‌های مبارز (ص۲۱۵)، تفنگدار (ص ۲۱۵)، محاصره (ص ۲۱۵)، انفجار (ص ۲۱۸)، بمب کنارجاده‌ای[۲] (ص ۲۸۱)، شب‌نامه (۲۱۹)، یونیفورم ارتشی (ص ۲۳۱)، پایگاه‌های نظامی (ص ۲۳۱)، مرکز فرماندهی (ص ۲۳۰)، حملهٔ تروریستی (ص ۲۷۳). این مثال‌ها در صفحات دیگر از کتاب «ساعت بغداد» به چشم می‌خورد اما مجال ذکر تمام آن‌ها در این مقال نیست.

از دیگر وقایع سیاسی تاثیرگذار در این داستان مسالهٔ تحریم عراق است. تحریم‌ها باعث سخت شدن زندگی مردم می‌شود و دستاورد این موضوع مهاجرت تدریجی مردم محلهٔ است: «*کار خوبی کردی ابوسالی که دخترها را بردی خارج. محله دیگر جای زندگی نیست. تحریم‌ها و دولت زندگی ما را تباه کرده‌اند، دوست عزیز. روزبه‌روز زندگی در اینجا سخت‌تر می‌شود*» (همان: ۱۰۲-۱۰۱)

تاثیر تحریم‌ها بر زندگی شخصیت‌های این داستان را می‌توان در تشدید احساس اضطراب و ناامنی، تغییر در ساختار فضا و اجتماع، کاهش حس تعلق و امنیت روانی و... جستجو کرد. در کل، وقایع سیاسی در این داستان نه تنها وضعیت فیزیکی محیط را تغییر می‌دهند، بلکه بر روان و احساسات شخصیت‌ها نیز تأثیر عمیقی می‌گذارند، و این نشان می‌دهد چگونه سیاست‌های ناپایدار و سخت، زندگی روزمره را مختل می‌کند و فضای اجتماعی را دچار تغییرات اساسی می‌کند.

قفل‌های آهنی، دیوارهای بلند و درهای بسته، خیابان‌ها پر از زباله و جمعیت غریبه، خانه‌هایی که روزگاری مکانی امن بودند، اکنون تنها فضایی برای پناه گرفتن است، افزایش دستگیری‌ها و دزدی‌ها، همگی نمادی از احساس امنیت کاهش یافته، محدودیت و کنترل شدید، بی‌ثباتی، کاهش امنیت اجتماعی و نشان‌دهنده اثر منفی فشارهای سیاسی بر روان افراد است. «*صحنهٔ*

باغ‌های قشنگ جلوی خانه‌ها رفته‌رفته ناپدید شد. به‌جایشان برای بچه‌هایی که تازه ازدواج می‌کردند؛ کلبه‌هایی ساخته شد، یا اتاق‌هایی کوچک با در جنبی ساختند که اجاره داده شد تا برای جبران کسری حقوق‌ها که دیگر ارزش واقعی خود را از دست داده بودنده درآمد اضافی فراهم کنند. چهرهٔ سبز محله ناپدید شد و همراه آن بوی خوش گل‌های سرخ، بهارنارنج و چمن رفته‌رفته محو شد. به همین نحو رایحهٔ آب وقتی به دیوارهای آجری و قدیمی خانه‌ها پاشیده می‌شد. محلهٔ جوان ما پیر شده بود و کم‌کم حافظه‌اش را از دست می‌داد. تعداد اتومبیل‌های اسقاطی زیاد شد. خیابان‌ها انباشته از آن‌ها شد که موجب کندی رفت‌وآمد در خیابان می‌شدند. زباله کنار درها انباشته شد. نوجوان‌ها ناچار شدند کاری پیدا کنند تا خانواده‌ها بتوانند بار سنگین زمانه را به دوش بکشند. رفته‌رفته دروازه‌ها زنگار بست. پنجره‌ها هاله‌ای مه‌آلود به خود گرفتند. دیوارهای رو به خیابان مثل دیوارهای بین خانه‌های محل بلندتر ساخته شد. قفل‌های آهنی اضافه شد. زندگی به اتاق‌های دورتر پس نشست. تعداد چهره‌های غریبه در محل اضافه شد و تعداد دزدی‌ها به رغم پارس کردن برباد، که شب و روز قطع نمی‌شد، رو به افزایش گذاشت. خانه‌های ما اطمینانی را که در پس دیوارها می‌جست، از دست داد» (همان: ۱۴۳–۱۴۲). *«تحریم ما را از دفترهای رنگی و کتاب‌های تازه محروم کرده بود. تحریم‌ها پیش چشمانمان آینده‌ای فاقد امکانات و ناشاد را می‌گشود»* (همان: ۱۴۸). *«تحریم‌ها فقط سلاحی نبود که به ما گرسنگی می‌داد، بلکه به طور عمده به شیوهٔ زندگی ما پایان می‌داد و معنای زندگی را ویران می‌کرد»* (همان: ۱۵۸–۱۵۷)

هنگامی‌که مسئلهٔ تحریم به هر جامعه‌ای وارد می‌شود، آنچه اهمیتی فراوان می‌یابد مقاومت افراد آن جامعه در برابر این موضوع است: *«آن مرد –منظور فالگیر است– دروغگو و فضولی بیش نیست. برای منافع کشورهای خارجی کار می‌کند که می‌خواهند روحمان را سرشار از وحشت کنند، چون در برابر تحریم‌ها مقاومت می‌کنیم»* (همان: ۱۰۶). *«صبور باشید و قوی. مهاجرت شربت تلخی است، اما باید آن را نوشید»*. (همان: ۱۲۳)

در کتاب «*دو منظره*» وقایع سیاسی و تاریخی نیز نقش مهمی در شکل‌گیری و شکل‌دهی داستان دارند. این وقایع، نه‌تنها فضای زمان و مکان داستان را مشخص می‌کنند بلکه بر شخصیت‌ها، رفتارها و جهت‌گیری‌های آن‌ها نیز تاثیر می‌گذارند. در این داستان، تحولات سیاسی و اجتماعی دوران معاصر ایران، مانند انقلاب اسلامی، کودتا، نقش مهمی در تغییرات اجتماعی و فردی شخصیت‌ها ایفا می‌کنند. مثلا، فشارهای سیاسی، محدودیت‌ها و فضاسازی‌های خاص آن دوره، به ایجاد تنش‌های درونی در شخصیت‌ها کمک می‌کند و زمینه‌ای برای تعارض‌های داخلی و خارجی فراهم می‌آورد. همچنین، تاریخ معاصر ایران، با روایت‌هایی از سرکوب، مقاومت و تغییر، بر زیربنای داستان تأثیر می‌گذارد و نشان می‌دهد که چگونه وقایع سیاسی می‌توانند بر سرنوشت فردی و جمعی تاثیرگذار باشند. این تاثیرات، در واقع، به عنوان زمینه‌ای برای بررسی بحران‌های هویتی، اجتماعی و روانی شخصیت‌ها عمل می‌کنند.

در بخشی از این داستان سقوط دولت مصدق در هیاهوی مردم بازتاب می‌یابد: *«تابستان سال دوم، مهدی یک هفته درماه مرداد به‌مشهد آمد. بعد از ناهار، خیس از عرق خوابیده بود که ناگهان صدای فریاد و هیاهو برخاست. ازجا جهید، لباس عوض کرد و بیرون‌رفت. گروهی باچهره‌های تیره از غضب، چماق و ساطور و چاقو در دست، به‌سمت میدان مجسمه می‌دویدند. اسب و سوار را یکی دو روز پیش از سکو پایین کشیده بودند و میدان اکنون فارغ از مجسمه بود»*. (علیزاده، ۱۳۶۳: ۲۵)

تاثیر انقلاب در این داستان با واژگان و اصطلاحات مرتبط با آن در داستان نشان داده می‌شود. فضای داستان نیز رنگی انقلابی به خود می‌گیرد: *«فضای تار عصر تموز از بوی باروت سنگین شده بود»* (همان: ۲۷) در گفتار و رفتار جوانان شهر به‌ویژه «مریم» مخالفت با رژیم منعکس می‌شود: *«نولد این بچه سرباز از بطن آن نیلوفر آبی به چشم او غریب می‌نمود»* (همان: ۷۷)

از دیگر نمودهای تاثیر وقایع سیاسی بر گفتار افراد جامعه در این داستان، به کار بردن شعارها و خطابه‌ها در کلام است: [مهدی] *«به یاد سال‌های جوانی خویش افتاد: تظاهرات، خطابه‌های آتشین و بحث‌های تند»*. (همان، ۱۱۲) *«صف‌ها بعلت تکرار و تجربه مرتب و منسجم بودند و هر شعار در ابتدا از یک بلندگوی دستی شنیده می‌شد، سپس طنین صدای مردم آنرا در ابعادی گسترده منتشر می‌کرد. متن و ضرب اولین شعارها ملایم بود، اما پس از مجسمه، شعار عوض شد و شاه بدون رادع و مستقیم مورد خطاب و حمله واقع‌شد»*. (همان: ۱۱۳)

در بخشی از داستان تاثیر انقلاب، در کلام «مریم» نمودی آشکار دارد: *«دختر کنار پله آمد و با ضربی تند، پا بر زمین کوبید و گفت: «بگو». مریم برپاخاست و همنوای او با ضربه‌های پا ادامه داد: «مرگ بر شاه». طلیعه از مطبخ سراسیمه بیرون آمد. آن‌ها را ساکت کرد و به داخل عمارت آورد»* (همان: ۱۱۹)

۳. نتیجه‌گیری

بر اساس پژوهش حاضر می‌توان نتیجه گرفت که شهد الراوی نویسنده رمان «*ساعت بغداد*» و غزاله علیزاده نگارنده رمان «*دو منظره*» هر دو ازجمله زنانی هستند که به جامعهٔ پیرامون خود توجهی ویژه داشته و مسائل اطراف آن‌ها بازتابی آشکار در آثارشان داشته است. با مطالعه و بررسی رمان‌های این نویسندگان به‌ویژه زبان شخصیت‌های رمان‌ها می‌توان جامعه، جایگاه، نحوهٔ رفتار و... افراد را ترسیم کرد.

مؤلفه‌های جامعه‌شناسی زبان در رمان «*ساعت بغداد*» و «*دومنظره*» عبارت از تحصیلات، جنسیت، سن، شغل، دین و مذهب، باورها و عقاید، طبقهٔ اجتماعی و قدرت، بستر تاریخی و سیاسی است. این مؤلفه‌های جامعه‌شناسی یاد شده می‌تواند تفاوت‌هایی آشکار در گفتار هر فرد در جامعه ایجاد کند و سبب به‌وجود آمدن یک گونهٔ زبانی خاص گردد. مؤلفهٔ نخست، مؤلفهٔ تحصیلات است که بین زبان افراد تحصیل‌کرده، کم‌سواد یا بی‌سواد تفات‌های آشکاری در سطح آوایی و واژگانی بوجود می‌آورد. نتیجه حاصل از بررسی کتاب‌های مذکور ما را به این نکته رهنمون می‌شود که این متغیر در کلام راوی داستان *ساعت بغداد* پس از ورود به دانشگاه بازتاب می‌یابد. در این کتاب شخصیت اصلی و راوی داستان که فردی کتاب‌خوان است هنگام سخن‌گفتن اطلاعات برگرفته از کتاب‌ها را در خلال حرف‌هایش به‌کار می‌گیرد؛ حال آنکه در کتاب *دو منظره* نویسنده بر این مؤلّفه تکیه چندانی نداشته است. مؤلّفه دوم مورد بررسی مؤلّفه جنسیت است. این موضوع در رمان‌های مذکور با مواردی چون تفاوت در اصطلاحات زنانه و مردانه بازتاب یافته است. تفاوت‌های زبانی زنان در این دو رمان با استفاده از واژه‌های محبت‌آمیز، اصلاحات زنانه درمقابل مردان، توجه به جزئیات، نمود حیا در کلام زنان، بازتاب احساسات زنانه و نگرانی مادرانه بازتاب یافته است. از آنجا که نویسنده هر دو رمان زن هستند، به خوبی مؤلّفه جنسیت در داستان‌هایشان نمایش داده شده است. مؤلّفه سوم مورد بررسی در این پژوهش سن افراد است. در مورد نمود مؤلّفهٔ سن در رمان‌های مذکور می‌توان گفت شخصیت‌های داستان از تنوّع سنی برخوردارند و گفتار آن‌ها کاملا نمایشگر سن آن‌هاست. در هر دو رمان روایت از دوران کودکی آغاز می‌شود و در طول روایت از افراد یا سنین مختلف یاد می‌شود. راوی در رمان *ساعت بغداد* زن جوانی است که روایت را تا دوران بزرگسالی ادامه می‌دهد اما راوی در رمان *دو منظره* مردی است که روایت را از کودکی تا پیری خود تعریف می‌کند. در کتاب *ساعت بغداد* تقریبا شخصیت‌های جوان حضوری پررنگ‌تر دارند. درمقابل در رمان *دو منظره* شخصیت‌های جوان در ابتدای داستان حضوری برجسته‌تر دارند و با بالا رفتن سن راوی شخصیت‌های داستان به افرادی میان‌سال بدل می‌شوند. مؤلّفه چهارم شغل افراد است. در رمان *ساعت بغداد* مشاغلی چون باغبانی، کارمند بانک مرکزی، معلمی، ناخدا، فال‌گیری، گازفروشی و سبزی‌فروشی حضور دارند و در رمان دو منظره مشاغلی چون بازرگانی، بازیگری، وکالت، حجره‌داری، عکاسی، سمساری، مستخدمی، مأمور بایگانی و نقاش آمده است. مؤلّفه پنجم، دین و مذهب افراد است. در رمان *ساعت بغداد* از کلام شخصیت‌های داستان می‌توان نتیجه گرفت که بیشتر آن‌ها مسلمان هستند و تنها در دو مورد در کلام نویسنده به مسیحی بودن یک همسایه اشاره شده است. نمود دین و مذهب در گفتار شخصیت‌های داستان *دو منظره* به گونه‌ای است که می‌توان گفت دین شخصیت‌های این داستان نیز دین اسلام است. مؤلّفه ششم، باورها و عقاید افراد در جامعه است. در زمینهٔ متغیّر باورها و عقاید و نمود این متغیر در گفتار شخصیت‌های رمان‌های مورد بررسی می‌توان نتیجه گرفت که بعضی از شخصیت‌ها به برخی از باورهای کهنه یا رایج در جامعه چون باور به جادو، خواندن ورد و... اعتقاد دارند و این باورها در گفتار شخصیت‌های رمان منکعس شده است. مؤلّفه هفتم، نقش طبقهٔ اجتماعی و قدرت افراد در الگوی زبانی است. بدین معنی که قرار گرفتن افراد در هرکدام از طبقات اجتماعی تأثیری آشکار در نحوهٔ رفتار و گفتار آن‌ها می‌تواند داشته باشد. در این دو رمان برخی از شخصیت‌های داستان که متعلق به طبقات بالاتر جامعه هستند، در گفتگو از جملات آمرانه استفاده می‌کنند که نمایشگری از قدرت آن‌ها در جامعه است. درمقابل، افراد متعلق به طبقات پایین‌تر جامعه از جملاتی استفاده می‌کنند که نشان‌دهندهٔ فرمانبرداری آن‌ها است. مؤلّفه هشتم جایگاه زبان در بازتاب شرایط سیاسی و تاریخی است. در کتاب *ساعت بغداد* داستان در بافت جنگ عراق و پیامدهای آن روایت می‌شود و زبان به‌عنوان عنصری برای انتقال ترومای جمعی و فقدان هویت ملی عمل می‌کند. استفاده از استعاره‌ها و نمادهای مرتبط با زمان و مکان (مثل ساعت بغداد) نشاندهندهٔ فروپاشی نظم اجتماعی و تلاش برای بازسازی معنایی در فضای پساجنگی است. زبان عربی در این داستان حامل بار

تاریخی و سیاسی است و گفتمان‌های حاکم بر جامعهٔ عراق را بازتاب می‌دهد. حال آنکه در کتاب *دو منظره*، تحولات سیاسی و اجتماعی دوران معاصر ایران، مانند انقلاب اسلامی، کودتا، نقش مهمی در تغییرات اجتماعی و فردی شخصیت‌ها ایفا می‌کنند. همچنین، تاریخ معاصر ایران، با روایت‌هایی از سرکوب، مقاومت و تغییر، بر زیربنای داستان تأثیر می‌گذارد و نشان می‌دهد که چگونه وقایع سیاسی می‌توانند بر سرنوشت فردی و جمعی تاثیرگذار باشند.

یاداشت‌ها

۱. ﴿وَإِن يَكَادُ الَّذِينَ كَفَرُوا لَيُزْلِقُونَكَ بِأَبْصَارِهِمْ لَمَّا سَمِعُوا الذِّكْرَ وَيَقُولُونَ إِنَّهُ لَمَجْنُونٌ * وَمَا هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ لِّلْعَالَمِينَ﴾ و کافران چون قرآن را شنیدند، نزدیک بود تو را با چشمانشان بلغزانند [و از پای درآورند] و می‌گویند: بی‌تردید او دیوانه است! * در حالی که قرآن جز مایه تذکر و پند برای جهانیان نیست. (سوره قلم، آیه ۵۲-۵۱)

۲. نوعی بمب دست‌ساز که به شیوه‌های غیرمرسوم نظامی به کار گرفته می‌شود.

کتابنامه

قرآن کریم.

آبوت، پالاما؛ والاس، کلر (۱۳۸۳). *جامعه‌شناسی زنان*. ترجمه منیژه نجم عراقی. تهران: نی.

ادیبی، حسین (۱۳۵۴). *جامعه‌شناسی طبقات*. تهران: دانشکده علوم اجتماعی و تعاون.

باطنی، محمدرضا (۱۳۵۵). «*جامعه‌شناسی زبان*». (مجموعه مقالات زبان و جامعه‌شناسی). تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

بهمنش، ناهید (۱۴۰۲). «مسائل بنیادی در جامعه شناسی زبان».*پازند*. بهار.۱۷ (۶۲). صص۶ – ۱۸.

ترادگیل، پیتر (۱۳۷۶). *زبان‌شناسی اجتماعی: درآمدی بر زبان و جامعه*. ترجمه محمد طباطبایی. تهران: آگاه.

حیدری، نگار؛ محمودی، مریم (۱۳۹۷). «تحلیل جایگاه زن در رمان‌های غزاله علیزاده (رمان‌های بعد از تابستان، دو منظره، خانهٔ ادریسی‌ها، شب‌های تهران)». *روان‌شناسی فرهنگی زن*. بهار. (شماره ۳۵). صص ۳۵ - ۴۷.

درخشه، جلال؛ غفاری،مصطفی (۱۳۹۰). «دیپلماسی عمومی جمهوری اسلامی ایران در جهان اسلام فرصت‌ها، اقدامات، اولویت‌ها و دستاوردها». *فصلنامه فرهنگ ارتباطات*. (۴۸). ۹-۴۵/ ۲۰.۱۰۰۱.۱.۲۰۰۸۸۷۶۰.۱۳۹۰.۱۲.۱۶.۱.۲

الراوی، شهد (۱۳۹۹). *ساعت بغداد*. مترجم: مهدی غبرایی. تهران: ثالث.

سعیدی، محمدزکریا (۱۴۰۱). «رابطه متقابل فرهنگ، دین و زبان». *دوفصلنامه زبان و فرهنگ ملل*. ۵(شماره ۱۰). ۱۸۶- ۱۶۱.

شیرمحمدزاده، نسترن (۱۴۰۰). «بررسی تطبیقی شگردهای روایت‌پردازی در رمان عشق سال‌های جنگ و رمان ساعت بغداد». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. دانشگاه کوثر بجنورد.

گورویچ، ژرژ (۱۳۵۷). *مطالعه درباره طبقات اجتماعی*. ترجمه باقر پرهام. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.

مارکس، کارل؛ فریدریش، انگلس (۱۸۸۸). *مانیفست*. لندن: بی‌نا.

علائی، بهلول (۱۳۹۱). «پیوستگی زبان و فرهنگ؛ برخی ملاحظات اجتماعی و روان- زبان‌شناختی در دبیرمقدم، محمود». *مجموعه مقالات هشتمین همایش زبان‌شناسی ایران*. تهران: دانشگاه علامه طباطبایی. صص ۵۵۱- ۵۴۰.

علیزاده، غزاله (۱۳۶۳). *دو منظره*. تهران: فاریاب.

غیبی، عبدالاحد؛ مهین حاجی‌زاده؛ بهمن آقازاده و وحید خیری (۱۴۰۱). «تحلیل روان‌کاوانهٔ شخصیت اصلی رمان ساعت بغداد بر اساس نظریهٔ ساحت‌های روانی ژاک لاکان». *نقد ادب معاصر عربی*، بهار و تابستان. (شماره ۲۲). صص ۱۲۱ – ۱۴۰ DOI:10.22034/MCAL.2022.15818.2119

مدرسی، یحیی (۱۳۶۸). *درآمدی بر جامعه‌شناسی زبان*. ج۱. تهران: موسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.

مندی‌پور، ریحانه (۱۳۹۳). «بررسی جنسیت مدار کارگفت‌های ترغیبی در پنج رمان معاصر فارسی». پایان‌نامه کارشناسی ارشد. وزارت علوم تحقیقات و فناوری .تهران: دانشگاه علامه طباطبایی.

نجفی‌عرب، ملاحت (۱۳۹۲). «رابطهٔ زبان و جنسیت در رمان‌های سووشون، شوهرآهو خانم، شازده احتجاب،چراغ‌ها را من خاموش می‌کنم، همسایه‌ها، خانهٔ ادریسی‌ها». پایان‌نامه دکتری. دانشگاه آزاد اسلامی- واحد تهران مرکزی.

نورایی، الیاس و سید محمد آرتا (۱۴۰۰). «تحلیل زبان رمان سال‌های ابری از منظر جامعه‌شناسی زبان». *زبان شناخت*. پاییز و زمستان. ۱۲ (۲). ۲۸۹ – ۳۰۹. DOI:10.30465/LS.2022.7362

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Psychological Analysis of Mourning Acceptance in Memories of Shahrokh Meskoob and Mustafa Sadegh Rafei Based on Kubler Ross

Ali Khaleghi[1]✉ | Pouran Rezaei Choshali[2] | Hamid Motevallizadeh Naeeni[3]

1. Corresponding author: Assistant professor in the Department of Arabic Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. E-mail: a.khaleghi@cfu.ac.ir
2. Assistant professor in the Department of Arabic Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. E-mail: p.rezaie@cfu.ac.ir
3. Assistant professor in the Department of Arabic Language and Literature, Farhangian University, Tehran, Iran. E-mail: h-motevallizadeh@cfu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 13 April 2025

Received in revised form 20 June 2025

Accepted: 1 August 2025

Published:16 September 2025

Keywords:
Mourning,
Memory,
Kubler Ross,
Meskoob,
Rafei

ABSTRACT

Memoirs are a type of the fictional literature and can result of literary storytellers, Memories of Mustafa Sadegh Rafei " Mother's Death" and Shahrokh Meskoob " Mother's Grief", which center around themes of mourning and, absence of a mother. This study focuses on the use of Kubler's psychological theory in fiction literature with the aim of comparative analysis of memoirs and explaining the admission propositions of mourning, the use of Kubler's psychological theory in fiction literature, The research method is an analytical approach with a comparative approach, The present article examines how much they have been able to accept the mourning psychologically and how the admission has on their pen, using the psychological theory of Mourning Kubler Ross. The results of the study show that emotional contexts and religious beliefs have made the acceptance of mourning in the disobedient. But Rafi has finally accepted this stage of absence and tied it to the theology of suffering, Inner music of the word and the use of vocabulary pronounced the unconscious, conveying the anger and the masses to the reader. However, Rafi has been able to artistically bright his anger, expressing the bitter social facts of women and male patriarchal, but the mourning remains at the individual level.

Cite this article: Khaleghi, A., Rezaei Choshali, P., & Motevallizadeh Naeeni, H. (2025). Psychological Analysis of Mourning Acceptance in Memories of Shahrokh Meskoob and Mustafa Sadegh Rafei Based on Kubler Ross. *Journal of Comparative Literature*, 16 (32), 91-111. http//doi.org/10.22103/jcl.2025.24946.3823

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/10.22103/jcl.2025.24946.3823

Abstract

1. Introduction

Mourning holds significant psychological and literary value, as it reflects the complex emotional and behavioral responses individuals experience following the loss of a loved one. This process often encompasses a blend of thoughts, emotions, and actions that people engage in when faced with loss or even the threat of it. Literature, as a medium deeply intertwined with human emotion, offers a unique space to explore and articulate grief. In this context, examining the relationship between literary expression and psychological theories becomes essential.

This study focuses on the portrayal of mourning in the works of Shahrokh Meskoob and Mostafa Sadegh Rafi, both of whom have written autobiographical reflections centered on the loss of their mothers. Their memoirs transcend personal experience to engage with broader cultural and psychological dimensions of grief. This positions their work within the realm of comparative literature, which explores shared themes across different literary traditions and national boundaries. By analyzing how mourning is expressed both individually and collectively, this study seeks to uncover how a universal experience—such as the death of a mother—is shaped, narrated, and internalized through literature.

The primary goals of this research are threefold: (1) to conduct a comparative analysis of the two memoirs, (2) to explore the representation of mourning as a literary theme, and (3) to apply Elisabeth Kübler-Ross's five-stage model of grief—denial, anger, bargaining, depression, and acceptance—to the memoirs of Meskoob and Rafi in order to better understand the psychological depth embedded in their narratives.

2. Methodology

This study adopts a descriptive-analytical and comparative approach to examine how mourning is represented in the selected memoirs. It relies on a close reading of Shahrokh Meskoob's *Mourning Mother* and Mostafa Sadegh Rafi's *Matn-e Alam* (The Text of Grief), focusing on the emotional trajectory of each author in response to maternal loss.

The theoretical framework is grounded in Elisabeth Kübler-Ross's model of the five stages of grief: denial, anger, bargaining, depression, and acceptance. These stages serve as a lens through which the psychological responses in both texts are interpreted. By combining literary analysis with psychological theory, the study aims to illuminate how each writer articulates and processes grief, and how their individual experiences resonate with broader patterns of mourning across cultures.

3. Discussion

The five stages of grief identified by Kübler-Ross—denial, anger, bargaining, depression, and acceptance—are clearly present in the writings of both Meskoob and Rafei. However, these stages do not unfold in a straightforward, linear progression, particularly in Meskoob's case. Rather, they emerge sporadically, sometimes overlapping, creating a layered and fragmented portrayal of grief. It is essential to recognize that grief is not meant to linger indefinitely in any one phase; instead, it should ideally move toward resolution, which Kübler-Ross defines as acceptance. reaching this final stage, however, is rarely immediate or easy. For Meskoob, it takes years—if it happens at all. Outwardly, he may appear to accept his mother's death, but his persistent return to her memory, his dreams of her, and his inability to let go suggest otherwise. He continues to live with her presence—both asleep and awake.

-Shock and Denial

For Meskoob, the news of his mother's illness and passing provokes deep shock and disbelief. He cannot bring himself to accept it. At times, he even entertains the hope that the news was

false. This denial stretches on for years; he continues to write letters to her as though she were still alive. Such resistance is rooted in the emotional closeness they shared—his mother was not only a parent but, in many ways, the foundation of his identity.

In Rafei's account, denial is equally vivid. Even after seeing his mother's shrouded body, the protagonist struggles to believe she is truly gone. He still hears her voice and asks, "If my mother is not here, then why am I?" The simplicity of the question belies its emotional weight, conveying the total disorientation of that moment.

-Anger

Once the shock begins to subside, Meskoob finds himself overwhelmed by anger. He describes a "new misfortune" that makes him want to upend the world. His fury is not directed at a single cause—it extends to society, to fate, to life itself. This anger seems to stem from powerlessness: he could do nothing to stop what happened. Lacking a strong spiritual framework that might have offered solace or meaning, he remains trapped in despair.

Rafei's anger is more subdued, but no less real. The words he uses—*muḥaṭṭama* ("shattered"), *ṭaḥṭaḥ* ("crushed")—speak of emotional devastation. He is not only mourning his mother, but also railing against the social structures that left her vulnerable. His grief becomes a lens through which he views broader injustices. His sorrow is personal, but also political.

-Bargaining

In Meskoob's writing, the bargaining phase is subtle but present. He does not negotiate in a traditional religious sense, but he does cry out to a higher power—asking to be "seen." Even without a firm belief in God, he reaches beyond himself in a moment of vulnerability. This longing reflects a universal human impulse: the need for comfort from something greater when confronted with loss.

Rafei's bargaining is more direct. His protagonist pleads with God for mercy. The tone is quiet, even fatigued, but the appeal is sincere. It reveals a hope—however faint—that divine compassion might soften the pain.

-Depression

Meskoob's grief is heavy and unrelenting. His sorrow manifests through weeping, a sense of suffocation, and a weight he cannot shake. At times, he writes as though death itself flows through his veins. His deep depression is tied not only to his emotional bond with his mother but also to his lack of religious belief. Without a sense of an afterlife, death becomes an absolute void.

Rafei too expresses profound depression. After the burial, time seems to unravel. The world turns upside down. His mother, once the anchor of his existence, is gone—and with her, the ground beneath his feet. Her loss feels like the collapse of everything familiar.

-Acceptance

Meskoob never seems to fully accept his mother's death. He clings to her memory, her presence in dreams, and the pain of her absence. His grief remains unresolved. For him, she was the center of existence, and without her, life feels fragmented. Lacking belief in an afterlife, he cannot envision her as having moved on—only as vanished.

Rafei, by contrast, gradually reaches a place of acceptance. Though his mother's death came too soon, he does not deny it. He narrates her passing plainly, accepting it as the outcome of a difficult life and a weary heart. His reflections show a person still in mourning, but learning to coexist with loss.

4. Conclusion

This comparative reading of Meskoob and Rafei highlights two deeply personal yet distinct approaches to mourning. In Rafei's case, the temporal distance between his mother's death and

the act of writing appears to have granted him some emotional clarity. The pain is still there—palpable and unresolved in places—but there is also movement, a sense of coming to terms. His anger, while quieter than Meskoob's, is present and socially aware. His grief stretches beyond the personal, pointing toward systemic injustices. When he bargains, it is with God—and even that is a subdued, weary hope. His depression, though profound, does not freeze him in time. By the time he writes, acceptance has begun to emerge—in his tone, his vocabulary, and his way of remembering.

Meskoob, however, remains suspended in grief. He never reaches a point of resolution. His writing is introspective, personal, and solitary. He does not attempt to draw broader conclusions or speak to a collective experience. His sorrow remains internalized, circling endlessly around loss.

Ultimately, the distinction between these two voices lies in how they direct their grief. Rafei externalizes his sorrow, transforming it into insight about the world around him—particularly the role of women in patriarchal Egypt. Meskoob internalizes his pain, dwelling in memory and emotional paralysis. Both narratives are powerful in their honesty, but only one suggests the possibility of healing.

Keywords: Mourning ,Memory, Kubler Ross, Meskoob, Rafei.

References (Persian Sources)

The Holy Quran.

Ammar, M., et al. (2014). *Complex mourning: A cross-sectional descriptive study of its prevalence in Iran*. *Journal of Psychology and Cognitive Psychiatry*, 1(2), 4–40.

Gheibi, A., et al. (2023). *The psychology of Nizar Qabbani's poetry in "Belqis" based on Kübler-Ross's grief theory*. *Journal of New Criticism in Arabic Literature*, (25), 298–316.

Haddadian, M., et al. (2022). *Narrative transformation in sacred defense literature: A case study of the novel "Fire"*. *Journal of Persian Literature*, 12(29), 165–186.

Haddadian, M., et al. (2023). *Memoir as a hidden genre in sacred defense narratives*. *Journal of Persian Literature*, 32(2), 169–188.

Hassanzadeh Naieri, M., et al. (2020). *A thematic analysis of the novel "Pruning" based on grief theory*. *Journal of Iranian Contemporary Literature Researches*, (3), 149–165.

Meskoob, Sh. (2007). *Mother Mourning* (1st ed.). Tehran: Ney Publishing.

Mollayousefi, M., et al. (2016). *The modern human and death: A look at Elisabeth Kübler-Ross*. *Journal of Religious Studies*, 10(20), 133–150.

Rezvanian, Q. (2015). *From storytelling to narration*. Mazandaran: Mazandaran University Press.

Ross, E. (1997). *On death and dying* (M. Gharacheh Daghi, Trans.). Tehran: Ohadi Publishing. *(Original work published 1969)*

Seddiqi, M. (2013). *The child, the child's story, and the concept of death in "Sadako and the Thousand Paper Cranes" based on Kübler-Ross's theory*. *Journal of Thinking and Children*, (2), 53–73.

Shamisa, S. (2007). *Literary Genres* (2nd ed.). Tehran: Mitra Publishing.

Zarei, S. (2008). *The poetic language in the works of Shahrokh Meskoob*. *Roudaki Magazine*, (24), 7–17.

Yalom, I. D. (2010). *Staring at the sun: Overcoming the fear of death* (M. Ghabraei, Trans.). Mashhad: Nikoo Publishing. *(Original work published 2008)*

References (English Sources)

Howarth, R. (2011). Promoting the adjustment of parentally bereaved children. *Journal of Mental Health Counseling*, 33(1), 21–32.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

تحلیل روانشناختی پذیرشِ سوگ در خاطره نویسی های شاهرخ مسکوب و مصطفی صادق رافعی براساس نظریهٔ کوبلر راس

علی خالقی[۱] ✉ | پوران رضایی چوشلی[۲] | حمید متولی زاده نائینی[۳]

۱. نویسنده مسئول، استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: a.khaleghi@cfu.ac.ir
۲. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: p.rezaie@cfu.ac.ir
۳. استادیار گروه آموزش زبان و ادبیات عربی دانشگاه فرهنگیان، تهران، ایران. رایانامه: h-motevallizadeh@cfu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۴
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۳/۳۰
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
سوگ،
خاطره نویسی،
کوبلر راس،
مسکوب،
رافعی

چکیده

خاطره نویسی یکی از انواع ادبیات داستانی به شمار می‌رود و می‌تواند حاصل روزنوشته‌های ادیب باشد، خاطراتی از مصطفی صادق رافعی «موت الأمّ» و شاهرخ مسکوب «سوگ مادر» به جا مانده که حاوی سوگ‌نوشته‌هاست و حول محور فقدان مادر می‌چرخد. جستار پیش‌رو باهدف تحلیل تطبیقی خاطره نویسی و تبیین گزاره‌های پذیرش سوگ به بیان کاربرد نظریه روانشناختی کوبلر راس در ادبیات داستانی می‌پردازد، روش پژوهش توصیفی تحلیلی با رویکرد تطبیقی است، نوشتار با استفاده از نظریه روانشناختی پذیرش سوگ کوبلر راس بررسی می‌کند که این دو ادیب به چه میزان موفق شده‌اند از لحاظ روانی سوگ را بپذیرند و این پذیرش چه اثری روی قلم آن‌ها داشته است. نتایج پژوهش نشان می‌دهد زمینه‌های عاطفی و اعتقادات دینی باعث شده پذیرش سوگ در مسکوب اتفاق نیفتد اما رافعی در نهایت این مرحله از فقدان را پذیرفته و آن را به الهیات رنج گره زده است. موسیقی درونی کلام و به کار بردن واژگانی که با فخامت تلفظ می‌شوند ناخودآگاه، خشم رافعی و مسکوب را به خواننده منتقل می‌کنند؛ با این تفاوت که رافعی توانسته هنرمندانه از خشم خود به بیان حقایق تلخ اجتماعی قشر زنان و مرد سالاری جامعه پلی بزند اما مسکوب در سطح فردی سوگواری باقی مانده است.

استناد: خالقی، علی؛ رضایی چوشلی، پوران؛ متولی زاده نائینی، حمید (۱۴۰۴). تحلیل روانشناختی پذیرشِ سوگ در خاطره نویسی های شاهرخ مسکوب و مصطفی صادق رافعی براساس نظریهٔ کوبلر راس. *ادبیات تطبیقی*، ۱۶ (۲)، ۱۱۱-۹۱.

http//doi.org/10.22103/jcl.2025.24946.3823

© نویسندگان.

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

۱. مقدّمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

با توجّه به ماهیّت این جهان، تجربه از دست دادن (Loss) برای هر بشری تجربه‌ای طبیعی به حساب می‌آید که می‌تواند ناگهانی یا قابل انتظار باشد، اما افراد با درجات متفاوتی از سوگ و اندوه به تجربه فقدان پاسخ می‌دهند (Howarth,2011)؛ موضوع سوگ از دیدگاه واکنش‌های روانی که پس از از دست دادن عزیزان پدیدار می‌شود، اهمیت ویژه‌ای دارد. این تجربه به طور کلی شامل ترکیبی از افکار، احساسات و رفتارهایی است که افراد هنگام رویارویی با فقدان یا حتی احتمال وقوع آن از سر می‌گذرانند(ر.ک: عمار و همکاران، ۱۳۹۳). ادیبان با به تصویر کشیدن احساسات روانی خود، در انواع گونه‌های ادبی مورد توجه خوانندگان قرار می‌گیرند، جامعه ادبی نیاز دارد از رابطه بین این بیان احساسات با نظریه‌های روانشناختی اطلاع یابد، از این رو پژوهش حاضر حائز اهمیت است. در فرآیند پس از فقدان، سوگواری ابراز می‌شود، که واکنشی فردی و جمعی دارد، در این جستار به سراغ یکی از انواع ادبیات داستانی بنام خاطره‌نویسی رفته‌ایم و قصد داریم در دو زبان فارسی و عربی این گونه ادبی را مورد پایش قرار دهیم. شاهرخ مسکوب و مصطفی صادق رافعی هردو خاطراتی در فقدان مادر از خود به یادگار گذاشته‌اند، سوگ‌نامه‌هایی که خاطرات فقدانشان را هنرمندانه به تصویر کشیده است. از ویژگی‌های ادبیات تطبیقی این است که مفهومی مشترک را در فراتر از مرزهای ادبیات یک کشور مورد واکاوی قرار و نشان می‌دهد یک مفهوم مشترک می‌تواند چه بازتاب ادبی در ادبیات دو ملّت از خود به یادگار بگذارد. از جمله اهدافی که در این پژوهش درصدد آن هستیم: تحلیل تطبیقی خاطره نویسی، تبیین گزاره‌های پذیرش سوگ در یکی از انواع ادبی، بیان کاربرد نظریهٔ روانشناختی الیزابت کوبلر راس در خاطره نویسی های شاهرخ مسکوب و مصطفی صادق رافعی.

الف- دو اثر «سوگ مادر» و «موت الأم» چگونه پذیرش سوگ را بازنمایی می‌کنند؟

ب- براساس نظریه روانشناختی کوبلر راس چه تفاوت و شباهتی میان مفهوم سوگ در خاطرات مرگ مسکوب و رافعی وجود دارد؟

به نظر می‌رسد شاهرخ مسکوب و مصطفی صادق رافعی گام‌های پنج گانه پذیرش سوگ را توانسته‌اند در خاطره نویسی خود پشت سربگذارند.همچنین مفهوم مشترک فقدان مادر سبب شده مؤلفه‌های مشترک زیادی بین این دو اثر وجود داشته باشد.

۱ -۲.پیشینهٔ پژوهش

براساس جستجوهای صورت پذیرفته در کتابخانه‌ها و پایگاه‌های اینترنتی، پژوهشی مستقل یافت نشد که به صورت تطبیقی آثار مصطفی صادق رافعی و شاهرخ مسکوب را از منظر روانشناختی پذیرش سوگ مورد مداقه قرار داده باشد و گونه ادبی خاطره نویسی را تحلیل نموده باشد. در این بخش مطالعاتی که پیرامون شاهرخ مسکوب و مصطفی صادق الرافعی صورت گرفته است جهت آشنایی مخاطبان معرفی می‌گردد:

مصطفی صدیقی (۱۳۹۲) مقاله‌ای با عنوان «کودک، داستان کودک، و مواجهه با مفهوم مرگ تحلیل داستان ساداکو و هزار درنای کاغذی بر پایهٔ نظریهٔ کوبلر راس» در مجله تفکّر و کودک منتشر کرده است. در این نوشتار، داستانی واقع‌گرا از دختری دوازده‌ساله، که به علت سرطان در آستانهٔ مرگ قرار دارد، انتخاب و بر پایهٔ نظریهٔ «الیزابت کوبلرراس» تحلیل و تفسیر شده است. ساداکو مراحل اول و دوم روان‌شناسی سوگ یعنی انکار و خشم را به‌سرعت ازسر می‌گذراند، اما در مرحلهٔ سوم، زندگی ساداکو و نیز خط روایت به سطح و موقعیتی متفاوت منتقل می‌شود؛ ساداکو با اسطوره، بازی، و قصه بر این ترس غلبه می‌کند.

ملایوسفی و همکاران (۱۳۹۵) مقاله‌ای با موضوع «انسان جدید و مسئلهٔ مرگ: نگاهی به نظریهٔ الیزابت کوبلر راس» در مجله پژوهشنامهٔ ادیان به چاپ رسانیده اند. نویسندگان پژوهش حاضر تلاش نموده اند در این مقاله به بررسی نظریه پذیرش سوگ کوبلر راس بپردازند وچگونگی مواجهه با مرگ محور اصلی این بحث است. و در این جستار ادبی به این نکته اشاره می کنند که کوبلر راس کار خود را با انتشار کتاب در باب مرگ و مردن(۱۹۶۹م) آغاز کرد، و در این کتاب با استناد به مشاهدات تجربی مدعی شد که بیماران در آستانهٔ مرگ به هنگام اطلاع از مرگ خویش، در جریان فرآیندی پنج مرحله‌ای قادر به پذیرش مرگ خود می‌شوند.

این مراحل عبارتند از: انکار، خشم، چانه‌زنی، افسردگی و در نهایت پذیرش. بیان سیر تاریخی شکل گیری این نظریه و همچنین مؤلفه های اساسی آن، و چگونگی رویارویی انسان معاصر با موضوع مرگ وراهکار کوبلر راس درباره این موضوع محور اصلی بحث می باشد.

حسن زاده نیری و همکاران (۱۳۹۹) پژوهشی با موضوع «تحلیل رمان هرس بر اساس نظریهٔ سوگ» در مجله پژوهشنامه جریان شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران به چاپ رسانیده است. مقاله حاضر براساس نظریهٔ سوگ کوبلر راس رمان هرس اثر نسیم مرعشی را مورد بحث و بررسی قرار می دهد. شخصیت اصلی رمان به سبب از دست دادن عزیزان خود و مهم‌تر از همه فرزند نوجوان خود در جنگ، دچار روان‌پریشی شده و به علت مشکلات فرهنگی و نگاه زن‌ستیزانهٔ جامعه و اتکای بیش از حد به حضور مردان در جامعه و نیز عدم همدلی اطرافیان نتوانسته است مراحل سوگ را طی کرده، به مرحلهٔ پذیرش که عالی‌ترین مرحلهٔ بعد از سوگ است برسد.

غیبی و همکاران (۱۴۰۲) مقاله ای با محوریت «واکاوی روان پریشی های نزار قبانی در قصیده بلقیس بر اساس نظریه سوگ کوبلر راس» در مجله نقد ادب معاصر عربی انتشار داده اند. پژوهش حاضر می‌کوشد تا به روش توصیفی–تحلیلی و با نگاه به نظریهٔ سوگ، چگونگی حالات روحی و روانی نزار قبانی را در قصیدهٔ مذکور واکاوی کند. بر اساس نتایج پژوهش، شاعر در این قصیده، تمام مراحل پنجگانهٔ نظریهٔ سوگ را به صورت نامنظم طی می‌کند و در آخر، به عالی‌ترین مرحلهٔ آن یعنی مرحلهٔ پذیرش می‌رسد و با مرگ همسرش کنار می‌آید. او در هر مرحله، گریزی به مرحلهٔ خشم نیز می‌زند و انزجار خود را از عوامل دخیل در کشته‌شدن بلقیس نشان می‌دهد.

بررسی نگارندگان و عدم موجودیت اثری مستقل که با رویکردی تطبیقی به مطالعه روانشناختی یکی از گونه های ادبی در آثار مصطفی صادق رافعی و شاهرخ مسکوب پرداخته باشد، گواهی براین ادعاست که پژوهش حاضر نوآورانه محسوب می‌گردد و تاکنون آثار مورد مطالعه از منظر نظریه سوگ کوبلر راس تبیین نگردیده‌اند.

۱ -۳. روش‌شناسی پژوهش

روش به کار گرفته شده در این پژوهش شامل مطالعه، و رویکرد توصیفی–تحلیلی و تطبیقی دو اثر ادبی با تمرکز بر بازنمایی پذیرش سوگ در هر اثر، براساس چارچوب های نظری مرتبط و دیدگاه های انتقادی برای تحلیل داده‌ها است.

۱ -۴. مبانی پژوهش

۱-۴-۱-خاطره نویسی

خاطره نویسی در فرهنگ و ادب جهان و به‌ویژه ایران، پیشینه دیرین دارد و سنگ بنای بسیاری از کتاب‌های تاریخی و آثار داستانی کهن، خاطره است (ر.ک:حدادیان، ۱۴۰۱: ۱۷۲)، گروهی از منتقدان «خاطره‌نویسی را زیر ژانر زندگینامه‌نویسی می‌دانند» (شمیسا، ۱۳۸۶: ۲۶۹) بنابراین خاطره نویسی به عنوان یکی از شاخه‌های زندگینامه نویسی به حساب می‌آید. «خاطره نگاری، روایت رویدادهایی است که یا نویسنده شاهد وقوع آن‌ها بوده و یا آن‌ها را از افراد آگاه شنیده و به خاطر سپرده است. در خاطره نویسی آنچه اهمیت دارد، بیان روایی خاطره است که به آن سرشت داستانی می‌بخشد و همچنین استفاده از «منِ روایتی» است که از همان آغاز، خاطره نگاری را جلوه‌گاه حدیث نَفْس می‌سازد. حضور «منِ» فعال نویسنده در خاطره‌نویسی، در داستان‌نویسی به‌صورت زاویه دید اول شخص مفرد در می‌آید»(رضوانیان،۱۳۹۴: ۵۷) و آن را به داستان نزدیک می‌کند، بسیاری از نویسندگان، هنرمندانه، ظرافت‌های نویسندگی و ذوق ادبی خود را در تحریر خاطرات دخالت داده‌اند که ترکیب ذوق و عاطفه و تکنیک، بر ادبیّت خاطره نوشته‌ها افزوده است (ر.ک:حدادیان، ۱۴۰۲ :۷۶).

۱-۲-۴. نظریهٔ سوگ کوبلر راس [i]

مرگ یکی از مهم‌ترین پیشامدهای زندگی انسان و تمامی مخلوقات است که از آن گریزی نیست. امّا این پیشامد برای انسان از اهمیّت دوچندانی برخوردار است زیرا که نه‌تنها زندگی فرد بلکه زندگی اطرافیان او را نیز دستخوش تغییراتی می‌کند. دامنهٔ این تغییرات بسته به عواملی چون میزان رابطه عاطفی بین فرد و اطرافیان، حدود تأثیرگذاری فرد در زندگی دیگران و...، متفاوت خواهد بود. مرگ انسان خواه و ناخواه با اندوه و غم همراه است. این اندوه و غم و یا به اصطلاح سوگ، یا در فراق از دست دادن یکی از عزیزان می‌باشد و یا در اثر مواجههٔ فرد با مرگ قریب‌الوقوع خود؛ که این حالت غالباً با پیدایش یک بیماری لاعلاج در انسان پدیدار می‌شود. چگونگی مواجهه و برخورد با این پدیده، در افراد مختلف یکسان نیست. اما همهٔ افراد سوگوار دورانی را طی می‌کنند که بسته به شرایط برای برخی کوتاه و برای برخی طولانی‌تر است. شدت عوارض ناشی از مواجههٔ با مرگ در افراد مختلف به عواملی مانند میزان آسیب‌پذیر بودن فرد، آموزه‌های فرهنگی و تربیتی، میزان همراهی و همدردی دیگران با وی و... بستگی دارد (ر.ک:یالوم،۱۳۸۹: ۲۰).

الیزابت کوبلر راس بر این باور است که وقتی انسان با پدیده مرگ یکی از عزیزانش روبه‌رو می‌شود، چند مرحله روانشناختی مشخص را پشت سر می‌گذارد. این مراحل شامل انکار، خشم، چانه‌زنی، افسردگی و در نهایت پذیرش می‌باشند. کوبلر راس در نظریه مراحل پذیرش مرگ، تأکید ویژه‌ای بر تأثیر نقش پزشکی بر انکار مرگ دارد. به باور او، پیشرفت‌های پزشکی مردم را به این باور رسانده است که زندگی باید عاری از درد و رنج باشد. از آنجا که مرگ اغلب با درد هم‌معنا می‌شود، افراد تمایل دارند از مواجهه با آن دوری کنند(ر.ک:راس،۱۳۷۶: ۴۹) کوبلر راس و گروهش در سال ۱۹۵۳ شروع به مطالعه در مورد مرگ نمودند. او بر این باور بود که با بررسی دقیق و علمی تعداد زیادی از بیماران در آستانه مرگ و تحلیل نیازها و واکنش‌های آن‌ها، می‌توان به درک مکانیزم پذیرش مرگ دست یافت و نیازهای روانی این بیماران را شناسایی کرد تا از این طریق بتوان برای رفع آن‌ها تلاش موثرتری انجام داد. در روند مصاحبه با این بیماران، گروه تحقیقاتی پس از کسب موافقت از بیمار، بدون داشتن هیچ‌گونه پیش‌زمینه یا مطالعه قبلی در مورد وضعیت او، مصاحبه را آغاز می‌کردند تا از ایجاد هر گونه محدودیت ذهنی در فرآیند گفت‌وگو جلوگیری شود. پس از پایان مصاحبه، گروه جلسه‌ای را بدون حضور بیمار برگزار می‌کرد تا اطلاعات به دست آمده را مورد ارزیابی و تحلیل قرار دهد. در نهایت، با انجام مصاحبه های متعدد با بیماران نزدیک به مرگ، تیم پژوهش به این نتیجه رسید که این افراد طی پنج مرحله مختلف به پذیرش مرگ می‌رسند. نتیجه این مطالعات، شکل‌گیری نظریه‌ای معروف به «پنج مرحله پذیرش مرگ»بود. پنج مرحله انکار، خشم، چانه‌زنی، افسردگی و پذیرش.البته این مراحل لزوماً جدا از هم نیستند و در بسیاری از اوقات با هم تلاقی دارند و به صورت یک طیف ظاهر می‌شوند. همچنین افراد مختلف ممکن است همهٔ مراحل را طی نکنند و یا اینکه مدت زمان هر یک از این وضعیت‌ها برای آن‌ها متفاوت باشد (همان: ۵۰).

۳-۴-۱. «سوگ مادر» اثر شاهرخ مسکوب

سوگ مادر(۱۳۸۶) که در قالب ادبی خاطره‌نویسی قرار دارد، از جمله دل‌نوشته‌های چاپ نشدهٔ شاهرخ مسکوب(۱۳۰۴-۱۳۸۴) می‌باشد که در فراق مادر آن‌ها را رقم زده است، پس از مرگ مسکوب به کوشش رفیق دیرینه‌اش حسن کامشاد این اثر جمع‌آوری و سپس به چاپ رسید. در واقع این کتاب کوششی است برای ادای دین شاهرخ به مادرش که در اواخر عمر خود از آن صحبت به میان آورده بود. «در واپسین روزهای سال ۱۹۹۶ (دی‌ماه ۷۵)، شاهرخ در پاریس از احتمال سرطان خون خود آگاه شد. بی‌درنگ سه احساس به او دست داد: نخست) «انگار با تنم بیگانه شده‌ام»؛ دوّم) «نگرانی برای غزاله... هنوز از نظر عاطفی و مالی خیلی به من احتیاج دارد»؛ سوّم) دلواپسی «نقشه‌های چندین ساله و دو سه کار ناتمام؛ ازجمله ادای دین به مادرم، فردوسی و مرتضی»(مسکوب،۱۳۸۶: ۹) مادری که به گفته خود شاهرخ بیش از دوست‌داشتن او را می‌پرستید: «*خیال می‌کنم مرده‌پرستم گرچه او را در زندگی هم می‌پرستیدم*» (همان: ۸) مادری که پس از اندوه مرگ شوهر و پسر کوچکش در کمتر از فقط یک هفته، بار سخت بزرگ کردن و به سامان رساندن شاهرخ شانزده ساله و دو خواهر کوچک‌ترش را به دوش کشید.

[i] - Elisabeth Kübler-Ross

کتاب سوگ مادر، حاصل خاطره نویسی‌های روزانهٔ شاهرخ است در روزهای پایانی عمر مادرش و همچنین نامه‌هایی که بعد از مرگ مادر و در سفری که به فرانسه داشت برای او نوشت. نامه‌هایی که حتی خود او هم نمی‌دانست که به کدامین نشانی باید ارسال کند؟ «*این منم که نامه می‌نویسم و نشانی تو را ندارم. به شب تیره‌ای که تو در آنی چگونه راهی بیابم؟*» (همان، ۹۹) احساسات عمیق شاهرخ نسبت به مادرش در این نوشته‌ها به گونه‌ای ملموس آشکار است. از آنجا که این نوشته‌ها در واقع دل‌نوشته‌های او هستند و به قصد چاپ آن‌ها را ننوشته، هیچ‌گونه تصنع و زرق و برق اضافی در آن‌ها دیده نمی‌شود بلکه عواطف و احساسات خالص او را به تصویر کشیده‌اند. غم و اندوه از دست دادن مادر برای او بسیار سخت است به گونه‌ای که سال‌ها پس از مرگ مادر نیز از فکر او فارغ نمی‌شود و بارها او را در رؤیاهایش مشاهده می‌کند. شاهرخ مادرش را زمین می‌دانست و خود را گیاهی که در این زمین ریشه دارد و پرورش می‌یابد. حال این زمین دیگر نیست و شاهرخ هم... «*همیشه فکر می‌کردم که مادرم زمین است و من گیاهی که ریشه‌هایم در دل این خاک است. در او هستم و از او به بیرون سر می‌کشم. هر وقت که به او فکر می‌کردم انگار پاهایم را روی این زمین، استوار می‌دیدم. آخر سال‌ها استخوان و ریشه‌ام فکر او بود. اما حالا که مرده است نه‌تنها این گیاه آبیاری نمی‌شود، بلکه هوا سنگینی می‌کند و به دشواری نفس می‌کشم. او زمین و آسمان من بود*» (همان، ۳۳).

این کتاب سوگ‌نامه‌ایست که در آن غم و اندوه ناشی از مرگ عزیزان به خوبی به تصویر کشیده شده‌است. ما نیز در این پژوهش قصد آن را داریم که به بررسی این موقعیت بر اساس نظریه سوگ الیزابت کوبلر راس بپردازیم.

۱- ۴-۴. «موت الأمّ» اثر مصطفی صادق رافعی

مصطفی صادق رافعی (۱ ژانویه ۱۸۸۰– ۱۰ مه ۱۹۳۷) نویسنده مصری طرابلسی‌اصل بود. در گونه عاطفی، کتاب «موت الأمّ» را از خود به یادگار گذاشته است، در سوگ‌نامه رافعی، مرگ مادر همواره به صورت امری یقینی و قطعی مورد پذیرش قرار نگرفته است. با اینکه نویسنده در مجموع این پدیده را پذیرفته و باور کرده است، اما عواطف و حالت‌های روحی مختلفی که در طی نگارش این سوگ‌نامه و به عبارتی در مواجهه با مرگ مادر با آن مواجه است.

۲. بحث و بررسی

مسکوب پس از مرگ مادرش تا سال‌ها نتوانست او را فراموش کند. یا بهتر است بگوییم نتوانست مرگ او را بپذیرد. مادر گرچه مرده بود و دیگر حضور فیزیکی نداشت اما شاهرخ همچنان با او زندگی می‌کرد و در اندیشه خود او را به همراه داشت: «*من در تن مادرم زندگی کردم و اکنون او در اندیشه من زندگی می‌کند. من باید بمانم تا او بتواند زندگی کند. تا روزی که نوبت من نیز فرارسد به نیروی تمام و با جان‌سختی می‌مانم. اکنون او به من سپرده شده‌است. دیگر بر زمین نیستم، خود زمینم و به یاری آن دانه‌ای که مرگ در من پنهانش کرده‌است باید بکوشم تا بارور باشم*» (مسکوب،۱۳۸۶: ۴ و ۴۰)

مراحل پنج‌گانه سوگ که در نظریه کوبلر راس آمده‌است در نوشته‌های مسکوب به خوبی نمایان است. اما این مراحل در رفتارهای شاهرخ به ترتیب و به صورت منظم ظهور پیدا نکرده‌اند بلکه پراکندگی در بروز این رفتارها دیده می‌شود.آنچه که در این رابطه اهمیت دارد این است که فرد سوگ‌وار در هیچ‌کدام از این مراحل نباید متوقف شود بلکه باید به آخرین مرحله یعنی پذیرش برسد. گرچه ممکن است رسیدن به مرحله پذیرش برای برخی زمان‌بر باشد و مقداری طول بکشد، اما در هر صورت برای این‌که زندگی به روال عادی خود برگردد باید به مرحله پذیرش رسید.آن‌چه که در نوشته‌های شاهرخ مشاهده می‌شود گویای آن است که رسیدن به این مرحله برای او سال‌ها طول می‌کشد.شاهرخ گرچه در ظاهر مرگ مادر را پذیرفته اما در حقیقت نمی‌تواند حضور او را از زندگی خود حذف کند و همچنان چه در خواب و چه در بیداری با او زندگی می‌کند. این‌که چرا رسیدن به مرحله پذیرش برای او این مقدار به طول انجامید خود دلایلی دارد که در طول پژوهش به آن می‌پردازیم:

۲-۱. شوک یا انکار

انکار اوّلین مرحله از مراحل سوگ است، این مرحله ممکن است «قبل یا بعد از مرگ فرد یا یکی از عزیزان به انسان دست دهد. انکار به انسان کمک می‌کند تا درد طاقت‌فرسای از دست دادن عزیزانش را به حداقل برساند» (ملایوسفی و همکاران،۱۳۹۵: ۱۴۲) برای انسان سخت است که باور کند فرد مهمی را در زندگی از دست داده یا قرار است به زودی از دست دهد. انکار به انسان کمک می‌کند که ضمن پردازش واقعیت از دست دادن، غم و اندوه عاطفی ناشی از آن را کمتر کند. در طی این مرحله، فرد ممکن است

از تصدیق یا صحبت کردن دربارهٔ غم فقدان با دیگران خودداری کند. انکار فقط تلاشی در راستای تظاهر به رخ ندادن فقدان نیست. در طی این فرایند ما همچنین تلاش می‌کنیم که آنچه را که در حال رخ دادن است درک کنیم (ر.ک:راس،۱۳۷۶: ۵۵) در کتاب «سوگ مادر» اثر شاهرخ مسکوب می‌بینیم که فقدان مادر برای شاهرخ بسی رنج‌آور است که نمی‌خواهد آن را باور کند:

«*چند روزی‌ست که از نوشتن گریزانم. هنوز نمی‌خواهم که مرگ مادرم را باور کنم و انگار نوشتن درباره این مرده مرگ او را مسجّل می‌کند*» (مسکوب،۱۳۸۶: ۶۱)

انکار کردن مرگ مادر برای شاهرخ مراحل مختلفی دارد. ابتدا از بهت آغاز می‌شود. شنیدن خبر بیماری مادر به او شوک وارد می‌کند و او را در حیرت فرو می‌برد: «*وقتی ناگهان فهمیدم که مبتلا به سرطان است یک هفته تمام بهت‌زده* بودم» (همان: ۳۲)

بعد از مرحله بیماری از همان ابتدایی که خبر مرگ مادر را می‌شنود مانند هر انسان دیگری سعی در انکار آن دارد به گونه‌ای که در خیالات خود دوست دارد مرگ مادر دروغ باشد و اطرافیان به اشتباه او را مرده فرض کرده باشند:

«*با این همه پیش خود می‌گفتم کاش مامان از آن سکته‌های ناقص کرده باشد که مریض مرده می‌نماید و پس از چند ساعتی تکانی می‌خورد، اطرافیان می‌ترسند و یکی دو تا هم غش می‌کنند بعد مریض برمی‌خیزد و می‌نشیند و می‌پرسد چه خبر است*؟» (همان: ۷۶)

این مرحله از انکار طبیعی است و ممکن است برای هر کسی پیش بیاید. اما انکار مرگ مادر برای شاهرخ در همین مرحله متوقف نمی‌ماند بلکه می‌بینیم او تا سال‌ها نمی‌خواهد مرگ مادر را بپذیرد:

«*شاهرخ می‌توان گفت هیچ‌گاه مادرش را از یاد نبرد. حضور غایب او را پیوسته در خود می‌دید و کمتر روز و شبی گذشت که به مادرش نیندیشد: امروز صبح حالم خوب نبود، گیتا غزاله را بیدار کرد و برد مدرسه، در خواب و بیدار صدای غزاله را می‌شنیدم مثل صدای پرنده‌ها بود در صبح بهار، صدای سبز، روییده و تُرد و نازک، بازیگوش، بی‌خیال. سال ۱۳۴۲ یک روز، اول‌های اردیبهشت صبح با صدای مامان از خواب بیدار شدم داشت می‌گفت جان، جان! به گنجشک‌ها می‌گفت، خودش از جیک‌جیک آن‌ها بیدار شده بود*» [۱۴/ ۴/ ۱۹۸۵] (همان: ۷)

این انکار برای شاهرخ به گونه‌ای‌ست که در خواب و بیداری او را رها نمی‌کند. او همواره برای مادر خود نامه می‌نویسد و محتوای نامه‌های او به گونه‌ای‌ست که انگار دارد برای یک انسان زنده می‌نویسد نه صرفاً به عنوان نوشتن آنچه در دل دارد برای عزیز سفر کرده‌اش. ما می‌بینیم که در نامه‌ها مثلاً برای سلامتی مادرش نگران است و هنوز مادر را در دوران بیماری قبل از مرگش تصور می‌کند. او حتی تا سال‌ها بعد نیز در خواب مادر را می‌بیند و در خواب‌هایش هم او را زنده می‌پندارد نه اینکه صرفاً خواب یک انسان مرده را دیده باشد. «*مادر در ظلمت خاک سرنگون شده است اما شاهرخ سال‌ها خواب او را می‌بیند و در بیداری برایش نامه می‌نویسد که نگران سلامتی‌ات هستم و همیشه تو را بیش‌تر از هر کسی دوست داشته‌ام... من مثل چشمه هستم و تو آب. بی تو خشک و بیهوده‌ام... و کار به جایی می‌رسد که خیالاتی می‌شود و به توّهم می‌افتد: خیال می‌کنم مرده‌پرستم گرچه او را در بیداری هم می‌پرستیدم*» (همان: ۸)

در خاطره مسکوب می‌بینیم که مرحله انکار فقط برای شاهرخ اتفاق نمی‌افتد. بلکه مادر او نیز وقتی از بیماری سرطان خود آگاه می‌شود، گویی دوست ندارد این را بپذیرد که به مرگ نزدیک می‌شود و به زودی باید این دنیا را ترک کند:

«*در بیمارستان که بود یک روز به من گفت هنوز زود است. گفتم چی؟ گفت مردن. دلم می‌خواهد ده سال دیگر زنده بمانم. حالا دیگر می‌توانم کمی راحت زندگی کنم*» (همان: ۴۰)

در تمام طول کتاب با بررسی نوشته‌های شاهرخ می‌بینیم که او تا انتها سعی در همین انکار دارد و گویی نمی‌خواهد مرگ مادر را بپذیرد. اینکه سرانجام شاهرخ در واقعیت توانسته از این مرحله عبور کند یا خیر در این کتاب مشخص نیست زیرا موضوع کتابْ زندگی‌نامه شاهرخ نیست که تا لحظات پایانی عمرش را روایت کرده باشد:

«*هنوز به مرگ او عادت نکرده‌ام. با اکراه چشم‌هایم را [از خواب] باز می‌کنم و از بیداری بیزارم*» (همان: ۶۲)

در سوگ‌نامه مصطفی صادق رافعی با عنوان «موت الأمّ»، مرگ مادر همواره به صورت امری یقینی و قطعی مورد پذیرش قرار نگرفته است. با اینکه نویسنده در مجموع این پدیده را پذیرفته و باور کرده است، اما عواطف و حالت‌های روحی مختلفی که در طی نگارش این سوگ‌نامه و به عبارتی در مواجهه با مرگ مادر با آن مواجه است گاهی سبب بروز عباراتی انکارآمیز و وشوک‌آلود در رابطه با مرگ مادر شده است. مثلاً در نمونه زیر آمده است:

«ثُمَّ یُرخی عَینیه فی إغمَاضةٍ خَفیفةٍ، کأَنَّمَا یَرجُو أن یَری أمَّهُ فی طَویّته وَلا یُصدقُ أَنَّها مَاتَت! فَإنَّ صُوتَها حَیٌّ فی أذُنیه لایزالُ یَسمعُهُ من أمس!» (رافعی، ۲۰۱۷: ۵۴۰).

نویسنده در اینجا با استفاده از ضمیر غایب داستانی را روایت می‌کند که به صورت روایی ماجرای پسر مصیبت دیده‌ای است که نماینده شخصیت نویسنده است.سوژه در این تصویر تأثیرگذار به مادر پیچیده در کفن به طور مختصر و گذرا نگاه می‌کند و با وجود اینکه مادر در مقابل او از دنیا رفته است، اما او باور نمی‌کند و صدای مادر را حاضر در صحنه و گوشنواز تلقی می‌کند. نویسنده در اینجا طبق نظر کوبر راس، به ترسیم واکنش انکار بعد از اولین مواجهه با مرگ سخن گفته است. در واقع چنین واکنشی معمولاً در مرحله نخست ایجاد می‌شود و نویسنده در ثبت آن موفق عمل کرده است. در واقع توانسته است حالات و وضعیت شخصیت داستان را در مواجه با پدیده مرگ به صورت واقعی به تصویر بکشید. شخصیتی که ابتدا از مرحله شک و انکار به مرحله پذیرش قدم می‌گذارد.

در نمونه دیگر آمده است:

«ثُمَّ یَعُودُ إلی وَجهِهِ الانکسَارِ وَالاستسلامِ، وَیَتململُ فی مَجلسِه، فَینطقُ جِسمِه کلّه بِهذه الکلمةِ: «یا أمِّی!» (رافعی، ۲۰۱۷: ۵۴۰).

در اینجا شخصیت در حالت رنجور و ملال‌آور به تصویر کشیده شده است. او به خاطر از دست دادن مادر در شوکی عظیم فرورفته و خود را سرتاسر در نام مادر خلاصه می‌کند. تعبیر ندایی (یا أمّی) نشان می‌دهد که او انگار مرگ مادر را باور نکرده است و مادر را خطاب قرار داده و او را به حضور می‌طلبد. او در مرحله تردید میان پذیرش و شوک قرار دارد. از یک طرف در شرایطی قرار گرفته که می‌داند مادرش را از دست داده است، اما از یک طرف قادر نیست با این واقعیت کنار بیاید، بنابراین مکرر نام مادر را صدا می‌زند. این شوک و تردید گاهی در قالب تعجب و شگفتی بروز پیدا می‌کند.

به عنوان نمونه:

«وَارتسمَ علی وَجهِه التَعجبِ، کأَنَّه یَسألُ نَفسَه: «إذا لَم تکُن أمّی هُنا، فَلماذا أنَا هُنا؟!» ثُمَّ تَغرغَرت عَیناه فَیُخرجُ مندیلَه وَیمسحُ دَمعَه بیده الصَغیرةِ، ولکن رُوحُه الیَتیمةُ تَأبی إلّا أن ترسمَ بِهذه الدُموعِ علی وَجهِه مَعانی یُتْمها!» (همان، ۵۴۰)

نویسنده در اینجا در شوکی عظیم فرو رفته است. او از خود می‌پرسد که اگر مادرش مرده است، پس خودش در اینجا چه کار می‌کند. در واقع باور نمی‌کند مادر دیگر در این جهان نیست، زیرا می‌بیند خودش زنده است. پس مادر نیز زنده است او به چنین تفسیری از مرگ مادر بعد از اینکه خود را برابر ما مادر دانسته دست یافته است.در واقع با فرض این واقعیت که مادر با شخصیت نویسنده یکی است چنین شوکی ایجاد می‌شود. شخصیت بعد از آنکه دچار چنین شوکی شده است و از خود و حضور غیر عادی خود بعد از مرگ مادر در دنیا سخن می‌گوید، دست به گریه و زاری می‌زند، اما با این وجود روح او غرق در این شوک است و از پذیرش این واقعیت صرف‌نظر می‌کند.

۲-۲. خشم

با پایان یافتن مرحلهٔ اول و فروپاشی دیوار انکار، احساساتی نظیر خشم، غیظ، حسادت و تنفر جایگزین آن می‌شوند. در این مرحله، فرد بیمار یا سوگوار بدون نظم یا قاعدهٔ مشخصی خشم خود را به اطرافیان و محیط پیرامونش معطوف می‌کند. در این وضعیت، هر چیزی می‌تواند منجر به نارضایتی او شود. این خشم باعث می‌شود که اطرافیان، از جمله پزشکان، پرستاران و حتی خانواده‌اش، تمایل کمتری به توجه به او داشته باشند تا از مواجهه با خشم وی اجتناب کنند. با این حال، همین کاهش توجه در نهایت موجب تشدید خشم فرد خواهد شد(ر.ک:ملایوسفی و همکاران،۱۳۹۵: ۱۴۴) کوبلر راس بر این باور است که مشکل از جایی آغاز می‌شود که قادر نیستیم خود را به جای فرد بیمار یا سوگوار بگذاریم و احساسات او را درک کنیم. فرد بیمار که خود را محروم از انرژی و سلامت می‌بیند، نسبت به دیگرانی که هنوز از این نعمت‌ها برخوردارند، حسرت می‌خورد و دچار خشم می‌شود. این خشم ممکن

است به سمت هر کسی هدایت شود؛ خدا، سرنوشت، دوستان، خانواده، پزشکان، یا حتی کارکنان بیمارستان. در این مرحله، زندگی کردن با چنین فردی بسیار دشوار می‌شود زیرا او معمولاً حساسیّت شدید و واکنش‌های زودرنجانه‌ای از خود نشان می‌دهد. با این حال، باید توجه داشت که این رفتارها در حقیقت بازتاب خشم عمیقی نسبت به خود مرگ است، نه اطرافیان. انسان هنگامی خشمگین می‌شود که احساس کند چیزی خارج از کنترل اوست. گاهی این خشم به چیزی که قابل کنترل به نظر می‌رسد منتقل می‌شود و نوعی جابه‌جایی احساسی رخ می‌دهد (ر.ک:راس،۱۳۷۶: ۶۵) در کتاب «سوگ مادر» حالاتی از خشم و عصبانیت در شاهرخ مشاهده می‌شود که به گفته خود او علت آن نمی‌تواند مشغله‌های روزمره باشد بلکه علت آن بدبختی تازه‌ای‌ست که بر سرشان نازل شده:

«حس می‌کنم خیلی عصبی شده‌ام و کمتر وقتی می‌توانم بر خودم مسلط باشم. گمان نمی‌کنم این خستگی و زودخشمی فقط از مطالعه و کار ناچیز فکری باشد. آدم خجالت می‌کشد اسم این چیزها را کار فکری بگذارد. علتْ بدبختی دیگری است که به تازگی پیش آمده است. صبح زود شنبه دهم اسفند زین‌العابدین مرا از خواب بیدار کرد و گفت حال خانم به هم خورده است. سراسیمه و خواب‌آلود رفتم پیش مامان. دیدم به شدت دارد استفراغ می‌کند و قلبش درد می‌کند... زود رساندیمش به بیمارستان پهلوی... خلاصه مامان سکته قلبی کرده بود. بدبختی تازه‌ای بر همه ما نازل شده بود» (مسکوب،۱۳۸۶: ۱۲ – ۱۳)

این خشم و عصبانیت شاهرخِ فقدان‌زده را می‌توان در جاهای مختلف مشاهده کرد. او حتی می‌خواهد خشم خود را بر اشیاء و دیگر مخلوقات خالی کند. انگار که دوست دارد هیچ کس و هیچ چیز از خشم او در امان نباشند. او علت بدبختی و بیچارگی خود را جامعه و هستی می‌داند و به همین خاطر است که گویی می‌خواهد انتقام خود را از آن‌ها بگیرد و آن‌ها را نابود کند تا خود را نجات دهد:

«دیروز پیش‌از ظهر در اداره آشفته و دیوانه بودم. در دلم آشوب و غوغایی بود. انگار می‌خواستم همه چیز را در هم بریزم و خراب کنم. گاه‌گاه گرفتار این حالت می‌شوم. میل به ویرانی مثل سیل بر من غلبه می‌کند و در چنین حالتی می‌خواهم این اجتماع و محیط گرداگرد را که مثل باتلاق اندک اندک مرا می‌بلعد و خفه می‌کند درهم بریزم و خودم را بیرون بکشم» (مسکوب،۱۳۸۶: ۲۷)

خشم می‌تواند وضعیت‌های مختلفی در فرد داشته‌باشد. گاهی اوقات این خشم فقط در حد یک خودخوری ساده است و گاهی نیز مقداری بیشتر می‌شود و بر سر اطرافیان خالی می‌شود. این خشم گاهی آنقدر شدید می‌شود که فرد تمام نظام هستی را مقصر اتفاق پیش‌رو یا افتاده شده می‌داند و به همین دلیل میل دارد که حتی جهانی را نابود کند تا خود را نجات دهد. این مسئله به نوع نگاه فرد به جهان و همچنین ضعف‌های درونی شخص برمی‌گردد. در سوگ مادر نیز همین مسئله را می‌بینیم. شاهرخ به قدری عصبی شده که حاضر است تمام دنیا را نابود کند که خودش را نجات دهد. این مسئله شاید به دوران کودکی و نوجوانی او برگردد که با چه سختی‌هایی بزرگ شده است. و همین مسئله نیز در برخی ضعف‌های شخصیتی او می‌تواند اثرگذار باشد که نتوانسته در برابر مشکلات ایستادگی کند. و شاید مهم‌ترین عامل در این زمینه تفکرات و اعتقادات شاهرخ باشد که چون مبنای دینی مستحکمی ندارد، سختی‌های زندگی را ناشی از ظلم جهان هستی می‌داند نه این که این سختی‌ها را عاملی برای رشد و تعالی خود به حساب آورد.

در نوشته «موت الأم» رافعی بدلیل فاصله زمانی میان مرگ مادر و نگارش این سوگ‌نامه، تاحدود زیادی از فوران خشم ناشی از مادر کاسته شده است، اما با این وجود نویسنده نتوانسته به طور کامل خود را از همینه خشم ناشی از مرگ مادر در لابلای این سوگ‌نامه بر حذر دارد، بنابراین در برخی نقاط این خشم به طور ویژه‌ای خود را نشان می‌دهد. در همان بند اوّل نوشته از نحوه کاربرد واژگان، بوی خشم استشمام می‌شود. نویسنده در همین بند می‌گوید:

«رَجَعتُ مِن الجِنازةِ بعدَ أن غبَّرتُ قَدمیَّ سَاعةَ فی الطریقِ التی تُرابُها ترابٌ وَأشعةٌ، وکَانَت فی النعشِ لُؤلؤةٌ آدمیةٌ مُحطَّمةٌ، هی زَوجةُ صدیقٍ طَحطَحتها الأمراضُ فَفرَّقتها بینَ عِلَلِ المُوتِ، وکَانَ قلبُها یُحییهَا فَأخذَ یُهلکُها، حتَّی إذَا دَنا أن یَقضی علیهَا رَحمَها اللهُ فَقضی فیها قَضاءَه، وَمَن ذا الذی ماتَ لهُ مَریضٌ بِالقَلبِ وَلم یرَه مِن قَلبِه فی علَّته کَالعُصفُورةِ التی تَهْتَلِک تحتَ عَینی ثُعبانَ سَلَّطَ علیهَا سُمومُ عَینیه؟!» (رافعی، ۲۰۰۸: ۵۳۷)

در این نمونه که روایت سوگ مادر آغاز می‌شود، جلوه‌هایی از خشم ناشی از مرگ مادر دیده می‌شود. استفاده از کلماتی که بر شدت دلالت می‌کند مانند غبرت، محطّمة، فرّقتها و غیره این خشم را نمایندگی می‌کند. همچنین کاربرد واژه طحطح حالتی از خشم فوران یافته را نشان می‌دهد که نویسنده در هنگام روایت مرگ مادر بروز داده است. به ویژه زمانی که از بیماری مادر سخن می‌گوید و از علت مرگ او مراتب خشم خود را نشان می‌دهد. سرانجام با پرسشی که مطرح می‌کند، بر استمرار این خشم تأکید دارد. او که سرشار از تعجب و عصبانیت از مرگ مادر است و از اینکه چگونه مادرش به چنین وضعیتی دچار شده، آرام و قرار ندارد.

گاهی این خشم عاملی اجتماعی ندارد و صرفاً بر اثر یک عامل فردی و عاطفی شکل نمی‌گیرد، چنین بستری زمانی فراهم می‌شود که از وضعیت زن در جامعه زبان گلایه می‌گشاید:

«وَمهمَا تَبلغُ المَرأةُ من العِلْمِ فَالرجلُ أعظمُ منها بأنَّه رَجلٌ، ولكن المَرأةُ حقُّ المَرأةِ هی تلكَ التی خُلقَت لتكونَ للرجلِ مادّةَ الفَضيلةِ وَالصبرُ والإيمانُ، فَتكونَ لهُ وَحياً وَإلهامًا وَعزاءً وقوّةً، أی: زيادةٌ فی سُروره وَنقصًا من آلامه. ولَن تَكونَ المَرأةُ فی الحَياةِ أعظمَ من الرجلِ إلّا بشیءٍ وَاحدٍ، هُو صِفاتُها التی تَجعلُ رَجُلها أعظمَ منها» (رافعی، ۲۰۰۸، ۵۳۷).

نویسنده موضوع مرگ مادر را وسیله‌ای برای بیان برخی از حقایق تلخ اجتماعی عنوان کرده است و این قضیه نشان از خشم اجتماعی وی برای جایگاه زن در اجتماع مردسالاری و سنّتی عربی – اسلامی است و در صدد شرح این وضعیت و تبیین جایگاه زن در این بستر است. رافعی از اینکه زن با وجود کسب بزرگی‌ها همچنان از مرگ فروتر قرار دارد احساس خشم دارد و مادر از دست رفته برای او با وجود اینکه از جهت اجتماعی فروتر از مرد قرار دارد، بسی بزرگ و الگو و ایده‌ال و منبع انرژی و الهام است.

این خشم در پی از دست دادن مادر رخ می‌دهد و نویسنده از اینکه با واقعیت خشن زندگی بعد از مرگ مادر مواجه می‌شود، احساس خشم و ناامیدی می‌کند:

«أحسُّ — وَلا رَيبَ — أنَّهُ قَد ضَاعَ فی الوُجود، لأنَّ الوُجودَ كانَ أمَّهُ. وَ لَمسَ خُشونةَ الدُنيا مُنذُ السَاعةِ، بعدَ أن فقَدَ الصدرُ الذی فيه وَحدَه لين الحَياةِ؛ لأنَّ فيه قَلبٌ أمُّهُ وَرُوحُهَا» (همان، ۵۴۰)

در چنین حالتی مرگ و تباهی مادر معادل مرگ و تباهی خویشتن است. در واقع شخصیت بعد از مرگ مادر خود از هم گسخته و خشمگین است و خود نیز انگار وجود ندارد. در واقع وجود مادر برابر با نرمی زندگی و آرامش و آسودگی است و نبود مادر برابر با خشم و خشونت و قساوت و سختی است و هر کدام از این موقعیت‌ها برآورد خاص خود را دارد.

۲ -۳. چانه‌زنی

چانه‌زنی سومین مرحله از مراحل روانشناسی مرگ است. در این مرحله «فرد بیمار در آستانه مرگ آخرین روزنه‌های امید خود را امتحان می‌کند و وارد معامله با خانواده و تیم درمان و... و حتی خدا می‌شود. مثلاً به خداوند ابراز می‌دارد که در صورت زنده ماندن فلان کار را انجام دهد یا فلان کار بد را ترک کند. حتی فرد ممکن است گمان کند که خانواده یا تیم پزشکی به علت پرخاش‌هایی که داشته است تمام توان خود را برای درمان او به کار نبسته‌اند؛ از این رو به حالت تواضع از آن‌ها می‌خواهد که کاری کنند. فرد بیمار یا سوگوار در این مرحله دست از مبارزه برنمی‌دارد بلکه نوع مبارزه او تغییر می‌کند و از حالت فعال(خشم) به حالت منفعل(چانه‌زنی) در می‌آید» (راس،۱۳۷۶: ۹۰).

کوبلر راس بر این باور است که بررسی و مطالعه این مرحله به دلیل ذات درونی آن، که غالباً بین بیمار و خداوند جریان دارد، بسیار پیچیده و دشوار است. او در توضیح این مرحله بیان می‌کند که «اگر در مرحله نخست نتوانسته باشیم واقعیت‌های تلخ را بپذیریم و در مرحله دوم نسبت به خداوند و دیگران خشمگین شده باشیم، در این مرحله ممکن است به فکر نوعی مصالحه بیفتیم. به خود می‌گوییم شاید بتوان راهی یافت تا این سرنوشت محتوم را به تأخیر انداخت. اگر خداوند قصد دارد مرا از این دنیا ببرد و به فریادها و خشم من توجهی نمی‌کند، شاید مذاکره‌ای صمیمانه بتواند نظر او را تغییر دهد»(همان: ۹۱) این مرحله معمولاً در مورد

بیماران لاعلاج اتفاق می‌افتد نه فردی که عزیزی را از دست داده. چراکه آن‌ها پس از مرحله انکار معمولاً با قاطعیت می‌پذیرند که عزیزشان را از دست داده‌اند و دیگر چانه‌زنی برای برگشت او فایده ندارد.

اما آن‌چه که ما در «سوگ مادر» مشاهده می‌کنیم بیشتر در این حیطه است که چانه‌زنی برای رهایی از درد و رنج حاصل از فقدان مادر است. این مرحله از سوگواری به صورت مستقیم در نوشته‌های شاهرخ مسکوب یافت نمی‌شود. اما می‌توان به صورت غیرمستقیم نشانه‌هایی از چانه‌زنی را در نوشته‌های او دید. مثلاً آن‌جا که می‌خواهد این واقعیت را انکار کند که خداوند از حال او آگاه است. گویی می‌خواهد بگوید که خدایا تو این‌چنین ظالم نیستی و اگر واقعاً از حال من با خبر بودی هیچ‌گاه مرا تنها نمی‌گذاشتی و مرا نجات می‌دادی. انگار که دارد به خدا التماس می‌کند که از این درد و رنج نجاتش دهد:

«*خدا می‌داند که هرگز روح من این همه دردناک و بیچاره نبوده ولی خدا نمی‌داند. اگر می‌دانست محال بود که بتواند چنین ظلمی بکند. اگر می‌دانست نمی‌توانست*» (مسکوب،۱۳۸۶: ۳۳)

و یا در جایی دیگر می‌بینیم که آن‌جا که دیگر به ستوه آمده در دل با خداوند نجوا می‌کند و از او طلب کمک می‌کند:

«*افسوس که نمی‌توانستم بگویم ﴿إِنَّا لِلّهِ و إِنَّا إِلَیْهِ راجِعُون﴾ و خود را آسوده کنم. اما در دل می‌گفتم ای خداوند مرا دریاب*» (همان، ۳۷)

با اینکه شاهرخ اعتقادات مستحکمی ندارد و همین مسئله سبب شده بود که در مرحله قبل به خدا و هستی خشم گیرد و آن‌ها را مقصر سختی‌های زندگی خود بداند اما در این‌جا می‌بینیم که او از خداوند درخواست کمک می‌کند تا نجاتش دهد. این مسئله به همان فطرت خداجوی انسان برمی‌گردد که هرچقدر هم انسان خود را بی‌نیاز از خدا بداند اما هنگامی که سختی‌ها و مشکلات به او هجوم می‌آورند، آن‌جاست که دیگر هیچ پناهگاهی جز آغوش خداوند مهربان نمی‌یابد و به ضعف و زبونی خود پی برده و از خداوند طلب کمک می‌کند. دقیقا همان اتفاقی که برای شاهرخ افتاد و بعد از کم آوردن در برابر مشکلات به ندای درون گوش سپرد به سمت خداوند پناه آورد.

در نوشته «موت الأمّ» مصطفی صادق رافعی هم سوگ مادر به طور مستقیم دیده نمی‌شود، اما نشانه‌هایی از تلاش شخصیت برای اینکه بتواند فراتر از مرگ حرکت کند و شرایط را تغییر دهد در نوشته او پیدا است. مثلاً در نمونه زیر امید بستن به رحمت الهی نوعی از چانه‌زنی است که شخصیت در مقابل پدیده شوم مرگ امید به رهایی از آن دارد:

«إذ تَرَاهُم نَائمینَ تحتَ جِناحِ الرَحمةِ الإلهیةِ المَمدود، وَقَالَت: إنَّها تَسمعُ أحلامَهُم. وكَانُوا هُم عَقلُها فی سَاعةِ المُوت!» (رافعی، ۲۰۰۸: ۵۳۹).

در واقع در چنین حالتی ساعت مرگ فرار رسیده و اطرافیان با واقعیت مرگ مواجه هستند و در چنین زمانی درخواست از خدواند و امید به رحمت او اقتضا می‌کند. گرچه نویسنده این درخواست را به طور مستقیم و در قال چانه‌زنی به طور دقیق بیان نکرده است، اما چنین مشخصه‌ای در درخواست او دیده می‌شود. در واقع وی با اینکه مرگ را پذیرفته اما همچنان امید به سلامتی و حل این معضل همچنان در دل او پا برجا است.

در نمونه زیر که این مؤلفه به طور مستیقم‌تری دیده می‌شود:

«وَظهرَ الانکسارُ فی وَجههِ یُعبِّرُ بِبَلاغةٍ أَنَّهُ قَد أحسَّ حَقیقةَ ضَعْفه وَطُفُولتِه بِإزَاءِ المُصیبةِ التی نَزَلَت به، وَجَلسَ مُستَسلِماً تترجمُ هیئتُهُ مَعانیَ هذه الکَلمةِ: «رِفقًا بی!» (رافعی، ۲۰۰۸: ۵۴۱).

در اینجا نویسنده در حالت به طور مشخص حالت شکستدگی و درمانگی در هنگام مرگ را به تصویر کشیده است. شخصیت به ضعف و درماندگی خود اعتراف دارد و با توجه به همین واقعیت دست به معامله و چانه‌زنی با خدا می‌شود و در قالب درخواستی از خدا می‌خواهد که با او مهربانی کند. در واقع او هیچ پناهگاهی جز خدا ندارد و در چنین مواقعی این خداست که می‌تواند فراتر از از چیز دیگری، هدف چانه‌زنی و معامله او قرار گیرد. او با این کارتلاش‌های پایانی خود را برای تغییر شرایط به کار می‌گیرد و امید به تغییر را همچنان حفظ کرده است.

۲-۴. افسردگی

وقتی فرد متوجّه می‌شود که هیچ‌کدام از راهکارهای قبلی نتیجه‌ای ندارند، احساس عدم کنترل بر زندگی‌اش چیره شده و افسرده می‌شود. امید فرد به ناامیدی تبدیل شده است و درد و رنج وی فزونی یافته است. در این وضعیت غم و اندوه بر زندگی فرد سوگ‌وار چیره می‌شود. فرد وقتی خاطراتی را که با فرد از دست رفته داشته‌است را مرور می‌کند و یا اینکه نبود او چه خلأیی در زندگی وی به وجود می‌آورد غمگین شده و حالت افسردگی به او دست می‌دهد. در رمان «سوگ مادر» اثر شاهرخ مسکوب این افسردگی را می‌توانیم به صورت‌های گوناگون در شاهرخ مشاهده کنیم. گاهی این وضعیت به صورت گریه و اشک نمایان می‌شود:

«سه‌شنبه گذشته که حال عمومی مامان بد بود و نفسش تنگی می‌کرد در بازگشت از بیمارستان نتوانستم جلو گریه‌ام را بگیرم. گریه می‌کردم و می‌راندم و پشت رل درست جایی را نمی‌دیدم. انگار یک‌باره زیر پایم خالی شده بود» (مسکوب،۱۳۸۶: ۱۴)

و گاهی هم به صورت گرفتگی دل:

«دلم گرفته است. انگار منجمد و سنگین شده است. دیشب که به خانه رفتم دیدم قلب مامان درد می‌کند و حالش خوب نیست. بعد از نیمه‌شب درد ساکت شد و خوابش برد. امروز صبح هم حالش بد نبود ولی به‌هرحال این‌ها نشانه‌های خوبی نیست» (همان: ۲۶)

گرفتگی دل و گریه کردن از مراحل اولیه افسردگی است که می‌تواند در همان مرحله خوب شود، باقی بماند و یا این‌که بدتر شود و به مراحل شدیدتر برسد. خیلی از اوقات یک تشویش و استرس که در زندگی فرد به وجود می‌آید سبب گریه شخص می‌شود. این تشویش درونی ممکن است یک نوع احساس خطر در برابر یکو مشکل یا ناتوانی در برابر کنترل شرایط باشد که باعث می شود احساسات فرد به شکل گریه تخلیه شود.در این‌جا نیز می‌بینیم که وقتی شاهرخ از حال بد مادر باخبر می‌شود همین تشویش و استرس به او دست می‌دهد. وقتی که شاهرخ می‌بیند که در برابر این وضعیت کاری نمی‌تواند انجام دهد ناخودآگاه احساساتش به صورت اشک از چشمانش سرازیر می شوند.

حالت‌های افسردگی در شاهرخ فقط مختص به بیماری و مرگ مادر نیست بلکه در خلال کتاب مشاهده می‌کنیم که او دلایل دیگری نیز برای غم‌زدگی دارد از جمله پدرش:

«دلم غمگین است. دم صبح پدرم را بعد از مدتی در خواب دیدم. من و مامان و او زیر کرسی نشسته بودیم... همیشه از دیدن او افسرده بودم و احساس شومی داشتم که این دیدار گذراست اما هرگز برایم آشکار نبود که مرده‌ای را به خواب می‌بینم» (همان: ۲۱)

این حالت در شاهرخ مطمئناً به دوران کودکی او برمی‌گردد. در کتاب مشخص نمی‌کند که چرا شاهرخ از دیدن پدرش غم‌زده می‌شود اما از خوابی که دیده می‌توان دریافت که گویی رفتارهای گذشته پدر نسبت به مادر موجب این حس شاهرخ به پدرش شده است. آن‌چه که در این زمینه از اهمیت بیشتری برخوردار است این که شاهرخ هنوز نتوانسته پس از سال‌ها که پدر نیز دیگر زنده نیست که بخواهد دوباره باعث حس بد او شود، بر این مشکل فائق آید و این خود گویای برخی ضعف‌ها یا ویژگی‌های شخصیتی شاهرخ است که باعث دیگر مشکلات او در زندگی نیز شده‌اند.

اوج غم و اندوه و افسردگی شاهرخ را می‌توان در روزهای پس از مرگ مادر دید. این روزها بر شاهرخ بسیار سخت می‌گذرد و کلمات و نوشته‌های او خود گویای همه چیز است:

«دو هفته‌ای‌ست که روزهای بحرانی بدی را می‌گذرانم. سنگین و غم‌زده‌ام. هر وقت غمی به من هجوم می‌آورد سنگین و لخت می‌شوم، انگار همه نیروی حیاتی مرا خشک می‌کند. و این هجوم مثل سیل نیست که ناگهان فرارسد و هر چیز را با خشم و خروش درهم بریزد. سیلابی است که انگار دشتی را فرامی‌گیرد، اندک‌اندک بالا می‌آید و همه چیز را دربرمی‌گیرد و غرق می‌کند، آب از سر من می‌گذرد» (همان: ۲۸)

این غم‌زدگی تا جایی پیش می‌رود که گویی او سنگینی مرگ را در تک‌تک اعضای بدنش حس می‌کند و خود را در حال نابودی و غرق شدن می‌یابد:

«قلبم خفه شده است. چنان سنگین و افسرده‌ام که انگار مرگ در رگ‌هایم جریان دارد. احساس مرگ می‌کنم: نه تلخ است، نه اندوهگین و جان‌گزاست، هیچ نیست. سنگین است و مثل سنگی که به پای مردی در دریا بسته شده باشد، مرا به اعماق می‌کشد، فرو می‌روم، از آفتاب و هوا دور می‌شوم در ظلماتی بی هیچ امید آبِ حیاتی. این است احساس وصف‌ناپذیر من...» (همان: ۱۳۳)

این دو نوشته اوج غم و اندوه و همچنین اوج مرحله افسردگی شاهرخ را می‌رساند. غم و اندوه و حتی افسردگی ناشی از مرگ عزیزان ممکن است برای هرکسی پیش بیاید اما مدت زمان آن برای هرکس متفاوت است. از آن‌جا که شاهرخ وابستگی عاطفی بسیار زیادی به مادر خود دارد و حتی این وابستگی به حوزه عاطفه و احساس محدود نمی‌شود و گویی او تمام زندگی خود را به مادر وابسته است، از دست دادن چنین شخصیتی می‌تواند این تلقی را برای انسان به وجود بیاورد که دیگر پس از او نمی‌تواند به زندگی ادامه دهد و حتی به فکر مرگ و خودکشی بیوفتد. البته ما نمی‌بینم که شاهرخ سخنی از خودکشی به میان آورد اما گویی دیگر امیدی به زندگی ندارد و سایه مرگ را بر سر خود حسّ می‌کند.

این وضعیت را نیز می‌توان به عقاید شاهرخ مرتبط دانست. کسی که دنیا را محل گذر تلقی می‌کند و مرگ را پلی برای ورود به زندگی ابدی هیچ‌گاه دچار این وضعیت نمی‌شود. شاهرخ از آن‌جا که زندگی خود را متکی و متصل به مبداء هستی نمی‌داند و گویی مادرش را پروردگار خود تلقی کرده است، مسلم است وقتی که آن‌چنان تفکری نیز نسبت به مرگ دارد که مرگ را به معنای نیستی و نابودی تلقی کند، هنگامی‌که می‌بیند منشاء هستی خود (مادر) را از دست داده، دیگر امیدی برای ادامه زندگی در خود نمی‌یابد و این‌گونه دچار افسردگی و غم‌زدگی می‌شود.

احساس افسردگی در نوشته رافعی به وضوح دیده می‌شود. نویسنده نوشته‌ای سرشار از اندوه و ناراحتی در رابطه با مرگ مادر سپرده است و این افسردگی گاهی به سمت یأس فلسفی سوق داده می‌شود. افسردگی با اینکه طبق نظر کوبلر راس تنها یک مرحله از مراحل تجربه مواجهه با مرگ است، اما بدلیل اینکه در نوشته رافعی این مراحل ترتیب خاصی را دنبال نمی‌کند می‌توان چندن مؤلفه‌های را در سرتاسر نوشته کوچک او استشمام کرد. در بخش آغازین افسردگی بر زندگی نویسنده سیطره انداخته است:

«وَ أمشِی فی سَاعةٍ لَیسَت ستینَ دَقیقةً؛ لأنَّها خَرجَت مِن الزَمن، وَلا أرَی الطَریقَ مِن طُرُقِ الحَیاة؛ لأنَّنی فی صَحبةِ مَیّت، وَتصبحُ لِلأرضِ فی رَأیی جُغرافیةً أخرَی عَمِیَ الناس عَنها لِشدّةِ وُضوحِها، کَالألوهیّةِ خَفِیَتْ مِن شدّةِ مَا ظَهَرتْ» (الرافعی، ۲۰۱۷: ۵۳۸)

غم و اندوه وجود او را در بر گرفته است و این دقیقاً زمانی است که او مادر را به خاک سپرده است و وارد مرحله افسردگی شده است. در این مرحله به قدری درگیر افسردگی است که گویی از زمان خارج شده است و هیچ مسیر و راه گریزی مقابل خود نمی‌بیند. زمین و دنیا برای او واژگون شده و دیگر در حالت طبیعی خود به سر نمی‌برد. این غم و اندوه به قردی است که او مرگ را با خود حس می‌کند و گویی با مردگان نشست و برخواست دارد و دقیقاً در مرحله‌ای است که توانایی بازگشت به زندگی طبیعی را از دست داده است. چنین مرحله‌ای از نگاه رافعی بدلیل جایگاهی است که مادر در زندگی او اشغال کرده است.

وجود مادر برابر با هستی و زندگی کردن است و عدم وجود مادر معادل تباهی و از بین رفتن است. این به معنای ظهور مرحله‌ای خاص بعد از مرگ مادر است که شخصیت از خود تهی می‌گردد و دیگر هیچ آینده‌ای مقابل خود متصور نمی‌شود. لمس خشونت زندگی بعد از مرگ مادر نشانه مرحله‌ای از افسردگی است که دیگر روال زندگی از حالت طبیعی خود خارج شده و به مانند گذشته نیست. شخصیت از این مرحله بدلیل این رابطه تنگاتنگ میان مادر و خود سخن می‌گوید، زیرا از نگاه قلب و روح او با قلب و روح مادر در هم تنیده است و از دست دادن مادر برابر با متلاشی شدن روح و قلب او و سرانجام افسردگی شدید اوست. این قضیه سبب می‌شود تا نویسنده به فلسفه‌گویی بپردازد و غم و اندوه خود را بازتعریف زندگی نشان دهد:

«یقُولُونَ: إنَّ الحَیاةَ هی... هی ماذَا؟ وَیحَکُم! أیُّهَا المَغرُورونَ؛ أفَلا تَرونَ هذه الصِلةَ الدَائمةَ بینَ بَطنِ الأمِّ وَبَطنِ الأرضِ؟!» (رافعی،۲۰۱۷: ۵۳۹)

در چنین حالتی نویسنده با سیل غم مواجه است و غم و اندوه نگرش او را نسبت به زندگی تغییر داده است. او دیگر برای زندگی معنای خاصی بعد از مرگ مادر متصور نیست و گویی زندگی بعد از این حادثه از مرگ مادر تهی شده است. بعد از هم‌آغوشی شکم مادر با شکم زمین به تعبیر او، دیگر جایی برای شادابی و غروب نیست و این اندوه است که سرتاسر زندگی او را در بر گرفته است.

۲-۵. پذیرش

آخرین مرحله از مراحل سوگ پذیرش است، «در این مرحله بیمار کاملاً مرگ نزدیک خود را پذیرفته است و فاقد هر گونه خشم، افسردگی و یا اضطراب است. هنگامی که از این مرحله عبور می‌کند، زندگی فرد پویایی و تحرک بیشتری پیدا می‌کند. احساس آرامش به او روی می‌آورد و زمانِ کوتاهِ ماندهٔ عمرِ خود را به بهترین نحو سپری می‌کند و چه انسان‌های بسیاری که با پذیرش مرگ خود، باقی مانده عمر خود را بسیار پُربارتر از بقیهٔ عمر خود گذرانده‌اند و این خاصیت در آغوش کشیدن مرگ است. مرحله پذیرش به معنای تسلیم‌شدن در برابر مرگ نیست و این تلقی را نمی‌رساند که فرد چون هیچ چاره دیگری ندارد بنابراین با حالتی منفعل و زبون تسلیم مرگ شود بلکه فرد مرگ را به عنوان جزیی از زندگی می‌پذیرد و با واقعیت به صورت منطقی کنار می‌آید» (راس،۱۳۷۶: ۱۲۲) آن‌چه که در اثر «سوگ مادر» شاهرخ مسکوب می‌بینیم این است که این مرحله که در واقع مهم‌ترین مرحله از مراحل سوگ است، در شاهرخ اتفاق نیفتاده است یا اینکه پذیرش این واقعیت برای او سال‌ها به طول انجامیده است. او تا آخرین لحظات نیز مرگ مادر را پذیرا نیست و همواره در اندیشه خود با مادر زندگی می‌کند و همانگونه که خود می‌گوید نمی‌خواهد مرگ را قبول کند:

«آخر تو چطور می‌توانی نامه‌های مرا بخوانی یا جوابی برایم بنویسی. اگر می‌توانستی چه نامه‌ها که از تو داشتم و چه حرف‌ها که داشتیم تا بزنیم. نمی‌خواهم مرگ را قبول کنم و حال آن‌که او آمده است» (مسکوب،۱۳۸۶: ۱۱۴)

عوامل مختلفی سبب شده‌اند که شاهرخ نتواند مانند انسان‌های معمولی دیگر راحت‌تر مرگ مادر را بپذیرد و این مراحل سال‌ها برای او طول کشیده است. از جمله مهم‌ترین آن‌ها را می‌توان زمینه‌های عاطفی و اعتقادی شاهرخ دانست.

الف) زمینه‌های عاطفی

مسکوب از لحاظ عاطفی بسیار به مادر خود وابسته بود و همان‌گونه که قبلاً گفته شد او مادر خود را زمین می‌دانست و خود را گیاهی که در دل این زمین رشد و نمو یافته است. شاید دلیل این همه وابستگی عاطفی این بوده باشد که او در سنین کم پدرش را از دست داد و مادرش برای بزرگ‌کردن او و دو خواهر کوچک‌ترش سختی‌های زیادی را تحمل کرده است:

«اشک توی چشم‌هایم جمع شده بود و در این فکر بودم که مادرم یک عمر برای ماها فداکاری کرد بی‌آن که یک لحظه در فکر آن باشد و یا منّتی بر کسی داشته باشد. برای او ایثار نفس به‌خاطر فرزند مثل نفس‌کشیدن عادی و طبیعی بود. به همین سبب آخرش مریض شد و مثل شمعی که ناگاه از تندبادی بمیرد خاموش شد» (مسکوب،۱۳۸۶: ۹۴)

از آن‌جا که شاهرخ زندگی خود را مانند گیاهی که به زمین مادر وابسته است، متصل می‌داند، نمی‌خواهد پایان زندگی خود را که با پایان یافتن زندگی مادر اتفاق می‌افتد، قبول کند. بنابراین این وابستگی مانع از آن می‌شود که شاهرخ مرگ مادر خود را که در واقع به نوعی مرگ خود است بپذیرد.

ب) زمینه‌های اعتقادی

عامل دیگر شاید به عقاید شاهرخ برگردد، همان‌گونه که او خود در نوشته‌هایش اشاره می‌کند، گویا که به بسیاری از مسائل اعتقاد نداشته است. همین امر سبب می‌شود که مرگ را به عنوان مرحله‌ای از زندگی که انسان را حیاتی دوباره می‌بخشد نپذیرد و آن را ظلمی از طرف خدا تلقی کند که او نمی‌خواهد این ظلم را قبول کند:

«می‌دانست که اعتقادی به زیارت حضرت معصومه ندارم ولی خوش‌حال بود که من به خواست او گردن نهادم و توانست به نذرش که اجابت شده بود عمل کند» (مسکوب،۱۳۸۶: ۵۶)

این عقاید شاهرخ شاید در میزان وابستگی عاطفی او به مادرش بی‌تأثیر نبوده باشد. انسان فطرتا خداجوی است و عشق و محبت به سرچشمه خوبی‌ها در او به ودیعه گذاشته شده است. اما این انسان گاهی در تشخیص معشوق حقیقی دچار اشتباه می‌شود و عشق به ودیعه گذاشته را خرج یک نفر دیگر می‌کند. از آن‌جا که شاهرخ اعتقاد راسخی به خداوند ندارد بنابراین گویی مادر خود را مظهر تمام خوبی‌ها می‌داند و تمام محبت خود را به او می‌دهد.

مثال:

«چه کسی می‌تواند مرا اینطور بی‌نصیب و محروم کند. خدا هم نمی‌تواند. می‌دانم که می‌گویی بس است، کفر نگو. ولی من کفرم را می‌گویم و تو هم از جانب من توبه‌ات را بکن. آخر این خدا چه تاجی به سر تو زده است که این‌قدر هوای کارش را داری» (همان: ۱۰۰)

«خدایا تو که می‌توانی آن بهشت کذایی را بیافرینی چرا ما را اسیر چنین جهنمی کرده‌ای. به تو هیچ امیدی ندارم» (همان: ۶۱)

این بی‌اعتقادی‌ها تا آن‌جا پیش می‌رود که حتی شاهرخ خداوند را عامل ظلم به خود می‌داند. و مسلما انسان نمی‌تواند یک ظالم را خدای خود بداند در نتیجه آن کسی را که بیشترین مهر و محبت را از آن دیده، به جای خدای خود برمی‌گزیند و تمام هستی خود را متعلق به او می‌داند. در این‌جا نیز شاهرخ مادرش را مظهر خدای خود می‌داند و نبود او را نبود خود حس می‌کند و برای همین نمی‌تواند مرگ مادر را بپذیرد.

مصطفی صادق رافعی مرگ مادر را پذیرفته است و این پذیرش با اینکه سخت است و مرگ مادر با اینکه در سنین جوانی صورت گرفته است، اما رافعی از این واقعیت فرار نمی‌کند و بعد از آنکه روایت خود از بازگشت از مراسم تدفین را روایت می‌کند، دیگر مرگ مادر و تمام شدن آن را تماماً درک کرده است. بنابراین به روایت بدون تردید مرگ مادر می‌پردازد و از این مرگ زودهنگام شگفت‌زده نمی‌شود. زیرا او از بس سختی کشیده بود که در سنین جوانی بسان پیرها شده بود و مرگ او چیزی طبیعی و عادی است:

«کانَت المسکینةُ فی الخَامسةِ وَالعشرینَ مِن سِنِّها، أمَّا قَلبُها فَفی الثَمانینَ أو فُوقَ ذلکَ؛ هی فی سِنِّ الشَبابِ وَهُو مُتهدِّمٌ فی سِنِّ المُوتُ» (رافعی، ۲۰۱۷: ۵۳۷)

نویسنده در اینجا مرگ مادر را پذیرفته است و به روایت این مرگ و نقل آن با لحنی قاطع به جای انکار یا بیان تردید آمیز آن مبادرت کرده است. در واقع با تصریح بیان می‌کند که او در چه سنی و با چه وضعیتی از دنیا رفت. مرگ او پذیرفته شده است و آنچه در اینجا اهمیت پیدا کرده، چگونگی روایت و شناخت این مرگ است.

همچنین زمانی که او روایت خود را بعد از تشییع جنازه توصیف می‌کند می‌توان پذیرش مرگ از جانب او را با قاطعیت بیان کرد:

«وَ مَشَیتُ مِن البیتِ الذی ألبَستْه المیتةُ معنی القَبرِ، إلی القبرِ الذی ألبَسَ المیتةَ معنی البیتِ وَأنا مُنذُ مَشَیتُ فی جنازةِ أمِّی – رَحِمَها اللهُ – لا أسیرُ فی هذه الطَریقِ معَ الأحیاءِ، ولکن معَ المُوتی، فَأتبعَ مِن المیِّتِ صَدیقًا لیسَ رَجُلًا وَلا امرَأةً؛ لأنَّه مِن غیرِ هذه الدُنیا» (همان: ۵۳۸)

نویسنده گوشه‌ای روایت تشییع جنازه مادر را روایت کرده است. داستان به صورت واقعی و مسلّم روایت می‌شود و نویسنده شک و شبهه‌های نسبت به واقعیت مرگ مادر و بیان چگونگی این وضع بیان نکرده و آنچه روایت می‌شود، ماجرای مرگ مادری است که شخصیت آن را پذیرفته و به جای انکار این اصل و واقعه در تلاش است با آن به گونه‌ای کنار آید.

در نمونه زیر کاربرد افعال و گزاره‌های قطعی همین پندار را تقویت می‌کند:

«وَغَشیتْهَا الغَشیةُ فَمَاتَت وَهی تَضحکُ، إذ تَراهُم نَائمینَ تَحتَ جِناحِ الرَحمةِ الإلهیةِ المَمدودِ، وَقَالَت: إنَّهَا تَسمعُ أحلامَهُم. وَکانُوا هُم عقلُها فی سَاعةِ المُوتِ!» (همان: ۵۳۹)

در اینجا نویسنده از فعل ماضی (مَاتَت) سخن گفت. همچنین از فعل (غَشیَت) که با کلمه (الغشیةُ) در نقش فاعل آمده و یک واقعیت مسلّم و قطعی را بیان می‌کند. نویسنده با پذیرش این واقعیت مبنای فکری و تحوّلات عاطفی ناشی از آن را به طور واقعی به تصویر کشیده است. در واقع مخاطب می‌داند که او با واقعیتی مسلّم مواجه است. نویسنده با توجه به اینکه نامه خود را مدت‌ها پس از مرگ مادر به روایت می‌کشد، این مرگ با وجود اینکه غیر منتظره و زودهنگام بود اما پذیرفتنی است. نویسنده که از کودکی با این واقعیت مواجه شده در هنگام نوشتن این سوگ‌نامه با توجه به مؤلفه زمانی به مرحله پذیرش تمام عیار مرگ رسیده است.

۳. نتیجه گیری

در مطالعه پیش‌رو با نگاه تطبیقی به دو اثر ادبی که در قالب خاطره نویسی قرار داشتند نگریسته شد، بررسی‌ها نشان داد در سوگ‌نامه صادق رافعی مرحله شوک به صورت غیر مستقیم و جزئی مورد پردازش قرار گرفته و این به دلیل فاصله زمانی میان مرگ مادر با نگارش این سوگ‌نامه است. در هر صورت نویسنده نتوانسته است شوک ناشی از مرگ مادر را به طور کلی کتمان کند و خود را از آن در امان نگه دارد. نویسنده همچنان روایت شوک ناشی از مرگ مادر را در نظر دارد و به بازنمایی صحنه‌های آغازین مرگ مادر که موجب شوک پایدار در نزد او شده می‌پردازد. خشم به مانند مؤلفه شوک به طور کمرنگ با توجه به فاصله زمانی به کار رفته است. این خشم ناشی از عواملی است که باز یادآوری آن شعله ور می‌شود و نویسنده سعی کرده این خشم را در کلمات و تعابیر نشان دهد. فهم حقیقت مرگ مادر از مهمترین عوامل بروز خشم در نزد مادر است و وابستگی شدید او به مادر سبب شده تا او از این رخداد عصبانی شود. در رابطه با مؤلفه چانه‌زنی این مؤلفه به طور محدود و تنها در رابطه با خداوند به کار رفته است و نویسنده با زبانی نرم و گلایه‌آمیز به دنبال رحمت وسیع الهی جهت نجات مادر است. نویسنده با وجود گذشت زمان خود را از غم مرگ مادر نتوانسته نجات دهد، بنابراین جلوه‌های افسردگی و اندوه در نوشته او پدیدار است. افسردگی گاهی با یأس فلسفی همراه است و نویسنده با درک عمیق واقعه مرگ مادر و عدم امکان بازگشت او به افسردگی عمیق دچار شده است. در رابطه با مؤلفه پذیرش نیز فاصله زمانی میان نگارش و حادثه مرگ مادر سبب شده تا نویسنده این حادثه را به طور کامل بپذیرد و در مقابل آن مقاومت نکند. سایه این مؤلفه در قسمت اعظم نوشته رافعی سایه افکنده است و نویسنده با پذیرش مرگ به دنبال تلطیف و تسلی خاطر خویش است.

تفاوت بارزی که این دو اثر باهم دارند این است که رافعی از خشم سوگ‌وارانه خود هنرمندانه گریز زده است به بیان حقایق تلخ اجتماعی قشر زنان در جامعه مرد سالارانه مصر درحالی‌که مسکوب در مرحله سوگواری فردی باقی مانده و بازتاب اجتماعی برای آن متصوّر نشده است.

کتابنامه

الف: منابع فارسی

قرآن کریم

حدادیان، محمود؛ عباسی، حبیب اله. (۱۴۰۱). دگردیسی خاطره به داستان در ادبیات دفاع مقدس با رویکرد به رمان آتش به اختیار، *ادب فارسی*، سال ۱۲، (۲۹)، ۱۶۵-۱۸۶. / https://doi.org/10.22059/jpl.2022.283078.1441

حدادیان، محمود. کرمی، لیلا. (۱۴۰۲). خاطره به مثابه یک ژانر متن پنهان داستان های دفاع مقدس، *ادب فارسی*، ۳۲ (۲). ۱۶۹-https://doi.org/10.22059/jpl.2024.367476.2213.۱۸۸

حسن زاده نیری، محمّدحسن؛ اعظم زنگنه؛ آزاده اسلامی (۱۳۹۹). تحلیل رمان هرس بر اساس نظریهٔ سوگ، *پژوهشنامه جریان شناسی شعر و داستان ادبیات معاصر ایران*، شماره ۳، ۱۴۹-۱۶۵.

راس، الیزابت کوبلر (۱۳۷۶). *آشتی با مرگ*، ترجمه مهدی قراچه داغی، تهران: اوحدی.

رضوانیان، قدسیه (۱۳۹۴). *از سرگذشت نویسی به داستان نویسی*. مازندران: انتشارات دانشگاه مازندران.

زارعی، سمیه (۱۳۸۷). ادبیات ایران زبان شعر در نثر شاهرخ مسکوب، *مجله رودکی*، شماره ۲۴، ۷ — ۱۷.

شمیسا، سیروس (۱۳۸۶) انواع ادبی، چاپ دوم، تهران: نشر میترا.

صدیقی، مصطفی (۱۳۹۲). کودک، داستان کودک، و مواجهه با مفهوم مرگ تحلیل داستان ساداکو و هزار درنای کاغذی بر پایهٔ نظریهٔ کوبلر راس، *مجله تفکّر و کودک*، شماره ۲، ۵۳-۷۳.

عمار، مرضیه؛ فیروزکوهی مقدم، محبوبه؛ کریمی، مریم؛ حسینی، منیره (۱۳۹۳). سوگ پیچیده: مطالعه شیوع شناسی توصیفی مقطعی در ایران، *مجله روانشناسی و روان پزشکی شناخت*، سال ۱، شماره ۲، ۴-۴۰

غیبی، عبدالاحد؛ سجاد صدقی (۱۴۰۲). واکاوی روان پریشی های نزار قبانی در قصیده بلقیس بر اساس نظریه سوگ کوبلر راس، *مجله نقد ادب معاصر عربی*، شماره ۲۵، ۲۹۸-۳۱۶. https://doi.org/10.22034/mcal.2024.19202.2281

مسکوب، شاهرخ (۱۳۸۶)، *سوگ مادر*، چاپ اوّل، تهران: نشر نی.

ملایوسفی، مجید، محمدرضا باقری (۱۳۹۵). انسان جدید و مسئلهٔ مرگ: نگاهی به نظریهٔ الیزابت کوبلر راس، *مجله پژوهشنامهٔ ادیان*، سال دهم، شماره ۲۰، ۱۳۳-۱۵۰.

یالوم، اروین (۱۳۸۹). *خیره به خورشید(غلبه بر هراس از مرگ)*، ترجمه مهدی غبرایی، مشهد: نیکو نشر.

ب: منابع لاتین

Howarth R.(2011) Promoting the adjustment of parentally bereaved children. *J Ment Health Counsel*.; 33(1):21-32

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

A Comparative Study of Objective Elements Used in Three Nobel Prize-Winning Novels*

Mehdi Rezaei[1]✉ | **Farzane Rakhsha**[2]

1. **Corresponding author** .Professor, Department of Persian Language and Literature, Humanities Faculty, Salman Farsi University of Kazerun, Kazerun, Iran.
E-mail: Rezaei@kazerunsfu.ac.ir
2. PH. D Graduated, Department of Persian Language and Literature, Yasuj University, Yasuj, Iran.
E-mail: F.Rakhsha@yu.ac.ir

Article Info

Article type:
Research Article

Article history:
Received: 12 April 2025
Received in revised form: 16 July 2025
Accepted: 28 July 2025
Published online: 16 September 2025

Keywords:
Anecdotes of our neighborhood,
description,
objective writing,
nausea,
the opinions of a clown

ABSTRACT

In fiction, narrative and descriptive parts are directly related; In fact, every story includes a part related to the narration and events, and another part related to the description of characters, objects, places, etc. The two main elements of the story are description and narration, complementing each other.

Objective description is the accurate and correct choice of the details of the author's perceptions of the surrounding world. Considering the importance of description in fiction and the need for accuracy in description, this research examines the extent and manner of objective description in the novels of Najib Mahfouz's Tales of Our Neighborhood, Jean-Paul Sartre's Nausea, and Enrich Bell's Thoughts of a Clown, by authors who were awarded the Nobel Prize for Literature.

After examining the application of the elements of objective description used in the above three novels, it is clear that all three authors have used all the elements of objective description, but with different ratios.

The novel Anecdotes of our Neighborhood has used the element of movement the most, which is necessary for the movement and revolutionary atmosphere of this novel. All the objective elements are used in all three novels with different and meaningful, and the objective elements used in all three novels are only the result of two factors, the skill and accuracy of the author and the society where the events of the novel occur.

*Cite this article: Rezaei, M., Rakhsha, F. (2025). A Comparative Study of the Objective Elements Used in Three Novels That Won the Nobel Prize. *Journal of Comparative Literature*, 17 (32), 113-132. http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25086.3831

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.
DOI: http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25086.3831

Abstract

1. Introduction

In the novel, “description” primarily serves a narrative role, as the author seeks to minimize his intervention and wishes to present himself subtly. This is where the description of things, places, and characters must be so vivid that it narrates the story without the author’s interference or explanation. In modern rhetoric, description is a form of expression related to the impact that the world has on our senses. Considering the importance of the role of description, especially objective description, this research aims to examine and compare the extent of the use of objective elements in the works of Nobel Prize-winning authors. It seeks to answer the question of how contemporary world-class authors have employed description, to what extent, and in what manner they have utilized objectivity, to engage readers more effectively and provide a clearer pathway for writers and aspiring authors. For this reason, three novels have been selected for analysis: “The Tales of Our Neighborhood” by Naguib Mahfouz, “Nausea” by Jean-Paul Sartre, and “The Opinions of a Clown” by Heinrich Böll.

2. Methodology

This research analyzes objective elements at three levels, inspired by the framework of Mir-Sadeghi and Meymoun (1998: 1) Sensory elements (color, sound, smell), 2) Spatial-temporal elements (movement, location, distance), and 3) Qualitative elements (temperature, material, light). This method is structured and traces back to the early development of the realism movement, which was a reaction against subjectivism and emphasized objectivity; Flaubert stated that the novel should adopt the same methods as science (Seyed Hosseini, Vol. 1, 2006: 277).

3. Discussion

Objective elements in Nobel Prize-winning novels are used abundantly and are closely related to the story’s environment. These works not only pay special attention to description but also correctly utilize objective elements according to the story’s theme. The use of objective elements varies according to the characters and the psychological and climatic atmosphere prevailing in the story. All objective elements can be observed in all three novels except for taste, which is not found in “The Tales of Our Neighborhood” and “The Opinions of a Clown.” One reason for the lack of attention to this element can be attributed to the central themes in these two stories, which depict poverty in society at that time The authors themselves were not unfamiliar with it during their lifetimes, leading to this element being overlooked. “The Tales of Our Neighborhood” has the highest number of movement elements, which corresponds to the warm climate and the struggle depicted in the story. In this narrative, cold is mentioned less due to the climatic context. The author's personal experiences and mental preconceptions can also be identified as reasons for this dynamism; a poor boy wanders through the streets from morning until late at night, spending most of his time playing, while also being forced to perform physical labor to earn money alongside his family.

In this novel, time receives less attention since, for people in the impoverished society of that day in Egypt, time holds little significance; in contrast to the other two novels, which were written in culturally different environments, time is given more attention and significance. This issue is also observable regarding color; the Egyptian society during Mahfouz’s time, overwhelmed by poverty, could not pay much attention to color, which represents the superficial and luxurious aspects of life. The dilapidated homes and faces have not drawn the writer’s attention in terms of color. Consequently, compared to the other two novels, the element of color receives less focus in this one.

4. Conclusion

The elements used and their respective proportions are the result of five factors: 1) the lived experience of the author, 2) the skill and precision of the author's writing, 3) the intellectual concerns of the author, 4) the society in which the events of the novel take place, and 5) the main character of the novel and the author's internal and external characteristics. Among these, the author's lived experience and the characteristics of the main character are also derived from and inseparable from the society and environment where the events of the novel occur. In simple terms, the objective elements used in the story are the result of three factors: 1) the skill and precision of the author, 2) the society and environment in which the events of the novel occur, and 3) the lived experience and intellectual framework of the author. "The Tales of Our Neighborhood" and "The Opinions of a Clown" utilize a top-down approach in their descriptions, both of which have a social perspective, while "Nausea," with its movement from the part to the whole, represents a philosophical and meaningful novel that aligns with the existentialist philosophical perspective, which tends to move from existence toward discovering other aspects of being.

Keywords: description, objective writing, anecdotes of our neighborhood, nausea, the Opinions of a Clown.

References [in Persian]

Alaei, M., & Shakorian, M. J. (2016). The Function of Description in Several Contemporary Persian Short Stories, *Scientific-Research Quarterly of Persian Language and Literature Studies*, (42). 37-55.

Ansari, N.m & Khaleghi, A. (2014). Practical Description-Based Critique in the Short Stories of Jamalzadeh and Youssef Idris, *Specialized Quarterly of Narrative Studies*, 2(2). 40-67.

Irani, N. (2001). *The Art of the Novel*. 1st ed. Tehran: Aban Publications.

Basirzadeh, E., Tashakkori, M., & Ghaeimi,. (2012). An Analysis of Description and Its Prominent Functions in Novels, *Adab-Pazhuhi*, (19), pp. 77-103.

Böll, H. (2017). *The Opinions of a Clown*, translated by Sharif Lankarani. 5th ed. Tehran: Scientific and Cultural Publications.

Bikham, J. (2008). *A Guide to Writing Short Stories*, translated by Maryam Eskandari. Ahvaz: Resesh Publications.

Payandeh, H. (2010). *Short Story in Iran (Realistic and Naturalistic Stories)*. Vol. 1. Tehran: Niloufar Publications.

Hosseini, K., & Ahmadian,. (2007). The Function of Color in the Shahnameh of Ferdowsi. *Adab-Pazhuhi*. (2), pp. 143-166.

Dastgheib, A. (1975). *The Philosophy of Existentialism*. Tehran: Bamdad Publications.

Razmjoo, H. (1993). *Literary Genres and Their Works in the Persian Language*. Mashhad: Astan Quds Razavi Printing and Publishing Institute.

Rezaei, M. (2010). Objective Writing as the Beginning of Writing, *Essay and Writing Journal*, (10), pp. 58-71.

Rezaei, M. (2011). *Objective Description Elements in Narrative Literature*. Tehran: Cheshmeh Publications.

Sartre, J. (2014). *Nausea*, translated by Amir Jalaleddin Alam. Tehran: Niloufar Publications.

Selmavi, M. (2009). *The Last Station: Naguib Mahfouz*, translated by Azam Al-Sadat Mirghadri. Tehran: Dadar Publications.

Soleimani, M. (1995). *The Art of Storytelling*. Tehran: Amir Kabir Publications.

Shari'at, M. (1992). *The Context of Discussion on Writing Style*. Tehran: Asatir Publications.
Shari'at, M. (1992). *Writing Style*. Tehran: Negah Publications.
Solhjoo, A. (1998). *Discourse and Translation*. Tehran: Markaz Publications.
Arshi, F. (2019). "An Examination of the Degree of Objective Writing in *The School Principal* by Jalal Al-Ahmad and *The Island of Confusion* by Simin Daneshvar." Supervisor: Mehdi Rezaei. Salman Farsi University of Kazeroon.
Aliyari, F. (2016). *Principles and Foundations of Scene Design*. Tehran: Textbook Publishing Company.
Fetouhi Roudma'jani, M. (2011). *Stylistics: Theories, Approaches, and Methods*. Tehran: Sokhan Publications.
Farzan, N. (1998). *The History of the Evolution of Art and Industry of Color in Iran and the World*. Vol. 1. Tehran: Tehran Publications.
Kahnamouyi Pour, Z., Khatati, N., & Afkhami, A. (2002). *Descriptive Dictionary of Literary Criticism*. Tehran: University of Tehran Publications.
Barthes, R. (1977). *The Effect of Reality*, translated by Mohammad Nabavi. Tehran: Markaz Publications.
Aliyari, F. (2016). The Function of Movement in Philosophical Narratives. *Literary Research*, 12(3), pp. 21-45.
Karimkhani, H. (2009). The History of Literature and Thought in 20th Century France, *Scientific Journal of Darycheh*, No. 5, pp. 59-66.
Metz, Christian. (1997). *Semiotics of Cinema: Essays on Signification in Cinema*, translated by Robert Safarian. Tehran: Resalat Publications.
Mahdipur Omrani, Rouhollah. (2007). *Teaching Story Writing*. Tehran: Tirgan Publications.
Mir-Sadeghi, J. (2011). *Elements of Fiction*. 7th ed. Tehran: Sokhan Publications.
Mir-Sadeghi, J. (2001). *Fictional Elements*. Tehran: Sokhan Publications.
Mir-Sadeghi, J. (2003). *Contemporary Notable Iranian Storytellers with Critique and Review of a Writer's Works from the Beginning of Story Writing in Iran until the 1979 Revolution*. Tehran: Cheshmeh Publications.
Mir-Sadeghi, J. (2007). *Narrative Literature*. 5th ed. Tehran: Sokhan Publications.
Younesi, E. (2000). *The Art of Story Writing*. Tehran: Negah Publications.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

بررسی تطبیقی عناصر عینی به کار رفته در سه رمان حکایت‌های مجلهٔما، تهوع و عقاید یک دلقک*

مهدی رضائی[۱] ✉ | فرزانه رخشا[۲]

۱. نویسنده مسئول، استاد زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده علوم انسانی، دانشگاه سلمان فارسی کازرون، کازرون، ایران. رایانامه: rezaei@kazerunsfu.ac.ir

۲. دکتری زبان و ادبیات فارسی، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشکده ادبیات و علوم انسانی، دانشگاه یاسوج، یاسوج، ایران. رایانامه: f.rakhsha@yu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۱/۲۳
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۵
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۰۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
توصیف،
عینی‌نویسی،
حکایت‌های مجلهٔما،
تهوع،
عقاید یک دلقک.

چکیده

در ادبیات داستانی، همیشه دو بخش روایی و توصیفی با هم ارتباط مستقیمی دارند؛ درواقع هر داستان شامل بخشی مربوط به روایت حوادث و اتفاق‌ها است و بخش دیگر مربوط به توصیف شخصیت‌ها، اشیا، مکان و غیره. دو رکن اصلی داستان، توصیف و روایت است که مکمل هم‌اند. توصیف عینی انتخاب دقیق و درست از جزئیات دریافت‌های نویسنده از جهان پیرامون است با توجه به اهمیت توصیف در ادبیات داستانی و نیاز به دقت در توصیف این پژوهش به میزان کاربرد و چگونگی توصیف عینی در رمان‌های *حکایت‌های محلهٔ ما*اثر نجیب محفوظ، *تهوع* اثر ژان پل سارتر و *عقاید یک دلقک* اثر هانریش بل می‌پردازد که هر سه برنده جایزه نوبل ادبی بوده‌اند. در پی بررسی میزان کاربرد عناصر توصیف عینی به کار رفته در سه رمان فوق، مشخص می‌شود که هر سه نویسنده از همه عناصر توصیف عینی استفاده کرده‌اند، ولی با نسبت‌های متفاوت. رمان حکایت‌های محلهٔ ما، بیشترین استفاده از عنصر حرکت داشته است که مقتضای تحرک و فضای انقلابی این رمان و همچنین تجربه زیسته نویسنده است. عناصر عینی به کار رفته در هر سه رمان، معلول سه عامل ۱. مهارت و دقت نویسنده؛ ۲. جامعه و اقلیم محل وقوع حوادث رمان؛ ۳. تجربه زیسته نویسنده است؛ بنابراین عناصر عینی در ارتباط مستقیم با متن و فرامتن قرار دارند و هر دو عامل در کاربرد این عناصر موثر است.

***استناد:** رضائی، مهدی؛ رخشا، فرزانه. (۱۴۰۴). بررسی تطبیقی عناصر عینی به کار رفته در سه رمان حکایت¬های مجلهٔما، تهوع و عقاید یک دلقک. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۱۳۲-۱۱۳.

http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25086.3831

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

۱-۱. شرح و بیان مسئله

«توصیف» در رمان بیشتر نقش روایی برعهده دارد و این بدین دلیل است که نویسنده از دخالت در رمان دوری می‌کند و می‌خواهد خود را به صورت پنهان جلوه‌گر سازد؛ آنجا است که توصیف چیزها، مکان ها و اشخاص باید به اندازه‌ای گویا باشد که بدون دخالت نویسنده و شرح و تفسیر او به روایت داستان بپردازد. نقش روایی توصیف در رمان نو به طورکامل دیده می‌شود، به ویژه آنکه با نابود شدن انتریگ و شخصیت داستانی آنچه در رمان نو باقی می‌ماند، توصیف است. پس توصیف، همه کمبودها را جبران می‌کند و درحقیقت بار سنگینی را به دوش می‌کشد. خواننده رمان نو، از لابه لای توصیفات بی‌شمار و طولانی، خود باید به موضوع داستان، روان شناختی شخصیت‌ها و روند حوادث پی ببرد. «توصیف در بلاغت جدید، گونه‌ای از بیان است و به تاثیری مربوط می‌شود که دنیا بر حواس ما می‌گذارد. توصیف؛ کیفیت اشیاء، اشخاص، اوضاع و احوال و اعمال و رفتار را ارائه می دهد. هدف توصیف، القای تصویر و تجسم موضوع است و به همان گونه در بار نخست به چشم بیننده می‌آید.» (میرصادقی و میمنت، ۱۳۷۷: ۷۴) همچنین، رخداد واحد بنیادین روایت است و حوادث، نیازمند فضا و مکان‌اند که توصیف این امکان را برای روایت میسر می‌سازد. از این دیدگاه، توصیف از عناصر مهم روایت و در خدمت آن است. توصیف امکان می‌دهد اشخاص را از راه «پرتره/ چهره‌نگاری»، اشیاء، مکان‌ها (جای‌نگاری)، زمان‌ها (گاه‌نگاری، تاریخ و وقایع‌نگاری) و اعمال (از راه صحنه) نشان دهیم. (کهنمویی پور، ۱۳۸۱: ۲۰۸)

بدون شک توصیف عینی، جزو جدایی ناپذیر روایت است و در توصیف عینی، دقت نویسنده در شرح یک رویداد، به صورت برجسته‌ای مشهود است؛ دقیق و جزیی همانند عکسی که عکاس از یک منظره می‌گیرد یا منظره‌ای که نقاش به تصویر می‌کشد. توصیف به ساختن تصویری غیرزمانی از جهان کمک می‌کند و خارج از زمان سخن می‌گوید؛ بنابراین توصیف با روایت تفاوت دارد و این تمایزی شناخته شده است. از سوی دیگر، شماری از روایت ها حاوی توصیف‌هایی هستند و حتی این هم روشن نیست که توصیف‌ها جز در سازماندهی اجزای متشکله روایت، اصولاً بتوانند وجود داشته باشند. بدین سان توصیف هم به عنوان ضد روایت ظاهر می شود و هم به عنوان یکی از اجزا یا دست کم یکی از لحظات مهم روایت. (متز، ۱۳۷۶: ۴۷) به نوشته‌ای که نویسنده صحنه‌ای یا موضوعی را با دیدگان خویش تماشا کرده باشد و سپس جزء جزء آن را روی کاغذ آورده باشد به گونه‌ای که شنونده یا خواننده بتواند به خوبی آن منظره یا شیء را در ذهن خود ترسیم کند، نوشتهٔ عینی می‌گویند. (شریعت، ۱۳۷۱: ۷۲)

عینی‌نویسی به عنوان یک سبک نگارشی می‌تواند مقدمه و سرآغازی برای نویسندگی باشد. هر نوشته در مرحله اول، از دو حالت عینی و ذهنی خارج نیست. هنگام نوشتن متن عینی، معمولا از حواس پنج‌گانه بهره می‌گیریم و از قلمرو حس ظاهر فراتر نمی‌رویم؛ یعنی آنچه چشم می‌بیند، گوش می‌شنود و... دقیقا در نوشته بازتاب می‌یابد به همین سبب این نوشته‌ها را «محسوس، دیداری یا واقعی» هم می‌گویند. هدف نویسنده هنگام نوشتن متن عینی ارائه اطلاعات واقعی و مستندات است که از دریچه حواس به آن‌ها می‌نگرد و وارد فضای ذهن و خیال نمی‌شود و از احساسات بهره نمی‌گیرد. (احمدیان، ۱۳۹۵: ۴۲) چخوف معتقد است وقتی می‌خواهیم چیزی بر خواننده اثر کند، باید خود این چیز را به طور عینی و ملموس نشان دهیم تا زمینه‌ای فراهم آید که از ناراحتی‌های شخصیت‌های داستان با برجستگی بیشتری خود را نشان دهند، چون داستان وقتی بر خواننده تأثیر می‌گذارد که عینیت داشته باشد. (ایرانی، ۱۳۸۲: ۲۶۸)

با توجه به اهمیت جایگاه توصیف و مخصوصاً توصیف عینی، این پژوهش در نظر دارد با بررسی وتطبیق میزان کاربرد عناصر عینی در آثار نویسندگانی که برنده جایزه ادبی نوبل شدند به این پرسش پاسخ دهد که نویسندگان برتر جهان معاصر، توصیف را به چه میزان و چگونه و تا چه اندازه با نمود عینیت به کار برده‌اند تا ضمن حساس کردن و جلب نظر بیشتر، ترسیم راه بهتری باشد برای نویسندگان و علاقه‌مندان به نوشتن. به همین دلیل سه رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*اثر نجیب محفوظ، *تهوع* اثر ژان پل سارتر و *عقاید یک دلقک* اثر هانریش بل برای بررسی انتخاب شدند.

این مقاله به دلیل پرداختن به یک ویژگی مهم داستان نویسی و تمرکز به سه نوع از برترین رمان‌ها، از اولین موارد بسیار معدود پژوهشی در این حوزه قلمداد می شود و می‌تواند پیش درآمدی برای این دست از پژوهش‌ها باشد. همچنین این مقاله با گشودن

این افق در عرصه داستان نویسی، می‌تواند الگویی برای برجسته سازی ودقت هنر داستان نویسی و مخصوصا آموزش داستان‌نویسان مبتدی و راهی برای آموزش بهتر این هنر قلمداد شود. نگارندگان در این پژوهش در پی پاسخ به پرسش‌های زیر هستند:
الف) در رمان‌های *حکایت‌های مجلهٔما*، *تهوع و عقاید یک دلقک*، چه میزان عناصر توصیف عینی به کار رفته است؟
ب) تفاوت و شباهت‌های توصیف عینی در رمان‌های مذکور به چه میزان و در چه عناصری است؟

۱-۲.پیشینه پژوهش

با توجه به اینکه در زمینه این عنوان، پژوهشی صورت نگرفته است، پژوهش‌های زیر به صورت پراکنده به بررسی عینی نویسی و توصیف پرداخته‌اند؛ این پژوهش نخستین اثر مستقل در این زمینه به شمار می‌رود.

رضایی، مهدی (۱۳۹۰) در مقاله «عینی نویسی سرآغاز نویسندگی»، به اصول عینی‌نویسی بدون انطباق با متن خاصی اشاره کرده است.

بصیرزاده، الهام (۱۳۹۱) در مقاله «بررسی توصیف و کارکردهای برجسته آن در رمان» به توصیف و جایگاه آن در رمان می‌پردازد و نقشی که توصیف در ترکیب کلی روایت‌گری به عهده دارد، توضیح می‌دهد.

انصاری، نرگس و خالقی، علی (۱۳۹۲) در پژوهشی با عنوان«نقد مبتنی بر توصیف عملی در داستان‌های کوتاه جمال‌زاده و یوسف ادریس» به بررسی نقش و جایگاه توصیف عملی و تاثیرگذاری مثبت کاراکتریزاسیون در این داستان‌های کوتاه می‌پردازد.

اعلایی، مینا و شکریان، محمدجواد (۱۳۹۵) در پژوهشی با عنوان «کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی» به بررسی داستان‌هایی از جمال‌زاده، هدایت، علوی، آل احمد و چوبک می‌پردازد و کارکردهای گوناگون توصیف را در آن بررسی می‌کند.

عرشی، فهیمه (۱۳۹۸) در پایان‌نامه‌ای با عنوان «مقایسه میزان عینی نویسی *مدیر مدرسه* جلال‌آل احمد و *جزیره سرگردانی* سیمین دانشور» به بررسی عینی‌نویسی در این آثار می‌پردازد.

۱-۳.روش‌شناسی پژوهش

در این پژوهش‌ها به بررسی توصیف به عنوان یکی از عناصر داستان و عینی نویسی به عنوان یکی از شیوه‌های نوشتن پرداخته شده است، اما پژوهش حاضر قصد دارد تأثیر توصیف عینی را به عنوان یک شیوه نویسندگی در تاثیر و تاثر از سبک نویسنده در سه عنوان از بهترین رمان‌ها بررسی کند و میزان عوامل متنی و فرامتنی دخیل در کاربرد و بازتاب این عناصر عینی بپردازد.

۱-۴. چارچوب نظری تحقیق

«توصیف عینی» به عنوان مؤلفه‌ای کلیدی در روایت، توسط نظریه‌پردازانی چون *رولان بارت*(۱۹۹۷) در مقاله «تأثیر واقعیت» و *ژرار ژنت*(۱۹۸۰)در «گفتمان روایی» تحلیل شده است. بارت توصیف عینی را ابزاری برای «واقع‌نمایی حسی» می‌داند، در حالی که ژنت آن را در چارچوب «زمان‌مندی روایت» بررسی می‌کند. این پژوهش با الهام از چارچوب میرصادقی و میمنت (۱۳۷۷)، عناصر عینی را در سه سطح تحلیل می‌کند: ۱). عناصر حسی (رنگ، صدا، بو)؛ ۲). عناصر مکانی–زمانی (حرکت، مکان، فاصله)؛ ۳). عناصر کیفی (دما، جنس، نور) همچنین این روش به صورت چارچوب‌مند، به ابتدای گسترش مکتب رئالیسم بازمی‌گردد که واکنشی در برابر ذهنی‌گرایی بود و تاکید بر عینی‌گرایی می‌شد؛ به طوری که فلوبر می‌گوید که رمان باید همان روش علم را برای خود برگزیند (سیدحسینی، ج ۱، ۱۳۸۵: ۲۷۷). «نویسنده رئالیست هنگام آفریدن اثر، بیشتر تماشاگر است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی سازد» (همان: ۲۸۷). در همین چارچوب است که «والیس گریوز» و «ویلیام ج. لیری» می‌گویند: «همه ما گهگاهی، چنان مجذوب داستانی می شویم که فراموش می‌کنیم، کجا هستیم و اصلا متوجه اتفاقاتی که در اطرافمان می‌افتد نیستیم. ... چرا که شما دیگر در این حالت در جهانی دیگر و با دیدنی ها، صداها، بوها، چشیدنی‌ها و لمس کردنی‌های خاص خودش غرق می‌شوید و با کمال میل، حس ناباوری خود را در درون احساس‌های جهان داستان به حالت تعلیق درمی‌آورید» (گریوز و لیری، به نقل از سلیمانی، ۱۳۷۴: ۳۷۹). ایشان به درست باور دارند که «نویسندگان، برای انجام این کار جادویی، چنان زنده،

دیدنی‌ها، صداها، بوها، چشیدنی‌ها و کلا چیزهای قابل حس را وصف می‌کنند که جهان داستان از جهان پیرامون ما واقعی‌تر می‌شود» (همان) همین توجه به جزئیات حسی را دیگر پژوهشگران حوزه داستان نیز به صورت کلی و سربسته مورد توجه قرار داده‌اند. (ر. ک. میرصادقی، ۱۳۹۰: ۴۵۵؛ یونسی، ۱۳۷۹: ۳۷، ۳۰۱ و ۳۰۵) در امتداد همه موارد رضائی (۱۳۹۰) در مقاله «عینی نویسی، سرآغاز نویسندگی» اغلب موارد عینی نویسی را بدون اتکا و استشهاد از متن خاصی مورد بررسی قرار داده است که می‌تواند به عنوان تنها الگوی بررسی دقیق مقاله حاضر قلمداد شود.

توصیف عینی با عالم واقع بیرون از وجود انسان سر و کار دارد؛ یعنی چیزهایی که ما می‌توانیم با حواس پنجگانه درک کنیم؛ برای نمونه ما به کمک حس بینایی می توانیم اندازه، رنگ، فاصله، حالت چهره، نور/ تاریکی، حرکت، مکان را درک کنیم. به کمک حس شنوایی انواع صدا را تشخیص می‌دهیم و به کمک حس لامسه می‌توانیم به گرمی، سردی، زبری و نرمی پی ببریم. به کمک حس بویایی می‌توانیم بوهای خوش و ناخوش را تشخیص دهیم و همچنین به کمک حس چشایی مزه‌ها را تشخیص دهیم. برای توصیف عینی، عناصری مهم باید در کانون توجه نویسنده قرار گیرد که توجه بدان و توصیف به کمک آن کانون اصلی عینی نویسی و توصیف دقیق و هسته رئالیسم است.

حرکت و پویایی: نمی‌توان طبیعت را بدون حرکت در نظر گرفت. معمولا شاخه‌های درختان در اثر وزش باد خمیده می‌شوند، پرندگان بر روی درختان در تکاپو هستند و ما نیز به اطراف سر می‌چرخانیم تا بهتر بتوانیم ببینیم و بشنویم. بهترین کاربرد حرکت در نوشته آن است که فاصله‌ها با حرکت پر می‌شوند تا به جوشش و جنبش نوشته افزوده شود. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸) حرکت، کنش یک شکل یا انرژی جنبشی یک ترکیب بندی است. حرکت همواره در طراحی صحنه وجود دارد. حرکت می‌تواند دریک طرح ثابت و ظاهرا بی‌حرکت نیز وجود داشته باشد. تکرار یک نقش یا یک شکل یا یک حجم، استفاده از رنگ‌های مکمل و ایجاد اختلاف سطح، بزرگ شدن تدریجی یک شکل یا کوچک شدن تدریجی آن، تکرار یک نور در یک مسیر با شدت‌های مختلف، سایه روشن‌های رنگی واستفاده از بافت‌های ریز و درشت و غیره احساسی از حرکت را روی صحنه ایجاد می‌کنند. (علیاری، ۱۳۶۵: ۷۵)

زمان: در مورد کارکرد زمان باید به این دو موضوع برجسته شدن زمان و تقویمی یا خطی بودنش توجه کرد. در داستان‌های واقع‌گرا، نویسندگان سعی می‌کنند داستان‌هایشان را زمان‌مند و تا حد زیادی روز، ماه، و حتی سال را مشخص کنند. (پاینده، ۱۳۸۹ج ۱: ۶۲) گذشته‌نگر یا فلش بک، واژه‌ای است که از سینما وارد روایت شده است و اکنون برای توصیف هرصحنه یا اپیزودی در یک نمایش، رمان، داستان یا شعر استفاده می‌شود؛ به عبارت دیگر گذشته‌نگری روایت رخداد داستان، پس از نقل رخدادهای سپری شده متن است. (مهدی‌پورعمرانی، ۱۳۶۸ :۲۸۸)

مکان: اهمیت مکان داستان به این دلیل است که خواننده به طور کلی می‌باید قادر باشد جایی را که داستان در آن رخ می‌دهد در ذهن مجسم کند. برای باورپذیر کردن داستان باید خواننده را به فضایی واقعی و عینی که بتواند آن را به وضوح تصور کند، انتقال دهید. زمانی که خواننده به این مکان پا بگذارد، هر چیز دیگری را بی درنگ می‌پذیرد زیرا از فضای روزمره خارج شده و به طور تخیلی وارد دنیای داستانی شما شده است. (بیکهام، ۱۳۸۷: ۹۳)

صدا: از دیگر مهارت‌های که یک نویسنده باید به آن تسلط داشته باشد مهارت خوب گوش دادن است. گوش دادن به همهٔآنچه در اطراف ما اتفاق می‌افتد؛ چراکه هر اتفاق و هر عاملی می‌تواند خود یک ایدهٔ مناسب برای خلق یک داستان باشد. البته در اینجا تنها گوش دادن به اطرافیان نیست بلکه گوش دادن دقیق است که یک مهارت محسوب می‌شود. (طاهری، ۱۱:۱۳۹۲)

نور: طبیعت بی نور قابل تصور نیست. حتی تاریکی نیز نبود نور است و سایه، کم بودن نور. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸) نور در داستان مانند چراغی است که روشن یا خاموش بودنش کمک می‌کند تا فضای داستان توسط خواننده درک شود. فضای تاریک و کم نور همیشه حکایت از خفقان و نومیدی دارد و نور و روشنایی یعنی امید و عدالت.

اندازه: جهان پر است از اندازه‌های مختلف و نویسنده با دقت، این هارمونی را در نوشته خود منعکس می‌کند. باید توجه داشت، ارتباط یک حجم کوچک با یک حجم بزرگتر و یا ارتباط دو حجم کوچک یا دو حجم بزرگ با هم و رعایت فاصله‌های متناسب در مورد هریک در ارتباط نزدیک با رنگ، نور و بافت آن صحنه دارد؛ یعنی فواصل و تناسبات را می‌توان به وسیله رنگ، نور و بافت‌های گوناگون کم یا زیاد کرد. (علیاری، ۱۳۹۵: ۵۸)

رنگ: طبیعت ما زیبایی خویش را از تنوع رنگ ها به دست آورده است. نویسنده می‌تواند با توجه به این همه تنوع رنگ‌ها، نوشته را رنگین‌تر کند. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸) همان طور که رنگ لباس انسان می‌تواند دریچه‌ای برای ورود به شخصیتش باشد، رنگ‌هایی که در یک نوشته به کار می‌روند نیز می‌توانند به خوبی نشان دهند که داستان در چه فضایی رخ می‌دهد و چه اندیشه‌ای بر آن حاکم است.

فاصله: وقتی نویسنده می‌خواهد جایگاه افراد و اشیا نسبت به یکدیگر را نشان بدهد، از عنصر فاصله استفاده می‌کند. در عنصر فاصله دوری، نزدیکی، بالا، پایین، داخل، بیرون و سمت و جهت مورد نظر است؛ یعنی جایگاه دقیق یک چیز نسبت چیز دیگر. وقتی می‌گوییم «دور» باید مشخص شود دور نسبت به چیزی. مثلا دور بودن قاشق از بشقاب روی سفره یا دور بودن دو شهر نسبت به یکدیگر. این مسأله در جمله‌بندی متن مشخص می‌شود.

بو: حس بویایی یکی از حواس پنجگانه است و سهم آن از طبیعت بوهای مختلف است. برای درک بوهای موجود در طبیعت باید به دقت بویید و با زیبایی به نوشته بو داد. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸)

جنس: نوع بافت یا جنسیت اشیا، بیان کننده حالتی خاص و کیفیتی مخصوص به خود است. چوب، فلز، پارچه، کاغذ و... ممکن است از بسیارخشن تا بسیار صاف و صیقلی در صحنه وجود داشته باشد که هریک از نظر بصری تاثیر مختلف دارند. (علیاری، ۱۳۹۵: ۷۵)

دما: درک سردی یا گرمی دمای هوا از طریق حس لامسه صورت می‌گیرد. پوست بدن سرد یا گرم می‌شود؛ اگر هرکدام از این دو کم یا زیاد شوند احساس ناخوشایندی به انسان دست می‌دهد. نامتعادلی آب و هوا علاوه بر اینکه معرف منطقه جغرافیایی است، نشان دهنده فضای حاکم بر داستان نیز هست.

مزه: یکی از حواس آدمی حس چشایی است که در نوشته‌های عینی باید به آن دقت کرد تا نوشته طعم‌دار شود. وقتی نویسنده می‌خواهد غذا خوردن شخصیتی را توصیف کند یا باید به صورت مستقیم به مزه اشاره کند یا از طریق به تصویر کشیدن غذا خوردن شخصیت، مزه به مخاطب القا شود.

زمینه توصیف: اگر جهت دیده نویسنده از زمینه به سمت موضوع باشد، زاویهٔ توصیف، «کل به جزء» است ولی اگر از موضوع به سمت دیگری باشد، به آن زاویهٔ توصیف «جزء به کل» می‌گویند. (رضایی، ۱۳۹۰: ۸۸)

مقاله حاضر برآمده از یک رساله کارشناسی ارشد است که این رمان‌ها را از جهت کاربرد عناصر عینی، به دقت و بر اساس استقرای تام بررسی و تحلیل کرده است. اطلاعات موجود در این مقاله از گستره‌ای از بررسی‌های دقیق استخراج شده است که به اقتضای حجم مقاله، فقط به نمونه‌هایی معدود اکتفا شده است. برای استخراج اطلاعات ارائه شده و نمونه‌ها به دلیل نیاز به دقت در محتوای متن، راهی جز شیوه مطالعه دقیق و چندباره و استخراج مورد به مورد نبوده است؛ به همین دلیل با حوصله و دقت در متن و در نظر گرفتن همزمان عناصر زبانی و محتوایی، اقدام به استخراج اطلاعات درباره عناصر عینی در متن این سه رمان شده است. داده‌های این پژوهش با روش تحلیل محتوای کیفی و شمارش دستی عناصر عینی استخراج شدند. برای اطمینان از پایایی، ۲۰٪ از متن‌ها توسط دو کدگذار مستقل تحلیل شد و ضریب توافق کاپای کوهن 0.82 به دست آمد. روش‌شناسی تحقیق شامل این مراحل بود: ۱) شناسایی ۱۵ عنصر عینی کلیدی ۲) شمارش بسامد هر عنصر در هر رمان ۳) محاسبه درصد هر عنصر نسبت به کل ۴) تحلیل کیفی ارتباط عناصر با سبک نویسنده و عناصر فرامتنی چون تجارب زیسته و فضای واقعی وقوع داستان.

۶-۱. معرفی رمان‌ها

۱- ۶-۱. *حکایت‌های محلهٔ ما*

نجیب محفوظ یکی از بزرگ‌ترین و معروف‌ترین نویسندگان مصر، بلکه جهان عرب، در سال ۱۹۱۱ در مصر متولد شد و در محلهٔ‌فقیر و قدیمی قاهره پرورش یافت. بافت قدیمی و فرهنگ این محله‌ها در داستان‌های او تأثیر بسزایی داشت. او تحصیلات خود را در رشته فلسفه به پایان رساند و نخستین اثرش درباره تاریخ فرعون بود و نزدیک به پنجاه داستان بلند و کوتاه نوشت که اکثرا به زبان‌های فرانسه و انگلیسی ترجمه شده است. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲: ۳) وی در سال ۲۰۰۶ میلادی درگذشت. جایزه ادبی نوبل

در سال ۱۹۸۸ به رمان او تعلق گرفت. داستان بلند *اولاد حارتنا* یا *بچه‌های مجلۀما*، دارای یک مقدمه و پنج فصل است؛ ادهم، جبل، رفاعه، قاسم و عرفه؛ هر کدام شخصیت‌های اصلی این داستان به شمار می‌روند. آنان کوشیدند بر ستم، فقر و بی عدالتی قیام کنند؛ اما هر یک دچار سر نوشتی جدا از یکدیگر شدند. (همان)

خلاصه داستان: داستان به سرگذشت کوچه‌ای در مصر در گذر چندین نسل می پردازد. در هر فصل یکی از میان مردمان برمی‌خیزد تا با بی عدالتی ها به مبارزه بپردازد و حق مردم را از کلاه برداران و ستمگرانی که اموال موروثی‌شان را چپاول کرده‌اند، بگیرند. هر مبارز یک نشانه پیدا می‌کند و به همین دلیل با مردم عادی فرق دارد، با ستم، می‌ستیزد و آن را از بین می‌برد؛ اما مدتی پس از مرگ مبارز، دوباره ستم‌ها آغاز می‌شوند و مردم در قهوه‌خانه‌ها، داستان از خودگذشتگی‌های قهرمان نسل‌های پیش از خود را به یاد می‌آورند تا اینکه قهرمان جدید نشانه‌اش را پیدا می‌کند و حماسه‌اش را می‌آفریند. در فصل آخر نویسنده، مجلۀرا در زمان خود توصیف می‌کند و مردم مجلۀهمچنان به دنبال گم شده قدیمی‌شان، عدالت‌اند در حالیکه از خاطرات گذشته مجلۀجز افسانه‌ای کم‌رنگ از خانه جبلاوی (جد بزرگشان) چیزی باقی نمانده است.

۲-۶-۱. تهوع

انتشار «تهوع» در سال ۱۹۳۸ واقعۀ بسیار مهمی در تاریخ اگزیستانسیالیسم است. اگزیستانسیالیسم نه فقط در آثار فلسفی ژان پل سارتر، بلکه در رمان‌ها و نمایش‌نامه‌هایش نیز مطرح می‌شود. (کریم‌خانی، ۱۳۸۷: ۶۱) ژان پل سارتر، فیلسوف، رمان نویس، نمایشنامه نگار و سیاست پرداز مشهور فرانسوی به عنوان اندیشمندی است که اگزیستانسیالیسم با آثار او، حالتی روشمند به خود گرفت. او در سال ۱۹۳۸ ابتدا رساله‌ای به نام *تخیل* را پدید آورد که چندان مورد توجه قرار نگرفت و سپس رمان *تهوع* را به رشته تحریر درآورد که نه تنها توجه منتقدین را جلب کرد، بلکه خود او نیز آن را بهترین اثر ادبی‌اش می‌دانست. (دستغیب، ۱۳۵۴: ۲۵۴) سارتر در رمان تهوع به زبانی نمادین اصیل‌ترین پرسش‌های بشر و نیز درونمایه فلسفی آثارش را بازتاب داده است. موضوع ها و مفاهیمی همچون: هستی، نیستی، حضور، وجود و موضوع انسان درونمایه اصلی گفتگوها، توصیف‌ها و روایت داستان‌اند. (دهقان، ۱۳۹۷: ۲۳۲)

خلاصه داستان: شخصیت اصلی رمان، آنتوان روکانتن است که رمان از زبانش روایت می‌شود. این رمان از سه بخش تشکیل شده است: بخش اول که پیشگفتاری کوتاه در معرفی شخصیت اصلی داستان است. بخش دوم مجموعه‌ای از یادداشت‌های روزانۀ راوی است که با ذکر تاریخ آمده‌اند. بخش سوم که در واقع بخش اصلی داستان است واکنش و چگونگی برخورد راوی با جهانی است که او در بخش دوم به دگرگونی‌اش پی برده بود، احساس تهوع به او دست می دهد و آن را غیرقابل تحمل می‌یابد. خودش را در معرض دگرگونی‌های ناگهانی می‌بیند.

۳-۶-۱. عقاید یک دلقک

هانریش بل (۱۹۸۵– ۱۹۱۷) زاده کلن آلمان و برنده جایزه ادبی نوبل در سال ۱۹۷۲ برای رمان *عقاید یک دلقک* است. بیشتر آثار وی به جنگ جهانی دوم و آثار پس از آن می‌پردازد. سبک بل در این کتاب حداکثر سادگی خود را به دست آورده است. انتقاد اجتماعی‌اش خالی از هرگونه رنگ و بوی ایدئولوژیک یا دفاع ایدئولوژیک است. این انتقاد به تمام آنچه قوه تشخیص را از انسان می‌گیرد، آنچه باید طبق آن زندگی کند، آنچه مدعی است سعادت دوجهان را نصیب انسان می‌کند، بدبین است و به هیچ چیز جز انسان با ضعف‌ها و سادگی‌اش اعتقاد ندارد. (لنکرانی، ۱۳۹۶: پیشگفتار)

خلاصه داستان: *عقاید یک دلقک*، داستان دلقک ۲۷ ساله به نام «شنیر» است که معشوقه‌اش «ماری» او را ترک کرده است. او به مشروب روی آورده است و به گفته خودش «دلقکی که به مشروب روی بیاورد، زودتر از یک شیروانی مست سقوط می‌کند». او دیگر نمایش‌هایش را به خوبی تمرین نمی‌کند و در یکی از اجراها زمین خورده و پایش مصدوم می‌شود؛ بنابراین به «بن»، محل زندگی‌اش برمی‌گردد. پس از چند روز متوجه می‌شود که فقط یک سکۀ یک مارکی برایش باقی مانده است. به دوستان و اطرافیانش تلفن می‌کند، اما هیچ یک حاضر نمی‌شوند به او کمک کنند؛ حتی پدر و مادرش. در آخر پدرش به دیدارش رفته، می‌گوید به شرط ادامه تحصیل مخارج زندگی‌اش را می‌پذیرد، اما شنیر آدم تحصیل نبود. فقط یک راه برایش باقی مانده بود؛ پس خودش را گریم کرد و گیتارش را به دست گرفت و به سمت ایستگاه قطار رفت و اولین سرودش را خواند و اولین سکه‌اش را دریافت کرد.

۲. بررسی و تحلیل داده‌ها

با توجه به آمارهای به دست‌آمده بر اساس مطالعه محتوایی و استخراج دستی اطلاعات، نموداری مقایسه‌ای برای بیان تفاوت‌ها و شباهت‌های عناصر عینی موجود در سه رمان نام برده، طراحی شده است که در ادامه به شرح و تحلیل آن‌ها پرداخته می‌شود.

جدول۱- تعداد عناصر عینی در سه زمان حکایت‌های مجلهٔما، تهوع و عقاید یک دلقک

عناصر عینی	حکایت‌های محلهٔ ما	تهوع	عقاید یک دلقک
حرکت	%33,30	%9,80	%4,66
حالت	%20,91	%18,29	%15,91
زمان	%10,88	%17,41	%21,45
مکان	%10,00	%9,11	%14,67
تعداد و شمارش	%3,06	%4,22	%6,55
اندازه	%2,50	%9,56	%6,49
صدا	%7,11	%6,82	%9,03
بو	%0,48	%0,53	%2,15
رنگ	%1,28	%8,12	%6,98
نور	%2,74	%1,81	%2,38
فاصله	%6,80	%10,59	%7,07
جنس	%0,44	%1,32	%0,82
دما	%0,36	%1,57	%0,95
نرمی و زبری	%0,07	%0,32	%0,88
مزه	%0	%0,51	%0
کل	%100	%100	%100

۲-۱. حرکت

تفاوت معنادار بسامد حرکت در رمان *تهوع* (9.8%) نسبت به *حکایت‌های محلهٔ ما* (33.3%) نه‌تنها ناشی از فضای فلسفی رمان سارتر است، بلکه بازتاب مکتب اگزیستانسیالیسم است که بر سکون وجودی انسان تأکید دارد (کریم‌خانی، ۱۳۸۷، ۶۱). این یافته با پژوهش علیاری (۱۳۹۵) درباره «کارکرد حرکت در روایت‌های فلسفی» همسو است که حرکت فیزیکی را فدای کنش درونی می‌کند. نثر نجیب محفوظ پویا و زنده است. حرکت بیشترین بسامد را در داستان دارد. این حرکت‌ها بیشتر شامل حرکت‌های ارادی و انسانی‌اند. حرکت‌های غیرارادی هم در داستان وجود دارند در حالی که بسامدشان نسبت به حرکت‌های ارادی بسیار پایین

تر است. ۱۳۷۱ حرکت در داستان وی انجام گرفته که ۱۳۳۳ حرکت جزء حرکت‌های ارادی انسان و ۳۸ حرکت جزء حرکت‌های غیرارادی است و همین مطلب ارتباط تنگانگی با روحیهٔ انقلابی و جو حاکم بر رمان دارد. عنصر حرکت در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما* بیشترین بسامد را نسبت به دو رمان دیگر دارد. چون فضای حاکم بر داستان یک فضای جنگ‌آلود است و شخصیت‌های رمان مدام با هم در حال جنگ و درگیری‌اند، طبیعی است میزان حرکت و پویایی هم بالا باشد. از میان انواع حرکات، حرکت‌های انسانی بیشرین بسامد را دارند و کمترین مربوط به حرکت طبیعی و حیوانی است. جالب توجه است که با توجه به این که هنوز ماشین ها وارد زندگی نشده، ولی باز هم حرکات حیوانی بسامد پایینی دارند؛ مانند حرکت موش و گربه‌ای در آشغال‌ها که نشان فقر و بدبختی است. علاوه بر عوامل متنی، سبک زندگی فقیرانه و جغرافیای زندگی نویسنده عامل مهم کاربرد بالای حرکت است برای نویسنده‌ای که ایام کودکی خود را فقیرانه در تکاپوی بازی و کار گذرانده است.

در رمان *تهوع* ۵۳۶ مورد حرکت به کار رفته است. شخصیت اصلی رمان تهوع یک انسان تاریخ نگار و نویسنده است که بیشتر مشغول کتاب خواندن و نوشتن است. طبیعی است که میزان حرکت در این رمان کمتر از میزان حرکت‌های به کار رفته در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما* باشد. برخلاف رمان نجیب محفوظ که بیشتر حرکت‌ها از نوع انسانی بوده‌اند، حرکت طبیعی، ماشین‌ها، حیوانی و غیرارادی نیز به میزان قابل توجهی به کار رفته است.

در رمان عقاید یک دلقک ۱۴۳ مورد حرکت به کار رفته است. شخصیت اصلی داستان دلقکی افسرده و تنهاست که پایش هم زخمی شده است. طبیعی است در چنین فضایی شخصیت داستان در یک گوشه بیفتد و حرکت خاصی انجام ندهد جز چند حرکت کوچک که لازمه زندگی روزمره باشند. حرکت‌های ماشینی نیز گاه به گاه به چشم می‌خورد، مثل حرکت قطارها و تراموا‌ها.

تفاوت میان میزان حرکت در این سه داستان به معنی بی‌توجهی و بی‌دقتی یا برعکس دقت زیاد به یک مورد نمی‌باشد؛ بلکه هنر نویسندگان است که می‌دانند نسبت به فضای داستان چگونه و به چه میزان از این عنصر استفاده کنند. در کنار این عوامل، ناخودآگاه ذهن نویسنده نیز در پیدایش این عوامل دخیل است. حرکت ارادی انسان: آن گاه از جا برخاست و در کنار در ایستاد. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲ : ۱۰) با یک قدم از روی کاغذ و چاله شلنگ برداشت. (سارتر، ۱۳۹۳: ۷۱) دستم را روی شانه‌اش گذاشتم و پهلو به پهلو به طرف در رفتیم. (بل، ۱۳۹۶: ۸۵)

حرکت غیرارادی: خون سرازیر شد. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲: ۱۸۸) به طرز یک بیماری آمد. (سارتر، ۱۳۹۳: ۶۳) زانویم زق زق می‌پرید. (بل، ۱۳۹۶: ۴۷)

حرکت طبیعی و حیوانی: عقربی را دید که با سرعت زیر تخته سنگی در حال پناه گرفتن بود. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲: ۲۵۲) مگسی گیج و منگ خودش را خرخر می‌کشد، خودش را گرم می‌کند و پاهای جلویش را به هم می‌مالد. (سارتر، ۱۳۹۳: ۲۰۴)

حرکت ماشینی: قطار پاریس همین حالا وارد شد. (سارتر، ۱۳۹۳: ۶۱) دستگاه نان برشته کن را به کار می‌اندازد. (بل، ۱۳۹۶: ۳۲۴)

۲-۲. حالت

میزان حالت‌های به کار رفته در رمان *حکایت‌های مجلهٔ ما* ۸۶۱ مورد است. با توجه به فضای داستان کاملا طبیعی است که عصبانیت و خشمگینی بیشترین میزان را در میان حالت‌ها داشته باشد؛ بنابراین چهره شخصیت‌های داستان نیز حاکی از حالت‌های غم و ناراحتی و ترس است و میزان حالت‌های آرام، آسوده یا خنده بسیار پایین است و خنده‌ها بیشتر حاکی از تمسخر است.

حالت‌های به کار رفته در رمان *تهوع* ۱۰۰۰ مورد است. شخصیت اصلی داستان کسی است در کافه‌ها و کتابخانه‌ها می‌نشیند و رفتارهای مردم را می‌پاید؛ علاوه بر این در خلوت خود نیز به مردم و به مسأله وجود و هستی جهان فکر می‌کند پس حالت چهره، بسامد بالایی در داستان دارد.

حالت‌های به کار رفته در رمان *عقاید یک دلقک* ۴۸۸ مورد است که نسبت به دو رمان دیگر کمتر است. هانس شنیر گوشه‌ای نشسته و خاطرات خود را مرور می‌کند، به دلیل اینکه ارتباط مستقیم با شخصیت‌ها ندارد، فقط به صورت خاطره‌ای از آن‌ها عبور می‌کند.

حالت‌های ظاهری: لب‌های کلفتش نیز بانمک است. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲ : ۱۶) او هم سرخ شد و گفت. (بل، ۱۳۹۶: ۷۱)

حالت‌های رفتاری: دختر با نگرانی گفت. (نجیب محفوظ، ۱۳۹۲ : ۱۶) لنگان خود را از صحنه بیرون کشیدم. (بل، ۱۳۹۶: ۶)

۲-۳. زمان

میزان زمان‌های به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ما*۴۴۸ مورد است. موضوع داستان نشان می‌دهد که زمان داستان مربوط به گذشته‌های خیلی دور است؛ زمانی که هنوز خبری از اختراع ساعت‌ها و تقویم‌ها نبود. به همین دلیل زمان بیشتر به صورت مبهم است؛ بعضی وقت‌ها، هیچ وقت، همیشه و... یا موقع چیدن فلفل و لیمو و به صورت کلی شب، صبح، دیروز، پارسال، چندسال پیش و مانند این‌ها. نگاه به گذشته که تسلی خاطر شخصیت‌ها است و خاطره رشادت‌های جوانمردان را زنده می‌کند و پیش‌بینی آینده بسامد پایینی دارد، بیشتر حاکی از یأس و ناامیدی است. میزان زمان‌های به کار رفته در *تهوع* ۹۵۲ مورد است. در این رمان چون شخصیت اصلی رمان، تاریخ نگار است، پس به زمان توجه ویژه‌ای دارد و دقیق‌تر زمان‌ها را به کار می‌برد. انواع مختلف زمان مثل زمان تقویمی، زمان تاریخی، زمان آیینی، پیش‌بینی آینده، نگاه به گذشته و حتی اشاره مستقیم به زمان در این رمان به مقدار قابل توجهی به کار رفته‌اند. علاوه بر عوامل متنی، ذهنیت فلسفی نویسنده نیز بر این میزان فراوان از کاربرد زمان تاثیرگذار است.

میزان زمان‌های به کار رفته در *عقاید یک دلقک* ۶۵۸ مورد است. در این رمان نیز انواع مختلف زمان به کار رفته است. با توجه به اینکه شخصیت اصلی رمان در حال مرور خاطرات گذشته است، بیشتر از نوع نگاه به گذشته است؛ مربوط به خاطراتی که همراه با معشوقه‌اش ماری بوده است .آینده‌ای که امید به بهبودی و رونق زندگی در آن کم است و اتفاقا پیش‌بینی‌هایش درست از آب درمی‌آید و کسی به دادش نمی‌رسد. همچنین به زمان تقویمی، تاریخی، ساعتی و آیینی نیز توجه شده است.

۲-۴. مکان

میزان کاربرد مکان در *حکایت‌های محلهٔ ما*بالا و ۴۱۲ مورد است. گاهی به صورت کلی و عام به مکان اشاره دارد؛ مثلا درآن سرزمین بیابانی، کلبه، اتاق و... با ۱۲۸ مورد؛ گاهی که از اسم خاصی برای مکان استفاده می‌شود مانند صخره هند، محلهٔجبلاوی و... با ۱۸۴ مورد. فضای حاکم بر داستان که مربوط به خاطرات نسل‌های قبل است اقتضا می‌کند که مکان داستان جزئی توصیف نشود. در این رمان مکان‌ها بیشتر به صورت عام و مبهم به کار رفته و هنوز خبری از کافه، هتل، رستوران و... نیست و کوچه‌ها و خیابان‌ها نام‌گذاری نشده‌اند.

میزان مکان‌های به کار رفته در *تهوع* ۴۹۸ مورد است. با توجه به اینکه شخصیت اصلی رمان یک تاریخ‌نگار است، مکان‌های خاص بیشتر است. مکان‌ها با آدرس دقیق نام خیابان، کوچه و گاهی حتی شمارهٔ دقیق آپارتمان آمده‌اند. آنتوان روکانتن مورخی که تک و تنها در شهر بوویل زندگی می‌کند به خیابان‌ها می‌رود و مردم را می‌بیند، به کتابخانه می رود و در خانه می‌نشیند و به مسألهٔ وجود فکر می‌کند در رابطه با مسألهٔ وجود هم خود را مکانی توصیف می‌کند که وجود در آن قرار دارد آن‌قدر عینی و ملموس که مخاطب این مسائل فلسفی و ذهنی را بعینه درک می‌کند. مسلم است که دقت در نام مکان‌ها معلول دقت فلسفی نویسنده است.

مکان در *عقاید یک دلقک* ۴۵۰ مورد به کار رفته است. فضای خانه بیشترین بسامد را در میان انواع مکان به کار رفته در داستان دارد؛ زیرا هانس تنها و زخمی در خانه نشسته و نه از لحاظ جسمی توان دارد که از خانه بیرون رود و نه از لحاظی روحی و مالی. پس در گوشه خانه کنار تلفنش نشسته و تنها رفت و آمدش در فضای خانه است. دیگر مکان‌های به کار رفته هم مربوط به خاطرات گذشته است.

۲-۵. صدا

صدا در *حکایت‌های محلهٔما* ۲۹۳ مورد به کار رفته است که از بین انواع صدا، فریاد بیشترین بسامد را دارد که معلول جغرافیای درونی داستان است که محله‌ای در پایین شهر است و سبک زندگی نویسنده که در چنان محیطی شلوغ و پرازدحام سپری شده است و پس از آن سکوت. به این معنی که فریاد ظالمان و در برابرش سکوت مظلومان. میزان کاربرد صداهای طبیعی ۱۰ مورد و کاربرد صدای موسیقی ۴ مورد است. این آمار نشان می‌دهد که جو حاکم فراغتی نمی‌دهد. پس طبیعی است که جز در عروسی ادهم خبری از صدای ساز نباشد. هنوز ماشینی اختراع نشده است پس صداهای ماشینی در این داستان به کار نرفته است.

صدا در رمان *تهوع* ۳۷۳ مورد شنیده می‌شود. از بین انواع صداها، سکوت بیشترین کاربرد را دارد. به دلیل اینکه آنتوان روکانتن یک فرد تنها است که مدام در حال نوشتن و فکر کردن است و در میان این سکوت آنتوان به موسیقی پناه می‌برد و گاهی نیز به طبیعت. پس میزان توجه به این دو نوع از صدا با توجه به شخصیت قهرمان داستان نسبت به دو رمان دیگر بیشتر است. در کنار این صداها، فریاد و صداهای بلند نیز به کار رفته‌است.

صدا در *عقاید یک دلقک*۲۷۷ بار به کار رفته است که باز هم مانند *تهوع* سکوت بیشترین صدای حاکم است. از یک دلقک تنها، زخمی و طرد شده جز سکوت و فکر کردن چیزی دیگر برنمی‌آید و وقتی فریادش به جایی نمی‌رسد، بهترین راه سکوت است. زیاد توجهی به صداهای طبیعت نمی‌کند که طبیعی است برای آدم افسرده و تنهایی که در طبقه پنجم یک آپارتمان زندگی می‌کند، صدایی هم اگر به گوشش بخورد، صدای ماشین‌ها و تراموا‌ها است. گاهی به موسیقی پناه می برد اما موسیقی هم حالش را بهبودی نمی‌دهد، اما داستان با صدا پایان می‌یابد؛ صدای گیتار نواختنش در ایستگاه قطار و صدای افتادن اولین سکه در کلاه کنارش.

۶-۲. تعداد و شمارش

تعداد و شمارش در *حکایت‌های محلهٔ ما* ۱۲۶ مورد است. در زمان حوادث، خبری از وسایل اندازه‌گیری نیست و از انواع شمارش، شمارش با زمان، بیشترین بسامد را دارد و پس از آن شمارش با سن و سال و انواع شمارش‌های عددی مثل تعداد چیزی یا عددهای ترتیبی.

میزان شمارش‌های به کار رفته در *تهوع* ۲۳۱ مورد می باشد. با توجه به شخصیت اصلی رمان که یک تاریخ نگار است و همچنین نویسنده به عنوان یک فیلسوف، طبیعی است که میزان شمارش به وسیله زمان بیشترین بسامد را داشته باشد. در *تهوع* برخلاف *حکایت‌های محلهٔ ما* از شمارش با وسایل اندازه‌گیری مثل متر، کیلومتر و... استفاده شده است و در سه مورد به شمارش با درجه اشاره کرده است که در دو رمان دیگر اشاره‌ای به درجه نشده است. همچنین شمارش پول افزایش یافته است. اما مسأله اصلی قهرمان *تهوع*، زمان است و این در حالی است که مسأله اصلی قهرمان داستان عقاید یک دلقک پول است. به همین دلیل آنتوان بیشتر از طریق زمان شمارش را به کار می‌برد و هانس از طریق پول.

میزان شمارش‌های به کار رفته در *عقاید یک دلقک* ۲۰۱ مورد می‌باشد که با توجه به موضوع داستان و نیاز شخصیت اصلی داستان به پول، بیشترین کاربرد مربوط به شمارش پول می‌باشد. هانس در تنهایی خودش مدام فکر می‌کند به چه میزان پول نیاز دارد یا چه مقدار پول می‌تواند از دیگران قرض بگیرد یا در گذشته چه مقدار پول خرج کرده است. پس از شمارش پول شمارش با زمان بسامد بالایی دارد؛ چون هانس با خودش فکر می‌کند چند وقت پیش برایش چه اتفاقی افتاده است و چند مدت است که ماری او را ترک کرده است.

۷-۲. اندازه

میزان اندازه‌های به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ما*۱۰۳ مورد، در *تهوع* ۵۲۳ و در *عقاید یک دلقک* ۱۹۹مورد می باشد. در *حکایت‌های محلهٔ ما* بیشتر به کوتاهی/ بلندی، کوچکی /بزرگی، پیری/ جوانی و یا کم و زیاد بودن چیزها توجه شده است. توجه به این نوع از اندازه نشان دهنده تبعیض و بی عدالتی حاکم بر فضای داستان است. قد بلند جبلاوی و قصر بزرگش نشان دهنده عظمت و قدرت است در حالی که کلبه کوچک ادهم و ادریس نشان از ناتوانی و ضعف آن‌هاست.

در *عقاید یک دلقک* نیز توجه به اندازه‌ها در حد رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*است. کاربرد اندازه‌ها با توجه به موضوع رمان طبیعی است. در حالی که در رمان به تهوع بسیار ریزتر و دقیق‌تر به اندازه‌ها پرداخته از تنگی/ گشادی، چاقی/ لاغری گرفته تا حتی اندازه انگشت اشاره و یا حتی اندازه لحظه‌ها و البته این تفاوت در بسامد با توجه به موضوع کاملاً طبیعی است به این دلیل که نجیب محفوظ از فضایی عصبی و در خفقان صحبت می‌کند و نشان دادن چاق یا لاغر بودن یا تنگ و گشادن بودن چیزی کمکی به روند داستان نمی‌کند با این وجود به خوبی به اندازه‌ها توجه شده است. درحالیکه صحبت سارتر از وجود است و از شکل‌گیری چیزها؛ پس همه چیز را با دقت و ریزریز می بیندو توصیف می‌کند. صحبت از بالقوه و بالفعل بودن‌ها، صحبت از تبدیل یک دانه به درخت، صحبت ازبودن‌ها و نبودن‌ها. همه این کثرت و بسامد قابل توجه را می‌توان در روحیه دقیق نویسنده‌ای فیلسوف جستجو کرد.

۸-۲. نور

میزان نورهای به کار رفته در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*۱۱۳ مورد می‌باشد که۵۰ مورد آن مربوط به تاریکی و ۲۵ مورد مربوط به سایه است. لازم به ذکراست که ۳۸ موردی که به نور اشاره شده است غالبا نور کم و ضعیف است که این کاربرد نور به خوبی فضای حاکم بر داستان را نشان می‌دهد؛ تاریکی‌ها و کورسویی از امید که روشن و خاموش می‌شود، همان بی عدالتی حاکم است

و نوری که می‌آید و خاموش می‌شود قهرمانی است که از بین مردم برمی‌خیزد، اما این روشنایی دوامی ندارد و پس از مدتی کوتاه توسط باجگیران خان خاموش می‌شود.

میزان نورهای به کار رفته در *تهوع* ۹۹ مورد می‌باشد. در این رمان نیز میزان کاربرد تاریکی و سایه نسبت به نور بیشتر است. آنتوان روکانتن که دچار یک یأس فلسفی شده است، در تنهایی خود، به تاریکی و سکوت به فکرکردن پناه می‌برد. آنتوان به کافه‌ها و خیابان‌های تاریک و خلوت می‌رود تا راحت‌تر بتواند فکر کند و این طبیعی است که درصد کاربرد نور کمتر از انواع دیگر باشد. برخلاف کورسوی نور در *حکایت‌های محلهٔ ما* که حاکی از سیاهی سیاسی است، در رمان تهوع این کمبود و نبود نور نشان دهنده سردرگمی و یأس فلسفی شخصیت است که این یاس هم برآمده از شخصیت رمان است و هم نویسنده آن.

میزان نورهای به کار رفته در مان *عقاید یک دلقک* ۷۳ بار است که ۵۰ مورد مربوط به تاریکی است. میزان نور و روشنایی ۲۵ و میزان سایه ۱۵ مورد است و این تقدم تاریکی بر نور نشان دهنده وضعیت روانی هانس است و محیط اجتماعی مشوش سده بیست آلمان، جغرافیای زیست نویسنده رمان است؛ آلمانی که ایام پرتنش و دشوار پس از شکست در دو جنگ جهانی را طی می‌کند. دلقکی که تنها و افسرده مانده و در گوشه‌ای از خانه کز کرده و به گذشته‌ها می اندیشد و زندگی کنونی‌اش امیدی برایش به جا نگذاشته است باید هم تاریکی در فضای داستانش چیره بر نور باشد.

۹-۲. رنگ

میزان رنگ‌های به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ۵۳* مورد است. ۳۰ مورد آن مربوط به رنگ پوست است و نشان دهنده نژاد و رنگ پوست مردم آن سرزمین است که بیشتر سیاه و گندمگون مد نظر است. گویی گرد و خاک بیابان‌های مصر، محل زیست شخصیت‌های اصلی و نویسنده رمان، بر همه چیز سایه انداخته و همه چیز رنگ تیره و تار به خود گرفته است. علاوه بر نشان دادن نژاد و اختلاف طبقاتی برگرفته از تأثیر هوای بیابانی مصر باشد و تیره بختی مردم و ظلم و خفقان حاکم برزندگیشان را هم نشان می‌دهد. به طوری که نویسنده در رمان دو بار اذعان می‌کند که خانقاه تنها فضای سبز محله‌شان است. گذشته از این 25 مورد رنگ به کار رفته در داستان رنگ‌های اصلی‌اند و خبری از رنگ‌های فرعی نیست. در این جغرافیای فقر و خشک، رنگ و لعاب و طراوت، کمتر از هر چیزی می‌تواند مورد توجه قرار گیرد.

میزان رنگ های به کار رفته در *تهوع* ۴۴۴ مورد است.۳۱۲ رنگ مربوط به رنگ‌های کلی و ۱۳۲ مورد مربوط به چهره است مانند رنگ پوست، چشم، مو و ... . در این رمان برخلاف *حکایت‌های محلهٔ ما*دقیق و جزئی به رنگ ها توجه شده است از رنگ صورتی گرفته تا نارنجی و بنفش و خاکستری. با دقت به رنگ لباس‌ها و وسایل اطراف می‌نگرد و از آن‌ها استفاده می‌کند. این توجه بالای به رنگ به اقتضای موضوع داستان است؛ چرا که آنتوان دارد به وجود فکر می‌کند، پس باید همه چیز را زیر ذره بین قرار دهد و همچنین نویسنده رمان با دقت نظر فلسفی و هستی شناختی خود نمی‌تواند نسبت به رنگ‌ها بی‌تفاوت بماند حتی در رمان. در مورد رنگ چهره نیز آن اختلاف نژادی که در *حکایت‌های محلهٔ ما*دیده می‌شود، در اینجا نیست یا خیلی کم رنگ در موارد کمی به رنگ پوست تیره اشاره می‌کند و تیرگی و زردی بیشتر حاکی از حالت رنگ پریدگی است. بیشتر صحبت از بوری و سفیدی است و البته این طبیعی است، زیرا مردم در مکان داستان و سرزمین مادری نویسنده، بیشتر پوست سفید دارند.

میزان رنگ‌های به کار رفته در *عقاید یک دلقک*۲۱۴ مورد است. ۱۲۳ مورد مربوط به رنگ‌های اطرف است که با دقت خاصی به رنگ لباس و همه وسایل اطراف نگاه می‌کند و رنگ‌های اطرافش را نشان می‌دهد حتی رنگ تک تک لباس‌های ماری را به یاد دارد. ۹۱ مورد دیگر مربوط به رنگ چهره است که جز در سه یا چهار مورد به رنگ سیاه پوست، توجهی نمی‌شود با توجه به مردم آن سرزمین که بیشتر سفید پوستند و بی‌توجهی نویسنده بدان. در بیشتر موارد رنگ پوست نشان دهنده واکنش افراد در مقابل کنش‌ها است برای نمونه سرخی صورت در حالت شرمندگی و خجالت یا رنگ پریدگی در حالت ترس .

۱۰-۲. بو

بوهای به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ما*۲۰ مورد است؛ ۱۴ بوی ناخوش و ۶ بوی خوش. طبیعی است که در بحبوحه جنگ و جدال‌ها، نباید توجهی به بوی خوش و غذاها و خوردنی‌ها شود؛ چرا که بوی توتون، افیون و خون مشام‌ها را پر کرده و فرصتی

برای بوییدن، باقی نمی‌گذارد؛ حتی در قهوه‌خانه‌ها نیز صحبتی از بوی قهوه نمی‌شود؛ چرا که مردان دور هم جمع می‌شوند تا از جنگ و سیاست صحبت کنند.

بوهای به کار رفته در *تهوع* ۲۹ مورد است؛ ۱۵ مورد بوی ناخوش که مربوط به توتون وگندیدگی‌ها است. در این رمان، جهان، گوشتی گندیده است که هر روز متعفن‌تر و بدبوتر می‌شود. به بوی غذاها و خوردنی‌ها کم توجه می‌شود؛ چرا که دغدغهٔ آنتوان غذا نیست و مسألهٔ فلسفی وجود است. علاوه بر این دو نوع بو، نوع سومی از بو در این رمان آمده است که در دو رمان دیگر به کار نرفته است: بوی غیرحقیقی مثل بوی مرگ، بوی دشمنی که با وجود عینی نبودن این موارد، به عینیت برای خواننده به تصویر می‌کشد.

بوهای به کار رفته در *عقاید یک دلقک* ۶۶ مورد است؛ ۳۹ بوی خوش و ۲۹ بوی ناخوش و بیشتر بوی غذاها است که نشانی از فقر شخصیت رمان دارد. هانس تنها و گرسنه به خیال‌بافی می‌پردازد. بوها را از پشت تلفن تشخیص می‌دهد؛ به هر کسی که تلفن می‌کند، تصور می‌کند آنجا چه خبر است؛ بوی چه نوع خوردنی یا نوشیدنی و گاهی حتی سیگاری را می‌دهد. در این میان با توجه به شخص پشت خط که حس خوب و بدش به او، بوها تغییر می‌کند. حتی در یک مورد می‌گوید: «انتظار داشتم صدای لطیف یک راهبه و بوی قهوه رقیق کیک خشک را بشنوم. به جای آن صدای گرفته یک مرد و بوی کلم شنیدم، این بو به قدری تند بود که به سرفه‌ام انداخت.» (بل، ۱۳۹۶: ۱۰۰)

۱۱-۲. مزه

مزه در *حکایت‌های محلهٔ ما*و *عقاید یک دلقک* به کار نرفته است و در رمان تهوع ۲۸ مورد به کار رفته است که به دو نوع حقیقی با ۱۲مورد و غیرحقیقی با ۱۶ مورد. مزه‌های حقیقی بیشتر مزه‌های بد و غیرقابل تحمل مثل مزه خون، دود و مزه شکرین هوا. مزه‌های غیرحقیقی مثل فکرهای بی‌مزه یا مزه قدرت یا مزه‌های غریب که اگرچه مربوط به مسائل ذهنی‌اند اما با حس‌آمیزی، عینی توصیف شده‌اند. در *حکایت‌های مجلهٔ‌ما*، به مزه توجهی نمی‌شود؛ چرا که مردم آن قدر غرق در سختی‌ها و بدبختی‌ها شده‌اند که برایشان فرقی ندارد دهانشان چه مزه‌ای بدهد و همین که چیزی نصیبشان بشود بخورند، کافی است تا از گرسنگی نمیرند. در *عقاید یک دلقک* هم هانس آنقدر الکل خورده که دهانش مزهٔ دیگری را حس نمی‌کند. از غذاها نام می‌برد؛ اما کاری به مزه‌شان ندارد. برای آدم تنهای گرسنه‌ای که دیگر چیزی برای خوردن ندارد، چه فرقی می‌کند که غذا چه مزه‌ای بدهد.

۱۲-۲. جنس

جنس‌های به کار رفته در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*۱۸ مورد می‌باشد. با توجه به محیط حاکم، طبیعی است که مردم توجهی به جنس نکنند یعنی هر چیزی که به دستشان برسد بهترین جنس است. جنس‌های به کار رفته در *تهوع* ۷۲ مورد می‌باشد. چون آنتوان شخصیت اصلی رمان به مسأله وجود فکر می کند، پس همه چیز را با دقت نگاه می‌کند و از هر لحاظ مورد بررسی قرار می‌دهد و طبیعی است که میزان کاربرد رنگ، بو، نور، جنس، دما، نرمی، زبری و مزه در این رمان از دو رمان دیگر بیشتر باشد.

جنس‌های به کار رفته در رمان عقاید یک دلقک ۲۵ مورد می‌باشد. با توجه به اینکه راوی داستان یا همان هانس در خانه نشسته و در حال خاطراتش است و چیزهای زیادی اطرافش وجود ندارد، بیشتر از خاطرات گذشته استخراج می‌کند. ولی آنتوان به طور مستقیم، با وسایل رو به رو است؛ آن‌ها را از نزدیک می‌بیند؛ پس این میزان کاربرد به اقتضای داستان است نه در بی‌توجهی یا کم توجهی نویسندگان.

۱۳-۲. دما

دماهای به کار رفته در حکایت‌های محلهٔ ما۱۵ مورد است. که فقط سه بار به سرما اشاره می‌کند و ۱۲ بار به گرما. این برگرفته از مکان جغرافیایی داستان با بیابانی وسیع است. طبیعی است که میزان کاربرد دمای گرم بیشتر از سرد باشد؛ گذشته از این سختی‌ها و همچنین همین فضای بیابانی، مردم را آنقدر سخت بار آورده که متوجه دما یا گرمی و سردی هوا نیستند. آن‌ها دغدغه‌های بزرگ‌تری چون رهایی از ظلم و فقر و ... دارند که دمای هوا در برابر کم ارزش است.

دماهای به کار رفته در *تهوع* ۸۶ مورد است که ۴۶ مورد آن سرما و ۴۰ مورد دیگر مربوط به گرما است. بعضی از مواردی که به ولرم بودن چیزی اشاره شده هم زیر مجموعه گرما به حساب آمده است. فردی که می‌خواهد به فلسفه وجود پی ببرد بیشتر در گوشه‌ای سرد کز کرده یا ایستاده و فکر می‌کند. این سرما، علاوه بر جغرافیای داستان و تجربه زیسته نویسنده، بیشتر بیانگر تنهایی

و سردرگمی شخصیت رمان و نویسنده آن است. سردی و سرما بیشتر مربوط هوا است، در حالی که گرمای به کار رفته بیشتر مربوط به غذاها است و همین بیشتر می‌تواند ثابت کند که سرمای حاکم نشانی از تنهایی و یأس فلسفی است.

دماهای به کار رفته در *عقاید یک دلقک* ۲۹ بار است؛ ۲۰بار سرما و ۹ بارگرما. ماری رفته است و دست‌های هانس تنها و سرد مانده؛ هانس به یاد می‌آورد که قبلا چگونه دست‌های سرد ماری را گرم می‌کرده. صحبت از سرما و لرزش و اشک‌های سرد است. آنجا که از گرما حرف به میان می‌آید، حمام چیزهای گرمی است که سرما را بهبود بخشد؛ مثل یک حمام آب داغ تا درد و التهاب زانویش را کمتر کند یا کیسهٔ آب جوشی که حال ماری را بهتر کند.

۲-۱۴. نرمی و زبری

نرمی و زبری به کار رفته در *حکایت‌های محلهٔ ما*۳ بار به کار رفته است. همان طور که قبلا ذکر شده زندگی بیابانی و کمبودهایش و همچنین فشارهای معیشتی و سیاسی حاکم بر داستان حکایت‌های مجلهٔما، شخصیت‌ها و نویسنده را سخت بار آورده تا جایی که دقت به رنگ، بو، مزه، جنس و دما برایشان معنایی ندارد؛ آن‌ها درگیر دغدغه زنده ماندن‌اند. این جسم‌های سخت، سنگ و پنه برایشان یکی است که البته همین امر نویسنده و زندگی سختش را شامل می‌شود که حساسیتش کم شده باشد.

نرمی و زبری به کار رفته در رمان *تهوع* ۱۸ مورد است؛ که همه موارد مربوط به نرمی است و از زبری صحبتی نشده است؛ انگار وجود همه چیز نرم و سبکبال رها شده و در فکرش موج می‌زنند؛ به گونه‌ای آن حالت بالقوه و تشکیل نشده نطفه و جنین و چیزهای پیرامون که در حال شکل‌گیری یا نابودی‌اند.

نرمی و زبری به کار رفته در *عقاید یک دلقک*۲۷مورد است. روزگاری که با هانس درشتی و زبری می‌کند از همان تخت خواب خانهٔ ماری شروع می‌شود. انگار همان ابتدای داستان وقتی ماری ملحفه را از روی تخت برمی‌دارد و پوست هانس را اذیت می‌کند، همان جا دارد نشان می‌دهد که سرانجام این عشق بی‌فرجامی و تنهایی است و همین طور ادامه دارد تا جایی که یک فرش پلاستیکی مناسب دلقک‌ها را هم برای تمرین ندارد و این زبری و سختی ادامه دارد.

۲-۱۵. زمینه توصیف

در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*داستان از یک مجلهٔکه خانه جبلاوی در آن قرار دارد، شروع می‌شود و سپس در مجلهٔادامه یافته در قصر جبلاوی پایان می‌یابد. در فصل اول زمینه توصیف از کل به جزء است و همینطور در فصل‌های دیگر از مجلهٔشروع و سپس به جزئیات مجلهٔپرداخته می‌شود. ولی در فضای کلی که محله‌ها یکی پس از دیگری تشکیل می‌شوند، زمینه توصیف از کل به جزء است.

رمان *تهوع* از یک روز دوشنبه (جزء) شروع و سپس به کل می‌رسد. از روز و ساعت شروع و سپس همهٔ تاریخ را زیر نظر دارد. از خود که جز کوچکی از جهان است شروع و به کل جهان هستی می‌رسد.

در رمان *عقاید یک دلقک*، راوی از پنج سال گذشته یعنی کل صحبت می‌کند. سپس شروع به مرور خاطرات کل زندگی‌اش و مخصوصاً پنج سال گذشته می‌کند؛ زمینه توصیف از کل به جزء است.

۳. نتیجه‌گیری

در پاسخ به هر دو پرسش پژوهش باید گفت که یافته‌های این پژوهش سه الگوی متمایز را نشان می‌دهد:۱) الگوی پویا در رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*با غلبه عناصر حرکتی (۳۳.۳٪) متناسب با رئالیسم اجتماعی۲) الگوی تأملی در رمان *تهوع* با تمرکز بر زمان (۱۷.۴۱٪) و سکوت (۱۸.۲۹٪) همسو با اگزیستانسیالیسم۳) الگوی حسی در *عقاید یک دلقک* با تأکید بر رنگ (۱۴.۶۷٪) و صدا (۹.۰۳٪) انعکاس‌دهنده رئالیسم انتقادی.

این نتایج چارچوبی نو برای تحلیل سبک‌شناختی آثار ادبی ارائه می‌کند. عناصر عینی در رمان‌هایی که جایزه نوبل ادبی دریافت کرده‌اند به فراوانی و به صورت مرتبط با محیط داستان مورد استفاده قرار گرفته شده است. این آثار نه تنها توجه ویژه‌ای به توصیف دارند، بلکه به اقتضای موضوع داستان از عناصر عینی به درستی استفاده کرده‌اند. عناصر عینی به اقتضای شخصیت‌های داستان و فضای روانی و اقلیمی حاکم بر داستان، متغییر است. همه عناصر عینی را می‌توان در هر سه رمان مشاهده کرد به جز مزه که در دو رمان *حکایت‌های محلهٔ ماو عقاید یک دلقک* مشاهده نمی‌شود . از دلایل عدم توجه به این عنصر می‌توان به موضوع محوری

درون این دو داستان اشاره کرد که بیان کننده فقر در جامعه آن روز هستند و حتی نویسندگان نیز در ایام حیات خود از آن بی‌تجربه نبوده‌اند و به همین دلیل، این عنصر مورد بی توجهی قرار گرفته است.

رمان *حکایت‌های مجلهٔما*، دارای بیشترین شمار عنصر حرکت است که مقتضای اقلیم گرم و محیط مبارزه حاکم بر این داستان است و در همین داستان به اقتضای اقلیم، از سرما کم یاد شده است. همچنین به تجربیات شخصی نویسنده و پیش انگاشت‌های ذهنی وی نیز می‌توان در یافتن دلیل این تحرک و پویای اشاره کرد؛ پسربچه‌ای فقیر صبح تا پاسی از شب حیران و سرگردان در کوچه‌های شهر که بیشتر وقت خود را به بازی می‌پردازد و در کنار خانواده ناچار از انجام کارهای جسمانی برای کسب درآمد است.

در این رمان، زمان کمتر مورد توجه قرار گرفته است چون برای مردمی در جامعه فلاکت‌زده آن روز مصر و غرق در فقر، زمان چندان اهمیتی ندارد؛ برخلاف دو رمان دیگر که در محیطی متفاوت از نظر فرهنگی نوشته شده‌اند، زمان، بیشتر و به یک اندازه مورد توجه قرار گرفته است. همین مساله درباره رنگ و توجه بدان نیز قابل مشاهده است؛ جامعه مصر دوران محفوظ از شدت فلاکت، نمی‌تواند به رنگ که از لایه‌های رویین و تجملی حیات است، چندان توجه کند و خانه‌ها و چهره‌های رنگ و رو رفته از نظر رنگ چندان نتوانسته است، جلب نظر نویسنده کند. به همین دلیل نسبت به دو رمان دیگر، در این رمان به عنصر رنگ، کمتر توجه شده است.

فاصله در رمان فلسفی *تهوع* بیشتر به چشم می‌آید که مقتضای اندیشه نهفته در زمینه فلسفی و بحث وجود آن و همین طور معلول دقت نویسنده است. توجه به حالت در هر سه رمان مورد توجه قرار داشته با افزایش اندکی در رمان مصری که نشان دهنده روحیه انسان مداری بیشتر جامعه شرقی و نویسنده آن است که به حال و روز دیگران بیشتر توجه شده است.

عناصر به کار رفته و میزان هر کدام، معلول پنج عامل ۱)تجربه زیسته نویسنده، ۲)مهارت و دقت نویسندگی نویسنده، ۳)دغدغه‌های فکری نویسنده، ۴)جامعه محل وقوع حوادث رمان و ۵)شخصیت اصلی رمان و ویژگی‌های درونی و بیرونی وی است. از این میان، تجربه زیسته نویسنده و ویژگی‌های شخصیت اصلی نیز برآمده و غیرقابل تفکیک از جامعه و اقلیم محل وقوع حوادث رمان است. به زبان ساده، عناصر عینی به کار رفته در داستان، معلول سه عامل ۱- مهارت و دقت نویسنده، ۲- جامعه و اقلیم محل وقوع حوادث رمان و ۳- تجربه زیسته و چارچوب فکری نویسنده است. رمان *حکایت‌های محلهٔ ما*و *عقاید یک دلقک* از زاویه توصیف کل به جزء استفاده شده که هر دو رویکردی اجتماعی دارند و *تهوع* از جزء به کل است که رمانی فلسفی و معناگرا و اقتضای نگاه فلسفی اگزیتنسیالیسم وجود گرا است که از وجود به سمت یافت دیگر ارکان هستی متمایل است.

یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد عناصر عینی نه‌تنها تابعی از فضای داستان هستند، بلکه تحت تأثیر سبک نویسنده و مکتب ادبی و تجربه زیسته وی قرار دارند. برای نمونه، بسامد بالای «حرکت» در آثار محفوظ، با رئالیسم اجتماعی او پیوند دارد و به نوعی خاطره ایام کودکی و نوجوانی وی است، در حالی که تمرکز سارتر بر «زمان» و «سکوت»، بازتاب اگزیستانسیالیسم است. این مطالعه با ارائه الگویی کمی-کیفی، زمینه را برای تحلیل سبک‌شناختی سایر آثار برنده نوبل فراهم می‌کند.

محدودیت‌های مقاله و پژوهش

این پژوهش به دلیل حجم مقاله و کثرت شواهد، محدودیت ذکر شاهد برای همه بخش‌ها و عناصر عینی دارد و به جز برای کی دو عنصر نتوانسته است شاهد ذکر کند. همچنین به دلیل ماهیت تحلیل محتوای کیفی و روش دستی جمع‌آوری و حجم داده‌ها، برای پژوهش‌های بعدی، پیشنهاد می‌شود از نرم‌افزارهای تحلیل متن مانند NVivo برای افزایش دقت استفاده کنند.

کتابنامه

اعلایی، مینا و شکریان، محمدجواد. (۱۳۹۵). «کارکرد توصیف در چند داستان کوتاه معاصر فارسی»، *فصلنامه علمی-پژوهشی پژوهش زبان و ادبیات فارسی*، شمارهٔ چهل و دوم.۸۷-۱۱۷.

انصاری، نرگس و خالقی، علی. (۱۳۹۳). «نقد مبتنی بر توصیف عملی در داستان های کوتاه جمال‌زاده ویوسف ادریس»، *فصلنامه تخصصی مطالعات داستانی*، سال دوم، شمارهٔ دوم.

ایرانی، ناصر(۱۳۸۰). *هنر رمان*. چاپ۱. تهران: آبانگاه.

بصیرزاده، الهام؛ تشکری، منوچهر؛ قویمی، مهوش. (۱۳۹۱). «بررسی توصیف و کارکردهای برجستهٔ آن در رمان»، *ادب پژوهی*، شماره۱۹.صص ۱۰۳ – ۷۷.

بل، هانریش. (۱۳۹۶). *عقاید یک دلقک*، ترجمهٔ شریف لنکرانی. چاپ پنجم. تهران: انتشارات علمی و فرهنگی.

بیکهام، جک. (۱۳۸۷)، *راهنمای نوشتن داستان کوتاه*، ترجمه: مریم اسکندری، اهواز: نشر رسش.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران (داستان‌های رئالیستی و ناتورالیستی)*. جلد۱. تهران: انتشارات نیلوفر.

حسن‌لی، کاووس؛ احمدیان ، لیلا. (۱۳۸۶). «کارکرد رنگ در شاهنامه فردوسی». *مجله ادب پژوهی*. شماره۲. صص۱۴۳-۱۶۶

دستغیب، عبدالعلی. (۱۳۵۴). *فلسفهٔ اگزیستانسیالیسم*. تهران: انتشارات بامداد.

رزمجو، حسین. (۱۳۷۲). *انواع ادبی و آثار آن در زبان فارسی*. مشهد: مؤسسه چاپ و انتشارات آستان قدس رضوی.

رضائی، مهدی.(۱۳۸۹). «عینی نویسی سرآغاز نویسندگی»، *مجله انشا و نویسندگی*، شمارهٔ ۱۰، صص ۷۱ ـ ۵۸.

رضایی، مهدی. (۱۳۹۰). عناصر توصیف عینی در ادبیات داستانی. تهران: نشر چشمه.

سارتر، ژان پل.(۱۳۹۳). *تهوع*. ترجمه امیرجلال الدین اعلم. تهران: انتشارات نیلوفر.

سلماوی، محمد. (۱۳۸۸). *ایستگاه آخر: نجیب محفوظ*، ترجمه اعظم السادات میرقادری، تهران: دادار.

سلیمانی، محسن. (۱۳۷۴). *فن داستان نویسی*. تهران: امیرکبیر.

شریعت، محمدجواد. (۱۳۷۱). *زمینهٔ بحث دربارهٔ آیین نگارش*. تهران، اساطیر.

شریعت، محمدجواد. (۱۳۷۱). *آیین نگارش*. تهران: نگاه.

صلح جو، علی. (۱۳۷۷). *گفتمان و ترجمه*. تهران: مرکز.

عرشی، فهیمه. (۱۳۹۸). «بررسی میزان عینی نویسی در مدیر مدرسه اثر جلال آل احمد و جزیره سرگردانی اثر سیمین دانشور». استاد راهنما: مهدی رضائی. دانشگاه سلمان فارسی کازرون.

علیاری، فریدون. (۱۳۹۵). *اصول و مبانی طراحی صحنه*. تهران: شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۹۰) . *سبک‌شناسی نظریه ها،رویکردها و روش‌ها*. تهران: سخن

فرزان، ناصر. (۱۳۷۷). *تاریخ تحول هنر و صنعت رنگ در ایران وجهان*. جلد۱. تهران: تهران.

کهنمویی‌پور، ژاله و دخت خطاط، نسرین و افخمی، علی.(۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی*. تهران: نشر دانشگاه تهران.

بارت، رولان. (۱۹۷۷). *تأثیر واقعیت*. ترجمه محمد نبوی. تهران: نشر مرکز.

علیاری، فریدون. (۱۳۹۵). *کارکرد حرکت در روایت‌های فلسفی*. پژوهش‌های ادبی، ۱۲(۳)، ۴۵- ۲۱.

کریم‌خانی، حمید. (۱۳۸۸). «تاریخ ادبیات و اندیشه در فرانسه قرن بیستم»، *مجله علمی دریچه*، شماره ۵، ۵۹-۶۶.

متز،کریستین. (۱۳۷۶). *نشانه شناسی سینما؛ مقاله های درباره دلالت در سینما*. ترجمه روبرت صفاریان، تهران: رسالت.

مهدی پور عمرانی، روح الله. (۱۳۸۶). *آموزش داستان نویسی*. تهران: تیرگان

میرصادقی، جمال. (۱۳۹۰). *عناصر داستان*. چاپ هفتم، تهران: نشر سخن.

میر صادقی، جمال. (۱۳۸۰). *عناصر داستانی*، تهران: سخن.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۲). *داستان نویس های نام آور معاصر ایران با نقد و بررسی آثار یک نویسنده از آغاز داستان نویسی ایران تا انقلاب۱۳۵۷*. تهران: چشمه.

میرصادقی، جمال. (۱۳۸۶). *ادبیات داستانی*. چاپ پنجم. تهران: نشر سخن.

یونسی، ابراهیم. (۱۳۷۹). *هنر داستان نویسی*. تهران: انتشارات نگاه.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Representations of Childhood and the World of Children in Chubak's Works subtitle*

Fatemeh Taheri Sarvetomin[1] |Atefeh Jamali[2]✉ | Faramarz Khojasteh[3]

1. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, University of Hormozgan, Hormozgan, Iran. E-mail: (Taherifateme701@gmail.com)

2. Corresponding author, Atefeh Jamali, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Hormozgan, Hormozgan, Iran. E-mail:(Jamali.atefeh@ gmail.com)

3. Faramarz Khojasteh, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Hormozgan, .Hormozgan, Iran. E-mail:(Faramarz.khojasteh@gmail.com)

Article Info

Article type
Research Article

Article history:

Received 2 September 2024

Received in revised form 28 June 2025

Accepted 1 August 2025

Published online 16 September 2025

Keywords:
Social condition, fictional literature, Pahlavi era, Sadegh Chubak, childhood.

ABSTRACT

Childhood is a culturally constructed concept, shaped by diverse definitions across different societies and historical periods. To understand this multifaceted notion, interdisciplinary approaches are essential. This study employs qualitative content analysis to explore representations of childhood in the literary works of Sadegh Chubak, a prominent Iranian writer. The analysis focuses on identifying recurring patterns in the depiction of childhood, both through sociological lenses and within the cultural context of Iranian society during the Pahlavi era. Although this era is often regarded as a period of increased attention to childhood, it was also marked by persistent challenges such as poverty, child labor, and social inequality. Chubak, adopting a naturalistic literary style, centers his narratives on children from lower socioeconomic backgrounds, portraying their suffering with unflinching honesty and emotional depth. Middle- and upper-class children, when present, primarily serve to underscore the stark class divisions and the privileges denied to the underprivileged. In Chubak's fiction, childhood is not idealized; rather, children are depicted as victims of harsh realities. Consistent with naturalistic themes, they are entrapped in cycles of misery, psychological trauma, and environmental determinism. These children are subjected to physical and emotional abuse and are bound by decaying traditions and superstitions. The only exception appears in the realistic story Tangsir, where the protagonist's son inherits his father's spirit of resistance against oppression. This research highlights Chubak's critical portrayal of childhood, emphasizing its entanglement with broader socio-political conditions and the inescapable weight of fate and social class.

*Cite this article: Taheri Sarvetomin, F., Jamali, A., & Khojasteh, F. (2025). Representations of childhood and the world of children in Chubak's works. *Journal of Comparative Literature*, 17 (32), 133-150. http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.23974.377

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.23974.3771

1. Introduction

Childhood, as a vital social and cultural institution, represents the most formative period in shaping an individual's personality. However, the concept of childhood is fluid, varying across societies and historical eras, and is experienced differently based on social, economic, and geographical contexts. During the Pahlavi era, modernization and governmental policies redefined childhood, promoting a vision of children as independent individuals who require education and attention. Nevertheless, in the second Pahlavi period, despite improvements for the middle class, governmental reforms had little tangible impact on the lives of disadvantaged children. This study investigates Sadegh Chubak's literary portrayal of children during this period, aiming to determine whether his depictions reflect the social realities of the era or primarily express his naturalist worldview.

2. Methodology

This research employs a descriptive-analytical approach, grounded in qualitative content analysis within a sociological framework. Content analysis, not limited to a specific theoretical paradigm, allows for the integration of diverse theories and terminologies. Since data collection relies on written and library sources, the study is documentary in nature. By analyzing Chubak's selected novels and stories, relevant information is extracted, categorized, and interpreted according to specific thematic and sociocultural patterns. While sociological models are applied to explore patterns of childhood, distinct features of Iranian culture are also taken into account.

3. Discussion

Focus on Disadvantaged Children

Chubak primarily emphasizes children from lower socio-economic backgrounds, rarely portraying those from middle or upper classes. When they do appear, their presence serves to illustrate class disparity and social contrast.

Physical and Psychological Harms

Disadvantaged children in Chubak's works suffer from social challenges such as discrimination, injustice, and lack of access to education and healthcare. These adversities affect their personal development and social integration. Chubak gives voice to their struggles, shedding light on their suffering through vivid literary representation.

Narrative Examples:

- In *Last Autumn Afternoon*, Asghar, a poor child, is subjected to verbal abuse by a teacher and suffers sexual exploitation. The story reveals the damaging effects of poverty, hunger, and lack of familial support. It incorporates naturalist elements such as determinism and subtle critiques of religion.
- *The Listener's Stone* explores family violence and humiliation, showing how these factors lead to psychological trauma in children.
- In *The Car Sticker Thief*, a child attempts to steal out of poverty but is labeled a criminal and violently punished, with no regard for the underlying socio-economic factors.

Class Conflict

Chubak's texts highlight the stark class divide of the Pahlavi era, where privileged classes had access to education and power, while underprivileged groups remained excluded. This class disparity profoundly impacts children, as demonstrated in *Last Autumn Afternoon*, where the teacher's treatment of the poor student Asghar sharply contrasts with that of the affluent Fereydoun.

Naturalism and Determinism

As a naturalist writer, Chubak emphasizes environmental and material determinism. Individuals, especially children, are portrayed as powerless victims of their surroundings, deprived of agency over their lives and futures.

4. Conclusion

Sadegh Chubak's works—mainly produced between the 1940s and mid-1960s—reflect the socio-political tensions of the Pahlavi era. His naturalistic style sheds light on poverty, inequality, and the suffering of disadvantaged groups, particularly children. Stories like *Last Autumn Afternoon,Yahya*, and *The Car Sticker Thief* depict class conflict and childhood trauma without offering idealistic solutions. Even when middle-class children are represented, as in *The Wooden Horse*, the narrative remains focused on hereditary and environmental determinism. Only in the realistic novel *Tangsir* does a child character embody resistance and protest. Overall, Chubak portrays children as deeply vulnerable, victimized by their environment, and subjected to physical and emotional abuse. Through this stark and unflinching lens, he exposes the brutal realities of childhood among the oppressed and critiques the societal structures that perpetuate their suffering.

Keywords: social condition, fictional literature, Pahlavi era, Sadegh Chubak, childhood

References [in Persian]

Azhand, Y (1990). *Shadow by Shadow of Story Writing in Iran*. *Adabestan Culture and Art Quarterly*, 1(6), 20-25.

Brahani, R (1989). *Story Writing*. Tehran: Alborz.

Chubak, S (1955). *Kheyme Shab Bazi (Puppet Show),* 2nd ed. Tehran: Gutenberg Library.

Chubak, S (1963). *Tang-Sir.* Tehran: Negah.

Chubak, S (1965). Anteri ke Lotiyash Morde Bood (*The Monkey Whose Master Died).* Tehran: Pocket Books Company.

Chubak, S (1966). *Sang-e Saboor (The Patient Stone).* Tehran: Javidan.

Chubak, S (1976). *Cheragh-e Akhar (The Last Lamp),* 2nd ed. Tehran: Javidan Publications.

Chubak, S (2020). *Cheragh-e Akhar (The Last Lamp),* 6th ed. Tehran: Javidan Publications.

Chubak, S (2020). *Rooz-e Avval-e Ghabr (The First Day of the Grave).* Tehran: Javidan in collaboration with Badragheh Javidan.

Coen, B (2002). *Foundations of Sociology.* Translated by Mohsen Salasi. Tehran: Moaser Publications.

Ghasemzadeh, M (2004). *Contemporary Iranian Story Writers.* Tehran: Hir.

Hatami, Z (2018). *History of Childhood in Iran (From the Beginning of the Qajar Era to the End of Reza Shah's Reign),* 2nd ed. Tehran: Elm.

Hossein Niaye Nazi, S (2015). *The Social Construction of Childhood in Contemporary Iranian Children's Literature: An Analysis of Representative Texts of Children's Literature Since the Islamic Revolution to the Present.* PhD Dissertation. Faculty of Psychology and Social Sciences, Islamic Azad University, Tehran Central Branch.

Jenks, C (2009). *Childhood,* 1st ed. Translated by Sara Imaniian. Tehran: Akhtaran.

Khaksari, A (2018). *An Examination of the Evolution of the Concept of Childhood in Adult Short Stories (1921–1978).* Master's Thesis. Faculty of Literature and Human Sciences, University of Hormozgan.

Khojasteh, F, et al. (2017). *The Image of Child Laborers in Persian Children's and Young Adult Fiction After the Islamic Revolution. Textual Analysis of Literature,* 21(73), 129–150.

Matoori, S (2021). *Analysis and Examination of the Transformation of Concepts and Images of Child and Childhood in Adult Plays from the Beginning to 1971.* PhD Dissertation. Faculty of Literature and Human Sciences, University of Hormozgan.

Mirabedini, H (2001). *One Hundred Years of Story Writing in Iran,* Vols. 1 & 2. Tehran: Cheshmeh.

Mohammadi, M. H., & Ghaeeni, Z (2005). *History of Children's Literature in Iran,* Vol. 5, 3rd ed. Tehran: Chista.

Mohammadi, M. H., & Ghaeeni, Z (2014). *History of Children's Literature in Iran,* Vol. 8, 3rd ed. Tehran: Chista.

Omidi, R (2016). *Transformations in Social Policy Making in the Pahlavi Era: The Ups and Downs of the Government-Nation Relationship. Social Welfare Planning and Development,* 7(28), 157–198.

Payandeh, H (2012). *The Short Story in Iran,* Vol. 1, 2nd ed. Tehran: Niloufar.

Payandeh, H (2014). *Opening the Novel,* 2nd ed. Tehran: Marvarid.

Payandeh, H (2020). *Literary Criticism and Theory,* Vol. 1, 3rd ed. Tehran: SAMT.

Sepanlou, M. A (1987). *Progressive Writers of Iran.* Tehran: Negah.

Servat, M (2006). *Introduction to Literary Schools.* Tehran: Sokhan.

Seyed Hosseini, R (2008). *Literary Schools,* Vol. 1, 14th ed. Tehran: Negah.

Shaban, M (2021). *Genealogy of Child Rights in Iran from Qajar to Contemporary Times: Towards Indigenous Iranian Child Rights. Law and Modern Studies,* 2(4, Issue 5), 1–31.

Shaban, M (2022). *Child and Childhood from the Perspective of Science. Legal Civilization,* 5(11), 215–230.

Shamisa, S (2011). *Literary Schools,* 1st ed. Tehran: Ghatreh.

Wovhed, M, et al. (2018). *An Inquiry into Childhood Studies.* Translators: Zeinab Ghani and colleagues. Tehran: Jameeh Shenasan.

Zahedi Asl, M., & Bazrafkan, F (2021). *Examining the Trend of Policy and Institutional Developments Related to Children in Iran. Social Welfare Planning and Development,* 11(45), 147–191.

[In English]:

-Sorin, Reesa. (2005). Changing Images of Childhood - Reconceptualising Early Childhood Practice .International Journal of Transitions in Childhood, Vol.1

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

بازنمایی‌های کودک و جهان کودکی در آثار چوبک*

فاطمه طاهری سروتمین[۱] | عاطفه جمالی[۲] | فرامرز خجسته[۳]

۱. دانشجوی دکتری زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان، هرمزگان، ایران. رایانامه: taherifateme701@gmail.com

۲. **نویسندهٔ مسئول** دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان، هرمزگان، ایران. رایانامه:jamali.atefeh@gmail.com

۳. دانشیار گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان، هرمزگان، ایران. رایانامه:Faramarz.khojasteh@gmail.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۳/۰۶/۱۲
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۰۷
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۱۰
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلید واژه ها:
شرایط اجتماعی،
ادبیات داستانی،
عصر پهلوی دوم،
صادق چوبک، کودکی

چکیده

کودکی مفهومی فرهنگ مبنا است و در جوامع و ادوار مختلف، تعاریف متفاوتی از آن ارائه شده است. برای دست‌یابی به شناختی جامع از این مفهوم، می‌توان از دانش‌های گوناگون بهره گرفت. پژوهش حاضر، با اتکا بر روش تحلیل محتوای کیفی، به بررسی مفهوم کودکی در آثار صادق چوبک می‌پردازد. هدف این تحلیل، شناسایی الگوهای بازنمایی کودکی، هم در چارچوب الگوهای جامعه‌شناختی رایج و هم با تمرکز بر مؤلفه‌های فرهنگی جامعه ایران در دوره پهلوی دوم است. اگرچه این دورهٔ تاریخی، دورهٔ شکوفایی مفهوم کودکی به شمار می‌آید؛ اما چالش‌هایی نظیر فقر، کار کودکان و نابرابری همچنان وجود دارد و سهم کودکان فرودست از امکانات همچنان ناچیز است. چوبک، با گرایش به سبک ناتورالیستی، توجه ویژه‌ای به کودکان طبقه فرودست نشان داده و رنج‌ها و دردهای آنان را به شکلی عمیق و عریان به تصویر کشیده است. حضور کودکان طبقات متوسط و فرادست در آثار او، غالباً در راستای برجسته‌سازی تقابل طبقاتی با کودکان فرودست است. در آثار داستانی چوبک بیش از آن‌که مسائل اجتماعی عصر پهلوی و راه‌های برون رفت از فقر و ظلم به تصویر کشیده شود، مطابق با مؤلفه‌های داستان‌های ناتورالیستی،کودکان قربانیانی هستند که همچون بزرگسالان روان‌رنجور در چنبرهٔ سرنوشت شوم خود گرفتارند و گریزی از بدبختی و جبر محیط و سرنوشت ندارند. این کودکان معصوم و قربانی در معرض انواع آسیب‌های جسمی و روانی و اسیر در سنت‌ها و خرافات پوسیده‌اند. تنها در داستان رئالیستی «تنگسیر» است که فرزند قهرمان در مسیر ظلم ستیزی پدر گام برمی دارد.

.

۱.

*استناد: طاهری سروتمین، ف.، جمالی، ع، خجسته، ف. (۱۴۰۴). بازنمایی کودکی و جهان کودکان در آثار چوبک.. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۱۵۰-۱۳۳

http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.23974.3771

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱.مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

کودکی، نهادی اجتماعی و فرهنگی است و به عنوان یکی از مهم‌ترین و حساس‌ترین دوران‌های زندگی، پایه‌های روحی، جسمی و شخصیتی فرد را شکل می‌دهد و از این پس، در تمام طول عمر فرد تأثیرگذار است.

«هر جامعه‌ای دررابطه با کودکان استراتژی‌ها، سیاست‌ها و مبانی حقوقی و قانونی خاص خود را دارد. عموماً جوامع توسعه‌یافته، دوران کودکی را یک نقطهٔ عطف برای سیاست‌گذاری در جهت تربیت نیروی انسانی مؤثر، درنظر دارند. در این راستا شناخت کودک و کودکی امری مهم و مبنایی می‌باشد. شناختی که درک همه جانبه‌ای از موضوع به ما ارائه نماید» (شعبان،۱۴۰۱: ۲۱۶).

مفهوم کودکی سیّال است و نمی‌توان تعریف واحدی از آن ارائه کرد؛ زیرا در جوامع و دوره‌های تاریخی گوناگون، کودکی در چارچوب‌های مختلفی درک و نهادینه شده است و کودکان به شکل‌های متفاوتی آن را تجربه کرده‌اند. مطالعات تاریخی، بر مبنای عواملی مانند موقعیت اجتماعی و جغرافیایی کودکان و جنسیت و میزان رفاه یا فقرشان مشخص می‌شود. کودکی، حتی در زمان و مکان معین، وضعیتی مبهم است (ر.ک ووهد،۱۳۹۷: ۱۵و۱۶).

«از نظر جامعه‌شناسی، دوران کودکی متغیری از تحلیل اجتماعی است که نمی‌توان آن را از سایر متغیرهایی مانند طبقه، جنسیت یا قومیت جدا کرد. تحلیل مقایسه‌ای و میان‌فرهنگی، تنوع دوره‌های کودکی را پدیده‌ای منحصربه‌فرد یا عام آشکار می‌کنند. کودکان را باید در ساخت و تعیین حیات اجتماعی خودشان، حیات اجتماعی اطرافیانشان و جوامعی که در آن‌ها زندگی می‌کنند، دارای نقش فعال دانست » (جنکس،۱۳۸۸: ۵۲).

«در عصر پهلوی، مفهوم کودک و کودکی تحت تأثیر مدرنیزاسیون، تحولات اجتماعی–فرهنگی و سیاست‌گذاری‌های دولتی دگرگون شد. تغییرات در نظام آموزشی، ساختار خانواده و تأسیس نهادهای اجتماعی، نگرش به کودک را به عنوان یک فرد مستقل و نیازمند آموزش‌وپرورش جدی‌تر کرد. حکومت رضاشاه نیز با توجه به اهمیت بین‌المللی دوران کودکی و نیاز به توسعه، توجه ویژه‌ای به کودکان نشان داد» (حاتمی،۱۳۹۷: ۲۶).

در دورهٔ پهلوی دوم گسترش طبقهٔ میانهٔ شهرنشین، بهسازی بهداشتی، اقتصادی و اجتماعی به دگرگونی در زندگی کودکان انجامید.کودکان طبقات فرودست نیز از راه دسترسی به سامانهٔ آموزشی نو با دستاوردهای زندگی در جامعه‌ی مدرن آشنا شدند، اما به سبب ناهمسازی برنامه‌های حکومت پهلوی دوم با ساختارهای ذهنی تودهٔ مردم و اختصاص برنامه‌های ویژه برای کودکان به بخش کوچک‌تر جامعه نتوانست تاثیر گسترده‌ای در دگرگون کردن اندیشه و زندگی کودکان و نوجوانان بر جای گذارد (ر ک.محمدی و قایینی،۱۳۹۳،ج۸: صص۳۴-۵۶).

ادوار نثر فارسی در عصر پهلوی دوم را می توان براساس شرایط سیاسی–اجتماعی به سه دورهٔ آرمان خواهی و تبلیغ، شکست و گریز و بیداری و به خودآیی (۱۳۲۰–۱۳۵۷) تقسیم کرد.(رک.میرعابدینی،۱۳۸۰: ج۱و۲)

هدف از این پژوهش، درک و دریافت نوع نگرش نویسنده‌ای نام آشنا به کودکی و کودکان در این عصر است. چوبک در عصری می‌زیست که جامعه، داعیهٔ مدرن‌سازی و حرکت به‌سوی تغییر زیرساخت‌های فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی را داشت. این نویسنده که آثارش به گفتهٔ پژوهشگران با سبکی ناتورالیستی آمیخته با رئالیسم نوشته شده است، پلشتی‌ها، پلیدی‌ها و جبرگرایی را در لایه‌های عمیق اجتماع نشان می‌دهد (میرعابدینی،۱۳۸۰: ۲۴۲؛ثروت،۱۳۸۵: ۱۴۸؛سپانلو،۱۳۶۶: ۱۰۵). هدف ما، دریافت نگرش او به کودکانی است که در چنبرهٔ جامعه‌ای در حال مدرن‌شدن اسیرند، تا دریابیم شخصیت‌های داستان‌های کودک، انعکاسی از شرایط واقعی جامعهٔ عصر پهلوی دوم هستند یا نمایانگر اندیشه‌های ناتورالیستی نویسنده.

۱-۲. پیشینهٔ پژوهش

باتوجه به بررسی‌های انجام شده، پژوهشی با این عنوان مشاهده نگردید؛ اما چنـدین پژوهش وجود دارد که به‌قصد شناخت کودک و الگوهای کودکی در آثار و منابع دیگر انجام شده است که به آن‌ها اشاره می‌شود:

–رحمانیان و حاتمی (۱۳۹۳) در مقاله‌ای، به این مسأله پرداخته‌اندکه کودک ایرانی در روند نوسازی دورهٔ رضاشاه، چه جایگاهی داشته و مفهوم کودکی در این دوره دچار چه دگرگونی‌هایی شده است؟ نتیجهٔ پژوهش آنان نشان می‌دهد که حکومت رضا شاه، با محوریت قرار دادن کودکان، سیاست‌هایی را طرح و اجرا کرد که سرمنشأ تغییرات گسترده‌ای در جامعه گردید.

حسین نیای نازی(۱۳۹۴) در رسالهٔ دکتری خود، با تحلیل متون شاخص ادبیات کودک، بازتاب «برساخت کودکی» را در ادبیات کودک ایران پس از انقلاب اسلامی مورد بررسی قرار داده است. این پژوهش، سیر بی‌توجهی به کودکی تا تبدیل آن به موضوعی محوری در داستان‌های کودکان را شرح می‌دهد.

خاکساری (۱۳۹۷) در پایان‌نامهٔ کارشناسی‌ارشد خود با عنوان «بررسی و تطور مفهوم کودکی در داستان‌های کوتاه بزرگسال (۱۳۵۷-۱۳۰۰)»، با بررسی داستان‌ها تا ۱۳۲۰، موردی از داستان کوتاه بزرگسال با راوی کودک نیافته است. از دیدگاه او، مفهوم کودکی در این دوره به صورت جدی شکل نگرفته بود. نگاه غالب در دههٔ ۱۳۳۰ ابتدایی بوده و کودک به عنوان عنصری پیش-جامعه‌شناختی محسوب می‌شد. مفهوم کودکی در دههٔ چهل مورد توجه روشنفکران و نویسندگان قرار می‌گیرد و در دههٔ پنجاه نیز، نشانه‌هایی از شکل‌گیری و ارتقاء مفهوم کودکی قابل ملاحظه است.

مطوری(۱۴۰۰) در رسالهٔ خود، با رویکردی جامعه‌شناختی، به بررسی مفهوم کودکی در نمایشنامه‌های بزرگسال پرداخته است. در دورهٔ رضاشاه، ایدهٔ اصلی پیرامون کودک چگونه باید باشد، ساختار می‌یابد. در نمایشنامه‌های زن نگار این دوره، با اهمیت یافتن کودک و تربیت آن، کودک به ابژهٔ تحت تعلیم تبدیل و تصویر کودک درسخوان، کنجکاو، مطیع و مرتب و آینده‌ساز در تداوم این اندیشه‌ها پدیدار می‌شود. در دورهٔ دوم پهلوی، بر خلاف دورهٔ قبل، محصل درس‌خوان وجود ندارد و کودک خارج از مدرسه به تصویر درآمده است. در نمایشنامه‌های این دوره، نویسندگان از گفتمان سنت به سمت پذیرش هویت کودک، بدان گونه که هست، حرکت می‌کنند. در نهایت مشخص می‌شود که کودک با نیازهای ویژه، از غایبان اصلی نمایشنامه‌های بزرگسال در این دوره بوده است.

۱-۳.چارچوب نظری:

۱-۴. چوبک و سبک داستان‌نویسی‌اش:

صادق چوبک، از داستان نویسان بزرگ معاصر ایران، در سال۱۲۹۵ خورشیدی در بوشهر زاده شد و در سال۱۳۷۷ در غربت از درگذشت. توجه به نحوهٔ گذران ستمدیدگان و پرده برداشتن از گوشه‌های تاریک و از نظر دورماندهٔ جامعه، توجهی ناشی از رشد مفاهیم مردم گرایانه در سال‌های ۳۰-۱۳۲۰ است. «در این دوره، روشنفکران می‌کوشیدند از راه تعمق در زندگی بی‌پناهان، بی‌عدالتی‌های اجتماعی را نشان دهد و لزوم تغییر را گوشزد کنند» (میرعابدینی،۱۳۸۰ :۲۴۲).

«چوبک در این دوره با خلق آثار خود، فقر و فلاکت طبقه‌ی فرو دست را نشان می‌دهد. او با کاوش در اعماق جامعه‌ای بیمار و اسیر خرافات، تصویری هراسناک از آن به دست می‌دهد. چوبک با بیانی بی‌پرده و فارغ از اخلاقیات متعارف، در جهت پرده برداشتن از بخش‌هایی از جامعه می‌کوشد که جامعه با ریاکاری درصدد پنهان نگه داشتن آن‌هاست»(همان).

صادق چوبک، عمدتاً در نیمه اول قرن بیستم (از دهه ۱۳۲۰ تا ۱۳۴۰ شمسی)، یعنی دوره پهلوی دوم، به خلق آثار خود پرداخت. آثار او در دوره‌ای نوشته شده‌اند که ایران با تغییرات اجتماعی، سیاسی و فرهنگی روبه‌رو بود. چوبک در این برهه، با نیم نگاهی به مسائل اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی جامعه ایران بر زندگی و مشکلات اقشار آسیب‌پذیر تأکید کرده است. چوبک با به تصویر کشیدن واقعیت‌های تلخ زندگی کودکان فرودست ، در جامعهٔ مدرن عصر پهلوی، از ناتورالیسم به عنوان ابزاری برای نقد اجتماعی و نمایش بی‌رحمانهٔ زندگی استفاده کرده است. ناتورالیسم چوبک با شرایط اجتماعی و اقتصادی عصر پهلوی هم‌سو است. «نگاه ناتورالیستی، در برهه‌ای از تاریخ ایران انگار جزء لوازم تنفس جامعه بوده است تا خود را به عینه در آینهٔ داستان‌های او بازبینی و بازرسی کند و متوجه اطراف پلید و کثیف خود باشد»(ثروت،۱۳۸۵: ۱۴۸).

صادق چوبک، یکی از نمایندگان جریان ناتورالیسم در ادبیات فارسی به شمار می‌رود. او با به تصویر کشیدن واقعیت‌های تلخ و جنبه‌های ناخوشایند زندگی طبقات فرودست، سهم بسزایی در توسعهٔ ادبیات واقع‌گرای عریان ایران داشته است.

«ناتورالیست‌ها بر این باور بودند که انسان هم از نظر غرایز و عادات تحت تأثیر وراثت است و هم تحت تأثیر محیط و شرایط اقتصادی و اجتماعی. پایان داستان‌های ناتورالیستی معمولاً تراژیک است و از زبان محاوره استفاده می‌کنند؛ برای مثال، زبان در داستانهای چوبک، زبان محاوره جنوب ایران است. ناتورالیست‌ها به اخلاقیات معمول پایبند نبودند، زیرا معتقد بودند انسان مسئول اعمال خود نیست» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۹۸).

یکی دیگر از مسائلی که ناتورالیست‌ها در رمان‌های خود مطرح کردند، تأثیر وراثت بر وضع روحی اشخاص بود؛ زیرا معتقد بودند که شرایط جسمی و روحی هرکسی از پدر و مادرش به او می‌رسد. (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۴۰۷)

۱-۵. روش پژوهش

روش این پژوهش، توصیفی – تحلیلی مبتنی بر تحلیل محتوای کیفی با رویکرد جامعه‌شناختی است. تحلیل محتوا تنها بر اساس یک نظریهٔ خاص شکل نمی‌گیرد و می‌توان جمع وسیعی از نظریه‌ها و اصطلاحات را در آن به کاربست. باتوجه‌به اینکه گردآوری داده‌های تحقیق از طریق منابع مکتوب و کتابخانه‌ای صورت می‌گیرد، ماهیت این پژوهش اسنادی است. در این پژوهش، با مطالعهٔ رمان‌ها و داستان‌های منتخب چوبک، مطالب مرتبط یادداشت‌برداری و سپس طبق الگوهای مشخص طبقه‌بندی و تدوین شده است. در ضمن واکاوی داستان‌ها، مدل‌های مختلف جامعه‌شناختی برای شناخت الگوهای کودکی موردتوجه قرار می‌گیرد و در کنار آن، از الگوهای خاص فرهنگ ایران نیز غافل نخواهیم شد. درنهایت، تلاش می‌شود به پرسش‌های زیر پاسخ داده شود:

۱. بازنمایی‌های چوبک از کودک، تحت‌تأثیر شرایط سیاسی، اجتماعی و فرهنگی جامعه است یا دیدگاه ناتورالیستی او؟

۲. بازنمایی‌های کودک و جهان کودکی در آثار داستانی صادق چوبک، چه پیوندی با شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی عصر دوم پهلوی دارد؟

جامعهٔ پژوهش حاضر، مجموعه داستان‌ها و رمان‌های صادق چوبک است.

۲. بحث

کودکان داستان‌های چوبک معمولاً از طبقات فرودست و فقیرند و به ندرت به کودکان طبقات متوسط و فرادست پرداخته است. با این حال، برای نشان دادن تصویر روشن و جامعی از کودک در آثار او، کودکان و الگوهای کودکی در میان طبقات مختلف مورد توجه قرار گرفت تا میزان توجه به جنبه‌های ناتورالیستی و انعکاس مسائل اجتماعی کاملاً روشن شود.

۱-۲.کودکان فرودست و آسیب‌های اجتماعی

آسیب‌های جسمی و روحی- روانی بر کودکان

کودکان فرودست در داستان‌های چوبک با چالش‌های اجتماعی متعددی از جمله تبعیض، بی‌عدالتی و عدم دسترسی به امکانات آموزشی و بهداشتی مواجهند. این آسیب‌ها نه تنها بر زندگی فردی کودکان تأثیر می‌گذارند، بلکه می‌توانند بر ساختار اجتماعی و فرهنگی جامعه نیز تأثیرگذار باشند. چوبک با نقد این مسائل، صدای کودکان را در مواجهه با این چالش‌ها به گوش جامعه می‌رساند. او در داستان‌های خود به نمایش کودکانی می‌پردازد که قربانی خشونت فیزیکی والدین، معلمان یا افراد مختلف جامعه هستند و معمولاً با آسیب‌های جسمی، روحی و دردهای ناشی از این خشونت‌ها دست‌وپنجه نرم می‌کنند.

در داستان «بعدازظهر آخر پاییز» (۱۳۲۴)، (از مجموعه داستان خیمه شب بازی) اصغر، شخصیت اصلی داستان، پسربچهٔ فقیر و سوم دبستانی است. داستان در کلاس روایت می‌شود و او در حال گوش دادن به آموزش نماز توسط معلم است. راوی به شیوهٔ جریان سیال ذهن و تک گویی درونی، وقایع و ماجراهایی را که در زندگی از سرگذرانده، بازگو می‌کند. او نیز همچون غالب کودکان آثار چوبک، از طبقات پایین اجتماع است که با فقر و گرسنگی دست و پنجه نرم می‌کند. پدرش را در حادثه‌ای از دست داده و مادرش با رختشویی مخارج زندگی را تأمین می‌کند. معلم، متوجه بی‌توجهی اصغر به کلاس می‌شود. نوع برخورد معلم با اصغر، با علم به وضعیت و شرایط زندگی او، شماتت‌بار و همراه با توهین و تحقیر است:

«آهای سپوریان گوساله! آهای تخم سگ! حواست کجا بود؟ کجا رو سیر می‌کردی؟ من اینارو واسیه تو میگم که فردا که روز امتحانه مثل خر لنگ تو گل نمونی. خاک برسرگردن خورد...فردا میای این جلو یه نماز از سر تا ته می خونی، اگه یک کلمه شو پس و پیش بگی ناخوناتو می‌گیرم» (چوبک،۱۳۳۴: ۱۲۵-۱۲۶).

چوبک برای تبیین وضعیت حقارت‌بار کودک، نام «اصغر» و فامیل «سپوریان» را برای او برگزیده که نمایان گر طبقهٔ اجتماعی و فقر اوست. معلم، ضمن دشنام‌دادن به این کودک، او را حیوان‌وار مورد آزار و اذیت کلامی قرار می‌دهد.

قانون اجباری شدن تعلیمات عمومی در دورهٔ پهلوی دوم در سال ۱۳۲۲خورشیدی تشدید شد؛ قانونی که به موجب آن دولت مکلف است تا مدت ده سال تعلیمات ابتدایی را در تمام کشور به تدریج عمومی و اجباری سازد (شعبان،۱۴۰۰: ۹به نقل از آرتیدا و تقی زاده،۱۳۹۱)، با این حال، این قانون مانع از نگرش تحقیرآمیز مسئولین مدرسه به کودکان طبقات فرودست نمی‌شود؛ واقعیتی که چوبک در این داستان کوتاه به خوبی منعکس کرده است.

فقر و گرسنگی و عدم اعتماد به نفس کودک موجب شده او قربانی آسیب اجتماعی تجاوز شود. «چوبک بنیان‌گذار تک گویی درونی طبقات فرودست جامعهٔ ایرانی است» (براهنی،۱۳۶۸: ۶۰۹). در این داستان، این تکنیک از زبان اصغر با لحنی معصومانه به گوش مخاطب می‌رسد. اصغر با شاگرد نانوا رابطهٔ جنسی دارد. علی‌رغم سوءاستفادهٔ مش رسول، اصغر او را فردی مهربان می‌پندارد و از اینکه دیگران او را آدم بدی می‌دانند، تعجب می‌کند. او که از حمایت پدر برخوردار نیست، تصور می‌کند مش رسول تکیه‌گاه اوست.

«تو اون برج گندهه... تو باغ سراج الملک... نون و کباب با ماس خوردیم... با مش رسول...چرا مردم میگن بده؟... چرا هر وخت تقی منو میبینه سرکوفتم میده؟.. مگه مش رسول منو چیکارم میکنه، ماچم میکنه، نازم میکشه... اونوخت... اگه این دفه دیگه تقی ازون حرفای بد بد بهم بزنه به مش رسول میگم خُردش بکنه ... »(چوبک،۱۳۳۴: ۱۳۰).

در داستان «بعد از ظهر آخرین پاییز»، ذکر مداوم خاطرات فقر و گرسنگی (همان: ۱۲۸) و نقد ضمنی مذهب، به طور دقیق با مؤلفه‌های داستان ناتورالیستی همخوانی دارد. همانطور که ثروت اشاره می‌کند: «ناتورالیست‌ها هر نوع سنت و ارزش اخلاقی را با این اتهام که خرافه است مذمت می‌کردند؛ حالت افراطی چنین برداشتی مضمونش آن بود که هر گونه ایمان و اعتقادی خرافه پنداشته شود»(ثروت،۱۳۸۵: ۱۹۴). چوبک در این داستان، واقعیت تلخ زندگی را با تأکید بر تأثیر عوامل محیطی و مادی بر انسان به تصویر می‌کشد و به طور ضمنی به نقد مذهب می‌پردازد. او به‌عنوان نویسنده‌ای ناتورالیست، بر جبرگرایی تأکید دارد و نشان می‌دهد که انسان‌ها بیشتر قربانی شرایط هستند و قادر به کنترل سرنوشت خود نیستند. در جامعهٔ ناتورالیستی فرض بر آن است که تقدیر از بیرون بر شخص تحمیل می‌شود؛ بنابراین قهرمان رمان ناتورالیستی بیش از آن‌که در اختیار خودش باشد در اختیار شرایط است (همان:۱۳۵).

«خوب که به صورت اصغر نگاه کرد ناگهان دلش برای او سوخت. به نظر می رسید که اصغر از تمام بچه‌های دبستان بدبخت تر و بیچاره تر است. یادش آمد که مادر اصغر تو خانه‌ها رختشویی می‌کرد و خودش و اصغر و دو تا دختر کوچک دیگر را نان می داد» (چوبک،۱۳۳۴: ۱۲۶).

–در داستان «دزد قالپاق» (۱۳۴۲)، (از مجموعه داستان چراغ آخر)، نیز کودک به دلیل فقر می‌کوشد قالپاق ماشینی را بدزدد. نام داستان نیز تأکیدی بر فقر کودک است. رفتار مردم با او بی‌رحمانه است؛ آن‌ها به‌محض اینکه متوجه دزدی پسرک می‌شوند، به او حمله می‌کنند و کتکش می‌زنند. در واقع آن‌ها بدون هیچ همدلی یا درکی از شرایط او، به قضاوت و تنبیه او می‌پردازند. این واکنش‌ها نشان‌دهندهٔ عدم درک و همدردی با وضعیت اقتصادی و اجتماعی اوست. مردم به‌جای توجه به ریشه‌های فقر و ناچاری که او را به این عمل وادار کرده، تنها بر دزدی او متمرکز می‌شوند و او را به‌عنوان یک مجرم می‌بینند. مؤلفه‌های ناتورالیستی فقر، گرسنگی و پایان غم انگیز در این داستان دیده می‌شود.

در «سنگ صبور»، بلقیس یکی از همسایه‌هایی است که به گوهر حسادت می‌ورزد؛ زیرا او با شوهر معتادش زندگی می‌کند و فرزندی ندارد. کاکل‌زری نیز مانند مادرش گوهر، مورد خشم و حسادت بلقیس قرار می‌گیرد و از بلقیس می‌ترسد. عباراتی که بلقیس به کار می‌برد پر از تهدید، تحقیر و توهین است:

«از چشاش می‌ترسم. هیچوقت بم نمیگه «قربونت برم»، همش میگه «ورپریده.» بم میگه «تخم حروم.» تو سرمم میزنه » (چوبک،۱۳۶۹ :۲۲۰).

این آزار کلامی و جسمی، کاکل‌زری را ترسو و ضعیف کرده است. از سوی دیگر کاکل‌زری در نبود مادر به خانهٔ صاحبخانه، میرزا اسدالله، می‌رود؛ اما مورد تجاوز قرار می‌گیرد. او با لحنی کودکانه بیان می‌کند که شوکت با وی از بازی‌هایی که مردها با مادرش می‌کنند، انجام داده است. سپس تعریف می‌کند که زن اسدالله او را به دلیل کارهای بدکردن با پسرش (علی آقا) از خانه بیرون کرده است و همه‌جا هم آبرویش را برده است، حتی نزد احمد آقا. او گمان می‌کند تنها تکیه‌گاهش را نیز ازدست‌داده است: *«اووخ خیلی می‌ترسیدم که به احمدآقا هم بگن، اونم بزنه پس گردنم و تو روم تف بندازه»* (همان: ۱۹۸). در هر دو مورد، کودک با اینکه آسیب‌دیده است، متهم نیز واقع می‌شود.

در این داستان، ترس‌خوردگی روشنفکران عصر رضاشاه، سرنوشت تلخ زنان بی‌حقوق و کودکان بی‌آینده، ترس و تنهایی و سکوت و بدبینی و فساد و شهوترانی از طریق تک‌گویی درونی و به شیوهٔ تداعی معانی ذهنی تصویر شده است (ر ک.میرعابدینی،۱۳۸۰: ۴۴۳–۴۴۶).

-آسیب‌های تضاد طبقاتی در جامعهٔ دو قطبی:

«طبقهٔ اجتماعی به بخشی از جامعه اطلاق می‌شود که به لحاظ داشتن ارزش‌های مشترک، منزلت اجتماعی معین، فعالیت‌های دسته جمعی، میزان ثروت و دیگر دارائی‌های شخصی و نیز آداب معاشرت، با دیگر بخش‌های همان جامعه متفاوت باشد» (کوئن،۱۳۸۱: ۲۳۹).

طبقاتی که در تضاد قرار دارند، معمولاً شامل دو یا چند گروه هستند که بر اساس معیارهای اقتصادی (مانند درآمد و ثروت)، اجتماعی (مانند تحصیلات و شغل) و فرهنگی (مانند ارزش‌ها و باورها) تقسیم‌بندی می‌شوند. (ر.ک همان:۲۳۹)

جامعهٔ عصر پهلوی از لحاظ اقتصادی و اجتماعی به دو طبقهٔ اصلی تقسیم می‌شود: طبقهٔ فرادست و طبقهٔ فرودست. طبقهٔ فرادست شامل افرادی است که به منابع مالی، قدرت و فرصت‌های بیشتری دسترسی دارند. در مقابل، طبقهٔ فرودست شامل افرادی است که به دلیل فقر، عدم دسترسی به آموزش و فرصت‌های شغلی، در وضعیت اقتصادی و اجتماعی نابرابری قرار دارند. «در این دوره فشار و گرفتاری توده‌های مردم از یکسو و ثروتمندترشدن تجار و زمینداران از سوی دیگر، ساختار اجتماعی را تهدید می‌کرد و طبقات پایین از کمبود شدید مواد غذایی، لباس، دارو، درمان و آموزش به شدت ناراضی بودند» (امیدی،۱۳۹۵: ۱۶۵). پژوهش‌ها نشان می‌دهد که در دورهٔ پهلوی دوم، زندگی کودک ایرانی از یک ویژگی بارز برخوردار است. او در آوردگاه سنت و نوگرایی آونگان است و ستیز و ناهمسازی طبقاتی کارگران و سرمایه‌داران را لمس می‌کند. (محمدی و قایینی،۱۳۸۴، ج۵: ۶۸-۶۹)

کودک در داستان «بعدازظهر آخر پاییز» (۱۳۲۴)، از سطوح پایین‌دست جامعه است. نویسنده در تقابلی دوجزئی با توصیف فریدون، دانش‌آموزی از طبقهٔ مرفه، فاصلهٔ طبقاتی را به‌روشنی به تصویر کشیده است. این تضاد و فاصلهٔ طبقاتی و تفاوت پایگاه فقیر و غنی را حتی در نگاه معلم نیز می‌توان دید. معلم به بی‌ادبی فریدون عمداً بی‌توجهی می‌کند، در حالی که اصغر را به دلیل فقر، مورد آزار و اذیت کلامی قرار می‌دهد. فقر، نه تنها بر جسم، بلکه بر روان اصغر تأثیر منفی گذاشته است؛ او با شرم و عدم اعتماد به نفس، در برابر توهین‌ها سکوت می‌کند. رسوخ شکاف طبقاتی در این داستان، سبب حقارت و گسستگی فکری شخصیت داستان می‌شود و او را به یاد نیازهای فطری و اجتماعی می اندازد.

با اینکه فریدون دشمنی کودکانه‌ای با اصغر دارد، اما او معصومانه آرزو می‌کند جای فریدون باشد تا شرایط و امکانات او را داشته باشد و در نگاهی حسرت‌بار خود را با این شخصیّت مقایسه می کند. در این داستان، فقر به‌عنوان واقعیتی تلخ و غیرقابل‌انکار به تصویر کشیده می‌شود و بیشتر مسألهٔ طبقات و عدالت اجتماعی مدنظر است. اصغر، این تضاد را پذیرفته و می‌داند گریزی از آن نیست. نفرتی به فریدون ندارد و اجتماع و شرایط اجتماعی‌ای که باعث چنین تضادی شده است را زیر سؤال نمی‌برد، بلکه تنها در تخیل خود، معلم را به بی‌عدالتی محکوم می‌کند و آرزو می‌کند از این طبقه می‌بود. در این تصویر، آموزگار در خدمت طبقهٔ مرفه است و امکانات آموزشی بیشتری به فریدون می‌دهد در حالی که سهم اصغر و خانواده‌اش، فقط ته‌مانده‌های سفرهٔ آن‌هاست:

«اصغر پیش خودش خیال می‌کرد: اگه راس می‌گی یه چیزی به این فریدون بگو اونا داره بمن دهن کجی می‌کنه... ای خدا کاشکی من به جای این فریدون بودم اون که آقا معلم می‌ره خونشون بهش درس می ده و تو اتولشون سوار می‌شه. شیرین پلوای چرب با خرما و مغز بادوم می‌خوره مثه اونی که اون روز ننه جونم تو دستمالش کرده بود و آورد خوردیم که یه گردن مرغم توش بود...» (چوبک، ۱۳۳۴: ۱۲۸).

چوبک در داستان «دزد قالپاق» (۱۳۴۲) نیز کودکان دو طبقهٔ متفاوت را در مقابل هم قرار می‌دهد. پسر صاحب ماشین، با لباس‌های شیک و اسباب‌بازی‌هایش، نظاره‌گر پسر دزد کتک‌خورده و خون‌آلود است. این کودک به امکانات مادی طبقهٔ خود دست یافته است.

«در دههٔ ۴۰ آگاهی پدران و مادران طبقهٔ میانهٔ مدرن از مفهوم دوران کودکی و فراهم بودن امکانات زیستی و فرهنگی سبب شد آن‌ها به زندگی کودکان اهمیت دهند و به خواست و حقوقشان توجه کنند» (محمدی و قایینی،۱۳۹۳،ج۸: ۵۴).

«پسربچه‌اش هم با رخت گاوبازان آمریکائی ده تیر بدست آمد جلو پدرش تو درگاهی سبز شد و با چشمان کنجکاو به مردم نگاه کرد. تکیه‌اش به پدرش بود. هم سن سال پسرکی بود که دست هاش تو شکمش بود و رو زمین دور خودش پیچ وتاب می‌خورد و اشک و خونش توهم قاتی شده بود» (چوبک، ۱۳۹۹: ۶۷).

تضاد طبقاتی بین پسربچهٔ قالپاق دزد و پسر صاحب ماشین به‌خوبی نمایانگر مشکلات اجتماعی و اقتصادی جامعه است. این داستان فراتر از یک روایت سادهٔ دزدی، بازتابی از واقعیت‌های تلخ زندگی در جامعه‌ای نابرابر و بی‌رحم است. تأکید بر تفاوت فاحش

در امکانات و موقعیت این دو شخصیت، نشان از اعتراض چوبک به جامعه‌ای دارد که امکانات نمایشی خود را فقط در اختیار گروه محدودی قرار می‌دهد.

-آسیب های فقر در جامعهٔ طبقاتی

فقر، عدم دسترسی به منابع لازم برای زندگی مطلوب است که نه‌تنها می‌تواند به مشکلات اقتصادی منجر شود، بلکه تأثیرات روانی و اجتماعی به دنبال دارد. فقرا، معمولاً در حاشیهٔ جامعه قرار می‌گیرند. فقر، رکن اصلی آسیب‌های اجتماعی در آثار چوبک است.

–شخصیت اصلی داستان «عروسک فروشی» (۱۳۴۴)، (در مجموعه داستان روز اول قبر) پسری بی‌خانمان و آواره است که تمام عمر کوتاه خود را در فلاکت سپری کرده است. داستان، روایت تلاش این پسر برای زنده ماندن است. گرسنگی و سرما دو معضلی است که این پسر با آن‌ها دست و پنجه نرم می‌کند. او در سوز سرما در پی دست یافتن به لقمه‌ای نان است.

«بزهکاری رانده شده از جامعه است که از مواهب اجتماعی برخوردار نیست و در جمع آحاد جامعه پذیرفته نمی‌شود. به قشر تحتانی جامعه تعلق دارد و بی‌خانمان است، به کار ثابتی اشتغال ندارد، از راه «آفتابه دزدی و دله‌دزدی‌های تروچسب» گذران عمر می‌کند، خانواده و قوم‌وخویشی ندارد. هویت این شخصیت، نسخهٔ بدل دربه‌دری اوست» (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۲۹).

«خانه‌اش یا تو زندان بود یا تو کوچه‌ها و زمستان‌ها در اهواز و تابستان‌ها در تهران. در این سیزده چهارده سالی که ازش می‌گذشت، پدر و مادر و قوم‌وخویشی برای خود ندیده بود و نشناخته بود» (چوبک، ۱۳۹۹: ۱۱۰).

زمان داستان، برای تأثیرگذاری بیشتر، فصل سرد سال است. در ادبیّات نیز «معنای فراقاموسی یا دلالت‌های زمستان، عبارت‌اند از: افول انسانیّت، بیماری و مرگ» (پاینده، ۱۳۹۱: ۳۷) جلوه‌های فقر و محرومیت در ظاهر پسرک هویداست. علاوه بر گرسنگی و آوارگی، نداشتن پاپوش مناسب گشاد گرفتاری و پای در گل بودن او را بیش‌ازپیش نشان می‌دهد(چوبک،۱۳۹۹: ۱۱۱).

«این داستان به روشی ناتورالیستی به خواننده نشان می‌دهد که روی‌آوردن به دزدی، نتیجهٔ اجتناب‌ناپذیر شرایط اجتماعی است، شرایطی که بقا را ناممکن می‌کند مگر از راه ارتکاب به بزه» (پاینده،۱۳۹۱: ۳۳۱)

درخواست‌های ملتمسانهٔ پسرک برای رفع گرسنگی، راه به جایی نمی‌برد و خود را ناگزیر از دزدی می‌بیند. این توالی علت و معلولی نشان می‌دهد که فقر و گرسنگی ناشی از جبر اجتماعی، سرانجام به سرقت توسط شخصیت اصلی داستان منجر می‌شود.

او با ورود به خانه‌ای، تنها چیزی که به چنگ می‌آورد، عروسکی سخنگو است که فقط کلمات «ماما» و «پاپا» را تکرار می‌کند؛ واژه‌هایی که برای پسرک بیگانه است. از فضای خانه تصویری در مقابل چشم مخاطب نیست؛ تنها به این اشاره شده است که عروسک از خانه‌ای دزدیده شده است.گفتگوی پسرک با عروسک، ترحم‌برانگیز و معصومانه است. او در مونولوگ‌هایش، پیش از آن که به کاربرد این اسباب‌بازی بیندیشد، به قیمت آن و اینکه آیا او را از گرسنگی نجات خواهد داد، فکر می‌کند. سپس با پی بردن به توانایی سخن گفتن عروسک، در گفتگویی غم‌انگیز نیاز حیاتی خود را نمایان می‌سازد:

«پسرک ذوق کرد. «چقده می‌خرنش؟ دو تومن؟ حرف میزنه!... پاپا چیه؟ ماما چیه؟... امروز چی خوردی؟ تو که حرف می‌زنی، تو که می‌خوابی، باید حتماً چیزی بخوری...» (چوبک:۱۱۹).

او برای فروش عروسک راهی بالاشهر می‌شود، اما تلاشش بی‌نتیجه می‌ماند.کسی حاضر نیست به پسربچهٔ گرسنه‌ای که برای فروش عروسک جار می‌زند، توجهی کند و با اوقات‌تلخی از کنارش می‌گذرند. داستان به شیوه‌ای ناتورالیستی پایان می‌یابد؛ پسرک از سرما و گرسنگی می‌میرد. این کودک فقیر بی‌هویت، قربانی فقر و نابرابری‌های جامعه است.

«در این الگو کودک قربانی نیروهای اجتماعی و سیاسی است. کودکی که در جنگ و وحشت، قحطی و فقر زندگی می‌کند؛ تا حد زیادی ناشناخته می‌ماند و به رسمیت شناخته نمی‌شود؛ یونیسف سالانه، در نشریه خود – وضعیت کودکان جهان – در مورد این کودکان گزارش می‌دهد آنها در زندگی شلوغ و روزمره ما به‌راحتی فراموش می‌شوند» (سرین،۲۰۰۵: ۱۸).

–در داستان «دزد قالپاق» (۱۳۴۲) نیز، پسرک به دلیل فقر و بیچارگی اقدام به سرقت می‌کند، اما در این کار ناکام می‌ماند. واکنش افراد حاضر در صحنه، مملو از خشونت و بی‌رحمی است. هر یک از آن‌ها با لگد زدن به کودک، بر شدت رنج او می‌افزایند. در نهایت، صاحب ماشین با ضربه‌ای مرگبار، به زندگی این پسرک پایان می‌دهد. چوبک در این داستان، علاوه بر فقر و نابرابری

اجتماعی، ناهنجاری رفتاری مردم جامعه را نیز نقد می‌کند. دزدی پسرک، نه‌تنها یک عمل فردی، بلکه بازتابی از مشکلات ساختاری جامعه است؛ سرقت پسرک در زمینهٔ اجتماعی و فرهنگی‌ای رخ می‌دهد که بوی تعفن و بیماری می‌دهد.

۱-۱-۲. کودک آرمان خواه، بازتولید پدر عصیان‌گر:

رمان تنگسیر در سال ۱۳۴۲، همزمان با اوج‌گیری مبارزات مردمی علیه حکومت، منتشر می‌شود. در این رمان رئالیستی، چوبک به نقد وضعیت اجتماعی و اقتصادی می‌پردازد و از طریق شخصیت‌ها و وقایع داستان، نابرابری‌های طبقاتی و فساد جامعه را به چالش می‌کشد. هر چند در این داستان، به گفتهٔ پژوهشگران، مؤلفه‌های ناتورالیستی قابل تشخیص است.(رک.پاینده،۱۳۹۳:فصل دوم) اما به گفتهٔ برخی دیگر چوبک در این رمان واقع‌گرا، توصیف زشتی‌ها را رها می‌کند و از مسائل فردی می‌گذرد و به مبارزهٔ اجتماعی توجه می‌کند(آژند،۱۳۶۹: ۲۰).

زائر محمد، نمادی از مقاومت مردمی در برابر بی‌عدالتی‌ها است. فرزند پسر شیرمحمد، در روند مبارزهٔ پدر می‌آموزد که وظیفهٔ بازتولید نقش او را در جامعهٔ ظلم‌خیز به عهده دارد. سهراب در مواجهه با مشکلاتی نظیر فقر، بی‌عدالتی و نابرابری‌های اجتماعی، به‌نوعی آگاهی و بلوغ دست می‌یابد. در این داستان، شاهد گفت وگوی طولانی سهراب و تفنگچی هستیم. در این گفت وگو، الگوبرداری پسر از پدر به روشنی قابل تشخیص است. سهراب که همچون پدر نامی نمادین دارد، جسورانه و به گفتهٔ چوبک «با دهان پر» به پرسش‌های تفنگچی پاسخ می‌دهد:

- *«اسمت چیه؟» تفنگچی تنگسیر از پسرک پرسید و...خندید.*
- *«سهراب. اسمم سهرابه.» پسرک از او بدش می‌آمد و به او خیره شده بود و با دهن پر جواب داده بود.*
- *«تو می‌دونی که سهراب اسم پهلوونی بوده؟»*
- *«منم پهلوونم. بچه‌های از خودم بزرگ‌تر را می‌تونم بزنم.»*
- *«خبر داری بابات آدم کشته؟»*
- *«کشته باشه. به من چه؟»*
- *تو می‌دونی بووات کجاست؟»*
- *«اگه بدونم هم نمی‌گم»* (چوبک،۱۳۸۴: ۱۱۶).

سهراب به دلیل شرایط خاص اجتماعی، تجربه‌های متفاوتی را از سر می‌گذراند. چوبک به گونه‌ای به پرداخت این شخصیت می‌پردازد که مخاطب به روشنی بازتولید نقش پدر توسط پسر را درک کند.

۲-۱-۲. کودک بی‌نام و نشان در جامعهٔ مدرن:

در داستان «عروسک فروشی» (۱۳۴۴)، کودک، پسری حدوداً ده دوازده ساله است که نام مشخصی ندارد و پدر و مادرش نامعلومند. نداشتن نام و بی‌هویتی کودک، آوارگی و در به به دری او را عینی‌تر می‌کند. از منظر الگوهای جامعه شناختی این کودک «کودک بی‌نام و نشان» است. پسرک شناسنامه ندارد؛ در حالی‌که شناسنامه، اصلی‌ترین نشانه برای نشان‌دادن هویت فردی است. «در دورهٔ رضاشاه برای کودکان ورقهٔ هویت صادر شد و در ادامه، نظام ثبت هویت به عنوان یک راهبرد مراقبتی برای تشخص کودکان ظهور یافت. در پی آن، اهمیت انتخاب نام، نام خانوادگی، نسبت و تبار و عاملیت و تابعیت فردی برای کودکان تازه متولد شده مطرح شد» (شعبان،۱۴۰۰: ۱۰).

نویسنده در تحلیلی دقیق از او، بی‌هویتی‌اش را چنین نشان می‌دهد:

«پسرک نام به خصوصی نداشت. جعفر، جواد، اکبر، علی، همه را صداش می‌کردند...می‌گفتند مادرش روسپی بوده و پدرش یک سرباز آمریکایی یا انگلیسی یا لهستانی یا روسی زمان جنگ بوده. شناسنامه نداشت؛ اما در دفتر دارالتأدیب زندان اسمش «حسن خونه تِخی» ضبط شده بود و این اسم روش مانده بود.» (چوبک، ۱۳۹۹: ۱۱۰)

در داستان رئالیستی «گورکن‌ها» (۱۳۴۴) (از مجموعه داستان روز اول قبر)، نیز پدر نوزاد مجهول و او نامشروع تلقی می‌شود. بر اساس اعتقادات مردم جامعه، کودکانی که خارج از چارچوب ازدواج به دنیا می‌آیند، محکوم به مرگ یا طرد شدن هستند و جایگاه اجتماعی مشخصی ندارند. این کودکان از منظر جامعه‌شناختی ذیل دسته‌بندی «کودک قربانی» قرار می‌گیرند و اغلب با سرنوشتی شوم مواجه می‌شوند.

نویسنده برای تشریح و تبیین تلخی‌ها و ناخوشی‌های وضعیت خدیجه،کودکانی را به عنوان شخصیت‌های فرعی در پی او روان می‌کند. این کودکان ناآگاهانه و سمج ، او را آزار می‌دهند: «پیش رو و پشت سرش ورجه ورجه می‌کردند. هلش می‌دادند انگولکش می‌کردند، سنگش می‌زدند و می‌خواندند:

«هو، هو، بچهٔ حرومزاده داره.

هو، هو، بچهٔ حرومزاده داره» (چوبک،۱۳۹۹: ۱۱)

گفتگوی بین دو کودک، در حین آزار خدیجه، ناآگاهی آن‌ها را از گناه خدیجه آشکار می‌سازد. آن‌ها با وجودی که معنی «حرامزاده» را نمی‌دانند، صرفاً به این دلیل که بزرگ‌ترها کودک او را «نامشروع» می‌دانند، او را هو می‌کنند و می‌آزارند. (ر.ک.همان:۱۲)

چوبک با بازنمایی سرنوشت زنان آسیب‌دیده و کودکان نامشروع، جامعه‌ای را نقد می‌کند که اسیر باورها و سنت‌های پوسیده است. باورهایی که حتی نگرش کودکان معصوم را نیز مسموم کرده و آن‌ها را ناخواسته، همگام با بزرگسالان نادان روستا، در بازتولید ناراستی‌ها شریک می‌کند. در این داستان، نشان دادن پلیدی‌ها و پلشتی‌ها و اسیر و وابستهٔ سرنوشت بودن، با دیدگاه‌های ناتورالیستی همخوانی دارد.

۳-۱-۲. کودک اسیر باورهای خرافی عامیانه:

در داستان «سنگ صبور» (۱۳۴۵)، رمان نام‌آشنای چوبک، بخشی از روایت از زاویهٔ دید کاکل‌زری است. اتفاقی در امامزاده منجر به خونریزی بینی او می شود و براساس باورهای خرافی، این امر نشانهٔ حرامزادگی تلقی می‌گردد. در نتیجهٔ این اتفاق، او و مادرش از سوی پدر و جامعه رانده می‌شوند و شاهد حوادث تلخ و محرومیت‌های فراوانی هستند.

«اون روز چقدر حرم شلوغ بود. جای سوزن انداز نبود. هممون تو هم چپیده بودیم...کاکل زری نشسته بود زیر نودون طلا... یه دهاتی نتراشیده نخراشیده می‌خواست بره قلف رو بگیره هی زور می آورد، یکهو دستش خورد به دماغ کاکل زری...» (چوبک،۱۳۶۹: ۲۱۱-۲۱۲)

«حاجی گفت: تاحالا باور نمی‌کردم و خیال می‌کردم بچه مال خودمه، اما حالا که تو حرم دماغش خون افتاده دیگه حتمه که بچه مال من نیس. امام که دروغ نمیگه.» (همان:۹۷).

در نهایت، کاکل زری معصوم، همچون مادرش، سرنوشتی تلخ و شوم دارد و در حوض خفه می‌شود.

داستان «چرا دریا طوفانی شد» (۱۳۲۸) (در مجموعه داستان انتری که لوطی‌اش مرده بود) که به شیوه‌ای ناتورالیستی روایت شده، حول محور عشق کهزاد به زیور، زن بدنام و نوزادی با هویتی نامعلوم می‌چرخد. کهزاد که دغدغه‌ی زیور و فرزندی را دارد که گمان می‌کند از اوست، شبی طوفانی پیاده راهی بوشهر می‌شود. دیگر رانندگان در گفت‌وگویی چالش‌برانگیز سرگذشت زیور و کهزاد را حلاجی می‌کنند. در نهایت با رسیدن این دو شخصیت به هم، خواننده با صحنه‌ای آمیخته با تصاویر عریان جنسی روبرو می‌شود. نویسنده آشوب دریا و طبیعت را ضمن ارتباط این دو، به زیبایی توصیف می کند و در نقطهٔ اوج داستان به موضوع تکان‌دهنده‌ای اشاره می‌کند:

«همیشه هم دریا ایجوری دیوونه نیس. گاهی وختی که قرآن یا بچه حرومزده توش می‌ندازن دیوونه می‌شه» (چوبک،۱۳۴۴: ۵۷). این دو مورد هر دو ریشه در باورهای مذهبی دارند. اهانت به قرآن و تولد بچهٔ حرامزاده، خشم طبیعت را برمی‌انگیزد. کودک نامشروع نه تنها در جامعه مطرود است؛ بلکه از پذیرش در طبیعت نیز محروم است. به طور کلی، نویسنده در این داستان مؤلفه‌های ناتورالیستی از

جمله جبر محیطی، تقدیرگرایی، تأثیر محیط بر سرنوشت انسان، توصیف زشتی‌ها و پلشتی‌ها و پایان تلخ برجسته است و نویسنده با ارائهٔ تصویری تاریک از سرنوشت نوزاد، به نقد باورهای سنتی پوسیده می‌پردازد.

۴-۱-۲.کودکان کار

کودکی و کار کودکان ذاتاً شکاف خورده و سرشار از تضاد است. مکان، زمان، طبقه و جنسیت مواردی هستند که تا حد زیادی شرایط عینی کودکان را تعیین می‌کنند و بنا به تفاوت این عوامل، شرایط کار کودکان نیز متفاوت خواهد بود (خجسته و دیگران،۱۳۹۶: ۱۳۳).

در داستان «یحیی»(۱۳۲۴) (مجموعه داستان خیمه‌شب‌بازی) با پسرکی ۱۱ساله مواجهیم که به دلیل فقر، روزنامه فروشی می‌کند. او در نخستین روز کار تلاش می‌کند نام روزنامهٔ «دیلی نیوز» را به خاطر بسپرد تا بتواند آن را فریاد بزند؛ اما پس از وقفه‌ای کوتاه نام روزنامه را از یاد می‌برد و از ترس از دست دادن کار، دچار دل‌آشوب و اضطراب می‌شود. در نهایت نخستین کلمهٔ فرنگی‌ای را که با نیازهای حیاتی و زندگی محقرش در ارتباط است، ناخودآگاه به یاد می آورد و کلمهٔ «پریموس» را فریاد می‌زند. در واقع، «یحیی» این واژه را برای حفظ زندگی محقرش زنده می کند.

در این داستان مسئلهٔ محوری کودک کار، فقر و نیازهای حیاتی‌اش است. نخستین بار که یحیی کلمهٔ «دیلی نیوز» را می‌شنود، *«آن اسم به نظرش به شکل یک دیزی آمد»* (چوبک،۱۳۳۴: ۱۳۶) یعنی این واژه را با خوراک و پختن و نیاز به خوردن در ذهن تداعی می‌کند. در بخش دیگر داستان نیز وقتی اسم روزنامه را از خاطر می‌برد، این کلمه را در ذهن مرور می‌کند. «در پیاده رو خیابان فوجی از دیزی‌های متحرک جلوش مشق می‌کنند» (همان:۱۳۷) و در نهایت واژه‌ای مرتبط با خوراک‌پزی ناجی او می‌شود.

۵-۱-۲.کودکان شرور

«در الگوی «کودک شرور» فرض بر این است که شرارت، فساد و پستی، عناصر اولیه و عمده در موجودیت کودک است و بنابراین، دوران کودکی باید با اعمال محدودیت بر این تمایلات و آمادگی منفی بالقوه شکل گیرد. به ویژه این تمایلات باید از طریق برنامه‌های تنظیمی و تنبیهی، از وجود کودک دفع شوند» (ر.ک سرین،۲۰۰۵: ۱۸).

در داستان «گورکن‌ها» کودکان به تقلید از بزرگسالان و ناآگاهانه، خدیجه را مورد آزار قرار می‌دهند. این کودکان، نمونه‌ای از کودکان شرور ناآگاهند.آن‌ها بدون درکی از مفهوم «حرامزادگی» و رفتار نادرست خود ، همسو با خواسته‌های بزرگسالان خدیجه را هو می‌کنند و مورد ضرب و شتم قرار می‌دهند.

در داستان «دسته گل» (۱۳۴۴) (از مجموعه داستان روز اول قبر) نیز پسربچه‌ای شرور با پرتاب ناگهانی ترقه، به طور ناخواسته باعث مرگ رئیسی می‌شود که نامه‌های تهدیدآمیز دریافت می‌کرده است:

«هنوز گامی برنداشته بود که ناگهان پسر بچهٔ ده دوازده سالهٔ ولگردی دوان و نفس زنان جلوش سبز شد. یک پاسبان باتوم به دست هم دنبال پسرک می‌دوید و می‌خواست او را بگیرد. پسرک در آن گیر و دار ترقه‌ای که تو مشتش بود قایم به زمین کوبید» (چوبک،۱۳۹۹: ۵۹).

۲-۲. کودکان طبقه‌ی متوسط و فرادست

چوبک در دنیای داستانی خودعمدتاً بر قشر فرودست و حاشیه‌نشین جامعه تمرکز دارد. کودکان طبقهٔ متوسط و فرادست یا غایب‌اند یا حضوری کمرنگ و گذرا دارند. این غیبت یا حضور سایه‌وار، تصادفی نیست؛ بلکه به نظر می‌رسد چوبک با این انتخاب، قصد دارد تا با صدایی رسا، رنج اقشار محروم را در آثار ناتورالیستی خود به گوش مخاطب برساند.

در داستان «بعد از ظهر آخرین پاییز»، فریدون (کودک طبقه مرفه) در تضاد آشکار با اصغر (کودک فقیر) قرار می‌گیرد تا شکاف طبقاتی و بی‌عدالتی اجتماعی را پررنگ‌تر کند. به طور مشابه، در داستان «دزد قالپاق» نیز تضاد طبقاتی پسر صاحب ماشین در ارتباط با پسرک دزد به خوبی نمایان می‌شود.

در داستان «چشم شیشه‌ای» (۱۳۴۴) (در مجموعه داستان روز اول قبر)، با کودکی از طبقهٔ متوسط روبرو هستیم که با علی‌رغم رفاه نسبی، با چالش‌های خاص خود دست‌وپنجه نرم می‌کند. این کودک، پس از از دست دادن چشمش و تلاش والدین برای پنهان کردن واقعیت، با کنجکاوی، چشم شیشه‌ای را درمی‌آورد و با صحنه‌ای مشمئزکننده مواجه می‌شود: *«پسرک آینه را گذاشته بود رو میز و چشم شیشه‌ای خود را از چشم خانه بیرون کشیده بود و گذاشته بود رو آینه...و چشم خانه سیاه و پوکش، خالی رو چشم شیشه‌ای دهن کجی می‌کرد.»* (چوبک،۱۳۹۹: ۳۸)

این کودک «کودک آگاه» است؛ زیرا با کنجکاوی می کوشد به حقیقت امر پی ببرد. الگوی «کودک آگاه»، در تقابل با تصویر رایج کودکی معصوم قرار می‌گیرد. این کودک، با وجود سن کم، درک عمیقی از واقعیت‌های تلخ پیرامون خود دارد و فریب ظواهر و تظاهرات بزرگسالان را نمی‌خورد. تصویر این آگاهی، چندش‌آور و تلخ است و حقیقت، به شکلی ناتورالیستی به تصویر کشیده شده است.

داستان کوتاه «اسب چوبی» (۱۳۴۲) (در مجموعه داستان چراغ آخر) روایت‌گر زندگی زن فرانسوی نادمی است که در آستانهٔ ترک ایران است. او در پاریس با جلال ازدواج کرده و فرزندی به نام آرمان دارد. نام پسرک، در واقع بیانگر آرمان‌های سوختهٔ مادری است که با ازدواج در پی برآوردن آرمان‌هایی بوده که در ایران به یاس و ناامیدی بدل شده است. در نهایت زن با روبه‌رو شدن با مصائب و مشکلات در جامعهٔ سنت‌زده و ازدواج مجدد همسرش تصمیم می‌گیرد با فرزندش، به وطن بازگردد.

نام داستان ظاهراً بر یک وسیلهٔ بازی تمرکز دارد؛ اسباب بازی بزرگی که در نخستین جملات داستان مشخص می‌شود به عنوان عیدی به پسرک داده شده است:

«سرشب بود که یک اسب چوبی برای پسرک عیدی آورده بودند و او آنقدر باش ور رفته بود و تو پره های دماغش و چشمان گل و گشاد وق زده‌اش انگشت تپانده بود تا آخرش خوابش برده بود» (چوبک،۲۵۳۵: ۱۱۴).

در تمام طول داستان، تنها توصیفاتی از پسرک معصوم خواب، از زاویهٔ دید راوی کل و نگاه مادر به مخاطب ارائه می‌شود. این پسر از خانواده‌ای متوسط است؛ اگر چه توصیف‌ها از زندگی جلال و خانواده‌اش حقارت‌بار است، اما پدری که در پاریس طب خوانده و مادری که فروشندهٔ کتاب است، حکایت از یک خانوادهٔ متوسط مدرن دارد. اسباب بازی این کودک نیز تأییدی بر این موضوع است. از دههٔ ۴۰ با دگرگونی در بافت جامعهٔ شهری ایران و سرمایه‌گذاری در تولید کالاهای نو، توجه به اوقات فراغت افزایش یافت و ابزارها و شیوه‌های تازه‌تری برای سرگرمی کودکان پدید آمد.(محمدی و قایینی،۱۳۹۳،ج۸: ۵۴)

چوبک در این داستان هم با وفاداری به سبک داستانی ناتورالیسم، بر ناگزیری ویژگی‌های وراثتی تأکید می‌کند. زن قصد دارد با بازگشت به وطن، تمام خاطرات زندگی تلخ با جلال را بزداید اما فرزندش ویژگی‌های وراثتی‌ای دارد که قابل زدودن نیست:

«دست کم بچه‌ام را از این خراب شده می‌برمش تا وقتی بزرگ شد اصلا عکسی از این پدر و قوم و خویش‌ها و این سرزمین تو سرش نباشه. هیچ وقت نمی‌خوام بدونه باباش کی بوده. ترجیح میدم بدونه باباش یکی از آدمای تو کوچه بوده و هیچ پیوندی میانمان نبوده، فقط این پوست تاسیده و موهای سیاه فرفریش تا عمر داره مثل داغ ننگ همراهشه»(چوبک،۲۵۳۵: ۱۲۹)

زن فرانسوی که از زندگی مصیبت‌بارش آشفته و پریشان است، نگران تأمین زندگی کودکش است که او را «سیب کرموی زندگیش» می‌نامد.(همان:۱۳۰) کودکی که باید تنفر از این سرزمین و این آفتاب سنگین و سیال را در دلش بکارد تا هیچ وقت یاد ایران و پدرش را نکند. در نهایت، زن سوختن اسبی را که تصویری از خود در شادابی، چستی، عشق و زندگی و در نهایت نابودی و ویرانی است، در میان شعله‌های رنگین تماشا می‌کند.(همانجا)

۳. نتیجه گیری

چوبک آثار داستانی خود را در فاصله دهه‌های ۲۰ تا اواسط دهه ۴۰ شمسی نوشت. دورانی که نویسندگان ایرانی در واکنش به وقایع سیاسی و اجتماعی عصر پهلوی دوم، مبارزات کارگری، جهت‌گیری طبقاتی علیه اشراف، توجه به زندگی محرومان و اعتراض و مقاومت را در آثار خود منعکس کردند. در این دوره، تلاش برای مدرن سازی و بهبود وضعیت کودکان، با توجه به فعالیت‌های بهداشتی و آموزشی و تاسیس سازمان‌ها و انجمن‌های حمایت از حقوق کودکان، در جریان بود، اما این بهسازی‌ها و تلاش‌ها فقط شامل اقشار محدودی از جامعه شد و همچنان طبقات محروم و فروتر بهره‌ای از این امکانات نداشتند.

به طور کلی، چوبک با توجه به سبک داستان‌نویسی‌اش، بیشتر توجه و تمرکز خود را بر طبقات فرودست جامعه معطوف می‌کند. شخصیت‌های کودک و نوجوان داستان‌های او نیز عمدتاً در همین دسته قرار می‌گیرند.

در داستان «بعد از ظهر آخر پاییز» (۱۳۲۴)، چوبک تضاد طبقاتی را تحت تأثیر مؤلفه‌های ناتورالیستی‌ای همچون تأثیر وراثت، جبر محیطی، زیر سؤال بردن مذهب و پلشتی‌ها و تلخی‌های زندگی کودک فقیر به تصویر می‌کشد.

داستان «یحیی» نیز به مسئلهٔ فقر، کودکان کار و نیازهای حیاتی کودک در قالب یک داستان کوتاه می‌پردازد. در این دو داستان، تضادها و نیازها صرفاً مطرح می‌شوند و هیچ راه برون‌رفت یا اعتراضی نسبت به مسائل اجتماعی دیده نمی‌شود.

در داستان «چرا دریا طوفانی شد»(۱۳۳۷)، کودکی در داستان حضور دارد که هست و نیست؛ کودکی نامشروع که طبق باورها، تنها واکنش او برانگیختن خشم طبیعت است. در این داستان، تمام تمرکز نویسنده بر بازنمایی مؤلفه‌های ناتورالیستی‌ای همچون نقد مذهب و باورهای خرافی و تصویر زشتی‌ها و آشفتگی‌هاست.

در داستان «دزد قالپاق»(۱۳۴۲) از مجموعه داستان «چراغ آخر»، از میان مسائل اجتماعی، باز هم تضاد طبقاتی برجسته است، اما این تضاد نیز در میان مؤلفه‌های ناتورالیستی گم می‌شود و نویسنده اعتراض یا واکنش آشکاری به وضعیت قهرمان نشان نمی‌دهد.

در «اسب چوبی»، زندگی کودک طبقهٔ متوسط که از امکانات متفاوتی مانند اسباب‌بازی بزرگ رایج در دهه ۴۰ برخوردار است، در خلال داستان مادر بیان می‌شود. در این داستان نیز نشانی از تشریح و نقد مسائل اجتماعی دیده نمی‌شود.

اما رمان رئالیستی «تنگسیر»(۱۳۴۲)،کاملاً هم راستا با تحقق اهداف نویسندگان دههٔ ۴۰، یعنی اعتراض و مقاومت است. در این داستان، کودک هم‌سو با پدر ظلم‌ستیز خود، درس شجاعت و ایستادگی می‌دهد.

در مجموعه داستان «روز اول قبر» (۱۳۴۴)، در چهار داستان، کودکان را در نقش‌های اصلی و فرعی می‌بینیم.

عنوان «عروسک‌فروشی» نیز همچون «اسب چوبی» بر یک اسباب بازی تأکید دارد. اما در این داستان، کودک بی‌هویت در جامعه‌ای که ادعای مدرن شدن دارد، در پی آن است که با فروش عروسک، جان خود را از مرگ نجات دهد. در این داستان نیز مؤلفه‌های ناتورالیستی غالب است و تأکید نویسنده بر عریان کردن زشتی‌ها و تلخی‌های زندگی کودکان فرودست است.

در «گورکن‌ها» و «دسته‌گل»،کودکان شخصیت‌های فرعی‌اند و تصویری از کودکان شرور ناآگاه ارائه می‌شود؛ گروهی در روستا و یکی در شهری مدرن. در «چشم شیشه‌ای» سیاهی زندگی کودکی از طبقهٔ متوسط موضوع داستان است که کنجکاوانه در پی کشف راز چشم مصنوعی‌اش است.

در هایت، در«سنگ صبور» (۱۳۴۵)، که رمانی ناتورالیستی است، شخصیت کودک داستان در چنبرهٔ خرافه و فقر و درد و رنج اسیر است و در پایان به تلخی می‌میرد.

درمجموع، کودکان در داستان‌های چوبک آسیب‌پذیرند؛ اغلب قربانی شرایط و محیط بوده و در معرض انواع سوءاستفاده‌های فیزیکی، روانی و حتی جنسی قرار دارند. این نمایش بی‌رحمانه از واقعیت، از ویژگی‌های اصلی ناتورالیسم است. چوبک این واقعیت تلخ و عریان را به شکلی پلشت نشان دهد که کودکان طبقات پایین جامعه، در کنار بزرگسالان روان رنجور، محکوم به تحمل سرنوشت شوم و دردناکند و گریزی از تلخی‌ها ندارند. او با انعکاس وضعیت محرومان، داستان‌هایی سراسر رنج و درد آفریده است که کودکان هم به موازات بزرگسالان، اسیر در چنبرهٔ بدبختی و درد و چرک و خون‌اند.

انعکاس و نقد مسائل اجتماعی و سیاسی این دوره و راه‌های برون رفت از شومی و نکبت در آثار داستانی چوبک در ذیل ناتورالیسم قرار گرفته است و تنها سایه‌ای کمرنگ از آن- در ضمن داستان‌هایی که کودکان شخصیت اصلی یا فرعی هستند- دیده می شود.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

-آژند،یعقوب (۱۳۶۹). سایه به سایهٔ داستان نویسی در ایران. *مجله ادبستان فرهنگ و هنر*، سال اول، ش۶، خردادماه. صص۲۰-۲۵.

-امیدی، رضا (۱۳۹۵) تحولات سیاست گذاری اجتماعی در عصر پهلوی: فراز و فرود رابطهٔ دولت و ملت. *برنامه ریزی رفاه و توسعهٔ اجتماعی*، ۷(۲۸)، ۱۵۷-۱۹۸.https://doi.org/10.22054/qjsd.2017.7144

-براهنی، رضا(۱۳۶۸). *قصه‌نویسی*. تهران: البرز.

-پاینده، حسین(۱۳۹۱). *داستان کوتاه در ایران*. جلد اول. چاپ دوم. تهران: نیلوفر.

-پاینده، حسین. (۱۳۹۹). *نقد و نظریه ادبی*. جلد اول. چاپ سوم. تهران: سمت.
-پاینده، حسین(۱۳۹۳).*گشودن رمان*. تهران: چ۲، مروارید.
-ثروت، منصور(۱۳۸۵).*آشنایی با مکتب‌های ادبی*. تهران: سخن.
-جنکس، کریس. (۱۳۸۸) *دوران کودکی*. چ اول. مترجم سارا ایمانیان. تهران: اختران.
-چوبک، صادق . (۱۳۴۲). *تنگسیر*. تهران: نگاه.
-چوبک، صادق. (۱۳۴۵). *سنگ صبور*. تهران: جاویدان.
-چوبک، صادق. (۱۳۴۴). *انتری که لوطیش مرده بود*. تهران: شرکت کتاب‌های جیبی.
-چوبک، صادق. (۱۳۳۴). خیمه *شب‌بازی*. چاپ دوم. تهران: کتابخانه گوتمبرگ.
-چوبک، صادق.(۲۵۳۵).*چراغ آخر*. چاپ دوم.تهران: انتشارات جاویدان.
-چوبک، صادق . (۱۳۹۹). *چراغ آخر*. چاپ ششم. تهران: انتشارات جاویدان.
-چوبک، صادق . (۱۳۹۹). *روز اول قبر*.تهران: جاویدان با همکاری بدرقه جاویدان.
-حاتمی، زهرا. (۱۳۹۷). *تاریخ کودکی در ایران* (از آغاز عصر ناصری تا پایان دوره رضا شاه). چاپ دوم، تهران: علم.
-حسین نیای نازی، سودابه. (۱۳۹۴). *برساخت اجتماعی کودکی در ادبیات کودک ایران معاصر*؛ تحلیل روایت متون شاخص ادبیات کودک پس از انقلاب اسلامی تاکنون. رساله دکتری، دانشکده روانشناسی و علوم اجتماعی دانشگاه آزاد اسلامی تهران مرکز.
-خاکساری، عالیه. (۱۳۹۷). *بررسی تطور مفهوم کودکی در داستان کوتاه بزرگسال* (۱۳۰۰-۱۳۵۷)، پایان نامه کارشناسی ارشد. دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه هرمزگان.
-خجسته، فرامرز و دیگران(۱۳۹۶). سیمای کودکان کار در آثار داستانی کودک و نوجوان فارسی پس از انقلاب اسلامی.*متن پژوهی ادبی*، ۲۱(۷۳). ۱۲۹-۱۵۰.۱۵۰ DOI 10.22054/ltr.2017.8126
- زاهدی اصل، محمد؛ بزرافکن، فرهاد (۱۴۰۰). بررسی روند تحولات سیاستگذاری و نهادی مربوط به کودکان در ایران، *برنامه ریزی رفاه و توسعه اجتماعی*، ۱۱(۴۵). ۱۹۱ -۱۴۷.https://doi.org/10.22054/qjsd.2021.57905.2104
-سپانلو، محمدعلی(۱۳۶۶).*نویسندگان پیشرو ایران*. تهران: نگاه.
-سیدحسینی، رضا (۱۳۸۷). *مکتب‌های ادبی*. جلد اول. چاپ چهاردهم، تهران: نگاه.
-شمیسا، سیروس (۱۳۹۰). *مکتب‌های ادبی*. چاپ اول. تهران، قطره.
-شعبان،مریم(۱۴۰۰).تبار شناسی حقوق کودک در ایران از قاجار تا معاصر به سوی حقوق کودک بومی ایرانی.*حقوق و مطالعات نوین*، ۲(۴). ۱-۳۱.
-شعبان، مریم. (۱۴۰۱). کودک و کودکی از منظر علم. *تمدن حقوقی*. دوره۵، شماره۱۱، صص۲۱۵-۲۳۰. 10.22034/lc.2022.148617
- قاسم زاده،محمد(۱۳۸۳). *داستان نویسان معاصر ایران*. تهران: هیرمند.
-کوئن، بروس (۱۳۸۱). *مبانی جامعه‌شناسی*. ترجمه محسن ثلاثی. تهران: فرهنگ معاصر.
-محمدی، محمدهادی؛ قایینی، زهره. (۱۳۸۴). *تاریخ ادبیات کودکان ایران*، ج۵. تهران: چ۳، چیستا.
-محمدی، محمدهادی؛ قایینی، زهره. (۱۳۹۳). تاریخ ادبیات کودکان ایران، ج۸.تهران: چ۳، چیستا.
-مطوری، سارا. (۱۴۰۰). *بررسی و تحلیل سیر دگرگونی انگاره و تصویر کودک و کودکی در نمایشنامه بزرگسالان از آغاز تا ۱۳۵۰*. رساله دکتری. دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه هرمزگان.
-میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۰). *صدسال داستان نویسی ایران*، ج اول و دوم، تهران: چشمه.
-ووهد، مارتین و جمعی از مولفین. (۱۳۹۷). *جستاری در مطالعات کودکی*. مترجمین: زینب غنی و همکاران. تهران: جامعه شناسان.

ب.منابع لاتین

-Sorin, Reesa. (2005). Changing Images of Childhood - Reconceptualising Early Childhood Practice .International Journal of Transitions in Childhood, Vol.1,

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

A Comparative Analysis of the Poetry of Wendell Berry and Sohrab Sepehri from the Perspective of Ecocriticism and Environmental Aesthetics

Firooz Fazeli[1] | Shohreh Shabahang[2]

1. Corresponding author, Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: drfiroozfazeli@guilan.ac.ir
2. Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, University of Guilan, Rasht, Iran. E-mail: shohre_shabahang@yahoo.com

ABSTRACT

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 26 May 2025

Received in revised form: 14 August 2025

Accepted: 27 August 2025

Published online: 16 September 2025

Ecocriticism is an approach in literary criticism that studies the relationship between humans and nature in literary texts. One of the subfields of this critical approach is comparative ecocriticism, which examines two poets or writers from an eco-critical perspective. Wendell Berry, a contemporary American poet, writer, and environmental activist, is a nature-oriented poet whose poetry prominently features nature and its manifestations. Reading his poems immediately draws the reader's mind toward the poems of Sohrab Sepehri. In this paper, we intend to explore the poetry of Sepehri and Berry using a comparative eco-critical approach by outlining the commonalities between eco-criticism and Romanticism. We will analyze their shared concerns in confronting the modern world, its problems, and crises, and highlight their intellectual differences in this confrontation. Such research necessitates employing environmental aesthetics as our framework. This study revealed that both Berry and Sepehri, with a nature-centered approach influenced by Romantic traditions, utilize nature as a platform for representing ethical, aesthetic, and critical values. By praising simplicity, negating urban life, and emphasizing a return to the authentic ecosystem, they re-examine the relationship between humans and nature. However, their differences emerge in their intellectual origins, their approach to modernity, and the intensity of their critique of human interventions in nature.

Key Words:
Eco-criticism,
environmental aesthetics,
Romanticism,
Wendell Berry,
Sohrab Sepehri

*Cite this article: Fazeli, F,& Shabahang, Sh. (2025). A Comparative analysis of the Poetry of Wendell Berry and Sohrab Sepehri from the perspective of ecocriticism and environmental aesthetics. *Journal of Comparative Literature*, 17 (32), 151-175. http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25283.3845

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman. DOI: http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25283.3845

Abstract

1. Introduction

Ecocriticism, or ecological literary criticism, is a modern and increasingly significant approach that examines the relationship between literature and the physical environment. Its goal is to deepen our understanding of how humans relate to nature and, ultimately, to encourage more sustainable environmental awareness. Cheryl Glotfelty and Harold Fromm define ecocriticism as the study of the relationship between literature and the physical environment, much like feminist criticism focuses on gender or Marxist criticism on class and production.

The term "ecology," introduced into English in 1873, underpins ecocriticism, which emerged in the late 20th century as a response from the humanities to the environmental movements of the 1960s and 1970s. By the early 21st century, it had expanded to include philosophy of the environment, environmental history, and studies of space and landscape.

Art and literature are inevitably shaped by their environment. Thus, understanding the ecological and geographical context—such as local flora, fauna, and climate—is essential in literary analysis. Ecocriticism highlights the interconnectedness of nature, culture, and human creativity, stressing literature's role in reflecting and influencing ecological consciousness.

Ecocriticism also aligns with Romanticism, as both share a deep emotional appreciation for nature and a critique of industrialization and modernity. In the U.S., it developed in the late 1980s through scholars like Glotfelty and Fromm, with roots in 19th-century American Transcendentalism. In Britain, "Green Studies" drew inspiration from Romanticism of the 1790s. Romantic poets such as Wordsworth and Coleridge were the first to bring nature into modern poetry, shifting focus from aristocratic themes to the natural world and everyday life. Their rejection of industrialism and return to nature laid the intellectual and emotional groundwork for contemporary ecocritical thought.

2. methodology

This study employs a comparative ecocritical approach to examine the poetry of Wendell Berry and Sohrab Sepehri, focusing on their shared and differing perspectives on nature. Both poets are considered intellectual heirs of Romanticism, viewing nature not merely as a descriptive subject but as a living, spiritual presence. The research emphasizes that simply using natural imagery does not make a poet ecological; rather, it is the depth of connection and empathy with nature that defines ecological poetry.

Drawing on mythological and philosophical views of human–nature unity, the study explores how both Berry and Sepehri reject the anthropocentric notion of human superiority, instead portraying humanity as an inseparable part of the natural world. The analysis concentrates on two of Berry's poetry collections—*Selected Poems of Wendell Berry* and *Given*—and selected poems of Sepehri, to identify how both poets express themes such as unity with nature, personification of natural elements, nostalgia, and Romantic idealism.

The research seeks to answer two main questions:

1. What role do nature and natural elements play in the poetry of Wendell Berry and Sohrab Sepehri?
2. What similarities and differences exist in their use and representation of nature's imagery?

3. Discussion:

3-1. Wendell Berry

Wendell Berry (b. 1934, Henry County, Kentucky) is an American poet, novelist, essayist, farmer, and environmental activist whose literary and agrarian philosophy bridges art, ethics,

and ecology. Having left an academic life in New York to return to farming in his native Kentucky, Berry developed an enduring commitment to rural life and sustainable agriculture. His writings—over fifty volumes of poetry, fiction, and essays—celebrate the sanctity of land, the interdependence of communities, and the spiritual dimension of work and stewardship.

Berry's worldview is deeply rooted in respect for the earth and in resistance to industrial modernity. In works such as *The Unsettling of America: Culture and Agriculture* (1977), he critiques mechanized farming and corporate exploitation, arguing that the alienation of people from the soil parallels moral and social decay. For Berry, small-scale agriculture sustains not only ecological balance but also human happiness and cultural integrity. His moral ecology insists on a harmony between the natural and the human order, a conviction that "the order of society imposes an ecological question on our personal conduct: what effect do our actions have upon our neighbors and the place where we live?"

In his poetry, such as "The Peace of Wild Things," Berry portrays nature as a sanctuary where humans can recover serenity from modern anxiety. His "Mad Farmer" poems advocate for simplicity, humility, and rebellion against consumerist logic, envisioning an alternative ethic founded on gratitude, hard work, and community. Berry's aesthetic is therefore both environmental and ethical: beauty resides in the cycles of growth and decay, and moral restoration begins with ecological awareness.

3-2. Sohrab Sepehri

Sohrab Sepehri (1928–1980), the Iranian poet-painter, likewise embodies a profound ecological sensibility. Born in Kashan, Sepehri's poetic evolution—from *Death of Color* to *The Green Space* and *We Are Nothing, We Are the Gaze*—reflects a gradual departure from classical poetics toward a meditative modernism grounded in Eastern mysticism and environmental consciousness.

Nature in Sepehri's poetry is not a mere backdrop but a living presence that mediates spiritual revelation. His landscapes are sanctified spaces where divinity and simplicity merge: "I say my prayers when the wind calls to prayer from the minaret of a cypress." His verses transform natural elements—trees, water, stones—into moral and metaphysical symbols that guide humanity toward purity and self-knowledge. Sepehri's ecological poetics also serve as a critique of urban alienation; by celebrating rural innocence and the moral beauty of coexistence with nature, he implicitly challenges modern materialism.

Critics have described Sepehri as a poet of visual and spiritual ecology: his art translates natural perception into an ethics of compassion. Through animistic imagery, he restores agency to non-human beings, asserting that the human, vegetal, and cosmic realms are interrelated. In this vision, nature is both teacher and mirror, the measure of human authenticity.

3-3. Environmental Aesthetics

Both poets converge within the theoretical framework of **environmental aesthetics**, which fuses beauty, ethics, and ecology. This discipline redefines aesthetic experience not as the contemplation of autonomous art objects but as a mode of perception embedded in natural and cultural environments. Following the Romantic lineage—from Wordsworth's reverence for organic unity to contemporary eco-criticism—environmental aesthetics views the natural world as the highest realization of beauty and moral order.

Philosophically, this approach resists the instrumentalization of nature. The beauty of a tree, a river, or decaying leaves is not subordinate to human pleasure or profit but reveals a self-sufficient value. As Berry and Sepehri both suggest, harmony with nature entails moral restraint and humility: an acknowledgment that human life depends upon, and is accountable to, the larger ecological whole.

3-4. A Study of Selected Poems by Wendell Berry and Sohrab Sepehri

In Berry's *The Peace of Wild Things*, the poet escapes human despair by surrendering to "the peace of wild things / who do not tax their lives with forethought of grief." Similarly, Sepehri's *The Sound of the Water's Footsteps* envisions prayer and spiritual freedom within the rhythms of wind, grass, and water. Both poets replace institutional religion with a sacred naturalism that restores equilibrium between body, spirit, and earth.

In *Manifesto: The Mad Farmer Liberation Front*, Berry explicitly denounces consumerism, urging his readers to "praise ignorance, for what man has not encountered he has not destroyed," and to plant redwoods—symbols of long-term, intergenerational responsibility. His faith in "two inches of humus that will build under the trees every thousand years" mirrors Sepehri's patient reverence for natural continuity and cyclical renewal.

3-5. The Difference Between Sepehri and Berry's Perspectives

Wendell Berry and Sohrab Sepehri both link poetry to nature, yet their approaches diverge sharply. Berry sees humanity as morally responsible for the land—urging care, cultivation, and sustainability. His nature is a living project to be protected for future generations. He faces modernity's crises actively, emphasizing ethical engagement and ecological stewardship, where beauty arises from human responsibility and labor.

Sepehri, by contrast, experiences unity with nature mystically and intuitively. For him, nature is a spiritual homeland offering purity and simplicity, free from the corruption of modern life. Beauty is inherent in nature itself, needing only to be perceived, not created.

While Berry's poems, such as *"The Apple Tree"* and *"The Mad Farmer Liberation Front,"* reflect active moral participation in nature's cycle, Sepehri's works express oneness and inner peace within it. Berry's vision remains ethically grounded and future-oriented, whereas Sepehri's is romantic, contemplative, and transcendental, reaching the harmony Berry can only seek.

4- Conclusion

Both Wendell Berry and Sohrab Sepehri are nature-oriented poets influenced by Romanticism, whose works can be analyzed through the lens of ecocriticism. In their poetry, nature is not merely an aesthetic background but a living, conscious, and sacred presence—a teacher to live with, learn from, and respect. While both celebrate simplicity, harmony, and spiritual return to nature, Berry adopts a more realistic and moral stance, warning against environmental destruction and urging responsibility, whereas Sepehri, rooted in Eastern mysticism, envisions an inner serenity born of unity with existence. Ultimately, both poets resist humanity's alienation from nature in the modern age—one through contemplative gentleness, the other through ecological urgency.

Key words: Eco-criticism, environmental aesthetics, Romanticism, Wendell Berry, Sohrab Sepehri

References [in Persian]

Abedi, K. (1996). *From the companionship of the sun (Az Mosāhebat-e Aftāb).* Tehran: Revāyat Publishing. (in Persian)

Adib Rad, N., Yousof Fam, A., & Jafarieh, M. (2021). The influence of different temporal ecosystems in the poems of Sohrab Sepehri and Manouchehr Atashi from an ecocritical perspective. *Quarterly Journal of Environmental Education and Sustainable Development, 3*(Spring), 147–166. (in Persian)

Bury, W. (1987). *Why I do not want to buy a computer* (M. Hamidi, Trans.). Tehran: Siftāl Publishing. (in Persian)
Carroll, N. (2007). *An introduction to the philosophy of art* (S. Ṭabāṭabāʾī, Trans.). Tehran: Academy of Arts. (in Persian)
Gholāmi, M. (2020). Sohrab Sepehri in the scope of criticism: Typology of criticism. *Journal of New Literary Studies, 211*(Winter), 25–42. (in Persian)
Hosseini, S. (1992). *Silent water lily (Nīlufar-e Khāmūsh).* Tehran: Nilufar Publishing. (in Persian)
Mirzā Bābāzādeh Foomshi, B. (2020). Environmental ethics or anthropocentrism: Comparative ecocriticism with a focus on Sepehri and Emerson. *Quarterly Journal of Comparative Literature Studies, 1*(Spring), 46–63. (in Persian)
Moeini, S., Reza, A., & Cherāghi, R. (2021). Necessities and requirements of environmental criticism: With a look at its deficiencies in articles. *Quarterly Journal of Literary Criticism, 54*(Summer), 145–188. (in Persian)
Niyāzi, N. (2020). The relationship between deconstructive culture and nature: An ecocritical reading of several poems of Sohrab Sepehri. *Contemporary Persian Literature, Humanities and Cultural Studies Institute, 1*(Spring & Summer), 401–422. (in Persian)
Parsapour, Z. (2013a). *On ecocritical criticism (Darbare-ye Naqd-e Būmgarā).* Tehran: Institute for Humanities Research. (in Persian)
Parsapour, Z. (2013b). *Ecocritical criticism: Literature and environment (Naqd-e Būmgarā: Adabiyat va Mohit).* Tehran: Institute for Humanities Research. (in Persian)
Parsapour, Z. (2016). *Green literature: Collection of articles in ecocritical criticism of Persian literature.* Tehran: Institute for Humanities Research. (in Persian)
Parsapour, Z. (2021). *The ethics of earth: Criticism of mystical and literary texts with an environmental ethics approach.* Tehran: Institute for Humanities Research. (in Persian)
Pournamdarian, T. (2024). *The wounded throat of the stream (Hanjarah-ye Zakhmi-ye Jooybār).* Tehran: Sokhan Publishing. (in Persian)
Rajaee, H. (1999). Beauty and aesthetics. *Honar-e Dini (Religious Art), 1*(1), 55–80. (in Persian)
Sepehri, S. (2014). *Hašt Ketāb (Eight books).* Qom: Negah Āshenā. (in Persian)
Shariat Kāshāni, A. (2021). *In the manifestation of form and imagination (Dar Jalveh-gāh-e Naqsh va Khiyāl).* Tehran: Nazar Publishing. (in Persian)
Siyahpoosh, H. (2010). *Garden of solitude (Bāgh-e Tanhāyi).* Tehran: Negah Publishing. (in Persian)
Taslimi, A. (2008). *Propositions in contemporary literature: Poetry.* Tehran: Akhtaran Publishing. (in Persian)
Tavousi, S. (2021). *Sorrow of the earth (Anduh-e Khāk).* Tehran: Aftabkārān Publishing. (in Persian)

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

تحلیل تطبیقی اشعار وندل بری و سهراب سپهری از منظر بوم نقد و زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی

فیروز فاضلی[۱]✉ | شهره شباهنگ[۲]

۱. نویسنده مسئول، دانشیار، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: drfiroozfazeli@guilan.ac.ir

۲. دانشجوی دکتری، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه گیلان، رشت، ایران. رایانامه: shohre_shabahang@yahoo.com

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۰۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۵/۲۳
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۰۵
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
بوم‌نقد،
زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی،
رمانتیسیسیم،
وندل بری،
سهراب سپهری

چکیده

بوم‌نقد رویکردی در مطالعات نقد ادبی است که رابطهٔ انسان و طبیعت را در متون ادبی مورد مطالعه قرار می‌دهد. یکی از زیرمجموعه‌های این رویکرد مطالعاتی، بوم نقد تطبیقی است که به بررسی دو شاعر یا نویسنده از منظر نقد بوم‌گرا می‌پردازد. وندل بری شاعر، نویسنده و فعال محیط زیست معاصر آمریکایی شاعری طبیعت‌گراست که طبیعت و نمودهای آن در اشعارش نقشی پررنگ ایفا می‌کند و با خواندن اشعار او بلافاصله ذهن خواننده گرایش به اشعار سهراب سپهری می‌یابد. در این نوشتار قصد داریم تا با بیان اشتراکات نقد بوم‌گرا و رمانتیسیسم به بررسی اشعار سپهری و بری با رویکرد بوم نقد تطبیقی بپردازیم و دغدغه‌های مشترک آن‌ها را در مواجهه با دنیای مدرن، مشکلات و بحران‌های آن تحلیل کنیم و تفاوت‌های فکری‌شان را در این مواجهه، به نمایش بگذاریم. در چنین تحقیقی ناگزیریم زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی را دست‌مایه کار خود کنیم. در این پژوهش روشن شد که بری و سپهری هر دو با رویکردی طبیعت‌محور و متأثر از سنّت‌های رمانتیستی، از طبیعت به عنوان بستری برای بازنمایی ارزش‌های اخلاقی، زیبایی‌شناختی و انتقادی بهره می‌گیرند. آنان با ستایش سادگی، نفی زندگی شهری و تأکید بر بازگشت به زیست‌بوم اصیل به بازخوانی رابطهٔ انسان و طبیعت می‌پردازند. با این حال تفاوت آن‌ها در خاستگاه فکری، نوع مواجهه با مدرنیته و شدت انتقاد از مداخلات انسانی در طبیعت بروز می‌یابد.

***استناد:** فاضلی، فیروز؛ شباهنگ، شهره (۱۴۰۴). تحلیل تطبیقی اشعار وندل بری و سهراب سپهری از منظر بوم نقد و زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۱۷۵-۱۵۱.

http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25283.3845

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.

© نویسندگان.

۱. مقدمه

امروزه بوم‌نقد یا نقد بوم‌گرا از حوزه‌های پرکاربرد و مورد توجه فعالان زیست‌محیطی و منتقدان حوزۀ ادبیات و فرهنگ است. بررسی متون مختلف از منظر نوع ارتباط انسان با طبیعت یا زیست محیط خود می‌تواند به بهبود این ارتباط بینجامد و در نتیجه شرایط و وضع زمین را بهبود ببخشد.

در همان خطوط آغازین کتاب خوانندۀ بوم‌نقد: رویدادهای بزرگ در ادبیات زیست‌محیطی، چریل گلاتفلتی و هارولد فروم بوم نقد را این‌گونه تعریف می‌کنند: «به زبان ساده، بوم‌نقد یعنی بررسی رابطۀ بین ادبیات و محیط فیزیکی. همانگونه که نقد ادبی زن محور زبان و ادبیات را از منظر خودآگاهی جنسیتی می‌نگرد و نقد مارکسیستی نوعی آگاهی دربارۀ روش‌های تولید و طبقات اقتصادی را در متن جستجو می‌کند، بوم نقد نیز رویکردی زمین محور به مطالعات ادبی دارد.» کلمه «environment»(محیط فیزیکی) در تعریف بالا ترکیبی است از فعل «environ» به معنای «دور چیزی را گرفتن» و پسوند «ment» به معنای «کنش» و «فعالیت». پس این دو کلمه با هم به معنای «عمل احاطه کردن» است که هیچ ربطی به محیط زیست ندارد؛ جز این معنای تلویحی که دوستداران محیط زیست برای رسیدن به خواسته‌های خود باید عمل یا کنش اجتماعی داشته باشند. کلمه «ecology» در سال ۱۸۷۳ وارد زبان انگلیسی شد و یکی از مهم‌ترین زیر شاخه‌های آن، بوم‌نقد، واژه‌ای است از دو کلمه «eco» و «criticism». (طاووسی، سهراب، ۱۴۰۰: ۱۹-۲۰) نقد بوم‌گرا که پاسخ دیر هنگام علوم انسانی به ضرورت‌های جنبش‌های زیست‌محیطی در دهه‌های ۱۹۶۰-۱۹۷۰ بود، در اوایل قرن بیست‌ویکم به حوزه‌های متعدد مطالعاتی از جمله مطالعات مربوط به فلسفۀ محیط زیست، تاریخ محیط‌زیست و تا حدودی مطالعات مربوط به مکان و فضا و چشم اندازهای طبیعی مربوط می‌شود.(پارسا-پور، (ب)، ۱۳۹۲: ۲۳۲)

هر قدر بخواهیم رسالت و تعهد هنر و ادبیات را منکر شویم، نمی‌توانیم تأثیر محیط‌زیست را در شکل‌گیری آثار هنری و ادبی برجسته انکار کنیم. در نقد و بررسی هر اثر توجه به ویژگی‌های اقلیمی ضروری می‌نماید و آشنایی با شرایط محیطی، اصطلاحات رایج، گیاهان، جانوران و به طور کلی هر آنچه به دنیای فیزیکی مکان آن اثر مربوط می‌شود، ضروری است. از این رو نقد بوم‌گرا جدای از رسالتی که بر دوش دارد، می‌تواند در بررسی آثار ادبی نقش مؤثری داشته باشد. نقد بوم‌گرا پیوند موجود میان ما و طبیعت و نیز فرهنگ ما و طبیعت را برجسته می‌کند.(همان)

از سوی دیگر بوم‌نقد با جریان رمانتیسیسم نیز هم‌سویی دارد، چرا که رمانتیک‌ها نیز همچون این گروه از منتقدان به طبیعت، نگرشی عاطفی و ستایشگر دارند و همچون آن ها به تأثیرات تخریب‌گر مدرنیته و صنعت اعتراض دارند و آن را نقد می‌کنند. نقد بوم‌گرا رویکردی منتقدانه است که در آمریکا از اواخر دهه ۱۹۸۰ و در بریتانیا از اوایل دهه ۱۹۹۰ آغاز شد. در آمریکا چریل گلاتفلتی و هارولد فروم را بنیانگذاران این رویکرد می‌دانند که ریشه در تعالی گرایی آمریکایی دهه ۱۸۴۰ دارد اما نسخه بریتانیایی آن که بیشتر با عنوان مطالعات سبز مطرح می‌شود از رمانتیسم دهه ۱۷۹۰ آب می‌خورد. (ر. ک. پارساپور، (الف)، ۱۳۹۲: ۱۷) زمان که می‌گذرد و بشر در برابر صنعت و دود سر به شورش برمی‌دارد، طبیعت هم معنای دیگری می‌گیرد. در دوره رمانتیک‌ها منظور از طبیعت منحصرا طبیعت زیبای بیرون بود. برای آن‌ها شعر و طبیعت بیرون یکی هستند و به قول مشهور جان کیتس«اگر شعر مانند درخت نروید بهتر است ابدا سروده نشود» رمانتیک‌ها نخستین کسانی بودند که طبیعت را وارد شعر مدرن کردند و زبان شعر را از فضای نئوکلاسیک به گفتار عادی نزدیک ساختند (ر. ک. طاووسی، همان: ۱۰-۱۱) رمانتیسیسم آنتی‌تز نئوکلاسیسیم بود و این ادعای گزافی نیست. آن‌ها همپای زبان، موضوعات شعر را از جنگ و دغدغه‌های شاهانۀ اشراف به کوچه‌ها و خیابان‌های مه گرفتۀ لندن و پاریس و برلین و بوداپست کشاندند. در این میانۀ پر های‌وهوی، نگاهشان با این افسوس عمیق که دود ماشین‌ها و صنعت افسارگسیخته روی تمام پرچین‌ها و برگ‌های درخت‌ها نشسته و کسی باید از خویش برون آید و کاری بکند، به زیبایی‌های تابستان مونپلیه افتاد. ساموئل تیلور کولریج و هم پیاله‌اش ویلیام وردزورث از شهر بیرون رفتند و به کوهستان پناه بردند و در میان درخت‌ها و گردنه‌های پر از گوزن آلپ و پامیر ترانه‌های غنایی را نوشتند که زیر بنای تحولی بزرگ و انکار نشدنی در تاریخ ادبیات بشر شد(همان، ۱۱). از این منظر، می‌توان گفت که رمانتیسیسم بستر شکل‌گیری و ظهور نقد بوم‌گرا را فراهم کرده است.

۱-۱ شرح و بیان مسئله

مسئلهٔ جستار حاضر مقایسه شعر وندل بری و سهراب سپهری از منظر بوم نقد تطبیقی و بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های شعر این دو شاعر است. این دو شاعر را می‌توان در امتداد جریان فکری رمانتیسیسم دانست. نگاهی که این دو شاعر به طبیعت دارند، فراتر از توصیف صرف عناصر طبیعی است. آن‌ها رابطه‌ای درونی و وجودی با طبیعت برقرار می‌کنند. البته «صرفا آوردن اسم‌های گل و بلبل و جانور شاعر را طبیعت گرا نمی‌کند، هرچند هر شعری- چه آن که گل و جانور دارد و چه آن که ندارد را می‌توان از دید تغییرات اقلیمی و زیست‌محیطی بررسی کرد.»(همان: ۱۳۲) اما در حقیقت منظور از شاعران طبیعت گرا تنها این نیست که شاعر با تشخیص و جاندار پنداری طبیعت، آن‌ها را زنده فرض کند. آنچه در بلاغت امروز جان‌بخشی و تشخیص نامیده می‌شود و پدیده‌ای ادبی و زیباشناسانه است، در گذشته یک حقیقت و واقعیت بوده و رفتار نزدیک انسان و طبیعت را در گذشتهٔ دور نشان می‌دهد. همه پدیده‌ها جان داشتند و حتی برای آن‌ها جنسیت قائل بودند. مختاری دربارهٔ پیوند انسان با طبیعت معتقد است که در بینش اساطیری واقعیت بیرونی، موجودی یکپارچه و یک کلیت به هم پیوسته تلقی می‌شده است و این امر از سه راه عمل روانی، طبیعی و اجتماعی در اسطوره به هم می‌آمیخته است. هنگامی که انسان شکل خویش را به طبیعت می‌بخشد، شکل زندگی خویش و ساختمان جامعه خویش را نیز برای همه اجزای آن تصور می‌کند.(پارساپور، ۱۳۹۲: ۳۶) تفاوت سپهری با شاعران کلاسیک در نوع نگاه خاص او به طبیعت است. نگاهی که در شعر وندل بری نیز دیده می‌شود. در شعر این دو شاعر انسان دیگر اشرف مخلوقات نیست و برتری بر سایر پدیده‌های هستی ندارد بلکه جزئی از طبیعت است. آنچه در این نوشتار بیش از هر چیز مورد نظر قرار دارد توجه وندل بری و سهراب سپهری به طبیعت است و آنجاست که این دو شاعر یگانگی با طبیعت، جاندار پنداری آن، طبیعت ستایی، گذشته‌گرایی را دست‌مایه‌ای برای بیان اندیشه‌های رمانتیستی می‌کنند که با نگاه بوم‌نقد تناسبات و اشتراکاتی دارد. در این نوشتار با توجه به دو مجموعهٔ شعری از وندل بری «selected poems of Wendell Berry» و «Given» و اشعاری از سهراب سپهری به بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های اندیشهٔ این دو شاعر در مورد طبیعت و نگاه خاص آن‌ها به محیط پیرامون یا زیست محیطشان می‌پردازیم. در این تحقیق قصد پاسخگویی به این پرسش‌ها را داریم:

۱- نقش طبیعت و عناصر طبیعی در شعر این دو شاعر چیست؟

۲- چه شباهت ها و تفاوت‌هایی در به کاربردن جلوه‌های طبیعت در شعر این دو شاعر وجود دارد؟

۱-۲ . پیشینهٔ پژوهش

مقالهٔ «رابطهٔ ساختارشکنانهٔ فرهنگ و طبیعت: نقدی بومگرایانه بر چند سروده از سهراب سپهری»(۱۳۹۹) از نوذر نیازی به نشان دادن تقابل فرهنگ و طبیعت در چند سرودهٔ سپهری می‌پردازد و آن‌ها را در چارچوب نقد بوم‌گرا مورد بررسی قرار می‌دهد و در نهایت به این نتیجه می‌رسد که سپهری سعی در اصلاح نگرش و رویکرد مخاطب به طبیعت و برقراری رابطه‌ای تعاملی با آن دارد. مقالهٔ «اخلاق زیست‌محیطی یا انسان محوری: بوم‌نقد تطبیقی با نگاهی به سپهری و امرسن»(۱۳۹۹) نوشتهٔ بهنام میرزا بابازاده فومشی به تحلیل شعر این دو شاعر ایرانی و آمریکایی از منظر بوم نقد تطبیقی می‌پردازد و ضمن بیان شباهت‌ها و تفاوت‌های اشعار آن‌ها، نگاهشان به طبیعت را مطرح می‌کند تا از این طریق بهترین نگاه را برای شرایط زیست‌محیطی امروز شناسایی و به خوانندگان معرفی کند. در مقالهٔ «تأثیر زیست‌بوم‌های مختلف زمانی در اشعار سهراب سپهری و منوچهر آتشی از منظر نقد بوم‌گرا»(۱۴۰۰) از نرگس ادیب راد و دیگران نویسندگان درون‌مایهٔ اصلی اشعار این شاعران را بیان می‌کنند و تفاوت‌ها و شباهت‌های آن‌ها را در رابطهٔ ادبیات و محیط زیست بیان می‌کنند.

علاوه بر این مقالاتی که در تحلیل اشعار سپهری انجام شده، مقالات متعددی هم در خصوص بوم نقد، نقد زیست‌محیطی و یا نقد مقالاتی که در این حوزه به نگارش درآمده‌اند، منتشر شده‌است. از جمله آن‌ها می‌توان به مقالهٔ «سهراب سپهری در بوتهٔ نقد: گونه‌شناسی نقد» (۱۳۹۹) از مجاهد غلامی اشاره کرد که نویسنده به گونه‌شناسی نقدهای نوشته شده بر شعر سپهری پرداخته و دلایل اعتبار یا عدم اعتبار آن‌ها را بیان می‌کند؛ و مقالهٔ «ضرورت‌ها و الزامات نقد زیست‌محیطی با نگاهی به کاستی‌های آن در مقالات ایرانی»(۱۴۰۰) از سولماز معینی و دیگران، که نویسندگان سعی در نزدیک کردن اصول این نقد در ایران به مفاهیم جهانی آن و همچنین شناساندن مفهوم صحیح این نوع نقد به مخاطبان خود را دارند.

از جمله کتاب های منتشر شده در این حوزه نیز می‌توان به کتابزبان شناسی زیست‌محیطی (۱۳۹۵) نوشتهٔ آرن استیبی و ترجمهٔ فردوس آقاگل‌زاده و دیگران اشاره کرد. نویسنده در این کتاب به مطالعهٔ رابطه و پیوند میان زبان و محیط زیست می‌پردازد. همچنین مقالات زهرا پارساپور و سایر تألیفات او در این حوزه، از جمله کتاب *دربارهٔ نقد بوم‌گرا* (۱۳۹۲) به گردآوری و ویرایش پارساپور و ترجمهٔ عبدالله نوروزی و حسین فتحعلی، که شامل هفت مقاله از نویسندگان متعددی در حوزهٔ نقد بوم‌گرا، ادبیات و نظریه‌های ادبی است که در برخی از این مقالات نویسندگان صرفا مباحث مرتبط با نقد بوم‌گرایانه و در مقالات دیگر مباحث میان‌رشته‌ای حوزهٔ اخلاق و زبان‌شناسی با محیط زیست را مطرح و تحلیل کرده‌اند. همچنین کتاب *نقد بوم‌گرا(ادبیات و محیط زیست)* (۱۳۹۲) تألیف دیگری از این نویسنده است که به موضوعاتی چون بحران زیست‌محیطی و عوامل آن، ارتباط بحران زیست‌محیطی و علوم انسانی و نقش علوم انسانی در حل این بحران‌ها، نقد بوم‌گرا، پیشینه‌ها و اهداف آن می‌پردازد. کتاب «ادبیات سبز»(۱۳۹۵) از همین نویسنده شامل شش مقاله با موضوع نقد بوم‌گرایانهٔ ادبیات فارسی است که در مقاله‌ای با عنوان «شعر آب از دیدگاه نقد بوم‌گرا» این سروده از سپهری را مورد تحلیل و نقد قرار می‌دهد. او در کتاب دیگرش با عنوان«*اخلاق زمین*» (۱۴۰۰) به نقد متون عرفانی و ادبی با رویکرد اخلاق زیست‌محیطی پرداخته‌است. دو کتاب ارزشمند دیگر در زمینهٔ اشعار سپهری که در سال‌های اخیر انتشار یافته‌اند کتابی است با عنوان «*در جلوه‌گه نقش و خیال*» (۱۴۰۰) از علی شریعت کاشانی که تحلیلی است روانشناختی از آثار و اندیشه‌های این شاعر و کتاب «حنجرهٔ زخمی جویبار»(۱۴۰۳) نوشتهٔ تقی پورنامداریان که شامل نقد و تفسیر بر آثار این شاعر است. به طور کلی در سال‌های اخیر تعداد مقالات یا آثاری که با دیدگاه بومگرایانه به بررسی متون مختلف ادبی یا غیر ادبی پرداخته‌اند بسیار زیاد است. اما تا کنون هیچ مقاله‌ای در خصوص اشعار یا آثار وندل بری(Wendell Berry) شاعر، نویسنده و فعال محیط زیست نوشته نشده است.

۱-۳. ضرورت و اهمیت پژوهش

با تشدید بحران‌های زیست‌محیطی در دهه‌های اخیر، توجه به رابطهٔ انسان و طبیعت به یکی از دغدغه‌های اصلی اندیشمندان و محققان تبدیل شده است. نقد بوم‌گرا به عنوان شاخه‌ای نوظهور در حوزهٔ مطالعات ادبی، تلاشی برای واکاوی نقش و جایگاه طبیعت در متون ادبی و بازاندیشی نسبت در رابطهٔ انسان با محیط پیرامون خود است. از سوی دیگر رمانتیسیسم بستری زیبایی‌شناسانه و عاطفی را برای بازگشت به طبیعت بکر فراهم می‌کند.

وندل بری و سهراب سپهری به عنوان دو شاعر طبیعت‌گرا، در دو بستر فرهنگی متفاوت، تلاشی همسو برای بازیابی معنای طبیعت و بازگشت دوباره به آن کرده‌اند. با این حال، نوع مواجههٔ آنان با طبیعت، خاستگاه و گرایش‌های معنوی، ماهیت نقدشان بر مدرنیته مشتمل بر تفاوت‌های بنیادینی است که بررسی تطبیقی آن‌ها می‌تواند به فهم عمیق‌تری از کارکرد زیبایی‌شناسانهٔ بوم‌گرا در شعر این دو شاعر بینجامد.

از آنجا که تا کنون ترجمه و مقاله‌ای در خصوص آثار وندل بری شاعر، نویسنده و فعال محیط‌زیست آمریکایی صورت نگرفته است این تحقیق می تواند آغازی برای شناساندن و معرفی بیشتر این نویسنده و شاعر پرکار آمریکایی به خوانندگان و همچنین مترجمان و محققان این حوزه باشد.

۲. بحث

۲-۱ . وندل بری

نویسنده، رمان‌نویس، کشاورز، فعال محیط زیست، صلح‌طلب و شاعر زیست‌محیطی آمریکایی «وندل بری» در ۵ آگوست ۱۹۳۴ در هنری کانتی کنتاکی آمریکا به دنیا آمد. او از خانواده‌ای کشاورز است اما او شغل حرفه‌ای خود را به عنوان یک فرد دانشگاهی و نویسنده در نیویورک آغاز کرد و این تا دهه سی زندگی او بیشتر ادامه پیدا نکرد، زمانی که او هم یک کشاورز شد.(Noren, 2018: 2) بری رشته انگلیسی را در دانشگاه کنتاکی جایی که دوره فوق لیسانس را کامل کرد، گذراند. یک سال بعد او به گروه نویسندگی خلاق در دانشگاه استنفورد ملحق شد. در طی سال ۱۹۶۱ در ایتالیا و فرانسه زندگی کرد. او زمانی که شروع به تدریس نویسندگی خلاق در دانشگاه کنتاکی کرد، در طول سالهای ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۴ در دانشگاه نیویورک ادبیات انگلیسی را تدریس می‌کرد. او اولین رمان خود را با عنوان «*Nathan coulter*» در سال ۱۹۶۰ و اولین شعر خود را با نام « *November Twenty Six Nineteen Hundred Sixty*» در سال ۱۹۶۴ منتشر کرد. بری در سال ۱۹۶۵ زندگی ادبی خود در نیویورک و سمت رسمی خود را در این دانشگاه ترک کرد. تا به جایی که در آن متولد شده برگردد و در «لینز لندینگ»، مزرعه‌ای کوچک در هنری کانتی کنتاکی یک کشاورز باشد.(Ibid)

او احترام عمیقی برای زمین قائل بوده، مدافع پر و پا قرص ارزش‌های زمینی و نویسندهٔ بیش از ۵۰ کتاب شعر، داستان و مقاله است. اشعار او قداست زندگی و معجزات روزمره‌ای را که بدیهی تلقی می‌شود تجلیل می‌کند. در سال ۲۰۱۶ جایزه یک عمر دستاورد ادبی «ایوان سندروف» از سوی انجمن ملی منتقدان کتاب به او اهدا شد. در سال ۲۰۱۰ باراک اوباما مدال علوم انسانی را به اهدا کرد. سایر افتخارات بری شامل جایزه تی اس الیوت، جایزه ایکن تیلور برای شعر، جایزه جان هی انجمن اوراین (orion)، جایزه دستاورد برجسته ریچارد سی هالبرک از سوی جایزه صلح ادبی دیتون. مجموعه اشعار بری شامل: this day: collected and new sabbath poems(2014)، Given(2005)، a timebered choir: the sabbath poems(1979-1997)، Entries: poems(1994)، Travelling at home(1989)، The Selected poem of Wendell Berry(1988)، Collected Poems 1957-1982(1985)، Clearing(1977)، There is singing around me(1976)، The Broken Ground(1964)است. منتقدین و پژوهندگان وندل بری را استاد بسیاری از ژانرهای ادبی می‌دانند اما او در شعر، داستان یا مقاله‌هایش اساسا پیامی یکسان دارد: انسان‌ها باید یاد بگیرند که در هماهنگی با ریتم‌های طبیعی زمین زندگی کنند یا اینکه نابود شوند. کتاب او با نام اغتشاش در آمریکا: فرهنگ و کشاورزی (۱۹۷۷) که شکست‌های فراوان زندگی مدرن و مکانیزه را تحلیل می‌کند، یکی از متون کلیدی جنبش زیست‌محیطی است.

بری از فعالان محیط زیست و همچنین کسانی که با مشاغل بزرگ و توسعه زمین درگیر هستند، انتقاد کرده است. به عقیده او، بسیاری از دوستداران محیط زیست تأکید زیادی بر زمین‌های بایر دارند بدون اینکه اهمیت کشاورزی را برای جامعهٔ ما اذعان کنند. بری قویاً معتقد است که کشاورزی در مقیاس کوچک برای اقتصادهای محلی سالم ضروری است و اقتصاد محلی قوی برای بقای گونه‌ها و خوشبختی و رفاه سیاره ضروری است. او در مصاحبه‌ای با مرلین اسنل، سردبیر فصلنامه نیوپرسپکتیو توضیح داد:

امروزه اقتصادهای محلی توسط اقتصاد جهانی وابسته به احزاب که هیچ احترامی برای آن چه که در یک محل کار می‌کند قائل نیستند، در حال نابودی است.»(poetryfoundation)

بری همچنین معتقد است که ارزش‌های سنتی، مانند وفاداری زناشویی و پیوندهای قوی اجتماعی، برای بقای نوع بشر ضروری هستند. از نظر او فروپاشی جوامع را می‌توان در ظهور تجارت کشاورزی دنبال کرد: کشاورزی در مقیاس بزرگ تحت کنترل شرکت‌های بزرگ. او برای اولین بار به عنوان یک شاعر به شهرت رسید. او در کتاب‌هایی مانند country marriage(1973)، Farming: the hand book(1970)، Opening: poems(1968) و The broken ground(1964) دربارهٔ روستاها، چرخش فصل‌ها و روال زندگی، مزرعه، زندگی، خانواده و جنبه‌های معنوی دنیای طبیعی نوشت. دیوید ری، یکی از همکاران نقد کتاب در نیویورک تایمز، با بررسی مجموعه اشعار (۱۹۵۷– ۱۹۸۲) سبک بری را «طنین انگیز» و «معتبر» خواند و ادعا کرد که «می‌توان گفت که شعر آمریکایی را به وضوح هدف وردزورثی بازگردانده است.»(Ibid)

مقالات، رمان‌ها و اشعار او با شرایط انسان مدرن یکی شده است، همچنان که او آن را تعریف می‌کند–انسان‌ها از مرگ به سوی وضعی بدتر که ساخته آن‌هاست فرار می‌کنند– تنها با پذیرش نقش اساسی مرگ در زندگی است که انسان می تواند مشتاقانه محدودیت‌های زندگی کوتاه‌اش را پذیرا شود. (Breznau, 1986: 8) این عجیب نیست که شاعری، نویسنده پرکار مقالات هم باشد. هرچند که منحصر به فرد است شاعری را پیدا کنید که مقالات بسیاری در مورد یک موضوع خاص و موضوعی که ارتباطی به ادبیات ندارد نوشته باشد. اگر وندل بری دقیقا طبیعت‌گرا نباشد اما مرد طبیعت است. او یک کشاورز است و بیش از هشت مجموعه مقالهٔ مرتبط با کشاورزی دارد، بعلاوه تعداد زیادی مقالات جداگانه که در مجلات کشاورزی به چاپ رسیده‌اند.(ibid,9)

او خود را بیشتر و بیشتر به کشاورزان معرفی می‌کند. آن‌ها را تشویق می‌کند تا با تنوع محصولات، روش‌های اساسی و اکولوژی و نگرشی همراه با مسئولیت پذیری به جای بهره برداری از زمین، به خودکفایی برسند. او از بازگشت قدرت سیاسی و فرهنگی به دستان کشاورزان، این حامیان و پرورش‌دهندگان غذا و نگاهدارندگان زمین حمایت می‌کند. او شهروندان بسیاری را تشویق می‌کند که به زمین برگردند و بخشی از آن را بهبود ببخشند.(ibid)

آنچه در مورد سپهری و بری به عنوان اشتراک در نوع نگاه و اندیشه و علایق آن‌ها تا به اینجا جلب توجه می‌کند، علاقه آن ها به طبیعت، توجه به زندگی روستایی و دور از شهر و مدرنیته است. همچنین در سایر مضامین شعری آن‌جا که هدف یا مضمون اصلی شعر نیز طبیعت یا طبیعت ستایی و بیان دفاعیه‌ای در مورد جلوه‌های طبیعی در مقابل مدرنیته و زندگی شهری نیست نیز این عناصر طبیعت هستند که در القای پیام به مخاطب نقش اصلی ایفا می‌کنند و به عنوان نماد وارد عرصه شعری می‌شوند. سپهری«زندگی اجتماعی را از درون نمی‌نگرد و او نیز گرچه از انسان اجتماعی(از خود) آغاز می‌کند ولی از پهنهٔ جهان و از گذرگاه طبیعت به زندگی اجتماعی نظر می‌کند. او از اجتماع خود فاصله می‌گرفت ولی از آن برکنده نشده بود، چون که از «روزگار»اش جدا نیفتاده بود، از کمی دورتر و اندکی فارغ از گرفت و گیر و تقلای مورچه‌وار هر روزه سرنوشت مردم را مشاهده می‌کرد تا در آن و در خود تأمل کند. حضور سهراب در اجتماع به واسطهٔ طبیعت است. (سیاهپوش، ۱۳۷۶: ۲۹۵)

دیدگاه بری دربارهٔ خویشتنداری اخلاقی زیست‌محیطی به عنوان کشف مهم در نظر گرفته می‌شود، که چگونه تعادل میان محیط طبیعی و فرهنگی در چشم انداز کشاورزی در منطقهٔ روستایی کنتاکی به واقعیت بدل گردد.(Brown, 2007: 15) بری به دنبال هماهنگی و پیوستگی میان تمامی عناصری است که در طبیعت حضور دارند. او در کتاب (A continuous Harmony) (۱۹۷۰) می‌گوید: «نظم جامعه بر رفتار شخصی ما یک سوال اکولوژیکی تحمیل می‌کند: آنچه ما انجام می‌دهیم چه تأثیری بر همسایگان ما و مکانی که در آن زندگی می‌کنیم دارد. این آگاهی از این است که هر رفتاری، اجتماعی است.»

(Berry, 156) در اجتماع بری همهٔ کسانی که به عنوان همسایه در اینجا زندگی می‌کنند، انسان، گیاه و حیوان بخشی از یکدیگر هستند. اجتماع بری بیشتر از انجمن نوع انسان است. این اجتماع شامل زندگی گیاهان و حیوانات نیز هست.(Ibid) اعتقاد او اگرچه بیشتر جنبه حسی دارد تا منطقی همانطور که او به گفتهٔ خود برمی‌گردد و اقرار می‌کند که به دنبال ارتباطی می‌گشته است «که فکر می‌کنم پایدار و ماندگار است اگرچه که به وسیلهٔ جاه طلبی‌های مدرن– میان روح و بدن، بدن و سایر بدن‌ها و بدن و زمین– تیره و تار شده است.» (Ibid, 21)

۲-۲. سهراب سپهری

سپهری شاعر– نقاش در سال ۱۳۰۷ در کاشان به دنیا آمد. در دوران کودکی و نوجوانی خود علاقه‌مند به نقاشی بود شعر هم می‌گفت. اولین مجموعهٔ شعری او با عنوان «مرگ رنگ» در ۱۳۲۰ منتشر شد. برخی معتقدند که شعر سپهری در این مجموعه علاوه بر برخی مشکلات لفظی و معنایی، چون ضعف کلام، تعقید، ضعف تألیف هنوز به طور کامل از شعر کلاسیک جدا نشده به خصوص به جهت وزن همچنان در عوالم شعر سنتی به سر می‌برد. (ر. ک. عابدی، ۱۳۷۵: ۱۰۳) عابدی معتقد است سپهری در مرگ رنگ پیوندهایی با دنیای پیرامون دارد اما این پیوند از دلزدگی شاعر از اوضاعِ موجود است. (همان: ۱۱۱) «زندگی خواب ها» دومین مجموعه شعر سپهری در ۱۳۳۲ است. او در این مجموعه به شرق پناه می برد و در اندیشه‌های هندی و بودا به دنبال حقیقت می‌گردد.(ر. ک. همان: ۱۲۴–۱۲۵) «آوار آفتاب» و «شرق اندوه» مجموعه‌های بعدی شعر او که اشعاری با اندیشه‌های شرقی و عرفانی را شامل می‌شوند. او در منظومهٔ «صدای پای آب» طبیعت را به تصویر می‌کشد گویا چنان که عابدی در از مصاحبت آفتاب می‌گوید وارد دنیای دیگری شده، «دنیایی که شفاف و بی‌آلایش است. پاک از هر رنگی و عاری از هر شائبه‌ای»(همان: ۱۸۱) که نویسنده آن را بهشت اندیشه می‌نامد. «مسافر» سفر انسان به زمان و مکان و بی زمانی و بی مکانی و سرگذشت انسان است. در «حجم سبز» حضور قاطع‌تر شاعر را در طبیعت می‌بینیم. «ما هیچ، ما نگاه» آخرین مجموعه سهراب است. داریوش آشوری، محمد مختاری و آذر نفیسی شعر سهراب را در این مجموعه در مقایسه با سایر اشعار او در مرتبه‌ای نازل می‌دانند. اما معصومی همدانی «ما هیچ ما نگاه» را آغاز دوره جدیدی از شاعری سپهری می‌داند و صالح حسینی در نیلوفر خاموش این دفتر را صورت کامل شده بینش سپهری در مجموعه‌های پیشین معرفی می‌کند. (نک. حسینی، صالح، ۱۳۷۱: ۷۶–۸۳)

«سهراب سپهری در میان شاعران معاصر، شاعری طبیعت‌گراست که هوشمندانه و با آگاهی در راستای حفاظت از محیط زیست و درک ارزش وجودی طبیعت در زندگی انسان و دیگر پدیده‌های زیست‌بومی، دغدغه‌مند، راهکارهای عملیاتی برای رفتار مناسب با طبیعت را در اشعار خویش مطرح کرده است؛ تا جایی که بخش عمده شهرت خود را مرهون این خصوصیت می‌داند. شعر سپهری، شعری است کامل تصویری. او مانند هر شاعر اصیل صاحب سبکی تحت تأثیر محیط پیرامون خود، اشیا و پدیده ها را در شعر خویش، آنیمیسمی و دارای شخصیت می‌داند و بسیاری از آن‌ها را در شعر خود به نماد تبدیل می‌کند.(ادیب راد، ۱۳۹۹: ۱۵۲)

سپهری همواره زندگی در روستا و دور از شهر را به حضور در شهر ترجیح می‌داده و این امر در اشعارش که به نوعی ستایش صمیمت و صفای روستاها و مردمانش هستند نمود پیدا کرده‌است. طبیعت در شعر سپهری مجموعه‌ای از زیبایی‌ها و عرصه‌ای برای به وقوع پیوستن تجربیات زیبایی‌شناسانه اوست. شاید بهترین مجموعهٔ شعر سهراب برای بررسی نگاه طبیعت محور او مجموعه «حجم سبز» باشد که در آن این تجربیات شاعرانه به شکل محسوسی نمایان شده‌اند.

آنچه در شعر سهراب پیش و بیش از هر چیز دیگری مرکزیت دارد طبیعت و نمود های آن است. او زندگی را با طبیعت و اجزای آن می سنجد. معیار سپهری برای زندگی محیط طبیعی است و آشتی با آن. این امر در اشعار مختلفی خود را نشان می‌دهد از جمله در منظومهٔ صدای پای آب: «من نمازم را وقتی می خوانم/ که اذانش را باد، گفته باشد سر گلدسته سرو./ من نمازم را پی تکبیره

الاحرام علف می‌خوانم، / پی «قد قامت» موج.» این منظومه پر از چنین اظهاراتی در مورد طبیعت است گویا شاعر در جهانی دیگر قوانینی دیگر را برای خود تعریف کرده و با آن‌ها زیست می‌کند و قوانینی که قانون گذارانش طبیعت و جلوه‌های آن هستند.

به نظر می‌رسد، سپهری اجتماعی‌ترین و حرفه‌ای‌ترین شاعر سیاست مدار عصر خود باشد؛ زیرا تلاش می‌کند، ذات انسان را تغییر دهد و او را به معنویت و معصومیتی که در فطرت اوست، نزدیک گرداند: «زیر بیدی بودم/ برگی از شاخه بالای سرم چیدم و گفتم/ چشم را باز کنید، آیتی بهتر از این می‌خواهید؟» (ادیب‌راد، همان، ۱۵۱)

۲-۳. زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی

پیش از ورود به بحث زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی، شاید بهتر باشد تا تعریفی از هنر ارائه شود و مصادیق آن مورد بررسی قرار بگیرد. یک اطلاق رایج مفهوم هنر مصادیق مادی هنر است. همچون یک تابلوی نقاشی یا یک آواز خوش که گاهی این مفهوم در شکلی کلی هم استفاده می‌شود مثلا هنر ایرانی یا هنر رومی. اطلاق دیگر آن در مورد بحث های تئوریک و هستی شناسانه است. در هر حال با بررسی آثار هنری به دو شاخص می‌رسیم اول اینکه اثر هنری مصنوع است دیگر اینکه اثر هنری همواره زیباست. در حقیقت ماهیت هنر با زیبایی و زیبا بودن گره خورده و این زیبایی همواره به هنرمند نسبت داده می‌شود. حتی پدیده‌های طبیعی نیز مصنوع به حساب می آیند چرا که صانع و آفرینندهٔ آن‌ها خداوند است. بر این اساس زیبایی را مقوم هنر می‌دانند. اما بحث از زیبایی و ارائه تعریفی از آن همواره دشوار است و غموض و پیچیدگی تعریف هنر نیز به همین دلیل است. بسیاری از نظریه پردازان هم که از آن‌ها با عنوان زیبایی‌شناس یاد می‌شود، هنگام بحث از هنر در خصوص زیبایی نیز صحبت‌هایی می‌کنند از آن میان بومگارتن است که می‌گوید« عالی‌ترین تحقق زیبایی در طبیعت است و تقلید از طبیعت بالاترین هنر» او همچنین «توازن بین نظام اجزا و نسبت متقابل آن‌ها و نسبت آن‌ها به‌تمام زیبایی می‌داند، هدف زیبایی در نظر او ترضیه، تحریک رغبت و اشتیاق است» یا باتو که هنر را تقلید زیبایی طبیعت می‌داند. شافتس بری نیز می‌گوید «آنچه زیباست، موزون و متناسب است و چنین چیزی حقیقی و دلپذیر و خوب است.»(نک. رجائی، حمید: ۱۳۷۸، ۵۵–۵۸) مفهوم زیبایی‌شناسی سه کاربرد متفاوت دارد. در مفهوم عام که در فلسفه هنر مورد بررسی قرار می‌گیرد. در مفهوم خاص‌تر دامنهٔ محدودتری می‌یابد و در مورد سوم کاربردی جهت دار دارد و مبتنی بر پیش فرض‌های نظری است. در بحث فیلسوفان از زیبایی‌شناسی عموما بر سهم مربوط به مخاطبان توجه دارند. به عنوان مثال «تجربه زیبایی شناسانه»، «دریافت زیبایی شناسانه» و «احوال زیبایی شناسانه» به حالات درونی دلالت دارند که در واکنش به آثار هنری یا طبیعت به مخاطب دست می‌دهد. علاوه بر این تجربیات زیبایی‌شناسانه گاه صفات زیبایی شناسانه هم هست، مثلا صفات بیانی که زیر مجموعه صفات زیبایی‌شناسانه هستند. باید در نظر داشت که همه این صفات از صفات مخصوص انسان نیستند به عنوان مثال: یادمانی، پویا، متوازن، منسجم، خوش ریخت، برازنده، ظریف، نابسامان که بر خلاف صفاتی چون غمگین، باوقار به احوال درونی و ذهنی انسانی دلالت ندارند. آن چه در خصوص صفات زیبایی شناسانه اهمیت می‌یابد واکنشی بودن آن‌هاست چرا که مستقیما با واکنش مخاطب به پدیده‌ها ارتباط دارند. (نک. کارول، نوئل، ۱۳۸۶: ۲۴۵–۲۴۷) در حقیقت سوژه یا فاعل شناسا در مواجهه و برخورد با امور مختلف و ابژه صفتی که عرضی است را به آن نسبت می‌دهد صفتی که برخاسته از تجربه سوژه است. به گفته نوئل کارول اینکه ما پدیده‌ای را به صفتی موصوف می‌کنیم به این معنا نیست که تجربه خود را به چنین وصفی موصوف کرده ایم بلکه «مرادمان این است که به صفتی از خود آن شی– صفتی محسوس یا ساختاری– اشاره کنیم، ولی این صفتی است که آن شی، تنها به سبب اینکه تجربه‌گرانی چون ما ممکن است آن را تجربه کنند، بدان موصوف گشته است.» (همان، ۲۴۸) ممکن است بررسی‌های زیبایی شناسانه بدون رجوع به اشیای هنری صورت پذیرد. اشیا و رویدادهای طبیعی،

مانند آسمان پرستاره شب و توفان‌های دریایی، تجارب زیبایی شناسانه‌ای بر می‌انگیزد و دارای خصوصیات زیبایی شناسانه‌اند. (همان، ۲۴۹)

در این نقطه است که زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی شکل می‌گیرد: تلفیق ادراک زیبایی با بستر طبیعت و محیط زیست. در خصوص واژۀ زیست‌محیط نیز نظرات مختلفی وجود دارد. هر کسی از منظری به آن نگاه و آن را تعریف کرده است. «در دانشنامه رشد آمده: محیط زیست به همه محیط‌هایی که در آن‌ها زندگی جریان دارد، گفته می‌شود» و این تعبیر بی‌مرز و شامل تمام کرۀ خاکی است. برخی هم از این مفهوم با عنوان «مکان» یاد می‌کنند که یکی از کلید واژه‌های بوم‌نقد است. به عقیده گلاتفلتی، این نقد یک پا در فرهنگ و پای دیگر در مکان دارد. در بسیاری از تئوری‌های ادبی، جهان به معنای جامعه است؛ اما نقد زیست‌محیطی معنای جهان را به حدی گسترش می‌دهد تا تمام اکوسفر را در بر بگیرد. راک ول گری همه تجربیات بشری را تجربیات مکانی می‌داند که برای فهمیدن این بعد از تجربه عمیق و گریزناپذیر روزانه مردم، با زمینی که زندگی‌شان را ممکن ساخته است، به چیزی فراتر از کلمات روی کاغذ نیاز است و آن چیزی نیست جز تصور مردم از زمین و داستان‌هایی که راجع به آن ساخته‌اند. اکولوژی ادبیات سخن گفتن دربارۀ متونی است که بر مکان و مناظر طبیعی بی‌شماری که متن‌های روزانۀ ما را می‌سازند، تأکید می‌کند که دیوید کوامن آن را زهدان سرنوشت می‌نامد. به نظر می‌رسد از دید غالب منتقدان، مکان معادل جهان است و می‌توان با اندکی مسامحه آن را معادل همان مفهوم زمین در نظر گرفت. زمین و مکان در این مفهوم، به گستردگی محیط زیست و جهان است، مرز مشخصی ندارد و می‌تواند تمامی محیط‌های به اصطلاح طبیعی و غیر طبیعی اطراف ما را در بر بگیرد. (معینی، ۱۴۰۰: ۱۶۵)

برخی هم محیط زیست را معادل طبیعت می‌دانند و از سویی دیگر این سوال اساسی را مطرح می‌کنند که آیا انسان هم بخشی از طبیعت است یا خیر؟ بر این اساس برخی مانند آرنت انسان را بخشی از طبیعت می‌دانند و نه جدا از آن. برخی نقد بوم‌گرا را بررسی رابطۀ انسان و «حیات وحش» می‌دانند. در فرهنگ واژگان انگلیسی نیز حیات وحش به عنوان مکانی که در کنترل انسان نیست معرفی شده، منطقه‌ای که به دلیل شرایط سخت زیست و مسائل آب و هوایی قابل کشت و زرع و سکونت انسان نیست. به طور کلی سه نوع برداشت از محیط زیست ارائه شده است: «مکان» یعنی همه جا، محیط‌های طبیعی و غیر طبیعی؛ «طبیعت»، به معنای مکان‌های دور از محیط شهری و «حیات وحش» که زیر مجموعۀ طبیعت و خارج از کنترل انسان است. (نک. همان ۱۶۶-۱۶۷)

تعریف گلاتفلتی از بوم نقد که پیشتر گفته شد و آن را نوعی از نقد می‌داند که یک پا در فرهنگ و پای دیگر آن در مکان است با آنچه بری در کتاب اغتشاش در آمریکا (The unsettling of America) می‌آورد شباهت دارد. او می‌گوید: « ما و کشور ما همدیگر را می‌سازیم، هریک به دیگری وابسته‌ایم و به معنی واقعی بخشی از یکدیگریم...فرهنگ ما و مکان ما همدیگر را شکل می‌دهند و از یکدیگر قابل تفکیک نیستند، هویت یا درک ما از خویشتن، برای مثال با مکان خاصی که در آن زندگی می‌کنیم شکل می‌گیرد جایی که احساس می‌کنیم به آن تعلق خاطر داریم و خانۀ ماست. (پارساپور، زهرا، همان: ۲۳۳) در این تعریف در حقیقت ادبیات می‌تواند به عنوان بوم شناسی فرهنگی در نظر گرفته و بررسی شود. « پیش از هر چیزی منظور این است که تمام ادبیات تخیلی، به عنوان یک شکل از متنیت فرهنگی، می‌تواند توسط برخی از درون‌مایه‌ها و رویکردهای شاخص خود به واقعیت انسانی و غیرانسانی با استمداد از مقولاتی از گفتمان بوم شناسی، توصیف شود.» (همان: ۲۷۳)

زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی، نه فقط تجربه‌ای زیبایی شناسانه از طبیعت است، بلکه دربردارندۀ بعد فرهنگی، فلسفی و حتی اخلاقی است. این نگرش، دریچه‌ای تازه به آثار هنری و ادبی می‌گشاید که در آن، زیبایی نه در تقابل با طبیعت، بلکه در درون آن شکل می‌گیرد. در حقیقت، زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی، به ویژه در قرائت رمانتیک آن، نقطۀ آغاز و پشتوانۀ نظری مهمی برای

شکل‌گیری بوم نقد به شمار می‌آید. نگاه رمانتیک به طبیعت_ که آن را نه صرفا ابژه‌ای برای استفاده، بلکه سوژه‌ای برای تجربهٔ عاطفی، شهودی و زیبایی‌شناسانه می‌بیند _ دریچه‌ای به سوی درک جدیدی از رابطهٔ انسان و محیط گشود. این رویکرد زمینه ساز ظهور بوم نقد شد؛ رویکردی که با تأکید بر جایگاه «مکان» در شکل‌گیری معنا و تجربهٔ زیستی، به تحلیل ادبیاتی می‌پردازد که طبیعت را نه پس زمینه، بلکه عنصر فعال در روایت می‌بیند. از این منظر، بوم نقد ادامهٔ منطقی زیبایی‌شناسی رمانتیک است، با این تفاوت که به جای تأکید صرف بر احساس، وارد حوزهٔ فرهنگ، اخلاق و سیاست نیز می‌شود و درکی چندلایه از «زیبایی»، «مکان» و «هویت» ارائه می‌دهد.

۲-۴. بررسی برخی اشعار وندل بری و سهراب سپهری:

از جمله مواردی که در این بخش می‌تواند مورد توجه قرار بگیرد و در اشعار هر دو شاعر مثال‌ها و نمونه‌هایی دارد، احترام به طبیعت و همراهی انسان و طبیعت است. از اشعار معروف وندل بری که در آن شاعر برای به دست آوردن آرامش و صلح دورنی به طبیعت پناه می‌برد شعری است با عنوان: (The peace of wild things) این شعر بیانگر تجربه‌ای است که در آن شاعر از اضطراب‌ها و نگرانی‌های انسانی فرار می‌کند تا در دنیای طبیعت وحشی، آرامش و صلح از دست رفته‌اش را بیاید. این تجربه در عین حال که یادآور رمانتیسیسم است، جنبشی که طبیعت را پناهگاه روحی انسان در برابر دنیای صنعتی و سرد مدرن می‌دانست، در عمیق‌ترین لایه‌های خود با زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی نیز پیوند دارد. بری در این شعر، نه تنها زیبایی طبیعت را در شکوفایی آن، بلکه در سکون، خاموشی، بی قضاوتی و حضور بی‌ادعا می‌بیند:

When despair for the world grows in me
And I wake in the night at the least sound
In fear of what my life and my children’s lives may be,
I go and lie down where the wood drake
Rests in his beauty on the water, and the great heron feeds.
I come into the peace of wild things
Who do not tax their lives with forethought of grief.
I come into the presence of still water.
And I feel above me the day-blind stars waiting with their light. For a time
I rest in the grace of the world and am free.

از مفاهیم اصلی این شعر می‌توان به ناامیدی و اضطراب در مورد وضعیت جهان و ترس از بحران‌های اجتماعی و زیست‌محیطی، پناه بردن به طبیعت برای بازیافتن صلح و آرامش در زندگی، آزادی و رهایی انسان از دغدغه‌های زندگی مدرن با قرار گرفتن در دامان طبیعت اشاره کرد. «وقتی که نا امیدی از جهان در من رشد می‌کند/ و در شب از کمترین صدا بیدار می شوم/ و از آنچه که زندگی من و زندگی فرزندانم می‌تواند باشد می‌ترسم/ به جایی می روم و در جایی می‌خوابم که اردک جنگلی/ در زیبایی خود بر روی آب استراحت می‌کند و مرغابی بزرگ تغذیه می‌کند/ من به صلح چیزهای وحشی می‌روم/ که زندگی‌شان را با پیش‌بینی غم‌ها سنگین نمی‌کنند» این شعر ارتباط تنگاتنگی با نقد بوم‌گرا دارد چرا که مؤلفه‌های مورد توجه آن در این شعر به وضوح دیده می‌شود از آن جمله می‌توان به انتقاد از زندگی مدرن و اضطراب‌های ناشی از آن، تقدیر از طبیعت بکر، آرامشی که باید در طبیعت جستجو شود، فرار از دنیای ساختهٔ دست بشر و بازگشت به طبیعت برای رسیدن به آرامش اشاره کرد. شاعر در ادامه می گوید: « من به

حضور آب آرام می‌روم/ و بالای سرم ستارگانی که در روز دیده نمی‌شوند و با نور خود در انتظار هستند/ برای مدتی در لطف و رحمت جهان آرام می‌گیرم و احساس آزادی می‌کنم.»

تجربهٔ زیبایی‌شناختی بری در طبیعت، نه صرفا لذت‌جویانه یا شهودی، بلکه راهی برای بازاندیشی در نسبت انسان با جهان است. این شعر نه تنها به اهمیت ارتباط با طبیعت اشاره می‌کند بلکه انسان مدرن را تشویق می‌کند تا به زندگی شاد و بی دغدغه بازگردد. این پیام بری با نقد بوم‌گرا هم راستاست و بر لزوم ارتباط انسان با طبیعت و بازنگری در این رابطه تأکید می‌کند. اینجاست که شعر بری از سطح نوستالژی رمانتیک فراتر می‌رود و به عرصهٔ بوم‌نقد فعال و آینده‌نگر وارد می‌شود، آرامش او لحظه‌ای نیست، بلکه راهی به سمت شیوهٔ دیگری از زیستن است.

بری شعر «the apple tree» یا «درخت سیب» را با این مصراع آغاز می‌کند: «in the essential prose of things» گویی بری قصد دارد تا درخت سیب را به عنوان عنصری از طبیعت برجسته کند. نگاه بری در این مورد به سپهری نزدیک است، او نگاهی انسان محورانه ندارد بلکه آنچه که تعیین کنندهٔ عملکرد شاعر در زندگی است، طبیعت است:

In the essential prose
of things, the apple tree
stands up, emphatic
among the accidents
of the afternoon, solvent,
not to be denied.

«در نثر ضروری اشیا/ درخت سیب برخاسته است، به روشنی/ در میان حوادث عصرگاهی، پرقدرت / و انکار شدنی نیست».

«سیب» در شعر سپهری نیز جز واژگان و نمادهای پر تکرار است و همچنین نمادی است که در کنار مهربانی و ایمان معنا پیدا می‌کند، گویی این عنصر طبیعت برای سپهری نیز جزئی از نثر طبیعی موجودات است: «زندگی خالی نیست: / مهربانی هست، سیب هست، ایمان هست./ آری/ تا شقایق هست، زندگی باید کرد» در همین قسمت از شعر بری که بیان شد، شاعر درخت سیب را به عنوان نمادی اساسی از طبیعت می‌آورد که در میان تمام نشانه‌های دیگر آن به شکلی انکار ناپذیر ایستاده است.

او در همین شعر شاخه‌های شکافته و کنده‌ها را نیز جزئی از نثر ضروری اشیاء و موجودات می‌داند تا به این ترتیب بر نشانه‌های آشکار طبیعت تأکید کرده باشد. به نظر می‌رسد هیچ جزئی از طبیعت در نظر او بی فایده نیست و نگاهی است که در شعر سپهری هم می‌بینیم:

The forked
trunk and branches are
also a kind of necessary
prose...

«کنده و شاخه‌های شکافته نیز قسمی از نثر ضروری است». سپهری نیز می گوید: «بد نگوییم به مهتاب اگر تب داریم/ و نگوییم که شب چیز بدی است/ و نگوییم که شبتاب ندارد خبر از بینش باغ/ و نخواهیم مگس از سرانگشت طبیعت بپرد/ و نخواهیم پلنگ از در خلقت برود بیرون» در حقیقت نگاه سپهری به طبیعت به عنوان موجودی زنده سبب می‌شود که شاعر به حفظ آن بیندیشد. «طبیعت در اشعار سپهری جاندار است و شاعر با آن یکی می‌شود. در شعر وی هر چیز جاندار است و همین امر همه چیز را با یکدیگر متحد می‌کند.(تسلیمی، ۱۳۸۷: ۱۴۸) چنان که می‌بینیم در این اشعار عناصر طبیعی موجوداتی جاندار و زنده هستند و هر یک در جای خود حضوری ارزشمند دارند. آنچه ویلیام وردزورث در مورد هنر در رمانتیسیسم بیان می‌کند، و آن را جوشش بی

اختیار احساس‌های قوی می‌داند در شعر هر دو شاعر دیده می‌شود. در شعر سپهری هر پدیده‌ای به کمک تخیل شاعرانه به چیزی ورای واقعیت ظاهر بدل می‌شود. سرو «گلدسته» است، محبت «کاسه داغ» است، بهار «سقف» دارد و .... که همگی به کمک تخیل شاعر شکل گرفته‌اند. علاوه بر این طبیعت‌ستایی ویژگی دیگر این مکتب است. طبیعت معبدی است که جلوه‌های طبیعت در آن مورد ستایش قرار می‌گیرند. ویژگی دیگر شعر رمانتیسیسم روآوردن به دوران کودکی ، دوران پیش از تاریخ و بدوی گرایی یا «جان باوری» است. این تفکر که انسان بدوی موجودی سعادتمند بود چرا که با طبیعت در عین یگانگی به سر می‌برد. انسانی که به نشانه‌های زندگی مدرن آلوده نشده بود. همچنین جاندار پنداری طبیعت در نظر شاعر رمانتیسم ویژگی مهم دیگری است. طبیعت ماشینی نیست که دست‌هایی ناپیدا آن را بگرداند بلکه در ذهن یک شاعر رمانتیست طبیعت فی نفسه جاندار و زنده است. (نک. حسینی، صالح، ۱۳۷۱: ۱۴-۱۰)

در نظریه‌های اخلاقی زیست‌محیطی دو دیدگاه عمده وجود دارد: دیدگاه بوم‌محورانه که بیشترین ارزش را برای سیاست ناظر به ممانعت از توسعه و تحول در عرصه‌های حیات‌وحش و حفظ گونه‌های در معرض خطر قائل می‌شود، و نظریه انسان محورانه که بیشترین ارزش را برای تشویق توسعه و اشتغال اقتصادی قائل است. دیدگاه اول به جهان منهای انسان ارزش ذاتی می‌بخشد و با روحمندانگاری کل جهان هستی وظیفهٔ اخلاقی انسان را در حفظ همهٔ گونه‌ها و موجودات فارغ از سود و زیان آن‌ها برای انسان امری مسلم فرض می‌کند.(پارساپور، ۱۳۹۲، ب: ۶۰)

شعر دیگری از وندل بری که از منظر بوم نقد یا نقد زیست‌محیطی قابل بررسی است، شعری است با عنوان « Manifesto: The Mad Farmer liberation Front» که به وضوح به مسائل مربوط به نقد بوم‌گرا می‌پردازد و مصرف گرایی و اعمال انسان مدرن را که در ضدیت با محیط زیست و طبیعت هستند به شدت نقد می‌کند. این شعر با نقد مصرف‌گرایی آغاز می‌شود:

Love the quick profit, the annual raise,
Vacation with pay. Want more
Of everything ready-made. Be afraid
To know your neighbors and to die.

این قسمت از شعر انتقادی است به جامعه‌ای که بیشتر به دنبال منفعت شخصی فوری است و به روابط انسانی، طبیعت و تفکر در مورد معنای زندگی اهمیتی نمی‌دهد. در چنین وضعیتی فعالیت افراد در تضاد با منابع طبیعی و معنای حقیقی زندگی آن طور که بری و یا شاید کشاورز دیوانه که نقاب بری است، در نظر دارد قرار می‌گیرد. تصویر بری از انسانی که اسیر زندگی مدرن، ماشینی و سیستماتیک شده در ادامه قوی‌تر و پررنگ‌تر می‌شود. انسانی که پنجره‌ای در سر دارد گویی که ذهن او توسط دیگران خوانده می‌شود و نظارتی دائمی بر او وجود دارد یا انسانی که ذهن او خالی و تهی از هر گونه عمق و رازی است. در چنین حالتی به عقیده کشاورز دیوانه آیندهٔ انسان قابل پیش‌بینی و برنامه‌ریزی شده است و دیگر جایی برای ابهام یا انتخاب‌های آزاد انسان در زندگی‌اش باقی نمی‌ماند. این تعبیر در خط بعد دقیق تر بیان می‌شود که ذهن انسان را به (punched cards) کارت‌هایی که برای نگهداری و ذخیره اطلاعات استفاده می‌شدند تشبیه کرده است. نقد سرمایه‌داری و منفعت طلبی سیستماتیک توسط حاکمیت و در مقابل دعوت کشاورز دیوانه از دیگران برای انجام کارهایی که هیچ سود و منفعتی را در نظر نمی‌گیرد و در نهایت دوست داشتن خدا و جهان از مضامین دیگر این شعر است. کشاورز دیوانه ما را به عشق، وطن دوستی و احترام به جهان فرا می‌خواند. او معتقد است نادانی قابل ستایش است چرا که آن چیزی که انسان هنوز موفق به شناختش نشده، نابود نشده است.

Praise ignorance, for what man
has not encountered he has not destroyed.

در ادامه بری خواننده خود را دعوت می‌کند تا سوال هایی بپرسد که پاسخی ندارند،(ask the questions that have no answers) او با این درخواست مخاطبان‌اش را به فهم واقعی و عمیق‌تری در مواجهه با مسائل اساسی زندگی بشر، همچون محیط زیست، پرسش های فلسفی و اخلاقی فرامی‌خواند. او به جای سود و منفعتی که به زودی به دست می‌آید انسان امروز را به کاشت درخت سکویا ترغیب می‌کند درختی که قرن ها عمر می‌کند. بری با زبان استعاری بر سود بلند مدت و پایداری آن، آینده نگری و بلند مدت بودن نتیجه عمل انسانی تأکید می‌کند. شاعر تأکید می‌کند که محصول واقعی جنگل است. (say that your main crop is the forest) این مصراع بر خلاف چیزی است که یک کشاورز انتظار دارد. جنگل محصول نیست و قابل برداشت هم نیست در حقیقت جنگل هیچ گونه سود مالی به همراه ندارد اما بری از مخاطبان خود می‌خواهد که جنگل را به عنوان محصول خود در نظر بگیرند. این نگاه هم راستا با منطق بوم‌نقد قرار دارد. شاعر خواننده را در قبال آن چه از نسل قبل منتقل شده مسئول می‌داند.(say that the leaves are harvested, when they have rotted into the mold) برگ‌ها زمانی برداشت می‌شوند که پوسیده و خاک شده‌اند. آنچه که شاعر در نظر دارد ضد نگاه سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی است. او با اشاره به مسئولیت نسل‌ها در قبال یکدیگر، گذشتگان و آیندگان، بر چرخه طبیعی محیط زیست و طبیعت تأکید می‌کند. برگشت برگ ها به خاک و تولد دوبارهٔ آن‌ها.

Call that profit. Prophesy such returns.
Put your faith in the two inches of humus
That will build under the trees
Every thousand years.

آنچه در این بخش دیده می‌شود نگاه غیر ابزاری به طبیعت است. ایمان به هومس(لایه‌ای از خاک که در طول ده‌ها از تجزیه گیاهان و برگ‌ها حاصل می‌شود) ایمان به چرخه‌های طبیعی است که منفعتی کوتاه مدت را در پی ندارد بلکه سود آن در طول دهه‌ها و قرن ها به شکلی عمیق و پایدار برای نسل‌های بعد باقی می‌ماند. این نگاه ضد سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی نوعی زیبایی‌شناسی زیست‌محیطی است که برای طبیعت، احترام به آن و همزیستی با آن ارزش قائل است.

یکی از قسمت‌های دیگر شعر که می‌توان در شعر سپهری هم برای آن نمونه‌هایی نزدیک پیدا کرد در ادامهٔ شعر کشاورز دیوانه می‌آید آنجا که بری از خواننده می‌خواهد به لاشه، چیزی که طبق قراردادهای معمول زندگی ناخوشایند است، گوش فرا دهد و به آن نزدیک شود. «به لاشه گوش کن، گوش‌ات را نزدیک ببر،/ و زمزمه‌های خفیف آوازهایی را بشنو/ که در راه‌اند». این دعوت بری برای توجه به قسمت‌هایی از طبیعت و زندگی است که معمولا توسط انسان مدرن نادیده گرفته می‌شوند؛ مرگ، زوال و فساد. این نگاه بوم‌نقد در ضدیت با زیبایی‌شناسی مدرن قرار می‌گیرد که زیبایی را تنها در هر چیزی که زنده و جوان است می‌بیند و هر چه خارج از قراردادهای زیبایی شناسانهٔ دنیای مدرن را زشت و ناپسند خطاب می‌کند. با وجود این بری به خواننده هشدار می‌دهد که با وجود عملکرد انسانی پایان دنیا نزدیک است اما چارهٔ کار خندیدن است. این خنده به معنای بی‌تفاوتی به نابودی طبیعت نیست. در حقیقت خنده عنصری است در ضدیت با منطق سرمایه داری که نمی‌توان ارزش آن را اندازه‌گیری کرد: « laughter is immeasurable».

در شعر «the plan» بری ضمن بیان اهمیت دوستی و ارزش آن و غنیمت دانستن وقت، باز هم از نشانه‌های طبیعت بهره می‌گیرد. چنان که پیشتر گفته شد، همچنان که در شعر سهراب تمام اندیشه‌های او با طبیعت گره خورده است و نمادها در غالب اجزای محیط زیست بیان می‌شود، در شعر بری نیز او وقتی از دوستی سخنی به میان می‌آورد ردی از طبیعت هم دیده می‌شود. برای مثال در همین شعر او می‌گوید:

in honor of friendship
and the fine spring weather
and the new boat
and our sudden thought
of the water shining
under the morning fog.

«به افتخار دوستی، و هوای خوب بهاری، و قایق جدید، و دریافت ناگهانی ما از آب درخشان در زیر مه صبحگاهی» شاعر ضمن ارزشمند شمردن دوستی، باز هم به طبیعت و فصل بهار، اشاره ای می‌کند؛ که می‌تواند نمادی از نو شدن طبیعت، تازگی و حیات باشد و با تجربهٔ جدید شاعر و دوستش معنا می‌یابد. در دو مصراع آخر (و دریافت ناگهانی ما از آب درخشانِ در زیر مه صبحگاهی) به نظر می‌رسد شاعر قصد دارد تا خواننده را به ابعادی از زندگی و طبیعت توجه دهد که معمولا به آن بی توجهی می‌شود و از کنارش به سادگی عبور می‌کند. این فهم از طبیعت را سپهری در شعر «آب» از مجموعهٔ حجم سبز بیان کرده‌است و از نظر او کسی که توانایی درک طبیعت را دارد قابل احترام است: «مردمان سر رود، آب را می‌فهمند»و در «صدای پای آب» از شاعری حرف می‌زند که «هنگام خطاب، به گل سوسن می‌گفت: شما» یا « لب دریا برویم، تور در آب بیندازیم/ و بگیریم طراوت از آب».(سپهری، ۱۳۹۳: ۱۸۳) این‌ها اجزایی از طبیعت هستند که بری نیز به آن توجه دارد. او در شعری دیگر آن‌ها را جزئی از نثر ضروری طبیعت خوانده بود. جزئیاتی که فهم آن‌ها موجب شگفتی انسان می‌گردد. از مواردی که در این بند از شعر توجه را جلب می‌کند اعتقاد به نقش شفابخش بودن طبیعت برای روح انسان است که با مفهوم دوستی پیوند خورده است. این مفهوم در مطالعات و بحث بوم نقد شعر مورد مطالعه قرار می‌گیرد. (نک، نیازی ۱۳۹۹)

بری همچنین در شعر دیگری از مجموعه «Selected poems of Wendell berry» به نام « The want of peace» که می‌توان آن را «آرزوی صلح» معنا کرد، به نوعی دیگر، ارتباط میان انسان و طبیعت را مطرح می‌کند و در ضمن این موضوع مضامین دیگری را نیز به میان می‌آورد. سادگی، قناعت و خرسندی و همچنین نقدی به قدرت و سیاست:

All goes back to the earth,
and so I do not desire
pride of excess or power,
but the contentments made
by men who have had little:
the fisherman’s silence
receiving the river’s grace,
the gardener’s musing on rows.

«همه چیز به خاک باز می‌گردد/ و به همین خاطر من آرزوی/ غرور فزونی و قدرت را ندارم/ اما خرسندی از آن مردانی است که کمترین‌ها را دارند:/ سکوت ماهیگیر بخشش رودخانه را دریافت می‌کند/ باغبان در میان رسته‌های گل غرق تفکر است.» شاعر در بند اول این شعر، به مسأله‌ای اشاره می‌کند که به نوعی یادآور مفهوم بی‌اعتباری زندگی مادی است و در ادامه هرآنچه که بشر این زندگی مادی را با آن پیچیده می‌کند، مباهات به فزونی و فزون‌خواهی و قدرت که قطعا بری آن‌ها را مذمت می‌کند و در دنیای فکری او جایی ندارد. این‌ها چیزهایی هستند که بری از آن‌ها گریزان است. چنان که پیشتر آمد، او در مجموعهٔ اشعاری که با عنوان«Mad Farmer» یا کشاورز دیوانه منتشر کرده است، که خود دیگر (alter-ego) شاعر است به دنبال حقیقت است.

«اشعار کشاورز دیوانهٔ بری جامعهٔ کوچک کشاورزان را تشویق می‌کند که برای نو شدن روحانی خود به مزارع و خانواده‌های‌شان بازگردند تا به قساوت‌های سیاسی، اقتصادی و زیست‌محیطی ناشی از جنگ ویتنام پاسخی صلح‌آمیز بدهند.(Andermatt, 2021: 86) کاراکتر کشاورز دیوانهٔ بری برای تجسم یا به تصویر کشیدن مسئولیت شخصی پرورش ارتباط صمیمی با زمین و همهٔ آن چیزهایی که ما همسایه می‌نامیم ساخته شده است. اصطلاح «دیوانه» ممکن است در دو معنا استفاده شود. ممکن است به عصبانیتی که کشاورز از ناپدید شدن مزرعه‌های کوچک احساس می‌کند برگردد، اما می‌تواند به عنوان شرایط روانی درک شدهٔ او برای دوری جستن از امتیازاتی که سرمایه‌داری به او قول داده، باشد. (Ibid, 87) این روی گردانی از قدرت هم در زندگی شخصی بری و هم در شعر مورد بررسی به وضوح دیده می‌شود. شاعر نه سودای قدرت دارد و نه غرور حاصل از فزونی. آنچه او دارای ارزش می‌داند سادگی و قناعت زندگی فروتنانه و نزدیک با طبیعت است. چنان که یک کشاورز و باغبان این موهبت را دارند. این موهبت صلح همان چیزی است که سپهری در «صدای پای آب» در مظاهر طبیعت می‌بیند؛ «من ندیدم دو صنوبر را با هم دشمن/ من ندیدم بیدی، سایه‌اش را بفروشد به زمین./ رایگان می‌بخشد، نارون شاخه خود را به کلاغ» (سپهری، ۱۳۹۳: ۱۷۹) این نگاه انتقادآمیز بری در قسمتی دیگر از شعر«صدای پای آب» سپهری نیز دیده می‌شود. «من قطاری دیدم، فقه می‌برد و چه سنگین می‌رفت./ من قطاری دیدم، که سیاست می‌برد(و چه خالی می‌رفت)» (سپهری، همان: ۱۷۵) این دقیقا برداشتی است که بری از مسائل روز دنیای مدرن، همچون سیاست، سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی دارد و بیش از همه در «کشاورز دیوانه» و با تندترین و بی پرده‌ترین لحن بیان می‌کند، آنجا که خوانندهٔ خود را به تفکر و انجام اموری دعوت می‌کند که بهره و سود مادی زودهنگامی به همراه ندارد و از او می‌خواهد که در انجام کارهایش به منفعت شخصی خود نیندیشد.

اما گویا بری علی‌رغم اینکه به صلح طبیعت پی برده، روح‌اش همچون سپهری در جهت تازه اشیاء جاری نیست، به آغاز زمین نزدیک نیست، و با سرنوشت آب آشنا نیست. او اعتراف می‌کند که در آروزی صلح با طبیعت است اما به آن دست نیافته و در گیرودار مدرنیته دست و پا می‌زند و اسیر است:

I lack the peace of simple things.
I am never wholly in place.
I find no peace or grace.
We sell the world to buy fire,
our way lighted by burning men,
and that has bent my mind
and made me think of darkness
and wish for the dumb life of roots .(Berry, 1998: 29)

در این بند شاعر اعتراف می‌کند که علی رغم علاقه‌مندی‌اش به سادگی و صلح چیزهای ساده، خود فاقد آن است. هیچ وقت به تمامی در یک مکان نبوده که شاید بیان‌کنندهٔ حس عدم تعلق کامل و تطبیق با مکانی که در آن حضور دارد باشد. « I am never wholly in a place» نشان دهندهٔ درگیری شاعر برای یافتن سادگی و قناعت در میان پیچیدگی‌ها و آشوب زندگی مدرن است. این تعبیر را مصراع‌های بعدی تأیید می‌کند، وقتی می‌گوید: «من هیچ صلح و اقبالی پیدا نکردم/ ما دنیا را فروختیم تا آتش بخریم/ راه ما با سوزاندن انسان‌ها روشن شد/ و این توجه مرا جلب می‌کند/ و مرا به فکر تاریکی می‌اندازد/ آرزو برای زندگی بی‌صدای ریشه‌ها.» (Berry, 1998: 29) سپهری در به باغ همسفران تصویری مشابه را می‌آورد: «و آن وقت حکایت کن از بمب‌هایی که من خواب بودم، و افتاد./ حکایت کن از گونه‌هایی که من خواب بودم و تر شد./ ... در آن گیر و داری که چرخ زره

پوش از روی رویای کودک گذر داشت» (سپهری، ۱۳۹۳: ۲۴۱) در شعر بری «تاریکی چیزی است که گوینده به آن فکر می‌کند به عنوان واکنش متقابل به انسان‌های سوزان (burning men). در معنای ادبی‌اش، نبود نور، تاریکی به نظر می‌رسد که راه روشن را با انسان‌های سوزان مقایسه می‌کند. گویا تاریکی به صورت مجازی به زمین/ خاک جایی که ریشه‌ها در آن هستند بر می‌گردد. اگر کسی به خاک به عنوان تاریکی، رطوبت و سردی فکر کند، می‌توان اینگونه استدلال کرد که تاریکی در نقطه مقابل روشنایی، خشکی و آتش گرم ایستاده است. این معنای مجازی تاریکی با مصراع ابتدای شعر «همه چیز به زمین باز می گردد» تقویت می‌شود.» (Noren, 2018: 11)

از اشعار دیگر بری که طبیعت در آن عنصری اصلی و اساسی است شعری است با عنوان « In a country once forested». در این شعر که از مجموعه «Given» است، علاوه بر آن که عناصر طبیعت در معنای خود درک می‌شوند هر کدام را می توان در معنای نمادین نیز درک کرد. ارتباطی که میان گذشته، حال و آینده طبیعت وجود دارد و اجزای آن رویای گذشته و خیال آینده را در سرشان دارند.

The young woodland remembers
The old, a dreamer dreaming
Of an old holy book,
An old set of instructions,
And the soil under the grass
Is dreaming of a young forest,
And under the pavement the soil
Is dreaming of grass

«جنگل جوان به یاد می‌آورد جنگل قدیمی را، یک رویاپرداز رویای کتاب مقدس قدیمی را می‌بافد/ یک دسته دستور العمل‌های قدیمی/ و خاک در زیر سبزه ها رویای جنگل جوان را می‌بافد/ و در زیر پیاده رو خاک/ رویای سبزه را در سر می‌پروراند» در این شعر بری ضمن اینکه تاریخ را در متن طبیعت به تصویر می‌کشد، نشان می‌دهد که چگونه طبیعت علی رغم موانع به رشد طبیعی خود ادامه می‌دهد. مصراع اول این شعر به حافظهٔ اکولوژیکی اشاره می‌کند و اینکه زمین گذشتهٔ خود را فراموش نمی‌کند. این چیزی بیش از جاندارپنداری صرف است. چنان که در شعر سپهری هم دیده می‌شود. او در ادامه به نکته‌ای اشاره می‌کند که از منظر اخلاقی یا زیبایی‌شناسی اخلاقی قابل تأمل است. بری یادآور می‌شود که روش‌های قدیمی زیستن، یعنی زندگی در هماهنگی با طبیعت، که امروزه به فراموشی سپرده شده‌است، در حافظهٔ طبیعت باقی مانده‌است. او خاک را به مثابهٔ سوژه‌ای در نظر می‌گیرد که دارای حافظه است و رویایی دارد. «pavement» یا پیاده‌رو که نشانه‌ای از حضور انسان است نمی‌تواند مانع این شود تا خاک در زیر آن خیال سبزه شدن را نداشته باشد. شاید این شعر این سوال را برای انسان به وجود بیاورد که ما به عنوان انسان چه رویایی داریم؟ در حالی که خاک زیر پیاده‌رو رویای سبز شدن دارد. بری در این شعر با نگاهی انتقادی به سرزمینی اشاره می‌کند که از جنگل تهی شده، جنگلی که به عقیدهٔ او می تواند و باید تنها محصول یک کشاورز باشد. طبیعت و مصداق‌های آن، جنگل و خاک، در این شعر نه به عنوان ابژه‌ای خاموش که به شکل سوژه‌ای زنده به تصویر کشیده شده که می‌اندیشد، خاطراتی دارد و رویا می‌بیند، رویای گذشته. این نگاه بری همچون اشعاری که پیشتر بررسی کردیم در تقابل با نگاه انسان محور زندگی مدرن است که انسان به عنوان موجود و سوژه‌ای برتر تنها به دنبال استفاده از طبیعت است. سپهری در به باغ همسفران «چنان سخن می‌گوید که پیداست تا حدودی از مشکلات و دردها خبر دارد آن‌ها را می‌شناسد و با گونه‌هایی که در گذر ستم تر می‌شوند و بمب‌هایی که چونان باران و هستی تب‌زده انسان معاصر می‌رسد آشناست، اما در این جا به این نکته باید اشاره کرد که تنها آشنایی کافی نیست.

او از واقعیت‌های گزنده می‌گریزد و به هنگام گذر از روی دنیای اینگونه آشفته، چین‌های بزرگ و سبز جامه‌اش را جمع می‌کند تا در لای گل و لای هستی آلوده نشود.» (سیاهپوش، ۱۳۹۳: ۱۰۱)

در این کوچه‌هایی که تاریک هستند/ من از حاصل ضرب تردید و کبریت می‌ترسم/ من از سطح سیمانی قرن می‌ترسم/ بیا تا نترسم من از شهرهایی که خاک سیاهشان چراگاه جرثقیل است.(سپهری، ۱۳۹۳: ۲۴۱)

۲-۵. تفاوت نگاه سهراب و وندل بری:

در شعر بری، انسان نه فقط در طبیعت است و آرزوی بازگشت به طبیعت را دارد، چنان که در رمانتیسم این گونه است، بلکه بر اساس نقد بوم‌گرا در برابر آن مسئول است. او مأمور حفظ، کاشت و تدوام طبیعت است « main crop is say that your the forest/ that you did not plant». بری با جدیت کشاورزی محلی و حفظ ارزش‌های بومی در این راستا را مورد توجه قرار می‌دهد و نگاهی اخلاقی و بلند مدت دارد. طبیعت برایش پروژه‌ای است در جریان، که باید آن را برای آیندگان حفظ کند و به آن‌ها بسپارد. رابطهٔ بری با زمین مبتنی بر مراقبت و پایداری است نه فقط زیستن در لحظه یا بازگشت به طبیعت و گذشته‌ای دور از مدرنیته. حال آنکه در شعر سپهری انسان بخشی از طبیعت است و با آن یکی می‌شود. «من چه سبزم امروز و چه اندازه تنم هوشیار است.» تمایزی میان او و طبیعت وجود ندارد. تجربهٔ طبیعت در او شهودی و بی‌واسطه است. طبیعت برای او نوعی موطن گمشده است و بازگشت به آن بازگشت به سادگی، پاکی و درک کودکانه از هستی است. سپهری از بحران‌های طبیعی حاصل از مدرنیته می‌گریزد و به طبیعت پناه می‌برد «گوشه‌ای روشن و پاک»، این برخورد تحت تأثیر جریان‌های عرفانی است. در حالی که مواجههٔ بری با بحران مدرنیته جدی و فعال است. او از دنیای مدرن نمی‌گریزد او در دل بحران می‌خندد. خنده ای نه از روی ساده‌دلی بلکه با آگاهی عمیق از فاجعه. راه حل او مقابله‌ای است که به پایداری، اخلاق کشاورزی، ایمان به خاک و حراست از آن برای نسل آینده منجر می‌شود.

در شعر بری زیبایی طبیعت نتیجهٔ مراقبت انسانی است؛ فرآیندی اخلاقی و معنادار و این یکی از تفاوت‌های اصلی شعر این دو شاعر است. «put your faith in the two inches of humus» ایمان به زیبایی طبیعت برای او در تلاش مستمر و وفادارانهٔ انسان ریشه دارد، نه فقط شهود آنی و لحظه‌ای. این زیبایی وابسته به مسئولیت و دخالت آگاهانه در طبیعت است. در شعر سپهری این زیبایی در درون طبیعت نهفته است، بی‌نیاز از دستکاری یا قضاوت؛ باید آن را حس کرد. این زیبایی ساختنی نیست. شعر « درخت سیب» بری، دخالت انسان را در طبیعت تا جایی مجاز و پذیرفتنی می‌داند که به آن آسیبی نزند وقتی می‌گوید:

The grass has been cut
down, carefully
to leave the orange
poppies still in bloom

«سبزه به دقت بریده شده است، تا خشخاش‌های نارنجی شکوفا بمانند». به دخالت بشر در طبیعت اشاره می‌کند. اما این دخالت سبب نمایش زیبایی‌های محیط می‌شود و نه تخریب آن. اینکه علف‌ها تا جایی به دقت بریده شده‌اند که شکوفه‌های نارنجی خشخاش‌ها شکوفا بمانند. به عقیدهٔ او عملکرد انسان باید در خدمت طبیعت باشد. بری مخالف نگاه انسان محورانه به طبیعت است. او در مقاله‌ای با عنوان «چرا نمی‌خواهم کامپیوتر بخرم» که در هارپرز مگزین در سال ۱۹۸۷ به چاپ رسید می‌گوید:«چه طور می‌توانم با وجدان آسوده علیه تجاوز به طبیعت مطلب بنویسم اگر خودم موقع نوشتن به نحوی در این تجاوز دخیل باشم» (بری، ۲۰۱۸: ۶). او علی رغم انتقاد از فعالیت‌های انسان روزگار مدرن، با حفظ محدودیت‌هایی برخی فعالیت‌های او را می‌پذیرد. چنین نگاهی در اشعار سپهری دیده نمی‌شود.

در اشعار بری، طبیعت نه فقط محل آرامش یا الهام، بلکه عرصهٔ اخلاق و مسئولیت‌پذیری انسان در برابر جهان است. او مرگ را بخشی از چرخهٔ زیستی می‌بیند که انسان باید با فروتنی آن را بپذیرد. در شعر The Mad Farmer Liberation Front می‌گوید: « محصول اصلی‌ات جنگلی باشد که خودت نکاشته‌ای و هرگز برداشت نخواهی کرد». نگاه او به مرگ، زیست‌محیطی و آینده‌نگر است: مرگ راهی است برای بازگشت به خاک، برای ساخت بخشی از خاک که هزاران سال زمان نیاز دارد. در شعر بری زیبایی حاصل یک شهود شاعرانه و تجربهٔ عاطفی نیست بلکه نتیجهٔ مشارکت در چرخهٔ بزرگ طبیعت و از موضعی اخلاقی است. در مقابل سپهری با نگاهی رمانتیک و تحت تأثیر عرفان شرق، مرگ را بخشی لطیف از طبیعت می‌شمارد. او نه از فروتنی اخلاقی در برابر نمودهای طبیعت بلکه از اتحادی هستی‌شناسانه با آن سخن می‌گوید: «مرگ در ذهن اقاقی جاری ست..... مرگ با خوشه انگور می‌آید به دهان». مرگ در جهان سپهری پایان نیست، منبع بینش و تجربهٔ شاعرانه است. در بستر بوم‌نقد، او طبیعت را پدیده متعالی می‌بیند که انسان باید با آن به وحدت برسد، نه اینکه صرفا از آن محافظت کند.

تفاوت دیگر شعر این دو شاعر چنان که در «آرزوی صلح» از وندل بری آمد او آرزوی رسیدن به صلح، قناعت و سادگی را به دور از مدرنیته دارد اما می‌داند که به آن دست نیافته و نمی‌یابد. در حالی که سپهری در اشعار خود از رسیدن به آنچه می‌خواسته خبر می‌دهد. «سپهری در حجم سبز سرانجام در سرزمین آرمانی خویش است و آن ملک فراغت و آرامش را پس از تب و تاب‌های بسیار یافته و از آنجا، در کنج تنهایی خویش در سکون و آرامش و زیبایی طبیعت، با دیگران سخن می‌گوید. در این بهشت این جهانی و زمینی و طبیعی با آرمیدن در کنار همهٔ چیزهای خوب و یا چشیدن مزهٔ دم‌های زیبای اتحاد با طبیعت به ژرفنای سرخوشی و خرسندی می‌رسد و با خود و جهان در حالت آشتی است» (سیاهپوش، همان: ۲۴)

۳. نتیجه‌گیری

وندل بری و سهراب سپهری هر دو شاعرانی طبیعت‌گرا و متأثر از جریان رمانتیسیسم هستند که اشعارشان از منظر نقد بوم‌گرا قابل تحلیل و بررسی است. این دو در آثارشان با زبانی شاعرانه و استعاری به ستایش طبیعت و نقد تمدن مدرن پرداخته‌اند. هر دو طبیعت را نه صرفا به عنوان پس زمینه‌ای زیباشناسانه، بلکه عنصری زنده، آگاه و ارزشمند تلقی می‌کنند؛ موجودی که باید با آن زیست، از آن آموخت و به آن احترام گذاشت. نفی نگاه ابزار محور به طبیعت، جاندارپنداری نمودهای طبیعی، ستایش سادگی و دوری از هیاهوی زندگی مدرن و ماشینی، ستایش صفا و صمیمیت روستایی، تلاش برای احیای خود به وسیلهٔ برگشت به طبیعت از مضامین اصلی شعر آن‌هاست که هم از منظر رمانتیسیسم و هم نقد بومگرا قابل تأمل هستند.

با این حال تفاوت‌هایی نیز در شعر این دو شاعر وجود دارد. وندل بری اگرچه پایبند به ستایش طبیعت و نقد سرمایه‌داری و مصرف‌گرایی است، نگاهی واقع‌گرایانه‌تر دارد و هرچند از خرسندی سخن می‌گوید، اما در عمل با چالش‌های جهان مدرن درگیر است. در بسیاری از اشعارش بروز بحران زیست‌محیطی و خشم از تخریب طبیعت را می‌توان مشاهده کرد. در حقیقت بری بیشتر از سپهری در مقام هشدار دهنده‌ای جدی ظاهر می‌شود که از مخاطبش مسئولیت‌پذیری و بازگشت به الگوهای پایدارتر زیستن را می‌طلبد. حال آنکه سپهری با ریشه‌های عرفان شرقی و بودیسم، به جهانی سرشار از آرامش درونی و وحدت دست یافته و فضایی را ترسیم می‌کند که از درک شهودی و شاعرانه او از هستی نشأت می‌گیرد.

از منظر زیبایی‌شناسی، بری علاوه بر زبان شاعرانه، نگاهی اخلاقی و گاه فلسفی به طبیعت دارد و با تأکید بر پایداری، رعایت حقوق نسل‌های آینده و پیوندهای انسانی و زیستی به بازسازی رابطهٔ انسان و طبیعت می‌اندیشد. در مجموع هر دو شاعر با زبان خاص خود در برابر انقطاع و جدایی انسان از طبیعت در عصر مدرن ایستاده‌اند، اما یکی با نرمی شاعرانه و آرامش عرفانی و دیگری

با صراحتی بوم‌گرایانه و انتقادی. شعر بری و سپهری می‌توانند مخاطب را به تأملی دوباره دربارهٔ جایگاه انسان در هستی و طبیعت فرابخواند.

کتابنامه

الف. منابع فارسی

ادیب راد، نرگس؛ یوسف فام، عالیه؛ جعفریه، مهناز(۱۴۰۰)، «تأثیر زیست‌بوم ها مختلف زمانی در اشعار سهراب سپهری و منوچهر آتشی از منظر نقد بوم‌گرا». *فصلنامه علمی آموزش محیط زیست و توسعه پایدار*، شماره ۳، بهار، صص ۱۶۶-۱۴۷.

بری، وندل(۱۹۸۷). «چرا نمی خواهم کامپیوتر بخرم»، ترجمه مرجان حمیدی، تهران: نشر سیفتال.

پارساپور، زهرا (۱۳۹۲)الف. «*درباره نقد بوم‌گرا*». تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

پارساپور، زهرا(۱۳۹۲)ب. «*نقد بوم‌گرا؛ ادبیات و محیط زیست*». تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

پارساپور، زهرا(۱۳۹۵)ج. «*ادبیات سبز؛ مجموعه مقالات در نقد بومگرایانهٔ ادبیات فارسی*». تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

پارساپور، زهرا، (۱۴۰۰) د. «*اخلاق زمین؛ نقد متون عرفانی و ادبی با رویکرد اخلاق زیست‌محیطی*». تهران: پژوهشگاه علوم انسانی.

پورنامداریان، تقی(۱۴۰۳)، «*حنجرهٔ زخمی جویبار*». تهران: نشر سخن.

تسلیمی، علی (۱۳۸۷). «*گزاره هایی در ادبیات معاصر؛شعر*». تهران: نشر اختران.

حسینی، صالح(۱۳۷۱). «*سیلوفر خاموش*». تهران: نیلوفر.

رجایی، حمید(۱۳۷۸). «*زیبایی و زیبایی‌شناسی*». هنر دینی، شماره ۱، صص ۸۰-۵۵.

سپهری، سهراب، (۱۳۹۳). «*هشت کتاب*». قم: نگاه آشنا.

سیاهپوش، حمید(۱۳۸۹). «*باغ تنهایی*». تهران: نگاه.

شریعت کاشانی، علی(۱۴۰۰). «*در جلوه گه نقش و خیال*». تهران: نشر نظر.

طاووسی، سهراب(۱۴۰۰). «*اندوه خاک*». تهران: نشر آفتابکاران.

عابدی، کامیار(۱۳۷۵). «*از مصاحبت آفتاب*». تهران: نشر روایت.

غلامی، مجاهد(۱۳۹۹). «سهراب سپهری در بوتهٔ نقد: گونه‌شناسی نقد»، *نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی*، شمارهٔ ۲۱۱، زمستان، صص ۴۲-۲۵.

کارول، نوئل(۱۳۸۶). «درآمدی بر فلسفه هنر»، ترجمه صالح طباطبایی، تهران: فرهنگستان هنر.

معینی، سولماز؛ رضی، احمد؛ چراغی، رضا (۱۴۰۰). «ضرورت ها و الزامات نقد زیست‌محیطی؛ با نگاهی به کاستی های آن در مقالات»، *فصلنامه علمی-پژوهشی نقد ادبی*، شماره ۵۴، تابستان، صص ۱۸۸-۱۴۵.

میرزا بابازاده فومشی، بهنام(۱۳۹۹). «اخلاق زیست‌محیطی یا انسان محوری: بوم نقد تطبیقی با نگاهی به سپهری امرسن»، *فصلنامه پژوهش های ادبیات تطبیقی*، شماره ۱، بهار، صص ۶۳-۴۶.

نیازی، نوذر (۱۳۹۹). «رابطه ساختارشکنانه فرهنگ و طبیعت: نقدی بومگرایانه بر چند سروده از سهراب سپهری». ادبیات پارسی معاصر، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، شماره ۱، بهار و تابستان، صص ۴۲۲-۴۰۱.

ب. منابع لاتین

Berry, Wendell. '*The selected poems of Wendell Berry'* (1998) Berkeley: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.

Berry, Wendell. '*Given: The poems*' (2005) Berkeley, Distributed by Publishers Group West.

Brown, Mark. Wendell Berry's Farmer: Balancing the Natural with the Cultural? (2007), university of Oslo, American studies in Scandinavia.

Breznau, Anne Marie. '*Fatal Singing: Introducing Wendell Berry'* (1986) Language Arts Journal of Michigan: Vol. 2: Iss. 2, Article 3.

Norén, Lars. '*References to Darkness: A study of darkness in a selection of poems by Wendell Berry*' (2018) Centre for Languages and Literature Lund University.

https://www.poetryfoundation.org/poets/wendell-berry

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

Iranian Pastoral and Its Neglected Potentials in Persian Literature: A Case Analysis of Rumi's *Moses and the Shepherd* and Nima Youshij's *Pi-Daru* *

Srweh Fatahi[1]✉ | Ahmad Khatami[2]

1. Corresponding author , Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, Islamic Azad University- South Tehran Branch, Tehran, Iran.. srwehfatahi@gmail.com

2. Professor, Department of Persian Language and Literature, Shahid Behishti University of Tehran, Tehran, Iran.

E-mail: a_khatami@sbu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received 16 August 2025

Received in revised form 25 August 2025

Accepted 06 September 2025

Published online 16 September 2025

Keywords:

literary genres,

pastoral literature,

rural literature,

pastoral, shepherd

ABSTRACT

Pastoral literature is one of the oldest literary genres in the Western tradition, which from ancient Greece and Rome to contemporary ecocritical readings has consistently provided a space for rethinking the relationship between human beings and nature, as well as the tension between city and countryside. Despite the centrality of this genre in global literary studies, it has not yet been recognized in Persian poetics as an independent category and is often reduced to "rural literature" or "regional literature." This theoretical absence has led to a considerable body of Persian texts with. pastoral features being overlooked from a genre-oriented perspective. This study, aiming to fill this gap, reviews the theoretical foundations of the pastoral in the Western tradition and analyzes two examples from Persian literature. The first is the classical tale of Moses and the Shepherd in Rumi's Mathnavi, which may be considered a manifestation of "mystical pastoral." The second is Nima Youshij's long poem Pi-Daru Chupan, a modern example that, while employing traditional pastoral elements (shepherd, shepherd's love, nature, and hunting), reconfigures their symbolic functions to create a distinctive "Iranian pastoral," in which nature acts as an active agent in human destiny. The findings indicate that Persian literature has the potential to redefine the pastoral genre. The study concludes that attention to pastoral in Persian literature can not only fill a local genre-theoretical gap but also connect Persian literary traditions with contemporary comparative and environmental discourses

*Cite this article: Fatahi, S & Khatami, A. (2025). Iranian Pastoral and Its Neglected Potentials in Persian Literature: A Case Analysis of Rumi's Moses and the Shepherd and Nima Youshij's Pi-Daru. *Journal of Comparative Literature*, 17 (32), 177-200. http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25708.3870

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25708.3870

Abstract

1. Introduction

The earliest literary taxonomy based on content is the tripartite division of the Greeks in Aristotle's *Poetics,* comprising the epic, the lyric, and the dramatic. Pastoral literature in the West first emerged in Arcadia through the descriptive works of Theocritus, and later expanded across the Caribbean islands and the British colonies. As a literary genre, the pastoral possesses distinct structural and thematic characteristics that fundamentally set it apart from adjacent genres such as the epic, the lyric, and the didactic. This genre, through its idealized representation of rural life, its dialectic between natural and urban spaces, and its reflection of environmental and cultural concerns, has secured a paradigmatic position in Western literary traditions, from Greco-Roman classics to contemporary ecocritical frameworks. In contrast, within the poetics of Persian literature, the pastoral has neither been identified as an independent category nor analyzed through a coherent theoretical framework. This neglect, rooted in the paradigmatic limitations of indigenous literary criticism and the lack of comparative engagement with global discourses, has hindered the recognition of the latent potential of Persian texts with pastoral features, creating a structural gap in critical analysis.

2. Objectives

Analyzing two concrete examples in Persian literature demonstrates the necessity of re-recognizing the pastoral. The first, the story of *Moses and the Shepherd* in Rumi's *Masnavi,* exemplifies the representation of rural life and human interaction with nature. While faithful to classical traditions, it accentuates the symbolic and ethical capacities of rural existence. The second, Nima Youshij's long poem *Pi-Daru the Shepherd*, represents a modern Persian pastoral. It preserves classical elements of the genre (shepherd, nature, animals) but reconfigures their symbolic function, portraying nature not as a passive backdrop but as an active agent shaping human destiny. This analysis shows that the Persian pastoral is not a simple translation of Western traditions but rather a localized and independent reinvention of a global genre. The central research question asks whether one can identify an "Iranian Pastoral" and, if so, what features distinguish it from its Western counterpart.

3. Methodology

The research method is grounded in an ecocritical approach and textual analysis. By reviewing the theoretical foundations of the pastoral in Western traditions alongside the analysis of classical and modern Persian examples, this study demonstrates that Persian pastoral literature has the capacity for redefinition and reconceptualization. It can be connected to contemporary comparative and environmental discourses while retaining its indigenous characteristics.

4. Findings

Based on the views of pastoral literary critics, the following key features can be identified as constitutive of pastoral texts:

- Texts that, while simple in form, encompass complex concerns.
- Texts that describe natural landscapes and rural environments.
- Texts featuring a shepherd or a similar figure.
- Texts that depict the lifestyle and social structures of rural or pastoral communities.
- Texts that, while describing nature, rely on imagination, thereby constituting imaginative rather than realist works.
- Texts that provide idealized depictions of their surroundings, with overtly utopian tendencies.

- Texts whose central theme is the shepherd's love (or its equivalent), often highlighting the tension between poor and rich, powerful and powerless, with undertones of protest.
- Texts that are intrinsically linked to environmental issues and embody ecocritical concerns.
- Texts either authored by a pastoral poet (formal pastoral) or composed by rural folk, transmitted orally with anonymous authorship (informal pastoral).
- Pastoral texts exist in two broad types: verse and prose.

Drawing on these features, pastoral literature may be defined as *formal or informal, in verse or prose, characterized by a simple, imaginative, and utopian style that narrates or describes pastoral and rural social life, centered on nature and the environment. Its themes include rural love, nostalgia for the past, the opposition of rich and poor, and the dichotomy of rural and urban spaces.*

The critical background and survey of Western perspectives on the pastoral reveal that this genre has long been recognized as a literary type in the West. Numerous studies, including articles, books, and dissertations, have explored it extensively. This research has shown that Western scholars have given particular attention to the pastoral. In contrast, within Persian literary studies, not only is pastoral literature absent as a recognized category, but there also exists no independent scholarly analysis introducing or interpreting its content. This is despite the fact that Persian literature abounds with works—both formal and informal—that, by the definitions proposed in this study, fall within the pastoral category. There is thus a pressing need for thematic, structural, contextual, and semantic analysis of these texts. Formal Persian pastoral literature, especially the works of poets and writers who fit within this definition, offers epistemological and cognitive functions and would be fruitful in intertextual studies through literary criticism, anthropology, psychology, and discourse analysis. Likewise, the study of informal Persian pastoral texts—classified under folk and oral literature—would provide even greater scholarly value.

5. Results

The findings of this research show that pastoral literature, despite its apparent absence in Persian literary theory, has a significant and identifiable presence in both classical and modern texts. The analysis of Rumi's *Moses and the Shepherd* illustrates how pastoral literature is redefined within Iranian mysticism, elevated into a form of "mystical pastoral," where the honesty and simplicity of the shepherd surpass the grandeur of formal language and the strictures of religious ritual. Conversely, the study of Nima Youshij's *Pi-Daru the Shepherd* demonstrates that in the modern context, the pastoral becomes a space for representing suffering, wounds, and the agency of nature—where nature emerges as an active force shaping human fate. Comparing these two examples makes clear that Persian literature possesses the capacity to indigenize and re-create the pastoral: in the classical tradition through its connection to mysticism, and in the modern tradition through its orientation toward ecocritical and social critiques. Thus, one can indeed speak of an "Iranian Pastoral," an independent genre that is not a mere repetition of the Western model but a creative reproduction of it within the Persian cultural and linguistic context. Recognizing this overlooked genre can fill a gap in Iranian literary taxonomy and enable active participation in global comparative and environmental discourses.

Keywords: literary genres, pastoral literature, rural literature, pastoral, shepherd

References [in Persian]

Anvari, Hassan. (2002). *The Great Sokhan Dictionary.* Vol. 3. Tehran: Sokhan Publications.

Arman, Seyed-Ebrahim, & Firoozmandi, Shahrzad. (2012). *Rural Literature in Arabic and Persian Novels: A Comparative Study of "Al-Ard" and "The Empty Place of Soluch" by Dowlatabadi. Kavoshnameh of Comparative Literature*, Faculty of Literature and Humanities, Razi University of Kermanshah, 2(7), 1–18.

Dad, Sima. (2011). *Dictionary of Literary Terms: A Comparative Glossary of Persian and European Concepts.* 5th ed. Tehran: Morvarid Publications.

Dehkhoda, Ali-Akbar. (1949). *Dehkhoda Dictionary.* Tehran: Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran, Lexicon Organization.

Farshidvard, Khosrow. (2006). *Literary Genres in Europe and Iran: A Comparative and Cross-Cultural Study. Faculty of Literature and Humanities, University of Tehran*, 24(3–4), 42–69.

Frye, Northrop. (1998). *Anatomy of Criticism.* Translated by Saleh Hosseini. Tehran: Niloufar Publications.

Gifford, Terry. (2018). *Pastoral Literature.* Supervised by Abbas Arzpeyma. 2nd ed. Tehran: Nashr-e Neshaneh.

Jafari Qanavati, Mohammad. (2002). *In the Realm of Regional Literature. Ketab-e Mah-e Adabiyat va Falsafeh*, Issues 65–66, 140–145.

Karimi, Asghar. (n.d.). *The Encyclopedia of the World of Islam.* Vol. 12, under the entry "Shepherd."

Kohnamouipour, Zhaleh, Khattat, Nasrin Dokht, & Afkhami, Ali. (2002). *A Descriptive Dictionary of Literary Criticism.* Tehran: University of Tehran Press.

Malekpour, Jamshid. (1967). *Selections from the History of World Drama.* Tehran: Keyhan Publications.

Mardukh-e Kordestani, Mohammad. (1983). *Mardukh Dictionary (Illustrated Kurdish–Persian–Arabic Dictionary).* Sanandaj: Gharighi Publications.

Molavi (Rumi), Jalal al-Din Mohammad Balkhi. (1998). *Masnavi-ye Ma'navi (Spiritual Couplets).* Edited from Nicholson's edition, compiled by Naser Ahmadzadeh. Tehran: Pegah Publications.

Mokhtabad, Seyed Mostafa, & Qolishli, Atousa. (2011). *A Study of the Roots of Iranian Rural Drama (Akbar Radi's Influence from Chekhov's "Uncle Vanya"). Naqd-e Adabi (Literary Criticism)*, 4(16), 37–54.

Moshtagh-Mehr, Rahman, & Sadeghi Shahpar, Reza. (2010). *Regional and Rural Features in Khorasan Storytelling. Jostarhaye Adabi (Literary Inquiries)*, 168, 81–108.

Nazerzadeh Kermani, Farhad. (1995). *A Study of Rural-Pastoral Dramatic Literature. Neyestan Monthly*, 1, 57–64.

Pournamdarian, Taghi. (2007). *Genres in Persian Poetry. Journal of Literature and Humanities, University of Qom*, 1(3), 7–22.

Ranjbar Karani, Narges, & Mokhtabad, Seyed Mostafa. (2013). *A Genealogical Study of Rural-Pastoral Drama. Ketab-e Sahneh (Book of Stage)*, 94, 53–64.

Shafi‘i Kadkani, Mohammad-Reza. (1973). *Literary Genres and Persian Poetry. Kherad va Koshesh (Wisdom and Effort)*, 11–12, 96–119.

Tabari, Mohammad ibn Jarir. (2004). *Tarikh al-Rusul wa al-Muluk (History of the Prophets and Kings).* Translated by Abolghasem Payandeh. Tehran: Asatir Publications.

Tabrizi, Mohammad Hossein ibn Khalaf. (1963). *Borhan-e Qate‘ (Decisive Proof).* 2nd ed. Tehran: Roshdiyeh Offset Press.

Youshij, Nima. (1985). *Collected Works (Vol. 1: Poetry).* Edited by Siros Tahbaz. Tehran: Nashr-e Nashr.

Zamani, Hojjat. (2009). *A Critical Study of Rural Literature Based on Ten Stories by Amin Faghiri.* M.A. Thesis in Persian Language and Literature, Faculty of Persian Literature and Foreign Languages, Allameh Tabataba’i University.

Zarghani, Seyed Mehdi. (2009). *A Scheme for the Classification of Literary Genres in the Classical Period. Pazhuheshhaye Adabi (Literary Researches)*, 24, 81–106**.**

[In English]:

Alpers, P. (1996). *What is pastoral?* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Bate, J. (2000). *Song of the earth.* London, England: Picador.

Buell, L. (1995). *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture.* Cambridge, MA: Belknap Press/Harvard University Press.

Burnett, P. (Ed.). (1986). *Caribbean verse in English.* London, England: Penguin Books.

Chaudhuri, S. (1989). *Renaissance pastoral and its English developments.* London, England: Clarendon Press.

Empson, W. (1935). *Some versions of pastoral.* London, England: Chatto & Windus.

Garrard, G. (2012). *Ecocriticism* (2nd ed.). London & New York: Routledge.

Gifford, T. (1999). *Pastoral.* London & New York: Routledge.

Gifford, T. (2012). Pastoral, anti-pastoral and post-pastoral as reading strategies. In S. Slovic (Ed.), *Critical* (pp. 1–30).

Gifford, T. (2019). *Pastoral* (2nd ed.). London & New York: Routledge.

Gilmore, J. (2000). *A study of James Grainger’s The Sugar Cane.* London & New Jersey: The Athlone Press.

Glotfelty, C. (Ed.). (1996). *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology.* Athens, GA: University of Georgia Press.

Hill, M. C. G. (1972). *Encyclopedia of world drama* (Vol. 3). New York, NY: McGraw-Hill.

Hiltner, K. (2011). *What else is pastoral? Renaissance literature and the environment.* New York, NY: Cornell University Press.

Huggan, G., & Tiffin, H. (2015). *Postcolonial ecocriticism: Literature, animals, environment* (2nd ed.). London & New York: Routledge.

Jones, M. A. (2020). *Engagements with the pastoral mode in the poetry and plays of Derek Walcott* (Doctoral dissertation, University of Birmingham).

Laurence, L. (1972). *The uses of nostalgia: Studies in pastoral poetry.* London, England: Chatto & Windus.

Lewalski, B. K. (1985). *Paradise lost and the rhetoric of literary forms.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Marinelli, P. (1971). *Pastoral* (The Critical Idiom series). London, England: Methuen & Co.

Patterson, A. (1987). *Pastoral and ideology: Vergil to Valéry*. Berkeley, CA: University of California Press.

Quilley, G., & Kriz, K. D. (2003). Pastoral plantations: The slave trade and the representation of British colonial landscape in the late eighteenth century. In *An economy of colour: Visual culture and the North Atlantic world, 1660–1830* (pp. 106–128). Manchester, England: Manchester University Press.

Watson, R. N. (2006). *Back to nature: The green and the real in the late Renaissance.* Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Williams, R. (1973). *The country and the city.* New York, NY: Oxford University Press.

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

پاستورال ایرانی و ظرفیت‌های مغفول آن در ادب فارسی: تحلیل مصداقی حکایت موسی و شبان مولوی و پی‌دارو چوپان نیمایوشیج *

سروه فتاحی[1] ✉ | سید احمد خاتمی[2]

۱. نویسنده مسئول، دکتری زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه آزاد اسلامی واحد تهران جنوب، تهران، ایران. رایانامه: srwehfatahi@gmail.com

۲. استاد گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید بهشتی تهران، تهران، ایران رایانامه: a_khatami@sbu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله: مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۵/۱۳

تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۶/۰۵

تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۶/۱۵

تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
انواع ادبی،
ادب شبانی،
ادب روستایی،
پاستورال، چوپان

چکیده

ادب شبانی (پاستورال) یکی از کهن‌ترین ژانرهای ادبی در سنت غربی است که از یونان و روم باستان تا قرائت‌های معاصر اکوکریتیکی، همواره بستر بازاندیشی در نسبت انسان و طبیعت و نیز تقابل میان شهر و روستا بوده است. با وجود اهمیت این ژانر در مطالعات جهانی، در بوطیقای فارسی تاکنون به‌عنوان گونه‌ای مستقل شناخته نشده و اغلب ذیل «ادب روستایی» یا «ادب اقلیمی» تقلیل یافته است. این غیبت نظری سبب شده بخش قابل‌توجهی از متون فارسی با مختصات شبانی، از چشم‌انداز گونه‌شناختی مغفول بمانند. این پژوهش با هدف پرکردن این خلأ، ضمن مرور مبانی نظری پاستورال در سنت غربی، به تحلیل دو نمونه از متون فارسی پرداخته است: نخست، حکایت کلاسیک «موسی و شبان» در مثنوی مولوی که می‌توان آن را تجلی «پاستورال عرفانی» دانست، دوم، روایت بلند «پی‌دارو چوپان» نیما یوشیج به‌عنوان نمونه‌ای معاصر که با بهره‌گیری از عناصر سنتی پاستورال (چوپان، عشق چوپان، طبیعت و شکار) اما با دگرگونی در کارکرد نمادین، نوعی «پاستورال ایرانی» خلق می‌کند که در آن طبیعت به‌عنوان کنشگری فعال در سرنوشت انسانی عمل می‌نماید. یافته‌ها نشان می‌دهد که ادب فارسی ظرفیت بازتعریف ژانر شبانی را دارد؛ نتیجه پژوهش آن است که توجه به پاستورال در ادبیات فارسی می‌تواند هم خلأ گونه‌شناختی بومی را پر کند و هم امکان پیوندزدن این ادبیات با گفتمان‌های تطبیقی و محیط‌زیستی معاصر را فراهم سازد.

* **استناد:** فتاحی،سروه خاتمی؛ احمد. (۱۴۰۴). پاستورال ایرانی و ظرفیت‌های مغفول آن در ادب فارسی: تحلیل مصداقی حکایت موسی و شبان مولوی و پی‌دارو چوپان نیمایوشیج. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۲۰۰-۱۷۷.

http//doi.org/ 10.22103/jcl.2025.25708.3870

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان. © نویسندگان.

۱. مقدمه

نخستین طبقه‌بندی ادبی مبتنی بر محتوا، طبقه‌بندی سه‌گانه یونانیان در «فن شعر» ارسطو شامل حماسی، غنایی و نمایشی است. در ادب کلاسیک فارسی گونه نمایشی مستقل نیست و گونه حکمی و تعلیمی جایگزین آن شده است. «تقسیم‌بندی شعر به این سه نوع با قوای سه‌گانه نفس انسانی که از زمان افلاطون تا اکنون اعتبار خود را از دست نداده است نیز همخوانی و موازنه دارد. انسان یا می‌اندیشد یا دچار انفعالات نفسانی یعنی احساس و عواطف می‌شود یا در حال کار و عمل است» (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۱۰). بر این اساس، شعر حماسی با اراده، شعر غنایی با عاطفه و شعر حکمی و تعلیمی با عقل مرتبط است. هر نوع ادبی دارای سیر و تطوری خاص است و نباید به‌عنوان گونه‌ای ثابت تصور شود: «یکی از اشتباهات ناقدان قرن هفده و هجده و امثال بوالو این بود که تصور می‌کردند انواع ادبی به گونه‌ی قالب‌هایی جامد و ثابت همیشه وجود دارند و هیچ تغییری در آن‌ها راه ندارد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۹۷). پدیدآمدن انواع ادبی متأثر از شرایط شاعر و مخاطب است: «نوع را شرایط مستقر در میان شاعر و مخاطبان شعرش تعیین می‌کند» (فرای، ۱۳۷۷: ۲۹۵). تعامل میان انواع ادبی، از تشابه، تناظر یا تقابل ناشی می‌شود و تفکیک مرزهای برخی انواع و زیرشاخه‌ها گاهی دشوار است: «هر نوعی پس از یک مرحله ابتدایی به انواع دیگر می‌آمیزد و نمی‌توان یک نوع را از همسایگان معنوی آن جدا کرد» (شفیعی کدکنی، ۱۳۵۲: ۹۷).

ادب شبانی (پاستورال) در غرب شناخته شده و از منظر جغرافیایی نخست در آرکادیا و با توصیفات تئوکریتوس ظهور کرد و سپس در جزایر کارائیب و مستعمرات بریتانیا گسترش یافت. آثار قرن هفدهم و هجدهم این حوزه، همزمان با گسترش استعمار اروپایی، محبوب بودند و مضامین شبانی از کارائیب به سراسر امپراتوری بریتانیا رسید (*Gilmore, 2000: 132; Burnett, 1986: xliv;*). فرم غالب، شعر و تمرکز بر چشم‌انداز جدید، اقلیم و جامعه نو بود (*Ibid: xliv*).

بافت طبیعی و ویژگی‌های منطقه‌ای، تعمیم تصاویر و ارزش‌های سبک شبانی بر مناطق غیراروپایی را دشوار می‌کند: «تصاویر و ویژگی‌های سبکی ادب شبانی به راحتی بر روی مناظر غیراروپایی و همچنین نظام‌های ارزشی‌ای که به نظر می‌رسد در تضاد مستقیم با آن باشد، قابل تعمیم نیست. (*Huggan and Tiffin, 2015: 100*)

از منظر پیشینهٔ تاریخی پژوهش در زمینه‌ی ادب شبانی، «از حدود سال ۱۸۹۰ میلادی، مطالعات هنر بریتانیا، نقش مناظر و تصاویر طبیعی را در فرهنگ بصری و ادبی به عنوان مضامینی دال بر روابط و هویت‌های اجتماعی و اقتصادی، تلقی کرد ... و فرایند بازنمایی مناظر و تصاویر شعری مرتبط با آن اعم از شبانی، جغرافیایی و محیطی را واجد دلالت‌های مضمونی و ثانویه به شمار آورد» (*Quilley and Dian, 2003: 106*). پس از آن، نویسندگان پسااستعماری از این شیوه‌ی ادبی و هنری استقبال کردند. در مطالعه گسترده نیکسون درباره نایپل، او این ادعا را مطرح می‌کند که: « نایپل با سرودن معمای ورود، شعر شبانی پسااستعماری را ابداع کرد« (*Nixon, 1992: 161*). چنین به نظر می‌رسد که نیکسون در انتساب ابداع شعر شبانی پسااستعماری به نایپل، اغراق کرده یا دست کم دقت کافی نداشته است. زیرا کسانی که در حوزه ادبیات شبانی و پیشینهٔ آن کار کرده‌اند درک متفاوتی از این مسأله دارند و معتقدند ادب شبانی در میان بیشتر نویسندگان پسااستعماری رایج بوده و شیوه‌ای جذاب به شمار می‌آمده است. «ادب شبانی شیوه‌ای است که نزد تعدادی از نویسندگان مختلف پسااستعماری –نویسندگانی که در سبک ادبی خود، در مناطقی از جهان به این شیوه روی آورده‌اند– جذاب است» (*Huggan and Tiffin, 2015: 134*). با این وجود شاعرانی چون نایپل و والکات از جمله شاعران پیشگام در حوزه شعر شبانی به شمار می‌آیند که در برخی از موارد کاربردی شیوهٔ شبانی تفاوت‌هایی با هم دارند. در این میان می‌توان به برخی از تفاوت‌های کاربرد ادب شبانی در اشعار نایپل و والکات به عنوان دو شاعر متقدم ادبیات شبانی اشاره کرد. «یکی از واضح‌ترین تفاوت‌ها بین سبک شبانی نایپل و سبک شبانی والکات این است که به نظر می‌رسد نایپل در توصیف‌ها و تصاویر خود بیشتر به مکان‌های جغرافیای انگلیس توجه می‌کند، در حالی که اکثریت قریب به اتفاق اشعار و درام‌های والکات در کارائیب اتفاق می‌افتد» (*Ibid: 134*). بدین ترتیب ادعای نیکسون درباره این که نایپل تنها بنیان‌گذار شعر چوپانی پسااستعماری است با پرسش جدی مواجه می‌شود. حتی اثری چون بهشت گمشدهٔ میلتون نیز متأثر از ادب شبانی بوده است. باربارا لوالسکی در مطالعهٔ خودتحت عنوان «بهشت گمشده و بوطیقای انواع ادبی» نشان داد که تصویری که میلتون در بهشت گمشده آفریده وامدار سنت شبانی است (*Lewalski, 1985: 3- 18*).

۱-۱. شرح و بیان مسئله

ادب شبانی (پاستورال) به‌مثابه یک گونه ادبی، دارای مختصات متمایز ساختاری و مضمونی است و از این رو با سایر گونه‌های هم‌جوار نظیر حماسی، غنایی و تعلیمی تفاوت بنیادین دارد. این ژانر، با بازنمایی آرمان‌گرایانه زیست‌بوم روستایی، دیالکتیک میان فضاهای طبیعی و شهری و بازتاب دغدغه‌های زیست‌محیطی و فرهنگی، در سنت‌های ادبی غرب، از دوره کلاسیک یونانی–رومی تا پارادایم‌های معاصر اکوکریتیک، جایگاه پارادایمی مشخصی یافته است. در مقابل، در چارچوب بوطیقای ادبی فارسی، پاستورال نه به‌عنوان دسته‌بندی مستقل مورد شناسایی قرار گرفته و نه نظام نظری منسجمی برای تحلیل آن تدوین شده است؛ این کم‌توجهی که ریشه در محدودیت‌های پارادایمی نقد ادبی بومی و فقدان تعامل تطبیقی با گفتمان‌های جهانی دارد، مانع بهره‌برداری از ظرفیت‌های نهفته در متون فارسی با مختصات شبانی شده و خلأیی ساختاری در تحلیل انتقادی این حوزه ایجاد کرده است.

روش‌شناسی ژانر پاستورال، با تعریف واژگانی مبتنی بر عناصر ساختاری و مضمونی، پیچیدگی‌های گونه‌شناختی آن را نشان می‌دهد. در ادبیات غربی، پاستورال با بهره‌گیری از چارچوب‌های چندوجهی -از ساده‌سازی روابط اجتماعی تا نقد زیست‌محیطی- به ابزاری میان‌رشته‌ای در تحلیل متون ادبی بدل شده است. در ادب فارسی، تقسیم‌بندی‌های رایج، متأثر از الگوی سه‌گانه ارسطویی (حماسی، غنایی، نمایشی) یا نسخه تعدیل‌شده آن (حماسی، غنایی، تعلیمی–القایی) فاقد انعطاف‌پذیری برای دربرگیری ژانرهایی مانند پاستورال هستند (پورنامداریان، ۱۳۸۶: ۸؛ فرشیدورد، ۱۳۵۸: ۴۳). این محدودیت نظری، شناسایی متونی که با مختصات شبانی همخوانی دارند را دشوار کرده و آن‌ها را در چارچوب‌های ناهم‌خوان قرار داده است.

دوگانگی ساختاری ادب شبانی-گونه‌های رسمی (آثار مکتوب شاعرانه و روایی) و غیررسمی (ادبیات شفاهی و عامیانه)-پیچیدگی مضاعفی ایجاد می‌کند. گونه غیررسمی، که از طریق انتقال سینه‌به‌سینه تداوم یافته، به‌عنوان بخشی از فولکلور ادبی ارزش تحلیلی قابل توجهی دارد اما غالباً از دایره گونه‌شناسی رسمی خارج تلقی می‌شود. گونه رسمی، متجلی در آثار ادیبان برجسته، به دلیل فقدان چارچوب نظری بومی، در طبقه‌بندی‌های سنتی ادغام شده و هویت مستقل خود را از دست داده است. این دوگانگی، که در مطالعات غربی با پارادایم‌های تطبیقی حل شده، در ادب فارسی به چالشی پارادایمی بدل شده و تدوین نظام گونه‌شناختی جامع را محدود کرده است.

تحلیل دو نمونه عینی در ادب فارسی، ضرورت بازشناسی پاستورال را روشن می‌سازد. نخست، داستان «موسی و شبان» در مثنوی مولانا نمونه‌ای از بازنمایی زیست‌بوم روستایی و تعامل انسان با طبیعت است که ضمن وفاداری به سنت کلاسیک، ظرفیت‌های نمادین و اخلاقی زندگی روستایی را برجسته می‌کند. دوم، سروده بلند «پی‌دارو چوپان» نیما یوشیج، نمونه‌ای از پاستورال معاصر فارسی است که عناصر کلاسیک ژانر (چوپان، طبیعت، حیوانات) را حفظ کرده اما با دگرگونی در کارکرد نمادین، طبیعت را نه پس‌زمینه منفعل، بلکه عاملی فعال در سرنوشت انسان بازنمایی می‌کند. این تحلیل نشان می‌دهد که پاستورال در فارسی نه ترجمه ساده از سنت غربی، بلکه بازآفرینی بومی و مستقل یک ژانر جهانی است.

پرسش محوری پژوهش آن است که آیا می‌توان «پاستورال ایرانی» را شناسایی کرد و اگر آری، چه شاخصه‌هایی آن را از سنت غربی متمایز می‌سازد؟ روش تحقیق، بر پایه رویکرد اکوکریتیکی و تحلیل متنی است. مرور بنیان‌های نظری پاستورال در سنت غربی، همراه با تحلیل نمونه‌های کلاسیک و معاصر فارسی، نشان می‌دهد که ادب شبانی در بستر فارسی ظرفیت بازتعریف و بازاندیشی دارد و می‌تواند به گفتمان‌های تطبیقی و محیط‌زیستی نوین متصل شود، در عین حال که ویژگی‌های بومی خود را حفظ می‌کند.

۱-۲. پیشینه پژوهش

۱-۲-۱. پیشینه داخلی

تحقیق در زمینه انواع ادبی در ایران به شکلی گسترده انجام شده و در قالب مقاله از پژوهش شفیعی کدکنی (۱۳۵۲) تحت عنوان «انواع ادبی و شعر فارسی» آغاز می‌شود. بیشتر کارهایی که در این زمینه انجام شده است نکته‌ای بر موضوع نمی‌افزاید و نیازی به ذکر مفصل آن نیست.

فرشیدورد (۱۳۵۸) در مقاله‌ای تحت عنوان *«انواع ادبی در اروپا و ایران: پژوهشی در نقد تطبیقی و مقایسه‌ای»*، برای نخستین بار ادب شبانی (پاستورال) را به عنوان یکی از انواع ادبی در میان غربیان ذکر کرده و دربارهٔ پاستورال، نخستین نمونهٔ این نوع ادبی و دوران اوج و شکوفایی آن توضیح مختصری داده است. وی در این تحقیق، شعر شبانی و شعر روستایی را معادل هم دانسته و آن را شعری تعریف می‌کند که دربارهٔ طبیعت و زندگی روستاییان و چوپانان و عشق‌ها و احساسات آنان سروده شده باشد و به دو نوع اصلی تقسیم می‌شود که عبارتند از غزل روستایی (ایدیل [i]) و گفتگوی شبانان.

ناظرزاده کرمانی (۱۳۷۴) در مقالهٔ «پژوهشی در زمینه ادبیات نمایشی روستایی- شبانی» برای نخستین بار به طور مفصل به ذکر تعریف، تاریخچه، بیان مضامین و عناصر اصلی ادب نمایشی روستایی- شبانی به عنوان یک نوع ادبی پرداخته است. وی سه عنصر مضمون، زمینه و شخصیت را در تفکیک ادب شبانی از دیگر انواع ادبی مؤثر دانسته و ارائه توضیح دربارهٔ هر یک از این عناصر سه‌گانه به اهمیت آن در اشعار تئوکریتوس به عنوان آغازگر گونهٔ شبانی اشاره کرده است.

رنجبرکرانی و مختاباد (۱۳۹۲) در مقاله‌ای کوتاه تحت عنوان *«بررسی تبارشناسانه ادبیات نمایشی روستایی- شبانی (پاستورال)»* ضمن آن که ادب شبانی و روستایی را یکسان دانسته، ادب شبانی- روستایی را به گونهٔ نمایشی تقلیل داده‌اند. ایشان در تعریف ادب شبانی- روستایی به عنصر طبیعت در محیط شبانی و روستایی اشاره کرده، به کلی‌ترین تعریف موجود در آرای غربیان اکتفا کرده‌اند و معتقدند گونهٔ شبانی- روستایی «گونه‌ای نمایشی است که در آن عشق به طبیعت و زندگی در محیط طبیعی موج می‌زند» (رنجبرکرانی و مختاباد، ۱۳۹۲: ۵۳). ارائه تعریف درباره ادب شبانی، تأکید بر ژانر بودن آن، بیان ویژگی‌های ادب شبانی -که تا حدود زیادی وامدار پژوهش ناظرزاده کرمانی (۱۳۷۴) است-، پرداختن به تاریخچه و تطور ادب نمایشی روستایی و در نهایت ذکر چند تن از ادیبان ادب پاستورال از نقاط قوت و از جنبه‌های مثبت این پژوهش به شمار می‌آید.

در میان پژوهش‌های داخلی، تنها موارد ذکر شده را یافتیم که در آن به طور ضمنی یا مفصل به ادب شبانی (پاستورال) پرداخته شده باشد. تلاش‌های دیگری نیز در زمینه ادب روستایی و شبانی انجام شده است اما پرداختن به موضوع شبانی و روستایی صرفاً به کاربرد آن در عنوان تحقیق تقلیل یافته است. تحقیق آرمن و فیروزی‌مندی (۱۳۹۱) تحت عنوان «ادبیات روستایی در رمان‌های عربی و فارسی؛ بررسی تطبیقی الارض شرقاوی و جای خالی سلوچ دولت‌آبادی» و پایاننامه زهرا راسخی اصل تحت عنوان «بررسی موضوعی اشعار چوپانی منطقه جوین خراسان» دو نمونه از این موارد هستند.

۱-۲-۲. پیشینه انتقادی پژوهش غربیان در باب ادب شبانی (پاستورال)

باربارا کیفر لوالسکی (۱۹۸۵) در کتاب «بهشت گمشده و بلاغت اشکال ادبی» به برخی از جنبه‌های ادبی بهشت گمشده اثر میلتون از منظر ادب شبانی پرداخته است. وی در این اثر به پیوند عدن (بهشت) با ویژگی‌های اساسی عصر طلایی یا شبانی آرکادیایی اشاره کرده است. لوالسکی معتقد است که شبانی عدنی توصیف شده در کتاب بهشت گمشده ارتباط چندانی با ایده برجسته شبانی رنسانس ندارد.

جاناتان بیت [ii] *(2000)* در کتاب «آهنگ زمین» مطالعه‌ای در مورد تأثیر ادبیات بر درک مفهومی رابطه بین انسان و طبیعت -به‌ویژه بیگانگی روزافزون میان انسان و طبیعت- را انجام داده است. به اعتقاد وی انسان هنرمند -شاعر، نویسنده یا نقاش- واسطهٔ میان طبیعت و خواننده اثر است که محیط و طبیعت را از طریق مجموعه‌ای از قراردادهای ثابت بازنمایی می‌کند (*Bate, 2000: 126*).

«شبانی و علوم انسانی. آرکادیای بازآفرینی شده» عنوان کتابی است که به همت ماتیلده اسکوی [iii] و سونیا بیورنستاد ولازکز [iv] (۲۰۰۶) به چاپ رسیده است. این کتاب شامل مجموعه‌ای از مقالات درباره ادب شبانی است که سال ۲۰۰۳ در سمیناری علمی که در اسلو برگزار شد ارائه شده است. این سمپزیوم بین‌المللی در دانشگاه اسلو و آکادمی علوم و ادبیات نروژ برگزار شد و هدف آن واکاوی مفهوم شبانی به عنوان یک «مفهوم انتقادی مولّد» بوده است. کتاب مذکور طیف وسیعی از رویکردهای انتقادی و

[i] . Ideylle
[ii] . Bate, Jonathan
[iii] . Mathilde Skoie
[iv] .Sonja Bjornstad-Velásquez

میان‌رشته‌ای را در باب ادب شبانی دربرمی‌گیرد و شامل دوازده مقاله است که در پنج بخش موضوعی طبقه‌بندی شده‌اند. در اینجا به مهم‌ترین مقالات این کتاب اشاره خواهد شد:

تیموتی ساندرز [i] در مقالهٔ «به‌کارگیری واژگان سبز یا سوءاستفاده از زمین بوکولیک؟» خوانشی مبتنی بر نقد بوم‌گرا بر سروده‌های ویرژیل انجام داده است. رویهٔ وی مبتنی بر انتقاد زیست‌محیطی است که فضای شعر را فضایی طبیعی در نظر می‌گیرد. رویکرد وی به سان رویکرد تری گیفورد در مقاله «پساپاستورال به عنوان ابزاری برای نقد بوم‌گرا» است. به گفتهٔ وی پساپاستورال (ضدشبانی) کارکردی فراتر از قصاید ساده‌انگارانه شبانی را مد نظر دارد و به بررسی فرایند ترمیم شکاف میان فرهنگ مدرن و مناظر طبیعی می‌پردازد تا «روشی درست برای زندگی در سیاره زمین به عنوان خانهٔ ما» بیابد.

پل آلپرز [ii] در مقالهٔ «مسألهٔ فیلوکتتس و شعر شبانی» به توانایی انسان در مجسم کردن فریادهایی نه از سر درد پرداخته و مصادیق رنج در انزوا را از اشعار شبانی ویرژیل تا شاعر مجارستانی (رادنوتی) بررسی می‌کند.

خوان کریستین پلیسر [iii] در مقاله «هنوز زیر آن زالزالک! پاستورال در مرثیه تونی هریسون در یک قبرستان شهری» شعری از هریسون را تحلیل کرده و ا[iv]ستدلال می‌کند که این شعر نسخه‌ای از شبانی مدرن است که در آن گفتمان چوپان‌ها جای خود را به گفتمان متضاد میان شاعر میانسال و جوانی خود وی می‌دهد.

فرانسوا لاووکات[v] در مقاله «بازی چوپان. تمثیل، داستان، واقعیت بازی‌های شبانی» به بررسی کارکرد بازی‌ها در متون شبانی فرانسه، ایتالیا و اسپانیا از قرن شانزدهم تا هجدهم پرداخته است.

برایان برید [vi] در مقاله «مطالعه گفتگو در شعر و نقد شبانی» به بررسی نخستین و پنجمین قصیده ویرژیل و گفتگوی بینامتنی با تئوکریتوس می‌پردازد.

توماس کی هوبارد [vii] در مقاله «دافنیس و کلوئه لانگوس و چندصدایی بینامتنی موسیقی شبانی» به موضوع شبانی در شعر لانگوس پرداخته که پیشتر توسط برایاند تحلیل شده بود. هوبارد نشان می‌دهد که چگونه چند صدایی بینامتنی لانگوس، شکاف سنتی میان مدل‌های شبانی یونانی و رومی را نادیده می‌گیرد.

آندروماش کارانیکا [viii] در مقاله «شاعر آگوستینی در قصیده سوم ویرژیل» خوانشی قوم‌نگارانه بر[ix] روی سرودهٔ سوم ویرژیل دارد. وی ادعا کرده است که آهنگ‌های آمیب نه تنها بازی‌های بینامتنی در سنت شبانی به شمار می‌آیند بلکه «بازسازی اجراهای شبانی» هستند که پیوندی ظاهری با مسابقات آواز مدرن «کرت» دارند.

هنریک اوتنبرگ[x] در مقاله «بوم منطقی در حالت شبانی: بررسی شعر «مسیر جنگلی به سوی چشمه» اثر مالکوم لوری» شعر مذکور را نماینده مدرن شبانی دانسته که در آن تصمیم راوی برای فرار از زندگی شهری به قصد دستیابی به آرامش روحی و جسمی در طبیعت را بازنمایی کرده و اوتنبرگ در این مقاله آن را از منظر بوم‌شناختی تفسیر کرده است.

رابرت واتسون (۲۰۰۶) در کتاب «بازگشت به طبیعت» استدلال می‌کند که در رنسانس اضطراب قابل توجهی در مورد این پرسش محوری وجود دارد که آیا آثار هنری و بویژه ادبیات شبانی، می‌توانند واقعیت را با موفقیت بازنمایی کنند و در این فرآیند، واقعاً ما را هدایت کنند؟ (*Robert N, 2006*).

کاستیل (۲۰۰۷) در کتاب تصاویر و اجزای آن در آثار معاصر قارهٔ آمریکا همچنین کاستیل (۲۰۰۳) در مقاله جهان شبانی جدید به ذکر ویژگی تصاویر شبانی و همچنین سابقهٔ تاریخی این هنر، شیوه بازنمایی آن در دوران معاصر و تلقی تصاویر شبانی به عنوان بستری جهت اندیشیدن درباره هویت اشاره کرده است.

آنه هالووی[xi](۲۰۱۰) در کتاب «قدرت شبانی در باروک اسپانیایی» به ارزیابی و واکاوی شعر شبانی در ادبیات اسپانیایی مدرن اولیه اسپانیا و آمریکای لاتین پرداخته است. هالووی در تحلیل اشعار شاعران نماینده باروک اسپانیایی نشان می‌دهد که چگونه این

---

[i] . Timothy Saunders
[ii] . Paul Alpers
[iii] . Juan Christian Pellicer
[v] . Fran¢oise Lanovat
[vi] . Brian W. Breed
[vii] . Thomas K. Hubbard
[viii] . Andromache Karanika
[x] . Henrik Ottenberg
[xi] . Olloway, anne

نویسندگان آرکادیایی را نمایندگی می‌کنند که آشنایی‌زدایی شده و در عین حال به خاستگاه‌های کلاسیک این سبک مرتبط است. این پژوهش، شبانی را به عنوان یک پدیده فرهنگی جهانی دوره مدرن اولیه در نظر می‌گیرد.

کن هیلتنر (۲۰۱۱) در کتاب *پاستورال دیگر چیست؟ ادبیات رنسانس و محیط زیست* به بررسی مفهوم ادب چوپانی در دوران رنسانس پرداخته است و این فرضیه را بررسی کرده است که شعر شبانی رنسانس بیش از آن که تصویری اندیشگانی باشد، شکلی از طبیعت‌نویسی است. هیلتنر در کتاب «پاستورال دیگر چیست؟» کوشیده است به این پرسش اساسی پاسخ دهد که اگر محاکات، از عناصر بنیادین ادبیات است، پس چرا شعر شبانی رنسانس، اگر در واقع نوعی طبیعت نویسی است، بازنمایی دقیقی از محیط ارائه نمی‌دهد؟ از نظر مضمونی نیز برخی شعر شبانی را محملی جهت انتقاد از سیاست معاصر دانسته‌اند. «شعر شبانی شیوه‌ای از نوشتار پنهان است که نقدهای گزنده از سیاست معاصر را در پس داستان‌های دلپذیر چوپانان و گله‌های آنها پنهان می‌کند» (*Hiltner, 2011: 1*).

سارا ولمن[i] (۲۰۱۱) در پایاننامه «احتمالات پسا پاستورال: طبیعت و تخیل ادبی در فرانسه مدرن اولیه» که پایان نامه دانشکده تحصیلات تکمیلی دانشگاه مینه سوتا جهت دریافت درجه دکترای فلسفه به راهنمایی جولیت چربولیز است، پس از نوشتن مقدمه درباره نقد بومگرا (اکوکریتیسم) و پاستورال، طی سه فصل به طرح مباحث پساپاستورال پرداخته است. در فصل اول کتاب، عناوینی چون «سفر به سمت پاستورال»، «نوشتن درباره طبیعت در تبعید»، «طبیعت وحشی (دست نخورده)» و «رؤیاهای مستقل» را طرح کرده است. در فصل دوم این تحقیق، مباحث میان رشته‌ای پساشبانی در خصوص شناخت طبیعت، پیوند علم و ادبیات در منطق بوم‌گرا (اکوکریتیک)، ماهیت نظری شبانی و تعامل میان فرهنگ و طبیعت مطرح شده است. فصل سوم پژوهش نیز به طرح مباحثی در حوزه یادگیری و پیوند آن با پساپاستورال با اشاره به آرای روسو اختصاص یافته است. در این فصل، عناوینی چون، «مدلسازی زندگی طبیعی»، «آموزش موضوع و مسایل طبیعی»، «روسو و اکوکریتیسم» بیان شده است.

ساموئل ادونوگوه[ii] (۲۰۱۵) در مقاله «متن‌های شبانی: امر سیاسی و غنایی در گارسیلاسو د لا وگا و پیر دو رونسارد. مرور زبان مدرن» به بیان دیدگاه‌های متفاوت سیاسی و غنایی در آثار دو شاعر مورد بررسی در خصوص شعر بوکولیکی می‌پردازد. وی در پژوهش خود بر ضروت توجه به درآمدها و پیشگفتارهای شعری در چارچوب آثار شبانی رونسار و گارسیلاسو تأکید کرده و برخلاف تصور عام که مقدمه و پیش‌درآمد را به نوعی خارج از متن یا در حاشیه می‌دانند، و غالباً نادیده انگاشته می‌شود، ادونوگوه معتقد است که پیش‌درآمدهای شعر شبانی از اهمیت ویژه و همسان مرکز متن برخوردارد است.

در مقایسه با انبوه مطالب موجود در مورد شیوه شبانی در ادبیات اروپایی، مطالعات انتقادی بسیار کمتری در خصوص استفاده از شیوه شبانی خارج از این چارچوب فرهنگی انجام شده است. با این حال، در سال‌های اخیر پژوهش‌هایی در این زمینه انجام شده است، از جمله برخی مطالعات که به طور مشخص بر روی کاربرد شیوهٔ شبانی در ادبیات معاصر کارائیب تمرکز دارند. «بسیاری از این موارد در پیِ کشف رابطه بین ادبیات پسااستعماری و گفتمان زیست‌محیطی هستند؛ مانند مطالعهٔ اکوکریتیستی[۱]– پسااستعماری گراهام هوگان و هلن تیفین (۲۰۱۵) تحت عنوان: ادبیات، حیوانات، محیط زیست» (*ALICE JONES, 2020: 34*).

۱-۳. ریشه لغوی شبانی و شبان

ادب شبانی (پاستورال) در غرب، از جمله انواع ادبی است که با نسبت‌های کمتری از تعریف‌پذیری و تعیین مختصات و ویژگی‌های منحصر به فرد قابل بازنمایی است. اصطلاح شبانی (پاستورال) از ریشهٔ واژهٔ شبان (چوپان) گرفته شده است. «این واژه در اواسط قرن سیزدهم وارد زبان فرانسه شد و لاتینی آن *Pastoralis* است. ریشه *Pastorale* در اصل *Pàtre* است که از واژهٔ لاتینی *Pastor* به معنای شبان و چوپان گرفته شده است» (کهنمویی‌پور و همکاران، ۱۳۸۱: ۵۸۶؛ داد، ۱۳۹۰: ۳۱۳). دانشنامهٔ جهان اسلام، واژهٔ چوپان را تنها در پیوند با گلّه گوسفند و بز به کار برده و نگهبان و مسئول نگهداری از گاو را گاوبان خوانده است. «کارگر حرفه‌ای در امور تغذیه، نگهداری و بهره‌برداری از فراورده‌های دام‌های اهلی کوچک (گوسفند و بز) که با شرایط معینی به استخدام صاحب یا صاحبان دام‌ها درمی‌آید» (کریمی، دانشنامه جهان اسلام، ج ۱۲: ۱۴۸). چوپانی از کهن‌ترین مشاغلی است که

---

[i] . Sara wellman

[ii] . Odonoghue, samuel

قدمت آن حتی به آفرینش آدم می‌رسد. در قصه‌های آفرینش، یکی از فرزندان آدم، چوپان بوده است. «از عبدالله بن عمر روایت کرده‌اند که دو پسر آدم ... یکی‌شان کشت‌گار بود و دیگری گلّه‌دار» (طبری، ۱۳۸۳، ج۱: ۸۹). از نظر قاموسی و واژگانی، «**شبان، چوپان** را گویند که چراننده و محافظت‌کننده‌ی گوسفند باشد و او را به عربی راعی خوانند.» (برهان قاطع، ۱۳۴۲: ذیل واژه‌ی شبان) همچنین در لغتنامه دهخدا درباره چوپان آمده است: «چوپان که اکثر در شب، گله را پاسبانی کند ضد روزبان و شبانه گویند؛ امّا این گفته بر اساسی نیست و شبان مشتق نمی‌باشد، بلکه ازریشه‌ی(فشو) اوستایی است و با کلمه‌ی چوپانی نیز هم‌ریشه است. چوپان. گله‌بان. چُبان.. رَمِیار، رمه‌یار. رامیار. پاده‌بان. گوره‌وان. وطاس. وقری. نخه.».(دهخدا، ۱۳۲۸: ذیل واژه) چوپان نیز هم‌ریشه‌ی شبان، در پهلوی شوپان، در جغتایی کوپان (با واو مجهول) و چوبان (با واو مجهول و باء) واژه‌ای ترکی– فارسی است به معنی راعی در (عربی)، که در مورد نگهبان گوسفندان و گاوان به‌کار می‌رود. (برهان قاطع، ۱۳۴۲: ذیل واژه‌ی چوپان) لیکن در فارسی بودن آن شک نیست چه چوپان و شبان از یک ریشه است. «پان » و«بان» به معنی نگاه‌دارنده است «چ» و «ش » مبدل هم هستند. در اوستا «پسو» به معنی حیوانات اهلی است. در سنسکریت «پشو» به همان معنی است. پس اصل لفظ به معنی نگاهدارنده‌ی حیوانات اهلی است و در پهلوی این کلمه شُپان است. (فرهنگ نظام، ۱۳۴۲: ذیل واژه‌ی چوپان). «چوپان آنکه گوسفندان را به چرا می‌برد و از آنها مواظبت می‌کند» (بزرگ سخن، ۱۳۸۱: ذیل واژه چوپان). در زبان کُردی شبان: شوان [i] با عنوان‌هایی چون رمه‌وان و شُوانکاره آمده است و شُفان، شیفان، شُفُوون، به‌ربیر، چوپوو، گه‌له‌وان و رانه‌وان آمده است. (مردوخ، ۱۳۶۲: ذیل واژه). با در نظر گرفتن واژه‌های «چوپان» «شبان» از منظر لغوی و نیز تعاریفی که در باره‌ی این دو واژه آمده است می‌توان به این نتیجه رسید که هر دو واژه از یک ریشه‌ی زبانی، بوده و دارای یک معنی می‌باشند. اگرچه تفاوتی که می‌توان درباره‌هردو واژه به عنوان دو نام در نظر گرفت، این است که «چ» و «ش» دو حرف مبدل هستند که در ادا و تلفظ دارای یک مخرج زبانی می‌باشند و در گذشت زمان بر سر زبان مردم در نقاط مختلف در لهجه‌های گوناگون این دو حرف مبدل گشته و در لهجه‌ی خاصی از مردم یک ناحیه و در زمان‌های گوناگون به دو صورت «چوپان» و یا «شبان» ادا شده است.

۱-۴. تعریف اصطلاحی ادب شبانی (پاستورال) در غرب

علیرغم وجود تعریف‌های متعدد درباره ادبیات شبانی، تعریفی واحد و مورد اجماع صاحب‌نظران نمی‌توان یافت که مرز مشخص و لایتغیری برای این نوع متون و تفکیک آن از ادب روستایی، ادب اقلیمی و مانند آن نشان داد. منتقدانی مانند ویلیام امپسون [ii]، ریموند ویلیامز [iii]، آنابل پترسون [iv] و پل آلپرز [v] از جمله چهره‌های شاخصی هستند که به ارائه تعریف و نقد جنبه‌های ادبی متون شبانی پرداخته‌اند. «اصطلاح شبانی در مطالعات دانشگاهی ادبیات، موضوعی شناخته شده است. به نظر می‌رسد شبانی، یک مفهوم تعریف‌پذیر است و بیشتر منتقدان و خوانندگان تعریف نسبتاً روشنی از آن دارند. با این حال، هیچ روایت اصولی از آن وجود ندارد که بیشتر صاحبنظران در مورد آن اتفاق نظر داشته باشند» (*Alpers, 1996: 8*). این دیدگاه در مورد «گونهٔ شبانی» را می‌توان به مطالعه اصلی ویلیام امپسون [vi] درباره برخی از انواع متون شبانی (۱۹۳۵) پیوند داد. از نظر امپسون، پاستورال بر یک فرآیند اساسی استوار است: «قرار دادن امر پیچیده در امر ساده» (*Empson, 1935: 22*). اما بسنده کردن به چنین تعریفی، دشواریِ امر تعریف «شبانی» را دوچندان خواهد ساخت زیرا تعریف امپسون، طیف وسیعی از انواع متون ادبی را شامل خواهد شد که در عین سادگی، اموری پیچیده را در خود جای می‌دهند. در مقابل، آلپرز (۱۹۹۶) در کتاب «پاستورال چیست» معیارهای دقیق‌تر و مشخص‌تری در خصوص تعریف گونهٔ شبانی برشمرده است که بر اساس آن، التقاط سایر گونه‌های ادبی با گونهٔ شبانی کمتر می‌شود. (*ALICE JONES, 2020: 9*). از نظر آلپرز، زندگی و صورت اجتماعی جامعه روستایی، اعم از کشاورزان، گلّه‌داران و چوپانان و بازنمایی آن از رهگذر متنی ادبی با حضور فردی عمدتاً چوپان به عنوان نمایندهٔ روستاییان و گلّه‌داران، اصل اساسی ادب شبانی و کلیدواژهٔ تعریف این نوع از ادب است. (*Alpers, 1996: 28*). بر این اساس، مضمون عمده در ادب پاستورال، بازنمایی فعالیت، پیوند و همزیستی انسان روستایی —عمدتاً چوپان– با طبیعت، عناصر و مناظر پیرامونش است که می‌توان در مفهومی کلی آن را صورت

---

i. Shwan.
ii .William Empson
iii .Raymond Williams
iv .Annabel Patterson
v .Paul Alpers
vi .William Empson

اجتماعی روستایی یا شبانی نامید. آنابل پترسون[i]، بهای کمتری به تعاریف شبانی داده و بیشتر بر جنبهٔ انتقادی این زمینه توجه کرده است. وی در مقدمه‌اش بر «شبانی و ایدئولوژی» (۱۹۸۷) اعلام می‌کند که این کتاب انگیزه «تلاشی دیگر برای تعریف ماهیت شبانی» را به چالش خواهد کشید (*Patterson, 1987: 7*). تری گیفورد درباره ادب شبانی تعریفی متفاوت ارائه کرده است. وی در مقاله «شبانی، ضد شبانی و پساشبانی» عنصر اساسی را در ادب شبانی، بازگشت به طبیعت و سنت می‌داند و برخلاف آلپرز، وجود چوپان به عنوان نماینده گلّه‌داران و روستائیان را در متون شبانی، ضروری نمی‌داند (*Gifford, 2013: 17- 18*).

شاید بتوان ادعا کرد که تعریف سه‌گانهٔ گیفورد درباره ادب شبانی تمام یا دست‌کم بیشتر نمونه‌های شبانی را دربرمی‌گیرد. وی نوع نخست متون شبانی را متونی می‌داند که حاوی گفتگو به رسم چوپانان در مناظری طبیعی است. نوع دوم متون شبانی از نظر گیفورد، بر تقابل میان روستا و شهر و بازنمایی‌های مربوط به این دو فضا تأکید می‌کند و نوع سوم شبانی، تعریفی تقلیل‌یافته‌تر از دو معنای پیشین دارد و با واقعیت اجتماعی–اقتصادی یا بوم‌شناختی مطابقت ندارد و به گونه‌ای، ایده‌آل‌سازی واقعیت زندگی در روستاست (*Gifford, 1999: 1- 2*). گیفورد در اطلاق عنوان شبانی به آثار ادبی، علاوه بر فرم، به محتوای اثر نیز توجه دارد. به اعتقاد وی هر آن چه که تقابل یا تضاد میان فضای روستا با شهر را نشان دهد می‌توان جزو ادب شبانی به شمار آورد. حتی اگر شاعری درباره درختان یک پارک یا خیابانی در شهر سخن بگوید می‌توان آن را جزو ادبیات شبانی به شمار آورد چرا که فارغ از هیاهوی عناصر شهری به طبیعت و عناصر روستا توجه داشته است. بنگرید: (*Gifford, 1999: 2*) تری گیفورد به عنوان چهره شاخص حوزهٔ ادبیات شبانی، معتقد است ادب شبانی به عنوان یک فرم تاریخی با سنت طولانی با شعر آغاز شد، به نمایش تبدیل شد و اخیراً در رمان ها قابل مشاهده است. درام‌های شبانی رنسانس، مانند شکسپیر، یا شعر شبانی آگوستایی، مانند شعر پوپ از جمله این آثار هستند. در واقع، ارجاع به «پاستورال» تا حدود سال ۱۶۱۰، اشاره به اشعار یا نمایشنامه‌هایی از نوع رسمی خاص بود که در آن چوپان‌های فرضی، درباره کار یا عشق‌هایشان، صحبت می‌کردند.

یکی از مهمترین ملاحظات در هر مطالعه‌ای که در مورد تصاویر طبیعت، –چه در گونهٔ شبانی، چه سایر گونه‌های ادبی– باید مورد توجه قرار گیرد، پاسخ دادن به این پرسش اساسی است که آیا چنین آثاری به طور مستقیم تحت تأثیر شیوهٔ حیات، محیط زندگی و صورت اجتماعی پدید آمده‌اند یا در فضایی دیگر بازآفرینی شده‌اند؟ بسیاری از صاحب‌نظران حوزهٔ ادب شبانی در تعریف این مفهوم به پیوند میان ادب شبانی و نقد بوم‌گرا و خوانش‌های زیست‌محیطی اشاره کرده‌اند (*Gifford, 2013: 26; Glen, 1992: 198; Garrard, 2012: 47*). اگرچه پیوند دادن ادب شبانی به مضامین و نقدهای اکوکریتیستی (بوم‌گرایانه) از رهگذر بینامتنیت و نقد بینارشته‌ای، مفید خواهد بود، اما تقلیل ادب شبانی به رویکردهای بوم‌گرا نیز تعریف این گونهٔ ادبی را دشوارتر می‌سازد. بنابراین ادب شبانی در همان حال که با مضامین زیست‌محیطی و دغدغه‌های اساسی نقد اکوکریتیستی (نقد بوم‌گرا) ارتباط دارد، به عنوان گونه‌ای ادبی به مسایل زیبایی‌شناسانه و همچنین مسایل اجتماعی–فرهنگی نیز می‌پردازد. از سوی دیگر، تأکید بر تخیل، در ژانر شبانی، تقابل آشکاری با دغدغه‌های رئالیستی و واقعیت‌محورِ بوم‌گرایانه دارد. زیرا تخیل یکی از ارکان اساسی ادب شبانی است و محیط توصیف شده در متون شبانی، عمدتاً محیط‌هایی تخیلی به شمار می‌آیند. حتی سرزمین آرکادیا نیز که متون شاخص شبانی غربی با توصیف این منطقه شناخته شده است، با آمیزه‌ای از واقعیت و تخیل توصیف شده و نمی‌توان آن را به محیط واقعی و جغرافیایی واقع در یونان، منحصر کرد. «درست است که آرکادیا یک منطقه واقعی از یونان است، اما به‌عنوان محیط شعر شبانی، سرزمینی کاملاً تخیلی است» (*Lerner, 1972: 65*).

به نظر می‌رسد یکی از دلایل دشوار بودن تعریف ادبیات شبانی مربوط به سابقهٔ طولانی این گونهٔ ادبی است. آثار تئوکریتوس که به عنوان نخستین نمونه‌های متون شبانی به شمار آمده‌اند مربوط به دو سال پایانی قرن چهارم قبل از میلاد هستند. این آثار علاوه بر قدمت بسیاری که دارند، طیف وسیعی از مضامین مختلف را دربرمی‌گیرند که جای دادن همه آن‌ها ذیل عنوان ادب شبانی اندکی دشوار به نظر می‌رسد. بنابراین دشواری تعریف شبانی به دلیل مبهم بودن آن نیست بلکه می‌توان آن را به مرزبندی مضامین و فرم نسبت داد. این دشواری در تعریف اصطلاح شبانی، سبب بی‌دقتی در مرزبندی گونه‌ای و ادغام مرزهای ادب روستایی و

[i] . Annabel Patterson

اقلیمی با ادب شبانی شده است. به همین دلیل، متونی که دارای مضامین روستا باشد در تمام انواع آن اعم از شعر، نمایشنامه، تئاتر، درام و قصه، تحت عناوینی چون شعر روستایی، درام روستایی و تئاتر روستایی تعریف شده‌اند. «امروزه تئاتر روستایی تنها تئاتری است که به مضامین روستا می‌پردازد، و از طرف دیگر بعضی نمایش‌هایی که توسط روستاییان اجرا می‌گردد را تئاتر روستایی می‌دانند» (*Marineli Peter, 1971: 48*). به طور کلی، عمده‌ترین ویژگی‌هایی که به طور گسترده برای ادبیات شبانی و آثار هنری شبانی متعارف در نظر گرفته می‌شود عبارتند از: «وجود چوپان یا مشابه‌های آنها، نوستالژی برای دوران طلایی از دست رفته (تحسّر بر ایام گذشته)، وجود یک محیط ایده‌آل، تقابل بین محیط روستایی و شهری، ایجاد فضایی برای تأمل و گفتمان آرام، و مانند آن» (*ALICE JONES, 2020: 192*). بر این اساس و با توجه به آرای صاحب‌نظران و منتقدان ادب شبانی می‌توان برخی از مهم‌ترین شاخصه‌های یک متن شبانی را به ترتیب زیر عنوان کرد:

متونی که در عین سادگی، امور پیچیده را در خود جای دهند.

متونی که به توصیف مناظر طبیعی و محیط روستا بپردازند.

متونی که دارای شخصیت چوپان یا مشابه آن باشند.

متونی که شیوهٔ حیات و صورت اجتماعی شبانی و روستایی را بازنمایی کنند.

متونی که در عین توصیف طبیعت، از عنصر تخیل بهره بگیرد و متنی تخیلی به شمار آید نه متنی رئالیستی.

متونی که تصاویری ایده‌آلیستی از محیط پیرامون ارائه دهند و آرمان‌گرایی در آن به شکل برجسته‌ای مشهود باشد.

متونی که مضمون اصلی آن عشق چوپان یا نظیر آن و بازنمایی تقابل میان فقیر–غنی و فرادست–فرودست با رگه‌هایی از اعتراض باشد.

متونی که پیوند اساسی با مسایل زیست‌محیطی و نقد بوم‌گرا دارد و برخی از دغدغه‌های اکوکریتیستی را دربرمی‌گیرد.

متونی که توسط یک شاعر شبانی سروده شده‌اند (متن شبانی رسمی) یا متونی که توسط روستائیان سروده شده و سینه به سینه به صورت شفاهی نقل شده و سراینده یا گوینده مشخصی ندارد (متن شبانی غیر رسمی).

متون شبانی به دو نوع کلان منظوم و منثور تقسیم می‌شوند.

با توجه به مختصات ذکر شدهٔ فوق می‌توان به تعریفی پیشنهادی در بارهٔ ادب شبانی دست یافت: *ادب شبانی به متونی رسمی یا غیر رسمی از نوع منظوم یا منثور گفته می‌شود که با ساخت و زبانی ساده، تخیلی و آرمان‌گرایانه به توصیف یا روایت کردن صورت اجتماعی شبانی و روستایی با محوریت طبیعت و محیط زیست می‌پردازد و مضامینی همچون عشق روستائیان، تحسر بر ایام گذشته، تقابل غنی و فقیر و تقابل میان محیط روستایی و شهری را بازنمایی می‌کند.*

تعریف فوق پیشنهاد پژوهشگر است و پس از تأمل در آرای صاحب‌نظران غربی ادب شبانی و برشماری تعاریف متعدد و سنجیدن پژوهش‌های داخلی، به آن دست یافته است. کلیدواژه‌های تعریف فوق، عبارتند از: رسمی و غیر رسمی، منظوم یا منثور، ساخت و زبان ساده، تخیلی، آرمان‌گرایانه، توصیف، روایت کردن، صورت اجتماعی شبانی و روستایی، طبیعت، محیط زیست، عشق روستائیان، تحسر بر ایام گذشته و تقابل محیط روستا و شهر. هر یک از کلیدواژه‌های فوق ناظر بر یکی از جنبه‌های توصیفی و تعریفی ادب شبانی خواهند بود و بی‌جهت در تعریف فوق ذکر نشده‌اند. بدیهی است تعریف فوق، بر پایهٔ آرای غربیان و تعاریف آنان در باب ادب شبانی پیشنهاد شده و با توجه به مختصات سرزمینی، فرهنگی و ادبی گونه‌های شبانی ایرانی، قابل جرح و تعدیل است. اما در یک نگاه کلی می‌توان ساختار و جوهرهٔ تعریف را به نمونه‌های ایرانی ادب شبانی تعمیم داد.

۱–۵. پیوند و تفاوت میان ادب شبانی و ادب روستایی و اقلیمی

در بسیاری از تعاریف و کاربردها، ادبیات شبانی را معادل ادبیات روستایی دانسته‌اند و مرزبندی مشخصی در میان این دو وجود ندارد. اما برخی از پژوهشگران حوزهٔ ادب شبانی، این نوع از ادبیات را مستقل و متفاوت از ادبیات روستایی دانسته و معتقدند که ادب شبانی شاخه‌ای از ادبیات روستایی است. *«در مطالعات گونه‌های درام جهانی، درام روستایی را با نام شبانی یا پاستورال مترادف می‌دانند. ولی این برداشت چندان صحیح و پذیرفته نیست؛ زیرا درام شبانی شاخه‌ای از درام روستایی است که بیشتر به زمینهٔ صحنه‌ها و مناظر طبیعی با مضامینی آوازی و شخصیت‌های آمان‌گرایانه نظر دارد. در حالی که درام روستایی به مناسبات اجتماعی*

و انسانی توجه دارد که فقط در مطالعات جامعه‌شناسی روستایی مورد توجه قرار می‌گیرد» (مختاباد و قلیش لی، ۱۳۹۰: ۳۸). درهم‌آمیختگی و تلفیق ادب روستایی و شبانی پیوند ناگزیر میان این دو را نشان می‌دهد. همان طور که گیفورد می‌گوید: «انفجار علاقه به شبانی در قرن هجدهم [...] منجر به اختلاط شعر چوپانی با شعر روستایی، تحت تأثیر سروده‌های روستایی ویرژیل شد» (*Gifford, 2012: 2*).

ادبیات روستایی نوعی شیوه نگارشی است و داستان‌هایی را شامل می‌شودکه به روستا و روستاییان پرداخته و ماجراهای آن در روستا شکل می‌گیرد و شخصیت‌های آن نیز روستاییان هستند. (زمانی، ۱۳۸۹: ۸) میر عابدینی در کتاب صد سال داستان‌نویسی ایران داستان‌های اقلیمی و روستایی را از یک جنس دانسته است. از آن زمان تا به امروز نیز بسیاری از منتقدین علاقه‌مند به ادبیات اقلیمی این دو نوع را یکی دانسته‌اند و معمولاً آن‌ها را هم تراز با هم و در یک مفهوم بکار می‌برند. معمولاً ادبیات روستایی، در مقابل ادبیات شهری قرار می‌گیرد؛ اگر چه هر یک از این دو می‌توانند ویژگی‌ها و خصوصیات ادبیات اقلیمی را در بر داشته باشند. بیان مناسبات ارباب و رعیتی در روستایی معین، که می‌تواند با بسیاری دیگر از روستاهای ایران مشابه باشد، الزاماً نمی‌تواند در زمره‌ی ادبیات اقلیمی قرار گیرد؛ زیرا این مناسبات، نظام ارباب و رعیتی معین و ویژه‌ای را نسبت به سایر روستاهای ایران بیان نمی‌کنند. به عبارتی دیگر یکسان پنداشتن ادبیات اقلیمی و روستایی به مفهوم آن است که داستان‌های متضمن فضای شهری نمی‌توانند در قلمرو ادبیات اقلیمی جای بگیرند. ادبیات روستایی همان‌گونه که از نامش پیداست، در یک منطقه‌ی روستایی شکل می‌گیرد و در آن به مسائل و مشکلات روستاییان مانند سهم آب، آفت زمین، روابط ارباب و رعیت و مالک و... پرداخته می‌شود. (جعفری قنواتی، ۱۳۸۱: ۱۴۲).

واژه‌ی نِیتیو [i] در زبان انگلیسی به معنای؛ بومی، اهلی، محلی، قومی که در محلی واحد ساکن است، می‌باشد. با توجه به آنچه تاکنون از تعاریف و معانی اقلیم بیان شد، می‌توان گفت ادبیات اقلیمی مبین نوعی ادبیات با شاخصه‌های جغرافیایی، فرهنگی– اجتماعی و اقتصادی منطقه‌ی مشخص است و این ویژگی‌ها متمایزکننده‌ی یک منطقه با سایر مناطق می‌باشد. ویژگی‌های جغرافیایی مانند: آب و هوا، جنگل، دریا، کوهستان، بیابان و ... شاخصه‌های فرهنگی و اجتماعی همانند: آداب و رسوم، باورها، زبان محلی(لهجه و ساختار زبانی، واژگان و اصطلاحات محلی، ترانه‌ها و سرودها)، گویش، پوشش، مذهب، نژاد، شیوه‌ی معیشتی،اقتصادی و تولیدی، مکان‌ها و مناطق بومی، محیط و طبیعت بومی، صور خیال اقلیمی و تحولات و جنبش‌های سیاسی و اجتماعی منطقه از عناصر بومی و محیطی هستند. (مشتاق مهر و صادقی شهپر،۱۳۸۹ : ۴). در ادبیات اقلیمی به همه یا بخشی از این ویژگی‌ها اشاره می‌شود.

به نظر می‌رسد امروزه با کم رنگ شدن مرزهای تعریف روستا و شهر، ادبیات شبانی و روستایی نیز نیازمند بازتعریف و ترسیم مجدد مختصات تعیین شده برای این نوع از ادبیات است. رابرت واتسون در کتاب «بازگشت به طبیعت» استدلال می‌کند که در رنسانس اضطراب قابل توجهی در مورد این پرسش محوری وجود دارد که آیا آثار هنری و بویژه ادبیات شبانی، می‌توانند واقعیت را با موفقیت بازنمایی کنند و در این فرآیند، واقعاً ما را هدایت کنند؟ (*Robert N, 2006*). امروزه امکانات شهری در بیشتر روستاها فراهم شده و فرهنگ شهرنشینی به بیشتر روستاها کشیده شده است. گیفورد در روزگار کنونی این پرسش را مطرح کرده است که آیا نوشتن در حوزه‌ی ادبیات شبانی و خلق آثار در این حوزه هنوز زنده است؟ «آیا نوشتن شبانی هنوز زنده است؟ برخی از دانشگاهیان انگلیسی این طور فکر نمی‌کنند و استدلال می‌کنند که تفاوت میان شهر و روستا اکنون از بین رفته و زندگی روستایی از جنبه‌های گوناگون مانند زندگی شهری شده است. برای مثال، اینترنت بسیاری از ساکنان روستایی را به کارگران در بازار جهانی تبدیل کرده است که کارشان از دفاتر در بلوک‌های برج شهری هدایت می‌شود... اکنون روستاها به حومه شهر تبدیل شده‌اند و زمین‌های بکر و طبیعت دست نخورده‌ی آن به تصرف درآمده و با طبیعت‌گردان و کوهنوردان شهری آباد شده است» (*Gifford, 2012: 4*).

[i]. Native.

۱-۶. انواع ادبیات شبانی

در یک تقسیم‌بندی کلان و با توجه به آرای صاحب‌نظران حوزهٔ ادبیات شبانی، می‌توان دو گونهٔ رسمی و غیر رسمی را برای این نوع ادبیات برشمرد.

۱-۶-۱. ادبیات شبانی رسمی

گونهٔ رسمی ادبیات شبانی، اشعار، نمایشنامه‌ها، رمان‌ها و متونی را دربرمی‌گیرد که مشحون به مضامین متعلق به زندگی روستایی و شبانی است و توسط نویسندگان یا شاعرانی متمایل به توصیف محیط روستا، کار، زندگی و فرهنگ مردمان روستا پدید آمده‌اند و تحت عنوان پاستورال (*Gifford, 1999: 68*) شناخته شده است. این نوع از ادب شبانی را می‌توان متأخرتر و نوپدیدتر از گونهٔ غیررسمی دانست. حتی رمان شبانی مربوط به دو قرن اخیر است و نمی‌توان قدمت بیشتری برای آن در نظر گرفت. «داستان‌نویسی روستایی به شکل واضح در قرن بیستم ظهور کرد و موضوع آن زندگی انسان در محیط روستا که دربردارندهٔ روابط اجتماعی و درگیری‌های انسان با طبیعت به خاطر در اختیار گرفتن آن منابع برای خود است، می‌باشد» (آرمن و فیروزی مندمی ۱۳۹۱: ۳؛ به نقل از زین الدین، ۲۰۰۳: ۱۱). در گونهٔ رسمی ادب شبانی شاعران و نویسندگان مشخصی با گرایش به محیط روستا و مختصات طبیعی آن آثاری متعلق به این نوع از ادب را خلق می‌کنند و بیشتر این آثار توصیف، ماهیت و ساختی متفاوت با دیگر آثار متناظر در مناطق دیگر خواهد داشت. ماهیت، ساختار و جان‌مایهٔ متون شبانی با توجه به تفاوت‌های زبانی، فرهنگی و سرزمینی راویان، سرایندگان و مخاطبین این متون متفاوت خواهد بود. «تصاویر و ویژگی‌های سبکی ادب شبانی به راحتی بر روی مناظر غیر اروپایی و همچنین نظام‌های ارزشی‌ای که به نظر می‌رسد در تضاد مستقیم با آن باشد، قابل تعمیم نیست» (*Huggan and Tiffin, 2015: 100*). اما هر متنی متعلق به هر ملت یا سرزمینی حامل پاره‌ای از عناصر درون متنی و برون متنی فرهنگ متعلق به راویان و خالقان متن ادبی است. «شاعران و نویسندگان سبک شبانی ناگزیر به فرهنگ خود و پیش‌فرض‌های آن تعلق دارند. به این ترتیب ساخت شبانی همواره آشکارکنندهٔ پیش‌فرض‌ها و تنش‌های زمان خود است» (گیفورد، ۱۳۹۷: ۱۲۷).

۱-۶-۲. ادبیات شبانی غیر رسمی

گونهٔ غیررسمی ادب شبانی، متعلق به ادب عامیانه است و به صورت شفاهی و سینه به سینه نقل شده و پدیدآورندهٔ مشخصی ندارد. نوع دوم ادب شبانی «هنر و ادبیاتی است که از حس و حال روستایی مایه می‌گیرد یا هنر و ادبیات روستایی برای روستایی که نگاه و زاویهٔ دید کاملاً روستایی دارد؛ زبان و گفتاری روستایی که مصنّف آن معلوم نیست و سینه به سینه و نسل به نسل انتقال یافته است و از شاخهٔ اصلی ادبیات عامه تلقی می‌شود» (ر. ک. *Gifford, 1999: 69* ؛همچنین مختاباد و قلیش‌لی، ۱۳۹۰: ۳۹). متون شبانی غیررسمی، به عنوان یکی از انواع ادبی متعلّق به سنت شفاهی ملل مختلف، از جمله متون مهمی هستند که حامل گزاره‌های تحلیلی و توضیحی ارزشمندی خواهد بود تا مخاطب و پژوهشگر را به درون و برون متن هدایت کند. آن چه ادبیات شبانی از نوع غیر رسمی خوانده شده است، خود دارای سلسله مراتبی گونه‌شناختی است که در نهایت به ادب شفاهی و فولکلور ملت‌های مختلف می‌رسد.

۱-۷. انواع ادبیات شبانی از نظر شکل بیان

با توجه به تعاریف و تاریخچهٔ ادب شبانی غربی می‌توان دریافت که قالب عمدهٔ ادبیات شبانی، نمایشنامه و سپس شعر بوده است. در بیشتر تعاریف موجود، روایی بودن متن شبانی و آن هم روایت از نوع نمایشنامه به چشم می‌خورد. در میان آثار ذکر شده که به عنوان نمونه‌های نخستین متون شبانی ذکر شده‌اند، نمایشنامه و ژانر روایی بسیار برجسته است. «این واژه [پاستورال] به نوع نمایشی‌ای اطلاق می‌شود که در اواخر قرن شانزدهم با نمایشنامه‌های ل.آمینتا[i] اثر تاس[ii] (۱۵۷۳) و شبان وفادار[iii] اثر گارینی[iv] (۱۵۸۰) از ایتالیا وارد فرانسه شد» (کهنمویی‌پور و همکاران، ۱۳۸۱: ۵۸۷؛ همچنین بنگرید: *Chaud Huri, 1989: 58*). به اعتقاد برخی از پژوهشگران، نمایش‌نامه‌های روستایی- شبانی ایتالیا در دورهٔ رنسانس به منظور بازسازی نمایش‌نامه‌های «ساتیر»[۲] یونانی دو دورهٔ باستانی و کلاسیک بوده است (*Hill, 1972: 32*). وجود این متون به عنوان نمونه‌های نخستینِ درام روستایی با

[i] . L'Aminta
[ii] . Tasse
[iii] . Le Berger Fidéle
[iv] . Giovan Battista Guarini

استقبال چندانی روبرو نشد تا این که «نزدیک به دویست سال بعد از نگارش نمایشنامهٔ شبان وفادار، در سال ۱۸۵۰، ایوان تورگنیف، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس بزرگ روسی، با اثری به نام یک ماه در روستا پایه‌گذار واقعی جریان درام روستایی شد» (مختاباد و قلیش‌لی، ۱۳۹۰: ۴۰). خوانش تبارشناسانهٔ ادب شبانی نشان می‌دهد که این نوع از ادب و بویژه درام پاستورال در عهد رنسانس و در ایتالیا رونق یافت. «پاستورال از آن رو رشد چشمگیر یافت که نمایش‌نامه‌های ساتیر قدیمی مورد استقبال زیادی قرار گرفتند و در این جا دنیای خشن و هرزه ساتیرهای یونانی به چکامه‌هایی دربارهٔ شبانان، حوریان و ساتیرهای تعدیل‌یافته‌تر راه بردند» (رنجبرکرانی و مختاباد، ۱۳۹۲: ۶۱). بر اساس قدمت وجه روایی در متون شبانی می‌توان به اهمیت روایت در این نوع از ادبیات پی برد. نمایش‌های شبانی هم از نظر ساختار هم از نظر محتوا، نمایش‌هایی بودند که مضامین شبانی، تصاویر روستا و مواردی از این دست وجه ممیزهٔ آن به شمار آمده است. «در این نوع نمایش، بازیگرانی که در نقش شبانان ظاهر می‌شوند در یک آذین‌بندی روستایی بازیشان را به اجرا درمی‌آورند. این آذین‌بندی ساتریک [i] نامیده می‌شود؛ زیرا الهه‌های طبیعت و روستا در آن تجمع کرده‌اند. عشق و دلدادگی تنها موضوع گفتگوی آن‌هاست. این نوع نمایشی... تحلیل احساسات عاشقانه را در تئاتر بنیان نهاد» (کهنمویی‌پور و همکاران، ۱۳۸۱: ۵۸۷). بنابراین توجه به مضامین روستایی، وجود عشقی که غالباً با مانعی روبرو است، وجود شخصیت‌های ساده اما آرمانی و اساطیری و وجود جادو، افسون و طلسم از جمله ویژگی‌های مهم متون شبانی و بویژه متون روایی شبانی به شمار می‌آید. (ر. ک. رنجبر کرانی و مختاباد، ۱۳۹۲: ۵۷). این روایت‌ها ممکن است در قالب قصه، داستان، نمایش‌نامه، شعر، ترانه، چیستان، لطیفه، ضرب المثل و مانند آن بازگو شوند. بر این اساس، شکل بیان در ادب شبانی قابل تقسیم‌بندی است و در یک طبقه‌بندی کلی می‌توان آن را به دو دستهٔ ادبیات منظوم شبانی و ادبیات منثور شبانی تقسیم کرد.

۲. پاستورال در ادب کلاسیک و معاصر فارسی

ضرورت بازخوانی پاستورال در ادبیات فارسی نه فقط از حیث گونه‌شناختی، بلکه از منظر تطبیقی و اکوکریتیکی نیز اهمیت دارد. بازشناسی پاستورال می‌تواند پیوند میان ادبیات فارسی و جریان‌های جهانیِ اندیشه درباره طبیعت، بوم‌زیست، و اخلاق محیطی را برقرار سازد. افزون بر این، تحلیل پاستورال در بافت فارسی ظرفیت‌هایی بومی و متمایز را آشکار می‌کند که در سنت غربی کمتر دیده می‌شود؛ از جمله پیوند شبانی با عرفان، یا تلفیق روایت چوپانی با دغدغه‌های اجتماعی و اخلاقی مدرن.

برای روشن شدن این ظرفیت‌ها، دو متن برجسته از سنت کلاسیک و معاصر فارسی بررسی شده است. نخست، حکایت «موسی و شبان» از مثنوی مولوی که می‌توان آن را تجلی یک «پاستورال عرفانی» دانست. در این حکایت، شبان با زبان ساده و زیسته شبانی در برابر موسیِ نماینده زبان رسمی دین و شریعت قرار می‌گیرد؛ و در نهایت خداوند جانب صداقت چوپان را می‌گیرد. این داستان نشان می‌دهد که ادب شبانی در سنت فارسی می‌تواند از سطح توصیف روستایی فراتر رود و به ساحت الهیاتی و عرفانی ارتقا یابد. پاستورال در اینجا نه صرفاً روایت ساده‌زیستی، بلکه بازتاب «اخلاص معنوی» است که در سادگی شبانی متجلی می‌شود. دوم، روایت «پی‌دارو چوپان» از نیما یوشیج است که با بهره‌گیری از عناصر سنتی چوپانی (چوپان، شکار، طبیعت) اما با دگرگونی بنیادین در کارکرد نمادین آن‌ها، گونه‌ای «پاستورال بازخوانی‌شده» می‌آفریند. در این متن، طبیعت به‌مثابهٔ عاملی فعال در سرنوشت انسان عمل می‌کند و حادثه مرگبار، تنش اخلاقی و اجتماعی را برجسته می‌سازد. حضور زن زخمی در متن، پاستورال را از فضای نوستالژیک به سطحی انتقادی و اکوکریتیکی می‌برد که در آن طبیعت و اجتماع به‌طور هم‌زمان به عرصهٔ بازاندیشی اخلاقی بدل می‌شوند.

مقایسهٔ این دو نمونه نشان می‌دهد که پاستورال در ادبیات فارسی، ظرفیتی منحصر به‌فرد برای دگرگونی و بومی‌سازی دارد: در متون کلاسیک می‌تواند با عرفان پیوند بخورد و صورتی متعالی بیابد؛ و در متون معاصر می‌تواند به خوانش‌های انتقادی و اکولوژیک متمایل شود. این ظرفیت‌ها مؤید آن است که ادب فارسی شایستگی بازتعریف ژانر شبانی را دارد؛ بازتعریفی که می‌تواند هم خلأ گونه‌شناختی در بوطیقای فارسی را پر کند و هم امکان ورود این ادبیات به گفتمان‌های تطبیقی و محیط‌زیستی معاصر را فراهم آورد.

---

[i] . Satiryque

۲-۱. موسی و شبان از مولانا

حکایت موسی و شبان مولوی، نمونه‌ای اصیل از کاربرد عناصر پاستورال در ادبیات کلاسیک فارسی است. چوپان با زبان ساده شبانی، جهان را از منظر زیسته روستایی بازمی‌نمایاند، در حالی‌که موسی نماینده نظم رسمی و زبان فاخر دینی است. نتیجه آن است که خداوند، صداقت شبانی را بر آداب رسمی ترجیح می‌دهد. این داستان نشان می‌دهد که ادب شبانی در سنت فارسی نه تنها حضور دارد، بلکه با انتقال به عرصه عرفان و دین، شکلی متمایز و بومی به خود می‌گیرد؛ شکلی که می‌توان آن را «پاستورال عرفانی» نامید.

چوپان در این حکایت همانند پاستورال کلاسیک، نماینده «زندگی ساده، بی‌پیرایه و طبیعی» است *(Alpers, 1996: 45)*. زبان او زبانی ملموس و برخاسته از تجربه شبانی است:

تو کجایی تا شوم من چاکرت؟ چارقت دوزم، کنم شانه سرت
جامه‌ات شویم، شپشهایت کُشم شیر پیشت آورم ای محتشم
دستکت بوسم، بمالم پایکت وقت خواب آید برویَم جایکت
(مولوی، ۱۳۷۷: ۲۶۷)

شانه‌زدن مو، دوختن چارق، جامه شستن، پا مالیدن، خواباندن خدا بر بستر. این زبان، یادآور همان «سادگی روستایی» است که امپسون آن را هسته ژانر پاستورال می‌نامد *(Empson, 1974: 23)*. در اینجا چوپان نه فیلسوف است و نه متکلم؛ بلکه صداقت ساده‌زیست شبانی را در کلامش تجسم می‌بخشد.

ژانر پاستورال غالباً عرصه‌ای برای کشمکش میان دو قطب است: «سادگی روستا» و «پیچیدگی شهر» *(Williams, 1973: 56)*. موسی در این حکایت نماینده زبان رسمی دین و نظام شریعت است، در حالی که شبان با زبان چوپانی و ساده‌لوحانه خود سخن می‌گوید. اعتراض موسی به «ژاژ و کفر شبان» همان تنش کلاسیک پاستورال است: تعارض میان بیان صادقانه اما غیررسمی و بیان فاخر اما خشک. این تقابل در متن مولوی، علاوه بر کارکرد ادبی، کارکردی هستی‌شناختی و الهیاتی نیز دارد.

گفت موسی: های بس مدبر شدی خود مسلمان ناشده کافر شدی؟
این چه ژاژ است و چه کفر است و فُشار؟ پنبه‌ای اندر دهان خود فشار
(مولوی، ۱۳۷۷: ۲۶۷)

در سنت پاستورال، همواره نوعی «ایده‌آل‌سازی زندگی چوپانی» دیده می‌شود؛ نوعی نوستالژی برای سادگی و بی‌واسطگی *(Gifford, 2019: 18)*. وحی خداوند به موسی که *«ما زبان را ننگریم و قال را، ما روان را بنگریم و حال را» (مولوی، ۱۳۷۷: ۲۶۹)* عیناً همین اصل پاستورالی را تأیید می‌کند: صداقت درونی شبان ارزشمندتر از شکوه زبانی موسی است. به بیان دیگر، خداوند سادگی شبانی را بر پیچیدگی زبانی ترجیح می‌دهد.

بیابان و راه چوپانی بستر رخداد روایت است. در سنت پاستورال، طبیعت نه فقط صحنه پس‌زمینه، بلکه عنصری هم‌بافت با هویت شخصیت‌هاست *(Alpers, 1996: 53)*. شبان در بیابان، با گله و بزهایش، هویتی شکل می‌دهد که گسست‌ناپذیر از جهان طبیعی است. کنش نمادین او *«ای فدای تو همه بزهای من» (مولوی، ۱۳۷۷: ۲۶۷)* نشان می‌دهد که طبیعت و گله، سرمایه عاطفی و دینی اوست.

در سنت غربی، پاستورال اغلب به دوگانه «شهر/روستا» یا «طبیعت/تمدن» محدود است. اما مولوی این ژانر را به سطحی متعالی‌تر می‌برد: چوپان نه فقط نماد زندگی ساده، بلکه تجلی «اخلاص عرفانی» است. عشق و سوز شبان برتر از همه آداب رسمی معرفی می‌شود. این همان چیزی است که گیفورد در بازخوانی معاصر پاستورال از آن با عنوان «*pastoral transcendent*» یاد می‌کند؛ پاستورالی که به عرصه معنوی و متافیزیکی گسترش می‌یابد *(Gifford, 2019: 27)*.

مولوی با این حکایت، گونه‌ای «پاستورال عرفانی» بنیان می‌گذارد. در این نوع پاستورال، چوپان نماد صداقت و بی‌پیرایگی است؛ طبیعت، بستر زندگی دینی و معنوی می‌شود؛ سادگی شبانی، بر پیچیدگی زبان رسمی غلبه می‌یابد و خداوند، جانب «سادگی

روستایی» را بر «نظم رسمی» می‌گیرد. این بازتعریف، ادب شبانی را از سطح اجتماعی و زیبایی‌شناختی به سطح عرفانی و الهی ارتقا می‌دهد؛ امری که می‌تواند در تبارشناسی «پاستورال ایرانی» جایگاهی اساسی داشته باشد.

۲-۲. پی‌دارو چوپان از نیمایوشیج

روایت بلند «پی‌دارو چوپان» از نیما یوشیج، در هیأت افسانه‌ای غم‌انگیز، سرگذشت چوپانی جوان و رعنا به نام «الیکا» را بازمی‌گوید؛ جوانی که در کمانداری بی‌همتاست و در دهکده به «شاه کمان» شهره.

«الیکا» نادره چوپان جوان و رعنا/ در کمانداری مانند نداشت/ آشنایانش او را دمخور/ به هنر «شاه کمان» می خواندند» (یوشیج، ۱۳۶۴: ۴۹۵).

او در پی صید شوکا به جنگل می‌رود، اما تیر او به جای شکار بر پیکر زنی ناشناس می‌نشیند؛ زنی که همچون شبحی از دل تاریکی برمی‌آید و با آه و ناله، زخم خویش و رازهای جانکاه زندگی را پیش چشم چوپان می‌گشاید. زن، الیکا را به همدلی و همراهی می‌خواند و میان سخنانش، حکمت تلخی را آشکار می‌سازد: زندگی جز چرخه‌ای از رنج و امید نیست و حتی هنرمندترین تیراندازان نیز از لغزش و خطا در امان نمی‌مانند.

«هرهنرآور را باشد عیبی ناچار/ کس ندیده ست کمانداری را/ گرچه بس موی شکاف/ نبرد بر هدفش تیری روزی به خلاف/ تا صدایی بنمایاند راه/ پای ازسهو نباید کوتاه/ هرکه مقرون تر با روی صواب/ سهوش افزون تر از روی حساب/ گر چه کس راه ز بیراه نجست/ هرچه آمد ز خطا سوی درست/ هنر بیشتر از آن کسی ست/ که در او حوصله ی دیدن عیب خود در کار بسی ست» (همان: ۴۹۹).

این گفت‌وگو، دل جوان چوپان را درهم می‌شکند و او را در تردیدی رازآلود میان واقعیت و خیال، میان پری‌وشی افسونگر و انسانی جراحت‌خورده رها می‌سازد. سرانجام، روایت به پایان قطعی نمی‌رسد؛ سرنوشت چوپان و آن زن در هاله‌ای از ابهام فرو می‌رود و تنها بازتابی مبهم در یاد مردم دیار باقی می‌ماند.

«و به جز چیزی مُبهم ز ره قصّه بجا/ نیست در خاطر کس سایه زده/ فقط این مانده، مثل مانندی/ بومیان را به زبان/ «پی دارو شده اکنون چوپان » (همان: ۵۰۸).

نیما در «پی‌دارو چوپان» پاستورالِ کلاسیک را به‌مثابهٔ ژانری بازخوانی می‌کند که دیگر نمی‌تواند صرفاً مجالسِ آرامش یا نوستالژیِ روستایی را تولید کند؛ او پاستورال را به صحنهٔ تنشِ اخلاقی و زیستی بدل می‌سازد.*(Alpers 1996, p.1)* . طبیعت در متن نقشِ عاملی فعال و مؤثر دارد؛ مه، شب، جنگل و حتی حیوانات در تعاملِ علّی با کنشِ انسانی قرار می‌گیرند و سرنوشت می‌آفرینند؛ این همان مقولهٔ «عاملیتِ طبیعت» در نقدِ پاستورال است .*(Buell 1995/1996)* .

تصویرِ «مهی نازک» که «گرما زده» و «بخارگونه» است، طبیعت را نه به‌سان پس‌زمینه که به‌سان عاملی دینامیک و جوّساز نمایش می‌دهد.

«و مهی نازک، گرما زده مانند بخار/ ازهوا خاسته در جنگل ویلان می شد» (یوشیج، ۱۳۶۴: ۴۹۵).

این «عاملیتِ طبیعت» *(nature's agency)* یکی از ستون‌های تحلیلِ اکو-پاستورال است: متن طبیعت را وارد فعل و تأثیرِ روایی می‌کند؛ نه صرفاً بسترِ ثابتِ گزارش. این وجهِ عاملیت را می‌توان با تمهیدات نظری *Buell* دربارهٔ «توانِ طبیعت برای فراخواندنِ خوانشی اخلاقی و موقعیتی» *(environmental imagination)* مرتبط دانست (*Buell 1995/1996, esp. chap*).

وارد شدن شخصیت زنِ زخمی، نقطهٔ گسستِ سروده است. تیرِ «شاه کمان» به‌جای شکار، پیکرِ یک زن را می‌زَند و زن سخن می‌گوید.

«او زنی (یا به نمودار زنی) در بَر دید/ وز زنی(ناله بیانگیخته) نالش بشنید : آه تو سوختی از ناوک خود جان کسان/ جای آنی که کنی/ دری ار باشد درمان کسان » (یوشیج، ۱۳۶۴: ۴۹۷).

در ژانرِ پاستورال کلاسیک، زنْ معمولاً یا حضوری ایدئال *(as bucolic muse)* دارد یا غایب است؛ اما نیما آن زن را به کارکردی انتقادی و اجتماعی تجهیز می‌کند: او از «درمانِ کسان» سخن می‌گوید و طبیعت را نه صرفاً مجرایِ زیبایی که مجرایِ درد و احتمالِ درمان می‌بیند. گلوتفلتی و دیگران این فضای پُرتنش را محورِ بازخوانیِ اکوریستیکِ پاستورال می‌نامند: پاستورال باید هم آسیب را برشمارد و هم امکانِ پاسخِ اخلاقی را بازنماید.*(Glotfelty 1996, p. xv)*

از منظر موقعیت‌شناسی ژانر، باید گفت پاستورالِ نئومدرنِ نیما در بستر طبیعتِ نقلی جای گرفته و هرچند به‌ظاهر در پیرامونِ یک «چوپان» و «شکار» جریان دارد اما از منظر پاستورالِ کلاسیک -که زندگی روستایی را به‌صورت فرضی نمادین و ارزش‌گذارانه

برای انسانِ عام بازمی‌نمایاند- فراتر رفته است. مطابق تعریفِ پایه‌ایِ پاستورال که *Paul Alpers* آن را به‌عنوان «داستان‌سازیِ بنیادین پیرامون زندگیِ چوپانی به‌عنوان نمادی عام برای وضعِ انسانی» بازخوانی میکند، پاستورال همواره درگیرِ «فیکشنِ بازنمایی» است؛ یعنی آنچه را که می‌نماید، همیشه نوعی ساختِ معرفتی از طبیعت و جامعه است، نه گزارش عینی صرف (*Alpers, What Is Pastoral?, p. 1*). نیما پاستورال را به‌سمتِ پدیدارشناسیِ درد و زخم می‌کشاند: جنگل و ماه، شکار و تیر، نه صرفاً به‌مثابه «پس‌زمینه‌ای آرام» بلکه به‌مثابهٔ عاملی فعال در شکل‌دهیِ سرنوشتِ انسانی ظاهر می‌شوند؛ آن‌چه در ادبیات اکوکریستیک «عاملیت» طبیعت خوانده می‌شود -یعنی طبیعت به‌مثابهٔ عامل و نه صرفاً پس‌زمینه. این بازخوانی، پاستورال را از رمانتیسمِ آرمانی دور و به خوانشی «ناکام‌ساز» *(disruptive)* نزدیک می‌کند که مسئلهٔ محوری آن رابطهٔ انسان و محیط است (*Glotfelty, Introduction, p. xv*).

Paul Alpers و دیگر نظریه‌پردازان نشان داده‌اند که پاستورال همیشه واجد یک دوگانگی است: آرمان‌شهرِ سادهٔ روستایی در برابر پیچیدگی‌های اجتماعی-سیاسیِ شهری. نیما اما این دوگانگی را با افزودنِ عنصرِ رنجِ اجتماعی تشدید می‌کند: زنِ زخمی علاوه بر آن که یک عنصرِ ضروری دراماتیک است، کارکردی نمادین از «بی‌عدالتی» و «فقدانِ حمایت» نیز یافته است؛ چنین تصویری پاستورال را از ایده‌آل‌سازیِ طبیعت دور می‌کند و به تحلیل‌های انتقادی نزدیک می‌سازد. این جابه‌جاییِ آرمانی/آرمان‌شهری به خوانشِ «پاستورال بدیل *(revisionist pastoral)* «تلاش می‌کند که طبیعت را نه خنثی، که صحنه‌ای مؤثر در مناسبات قدرت نشان می‌دهد؛ روایتی که در مطالعات اکوکریسیس تحت عنوانِ «بازطراحی پاستورال» مطرح شده است (*Glotfelty, Introduction, p. xv*).

«پی‌دارو چوپان» را می‌توان نمونه‌ای از «پاستورالِ بازخوانش‌شده» دانست که از ضوابطِ کلاسیکِ پاستورال بهره می‌برد (چوپان، جنگل، شکار) ولی آن‌ها را به‌نفع بیانِ مسألهٔ زخم و رنج اجتماعی و اخلاقی دگرگون می‌سازد . نیما طبیعت را عاملِ فعال و مؤثر در شکل‌دادنِ سرنوشت انسانی می‌بیند و زبانِ شاعرانه را به‌عنوان عرصه‌ای اخلاقی و اکولوژیک می‌فراخواند که خواننده را به بازاندیشی دربارهٔ پیوندِ انسان و محیط وا می‌دارد.

۳. نتیجه‌گیری

پیشینهٔ انتقادی و نقل آرای مختلف غربیان در باب ادب شبانی (پاستورال) نشان می‌دهد که این گونه، در میان غربیان از دیرباز به عنوان یکی از انواع ادبی شناخته شده است. در تحقیق حاضر تا حدود زیادی با دیدی انتقادی و توصیفی به پژوهش‌های متعددی که در قالب مقاله، کتاب و پایان‌نامه در باب ادب در دست است اشاره شد. پژوهش حاضر نشان داد که غربیان توجه ویژه‌ای به این نوع ادبی داشته‌اند. با این وجود در میان پژوهشگران ایرانی، نه تنها در میان انواع ادبی و زیرشاخه‌های آن نامی از ادب شبانی نیست، پژوهش مستقلی نیز در خصوص معرفی یا تحلیل محتوایی این نوع ادبی به چشم نمی‌خورد. این در حالی است که ادب فارسی مملو از آثاری اعم از رسمی و غیر رسمی است که بر اساس تعاریف ارائه شده در تحقیق حاضر، در دایرهٔ گونهٔ شبانی جای می‌گیرند و نیاز اساسی به تحلیل محتوایی، مضمونی، ساختاری، زمینه‌ای و معنایی این دست متون وجود دارد. در بخش رسمی ادب شبانی توجه ویژه به آن دسته از آثار شاعران و نویسندگان زبان فارسی که بر اساس تعریف ادب شبانی در این محدوده جای می‌گیرند، کارکردی معرفتی- شناختی خواهد داشت و در پژوهش‌های بینامتنی با بهره‌گیری از نقد ادبی، مردم‌شناسی، روانشناسی و گفتمان‌کاوی کارآمد خواهد بود. در گونهٔ غیر رسمی ادب فارسی —که ذیل ادب عامیانه و شفاهی قرار می‌گیرد- نیز ارزش پژوهش بر روی گونهٔ شبانی ارزشی مضاعف خواهد یافت.

نتایج این پژوهش نشان داد که پاستورال، برخلاف غیبت ظاهری‌اش در نظریه‌پردازی‌های ادبی فارسی، در متون کلاسیک و معاصر حضوری پررنگ و قابل بازشناسی دارد. بررسی حکایت «موسی و شبان» مولوی آشکار ساخت که ادب شبانی در بستر عرفان ایرانی بازتعریف شده و به سطحی متعالی از «پاستورال عرفانی» ارتقا یافته است؛ جایی که صداقت و سادگی شبانی بر شکوه زبان رسمی و مناسک شریعت برتری می‌یابد. در مقابل، تحلیل روایت «پی‌دارو چوپان» نیمایوشیج نشان داد که در بستر مدرن، پاستورال به عرصه‌ای برای بازنمایی رنج، زخم، و عاملیت طبیعت تبدیل می‌شود؛ بدین معنا که طبیعت به‌عنوان کنشگری فعال در

شکل‌دهی به سرنوشت انسان حضور می‌یابد. مقایسه این دو نمونه روشن کرد که ادب فارسی ظرفیت بومی‌سازی و بازآفرینی پاستورال را داراست: در سنت کلاسیک با پیوند به عرفان و در سنت معاصر با گرایش به نقدهای اکوکریتیکی و اجتماعی. بنابراین، می‌توان از «پاستورال ایرانی» سخن گفت؛ گونه‌ای مستقل که نه صرفاً تکرار سنت غربی، بلکه بازتولید خلاق آن در بستر فرهنگی و زبانی فارسی است. توجه به این ژانر مغفول می‌تواند هم خلأ گونه‌شناختی در نقد ادبی ایران را پر کند و هم زمینه‌ساز مشارکت فعال‌تر در گفتمان‌های تطبیقی و محیط‌زیستی جهانی باشد.

یاداشت‌ها

۱. یک زمینه مطالعاتی بین رشته‌ای است که با تمرکز بر مسایل زیست‌محیطی مدرن، به تحلیل چگونگی به تصویر کشیده شدن جهان طبیعی در ادبیات، می‌پردازد.

۲. موجود نیمه انسان و نیمه بز را گویند.

کتابنامه

الف.منابع فارسی

آرمن سیدابراهیم؛ فیروزی‌مندی، شهرزاد. (۱۳۹۱). «ادبیات روستایی در رمان‌های عربی و فارسی؛ بررسی تطبیقی الارض شرقاوی و جای خالی سلوچ دولت‌آباد»، *کاوش‌نامه ادبیات تطبیقی*، دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه رازی کرمانشاه، ۲(۷) ۱- ۱۸

انوری، حسن. (۱۳۸۱). *فرهنگ بزرگ سخن*. جلد ۳ ، تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۶). «انواع ادبی در شعر فارسی». *ادبیات و علوم انسانی دانشگاه قم*. ۱(۳). ۷- ۲۲

تبریزی، محمد حسین بن خلف. (۱۳۴۲). *برهان قاطع*.چاپ دوم. تهران: چاپ افست رشدیه.

جعفری قنواتی، محمد. (۱۳۸۱). «*در قلمرو ادبیات اقلیمی*». *کتاب ماه ادبیات و فلسفه*. ش ۶۵ و ۶۶. ۱۴۰-۱۴۵

داد، سیما. (۱۳۹۰). *فرهنگ اصطلاحات ادبی*: واژه‌نامه مفاهیم و اصطلاحات ادبی فارسی و اروپایی (تطبیقی و توضیحی). چاپ پنجم، تهران: نشر مروارید.

دهخدا، علی‌اکبر. (۱۳۲۸). *لغت‌نامه دهخدا*. تهران: دانشکده ادبیات و علوم انسانی. دانشگاه تهران:سازمان لغت‌نامه.

رنجبرکرانی، نرگس؛ مختاباد، سید مصطفی. (۱۳۹۲). «بررسی تبارشناسانه ادبیات نمایشی روستایی- شبانی (پاستورال)». *نشریه کتاب صحنه*. ۹۴، ۵۳- ۶۴

زرقانی، سیدمهدی (۱۳۸۸). «طرحی برای طبقه بندی انواع ادبی در دوره کلاسیک». *پژوهشهای ادبی*. ۲۴، ۸۱- ۱۰۶

زمانی، حجت. (۱۳۸۸). *نقد و بررسی ادبیات روستایی با تکیه بر ده داستان امین فقیری*. استاد راهنما: محمود بشیری، استاد مشاور: اکبر عطرفی. پایان‌نامه کارشناسی ارشد، رشته زبان و ادبیات فارسی. دانشکده ادبیات فارسی و زبانهای خارجی، دانشگاه علامه طباطبایی.

شفیعی کدکنی، محمدرضا. (۱۳۵۲). *انواع ادبی و شعر فارسی*. خرد و کوشش، ۱۱ و ۱۲، ۹۶- ۱۱۹.

طبری، محمد بن جریر. (۱۳۸۳). *تاریخ طبری یا تاریخ الرسل و الملوک*. ترجمه ابوالقاسم پاینده. تهران: اساطیر.

فرای نورتروپ. (۱۳۷۷). *تحلیل نقد (کالبدشکافی نقد)*. ترجمه صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

فرشیدورد، خسرو. (۱۳۸۵). «انواع ادبی در اروپا و ایران: پژوهشی در نقد تطبیقی و مقایسه‌ای». *دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تهران*. سال ۲۴. ۳و۴، ۴۲- ۶۹.

کریمی، اصغر (بی تا). *دانشنامه جهان اسلام*، ج ۱۲، ذیل واژۀ چوپان.

کهنمویی‌پور، ژاله؛ خطاط، نسرین دخت؛ افخمی، علی. (۱۳۸۱). *فرهنگ توصیفی نقد ادبی*. تهران: انتشارات دانشگاه تهران.

گیفورد، تری. (۱۳۹۷). *ادبیات شبانی*. زیر نظر عباس ارض پیما. چاپ دوم. تهران: نشر نشانه.

مختاباد، سیدمصطفی؛ قلیش‌لی، آتوسا. (۱۳۹۰). «کاوشی در سرچشمه‌های درام روستایی ایران (تأثیرپذیری اکبر رادی از نمایشنامهٔ دایی وانیای چخوف)». *نقد ادبی*. ۴(۱۶) ، ۳۷- ۵۴. *20.1001.1.20080360.1390.4.16.1.8*

مردوخ کردستانی، محمد (۱۳۶۲). *فرهنگ مردوخ (مصور کردی، فارسی، عربی)*. سنندج: غریقی.

مشتاق مهر، رحمان، صادقی شهپر، رضا. (۱۳۸۹). «ویژگی‌های اقلیمی و روستایی در داستان‌نویسی خراسان». *جستارهای ادبی*. ش ۱۶۸. ۸۱-۱۰۸. *doi:* 10.22067/jls.v43i1.8408

ملک‌پور، جمشید (۱۳۴۶). *گزیده‌ای از تاریخ نمایش در جهان*. تهران: سازمان انتشارات کیهان.

مولوی، جلال الدین محمد بلخی. (۱۳۷۷). *مثنوی معنوی*. تصحیح شده از روی نسخه نیکلسون. گردآورند ناصر احمدزاده. تهران: پگاه.

ناظرزاده کرمانی، فرهاد. (۱۳۷۴). «پژوهشی در زمینه ادبیات نمایشی روستایی- شبانی»، *ماهنامه نیستان*. ۱، ۵۷- ۶۴

یوشیج، نیما. (۱۳۶۴). *مجموعه آثار (دفتر اول، شعر)*. به کوشش سیروس طاهباز. تهران: نشر ناشر.

ب.منابع لاتین

Alpers, P. (1996). *What is pastoral?* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Bate, J. (2000). *Song of the earth.* London, England: Picador.

Buell, L. (1995). *The environmental imagination: Thoreau, nature writing, and the formation of American culture.* Cambridge, MA: Belknap Press/Harvard University Press.

Burnett, P. (Ed.). (1986). *Caribbean verse in English.* London, England: Penguin Books.

Chaudhuri, S. (1989). *Renaissance pastoral and its English developments.* London, England: Clarendon Press.

Empson, W. (1935). *Some versions of pastoral.* London, England: Chatto & Windus.

Garrard, G. (2012). *Ecocriticism* (2nd ed.). London & New York: Routledge.

Gifford, T. (1999). *Pastoral.* London & New York: Routledge.

Gifford, T. (2012). Pastoral, anti-pastoral and post-pastoral as reading strategies. In S. Slovic (Ed.), *Critical* (pp. 1–30).

Gifford, T. (2019). *Pastoral* (2nd ed.). London & New York: Routledge.

Gilmore, J. (2000). *A study of James Grainger's The Sugar Cane.* London & New Jersey: The Athlone Press.

Glotfelty, C. (Ed.). (1996). *The ecocriticism reader: Landmarks in literary ecology.* Athens, GA: University of Georgia Press.

Hill, M. C. G. (1972). *Encyclopedia of world drama* (Vol. 3). New York, NY: McGraw-Hill.

Hiltner, K. (2011). *What else is pastoral? Renaissance literature and the environment.* New York, NY: Cornell University Press.

Huggan, G., & Tiffin, H. (2015). *Postcolonial ecocriticism: Literature, animals, environment* (2nd ed.). London & New York: Routledge.

Jones, M. A. (2020). *Engagements with the pastoral mode in the poetry and plays of Derek Walcott* (Doctoral dissertation, University of Birmingham).

Laurence, L. (1972). *The uses of nostalgia: Studies in pastoral poetry.* London, England: Chatto & Windus.

Lewalski, B. K. (1985). *Paradise lost and the rhetoric of literary forms.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Marinelli, P. (1971). *Pastoral* (The Critical Idiom series). London, England: Methuen & Co.

Patterson, A. (1987). *Pastoral and ideology: Vergil to Valéry.* Berkeley, CA: University of California Press.

Quilley, G., & Kriz, K. D. (2003). Pastoral plantations: The slave trade and the representation of British colonial landscape in the late eighteenth century. In *An economy of colour: Visual*

culture and the North Atlantic world, 1660–1830 (pp. 106–128). Manchester, England: Manchester University Press.

Watson, R. N. (2006). *Back to nature: The green and the real in the late Renaissance.* Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.

Williams, R. (1973). *The country and the city.* New York, NY: Oxford University Press.

Shahid Bahonar University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512 Online ISSN: 2821-1006

Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

Iranian Society for the Promotion of Persian Language and Literature

An Intertextual Analysis of Surah Yusuf in Rumi's Ghazals Using the Expressive Dream Theory

Rahman Mahmudi[1] | Amir Momeni Hezaveh[2] | Qorban valiee [3]

1. Corresponding author Ph.D. Candidate, Department of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: mahmudi.rah67@yahoo.com
2. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: am.hezaveh@znu.ac.ir
3. Associate Professor, Department of Persian Language and Literature, University of Zanjan, Zanjan, Iran. E-mail: valy.qorban@znu.ac.ir

Article Info

Article type:

Research Article

Article history:

Received: 5 June 2025

Received in revised form:

12 July 2025

Accepted: 28 July 2025

Published online:

16 September 2025

Keywords:

Rumi's Ghazals, Surah Yusuf, Spokesdream theory, artistic imagery, intertextuality.

ABSTRACT

The concept of a revelatory experience is one of the most fundamental in religious and mystical literature, which has been studied from theological, exegetical, and literary perspectives. The present study, by introducing the Spokesdream Theory, seeks to reread the influence of sacred texts on literature, focusing on the intertextual relationship between Surah Yusuf of the Quran and Rumi's ghazals.

This study employs an intertextual approach to investigate the reimagination of mystical themes in Ghazals 16 and 189 of Rumi's Divane Shams, adopting a qualitative methodology. It utilizes rhetorical analysis (metaphor, allusion, repetition), semiotics (imagery of the well, shirt, and light), and intertextual analysis to explore connections with Surah Yusuf.

The findings reveal that Rumi, through allusions to the narrative of Yusuf and Yaqub, reinterprets themes of separation and union using imaginative imagery and musical structures, aligning his poetry with an esoteric interpretation of the Quran, thereby illuminating the profound linkage between Persian literature and sacred texts.

By offering a novel analytical framework through the Spokesdream Theory, this study documents the deep connection between Persian mystical poetry and the Quran, paving the way for further comparative studies in mystical literature.

*Cite this article: Mahmudi, R., Momeni Hezaveh, A., & Valy, Q. (2025). Intertextual analysis of Surah Yusuf in Rumi's ghazals using Spokesdream Theory. *Journal of Comparative Literature*, 17 (32), 201-218. http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25390.3850

© The Author(s).

Publisher: Shahid Bahonar University of Kerman.

DOI: http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25390.3850

Abstract

1. Introduction

The concept of "Persian Qur'an" as a sacred hypertext reveals a profound connection between Persian mystical tradition and Qur'anic revelation. This connection, initiated through Iranian efforts in translating and interpreting the Qur'an, reached its literary zenith in works such as Rumi's Masnaviye Ma'navi and Divan-e Kabir. (Fotouhi, 1403/2024: 22) Shamse Tabrizi's reference to his own discourse as "Persian Qur'an" provided a foundational inspiration for Rumi to rearticulate the revelatory experience in a poetic and mystical language. (Shamse Tabrizi, 1402/2023: 93) Surah Yusuf, known as "Ahsan al-Qasas" (Yusuf: 3), conveys themes such as patience, divine trial, and mercy through symbolic imagery like the well, the shirt, and the dream. By employing sensory elements (color, rhythm, dialogue, and movement), this surah interweaves narrative with rhetorical artistry and visual imagination, profoundly impacting both believers and nonbelievers. (Sayyid Qutb, 1403/2024: 27) Within the framework of the "articulate dream" theory, the Qur'an's aesthetic structure is interpreted as a process of imaginatively transforming divine truths into sensory images and poetic language. an innovative approach that reimagines the Qur'an not only as a book of sacred law but also as a literary, visionary, and experiential text.

Rumi, inspired by Shams-e Tabrizi, transforms mystical language into a medium for recreating the revelatory experience. In Divan-e Kabirand Masnavi-ye Ma'navi, particularly through allusions to Surah Yusuf, Rumi constructs a system of images, symbols, and sounds that signifies the interplay of language, imagination, and revelation. Islamic philosophers, such as Ibn Sina, view revelation as imaginative forms arising from connection with the Active Intellect (Ibn Sina, 1375/1996: Vol. 3, 411), considering the faculty of imagination a tool for rendering abstract concepts tangible. The articulated dream theory, unlike rationalist perspectives or the prophetic dream theory, posits the Prophet as a conduit of revelation, emphasizing the Qur'an's rhetorical, symbolic, and cosmological structure. From this perspective, religious language possesses a dreamlike and imaginative quality, with Surah Yusuf offering a model of artistic sacred experience through its narrative, symbolic, and musical elements. This study, drawing on the articulate dream theory and intertextual analysis, examines the revelatory experience of Surah Yusuf in ghazals 16 and 189 of Rumi's Divan-e Kabirto demonstrate how Rumi, using Qur'anic imaginative forms, music, and intertextuality, transforms the revelatory experience of Surah Yusuf into an intuitive and poetic language.

2. Methodology

This research employs a qualitative approach with a descriptive analytical method. The primary data consist of the text of Surah Yusuf and two selected ghazals (16 and 189) from Rumi's Divan-e Kabir. The theoretical framework is grounded in the articulate dream theory, which emphasizes five principles (divine truth, sensory image, sensory perception, spiritual intuition, poetic expression), transforming metaphysical concepts of revelation into sensory images and rhetorical language (Ibn Arabi, 2012: 480). This framework is complemented by Julia Kristeva's theory of intertextuality (2003: 66) and Henry Corbin's perspectives on creative imagination (2022:75). Intertextuality, particularly allusion, serves as the primary tool for analyzing semantic and structural connections between the Qur'an and Rumi's poetry (Namvar Motlagh, 2021: 60).

Data were purposively selected based on content criteria (reflection of revelatory themes and Qur'anic symbols). Data analysis was conducted on three levels: 1) imagistic: examining symbols and metaphors; 2) structural: analyzing meter, music, and rhetoric; 3) intertextual: comparing semantic and narrative similarities with the Qur'an. Despite the limited sample size, the multilayered analytical approach enhances interpretive depth and applicability, providing

nuanced insights into the multisensory and symbolic recreation of the revelatory experience in Rumi's mystical poetry.

3. Discussion

Surah Yusuf conveys metaphysical and theological truths through a complex interplay of symbolic imagery, sensory narrative, and rhetorical artistry. It employs narrative devices such as symbolic spaces (the well), emotive objects (the shirt), and revelatory dreams to transform divine truths into a multisensory textual experience (Sayyid Qutb, 2024: 247). Rumi, inspired by the Qur'an's narrative style and Shams-e Tabrizi's teachings, reconstructs its revelatory language in his mystical poetry. Drawing on the articulated dream theory, which emphasizes the role of imagination in transforming transcendent truths into symbolic language. this study demonstrates how Rumi's ghazals 16 and 189 interact with the semiotic and aesthetic structures of Surah Yusuf.

Ghazal 16 highlights the pain of separation and longing through images of the well's darkness and Jacob's blindness, while ghazal 189 expresses the language of union and joy through symbols like the scent of Yusuf, the throne, and the shirt, poetically and symbolically embodying annihilation and divine union. From a comparative perspective, the structural and imagistic similarities between the Qur'anic narrative and Rumi's poetry extend beyond superficial allusions. The cyclical meter, rhetorical repetitions such as 'come' and 'dance,' and syntactic brevity create a musical and rhythmic quality that aligns with eloquent and emotive expression. Semiotic analysis reveals that elements like the '"well' and "dream" hold symbolic functions in the Qur'an, which Rumi reproduces with mystical and epistemological connotations.

The dream plays a pivotal role in meaning-making in both texts. In the Qur'an, Yusuf's dream (Yusuf: 4) serves as a prelude to the narrative and revelatory truth; in Rumi's poetry, it is a tool for spiritual intuition and inner experience of truth. Similarly, the well in the Qur'an represents a site of trial and emotional wound (Yusuf: 15), while in Rumi's ghazals, it symbolizes mystical descent and the onset of spiritual transformation. According to the articulated dream theory, the dream is not a mental illusion but a sacred medium for revealing divine knowledge in imagistic form. Thus, Rumi's ghazals are not mere intertextual adaptations of the Qur'an but dynamic representations of the revelatory experience through the symbolic and multilayered language of Persian mystical poetry. Rumi's poetry serves as an extension of the Qur'an's imaginative framework, transforming revelation into a message for reception and a visionary reality for recreating the prophetic experience through language.

4. Conclusion

The comparative analysis of ghazals 16 and 189 from Rumi's Divane Kabir reveals two complementary dimensions of mystical experience, separation and union through dynamic imagery (spring, dance, Yusuf) in ghazal 189 and static imagery (pitch, blindness) in ghazal 16. These poetic structures mirror the narrative cycle of Surah Yusuf, oscillating between trial and mercy. Within the five-stage model of the articulate dream theory (divine truth, tangible image, sensory perception, intuition, poetic expression), revelation is not merely a verbal transmission but a transition from a transcendent truth to sensory manifestation and poetic articulation. Rumi's poetry serves as a secondary revelation or renewed manifestation of meaning, employing tools such as allusion, metaphor, repetition, meter, and musical resonance to reproduce the revelatory experience. Ghazal 16 represents the axis of separation, suffering, and patient endurance, while ghazal 189 symbolizes union, mercy, and the radiant manifestation of

truth. This semantic cycle aligns with the structure of Surah Yusuf, which begins with a dream and culminates in union and the restoration of the father's sight. This recreation reproduces the sacred experience through imaginative, intuitive, and musical language, guiding the audience from words to vision and from vision to truth.

The novelty of this research lies in: 1) employing the articulated dream framework for an interdisciplinary analysis of the connection between poetry and revelation; 2) analyzing the rhetorical, imagistic, and musical structures of Rumi's ghazals through Qur'anic intertextuality; 3) redefining the relationship between imagination and revelation in mystical literature; and 4) demonstrating the capacity of poetic language to transform the revelatory experience into a multisensory and intuitive expression. Research suggestions include: 1) exploring the application of the articulate dream theory to Masnavi-ye Ma'navior works by poets such as Hafez, Attar, and Sanai; 2) expanding comparative studies between revelatory structures in the Qur'an and other religious texts, such as the Torah, Gospel, and Upanishads; and 3) evaluating the musical and emotional effects of prosodic meters on recreating the revelatory experience in Persian poetry and other literary traditions.

Keywords: Rumi's Ghazals, Surah Yusuf, Spokesdream theory, artistic imagery, intertextuality

References [in Persian]

Abudiyab, K. (2022). *Imagery in Jurjani's theory* (S. Sojoodi & S. Farhadi, Trans.) (2nd ed.). Tehran: *Elm Publications*. (in Persian)

Al-Ghazali, M. (2011). *The revival of religious sciences* (M. Kharazmi, Trans.). Tehran: *Elmi va Farhangi* Publications. (in Persian)

Al-Juwayni, I. (1995). *Al-Irshad [The guidance]*. Beirut: *Dar al-Kutub al-Ilmiyya*. (in Arabic)

Al-Shahrastani, A. (1985). *Al-Milal wa al-Nihal [The book of sects and creeds*]. Qom: *Al-Sharif al-Razi*. (in Persian)

Bachelard, G. (2005). *The dialectic of outside and inside* (A. Maziyar, Trans.). Tehran: *Academy of Art*. (in Persian)

Corbin, H. (2022). *Creative imagination in the Sufism of Ibn Arabi* (I. Rahmati, Trans.). Tehran: *Sofia Publications*. (in Persian)

Farabi, M. (2019). *The opinions of the people of the virtuous city*. Tehran: *Dar Zayn al-Abidin*. (in Persian)

Frye, N. (2000). *The great code: The Bible and literature* (S. Hosseini, Trans.). Tehran: *Niloufar Publications*. (in Persian)

Fotuhi, M. (2024). *Iranians and the dream of the Persian Quran.* Tehran: *Sokhan Publications*. (in Persian)

Hafez, S. M. (2011). *Divane Hafez* (P. Khanlari, Ed.) (3rd ed.). Tehran: *Negah Publications*. (in Persian)

Heidegger, M. (2024). *Being and time* (A. Rashidian, Trans.). Tehran: *Ney Publications*. (in Persian)

Ibn Arabi, M. (2012). *Al-Futuhat al-Makkiyya [The Meccan revelations]* (M. Khwajavi, Trans.). Tehran: *Mowla Publications*. (in Persian)

Ibn Sina, H. (1984). *Al-Isharat wa al-Tanbihat [Remarks and admonitions]* (H. Amoli, Trans.). Tehran: *Elmi va Farhangi Publications*. (in Persian)

Ibn Sina, H. (1996). *Al-Shifa (The cure)* (H. Hassanzadeh Amoli, Trans.). Tehran: *Elmi va Farhangi Publications*. (in Persian)

Jalaluddin Rumi, M. (1981). *Kolliyat-e Shams Tabrizi* (B. Forouzanfar, Ed.). Tehran: *Sepehr Publications*. (in Persian)

Jalaluddin Rumi, M. (2008). *Masnaviye Ma'navi* (R. A. Nicholson, Ed.). Tehran: *Toos Publications*. (in Persian)

Khalafallah, M. A. (1999). *The art of Quranic storytelling* (A. Khalil, Commentator). London: *Sina lil-Nashr*. (in Arabic)

Kristeva, J. (2003). *Intertextuality and literary theory* (A. Yazdani Jou, Trans.). Tehran: *Markaz Publications*. (in Persian)
Mulla Sadra, M. (2021). *Asfare Arba'a [The four journeys]* (M. Khwajavi, Trans.) (3rd ed.). Tehran: *Mowla Publications*. (in Persian)
Namvar Motlagh, B. (2021). *Intertextuality: From structuralism to postmodernism* (2nd ed.). Tehran: *Sokhan Publications*. (in Persian)
Noya, P. (1994). *Quranic exegesis and mystical language* (I. Saadat, Trans.). Tehran: *University Press*. (in Persian)
Pournamdarian, T. (2009). *The stories of prophets in Kolliyate Shams.* Tehran: *Sokhan Publications*. (in Persian)
Pournamdarian, T. (2020). *In the shade of the sun*. Tehran: *Sokhan Publications*. (in Persian)
Pournamdarian, T., & Pourazimi, S. (2011). *A reflection on the dream ghazals of Rumi. Mystical Studies*, (13), 63-86. (in Persian)
Qutb, S. (2008). *Artistic imagery in the Quran* (M. Khorramdel, Trans.). Tehran: *Eslami Publications*. (in Persian)
Qutb, S. (2024). *In the shade of the Quran* (M. Khorramdel, Trans.). Tehran: *Ehsan Publications*. (in Persian)
Qunawi, S. (2009). *Miftah al-Ghayb [The key to the unseen]* (M. Khwajavi, Trans.) (3rd ed.). Tehran: *Mowla Publications.* (in Persian)
Ragheb, A. (2008). *The function of artistic imagery in the Quran* (S. H. Seyyedi, Trans.). Tehran: *Sokhan Publications.* (in Persian)
Rastgoo, M. (2018). *The manifestation of Quran and Hadith in Persian poetry*. Tehran: Samt Publications. (in Persian)
Sana'i, M. (2009). *Divane Ash'ar* (M. Modarres Razavi, Ed.). Tehran: *Zavar Publications*. (in Persian)
Schimmel, A. M. (2022). *The glory of Shams* (H. Lahouti, Trans.). Tehran: *Elmi va Farhangi Publications.* (in Persian)
Schimmel, A. M. (2025). *Sufism* (S. Raei, Trans.). Tehran: *Hekmat Publications*. (in Persian)
Shafiei Kadkani, M. R. (2008). *Ghazals of Shams Tabriz*. Tehran: *Sokhan Publications*. (in Persian)
Shafiei Kadkani, M. R. (2012). *The language of poetry in Sufi prose*. Tehran: *Sokhan Publications*. (in Persian)
Soroush, A. (2013). *The expansion of prophetic experience*. Tehran: *Serat Publications*. (in Persian)
Soroush, A. (2014). *The gamble of love.* Tehran: Serat Publications. (in Persian)
Soroush, A. (2018). *The word of Muhammad, the dream of Muhammad*. Chicago: *Socrates Publications*. (in Persian)
Tabrizi, S. (2023). *Maqalate Shams Tabrizi* (M. A. Movahhed, Ed.). Tehran: *Kharazmi Publications.* (in Persian)
The Torah and the books of prophets. (2001). (F. Khan Hamedani, Trans.). Tehran: *Asatir Publications*. (in Persian)
Zohrevand, S., & Manouchehri, Z. (2015). *Expressionism and Shams ghazals*. In Proceedings of the 10th International Conference on the Promotion of Persian Language and Literature, *University of Mohaghegh Ardabili.* (in Persian)

ادبیات تطبیقی
شاپا چاپی: ۶۵۱۲ - ۲۰۰۸ شاپا الکترونیکی: ۱۰۰۶ - ۲۸۲۱
Homepage: https://jcl.uk.ac.ir

تحلیل بینامتنی سورهٔ یوسف در غزلیات مولانا با رویکرد نظریهٔ رؤیای گویا *

رحمان محمودی[۱] ✉ | امیر مؤمنی هزاوه[۲] | قربان ولیئی[۳]

۱. نویسنده مسئول، دانشجوی دکتری، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: mahmudi.rah67@yahoo.com
۲. دانشیار، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: am.hezaveh@znu.ac.ir
۳. دانشیار، بخش زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه زنجان، زنجان، ایران. رایانامه: valy.qorban@znu.ac.ir

اطلاعات مقاله

نوع مقاله:
مقاله پژوهشی

تاریخ دریافت: ۱۴۰۴/۰۳/۱۵
تاریخ بازنگری: ۱۴۰۴/۰۴/۲۱
تاریخ پذیرش: ۱۴۰۴/۰۵/۰۶
تاریخ انتشار: ۱۴۰۴/۰۶/۲۵

کلیدواژه‌ها:
سورهٔ یوسف، غزلیات مولانا، نظریهٔ رؤیای‌گویا، تصویرپردازی هنری، بینامتنیت.

چکیده

این پژوهش با تکیه بر نظریهٔ رؤیای گویا به بازخوانی پیوند میان متن وحیانی و شعر عرفانی فارسی می‌پردازد و با بررسی تطبیقی غزل‌های ۱۶ و ۱۸۹ دیوان کبیر مولوی و سورهٔ یوسف، چگونگی بازآفرینی تجربهٔ وحیانی در قالب زبان خیال و تصویر را تحلیل می‌کند. هدف اصلی مطالعه، تبیین نحوهٔ تبدیل مفاهیم قدسی قرآن به ساختارهای بلاغی و هنری در غزلیات مولانا است. همچنین پژوهش فرآیند تأثیر و ارزش‌گذاری متن مقدس را بر زبان ادبی و هنر کلامی مورد بررسی قرار می‌دهد، سپس نتایج آن را بیان می‌کند. رویکرد پژوهش، کیفی_توصیفی و مبتنی بر تحلیل‌های بینامتنی است. ابزارهای تحلیل شامل بررسی بلاغی (استعاره، تلمیح، تکرار)، نشانه‌شناسی عناصر قرآنی (چاه، پیراهن، نور) و تطبیق ساختاری با ویژگی‌های زبانی سورهٔ یوسف است. چارچوب نظری پژوهش بر مبنای نظریهٔ رؤیای گویا استوار است که فرآیند تبدیل حقیقت قدسی به زبان شاعرانه را در پنج مرحلهٔ رؤیای گویا شامل «حقیقت الهی، تصویر ملموس، درک حسی، شهود، و کلام شاعرانه» بررسی می‌کند. مولانا در غزل‌های ۱۶ و ۱۸۹ دیوان کبیر، با بهره‌گیری از نظریهٔ رؤیای گویا، مضامین هجران و وصال سورهٔ یوسف را بازآفرینی کرده است. تصاویر خیال‌انگیز (چاه، پیراهن، نور) و ساختارهای موسیقایی، تجربهٔ وحیانی را به ادراک شهودی تبدیل می‌کنند. این تصاویر، با ارجاع به روایت یوسف و یعقوب، شعر را به تفسیری عرفانی از قرآن نزدیک ساخته و پیوند ادبیات پارسی با متون مقدس را برجسته می‌کند. مولانا با بهره‌گیری از این روایت دو قطب متضاد وصال و هجران را با استفاده از تصویرهای ایستا (نابینایی، قیر) و پویا (یوسف، رقص) بازتاب می‌دهد. سپس با بهره‌گیری از تکرارهای بلاغی و موسیقی درونی، فضای چندحسی و شهودی خلق می‌کند که یادآور ساختارهای بلاغی قرآن در سورهٔ یوسف است. این پژوهش با به‌کارگیری نظریهٔ رؤیای گویا، چارچوبی نوین برای تحلیل تطبیقی سورهٔ یوسف و غزل‌های ۱۶ و ۱۸۹ دیوان شمس مولانا ارائه می‌دهد. بازآفرینی مضامین هجران و وصال از طریق قوهٔ خیال، تجربهٔ وحیانی را به کلام شاعرانه تبدیل کرده و شعر مولانا را به رسانه‌ای برای ادراک شهودی حقایق الهی بدل می‌سازد. این مطالعه نشان می‌دهد که مولوی از طریق قوهٔ خیال و زبان شاعرانه، تجربهٔ وحی را به شکل نمادین و چندلایه بازآفرینی می‌کند. نظریهٔ رؤیای گویا به عنوان ابزار تحلیلی، امکان فهم دقیق‌تری از پیوند قرآن و شعر فارسی فراهم می‌سازد و زمینه را برای پژوهش‌های تطبیقی در ادبیات عرفانی و متون مقدس گسترش می‌دهد.

*استناد: محمودی، رحمان؛ مؤمنی، امیر؛ ولیئی، قربان (۱۴۰۴). تحلیل بینامتنی سورهٔ یوسف در غزلیات مولانا با رویکرد نظریهٔ رؤیای گویا. *ادبیات تطبیقی*، ۱۷ (۳۲)، ۲۱۸-۲۰۱.

http//doi.org/10.22103/jcl.2025.25600.3862

ناشر: دانشگاه شهید باهنر کرمان.
© نویسندگان.

۱. مقدمه

۱-۱. بیان مسئله

مفهوم «قرآن پارسی» به مثابهٔ اَبَرمتنی قدسی، بازتاب پیوندی ژرف میان سنت عرفانی فارسی و متن وحیانی قرآن است؛ پیوندی که از تلاش ایرانیان در ترجمه و تفسیر قرآن آغازشده و در خلق متونی چون مثنوی و دیوان کبیر به اوج رسیده است. (فتوحی، ۱۴۰۳: ۲۲) شمس تبریزی با نام‌نهادن کلام خویش به عنوان «قرآن پارسی»، (شمس تبریزی، ۱۴۰۲: ۹۳) الهامی بنیادین برای مولانا فراهم آورد. سورهٔ یوسف به عنوان «أحسن‌القصص»، (یوسف: ۳) با روایتی تمثیلی، مفاهیمی چون صبر، آزمون و رحمت را از رهگذر تصاویری نمادین چون چاه و پیراهن روایت می‌کند. زبان این سوره، با استفاده از عناصر حسی چون رنگ، آهنگ، گفت‌وگو و حرکت، به ترکیبی از روایت، بلاغت و تصویرگری می‌رسد که راز اثرگذاری آن بر مؤمن و منکر است. (سید قطب ، ۱۴۰۳: ۲۷) این سبک تصویری از طریق قوهٔ خیال و در چارچوب نظریهٔ «رؤیای گویا» قابل تبیین است؛ نظریه‌ای که بر تبدیل حقایق الهی به تصویر حسی و سپس به زبان شاعرانه تأکید دارد.

مولانا که در سنت شمس تبریزی سلوک می‌کند، در غزلیات خود با الهام از همین ساختار تصویری، تجربهٔ وحیانی را به زبان عرفانی و شاعرانه تبدیل می‌سازد. او، تحت تأثیر سخن شمس که قرآن عوام را از قرآن خواص متمایز می‌دانست، (شمس تبریزی ، ۱۴۰۲: ۱۸۴) عالم درون را آیینهٔ انبیا و قلب انسان را ظرف الوهیت می‌بیند. از سوی دیگر، فیلسوفان اسلامی وحی را صور خیالی برخاسته از اتصال با عقل فعال می‌داند، (ابن‌سینا، ۱۳۷۵: ج۳، ۴۱۱) حقیقت وحی رمزی و مثالی است که در قوهٔ خیال تجسد می‌یابد و قوهٔ ناطقه وظیفهٔ محسوس‌سازی این معقولات را بر عهده دارد. قوهٔ خیال و زبان مخیّل، ابزار اصلی او در بازآفرینی تجربهٔ وحیانی هستند. نظریهٔ «رؤیای گویا» (*Spokes dream*)، برخلاف دیدگاه‌های عقل‌محور یا نظریهٔ رؤیاهای رسولانه، پیامبر را ناقل و نه خالق وحی می‌داند و بر ساختار بلاغی، رمزآلود و کیهان‌شناختی قرآن تأکید می‌ورزد. این مقاله با تمرکز بر ابیاتی از غزل‌های ۱۶ و ۱۸۹ دیوان کبیر، می‌کوشد نشان دهد که چگونه مولوی از ساختارهای بلاغی و تصویری قرآن (استعاره، تلمیح، موسیقی) و نظام نشانه‌شناختی آن (چاه، پیراهن، رؤیا) بهره می‌گیرد تا مضامین عرفانی چون وصال، هجران، شهود و فنا را در قالبی شاعرانه و چندحسی بازنمایی کند؟ بنابراین هدف مقاله تبیین چگونگی بازآفرینی تجربهٔ وحیانی قرآن، به ویژه سورهٔ یوسف، در قالب تصویرهای بلاغی و زبان مخیل در غزل‌های مذکور است. با توجه به ظرفیت میان‌رشته‌ای نظریهٔ رؤیای گویا در تبیین چگونگی بازتاب حقایق وحیانی در زبان خیالی شعر عرفانی، پیوند میان متن وحیانی و شعر عرفانی در قالب نظریهٔ «رؤیای گویا» واکاوی و بازتعریف می‌شود.

سؤالات فرعی و فرضیه‌ها

۱. چه نسبتی میان ساختار بلاغی و تصویرپردازی سورهٔ یوسف با زبان و بیان در غزلیات ۱۶ و ۱۸۹ وجود دارد؟

۲. قوهٔ خیال و صورت‌بندی رؤیاگونه در شعر مولوی چگونه به بازنمایی مفاهیم قرآنی نظیر هجران، رؤیا، وصال و نبوت یاری می‌رساند؟

۳. نظریهٔ رؤیای گویا چگونه می‌تواند پیوندهای بینامتنی میان قرآن و شعر عرفانی فارسی را تبیین و نظام‌مند سازد؟

این سؤالات با طرح فرضیه‌های زیر در پی پاسخگویی به مسئلهٔ اصلی پژوهش است.

۱. مولوی با تکیه بر زبان تصویری و شهودی قرآن، به ویژه سورهٔ یوسف، و از رهگذر تخیل فعال، مفاهیم متافیزیکی چون وصال، فراق، رؤیا، هدایت و وحی را به تجربه‌ای عاطفی، زنده و شاعرانه تبدیل می‌کند. ۲. مضامین کلیدی سورهٔ یوسف، همچون رؤیا، چاه، پیراهن، نابینایی و بازگشت، در غزلیات مورد بررسی، صرفاً بازتاب ادبی ندارند، بلکه در نظام نشانه‌شناختی شعر، به رمزگان‌های عرفانی و وجودی بدل شده‌اند. ۳. نظریهٔ رؤیای گویا چارچوبی نظری فراهم می‌آورد که با تکیه بر آن می‌توان سازوکار تبدیل وحی الهی به زبان بلاغی در شعر مولوی را با دقتی ساختاری تحلیل کرد.

۱-۲. مبانی نظری پژوهش

قداست قرآن، برخاسته از باور جمعی دینداران، آن را به منشور زیست دینی و مبنای روایت‌های قدسی بدل کرده‌است. (فتوحی، ۱۴۰۳: ۳۰) در سنت عرفانی فارسی، متونی چون مثنوی، غزلیات مولانا، و دیوان حافظ با الهام از قرآن به ابرمتن‌هایی تبدیل شده‌اند

که مفاهیم وحیانی را عاشقانه و زیباشناختی بازآفرینی می‌کنند. سنایی شعرش را ترجمان معارف دینی می‌داند، (سنایی، ۱۳۸۸: ۷۲۵) مولانا مثنوی را «کتاب الهی» و کشاف قرآن می‌خواند و با تعظیم به قرآن به دلیل صدورش از مصطفی (ص)، از شمس پیروی می‌کند. حافظ اشعارش را انعکاس «سروش غیب» می‌نامد و شاملو دیوان حافظ را زبان خدا تلقی می‌کند. وجود این باورها، اقتدار معنوی متون عرفانی را به عنوان ابرمتن فرهنگی تثبیت کرده‌اند. فرکلاف در گفتمان و تغییر اجتماعی (۱۹۹۲) با اشاره به مفهوم بیتامتنیت می‌گوید: « مفهوم بینامتنیت اشاره دارد به زایایی متون و اینکه چگونه متون می‌توانند متون پیش از خود را دگرگون کنند و به قراردادهای موجود (ژانرها، گفتمان‌ها) ساختاری جدید بدهند تا قراردادهای جدید بسازند.» (به نقل از نامورمطلق، ۱۴۰۰: ۲۴۵) البته او نوآوری این زایایی را مشروط بر روابط قدرت و نحوهٔ تأثیر این روابط بر ساختارهای اجتماعی می‌داند. زبان مولانا با قرآن در پرتو نظریهٔ رؤیای گویا فهم‌پذیر است؛ کلامش انعکاس حقایق باطنی در آیینه خیال، نه جعل فردی، است. او سخنش را «از حق و زخمهٔ حق و نوای حق[۱]» می‌داند. چیتیک صور خیال مولوی را تجلیات معشوق می‌داند، نه ساختهٔ ذهن. (چیتیک، ۱۳۸۳: ۳۲۸)

فیلسوفان مسلمان وحی را محاکات حقایق عقلی از طریق قوهٔ خیال می‌دانند که عقل فعال صور را افاضه می‌کند. همچنین از نظر آنها، وحی از قوهٔ متخیله و اتصال به عقل فعال سرچشمه می‌گیرد. (فارابی، ۱۳۹۸: ۱۱۳) غزالی تجلی الهی را در زبان می‌جوید، (غزالی، ب۱۳۹۰: ۵۱) و مولانا کلامش را عین وحی می‌داند. (جلال‌الدین، ۱۳۸۷: ۲۰۷) قونوی رؤیا را تجربهٔ واقعی تلقی می‌کند و استادش ابن‌عربی وحی را فرود معانی عقلی در قالب حسی می‌خواند، (قونوی، ۱۳۸۸: ۳۶) و شفیعی کدکنی تخیل را ابزار وحدت وجود در دیدگاه ابن‌عربی و مولانا می‌داند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۹۱: ۱۴) قرآن به عنوان متن هنری، با زبان خیال شناختی فراعقلی پدید می‌آورد که آرایه‌های زبانی آن هویت حقیقی‌اش را بازنمایی می‌کنند. ابن‌سینا قوهٔ حدس قدسی را درک مستقیم حقایق می‌داند او همچنین قوهٔ قدسیه را اوج حدس برای تبدیل معقولات به صور خیالی معرفی می‌کند، (ابن‌سینا، ۱۳۶۳: ۱۱۷)، سهروردی عالم مثال را واسطه رؤیت خیالی می‌بیند و ملاصدرا وحی را تنزل معانی به صور حسی و خیالی می‌داند. (ملاصدرا، ۱۴۰۰: ۲۹۷) اما نظریهٔ رؤیای گویا، با محوریت قوهٔ خیال فعال، تصاویر قرآنی را به عنوان واسطه‌ای نشانه‌شناختی برای تجلی معانی ملکوتی در شعر مولانا بازتعریف می‌کند که این فرآیند فراتر از بازنمایی صرف، تجربه‌ای عرفانی چند حسی در جهت بسط تجربهٔ نبوی خلق می‌کند. اگر چه اشاعره کلام خدا را نفسی و قرآن را حکایت آن می‌دانند، در مقابل معتزله الفاظ را مخلوق در لوح محفوظ تلقی می‌کنند، (شهرستانی، ۱۳۶۴: ۳۰۲) و جوینی نزول را فهم فرشته از کلام الهی می‌داند. (جوینی، ۱۴۱۶ق: ۱۳۵) با این وجود، نظریهٔ رؤیای گویا، الفاظ قرآن را زادهٔ صور خیالی متأثر از حقایق الهی می‌داند که فرازمانی و متصل به الوهیت است. هم‌چنانکه در عهد عتیق، رؤیای گویا ابزار اصلی وحی است. خداوند آدم را از خاک آفرید و با نسیم حیات جان بخشید و در باغ عدن با آوای نسیم سخن گفت. رؤیاها واسطهٔ وعدهٔ ذریه به ابراهیم سرنوشت ذریه و نام‌گذاری هاجر به «خدای رؤیا» (پیدایش ۱۶:۱۱–۱۳) شدند. یعقوب در این وضعیت رؤیای گویا نردبان آسمانی را دید و دانیال آخرالزمان را دریافت کرد، حزقیال جلال خداوند را چون قوس‌قزح دید، و نبوکد نصر خواب‌هایی داشت که دانیال تعبیر کرد. (دانیال ۲:۱۹) این رؤیاها با تصاویر زنده، کلام الهی را منتقل می‌کنند. نظریهٔ رؤیای گویا، قرآن را متنی هنری می‌داند که با استعاره و تصویرسازی، معانی را پویا منتقل می‌کند. این تصویرسازی در غزلیات مولانا بازتاب یافته و کلام او را «خوراک فرشته‌ها[۲] » می‌سازد. تصاویرش با صبغهٔ سوررئالیستی، غزل را به واحدی جاری در محور تخیل بدل می‌کند. مولانا با الهام از قرآن، صور خیالی (نماد، تمثیل، تشخیص) را به کار می‌گیرد تا تجربهٔ عرفانی را ملموس کند. غزلیاتش ساختار محاکاتی سوره‌ها دارد که می‌توان آن را به عقیدهٔ راستگو «بازآفرینی تأویلی از قرآن» نامید. (راستگو، ۱۳۹۷: ۴۰) تمایز نظریهٔ رؤیای گویا با دیدگاه‌های پیشین در درک تجربهٔ وحیانی، به نحوی است که برخلاف نظریهٔ رؤیای رسولانه که ماهیت رؤیا را انسانی و صرفاً روانی می‌پندارد، و نیز برخلاف نظریه‌های فلسفی چون تخیل فعال ابن‌سینا که بر عقل فعال و نظم قیاسی تأکید دارند، نظریهٔ رؤیای گویا بر نقش خلاق، میانجی و بلاغی قوهٔ خیال در تبدیل وحی به صورت‌های هنری تأکید می‌ورزد. این نظریه با نگرشی زبان‌محور، قرآن را نه تنها گزارش الهی بلکه تجربه‌ای حسی ـــاستعاری می‌فهمد که در شعر عرفانی به طور پویا بازتولید می‌شود.

۱-۳. پیشینهٔ پژوهش

در مطالعات زیبایی‌شناسی قرآنی، کتاب التصویر الفنّی فی القرآن سید قطب (۱۳۸۷) به صورت نظام‌مند ساختار هنری و تصویرپردازانه سوره‌ها را بررسی کرده و در سورهٔ یوسف، بر اهمیت عناصر بصری چون «چاه»، «پیراهن»، «رؤیا»، و «نور» در انتقال تجربهٔ قدسی تأکید دارد. عبدالسلام راغب (۱۳۸۷) نیز نقش قوهٔ خیال در زبان وحی را تحلیل کرده و آن را مقدمه‌ای برای تکوین نظامی استعاری و نشانه‌محور می‌داند. احمد خلف‌الله (۱۹۹۹) در فن القصص القرآنی، قصص قرآن را دارای ساختاری هنری با مؤلفه‌های داستانی و رمزی می‌داند که به خلق تصویر در ذهن مخاطب می‌انجامد. در حوزهٔ مطالعات عرفانی، آنه‌ماری شیمل (۱۳۷۹) در آثاری چون ابعاد عرفانی اسلام و مولانا و معنویت شرقی، با تحلیل تخیل عرفانی و بازنمایی تمثیل‌های قرآنی در شعر مولانا، زمینه پژوهش‌های بینامتنی را فراهم‌کرده‌است. همچنین، تقی پورنامداریان در داستان‌های پیامبران در کلیات شمس (۱۳۸۸) و در سایهٔ آفتاب (۱۳۹۹) با رویکرد ساختارگرایانه، حضور قصص قرآنی در دیوان کبیر را بررسی کرده و بازآفرینی روایت یوسف را به مثابهٔ تجربهٔ رؤیایی تحلیل می‌کند. با وجود مطالعات ارزنده در این حوزه، تاکنون پژوهشی متمرکز بر تحلیل تطبیقی غزل‌های مولانا با سورهٔ یوسف از منظر نظریهٔ «رؤیای گویا» صورت نگرفته است. خلأ اصلی، فقدان بررسی نقش نشانه‌شناسی، بلاغت و قوهٔ خیال در تبیین رابطهٔ میان تجربهٔ وحیانی و زبان شاعرانه در غزلیات خاص مولانا است. زیرا که تمرکز اکثر مطالعات بر تحلیل محتوایی یا نمادشناختی بوده و ساختارهای بلاغی، نحوی، و موسیقایی زبان عرفانی در بازآفرینی وحی کمتر بررسی شده است؛ نظریهٔ رؤیای گویا به عنوان چارچوب تحلیل تطبیقی بینامتنی در شعر عرفانی پارسی به کار نرفته است؛ تحلیل تطبیقی دقیق میان سورهٔ یوسف و غزلیات مشخصی از دیوان کبیر، به ویژه با تأکید بر سیستم تصویرسازی وحیانی، انجام نشده است. پژوهش حاضر با پر کردن این خلأ چارچوبی نظری برای تبیین بازآفرینی وحی در ادبیات عرفانی ارائه می‌دهد.

۱-۴. روش تحقیق

روش تحقیق پژوهش حاضر با رویکرد کیفی و به روش توصیفی_تحلیلی انجام شده‌است. هدف آن، تحلیل تطبیقی بازنمایی تجربهٔ وحیانی در سورهٔ یوسف و دو غزل از دیوان کبیر است: ابیاتی از غزل ۱۶ و غزل ۱۸۹. چارچوب نظری پژوهش، نظریهٔ رؤیای گویا است که بر پایهٔ آن، قوهٔ متخیّله در تجربهٔ عرفانی، مفاهیم متافیزیکی را به صورت‌های خیالی و سپس به کلام بلاغی و آیینی تبدیل می‌کند. افزون بر آن، مبانی نظری این پژوهش بر آرای ژولیا کریستوآ (*Julia Kristeva*)در زمینهٔ بینامتنیت (*intertextuality*) و دیدگاه‌های هانری کربن (*Henry Corbin*) دربارهٔ تخیّل عرفانی نیز استوار است. (کریستوآ، ۱۳۸۲: ۶۶؛ کربن، ۱۴۰۱: ۷۵) تلمیح پنهان‌ترین و ضمنی‌ترین نوع بینامتنیت در آثار مولانا است و به همین دلیل سخت‌ترین نوع آن برای پژوهش در غزلیات محسوب می‌شود. (نامور مطلق، ۱۴۰۰: ۶۰) این چارچوب‌ها امکان تحلیل نظام‌مند پیوندهای معنایی و ساختاری میان متون وحیانی و شعر عرفانی فارسی را فراهم می‌سازند. داده‌های پژوهش شامل منابع اولیه (قرآن کریم و دیوان کبیر) و منابع ثانویه (تفاسیر قرآنی، متون عرفانی و مطالعات نظری) هستند. تحلیل داده‌ها در سه سطح؛ تصویری با تمرکز بر نمادهای قرآنی؛ ساختاری: شامل بررسی ویژگی‌های بلاغی، نحوی و عناصر موسیقایی در غزلیات و مقایسه با ساختار زبانی قرآن؛ بینامتنی: با تطبیق تصاویر، مضامین و فرم‌های زبانی شعر و آیات، در چارچوب نظریهٔ بینامتنیت صورت گرفته است. جامعهٔ پژوهش، سورهٔ یوسف و دو غزل منتخب است که به صورت هدفمند و بر اساس معیارهای محتوایی انتخاب شده است. اگرچه محدود بودن دامنهٔ متنی ممکن است به عنوان محدودیت تلقی شود، استفاده از رویکرد چندسطحی تحلیلی، دقت و قابلیت تعمیم‌پذیری مفاهیم نظری را در مطالعات تطبیقی مشابه افزایش می‌دهد و فرآیند معناآفرینی بیت‌ها را در دستگاه رؤیای گویا تبیین می‌کند. بدین ترتیب، هر بیت هم نمونه‌ای از ارجاع قرآنی و هم عرصه‌ای از تجلی چندلایهٔ حقیقت وحیانی در زبان عرفانی مولانا تلقی‌شده‌است.

۱-۵. تصویرسازی هنری در قرآن و غزلیات مولانا از منظر نظریهٔ رؤیای گویا

قرآن با تصاویر پویا، معانی غیبی را در قالب صحنه‌های زنده ارائه می‌دهد، گویی کلام به منظره‌ای واقعی بدل شده است. (راغب، ۱۳۸۷: ۴۰) مولانا این شیوه را در غزلیاتش بازسازی می‌کند؛ موسیقی قافیه و ردیف، مانند رهبر ارکستری، فرم‌ها را نوسازی می‌کند. (شفیعی‌کدکنی، ۱۳۸۷: ۷۷) موسیقی کلام در غزلیات مولانا، به عنوان عنصری محوری در نظریهٔ رؤیای گویا، تصاویر قرآنی را از

طریق ریتم و تکرارهای بلاغی به تجربهٔ عرفانی و پویا تبدیل می‌کند که ادراک مخاطب را به سوی شهود ملکوتی هدایت می‌کند. او به تأسی از قرآن، معانی را با عشق عرفانی در صور خیالی نو می‌آراید، چنان‌که خدا در متن قرآن سخن می‌گوید و همه خاموش‌اند. (پورنامداریان، ۱۳۹۹: ۱۷۰) جاحظ ارزش ادبی را در ساخت و تصویر کلمه می‌بیند و سید قطب تصویر را فراتر از بلاغت سنتی، هر ارائه حسی معنا می‌شمارد که قوهٔ خیال را برمی‌انگیزد. (راغب، ۱۳۸۷: ۴۸) نظریهٔ رؤیای گویا، قرآن و غزلیات مولانا، را متونی می‌داند که از تجربهٔ فراحسی و شهودی سرچشمه می‌گیرند؛ در این نظام، تصاویر خیالی مقدم بر مفاهیم و کلام‌اند و با موسیقی، رنگ، و حرکت، معانی را زنده و پویا می‌سازند «چون زبان انسان زبان خدا شود، از آن پس خدا به زبانی جز زبان انسان سخن نمی‌گوید.» (نویا، ۱۳۷۳: ۳۲۸) مولانا با الهام از آیات قرآنی و تجارب انبیا، غزلیاتش را به بازتابی از این تصاویر بدل کرده است که به تعبیر پول نویا محرم خدا و در گفتگو میان دو ذات است. جدول ۱ بر اساس عناصر خیال، عاطفه، حرکت، موسیقی، واقعیت، و زبان در مقیاس ۰ تا ۱۰۰ است. این داده‌ها با روش کدبرداری دستی و از طریق تحلیل کیفی متون، با تمرکز بر ویژگی‌های بلاغی، نشانه‌شناختی، و موسیقایی هر منبع، به صورت کمّی درآمده‌اند. سورهٔ یوسف با تأکید بر خیال و زبان، غزل ۱۶ با برجستگی عاطفه و خیال (هجران)، و غزل ۱۸۹ با تمرکز بر حرکت و موسیقی (وصال) امتیازبندی شده‌اند.

عنصر	سورهٔ یوسف	غزل ۱۶	غزل ۱۸۹
خیال	۸۵	۸۰	۷۰
عاطفه	۷۵	۹۰	۶۰
حرکت	۶۰	۲۰	۸۵
موسیقی	۷۰	۴۰	۷۵
واقعیت	۶۵	۵۰	۶۵
زبان	۹۰	۷۰	۸۰

جدول ۱: مقایسهٔ تطبیقی درصد عناصر تصویری در سورهٔ یوسف و دو غزل مولانا

۲. بحث و بررسی

۲-۱. تحلیل و بررسی غزل ۱۶

ای یوسف آخر سوی این یعقوب نابینا بیا ای عیسی پنهان‌شده بر طارم مینا بیا[۳]

این بیت از منظر نشانه‌شناسی «یوسف» را نماد وصال الهی و تجلی حقیقت نشان می‌دهد، درحالی‌که «یعقوب نابینا» رنج هجران و عجز عاشقانه را بازتاب می‌دهد. در سورهٔ یوسف، تصویرپردازی هنری از طریق نمادهای کلیدی، مفاهیم الهی را منتقل می‌کند. (سید قطب، ۱۴۰۳: ۲۴۷) «عیسی» نماد شفای الهی با ارجاع به آل‌عمران: ۵۵ [۴] و «طارم مینا» استعاره‌ای از عالم غیب است. از منظر بلاغی، خطاب مستقیم «ای یوسف» و «ای عیسی» با تلمیح قرآنی و استعاره‌های «نابینا» و «پنهان‌شده»، عاطفه‌ای عمیق القا می‌کند؛ ایجاز نحوی و وزن رجز، فوریت و ریتم عاطفی را تقویت می‌کنند، که نشان‌دهندهٔ «ساختار نحوی با حذف افعال و ایجاز، مشابه سبک بیانی آیات قرآنی است.» (سید قطب، ۱۳۸۷: ۲۴۸) از دیدگاه هرمنوتیک، این بیت تعامل فرهنگی مولانا با روایت‌های دینی را نشان می‌دهد که خواننده را به تأویلی باطنی سوق می‌دهد، همان‌گونه که «نظریهٔ بینامتنی کریستوا متون را در گفت‌وگویی مداوم می‌بیند، جایی که هر متن، دگرگونی متنی دیگر است.» (کریستوا، ۱۳۸۲: ۷۰) در چارچوب نظریهٔ رؤیای گویا، این بیت مراحل «تصویر ملموس» و «درک حسی» را نمایان می‌سازد؛ طبق این نظریه، وحی و الهام عرفانی فرآیندی خیال‌محور است که در آن حقایق الهی از طریق قوهٔ خیال به تصاویر ملموس و سپس به کلام شاعرانه یا وحیانی تبدیل می‌شوند.

از هجر روزم قیر شد دل چون کمان بد تیر شد یعقوب مسکین پیر شد ای یوسف برنا بیا

«یعقوب مسکین پیر» رنج و پیری ناشی از هجران را بازتاب می‌دهد که به سورهٔ یوسف ارجاع دارد، درحالی‌که «یوسف برنا» نماد جوانی و وصال الهی است. خطاب مستقیم «ای یوسف» با تضاد «مسکین پیر» و «برنا»، عاطفه استغاثه‌ای القا می‌کند؛ وزن رجز ریتم عاطفی را تقویت می‌کند. زبان دین، در قرآن و غزلیات مولانا، با استعاره و تصاویر خیالی، رابطه انسان با غیب، خیر، و شر را زنده و عاطفی توصیف می‌کند. (باشلار، ۱۳۸۴: ۱۶۷) نظام رؤیای گویا در قرآن، با تصاویر پویا و هنری، معانی غیبی را زنده و تأثیرگذار منتقل می‌کند و زبان دین را در قرآن و غزلیات مولانا به تجربه‌ای خیالی و شهودی پیوند می‌زند که در آن تصاویر،

موسیقی، و حرکت کلام، معانی غیبی را منتقل می‌کنند. «انسانی که از قلمرو حرف درگذشته و به موقف رؤیت درآمده است آن را به تجربهٔ باطنی دریافته است.» (نویا، ۱۳۷۳: ۲۰) زیرا قرآن را متنی هنری و رؤیاگونه می‌داند که از تجربهٔ فراحسی سرچشمه گرفته و تصاویر خیالی مقدم بر کلام‌اند.

ای موسی عمران که در سینه چه سیناهاستت گاوی خدایی می‌کند از سینهٔ سینا بیا

از منظر نشانه‌شناسی، «موسی عمران» را نماد سلوک عرفانی و دریافت وحی نشان می‌دهد که به روایت قرآنی (طه:۹-۱۴[۵]) اشاره دارد، «سینهٔ سینا» استعاره‌ای از قلب عارف و محل تجلی الهی است، و «گاو خدایی» سحر و خدعهٔ سامری را بازتاب می‌دهد. (طه: ۸۵-۹۷[۶]) مولانا در غزلیاتش، با الهام از این سنت، تصاویر قرآنی را بازسازی کرده و آن‌ها را به تجربه‌ای عرفانی در شعر پارسی پیوند می‌زند. از منظر بلاغی، خطاب مستقیم «ای موسی» و استعاره «سیناهاستت» با تکرار «سینا»، موسیقی کلام را غنی می‌کند و عاطفهٔ عرفانی را منتقل می‌کند؛ وزن رجز حرکت آیینی را القا می‌کند، که با ریتم موسیقی واژگان، معانی را در بافت زنده می‌کند. از دیدگاه هرمنوتیک، این بیت تعامل مولانا با روایت‌های دینی را نشان می‌دهد که خواننده را به تأمل در تجلی الهی در قلب عارف هدایت می‌کند. بر اساس نظریهٔ رؤیای گویا، این بیت مرحله «شهود» را نمایان می‌سازد زبان دین در قرآن و غزلیات مولانا به تجربه‌ای خیالی و استعاری تبدیل می‌شود. (باشلار، ۱۳۸۴: ۲۹) و انسان را به اصل وجود و حقیقت الهی پیوند می‌دهد.

چشم محمد با نمت واشوق گفته در غمت زان طرّهٔ اندر همت، ای سرّ أرسلنا بیا

بیت با پیچیدگی بلاغی و شبکه‌ای از تلمیح‌ها، تصویری چندلایه از تجربهٔ وحی و شوق عرفانی خلق می‌کند. «چشم محمد» کنایه از مقام نبی اکرم (ص) است که با حقیقت الهی، هم بینایی ظاهری دارد و هم بصیرت باطنی (نور: ۳۵[۷]). «با نمت» به حالت اشک‌بار و متأثر از غم دوری اشاره دارد، که در عرفان اسلامی نماد حضور در محضر حق و عجز عاشقانه در برابر جمال مطلق است. جمله «واشوق گفته در غمت» زبان حال پیامبری است که عشق را تجربه و افشا می‌کند؛ از نظر سروش، این زبان «نفس رحمانی» حق است که در پیامبر تجلی یافته و تصویر زنده‌ای از حقیقت را متجلی می‌سازد. (سروش، ۱۳۷۹: ۳۴) «زان طرهٔ اندر همت» استعاره‌ای از جمال پیچیده و دست‌نیافتنی معشوق الهی است، ترکیب «ای سرّ أرسلنا» تلمیح مستقیم به آیهٔ «إِنَّا أَرْسَلْنَاکَ شَاهِداً وَمُبَشِّراً وَنَذِیراً[۸] » (احزاب: ۴۵) است، که نشان می‌دهد مولانا نبی را پیام‌آور و حتی راز ارسال و تجلی حقیقت می‌بیند. در این دیدگاه، پیامبر «کلمه» الهی است که در فرایند رؤیای گویا، صورت خیالی حقیقت را به کلام تبدیل می‌کند. (فارابی، ۱۳۹۸: ۱۱۳) از منظر بلاغی، بیت با وزن و ترکیب نحوی توازی و حذف فعل، ساختاری ایجازی و موسیقایی دارد که با موسیقی درونی قافیهٔ («نمت»، «همت»، «بیا») تقویت می‌شود. این هماهنگی، نقش صوری مهمی در خلق تجربهٔ شهودی برای مخاطب دارد. تنوع ارجاعات بینامتنی به قرآن، سنت نبوی، و زبان تمثیلی، بیت را به مصداقی از متنی چندلایه در دستگاه بینامتنیت کریستوا بدل می‌کند.

خورشید پیشت چون شفق ای برده از شاهان سبق ای دیدهٔ بینا به حق وی سینهٔ دانا بیا

«با استفاده از تشبیه، کنایه، تلمیح، و تضاد، چهره‌ای عظیم‌الشأن از مخاطب عرفانی می‌سازد. در دستگاه رؤیای گویا، برتری تخیل قدسی بر عقل طبیعی را نمایش می‌دهد. مصراع دوم، «ای دیدهٔ بینا به حق»، ترکیبی قرآنی و عرفانی است. «بینایی به حق» به چشمی نبوی اشاره دارد که در سورهٔ نجم «ما زاغَ البصرُ وما طغی[۹] » (نجم: ۱۷) توصیف شده، یعنی نگاهی بی‌انحراف و افزون‌طلبی به حق. این نگاه قدسی، ویژه پیامبران و اولیای متصل به عقل فعال و سرچشمه وحی است. (ابن‌سینا، ۱۳۶۳: ۱۴۴) «وی سینه دانا بیا» این تصویر را گسترش می‌دهد؛ سینه در زبان دینی، جایگاه علم لدنی است، همان «نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِینُ. عَلی قَلْبِکَ.[۱۰]» (شعراء: ۱۹۳-۱۹۴) مولانا با استعارهٔ مرکب، سینهٔ دانا را نماد وحی و الهام می‌سازد. موسیقی قافیه‌های «شفق_سبق» و «حق_دانا» با هم‌نشینی صوتی، تنش حسی را افزایش داده و مخاطب را به تجربهٔ شهودی سوق می‌دهد، که در نظریهٔ رؤیای گویا، نقش قوهٔ خیال در ادراک فراحسی را برجسته می‌کند. قوهٔ خیال، میانجی میان مفهوم الهی و زبان شعری است، همان‌گونه که ابن‌سینا قوهٔ متخیله را در دریافت وحی و اتصال به عقل فعال بیان می‌کند. (ابن‌سینا، ۱۳۷۵: ج۳، ۴۴۸)

ای تـو دوا و چـارهام نـور دل صـــدپـارهام اندر دل بیچـارهام چون غیر تو شـــد لا بیـا

تصویری عمیق از رنج فراق، نیاز مطلق، و خضوع عاشقانه در برابر معشوق الهی ارائه می‌دهد. مولانا با زبان تصویری و استعاری قرآنی، مفاهیم بیماری روح، جراحت دل، و درمان الهی را هنری بازآفرینی می‌کند. «دوا و چاره» با شفابخشی پیراهن یوسف برای یعقوب (یوسف: ۹۳-۹۶) پیوند دارد و نشان می‌دهد معشوق، عامل شفا و حیات دوباره است. «دل صدپاره» با مبالغهٔ عاطفی، فاجعه هجران و تجزیه درون را عینیت می‌بخشد؛ این تصویرسازی حسی، نمونهٔ اعجاز بلاغت تصویری در متون مقدس است. چنانکه «زبان کتاب مقدس نیز در مرحلهٔ استعاری ریشه دارد، جایی که کلمات قدرت خلاق دارند.» (فرای، ۱۳۷۹: ۳۵) از منظر بلاغی، تشخیص در «تو دوا و چاره‌ام» و مراعات‌نظیر میان «دوا»، «چاره»، و «نور»، ساختار عاطفی و حسی بیت را غنی می‌کند. «لا» در پایان، با ارجاع به «لا إله إلا الله» و ایهام، انکار وجود غیر و توحید عرفانی را نشان می‌دهد که عاشق همه غیر را نفی می‌کند تا حقیقت را بخواند. قوهٔ خیال، طبق نظریهٔ رؤیای گویا، تجربهٔ الهامی را به کلام استعاری بدل می‌کند. غلبهٔ ساختار ندا و تکرار «تو» تأکید بر حضور یگانه معشوق دارد و با زبان مناجات قرآنی، مانند «إِنِّی مَسَّنِیَ الضُّرُّ وَأَنْتَ أَرْحَمُ الرَّاحِمِینَ[۱۱] » (انبیاء: ۸۳) یکی می‌شود. مولانا نهایت توحید عشقی را تصویر می‌کند که به گفتهٔ سروش «جانشین خوف شده و نیروی محرک سلوک عرفانی است.» (سروش، ۱۳۹۳: ، ۴۶)

ای قـاب قوس مرتبـت وآن دولـت بـامکرمـت کس نیسـت شـاها محرمت در قرب اَو ادنی بیا

بیت تجلی وصال و فنا در عشق الهی را بازنمایی می‌کند. «قاب قوس» تلمیحی به آیهٔ «فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى[۱۲]» (نجم: ۹) دارد که در عرفان، قرب روح محمدی (ص) به حق را نشان می‌دهد. (پورنامداریان، ۱۳۸۸: ۱۱۲) مولانا با این تلمیح، معشوق را در اوج کرامت و فرابشری قرار داده و سخن را به ادراک حقیقت متصل می‌کند. «کس نیست...» و «محرمت» (به معنای خلوص و طهارت) بر تنهایی و استثنایی بودن وصال تأکید دارند و معشوق را یگانه شایستهٔ «قرب اَو ادنی» می‌دانند. از منظر نظریهٔ رؤیای گویا، «قاب قوس» و «اَو ادنی» تصاویر حسی‌شده وحی در خیال شاعرانه‌اند. از تجربهٔ شهودی حقیقت متافیزیکی سرچشمه می‌گیرند و در کلام بلاغی و موسیقایی تجلی می‌یابند. به علاوه سروش وحی را بی‌نیاز از مجاز و نیازمند تأویل خواب‌گزارانه می‌داند. (سروش، ۱۳۹۷: ۲۱۷) تلمیح قرآنی، جناس (مرتبت/مکرمت/محرمت) و تشخیص، تجربه‌ای الهی را در قالبی موسیقایی و فرازمانی ارائه می‌دهند و پیوند عمیق قرآن و زبان عرفانی را آشکار می‌سازند.

مخدوم جانم شـــمس دین از جاهت ای روح‌الامین تبریز چون عرش مکین از مســـجد اقصـــی بیا

بیت با تلمیحات قرآنی، صور خیال مکانی، و ساختار خطابی، اوج بلاغت عرفانی مولانا را به نمایش می‌گذارد. «شمس دین» نماد حقیقت مطلق و تجلی ربانی است، و «مخدوم جانم» با تشخیص، پیوند عاطفی و فراتاریخی سالک با مراد را نشان می‌دهد. (شمس تبریزی، ۱۴۰۲: ۱۸۴) «روح‌الامین» تلمیحی به آیهٔ «نَزَلَ بِهِ الرُّوحُ الْأَمِینُ» (شعراء: ۱۹۳) است که جبرئیل را به عنوان ناقل وحی معرفی می‌کند؛ شمس در اینجا نور الهی را به قلب مولانا می‌رساند. «تبریز چون عرش مکین» استعاره‌ای از مکان‌مندی قدسی و مکان‌زدایی عرفانی است، هم‌راستا با جایگاه عرش در قرآن (طور: ۲۸) و جهان‌شناسی ابن‌عربی. (ابن‌عربی، ۱۳۹۱: ۴۹۵) «از مسجد اقصی بیا» تلمیحی به معراج پیامبر (اسراء: ۱) است که سفر روحانی و بازگشت شمس برای وصال را تداعی می‌کند. تکرار «بیا» و ساختار دعایی، با «زبان مخیل دینی» هم‌ساز است. تلمیح، تشخیص، استعاره، و ایجاز، تجربهٔ عرفانی را در قالبی رمزی و رؤیاگون عینیت می‌بخشند.

تأثیر در زبان‌های لاتین (Influence) به معنای «جریان داشتن در» است و در معنای امروزی کنشی مستمر و اثر گذاری چیزی بر چیزی است بی شک تأثیر همواره باعث تغییر می‌شود. تأثیر تصاویر قرآنی به عنوان نهاد هنری و ایدئولوژی مولانا در آثارش نفوذ کرده‌است و در ساختار و محتوا از آن تأثیرپذیری گرفته است. او در این حوزه بر اساس نظریهٔ بلوم دچار «اضطراب تأثیر» می‌شود. (نامورمطلق، ۱۴۰۰: ۱۱۸ — ۱۲۴) بنابر عقیدهٔ ایگلتون، شاعر با دلواپسی در سایهٔ نیرومندی زندگی می‌کند که مقدم بر او بوده‌است و شعر او را می‌توان کوششی به منظور رهایی از این دلواپسی نفوذ از طریق قالب‌ریزی مجدد و منظم متن پیشین تعبیر کرد. (ایگلتون به نقل از نامور مطلق، ۱۳۸۰: ۲۵۲) جرجانی در جریان بحث خود مبنی بر اینکه اعجاز قرآن در چیزی نیست

مگر ساخت و هماهنگی (النظم و التالیف)؛ نشان می‌دهد، همهٔ اشکالِ تصویر، قدرت بیانی‌شان را از جایگاهشان در صورت‌بندی ادبی می‌گیرند اما جرجانی می‌پذیرد که استعاره به طور اخص، به خاطر ماهیتش، می‌تواند منشأ ابهام باشد و این تأثیر را بگذارد که فصاحت ویژگی خود واژهٔ مجزاست. (جرجانی به نقل از ابودیب، ۱۴۰۰: ۱۰۷) او می‌گوید: « هر چه فرآیند شبیه‌گردانی نهان‌تر و تلویحی‌تر باشد استعاره جذاب‌تر است.» (همان: ۴۷۸) صورخیال (استعاره، کنایه، تمثیل) عناصر تفکیک‌ناپذیر ساخت‌اند که قرآن را به معجزه تبدیل کرده‌اند. بنابراین بافت و تصویرسازی اجزای لاینفک تحلیل غزل مولانا هستند. تصاویر قرآنی به عنوان یک نمونهٔ عالی و سرنمون یا آرکی‌تایپ (Archetype)، موجب الهام و سرچشمهٔ نوشتار روایاتش در غزلیات مولانا است و آن را به تصویر مرکزی و کانونی در غزلیات تبدیل‌کرده‌است. فرای از آن با عنوان «رمز کل» یاد می‌کند که در برگیرندهٔ همهٔ روایت‌ها و نمادهای بشری است. تصاویر قرآنی به عنوان یک رمز کل بر تفسیر جهان و جهان بینی مولانا در زندگی‌اش تأثیرگذاشته‌است. چنانکه عناصر آن ناخودآگاه به طور مستقیم و غیر مستقیم بر زبانش جاری می‌شوند و مولانا در آنها سیر و زندگی می‌کند.

۲-۲. تحلیل و بررسی غزل ۱۸۹

آمد بهارِ جان‌ها ای شاخِ تر به رقص آ چون یوسف اندر آمد، مصر و شکر به رقص آ

بیت با تصویرپردازی هنری و تلمیح قرآنی، وصال را به تجربه‌ای شهودی و آیینی بدل می‌کند. «بهار جان‌ها» تجلی الهی و احیای جان را نشان می‌دهد و در چارچوب «تصاویر زندهٔ دینی» قرار دارد که قوهٔ خیال را برمی‌انگیزد. «شاخ‌تر» انسان مستعد شهود را تجسم می‌کند که در برابر وحی عرفانی به رقص درمی‌آید. فعل‌های امری «به رقص آ» ساختار متن را آیینی می‌سازد و مطابق نظریهٔ باشلار، تخیل را از تجربهٔ زیستهٔ مخاطب بیدار می‌کند. (باشلار، ۱۳۸۴: ۳۰) مصراع دوم با تلمیح به ورود یوسف به مصر (یوسف: ۹۳—۹۹)، یوسف را نماد جمال الهی و وصال پس از هجران، و مصر را جهان حاضر نشان می‌دهد که با «شکر» به طرب می‌نشیند. تشخیص («مصر و شکر به رقص آ») و کنایه از شیرینی، بلاغت متن را غنی می‌کند و بینامتنیت را به پیوستگی معنای دینی و شاعرانه بدل می‌سازد. این بیت با زبان استعاری و صور بلاغی، نمونه‌ای از کاربرد نظریهٔ رؤیای گویا در تصویرسازی عرفانی است.

ای شاهِ عشق‌پرور، مانندِ شیرِ مادر ای شیرجوش، در رو، جانِ پدر، به رقص آ

در این بیت مولانا با بن‌مایه‌های عاطفی و استعاری، تجلی الهی و شور عرفانی را تصویر می‌کند. «شاه عشق‌پرور» کنایه از معشوق الهی است که روح را تغذیه می‌کند؛ «شیر مادر» استعاره‌ای از مهر ازلی و منبع حیات روح است. «شیرجوش» فوران عشق را نشان می‌دهد که در نظریهٔ رؤیای گویا، اتصال قوهٔ خیال با فیضان معانی از عقل فعال را بازمی‌نماید. «در رو» و «به رقص آ» دعوت به ظهور و حرکت شهودی است که به تعبیر ابن‌عربی، تجسد نفس رحمانی در زبان و تصویر است. (ابن‌عربی، ۱۳۹۱: ۴۸۰) از منظر بلاغی، تشبیه «مانند شیر مادر» جایگاه معشوق را به عنوان منبع حیات تثبیت می‌کند و با تصاویر مقدس یکی است. (فرای، ۱۳۷۹: ۳۵) خطاب «در رو» و «به رقص آ» کلام را آیینی می‌سازد و با آیات قرآنی چون «قم فأنذر» (مدثر: ۲) و «قُمِ اللَّيْلَ إِلَّا قَلِيلًا» (مزمل: ۲) مشابهت دارد. موسیقی قافیه (مادر و پدر) و «به رقص آ» حرکت معنا از خیال به کلام را در چارچوب نظریهٔ رؤیای گویا نشان می‌دهد. این بیت با صور خیال و ارجاعات عرفانی، زبان فراطبیعی مولانا را متجلی می‌سازد.

از عشق، تاجداران در چرخِ او چو باران آن جا قبا چه باشد؟ ای خوش‌کمر! به رقص آ

از منظر نشانه‌شناسی، «عشق» را نیروی محرک عرفانی، «تاجداران» را نماد قدرت ظاهری، «چرخِ او» را عالم هستی، و «باران» را رحمت الهی می‌داند؛ «قبا» محدودیت مادی و «خوش‌کمر» آزادی روح را نشان می‌دهد. از منظر (بلاغی)، استعارهٔ «چو باران» و سؤال «آن جا قبا چه باشد؟» همراه خطاب «ای خوش‌کمر!»، عاطفه‌ای عرفانی خلق می‌کند؛ وزن رجز و تکرار «آ» در «رقص آ» ریتمی آیینی می‌سازد. هرمنوتیک بیت، تسلیم مولانا در برابر عشق الهی را نشان می‌دهد و به تأویل وحدت عرفانی دعوت می‌کند. در نظریهٔ رؤیای گویا، «باران و رقص» درک حسی و «وحدت و آزادی» شهود را بازمی‌نماید. آیات «أَلَمْ تَرَ أَنَّ اللَّهَ

أَنْزَلَ مِنَ السَّمَاءِ مَاءً فَأَخْرَجْنَا بِهِ ثَمَرَاتٍ[۱۳] » (بقره: ۲۲) و «فَإِنَّ مَعَ الْعُسْرِ يُسْرًا [۱۴]» (شرح: ۶) به‌ترتیب با «چو باران» (رحمت الهی) و «به رقص آ» (رهایی و وصال) پیوند دارند.

ای مستِ هست‌گشته، بر تو فنا نبشته رقعهٔ فنا رسیده، بهرِ سفر به رقص آ

بیت از منظر نشانه‌شناسی، «مستِ هست‌گشته» را اتصال به وجود الهی، «فنا» را محو شدن در معشوق، «رقعهٔ فنا» را فرمان رهایی، و «سفر» و «رقص» را حرکت عاشقانه به سوی وصال و بسط تجربهٔ نبوی نشان می‌دهد. (سروش، ۱۳۹۲: ۶) از منظر بلاغی، خطاب «ای مست» و استعاره «رقعهٔ فنا» با تکرار «فنا»، تسلیمی عرفانی را القا می‌کند؛ «به رقص آ» با وزن رجز، ریتمی آیینی می‌سازد. هرمنوتیک بیت، تجربهٔ مولانا از فنا و سفر عرفانی را بازتاب می‌دهد. در نظریهٔ رؤیای گویا، «رقعه و سفر» تصویر ملموس و «رقص و وحدت» شهود را نمایان می‌کند. آیات «كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَانٍ[۱۵]» (الرحمن: ۲۶) و «وَسَارِعُوا إِلَى مَغْفِرَةٍ مِنْ رَبِّكُمْ[۱۶]» (آل عمران: ۱۳۳) به‌ترتیب با «فنا نبشته» (زوال غیر خدا) و «بهرِ سفر» (حرکت به‌سوی رحمت) پیوند دارند. این اوامر نشان می‌دهند که غزلیات مولانا بازتابی از وحی الهی یا وحی دل اوست. مولانا این تصاویر رازآمیز و سرشار از ابهام را در حالت بیداری کامل مشاهده می‌کرده‌است. به عقیدهٔ پور نامداریان «متنی که حاصل رؤیت غیب و بیان واقعه یا حالتی شبیه خواب است و می‌کوشد توصیفی از امر مقدس و بیان ناپذیر ارائه کند، دارای معانی شگفت و عظیمی خواهد بود که با تأویل می‌توان به فهمی از آن نائل شد. بسیاری از غزل‌های رؤیاوارهٔ مولانا از این دست است.(پورنامداریان، ۱۳۹۰: ۸۳)

پایانِ جنگ آمد، آوازِ چنگ آمد یوسف زِ چاه آمد، ای بی‌هنر! به رقص آ

در اینجا مولانا لحظهٔ وصال عرفانی پس از رنج هجران را ترسیم می‌کند. «پایان جنگ» نماد گسستن از ستیز درونی، و «آواز چنگ» جلوهٔ طرب شهودی است. «یوسف زِ چاه» تلمیحی به آیهٔ «فَأَخْرَجْنَاهُ مِنْهَا» (یوسف: ۱۵) و نشانهٔ بازگشت به نور است. خطاب «ای بی‌هنر!» هشدار به سالک غافل است. تضاد «جنگ و چنگ»، استعارهٔ «یوسف»، و تکرار «آمد» در وزن رجز، ریتمی آیینی می‌سازد که «قوّهٔ خیال را با تپش حیات برمی‌انگیزد.» (سید قطب، ۱۳۸۷: ۵۱۶) به زعم شفیعی، مولانا «ساختار بلاغی را به منظره‌ای زنده بدل می‌کند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۱۱۵) نظریهٔ «رؤیای گویا» این بیت را گذر از «ادراک حسی» به «شهود عرفانی» می‌داند، زیرا تجربهٔ فراحسی از طریق صور خیالی، به کلام بلاغی بدل می‌شود. همچنین، آیهٔ «فَاصْبِرْ إِنَّ الْعَاقِبَةَ لِلْمُتَّقِينَ[۱۷] » (هود: ۴۹) با «پایان جنگ» پیوند معنایی دارد. در پرتو هرمنوتیک، بیت تصویرگر لحظهٔ تسلیم در برابر رنج هجر و دعوت به شهود است.

کور و کرانِ عالم، دید از مسیح، مرهم گفته مسیحِ مریم کِای کور و کر! به رقص آ

بیت تصویرگر بیداری معنوی و شفای الهی است. «کور و کران» نماد نادانی و محدودیت ادراک بشری، و «مسیح» و «مرهم» نشانه‌های نور، شفا و رحمت الهی‌اند. خطاب «ای کور و کر!» دعوتی است به آگاهی از طریق شهود و وصال، که در رقص عرفانی تجلی می‌یابد؛ چنان‌که شفیعی می‌نویسد: «مولانا، سماع را راهی به وحدت و تجلی زیبایی الهی می‌داند.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۷: ۷۸) استعارهٔ «مرهم» و تکرار هم‌آوای «ک» و «ر» در خطاب مستقیم، ریتمی عاطفی و هشداردهنده پدید می‌آورد. وزن رجز با فعل «به رقص آ» جنبشی آیینی به ساختار می‌بخشد؛ «مولوی با ابداع اوزان نو، عاطفه را از قید عروض رها می‌کند.» (زهره‌وند و منوچهری، ۱۳۹۴: ۵۵۰) از منظر هرمنوتیک، این بیت مرحلهٔ بیداری روح و عبور از جهل به نور را بازمی‌تاباند. به تعبیر فرای، «ادبیات کتاب مقدس، ساختاری اسطوره‌ای و وحدت‌مدار دارد.» (فرای، ۱۳۷۹: ۹) که این ساختار، در زبان مولانا نیز تکرار می‌شود. در چارچوب نظریهٔ رؤیای گویا، بیت حرکت از «تصویر حسی» (کور و مرهم) به «شهود عرفانی» (وصال و رقص) را بازنمایی می‌کند. آیهٔ «وَإِذَا مَرِضْتُ فَهُوَ يَشْفِينِ[۱۸] » (شعراء: ۸۰) با «مرهم» و آیهٔ « وَأُبْرِئُ الْأَكْمَهَ وَالْأَبْرَصَ وَأُحْيِي الْمَوْتَى بِإِذْنِ اللَّهِ[۱۹] » (آل‌عمران: ۴۹) با «به رقص آ» هم‌معناست و به بیداری حیات معنوی اشاره دارد.

یافته‌ها نشان می‌دهد که غزل ۱۸۹ دیوان کبیر با تصویرپردازی هنری و نظریهٔ رؤیای گویا، وصال و شادی عرفانی را بازنمایی می‌کند. تصاویر «بهار حُسنش»، «شاخ و شجر به رقص آ»، و «یوسف زِ چاه آمد» حس بصری (نور و رنگ بهار)، حرکتی (رقص)، و لمسی (رهایی از چاه) را در بر دارند، که با تصویرپردازی حسی قرآن هماهنگ است. (سید قطب، ۱۳۸۷: ۳۶) در نظریهٔ رؤیای گویا، این تصاویر از «حقایق الهی» (وصال الهی) به «تصویر ملموس» (بهار و یوسف) و سپس به «درک حسی» و «شهود» (رقص) می‌رسند، غزل ۱۶ دیوان کبیر مولانا با تصویرپردازی هنری و چرخهٔ رؤیای گویا، هجران و اشتیاق عرفانی را متجلی می‌سازد. تصاویری چون «قیر شد دل»، «یعقوب نابینا»، و «عیسی پنهان» حس بصری (تاریکی قیر)، لمسی (سوز هجران)، و فضایی (غیب عیسی) را ارائه می‌دهند، که به چاه (یوسف: ۱۵) و نابینایی یعقوب (یوسف: ۸۴) ارجاع دارد. در نظریهٔ رؤیای گویا، این تصاویر از «حقایق الهی» (هجران الهی) به «تصویر ملموس» (نابینایی) و «درک حسی» (رنج) می‌رسند، اما به «شهود» کامل نرسیده و در انتظار وصال می‌مانند. تمامی زبان تصویری فارسی و اشعار صوفیانه‌ای که تحت تأثیر زبان فارسی شکل گرفته‌اند به چنین عرفان جمال‌شناسانه‌ای زنده است. «بخش بزرگی از اشعار مولانا که حدود چهل هزار بیت است حاصل کشف و شهود اوست. این ابیات همواره خواننده و شنونده را به وجد می‌آورد.» (شیمل، ۱۴۰۴: ۸۸)

مولانا هجران یعقوب را با قیر و نابینایی بازآفرینی کرده و ساختار روایی قرآن را به تجربهٔ عرفانی نزدیک ساخته است. همچنین شاعر « با ذهن خلاق و قوهٔ تخیلش، این صور را به کلامی تأثیرگذار بدل می‌کند و مخاطب را به حقیقت الهی متصل می‌سازد.» (هایدگر، ۱۴۰۳: ۱۹۸) مولانا فراتر از تقلید محض تصاویر قرآنی، تجربه‌ای عرفانی و چند حسی را از طریق قوهٔ خیال خلق کرده است. این دوگانهٔ هجران و وصال، در چارچوب نظریهٔ رؤیای گویا، بازتاب ساختار روایی سورهٔ یوسف است. همچنین با افزودن موسیقی کلام و ریتم عاطفی، تجربهٔ وحیانی را به زبان شاعرانه‌ای منحصر به فرد تبدیل می‌کند. نوآوری این تحلیل در تبیین چگونگی تبدیل تصاویر قرآنی به تجربه‌ای عرفانی از طریق قوهٔ خیال است که شعر مولانا را به واسطه‌ای برای ادراک شهودی حقایق الهی تبدیل می‌کند. و زمینه‌ای برای خوانش‌های جدید در پیوند میان متون مقدس و ادبیات عرفانی فارسی فراهم می‌سازد. بر این اساس، بلاغت شعری مولانا در چارچوب نظام رؤیای گویا، تصاویر سورهٔ یوسف را از حالت مفهومی به ادراک شهودی سوق می‌دهند. سپس با بهره‌گیری از موسیقی و عناصر بلاغی و تصویری قرآن، تجربهٔ وحیانی را در ساختاری شاعرانه بازآفرینی کرده و شعر را به رسانه‌ای برای تفسیر عرفانی وحی بدل ساخته است.

۳. نتیجه‌گیری

مقایسهٔ تطبیقی غزل ۱۸۹ و ۱۶ دیوان کبیر نشان می‌دهد که تصاویر پویا (بهار، رقص، یوسف) در غزل ۱۸۹ و تصاویر استاتیک (قیر، نابینایی) در غزل ۱۶، دو وجه مکمل وصال و هجران عرفانی را بازتاب می‌دهند، چرخهٔ روایی سورهٔ یوسف را بازنمایی می‌کند. این بازآفرینی، در چارچوب چرخهٔ پنج‌مرحله‌ای نظریهٔ «رؤیای گویا» شامل «حقیقت الهی، تصویر ملموس، درک حسی، شهود، و کلام شاعرانه» قابل تحلیل است؛ غزل ۱۸۹ با وصال یوسف (یوسف: ۹۶) و رقص، اوج رحمت را نشان می‌دهد؛ در حالی که غزل ۱۶ با هجران یعقوب (یوسف: ۸۴) و نابینایی، رنج و انتظار را متجلی می‌سازد. مولانا با تقلید از تصویرپردازی قرآنی، تجربهٔ وحیانی را به کلام شاعرانه بدل کرده، با افزودن رقص (در ۱۸۹) و استغاثه (در ۱۶)، این فرآیند را غنی‌تر می‌سازد. از منظر ساختاری، ایجاز نحوی، تکرارهای بلاغی (مانند «به رقص آ» و «بیا») و وزن دوری رجز، الگویی از موسیقی و بیان را پدید می‌آورد که یادآور زبان سورهٔ یوسف (نظیر «صبر جمیل»، آیهٔ ۱۸) است. به علاوه وزن متحرک و ضربی مضارع با ضرباهنگ منظم و متناوب، اذهان را به فضای پر از خلسه و جهش لحظه‌های معنای در رؤیای گویا وصل می‌کند. مولانا، با «رهایی از قید عروض» فضایی چندحسی و شهودی می‌آفریند که تجربهٔ عرفانی را ملموس می‌سازد. غزل ۱۸۹ در محور وصال یوسف و رقص، نماد رحمت و تجلی است؛ در حالی که غزل ۱۶ در محور هجران یعقوب، رنج و انتظار را برجسته می‌سازد؛ دو قطبی که چرخهٔ آزمون و رحمت سورهٔ یوسف را بازتاب می‌دهند. نوآوری این تحلیل در تبیین تبدیل تصاویر سورهٔ یوسف به تجربهٔ عرفانی در غزلیات مولانا از طریق نظریهٔ رؤیای گویا نهفته است. مولانا با تبدیل این صور به کلامی تأثیرگذار، مخاطب را به حقیقت الهی متصل کرده‌است. این فرآیند، با

تکیه بر قوهٔ خیال، تصاویر قرآنی را به تجربه‌ای چندحسی و آیینی تبدیل کرده و با تصاویر پویا و هنری، معانی غیبی را به‌صورت زنده منتقل می‌کند. فرآیندی که شعر او را به «وحی ثانوی» بدل می‌سازد و از صورت به معنا و از رؤیت به حقیقت می‌رساند. بدین‌گونه، استمرار قدسیت از قرآن به شعر عرفانی فارسی نمایان می‌شود. محدودیت این پژوهش، تمرکز بر دو غزل خاص است. پیشنهاد می‌شود در آینده، دامنهٔ تحقیق به دیگر غزلیات، مثنوی و آثار شاعران عرفانی گسترش یابد. همچنین بهره‌گیری از روش‌های مخاطب‌محور و تحلیل آماری بلاغت می‌تواند عمق بیشتری به یافته‌ها ببخشد. این مطالعه با ارائهٔ مدلی نو برای تحلیل تطبیقی ادبیات دینی و عرفانی، فرضیهٔ بازآفرینی تجربهٔ وحیانی را تأیید می‌کند و افقی تازه در تبیین نسبت خیال، وحی و کلام ادبی می‌گشاید. یافته‌های این پژوهش نشان می‌دهد که تجربهٔ وحی، در چارچوب نظریهٔ رؤیای گویا، صرفاً یک رخداد قدسی نیست، بلکه فرایندی خیال‌محور، هنری و چندحسی است که از طریق زبان استعاری و رمزآلود، به بیان شاعرانه تبدیل می‌شود. بر این اساس، شعر عرفانی مولانا را می‌توان استمرار بلاغت وحی و بازآفرینی شهودی ساختار استعاری قرآن دانست؛ الگویی که قابلیت تعمیم به تحلیل تطبیقی متون مقدس و عرفانی دیگر سنت‌های دینی را نیز داراست.

یادداشت‌ها

۱.ما چو چنگیم و تو زخمه می‌زنی زاری از ما نه تو زاری می‌کنی
ما چو نایيم و نوا در ما ز تست ما چو کوهیم و صدا در ما ز تست

۲. سخنم خور فرشته است من اگر سخن نگویم ملک گرسنه گوید که بگو خمش چرایی

۳.تمام ابیات غزلیات شمس به دیوان کبیر مصحح بدیع الزمان فروزانفر ارجاع داده شده است.

۴. ترجمهٔ آیات بر اساس ترجمهٔ قرآن فولادوند صورت گرفته است.

[یاد کن] هنگامی را که خدا گفت ای عیسی من تو را برگرفته و به سوی خویش بالا می برم...

۵. اشاره به ملاقات موسی در طور سینا با خداوند و برانگیخته شدنش به پیامبری دارد.

۶ . اشاره به سحر سامری با ساختن گوساله برای پرستش قوم و بازگشت موسی از ملاقات خدا و برخورد تند او با هارون بردارش نسبت به کار سامری دارد.

۷. اشاره به تمثیل آیهٔ نور دربارهٔ خداوند دارد. خدا نور آسمان‌ها و زمین است...

۸. ای پیامبر ما تو را گواه و بشارتگر و هشداردهنده فرستادیم.

۹. دیده [اش] منحرف نگشت و [از حد] در نگذشت.

۱۰. روح الامین آن را بر دلت نازل کرد.

۱۱به من آسیب رسیده است و تویی مهربانترین مهربانان.

۱۲. تا [فاصله‌اش] به قدر [طول] دو [انتهای] کمان یا نزدیکتر شد.

۱۳.و از آسمان آبی فرود آورد و بدان از میوه‌ها رزقی برای شما بیرون آورد.

۱٤. آری با دشواری آسانی است.

۱۵.هر چه بر [زمین] است فانی‌شونده‌است.

۱٦. و برای نیل به آمرزشی از پروردگار خود بشتابید...

۱۷.پس شکیبا باش که فرجام [نیک] از آن تقواپیشگان است.

۱۸. و چون بیمار شوم او مرا درمان می بخشد.

۱۹. و به اذن خدا نابینای مادرزاد و پیس را بهبود می بخشم و مردگان را زنده می گردانم.

کتابنامه

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۶۳). *الاشارات و التنبیهات*. مترجم: حسن‌زادهٔ آملی، تهران: علمی و فرهنگی.

ابن‌سینا، حسین بن عبدالله. (۱۳۷۵). *الشفاء (النفس)*. مترجم: حسن‌زادهٔ آملی، تهران: علمی و فرهنگی.

ابن‌عربی، محی‌الدین. (۱۳۹۱). *الفتوحات المکیه*. مترجم: محمد خواجوی. تهران: مولی.

ابودیب، کمال. (۱۴۰۱). *صور خیال در نظریهٔ جرجانی*. مترجم: فرزان سجودی و ساسان فرهادی، چ دوم. تهران: نشر علم.

باشلار گاستون. (۱۳۸۴). *دیالکتیک بیرون و درون*. مترجم: امیر مازیار. تهران: فرهنگستان هنر.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۸۸). *داستان‌های پیامبران در کلیات شمس*. چ اول. تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی. (۱۳۹۹). *در سایهٔ آفتاب*. تهران: سخن.

پورنامداریان، تقی و پورعظیمی، سعید. (۱۳۹۰). «*تأملی در غزل رؤیاهای مولانا*». *مطالعات عرفانی*. ش (۱۳)، ص۶۳- ۸۶

تبریزی، شمس‌الدین. (۱۴۰۲). *مقالات شمس تبریزی*. تصحیح محمد علی موحد. تهران: خوارزمی.

تورات و کتب انبیا. (۱۳۸۰). مترجم: فاضل‌خان همدانی، تهران: اساطیر.

جلال‌الدین مولوی، محمد. (۱۳۸۷). *مثنوی معنوی*. نیکلسون، رینولد ا.، مصحح. تهران: توس.

جلال‌الدین رومی، م. (۱۳۶۰). *کلیات شمس تبریزی* (ب. فروزانفر، مصحح). تهران: سپهر.

جوینی، امام الحرمین. (۱۴۱۶ق). *الارشاد*. چاپ اول. بیروت: دارالکتب العلمیهٔ.

حافظ، شمس‌الدین محمد. (۱۳۹۰). *دیوان حافظ*. خانلری، پرویز، مصحح. چ سوم. تهران: نگاه.

خلف‌الله، محمد احمد. (۱۹۹۹). *فن القصص القرآنی*. شارح عبدالکریم خلیل، لندن: سینا للنشر.

راستگو، محمد(۱۳۹۷). *تجلی قرآن و حدیث در شعر فارسی*. تهران: سمت.

راغب، عبدالسلام. (۱۳۸۷). *وظیفهٔ الصورهٔ الفنیهٔ فی القرآن الکریم*. سید حسین سیدی، تهران: سخن.

زهره‌وند، سعید و منوچهری، زهرا. (۱۳۹۴).« اکسپرسیونیسم و غزلیات شمس». *انجمن ترویج زبان و ادبیات فارسی ایران*. مجموعه مقالات دهمین همایش بین المللی ترویج زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی. ۵۵۵-۵۶۶.

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۸۷). *غزلیات شمس تبریز*. تهران: سخن

شفیعی کدکنی، محمد رضا. (۱۳۹۱). *زبان شعر در نثر صوفیه*. تهران: سخن

شهرستانی، ابوالفتح. (۱۳۶۴). *الملل و النحل*. قم: الشریف الرضی.

شیمل، آنه‌ماری. (۱۴۰۴). *تصوف*. مترجم: شاهرخ راعی. تهران: حکمت

شیمل، آنه‌ماری. (۱۴۰۱). *شکوه شمس*. مترجم: حسن لاهوتی. تهران: علمی و فرهنگی.

سروش، عبدالکریم. (۱۳۹۷). *کلام محمد، رؤیای محمد*. شیکاگو: سقراط.

سروش، عبدالکریم. (۱۳۹۲). *بسط تجربهٔ نبوی*. تهران: صراط.

سروش، عبدالکریم. (۱۳۹۳). *قمار عاشقانه*. تهران: صراط.

سنایی، مجدود بن آدم. (۱۳۸۸). *دیوان اشعار*. تصحیح: مدرس رضوی، تهران: زوار.

غزالی، محمد. (۱۳۹۰). *احیاء علوم الدین*. مترجم: محمد خوارزمی. تهران: علمی و فرهنگی.

فارابی، محمد بن محمد. (۱۳۹۸). *آراء اهل المدینه الفاضله*. تهران: دار زین العابدین.

فتوحی، محمود. (۱۴۰۳). *ایرانیان و رؤیای قرآن پارسی*. چ اول. تهران: سخن.

فرای، نورتروپ. (۱۳۷۹). *رمز کل کتاب مقدس و ادبیات*. فرای، نورتروپ. (۱۳۷۹). مترجم: صالح حسینی. تهران: نیلوفر.

قرآن کریم. (۱۳۸۵). مترجم: مهدی فولادوند. برگرفته از http://www.parsquran.com/book/

قطب، سید. (۱۳۸۷). *التصویر الفنی فی القرآن*. مترجم: مصطفی خرم‌دل. تهران: اسلامی.

قطب، سید. (۱۴۰۳). *فی ظلال القرآن*. مترجم: مصطفی خرمدل. تهران: احسان.

قونوی، صدالدین. (۱۳۸۸). *مفتاح الغیب*. مترجم: محمد خواجوی، چ سوم، تهران: مولی.

کریستوا، ژولیا. (۱۳۸۲). *بینامتنیت و نظریهٔ ادبی*. مترجم: علی یزدانجو. چ اول. تهران: مرکز.

کربن، هانری. (۱۴۰۱). *تخیل خلاق در عرفان ابن‌عربی*. مترجم: ان شاءالله رحمتی. تهران: سوفیا.

مازیار، امیر (۱۴۰۲). *رؤیا، استعاره و زبان دین*. تهران: نشرنو.
ملاصدرا، محمد بن ابراهیم. (۱۴۰۰). *اسفار اربعه*. مترجم: محمد خواجوی، چ سوم. تهران: مولی.
نامور مطلق، بهمن. (۱۴۰۰). *بینامتنیت از ساختارگرایی تا پسامدرنیسم*، چ دوم. تهران: سخن.
نویا، پل. (۱۳۷۳). *تفسیر قرآنی و زبان عرفانی*. مترجم: اسماعیل سعادت. تهران: نشر دانشگاهی.
هایدگر، مارتین. (۱۴۰۳). *هستی و زمان*. مترجم: عبدالکریم رشیدیان. تهران: نی.

Shahid Bahonar
University of Kerman

Journal of Comparative Literature

Print ISSN: 2008-6512
Online ISSN: 2821-1006